الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⵣⵎⵉⵙ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⵜⴰⵙⵙⵓⵔⵉⵜ ⴷ ⵜⵣⵣⵉⵔⵉ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵜ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⵜⴰⵙⵙⵓⵔⵉⵜ ⵜⴰⵏⵏⴰⵢⵜ
ⵜⴰⵣⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵄⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes

التخصص: الأدب الجزائري
الفرع: دراسات أدبية

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه (ل م د)

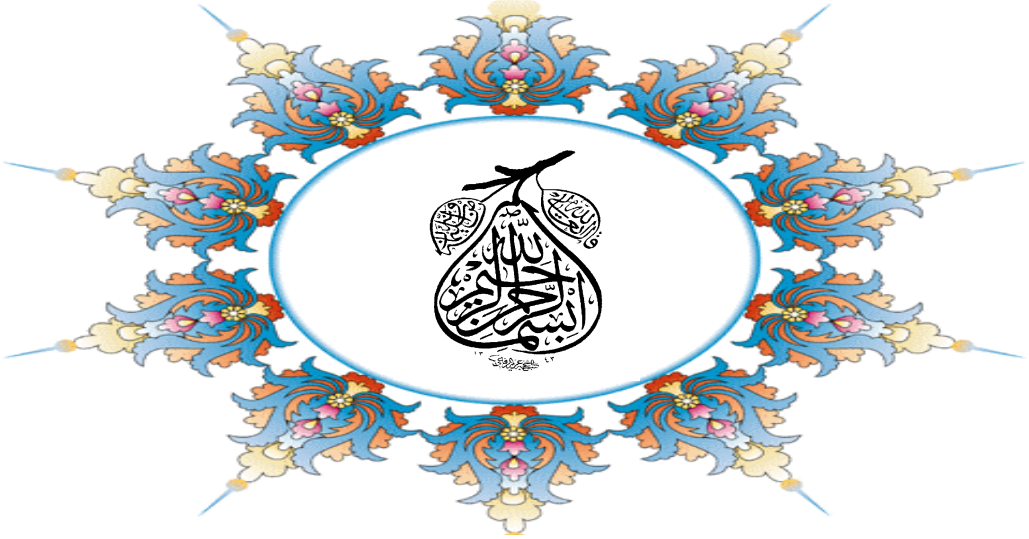
إعداد: الدراجي عباسي

المركز والهامش في الرّواية الجزائريّة فترة ما بعد التّسعينيّات

لجنة المناقشة:

د- بروان محمد الصادق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيساً
د- بنيرد حاج	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا ومقررًا
أ د- عشي نصيرة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا مساعدًا
د- عزيز نعمان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	عضوا ممتحنا
د- بلخامسة كريمة	أستاذة محاضر "أ"	جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية	عضوا ممتحنا
د- مقيرش عثمان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد بوضياف المسيلة	عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 13/أكتوبر/2021



بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر والحمد إلى الذي يعطي فلا يبخل ويمنح دون أن يسأل إلى رب الكون...
تشكراتي في هذا العمل للدكتور الفاضل: "بنيرد حاج" الذي لم يبخل عليّ خلال مراحل إنجاز هذا البحث، لك مني كلّ الشكر والاحترام والتقدير.
أتقدم أيضا بالشكر الخالص إلى الاستاذة الدكتورة:"عشي نصيرة" التي سهلت لي طريق العمل ولم تبخل بنصائحها القيمة، فوجهتني حين الخطأ وشجعتني حين الصواب، فكانت نعم المشرف.
إلى "مخبر تحليل الخطاب"وعلى رأسه الأستاذة الدكتورة "أمنة بلعلى"
وإلى فريق التكوين
كلمات شكري لا تكفي للذين كانوا عضدا في بحثي: "محمد، عبد المالك، فريد، لمبارك، نور الدين، إلى مانو مسعود، ياسين، منى، نعيمة، زينب، عايدة، نجوى" وافر الشكر لكل من تعلمت منهم المعرفة في مشواري: رياض، الطيب، زوقلاشة، ربوح، العلمي، سليمان، عمار، جمال، قدور.
تشكراتي لفريق مكتبة البيان "إسماعيل، خليفة"
إلى كل من وسعهم صدري ولم تسعهم مذكرتي
شكرا بجميع القيم المطلقة

الدراجي عباسي

مقدمة

وُجد الإنسان في هذا الكون وهو يتفاعلُ، ويتصارعُ مع ثنائياتٍ ومعادلات تتماشى وطبيعة الحياة، لأنّ كلّ جزء منها يبيّن الآخر ويثبت حقيقته؛ كثنائيّة **السّماء/ الأرض، الحقّ/ الباطل، الموت/ الحياة...**

وبالعودة إلى **خطابات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة** نجد أنّها قد تمظهرت بشكلٍ لافتٍ وسط أبحاثها المتنوّعة وحُقولها المتعدِّدة على غرار ثنائيَّة **الأنا/ الآخر، الرّجل/ المرأة، المقدّس/ المدنّس، الجدّ/ الهزل، الثّابت/ المتحوِّل، المركز/ الهامش،** هذه الأخيرة نجدها قد اقتحمت حقل الفلسفة، علم الاجتماع وعلم النّفس، الأنثروبولوجيا، الأدب والنّقد بوصفها تيمةً بارزةً أمْلتها التَّحوّلات السِّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديَّة والثّقافيّة، لأنّ الإنسان/ المبدع ابن بيئته وزمانه وعصره، يتفاعل، يؤثِّر ويتأثَّر، ما يلزمه البحث في هذه التّحولات **(السِّياقات/ الأنساق)** من خلال راهن **كتابة متمرِّدة مغايرة** شكّلت حَرَاكًا يُراهن ولا يُداهن، حَرَاكًا يَفضحُ المُضْمَرَ والمسكوتَ عنه والمُغيَّب والمُهمَّش والمهشَّم، لكنَّه رهانٌ وحَرَاكٌ صعبٌ في ظلّ وُجود **مركزيَّات وثوابت مُهيمنة** طغت على السّاحة الفكريّة والثّقافيّة، كان شعارها **الهدم والإقصاء والنّبذ والتّهميش.**

والمتتبِّع **للحركة الأدبيَّة شعرًا /نثرًا** يجد أنّ **حَرَاكَ التّمرّد والمُعارضة** مُوغلٌ في القدم، ومن المحطّات البارزة نجد **خروج الشّعراء الصَّعاليك المنبوذين** عن **القبيلة ومركزيَّة شعراء المعلّقات.** ومع أُفُول **العصر الجاهليّ** وبزوغ **شمس الإسلام** تمركزت **الخطابة** بوصفها فنًّا يتماشى ونشر الإسلام، في ظلِّ ضعف الشِّعر وانشغال المسلمين بالفتوحات الإسلاميَّة.

و**للعصر الأمويّ** تمثّلات عديدة لثنائيَّة **المركز والهامش** ومن أهمّ محطّاته الفارقة شعر **(أبي عمر عبد الله الأموي العرجي)** شاعر النَّسيب والتَّشبيب؛ الذي تمكّن بفضل مكانته الاجتماعيَّة العاليّة **(المركز)** من التّغنّي بالنِّساء، بكلِّ فحش وخبث، وسرعان ما تجرّه فلتات لسانه إلى أعدائه المتربِّصين به، ليلقى حتفه مكبّلا في غياهب السّجن **(الهامش)** وهنا تحدث المفارقة ويتحوّل من **الهيمنة والسّيطرة والتّمركز،** إلى حالة **الإهانة والاقصاء والتّهميش** حتىّ وافاه الأجل في سجنه، ويعدّ هذا النّموذج الشِّعريّ انتقالا حسيًّا ومعنويًّا من حالة **المركز والنّفوذ** إلى حالة **الهامش والنّفور.**

ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ؛ حيث نجد نسائم التّغيير قد هبّت ضاربة **العصر العبّاسيّ** وذلك لما قام به تيّار التّجديد **(أبو نوّاس، أبو تمّام)** من **معارضة ورفض للتّقليد** الّذي هيمن وتمركز على السّاحة وقتذاك.

وبانتقالنا من **عصر الشّعر** إلى **عصر السَّرد** –**خاصَّة الرِّواية**– نجد بأنّها قد هيمنت في فترة وجيزة على المشهد الأدبيّ، وأثرت المكتبة السّرديّة لما لها من أهمّية في **تطويعِ لغةٍ مُغايرةٍ** تمْتَثل لتوصيفِ حَرَاكِ الواقع والمجتمع وما يكتنفه من تناقضات، لغة تفصح وتفضح ما تقوم به **الطّبقةُ المركزيَّةُ** من **مُمارسات مُهِينةٍ مُهيمنةٍ** في حقِّ **الطَّبقةِ الهامشيّةِ.**

ولا أدلَّ على ذلك في سياق المرويَّات الّتي أسهمت في تشكيل المرجعيَّات الثّقافيّة والفكريّة للمجتمعات؛ من **روايات الفروسيّة الأوربيَّة** الّتي تعدّ علامة فارقة دالة على العصر الّذي ظهرت فيه، ونجد **القرن التّاسع عشر** شاهدًا على الرّوايات الكاشفة للأنساق الثّقافيّة والاجتماعيّة للمجتمعات الأوروبية آنذاك، ناهيك عمّا قدّمته **الرِّواية العربيَّة** في **القرن التّاسع عشر** من رَصدٍ وتَوصيفٍ للحَرَاكِ السِّياسيِّ والاجتماعيِّ والثّقافيِّ، بما تحمله من مرجعيَّات وأُطر في ظلّ منظومة القيَّم العامَّة والذّائقة الأدبيّة السّائدة، والتّصوّرات الاجتماعيّة المعبِّرة عن **الذّات/ الآخر، التّاريخ/ العولمة، الرّسميّ/ الشّعبيّ، الفصيح/ العاميّ، الرّجل/ المرأة، المركز/ الهامش.**

ومن الرّوايات الّتي عبّرت عن هذه الموضوعات والتّيمات، **الرِّواية الجزائريّة المعاصرة** التي اقتحمت تضاريس التَّشكيل السّرديّ بمشاركتها **المِحنة والأزمة،** ونجد ذلك عند كوكبة من الرِّوائيّين الجزائريّين التي استطاعت –بفضل **تقانات سرديَّة**– أن تُسردن أحداث دمويَّة، جرَّت أقلامهم إلى نبش الجُروح والقُروح في مجتمعٍ هيمنت عليه **المآسي والآلام** ممّا فرض على المبدعين أن يطرقوا مواضيعَ أكثر حساسيَّةً مُتّخذينَ مبدأَ الحيطة والحذر، مبدأ اجترحته جملة من العوامل السِّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة في ظلِّ **الصِّراع السِّياسيّ الدّينيّ** السّائد إبّان **العشريَّة السّوداء (المؤسَّسة السّياسيّة، السّلطة، الارهاب، الاغتصاب، الآخر، المثقّف، العولمة،..).**

هذا الصّراع السِّياسيّ الدّينيّ ولّد حَرَاكًا أدبيًّا يتماشى مع الويلات والاهتزازات والانكسارات والانشطارات الّتي طغت على المجتمع الجزائريّ، فاكتحلت أعمالهم الحكائيّة بإثمد التّأثّر والالتزام مع كلّ القضايا الّتي عايشها أفراده، من أجل مشاركتهم الآلام والآمال والتّخفيف عنهم وفتح آفاق نورانيّة تتطلّع لغدٍ مُشرقٍ، بالرّغم من وجود بعض الرِّوائيين الّذين فكّروا في الهجرة والهروب عن الواقع الدّمويّ، إلاّ أنّ التزامهم الصّادق الأمين بقي مستشريًّا في كتاباتهم الإبداعيَّة من خلال تسخير أقلامهم في إيجاد الحلول الممكنة للخروج من الأزمة.

شكّلت **رواية الأزمة** مُنعرجًا حاسمًا في ترسانة **السَّردنة الجزائريَّة**؛ إذ تربّعت على عرش المكتبة السَّرديَّة؛ لأنّها خرجت من رحم المجتمع وانكساراته، نَاهِيك أنّها **بِنتُ الشَّعبِ وإلى الشَّعب**. وما التزامُ الرّوائيين بهذا إلاّ دليلٌ على حبِّه له وتمسّكه بالوطن، لذلك كانت **الأزمة** شُغلهم الشَّاغل و**المَوْضُوعَةُ المَرْكَزِيَّةُ الغالبةُ** الّتي تجمع **المتن الحكائيّ الجزائريّ**.

ينماز **المتن الحكائيّ الجزائريّ** إبّان **الأزمة** وما بعدها بأنّه متنٌ لغويٌّ ثَرٌّ ثَرَاءَ الواقعِ الاجتماعيِّ، وما فيه من تَناقضات، هذه الأخيرة أفرزت كتابةً جديدةً تُسايرها، تَحكِيها وتُحاكيها، وترصدُ كلَّ تَمَفْصلات الحياةِ اليوميَّةِ الرُّوتينيَّةِ لحقبة الدّم والنّار، رائحة الموت، الأشلاء المتطايرة للجثث. فنجد اعتمادهم على آليات سرديّة تجمع بين **الواقع والخيال، التّاريخ والتّجريب، الظَّاهر والضَّامر، المُعلن والمسكوت عنه، المركز والهامش**، وشكّلت أنساقًا ثقافيَّة جديدة ذات مرجعيَّات تحتاج إلى إدخالها لغرفة العمليَّات التّحليليَّة لفكِّ ألغازها وألغامها وعناصر التَّعمية والتَّخفّي الّذي هيمن على **الخطابات المرويَّة**.

وما يميّز **المتن الحكائيّ الجزائريّ** أنّه لا يختلف عن غيره من **المُتون الحكائيَّة العربيَّة والعالميَّة**، في التَّجنيس والتَّشكيل السَّرديّ، لكنّه ينماز بخصوصيَّةٍ وفَرَادَةٍ جعلته يتبوَّأُ مكانةً في **المشهد السَّرديِّ العربيِّ والعالميِّ**. وتتمظهر هذه الخُصوصيَّة في **تَطويعِ لُغةٍ سَرديَّةٍ حَدَاثيَّةٍ** تَجمعُ بين **المَألوفِ واللاَّمألوفِ، اللّغة السَّرديَّة والشِّعريَّة، العاميّة والفصحى، التّراث والتّجديد**، وينضاف إلى ذلك توظيف **شُخوص** تجمع بين **الواقع والمتخيّل** تحملُ **مَدلولات إشاريَّة وأنساق استعاريَّة** تحتاج **لمُتَلَقٍّ** حَاذِقٍ مُتَمَرِّسٍ يقف عند **عَتَبَاتِها وعَتَمَاتِها**.

إنّنا لسنا في مقام البحث في **خصائص النّصّ السَّرديّ** كلّها أو التّنظير لها، وإنّما نسعى من خلال هذه الدّراسة إلى تسليط الضّوء على واحدة من بين جملة خصائصه **الفكريَّة والفنّيّة**؛ وهي **خاصيّة المركز والهامش**، كما تتجلّى هذه الثّنائيّة في أعمال **السّرديّة التّسعينيّة** لاسيما الرِّواية المغرقة في هذه الثّنائيّة.

وبناء على هذا **الطّرح المدخلي**، حاولت الولوج لأعمال **السَّرد التّسعينيّ- الرّواية**، الصّادرة عن دُور نشر متنوِّعة ومختلفة الصّنوف، والّتي تنطرحُ **كورشٍ سرديٍّ** يحمل وراءه اشتغالا ينمّ على تجسيد **الثّنائيَّات** عبر **أنساق ثقافيَّة مضمرة متستِّرة** دواخل **حكي المَرويَّات التّسعينيَّة** بأسلوبٍ مُفارقيٍّ؛ ساخرٍ متهكّمٍ؛ تحت **أنساق استعاريَّة**. لمدوناتنا المختارة" **تاء الخجل لفضيلة الفاروق، وطن من زجاج لياسمينة صالح، سيد الخراب لكمال قرور، مصحة فرانز فانون لعبد العزيز غرمول**".

لذا كان لزاما علينا –حين الخوض في **روايات الأزمة** وما بعدها– أن نتساءل:

- ما هو **المركز والهامش؟** ما أشكالهما وأنواعهما؟
- لماذا تتَّسم **الرِّواية التّسعينيّة** بتشظِّي **الثّنائيات** لاسيما **المركز والهامش؟** وهل استطاعت **الرِّواية الجزائريّة التّسعينيّة** أن تعكس المواضيع الخاصَّة **بالحَرَاكِ الجزائريِّ السِّياسيِّ والاجتماعيِّ والثّقافيِّ** وغيرها؛ وتتفرّد بخطابات عامرة **بالأنساق** في ظلِّ **الأزمات** الواقعة والمحيطة بها؟
- إذا كانت **الرِّوايةُ** محاكاةً للواقع، فهل يمكنُها قراءة **المحنة الجزائريَّة** وطرحها **كإشكاليَّة فكّريَّة وأدبيَّة**، وتصويرها من خلال **نصٍّ روائيٍّ متكاملٍ** في **جزائر** تشابكت فيها **خيوط الأزمة؟**
- أين تظهر **مضامين الأيديولوجيا** في **الخطاب الرِّوائيّ التّسعينيّ؟** وهل **الأيديولوجيا** تعبِّر حقيقة عن الواقع السِّياسيِّ والاجتماعيِّ والثّقافيِّ؟
- كيف السّبيل إلى التّفكير في هذا **الهامش المغيَّب** في النَّصِّ، و**المطرود من الحيِّز**، أو المنمَّط في الخطاب؟ كيفَ نعرفه وندرك حالاته وآليات إشتغاله دون الوقوع في فخِّ البداهات المضلِّلة؟

- كيف السّبيل إلى **وصف هذا الهامش؟** وأين تتموقع **الذّات الواصفة؟** وكيفَ يتبدَّى **الهامشيّ؟** هل **كخطابٍ إنشقاقيٍّ** يحفر في الذّاكرة والمخيال؟ أم **كنسقٍ في الواقع** ينتج حالة **الرَّفض والمقاومة** محاولا إمتلاك الفضاء وإنهاء **هيمنة المركز؟**
- ما**الوظيفة الفكريَّة والفنِّيَّة** الّتي تؤدِّيها **معادلة المركز والهامش** في **الخطاب السَّرديِّ التّسعينيّ** و**ما بعده؟**
- ماهي **مرجعيَّات المتخيّل السّرديّ** داخل **الخطاب الرِّوائيّ التّسعيني؟** وما هي أهمّ **القضايا** الّتي أدرجتها الكاتبات ضمن مؤلَّفاتهنّ؟ وما **البدائل المطروحة** لها؟ وما هي **أهمّ التّقنيات** الّتي تتحكَّم في تشخيصها الحكائيّ وطريقتها السّرديَّة؟

تتلاقى هذه **التّساؤلات** لتشكِّل **المُحرِّك المعرفيّ والجماليّ** لهذه الدّراسة الموسومة بـ: "**المركز والهامش في الرِّواية الجزائريّة المعاصرة، فترة ما بعد التّسعينيّات**" والّتي تسعى إلى طرح **قضيَّتين جوهريّتين: الأولى** تتعلّق **بمصطلح المركز والهامش** في مَشرحته القاموسيّة ومفهمته الإصطلاحيّة من حيث التّأصيل والمرجعيّة الفلسفيَّة والمعرفيّة، أمَّا **الثّانية** فترتبط **باستقصاء المركز والهامش** وصورهما داخل الخطاب الرّوائيّ التّسعينيّ وما بعده من حيث الإجراء والممارسة، ومن خلال تشظّيهما وتبادل أدوارهما.

وللإجابة عن هذه **الإشكاليّات** حاولنا **تصميم خطّة** ضمّت: **مقدّمة** و**مفتتح** و**ثلاثة فصول** و**خاتمة** مرفقة **بملحق**، وقائمة **للمصادر والمراجع** و**فهرس للموضوعات**؛ إذ ضمّ المدخل ضبط الحُدود المفهوميّة القاموسيَّة والاصطلاحيَّة لمصطلح المركز والهامش، وخلفيّتهما الفلسفيَّة والمعرفيَّة والثّقافيّة.

أمَّا الفصل الأوّل فقد سلطنا الضَّوء فيه على تيمات المركز والهامش في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ قراءة في خطابات الأزمة وما بعدها؛ إذ تناولنا في هذا الفصل مسألة التّاريخ كمركز في الخطابات الرّوائيّة التّسعينيّة، وتطرقنا فيه إلى صراع العوالم ومحرّكات التّشظي، كما تمّ الإحاطة بالنّصوص التَّسريديَّة التّسعينيّة على مُستوى الأنواع بدءاً بالسَّخرية والتَّناص والأسطورة؛ مُروراً بمُفارقة الشَّخصيَّة انتهاءً بالنّسيج اللّغويّ والتَّشكيل الفنِّيّ التّسعينيّ وما بعده.

وفي الفصل الثّانيّ عرّجنا على تمثّلات المركز والهامش في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، الّذي قادنا للحديث عن المثقّف والخطاب السّياسيّ، وإشكالية السّلطة، كما تمّ التّطرق إلى قضايا المرجع الّذي استلهم منه الرّوائيّون فضاءات الكتابة، كما توخينا الولوج إلى هيمنة الاستعمار ومركزيّته في تشكيل المرجعيّات.

كما جاء الفصل الثّالث خاصّا بالكتابة النّسويّة وتمثّلاتها في الخطابات الجزائريّة، عالجنا فيه قضيّة النّسويّة كمصطلح إجرائيّ وإلى مسألة النّوع الاجتماعي، وتمّ تشكيل تيمات مركزيّة لقضايا البطركيّة، وكيف تجاوزت –المرأة– تخوم الهامش الّتي وضعتها الهيمنة الذّكوريّة، وتعرضنا فيه أيضا إلى المعيقات الّتي تركت المرأة تقبع في الهامش كالاغتصاب والإرهاب.

وفي نهاية المطاف ختمنا بحثنا بخاتمة تحوي أهمَّ النتائج المتوصَّل إليها مُرفقة بملحق. لنقدِّم بعد ذلك ثبتاً لأهمّ المصطلحات الّتي اشتغلنا عليها باللُّغتين العربيَّة والأجنبيَّة. لنصل إلى المصادر والمراجع المعتمدة، وفهرس الموضوعات.

وكما هو معلوم أنّه لا وجود لبحث ينطلق من فراغ، ما يعني أنّ بحثنا هذا **عمل تكامليّ** تتظافر فيه البحوث والجهود والدّراسات السَّابقةِ بغية تحصيل نتائج تخدم البحث العلميّ؛ لذلك وجب علينا العودة إلى كلّ ما قُدّم في هذا الموضوع من **طُروحات بحثيّة** و**أطاريحَ أكاديميَّة**؛ نذكر منها: "**المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح**" للباحثة "**دليلة الباح**" هذه الدِّراسة المتخصِّصة في كشف تمظهرات المركز والهامش في الأدب الجزائريّ وتجلّياتهما في النّصّ الرِّوائيّ الجزائريّ. أمَّا دراسة: "**المركز والهامش في روايات عز الدِّين جلاوجي**" للباحثة "**جيجخ صورية**" فنعدّها من الدِّراسات الجادَّة الّتي تخدم التّأثيلات المفهوميّة والتَنظيريّة لمصطلح المركز والهامش بشقّيهما الفلسفيَّة والأدبيَّة والفكريّة والسِّياسيّة والاجتماعيّة. ومن البحوث الّتي أنارت المكتبة العربيّة تنظيرًا ومُمارسة أيضا بحث "**الهامش في الرِّواية العربيَّة الجزائريَّة، المقبرة البيضاء لأحمد زغب أنموذجا**" للباحثة "**دحوي أحلام**" الّذي تميَّز بالدِّقّة في اختيار المدوَّنة لأحمد زغب.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من **المقولات القرائيّة الإجرائيّة** في مقاربة **النّصّ التّسعينيّ وما بعده**، بوصفها أنجع طريقة لتفجير النّصّ واستكشاف خفاياه وخباياه، بالإضافة

أنَّها تمنحنا كقُرّاء حريَّة أكبر في التّحليل والتّأويل بوصف **المركز والهامش** ثنائيّة تبحث في المعنى العميق للنّصّ المضمر الّذي يحتاج التّحليل. وهذا ما سيجعل **التأويل** الأنسب للدّراسة، والاستعانة ببعض **التّقنيات والمقولات** من مناهج أخرى على غرار **المنهج السِّيميائيّ** و**الأسلوبيّ والتّاريخيّ**. بالإضافة **إلى إتباع استراتيجية الوصف والتَّحليل**، من خلال جمع مادّة البحث العلميّة ومقارنتها ووصفها وتحليلها. كما تمّ الاعتماد على **آليات النّقد الثّقافيّ** لإظهار وإبراز الأنساق الّتي تشكِّل الخطاب الرِّوائيّ التّسعينيّ؛ وفضح الممارسات المسكوت عنها بتشريحها من منظور النّقد الثّقافيّ.

وما يميِّز هذا **التّعدّد المنهجيّ** بأدواته وطرقه المتعدِّدة القدرة على استنطاق النّصّ الأدبيّ، والوُلوج إلى عمارته الدّاخليّة، وتحسّس ما فيه من تشكيلات فنِّيَّة، وتداخلات دلاليَّة قد تتّسع في بعض جوانبها وقد تضيق، لكنّ العملَ الإجرائيّ للتَّحليلِ يظّلُ فاعلاً مذ لحظة القراءة الأولى.

وعلى الرَّغم من أهميَّة نظريَّة الاتِّصال في كشف أبعاد النّصّ من زواياه الثّلاثة: المبدع –المتلقّي– النّصّ؛ فإنّنا نرى أنّ الوقوف عند أحد هذه الزَوايا فحسب وإغفال غيرها أو تناسيها يجعلنا على هامش التّجربة الرّوائّية الجزائريّة التّسعينية وما وصل بعدها دون بلوغ أعماقها وطبيعتها الفنّيّة، لذا لا مفرّ من اللّجوء إلى مداخل متعدّدة لنصوصنا المدروسة، تتفاوت فيما بينها حسب ما يفرضه علينا النّص وما يتطلّبه من خطوات إجرائية معيّنة للتّحليل، وحتّى على مستوى البعدين الاجتماعيّ والتّاريخيِّ، لا يمكن إغفالها تماما أثناء عمليّة التّحليل، فقد يتطلّب النّصّ نفسه حضور هذين البعدين أو أحدهما، وخاصّة إذا كان يقع في سياق تاريخيّ أو اجتماعيّ يبحث عن موقعه فيه، وما يمكن أن يضيفه إليه أو يعدّله بما يتّفق ورؤية صاحبه.

وكما هو معلوم أنّ قراءة النّصّ الأدبيّ لا تأخذ بعدا واحدا، وإنّما هناك قراءات متلازمة منها: القراءة الجماليَّة الّتي تتّكئ على التّعامل مع البنى التّركيبيّة، وقياس مدى تخلّصها من الطّابع العامّ، والارتقاء إلى مستوى الأدبيّة، وذلك باستغلال الأدوات البلاغيّة، في الكشف عن ظواهر العدول والخروج عن المألوف. بالإضافة إلى القراءة التّأويليّة الّتي يبدأ عملها من منطقة المفردات المعجميّة وردّها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر؛ خاصّة وأنّ الخطاب الرّوائيّ

المعاصرَ أصبح أكثر تمرّدا، مثقلا بعوالم التّخفّي والتّرميز والتّعمية، ومشحونا بفيضٍ دلاليٍّ في المعنى ما يتيح للدّوال أن تتخلّص من دلالاتها المعجميّة، والامتلاء بدلالات جديدة تناسب التّجربة الحكائيَّة المعاصرة، وما تتميّز به من عمق وثراء.

وطبيعيّ أنّنا حين سلكنا طريقنا في خوض غمار هذا البحث، كنّا متيّقنين أنّ هذه الدّراسة لم ولن تكون سهلة يسيرة بل هي محفوفة بالكثير من **المصاعب والمتاعب** لعلّ من بينها: تشعّب مفهوم المركز والهامش وتداخلهما مع حقول معرفيّة متنوِّعة من فلسفة ورواية وشعر ومسرح. نتيجة اختلاف الوجهات والاتّجاهات الفكريّة لكلِّ باحث ودارس، ممّا أدَّى إلى ضبابيَّة الرّؤية في التّحليل، والحقّ أنَّ هذا التَّنوّع قد أغنى البحث وخصّبه، ضف إلى ذلك ندرة المؤلّفات العربيّة المتخصِّصة في ميدان تحديد المصطلح. ناهيك عمّا تتمتّع به المكتبة السّرديّة الجزائريّة التّسعينيّة من فرادة وعمق وثراء في البناء، وذلك حينما اتّخذت من الصّراع والتّصارع، التّشظّي ولعب للأدوار تقنيّة حاولت من خلالها رصد وتوصيف المتناقضات في واقع متّخم بالثّنائيات اليوميّة. هذه الأخيرة تحتاج إلى تركيز لكشف عوالمها وحمولاتها.

وفي الأخير ما عسانا إلاّ أن نتقدّم **بعظيم العرفان والامتنان** وأسمى كلمات الشّكر **لأسرة جامعة مولود معمري –تيزي وزو–** الّتي منحتنا فرصة البحث والعمل. وإلى **أساتذتنا الأفاضل** في **قسم اللّغة العربيَّة وآدابها** وخاصّة **مخبر تحليل الخطاب**.

وكلّ الشّكر والتَّقدير للدّكتور **بنيرد الحاج** الّذي وضع قلمي على عتبة هذا البحث، ورافق مسيرته من ألفه إلى يائه، من مركزه/ متنه إلى هامشه/ حاشيته، وإلى **اللّجنة المناقشة** الّتي تفضَّلت بتقويم هذا العمل ومناقشته. على أمل أن نفيد ونستفيد من ملاحظاتها.

مدخل تمهيدي
المركز والهامش، تحديدات ومفاهيم

1- المركز والهامش/ تأثيل المفاهيم

2- مجالات المركز والهامش

3- الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ بين التّشكل والتّحول

1- المركز والهامش/ تأثيل المفاهيم:

شكّلت ثنائية المركز والهامش موضوعة وقضيّة محورية في حضن المقاربات الثّقافيّة المعاصرة، وقد كان للنّقد الثّقافي دور هام في الإلتفات إلى المسكوت عنه والمهمش/ المغيب والمختلف، لفهم طبيعة العلاقة الّتي تحكم القطبين المركز والهامش- لأن طبيعة هذه الثّنائية مزدوجة الرّؤية تحكمها علاقة تلازمية ضدية، فلو لم يكن المركز موجودا لما وجد الهامش، ولا يمكن فهم الهامش دون استحضار المركز، وبما أنّ الرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة قدرة على رصد وتوصيف جزئيات الحياة، فقد اختار الهامش طريقه إليها قصد التّعبير عن حياة الإنسان المنسحق تحت وطأة التّغييب والقابع في عتمته بعيدا عن أضواء المركز. وقبل الحديث عن الدّلالة الاصطلاحية لثنائية المركز والهامش ارتأى البحث التّوقف عند الحدود القاموسية لكلا المصطلحين.

المركز في مفهمته القاموسية يرجع إلى الجذر (رَكَزَ)؛ فقد جاء في **لسان العرب** تحت مادة رَكَزَ:" رَكَزَ: الرَّكْزُ: غرزك شيئًا منتصبًا كالرمح ونحوه. تركزه ركْزًا في مركزه. وقد رَكَزَه يركُزه ويركِزه ركزًا وركَّزه: غرزه في الأرض. وأنشد ثعلب: وأشطان الرماح مركَّزات وحَوْم النعم والحَلَق الحُلُول والمراكز منابت الأسنان، ومركز الجند: الموضع الذي أمروا أن يلزموه وأمروا أن لا يبرحوه... مركز الدائرة: وسطها. ورَكَز الحرّ السيف يركزه ركزا: أثبته في الأرض"[1].

والِركاز قطعٌ من ذهبٍ أو فضّةٍ تخرج من الأرض أو المعدن:" لأن كلا منها مركوزٌ في الأرض أي ثابت. الركيزة والرِّكيزة: القطعة من جواهر الأرض المركوزة فيها. الرِكز :الرجل العاقل الحليم السخي"[2]

وفي **القاموس المحيط** نجد المعنى نفسه:" رَكَز الرمح يركِزه ويركُزه: غرزه في الأرض... المركز: وسط الدائرة وموضع الرجل ومحله وحيث أمر الجند أن يلزموه. الرِكز بالكسر: الصوت

[1]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج: 02، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، 1994، ج: 17، ص1717.

[2]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج: 02، ج: 17، ص1717.

الخفي والحس، والرجل العالم العاقل السخي الكريم... ارتكز على القوس: وضع سِيتها على الأرض ثم اعتمد عليها"[1]

والحق أن معنى المركز لا يختلف في دلالته القاموسية العربية عن دلالته في الفرنسية أو الإنجليزية؛ ففي **معجم** "**روبير**" ورد تعريف له تحت مادة Centre ركَزَ: مركز شيءٍ ما أو مركز ثقل:" قطعةٍ ... والمركز: نقطة ككل النقاط في شيءٍ معيّنٍ تكون متساوية مثنى مثنى بالنسبة إليها مركز دائرة، مركز قرص،... مركز نجمة للكواكب السيارة، مركز مربع هو مركز دائرة محيطة به، مركز الأرض"[2].

وفي **معجم** "**هاشيت**" نجد أنّ:" المركز: نقطة تتموقع بمسافة متساوية مع جميع النقاط الأخرى للدائرة... مركز إعادة نظام لشكلٍ مسطّحٍ: هي نقطة هذا الشكل الذي يبقى مطابقًا له حتى بدورانه حول الدائرة"[3]

والمعنى نفسه نجده في **المعجم الإنجليزي**" **أوكسفورد**" تحت مادة **Center** " المركز نقطة في وسط شيءٍ ما وتكون متساوية وبعيدة عن جميع جهاتها ونهايتها أو مساحاتها. المركز نصف لاعب في بعض الألعاب الجماعية... أو هو منتصف الميدان أو مكان أو مجموعة مباني مخصصة للنشاط وتكون متمركزة"[4].

كما وجد أنّ مادة (مركز) في **معجم** "**لاروس الصغير**" لا تختلف في دلالتها عن المعاجم الأخرى؛ فالمركز هو: "وسط أيّ مكان مهما كان. وسط المدينة هو مكان رئيسي أو مركز الأعمال... جماعة أعضاء المجلس السّياسي تتموقع في الوسط وهم بعيدون عن اتخاذ القرار الأخير... وفي الفريق الرياضي لاعب يتموقع في وسط خط الهجوم. مناورة مركبة

---

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة البحوث والدراسات، بيروت، لبنان، دط، 1999، ج: 02، ص361.

[2]- "Le Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française , Edition entièrement revue et enriche, Paris, France, 2ème éditi on, 2007, Tome 2, Page 437, 438.

[3]- "Hachette: Le Dictionnaire du Français, Langue française avec phonétique et étymologie, édition Algérienne, المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ,الجزائر ,, 1993, Page 256 .

[4]- Concise Oxford 6 English Dictionary Thumb index edition , Edited by Judy Pearsall , United States , 2002, Page 228

لإرسال الكرة من الجناح إلى المحور الأكبر للملعب. وفي الرياضيات: المركز نقطة تتموقع بمسافة مساوية للنقاط الأخرى في الخط أو المساحة الملتوية "[1].

وتأسيسا على ما سبق، يتضح جليّا أنّ المفهمة القاموسيّة لكلمة المركز لا تكاد تخرج عن معنى الوسط والتّموقع، الموضع والثبات.

ارتبط المركز في دلالته الاصطلاحية بكل ما هو قارّ وثابت وأساسيّ ورسميّ وأصليّ، ورغم هذا التّعدّد المفهومي للمصطلح إلاّ أنّه ارتبط" بكل سلطة يستمدّ منها قوته ويأخذ من سلامتها المنهجية ومصدرها المكين دواعي الاتّباع والخضوع، بل يسعى إلى بلورتها والخروج بها إلى العالم تعيينا لمواقفه الخاصة المندرجة تحت رؤية المركز، فيتخذ منها رؤية، ويلتزم بحدودها وقضاياها واهتماماتها، ويصبح داعيا إليها، ومدافعا عنها، وجاعلا منها نموذجا ساميا ينبغي أن يتّبع ويشيع، وتصير كل النماذج الأخرى إلى الهامش لعدم مقدرتها على الاستجابة لمطالب الحال"[2]

وتشير كلّ من الباحثتين (**سليمة خليل وهنية مشقوق**) إلى أن المركز والأدب الممثل له يشكل" النموذج الأمثل والمكتمل الذي يُحتذى به، لهذا فهو يحظى بالرعاية السّامية، فتقام له المهرجانات والأماسي ويدرج في المناهج التربوية، وإجمالا هو الأدب الرسمي المتداول. أمّا الهامش فيطلق على كل أدبٍ منبوذٍ ومتجاوزٍ لسلطة المركز"[3]

هذا ويرى الباحث (**أحمد مداس**) في مقاله المعنون **بالهامش والمركز في الثّقافة العربية من التّلازم إلى تبادل الأدوار (ظاهرة التحول)** بأنّ المركز يقع" في دائرة السّلطة في شتّى أنواعها، ولأنّها هي السّلطة ولها قوة إصدار الأحكام على الموجودات تعين بالضرورة إطار المركز الذي يصبح هو السلطة عينها، ويكون ما عداه هامشا معارضا إمّا أن يتخلّى عن

---

[1]- Petit Larousse Illustré: Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972, Paris, France, Page 181.

[2]– أحمد مداس: الهامش والمركز في الثقافة العربية من التلازم إلى تبادل الأدوار (ظاهرة التحول)، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة الجزائر، ط1، 2012، ص95.

[3]– سليمة خليل وهنية مشقوق: الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، يومي 09. 10، مارس 2011، ص261.

أصحابه، وإمّا أن يبقى قطبا في صراع مع قطب المركز لقيام إمكانية تحوله إلى مركز مع الزمن بعلة سقوط المركز قبله"[1] ما يعني أنّ المركز لا يتحدّد إلا بالسّلطة والصّراع مع ما ليسه؛ أي المغيب الذي يمكن ألا يصمد أمام النموذج المتعالي فيصير هو ذاته مركزا مع صيرورة الزمن.

كلمة الهامش في معناها اللّغوي كما جاء في **لسان العرب** تحت مادة **(هَمَشَ)** ما يلي: "هَمَشَ: الهَمْشة الكلام والحركة. هَمَش وهمِش القوم فهم يهمَشون ويهمِشون وتهامشوا، وامرأةٌ هَمَشى الحديث بالتحريك: تُكثر الكلام وتجّلب. والهمِشُ: السريع العمل بأصابعه. والهَمْش: العضّ، وقيل هو سرعة الأكل. وقال أبو منصور: الذي قاله الليث في الهَمْش أنه العض غير صحيح، وصوابه الهمس بالسين، فصحفّه. قال: وأخبرني المنذري عن أبي الهيثم أنه قال: إذا مضغ الرجل الطعام وفوه منضمٌّ قيل: هَمَش يهمِش همْشًا... ويقال للناس إذا كثروا بمكانٍ فأقبلوا وأدبروا واختلطوا: رأيتهم يهتمشون ولهم همشةٌ... والهَمْش والهَمَش: كثرة الكلام والخلط في غير صوابٍ"[2].

وفي **القاموس المحيط** نجد: "الهَمْش: الجمع ونوعٌ من الجلب والعض. وهَمَشَ كضَرَبَ وعَلِمَ: أكثرَ الكلام. وامرأةٌ هَمَشَى كحَجَرَى: كثيرة الجلبة. الهامش: حاشية الكتاب، مولّد. اهتمشوا: اختلطوا وأقبلوا وأدبروا ولهم هَمْشَة... تهامشوا دخل بعضهم في بعضٍ وتحركوا"[3].

أما في **المعجم الوسيط** فدلالة الهامش من:" (همش) الرجل همشا أَكثر الْكَلَام فِي غير صَوَاب وَالْقَوْم تحركوا وَالْجَرَاد تحرّك ليثور وَالشَّيْء همشا جمعه، (همش) الْكتاب علق على هامشه...، (اهتمش) الْقَوْم كَثُرُوا بمَكَان فَأَقْبَلُوا وأدبروا واختلطوا... (الْهَامِش) حَاشِيَة الْكتاب وَفُلَان يعِيش على الْهَامِش لم يدْخل فِي زحمة النَّاس (محدثة)"[4]. أشارت مادة الهامش في

1- أحمد مداس: الهامش والمركز في الثقافة العربية من التلازم إلى تبادل الأدوار (ظاهرة التحول)، ص96.95.

2- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج: 06، ج: 52، ص4700.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج: 04، ص296.

4- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص994.

المعجم الوسيط لكل منبوذ؛ المبتعد عن الشيء المهم الّذي يمكن الاستغناء عنه في ظلّ وجود المركز.

والهامش في مفهمته يشير إلى الملاحظات والتّعليقات الّتي يجب أن توضع خارج جسم الصفحة في المساحات السّفلية من الورقة في مكانها المخصص لها والمفروض وجودها فيه، يحدّد بين المتن وهامشه بفاصل.

وفي **معجم مصطلحات الأدب** جاء تحت مادة **(هامش)** أن: "الهامش: الجزء الخالي من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط. التهميشات: مجموعة تعليقات لكاتبٍ ما على متن غيره، وعادةً تكتب أو تطبع بالهامش بحروفٍ مختلفةٍ عن حروف النص"[1].

ومن خلال البحث في جذر (همش) في التراث المعجمي يتضح أن أبرز المعاني والدلالات التي تدور في فلك هذا الجذر هي معاني الكثرة والحركة، والحاشية، والاختلاط، والتحكك والتآكل. وقد يبدو للوهلة الأولى أن لا صلة ولا علاقة بين تلك المعاني ومفهوم التهميش المتعارف عليه، إلاّ أنّ القراءة العميقة للمتون اللغوية القاموسية تكشف أنّها تخفي تحت معانيها الظاهرة دلالات عميقة لهذا المفهوم وروابط قوية تدلّ على اقتراب تلك المعاني من المفهوم المستخدم حديثا، وقد حاول البحث أن يستثمر منها المعاني القريبة لهذا المصطلح. وبما أن النّقد الثّقافي من أهم اتجاهات ما بعد الحداثة، فقد تبنى الفرع أطروحة الأصل واتجه الى دراسة ما هو هامشي. وقد كان لمنظري ما بعد الحداثة دور كبير في الاهتمام بقضايا التهميش كما يتضح ذلك في فلسفة كل من ماركس ونيتشه وفرويد وفوكو، جاك دريدا وإدوارد سعيد وغيرهم. بالإضافة إلى جهود الباحثين العرب من أمثال عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذامي في مؤلفاتهم المتنوعة التي تحتفي بالهامشي وتبرزه... وغيرهم من الباحثين العرب المشتغلين في هذا المضمار.

---

[1]– مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص302.

وبالعودة إلى الموسوعات يتضح جليا أنّ المفهمة القاموسية لكلمة الهامش تدور في معنى كثرة الكلام وحاشية الموضوع وجعله ثانويا، فماذا عن الاصطلاح؟

يعدّ الاهتمام بالمهمّش أو الهامشي وقضايا التهميش، من الطروحات الجديدة التي انبنى عليها المشروع المابعد حداثي، في تقصّيه عما هو مهمل ومقصي في الفنّ والمجتّمع. وقد تّبين لنا أنّ هذا المصطلح – وعلى الرغم من شيوعه– لم يلق اهتماما من قبل الباحثين والمشتغلين في هذا المجال. ولعلّ أفضل سبيل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النّظر إليها على أنّها معارضة وردّة فعل ضدّ الحداثة ومعطياتها ولاسيما" في اتهامها بالمركزية الّتي جعلت العالم يدور في قطب واحد، وكل ما عدا ذلك المركز فهو بدائي ومتخلف"[1]

كما تشير دلالة الهامشي في بعدها الاجتماعي إلى "حيّز غير وظيفي تدفع إليه الظّروف بأولئك الأفراد الّذي يمنعهم الحظّ وأصولهم الإجتماعية أو مبادئهم من الانسجام مع الجماعة في إطار الحركية العامة الّتي تتمّ في وضع تحوّل تّاريخي نوعي بشكل جاري في صلب السّلطة والمجتّمع، وبتكاثر عدد هؤلاء الأفراد مع تعمّق الشّرخ الّذي ينشأ في البنّية الإقتصاديّة، والاجتماعيّة والقيميّة، يتشكّل مجتمع آخر يعيش ويتطوّر على هامش المجتمع الأصلي وبالتّعارض معه والصّراع ضده"[2]، فقد تعوّدنا ملاحظة الهامش اعتباره محايدا خارج كلّ الأطر الّتي تحكّم فيها المركز واستند على مهامها، بأنّه تابع ومسيّر وفق ما يمليه الآخر– المركز–، فالكثير منها يلاحظ بأنّه تطفّل على الوظائف والمهام، قليل الأهميّة.

هذا وتربط الباحثة (نوال بن بوزيد) **تهميش الأدب بـ**" الخلفيات الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة، فيهمّش الأدب نتيجة تهميش صاحبه اجتماعيّا وهذا يعني انتماء الأديب إلى طبقة دنيا، وقد ينتج التّهميش نتيجة مخالفة أصحابه للنّظام السّائد بل والثورة عليه بمحاولة تقويمه

---

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص40.

[2]– عبد اللطيف حمودي الطائي، نورس إبراهيم عبد الهادي: حفريات في ذاكرة المصطلح الهامشي أو المهمش أنموذجا، وقائع مؤتمر العميد العلمي العالمي الثاني، ج1، ذي الحجة، 1435، الموافق لتشرين الأول، 2014، ص252.

وإصلاحه فتتعارض أفكارهم وتتضارب آراءهم والنّسق الثّقافي الّذي فرضته السّلطة الحاكمة فيصبحون محل استهجان ونقد من طرف المجتمع"[1]. ذلك أنّ للنّسق الثّقافي علاقة تشابكيّة مع جملة الأنساق الأخرى الّتي تحكم المجتّمع، إن لم تكن هي المسؤول الأول عن تشكله.

وهناك من يرى الهامش مفرا وملاذا من تقلّبات الواقع السّياسيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ في ظلّ المركزية المهيمنة، فيغدو:" وضعية مختلفة تنتجها اختيارات إرادية لدى الفرد هروبا من التّنميط وتفجيرا للنّموذج، فتكون هامشية إرادية تختلف في مسبباتها عن الهامشية المسلّطة التي تكون نتيجة لممارسات تمييزية أو فرز اجتماعي يستبعد الآخر ويبخس اختلافه وينفي عنه أيّة قيمة لأنّه غير متماثل مع المركز والسياسة المركزية العامة"[2]. كل هذه الأسباب جعلت من الطبقة الهامشية المنسية تحاول ردّ الاعتبار لنفسها ودخول المعترك من خلال حَراكها السياسيّ والثّقافيّ وقلب الطاولة على سلطة المركزيين الّتي عاثت في الأرض فسادا بممارساتها التّعسفية القسرية القاهرة. لأنّ الهامش لم يبق مضمحلاً في مكان؛ بدأ يتحرّك لأنّه – لم يعد محكوما بعلاقة التّبعية– ويخرج من الأفكار النّمطيّة السّائدة الّتي كوّنها عنه نظيره، اختار أن يستقلّ تدريجيا، ويكوّن لنفسه حيّزا ومكانا أكثر وظيفة واشتغالا، بقي يفصل ويوصل، حتّى صار أصلا مرادفا، بل إشتقاقا لأصل أوّل، يوحي لنا إيحاء بكونه هامشا، لكنّه في الحقيقة ليس كذلك.

واستنادا على المنظومة الفكرية الجديدة "جاء هذا التحول متأثرا بروؤى وطروحات ما بعد الحداثة الّتي وجهت الأنظار إلى نقد الواقع الثّقافيّ والاجتماعيّ من خلال تفكيك ثنائية المركز والهامش في خطاب السّلطة السّائد الّذي يقوم على عزل وتهميش المختلف ثقافيّا واجتماعيّا حفاظا على مكاسبها ومركزيتها بكل تمثلاتها الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة داعية إلى

---

[1]– نوال بن بوزيد: الهامش في العصر العباسي، أبو الشمقمق أنموذجا، (مخطوط) رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدي العربي قديما وحديثا، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2015/2014، ص16.

[2]– صالح هويدا: الهامش الاجتماعي في الآدب، قراءة سوسيوثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص48.

مقاربة ثقافة النّخبة والمركز وإعادة الاعتبار للهامش"[1] لقد زحزح الما بعدي كل مركزية وتعال وهدّم سلطان الحقيقة المطلق ليفسح الطّريق أمام الأصوات المقموعة، والحق أنّ" التّسليم بوجود ذات مهمّشة يفترض سلفا وجود من قام بفعل التّهميش، ومن المعلوم أنّ القائم بالفعل يمتلك القدرة على إنجازه والقيام به. يعني ذلك أنّ المهمّش صاحب سلطة ونفوذ. وحائز كل الآليات الّتي من شأنها أن تحول المفعول به الى ذات خاضعة وسلبية، بل فاقدة لكل قدرة على تحويل موازين القوى لمصلحتها. فالعلاقة إذن بين الطرفين قائمة على الصّراع والسّيطرة، وهي سيطرة تستمدّ شرعيتها من امتلاك المهيمن لكلّ وسائل القهر والإلزام: الإقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة، مما يشرع له اعتماد العنف المادي والمعنوي لحمل المقصي على قبول وضعيته تلك"[2].

والباحث إذ يروم التّوقف عند قضايا المهمّشين والمقصيّين تتضح له تلك الهوّة الّتي تضرب بجذورها في أعماق القاع الاجتماعيّ" فالمهيمن صاحب نسقّ قيمي يتحدّد وفقه ويحدّد مواقع بقية الذوات الاجتماعيّة الأخرى منه، ممّا يعنى أنّ درجة الهامشيّة لدى المهيمن عليه مرتبطة بمدى نجاح المهيمن في إقصائه من النّسق كليا أو جزئيا. مشاركة الهامشي في هذا النّسق متوقفة على الصورة الّتي يقدّم فيها ذاته: فهو إمّا مسلم بالإقصاء المسلّط عليه، وإمّا ساع كمقصى إلى أن يعيد بناء ذاته بما يضمن له فرض وجوده في معادلة الصّراع بطريقة لا يغفل فيها المهيمن وزنه ووجوده"[3]. فالمهمش غير مبرء كليا؛ ففي كثير من الأحيان يكون المسؤول الأول عن تأبيد هامشيته نتيجة التّسليم والخضوع.

إذا فأدب المهمّشين هو أدب الفئات الّتي تحتلّ مرتبة ثانوية أو دونية من قبل المؤسسة الرسمية، والتي تعيش غير مندمجة في المجتمع، فهي كهامش الكتاب ثانوية أو غير أصلية

---

[1]- حسن عطار الركابي: مركز الهامش في رواية أصغر أكبر لمرتضى كراز، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، مج: 12، ع: 01، 2019، ص159.

[2]- عبد اللطيف حمودي الطائي، نورس إبراهيم عبد الهادي: حفريات في ذاكرة المصطلح الهامشي أو المهمش أنموذجا، ص250.

[3]- المرجع نفسه: ص251.

مقارنة بـ(المتن)، أو المركز الّذي يمتاز بالثّبات والحرمة والحصانة، فليس لأحد أن يغير فيه أو يضيف إليه أو يحذف منه. بينما يتغيّر الهامش بتغيّر الباحث أو الشّارح للنّص، فالهامش تابع والتّابع لا يمكن أن يتساوى مع المتبوع. وتبلغ درجة الصراع بين الرّسميين والهامشيين ذروتها إلى حد التّناطح والتطاحن من أجل تبادل الأدوار بين المؤسسات وفتح المجال للفئة المغيبة لإسماع صوتها واسترجاع حقها، لأنّه كما يقال البيئة تأبى الفراغ فيعلو صوت" الهامش الّذي يبتغي الاعتلاء إلى المركز، والمركز الّذي نسي الهامش والهامش الّذي نسي المركز"[1]. لكن سرعان ما يصطدم هذا الصوت بصوت أعلى منه والمتمثل في سطوة واستبداد واستعباد فئة المركزيين الّذين أكلوا الأخضر قبل اليابس، ما يجعل فئة الهامشيين تفكّر في الاحتيال والسّلب والنّهب، لذلك يتحتم على الإنسان المغيّب أن" يعيش على هامش المجتّمع، فهو عالة عليه لا يساهم في عملية الإنتاج لكنّه يستثمرها بطرق غير شرعية كالاحتيال والسّرقة والسّطو. وهو لا يرى في ذلك عيبا، بل يعتبره مشروعا لأن المجتّمع في نظره ظالم، يتكوّن من ذئاب بعضها ينهش بعضا، فوجب أن يستولي على رزقه بالحيلة أو بالقوة أو بالكدية"[2]. وهنا تتمظهر صورة المفارقة الضّدية النّدية بين القطبين بصراع دام بدأ منذ الأزل ولن ينته بمحض التّعاطف، فتتبادل الأدوار وتتشطر الأقطاب لتفرز قوى جديدة، لذلك" يمكن اعتبار الّذين يعجزون عن التّكيف أو يرفضون المجتمع أو ينتمون إلى فئة المهاجرين الجدد من الهامشيين، كذلك هي حال الأفراد الذين يعيشون في وسط اجتماعي – ثقافي معيّن ثم يضطرون للانتقال إلى وسط آخر، فيصبحون هامشيين بالنسبة للوسط الجديد"[3].

يتّضح مما تقدم أنّ **(المهمَّش)** في **دلالته الاصطلاحية** هو مفعول به وقع عليه فعل الفاعل الّذي قام بتهميشه وإقصائه (المهمِّش)، فلا وجود لمهمَّش دون مهمِّش، فالأول يستتبع

---

[1]– عبد اللطيف حمودي الطائي، نورس إبراهيم عبد الهادي: حفريات في ذاكرة المصطلح الهامشي أو المهمش أنموذجا، ص251.

[2]– محمد طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008، ص81.

[3]– سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، رياض الريّس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص465.

حضور الثاني[1]. ولعل خير مدخل إلى رحاب الهوامش وما تنطوي عليه في شتى مناحي الحياة يكمن في الأدب الّذي كان تاريخيا أفضل من قرأ الهامش.

2- مجالات المركز والهامش:

لطالما كان الهامش هو الحدّ الفاصل بين الكتابة المستقيمة وحدودها الخارجة عن النّصّ، حيث يبدو للوهلة الأولى أنّه لا تخلو دائرة من مركز ولا أي محيط من مركز ولا يمكن لهامش أن يكون بلا متن، ولأجل ذلك سالت أودية من حبر تتقصى أمر المركز والهامش، فعرض عديد من الدارسين لقضايا المركز والهامش على مستوى البنّية السوسيوثّقافيّة، أو السوسيواقتصاديّة كما كان الشّأن في الدّارسات النّفسيّة والسياسيّة أيضا، فحيث حلّ المرء إلا والهامش والمركز يتبعانه كالظّل، إذ لا يعقل أن يعيش المرء أو المجتّمع في دائرة بلا مركز أو بلا هامش، ولذلك أخذ المركز والهامش عدة **مفاهيم اصطلاحية** متباينة، حسب مجال المهتمين، ويمكن أن نعرج على مجموعة من **المجالات** تخدم طرحنا هذا ومنها:

يجمع الباحثون على أن مصطلحي المركز والهامش قد تّم استخدامهما في بداية القرن التّاسع عشر وتحديدا في فرنسا، **حيث يرى علماء الاجتماع** بأنّ المركز يطلق" بمفهوم اجتماعي وجغرافي، للدلالة على العلاقة القائمة، بين قلب القوة والثّقافة لمجتّمع ما، ومناطقه المحيطية"[2] ليعبّر بذلك عن الصراع الدائم والأزلي بين فئتين، فئة المركز/ وتمثل الطبقة البورجوازية ورجال الأعمال وأصحاب القرارات السياسيّة، في حين نجد بأنّ فئة الهامش/ تمثل المقصيّين والمنبوذين والرّق والعبيد، فالمركز دائما ما يؤول إلى السّيطرة والقوّة والهيمنة وهو" عملية إيكولوجية، تتجمع بمقتضاها الخدمات في منطقة محددة، وهي عادة ما تكون مركزا لوسائل الاتصال والمواصلات"[3].

---

[1]- ينظر: عبد اللطيف حمودي الطائي، نورس إبراهيم عبد الهادي: حفريات في ذاكرة المصطلح الهامشي أو المهمش أنموذجا، ص250.

[2]- ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز فضلوح، دار المعرفة الجامعية، 1999، ص99.

[3]- محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دط، دار المعرفة الجامعية، ص52.

فالمركز يقصد به التّوسعات العمرانية الرّاقية والمجمّعات المنظّمة، حيث تتوفر جميع الخدمات (التّعليم الممنهج، الرعاية الصّحية، المبادلات التّجارية، خدمات التّدفق المالي البنوك وغيرها من تعاملات مصرفية) ومن الخدمات التي تدرّ الإنتاج الاقتصادي وتخدم المصالح الاجتماعية وتساهم في التّنوع، وترفع من مداخيل الأعمال وتمنح للدولة القرارات السياسيّة المناسبة، كما يشير إلى الأطر السّلطوية، حيث سلطة القرار والتّنفيذ والمحركات الأساسية للحياة اليومية، أمّا نقيض المركز والممثل في الهامش الذي يعبّر عن كل منبوذ ومتمرد ومتجاوز لسلطة المركز، حيث يقول **فانسون باير Vincent-Peyre**" فالهامشية بين المنحرف والمتشرد من النّاحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي والمهاجر من الناحية الثّقافية، وبين الفقير جدا والعاطل من النّاحية الاجتماعية والاقتصاديّة"[1].

إنّ المتمعّن في **قول فانسون باير** تتّضح له مسألة التّهميش التي تفيد وتشير لكل متمرد قانونيا بحسب المراسيم الحكومية، وغير المتعلّم البعيد عن الثّقافة، وبين من هو معوزّ يتسول يطلب رغيف يومه ومقصيّ اقتصاديّا واجتماعيّا، وبين المسلوب حقه صحيّا ورعاية، فقضيّة التّهميش لا تبتّعد عن مجالات الحياة اليوميّة (الاقتصاديّة، السياسيّة، الاجتماعيّة، الثقافيّة، القانونيّة) فكلّ البشر يعيشون وسط مجتمع واحد ولكن تختلف الرّعاية من شخص إلى آخر وهذا ما يمنح المركزية لفئة وتترك أخرى مرمية بين دفّتي النّبذ والإقصاء. والجدير بالذكر هنا أنّ المهمّش قد يكون مثقفّا أو طبيبّا أو غيره فقد تمسّ كل الفئات دون وجه تحديد." وقد **عرَّف" أليين تودمان**" مدير معهد دراسات التّهميش والإقصاء الاجتماعي في مدرسة أدلير لعلم النّفس المتخصص" مفهوم "التَّهمِيش" على أنّه: جملة الإجراءات والخطوات المنظَّمة، التي على أساسها تُوضع الموانع أمام الأفراد والجماعات، حتى لا يتحصلوا على الحقوق، والفرص والموارد، وخدمات السّكن، الصّحة، التّوظيف، التّعليم، المشاركة السياسية، وغيرها من الحقوق المتاحة للمجموعات الأخرى، والتي هي أساس التكامل الاجتماعي، وقد اعتبر "أليين" أن

[1]– بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف" دراسة ميدانية نفسية اجتماعية" (مخطوط) رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة الثالثة في علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، سنة الدراسية، 1989/1988، ص27.

مفهوم "التَّهمِيش" يتم استخدامه في أجزاء واسعة من العالم، ليعبِّر عن التّمييز والاقصاء الاجتماعي"[1] فالمهمّش حسب **أليين تودمان** هو المقصيّ من كل الخدمات والرعايات المخصّصة والعامة والمختلفة، وهذا ما أكدته "**الباحثة مي مجيب عبد المنعم**، فى رسالة دكتوراة بعنوان: (سياسات التضمين والتهميش.. دراسة الحالة المصرية –1991–2008)– كلية الإقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة 2011، وركزَّت على المسألة القبطية، أكّدت أن مفهوم التّهميش هو مفهوم أوسع من الاستبعاد، حيث عرَّفت الباحثة التَّهمِيش بأنّه (عملية الاستبعاد من المشاركة الفعَّالة في المجتمع)"[2]

فالتهميش حسب **مي مجيب عبد المنعم** مرتبط بالإقصاء في كلّ مشاريع الحياة وارتباطه بالفقر والانعدام والاستعباد يجعله تمييزا "ضد بعض الأفراد أو الجماعات، في المجالات السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية، مما يؤثر في وضع هؤلاء الأفراد والجماعات، داخل هيكل القوة المجتمعية"[3] فبغض النظر عمّا يسببه الاستعباد من انطواء وتشتت، تعقد وتطرف إلاّ أنّ هناك طرقا عديدة تمنح لاستعادة الكرامة وخلق مكانة ومنزلة اجتماعية.

طفا مصطلح الهامش على السّاحة الاقتصاديّة للإشارة إلى التّقدم والتّأخر وتحليل الظواهر المسببة لذلك. وتمثّله الدّول النّامية الّتي تعيش الهامش نقيض الدّول المتطوّرة الّتي يمثّلها المركز، وقد قدّم عديد من الباحثين والمشتغلين في هذا القطاع تحديدات لمصطلح المركز، ومنهم محمد عاطف غيث، الذي يرى أنّ" المركز هو القانون الأمثل بكل معاييره"[4]

ويقدّم **راؤول بريتش** تصوّرا اقتصاديا للمصطلحين فيقول" الاقتصاد العالمي الحر ينقسم إلى دول المركز، الدول الصناعية البالغة التقدم في أوروبا الغربية المتحدة... وتقوم هذه الأخيرة

---

[1]– عادل إبراهيم شالوكا: حول مفهوم التهميش وأشكاله، 2012.07.15. http://www.alrakoba.net تاريخ الدخول: 2018.01.17 على الساعة: 18:30

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

[4]– محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، ص56.

بتصدير سلع مصنّعة ويعتبر التّقدم التّقني الّذي يسمح بتزايد معدلات الإنتاج"[1] فدول العالم الّتي تملك تكنولوجيا الإنتاج والتّصنيع هي دول المركز، بينما الدّول الّتي تستهلك هذا الإنتاج الصناعيّ هي دول الهامش، والتمثيل لدول الهامش اقتصاديا يخصّ الدّول الّتي تمنح دول المركز المواد الأولية الخام كالبترول والغاز والذّهب وغيرها من مواد صناعيّة وبهذا فحصاد دول المركز من هذه المواد الّتي تدرّ عليه أرباحا بينما تبقى دول الهامش تجني" الاخفاقات الاجتماعيّة المروّعة، والّتي لحقت بالمعجزة الاقتصاديّة البرازيليّة. لأنّ انجاز المعدّلات المرغوبة في النّمو الاقتصاديّ والتّصنيع، قد أفضى إلى حدوث خسارة كاملة في العمالة الصّناعية"[2]

وبالنّظر للتّطور الّذي يعيشه العالم اليوم قد حلّت الآلة مكان اليد العاملة واختفت التّجمعات الصناعيّة، وفرضت إلغاء جميع العقود مع العمال مما تسبب في السيولة بالنّسبة للأجراء المسرحين من عملهم الّذين استولت عليهم الآلة وتفشت الأمراض والأوبئة والمجاعة والفقر. وقد استخدم مصطلح الهامش لتنحيتها عن الأسس والمستجدات الاقتصاديّة المشاركة والفعّالة فيها، وأصبح يطلق على دول الهامش بالعالم الرابع لأنّها" لا تملك المواد ولا الأسواق المحليّة الّتي في مقدورها جذب المستثمرين الأجانب فإنّها لم تعد تستطيع المشاركة بشكل مؤثر في التّدابير الاقتصاديّة العالميّة ومن ثمّ يمكن القول أنّها أصبحت تقف على الهامش"[3]

وبهذا الصّدد يقول المفكر **مالك بن نبي:**" ففي القرن التّاسع عشر كانت العلاقات بين الأمم والشّعوب علاقات قوة، وكان مركز الأمّة يقدر بعدد مصانعها ومدافعها وأساطيلها البحريّة ورصيدها من الذّهب. ولكنّ القرن العشرين قد سجل في هذا الصّدد تطورا معلوما، هو أنّه قد أعلى من الفكرة باعتبارها قيمة قومية ودولية"[4]. فبفضل التّغيرات الّتي طرأت على العالم– سواء إرادية أو غير إرادية– فرض التغيير على المركز من مركز مادي يحسب

[1]– ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ص99.

[2]– المرجع نفسه، ص412.

[3]– المرجع نفسه، ص412.

[4]– مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2013، ص14.

بالأساطيل وقيمة الذهب المخزنة إلى مركز غير مادي يسيطر بالهيمنة وقوة النفوذ وبتاريخ الدّول المركزية الّتي قد تسبب لدول الهامش العجز والتّبعية في كلّ شيء.

تعني السياسة رعاية الدّول للشّؤون الدّاخليّة والخارجيّة، وتعتّبر عملية لصنع القرارات الّتي يلتزم بها كل فرد داخل المجتمع، وهي" فن حكم المدينة... فمن جهة مكان لاندماج "مدني" للمواطنين في الحياة الاجتماعية... ومن جهة ثانية، قد تكون ناقلة للآراء والمصالح"[1]

يقول عبد الرحمان بن خلدون في مقدمته إنّ" الرياسة إنّما تكون بالغلب ووجب أن تكون عصبيته ذلك النصاب أقوى من سائر العصائب ليقع الغلب بها وتتم الرياسة لأهلها"[2]. فحكم الدول مبني على التّعاون بين سلطة المركز الّتي تمثّل الحكم والهامش الّذي يمثّل الطبقة المحكومة. ويثّمر هذا التكاتف اندماجا بين المركز والهامش في الحكومة الواحدة. هذا الأخير يمثّل دفاعا سياسيّا.

والسّلطة الأحادية هي السّلطة المركزية القديمة الّتي تتجلى في الملك/ الحاكم ويمثّل مركز السّلطات في المملكة-السياسيّة، العسكريّة، التجاريّة...- فتبني قوة المركز بقوة الملك وتضعف بضعفه. ومن النّتائج الخطيرة لهذه المركزية الأحاديّة الّتي تتوقف على قوة الملك. صراع الأبناء بعد موت الملك/ الوالد واستقرار الحكم عند الأقوى أو تمزّق الدّولة وتفكّكها وانقسامها إلى مماليك صغيرة متناحرة. والعلاقة بين المركز والهامش من حيث هذا المفهوم القديم هي علاقة السّيد بالعبد. فالعبد تابع لأوامر سيده منفّذ لها طائعا له. والسّيد صاحب الملك والسّلطة الّتي تزول بموته، ويوضح ابن خلدون هذه العلاقة في الدولة فيقول" الدّولة في مركزها أشدّ مما يكون في الطّرف والنّطاق وإذا انتهت إلى النّطاق الّذي هو الغاية عجزت

---

[1]- يول آرون- جاك آلان فيالا: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص620.

[2]- عبد الرحمان محمد بن خلدون: مقدمة بن خلدون، تح، مجدي فتحي السيد، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، دط، 2010، ص147.

واقتصرت عما وراءها. شأن الأشّعة والأنوار إذا انبعثت من المراكز والدوائر المنعكسة على سطح الماء من النّقر عليه"[1].

ولا شك أنّ فساد السّلطة المركزية في الدّولة يؤدي إلى سقوطها، يقول **ابن خلدون:**" إذا غُلب مركزها فلا ينفعها بقاء الأطراف والنّطاق بل تضمحلّ لوقتها. فإنّ المركز كالقلب الّذي تنبعث منه الرّوح، فإذا غلب القلب وملك انهزم جميع الأطراف"[2] يرى **ابن خلدون** أنّ المركز هو القلب النّابض للدّولة، وإذا غلب المركز لم ينفع الملك بقاء الأطراف، أمّا إذا لحق الضّرر بالأطراف فالملك سوف يستمرّ إلى أن يأذن الله بزواله.

العلاقة بين المركز والأطراف في الدّولة الواحدة علاقة ذات اتجاه واحد فالهامش يتأثر بالمركز، لذا فإن تصدّع المركز وسقط فإنّ سقوطه يؤدي إلى انهيار الأطراف. ومثال ذلك يذكر **ابن خلدون** مدائن مركز الدولة الفارسية فما إن استولى عليها المسلمون حتى سقطت دولة الفرس بأكملها. بينما سقوط الشام–هامش في الدولة الرومانية– لم يضر الدولة الرومانية/ المركز المترامية الأطراف. وهذا يبين أن المركز لا يتأثر بالهامش، اختلال العلاقة بين المركز والهامش، سببه اختلال توازن القوة بينهما، خاصة القوة العسكرية الّتي تعتمد عليها الدولة في فرض سيطرتها. فالمركز هو القوة الّتي لا تقهر. أي أن قوة المركز أكبر من قوة الهامش. ودائما القوة الأكبر هي المركز فمتى تحصّل الهامش على قوة أكبر من قوة المركز القديم، هاجم المركز القديم ليكون مركزا جديدا ويصبح المركز القديم هامشا بالنسبة للمركز الجديد.

فالمفهوم القديم في علاقة المركز بالهامش مبني على الصّراع الحربي والتّنافس السياسيّ وموت الحكام ودمار البلدان، فالاستعمار المباشر وتحطيم السلطة المركزية وسيلة اعتمدتها دول المركز لاستنزاف خيرات دول الهامش. ويميز "**الهادي التيمومي**" بين المفهوم القديم والحديث لطريقة هيمنة المركز على الهامش فيقول:" المراكز الرأسمالية المهيمنة لا

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان. الأكبر "مقدمة العلامة ابن خلدون"، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 2007، ص173.

[2]– المرجع نفسه، ص174.

تسعى بالضّرورة إلى فرض سلطتها السياسية... لأنّ لها القدرة الفعلية على ممارسة هيمنتها بواسطة الوسائل الاقتصادية أمّا الدول في الحقب السابقة فإنّها لم تكن واثقة من الحصول على منافع التبعية الاقتصادية الّتي تفرضها على "الأطراف" الّتي تريدها، مادامت هذه "الأطراف" خارجة من مجال نفوذها السياسي"[1].

المركز والهامش ثنائية تشكّل ضرورة حتميّة تلازميّة؛ فالمركز يستلزم ذكر الهامش والهامش يقتضي استدعاء المركز، فلا مركز دون هامش ولا هامش دون مركز، إنّها علاقة الفعل ورد الفعل بينهما لأنّهما مصطلحان غامضان يثيران الالتباس، لذلك فمسألة إيجاد تعريف محدّد لهذين المصطلحين المراوغين يعدّ أمرا صعبا جدّا نظرا لصراعهما الدائم، وكون كل واحد منهما مصطلح هلامي عائم غائم عاتم، لا يمكن إمساكه من طرف واحد لأنّهما يتقاطعان مع شبكة من التّخصصات سواء كانت فكريّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة أو ثقافيّة، لذلك أخذت هذه الثّنائية الضدّية مفاهيم اصطلاحية متباينة حسب مجال اهتمام المختصين والباحثين والمشتغلين.

ومن هنا نشأت التّحولات وتعددت الطّروحات، سواء تعلّقت بوجود ما يتلاشى بظهور وجود جديد بعد منافسة مسالمة من أجل البقاء؛ تهدف إلى فتح التّعددية بين القطبين وتبادل الأدوار، فكل قديم يستلزم الجديد والمغاير الّذي تمليه مقتضيات العصر، فالهامشية تستوعب المركزية المهيمنة وتحاول التّفوق عليها، فينشأ بذلك تبادل الأدوار بين السّائد تحت غطاء المركز/ السلطة المهيمنة؛ وبين المنبوذ تحت غطاء الهامش، بعد أن تتّخذ السّلطة مصدرا دينيا أو أخلاقيا أو فكريا فلسفيا أو منطقيا.

لكن يمكن القول إنّ المركز هو كل ما يحتلّ الصدارة والوجاهة وهو الأصل والسّلطة المتحكّمة، في حين يبقى الهامش فرعا ونسيا منسيا، قابعا تحت ظل المركز تابعا له.

ومن الطّروحات النّقدية الّتي مثّلت وتبنّت صوت الهامشيين طرح النّاقد **ميشال فوكو** من خلال" نقل مفهوم التّهميش من الحقل الاجتماعيّ إلى حقل اللّغة من خلال تركيزه على

---

[1]– الهادي التيمومي: مفهوم الإمبريالية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، دط، 2004، ص14.

خطاب التمثّل وأليات الإلقاء والإقصاء الّتي يتضمّنها كل خطاب بصورة غير معلنة في مقابل ما يحاول إثباته لفتح الباب واسعا للبحث في المسكوت عنه"[1]

والحق أنّ هذه الفكرة قد شاعت وذاعت في الخطاب النقدي بعدة مسميات: أدب الهامش، أدب المهمّشين، الأدب الهامشي، أدب العامة، الأدب الاستهلاكي، الأدب التجاري Littérature Marchand، الأدب اللاشرعي عند الألمان Literature batarde، Paralittérature الأدب المرمي عند الإنجليز Littérature a jeter، الأدب السفلي، الأدب الموازي، Infra-littérature.

أمّا طرح الفيلسوف الفرنسي المعاصر **(جاك دريدا)** فالهامش في نظره" هو الأصل الّذي يزاحم النّص الفوقي والاستعلائي لينافسه أو يسلب منه مصداقيته، لذا جعل **جاك دريدا** من أصله هامشاً، ثم راح يكتب سيرته الهامشية في المساحات السّفلية، بعد أن تخلى عن النّص الفوقي"[2].

وفي التّيار التّفكيكي يعدّ طرح **سبيفاك** في تصويره الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة للشّعب الإنجليزي الأكثر جرأة في كشفه ادعاء نماذج فكريّة عدّة لها القدرة على تمثيل المهمّشين والحديث نيابة عنهم أو منحهم فرصة لإسماع أصواتهم بالسّرد التّاريخي للاستعمار الّذي يقدم وجهة نظر إجتماعيّة لإنكلترا على أنّها حتما متحضّرة ومتقدمة[3]. وكما سبق الذّكر تعدّ ثنائية المركز والهامش من أهم القضايا الّتي احتفى بها النّقد الثّقافيّ وأولاها العناية الكاملة بعد أن كانت مغيّبة من طرف النّقد الأدبيّ فيعود الفضل **للنقد الثقافي** في: "الاهتمام بالمهمل والمهمّش وتوجهه نحو نقد أنماط الهيمنة مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه الإنساني النّقدي

---

[1]– حسن عطار الركابي: مركز الهامش في رواية أصغر أكبر لمرتضى كراز، ص158.

[2]– ينظر: أمينة غصن: جاك دريدا في العقل الكتابة والختان، دار المدى للثقافة النشر، سوريا، دمشق، ط1، 2002، ص11.

[3]– ينظر: جون سكوت: خمسون عالما اجتماعيا أساسيا، تر: محمود محمد حلمي، المنظرون المعاصرون، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص197.

الجريء والدّيمقراطي"[1] وهو ما أسهم في ميلاد ما يعرف:" بالدّراسات ما بعد الكلونيالية الّتي خاض حقلها الشائك **إدوارد سعيد** ومجموعة من الباحثين مصوبين اهتمامهم فيها نحو العلاقة بين الشرق والغرب الّتي كشفت بدورها عن هامش الكبير هو الشّرق في مقابل المركزية الغربية، ومن رحم هذه الدّراسات ظهرت دراسات التّابع الّتي أعادت الاعتبار للهامش بإدراجه ضمن مساحة التّفكير والنّقاش نعبر مجموعة بحوث أهتمت بدراسة أوضاع المهمّشين فظهرت أسماء كان لها وقع الكبير في تطور هذه الدراسات منها كسوميث ساكار سبيفاك"[2] الجدير بالذكر هو ما تمّ تناوله النّاقد حسن بحراوي أورد مفهوما لأدب الهامش حيث يقول في هذا الصدد:" هو كل أدب ينتج خارج المؤسسة سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية. وهو بذلك يقع بعيدًا عن الرعاية والاحتضان بل ويجري العمل على نبذه واستعباده من دائرة الضوء. وقد تسلّط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبّه عليها"[3] أشار بحرواي للهامش على أنّه لا تقدّم له أيّ مساعدة ولا رعاية ولا حتى أيّ إهتمام قد يساعد في ترقيته وتحسينه ونضجه.

ومن فروع النّقد الثّقافي واهتماماته هو البحث في المسكوت عنه والمغيّب والمهمّش أو ما يعرف بالأنساق الثّقافيّة الظّاهرة والضّامرة، الخفيّة والجليّة، هذه الأخيرة يعتبر" نظم بعضها كامن وبعضها ظاهر في أيّة ثّقافة من الثّقافات، وتتفاعل في هذه النّظم العلاقات المجازية عن التّذكير والتّأنيث الثّقافيين، والعرق، والدّين، والأعراف الاجتماعيّة، والقيود السياسيّة، والتّقاليد الأدبيّة والطبقة، وعلاقات السّلطة الّتي تحدّد المواقع الفاعلة للذّوات. وهذه النّظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقّيه ولما كانت الأجناس الأدبيّة هي نفسها صنيعة المؤسسة الرّسمية فإنّها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمّشا لعدم انضباطه لتوجيهاتها

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص52.

[2]– حسن عطار الركابي: مركز الهامش في رواية أصغر أكبر لمرتضى كراز، ص158.

[3]– حسن بحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة، ع18، 2002، ص09.

واختراقه لبنياتها الموّجهة من طرف التّقليد الأدبي المتعارف عليه"[1]. فالمركز يتميز بالقدرة على الإنتاج الفنّي والأدبيّ، فهو القالب الأمثل. بينما يراقب الهامش قوالب المركز وتقليدها؛ وهذا التّقليد هو عجز الهامش على مقابلة المركز. فدول المركز تهتم وترعى المؤسسات وغيرها "ما أسمته بالجمهورية العالمية للآداب الّتي تضمّ مختلف الثّروات الأدبيّة للشّعوب، وعاصمة هذه الجمهورية أو السّيدة الأولى على هذا المجال الأدبي العالمي هي باريس وينافسها على السّيادة كل من برلين ولندن، صاحبتي الآداب الكبرى".[2]

وبحسب ما قد قيل فإنّ الأدب المركزي هو ذلك النّوع من الأدب الّذي يخدم الطّبقة العليا في المجتمع ولذلك فهو دائما محتفى به ومحاط بالاهتمام والحضوة لأنّه النّموذج المكمّل الّذي يحتذى به، لا لكونه بلغ الذّروة في كمال التّعبير، ولكن لكونه موافقا للسّلطة، ولمخططاتها فهو بمثابة وسيلة إشهارية ودعاية لها، لأنّه يشيد بإنجازاتها ولو كانت فاشلة وعليه "يحظى بالرعاية السامية من قبلها، فتقام له المهرجانات والمآسي ويدرج في المناهج التّربوية واجمالا هو الأدب الرّسمي المتداول"[3].

إذن فالمركز يهتمّ بالآداب الّتي تخدم مصالحه، وتحقق أهدافه. والأدب المنافي لأهداف المركز يتعرّض للتّهميش، والمراقبة والمصادرة تخصّ الكتب غير الملائمة لتوجهات المركز السياسيّة. فنرى أنّ التّهميش لا يتوقف على وصول الآداب إلى حدود المركز فيتمّ التّهميش في المركز ذاته بعدة طرق" ولعل الميزة الأساسية لهذا النّوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق

---

[1]– ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص21.

[2]– منى محمد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مج33، أكتوبر – ديسمبر، 2001، ص162.

[3]– ليلى جغام: وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ودياني ممثل أدب الهامش، مقال منشور في ندوات المخبر، قسم الأدب واللغة– العربية، جامعة بسكرة، الموقع www.la brecption .net فيفري 2011.

المألوف عن التّفكير والتّعبير وينتهك الطابوهات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدّس والمحظور ويخترق الردهات المحرّمة للمسكوت عنه"[1].

وبالنّظر للطرح السابق يجب على الأدب الهامشي أن يوجد لنفسه مكانا بين الأدب المركزي الفصيح." إذا كان هذا الأدب المسمّى هامشيّا مطالبا بالدّفاع عن نفسه، فليس لأن هناك أدبًا مركزيًا يتهدّده أو ينافسه ولكن تحديدًا لكي يحافظ على وحدة كيانه والاستمرار في اجتياح الطريق الذي يقوده إلى مزيد من الاستقلالية والحرية في منازلة واقع يمرّ بالتناقضات ومناهضة ما هو عابر فيه وظرفي ومصطنع. والخلاصة أن مآل هذا الأدب الهامشي أن يتحوّل إلى أدب مركزي بل مركزي جدا لدرجة يتجاوز بمركزيته كل الحدود المسموح بها في مجالي التّفكير والتّعبير، ذلك لأنّه أدب يملك من القوّة والتّميّز، وهو يعيش في الظّل أكثر ممّا يملكه الآخر وهو مغمور بالأضواء"[2] فما هو مركزي الآن يمكن أن يفسح مجاله للهامشي كونه يملك ما يؤهله لذلك من قوة وتميز يوما ما.

إنّ مفهوم التّمركز تصوّر يقوم على التّمايز والتّعالي وتقديس الذّات بوصفها مركز الإشعاع، وهو ما ينطبق على المركزية الغربية الّتي تعالت نبرتها بتزايد هيمنة القيم الحضارية الغربية (الديمقراطيّة، الليبراليّة الاقتصاديّة...)، وانتشار نمط الحياة الأمريكيّة بصفة خاصة، فاعتبر المركز صانع الحضارة ومبدعها ومسيرها، ومثّل الهامش الاستهلاك والرّكود والتّبعية، وكل ما زادت هيمنة المركز بمختلف تجلياته اختزل دور الهامش وقزمت فاعليته وتلاشت، وأمليت عليه الشّروط؛ وفرضت عليه القيود الّتي توافق الإيديولوجيّة الغربية الّتي حددت تصوراتها الواضحة عن العالم والإنسان،" وأفضى ذلك إلى نوع من التّمركز حول الذّات بوصفها المرجعية الأساسيّة لتحديد أهّمية كل شيء وقيمته، وإحالة الآخر على مكوّن هامشي لا ينطوي على قيمة بذاته، إلاّ إذا اندرج في سياق المنظور الّذي يتّصل بتصورات الذّات

---

[1]- حسن بحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية، ص10.09.

[2]- المرجع نفسه، ص14.

المتمركزة حول نفسها"[1] وبالمقابل فإنّ الهامش أو الأطراف" هي المناطق الّتي اندمجت في النّظام العالمي، دون أن تتبلور إلى مراكز، فهي إذن تلك المناطق التي تتحكّم القوى الخارجية في تحديد مدى واتجاه التراكم المحلي فيها"[2].

لقد قسّم الغرب العالم إلى مناطق نفوذ ومستعمرات وألحقها به على أساس المركز والأطراف، وحرّك هذه المناطق في فلك رسم سلفاً ليوافق مصالحه، وشيئاً فشيئاً اتسعت الهوة بين الطرفين، وتكوّنت مركّبات العقد (مركّب النقص، ومركّب العظمة)، فانتفت بذلك إمكانيّة التّواصل والحوار المتكافئ، لأنّ المركز(القوة) لا يحاور بل يسيطر ويفرض ويهدد أيضا.

ومما لا شك فيه أنّ آليات العولمة كرّست مفهوم التّبعية الدّائمة للغرب، فزادت المركز سيادة وسيطرة وزادت الأطراف تبعيّة وتهميشا وهيمنة، ففي مجال الآداب مثلا نلاحظ أنّ ثورة المعلوماتيّة وتطور التّقنية والاتّصال قد أسهمت في سيطرة مفاهيم اللّغات والآداب الحيّة، مع استمرار اعتبار الآداب واللغات الأخرى هامشية[3].

فالعالم لا يمكن إلاّ أن يكون مركزا ومحيطا في الفلسفة[4] الّتي تغذّي المركزية الغربية فلقد" استمد مفهوم التمركز مكوناته من الدلالة المباشرة لـ:Egocentricity، الّتي تفترض غلبة وجهة نظر الذّات وصوابها، وهي متّصلة بعالم الطفولة، إذ تتجلى الأنانيّة المفرطة الّتي ترافق مرحلة من نمو الطفل تجعله يركز العالم في أناه...، فيصعب عليه أن يفهم الأشياء من غير منظاره الخاص، ولا يعطي أي اعتبار للآخرين واهتمامهم"[5].

---

[1]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص22.

[2]– عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص41.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[4]– ينظر: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص113.57.

[5]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، ص22.

ارتبطت المركزية الغربية كذلك بنظرية التّأصيل العرقي وتختلف هذه النظرية عن العنصرية، وفحواها وجود أعراق مختلفة، بعض الأعراق أدنى من بعضها الآخر لا لأسباب اجتماعية أو ثقافية، لكن لسبب غريزي محدد بيولوجيا[1]؛ أي أنّ الإنسان الغربي –حسبها– متميز بطباعه العرقية وأصوله النّقية، وبالتالي يمارس نظرة دونية على باقي الجماعات العرقية، فالعرق في حد ذاته تفوق" إنّ القوة والهيمنة والسّيطرة والتّوسع تخلق عند الجماعات العرقية القائمة بها، إحساسا بالتّفوق والتّفرد والتّمايز والاستعلاء والتّرفع، بحيث تعمد أن تضع بينها وبين الجماعات العرقيّة الأخرى حدودا فاصلة تحول دون عملية الاندماج الحقيقيّ"[2]. بالإضافة إلى هذه المركزيّة العرقيّة، هناك مركزيّة تاريخيّة –إن صحّ التّعبير– وهي الادعاء بالخصوصيّة المطلقة لتاريخ الغرب، الّذي صنعته معطيات خاصة فأنتج هذه الحضارة القويّة والثريّة[3]، فالعالم يشهد مشروعا ضخما وهو تعميم الأنموذج الغربيّ، وهو مشروع يهدد الخصوصيات الثّقافيّة للشّعوب، لكنّ المركزيّة الغربيّة ترى في هذه الهويات والخصوصيّات العرقيّة والثّقافيّة والعقديّة سبب التّخلف، ولهذا تطرح أنموذجها لمن يريد أن يصل إلى ما وصل إليه الغرب، ولا بديل عن الانخراط في مشروع تطابق الإنسانيّة، ولكنّ هذا المركز لا يقدم شروط اندماج فاعلة، بل يطلب تنازلات خطيرة وانقيادا أعمى.

إنّ غياب أطر حوار جديّ بين المركز والأطراف في ظل وتيرة العولمة المتسارعة، من شأنه أن يزيد من احتمال التّسلط ويعمق التّبعيّة. ثم إنّ كل المعطيات السّابقة تنذر بعبثية كل حديث عن ثقافة التّواصل، إن لم نسارع في التّكيّف مع الراهن ومواكبة التّطورات وما تمنحه من فرص، ونتجنب ما أمكننا من المزالق والانعكاسات السّلبيّة.

---

[1]– ينظر: حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية، القاهرة، 1991، ص22. 56.

[2]– ينظر: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، ص231.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص43.

3- الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ بين التّشكل والتّحول:

إنّ المتتبّع للمسار الروائيّ الجزائريّ يقف عند تلك الانتقادات الّتي وجهت له بسب الأيدولوجية الّتي ظلّ يتراوح بينها، ولأنّ الأيديولوجيا تضرب بجذورها في الواقع الاجتماعيّ المعيشيّ؛ وتطلعات الفئات والأفراد فيه، فإنّ علماء الاجتماع دعوا إلى حتميّة الدّراسة السوسيولوجيّة لتحليل الفكر البشريّ، حيث اتجهوا لضبط مفهوم الأيديولوجيا في حضورها الاجتماعيّ، إذ إنّها منظومة الأفكار والقيم والمبادئ الّتي تسعى إلى تحقيقها جماعة ما، أو مجموعة المواقف الّتي تدعو إليها وتدافع عنها، أو مجموعة الوسائل الكلامية والعملية التي تستخدمها من أجل تحقيق أغراضها. إنّ هذه الثنائية تحيلنا إلى إشكالية علاقة الفنّ بالواقع، أي علاقة ما هو اجتماعي بما هو فنّيّ، وهذا لا يعني أنّ الرّواية نسخة من الواقع، بل هي عمل يحمل عناصر تتصل فيما بينها من خلال مواقف إيديولوجية.

لقد صبغت الأعمال الأدبيّة التّسعينيّة بالعنف اللّغوي وفوضى الأحداث النّاتجة عن العنف السياسيّ والدّموي لتلك الفترة الزمنية، وبالتالي ظهرت إشكالية فوضى المصطلح لأدب العشرية السوداء (كالأدب الاستعجالي، أدب المحنة، أدب الإنعاش وأدب الأزمة) وغيرها من التسميات، فالمقاربات النّقدية الّتي يكمن دورها في إبراز الجماليات النّصية وقعت في إشكالية المصطلح أو فوضى التّسميات بشأن أدب التّسعينيات، وهذا ما يُغفل توسيع دائرة الدراسات الأدبيّة المولدة هي الأخرى لنصوص جديدة، ويجعل الدارس غارقا في فهم مدار الإشكاليات بدل ملامسة فحوى النّصوص التّسعينية لاكتشاف سياقات ثّقافيّة واجتماعيّة وخطابات سياسيّة، الّتي هي" حقل للتّعبير عن الآراء واقتراح الأفكار والمواقف حول القضايا السياسيّة من قبيل شكل الحكم، كالديموقراطية واقتسام السّلطة والفصل بين أنواعها"[1].

فالخطاب الرّوائيّ الجزائريّ ظهر مع ظهور الأزمة وتبلّور الوعي" وطرائق مختلفة في فهم وتحليل وتلقي المؤشرات سواء الّتي يبعثها الواقع أو الّتي يتضمّنها المتخيّل الأدبي

[1]- مصطفى الشاذلي، الخطاب السياسي في المغرب، كلية الآداب الرباط، ط1، 2002، ص122.

والإبداعي... عن الخطاب السّائد الّذي استكان إليه المتلقون بفعل العادة أو بقوة القهر والنّبذ"[1] عندها يحمل أبعادا إيديولوجية تضفي قيما جماليّة فنّية تخدم في بناءه، وتسهم في تشكيل الأنساق والأساليب.

إنّ الرّوائيين الجزائريين الذين عايشوا عن قرب الأحداث الدّامية، كانت أعينهم معاينة عن كثب لمخلّفاتها، فخطّت أيديهم حقائق مرّة كان من الواجب التّحدّث عنها، ففي ظلّ الجبروت وتحت الخناجر والقنابل كتبوا بحبر من الدّماء متأسفين عن الوضع الذي آل إليه وطنهم، في حين عانى البعض الآخر الأمرّين، حرقة الاغتراب عن الوطن والبعد عن الأهل والأحبة مجبرين غير مختارين الرحيل للنجاة بأرواحهم، بسبب التهديدات والمضايقات الموجهة من طرف بعض الهيئات والجهات[2]. هذا الوضع الّذي ساد في فترة التّسعينيات وتأزمه قد مثّلته إيديولوجية اشتراكية، وهي مرحلة التأسيس لبلورة الفن وإنتاجه فرواية "التّسعينات مازالت مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية وهذا راجع للوضع المأساوي الّذي يمرّ به الوطن وهذا ما ترك بصمات على الفن"[3]. لم تكن الرّواية الجزائريّة بمنأى عن الواقعية الاشتراكية كمذهب جديد في الأدب من منطلق نقد القائم والأمل في القادم، والحقيقة أن دوافع الاشتراكية في الأدب الجزائري والرّواية على الخصوص هو الوعي بخصوصيّ الظّروف المعيشية الّتي سادت المجتمع الجزائري في حقب تاريخية متعاقبة، ولعل تلك الظروف المادية أنتجت نموذجاً للوعي انعكس على الأدب الجزائري بعدما تبنته النخبة الحاكمة بغرض تقديم البديل النوعي للمجتمع الجديد. فإذا عدنا للرّواية الجزائريّة منذ مطلع السّبعينات، لوجدناها انطلقت من منطلقات واقعية إيديولوجية سياسيّة، فإذا كانت الثّورة سواء في تبنّي مبادئها والدفاع عنها وتمجيدها وتخليد

---

[1]- محمد معتصم: المتخيل المختلف، مج01، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص14.

[2]- ينظر: أحمد منّور: أزمة المثقف (مقالات)، الوكالة الوطنية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009، ص8.5.

[3]- بوداود وذناني: الثابت الايديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار- مقاربة في رواية الشمعة والدهاليز- الادبي والايديولوجي في رواية التسعينات – أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، ص146.

مآثرها، أو بنقدها وتسجيل نقائصها وعيوبها، سؤالا محوريا في المتن الرّوائي في السّبعينات والمرجعية الأم له، وإذا كان تبنّي الواقعية الاشتراكية أو التنصّل منها بعد وفاة الرئيس بومدين قد مثّلا محاور هذا المتن حتى أواخر الثمانينات، فلا ضير أن تكون الأزمة في التّسعينات هي المحور الأساسي والسؤال الأول للمتن الروائي، فالأمر يحمل صفة التّشابه فهذا الأدب كما يرى عيسى شريط ظاهرة صحية تستدعي الدعم والتشجيع[1].

يمكن القول إذا، إنّ الرّوائيين الجزائريين في السّبعينيات والثّمانينيات تبنوا هذا الاتجاه إيماناً منهم بأنّ الاشتراكية هي السّبيل الوحيد لتحقيق العدالة والمساواة والرفاهية لجميع أبناء الشّعب الجزائري، وبما أنّ الرّواية الجزائريّة اتّخذت موقفا ضدّ إيديولوجية السّلطة الحاكمة ومن كلاسيكيات الرّواية السّبعينية الّتي طالما كانت معبّرة عن حال إيديولوجية السّلطة. وبما أنّ الأفكار السياسيّة تلعب فيها الدّور الغالب أو المهيمن، وما دامت تطرح أزمة السلطة والديمقراطية والحرية كنتيجة طبيعية للتّحولات السياسيّة في التّسعينيات، فهل يمكن- والحال هذه- أن نعدّها رواية سياسيّة ؟، إذ واكبت الأزمة وأرّخت لسنوات الجمر- المأساة الوطنية - "هذه الأخيرة التي فرضت تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائيّة اشتركت كلّها في التّنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدّموية"[2] ولأنّها صوّرت الواقع تصويرا دقيقا فقد "انطلقت من مجموعة معطيات وتنقّلت عبر عدّة مناطق وأحياء ومدن وكانت هي أساس الرّواية لجمع المعلومات... وأحداث الرّواية واقعية بما في ذلك المعتقل، فهناك شخص حدّثني عن ظروف المعتقل والمعاملات السيئة الّتي يعانيها المساجين هناك في الصحراء، هذا بالإضافة إلى استنادي إلى معلومات استقيتها من تجارب أحد ضبّاط الجيش الّذي كانت لديه تجربة في هذه المعاقل"[3] فقد ركز الروائيون الجزائريون بمختلف أسمائهم على تمثيل الواقع الاجتماعيّ وبرعوا في وصفه،

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

[2]- عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية، متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، ع03، جويلية، 2010، ص151.

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

لأنّ الكثير منهم ببساطة قد عايشوا تلك الحقبة، فالرّواية كما يراها بعض النقاد "حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية"[1]، حيث جاءت لتقصّي الواقع وتقفي الأثر وتسجيله عبر كل مجالات الحياة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي كانت ولازالت تعيش الأزمة والّتي يرى النّقاد أنّها لم تعد "مجرد أزمة تحوّل عابرة حتّمها تبدّل المزاج الجماهيري، بل كانت في الأساس أزمة تحوّل شاملة لفّت جميع الأصعدة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة اتجاه حال جديد غاب فيه نظام شمولي بديل، فتح معه الباب واسعا أمام تداعيات خطيرة نالت من كنه المسار الخاص الّذي اتّبعته الجزائر منذ الاستقلال، الأمر الّذي كوّن منذ بداية الأزمة رأيا مفاده أنّها ستطول وتفرز معها تداعيات ومضاعفات خطيرة تغذّيها المطالب الشّعبية الراغبة في التّحول"[2] وبالتالي فالأزمة خلل يؤثر على الفرد أو الأسرة أو المجتمع، ومن خلال هذا المفهوم تعتبر الأزمة" فترة حرجة أو حالة غير مستقرة يترتب عليها حدوث نتيجة مؤثرة، تنطوي في الأغلبية على أحداث سريعة، وتهديد للقيم، والأهداف الّتي يؤمن بها من يتأثر بالأزمة"[3] وسيحاول البحث التوقف لاحقا عند مفهوم الأزمة في الرّواية، على اعتبار أنّها المجال الّذي حاول استشراف الحلول، وذلك من خلال الموضوعات الّتي تطرق إليها الرّوائيون في فترة التّسعينيّات.

مع خمسينات القرن الماضي، بدأت رياح التّغيير تهبّ من خلال مطالب تدعو إلى تجاوز خطاب الحداثة المركزيّة وتسلطها إلى خطاب ما بعد الحداثة، هذا الأخير ألغى كل الفواصل والفروقات الّتي نادى بها المشروع الحداثوي" ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثّقافة العليا وبين ما يسمى بالثّقافة الجماهيرية أو الشّعبية، ولعلّ ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثيّ بأنّه الحداثة الدنيا تمييزا عن الحداثة العليا الّتي أنتجها عصر الأنوار،

---

[1]- ينظر: عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع، الفكر العربي، ع25، كانون الثاني، 1982، ص390.

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

[3]- نعيم الظاهر، إدارة الأزمات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1999، ص08.

وعاشها الغرب"[1]. هذا ويهدف خطاب ما بعد الحداثة إلى تبادل الأدوار وصنع التّعددية/ التّشطي في كل المجالات والأوساط، وككل هامشي أصبحت ما بعد الحداثة تتمنى" أن يتحقق الوئام، وتسود العدالة وتختفي الطبقة الهرمية ويختلط المركز بالهامش وتلتغي الفوارق، هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات حداثية كانت أو ما بعد حداثية"[2].

هذا، ويعدّ النّقد الثّقافي واحدا من المصطلحات النّقدية المنفتحة على حقول معرفية متعددة، ولعل هذا الانفتاح كان سببا من الأسباب الّتي أدّت إلى تلك الصعوبة الكبيرة الّتي يواجهها النّاقد إزاء هذا المصطلح ومحاولة تحديده وتأطيره فهو" فرع من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللّغة والألسنية، معني بنقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي، بكل تجلياته وأنماطه وضعيه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة (البلاغي)– الجمالي"[3].

والخطاب الرّوائيّ الجزائريّ إبّان العشرية الدّموية كان له تأثير كبير وتميّز قوي ليس فقط في المجال السياسي وما طبعه من عنف وإرهاب أقل ما يقال عنه أنّه كان دمويا، بل أيضا لأنّها كانت عشرية التّحوّل نحو كتابة روائية جديدة وميلاد متون سردية فرضتها الظّروف والخطابات الّتي عصفت بالجزائر المعاصرة، في هذه المرحلة الّتي عرفت إعلاميا بالإرهاب، لذلك كان من المنطقي أن توسم هذه الكتابة الرّوائية الجديدة بسمات المرحلة ذاتها فمن أشهر ما أطلق عليها "الرّواية التّسعينية، رواية المحنة، رواية العشرية السوداء، محكيات الإرهاب، رواية العنف، رواية المعارضة، رواية الشباب، رواية ثورة العنف، الرّواية التّسجيلية الجديدة، الأدب الاستعجالي، رواية الأزمة. أمّا عن اختيارنا للتسمية الأخيرة ألا وهي "رواية الأزمة " فلقربها الشّديد من المعنى الّذي نريد الحديث عنه في الرّوايات المدروسة.

---

[1]– عبد اللطيف حمودي الطائي، نورس ابراهيم عبد الهادي: حفريات في ذاكرة المصطلح الهامشي أو المهمش أنموذجا، ص254.

[2]– ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص229.

[3]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص83.

فقد عرفت الكتابة السّردية تنوّعا وغزارة إنتاجية على مستوى التّشكيل الفنيّ والموضوعاتي عبر تحولات فارقة في تاريخ العالم العربي الحديث والمعاصر، اتسمت بسمة الحداثة في مجال الفكر والأدب، وأدخلت النّصوص السّردية عوالم التّجريب والبحث عن هوية الكتابة العربية بالبحث في الأشكال الّتي تواكب أزمة الإنسان العربي وتكتب أفكاره وقضاياه شكلا ومضمونا كما شهدت السّاحة النّقدية العربيّة ثراء كبيرا في تناول طروحات غاية في الدّقة والحرج عبر أسئلة الشّكل السّردي واللّغة والأيديولوجيا والهويّة والتّاريخ، والالتزام والحرية وغيرها من الأسئلة الّتي حرّكت السّردية العربيّة، وقد كان الأدب الاستعجالي –الأزمة– يتخبّط في خضّم الخطابات السياسيّة والإيديولوجيّة، ولكن بدرجة أكبر بسبب الظّروف الرّاهنة، ففي حديث النّاقد **مخلوف عامر** عن الرّاهن الجزائري وترهين الخطاب يؤكد" هيمنة الخطاب السياسي والإيديولوجي في المحاولات الإبداعيّة أو المحاولات النّقدية وقد طمست هذه الهيمنة على ثلاث فترات متمايزة من تاريخ البلاد وتلج بطبيعة الحال الفترة التي نحن بصدد معالجتها في هذا المضمار فلا تكاد تخلو نصوص فترة التسعينيات من التعبير عن هول الأزمة وما خلفته من نزيف في النسيج الاجتماعي"[1]. وبما أن حديثنا عن سلطة الخطاب الّذي طغى على الفترة التّسعينية نجد بأنّ فوكو يرى أنّه عنف نمارسه على الأشياء بمعنى أنّ القوة يتم الوصول إليها بوساطة الخطاب سواء في السياسة أو الفن أو العلم[2] فقد تتردّد مصطلح الخطاب على الألسنة وفي المقالات كثيرا، وقلة من يعرف معنى مفهوم الخطاب وأسرار ممارساته ودون إدراك معناه فهو" شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة الّتي تبرز فيها الكيفيّة الّتي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[3] لكن الدّراسات الخطابيّة العربيّة والإسلاميّة ما زالت تسير ببطئ، خاصة في الجانب الفنّي الّذي ينظّم عمليّة الفهم للكثير من القضايا المطروحة في سياق ضيّق ومرحلة محددة. إن مفهوم الخطاب والممارسات الخطابيّة

---

[1]– مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي (نهاية قرن... وبداية قرن) المكتبة الجزائرية، الجزائر، 2011، ص48.

[2]– ينظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء لنشر والتوزيع، القاهرة، دت، 1998، ص156.

[3]– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص155.

دقيق جدّا، ويحتاج صبرا وتركيزا لإدراك كنهه فهو" الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية"[1].

والخطاب الرّوائي –مهما كان مضمونه–لا يبتعد عن الإيديولوجيّة نظرا لاتساع فضائه النّصي، وقربه من الحياة الاجتماعيّة، وما تتوفر عليه شخصياته من مواقف" فالإيديولوجيا هي نمط علاقات النّاس، عاداتهم، أفكارهم وأخلاقهم"[2]، هذا يعني أن شخصيات العمل الرّوائي تحمل في وعيها بعدا إيديولوجيا وتجسده في عادتها وأخلاقها، وعليه فالخطاب الأدبي هو تعبير عن رؤية العالم بصورة أو بأخرى لذا على المبدع إبراز تلك الرؤيا وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها.

إذا عدنا إلى أدبنا الجزائري –رواية–الفترة التّسعينية (الأزمة) وما بعدها نجدها تتراوح وتترنّح في شدّ وجذب بين قطبين: قطب السّلطة المهيمنة/المركز، وقطب الفئة المنبوذة/ الهامش، والّتي من خلالها حاولت الذّات الرّوائية توصيف الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ للحقبة الدموية وما آل إليه المجتّمع بعد تلك المرحلة، واقع أليم يضج ويعجّ بالتّناقضات والانكسارات، وذلك لفضح ممارسات الهيمنة والسّلطة والاستبداد الّتي رسّختها ثّقافة المركز.

فالأدب الجزائري يحتفي اليوم بالنّصوص السّردية وخاصة الرّواية احتفاء كبيرا إلى درجة يمكننا القول فيها إنّ عصرنا هو عصر الرّواية؛ ومن يتتبّع التّجربة الرّوائية الجزائريّة بالدّرس والتّحليل، سيدرك أنّه أمام موجة روائية حديثة وفريدة –حديثة من خلال نشأتها المتأخرة زمنيا، وفريدة من خلال الإبداع الخلاّق والمتميّز–، فقد تشكّلت بإفرازات إبداعية مختلفة المشارب وبخصوصيات متنوّعة عبر معانقتها لفضاءات أوسع، استطاعت في فترة وجيزة الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لا يعود إلى قدرتها على تطوير وتطويع وسائل السّرد وأساليبه فحسب، بل إلى قدرتها الفائقة في تمثيل المرجعيات الثّقافيّة والنّفسية والاجتماعيّة والتّاريخيّة والسياسيّة، وأن تنجب مجموعة من الرّوائيين ممن جدّدوا وأضافوا شيئا

1– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي" النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص13.

2– محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع دار الحداثة، ط1، 1981، ص108.

كثيرا للرّواية الجزائرية بشكل خاص والرّواية العربية بشكل عام، والّتي أثارت حفيظة المتلقّي والنّاقد لاكتسابها سمات وقوالب جماليّة وفنّيّة، فقد واكبت كلّ التّحولات الّتي طرأت على الرّواية العربيّة والعالميّة، فالإبداع الرّوائي الجزائري أضحى يحتلّ مركزا مهمّا في المصاف العربي والعالمي بفضل كفاءة وقدرة الرّوائيين على التّجدد والتّطلّع والبحث الدائم والتّطور المستمر في محاولة للخوض في غياهب الحياة، واقتحام الواقع لاستيعاب القضايا المستحدثة وتجاوز الأفكار المستهلكة، مشكّلا أفق كتابة واسع لقضايا الأزمة. فكانت هناك نصوص كتبت تحت ضغط الأحداث لتسجلّ الراهن الجزائري وتندّد بقتل ذاتيّة الإنسان مشكّلة ما اصطلح على تسميته رواية الأزمة،" وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه تيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفى"[1].

لقد مثّلت الكتابة الرّوائية الجزائريّة بحداثة نشأتها إحدى أهم التّجارب الّتي شكّلت المكتبة العربية بلسانيها العربي والفرنسي، ولا أدلّ على ذلك من: رضا حوحو، مولود فرعون، كاتب ياسين، مالك حداد، آسيا جبار، الحبيب السايح، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، عبد العزيز غرمول، كمال قرور... الخ، إلى جانب ذلك أنجبت مجموعة أخرى تحكّمت في المسار الروائيّ في فترة التّسعيّنات عالجت موضوع العنف بأشكاله المتنوّعة وقضايا المثقّف والاغتراب والاستيلاب والارهاب...الخ، استثمرت من عدة تجارب إبداعية تسابقت من حيث المستوى الفنّي نذكر على سبيل المثال واسيني الأعرج في مجموعته: ضمير الغائب (1989)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية(1990)، سيدة المقام (1991)، ذاكرة الماء (1997)، شرفات بحر الشمال (2001)، حارسة الظلال (2001)، ونجد رشيد بوجدرة في روايتيه: فوضى الأشياء (1990)، تيميمون (1994)، كما أسهم الطاهر وطّار في توسيع دائرة الأعمال الروائية بصوته المتمثل في: الشمعة والدهاليز (1995)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (1999)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2006)، إلى جانب ذلك ظهر صوت جيلالي خلّاص في:

[1]– بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص11.

عواصف جزيرة الطيور(1998)، الحب في المناطق المحرّمة (2000)، ونجد الحبيب السائح يتابع مساره في رواياته: ذاك الحنين (1997) تلك المحبة (2002)، تماسخت دم النسيان (2002)...الخ. حيث استطاعت هذه الترسانة الروائية التّسعينية على حد تعبير بعض الباحثين أن تهضم و تستثمر عناصر هذه التجربة، حيث سرد أصحابها التاريخ والظروف الخارجية والداخلية، فظهرت أصوات أخرى مثلت لهذه الفترة وحاولت رسم خارطة طريق جديدة في مجال الرواية بمواضيع جديدة وبأساليب مغايرة في الكتابة على المستوى الفني وعلى مستوى المشاريع الإيديولوجية الّتي انصهر فيها الروائيون الجزائريون خاصة بعد صدور روايات عديدة نذكر منها: بشير مفتي في: المراسيم والجنائز (1998)، أرخبيل الذباب (2000)، شاهد العتمة (2002) عزالدين جلاوجي في: الفراشات والغيلان (2000)، سرادق الحلم والفجيعة (2000)، رأس المحنة (2003)، مراد بوكرزازة في: شرفات الكلام (2001)، كمال بركاني في: امرأة بلا ملامح (2001)، محمد زراولة في: مدار البنفسج (2002)، سفيان زدادقة في: كواليس القداسة (2002)، أحميده العياشي في روايته: متاهات ليلة الفتنة (2000)...الخ، فقد أسهم هذا الثراء السردي بصفة عامة في تفاوت لقيمتها الجمالية.

ومن تجارب الأصوات النّسوية الّتي سجّلت وصوّرت المرحلة التّسعينيّة، وأسهمت في إغناء المشهد الرّوائي الجزائري في التّسعينيات نذكر: زهور ونيسي في: لونجة والغول (1993)، فاطمة العقون في: رجل وثلاث نساء (1997)، فضيلة الفاروق في مجموعتها: مزاج مراهقة (1999)، وتاء الخجل (2002)، زهرة الديك في: بين فكي وطن (1999)، وفي الجبة لا أحد (2003)، ياسمينة صالح في: بحر الصمت (2000)، وطن من زجاج (2006)، أحلام مستغانمي في: ذاكرة الجسد (1993)، فوضى الحواس(1996)، عابر سرير (2003).

انطلقت هذه الأصوات لهذا الجيل مندّدة رافضة للواقع المأزوم والمهزوم، الّذي يعيش في مواجهة دموية، وأهم ما ميّز هذه الأسماء أنّها لا تعزف على وتر واحد ولا على آلة سردية واحدة، فكل واحد منهم اجترح لنفسه مسلكا خاصا انشغل بتعبيده حتى أصبح فضاءه الخاص به، وشكل لنا عالما روائيا جزائريا حديثا. فقد كان المشهد الرّوائي الجزائري متأثرا بالأحداث

السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي لا مناص منها والّتي فرضت أن تكون منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر المعاصر، فقد وقعت الجزائر على صفيح ساخن تصارعت فيها الأيادي إلى حدّ الحرب الأهلية، والّتي هدّدت بنسف كيان الدولة وأسس المجتمع ونجحت إلى حد كبير في ذلك. لم يكن الرّوائيّ ببعيد عن هذه الصراعات الّتي كانت تتوالى، بل مهدت لتكون مادته الخام الّتي يعبّر بها عن واقعه المأزوم وينطلق منها، فانعكس هذا الواقع على تجربته الفنيّة الرّوائيّة الّتي واكبت المرحلة وحاولت الاقتراب من الواقع وتفسير الأزمة.

اتّخذت الرّواية الجزائرية من المحنة الّتي حلّت بالبلاد موضوعا للحكي استطاع الروائيّ أن يسوغها في قوالب فنّيّة إبداعيّة، وقد أسهم هذا الإبداع في غزارة الإنتاج الروائي لتكون بذلك مؤرخة لعصر الأزمة، ونجد **إبراهيم سعدي** يعبّر عن إحساسه بقوله: "رغم الإحساس حقا باللاّجدوى عندما نلاحظ الصعوبات واللاّمقروئية والتّضحيات، فإنّ الدوافع إلى الكتابة وهو دافع داخلي فيما يخصني لا يزال قائما، صحيح أنّني مررت بأزمة نفسية لم أحس فيها فقط بلا جدوى الحياة نفسها، ولست أدري كيف سيكون أمري لو أنّني فقدت الدافع إلى الكتابة بلا رجعة، لكن لا أخفي عنك أنّني أكتب بلا أوهام العظمة أو الشهرة، أو التأثير على المجتمع سوف أظل أكتب لأنّه لا بّد لي من ذلك، وهذا حتى لو قال الناس بأنّ ما أكتبه مجرد خربشة"[1] إحساس ينمّ عن روح متأثرة، أرادت المشاركة في المحنة من خلال تسخير قلمه في التخفيف من الآلام والأوجاع الّتي خلّفتها الحقبة الدّمويّة.

ويجمع دارسو الأدب الجزائري بأن معظم النّصوص تمّت كتابتها بأساليب وبأيدولوجيات مختلفة فمنهم "من أعلن تمرده ورفضه لواقع الموت داعيا إلى استرجاع القيم الإيجابية للمجتمع... ومن الكتّاب من فضّل التقوقع حول نفسه- وهم قلّة- حيث اختاروا الماضي الثوري المشرق ملاذا لهم، وقد اعتبروا أنّ إصلاح الواقع الاجتماعي الراهن عملية مرهون نجاحها بالرّجوع إلى القيم الثّورية، وهذه نظرة مثالية هدفها تجاوز مآسي الواقع فحسب، ومن الرّوائيين

1- عبد الغني خشة: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988-1998، (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة: 2002، ص18.

من اختار المغامرة في التّجريب والتّحديث"[1]، لتثمر بذلك التنوع والاختلاف آفاقا جديدة للكتابة وتفرز أرضا خصبة لعلها تتماشى ومتطلبات الواقع الجديد الّتي تستند" إلى تجربة ذاتية تنشأ من النّظر إلى الواقع بطريقة معيّنة"[2]، فالأزمة قد كانت كالصعقة على المجتمع ككل وعلى جميع المستويات؛ كيف لا والإرهاب" ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة الّتي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية"[3] أحدثت الأزمة انكسارات وجروح عميقة وخلفت ذعرا وترهيبا كبيرا في نفوس المجتمع مما سمح للروائيين برسم هذه المشاهد الدموية المأساويّة الخانقة التي" قد ميّزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم والسوداوية والإغراق في الغموض والمجهول إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالانتحار المبرمج... وأنّها مليئة بالفاجعة، ورافضة للسياسّة وتسعى للكشف عن مؤامرة غير واضحة فضلا عن تشعبها بالأسئلة الّتي تبقى معلقة إلى حين لأنّ المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسيّ، إنّما بممارسات الإنسان"[4] لغة مشهديّة متلبّسة بمعجم الحزن والشّجن.

لم يكن موضوع الأزمة في رواية التّسعينيّات السّبيل الوحيد الّذي سلكه المتخيل نحو التغيير، لأن إيقاع الأحداث في هذه الفترة سريع جدا، وقد تتواتر أحداث الواقع في جميع النصوص التي تنتمي إلى مرحلة زمنية معينة. وبذلك لا يمكن عدّها الدافع الأمثل للتغير؛ إنّما النصوص تتمايز بشكلها، ونظرا لفتح مجال واسع للحرية فقد طفت على السّطح قضايا كانت

---

[1]- حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية: 1988–2000 صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية، مقاربة بنيوية تكوينية، (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة: 2002/2003، ص375.

[2]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية المكتبة الوطنية للكتاب، دط، 1986، ص94.

[3]- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص90.

[4]- عبد الغني خشة: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988–1998، صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية، مقاربة بنيوية تكوينية، ص28 .

حتى وقت قريب ضربا من ضروب الممنوعات، مما يعني أنّه إذا كانت القراءة الإيديولوجية قد حكمت على النصوص بالتسجيلية، والكشف المباشر عن المواقف، فإنّها يمكن أن تقرأ أيضا بالنظر إلى طريقة تشكلها[1] وأنّ توالي أحداث المحنة أدّى –أحيانا–إلى الصمت غير المبرر في ظل هذا الواقع المتناقض.

وفي محاولة لرصد موقف الرّوائيين من الرّاهن المأساوي الّذي" جرّد الكاتب من كل إمكانيّة لإبراز الصراع أو التنبؤ بمستقبل، لذلك رأينا كتابة المحنة تركن إلى المحنة وتجسيد الحالة، لعل روايات التسعينيات تعبر بمختلف أشكالها وبدرجات متفاوتة عن هذه الوضعية"[2] لذلك كان لزاما علينا حصر المواضيع الّتي تطرق لها المتن التّسعينيّ، لأن مواقف الأدباء والنّقاد متشعبة والإحاطة بها قد تأخذنا لمسار طويل ومن الصعب إيجازه في هذا الموضع.

شغلت الثورة الجزائرية تفكير الروائيين وكانت عبارة عن مرجع للجزائريين، فرسم تاريخ الثورة التحريرية وأرّخ لها بأقلام متعددة وبجرأة ووضوح. وما تردد في روايات التّسعينيّات هو تصوير لوضعية المثقف الذي وجد نفسه سجينا بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، وسواء كان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رساما أم موظفا، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم[3]. فقد عاش المثقف حالة من الذعر والخوف، وكان مهددا بالاغتيال والموت من طرف الضلال الرهيبة والفئات التي قررت قتل النخبة المفكرة في البلاد، هذا التهديد أفرز حسرة وخيبة في نفسية المثّقف وجعلته يفكر في طرق مختلفة للهروب من الواقع المأزوم، والهروب من الوطن الّذي تحكم فيه الإرهاب. إذا فذات المثقف المعذبة تجسد في أحد أوجهها حضور المثقف ومحنته في رواية الأزمة إنّها ثقافة الوطن الجريح.

إنّ الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، فقد جعلت الرّواية الجزائرية موضوعة الإرهاب تيمة مركزيّة، عبّرت عن المجازر والمشاهد الدّمويّة الّتي راح ضحيتها الشّعب

---

[1]– ينظر: آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، دط، 2007، ص85.

[2]– المرجع نفسه، ص78.

[3]– حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص191.

المغلوب على أمره بمختلف أطيافه، لذلك" فإنّ وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقها... بل إنّ ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور"[1]، ورغم كل هذا الصراع والواقع المنهار والملطخ بالدماء، فإنّ الروائي لم يغفل عن إلتزامه للإقتحام في مثل هذه القضايا الممنوعة أو المتمنّعة" فلسبب ربّما مرتبط بالعقيدة الاشتراكية عند روائي عهد الأحادية الحزبيّة تمحورت الرّواية الجزائرية حول الأشكال المحلية للصراع الطبقي، وغاب هذا الموضوع الخالد الإنساني الذي يحظى بالمكانة المهمة في كل آداب العالم"[2].

لقد أرّخت هذه القضايا وغيرها الحقبة التسعينية ومثلت محور المتن الحكائيّ لها، هذا النّصّ الذي أطلقت عليه العديد من التسميات: الرّواية التّسعينيّة، رواية الأزمة، رواية المحنة، رواية المأساة، أدب الاستعجال. فبرزت على السّاحة الأدبية نصوص تشتغل بالواقع وتشكيل المرجعيات التاريخية بالاعتماد على أنساق وأساليب سردية متنوّعة تساهم في متابعة الكتابة على أوضاع المجتّمع الجزائريّ وفي تاريخه، نجد هذه الكتابات قد اتجهت في محنتها إلى إعادة إنتاج الواقع " الأمر الذي يشحن النص الروائي بالتّوترات النّفسية الحادّة الّتي تتلمّس مواطن الضعف واليأس في ربط أجزاء الحدث، فنجد السّارد يحكي من دون أن يحدّد البؤرة الّتي يتمركز حولها الخطاب وذلك في ضبابية الرؤية وزئبقية المعنى"[3]، بمعنى أن الذّات السّاردة بقدر ما تحكي وتصف وتصوّر الواقع، بقدر ما تلتزم الصّمت الّذي أجبر عليه في ظلّ تسلّط ممارسات المؤسّسة المهيمنة.

ورغم كل هذا، إلاّ أنّ الخطاب الروائيّ الجزائريّ جاء منفتحا وثريا في عالمه وهذا ما عبّر عنه بن جمعة بوشوشة قائلا:" والاشتغال على اللّغة في أفق حداثي يتم في ضوئه التّعامل مع اللّغة لا كأداة إبلاغ فحسب وإنّما كفضاء إبداع يسهم في شعرنة الخطاب، وتكثيف دلالاته

[1]– عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص90.

[2]– إبراهيم السعدي: "تسعينات الجزائر كنص سردي"، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، ط6، برج بوعريريج، 2003، ص24.

[3]– جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمآل، مطبعة AGP، وهران، دط، دت، ص224.

الفكرية وأبعاده الجمالية"[1] وهو رأي على قدر كبير من الإنصاف للنصوص الروائية التي واكبت الأزمة، فقد استطاعت احتضانها وإن اختلفت في بناء المعادل التخييلي المعبّر عنها، فمنها من وقع في سلة أدب الأزمة ومنها من استطاع التعبير عن الراهن الجزائريّ المأساوي وفق معادلة فنّيّة جماليّة في مدونات مثلث مذهب التّجريب في الرّواية الجزائريّة، هذا المذهب الساعي إلى تجاوز الأنماط التقليدية في الكتابة" وخلخلة الميثاق السردي السائد وما ينبني عليه من أنساق مألوفة"[2]، وقد عبّر عن هذا المعادل الموضوعيّ بمعادل تخيليّ تجاوز نمطيّة الكتابة التّقليّدية.

---

[1]– بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص55.

الفصل الأول
تيمات المركز والهامش في الخطاب الروائي الجزائري

1- تيمة التاريخ كنسق مركزي في الرواية الجزائرية

2- تيمة الأسطورة كمركز في الخطاب الروائي الجزائري

3- توظيف التّراث الأسطوري والدّينيّ في الخطاب الروائي الجزائري

4- صراع العوالم ومحرّكات التّشظي" الثابت والمتحوّل

5- عوالم الهامش في الخطاب الرّوائيّ الجزائري

6- الشّخصيّات ذات المرجعيّة الاجتماعيّة في سيّد الخراب

7- هامشية الثّقافة الشّعبيّة/ هيمنة الخطاب العولمي

إنّ حديثنا عن النّصّ السّردي الجزائري الرّاهن – نصّ العشريّة الدّمويّة خاصّة – أو عن راهن الكتابة الرّوائيّة في الجزائر هو حديث عن ملامح وقضايا التّجريب على أكثر من صعيد تشكيليّ/ دلاليّ لهذا النّصّ: المثّقف والسّلطة، الأنا والآخر، النّسويّة والذّكورة، الهويّة والتّاريخ، الإرهاب والعنف، الثّقافة الشّعبية والعولمة...، بدت فيها الرّواية الجزائريّة في العشريّة الأخيرة مسيّجة محاطة بقضايا تمظهرت من خلال خصوصيّة الذّات الرّوائيّة الجزائريّة، المكثّفة الّتي تحيل على التّاريخي؛ الدّيني؛ الشّعبي؛ الأسطوري؛ العجائبي؛ الغرائبي، والعولميّ حتى غدت هذه النّصوص عامرة غامرة؛ فتحت آفاقا قرائية جديدة أملتها الظّروف والتّحولات السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة.

حاولت هذه النّصوص أن تفرغ من جعبة الذّات القارئة كلّ حسّ وفضول قرائيّ. إنّها نصوص دسمة تستحقّ المدارسة والمساءلة والمتابعة الجادة، وهذا في "غمرة الثّورة النّصية الّتي تعتبر إحدى أهم سمات تحوّلات الخطاب الأدبي"[1]. وهذا ما انكب عليه الرّوائي الجزائري في العشريّة الأخيرة بالتّجريب، وهو ما سنحاول استجلاءه والوقوف عنده، ومقاربته، من خلال المدونة الرّوائيّة الجزائريّة –فترة ما بعد التّسعينيّات– وجملة من المدوّنات الّتي بدت عليها ملامح التّجريب جليّة، وظهر فيها اشتغال الذّات السّاردة والذّات القارئة من أجل بناء نصّ تفاعلي يؤرّخ لفترات متفاوتة من تاريخ المشهد السّرديّ الجزائريّ، ويصوّر مراحل واتجاهات الرّواية مع مواكبة عصر العولمة والتّكنولوجيا، وهذا ما يعرف في السّاحة الأدبيّة بالتّجريب، الّذي يحتاج إلى تخريب من لدن القارئ والنّاقد.

تشكّل الرّواية الجزائريّة –فترة ما بعد التّسعينيّات– منحى سرديّا بالغ التّركيز والاقتصاد، دقيق الحدث، متوالي المفارقات، متكاثر الإيحاءات، عامرا بالثّنائيات (المركز/ والهامش، الآنا والآخر، الإبداع والتّقليد...) ومخصّبا بجرعات فائقة من الذّخائر والسّجلات الفنّية المتراكمة بدءا من عنونة متونها، مرورا بالمؤثّثات المشكّلة لإبداعها ولتلقيها، وصولا إلى خواتيمها.

تضجّ وتعجّ رواية الأزمة بحشد من التّناقضات القائمة على الغموض والتّخيّل، الّذي يعزّز الوعي الفكريّ والفنّيّ في النّصّ الحكائيّ؛ ويزيد من توتّره وكثافته، وستمنح مقاربتنا

[1]– عبد الرّزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّصّ، د.ط، منشورات إفريقيا الشّرق، المغرب، 2000، ص21.

التّطبيقيّة لنفسها الجرأة على تقصّي قضايا المركز والهامش واستنطاق أبرز فاعليّاتهما وإبراز جماليّاتهما، مستضيئة ومعتمدة على ما أفرزته جلّ الدّراسات السّابقة من أنماط اعتمدت عليها.

أجل للكتابات السّرديّة تاريخها، ومكتباتها؛ فكما تربّع الشّعر على عرش الأدب واعتبر لفترة طويلة من الزّمن "**ديوان العرب وسجلّ بطولاتهم**" فإنّ الكتابة السّرديّة اليوم أضحت من خلال هذا الزّخم التّراكمي للكتابات الإبداعية–سواء كانت روائيّة أم قصصية–هي الأكثر هيمنة وتجلّيا في الخطاب الأدبي السّرديّ المعاصر، فحق لنا أن نطلق عليه" **ديوان العرب الجديد**".

هكذا نجد الخطاب السّرديّ التّسعينيّ ينتمي إلى طائفة الخطابات الأدبيّة الّتي يؤدّي الإدمان على قراءتها إلى الكتابة عنها؛ حيث تنزع الكتابة التّسعينيّة نزعة الكتابات الإشكالية الّتي تضاعف فيها النّقد من كل جانب، ممّا جعل الهالة السّرديّة التّسعينيّة محل دراسات تشابهت حتىّ تقاطعت وتباينت حتّى تناقضت.

فماذا يفعل القارئ النّاقد إزاء خطاب سرديّ بهذا الشّكل؟ من أين يبدأ مساءلته؟ وإلى أين ستفضي به مساءلته تلك؟

لكننا رأينا تلك المساءلة النّقديّة ممكنة إذا ما توخت المغايرة ونشدت الاختلاف، إذ لا تزال خروقات الكتابة التّسعينيّة وما بعدها في التّرسانة الآتية:(**تاء الخجل لفضيلة الفاروق– وطن من زجاج لياسمينة صالح– سيد الخراب لكمال قرور– مصحة فرانز فانون لعبد العزيز غرمول**) تستفزّ المساءلة وتغوي بالبحث والتّنقيب، وعليه سعينا إلى قراءة الخطاب السّرديّ التسعينيّ بمركزه وهامشه– فسيفسائيّا– استفزازيّا.

انطلاقا من هذا نجد أنّ السّؤال ينبثق من وسط الأضداد المنتشرة في سطوح النّصّ وشقوقه وأعماقه انتشارا شبكيّا متواشجا؛ وأعني بسطوح النّصّ المستوى المباشر المقروء من النّصّ. أمّا عمق النّصّ فهو المستوى العلائقيّ اللامباشر للنّصّ.

التّجربة الرّوائيّة التّسعينيّة وما بعدها تجربة تتّسم بالملاء والتّعبئة الدّاخليّة والقلق، والتّوتر الجدليّ. لذلك لابدّ لها من قارئ متميّز، قارئ لا ينتظر على هوامش النّصّ؛ بل يخوض مغامرة القراءة والتّأويل، فحكائية الأزمة أذكى من أن تقدّم لنا كقراء وجبة سهلة سريعة الهضم نمرّ عليها مرور الكرام. والسّرد الجزائري أرضه مغروسة بالرموز، تتحول عبر القراءة

إلى تشييد عوالم حيّة، والقارئ إذا تشاغل عنها بغيرها، ولم ينتبه للزّرع الطيب عند مواطئ قدميه **(نتاج القراءة الباطنيّة)** ألهاه الزّهر **(التّقابلات الظّاهريّة)** عما فيه فائدة ونفع له.

أضف إلى ذلك أنّ النّصّ التّسعينيّ مسكون أبدا ودائما بزوبعة السّؤال؛ فالسّؤال عند رواية **(المحنة)** موقف من العالم والوجود **(رؤيّة العالم)**، لذا نجده يصدر عنه بحركة دائريّة تتولّد ولا تنغلق. يبدأ به ويدور حوله لينتهي إليه ويبدأ من جديد، فإذا كان السّؤال جهاز الإنارة والكشف عن الجذر والنّواة والجوهر، فهو في الوقت ذاته مطيّة الكشف عن الطّبيعة الضّديّة للواقع وعلاقاته المتناقضة؛ انطلاقا من هذا البعد تتوارد الأضداد في النّصّ تباعا، وجريا على المأثور" **بالأضداد تتباين الأشياء** "، كاشفة عن الأبعاد المتناقضة والاحتمالات المتباينة، متبوعة دائما بالسّؤال بما لا تتوقعه الذّائقة السّائدة الباحثة عن أجوبة وحلول، فالإجابة المحدّدة منفية من أرجاء النّص؛ لأنّها تفضي إلى التّقريريّة الّتي تتحكّم بمخيّلة القارئ، وتقيم الرّقابة على حساسيته التّمييزيّة ووعيه لطبيعة الواقع، والوعيّ الموجّه تضعف فاعليّته الخياليّة والجدليّة.

إنّ هذا المسرح السّجاليّ المجادلاتيّ الموجود في واقعنا نتيجة حتميّة لتناحرنا وتناقضنا، ولا عجب ما دام هذا التّناحر من إنتاج الإنسان الهشّ/الضّعيف الّذي لا يعوّل عليه في شيء. إنسان يقدّس عاطفته وهواه على حساب غيره، والأمر الّذي لابدّ منه هو أن نحتكم للعقل والمنطق لتحقيق المنشود، وأن نجعل أضغاث أحلامنا أكثر واقعية ممكنة. بمعنى التّركيز على القيّم وكيف تتجلّى سردا من خلال نبض الواقع.

إذا حافظ النّص على قدر من التّمنع وراوح بين البوح والإخفاء، بين الصّريح والضّمني، فإنّ فاعلية ما ستنشأ لا محالة، وسيستغلّ القارئ كلّ خبراته، ويوظّف طاقاته ما أمكنه ذلك، كي يصل إلى ما خفي وعمي من النّصّ عن طريق سدّ وتعبئة الفراغات والفجوات الّتي بثّها المؤلّف في ثنايا نصّه.

فثنائية المركز والهامش وتشظّيهما من حيث لعبة تبادل الأدوار بمثابة الحيل الّتي تفرّد بها روائيّونا، وهي لعبة ماهرة/ مراوغة خرقت حالة التّوقع وخيّبت ظنّ المتلقي.

إنّ المتلهّف لدراسة أدب المحنة وما بعدها يتنوّر بذلك الإبهار والإثارة والمفاجأة والاستفزازية الّتي ميزّته؛ فبقدرته على أنّه صياغة فنّية لتجربة إنسانية، إلاّ أنّه أدّى دورا أساسيا في الارتقاء بنصوصه جماليّا، وفعلت دور القارئ/المتلقي في إجراء حوار منتج مع النّصّ؛ فكانت تلك المسمّيات أكثر تحريضا له كي يقبل على النّصّ بوعي شديد، ويستبطن مكنوناته المتسردنة والمتسرطنة بغية تحقيق وجود النّص عن طريق القراءة الفاعلة المنتجة لا المستهلكة.

لذلك نجد كلاّ من –فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، كمال قرور، عبد العزيز غرمول– في نصوصهم الرّوائيّة غالبا ما يفترضون متلقيّا ضمنيّا متخفيّا ذا كفاءة أدبيّة تمكنه من أن يتواصل معهم عبر نصوصهم المراوغة/ العصية على الفهم؛ بهدف محاورة القارئ ومحاوله شدّ أنظاره وانتظاراته من خلال أسلوبهم الّذي يسحر تارة، ويباغت مرة أخرى، ويغالط ويوقع في الفخ مرة ثالثة، وهكذا دواليك.

واستخدام الرّوائي الجزائريّ الّذي هو محلّ دراستنا لتقنيات سردية متنوّعة، بأسلوب ساحر ساخر مباغتّ مرّات؛ متهكّما في مرّات أخرى؛ واقعيّا في أكثر من مرّة؛ رمزيّا ممررا رسائل مشفّرة ممثّلة لبعدين اثنين:

أولا– بعد فكري:

يتمظهر في نقد الممارسات السياسيّة، الاجتماعيّة، الاقتصاديّة، الثّقافيّة الجزائريّة بلغة غير مباشرة، لغة التّلميح لا التّصريح، لغة العدول والانزيّاح، ويهدف بذلك إلى فضح القيم الوضيعة.

ثانيا– بعد فنّي جمالي:

يكمن في خلق جوّ من المتعة والتّسلية تجمع بين الجدّ والهزل، بين الضحك والتّندّر، بين المدح والذّم، بلغة استفزازية صادمة للقارئ تجعله يصطرع ويتصارع معها مرغما بغية إدراك المداليل والمعاني الماورائيّة، والأنساق المضمرة المسكوت عنها. ويتجلى ذلك من خلال التّركيز على القيم والأبعاد الاجتماعيّة وشحنها دلاليا بتهميمات شعريّة وجماليّة. فكلّ ملفوظ هو شكل لخلق لغة إيحائيّة ضديّة بين المقدّس والمدنس، بين المركز والهامش.

إنّ روائيّ الأزمة، وخاصّة أولئك الّذين يشتغل البّحث في أعمالهم، يضعون نصب أعينهم ازدحام وقت القارئ وكثرة انشغالاته، لذلك فهم يوفرّون عليه عناء تلقّي نصوص متبادلة الأدوار-تشظّي المركز والهامش-، لكنّهم بذكاء ودهاء مفرط يورطونه في مسألة البناء... فهم لا يكتبون بقدر ما يضعون فخاخا لقرائهم من أجل أن يجعلوه أيضا كاتبا مشاركا في هندسة المعنى، وقد ساعدت نبرتهم السّرديّة على تكثّيف قوّة الإيحاء ودقّة التّرميز. فالذات السّاردة بقدر ما تحكي وتسرد وتصف، فهي تفاجئ وتفارق وتسخر من العالم بطريقتها الخاصة، وهذه سمتها الّتي اكتحلت عيونها بإثمد السؤال المشاغب الساخر والمستفز في ثنايا الخطاب، وبالتالي فتح هذا النّوع من الكتابات آفاقا قرائية لا تتوقف عند حدود المتعة والاشتهاء السّردي والانتشاء الحكائي، بقدر ما تفتح آفاقا أخرى لإنسان لا يحجم ولا يهادن.

يحوي المتن الرّوائيّ على إشارات عديدة حول الواقع والناس والمتخيّل العربي، بأسلوب حركي دينامي متجدد، وتتميز الرّواية غالبا بطول النّفس الّذي يتكسّر غالبا بواسطة عناوين أو مقاطع فرعية، لكنّ مع هذا، تبقى الرّواية موحدة الدلالة، منسجمة الرّؤية. وتتخلّل البناء أيضا رتوشات ولمحات هامة تفيد بأنّ الكاتب يجنح إلى إمداد وإغناء النّصّ باضفاءات تجريبيّة، حيث تتعدّد اللّغة، وتتباين بتباين الشّخصيات، وترافق اللّغة الفصحى لغات أخرى كالدّارجة والفرنسية؛ إنّها لغة بوليفونية هجينة بتعبير باختيني قديم، فالكاتب يستثمر احتكاكها اليومي بهذا التّنوع اللّغوي كي يقدّم للقارئ عالما ديناميا حيّا له قدرة كبيرة على التّعبير عن دينامية أخرى يحفل بها الواقع، وهي بذلك لا تستنسخ هذا الواقع وإنّما توظف عناصره بشكل إيجابي لتثبيت البنى الدلالية، ويعزّز هذا التّوظيف بحضور التّناص بأشكاله المتعدّدة: حضور فكرة، حضور نصّ، حضور مفهوم.

وبقدر ما كانت العبارات السّرديّة واضحة وبسيطة، فهي تلعب على ورقة المتلقي من خلال تهييج فكره: حيث يجد القارئ نفسه مرغما على اللّعب بالأوراق وترتيب الحكاية من جديد أو إعادة صياغتها وفق استراتيجيّة خاصّة، فاللّغة الّتي يوظّفها الرّوائيّ لغة مرنة تنهل من الفصيح المتداول بقدر ما تغرف من لغة الشّارع والقاع الشّعبي. فالرّوائي يعرف كيف يسوي اختلالات هذا المزج البوليفوني، إذ يضع المفردة الدّخيلة بين قوسين ليميّزها عن غيرها، ولينبّه

القارئ إلى طبيعتها ووعيه بتركيبة جملته السّرديّة الهجينة، كما أنّه غالبا ما كان يترجم إلى التّعبير الفصيح أمثالا عاميّة ومقولات مأثورة مستوردة من الخطاب الشّفهي البدويّ أو الشّعبيّ.

وممّا لا شكّ فيه أن للتّراث أهمية بالغة في الأدب، يلجأ إليه الأديب نتيجة احتياجات وأهداف شتّى، لإعادة رسم الواقع وفقا للماضي، رغبة منه في تحقيق التواصل ومن ثمّ الربط بين الماضي والحاضر، وقد يكون هذا اللجوء رغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من زمن العجز الّذي يعيشه، وهربا إلى أحضان الماضي الذي يرى فيه العالم الأمثل بالقياس إلى الحاضر.

1- تيمة التّاريخ كنسق مركزي في الرّواية الجزائريّة:

تشكلّ الرّواية موضوعة أدبيّة مفتوحة على متوالية لانهائية من القراءات، ويعدّ هذا المجال الرحب من القراءات ضمن الخصائص الّتي تتماز بها عن غيرها من الأجناس، إذ يرتبط المتخيّل فيها بشكل حميمي بالواقع، حيث أنّهما يمثّلان الثّنائية المتلازمة الّتي تتبني عليها الرّواية، كما أنّه لا ينطلق في كتابة الرّواية من العدم أو باستخدام الخيال فقط بمعنى أنّه لا وجود لخيال ما لم يتأسس على واقع. هذا الأخير يعتبر نقطة انطلاق له" لأنّ النّصّ الأدبي بمجرد اكتسابه صفة أدبي، يكون قد انتقل بطبيعته الجديدة بين الواقع "العالم التاريخ"، وبين المتخيّل الّذي يشكّل العالم الافتراضي المبنى في النّصّ، وإنّ عملية الانتقال هي الّتي تحدّد مفهومنا لمعنى الواقع والواقعية، وكذلك لمعنى المتخيّل، وتحدّد أيضا أدبية النّصّ"[1].

وهذا يعني أن لا أحد يستغني عن الآخر في العمل الرّوائي، إذ لا يمكن الفصل بينهما أو إغفال أحدهما وإهماله، لأنّه إذا نقص أيّ واحد منهما يختل البناء الفعلي والكامل للرّواية، فهما "غير منفصلين عن بعضهما، فلا يمكن معرفة الواقعي دون وجود المتخيّل كما يستحيل الشّعور بالمتخيّل دون روافد واقعية تؤطره ضمن سياق اجتماعي، أو ثقافي أو سياسي... ولكن لا تكمن في وجود هذا أو ذاك، وإنّما تكمن في الكيفية الّتي ينظران بها في بنّية النّصّ

[1]- مشري بن خليفة: سلطة النص، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، جويلية 2000، ص107.

الرّوائي"[1] إذ لا يمكن تصوّر الواقع دون المتخيّل ولا المتخيّل دون المنبع الّذي يستمدّ منه وهو الواقع.

كما أنّ توظيفها في الرّواية وتداخل المستويات المتخيّلة والواقعية على مستوى البعد الفكري يقوم بدور قار يتمثّل في تعرية الواقع وفضحه بلغة وبناء مشهدي تصويري يحققّ اللّذة والمنفعة على مستوى البعد الفنّي.

إضافة إلى أن معظم الدراسات" تتفق على أن مجتمع الألفية الثالثة أصبح مجتمعا تحكمه جملة من التّعارضات والاضطرابات المتعاقبة، وهو شعور مقلق ينتاب الإنسان فيما يتعرّض له من استيلاب، فرضته كاريزما تأثيرات الآخر؛ بمحرك الاختلال، وخلق فقدان التوازن في منظومة الثّقافة الراجعة، بوصفها الملاذ لخلاص الذّات في مواجهة مشهدية تبديد الهامش"[2].

وإذا عدنا إلى كلمة الخيال نجدها قد" استعيرت من كلمة imaginaire متخيّل الّتي تعود إلى الكلمة اللاّتينيّة imaginairus سنة 1480م، ودلّت على المعطيات الذّهنية الّتي لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي، واستعملها باسكال في سنة 1659م لوصفها الأشياء الّتي لا وجود لها إلاّ في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820م مع دوبيران على مجموعة نتاجات الخيال، فقد تقاطع مع أهم مرادفاته وهو مصطلح التّخييلي والّتي دلّت على معنى الغش والخداع ومع مرور الزمن سنة 1762م تطور هذا المصطلح ليرمز إلى ما يخلقه الذهن بواسطة الخيال والى ما ليس واقعيا حيث استعمل مرة أخرى سنة 1896م بمعنى الدعايات الباطلة والمظاهر الواهمة[3].

هذا، ويشير معجم السّرديات إلى أنّ الخيال هو ذاك "الوجود، لأن الناس كما قيل نيام لا يرون في هذه الدنيا إلا خيالا، فإذا ماتوا انتبهوا، وقد قرن الفرابي وابن سينا التخييل بالوهم

---

[1]– علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، جوان 2000، ص278.

[2]– عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2019، ص15.

[3]– ينظر: يوسف الإدريسي: الخيال والمخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديد، ط1، 2005، ص29.28.27.

الّذي سمّي قوّة وهميّة يستخدمها الخيال ويعارضها العقل (...) بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصّورة المختزلة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل"[1]، فالتّخيّل السّردي من الأنظمة الدّالة الّتي تعبر إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيّل الّذي نجده يعطي للرّواية أحيانا خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحيانا، أو إثارة نوع من الإيهامات أو التّمثيلات الّتي تتوجّه إلى أشياء وتربطها باللحظة الّتي تتمثّل فيها الذّات.

يتحدد المخيال حسب الباحث الفرنسي جيلبر دوران Gilbert Duran بذلك:" المسار الّذي يتشكّل فيه ويتقولب تصور شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للشّخص، وتفسّر فيه التّصورات المسبقة للشّخص في محيط اجتماعي"[2] نشأت التّجمعات البشرية سابقا– قديما– على الثّقافة المتوارثة بينها وبين قيمها المستمدّة منذ القدم مندرجة تحت سلطة الأسطورة والاتّجاه الواقعي على مخيالها الخاص. الّذي يتفرّد به كل شخص عن الآخر، نعم قد تتقارب الرّؤى ولكنّ يبقى لكلّ فرد ميزته الخاصة به، فلا يمكن اعتباره:" نتاج عقلية فرد أو مجموعة يقرأونه حسب المشيئة، بل هو الهويّة غير المنظورة الّتي يكوّنها المجتّمع لنفسه"[3] ذلك أنّ المخيال وعبر الصّيرورة التّاريخية لحياة الإنسان، استطاع أن ينتج مؤسسات اجتماعيّة متناميّة التّفكير، باعتباره نسقا فكريّا متعاليّا طالما زوّد المجتّمع بشروط إمكان وجوده ككلّ متجانس.

فقبل أن نلج إلى دراسة التّاريخ والشّروع في فرز علاقته بالمتخيل الرّوائي سوف نحاول ضبط مفهوم التّاريخ حتى يكون بمقدورنا معرفته وكشف العلاقة الموجودة بينهما، فالتّاريخ هو "استحضار صورة الماضي الإنساني، فإنّ بنينا هذا الماضي بالكتابة الّتي تعبر عن تجاربنا الشّخصية، أصبح لدينا تاريخ على امتداد القرون"[4] بهذا المعنى فالتّاريخ هو العودة إلى الماضي

---

[1]– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010، ص73– 74. نقلا عن جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983.

[2]– جيلبر دوران: الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، تر: مصباح الحمد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص21.

[3]– الغانمي سعيد: ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص23.

[4]– أنريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991، ص20.

ومحاولة استرجاع الحوادث وإحيائها، ومن باده القول أنّ الأديب ينقل أحداث التّاريخ في صورة فنّيّة حتى يخيّل للقارئ أنّها تعاش أمامه ويتفاعل بذلك معها.

ويرى نضال شمالي في كتابه "الرّواية و التّاريخ" أن التّاريخ (دال) والماضي (مدلول) والتّاريخ هو رؤية المؤرخ، أما الماضي فهو ما استدعى انتباه المؤرخ فكتبه تاريخا"[1] وهذا ما يعرف بالاتّجاه الواقعي في الرّواية، حيث يقوم المؤرخ بكتابة كل الأحداث الّتي مضت في وقت وزمن معين كتابة سردية حكائيّة متخيّلة، وتكون الأحداث المؤرخة لها تأثير على الواقع وتأثيرها عليهم من خلال تقنيات الكتابة الرّوائيّة المعاصرة الجديدة، الّتي تؤرخ للمشهد الرّوائيّ بصور مختلفة عبر الأجيال.

كما ذهب ابن خلدون إلى ربط تفسير التّاريخ بالعقل قائلا: " كلّ معرفة تاريخيّة ليست مجرد سرد أخبار الأيّام والدّول، بل هي نظر عقلي في أحوال الماضيّين وتحليل حدوثها وسيرها بمعيار العقل والحكمة"[2] إنّه تفسير قائم على سبر وتحليل الواقع من خلال مقارنة أحداثه المتوالية، وذلك بسماع من عاش الحقبة التّاريخيّة" شاهد عيان". ومن هنا فإنّ التّاريخ هو الكشف والتّعمق في أحوال البشر الماضية بطريقة خاضعة للحكمة مع تفسير الأحداث وردها إلى أسبابها بطريقة تجعل هذه الأحداث ماثلة أمامنا. هذا ويرتبط وجود الإنسان وكينونته بتاريخه الّذي يكتبه بنفسه حيث أنّ أمّة بلا تاريخ لا مستقبل لها، ارتباط يجعل من التّاريخ إنسانا، إذ أنّ " التّاريخ هو الإنسان، والإنسان هو التّاريخ لأنّ الفعل الإنسانيّ لا يمكن أن يكون بمعزل عن حركيّة الواقع، وفاعليّة التّاريخ في الوجود الإنسانيّ، ومن ثمّ الإدراك الحقيقيّ للتّاريخ الّذي يستند إلى رؤية وموقف محدّدين ، وانطلاقا من هذا فإنّه من الضّروريّ دراسة علاقة التّاريخ بالرّواية"[3] ارتباط يبني من خلال استحضار التّاريخ في صورة متخيّلة حيث يتخذ كمنبع يغرف منه، إذ أنّ الرّواية عبارة عن تصوير/ تجسيد وإحياء للتّاريخ في صورة فنّيّة وجماليّة، وفي هذا الصّدد يقول نجيب محفوظ في حوار أجري معه حول مسألة التاريخ: " في رأيي أنّ العلاقة وطيدة، فالرّواية عبارة عن

---

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب، ط1، 2006، ص108.

[2]– ابن خلدون: المقدمة، تح: على عبد الواحد وافي، القاهرة، دط، 1968، ص15.

[3]– مشري بن خليفة: سلطة النص، ص101.

استعراض للحياة اليوميّة بكلّ مشاكلها وقضاياها وأشخاصها... هذا جزء من التّاريخ لم يكتبه المؤرخون، ثمّ إنّ التّاريخ عبارة عن أحداث وتفسير ورؤية والرّواية كذلك"[1].

يعني أن كلّ واحد يخدم الآخر ويحافظ على وجوده، فالمتخيّل الرّوائي يغني نصوصه بأحداث وأشخاص وأزمنة لها تأثيرها في المجتّمع والأمّة وتأثيرها عليها كذلك، مع الحفاظ أثناء نقله على صدق الأحداث الّتي يتعرّض لها عمله، وبالتّالي يعيد صياغة التّاريخ وفق رؤية جديدة تبنى من خلال آليات سرديّة تستحضر الزّمن الماضي وتعايشه الآن دون أن يشعر المتلقي بهذا الشّرخ الزّمني الحاصل بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل وفق رؤية استشرافية، لاسيما مع رواية الخيال العلميّ والعجائبيّ فهو يستدعي التّاريخ وماضيه مع التّغيير والتّعديل فيه حتى لا يكاد المتلقي أو القارئ يكشفه، إلاّ إذا كانت له ثقافة وخلفيّة معرفيّة مسبقة.

معنى هذا أنّ المتخيّل الرّوائي يندمج مع التّاريخ بطريقة فنيّةً محكمة السّرد والتّقنيّة، فيكوّن بمزجه هذا شكلا وينتج فنّا روائيّا بمسحة إبداعيّة فنّيّة.

الحديث عن التّاريخ يقودنا إلى الخوض في التّراث الّذي هو ليس ببعيد عنه، فقد ورد في المعجم الأدبيّ أنّ "التّراث هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وفنون وخبرات وعلوم في شعب من الشعوب، وهو شيء أساسي من قوامه الاجتماعيّ والإنسانيّ والتاريخيّ والخلقيّ، يوثّق علائقه بالأجيال الغابرة الّتي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[2]. يشمل هذا التّعريف كل مقوّمات الشّعب من تجارب وتقاليد وفنون وعلوم، غير أنّه يقتصر على شعب من الشّعوب.

وهناك مفهوم آخر يرى أنّه "الموروث عن السّلف سواء أكانوا ممّن يقطنون نفس المنطقة أو غيرها؛ أي أنّ تراثنا هو الموروث في كلّ أنحاء العالم، الأساطير، القصص والحكايات، والكتابات، وتاريخ الأشخاص، وما ظهر من قيّم، وما عبّر عن هذه جميعا من عادات أو تقاليد، أو طقوس"[3]. فهذا التّعريف يختلف عن سابقه كونه يرى أنّ تراثنا يشمل تراث

[1]– فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995، ص132.

[2]– عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، مارس 1979، ص63.

[3]– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 1998، ص410.

العالم كلّه، ولا يقتصر على شعب من الشّعوب، ومن المفكرين من منحه تعريفا أكثر تحديدا، يقول الجابريّ في هذا الصدد: "إنّه الجانب الفكريّ في الحضارة العربيّة الإسلاميّة: العقيدة والشريعة، اللغة والأدب والفن، والكلام والفلسفة والتصوّف"[1].

وجماعا للمفاهيم السّابقة يمكن القول: إنّ "التّراث هو الموروث الثّقافيّ والاجتماعيّ والماديّ، المكتوب والشّفويّ، الرّسميّ والشّعبيّ، اللّغوي وغير اللّغوي الّذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب، ويعد هذا التّعريف من التّعريفات الشّاملة، حيث ضمّ مقومات التّراث جميعها، الثّقافيّة: كعلم الأدب، واللّغة، والدّين، والتّاريخ، والجغرافية... والاجتماعيّة: كالأخلاق والعادات والتّقاليد والماديّة كالعمران، والرّسميّ والشّعبيّ، والمكتوب والشّفويّ، واللّغوي وغير اللّغوي"[2].

هكذا، يبدو من الصّعب الوصول إلى تعريف محدّد للتّراث، دليل ذلك اختلاف النقّاد والباحثين في رؤاهم حوله، فهناك من يحصره لدى شعب من الشّعوب وهناك من يشمله تراث العالم كلّه؛ ونجد من يدرج تحته كل ما تملكه الأمّة من عادات وتقاليد، طقوس وفنون وخبرات، وقصص وحكايات وهناك من يقتصر على الجانب الفكري للأمّة، كالعقيدة واللّغة والأدب والفلسفة والتّصوّف. بل إنّ هايدغر ذهب أعمق من ذلك حين جعل التراث أمامنا لا خلفنا، يقول: "وما زلنا نرى أنّ التّراث يوجد وراءنا في حين أنّه يجيء صوبنا لأنّنا معرّضون إليه، ولأنّه قدرنا. إنّ النّظر التّأريخي للتّراث ولمجرى التّاريخ لمن قبيل الأوهام ذات النّتائج الوخيمة، تلك الأوهام الّتي لن نبرح عنها ما دمنا لم نعمل التّفكير الحق"[3]، ونشاطر هايدغر في مفهومه للتّراث ونظرته الاستشرافيّة من خلال إعادة إحياءه وبعثه من جديد، فكأنه يقول التاريخ يعيد نفسه.

ومع الانخراط في مرحلة الحداثة تباينت المواقف من التّراث بين مؤيّد ومعارض، خصوصا إذا نظرنا إليه، مع الجابري، على أنّه "العقيدة والتراث واللّغة والأدب والعقل والذّهنية

---

[1]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[2]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص23.

[3]– عبد السلام بنعبد العال: بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب، دار توبقال، المغرب، ط1، 2002، ص60.

والحنين والتطلعات"[1] أو بمعنى آخر يحيلنا إلى" الموروث الثّقافيّ والفكريّ والدّينيّ والأدبيّ والفنيّ"[2]، مما لا شكّ فيه أنّ أيّ أمّة مهما بلغت درجة مواكبتها العصر، وانغماسها داخل الحداثة وارتباطها بمظاهر التّكنولوجيا والعولمة والتّقنية تبقى دائما وفية محافظة على هويتها وأصالتها وتفرّدها الّذي يميّزها عن باقي الشعوب الأخرى.

قد عبّر السّرد على ذلك من خلال اشتغاله على ترسيخ أصالة الشّعوب بقوالب مختلفة ومتنوعة، استثمر منها الرّوائيّ فضاء رحبا؛ يصوغ من خلاله الأمجاد الماضيّة واستعادة ذكريات أبطالها عن طريق نشر أخبار رموزها الوطنية، قصد تذكير النّشء وزيادة تعلّقه بأصالته وثوابته المقدّسة. حيث يرى "**حسن حنفي**" أنّه من الصّعب الفصل بين ثنائيّة الأصالة والمعاصرة أثناء حديثنا عن التّراث، فبينهما اتصال بنيويّ عضويّ، وجدليّة مترابطة حاسمة إنّما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنيّة عضويّة بينهما، بحيث تتحقق وحدة شخصيّة في حياة الفرد والمجتّمعات"[3]. هذا التّقارب بين الحداثة والقدامة ولّد ما يعرف بإحياء الموروث ووصل من قطع.

وإذا كان التّراث بمعنى الذّاكرة الشّعوريّة واللاشعوريّة الّتي يخزّنها الإنسان العربيّ المعاصر، فيمكن أن يكون أيضا بمعنى المعرفة الخلفيّة الّتي توجه مسار المثقّف ذهنيّا وثقافيّا وحضاريّا ومعرفيّا ودينيّا وفنيّا وجماليّا لمعرفة الحاضر، والاستهداء به للتّكيف مع الواقع والآخر. إنّ ضرورة تقصّي التّراث وعودتنا إليه من خلال الفهم والاستيعاب والتّقدير والاستنباط، يوّلد حاضرا ايجابيا بأطر ايجابية مبنية على التّطور والازدهار يقول الباحث حسن حنفي: "الحديث عن القديم يمكن من رؤية العصر فيه، وكلّما أوغل الباحث في القديم، وفكّ رموزه، وحلّ طلاسمه، أمكن رؤية العصر، والقضاء على المعوقات في القديم إلى الأبد، وإبراز مواطن القوة والأصالة لتأسيس نهضتنا المعاصرة، ولما كان التّراث يشير إلى الماضي، والتّجديد يشير إلى الحاضر، فإنّ قضية التّراث والتّجديد هي قضية التّجانس في الزمان، وربط

---

[1]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص24.

[2]– محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص74.

[3]– ينظر: تصور الباحث في مجلة: المستقبل العربي، لبنان، ع29 يوليو 1981، السنة الرابعة، ص133.

الماضي بالحاضر، وإيجاد وحدة التّاريخ"[1]، تجانس ربط السّابق باللاحق وهذا ما أكّده الباحث عباس الجراري بأنّ هناك "ارتباطا وثيقا بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر، ومؤثرا في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التّاريخ حركة كلية لا تتجزأ"[2].

يعدّ التراث مقوّما من مقومات الذّات العربيّة ووسيلة أساسية للحفاظ على الهويّة العربيّة أمام ضغط التحديات الخارجية، وبعدّه حضورا للماضي في الحاضر وحضورا للأب في الابن، اهتمّ به الروّائيون كثيرا ووظفوه في مضامين أعمالهم. فهناك طرق كثيرة لفهم وتوظيف التّراث حسب رأي الجابري "إنّ الصّورة العامة الّتي نجدها عند هؤلاء عن المعرفة بالتّراث، بمختلف فروعه الدّينيّة واللّغويّة والأدبيّة، تقوم على منهج يعتمد ما سبق أن أسميناه بالفهم التّراثي للتّراث. الفهم الّذي يأخذ أقوال الأقدمين كما هي، سواء تلك الّتي يعبّرون فيها عن آرائهم الخاصة أو الّتي يرون من خلالها أقوال من سبقوهم. والطابع العام الّذي يميّز هذا النّوع من المنهج هو الاستنساخ والانخراط في آفتين اثنتين: غياب الروح النّقديّة، وفقدان النّظرة التّاريخية. وطبيعي، والحالة هذه، أن يكون إنتاج هؤلاء هو "التّراث يكرّر نفسه"، وفي الغالب بصورة مجزأة ورديئة. ولا نحتاج إلى الوقوف هنا طويلا مع هذه الصّورة التّقليدية من المعرفة بالتّراث فهي معروفة جدّا"[3].

وبما أنّ محمد عابد الجابري تعامل مع التّراث على أنّه العقيدة، والشّريعة، واللّغة، والأدب، وعلم الكلام، والفلسفة، والتّصوف فقد حدّد إطاره المرجعي والزّمني بقوله "التّراث هو من إنتاج فترة زمنية تقع في الماضي، وتفصلها عن الحاضر مسافة زمنية ما، تشكلت خلالها هوّة حضارية فصلتنا، ومازالت تفصلنا عن الحضارة المعاصرة، الحضارة الغربيّة الحديثة. ومن هنا، ينظر إلى التّراث على أنّه شيء يقع هناك. فعلا، ما يميّز التّراث العربيّ الإسلاميّ في نظرنا هو أنّه مجموعة عقائد ومعارف وتشريعات ورؤى، بالإضافة إلى اللّغة الّتي تحملها

[1]– حسن حنفي: التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص17.

[2]– عباس الجراري: الثقافة في معترك التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص56. 57.

[3]– محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، ص77.

وتؤطرها، تجد إطارها المرجعي التّاريخي والإبستمولوجي في عصر التدوين (القرن الثاني والثالث للهجرة) وامتداداته الّتي توقفت آخر تموّجاتها مع قيام الامبراطورية العثمانية في القرن العاشر للهجرة (السادس عشر للميلادي) أي: مع انطلاق النّهضة الأوروبية الحديثة. وإذا، فالتّراث العربيّ الإسلاميّ منظور إليه من داخل منظومة مرجعية تتّخذ الحضارة الراهنة، حضارة القرن العشرين نقط إسناد لها–هو إنتاج فكري وقيم روحية دينيّة وأخلاقيّة وجماليّة...إلخ، تقع هناك فعلا؛ أي خارج الحضارة الحديثة، ليس فقط بوصفها منجزات مادية وصناعية، بل أيضا بوصفها نظما معرفية ومنظومات فكريّة وأخلاقيّة وجماليّة...إلخ. وبما أنّنا نعيش هذه الحضارة –على الأقل منفعلين إن لم نكن مستلبين– ونحلم بالانخراط الواعي الفاعل فيها، فإنّه لابدّ من أن نشعر– وهذا ما هو حاصل فعلا– أنّنا نزداد بعدا عن تراثنا بازدياد ارتباطنا مع هذه الحضارة، وإن المسافة بين هناك وهنا تزداد اتساعا وعمقا. وهذا الشّعور يغذّي في فريق منا الحنين الرّومانسي إليه، وفي الوقت نفسه، ينمي في فريق آخر منّا الرغبة في القطيعة معه، والانفصال التّام عنه"[1]. فقد يستحيل على أيّ أمّة أن تحقق النّهضة دون انطلاقها من تراثها وفهمه وتنظيمه، وتحديثه مع متطلبات العصر وبعقليته، لضمان الاستمرارية، وبذلك تكون الأرضية قد مهدت أمامنا لكن" بممارسة العقلانية النّقديّة في تراثنا وبالمعطيات المنهجية لعصرنا، وبهذه الممارسة وحدها، يمكن أن نزرع في ثقافتنا الرّاهنة روحا نّقدية جديدة وعقلانية مطابقة، وهما: الشرطان الضروريان لكل نهضة"[2] كان لابدّ للبحث أن يتوقف عند هذه المعارف عن التّراث وإطاره التّاريخي والإبستمولوجيّ والطرائق المتعدّدة في التّعامل معه، تمهيدا لطرح أشكال حضوره في النّصوص السّردية قيد الدّراسة.

وفي هذا الصدد نجد الرّوائية ياسمينة صالح قد تعمّدت ذكر عودة "شارل ديغول وجاك شيراك" لمستعمراتهم السّابقة من خلال تصويرها الفنّيّ، إذ تقول:" **كنت أجد متعة كبيرة وأنا أصغي إلى الأستاذ وهو يتكلم عن الحقبة الكلونيالية في الجزائر التي صنعت في النهاية الجنرال ديغول، مثلما دمرته أيضا، ديغول وحده كان قادرا على مخاطبة الجزائريين بعبارة**

[1]– محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج، ص81– 82.

[2]– المرجع نفسه، ص83– 84.

أيها الشعب الجزائري"[1] شخّصت ياسمينة صورة الآخر بتصوير فنّيّ يمتدّ تاريخيا من الماضي إلى الحاضر وكأن ياسمينة صالح أرادت ربط الصّورة الأولية للإستدمار الفرنسي آنذاك بعودة جاك شيراك في الوقت الراهن. وهنا تتمركز صورة الآخر من خلال شخصية الأجنبي في نظر الشّعب الجزائري الّذي غيّب عن السّاحة المركزية بفعل فاعل" المنظومات الحكومية". منظومات صنعت ذهنيات مستهلكة متقوقعة على حال الهامش" **ديغول وحده كان قادرا على مخاطبة الجزائريين بعبارة أيها الشعب الجزائري لأنه لم يكن منهم، ولأنهم لم يكونوا منه.. كانوا يحاربونه بعدد الشهداء الذين سقطوا، ولهذا ظل شارل ديغول يناجي بنفس العبارة التاريخيّة: أيها الشعب الجزائري، إلى أن قال كلمته التاريخية: لقد فهمتكم! تلك العبارة التي بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال جاء الرئيس الفرنسي جاك شيراك ليقولها للجزائريين ثانية!** "[2]

والقول إنّ الرّوائي ينطلق من الواقع الّذي هو تاريخ الشّعوب، لا يعني الواقع كما شاهده أو كما أرّخه المؤرخون، فالمؤرخ لا يصبح روائيّا كما أنّ الرّوائيّ لا يكون مؤرخا، فهو –الرّوائي– يقدّم تاريخا مقحما بالخيال إذ "لا يستطيع أن يقدم لنا التّاريخ في صورة حيوية تجذب مختلف الفئات المتعلّمة في المجتمع ومن خلال هذا فالمؤرخ يهتمّ بتقديم جثّة التّاريخ محاولا تشريحها وفهمها، فإنّ الرّوائي يحرّك هذه الجثّة في عمل فنّي يعيش بين النّاس ويتفاعلون معه"[3] وهنا يعيد الرّوائي كتابة التّاريخ من خلال إعادة نقله من هامشيته وتبوئه لمكانة مركزية ضمن ترسانة المرويات المركزيّة المعاصرة. ولن يتأتى ذلك إلا بجرأة وجرعة أدبيّة من لدن الأديب واستحضار جملة من الآليات الحكائيّة الّتي تصنع متنا حكائيا متناسقا يتفاعل فيه القارئ مع مجيئاته النّصية سياقا ونسقا، وهذا ما تمليه شروط الكتابة الأدبية المعاصرة ولمسناه في مدوناتنا المختارة.

والحق أنّه يحوّل هذا المعطى التّاريخي الثّابت إلى تاريخ مفعم بالحيوية، وذلك بإحيائه والحفاظ عليه، والتّاريخ لا يكتب مرة واحدة، بل كل فئة تكتبه بطريقتها وتفسر أحداثه بما يتناسب

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2006، ص82.

[2]– المصدر نفسه: ص82.

[3]– قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلان، الكويت، أكتوبر، ط1، 2009، ص16.

ومصالحها، فهو يحدث مرة واحدة ولكنّه يكتب عدّة مرات، فالأدب العربي يهتم كثيرا بكتابة الرّوايات التّاريخية بوصفها نتاجا للحركة الثّقافيّة من جهة، وحقلا ثقافيّا مهمّا في إنتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى، فالمطّلع على الروايات التاريخية يكتشف ويعرف من خلالها تاريخ وطنه وأمته.

سعى النّقد الثّقافيّ إلى الإحاطة قدر الإمكان بالجوانب الأنثروبولوجيّة، والإيديولوجيّة، من خلال دراسة المظاهر الميثولوجيّة والفولكلورية الّتي تعتام المحكيّ السّرد؛ لتمنحه تنوّعا فسيفسائيّا متداخلا من الرّموز، في صورة لغة متعدّدة المستويات تعتمد جملة من المهيمنات السردية، والعتبات النّصية، والنّصوص الموازية المصاحبة لعديد المقامات الخطابيّة ذات الثّيمات الثّقافيّة السّائدة في واقع المجتّمع." فالرّواية والتّاريخ خطابان تاريخيّان يعملان بصورة موحّدة على تأسيس خطاب لغويّ غايته تمثيل واقع معين وتشييد فكرة ما، إلاّ أن الخطاب الرّوائي يأخذ موقعا خاصا في تشييد الحقيقة الكونية فالرّوائي يشتغل وفق رؤية شاملة كونية يتغلّب فيها الجانب التّخييليّ على الجانب الواقعيّ، في حين يستند المؤرّخ على منظومة القيم والأفكار اليقينيّة ذات البعد المقصديّ والنّفعيّ، وعليه تتحوّل صورة الكتابة الرّوائية إلى كون متخيّل داخل روح تاريخية، الهدف منها هو محاولة وصف الراهن أو الحاضر المربك، هذا الحاضر الّذي لا تتضح معالمه إلاّ من خلال الماضي التّاريخيّ"[1].

إنّ التّراث هو النّتاج الثّقافي الاجتماعي والمادي لأفراد الشّعب. ولما كان المجتمع العربي يتألف في الماضي من طبقتين: طبقة الخاصة، وطبعة العامة، فقد أنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها. لقد أفرز المجتمع العربي نوعين من التراث: تراث الخاصة، الّذي حظي بالاهتمام والتّقدير والهيمنة والتّمركز، وتراث العامة الّذي لقي الازدراء والاحتقار والإقصاء والتّهميش، واعتبر خارج التّراث، الأمر الّذي أدى إلى صراع بين التّراث المكتوب الرّسميّ/ المركز، والتراث الشفويّ الشّعبيّ/ الهامش. وأخذ هذا الصراع شكل التّناسب العكسيّ، فارتبط

[1]– عبد الرزاق بن حمدان: الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة" روايات الطاهر وطار أنموذجا" دراسة تحليلية تفكيكية، (مخطوط) أطروحة مقدمة لنيل شهادة "دكتوراه العلوم تخصص النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013.2012، ص17.

ازدهار التّراث الرّسميّ وقوّة السّلطة باضمحلال التّراث الشّفويّ الشّعبيّ، والعكس صحيح[1]. ولعلّ **أحمد بوكوس** في كتابه **الهيمنة والاختلاف في تدبير التنوع الثقافي** يؤكد ذلك بقوله:" إنّ الحقل الثّقافيّ يشكّل سوقا تتبارى فيها الممتلكات الرمزية من آداب وفنون وأفكار ينتجها فاعلون ينتمون إلى فضاءات مختلفة، منها تلك الراسخة في المحيط المحلي ومنها الّتي تفرضها سيرورة العولمة. والسّؤال الوارد يتعلّق بآليات اشتغال هذه السوق والقوانين الّتي تهيكله. تختلف معالجة هذا السّؤال حسب الأنظمة السياسيّة والاقتصاديّة"[2] حيث إنّ هناك ما يكتب له الاستمرار والشيوع أمّا الباقي فيلقى به في غياهب التّهميش والنّسيان تبعا لآليات اشتغال السّوق كما عبر القول.

إنّ الباحث في رفوف المكتبة السّردية تتضح له رؤى كثيرة منها أنّ الرّواية العربيّة في العقود الأخيرة رفضت استلهام النّموذج السّردي الغربيّ، فكفّت عن تقليده، وراحت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصّة وتخلّت عن التّبعية، بعد أن مهدّت الأرضيّة المناسبة، وتعلّمت منها أصول القصّ والتّقنيات السّردية المعاصرة، وقد حققّت الرّواية العربيّة هذه النّقلة الهامّة نتيجة العودة إلى التّراث القصصي والسّردي بحكم الثّراء التّراثيّ العربيّ بمختلف أشكاله الموجودة منذ القدم، والاستفادة منه في البنية العامّة وتصوير الشّخصيات، واللّغة، والسّرد، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلّية، وتوظيف التّراث الشّعبيّ، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال، يضاف إلى ذلك مساهمة الرّواية العربيّة في إعادة قراءة التّراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه[3].

1-1- التّناص التّاريخيّ في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ:

يعدّ التّناص التّاريخيّ شكلا من أشكال التّناص الأقرب إلى الواقع؛ لأنّه يسهّل التّعالق بين الماضي والحاضر بما يستدعيه الرّوائي من نصوص ذات علاقة بمشاهد متميّزة من

---

[1]- ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص162.

[2]- أحمد بوكوس: الهيمنة والاختلاف في تدبير التنوع الثقافي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديد، الرباط، المغرب، 2016، ص9.

[3]- ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص33.

التّاريخ: "فالنّصّ اللاّحق يمثّل بنيّة تاريخيّة نصّيّة ضمن سياق نصّيّ تاريخيّ متعاضد ومتكامل ومتفاعل ومنتج باستمرار لانهائيّ، لذا يستحيل إغفال الدّور التّاريخيّ للنّصّ وعزله عن سياقه، واستدعاؤه على أنّه مجرّد بنيّة جديدة تثمر في سياق النّصّ الحاضر"[1]، فالنّصّ الحاضر إذن يتعامل مع تراكم تاريخيّ وثقافيّ أو بمعنى أدقّ حاو لأرشيف هائل من نتاجات معرفيّة وترسّبات ثقافيّة واجتماعيّة.

هكذا يصنع التّناص التّاريخيّ الجيوب المعرفيّة بجعل خبرات الماضي مادّة حاضرة في حياة المبدع والنّاس معا، ومن ثمّ تكتسب صفة المشاركة ليتمّ بها الوعي وفهم الوجود. لقد نحت النّصّ الحاضر بهذا الشّكل من الماضي وخبرات الأسلاف ما رآه مناسبا للتّعبير به عن واقعه، وستكون هذه الخبرات المشتركة بين البشر هي مصدر الفنّ العظيم لدى المبدع وسبب تذوّقه عند الملتقّي؛ ذلك أنّ المبدع قد وجد في الحدث التّاريخيّ مثلا وفي أبطاله ما يصنع به الحقائق الحاضرة بالتّناسل والتّوليد.

وإذا انتقلنا إلى **الخطاب السّرديّ** وجدنا أنّ الرّاوي في الرّواية لا تشغله الهموم التّاريخيّة القديمة بقدر ما يقيس عليها الحاضر. إنّ استحضاره لجانب تاريخيّ ينطوي على رؤية خاصّة تتبلور هذه الرّؤيا لتجعل من اللّحظة التّاريخيّة الماضيّة ناقوسا يدقّ في لحظات الخطر، "فالحاضر ينفتح على الماضي ويستحضر وقائعه ويطلّ على المستقبل ويستشرف ما يحدث فيه"[2]، وهو بهذا لا يقدّم لنا نصّا يسهل القبض على دلالاته، بل هو منغلق على نفسه ينتظر القراءة الواعيّة لتضيء ما غمض وخفي فيه.

إنّ الرّاوي وهو يتواصل مع التّاريخ في تصويره للرّاهن يقوم برحلة لا متناهية؛ إذ يستدعي هذه ويأخذ من تلك، متحرّرا من أساليب الرّواية التّقليديّة الّتي تتّكئ على السّرد والوصف والحوار، متنقّلا عبر مسارب ومشارب التّاريخ ينتقي منها الأحداث والشّخصيّات الأقرب للتّعبير عن روح الواقع الرّاهن، وبهذا يصبح الماضي في خدمة الحاضر كلّما استدعت

---

[1]– حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص71.

[2] – عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص39.

الضّرورة ذلك،" لذلك لم يعدّ التّاريخ هو العلم بأخبار الماضي فقط، بل أصبح يهتمّ بالحاضر والمستقبل أيضا"[1].

جملة القول، إنّ **السّرد التّاريخيّ** هو إعادة تشكيل تجربة القارئ واقعيّا بفضل إعادة بناء الماضي على أساس الآثار الباقية ولكن في قالب سرديّ. بهذا، يغدو التّاريخ نوعا من أنواع السّرد أو السّرود أو ملفوظا[2] من الملفوظات السّرديّة، يسرد أفعال النّاس الماضيّة، يقول **(ريكور Ricœur)** في هذا الصدد: "إنّ التّاريخ الّذي هو نوع من أنواع السّرود، سرد واقعيّ مقارنة مع سرود أسطوريّة تخيّليّة يحيل على أفعال النّاس في الماضي"[3].

ممّا تقدّم نستنتج أنّ **السّرد التّاريخيّ** تركيب لفظيّ اختصاصه إعادة بناء الماضي من خلال تحليل مضامينه ومحتوياته، كلّ هذا يجعلنا نستفهم عن فحوى دور التّاريخ اتّجاه السّرد؟

ومهما كانت **علاقة التّاريخ بالسّرد** قويّة؛ فهذا لا يعني أنّ التّاريخ سرد، وأنّ السّرد تاريخ؛ أي مهما كانت العلاقة بينهما متينة فهي ليست علاقة هويّة وتطابق تامّ بقدر ما هي علاقة تداخل وتبادل وظيفيّ، وفي هذا الصدد يجد **(ريكور)** أنّ **السّرد الرّوائيّ** يحاكي بطريقة ما **السّرد التّاريخيّ**، واستنادا إلى هذا الافتراض" تكون الأحداث المرويّة في السّرد الرّوائيّ وقائع ماضيّة، لأنّ الصّوت السّرديّ الّذي نستطيع أن نعدّه هنا متماهيا مع المؤلّف الضّمنيّ هو مجرّد قناع روائيّ للمؤلّف الواقعيّ، يتحدّث الصّوت راويّا ما حدث له والدّخول في القراءة يعني تضمين الميثاق بين القارئ والمؤلّف والاعتقاد بأنّ الأحداث الّتي يرويها الصّوتُ السّرديّ تنتمي لماضي هذا الصّوت"[4].

بهذا يصحّ القول إنّ الرّواية شبه تاريخ كما أنّ التّاريخ شبه رواية، يكون هذا الأخير شبه–رواية، عندما يضع، أي التّاريخ، حضور الأحداث أمام أعين القرّاء عن طريق إضافات سرديّة وتكون الرّواية شبه –تاريخ عندما تكون الأحداث غير الواقعيّة وقائع ماضيّة بالنسبة

---

[1]– جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص53.

[2]- Paul Ricœur: Réflexion faite. (Autobiographie intellectuel) Editions Esprit. Paris1995.p75.

[3]- Paul Ricœur: Du texte a l'action (Essai d herméneutique Ⅱ) Editions du Seuil .Paris1986.p176.

[4]– ينظر: بول ريكور: الزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار سوي الفرنسية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ج3، ص286.

للصّوت السّرديّ الّذي يخاطب القارئ. ويختم **(ريكور)** تحليله بأنّ العلاقة بينهما علاقة دائريّة فالرّواية بصفتها شبه- تاريخيّة تضفي على الماضي صبغة حيويّة تجعل من كتاب في التّاريخ تحفة أدبيّة[1]. على افتراض أنّ للتّاريخ طبيعة سرديّة.

إنّ العلاقة بين الحدثين **(التّاريخيّ/الرّوائيّ)** قائمة على إرساليّة مكشوفة تتبادل الإشارات والعلامات فيما بينها مناطق الوجود والحفر في الباطن التّاريخيّ من جهة، والرّوائيّ من جهة أخرى. وأنّ الارتباط المباشر بين الحدثين يحتّم نوعا خاصّا وحسّاسا من التّعامل والتّفاعل والتّشابك، فالرّواية في استلهامها للأحداث والحكايات والشّخصيّات كنصوص متناصّة " تتعامل مع التّاريخ، وهذا التّعامل يفرض عليها حدودا، هي قيود لها، لا تعرفها الرّواية الفنّيّة. أوّل هذه الحدود والقيود أن تبقى الرّواية مخلصة لطبيعتها الفنّيّة ولا تتحوّل إلى كتاب من كتب التّاريخ، وثانيها أن تستعير من التّاريخ دون أن تحوّر فيه، وثالثها أن تنتقي من التّاريخ دون أن تتلاعب بسياقه وحقائقه ودلالاته"[2]، إلاّ بالقدر الّذي يتلاءم وخصوصيّات التّشكيل الرّوائيّ في سياقه الفنّيّ والتّعبيريّ والأجناسيّ.

فالرّوائيّ ليس مؤرّخا بالمعنى التّقانيّ والفنّيّ والإجرائيّ **لمفهوم التّأرخة**، صحيح أنّه يفيد من مدوّنات التّاريخ وأحداثه وشخصيّاته وملابساته لكنّه يعمل على تشكيلها وتمثيلها عن طريق ديناميّات الخيال وعمليّاته وفعاليّاته وسياقاته" فكلّ الشّخصيّات التّاريخيّة والأحداث والأماكن والأزمنة تتسردن داخل النّصّ الرّوائيّ اعتمادا على هذا العنصر، ووجوده يحتّم على الرّوائيّ خلق أو ابتكار شخصيّات وحوادث وأماكن وأزمنة مصاحبة ومضافة كلّما كان ذلك ضروريّا وممكنا وحسب مقتضيات عمله الرّوائيّ ومتطلّباته"[3]، فهناك إذن تبادل ضروريّ وحيويّ يميّز

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص287.

[2]- نقلا عن: محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص23.

[3]- نقلا عن: المرجع السابق، ص28.

التّاريخ والرّواية فالرّواية هي تاريخ في حاجة إلى معالم ومعايير جمالية. والتّاريخ بدوره لا يستغني عن الرّواية أو السّرد في تجميع أحداثه وإثبات علّة حدوثه[1].

وما يمكن الوقوف عليه في الأخير، هو أنّ **التّاريخ** يتمفصل مع **السّرد** في عدّة نقاط؛ ممّا يعطي التّاريخ طبيعة سرديّة روائيّة فتتشكّل قصّة تصف الأحداث والشّخصيّات، هذه الأخيرة لا تنفي التّاريخ ككيان مستقّل له جانب تاريخيّ/ رمزيّ/ خياليّ، ممّا يعني أنّ إمكانيّة التّنافذ بينهما واردة وممكنة، على أنّ هذه الإمكانيّة لا تتعدّى سياج التّداخل والتّشابك إلى الانصهار والذّوبان.

وفي هذا السّياق نجد "**ريكور**" قد أدرك أنّ كتابة التّاريخ هي عمليّة تنصيصيّة لجملة الوقائع والأحداث الماضيّة عن طريق آليّات سرديّة غير مباشرة من أجل إدراك التّجربة الإنسانيّة في بعدها الزّمنيّ" فالنّصّ التّاريخيّ بوصفه مكتوبا لابّد أن يعتمد السّرد شكلا أو قالبا مصاغا في روايات وقصص تجمع فيها المتشتّتات، ويأتلف فيها الاختلاف وتنسّق فيها الأحداث والوقائع وتلتقي فيها الشّخصيّات المتباعدة. وما المؤرّخ في كلّ هذه العمليّة إلّا قاصّ مبتكر للحبكة الّتي يصوغ بها الأسباب والنتائج، وبالتّالي، فالتّاريخ أقرب إلى الرّواية أسلوبا ومبنى ولكن ليس هو الرّواية مضمونا ومعنى"[2].

لقد أشرنا فيما سبق إلى أنّ الرّوائيّ ليس مؤرّخا ساعيّا إلى إعادة كتابة التّاريخ من وجهة نظر أخرى، وإنّما يلجأ إلى الأحداث التّاريخيّة ولكنّه يعيد صياغتها صياغة كاملة. ولم نتوقّف عند هذا الحدّ، بل ذهبنا إلى أبعد من ذلك في القول بأنّ الرّواية تصحّح أغلاط التّاريخ، ولكي يتحقّق السّرد الرّوائيّ ويعطي مصداقيّته السّرديّة فإنّه يصوغ هذه الأحداث في قالب سرديّ يعتمد التّخييل، فتتقاطع الرّواية مع الحدث التّاريخيّ، وهذا التّقاطع هو تقاطع فنّيّ وأسلوبيّ لا يتوقّف عند حدود الاستلهام والتّفاعل، ذلك أنّ الرّواية لصيقة بالذّاكرة وثمّة تحالف وميثاق منتج في صيرورته بينهما؛ فهي –أي الذّاكرة– مهيّأة أبدا لفعاليّة التّنصيص "حاضرة في

[1]– محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 2002، ص80.

[2]– جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، ص123.

النّصّ كمنطلق؛ حيث هي خزانة لمادّة الرّواية المسرودة، وخزّان أبديّ ثابت يحتفظ بكلّ ما جمعناه من الذّاكرة الشّعبيّة في ذاكرة النّص"[1].

فالرّوائيّ يقوم باستحضار التّاريخ في تناصاته، فيستلهم الأحداث والحوادث التّاريخيّة ويوظّفها في كتاباته بشكل فنّيّ يبعث على التّأمّل والإعجاب؛ إذ الرّواية ليست كتابا تاريخيّا إلاّ أنّها تؤرّخ لعدّة أحداث بطريقة فنّيّة رائعة، فيتحوّل القارئ إلى باحث مقارن لما قدّمته كتب التّاريخ، وما أضافه الرّوائيّ بخياله الفنّيّ، ذلك أنّ التّناصات المختلفة تحقّق أبعادا دلاليّة خصوبيّة من خلال حسن اختيار الرّوائيّ السّياقات المناسبة الّتي تستحضر فيها مختلف النّصوص، وهذا جانب من الجوانب الّتي توضّح شعريّة التّناص في الرّواية." ومن هنا يمكن الجزم أنّ الرّواية العربية في تعالقاتها مع التّاريخ لم تعد تنجز لأجل المتعة وجلب النوم عند الاستلقاء، بل صارت تشكّل بحثا وتدبّرا مستمرا في قراءة التّاريخ، وما بين السّطور للوقوف على حركيّة التّاريخ ... وعلى اقتران مصائر الشّعوب وتماثل حيواتهم في أحايين كثيرة، وصار الرّوائيّ بحسّه الفنّيّ والإبداعيّ على دراية بتقاطعات الخطابين (التّاريخ والرّواية)"[2].

وبعيدا عن هذا وذاك يبقى **للسّرد التّاريخيّ** جانبه الفنّيّ والجمالي خصوصا في لجوئه إلى **ثنائية المركز والهامش** قضية باتت لها أهميتها في استقطاب القارئ المعاصر.

1-2- المتخيّل التّاريخي والأنساق الثّقافيّة، قراءة في خطاب الأزمة:

عمد بعض الرّوائيين إلى تصدير رواياتهم بنصوص تاريخية منتزعة من كتب المؤرّخين، ومن هؤلاء الرّوائيين ما ذهب إليه كمال قرور في روايته سيد الخراب بنصّ تاريخي منتزع من "مقدمة العلامة ابن خلدون"، ويتحدث النّص على أنّ الظلم مؤذن بخراب العمران. في قوله "**اعلم أنّ العدوان على النّاس في أموالهم ذاهب بآمالهم في تحصيلها واكتسابها لما يرونه حينئذ من أنّ غايتها ومصيرها اتهابها من أيديهم وإذا ذهبت آمالهم في اكتسابها وتحصيلها انقبضت أيديهم عن السّعي في الاكتساب فإذا كان الاعتداء كثيرا عاما في جميع**

[1]- المويفن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2001، ص96.

[2]- أحمد صبرة ومعجب العدواني: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص427.

أبواب المعاش كان القعود عن الكسب كذلك... فلماّ سمع الملك ذلك أقبل على النّظر في ملكه وانتزعت الضياع من أيدي الخاصة وردت على أربابها وحملوا على رسومهم السالفة وأخذوا في العمارة وقوي من الضعف منهم فعمرت الأرض وأخصبت البلاد وكثرت الأموال عند جباة الضرائب وقويت الجنود وقطعت مواد الأعداء وشحنت الثغور وأقبل الملك على مباشرة أموره بنفسه فحسنت أيامه وانتظم ملكه فتفهم من هذه الحكاية أن الظّلم مخرب للعمران وأن عائدة الخراب في العمران على الدولة بالفساد والانتقاض..[1] ومن الواضح أن النّصّ التّاريخيّ الموظّف يلتقي مع عنوان الرّواية، وكأنّه تمهيد لموضوع الرّواية وأحداثها. والواضح من تصدير "قرور" روايته بقول ابن خلدون هو الكشف عن ظلم الحكّام وانهمامهم في الفساد وتضليل الرّعية. ولعلّ الدافع إلى توظيف أقوال المؤرخين وتصدير الرّواية بها، هو توثيق المعلومات التّاريخيّة الّتي يدور حولها السّرد الرّوائّي، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التّاريخيّة المسرودة، وقد يتماهى النّصّ التّاريخيّ مع النّصّ الرّوائيّ، ويرد هذا التّماهي، غالبا، على لسان الرّاوي المحيط بكلّ شيء، الّذي يستخدم ثّقافته، وهو يروي أحداث الرّواية.

تنقسم الأحداث والوقائع التّاريخيّة الّتي وظّفتها الرّواية العربيّة إلى قسمين، أوّلهما: أحداث السّقوط، حيث يعمّ الظّلم والاستغلال، وتنتشر الفتن على المستّوى الدّاخلي، ويتعرّض المجتّمع إلى هجمات الأعداء والهزائم على المستوّى الخارجي. أما ثانيهما فهو أحداث النّهوض، حيث يعمّ العدل والمساواة بين أفراد المجتّمع، ويحقّق الشّعب النّصر على الأعداء.

توظيف أحداث السّقوط في رواية "**سيّد الخراب**": أو كما يسمّيها أحد الباحثين أحداث اللّحظات السّلبية، حيث ينتشر الظلم والاستغلال والقهر وهجمات الأعداء، ومن ثّمّ الهزائم، وفي التّاريخ العربيّ لحظات مرّت بها الأمّة في مراحل الضّعف والانحلال. والّتي استحضرها قرور لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر–شخصية عاشت في الماضي، وجعلها تعيش في الحاضر، مستفيدا من القصص الّتي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته. وثمة ثلاثة أشكال لظهور الشّخصيّة التّاريخيّة في النّصّ الرّوائي، تمثّلت في ذكر اسم الشّخصيّة التّاريخيّة في سياق السّرد الرّوائي، كما فعل كمال قرور– على سبيل المثال، لا الحصر في روايته "سيد الخراب" حين أشار إلى

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، فيسترا للنشر، برج البحري، الجزائر، 2010، ص12.10.

الشّخصيّات التّاريخية، كشخصيات **الجنرال سوار الذهب الذي يزعم أنّه صديقه، وأن له علاقات أخرى، مثل الراحل هوراي بومدين والشهيد سيد قطب والخميني ويوحنا بوليس الثاني، وجيمي كارتر وآل بوش والرئيس جمال عبد الناصر والملك فيصل والسلطان قابوس والزعيم الليبي معمر القذافي، والشيخ زايد ومحمد الخامس والجنرال ديغول، وإبراهيم لينكول وموسيليني وهيتلر وستالين والمهاتما غاندي زعيم الهند** كلّ هذ الشّخصيات الّتي ذكرها قرور قد شاع في العصر الحديث والمعاصر توظيفها في السّرد، فاستند إليه عديد من الرّوائيين ووظّفوه بغية إسقاط الحدث التّاريخي على الواقع الجديد، فهو نوع من الانزياح أو الانعتاق من الواقع المألوف في التّمثيل السّرديّ، وكذا لتذكّير الأجيال الرّاهنة بالتّاريخ وعظمته، وهناك من النّقاد من يفسّر توظّيف الرّوائيين للشّخصيّات التّاريخيّة رغبة مّنه في إظهار ثقافته التّاريخيّة ومن ثمّ تجسيدها في قالب سّردي، وبين هذا وذاك صال وجال روائيّونا العرب المعاصرون، فنجد منهم من اتّخذ من أسماء الشّخصيّات رمزا له، ويمكن تصنيف الشّخصيّات التّاريخيّة الّتي استخدمها الرّوّاة المعاصرون إلى نوعين رئيسيين:

نوع يمثّله: أبطال الثّورات والدّعوات النّبيلة الّذين لم يقدّر لثوراتهم أو دعواتهم أن تصل إلى غايتها فكان مصيرها ومصيرهم الهزيمة الظاهرية، ولم يكن سبب هذه الهزيمة نقص أو قصور في دعواتهم أو مبادئهم، وإنمّا سببها أن دعواتهم كانت أكثر مثالية ونبلا من أن تتلاءم مع واقع بدأ الفساد يسري في أوصاله.

ونوع آخر: شخصيات الحكام والأمراء والقوّاد الذين يمثّلون الوجه المظلم لتاريخنا سواء بسبب استبدادهم وطغيانهم، أم بسبب انحلالهم وفسادهم، وكذلك الشّخصيات الّتي استغلها هؤلاء كأدوات للقضاء على الدعوات والقيم النّبيلة في عصرهم.

ثانيا: أحداث النهوض أين ينتشر العدل والمساواة وتحقيق الانتصار على العدو ويطلق عليها اسم اللحظات الإيجابية فهي كثيرة في التاريخ العربي الطويل، ويستخدمها الروائي لإثارة مناخ من المفارقة بين عصر مجيد مضى، وحاضر تعس نعيش فيه، وقد استخدم بعض الروائيين صرخة المظلومين والمهمّشين والمنبوذين للتعبير عن التّسلّط الذي قد بلغ أوجّه.

1-3- الشّخصيّات ذات المرجعيّة التّاريخيّة:

هي شخصيّات ذات انتماء تاريخيّ، تحضر في النّصّ لتؤدّي دورا هو في غالب الأحيان رمز قصد إليه الكاتب، يتمّ استدعاؤها لتكون شاهد التّاريخ/ الماضي على الحاضر، فهي وإن كانت متخيّلة وتنتمي في سماتها وخصوصيّاتها إلى زمن بعيد؛ إلاّ أنّها تعبّر عن سمات ومواقف لشخصيّات أو أحداث من الحاضر، تخدم الرّوائيّ الّذي يحمّلها أفكاره ورؤاه، بعيدا عن المباشرة والتّقريريّة، تتبدّى للقارئ من خلال أسمائها أو أفعالها، أقوالها ومآثرها. تجاور باقي الشّخصيّات، وتقوم بدور أو تؤدّي وظيفة ما يجعلها مشاركاً في تفعيل الحدث[1].

إنّ المعاين لجلّ التّسريدات الجزائريّة التّسعينيّة يجد أنّ الذّات السّاردة استدعت جملة من الشّخصيّات التّاريخيّة تتماهى معها – تحاكيها – أو تتستّر وراءها. وأولى الشّخصيّات التّاريخيّة المتمظهرة في صورتها المرجعيّة شخصيّة **(جاك شيراك)** داخل رواية **(وطن من زجاج)** في قولها "**تلك العبارة التي بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال جاء الرئيس الفرنسي جاك شيراك ليقولها للجزائريين ثانية!**"[2] سيطرت ياسمينة صالح على سمات شخصيتها التّاريخيّة المتمثّلة في الرئيس الفرنسي السّابق جاك شيراك، فقد حاولت الاقتراب والتّقرّب منها بشكل داخليّ عميق يتجاوز الشّكل الخارجي بأن تحول ارتداء قناع المؤرّخ ما بأسلوب حكائيّ متميّز.

كما نجد شخصيّة تاريخية وسياسية وثقافية وفنّية في سيد الخراب، وهذا ما جاء في الملفوظ الآتي: "**إن الجنرال سوار الذهب صديقه، وأن له علاقات صداقة مع شخصيات عربية وغربية مثل الراحل هوراي بومدين والشهيد سيد قطب والخميني ويوحنا بوليس الثاني، وجيمي كارتر وآل بوش والرئيس جمال عبد الناصر والملك فيصل والسلطان قابوس والزعيم الليبي معمر القذافي، والشيخ زايد ومحمد الخامس والجنرال ديغول، وإبراهيم لينكول وموسيليني وهيتلر وستالين والمهاتما غاندي زعيم الهند، الذي يقول أن أصوله عربية من**

[1]- هداية مرزق: جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، مصر، 2013، ص465.

[2]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص82.

اليمن، مدونا وقفات وذكريات في سجل يحمله معه حيث يذهب"[1]. إنّ توظيف كمال قرور لهذا الكمّ الهائل من الشّخصيات التّاريخية ليس من باب إفراز لتاريخ موازّ؛ بقدر ما هو توصيف لمعرفة الحقيقة المفترضة والّتي سارت عليها هذه الشّخصيّة، فعمليّة توظيف الشّخصيّة التّاريخيّة هو عمليّة تقصّي وبحث عمّا تمّ تغييبه وإقصاؤه، سواء بإنصافه أو من باب التّذكّر.

وقد يضفي الكاتب على **الشّخصيّة التّاريخيّة** مسحة مغايرة للمتفق عليه تاريخيّا، ويجري عليه تعديلات في الوظيفة والدّور وفق ما تمليه عليه قناعاته وأهدافه. وهذا ما نجده في" **سيد الخراب**"؛ إذ يدرج السّارد اسما تاريخيّا، لشخصيّة علمية عربيّة، عرفت بدورها الإيجابيّ في التّاريخ، إنّها شخصيّة: **(ابن رشد)**، ويفاجئ القارئ بها دون إشعار سابق. وفي هذا المقام، سيعتمد القارئ على كفاءته الثّقافيّة لضبط معنى هذه الشّخصيّة، لإدراك بعدها ودورها ووظيفتها في النّصّ.

هكذا يقوم السّارد، وهو يستعين بالشّخصيّة التّاريخيّة **(ابن رشد)** على الانتقال من حالة خاصّة محدّدة، **ابن خشد** إلى حالة عامّة تتمثّل في كلّ إنسان إيجابي في الوطن العربيّ، يحاول التّغيير والتّجديد فتتصدّى له الحكومات بقمعها لتفشل مشروعه، وتطمس حريّته. وهنا تتمظهر المفارقة في أعلى صوّرها من خلال كسر المدلول الثّابت لشخصيّة " **الفيلسوف، والطبيب، والعالم** " إلى المدلول المتغيِّر لشخصيّة " **ابن خشد** "، وهذا التّغيّر أملته مستجدّات العصر؛ فمع غياب القيّم والمبادئ، والجدّ والانضباط قلبت الأدوار، وأصبحت القرارات تصدر عن أشخاص لا أهليّة ولا كفاءة لهم، يقرّرون حيوات النّاس ويتبوّؤون مناصب **الأمجاد**، وصار مجد العلم والمعرفة " **ابن رشد** " وأمثاله: **استهزاء/مستخدمين**.

وإذا ما عدنا إلى الشّخصيّات المتتابعة في السّرودات التّسعينيّة ألفيناها تشترك في كونها عبّرت دائما على موقفها "**أن الجنرال سوار الذهب صديقه، وأن له علاقات صداقة مع شخصيات عربية وغربية مثل الراحل هوراي بومدين والشهيد سيد قطب والخميني ويوحنا بوليس الثاني، وجيمي كارتر وآل بوش والرئيس جمال عبد الناصر والملك فيصل والسلطان**

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص31.

قابوس والزعيم الليبي معمر القذافي، والشيخ زايد ومحمد الخامس والجنرال ديغول، وإبراهيم لينكول وموسيليني وهيتلر وستالين والمهاتما غاندي زعيم الهند، الذي يقول أن أصوله عربية من اليمن، مدونا وقفات وذكريات في سجل يحمله معه حيث يذهب[1]".

وحضور هذه **الشّخصيّات التّاريخيّة** داخل **المرويّات الجزائريّة** وتموقعها باعتبارها طرفا مشاركا في توصيف الواقع وممارساته المتنوّعة، واختيارها من لدن الرّوائي لم يأت جزافا، وإنّما يكون بناء على قدرتها على تمثيل الدّور المنوط بها، أضف إلى ذلك تحقيقها لمجموعة من الأهداف الفنّيّة والجماليّة. "ولهذا لا يكتفي القارئ بقراءة هذه الشّخصيّات من حيث هي شخصيّات تاريخيّة معروفة، وردت في النّصّ كشخصيّة عابرة، أو هامشيّة لا تحيل إلاّ على نفسها، بل هو يتتبّع تواجدها، ويرابط لتحرّكاتها، عساه يقع على خلخلة في بنيتها الدّاخليّة أو الخارجيّة، أو خروج شخصيّتها عن المألوف"[2].

يأخذنا الحديث حين الخوض في مرجعيات وبنية الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ إلى البحث في البنية العامة للحكاية في سيّد الخراب الّتي تعني "تركيب النّصّ على مستويات الحكاية، والأحداث، والشّخصيات والمكان والزّمان"[3]. وتتألف بنية الرّواية من وحدات سرديّة صغرى، يشكلّ مجموعها البنية العامة للنّصّ. ولابدّ أولاّ من معرفة البنيات العامة لنّصوص روائية سابقة منها ألف ليلة وليلة، لنتمكّن من الوقوف على آلية اشتغال النّصّ الرّوائي على بنية النّصّ التّراثي، ممثلا هنا بسيد الخراب.

تتألف سيد الخراب من الحكاية الإطارية، والحكايات الفرعية الّتي تولّدت عنها. والحكاية الإطارية هي حكاية سيدنا ونطفة بنت الشيخ الأخاجي. ومن الملاحظ أن الحكاية الإطارية حكاية بسيطة، وقليلة الأحداث والشخصيات، ولكن هذا "التركيب البسيط هو الّذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، إذ ما تتسم به الحكاية الخرافية عامة هو وجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص31.

[2]– هداية مرزق: جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص476.

[3]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص296.

باستمرار"[1]. أما الحكايات الفرعية فهي الّتي روتها نطفة، وهي حكايات كثيرة ومتنوعة تمثلت في انهزامه في لعبة الدومينو "**لكن أي لغز ستطرحه عليه بعد أن غلبته في لعبة الدومينو**"[2]. وتضيف قائلة حينما أعطته لغزا لم يستطع حلّه "**قالت نطفة في دلال: إليك اللغز سيدنا.. أتمنى أن لا يغيب عن فطنتك.. لتنال نفسي ما تشتهي. قال سيدنا: هات اللغز. قالت: إذا انشقت السما واش يلاقيه وإذا نشف البحر واش يمليه وإذا فقر السلطان واش يغنيه؟**"[3]. كانت نطفة تتوقف عن الحكي في ليلتها تلك، واعدة سيدنا بالتّصرف فيها كيف يحب وأن يفعل فيها ما يشتهيه وتشتهيه هي أيضا، واستطاعت بذكاء وفطنة اللّعب بعقل سيدنا ومواجهة جبروته. فقد اشتغلت رواية سيد الخراب **لكمال قرور** على مادة الحكي، أي الأحداث في الرّواية، وأقامت بنيتها على البنّية العامّة" لألف ليلة وليلة" الّتي تركت تأثيرا واضحا في بنية الرّواية المؤلفة من مجموعة من الأقاصيص. وقد قام كمال قرور بتقسيم الرواية إلى أقسام كثيرة، يشكل كل قسم منها قصة تشتغل لوحدها ببنيتها الحكائيّة.

وهكذا، فإنّ الفاجعة الّتي حدثت في تلك الليلة الأخيرة، ليست إلا طموح للسارد الروائيّ من أجل القضاء على الظلم. لقد نظر الرّوائي إلى الحاضر على أنّه امتداد للماضي، وإلى حكاية الأمس على أنّها حكاية اليوم، وهذا ما أكدته الرّواية من خلال تداخل الضمائر، وتوحيد الشّخصيّات، مما يدل على تداخل الحكائيّ والرّوائيّ، والخياليّ والواقعيّ.

2- تيمة الأسطورة كمركز في الخطاب الروائي الجزائري:

2-1- العجائبيّ في سيّد الخراب:

تعجّ رواية "**سيد الخراب**" بالعجائبيّ الّذي يعلن عن نفسه في بداية في عناوين فصول الرّواية، من مثل: فصل في أن سيدنا حكم الجمهورية وهو في بطن أمه، وفصل في أن سيدي البوهالي يشفي المرضى ويولد العاقر، فصل فيما جاء في الفتوى الغريبة...، ولابد أن يثير هذا الحضور المتميز للعجائبيّ والخياليّ في السّرد الرّوائيّ سؤالا يتعلّق بالدافع الّذي يكمن وراءه.

---

[1]- عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص97.

[2]- كمال قرور: سيد الخراب، ص162.

[3]- المصدر نفسه، ص162.

يؤكد الرّاوي أنّ التّخييل لا يقتصر على الماضي فحسب، بل يمتد إلى الحاضر، وكأنه انتقل عبر الموروثات من الأجداد إلى الأحفاد. وهكذا، يستمر الماضي في الحاضر من خلال استمرار الخيالي والعجائبي الّذي تعج به" **سيد الخراب**"، والحاضر الّذي يعج أيضا بالأحداث العجيبة والخيالية. وما يسوغ وجود العجائبي في الرّوائي إنّما هو محايثة الحكائيّ للواقعيّ الّذي ظهر، بسبب المفارقات العجيبة الّتي تحكم الواقع.

لقد سرد **كمال قرور** حكايات "واقعية"، وأراد من القارئ أن يصدّق هذه الحكايات، فما كان منه إلا أن سرد حكايات عجيبة تمثل جزءا هاما من ثقافة القارئ، ليدفعه إلى تصديق ما يسرده له، كقصة "**الشيخ الغريب: اسمي يا سادة ياحضار: سيد أحمد الرفاعي. ولدت سنة 1704 ميلادي الموافق لـ 1125 هجرية. تزوجت خلال القرون الثلاثة 199 زوجة. فيهن عائشة وآمنة وفاطمة وزليخة وخيرة وحيزية والجازية وصفية وحليمة والضاوية وربيحة وسعدية وسليمة وسمية وعقيلة. ولي منهن ذرية لا تعد ولا تحصى. تفرقت بإذن الله في الأرض مشرقا ومغربا... أكد الشيخ الرفاعي للحاضرين أنه قادم من ولاية دارفور السودانية، حيث قطع المسافة الطويلة في ظرف خمس دقائق، وأن له في كل منطقة يزورها اسما. ومن أسمائه مولاي قباني، سيد العيفة. الحمادي، بن سعيود، الحفصي، بن سحنون. وادعى أن له 99 إسما وأن أسمائه مذكورة في الكثير من الكتب الدينية والتراثية المكدسة في مكتبات المساجد والزوايا وكتاتيب تحفيظ القرءان...**"[1] وهكذا، ساهم توظيف الحكايات العجيبة، وإلماح السّرد إلى الخيال وأهميته، وامتداده من الماضي إلى الحاضر في تقبل المتلقي لوحدات سرديّة عجائبيّة، مسرودة على أنّها أحداث "واقعية" لا حكايات خرافية، مثل ما ذكره **كمال قرور** على لسان الشّيخ الرفاعي "**أن الجنرال سوار الذهب صديقه، وأن له علاقات صداقة مع شخصيات عربية وغربية مثل الراحل هوراي بومدين والشهيد سيد قطب والخميني ويوحنا بوليس الثاني، وجيمي كارتر وآل بوش والرئيس جمال عبد الناصر والملك فيصل والسلطان قابوس والزعيم الليبي معمر القذافي، والشيخ زايد ومحمد الخامس والجنرال ديغول، وإبراهيم لينكول وموسيليني وهيتلر وستالين والمهاتما غاندي زعيم الهند، الذي يقول أن أصوله عربية من**

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص30.

اليمن، مدونا وقفات وذكريات في سجل يحمله معه حيث يذهب"[1]. كما أسهم سرد الحكاية العجيبة الخيالية في تسويغ العجيب واللامعقول على مستوى الواقع الّذي ترصده روايتنا "**سيد الخراب**". وسخر **قرور** الخياليّ والعجائبيّ لخدمة الرّوائيّ والواقعيّ، وتوسلّ به للتّعبير عنه، وجعله مثالا صاغ الواقع عليه.

ينهض عالم "**سيد الخراب**" على المزاوجة بين الواقعيّ والعجائبيّ، وهما عالمان متناقضان، يتميّز أوّلهما بأنّه عالم محدود، في حين يتميّز ثانيهما بأنّه عالم غير محدود. ولمّا كان عالم العجيب والخارق لا وجود له إلاّ من خلال ما يتصوّره الإنسان عنه، فإنّ إقحامه في الواقع ليس إلاّ تعويضا عن الحدود الضيّقة لعالم الواقع، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره.

إذا كان العجائبيّ يرجع، غالبا، إلى اقتحام الإنسان للعوالم الخاصة بالنّبوءات، فلعل أبعاد ظهوره في روايتنا هو التّعبير عن ظلم السّلطة للشّعب والتّنبؤ بمصير الجمهورية بالزوال، وهذا ما عبر عنه **(الولي الصالح سيدي البوهالي)**" **فإنّ آخر حاكم من سلالة الأخيار في عنقود الأسرة الحاكمة يسود في عهده القحط والجفاف سنوات، وتسود فيه الفتن، وتظهر الخوارق والعجائب، ويظهر من يدعي أنه من سلالة النبي المصطفى وأنه المهدي المنتظر صاحب الدعوة، يفتن به الناس ويتبعونه لكنه يقودهم إلى التهلكة**"[2]. ويضيف قائلا" **حسب سيدي لخضر البوهالي الولي الصالح يجيء زمن أغبر تنقسم فيه الأمة إلى ألف فرقة، كل فرقة تقول فولي طياب، يتطاول فيه الحفاة العراة الرعاة على الأسياد، ويطالبون بحقهم في الرياسة، وحكم الرعية، ويكون في هذا الزمن نهاية حكم السلالة الشريفة**"[3]. وتنتهي نبوءة الولي الصالح بقوله" **يصبح الإنسان أرخص شيء في هذا الزمان الأرعن يباع ويشترى مثل المتاع والحيوان.. وفي هذا الزمان العجيب الذي يباع فيه حتى الهواء، يحلق آخر سلاطين**

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص31.

[2]– المصدر نفسه ، ص65.64.

[3]– المصدر نفسه، ص64.

السلالة الميمونة سلالة بني الأغلب شاربه الطويل المقدس في سبيل امرأة يحبها ويهيم بها.. وتنقذ الجمهورية عذراء ذات ذكاء وحسن"[1].

وهكذا، فإنّ ما يبرّر وجود العجيب في رواية "**سيد الخراب**"، وتدخله في السّرد، وحياة الشّخصيات هو المشابهة بين الحكايات والواقع الّذي ترصده الرّواية، ولا تستبعد نبيلة إبراهيم" أن تكون غرابة الواقع هي الّتي ذكرت الكاتب بحكايات الليالي، فرآها أكبر معادل موضوعي للتّعبير عن أفكاره"[2]. رواية "**سيد الخراب**" لم تتعامل مع العجائبيّ على أنّه واقع وحقيقة، على الرغم من حضوره الكبير والهام ودوره الرئيس في السرد، بل نظرت إليه على أنّه" صورة دقيقة لمضمون اللاوعي لدى كل شخص"[3].

بنى **كمال قرور** نصّه "**سيد الخراب**" على أعمال سرديّة سابقة كألف ليلة وليلة، ونقل عوالم الحكايات العجيبة، كالأحداث والشّخوص والأمكنة إلى روايته، فثمّة سيدنا ونطفة والوزير، والولي الصالح والكلبة موسكة والبراح ووزير اللّذة... على مستوى الشخوص، وهناك حكاية "القراصنة، والولي الصالح"، وغيرها على مستوى الأحداث، وهناك أيضا الجمهورية، والغرفة المحبوبة لدى سيدنا وفراشه الأبدي وغيرهما على مستوى المكان، أي أن أحداثها تجري في أمكنة متعددة جدا، وغير محددة لأنّها أمكنة عجائبية خيالية، وقد جاء تحديد المكان بهدف نقل الحكاية إلى الواقع، وإعادة سردها على أنّها حقيقة وواقع لا خيال. وبناء عليه عني السّرد الرّوائيّ بجمهورية سيدنا، بوصفها المكان الّذي تجري فيه الأحداث، وتعاد فيه الحكايات من جديد، فالأمكنة عادة لا تذكر مجانا في الرّواية.

تحكم هذه الأمكنة بنوعيها الجغرافيّ والعجائبيّ ثنائيّة ضدّية، فالأمكنة الجغرافية تعجّ بالفساد، وترتكب فيها الجرائم، مما يدل على أزمة تعيشها الأمكنة الجغرافيّة في مدينة سيدنا، وهي وجود الظّلم وانتشار القمع والتّسلط على النّاس. أمّا الأمكنة العجائبيّة فتعجّ بالصّفاء والنّقاء والعدالة والمساواة والقدرة على منح الحياة.

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص65.64.

[2]– نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995، ص135.

[3]– إحسان سركيس: الثنائية في ألف ليلة وليلة، دار الطليعة، بيروت 1979، ص172.

إن الغرض من تدخل العجائبي في أحداث "**سيد الخراب**" هو دفع السّرد إلى الأمام، ومنع توقفه، **فإقحام عوالم المهمّشين** ما هو إلا دليل على ذلك، فقد تعدّدت أصواتهم وعجّت الرّواية بهم، وهذا ما نلاحظه في سرد **كمال قرور** وهو محافظة العجيب فيها على دوره في توليد الحكايات، والدفع بها إلى الأمام. والنّظر إلى التراث رؤية عصرية، رؤية مساءلة مقتضاها: **هل يمكن التأسيس لحداثة من داخل تاريخنا وثقافتنا وهل يمكن التّحرر من سلطة الشّر؟ وهل يمكن اعتبار أصوات المهمشين هي أصوات الحكايات الشعبية؟.**

2-2- الأسطورة بين التّذكير والنّسيان:

تحتلّ الأسطورة حيّزا مكانيا مهمّا في تاريخ الحضارات الإنسانية، فما من شعب من الشعوب أو أمّة من الأمم إلا ولها أساطيرها وخرافاتها الخاصة بها، وهي بنية مكوّنة من تاريخ وفكر وحضارة، ما يكسبها القدرة على الامتداد ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وتعدّ مرجعا ثقافيا لكثير من الدراسات الاجتماعية والفكرية والتاريخية، وكذا الأجناس الأدبية كالقصّة والرواية والمسرحية، والملاحظ أن تأثيرها كان أشد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، فقد استفاد منها جلّ الشعراء العرب، إذ قلّما نجد شاعرا عربيا معاصرا إلا واستفاد من الأسطورة رمزيا أو إشاريا، وشكّل منها حالات شعرية تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي، حسب درجات ثقافتهم وكيفية تعاملهم مع الأسطورة .

لكن من الصّعب تحديد مفهوم دقيق للأسطورة فهو يتباين من ناقد إلى آخر ومن مدرسة إلى أخرى، ومن اتجاه إلى آخر ولعلّ صعوبة الوصول إلى تعريف جامع مانع هو الذي جعل أحد العلماء الغربيين يقول عندما سئل عن ماهية الأسطورة" إنني أعرف جيّدا ما هي، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ، وقد أشار "أرنست كاسير"[1*] كذلك إلى هذه الصعوبة فذكر أن المشكلة لا تكمن في نقص المادة بل

*- أرنست كاسير Ernest cassirer (1874-1945) فيلسوف ومربّ ألماني عرف بغزارة الإنتاج وبتحليله وتعليله للقيم الثقافية، درس في كتابه: (فلسفة الأشكال الرمزية) وظائف الأسطورة واللغة والعلم بوصفها الأشكال الرمزية التي يستعين بها الإنسان على فهم نفسه وفهم الكون. منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992، ص356.

في وفرتها وتعدد مصادرها، فقد اشترك الأدباء والفلاسفة وعلماء علم النفس وعلم الاجتماع في هذه الدراسات، كل من وجهة نظره واختصاصه"[1].

وما اختلاف النقاد الغربيين في تحديد مفهوم الأسطورة إلاّ دليل على خصوبة هذا العالم واتساعه نتيجة الخيال، وهي واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، إنّها الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة، سليمة، لم يفسدها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التحليلية. كل هذه المقلّلات السابقة تختلف عن بعضها بعض من خلال الجانب الذي تعالجه فنجد من يؤكّد على الجانب اللغوي في الأسطورة فقد كانت نوعا من اللغة الشعرية، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوّره البدائي، وهي مع ذلك ولكل ذلك، لغة حميمة لها مبدؤها البنيوي ومنطقها الخاص. وهناك من يركّز على جانب آخر هو سذاجة وجنون الإنسان البدائي، حيث يذهب إلى أنّها تصوير لفترة من الجنون وعلى العقل البشري أن يجتازها. في حين يؤكد آخرون على الجانب الفكري فيها، باعتبارها مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي وأوّل تجسيد للأفكار العامة[2].

لا تختلف الشّخصيّات ذات المرجعيّة الأسطوريّة عن الشّخصيّات التّاريخيّة، في كونها تنتمي إلى الماضي، وتحمل معاني التّواصل بين حقبتين بعيدتين زمانيّا، قريبتين دلاليّا، تسهم في تفعيل الحدث، وتحريك وتيرة السّرد في الرواية، لما لها من أهميّة في تعميق الدّلالة، والتّعبير عن المعاناة[3]، وبالتّالي تصبح الشّخصيّة الأسطوريّة ملاذ المبدع/ القاصّ ليجعلها صدى للماضي، وصوتا للحاضر، فهي وعاء للماضي الحيّ، واستشراف للمستقبل، تسمح له أن يثبت من خلالها ما يريد من غايات إنسانيّة دفينة، متّخذا من الشّخصيّة الأسطوريّة قناعا له.

والأسطورة بصفتها مادّة خامّا، يوظّفها الأديب بما تختزنه من طاقات حيويّة ودلالات حيّة ترتقي بالأدب إلى مستويات عليا، وتمكّنه من خلق صور إيحائيّة تحمل شحنات عاطفيّة

---

[1]- كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص23.

[2]- ينظر: عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص14- 15.

[3]- المرجع السابق: ص14- 15.

ونفسيّة وفنّيّة، تزيد الأدب غنى وديناميّة جديدة من منطلق أنّ الأسطورة في حقيقة الأمر ما هي إلاّ تجربة إنسانيّة خلاّقة، اختلط فيها الخيال والإبداع، والهدف من توظيفها هو" استثمار المخزون العاطفيّ والنّفسيّ لها في وجدان القارئ ليدفع به الانفعال بعالم النّصّ"[1].

2-3- الاسطورة بين مركزية الموضوع وهامش الأصوات:

ممّا لاشكّ فيه أنّ الذّات السّاردة في استخدامها للشّخصيّات الأسطوريّة تنتقي ما يتلاءم مع الموقف المعبّر عنه، ممّا يجعلها تستدعي الشّخصيّة الأسطوريّة كشخصيّة **(الولي الصالح)** الّتي استخدمها "**كمال قرور** في **سيّد الخراب**" كوجه من وجوه الخروج عن المألوف، إذ ينقلها من مستواها الأوّل (الحكمة والمعرفة والتّجربة والخيال والجمال...)، إلى مستواها الثّاني (القهر والعنف والتّسلّط والإقصاء والتّهميش...)، حيث يقول "**ودائما، حسب نبوءة سيدي البوهالي الولي الصالح فإن آخر فإن من السلالة الأخيار في عنقود الأسرة الحاكمة، يسود فيه القحط والجفاف سنوات، وتسود فيه الفتن، وتظهر الخوارق والعجائب، ويظهر من يدعي أنه من سلالة النبي المصطفى وأنه المهدي المنتظر صاحب الدعوة. يفتن به الناس ويتبعونه. لكنه يقودهم إلى التهلكة**"[2] وبهذا تتقمّص هذه الشَّخصيّة ألوان التّاريخيّ والأسطوريّ في مرجعيّة الشّخصيّة، ويستعين بها- **كمال قرور**- في خدمة نصّه وتفاعلها معه. وهنا تربط الذّات السّاردة بين هذا الرّافد السّرديّ الأسطوريّ والواقع الأسود الّذي يحياه المثقّف العربيّ بفعل تسلّط وتغطرس الحكّام وأهل الفوق من خلال سلب ونهب المناصب من مستحقّيها.

وتتواتر شخصية **(الوليّ سيدي لخضر البوهالي)** الأسطوريّة في خطاب **كمال قرور** وتتكاثر بتكاثر المشكلات الاجتماعيّة وتفاقمها؛ إذ نجده يقول مرّة أخرى في أضمومة **(الوليّ سيدي لخضر البوهالي)** كمرجعيّة أسطوريّة:" **كان الناس يحترمونه ويقدسونه ويثقون في نبوءاته ويتبركون بكراماته**"[3]. كما نجده يستحضر شخصيَّة **(الوليّ الصَّالح سيدي لخضر البوهالي)** بنبرة الحسرة على مصير الجمهورية ومستقبلها "**يصبح الإنسان أرخص شيء في**

---

[1]- عبد الله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص145.

[2]- كمال قرور: سيد الخراب، ص64. 65.

[3]- المصدر السابق، ص63.

هذا الزمان الأرعن. يباع ويشترى مثل المتاع والحيوان.. وفي هذا الزمان العجيب الذي يباع فيه حتى الهواء، يحلق آخر السلاطين السلالة الميمونة سلالة بني الأغلب، وهم الغالبون بإذن الله، شاربه الطويل المقدس في سبيل امرأة يحبها ويهيم بها.. وتنقذ الجمهورية عذراء ذات ذكاء وحسن. بكل صدق ومحبة وألم وتضامن، كانت النبوءة قاسية على سلالة بني الأغلب"[1]. هذا ما جاء على لسان الوليّ الصالح الّذي تنبأ بمجريات القضاء على سلطة الفساد الّتي عاثت في الجمهورية بطّشا وفسادا.

بهذا تدخل الشّخصيّة مجال الأسطوريّ؛ حيث حضرت شخصيّة الولي الصّالح وغيرها داخل أضمومات الرّواية، وتربّعت على الحكي بغية الخروج من إطار المألوف إلى اللاّمألوف، وهو فعل متعمّد أراده "**كمال قرور**" لإثارة حفيظة القارئ وجذبه وجلبه إلى مجريات الأحداث، ولجوؤه لمثل هذه الشّخصيّات ذات المرجعيّة الأسطوريّة لا يعود لنظرة العقليّة الشّعبيّة المقدّسة بهدف التّبرّك والإجلال فقط، وإنّما يعود لعباءة الهالة العجائبيّة الّتي ألبسها لها بهدف القيام بدور فعّال في النّصّ.

هكذا يؤدّي مفهوم الولي، في واقعنا وما فيه من ممارسات، عدّة وظائف أهمّها الوظيفة الاجتماعيّة الّتي تتحقّق بفضل العلاقة الحميميّة الّتي تجمع النّاس والولي؛ فينشأ بينهم نوع من الارتباط الرّوحيّ، هذا الأخير يحقّق وظيفة نفسيّة تتمثّل في تنفيس الخواطر وإفراغها من المكبوت والمقموع، بالإضافة إلى الوظيفة الدّينيّة الّتي تنشأ عن كون الوليّ/ الرّجلّ الصّالح، قدوة حسنة للنّاس نتيجة التزامه بتعاليم الدّين السّمحة والعمل بها.

إنّ الشّخصيّات الأسطوريّة في سرد " **قرور**" بصورها المختلفة تثبت فعاليّتها في الرّواية كلّما استدعى الواقع ذلك، يرسمها الرّوائي حسب ما يقتضيه الفنّ. وإذا كان النّصّ الحديث" يسعى إلى الغنى الدّلاليّ، وإلى التّعدّد في مستوى توليد الدّلالة، فإنّ هذه الإستراتيجيّة تؤدّي بلا شكّ إلى هذا الغنى"[2]، لما تمور به الأسطورة من مخزون يحقّق البعد الدّلاليّ والجماليّ للنّصّ، يعمّق الفكرة عمق الممارسات التّي يعجّ بها الواقع." ليظلّ صوت الرّاوي مسيطرا على أجواء

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص65.

[2]– سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع68، شتاء. ربيع 2006، ص108.

الحكي، مبتكرا هذه الشّخصيّات لتكون مكمّلة لصوته، معبّرة عن حلمه بالتّغيير، مضيئة لانشغالاته بما يحدث من صوّر التّعفّن الاجتماعيّ والسّياسيّ، فكانت وسيلة من وسائله الّتي يوظّفها في فضحه للواقع"[1]. وهناك من يربط الأسطورة بجانب الطّقوس والسّحر وهذا ما سنبسط فيه القول.

3- توظيف التّراث الأسطوري والدّينيّ في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ:

الدّراس للخطابات الرّوائيّة الجزائريّة يرى ذلك الكمّ الهائل من التّوظيفات المتعدّدة لتيمات تسهم في ثراء السرّد الجزائري، ومن بين هذه التّيمات توظيف الرّوائيين للأسطورة إلى تعود الطقوس الّتي كان الإنسان في المجتّمعات الأولى يؤدّيها استرضاء لقوى الطبيعة، حيث يرى جيمس فريزر أنّ الأساطير جزء من الشّعائر الدّينيّة، فلقد كان البدائيّ يمارس طقوسا تقوم على الفعل المصحوب بالقول المنطوق بالفم ليحدث في الطّبيعة الفعل نفسه الّذي يقوم هو بتمثيله، لشعوره بأنّه جزء من الكون الّذي هو في وحدة متماسكة، وما هي إلاّ الجزء القولي المصاحب للطّقوس البدائيّة، ولقد ماتت الطّقوس وظلّت الأسطورة حيّة وقد اكتسبت تلك المراسم والطّقوس بفعل الزّمن سمة القدسية، الّتي تحوّلت أيضا إلى ما عرف فيما بعد بالأديان[2].

ويقول فريزر أيضا إنّ ثمّة اعتقادا كان شائعا في المجتّمعات القديمة بأنّ هناك وسائل تمكّنهم من اتّقاء شرور الطّبيعة حولهم، وأنّهم يستطيعون أن يعجّلوا سير الفصول أو يبطّئوا منه بفن السّحر، ولذا قاموا ببعض المراسيم وقرأوا الرّقى والتّعاويذ ليحثّوا المطر على السّقوط، والشّمس على الإشراق، والحيوانات على التّكاثر، وفواكه الأرض على النموّ[3]. ويظهر الارتباط بين الأسطورة والأدب على نحو أشدّ وضوحا في أجناس أدبيّة دون أخرى أبرزها السّرد الّذي يمثّل الحاضن الأدبي الأوّل للأسطورة والّذي فيه عبره تمّت صياغتها، وبفضلها اكتسب نفحة

---

[1]- ينظر: هداية مرزق: جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص485.

[2]- ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج1، ط1، 2001، ص13.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص14.

الحكمة، ويتجلّى ذلك من خلال العودة الدّائمة إلى المنابع البكر للتّجربة الإنسانيّة، ومحاولة التّعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي[1].

من هنا كان استلهام الأسطورة واحتواؤها مضامين جديدة يثري العمل الأدبيّ ويعكس النّظرة الإنسانيّة للحياة، يقول أحد النقّاد:" لا ريب أن اعتماد الأسطورة القديمة في صياغة العمل الأدبيّ الفنّيّ، وفي بنائه نهج ثري إذا حمل موقفا معاصرا"[2]. فالرّوائيّ حينما يستخدم الأسطورة ويوظّفها في نصّه فإنه من خلالها "تكون إسقاطاته الرامزة، فيتجاوز بذلك آفة السّرد أو سطحية التّجريد المطلق، ويتيح له الرّبط الحميم بين الذّات وهمومها المعاصرة، وبين الدّلالات النّفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج روايته"[3].

إن استخدام الروائي للرّمز الأسطوري حاجة روحية في الإنسان أو نتيجة ضغط تاريخي وثقافيّ أيضا، وكلما ازداد تعقّد الحياة حول الأديب، واشتد الابتذال في محيطه السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ، الّذي هو إمعان في الرّمزية والصّوفية، بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذّاتيّة والثورة النّفسيّة، ويعدّ أيضا احتجاجا على الأوضاع الرّاهنة ورفضا لها، بالإضافة إلى ما يمنحه التّعبير بالرمز من حرية الإبداع ورحابة التّخييّل، وثراء التّأويل، والقدرة على تكثيف المواقف وتجميع الحالات، كذلك أنّ توظيف رموز الأساطير في الرّواية يعدّ تقرّبا من الرّوائي نحو المشاركة الشّعبية[4]. ومن هنا ندرك أنّ الرّواية الّتي تستوحي الأساطير إنّما تستوحي شيئا من التّراث الحي في نفوس الأمّة، كما أنّ استحضار الأساطير يمكن أن يعدّ استحضارا للصّوت الشّعبيّ المهمش.

شكّل **كمال قرور** أسطورة سيدنا وشيّد شخصيته معمارية روايته" **سيد الخراب**" فسيّدنا تعدّدت فيه جميع الصّفات الأسطورية والتجبّر، إضافة إلى شكله ورهبته، حيث وصفه **قرور** " **لم يكن سيدنا دمويا مثل شهريار، ولا يحب أن يسفك الدماء، وخاصة دماء الصبايا اللواتي**

---

[1]– ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص16.

[2]– عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص81.

[3]– ينظر: رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص203.

[4]– ينظر: عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية الجزائر 2000، ص7.

يسوقهن القدر إلى فراشه الجمهوري الوثير، فقد يفض بكاراتهن بعد أن يدخل عليهن في غرفته المظلمة ويمارس معهن طقوسهن الجنسية العجيبة ثم يتركهن يعدن إلى بيوتهن محملات بالهدايا، وقميص الليلة لإثبات العذرية والشرف المستباح، واثبات فحولته الأسطورية"[1]. إنّ استعمال **كمال قرور** لهذا الخطاب الأسطوري، خطاب الفحولة والقوة والسّيطرة، خطاب الهيمنة والتّفرد، التّمركز والاستحواذ والتّعالي، يستند أساسا على ما هو شائع في الخطاب اليوميّ للشّعب وما يتأثر به بسب قصوره الفكريّ وعجزه المسبّب بفعل تسلّط سيدنا؛ بتهميشه؛ إقصائه وتصريفه عن كل ما يفسد ويعكّر محيطيه الجمهوري، وبما أنّ الشّعب بعيد كل البعد عن التّفكير العقلاني كما رأينا سابقا، فإنّ التّأثير فيه وعلى قناعاته لن يكون إلاّ باستعمال العبث واللامبالاة في التّصريف في الحكم، وهو ما أكده "غوساف لوبون" حين رأى أنّ" الجماهير لا تفكر، أو أنّها تفكر بشكل خاطئ، ولا يمكن التّأثير عليها عن طريق التّفكير العقلاني"[2].

إنّ المتمعّن في الجانب الخرافي والأسطوري والعجائبي **لسيد الخراب** يتضح له وصل السياسيّ أو الحاكم إلى نقطة لا تسمح له بالتّراجع وهذا هو الغرض المطلوب، لقد استطاع "**سيد الخراب**" أن يرسخ هذه الأساطير ويشيعها بين شعبه، ليتسلّط بذلك على جمهورية الخراب ويلعب على عقول رعيته، حتى أنّنا وجدنا الشّعب نفسه يردّدها ويؤمن بمصداقيتها فيكون سيدنا أسطورته العظمى. في حين أنّ سيّدنا بقي دائما متردّدا وخائفا مما قد يصيب الجمهورية ويصل بها إلى الزوال وهذا حسب ما ذكره الولي الصالح سيدي لخضر البوهالي فقد" **كانت السلطة الروحية لسيدي البوهالي أقوى من سلطته**"[3] ذكر **قرور** في سياق التّحدي الأسطوري بين سيّدنا حاكم الجمهورية، والولي الصالح سيدي لخضر البوهالي، فهو التّحدي بين قطبيين كبيرين يمثّلان سلطة المركز ملخصة في سيدنا وحاشيته من المشامشة والوزارات وكلبته موسكة وجواريه المتعددي الجنسيات، وهو يمثل مركز القوة والسّلطة والتّلذذ بنعيم الجمهورية بهيمنته

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص86.

[2]– غوستاف لوبون: سيكولوجية الجماهير، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص8.

[3]– كمال قرور: سيد الخراب، ص71.

وسخطه، وبين قطب المهمّشين؛ قطب السّلطة المضادة البارزة في شخصية سيدي البوهالي ومناضليه المتحكم فيهم عن طريق النّبوءات والدّفاع عن حقوق المظلومين والمقصيين من حريتهم.

4- صراع العوالم ومحرّكات التّشظي" الثابت والمتحوّل:

تعبّر رواية "**سيد الخراب**" **لكمال قرور** في توظيفها الماضي والحاضر واستمرارهما، وتداخل الخيالي مع الواقعي دليل على إنتاج بنية سرديّة متينة، تدلّ فيه فاتحة **سيّد الخراب** على أنّ اللّيلة الّتي اجتمع بها سيّدنا مع نطفة في مخيال **كمال قرور** ما هي إلاّ استمرار بين الماضي في الحاضر، وامتداد الحكائي إلى الواقعي من خلال رصدها لمجتمع يتشابه مع مجتمع ألف ليلة وليلة في مستويات كثيرة، ويقوم هذا التّشابه على قراءة الرّوائي لألف ليلة وليلة، وطبيعة رؤيته للواقع الّذي يرصده. ينطلق **قرور** في قراءته لألف ليلة وليلة من دراسة مجتّمع الجمهورية، بطبقاته الاجتماعيّة، ووضع المرأة فيه، وأخلاق النّاس وعاداتهم وكسلهم وقيمهم... ويخلص إلى أنّ مجتّمع الجمهورية مجتمع متخلّف بسب حكم سيّدنا الّذي ورّث في جمهوريته الكسل والفساد والضجر حيث يقول "**وفي المساء يجتمعون في القهاوي للعب الدومينو.. يسفهون ويكفرون ويتصايحون كالمجانين ومن يخسر اللعب يدفع ثمن القهاوي وإذا لم يكن يملك سنتيما واحدا. وفي الغالب يكون كذلك، يتفضل ويكشف عن مؤخرته للجميع فيضربونه حتى تحمر.. يضحكون ويتمرغون على الأرض**"[1]، المجتمع الّذي ترصده الرّواية مجتّمع مهترئ منزوع القيم والأخلاق بعيد عن المسؤولية والمعرفة، مسلوب من حقوقه وكيانه، مهمّش ومقصي ومبعد ومنبوذ. في ظل مركزية وهيمنة السّلطة الحاكمة وتعاليها.

يلاحظ الباحث والدّارس وجود طرق عديدة لتحريك النّصوص الأدبيّة والتّفاعل فيما بينها، وقد وظّف السّرد العربي تقنيات لإبراز جمالية وفنية هذه الأعمال، ومن بينها توظيف الشخصية الحكائية، حيث يعمد الرّوائيّ إمّا إلى تحويل الشّخصية الحكائية إلى شخصية روائية حاملة معها اسمها الشّخصي، وملامحها الرّئيسة، وإمّا أن يسقط الكاتب شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرّواية.

---

[1]- كمال قرور: سيد الخراب، ص95.

وبقليل من التّدقيق يتبيّن لنا أنّ "سيّدنا" ما زال يترجح بين الخير والشّر، والحكمة والسّفاهة، فقد أمر بفرض عقوبات على أفراد الجمهورية وفرض عليهم دفع مستحقات الهواء الّذي يتنفّسونه حيث" **اقتنع بالمشروع الطموح الواعد بقية الوزراء والحاشية والبارونات والمشامشية. وجه سيدنا كعادته خطبته عن طريق بوعبيدة البراح، إلى مواطنيه، يأمرهم فيها بضرورة دفع مستحقات استنشاق الهواء وطرح الكربون**"[1] كل هذا جاء ظلما وإرضاء لرغبته في التّعالي والتّجبّر، ولكنّ جانبا مهما في شخصيته بدأ يتغيّر باتجاه الخير، فقد ملكت نطفة قلبه وأراد التّنازل على الحكم بسبب شهوته ونزوته وتعلّقه الكبير بها" **لا أريد الحكم.. ولا أريد الرعية.. ولا أريد الجمهورية اللعينة كنت حاكما وكنت عبدا**"[2] ويضيف سيدنا قائلا" **أخذت كل ما أريد.. وكل ما لي فيه حق وما ليس لي فيه حق.. أريد في هذه اللحظة التاريخية أن أتخلى عن أنانيتي وأنانية أجدادي بني الأغلب**"[3] لقد تغيّر "سيدنا" وخلق منه شخص جديد مليء بالتّقوى والعدل. وبهذا تكون نطفة قد نفذت كل ما طلبه منها والدها ووفت به حيث تقول له: "**لا تخف.. يا أبي أعدك بأني سأنال منه وأخلص بنات الجمهورية من شره**"[4]. إنّ نطفة ترى أن سيدنا حاكم الجمهورية لم يبلغ مرحلة المعرفة الكافية ليهزمها وينال منها" **لن يستطيع أن ينال مني ما يريده**"[5]، فسيدنا لم يصل إلى مرتبة الذكاء والفطنة حين غلبته شهوته وأصبح أسير سحرها، لأنّ نطفة نظرت إلى الذكاء من زاوية نظر التّغلب على الشّر بوضع استراتيجية محكمة للقضاء عليه، وبسبب حنكتها وتلقيها العلم على يد والدها "الشيخ المهدي الأخجاني" الّذي صوّره **كمال قرور** على أنّه الإنسان الّذي سيتواصل –عن طريق مشروعه السياسي– إلى رفع الظّلم والتّهميش والاقصاء على سكان الجمهورية والقضاء على مكر وجبروت سيدنا، ويضفي على الجمهورية الأمل والخير والسّعادة المطلقة.

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص108. 109.

[2]– المصدر نفسه، ص165.

[3]– المصدر نفسه، ص 165.

[4]– المصدر نفسه، ص136.

[5]– المصدر نفسه، ص 136.

إن سيّدنا شّخصيّة متنامية، تتطور بتقدم السّرد نحو خط النهاية. وقد بلغت أوجّ تطورها بعد سماعها حكايات نطفة، واكتشافه لجمالها الخلاب والوقوع فيه، لقد بدا سيّدنا في خاتمة السّرد رجلا زاهدا في السّلطة، طالبا للحكمة، والسّعادة الحقيقية "**لا أريد سماع مواعظك.. أنا الآن أتنازل عن حريتي وأكون عبدا لمن اختارها قلبي**"[1] ولكنّه يقرر أن يهجر السّلطة والحكم، ويهيم على وجهه في العشق. لقد وضع **كمال قرور** السّلطة في طرف، والسّعادة الحقيقية في طرف آخر، وأراد من خلال شّخصيّة "سيّدنا" أن يحاور ويناقش رجل السّلطة والمتمثل في الوزير الأول للجمهورية." **لكن الوزير ما إن سمع موضوع حلق شارب سيدنا حتى أرعد وأزبد، وطلب سيدنا بخنقها في الحين ورميها من النافذة بدل رمي قميصها والادعاء بأنها ليست شريفة..أو الزج بها في غياهب السجن مع والدها ليأكلهما النسيان**"[2] هذا الحوار القمعي المتسلّط بين رجال السّلطة والتّصارع بينهم في كسر كينونة الإنسان والعمل على طمسه وإلحاق الأذى به حيث يضيف" **إنها مؤامرة سيدنا... يحيكها أعداء الجمهورية، وما هذه المرأة إلا جاسوسة استعملوها طعما لاصطيادك وإنهاء حكم السلالة الحاكمة الشريفة**"[3] هذا ما جاء في خطاب الوزير المتمسّك والخادم لشؤون السّلطة والمتربي في حجرها، جاء مدافعا عن موارد الجمهورية باحثا عن خلاص من هذا الوضع الّذي زجّ سيدنا فيه، ولكنّ سيدنا قال:" **لا أريد سماع مواعظك.. أنا الآن أتنازل عن حريتي وأكون عبدا لمن أختراها قلبي..**" ويضيف سيّدنا متقلبا عن دوافع الشّر والسّيطرة والهيمنة الّتي توارثت في جمهوريته وجمهورية آباءه الأولين – جيلا بعد جيل–، قابلا لدعوة الخير والتّسامح والرّضوخ لعالم الأمل" **أين الحلاق اللعين أحضروه في الحين؟**"[4] ينهي **قرور** سرد قصّة سيدنا بانفلات على مستوى التّمركز الشّريّ الّذي طغى على سيدنا أيام حكمه، ولكنّه دخل عالم الحب والتّسامح والأمل، عالم النّظرة المستبصرة الّتي مدادها المودة، وهذا ما ينقصنا في عالمنا الحالي والأنيّ، وهو التوجّه نحو الإنسانيّة.

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب: ص166.

[2]– المصدر نفسه: ص165.164

[3]– المصدر نفسه: ص166.

[4]– المصدر نفسه: ص166.

حيث قلبت الرّواية المركزي وجعلته هامشيا، لتؤسّس رؤية جديدة قوامها مركزية الحب والتّسامح في مقابل هامشية السّلطة والسّطوة والنفوذ.

هذا ويعدّ التّراث الدّيني مصدرا سخيّا من مصادر الإلهام الرّوائيّ لدى معظم الرّوائيين المعاصرين، إذ يستمدّون منه نماذج وموضوعات وصورا أدبية وقيما إنسانية و" ليس غريبا أنّ يكون الموروث الدّينيّ مصدرا أساسيا من المصادر الّتي عكف عليها أدباؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية، عبّروا من خلالها عن بعض الجوانب من تجاربهم الخاصّة"[1].

وظّفت الرّواية العربيّة المعاصرة النّصّ الدّينيّ (قرآنا، وحديثا)، إضافة إلى الفكر الدّينيّ، ولاسيما فكرة المخلّص، والفكر الصّوفيّ، الّذي حظي باهتمام عدد من الرّوايات. وقد وظّف النّصّ الدّينيّ على مستويات عديدة، كتوظيف البنيّة الفنّيّة واستحضار الشّخصيات الدّينيّة، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرّواية في ضوء أحداث القصة الدّينيّة، بالإضافة إلى التّنويع في إدخال النّصّ الدّينيّ في الرّواية. وقد يستحضر النّصّ الدّينيّ وفقا لظاهرة التّناص الدّينيّ الّتي تعني" تداخل نصوص دينيّة مختارة عن طريق الاقتباس، أو التّضمين من القرآن أو الحديث النبوي الشّريف مع النّصّ الأصلي للنّصّ الرّوائيّ، بحيث تنسجم هذه النّصوص مع السّياق الشّعري وتؤدي غرضا فكريّا أو فنّيّا أو كليهما معا"[2].

وقد كثر استحضار الرموز الدّينيّة في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ المعاصر؛ لأنّ استحضارها يوقظ في نفس القارئ/ المثقّف استجابة تربط ما هو كائن في الذّاكرة بالموقف الّذي يقدّمه الرّوائيّ، هذا من جهة، من جهة أخرى فالتّراث الدّيني يشكّل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع فكل معالجة للتراث الدّينيّ هي معالجة لواقع المجتّمع، فكثيرا ما كانت الرموز الدّينيّة تعبّر عن وجدان الأمة في جانب معين ومرحلة معينة.

[1]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص76.

[2]– أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص11.

من هنا فإنّ توظيف النّصوص الدّينيّة في الخطاب الرّوائيّ يعدّ من أنجع الوسائل وذلك "لخاصة ذهنية في هذه النّصوص ممّا ينزع الذهن البشري لحفظه... ومداومة تذكّره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلاّ إذا كان دينيّا"[1].

يعدّ النّصّ الدّينيّ مصدرا من المصادر الأكثر استلهاما لدى المبدعين، وقد يكون النّصّ القرآنيّ من أكثر النّصوص استدعاء؛ نظرا لما يحقّقه هذا النّصّ من وفرة ودلاليّة، وإن كان تضمينه في النّصّ يتراوح بين الخفاء والتّجلّي، حيث يلجأ المبدعون إلى طريقة الامتصاص للنّصّ الدّينيّ وتشكيله من جديد ليغيب داخل سياق النّصّ الحاضر، وتصبح العقبة هي الكشف عنه والوقوف على وظيفته ودلالته، كما يتمّ استلهام النّص الدّينيّ بطرق مختلفة تفرضها حاجة المبدع، وقدرته على التّعاطي مع النّصّ الخارجيّ." إمّا عن طريق استدعائه بلفظه أي اقتباسه حرفيّا عن طريق الاجترار، أو تحويره والإحالة عليه إشارة وتلميحا"[2].

ويلجأ المبدع إلى هذا الرّافد الدّينيّ:" لما تحمله الآيات من طاقات إيحائيّة وإشارات تخدم غرضه، وتكشف عن محور رؤيته الأساسيّة، يستلهم منه ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعلا مع النّصّ".[3]

إنّ نصوصيّة وتناصيّة النّصّ الدّينيّ يجيء عبر الاقتباس أو الأخذ عن آيات القرآن الكريم، والأحاديث النّبويّة الشّريفة بشكل واضح ومباشر، وهذا ما يطلق عليه بالتّناص المباشر أو الظّاهر.

تعدّدت طرائق استلهام النّصّ الدّينيّ في الرّواية وتنوّعت توصيفاتها وتوظيفاتها وتفعيلاتها، وهذا ما جاء عند **(كمال قرور)** في روايته **(سيّد الخراب)**؛ إذ يستدعي مجموعة من النّصوص القرآنيّة، جاء على مثالها ما جاء على لسان سيدي العياشي بوترعة مفتي الجمهورية في قوله:" **هذا الذي يحدث حسب المفتي دائما ما هو إلا ابتلاء من الله عز وجل:" وَعَسَى أَنْ**

---

[1]– ينظر: صلاح فضل: إنتاج الدلالة، قراءة في الشعر والقصص والمسرح، هيئة قصور الثّقافة، مصر، 1993، ص41.

[2]– هداية مرزق: جماليّات القصّة بين النّظريّة والتّطبيق، ص391.

[3]– موسى ربابعة: التّناص في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، الأردن، ط1، 2000، ص80.

تَكْرَهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ" على الإنسان أن يجوع حتى يخف وزنه. عندما يخف وزنه يعود التوازن للأرض. لهذا فإن فتواه الجريئة بمنع أكل لحم الحيوان تأتي في هذا السياق لتكون رحمة للناس أجمعين"[1] إنّ طريقة استدعاء النّصّ المتناص، إنّما هو استدعاء لإدانة الواقع وما يحمله من ممارسات، ونقده.

المتمّعن لهذا المقطع يرى بأنّ لغته خرجت إلى نوع من الشّعريّة المفرطة؛ إذ ينبني التّناص فيه بشكل واضح ومتعمّد، ودليل ذلك استدعاء **كمال قرور** للآية الّتي تقول: ﴿**وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ**﴾[2]، متّخذا منها منطلقا للتّعبير عن رؤيته للواقع العاجّ بالضّباع والسّباع، وهذا ما جاء في تفسير ابن كثير للآية بأنّ القتال يعقبه النّصر والظّفر على الأعداء، والاستيلاء على بلادهم، وأموالهم، وذراريهم، وأولادهم. ولكنّ سيدي العياشي قد أراد إخماد وتهميد حراك شعب الجمهورية غير الصابر على المضايقات المتعدّدة من طرف حكومة سيّدنا، واللّعب بعقولهم، وتضميد جراحهم بالخطابات الدّينيّة والنّصوص القرآنية، وتركهم يتخبّطون وسط نار التّبعية والهيمنة والتّمركز.

وما اختيار شخصيّة (سيدي العياشي بوترعة) إلّا دليل على أنّها تعكس واقعا عربيّا مريرا متفسّخا، مزّقته الخلافات الطّاحنة والمصالح الضيّقة والرّؤى المتخلّفة الّتي فتحت الطّريق أمام انتهاز الفرص، والتّفكير في مسايرة السّلطة واتّباعها في كلّ ما تأمر به ولو كان ذلك منافيّا للدّين والقيم والأخلاق.

لعل هدف **كمال قرور** وراء توظيفه النّصّ القرآني هو التّأسيس لرواية عربيّة خالصة، معنا ومبنا، لذا سعى إلى توظيف اللّغة القرآنية، مفردات وتراكيب وخصائص فنّيّة وجمالية.

يشكلّ توظيف التّراث الدّينيّ الأساس الّذي انبنت عليه رواية **سيّد الخراب لكمال قرور**، فبالإضافة إلى استدعاء الشّخصيات الدّينيّة، كشخصية الشّيخ البوهالي، الشّيخ العياشي بوترعة، الشّيخ حمداد الأفغاني، الشّيخ المهدي الإخجاني الّتي أفادت الرّواية من صفاتها في تصوير وقائع دينيّة، وتمثيلهم العنصر المضاد للسّلطة، ظهرت شخصية البوهالي الولي

[1]– كمال قرور: سيد الخراب: ص98.

[2]– سورة البقرة: الآية 216.

الصالح مسيجة بالخطاب الدّيني، حيث "**كان الناس يحترمونه ويقدسونه ويثقون في نبوءاته ويتبركون بكراماته**"[1] فقد كان صدوقا خلوقا" **كان سيدي البوهالي صادقا**"[2]، وقد فوّض إليه بفضل كراماته وورعه النّظر في مستقبل الجمهورية" **فإنّ آخر حاكم من سلالة الأخيار في عنقود الأسرة الحاكمة يسود في عهده القحط والجفاف سنوات، وتسود فيه الفتن، وتظهر الخوارق والعجائب، ويظهر من يدعي أنه من سلالة النبي المصطفى وأنه المهدي المنتظر صاحب الدعوة، يفتن به الناس ويتبعونه لكنه يقودهم إلى التهلكة**"[3]. وتضيف الرّواية" **حسب سيدي لخضر البوهالي الولي الصالح يجيء زمن أغبر تنقسم فيه الأمة إلى ألف فرقة، كل فرقة تقول فولي طياب، يتطاول فيه الحفاة العراة الرعاة على الأسياد، ويطالبون بحقهم في الرياسة، وحكم الرعية، ويكون في هذا الزمن نهاية حكم السلالة الشريفة**"[4]، لم تتوقف نبوءات الولي الصالح سيدي البوهالي عند هذا الحد بل تنبأ بأن" **يصبح الإنسان أرخص شيء في هذا الزمان الأرعن يباع ويشترى مثل المتاع والحيوان.. وفي هذا الزمان العجيب الذي يباع فيه حتى الهواء، يحلق آخر سلاطين السلالة الميمونة سلالة بني الأغلب شاربه الطويل المقدس في سبيل امرأة يحبها ويهيم بها.. وتنقذ الجمهورية عذراء ذات ذكاء وحسن**"[5] إنّ تصوير **كمال قرور** لشخصية الولي الصالح، شخصية آمن بها الشّعب، وطمع في الخلاص من شرّ هذا الحاكم المتعالي والمتجبّر، والعيش في أحلام قد لا تتحقق وقد تبقى إلى أجل بعيد ولكنّ العذراء بذكائها وحسن تدبيرها قد فعلت ذلك وانتصرت للخير.

ثمة حضور للنّصّ الدّينيّ عن طريق شخصيات أخرى، ولاسيما شخصيّتي "الشّيخ المهدي الإخجاني" و"الشّيخ العياشي بوترعة"، هذا الأخير الّذي منحه **كمال قرور** فصلا كاملا تفرّد بذكر كل ما جاءت به هذه الشّخصية فهو مفتي الجمهورية، حيث" **أفتى مفتي الجمهورية الحزينة سيدي العياشي بوترعة في إحدى المرات على منبر المسجد فتواه الشهيرة التي تحرم**

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص63.

[2]– المصدر نفسه، ص64.

[3]– المصدر نفسه، ص65.64.

[4]– المصدر نفسه، ص64.

[5]– المصدر نفسه، ص65.64.

أكل لحم الأنعام والدواب والاكتفاء بما تيسر من القديد المحفوظ منذ سنوات الخير والعز، وبيض بعض الدواجن مثل الأنعام التي يصعب الوصول إلى بيضها إلا بعد مسيرة سبعة أشهر"[1]، المفتي العياشي بوترعة هي شخصية دينيّة تمثل الاتجاه السّلطوي وتمنحه التّعزيز بخطاباتها الممنهجة، ومن الطّبيعي أن يكون حديثها ذا طابع دينيّ بصيغ سياسيّة. هذا الطّابع الّذي يسقط ما سيحدث، كما تتخيّله المخيّلة الشّعبية، على الحاضر، لذا تطغى الألفاظ الدّالة على الدّين والنّصّ القرآني.

والملاحظ في شخصيّة المهدي الّتي تمثّل أهم الفرق الدّينية المعارضة للسّلطة، أنّه يسعى إلى الحكم باستراتيجية ومشروع سياسي متستّر، هذا وقد دعا إلى القيام ضدّ سلالة بني الأغلب والثّورة عليهم، اشتهر بعدّة ألقاب حيث يقول **قرور**" **لم يقولو أنّ ألقابه الشيعي والصنعاني.. عرف بالمحتسب.. عرف بالمعلم.. واشتهر أيضا بلقب الصوفي.. الأهوازي.. كما عرف بصاحب البغلة الشهباء، أو البلقاء وبالمشرقي لمجيئه من المشرق، ولقب في كتامة بلقب السيد، تعظيما لقدره والحجاني أو الخجاني تحريفا لنسبته إلى إيخجان في أرض الكتامة**"[2].كلّ هذه الصّفات والألقاب الّتي جاء بها **كمال قرور** لشخصيّة المهديّ كانت متسترة بعباءة الدّين لتمارس نشاطها السياسيّ وتفرج على الجمهورية من كيد سيّدنا. ونلاحظ أن **كمال قرور** لم يتوقف عند هذا الحدّ في تفنّنه في توظيف الشّخصيّات، حيث نجدّ أيضا "الشّيخ المهدي الإخجاني" الشّخصيّة الّتي تمثّل الجانب الدّينيّ، له تنبؤات وقراءات مستقبلية فيما سيحلّ على جمهورية سيّدنا، وأنّ حكم السّلالة الشّريفة سينتهي عن طريق فتاة عذراء" **وتنقذ الجمهورية عذراء ذات ذكاء وحسن**"[3]، وقد استطاع أن يمنح لنفسه مكانة في نفوس شعب الجمهورية" **كان الناس يحترمونه ويقدسونه ويثقون في نبوءاته ويتبركون بكراماته**"[4]، هذا ما دفع سيدنا إلى التّصدي للوليّ سيدي لخضر البوهالي وهو يعرف أنّ" **السلطة الروحية لسيدي**

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص97.

[2]– المصدر نفسه، ص137.

[3]– المصدر نفسه، ص65.

[4]– المصدر نفسه، ص63.

لخضر البوهالي أقوى من سلطته"[1]، هكذا فإنّ شخصيّة **(سيدي لخضر البوهالي)** تعبّر بذلك عن الواقع المرير، ومن الطّبيعي أن يكون حديثها ذا طابع دينيّ، تأخذ القارئ إلى عالم الرّواية الخارق من خلال تلك الشّطحات الّتي تأخذ النّصّ من غموض إلى غموض والّتي تعمل على تفريغ وتنفيس شحنة الغضب المترسّخة في دواخل الذّات الرّافضة للواقع بأسلوب تكتنفه نبرة الحدّة، ولغة تفرض نفسها على المبدع؛ وذلك" ما يجعل لغته استعاريّة تفور هيجانا وحركة. إنّها لغة مشهديّة استعراضيّة اغرائيّة يسكنها الزّخم التّخييليّ المفعم بالضّبابيّة والظّلال"[2]. وهذا سرّ فنّيّتها وشعريّتها وما تحقّقه من جماليّة للنّصّ.

يحسب الباحث أن استحضار "**كمال قرور**" لهذا الكم من التّراث في روايته جاء لغاية أعمق من مجرد التّوظيف وربط الماضي بالحاضر أو استعراض المحزون الثّقافيّ، إنّه سؤال الحداثة المؤرّق " فلم يعد ينظر إلى سؤال التّراث بما هو سؤال معرفي بحت يتعلق بنوع معرفتنا (المطلوبة) به، ونوع الصّلة الفكريّة الّتي تقوم –أو الّتي ينبغي أن تقوم أو لا تقوم– بين معطياته وبين ثقافتنا وفكرنا المعاصرين فحسب، وإنّما بات ينظر إليه بما هو في الوقت عينه سؤال الحداثة العربيّة: عوائقها، ديناميتها المضطربة، صلاتها غير الصّحية بمراجعها"[3] وهذا هو الملاحظ على السّبيكة الحكائيّة عند **كمال قرور**.

5- عوالم الهامش في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ:

اهتمّت الخطابات السّرديّة التّسعينيّة **(فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، كمال قرور، عبد العزيز غرمول)** بتمثيل عالم المهمّشين، كيف لا وقد صوّر عالمهم المتخيّل ممزّقا كما هو حال عالمهم الواقعيّ.

أغلب الشّخصيّات الّتي صوّرها خطابنا الرّوائيّ جاءت مهمّشة طبقيّا وسياسيّا؛ إذ لا فرق بين العبد واللّصّ، فكان لزاما على فئة المركز/ الفوق أن تراقبها وتعاقبها. هذا الأمر أدّى بفئة المهمّشين إلى أن تلوذ بالطّقوس الدّينيّة الشّعبيّة، بحثا عن توازن مختلّ في علاقاتها

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص71.

[2]– حبيب مونسي: النقد الألسني، التلقي، الاعتقاد واللبس، كتابات معاصرة 38، مج10، أيلول 1999، ص100.

[3]– عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص310.

الاجتماعيّة بالطّبقات المهيمنة، وقامت الرّواية التّسعينيّة بتمثيل الشّجار/ الاحتدام الظّاهر والضّامر في ذلك الصّراع من خلال التّركيز على دواخل المهمّشين المهشّمة والمطعونة، والحالمة والآملة باستمرار في الكيفيّة الّتي تخلّصها من خصومها، رغم إخفاقها، فإنّها تظلّ تسعى باحثة عن الفرص السّانحة، وخلال هذا الانتظار الّذي تحوّل إلى لا انتظار، عاشت تلك الشّخصيّات عجزها، وتعايشت معه كقدر محتوم، وانزلقت إلى ممارسة أعمال سلبيّة كالشّذوذ والسّرقة والنّهب صباح مساء والكسل والضّجر والعجز الفكري وغيرها" **وفي المساء يجتمعون في القهاوي للعب الدومينو.. يسفهون ويكفرون ويتصايحون كالمجانين ومن يخسر اللعب يدفع ثمن القهاوي وإذا لم يكن يملك سنتيما واحدا. وفي الغالب يكون كذلك، يتفضل ويكشف عن مؤخرته للجميع فيضربونه حتى تحمر.. يضحكون ويتمرغون على الأرض**"[1]، هذا هو حال شباب الجمهورية الّذي إستعانه **قرور** بلغة فاضحة، ممتزجة مع المحليّات الدّارجة والغناء والحكايات الشّعبيّة المأثورة كمظهر من مظاهر التّرويح عن النّفس، ويعكس الوضع في الجمهورية من فساد وكساد.

تظهر شخصيّة **توبيب** في رواية **(مصحة فرانز فانون)** وهي مثلومة ومنهارة تكاد تضيع في خضمّ عالم مرّ يعيشه المثقّف الجزائريّ تحت أقدام بعض المسؤولين السّفلة والأنذال، وهذه الشّخصيّة الّتي مثّلنا بها –على سبيل المثال لا الحصر– ليس من باب التّفرّد والتّميّز لهذا النّوع من الكتابة السّرديّة، ولكن من باب كشف وتعرية الصّورة الشّائعة عن المهمّشين في ظلّ وجود طبقة تتوّهم الطّهرانيّة والنّقاء." **اسكت.. اسكت يا توبيب.. أيها الضائع في الخلاء الكوني.. إنك تعيش كإنسان مزود وراثيا بكاتم الصوت فلا داعي لاستعارة أصوات الأخرين**"[2].

من الإشارات الدّالة على هامشيّة الشّخصيّة ذلك التّغييب الاجتماعيّ القسريّ للمثقّف؛ إذ نلحظ أنّ المثقّف يسجّل غيابا على مستوى الممارسات الاجتماعيّة، وغيابه عن السّاحة الاجتماعيّة وتغييبه قسرا يعني حضوره على مستوى نصوص الرّوائيّة الغرمولية؛ لأنّ هذا الغياب الاجتماعيّ لا يمثّل غيابا نصّيّا ودلاليّا في فهوم الذّات السّاردة، بقدر ما يمثّل حضورا دلاليّا

[1]– كمال قرور: سيد الخراب: ص95.

[2]– عبدالعزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص9.

كثيفا وفعّالا. فها هو "**كمال قرور**" يصوّر ابن رشد الفيلسوف والطبيب والفقيه والقاضي والفلكي والفيزيائي في عصره، وما لقيه من ضغط وقمع واضطهاد بسب إتهامه بالكفر والإلحاد، وباعتباره أحد أشهر الأعلام في عصره ممثّلا عن الطّبقة المثقّفة يقول **قرور**: "**هذا فيلسوف ضحية أفكاره. كان ابن خشد رحمه الله وطيب ثراه، منارة الحقيقة التي لم تهتد بها السلالة الشريفة ولم تعرف حق قدرها. كان ابن الجمهورية علامة زمانه رجل العلم والفضل والشيم النبيلة هضم تراث اليونان والإغريق واستقل برأيه وبفلسفته المتنورة التي تحمل رؤية أصيلة لمصير البشرية التي كانت تتصارع وتتقاتل على فردوس الأرض التي حملت الحضارة والنور والتسامح والرفاه قرونا كاملة دون انقطاع، وقوّض أركانها الحقد المذهبي والإيديولوجي والسلالي. كانت محنة وفتنتها تنبيء بزلزال الحضارة يضرب المنطقة مخلفا الدمار والخراب ويسمح للحضارة أن تنتقل وترحل إلى مكان أكثر أمنا واستقرارا، وأكثر تقبلا للأفكار الجديدة المتنورة التي تدفع بالتقدم البشري إلى الأمام**"[1]. تظهر فلسفة ابن خشد العالم الفيلسوف في سرد قرور ذلك الرّجل الصّعلوك المتسوّل الّذي يلهث وراء السّلطة حيث يصف ذلك بقوله: " **وصلت الشائعات إلى أولي الأمر من السلالة الشريفة، فتفاجأوا كيف لفيلسوف مثل ابن خشد أن يطعن في مستقبل جمهوريتهم الفتية. بعد أن رفضوا الامتثال إلى ما سطره من أفكار منقولة ومنحولة من كتاب أفلاطون والفارابي. أمروا الشرطة والمخبرين بملاحقة ابن خشد وإحضاره حيا أو ميتا وإحراق كل كتبه وسجن كل تلاميذته وتعذيبهم حتى يكفروا بآرائه وأفكاره واتهامه بالدجل والهرطقة**"[2]. إنّ توصيف **كمال قرور** لهذا المشهد يبعث في النّفس إحساسا عميقا بالحسّرة والشفقة لحال ابن خشد، لكنّه من جهة أخرى يسبِّب غضبا واستنكارا شديدا في ظلّ هذا السّكوت والابتعاد عن منصّة الممارسات الاجتماعيّة بكلّ صنوفها، لأنّ مثل هذا الوضع لا يتعلّق بابن خشد نفسه بل بخشاود اليوم أو بالأحرى الأدباء والمثقّفون العرب المعاصرون الّتي تتزايد معاناتهم وآلامهم. يوما بعد يوم، فهي مفارقة ساخرة تجسّد غضب السّارد وسخطه لاندثار قيمة الفلسفة والفنّ والإبداع والثّقافة والجمال والتّحضّر، مع تهافت

[1]– كمال قرور: سيّد الخراب، ص39.

[2]– المصدر نفسه، ص43.

النّاس وراء المال والكسب السّريع في المدينة العربيّة المعاصرة الّتي تحوّلت إلى واقع يعجّ بالفوضى، والجري وراء المصلحة الخّاصّة على حساب المصلحة العامّة، وتهميش المثقّف وإبعاده.

أضف إلى ذلك أنّ استحضار الذّات السّاردة لشخصيّة العالم المغربي **(ابن رشد)** الفطن بالحياة وصروفها، فيه من الحسرة والمقارنة مع الواقع الحالي ما فيه، فكيف لرجل أنار بقبسه التّساؤليّ التّأمّليّ الثّقافة والفكرَ والأدب والإبداع يعرّض لمثل هذا التّغييب القسريّ وإلى السّخرية المتعمدة. وهكذا يتعالى صوت المفارقة للشَّخصيَّة المثَّقفة العالمة بأحوال المجتّمع وتناقضاته.

وتأسيسا على ما سبق فإنّ هذه النّصوص الرّوائية منحت للشّخصيّة سلطة السّرد لتستمع لصوت آلامها وآمالها ولما يحدث في عالمها من تناقضات فتخلق لنفسها لغة خاصّة بهذا الانشطار، وبفقدان الأحلام وعبث المكان كما يعبث بالزّمان. وهكذا فإنّ شخصيّات " **كمال قرور وياسمينة صالح وعبد العزيز غرمول وفضيلة الفاروق**" شخصيّات إشكاليّة قلقة، لم تعرف الرّكون ولا السّكون، ورغم ما واجهته هذه من هزّات عنيفة منذ بداية وجودها؛ إلاّ أنّها ظلّت شخصيّات نامية تتفاعل مع الأحداث، وتحاول أن تجد لها مكانا لا قبليّا ولا عشائريّا ولا حتّى دينيّا، ولكنّها كانت تصبوا وتتطلّع إلى إنسانيّتها الّتي عبث بها العابثون، وعاث فيها الفاسدون فآلموها، وعمقّوا في جراحها المريرة، ورغم ذلك لم تستسلم ولم تهادن، ولم تنقلب على أعقابها، فحاولت أن تقرع أجراس الثّورة والمعارضة، إلاّ أنّ عوامل الصّدّ والتّنكيس كانت لها بالمرصاد، فظلّت جذوتها كامنة، وجمرتها محبوسة في الدّاخل، تتمظهر مبثوثة في سردها بين الحين والآخر، لتظلّ بذرة الثّورة في هذه النّفس ندية في دواخلها، ولم يقدّر لها أن تكبر وتعلن وجودها في العلن، فتراها طافية قليلا على أضموماتها السّرديّة هنا وهناك، لتظهر مكانها تنهدّات الشّكوى وزفرات الأنين.

ويبدوا أنّ اختيار الرّوائيين – الّذين هم قيد الدّراسة– لثنائية المركز والهامش في دراسة الذّات التّسعينيّة يهدف إلى مسخ الشّخوص وتحويلها من وضع إلى وضع مع إلباسها زيّ الدّيناميّة والدّيناميكيّة والرّمزيّة، حيث تنتقل من كونها مجرّد كائنات ورقية مطبوعة بسمت؛ وتوصيف معيّن منحه إيّاها النّصّ إلى كائنات مشفّرة تحمل رمزيّات ودلالات تحتاج إلى تأويل،

ولذلك يستعير الرّوائيّ كائنات ميّتة يخرجها من لحودها ويمنحها حياة أخرى كي تعبّر وتسخر بطريقتها الخاصّة بوعي نصّيّ جديد.

ولعلّ الواقع المرّ هو ما يبعث على هذا النّموذج من الأساليب؛ حيث كلّ شيء استحال مزيّفا، وما عاد يلوّح في الأفق غير شبح الخزي والذّلّ، ومع ذلك فالنّاس منتشون يبحثون عن متاع لذّة الفرج والبطن مثل الأنعام بل هم أضلّ.

وإذا كانت حيوانات السّرد التّسعيني تكلّمت بلسان شخوص تحايلا على الرّقابة القمعيّة الّتي ترفع خنجر النّفيّ والاضطهاد والنّبذ والتّهميش في كلّ من قال الحقيقة أو شبّهها، فإنّ الرّوائي فيها استعار طريقة التّرميز المقفعيّة ليس هربا من هذه الآلة الباطشة، بل رغبة في استفزاز القارئ ودعوته إلى التّحوّل. فما دامت الحيوانات تتغيّر ويصبح لها أعراف ومنطق وثوابت، فالإنسان عليه أن يتحرّك لينقذ ما تبقى من قيمة الآدميّة. والمسخ ليس ترميزا بغاية الإبلاغ، بل من أجل الاستفزاز، على نيّة إيقاظ ما يمكن إيقاظه من همم ميّتة تجاه إنسان يتآكل باستمرار، ويسير في اتّجاه فقدان كلّ شيء، مادام يفرّط في رأسماله القيميّ والرّمزيّ الّذي يميّزه عن سائر الخلق.

إنّ الطّريقة الّتي تعامل بها الرّوائيّ في هذه المجموعة مع شخصيّاته، تعضد ما ذهبنا إليه، خاصّة وأنّه يستعمل حروفا لتسميّتها. والأسماء مهمّة من حيث بناء الدّلالة، فاختيار الأسامي للشّخصيّات لها ما يبرّرها، ولا توضع اعتباطا، إذ نلحظ أنّ "**كمال قرور**" لم يطلق أسماء واضحة، بل جرّد شخصيّاتها حتّى من الأسماء دلالة على مسخها وهبوطها نحو أسفل القاع. كلّ ما جاء من الأسماء هو على سبيل السّخريّة نظرا لما تثيره من مسخرة بين النّاس واحتقار مثل ابن خشد والولي الصالح سيدي لخضر البوهالي... وغيرها. وهو اختيار ينسجم مع الطّابع العامّ للنّصّ وقصديّة الكاتب. ناهيك عن كون أغلب شخصيّات النّصوص مستنهضة من عوالمها الأصليّة/الحفريّة، لتؤدّي أدوارا حكائيّة.

6- الشّخصيّات ذات المرجعيّة الاجتماعيّة في سيّد الخراب:

تمثّل الشّخصيّات ذات **المرجعيّة الاجتماعيّة** النّسبة الأكثر تواجدا في الرّواية، لأنّها تمثيل لأكبر فئة في المجتّمع، تختلف عن الشّخصيّات السّابقة لكونها لا تحيل على شخصيّة

بعينها، فكلّ إسم هو إسم لشخصيّات عديدة، وعيّنة لنماذج من المجتّمع، وممّا لا شكّ فيه أنّ لهذا النّوع من الشّخصيّات وظيفة في الرّواية تؤدّيها، وهي إمّا أن تكون في موقع دور رئيسيّ أو هامشيّ؛ عليها يقوم الحكي، وبحركتها وعلاقاتها وفاعليّتها تنمو الأحداث وتتطوّر.

وظّفت الرّواية الجزائريّة فترة ما بعد التّسعينيات جملة من الشّخصيّات الّتي توحي بالانكسار والإندثار والتّمرّد على المجتمع العاجّ بالحياة الرّاكدة؛ حيث الإحساس بالضّياع والتّشظّي والانشطار والعدميّة والإبعاد؛ يدفع بهاته الشّخصيّات إلى رفض الواقع ورفع شعار لا للظّلم والحقرة والتّهميش، وهنا ترتسم الشّخصيّة في عالم "**كمال قرور**" بعالمها الدّاخليّ/النّفسيّ بعلاقاتها، وعاداتها اليوميّة والاجتماعيّة مع ممارسات فاسدة، في مجتمع الرّوابط النّديّة لا الأخويّة، مجتّمع التّسلّط والتّمركز/ سيّدنا، ومجتّمع الإقصاء والتّهميش/ الشّعب، وهذا ما لا يقبله الواقع في نظره، وبالتّالي أضحت الشّخصيّة محبطة منحطة. ممّا يجعل هذا الواقع تيمة سرديّة مركزيّة عند قرور في تعبيره عن المرض الاجتماعيّ الّذي" **صار الإنسان شبحا يطارد خياله وحش البؤس والجوع والقهر والطحين... تفشت الأمراض القاتلة الفتاكة مثل الطاعون والكوليرا غير مفرقة بين الكائنات. الإنسان فقد ملامحه، ضمر بطنه وتقوس ظهرة وانحنت قامته.. بعد أن انحنى شرفه وكرامته. صار يمشي منحنيا متوكئا على العصي لا فرق بينه وبين الدواب والبهائم أو يزحف على بطنه مثل بقية الزواحف**"[1] فلم يبق من الإنسانية غير إسمها.

هذا، ونجد شخصيّة **(سيدي لخضر البوهالي)** عند "**كمال قرور**"، الّتي تدلّ على التّهميش واللاّجدوى والعدميّة في المجتّمع، رغم المعاني الّتي يحملها هذا المركّب الاسميّ؛ فاسم **(لخضر)** إرتبط بالوليّ الصالح، وقد مكّنه الله في الأرض وجعل له كرامات ونبوءات على كلّ شيء، بينما إسم **(البوهالي)** يحيل على السّذاجة، والمعاين لهذا المركّب الإسميّ ظاهريّا يجد تناقضا بين معنى الإسمين (الحكمة/ السّذاجة) وهنا تقوم العلاقة على المفارقة السّقراطيّة. والّتي سرعان ما نقع ضحيّتها كقرّاء؛ لأنّ قرور ربط إسم **(البوهالي)** بأحد علماء الأولياء الصّالحين،" **يتذكر أبناء الجمهورية كرامات سيدي البوهالي. أخذوها أبا عن جد. يقال إنه**

[1]– كمال قرور: سيّد الخراب، ص91.

نادى في صيف قائظ نخلة لتظلله فجاءته طائعة. ويقال إنّ شابا سرق بقرة وأنكر. فأخذوه إلى سيدي البوهالي، عند باب الضريح أصبح يخور وتحول إلى بقرة..."[1]. وللبوهالي عدّة وجوه منها أنّه زاهد واعظ يعظ الخلفاء وينتقد تصرّفات أهل الذّمة.

يبدوا الإسم من ناحية التّمثيل مقبولا في موسوعتنا الثّقافيّة، ويحمل مسحة جزائريّة خالصة. لخضر هو إسم علم عربيّ، وهو الإسم الشّخصيّ للشّخصيّة، في حين أنّ البوهالي قد يكون لقبا أو نسبة الشّخصيّة، أي إسمها العائليّ أو قد يكون مجرّد كنية، المقصود بها منح الشّخصيّة وصفا لصيقا بها، يتعلّق بطبعها، وطريقة تعاملها مع النّاس، أو حتّى بطريقة لبسها، أو مظهرها الخارجيّ ككلّ، فوصف البوهالي هو إشتقاق شعبيّ، وتصحيف عاميّ لكلمة بهلول، الّتي تطلق عادة على إنسان تبدو عليه ملامح الغباوة والشّذوذ الاجتماعيّ، ما يظهر في تصرّفاته وطريقة كلامه أو لبسه أو مشيه... وما يجعله يبدو مضحكا ومثيرا، إلاّ أنّه قد يضمر عكس ما يظهر.

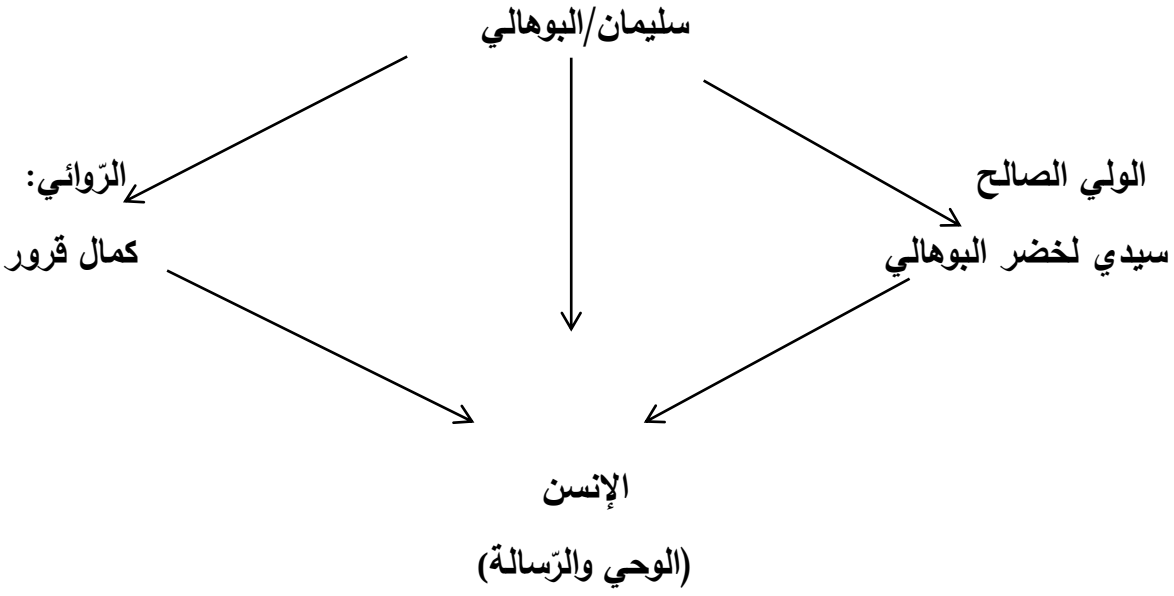
وفي هذا المقام يرجّح الباحث (**حسين خالفي**) الفرضيّة الثّانيّة، أي إنّ المقصود بالبوهالي وصف الشّخصيّة، وليس اعتبارها لقبا أو إسما عائليّا لهذه الشّخصيّة. مرجعا السّبب للاعتبار الآتي: البوهالي معرّف بالألف واللاّم أقرب إلى الوصف والوسم الدّائم الملازم للشّخصيّة، أكثر منه إلى النسبة نظرا لأنّ من عادة الجزائريّ والشّائع في ثقافته أنّ الألقاب تأتي نكرة وغير معرّفة بالألف واللاّم، على عكس الشّائع في الثّقافات العربيّة الأخرى الّتي تلحق (أل التّعريف) بالنسبة واللّقب[2].

ضخّ "**كمال قرور**" التّضاد الدّلاليّ في إسم الشّخصيّة وكنيتها ولقبها سلسلة من المعاني المترابطة الّتي عمّقت دلالة المفارقة، ووزّعتها على سائر المكوّنات السّرديّة الّتي تشكّل النّصّ منها. فإسم العلم: **(لخضر البوهالي)** هو مفارقة مزدوجة تروم موضوعا واحدا، له وجود في الواقع، فالتّعريف انصبّ على شخصيّة حاضرة في النّصّ، والإسم يحمل عينًا من حاضرة لخضر البوهالي، كما يحمل أثرا من ماضيه **(الولي الصالح سيدي لخضر البوهالي)** فالحديث

[1]– كمال قرور: سيّد الخراب، ص72.

[2]– حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، ص224.

هنا عن إسم يحيل على معنى موجود، كما أنّه يحمل أفقا من مستقبله، والدّليل وموضوع العلامة **(اسم العلم: لخضر البوهالي)** الّذي يحيل أيضا على الرّوائيّ **كمال قرور**، ويمكن توضيح ذلك من خلال الخطاطة/ التّرسيمة الآتية[1]:



من خلال هذه الخطاطة/ التّرسيمة نلحظ أنّ إسم العلم يحيل إحالة مزدوجة على الوليّ، وعلى الرّوائيّ؛ أي يحيل على الماضي، وعلى الحاضر، والمستقبل في آن واحد، يحيل على موضوع مصدر وموضوع هدف.

ومهما تعدّدت هذه الشّخصيّات وتنوّعت توجّهاتها ورؤاها، فإنّها في معظمها تنتمي إلى الثّقافة في الجزائر، أدباء وصحفيين وأساتذة، عاشوا ظروفا قاسية، انعكست صورتها على حياتهم وفي أعمالهم، ممّا يجعلهم يعمّقون الوعي بمأساة المثقّف من خلال استدعائهم لشخصيّات عربيّة، وغربيّة ربّما عاشت ظرفا مشابها، وعانو من تسلّط الدّولة وقمع الكتابة، ولا يهمّ من تكون الشّخصيّة: الطّاهر جاوت، عاشور فنّي، ابن رشد... أو غيرها من الشّخصيّات الّتي أطلق عليها **(فيليب هامون Philipe Hamon)**: الشّخصيّات الاستذكاريّة* تستحضرها الذّاكرة، شاهدا على مآسي العصر، ثارت وتمرّدت بطريقتها الخاصّة، وعبّرت باللّغة والأدب

[1]– المرجع السابق، ص232.

*– تقوم هذه الشّخصيّة من الشّخصيّات داخل النّصّ من خلال الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظيّة وذات أحجام متفاوتة، تكمن وظيفتها في التّنظيم والرّبط، وهي علامات تشحذ ذاكرة القارئ، تأتي للذكرى، أو التكهن، أو الاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف. ينظر: فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بن كراد، ص25.

والفلسفة عن محنة الإنسان، تكمن أهميّتها في كونها علامة دليليّة ترمز إلى كلّ مثقّف يحمل فكرة يدافع عنها، يخوض في تجارب ومواضيع تهمّ الإنسان والإنسانيّة. فكان توظيفها كأسماء توظيفا واعيّا متعمّدا خدمة للحدث والفكرة المقصودة تكشف عن العالم الضّامر للرّوائيّ وما ينطوي عليه من توتّر وإحباط[1].

7- هامشية الثّقافة الشّعبيّة/ هيمنة الخطاب العولمي:

من المتعارف عليه أنّ التّواصل الثّقافيّ بين المجتمعات كان ولازال قناة إنسانيّة يعبر من خلالها الفرد على حقبات مترامية ومترنحة في سجلّات الثّقافة، واتخذت العلاقة بين الثّقافات أشكالا متنوعة لإثراء بعضها بعض، ومقاومة عوامل الفناء وكسب طاقة التّغيير، وتعزيز المكانة الأدبية.. لكن في ظلّ تحوّلات المجتّمع الدّولي بسبب وتيرة التّغيير المذهلة في العقود الأخيرة، وما حققه الغرب من امتياز حضاري وتقنيّ وعلميّ وسياسيّ وعسكريّ، انبثقت مفاهيم على مستويات شتى، خاصة مفهوم العولمة الّذي طغى على السّاحتين الإعلاميّة والفكريّة وأفرز إشكاليّات عديدة، إذ طرحت نفسها بوسائلها وآلياتها، بديلا للتّنوع الثّقافيّ واكتساح الهوية الحضارية للشّعوب، فشاع الحديث عن الصدام الحضاري ونظرية التّمركز والهيمنة، الّتي وظّفت لدى عديد من المفكّرين شرقا وغربا، وهذا ما ولّد تساؤلات جوهرية مقابل الثّقافة الشّعبية الخاصة.

ومما لا اختلاف فيه راهنا أنّ الرّواية أصبحت من أكثر الأجناس الأدبيّة انفتاحا على التّجريب المتواصل الّذي لا يستقر أبدا ولا يهدأ، فقد شهدت تحوّلا وتطوّرا كبيرا جعلها في مرحلة بحث لا ينتهي عن أساليب جديدة، والرّواية الجزائرية أيضا كغيرها من الرّوايات الأخرى استطاعت أن تحقق ثراء فنّيّا خلال فترة زمنية محدودة بفعل هذا التّطوّر الّذي مسّ هذا الجنس الأدبيّ، إذ استطاعت أن تتجاوز المحلّية لتلتحق بمصاف العالمية وذلك على يد جيل طموح أكد ذاتيته من خلال كتابات روائيّة تشرّبت منابع التّراث الّتي لا تنضب ولا تنتهي.

فالتراث مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السّلوكية والقوليّة الّتي بقيت عبر التّاريخ انتقلت من بيئة إلى أخرى، فهو إذن يضم الممارسات الشّعبية السّلوكية، ويضم أيضا ما أبدعه الضّمير الإنساني من تراث إسلامي أو محلي شعبي أو

[1]- ينظر: هداية مرزق: جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص491.

أمازيغي متجذّر، دون أن ننسى التّراث الأجنبي بمختلف تفرعاته. فهو "مجموعة المعارف والمهارات والقيم الّتي تنتقل من جيل إلى آخر"[1]. بدأ الأدباء في الجزائر يتعرّفون على قيمة التّراث منذ زمن قريب، وساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرّواية، ونشوء وعي بالتّمييز اتجاه الأعمال الأدبيّة الأخرى في العالم العربيّ، وكان ذلك بالاستفادة من قاموس التّراث، وتغيراته اللّغوية الثّرية بدلالاتها وايماءاتها وارتباطها بالحسّ الشّعبي العام"[2] حيث" اختلفت أساليب تعامل كتاب الرّواية الجزائريّة مع التّراث تبعا لطبيعة المرحلة التّاريخيّة الّتي وجدوا فيها، وهي تنقسم إلى طورين أساسيين أحدهما يتمثّل في عهد الاستعمار الّذي ارتبطت الرّواية الجزائريّة فيه من خلال محاولاتها الأولى بتصوّر الكاتب لأوضاع شعبه الّتي آلت إلى التّدهور بسبب الاستعمار"[3]

استقت النّصوص السّردية الجزائريّة مجموعة من: القصص الشّعبيّة والنّثر العربيّ بأنواعهما وأجناسهما ليتربعا على عرش الرّواية فزادها ثراء لغويّا وجمالا أدبيّا، فلطالما كان هذين الأخيرين مغيّبين عن السّاحة الأدبيّة العالميّة بسبب تهميش التّاريخ لهما .

يكتسي التراث، إذا، أهمية بالغة لأنّه يمتدّ في عمق التّاريخ ليجذّر هوية الأمة لكينونتها، ويخلّد إسمها، وتتجلّى أهميته في "الكشف عن جذورنا، وعناصر أصالتنا، وأسرار ذاتنا، لكي نقدم الأساس الرّاسخ الوطيد لوجودنا الحاضر والمستقبل"[4]

وقد تعددت التّعريفات التي تعرّضت لهذا المصطلح، وأحاطت به من كلّ صوب، فهو" ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشّعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعيّ والإنسانيّ والسياسيّ والتّاريخيّ والخلقيّ، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة الّتي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه"[5]

---

[1]– بول آرون، دينيس سان، جاك آلان فيالا: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دت، ص310.

[2]– عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد ابن هدوقة، (مخطوط) رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، إشراف مصطفى سواق، 1991–1992 ص31.

[3]– المرجع نفسه، ص37.36.

[4]– عائشة عبد الرحمان: تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1970، ص8.

[5]– حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، مطبوعات الشعب، القاهرة، مصر، دط ص17.

وفي العشريّة الأخيرة ظهرت أقلام راهنت على استثمار التّراث من محكيات وأساطير وتصوّف وسير، وقاموس لا يحيل إلاّ على الهويّة الجزائريّة حتى باتت تشكل تيارا لافتا للانتباه على أكثر من صعيد، وقد كان الرّوائي المعاصر أكثر المتعاملين مع التراث دينامية وتحريرا، يبرز ذلك بجلاء من خلال نجاح الرّوائيّ العربيّ مثلا في ترهين النّظر إلى التّاريخ وإقامة صلاته بالواقع العربيّ في مختلف تجلياته، وذلك من خلال انتباهه إلى العديد من الحقب التّاريخية المهملة، وخاصة ما درج الباحثون على تسميتها بعصر الانحطاط، كما أنّ الرّوائيّ العربيّ اهتم اهتماما بالغا باليوميّ والمبتذل ومختلف أنماط الحياة الشعبية وتجسيداتها ليثري خطابه.

1-7 الثّقافة الشّعبيّة تعبير عن صوت المهمّش:

عرف السّرد، كما أسلفنا، توظيفا ثرّا للمدوّنة التّراثيّة القديمة من مثل وشعر شعبيّ. وهذه التّوظيفات تعمل على تقويّة المعنى، وتكثيف الدّلالة والاقتصاد في السّرد، وتعبئة ذاكرة القارئ الإسترجاعات الماضويّة، أضف إلى ذلك أنّها تعمل على ربط الوضع الّذي قيلت فيه في السّابق بالوضع الرّاهن الّذي تعيشه الشّخصيّة." بمعنى أنّ الأدب المعاصر شعرا كان أم قصّة أم رواية أم مسرحا أم غيرها يسعى إلى تطوير بناء تشكيله النّصّيّ بكلّ ما توافر من وسائل وإمكانات متاحة، لتأتي استعانته بالتّراث الحكائيّ أحد أبرز هذه التَّوظيفات المقترحة لتخصيب نصوصه وتموينها بالحساسيّة والطّرافة والعفوية وماء الإبداع ..."[1].

احتّل مصطلح التّناص مكانة هامّة في مجال الدّراسات النّقديّة المعاصرة، وقد تبلور هذا المصطلح على يد النّاقدة **(جوليا كريستيفا J.kristev)**، إذ نجدها تقول "كلّ نصّ هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النّصوص الأخرى"[2]، بمعنى انفتاح النّصّ الأدبيّ على تجارب فنّيّة سابقة ومجالات معرفيّة متنوّعة تدخل ضمن الموروث الثّقافيّ والإبداعيّ الإنسانيّ، فالروائيّ "لا ينطلق من فراغ في كتابة النّصّ. بل يكتب ووراءه تراث ضخم يأخذ منه ما يشاء

[1]– محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص75.

[2]– جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فؤاد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص78.

ممّا يناسب رؤاه الفنّيّة"[1]، والتّناص" ضرورة اشتغال فنّيّ في بدايات تجارب كلّ المبدعين، والّذي لا يتناص مع غيره هو من يبدع من عدم وهذا غير موجود في بني آدم"[2]. هكذا نجد بأنّه لا وجود لأب حقيقيّ للنّصّ في ظلّ هذا التّشرّب والامتصاص الّذي يجمع النّصوص.

إنّ البحث عن مفهوم التّناص في التّراث النّقديّ العربيّ، وفي الدّراسات الغربيّة والعربيّة الحديثة يضعنا أمام اجترار وتكرار لما قيل عند الدّارسين والمهتمّين بدراسة النّصّ من الدّاخل، والوقوف على فنّيّات الكتابة، وجماليّات التّعبير فيه. ولهذا سنكتفي بإعطاء مفهمة التّناص كأداة إجرائيّة يتوسّل بها المبدع لتدعيم وتطعيم فكرة، أو تبرير موقف. وما ينبغي الإشارة إليه أنّ استخدام التّناص كأداة إجرائيّة في تحليل النّصّ الأدبيّ يعتمد بشكل أو بآخر على مدى المشابهة أو التّوافق نسبيّا بين النّصّ الأدبيّ والنّصوص السّابقة.

النّصوص بطبيعتها تتناسخ وتتعايش وتتمازج في كلّ نصّ لاحق، فكلّ نصّ جديد هو حاضنة حاوية لنصوص سابقة عليه تتنوّع في مصادرها وطبائعها وتتلوّن في فلسفاتها ومقولاتها، لكنّها في النّصّ الجديد تعمل بوصفها مكوّنات مؤلّفة،" فكلّ نصّ يتعايش مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصّا في نصّ"[3]، وهذه النّصوصيّة واللّصوصيّة – إن صحّ التّعبير– المتعالقة والمتشابكة تعطي دائما أفضل ما لديها من أجل أن يعيش النّصّ اللّاحق بمعيّة النّصوص السّابقة، فلا مناص من الاعتراف بأنّه من غير الصّحيح الاعتقاد بصفاء ونقاء دماء أيّ نصّ مهما كان نصّا عبقريّا؛ إذ لا بّد وأنّ دمائه هذه هي حصيلة دماء كثيرة امتزجت به واختلطت فكوّنته عبر العصور والدّهور.

---

[1]– جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، دت، ص231.

[2]– رحمن غركان: مرايا المعنى الشعري أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2012، ص558.

[3]– مجموعة مؤلفين: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط1 1987، ص102.

إنّ" التّناص بحكم معناه العامّ الّذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا، يتعلّق بالصّلات الّتي تربط نصّا بآخر، وبالعلاقات أو التّفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرة أو ضمنا، عن قصد أو غير قصد"[1].

فكلّ نصّ كما تقول **(كريستيفا)** ما هو إلّا" فسيفساء... من النّصوص..."[2] أدمجت في النّصّ/ الأصل الّذي يمتصّها ويحوّلها بحيث لا تظهر غريبة عنه، ممّا يفتح شهيّة القارئ للتّوقّف عند كلّ نصّ يشتبه فيه، أو إشارة صريحة محاولا الوصول إلى **(المرجع)**، وعلاقتها بالنّصّ الّذي وجدت فيه، ووظيفتها الجماليّة والدّلاليّة.

وقد أصبح التّناص مفهوما مركزيّا ينتقل من مجال دراسيّ إلى آخر، حتّى صار بؤرة تتولّد عنها المصطلحات المتعدّدة: التّناصيّة، المناص، التّفاعل النّصّيّ، المتعاليّات النّصّيّة، المتناص، الميتانصّ. وقد مارسته جماعة **(تل كل Tel Quel)** الفرنسيّة، الّتي كانت كريستيفا واحدة من أعضائها. وفي عام **1982م** جاء **(جيرار جينيت)** بمصطلح **(التّعالق النّصّيّ)** الّذي يعني عنده كلّ ما يجعل نصّا يتعلّق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر أو ضمنيّ، وقد حدّد خمسة أنواع من المتعاليّات النّصّيّة هي:

1- التّناص: وهو حضور نصّيّ في نصّ آخر، كالاستشهاد والسّرقة وغيرها.

2- المناص: ويوجد في العناوين، والعناوين الفرعيّة، والمقدّمات، وكلمات النّاشر، والخواتيم والصّور.

3- الميتانصّ: وهو علاقة التّعليق الّذي يربط نصّا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره.

4- النّصّ اللاّحق: ويكمن في علاقة المحاكاة أو التّحويل الّتي تجمع النّصّ اللاّحق بالنّصّ السّابق.

5- معماريّة النّصّ: وهي علاقة صمّاء أكثر تجريدا أو تضمّنا، وتأخذ بعدا مناصيّا[3].

---

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص17.

[2]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص26.

[3]- حسين خمري: فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص119-125.

تعتبر الأمثال الفصيحة والشّعبية من أبرز الطّرق للتّعبير، والأكثر رواجا وتداولا بين النّاس، وها هي الخطابات التّسعينيّة بكتاباتها الجديدة تعود بقوالب فنّيّة تحتفي بها ويستغلّها الرّوائيّ ليرقّع بها نصوصه إعادة الصياغة تارة، وفي أخرى تلميح تصريحا؛ أي: بطريقة ضمنيّة تحتاج للكشف عنها أحيانا، فقد استحضرت الرّواية الجزائريّة بعض الأمثلة الجزائريّة الشّائعة على لسان شخصياتها، وذلك لما لها من دلالة قوية، وقدرة بالغة على الوصف والتّعبير الدّقيق عن الظواهر السّائدة في المجتّمع الّذي يعيشون فيه. ولعلّ الأنساق الثّقافيّة المستخدمة في مدونتنا، تتعلق بتلك الأنساق الجاهزة الّتي صاغها المجتّمع –واستثمرها الرّوائي– للتّعبير عن أحواله الدّاخلية، أو للتّعليق عما يقع فيه، أي المجتّمع، من سلوكات وأحداث، وصيغ تعبيرية عن مكبوتات النّفس، ولواعجها. إذ يقوم المجتّمع في العادة، بصك صيغ ملائمة لكلّ حال، والتّعبير عن كل ظرف يواجهه في يومياته، فكان أن نشأت منظومات ثّقافيّة حافلة بالأنساق المختلفة الألوان، فمنها المثل الشّعبيّ السّائر، والأغنية، وصنوف اللّباس التّقليدي، وطقوس الاحتفال، وتقاليد إحياء المناسبات...الخ، الّتي تدلل على فرادة الشّخصية القوميّة، والعرقيّة، وخصوصية الشّخصية والهويّة. كما تعكس انتسابا تاريخيّا، وبعدا حضاريا للفرد والمجتّمع.

وقد جاءت تلك الأنساق الثّقافيّة والمنظومات الطقوسية الجاهزة كي تبرر ذلك الحق الإنساني في الوجود بقوة العوامل التاريخية والحضارية والثقافية التي يتمتع بها الفرد ويحييها في شكل عوائد يومية في مجتمعه. ولا يتردد الروائي في الاستفادة من هذه الأنساق الجاهزة ليؤثث بها أنساقه المصطنعة التي قام بتجهيزها من قبل، في صورة فضاءات زمنية ومكانية وشخوصية ذات طابع تخييلي، من شأنها أن تحتضن، كحوامل خطابية، ما التقطه الروائي من أنساق ثقافية جاهزة لبناء خطابه السردي، فيتضافر النمطان من المنظومات، لصناعة ما بات يسمى حديثا **بأنثروبولوجيّة الرّواية.**

إنّ حضور التّراث الإنساني بدلالات مختلفة ومتنوعة تبعا لمتغيّرات الزّمن وتوظيفه في الرّواية أحد تقنيات التّجريب الرّوائي، ودليل على حداثة التّجربة من خلال التّأصيل والرغبة في الاستثمار بطابع خاص، كما يعكس أبعادا مختلفة بتطعيمه لدلالات مكثفة، ويهدف الرّوائيّ من خلال استحضاره للتّراث في نصوصه الرّوائيّة إلى تحقيق حداثة متّنه الحكائيّ، وأنساق خطابه،

ومستويات لغته وأسلوبه، عبر استرجاع النّص التّراثي وتمثّله، بغية البحث فيه، وعمّا يمكن أن يستوعبه من إشكاليات الراهن، ويعبّر عنها بأشكال جمالية جديدة تجذّر الهويّة الثّقافيّة والحضاريّة. فهو" خزّان نصوص لكل ذي وجهة أو مترع أن يستخرج منه الشّاهد الّذي يبحث عنه لممارسة السّجال أو الصّراع، ويدعم بذلك مكامنه بادعائه تمثيل التراث، وأنّه امتداد له، وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه"[1]

والعودة إلى التراث" ليس قط من الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل؛ بل من أجل تدعيم حاضرنا، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات العربية"[2]

وبعودتنا لبعض ما جاء في أضمومات الرّواية الجزائريّة –على سبيل المثال لا الحصر– نجد **كمال قرور** يسعى عبر استعمال أبيات من الشعر الشّعبيّ في فصل "**ذكر مكيدة ستوت لنطفة عذراء الجمهورية**" إلى تبيين حالة الجمال والوصف بأسلوب جماليّ وفنّيّ:

"تسوى ميتين عود من خيل الجويد
ومية فارس زيد غير الركبية
تسوى خيل الشليل نجمة شاو الليل
هذا قليل قليل في اختي طب دوايا"[3]

الملاحظ على هذه الأبيات الّتي افتقدتهما المخيلة الشّعبيّة لردح من الزّمن عبر العصور والدّهور، يجد أنّها قد أدّت الدّور المنوط بها في النّصّ السّابق واللاّحق؛ وهنا يكمن تناص المعنى التّراثيّ والحداثيّ؛ إذ يتمّ استرجاع التَّجربة الماضويّة قولا شفاهيّا، وتصبح مجسّدة في الوقت الراهن فعلا كتابيّا. وتحفظ بالمعنى والموقف الّذي قيلت فيه (موقفان متشابهان في زمنين مختلفين).

لقد أدّى توظيف المثل/ الشّعر الشّعبّي في النّصّ الجزائري عدّة وظائف: إحاليّة/ اقتصاديّة/ إبداليّة. ويمكن أن نمثّل لها بهذا الشّاهد الوارد في **سيد الخراب**" **المكتوب في الجبين**

---

[1]– بوشوشة بن جمعة: التجريب الروائي وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص34.

[2]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص25.

[3]– كمال قرور: سيد الخراب، ص133– 134.

لازم تشوفو العين"[1] أي أنّه لا سبيل إلى تغيّير ما كتبه الله (تعالى) للعبد من مرض وصحة ونجاح وفشل ومقدار العمر وما شابه ذلك، ويضيف أيضا" **تروح خماصا وتغدو بطانا**"[2] وينهي قوله" **السن بالسن والبادئ أظلم**"[3]. هذا ويواصل قرور سرده عبر مجموعة من المسالك الّتي تتصادم بتصادم الواقع المعيش؛ إذ لا يتناص المحكي في سرد "**كمال قرور**" مع الخطابات الرّسمية فقط، بل إنه يتعداها إلى الهامشيّ والمنسيّ من ثقافتنا، لذا نجده يركز على الخطابات اليوميّة المتداولة على الألسنة، نذكر منها قوله:" **كل عطلة فيها خير**"[4]

المتأمّل لهذه الشّواهد؛ يرى التّعدّد الوظائفيّ؛ إذ نجد البناء الحكائيّ/السّرديّ المحكم بلغة تجمع بين الفصيح والعاميّ، لأنّ موقف الحكي أحيانا يتطلّب العودة للذّاكرة الماضويّة، وهذا ما نجده من خلال إستعماله خطاب الأمثال:" **إذا جات تجيبها شعرة واذا راحت تقطع السلاسل**"[5]، ولهذا المثل قصة شعبيّة يحكيها النّاس: أنّ أميرا خرج في رحلة صيدّ فأعدّ العدّة للسّفر، محمّلا بكل ما يستلزم، وبينما هو في رحلته هذه حطّ قافلته أمام مستنقع وحليّ، فإذا بالدابة تغوص داخل الوحل وتغرق فيه مستنجدا بكل طاقمه؛ إلاّ أنّ الوقت قد مضى على ذلك، عاش بعدها لحظات حزينا مهموما. وبينما هو عائد إلى قصره تذكّر ابتلاع الأرض لما حمله من نفائّس في هذا المكان، فإذا به يرى شعرة طويلة، أسرع بالإمساك بها وإذا بالبغلة تخرج بأحمالها. كما لو أنّ قدرة خارقة أخرجتها من الأرض! فيتعجّب لذلك أشدّ العجب، ويقول هذا المثل أنّه لا حيلة مع الأقدار. استعمل قرور الأمثال كبديل يغني عن الإطناب والإسهاب في الكلام، فالمثل يمتاز بالاقتصاد في المباني، وبالتّكثيف في المعاني، وهنا تتحقّق الوظيفة الإحاليّة/ الاقتصاديّة/ الإبداليّة. وإلى جانب توظيف **كمال قرور** لهذا الكمّ الهائل من الأمثال يضيف اللغز لبناء معمارية السردية في قوله مثلا " **إذا انشق السما واش يلاقيه، وإذا انشق**

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص91.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص154.

[4]– المصدر نفسه، ص91.

[5]– المصدر نفسه، ص81.

البحر واش يمليه، وإذا فقر السلطان واش يغنيه"[1] لقد جاءت الذّات الساردة– **كمال قرور**– محمّلة وغارقة في التّراث، لتروي به خطاباتها بأنواع من الشراب المختلف، ولتطفئ نهمها الخياليّ، بهدف التّعبير عن موقفها ورؤيتها. كما نجد في رواية "**تاء الخجل**" **لفضيلة الفاروق** توظيف الثّقافة الشّعبية المستمدّة من كنوف الحياة اليوميّة بقولها" **البابور اللي يَكْتْرُو رُبَّانُو يَغْرق**"[2] استثمرت فضيلة هذه الثّقافة الشّعبية لتشيّيد بناء نصّها، وعبّرت من خلال هذا المثل على أنّ أيّ عمل نقوم به يستلزم سلطة تنفيذيّة من شخص واحد؛ وإلاّ باء كل شيء بالفشل والغرق كسفينة **فضيلة الفاروق** الّتي غرفت في ظلمات العشريّة السّوداء وراح ضحيتها الكثير من شرائح المجتّمع.

إنّ التّناصّ من وجهة أخرى يلفتنا إلى النّصوص المندغمة في بعضها البعض؛ لأنّ أيّ عمل إنّما يكتسب ما يحقّقه من معنى بحذقه ووعيه لكلّ ما كتب قبله وفي نوعه من نصوص رفيعة. كما أنّه "يدعونا إلى اعتبار النّصوص الغائبة هذه مكوّنات لشفرة خاصّة، يمكّننا وجودها من فهم النّصّ الّذي نتعامل معه، وفضّ بعض مغاليق نظامه الإشاريّ"[3]. وتبقى الرّواية لونا أدبيّا يبحث عن الاكتمال من خلال" النّزوع إلى المغامرة "؛ لتحقيق الاختلاف عن المألوف من أشكال الكتابة، ومن ثمّة التّفرّد،" بحيث لا تسكن إلى الثّابت، بل تنزع دوما إلى التّحوّل والتّغيّر، وتكون بذلك سفرا دائما وارتحالا متواصلا، لتنزاح عن الكتابة التّاريخيّة في مباشرتها واحتفاليّتها إلى أخرى منتجة، تقيم علاقة جدليّة بين التّاريخيّ والرّاهنيّ، كتابة جديدة تمتلك تصوّرها النّقديّ لشرطها التّاريخيّ من خلال العودة إلى التّراث، واستلهام متونه الحكائيّة وأشكاله الفنّيّة"[4]. وقد شمل التّناص تفاعلا في الأدب بشقّيه الشّفوي والكتابيّ، الشّعبي أو الرّسمي،

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب ، ص162.

[2]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص84.

[3]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الإنتشار العربي، لبنان، ط1، 2007، ص15.

[4]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النّص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013، ص97.

الشّعري أو النّثري، الواقعي أو المتخيل. والبنيات التي استخدمها الكاتب، منها ما يتعلق بالأدب الشّعبي في الحكم والأمثال السائدة.

إنّ نّصّ "**قرور**" يقيم علاقات نسب مع نصوص أخرى (تاريخيّة– أسطوريّة– شعبيّة– دينيّة–أدبيّة– فلسفيَّة– علميّة– فنّيّة...) وهذه العلاقات تدلّ على التّلاقح النّصيّ. و"هذا التّشرب أو التّناص أو التّماص، أو حتى التّلاص، هو دليلنا على شفافيّة الإنتاج الفكري والإبداع الفنّيّ الإنسانيّ شفهيّا كان أو كتابة، مادام الفكر والفنّ يتداولان بعيدا عن التّحنيط والقداسة؛ بحيث تبقى النّصوص الكمداء هي النّصوص الّتي تصيبها لعنة التّقديس"[1].

أما تجربة **قرور** فهي "محيط ثقافيّ ومعرفيّ وفكريّ وعلاقات هائلة تتلاقى فيها المشاعر الجماليّة لشعراء ومثقّفين وأدباء وباحثين... نوع من الثّراء والخصب لا حصر له يربطها قاسم مشترك هو الحسّ أو الهمّ الوجودي الرّوائيّ في عتبات العبث... يعيش فيه منذ زمن بعيد، يعيش نكساته وانتصاراته على ندرتها، على طريقة الشّعراء الصعاليك وأبطال المقامة وشعراء الغزل والخمرة أو بعض النّساك والصّوفية..."[2].

وما الحضور التّراثيّ في الخطاب الرّوائيّ **لكمال قرور** إلاّ تنفيس عن المكبوت والمقموع في الواقع، كيف لا وقد اختار الحضور الشعري للشّاعرة الفلسطينيّة **فاتنة الغرة** من خلال ما جاء في فصل **(قبول سيدنا شرط نطفة وهيامه بها)**، ليقاسمه الشّعور ذاته. وبالتالي يصبح النّصّ الغائب الحاضر (المستدعى) وسيلة أتاحت للقارئ الاطلاع على خبايا وخفايا النّفس وتفجيراتها.

"أنا سليْلةٌ البحّارة المتمرِّدين على الشواطئ

ابنة الموجِ والذاكرة

آخر من تبقى ممن تَنازَل لهم شمشون عن شَعرِه فانْتفَض فتاةً بِكر أنا آخر سلالة الأنوثَةِ الطَّازَجةِ والمعتَّقة.

---

[1]– محمد حجو: الإنسان وانسجام الكون، سيميائيّات الحكي الشعبي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2012، ص98.

[2]– مجموعة من الأساتذة والباحثين: الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية، السّرد والصحراء، دار فيسيرا، أدرار، ط1، 2014، ص22.

أفتحُ ذراعيَ فيبدأ الكون دورته الأحادية الاتجاه.

أبتسم.. فيقطر العسل من شفاهي البكر اللعوب.

أخطو.. فتفقد الكرة الأرضيَّة توازنها

وحينما تجلْجَلُ ضحكتي تسمع أجراس الزلازل والبراكين تخلخل أنظمة الطبقَات السبع

أنا ابنة اللهو والعفاف

ابنة الفسق والطهارة

ابنة السواد والبياض

على حَدّ إصبَعي تختلف النُّجوم حَول تحديدِ مواقِعها الأولى.

وإنْ أغمضْتُ عينيّ

حلَّ الكسوف بالعالم حتى تتفتحا فتغرقاه أشعَّةً بِلونِ الخروب.

وحينما أرمي بخصلات شعري للوراء

يرتجِفُ الكونُ إجلالاً وخشوعاً

أنا اليوم والغد

صاحبةُ الجلالة المتوَّجَة على عَرْشِ الفضَاء

أشيرُ بطرف عيني فتنقلب الحقولُ قمحاً وشموساً خضراء

وأنا القمحُ والشُّموس الخضراء

وأنا الحصادُ الأول

والحصاد الأخير"[1]

وهنا تتمظهر صورة جليّة للتداخل بين الأجناس الأدبية وتفاعلها من خلال مشاركته للنّصّ الشّعريّ." وهكذا يصبح التّحول حدثا معقدا، وينتقل من مجرد هروب من الواقع، إلى بناء واقع آخر مغاير يلائم رؤى الشخصية بعيدا عن مسببات هذا التّحول، إنّه بشكل آخر انتقال من الهامش إلى المركز"[2].

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص141.140.

[2]– هداية مرزق: جماليّات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص536.

وتأسيسا على ما سبق، تبرز ظاهرة توظيف التّراث في الكتابات السّرديّة التّسعينيّة وخاصة عند **كمال قرور**؛ الّذي قد أفاد من هذه الظاهرة في خلق حالة من التّوازن بين المتوقّع واللامتوقّع، والاعتقاديّ والانتقاديّ، واليقينيّ والظنّيّ، والواقعيّ والخياليّ، والتّاريخيّ واللّحظيّ في نصوصه الّتي عمدت إلى طرح توصيف أضموماتها عبر تشظية المعنى وانشطار المبنى وعدم الوقوف عند أحاديتهما المباشرة، مستفيدة بذلك من هذه التّقنية في توظيف التّاريخ الغابر والموروث الشّعبيّ من أقوال وأمثال في بنية نصية واحدة.

إنّ هذا الكّمّ الهائل الّذي استلهمه قرور من القصّة الشّعبيّة والتّراث الجزائريّ القديم لم يكن مجرد حشوا أو ملئ لفراغ؛ بقدر ما يعدّ توقا إلى إنشاء نصّ متميّز يمتلك خصوصيته ووعيه بالتّراث، وسبل التّعاون معه من خلال تفاعل نصّ جديد مع نصّ قديم في الممارسة الرّوائيّة.

ويعني الكّمّ الهائل الّذي استدعاه ممثّلا في نماذج من الشّخصيّات والنّصوص الأدبيّة أو التّراثيّة باعتبارها عناصر تضمينيّة توظّف داخل أنسجة النّصّ فتأتي في شكل سياق منسجم مع سياق الحدث، وإذا عدنا إلى الخطاب السّرديّ لاسيما الرّوائيّ نجد أنّ الرّوائي يلجأ إليها، وبذلك:" يزيد عمقا أو تعبيرا أو تأثيرا"[1] ممّا يؤكّد على أنّ التّناصّ لا يرد كعنصر تزيين في العمل الفنّيّ، بل عنصر تدعيم وتطعيم لفكرة ما، ممّا يشجّع الرّوائيّ على استثمار النّصّ الأدبيّ في أشكاله المختلفة، شعرا ونثرا.

إنّ المتابع للحياة الثّقافيّة الشّعبية وخاصّة الفولكلور الشّعبي الّذي تزخر به الجزائر، يتضح له ذلك الزّخم الكبير والواسع في هذا التّراث، ونجد في رواية " **سيّد الخراب** " ما يسمى "الزردة" أو "الوعدة"، وذلك في "**فصل في أن سيدي البوهالي يشفي المرضى ويولد العاقر**"، وهو اجتماع شعبّي لمختلف الأطياف من المجتّمع حيث" **يجتمع فيها أبناء الجمهورية من كلّ حدب وصوب. يذبحون البقر والغنم والتيوس والدجاج والديك الرومي. يطعمون الفقراء والأغنياء وعابري السبيل والرعاة... يقومون ببعض البهلوانية وبعض الطقوس الغريبة**"[2] هذه

[1]– أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص42.

[2]– كمال قرور: سيد الخراب: ص73.

الممارسة الثّقافة الشّعبية، الّتي حظيت بالاهتمام الكبير من طرف رجال الدّين ودعمها أصحاب السياسة، يتوافد عليها الجميع لأخذ بركات الأولياء الصالحين وكرماتهم–الأحياء منهم والأموات– والطقوس المفتعلة حول أضرحتهم، ومن هنا صارت الممارسات والطّقوس الشّعبيّة المعبّرة عن طبيعة الإنسان العربيّ خارجة عن إطار الثّقافة بمفهومها الرّسمي الّذي هو" **ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع**"[1]

إنّ توظيف" **كمال قرور**" لكلّ هذه النّصوص التّراثيّة إنّما هو استحضار للزّمان والمكان من خلال الاعتماد على البنّية الحكائية في ألف ليلة وليلة، محيلا القارئ إلى تلك الأجواء؛ ليجد ذلك مجسّدا تعبيرا في المتن الرّوائيّ لاحقا. وهكذا يسهم النّصّ الأدبيّ في بلورة الوعي عن طريق ربط الماضي بالحاضر، وهو بهذا يحقّق حضورا ايجابيّا على مستوى النّصّ الإبداعيّ، نصّ مكثّف الدلالة متميّز الأسلوب، يستدعيه الرّوائي ليؤدّي وظيفة التّكثيف الدّلاليّ، وليحفّز الذّاكرة ويعمّق المعنى ويدخل في نسيج النّصّ فيما يشبه الالتحام الرّوحيّ بين النّصّين الفنّيّين.

[1]– عبد الحميد حواس، الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية، ضمن كتاب: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص401.

الفصل الثاني

تمثلات المركزي والهامشي

في الخطاب الروائي الجزائري

1- المثقف وسلطة الخطاب: المثقف بين الحضور والغياب

2- مركزية الاستعمار وهيمنته/ تشكيل الوعيّ

3- صورة الغرب تمثّلاته المهيمنة

4- الجنون من هامش الواقع إلى مركز الحكي

5- الجنون في الأدب

6- تجربة جنون: الذاكرة ضد الزيف والإقصاء

7- مسألة الذّات وبداية التّمزق

8- الصّحراء وإعادة تشكيل نسق الفضاء

من يتتبّع التّجربة الرّوائيّة الجزائريّة بالدّرس والتّحليل، سيدرك أنّه أمام تجربة روائيّة حديثة وفريدة، استطاعت طرح أسئلتها الخاصّة وإشكالياتها المتميّزة لإفراز خصوصيتها، ففي ظرف وجيز جدا، استطاع الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاق والمتميز بالرغم من حداثة التجربة الرّوائيّة الجزائريّة ونشأتها المتأخرة زمنيا، مقارنة مع نظيراتها بالمشرق العربيّ، أو مع بعض أقطار المغرب العربي وتونس، فقد تمكّنت من أن تنجب مجموعة من الرّوائيّين ممّن جدّدوا وأضافوا الشّيء الكثير للرّواية الجزائريّة بشكل خاص والرّواية العربيّة بشكل عام.

إنّ تناول الرّواية الجزائريّة يقتضي تتبّعها بالفحص والتّشريح وفق الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة للمحيط العام للشعب، ذلك أنّ هذا الفنّ الأدبيّ كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في الفضاء إذ لابدّ له من تربة وبقدر خصوبة هذه التّربة تكون جودة الإنتاج وخصوبته لأنّ الأديب إبن بيئته،" إنّ واقع التّسعينات جرّد الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التّنبؤ بمستقبل، لذلك رأينا كتابة المحنة تركن إلى المحنة وتجسيد الحالة، لعلّ مرويات التّسعينيّة وما بعدها تعبّر بمختلف أشكالها وبدرجات متفاوتة عن هذه الوضعية"[1]، وطبيعة أي إنتاج معرفي فكري لابدّ أن تتحكّم فيه ظروف وقضايا وأطر ونظم لإفراز خطاب يتماشى مع العصر، ولكن لم يكن" موضوع الأزمة في رواية التّسعينيّات السّبيل الوحيد الّذي سلكه المتخيل نحو التّغيير، مادامت أحداث الواقع في حد ذاتها ليست الدافع الأمثل للتغير؛ لأنّها قد تتواتر في جميع النّصوص الّتي تنتمي إلى مرحلة زمنيّة معيّنة. إنّما النّصوص تتمايز بشكلها، مما يعني أنّه إذا كانت القراءة الإيديولوجيّة قد حكمت على النّصوص بالتّسجيلية، والكشف المباشر عن المواقف، فإنّها يمكن أن تقرأ أيضا بالنّظر إلى طريقة تشكلها"[2] كلّ هذا التّمايز أنشأ سردا مداده الواقع المعيش والتّعبير عن الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة، ولكن في نفس الوقت قد رست" هويّة الرّواية ذاتها وموت السّرد وتضخم النّصوص، وعدم تنظيم التّجربة بواسطة عملية الكتابة كعدم القدرة على تحيين القيم المجردة الّتي ينطلق منها السّارد، وانحسار

[1]– آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص85.

دور ومكانة المتلقي في الرّواية حيث أعادتنا هذه الرّوايات إلى التّلقي المريح الّذي تجعل القارئ يتلقّى ولا يفكّر"[1] أمام هذا الزّخم التّقليدي للكتابة، كان الكاتب فيه يكتب من أجل الكتابة وتسجيل اسمه في دفاتر المثقّفين دون مراعاة الخطابات المبتورة سلطويّا، فلم يستطع الكاتب التّماهي داخل النّصوص وإضمار أنساق مسكوت عنها لتتكلم عوضا عنّه، فقد استعان بالأشكال الفنّيّة من بناء وشخصيات وأسلوب تاركا كل القوالب الأخرى مجبرا بالتّقليد.

يجدر الحديث هنا عن خطاب المحنة الّذي عايشه الكثير منّا ولكن برع فيه القليل فإذا "كانت هذه الروايات قد مهدت لتغيير المتخيّل، فإنّ ما بعد أحداث أكتوبر 1988 قد جسّد ذلك السّؤال الجوهري لهذا التّغيير وعدم الاطمئنان للنّموذج وخاصة مع بداية الأزمة، فكانت بداية تغيير المتخيّل هو الحقيقة في عنفها وجبروتها"[2]

لا شك أن السّجال قائم حول الكتابة الرّوائيّة في فترة التّسعينيّات، لكنّه في اعتقاد البعض عبّرت أيضا عن طفرة في تاريخ الرّواية الجزائريّة. فعلى الرغم من التّسجيلية والتّوثيقيّة الّتي لازمت كثيرا من الرّوائيّين، والّتي لا نراها تتعارض مع المتخيّل؛ لأنّها أحد مستوياته أو تجلياته، فقد لاحظنا أن هناك وعيا بضرورة تغيير الكتابة الرّوائيّة، ولم يكن اللّجوء إلى التّراث وحده كافيا للتّعبير عن هذا الطموح في التّغيير، وإنّما كان هناك سعي إلى تكريس كتابة جديدة جعلت كلّ روائيّ يتفرّد بمشروع خاصّ[3] حتى أصبح فضاءه الخاص به واشتغل فيه، وتدرج الرّوائيون في تمثيلهم للعوامل المنفّذة بشكل يتماشى مع شكل الأزمة وطبيعتها في الجزائر، فقد كان الفاعل في بعض النّصوص مجهولا تماما وذلك تماشيا مع الغموض الّذي صبغ بداية الأزمة، فكان السّؤال عن أسباب الأزمة، وفي نصوص أخرى يشخص بذات واحدة مع رسم هيئتها وتحديد وجهتها، فكانت أصابع الإتهام للإسلامين تارة وإلى السّلطة تارة أخرى"[4]، وذلك من خلال تشكيلات سّردية وأنساق ثقافيّة أثّث من خلالها مجالات واسعة لأفق القراءة، بداية

[1]– آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص133.

[2]– المرجع نفسه، ص77.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص153.

[4]– المرجع نفسه ، ص84.85.

من التّحدث بلسان شخوص مفترضة تحاكي الأزمة" لقد بدأ الرّوائيّ الجزائريّ يتعلّم كيف يترك المجال للصوت السّارد بأن يفترض ويتساءل وأن يبدّل الوظيفة المستدعاة بالقول أيّا كان نوعها بوظيفة أخرى هي التّعاون مع القارئ لإنشاء معرفة مشتركة. بعدما كان فيما مضى الرّوائيّ العالم الّذي يمثّل دور السياسيّ والعالم الاجتماعيّ والعالم النّفسي والنّاطق الرسمي باسم الدّولة والمحامي والمدافع عن حقوق المرأة، والمؤرخ، والّذي يرصد المشاكل السياسيّة، وكان هناك من تبنى وظيفة معرفة الواقع ونقده"[1] وهذا ما يعرف ما بعد الحداثة بمبدأ التّعاون أو توافق الأفقين (أفق الكتابة/ أفق القراءة)، وفيما يخص جنس الرّواية فقد" جرّب الرّوائيون الجزائريون لهذا عدّة طرق مع بعضها، بدأت رحلة تشخيص الدّاخل وكشف الغطاء عن الحياة السّرية للغرائز والعواطف الجزائري متجذّرة في التّاريخ الجزائري، بعد محاولة إيهامه أنّه متجذر في التّاريخ العربيّ، في حين انكب آخر على الكشف عن السّلوكات اليوميّة للإنسان كما حاول البعض أن يسائل دور الأسطورة والحكاية الشعبية والخرافية. وكلّهم بيّنوا من خلال الرواية أن الواقع غامض ومعقد، وكلما تعمقنا فيه تعذّر الإمساك بالحقيقة"[2] هكذا بدت الخطابات السّردية في بداية التّسعينيّات تأخذ شكلا آخر ورؤية صادمة لتوصيف الواقع المتناقض، والآليات السّردية التّقليدية لا تكفي ولا تؤدّي الدّور المنوط بها والمتمثّل في تعرية الواقع وكشف المسكوت عنه، لذلك وجب على الرّوائيّين– في ظلّ الأزمة– كشف آليات حكائيّة مغايرة للإبحار والتّعمّق في كشف الدّاء (الأزمة) ومحاولة الالتزام الأمين الصادق مع مجريات الأزمة.

تأخذنا المرويات الّتي بين أيدينا إلى تاريخ المهمّشين والمنبوذين جغرافيا، أو أصحاب العرق واللّون والدّين والإيديولوجيا المختلف، هؤلاء الّذين تمّ توصيف هوامشهم في ظلّ هيمنة المركز الّذي– يوجد بوجود الهامش والعكس بالعكس والعكس صحيح– ليحتلّوا قلب المدن، هؤلاء الّذين أجّجوا الثورات، وشغلوا أنظمتهم بالاحتجاجات، المطرودون من أوطانهم، المتمسّكون بمبادئهم ومعتقداتهم، الأقلّيات على أنواعها، فالمتابع لتلك المرويات التّسعينيّة وما بعدها يجد بأنّها قد حرّكت أقلاما إبداعية؛ حاولت مجاراة الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة

[1]– آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص32.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص32.

والثّقافيّة، بدأ بكشف دواخل نفسية الكاتب المصدومة والمقهورة، مرورا بتعريّة الوجود النّفسيّ والاجتماعيّ، وصولا إلى تمثّلات الأزمة وفق رؤية تجريبيّة عجائبيّة غرائبيّة من خلال انتقال الزّمن التّقليديّ، إلى الزمن الاستشرافيّ. وعليه ما هي أبرز القضايا الّتي أثارتها رواية الأزمة؟ وكيف تمثّلها الرّوائيون الجزائريون؟ وإلى أيّ حدّ وصلت الرّواية الجزائريّة التّسعينيّة في تصويرها لأحداث الأزمة؟.

وقد حاولنا الإجابة عن هذه الإشكاليات بعد قراءتنا لمدوناتنا المختارة:" **تاء الخجل لفضيلة الفاروق، وطن من زجاج لياسمينة صالح، سيد الخراب لكمال قرور، مصحة فرانز فانون لعبد العزيز غرمول**".

1- المثقّف وسلطة الخطاب: المثقّف بين الحضور والغياب

1-1 صوت المثقّف/ الخطاب السياسيّ:

قبل الولوج للحديث عن القضايا الّتي عالجها روائيو الأزمة لا بدّ أن نحدّد طبيعتها، وحقلها الثّقافيّ الّذي يدخل ضمن خطابات ما بعد الحداثة، ومن بين هذه القضايا قضية المثقّف والسّلطة.

إنّ الحديث عن مفهوم المثقّف يحيلنا أوّلا إلى رصد صورته الكلاسيكية الّتي تعني أنّه" شخص يضع كل قدراته الذهنية وإمكانياته التنظيميّة والحركيّة في خدمة قضايا الطبقة العاملة وعموم الطّبقات والفئات المستضعفة عموما، فالمثّقف يضفي على نفسه، صفة الكارزمية، الرّسولية، المحمّلة بهم تاريخيّا وإجتماعيّا بشكل ضخم؛ فهو صاحب رسالة شخصيّة ملهمة ومعصومة تضع نفسها فوق الجميع؛ وهو المرشد الإيديولوجيّ، والمؤطر السياسيّ والمخطط الاستراتيجي"[1]، كانت هذه الصّورة الأوّليّة الّتي تحلّى بها المثقّف عبر العصور الماضيّة والّتي كان لها دور كبير في تشخيص الأمراض المستعصيّة على المجتّمع، وقد تحرّر المثقف" من القيود والصّياغات الجامدة والمتحجّرة، ليس فقط القيود السّلطويّة؛ بل أيضا التّصوّرات الشّعبيّة

[1]- عبد اللطيف فتح الله: في أفق الحداثة قراءات في أعمال محمد سبيلا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، مطبعة force equipement، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص128.127.

المختلفة، فهو يرتبط أساسا بمفهوم التّحديث والعصرنة في العالم، وتتغيّر دلالته تبعا لمجريات التّطوّر والتّحديث عبر الزّمن، نقصد كلّ الأزمنة"[1] فقد نظر إلى القضايا التي تحكّمت فيها الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة بنظرة موضوعيّة، وانصهر بعلاقته الاجتماعيّة مع محرّكات مجتّمعه" وعادة ما يزيد تطوّر المجتمعات وتقدّم الحضارات، هذه التّفاعلات القائمة بين الإنسان المثقّف وبين عالمه الاجتماعيّ والحضاريّ ثقافة واحدة، طالما كانت مساهمة المثقّفين عن طريق قواهم العقليّة المستمدّة من معارفهم وعلومهم أحد العوامل الأساسيّة في تطوير المجتّمع نحو تقدّمه الحضاريّ"[2]

إنّ المتأمّل للمثقف الإيجابي في المجتّمع الجزائري الّذي حمل على كاهله تعريّة الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، وبسبب هذه الأخيرة الّتي كانت غالبا تعرّضه لصدمات دائمة تؤثر في نفسيته وتخلخل كيانه، سواء كانت هذه الصدمات من قبل الجماعات المسلحة–الإرهاب–أو من قبل السّلطة الّتي وضعت اللّثام على كتاباته، ولكنّه تحدى كل تلك المعيقات فهو" المثقّف المصلح المغيّر، وهذا هو الوضع الصّحيح لأيّ إنسان قبل أن يكون مثقّفا وواعيّا لدوره في الحياة. وحقيقة جميع من خسروا حياتهم، وكثيرا من أحلامهم وطموحاتهم أنّهم كانوا مصلحين"[3] وهناك من المثقّفين الّذين ابتعدوا عن دورهم الّذي خلقوا من أجله وأزاحوا نمط معيشتهم وهو التّفكير في الأفكار "هؤلاء مثقفون خانوا دورهم الطبيعي كحملة لمعول النّقد في وجه كل سلطة أو مؤسسة، وتحرص على تقديم رأيها، وكأنّه الحق المطلق. في هذه الخيانة الّتي يقترفها المثقّف تجاه دوره النّقدي ووظيفته التّنويرية، يحكم على نفسه بأن يتحوّل من لسان ناطق بالمنزع العصبوي، إلى كائن يرتضي النّهوض بدور تافه هو الدّفاع عن القبيلة كائنا ما

[1]– كلود ليوزو: العنف، التعذيب، الاستعمار، من أجل الذاكرة الجماعية، تر: مجموعة من الأساتذة، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص5.

[2]– عبد السلام محمد الشاذلي: شخصيّة المثقف في الرواية العربية الجديدة، دار الحداثة، الجزائر، ط1، 1985، ص21.

[3]– سعاد عبد اللّه العنزي :صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة، الكويت، 2010، ص50.

كان أمرها"[1] وقد وجد الكثير منهم –ممن تخلّوا عن مهامهم التّنويرية– وأصبحوا يرفضون" الانسجام مع المجتّمع ولا يعتنون بقضاياهم ولا يهتّمون بتغييره، فهم ينتقدون ويسخرون من أجل السّخريّة، وليس من أجل تغيير المفاهيم الخاطئة الّتي تشيع في المجتّمع"[2] الدّور الّذي بنوا حياتهم من أجله ورسختهم المبادئ المتعارف عليها، فبقدرته على إماطة الشبهات عن الحقيقة والمعرفة، وكشف الأوهام الّتي تلتصق بالسّلطة كما المجتّمع.

إنّ المتقصّي لمصطلح "مثقّف" في المجتّمع العربيّ يجد أنّ عمر هذا اللفظ قد لا يتجاوز نصف قرن من الزّمن؛ وهو لفظ مولد، أي تمّت صياغته من لفظ آخر في اللّغة العربيّة ليستجيب للتّعبير عن معنى ورد دخيلا على الثّقافة العربيّة من خارجها ويستجيب لحالة ماثلة فيها؛ أحد أسبابها هو المواجهة مع ذلك الخارج نفسه. وبعبارة أخرى إنّ "المثقّف" العربيّ المعاصر لا يجد نفسه يستند إلى أيّة مرجعية عندما يكون بصدد التّفكير، مثلا، في قضية من قضايا مجتّمعه؛ ولا يجد نفسه مشدودا إلى أيّ نموذج حين يفكّر في وضعيته ودوره كمثقّف"[3]

إلا أنّ الجابريّ يخلع المثقّفين من مجالهم العام، لنجدهم مستقرين في تاريخ الحضارة العربيّة الإسلاميّة ولكنّ هذا المنطق يحجب منطقا آخر؛ هو منطق السّلطة. ومع منطق السّلطة يصبح خطأ منطق بحث الجابري ليس مجرد خطأ عرضي لا ضرورة له تطلبه، منطق البحث نفسه وإنّما خطأ له ضرورة تبيّن في أهميّة تمويه المفهوم وتلبيسه بالغموض لكي يتسنّى عزله عن مجال ظهوره، أي المجال العام، فقد شهد أهم المراجعات الفكريّة الّتي طالت مفهوم المثقّف والّتي بقيت تتوس بين نقد المثقّف من جهة بهدف تأصيل دوره، ومن ثمّ تتوارى المواجهة بين المثقّف والسّلطة إذ يصبح المثقّف مجرد مشتغل على الأفكار يمكن أن يكون إلى جانب السّلطة أو في مواجهتها. إنّ منطق السّلطة وحده هو الّذي جعل الجابريّ يبدأ بتعريف

[1]– عبد الإله بلقزيز: نهاية الداعية الممكن والممتنع في أدوار المثقفين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص122.

[2]– ينظر: هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص68.

[3]– ينظر: محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1995، ص9، 21.

المثقّف على أنّه الشّخص الّذي يفكر داخل مرجعية إمّا ثقافيّة، إذا كان موضوع تفكيره الأفكار والآراء والنّظريات الّتي قال بها مثقّفون، أو معرفية معيّنة، إذا كان موضوع تفكيره من معطيات الواقع وفي هذه الحالة يتمّ التّفكير بتوسط مفاهيم ونظريات وآليات[1].

جاءت الخطابات الرّوائيّة الجزائريّة إبّان العشريّة الدّمويّة (الأزمة) مؤرّخة لما يحدث خلال المحنة، مسجّلة انطباعات الكتّاب ومواقفهم وآرائهم، منادية بإسماع صوت المثقّف، وفرز تجاربه في قوالب فنّيّة ملؤها الإحساس والحسرة والضيق. فكان متابعا مراقبا مسيّجا بهامة كبيرة ملقيّة على عاتقه، مستهدفا من أطراف عدّة نتيجة فضحه وتعريته لأبشع ما جرى خلال فترة الأزمة الّتي أودت بحياة الكثيرين فنّيا وجسديّا. ولقد بلورت الرّواية الجزائريّة موقفا للمثّقف باستحالته هامشا، وصوّرت الأحداث الّتي مرّ بها، منهزما أمام الهيمنة والتّمركز.

يجب علينا بادئ ذي بدإ أن نناقش مفهوم السّلطة من خلال صورتين أساسيتين: السّلطة بمعناها الضيق: "الّذي يختزل عادة في السّلطة السياسيّة، الّتي تتجسّد في مجموع المؤسسات الّتي أوكل لها المجتّمع حق وأمر تدبير الشأن العام والمحليّ والوطنيّ، والّتي تمتلك صفة تمثيل المجتّمع سواء بالاعتماد على الشّرعية التّقليدية أو على الشّرعية المؤسّسية التّمثيليّة العصرية، كما تحتكر حق استعمال العنف الفيزيائي لتحقيق وظائفها. والمؤسّسات المجدة للسّطلة السياسيّة هي الدّولة. باعتبارها جهازا يشرف على السّلطات القضائيّة والتّشريعيّة والتّنفيذيّة، ويعبّر عن سيادة الأمّة من خلال دستور متعاقد عليه بين مختلف الأطراف إلى جانب القوانين القطاعية"[2] ويضيف **عبد المجيد جهاد** في مقاله **إشكالية المثقّف والسّلطة عند محمد سبيلا**" السّلطة هي أشمل وأكبر من أن تختزل في جملة من البنيات والمؤسّسات السياسيّة، بل تتحدد في شبكة من السّلط المتناثرة والمتناضدة والمنبتة في مختلف مفاصل الجسم الاجتماعيّ. لدرجة تجعل المجتّمع يتماهى معها. كما أنّها لا تنحصر في النّظام السياسيّ، بل تشمل مجموع السّلط الاجتماعيّة كالسّوق، والمدرسة. والعائلة، والسّجون،

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص7.

[2]– عبد اللطيف فتح الله: في أفق الحداثة قراءات في أعمال محمد سبيلا، ص133–134.

والشّركات والجمعيّات والمؤسّسات الثّقافيّة ودور العبادة والمراكز الرّياضيّة...وغيرها"[1]، إنّ قول سبيلا جاء واسعا فضفاضا لمؤسسات التّسلط، فقد شملت جميع الهيئات الّتي تنتج منها صناعة القرار، فقد يكون أي شخص يمتلك هذه السّلطة، ولو كان جاهلا أمّيّا المهمّ أن يملك مقوّما سلطويّا ينتج به الهيمنة ويفرض به كيان مؤسسته.

هذا وقد جاء **ميشال فوكو** مبرزا قوام السّلطة في المجتّمعات وخصائص تنفيذها فهي" السّلطة عموما سياسيّة أو غير سياسيّة لا تقوم إلاّ في جماعة، وعلى ذلك فإنّ ظاهرة السّلطة عموما هي ظاهرة اجتماعيّة. فليست السّلطة السياسيّة وحدها هي الّتي تتمتّع بخاصية الاجتماعيّة وإنّما يشاركها في ذلك السّلطات القائمة في التّجمعات الإنسانية الاخرى"[2]، إنّ حديثنا عن السّلطة ووقوفنا على هيمنتها، يتجاوز التّحليل الماركسي التّقليدي، فالسّلطة ليست الدّولة ببنائها ومؤسساتها وموردها، بل إنّ الدّولة جزء من السّلطة- ولكنها ليست السّلطة بشموليته – كما ليست السّلطة هي العنف والاخضاع والهيمنة، ففوكو يرى أنّ وصف السّلطة دائما بشكل (سلبي) هو اختزال للسّلطة، فهي صيرورة تنتج ذاتها في كل لحظة، ولذا هي حضور دائم، فهي غير متركزة في مؤسسة أو جهاز معين، بل هي متوزعة على الجسد الاجتماعيّ بأكمله، تخترقه، ولا يوجد مالك محدد للسّلطة- لأنّ أي شخص قد يمارس عليك السّلطة حسب مكانته ومهما كانت درجته في المجتّمع-. فالسلطة ممارسة، وليست ملكية، بل هي إجرائية، أو علاقة تمارَس عبر نشاط علاقات غير متساوية وغير متجانسة.

وقد حدد **محمد سبيلا** ماهية السياسة والسّلطة،" فالسياسة بكونها فنّ إدارة وتدبير مسار الكلّ الاجتماعيّ. وبكونها رهانا إجتماعيا كليّا حول حيازة الخيرات والرّموز ومدار هذا الصّراع في نفس الآن. علما أنّ الصّراع حول السّلط هو نفس الوقت. صراع حول حيازة الخيرات والرموز. وهذا ما يعطي نوعا من الخطوة والأولويّة للمجال السياسيّ باعتباره مفتاحا. وهو ما يسبغ عليه

[1]- عبد اللطيف فتح الله: في أفق الحداثة قراءات في أعمال محمد سبيلا، ص133-134.

[2]- ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص46.

طابع الصّراع والحرب"[1] فبهذا المعنى يكون محمد سبيلا قد أعطى جوهر السياسة الّذي يكمن في التّصادم والتّصارع من أجل كسب السّلطة وتفعيلها فيما يخدم المصالح العامة واستخدامها في توزيع الموارد والخيرات الّتي يمشي بها المجتّمع وفق ما أملته السّلطة والّتي – أوجدت هذا الحيّز السّلطويّ–[2]

2-1 المثقّف والسّلطة: حوار أم تصادم:

إنّ المعاناة الّتي واجهها المثقّف من مراقبة وملاحقة تجاه ما يكتبه ويجسّده وينوّر به المجتّمع ويخدم به الحكومات والدّول، عرّضته إلى مصير غير متوقع إذا ما فكّر في مواجهة السّلطة والحكومات الدّكتاتوريّة أو الكشف عن جرائمها وقمعها. وهذا ما عانى منه **ابن خشد** في فصل تفرّد به **كمال قرور** في "**سيّد الخراب**" قائلا:" **في ظروف غامضة، اختفى ابن خشد المسكين. فيلسوف الجمهورية والإنسانية. قيل قتل وأحرقت جثته في سراديب الجمهورية الّتي لا يعرفها إلاّ أزلام النظام**"[3] لقي الكثير من الفلاسفة والمفكّرين والعلماء حتفهم ومصيرهم وسط الفساد العائم والغائم على حكوماتهم بفعل الصّور القمعيّة والتّهميشيّة والإقصائيّة، فكتابات الهامشيّن معروفون بمناصرتهم للقضايا الإنسانية العادلة، وقضايا الأقلّيات، يقفون في مواجهة السلطات الجائرة، يلعبون دور المحرّض على الواقع، وهزّ المركزيين أنفسهم. هذا ما عمله فيلسوف **قرور** ابن خشد في **سيّد الخراب**، حيث عملت السّلطة بهيمنتها ومركزيّتها على إخفاء الحقيقة وبتر سبل الكشف عنها بواسطة أزلامها المتمثّلة في **المشامشة** –استدعاء الزّبانية–فقد لجأ الحاكم الدكتاتور إلى تمكين موالين دعائيّين في مواقع حسّاسة من أجل التّرويج لأفكاره، والدّفاع عن سياساته الداخليّة والخارجيّة، والمستخدمين في جمهوريّة سيدنا بالتّستّر والتّظليل وبالطّرق التي تعجبهم.

نادى صوت نطفة من أفق الظّلام منهيا ومعلنا نهاية هذا الصّراع التّسلّطي، فقد تميّزت بسلوكها الخاصّ، وامتلاكها النّبرة المشاكسة، والصّوت المقلق، والخطاب المتمرّد، فقد كان من

---

[1]– عبد اللطيف فتح الله: في أفق الحداثة قراءات في أعمال محمد سبيلا، ص143-144.

[2]– ينظر: محمد سبيلا: للسياسة بالسياسة في التشريح السياسي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، دت، ص57.

[3]– كمال قرور: سيد الخراب، ص43.

سماتها إبراز الفرق بين المعلن والمسكوت عنه بطابع نقديّ لاذع، ويمكن عدّ ذلك نوع من ردّ الاعتبار لهم كونهم مقصيّين منبوذين منسيّين. نطفة صوتها كان حاجبا لعقل سيّدنا مستغلّة الوضع المناسب للانقضاض عليه، برفع التّهميش والنّبذ والإقصاء الّذي تعرّض له أبناء شعبها، مخلّصة إياه من هذا البطّش الدّكتاتوري بطريقة إستراتيجية. وقبل التّفصيل والخوض في موضوعنا حري بنا أن نّذكر الاستبداد الّذي نما وترعرع في جمهوريّة سيّدنا؛ وسخّر له البقاء في الحكم بسبب الجهل/ الشعب، والهيمنة/ الحاكم، لذا صار هذا الاستبداد سياسة للتّجهيل في جمهورية سيّدنا وعلى شعبها، فقد صوّر كمال قرور معالم الدّكتاتورية في جمهورية سيّدنا بالتّوارث والتّعاقب" **أصبحت جيلا بعد جيل في عهد حكم سيدنا تنكيتا وتهكما، جمهورية طرطر. اكتسبت السلالة الميمونة، قدرة على البقاء والتناسل والامتداد والتحدي خصلة بيولوجية فريدة من نوعها. واكتسبت حصانة تاريخية، بفضل الدور الريادي، الذي سخرها الله له. أبلته في تحرير البلاد من الغزاة وقيادة الشعب العظيم نحو الإستقلال والقضاء على كل الأعداء التاريخيين..**"[1] إنّ هذه الحقيقة الّتي مثّلها قرور ما هي إلاّ أسطرة للذات، توارثا بين أبناء السلالة الميمونة، الّتي تعاقبت على الحكم نسلا بعد نسل، مورّثة الاستبداد والقحط المعرفي والإقصاء التّام والمطلق، فقد" **كان أفراد السلالة الفاضلة الجليلة يتبادلون الجلوس على كرسي الحكم يتوارثون السّلطة فيما بينهم، بين الإخوة وأبناء العم والأخوال والأصهار. متآمرين فيما بينهم لإطالة فترة الحكم لواحد منهم، أو للإطاحة بآخر يريد أن يصل سدة المنتهى لينال نصيبه من الامتيازات والسلطات اللامحدودة. ومتآزرين على الأعداء والفضوليين والمندسين من الخونة والجواسيس**"[2] إنّ السّبب الجليّ الّذي أتي بالدّكتاتوريّات إلى الحكم وتعميرها لعشرات السّنين هو جهل شعب الجمهورية (وجهل الشّعوب اليوم) وتطبيعه بنزعة منحرفة ملأت الفرد كسلا وضجرا وخمولا. ولكنّ المعاناة الاجتماعية لطبقة الفقراء والمهمّشين أعطت الحقّ الكامل للتّصرف في شؤون الرّعية بلا حساب ولا عقاب فحكمهم جاء بإرادته لا بإرادتهم، وبهواه لا بشريعتهم، مع علمهم أنّه الغاصب المتعدّي، الماكر المهيمن.

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص53.

تابع **كمال قرور** مبرزا صفات وخصال حكّام الجمهورية الفاضلة قائلا:" **كان أفراد السلالة الفاضلة الجليلة يتبادلون الجلوس على كرسي الحكم يتوارثون السلطة فيما بينهم، بين الأخوة وأبناء العم والأخوال والأصهار. متآمرين فيما بينهم لإطالة فترة الحكم لواحد منهم، أو للإطاحة بآخر يريد أن يصل سدة المنتهى لينال نصيبه من الامتيازات والسلطات اللامحدودة. متآزرين على الأعداء والفضوليين والمندسين من الخونة والجواسيس كانوا يتوارثون، مثلما يتوارثون أبهة السلطة، شوارب كثة طويلة، تصل حتى الأرض، وتميزهم عن غيرهم من أبناء الشعب العظيم الماجد. لا يحلقونها أبدا طوال حياتهم. أصبحوا يعرفون بأصحاب الشوارب.. هذه الشوارب رمز الشهامة والرجولة والفحولة. يحلفون بها ويهددون بها ويتحرشون بها**"[1]. العظمة الّتي اكتسبها حكّام الجمهورية جعلت منهم دكتاتوريات متتالية ومتعاقبة في ترسيخ التّمركز السلّطوي والهيمنة المتباينة. فمنذ تشكيل الجمهوريات كان الحكّام والأمراء والموالين للحكم بقصورهم واهتماماتهم محور الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة، وكل ما كان خارجا عن عالمهم كان هامشيّا بنظرتهم الخالدة في سجلّ ديناميّة حكمهم. وقد خلق هذا الاستبداد في السّلطة الواحدة والمطلّقة الّتي لم تراع لأيّ قانون أو قاعدة تخضع لها سوى مباشرة الحكم، هذه الصّفات والفعاليات في الحكم ولّدت همام حاكم الجمهورية الجديد الذي تعرّض لمحاولات اغتيال عديدة خلص منها، وعمّر كثيرا في حكم الجمهورية" **عمر همام والده المفدى قرنا ونيف قبل أن يلقى حتفه. قضى نصف عمره متربعا على عرش جمهورية طرطر. حافظ نسبيا على استقرار الدولة، رغم محاولات الإطاحة به ومحاولات الإغتيال الّتي تعرضّ لها ونجا منها بأعجوبة. أخطرها محاولة حلق شاربه من قبل إحدى محظياته أغضبها بعناده في ليلة سمر. تزوج عشرة الآف امرأة وواقع آلاف الجواري والقيان والمغنيات والراقصات والمدلكات**"[2]. تزوّج والد سيّدنا العديد من النساء لكنّ طمثه أجهض في العديد من المرات، إلى أن جاءت "ناتالي اليونانية" حاملة بسيّدنا. لم يطل الأمر كثيرا حتى تولّى سيدنا الحكم بعد وفاة والده" **لم يقولوا إن سيدنا المبجل ولي العرش الجمهوري تولى الحكم وهو**

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص57–58.

صبي في المهد. بل وهو جنين في بطن أمه. شاءت الأقدار أن يكون ابن الأقدار صاحب الحظ السعيد. من يعترض؟.."[1]. ولكنّ حكمه هذا قد قيل فيه الكثير وشكك في شرف أمّه والطّعن في فحولة والده" **لقد أنجبه والده في سن متأخرة وهذا ما جعل الألسنة تلوك الشائعات بعد أن تسربت إلى خارج القصر الجمهوري وانتشرت في كامل تراب الجمهورية.. بعد المبايعة الثالثة في العشرين من عمره، كلام الشعب اللعين يطعن في فحولة والده همام وشرف أمه ناتالي اليونانية**"[2]. لعلّ هذه المحفّزات (النّفسيّة والاجتماعيّة والشّعبويّة وبفوضويّتها) قد كانت اللّبنة الأولى الّتي استقى منها سيّدنا في تسلّطه ودكترته على شعب الجمهوريّة، ولكنّه بقي دائما يتساءل" **إمعانا في إهانة أبناء شعبه الذين تطاولوا على فحولة والده همام وشرف أمه نتالي. وجرحه عميق وغائر ومؤلم ومهين، وحيرته أكبر، مع من فعلتها أمه؟ مع فراش القصر؟ مع حلاق السلالة؟**"[3]، لم يطل الأمر طويلا حتّى اشتدّ ساعد سيّدنا فقد" **قرر مجلس السلالة الشريفة، أن تحكم أمه نتالي نيابة عن ظله الشريف حتى يبلغ سن الرشد .. كان سيدنا منذ ولادته شقيا ومشاغبا. لفت انتباه الجميع إلى سلوكاته الغريبة والعجيبة. خاصة عنفه وغيرته وأنانيته ونزفه**"[4]، بالإضافة إلى تربيته وتعليمه وتلقيه التّنشئة الأصيلة لحّكم الجمهوريّة، تميّز سيّدنا وتعلّق بثقافة الشرق وآدابها المليئة بالحكايات الخرافية والعجيبة" **لم يكن يهتم بالدروس التي تلقن له في الحساب والتاريخ والجغرافيا والفلسفة والأخلاق واللغات. كان يهتم أكثر بمدرسة الآداب الفارسية التي تلقنه اللغات الشرقية وآدابها: الشهامنة وكليلة ودمنة ومنطق الطير وألف ليلة وليلة. كان مولعا بحكايات ألف ليلة وليلة. لا يمل من قراءتها. تسأله كل صباح المدرسة: أين توقفنا في الدرس السابق؟ يجيب بسرعة البرق، دون تردد أو تلعثم، في الليلة كذا وعند القصة كذا. أعجبته**

[1]- كمال قرور: سيد الخراب، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص59-60.

[3]- المصدر نفسه، ص86.

[4]- المصدر نفسه، ص58.

الليالي. تمنى في أعماقه أن يكون شهريار عصره ليعيش التجربة الخالدة"[1] تفنّن سيّدنا في تعليمه للثقافة الشرقيّة، وغدى يتمنى أن يكون شهريار عصره سلطان السّلاطين، وراح بعقله الجنسي منشأ "وزارة اللذة" التي" **بعد أن أصدر قراره الجمهوري الشجاع بإنشاء أول وزارة في تاريخ الدول والأمم السابقة واللاحقة، سماها "وزارة اللذة" تشرف فقط على تدبير شؤون راحته وملذاته الشخصية، ثم أصدر قرارا ثانيا يجبر فيه شعبه اللعين أن يصرح بكل فتاة تولد على تراب الجمهورية، وأن يلحق كل فتاة تبلغ سن النضج وتبدو عليها علامات الجمال والفطنة إلى " وزارة اللذة" لتلحقها بجناح الحريم الجمهوري ليدخل عليها سيدنا في ليلة من لياليه السعيدة الميمونة**"[2] والّتي ملئها بفتيات الجمهورية بمختلف أشكالهن وبتفاوت درجات جمالهن، كلهن رهن إشارته الجنسية، ولكنّه لم يفعل ما فعله شهريار بقتله كل ليلة واحدة منهن، وإنما اكتفى سيّدنا بفض بكارتهن، وإرجاعهنّ إلى أهاليهن محمّلاتٍ بالهدايا وسخايا وعطايا سيّدنا" **بعد أن يدخل عليهن في غرفته المظلمة ويمارس معهن طقوسه الجنسية العجيبة، ثم يتركهن يعدن إلى بيوتهن محملات بالهدايا، وقميص الليلة لإثبات العذرية والشرف المستباح. وإثبات فحولته الأسطورية**"[3] وإنما جاءت كل تلك التّصرفات" **إمعانا في إهانة أبناء شعبه الذين تطاولوا على فحولة والده همام وشرف أمه ناتالي**"[4] الأمر لم يتوقف عند هذا الحدّ وفقط؛ بل تعدّى ذلك بجهل الشّعب ومشاركته في التّسلّط والهيمنة المقنّنة وإعلاء الفساد، فقد كان هو سبب بقاء هذا الحكم الفاسد والمتسلّط" **فقد كانوا يتبارون فيما بينهم في إهدائه أجمل وأصغر الصبايا والجواري والخادمات.. لم يرفض يوما هدية أحد. كان غروره يطالب بالمزيد من النساء الهدايا**"[5]، فقد كان خوف شعب الجمهورية من سيّدنا بهيبته وعظمة جبروته وعقابه الدّائم مخيّرين" **بين قطع الرأس وقطع الأير**"[6].

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص58–59.

[2]– المصدر نفسه، ص85.

[3]– المصدر نفسه، ص86.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص86.

[6]– المصدر نفسه، ص87.

بعد كل المصائب التي لقيها شعب الجمهورية جاء الدّور بنعت سيّدنا رعاياه أنّهم سبب البلاء والقحط والجفاف يرد هذا في قوله: "**أيها الأوباش عودوا من حيث جئتم لقد أفسدتم علي خرجتي وأفسدتم نشوتي. إنكم دون شك سبب هذا، البلاء الذي أصاب جمهوريتي السعيدة، أنتم سبب مجيء الجراد والجفاف والصحراء القاحلة**"[1] إنّ التّسلّط الذي وصل إليه سيّدنا كان قمعيا ردعيّا عجز عن فهمه وإزاحته شعب الجمهورية، يذكر عبد السّلام المسدّي أنّ" للطغيان جينات دموية، تفرّخ في خلايا الحاكم بأمره، تنموا وتتكاثر حتى تحول إرادة السّلطان إلى مارد زاحف إذا تحرك على أرض سوّى بها ما عليها، وويل لمن تمرّد ولم يطأطأ الرّأس، هو الحاكم الجائر وعلى جوره يشتدّ بالنّفوس البلاء، يضرب ويعفو ثم يستدرج لينعم، وفي المنعرج يترصّدك لينقض عليك بالمخالب... يسلب سلبا ويأخذ غصبا ويتملك عنوة، وينتظر مع كل ؟ ذلك شكرا، وكيف لا تشكر وقد أنعم عليك ببقاء الأنفاس؟"[2] إنّ سيد الخراب بلغ في تسلّطه إلى "جنون العظمة" جنون الإمتلاك والتّملك والهيمنة والتّمركز، هذه الصّفقة جاءت مختلقة يدخل فيها سيدنا في" رحلة تسافر فيها النّفس الحاكمة مع وسواسها فتتدرج على سلالم الوهم، ثم تكف عن رؤية العالم من حولها كما هو لكي تراه كما تحب أن يكون، جنون العظمة صورة ممتلئة بفراغات مرّت عليها ريشة الزمن فلوّنتها بأصباغ متلاحقة... حب الذات وفتنة الألقاب ومهابة السّلطان ومنازع التّقديس والتّوق إلى التألّه"[3] أشكال كثيرة جاء بها حكم سيّدنا قبل الانتقال من عصر الظّلمات إلى عصر التّنوير وإنهاء الحكم الخرافي، الّذي لا يزال في يومنا هذا الكثير منه (الأنظمة الاستبدادية والدّكتاتوريّة).

ربما لو بحثنا في الكثير من الفلسفات القديمة الّتي تعنى بتوصيف الحكم، لما وجدنا أكثر من فلسفة سيّدنا ضراوة وقسّوة وهيمنة، فلم يعترف بأيّة قوة ولا بأيّ فكر أو رأي يعيقه على حكمه، حتّى إنّ القوانين التي جاء بها سيّدنا وأرسى معالمها في الجمهورية عجيبة غريبة بغرابة

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص127.

[2]– عبد السلام المسدي: فضاء التأويل، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، ط1، 2012، ص245–246.

[3]– المرجع السابق: ص246.

مراسيمه الّتي أصدرها في حكم الجمهورية منها من لها جذور من ماضيه الملوّث والمطعون فيه، ومنها ما ورثه من حكم آباءه، والأجدر منها من تعلّمها في بلاطه وقرأه في المصادر الأولى لتولي الحكم، جاءت مراسيم سيدّنا كالتالي:" **أصدر قراره الجمهوري الشجاع بإنشاء أول وزارة في تاريخ الدول والأمم السابقة واللاحقة، سماها وزارة اللذة" تشرف فقط على تدبير شؤون راحته وملذاته الشخصية، ثم أصدر قرارا ثانيا يجبر فيه شعبه اللعين أن يصرح بكل فتاة تولد على تراب الجمهورية، وأن يلحق كل فتاة تبلغ سن النضج ونبدو عليها علامات الجمال والفطنة إلى" وزارة اللذة" لتلحقها بجناح الحريم الجمهوري ليدخل عليها سيدنا في ليلة من لياليه السعيدة الميمونة**"[1] ثم يضيف قائلا" **أصدر مرسوما جمهوريا يوجب شراء صوره الملونة ذات الأحجام الكبيرة وبمقاييس محسوبة، حيث فرض عليهم تعليقها في غرف النوم**"[2] جاءت هذه المراسيم التي سنّها سيدنا في خطاباته أمام شعب الجمهورية صادمة لكل فرد، أنشأ من خلالها من يقدّس الرداءة ويكرّسها، ويمنح شعب الجمهورية فسادا مصدره سيدنا. إنّ استخدام العقل هنا يحيلنا بأنّ الجهل الذي عمّ الجمهورية لن يطول كثير، لأنّ عجلة التّاريخ وحركته لا يمكنها التّوقف كثيرا في هذا الفساد العائم، عكس ما نشاهده اليوم في بعض الدّول الّتي استخدمت العقل العلميّ التّجريبيّ المستخدم والمستحدث في التّطور والتكنولوجيا والرقي بالأمم ممّا ساعدها وساهم في نهوضها، فيكون هناك تحديث وتجديد بفضل الاختراعات والبراءات، إلاّ أنّ سيّدنا قد تعدّى المنطق وراح أبعد من ذلك بتجبّره" **كان ملوك وأباطرة وسلاطين الممالك والإمارات والجمهوريات يهابون سيدنا، ازداد ذلك بعد قسمه التاريخي الشجاع الذي لا يمكن أن يقدم عليه إلا حاكم قوي صلب مثله لا تعبث به الأهواء ولا تتسلل إلى قلبه الشفقة والرحمة، عنيد وصنديد وجريء ووقح**"[3]. ما يقوم به سيدنا هو نوع من تكريس للهيمنة والتّعالي والتّمركز والفوقية على الجميع، فالكلّ منهم يتقاسم نفس الجغرافيا، لكنّ الضعف الّذي تملّك–المهمّشين–غلّبهم على أمرهم. يتطلّعون بنظرة ثابتة لا تتغيّر إلى الجانب

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص85.

[2]– المصدر نفسه، ص88.

[3]– المصدر نفسه، ص85.

الآخر، إلى جدران لها شكل الهامش ودوره، جدران أنتجت مجتمعات قسرية مهمّشة ومغلقة، هذا هو حال هيمنة سيّدنا فبقدر ما قد جاءت به مراسيمه الّتي تؤكّد تاريخ سلالته المتجذرة والمتوارثة، إلاّ أنّ حكمه جاء أسطوريا بكلّ ما تحمله الأسطورة من تصرفات وأفعال وخطابات، وقد شملت أسطورة حكمه أن أغلق نوافذ المعرفة على شعب الجمهورية وتولّى الحكم أربعين سنة وتفرّغ إلى اللّهو والمجون" **أقسم. وأقسم أن يبر بقسمه، أمام الملأ في جلسة علنية في حضرة أبناء السلالة الفاضلة والعائلة الحاكمة والحاشية والبارونات والمشامشية أن يحكم الجمهورية أربعين سنة من داخل قصره الجمهوري... ليتفرغ فيها للهو والمجون والعربدة. يحكم شعبه اللعين من وراء الأسوار.. دون أن يراه**"[1] لم يتوقف سيّدنا عند هذا الحد وفقط؛ بل استأنف هيمنته و" **أعطى الأوامر لتحصين قصره الجمهوري بسور يضاهي سور الصين العظيم، تتحطم فيه كل غارات المعتدين من الطامعين في الحكم**"[2] الأمر العجيب في هذا كلّه هو نفسيّة سيّدنا، فقد كانت مرتاحة مبسوطة جدّا، كيف لا وقد حصّن قصره وأخفض جناح اللهو والمجون لنفسه، وعمّر زريبته من النساء الجميلات لرفع رغبته الجنسية يوميا.

هذا فيما يخص طبائع سيّدنا ثمّ إنّ صفاته كانت" **ورث عن أجداده الشجعان الميامين طول القامة، وطول الشوارب، وعن أمه ناتالي اليونانية الوسامة والزين، والحواجب المزججة وزرقة العينين، كان شارب سيدنا أسود كث مثل شوارب سلالته الشريفة، يطلقه أحيانا عندما يكون مرتاحا فيصل أخمص قدميه،... عندما يغضب سيدنا في مجلسه من أحدهم يلقي شاربيه وراء ظهره بعد أن يعقدهما عقدتين حتى لا يزعجانه ثم يخوض في غضبه الهستيري المرائي، مزبدا مرعدا، شاتما مهددا متوعدا**"[3] ويذكر قرور أيضا" **اتخذ القرار بينه وبين نفسه بتهديم هذه الأعشاش، وطرد أصحابها إلى أطراف الصحراء، فهم سبب البلاء**"[4]. إنّ الجبروت الّذي وصل إليه سيّدنا كان ضاريا وقاسيا بقساوة تاريخه، ظهرت فيه ذات الأخر (الشعب)

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص60.

[2]– المصدر نفسه، ص61.

[3]– المصدر نفسه، ص84.

[4]– المصدر نفسه، ص126.

ممزّقة مهترئة لا حيلة له ولا قوة، فإنّ" المرؤوس يتبع الرئيس والمغلوب يتطبع بطباع الغالب، فإنّ فساد آراء أهل المدينة الجاهلة، ليس إلاّ صورة من فساد زعيمهم الّذي لا شك أنّه مدنّس بالدّنيوي، فكل الخير عنده يتمثل في التّمتع باللّذات، فهو الصّورة المعكوسة لزعيم المدينة الفاضلة المقدس المتسامي عن الدنيوي"[1]. الحقيقة الّتي يجب أن يتذكّرها الإنسان دائما وتكون صوب عينيه، هي أنّ الجهاز الّذي استغلّه سيّدنا في السّيطرة على شعب الجمهورية مكوّن أساسا على نمطهم المعيشيّ وقيمهم الأخلاقية، وهو يتيح لنفسه ويبرر لهم أنّ استعمال العنف والإخضاع وسياسة التّرهيب، بوصفهما أساليب للسّيطرة على حياة العامّة.

مدوّناتنا المختارة" **سيد الخراب**" و"**مصحة فرانز فانون**" من الفواتح إلى الخواتيم تحيل إلى عالم مرجعيّ يقبعه المهمّشون والمنبوذون، ويقطنه المقصيّون والفاشلون والفقراء والمنافقون والمنقطعون عن جذورهم، ويتفاعلون في سرود "**قرور**" و "**غرمول**" فيما بينهم تفاعلا عابرا كحيواتهم العابرة، في جمهوريات ومدن يسودها الإقصاء، وتشكّل الصحراء والمستشفى، المقهى والشقّة والشارع الفضاءات الروائية الخاصة لهذا التفاعل، في إطار الفضاء العام الذي تشكّله الجمهورية والمدينة. ومن خلال هذه الفضاءات، العامّة والخاصّة، يفتح **عبد العزيز غرمول** و**كمال قرور** على الفساد السياسيّ والإداريّ والقضائيّ، البيروقراطيّ والنّفاق، الازدواجيّة الاجتماعيّة، وسواها من المشكلات الّتي تظهر على العالم المرجعيّ للرّواية في تسعينات القرن العشرين، فيما عرف بسنوات العشرية الجزائرية السّوداء، الّتي اندلعت فيها المواجهات العنيفة بين السّلطة الحاكمة و"الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ"، بين السّلطة والمثقّف. فنحن نقع على تهميش مضاعف، فعنوان "**سيّد الخراب**" مؤشّر أوّل على التّهميش والإبعاد، وتأتي كلماته لتشكّل مؤشّرا يتضاعف به التّهميش، ويشي العنوان باختفاء الاختفاء.

يمثّل الشّكل الأدبيّ الّذي اختاره **كمال قرور** لمقاربة العلاقة بين السّلطة والمعرفة شكلا جريئا، إذ اعتمد ما يعرف بالتّخييّل الذّاتيّ حيث تتقاطع السّير الذّاتية والتّخييل، ولا نكاد نفهم الحقيقيّ من التّخييلي في العمل الأدبيّ، وهذا ما عرف بتيار ما بعد الحداثة الذي يذهب إلى

[1]– محمد الجويلي: الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، ص15.

توظيف كل شيء من أجل الإيهام بالواقعية، وتوظيف الخطابات الثّقافية في أنساق حكائيّة تعنى بأسئلة الفرد داخل المشروع السّردي.

يكشف **عبد العزيز غرمول** في "**مصحة فرانز فانون**" عن هشاشة شخصية المثقّف "**توبيب**" الّذي تسهل غوايته وتجنيده بواسطة أجهزة السّلطة فقد استدعي **توبيب** من طرف الوزير لأجل تسيير الحكومة والتّفنّن في إرساء معالم التّشظي بالنّسبة للمثقف" **أنا مطلوب عند معالي الوزير.. مستعجل**"[1] أصبح المثقّف يتراوح بين سلطة المعرفة وغواية المال، وأنّ سلطة المعرفة لا يمكن أن تصمد في وجه سلطة المال بما في ذلك الأقلام الّتي تقدم نفسها أنّها أقلام حرة ومتحررة ومعارضة أحيانا للسّلطة في بلدها" **السلام عليكم.. أنا مدير ديوان معالي الوزير.. ستتشرف هذا المساء بالعشاء مع معاليه في الفندق.. تمت إجراءات الحجز على الساعة التاسعة ليلا.. كن هناك.. ستتكفل إدارة الفندق بموافاتك بمعلومات أخرى في حالة الضرورة.. هيا السلام عليكم**" جاء خطاب زبانية السّلطة والمنشقّين عن المعرفة والتميّز، شاملا لأهمّ معطيات استدراج المثقّف والامساك به فخيانة المثقّفين كثيرة في وطننا العربي اليوم، أصبحوا بذلك آلة في يد السّلطة، بعدما تخلّوا عن مبادئهم الأولى" **لا يمكن للميوعة والاستهتار واللاّمبالاة و...أن تصل إلى قمة السلطة**"[2] إنّ أشكال الحكم الدّكتاتوري ولّدت آثارا في نفسيّة المثّقف المقموع والمقهور سابقا والمحمّل بمزايا السّلطة، وإن ترويضه وإقناعه في كل مرّة بأنّه هو السّبب في كل ما حدث. وبأنّ السّلطة" **تريد بقاء الأمور على ما هي عليه لأنّ مصالح أعوانه تستدعي ذلك**"[3] السّبيل الوحيد الّذي تسعى إليه السّلطة هو النّظر في مصلحة خيراتها ورفاهيتها، كما نجد صورة السّلطة المتمثّلة في الجماعات المسلّحة (الإرهاب) فلا اعتراض ولا مقاومة معهم" **اسمع يا وليدي.. أنت لا تعرف الإرهابيين لكنني متأكدة أنهم يعرفونك.. لهم عيون في كل مكان بما فيها الجامعة.. ثم ليس الإرهاب وحده يقتل المثقفين.. العسكر أيضا.. هو سبب المأساة في هذا البلد، العسكر لا يحب المتفوقين ولا**

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص29.

[2]– المصدر نفسه، ص37.

[3]– المصدر نفسه، ص50.

يحب الحياديين.. إما أن تكون معه أو أنت عدو محتمل يجب مراقبتك والقضاء عليك"[1] تراوح تخويف وترهيب المثقّف من طرف السّلطة المهيمنة بين سلّطة (لحكومة/ الإرهاب)، خائفا على مصيره وحتفه، لا يسعه في هذا المضمار السّلطوي إلاّ النّجاة بنفسه والهرب من الواقع المدسوس بالموت، بعدما كان المثقّف يفضح ويعرّى؛ الواقع المسكوت عنه بأنساق مختلفة، أصبح يتهرّب من هذه الأوضاع ليحمي نفسه.

إنّ الصّورة المقدمة للتّسلط والهيمنة مهوّلة على عكس الصّورة المقدّمة للمثقّف المسلوب، إذ نجد في فصول عديدة من "**سيّد الخراب**" ترسم صورة سيّدنا الدّكتاتوري، بقراراته – خرافية التّمثيل وشجاعية التّنفيذ–.

أمام تأزّم وتقزّم الأمور واستحالة انفراج العقدة، يتحوّل المثقّف –ظاهريّا– إلى شخصيّة سلبيّة ينتهي بها الأمر دائما إلى نقطة واحدة وهي السّجن وهو ما حدث مع **ابن خشد**، أو التّعذيب كما حدث لشخصيّة **المخطار**، أو الضّياع والحيرة واليأس الشّديدين، وظهر ذلك في شخصيّة **الطبيب توبيب**، أي من حالة لا توازن إلى حالة لا توازن أخرى أكثر تعقيدا. إلاّ أنّنا نرى أنّ الشّخصيّة نفسها –في الحقيقة– تمثّل الوعي نفسه، إنّها شخصيّة عالمة عارفة بحقيقة المجتّمع وممارساته، مدركة لحقيقة الظّلم، وهذا اليقين الكبير من الوعيّ جعلت الشّخصيّة تحتفظ وتتحفّظ بقناعاتها حتّى أمام أفضح وأفضع ما قد يصيب المرء وهو الموت. فعبث الواقع ولامألوفيّته ولامنطقيّته ولامعقوليّته وعجائبيّته وغرائبيّته، واختلاف الرّؤى حوله، يولّد الإحساس بالعبث لدى الشّخصيّة. إنّها شخصيّة –المثقّف– تطالب بالعدالة والمساواة، الأمن والأمان، السّلم والسّلام، الحريّة والدّيمقراطيّة... وترك سبل الضّغط والإلغاء والإقصاء؛ لأنّ الذّات ماهيّة فيها حركيّة مستمرّة، ولا يمكن في حال من الأحوال قمعها وكبتها وإبعادها.

هذا النّوع من الشّخصيّات (**المثقّف– الفقير– رجل الدّين– الغني– المنافق– المثقّف الزّائف...**) المتحرّكة ضمن هذه الأنساق شخصيّة نمط، تتحرّك دواخل نّصوص، تعكس حقيقة الواقع الّذي توصّفته الذّات السّاردة في "**سيّد الخراب**" و" **مصحّة فرانز فانون**".

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص86.

عمدت الذّات السّاردة "**عبد العزيز غرمول**" و"**كمال قرور**" إلى استخدام **الشخصيّة** بتوصيفات متفاوتة ومتقاربة في الآن ذاته. إنّها شخصيّة المثقّف الّتي وصفها بمجموعة من النّعوت على غرار: **مثقّف يائس، بائس، ضائع، غبيّ، ساخر، حائر، واع، الولي...** إذ يظهر في فصولهم السّرديّة في صورة: **طبيب، فيلسوف، وليّ...** تقترن به صفة تدّل على واقعه الاجتماعيّ المهترئ: **فقير، منفيّ، متشرّد، سحار، دجّال، مشعوذ، متّهم...** هذه الشّخصيّة قام المؤلّف بتوصيف ماهيّتها ووجودها في واقع يعجّ بالفساد ويضجّ بالكساد، الكلمة الأولى فيه لصاحب الغلبة والمال والجيب الممتلئ، ويمثّله كلّ من **الحاكم، الغني، المنافق، والجاهل والخبيث، الزبانية والأزلام** يستعمل هؤلاء مناصبهم وامتيازاتهم لممارسة هذا القهر والعهر والدّعر، على من هم أقلّ منزلة منهم. كما تعمل هذه الفئة على إلغاء وإقصاء الفئة الثّانية بشتّى الطّرق، وتوجّه عدوانيّتها وكراهيّتها لمحو الفئة المثّقفة خاصّة تلك الّتي تمثّل الوعيّ الاجتماعيّ، ولا تتوانى في فضح سلوكات وممارسات حقيقة الفئة الغالبة. ولكن مع الانكسارات والهزّات المتتالية الّتي تلحق هذا المثّقّف نجده شيئا فشيئا يفقد ثقته في تغيير الواقع فيتحوّل إلى عبثيّ، تهكّميّ لا تعني له القوانين شيئا، لأنّها من وضع من لا يقدر وحيدا منفردا أن يتصدّى لهم، خاصّة في ظلّ ظهور شخصيّة أخرى معارضة تتمثّل في شخصيّة "**المثقّف الزّائف**" الّتي تشجّع متستّرة تحت عباءة الثّقافة والعلم والسّلب والنّهب والقهر والعهر للحصول على بعض الامتيازات.

ولم تتوقّف الذّات السّاردة عند شخصيّة **ابن خشد**، بل راحت من خلالها تبكي وتندب حظّ المثقّف الجزائريّ بلغة فكاهيّة سوداء ساخرة على غرار ما فعله مع **(الولي سيدي لخضر البوهالي)** "**تنبأ، طيب الله ثراه، بالإستقلال منذ نصف قرن. كان الناس يحترمونه ويقدسونه ويثقون في نبوءاته ويتبركون بكراماته لكنه هذه المرة، وعلى غير العادة، قوبل بجفاء وسخرية. قال الناس عامّتهم وخاصّتهم. المتعلمون منهم وأنصافهم المتعالمون والجهلة**

الأميون الذين لا يفكون طلاسم الحروف الأبجدية: لقد خرف المرابط سيدي لخضر البوهالي، وقربت ساعته. إلاّ هذا الاستقلال الذي يتحدث عنه لن يكون"[1].

تقول الباحثة (**سامية إدريس**): "ما نريد التّأكيد عليه هو الوضع الهامشيّ للمثقّفين بشكل عامّ في جزائر مطلع التّسعينات وما قبلها. فالمثقّف أمام السّلطة المستبّدة إمّا مدجّن وبالتّالي فاقد لصفة المثقّف بفقدانه للفعاليّة النقديّة، وإمّا ناقد ممّا يعرّضه لآلة القمع، وإمّا صامت ممّا يحوّله إلى مجرّد متعلّم لا مثقّف كونه يعزل نفسه بنفسه ولا يتفاعل مع المجتمع"[2]، عبر هذه المرجعيات والبنيات ولد ما يسمى بثنائيّة المركز والهامش، الأنا والآخر هذه الثّنائيّات الضّدّية المتباينة والمختلفة، تسعى لخلق صراع إظهار ووجود، اصطراع من أجل المكوث، تحتّم على الطرف الأوّل –المركز– التّموضعَ في شكل من الامتياز والفوقية والهيمنة، بينما تحتّم على الطرف الآخر– الهامش– أن يتموضع داخل القاع والتّغييب والدّونية والنّبذ، وهذا ما يجعل الصراع دائم حيث يمارس الطرف الأول القمع والاستبداد ضد الآخر، بينما يحاول الطّرف الثاني المقاومة وإعلاء صوته، كحال (**الطبيب توبيب**) حينما تفكّك حال المهمّشين في المدينة وانصهر لوجود عدد كبير من المنبوذين وأصحاب المعاناة الاجتماعيّة معبّرا عن ذلك بقوله" **مدينة ذاب فيها المجانين بين ناسها كما يذوب الملح في الماء**"[3]، ويضيف قائلا" **يا إلهي أولئك المجانين حقا.. الآخرون فقدوا حسهم بالواقع فتوقفت عيونهم عن رؤية الأشياء من زاويتنا هم يحتاجون فقط إلى من يعيدهم بُصّر إلى واقعهم. إلى من يشحن ويضبط ساعتهم الداخلية، ويعيدهم إلى دورة الحياة الطّبيعيةّ**"[4] ف "الرّهان الآن أن يستعيد المثقّف

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص63.

[2]– سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر، ط1، 2015، ص94.

[3]– عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص47.

[4]– المصدر نفسه، ص48.

الجزائريّ دوره كمحلّل للوقائع ومشخّص للأزمات؛ بحيث يجد السّياسيّ في قراءاته وتأويلاته خرائط مفهوميّة في تقويم سياسته والتّأمّل النقديّ في علاقته بالمجتمع وبالسّياسة"[1].

هذا وجاءت الشّخصيّات المثقّفة المتخيَّلة في خطاب **قرور وغرمول** وهي تفصح عن ذاتها وعمّا يدور مذ سرب من الأعوام الجافّة؛ إذ تتحوّل الشّخصيّة المتخيّلة في سردها –**كمال قرور وعبد العزيز غرمول**– إلى شخصيّة واقعيّة حقيقيّة، وكأنّ الذّات السّاردة أرادت أن تقتسم الألم، ألم الثّقاف في الأزمنة العجاف؛ زمن دينه الرّقص والغناء وديدنه كرة القدم والنّهب والسّطو. وهذه هي عين التّشظي والمفارقة.

لا يقتصر نقد "**المخطار**" ومعارضته على الدّين والسياسة فحسب ولكنه يتجاوزه إلى نقد الفساد المنتشر في مؤسسات الدّولة، وبين مسؤوليها الممثّلين في الرّواية بشخصيّة "المشامشية" وهم أصحاب المال الّذين استعان بهم سيّدنا في تسيير حكومته وتفعيل خطاباته السياسيّة، وتضليل المثقّفين وإدراجهم ضمن مخطّطات الفساد، هؤلاء من ساهموا في كسر التّطور وكبح إعلاء صوت المثقّف، حيث يحتلّ هؤلاء مركزا مهمّا في جمهورية الخراب؛ جمهورية سيدنا، مدعّمين من طرف السّلطة الحاكمة.

ويظهر صوت المثقّف في شخصيّة **المخطار**" ذلك الانسان التّنويري الّذي ينتقد ويوجه ويواجه بهدف تغيير الواقع نحو الأفضل"[2] شخصيّة **المخطار** الّذي كان يشتغل عالما في مركز للبّحث بالجمهورية والّذي رفض كل الإغراءات والامتيازات، ولكن بسبب إصراره على عدم الرّضوخ وعناده على مسايرة الفساد، رأى أنّه من الحكمة والفطنة أن يستجيب لضميره الحي، قرّر بعدها تقديم الاستقالة من مركز البّحث الّذي يشتغل به وهذا ما عبّر عنه بقوله" **رفض الرضوخ للإغراءات ولو مات وأبناؤه وزوجته جوعا. بعد إصراره على عناده واشتداد الضغط عليه قدم استقالته من مركز البحث الذي يشتغل به. لم يبع المخطار ضميره للمشامشة**"[3]،

---

[1]– محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص95.

[2]– بتول الخنساء: نقد المثقف رؤية علي حرب، دار المعرف الحكيمة، بيروت، لبنان، ط1، ص25.

[3]– كمال قرور: سيد الخراب، ص109.

الأمر لم يبق عند هذا الحدّ، فقد تعرّض للعقاب بسبب ضميره، والتزامه هذا" **بعد أيام وجد المخطار نفسه في غياهب السجن مبتور الساق، بتهمة إفشاء أسرار علمية للأعداء**"[1] يظهر هنا كبح لحرية شخصيّة المخطار، وتصدّ للمثقّف الّذي يناضل من أجل التّطور والتّفوق، فقد سلّط عليه سيّدنا العجز وبتر فكره ومعرفته. ولأنّ **الطبيب توبيب** في **مصحة فرانز فانون** لم يرضخ أيضا لإغراءات السّلطة وامتيازاتها، فغدى يفقد مشروعه القادم من أجله، وهو تنوير الشّعب ورفع الغبن والإقصاء والتّهميش عنه، وإخراج النّاس من ظلمات الجنون السّلطوي إلى نور الدّيموقراطية في "ظلّ التّخريب الّذي يتعرّض له البناء الفوقي للمجتّمع بكلّ تشكيلاته الطّبقية كما تتعرّض من جراء ذلك كل المشاريع الإبداعيّة إلى الإخفاق، بهذا التّوصيف لم يتمكنّ المثقّفون العرب، على الرّغم من توسيع قاعدتهم العدديّة في دول الاستقلالات، من التّحول إلى قوة معرفيّة، وسياسيّة وما لم يحقق المثقّفون وحدتهم في إطار تعدديّة الرؤى، لن يتمكنوا من ممارسة حضور معرفيّ إبداعيّ وسياسيّ"[2]، هذا ونجد **ياسمينة صالح** أيضا تمثّل لشخصيّة المثقّف المكمّم في قولها" **من أين لك هذا؟ ليتحوّل السؤال إلى تهمة وتتحول التهمة إلى حق يستغله المسؤول لاعتقال صحفي بتهمة القذف والتشنيع**"[3]، الأمر الغريب والمدهش أن" **اعتقدت أنّ البقاء كافيا ليغيّر من سلوك الطلبة الذين يجيئون إلى الجامعة بسيّاراتهم الرياضية الفخمة التي يقودونها بسرعة تحديا لشرطيّ المرور الذي حين يوقفهم عن واجب يتناول السائق جوّاله ويتصل بأبيه القائد، الذي بدوره يتناول جوّاله ليتصل بمن لا يعترف بواجب إيقاف أبناء السلطة الاستثنائيين.. ليجد الشرطيّ نفسه محكوما بتهمة إهانة أبناء الأسياد!**"[4]

هذا هو دور المثقّف الّذي رصده **إدوارد سعيد** فإسهامه" مهم وضروري في ظل سيطرة السّلطة التّسلطية/ السّلطوية على الفضاء السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ في البلاد العربيّة،

---

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص110.

[2]– أمين الزاوي: صورة المثقّف في الرواية المغاربية– المفهوم والممارسة، دار النشر، الجزائر، ص37.

[3]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص57.

[4]– المصدر نفسه، ص85.

فالدّولة العربيّة ذات الطابع الوطنيّ والشّعبويّ تقوم على منطلقات تعزيز الفساد السياسيّ والإداريّ والماليّ، وتحاول دائما إغراء المثقّف للإنضمام إلى أجهزتها وأحزابها وقنوات سيطرتها السّرية. هذا الابتزاز المنظّم للمثقّفين والأنتلجنسيا يجب أن يقابل بتمرّد وعدم خضوع المثقّف لمثل هذه الابتزازات أو الإغراءات لأنّ المستفيد ليس الدّولة ولا الجماهير بل رؤوس الدّولة وأزلامها الّذين يمنّون على الشّعب أنّهم حرّروه وأطعموه وأوصلوه إلى مصافّ الدّول الوطنيّة المستقلة"[1]، هذه هبة الله للعلماء فليس المثقّف من العامّة بالمعنى الحرفيّ؛ ولكن بحكم قدرته على فهم المعطيات واستحضار الآليات المناسبة لحلّ مشاكل المجتّمع وتنويره؛ فهناك مساحة بين المثقّف والأمّي، لأنّ" جميع النّاس مفكّرون، ومن ثم نستطيع أن نقول: ولكنّ وظيفة المثقّف أو المفكر في المجتّمع لا يقوم بها كل النّاس"[2].

استلهم النّصّ الروائيّ الجزائريّ وخاصّة مدوّناتنا المختارة من المثقّف شخصيّة مركزّية، استحضرها لبناء معماريّته الفنّيّة، فالرّواية هي الفضاء الواسع للبوح والتّعبير عن انكساراته ووجعاته في ظلّ الأزمة وما بعدها ليومنا الحالي، ولأنّ طبيعة فكر المثقّف تأبى الرّضوخ للواقع دون عمل شيء فهو أمر سلبي، لأنّه" الشّخص الملتزم والواعي اجتماعيّا بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتّمع والوقوف على مشاكله وخصائصه وملامحه، وما يتبّع ذلك من دور اجتماعيّ فاعل من المفروض أن يقوم به لتصحيح مسارات مجتمعيّة خاطئة"[3]، كان لنظرة المثقّف الجزائريّ للوطن ولانكساراته تأثير بالغ الأهمية، انعكس هذا التّأثير سلبا في حياته أصبح من خلالها –المثقّف الجزائريّ– ينظر إلى نفسه نظرة إستحقار واشمئزاز وندم وانهزام، وهو يتفقّد رقبته كل صبيحة خشية من الموت الجزئيّ في بيته؛ والكلّيّ في وطنه، وهو لا يقدر على تحريك شيء. فالمثقّف إبن البيئة الّتي يعيش فيها مؤثرا ومتأثرا بمجريات وقائع وطنه وهو" أيقونة المعرفة الحاملة لوعي ممتلئ تجاه نفسه وتجاه العالم، وهو إنسان شديد التّأثر بالبيئة

[1]– إدوار سعيد: خيانة المثقفين النصوص الأخيرة، تر: أسعد الحسين، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011، ص37.38.

[2]– إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص32.

[3]– إدوار سعيد: خيانة المثقفين النصوص الأخيرة، ص36.37.

الاجتماعيّة المحيطة به كما أنّه في الوقت نفسه إنسان شديد التّأثير في وسطه الاجتماعيّ وفي محيط عالمه وعصره، وذلك لما له من قوى فكريّة خاصة ومواهب روحيّة ونفسيّة متميّزة"[1]، يجب عليه أن يستنطق الواقع ويعبّر عن ذلك من خلال قلمه –الكتابة– باعتبارها "من أرقى المستويات الثّقافيّة والمعرفيّة، لا تمثل حلاّ فرديّا وحسب وإنّما أيضا حلاّ اجتماعيّا"[2]. فالمثقّف الحقّ هو من يسهم في بلورة الوعيّ والكشف عن الحقيقية والبّحث عنها، ودرء الأوهام الفاسدة والخبائث العائمة في أوسط الحكومات الدّكتاتوريّة.

يتميّز خطاب الأزمة الثّقافيّة غير المغلوط بالنّقد البناء من خلال الوقوف عند الإشكالات وعلى المشاكل وأسبابها، واقتراح حلول لها والمبادرة الفاعلة لتجاوز الأخطاء والأعطاب. هكذا يكون المثقّف الحق، إنّه ذلك الّذي يتجاوز الوقوف عند العتبة ويتوغل إلى قلب القضايا ويشارك في البّحث عن الحلول، ولا يكتفي فقط بسب المرض والتأفف من ألمه الممض، ولا يكتفي بلعب دور القوّة المقترحة بل يتعدّاه إلى المشاركة الفاعلة الّتي تفرض ذاتها عبر إنتاج خطاب مقنع وعلميّ وتحليليّ فاعل ومختلف مؤمن بحقه في المّواطنة الإنسانيّة والمحلية في آن واحد"[3].

لم يكن من السّهل على السّلطة الإطاحة بالمثقّف" نظرا لخصوصياته الذّاتية والموضوعية، وما يتحلى به من قيم عليا وأهداف وطنيّة ساميّة، أهّلته لأن يمثل نخبة المجتّمع والفئة الأكثر نباهة، الّتي تمتلك ميكانيزمات الفهم والتغيّر، فالمثقف في كلّ الأزمان والمجتمعات له وجود خصوصي داخل التّقسيم الاجتماعيّ، فإمّا أن يكون منخرطا في إرادة القوّة يقبل فيها، هو، إلغاء إرادته للقوة، فيغدو عضوا ينطق برموز هذه الإرادة، وإما أن يدخل في علائق صراعية ضد الهيمنة من أجل نشدان الحرّية والعدل والتّغيير.. إنّه الكائن المعطوف

[1]– إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ألفا للوثائق، ط1، 2020، ص129

[2]– سامي سويداني: فضاءات السرد ومدارات التخيل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ص106

[3]– محمد معتصم: المتخيل المختلف، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص14.

علي في حضرة السلطان، والمغضوب عليه حين يضع السّلطة موضع سؤال"[1]، فالمثقّف في هذا التّصور شامخ شموخ الجبال، لما يحمله بين جوانبه من أفكار كبرى وقيم عظيمة لا تتغيّر مع تغير المواسم، ولا تتأثر بالاجتهادات الموسمية. يندفع المثقّف المسلّح بعلمه وشفافيّته وعقلانيّته، للدّفاع عن الأمّة والوطن خاصة في أوقات المحن والضّياع والانكسار المعنويّ والحضاريّ، ويجعل من الاستقلال الوطنيّ والمحافظة على أصالة الثّقافة الوطنيّة قضية الأولى في ظل زمن تسوده العولمة. في حين يوجد مجموعة أخرى من العلماء الّذين استخدمتهم المشامشة في تمرير مشاريعهم أطلق عليهم إسم (أمخاخ وجهابذة الجمهورية) والّذين رضخوا للضّغوط والإغراءات وهذا ما عبّر عنه **كمال قرور** بقوله "**اكتفى بالحاشية التي مكنها من المناصب الحساسة، لتضمن بقاءه في السلطة ليبر بقسمه.. وكذا المشامشة الذين يحتاجهم في مهماته القذرة وهم بدورهم يحتاجون فتات موائده**"[2] ويضيف قائلا" **بعد أن فكر بقايا الأمخاخ ودبروا، رضخوا للإغراءات السخية**"[3] إنّ المتأمل للموقف الّذي وضع فيه بقايا الأمخاخ الّذين وجدوا أنفسهم مجبرين على الإذعان للإغراءات والتّخلي عن مشروعهم العلميّ المنجز، وذلك خوفا من العقاب الّذي قد يسلّط عليهم في حالة الرّفض، هذا ما أورده "**عبد السلام المسدي**" في تصنيفه للمثقّفين حيث يقول: "هناك المثقّف الّذي تنتفع به السّلطة، ويظلّ المجتمع معترفا له بأنّه مثقّف، وهناك المثّقف المحسوب على السّلطة، والّذي ينقسم المجتّمع في أمره: بعض النّاس يصغون إليه، وبعضهم يديرون له الرّأس، هناك مثقّف الجمهور الّذي يشتري رضاء الجماهير"[4] هذا التّصنيف الّذي جاء به **المسدي** مفرقا بين طبقات المثقّفين فمنهم من تكون مهمته التّسبيح بحمد السّلطة والثناء عليها وإصباغ صفات المنعم، وهذا ما أكّده **كمال قرور** بقوله" **هذا غيض من فيض مما جاء على لسان الغريب الذي انتشر خبره وذاع صيته في أرجاء الجمهورية والذي اختلف الناس في الحكم عليه بين منبهر مصدق لكلامه ومكذب معتبرا إيّاه مجرد دجّال يبيع الهدرة مثل السياسيين في الجمهورية وزعماء الأحزاب**

[1]– إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص128.129.

[2]– كمال قرور: سيد الخراب: ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص109.

[4]– عبد السلام المسدي: فضاء التأويل، ص.63.

الديماغوجية. وجمعيات المجتمع المدني المتملقة"[1] هذا وقد أوردت ياسمينة صالح وأكّدت عليه بقولها: "**كأنه يذكرني أنني ضمن النخبة التي تفننت في أداء دور العالة على المجتمع، النخبة التي كانت جزءا من الوطن الآخر الذي لا يعرفه كل الناس**"[2] وتضيف قائلة" **بما في ذلك نحن الصحافيين المتهمين بالجبن لأننا لا نقول الحقيقة! لأن الحقيقة لا تقول شيئا!**"[3]، هذا وقد تابع **المسدي** توصيفه للمثقف بقوله" الّذي يتطوع بالانتقال من مترجم عن خلجات المحكومين إلى مترجم لمقاصد الحاكمين، لأنّه يستطيب أن يتحوّل من مبدع للمتن إلى حاشية على هامش النّصّ، هناك المثقّف المستقل، وهناك المثقّف المستقبل، وهناك المثقّف المتعفّف الّذي يعيش على الكفاف ويرضى بما هو موجود ولا يجادل في تغيّير الأوضاع لأنّه المكتفي بالحاصل، وهناك المثقّف القائم بنفسه على نفسه، لا يغازل أحدا ولا يغازله أحد، وهناك من المثقّفين فئة ما انفكت تندر لقلّة العدد، ما انفكت تعزّ لضعف العدّة، الوطن في تشريفهم قبل ذواتهم، والحقّ في ذواتهم، والحقّ في ملّتهم قبل أرزاقهم، يحملون أقدارهم على رؤوس أقلامهم"[4] بعد التّمعن في قول **المسدّي** بخصوص المثقّف نجد ممن هم الرّافضون للتّصفيق واختاروا المواجهة ليقوموا بعملية الرّفض والنّقد، مما يولد صراع الأضداد، ومن هنا نشأت العلاقة السّببية بين قلّة الوعيّ والاستبداد، كما نجد المثقّف المهمّش الّذي يعيش على فتات الحياة ويسترزق برأس قلمه، ولكن الإقصاء قد أخذ منه باعا كبيرا يقول **قرور**: "**لم يكتف سيدنا بتهميش عسكره فقط، بل همّش الكفاءات القادرة على الإبداع والاختراع والصناعة**"[5]

3-1 المثقّف بين رؤية الكشف وسلطة التّبعيّة/ التفكير في المغيب:

الصوّرة الّتي يمكن أن نقرأها من خلال الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ في ظلّ الأزمة وما تبعها، وما رصدته **ياسمينة صالح** على شعب حكومتها هو شعب مقهور مغلوب على أمره، مشتّت النّفسيات ومبعد إجتّماعيا وسياسيّا وثقافيّا، لكنّ هذه سنّة الحياة دائما هناك مهمّش

[1]- كمال قرور: سيد الخراب، ص35.

[2]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج: ص68.

[3]- المصدر نفسه، ص72.

[4]- عبد السلام المسدي: فضاء التأويل، ص65.

[5]- كمال قرور: سيد الخراب، ص62.

مقصيّ، وفي الجانب الآخر نجد من يعيش التّرف والبّذخ الماديّ والمعنويّ، حيث تقول" **يتحسسون يتمهم بالتباهي. ويشهرون تلك البطاقة الصغيرة الّتي تقول أن والده مدير عام في مؤسسة وطنية أو مسؤول كبير في جهاز الدّولة أو ضابط في الجيش!... عن الشّهادة لن يحتاجونها في الحقيقة لأنّ الوساطة أهم من الشّهادة**"[1] هذا هو حال وطننا اليوم يعيش على الواسطة والبيروقراطية والمحسوبية، دون مراعاة أدني ذرة ضمير يخاطبهم أو يأنبهم. ناسيّا متناسيّا كل الجماهير الأخرى المنتظرة حالا ووضعا يتّسم بالعدل والمساواة والدّيمقراطية.

لكن في المقابل هناك دائما من يبحث عن التفاؤل وعن التضحية من أجل الشّعب ومن أجل ما تعلّموه من مبادئ وقيم، ها هي شخصيّة "**المخطار**" جاءت مناهضة لكلّ الفساد رافضة لكلّ شكل من أشكاله فقد كان دائما يبحث عن الحقيقة، ولكنّ الوقت الّذي سمع فيه سيّدنا" **لما عرف سيدنا أن المخطار وآراء المبادرات التي يقوم بها الغوغائيون أصدر قرارا جمهوريا مستعجلا للقبض عليه وقطع أيره لوضع حد لسلالته، وتقديمه للمحاكمة بتهمة إفساد عقول الناس، والتآمر على أمن الدولة والشروع في انقلاب عسكري**"[2]، هكذا جاء رأي سيّدنا في تشنيع وإتهام **المخطار** بإفساد عقول النّاس، والتّخطيط على أمن الدول، فقد عبّر الجابري عن هذا قائلا:" أولئك الّذين يعرفون، ويتكلّمون، يتكلّمون ليقولوا ما يعرفون، وبالخصوص ليقوموا بالقيادة والتّوجيه في عصر صار فيه الحكم فنّا في القول قبل أن يكون شيئا آخر"[3] يؤكّد الجابريّ أنّ الحكومات الدّكتاتوريّة وخاصّة دكتاتوريّة سيّدنا ومن والاه، أنّها لا تطيق رؤية الشّعب ينهل من المعلومات ويستنبطها، ويبحث عن الحقيقة للخروج من التّجبّر برؤى علمية ومنطلقات فكريّة، لأنّ ذلك سيمّكنها من إدراك حقيقة حاضرها وفكّ عقد التسلّط والتّمركز، واستشراف مستقبلها. لذا، يلجأ الدّكتاتور إلى تضليل وتجهيل الرّعيّة بكل ما أوتي، كاستخدام الدّعاية والتّضليل السياسيّ مستعملا الكذب لتبرير مواقف السّلطة، حينها يدرك أنّه تمّ القبض على السّلطة.

---

[1]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص49.

[2]– كمال قرور: سيد الخراب، ص114.

[3]– محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، ص25.

إنّ الوطن الجزائري اليوم يعيش أزمات ثقافيّة ومؤامرات مدبّرة للإطاحة بالمثقّف وكسر حدود تفكيره، من أسبابها" الصّراعات الوهمية والبحث عن المواقع الأماميّة لكن دون تصوّرات أو برامج حقيقية مدركة للمتطلّبات الحديثة والمعاصرة، ومنها كذلك التّصوّر الخاطئ عن وحول الثّقافة، الّذي يراها غير منتجة وغير نافعة في زمن العولمة والرّبح السّريع، وفي زمن كساد سوق القيم العليا، ويرى بأنّ الثّقافة لا دور لها في التّنمية البشريّة، ويرى أن لا فائدة من الاستثمار في الرّأسمال الرّمزي مادام لا يقدم أرباحا مادية آنية، ومادامت الثّقافة تقع في أدنى درجة من سلم الاهتمامات السياسية، والمتطلّبات الضّرورية للنّهوض بالأمّة، ولا يمكن تحويل الثّقافة بقطاعاتها العامة والخاصّة إلى مشاريع مفتوحة لتنمية مستدامة، ومنها أيضا الاستخفاف بالشّباب وبمتخيله– الجامح الجانح– وعدم القدرة على استيعاب ذلك لا باندماجه فكريّا وسياسيّا ولا بالاعتراف بحقه في التّعبير عن واقعه وعن قضاياه بلغته الخاصّة وبوعيه الخاص وبالأهداف الّتي يراها أولى الأولويات: كالحقّ في التّعبير والوجود، ومن أسباب الأزمة الثّقافيّة في المغرب والعالم العربيّ هيمنة الخطاب المغلوط واختلاق قضايا مغلوطة كالتّخوين والدّعاية المغرضة والقذف والشّتم والتّحالف والتّخندق الضيق ورفع درجة التّهميش والإقصاء في زمن أصبح فيه حقل الصّراع افتراضيا بلا حدود أو رادع"[1] إنّ سلّطة المال –اليوم– أضحت تشكل عائقا في مسار المثقّف وتهدم خططه البنائيّة، وتقللّ من شأنه، فشكل رجال الأعمال تجمّعات لتوظيفهم المثقّف– فيما يخدم هيمنتهم ويدرّ المسؤولية لهم.

ابتعدت الرّواية الجزائريّة عن الأشكال التّقليديّة والمواضيع المستهلكة، وأصبحت تنظر للواقع بمنظار الكشف عن المسكوت عنه، الباحث عن الحقيقة، المعرّي للأوضاع السّائدة، فاضحا للسّلطة الّتي عانى منها المجتمع وهي سبب في تردّي الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة... وغيرها، فنلاحظ الظّلم والفقر والتّهميش والإقصاء الّذي انتهجته الحكومات في مواجهة شعوبها سواء بفعل فاعل، أو هذا ما كسبته في ثروتها التّاريخيّة. إلاّ أنّ المثقّف لم يركن لتبعيّة السّلطة، بل راح يناقضها و"بشدة يخشى الاستلاب فيها باختياره موقعا

[1]– محمد معتصم، المتخيل المختلف، ص16.

خارجها، فهو لا يدري خيرا فيها ولا إملاء لذلك الانفصال والوحدة والعمل السّريّ أو الفرديّ أو الممكن أو الجماعيّ لكن بعيدا عن المؤسّسة الرّسميّة، وبعبارة أخرى ينخرط ضمن تاريخ الثّقافة الموازيّة، غير الرّسميّة الّتي تنتجها المعارضة، وبما أنّ السّلطة لا تدعم هذه الثّقافة المعارضة فهي تمنحها من فرض التّحقق والانتشار، فتضعف من مردوديتها وتحدّ من إمداداته، فإنّ مآل هذه الثّقافة هو الكبت والانكسار أو التّهميش والمعاناة أو المقاومة والتّحدي على الضفاف الّتي لا يلتقي فيها جمهور واسع من الشعب"[1]، كل خروج عن المعهود هو تهميش في الحدّ ذاته، أيّ لا مناص من الانفلات من قبضة السّلطة إلا بمسايرتها وتفعيل قراراتها وإيصال خطبها، لأنّ لها القدرة على التّأثير في الأشخاص ومجريات الأحداث باللّجوء إلى مجموعة من الوسائل تتراوح بين الإقناع والاكراه، إنّها لا تؤثّر فقط بحكم أنّها سلطة وصاحبة نفوذ، بل في الواقع تتجاوز ذلك وتخترق أشياء وتصطنعها، وتنتج أشياء تسمح لها بالإقتحام في الجسم الاجتماعي[2]، وهذا ما ظهر جليّا عند **ياسمينة صالح**" **واش من تفاصيل ياصاحبي. هذه المرأة خرطي! كيف؟ صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية. يبدو أنّ المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة!**"[3] دليل ذلك أنّ الخطابات السّياسيّة الّتي جاءت في **وطن من زجاج** تعني إلى حد كبير بالتّمثيلات العقليّة الّتي يشترك بها النّاس بشأن الفاعلين السياسيّين في المجتمع،- مما يساهم في نظرة السّلطويين بحفاظهم على هرميّة تاجهم ويسمح أيضا بإعادة إنتاج العلاقات- كما أنّ معرفتنا وآراءنا الخاصة بالسياسة والاحزاب أو الرؤساء غالبا ما يتم اكتسابها أو تغيرها أو تأكيدها عن طريق أنماط النّصوص والأحاديث المختلفة في أطوار نشأتنا الاجتماعيّة، وتعليمنا الرّسمي ووسائل الإعلام والمحادثة، وهي عبارة عن" ممارسة نشاط ما على سلوك النّاس، أي القدرة على التّأثير في ذلك

[1]- إبراهيم رماني، اضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، دار الحكمة للنشر، الجزائر، دط، ص393.

[2]- ينظر: ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص57.

[3]- ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص76.

السّلوك نحو الأهداف والغايات الّتي يحدّدها من له القدّرة على فرض إرادته"[1] لذلك غالبا ما تمثّل عملية معالجة المعلومات السياسيّة نمطا من أنماط المعالجة الخطابية، وذلك لأنّه يتمّ أيضا إنجاز الكثير من العمل السياسيّ والمشاركة السياسيّة بواسطة الخطاب والتواصل"[2]، وقد جاءت شخصيّة الرّفاعي في متن **كمال قرور** واصفة للتّضليل السّلطوي، مشّكلا مفارقة استخدمتها السّلطة لتبرير موقفها "**هذا غيض من فيض مما جاء على لسان الغريب الّذي انتشر خبره وذاع صيته في أرجاء الجمهوريّة والّذي اختلف النّاس في الحكم عليه بين منبهر مصدق لكلامه ومكذب معتبرا إياه مجرد دجال يبيع الهدرة مثل السياسيّين في الجمهورية وزعماء الأحزاب الدّيماغوجية. وجمعيات المجتّمع المدنيّ المتملّقة**"[3] وفي الحقيقة فإنّ شخصيّة "**سيد الرفاعي**" تحيلنا إلى صفات السياسيّين وخطاباتهم المليئة بالأوهام والكذب والضّحك على عقول المحكومين/ العوام، الّذين تصوّرهم الرّواية في موقف المندهش والمصدّق لكل ما يقال حتّى وإن ناقض مبادئ المنطق والعقل، فهذا" الخطاب السياسيّ يرتبط ارتباطا وثيقا بالدّعاية، الّتي بدورها ترتبط أكثر بالحياة السياسيّة، وبتقديم رسائل محددة تقصد أهدافا بعينها مثل ادعاء الأحزاب السياسية في الانتخابات المختلفة، أنّها تعمل على تحقيق المصلحة العامّة للمواطن، وأنّها لا تريد المنصب ولا تهدف إليه لولا أنّها تخاف على مستقبل الشعب وفي الوقت نفسه تستغل الظروف لتعزف على نقاط التّوتر في خطاب آخر مضاد لها"[4] وبالتالي فإنّ المثقّف يؤدي دورا في تغيير الأمور السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة و" إنّ المشكل السياسيّ الأساسيّ بالنّسبة للمثقّف ليس هو أن ينتقد المضامين الإيديولوجيّة الّتي قد تكون مرتبطة بالعلم، أو أن يعمل بحيث تكون ممارسته العلمية مصحوبة بإيديولوجية صائبة، بل هو أن يعرف إذا كان من الممكن إنشاء سياسة جديدة للحقيقة، فالمشكل هو ليس تغيير

[1]– ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، ص44.

[2]– تون فان دايك: الخطاب والسلطة، ص325.326.

[3]– كمال قرور، سيد الخراب، ص35.

[4]– بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب الغير الأدبي، ط1، دار النهضة العربية، الأردن، 2010، ص54.

وعي النّاس أو ما يوجد في ذهنه بل تغيير النّظام السياسيّ والاقتصاديّ والمؤسّسي للحقيقة"[1] وهذا ما يبحث عنه المثقّف وسط كومة الفساد الّتي لا تنتهي.

لا تزال في يومنا هذا الكثير من الأنظمة الاستبدادية أو الدّكتاتوريّة تتحكّم في الشعوب وتفرض عليها الهيمنة المطلقة والسّلطة التّامة. فنجد في معظمها أنظمة الحزب الواحد المغلقة على بقية العالم، والّذي يتبوّأ المكانة الأولى في الجمهوريّة، يتحكم في كل سراديب الجمهوريّة، ويسنّ المراسيم، وينشط الخدمات، ويروّج للحملات والدّعايات، ولا يمكّن القضاء عليه، وكل الأجهزة خادمة مقدّسة لسلطته التي ساهمت في قمع الشعب وإقصائه وتشكيله وفق ما يتماشى مع إيديولوجيّته، مستغلاّ بذلك الدين لتثبيت حكمه وإعلاء صوته في منابر التقوى. ممارسا التّضييق على الصحافة وتوجيهها للدّعاية وخادمة لنشر هيمنته بهدف السيطرة والتّفرد. كما يقوم على إهمال التعليم وإغفال دور المعلّم.

ومن هنا فإذا فكّر الناس واهتموا بإسقاط الحكم الدكتاتوري، يجب أن يتبلور الوعي في عقول الشّعب والمطالبة بالتّغيير ورفع العجز والرّضوخ، ولا بدّ أن يكون لهم منهج واضحا في تسيير الجمهورية، لأنّه ليس من المعقول توقيف جميع المصالح في وقت واحد، وخاصة في وقتنا الحالي في ظل ما يشهده العالم اليوم من تحولات وعولمة، وقد يتطلب الأمر الكثير من الوقت لإزاحة المتسلّطين الدّكتاتوريين، فبوعي الجماهير واهتمامها يكون التّغيير رافعا للظّلم والتّهميش، دون أن ننسى الاهتمام بوضع حكم صحيح واضح المعالم، لأنّ الكثير من شعوب العالم قد وقعت في نفس الخطأ وهو تغيير دكتاتور بدكتاتور آخر، ولكي يصنع القرار من طرف الشّعب يجب توفّر دستور شامل لحكم الدولة ساري المفعول وقابل للتّطبيق على جميع أفراد الدّولة، مع وجود إنتخابات نزيهة وتتّسم بالشّفافية، يكون الشّعب هو من قررّ مصيره فيها باختياره من يمثّله أحسن، وبذلك يقوم بحرّية كاملة، يسعى فيها الحاكم الجديد مع مستخدميه المكوّنين من أطياف الشّعب إلى استغلال المؤسّسات استغلالا تامّا دون الخضوع لأيّ ضغط مهما كانت طبيعته، ولكي يتحقّق هذا كلّه حري بقيام الدّولة المتينة الّتي أساسها العدل

[1]– ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دط، دار التنوير بيروت، لبنان، 1984، ص83.

والمساواة، أن تعمل على تثقيف الشّعب وإطلاق حريّة التّعليم والتّعبير، وترسيخ القيم النّبيلة، وتوطيد العلاقات بين المؤسّسات والجمهور، وتقريب مصالح المواطنين وإعلاء صوت الحقّ.

ولأن في عصرنا هذا نلاحظ تجذّر الدكتاتور وزبانيته، وأنّ أيّ محاولة إصلاحية تريد إزاحته عن الحكم والإطاحة به مصيرها الفشل، ولكي تنجح هذه الأخيرة وجب أن تكون- الجماهير/ الشّعوب- أكثر قوّة وضراوة ويقظة ونشاطا- طبعا باستخدام العقل- حتى يكون في وسعها أن تفضح أساطير الدكتاتوريين وأجهزتهم وأن تلقي عليها ظلالا من الشّك والتّردد، وأن يكون في وسعها أن تثبت ضعف الدّكتاتوريّة لكي تقنع حتى أولئك الّذين يقفون منها موقف الإذعان السلبيّ ويسمحون لها بفرض نفسها عليهم وتقنعهم بأن سلطتها في طريقها إلى الانهيار.

إنّ إيراد مثل هذه الأسباب والمعطيات للقضاء على الجهاز الدّكتاتوريّ الّتي تجعل منه –الجهاز الدّكتاتوريّ- مغلوبا على أمره، محكوما لا شعوريا بحب إثبات الذّات أمام الآخر، الّذي يتحول إلى استبداد وتسلّط، بسبب الطّرق الّتي يستخدمها في تحقيق الوجود والذّات، ولا يتوقّف الأمر هنا وفقط؛ وإنّما يتجاوزه ليكون الشّعب هو صانع الدّكتاتور، وذلك بسبب تطاوله عليه بالكلام أوّلا، وتصديقه للنّبوءات القائلة بأن كل ما يحدث في عهد هذا الحاكم، هو نفسه الّذي قال به أو تنبّأ بحدوثه الولي الصالح، ومفاده أنّه سيكون آخر حكام الجمهورية من أفراد السّلالة العظيمة، الأمر الّذي أثار غضب الحاكم، وشكلت تصرفاته تلك انتقاما خفيا من ذلك الشّعب.

2- مركزية الاستعمار وهيمنته/ تشكيل الوعيّ:

إنّ التّفاعل التّاريخي والرّوائيّ في مسار التّجربة الرّوائيّة الحديثة ملأ حقل الإبداع الأدبي وأصبح أنموذجا من النّماذج الخالصة في القراءة الواعية للتّاريخ، إلاّ أنّ هذا الأخير بالمقارنة مع العمل الرّوائيّ لا يمكن أن يمتزجا أو يتزاوجا إلاّ من باب الكشف عن الحقائق التّاريخيّة، فقد تأثّرت الكتابة الرّوائيّة الجزائرية بعدّة قضايا، أخرج من خلالها الرّوائيّ خطابات سرديّة في قوالب فنّية وجمالية. ومن بينها استحضاره للتّفاعل التّاريخي في خطابات الاستعمار بمختلف

مشاربها المضمرة منها والجليّة،" فظروف الاستعمار القاسية وما صاحبها من محاولات للقضاء على الهويّة العربيّة الجزائريّة المتمثّلة في اللّغة أساسا الّتي لم تسلم من مخططات المستعمر التّدميريّة، كان لها عظيم الأثر على المستوى الثّقافيّ بشكل عام، فمارس المستعمر كلّ أشكال التّشويه والتّغريب على الثّقافة العربيّة الفرنسيّة للمجتّمع الجزائريّ، فكان أن تدهور التّعليم واختفى الحسّ الوطنيّ في الأدب كبطارية شحن وطاقة دفع، مما أدى إلى ظهور نوع من الأدب الّذي غزته العجمة والرّكاكة في التّعبير والتّركيب"[1]. هذا ما نظر إليه عبد الله الركيبي مبرزا خطورة الإستعمار في محاولاته القضاء على الوحدة العربيّة وعلى المقوّمات الّتي يتمتّع بها الشّعب العربيّ والجزائريّ، وقد عمد الاستعمار بهيمنته المطلقة على ترسيخ مبادئه وأسسه الّتي حملت التّشتيت والّتفريق. فقد" كان من شأن الخطاب الاستعماري التّعبير عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب، كما كان من شأنه إنزال حملاته العسكريّة منزلة تاريخيّة في آفاق تجمع ما بين الخمول والعجائبيّ، وتختزل الوجهات الحقيقيّة لهذه الحملات، زاعمة أنّ القدر قد أرسلها للنّهوض بعالم ساكن من خموله الأدبيّ. ومن ثم أصبحت هذه المناطق المستعمرة مجرد خلفية لمسرح تجري عليه أفعال بطولة غربية، مارست أفظع أنواع القرصنة المعتمدة على السّلب والنّهب والقتل والاقتلاع من الجذور، كما عملت على عزل أهل هذه المناطق عن مجموعاتهم اللغوية"[2]. إنّ النّظرية الما بعد الاستعمارية الّتي عبّر عنها **محمود حيدر** في مقاله **نقد مباني العقل الإمبريالي**" تهدف إلى تحليل كل ما أنتجته الثّقافة الغربيّة باعتبارها خطابا مقصديّا يحمل في طياته توجهات استعمارية إزاء المجتّمعات الأخرى"[3] والّتي أطلق عليها عدّة تسميات" ينتسب إلى الجيل الاصطلاحي المستحدث الّذي شاع صيته فيما عرف بالمابعديات. فلقد بدا جليّا أن كل هذه المابعديات، ك: ما بعد الحداثة،

[1]– أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب الجزائر، 1996، ص287.

[2]– رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، دط، جامعة البترا الخاصة، قسم اللغة العربية وآدابها، دت، ص5.

[3]– محمود حيدر: نحن ما بعد الاستعمار نقد المباني المعرفية للكولونيالية وما بعد الكولونيالية، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص10.

ما بعد العلمانية، ما بعد التّاريخ أو نهاية التّاريخ، ما بعد الميتافيزيقا، ما بعد الإيديولوجيا.. وأخيرا وليس آخرا ما بعد الإنسان أو ما سمي بالإنسان الأخير إن هي إلاّ منحوتات لفظيّة يعاد تدويرها كلما دعت الحاجة. على هذا الأساس أمكن لنا أن نفترض أنّ السّياق المابعدي هو تدبير احترازي أخذت به المنظومة الحداثيّة لوقاية نفسها من الخلل والتّهافت والاضمحلال. وعليه سنكون هنا بإزاء مهمة تفكيك ومعاينة لمصطلح حديث العهد وينطوي على شيء من الغموض واللبس، قصد جلاء مراميه وبيان غاياته"[1] تتمحور حول تأثير الاستعمار على البنية السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة على المستعمرات، وهو لا يزال يتابع هيمنته المركزيّة في تشكيل الوعي الحديث، ومقولة ما بعد الاستعمار مقولة" تلتحم فيه القوّة السياسيّة المهيمنة بالمعرفة والانتاج الثّقافيّ"[2] أنتجت وتحوّلت فيما بعد إلى مصطلح يعنى بدراسة مجالات عديدة منها المجال الأدبيّ والنّقديّ والفكريّ.

فمصطلح الخطاب الاستعماريّ والنّظريّة الاستعماريّة هما مصطلحان" يكمّلان بعضهما بعضا إلى حقل من التّحليل... يشير المصطلح الأوّل؛ إلى تحليل ما بلورته الثّقافة الغربيّة في مختلف المجالات من نتاج يعبّر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا... أمّا المصطلح الثّاني؛ النّظريّة ما بعد الاستعماريّة فيشير إلى نوع آخر من التّحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التّقليدي قد انتهى وأن مرحلة من الهيمنة– تسمى أحيانا المرحلة الإمبرياليّة أو الكولونياليّة – كما عربها بعضهم– قد حلت، وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع آخر"[3] هذا وقد جاءت الدّراسات ما بعد الاستعماريّة لإعادة التّرتيب ولتنتظم باعتبارها مؤسّسة فاعلة في الكتابة، ومروجة لأفكار معيّنة، عبر مشروع يتبنّى حالات كتابيّة، تهدف إلى تفكيك الخطاب الاستعماري، وإلى إعادة النّظر في تاريخ آداب الإمبراطوريّات السّابقة، بحيث تشمل المستعمرات الّتي واجهت الاستعمار الأوروبيّ، بما تركه من آثار مختلفة. وهي – هذه

[1]– المرجع السابق، ص10.

[2]– البازعي سعد، الرويلي، ميجان: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص158.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المستعمرات – على الرغم من القوميات المختلفة الّتي تمثلها، فإنّها أنتجت نوعا من الكتابة يحمل – حسب الخطاب النّقديّ المعني بالاستعمار وما بعده – قواسم مشتركة ستسعى هذه الدّراسة إلى إبرازها. إلاّ أنّها في مجملها آداب أعادت كتابة تاريخ الحضارة الاستعماريّة نفسها من وجهة نظر المستعمرين"[1].

ظهر مفهوم ما بعد الاستعمار" في سياق تنظيريّ بدأت مقدماته مع نقد مسالك الحداثة وعيوبها في منفسح القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ثم ليتحوّل من بعد ذلك إلى تيّار نقديّ عارم بعد الحربين العالميتين في مطلع ومنتصف القرن المنصرم. لذا جاز القول أنّ النّظريات ما بعد الاستعمارية اتّصلت اتّصالا نقديّا بعصر التّنوير، ثم تمدّدت إلى الأحقاب التّالية عبر مسارات نقديّة للعقل الاستعماريّ بلغت ذروتها مع اختتام الألفيّة الميلاديّة الثانيّة"[2]، الّتي وضعت حدّا للقوى القامعة، وكيّفت اللّغة والكتابة وأنتجتهما وفق أنساق. "وعليه، فإنّ مهمّة هذه الدّراسة بمفرداتها المتمثّلة في: "الهويّة، اللّغة، النّصّ الرّوائيّ، رجل/ امرأة، مستعمر/ مستعمر"، هي تغيير المواقع وتبادل المواضع، والانتقال من المركز إلى المحيط. وهي إذ تفعل ذلك ترى أنّ النّاقد أصبح قادرا على هدم مكونات البنية النّصيّة، أو حتى الحادثة الثّقافيّة، وإعادة تركيبها في تسلسل لا نهائيّ. وتبقى الفرصة مهيأة أمامه لإعادة ما هو سائد، واستبدال المركزيّ بالهامشيّ. والفحص المتأنّيّ لهذه الدراسة، عبر الأمثلة المتعدّدة الّتي تضمّنتها، يظهر أنّها توسّلت جملة من الآليات المنهجية والوسائل الإجرائيّة، ألمح بعضها إلى أساليب المراوغة التّورية أحيانا– وهو إجراء منهجيّ شائع، يدخل ضمن ألاعيب المقاربة التّفكيكية. والغرض منه هو إسعاف النّاقد في تلمّس مقاصد النّصّ المستورة، وفكّ رموزه والبوح بأسراره. الأمر الّذي يقتضي سلطة مطلقة في القراءة، وفق قالب قد لا ينسجم مع مقاصد المبدع، ويعدّ تمردا على النص التقريري، وانعتاقاً مما هو شائع وجاهز"[3].

---

[1]– ينظر: رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، دط، جامعة البترا الخاصة، قسم اللغة العربية وآدابها، دت، ص6.

[2]– محمود حيدر: نحن ما بعد الاستعمار نقد المباني المعرفية للكولونيالية وما بعد الكولونيالية، ص10.

[3]– رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص4.

إنّ القارئ يعيش رحلة سياحيّة داخل هذا" التّعارض المجحف بما يحمله من ترتيب مضلل يمكن أن يرد إلى التّمايز المطلق الّذي يحسّ به المستعمر الغربيّ تجاه الآخر، وهو التّمايز الّذي يمنحه الحقّ الأخلاقيّ لاختراقه الآخر بحجّة تخليصه من وحشيّته ووثنيّته وهامشيّته، فيعمل بشكل منهجيّ ومقنّن على تشويه الحالة الإنسانيّة لذلك الآخر. الأمر الّذي كانت له تجلّياته الواضحة في الرّواية عموما، مما يقتضي قراءة منتجة وفاعلة لهذه الرّوايات، تمكّننا من رؤية الواقع عبر أدوات وآليات تكشف مكنونات الثّقافة الاستعماريّة، الّتي حرصت عبر مؤسّساتها الثّقافيّة على وضع الرّواية في إطار من الضّغوطات المعلنة أو المضمرة، بهدف إضفاء الشّرعيّة على الوجود الاستعماري في المستعمرات النّائية"[1]. وخلال هذه الرّحلة السياحيّة الّتي يعيشها القارئ بمتعة؛ حيث يجتمع لديه" الوعي بالمعنى الأدبي يتيح له فرصة التّعامل معه، بما يحمله من تجلّيات جمالية مكشوفة، ووعي ثقافيّ يتيح له فرصة التّعامل مع المعنى داخل الثّقافة، وهو معنى مضمر يتطلّب الكشف عنه"[2] بأدوات خاصة تفضي إلى تعرية مجموعة من الأنساق دواخل أضمومات السّرد، وتشريحها في غرفة ما يعرف بالدّراسات الثّقافية.

أمام هذا الواقع الثّقافيّ، لم يكن للكتّاب الجزائريّين من خيار سوى أن يتجهوا إلى" اقتفاء الأثر السياسيّ للكتابة، عبر قراءة ثقافيّة تعيد النّقد إلى العالم، فالنّصّ هو حادثة ثقافيّة لابدّ من ربطه بمظاهر الدّنيا السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة"[3]، وهذا ما يوقفنا اليوم أمام نظريّة نقديّة لا تنظر إلى الخطاب بوصفه مهمّة تاريخيّة، ولكن بوصفه مهمّة سياسيّة. وقيمته الأدبيّة غير متوقّفة على جماليات النّصّ فقط، إنّما مرتبطة بعوامل كثيرة من أهمها العامل السياسيّ الّذي يؤكّد حتميّة عودة النّقد إلى العالم. وينبغي لهذه العودة أن تكشف عن منهج شمولي يوظّف المفاهيم الّتي قدّمتها المدارس الفلسفيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة والسيّاسيّة. فقد تدرّج كتّابنا وفق نمط إجلاء المسكوت عنه عبر تهديم نسق ثقافيّ وزرع نسق ثقافيّ آخر بفضل القدرة الهائلة

[1]– رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص20.19.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص6.

الّتي يتمتّع بها كتّابنا، وإبرازه في قوالب أدبيّة تتمتع بالفنّيّة والجماليّة، أعطت للقارئ حقوق البّحث والاستجلاء وفق الحالة الّتي يعيشها (الكاتب/ القاري). وفي ظلّ التّطور الّذي أوجدته التّفاعلات والتّراكمات التّاريخيّة" فقد نما حسّ نقديّ مرهف لدى الرّوائيّ العربيّ، جعله يتوقف عن الإعجاب المفرط بالغرب، كما نشأ إحساس بالإحباط ناجم عن تكشّف الغرب من خلال ما ظهر من ازدواجيّته (حالة انفصام بين النّظريّة والتّطبيق)، فإن كانت نظريّات الغرب ممتلئة – كما تقدّم– بأفكار عن الحريّة والمساواة والإخاء والديمقراطيّة وحق الشّعوب في تقرير مصيرها، فإنّ الخبرة التّاريخيّة المريرة الّتي جابهتها الشّعوب العربيّة جعلت الرّوائيّ العربيّ يتعامل مع الغرب بحذر شديد... فالرّاوي رغم انبهاره برموز الحضارة الغربيّة، يدرك أنّ هذا الوجه الحضاريّ للغرب يخفي وجها آخر يتسم بالاستعلاء والازدراء لكل ما هو عربي"[1] لذلك أصبح ينظر إلى كل إبداع عربي غير مكتمل وغير ناضح، بسب الهيمنة الغربيّة وقدرته في التّحكم في مسارات الكتابة، في حين أنّ هناك نصوصا بدأت تظهر وتطفو، تحمل في مجملها نظرة استشرافية في مصير الكتابة العربيّة، رافعة شعار التّحدي والصمود، فاضحة لهيمنة الغرب وازدرائه، لأنّ" كل كتاب يفضي إلى كتاب، وكل كتاب جديد يفضي إلى كتب، والكتب الكثيرة توسع المعارف، وتقصي اليقين"[2] هذا ما بحث عنه الكاتب العربيّ.

اتّجه السّرد الجزائري في خضم الأزمة الّتي مرّ بها الوطن، إلى تفكيك الأوضاع وفضحها وتعرية خطاباتها (السياسيّة، الاجتماعيّة، الثّقافيّة)، الّتي عصفت بالمجتّمع الجزائريّ ومسّت كل طبقاته، وأرهقت تفكيره بكل هواجس الحياة ونواميسها، أخذت فيه الرّواية منعرجا آخر عالجت موضوع الأزمة وآثارها فاتّخذت من المأساة الجزائريّة وانكساراتها مدارا لها، منها تولّدت أسئلة متنها الحكائيّ؛ وفي أحضانها تشكّلت مختلف عناصر سردها. رصد السّرد الجزائريّ أيضا مظاهر تأثير العولمة وما بعد الحداثة، مثل تأكيد الهويّة الوطنيّة والتّشبّث بالجذور التّاريخية، ردّا على توغل العولمة ومحاولتها فرض النّموذج الثقافيّ الغربيّ

[1]– رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص20.

[2]– مانغويل ألبيرتو: في غابة المرأة: دراسات عن الكلمات والعالم، تر: سلمان حرفوش، قدم له فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2006، ص11.

الاستهلاكيّ، وكذلك عالج ثنائيّة المركز والهامش وتشظيهما، حيث أبرز الهيمنة على الأدب العربيّ الحديث منذ بداياته الأولى وفترات تشكّله، مستعينا بالخطاب الاستعماري كمادة خام استلهم منها مداده في التّعقب والتّقصي، حيث أنّ هذا الأخير هو "جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة وإنكارها. وتمثّل وظيفة الاستراتيجيّة المسيطرة في خلق فضاء لشعوب خاضعة عبر إنتاج معارف تمارس من خلالها المراقبة، وهو يسعى إلى إقرار استراتيجيّة عن طريق إنتاج معارف بالمستعمِر والمستعمَر قائمة على الصّور النّمطية، لكنّها تقوم، وتثمّن، على نحو مضاد ومتعارض. أما غايته فهي أن يؤول المستعمرين بوصفهم شعوبا من أنماط منحطة بسبب أصلهم العرقيّ، وذلك لكي يبرر فتح هذه الشّعوب، ولكي يقيم بين ظهرانيها أنظمة الإدارة والتّوجيه. وهو بممارسة عدم الاعتراف بالآخر كما هو، والاكتفاء بقبوله جزئيا بما يجعله تابعا له، يريد آخر معدّلا أو مصلحا، وقابلا للمعرفة، بوصفه ذات الاختلاف هو الشيء ذاته تقريبا، وإنّما ليس تماما"[1] فالمتأمّل للخطاب الاستعماريّ الّذي عبّر عنه **هومي بابا** والّذي يعني بفضح الهوّة بين الأنا المركزيّة والغيريّة المهمّشة ضمن مسارات التّشكيلات المهيمنة المفروضة، والّتي أدّت إليه حركة القمع الثّقافيّ والتّسلّط على المستعمرات بنمطيّة واضحة وجليّة، ويقضي ذلك باستعادة أصوات المهمّشين بالموازاة مع أصوات التّمركز. فهو "لا يقر بالمساواة، ولا يؤمن بالشراكة في القيم العامة، وتقوم فرضيته على ثنائيّة ضدّيّة، فالمستعمّر حامل للخير والنّفع، وهو صاحب الرّفعة الأخلاقيّة، ومبشر بالتّقدم الإنسانيّ، وهو مفصال ومحسن، أمّا المستعمّر فمستودع للشّر، ومصدر للأذى، ومنبع لدناءة الخلق، ونموذج للتّقاعس، والتّكاسل، والتّخلّف، ولا سبيل إلى اللقاء بينهما إلاّ حينما يدرج المستعمر تابعا للمستعمر، إذ ورث الجهل والبلاهة، فيكون مثل العبد الّذي يحاول تقليد سلوك سيّده، لكنّه لن يتبوأ رتبة السيادة، فعبوديته هي المانحة لقيمته، وكذلك الأمر في سوق التداول الاستعمارية، حيث تكون التّبعية علامة امتثال بها تتحدد قيمة التابع"[2]، إنّ المفارقة التي نعيشها وسط هذه

[1]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج8، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص285.

[2]– المرجع نفسه، ص286.

الخطابات، تتضح باتّضاح الفوارق التي تجترح الوعي وتكتب بنبض الرّوح مفارقات زماننا العربيّ الّذي ظلّ يستلهم ثقافة الآخر مستعبدا نفسه، يعيش على فتات الغرب في كلّ شيء، محتقرا كيانه، منعكسا على سلوكيات الأفراد في مجتمعاتنا، حيث ظلّ الآخر يمثّل كيانا مختلفا عن الذّات واضعا فرديته وشخصيّته في تبعيّة دائمة، فكم طرحت مسألة الآخر –الغرب– في أكثر من نّصّ روائيّ **(وطن من زجاج لياسمينة صالح)** الّتي دارت فيها حوارات عديدة، حيث تقول السّاردة "**كان وصول شيراك يومها مثيرا للتساؤل.. ربما لأن المدينة تزينت على شرفه.. تم تعطيل الناس، وإخراج التلاميذ من مدارسهم ليصطفوا على الشوارع لاستقبال شيراك العزيز. كانت تلك إهانة حضارية للجزائريين أنفسهم الذين أوقعوا في الفخ.. فخ استقبال رئيس يقول لهم بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال عبارة قالها ديغول لآبائهم**"[1] كان خطاب **ياسمينة صالح** مثيرا للدّهشة والحيرة، فوصول شيراك كرئيس لمستعمرته السّابقة أمر عادي، ومن حقّ الوصّي على مستعمرته القيام بالتّحضيرات اللازمة لنزول فخامته، ولكن إلى متى ستظلّ تلك التّبعيات تلاحقهم بصيغ الهيمنة والتّمركز؟ وإلى متى ستبقى هذه التّأخيرية منهاجا نعيش فيه وبه؟ أليس من حق الشّعوب حق تقرير مصيرها! إنّ نظرة المستعمر بقيت على حالها في ظلّ هيمنته المفروضة تاريخيّا ولا تزال لليوم، ذلك أنّ المستعمر" لا يكتفي بأن يصف المجتّمعات المستعمرة بأنهّا خالية من القيم، أو أنّها لم تعرفها قط، إنّما هو يعلن أنّ السّكان الأصليّين لا سبيل لنفاذ الأخلاق إلى أنفسهم، وأنّ القيم لا وجود لها عندهم، بل إنّهم إنكار للقيم، أو قل إنّهم أعداء القيم. فالمستعمر، بهذا المعنى، وهو الّشر المطلق، إنّه عنصر متلف يحطم كل ما يقاربه، عنصر مخرب يشوه كل ما له صلة بالجمال والأخلاق، إنّه مستودع قوى شيطانية، إنّه أداة لا وعي لها، ولا سبيل إلى إصلاحها"[2] دليل على ذلك.

3- صورة الغرب تمثّلاته المهيمنة:

تشكّل الرّواية موضوعة أدبيّة مفتوحة على متواليات لا نهائيّة من القراءات، ويعدّ هذا المجال الرّحب من القراءات ضمن الخصائص الّتي تنماز بها عن غيرها من الأجناس، إذ

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص82.

[2]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج 8، ص286.

يرتبط المتخيّل فيها بشكل حميميّ بالواقع، حيث أنّهما يمثّلان الثّنائيّة المتلازمة الّتي تتبني عليها الرّواية، كما أنّه لا ينطلق في كتابة الرّواية انطلاقا من العدم أو باستخدام الخيال فقط بمعنى أنّه لا وجود لخيال ما لم يتأسس على واقع. هذا الأخير يعتبر نقطة انطلاق له،" لأنّ النّصّ الأدبيّ بمجرد اكتسابه صفة أدبيّ، يكون قد انتقل بطبيعته الجديدة بين الواقع "العالم التّاريخ"، وبين المتخيّل الّذي يشكّل العالم الافتراضي المبنىّ في النّصّ، وإنّ عملية الانتقال هي الّتي تحدّد مفهومنا لمعنى الواقع والواقعيّة، وكذلك لمعنى المتخيّل، وتحدّد أيضا أدبيّة النّصّ"[1]، وهذا يعني أنّه لا أحد يستغني عن الأخر في العمل الرّوائيّ إذ لا يمكن الفصل بينهما أو إغفال أحدهما وإهماله، لأنّه إذا نقص أي واحد منهما يختل البناء الفعليّ والكامل للرّواية، فهما "غير منفصلين عن بعضهما، فلا يمكن معرفة الواقعيّ دون وجود المتخيّل كما يستحيل الشّعور بالمتخيّل دون روافد واقعية تؤطره ضمن سياق اجتماعيّ، أو ثقافيّ أو سياسيّ... ولكن لا تكمن في وجود هذا أو ذاك، وإنّما تكمن في الكيفية الّتي ينظران بها في بنّية النّصّ الرّوائيّ"[2] إذ لا يمكن تصور الواقع دون المتخيّل ولا المتخيّل دون المنبع الّذي يستمد منه وهو الواقع.

يبدو أنّ الكتابة عن الحقبات الاستعماريّة ومخلّفاتها، احتلّت مساحة مهمّة من المشهد الرّوائيّ العربيّ الراهن، وهناك ملامح من تسجيل بعض الرّوايات لبعض محاولات شخصيّاتها في الانفتاح على الآخر، والاتّصال معه عبر استعمال لغته الّتي جاءت في أحيان كثيرة بواسطة إدارة الحوار بالمحكيات العربيّة.

حيث طرح حضور الأنا والآخر في النّصوص الرّوائيّة الجزائريّة الكثير من القضايا المتعلّقة بالانتماء والصّراع، من أجل تأكيد الذّات. ورغم اشتغال الرّوائيّ على فكرة التّواصل مع الآخر، والتّبادل من أجل إيجاد أرضية مشتركة، إلاّ أنّ هذا الأخير لازال مستحكما بمنطق التّفوق الحضاري، ولذلك تبقى بالنّسبة إليه بصورتها المتخلّفة والهمجيّة.

---

[1]– مشري بن خليفة: سلطة النص، ص107.

[2]– علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب، الاختلاف، الجزائر، جوان، ط1، 2000، ص278.

لا يمكننا في هذا السّياق أن نتجاوز خطاب **(فرانز فانون)** وألاّ نذكر الأعمال الّتي استخدم فيها نظريّة التّحليل النّفسيّ من طرف **إدوارد سعيد**، مطوّرا إياها لإبراز عواقب الاستعمار السيكولوجيّة والاجتماعيّة، وذلك بتركيزه على خطورة خاصّية السّواد باعتبارها عرقيّة، وأهميتها بالنّسبة للمشروع الاستعماريّ القائم على القمع والتّشويه، كذلك قابلية المستعمر الأسود للاقتناع بارتداء قناع أبيض مصنوع من الثّقافة والمكانة. فالاستعمار حين يعلي من شأن الجنس الأبيض على الشّعوب غير البيضاء يخلق إحساسا بالاغتراب في هوية هذه الشّعوب، ضمن ظروف يتم فيها اعتبار تاريخ المستعمِر الأبيض وثقافته ولغته وتقاليده ومعتقداته كونيةً ومتفوّقة بالنّسبة لثقافة المستعمَر، بما يخلق إحساسا قويا بالدّونية داخل ذات هذا المستعمَر، ويقوده إلى تبنّي لغة المستعمِر وثقافته وتقاليده في محاولة لمواجهة هذا الشّعور بالدّونية"[1]. إنّ إثبات الذّات تقتضي الحصول على اعتراف الآخر، فكرة الصّراع، تقوم على الجانب الإنسانيّ المتميّز بالحرّية والمسؤوليّة، وحرّية الفكر والاعتقاد بعيدا عن الصّدام الّذي – كان– هو المسيطر على محددات العلاقة بين الأنا والآخر.

شكّلت صورة الغرب/ الآخر في مداد الرّوائيّين تيمة مركزية؛ وذلك لنظرة فئة المنبوذين/ المقصيّين الفوقية للآخر، من خلال واقعه الّذي يعجّ بالتناقضات الاجتماعيّة، هذه الأخيرة جعلته يفكّر في الهروب والحرقة الّتي" طفت على السّطح ظاهرة خطيرة جدا ذهب ضحيتها عدد كبير من المواطنين البسطاء والمستضعفين في الأرض من مختلف الأعمار ومختلف الأجناس؛ أعني ظاهرة الهجرة السّرية أو الهجرة غير الشّرعية، وهي وجه آخر ظلّ مخيفا ومسكوتا عنه حتى تناولته الرّواية وجعلته من متخيّلا ممكنا، أي أنّها قامت بما كان يسميه **هايدجر** التّأويليّة الوقائعيّة وفيها إرغام الوقائع الصّلبة على التّحول إلى متخيّل ممكن الفهم والاستيعاب"[2]، حيث وظّفت الرّواية الجزائريّة هذه الظّاهرة وجسّدتها في خطابتها " **وطن من زجاج**" و"**سيد الخراب** وفضحت كلّ الظّواهر الّتي عانى منها الشّباب في المجتّمع العربيّ، توضح **ياسمينة صالح** ذلك بقولها "**أذكر ذات مرة قابلنا شيخا طاعنا في السن عانق النذير**

[1]– ينظر: رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص9.

[2]– محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص20.

طويلا.. كنت واقفا أصغي إلى الشيخ وهو يحكي له عن حفيده الذي هرب نحو إسبانيا"[1]، وتتابع ذلك بقولها "**قال لي بصوت بدا لي حزينا: "مليون جزائري هربوا من البلاد**"[2]، لم يترك الوطن شيئا لأبنائه وأحفاده، بل ظلّ يكسر كيانهم ويكبح خيالهم ويصيبهم باليأس مرّة تلو الأخرى، ويضيف **قرور** قائلا" **بعد أن كانت أجيال من الشباب تهاجر في الزوارق إلى الضفة الأخرى طلبا للعمل والعيش الرغيد. منها ما يصل ومنها من يبتلعه البحر أو يأكله سمك القرش**"[3] إنّ مصير الشّباب في مجتمعه الّذي يسوده الفساد والبيروقراطيّة والمحسوبيّة فرض عليهم التّضحية والمقايضة بين الفساد والموت، فالكثير منهم استحبّ الموت على واقعه المرّ، فحين" **يسمع السكان صفير الباخرة يدوي من بعيد، معلنا قرب الوصول، يسارعون إلى أبنائهم، يحلقون رؤوسهم ليتخلصوا من الصئبان والقمل ويدوشوهم ويلبسونهم أجمل الثياب، حتى يدفع مقابلهم القراصنة مبالغ محترمة**"[4] إنّ الوضع الكارثيّ الّذي عايشه شعب الجمهورية من شتات فكريّ ورجاج دينيّ وخراب اجتماعيّ وفساد سياسيّ، أفرز مرضا مُعدي؛ تآكل جسديّ؛ فراغ نّفسيّ؛ كبت جنسيّ، يأتي بعدها دور الآخر في استقبال وفود المهاجرين من المنبوذين والمهمّشين والمقصيّين بعدما تتمّ الصّفقة" **يبيعون أبناءهم للقراصنة**"[5]، يقوم باختيار النّسل الشريف الصّافي النّقيّ، لأنّ درجة النّظرة- الآخر- إلى الذّات باعتلاء وهيمنة بحكم التّمركز وهذا هو الحال" **بعد مدة اصبحوا يمارسون نشاطهم في العلن بتعاقدهم مع السكان على شراء السلالات الصالحة. يختارون الأطفال بعناية فائقة، ويقومون بالكشف عليهم، وأختبارهم، بآلات خاصة عجيبة، ليعرفوا مستوى نباهتهم وذكائهم، بل يعرفون حتى المجال الذي يمكن أن يبلغ فيه الطفل ليعيدوا بيعهم في مدن الشمال بمبالغ خيالية**"[6]، فليس كلّ من يطأ أرض الآخر يستقبل بحفاوة وتشريف، بل يخضع لفحوصات تناسب البشر والإنسانية،

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص98.97.

[2]- المصدر نفسه، ص98.

[3]- كمال قرور: سيد الخراب، ص115.

[4]- المصدر نفسه، ص116.

[5]- المصدر نفسه، ص95.

[6]- المصدر نفسه، ص117.116.

وتمنح له المأوى والراحة النّفسيّة الّتي هرب من أجلها "**يقوم القراصنة بكل حرية، باختيار الشباب المتعلمين والذين يملكون حرفا ومهارات يدوية.. يختارون الأطفال بعناية فائقة، ويقومون بالكشف عليهم، واختبارهم، بآلات خاصة وعجيبة، ليعرفوا مستوى نباهتهم وذكائهم، بل يعرفون حتى المجال الذي يمكن أن ينبغ فيه الطفل، ليعيدوا بيعهم في مدن الشمال بمبالغ خيالية**"[1] إنّ غاية المستّعمر "هي أن يؤول المستعمرين بوصفهم شعوبا من أنماط منحطة بسبب أصلهم العرقيّ، وذلك لكي يبرر فتح هذه الشّعوب، ولكي يقيم بين ظهرانيها أنظمة الإدارة والتّوجيه. وهو بممارسة عدم الاعتراف بالآخر كما هو، والاكتفاء بقبوله جزئيا بما يجعله تابعا له، يريد آخر معدلا أو مصلحا، وقابلا للمعرفة، بوصفه ذات الاختلاف هو الشّيء ذاته تقريبا، وإنّما ليس تماما"[2] تمثّلت نظرة المستعمر إلى العربيّ بنظرة تهميشّ وازدراء طبقي ممنهج؛ وهذا ما عبّرت عنه **ياسمينة صالح** بقولها" **حين انفجرت مظاهرات في العاصمة الفرنسية. قادها فرع اتحاد الطلاب المغاربة تضامنا مع طلبة فلسطين طردوا من الجامعة بتهمة الانتماء لخلية إرهابية! كان قرار الطرد تعسفيا ومقصودا**"[3]، إنّ الحوادث والمحن الّتي يصاب بها المواطن العربيّ كثيرة ودائمة، تنسب إليه فيها كلّ التّهم كمتطرف إرهابيّ متعصب، أكيد يمكن أن يحدث ذلك بفعل فاعل ولأسباب كثير منها على سبيل الحصر المجازر الّتي سببتها الدول الاستعمارية إبّان تواجدها، وما ألحقته من إقصاء وتعذيب وتخويف والتّرهيب بفعل الهيمنة والتّمركز الاستدماري، فحين تصاب النّخبة بهذه التهم، وتوصف بهذه الأسماء فهذا أمر جلل وخطير، النّخب الّتي جاءت إلى دولة العدل والحرّية والمساواة تجد نفسها مكبّلة بإسلامية التّطرف العرقيّ في دور القضاء." كان الإستشراق ممارسة وخطابا... ينكفئ على نفسه ويرتد إلى ذاته في حركة محوريّة لا تفارق المركز الّذي تصدر عنه، فقد كان وهو ما اختلقه الغرب ليرى صورة لهويته فيه، وليجعل من الشّرق غربا مصنوعا بوسائل خطابيّة، وكل هذا أوجب أن يتصل شرق الإستشراق بهوية الغرب الثّقافيّة وأن يتنفّس في الدّائرة

[1]– كمال قرور: سيد الخراب، ص115، 116.

[2]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج 8، ص285

[3]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص132.

الحضاريّة المغلقة الّتي كوّنها الغرب لنفسه، فكان الغرب مرآة لا يراد للشّرق إلاّ أن ينعكس فيها، ولكن بملامح غربية خالصة"[1]

كما أنّ توظيف الرّواية للخطابات الاستعماريّة وتداخل المستويات المتخيّلة والواقعيّة عليها وفيها، وعلى مستوى البّعد الفكريّ يقوم بدور قارّ، يتمثّل في تعريّة الواقع وفضحه بلغة وبناء مشهديّ تصويريّ، يحقّق اللّذة والمنفعة على مستوى البعد الفنّيّ.

إنّ المتتبّع لمعظم الدّراسات المعاصرة، وخاصّة السّرد منها يتّفق" على أنّ مجتمع الألفيّة الثّالثة أصبح مجتمعا تحكمه جملة من التّعارضات والاضطرابات المتعاقبة، وهو شعور مقلق ينتاب الإنسان فيما يتعرض له من استلاب، فرضته كاريزما تأثيرات الآخر؛ بمحرك الاختلال، وخلق فقدان التّوازن في منظومة الثّقافة الراجعة، بوصفها الملاذ لخلاص الذّات في مواجهة مشهديّة تبديد الهامش"[2]، هذه التّعارضات خلقت سرحا فنّيّا عبّرت من خلاله الذّات السّاردة على متطلّباتها ونقائصها، متماهية بأنساق مضمرة متخيّلة تحتاج إلى التّأويل والتّحليل، وإذا عدنا إلى كلمة الخيال نجدها قد استعيرت كلمة imaginaire متخيّل من الكلمة اللاّتينيّة Imaginairus سنة 1480م، ودلّت على المعطيات الذّهنيّة الّتي لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي، واستعملها باسكال في سنة 1659م لوصفها الأشياء الّتي لا وجود لها إلاّ في مخيّلة الإنسان، بينما دلّت سنة 1820م مع دوبيران على مجموعة نتاجات الخيال"[3]، هذا ويتقاطع مصطلح الخيال مع أهم مرادفاته وهو مصطلح "التخييليّ" والّتي دلّت على معنى الغش والخداع ومع مرور الزّمن سنة 1762م، تطوّر هذا المصطلح ليرمز إلى ما يخلقه الذّهن بواسطة الخيال وإلى ما ليس واقعيا حيث استعمل مرة أخرى سنة 1896م بمعنى الدّعايات الباطلة والمظاهر الواهمة[4].

---

[1]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث غي نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص605.

[2]– عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، ص15.

[3]– ينظر: يوسف الإدريسي: الخيال والمخيل في الفلسفة، ص27.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص29.28.27.

التّخييل السّرديّ من الأنظمة الدّالة الّتي تعبر اللّسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيّل الّذي نجده يعطي للرّواية أحيانا خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحيانا، أو إثارة نوع من الإيهامات أو التّمثيلات الّتي تتوجه إلى أشياء وتربطها باللّحظة الّتي تتمثل فيها الذّات.

قبل أن نّلج في دراسة التّاريخ والشّروع بفرز علاقته بالمتخيّل الرّوائيّ سوف نحاول ضبط مفهوم التّاريخ حتى يكون بمقدورنا معرفته كشف العلاقة الموجودة بينهما، فالتّاريخ هو" استحضار صورة الماضي الإنساني، فإن بنينا هذا الماضي بالكاتبة الّتي تعبّر عن تجاربنا الشّخصية، أصبح لدينا تاريخ على امتداد القرون"[1] وفي هذا الصّدد نجد الرّوائيّة **ياسمينة صالح** قد تعمّدت ذكر عودة **شارل ديغول وجاك شيرك** لمستعمرتهم السّابقة من خلال إبداعها الفنّيّ وتصويرها لتلك الشّخصيّات، إذ تقول: "**كنت أجد متعة كبيرة وأنا أصغي إلى الأستاذ وهو يتكلم عن الحقبة الكلونيالية في الجزائر التي صنعت في النهاية الجنرال ديغول، مثلما دمرته أيضا، ديغول وحده كان قادرا على مخاطبة الجزائريين بعبارة أيها الشعب الجزائري**"[2] صورة الآخر الّتي صوّرتها **ياسمينة صالح** تمتدّ تاريخيّا من الماضي إلى الحاضر وكأنّها أرادت ربط الصّورة الأوّليّة للاستدمار الفرنسيّ آنذاك بعودة **جاك شيراك** في الوقت الراهن. وهنا تتمركز صورة الأخر من خلال شخصيّة الأجنبيّ في نظر الشّعب الجزائريّين الّذي غُيّب عن السّاحة المركزيّة بفعل فاعل "المنظومات الحكومية". منظومات صنعت ذهنيات مستهلكة متقوقعة على حال الهامش "**تلك العبارة التي بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال جاء الرئيس الفرنسي جاك شيراك ليقولها للجزائريين ثانية!**"[3]، إنّ اسهامات الأديب واستلهامه للتّاريخ بصورة فنّيّة تخيّل وتحيل القارئ أنّها تعاش أمامه ويتفاعل بذلك معها، فربّما يكون التّاريخ بهذا المعنى هو العودة إلى الماضي ومحاولة إحياءه، باسترجاع بعض من الظّواهر

[1]– أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991، ص02، 20.

[2]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص82.

[3]– المصدر نفسه، ص82.

والحوادث. هذا الأخير يبني صورة متخيّلة، حيث يتّخذ فيها التّاريخ كمنبع يغرف منه، إذ أنّ الرّواية عبارة عن تصوير وتجسيد وإحياء للتّاريخ في صورة فنّيّة وجماليّة.

يعني أنّ كلّ واحد يخدم الآخر ويحافظ على وجوده، فالمتخيّل الرّوائيّ يغني نصوصه بأحداث وأشخاص وأزمنة لها تأثيرها في المجتمع والأمّة وتأثيرها عليها كذلك، مع الحفاظ أثناء نقله على صدق الأحداث الّتي يتعرّض لها عمله، وبالتّالي يعاد صياغة التّاريخ وفق رؤية جديدة تبنى من خلال آليات تسريديّه تستحضر الزمن الماضي وتعايشه الآن دون أن يشعر المتلقيّ بهذا الشّرخ الزّمنيّ الحاصل بين الماضي والحاضر، وحتى المستقبل وفق رؤية استشرافية لاسيما مع رواية الخيال العلميّ والعجائبيّ، فهو يستدعي التّاريخ وماضيه مع التّغيّير والتّعديل فيه حتى لا يكاد المتلقي أو القارئ يكشفه؛ إلاّ إذا كانت له ثقافة وخلفيّة معرفيّة مسبقة. معنى هذا أنّ المتخيّل الرّوائيّ يندمج مع التّاريخ بطريقة فنّية محكمة السّرد، فيكوّن بمزجه هذا أنتج فنّا روائيّا بمسحة إبداعية فنّيّة.

القول أنّ الرّوائيّ ينطلق من الواقع، ذلك الواقع الّذي هو تاريخ الشّعوب، لا يعني كما شاهده أو كما أرّخه المؤرخون، فالمؤرخ لا يصبح روائيّا، كما أنّ الرّوائيّ لا يكون مؤرخا، فهو يقدم تاريخا مقحما بالخيال إذ" لا يستطيع أن يقدم لنا التّاريخ في صورة حيوية تجذب مختلف الفئات المتعلّمة في المجتّمع، ومن خلال هذا فالمؤرّخ يهتمّ بتقديم جثّة التّاريخ محاولا تشريحها وفهمها، فإنّ الرّوائيّ يحرّك هذه الجثّة في عمل فنّيّ يعيش بين النّاس يتفاعلون معه"[1] فالرّوائيّ هنا يعيد كتابة التّاريخ من خلال إعادة نقله من هامشيته، وتبواه لمكانة مركزية ضمن ترسانة المرويات المركزيّة المعاصرة. ولن يتأتى ذلك إلاّ بجرأة وجرعة أدبيّة من لدن الأديب واستحضار جملة من الأليات الحكائيّة، الّتي تصنع متنا حكائيا متناسقا يتفاعل فيه القارئ مع مجيئاته النّصيّة سياقا ونسقا، وهذا ما تمليه شروط الكتابة الأدبيّة المعاصرة ولمسناه في مدوناتنا المختارة. تتآزر هذه العناصر لتشكل الحقل المعرفيّ للخطاب الرّوائيّ، مشكلة معماريّة سرديّة، فاتحين بها أهمَّ بنياته الدّلاليّة الحافلة بالأنساق الثّقافيّة ذات البعد الأنثروبولوجيّ والبنى

[1]– قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلان، الكويت، أكتوبر، ط1، 2009، ص16.

التّخييليّة بمظهرها اليوتوبيّ الموازيّ، حيث شكّلت معا مدوّنة سرديّة محمّلة بأنساق ثقافيّة منها الجاهز من مخيال المجتّمع، ومنها المنسوجة من مخيال الرّوائيّ وصنعته الفنّيّة.

هذا وقد استحدم الرّوائيّ الجزائري مجموعة من الآليات والتّقنيّات الأدبيّة لتمرير شيفرات ورسائل تحتاج إلى تحليل وتشريح كاستخدام السّخريّة في الأدب الّتي هي فنّ "ينمّ عن ألم دفين، ويشف من كرب خفيّ، يريد من يلجأ إليه أن يداوي ألمه بالضّد، ويشفي كربه بالنقيض"[1]. وقد عبّر **(ميويك)** عمّا يعانيه مفهوم السّخريّة من اضطراب بقوله: "لأسباب مختلفة بقي مفهوم السّخريّة مفهوما غير مستقرّ؛ مطّاط وغامض. فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السّالفة. ولا يعني نفس الشّيء من بلد إلى بلد. وهو في الشّارع غيره في المكتبة، وغيره عند المؤرّخ والنّاقد الأدبيّ. فيمكن أن يتّفق ناقدان أدبيّان اتّفاقا كاملا في تقديرهما لعمل أدبيّ غير أنّ أحدهما قد يدعوه عملا "ساخرا" في حين يدعوه الثّاني عملا "هجائيّا " أو حتّى عملا "هزليّا " أو"فكاهيّا " أو"مفارقا" أو "حواريّا" أو"غامضا""[2].

هذا ويرى الباحث **(علي جعفر علاّق)** أنّ السّخريّة في حقيقتها ما هي إلاّ "كسر مفاجئ لنسق سلوكيّ، أو وجدانيّ، أو فكريّ، راسخ وجادّ"[3]. كما أنّها: "زخرفة بارعة لقول أو سلوك عمّا فيه من وقار أو رهبة أو رهافة"[4].

وبعد هذه البسطة المفهوماتيّة للسّخريّة وتعزيزنا لسؤال المفهمة والماهيّة لابّد لنا أن نتساءل بسؤال لماذا؛ علما بأنّ الإجابة عن سؤال لماذا نسخر؟ أو لماذا يلجأ المرء إلى السّخريّة؟ من شأنها أن تكشف لنا النّقاب عن دواعي الخطابات السّاخرة سواء أكانت: سيكولوجيّة –أم اجتماعيّة– أم صورلوجيّة أم غير ذلك، وما السّرّ في صنعتها، وإستراتيجيّتها الخطابيّة؟

---

[1]– يافي عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، دط، 2016. ص618.

[2]– نقلا عن: محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2012، ص84.

[3]– علي جعفر علاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص30.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سبق أن أشرنا فيما مضى إلى أنّ السّخريّة لا تعني مجرّد الاستهزاء والانتقاص من اللاّمرغوب فيه والمبتذل، إنّها بديل أخلاقيّ وإيديولوجيّ للاّأخلاقيّ الرّديء، فهي أداة وعي انتقاديّ تفضح الخطاب المضادّ، وتفشي سرّ حقيقة وهمه. وهي بذلك" ترفد البّاث ومتلقّيه بفرحة القصاص الماكر من الأفكار المزيّفة والمحنطة. وبقدر ما تفتح للبسمة طاقة، تشرع طاقات البصر والبصيرة على الفجائعيّ والمريب والسِّلبيّ والاستلابيّ".[1]

والحقّ أنّ السّخريّة سخريّات؛ إذ نجد سخريّة في اللّغة الطّبيعيّة؛ هذه الأخيرة تتراوح بين المباشرة والموصوفة (مرجعيّة)، وسخريّة في أنظمة التّواصل والتّعبير الشّبيهة باللّغة؛ وتتراوح بين الفنون التّشكيليّة (الكاريكاتير) والموسيقى والغناء والرّقص والحركات الجسديّة.

هكذا شكّلت السّخريّة إستراتيجيّة خطابيّة وأسلوبيّة ترنّحت بين اللّغة المضاعفة والنظرات الماكرة الغامزة الموحيّة بالحقيقة والوعي المضادّ، استجابة لحالة نفسيّة ووضع إيديولوجيّ معين للذّات السّاخرة؛ هذه الأخيرة تستعين بالحجج وأساليب المقارنة والمعارضة والمناقضة لتعزيز قيمتها النّقديّة تحت ستار المراجعة والتّصويب، وهذا ما سنوضّحه في وظيفة السّخريّة.

إنّ مضمون السّخريّة بهذا المعنى هو البحث عن الذّات المفقودة، والسّعي لاستعادة بشريّتها استعادة حقيقيّة، فالموقع المزدوج للشّخصيّة الرّوائيّة بين كونها بطلا وضحيّة في الآن ذاته؛ هو التّعبير الأدبيّ الوجيه عن الحركة الّتي بها تتعرّف الذّاتيّة على نفسها وتلغيها إذ تدرك أنّها أصبحت مجرّد احتمال أو هي التّصحيح الذّاتيّ للهشاشة على حدّ تعبير **(لوكاتش Lukács)**[2].

وإذا ما جيء لمبدعنا **(كمال قرور)**، ألفيناه قد وصل إلى العالميّة. وعليه فحريّ بنا أن نتساءل: ما الّذي يجعل أدب **(قرور)** مقروءا حتّى هذا اليوم؟ أهي شحنته اللّغويّة المراوغة، أم نفسه المحتدم بالحياة، أهي بساطته أم جرأته الّتي لا تضاهي على ملامسة ومقارعة المحظور والمسكوت عنه؟

1- عبد النبي ذاكر: العين الساخرة، أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية، المركز المغربي للتّوثيق والبّحث في أدب الرحلة، سور الأوزبكية، ط1، مارس، 2000، ص13.

2- ينظر: عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص136.

اتّخذت الذّات القروريّة من الكتابة السّاخرة ملاذا لتحقيق هدفها في نقد المجتمع وممارساته السّلبيّة، نقدا سياسيّا واجتماعيّا وثقافيّا بلغة ساخرة تهكّميّة. إنّه كاتب امتلك أدواته ومعجمه اللّغويّ وموهبته وجرحه، ويكتب بأدوات المفارقة بقدرة خلاّقة، ذلك أنّه تجاوز تحيّره الذّاتيّ ولعب على الشّيء ونقيضه، والشّيء وما يعارضه بمهارة فائقة[1]؛ إذ لابدّ لتحقيق المفارقة من الموضوعيّة الكاملة والسّموّ فوق الذّات.

إنّ لغة **(كمال قرور)** لا تؤخذ بمعزل عن مصادرها الشّخصيّة **(الأنا/الذات)** والعامّة **(النحن/المجتّمع)**، ولا يتمّ تناولها بعيدا عن ذلك الغنى الدّاخليّ الّذي تميّزت به نفس المشاعر المشحونة بالتّمرّد، والسّخرية الجارحة، والخروج عن المألوف، لأنّ هذا الدّاخل الثّريّ والمتلاطم بالأهواء، وتلك اللّغة الأرضيّة الحارّة ما هما إلاّ نسيج واحد بالغ التّشابه والاندماج، ظهر لنا فيها الخطاب السّاخر واضحا وجليّا من خلال تمثيل **كمال قرور** للمثقّف الّذي ظلّ بوعيه يسعى من أجل فكّ قيود التّسلط، والّذي رسّخ في شعب الجمهوريّة فضاء الكسل والضجر "**كان الناس يحترمونه ويقدسونه ويثقون في نبوءاته ويتبركون بكراماته لكنه هذه المرة، وعلى غير العادة، قوبل بجفاء وسخرية. قال الناس عامتهم وخاصتهم. المتعلمون منهم وأنصافهم المتعالمون والجهلة الأميون الذين لا يفكّون طلاسم الحروف الأبجدية: لقد خرف المرابط سيدي لخضر البوهالي، وقربت ساعته**"[2] إنّ صورة المثقّف في **سيّد الخراب** تبرز وضعا كارثيّا فالمتأمل لقول **قرور** يتّضح له الجفاء الّذي وصل إليه المثقّف من طرف شعب الجمهوريّة، ومن قدح وسخر وتهكّم، فهذا الفضل الّذي قوبل به–المثقّف– ومنحه رخصة الحسرة والنّدم.

وهكذا تعدّ السّخريّة وسيلة تنفيس عن الذّات ورغبة في مشاركة الآخرين همومهم؛ إذ تلتبس السّخريّة لبوسات إيديولوجيّة ما يجمعهما هو نسق الأفكار والمواقف عن طريق التّعامل مع صور الواقع الاجتماعيّ المحتملة.

---

[1]– ينظر: ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص27.

[2]– كمال قرور: سيد الخراب: ص63.

هكذا يختلف الخطاب السّاخر في الممارسة الإنسانيّة بكامل تفاصيلها، من حيث البناء ومن حيث التّدليل؛ فالسّخريّة توجد في كلّ الأنماط السّرديّة، وهي بذلك خاضعة لطبيعة النّصوص الحاضنة لها، حيث آليّات البناء السّاخر في الرّواية ليست هي نفسها في الحكاية المصوّرة ولا في الحكاية الشّعبيّة، ولا في الصّورة البصريّة بكلّ أنماطها التّدليليّة." ذلك أنّ الخطاب السّاخر بمختلف علاماته الظّاهرة أو الثّاوية يؤكّد وعي السّاخر الحادّ اليقظ وحضوره القويّ في كامل الرّواية"[1]؛ فالسّارد السّاخر مثلا يدين كلّ مظاهر الخنوع والاستسلام والتّخلّف والجهل من خلال امتلاكه كلّ وسائل المواجهة والتّحدّي.

تكشف لنا رواية **سيّد الخراب** أبعاد الصّورة السّاخرة الّتي سرد لنا بها **كمال قرور** روايته، حيث أثمر شكلا يمكن أن نطلق عليه بلاغة السّخرية وهو أصلح ما يكون لتصوير الواقع العربي المملوء بالأزمات، في كل المجالات السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة. مما أدى ببعض الكتاب من أمثال **قرور** بالاعتماد على السّخرية في كل المضامين سواء في المظهر الجسماني أو الاجتماعيّ وحتى اللغويّ، من شخصيات وكتّاب وحكّام من الواقعين الغربي والعربي، وتتمثّل لنا السّخرية في سرد قرور في قوله: "**رغم ما قيل ويقال، لم يقولوا إن سلالة بني الأغلب، وهم الغالبون بفضل الله، السلالة الماجدة الفاضلة، سلالة المحاربين المجاهدين الشجعان، الذين اصطفاهم رب العالمين وسخّرهم مثل ملائكته لخدمة عباده الصالحين الطيبين، السلالة الشريفة، الظريفة العفيفة، قاهرة الأعداء المستبدين، الحكيمة الإمبراطورية التي لا يغيب عنها الرمل والضجر والفساء أصبحت جيلا بعد جيل في عهد سيدنا تنكيتا وتهكما، جمهورية طرطر...**"[2]، هكذا نجد السّخريّة من داخل هذه السّيرورات المختلفة تعدّ بناء سرديّا له خصوصيّته في الاشتغال، ونمطه في التّعبير عبر المضامين الكامنة في الفعل السّرديّ نفسه، وخلق روح التّفاعل بين الذّات السّاردة السّاخرة والذّات القارئة، عبر المجيئات والمعطيات الّتي يتركها الخطاب السّاخر، ومن هنا نتبيّن ضرورة تدّخل الذّات القارئة في الفعل

[1]– سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، تق: محمد القاضي، دار تونس للنشر، ط1، ماي 2010، ص266.

[2]– كمال قرور: سيد الخراب، ص47.

السّاخر. ولذلك اقترح بعض الباحثين مقاربة براغماتيّة في دراسة السّخريّة لتشريك القارئ في الفعل السّاخر.

ويبقى سؤال السّخريّة دوما هو سؤال الكتابة المشاكسة، المخالفة والمخاتلة، المختلفة المتربّصة بالنّمطيّ والمنمّط والمحنط من الخطابات والأقاويل، لكن عبر استراتيجيّة خطابيّة استنهاضيّة ومناهضة[1]. وهذا ما عبّر عنه **قرور** من خلال الحوار التّهكميّ السّاخر بين شخصيّة "الهواوي ولد فلكاوي "وشخصيّة السّائح الصيني "تيهاو" حيث "**كانوا يقولون: لقد ضحى أجدادنا بالغالي والنفيس ولسنا مستعدين للتضحية من جديد، علينا أن نعيش حياتنا مثلما قدرها لنا الله تعالى، حتى وإن كانت تعيسة وبئيسة**"[2]، إنّ توصيف **كمال قرور** لأحول شعب الجمهوريّة وإبرازه لنمط تفكيره، ووعيه السّاذج، ومعيشته المتراوحة بين الأمريين، مرّ حكم سيّدنا وهيمنته، ومرارة المعيشة الظالمة المستبدّة الّتي أفسد الوعي وهدّمت البنى الفكريّة في الجمهورية، وإفشاء الضّجر والكسل الّذي يصيب بالنّفس البشريّة بالسّأم والعجز. ويضيف قائلا" **ماذا تعملون؟ أجابه الهواوي ولد فلكاوي بكل تبجح ووقاحة: نحن قوم خلقنا الله نعيش لنأكل وننكح النساء، لا نعمل ولا نكدح مثل الحمير، عملنا الوحيد في الدنيا الأكل والشرب والجماع وقتل الوقت في انتظار الآخرة بالدومينو والضامة والحكايات الشيقة والنكت الطريفة**"[3]، إنّ إيراد هذا القول الساخّر والّذي يفضح فكرة خراب شعب الجمهوريّة، الّذي لا يعمل ولا يفكّر في تغيّير وضعه البائس، وبحكم الفضاء العالم للجمهوريّة الّذي وصفه **قرور** بالفاسد سلطويّا، والماجن فكريا، والمتعدّي أخلاقيّا، هو من أعطى الشّعب حالة الضّجر والكسل والوضع المزري. وفي قول أخر يعبّر قرور: "**لماذا نتيه في هذه الدوخة كلها مادام الرزق مقدّرا (أيّها الغريب) وكل دابة في الأرض على الله رزقها**"[4]، إنّ قرار الشّعب بتسليم أمره للّه سبحانه وتعالى– طبعا الكلّ منّا في حكم الله عزّ وجل– ما هو إلاّ ذريعة للخروج من هذا السّلوك

[1]– ينظر: عبد النبي ذاكر: استراتيجيات السخريّة في رواية ايميلشيل، ص317.

[2]– كمال قرور: سيد الخراب، ص112.

[3]– المصدر نفسه، ص170.169.

[4]– المصدر نفسه، ص170.

المتبنّى (النوم، الكسل...). والسّخرية بهذا المعنى ترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة؛ فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصّة على أن يكون لها هدف، وأن تخدم هذا الهدف، وأن تحتال لتحقيقه، وأن تكون لها إمكانيّة التّأثير، وهي لذلك تتّخذ مادّتها من العيوب والمثالب الّتي لا تطيق لها وجودا، ولا ترضى بأن تتركها تعيش في سلام وأمان، دون أن تدقّ عليها دقّا خفيفا أو ثقيلا، حتّى تنبّه إليها أو تنبّه فيها عوامل المقاومة وتثير الرّغبة في الانتصار عليها.[1]

وما دامت السّخريّة أسلوبا نقديّا له ميزاته الفنّيّة. اعتبرت في الواقع بناء للحياة وحارسا للمثل العليا، وهي تتعمّد إيقاع الآخر في حرج مقصود لدفع حرج أكبر، وردّ خطر قائم أو متوقّع، ممّا يعتبر عملا إنسانيّا شريفا وساميا[2]. فقد تعدّدت في خطاب **كمال قرور** بتعدّد وظيفتها والأسلوب الّذي جاءت محّملة فيه وبه، تجسّد ذلك في استعماله الأمثال؛ الّتي هي منهج الحياة وسبيل العيش فيها، والّتي بحكم عادتنا وتقاليدنا، الّتي تحكم فينا بموجب المسؤوليّة المسموح بها" إنّها تدفع بالمرء إلى الاستسلام والاستكانة للأمر الواقع، وبالتالي تعزز هذا الواقع وتحافظ على استمراريته، ومن هنا تشجيع الحكام والمستفيدين منه على القدرية، فليس أفضل منها للحفاظ على امتيازاتهم"[3]، وهذا ما يؤكّده **قرور** في قوله" **تروح خماصا وتغدو بطانا**"، "**المكتوب في الجبين لازم تشوفو العين**"،" **كل عطلة فيها خير**"[4]، إنّ تسليم شعبّ الجمهورية لمصيره (القهر/ الهيمنة) ما هو إلاّ دليل على اللاّمبالاة وفرض صوته وإعلاءه في وسط الفساد، الّذي عجّ في جمهورية سيّدنا. ولا يمكن لأحد يستطيع أن ينكر ما للأدب السّاخر من تأثير ووقع في رحاب العقل العربيّ المعاصر، لا سيّما فلسفة السّرد منه، مثلما لم يتح لأحد أن ينكر ما له من وجود وسحر في المدوّنة الأدبيّة العربيّة القديمة؛ فالأدب السّاخر هو: نوع من الكتابة الّتي تجعلنا نعبّر عمّا في قلوبنا من هموم وغموم ونصوغه بطريقة كوميديّة سوداويّة

[1]– ينظر: حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، 1982، ص16.

[2]– ينظر: نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص213.

[3]– مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط5، 2005، ص164.

[4]– كمال قرور: سيد الخراب، ص91.

تعبّر عمّا في دواخلنا من مشاكل اجتماعيّة وسياسيّة وثقافيّة... وكتّاب الأدب السّاخر يعبّرون عن الآلام والأحزان بطريقتهم الخاصّة، ويقدّمون هموم مجتمعهم على شكل ابتسامات ومفارقات. لقد بتنا نشهد رواج موجة الأدب السّاخر رواجا رحبا في مجتمعاتنا العربيّة الثّاقفة، فلا جريدة بلا كاتب في الأدب السّاخر، ولا صحيفة إلاّ وتحظى بالأدب السّاخر، ولا موقع إعلاميّ نقديّ ثائر إلاّ وفنّان كاريكاتير ساخر يرسم طيفه فيها، وربّما يكون ذلك بسبب من – كما يقول الزّعبيّ– أنّ الكاتب السّاخر يعدّ همزة وصل بين القارئ والجريدة، وأحيانا بين القارئ وصاحب القرار، فهو ينقل الصّورة بطريقة خفيفة بدون أيّ تعقيدات أو تلقين أو مباشرة بالحديث[1].

هذا ويرى الباحث **(عبد المجيد العابد)** بأنّ" السّخرية، هي قبل كلّ شيء موقف من العالم، وهي بهذا ترجع إلى كون السّارد يعيش داخل أكوان قيميّة، لها مجموعة من المضامين الأكسيولوجيّة، يتمّ التّعبير عن موقفه عن طريق التّسخير، ومن ثمّ تنتقل من الاستثمار السّرديّ سندا لها فتتحوّل إلى إيديولوجيا، بمعناها السّيميائيّ؛ أي مجموع القيّم السّيميائيّة الّتي تبرز في شكل دلالة الخطاب السّرديّ"[2].

الأدب السّاخر لون صعب الأداء يتطلّب موهبة خاصّة وذكاء حادّا وبديهة حاضرة[3]، فالكتابة السّاخرة الناجحة إذن فنّ صعب المراس، ولكي تكون كاتبا ساخرا ناجحا تصل إلى العالميّة لابّد أن تمتلك نضجا فكريّا واجتماعيّا، وهذا النّضج وليد المرحلة العمريّة المتأخّرة؛ لأنّ السّخرية النّاجحة فنّ المرحلة المتأخّرة من العمر.

4- الجنون من هامش الواقع إلى مركز الحكي:

يؤسس النّصّ الرّوائيّ الجزائريّ "الأزمة" تجارب للجنون، ويتميّز عموما بملامحه المختلفة الدّالة، وبطبيعته المتفاعلة، والمرتبطة أساسا برؤية فكريّة وفنّيّة، من لدن الرّوائيّ، تريد تفعيل المحكيّ الرّوائيّ، المنطلق بلغته المنسابة الّتي تعانق الصّحراء والمستشفى، باعتبار أنّ

[1]- ينظر: صحيفة راديو البلد، 2005/08/28. السّاعة 22:00 سا.

[2]- عبد المجيد العابد: مباحث في السيمائيات، دار القرويين، ط1، 2008، ص113.

[3]- ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص41.

ظاهرة الجنون، الّتي سيعالجها النّصّ من خلال شخوصه وأمكنته، تمسّ في المقام الأوّل العنصر البشري، ككيان نفسي ووجدانيّ يتفاعل مع متغيّرات محيطه الطّبيعيّ والاجتماعيّ. لهذا حظي المستشفى والصّحراء –كمكان وكأرض– ونذير–كشخصية وكإنسان–، في النّصّ ككلّ. من هنا جاء تركيزنا في هذا التّحليل على تجربة **توبيب** الجنونيّة دون غيرها من التّجارب الأخرى، لأنّنا نعتبرها، بؤرة هذا العمل الرّوائيّ المتميّز. فالجنون هو "الاضطرابات العقليّة الشّديدة الّتي تضطرب فيها علاقة المريض مع الواقع"[1]. هكذا أصبح الجنون وسيلة من وسائل الإفصاح عن الحكمة والأقوال المأثورة، ولقد شهدت حقول الإبداع باختلاف مشاربها توظيف بعض المبدعين شخصيّات غير سوية في إبداعاتهم، كشخصيّة المجنون والمعتوه والأحمق والبهلول ومختل العقل[2]، ولأنّ الجنون حسب **معمن زيادة** ليس مرضا محددا بشكل ما أو بطبيعة موقف، إنّه حالة مغايرة للعقل والمنطق، إنّه بمثابة حالة غامضة من الانفعال والعشق والغرابة تتجاوز العقل والمنطق، بحيث يعجز العقل أن يهدأ أمامها وأن ينتصر عليها، أو أن يحدد لها التّفسير الصحيح، من هنا كان الخوف الّذي يدفع المسؤولين إلى اعتقال المجانين وعزلهم وتكبيلهم بالحديد وضربهم وكأنهم صورة الشّر المستطير أو الخطر الّذي يهدد كل فرد في المجتّمع[3]، هذا التّهديد الّذي أصبح فيه الجنون "شيئا فشيئا أعزل ومفصولا عن، موقعه الأصليّ. لقد اجتاحه العقل، وتم استنباته داخله... لقد اكتشف العقل الجنون باعتباره إحدى صوره الخاصة"[4].

وسيمثّل الجنون تيمة مركزيّة مهمّشة في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، مستغلة دور الثّائر ضدّ القوانين المسطّرة سياسيّا واقتصاديّا واجتماعيّا وثقافيّا؛ والمتمسّك بها عقائديا وهي الثّورة

---

[1]– لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النفسي، مر: عادل صادق، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، دط، دت، ص148.

[2]– ينظر: زيولكوفسكي، تيودور، أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، تر: إحسان عباس، وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1994، ص375. 403.

[3]– ينظر: معمن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ج1، بيروت، لبنان، دط، دت، ص339.

[4]– ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص5.

ضدّ كل الأنظمة الفاسدة؛ لتحريرها من الأقصاء والنّبذ والتّهميش الّذي تعيشه مجتمعاتها، عبّرت تيمة الجنون عن قضايا المهمّشين عن صوتهم المخبأ تحت وطأة السّلطة، جاء منددا باضطرابات العقل مع الواقع. مستخدما خياله على عقله أمام الظّواهر الثّقافيّة والاجتماعيّة، يمكن للمجنون إشهار أسلوبه في رؤية الأشياء وبقدر معتبر من البراءة الّتي تدعمها قدرته الخارقة على التّنبؤ. هذا النّقاء في الرّؤية، والجرأة في التّعبير، جعلا المجنون تقريبا مثالا يحتذى به في الحساسة الشّعرية.

5- الجنون في الأدب:

الجنون في وجوده لا يحيل إلاّ إلى العقل الذي يحوّل الانفصال عنه للكّشف عن عمله، وهنا يبرز دور الجنون النّقدي لخلق عوامل خاصة يعيد عبرها بحث علاقات الوجود، ولعلّ المجنون النّاقد يصل إلى هذه المرحلة بعد يأسه من الواقع وعدم قدرته على التّجاوب مع معطياته المتناقضة فيشعر بالقهر، مما يدفعه للبّحث في عوامل أخرى غير الواقعيّة الحسيّة لعلّه يعيد فيها ترتيب العالم كما يراه منسبا ومنسيّا، فيأتي الجنون كمساحات حرّة يمارس فيها صاحبها متعة الحقيقة المطلقة الّتي لا زيف فيها، ويأتي تقاطع الجنون بالأدب من أجل تلك المساحات الّتي يوظّفها الأديب كي يعيد تأسيس عالمه وفق توجهات محددة يحملها أدبه، فالجنون يمنّ على الرّواية فرصة الالتقاء بمستوى مختلف من التّفكير.

يتعدّد مفهوم الجنون/ المجنون حسب الزّاوية التي نقرأه بها والمجال الّذي يتناوله، فهو في الدّين ذو وجه مختلف عن علم النفس، الّذي يقسمه إلى أشكال ومستويات، وفي التّاريخ هو مراحل، ولعله في الأدب أكثر قداسة بما يمنحه للمؤلّف من عوالم حرّة غير مراقبة ولا منطقيّة، تستوعب جنون المؤلف قبل شخصياته، فالأمر أشبه بالمساحات المجانيّة يقتطع منها ما يشاء دون قيد، وهذا بسبب انعتاق الجنون/ المجنون؛ من المسؤوليّات على اختلافها، فالجنون باعتباره حالة خاصة من الحالات الّتي تعتري العقل، يمتلك فيها القدرة على فتح مجالات للحرّية الفكريّة دون قيد مسبق، لكن ذلك يظل وفق منظومة معيّنة، وكأنّ الجنون في ذلك يمتلك عقلا لكنّه حرّ، ولعلّ هذا ما دفع **ميشيل فوكو** إلى تتبّع تاريخ الجنون عبر مساره الّذي

هو شكل من أشكال العقل، تم إنماءه فيه والسّيطرة على أطرافه،" لقد أصبح الجنون شيئا فشيئا أعزلَ ومفصولا عن موقعه الأصلي، لقد اجتاحه العقل، وتم استنباته داخله.. لقد اكتشف العقل الجنون باعتباره إحدى صوره الخاصة"[1]. فالباحث الّذي يتتبّع ويتقفّى أثر الجنون عند **ميشال فوكو** يتّضح له أنّه يتمثّل في شكلين:

الأول شكل سلبي: يمكن نعته بالجنون المأساويّ dramatique وهو غير منتج ومرضيّ، فلا يمكن لصاحبه تقديم معرفة أو القيام بنشاط ذي فائدة ومقبول اجتماعيّا أو شخصيّا على اختلاف البيئة الّتي وجد فيها.

أما الثاني فشكل إيجابي: ويسمى بالجنون النّقديّ critique وعبره يمكن إنتاج معرفة تتجاوز الواقع الراهن، وتؤسس لعلوم أخرى مختلفة، وهو الشّكل الّذي هيمن عن الأدب باعتباره فاعلا، "فالوعي النّقدي للجنون كان دائما في الواجهة، في الوقت الّذي كانت الظّلال تتبّع صور الجنون التّراجيديّة لتختفي نهائيّا بعد ذلك".[2]

هذا ويعدّ الجنون النّقديّ فاعلا وايجابيّا في الأعمال الابتدائية، الّتي تدرّج بها **غرمول**، فتمظهره يصيب أفكار الشّخص وتصوّراته دون جسده؛ أي الجانب المعنويّ دون الماديّ من الإنسان، وعبره يتم تعرّية الواقع وفضح المستور وكسر كل الطّابوهات، وهنا يرتبط الجنون بنوع من الحرّية الّتي لا تفرض قواعد مسبقة، بل تؤسّس للجديد مع كل فعل جديد، ولا تقبل قلب الحقائق، ولا تزييف الواقع إنّها حرّية فضّح بامتياز، وتدخل هنا في أبواب الحكمة، وترتبط بالعقل الإنساني الّذي يعدّ منبع كل حكمة، وعبر هذه الحدود يتعلّق الجنون بالحكمة ولعل هذا ما جعل **فوكو** يعتبر "عقل الإنسان في علاقته بالحكمة ليس سوى جنون"[3] دليل على ذلك.

6- تجربة جنون: الذاكرة ضد الزيف والإقصاء:

إنّ تجربة جنون **نذير**، لم تظهر على معماريّة النّصّ دفعة واحدة، بل خضعت لنموّ تدريجيّ، اتّبع خطا تطوريّا، تصاعديّا، وذلك وفق ما تمليه طبيعة وقائع وعلاقات الفعل الرّوائيّ

[1]- ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص57.

[2]- المرجع نفسه، ص50.

[3]- المرجع نفسه، ص54.

الصّراعيّة، في شكله البنائيّ العام. وقد تميّزت هذه التّجربة بطرحها لنوعين مضادّين من الأوضاع النّفسية، اتّسما بعلاقة جدليّة متينة، ارتبطت بسؤال جوهريّ ووجودي، يقوم على لعبة استبدال الأدوار الّتي كان يمارسها الطبيب، بأسلوب الحضور والغياب في المجتمع: **الوضع الأول**، الّذي أطلقنا عليه وضع التّوازن الطّبيعيّ. وهو وضع أو مستوى أفقيّ افتتح به الكاتب نصه، ليكون مدخلا واضحا وضروريّا لفهم كيفية بناء وانتظام العلاقات الأولى، الاجتماعيّة والثّقافيّة (الحياة)، في عمق ما هو يوميّ وفطريّ في هذا المستشفى، قبل أن يغيّر ويفسد باقتحام بشع من طرف جماعة السّلطة، وتمثّلت في وزراء الصّحة، الّذين أسّسوا بمجيئهم وظهورهم المفاجئ، بداية نشوء وضع جديد ومرحلة مختلفة ومتميّزة من تاريخ حياة الطّبيب ومهنته، وهو ما سمّيناه بوضع اللاّتوازن، الّذي يعني دخول نذير في بداية الأمر إلى عوالم الجنون، كنتيجة ضروريّة لفقدانه القدرة على مواجهة ومقاومة واقع الإقصاء والمحو والتّجذير الّذي فرض عليه، وعلى نفيه إلى موطن العجز والإقصاء والتّهميش، من لدن الوزير بسب ما سمّاه هذا الأخير خطأ طبّيا لا يمكن أن يغتفر.

إذا كانت علاقة المرضى (إنسان) في مستشفى الأمراض العقلية (مكان) تتبني على أساس وجودي، وأنّ العلاقة الثّانيّة القائمة بين المكان نفسه والطبيب نذير تقوم على أساس تاريخي وجودي –المهنة التي أرادها– فإن هذه العلاقة الثالثة والأخيرة، الرّابطة بين المستشفى والطبيب **توبيب**، تستند على أساس فلسفيّ، روحيّ ووجدانيّ، يصب في أعماق ذاته. يقول **عبد العزيز غرمول:** "**أنت تعرف أن كل واحد فيكم ينظر للمريض بطريقته الخاصة، بعضكم يعتبره مريضا، وآخرون زبونا أو معالجا أو حالة أو رعية أو.. حتى أن بعض الإدارات مرت من هنا اعتبرتهم بشرا منتهي الصلاحية لا يستحقون حتى الرعاية الإنسانية**"[1]، إنّ الوضع في هذا المقطع الأولي هو بداية لظهور مجموعة من التّصدّعات والاختلالات في العلاقات الأساسيّة الثّلاثة السّابقة، الّتي تنظّم الحياة الطبيعيّة والاجتماعيّة، وأيضا المتوازنة، لشخصية **نذير**. لهذا، فتجربة جنون هذه الشّخصيّة بدأت في البروز منذ واقعة" **هروب مجانين وذوبانهم في المدينة**

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون، ص48.

بين الناس"[1]، من أجل تركهم يعيشون وسط العامّة الّتي يعتقد أنّها مثل المستشفى وكل النّاس مجانين.

وقد عبّر نصّ "**مصحة فرانز فانون**" (وسط الصحراء، وسط الجنون) تجربة **نذير** ارتباطا بثلاثة أشكال أساسيّة، خضعت في بنائها التّطوريّ والتّدريجيّ، لعنصر السّؤال والمساءلة والشّك، كعوامل دالة عبّرت عن مدى وعيه المبكر بحقيقة الجنون العام، وحقيقة الواقع الّذي يعيشه معبّرا بذلك بقوله" **صباح الخير يا بقايا الأنذال الذين دفعتم بي إلى منفاي الاختياري لمدة سنوات لا تحصى... ها أنا عدت بدعوة من معالي وزيركم، كما يعود أبطال الأساطير المزهورين بانتصاراتهم... أنتم.. يا أنتم، سادة النكران والتوجس والحسد والنميمة والاحتقار.. أنتم يا من فقدتم روح المغامرة والمقاومة وحياة أعالي البحار أو حياة أعالي الحياة.. ها أنا عدت من منفاي- مشفاي الاضطراري حيث تم وضعي في حجر كمجنون خطير يستحق فصله عن بيئته لحماية مجتمع محتمل العقل! وقد حاولت يائسا علاج نفسي من الإدمان على التفكير فيكم، كما يقول الكولونيل، وشفيت أخيرا من أكاذيب صحفكم وقنواتكم وثرثرتكم في الصالونات المكيفة الكلمات، ورأيتكم عراة في صحراء يضرس الفراغ فيها أجسادكم المترهلة! عدت من صحراء الكائنات المحجورة إلى هذه الحديقة الحجرية التي لم تغادر ذاكرتي وحنيني...**"[2] إنّ الاضطرابات العقلية الشّديدة الّتي تضطرب فيها علاقة المريض مع الواقع تعدّ نوعا من الانفصال المؤقت عن العقل، وهو حالة طارئة قد تعتري الإنسان في مسار حياته لأسباب مختلفة، فيعدّ لحظة فاصلة بين الحقيقة والوهم؛ بين واقع مرتب ومؤنث بشكل ما إلى واقع افتراضي يؤثثه المجنون حسب تصوراته الخاصة، إمّا هروبا من الواقع أو محاولة لخلق واقع مختلف يحقق فيه نشوة حضوره المتفرّد، على غير مثال ونموذج سابق، إنّه يؤسّس لذاته الفريدة الّتي لا يشبهه فيها أحد. فقد أراد الطبيب" **أن يحرر الإنسان من سجنه، ويكتشف مواطن الخلل الكامن في الوعي المنفصل عن واقعه**"[3].

---

[1]- ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص45.

[2]- عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون، ص8.7.

[3]- المصدر نفسه، ص27.

7- مسألة الذّات وبداية التّمزق:

إنّ الجنون -بلوعة الشّك- يبتدئ بالضّبط عند النّقطة الّتي تضطرب فيها علاقة الإنسان مع الحقيقة، هذه المساءلة الذّاتية المهيمنة على شخصيّة **نذير**، هي الّتي أدخلته إلى جحيم الحيرة والاضطراب والقلق، انطلاقا من ملاحظاته الذّكية، وإحساسه المرهف والمسبق بخطورة تواجد الجنون وتفشيه في المجتّمع، والّذي أراد علاجه بطرق مختلفة، الأمر الّذي لم يجد له مبررا معقولا، وبمكر ومكائد يفترض أن يخفيها ذلك التّواجد.. تواجدهم في المستشفى، مشيرا بذلك "**اسمع يا دكتور إذا هرب عساكر من ثكناتهم يمكن تعويضهم، وإذا هرب مساجين يمكن إلقاء القبض عليهم حالما يرتكبون خطأ آخر في حياتهم. أما هروب مجانين من مستشفى الأمراض العقلية والعصبية والذوبان بين الناس في المدينة كما يذوب الملح في الماء فهذا ما أعتبره شخصيا كارثة وطنية**"[1] يعكس خطاب الوزير نبرة الخوف والقلق تجاه حالة المجانين، وهذا ما يحيلنا إلى العلاقة الّتي تربط بين المجنون ومجتمعه الّتي تبحث عن التّكامل والتّماهي. التّكامل باعتبار أنّ المجنون إنسان لا يتجزأ من مجتمعه، والتّماهي باعتبار أنّ المجنون – كما تقدّمه الرّواية- كائن واعي حامل لخصوصّيّة خطابيّة، هذه الخصوصّيّة هي الّتي تثير خوف الوزير وجعلته يوازي بين حالته وحالة العساكر والمساجين، حيث أنّ العساكر هم السّاعد الّذي تتكئ عليه السّلطة في حفظ النّظام العام للمؤسسات والشعب وفي تكريس أفعالها وخطاباتها. وهذا ما يؤكده **غرمول**" **كانت هذه خطتك الّتي أودت بك إلى النّفي في الصّحراء، أليس كذلك.. فتح مستشفيات المجانين على المجتمع.. قلت أنّ الجنون غير معدي. هل أنت متأكد.. غدا ستطالبنا بفتح السّجون، وربما فتح الثّكنات.. لابدّ أنّ لديك استراتيجيّة لغلقها.. لا تفتح أبدا يا دكتور منفذا إذا لم تكن لديك خطّة مسبّقة لغلقه**"[2] إنّ إبراز المخططات الفاشلة -في نظر السّلطة- الّتي سعى الطّبيب **نذير** إلى تقديمها لم تلق أيّ

[1]- عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون ، ص44.

[2]- المصدر نفسه، ص44.

تجاوب مع السّلطة الحاكمة والمؤسّسة الوظيفة، بل تخطّت أكثر من ذلك بنفي الطبيب و"**أرسلوه إلى الصحراء لإعادة ترتيبه ورسكلته كنفاية عضوية**"[1]

انتقل الطبيب نذير بفعله المحيّر والمقلق بالنّسبة للوزير، حول هروب المجانين وفتح الباب أمامهم، في تمييزِ موقف هؤلاء المجانين، في هذه المرحلة من النّصّ بصفة عامة، بوعي الطبيب واستسلامه أمام ما يجري في أرض الواقع. يرى **فوكو**" أنّ الأفراد يعملون في إطار ممارسات خطابيّة معيّنة لا يمكنهم الكلام أو التّفكير دون الإذعان إلى الأرشيف المختزن عبر المنطوق من القواعد والنّواهي، وإلاّ أصبحوا عرضة للإدانة بالجنون، أي أنّ المجنون من صنع القواعد والإجراءات المجتّمعيّة يعني أنّ أيّ إنسان يفكر أو يعمل خارج أرشيف الثّقافة فهو مجنون"[2] **فعبد العزيز غرمول** أفصح بأنّ" **المرّة الوحيدة الّتي أراد فيها القيام بعمله على خير وجه بإعادة المنطق إلى مستشفى المجانين الّذي يعمل فيه، وطالب بفتح أبوابه لتحريرهم من الشّعور أنّهم مبعدون وسجناء في زنازين، وإعادة إدماجهم في محيطهم لاستثارة وتحريض وعيهم مرة أخرى على وعي محيطهم، أي بلوغ الدّرجة الأولى من الشّفاء وجد نفسه على بعد كيلومتر بعيدا عن المنطق**"[3] سعت السّلطة إلى فصل العلاقة بين المجانيين والمجتمع؛ وذلك حفاظا على مركزيتها كشكل من أشكال الهيمنة، فليس من صالحها أن تجتمع رؤيتهم الواعية، كون هذا الاجتماع سيثمر عن رؤية منفتحة تزحزح مكانة السّلطة وتفكك مركزيتها. وبالتالي فمعاقبة الطبيب كان قرارا مؤسسا على خدمة مصالح المركز، وهذا ما يمكننا اعتباره كبحا للرّؤية الموضوعية القائمة على جدل المركز والهامش، أمّا بخصوص المجانين فقد تم اجتثاثهم من واقعهم والعودة بهم إلى غياهب المصحّة، حيث يصرح قائلا:" **أن يحرر الإنسان من سجنه، ويكشف مواطن الخلل الكامن في الوعي المنفصل عن واقعه**"[4]

---

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون، ص27.

[2]– ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء لنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص154.

[3]– عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون: ص27.26.

[4]– المصدر نفسه، ص27

فالطّبيب استحال هامشا واستولى المجنون عن المركز، وتمتّ عملية مناوبة وتعاقب في تشكيل المركز والهامش. ولأنّ أيّ سلطة– مهما كانت – هي من تصنع من المثقّف مجنونا وترمي به في غياهب التّهميش والإقصاء، حيث إنّ المجنون عند **فوكو** "هو ذاك الغائب– المهمّش– المطموس– لذا فلم يكن من عمل أمامه سوى الثّورة على سلطة العقل (اللّغوس) الّتي اصطنعت الجنون وأحدثت له مستشفيات معتبرة كل من يخرج عليها شاذا أو مجنونا"[1]، فيؤكّد **غرمول** قائلا: "**كان مرض الكولونيل الحقيقي هو القسوة الأبويّة، الّتي يكنها لجنوده الّذين يتّمت الحياة سعادتهم فهربوا إلى الجنون للبحث، ربما، على قليل من الحرّية للبقاء على قيد الحياة... هؤلاء مجرد هاربين من واجبهم العسكري.. هؤلاء بشر منتهو الصّلاحية، فشلو في مواجهة الأمر فلاذوا بالفرار للجنون**"[2]، وبالنّظر إلى طبيعة الكولونيل الّذي حاد عن وظيفته الأصليّة ليمارس سلطة مزدوجة وهي إخضاع الجنود إلى العنف النّفسي الممارس عليهم من طرف القادة، وهذا ما يجعلهم يختارون حياة بديلة؛ وهي حياة الجنون لتكون بذلك ملاذا يهرب به الجنود إلى الجنون، ويضيف غرمول قائلا: "**لكن الطبيب الذي لم يفقد أعصابه بعد يلح: يا حضرة الكولونيل لكلّ داء دواء.. تحلّى معي بقليل من الصّبر وسأريك المعجزات! كانت هذه نظريات الكولونيل طريفة وخطيرة في آن، خاصّة عندما يكون في حالاته الاستثنائيّة تلك، ممدّدا على الهضبة مقابل الثّكنة، نصف سكران ونصف مجنون: بعض الشّعوب يا توبيب كلها مجنونة بما فيها أطباؤها لذلك لا تعرف أنّها مجنونة.. تلك شعوب الهول والفوضى والانحطاط**"[3]، نسجّل إذن، من خلال الردود أعلاه، أنّ أصحاب السّلطة يتّفقون على إلقاء المسؤوليّة الكاملة على الطّبيب **نذير** الّذي هو مصدر كل القرارات التي تخصّ مرضى الجنون، والممثلة بسلطته في المستشفى، والعارف لمصلحة المجانين والنّاس أكثر من أي فرد آخر، ولم

[1]– عبد الغاني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص182.

[2]– عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون، ص22.23.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

يتساءلوا الحكومة ذاتها يوما عن واقع هذه الواقعة، الشّيء الّذي جعل الطّبيب يكسر جدار الصّمت، فيتوجّه بأسئلته المحيرة إلى الحكومة نفسها بفتح الباب أمام المجانين.

8- الصّحراء وإعادة تشكيل نسق الفضاء:

تم التّعامل مع هذه المسألة من طرف السّلطة الحاكمة في نفيّ الطّبيب الّذي" **وجد نفسه على بعد ألفي كيلومتر بعيدا عن المنطق... أرسلوه إلى الصّحراء لإعادة تربيته ورسكلته كنفاية عضوية متميزة! وأضاف ساخرا: إن أراد أن يفتح للمعتوهين أبواب الزنازن هناك مسموح له أن يرافقهم!**"[1] توّجت هذه الحادثة بجنون الطّبيب وإضفاء حالة من التّعب النّفسيّ على شخصيته من خلال أفعاله وأقواله وسلوكاته، وبموقف السّلطة شكلا للبحث الجديّ والمساءلة حول الحقيقة.. حقيقة الهدف من فتح الباب أمام المعتوهين في أراض الواقع، تحوّل إلى مرحلة أكثر صعوبة، واتّسم بوضع نفسي لاتوازنيّ، بشكل ملفت للنّظر، بدأت بعض ملامح وعلامات جنون الطبّيب حسب أصحاب السّلطة، الّذي نشأ حنينا في أعماق نفسيته، تظهر وتطفو إلى سطح جسده وأقواله وأفعاله وأحاسيسه، انطلاقا من هذه المفارقة الغريبة والحقيقة السّائدة والمتينة المعروضة أمامه كجدار كلسي، حقيقة الجنون كمرض، في صورة المساعدة، والّتي احتضنتها السّلطة وأعوانها، وكرّستها في أذهان أصحاب المهن.

لقد سبق وأن عبّر عنها نذير في بداية النّصّ، بالشّك، ثم الخوف على مصير المرضى.. ليجد نفسه، في الأخير، وحيدا أمام حرب وصراع سيخوضهما ضد السّلطة وهي النّفي وسط الصّحراء، غير أنّ عجزه في مقاومة ومواجهة هذا الخطر السّلطوي، فمهمّته" **أن يحرّر الإنسان من سجنه، ويكشف مواطن الخلل الكامن في الوعي المنفصل عن واقعه**"[2] الأمر الّذي أدّى إلى استهدافه، وإقصاءه أساسا ومحو خصوصياته المهنيّة والتّعليميّة والإنسانيّة، وهو ما عمّق أزمته الذّهنيّة والنّفسيّة "**برسكلته كنفاية عضويّة متميّزة**"[3]، خصوصا بعد عودة فتح الباب أمام المجانين.

---

[1]- عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون، ص27.26.

[2]- المصدر نفسه، ص27.

[3]- المصدر نفسه، ص27.

وقد ذاق توبيب طعم الهزيمة عندما حاول الدفاع عن مرضاه وإطلاق صراحهم، فاكتشف أنّه غير قادر على أن يقدم، لوحده على مثل ذلك الفعل العظيم، الشّيء الّذي جعله يعود إلى الصّحراء منهارا ومحبطا، وقد دخل في حالة الهذيان وحوار مع الكولونيل" **في رأيي أن الفقير الذي يتقبل فقره بفرح في بلاد غنية هو ظاهرة جنونية يجب معالجتها سريريا**"[1]، ويضيف قائلا:" **كلانا يا توبيب يحاول بطريقته إشفاء هؤلاء الأشقياء، أنت بإعطائهم المهدئات، وأنا باختراع حروب وهميّة لهم!**"[2] أمام هذا الوضع المأساوي، ونتيجة لإدراكه ووعيه التّام بالأبعاد الهدّامة والخطيرة الّتي مسّت كل أفق الحياة، سلك الطّبيب طريقة مهنته الإنسانيّة في مقاومة ومحاربة خطر المتجاوزين لهذه الإنسانيّة.

من خلال جولتنا القرائيّة للعمل الّذي بحوزتنا" **مصحة فرانز فانون**"، تبيّن لنا ذلك الثّراء للأمكنة فيه، وتعدّدها وتباينها فيما بينها، كما أنّ توصيف السّارد لأمكنة خطابه وحكايته لم يأت توصيفا لها بحدّ ذاتها؛ بقدر ما كان توصيفا للأجواء المخيّمة أو السّائدة فيها عبر مختلف المواقف الّتي تتّخذها شخصيّاته.

تعدّ تيمة "**المكان**" في خطاب **عبد العزيز غرمول** من التّيمات الّتي خلقت فجوات وثغرات؛ هذه الأخيرة تؤدّي إلى تهيّيج القارئ كي يملأها بمشرحة الدّرس والبّحث والتّحليل والتّعليل. وعبر هذا الفحوى التّوصيفيّ المكانيّ الغرمولي، يمكننا أن نتساءل: هل استطاعت المكانيّة الغرموليّة توصيف وتصوير عالم الشّخصيّات من الدّاخل والخارج، وما هي حدودها المفارقيّة الّتي شكلتها وما دورها؟

وإذا نظرنا لأغلب التّوصيفات المكانيّة في العمل السّرديّ عند **غرمول**؛ تجلّى لنا تأرجح المكان بين ثنائيّة ضدّية نديّة **(مركز، هامش– انفتاح، انغلاق)** تبعا للخيوط العاطفيّة الّتي تشدّ أوصال شخصيّاته المختارة في هذا المكان أو ذاك، دون أن نغفل عن المعنى الّذي اتّخذه المكان أحيانا، فتوصيف وتوظيف المكان في أعماله جاء فكريّا وفنّيّا، خارجا عن التّخوم

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فراز فانون، ص20.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المألوفة في الغالب، جسّد لنا مختلف المواقف المنبثّة فكريّا والإفرازات المنبعثة فنّيّا من شخصيّات الأضمومات على تنوّعها.

إنّ الحيّز المكانيّ في الحكي السّرديّ هو الفضاء الّذي تتحدّد دواخله مختلف التّوصيفات المشهديّة، والصّور، والمناظر، والدّلالات والرّموز، الّتي تشكّل قلب الحدث له؛ إذ يتمظهر باعتباره بؤرة المشهديّة التّوصيفيّة للشّخصيّة الرّوائيّة، فهو حلبة الأحداث، مادامت ديناميّة الحكي السّرديّ جزءا من ديناميّة الواقع، والتّوصيف المكانيّ ما هو إلاّ آليّة من آليّات رصد الواقع موقفا ورؤية واحتفاء بالمكان باعتباره ركيزة رمزيّة في بناء وتوصيف الرّواية.

هنا نجد **غرمول** ينطّلق في تأثيث عالمه السّرديّ من أرض الصّحراء بلغة حكائيّة واصفة تتملّى اليابس والشّاسع، في بيئة لا أخضر فيها؛ ليتّخذها وسيلة لنقل جزئيّات الحياة اليوميّة المعادية للواقع المرّ/ واقع الغربة والتّغريب، وعبد العزيز في مصحة فرانز فانون يغرف من نهر الحياة كمّا هائلا من الموجودات الإرثيّة الّتي ورثها عن الأجداد، لبناء مشروع لفلسفته السّرديّة، لكنّه يبقى معاد للواقع المعاكس والمشاكس؛ وذلك من خلال ترحيل هذه الموجودات الإرثيّة وإعادة موقعتها ضمن خارطة السّرد ومنحها دوال جديدة تقتضيها الجغرافيا السّرديّة المغايرة.
وهكذا تتبدّى لنا العلاقة بين المكان الجافّ ديمقراطيّا، والآخر الممطر إنسانيّا. علاقة طرديّة ملازمة، لكن في سرد غرمول هي ثنائيّة ضدّيّة (الهيمنة والتّمركز/ الإقصاء والتّهميش).

يحسن **غرمول** في وضع القارئ أمام الصّوّر الثّنائية المفارقة، الّتي تتساقط وتتثال عليه كلعبة الدّومينو، فلم تعد موضوعة المكان معزولة لدى القاطن فيه، ولكنّها أصبحت واردة في علاقتها بصورة أماكن أخرى.

من الطّبيعيّ أن تتواجد الصّحراء كمكان فاعل في سرد غرمول، لما لها من علاقة وطيدة مباشرة بالشّخصيّات والأحداث؛ تكمن في أنّ الصّحراء تقبع في الذّاكرة كالحلم الجميل، تستدعيها الذّكريّات كلّما شعرت الشّخصيّة ببلادة وضيق المدينة وضجيجها، وبين ظلم المدينة وضجيجها، تأتي السّردنة الغرموليّة بمفارقاتها الجماليّة لتنصف الصّحراء كخير محتكم في محكمة الإبداع الأدبيّ، خاصّة وأنّ الصّحراء بهدوئها، ورحابة صدرها، ووداعة أهلها، تحوّلت

إلى يوتوبيا تفرّ إليها الذّات السّاردة المختنقة كلّما شعرت بحاجة لذلك، وما أكثر المناسبات الّتي تحوّلت فيها بوابة الصّحراء إلى محطّ أنظار/ حلم بعيد، لتقف في خطّ مفارق لما تتمتّع به المدينة من صخب/ ضجيج/ غموض وصولا إلى الانتهاء المادّيّ أو المعنويّ، ممّا يؤهّل الصّحراء أن تتبوّأ يوتوبيا الشّخصيّات، يلجؤون إليها هربا من قسوة المدينة، وهذا ما يجعل جدليّة الصّحراء/المدينة قائمة دائما.

قد نفهم أن يكتب سارد عن المدن والحواضر، والشّوارع والحانات أو المتاحف والحدائق وناطحات السّراب، قد نفهم أيضا أنه يسعى لتأثيث المدينة والبيت والشّارع والقصر والحديقة بكلّ معاني اللّغة وجماليّات الألفاظ فالمقام يسمح، لكنّ الفهم قد يصبح عسيرا عندما يركب الطّموح كاتبا يسعى لتأثيث الصّحراء والإمساك بالمطلق ووصف المجرّد.

وإذا كانت" عبقريّة الأدب حيّزه"[1]، كما يقولون فإنّ عبقريّة الأديب هي تعامله مع هذا الحيّز، وفي كيفيّة تأثيثه بخيالاته وأحاسيسه دون الإخلال بالتزامه الأدبيّ، أو بالتزامه الإيديولوجيّ في الأدب.

الصّحراء في سرد **عبد العزيز غرمول** قضيّة وملجأ، قضيّة من حيث دفاع الكاتب الشّرس عن الحقّ في الوجود والموجود للصّحراء والصّحراويّين، وملجأ من حيث هروب السّارد إليها من لفح الحقد ونفح النّميمة والظّلم العابر للقارات" **شاهد من بعيد طيف رمادي يتحرك.. كان يتراقص كأمواج مضطربة، تنعكس الشمس الحارقة بين طياته فتعكس لونا شفافا يميل للزرقة كالماء.. هل هو سراب أم كائن مثله رمت به الحياة في هذا الفراغ الكوني.. خداع الصحراء أخطر من خداع البحار والغابات: لقد تأكدت من ذلك معك يا حضرات.. مرة ركضنا نصف يوم وراء قافلة من الجمال الهائمة وحين مالت الشمس باتجاه الزوال ضحكنا كثيرا على أنفسنا! لكن الصحراء أيضا لها قلب من سراب. مرة في غرة تعبر سحابة تائهة فتتكرم على الرمل ببضع قطرات تحسبها تجف قبل أن تلامسه**"[2]. إنّ أولئك الّذين ولجوا الصّحراء، أيّا كانت دوافعهم، قد غادروها وهم مثقّلون بوفر من الحكايات، غير أنّ الصّحراء في الوقت

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، ديسمبر 1998، ص160.

[2]– عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص24.

نفسه مرتع فذّ للخيال، وفضاء لا يضاهى لمسارات من السّرد لا تنتهي، وهي الّتي ألهمت شعراء، روائيّين، مغامرين، مستكشفين، جواسيس، ومغرمين بأحابيل الجغرافيا وعتمات التّاريخ، ومتصوّفة، ومهووسين بالتّحرّش بحدود الموت، وغيرهم ليدخلوها، ويخرجوا منها وهم على غير ما كانوا عليه.

والحقّ أنّ الصّحراء تستأثر باهتمام كبير في طقوس **غرمول** السّرديّة؛ بحيث أنّ هدوءها وغضبها، نفحها ولفحها، صفاءها وكدرها، أمانها وغدرها، كلّ ذلك يترك بصمته في الأبنيّة والأنسجة الحكائيّة، بما في ذلك الشّخصيّات والأحداث واللّغة. وهي في الوقت الّذي تؤجّج فيه التّمرّد، فإنّها تبسط السّكينة والوقار والهدوء والدّعة إلى درجة يتحوّل ذلك إلى طقس تعبّديّ يفرض حضوره على المسرد الشّخصيّاتيّ وعلى الفضاء الزّمكانيّ. هذا وتظلّ الصّحراء تمثّل اللّحظة المشرقة في ذاكرة الشّخصيّة الّتي تعيش حالة من الغربة والضّياع، بل هي **المعادل الموضوعيّ*** لأحاسيس الشّخصيّة الجامحة إلى التّحرّر والسّكينة.

يقول **عبد العزيز** "**لكن من فضائل الصحراء أنها تعلم الإنسان الصبر والتعود، وبشكل خاص تعلمه التعامل مع الطبيعة حسب مزاجها وليس حسب مزاج الكائن المقيم فيها**"[1].

---

*– مصطلح **المعادل الموضوعيّ** يرجع لأوّل من صاغه وهو **(توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot)** في معرض حديثه عن مسرحيّة **(هاملت Hamlet) لوليام شكسبير William Shakespeare** حيث اتّهم المسرحيّة بالغموض بسبب رجحان كفّة المشاعر فيها على الأحداث بمعنى أنّ شكسبير قد صاغ المشاعر مجرّدة دون أن يجد لها بديلا حسيّا ملموسا يستطيع أن يكون مثلا ملموسا للمتلقّي كي يدرك تلك المجرّدات من المشاعر فإنّ الأحداث الماديّة يمكنها أن تجسّد تلك المشاعر المجرّدة وتوحي بها بحيث تؤدّي ما يسمّى في النقد الأوربيّ **بالتّحقيق Réalisation** والمقصود بها اكتساب طابع حسّي ملموس أي تدركه الحواس...

إذن **المعادل الموضوعيّ** في أقرب صوره هو: (تحويل المشاعر المجرّدة إلى أشياء واقعيّة أو إيجاد بدائل واقعيّة ملموسة تحملها إلى ذهن المتلقّي ليصبح قادرا على إدراك تلك المشاعر) يقول **إليوتEliot** :" إنّ الطّريقة الوحيدة للتّعبير عن المشاعر فنّيّا هي إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشّخصيّات الّتي تعتبر المقابل المادّيّ لتلك العاطفة وقد تمّ تحويل كلمة المادّيّ إلى الموضوعيّ فبدلا من قولنا **(المعادل المادّيّ)** تمّ تحريفها إلى **(المعادل الموضوعيّ)**... أليست هذه هي نظريّة تحويل المعنويّ غير الملموس إلى مادّيّ ملموس الّتي يعتمدها **(فن الاستعارة العربيّة)**؟ فقط الرّغبة في التّشدق بألفاظ غير مفهومة يدفع البعض منّا إلى هجر كل ما هو أصيل وامتطاء ما هو جديد من مصطلحات إثباتا واهيا لأصالة الثّقافة الشّخصيّة.

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص37.

فالصّحراء بملفوظاتها المعبّر عنها تبعث الرّاحة في نفس النّاسك والمتعبّد بها وكلّ من يجوبها؛ تاركا وراءه كلّ مكان عدائيّ إقصائيّ/ المدينة بضجيجها وصخبها. كما تظلّ الصّحراء المكان الأنسب لإفراغ شحنة الذّات، واستعادة روح الأشياء المفقودة في عالم المدينة، فهي أشبه بعالم الأمومة الّتي تمارس سلطة الاحتواء والاحتضان، أجواؤها تبعث الهدوء والطّمأنينة في النّفوس التّائهة، كلّ ما فيها يوحي بالحميميّة، وعندما يشعر الإنسان بالتّوتّر والاكتئاب، بالغربة والضّياع، وعندما يريد التّطهّر من العفونة والضّغينة ومقترفات المدينة لا يجد أفضل من الصّحراء/الأمّ الّتي يلوذ في حماها.

إنّ غرمول وهو يحمل هموم الواقع يؤنّسن الصّحراء ويسردنها، يحاورها فتحاوره، يسألها فتعطيه، يحاول طمأنتها بأنّه يعرف مكنوناتها، وما يمكن قوله هنا أنّ "**تلك السعادات الصغيرة التي تنفحنا بها الصحراء مثل سراب دائم الخداع مرة في غرة، علينا القبض عليها قبل أن يستحوذ الرمل عليها ويضحك بها علينا! غريب يا حضرة الكولونيل أليس في الإنسان بعضا من خداع الصحراء المضحك والمؤلم في آن! ولكن خداع الصحراء، كما يكرر الكولونيل دائما، يا ويح من صدق الصحراء**"[1] تحوّلت إلى هذا الأصل المفقود/ الضّائع/ التّائه الّذي يشدّ الذّات السّاردة، والسّفر بها صوب الجنوب بحثا عن المنهل الّذي ترشف منه هويّتها.

الصّحراء الغرمولية هي الّتي تفضح عجائب وغرائب وتمظهرات الصّحراء، وتفصح عن الكائن والممكن المفقود: "**غير أنّه يوما بعد يوم يتأكد أن ذاك الرّجل الّذي تم نفيه إلى هذه الصّحراء لم يعد موجودا، لقد تمّ قتله ببطء وعنف، ولم تبق منه سوى بقية ها هي لا تزال منذ عصور تحاول أن تتعلم المشي في الحياة. مرة أخرى، كطفل يتدرب على الحفاظ على توازن واقفا**"[2]، إنّ المفارقة الهويّة بين الشّمال والجنوب عند الصّحراويّين ليست هويّة تراثيّة فحسب، بقدر ما هي هويّة جامعة مانعة لعبق الماضي وعطره، ومفارقات ومراوغات الحاضر، وانزلاقات المستقبل المتوقّع، بالإضافة أنّ مسألة الهويّة لم تتواجد من عدم؛ بل نتيجة رغبة الشّمال في استنزاف خيرات الجنوب.

[1]– عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، ص25.

[2]– المصدر نفسه، 26.

وخلاصة القول أنّ مرويات الأزمة وما بعدها تتكلّم فيها **غرمول** عن ألسنة الصّحراويّين/ المهمّشين، تقول: إذا كنّا غائبين عن المكاسب والمناصب والولائم فهذا لا يعني أنّنا ميّتين، بل إنّها ثّقافة من يحترم وطنه. وإنّ حديث **قرور** فيها عبر خطابه **سيّد الخراب** والمتمثّل عن السّلطة بلغة التّخفي واللامجاهرة هو إثبات لقمعيتها وتهافت دعاوي الدّيمقراطية الّتي تصدح بها، فكلّ صوت دونها نشاز.

الفصل الثّالث

الخطاب الرّوائيّ النّسويّ الجزائريّ وتجاوز مركزيّة الخطاب الذّكوريّ

1- الصّوت الأنثويّ وتمثيل النّسق الثّقافي

2- تهميش الذّات وتشظّيها/ سياق التّبادل

3- الجنس في المخيال العربيّ

4- السّرد النّسوي/ شعريّة اللّغة ومفارقتها

5- مرجعيات السّلطة الذّكوريّة

6- أبعاد تيمة الارهاب في الخطاب الرّوائيّ النّسويّ الجزائريّ

7- ظاهرة الاغتصاب من المحظور الاجتماعيّ إلى القول السّرديّ

8- خطاب الإرهاب في الرّواية النّسويّة الجزائريّة

ظلّت المرأة بتاريخها البعيد قابعة في ضفّة الهامش وآلياته السّياسيّة، الاجتماعيّة، الثّقافيّة، بسب القطيعة المفروضة عليها من طرف ثوابت وسلطات وأنساق ذكوريّة مختلفة، ساهمت في كسر وكبح ثقافتها وفكرها وإبداعها، كانت نظرة المجتمع إليها نظرة دونيّة، فهي العود اليابس الهشّ والأضعف العاجز عن تمثيل نفسها، وهي الظّل والعتمة، والسّوداويّة بحكم القيم والمعتقدات، الأمر الّذي أدّى إلى إغفال دورها وحقّها في التّعبير عن وجودها،" اتّخذ خطاب الجنوسة صورة جدليّة ولغة محتدمة وقلقا هوياتيا تهيمن عليه المركزيات وتتجاذبه الأقطاب المتضادّة. وأبرز ملامح الجدل الّتي يحملها خطاب الاختلاف الجنسيّ هي تمايز الذّكوريّ والأنثويّ حيث يجوب القطبان مناطق حرجة ويطوّقان قوانين ولعبة صعبة حينا ويخترقانها حينا آخر، لترتسم خرائط الهويّة والانتماء الجنسيّ وتضبط طقوس الرّغبة وممارساتها عبر جغرافيات محدّدة ومقدّسة معياريا، أمّا اختراق ذلك الهيكل الجندريّ فهو من قبيل العدول عن الحدود الطّوطميّة* الّتي لا تمسّ، حدود مقدّسة بجّلتها النّظم التيولوجيّة والسياسيّة أو فرضتها الأنساق الاجتماعيّة والثّقافيّة"[1]، ومن ثمة كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتّقاليد الّتي عبّدتها في تاريخها الطويل، وتتجرد منه لخوض معركة الوجود، جاءت الحركات النّسويّة الّتي" تعمل على تغيّير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة بين المرأة والرجل... كلّ جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة النّظام السّائد في البنيات الاجتماعيّة، أو مساءلته، أو نقده، أو تعديله، الّذي يجعل الرّجل هو المركز الفاعل، وهو الإنسان الحائز على الأهليّة،

---

*– ينظر: https://annabaa.org/nbanews/63/420.htm الطوطمية (Totemisme) الطوطم هو كائن حي يكون على شكل حيوان أو نبات أو يشكل جزءاً من حيوان أو نبات، وهو كائن طبيعي أو ظاهرة طبيعية أو رمز لهذه الأشياء يمثل الصفات المميزة لجماعة بشرية أو جماعات بشرية تعيش في مجتمع معين. والطوطمية هي الحالة التي تستعمل فيها الرموز الوثنية في تصنيف الجماعات الاجتماعية الواحدة عن الأخرى. وهي إقامة علاقة معينة بين جماعات بشرية وفصائل حيوانية أو نباتية متميزة، ينتج عن حركة ذهنية مزدوجة: إدراك تمايز الأجناس في نظام الطبيعة، واستخدام الفروقات التي يتم إدراكها لتحديد التمايز داخل النظام الاجتماعي. فالمسألة متعلقة إذن أول الأمر باختبار منطق الترابط والتقطع. غير أن الطوطمية يمكن تعريفها بأنها مؤسسة مستقلة لها صفات جوهرية خاصة بها وكثرة هذه الصفات سببت مشاكل كثيرة في تحديد معناها الحقيقي.

[1]– محمد بكاي: جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية، منشورات ضفاف، لبنان، دار الأمان، المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص13.

والمرأة جنسا ثانيا، أو كائنا آخر في منزلة أدنى، فتفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات المشاركة لأنّها إمرأة، وتبخس خبراتها لأنّها أنثى، لتبدو الحضارة البشرية في شتّى مناحيها إنجازا ذكوريّا خالصا، يؤكد سلطة الرّجل ويوطدها، ويقرّر تبعية المرأة له"[1]، فرفعت صوتها وقلمها منددة وثائرة لإثبات حريتها وحماية وجودها المؤنث، ثم إنّ الكثير من النّقاد والباحثين تحدّثوا عن فكرة الأدب النّسويّ وطبيعته وجذوره الّتي لقيت جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية- يمكن أنّها لا تزال ليومنا هذا- بسبب ما قد صدحت به قرائحهنّ، فهناك من يرى بأنّه ذلك الأدب الّذي تقوم المرأة بكتابته بنفسها، ارتبط مفهومه بالكتابة النسوية؛ حيث حمل في دلالته بأنّه" الأدب الّذي كتبته المرأة أي أنّه ارتبط بالهوية الجنسيّة لكاتب النّصّ الأدبيّ بين مؤيّد ورافض، ظهرت انتقادات من بينها: ما تحدثت عنه "**يمنى العيد**" بقولها: إنّ فهم المصطلح على هذا الأساس يدفع العديد من الكاتبات إلى رفضه لأنّهنّ وجدنا فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهويّة الجنسيّة"[2]، وهناك من نسبه إلى الأدب الّذي يبحث في نفسيّة المرأة وانشغالاتها ويعبّر عن همومها بغض النّظر عن جنس كاتبه، فقد" فضحت الرّؤية السّرديّة الأنثويّة عالما هشّا وممزّقا ومنهارا، فلا يمكن تمثيله بسرد متماسك. فقد أصبحت الكتابة جزءا من قضية الكاتب، وموقفه من العالم الّذي يعيش فيه. ومن المفهوم أنّه بمقدار تماسك السّياق الاجتماعيّ الحاضن للكتابة تظهر كتابة متماسكة، وظهرت الكتابة المتشظيّة في سياقات رافقت الأزمات الكبرى ومنها الحروب، فقد عاصرت هذه الكتابة أو أعقبت الحروب، وفي معظم نماذجها المعروفة. ومن العبث تصوير عالم منهار على أنّه متماسك، فالكاتب يتفاعل مع المرجعيات الاجتماعيّة، ويكاد يكون من المستحيل عليه الانفصال عن السياق الدّاعم له ولأدبه"[3]، الأمر الّذي دعا إلى توظيف التّركيب البيولوجي للمرأة والرجل" فالرّجل بحكم تعريفه له ذكر أي قضيب، ولكن هذا لا يعني أنّه يمتلك رمز الذّكورة، وهذا الاتجاه في التّفكير يروق

[1]- عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص13.12.

[2]- نازك الأعرجي، صوت الأنش، دار الأهالي، سوريا، دط، 1997، ص35.

[3]- عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، ج6، ص140.

للنّسوية، فمن ناحية يمكن أن نعتبر المرأة المفتقدة للذّكر أقل انخداعا، وأنّها تعتبر رمز الذكورة (في نظرية لاكان) وهما بالقوّة والسّلطة"[1]، ونجد أن السّمات البيولوجيّة للمرأة متمثّلة في كل من يدينها بالتأكيد" بخاصيته المشؤومة والشّيطانية إلى واقعة أنّه مفكر به على أنّه فارغ"[2]، كلّ هذه الفراغات الفكريّة بمراكزها المختلفة الّتي تسوّق في حقّ الأنثى تناست بأنّ" العمليّة الاجتماعيّة والعلاقات الاجتماعيّة هي مصدر الاختلافات بين الجنسين أكثر مما هي الاختلافات في الأعضاء التّناسليّة"[3]. وبالعودة إلى الإبداع الأدبي النّسويّ في شتىّ تشكلاته الأجناسيّة، ما فتأ يمارس نوعا من الإغراء على المتلقيّ وذائقته الأدبيّة، حتّى أضحى يتنامى باستمرار؛ مرفقا بأوجاع وآلام تكبّدتها المرأة الكاتبة في صفحات الإبداع، بعد أن تحوّلت فيه الكتابة النّسائيّة في مجال الرّواية إلى ظاهرة أدبيّة، أزالت به الهيمنة الذّكورية وتمركزها- بفعل الثّوابت والقيم- الّتي ما ظلّت واضعتها في حيّز الاقصاء. خرجت عن دائرة الشّيئية والاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها واهتمامها، كلها عناصر حاضرة في السّرد النّسويّ، اعتمدت فكرها الّذي هو" مجموعة من الأفكار والأفعال تهتمّ بها مجموعة من النّساء المهتمّات بالشّؤون الخاصّة بالنّساء دون الرّجال، ولكنّها لا تسعى لتغيير هذه الأوضاع، وهي تلك المجموعة الّتي تختص بالحديث عما تتعرض له النساء"[4]. ودار جدال نقدي ما انفكّ يتفاعل بسبب الطّابع الإشكالي لهذا النّوع من إبداع المرأة الأدبي؛ بدءا بإشكالية المصطلح الّذي يلحق صفة "النّسويّة" به وانتهاء بسؤال الاختلاف/ والخصوصيّة قياسا على الإبداع الرّوائيّ العام.

التّجربة الرّوائيّة النّسويّة الجزائريّة في تاريخنا الأدبيّ الّذي يفترض أن تكون دينامية مستمرة، متعاقبة، تمنح لها الاستقلالية لتقدّم ثوابت ثّقافية شاهدة على فترات من تاريخنا

---

[1]- سارة جمبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص254.

[2]- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009، ص39.

[3]- ويندي كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية- مقتطفات مختارة- تر: عماد إبراهيم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص99.

[4]- هند محمود، شيماء الطنطاوي، نظرة للدراسات النسوية، منشور برخصة المشاع الإبداعي للنشر، ط1، 2016، ص16.

السياسيّ والثقافيّ والاجتماعيّ، الّذي يخصّها ويخّص أتباعها، القابعين خلف سجون النّبذ وأسوار الاقصاء، كلّ هذه الشّواهد كان له الدور في بلورة التّجربة الرّوائيّة النّسويّة ونضجها، ذلك أنّ هذا الجنس الأدبيّ – الرّواية – كغيره من الأجناس الأخرى لا تحصد ثماره إلاّ بتهيئة أرضية خصبة وبقدر خصوبة هذه التّربة يكون نجاح التجربة لامعا.

بهذا الطّرح تسعى الحركة النّسويّة لخلخلة الأنا الذّكورية وفتح الباب أمام تقبّل المختلف لكون الجنوسة نفسها تأتي من الآخر. فالتّصنيف الاستبعاديّ للأنثى هو استبعاد للإنسان نفسه في حقيقة الأمر. لقد جاء التّفكيك لتدمير التّعارضات فالمرأة هي النّقيض، هي الآخر للرجل، تناط بها قيمة سلبيّة في علاقتها به، لكنّ الرجل هو ما هو فقط بفضل استبعاده المستمر لهذا الآخر. ومن ثمّ فإنّ هويّته كلّها مشتبكة ومعرضة للخطر في نفس اللّفتة الّتي يسعى فيها إلى توكيد وجوده الفريد، إنّ المرأة ليست مجرد آخر، بل إنّها آخر وثيق الارتباط به بوصفه ما لا يكون هو، إنّ الرجل يحتاج إلى هذا الآخر حتى وهو يزدريه، وهو مكره على إعطاء هويّة إيجابيّة لما يعتبره لا شيء ووجوده ذاته ليس فحسب متوقفا بصورة طفيليّة على المرأة، وعلى فعل استبعادها وإخضاعها، لكن كذلك فإنّ أحد أسباب ضرورة هذا الاستبعاد، هو أنّها قد لا تكون آخر تماما في نهاية المطاف فربما تمثّل علامة على شيء داخل الرّجل ذاته يحتاج إلى أن يكتبه[1]

حاولت الحركات النّسوية الأدبيّة العربية أن تلفت انتباه المؤسسة الثّقافية المبنية على أفكار القطب الذّكوري إلى دورها الفعّال وأحقيتها في تبنّي اتجاه أدبي جديد يحتفي باهتماماتها، ويصوغ أسئلتها" حيث قدمت المرأة/ الكاتبة نماذج متقدمة على صعيد الرؤى والتكنيك عبر معيار فني متماسك البنية والرؤية، منها امتلاكها للأدوات الفنية والوعي المتقدم"[2].

تاريخيّا، لا بدّ من العودة إلى النّصوص ما بعد الاستعماريّة والتّذكير بأنّها كتبت في بادئ الأمر بلغة المركز(الذّكوريّ)، وهو أمر حتميّ –فهو مالك الخصوصيّة وصاحب الهيمنة– في

[1]– ينظر: تيري ايجليتون: في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،1991، ص161.

[2]– عوني صبحي الفاعوري: ملامح من صورة الأخر في السرد النسوي العربي، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، 2015، ص339.

الفترّة الّتي قضى فيها الرّجل عن كيان الهامش (المرأة)، والّذي كتب هذه النّصوص إعلاء من شأن المركز، الّذي كان ينظر إلى الفكر النّسويّ بأنّه" يروج لكتابة أنثويّة تكون المرأة مركزها، فيتشكّل العالم من منظورها، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصّة تعتمدها في تمثيل نفسها وعالمها. ولكن لا يقصد بالهويّة الأنثويّة وبالكتابة الأنثويّة الاقتصار على ذات المرأة فقط، بل زحزحة الهيمنة الذّكوريّة المتغلغلة في الثّنائيّات المتضادة السّائدة: الرّجل، المرأة، العقل، العاطفة، القوّة، الضّعف، إذ تضفي الثّقافة السّائدة قيمة أعلى على الطّرف الأول من تلك الثّنائيّة، وتخفض أهميّة الطّرف الثّاني"[1]. وبالتّأمل في طروحات الكتابة النّسويّة الّتي تغذّت من الواقع الّذي تعيشه المرأة راحت تسير بمبدأ" الشّك في معطيات الثّقافة الأبويّة، وإعادة النّظر بالوعي النّاقص الّذي لازمها عبر التّاريخ، فروّج لصلاحيتها الأبديّة، ثم سحب الثّقة عن المسلّمات القابعة في ثناياها، وإبطال مبدأ الهيمنة القابع في مفاصلها الأساسيّة، واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التّبعيّة على قاعدة من الوعيّ الأصيل بكل من الذّكورة والأنوثّة، بوصفهما شريكين وليسا نقيضين، فتكون الكتابة الأنثويّة تمثيلاّ لما جرى كبته، واستلهاما لما جرى استبعاده"[2]، لعلّ الصّراع الّذي عاشته الأنثى داخل المؤسسات الّتي نشأت فيها والمحيطة بها جعلت منها تنهار لزمن طويل وتعيش وسط ما يملى عليها فيه، حتى جاء الوقت لتعبّر فيه الأنثى عن حروقاتها وأوجاعها وآلامها التّي كبتت لفترات وتطلق لنفسها صوتا مسموعا في ظلّ الهيمنة والسّيطرة الذّكورية.

ابتكرت كتابة أنثويّة أو خطاب يظهر هموم الأنثى وانكساراتها ظهورا ممتعا، خطاب ينفلت من عجرفة الذّكوريّة وعدم إشراكها في دوائر الفكر والثّقافة والسّياسة والحياة الإجتماعيّة، هكذا، ومع فلسفة الاختلاف استدعي اللاّمفكر فيه و" الهامشيّ" ليهدّد كينونة المركز. ثمّة حيث تمتلك المرأة هويّة خاصّة ويعترف بأنّها مستقلة في قدرتها وشخصيتها تقتدر على الإبداع وفي مكنها امتلاك اللّغة تمهيدا لامتلاك السّلطة، فالاختلاف، كما يقرّ **دريدا** Jacques Derrida،" ليس مشتقّا عن الهويّة، بل الاختلاف على الأصح هو ما يجعل الهويّة ممكنة،

[1]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، ج6، ص115.

[2]– المرجع نفسه، ص115. 116.

ومن ثم يستحيل أن تتطابق الذّات مع نفسها تطابقا خالصا وحاسما"[1]. صبّ فيه "النّقد النّسويّ" امتعاضه على المقولات العقلانيّة والمنطقيّة للفلاسفة الذّكور من أفلاطون إلى هيجل، تجريحا لذلك التّاريخ الطّويل من التّهميش والنّبذ والإنكار والتّحيّز الذّكوريّ، فحتّى الحداثة بقيمها التّنويريّة ومطالبتها بالمساواة بين الجنسين لم تفلح كثيرا في مساعيها، لأنّ التّفكير في الموضوع لم يكن بتلك الأهميّة في نظر الذّكورة، فلم تحض بوعود تحرّريّة، حتّى فتحت التّيارات ما بعد الحداثة المجالات الاجتماعيّة والحقول الفكريّة لإعادة التّفكير في ذلك التّصنيف المجحف والقاسي للمرأة خارج النّظم والأنساق، عندما ينظر إليها على أنّها ملحق، أو موضوع ثانوي غير ضروريّ وخارج نطاق التّقدّم، يتناقض مع متطلّبات التّنوير، وهو نوع من المغالاة المركزيّة في الهيمنة والتّسلط، وعدم السّماح بالتّمركز على "النّوع الاجتماعيّ" وخطاباته السّياسيّة والثّقافيّة الّتي تختزل المرأة عنوانا للعجز أو السّلب فقط[2].

افرز المناخ الثّقافي جيلا من الكاتبات الجزائريات ذات التّعبير العربيّ وتحقيقا منهنّ للذّات وتأكيدا لهويتهنّ، استطاعت فيه–المرأة الكاتبة– أن تتمرّد على هذا الواقع السّلطوي وكسر أنظمة التّمركز من خلال الولوج إلى عالم الكتابة، والتّفنّن فيها بأساليب مختلفة مرّرت من خلالها شفرات مضمرة تحتاج إلى التفكيك وفضح أنساقها، ولكنها لم تستطع في الوقت نفسه إلاّ القليل منهن الخروج من عالم الرّجل، الّذي ظلّ يلاحق تفكيرها، لذلك لجأت في إبداعها إلى ثنايا السّرد والحكي لتؤطّر عبر شخوصها عما يثور تحت السّطح نصّا وعالما، واستطاعت أيضا أن تتمرّد بذلك على هذا الواقع الظالم سعيّا وراء الحرية والمساواة"[3]، أسهم هذا التّمرد المستحق في تصدّع الأبنية (السياسيّة، الاجتماعيّة، الثّقافيّة) الذّهنيّة منها والسّلوكية للمجتّمع الجزائريّ، وبسبب ما نجم عن قدرتها الكبيرة في تصوير وصياغة عوالم فنّيّة إبداعيّة إنسانيّة، تحوّل فيه وضع المرأة داخل هذه الأبنيّة المشكّلة للمجتّمع، خاصّة بعد أن توفّرت على عناصر

1– جاك دريدا: بول دي مان وآخرون، مداخل إلى التفكيك، تر: حسام نايل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013، ص 419.

2– ينظر: محمد بكاي: الغيرية وإشكالية الهوية النسويّة عند لوس إريغاراي، ص431. 432.

3– ينظر: عوني صبحي الفاعوري، ملامح من صورة الأخر في السرد النسوي العربي، ص339.

الوعيّ الّتي حفزتها على النزوع إلى التّحرر، والدّعوة إلى المساواة مع الأخر –الرّجل– بعد أن فقدت طوال تاريخها الطّويل مقومات الكيان الخاص بها وعناصر الهويّة المستقلّة بها.

ظهر الإبداع النّسائيّ الجزائريّ في مجال الرّواية في مناخ سياسيّ واجتماعيّ وثقافيّ متأزّم بسبب أجواء الفتنة الّتي طبعت الجزائر في فترة التّسعينيّات؛ ولا تزال عاهتها لليوم يتخبّط فيها هذا الإبداع، مما جعل –الإبداع النّسائيّ الجزائريّ– يستثمر مناخاتها المأساويّة في تشكيل عوالم حكيها، الّتي لوّنتها فجائع الموت العبثي والرعب السّائد والفوضى العامّة، ناهيك عن النّظام الأبويّ بسطوته وهيمنته الّتي يمكن الانتهاء إلى أنّه" نسق ثقافي–تربوي– اجتماعيّ محكوم برؤية الرّجل للعالم طبقا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكا للنّساء والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم، ووجوده يضفي قيمة الأشياء، وكلّ شيء يكون مهمّا بمقدار اندراجه في مداره الخاص. وكلما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها وأهميتها، فكلّ شيء يندرج في علاقة تبعية، وبخاصّة المرأة الّتي تتكرّس وجودا في عالمه باعتبارها كائنا تابعا تكميليّا، وتزينيّا، وموضوعا للمتعة"[1]، لم يأت تهميش المرأة ولا أدبها تهميشا اعتباطيا عابرا، وإنّما استند إلى اعتبارات وخلفيات (المركزية الذّكورية بطبائعها وثوابتها وهيمنتها)، ما تعلّق منها بالصّورة الأولى للمرأة الّتي "يضعها مع الأطفال والحيوانات في مقولة واحدة ومع غير النّاضجين والمرضى والضّعاف ولا تخلو محاورة الجمهورية من تمثيل النّساء على هذا النّحو، فقبل تقديم الفكرة الثّورية الخاصّة بإدخال النّساء ضمن طبقة الحراس، هناك تأكيد على منع الحراس الشّبان من تقليد النّساء، فالمرأة كثيرة اللّجاجة والتّباهي، غير متعاونة معتنيّة بنفسها، مجدفة، سهلة الانقياد، هشّة أمام المرض والحب، والعمل"[2]. فهذه النّظرة الإحتقارية الأولى الّتي لازمتها منذ القدم، سعت المرأة إلى كسرها والثّورة على أفكارها وثوابتها البالية، فبقدر النّظرة الاستعلائيّة للمركز (الرّجل) وتهجّمه الدّائم وتهكّمه الصّريح في مواطن، إلاّ أنّ" وظيفة الكتابة الأنثويّة

[1]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص110

[2]– سوزان موللر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2002، ص39.

تتجلى في قدرتها على تمثيل هذه المواقع، وتسليط الضّوء عليها. ومن الطّبيعي أن تمرّ هذه الكتابة بصعاب التّقليد والمحاكاة بل والتّبعية، قبل أن تنفصل وتستقلّ وتتميّز بذاتها... فهي تمرّ بثلاث مراحل من التّطور المتعاقب محاكاة الأشكال السّائدة للتّقاليد الأدبيّة المهيمنة، والاعتراض على هذه المعايير والقيم، واكتشاف الذّات أي البحث عن الهويّة"[1]، بهذه الطّريقة هدّمت الرّؤية الأنثويّة أبنية الهيمنة وفق عوالمها الخاصّة أصبحت فيه" الكتابة الأنثويّة فعلا مجاورا غايته تنشيط المناطق المهجورة في التّمثيل الثّقافيّ، فضلا عن التّركيز على الخبرات الخاصّة بالمرأة تجاه جسدها وعالمها، وهو ما فشلت الثّقافة الأبويّة في تمثيله على نحو صحيح"[2]، سعت الأنثى إلى مجابهة هذه التّراكمات الواقعيّة الأبديّة، والخوض في معارك بالعدّة الإبداعيّة حيث جاء صوتها" إثبات الهويّة والذّات مجال خصب لتصفيّة الحسابات، والّتي لم تبتعد عن أهم الموضوعات حضورا وغيابا كالعنف، والتّبرم من المؤسّسة الزّوجة، الاحتفاء بالجسد وملذاته، الوقوف على العذريّة، البلوغ الأنثويّ، فكرة الأنثى الخالدة؛ أي المرأة الّتي لا تلد... فالرّواية النّسويّة لا تقترح عرض تجربة إمرأة متكاملة، وإنّما تجربة حقبة أنثويّة في حياة المرأة"[3]، هذا الفهم للهويّة الأنثويّة الّذي كانت تحتاجه؛ ولطالما انتظرته ليس من أجل المطالبة بالمساواة بينها وبين الرّجل" فالمرأة لم تكن نقيضا للرّجل في يوم ما، إنّما كانت شريكة، لكنّ الثّقافة المهيمنة حولتها إلى تابع، فوظيفة الكتابة الأنثويّة هي تعديل العلاقات بين الطّرفين، ومحو التّناقضات، وإبرار الخصوصيات، وملء الفراغات الّتي أهملتها الثّقافة الأبويّة"[4]، ذلك أنّ المساواة تعني أنّ هناك ذاتا مفردة وواحدة تشعر المرأة بالنّقص حيالها، ويتلخّص أملها الكفاحيّ في أن تصل إلى مرتبة هذه الذّات، فلم تكن الكتابة الأنثوية" نقيضا، إنّما رديفا كاشفا لكل ما جرى إهماله عن قصد أو غير قصد في الثّقافة الأبويّة، فتكون الكتابة الأنثويّة كتابة اختلاف

[1]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص116.

[2]– المرجع نفسه، ص119.

[3]– عبد الله ابراهيم، المحاورات السردية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2011، ط1، ص138، 139.

[4]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص116

وليست كتابة تضاد"[1]، وبحكم التّصوّرات الّتي نادت بها العقل الإنسانيّ ظهرت وتجلّت في خطاباتها المختلفة، حيث يتعالى الطّرف الأول على الثّانيّ، ويتعامل معه بمنطق الإقصاء، متشبثا بداء الاصطفاء، ومن خلال استقصائنا لفعل التّمركز والتّحيز القائم نجد جملة ثنائيّات، والتّصوّرات الضّديّة: الخير/ الشّر، أنا/ آخر، الذّكر/ الأنثى، المركز/ الهامش، المتخفّي/ الظّاهر، المتعالي/ المبعد، الطّاهر/ المدنّس...الخ.

شهدت المرأة منذ زمن بعيد أنواعا كثيرة من القهر والظلم والتسلّط من قبل الأسرة والمجتّمع، ظلّت خاضعة لقرون متواليّة ورهينة النّظرة الدّونيّة والأنماط الثّقافيّة السّائدة، وكأنّها لا تتساوى مع الرّجل في شيء من الحقوق والواجبات، مرميّة في قالب الجسد باعتبارها جسدا لا كائنا واعيّا مثقّفا، ومن هنا كان على ذلك الكائن الثّقافيّ المستلب أن يثبت ذاته؛ منه بزغت بوادر الدّافع عن كينونتها ووجودها والبّحث عن كرامتها في صفحات الرّجل" فعبر تاريخ النّظام والعقد الاجتماعيّين، ظلّت المرأة طيّعة الرّجل، تخدمه وتفعل ما يأمر بها، أصبحت المرأة في وضعيّة المرؤوس لتأتمر بأوامره وتنتهي لزواجره، فكلّما كانت المرأة قليلة السّلطة، طيّعة السّلوك كلما كانت مثالا للمرأة الصّالحة... وكلّما كانت حقول السّلطة ضيّقة على المرأة قلّت التّوتّرات واختفت التّأجيجات الدّاخلية للأسرة. لكنّ الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل أصبحت ملكا أو شيئا تابعا أو عنوانا للفضيحة والبؤس والعار، بعبارات أخرى لم تنصف الخطابات الشّمولية ولا العقود الاجتماعيّة المرأة بل سجنتها داخل دوائر الخضوع والتّبعية بينما ظل "الرّجل/ الذكر" جسدا متعاليّا يترأسها"[2]، لطالما ظلّت المرأة تنادي لقرون متواليّة الأنماط الثّقافيّة السّائدة والتّصوّرات الجاهزة الجامدة للقطب الذّكوريّ؛ بإنصافها وإعطائها مساحة تتنفّس فيها؛ وتسبح فيها بمخيالها، إلاّ أنّها –للأسف الشّديد– ارتبطت بها مجموعة من المفاهيم المغلوطة الّتي كرست نظرة غير منصفة اتجاه كل ما هو أنثويّ باختلاف الشّعوب والأمم والحضارات.

ارتكزت الخطابات النّسويّة الجزائريّة الّتي بين أيدينا على فكرة الصّراع بين الطّبيعة والثّقافة، فالرّجال يرون أنّ المتاح لهم في التّلذّذ والاستمتاع قد سوغته الطّبيعة في تفريقها بين

[1]– المرجع السابق، ص117

[2]– محمد بكاي: جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية، ص60.

المرأة والرّجل، فوضعته في مقام أعلى لتكون الأنثى في خدمة متعة، ولا يحق لأحد تخريب هذا التّفاضل، فلا يجوز الاحتجاج على قوانين الطّبيعة، وبالعودة إلى شخوص المرويّات النّسويّة – **تاء الخجل، وطن من زجاج**– الّتي اكتسبت ثقافتها من خلال الدّين، وهو ظاهرة ثقافيّة تهدف إلى ترسيخ قيم الفضيلة، فترى في ذلك بهيمية تعود بالإنسان إلى عصره البدائيّ، فالثقافة هذّبت الطّبائع، وكبحت الأهواء، وقيّدت الغرائز الهمجية، وأحلّت الفضائل محلّها، فهي الّتي تمنح بني البشر هويّتهم الإنسانيّة، فلا يمكن إطلاق العنان للعنف، والألم، والغرائز العمياء، بل ينبغي التّمسك بالفضائل، وبسط معاني الخير في العالم، فتلك هي صيرورة الحياة في مسارها الصّاعد من مرحلتها الوحشيّة إلى نهايتها الإنسانيّة"[1]. شكّلت هذه الفضائل أعباء على المخيال الذّكوريّ ومركزيّته، حتّى تمّ" التقاط نسخة قوية لمقولة" **موت الرجل**" الصّارخة الّتي جاءت بها النّسويات، مفهوم خلخل عبره البّعد التّراتبيّ للجنس الإنسانيّ بين جنسين أوّلي وآخر ثانوي، بمعنى أنّهن مزّقن النّسيج الشّبكي لفضاء معنويّ وهمي، أخضع المرأة لقيود متسلسلة، تقوم وسائله على اللّغة والثّقافة أو الرّمز والمقدّس"[2]. لقد أرادت المرأة– الكاتبة– بهذه الصّورة توعيّة المجتّمع والذّكوريّة بوجه الخصوص، وتحسّسه وتنبّه بني جنسه بالمعاناة الّتي تعيشها، والتّهميش الّذي تتعرض له باسم الدّين، وباسم العادات والتّقاليد الّتي ما زالت حاضرة رغم التّقدم المدنيّ للمجتّمع.

سنطلّ على الوجع الأنثويّ ومكابدة سلطة الرّاهن الذّكوريّ من خلال خطابات **فضيلة الفاروق وياسمينة صالح (تاء الخجل، وطن من زجاج)** بوصفهما أنموذجا تطبيقيا يفرز لنا خصوصّية الخطاب الأنثويّ، وقدرته على أن يحوم بمخيال التّلقي، بنكهة الوجع الأنثويّ في السّرد الجزائريّ، عبر ثنائيّات مختلفة(المركز والهامش، الأنا والآخر، المبعد والمتعالي، الطّاهر والمدنّس) الّتي تزيح السّتار على ضدّية كليهما في إطار الصّراع المأزوم، وأحد أهمّ العوامل المؤثّرة في حياة المرأة الجزائريّة والمحدّدة لوضعها؛ ولأشكال وجودها الاجتماعيّ.

[1]– ينظر: عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص185.

[2]– محمد بكاي: جدل النسوية، فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية، ص28. 29.

1- الصوت الأنثويّ وتمثيل النّسق الثّقافيّ:

1-1 النّظريّة النّسويّة بين التّجلي والنّقد:

ليست النّسويّة في مجال الأدب حدثا وليد السّاعة بل لها امتدادات في الوعي الجمعيّ والتّراث الثّقافيّ العربيّين منذ الجاهلية، عندما كانت الأنثى توأد خشية أن تقول شعرا فتجلب العار لقبيلتها، وعندما كان الغناء والحكي حكرا على المرأة في التّاريخ الاسلاميّ؛ من اختصاص الجواري، وإلى أيامنا هو مستمر في المناطق النّائية في دول بعينها (ثقافة نسويّة متباينة الاضمار من بلد لآخر)، وعندما أصبح المعنى الجمالي للثّقافة (الثّقافة العالمة)، يؤكّد عبر الفنون على الخصوصّية الثّقافيّة، منذ نهاية التّسعينيّات وبداية الألفية الثّالثة، التّاريخ الّذي شهد ولادة ما أصبح يعرف بأسلوب الرّواية الجديدة، متلوّن بتيار ما يعرف بـ "ما بعد الحداثة "في كتابات روائيّين وشعراء جزائريّين خاصة الهواة منهم، منذئذ أصبحت الرّواية عندنا تطرق موضوعات الهويّة المثيرة لقضايا الدّين والعرقيّة/ الطبقيّة والنّسويّة/ الجندر... الشائكة دونما أسف.

والنّسويّة الجزائريّة ليست وليدة كتابة نسويّة عربية مستقلة عن مطالب الحركة النّسويّة في العالم، بل كانت نتيجة استيراد الحداثة بما فيها الحداثة النّسويّة على مدار القرن التّاسع عشر، مطالبة بالمساواة في ميدان العمل والتّعليم والانتخاب والحقوق المادية مع الرّجل. ثمّ مع الموجة النّسويّة الثّانية في الولايات المتّحدة وصولا إلى "الثّورة النّسويّة" بأتم معنى الكلمة، وهي النّضال من أجل الحقوق المعنويّة لمساواتها بالرّجل في الحرّية والعدالة، وتعدد الزّيجات والفنّ وحرّية التّعبير والتّحرر من البطريركيّة* وغيرها، هذه المكتسبات تطوّرت إلى تيار "ما بعد

*- أسد رستم: كنيسة مدينة الله أنطاكية العظمى، ج1، المكتبة البولسية، بيروت 1988 ص405: البطريرك (ج بطاركة أو بطارقة) كلمة يونانية مكونة من شطرين، ترجمتها الحرفية "الأب الرئيس"؛ ومن حيث المعنى فهي تشير إلى من يمارس السلطة بوصفه الأب، على امتداد الأسرة، ولذلك فإن النظام المعتمد على سلطة الأب، يدعى "النظام البطريركي". أما في المسيحية، فتتخذ الكلمة معنى رئيس الأساقفة في الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية؛ ويدعى مكتب البطريرك البطريركية. أما المؤرخون العرب فقد اصطلحوا على الكلمة لفظ "بطريق" من حيث الصلاحيات، فإن البطريرك هو أسقف مقدم، وله حق الولاية على جميع الأساقفة بمن فيهم رؤساء الأساقفة، المؤسسة البطريركية أطلقت على خمس في القديم: روما، والإسكندرية وأنطاكية والقسطنطينية والقدس، غير أنها لاحقًا أطلقت على مواقع مختلفة

النّسويّة" فيما عرف بـ "الموجة النّسوية الثّالثة" بداية السّبعينيّات، في حين انشغلت التّنظيرات النّسويّة الغربيّة بالصّراع بين النّسويّة في مرحلتها الثّانية، والّتي مثّلتها الكاتبة الفرنسيّة **سيمون دي بوفوار** بقضايا الطلاق والتّحرش الجنسيّ، أثارت حركة مرحلة ما بعد النّسويّة حق التّحرش الجنسيّ والإغتصاب والمثلية، وهي انقلابات لم ترق للجميع كونها كرّست نموذج المرأة العاهرة وشرعنته." كان لوجهات النّظر النّسويّة أهميتها المتزايدة في نقد ما بعد الاستعمار، بل إنّ الاستراتيجيات النّسويّة المعاصرة ونظريّة ما بعد الاستعمار تتداخل وتتبادل الفائدة. ونستطيع القول إنّ النّقاد ينظرون إلى الخطابين كليهما باعتبارهما شيئا واحدا. فهناك تواز واضح بين تاريخ النّظريّة النّسويّة ومشاغلها من ناحية، ونظريّة ما بعد الاستعمار من ناحية أخرى. الأمر الّذي تشير إليه رائدات في النّقد النّسويّ من مثل (**جين ريس**/ Jean Rhys) و(**دوريس ليسنغ**/ Doris Lessing) و(**توني موريسون**/ Tony Morrison) و(**جاياتري سبيفاك**/ Dayatri Spivak) اللّواتي تضمّنت دراساتهنّ رؤى خاصّة تسعى إلى استعادة المهمّش مكانته المفترضة، كما تسعى إلى قلب أبنيّة الهيمنة، بل الشّك في الفرضيّات الأساسيّة للفكر المهيمن، مع ضرورة مواجهة التّقاليد الذّكوريّة المجحفة، ويبقى الموضوع الأهم هو مساءلة الفرضيّات الّتي نهضت عليها تصورات القمع، بما يترتب على هذه المساءلة من وجوب فضح طرق (المهيمن) في فرض الصّمت والقمع على (المهيمَن عليه)"[1]. بدأت عربيا مرحلة اكتشاف الذّات وإثباتها في الكتابة مع **نوال السعداوي** و**ليلى العثمان** و**فاطمة المرنيسي** وغيرهن، وهي المرحلة الّتي تحوّلت فيها النّسويّة إلى سياسة للهويّة في النّصّ الأدبيّ خطابا وقصّة وسردا، مرتبطة بشكل وثيق بظروف البنية الثّقافيّة– الإجتماعيّة؛ البطريركيّة الّتي ينتجها الآخر الذّكوريّ المسيطر، يتحوّل فيها النّصّ الّذي تكتبه المرأة من وسيلة لإسماع الصّوت إلى هدف بحد ذاته، إلى

من العالم كالبندقية والبرتغال وروسيا ورومانيا وأثيوبيا والهند ومناطق أخرى. أما في أصل استعمال اللقب، فالظاهر أنه في القرن الأول كان يطلق على رئيس الجالية اليهودية في أنطاكية، ومن ثم لقب أسقفها بطريرك بوصفه الرئيس.

[1]– رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، دط، جامعة البترا الخاصة، قسم اللغة العربية وآدابها، دت، ص13.

خطاب الجندر (Gender)*، كما سنرى مع بطلة **فضيلة الفاروق** في رواية "**تاء الخجل**" الّتي تتجندر على عشيقها الثّري برفض المبادرة في طلب الحب برغم حاجتها إليه. وطرح موقف هويّة مضاد للدّين والسّلطة، عندما اتّكلت الكتابة النّسويّة على سرد الجسد الأنثويّ (بالضمير أنا)؛ في رمزيّته (مقموع أو مبتور أو منتشي) أكسب الكتابة الأنثويّة جماليّة وخصوصيّة ثقافيّة، وهذا ما طرحته روايات **فضيلة الفاروق** الأثيرة بقضايا وآفات ولدت من رحم الأسرة في سياق محافظ/ الجزائر، منادية بتحريرها إثباتا لذواتهن ومواجهة للنّسق السوسيو- ثقافيّ المحليّ المسيطر، باعتبار أنّ "الأسرة هي منشأ العلاقة الأخلاقيّة بين الناس (..) لا أخلاق بغير أسرة"[1] بإدراك جدلي، نتيجة علاقة الرّواية الجديدة بالتيار المذكور المحتفي بالمتشظّي والهامشيّ والمسكوت عنه واللاّمفكر فيه واللاّعقلاني والمنقب في "كل ما يقيمه العقل من توازن بين الرّوح والجسد"[2] أي بين المقدّس والمدنّس على مستوى العقل الأخلاقيّ العربيّ.

لعلّ في هذا التّحليل النّقديّ الثّقافيّ الّذي بين أيدينا لروايتيّ "**تاء الخجل ووطن من زجاج**" الحاملتيّين لسمات الرّواية الجديدة، استكناه للخطاب الجدليّ في علاقة الذّات بالمتمثل للآخر أيضا في فضاء سوسيو- ثقافي، عاج بالمحظورات نئيا للهوية الثّقافية: العادات والتّقاليد الدينيّة والقيم الإجتماعيّة المرتبطة بهما من الانتكاس والتلاشي على يد العولمة الثّقافيّة، ناهيك أن تيار النّسويّة، والذّات والأخر، والهويّة، والثّقافة وقضاياها، كلها بذور منتشة تحتاج فقط إلى تربة النّقد الثّقافيّ الخصبة كي تثمر" أكثر ما يقال اليوم عن العولمة، يكاد يكون تكرارا لما قيل من قبل عن الغزو الثّقافي أو الإمبريالية أو التّبعية، حتى عن الحداثة بوصفها "غربية" و"غازية"..

---

* - **الجندر**: مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والبيولوجية الطبية، والنفسية، والعلوم الطبيعية، والقانونية، والدينية، والتعليمية، والأدبية، والفنية، وفضاءات العمل، والتوظيف، والاتصال، والإعلام، والتراجم، والسير الذاتية؛ ما جعله حقلاً علميا ثريا لبرامج ودراسات تخصصية بدأت تنشط في الكليات والجامعات الغربية. ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليليّ يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عموما، والغربية خصوصا. سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، سنة 2000، ص14.

[1]- طه عبد الرحمن: روح الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص100.

[2]- يسري إبراهيم: فلسفة الأخلاق لفريديريك نتشة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص267.

فهناك ظاهرة تضخيم إيديولوجي في تعاطي المثقّفين العرب مع العولمة"[1].

هذه القراءة النّقديّة الثّقافيّة لكونها "نظريّة جديدة في النّقد تقوم على البّحث عن الثّقافيّ في النّصيّ وعن النّصيّ في الثّقافيّ، وهو ما يعني لأول مرة، قيام النّقد بوظيفة معالجة الأعمال الأدبيّة في ضوء عدة سياقات ثقافيّة متقاطعة فيما بينها[2]، تحتمل أيضا بعضا من التّفكيك كون النّقد الثّقافيّ يركّز بشكل أساس على أنظمة الإفصاح النّصوصيّ، وهي مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيويّة، كما تتبدّى في أعمال **بارت ودريدا وفوكو**. وقراءة جماليات التّحليل الثّقافيّ سرديّا بحسب تصوّر **ستيفن غرينبلات** أيضا. يقول **عبد الله الغذامي** عن النّقد الثّقافيّ "إنّه نظريّة ومنهج في الأنساق المضمرة أو المعتقدات الذّهنيّة العميقة باعتبارها نماذج راسخة ومنظومة فكريّة ثابتة، ذات أثر في النّصوص الثّقافيّة، والجماليّة بالذّات،(..) النّقد الثّقافيّ استعمال للأدوات النّقديّة لنقد الخطاب الثّقافيّ، وكشف مجموعة الأفكار المتآزرة والمترابطة الّتي تتمكّن في الأعماق، وتؤثر بشكل حتمي في الفعل الجماليّ والثّقافيّ، حتى تصبح ذات وجود حقيقي يمثل الأصل النّظريّ للكشف والتّأويل"[3] فقد جاء هذا النّقد لاستنطاق الأنساق المضمرة الّتي هي صلب النّقد الثّقافيّ وبما أنّها حتميّة فمجموعة المثقّفين والمبدعين ليسو سوى (كائنات نسقيّة)، ومهما كانت قرارات الثّقافة الشّخصيّة الذّاتيّة لدراسته فإنّها لا تملك القدرة على إلغاء مفعول النّسق، لأنّه مضمر من جهة، ولأنّه متمكّن ومنغرس منذّ القديم وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثّف، وأنّ المراد به كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغة والشّعر والنّصّ الجميل، ولذلك كان من مطالب أصحابه إيجاد نظريّات في (القبحيات) لكشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعيّ والحسّ النّقديّ، فهو نظام بنويّ بمعنى أن له بنيّة متآزرة كامنة في أعماق الخطاب الثّقافيّ، وهذا النّظام له وجهان أحدهما ظاهر والآخر مضمر. حيث أنّه "نسق" يمكن أن يحدد هذا النّسق عبر وظيفته،

---

[1]– جورج طرابيشي: من النهضة إلى الردة تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000، ص165– 166.

[2]– آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص30.

[3]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، ص67.

وعمله وأثره، وليس من خلال وجوده المجرد. وإنّ الوظيفة النّسقية تظهر في النّصّ الجماليّ خاصّة: كالشّعر والقصّة، وتظهر في غير الجمالي أيضا[1].

في نفس الوقت هي استكناه لجماليّة النّصّ الرّوائيّ الجديد الّذي تكتبه الأنثى، بتوظيف فنّيّ لرموز الجسد؛ ولعنصريّ الشّخصيّة العالمة المقابلة للشّخصيّة غير العالمة، اللّتان ليس لهما وجود خارج ثنايا الكلمات، لدى أرمدة من الرّوائيّات الجزائريّات المعاصرات **كياسمينة صالح وفضيلة الفاروق** مركزات على "الشّخصيّة العابثة بهويّتها (رمزية العبث بالجسد): مصادر ثقافتها هي ثقافة الآخر والشّخصيّة، كمرتكز للحفاظ على هويّتها الّتي مصادر ثقافتها تراثية"[2]. تأتي مهمّة النّقد النّسويّ في إقصاء (القراءة الأبويّة/ Patriarchal) وإحلالها نوعا آخر أكثر صحة يفرض نفسه مكانه، ويكون له حضور مساو للقراءة البطريركيّة، الّتي تعكس رؤية الرّجل فقط[3]، الأمر الّذي يتماشى مع نظريّة ما بعد الاستعمار الّتي تطلب توخي الحذر لدى التّعامل مع منظومات القيم، الّتي طوّرها الرّجل الغربيّ المتفوّق، والّتي منحته مجموعة من الامتيازات يغدو من الصّعب أن يتنازل عنها بسهولة، وهي الامتيازات الّتي مكّنته آليات القمع المتوالية من الحصول عليها، يتمثّل بعضها في عملية إسكات الآخر وإخراسه. وهو ما عبرت عنه **جياتري سبيفاك** في أبحاثها عن القمع المزدوج، الواقع على المرأة المستعمرة. تاريخيا، لابدّ من التّذكير بأنّ النّصوص ما بعد الاستعماريّة كتبت في بادئ الأمر بلغة المركز (الذّكوريّ)، وهو أمر حتمي في الفترّة الّتي قضى فيها الرّجل على كيان الهامش (المرأة)، والّذي كتب هذه النّصوص إعلاء من شأن المركز، الّذي كان ينظر إلى الفكر النّسويّ بأنّه" يروّج لكتابة أنثويّة تكون المرأة مركزها، فيتشكّل العالم من منظورها، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصة تعتمدها في تمثيل نفسها وعالمها. ولكن لا يقصد بالهويّة الأنثوية وبالكتابة الأنثوية الاقتصار على ذات المرأة فقط، بل زحزحة الهيمنة الذّكوريّة المتغلغلة في الثّنائيّات المتضادة السّائدة: الرّجل،

---

[1]– المرجع نفسه، ص67.

[2]– بشير بويجرة: أزمة الهوية أم عبث الراهن في رأس المحنة، مقاربة حول تعالق راهنية الهوية، ملتقى رواية الراهن وراهنية الرواية بجامعة سطيف 2، 3/2/1، ماي، 2006.

[3]– ينظر: رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص13.

المرأة، العقل، العاطفة، القوّة، الضّعف، إذ تضفي الثّقافة السّائدة قيمة أعلى على الطّرف الأول من تلك الثّنائية، وتخفض أهمّية الطّرف الثّانيّ"[1].

يبدو أنّ" وظيفة الكتابة الأنثويّة تتجلى في قدرتها على تمثيل هذه المواقع، وتسليط الضوء عليها. ومن الطّبيعي أن تمرّ هذه الكتابة بصعاب التّقليد والمحاكاة بل والتّبعية، قبل أن تنفصل وتستقلّ وتتميّز بذاتها... فهي تمرّ بثلاث مراحل من التّطور المتعاقب محاكاة الأشكال السّائدة للتّقاليّد الأدبيّة المهيمنة، والاعتراض على هذه المعايير والقيم، واكتشاف الذّات أي البّحث عن الهويّة"[2]، بهذه الطّريقة هدّمت الرّؤية الأنثويّة أبنية الهيمنة وفق عوالمها الخاصّة لتصبح فيه" الكتابة الأنثويّة فعلا مجاورا غايته تنشيط المناطق المهجورة في التّمثيل الثّقافيّ، فضلا عن التّركيز على الخبرات الخاصة بالمرأة تجاه جسدها وعالمها، وهو ما فشلت الثّقافة الأبويّة في تمثيله على نحو صحيح"[3]، سعت فيه الأنثى إلى مجابهة هذه التّراكمات الواقعيّة الأبديّة فقد جاء صوتها" إثبات الهويّة والذّات مجال خصب لتصفيّة الحسابات، والّتي لم تبتعد عن أهم الموضوعات حضورا وغيابا كالعنف، والتّبرّم من المؤسّسة الزّوجة، الاحتفاء بالجسد وملذّاته، الوقوف على العذرية، البلوغ الأنثويّ، فكرة الأنثى الخالدة؛ أي المرأة الّتي لا تلد (...) إلى أن قال: فالرّواية النّسويّة لا تقترح عرض تجربة إمرأة متكاملة، وإنّما تجربة حقبة أنثويّة في حياة المرأة"[4]

لا بد في هذا السياق من استحضار كتاب **ساندرا جلبرت** و**سوزان جوبر** (المرأة المجنونة في العلية/ The mad woman in the Attic)، إذ ينظر إلى المرأة المقهورة ويبرز شعور المخبأ والمنكر، بالارتكاز على بيرتا المجنونة في رواية **شارلوت برونتي**، وهي –أي بيرتا– رمز واضح لاستضعاف المرأة في المجتمع الأبويّ، حيث يتم تصنيفها على أنّها مصابة بالهستيريا لتبرير المعاملة السيّئة الّتي تلقاها، في إشارة إلى أنّ المرأة حين تصبح فائضا عن متطلبات الرّجل يتم حجبها بعيدا، مثلما فعل زوج بيرتا، وعليه فإنّ المجنونة في العلية ترمز

[1]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص115

[2]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص116.

[3] – المرجع نفسه، ص119.

[4]– عبد الله ابراهيم، المحاورات السردية، ص138 .139.

للتّجربة الأنثويّة بوجه عام تحت هيمنة السّلطة الذّكوريّة[1]. هذا الأمر الّذي جعل "**سيمون دي بوفوار**" تتساءل عن النّقائص في خصوصيّات المرأة وأسبابها؛ الّتي جعلت منها "جنسا آخر"، إنّ دعوة "سيمون" إلى المساواة بين المرأة وبين الرّجل، هو من أجل التّشابك بين الجنسين والتّعايش ضمن أنساق الحياة المتاحة لهما، من خلال التّصوّر العام للعلاقة بينهما والفهم للكينونة الأولى، هذا الفهم للهويّة الأنثويّة جعل "**لوسي إريغاري**" ترد على الحركة النّسويّة المطالبة بالمساواة بين الرّجل والمرأة وبشدة" فالمرأة لم تكن نقيضا للرجل في يوم ما، إنّما كانت شريكة، لكنّ الثّقافة المهيمنة حولتها إلى تابع، فوظيفة الكتابة الأنثويّة هي تعديل العلاقات بين الطرفين، ومحو التّناقضات، وإبرار الخصوصيّات، وملء الفراغات الّتي أهملتها الثّقافة الأبوية"[2]، ذلك أنّ المساواة تعني أنّ هناك ذاتا مفردة وواحدة تشعر المرأة بالنقص حيالها، ويتلخّص أملها الكفاحي في أن تصل إلى مرتبة هذه الذّات، فلم تكن الكتابة الأنثويّة" نقيضا، إنّما رديفا كاشفا لكل ما جرى إهماله عن قصد أو غير قصد في الثّقافة الأبويّة، فتكون الكتابة الأنثويّة كتابة اختلاف وليست كتابة تضاد"[3]، لكنّه، وحسب إريغاري، تقول:" في كتابي نظرة تأملية للمرأة الأخرى قمت بتفسير ونقد كيف أن الموضوع الفلسفيّ الذّكوريّ، تاريخيا قد خفض جميع الغيريات إلى علاقة مع" نفسه" هو داخل عالمه وآفاقه، كمكمل، أو كإسقاط أو كجانب ثانويّ أو وجه جانبي كأداة أو كطبيعة، لذلك أسعى من خلال النّصوص الفرويديّة كما من خلال الوسائل الفلسفيّة الكبرى أن أظهر كيف أن الآخر هو دائما آخر للذّات عينها وليس غيريتها الفعليّة"[4]

هذا الصّمت أو الإسكات كان هدفه تثبيت مجموعة التّصوّرات الأخلاقيّة والاجتماعيّة الرّاسخة، وإغفال حقوق الإنسان الأساسيّة، الأمر الّذي ترفضه سبيفاك في دعوتها إلى الانتباه

---

[1]– بتصرف: تود جانيت: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص66، ينظر: إبراهيم رزان: الرجل في النقد النسوي، مجلّة البصائر، مج11، ع1، نيسان، 2007، ص25.

[2]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص116

[3]– المرجع نفسه، ص117

[4]– محمد بكاي: الغيرية وإشكاليات الهوية النسوية عند لوس إيريغاري، الفلسفة والنسوية، ص434.

إلى القوّة السياسيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة للعنصرية في المجتّمعات، ومن ثمّ كان لابدّ من تأكيد الحاجة إلى أن يسير ما هو تفكيكيّ وما هو سياسيّ جنباً إلى جنب، وهنا يترسَّم كلّ من النّقد النّسويّ ونقد ما بعد الاستعمار خطى نظريّة التّفكيك، فيقفان أمام مصطلحات من مثل (أبيض وأسود) (رجل وامرأة)، الّتي ترسخ فصلا متعسفا داخل الوعي الجمعيّ للمجتّمعات، حتى إنّ بعض النّقاد ينظر إلى التّفكيك باعتباره نشاطا هدفه الأول إنصاف قطاعات إنسانيّة معيّنة استخفت النّظريّة القديمة بحقوقها. وهو ما يشكل سندا مهمّا في إعادة فهم المسلّمات القديمة وزعزعة الكثير منها. وبالتّالي، فإذا كان المهيمن (الرّجل، المستعمِر) قد احتكر عملية التّشفير الرّمزيّة، واستبعد فيها المهيمَن عليه (المرأة، المستعمَر)، منذ زمن طويل، فإنّ التّفكيكيّة تأتي لتضع المهيمن عليه في قلب هذه العملية، مما ينقض مجموع البنى الرّمزيّة القائمة على رؤية المستبد وحده للعالم، الّذي يعرف الآخر بالسّلب، باعتباره حاملا لمجمل الخصائص السّلبية الضّرورية لإبراز مدى إيجابيّة الخصائص الّتي يحملها هو[1]. هكذا، توضع النّسويّة بين الثّوابت والمكبوتات وبين الأفكار البالية، الّتي رسّخها كقيم أوّلية "يشكل المنظور النّسويّ تجاه فعل الذّكورة في سياق سرديّ رئيس، يتكوّن من خلال استحضار العلاقة بين المستعمِر (الرجل) والمستعمَر (المرأة) إذ يعد النّقد المرأة الباحثة عن حرّيتها وإنسانيّتها مستعمرة للرّجل المتسلّط والقمعيّ على وجه العموم، لذلك تظهر صورة الرّجل عموما في أنساق نمطية قائمة على استغلال المرأة واضطهادها وسجنها في البيت"[2]، ومن هذا المنطلق (استعادة صوت المهمّش)، ظهرت في الآونة الأخيرة ظاهرة إعادة قراءة الأعمال الأدبيّة الأمهات بطريقة مختلفة. فالنّصّ يحقق حضورا فاعلا قويّا عبر امتداده في عدد من النّصوصّ الماضيّة والمعاصرة.

2-2 الجنوسة والرهانات الثقافية:

حريّ بنا تتبّع وتقصّي سياق ظهور الجندر الذي يبدو أنّه ارتقى في سبعينيّات القرن الماضي مع (**آن أوكلي**) (Ann Oakley) في كتابها الجنس والجندر والمجتّمع، الّذي أفضى

[1]- ينظر: رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص14.

[2]- حسين مناصرة: قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2013، ص09.

بلفظة الجنس "تحيل على مختلف الفوارق البيولوجيّة والفيزيولوجيّة والعضويّة بين الرّجل والمرأة؛ تلك الفوارق النّاتجة عن الوراثة والوظائف والأدوار الطبيعية المرتبطة بكل عنصر. في حين، يرتبط الجندر بالثّقافة. ومن ثمّ، تحيل اللّفظة على مختلف التّقسيمات الاجتماعيّة الموجودة بين الرّجل والمرأة"[1]، الأمر الّذي استدعي عدم رضوخ النّسويّات بمحاولتهنّ تفكيك الثّوابت المرسّخة من طرف المهيمن الأول، وتعبيد طرق طويلة وشاسعة تجد فيها المرأة حرّية تتحرّك فيها ضمن فضاءات الحياة الاجتماعيّة.

جاء مفهوم الجندر الّذي يعني "المقارنة بين المرأة والرّجل من خلال الأدوار السوسيولوجيّة الّتي يؤديها كل طرف على حدة تأثرا بالقيم السائدة. ومن ثم، فالجندر مفهوم سوسيولوجيّ أكثر مما هو بيولوجيّ؛ لأنّه يشير إلى مختلف الأدوار الاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي تمارسها المرأة؛ تلك الأدوار الّتي تتغير من فترّة زمنيّة إلى أخرى. في حين، لا يتغيّر الجنس Sex في عمومه، مادام له خاصّية بيولوجيّة ثابتة مميزة للذّكر والأنثى على حد سواء"[2]. هذا المصطلح الّذي شكّل البنّية الأولى لإعادة الاعتبار لهذا الكائن فقد "تمحورت حوله الدّراسات النّسائية في كافة المجالات :السياسيّة، الاجتماعيّة، الاقتصاديّة، البيولوجيّة الطبيّة، النّفسيّة، العلوم الطّبيعيّة، القانونيّة، الدّينيّة، التّعليميّة، الأدبيّة، الفنّيّة، فضاءات العمل، التّوظيف، الاتصال، الإعلام، التّراجم، السّير الذّاتيّة؛ مما جعله بؤرة لبرامج ودراسات عبر تخصّصية بدأت تنشط في الكليات والجامعات الغربيّة. ولعلّ المحرك الأساسي لمثل هذه الدّراسات هو الدّعوة التّحرريّة الّتي تبنّتها الحركات النّسائيّة في تركيزها على مفهوم الجنوسة باعتباره عاملا تحليليّا يكشف الفرضيّات المتحيّزة المسبّقة في فكر الثّقافة عموما، والغربيّة خصوصا"[3].

ومن هنا، جاءت الجندريّة بنزعتها النّسويّة" لمجابهة ذلك التّفاوت المصطنع بين الرّجل والمرأة على أساس بيولوجيّ ووراثيّ وعضويّ، أو على أساس مجموعة من الأحكام النّوعية

---

[1]– جميل حمداوي: سوسيولوجيا الجندر عند فاطمة المرنيسي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2019، ص12.11.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص09.

الّتي كانت نتاجا لمجموعة من العوامل السياسيّة، التّاريخيّة، الاجتماعيّة، الاقتصاديّة، الثّقافيّة، الدّينيّة. في حين، ثمّة تماثل وتكامل بينهما عند أخذنا بالمقاييس العلميّة والمنطقيّة والتّجريبيّة والواقعيّة"[1]. فكلّ مطالبتها بالمساواة ليس سوى أخذ الدّور الّذي قضى عليه القطب الذّكوريّ منذ أمد بعيد، ولأنّ إيمانها العميق بأنّها ستحدث ثورة بقيت تنتظر الفرصة لإظهار إمكانياتها" فالجندر هو اختلاف الأدوار والعلاقات والمسؤوليّات والصّور ومكانة المرأة والرّجل والّتي يتم تحديدها اجتماعيا وثقافيا عبر التّطور التّاريخيّ لمجتمع ما وكلّها قابلة للتّغيير فهو الأدوار المحدّدة اجتماعيا لكلّ من الذّكر والأنثى، وهذه الأدوار الّتي تحتسب بالتّعليم تتغيّر بمرور الزّمن وتتباين تباينا شاسعا داخل الثّقافة الواحدة ومن ثقافة إلى أخرى".[2]

وبناء على هذا فإنّ الاختلاف القائم على الجنس لا يعني أفضلية الرّجل على المرأة، ولكن إذا قلنا إنّ النّساء غير المتعلّمات عددهن أكبر من الرجال المتعلمين، فهذا الاختلاف ليس طبيعيا، لأنّه من صنع البشر ولا نستطيع أن نقول: إنّ الرّجال أفضل من النّساء لأنّهم أكثر تعليما، لأنّه لو أرسلت البنات إلى المدارس وأتيحت لهن فرصة التّعلم لتغير الوضع وأصبحت مثل الرّجال[3]."وإذا كان مفهوم الجنس يستعمل في تبيان الفوارق البيولوجيّة، "ويوظف في المقاييس الإحصائيّة الّتي تتعلق بقياس سمات الذّكورة والأنوثة، فإنّ الجندر يستعمل في تحليل مختلف الأدوار والمسؤوليّات والحاجات الخاصّة بكل من الرّجال والنّساء، في كل مكان وسياق اجتماعيّ".[4]

كما يجدر ذكر مرتكزات الجندر "على مختلف العلاقات الموجودة بين المرأة والرّجل، والنّضال من أجل التّحرر والانعتاق، والكفاح من أجل تحقيق العدالة والمساواة مع الطّرف

[1]– جميل حمداوي: سوسيولوجيا الجندر عند فاطمة المرنيسي، ص11.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– عبد النور إدريس: النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسوية، دار الفضاءات، عمان، 2012، ص90.

[4]– جميل حمداوي: سوسيولوجيا الجندر عند فاطمة المرنيسي، ص13.12.

الآخر، والمطالبة بالتّنمية المجتمعيّة المستدامة للنّهوض بأوضاع المرأة المترديّة نحو ظروف أحسن ومثلى"[1].

"وعلى العموم، يقصد بالجندر مختلف الفوارق غير البيولوجيّة بين الرّجل والمرأة. بمعنى أنّ النّوع، أو الجندر، هو نتاج الفوارق الاجتماعيّة الّتي تخضع بدورها لمجموعة من العوامل النّفسيّة، والدّينيّة، والذّهنيّة، والاقتصاديّة، والسياسيّة"[2].

تتمظهر صورة الرّجل في الجمهوريّة الّتي تحكمها المرأة –الخطاب الّذي تنتجه المرأة– ويتقمّص دور البطل، صانع القرار وراعي الأسرة وصاحب السّلطة الأبويّة، إلّا أنّ هذا لا يتجاوز صيغة "التقمّص"، لأنّه –كما بيّنا سلفا– أصبح غير فعّال في مجتّمعه وغير عامل وغير منتج، بالإضافة إلى كونه لا يحمي أنثاه (الابنة) تقول **فضيلة الفاروق "لم أصدق أن الأطفال ينتحرون لهذا حققت من الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت أنه هو الذي رمى بابنته من أعلى الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة. قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت**"[3]، ولا يستطيع إرضاءها (الزوجة)" **هجمت النّساء على العروس، كانت تبكي**"[4]، ولا حتى مقاومة إغوائها وسيطرتها عليه(العاهرة)

"**ابتسم ياسين بخبث:**

– **أيتها العاهرة، نصر الدين أحق بك مني؟**"[5]، أدّى هذا الوضع من اضمحلال الفحولة في أوساط المجتّمع الجزائريّ وخاصّة ضمن الفحولة الذّكوريّة القابعة في فضاء المركز، إلى سعي المرأة إلى ممارسة الأبوة على نفسها، والتّحول من الأنثى الخاضعة لحماية مزيفة يدّعيها الرجل، إلى الأنثى القادرة على حماية نفسها، وتحمل مسؤوليّاتها، وهو ما جعل المرأة عاملة، ومنتجة

[1]– المرجع نفسه، ص13.

[2]– جميل حمداوي: سوسيولوجيا الجندر عند فاطمة المرنيسي، ص13.

[3]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص39.

[4]– المصدر نفسه، ص26.25.

[5]– المصدر نفسه، ص28.

بل أكثر من هذا، إمرأة تمارس أمومة وأبوّة على الرّجل، فكانت هنالك الكثير من خطاباتها الّتي تظهر ذلك، الأمر الّذي سعت المرأة من أجله متمثّلة عقلية وتفكيرا يختلف عن تفكير الرّجال القدريين المكتفين بالتّواكل، إذ إنّ هذه المرأة وهنا تتمثّل لديها تيمة "التّضحيّة" من أجل الآخر الّذي تراه على أنّه "طفل" يفتقر إلى فحولة الرّجل، سواء أكان زوجا أم أبا، وهي بذلك تقلب الأدوار بأمومتها الطّاغية من جهة، وسعيها الحثيث لمشابهة الرّجل، وفحولته، وحتى تجاوزه، لأنّها بذلك تمارس وظيفة الأنثى ووظيفة الرّجل معا.

في مقابل الصّورة الشّهوانيّة للمرأة بعين الرّجل، يصنع الجسد الأنثويّ صورة حصريّة للرّجل، إذ إنّ الصّورة المرسومة للرّجل سواء بعينه، أو بعين غيره من الرّجال، أو حتى النّساء لا تتعدى كونها صورة خارجيّة، خادعة في أغلبيّة الأحيان، يقوم هو بتسويقها عن نفسه كما في حالة "الجماعات الإرهابيّة" أو ما جاء في سيرة الأحدب، وتكتسب الصّورة الّتي يصنعها الجسد الأنثويّ للرّجل أهمية بالغة بالنّسبة إليه، خاصّة إذا تعلق الأمر بأدائه الجنسيّ، وهو ما يحدّد درجة فحولته ورجولته.

في الرّواية تمثل شخصيّة "المغتصبة" الجسد الأنثويّ الصّريح، الخاضع لكل سلطة رجاليّة، إذ منحت جسدها ومتعات عديدة لتحقق للرّجل رغباته اللامنتهيّة، تلك هي صورة الرّجل المسكوت عنها، الرّجل الخالي من العواطف المولدة للشّهوة، فعندما يمقت الرّجال نساءهم، أو يسعون بجد إلى عدم توطيد علاقة حب معهن، تكون النّتيجة علاقة ميكانيكيّة، تزيد من مسافة البون بين الرجل والمرأة، وتكثر مثل هذه المشاهد في الرّواية، وكأنّ الرّجل مسكون بشبح الخوف، يريد فقط الانتقام لفحولته، من ذلك الكائن الشّهواني الّذي يعطي لنفسه الحقّ بتقييم فحولته ونشر تقارير عنها.

إنّ أهم صورة رسمها الجسد الأنثويّ للرّجل في الرّواية تفتح شهيّة الفحولة وتفضحها من خلال بحثنا عنها وجدناها تمثّلت في الجماعات الإرهابيّة، وما قامت به من تعنيف واغتصاب وتكسير لكيان المرأة، راحت من خلال نصّ **فضيلة الفاروق** إلى التّمنّي بالموت على أن تفقد شفرها وتبقى سجيّنة الواقع بقذارته الّتي لا تنتهي، يظهر لنا العريس أمام الأنثى الّتي ملكه

بقرانه المدني والشّرعيّ الأولى بصورة سلبية، حيث تقول السّاردة:" **وصورة العرس الكئيب الّذي حضرته البارحة ما زالت جرحا في ذاكرتي.. خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا... عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل. دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج، قالت إحداهن بدون خجل يا لاّ...، كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئا لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء**"[1] إلاّ أنّ تلك الشّهادة على الخيبة الّتي تصبّب بها العريس عرقا، أو عدم الفحولة لم تظهر بتاتا، فقد ظلّ يكافح بإظهارها حتّى فعلها. فقد ينتج" هناك عدم توافق أخلاقيّ، أمر سياسيّ مبطّن سيظلّ مستمرا على التّكوين الثّقافيّ للأجيال اللاحقة باعتبار المرأة مجرد فجوة لسد المآرب الجنسيّة والشّبقيّة للرّجل"[2]، فقد أصبح السّرد النّسويّ اليوم مشحونا بالقيم وشديد الحساسيّة تجاه ما يقع في الواقع الّذي تقطنه أو تتخيّله، ولعل هذا ما جعل الكاتبة الجزائريّة لا تأمن هذا الواقع، الّذي قد يفتك بتماسك الأسرة وبعلاقاتها الفرديّة في أيّة لحظة، لذا فإنّ معظم ما تطرحه الكتابة النّسوية في هذا السياق هو بحثها عن عالم جديد، وبحثها عن تلك القيم الجديدة الّتي من شأنها أن تنظم حياة أسرتها وفق سلوكات خصبة وسوية، وهذا البّحث عن السّبيل الأمن للاستقرار الأسري هو ما صنع لكل منها فرادتها الّتي تميّزها عن غيرها فكريّا وإبداعيّا وفنّيّا"[3].

وبالنّظر إلى ما أثبته الفكر النّسويّ بالمرجعيّة الدينيّة للنّظام الأبويّ، الّذي خاضت فيه المرأة صرعات كثيرة ومتشعبّة تخوّل لها إسماع صوتها والالتفات لها ولكيانها، هذه المرجعية الّتي منحت نظاما للرّجل وتبوأ موقع السّيادة الكاملة، وفرض فيه السّلطة من خلال المؤسّسات الاجتماعيّة والثّقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والدّينيّة المعبرة عن الهيمنة الأبويّة، لأنّه اختلق دعما دينيا يصونه ويذود عنه[4].

2- تهميش الذّات وتشظّيها/ سياق التّبادل:

---

[1]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص25.26.

[2]- محمد بكاي، جدل النسوية، ص112.

[3]- ينظر: إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص145.

[4]- ينظر: عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج6، ص70

تسعى هذه التّوطئة في ضوء هذه المفاهيم أن تدرس صورة "الآخر" في الرّواية النّسويّة الجزائريّة فترة ما بعد التّسعينيّات، حتي تكوّن هذه الأخيرة خطوة لتبيين صورة الآخر، ومن ثمّ الوصول إلي فهم كامل لهويّة الحكيّ الجزائريّ في فترة هامّة من تاريخ الجزائر، وهي إبّان الأزمة. ويرمي البّحث من خلال الدّراسة أن يلامس الذّات وانشطارها في الرّواية التّسعينيّة وما بعدها، كما يبرز كيفيّة تفاعل "الأنا" مع "الآخر"، ويحاول أن يكشف مجمل الأفكار والقيم الّتي تشكل وجدان الشّعب الجزائريّ. يوجّه الكاتب نقده إلى الذّات النّاظرة في بعض الأحيان، ويرسم صورة الآخر عبر الحديث عنهم، وتمجيد سلوكهم وتصرفاتهم أحيانا وينقدهم أحيانا أخري.

إنّ من أوّليات الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ المعاصر، عودة الرّوائيّين الى الذّات والتّمسك بها، والارتباط بالخلاّن والأوطان، وما تحمله من خصوصيّات ثقافيّة واجتماعيّة، وذلك من خلال نقد الذّات، في رضوخها لواقع الاستلاب والتّبعيّة، وتغييبها لهويتها أمام الغيريّة، إنّها حالة من التّمزّق والشّرخ الفكريّ بين الثّقافات، فالذّات أضحت تتجاذبها حالة من الصّراع والاصطراع بين الذّهنيّات الرّاسخة، وما يمليه الآخر من بنى فكريّة وثقافيّة مختلفة، متجذّرة في أنساقه.

فالهويّة ووعي الذّات من الطّروحات الّتي شغل بها المفكّرون في عصرنا الحديث. فلا ذات بدون آخر، ولا آخر بدون ذات،" فالذّات فيه تبع للآخر وهي، لا يمكن أن تنتزع شرعيّتها المعرفيّة إلاّ بواسطة إعادة إنتاجها بمنظور الآخر، بل لا سبيل إلى رؤية الذّات إلا بمنظور الآخر، ومن ثمّ فإنّها ستتلون بألوان ذلك المنظور، وصار المعيار الغربيّ بمعطياته المنهجيّة هو الّذي يحدد موقع الذّات ودرجة الأهمّية، وهي صفة تلازم التأثر السلبيّ ولا تليق بالمثاقفة الإيجابيّة"[1]، وبما أنّ الأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فحسب؛ بل تنقل صورتها الذّاتيّة أيضا، إذن، تشكيل موضوعة الآخر ضرورة لتوجيه الانتباه إلى التّحديات الّتي تواجه هويّة الأنا الثّقافيّة الّتي ظهرت منذ نهاية القرن العشرين حتى الآن، وفي ظلّ زخم المعلومات

[1]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص529.

والشّبكة العنكبوتيّة باتت تشكل تهديدا للهويّة الثّقافيّة للأنا؛ ولا يمكن مواجهة هذه التّحديات بالصّدام مع الغرب والآخر.

وعليه، كيف استطاعت الرّواية النّسويّة الجزائريّة –في ظلّ الأزمة– تشخيص جدليّة الذّات والغير؟ وكيف جاءت خصوصيّة هذه الخطابات الّتي صوّرت الجدليّة فكريّا وفنّيّا؟ هل هي تختار الموقف الإيجابيّ أم السّلبيّ؟ أو تقف في موقف التّوازن والتّعادل بين الذّات المنشطرة إلى آخر؟!.

لقد تمّ تناول فقدان الهويّة؛ أي الاغتراب في أكثر من نّصّ روائيّ، مرافقا لعلاقة الأنا بالآخر، وبما تحمله هذه العلاقة من معاني الصّراع. جسّدت الرّوايّة النّسويّة صور العلاقة بين الأنا والآخر المغاير، على الصّعيدين الدّاخليّ والخارجيّ في شكل انتقاد وإدانة، وفضح أوهام الذّات وانحرافاتها الفكريّة أو الشّعوريّة، مركّزين على الآخر الّذي يعيش وسط الأنا، الّذي يعتبره الكثيرون السّبب المباشر في الكثير من حالات فقدان الهويّة والتّشرذم الذّاتيّ، ومن هذا المنطلق ترسّمت صورة الأنا مشوّهة ضبابية في ذهن الفرد العربيّ.

موضوعة الهويّة من بين القضايا المستعصيّة الّتي أسالت المداد مدرارا بين الباحثين والمشتغلين في حقل الفلسفة والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، بصفتها انبعاث من الذّات والكينونة وإثبات الوجود، كما أنّها سمة جماليّة وقيمة حضاريّة تتحكم الذّات في تواجدها، والمتتبع لماهيّة المصطلح ومفهمته يجده في غاية الصّعوبة والتّعقيد، خاصة إذا عرفنا أنّه بعيد كل البّعد عن منظومة اللّغة العربيّة ودخيل عليها، لكن المعنى العام له هو أنّه يصب إلى الّذات أو الجوهر أو إثبات هذه الكينونة الّتي خلقت أزمة داخل المجتّمع والثّقافة، بصفتها مسألة وجود وإثبات وحضور؛ وانتقال من التّغييب والتّهميش والإقصاء إلى التّمركز والتّموقع والتّعالي، وضمن ترسانة الخطاب النّسويّ تورد لنا **ياسمينة صالح** بقولها" **واجب الوطن.. وواجب الوفاء للوطن من دون أن يقف يوما ليسأل: لماذا لا يكون للوطن واجبه نحو أيضا! كنت أضغط على أسناني كي لا أنفجر بالضحك حين يتكلم عن الأمن الوطني".. عن "السيادة الوطنية"، عن**

"**دولة القانون**" و"**العدالة**" و"**الحرية**"[1] وتضيف قائلة "**أجل يا صديقي. مات الرشيد. دفناه أمس مع زميلين له. مات مبتسما، كمن يتحرر أخيرا من كذبة الوطن والناس...!**"[2] نظرة الحسرة والانكسار الّذي وصفته **ياسمينة صالح** يؤكّد عمق الأذى الّذي وصل إليه المهّمش داخل وطنه، يعيش مغتربا يبحث عن حاله، يلتف هنا، يجد رائحة الدّم توزّع في كل ركن من الشّارع، يلقي بنظره هناك يلمس الجثث الّتي تعفّنت يوما بعد يوم" **الوطن حقيقة يجب الايمان بها يا بني. الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلاّدين ولا السّجّانين ولا المنفيّين ولا المفقودين، ولا الخونة والإرهابيين.. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره..**"[3] الكثير منّا يبقى حائرا مندهشا أمام هذا الخطاب من كثرة المفارقة فيه، فلو علم رئيس الجمهوريّة حال المنفيّين لقدّر قيمة الاقصاء، ولعرف رجال الحكومة والسّياسيّين حال المفقودين، حينها يفكّر الزّبانيّة في المواطنين!!!" **لا تصدق الخونة يا بني.. صدق أولئك الذين أحبو الوطن، هؤلاء الذين ماتوا قليلا أو كثيرا.. صدقهم حين يدافعون عنه دونما حاجة إلى تبرير شيء لأحد، ودون المطالبة بالمقابل من أحد**"[4] كشف البحث في مدوناتنا عن عسر الحوار الثّقافيّ من خلال رواية" **وطن من زجاج**" ونسق الحواريّة الباعث على فيض الدلالات، وأدغمت التّحليل بثراء العتبات التّمثيليّة للأنساق الثّقافيّة والرّمز، وتعدّد الأصوات لإثارة أسئلة الحوار الثّقافيّ؛ الّذي لابدّ منه لوعي الذّات والآخر ومجاوزة إكراهات التّاريخ المريرة. تقول **ياسمينة**" **ولكن حين اقتصرت مهمته على إقصاء الخونة، اكتشف أن الخونة هم أيضا أولئك الذين يعتبرون المعركة خارج اهتماماتهم. أولئك الذين يحيدون عن الواقع ويختارون حياتهم بدل اختيار حياة الوطن.. كان يشعر أنه سيضل يطارد الخونة دائما، وأن الخونة يزداد عددهم أيضا قبالة رجال يناضلون في معارك أخرى، ويموتون بالألاف في المدن الأخرى. رجال –مثله– اختاروا الثورة تاركين خلفهم خطيبة، زوجة أو أم أو حلم.. كانوا مثله تماما،**

[1]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص9.

[2]– المصدر نفسه، ص7.

[3]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص11.

[4]– المصدر نفسه، ص12.

ينظرون إلى الوطن كواجب لا يمكن التخلي عنه. ماذا كان الفرق بين الحياديين والخونة؟ ربما لا فرق في النهاية"[1] الملاحظ حين الخوض والبحث في شأن الآخر" وجودا وثقافة يتحول بالنّسبة للمركزيّة الغربيّة إلى نوع من البّحث عن صدى تلك المركزيّة في الآخر، فدراسة الآخر لا شأن لها بخصائصه الذّاتيّة، إنّما بإعادة إنتاج لمركزيّة الغرب، مقابل تهميش الآخر"[2] تقول **ياسمينة صالح** واصفة ذلك" **أنا أمارس دورا كما تمارسه أنت، أنا أعمل في اتجاه أرى أنه سيدوم طويلا. فرنسا لن تخرج من الجزائر لا اليوم ولا غدا، إنها باقية، وسنرى أنك حتى ولو قتلتني فستكتشف أن عدد الذين يقفون في جهتي كثيرون، وأنك لن تحصل في النهاية إلا على لقب آني مُفَبْرَك يضحكون به عليك ليأكلوا كل شيء دونك! لأن الذين أرسلوك يأكلون من بقاء فرنسا أيضا! فلن يكون ثمة فرق بيني وبين أولئك الذين سيخونونك ذات يوم باسم الواجب**"[3]، الحديث هنا يرمي بنا إلى سيكولوجيّة المواطن الجزائريّ الّذي تمّت دراسته عبر الأنساق الثّقافيّة فحينما" يدرس الآخر فهو يعيد إنتاج نفسه، عبر إخضاع الآخر لمنهجيّات العلوم الإنسانيّة الّتي تعتبر المحصلة التّركيبيّة العليا والأخيرة لتلك الميتافيزيقا الإنسانونيّة ذاتها الّتي تقود المشروع الثّقافيّ الغربيّ"[4]

لا صوت للشّعب وقت حكم الدكتاتوريّات المختلفة، ولا يمكن لهذ الصّوت أن يصدح فقط وقت أفولها" **يلعن هذي لبلاد بنت الحرام**"[5] هي لعنة شعب مورست في حقّه كل مظاهر الاستبداد والاستعباد والتعسف المقصود؛ من لدن فئة مركزيّة متسلطنة عبر الحكيّ المتخيّل للذّات السّاردة الّتي تعيش في غياهب التّهميش والنّبذ والإقصاء، وتضيف السّاردة قائلة:" **أكتب أنّ الدّولة الّتي تقتل شعبها لا تستحق أن توجد! قالها وانفجر بالبكاء**"[6] إذ لا وجود لدولة

---

[1]– المصدر نفسه، ص16.

[2]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، ص601.

[3]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص18.17.

[4]– ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص07.

[5]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص73.

[6]– المصدر نفسه، ص73.

تقصي أولادها، في مقابل أنّها تمارس فعل الدّياثة مع الآخر، وهنا تتمظهر صورة المفارقة السّاخرة بين الفئة المركزيّة والهامشيّة. مفارقة إكتحلت بإثمد سوداوي باع الوطن بأبخس الأثمان." **كان الوطن يغني أغاني الراي الشهيرة ويرقص على جثث القتلى.. كان الوطن ينظم مهرجانات الأغنية الدولية.. كان الوطن يجامل الأجانب على حساب أبناء البلد.. يدفع لهم بالعملة الصعبة.. كان الناس يموتون يوميا بينما يتمثل دور الرسميّين في تكذيب خبر الموت بتنظيم المهرجانات.. هو الوطن أيضا يتبرأ من موتاه**"[1] إلى درجة أصبحت فيها النّفس البشريّة رخيصة لا تساوي شيئا مع الرقص على جثث الموتى، تتلاعب بها ذات المركزيّين الّذين يعتبرون الوطن رقصا وهرجا وركحا، ولولا فئة الشّرفاء لضاع الوطن" **سيبني الوطن قبره على أحلام من تبقى من الشرفاء**"[2] وهذا ما نجده عادة عند المخلصين من أبناء الوطن، الّذين كافحوا ونافحوا من أجل بقائه؛ بفضل تضحياتهم وتحملهم الشّتات والتّشرد والضّياع والتّشظي المفروض، ورفض كل الممارسات التّعسفيّة في حقهم وحق الوطن. وتضيف قائلة بنبرة أكثر حسرة وأسى: "**ألم يكن الوطن جثة نتلمسها في حالات الخوف والبرد والبكاء. ألم يكن الوطن مقبرة يتكئ الناس على أسوارها... بحيث لن يكون ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظل حيا منتظرا دوره آآآآآه يا وطن**"[3]. حسرة على فراق الوطن واختطافه من هيئة الرّسميّين الّذين عاثوا فيه فسادا، من خلال زرعهم الرّعب والخوف في حق هيئة المغضوب عليهم من الهامشيّين، لكن هذه الفئة الأخيرة لن تبق مكتوفة الأيدي، بل تحاول قلب الطّاولة والتّمرد على الأسس والمبادئ، الّتي وضعت في خدمة المركزيّين الّذين استحوذوا على صناعة قرار الهامشيّين. هذا الأخير يجعل من الحلم عند الهامشيّين" تفريغا نفسيّا لرغبة في حالة الكبت"[4]، غير أنّ تحقيقها غير مقنع بالنّسبة لهم فهو مجرد أضغاث أحلام، فالرّغبة اللاّواعية

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص74.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

[3]– المصدر نفسه، ص79.

[4]– رضوان ظاظا، منصف الشنوفي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 1997، ص58.

الّتي تبحث عن إرضائها تصطدم برقابة الوعي/ المركز، وجزئيا أيضا بما قبل اللاّوعي. وهكذا فانّ كل نتاج نفسيّ، هو حلّ وسط بين قوّة الرّغبة والقدرة الكابتة للوعي. يرى **فرويد** في كتابه **(ما وراء النفس)** أنّ حركة الرّغبة تشكل في جوهرها مطالبة نزوية لا واعيّة تتحول، فيها قبل الوعي إلى رغبة حلم وتحقيق الرّغبة، وهذا ما تصبوا إليه الفئة الهامشيّة. وإنّ إضاءة البحث هذه الرّؤى الفكريّة والفنّيّة القائمة على التّأرخة والخصائص الثّقافيّة، وتنميّة سبل الحوار الحضاريّ لدى العناية بالمنظور الرّوائيّ والتّخييل؛ من أجل اتساع الحوار مع الآخر، وانفتاح البنيّة الرّوائيّة على تبئير بنى التّمثيل السّرديّ تعالقا بين معرفة الواقع وبين تفاصيله التّاريخية، وتعمّق الوعي بمكونات وجهة النّظر، وارتقاء وعي الذّات عند العرب والمسلمين إزاء المخاطر الداهمة على وجودهم، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بيسر الحوار الحضاري مع الآخر لأنّ" الوعي إذا فقد أي صيغة من صيغ التّجدّد، تفقد الذّات في انفتاحها المطلق هوّيتها بالتّماهي في الآخر"[1]، ومن هنا نفهم مدى أهمّيّة فكرة " الصّراع النّفسيّ" الأساسيّة، الصّراع بين الرّغبة والمحظور، بين الرّغبة اللاّواعيّة والرّغبة الواعيّة، وبين الرّغبات اللاّواعية ذاتها جنسية وعدوانيّة...إلخ. ويستمر هذا الصّراع في التّداعيات إذ غالبا ما يلاحظ فرويد إلى أي مدى تظهر الأفكار الكامنة غريبة على الذّات، مؤلمة ولا يمكن التّصريح بها مما يستدعي مقاومة كبيرة لها. إنّ الوعي بالذّات عنصر مهم، في رسم الحدود مع الآخر.

3- الجنس في المخيال العربيّ:

ارتبط في مخيالنا الثّقافيّ صورة المرأة بأنّها الكائن الضّعيف والدّوني، فكان لكتاباتها الإبداعيّة دور في تمثيل هذه الصّورة الّتي تجمع بين الواقع والتّخييّل، وما تعيشه من قهر وتهميش وإبعاد، فأعطت الحقّ لنفسها وصوتها وقلمها، تاركة كل الثّوابت الأولى الّتي رسمها القطب الذّكوريّ، كاسرة كلّ الثّوابت الّتي تغنّى بها طوال سنوات تمكّنه الأولى، والأمر راجع لعدم إعطاء الفرصة في تحقيق ذلك من طرف القطب النّسويّ أو الأنثويّ، حيث برزت العديد من الأقلام النّسويّة الجزائريّة اللّواتي حققّن تاريخا حافلا مليئا بالإنجازات، وتفوّقن في الكثير من المرّات على الهيمنة المركزيّة الذّكوريّة، من بين هذه الأصوات، الّتي وصل صداها نجد

[1]- عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الريس للكتب والنشر لبنان، ط1، 2003، ص09.

فضيلة الفاروق من خلال خطابها الرّوائيّ الغنيّ، ونتوقف هنا عنّد "**تاء الخجل**" الّتي كشفت عن واقع المرأة في المجتّمع الجزائريّ إبّان الأزمة الّتي حدثت في الجزائر، وصوّرت من خلال لوحتها الفنّيّة –أيضا– ما قد لحق بالمرأة من الظّلم والعنف على الصّعيد الأسريّ والاجتماعيّ وحتى الدّينيّ، ويمتد هذا الواقع على ما تعايشه المرأة في العالم جراء الحروب والإرهاب في وقتنا الراهن. كما أنّ **فضيلة** لم تتوقف عند هذا الحدّ وفقط، بل تعدّت إلى أبعد من ذلك بتمثيلها لنسق الجنس داخل أضموماتها الّتي أخذت حيّزا كبيرا منها، فقد ظلّ الجنس في الرّوايات يتجسد كما يتجسد في الحياة اليوميّة، فتيمته أثارت الكثير من الجدل والنّقاشات الحادّة الّتي كسرت الطّابوهات وقرّبت التّقنيات من المتخيّل، وقد تمّ توظيفه في الكتابات السّرديّة العربيّة الحديثة، ولأنّه لا مناص من إنكار هذا العامل–الجنس– في كتابات الرّوائيّين الّذي يعني إنكار ضروريات حياة الإنسان والمجتّمع[1]، وكأي موضوع كان لزاما أن يتلقاه القارئ عبر أنساق مضمرة تحتاج إلى التّحليل والتّشريح وفق آليات ثّقافيّة، نجد موضوع الجنس داخل السرّد النّسويّ قد حظي بمكانة كبيرة واحتفاء جدير بالتّلقين، لأنّ هذا الأخير أصابها دون غيرها، فقد جاءت" أهمية تيمة الجنس باعتباره من بين الموضوعات القديمة الّتي تطرّقت لها جميع الكتب السّماوية والأعمال الإبداعيّة والقصصيّة بالخواص، كونه أكثر القيم المؤثرة في الوعي الثّقافيّ وأخطرها على الإنسان والمجتمع، ولأنّه من مستلزمات الوجود والاستمرار في الحياة وغريزة فطرية متخلّقة في الفرد الإنسانيّ، الّذي نقلها إلى عالمه الإبداعيّ إلى أن أصبحت من المستلزمات الفنّيّة– أيضا– الّتي تطبع الحداثة فيه"[2]، وبطبيعة الأمر الّذي يخوّلنا للحديث عن هذه الأزمة ويعطينا إمكانية الصّرح فيها، ما لقيته المرأة من غزو كبتيّ للرّجل الّذي ظلّ يلاحق نزواته الجنّسيّة وقضيبه، حتّى أودى بالجنس اللّطيف مغتصبا، فاقدا لشرفه...الخ، فقد" أتى تصوير الممارسة الجنسيّة في الكتابة السرديّة النّسائيّة في اتجاهين، الأول: الجنس داخل مؤسسة الزّواج الشّرعيّ، والثّانيّ: خارج حدود الزّواج"[3]، الّذي يراه الكثيرون على أنّه" فعل

[1]– ينظر: غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص15.

[2]– إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية "الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص105.

[3]– المرجع نفسه، ص109

عدوانيّ ذكوريّ يختزل المرأة إلى مجرد عضويّ جنسيّ يعبر به الرّجل عن فحولته، وهذا يثبت أن الرّجل لم يستطع في واقع اجتماعيّ قاهر إدراك أنّ المرأة كيان مستقل عنه، نظر إليها من خلال ذاته وغريزته واختزالها إلى جنس مصدر اللّذة"[1]، هذه الفحولة الّتي طالما عبّر بها الرّجل عن كيانه بها، قد جاء وقتها لتنهار عبر أفق الكتابة النّسويّة؛ الّتي نادت بإبعاد القضيب عن هيكلها الحسيّ- نحن لا نتحدث عن العلاقة الّتي تربط الزّوجين المبنية أساسا عن الحب والاحترام والمودّة والتّشاور والاحتواء وحبّ التّفاصيل- لأن المرأة الكاتبة إذا ما وظفت تيمة الجنس فإنّها توظفها بكثير من التّلميح والرّسائل المشفّرة وفي إطار الحدود الشّرعيّة بين الزّوجين، وما يرتبط بهما كتعنيف المرأة جنسيا ليلة العرس والخيانة الزّوجيّة والفحولة[2] وهذا ما عبّرت عنه **فضيلة الفاروق** مصرحة بذلك عبر العلاقة الّتي تربط العروس بعريسها ليلة الزفاف

"**عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل.**

دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج،

قال إحداهن دون خجل يا لاّ.

كيف فعل ذلك في دقائق؟

لم أفهم شيئا، لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء"[3]، لعبت العلاقات الجنسيّة دورا مهما بين الأنا والآخر (الزّوج، الزّوجة)، وقد اختلفت بين الانتقام من الآخر، عن طريق أنثاه، وبين التّواصل الجسديّ الّذي يؤسس للتّواصل بينهما، وبين استعلاء أنثى الآخر، اعتمادا على عقدة الآخر اتجاه الأنا المبنيّة على التّخلق والهمجيّة والتّوحش، وما يقابل ذلك من تعطرس الآخر وتعاليه وتجبّره.

[1]- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص229.

[2]- ينظر: إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص106.105.

[3]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص26.

اتخذت المرأة العربيّة الكاتبة من القلم وسيلة للتّعبير عن ذاتها ومعاناتها، الّتي ما ظلّت تفتأ تذكرها حتّى أرداها –الرّجل– مكسورة مستلقية في فراش القهر والتّهميش، إلاّ أنّها وبغريزتها المكافحة المناضلة أنتجت إبداعا سرديا أقلّ ما يقال عنه أنّه تخطي المبتذل واليوميّ، كسرت من خلاله عصر الجمود، الّذي أسّسه الرّجل وظلّ يحافظ عليه، منبّها عدم الاقتراب والمساس به، إلاّ أنّ فكرها وتفكيرها وطموحها ونظرتها...الخ؛ مكّنتها من أن تحظى بحضور متميّز على السّاحة الأدبيّة الّتي كان يستحوذ عليها الرّجل، فأصبح لكتاباتها صدى في جلّ المحافل الأدبيّة والإعلاميّة. ولطالما كانت نظرة العالم لكتابتها وطريقة حضورها فيه استعلاء وتثبيط، ولأنّ اختيار المرأة للكتابة يكمن في رغبتها في أن تكون وأن تحضر بالفعل وبالقوة، وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص الّذي تبنّاه الرّجل، راحت المرأة ترتاد لغة الغرابة لتدرأ عن اللّغة صدأ كآبتها الّتي تنفتح في غابة الكتابة حيث يقوم العمل الفنّيّ بتحقيق توتر النّفس البشريّة العميقة[1]، وتسمح لنفسها أن تعيش وسط هذه الغابة الّتي ظل يرأسها الذّكر ناسيّا متناسيّا صفة التّعايش المندّد بها في مجالات أخرى غير دخول المرأة عالم الكتابة، جعلت المرأة بواسطتها تطلق العنان للأفكار، وتسمح للذّات التّعمّق أكثر، فهذا التّراوح الديناميكيّ الخلاّق والفعّال يخلق نوعا من الطّاقة الحيويّة التّعبيريّة؛ تجعل الذّات تتجاوز السّطحية الواقعيّة الأحاديّة إلى العمق الوجوديّ، حيث تتماشى الذّات مع أشياء الوجود لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السّياق اللغوي ذاته[2].

ساهمت هذه الكتابة الّتي تعدّ حالة شعريّة بامتياز في رسم صور فنّيّة إبداعيّة إنسانيّة، فكلّما سقت الذّات تجردت اللّغة، وتطرّقت في سردها الرّوائيّ إلى الطّابوهات في الدّين

[1]– ينظر: الحبيب السايح، الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة الرواية الجزائرية– مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع: 11، 2004، ص23

[2]– ينظر: فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، دط، دت، ص11.

والسّياسة والحنين، فحدث فعل الكتابة الّذي يصير أحد أسرار هذه الوفرة التّأويليّة الّتي تبعثها اللّغة للقارئ على مستوى علامة المعجم ووظيفة الدّلالة وتشكّل الزّمن وتهندس الفضاء[1]

4- السّرد النّسوي/ شعريّة اللّغة ومفارقتها:

إذا كانت اللّغة تمثّل أحداث الواقع، وترمز إليها مثلما تقول كريستيفا، فهي وسيلة تواصل بين السّارد/ الرّوائي المفارق بدهائه وذكائه اللّعبيّ السّاخر باللّغة، وبين القارئ المفارق في الاستكشاف الدّلاليّ في النّصّ وإنتاج دلالاته باعتباره طرفا مشاركا؛" يجتهد الأوّل في إحكام نسج خيوط الإيهام قصد التّأثير في الثّانيّ وتشويقه وتوجيهه والسّيطرة عليه. ويقبل الثّانيّ الوقوع في " الفخّ السّرديّ " تدريجيّا... ثمّ سرعان ما يقع تحت تأثير الأدوات الّتي يسلّطها عليه البّاث"[2].

السّرد النّسويّ الجزائريّ في الأزمة وما بعدها في غاية الاحتفاء والاحتفال بكمّ مفارقاتيّ ساخر. وفي ملفوظاته/ خطاباته نجد لغتين/ موقفين متصارعين، لغة الفوق/ الظّالم المستبّد إلى درجة الإجرام والانتقام، ولغة القاع/ المظلوم المسلوبة حقوقه. لذلك نجد في هذه الملفوظات رؤيتين متصارعتين، وبالتالي موقفين متضادّين من العالم/ الواقع. تقول **فضيلة الفاروق** في **(تاء الخجل)** "**ليلة جاء الإرهابيون عندنا توسلتهم أمي قبّلت أرجلهم، ترجتهم أن يتركوني، ولكن أحدهم ضربها بكعب بندقيته على رأسها فسقطت مغميا عليها... سكت والدي خوفا من الأسلحة المصوبة نحوه**"[3].

إنّ الحديث عن موضوع الكتابة الإبداعية النّسائية، حديث يعرف العديد من السّجالات لأنّه مرتبط بحقيقة المجتّمع قبل كل شيء، فالإبداع فنّ ومن أهم أسسه: الحريّة، وعنصر الحرّية من القضايا المغيّبة في المجتّمع، خاصة ما يتعلق بحرّية المرأة. ولأن الكتابة قبل أن

[1]- ينظر: الحرز محمد: شعورية الكتابة والجسد- دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص71.

[2]- صلاح الدّين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرّمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص115.

[3]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص76.

تكون تركيبا لغويّا، فهي تزاوج بين الواقع والتّخييل، فإنّ المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الشّخصيّة وإبراز الرأي تجاه الوضع الاجتماعيّ، الّذي تعاني منه المرأة وما يلحقها من عنف وتهميش سواء على المستوى الأسريّ أو الاجتماعيّ أو حتى الدّينيّ، وليكن يبقى هذا العنف مسلطا من طرف الرجل على الرغم من تعدّد المسمّيات. من هذا المنظور أدخل الأدب النّسويّ خانة أدب الهامش لجملة من الاعتبارات، كون أنّ الأدب النّسويّ، يشير آليا إلى آخر رجالي، والّذي يشير بدوره إلى وجود خصوصيّة واختلاف في طرق التّفكير؛ وبالتّالي في الكتابة والطّرح، ومن ثمّة تعدّدت الآراء وتضاربت بخصوص هذا الأدب؛ بين مؤيّد جعل من ذلك الاختلاف والمغايرة ضرورة إبداعيّة قد تكسب مشروعيّة وهويّة هذا الأدب، وبإزالة تلك الفوارق يفقد هذا الأدب هويّته وكيانه. ومعارض جرد الأدب النّسويّ ومشروعيّته وأحقيته في الكتابة والإبداع، لأنّه تجرأ على كسر أعراف وطقوس سنّتها المؤسّسة الاجتماعيّة وتحديدا الذّكوريّة، ذلك أن انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرّجل عن ذاتها وعن اختلافها دون وِصاية أو ارتهان، يدخل ضمن صراع القوى، وكأنّ المرأة بفعل الكتابة قد أخذت حقا ليس لها، بل هناك من عدّ فعل الكتابة والإبداع لدى المرأة من باب الخطيئة، لأنّ" الكاتبة الجزائرية تبنت في إبداعاتها الرّوائيّة بعض الأفكار الفلسفيّة واستخدمتها كأسلوب تعبيري يترجم مدى انصدامها بواقع العشريّة السّوداء"[1]. فإنّها إن تكتب معنى فإنّها تعبر وتتكلم وتقول وتفعل وتريد؛ وبالتالي تستطيع أن تنافس الرجل في سلطة بناها وفق منظوره، ومن وراء هذه الخلفية تكوّنت لديه مجموعة من الآراء والتّهم فيقرأ النّصّ النّسويّ كرافض لما كتب لا كمرحب للإبداع. فقد" وصف النّظام الأبويّ بأنّه يتميّز بالعدوانيّة، والبنية الهرميّة، وبالوجود المستقل عن التّغيرات الاجتماعيّة. وقد صيغ هذا النّظام بما يضمن النّسب الأبويّ لوارثة الأملاك، ومنح الرّجل السّيطرة على الهويّة الجنسيّة الأنثويّة، أي تم تحديدها بوصفها ملكا للرجل. ومن أجل أن يتحول الرجل إلى تجسيد الأسطورة الذّكوريّة يصبح من الضروري للمرأة أن تكون ضعيفة ومضطهدة، فتتحول إلى كيان للمعاناة في أمسّ الحاجة إلى

[1]– إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص60.

من يدعمه، وتأخذ دور الكائن العاطفي، في حين يكون الرّجل عقلانيا، وتكون هي في البيت، فيما يتحدى هو العالم، وهي المتنازلة عن كل شيء، بينما هو القادر المتمكّن، والحائز على كل شيء، تصبح هي رمزا للعار والحاجة، وهو رمز للفخر، وتحقيق الذّات، والقوّة، وهي التّابع المتكل، والخادمة المطيعة، وهو السيّد ذو الكلمة النّافذة"[1]، ودليل ذلك ما عبّرت عنه **فضيلة الفاروق**" **أما ما يجعلني فعلا أفقد اعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النّساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء**"[2]، يتجلى هنا العنف الممارس ضد المرأة من طرف الرجل في الأسرة إلى أن يمتد إلى المجتمع، الّذي يخضع إلى عادات وتقاليد تحطّ من قيمة المرأة، وقد توارثت هذه الأفكار من الجاهلية الّتي كانت فيها تدفن البنت ويكرّم الذّكر؛ فالأنساق المشكّلة للمجتّمع أبقت المرأة –في ظل المجتّمع الذّكوريّ– عبارة عن شيء للمتعة، سلبت منها شخصيتها ومكانتها. حيث يرى بوحديبة" أن الأنوثة، في النّظام الأبويّ، تختزل إلى الوجه المقابل للذّكورة، والمرأة ظلّ للرّجل بالمعنى الحرفيّ والرّمزيّ، وما عليها سوى التّواري بعيدا بحثا عن ملاذ، تحوّلت النّساء إلى مخلوقات منزليّة وليليّة، ومن ثمّ أصبحت المرأة مختبئ في أعماق الشّخصيّة الفرديّة والاجتماعيّة، وتوارى معها في العمق شعورها بالنّقص لجوهرها الأنثويّ"[3].

كثيرا ما رسم المتن الرّوائيّ النّسوي الصّورة المستبدّة للأب وتسلّطه وظلمه، وفرض سلطته وقوامته الذكورية الّتي ترى بأنّه هناك" تواطؤ بين الأبوية والاستعمار، فكما أن الاستعمار لا يقبل تحرر الشعوب، لا تقبل الأبوية حرية أتباعها، ففكرة التبعية حاضرة في كل من السياسات الاستعماريّة والأبويّة على حد سواء، ومن يتمرّد عليهما لا يقبل كثائر، إنّما يوصف بأنه مخرب ومتمرد وعاص"[4] تقول فضيلة موضّحة ذلك" **دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له:**

---

[1]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مجلد5، ص109، 110.

[2]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24.

[3]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج5، ص110.

[4]– المرجع نفسه، ص123

– **كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتك بالعار؟**"[1] هذه النّظرة الّتي تولّدت في منظور القطب الذّكوريّ وبقيت آثارها ليومنا هذا، فلعلّ المال الّذي تدرّه المرأة العاملة اليوم على أسرتها رخّص لها القيام بواجباتها الّتي حلمت بها، وراحت تقنعه بأنّه ليس وحده من يملك الصّواب ويحتكره، وبالتّالي أضحت تملك حقّ إتّخاذ القرارات، سواء على صعيد الأسرة أو المجتّمع، وهنا بالضّبط إعادة النّظر في الثّوابت الّتي تغنّى بها– الرّجل– وضبط الأساس الأيديولوجيّ لعملية القمع الّتي مارسها الرّجل ضدّ المرأة، وانطلاقا من هذا كتبت المرأة في الرّواية التّقليديّة عن معاناتها تجاه الممارسة الذّكوريّة الأبويّة القامعة لها، والمعيقة لتحرّرها، والمنكسة لطموحها، والمحطمة لعالمها الداخلي، لأنّها أنثى لابدّ من برمجتها في سن مبكرة وفق مقاس الوعي الثّقافيّ الجمعيّ للرّجل الّذي ينظر لها بالدّونيّة ويعتقد بأفضليته عليها"[2]

إنّ تجاوز بعض الكاتبات الجزائريّات هذه الخلفيّة الثّقافيّة الّتي عمرت تاريخا طويلا، والّتي أعطت وسام العنف للسّلطة الذّكوريّة الأبويّة في الرّواية النّسويّة، وبدأ الشّك في معطيات الثّقافة الأبويّة والاشتغال على الثّورة عليها،" وإعادة النّظر بالوعي النّاقص الّذي لازمها عبر التّاريخ، فروّج لصلاحيتها الأبديّة ثم سحب الثّقة عن المسلّمات القابعة في ثناياها، وإبطال مبدأ الهيمنة القابع في مفاصلها الأساسيّة واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التبعية على قاعدة من الوعي الأصيل بكل من الذكورة والأنوثة باعتبارهما شريكين، وليس نقيضين، فتكون الكتابة الأنثويّة تمثيلا لما جرى كبته واستلهاما لما جرى استبعاده"[3] وتأسيسا على ما سبق، يرتكز القلم النّسويّ على بطانة فلسفيّة تشحنه بنوازع التّمرد والثّورة على العقليّة الذّكوريّة، وما تبثه من اختزال سافر ، إنّها" فلسفة تنتقد أن يكون النّموذج الذّكوريّ هو مركز الحضارة، وبالتّالي الرّغبة في الدخول على الخط من قبل المرأة لتكون مساهمة في بناء هذه الحضارة، وليس طرفا هامشيّا"[4]، الأمر الّذي

---

[1]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص28.

[2]– ينظر: إيمان مليكي، عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص145.146.

[3]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الانثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص101.

[4]– فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، ص172.

استدعى من الخطابات الرّوائيّة النّسويّة بأن تخدم نفسها بنفسها، وتمكّن مكانة لنفسة فقد" أزالت الهيمنة الذّكورية وخرجت عن دائرة التشيئية والاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاوية التقاطها واهتمامها"[1]، كما عمدت أيضا من خلال أعمالها إلى" فضح ومقاومة كل هياكل الهيمنة وأشكال الظّلم والقهر، والقمع وتفكيك النّماذج والممارسات الاستبداديّة، وإعادة الاعتبار للآخر المهمش والمقهور والعمل على صياغة الهويّة وجوهرية الاختلاف والبّحث عن عملية من التّطور والارتقاء المتناغم، تقلب ما هو مألوف وتؤدي إلى الأكثر توازنا وعدلا"[2]، جاءت هذه الكتابات ممزوجة بمرارة الإقصاء والتّهميش، وبأوجاع الأفكار الّتي طرحتها الأنثى في خطاباتها، تطرّقت فيها إلى إثبات الذّات مستغلّة أسئلة الهوية، الّتي شكّلت مادّة دسمة في مائدة الأدب التي تعزّز الكينونة الإبداعيّة والثّقافيّة للأنثى، فقد اشتغلت المرأة الكاتبة " من خلال ذاتها على كل ماله علاقة بالتّهميش والتّغييب والمسكوت عنه بما في ذلك الأحاسيس والمشاعر، والأمكنة والفضاءات بحثا عن معاني جديدة، وأخرى قديمة تنفض عنها غبار الأزمنة لتعيد صياغتها وفق معايير الكتابة الّتي تريدها"[3].

هذا، وإنّ القطب الذّكوري بما حمله من ثوابت خوّلت لها القيمة الأولى للتّفكير والمؤسس لشرعية الحقيقة المطلقة" ليعلوا وينفرد، ويصادر إمكانات التّخصيب والاختلاف، ليتطابق مع نفسه ويتجوهر، فإنّ هذه البنيّة هي الّتي شطرت الوجود إلى حدين متناقضين، وشطرت الكائن إلى نصفين متفارقين ورسّخت نظرتها إلى الذّكورة والأنوثة، من حيث هما ماهيتان متمايزتان كلّ التّمايز، بل إنّهما متقابلتان على نحو ضدي، تحوز معه الذّكورة خاصيات الفاعلية والعقل والإيجاب، وتنفرد الأنوثة، على المحور الآخر، بخاصيات الانفعال والطبيعة والسّلب. وعلى

[1]– ابن السايح الأخضر: نص المرأة وعنفوان الكتابة، مجلة الراوي، ع: 18، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية ص38.

[2]– وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، ص9.

[3]– فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، ص127.

أساس من هذا التّعارض الكلي أنشأت المنظومة الأبويّة بنيانها التّراتبيّ، وعبّأت رموزه في نسيج خطاب الحقيقة الشّامل الّذي تتولاه وتقوم عليه"[1]

ومهما يكن من أمر فقد تولّى النّسق الثّقافيّ المهيمن صياغة وتوجيه الموقف من المرأة، وسوّغ استبعاد خطابها عندما أحاله إلى "نتاج النّسق التّابع في مقابل حضور النّسق المسيطر، وهو هنا نسق الفحولة الّذي يمثله الذّكر، وليس للنّسق التّابع في الثقافة حضور ذاتيّ مستقل، فهو لا يحضر إلاّ بحضور النّسق المسيطر"[2]

وبالرّجوع إلى الثّوابت الأولى للهيمنة الذّكورية" ترجّح الذّكورة، فتعلوا الجانب الأنثوي لتحجبه، وتجبّه لتقصيه، وتطوّقه لتعطّل ظهوره، إلاّ من خلال مساحتها الخاصّة ووجودها الذّاتيّ، وبهذا، فإنّ الذّكورة تنوب عن الأنوثة، وتتولّى تمثيلها، في الوقت الّذي تدفع بها إلى الضّمور والصّمت والغياب فمنذ" نشوء الفلسفة الأبويّة الّتي جعلت للرّجل السّيادة على المرأة أو القوامة نظير الإنفاق عليها وإعالتها، لقد حرمت المرأة من العمل المنتج بأجر حتى تظل عالة على زوجها"[3]، ممّا يعني أنّ الأنوثة... لا تحوز إلاّ ضربا من الوجود النّاقص، الّذي لا قيام له إلاّ بغيره، فهي لا تستطيع الحضور إلّا على مسرح الذّكورة، ومن خلال مقولاتها، الّتي تستعير جوانب من الدّين والغيب والأسطورة، تكيفها وتتداخل معها، أو تأخذ منها وتحيل عليها، في حركة مزدوجة تضمن لها مزيدا من الحسم والرّسوخ"[4].

رسّخت المركزية الذّكورية صورة نمطية للمرأة تحفّها الدّونية، فاشتغلت المرأة من خلال خطابها الأدبي على إعادة بناء صورة تؤكّد مبدأ الفاعلية، الّذي ظلّت المرأة قابعة في سراديب الهامش" عبر تاريخيها الطويل تقاوم من أجل تأكيد وجودها في إطار أسرة سلطويّة استبداديّة تتعامل معها على أساس تراتب هرمي، ولا تعتبرها الشّريكة المسؤولة، وفي مجتمع يقاوم هذا

---

[1]– وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، ص10.

[2]– شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011، ص73.

[3]– نوال السعداوي: هبة رؤوف عزت، المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000، ص58.

[4]– ينظر: وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، ص11.

الوجود طبقا للجو الفكريّ والسياسيّ المشحون بالتآمر والشّك والخوف"[1]، ولكن إذا فكّرت يوما ما أن تأخذ مكانها الحقيقيّ في الفعل الحضاريّ للأمّة، وجب" علينا أن نمنع الأنوثة من أن تستعيد نشاطها. وفيما يتعلق بالزّمن الحاليّ، فإنّها تظل مقيمة في تخطيطات الضّعف القديمة، فليست إذن موضع خشية، ولكنّ هذا لن يدوم طويلا: ذلك أنّ ثمّة ما يخص المرأة على أن تعي ما هي عليه، وثمّة ما يدفعها إلى أن تتدخل، وإلى أن تصلح عالمنا، فلابدّ من التّعجلّ، ولابدّ من تقويض الاستطاعة الدّاخلية للمرأة. ولا بد من حذف الأنوثة من الخارطة"[2]، حيث يفضي نشاطها ومكانها الّذي بحثت المرأة عنه عبر الأنساق الثّقافيّة، الّتي تسمح لها بالتّعبير عن وجهة نظرها بفعل" الكتابة كفعل طارئ وهجوميّ لتدوينات الغياب والتّهميش، كتابة همها الوحيد هو الاختلاف وتسجيله كأثر، فكّ لعقدة الذّكورة المهيمنة –ليس قضيبا بل فكريّا وحضاريّا– على الأنماط الاجتماعيّة والصّور الثّقافيّة، تحريرا لرموز الأنثويّ وفكّا لأسره التّمثيليّ، وفتحا لفكرة الاختلاف الجنسي وإعادة صياغة أحلام المرأة المطمورة في سجن العقل الاجتماعيّ البائس والمتحجّر بين عقدتي: البظر والقضيب"[3] فهي تحتاج إلى أذن صاغيّة يستمع منها صوتها هذا الصّوت الّذي" كسّر زمن الصّمت واندمج في عالم الكتابة مفجرا تلك المناطق المطمورة في الذّاكرة لما يحمله من رؤية خاصّة"[4]، باحثة بقلمها" الرّافض لأيّ تواطؤ مع الأيديولوجيّات السّائدة في سبيل خلخلة كل أشكال الحيف الممارس عليها، صوت المرأة الّذي يتنامى تدريجيّا بعد أن لفّه الصّمت -على مدى التّاريخ -من جرّاء الخوف والتّرويض في ظل شروط اجتماعيّة غير متكافئة بين الرّجل والمرأة في الغالب الأعمّ، نظرا لكون هذه الأخيرة تواجه العديد من العراقيل وهي تحاول رسم خطوط بارزة لتّاريخها الإبداعيّ، عراقيل بقدر ما تترجم سلطة الثّقافة

[1]– خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999، ص34.

[2]– بيير داكو: المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1983، ص21.

[3]– محمد بكاي: جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية، ص25.

[4]– ابن السايح الأخضر: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص38.

السّائدة وهيمنة الأيديولوجيّا الذّكورية الدكتاتورية بقدر ما تضعها وجها لوجه أمام حجم التحدّيات الّتي تواجهها"[1]، وتبحث عن موقع جديد في حياة الآخر ومجالاته، والبدأ بمعرفة سلوكياتها"[2]

إنّ تثمّن زهور كرام مفارج إعادة الاعتبار لصوت المرأة المقموع، المنبوذ والمهمّش، الغائب والمغيّب، والمستبعد من عملية التّأريخ الأدبيّ بكل ما أتاه الرّجل المهمين من قوى لإسكاتها وطمس إبداعها؛ لأنّه تاريخه الثّقافيّ، وتصفها زهور بأنّها" خطوة علميّة فكريّة جريئة في زمن التّلقيّ العربيّ، ولكنّ الأكثر جرأة وموضوعيّة استحضار صوت المرأة في إطار موضوعيّ لا يلغي صوت الآخر (الرّجل) من أجل إثبات صوت المرأة، لأنّ الرّواية باعتبارها جنسا أدبيّا، فهي شكل تعبيري عن العلاقة بين الذّوات الّتي تؤسّس منطق مرحلة تاريخيّة كما أنّ الرّواية إذا كانت بهذا الشكل المنفتح...على المستقبل، والمؤهّل أكثر لاحتضان أصوات عديدة، فكذلك هو شكل منفتح على الذّاكرة الممتلئة بالنّصوص واللّغات" [3]

هكذا، صدحت الرّواية النّسويّة العربيّة بصوت المرأة الثّائر، والمشحون بالغضب، و"لعل هذا السّبب هو ما جعل الصّوت النّسويّ يعلوا ليرصد واقع هذه المرأة لإثبات حضورها عن طريق إيجاد مساحة تفاعل بينها وبين المجتّمع؛ تنتقل عبرها من الهامش إلى المركز وبذلك تغادر تلك الصّورة النّمطيّة الجاهزة المبنية على التّسلط، الّذي يرى المرأة موضوعا للطّعام والجنس والبطالة، إنّها تبحث عن ذاتها الضّائعة الّتي أراد لها المركز التواري خلف الأسوار"[4] ليس غريبا_ إذن _أن ترضخ المرأة تحت ثقل ترسّبات تاريخيّة ومعطيات قبليّة شكّلت نوعا من النّمطيّة الرّتيبة، الّتي شلّت العقل الإنسانيّ في رؤيته للوجود الأنثويّ، وكان الأدب واحدا من المجالات الّتي عانت فيها المرأة من ثقافة التّهميش والإقصاء؛ ذلك أن الكتابة غدت مستعمرة ذكوريّة لا يحق لها أن تطأها، ولهذا

---

[1]– نورة الجرموني: الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، ص41.

[2]– ينظر: زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص33.

[3]– زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص50.

[4]– هنية مشقوق الاغتراب في الرواية النسوية الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص سرديات عربية، اشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، 2016.2017 ص315.

فإنّ المرأة" لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النّصّ إذ إنّ السّيادة النّصوصيّة محتكرا ذكوريّا"[1]، إنّ انخراط المرأة في الفعل الثّقافيّ بإعطائها مساحة واسعة للتّعبير؛ ودورا كبيرا لإظهار آرائها وأفكارها، وبوصف إبداعها على أنّه" واجهة تحرريّة من التّصوّرات السّائدة..كما أنّه صيغة من صيغ الحوار مع محمولات الذّاكرة العربية"[2]، سافرت من خلاله إلى مرتفعات التّخييل وكثبان الإبداع الّتي لا تنتهي، الأمر الّذي استدعي إطلاق إنذار الرّيبة والخوف من طرف المجمع الذّكوري" لأن دخول المرأة إلى الكتابة هو دخول في منافسة سافرة مع الثّقافة الذّكوريّة، هذه الثّقافة الرّاسخة والمهيمنة، الّتي احتكرها الرّجل لنفسه على مدى قرون. ولم يكن من السّهل خطف القلم من يدي الرّجل. ولقد احتاج هذا إلى ثمن باهض دفعته المرأة كاملا ووافيّا"[3]، خاضت فيه المرأة معارك ضدّ الثّوابت وحملت سلاح العدو–اللّغة والثّقافة– ثم واجهته بهما" لقد تولّت المرأة كشف أقنعة الرّجل وأعادته عاريا كيوم ولدته أمه. أعادته إلى الطّفولة والعري، أي إلى حضن الأم لتجعله محتاجا إليها لتحتضنه وترعاه وتربيه، عادت به إلى الأصل الأول"[4] فتدفقت إبداعاتها ولاقت رواجا يفوق التوقّعات، والعادات الاجتماعيّة السّائدة بعد أن امتلك الرّجل ناصية اللغة، وكشفت أن جسدها ليس مجرد إغراء جنسي يتمتّع به الرّجل وقت فراغه، أو مجرد بضاعة معروضة لطالبيها"[5].

جاءت الكتابة عندها استجابته لنداء الحضور الّذي يشخص بين الجسد وظلّه من خلال النّصّ الّذي يبقى شغله الشّاغل وصورته النّموذجيّة المفضّلة، رفع الجسد من الحسّ إلى التّجريد والانتقال به من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار، تنوّعت موضوعاتها (الحياة والموت، الحضور والغياب، الجسد والروح، الاتصال الانفصال بين الواقعيّ والمتخيّل، الانفتاح الدّاخلي وهذا ما يجعلها متحرّرة، وكذلك الأنا وأنت، العري والتّستر، الرّغبة واللّذة، الحب والألم) نجد عملية الكتابة"

[1]– عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1437هـ، 2004، ص47.

[2]– زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص161

[3]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص141.142

[4]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص109

[5]– المرجع نفسه، ص98.

عندها تفكيك هذه المنظومة القائمة تاريخيّا والمهيمنة في مختلف السّلوكات والخطابات، ومن خلال حضورها ذاتا قارئة متأمّلة فإنّها تسعى للتّفكيك والتّحليل أكثر ما تهدف إلى البناء الّذي يعد مرحلة لاحقة لعملية القراءة"[1]، فحملت الرّواية النّسائيّة على عاتقها تفكيك الواقع بقذارته وبصورته النّمطية المعهودة، وانكفأت فيه المرأة على ذاتها بإعادة صياغة هذا الواقع الّذي تجذّر، وبجرأة القراءة الفاحصة والفاضحة للمحمولات الثّقافية بغية أن تكون "خلاقة بلغة جديدة تعتمد أبجدية مكتشفة في التّعبير عن المختلف، نصوص تمثّل منعطفا جماليا بارزا في النّظريّة النّسويّة"[2].

5- مرجعيات السّلطة الذّكوريّة:

المتأمل لثقافة المجتّمعات الّتي تتمركز فيها هيمنة النّظام الأبويّ؛ الّذي لا يكتفي بمنح الأب وحده تلك القوّة ولكنّه يمنحها طوعية لأيّ ذكر، فالملاحظ للتّنشئة الاجتماعيّة المانحة للأدوار في تعبيد الفوارق بين الجنسين وفي تهيئة لعبة السّلطة ومنح تاجها، ولقد وظفت بعض الأعمال الرّوائية النّسويّة الجزائريّة شخصية الأب من بعد دلالي رمزي يتجاوز البّعد الحقيقيّ للشّخصيّة ملتفة إلى موقع الأب المتميّز بين أفراد الأسرة.

وعلى الصّعيد الاجتماعيّ يهيمن النّظام الأبويّ على العلاقات الاجتماعيّة والثّقافيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، الّتي تغلب عليها الانتماءات القبليّة والطائفيّة والمحليّة، لأنّ المجتّمع الأبويّ هو نوع من المجتّمعات الثّقافيّة التّقليديّة الّتي تسودها أنماط من القيم والسّلوك وأشكال متميزة من التّنظيم، وهو يشكل نوعية متميّزة تتّخذ أشكالا مختلفة من بينها بنية المجتّمع الأبويّ العربيّ الّذي هو أكثر أبويّة من غيره من المجتّمعات وأشدّ تقليديّة وأكثر محاصرة لشخصيّة الفرد وثقافته، وترسيخا لقدمه وأعرافه الاجتماعيّة التّقليديّة، وتهميشا للمرأة واستلابا لشخصيّتها، لأنّه ذو طابع نوعيّ وخصوصيّ.

تعرّضت المرأة في العالم العربيّ للهيمنة والاستبداد من طرف الرجل، الّذي ظلّ يمارس فحولته وسلطته وتعنّته الّتي مكّنتها له الثّوابت والمبادئ الأولى وبقيت راسخة في قاموسه اليوميّ، بدءا بسلطة الدّين، ثم حيازته للسلّطة السياسيّة، انتهاء إلى نزواته الجنسيّة التي لا

[1]- زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص167.

[2]- محمد بكاي: جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية، ص25.

تنتهي إلاّ بانتهاء سلطة قضيبه. والرّواية التي بين أيدينا –**تاء الخجل**– سلّطت الضّوء على ممارسات السّلطة المبنيّة على الأسس السّالفة، الّتي تحتاج إلى الثّورة عليها وإعادة النّظر فيها تقول **فضيلة الفاروق** "**كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبنائهم حاشيته المفضلة يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ينتظرون خدمتنا لهم**"[1]، جسّدت **فضيلة** الاختلاف المفروض بسبب العادات والتّقاليد الأولى بين الجنسين (المرأة والرّجل)، فقد كان ولازال الرّجل هو السيّد الأول للبيت يأمر ويقرّر، في حين أنّ الطّرف الأخر (المرأة) ما عليها إلاّ الاستكانة لأوامره وطاعته والرّضوخ لقراراته، فقد تمّ إبعاد المرأة من كل مجالات الحياة منذ الأسرة الّتي نشأت فيها، فهمّش كيانها منذ صرختها الأولى من بطن المهمّشة قبلها، تقول **الفاروق** معبّرة عن ذلك "**يوم الجمعة إذ علينا نحن النساء ننتظر عودة الرجال من المسجد وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا**"[2] إنّ ما تكشفه **فضيلة الفاروق** من خطاب داخل المؤسّسة الأسريّة ليس بجديد على المجتّمع الجزائريّ والعربيّ، وإنّما من أجل الثّورة على هذه العهود السّابقة الّتي تحكّمت في سيرورة الاختلاف. فقد حرمت المرأة من أبسط الأمور، كالأكل مثلا الّذي لا يحق لها فيه إلاّ بعد انتهاء سيّدها، أليس لها الحق أن تجتمع معه في مائدة عائلية مع أطفالها؟ أليس من حقها أن تتحاور مع الفحل الّذي يملك قضيبه فقط؟ أليس من المعقول أن تمنح لها العادات والتّقاليد حقّ النّظر إلى فحلها وهو يتناول رغيفه اليوميّ؟ كل هذه التّساؤلات تحتاج من المجتّمع العربيّ والجزائريّ الاستغناء عنها والإطاحة بها. فالذّكوريّة" أي التّنميط الثّقافيّ الّذي يرتفع بالرّجل– الأب من مرتبة الجنس الطّبيعيّ إلى مرتبة الجنس الثّقافيّ الّذي يقسم العالم إلى قسمين: الأب الحائز على شرعية مسبقة لكل الأفعال الّتي يقوم بها دونما مساءلة، والعالم المحيط به الّذي تتحدّد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب، وامتثاله لرؤيته العامة في العلاقات، والأفكار، والمواقف والوظائف.

[1]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24.

[2]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24.

والمهام الموكلة للرّجل دون الأنثى، في النّظام الأبوي، تقوم بالأساس على رؤية شبه مقدسة للفحولة"[1]، وهذا ما لامسناه من خلال خطاب **فضيلة الفاروق** بقولها:

"**منذ جدتي الّتي ظلت مشلولة نصف قرن من الزّمن، إثر الضّرب المبرح الّذي تعرّضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عين**"[2]، أنتج الخوف الذّكوريّ من سيطرة الأنثى صورة نمطيّة عنها، تمثّلت في صورة السّيطرة الجنسيّة والشّهوانية-بصفة أدق- على الرّجل، إذ تظهر الأنثى في الرّواية مكسورة بفعل الاغتصاب، وإلى نظرة الرّجل الفحل ذو الصّفات السّلطويّة، وهذا ناتج عن افتقاده له في حياته اليوميّة بفعل الكبت المفروض عليه من طرف الدّين والقيم والعادات، فالكثير منّا يجد أن المرأة تكتب بجسدها قبل أن تنقله على الورق، حيث يعكس براعة رسمها واختيارها قبل المباشرة برسم متن سردها الرّوائيّ وما يحمله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع والتّاريخ، حيث نجد أن المرأة تمزج بين الرّغبة والرهبة الدّهشة بفيض من العواطف والمشاعر والأحاسيس المفعمة بالحب والرّغبة والعشق وعاطفة الأمومة. وهذا ما نرصده من خلال القول التّالي: "**في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمة نونة ضربا مبرحا**"[3] وتضيف قائلة" **منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، مادامت أمي غير قادرة على فعل ذلك**"[4]، ما كل هذه الثّقافة الّتي تمنح الهيمنة للرّجل، وتحجب عن المرأة رؤيتها لواقعها، تركها تتخبّط في غياهب إثم الرّجل فمن أجل "أن يتحول الرّجل إلى تجسيد الأسطورة الذّكوريّة يصبح من الضّروري للمرأة أن تكون ضعيفة ومضطهدة، فتتحول إلى كيان للمعاناة في أمسّ الحاجة إلى من يدعمه، وتأخذ دور الكائن العاطفيّ، في حين يكون الرّجل عقلانيّا، وتكون هي في البيت، فيما يتحدى هو العالم، وهي المتنازلة عن كل شيء، بينما هو القادر المتمكّن، والحائز على كلّ شيء، تصبح هي رمزا للعار والحاجة، وهو رمز للفخر وتحقيق الذّات والقوّة، وهي التّابع

[1]- عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج5، ص108

[2]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص11.

[3]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص21.

[4]- المصدر نفسه، ص20.

المتكل، والخادمة المطيعة وهو السيد ذو الكلمة النافذة"[1]، تقول فضيلة "**أما العمة كلثوم والعمة نونة فلهما تفسير آخر لهذا النجاح، فقد كانتا تقولان إن إبراهيم كتب حجابا لينجح الذكور، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت**"[2].

إنّ علاقة الاغتصاب في الحقل الثّقافي للمرأة بالعامل النّفسي وتجريدها من شعورها، ألزمها فراش النّبذ والإقصاء، تقول **فضيلة الفاروق** "**صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة مازالت جارحة في ذاكرتي.. خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا. بكت أم العريس.. وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت واختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج. عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل. دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج، قالت إحداهن دون خجل" يا لاّ" كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئا، لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء.. كنت قد كرهت نفسي، وكرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا، وحاولت أن أنسى ذلك العرس**"[3].

ينطوي هذا الفعل بالسّيطرة على المرأة، أو عزلها، وإذلالها أو إحراجها، ويشمل: التّعرض للسّب أو الشّعور بالإهانة الإذلال أو التّقليل من القدر أمام الأخرين/ التّهديد أو التّخويف بطريقة مقصودة) مثل الصّراخ (أو قذف الأشياء الطلاق/ التّهديد بالإيذاء) سواء مباشر أو غير مباشر/ السّيطرة على السّلوك/ المنع من الخروج من المنزل أو زيارة الأهل أو العمل أو تلقي الرّعاية الصّحية"[4]. إلاّ أنّ العنف الذّكوريّ الممارس ضد المرأة من طرف الرّجل سواء كان أبا أو زوجا أو أخا، يتشكّل من خلال المتخيّل السّرديّ عند المرأة الكاتبة فتحاول تصوّره في نّصّ إبداعيّ تحاول من خلاله أن تلامس شخصيّة المرأة الّتي تمّ ممارسة هذا العنف ضدها في شتى

[1]– عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية، ص94.

[2]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص22.21.

[3]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص26.25.

[4]– مرفت تلاوي: العنف ضد المرأة، محمد محافظ متفرع من شارع الثورة، المهندسين، الجيزة، مصر، ط1، دت، ص11.

صوره سواء عنف لفظيّ أو جسديّ، فتبقى هذه المرأة الّتي تشكّل شخصيّة سرديّة ضحيّة رجل مستبد تجذرت في ذاكرته دونيّة المرأة فوقيّة الرّجل" **ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال**"[1]، أضفت العلاقات الحميميّة إلى قساوة التّركيبة الأولى المعالجة للذّات وانشطارها فقد" تشكّل الفحولة ركيزة النّظام الأبويّ، حيث تندمج الأبوة بالذكورة كصفة مميزة لها، وتتلازمان، وتتعاضدان، وتتواطآن، فتدعم كلّ منهما الأخرى، وتسندها وتسوغها، فتظهر الشّخصيّة الأبويّة الحاملة لقيم المجتمع التّقليديّ المتمركزة حول الذّكورة، ومنها ينبثق النّظام الأبويّ، وفيه تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرّجل، أو كل ما لا يرضاه الرّجل لنفسه، وهو نظام متماسك من علاقات القوة الّتي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرّجل، وتتّخذ هذه العلاقات صورا متعددة بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس، والتّنظيم الاجتماعيّ لعملية الإنجاب، إلى المعايير الدّاخلية للأنوثة، وتستند السّلطة الأبويّة إلى المعنى الاجتماعيّ الّذي تمّ إضفاؤه على الفوارق الجنسيّة البيولوجيّة بين الرّجل والمرأة".[2]

6- أبعاد تيمة الارهاب في الخطاب الرّوائي النّسوي الجزائري:

لقد تأثر المشهد الرّوائيّ في الجزائر منذ مطلع التّسعينيّات بالأحداث السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، الّتي وسمت هذه الفترّة، مشكّلة منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر المعاصر، فقد وقعت الجزائر في مواجهة دمويّة هي الأولى من نوعها، تشابكت فيها خيوط الأزمة إلى حدّ الحرب الأهليّة –غير المعلنة– والّتي هدّدت بنسف أركان الدولة وأسس المجتّمع، فقد كانت الأزمات تتوالى ولم يكن الرّوائيّ ببعيد عنها، حيث شكّلت مادته الخام الّتي انطلق منها ليعبّر عن واقعه المأزوم، فانعكس هذا الواقع على تجربته الفنّيّة الرّوائيّة الّتي واكبت المرحلة وحاولت الاقتراب من الواقع، وتفسير الأزمة واندلاع العنف في الجزائر. لقد أحدثت الأزمة في نفوس أبنائها جرحا عميقا جعل نصوص هذه الفترّة عبارة عن لوحات اكتسحها السّواد والدمويّة، كيف لا والإرهاب، ليس حدثا بسيطا في حياة المجتّمع، وقد لا يقاس بالمدة الّتي يستغرقها ولا بعدد الجرائم الّتي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، فقد نال هذا

[1]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12.

[2]– عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، مج5، ص109.

الأخير حظّه من الكتابة الروائية، إذ تعدّ هذه الظاهرة موضوعا حسّاسا وليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، تقول ياسمينة صالح" **تلك الظلال الرهيبة التي يسميها الناس: إرهابيون... أو متطرفون، أو مسلحون أو متمردون أو معارضون.. هل تهم المسميات في عمق العتمة؟ لا أحد كان يعرفهم.. لا أحد.. هم الحاضرون في سوداوية ظلالهم حين يحاصرون المكان.. حين يطلقون النار على الضحية المنتقاة ثم يركضون**"[1] ثمّ تضيف قائلة" **ذهبنا لنغطي افتتاح مدرسة لم نعثر فيها على أمل قابل للحديث عنه، لا شيء سوى رائحة الدم القابع في عيون من بقوا من أطفال جلبهم الديكور إلى هناك لالتقاط صور لهم قبالة الكارثة. كان هنالك طفل قالو إن الجماعة الإرهابية اغتالت كل أفراد عائلته، وأنه الوحيد الذي في لحظة رعب قررت أمه أن تخفيه في كيس الدقيق... الطفل الذي كان ينظر إلى الكون بضغينة لا يمكن النظر إليها دون الشعور بالذنب. ضغينة شاسعة وملموسة. ربما ضغينة مماثلة ضد أمه التي ماتت ذبحا في الوقت الذي قررت أن تبقيه حيا. كانت في عينيه انكسارات الوطن تقاطعات الكارثة والوجع اليومي في عتاب العمر**"[2]، الصّورة الخطيرة الّتي عاينتها **ياسمينة** أوجعتها بما يحمله الوجع من وجع، جعل الوطن ينزف دما، ويعيشه كلّ صغير والكبير، ويخوض التّجربة الضاربة بجذورها في أعماق المجتّمع، ويتكبّد خسائر لا تعد ولا تحصى؛ إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجيّة، هذه الهمجيّة جعلت الكتابات الأدبيّة الّتي ظهرت في حقبة المحنة، قد ميّزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التّشاؤم والسّوداوية والإغراق في الغموض والمجهول، إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالانتحار المبرمج، وأنّها مليئة بالفاجعة، ورافضة للسياسة، تسعى للكشف عن مؤامرة غير واضحة فضلا عن تشعبها بالأسئلة الّتي تبقى معلقة إلى حين، لأنّ المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسيّ، إنّما بممارسات الإنسان. تضاربت الثّنائيّات في هذه المرحلة منها ثنائيّة المركز والهامش، هذه الثّنائيّة الضّديّة الّتي تكرّس الأوّل وتهمش وتلغي الآخر، وإذا بحثنا فإنّنا سنجد أن هذه الثّنائيّة تجمع بين شيئيّن

[1]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص7،8.

[2]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص71، 72.

تكوّنت بينهما علاقة ضديّة تنافريّه، شبيهة بالصّراع الأزّلي بين الذّات والآخر. ولقد ميّز العنف السياسيّ (التّطرف) بأنّه" الانغلاق والتعصب في الرأي، ورفض الآخر وكراهيته، ويمكن أن يكون هذا المتطرف فردا أو جماعة بحيث ينظر إلى المجتّمع نظرة سلبية لا يؤمن بتعدد الآراء والأفكار، ويزداد خطر التّطرف حين ينتقل من طول الفكر والاعتقاد والتّصور النّظري"[1]

هذه الجرثومة الّتي تفشّت في المجتّمع وأفسدته، تعتبر من أبرز الظّواهر الأمنيّة ذات المرجعيّات الدّينيّة والسياسيّة وحتى الاجتماعيّة فهو" الشّدة والإفراط في الشّيء أو في موقف معين وهو أقصى اتجاه أو الحدّ الأقصى، وحين يقال إجراء متطرف يعني ذلك الإجراء الّذي يكون إلى أبعد حد وهو الغلو ويقصد بذلك مجاوز الحدّ والقدرة"[2].

ينفتح السّرد النّسويّ الجزائريّ الّذي نحن بصدد تفكيك شيفراته، على جماليات مشتركة عديدة تتمثل في خطاب "**تاء الخجل ووطن من زجاج**" والّتي تعالج الهويّة النّسويّة المنفتحة على الآخر بكسر الفكر السّلفي الإسلاميّ والتّقاليد البطريركيّة السّائدة، والثّقافة المجتمعيّة الرّاسخة الّتي تمنع المرأة من التّحرّر، وقد تجلّى عبر متضادات نسقيّة: نسق السّلطة الأيديولوجيّة، نسق المجتّمع الأصيل، البنية الاجتماعيّة في بطريركيّته، وهو المسيطر ونسقا المجتّمع الإسلامي المؤمن بحرية المرأة والإسلام المتطرف، فإذا كانت الكتابة الرّوائيّة الجزائريّة النّسويّة –في المراحل السّابقة لبروز الرّواية الجديدة– وسيلة إيصال الصّوت النّسائيّ؛ الّتي كانت تهدف إلى مواجهة البنّية الإجتماعيّة–الثقافيّة بما فيها تحدى سلطة المجتمع والمركزيّة الذّكوريّة –النّسق المسيطر– مجاله المضمر، الّذي لا تتشابه فيه المجتّمعات في عصر العولمة الثّقافيّة الكاسحة" كل الأفراد يشكلون مجموعة خاصة في مقابل العام، أي تكون لهم هوية مميّزة ضمن البنّيّة العامة، الّتي يعيشون فيها، والّتي لها هويّة مغايرة، إذ يرتبط مصطلح "الهويّة" بالتّركيز على الخاص في مقابل العام"[3]

---

[1]– عمر سعد الله: معجم في القانون الدولي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 2005، ص19.

[2]– عبد الرحمن بن معلا اللويحق: الغلو في الدين في حياة المسلمين المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992، ص58.

[3]– شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011، ص 66.

وظّفت كل من **فضيلة الفاروق وياسمينة صالح** الخطاب التّاريخيّ، المتمثّل في النّضال ضد ما يعرف بالإسلاميّن، كي يقودنا إلى التّعرف على السّياق الناجح والثّابت للأحداث، وكطعم، تحفّز به وتستحوذ على أفق توقعات القارئ الجزائريّ والعربيّ على حدّ سواء، خاصة وأنّ الجزائر عاشت حربا بين المتشدّدين الإسلاميين الّذين اغتالوا كل صغير قبل الكبير، جاءت فيه التّهديدات موجّهة لضرب الكيان الأنثويّ الّذي يعيش على أنقاض الثّوابت، والنّظر في الجسد الّذي اقترن دائما بالكشف عن هويّته، وعن علائقه بالتّاريخ والسّلطة والقمع والاخضاع واللّذة، من خلال ثنائيّات: المركز والهامش، المهيمن والخاضع، الفضح والتّخفي، الاشباعيّ والحرمانيّ، والمضمر في خطاب **فضيلة الفاروق وياسمينة صالح** ف "الجنسانيّة لم تخضع للقمع والحظر في المجتّمعات الرّأسماليّة البورجوازيّة، بل استفادت من نظام ثابت للحريّة"[1] أمام هذا الوضع روّجت الجنوسة حرّيتها في المجتّمع، بتوظيفها الأداة الجماليّة لأنماط السّرد حسب **تزيفتان تودوروف** "الحكي الّذي يقوله السّارد من أحداث ومعلومات والعرض: ما تقوله الشّخصيات"[2]، فقد مزجت كلّ من **فضيلة الفاروق وياسمينة صالح** هذين النّمطين لفضح المأساة الّتي تفشّت في المجتّمع- الإرهاب، العنف-، بتصوير الدّمار الشّامل ومحاولتهنّ كشف الأسباب الخفية لهذه الظاهرة، وحصر الخسائر والتّكاليف الماديّة والبشريّة والمعنويّة النّاجمة عن الأعمال القمعية والوحشية، من بطش الإرهاب والّتي خلقت صدمات نفسيّة لمختلف فئات الشعب جراء الفجائع؛ الّتي أصبح عيشها يوميا، فجاءت الرّواية كجنس أدبي محاولة معالجة هذه الظّاهرة أدبيّا، باعتبارها المرآة العاكسة للشّعوب وأفكارها حيث يجعلها الأدباء بمثابة المسرح، الّذي يلعب ظاهرتي العنف والإرهاب على خشبتها دور البطولة لمسلسل الأزمة التّسعينيّة، وذلك لتأثرهم بالأحداث الواقعة آنذاك وعبروا من خلال عن المأساة والمعاناة الّتي شهدها الشّعب الجزائريّ وحاجياته في مختلف النّواحي الجسديّة والنّفسيّة والفكريّة والاقتصاديّة والسياسيّة إلخ.. وكانت في

[1]- ميشيل فوكو: تاريخ الجنسانية 1 إرادة العرفان، تر: محمد هشام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2004، ص12.

[2]- تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط1، 1992، ص63.

إثر ذلك الفئات الشّعبيّة المسحوقة عاجزة أمام الظّلم والطغيان والعنف المشحونة بالغضب والحقد، الّتي راح ضحيتها شعب بريء بأكمله واستطاعت الرّواية أن تكشف عنه. وبما أن الكاتب ابن بيئته يهتمّ بأمور مجتّمعه ويتوغّل في قضاياه محاولا الاسهام فيه، من خلال أعماله الأدبيّة الّتي تعبر عن واقع المجتّمع والمشكلات المتفشيّة فيه.

إنَّ مقابلة مركزيّة رؤية الذّكر للمرأة ولجمال الجسد في نص **فضيلة الفاروق وياسمينة صالح** –كغيرهما من الرّوائيّات النّسويّة الجزائريّة الجديدة– باعتناق ثقافة الآخر وتجاوز قضيّة شرف وكرامة المرأة /الأسرة في البنّيّة الاجتماعيّة –الثّقافيّة المحافظة هو في الوقت ذاته تجاوز للهويّة الدّينيّة" لأن اجتماع سلطة الدّين وسلطة الذّكورة (الدّين/الرّجل) يجعل الأنثى ضحيّة الاستلاب، بالتّالي فقد ارتبط تجلي هدم الأسس الاجتماعيّة والدّينيّة القائمة كخطاب لمحاولة تقويض الدّين"[1]، وفي محاكاة الآخر في متعه دون سواها، تحت ذريعة تحرير المرأة من قهر واضطهاد المجتمعات المحافظة" بيد أنّ الأنثى قد حملت القلم وتخطّت الألم، وسعت مكابرة ومثابرة إلى تقويض الأعراف السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والدّينيّة السّائدة، ذلك أنّ هاته الأعراف هي نتاج نظام بطريكي قحّ، أسّسها الرّجل ورسخها بغية خدمة أغراضه وميولاته، حيث اشتدّ ساعد الرّجل خاصة بعد أن كان الدّين (بمفهوم الرّجل طبعا) في خدمته، إضافة إلى سلطة السياسة الّتي أتقن تنفيذها وأبعد المرأة عنها لعصور طويلة إلاّ ما ندر"[2] فهي تستعمله هويّة ثقافيّة وشفرة تتحدي به الكتابة الذّكوريّة، ومضمر تنتقد به البنّيّة الثّقافيّة خاصة التّقاليد الدّينيّة، الّتي هي بمعزل بالضّرورة عن كل خطاب وجندر نسويّ "تهدف إلى الوقوف على معالم الذّات الأنثويّة، قضاياها وانشغالاتها وهي تصارع المجتمع البطريكيّ الذّكوريّ المحمّل بالسّيطرة القامعة. ولهذا فهي تصارع داخليّا طموحاتها النّاجمة عن أزمة البحث عي الهويّة الأنثويّة المفقودة تحت

[1]– سهيلة سبتي: الخطاب السياسي/ الإيديولوجي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، (مخطوط) مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2009/2008، ص18.17.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

سيطرة الآخر المغاير لجنسها، فالمرأة كانت وما زالت في التّصور غير العادل الأقل أهميّة في ثنائيّة الرّجل / المرأة"[1].

لقد أضحت المرأة سلعة قابلة للعرض والطّلب في سوق الرّجل (الزّوج، الأخ، المثقّف، الإرهابيّ، المتديّن، المتعصّب...إلخ) تؤخذ كفدية أو تخطف من طرف جماعات مدبّرة سابقا، والجدير بالذّكر هنا ما تربّصت به الجماعات الإرهابيّة بخصوص المرأة واغتصابها، فقد كان الاغتصاب سلاحا أكثر فتكا من القتل، فحين تتجرع المرأة مرارة خدش كيانها واللّعب به من طرف المغتصب، فكثيرا ما شاهدنا تبرأ الأب من ابنته حين فقدت شرفها وكانت ضحيّة لذلك، وهذا ما وجدناه في شخصيّة ريمة وهي ذات ثمانيّة سنوات "**الأسوء في تلك الأيام كانت حكاية ريمة النجار طفلة في الثامنة رمت نفسها من أعلى جسر** "**سيدي مسيد**" **لم أصدق أن الأطفال ينتحرون لهذا حققت من الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت أن هو الذي رمى بابنته من أعلى الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة. قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت**"[2]، إن المتتبّع لهذا المقطع يأخذنا للقول بأنّ الجريمة الّتي ارتكبها والدها أكثر من اغتصابها، فلو أنّ الوالد احتوى فلذة كبده بعد فاجعته تلك، لكان أرحم من رميها من أعلى الجسر، ولكن ما عسانا القول وسط هذا الكبرياء الّذي وصل إليه الرّجل ليخلّصها من إثمهما (إثم المغتصب، إثم القتل)، ولأنّ الوضع الّذي كان الكثير من النّاس يحتارون في الاسم الّذي يطلقونه على المتسبّب في كل ما جرى إبان الوضع التّسعينيّ، أهو إرهاب باسم الدّين أو الارهاب المذهبيّ أو الأصوليّ أو السلفيّ أو التكفيريّ، لأنّ الدّين الاسلاميّ بريء من هذا العنف أو الارهاب، أن الّذين يمارسون الاجرام في مجتمعنا باسم الدّين هم فئة منحرفة"[3]

[1]– عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص83.

[2]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص39.

[3]– ينظر: حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص32.

ذهب النّاقد محمد مناصرة بتلميحه للكتابات السّرديّة النّسويّة، الّتي جاء ينتصر لها – والكلّ منّا قد يفعل ذلك– بأنّها تعالج العنف الدّينيّ ضد الأجناس باسم الدّين أو المذهب أو غيرها من الاعتقادات، مما يجعل الكتابة النّسويّة تخرج عن قوقعة الذّات باعتبار هذا النّوع مسلط على الجنس الذّكوريّ والجنس الأنثويّ، وحتى لا تبقى هذه الكتابة مغرقة في المرأة فمع مرور الزّمن وتعدّد الكتابات يصبح موضوعا مستهلكا لا يثير المتلقي، ومن جانب أخر تصبح الكتابة مسايرة للمجتّمع بكل قضاياه، ليست موضوع المرأة فحسب هو الّذي حرك قريحتها وغضبها فتبدع" فوعي الكتابة النّسويّة السّردية تجاه الخروج من قوقعة الذّات هو تحول ثقافيّ واجتماعي نحو الاندماج في مصير الأمة وعلاقتها بالأخرين أن هذه الكتابة ستفتقد كثيرا من مشروعيّتها أو قيمها الحضاريّة والانسانيّة. من هنا لابدّ أن تحتفي السّاردة بواقع المجتّمع والحياة، من منطلق أنّها تعيش في مجتّمع لا يفرق فيه الارهاب بين الرّجال والنساء والأطفال والشّيوخ عندما يمارس عملياته أو تفجيراته في المجتّمع"[1]

شكّل موضوع المثقّف في فترة التّسعينيّات محورا مهمّا في الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة وخاصّة ما تبنّاه السّرد النّسويّ، محاولا الإحاطة بالمجريات السّياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة للمثقّف، فسواء كان هذا المثقّف معلّما، أستاذا، ممرضا، صحفيّا، كاتبا، شاعرا، روائيّا...، فقد كان لصوته ورأيه قمعا وتهميشا وإقصاء، حاولت **فضيلة الفاروق** كشف هذا العنف ضدّه، مبرزة ما حدث للمرأة المثقّفة خصوصا، وما قيّدها من تهميش وتعنيف جعلها تتخبّط في الأزمات النّفسيّة المتواليّة تبعا جراء الهيمنة الذّكوريّة"

- **مسكينة قالت، كنزة.**
- **إنها أحسن حالا منا، يكفيها أن ترش عطرها على أطلال المزار، لتشعر بالراحة... من يبعث الراحة في نفوسنا نحن؟**
- **أنا عن نفسي وجدت الحل؛ سأترك المسرح، وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي.**

[1]– حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، ص33.

- **كنت أنتظر كل شيء إلا هذه المفاجئة.**
- **يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟**
- **إنك موهبة يا كنزة.**
- **ربما، لكن ليس في هذا البلد.**
- **عندنا فقط، تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ.**
- **خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح فعل أعطاني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟"**[1].

وفي سياق آخر من خطاب **(تاء الخجل)** حول موضوع **(المثقّف)** الّذي عانى الويلات والمصائب حتّى أضحى يفكر في الرّحيل والابتعاد عن كل ما يزعج مخيّلته نجد"... **إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أخطط للهروب. أريد هواء لا تملأه رائحة الاغتصابات.**"[2] نلاحظ كثافة الدّلالة وعمق المفارقة؛ إذ أصبح المثقّف أشبه بالدّميّة في يد الحاكم/ الجماعات الإرهابيّة، يفعل به ما يشاء وكيفما يشاء. حتّى وصل به الأمر بالهجرة غير الشّرعية لتحرير نفسه من عبودية الواقع، وعليه، إنّ لغة الرّواية التّسعينيّة بحمولاتها وإيحاءاتها، تتخلّى عن جزء من دلالاتها لتغدو دالاّ في خدمة دليل جديد تمليه عليها استراتيجيّات الكتابة السّرديّة باعتبارها نشاط كتابيّ له جماليّاته المحايثة وخوارزميّاته النّوعيّة والخاصّة.

هذا وإنّ لغة **فضيلة الفاروق** لغة ابتكاريّة، لغة متفجّرة، تبحث عن البكر والجديد، عن غير المألوف والغريب بهدف نفخ الرّوح في النّصوص الحديثة، لقد نحت **فضيلة** بكلّ قدراتها نحو لغة تستطيع جلب ولفت انتباه القارئ، وتعزيز الشّعور لديه بقدرتها على صنع عوالم جديدة

[1]– المرجع نفسه، ص39.38.

[2]– حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، ص37.

من خلال الانحرافات الّتي تحدثها، والتّراكيب الجديدة الّتي تخلقها، وبالتّالي ينتج للقارئ جملة من الاستدعاءات الّتي تساعده في فهم نصوصه وتأويلها." فمن أجل فهم المفارقة لابدّ أوّلا من حصول معرفة لدى كلّ من المبدع والقارئ بآفاق انتظار الآخر، وبحصول ذلك يستطيع هذا الأخير من موقعه النقديّ قياس المسافة الجماليّة بينه وبين جماليّات نصّيّة المفارقة وواقعيّتها. كلّ ذلك يتمّ من خلال اللّغة وبواسطتها، ولغة المفارقة هي ما يميّزها عن الضّروب المنضويّة تحت مظلّتها كالسّخريّة والتّهكّم والاستهزاء والتّعبير والإلماع"[1]، تقول **(ياسمينة صالح):" كان رئيس البلدية يتحدث عن "حظ" هذا الطفل الذي بقي على قيد الحياة! الطفل الذي كان ينظر إلى الكون بضغينة لا يمكن النظر إليها دون الشعور بالذنب. ضغينة شاسعة وملموسة. وربما ضغينة مماثلة ضد أمه التي ماتت ذبحا في الوقت الذي قررت أن تبقيه حيا. كانت في عينيه انكسارات الوطن وتقاطعات الكارثة والوجع اليومي في عتبات العمر. حاولنا الكلام معه، لكن صمته الشديد كان حزاما واقيا من الآخرين. كان متمسكا بصمته... كنت مطالبا بفتح تحقيق عن المجزرة والمدرسة، ووجدتني لا أفعل سوى التقاط صورة ذلك الذي بقيت عيناه تطاردانني أينما ذهبت. طفل لم يكن لي الوقت لأسأل عن اسمه، أو عمل سيفعله الآن، بعد أن انتهى الوطن في عينيه مع نهاية أولئك الذين أحبهم وكانوا ذات يوم أهله"**[2]. هذا التّعبير غير المألوف هو السّبيل الوحيد للتّعبير عن واقع مأزوم ومهزوم، فبقدر ما كانت الفاجعة إلاّ أنّ الفجيعة لم تمس ذويها الّذين هم أحقّ بذلك، فحياتهم أضحت عاديّة يتعايشون بها في أوساط الكارثة مرتاحي البال وكأنّي بهم هم أصحاب الفجيعة، ولأنّ حجم الأزمة كبير كان على اللّغة أن تكون أكبر لتستوعب حجم المأساة ولن تكون أكبر إلاّ إذا اخترقت أفق التّوقّع عند القارئ.

والمتتبّع للنّصّ الرّوائي لدى **ياسمينة صالح** يلاحظ تدفّقا لغويّا وزخما من التّنويعات اللّغويّة عبر تلك السّيولة المفرداتيّة السّاخرة للذّات المتألّمة إلى درجة أنّ اللّغة تصبح تجريبا في

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص150.

[2]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص72.71.

شكل تداعيّات لغويّة ومتتاليّات سرديّة لا تكاد تنتهي" **أليس الشتات وطن الفراء والمعدومين؟ ألسنا نحن الذين سنخرج أخيرا ونطفئ النور خلفنا. الوطن الذي صدقت حرارته حين صدّقت أنني قادر على تجاوز يتمي الأبدي. كنت أنا ذلك الشعبي البسيط الذي تربى في قرية باعت تفاصيله لمن يدفع أكثر. كنت ذلك اليتيم الذي كان يسميه الناس" لاكامورا" ليذكرونه ألا حق له في الفرح، ولا في الأعياد التي كانت تجيء دونه. لاكامورا الذي وجد نفسه في جامعة غير منحازة للبسطاء. ولا للفقراء. اعتقدت أن البقاء كافيا ليغير من سلوك الطلبة الذين يجيئون إلى الجامعة بسياراتهم الرياضية الفخمة التي يقودها بسرعة تحديا لشرطي المرور الذي حين يوقفهم" عن واجب" يتناول السائق جوّاله ويتصل بأبيه القائد، الذي بدوره يتناول جوّاله ليتصل بمن لا يعترف بواجب إيقاف أبناء السلطة الاستثنائيين.. ليجد الشرطي نفسه محكوما بتهمة "إهانة أبناء الأسياد"!.**"[1]، متتاليّات تنبئ بحال العقل/ المثقّف الجزائريّ الّذي لا تقرّ به حكومتنا الّتي تهمّش المبدعين وتؤسّس لثقافة العقم الثّقافيّ والقحط الفكريّ.

هذا وتلجأ **ياسمينة صالح** إلى التّشفير والتّرميز عبر سيولتها اللّغويّة لتنسج منها أسرار الكون اللاّمألوفة، وكأنّها كشف وتعرية لخبايا وخفايا جسد النّصّ المتخيّلة، ممّا يخلق مفارقة في تسريداتها بين الحقيقة/الواقع، وبين الخيال/الأسطورة. فهذه الخطابات" صادرة عن رؤية تتصارع فيها الأحداث، وتتحوّل أمامها الأزمنة والشّخصيّات، سواء كان المبدع قاصدا التّعبير عن المستوى الواقعيّ... وهو مستوى عجائبيّ تمامًا، أم أنّها جاءت مستجيبة للواقع المنهار والمتداخل في عناصره على نحو لا يستطيع أن يتحكّم فيه العقل الطّبيعيّ للبشر"[2] ممّا يجعل هضم مثل هذه السّرودات المتلوّنة أشبه بالمغامرة المحفوفة بمزالق الوقوع ضحيّتها (كبش الفداء) وهنا تتجلّى صورة المفارقة.

لجأت الكاتبة **(فضيلة الفاروق)** إلى توظيف لغة عابثة، قوامها اللّعب والتّلاعب بالألفاظ دون قيود آليّات الحكيّ على مستوى الحُبكة والحكاية؛ كون تركيزها انصبّ على توصيف الأحداث والممارسات داخل المجتمع، بلغة لعبيّة هزليّة، ممّا يعني غياب الجدّيّة؛ وكأنّ السّارد

[1]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص85.

[2]– سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص127.

يلهو، فيتراوح السّرد بين الجدّ والهزل. فيغدو كلّ شيء مباح متاح بهندسة طرائق وتوصيفات لغويّة غريبة، تعانق لغة السّرد، فتغدو أحيانا متحرّرة من إكراهات المكان الطّابوهاتيّ الرّوتينيّ والواقع السّاذج. تقول:" **تبدو المآذن غائبة عن حلم ما، تعانق البنفسج في السماء، وكأنها في حالة حب، الناس يرددون الله أكبر. الناس هنا لا يخافون مما تقوله المآذن، حتى حين قالت:**

اللهم زنّ بناتهم.

قالوا: آمين.

وحتى حين قالت:

اللهم يتّم أولادهم.

قالوا آمين.

وحتى حين قالت:

اللهم رمّل نساءهم.

قالوا آمين.

كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنّوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة...

- **اللهم زنّ بناتهم.**
- **قالوا: آمين.**
- **اللهم رمّل نساءهم.**
- **قالوا آمين.**
- **اللهم يتّم أولادهم.**
- **قالوا آمين!**

كانت موضة، جبهة الإنقاذ!

صرعة.

تغيير...

... ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير! ولهذا مئات الزهرات يغتصبن، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير!"[1].

لم تتوقّف السّاردة عند هذا الحدّ، بل تعدّته إلى المزج بين اللّغتين والانتقال من اللّغة الفصحى إلى اللّغة الدّارجة على مستوى الحكي والحوار، دون الإفصاح عن ذلك، ممّا يثير حفيظة المتلقّي، وذلك انسجاما مع الرّوح العابثة السّاخرة للمتن الحكائيّ، وكذلك تمشيّا مع خصوصيّات الكتابة الفاروقيّة. تقول السّاردة" **في الثانية والنصف بعد الظهر كنت أمام يمينة، أحضرت لها كيسا من البرتقال، راديو، كتبا لغادة السمان، وقميص نوم عليه أرانب صغيرة.**

ابتسمت لي.

- ظننتك لن تأتي.

قلت لها باللهجة المصرية:

- يالهوي بالي، ودي تيجي!

ضحكت.

كانت تلك أول مرة أراها تضحك... أردت أن أضحكها مرة أخرى، فقلت لها بلهجة إسكندرانية:

- أيوه، دي حلوة بشكل!

ضحكت وقالت:

- سأقرأه.

لكن العبوس عاودها وهي تواصل حديثها"[2]. الملاحظ لهذا المقطع يجد توصيفا للواقع الجزائريّ المهترئ بلغة مونتاجيّة مأساويّة؛ كيف لا وهي تهتمّ حتّى النّخاع بمجريات الأزمة الّتي أضحت تشكّل المرجعيّات الأساسيّة للشّعب الجزائريّ، فكأنّ العقل أصيب بداء اليأس والبؤس جراء هذه الانكسارات.

الأزمة دواخل سرودات "**فضيلة الفاروق وياسمينة صالح**" إذن قائمة، لذلك فحريّ بنا أن نتساءل. لماذا هذه الأزمة وما سببها؟ وأين حلّها؟ أم أنّنا إذا عرفنا الدّاء، هانَ علينا توصيف

[1] – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص51. 52.

[2] – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص64. 65. 66.

الدّواء جريا على المأثور "**إذا عرف السبب بطل العجب، وإذا عرف الداء سهل الدواء**". تجيبنا خطاباتهما عبر خطابات مكثّفة آسرة بلغة مفارقة ساخرة، وبأنّ السّرّ يكمن في موت عقول النّاس وتعلّقهم بمواضيع لا تعبّر عن دموم وهموم وغموم مجتمعنا. في ظلّ وجود ممارسات وشطحات تغييبيّة اقصائيّة لواقعنا السّياسيّ والثّقافيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ الّذي يعجّ بالفساد ويضجّ بالكساد.

إنّنا أمام أعمال نسويّة جزائريّة تروم تلخيص تشتّت الحياة وتناقضاتها في نصّ مكثّف، متوسّلة بلغة مكثّفة تراهن على الاقتصاد اللّغويّ، وتثور على اللّغة السّرديّة الجاهزة المألوفة، وتروم الانشطار والتّشظّي والتّوازي والتّشاكل والتّداخل، والتّلاقّح على سجّلات النّصوص الأخرى كالنّصّ الدّينيّ والأسطوريّ والحكائيّ والسّير ذاتيّ وغيرها. كلّ هذا يعكس ذلك، حساسيّة سرديّة ساخرة تروم إماطة اللّثام عن زيف وتزييف وتحريف الممارسات والعلاقات والاختلافات والاختلالات المتفشيّة دواخل أوصال المجتّمع.

وبذلك يضعنا الخطاب النّسوي التّسعينيّ أمام نصوص تشتغل على لعبة التّشظّي؛ بتفتيت الواقعيّ اليوميّ لصالح الاحتماليّ والحكائيّ والاستعاريّ والفسيفسائيّ، وعلى لغة التّعتيم والتّلغيم في إطار رؤية ساخرة من المألوف على مستوى الخطاب وإنتاج المعنى والدّلالة.

وهكذا فإنّ اللّغة النّسوية التّسعينيّة الّتي بين أيدينا في ارتباكاتها عبر السّيولة الحكائيّة ترسم لوحة إبداعيّة مغايرة تروم زعزعة الثّابت، من خلال تحرّيها عنصر المفارقة والعجائبيّة والغرائبيّة بدءا بالعتبة العنوانيّة مرورا بمتونها وصولا وانتهاء عند نسيجها الفنّيّ. فقد كانت من الفضاءات الّتي استخدمتها المرأة الجزائرية الكاتبة للتّعبير عن ذاتها وهمومها وتطلعاتها، فقد تجاوزت تلك الحروف الصمّاء الجامدة لتعبّر عن قضاياها واهتماماتها وانشغالاتها، وما قد رمى بها إلى الهامش، فإنّ "كل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها أو نظرتها للرجل وعلاقتها به أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليوميّة والجسديّة وأحاسيسها، وكل ما يختلج في نفسها وفي ذاتها ويعبر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن مطالب المرأة فهو أدب نسويّ، ويمكن القول أنّ

الأدب النّسويّ مفهوم شامل وعام يسير وفق ما هو مرسوم من طرف دعاة الحركة النّسويّة الّتي تسعى لتحرير المرأة من طغيان الرّجل وتحقيق المساواة بين الجنسين"[1]

7- ظاهرة الاغتصاب من المحظور الاجتماعي إلى القول السردي:

امتزج الإبداع بالألم والانكسار والحيرة في خطاب **فضيلة الفاروق**، ليفتح لنا فضاء تخيليّا ويسبحَ فيه متقاطعا عمّا يحدث داخل أسوار الأنوثة، رصدته لنا الرّوائيّة وعكست صوره من هيمنة وتمركز ذكوريّ من خلال عائلة بني مقران، إلى النّظرة السّوداوية الّتي حملها المجتّمع ضد ما يسمى الأنوثة أو المرأة، قتل طموحاتها وأحلامها سجن فكرها وتخييلها، وسجن إبداعها وجماليته، واقع شخصية كنزة ويمينة، واقع وحشيّ مرير، كارثيّ ودمويّ عاشته المرأة الجزائريّة إبّان الأزمة، شهدت فيه عمليات الاختطاف والقتل والاغتصاب ورائحة الدّم هنا وهناك، تعرّضت فيه الكائن اللّطيف لأبشع طرق التّعذيب والاختطاف والاغتصاب، ولامست من خلاله قضايا مختلفة تهمّ المجتّمع وتفضح تصّرفاته.

الحديث عن الكتابة النّسويّة الجزائريّة رهان من رهانات الحداثة وأفق مفتوح للاشتغال والتّنوع والغيريّة، ناجم عن عمق التّجربة ودقّة الفهم. تتوخي فيه الحذر المنهجيّ والمعرفيّ عند تقسيم الأدب إلى رجاليّ ونسائيّ منطلقين من ثنائيّة المركز والهامش، الأنا والآخر، الإتّباع والابتداع، لأنّ الإيمان الأول والمنطلق تكون شرعيّته الدّاخل –النّصّ– عبر نسيجه وخيوطه الفنّيّة، بعيدا عن منتجه، كما أنّ التّقابل الجنسانيّ (ذكر– مؤنث) استهلك كل الأدوار داخل المنظومة الثّقافيّة، إذ أنّ التّجربة أفضت تجاوز فكرة الفصل إلى السّعي لبيان الاختلاف بينهما داخل وحدة إبداعيّة مشتركة لمساءلة الوجود وهذا ما فتأت تنادي به.

رواية **تاء الخجل لفضيلة الفاروق** من التّرسانات السّرديّة النّسويّة مصحوبة مع **وطن من زجاج لياسمينة صالح** من المرويات الّتي شخّصت حالة مجتمع يتخبّط في أناه، وتجسّد معاني الويلات والقمع والخضوع، وهو ما تمثّله الأسرة والعائلة في موطن البطلة، الّتي جاءت في سياقات أنساق هذا الخطاب، وهو بني مقران في أريس عاصمة الأوراس في الشّرق الجزائريّ،

[1]– خليل شكري هياس: المرأة والأدب، جريدة الأسبوع الأدبي، ع: 1032، عمان، 2006، ص132.

حيث تسكنه عائلات بربريّة عريقة، أين نجد اللّهجة الشّاوية هي اللّغة المحليّة، ولا تجد السّاردة البطلة في هذه الدّائرة سوى الإقصاء القائم على المرأة بوجه خاص، بصفتها عورة ومخلوقا تابعا لا حول له ولا قوة في مجتّمع السّطوة الذكوريّة الأعلى، وداخل فضاء مغلق"[1]

تميّزت "**تاء الخجل**" **لفضيلة الفاروق** بقوّة طرحها للمواضيع الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة، والّتي مزّقت وسلّطت الضوء عن أهم المواضيع الّتي قد يستنكره الكثيرون؛ ويمقته البعض الآخر، فقد شغل موضوع الاغتصاب حيّزا كبيرا من خطاب **تاء الخجل**، ومن فكر **فضيلة الفاروق** الّذي ظلّ يلاحقها من أنين المغتصبات، وأفعال المؤسسات الإجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة إبّان العشرية السوداء، وبقي صداه لحاضرنا هذا، وتطرّقت إلى ما يسمى بحماية القصّر وما جاء به القانون الّذي يحمي كرماتهنّ وشفرهنّ، وراحت تشخّص حالة المجتمع ونظرته للمغتصبات وكيف يتعامل معها بخبث وازدواجيّة (بين ناظر للفعل، ومتابعا للمفعول به)، ناهيك عن تصرفات العائلة والتّبرأ منهم والتّخليّ عليهم في حال تعرضوا للاعتداء.

هذه المشاهد وأكثر قدمت الرّواية لتصف واقعها المأزوم، وتسلّط مونتاجيّة الخطاب لبعض الزّهرات اللّواتي وقعن ضحية للجماعات الارهابيّة المسلّحة، وما لحقهنّ من أذى وشتات نفسيّ خلال التّسعينيّات من تاريخ الجزائر، وكيف تنكّر لهن الجميع بدءا من عائلاتهّن.

العمل الّذي بين أيدينا يظهر ويكشف الغطاء عن التّهميش والدّونيّة، الّتي تعرّضت له المرأة، حاولت من خلاله **فضيلة الفاروق** تمثيل وتجسيد معاناة كلّ امرأة في حقبة المجتّمع الجزائريّ، وما لحقها من ضعف وسلب وقمع وتهميش، حيث تقول "**منذ العائلة.. منذ المدرسة.. منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل.**

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ اسماءنا التي تتعذر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

[1]– ينظر: خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل فضيلة الفاروق أنموذجا، (مخطوط) رسالة ماجستير، كلية الادب واللغات، جامعة تيزي وزو، 2013، ص32.

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما منت أراه يموت فيها بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه، منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل المزيد من الغنائم،

لا شيء تغير سوى تنوع وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء"[1] الملاحظ لقضيّة المرأة وتهميشها لم يكن وليد اليوم وفقط، فبالرجوع إلى التّاريخ القديم يرى تجذّر إقصائها ونبذها، منذ كانت تباع وتشترى في الأسواق متبادلين فيما بينهم كل جديد من الغنائم، ناهيك عن وأدها قبل ذلك ليظلّ وجه والدها مسودّا كظيما، الأمر لم يتوقف ويتغير فبالانفتاح الحضاري والثّقافي، عبر سيرورات التّاريخ لا تزال ليومنا هذا تمارس ضد المرأة كل أنواع التّعنيف والظلم والتهميش والقهر، بدءا من المؤسّسة الأولى (العائلة: الأب، الأخ، الزّوج، الابن)، انتهاء للمجتّمع الّذي يكرّس نظرته إليها بأنّها وسيلة للمتعة والاستمتاع، داخل محيط متخفّي يمارس متعته معها رغما –في الكثير من الأحيان–.

وفي ظل الحركات المتواليّة لقهرها وإضعافها من منّا يستطيع أن يسمح لها أن تصنع تعبيرها الخاص بها في مساحة ضيّقة لإبراز مشاعرها وخصوصياتها، وسط التّراكمات الأولى للثّوابت المهيمنة والمركزيّة للمجتّمع الذّكوريّ، الّذي يملك السّلطة الكاملة والمانعة من الاقتراب منه "**بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الانوثة مدججة بالفجائع**"[2] وتضيف قائلة "**إذ**

[1]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12.11.

[2]– المصدر نفسه، ص14.

اخجل أن أفتح حديثا عن الحب، والوطن يشيع أبناءه، كل يوم، الحب مؤلم حين تعبره الجنائز، وتلوثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات"[1]

الحديث عن انجازات المرأة طويل ومتشعب، تشعّب الأفكار الّتي طرحتها، فلا يمكننا الحديث عنها وعن ماضيها وحاضرها ومستقبلها دون أنّ نذكر تغييب الاسرة ونبذها، وتهميش المجتّمع وإقصاءه، وتعنيف رجال الدّين لها وإحلالها له، فكلّ هذه الأليات والثّوابت قضت على مكانتها وشخصيّتها، فلم تبرح المودّة ولا الحنان مكانهما إلاّ قوبل العنف والتّهميش لكيانها ونفسيّتها" **كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة، ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الانسانة إلى الأبد، كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره"**[2]، لم يكن الأمر هيّنا على المرأة وعلى مشاريعها، بل قد قضى الكلّ عن كرامتها وداس عليها منذ الولادة –المهد–، منذّ تشكيل الأسرة، فقد همّشت المرأة في ظلّ الهيمنة الذّكوريّة" **سيدي ابراهيم هو رّجل السّلطة في ذلك البيت"**[3]، يبدو الوضع مهترئا داخل المركزيّة الرّجاليّة لا يقبل التّفاوض والنّقاش إلاّ للاّعيشة" **كانت لها سلطة من نوع أخر، فبالإضافة إلى راتبها الشهري الذي كانت تتقاضاه لأنها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في مشونش وأراضي ضواحي آريس تدر عليها كل سنة مبالغ محترمة من المال هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور"**[4]، مثّلت شخصيّة للاّعيشة رمزا لصمود المرآة وقدرتها على اختراق عوالم المجتمع الذّكوريّ، واستطاعت أن تمنح لنفسها مكانة في عائلة بني مقران، فبقدر المال والأراضي الّتي تمتلكها، وهبت لنفسها أن يرفع صوتها في كثير من الأمور وتحدّد مصيرها، فقد كانت للاّعيشة" **المرأة القوية، إذ كانت تجالس الرجال، وتشاركهم أحاديثهم السياسية، وقد أخبرتني ذات يوم أنها كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة، وأنها دفعت أربعة دورو كقيمة للاشتراك وقتها.**

---

[1]– المصدر نفسه، ص15.14.

[2]– فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص13.

[3]– المصدر نفسه، ص15.

[4]– المصدر نفسه، ص22.

كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا أو مثل للاّ عيشة"[1]، الدّافع الّذي استدعى تمنّيات **فضيلة الفاروق** بأن تملك سلطة مثل السّلطة الذّكوريّة أو يمنحها المال ومجالسة الرجال ومشاركتهم الأحاديث السياسية هيمنة وحضورا.

الباحث في ثنايا الأدب النّسويّ التّسعينيّ إذ يروم التّقصيّ فإنّه تتوسع له دائرة العنف تجاه المرأة فينتقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتّمع الواسع المحكوم بقيم ذكوريّة ماثلة في العادات والتّقاليد والأنظمة واللوائح، فتشعر هذه المرأة في منظورها أنّها تنتمي إلى مجتمع يستقبلها ويمارس مظاهر عنف عديدة تجاهها فتغدو شخصيّتها مشيأة ومحاصرة وعرضة للقبض والهيمنة والاستلاب يصعب عليها العيش في مجتمعها سياسيّة ودينيّة"[2]، يتشكل هذا العنف من خلال تحوّل المرأة إلى ضحية أو كبش فداء في سياق علاقتها بالرّجل (أبا– أخا– زوجا...). ومن خلال تركيبة العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة والقبائليّة والعرقيّة والثّقافيّة المهيمنة في بنية المجتّمع وذلك استنادا إلى تصنيفات المجتّمع وتناقضاته المتعددة الّتي تتحكّم في أبنيته دواخل أنساق مضمرة.

لقد كانت ولازالت المرأة حقل تجارب للعديد من أنواع الإقصاء والتّهميش مورس ضدها، ولأنّ كتاباتها جاءت لتكون مرآة عاكسة لما تعيشه وسط هذا الخبث الذّكوري وثوابته المؤسّسة لكبحها، جعلت من الكتابة وسيلة وأداة للكشف عنه ورفضه، والملاحظ أيضا ما قد جاءت به على نظيرتها فلا" يقتصر العنف ضدّ النّساء على الرّجال فحسب، وإنّما نجد عنفا بين النّساء بعضهن على بعض، كأن تمارس الأم عنفا على ابنتها أو المدرّسة على طالباتها أو الحماة على زوجات أولادها إلخ، وهنا يبدو وقع العنف أكثر إيلاما في حياة المرأة فيما لو كان هذا العنف قادما من الرّجال الّذين عوّدوا النّساء أن يتوقعن العنف منهن بطريقة أو بأخرى"[3] وتكون لهذه المرأة سلطة معينة كالأم للخروج من دائرة الغضب والعنف المسلّط عليها من طرف الأب أو الزّوج فيمارس هذا العنف والتّسلط والتّعصب على أبناءها بالضّرب أو الشّتم أو الاجبار

[1]– المصدر نفسه، ص22.

[2]– حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، ص17.

[3]– المرجع نفسه: ص28

على الزّواج، وهناك أيضا زوجة الأب الّتي تمارس العنف ضدّ أبناء زوجها وتفرق بينهم وبين أبناءها.

الأنساق الّتي تسبح فيها المرأة من أشكال الإبعاد الثّقافيّ لكيان الأنثى والّذي تعرضت له نجدها تقول:

"**أمسكني من الخلف دفعته عني، وصرخت في وجهه:**

إياك ان تلمسني ثانية...

ابتسم ياسين بخبث:

أيتها العاهرة، نصر الدين أحق بك مني؟

صفعته وهربت"[1]، قضية التّحرش لم تكن وليدة صناعة هذا الخطاب، بل منذ القدم فالتّحرش بها ونعتها بالعاهرة، قد أضحى من العادات والتّقاليد الّتي رسّخها المجتّمع. انتقلت بنا السّاردة بخطابها الممتع والشّيّق، في ترسيماته المختلفة إلى إبراز صورة أخرى من صور العنف والمعاناة الّتي عايشتها المرأة الجزائريّة" **سنة العار...**

سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم.

ثم ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة GIA في بيانها رقم 28 الصادر في 30 نيسان أفريل أنها قد وسعت دائرة معركتها للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نعترض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...) وسنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطنّ تحت سقف بيوتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء"[2]، شهد المجتّمع الجزائريّ هزّات مختلفة لضرب كيان المرأة بصفة خاصّة، جرائما كثيرة ارتكبت في حق النّساء من خطف واغتصاب، وأشخاص يسمّون أنفسهم جماعة إسلاميّة، ومتى أباح الإسلام القتل والاختطاف والاغتصاب؟ وكيف يمكن تطوير وتوسيع الاستراتيجيّات بقتل الأمهات والأخوات والبنات؟

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص38.

" 550 حالة اغتصاب لفتيات ونساء تتراوح أعمارهن بين 13 و40 سنة سجلت تلك السّنة. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت.

1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997. (...)

جاءت هذه السنوات متلاحقة لنصنع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان"[1]، الأرقام تشير إلى الظّلم والطغيان والعنف الّذي تعرّضت له المرأة في ظلّ العشريّة السّوداء، فربما هذا العنف يشبه العنف الأسريّ والعنف الاجتماعيّ الذي تشير إليه الرّوائيّة، فهو أكثر دمويّة، وفيه إهانة لشرف المرأة وروحها، حيث أصبح الواقع يدعوا إلى الهروب والتّمرد، "**إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أخطط للهروب.**

أريد هواء لا تملأه رائحته الاغتصابات"[2]

هذا الواقع الدمويّ الّذي لحق بالجزائريّين وخاصّة المرأة الّتي تعرّضت للاعتداء الوحشيّ والاغتصاب، حيث تجاوز هذا العنف الأسريّ، مما جعل السّاردة تفضّل الهروب حالها حال كل الشّباب، هروبا من هذه الكوابيس، ومن هذا الهواء الّذي أصبح ملطخا بالدّماء.

ولأنّ أنواع العنف والتّهميش كثيرة في خطاب **تاء الخجل**، فالملاحظ أيضا إجبار المرأة على الزّواج والنّظرة السّوداء الّتي يحملها الرّجل حول المرأة الّتي تدخل الجامعة" **دخل عم بوبكر على والدي غاضبا وقال له: كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل تنتظر حتى تأتيك بالعار؟** (...) **ولكن سيدي إبراهيم اقترح شيئا أخر، اقترح أن أزوّج لمحمود أو أحمد**"[3]

أرادت الرّوائيّة أن تبرز من خلال هذا المقطع النّظرة السّوداويّة الّتي يحملها الرّجل تجاه الفتاة الّتي تلتحق بالجامعة، بأنّها مصدر للعار، إضافة على إصدار قرار زواجها بمن تختاره العائلة من بينهم العمّ والأب والجد دون حضور لرأيها أو قرارها.

---

[1]– المصدر نفسه، ص39.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص30.

وها هي السّاردة تلجئ لتصوير صورة أخرى للمرأة من خلال إحدى الشّخصيّات (كنزة) الّتي لا تستطيع أن تحقق حلمها، في مجتّمع ينظر إليها على أنّها عاهرة، فتتخلّى عن هذا الحلم وتعود إلى سجن العائلة (سكيكدة) وتكبّل بقيودها، "**خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح فهل أعطاني شيئا؟ أنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟ (...) وصلتني رسالة منها بعد عدة أشهر تصف لي حياة سجنها الذي اختارته**".[1]

وتواصل السّاردة تصوير الجشع والظّلم المسلّط من المجتّمع الذّكوريّ الّذي غاب فيه القانون، الضّامن للمرأة حقها وكرامتها ويحافظ على شرفها، حتى يصل الأمر إلى الطّفولة، وهذا ما تجسده السّاردة في حكاية ريمة" **طفلة في الثامنة رمت بنفسها من جسر سيدي مسيد، لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة.**

قال إنّه خلصها من العار.

لأنّها اغتصبت، اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير (...) قال إنّ البنت دخلت لتشتري الحلوى، فيما أغلق الباب وانقض عليها، ولم يكن صراخها ليصل أحدا"[2]

لقد حاولت الرّوائيّة من خلال هذا المشهد السّرديّ أن تعكس إحدى الأزمات اللاّأخلاقيّة الّتي يتخبط فيها المجتّمع، مسلّطة الضّوء على فئة الأطفال، وهذا ما صوّرته من خلال قتل الأب لابنته ريمة بسبب عملية الاغتصاب، والّذي تعرّضت لها من طرف صاحب الدّكان، مصورة غياب القانون وصمته في ظلّ هذه الجرائم المنتشرة في المجتّمع.

[1]– المصدر نفسه، ص42.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص42.

ها هي الرّوائيّة تنتقل إلى مشهد سرديّ تحاول من خلاله أن تصور حياة النّساء اللّواتي تعرّضن للاختطاف من طرف الجماعات الإرهابيّة المسّلحة، وما تعرّضن له من اعتداء وعنف، وهذا تبرزه شخصيّة يمينة.

تتلقى السّاردة الّتي تشتغل صحفية في جريدة (الرأي الآخر) خبر "**مجموعة من الفتيات حررن منذ ساعات من أيدي الإرهاب، بعضهن في المستشفى الجامعي**"[1]

لم تكن يمينة وحدها ترقد في المستشفى بسب ما تعرّضت له من طرف الجماعات الإرهابيّة "**كانت مشاعري قد حلت عليها العاصفة بمجرد وقوفي أمام غرفة (يمينة) شدتني جثتها التي تئن، إذ لم أتوقع أن أجد أي واحدة منهن بذلك الوضع، كانت إلى جانبها فتاة أخرى، ظلت تنظر إلى بعينين جامدتين (...) كانت ترمقني بنظرة مختلفة عدائية ومخيفة (...) أشرت إلى يمينة، كيف صارت؟**

فأجابتني بجمود، ستموت (...)

لو أن الجيش وصل قبل أن تلد لكانت أنقذت ربما.

أنجبتْ، نعم، وأين الطفل؟

ابتسمت بشكل جعلني أشك في قواها العقلية، ثم قالت: قتل.

من قتله؟، غابت ابتسامتها، واكتسح الخوف ملامحها، هم، من هم؟ وحوش الغابة.

علّت كمّي جلبابها وقربت معصميها المشوهين مني:

ربطوني بسلك وفعلوا بي ما افعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة (...)، صار صوتها يرتفع شيئا فشيئا، وبدأت تشد شعرها وتمزق ثيابها، وصراخها يعلوا، استيقظت يمينة مذعورة"[2]

لقد عكست هذه الفتاة العنف والتّعذيب والاعتداء الوحشي الّتي تعرّضت له المرأة من طرف الجماعات الإرهابيّة المسلّحة، ثم تواصل الرّوائيّة في نقل صورة المعاناة من خلال شخصيّة يمينة الّتي تعرّضت للاعتداء والاغتصاب، ثم حملت من بعدها تلد فيقومون بقتل

[1]– المصدر نفسه، ص45.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص46.

طفلها بكلّ وحشية، "**دخلت الغرفة مرة أخرى فنظرت إليّ بذبول (...) كثيرا ما حلمت بأن أكون صحفية.**

وماذا حدث؟

توقفت عن الدراسة حين كان عمري أربع عشرة سنة، لم يقبل والدي أن أدخل الثانوية آريس ذات النظام الداخلي، أنا من ضواحي آريس، أنا من طابندوت، (...) فإذا بها تجهش بالبكاء، فسألتها لماذا تبكين؟، تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت(...) لكنها بكت أكثر، وقد شعرت أن أناتها المتقطعة تعزف أناشيد الموت، أردت أنى أغير الموضوع: ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟

راوية، ماذا حدث لها؟، مثلنا جميعا، كنتن كثيرات؟، كنا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا، لأنها رفضت الرضوخ للأمير، كيف كانت حياتكن في الجبال؟ نطبخ لهم ونغسل ثيابهم وفي الليل...خنقتها الكلمات وعاودها البكاء، خفت أن تموت من شدة ما شهقت"[1]

إن أحداث العنف والاعتداء الّتي عايشتها يمينة في الجبل لا تزال عالقة في ذهنها، والدّم ينزف منها، وصورة مولودها الّذي قتل، وراوية الّتي تعرّضت للحرق في مرفقيها، إنّ هذه الصّورة تجسد غياب الإنسانيّة والضّمير والوازع الدّينيّ في هذا الجنس الذّكوريّ، فهل يمكن أن تعود يمينة إلى حياتها الطّبيعيّة إلى أهلها؟ هل يمكن أن تعيش أحلامها؟ أم أنّها ستتجه إلى مكان لا رجعة منه؟

"**هممت بالخروج فإذا بها تقول: لو عرف أهلي أني هنا، فهل سيأتي أحدهم لرؤيتي؟، أجبتها من دون تردد: طبعا، وخرجت، كانت تلك أول كذبة أكذبها عليها**"[2]

ما هي نظرة المجتّمع للمرأة؟ ما هي موقف الأسرة من الفتاة الّتي تتعرّض للاختطاف؟ ما هي نظرة المجتّمع الذّكوريّ للمرأة الّتي ينعتها في كل الأحوال بأنّها عاهرة؟ وماذا لو تمّ

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص52.

اختطافها واغتصابها؟ وما هو موقف القانون من هذه الجرائم الّتي ترتكب في حق المرأة؟،" **كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت منها عذريتها عنوة**"[1]

من يعرف مرارة العنف وألمه؟ وقسوة الواقع ونضرته؟ "**وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا، وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد والدعارة والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت الاغتصابات**"[2].

8- خطاب الإرهاب في الرّواية النّسويّة الجزائريّة:

تعدّ الرّواية من أهمّ الأجناس الأدبيّة الّتي حاولت تصوير الذّات والواقع، وتشخيص مشكلاته وأزماته، فقد استوعبت هذه الأخيرة كل الخطابات والأساليب وكل الأجناس الأدبيّة والفنّيّة الصّغرى والكبرى، إلى أن صارت جنسا أدبيّا منفتحا على الواقع الاجتماعيّ بشكل خاصّ، فقد جاءت لتصوير الأزمة الرّوحيّة الحديثة للإنسان وكذلك الحقيقة الواقعيّة، لواقع عملي للتّناقضات والأزمات. لذا نجدها تهتم بالواقع وتشتغل على رصد أزماته، ولعلّ الأعمال الّتي بين أيدينا قد سردت لنا العديد من هذه الأزمات الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة في الواقع العربيّ.

بعد الأزمة الّتي عصفت بالمجتّمع الجزائريّ خلال السّنوات الماضيّة، والّتي مسّت كل طبقات المجتّمع، أخذت الرّواية منعرجا آخر عالجت موضوع الأزمة وآثارها فاتّخذت راوية الأزمة من المأساة الجزائريّة مدرارا لها، منها تتولّد أسئلة متنها الحكائيّ وفي أحضانها تتشكّل مختلف عناصر سردها، إذ شكّل موضوع العنف المعروف إعلاميّا بالإرهاب مداد معظم الأعمال الرّوائيّة التّسعينيّة، إلاّ أنّ هذا العنف لم يكن الطابع الوحيد الّذي طبع في السّنوات

[1]- المصدر نفسه، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

الماضيّة، إذ لم تكن عشريّة الأزمة فقط بل كذلك كانت عشريّة التّحول نحو اقتصاد السّوق وتسريح العمّال وإلغاء انتخابات 1992"[1].

من خلاله واكبت الرّواية النّسويّة الجزائريّة بكل تطلّعاتها هذه المرحلة الجديدة، وبهذا ظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السّلطة، وفسحت المجال بعد توفّر مناخ الحريّة الّذي أفرزه دخول الجزائر مرحلة اختيارات جديدة سواء على المستوى السياسيّ أو الاقتصاديّ، فزالت سياسة الحزب الواحد، وجاءت التّعدّدية الحزبيّة، وقد رافق هذا المعطى السياسيّ اعتبار حرّية التّعبير في الدّستور حقّا من حقوق المواطنة، وبهذا أصبح النّصّ الرّوائيّ ملزما بتجديد موقفه مما يحدث، وكما كان الرّوائيّ الصّوت المعبّر عن هموم الجماعة والصّادر عن عمقها، كان أوّل ردود فعله اتجاه ما يحدث هو الوعي بالمأساة الوطنيّة[2]. إنّ أثر الإرهاب في الرّواية النّسويّة الجزائريّة ليس محرّكا للتّاريخ وفقط، بل هو ظاهرة طارئة على التّاريخ وحدث عارض يعيق الحركة كما يقطع حبل التّسلسل في القراءة، وسيبقى محطّة سوداء في طريق التّاريخ مثلما تظهر الأخبار بقعا سوداء في جسد الرّواية؛ إلاّ أنّها تحول دون قراءة الرّواية كما لم تحل دون كتابتها فالعقبات لا توقف مجرى التّاريخ وإن بقيت وشما في جسده.

يبدو أن الجماعات الإرهابيّة الّتي جاءت في الخطابات الجزائريّة قد حاولت" اضطهاد النّخبة لما لهم من دور فكريّ مهم داخل المجتّمع، وقدرة على تحريك الرّأي العام بالقوّة والجاه والنّسب والوراثة والنّفوذ والعلم والدّين والسّلطة والمجد والشّهرة والتّميز الاجتماعيّ الخارق...، ومن ثمّة يحيلنا مفهوم النّخبة على الأفضليّة والانتقاء والتّميز والأرستقراطيّة، كما تعني النّخبة، الاصطفاء، الاختيار والتّفوّق على الآخرين"[3] حيث تقول **ياسمينة صالح** "**كما أذكرك أيضا يوم**

[1]– ينظر: ابراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، ص143.145. وينظر: ابراهيم سعدي: الرواية الجزائرية والراهن الوطني، الخبر الاسبوعي، ع: 4، ديسمبر 1999، ص14.

[2]– ينظر: بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتد الى البعد الذاتي حوار مع الروائي ابراهيم السعدي، جريدة الخبر، الثلاثاء 11 جوان2001، ص19.

[3] – إيمان مليكي، عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ص129.130

ذهبنا إلى قرية في ضواحي المديّة هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها. ذهبت ككل مرة لأغطي واقعة الموت"[1].

رواية" **وطن من زجاج** "رواية أبدعت فيها الكاتبة **ياسمينة صالح**، بتمثيلها الأوجاع والأحزان والألم الّتي نسجت بها متنها، دمجت فيها بين الأمل والألم، وبين السياسة والإرهاب، وبين الحب والكره، وتحكي فيها عن العنف الّذي عاشه الوطن وأبناء الوطن، والأوضاع الّتي مرّت على الجزائر أثناء العشريّة السّوداء، من ظلم واستبداد وعنف وقتل، ورغم هذه الظّروف انبثق الحبّ وكأنّه الأمل الّذي يبعث في النّفوس وللهروب من الحزن والألم إلى الحبيب الّذي يداوي الجروح، ويبعث نوع من الطمأنينة والأمل. فكانت هذه الرّواية مشبّعة بالأحاسيس والمشاعر الصّادقة الّتي تجذب المتلقي وتؤثر فيه من خلال حسن التّعبير والسّرد، وإيصال المعاناة والألم الّذي مرّ على أبناء وطنها، وأيضا" تستبطن **ياسمينة صالح** الذّكورة في روايتها على لسان الرّجل موظّفة السّارد المحايد في النّصّ دون أن نلمس أثر الكتابة الحياتيّ فتشكّل بذلك حضورها الغائب"[2]

إنّ إبداع **ياسمينة صالح** في رصدها للشّخصيّات الإرهابيّة وفضح أفعالها وأدوارها السياسيّة الّتي تتبعها في طمس حرّية المجتّمع، وما خلفته من رعب وسط الناس، أشارت إليه في نصها بمختلف المصطلحات، بأنّهم "**تلك الضلال الرهيبة التي يسميها الناس إرهابيون... أو متطرفون، أو مسلحون أو متمردون أو معارضون.. هل تهم المسميات في عمق العتمة؟ لا أحد كان يعرفهم.. لا أحد.. هم الحاضرون في سوداوية ظلالهم حين يحاصرون المكان.. حين يطلقون النار على الضحية المنتقاة ثم يركضون..**"[3]، كلّ هذه التّسميات الّتي أطلقها النّاس على الجماعات الإرهابية، فقد تعدّدت جرائمهم ومجازرهم بتعدّد تسمياتهم وصفاتهم، والملاحظ أن **ياسمينة صالح** "تركت الشّخصيّة الإرهابيّة غامضة، مجهولة الهويّة، مفتوحة على الاحتمالات والتّكهنات المختلفة، فالإرهابيّ يمكن أن يكون الجار أو الأخ أو الصّديق أو الزّميل، لذا

---

[1]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص72.

[2]– سمير أحمد الشريف: وطن من زجاج تراجيديا السياسة والحب والإرهاب، المجلة الثقافية الجزائرية، ع2– 3، 2012، ص113.

[3]– ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص07،08.

لم تهتم الرّوائيّة بإعطائه اسما أو شكلا بقدر ما حرصت على تصوير وتحديد أفعاله وأساليبه حين يمارس فعله الإجراميّ"[1]، حيث تقول: "**شعرت بالخجل من صوته. صمت. فقال: أكتب أن الدّولة الّتي تقتل شعبها لا تستحق أن توجد! قالها وانفجر بالبكاء.. كنت مذعورا أمامه. رأيت زميلي المصوّر الذي كان شاحبا أمام الجثث المنكّل بها.. مسح على شعره بتعب وقال بغضب: يلعن هذه البلاد بنت الحرام!... كان الكلام بلا جدوى قبالة وطن يموت فيه أبناؤه ذبحا! كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم. كنا نبذل جهدا كي لا نمشي فوقها. رأيت أطفالا صغارا مذبوحين، ونساء كانت لحظة الرعب قابعة في ملامحهن التي لم يبق منها سوى الجزع الأبدي.. كنت وسط مجزرة لأكتب عن تفاصيلها**"[2] المتفطّن لهذا الكمّ الهائل من المجازر ورائحة الدّم المنبعثة هنا وهناك، يقابله قتيل مرمي هنا وأم كست الفجيعة ملامحها وطفل ببسمة البراءة يقطر دما. وإنّ هدف الرّوائيّة من توظيف هذه الشّخصيّات، لتبين رفض المجتّمع لهذه السياسة والظّلم والاستبداد وللنّهوض بالمجتّمع، كذا الحدّ من العنف السياسيّ والقهر ولتحقيق العدالة والأمان في الوطن الّذي اغتصب من طرف السياسيّين والإرهابيّين، وكما ركزت على ما عاشته تلك الشّخصيّات المثقّفة من تهميش وطمس للهويّة، ومن قتل وصراع الخوف والاغتيال لقولهم كلمة الحقّ، كونهم يبحثون عن الأمان والعدالة وعن الوطن الّذي مزّقته يد التّخريب بالاغتيال والقمع والبيروقراطية"[3]

الشّعب هو أساس الحكم، الدّولة في خدمة الشّعب الشعب شعارات كثيرا ما وجدناها معلّقة على أسوار مؤسّسات حكومتنا ودولتنا، والشّعب فيه لا يطالب بشيء سوى بوطن يتكئ عليه ويحميه، وطن يسوده الأمن والعدل يضمن له رقبته وشرفه، شعب يمارس حقوقه بأريحية، يعيش كباقي الشّعوب، يتمتّع بالحياة والحرّية وسط أهله وأحبّاءه، دون خوف وتفكير متى تصله الرّصاصة، ويكون ضحيّة كالضّحايا الّتي اغتيلت دون سبب معين، غير أنّها أرادت التّغيير،

[1]– بوقندول حبيبة وبوهالي حسيبة: ظاهرة الإرهاب في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، (مخطوط) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية. ص50.

[2]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص73.

[3]– سمير أحمد الشريف: وطن من زجاج تراجيديا السياسة والحب والإرهاب، ص114.

وطالبت بشيء بسيط هو وطن تسوده الحرّية والاستقلالية. بالإضافة إلى المجازر الّتي ذكرتها **ياسمينة**، ووصفتها وصفا دقيقا، وصوّرت لنا الخراب والخسائر البشريّة الّتي خلّفتها هذه الكارثة، الّتي طبقها الاستعمار بأبشع الطرق من قتل جماعي إلى السّيارات المفخّخة، إلى التّنكيل بجثث الأبرياء، مخلفة دمار في أرواح النّاس، وتتّضح هذه المجازر وهذه الأساليب البشعة في الرّواية بشكل مسرود بدقّة، حيث تقول ياسمينة: "**تعيش الأكاذيب التي نلفقها عن الحلم والوطن القادم.. وتعيش الخيانة الّتي عبرها نسمي هذا الطفل ضحية ونسمّي من قتل أهله تائبا مقبلا ونسمي من اغتصب أخته مغترا به.. فقط الكلمات التي تجيد صياغة حفل التهريج البديهي!... كما أذكرك أيضا يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي مدينة "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها. ذهبت ككل مرة لأغطي واقعة الموت، كانت المجزرة أشبه برسم كاريكاتوري يومي.. داخل مجزرة فقد كان الوقت يبدو حقيقيا وملموسا بحيث لا يمكن رؤية حقيقته المجردة إلا في عيون الناس الذين حكوا لنا ما جرى في الليلة السابقة. عيونهم التي يمتزج فيها الرعب والمرض والضغينة لكل شيء وعلى كل شيء**"[1] بعد كل هذه المجازر يأتي ردّ الحكومة في احتواء كل هذا الإجرام لتعفيه من كل الخطايا، وكأنّ الحكومة بدورها تعطي صكوك الغفران ليتوب ويعيش في ركن مكسور. كيف يمكن لأي شخص أن يرى قاتل عائلته ومغتصب أخته ومعذب والده أمامه ولا يفعل شيئا؟، وهو حرّ طليق يمارس نشاطه اليوميّ براتب حكوميّ وبتوصية على سلامته، هل يعقل أن يعيش هؤلاء المجرمين معزّزين بعلاوات وامتيازات حكوميّة بينما يسمى أصحاب الكارثة هم ضحايا لنكبة عاشها الوطن ويجب التّعايش معها عبر الزّمن.

هذا ما تركه الإرهابيون من مجازرهم الّتي لا تنتهي، النّفوس منهارة باكية محطّمة تائهة، حصد فيها الإرهاب أرواح الأبرياء والضّعفاء والبسطاء، وخلّف دمارا وسط مجتّمع طالما حلم بحياة بسيطة مستقلة، بعيدة عن هذا العنف والخراب، عن الدّماء والجثث الّتي ترعبهم يوميّا، وتبكي عيونهم وقلوبهم دما على وطنهم وشعبهم، الّذين اغتصبوا من طرف الاستعمار الظّالم، معتمدة

[1]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص72

الكاتبة في رسمها لهذه المأساة أسلوب راق وتعبير مؤثر حيث تقول في موضع آخر" **ذهبنا لنغطي افتتاح مدرسة لم نعثر فيها على أمل قابل للحديث عنه، لا شيء سوى رائحة الدم والموت القابع في عيون من بقوا من أطفال جلبهم الديكور إلى هناك لالتقاط صور لهم قبالة الكارثة**"[1] كل هذه الفجيعة والانكسارات للوطن، رائحة الدّم والهروب من الموت جعلت منه **ياسمينة صالح** طريقة لسرد أحداثها بطريقة مرتبة وبوصفها للوقائع تجعل المتلقي يعيش وسط هذه الرّواية ويرتحل بمخيّلته، ويلتمس أحداثها وشخصيّاتها، فتأسره للعيش معهم وسط ركام المجازر والإحساس بتلك الشّخصيّات الّتي عايشت الحدث. فالإرهاب "يأتي بمعنى الرعب (terror) ويعني الخوف أو القلق متناهيا أو تهديدا غير مألوف وغير متوقع، وقد أصبح هذا المصطلح يأخذ معنى جديد في الثّلاثين عاما الأخيرة ويعني استخدام العنف وإلقاء الرّعب بين النّاس"[2] كما يأتي الإرهاب أيضا على أنّه "استخدام غير شرعيّ للقوّة أو العنف أو التّهديد باستخدامها بقصد تحقيق أهداف سياسيّة غير أنّ هذا التّعريف يشكّل نوع من التّطابق بين الجريمة السياسيّة والأعمال الإرهابيّة وهو أمر غير مقبول لما يقود إليه ذلك من تخفيف للعقوبة، وعدم إمكان تسليم المجرمين فإذا كان الغرض السياسيّ عنصرا مهما في الجريمة الإرهابيّة فهو ليس المعيار الوحيد في تميزها"[3]، كل هذه الصّفات والأغراض الّتي جاء بها الإرهاب عانى ويلاتها الشّعب المغلوب على أمر، المأسور من الجهتين، جهة الدّولة وتضيقاتها ومن جهة الإرهاب وارتكابه للجرائم والمجازر، فبقي مكتوف اليدين، مكبّل الفكر والتّخيل وسط وطن حرمه من الأمن. " الطرائق والأساليب الّتي تحاول بها جماعة منظمة أو فئة لتحقيق أهدافها عن طريق استخدام آليات العنف والقوّة والقسوة وتوجيهها ضدّ أشخاص سواء كانوا أفراد أو جماعات أو ممثلي السّلطة ممن يعرضون أهداف الجماعة"[4] ولأنّ قمّة الأذى الّذي وصل إليه بالمواطن البسيط ولحق به من "بثّ للرّعب والخوف والفعل به

---

[1]– المصدر نفسه، ص71

[2] – أحمد جلال عز الدين: الإرهاب والعنف السياسي، دار الحرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، مارس 1986، ص10.

[3]– أحمد شوقي أبو خطوة، تعويض المجني عليهم من الأضرار الناشئة عن جرائم الإرهاب، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1992، ص52.

[4]– ابراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار ساقي، بيروت، ط1، 2015، ص31.

بأيّ طريقة تحاول بها جماعة منظّمة أو حزب أن يحقق أهدافه عن طريق استخدام العنف، وتوجه الأعمال الإرهابيّة ضدّ أشخاص سواء كانوا أفرادا أو ممثلين للسّلطة ممن يعارضون أهداف هذه الجماعة".[1]

كما أن "الرّوائية إذ تطرح في نصها شخصيّات مثقّفة مبدئيّة وتكاد تكون معزولة، لكنّ هذه الشّخصيّات موجودة في الواقع أو في حكايات خرافيّة أو في نصوص روائيّة لتستحضر حاجة الإنسان المضطهد إلى رفض سيادة الظّلم في المجتّمع"[2]

وما نخلص إليه أنّ الخطاب الرّوائيّ السياسيّ في الجزائر هو وليد الأفكار السياسيّة والوطنيّة، إذ واكبت الرّواية النّسويّة الجزائريّة جلّ التّحولات السياسيّة الطارئة على صعيد المجتمع في مراحله المختلفة، فتناولنا الرّواية النّسويّة المعالجة للأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة في الجزائر في عقد التّسعينيّات وما بعدها؛ الّتي كانت حافلة بمختلف التّطورات والأحداث خصوصا في الميدان الأمنيّ والسياسيّ، أما المستوى الأدبيّ فقد تميّز بظهور نمط جديد من الكتابة الروّائيّة وهو رواية المحنة أو الأزمة الّتي خاض فيها العديد من الرّوائيّين تجربة معتبرة تفضي بمنح وسام التّأريخ.

[1]– ينظر: أحمد زكي بدوي، مصطلحات العلوم الإجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1982، ص18.

[2]– هيام المفلح، ياسمينة صالح تكتب روايتها "وطن من زجاج" تراجيديا السياسة والحب والإرهاب، جريدة الرياض العدد 14209

خاتمة

تأسيسًا على ما سبق، وبعد رحلتنا البحثيَّة مع **منجز السَّرد الجزائريّ التّسعينيّ** نخلص إلى أنّ **موضوعة المركز/ الهامش** كانت تقوم على ما يلي:

- جدليَّة **المركز والهامش** ثنائيّة أزليَّة قائمة في شتَّى مجالات الحياة لتحدث بذلك صراعا لا ينتهي. فالملاحظ في ثنائيّة **المراكز والهوامش** تتّضح له لعبة يخوضها هذا الثّنائيّ ويكشفها الوصف في الرِّواية. فما كان بالأمس مركزا أصبح اليوم هامشا لمركز آخر.
- وجود **المركز والهامش** بنمط السّلطة وطبيعتها بتبنِّيها لمرجعيَّات دينيّة؛ أخلاقيّة؛ سياسيّة؛ ثقافيّة؛ اجتماعيّة؛ ايديولوجيّة؛ فكريّة، يبزغ الصّراع على أساس المرجعيَّات الدِّينيّة والمبادئ الطّبقيَّة والقيّم الأوّليّة والطّبقات العرقيّة. تتعدَّى الكتابة الهامشيَّة كلّ الخطوط الحمراء لتقترب من الخطابات المحرَّمة والممنوعة.
- مهما تعدَّدت **الثّنائيّات** في العمل الإبداعيّ، فإنّها تظلّ تمارس **لعبة التّستّر والخداع** من خلال تفعيل وجودها في فضاء **الإرجاء المقصود للمعنى،** ويظلّ الصّراع فيها يأخذ حيّزا ضروريّا بسبب وضع شيء مضادّ لشيء آخر، ومن هنا يظهر **التّنافر** بين **الخفيّ** و**الجلّيّ.**
- اتّجهت **ثنائيّة المركز والهامش** في **مرويَّات الأزمة** إلى **الرّصد المحايث** بين **التّاريخ الماضي والحاضر**، وبالأحرى بين **مفاخر/ مغازي الماضي** و**مهازل/ مخازي الحاضر.**
- شكّلت ثنائيّة **المركز والهامش خطابا نسقيّا** بارزًا في **الأعمال الرّوائيّة الجزائريَّة** الّتي حاولت من خلاله أن تتجاوز تخوم الأنماط الكتابيّة المألوفة؛ وأن تتعدّى **أحاديّة الدّلالة والمعنى** إلى **وفرة وكثرة من المعاني،** وهذا ما وفرّته تقانة ثنائيّة المركز والهامش وتبادلهما للأدوار بأنماطها المختلفة واستراتيجيّاتها المتنوّعة الّتي لجأ إليها روائيونا، ممّا يشير إلى أنّ استخدامها كان عن قصد من لدن الرّوائيّ. وبما أملته من **إيقاع جليّ لا خفيّ** على مرويات كلّ عمل زاد من **تناسقها وتماسكها.**
- يشكّل **التّهميش والنّبذ الاجتماعيّ** أحد أهمّ أنواع الإقصاء وأكثرها انتشارًا، لأنّ الفرد كائنٌ مدنيٌّ يعيش ضمن مجتمعه الّذي ولد وترعرع فيه، لكنّه يجد نفسه محاطا بقوّة السّلطة والهيمنة.

- حاولت **الخطابات الرّوائيّة الجزائريّة التّسعينيّة** وضع اليد على الخلل الّذي يعتري البلاد والعباد عبر **رصد وتوصيف للثّنائيَّات** بأسلوب ساحر ماتع أضحى بمثابة **تراجيديا** لتعذّر سبل الإصلاح.
- **الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ التّسعينيّ وما ظهر بعده**- من خلال مدوّناتنا المختارة- يضع نصب عينيه **ازدحام وقت القارئ وكثرة انشغالاته،** لذلك فهو يوفّر عليه عناء **تلقّي نصوص ملغّمة بالثّنائيات،** لكنّه بذكاء ودهاء مفرط يورِّطه في **مسألة البناء...** فمروياتنا لم تكتب بقدر ما تضع **لغزًا لقارئها** من أجل أن تجعله أيضا **كاتبا مشاركا** في **هندسة المعنى،** فالذّات الرّوائيّة التّسعينيّة بقدر ما **تحكي وتسرد وتصف،** فهي **تفاجئ وتترسّب** من العالم بطريقتها الخاصّة، وهذه سمتها الّتي تفرَّدت بها، وبالتَّالي فَتَحَ هذا النَّوعُ من الكتاباتِ **آفَاقًا قرائيَّةً** لا تتوقَّفُ عند **حُدُودِ المُتْعَةِ والاشْتِهَاءِ السَّرْدِيِّ،** بقدرِ ما تفتحُ **آفاقًا أخرى** لإنسانٍ لا يحجمُ ولا يهادنُ.
- تنماز أعمال كلّ من **(فضيلة الفاروق- ياسمينة صالح- كمال قرور- عبد العزيز غرمول)** بالإثارة والصّداميَّة؛ إذ عوّلوا على **أهميّة العنوان** في **إثارة اشتهاء التّشظي والانشطار**عند المتلقّي، لذلك فلا بأس أن نجد عناوين مرويّات الأزمة **(تاء الخجل- وطن من زجاج - سيد الخراب- مصحّة فرانز فانون)** تعلن ميلادها ووجودها في أوّل صفحة الغلاف بهذه الشّاكلة، إذ تعمل على تحفيز القرّاء على شرائها أو إعارتها أو إهدائها، وبهذا ستُبرم هذه العناوين الصّداميّة **شراكةً قرائيَّة مع القارئ الفعليّ،** من خلال **قوّة حرارتها النّاريّة وشرارتها التّأثيريّة** الّتي تجعلنا كقرّاء ننخرط في فعلها التّسريديّ والتّخييليّ من خلالِ **التّوتّر** الّذي تحمله. وهذا **الحَرَاك الرّوائيّ الدّمويّ الاستعجاليّ** لابدّ أن يتميّز بعنونة متفرّدة؛ لأنّ" **العنوان** " في الخطابات السّرديّة اليوم أضحى يتكفّل **بشدّ أنظار المتلقّي والإيقاع به** بوصفه أوّل صدمة يتعرّض لها، وهذا لا يتحقّق إلاّ **بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة والإيهام.**
- **النّصوص الرِّوائيّة التّسعينيّة تتناص وتتلاص** مع نصوص أخرى **(تاريخيّة- أسطوريّة- شعبيّة- سياسيّة- دينيّة- أدبيّة- فلسفيَّة- علميّة- فنِّيّة- فكريّة- اجتماعيّة...).** وهذه **التَّقاطعات** بما تحمله من **معاني** تعمل على **تقويّة المعنى،** و**تكثيف الدّلالة والاقتصاد في**

السّرد، وتعبئة ذاكرة القارئ بهاته الاسترجاعات الماضويّة، علاوة على ذلك أنّها تعمل على **ربط الوضع** الّذي قيلت فيه في **السّابق** والوضع **الرّاهن** الّذي تعيشه الشّخصيّة.

- **النّصوص الحكائيَّة التّسعينيّة** فرضت عليها المأساة الوطنية **تِيمات كتابية وأساليب سرديَة وطرائق بنائيَّة** اشتركت كلّها في التّنديد بالواقع مع إدانة الأعمال الدَّمويَة الّتي وسمت المرحلة. ففي مجملها منحت **للشّخصيّة** سلطة السّرد لتستمع لصوت آلامها وآمالها ولما يحدث في عالمها من **تناقضات** فتخلق لنفسها **لغة خاصّة** بهذا الانشطار وبفقدان الأحلام وعبث **المكان** كما **الزّمان.** وهكذا فإنّ **شخصيّة راوي الأزمة شخصيّة إشكاليّة قلقة،** لم تعرف الرّكون ولا السّكون، ورغم ما واجهته هذه الشّخصيّة من هزّات عنيفة منذ بداية وجودها؛ إلاّ أنّها ظلّت **شخصيّة نامية** تتفاعل مع **الأحداث،** تصبوا وتتطلّع إلى **إنسانيّتها** الّتي عبث بها العابثون، وعاث فيها الفاسدون، فآلموها، وعمقّوا جراحاتها المريرة، ورغم ذلك لم تحجم ولم تهادن، ولم تنقلب على أعقابها، فحاولت أن تقرع أجراس **الثّورة والمعارضة،** إلاّ أنّ عوامل الصّدّ والتّنكيس كانت لها بالمرصاد، فظلّت جذوتها كامنة، وجمرتها محبوسة في الدّاخل، تتمظهر مبثوثة في مروياتها بين الحين والآخر، لتظلّ بذرة الثّورة في هذه النّفس نديّة في دواخلها، ولم يقدّر لها أن تكبر وتعلن وجودها في العلن، فتراها طافية قليلا على مروياتها هنا وهناك، لتظهر مكانها تنهُدّات الشّكوى وزفرات الأنين.

- ومن خلال جولتنا القرائيّة **للأعمال الرّوائيّة التّسعينيّة وما بعدها،** تبيّن لنا ذلك **الثّراء الغنيّ للأمكنة فيها،** وتعدّدها وتباينها فيما بينها، كما أنّ **توصيف السّارد لأمكنة خطاباته** لم يأتِ توصيفا لها بحدّ ذاتها بقدر ما كان توصيفا للأجواء المخيّمة أو السّائدة فيها عبر مختلف المواقف الّتي تتّخذها شخصيّاته. وإذا نظرنا لأغلب **التّوصيفات المكانيّة** في **الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة التّسعينية وما لحقها؛** تجلّى لنا تأرجح المكان بين ثنائيّة ضدّية نديّة **(انفتاح، انغلاق) (مركز، هامش)** تبعا للخيوط العاطفيّة الّتي تشدّ أوصال شخصيّاته المختارة في هذا المكان أو ذاك، دون أن نغفل عن **المعنى المتشظّي** الّذي اتّخذه **المكان** أحيانا، ويمكن أن نمثّل لذلك بـ "**السِّجن**" بوصفه **تيمةً مكانيّة** تشي بالضّيق والاختناق والانغلاق، لكنّه في ظلّ الانغلاق الاجتماعيّ أضحى ملاذا آمنا لشخصيّاته.

- رصدت **المدوّنة التّسعينيّة** العديد من **التّشاكلات،** سواء من خلال رصد **السّمات الفارقة للغة** الخطاب السّرديّ والخطاب الشّعريّ، أو من خلال دراسة تحوّلات **العناصر والبنى السّرديّة** وانتقالها من **الرّواية** إلى **القصيد (شعرنة السّرد وسردنة الشّعر)**، ومن ثمّ دراسة تحوّلات **العناصر والبّنى الشّعريّة** وانتقالها إلى الخطاب الشّعريّ، وهو ما يمكن له الإسهام في رصد **التّماهي** بين **الأنواع الأدبيّة** في الأدب العربيّ، ورصد **آليّات الكتابة** المتعلّقة بتبادل الاشتغال بين السّمات والعناصر الفارقة بين الشّعر والرّواية، و**مناطق الائتلاف والاختلاف**– إن كان تطوّر الكتابة النّصّيّة قد أبقى على اختلافات– وهو ما يعمل بشكل عامّ على **تطوير الكتابة الأدبيّة** من جهة، وعلى فتح **آفاق قرائيّة تحليليّة وتعليليّة،** لاسيما عند دراسة **الأبعاد الفكريّة والرّؤيويّة والفنّيّة والجماليّة** لهذه التّحوّلات بين ما هو **شعريّ** وما هو **سرديّ.**
- تجاوزت **الأنثى الكاتبة** الكتابة الذّكوريَّة لتضع لها طريقة خاصَّة في التَّعبير تتماز **بالجرأة** في طرح المواضيع ذات التَّضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثَّقافيّ، فالكتابة صانعة الوجود ومحقِّقة **الذَّات** وفي عرض الأنثى لخطابها الأنثويّ تجد الذَّات نفسها في تحدِّي الآخر فتختلف معه.
- يمكن القول بأنّ **الكتابة النِّسويَّة** رهانٌ من **رهانات الحداثة،** وأفقٌ مفتوحٌ للاشتغال والتّنوّع والغيريَّة ناجمٌ عن عمق التّجربة ودقَّة الفهم ممزوجٌ بالجماليّة والفنِّيّة. تتوخَّى هذه الكتابة الحذر المنهجيّ والمعرفيّ عند تقسيم الأدب إلى **(رجاليّ– نسائيّ)** لأنَّها كانت مؤمنة بأنَّ شرعيَّته تتحدَّد من الدَّاخل – النَّصّ– بعيدا عن جنس المنتج، كما أنَّ التَّقابل الجنسانيّ **(ذكر– مؤنّث)** استهلك كلّ الأدوار داخل المنظومة الثّقافيّة؛ إذ أنّ التّجربة تجاوزت فكرة الفصل إلى السّعي لبيان الاختلاف بينهما داخل وحدة إبداعيَّة مشتركة لمساءلة الوجود.
- يعدّ **الأدب النِّسويّ** كتابة مغايرة تنزاح عن كتابة الذّكور، وذلك عبر تبنِّيها معطيات فكريَّة وجماليَّة تخرج عمَّا تواضع عليه المجتمع الذّكوريّ. فقد شاركت المرأة العربيَّة في **تمثيل النِّظام الأبويّ** وتقويته في بعض الخطابات الرِّوائيّة، وقد مثَّلت هذا الموقف **المرأة النّمطيَّة الرّوتينيّة** الّتي فشلت في تحقيق **هويّتها الأنثويَّة،** ورضخت لهيمنة الذّكر عليها، بحيث أصبحت مع مرور الزَّمن تحارب حريَّة المرأة وترى في ذلك خرقا للخطوط الحمراء أمَّا الفئة الشّابَّة من

النِّساء، والّتي ركّزت الكاتبة العربيَّة على إبرازها، فقد عملت على تحطيم القيود الّتي تكبِّلها سعيًا إلى تحقيق حياة كريمة تحفظ لها حقوقها الإنسانيَّة، وهو في الحقيقة بصيصٌ من الأمل الّذي تبعث به المبدعة العربيّة إلى المتلقّي.

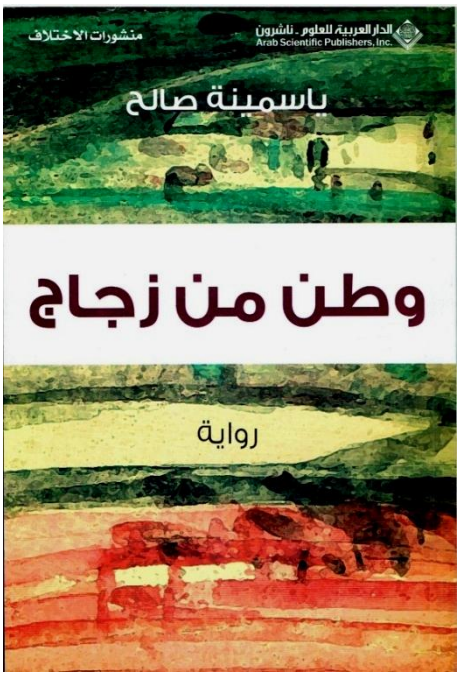
- تميّزت **الرِّواية النِّسويَّة بالجرأة والقوّة** في طرح القضايا الاجتماعية والقفز فوق ستار الذّكورة، فكانت **قضية المرأة** ومعاناتها وهمومها ونبذها على رأس ما طرحته، ممَّا ساعد على تطوّرها. هذا فضلا عن خرق العادات وكسر المألوف "**الحبّ، السِّياسة، السّلطة، الدِّين**" فقد تجرّأت بالحديث عن فترة رهيبة ومؤلمة عاشها المجتمع الجزائريّ وكانت هي وسط ركامها، فكتبت عن **الأزمة** و**الفاجعة** و**الإرهاب** و**الاختطاف** و**الاغتصاب** و**القتل**. مارست في كتاباتها كلّ شيء، الحبّ والقتل والعذاب والرَّحيل وأمور كثيرة غيرها، وهذه الممارسة تحيل إلى **جنون إبداعيّ لا متناهيّ** لدى الكاتبة يدفعها لأن تحكي **الممنوع بطريقة فريدة ومميّزة**، لا يمكن أن نلمسها في كتابات غيرها.
- **الكتابة النِّسويَّة** فضاءٌ فضفاضٌ واسعٌ تحرّرت فيه المرأة من **التّهميش والنّبذ والاقصاء والقهر والكبت**، واستطاعت أن تواكب به نظيرها –الرَّجل– صوّرت من خلاله الرّوائيّة الجزائريَّة معاناة الأنثى من جميع المرجعيّات، حيث شخّصت ذلك بما يسمَّى وطأة السّلطة بأشكالها المتنوِّعة "**السّلطة البطركيّة، سلطة المجتمع، سلطة الدِّين**". تطرّقت الكاتبة إلى نقطة مهمّة جدًّا تخصّ المرأة، حيث أنّها اعتبرت أنّ علاقة المرأة **بالجنس** هي نفسها علاقة الرّجل به، ومن خلال هذا التّصريح تجاوزت كلّ المحرّمات وجعلت من الموضوع **إشكاليَّة فكريَّة** يجب على الرّجل مناقشتها والعمل على تقبّلها أيضا.
- توظيف الكاتبة **للجسد** كان تأسيسًا على أنَّ الأنثى هي الأقدر على الحديث عن جسدها بوصفه حديثا يرتكز على خبرتها العمليَّة في كونها تعرف أبجديَّة جسدها وتعرف احتياجاته الطَّبيعيَّة والمصطنعة ويمثِّل خصيصة **للسَّرد النِّسويّ** الّذي يعكس خبرة الكاتبة بهذا الجسد بطريقة لا يقدر الذّكر على توصيفها بهذه الدِّقّة.
- إذا كانت الكتابة الرّوائية إبداعٌ، فإنّ **الكتابة الرِّوائيَّة النِّسويَّة الجزائريّة** وعيٌ مع امتزج بالألم والواقع المرير؛ فقد حاولت أن تجسِّد **النّظرة الدُّونيَّة السّوداويّة** الّتي يحملها المجتمع

عليها ونما وسط ركامها، ممَّا يقتل أحلامها ويعكّر صفوتها ويجعلها سجينة لعنف **الذّكورة**، لهيمنة **المركز المتعالي**، لقبضة الأطر والعادات البالية، لسيرورة الحياة القبليَّة؛ ثمَّ انتقلت لتصوير واقع وحشيّ ومرير وهو واقع الدّم والاشتباكات الأهليّة الّذي عاشته الجزائر إبَّان حقبة الأزمة، من عمليَّات **الاختطاف** و**الاغتصاب** و**القتل** و**الوأد** و**التّنكيل**... الّتي قامت به ما يعرف بالجماعات الإرهابيَّة.

ويبقى الصِّراع بين **المركز** و**الهامش** في **قالب جدليّ** كبير، حيث كلّ طرف يتربَّص بالآخر؛ حين يريد **الهامش** الاعتلاء إلى **المركز** فيقدِّم لنا صورة مختلفة عن المجتمع من زوايا عديدة تركِّز كلّ واحدة منها على الجزئيات الصَّريحة والصَّادقة، وإن كان يتناولها ويبحث عنها فإنّه لا يعالجها فقط بل يبحث عن حلول لها والعكس صحيح.

الملاحق

1- الروائية ياسمينة صالح:



ياسمينة صالح من مواليد الجزائر العاصمة عام 1969.

من أسرة جزائرية مناضلة، كان والدها مجاهدا شارك في الحرب التحريرية الجزائرية، وعنها شهيد من شهداء الثورة.

خريجة كلية علم النفس من جامعة الجزائر، التحقت بالتدريس الذي انسحبت منه بعد ذلك للتوجه نحو الصحافة الثقافية، لكنها سرعان ما وجدت نفسها تكتب في السياسة في صحف جزائرية وعربية.

اشتهرت من خلال روايتها الأولى بحر الصمت الفائزة بجائزة مالك حداد الروائية (2001) التي نظمتها الروائية الجزائرية الكبيرة أحلام مستغانمي.

رواية بحر الصمت ترجمت إلى الفرنسية والاسبانية وتترجم حاليا إلى الايطالية.

حصلت على العديد من الجوائز الأدبية الأولى في القصة القصيرة من الجزائر. المملكة العربية السعودية، تونس. العراق المغرب.

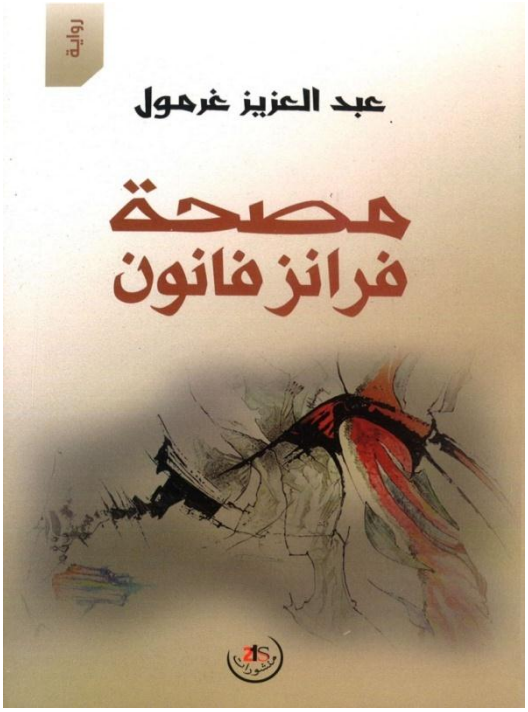
الأعمال الأدبية:

- بحر الصمت: رواية دار الآداب ببيروت، الجزائر 2001.
- أحزان امرأة من برج الميزان: قصة طويلة قريبة إلى الرواية منشورات جمعية المرأة في اتصال الجزائر 2001.
- وطن الكلام: مجموعة قصصية منشورات جمعية المرأة في اتصال،2001.
- ناستالجيا: (ترجمة أدبية/ طبعتها على نفقتها الخاصة)2001.
- ما بعد الكلام : مجموعة قصصية منشورات الكاتب العربي، دبي 2003.

وآخر رواياتها:

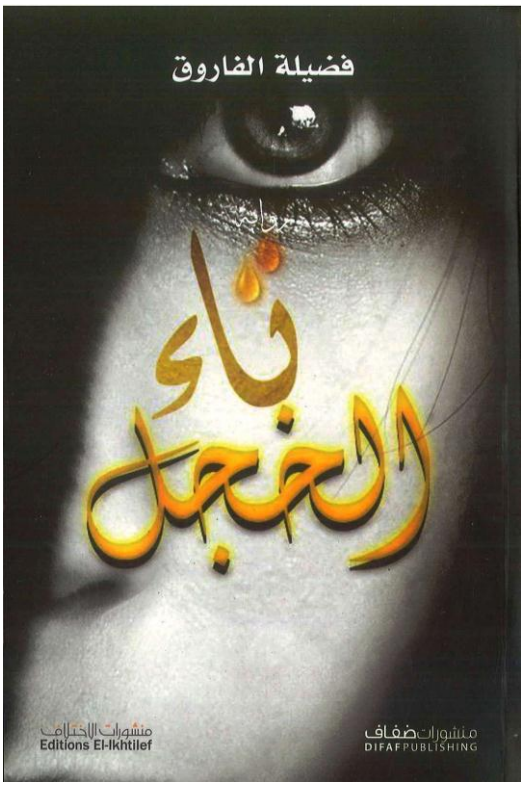
- **وطن من زجاج** رواية 2006. صادر عن الدار العربية للعلوم ببيروت.

2- الروائي عبد العزيز غرمول:



عبد العزيز غرمول" كاتب وقاص جزائري ولد عام 1958م بمدينة سطيف، رجل سياسي، مُعارض، رئيس حزب الوطنيين حالياًّ، بدأ نشاطه الأدبي مبكرًا ، فقد بدأ بنشر خواطره الأدبية وهو لم يتجاوز الثانية عشر من عمره، وهو من الجيل الجديد لكتاب الرواية الجزائرية، جيل ما بعد "الطاهر وطار" و"رشيد بوجدرة" و"محمد ديب"، منذ روايته الأولى "مقامة ليلية" سنة 1993 تَغَرَّدَ بموضوعاته وأسلوبه حيث بدا وكأنه يَنْشَقُّ عنوة عن الرواية السائدة، ويؤسس لنفسه طريقاً مختلفاً بلورهُ شيئاً فشيئاً في قصصه (رسول المطر سنة 1994)، وسماء الجزائر البيضاء (سنة 1995)، التي شكلت بعض قصصها روايات مكثفة باهرة. نشر العديد من الأعمال الأدبية والنثرية منها(حارة طرف المدينة و(نورا) لمريم بان مترجمة عن اللغة الفرنسية، و (سُلاَلَة الغضب) مجموعة مقالات ثقافية، وخلال سنة 2005 نشر روايتين في نفس الوقت هما (زعيم الأقلية الساحقة) عن دار القصبة ورواية (عام 11 سبتمبر)، شغل منصب رئيس إتحاد الكتاب الجزائريين إلى أن قدَّم استقالته منه عام 2008 احتجاجاً على الأوضاع الثقافية في الجزائر، وبسبب صراعه مع وزيرة الثقافة السابقة "خليدة تومي". دخل الصحافة في العشرين من عمره، وتولى العديد من المناصب في مجال الاتصال وهو محقق كبير أسس الجمعية الوطنية للمُبدعين (جماعة المعنى) سنة 1993، ثم أسس دار منشورات الغد سنة 1995، ساهم في إطلاق العديد من المبادرات الثقافية الوطنية، وهو من مؤسسي جريدة الخبر المستقلة وأول رئيس لها عام 2008، كما تولى أيضا إدارة تحرير صحيفة الخبر الأسبوعي واستمر في ذلك إلى غاية توقفها سنة 2010.

3- الروائية فضيلة الفاروق:

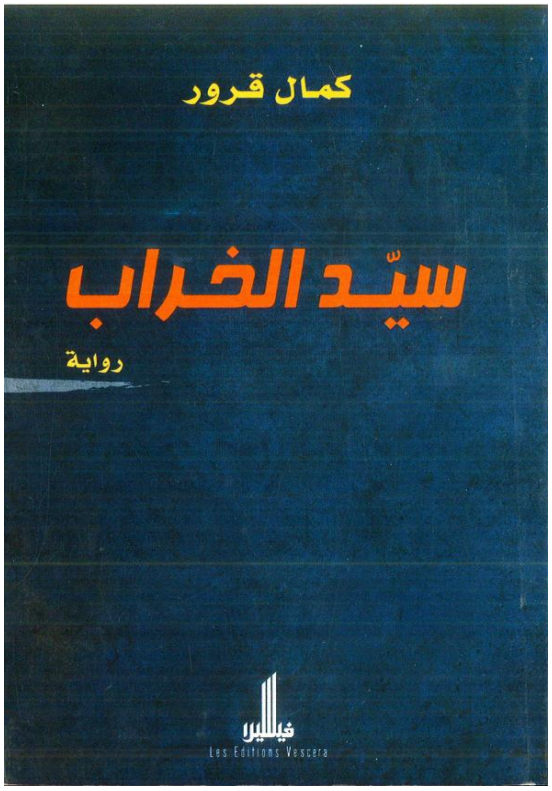


فضيلة الفاروق كاتبة جزائرية من مواليد 20 نوفمبر 1967 بآريس ولاية باتنة من عائلة ثورية امتهنت الطب، تعلمت في مدرسة البنات ثم متوسطة البشير الإبراهيمي، ثم ثانوية آريس، غادرت بعدها إلى قسنطينة، التحقت بجامعة باتنة سنة 1987، بعد فشلها في دراسة الطب انضمت إلى جريدة "النصر" الصادرة بقسنطينة، ثم معهد الأدب بنفس الولاية، حيث وجدت طريقها مع مجموعة من الأصدقاء الذين أسسوا نادي الاثنين من بينهم الشاعر "ناصر معماش" أستاذ بجامعة البشير الإبراهيمي، والناقد "محمد الصالح خريفي" تميزت الكاتبة بثورة قلمها ولغتها الجريئة بتمردها على كل مألوف، لتجد فرصة عمل في محطة "قسنطينة" للإذاعة الوطنية، فقدمت مع الشاعر "عبد الوهاب زيد "برنامج" شواطئ الانعتاق"، وبعد سنة استقلت ببرنامجها الخاص "مرافئ الإبداع " لتصبح صحفية في جريدة "الحياة " في سنتها الجامعية الثانية، أنهت دراستها عام 1993، غادرت "فضيلة الفاروق " الجزائر نهائيا في 9 أكتوبر 1994 إلى بيروت والتحقت بالجامعة بعد أن نجحت في مسابقة بشهادة الماجستير عام 1995.

أهم مؤلفاتها:

- لحظة لاختلاس الحب (قصص) دار الفارابي، بيروت، 1997.
- مزاج مراهقة (رواية) دار الفارابي بيروت، 1999.
- رواية أقاليم الخوف.
- اكتشاف شهوة (رواية) دار الفارابي، بيروت.
- تاء الخجل (رواية) دار الفارابي، بيروت، 2009.

4- الروائي كمال قرور:



كمال قرور من مواليد 1966/11/10 بني عزيز ولاية سطيف. متحصل على شهادة الباكالوريا بثانوية قصاب بالعلمة سنة 1984، تحصّل على شهادة الليسانس من جامعة قسنطينة1989.

جهوده الفكريّة: عضو مؤسس للنادي الادبي لمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة، دراسات معمقة في الاعلام والاتصال الجزائر1992.

مدرس متعاون بمعهد الاعلام والاتصال 1993/1992، عمل صحفيا بمجلة الوحدة من 93/91 – مؤسس لدار نشر خاصة 1993، عضو مؤسس لمهرجان الاغنية السطايفية 1994، عضو مؤسس لمهرجان الضحك بالعلمة 1995، عضو مساهم في تنظيم الايام الادبية 1996، مسير أسبوعية أبراج 1997، مسير أسبوعية الوسيط 1998.

أعماله: التراس ملحمة الفارس تحصّل بها على جائزة مالك حداد 2007. خواطر الحمار النوميدي 2007، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الكتاب الازرق العقد الحضاري بين الدولة الراعية والمواطن الفعال تحت الطبع 2008. امرأة في سروال رجل قصص قصيرة مخطوط. الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة. قصص قصيرة مخطوط. مقالات غير ممنوعة. مخطوط. سيد الخراب رواية مخطوط. التخريبة الهلالية رواية مخطوط.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرءان الكريم**
- **المصادر:**

1. ابن خلدون: المقدمة، تح: على عبد الواحد وافي، دط، القاهرة، 1968م.
2. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
3. أحمد زكي بدوي: مصطلحات العلوم الإجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1982.
4. سامي ذبيان وآخرون: قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1، 1990.
5. عبد الرحمان ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان. الأكبر "مقدمة العلامة ابن خلدون"، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 2007.
6. عبد الرحمان محمد بن خلدون: مقدمة بن خلدون، تح، مجدي فتحي السيد، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، دط، 2010م.
7. عبد العزيز غرمول: مصحة فرانز فانون، منشورات القرن 21، الجزائر، 2016.
8. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، مارس 1979.
9. عمر سعد الله: معجم في القانون الدولي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 2005.
10. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتاب النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
11. كمال قرور: سيد الخراب، فيسترا للنشر، برج البحري، الجزائر، 2010.
12. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة البحوث والدراسات، بيروت، لبنان، 1999.
13. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

14.مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4 ،2004م.

15.محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، دط، دت.

16.معمن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ج1، بيروت، لبنان، دط، دت.

17.منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992.

18.ياسمينة صالح، وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2006.

المراجع:

19.ابراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار ساقي، بيروت، ط1، 2015.

20.إبراهيم رماني: اضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، دار الحكمة للنشر، الجزائر، دط.

21.إحسان سركيس: الثنائية في ألف ليلة وليلة، دار الطليعة، بيروت، دط، 1979.

22.أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م.

23.أحمد بوكوس: الهيمنة والاختلاف في تدبير التنوع الثقافي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديد، الرباط، المغرب، 2016.

24.أحمد جلال عز الدين: الإرهاب والعنف السياسي، دار الحرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، مارس 1986م.

25.أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب الجزائر، 1996.

26.أحمد شوقي أبو خطوة: تعويض المجني عليهم من الأضرار الناشئة عن جرائم الإرهاب، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1992.

27.أحمد صبرة ومعجب العدواني: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

28.أحمد مداس: الهامش والمركز في الثقافة العربية من التلازم إلى تبادل الأدوار (ظاهرة التحول)، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة الجزائر، ط1، 2012.

29.أحمد منّور: أزمة المثقف (مقالات) الوكالة الوطنية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2009.

30.أدونيس: مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

31.أسد رستم: كنيسة مدينة الله أنطاكية العظمى، ج1، المكتبة البولسية، بيروت 1988م.

32.آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، دط، 2007.

33.أمين الزاوي: صورة المثقّف في الرواية المغاربية –المفهوم والممارسة، دار النشر، الجزائر.

34.أمينة غصن: جاك دريدا في العقل الكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة النشر، سوريا، دمشق،2002.

35.إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية" الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد"، ألفا للوثائق، ط1، 2020.

36.البازعي سعد؛ الرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002.

37.بتول الخنساء: نقد المثقف رؤية علي حرب، دار المعرف الحكيمة، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

38.بشير إبرير: دراسات في تحليل الخطاب الغير الأدبي، دار النهضة العربية، الأردن، ط1،2010.

39.بن جمعة بوشوشة: التجريب الروائي وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

40.بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005.

41.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983.

42.جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمآل، مطبعة AGP، وهران، دط، 2007.

43.جمال مباركي: التّناص وجماليّاته في الشّعر العربيّ المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، الجزائر، د.ط، د.ت.

44.جميل حمداوي: سوسيولوجيا الجندر عند فاطمة المرنيسي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2019.

45.جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

46.جورج طرابيشي: من النهضة إلى الردة تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000.

47.حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

48.حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، 1982.

49.حبيب مونسي: النّقد الألسنيّ، التّلقيّ، الاعتقاد واللّبس، كتابات معاصرة 38، مج 10، أيلول 1999.

50.الحرز محمد، شعورية الكتابة والجسد –دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، بيروت، لبنان ط1، 2005.

51.حسن حنفي: التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

52.حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

53.حسين خمري: فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

54.حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، مطبوعات الشعب، القاهرة، مصر، دط، دت.

55.حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2013م.

56.خالد بن سعود الحليبي: العنف الأسري، أسبابه ومظاهره وأثاره وعلاجه حملة العنف الأسري، مدار الوطن للنشر، السعودية، دط، 2009م.

57.خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999م.

58.رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت.

59.رحمن غركان: مرايا المعنى الشعري أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التّفاعليّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2012.

60.رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، جامعة البترا الخاصة، قسم اللغة العربية وآدابها، دط، دت.

61.رضوان ظاظا، منصف الشنوفي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 1997.

62.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 1998م.

63.زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.

64.زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.

65.سامح الرّواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.

66.سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.

67.سامي سويداني: فضاءات السرد ومدارات التخيل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، دت.

68.سامية إدريس: تمثيل الصراع الرّمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، منشورات ضفاف، الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2015.

69.سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السّياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة، الكويت، 2010.

70.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي" النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

71.سلوى السّعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، تق: محمد القاضي، ط1، دار تونس للنشر، ماي 2010.

72.سمير أحمد الشريف، وطن من زجاج: تراجيديا السياسة والحب والإرهاب، المجلة الثقافية الجزائرية 2012/03/02.

73.الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

74.شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011.

75.صالح فيلالي: إيديولوجيات الحركة الوطنية الجزائرية، الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999م.

76.صالح هويدا: الهامش الاجتماعي في الآدب، قراءة سوسيوثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

77.صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.

78.صلاح فضل: إنتاج الدلالة، قراءة في الشعر والقصص والمسرح، هيئة قصور الثقافة، مصر، 1993.

79.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

80.ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

81.طه عبد الرحمن: روح الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006.

82.عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

83.عائشة عبد الرحمان: تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1970م.

84.عباس الجراري: الثقافة في معترك التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دط، دت.

85.عبد الإله بلقزيز: نهاية الدّاعية الممكن والممتنع في أدوار المثقفين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

86.عبد الإله بلقزيز، نقد التراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2014.

87.عبد الحميد حواس: الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية، ضمن كتاب الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

88.عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربيّة، تحوّلات اللّغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.

89.عبد الرحمن بن معلا اللويحق: الغلو في الدين في حياة المسلمين المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992.

90.عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، دط، 2012.

91.عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، منشورات إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000.

92.عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2 ،1984.

93. عبد السلام المسدي: فضاء التأويل، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، ط1، 2012.

94. عبد السلام بنعبد العال، بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب، دار توبقال، المغرب، ط1، 2002.

95. عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الجديدة، دار الحداثة، الجزائر، ط1، 1985.

96. عبد الغاني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

97. عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النّص الرّوائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013.

98. عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2019.

99. عبد اللطيف فتح الله: في أفق الحداثة قراءات في أعمال محمد سبيلا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، مطبعة force equipement، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

100. عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الانثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

101. عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

102. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

103. عبد الله ابراهيم: المحاورات السردية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

104. عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1997.

105. عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث غي نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

106. عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2016.

107. عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الريس للكتب والنشر لبنان، ط1 ،2003.

108. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

109. عبد الله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

110. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط3، 2004.

111. عبد المجيد العابد: مباحث في السيمائيات، دار القرويين، ط1، 2008.

112. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، ديسمبر 1998.

113. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.

114. عبد النّبي ذاكر: العين الساخرة، أقنعتها وقناعاتها في الّحلة العربيّة، المركز المغربي للتوثيق والبّحث في أدب الرّحلة، سور الأوزبكية، ط1، مارس 2000.

115. عبد النور إدريس: النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسوية، دار الفضاءات، عمان، 2012.

116. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية الجزائر، 2000.

117. عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

118. علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، جوان 2000.

119. علي جعفر علاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عّان، الأردن، ط1، 2002.

120. علي جعفر علاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

121. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

122. غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

123. الغانمي سعيد: ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، بيروت–لبنان/ الدار البيضاء – المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

124. فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، دط، دت.

125. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1995.

126. قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلان، الكويت، أكتوبر، ط1، 2009.

127. كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

128. لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مراجعة، عادل صادق، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، دط، دت.

129. محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس.

130. محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشّرق، المغرب، ط2، 2012..

131. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010.

132. محمد بكاي: الغيرية وإشكاليّة الهويّة النّسويّة عند لوس إريغاراي، نضالات الذات النسوية أمام الهمينة الذكورية، في كتاب" الفلسفة والنّسويّة"، منشورات ضفاف، لبنان، ودار الأمان، المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

133. محمد بكاي: جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية، منشورات ضفاف، لبنان، دار الأمان، المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019.

134. محمد حجو: الإنسان وانسجام الكون، سيميائيات الحكي الشعبي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2012.

135. محمد حسين أبو العلا، العنف الديني في مصر، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، مصر، ط1، 1998.

136. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

137. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

138. محمّد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الإنتشار العربي، لبنان، ط1، 2007.

139. محمد سبيلا: للسياسة بالسياسة في التشريح السياسي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، دت.

140.محمّد شوقي الزّين: إزاحات فكريّة، مقاربات في الحداثة والمثقّف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

141.محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، بيروت، 2002.

142.محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2008.

143.محمّد صابر عبيد: تجلّي الخطاب النقديّ من النظريّة إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

144.محمد طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008.

145.محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

146.محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

147.محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1995.

148.محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع دار الحداثة، ط1، 1981.

149.محمد معتصم: المتخيل المختلف، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2014.

150.محمود حيدر: نحن ما بعد الاستعمار نقد المباني المعرفية للكولونيالية وما بعد الكولونيالية، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

151.مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي (نهاية قرن... وبداية قرن) المكتبة الجزائرية، الجزائر، 2011.

152.مرفت تلاوي: العنف ضد المرأة، محمد محافظ متفرع من شارع الثورة، المهندسين، الجيزة، مصر. ط1، دت.

153. مشري بن خليفة: سلطة النص، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، جويلية 2000.

154. مصطفى الشاذلي، الخطاب السياسي في المغرب، كلية الآداب الرباط، ط1، 2002.

155. مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2005.

156. موسى ربابعة: التّناص في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، ط1، الأردن، 2000.

157. المويفن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2001.

158. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،2002 .

159. نازك الأعرجي، صوت الأنش، دار الأهالي، سوريا، دط، 1997.

160. ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.

161. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995.

162. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب، ط1، 2006.

163. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج1، ط1، 2001.

164. نعيم الظاهر، إدارة الأزمات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1999.

165. نوال السعداوي: هبة رؤوف عزت، المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.

166. الهادي التيمومي: مفهوم الإمبريالية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، دط، 2004.

167. هداية مرزق: جماليّات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، مصر، 2013.

168. هند محمود، شيماء الطنطاوي، نظرة للدراسات النسوية، منشور برخصة المشاع الإبداعي للنشر، ط1، 2016م.

169. هويدا صالح: صورة المثقف في الرّواية الجديدة، الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2013.

170. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية المكتبة الوطنية للكتاب، دط، 1986.

171. وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

172. يافي عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، دط، 2016.

173. يسري إبراهيم: فلسفة الأخلاق لفريديريك نتشة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

174. يوسف الإدريسي: الخيال والمخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديد، ط1، 2005.

- **المراجع المترجمة:**

175. إدوار سعيد: خيانة المثقفين النصوص الأخيرة، تر: أسعد الحسين، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، دط، 2011.

176. إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

177. آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

178. أنريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991م.

179. بول آرون ودينيس سان–جاك آلان فيالا، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دت.

180. بول ريكور: الزمان والسرد، ج3، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار سوي الفرنسية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

181. بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.

182. بيير داكو: المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1983م.

183. تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط1 ، 1992م.

184. تود جانيت: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

185. تون فان دايك: الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

186. تيري ايجليتون: في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،1991، ص161.

187. جاك دريدا: بول دي مان وآخرون، مداخل إلى التفكيك، تر: حسام نايل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013، ص 419.

188. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فؤاد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

189. جون سكوت: خمسون عالما اجتماعيا اساسيا، المنظرون المعاصرون، تر: محمود محمد حلمي، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

190. جيلبر دوران: الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، تر: مصباح الحمد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.

191. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء لنشر والتوزيع، القاهرة، دت، 1998م.

192. زيولكوفسكي، تيودور، أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، تر: إحسان عباس، وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1994م.

193. سارة جمبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

194. سوزان موللر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

195. غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

196. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

197. كلود ليوزو: العنف، التعذي بالاستعمار، من أجل الذاكرة الجماعية، تر: مجموعة من الأساتذة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، دط، 2013.

198. مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2013.

199. مانغويل ألبيرتو: في غابة المرأة: دراسات عن الكلمات والعالم، تر: سلمان حرفوش، قدم له فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2006.

200. مجموعة مؤلفين: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1987.

201. ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

202. ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

203. ميشيل فوكو: تاريخ الجنسانية 1 إرادة العرفان، تر: محمد هشام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء دط، 2004.

204. ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2006.

205. ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دط، دار التنوير بيروت، لبنان، 1984.

206. ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز مصلوح، دار المعرفة الجامعية، دط، 1999.

207. ويندي كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية –مقتطفات مختارة– تر: عماد إبراهيم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

208. يول آرون، جاك آلان قيالا: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

الرسائل العلمية:

209. بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف" دراسة ميدانية نفسية اجتماعية" (مخطوط) رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة الثالثة في علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، سنة الدراسية، 1988/1989م.

210. بوقندول حبيبة وبوهالي حسيبة: ظاهرة الإرهاب في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، (مخطوط) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية.

211. حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية: 1988–2000 صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية، مقاربة بنيوية تكوينية، (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة 2002/2003م.

212. خديجة حامي: السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل فضيلة الفاروق أنموذجا، (مخطوط) رسالة ماجستير، كلية الادب واللغات، جامعة تيزي وزو، 2013م.

213. سهيلة سبتي: الخطاب السياسي/ الإيديولوجي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، (مخطوط) مذكرة ماجستير، كلية الادب واللغات جامعة قسنطينة،2008/2009م.

214. عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد ابن هدوقة، (مخطوط) رسالة ماجستير، معهد اللغة والادب العربي، جامعة الجزائر، اشراف مصطفى سواق 1992/1991.

215. عبد الرزاق بن حمدان: الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا" دراسة تحليلية تفكيكية، (مخطوط) أطروحة مقدمة لنيل شهادة "دكتوراه العلوم تخصص النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب واللفات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013/2012.

216. عبد الغني خشة، تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1998/1988، صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية، مقاربة بنيوية تكوينية، (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2002.

217. نوال بن بوزيد: الهامش في العصر العباسي، أبو الشمقمق أنموذجا، (مخطوط) رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي قديما وحديثا، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2015/2014.

218. هنية مشقوق الاغتراب في الرواية النسوية الجزائرية، (مخطوط) رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص سرديات عربية، اشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، 2017/2016.

الملتقيات العلمية:

219. إبراهيم السعدي:" تسعينات الجزائر كنص سردي"، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية: أعمال وبحوث، ط:6، برج بوعريريج، 2003.

220. ابراهيم سعدي: الرواية الجزائرية والراهن الوطني، الخبر الاسبوعي، ع: 4، ديسمبر 1999.

221. ابن السايح الأخضر: نص المرأة وعنفوان الكتابة، مجلة الراوي، ع: 18، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

222. بشير بويجرة: أزمة الهوية أم عبث الراهن في رأس المحنة، مقاربة حول تعالق راهنية الهوية، ملتقى رواية الراهن وراهنية الرواية بجامعة سطيف، 1. 2. 3، ماي، 2006.

223. بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتد إلى البعد الذاتي حوار مع الروائي ابراهيم السعدي، جريدة الخبر، الثلاثاء، 11 جوان، 2001.

224. بوداود وذناني: الثابت الايديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار مقاربة في رواية الشمعة والدهاليز –الادبي والايديولوجي في رواية التسعينات– أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر.

225. تصور الباحث في مجلة: المستقبل العربي، لبنان، ع: 29، يوليو، 1981، السنة الرابعة.

226. الحبيب السايح، الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة الرواية الجزائرية –مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع11، 2004.

227. حسن بحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكّمة، ع18، 2002.

228. حسن عطار الركابي: مركز الهامش في رواية أصغر أكبر لمرتضى كراز، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، مج12، ع1، 2019.

229. خليل شكري هياس: المرأة والأدب، جريدة الأسبوع الأدبي، ع1032، عمان، 2006.

230. سليمة خليل وهنية مشقوق: الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، يومي 10/09 مارس 2011.

231. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع68، شتاء– ربيع 2006م.

232. عبد اللطيف حمودي الطائي، نورس ابراهيم عبد الهادي: حفريات في ذاكرة المصطلح الهامشي أو المهمش أنموذجا، وقائع مؤتمر العميد العلمي العالمي الثاني، ج1، ذي الحجة، 1435، الموافق لتشرين الأول، 2014.

233. عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع، الفكر العربي، ع25، كانون الثاني، 1982.

234. عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية، متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، ع03، جويلية، 2010.

235. عوني صبحي الفاعوري: ملامح من صورة الأخر في السرد النسوي العربي، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، 2015.

236. مجموعة من الأساتذة والبّاحثين: الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية، السرد والصحراء، ط1، دار فيسيرا، أدرار، 2014م.

237. منى محمد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مج33، أكتوبر– ديسمبر 2001.

238. نورة الجرموني: الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، مجلة الراوي، ج23، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، سبتمبر 2010.

239. هيام المفلح: ياسمينة صالح تكتب روايتها "وطن من زجاج" تراجيديا السياسة والحب والإرهاب، جريدة الرياض ع14209.

المواقع الإلكترونية:

240. ليلى جغام: وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا وديابي ممثل أدب الهامش، مقال منشور في ندوات المخبر، قسم الأدب واللغة –العربية، جامعة بسكرة، www.labrecption.net

241. عيسى شريط، عندما يتحول النقد إلى جعجعة بلا طحين:

http://www.montada.elkhabar.com/showthread.php?2628%DA%E4%CF%E3%c7/10:45-20-01-2013

242. صحيفة راديو البلد، 28– 8–2005. السّاعة 22:00 سا.

243. عادل إبراهيم شالوكا: حول مفهوم التهميش وأشكاله. http://www.alrakoba.net

المراجع الأجنبية:

244. "Le Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Edition entièrement revue et enriche, Paris, France, 2ème éditi on, 2007, Tome 2.

245. Concise Oxford 6 English Dictionary Thumb index edition , Edited by Judy Pearsall , United States , 2002.

246. Hachette: Le Dictionnaire du Français, Langue française avec phonétique et étymologie, édition Algérienne.الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية .

247. http://www.montada.elkhabar.com/showthread.php?2628%DA%E4%CF%E3%c7/10:45-20-01-2013

248. Paul Ricœur: Du texte a l'action (Essai d herméneutique Ⅱ) Editions du Seuil Paris1986.

249. Paul Ricœur: Réflexion faite. (Autobiographie intellectuel) Editions Esprit. Paris1995.

250. Petit Larousse Illustré: Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972, Paris, France

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة...أ-ح

مدخل تمهيدي

المركز والهامش، تحديدات ومفاهيم

1- المركز والهامش/ تأثيل المفاهيم..................................10

2- مجالات المركز والهامش..19

3- الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ بين التّشكل والتّحول..........................32

الفصل الأول

تيمات المركز والهامش في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ

1- تيمة التّاريخ كنسق مركزيّ في الرّواية الجزائريّة..........................52

1-1- التّناص التّاريخيّ في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ 63

1-2- المتخيّل التّاريخي والأنساق الثّقافيّة، قراءة في خطاب الأزمة..................68

1-3- الشّخصيّات ذات المرجعيّة التّاريخيّة 71

2- تيمة الأسطورة كمركز في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ.........................74

2-1- العجائبيّ في سيّد الخراب..74

2-2- الأسطورة بين التّذكير والنّسيان.....................................78

2-3- الاسطورة بين مركزيّة الموضوع وهامش الأصوات...........................80

3- توظيف التّراث الأسطوري والدّينيّ في الخطاب الروائي الجزائري 82

4- صراع العوالم ومحرّكات التّشظي" الثابت والمتحوّل..........................85

5- عوالم الهامش في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ...............................93

6- الشّخصيّات ذات المرجعيّة الاجتماعيّة في سيّد الخراب.......................97

7- هامشية الثّقافة الشّعبيّة/ هيمنة الخطاب العولميّ 101

7-1 الثّقافة الشّعبية تعبير عن صوت المهمّش..............................103

فهرس
المحتويات:

الفصل الثاني

تمثلات المركزي والهامشي في الخطاب الروائي الجزائري

1- المثقّف وسلطة الخطاب: المثقّف بين الحضور والغياب..... 118

1-1 صوت المثقّف / الخطاب السياسيّ..... **118**

1-2 المثقّف والسّلطة: حوار أم تصادم..... **123**

1-3 المثقّف بين رؤية الكشف وسلطة التّبعيّة/ التّفكير في المغيّب..... **141**

2- مركزية الاستعمار وهيمنته/ تشكيل الوعيّ..... 147

3- صورة الغرب تمثّلاته المهيمنة..... 154

4- الجنون من هامش الواقع إلى مركز الحكي..... 168

5- الجنون في الأدب..... 170

6- تجربة جنون: الذّاكرة ضد الزيف والإقصاء..... 171

7- مسألة الذّات وبداية التّمزق..... 174

8- الصّحراء وإعادة تشكيل نسق الفضاء..... 177

الفصل الثالث

الخطاب الرّوائيّ النّسويّ الجزائريّ وتجاوز مركزيّة الخطاب الذّكوريّ

1- الصّوت الأنثويّ وتمثيل النّسق الثّقافيّ..... 195

1-1 النّظريّة النّسويّة بين التّجلّي والنّقد..... **195**

2-2 الجنوسة والرّهانات الثّقافيّة..... **202**

2- تهميش الذّات وتشظّيها/ سياق التّبادل..... 207

3- الجنس في المخيال العربيّ..... 213

4- السّرد النّسوي /شعريّة اللّغة ومفارقتها..... 216

5- مرجعيات السّلطة الذّكوريّة..... 225

6- أبعاد تيمة الارهاب في الخطاب الرّوائيّ النّسويّ الجزائريّ..... 230

7- ظاهرة الاغتصاب من المحظور الاجتماعيّ إلى القول السّردي..... 242

8- خطاب الإرهاب في الرّواية النّسويّة الجزائريّة 253
خاتمة..... 260
الملاحق..... 267
قائمة المصادر والمراجع..... 272
فهرس المحتويات 294
الملخص

ملخص:

يعرض هذا البّحث إشكاليّة المركز والهامش في الرّواية الجزائريّة فترة ما بعد التّسعينيّات، من خلال الكشف عن قضية مصطلح المركز والهامش في أبعاده الاصطلاحيّة والمعرفيّة والفلسفيّة، وقضيّة تمثّله في الخطاب الرّوائيّ التّسعينيّ وما بعده من حيث الإجراء والممارسة، فقدّمنا مجموعة من المساءلات المنهجيّة والمعرفيّة قصد كشف المضامين الإيديولوجيّة لهذا الخطاب. استعنا ببعض الآليات الإجرائيّة في تحليل وتبين السّمات المميزة لأدب المركز وأدب الهامش؛ وانعكاساتهما على الرّواية الجزائريّة. وقد توخّينا في ذلك منهجا وصفيّا نقديّا نحو إظهار الخطابات المركزيّة المسكوت عنها وتعريتها، وكشف ممارساتها الدّاعية إلى امتلاك السّلطة والهويّة والفضاءات المعرفيّة. لذلك كان هذا البّحث مقاربة بنيّة المركز والهامش في الخطابات، وإبراز حدودهما ورصد إشكاليّات الصّراع وتبادل الأدوار وتشظيهما من خلال تحليل سسيوثقافي تتلاحق فيه مختلف الثّقافات.

الكلمات المفتاحية: التّجزئة؛ المركز؛ التّبادل؛ الأنا؛ الهيمنة.

Résumé:

Cette recherche étudie la problématique du centre et de la périphérie dans le roman algérien post-90. Elle vise à montrer ses différentes dimensions idiomatiques, cognitives et philosophiques qui surgissent dans le discours narratif des années 90 et post-90.

Afin de révéler les contenus idéologiques de ce discours, nous avons utilisé des mécanismes procéduraux pour analyser et identifier les traits distinctifs de la littérature du centre et celle de la périphérie, ainsi que leur impact sur le roman algérien. Pour ce faire, nous avons adopté une approche descriptive et critique pour montrer les discours centraux tolérés et aussi pour faire apparaître leurs pratiques appelant à la possession d'espaces de pouvoir, de savoir et d'identité.

Par conséquent, ce projet de recherche consiste à aborder la structure du centre et de la périphérie dans les discours, en mettant en évidence leurs frontières, en relevant les problématiques du conflit, en échangeant les rôles et en les fragmentant à travers une analyse socioculturelle dans laquelle convergent différentes cultures.

***Mots clés** : fragmentation, centre, périphérie, échange, moi, dominance.*