وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵜⵉⵔⵉⵙⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵣⵣⴰⵢⵏⵉⵎⵙⵙⵉⵡⵉⵏⵜⵉⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵏⵜ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜⵜⴰⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵙⵏⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵔⵜⵉⵏⵜⵉⵙⵏⵜⴰⵙⵜⵜ
ⵜⴰⵣⵣⴰⵡⵜⵜⴰⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵙⵏⵜⵉⵡⵜⵜⴰⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵙⵏⵜⵉⵡⵜ

جامعة مولود معمري، تيزي-وزو
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

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

أُطْرُوحَة لنيل شَهَادَة الدكتوراه-ل.م.د-

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: لغة وأدب عربي
التخصّص: الأدب وتحوّلات ما بعد الحداثة

إعداد الطالبة: **العلجة مودود**

الموضـــــــــــــــوع:

السّؤال الثّقافي والاجتماعي في الرّواية الجزائريّة ما بعد الحداثيّة

لجنـة المناقشــة:

- أ.د. آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسا
- أ.د. سامية داودي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو مشرفا ومقررا
- د. راوية يحياوي، أستاذة محاضرة أ، جامعة مولود معمري تيزي وزو .. عضوا ممتحنا
- د. فريدة مولى، أستاذة محاضرة أ ، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ..... عضوا ممتحنا
- د. ربيعة حنيش، أستاذة محاضرة أ، جامعة تيبازة..... عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2023/06/12

شكر وعرفان

أقدّم جزيل الشّكر والامتنان للأستاذة الجميلة " سامية داودي" على جهودها الجبارة وعلى مرافقتها لي في رحلتي البحثيّة فخالص الشّكر والتّقدير لك أستاذة سامية.

كما أقدّم جزيل الشّكر لجميع فريق التّكوين فردا فردا على حسن المرافقة وصبرهم معنا طيلة فترة التّكوين ولكلّ من ساعدنا من قريب أو بعيد لإتمام رسالتنا فلكم مني فائق الاحترام والتّقدير.

الطّالبة العلجة مودود.

إهداء

إلى والديّ العزيزين

إلى إخوتي، أخواتي الجميلات

أبناء أختي

صديقاتي سناء، بشرى

إلى روح أختي نجيّة

إلى أحبائي

أهدي هذا العمل.

العلجة

مقدّمة

مقدّمة

إنّ الحديث عن سرد جزائري بمواصفات ما بعد حداثية دون النّظر إلى تلك التحوّلات التي تعرفها العلوم الإنسانية اليوم، حديثا غير مقبول بالنّظر إلى أنّ الخطاب الأدبي الجزائري وحتى العربي لم يجاوز بعد مقترحات الحداثة، لكنّه يتحوّل سؤالا ملحّا من جهة ثانية تفرضه ضرورة العصر إذا ما ربطناه بجوهر تلك التحولات التي غدا معها العالم بأكمله فضاء شبكيّا وفضاء تواصليا بالأساس ونستطيع القول إنّ ما بعد الحداثة هي وعي المجتمعات الجديدة التي انصهرت فيها الثّقافات والعلوم، والمعارف، والأفراد، في فضاء المشترك.

وحالة ما بعد الحداثة تشتغل في الأدب بالطّريقة ذاتها التّي تشتغل بها في الحقول المعرفية الأخرى صناعة الأفكار وترويجها عبر وسائل الإعلام ومختلف الوسائط الالكترونية، ومنه الأدب ما بعد الحداثي هو أدب متجدّد باعتباره أدبا دائم الظهور من جهة، ومن جهة ثانية كونه خطابا مرئيا تحوّل من المكتوب إلى المرئي في مسار تجديدي، لذلك فإنّ الأشكال الأدبية الجديدة تثير الكثير من الأسئلة لارتباطها الدائم بحركة التّحوّل عبر العالم، وعلى إثرها يوصف السّرد ما بعد الحداثي في الغالب بأنّه سرد متشكك نظرا لكونه يخلق خطابه من خاصية الارتياب وعدم الوثوق في كل خطاب يشكّل في مجموعه النّسق أو النّموذج المغلق.

لذلك فالسّرد ما بعد الحداثي لا يكرّس صناعة النّموذج بقدر ما يحتفي بفعل الكتابة كحالة متميزة وفريدة بإمكانها على الدوام أي عبر فاعلية التجدّد أن تخلق تجارب إبداعية تحفز على طرح الأسئلة بإلحاح .

تسعى طروحات ما بعد الحداثة بمرجعياتها المتعدّدة إلى تغيير أو تحيين الممارسة النّقدية بما يتوافق وهذا التطوّر الكبير في وسائل الإعلام والاتصال الذي يعرفه العالم اليوم، ولعلّها –حالة ما بعد الحداثة– في حد ذاتها ناتجة عن هذا التمازج بين التكنولوجيات الحديثة والأفكار التي تهدف إلى خلق أسئلة نقدية وأدبية جديدة لم تطرح من قبل أو على الأقل تغيير طريقة المعالجة للظواهر الأدبية التي بدورها تعرف تطوّرا ملحوظا في الشّكل والمضمون معا، ويبدو أن طرح الأسئلة بإلحاح وتغيير نمط التفكير ومساءلة المسلمات والشكّ في المطلق ونقد الحقيقة وحتى نفيها كلّها سمات ما بعد حداثية.

بقدر ما يثير مصطلح "ما بعد الحداثة" الكثير من النّقاش حول الطّبيعة التي يمكن أن يتّخذها هذا المفهوم، أو الشّكل الذي يمكن أن تكونه ما بعد الحداثة كونها خطابا يقيم دعائمه على التنوّع والتعدّد وكذلك الاختلاف، إلا أننا نلمس نوعا من الإجماع حول الارتباط الوثيق بين ما بعد الحداثة باعتبارها حالة فكرية والتّقويض كآلية تمارس داخل الخطابات ما بعد الحداثية بأشكالها المتعدّدة، بل عن الصّيغ الكثيرة التي يمكن أن يتجلى فيها من شكّ وارتياب وهدم وغيرها، ما يضعنا أمام تقنية توضح طريقة عمل ما بعد الحداثة يخرجنا من سؤال الماهية إلى السّؤال حول كيفية الاشتغال .

فما بعد الحداثة خطاب يشتغل على خطابات سابقة تدعي حسبه امتلاك الحقيقة، لذلك فإنّ التّقويض يتيح له الكشف عن زيف الأفكار حيث ارتبط الفكر ما بعد الحداثي بنقده للأسس والمقولات الحداثية بدءا من سلطة العقل إلى سلطة المركز إلى الحقيقة في حد ذاتها، كما أنّه قدّم نقدا لاذعا للمبادئ التي ولّدتها الحداثة كحقوق الإنسان والسّلام وغيرها التي فشلت على المستوى الواقعي، وصارت خطابات للهيمنة فقط.

إنّ ما بعد الحداثة عبر فعل التقويض الممارس على جميع أشكال الهيمنة تحاول فرض نموذج مختلف وتشكيل العالم وفق منطق مغاير، إذ حاولت تقديم تصوّر مختلف للإنسان، للعالم، للأدب، للثّقافة، حيث صار النّموذج ما بعد الحداثي مرتبط بالاختلاف، بالتعدّد في أشكاله المختلفة الثّقافية والاجتماعية، وغيرها، وأعيد صياغة الثنائيات المتلازمة على نحو مختلف فانتقلنا من المركز إلى الهامش، من النّسق إلى الأنساق، من المقدّس إلى المدنّس، من القبح إلى الجمال، من المعنى إلى لا نهائية المعنى.

وفي ظلّ هذه الأسئلة الجديدة أو البدائل المتعدّدة التي يتيحها الفكر ما بعد الحداثي آثرنا أن يكون موضوع بحثنا يندرج ضمن هذا المجال، حيث سنحاول الاشتغال على النص الرّوائي الجزائري في مقارباته وجدلياته وتجاذباته الثّقافية والاجتماعية، فهو خطاب يقيم دعائمه على مبدإ الثّراء والتنوّع سواء على المستوى الشّكلي أو على المستوى الموضوعاتي، مسلّطين الضّوء على تجربة الكاتب **سمير قسيمي** ونصوصه كمدوّنة بحثيّة، ومنه صغنا موضوع بحثنا كالآتي: "**السّؤال الثّقافي والاجتماعي في الرّواية الجزائرية ما بعد الحداثية**"، وركّزنا على طبيعة الأسئلة الثّقافية

والاجتماعية التي تتبناها هذه الرّوايات، خاصة ونحن نعيش تغيّرا اجتماعيا وثقافيا سريعا، ما يجعل البحث في خصوصية هذه التغيّرات وكيفية حضورها داخل المدوّنات الرّوائية محلّ الدّراسة ضرورة ملّحة.

يحاول موضوع بحثنا الإجابة على إشكالية مفادها: كيف يستنطق الخطاب الرّوائي في الجزائر المقولات الثّقافية والاجتماعية؟ ما هي خصوصيات تمثيل الثّقافي والاجتماعي عند **سمير قسيمي؟** تتفرع عنها إشكاليات فرعية منها: ما مدى خضوع النص الرّوائي الجزائري لسلطة الثقافي والاجتماعي؟ هل يعيد النص أسئلة الثّقافة والمجتمع كما هي؟ أم أنّه يعيد تشكيلها على نحو مختلف؟.

وتمحورت دراستنا ببعديها الثّقافي والاجتماعي حول سؤال الهيمنة هذا المفهوم الذي سيمثّل الخيط الذي يربط بين الفصول الثلاث للدّراسة، فهو مفهوم ثقافي له أبعاده الدّلالية الخاصّة ولن يمثّل خيطا فحسب بل آثرنا أن يكون الحقل الذي تنطلق منه الدّراسة لتعود إليه محاولين في ذلك خلق نقطة مركزية تنطلق منه جل التّحليلات لتعود إليه في الأخير، وهذا العمل ليس مجرّد قولبة للدّراسة بقدر ما هو توحيد للعملية البحثية وتوحيد طرفي الدّراسة ببعديها الثّقافي والاجتماعي كي لا نفصل بينهما نظرا للتّداخل الكبير بينهما لا كمصطلحين جافين بل كمعطيين متداخلين جسّدتهما الكتابة.

كما أنّ اعتمادنا على هذا المفهوم لتوحيد الفصول الثّلاثة كان لغاية تدخل في صميم بحثنا بما أنّ معطياتنا الأوّليّة انطلاقا من قراءتنا للمدوّنة فرضت هذه الأسئلة بالذّات، التي كانت تدور في فلك الهيمنة بشكل أو بآخر، أما الغاية الأخرى لاعتماد مفهوم الهيمنة كانت ترتبط بعنوان البحث تحديدا الذي كان يبدو واسعا بشكل كبير وغير مفصّل، نظرا لبعض الإجراءات الإدارية التي تطلب من الطّلبة الباحثين عناوين أطروحاتهم في مدّة قصيرة، حيث نكون أمام عناوين سريعة متعلّقة بإجراءات إدارية لحظية لا عناوين بحوث مدروسة وفق زواياها المختلفة بدقّة هذا ما دعانا لأن نقدّم هذا التّوضيح.

التّوضيح الثّاني سيكون بخصوص المدوّنة نفسها حيث كان يفترض بنا أن نتناول مجموعة من الرّوايات الجزائرية لكتّاب عديدين حسب ما تشير إليه صيغة العنوان، لكن بعد اطلاعنا على

عناوين عدّة لكتّاب جزائريين معاصرين ومنهم الكاتب **سمير قسيمي** ارتأينا أن يكون الكاتب ورواياته السبع المدوّنة التّي سيرتكز عليها بحثنا، هذا يرجع بالأساس إلى أنّه كاتب معاصر شاب أحد الأسماء التي بدأت تصنع رؤيتها في عالم الرّواية الجزائرية، كما أنّ روايته الأولى كانت في سنة 2008 وهو زمن غير بعيد إذ سنتبين معها الأسئلة الثّقافية والاجتماعية قريبة من الوعي الموجود أي من وعي المجتمع الآن، كي نعقد المقارنة بين الوعي السّردي والوعي الواقعي دونما انفصال أو تباعد.

كما أنّ مجموع رواياته كانت سبعا قبل أن يزيد روايته الثّامنة مؤخرا وهي روايات سبع تختلف فيما بينها تحاول أن تصنع كل واحدة تجربة روائية متفرّدة، ما شكل مشروعا روائيا آثرنا أن نتتبعه بدراستنا هذه، كي نفهم طبيعة الأسئلة عند هذا الكاتب وطبيعة المشروع الكتابي الخاص به، ما يسهم كذلك في الوصول إلى نتائج بحثية أقرب للضمان وللموضوعيّة وللعلميّة كذلك عكس التّشتيت الذي سيصيب النّتائج لو كانت المدوّنة لكتّاب متعدّدين لأن النّتائج لا تنطبق بالضّرورة على جميع النّصوص.

قسّمنا موضوعا بحثنا إلى ثلاثة فصول هي كالآتي:

الفصل الأوّل سيكون حول الهيمنة الأبوية وكيف تتجلى في المدوّنة من خلال معالجة صورة الأب باعتبارها رمزية للبطريركية في مؤسّسة الأسرة، هذا يأخذنا مباشرة إلى معالجة الأبوية السّياسية من خلال تلك العلاقة التّشبيهية بين الأب والحاكم ، لنصل إلى سؤال المرأة الذي سنطرح فيها قضية الهيمنة الذّكورية من خلال تحليل واف لصورة المرأة ورصد مختلف الأنساق الثّقافية التي تتحكّم في إنتاج صورة المرأة بهذا الشّكل أو ذاك، والفصل الأوّل هذا إذا ما حاولنا أن نعطيه عنوانا عاما سيكون بالطبع فصلا بعنوان هيمنة المركز.

في الفصل الثّاني سننتقل بالهيمنة إلى مساحة أوسع حيث سنعالج سؤال الهيمنة من خلال العلاقة مع الآخر،الآخر هنا ليس حميما بل هو غاز، مستعمر، ومستعلي، لنناقش في هذا الفصل الكيفيّة التي يتمّ بها تفكيك التّاريخ سرديا ومسائل الذّاكرة العالقة من خلال تفكيك هذه العلاقة مع الآخر تحديدا وأخذها إلى أبعاد مغايرة، لذلك ناقشنا قضية التّاريخ عن طريق حدث احتلال الجزائر الذي يعاد صياغته من جديد، كذلك علاقة الذّات تحديدا بهذا التّاريخ حيث تمّ مساءلة إشكالات

الذّات مع التّاريخ أين تحدّثنا عن صياغة الموقف من هذا التّاريخ، الذي تجسّد في الموقف من الاستعمار وجرائم الاستعمار وخفايا المقاومات الشّعبية والخيانة التّاريخية، ما يندرج ضمن ما يسمّى المضمر التّاريخي.

أما في الفصل الثّالث فسؤال الهيمنة سيكون متعلّقا بالذّات المبدعة سنتحدث عن هيمنة الذّات المبدعة من خلال سؤال الكتابة وعلاقتها بالعالم كان ذلك بدراسة تقنية الميتاروائي وتفسير حضورها الكثيف وأبعاد استعمالها بهذا الشّكل، وانتقلنا بعدها إلى ثقافة الكتابة التي انبثق عنها رؤى حول العالم مثلها سؤال الوجود المعقّد وسؤال العدم معا في رؤية تجمع بين الوجود والواقع، في رؤية وجودية وفلسفية واحدة هيمنت بدورها على تمثيل العالم.

كما نشير إلى أنّ الفصل الذي يحيله العنوان بين كلا من الثّقافي والاجتماعي قد يظهر أنّ الدّراسة ستعالجهما منفصلين لكن الأمر لا يعدو إلا أن يكون فصلا لغويا ومصطلحاتيا فقط فسنعالج الثّقافي متضمنا في الاجتماعي والعكس كذلك، مع احترام خصوصية كلا من الخطابين إذا اقتضى السّياق العلمي ذلك.

ولعلّ موضوع دراستنا سيبحث في الخلفيّات التي تنتج الخطاب الرّوائي في الجزائر، سيبحث في مصادر الرّواية وخصوصياتها الثّقافية والاجتماعية، كما أنّ الموضوع سيحاول الوصول إلى مدى اتساع النص الرّوائي المعاصر في الجزائر للثّقافي والاجتماعي وكيفية تقاطعهما داخل فضاء اللّغة، كما أنّه سيكشف لا محالة عن صراع الأنساق وصراع الخطابات وصراع الثنائيات التي تخلق واقع الإنسان الجزائري اليوم، من جهة أخرى ستكشف كذلك على الأنساق المهيمنة التي تسهم في إنتاج مثل هذا الواقع.

ويمكن إرجاع أسباب اختيارنا لهذا الموضوع ما يمكن إيعازه إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، فأما الذّاتية فهي إعجابنا الشّديد بالأقلام الجزائرية خصوصا تلك التي تغوص في عمق الهويّة الجزائرية لتقدّم لنا سردا بخصوصيّة محليّة ونقصد هنا الهويّة السّردية التي تعبّرعن كيان أكبر هو الأدب الجزائري هذه الهويّة التي تميّزه عن هويّات آداب أخرى، ولعلّ هذا النّوع من الكتابة في الجزائر صار توجّها لجيل جديد من الكتّاب في الجزائر ما جعل البحث فيه عملية ضرورية.

أما الموضوعية فهي خدمة البحث العلمي بما يتوافق وشروط العمليّة البحثيّة القائمة أساسا على الدقّة والتّقصي المستمر للمعلومة إضافة إلى النّقد والتّحليل والموضوعية.

ويسعى موضوع دراستنا إلى تحقيق أهداف علميّة تكمن في:

الرقي بالدّراسة الأكاديمية نحو أفق الموضوعية، والابتعاد عن دراسة الأدب الجزائري وفق شروط وأحكام ذاتية بحتة

كما تسعى الدّراسة إلى التّعريف بالنّص الجزائري والوقوف على أهمّ خصائصه.

واعتمدنا في تحليل مدوّنة بحثنا على مباحث النّقد الثّقافي وكذلك الدّراسات الاجتماعية الجديدة، والتّفكيكية والنّقد النّسائي وحاولنا استثمار بعض أفكار ما بعد الحداثة بما يخدم موضوع البحث.

أمّا عن الدّراسات السّابقة فإنّ البحث في مواضيع الأنساق الثّقافية والمجتمع في السّرد الرّوائي حظيّ باهتمام الكثير من الباحثين والنّقاد نذكر منها الكتاب القيّم للنّاقد الجزائري "**عبد القادر فيدوح**" الموسوم ب "**تأويل المتخيّل السّرد والأنساق الثّقافيّة**" الذّي كان مرجعا أساسيا ومهما استقينا منه بعضا من أفكارنا حول الرّواية الجديدة وتقلبات السرد وصراعات الأنساق الثّقافيّة داخل النّصوص التّي تنتمي إلى حقبة الألفيّة الجديدة والكيفية التّي تتسلل بها الكتابة إلى عمق تلك الأنساق، وهو كتاب يعدّ ركيزة مهمّة لكلّ الباحثين في مجال الدّراسات الثّقافيّة ونقد الرّواية والسّرد عموما.

من بين الدّراسات التّي تناولت موضوع الأنساق الثّقافيّة داخل النّصوص الرّوائيّة الجزائريّة أطروحة دكتوراه للباحث الجزائري " **قبنّة السّعيد**" من جامعة غرداية التّي كانت بعنوان" **الأنساق الثّقافيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة ''سفر القضاة'' لأحمد زغب نموذجا**" وهو بحث غني نظرا لكونه دراسة تطبيقيّة فسّر فيها النّسق الثّقافي في أبعاده الدلاليّة والرّمزيّة العميقة وبينت لنا الدّراسة كيف تشتغل تلك الأنساق وتتصارع داخل النّص الرّوائي وأضاءت لنا بإسهاب تغلغل الأنساق الدّينيّة، التّراثيّة، والسّلطويّة في بنية المجتمع الجزائري التّقليدي.

أما بالنّسبة لصعوبات البحث فهي ما تعلّقت بصعوبة تطبيق مباحث وأفكار ما بعد الحداثة على نصّ جزائري بهويّة مختلفة ومحاولة الجمع بين النّظري والتّطبيقي وتحقيق التّوازن بينهما

بالإضافة إلى كثرة الدّراسات النّظريّة في هذا الحقل وشحّ الدّراسات التّطبيقيّة وهذا أمر لا يخدم الباحث المتخصّص في نقد الرّواية لأنّه سيضطر إلى الاعتماد على اجتهاداته الشخصيّة.

في الأخير نقدّم عن شكرنا الكبير لكلّ من مدّ لنا يد العون لإنجاز هذا البحث وساهم من قريب أو من بعيد في توجيهنا نخص بالذّكر الأستاذة المشرفة "**سامية داودي**" التي ساهمت بفضل توجيهاتها ونصائحها ومتابعتها المستمرة في إخراج البحث في شكله النّهائي فألف شكر للأستاذة سامية على مجهوداتها، والشّكر موصول كذلك لجميع أعضاء فريق البحث على مساهمتهم الفعّالة في إنجاز بحوثنا بفضل إرشاداتهم القيّمة، كما لا ننسى تقديم الشّكر لكل الزملاء الباحثين والطلبة الذين لم يبخلوا علينا بالنّصح والمعونة والذين استفدنا جيّدا من تجربتهم البحثية.

الفصل الأوّل:

صراع المركز والهامش في ظلّ هيمنة الأنساق الثّقافية والاجتماعية

تمهيد

تبدو الرّواية في بنيتها العامة شبكة من العلاقات المعقّدة يخلقها فعل الحكي من خلالها يتمّ خلق عوالم الرّواية المتعدّدة التي تؤطرها بنيات اجتماعية وثقافية وفكرية، حتى أنّه بإمكاننا أن نتحدّث عن مجتمع الرّواية الذي من المفترض هو مجتمع يحاكي الواقع أو يقاربه، من هذا المنطلق نجد أنّ الرّواية الجزائرية في وقتنا الحالي تنطلق من هذا الواقع الاجتماعي لتتحرّك بين محيطه الواسع محيلة على صور عديدة له، تمثيلا ينطلق أساسا من رؤية تفكيكية تمحيصية، لتطرح بذلك مجموعة كبيرة من التّساؤلات حول الرّاهن، حول هذا المجتمع الجديد وطبيعة العلاقات التي تحكمه.

ولا ننكر أنّ المجتمع الجزائري في عصرنا الحالي هو مجتمع متحوّل ومن طبيعة المتحوّل الحركة التي تكسّر بدورها سلطة الثّبات، لذلك فإنّ هذه التحوّلات تكون مادة خصبة للمعالجة الرّوائية التي تقتضي بدورها فهما خاصا بطبيعة المجتمع وبطبيعة التحوّلات والعلاقات التي تحتكم إليها المنظومة الاجتماعية، ولعلّه الوضع الذي أدى بالنّاقد الروسي **ميخائيل باختين (mikhail bakhtin)** إلى "اعتبار الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تأخذ شرعيتها من استمرار انفتاحها على المحتمل في التبدّلات الاجتماعية، وهو وضع يجعلها قادرة على تبني كل جديد داخل منطقها، واستثماره من أجل جعله مكونا روائيا"[1].

وفق هذا الفهم الواعي تتشكّل الرّؤية الفنيّة للنّص، وعلى حدّ تعبير **سعيد يقطين** في كتابه **الأدب والمؤسّسة** الذي يقول" كيف يمكن أن نتصور إنتاجا أدبيا دون أن يكون هذا الإنتاج متصلا اتصالا وثيقا بالمسألة الثقافية، ودون أن يكون على ارتباط بالمجتمع في مختلف صوره وأشكاله"[2]فإنّ علاقة الرّواية بالمجتمع هي علاقة تلازميّة فالمجتمع هو الذّي تستمّد منه الرّواية جميع إلهاماتها أو معظمها.

لذلك ففي هذا الفصل سنقترب أكثر من هذه القضية محاولين البحث في الكيفية التي قاربت بها المدوّنة التي بحوزتنا خطاب الاجتماعي في علاقته بالثّقافي أكيد، فلا يمكن الفصل بين ما هو

[1]– أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، 2008، ص 18–19.

[2]–السعيد يقطين، الأدب والمؤسسة نحو ممارسة أدبية جديدة، منشورات جريدة الزمن، الرباط، مارس 2000، ص 13.

اجتماعي وثقافي بشكل واضح، فالاجتماعي يتضمن الثّقافي وكذلك الحال بالنّسبة للثّقافي بتعدّد وحداته، سنوضّح كذلك الكيفية التي من خلالها أيضا تمّ تمثيل المنظومة الاجتماعية في النّصوص التي صاغتها منظومة ثقافية موازيّة " الثقافة والمجتمع في علاقة توليدية متبادلة ويجب ألا ننسى في هذه العلاقة التفاعلات بين الأفراد الذين هم حاملو/ وناقلو هذه الثقافة، وهذه التفاعلات تولد المجتمع الذي يولد بدوره الثقافة"[1].

إنّ النّصوص التّي بحوزتنا تركّز على الفرد باعتباره دعامة رئيسة في بنية المجتمع فهو نواته ومحوره بالتّأكيد، إذ تغوص في عوالمه الدّاخلية وتعرّج على علاقته بالعالم الخارجي سواء كانوا أفرادا آخرين أو مؤسسات، وهذا الفرد هو الذّات الفاعلة والمفعّلة وفق علاقات ترابط وأخذ وعطاء وتورط "فعبارة ليس ثمة شيء خارج النص "تعني من هذا المنظور أنّه لا مفرّ من التّورط بالمؤسسات التي نتشكّل فيها نحن كذوات، كما تتشكل داخلها النّصوص فما من سبيل إلى تطهير هذه النّصوص من تورطاتها بالمؤسسات والخطابات المتعددة"[2].

يرجع هذا الاحتفاء بالفرد إلى اشتغال يبدو مكثّفا على ثنائية المركز والهامش، فالمدوّنة في خطابها الاجتماعي تركّز على تمثيل الهامش خطابا وثقافة، وهي بذلك تخلخل قطبي الثنائية لتعيد كتابتها من جديد، اعتبارا من أنّ الهامش هو الخطاب الأبرز لما بعد الحداثة" كما أن النتائج المترتبة على ما بعد الحداثة من قبول المختلف والإيمان بالتعدّد وإعادة المعنى للهامش بعد تاريخ إقصاء طويل، يجعلنا نستطيع مراجعة إمكاناتنا في الحضور في عالم عانى ما عانى من مركزياته"[3].

فالمركز والهامش يتموضعان بالنّسبة إلى بعضهما البعض ضمن دائرة من الصّراع الدّائم، والظّاهر أنّ هذا الاهتمام بالهوامش تغذّيه رغبة في تقويض هيمنة المركز وتخصيص صوت

---

[1]– إدغار موران، المنهج، الأفكار: مقامها، حياتها، عاداتها وتنظيمها، تر: جمال شحيّد، الجزء الرابع، المنظمة العربية للترجمة، ط1، كانون الأول(ديسمبر) 2012، لبنان، ص 25–26.

[2]– نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016، ص 39.

[3]– مجموعة مؤلفين، خطابات ال" مابعد" : في إستنفاذ أو تعديل المشروعات الفلسفية، منشورات ضفاف لبنان، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف، ط1 1434هـ– 2013م، ص 09.

مسموع للثّقافة المهمّشة، فغالبا ما يتموقع الهامش في منطقة الظلّ بالنّسبة إلى حيز المركز الواسع، إضافة إلى السّلطة الرّمزية الذي يحظى بها هذا الأخير.

لقد حاولنا في بحثنا أن نفسّر كل نسق أو شيء أو عمل أو قانون أو سلوك ما باعتباره هو ذاته نصّا ثقافيا" ومن هنا فإنّ أي موضوع أو عمليّة يمكن أن يقرأ أو يؤول بوصفه تمثيلا لنسق الثّقافة في الاعتقادات والقيم والتّراتبيات والقوانين وتضمّ هذه النصوص كلّ الفنون والممارسات والمؤسّسات والظواهر الثّقافية مثل الأعمال الأدبية وطقوس الزّواج، والسّجون،... "[1]

استفدنا في هذا الفصل من النّظريات والمباحث النّقدية التي تربط النّص الأدبي مع السّياق الاجتماعي كعلم اجتماع الأدب إضافة إلى الاستعانة قدر المستطاع ببعض مباحث علم الاجتماع ذاته بما يخدم موضوع دراستنا.

المبحث الأوّل: تفكيك العائلة الأبوية

تحظى العائلة بتمثيل خاص ضمن مختلف الحقول التي تهتم اهتماما كبيرا بالاجتماعي بتجليّاته العديدة، خصوصا أنّها تمثّل الفضاء الأوّل الذي ينشأ فيه الفرد ونافذته الأولى على الوجود، كما أنّها فضاء يكتسب قدرا كبيرا من الشّرعية تخولها لها جميع الأديان والأعراف والقوانين المدنية التي تنظّم المجتمعات.

هذا الاعتراف كفيل أن يجعل الأسرة في النّهاية مؤسّسة مركزية ذات سلطة اجتماعية قاهرة تنتظم من خلالها العلاقات الأسريّة ويتم وفقها توزيع المكانة والمهام وكذلك الأدوار بين عناصرها بانسجام، لذلك تعدّ الأسرة أبرز المؤسّسات الاجتماعية التي تنمو فيها صور الهيمنة في وقت مبكر، الهيمنة التّي تعدّ صنيعة الثّقافة لذلك" فإنّ كل حركة أو فعل أو ممارسة أو هيئة أو مؤسّسة أو تقليد أو عرف كل ذلك يمكن قراءته بوصفه نصّا ثقافيا"[2].

[1]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 47.

[2]– المرجع نفسه، ص 47، 48.

لذلك سيكون اهتمامنا منصبا على الكيفية التي تمّت بها تمثيل هذه المؤسّسة في الرّواية الجزائرية إذ " إنّ طبيعة الأدب الإبداعية والتواصلية تجعله شديد الصلة بالمؤسسة سواء كانت أدبية أو غير أدبية، إنه يتطور داخلها وبموازاتها ومن خلالها يتغير"[1].

خاصة ونحن بين أيدينا مجموعة نصوص روائية تغوص في بنية المجتمع الجزائري وعلاقاته الخاصّة التي تتمظهر أشدّ ما تتمظهر داخل فضاء الأسرة، محاولين رصد الشّكل العام أو الأشكال التي يتمّ من خلالها النّظر إلى هذه المؤسّسة لا باعتبارها مؤسّسة ينتظم فيها وجود الإنسان بدءا من لحظة ولادته حتى لحظة موته فحسب، بل سنحاول إبراز الجانب المختلف للأسرة المتمثّل أساسا في كونها أداة قمعية يتمّ فيها مصادرة الإنسان وحريّة الإنسان طبقا للرّؤية التي تتبناها النّصوص جميعها.

سنكشف عن النّقد الموجّه للأسرة التّقليدية وللعائلة الأبوية خاصة " والتي يمكن القول إنّها تتميّز بهيمنة الأب، لا بالمعنى البيولوجي (père) وإنما بالمعنى الثّقافي (patriarche)، وهكذا يتسع هذا الحقل لتضم رئيس الحزب والحاكم والقائد والزعيم السياسي والمعلم"[2].

تحدّثنا في هذا الفصل عن الهمّ الاجتماعي وعن الاغتراب وسط هذه المؤسّسة، عن العلاقات وصراع العلاقات والقيم داخل هذا الفضاء الواحد وعن جدوى القيم الإنسانيّة وسط كل هذا الصراع، إضافة إلى تفكيك المنظومة الأسريّة من خلال تفكيك صورة الأب باعتباره الرّمز الخالد لها.

المطلب الأوّل:صورة الأب من الأب البيولوجي نحو الأب المتخيّل

ندخل مبحثنا هذا من خلال تفكيك مفهوم" الأب"وهو مفهوم قارّ في الدّراسات النّفسية المعاصرة انطلاقا من مقولات العالم الشّهير **سيقموند فرويد(S. Freud)** وتلاميذه من بعده، ولقد اشتهر بمناقشة هذا المفهوم باستفاضة، ولعلّ عبارة" قتل الأب" التي انبثقت من أعماله توحي بثقل هذا المفهوم وبتأثيره البالغ على الحياة الخاصّة والعامّة للفرد، نظرا لما تثيره هذه العبارة في ظاهرها

[1]– سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة، ص 19–20.

[2]– عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، سير وأعلام 14، أورا ق عربية 36، ص18.

من رغبة مبطنة في التخلّص من الأبوّة باعتبارها سلطة مركزيّة مهيمنة"إنّ مقولة قتل الأب كواقعة نفسية في تاريخ الحضارة وفي تاريخ الفرد تردّنا إلى تلك الوظيفة الجوهرية للأب كفاعل في الانتظام الاجتماعي وكناظم للنّمو النّفسي / الجنسي، وجوده ضرورة في البدء للتكون وقتله ضرورة في النّهاية للاستقلالية والرّشد والحريّة"[1]، ممّا يوحي باتّساع المفهوم الدّلالي لمصطلح "الأب".

ومن هنا يكون مفهوم الأب مفهوما لا يرتكز على المعنى البيولوجي فقط بل يتعدّاه إلى مفاهيم أخرى متعدّدة " ولا يمكن وقف مفهوم الأب على معناه البيولوجي، فالبشرية ليست مجرد وجود بيولوجي، وإنّما هي سلوك إنساني نفسي له مقوماته الاجتماعية والثّقافية، والأبوّة في جوهرها سلوك نفسي لا يختلف عن أي سلوك إنساني آخر"[2].

لا يفسّر من هذا التّوجّه في الطّرح أنّ دراستنا ستكون دراسة فرويدية في الأساس تقوم على محاولة تطبيق نظريّة فرويد في هذا المجال أو ستكون تحليلا نفسانيا خالصا، ولكنّ الأفكار الفرويديّة ستكون فاتحة مساعدة ندخل من خلالها إلى مقاربة قضية الأب والبحث في تمثيلاتها التي اتخذتها في المدوّنة والصوّر التي يمكن أن تظهر فيها خصوصا إذا اعتبرنا الثّقافة المنتجة ثقافة أبوية بامتياز، إذ تعدّ صفة الأبوية أكثر التصاقا بالثّقافة العربيّة والإسلاميّة إن شئنا نوعا من التعميم حيث" تستند السّلطة الأبوية في المجتمع العربي إلى أسس دينية تعزز مكانتها، وتكسبها شرعية ممارستها بلا ضرر ولا ضرار"[3].

وكثيرا ما توصف المجتمعات العربية بهذا الوصف كونها مجتمعات تحتفي بالأب شخصا ورمزا حتى اتخذ مع الوقت صفة النّسق الذي صار يرمز إلى أبعاد أكثر عمقا لكنّها تشترك كلّها في وصفها شكلا من أشكال السّلطة التي تعبّر بطريقة ما عن نمط من التّفكير يعبر عن هذا المجتمع أو ذاك" إذ تتظافر السّلطة في المجتمعات البطريركية– ومنها المجتمعات العربيّة– مع الهيمنة والقمع، في سبيل تكريس علاقات غير متكافئة، فتحول الحاكم والمحكوم، الأب من جهة والمرأة والأبناء من جهة أخرى إلى علاقة سائد ومسود، وإلى علاقة تابع ومتبوع"[4].

---

[1]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، أزمنة، الأردن، ط1، 2006، ص 41.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[3]– المرجع نفسه، ص 41.

[4]–عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص22–23.

وفقا لهذا التّقسيم فإنّه" لا يتم رفض السّلطة الأبوية كحقيقة اجتماعية مفروضة، وإنما الاعتراض عليها كسياسة تقوم على التسلّط"[1]، والاعتراض يكون حينما يحدث ذلك التحوّل في وظيفة الأبوّة من وظيفة اجتماعية طبيعية إلى الوظيفة التسلطيّة هذا الذي ركّزت عليه المدوّنة ما سنوفيه بالدّراسة.

بين أيدينا مجموعة من الرّوايات لكاتب واحد لكنّ كل نص يحمل نظرته لهذه القضيّة مع عدم تجاهل اشتراك الرّؤية فيما بينها، هذا ما سنحاول استجلاءه وفق تحليل خاصّ يروم الوصول إلى مقاربة تبحث في الإحاطة بكل جوانب الموضوع مازجين بين النّظري والتّطبيقي وفق ما يقتضيه سياق التّحليل.

يبدو أنّ هذه القضيّة قد كانت محلّ درس لكثير من المجالات البحثية في الدّراسات الغربيّة كعلم النّفس والنّقد الثّقافي كما أشرنا سابقا، لذلك اعتمدنا كثيرا على هذه المباحث والنّظريات مع مراعاة الخصوصية التي يتمتع بها النّص الجزائري بانتمائه لثقافة مغايرة، هذا ما يبعدنا عن حتمية تطبيق النّظريّات كما هي ولكن سنعتمد أكثر على فهمنا ممزوجا مع ما تقتضيه سلطة النّص، إذ جميع النّصوص تنطوي على مستويات للمعنى قد تبقى مستويات غامضة أو خفية ما لم يتمّ التمكّن من استراتيجيات التّأويل التي ستكشف بطريقة أعمق عن الأجزاء الباطنة للتّمثيل وهنا نستحضر قول **سعيد بنكراد**" وتجربة الإنسان مع النّصوص(كلّ النّصوص، الدّينية وغير الدّينية) تكشف أن هناك حقائق أخرى تختفي في تفاصيل ما تمّ إهماله أو تنوسي عن قصد أو لم تكن حدود التّمثيل ذاتها قادرة على الكشف عنه، إنّ الحقيقة ليست وليدة قصد صريح دائما، فهي قد تأتي إليه من خارجه"[2].

خاصة وأنّ بحثنا مرتبط بالأنساق الثّقافية أولا أي أنّ البعد الجمالي يكون بمثابة العامل المساعد لفهم تلك الأنساق وفهمها فهما عميقا، لذلك فإنّ المعاني والدّلالات سنعالجها باعتبارها أنساقا لغوية يتمّ تأويلها لتعيننا على فهم الأنساق الأخرى كما يجب، فالنّسق الاجتماعي والثّقافي يتجلى في شكل نسق بلاغيّ أولا فلا يمكن إهمال هذا الجانب بالمطلق فاللّغة إحدى أبرز مكوّنات

[1]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 41.

[2]–السعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، محاضرات مركز دراسات الدكتوراه، رقم 06، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1432هـ/ 2011م، ص5.

الثّقافة ف" الثقافة التي هي خاصية المجتمع البشري تنظم وتنظم بالفتح من طريق العربة المعرفية المتمثلة باللّغة انطلاقا من الرأسمال المعرفيّ الجماعيّ للمعارف المكتسبة والمهارات الملقّنة والتّجارب المعيشة والذاكرة التاريخية والمعتقدات الأسطورية لمجتمع ما، وهكذا تتجلى" التصوّرات الجماعيّة" و"الوعي الجماعي" و"المتخيّل الجماعي"[1].

بداية تقدّم لنا الرّوايات التي بين أيدينا تمثيلات شتى للأب تستدعي صورا ذات حمولات معيّنة تنتجها في الأصل الأفكار التي أطّرت فعل الكتابة أو انطلقت منه حقّا، لكنّها تشترك في نقطة تكاد تؤطّر الرّؤية بتجسيد صورة نمطية للأب إذ يقدّم للقارئ بصورة تظهره في كونه الرّجل المتسلّط والقويّ الذي يتمتع بصفات تكاد تكون لصيقة به دوما من قبيل: القسوة، الغضب، الرّهبة، الظّلم والاستبداد، والتحكّم في كلّ ما يتعلّق بشؤون عائلته خاصها وعامها وفق مبدأ الرأي الواحد، "يعرف الأب في التّحليل النّفسي بأنّه الحائل بين الأمّ والابن، وليس بالضّرورة أن يكون هذا الحائل أبا حقيقيا، إنّما هو كلّ من يعمل على نقل الطّفل من المستوى المتخيّل إلى المستوى الرّمزي، عندما يحرّره من علاقته الثنائية بالأمّ، ويضعه في مسار العلاقة الثلاثية الرّمزية. حيث يصبح الأب ممثلا للسّلطة والقانون، وحاملا للمنع والتّحريم"[2].

وتجدر الإشارة في هذا الموضع إلى أنّ هذه الصّورة للأب تظهر أشدّ ما تظهر في الرّوايات النّسائية باعتبارها نصوصا تبغي تقويض جميع السّلط بأشكالها المختلفة عن طريق خلق خطاب مضاد يكسر أولا صورة الأب، إذ يعدّ القيد الأهمّ الذي يكبح الأنثى عبر تحويطها بمجموعة كبيرة من الممنوعات والقيود ليتمّ بعدها التّركيز على قضايا المرأة والتوغّل فيها.

الرّوايات الرجالية أيضا تتبنى هذا الطرح لكنّ الاختلاف غالبا ما يكون في الغاية المرجوة من التّمثيل، فتكسير صورة الأب تصير أكثر إلحاحا عند الكاتبة المرأة على أساس من كونها سبيلا للإنعتاق وتحقيق الحريّة، لكن الكاتب الرجل لا تعني له صورة الأب بهذه الطّريقة أكثر من صورة تعكس خطاب الثّقافة المهيمنة مع رفضه لتلك الهيمنة في الأساس، لذلك نجد أن تقويض

[1]– إدغار موران، المنهج، ص 25.

[2]أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 38.

الأبوّة يتجاوزها الكاتب الرّجل نحو خلق قيم فنيّة أخرى لكن الكاتبة المرأة قد يشكّل لها الأب ومجاوزته القيمة الكبرى في النّص.

هنا قد نعرّج على طبيعة الثّقافة التي تخلق مثل هذا التّمييز، إذ يمكن تفسير هذا الاختلاف بكون الأب سلطة مهيمنة تمارس هيمنتها على الأنثى أكثر من الرّجل وأشد ما تظهر هذه السّلطة تظهر على الأنثى، على خلاف الرّجل الذي يكون أكثر تحرّرا خصوصا في مراحل حياته المتقدّمة حينما يصير هو نفسه أبا و نتنقل إليه وظائف وصلاحيات الأب، إذ نلمس هذه الأبوّة متمركزة أكثر في مرحلة الطّفولة بينما تستمر مع الأنثى إلى مراحل متقدّمة من الحياة أو حتى الحياة كلّها"إنّ خضوع الأبناء الذكور لهيمنة الأب مؤقتة، وتستمرّ إلى أن يصبحوا هم أنفسهم أرباب أسر، إلاّ أنّ خضوع الطّفلات الإناث والزّوجات يستمر مدى الحياة، ولا تستطيع البنات النّجاة من هذا إلا إذا وضعت أنفسهن كزوجات تحت هيمنة وحماية رجل آخر"[1].

على إثر ذلك يمكننا أن نفسّر الانغلاق الشّديد في الكتابة النّسائية – على الأقل في مرحلة البدايات– من خلال احتفائها بالذّات الأنثوية فحسب حتى صارت ميزة يوصف بها هذا النّوع من الكتابة" مع الانتباه إلى ضرورة التفريق بين الكيفيات المختلفة التي اعتمدتها الرواية الأنثوية في إضاءة المساحات المعتّمة، حيث جعلت رؤيتها أحيانا في إطار المتاح، وبالغت أحيانا في شدّة الإضاءة بحيث أدت المبالغة في تسليط الضّوء عليها إلى جعلها المرئي الوحيد أو الوجود الوحيد في حيّز الرّؤية، وجعلتها أحيانا أخرى مجرد وسيلة وحيدة لإنجاز ما يطلق عليه الجاذبية السّردية في فنّ الرّواية"[2].

ومن هنا شرعنا في تحليل بعض النّماذج من النّصوص الرّوائية وتفكيك خطابها من الدّاخل كي نقف جليّا على طبيعة هذا التّمثيل وكيف كان توظيفه.

في نص **هلابيل** يقول **قدور فراش** بطل الرّواية متحدّثا عن أمّه " جهلها يجعلني أرأف لحالها يمنحني القدرة على احترامها أو حبها، ويجعلني لا أشعر بشيء اتجاه هذا الذي قذف بي في

[1]– غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، تر: أسامة إسبر، المنظمة العربية للترجمة، 2013، ص 421.

[2]– صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2003، ص 141.

رحمها وأرغمني على المجيء... أنا أيضا لم يشعر اتجاهي بأي شيء، لم يحبني ولم يكرهني، كنت بالنسبة إليه كأي قطعة أثاث في البيت... قطعة أثاث؟

ها أنا أعطي لنفسي قيمة لم أعرفها، كنت بالنسبة إليه كلا شيء، بالكاد كان يلاحظني حين أوقظه ببكائي في الليل، فيصرخ في أمي ويأمرها أن تحملني إلى مكان آخر، يقول لها احملي ولدك بعيدا عني، فأنا بصراخها لم أكن ولده، ولدها فقط..."[1]

يقدّم لنا هذا المقطع الرّوائي صورة عن الأب لا يمكن وصفها إلا بأنّها صورة غير محبّبة وإن كانت تعبّر عن صورة موجودة فعلا في المجتمع الجزائري، إذ يتكرّر هذا النّموذج الأبوي بشكل مكثّف، فكثير من الآباء يعتبرون بكاء أطفالهم أمرا ضدّ راحتهم الخاصّة فيتصرفون اتجاهه بعنف وكأن الأمر لا يعنيهم.

لكن تقديم الأب بهذه الطّريقة باعتماد مفردات المباشرة والوضوح لهو تحد للثّقافة وخطابها المزدوج الذي يتستّر على هذا النّموذج الأبويّ باعتبار الأب رمزا للهيبة والوقار والتّبجيل حتى وإن كان في كثير من الأحيان يفتقد إلى تلك الصفات عينها، ووصف الأب بهذا الشّكل هو مساس بحرمة النّسق نسق الأبوّة الذي تحيطه الثّقافة أو تلحقه بخانة المقدّس أحيانا، بل هي التي تمنح تلك السّلوكات السّابقة وغيرها الضوء الأخضر كي تتجسّد لتتخذ في وقت لاحق –مع كثرة الممارسة من جهة والتعوّد عليها من جهة ثانية– شكل الحقوق.

يشير تقديم الأب بهذه الطّريقة إلى خلخلة لمؤسّسة الأسرة ونظامها الهرمي الذي يعدّ الأب رأس الهرم وعماده، لذلك حينما يقدّم النص نقدا لفكرة الأب من خلال تصويرها في صورة بعيدة جدّا عن الصّورة التي من المفترض أن يكونها حقّا، فهي إشارة إلى الخلل الذي أصاب الأسرة الجزائريّة كمؤسّسة تفقد دورها الاجتماعي حينما تفقد أحد أطرافها الفاعلين أوّلا، وهي ثانيا إدانة كذلك للنّظام الأبوي الذي يكرّس علاقات غير متكافئة، إذ تظهر لنا دوال النّصوص أنّ الأسرة منقسمة إلى قسمين اثنين:

–الأب من جهة

[1]–سمير قسيمي، هلابيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1431هـ–2010م، ص 15.

-الأمّ وأولادها من جهة تانية

وغالبا ما يشكّل الطرف الأوّل مركز السّلطة في حين الطرف الثّاني هو المنفّذ لأفعال تلك السّلطة " فالهرمية الموجودة في بنية المجتمع الأبوي تحتاج إلى خلخلتها من أجل إرساء علاقات أفقية بين الأب والأمّ والأبناء"[1].

هذا في تحليلنا الأوّلي لكن دوال المقطع الرّوائي تتيح لنا الذّهاب بعيدا في عمليّة التّأويل إذ تركّز بشكل مكثّف على تحميل الأب مسؤولية كلّ شيء، حتى أنّ عملية المجيء إلى الدنيا التي تعدّ حالة خارج عن قدراتنا البشرية تصبح عمليّة جبرية يتحمّل مسؤوليتها هذا الأب ولا أحد سواه "ويجعلني لا أشعر بشيء اتجاه هذا الذي قذف بي في رحمها وأرغمني على المجيء"[2].

تمتدّ الدّوال اللّغوية حاملة الإدانة للأب فحين يعوّض اسم الإشارة هذا لفظ الأب بكل ما يحمله اسم الإشارة من معاني الإبعاد تسقط صورة الأب كليّة مع هذه الرّغبة الخفيّة في عدم ذكره أصلا واستبداله بهذا الضّمير، لتصبح عمليّة المجيء إلى الحياة عمليّة قهريّة قام بها هذا الذي قذف بي في رحم أمّي كما يقول قدور بطل الرّواية و"نسمع فقط عن الطّفل وأبيه، الذي هو غريمه، والذي يعطي لنزوات القتل لديه حقيقتها الأثرية على شكل قتل الأب، في الآن عينه الذي يجتذب فيه هذا الأب مقادير متساوية من الحبّ والحقد"[3].

نستشفّ إرادة حقيقية في نبذ سلطة النّظام البطريركي الذي يحتكم إليه هذا الأب الذي يعدّ بديلا مصغّرا عنه" لذلك فإنّ العلاقات القائمة بين الحاكم والمحكوم، وبين الأب والابن هي علاقات عمودية: ففي كلتا الحالتين تقف إرادة الأب عن أنّها الإرادة المطلقة، وتتجسّد في المجتمع والعائلة إجماعا مفروضا يرتكز إلى العادة والإكراه"[4].

---

[1]-عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص 20.

[2]- سمير قسيمي، هلابيل، ص 15.

[3]- مصطفى صفوان، الكلام أو الموت، تر: مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، أيار مايو 2008، ص 175.

[4]-هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 24-25.

كما لا يخفى علينا تلك المشاعر السلبيّة وحمولات الكراهية والبغض التي يحملها الابن لأبيه في حين تستأثر الأم بمشاعر الشّفقة والرّحمة التي تشكّل عنده منتهى الحبّ" مقارنة بالموت المادي والمعنوي للأب الذي شحبت صورته في ذاكرة الابن"[1] ليتحوّل وجود الأب في حياة ابنه مصدرا للمشاعر المضطربة، يؤرّخ قدور لميلاده واصفا أباه " لم أكن في البداية إلا مشروع حياة قذفه أبي في فرج أمي شهوة أو مللا، فأبي لم يحب أمي رجل مثله لا يحبّ ولا يحبّ "[2].

فقد يلعب هنا الاختيار التّلفظي دورا مهمّا في تفعيل التّواصل الدّلالي فعبارة مثل(رجل مثله لا يحبّ ولا يحبّ) عبارة قطعية تمارس سلطة على القارئ دون حتى أدنى شعور منه إذ ترشدك إلى معنى أو لنقل صورة واحدة لا غير، وتنفي أي احتمالات للتّساؤل أو لتخيّل خيارات بديلة لهذا الأب، أو اقتراح أعذار لهذا الأب تجنّبه تحميل المسؤوليّة.

إنّ السّارد يوثّق للبداية، لبداية وجوده كونها عمليّة عبثية فهي عبارة عن تحصيل حاصل لاجتماع زوجين رجل امرأة يسفر عنها مشروع حياة كما يتحدّث قدور، هذه الفلسفة التي تسجّل حضورها بكثافة داخل المدوّنة سنحلّلها بالشّكل الوافي في منابع الفلسفة الكتابية عند الكاتب التي تميل إلى جعل كل شيء يتعلّق بالحياة بسيطا وساذجا وفاقدا لأي معنى.

إنّنا نقف على حالة تشييئ العلاقة الأسرية الطبيعية بين الابن والأب حينما تصير قطع الأثاث المنزلية أكثر أهميّة من قيمة الولد لنكون أمام حالة من العبثية يشيعها النّص من خلال هذه الرّؤية التي تنال من العلاقة الأسرية حينما تتّخذ شكل العلاقة البيولوجية فحسب، كما أنّها تثير الكثير من الأسئلة حول معنى الأبوّة في حدّ ذاتها لنتوجّه صوب تغيير انطباعنا حول هذه القيمة بانطباعات بديلة قد تتّخذ شكل الانطباع المضاد ، الذي يتوّلد من السّؤال حول السّبب الذي يمكن أن يكون وراء ظهور الأب بهذا الشّكل أو تمثيله إبداعيا بهذه الطّريقة" يمكن أن تعادل الأب

[1]– فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السردي العربي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2013م–2014م، ص 22.

[2]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 15.

father أو اسم الأب في هذه القصة كما في العادة بتلك القوى التي تؤسس القوانين والأعراف الاجتماعية والنظام الرمزي"[1].

فحينما ولد **قدور** لم يشأ والده اختيار اسم مناسب له ولم يبد أي موقف حينما رغبت عمّته العاقر في تبنيه "وقبل أن تختار سألته بخبث إن كان يرغب في التنازل لها عني، فهز كتفيه غير آبه"[2]، وفي مقطع مشابه" حتى إذا شممتها أصمت وأستسلم للنّوم.. كانت المسكينة تظنّ أنّ هزّها لي ما يجعلني أهدأ، في الحقيقة كانت رائحتها من يسكنني ويريحني وربما أنا أيضا كنت راغبا أن تحملني بعيدا عنه"[3]، فصورة الأب تظهر في المقطع بشكل باهت كليّة.

وكم هي مفعمة هذه الدّوال ومشحونة في نقل صورتين مختلفتين للأب والأمّ رغم كونهما معطى واحد في العرف كونهما يحظيان بالمكانة نفسها رمزيّا، فمكانة الوالدين في المجتمعات العربيّة لا مراء فيها وتحظى بهالة من التّقديس يغذّيها في ذلك الدين الإسلامي بالأساس وكثير من النّصوص الحاثة على إعطاءهما تلك المكانة، ولا نغفل دور الأعراف الاجتماعية التي تنزل الوالدين المكانة ذاتها، يبقى الاختلاف بينهما في كونهما رجلا /امرأة، ذكرا/أنثى الثنائية التي بموجبها تتحدّد وظيفتهما ومكانتهما الاجتماعيتين، وهو مقطع يفسّر لنا فكرة "الأمومة "التّي تحظى بالتّبجيل إثر عوامل نفسيّة واجتماعيّة عديدة تجعل من الأمّ الملاذ الآمن، ومصدر للمحبّة وللحنان ولجميع المشاعر الإنسانيّة الجميلة عكس الأب الذّي تكون صورته مرتبطة عادة بالهيبة وبالوقار وتشي بعلاقة غير حميميّة أو علاقة جديّة أكثر، هذا ما يفسّر لنا كيف تنتج لنا صورة الأمّ ذاك الكمّ الهائل من أدبيات التّغنّي بهذا المصدر اللامحدود للحبّ، كما يظهر الرّجال عادة حالة غير طبيعيّة من الحنين للأمّ ولقد كانت وجهة نظر السّارد البادية في كثير من المقاطع" وهذا يعبّر عن حالة عميقة للحنين الطّفولي للأم، ومن الملاحظ أنّه كلّما واجه رجل بكامل عافيته الخطر أو

[1]– السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ع 1، 2005، ص 72.

[2]–سمير قسيمي، هلابيل، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص 16.

الموت، سواء على هذه القارّة أو غيرها، فإنّه يبتهل إلى أمّه، مهما كانت الظّروف الاجتماعيّة والثّقافيّة التي ولّدت صلة الأموميّة العميقة والقويّة"[1].

ويزيد وضع الأب تعقيدا حين تنطلق اللّغة على لسان كائن لا يمتلك الوعي، ولنعد لتخيّل الصّورة كما تقدّمها اللّغة: طفل رضيع في حضن أمّه يتمنى أن تحمله أمّه بعيدا عن أبيه الذي لم يزد على أن خصّه بلفظ " عنه"، والضّمير عنه لا يحمل سوى معاني الغياب، الإبعاد، الاغتراب وهي ألفاظ ومفردات لا تقصد إلا الغاية ذاتها التي تسير فيها النّصوص: نقد الأبوة وبيان انتهاكاتها النّفسية والاجتماعية حتى ولو أدى ذلك إلى اللّجوء إلى خلق صورة تمتاز بالمبالغة كهذه الصّورة، فالأب هنا " هو أول معاني الخوف والتعب في حياة الطفل"[2] وهو بذلك يحول وظيفة الأبوة عن مسارها كلية" في هذه الرحلة تنزلق وظيفة الأب من الحماية إلى النبذ"[3].

في نماذج نصية أخرى نجد صورا للأب ليست هي ذاتها، لكنّها صورة تقترب منها إلى حدّ بعيد، ففي رواية **يوم رائع للموت** نجد تصوير الأب تصويرا اعتياديا فاقدا لأي صورة جميلة وفاقدا لكل ميزة يمكن أن تميّزه باعتباره مركز العائلة، إذ يظهر ذاك الأب الذي لم يستطع إلا أن ينجب مجموعة من الأولاد بالكاد كان قادرا على تلبية حاجاتهم اليومية حتى أنّه لم يترك لهم حينما كبر إلّا ديونه التي قضى **حليم بن صادق** بطل الرّواية" خمسة أعوام قضاها في دفع ديون أبيه"[4] ديونه ومسؤولية البيت التي ثارا عليها أخواه " ولكنّهما على عكسه انتفضا، صرخا في وجه أبيهما "كفى" وخرجا من بيته المستأجر، ورميا ديونه التي لا تنتهي خلف ظهريهما"[5].

إذ يقدّم الأب هنا على أساس من كونه رمزا للفشل على جميع المستويات سواء على المستوى الشّخصي رجل فاشل وأب فاشل، أو على المستوى الأسريّ والاجتماعيّ بتكوين أسرة غارقة في الهموم اليومية، وهو إذ يصوّره بهذه الطّريقة فإنّما ينقل تفكيرنا إلى أولئك الآباء الكثيرين

---

[1]– هيلين دوتش، علم نفس المرأة الأمومة، تر: اسكندر جرجي معصب، مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1429هـ–2008م، ص 14.

[2]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 78.

[3]–المرجع نفسه، ص 78.

[4]–سمير قسيمي، يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1430هـ– 2009م، ص 60.

[5]– المرجع نفسه، ص 61.

الذين بإمكانهم أن يتواجدوا في أي مكان والذين يمكنوا أن يتصفوا بهذه الصفات فقط لكونهم ينتمون إلى فئة الشّعب لا غير.

جاء في الرّواية" لم يكن أبوه مجاهدا ولا حركيا، كان واحدا من الشّعب لا صفة له، الشّعب العظيم الذي يشيد به السّياسيون في كل خطاب الشعب الذي تنسب إليه الثّورة الثّورة من الشّعب وإلى الشّعب"[1].

في هذا المقطع السّاخر ننتقل بصورة الأب إلى منطقة أبعد نحو النّقد السّياسي الذي يتخفى خلف صوره هذا الأب أو لنقل يظهر متواريا خلف حمولات الملفوظ الذي ينتمي إلى قاموس فئة الشّعب، هذا الانتماء كفيل به أن يجعل صفات الفشل والهامشية وغياب الفعّالية الاجتماعية وفقدان المكانة صفات طبيعية لكل من ينتمي إلى الشّعب، وبالتّالي هذا التّصوير ناقد لخطاب السّلطة وخطاب السّياسة التي تتاجر باسم الشّعب وتتحدّث باسمه تمويها فقط وتربطه بالثّورة والبطولة في حين أنّ الواقع يطلعنا على ثنائية يؤصلها هذا الخطاب في حدّ ذاته متمثّلة في تنائية المركز والهامش، الهامش الذي يكون من نصيب الشّعب دوما، هذا ما يجعل خياراته في الحياة محدودة ومشوّشة يقول **حليم** عن أبيه متسائلا" ألا مكان بين بين؟ أم أنّ أبي فقط من وجد منزلة بين المنزلتين : لا حركي ولا مجاهد، لا غني ولا فقير، لا ساكن ولا متشرّد"[2].

فبقدر ما تدلّ منطقة الوسط التي تموضع فيها الوالد على الأمان والسّلامة بقدر ما تدلّ من جهة تانية على السلبيّة والفشل حتى في اختيار مكان ما يتسم بالوضوح بعيدا عن الفراغ الذي يمكن أن تتّسم به منطقة الوسط في النّهاية فهي منطقة غير واضحة وتتميّز غالبا بالتأرجح، إنّ ثنائيّة: المجاهد/ الحركي كرستها السلطة بعد الاستقلال لتحدث شقاقا بين الجزائريين وكأن المواطنة أو حب الوطن مرتبط بالنضال في الثورة فكل جزائري لم يحمل السلاح في الثّورة ليس محبا لوطنه وهذه معادلة خاطئة.

نجد في أعلى سلم حب الوطن الشهيد ثم المجاهد(الثورة بحاجة إلى الفنان والكاتب والعامل والتاجر ووو) فهذه النّظرة تغفل الفئات الاجتماعيّة الأخرى التّي تعبّر عن حبّها للوطن بطريقتها الخاصّة.

---

[1]–سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ، ص 70.

[2]–المرجع نفسه ص 72.

بإمكاننا الوقوف على صورة أخرى ممثلة للأب لا تبتعد كثيرا عن التّمثيلات السّابقة فقد جاء في رواية "**تصريح بضياع**" على لسان البطل المجهول الاسم" إلا أنني ضبطت مشاعر الخوف تلك مثلما كنت أفعل في طفولتي وأنا أشاهد أبي يضرب أمّي ضربا مبرحا بعد أن يكون قد كسّر كلّ ما هو قابل للتّكسير في البيت"[1].

هذا المقطع يمكن أن نستخلص منه عديد القضايا اللّصيقة بصورة الأب فلو تعمّقنا فيه جيّدا لوجدناه مقطعا بأبعاد نفسية بالدّرجة الأولى، خصوصا أنّها مقاربة تنطلق من نفسية طفل يرى مشهدا دراميا يتكرّر أمام عينيه كل يوم: ضرب أبيه لأمّه وتحطيم متاع البيت، هو مشهد عبّر عنه الرّاوي بمشاعر الخوف التي ما فتئ يسترجعها كلّما صادفه موقف يقتضي استدعاء نفس المشاعر على الدّوام" تظلّ تطارده صورة الأب بمدركاتها الخاصّة، التي لم يسعفه الواقع في التّصريح بها"[2].فالأب يهيمن على الأبعاد النّفسيّة للشّخصيّة.

هذه الحالة من العنف الأبوي خاّصة الموجّه ضدّ الأمّ تحديدا هي من ستخلق لدى الطّفل تلك المواقف التي سيتبناها مستقبلا حول المرأة وحول الأنثى عموما، وقد لا تكون مواقف طبيعيّة بل قد تخلق في ذاك الطّفل الرّجل أو الأب ذاته الذي مثّله والده "وبالنّسبة لصبي على سبيل المثال، فإنّ المكان الذي تشغله الأمّ لديه ولدى الأب، سيلعب دورا مركزيا. فهي التّجربة الأولى التي يختبرها عن المرأة، امرأة هي أمّه وهي في الوقت نفسه شريكة الأب. وسيحدد المكان الذي تشغله لدى الأب حاليا، وجزئيا على الأقل، الصّورة التي سيكونها عن المرأة"[3].

نعتقد أنّ استحضار هذه المشاهد في كلّ موقف قد يمرّ به هذا الإنسان في كبره بغض النّظر إن كان موقفا عنيفا أو غير ذلك، يجعل صورة الأب تتفسخ كليّة باعتباره مسؤولا عن تأزيم

---

[1]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1431هـ–2010م، ص 29.

[2]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 78.

[3]– ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل سليمان أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 1432هـ– 2011م، ص 151.

الوضعية النّفسية للطّفل وللرّجل البالغ معا" وتبقى صورة الأب مشوشة لديه وأقرب إلى السّلطة الفاسدة منها إلى صورة أب حقيقي "[1].

بإمكاننا أن نلاحظ أنّ ذاك الصّراع الذي كان عادة يومية يتحوّل بدوره إلى صراع نفسي لدى هذا الطّفل مع اضطرابات عويصة في علاقته بهذا الأب تحديدا " كنت كلما سمعت الباب يفتح ليلا، أخرج من بين أحضان جدتي رغبة في رؤيته، كنت أعلم أنّه لن يأخذني في حضنه، ولن يقبلني حتى"[2].

هذا المقطع يسير بنا في المسار ذاته صورة الأب ولحظة تشكّلها في وعي الطّفل التي تسيطر على جلّ عواطفه " ويمتد نفوذها ليتحكم في تخيّلات الابن وأمنياته، مما يخلق في ذات الابن رعبا، يحرمه من الاستمتاع بالملذّات ولو على مستوى التصوّر"[3]، فقدور الطّفل يحمل صورة عن الأب تخالف صورة أبيه في الواقع، يسميها **لاكان(J. Lacan)**" الأب التخيّلي"" أما الأب التخيّلي، فهي صورة ذهنية يحوطها التّقديس والإعجاب...، وهذه الصّورة لا صلة لها غالبا بالأب الواقعي"[4].

وهي نفسها الصّورة التي رأيناها في المقطع السّابق أي الزّاوية التي تنطلق من عيون الطّفل لكنّها هذه المرّة مرتبطة بحلم خفي ضامر في وعي هذا الطّفل هي الرّغبة في علاقة طبيعية مع أبيه ممثّلة في عناق أو حتى مجموعة قبل التي تصير مع الوقت حلما غير قابل للتّحقيق، والدّوال تشير إلى ذلك" كنت أعلم أنه لن يأخذني في حضنه، ولن يقبلني حتى".

في هذا المقام نتبيّن تلك المسافة البعيدة التي يمكن أن تكون بين الأب وبين أطفاله في حالة غياب ذلك التّواصل العاطفيّ والحميميّ الذي يفترض أن يكون هو الأصل والمنظّم الدّاعم لجميع العلاقات الأسريّة، يقول **قدور** في السّياق ذاته مخاطبا حبيبته **نوى**" أنت وحدك من رأى صورتي كما هي، ووجدت الطفل الذي طرده أبي من رأفته، وأخذته مخاوفه بعيدا عني"[5].

---

[1]–هارولد بلوم، خارطة للقراءة الضالة، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ع 1، 2000، ص 21.

[2]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 51.

[3]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 81.

[4]– السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، ص 47.

[5]– سمير قسيمي، هلابيل ص 16.

يمثّل الأب وفقا لهذا التّجسيد شكلا من أشكال الهيمنة يقسّم العائلة إلى مكوّنين مكوّن مسيطِر ومكوّن آخر خاضع ومسيطَرا عليه " يشكّل حضوره عبئا ثقيلا يجثم على صدورهم، ويرتسم هذا الحضور بحدود ومسافات مكانية لها دلالاتها الوجدانية"[1] ، ووفقها تبنى العلاقات الاجتماعيّة التي تبدو منطقيا غير متكافئة لكنّها مجتمعيا تبدو –بشكل قطعي– بأنّها العلاقة العادية الوحيدة " هذه العلاقة الاجتماعيّة العادية بشكل غير عادي، تمنح إذا مناسبة مميّزة لالتقاط منطق الهيمنة الممارسة باسم مبدأ رمزيّ معروف ومعترف به من قبل المهيمن على المهيمن عليه، أو باسم لغة أو(لفظ)، أو نمط حياة (أو أسلوب في التّفكير، أو القول)، وبشكل أعم باسم خاصية مميّزة، شعارا كانت أو وصمة"[2].

إنّ هذا المقطع يشرح الطرق الممكنة التي تجعل خطاب الهيمنة رغم ابتعاده عن شروط المنطق مقبولا، تلك الطّرق التي تحافظ على المهيمِن في الأعلى والمهيمَن عليه في الأسفل وهذه الأشكال هي: "

–مبدأ رمزيّ معروف

–لغة أو لفظ

–نمط حياة

–أسلوب في التّفكير أو القول

– خاصية مميّزة شعارا كانت أو وصمة

وجب القول إنّ كلّ هذه العناصر مشتركة تكاد تكون جميعها هي العوامل الخالقة للأب المهيمن والمتسلّط وغيرها من الصّفات، لأنّنا لو انتبهنا قليلا إلى صورة الأب تلك لوجدناها الصّورة الأكثر حضورا ومقبولية في المجتمع الجزائري، على الأقلّ إلى وقت غير بعيد في سنوات السّبعينات والثّمانينات والتّسعينات وما قبلهما، حيث أنتجت ما يمكن تسميته بصورة الأب التّقليدي التي استمرت حتى تلك السنوات، ولا تعدّ حالات شاذّة على الإطلاق فالمجتمع الذي يخلق هذا النّموذج من الآباء يقرّ في نظمه وطريقه تفكيره ونمط عيشه وخطابه اللّغوي ورموزه جميعها بأنّ

[1]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 65.

[2]–بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، نيسان(أفريل) 2009، ص 16.

هذا الأب هو النّموذج الطّبيعي أو على الأقل النّموذج الذي بإمكانه أن يكون، فالثّقافة دائما تخلق نماذج وصورا وأفرادا مشابهة لها، إذ لا يمكننا أن نتصوّر ثقافة قائمة على العدل والحريّة تنتج نماذج اجتماعيّة لا تمتلك ما يشبهها من الصّفات.

يمكننا التوغّل بعيدا في عمق النّص وفق هذه الصّورة التي تنقل في تمثيلها صورة ثقافية تشكّل جزءا مهمّا من عقليته المجتمع الجزائري وكيفته تأصيله للعلاقة بين الأب وأبنائه داخل محيط الأسرة الواحدة إذ تقوم على تغييب شبه كليّ أو كليّ للعواطف، وهي صورة تنبع من عمق الأعراف والتّقاليد وتختلف حدّتها ودرجة ممارستها من مكان لآخر حيث يشكّل تعبير الأب لمشاعر الحبّ لأبنائه فعلا يستوجب الحرج " ففي مجتمعنا العربي يتموضع الأب في قمة الهرم، مما يجعله مصدر القوّة في عملية التّفاعل الاجتماعي، وللحفاظ على هذه القوّة وإبقائها فاعلة كان لا بد من خلق هذه الحواجز على مستوى العلاقات الخارجية"[1].

ينطلق التّمثيل هنا من قطبين اثنين يسودهما الأب معا برسم علاقة تباعدية بين القطبين، فالثّقافة هنا تدخل بشكل سافر لتفرّق قطبي العلاقة تحت سلطة العرف ولتحدّد شكلها سلفا، حيث يحتلّ الأب هنا مكانة تشبه مكانة الملك إلى حدّ بعيد –وسنتحدّث لاحقا عن تلك العلاقة التّلازمية بين الأب والملك أو الحاكم في إطار النّظام الأبويّ–إذ يغدو في هذه الحالة أي تعبير عن العواطف من طرفه هو تعدي على تلك الصّورة الجّاهزة سلفا في وعي أو حتى لا وعي الجماعة، التي تصبح بموجبها الرّوابط العائلية في مرتبة تانية أو ثانوية أمام سلطة العرف.

فبمقدورنا أن نتخيّل كيف تكون تلك الصّورة لو فقط قلبنا هذا النّموذج الأبويّ لو ألغينا حلم الاحتضان والتّقبيل لدى الطّفل، وكان هذا حقا طبيعيا مكفولا دون الحاجة إلى طلبه أو حتى تمنيه، ولألغينا معها تلك الصّورة الضّبابية للأب التي لا يمكن إلا أن تتصف بالاضطراب والازدواجية وعدم الوضوح والتأرجح بين الصّورة الكائنة والصّورة التي بإمكانها أن تكون" فرأينا كيف تعرّت الأنساق وأبانت لنا العيوب الثّقافيّة في المجتمع التّقليدي من حيث هي أنساق راسخة يسوّقها العرف في صورة قيم ومثل عليا"[2]

[1]– أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص 67.

[2]– قبّنة السّعيد، الأنساق الثّقافيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، سفر القضاة لأحمد زغب نموذجا، أطروحة دكتورا جامعة غرداية، 1441– 1442هـ، 2020–2021م، ص 56– 57.

هذه الازدواجية وتأرجح الصّورة تخلق عند الطّفل كذلك –إضافة إلى كلّ تلك العقد والشّروخ النّفسية– تأرجحا مماثلا في مشاعر هذا الطّفل وموقفه من أبيه ليصير تحديد موقف ما أو حتى تسميته أمرا صعبا، يقول **قدور** مضيفا" وعلى كل، كان هذا أبي، لا أعرف إن أحببته يوما، ولكني موقن أنني لم أكرهه أبدا، لطالما شعرت أنه كان طيبا، بالطّبع لم يفعل ما يجعل شعوري يقينا، ولطالما شعرت أنه مشفق علي"[1].

لنكون هنا في عمق المكبوت التي تعدّ منطقة عميقة في وعي العربي شديدة التّعقيد، وهنا نطرح سؤالا كيف تستطيع الثّقافة أن تغيّر أو حتى تشوّه ما هو طبيعي أصلا؟ وكيف بإمكانها أن تشوّه الأشياء بهذه الطريقة؟

نرجع إلى نمط التّمثيل في هذه الحالة وكيف يستطيع هذا الأخير من خلال ذكرى أو بالتّعبير المصطلحاتي مقطع فلاش باك قصير أن يخترق الثّقافة ليعمل على تفكيك أنظمتها من الدّاخل، فمجرّد ذكرى واحدة استدرجتنا لأن نقف على مظاهر الثّقافة السلبيّة التي تؤصل لوضع مأزوم سواء على مستوى الفرد أو مستوى الجماعة على حدّ السواء، فحتى ذاك الأب بكلّ تلك الصّفات لا يعدّ حالة فردية خاصّة، بقدر ما يعدّ نمطا ثقافيا متغلغلا لا يمكن أن يتنصل منه حتى هذا الأب بحدّ ذاته " فهذا النّظام لا ينتج ذوات مستقلة بقدر ما ينتج أفرادا سلبيين همّهم الوحيد الامتثال للأعراف بدل احترام القوانين، وتكريس الولاء للتّقاليد بدل طاعة أوامر العقل"[2].

يثير هذا المقطع من الكتاب قضية مهمّة حول هاجس الخضوع ومصير الحريّة في ظلّ الأنظمة الأبويّة، والظّاهر أنّ الحريّة هي قيمة غائبة مادام هناك تراتبية في العلاقات التي بدورها تشكّل تراتبية الخضوع ، وتكريس هذا الخضوع يتمّ بشكل توارثي حتى دون أي شعور بذلك وحتى دون أن يدري الكثير من الأفراد الواقعين تحت سلطة هذا النّظام أنّهم خاضعون حقا، ربما نستطيع من خلال هذا الرأي أن نفهم طبيعة كلّ الخطابات المضادة التي تنشأ ضدّ أي خطاب فكريّ أو تنويريّ يسلّط الضّوء جليّا على أزمة العقل العربي أو الإنسان العربي بالدّرجة الأولى.

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 41.

[2]–عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص 18–19.

يظهر الخضوع ضمن النّظام الأبويّ كحالة جامعة تضمّ كلّ الفئات حتى تلك النّماذج السلبيّة التي يجسّدها الأب ونماذج أخرى مماثلة، ولا نعني أن نساويّ بين الضحيّة والجلّاد إذا ما اعتبرنا الأب جلّادا والآخرون ضحيّة –مع التحفّظ على لفظ ضحيّة لأننا نمثّل مقاربة لا مشابهة– أو أنّنا نسعى لتبرير أفعال اجتماعية غير مسؤولة بقدر ما هي الرّغبة في استوضاح مدى التّأثير الكبير للسّلطة البطريركية التي تخضع الجميع دون استثناء" يتعزز إذن مفهوم الأوّل بوصفه الأب والأصل القبلي والمعلّم الأكمل، ولذا يجري القياس عليه والتّسليم بمعطياته"[1].

فالطّفولة والعنف موضوع طالما كان حاضرا عند كثير من الرّوائيين، لكنّنا نعتقد أنّ هذه التيمة تقارب عند "**سمير قسيمي**" أكثر من خلال هذه التّمثيلات الأبويّة، حيث يمثّل الأب المدخل الرّئيس فيها ويكون مقترنا بشخصيته على الدّوام، إضافة إلى مسؤوليته وارتباط صورته بالعنف الماديّ والمعنويّ على حدّ السواء، فالعنف في هذا المقام يعدّ العامل الأكبر في تدمير الوجه الشّفاف للأبوّة باعتبارها قيمة إنسانية بالدّرجة الأولى، وباعتبارها مسؤولية أخلاقية بالدّرجة الثّانية.

هاهو **قدور فراش** يواصل سرد ذكريات طفولته مع أبيه فيقول" فأخيرا أصبح لصفة البغل الذي كان أبي يصفني بها فائدة ترجا، فأنا لم أسمعه أبدا يتلفظ باسمي، كان كلّما كلمني يقول" يا ولد" "يا حمار" وحين يفضح بعض شقاوتي ينعتني بالبغل"[2].

نفسية الأب هنا هي نتيجة نمط تفكيريّ سائد وممارسة اجتماعية مقبولة تخبئ خلفها شعور الحرج والإحساس بالخجل من مناداة ولده باسمه، فيتخفى خلف تلك النّعوت الشّائعة جدا التي نسمعها في جلساتنا العائلية وفي شوارعنا وفي بيوتنا ونمارسها قولا كذلك دونما تحرّج، بينما التحرّج في مناداة الأب لابنه باسمه الذي كان يعدّ إلى وقت غير بعيد منقصة–نحن ننظر إلى الفعل هنا على أساس من كونه فعلا شائعا اجتماعيا ولا نتحدّث عن فعل فردي قام به هذا الوالد لطبع فيه أو ما شابه–.

يعود بنا هذا الموقف إلى معاينة علاقة الأب بأبنائه وخصوصيتها في المجتمع الجزائري إذ يبدو أنّها علاقة ذات حواجز، هذه الحواجز لا يمكن تجاوزها في الوقت ذاته لا يمكن تفسيرها

[1]–عبد الله الغذامي، النقد الثقافي دراسة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، لبنان، ط3، 2005، ص 134.

[2]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 41.

فالتحرّج هذا يشمل سلوكات عدّة ففي مناطق عدّة–مثلا– كان الابن لا يحمل أبناءه أمام والديه أو أمام العائلة المجتمعة لأنّه قلّة حياء حسبهم، ولا ندري كيف نفسّر هكذا معايير غير مفهومة حقيقة؟ لكن تفسيرنا يذهب إلى أنّ المنع يقصد طابو أكبر: إما لأن هذا الابن قد كان نتيجة لعلاقة جنسية الذي هو ثمرة هذا المسكوت والعيب الذي وجب ستره هذا ما يستدعي الحرج ويستدعي عدم المفاخرة به علنا بأن يحمل ثمرته أمام والديه، وإما لأنّ ملاعبة الأطفال وحملهم ومناداتهم بأسمائهم والتحبّب إليهم ليست من صفات الرّجل الحقيقي وأن أي فعل من تلك الأفعال هي منقصة من رجولته، وإما لأنّ هذه الأفعال كرعاية الأطفال مثلا هي وظيفة النّساء عادة وهي أفعال تنم على الضّعف والعاطفة الزّائدة وهو رجل كامل لا تليق تلك الأفعال بمنزلته.

تفسيراتنا جميعها تصبّ في كون تلك السّلوكيات الأبويّة التي تبدو فضة وغير مقبولة من أب يفترض أنّه عمود البيت وقدوته، تصب في كونها نظام حماية ومحافظة حماية من أي سلوكات مضادة تزعزع مكانته كأب نتيجة تصرّفه بلطف، السّلوكات المضادة التي قد تصدر من الزّوجة والأبناء في حالة الشّعور بالأمان الأبويّ، والمحافظة على صورة الأب النّقية كما يرتضيها المجتمع وكما يرتضيها كلام النّاس.

يستدعى الأب مرة أخرى ليتّخذ بعد رمزيا أو صورة متخيّلة في وعي طفل كذلك حينما يعوض الأب الغائب في حالة اليتم بصورة تصنعها مخيّلة هذ الطّفل التي تبدو متشوّقة للحضور الحقيقي لهذا الأب فتستبدلها بأحلام جميلة عنه، لنكون أمام صورتين متناقضتين يتّخذهما شكل الأب والأبوّة بشكل عام في حالتي الحضور والغياب، ففي حالة الغياب يتم، موت، حلم، هجرة تكون معها صورة الأب أكثر سطوعا وأكثر قربا من المعنى الحقيقي للأبوّة، وترتبط أكثر ما ترتبط بالحبّ والحنان والاهتمام والتشوّق وجميع الأفعال الايجابيّة المرتبطة بالرعايّة الماديّة والمعنويّة، التي تشكّل الوظيفة الأساسية للأب، بينما على العكس تماما ففي حالة الحضور تكرّس سلبيّة الصّورة الأبويّة وفق هذا التّمثيل الذي يعتمد على القصور في وظيفة الأب أولا وقصورا في العلاقات التي يشكّل فيها الأب طرفا مركزيا كذلك كما أسلفنا سابقا.

نرجع إلى الأب الحلم جاء في رواية"**يوم رائع للموت**" على لسان اليتيمة التي تتوق لوجود أب في حياتها " وهكذا بدأ الأمر بحث بريء عن أب لم تره... خمنت أن يكون لها أبا جديدا"[1].

هنا يطرح النّص قضيّة مهمّة تتعلّق بالحرمان العاطفي كأزمة نفسية وتداعيات البحث عن التّعويض بانتهاج سلوك البحث عن البدائل " بدأ الأمر كقصة وردية تجد فيها طفلة يتيمة من يعوضها عن أبيها الذي فقدته منذ سنين... هكذا تمنت وهي في الثانية عشرة من العمر، أن يكون لها أبا جديدا، فكلّ أترابها يملكن أبا أمّا هي لا تملك إلّا صورا في ألبوم قديم"[2].

لنكون أمام استبدال صورة واقعية صورة في ألبوم إلى أب حقيقي معلّمها في الابتدائي الذي" كان ككل أب يحبّ ابنته يربت على كتفيها يلملم شعرها الأشقر بيديه وأحيانا يمسكها من يدها ويلاعبها"[3].مع تبيان المفارقة بين صورة الأب الأوّل والأب الثّاني من حيث الدّافع وراء ادّعاء الأبوّة.

لنكون أمام نوع من التّعويض الوهميّ لا يوجد إلا في وعي هذه الطّفلة فقط " بالطبع كانت تعرف أنه ليس أباها وأنّه في الحقيقة مدرّسها في الابتدائي، ولكنّها صدّقت كلامه حين أخبرها أنّه يحبّها كابنته"[4]ليصدم في الأخير هذا البحث البريء عن أب منتظر بصورة مزيفة لادعاء أبوّة كاذب.

والحديث عن افتقاد الأب في هذه المقاطع هو في الحقيقة حديث عن العوالم السّفلية التي تتحكّم في المجتمع وعن أمراض المجتمع عن أزمة الطّفولة والاستغلال الحسيّ والعاطفيّ لهذه الفئة(تحوّل **نيسة** إلى مومس)، عن الحرمان النّفسي وحديث حتى عن أصل الانحرافات الاجتماعيّة التي تنجم عن تضييع المسؤوليّة الاجتماعيّة تجاه الأطفال خصوصا إذا صنفناهم في فئة الهوامش باعتبارهم فئة فاقدة للأهلية وتابعة وغير متبوعة.

في الوقت ذاته يرجع بنا النّص بهذه المقاطع سواء بقصد ودون قصد إلى تلك الشّروخ النّفسية والاجتماعيّة العميقة التي بإمكان أن يحدثها غياب الأب سواء كان غيابا حقيقيا أو غيابا

---

[1]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 56.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

[3]–المرجع نفسه، ص 56.

[4]– المرجع نفسه، ص 56.

قيميّا أخلاقيّا، إذ يتمّ الاحتفاء بالأبوّة كقيمة منشودة وكقيمة أساسية في المجتمع، حتى تلك النّماذج السلبيّة كانت تنشد هذا الوجه الحقيقي للأبوّة وكانت تبحث عن إعادة استرجاع هذا الوجه الطّبيعي عن طريق تعرية الوجه الهجين الذي اتخذته صورة الأب الجزائري اجتماعيّا وعلى مدى فترات زمنية طويلة.

على خلاف ما سبق تستوقنا صورة مغايرة للتّمثيلات السّابقة التي تبرز الأب في صورة بيضاء متمثّلة في شخصية "**الحاج القريشي**" جدّ **حسان ربيعي** ووالد **مليكة** في نص "**في عشق امرأة عاقر**"، هي إحدى الشّخصيات الفّاعلة في تحديد مصائر شخصيات أخرى التي لها علاقة به فهو مثال للرجل الطيّب كما يقول النّص ومثال للأب المضحي الذي يفعل كل شيء لأجل أبنائه.

تبنى هذه الشّخصية على صفات الطيبة، التّضحية، الحلم والحكمة لذلك فهو يعدّ الشّخصية الأبويّة الوحيدة التي تعزى لها مميّزات إيجابية ترفقها بصورة جميلة عن الرّجل الجزائري الأصيل سواء في شكله وأزيائه وطريقة كلامه التي تصوّر بطريقة تجعل **الحاج قريشي** شخصية نادر حدوثها في مثل هذا الزّمن أو هو من القليلين الباقين، ويتمظهر جوهر حضوره الفنيّ في كونه كان مصدر حماية لابنته المغتصبة وحفيده المنتظر والذي هو حسان بطل الرّواية، تصفه الرّواية متحدّثة عن هذه الحادثة وعن بكائه بكاء الرّجال فتقول " القريشي يبكي أيعقل؟ تساءلت بندم:

لم يبك حين هجره والده القايد وفر إلى فرنسا ولم يبك حين أممت الحكومة أراضي أبيه وصادرت أملاكه ولا حين وجد أخاه معلقا في الزريبة بعد أن قتل نفسه ولم يبك حين مات ابنه البكر عبد الرزاق ولا حتى حين سمع باغتصاب ابنته ولا حين علم أنها حامل ولكنه بكى الآن حين شككت زوجته في شرف ابنته "[1].

إنّ هذا المقطع ينزل الأبوة من عليائها ليجعلها في مواجهة حتمية مع المجتمع يبعدها عن كونها شعارات وهمية لقيمة مغيّبة إلى قيمة فعلية مجسّدة في أفعال حقيقية على الواقع، لنكون أمام إستعادة الوجه الحقيقي للأبوّة في صورة أكثر واقعية بعيدا عن التّجريد، فالحاج **قريشي** بقدر ماكان

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1432هـ– 2011م، ص 141.

مختلفا بقدر ما كانت مواقفه تخرق نمطية المجتمعات العربيّة أو الشّرقية تحديدا، ها هو يقول "كل ما أفكّر فيه أن أضمن لولد مليكة اسما ونسبا لا أن يسجّل على أنّه لقيط"[1].

ويضيف مرة أخرى" ولن أقبل في حياتي أن يخرج حفيدي إلى الحياة دون اسم سأفعل ما يلزم من أجل ابنتي وولدها"[2].يقدّم خطاب **الحاج قريشي** في قاموس أب يحارب من أجل قيمة أخرى منتهكة ومضلّلة وهي الشّرف، والتّمثيل المختلف الذي تحدّثنا عنه لا يكمن فقط في إلباسه تلك الخصائص التي تقترب من الأبوّة كقيمة، لكن في انتهاك المعايير الاجتماعيّة في قضيّة تعدّ الأخطر فيما يتعلّق بالمرأة وهي الاغتصاب الذي يعدّ في مجتمعاتنا العربيّة الإسلامية الشّرقية وحتى في مجتمعات غربيّة متطوّرة عيبا اجتماعيّا، تكون بموجبها مكانة المرأة المغتصبة بنفس مكانة المرأة الزّانية كونهما معا تفريطا في الشّرف.

كان تصرّف **الحاج قريشي** عظيما لأنّه كان تصرّفا ضدّ المجتمع القوانين والأعراف وإن كان صادرا عن كثير من مشاعر المرارة وكان فعلا متنصلا من الرّجل الشّرقي الذي بداخله ومدفوعا بكونه أبا وفقط، وهذا ما يدلّ عليه في هذا المقطع الذي يرافع فيه على ابنته في المحكمة بلغة مباشرة فيقول " محكمة أتسمّي هذه محكمة وأنت تحاكم ابنتي عوض أن تحاكمني " ويضيف قائلا " ولكنّك عوض أن تصدره في أصدرته في ابنتي، هذه التي قدّر الله لها أن تصبح أما بغير زوج، أي جرم اقترفته غير كونها عاجزة، أي جريمة ترمقونها بها أنتم تعلمون أنّها أجبرت على الحمل ولم تختره كما لم تختر أن تكون امرأة"[3].

وبخطاب المرافع يتقمّص **الحاج قريشي** شخصية المحامي ليس للدّفاع عن ابنته فقط ولكن لدحض تلك النّظرة الدّونية للمرأة المغتصبة التي تبناها الجميع حتى قاضي المحكمة، لذلك فالأبوّة هنا- وعلى خلاف التّمثيلات السّابقة- تقوم بوظيفة اجتماعيّة بالدّرجة الأولى وظيفة الصّوت المضاد الذي يخلق ليفتت المفاهيم الخاطئة، صوت الحقّ الذي ينطق من داخل النّسق في حدّ ذاته، وهنا نشيد بذكاء السّارد حينما يلجأ إلى ابتكار مداخل عديدة ممثّلة في أحداث هامشية أو شخوص أو مواقف حياتية من أجل الولوج إلى تلك الأنساق النّائمة، التي تتشكّل منها الصّور

[1]- سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 139.

[2]- المرجع نفسه، ص 142.

[3]- المرجع نفسه، ص 163.

الذّهنية التي تتحوّل بدورها إلى صور ثقافيّة، من ثم يتمّ إحداث نوع من التّصفيق الحارّ لتستيقظ تلك الأنساق محدثا في بنيتها شرخا يشبه العلاج بالصّدمة.

كما ندخل في هذا الموضع إلى مدخل مهمّ يخص علاقة الخاص بالعام علاقة الأبوّة كقيمة مع هذه النّظرة للمرأة التي هي وليدة معطى أكبر هو الثّقافة، فحينما تكون هناك مجاراة بين النّظامين تتعقّد السّلطة وتغيب الحريّة الفرديّة ويذوب الفرد داخلها كتلك النّماذج الأبويّة السّابقة التي كانت مثالا لذاك التّمازج بين السّلطة الأبويّة وسلطة الثّقافة معا، لكن هذا النّموذج **الحاج قريشي** تتحرّر فيه الأبوّة من سطوة الثّقافة لتعود إلى أصلها الأوّل نظام حماية ومجموعة أفعال إنسانيّة بالدّرجة الأولى.

نشير بذلك إلى هيمنة الأفكار الجّاهزة سلفا حول المرأة والتي يعتنقها العاميّون والمثقّفون دون تفاوت، فلا فرق بين ذاك الشّعبي الذي لا حظ له من الثّقافة والتّعليم وبين ذاك المثقف المتعلّم الذي تمثّله شخصية القاضي فكلاهما خاضعان ومستهلكان للأنماط التي تشيعها الثّقافة هاهو القاضي يقول" في كلّ قضيّة اغتصاب تعرض أمامي أزداد يقينا أنّ الضحيّة الوحيدة هو المتّهم بالاغتصاب، فلولا سلوك المرأة المغتصبة لما اقترف هذا الجرم"[1].

نلحظ استماتة القاضي في الدّفاع عن المغتصبين انطلاقا من تلك الصّورة الجّاهزة مسبقا عن المرأة المغتصبة التي بالضّرورة تظهر سلوكا لا يتماشى مع الضّوابط الأخلاقية للمجتمع وبالتّالي يكون فعل الاغتصاب ردةّ فعل طبيعيّة لسلوكات منحرفة تلتصق بالضّرورة بهذه المرأة، والمرأة المغتصبة تكون مسؤولة على إغراء ذاك المغتصب" فالذّكر يتصوّر أنّ هذا المنحى الخطير، يضع فيه نفسه بشوقه إلى المرأة. إنّما هو غير مسؤول عنه، فالآخر المؤنث هو الذي قام بفعل الإغراء وليس الأنا الذّكر إلّا موضوعا لهذا الإغراء إن لم نقل أنّه ضحيّة له، وهكذا يسقط الذّكر الفعل المهدّد الذي تقوم به ذاته اللاواعية على الآخر المؤنّث، ويتحوّل الشّعور بالذّنب إلى شعور بالبراءة، فما ذنب الذّكر إذا كانت الأنثى هي التي تغريه"[2].

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 160.

[2]– ألفة يوسف، وليس الذكر كالأنثى في الهوية الجنسية، دار التنوير، تونس، ط1، 2014، ص 86.

هذه النّظرة لا تتوانى مطلقا في تغيير الأدوار وجعل الرّجل المغتصب ضحيّة بدلا من أن يكون العكس هو الأصح، وهي نظرة شاملة تكاد تنطبق على كل ما يجمع الرّجل والمرأة من سلوكات أو محرمات مشتركة" حيث يتحكم اللاوعي الثّقافي في قراءة هذه القضايا والإشكاليات، مما ساعد على تداول أفكار بعينها حول هذه القضايا، تخضع له، ولا تخضع لمعايير علميّة"[1].

النّظرة السّابقة تقوم بتبريء الرّجل لا بكونه غير مخطئ بل بكونه لم يستطع مقاومة الأصل أصل الإغراء والخطيئة منجرفا كمغناطيس " فالمحرمات الجنسيّة تنطلق أصلا من جسد المرأة، كتصوّر مثالي لا يطاله الدّنس"[2]، وفي حالة المرأة المغتصبة يفقد هذا الجسد المستباح ولو عنوة طهارته لتفقد المرأة معه حصانتها الاجتماعية ليكون تبرير الفعل أقبح من الفعل ذاته، وهي نظرة استعلاء أصلتها الثّقافة عن طريق جعل الرّجل كائنا أعلى" الصّورة المتعالية للرّجل عن نفسه، جعله يعلّق كل أسباب فشله في الحياة على الطّرف الآخر وهو المرأة، والبرهان على ذلك ما يتردّد في الوعي الجمعي من أنّ حواء سبب خطيئة آدم بإغوائه بالأكل من الشّجرة التي نهاه عنه خالقه عزّ وجلّ ومن ثم ربطوا بين المرأة والشّيطان في قرن دلالي مشترك"[3].

شخصية القاضي وأعوانه يعدّون ذواتا مجنّدة مستهلكة للأنماط والمعتقدات الثّقافيّة السّائدة" وتتم عمليّة التّجنيد هذه بواسطة آلية يسميها ألتوسير الاستجواب أو النّداء أو الاستدعاء hailing"[4].

إنّ التّجنيد للذّوات يتم عند لحظة الولادة أو عند لحظة الوعي " فبواسطة هذه الآلية يتمّ تجنيد الفرد وتحويله من كائن" لا إيديولوجي"، أي فرد موجود على سجيته وطبيعته، إلى كائن إيديولوجي يستشعر أنّ ثمّة إيديولوجيا(أو نسقا ثقافيا) يناديه ويستدعيه كأنّه هو المقصود بهذا النّداء والاستدعاء"[5].

---

[1]–عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1431هـ– 2010م، ص 54..

[2]– مصطفى صفوان، عدنان حب الله، إشكاليات المجتمع العربي قراءة من منظور التحليل النفسي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2008، ص 233.

[3]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 56.

[4]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 82.

[5]– المرجع نفسه، ص 82.

من الملاحظ أنّ هذه النّظرة للمرأة غير مبرّرة نظرا لما تتمتع به من صفة اللامسؤوليّة اتجاه أخطاءنا، وكم تبدو من جهة أخرى محجّمة لصورة الرّجل في المجتمع، في حين أنّ غايتها الأولى هي الإبقاء على صورة الرّجل هذه حسنة على الدّوام ، وسنفصل لاحقا في هذا المنحى المتعلّق بسؤال المرأة وسنبيّن كيف تناقض هذه النّظرة نفسها بنفسها، تناقض نفسها بنفسها حينما تصرّ على تقديم الرّجل بصفات تتناقض مع الصّورة التي يظلّ يتغنّى بها المجتمع والرّجل تحديدا بأنّه الأوّل والقويّ والقوام بالتّعبير القرآني الصّريح الذي يبدو أنّ هذا الجانب أغفل حينما النّظرة السّابقة بكونه رجلا غير مسؤول، غير مقاوم، وغيرها من الصّفات التي تطول التي تجعل الرّجل في موقف الحرج لأنّ الصّورة الأولى سستتهشّم بشكل تلقائي، فكيف يكون الرّجل قويّا ماديّا ومعنويّا وقواما وعمود البيت وصاحب السّلطة والرّأي والقرار والحكمة والعقل ثم يخضع دونما عقل لكتلة من لحم ودم؟، لأنّ الأفضلية والقوامة والحكمة والقوّة و رجحان العقل كمفاهيم تنتفي مع هذه الصّورة المقدّمة للرّجل بل وتتناقض معها كليّة بل وتهدم تاريخا طويلا من التّفاسير والمراجع والمدوّنات التي اجتهدت وجاهدت في تقديم صورة الرّجل بمفاهيمها تلك" أمّا الذي ورد في كتب التّفسير عن القوامة، أنّها تعني الأفضليّة، أي أفضلية الرّجل على المرأة، وهذا تفسير ثقافيّ يخضع المعنى في النّص القرآني لضرورات ثقافيّة، وليس لمنطق اللّغة الذي يستقيم مع فلسفة النّص القرآني في التّعامل مع الإشكاليات المتعلّقة بعلاقة الذّكر بالأنثى في الثّقافة العربيّة"[1].

تضعنا هذه التّمثيلات أمام حالة غير متوازنة للرّجل وازدواجية بشكل لافت ، تبرّر دائما بالمنطق ألذكوري المتحكّم في بناء العلاقات والقيّم الذي من الطّبيعي أن يصوغ الواقع كما يريده لا كما يفترض به أن يكون، حيث ينسب جميع الفضائل للرّجل الذي يمثّل الجنس الأوّل وينسب جميع الرّذائل للجنس الثّاني الذي هو المرأة "كلّ هذه العادات التي طواها الزّمن تأتي من فكرة أساسية: أنّ الرّجال متفوقون على النّساء، وأنّ نرجسيتهم لا تسمح لهم بالمعادلة، وانطلاقا من نقصها فهي في حالة دونية"[2].

[1]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 58.

[2]– مصطفى صفوان، عدنان حب الله، إشكاليات المجتمع العربي، ص 229.

لكن هذا الفهم لا يكتفي بتقديم الرّجل في شكل الضّعيف والضّحية وغير المتحكّم في نفسه إلى آخره من الصّفات، بل تبعده عن صفات الرّجل الحقيقيّة، لأننا حينما نقلب النّموذج، نموذج الرّجل والمرأة المتعارف عليه اجتماعيّا وثقافيّا، نجد أنّ الرّجل يقدّم خدمة جليلة للمرأة حين يقدّمها في شكل الأقوى منه لأنّها ستتحمّل لوحدها خطءا مشتركا –في حالة الفعل المشترك طبعا– وتتحمّل مسؤوليّته كاملة حتى ولو كان يريد أن يلصق بها كلّ السّوء.

تحدث المفارقة حينما نضع هذه المواصفات التي بلورتها هذه النّظرة جنبا إلى جنب مع المواصفات التي يقترحها المجتمع للمرأة وهي معروفة عند الجميع فهي ضعيفة وهشّة وعاطفيّة جدّا ولا عقل لها وغير ثابتة ولا متوازنة وكثيرة الكلام لا الأفعال ومحتاجة ومعتمدة على الدّوام إلى رجل أو إلى رقيب حتى يمنحها الأهليّة اللازمة لأنّها بصفاتها الكثيرة تلك هي غير مؤهّلة ولا مكتملة وعلى الدّوام ترمز إلى مكامن النّقص إضافة إلى رمزيّتها الفتنية.

من خلال هذه المفارقة كم يبدو ذاك الرّجل الذي يظلّ يلوك خطابات الضّلع الأعوج وبالقوامة والأفضليّة حينما لا يستطيع هذا الأخير مقاومة فتنة وإغواء جسد الضلع الأعوج بالرّغم من أنّ هذا الجسد لم يجبره على الخضوع بل كان خضوعه طوعيا لأن عقل هذا الرجل كان قد برمج منذ قرون على أنّ جسد المرأة– ولو كان مجرّد فكرة خياليّة –لا يقاوم، ولم يقتصر هذا الأمر على عدم المقاومة فحسب بل صار جسد المرأة بعبعا يخيف الرّجال العقلاء لذلك تمّ خلق هذا الخطاب المضاد الذي يغطي على ضعف الرّجل الحقيقيّ أمام هذا الجسد المشتهى على الدّوام.

يبدو من الطّريف أن يجمع هذا المخلوق المسمّى امرأة كل هذه المتناقضات إنّه ضعيف ومتقلّب وناقص عقل وتنقصه الحكمة والقرار وأيضا هو شرير ومغو ومصدر فتنة، لكنّه من جهة أخرى يتحمّل مسؤوليّة المجتمع بأكمله فكيف لناقص عقل ودين أن ينجب ابنا عاقلا وكيف لضلع أعوج أن ينجب ابنا صالحا وقويما؟

وهذه التّساؤلات تفضح هذا الخطاب المزدوّج من الدّاخل وتكشف هشاشته، ولا ندري كيف تسير هذه التّناقضات جنبا إلى جنب وتعشعش على مدى قرون دون أدنى اعتراض كونها مجرّد برمجات ذكورية لا غير؟.

إنّ فعل **الحاج قريشي** كأب يصاغ في شكل وعي بضرورة إعادة التّوازن لأفعالنا الاجتماعيّة والتي تبرّر تحت مجموعة من الشّعارات التي تتلبس معناها مراوغة كالشّرف والعّار والعيب، فهو لم يجار النّمط الثّقافي السّائد في تحديد مصير ابنته المغتصبة وحفيد اللاشرعيّ فاستبعد أفعال القتل أو الطّرد أو التبري العائلي أو السّجن في البيت كحلول بديلة لهذه المحنة ولكن تفكيره كان خارج الضّغط حينما ادّعى أنّه من اغتصب ابنته حمايّة لها وضمانا لاسم كريم لحفيده.رغم ذلك تناسى الحاج قريشي مأساة ابنته ومعاناتها مع الاغتصاب حينما ركّز على ضمان اسم لحفيده في المقام الأوّل.

نعتقد أنّ الأبوّة هنا تقدّم من منطلق القربان ومبدأ التّضحية المبدآن القرينان من حيث المعطى القيمي بالأبوّة، كما أن خطاب الأبوية –هنا– يواصل تفكيك البنى النّائمة في المجتمع وتشريح معطيات كمونها بهذا الشّكل وتحكّمها في معظم أفعالنا الاجتماعيّة وردّات أفعالنا كذلك ومواقفنا كلّها من الحياة، أو ما يسميها الباحث عبد الفتاح أحمد يوسف في كتابه لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة باللاوعي الثّقافي الذي يعرفه وفق هذا الشّكل" وأقصد باللاوعي الثّقافي: هذا المخزون الإيديولوجي المركّب في عقل الإنسان، والذي يسيطر بقوّة الدّعم الاجتماعي وحرّاس الثّقافة على عملية الإنتاج الفكري له، ويقود سلوكه في مجالات الحياة المختلفة"[1].

نرجع مجدّدا إلى علاقة الأب بالسّلطة السّياسية في الأغلب باعتباره نموذج مصغّر قابل لأن يعوّض الحاكم الذي يبسط سلطته على الدّولة وعلى الرعيّة والأب بدوره في صورة تشبيهيّة رمزيّة يبسط سلطته على العائلة وأفرادها من جهة لذلك" فإنّ العلاقات القائمة بين الحاكم والمحكوم وبين الأب والابن هي علاقات عمودية، ففي كلتا الحالتين تقف إرادة الأب على أنّها الإرادة المطلقة، وتتجسّد في المجتمع والعائلة إجماعا مفروضا يرتكز إلى العادة والإكراه"[2].

[1]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 53.

[2]– هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص 24–25.

هذا ما يوضح التّمازج بين السّلطتين الذي يبرز في شكل محاكاة سرديّة بينهما " وأن يكون الحاكم طاغية ليس شيئا مستغربا مادام يستمد شرعيّته من الأب الرّمزي أو الأب المتخيّل أو الأب المأمول"[1].

لمعرفة إلى أي مدى يمكن أن نتلمس هذا الجانب علينا أن نقدّم تفسيرات لبعض المقاطع الرّوائية التي تؤصّل لمثل هذه الأفكار، وأن تستهدف كما أسلفنا سابقا النّظام الأبويّ بأشكاله المتعدّدة، أشكاله البسيطة والمركّبة في الوقت ذاته وبنفس الحدّة " إنّ العائلة الأبويّة هي الشّكل الذي تتّخذه الدّولة القديمة، فالعائلة الأبويّة هي الخليّة التي ينبثق منها الجسم الأكبر للهيمنة الأبويّة، وتشكّل الهيمنة الجنسية أساس الهيمنة الطّبقيّة والعرقيّة"[2].

النّظام الأبويّ يتعدى كونه نظاما وكفى ولكن أجزاؤه المكوّنة له –التي تراكمت بفعل الزّمن وبفعل الأفكار ثانيا– تجعله نظاما شديد التّعقيد لذلك فقد كانت الرّوايات التي بين أيدينا تحاول وبشكل مكثّف تشريح هذا النّظام من الدّاخل عبر تفكيك أهم عناصره بدءا من شخصية الأب والصّور المهلهلة التي أظهرها السّرد، –حيث أنّها عمليّة التّفكيك تفكيك البطريركية هنا– بدأت بتفكيك الفّرع وصولا إلى الأصل وليس العكس كما يحدث دائما، فالنّماذج الأبويّة الباهتة هي نتائج حتمية وفروعا طبيعيّة عن البطريركيّة المفعلة في المجتمعات العربيّة " إذ ترسي السّلطة الأبويّة علاقة هرميّة وتراتبيّة تتوزّع على أنحاء الجسم الاجتماعيّ والسّياسي، ويتقمّص هذه السّلطة تارة الأب، وتارة الحاكم والزّعيم، وفي كلّ الأحوال الرّجل"[3].

لذلك فنحن في تأويلنا لصورة الأب نربطها منطقيّا بصورة الحاكم ونربطها كذلك بصورة المرأة في علاقات ترابطية لا يمكن فصلها فنحن ندور في فلك واحد، لأنّها علاقات تنتج في صور معيّنة نتيجة هذا النّظام الأبويّ باعتباره مجموعة كبيرة مترابطة ومتراصة من السّلط، تفرض هرميّتها عن طريق ربط الأعلى بالأسفل والعكس، وتقدّم لنا **غيرداليرنر(Gerda Lerner)** في كتابها النّظام الأبويّ تعريفا للنّظام الأبويّ هو" خلق تاريخي قام به الرّجال والنّساء في سيرورة استغرقت 2500 سنة لكي تكتمل، وقد ظهر النّظام الأبويّ في شكله الأقدم في شكل الدّولة

[1]– عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص 15.

[2]– غيردا ليرنر، النظام الأبوي، ص 408.

[3]– عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص 28.

القديمة، وكانت الوحدة الأساسية لتنظيمه هي الأسرة الأبويّة، التي ولدت باستمرار قواعدها وقيمها وعبّرت عنها"[1].

يبدو أنّ العمليّة السّردية قد مرّت بمراحل بدأت بتمثّل هذا النّظام تمثّلا مبصرا بجميع خصائصه وأنظمته وطرق فعاليته لذلك فقد كانت المداخل السّردية على معرفة بما تفكّك، فهذا النّظام يشكّل لحمة يصعب اختراقها نظرا للتّداخل الكبير بين أجزائه مشكّلا كتلة نسقية مغلقة وكان السّرد يخترقه بداية عن طريق فرز الأصول عن الفروع والتّسلل إليها بواسطة عمليّة التّفكيك وبعده التّمثيل، وكلّ ما تمّ تفكيكه في المدوّنة سواء الصّور النّمطية، الازدواجية، الطابو، المحظور، المسكوت عنه، الرّغبة، وكلّ ما يتعلّق بالأنماط الثّقافية وطريقة عيشنا وعقليّات المجتمع السّائدة التي رأيناها والتي سنعالجها لاحقا هي منتوجات النّظام الأبويّ الذي تنصهر فيه كلّ مكوّنات الإنسان من هويّته إلى وعيه إلى فكره من حياته إلى مماته"أي أنّ الإنسان في تعريفه الحالي: هو في آخر سلسلة النّسب وكل ما قبلها ينحصر في اسم الأب. والمرأة تذوب في هذه التّعريفات، وترضخ كما الحال عند الرّجل، إلى القانون الأبويّ"[2].

كذلك يمكننا الإشارة إلى نماذج أبويّة هامشيّة أو ذكرت عرضا لم تخالف تلك النّظرة بالأساس أبوّة ناقصة ومهضومة، ولا بأس من إيراد هذه النّماذج تأكيدا لما سبق وتوضيحا للرّؤية المتبناة، ونبدأ بوالد أمين قرلو والذي تتحدّث عنه زوجته قائلة" أتصدق أنّ أباه هجرني بعد كل تلك السّنين من أجل فتاة في نصف عمره، لم يبق معها أكثر من سنة واحدة؟..كانت أمّك محقة بشأن الرّجال لا أمان لهم على الإطلاق"[3].

من المهمّ جدّا أن نذكر ملاحظة غاية في الأهميّة بعد دراستنا لهذه النّماذج التّمثيلية للأب وزواياها العديدة وهي أن تمثيل الأب في نماذجه الكثيرة ولو أنّه تمثيل يبرز الجانب السّلبي أكثر فإنّه يشترك كذلك في صفة ترتبط بجميع الآباء دون استثناء وهي حالة الغيّاب وقد يتّخذ هذا الغيّاب أشكالا عدّة موت، سجن، اختفاء غير مبرّر، هروب، ذكر باهت، وغيرها وهي نهاية تبدو مقصودة ومتعمدّة سرديّا" ولا شكّ أنّ هناك كثيرا من الطّرق التي يمكن أن تجعل الأب يفقد سلطته

[1]– غيردا ليرنر، النظام الأبوي، ص 413.

[2]– مصطفى صفوان، عدنان حب الله، إشكاليات المجتمع العربي، ص 234.

[3]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 82.

أو يخيب أمل ولده بشكل جدّي: حيث يمكن أن يكون غائبا عن طريق الموت أو الهجرة، ويمكن أن يكون حاضرا ولكنّه ضعيف، واضح الضّعف، جبانا لا يستحق الاحترام، حتى لو كان ممتعا ولطيفا، أو يمكن أن يكون موجودا ولكنّه مؤذ جسديا أو جنسيّا أو نفسيّا"[1]، ولا بأس أن نذكر بعضها مبيّنين تواردها حسب النّصوص :

*موت الأب في نص **تصريح بضياع** حضوره في شكل صور مستحضرة من الماضي وتواصل موته حتى بعد اكتشاف أنّه مازال حيّا في إحدى السّجون إذ فرّ من البيت كي تتحقّق نبوءة العجوز.

***الحاج قريشي** في رواية **في عشق امرأة عاقر** يغيب تماما بعد اعترافه باغتصاب ابنته والحكم عليه بسنوات طويلة من السّجن، في حين يختفي والد **حسان** أو مغتصب والدته من البيت كذلك ليصبح مشرّدا في شوارع العاصمة.

* **قاسم** العجوز في **حبّ في خريف مائل** وهو يحكي عن والده لا يعرف عنه شيئا سوى أنّه وجد مقتولا " بدليل أنّه قتل وأنا في العشرين على يد جارنا ادّعى دفاعا عن نفسه في المحكمة أنّه وجده في فراشه دون أن يضيف شيئا آخر"[2].

***بلقاسم** والد **قدور فراش** الرّجل العنيف وغير المبالي والذي يموت في صمت في حدث عابر لم تول له الرّؤية السّردية مكانا ذا بال.

وفي هذه اللّحظة يستدرجنا النّص كي نواصل عمليّة التّحليل والتّأويل كي نبحث عن الخلفيّة التي بإمكان أن تكون هذه النّظرة منبثقة منها في الأساس، ونقصد هنا الخلفيّة الفلسفيّة أو الفكريّة ففي اعتقادنا أنّ مثل هذا التّمثيل لا ينطلق من مجرّد تجربة شخصية أو تجربة واقعية جسّدتها الرّوايات أو حتى تجربة متخيّلة في الأساس، ولكن هي نتاج تفكير فلسفة معيّنة يتبناها الكاتب ويشيعها داخل نصوصه من خلال هذا النّقد العنيف للنّظام الأبويّ بأشكاله العديدة، وهذا ما سنعالجه في المطلب الثّاني حول تفكيك مفهوم"الأب الأوّل".

---

[1]– بول سي فيتز، نفسية الإلحاد، إيمان فاقد الأب، تر: مركز دلائل، دار وقف دلائل، الرياض، ط2، 1438هـ– 2013م، ص 40.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف، الرياض، بيروت، ط1، 1435هـ– 2014م، ص 53–54.

المطلب الثّاني: الأب الأوّل آدم في الميزان.

بإمكاننا أن نتتبع مسار التّمثيل الذي يتوقف بنا عند لحظة الخّلق الذي تتعرض بموجبه الأبوّة أيضا إلى مساءلة تاريخيّة تبدأ من ذلك الحدث في حدّ ذاته لتخضع حتى العائلة الأولى للبشريّة للاتّهام، كان ذلك في الكيفيّة التي يظهر فيها آدم الأب الأوّل لا بكونه نبيّا ولا بكونه أوّل الخّلق أيضا لكن بكونه أبا وكفى، حيث يظهر منزوعا من كلّ ألقاب التميّز أو كونه مختلفا أو كونه شخصا مختارا بالدّرجة الأولى لا تظهر هذه الأوصاف مطلقا ونحن نتحدّث عن آدم الأب فقط ولا غير.

بداية تبدو شخصية النّبي آدم شخصية مغريّة لاعتبارات عدّة أهمّها أنّه يمثّل الأصل الأوّل للإنسان وبداية تاريخ العلاقة بين الإنسان والأرض وهنا منبت الإغراء في شخصيته، الذي جعلت منه شخصية محوريّة في كثير من الخطابات سواء الغربيّة أو العربيّة على حدّ السواء، كما لا ينكر أحد تأثيرها البالغ في صوغ بعض النّظريات الغربيّة خصوصا في علم النّفس والعلوم الاجتماعيّة.

إنّ الرّؤية التي يتبناها النّص وأقصد هنا روايتي **هلابيل** و**كتاب الماشاء** معا هو رؤيّة تفكيكيّة لنظام العائلة منذ أوّل الخليقة حتى الآن، وكأنّ الخلل كان مصاحبا للبدايّة وما الرّبط بين الماضي السّحيق والحاضر إلّا دلالة على استمراريّة الخلل وفق النّص بين التّاريخ الأوّل وما تلاه.

كما أنّ فعل الإدانة –على غير ما سبق–كان موجّها للأبوين معا دون خلاف مع مسؤوليّة مضاعفة للأب –لآدم– غالبا ما تظهر في حمولات الدّوال التي تتّجه إليه أو حوله بالخطاب، إذ تظلّ حمولات الملفوظ الموجّه للأمومة –لحواء– أقلّ حدّة وأقلّ تهكّما من تلك التي تختص بتوصيف الأبوة، وربما هذا راجع إلى الرّؤية العامة للنّصوص والتي تستهدف الأبوّة كقيمة وكنظام وكثقافة بالدّرجة الأولى.

جاء في الصفحة 188 من **هلابيل** " وفقا ينظران إلى جسديهما، وفي يمين كل واحد تفاحة قضم بعضها، كانت أوّل مرّة يكتشفان فيها جسديهما... شعرا بشيء يملأ الفراغ الذي كان بينهما، التصقا سقطت التّفاحتان وتدحرجتا إلى حيث كان جاثما يراقبهما بشغف على شفتيه ابتسامة منتصر، وعلى شفتيهما كانت الرّغبة تحرق أوّل الحقول.. لهذا ولد، وبهذا وئد، ولأجل ما اقترفاه

قتلاه بالنّسيان.. هناك حيث لم تكن الكلمات بعد، جعله أبوه آدم في رحم أمّه حواء لم يكن كإخوته اللاحقين في شيء غير النّسب، ولد بين السماء والأرض حين نزل أبواه إعمالا لأمر السّماء، كرهه أبوه لأنّه يذكّره بيوم النّفي من السّماء، ونكرته أمّه لأنّه ثمرة شهوة خلقها العصيّان، ولأنّه لم يكن ابن الأرض فتحكمه شريعة والده ولا ابن السّماء فتحكمه شريعة السّماء ظلّ بينهما منتظرا أن تقرّر فيه المشيئة حتى بلغ العشرين دون أن تقرّر، كان إذ ذاك قد أوتي من أبويه إخوة كثر، فكلّم أباه أن يزوجه بواحدة من أخواته فأبى عنه، فقد كان ميلاده مفردا من بطن أمّه أما بقية إخوته فقد ولدوا توائم، يزوّج الواحد منهم توأمه لأخيه، فكان عليه أن يموت وبذره فيه"[1] وأضاف دي لا كروى" أنّ هلابيل نكح زوجة القتيل وأنجب منها من يدعوهم الوافد " أبناء هلابيل"[2].

بداية نشير إلى أنّ الاستناد على فكرة المخطوط لتفعيل العمليّة السّردية فكرة يعتمد عليها كثير من الرّوائيين خصوصا الرّوائيين العرب، وهي تقنية لا ترتبط بفترة ما بعد الحداثة ولكنّها ترجع إلى قبل ذلك بكثير إلى الحداثة وما قبلها، إذ تعدّ تقنية محببة لدى الكثيرين، لذلك فإنّ التّميز لا يظهر إلّا في الطّريقة التي يتمّ بها استغلال هذه التّقنية فنيّا وهنا يلعب التّجريب والموهبة الشّخصية دورا مهمّا في بلورة هذه الأفكار وصقلها وفق ما تتطلبه الرّؤية المتبناة التي غالبا ما تنتشر داخل النّصوص وبين ثناياها متّخذة أشكالا عدّة.

لذلك فإنّ استعمال المخطوط في روايتي **هلابيل والماشاء** باعتبارها النّسخة الثّانية لها كان استعمالا لغرضين اثنين :

1-إظهار البعد الحضاريّ والثّقافي للجزائر وتفعيل الوجه الثّاني المغيّب لهذا الفضاء الزّاخر بالمخطوطات ذات الجذور التّاريخيّة العميقة والتعدّد الثّقافيّ والإثنيّ الغنيّ فرقة العبادية مثلا.

2-ملامسة المقدّس أو منافحة الخطابات المتعاليّة من خلال التحجّج بهذا المخطوط على أساس أنّ تلك الأفكار المتعلقّة بلحظة الخلق والنّسب والرّواية المغايرة للإنسان تتبع فقط من هذا المخطوط، وما كان السّارد هنا إلا ناقلا لما هو موجود دون تحمل أيّة مسؤوليّة أخلاقيّة تجاهه، وهنا يلعب المخطوط دور الواجهة التي يتخفى خلفها السّارد ليقول ما يقول رغم أنّ المخطوط

[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 206.

[2]- المرجع نفسه، ص 207.

كوثيقة موجودة حقّا أو قد تكون موجودة حقّا وكخطاب مغاير استثمرته الكتابة ما شكّل انصهارا فنيّا في مجموع الرّاوية.

نعود إلى صورة آدم وكيف بيّنها المقطع السّابق بشكل لا يليق بالّصورة التي من المفترض أن ترتبط بالأنبياء، وهي بذلك تخدش الصّورة الكائنة للأب الأوّل للبشريّة وتجعله مجرّد أب عادي وأبا غير صالح بالمفهوم المتعارف واللّصيق بالأب على الدّوام.

من خلال تفحص بعض الدّوال التي يستخدمها هذا الجزء من النّص التي تشير إلى ذاك الابن المنسي لآدم وحواء يمكننا القول بأنّ الخطاب الرّوائي ينطلق في إعطاء تصوّر مختلف حول البدايّة انطلاقا من قصّة الخلق ذاتها، إذ نلمس تقويضا للرّواية الرّسمية التي تؤكّدها جميع الخطابات المرجعياتيّة- بما أنّ قصّة الخلق تمثّل نسقا عاما وتراثا إنسانيّا مشتركا وإن اختلفت في بعض التّفاصيل-.

ولعلّ هذا المساس بحرمة هذا النّسق قد جعل مفاهيما من قبيل الشكّ والقلق وزعزعة اليقينيّات تحلّ محلّ المفاهيم ذات الطّبيعة الوثوقيّة كالإيمان والحقيقة والمطلق، على اعتبار أنّ النّص في حمولاته الدّلالية يشيع عبر خطاب المساءلة والشكّ تغييرا للوعي حول طبيعة الأشياء ونظرتنا إليها، ولقد ساعد توظيف تقنية السّؤال بشكل مكثّف على نشر نوع من الفوضى واللا يقينية والشكّ والتي تجعل القارئ غير متأكّد ولا متيقّن من شيء وإبقائه دائما على ريب.

أيكون هذا أبانا؟""[1]

وأي نسب نخجل منه؟"[2]

وتعدّ قصّة الخلق واجهة نستطيع أن نلج من خلالها إلى تفكيك مستويات أخرى من الخطاب الرّوائي عير شبكاته المتداخلة فالنّص يعيد تمثيل علاقة الرّجل بالمرأة أو علاقة آدم وحواء وابنهما المجهول من خلال إسقاطها على قصّة البطل "**قدور فراش**" السّاخط على والده والمشفق على أمّه الذي تحدّثنا عنه فيما سبق، فكما لم يختر **هلابيل** أن يأتي إلى الدنيا كذلك كان **قدور**"تلك التي

[1]- سمير قسيمي، هلابيل، ص 207.

[2]- المرجع نفسه، ص 206.

بدأت يوم ولدت، أظنني يومها لم أحضر نفسي للخروج إلى هذا العالم أو للدخول فيه"[1]، وكما كان **هلابيل** متهّما بشيء لم يرتكبه هو ولادته بين السّماء والأرض. كان قدور طيلة حياته متهّما بخطايا لم يرتكبها أصلا، "كنت أنا المتهّم بمحاولة قتل أمّي رغم براءتي، رغم أنّ أبي هو من جعلها تحبل بي"[2] حين ولدت لم يشأ أبي أن يختار لي اسما، ربما لأنّني كنت متهّما كما قلت"[3].

فمن **هلابيل** في بداية الخّلق إلى **قدور فراش** الآن تاريخ طويل للهوامش الإنسانيّة تحاول الرّواية مقاربته عبر نسقي آدم وحواء وعلاقتهما بهذا الابن المهمّش، **فقدور فراش** يتماهى أو لنقل يتشابه مع النّموذج الأوّل للتّهميش عبر توصيفات ناقدة لهيمنة الأصل من قبيل تحمل وزر الأبوين والتّجاهل، النّسيان، والرّفض.

إضافة إلى ذلك نلمس تمثيلا خاصا لمؤسّسة الأسرة يعتمد على فعل الإدانة متواصل عبر التّاريخ من خلال تجسيد هذه العلاقة المتوتّرة بين الأب والابن والإخوة "لا أب ولا أم ولا زوجة، أما إخوتي فلا أحسبهم سمعوا بأخباري منذ قررت الانسحاب من حياتهم"[4].

كما أنّ هذه الصّورة الممثّلة لعلاقات الأسرة، والأسرة الجزائرية خصوصا القائمة على الصّراع، تبدو تقويضا لأنساق كبرى يمكن عدّها قيّما إنسانيّة كالأبوة والبنوّة والأخوّة، يقوم النّص بكشف خطابها المزدوّج حينما تفقد معناها أثناء الممارسة الفعلية حينما تنتقل من مستوى التّجريد إلى مستوى الفعل.

يستمر الفعل الإتّهامي للأسرة كنسق تؤطّره علاقة جسديّة إيروسيّة لا غير" لم أكن في البدايّة إلّا مشروع حياة قذفه أبي في فرج أمّي شهوة أو مللا، فأبي لم يحبّ أمّي"[5]، كذلك علاقة آدم بحواء بدأت بفعل جنسيّ بخطيئة ولم تبدأ بالحبّ.

ورغم أنّ المقطع وصف الرّغبة الأولى رغبة آدم بحواء وحواء بآدم وفصل فيها ولم يسكت عنها كما فعلت الكثير من الرّوايات ذات المرجعيّات المتعدّدة خصوصا الدّينية منها التي تحكي

---

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص 14.

[4]– المرجع نفسه، ص 13.

[5]– المرجع نفسه ص 15.

قصّة الخّلق من آدم وكيف خلقت حواء من ضلعه وتسكت عن تفسير رغبتهما الأولى تلك باعتبارها خطيئة لا باعتبارها الرّغبة التي ولّدت الحياة على الأرض، بالرّغم من ذلك إلّا أنّها شاطرتها الرّأي في جعل تلك الرّغبة خطيئة أو على الأقل ذنبا أنتج طفلا مهمّشا"فالخطابات الفقهية والعقل الذّكوري المتعالي والأساطير المؤسّسة جميعهم يتحاملون على إجهاض المعنى المراد به من قصّة الخّلق الإنسي ملجمين بذلك صوت الرّغبة التي لا يأتون على ذكرها سواء عن قصد أو عن غير قصد. بل وتصطدم بجدار الكبت أكثر تصلبا عن الرّجال من النّساء، حين يعتبرون خلق حواء شيئا ثانويّا وجد تعريفه عند آدم كسائر المخلوقات، متشبّثين بهذا الموقف الاستنساخي الذي ينسب وجود الأنثى إلى علامة ذكوريّة" [1].

ويظهر أنّ نسق –الأب استمرارا لما سبق– كان محلّ سؤال ملحّ جسّده التّشكيك في حقيقة الأب سواء كان آدم أو الأب البيولوجي بالنّسبة ل**قدور**، إذ يبدو أنّ نسق الأب في تمثيلاته المتعدّدة حجاب يواري الحّقيقة مهما كان شكلها.

كما أنّ هذا السّؤال حول الأب –الأب الحقيقيّ– يهدّم نسقا يظلّ يهيمن على الثّقافة العربيّة بشكل لافت وهو نسق النّسب وهذا يتجسّد من خلال النّسب الذي نخجل به، ماذا لوكنّا أبناء **هلابيل** الذي تزوج زوجة أخيه المقتول:" أيكون هذا أبانا؟ " ، فأدركت أن هذا لم يكن إلا بداية التّعري تعرينا نحن أبناء الزّنا"[2].

إنّ سؤالا مثل هذا السّؤال أيكون هذا أبانا؟ وبهذه الصّيغة التّشكيكية يفتح بابا واسعا أمام مجموعة كبيرة من التّساؤلات ماذا يعني ألا يكون آدم أبانا ونحن بنوه؟

وهو سؤال لا يبحث عن الأجوبة بقدر ما هو بحث في المسكوت عنه في ما وراء الحّقيقة المعروفة ماذا تخبئ البشريّة بعد؟ وماذا يخبئ التّاريخ فعلا؟ ماذا كان قبل آدم؟ وهل هو فعلا آدم أبونا الأوّل؟ أم هناك آدم غيره؟ مع العلم أنّ المخطوط قد حوى تمثيلا مختلفا لآدم شكّك في وجوده بتلك الطّريقة فعلا.

[1]– يوسف عدنان، الرغبة في حواء.. وتأويلها، بحث، مكتبة التنوير، 2020، ص 08.

[2]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 207.

بعد استيفائنا لأشكال الأب التي وردت بالمدوّنة التي حاولنا أن نلمّ بجميع جوانبها من خلال محاولة حصر هذه النّماذج خصوصا أنّها تمتاز بالتّشابه في كثير من الأحيان لكن الاختلاف في التّفاصيل هو ما جعل شخصيّة الأب- رغم تمثيلها العام الذي يبدو متناغما- شخصية ذات أبعاد متعدّدة وجب الوقوف عندها بالتّحليل.

بعد هذا الاستيفاء الذي أرفقناه بقراءات لهذه النّماذج الأبويّة في سياقاتها الخاصّة بكل نص محاولين الرّبط بين التّمثيل وظروفه النّصية، نصل الآن إلى البحث عن تأويلات أكثر شمولا ولنسمّيها تأويلات عامّة لهذه الظّاهرة التي بدأناها برصد نماذجها وسياقاتها وتفاصيلها كلا على حدى وصولا إلى تقديم نظرة شموليّة لها وبذلك تكون شخصيّة الأب بأبعادها التّمثيلية قد اتبعت مسارا كان كالآتي:

الأب(صوّر متعدّدة في العائلة)- الأب ورمزيّته وعلاقته بالحاكم الأب صورة مختزلة في الحاكم- الأب ورمزيّة النّظام الأبويّ- هذه الأخيرة التي تقودنا بشكل مباشر الى الأبويّة العميقة.

إنّ كلّ هذا المسار الذي رسم تخييلا لشخصيّة الأب كانت غايته في النّهاية الوصول إلى تفكيك حقيقي للأبويّة بمعانيها العديدة، الأبويّة التي تبدو في عمقها شيئا غير قابل للتّحديد أو حتى القيّاس نظرا لصورها ومفاهيمها وأنساقها التي ما تفتأ تتحكّم في الإنسان وتتجدّد مع كل زمان ومكان.

فهل يمكن التحرّر بشكل نهائيّ من الأبويّة وهل هذا أمر ممكن في مجتمعاتنا العربيّة نظرا لخصوصيّة الأبويّة العربيّة التي يمكن عدّها أبويّات لا حصر لها؟ أم أن رفض الأبويّة هو تعبير ملحّ عن انعتاق تامّ وكبير على مستوى الكتابة الإبداعيّة نجحت فيه الذّات المبدعة ؟ أم هو قهر الكتابة وخيباتها في ظلّ أبويّات لا حصر لها ؟

المبحث الثّاني: تغيّير المفاهيم العليا وتفكيك خلايا الخطاب السّياسي.

لقد كان حديثنا في المبحث السّابق ضمن فصل تفكيك المؤسّسة عن العائلة وأنظمة تكوينها بصفتها مؤسّسة للهيمنة وأشرنا إلى العلاقة التّشبيهية بين الأب والحاكم، نلج المبحث الثّاني في السّياق ذاته لنتحدّث عن المؤسّسة السّياسية أو تفكيك السّياسي كخطاب يملك خصوصيّة ما تؤهله لأن يكون خطابا سلطويّا بامتياز، فهل كان تفكيك المنظومة السّياسية تفكيكا لم يتجاوز السّطوح أم أنّه انطلق من الأعماق؟ وما العلاقة التي تجمع تمثيل السّياسي والاجتماعيّ؟ بالنّظر إلى تلك المزاوجة الكبيرة بين الخطابين التي توحي بأنّهما شديدا الصلة من ناحية وبأنّ أحدهما كان نتيجة

حتمية للآخر من ناحية أخرى " فقد بات من المألوف بفضلها، أن يجتمع النّقيضان في مكان واحد لا تفصلهما إلا أمتار غنى الدولة الفاحش وفقر الشّعب المدقع"[1].

ونحن نتحدّث عن سؤال الاجتماعي لا يمكن إلا أن نلتفت إلى تلك المزاوجة بين الخطابين من أجل إيجاد التّفسيرات التي بإمكانها أن تجعلنا نفهم كلا الخطابين سواء في اتصالهما أو انفصالهما ضمن بعد ثقافيّ واحد وهذا هو الأهمّ، باعتبار الثّقافة هي المولّدة لهذه الأشكال من الخطابات دون أن ننسى –وبكل تأكيد– تلك العلاقة الموجودة أصلا، فالاجتماعيّ لا يكاد ينفصل عن السّياسي والعكس، بالرّغم من أنّنا نميل دوما إلى فصل كل ما هو سياسيّ عن غيره كونه خطابا يملك وحده السّلطة التي تمكّنه من فرض هيمنته على مختلف الخطابات الأخرى التي تكون تابعة له وفق هذا المنظور.

إنّ الأمر ينطلق في الأساس مما يمكن تسميته الحساسيّة ضدّ السّياسي أو التحسّس من كلّ ما هو سياسيّ، وهي ثقافة متغلغة عند كثير من الشّعوب خصوصا شعوب العالم الثّالث الذي يوعز كل ما هو مراوغ، وغير بريء، وكاذب، ومهيمن للسياسة، لذلك لا نستغرب البتّة تلك السّخرية والتهكّم وعدم الاحترام التي تحظى بهما شخصيّة السّياسي لدى شعوبها بالرّغم من أساليب القمع والتّرهيب تستمر هذه السّخرية في التّشكل والظّهور على الدّوام، وأحيانا تتسرب بشكل تلقائيّ في الحياة اليوميّة.

كما أنّ هذه الصّورة التي ينالها السّياسي يسهم في خلقها– وعلى مدى عصور–خطاب السّياسي ذاته فهي حساسيّة تنبع من أسباب عميقة تكمن في تلك الهوّة العريضة بين الحاكم والمحكوم التي تأصلت تاريخيّا بعوامل ثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة وفكريّة متداخلة فيما بينها وهي عوامل مكتسبة من كثير من معطياتنا وأنماطنا الاجتماعيّة"[2]. كما أنّ معرفتنا وآراءنا الخاصّة بالسّاسة والأحزاب أو الرّؤساء غالبا ما يتمّ اكتسابها أو تغييرها أو تأكيدها عن طريق أنماط النّصوص والأحاديث المختلفة في أطوار نشأتنا الاجتماعيّة "وباتّحادها خلقت هذا الفكر السّياسي الذي نعرفه بسماته التي تبقى هي بالرّغم من تطور أشكال الممارسات السّياسية في العالم وتغيّر

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 09..

[2]– توين فان دايك، الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، العدد 2419، ط1، 2014ص 225–226.

أنظمتها وبالرّغم من استيرادنا للتّجربة السّياسية الغربيّة وتطبيقها فعليا في كثير من المجتمعات العربيّة والشّرقية لكن ثنائية الحاكم والمحكوم ازدادت هوّة وازدادت حجبا.

ولعلّ هذا ما يفسّر تصنيف السّياسي ضمن خانة المحرّم والممنوع التي أصطلح عليه المحرّمات الثّلاث في الأدب إضافة إلى الجّنس والدّين، وفي اعتقادنا يبقى السّياسي أقوى المحرّمات وهذا ما يؤكّد الكثير من السّرود التي كانت سببا في اللّجوء السّياسي والنّفي وغيرها يليها الدّين، ثم الجنس الذي في اعتقادنا لم يعد يشمله التّصنيف، نظرا للكمّ الهائل من المعطى الجنسيّ الذي حوته الكثير من الأعمال العربيّة والجزائريّة التي أسقطت صفة المحرّم.

ونصل في هذا الباب إلى فهم طبيعة المنظومة الاجتماعيّة في حدّ ذاتها حين يؤطّرها أو ينتجها خطاب منظومة سياسية بمواصفات ومعايير مخصوصة التي جلاها السّرد في كلّ النّصوص.

سنحاول في هذا المبحث إجلاء الصّورة التي بإمكان المؤسّسة السّياسية أن تظهر بها من خلال تشريحنا للقاموس السّياسي وفق ما أظهرته الكتابة والوقوف على أبعاد تمثيله بهذا الشّكل.

المطلب الأوّل: اليوميّ في مواجهة العلويّ.

بداية تظهر أمامنا ثنائية ضدّية بواسطتها يتمّ الدّخول إلى المعطى السّياسي ومقاربته من الدّاخل، هذه الثنائيّة تشكّل جوهر هذا الخطاب وتتّخذ مسميّات عدّة تصريحا أو تلميحا لكنّها تبقى البؤرة ذاتها لمناقشة هذا المعطى الهام، هذه الثنائيّة ظهرت تحت مصطلحي أو عبارتي " المخرج المتذاكي" في مقابل "الشّعب المسلوب من كل شيء" ، وهي عبارة جاءت في نص **في عشق إمرأة عاقر** و**الحالم** وغيرها، ليتمّ من خلالها خلق عوالم سرديّة متشابكة تتصارع بين هذين القطبين.

نشير هنا إلى أنّ هذه الثنائيّة ليست خاصة بكتابات "**سمير قسيمي**" فقط بل هي ثنائيّة قارّة في كلّ الرّوايات التي تتناول علاقة الحاكم بالمحكومين بأشكالها المتعدّدة، لكن الخصوصيّة تكمن في تخيّر المصطلحات الدّالة على هذه الثنائيّة– فالمخرج المتذاكي والشّعب المسلوب من كلّ شيء عبارتان خاصّتان **بسمير قسيمي** وللرّوائيين الآخرين عباراتهم الخاصّة بهم كذلك والطّريقة التي يدخل بها أي كاتب لمقاربة هذه العلاقة ومن أي زاوية ؟ هذا ما سنعاينه من خلال بعض النّماذج.

تتطرّق كتابات **سمير قسيمي** في مقاربتها للسيّاسي إلى أحداث شهيرة في تاريخ الجزائر الحديث، نعني هنا أحداث 1988حيث أفردت لها رواية كاملة لمقاربتها عن كثب، وإن كان الحديث عن تلك الأحداث رمزيّا أكثر مما كان تفصيليّا فقد كانت تلك الأحداث الفضاء الزّمني والمكاني الذي يجمع الأبطال الرّئيسيين وهي رواية "**في عشق امرأة عاقر**"، من جهة أخرى فإنّ التّمثيلات السّياسية في رواياته تقدّم كتابة متجاوزة لما هو موجود جزائريّا وعربيّا حول معالجة الرّاهن السّياسي وأزمة الدّيمقراطيّة في الدّول العربيّة تلك المعالجة التّي تتخفّى خلف الرّموز وعدم تسميّة المسمّيات بأسمائها أو الاكتفاء بمقاربتها من بعيد" إنّ هذه الضّبابيّة في الأسلوب. وهذا التّردّد المرتبك في وضع الأصبع على الجرح الحقيقي والإمساك عن الاتّهام الصّريح للمتسببّين في قمع حريّة التّعبير ومحاربة المعارضة السّياسية، وكبح المطالب الاجتماعيّة المتعدّدة للمواطن العربي، هي المعالجة السّائدة في معظم الكتابات العربيّة حول أزمة الدّيمقراطيّة في المنطقة"[1]، فهي تجربة يمكن أن توصف بتجربة المواجهة ضدّ منظومة سياسيّة متجذّرة في أساليبها وممارساتها وخطاباتها المتعدّدة. ويمكن اعتبار مواجهة المنظومة السّياسية سرديّا مواجهة لخطاب السّيطرة الذي يعبّر عن أفعال وممارسات السّلطة الحاكمة " ويعرّف مفهوم السّيطرة تقليديّا، بوصفه التّحكّم بأفعال الآخرين، وتصرّفاتهم، إذا كان هذا التّحكّم يصبّ في مصلحة أولئك الذّين يمارسون هذه السّلطة، وضدّ مصلحة الذّين تتحكّم بهم، عندئذ يمكننا الكلام عن سوء توظيف السّلطة" [2].

يصف السّارد بداية هذه الأحداث فيقول" الجميع يذكر ومن لا يذكر أخبروه، حين قرّر المخرج المتذاكي.. أن يتحدّث عن خدعه أوّل مرّة، كان ذلك صيف عام 1988، ربما اعتقد حينها أنّ الشّعب المسلوب من كل شيء قد بلغ الرّشد ويمكنه أن يرى الحقيقة من غير الكاميرا دون أيّة خدعة أو حيلة إخراج"[3].

جاء في نص **في عشق امرأة عاقر** ما يلي " الحكومة تعلم بكل شيء منذ وجدت، ولن يهمّها أن تحرق بلديّة أو محكمة أو حتى البلاد كلّها، مادامت ستبني كلّ شيء من جديد من عرق

[1]– الثّقافة، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنيّة، الكتابة والحريات، الأسئلة التّجاوز ملف نقدي، محنة الكاتب العربي، محمد ساري، ص 7، عدد 3–4، مارس 2004م.

[2]–توين فان دايك، الخطاب والسّلطة، ، ص 45.

[3]–سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 37.

الشّعب، لا شيء سيتغيّر، كل ما في الأمر أنّ أحدهم سيطلع علينا في في نشرة الأخبار ليهدينا وعودا، وسنصدّقه لأنّنا راغبون في تصديقه، وبعد مدّة سننسى مطالبنا ووعوده"[1].

إنّه مقطع سرديّ ناقد للسّلطة التي عبّرت عنها لفظة الحكومة التي لا يهمّها لا العباد ولا البلاد التي لا تعنى إلا بتقديم وعود كاذبة ستنسى مع الوقت ويبقى كل شيء على حاله. ونشير هنا إلى أنّ هذا المقطع يتشابك كثيرا في محتواه مع خطاب اليوميّ إن لم نقل هو مستوحى منه، إنّه حديث كلّ الشّوارع وكلّ المقاهي الشّعبية وحافلات نقل المسافرين وحتى البيوت وأحاديث النّساء التي عادة ما توصف بالسّطحية واللاجدوى.

تتضمّن الرّواية على رؤى متداولة بين عامة النّاس من مثل: الحقرة، الدولة تعلم بكل شيء، الشعب يعلم أن نشرة الأخبار ترسم واقعا خياليا غير موجود في أرض الواقع وأنّ كلّ شيء لن يتغيّر في البلاد، وأنّ كلّ شيء في البلاد سيكون بعرق الشعب وتعب الشعب وسيطلعون علينا في التّلفزيون كذلك ويقدّمون لنا الوعود تلوى الوعود ونصدّقهم ونلوك وعودهم أياما ثم ننسى كلّ شيء بعدها، أليس هذا حديث كلّ جزائري بسيط أو مثقّف حتى أنّه يشكّل الحديث الأبرز في يوميات الجزائريين.

تحدّثنا عن تفعيل اليوميّ لإيصال الرّؤية الفنيّة وهذا ما ينطبق كذلك في معالجة السّياسي، إذ يبدو خطابا يتحدّث بالنّيابة على ألسنة كل المواطنين الجزائريين دون استثناء، ولا يبدو السّرد هنا خطابا مستعليا أو استعلائيا ينظر من فوق –بل على العكس من ذلك– يتماهى في كثير من الأحيان مع اليوميّ في أشكاله البسيطة ويستعير ألفاظه بل وحتى قاموسه.

هذا التماهي مع اليوميّ ينطلق من تلك النّظرة الكليّة في معالجة القضايا التي تتشكّل من ثنائيّة المركز والهامش وتتطلّب توظيف معطيات خاصّة بقطبي الثنائية كلا على حدى، كما أنّ توظيف اليوميّ في السياسيّ يعود إلى أنّه الخطاب الأصدق الذي لا يقبل أي شكّ فيه، هو الخطاب الذي يظهر حقيقة السّياسة ولو بأسلوب بسيط وشائع دونما تفلسف ولأنّه خطاب صادر من أكثر الفئات ضعفا والأكثر تضرّرا وهم الجماهير.

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 108.

لا يفوتنا أن نلفت النّظر إلى ذاك النّقد الذي يصاحب نقد السّلطة بل وأحيانا كثيرة يكون نقدا شديدا وصريحا أكثر من النّقد الموجّه للسّلطة وهو النقد الموجّه للطّرف الثّاني للمعادلة وهو الشّعب، وتدلّ عبارات سنصدّقه لأنّنا راغبون في تصديقه، وسننسى مطالبنا ووعوده إلخ على ذلك بوضوح.

وحمولات العبارات المستخدمة لا تستغرب أفعال الحكومة لأنّها أفعال طبيعيّة ترتبط بأي سلطة سياسيّة ذات نظم تقليدية في العالم وهذا أسلوبها في كل زمن، بقدر ما تستغرب ردود أفعال مواطني هذا الشّعب اللذين يعلمون كل شيء لكنّهم يستمرون في التصرّف وكأنّهم دون علم.

وكأنّ الحمولات تذهب بعيدا لتقول أنّ أيّ سلطة لا تستمد سلطتها وهيمنتها إلا من شعب يعلم كلّ شيء ويرضى بكلّ شيء، إنّ قابلية الاستبداد هنا عند الشّعب هي التي جعلت هذه الحكومة أو السّلطة أو الدّولة أيّا كانت تسميّاتها سلطة قهريّة مستبدّة" وبمقدار ما يستحوذ الخطاب السيّاسي على الوعي بمقدار ما يميل هذا الوعي إلى التّماهي مع ما يعبّأ من تضليل"[1]

لذلك فإنّ تسميّة **(الشّعب المسلوب من كّل شيء)** تشكل في بنائها اللّغوي عبارة تهمكّية أكثر منها عبارة تدل على أنّ الشّعب –كطرف مواز للسّلطة– هو الطّرف الضّحية –وهو كذلك في الحقيقة–لكنّه ضحية أفكاره أولا فهو شعب مسلوب من كلّ شيء من الإرادة، من الوعي، من الرّغبة في التّغيير، ومن القدرة على التّغيير أساسا وهذا هو الأهمّ.

ولا نستطيع أن نستهجن هذه العبارة التي أطلقت على الشّعب بما تشيره لفظة المسلوب من دلالات عميقة، فحينما نقارنها بتسمية المخرج المتذاكي التي أطلقت بدورها دلالة على الطّرف المقابل نجدها تسميّة منطقيّة إلى حدّ ما وهي كذلك تسمية تهكّمية تماما كمقابلتها فالمخرج المتذاكي والمواطن المسلوب كلاهما عبارتان ساخرتان ونقديّتان من هذين المتناقضين ظاهرا المتشابهين باطنا، فكلاهما صنو الآخر.

فحينما يقوم هذا **(المخرج المتذاكي)**–ونركّز على وصف (المتذاكي) لأنّه توصيف مقصود– بفبركة أفلامه بسناريوهات مكذوبة وواضحة ليشاهدها هذا الشّعب المسلوب من كلّ شيء ويصدقها في الأخير، وهو يعلم أنّها لذاك المخرج المتذاكي ذاته، حينئذ تكون التّسميات تسميات دالة دون

[1] عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيّل السّرد والأنساق الثّقافيّة، صفحات للدراسة والنّشر والتّوزيع ، دمشق سوريا، ط1، 2019، ص 37.

موارية، والمخرج المتذاكي على علم يقين بأنّ جمهوره الوحيد هو ذاك المسلوب من كلّ شيء، ولا تنجح السّلطة في مسعاها دون خلق خطاب داعم يسمّى البروباكندا، ومن الجليّ أنّ السّلطة" التي تواكبها بروباكندا رهيبة تسخر فيها السّلطة جميع إمكاناتها حتى توهم النّاس بصدقيّتها"[1].

ولا يقتصر استثمار اليوميّ لمقاربة الوضع السّياسي على هذا المقطع فقط فهناك الكثير من المقاطع التي تتشابه من حيث الرّؤية ولا بأس أن نورد منها بعضا.جاء **في عشق امرأة عاقر**– وهو كما قلنا نصّ يحفل بالسّياسي– " كان يدرك أيضا بغريزته أو بذكائه، أنّها مسألة وقت ليكتشف الشّعب المسلوب من كلّ شيء. أنّ البقرة التي يرويها من عرقه ودمه ويطعمها من لحمه ودمّه لم تعد قادرة على إرضاع أحد غير المخرج المتذاكيّ وحاشيّته وأنّ ضرعها جفّ أخيرا"[2].

لا يبدو المقطع غريبا البتة بدواله ومحمولاته ومعانيه، حيث أنّ السّرد لا يغيّر في محمول اليوميّ شيئا مما يشيع نوعا من الإحساس بهيمنة اليوميّ على الفنيّ بشكل لافت، فالفكرة القائلة بهذا المعنى هي فكرة شائعة جدّا، التي ترمي إلى تشبيه الوطن بالبقرة الحلوب تحديدا وهي تبدو فكرة فجة نظرا لشيوعها اللافت، فما من أحد في الجزائر إلا ولديه علم بهذه الفكرة حتى وإن لم يكن من متبنّيها.

لا يمكن أن ننكر أنّها فكرة قويّة ودالّة جدّا على حالة اللاعدل التي يحملها ذاك التّناقض الواضح بين الوطن الغنيّ بثرواته وخيراته وبين توزيعها غير العادل بين الحكام والمحكومين، وهي فكرة إن وصفناها بلغة علم الجّمال فهي فكرة بلاغية رائعة لكنّها تبدو رائعة وبلاغيّة بامتياز على مستوى بلاغة اليوميّ لا على مستوى الفنيّ، بلاغة السّردي كانت غائبة باعتبار أنّ الفكرة وكأنّها نقلت حرفيا من إحدى المقاهي الشّعبية بالجزائر.

قد يكون الاعتراض على هذه الفكرة باعتبار أنّنا كنّا من مناصري إست ثمار اليوميّ في المقاطع السّابقة اعتراضا مقبولا ولكن مناصرة استثمار اليوميّ سرديا يكون أمرا مقبولا حينما يتمكن السّرد من تذويب اليوميّ وليس العكس.

[1]– عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان، ط1، 2017، ص 93.

[2]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 102.

وقد يردف هذا الاعتراض بتعليق مفاده أنّ استثمار اليوميّ ميزة من مزات الكتابة المعاصرة والكتابة ما بعد الحداثيّة التي لم تعد نخبوية البتة – كما أسلفنا–ولم تعد كتابة متعالية حتى أنّها ألغت أي حدود بين الواقع والخيال، وأنّ أيّ استعمال لليوميّ بهذا الشّكل ليس إلا تقريبا بين الواقع الحقيقي والواقع التّخييلي لا غير، وبما أنّ الرّوايات تحتفي بالهوامش والإنسان البسيط فمن الطّبيعي أن تستثمر الرّوايات يومياتهم وأحاديثهم ووعيهم الخاصّ.

لا اعتراض –كذلك–على هذا التّعليق لكن من سمات الكتابة ولعلّها من أهمّ سماتها على الإطلاق أنّ لديها القدرة على أن تدمج كل شيء فيها وليس العكس، فمهما كانت طبيعة الكتابة ولا شكلها ولا تقنياتها تبقى الكتابة على الدّوام خطابا خاصا بماهية خاصة وكينونة خاصة، بينما اليوميّ– على أهميّته– خطاب عام وعمومي جماهيري، ولأنّها خطاب خاص على الكتابة أن تبرز خصوصيّتها هذه عن طريق خلق منطقها الخاص ولغتها الخاصّة، وإلّا كيف سنتمكن من التّمييز بين ما هو فنيّ وبين ماهو غير ذلك؟

وقد يعزو معترض آخر حول هيمنة اليوميّ كون شخصيات الرّواية التي كانت تتحدّث هي شخصيات تمثّل اليوميّ في شتى تجلياته واكتفى السّارد فقط بنقل هذا الوعي كما هو وكما يفترض بمواطن بسيط يعايش واقعه أن يكون دونما تفلسف ودونما مزايدات بلاغية، لأنّ أي شيء آخر في هذا الموضع بإمكانه أن يعدّ مجرّد تحذلق في غير محلّه.

كل هذا صحيح، لكن محل اعتراضنا نحن هو الإكثار من استخدام المعطى اليوميّ شخوصا وأفكارا ووعيا ما أوحى بهيمنتها فعليا على الجوانب الفنيّة الأخرى، وهذا الأمر ليس مقتصرا فقط على تمثيل السّياسي بل كانت الأفكار اليوميّة الشّائعة تسيطر على تمثّيل الكثير من قضايا المجتمع، مما أوحى لنا في كثير من الأوقات بغياب الابتكار وهي سمة بارزة من سمات الكتابة الفنيّة، وهذه الصّفة للكتابة هي التي تجعلها تخترق على الدّوام منطق التقولب والأفكار الجّاهزة.

يستمر النّقد ليصير أكثر قسوة وأكثر حدّة وليصير **(الشعب المسلوب من كلّ شيء)** صاحب المسؤوليّة الوحيد على تردي الأوضاع في الجزائر، لأنّه يملك الإدراك لكنّه– وبكل أسف– لا يملك إدراك التّغيير" لم يدهشه الأمر مادام أنّه فهم منذ وقت طويل كيف يفكّر الشّعب المسلوب

من كلّ شيء شعب الوطن الإجباري يفكّر دوما في آخر شيء سلب منه وليس في كلّ ما فقده، وحين يستردّه ينسى برضاه أو رغما عنه بقية الأشياء"[1].

هذه العقليّة حينما تحرّك أيّة ثورة أو أيّة رغبة في التّغيير ستكون دون شكّ حركات فاشلة وهنا يشمل النّقد أحداث أكتوبر 88، بالرغم من كونها أحداثا عدّت تاريخية لكن النّص ينظر إليها انطلاقا من الفكرة السّابقة وهي التّغيير من أجل الجزئيّات لا التّغيير من أجل الكليّ، ليكون أيّ تحرّك أو حركة تغيير أو ثورة عبارة عن تغيير لحظي آني لا تغيير من أجل المستقبل" ولكن الذي ركض أولا سرعان ما أدرك أنّه حين ركض لم يركض رغبة في اللّحاق بتلك العّاهرة المسماة حريّة لم يركض إلا لتتوقف الطّوابير ولترخص السّلع، وليجد كل مساء ما يقتات به، لم تكن الحريّة شيءا فكّر فيه أوّل مرّة ولم تكن هي ما فكر فيه الرّاكضون خلفه أيضا"[2].

ونشير إلى ملاحظة جانبية تنتمي إلى سؤال المرأة الذي سيكون المبحث التّالي، فمن جهة تسعى النّصوص إلى تحسين صورة المومس باعتبارها صنيعة ثقافة مزدوجة المعايير، بل ويدعونا إلى تغيير مفاهيمنا حولها حينما يركّز على إظهار جوانب المومس الإنسان، ومن جهة أخرى ينسف هذا الطّرح حينما يستعمل صورة المومس بصفاتها المعروفة والتي تعدّ مذمومة –أكيد– لوصف الحريّة، فماذا يعني أن تكون الحريّة عاهرة ونحن في معرض نقد؟

معناه أنّ المحاولات أيّة محاولة لتغيير الأنساق وتغيير الأفكار تسقط بمجرّد التّعبير، أي أن أنساقنا وأنماط تفكيرنا واعتقاداتنا الحقيقية تظهر في خطاباتنا تظهر في اللّغة وعن طريق اللّغة/

فلو أنّ محاولة تحرير المومس من اعتقاداتنا كانت صادقة أو على الأقلّ كانت قويّة أكثر لما استدعى السّارد مباشرة ودون أية تمويه مصطلح العّاهرة لوصف الحريّة التي تبدو متاحة غير متاحة في الوقت ذاته، وغير ثابتة، وخادعة، وغير وفية، وكاذبة وتعاشر كلّ الرّجال، أليست هي صفات المومس على مرّ العصور بعيدا عن أيّ محاولة تغيير؟، ويعود هذا الأمر إلى تقاليد تعبيريّة شائعة عندنا في الثّقافة العربيّة وهي هذه الأوصاف التّقليديّة التي توعز صفات المرأة السيّئة إلى كلّ شيء و تصف كل شيء جميل بصفات المرأة الجميلة ، فالمومس تستحضر كنسق

[1]–سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

مضمر لترمز على جميع الأفعال والمعاني غير الجليلة" غير أنّ المجتمع التّقليدي يحوّلها إلى نسق مضمر يميل إلى كلّ ما ينبذه المجتمع لسيرته السّيئة بين النّاس إمعانا في احتقاره، ولكلّ من يرتزق ببيع شرفه"[1]

المطلب الثّاني: سؤال القيّم وتغيير المفاهيم.

لا يمكن الحديث عن أسئلة المجتمع وتحوّلاته دون التّساؤل عن القيّم الاجتماعيّة التي تحكمه، خصوصا أنّ المدوّنة تقوم بتفكيك المنظومة الاجتماعيّة وتعريّة أنظمتها المتحكّمة ومساراتها المختلفة، كما أنّها تعتمد على خطاب تقويضي لكل ما يعدّ نسقا عاما ومنها منظومة القيّم والتي تخضع بدورها للمساءلة إن لم نقل المحاكمة، وعادة ما تناقش منظومة القيّم في علاقتها بالمجتمع وتحوّلاته والكيفيّة التي يتمّ بها الاستيلاء على معاني القيمة في ظلّ هذا المجتمع الذي ينتهك كل شيء وفق تبريرات فاقدة للإقناع، وهنا يطرح سؤال حول جدوى هذه القيّم وجدوى اعتناقها في ظلّ كلّ تلك الاختلالات التي تصيب حياة الأفراد خاصّة فيما تعلق بفئة الهوامش الذين يفتقدون لمعاني الحياة الكريمة.

لذلك فإنّ المدوّنة تعيد قراءة منظومتنا القيميّة وفق تمثيلات الأصوات المهمّشة، تعيد ترتيب أولويّاتنا مع رغبة مبطنة وأحيانا ظاهرة في القول بأنّنا مجتمع يحيى دون قيّم" إنّ ما هو سائد في حياتنا المعاصرة هو مصادرة القيم، بجميع أشكال هوياّتها التّقليديّة"[2] وهذه هي الرّؤية الأهمّ التي اصطبغت بها مقاربة القيّم في النّصوص، ولعلّه يصاغ في شكل سؤال مهمّ" هل أننا في سلوكنا اليوميّ نتصرّف وفقا لافتراض أنّ القيّم نسبيّة؟ وهل يمكننا أن نتحدّث عن قيّم مركزيّة؟"[3].

ولعلّ هذا القول سنربطه دائما بعلاقة ما بعد الحداثة بالقيّم على اعتبار هذه الأخيرة تشكّك دائما في المفاهيم ذات الطّبيعة الوثوقيّة التي تعدّ القيمة إحدى أهمّ هذه المفاهيم، وسنناقش هذا الاعتقاد بإسهاب توازيّا مع ما تطرحه المدوّنة طبعا من تمثيلات متغيّرة حول هذا المفهوم إذ " إن

---

[1]– قبّنة السّعيد، الأنساق الّثقافيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، سفر القضاء لأحمد زغب نموذجا، ص 135.

[2] عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيّل، السّرد والأنساق الثّقافيّة، ص 29.

[3]– مجموعة مؤلفين، ما بعد الحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد حسن، باسم علي خريسان، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، وهران، درا الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، ط1، 2018، ص 43.

ما بعد الحداثة لا تأخذ أي من قيمنا على محمل الجدّ(لأنّ القيمة بحدّ ذاتها أصبحت محلّ شكّ) وهي تدعونا للتصرّف على نحو مماثل"[1].

إذ ونحن نناقش الخطاب السّياسي وكيفيّة تمثيله في المدوّنة سنتطرق إلى مفهوم الوطن والوطنيّة المفاهيم التي ستهوي لا محالة ضمن زيف الرّؤية السّياسية الذي سيكسبها صفة" **القيمة الخادعة**" إضافة إلى الحديث عن الحبّ الأخوّة الشّرف والحريّة وغيرها من القيّم، التي تفكّك عمدا في سياقات تربط غالبا بالأفعال الاجتماعيّة وممارسات الشّخوص ومسائلات الوضعيّة السّياسية وعلاقة الحاكم والمحكومين في البلاد، ورد في نص **حبّ في خريف مائل** ما مفاده " أخذت الحياة في هذا الوطن منحى آخر بعيدا كل البعد عن العقل، انسلخت الأرواح من أجسادها، وصرنا جثثا تمشي يملؤها الخّواء"[2].

قد تقتصر عبارات هذا المقطع موضوع بحثنا حول القيّم في دوال الانسلاخ والجثث والخّواء وهي كلمات مفتاحية نستغلها من أجل التّوضيح وفهم الظّروف المكوّنة لمتخيّل القيّم في المجتمعات الشّرقية، فغالبا ما تنتظم انتظاما يخوّلها –كخطاب مؤثّر– أن تحوّل إلى خطاب ممارس فعليّا وكذلك تستمد تأثيرها من كونها ذات علاقة وثيقة بالمقدّس فهو الذي يغذيها ويمنحها النّماء ويمنحها الوجود ضمن إحدى أهمّ مكوّنات المقدّس والخطابات الدينيّة بشتى أنواعها لذلك هذا التّكامل بين القيّم وبين المقدّس.

1- القيم تهوي /الوطن والوطنية إعادة صياغة المفاهيم

تغيير المفاهيم سمة بارزة لهذه النّصوص التي بين أيدينا سواء كانت مفاهيما عامّة، خاصّة مقدّسة، دينيّة أو أيّا كان انتماؤها، تحاول النّصوص استقراءها عن طريق أخذنا –كقرّاء– إلى زوايا مكعبية الرّؤية لا أحاديّة وقد تكون تلك الزّوايا التي تنجر عن تغيير تلك المفاهيم غير مقبولة في كثير من الأحيان، وقد تكون زوايا نظر مستهجنة إذا ما تعلّق الأمر بمفهوم مقدّس أو تابو.

[1]– المرجع نفسه، ص 69.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 13.

ومفهوم **الوطنيّة** يعدّ مفهوما قارّا وركيزيّا في صياغة معنى الدّولة والانتماء، لذلك يعدّ قيمة كبرى في أدبيّات الشّعوب، يعدّ ركيزيا كذلك لأنّه يسهم في إعطاء الفضاء الجغرافيّ صفة الوطن فالوطن كلّ متكامل من عناصر عديدة وليس فقط مساحة جغرافية صمّاء.

قد تصنّف القيّم الأخرى في خانة القيّم الشخصيّة في الغّالب تختلف من شخص لآخر حسب نظرته لثنائيّة الخّير والشرّ –بما أنّ القيّم كمفهوم يبنى على مبدأ الجيّد والسيئ فالقيّم الجميلة بالتّأكيد ستخلق مفهوما آخر نقيضا هي القيّم السيّئة وغير الجيّدة – والإنسان الجيّد أو الخيّر هو من يملك قيّما جميلة، والإنسان غير الجيّد الشّرير هو صاحب القيّم المعاكسة، وبالتّالي فإنّ قيّما مثل التّسامح والحبّ والشّرف والتعّاون وغيرها هي شخصيّة وإن كانت ممارسة فعليّا ولا تفرض منطقيّا على الكلّ، بينما قيمة الوطنيّة كأنهّا قيمة جامعة تذوب من خلالها كلّ الاختلافات.

الوطنيّة كقيمة تفقد بريقها داخل النّصوص بالرّغم من كونها مفهوما قارّا –كما قلنا– وبالرّغم كذلك من أنّ فقدان القيمة هذا سيسحب معه مفاهيم عديدة تلتصق به مباشرة أو تنبثق منه، ولعلّ أكثر المفاهيم التي ستعاني السّقوط حتما هي مفهوم **(الوطن)** لأنّه سيبدو أنّ هذا المفهوم لا يعاني السّقوط فقط بل نعرضه للخطر، لكن إيراد بعض الشّواهد النّصية وتحليلها سيزيل اللّبس حتما وسيطلعنا كذلك عن طبيعة التّغيير أو التحوّل للمفاهيم سرديّا، بل سنضطر إلى معالجة مفاهيم بديلة أو متناقضة مع مفاهيم القيّم الكبرى.

حسان ربيعي بطل **في عشق امرأة عاقر** يورد عنه مفهومه للوطن، وفي تحليلنا له سنكتشف معاني أخرى ولما يصاغ هذا المفهوم بهذا الشّكل يقول السّارد عنه" كان الوطن بالنّسبة إليه أكبر من مجرّد وثيقة تبلى في أيّ حين، كان أكبر حتى من النّسب، والأكيد، أكبر من كلّ ذلك الكّذب الذي اعتاد أن يسمعه في نشرة الأخبار"[1].

حسان ربيعي –بداية–يصيغ مفهوما جميلا عن الوطن يفهم منه أنّه مشبّع بقيّم الوطنيّة هذا الأمر يبدو واضح الكنّ الكّذب الذي اعتاد أن يسمعه في نشرة الأخبار هو الذي سيجعل مفهوم الوطن هذا يبدو لوهلة أنّه مفهوم طوبويّ وفقط، مفهوم يحمله كلّ شخص ينتمي إلى وطن اسمه الجزائر بعيدا عن تزييفات السّياسة ومزايدات الأخبار، لأنّ هذين الأمرين سيجعلان مفهوم الوطن

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 19.

الجميل هذا مفهوما نحدّث به أنفسنا حلما جميلا لا غير"، كانت جميعها تتحدّث عن وطن رائع ومزدهر، عن شعب لا يقسم إلا برأس رئيسه عن رئيس لا همّ له إلا إسعاد شعبه، جميعها تتحدّث عن نسب النّمو المرتفعة وعن البطالة التي لم تعد إلا ذكرى وعن المشاريع العظيمة التي ستجعل البلاد في المقدّمة"[1].

لينحدر –للأسباب التي ذكرها المقطع السّابق– مفهوم الوطن اصطلاحا إلى مفهوم **(الوطن الإجباريّ)**وهو مفهوم ينوب فعليّا عن ذاك المفهوم الجميل، بل ويتحفظ عليه باعتباره مفهوما تجريديّا يناقضه الواقع، وهذا الواقع هو نفسه الذي يجعل الوطن –كمفهوم قيميّ– يتأرجح بين الوّاقع والتّجريد.

وهذا التحوّل لمفهوم الوطن هو تحوّل غير عبثيّ فبمجرّد أن ننتقل بمفهوم الوطن من معناه المقدّس والقيميّ والمعظّم، إلى مفهوم **(الوطن الإجباري)**وفقط، فإنّنا نفهم هذا التحوّل في مسار طويل ومعقّد مسار طويل من الفسّاد السّياسي، مسار طويل من الظّلم الاجتماعيّ، مسار طويل من الكذب والتّزييف والوعود بدءا من الاستقلال حتى اليّوم.

ولنعرّج على (مفهوم الوطن الإجباري) فهو مفهوم قاس جدّا ومفهوم جريء ومفهوم مشبّع بحمولات تمسّ مفهوم الوطن الأصل، إنه وطن منتهك، خاو، عاجز، مفروض، وقد يعتبر الكثير من النّقاد الذين يملكون حساسيّات ضدّ المفاهيم بأن هذا المفهوم الجديد **(الوطن الإجباري)** هو مفهوم يقود صاحبه إلى مجابهة تهمة التّخوين.

وهذا المفهوم بقدر ما يضعنا أمام نقد سياسيّ صريح وواضح للنّظام السياسيّ في الجزائر ومسؤوليّته على واقع الوطن والشّعب، بقدر ما يضعنا من جهة أخرى أمام قضيّة ولنسمّها قضيّة وطنيّة حسّاسة ومهمّة وهي موقف الكتّاب الجزائريين المعاصرين– والشّباب تحديدا –من تلك الأنساق الكبرى والتي أصطلح عليها بالسّرديّات الكبرى كالوطن والوطنيّة مثلا.

الموقف الذي يتبنّاه الكاتب **سمير قسيمي** –الذي عبّر عنه سارده بطريقة أو بأخرى– هو موقف جريء جدّا فأن تنعت الوطن بالوطن الإجباريّ معناه أن تنتهك نسقا محرّما ومفهوما واحدا غير قابل للتعدّد أو الاختزال أو المواربة، فالوطن في أبجديّات الشّعوب هو الوطن ولا غير، وقد

[1]– المرجع نفسه، ص 17.

ننتقد سياسيه وحكامه وأنظمته الفاسدة عادة، لكنّنا في الغالب نتفق على تبريء الوطن من تهم السّياسيين"إنّ الوطن هو المكان والأرض التّي ننتمي إليها، والبلد الذّي نحصل على الجنسيّة منه، هو الذّي له حدود جغرافيّة معلومة، ويكبر الوطن على تلك المساحة الجغرافيّة ليصبح عقيدة وروحا ووجدانا يجمع كلّ أفراده"[1]

لكن جرأة **سمير قسيمي** –من خلال نصوصه– تكمن في أنّه أبان موقفه السّياسي اعتمادا على سحب المفاهيم الكبرى نحو زاوية النّقد، فيتم التنصّل من تلك القيّم الكبرى كالوطنيّة انطلاقا من كونها مفاهيم مدجّنة ومفاهيم غير حرّة، ومفاهيم مستولى عليها سياسيّا، فهل يملك أحد الحقّ كاتبا كان أم مثقفا أم مواطنا عاديا أن يصف الوطن بالمكان الإجباريّ؟، ‘مّما نلمس سمات الكتابة ما بعد الحداثيّة التّي تتجاوز مفاهيم السّرديات الكبرى" لقد طالت تأثيرات الحياة المتدفّقة تجاوزات العقل المطلق، وتخطّت معالم السّرديات الكبرى، وحوّلت القيم إلى سلوكيات مجرّدة"[2]

ولا بأس أن نحاول فهم هذا التّمثيل بالوقوف على مسببات توظيف مصطلح الوطن الإجباريّ ونفهم كذلك خصائص هذا المفهوم المقترح" لم يكن في ذلك وحيدا، وهو يعلم هذا بالضّرورة، فهو على الأقلّ أحبّ زوجته لعقرها، على عكس أبناء الوطن الإجباريّ الذين يعشقون هذه الأرض العاقر دون خيار: ببساطة لأنّهم ولدوا فيها"[3].

المقطع يبدو أكثر حساسيّة إذ يبدو أنّ النّصوص تتجاوز بنا حالة المفاجأة التي أحدثها مصطلح **(الوطن الإجباريّ)** نحو تقنينه كمفهوم بديل له مبرراته الشرعيّة، ولا بأس أن نربط الأمور مع بعضها البعض كما جاءت في المقطع في شكل مقارنة بسيطة بين **حسان** الذي أحبّ زوجته العاقر بإرادته، وبين أبناء الوطن الإجباريّ الذين يحبّون وطنهم دون خيار.

والقضية هنا تنطلق من ذاك التّشبيه بين المرأة العّاقر والأرض العّاقر وهو تشبيه– كما نعلم– تقليديّ ومعروف ينتمي إلى مرجعيات التّفكير البلاغيّ عند العرب قدامى ومعاصرين، الذي تكون فيه المرأة بصفاتها موضوعا مشبّها لتربط اللّغة مع العالم بهذه الطّريقة.

---

[1]– سعاد طويل، نوال آقطي، سؤال الوطن في روايات أحلام مستغانمي، مجلّة العلامة، المجلّد 6، العدد 1، 1/ 6/ 2021، ص 143.

[2]– عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيّل، السّرد والأنساق الثّقافية، ص 16.

[3]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 66.

وبتعبير البلاغة القديمة هناك صورة تشبيهيّة تجمع المرأة العّاقر مع الأرض العّاقر ووجه الشّبه معروف وهو عدم القدرة على الإنجاب، وهي صورة من المنطقيّ أن تستحضر في ظلّ حالة اليّأس من الوضع السّياسي في الجزائر، الذي تبدو الجزائر عاجزة فعلا عن إنجاب رجل صالح يحكمها أو حتى رجالا رشيدين وغير فاسدين على الأقلّ.

لكن حساسيّة الطّرح تكمن في السّؤال الآتي: هل حبّ الوطن هو حبّ مشروط؟

لأنّ تلك المقارنة بين حبّ **حسان** الاختياريّ لزوجته العّاقر، وحبّ أبناء الوطن الإجباريّ لأرضهم العّاقر الذي يبدو إجباريّا هو الآخر، تزعزع مفهوم "**الوطن**" كمفهوم نقيّ وتنسف معه مقولات الوطنيّة، وحبّ الوطن من الإيمان، والمحبّة غير المشروطة للأرض وللوطن، والتّضحية بالنّفس والنّفيس من أجل الوطن، بل وتقلّبها بجعلها نموذجا غير مقبول وتعرضها للنّقد، ليصير هذا الحبّ خيّارا مفروضا كذلك، وهنا الطّرح يزداد خطورة لأنّ فكرة حبّ الوطن لأجل الحبّ وفقط، وحبّ الوطن الذي يبدو فكرة نتشرّبها منذ الولادة دونما إحساس، يصيرها المقطع محلّ نقد وبلا جدوى.

ولقد تساءلنا منذ قليل عمّا إذا كان حبّ الوطن مشروطا والوطنيّة كذلك، ونجيب بناء على طروحات النّص بأن نعم حبّ الوطن حبّ مشروط، مشروط بمدى قدرة هذا الوطن أو الأرض على إنجاب أبناء صالحين وحكام نظيفين يحقّقون العدل والمساواة، وإن لم يفعل ماذا نصنع بحبّه؟

حينما يكون حبّ الوطن مشروطا بقدرته على إخراج رجال صالحين لا غير فسيكون الوطن فعليّا كتلك المرأة العّاقر التي تفقد مكانتها عند زوجها وفي المجتمع لمجرّد أن ليس لديها القدرة على الإنجاب، لأنّ الحبّ والمكانة والاحترام التي من المفروض أن تحظى بهم لذاتها، صاروا تحديدا رهينة هذه المقدرة على الإنجاب لا غير.

وبناء على هذا الطّرح سنسمح للسياسيّ بامتلاك كل شيء الوطن والمواطنين، والأرض، وحتى المفاهيم الوطن، والوطنيّة، وحبّ الوطن، وجميع القيّم التي يفرزها مفهوم الوطن ستكون محلّ استيلاء وسطو من الحاكمين.

وبناء على ذلك ليس لدينا الحقّ في حبّ وطن سياسيوه فاسدون، ولا تستحق هذه الأرض التي تسمى الوطن الحبّ لأنّها ببساطة أرض عاقر، وليس لدينا الحقّ في أن نتغنى بحبّ هذا

الوطن لأنّ السياسيّ الفاسد والظّالم والمستبّد يفعل ذلك كذبا، وهذه الفكرة تشيع فكرة أخرى أكثر سلبيّة وهي فكرة الانسحابيّة، فأن تتبنى هذا المعنى الانسحابيّ في الحياة يجعل كلّ القضايا الكبرى أو حتى الصغرى غير ثابتة وقابلة للتّخلي في أيّ وقت.

هذه إذن فكرة حبّ الوطن المشروط التي تبناها النّص وبالرّغم من أنّ الفكرة بهذه الطّريقة فرضتها سياسة النّقد الموجّه للمعطى السياسيّ، لكنّنا نعارض هذه الفكرة بهذه الصّيغة تحديدا بالرّغم من علمنا بمنطقها وسياقها الخاص، ففكرة **الوطن الإجباريّ** وحبّ الوطن المشروط هي فكرة قاتلة لعلاقة الإنسان بمكان ولادته وهي علاقة تحكي حبّا غير مشروط في الغّالب"

فأن ننقد طريقة التّفكير ونظام الحكم في الجزائر لا يعني أن ننحاز نحو فكر الإلغاء حتى وإن كانت هذه المفاهيم طرحت لتبيان تلك الفروقات التي غالبا ما تكون بين حبّ الوطن الذي يتبنّاه الحاكمون وحبّ الوطن الذي يتبنّاه المحكومون، لأنّ الحبّ الأوّل خادع، وزائف، وغائي، بالرّغم من صوته المرتفع، بينما حبّ الوطن الثّاني يبدو أقلّ صوتا وأكثر صدقا، ولا ندري إلى أيّ مدى تكون هذه المفارقة صحيحة إذا ما اعتبرنا أنّ ذاك الحاكم من ذاك المحكوم وإذا ما استحضرنا نص الحديث الشّريف حرفيّا كيفما تكونوا يولى عليكم.

وهنا تبدو فكرة حبّ الوطن المشروط أكثر سوءا من حبّ الوطن المقرون بالفساد عند السّياسيين لأنّ كلا النّظرتين تنطلقان من غاية، فحبّ الوطن مقرون في كلتا الحالتين بالأخذ وبما يمكن أن يقدّمه الوطن من عطايا لا غير، وهنا كون نظرتنا للوطن نظرة مصلحيّة لا نظرة طبيعيّة مبنيّة على حبّ فطريّ وغريزيّ، وفي هذا نورد هذا المقطع الذي يسير في السّياق ذاته والذي ينتقد الوطن لأنّه لا يضمن لمواطنيه غير الولادة والموت" رائحتها تجعلهم يغيبون عن الوعي وربما تجعلهم يسرحون في وطن آخر غير الوطن الإجباريّ هذا الذي لم يضمن لهم غير الولادة والموت"[1].

فهل يحقّ لنا ونحن نوجّه النّقد للسياسيّ وللحاكم الذي لم نسمه إلا رمزا أو تمويها بالمخرج المتذاكيّ أن ننتهك حرمات الوطن الذي كان بكل أسف إجباريّا، وحمولات النّقد الموجّهة صراحة

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 59.

ومباشرة للحاكم وللسياسيّ كانت أقلّ حدّة من حمولات الوطن الجريح إذ يبدو أنّ النّصوص قد حمّلته مسؤوليّة فساد حاكميه فصبت جام غضبها عليه الذي تحمّلها هو في صمت.

فكرة **(الوطن الإجباريّ)** تخلق زوايا نظر كثيرة سنلاحقها بالتّحليل فكرة فكرة لأنّها تبدو فكرة متشابكة كخيوط عنكبوت.

ننتقل من فكرة طرح هذا المفهوم كمفهوم إشكاليّ أولا وكمفهوم صادم، إلى تبعاته إذ أنّ النّصوص كانت تطرح هذا المفهوم أوّلا وتشرحه وبعدها تنتقل للتّبرير على ضرورة استخدام هذا المصطلح تحديدا ليبدأ مفهوم الوطن ككل بالتّهاوي وليس فقط**(الوطن الإجباريّ)**، يقول **حسان**"تلك التي جعلته يتصوّر كلّما تقدّم فيها أنّ مقته للوطن يتزايد أكثر فأكثر، عرف أخيرا أنّه لم يكن شاذّا في هذا العالم المتبجح بالوطنيّة الزّائفة، ثمّة من هم أكثر منه نبذا لفكرة الوطن الإجباريّ، ذاك الذي تولد فيه، لتموت فحسب"[1].

فكرة المقت تبدو فكرة مذمومة وفكرة كريهة جدّا حينما يرتبط هذا المعنى بالوطن، حتى ولو كان وطنا إجباريّا، ولو أنّ المقت هنا مربوط ب"**الوطن**" الذي يوضع بين مزدوجتين غالبا تفريقا له عن الوطن الفعليّ، لكنّها تبقى فكرة مرفوضة بالنّسبة إلينا فما ذنب الوطن إن كان حكامه فاسدون؟ لا ندري إلى أي مدى يمكن أن نقدّم الوطن كمحرقة أو أن نستخدمه ككبش فداء؟

وبعيدا عن فكرة الرّفض والقبول، فإنّ الكتابة في هذا المقطع تتميّز في رسم المعنى المراد لأنّها كانت تقوم بوظيفة الكتابة الحقيقيّة وهي إضاءة الجوانب الأكثر ظلما والأكثر تعقيدا، لأنّها كانت صريحة جدّا في نقل وجهة النّظر التي تبدو –بعيدا عن الرّفض والقبول كما قلنا– فكرة لها زاوية نظر صحيحة، لأنّ التبجّح بالوطنيّة في ظلّ أوضاع اجتماعيّة وسياسيّة سيّئة وفي ظلّ نظام حكم يروج كثيرا باسم الوطنيّة ويقتات على ظهرها، نوعا من التّدجين غير المباشر، لذلك فإنّ هذا الرّأي الذي تبناه السّارد على لسان **حسان ربيعي** يبدو رأيا سديدا ويعبّر عن وجهة نظر الكثير من الجزائريين والتّعبير عنه بكل حريّة وشفافية هو حقّ مكفول سرديّا وفنيّا وواقعيّا كذلك.

ولا ننكر أنّ الفكرة فيها الكثير من الحساسيّة والكثير من جرح المشاعر خصوصا للذين لا يستطيعون أن يجمعوا بين هذين المفهومين المقت من جهة والوطن من جهة ثانيّة، ولا يهمّ

[1]– المرجع نفسه، ص 19.

التّسميّات وطنا اختياريّا أو عاديّا كان لا يهمّ، فهؤلاء يمثّلون كذلك جزءا مهمّا من تركيبة المجتمع الجزائري الذين يحيطون الوطن كمفهوم وكوجود مقدّس بأسلاك شائكة بالرّغم من كون البعض منهم يعيش أكثر الأوضاع قساوة إذ "يصبح الانتماء الوجداني والنّفسي والولاء والإخلاص والاعتزاز بهذا الوطن هو التّعريف الحقيقي للوطن في قلب كلّ فرد"[1]

وهذا المقت ل**(الوطن الإجباريّ)** ستكون وجهة نظر مقبولة من ناحية أخرى إذا ما نظرنا إليها من زاوية الشّخصيّة المتحدّثة، **فحسان ربيعي** هامش اجتماعيّ فهو ابن أمّه وكلّ الرّجال، ولد غير شرعي، وأمّه ضحيّة اغتصاب، وجهه طويل وقبيح المنظر، ويتناول أدويّة خاصّة بالأعصاب ومتزوّج من امرأة عاقر ومطلقة مرّتين، فمن الطّبيعي أن تعتريه مشاعر المقت والسّخط على كلّ شيء يتعلّق بالحياة ومن الطّبيعي أن تفقد جميع القيّم والمبادئ بريقها أيّا كانت.

في حاله **حسان ربيعي** وغيره من فئات الهوامش الاجتماعيّة لا تبدو القيّم ذات أهميّة ويبدو مجرّد الحديث عنها بحضورهم ترهات وبلا ضرورة، ونستشهد بقول **حسان** نفسه عن هذا المعنى" أدرك ذلك كما أدرك الآن وهو جالس في قطار كهربائيّ لا كهرباء فيه، أنّ القيمة كأي شيء آخر في هذا الوطن المظلم يمكن أن تدجّن"[2].

وتفسير حالة المقت الذي يحملها حسان ربيعي ضدّ الوطن الإجباريّ الذي لا يضمن له سوى الولادة والموت تزداد ضراوة ويصير المقت مشاعر سلبيّة عديدة وغضبا عارما حاله حال كلّ الهوامش في المجتمع مثل أطفال الانتشاء، واللّصوص، والمتشرّدين وغيرهم وإن كانت هذه النّظرة تبدو غير مقبولة حينما تربط القيّم بالفئات المرتاحة فقط، وهذه الحالة تجسّد في مقطع تناصيّ بين **حسان ربيعي** وبين **ميودراك بولاتوفيتش** صاحب رواية " **رجال بأربعة أصابع**"التي يطالعها **حسان ربيعي** أثناء انتظاره إصلاح العطب في القطار يقول" لم يهمل نفسه وشرع في القراءة:

قدر تقول؟... أجل قدر لكنّه خنزيري

ففي البدايّة تحبّ وطنك وتجاهد من أجله

تنزف وتفخر بدمك النّازف

لكن الوطن الغالي يلفظك على مزبلة غريبة، نازفا مثخنا بالجراح والدموع..

[1] سعاد طويل، نوال آقطني، سؤال الوطن في روايات أحلام مستغانمي، ص 144.

[2] – سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 30.

تقول يا وطني الوحيد، لا تسمح لهم أن يبصقوا ابنك، لكنّهم يطردونك من فوق المزبلة مشفوعا بنباح الكلاب وأبشع النّعوت...

ثم تتبع أناسا يشتمل عليك حبّهم، وتغدو نازحا، تائها، لا تعرف شرقك من غربك"[1].

إشكاليّة علاقة الإنسان بوطنه تبدو عند **ميودراك بولاتوفيتش** بأنّها تبدو حكاية طويلة لها بدايّة ولها نهايّة ففي البدايّة يكون الوطن وطنا وفقط، وطنا لا يساوم، فطواعيّة يضحي لأجله يقدّم نفسه لأجله يجاهد، يحارب، ينزف، وتكون كل هذه الأفعال أفعال فخر، لكن النّهاية ليست كالبدايّة إذ من المفروض أنّ أفعال التّضحية، النزف، الجهاد، الحرب، والتي تجسد تلك العلاقة الأزليّة والحميمة جدّا بين الإنسان ووطنه، والتي تخلق ذاك التّناغم المعروف وغير المفسّر أحيانا والتي تجعل تلك الأعمال على –خطورتها– أعمالا تأتي طواعيّة وبكلّ حبّ، فمن المفروض أنّ هذا التّناغم يقابل باحتواء غير مشروط لكن هذا لم يحدث عند **بولاتوفيتش** لأنّه صار المضحيّ والمجاهد والنّازف والمطرود، صار هو نفسه الإنسان المنبوذ وهذا ما فسّر هذا التحوّل في علاقة الإنسان بوطنه من التّناغم إلى الكفر.

من جهة مماثلة يربط السّرد عن طريق استحضار شخصيّة **بولاتوفيتش** بين قيّم هذه الشّخصيّة وموقفها وبين ما حدث في الجزائر بعد ثورتها التّحريرية، فالإنسان المنبوذ في الجزائر المحرّرة هو ذاته **بولاتوفيتش** الذّي بإمكانه أن يتجسّد في كلّ زمان ومكان، فحينما نقارن بين وطن **بولاتوفيتش** ووطن حسان ربيعي الجزائر المحرّرة جزائر الاستقلال نجد تشابها يجعل تبني الموقف تبنيا مقبولا إلى حدّ ما، فالجزائر بعد الاستقلال عرفت تحوّلا كبيرا عن المفاهيم الكبرى التي أسّست للثّورة التحّريرية بالاستيلاء على هذه المفاهيم كالجّهاد والثّورة والشهّداء لصالح قوانين السّياسة والسّياسيين وهو ما يعبّر عنه بانتهاك القيّم الثّورية.

" فجأة صرخ الصّوت الغائر فيه:

أرأيت لهذا تحبّ بولاتوفيتش، إنه مثلك لا يؤمن، لا يصدّق، ولا يحلم، غير أنّه عكسك أيضا، لم يكن يخشى أن يخبر النّاس بكرهه للوطن العّاهر، وطن الخنازير، كان يصرخ غير آبه بمن يستمع إليه "لم يعد يهمّني اسمك يا وطني، فهيّا لنصفي حساباتنا، خذ كلّ ما أعطيتني خذ

[1]– المرجع نفسه، ص 96–97..

اسمي أوّلا وحرّرني من قدرك وظلامك" أما أنت فلا تجرؤ ولن تجرؤ أبدا حتى على سماع صوتك"[1].

ويحتاج هذا التّقارب مرّة أخرى الذي يورده السّارد في شكل تمازج خطابيّ وفنيّ بين الشّخصيّتين، إلى تحليل واف وهو تقارب مقصود سرديّا لأنّ ما يصرح به **بولاتوفيتش** وأفكاره عن الوطن جريئة جدّا وقاسيّة، لذلك فإنّ شخصيّة **حسان ربيعي** تستثمرها لتتخفى خلف جرأتها لأنّها تطرح أفكارا خطيرة عليها أن تتعرض للتّعديل أو تخضع لنوع من التّخفيف، تخفيف باستعمال شخصيّة أخرى من ثقافة أخرى مختلفة تطرح هذا المعنى عن الوطن والوطنيّة وعن الألفاظ المسيئة التي كانت من نصيب الوطن وأضيفت إليه عمدا.

نحن أمام مفاهيم أخرى للوطن أو لنقل صفات أخرى تنضاف إلى صفة الإجباريّ، لكنّها صفات تتجاوزها إلى أوصاف أعمق، إذ يبدو وصف الإجباريّ وصفا رحيما أمام ما تطرحه أوصاف الوطن المظلم، الوطن العّاهر، وطن الخنازير وإلى غيرها من الأوصاف التي تذهب بعيدا في نبذ قيّم الوطنيّة حتى ولو كانت الأوصاف هذه ترد على لسان **بولاتوفيتش** الذي يبدو أنّه ينبذ وطنه لأنّه تخلى عنه، لكن **حسان ربيعي** حتى وإن كان في مقارنته مع هذا الأخير يبدو جبانا ولا يملك التّصريح بحقيقة مواقفه مثله. لكن **بولاتوفيتش** لم يكن نائبه في التّعبير عن مشاعره ضدّ وطنه فحسب، فلقد كان يسترسل معه استرسالا في مقته لوطنه، في رغبته في التّخلص منه وتصفيّة حساباته ليس هذا فحسب، لقد كان ملهمه في النّهاية ولسان حاله.

تعالوا لنحلّل معا ولنضع خطوطا عريضة تحت تعابير المقاطع السّابقة:

لكن الوطن الغالي يلفظك على مزبلة غريبة

كرهه للوطن العّاهر وطن الخنازير

لم يعد يهمّني اسمك يا وطني

هيّا لنصفي حساباتنا

خذ كل ما أعطيتني اسمي

حرّرني من قدرك وظلامك

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 30.

بعد هذه العمليّة الإحصائية البسيطة للدّوال والتّعابير نجد أنّها تشتمل على فكرة خطيرة وهي التحرّر من الوطن وليس تحرير الوطن من الظّلم والاستبداد والهيمنة كما يرتبط في أذهاننا حين يذكر الوطن، خصوصا وأنّ لدينا في الجزائر تاريخا ثوريّا وتحرريّا كبيرا، إذ تبدو فكرة التحّرر من الوطن والوطنيّة وكلّ ما يتعلّق بهذه التيمة فكرة منشودة وغاية قصوى للشّخصيّة.

وبعيدا عن الإشكال الذي ستطرحه من خلال جرح مشاعر الوطنيّة عند الكثيرين فإنّها ستطرح إشكالا آخر خاصا بطبيعة هذ الفكرة- في حدّ ذاتها- فبالرّغم من غاياتها العميقة التي ترمي إلى توجيه النّقد إلى كلّ العابثين السّياسيين بمصير البلاد والعباد، وبالرّغم من كونها حالة التحرّر من الوطن هذه حالة صعبة جدّا وقاسيّة ولا تصدر إلّا من حالة العجز واليأس والقنوط ولا تحرّكها في الغالب إلّا مشاعر المرارة.

لكنّها تطرح الإشكال التّالي: إنّ الهيمنة السّياسية، والحاكم الفاسد، والظّلم الاجتماعيّ، والتّهميش وانحصار حريّة التّعبير وغيرها، ليست مبرّرا كافيا للتّخلي عن الوطن وتصفيّة الحسابات معه، وليست مبرّرا كذلك لأن نجعل الوطن عدوا أو عبئا علينا التّخلص منه، لأنّها تبدو فكرة أنانيّة جدّا وفكرة تجمع بين ذاك السّياسي الذي يعامل الوطن كملكيّة خاصّة ورثت له دون وصيّة فلا وصيّة لوارث كما نعرف، أو على الأقلّ منجم ذهب خاص، وبين ذاك المواطن إنسانا عاديا كان أو مثقّفا مظلوما أو يائسا أو عاجزا مهمّشا أو مقهورا -لا يهمّ-الذي يتخلى عن وطنه وينبذه لمجرّد أنّ هذا الوطن لم يوفر له شيئا أو لم يحقّق له أحلامه بأن يحيى حياة اجتماعيّة سعيدة.

فكلاهما- السّياسي الفاسد والمواطن اليّائس- ينظرون للوطن نظرة براغماتية، كلاهما يحبّ هذا الوطن بمدى قدرته على العطاء، وبتعبير مختلف إنّ حبّ الوطن الآن صار مرتبطا بفكرة الأخذ وبما يمكن أن يقدّمه لنا الوطن في الأخير.

قد تلقى فكرة الجمع بين السّياسي والمواطن في طريقة نظرتهما للوطن الكثير من النّقد والكثير من الاستهجان نظرا لأنّ فكرة التحرّر من الوطن لم تكن موجودة أصلا ولم تكن لتذكر لولا الفساد السّياسي في النّهاية، لكننا من وجهة نظرنا نحن فإنّ التقوقع في خانة الضحيّة ولو كان في غالب الأحيان واقعا معاشا، سيجعل كل شيء قابلا للمساومة وكل شيء فاقدا للقيمة وسيصبح كل شيء مهما كان عظيما خاضعا لشعار الغاية تبرّر الوسيلة.

وفقا لهذه النّظرة يصبح كل شيء متأرجحا وغير ثابت، ونقصد هنا حتى القيّم والمبادئ الكبرى التي تعدّ ضرورية لتنظيم المجتمعات ولضمان سيرورتها الطّبيعية تصبح متحوّلة بتحوّل الأوضاع والسّياقات ، يقول محمد الجابري في ذات السّياق" إنّ نظام "القيّم " ليس مجرّد خصال حميدة، أو غير حميدة، يتّصف بها الفرد فتكون خلقا له، بل هو بالدّرجة الأولى معايير للسّلوك الاجتماعيّ والتّدبير السّياسي ومحدّدات لرؤية العالم واستشراف المطلق"[1].

ونشير في هذا السّياق إلى ذاك التّمازج النّقدي بين النّقد السّياسي من جهة وبين نقد القيّم الوطنيّة من جهة، إذ من الظاهر أنّ القيّم الوطنيّة وصورتها التي وردت بهذا بالشّكل لا تعدّ انتهاكا للقيمة في حدّ ذاتها بل هي نقد للخطاب السّياسي وأنظمته الفاسدة، وانتهاك المفاهيم يعدّ سمة ما بعد حداثية لأنّ مفاهيم مثل الوطن والوطنيّ والأرض وغيرها هي تدخل ضمن ما يعرف بالسّرديات الكبرى التي حاولت ما بعد الحداثة أن تكسّر طبيعتها المطلقيّة.

وفي السّياق ذاته نعاين قيمة كبرى ومنشودة كذلك ترتبط ارتباطا كبيرا بمفهوم الوطن في حالاته المختلفة وهي(الحريّة) والتي تكتسب معانيها من هذه الوضعيّات المختلفة للوطن، فإن كان مستعمرا ستصير الحريّة معنى مرتبطا بالانعتاق الجغرافيّ والفكريّ من المستعمر، بينما إذا كان وطنا محرّرا وغير خاضع لأيّ هيمنة خارجية تكتسب الحرية معنى داخليّ فرديّ أكثر حينما تّعبر عن وضعيّة الأفراد داخل مجتمعاتهم ومدى قدرتهم على التّعبير، ومدى ممارستهم الفعليّة والحقيقيّة لحقوقهم التي تكفلها أنظمة وقوانين المجتمعات المعاصرة.

الحريّة تبدو في النّص قيمة غائبة كذلك نظرا لأنّ الانتهاك الذي أصاب مفهوم الوطن والوطنيّة قبلا كان انتهاكا ملتهما لكلّ قيمة متعلقة بالمفهوم المنتهك، وكما أسلفنا فإنّ الحريّة لها علاقة وطيدة بقيمة الوطن لذلك فمن الطّبيعيّ أن يصيبها الانتهاك كذلك.

وبما أنّ صورة الوطن أظهرتها النّصوص بتلك الطّريقة تحديدا كانت في الحقيقة صورة مصغّرة عن ذاك الواقع الموجود في الجزائر الذي يبدو واقعا مليئا بالانتهاكات السّياسية والظّلم الاجتماعيّ وغياب شبه كليّ أو كليّ لمفهوم الحقوق، وبالتّالي غياب طبيعيّ لكلّ من مفاهيم الحريّة وحريّة التّعبير وممارسة

[1]– محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، نقد العقل العربي(4)، دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، آذار/مارس 2001، ص 56.

الحقوق الفرديّة دون رقابة، بل وتحلّ مفاهيم أخرى كالهيمنة واللاعدل الاجتماعيّ والتّهميش والرّقابة والقمع، وهي مفاهيم في مجملها دالة على غياب مفهوم الحريّة في المجتمعات وتأصيل وجودها الوهميّ في شكل شعارات برّاقة وفق خطاب مألوف يمثّل إيديولوجيا سياسيّة متشابكة تهيمن على علاقة الحكام بالمحكومين" الأيديولوجيا نسق من التّصوّرات يحكم الفكر والممارسة، ويشكّل مستوى من مستويات التّشكيلة الاجتماعيّة، هناك تأثير متبادل، متداخل وثلاثي العلاقات بين البنية التّحتيّة والبنيات الحقوقيّة السياسيّة والبنية الإيديولوجيّة لأي مجتمع، تتضمّن الإيديولوجيا الأفكار السياسيّة الحقوقيّة الدّينيّة، الأخلاقيّة والجماليّة، التّي تتجلّى في أشكال تصوّرات متعدّدة للعالم ولدور الإنسان فيه، وبهذه التّصوّرات وفيها يتوافق/ يتناقض الإنسان مع عالمه"[1].

2- فلسفة القيّم وفكرة اللاجدوى

لقد عولجت القيّم الوطنيّة انطلاقا من تقديم أو تفكيك مفهوم الوطن فماذا عن القيّم الأخرى؟ لا نقول القيّم غير الوطنيّة ولكنّنا نقول القيّم الأخرى غير المنبثقة من هذا المفهوم تحديدا فهل طالها التّفكيك كذلك؟ وهل نوقشت انطلاقا من تقديم مفاهيم مضادة تناهض تلك القيّم وجوهرها الكائن؟ هذا ما سنعالجه في هذا الجزء من البحث بالنّظر إلى بعض القيّم الأخرى، ونحن نعالج مبحث الهيمنة السّياسية فمن الطبيعيّ أن نفسّر تمثيلات القيّم الوطنيّة، لكن قد يعترض معترض حول مناقشة فلسفة القيّم عامة داخل مباحث تناقش الخطابات السّياسية؟والإجابة تقترن برؤية طاغية على النّصوص مفادها أنّ الهيمنة السّياسية تكشف في الغالب عن وجه قبيح للمجتمع يتكشف في شكل غياب كليّ للمنظومة القيميّة والأخلاقيّة التي تعزى إليها صحة المجتمعات وسلامتها. إضافة إلى تغيّر مفهوم القيمة تلقائيّا في عصرنا الحالي حيث غدى مفهوما قابلا لأن يكون بعدّة أوجه" ومن سمات القيّم في عصرنا الحاضر أنّها متعدّدة متعارضة، وأنّها واقعة مع ذلك تحت تأثير الاتجاه نحو توحيد العالم، بفضل وسائل الاتصال والنّقل والنّشر" [2].

[1]– عمار بلّحسن، الأدب والإيديولوجيا، ج، ج، تانسيفت، ط2، الدّار البيضاء، 1991، ص 45.

[2]– صلاح قنصوة، نظريّة القيم في الفكر المعاصر، دار التّنوير، بيروت لبنان، 2010، ص 12.

لقد كان انتهاك القيّم وعدم ممارستها فعلا طوعيّا أحيانا تسيّره طريقة تفكير هي أقرب للعبثيّة تجعل تبني القيمة كعدمها، وهذا كان سلوكا خاصا بالشّخصيات البطلة والسّاردة في أغلب الأحيان الحاملة لفكر مختلف يجعل من تبني القيمة نوعا من المجاراة لسلوكات يفرضها المجتمع على مواطنيه فرضا.

لذلك فإنّ التّحلل منها هو تحلّل في الأساس من رقابة اجتماعيّة ومن سلوكات قد تبدو جيّدة لكنّها تخضع للوعي الجمعيّ أكثر مما تعدّ سلوكا نابعا عن قناعة تامّة انطلاقا من أنّ" هذه القيّم تأخذ طبيعة الظّاهرة الاجتماعيّة فتصبح مفروضة علينا، بوصفها توجد خارجنا فتعدّل من رغباتنا بدل أن تكون صادرة عنها"[1].

أحيانا كانت تلك الشّخصيات تتعامل وفق منطق خالف تعرف دونما سبب فمادامت القيمة كمفهوم مهيمن ومفهوم ممارس فعليّا ومفهوم مقنّن اجتماعيّا، فلا بأس من وجود أشخاص آخرين لا يعترفون بهذا المفهوم ولا يمارسونه فعليّا، وبالتّالي لا ينطبق عليهم التّفكير الجمعيّ الغالب على المجتمع، وهو شكل من أشكال التّشكيك في القيمة حينما تتحوّل إلى وسيلة هيمنة ثابتة" وهكذا نستطيع أن ندّعي أن لفظ" قيّم" له علاقة بالمثل الأخلاقية والاجتماعية، مادامت قيّم الأشياء مستقلة عن إرادة الأفراد ومساوماتهم وبالتّالي ثابتة أو شبه ثابتة"[2].

بينما هناك قيّم أخرى حظيت بالنّقد لأنّها تمثّل تناقضات الثّقافة لذلك فهي غير جديرة بالاحترام كونها قيّم مكرّسة للهيمنة وقيّم مكرّسة لسلوكات اجتماعيّة تتّخذ من تلك المعاني البرّاقة والنّقية التي تحملها القيمة غطاء اجتماعيّا زائفا في الغالب، تلك القيّم كثيرا ما كانت مرتبطة بعلاقة الرّجل بالمرأة وبوضعية المرأة في المجتمع.

أوردنا مجموعة من القيّم ثم أردفناها بالتّحليل الآتي"

***الصداقة:** "غير أنّه اختفى بكل بساطة، تماما ككل الأصدقاء الذين حاولت دون جدوى إبقاءهم في عالمي منذ طفولتي، جميعهم اختفوا هكذا بكل بساطة"[3].

***الرجلة(الرجولة):** "انقرضت الرّجلة التي كثيرا ماكان خالي سيدي أحمد بن يونس يحكي لي عنها في صغري، والتي كنت بدوري أتلذّذ بالقراءة عنها في كتابات نجيب محفوظ، رجلة تترجم

[1]– محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، ص 56.

[2]– محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، ص 54.

[3]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 17.

كل معاني الأنفة، الكرامة، المروءة ، الشّجاعة، والأهم تعني كل ما يحفظ للإنسان إنسانيّته، الآن أصبحت الرّجلة مرادف للحقرة، الحيوانية، وربما أحيانا.. الذّكورة، لا غير"[1].

***العفاف:** " فقد أدرك منذ زمن طويل أنّ العفاف لا يحتاج عادة إلّا لبعض الإقناع ليغيّر ثوبه، لا أحد يفهم هذه الحكمة أكثر منه وهو ابن أمه وكلّ الرّجال"[2].

***البراءة:**"لقد صار يؤمن بأنّ كلّ شيء يخفي خلفه شيئا آخر، حتى البراءة لا براءة لها"[3].

***الالتزام:** "تسمّر عمار الطونبا في مكانه من أثر الصّدمة، وأيّ صدمة، أمّه الحنون، البشوش، الملتزمة، الحاجة التي تعرف الله، قتلت أباه، لم يشعر بنفسه إلا خارجا مهرولا"[4].

هي أمثلة نصّية عبّرت وبشكل جليّ عن فلسفة القيّم وكيفيّة تمثيلها سرديّا، وإن كانت في كثير من الأحيان تحمل صبغة نقدية لطريقة تفكير المجتمعات المعاصرة التي غدت مجتمعات تحيد منظومة القيّم تحييدا عمديا وتعزلها عن جميع السّلوكات الحياتيّة، لكنّ الرّؤية السّردية كانت قد بالغت وبشكل كبير في انتهاك مفهوم القيمة، فإن كانت القيّم الوطنيّة قد طالها الانتهاك وقد برّرنا ذلك انطلاقا من علاقتها بالمؤسّسة السّياسية وخطابها المستحوذ ورغبتها الدّائمة في الحفاظ على "النّظام العام"، فإنّنا –على العكس من ذلك– لم نستطع أن نجد تبريرا وافيا للقيمّ الأخرى وورودها بذاك الشّكل.

من غير الممكن أن تفقد كل القيّم وهجها كليّة ومن غير الممكن أن تفقد كلّ الشّخصيات قيّمها دفعة واحدة، ولقد صوّرت لنا النّصوص عالما مليئا بالشّخصيات المزيّفة، الكارهة، المحبطة، الازدواجية، الفضّة، وغير اللّبقة، اليّائسة، الدّنيئة، الرّافضة، فهل من المعقول أن تكون جميع القيّم خاضعة لفكرة" التّشكيك"؟ وهل يفسّر هذا التّمثيل فعلا المجتمع الجزائريّ الفاقد للقيمة افتقادا طوعيّا؟ أم هو تمثيل تبريري يقودنا إلى فكرة" اللاإلتزام" التي أشاعتها الرّؤية الفنيّة للنّصوص انطلاقا من أنّ كل شيء "ذو وجهين" الظّاهر الجميل والخفيّ القبيح؟ وبالتّالي فكلما سعت الشّخصية لفكّ التزامها بذاك الشيء كانت أكثر حريّة، وإن كانت الغاية من هذا التّشكيك نقد

[1]– المرجع نفسه، ص 20.

[2]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 32.

[3]– المرجع نفسه، ص 35.

[4]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 22.

الازدواجية والاغتراب التي تحظى بهما منظومة القيّم في المجتمعات المعاصرة الذي صار أسلوب حياة قائما" على رمي القيم وأنماط العيش والعلاقات المستقرّة بعيدا، ورمي الألفة مع الأشياء، والأبنيّة، والأمكنة والنّاس، والطّرائق الموروثة في السّلوك والكينونة"[1]

ولعلّ ظهور القيّم بذا الشّكل يرجع أساسا إلى تلك الرّوح الغالبة على النّصوص التي نسميها" الرّوح الفاقدة للمعنى" التي سحبت النّصوص بلغتها وأحداثها وشخوصها وزمنها ومكانها ورؤاها الفنيّة نحو العدميّة واللاجدوى، ولم تعبّر لنا الشّخصيات عن قيّم تشكّل نمط تفكير أو موقفا من الحياة كما يفترض أن تدلّ عليه القيمة" فالسّؤال عمّا ينبغي أن يتّخذه الإنسان من موقف إزاء هذا العالم المضطرب بالأحداث والثّورات في سائر عمليّات الإنسان فكرا وسلوكا، هو سؤال ينتمي إلى مجال القيّم. فقبل كلّ موقف نختاره، أو قرار نتّخذه نسأل أنفسنا: ما هي قيمة ما نعرف؟ وقيمة ما نفعل؟ وقيمة ما سنحقّقه؟"[2]

المبحث الثّالث: سؤال المرأة والهيمنة الذّكورية

من أكثر القضايا التي يصرّ الكتّاب والمبدعون على معالجتها في أعمالهم هي قضيّة المرأة والتي تختلف نظرتهم إليها اختلاف الزّوايا الفكريّة بينهم، لكنّهم يشتركون في تلك النّظرة التي تبدو أقرب إلى الفلسفة والتي تربط المرأة أو الأنوثة بشكل عام بالإبداع وتجعلها رمزيّة للجمال وللخلق.

أما ما سنعالجه في هذا الجانب فو سؤال المرأة اجتماعيا، وضعيّة المرأة ككائن ووجود متصل بالمجتمع، وبعبارة أدقّ ماهي الصّورة التي يمكن أن نكوّنها عن المرأة ونحن نقرأ كتابات **سمير قسيمي ؟**

وقد لا يخفى علينا ما تقدّمه تلك النّضالات الحثيثة التي تقوم بها الحركات النّسوية في العالم التي تظهر غالبا في خطابات شتى من بينها الأدب والنّقد النّسويين كما يصطلح عليهما التي سنحاول الاستفادة منهما قدر المستطاع في مقاربتنا لهذه القضايا، وهذا لا يعني أنّ معالجة سؤال المرأة فيا لرّوايات التي بين أيدينا، ستكون تطبيقا حرفيا لمبادئ ومباحث الخطابات النّسوية

[1]– ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التّغيير الثّقافي، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي للترجمة، بيروت، أيار(مايو) 2005، ص 333.

[2]– صلاح قنصوة، نظريّة القيم في الفكر المعاصر، ص 11.

ومطالبها الحقوقيّة اتجاه المرأة ووضعيّتها في المجتمع، بل جهدنا سينصب على معرفة الكيفيّة التي تمّ بها تمثيل المرأة في النّصوص اعتمادا على هذه المباحث والتي ستكون بمثابة الدّليل المساعد في عمليّة التّحليل، خصوصا أنّ مباحث النّسوية بشتى مجالاتها وتفرّعاتها تعدّ أحد المباحث المهمّة التي تحتفي بها فلسفة ما بعد الحداثة على اعتبار أنّها فلسفة تتبنى خطابات الهامش مهما كان نوع وفئة تلك الهوامش.

بداية ونحن نلج سؤال المرأة عند **سمير قسيمي** لا بأس من توضيح أمر في غاية الأهميّة بخصوص هذا السّؤال، وهو أنه لا يشكل سؤالا جوهريّا داخل الرّوايات السّبع، بدليل أنّ جميع الرّوايات تشترك في كون أنّ جميع شخصيّاتها البطلة هي شخصيات رجالية وهي التي تتولى عمليّة السّرد في أغلب الأحيان، حتى أنّ صوت المرأة لا يسمع إلا من خلال السّارد أو البطل الذي يكون رجلا دائما ماعدا الرّوايتين الأخيرتين **(هلابيل وكتاب الماشاء)** اللّتين نلمس فيهما اعتماد تقنية تعدّد الأصوات والتي تتيح لنا الاستماع إلى جميع الشّخصيات بلسانها هي دون أن تكون متخفيّة خلف صوت مهيمن واحد.

كما يمكننا ملاحظة أنّ سؤال المرأة هنا لا يتمّ طرحه بقوّة كما هو الحال في معظم الرّوايات النّسائية الذي يكاد يكون السّؤال المهيمن حتى لا نقول السّؤال الوحيد في النّص، بل تتمّ معالجته في سياق نصيّ متصل بأحداث معيّنة في الرّواية تخدم غايات فنيّة في السّياق ذاته ولا يتمّ التّطرق إليه في سياق منفصل خاص به على المطلق، لكنّه وإن كان سؤالا غير قارّ لكنّه كان مبحثا غنيّا.

وغالبا ما يكون سؤال المرأة عند **سمير قسيمي** مندرجا ضمن سياق النّقد الموجّه للمجتمع وللمعايير التي تحكمه التي غالبا ماتكون معايير مزدوّجة تتحكّم فيها الثّقافة المهيمنة والتي تساهم في التّمييز بين الرجل والمرأة، هذا التّمييز الذي يظهر بدوره في شكل ممارسات اجتماعيّة متوارثة تنمّط صورة المرأة وتجعل لها نموذجا لا يجب أن تحيد عنه" التّمايز الذي يصنف المرأة في درجة دنيا أمام الرّجل هو بناء اجتماعي تكرّسه في اللّاوعي البنيّات الميثولوجيّة والطقوسيّة والدينيّة وتضفي عليه مشروعيّة حتى يبدو الأمر كأنّه شيء عادي وضمن منطق الأشياء، وأي خروج عنه

يتمّ اعتباره خروجا عن النّظام الاجتماعيّ العام"[1] وبالتّالي فإنّ هذا السّؤال يتمّ صياغته في شكل خطاب احتجاج ورفض لهذه المنظومة الاجتماعيّة بالكشف عن زيف معاييرها.

ويبقى سؤال المرأة عند **سمير قسيمي** سؤالا جانبيا تفرضه سياقات نصيّة معيّنة وهذا ما سنحاول تقديم شروحات حوله ونحن نحلّل ونستقصي النّماذج الأنثويّة في المدوّنة التي كانت بدورها تسير في المسار نفسه الذي يتّخذه سؤال المرأة في النّص، إذ نلمس شخصيّات نسائيّة دائما ما تتموقع في موقع الضحيّة وكذلك شخصيّات غير جريئة ولا ثائرة ولا محتجّة إلا بالقدر الضّئيل، ونرى كذلك شخصيّات ناجحة اجتماعيّا لكنّها غير فاعلة فنيّا وتبدو دائما شخصيّات باهتة تتوارى خلف سلطة أو معطى ما، وربما هذا ما جعل تمثيل المرأة عند **سمير قسيمي** تمثيلا مكرّسا للموجود مع خلق خطاب احتجاج على وضعيّتها المجتمعيّة، لكنّه احتجاج بصوت خافت وغالبا ما يكون على لسان الرّجل شخصيّة أو راويا وهذا اعتراضنا في الأساس فلقد كان طرحا قويّا لوكان على لسان المرأة ذاتها.

المطلب الأوّل: صورة المرأة من عبور النّسق المهيمن نحو خطاب الاحتجاج

لا تتّخذ قضيّة مظلومية المرأة في المجتمع الجزائري داخل المدوّنة –كما قلنا– الشّكل ذاته التي تحضر به مثلا في الكتابات النّسائية، حيث يتمّ التّركيز على هذا الجانب بشكل قويّ، ويتمّ ذلك تحت سطوة الأنساق وهيمنتها رمزيّا، وإن كان الغاية هي نقد النّسق في حدّ ذاته.

لكن الأمر عند سمير قسيمي يتم بشكل مختلف ويتمّ بنوع من الأريحية بعيدا عن ضغط الأنساق الذّكوريّة أو الأبويّة، وهذا يرجع في اعتقادنا أن تمثّل المظلومية عند الكاتب الرّجل لا يكون بنفس تمثّل الكاتبة الأنثى، فالكاتب يكتب وفق ما يراه ووفق ما يعتقده هو، لكن المرأة تكتب انطلاقا من وضعيّتها هي أي تمثّل الوضع حقيقة ورمزا، فحتى عمليّة الكتابة تتمّ تحت ضغط هذا النّسق في حدّ ذاته.

لذلك توجّه الكاتبة نظرها إلى إبراز جوانب الضحيّة، ومشروعيّة الحضور، بينما يتجّه الكاتب الرّجل إلى نقد النّسق في حدّ ذاته ليطرح القضيّة بشكل أكثر موضوعيّة، لذلك فقد تكون التّمثيلات التي تنظر للأمور من الخارج أكثر عمقا من التّمثيلات التي تنطلق من الدّاخل وإن كان يبدو أنّ

[1]–رحال بوبريك، بركة النساء الدين بصيغة المؤنث، إفريقيا الشرق، المغرب، 2010، ص 13.

العكس هو الأصح، ولا نريد في هذا المقام أن نخوض في مقارنات بين الفروقات بين الكتابة النّسائية والكتابة التي يكتبها الرّجال حول موضوع المرأة، مع كامل التحفّظ على هذين المصطلحين، لأنّها ليست موضوعنا بالأساس لكنّها ملاحظة تخدم بحثنا قمنا بإيرادها في شكل ملحوظة توضيحيّة.

نعود إلى تصحيح الرّؤية التي تبناها الكاتب في مقاربة موضوع المرأة في المجتمعات العربيّة بشكل عام مادام ينطلق من المجتمع الجزائري كعيّنة مصغّرة، وهي مقاربات تخاطب الرّؤية المضادّة بشكل صريح وتخلق نوعا من الحوار الثّقافي معه وتقوم بهدم حتميّاته بكلّ هدوء، سواء في شكل حوار أو محادثة هادئة أو مجرّد ملاحظات صغيرة في موقف ما، وتلك المواقف والمحادثات والآراء ترشدنا نحو مسالك غير التي تفرضها الثّقافة بمرجعيّاتها، وتنقلنا نحو مسالك أخرى قد لا نعتنقها لكن تستطيع أن تجعلنا نملك القدرة على النّظر في الأشياء من زوايا مختلفة.

نبدأ من بعض المعايير الاجتماعيّة التي التصقت بالمرأة على مدى قرون، والتي لا ترتبط بأي معطى مقدّس أو علوي كما هو في العادة، ولكن هي ممارسات تعدّ في خانة المحرّم اجتماعيّا من باب العرف فقط والإجماع بتعبير الفقهاء، يتساءل النّص دائما حول مشروعيّتها إن كانت غير مؤسّسة بمنطق يقبله العقل، وسنعالج نماذج لصورة المرأة تجسّد معايير الثّقافة الذّكوريّة.

1-المرأة المدخّنة

ولنضرب مثلا صورة المرأة المدخّنة في المجتمع وعن فداحة الموقف الذي بإمكانه أن تحدثه صورة لامرأة تدخّن في الشّارع أو حتى في مكان منعزل، وهذا الطابو خاص بالمجتمع الجزائريّ تحديدا وبعض الدّول العربيّة كالخليج ولا ينطبق هذا الأمر على دول المشرق العربي فتدخين المرأة في مصر أو سوريا أو الأردن يعدّ أمرا مقبولا مثله مثل تدخين الرّجال.

ولا بأس أن نورد الحوار الآتي وبعدها نتطرق لتحليله:

عجوز تدخّن أليس أمرا غريبا؟[1]

أثمة ما يمنع امرأة من التّدخين ؟

ضحك الشّاب وأضاف:

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 68.

تعلمين أنّه من العيب أن تدخّن المرأة أمام الجميع" يكمل

لأنّها امرأة أم لأنّها تدخّن أمام الملأ؟

بل لأنّها امرأة

ومن قال ذلك؟

الجميع... الجميع يقول ذلك؟

تقصد الرّجال بالطّبع

أقصد الجميع

هذا لأنّ المرأة المدخّنة امرأة فاسدة

-أكيد

-والرّجال ؟

-ما بهم ؟

-هل إذا دخّنوا أصبحوا فاسدين ؟

-لا علاقة للتّدخين بفساد الرّجال

-ولكن له علاقة بفساد النّساء"[1].

يستوقفنا هذا الحوار رغم طوله والذي آثرنا أن نورده كلّه كي لا نبتره عن سياق الحديث عن الصورة الاجتماعية للمرأة والتي يبلورها هذا الحوار والذي موضوعه المرأة المدخّنة، والتي ترتبط بذهنية المنع التي تتمثّل في مجموعة أفعال ممنوعة على النّساء فقط دون الرّجال، ولا تكتفي هذه الذّهنية بفعل المنع فقط بل ترفقه بصوّر مشوّهة وغير مكتملة ومرفوضة اجتماعيا للنّساء اللّواتي يتعاطين مع هذا الفعل وفق حريّة شخصيّة.

ورأينا كيف أبرز لنا المقطع الحواري ردّة فعل الشّاب المقابل للمرأة (العجوز المدخّنة) والتي كانت عبارة عن دهشة عارمة وسخريّة ظاهرة، وهي ردّة فعل تواري خلفها ذهنيّات مجتمع بأكمله بدليل أنّ أسئلة المرأة العجوز كانت أسئلة باحثة عن إجابات منطقيّة للاستهجان، في حين إجابات الطّرف الآخر كانت غير مقنعة وتفتقد للدّليل الكافي الذي يبرّر المنع.

[1]- سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 70.

لذلك فإنّ هذه الأسئلة التي طرحتها العجوز لم تكن بغية الحصول على أجوبة شافية والتي تبدو أنّها على علم بها مسبقا، بل كان الهدف منها كشف ضحالة الفكر الذي يتبنى أفكارا كهذه دون أن يملك حتى مبرّرات تصوغ معتقداته، وهذا ما جعل موقف الشّاب موقفا هشّا وغير مؤسّس. وانطلاقا من أنّ تدخين المرأة فعل ينطوي تحت مسمى "العيب" فإنّ هذا العيب في حدّ ذاته يبدو غير مؤسّس هو الآخر" حيث أنّ مفهوم العيب هو مفهوم لا واعي بحت، فنحن قليلا ما نبحث في أسباب اعتبار فعل ما: فعلا معيبا أو غير معيب... وقليلا ما نسأل: من كان أوّل من اعتبر هذه الأفعال معيبة؟ وما هي الظّروف التي تمّت مراعاتها في ذلك الاعتبار؟" [1].

بدليل أنّ الشّاب عبّر عن دهشته لكنّه لم يقدّم سببا ما يفسّر لما كان هذا الفعل عيبا" فثقافة العيب لدينا غير مساءلة وغير مفهومة، أي لم يسأل أحدنا لماذا هذا التصرّف معيب ولماذا تصرّف آخر غير معيب"[2].

والنّص في نقده للمتخيّل الاجتماعيّ لا يكتفي بتفكيك معطيات الصّورة الثقّافية تجاه المرأة فحسب، بل يتعداها إلى استهجان تلك الانقيادية التي يوليها الأفراد في مواضيع كهذه، وكيف يتكوّن فكر القطيع تلقائيا من خلال التّبرير والتّخفي خلف صوت الجميع بتعبير ذلك الشّاب، والذي يتمثّل لسان الجماعة دون أن يعلم الأسباب، وكيف يتمّ فعل التبني لهذه الأفكار واحتواؤها أجيالا بعد أجيال؟، وكيف لا تفقد صلاحيتها بالتقادم؟ وبتعبير **فرنسيس بيكون Francis Bacon** هذه الأفكار تتحوّل مع الوقت إلى أصنام، هذا الأخير الذي" كان قد رأى أنّ الفكر ربما يتأثّر بشكل غير واع ب" أصنام القبيلة" (الخاصّة بالمجتمع) وب" أصنام الكهف(الخاصة بالتّربية) وب" أصنام الميدان(النّاشئة عن أوهام اللّغة) وبـ "أصنام المسرح"(الناشئة عن التّقاليد). وفعلا التّقليد والتّربية واللّغة هي المكوّنات النووية للثّقافة وتشكّل كلّها أصنام المجتمع(القبيلة)"[3].

كما أنّ صورة المرأة عادة ما تكون لصيقة بمجموعة كبيرة مما يمكن تسميّتها بالمحظورات والتي ترتبط بكثير من الأفعال والسّلوكات التي تحظر على المرأة خصوصا والتي في مجملها لا تستند إلى أسباب منطقيّة أو معقولة، وكما يقول فرويد في كتابه الطوطم والطابو" وتبدو

[1]–ماهر زروق، العقل العربي من الطفولة إلى المراهقة، دراسة اجتماعية.

[2]–ماهر زروق، العقل العربي من الطفولة إلى المراهقة.، دراسة اجتماعية.

[3]–إذغار موران، المنهج، ص 19.

المحظورات في حالات عديدة معقولة، تستهدف بشكل واضح التعفّف والزّهد، في حالات أخرى تكون غير مفهومة من حيث المحتوى، وتتعلق بصغائر تافهة"[1]، وهنا يطرح إشكال هيمنة الأشكال الثّقافية للقيّم والحياة ككلّ على سلوكنا الاجتماعيّ بشكل غير مبرّر.

2 -المرأة المطلّقة

تستوقفنا صورة أخرى في تصحيح صورة المرأة كذلك وهي طلاق المرأة أو المرأة المطلّقة التي تتّخذ سمات الدّونية والاحتقار، وتحكمها المعايير ذاتها والأحكام ذاتها التي تحكم النّماذج الأخرى كالمغتصبة والأرملة وغيرها من النّماذج والتي تقترن كذلك بتيمة العيب والعار الاجتماعيين يقول حسان عن زوجته" تزوجتني لأنّها سئمت من لقب المطلّقة فعندنا مهما كانت أسباب الطلّاق تصبح المرأة بمجرّد طلاقها عاهرا حتى وإن لم تكن كذلك"[2].

والمقطع يصوّر حالة الطلّاق للمرأة على أنّها حالة مرفوضة اجتماعيّا وانظر كيف تربط المؤسّسة الاجتماعيّة بين حالة الطلّاق وبين العهر رغم أنّهما حالتان تختلفان في الأسباب والنّتائج، وكيف تختلط المسميّات بعضها ببعض منتجة صورة اجتماعيّة نمطية حول المرأة المطلّقة والتي بطبيعة الحال تفرض عليها خيارات صعبة تجسّدها في شكل مواجهة غالبا ما تكون وطأتها قاسيّة بين مواجهة لهذه النّظرة من جهة أو الانسحاب خلفها والانكفاء تحت علاقات غير متكافئة أو علاقات جبريّة هربا فقط من الملاحقات المهينة.

3-المرأة المغتصبة

الحديث عن المرأة المغتصبة أخذ حيزّا كذلك من مساحة النّصوص سواء كان حديثا عن الأثر الذّي يخلّفه الاغتصاب على المرأة أو خطابا مدافعا ومرافعا في الوقت ذاته(وكنّا قد عالجنا جزءا من قضيّة الاغتصاب اجتماعيّا وثقافيّا في المبحث الخاصّ بصورة الأب).

تستحضر الذّات المغتصبة خطابا وحدثا ومشهدا لتنقل لنا صورة حيّة لحالة إنسانية يمارس عليها المجتمع صمتا مقنّنا حينما يدرجها ضمن الطابو، رغم أنّ فعل الاغتصاب ليس فعلا يندرج

[1]– سيغموند فرويد، الطوطم والطابو، بعض المطابقات في نفسية المتوحشين والمصابين، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص 44–45..

[2]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 171.

ضمن ما نسمّيه العيب الذي وجب أن نسكت عنه، بل هو جريمة تدينها كل المواثيق والقوانين في العالم، لكن هذه الإدانة والاستهجان يصطدمان دائما بما يمكن تسميّته ازدواجية المعايير وهي نظرة أو لنقل نظام يخلقه المجتمع ليتستّر على جرائمه تحت مسميّات عدّة تتّخذ أحيانا شكل الحرام وأحيانا شكل العيب وأحيانا أخرى قد يتّخذ أشكالا أخرى لا نملك لها تسميّة، وهي تعمل عملا مزدوّجا: التستّر من جهة، والمراقبة من جهة أخرى" أما عن فكرة العيب، فهي الطّريقة التي ابتكرتها هذه المجتمعات لممارسة دور الطّفل الصالح على بعضها البعض"[1].

كما أنّ المدوّنة حفلت بمشاهد تصويرية لفعل الاغتصاب كانت مسرودة بشكل مفصّل، ولعلّ التّركيز على كتابة التّفاصيل تفاصيل جريمة الاغتصاب كونها دائما تنقل الحقيقة كما هي دونما تزييف، وعادة ما تكون التّفاصيل مرآة صادقة لكل شيء نريد أن نظهر محاسنه أو مساوئه على حدّ السّواء.

يتحدث سارد "**تصريح بضياع**" عن أخته حمامة وكيف اغتصبت اغتصابا جماعيّا أمام عائلتها "توجّه مباشرة إلى حمامة وطرحها أرضا، في حين أمسك أحد الرّجال بيديها كي لا تتحرّك، وأخي مناد يصرخ ويبكي وكلّما فقد القدرة على الصّراخ كان يلطم رأسه على أرض الحوش الإسمنتية، حتى شج جبينه، ثم سرعان ما كان يعود إلى الصّراخ وهو يسمع صراخ حمامة والرّجال يتداولون عليها بلا توقف حتى أغمي عليه وأغمي عليها، هو من فجيعة ما رأى وهي من فجيعة ما عاشته ساعة ونصف"[2].

ويضيف" أصبحت أختي كلّما خرجت لقضاء حاجة يتربّصها المرضى والمكبوتون وتحاصرها العبارات النّابية حتى ازدادت نوبات جنونها، التي لازمتها منذ حادثة برج اخريص، وأصبحت أكثر فأكثر تعلّقا بالأقراص المهدّئة"[3].

إنّ تأثير فعل الاغتصاب على المرأة يرتسم مع الوقت في شكل مسار شديد التّعقيد يعبّر عن العالم الدّاخلي المتداعي الذي يمكن أن تعبّر عليه كلمة" انهيار" بشكل دقيق فحمامة تنهار تماما بعد فعل الاغتصاب وتنهار حياتها الدّاخليّة نتيجة انهيار مماثل ومواز في صورتها الخارجيّة، في

[1]–ماهر زروق، العقل العربي من الطفولة إلى المراهقة.

[2]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 85.

[3]–المرجع نفسه ص 92.

صورة المرأة النقيّة التي لم يلمسها أي رجل، والتي كسّرها الاغتصاب وقضى عليها حينما جعل منها امرأة مذنبة دونما ذنب.

فالمسار يبدو خطّا منحنيا نحو الأسفل إذا وضعناه في سلم بيانات:اغتصاب جماعيّ فحمل بطفل غير شرعيّ، فرحيل، فملاحقات اجتماعية من رجال مرضى، فنوبات جنون حادّة لا تطفئها إلّا المهدّئات، فولادة الطّفلة لتقتلها بشفرة حلاقة وتصير نزيلة سجن الحراش في النّهايّة.

المسار الذي تتبعناه والذي مثّلته شخصيّة حمامة مثّل في تداعيه ما كنّا نسمّيه تقليديّا بالمأساة، فحمامة مأساة إنسانيّة ومأساة مجتمع ومأساة قيم وإشكالية ثقافة غير عادلة، وهي تدين حمامة الاغتصاب حتى وإن لم تكن العبارات المدينة داخل النّص عبارات مباشرة وصريحة إلّا أنّ شخصيّة حمامة كانت كافيّة لتقول كل شيء حتى ولو كانت دائما تعيش في صمت.

الاغتصاب في الرّواية كان جزءا كبيرا من كميّة الإدانة التي حملتها النّصوص تجاه الخروقات الاجتماعيّة التي تحدث باسم الثّقافة، وما يحمله هذا المصطلح وما يندرج تحته من مضامين كثيرة تشتغل بانتظام وفق سيرورة زمنيّة طويلة مثل العرف والعادة.

ويرجعنا تجريم الاغتصاب الجماعيّ إلى إدانة مماثلة تعود بنا لتلك الفترة التي عايشها المجتمع الجزائري ّوهي سنوات المأساة الوطنيّة فترة التّسعينيات، والتي كانت حمامة نموذجا واحدا من بين نماذج كثيرة من النّساء الجزائريّات اللّواتي تعرّضن لأسوأ الاغتصابات الجماعيّة على الإطلاق، بالرّغم من كون هذا الموضوع مازال لحد الآن يلفّه كثير من الغموض وكثير من السّريّة والتكتّم، رغم مرور أكثر من عشرين سنة على المأساة وبالرّغم من قوانين المصالحة التي تبدو في ظاهرها أنّها قد تجاوزت جميع مخلّفات الأزمة الوطنيّة.

يظهر أنّ المأساة الوطنيّة مازالت مأساة ملغّمة بالرّغم من تجاوزها ظاهريّا وواقعيّا، لكن خيباتها الحقيقيّة مازالت تبعث من جديد في كلّ امرأة مغتصبة فقدت هويّتها لتصير هويّتها فعلا مفقودة سواء فقدا حقيقيّا أم فقدا معنويّا، فالمرأة المغتصبة في العشريّة السّوداء هي طابو إضافيّ ينضاف إلى طابوهاتنا الكثيرة التي لا تكاد تنتهي، فلحدّ الآن لا توجد إحصائيات صريحة حول هذه القضيّة فما بالك بدراسات جادّة وموضوعيّة نحتكم إليها لفهم وضعيّة المرأة المغتصبة في الجزائر.

كما أنّ المسار الذي مثّلته شخصيّة حمامة باعتباره جزءا من هذه المأساة يظهر أنّ خطاب المأساة ليس خطابا سطحيّا بل هو خطاب عميق وذو طبقات ولديه الكثير من الجّذور التي تمتدّ إلى الحاضر لتشوّهه، فلا يمكن مواجهة المأساة وصناعة الحاضر دون اجتثاث الجّذور.

4-المرأة والرّغبة

ننتقل إلى صيغة أخرى يتّخذها فعل تصحيح الصّورة الأنثويّة ومواجهة الأنساق المقولبة حولها من خلال التّطرق إلى موضوع شديد الحساسيّة لأنّه يرتبط بتابو آخر هو طابو الجنس إذ يعدّ هذا الأخير من المسكوتات سواء بالنّسبة للرّجل أو المرأة على حدّ السّواء." وفي كلّ الأحوال، فإنّ ما يجري حظره بصورة متشدّدة يكون حتما موضوع اشتهاء"[1].

فالمنع يستوجب الاشتهاء لذلك يصير هذا الممنوع أكثر تعقيدا وأكثر ثوريّة إن ارتبط بالمرأة، خصوصا والكاتب يناقش قضيّة الرّغبة عند الأنثى وفروقاتها عند الرّجل، هذه الفروقات التي تنبع من نبع واحد وهو أنماط الثّقافة، والحديث عن الرّغبة الجنسيّة عند المرأة هو تفكيك للطابو في حدّ ذاته وطريقة عمله الذي يصفه فرويد قائلا" والطابو يقوم على أنّ هذه المحظورات مثل الطابو غير مبرّرة الدّوافع ومجهولة الأصل لقد ظهرت ذات مرّة ويجب من ثمّ التمسّك بها نتيجة خوف لا يقاوم، ولا ضرورة لتهديد خارجيّ بالعقاب نظرا لوجود ضمان جوانيّ (الضّمير)"[2].

هذه هي الطّريقة التي تمّ بها خلق الطابو والعمل به حسب فرويد ليضيف قائلا حول الأساس الذي يبنى عليه الطابو" أساس الطابو هو فعل محظور، يوجد ميل شديد إليه في اللاشعور" [3].

تستوقفنا شخصيّة عفاف الفتاة غير العفيفة والتي لا علاقة لها مطلقا بصفة العفّة، وهذا وفقا للطّريقة الدّارجة في المدوّنة من إطلاق أسماء على شخصيات تتميّز بصفات تناقض دلالات أسمائها، رغبة في خلق نوع من التّضاد المعنويّ يكون له أثر في تشكيل معطى الصّراع.

---

[1]– سيغموند فرويد، الطوطم والطابو، ص 92.

[2]–المرجع نفسه، ص 50.

[3]–المرجع نفسه، ص 55.

عفاف اللّحم الفاسد كما يقول عنها العشيق والسّارد في الوقت ذاته، تعيد بلورة الأفكار حول الرّغبة، يقول متداركا بعدما وصفها باللّحم الفاسد الذي فقد لونه وطعمه" كثيرا ما شعرت بالأسف عليها ليس لما فعلناه سويّة– لأنّه لا يؤسف عليه، فلا يمكن أن آسف على شيء منحني السّعادة– آسف عليها لأنّها مضطّرة إلى الخضوع إلى مجتمع جعل من نفاقه مبادئ يسير عليها، فلم تكن وحدها لحما فاسدا كنت أنا كذلك وما زلت، إسماعيل أيضا كان كذلك ولا يزال، لكن الرّائحة في مجتمع كهذا لا تصدر إلا منها، من أمثالها، وكأنّ المضاجعة فعل فرديّ تقوم بها المرأة لوحدها، فحين تحرّكها الشّهوة تصبح فاسدة ثم سرعان ما تنزل في دركات الوصف المشين: عاهرة، ماجنة، مومس، غانية...أما نحن فنكون فقط رجالا، لا شيء أقلّ، فالعيب ليس في الرّجل مثلما كانت تقول يما عيشة، لا شيء يلطّخ ثيابنا سمعتنا، بل غالبا ما نصعد درجات الوصف الذّكوريّ حين تكثر نزواتنا الجنسيّة لنصير فحولا، مجتمع منافق نفاق في أبهى صوره"[1].

المقطع ظهر غنيّا بالصوّر الاجتماعيّة التي نحن بصدد تحليلها و وردت تمثيلاتها في إطار ثنائيّة الرّجل والمرأة وما ينجر عنها من تقسيمات وفروقات كذلك، لذلك تضعنا هذه الفقرة أمام ملامح ما يمكن أن ندرسه ونحلّله في هذا الجانب وهذه القضايا هي:

–النّفاق الاجتماعيّ.

–ازدواجية المعايير.

– الفروقات الثّقافية بين الرّجل والمرأة.

وسنعود لاحقا إلى معالجة ما سمّيناه تداركا في الجانب الخاصّ بتمثيلات المرأة بعيدا عن نظرة التّصحيح التي نقوم بتحليلها اللّحظة.

إنّ اللّغة المستعملة في المقطع لغة احتجاجية استنكارية من سارد رجل على مجتمع يتبع نظرة ازدواجية في تعامله مع المرأة في ظلّ علاقتها الجنسية مع الرّجل، والتي تتميّز بالمظلوميّة واللاعدل، ورغم أنّ الخطاب لم يتجاوز شعور الأسف على تلك المرأة وكأنّه هو أقصى شيء يمكن أن يفعله رجل شريك في فعل المضاجعة –كما يقول– إلّا أنّه كان متبوعا بلغة ساخرة وناقدة وهادمة لمعطيّات غير منصفة إن لم نقل معطيّات عنصريّة إجحافية بحقّ المرأة حينما تحرّكها

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 79.

الغريزة، بالرّغم من كون هذه الأخيرة طبيعة خلقيّة في الرّجل والمرأة على حدّ السّواء " ولا ندري كيف تحوّل الجنس من طبيعته الغريزيّة إلى مفهوم إيديولوجي ارتبط مباشرة بالمرأة والرّذيلة إذا لم يكن مؤطرا بإطار الزّواج الشّرعي"[1].

ولعلّنا هنا نربط الأمور ببعضها فالمحرّم الجنسيّ هو في النّهايّة تكريس للهيمنة والسّلطة بأشكالها المتعدّدة ويمكن أن ندّعم هذا القول بمقطع مصاحب " فالمحرّم الجنسيّ يكرّس هيمنة الرّجل بل وهيمنة الأب وبه تبرّر سلطة الحاكم وهو ما ينجم عنه المحرّم السّلطويّ"[2].

هذا القول يضعنا أمام تسلسل منطقيّ للسّلطة بدءا من الأب إلى الحاكم في علاقة مزاوجة تؤديان إلى النّتائج ذاتها، وأساس هذه الهيمنة والفروقات بين الجنسين هو النّظام الأبويّ كونه خطاب القوّة" ومن ثم تلفت النّظر إلى دور علاقات القوّة في" تثبيت" معنى مفاهيم معيّنة(كالأنوثة) مثلا"[3]، وكما نعلم جميعنا" أنّ النّظام البطريركي هو الذي يحدّد قانون الرّغبة، حلالها وحرامها"[4].

هذا النّظام الذي لم يجعل النّساء في مراتب دنيا فحسب بل دجّنت النّساء وصار خضوعهن أمرا طبيعيّا وفي كثير من الأحيان بإرادتهن "إنّ النّظام الأبويّ لا يمكن أن يعمل إلّا بالتّعاون مع النّساء، وقد أمن هذا التّعاون بطرق مختلفة: الفصل بين الجنسين، والتّلقين والحرمان من التّعليم، ومنع النّساء من معرفة تاريخهن وفصل النّساء عن بعضهن البعض"[5].

وأهمّ صفة خلقها النّظام الأبويّ هي صفة الطّبيعيّة المتعلّقة بقضيّة خضوع المرأة لذلك النّساء كنّ مساهمات بشكل كبير في صناعة تاريخ هامشيّتهن" وعلى مدى أربعة آلاف عام تقريبا صاغت النّساء حيواتهن وعملن تحت مظلّة شكل من النّظام الأبويّ، يمكن أن يوصف على نحو

---

[1]– سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية الجسد الأنثوي، الآخر، السرد، دار ضفاف للنشر، الشارقة، بغداد، 2018، ص 27.

[2]– عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص 14.

[3]– هدى الصدة، النسوية والدراسات التاريخية، تر: عبير عباس، سلسلة ترجمات نسوية، العدد 3، مؤسسة المرأة والذاكرة، ط1، 2015، ص 24.

[4]– مصطفى صفوان، عدنان حب الله، إشكاليات المجتمع العربي، ص 245.

[5]–غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ص 420.

أفضل ب"الهيمنة الأبويّة"، يصف المصطلح علاقة مجموعة مهيمنة، عدّت متفوقة، مع مجموعة خاضعة، اعتبرت متدنيّة"[1].

يتبنى السّارد الرّجل في هذا الموضع نظرة تقوّض مفاهيم المجتمع الخاطئة حينما ينصف المرأة ويجعل من الرّجل ليس شريكا فقط في الفعل الجنسي ولكن لحما فاسدا كذلك بتعبيره تخرج منه الرّائحة، وبالرّغم من قساوة تلك الألفاظ فهو يهدم حتى منطق اللّغة العربيّة التي تتّهم بأنّها لغة ذكوريّة ومنحازة وجندريّة بالمعنى التّمييزي للكلمة، مساويا بذلك بين الرّجل والمرأة المتشاركان في الرّغبة، في الفعل، وفي المسؤوليّة وفي الأوصاف كذلك.

وهذه النّظرة تصحّح على الأقلّ رأينا الغالب حول الجنس باعتباره مدنّسا وباعتباره الخطيئة الأولى لبني البشر، وتصحّح في الوقت ذاته نظرتنا للمرأة " ومع أنّ ممارسة آدم وحواء للجنس لم تكن سببا في طردهما من الجنّة، بل أكل الشّجرة، إلّا أنّ الثّقافة الذّكوريّة حكمت على الجنس حكما أخلاقيّا، وحوّلته من كونه قيمة مقدّسة وفعل محترم، إلى قيمة دنيويّة وفعل محرّم- إلّا في حدود- وربطت بين الجنس والخطيئة، أي بين الجنس والمرأة"[2].

وهذا الاعتراف الصادر عن الرّجل بالتّحديد يشتمل على الحريّة التي تتمتع بها عمليّة الكتابة في نقل الوعي الذي من المفترض أن يخالف الوعي السّائد أو يظهر نواقصه، وبعبارة أخرى نقول إنّ السّرد هنا متحرّر كليّة من هيمنة الأنساق الثّقافية، فحينما نقوم بتوظيف شخصيّة رجاليّة الذي من المفروض أنّه محميّ في النّظام الأبويّ لخلخلة هذا النّظام -في حدّ ذاته-فهنا نكون أمام التحرّر الذي تمارسه الكتابة إن لم نقل هي وظيفتها الأساسيّة.

إضافة إلى تقديم خطاب ساخر من معطيّات مثل الرّجولة والفحولة اللتين تفقدان بريقهما بمجرّد التهكّم على مجتمع يمارس النّفاق الاجتماعي ويمجّده، كأن تصير الفحولة مثلا أو وصف الرّجل بالفحل وصفا قلقا يتماهى أو يتطابق كليّة مع وصف المرأة بالمومس والعاهر إن لم يتهاو به هذا الوصف إلى خانة المعرّة.

---

[1]- غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ص 421.

[2]-سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، ص 22.

كما أنّ هذا التهكمّ يمكن أن يسير بنا إلى الفكرة الجوهريّة التي تنبع منها هذه النّظرة والتي لا تبدو نظرة وليدة عصر معيّن أو مجتمع بعينه، وإنما هي فكرة ضاربة في تاريخ الإنسان ككلّ وهي فكرة تحميل حواء الخطيئة الأولى وهي فكرة محبوكة إيديولوجيا، لأنّ الخطيئة الأولى لم تكن الفعل الجنسيّ بل الأكل من الشّجرة ومخالفة الأمر الإلهي، بل إنّ الحدث الجنسيّ بين آدم وحواء لا يمكن أن يكون مدنّسا وفعلا مشينا باعتباره كان الحدث الذي بدأ به وجود الإنسان على الأرض واتصال آدم وحواء كان اتصالا مقدّسا وبأمر إلهي، لذلك كان الجنس حدثا مقدّسا ومرتبطا دائما بالشّعائر والطّقوس الدينيّة عند كثير من الشّعوب والديانات والحضارات" إنّه لما يثير الغرابة حقّا، أن يتمّ تحويل الجنس من فعل مقدّس إلى فعل مدنّس مقترن بالخطيئة والعنف، إنّه تحويل إيديولوجيّ، مع أنّ الفعل الجنسيّ الذي جمع آدم بحواء كان فعلا مقدّسا بدليل أنّ الملائكة أمرت آدم أن يأتي زوجه وعلّمته كيف يفعل ذلك كما جاء في الميثولوجيا الإسلاميّة"[1].

وبذلك جعل آدم مجرّد تابع لها فقط، منها بدأت فكرة الغوايّة والإغراء والشرّ المرتبط بالمرأة رغم أنّ هذه الفكرة–بجذورها ومنافذها– تنتقص من آدم الرّجل والشّخص والمرسل والأب الأوّل للبشرية دون أن تدري، وتجعل منه شخصيّة غير فاعلة وفاقدة للقيّادة وللقرار" في معتقدات الكثير من الشّعوب ترادف الأنوثة الشيطنة، وربما استمدت الفكرة المتأصلة في نفوس العديد جذورها من الخطيئة الأصليّة،...، فقد اتفقت اليهوديّة والمسيحيّة في الحديث عن أصل الخلق، وتصوير المرأة الحاملة الأبديّة لذنب أمّها حواء والتي بسببها سقط آدم من مرتبته بعد أن أوعز لها الشّيطان أكل ثمرة الشّجرة التي نهانا عنها الله، فاحتفظت الذّاكرة بذلك التّلازم بين المرأة وإبليس"[2].

ومن هنا تتّخذ إبليسية المرأة وشيطنتها ودونيتها صوّرا وتمثيلات عدّة عند هذه الشّعوب وتختلف باختلاف أشكال التّعبير لكنّها تنطلق من جوهر الفكرة الأصليّة فقط.

كما أنّ لديها جذورا في النّصوص المقدّسة مثل التوراة التي تشتمل على صورة سيّئة للمرأة كما لا ننسى دور التوراة في تشكيل معالم الفكر الغربي فهي مصدر رئيس للأفكار" إنّ ترسيخ الميثولوجيات الكهنوتيّة –أولا– والإسلاميّة لاحقا فكرة أنّ حواء أصل الخطيئة ومبعث الشرّ، وأنّ

[1]– سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، ص 22.

[2]– صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008، ص 45.

آدم الرّجل إنّما هو بريء وضحيّة، وربط المرأة بالحيّة وبإبليس، جعل الثّقافة عبر تقادم الزّمن تحكم على المرأة بالذّنب، وتلحق بها أبشع الصفات كالخيانة والمكر والنّقص والغوايّة، وصار ينظر لها على أنها جسد شبقيّ تزيّنه الشّهوة، وتحرقه الرّغبة، وتستهويه اللّذة"[1].

لذلك فإنّ الدّين يعدّ في كثير من الأحيان أحد الخطابات الفاعلة في جعل صورة المرأة غير محبّبة انطلاقا من منظومة التّفاسير التي ارتبطت به وانبثقت عنه التي أنتجت مفهوم المخلوق الأدنى أو المخلوق النّاقص" لقد ظلّ الحقل الدّينيّ المؤسّساتيّ مجالا لاحتكار الرّجل للسّلطة والوظائف وإعادة إنتاج هيمنة الرّجل على المرأة، بتأويل للنّص الدّينيّ بما يخدم هذه الهيمنة وبهذا اعتبر الدّين ركنا لتكريس السّيطرة الذّكوريّة والأبويّة"[2].

ولا يقتصر الأمر على النّصوص المقدّسة وما صاحبها من تفسيرات بل يتعدّاه إلى خطاب آخر يبتعد عن رؤية الفكر الديني وهو الفلسفة، ومن المستغرب أن يتبنى هذا الخطاب الصّورة الدّونيّة للمرأة ولكنّه كان كذلك، وأبرز مثال على ذلك كان **أرسطو** الذي يعدّ أب الفلسفة الغربيّة ومنه استمدت الحضارة الغربيّة معظم مرجعيّاتها.

ونظرة أرسطو للمرأة لم تكن جيّدة على الإطلاق كانت عنده كائنا مشوّها غير مكتمل" ونتيجة لهذا التّطور التّاريخي أدخلت الرّموز والاستعارات الرئيسيّة للحضارة الغربيّة فرضيّة خضوع المرأة ودونيّتها، ومع امرأة التوراة السّاقطة، وامرأة أرسطو، كذكر مشوّه، نشهد بزوغ بنائين رمزيين يؤكّدان ويفترضان وجود نوعين من البشر الذّكر والأنثى، وهما مختلفان في جوهرهما، ووظيفتهما، وإمكانيّاتهما"[3].

وفي هذا الكتاب الذي استثمرناه سابقا تتبع المؤلّفة نشأة النّظام الأبويّ منذ آلاف السنين وكيف تشكّل بهذا الشّكل وكيف مورس فيما بعد وكأنّه هو الأمر الطّبيعيّ، حتى صارت دونيّة المرأة أمرا مقبولا وعاديّا"وفي الوقت الذي صار فيه الرّجال ينظّمون الكون وعلاقة البشر مع الإله

[1]– سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، ص 22

[2]– رحال بوبريك، بركة النساء، ص 11.

[3]– غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ص 411.

رمزيّا في منظومات تفسيريّة، صار خضوع النّساء مقبولا على نحو كامل بحيث أنّه ظهر طبيعيّا لكلّ من الرّجال والنّساء"[1].

ولقد ساهمت نظرة **أرسطو** للمرأة في تعميق هذه الفكرة وترسيخها كليّة نظرا لمكانة **أرسطو** الكبيرة علميّا ورمزيّا وفلسفيّا" إنّ منظومة أرسطو التّقسيريّة المهيبة والجسورة التي شملت وتجاوزت معظم المعرفة التي كانت متوفّرة في مجتمعه آنذاك، أدخلت المفهوم الأبويّ للجنس حول دونيّة النّساء بطريقة جعلته غير قابل للجدل ولا مرئيّا"[2].

لذلك فإنّ الاستغراب يصير أقلّ حدّة حينما نصل إلى معاينة صورة المرأة في المجتمعات الشّرقية التي لم تبلغ بعد مستوى الوعي الكافي حتى تغيّر نظرتها للأنثى، وحتى النّظرة الحاليّة للمرأة عند الغرب مازالت تلقى الكثير من الاعتراض رغم النّضج والوعي بمكانة المرأة، خاصّة من قبل بعض النّسويات واللّواتي يرين أنّ الحضارة الجديّة قدمت امتيازات كبيرة لها وغيّرت صورتها القديمة حتى صارت المرأة الغربيّة نموذجا تحتذي به النّساء في جميع أنحاء العالم، إلّا أنّها لم تتحرّر كليّة من هيمنة النّظام الأبويّ الذي يجدّد نفسه كل عصر تحت مسميّات عدّة.

وحسب المؤلّفة فإنّ دونيّة المرأة وخضوع النّساء لم يحدثا صدفة بل كانا نتيجة للنّظام الأبويّ الذي شكّل سيرورة تاريخيّة على مدار آلاف السّنين والذي جعل من صورة المرأة قالبا غير قابل للخرق "وعلى أساس الفرضيّة غير المفحوصة بأنّ هذا القالب يمثّل الحّقيقة، أنكرت المؤسّسات حصول النّساء على حقوق متساويّة ومدخل إلى الامتيازات، وصار حرمان النّساء من التّعليم مبرّرا، وإذا افترضنا طهارة الإرث والهيمنة الأبويّة على مدى ألوف السّنين، فقد ظهر هذا الحرمان مبرّرا وطبيعيّا، وبالنّسبة إلى مجتمع منظّم أبويّا، مثل هذا البناء الرّمزيّ عنصرا جوهريّا في نظام الحضارة وبنيتها"[3].

نبقى في السّياق ذاته عن الرّغبة والمرأة لنعاين الأمر الآن من زاوية رجل كذلك لكن هذا الرّجل يتّصف بكونه زير نساء فلنصغ متحدثا عن مغامراته" فمثل أي زير نساء لم أكن مهتمّا بغير

---

[1]– غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ص 410.

[2]– المرجع نفسه، ص 408–409.

[3]–المرجع نفسه، ص 411.

الجنس دون أن أهتم بهن فعلا، فما إن انتهى من واحدة حتى أنتقل إلى الأخرى وكأنّهن لا يصلحن إلّا للمضاجعة آلات جنس لا غير"[1].

إنّ المقطع يقترح من جديد تصوير المرأة في صورة آلات للجنس فقط، ولعلّه خطاب يميّز جميع من يوصفون بأنّهم زير نساء في الغالب لكن الأمر يتعدى كونه متعلّقا بفئة مخصوصة فقط فكثير من الرّجال في المجتمعات الشّرقيّة وحتى الغربيّة يتمثّلون المرأة فقط في جسدها حتى وإن لم يكونوا زيرو نساء في الغالب"دون الوعي بأنّ هذا التوجّه في التّفكير يحصر قيمة المرأة في جمال الجسد، ودور الرّجل في الشّهوة"[2].

لأجل ذلك حينما يتمّ تمثيل المرأة وفق هذا الشّكل يرفقه السّارد بمقطع تابع له مباشرة يكون مناقضا لما جاء به المقطع الأوّل، رغم أنّ هذا الأمر يدخل في وظيفة الكتابة حينما تأتى بالنّسق أيّا كان شكله وتهدّمه بضدّه، لكن الأمر في اعتقادنا خصوصا في هذا المقطع لا يعدو إلّا أن يكون نوعا من الاستدراك أو ما نسميه تكفير الكتابة عن ذنوبها لذلك فقد كثرت الاستدراكات لأنّ ذنوب الكتابة على المرأة قد كثرت.

يستدرك فيقول" حين أفكّر في الأمر، أراني حقيرا عديم الرّجولة، مجرد بهيمة تدّعي انتسابها للإنسان بل أحيانا أخلص إلى أنّ محنة سجني لم تكن إلّا عقابا إلهيا عن جرائمي في حقّ كلّ اللائي عرفنني ولو بالاسم"[3].

إنّ هذا الخطاب يبدو أنّه تقويض لمنطق الرّجل الزير تجاه المرأة ونقد للمجتمع الذي يرضى بهذه النّماذج، كما أنّه يهدّم قولنا بأنّه مجرّد استدراك، حينما نحلّل خطاب الاعتراف الذي ينقله السّارد والذي ينطوي على جلد قويّ للذّكورة حينما يسم نفسه بالحقارة وانعدام الرّجولة والبهيمة وغيرها من الأوصاف التي تدين بشكل عنيف هذا المنطق، بالرّغم من أنّ هذه الممارسات لا تعدّ جرما يدان الرّجل لأجله بقدر ما تعدّ ممارسات لاختبار الفحولة حتى لا نقول امتيازا خاصا يحظى به الرّجل داخل هذه المجتمعات، وأحيانا يصير حقّا من حقوقه المشروعة بما أنّه رجل، بينما

[1]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 141.

[2]–عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 57.

[3]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 141.

القوانين تكون أشدّ قسوة على المرأة "إنّ الشرائع التي هي قيد النّقاش تركّز بشدّة على قوننة السّلوك الجنسيّ، حيث النّساء مقيّدات أكثر بكثير من الرّجال"[1].

لكن ما يدّعم قولنا بأنّ هذا الخطاب هو استدراك سرديّ على ما نسميه خيانة الكتابة، هو الاحتجاج على السّياق الذي ورد فيه هذا المقطع فحينما نقوم بإرجاعه إلى سياقه الأوّل نجد أنّه ورد في موقف ضعف إنسانيّ، فالمتحدث ذهب إلى مركز الشّرطة ليقدم تصريحا بضياع هويّته وجد نفسه متهمّا بجرم غير معروف اقتيد بعدها إلى السّجن، بمعنى محنة السّجن جعلت البطل يعيش حالة من الضّعف الإنسانيّ استوجبت خلق مثل هذا الخطاب بحثا عن الخطايا التي تمكن سبّبت هذه المحنة أوّلا، وكنوع من تكفير هذه الخطايا والاعتراف به كي يرفع العقاب ثانيّا.

ولعلّ هذا النوع من التّمثيل يحيلنا على حالات مشابهة في حالات المأساة الإنسانيّة أين يكون الخطاب مختلفا أو مغايرا عمّا يكون عليه حينما يسترجع الإنسان قوّته، العقاب هو قوّة ضاغطة توجّه الشّخص نحو خلق نافذة بإمكانها أن تزيل هذا العقاب المسلّط أو تخفف منه على الأقلّ، من بينها الاعتراف كشكل من أشكال التّكفير أو الطمأنة للذّات بتفعيلها لعذاب الضّمير.

ولعلّها فكرة ذات خصوصية دينية–وإن كانت غاية النّص ليست دينية بالمطلق– فالعقاب دائما مرتبط بالذّنوب والخطايا حسب المعرفة الدّينيّة وهي فكرة قارّة نصّا وقد بالغ فيها رجال الدّين حتى صار لدينا متخيّل العقاب والذي أصبحت معه كل ظاهرة طبيعيّة أو جميع الأشياء غير المحبّبة التي تحدث مع الإنسان عقابا.

إلى جانب هذه الاستدراكات أحيانا تكون صورة المرأة مرفقة بخطاب يحمل شعور الأسف كما رأينا سابقا والشّفقة وغيرها، وتلك مشاعر لا تعدّ أفعالا حقيقيّة تسهم في تغيير الموجود بقدر ما تكون ردود أفعال ومواقف يتبناها أشخاص معيّنون بدافع إنسانيّ في الغالب.

كتلك المشاعر الكبيرة والجيّاشة جدّا التي يطلقها الكثير من البشر في العالم حينما يرون المستضعفين والمشرّدين والفقراء والمهمّشين واللاجئين لكنّها مشاعر لا تكاد تغيّر من الواقع شيءا كذلك الأمر بالنّسبة للمرأة.

[1]–غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ص 202.

المطلب الثّاني:الصورة الحاضرة والصّوت الغائب تلميع النّسق

بعيدا عن فكرة إعادة إنتاج الصّورة حول المرأة عن طريق تغيير المعطيّات الثّقافية في تصّوراتنا حول الأنثى وتحريرها رمزيّا من النّظام الأبويّ عموما، نلج مبحثا ثانيا عنوناه بالمرأة الصّورة الحاضرة والصّوت الغائب تلميع النّسق، لنقف جليّا عند الصّورة الحقيقيّة –نقول الحقيقيّة عمدا– لأنّ تغيير صورة المرأة في الجانب الأوّل كان هدفا سرديّا ثانويّا ولم ينتج لنا صورة امرأة بتلك الأوصاف المحرّرة، بل على العكس تماما، كثير من الشّخصيات النّسائية كانت مكرّسة تمتاز بنمطيّة مفرطة خاصّة شخصيّة الزّوجة، في حين الرّغبة في تغيير الصّورة كان منصبا أكثر على الشّخوص المهضومة التي تعاني شرخا اجتماعيّا كالمومس والمغتصبة وغيرها من الفئات.

ويرجع ذلك في نظرنا إلى أنّ الزّوجة والأمّ كانتا بصورة نمطية تقليديّة لأنّها تمثّل النّظام الأبويّ، بمعنى آخر إنّها الفئات ذوات الصّورة التي خلقها هذا النّظام في حدّ ذاته والتي يهيل عليها هالة التّقدير والاحترام لذلك فهما تشكّلان سلبيّة هذا النّظام وسكونه، بينما الفئات المختلفة تمثل الحريّة تمثّل الوجه المنشق وغير الخاضع.لذلك فإنّهما تبدوان سلبيّتان جدا نظرا لكونهما البوابة التي يتمّ من خلالها توجيه النّقد لهذا النّظام حينما يسخر من النّماذج المرضيّ عنها اجتماعيّا.

سنتحدّث عن صورة المرأة هنا بجميع تجليّاتها والتي تبدو ظاهريا صورة مشرقة فكما يقول بطل رواية تصريح بضياع هائما بسحر النّساء" هذا ما تفعله النّساء عادة، يغيرن المكان لا يهمّ إلى ماذا يغيّرنه فقد يفعلن ذلك، فحتى وإن لم تتعمدنه إلا أنّ فطرة التّغيير تولد معهن، فمعهن تكون الحياة وبهن يكون الموت أيضا"[1].

بالرّغم من نصاعة الخطاب هذا في تقديم صورة للمرأة حول قدرتها في التّغيير ولمسة الأنثى على العالم، إلّا أنّها في الكثير من الأحيان كانت صورة مخيّبة بل وحتى صورة كما أنتجها النّظام الأبويّ الذي يتجدّد بشكل أنصع في مقاطع كثيرة، كما أنّ بعض تلك الصّور كانت تنطلق من رؤية ذكوريّة بحتة أو تؤصل أو تبرّر للفكر الذّكوريّ لا أكثر ولا أقلّ، حتى إنّ النّظرة التّحديقيّة كما تسمّيها **ليندا هتشيون Linda Hitchon** تجاه المرأة كانت غالبة، وسنبرّر هذه الملاحظات التي إن بقيت دون دليل ستعدّ حكم قيمة غير معلّل.

[1]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 41.

1- النّظرة التّحديقية وغلبة المنطق الذّكوريّ

سندخل لمعالجة جانب له علاقة بتيمة الجسد وتمظهراته لكن من زاوية ثقافيّة، حينما سنتحدّث عن الصّورة الجمالية للمرأة وكيف تجسّدت سرديّا ، أي المعايير الجماليّة التي وصفت بها الشّخصيات النّسائية والتي يمكن أن تكون صنيعة نموذج جماليّ بخصائص معيّنة صنعتها الثّقافة العربيّة، وكما نعلم أنّ المرأة الجميلة في المجتمعات العربيّة والشّرقيّة تحديدا تخضع لمقاييس شكليّة ومظهريّة صارمة تحدّد على إثرها المرأة الجميلة من عدمها" ذلك أنّ العرب قد صاغت لنفسها مجموعة من المعايير الجماليّة الجسديّة التي خضعت بدورها لتبدّلات تاريخيّة جزئيّة أو كليّة"[1] وككلّ الصّور الثّقافية تلقى صورة المرأة الجميلة اعترافا اجتماعيّا يبدأ من خلاله تصنيف النّساء إلى فاتنة وجميلة وحسناء وامرأة لا حظ لها من الجمال وغيرها من الأوصاف النّاعتة.

كما وتعدّ المرأة التي تتطابق مع المعايير التي يقرها هذا النّموذج الجماليّ الأكثر حظّا على الأقلّ ظاهريّا حينما يخولها هذا التّطابق إلى اقتناص مكانة اجتماعية مهمّة خاصّة كحبيبة أو كزوجة أو كملكة وجاريّة ومحظيةّ كما كان الحال في عصور سابقة.

سنحاول الوقوف على هذه الصّور الجماليّة للمرأة والصّور المضادّة كذلك والتي شكّلت هويّة الشّخصيات النّسائية وتحليل هذه المواصفات بمقارنتها مع نموذج أعلى هو ذاك الذي تصنعه الثّقافة.

جاء في رواية **يوم رائع للموت** على لسان السّارد واصفا خطيبة **حليم بن صادق نبيلة ميحانيد**" ورغم أنّها لم تكن جميلة ولم تكن لها من القوام إلّا اسمه، إلّا أنّ **حليم بن صادق** رأى في **نبيلة ميحانيد** فتاة أحلامه التي لابد أنّها تصبح زوجته، ولعلّها من فرط ما حدّثها عن جمالها وقوامها وذكائها صدّقت أنّها كذلك، ثم لم تلبث أن آمنت بما صدّقته فغيّرت مشيتها الرّزينة بمشية حسبت أنها تظهر قوامها وجمال جسدها الذين كثيرا ما حدّثها عنها حليم... حتى صارت كلّما مرّت على بعضهم تخلف إثرها نقشا غريبا في أذهانهم فيتبعونها بأعينهم في دهشة وفي صمت كذلك، وجميعهم يحاول فكّ الشيفرة التي خلّفتها في أذهانهم لحظة ابتلاهم البصر بمشهدها وبعد

[1]–فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 1999، ص 78.

دقيقة أو دقيقتين من الصّمت والدّهشة ينفجرون ضحكا.. ضحك ممزوج بتعاليق على شاكلة هل يمكن أن تكون هذه أنثى" [1].

ثم يستدرك السّارد معلقا على هذا الموقف بخطاب أكثر سوءا فيقول" الغالب أنّهم كانوا يبالغون في تبشيعها، فرغم أنّها كانت لا تملك صدرا ولا دبرا ولا شعرا مسترسلا، ولا قواما يخرجها من خانة الرّجال أو يدخلها إلى خانة الإناث، إلّا أنّها كانت في الغالب أنثى بجنسها، وإلّا كيف حدث وعرفت أمّها أنّها أنثى؟ أو كيف استطاع أن يميزها حليم بن صادق ويحبّها أيضا؟"[2].

لا تبدو هذه الأوصاف الواردة في هذا المقطع بريئة لا تعدو إلّا أن تكون بلاغة من بلاغات الوصف تطلبها قبح هذه المرأة، لكنّ التّركيز على وصف مواضع محدّدة من الجسد دون غيرها تؤكّد على أنّ هناك نموذجا جماليا محدّدا وفقه تتمّ هذه المقارنة أو حتى المفاضلة بين الجميلة وغير ذلك، تكون فيه تلك المواضع تحديدا مركز الجمال والأنوثة ويكون هذا النّموذج هو المكون للذّوق العام وهو الذي يحدّده في النّهايّة ليكون" نوعا من مداورة المصير البيولوجيّ للجسد وتحويله إلى أداة رمزيّة خاضعة أكثر فأكثر لقرار المجموعة البشرية في تحديد الجميل والمشتهى والمقبول"[3].

وبالرّغم من أنّ هذه المعايير الجماليّة متغيّرة وتخضع مثلها مثل جميع المعايير الأخرى التي تخضع لعامل الزّمن إلى التّغير باستمرار، لا يبدو أنّ نظرة الرجال لتلك المرأة قد أصابها هذا التّبديل إذ تبدو أنّها المعايير نفسها قد استوردت من إحدى العصور العباسيّة أو الأمويّة أو عصرا من العصور اللاحقة أيّا كانت، ولا نجد للمعايير الجماليّة التي تمثّل العصر الجديد والتي تركّز بشكل كبير على الجسد الرّشيق جدّا و تهمل الأجزاء الأخرى.

لذلك كانت الشّخصيّة الموصوفة خاضعة أوّلا للنّظرة التّحديقيّة المباشرة التي مثّلتها مجموعة الشبّان الأصدقاء لتشكّل في فرعيتها المجموعة البشرية الخاصّة، المجتمع الجزائريّ ومنه العربيّ، وتخضع ثانيّا للذّوق الجماليّ العام الذي ترتضيه هذه المجموعة البشريّة، فكانت الشّخصيّة بهذا الوصف بعيدة عن الجميل والمشتهى وحتى المقبول هذا " وقد زخرت الأدبيات العربيّة بنصوص

[1]–سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 15–16.

[2]– المرجع نفسه، ص 16.

[3]– فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 83.

تشخّص الجسد الأنثويّ الفاتن الذي يحوي كل مواصفات الجمال. وتفنّن العرب منذ القدم في تجزيء هذا الجسد وتصويره بكل تفاصيله صعودا ونزولا"[1].

وهذا يرجع بنا إلى مراجعة المتخيّل العربيّ حول مسألة النّموذج الجمالي المرتضى والتي أصّلت له الثّقافة العربيّة منذ قرون بصور كثيرة تنطلق جلّها من مركزيّة الجسد أي الجسد الخارجيّ وتحويله إلى جسد مشتهى عن طريق البلاغة " فالجسد بمجرّد ما تمتلكه اللّغة والصّورة، يكفي أن يكون جسدا واقعيّا ليغدو جسدا ثقافيّا بالدّرجة الأولى"[2]، ولعلّ هذا ما يفّسر تلك الفروقات والتّمايزات التي تكون غالبا بين الجسد الثّقافيّ (جسد متعاليّ مثاليّ) وبين الجسد الواقعيّ هي نفسها الفروقات بين المجاز والواقع.

وكان هذا واردا في كثير من المرويّات والأخبار والكتب التي تعطي أوصافا لجمال المرأة انطلاقا من تعيين أوصاف خاصّة بكلّ جزء منه، ومنه تقاس المرأة الجميلة من خلال امتلاكها أو مطابقتها لتلك المعايير، وكذلك الحال بالنّسبة لصفات القبيحة" فقد اشتهر العرب الأوائل بعشق المكتنزة المليحة الجميلة... بيد أنّ الاكتناز ينضاف إلى سمات أساسيّة أهمّها البياض وسواد الشّعر وحسن العينين وسعتهما وضخامة الثّديّ، مما يدلّ أنّ العرب تداولوا نموذجا جماليّا لا نزال نجده في البوادي العربيّة وفي المتخيّل الشّعبي عامة"[3].

سنأخذ مثالا واحدا في هذا المقطع كي نفهم تلك الخلفيّة التي كانت تنطلق منها بلاغة السّرد وهي تصف معالم الجمال المفقودة في تلك الشّخصيّة وسنقابل المقطع بالمقطع ونستخرج منها العوالم المتخفيّة وراء هكذا تمثيل، كما أنّ التّمثيل البلاغيّ هنا يتم وفق الرّؤية التّقليديّة التي تجعل الرجل مستحوذا على جسد المرأة واقعا أو تمثيلا" ومن الوجهة التّقليديّة، كان تمثيل جسد الأنثى منطقة خاصّة بالرّجال"[4].

---

[1]–سمير الجليل، طانية حطاب، ص 29.

[2]– فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 87.

[3]–المرجع نفسه، ص 79.

[4]–ليندا هتشيون سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أيلول سبتمبر 2009م، ص 298.

(فلم تكن تملك لا صدرا ولا دبرا ولا شعرا مسترسلا ولا قواما)عبارة تتجاهل أوّلا عنصر الوجه والذي يبدو أنّه كان بملامح غير مرضيّة لذلك كان الالتفات إلى الجسد ككلّ، والذي سيشكّل في هذه الحالة شفيعا لهذه الأنثى كي يعوضها- إن كان بالمواصفات المطلوبة - عن عوزها الملامحي، لكن العين هنا عين الرّجال المحدّقين المتشبّعين بأدبيّات الجسد الفاتن ولم يطابق نموذجهم المتخيّل الصّورة الواقعيّة التي مرّت من أمامهم، ما أحدث نوعا من الخيبة نتيجة الفروقات الحاصلة بين هذا النّموذج المعياريّ المتخيّل وبين الصّورة الواقعيّة " إنّ النّموذج المعياريّ للجمال يكون دائما مثاليّا ولا يقبل التّعميم إلّا انطلاقا من تحويله إلى قانون عام بالمواضعة"[1].

ويملك المجتمع الجزائريّ كذلك صورة خاصّة عن أوصاف المرأة الجميلة تقترب مما أصلته المخيّلة العربيّة قديما، لكنّها مصبوغة بصبغات محليّة وخصوصيّات ثقافيّة ولهجيّة تزيد الصّورة المتوارثة غنى، وكما هو معروف تلجأ الثّقافة دائما إلى تحيين المعطيّات الموجودة عن طريق تحيين طرق التّعبير عنها بما يوافق روح العصر، فنرى الملفوظات الواصفة لجمال المرأة تتغيّر من زمن إلى زمن بل وتتجدد من جيل إلى جيل فكلّ جيل له ملفوظاته الخاصّة والمبتكرة لوصف تلك الحسناء المتخيّلة.

بالرّغم من أنّ المواصفات الأصليّة المتواضع عليها تكاد تكون هي مع اختلاف ربما طفيف جدّا في بعض التّفاصيل الثّانوية، وأحيانا تكون تلك الأوصاف المبرزة لنموذج ما هي إستيها مات ذات منابع ذكورية" فمن خلال هذا السنن يبدو الجسد عنصرا ضمن نسق رمزيّ تكثف داخله مجموع الإستيهامات التي ولّدتها ذكورة قدّمت ولازالت تقدّم نفسها على أنّها منبع التّاريخ ومنتهاه"[2].

وبالرّغم من النّقل الصادق في وصف هذا الجمال الأنثويّ إلّا أنّنا لا ننكر أنّ النّظرة التّحديقيّة هذه كانت في بعض المقاطع سبيلا للتغنّي بالجمال وبعث الإحساس بهذا الجمال، والذي نعتّقد أنّه ليس بإمكان أيّ أحد أو شيء أن ينشر الجمال إلّا الأنثى حتى في أشدّ اللّحظات صعوبة خصوصا إذا أنطقها كاتب حرفته الأساسيّة هي نشر الجمال، كمثل هذا المقطع لبطل تصريح

[1]-فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 87.

[2]-سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان ط1، 2018، ص55.

بضياع الذي أدهشه وجود امرأة جميلة في مكان مثل السّجن" وأنا أنظر تساءلت: كيف لهذا المخلوق الذي لخّص أجمل ما تبدعه يد الله أن يجد نفسه في هكذا مكان"[1].

نحلّل النّظرة التّحديقيّة الطاغيّة على ملفوظات النّص، فالجمال الظّاهريّ الذي أبدعه الله على تلك المرأة كان هو المانع والباعث على خطاب الاستغراب ذاك فكيف لامرأة (جميلة) أن تتواجد في مكان مثل السّجن؟

وقد يعترض معترض حينما يقول بأنّنا ننتقد النّظرة التّحديقيّة حينما تكون صادقة وتنقل صفات امرأة غير جميلة، بينما نناصر النّظرة التّحديقيّة حينما تكون صادقة كذلك وتنقل لنا بأمانة وإخلاص صفات امرأة جميلة، وهذا الاعتراض قد يضعنا في حرج موضوعيّ ما دمنا سنناقض أنفسنا وتحليلاتنا بهذا الشّكل.

غير أنّ الإجابة على هذا الاعتراض كون اعتراضنا على النّظرة التّحديقيّة ينصب على شكل التّمثيل وليس التّمثيل في حدّ ذاته، فالمقاطع التي أوردناها ليست وصفا صادقا لامرأة قبيحة فقط فلو كان الأمر كذلك لما أبدينا أيّ اعتراض بحكم أنّ السّرد بإمكانه أن يمثّل أيّ شيء وكل شيء وبالطّريقة التي يريد، لكن الإشكال هو أنّ التّمثيل في المقاطع السّابقة كان تمثيلا إحتقاريّا وفيه الكثير من الازدراء ومشيعا في الوقت ذاته شعور الاشمئزاز من تلك المرأة التي لم يكن ذنبها ولا مسؤوليّتها أنّها لم تخلق جميلة.

وخطاب الاستغراب هذا يفتح أمامنا بابا للتّساؤل كذلك هل كان بإمكان هذا الخطاب أن يكون بهذه الحدّة لو كانت تلك المرأة التي دخلت مكانا مثل السّجن بعيدة عن وصف (جميلة) أو تحتّل درجة سفلى من الجمال حتى لا نقول قبيحة ففي الأدبيّات المهذّبة لا توجد أنثى قبيحة؟

ولنضرب مثالا ولنضع **نبيلة ميحانيد** الشّخصيّة الموصوفة بالقبح مكان هذه الشّخصيّة الموصوفة بالجمال والفتنة فهل كان سيكون هذا ذا فعالية سرديّة مهمّة؟

إنّ الإشكال الذي تطرحه النّظرة التّحديقيّة التي يتبناها عادة الرّجل ومن ورائه المجتمع ككل إتجاه المرأة هو أنّ هذه النّظرة تولد خطابا تمييزيا لا يخدم المرأة كإنسان وكوجود مستقلّ، بل يكون

[1]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 40.

دائما في خدمة من توفرت فيها صفات الجميلة فحسب، بل ويكون خطابا إحتقاريّا دونيّا ضدّ المرأة الأدنى جمالا.

ونشير كذلك إلى أمر مهمّ يتعلّق بهذا الجانب وهو أننا نستعمل مصطلح النّظرة التّحديقيّة الذي يصف عادة صورة الرّجل تجاه المرأة وهو مصطلح غربيّ استعملته ليندا هتشيون في كتابها الشّهير سياسة ما بعد الحداثية، ما يعني أنّ هذه النّظرة تتعلّق كذلك بنظرة الرّجل الغربيّ للمرأة الغربيّة وليس خاصا بالمجتمع الشّرقي فقط.

فهذه النّظرة تتّخذ أشكالا عدّة عند جميع الشّعوب وكذلك تسافر زمنيّا حتى وقتنا الحاليّ وهذه الأشكال قد تكون أشكالا بلاغيّة سواء في الأدب أو الشّعر خصوصا الأنواع التّقليديّة، وكذلك أشكالا بصريّة بما أنهّا –فكرة التّحديق– قائمة على عنصر البصر مثل التّصوير والمسرح والسينما وحتى الأشكال المعاصرة جدّا مثل دور الأزياء وشركات مستحضرات التّجميل والإعلانات وغيرها والتي تبدو قد عبرت مسارا متسلسلا تطوّرت فيه الأشكال بينما أبقت على هذه النّظرة كما هي" وهناك تقليد، من زمن طويل، للأدب التّعليمي هدف الى أن يلقّن النّساء كيف يظهرن بغية جعل أنفسهن مرغوبات للرّجال: منذ شعر عصر النّهضة الحبيّ الشهوانيّ، إلى محلّات الأزياء المعاصرة، تعمل على نقل الحكمة الجمعيّة المتلقاة الماضية"[1].

وهذه الأشكال تلتقي جميعها في جعل المرأة موضوعا تحديقيّا بصريّا انطلاقا من نظرة وتصوّر الرّجل لا غير" وهنا لا يكون جسد المرأة حياديّا ولا طبيعيّا، إذ من الواضح أنّه مكتوب في نظام من الفروق يكون فيه السّلطان للذّكر وتحديقه"[2].

ولنعد إلى المقطع المثال أنّ الاستهجان مرهون فقط بكون تلك المرأة جميلة ولو كانت عكس ذلك لكان من الطّبيعيّ جدّا أن تكون في مكان كهذا أو على الأقلّ لكان وجود امرأة غير جميلة في مكان مثل السّجن مجرّد حدث عابر لا غير.

لذلك فإنّنا نستنتج أنّ جسد المرأة لا يمكن أن يكون إلا ضمن وصفين جميل وعكسه أي قبيح، ولا ندري كيف تذوب تلك المواصفات والتّمييزات الجسديّة الكثيرة والتي بإمكانها أن تكون

[1]–ايندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 299.

[2]–المرجع نفسه، ص 298.

غير مخصّصة ولا ممنذجة ولا يمكنها أن نتتمي إلى هذين الصّنفين مما لا ينتمي إلى هذا أو ذاك أو مما لا يمكن أن ينطبق عليه وصف جميل أو قبيح بدقّة، لا ندري كيف تذوب في تصنيف غير عادل مثل هذا" وإذا ما بحثنا عن صورة المرأة في المخيال العربيّ القديم، وكشفنا عن تصوّر العرب للجسد الأنثوي، لألفيناه منحصرا في منظارين:

أ-أن يكون جسدا مغرّيا، فاتن الجمال وبالغ الصبا، ومانح الولد.

ب-أن يكون جسدا لا غاية منه ولا غرض، غاب عنه الحسن، وفاته الخصب، فأصابه العقم والجماد"[1].

وفي مقطع آخر يصف السّارد امرأة سمينة فيقول" صدمت حين انعكست على مقلتي صورة بقرة تسير على قدمين، بدت كبقرة هولنديّة مسرفة في السّمنة"[2].

ليضيف" وهي أنّك لو رأيتها مثلما رأيتها، لنعتني بالكاذب أو كنت لتشفق على البقر أن يدعي أحد أنّها منهم"[3].

المقاطع تجسّد كذلك نظرة تحديقيّة وتنطلق من هذه النّظرة تحديدا، وإن كان التّمثيل لا ينطلق من متخيّل جماليّ معيّن، بقدر ما يستعير وصفا فجّا وشائعا جدا في الثّقافة الجزائريّة، والذي يقترن بصورة المرأة البدينة التي ما إن تذكر أو تمرّ حتى تستحضر صورة البقرة ، بالرّغم من أنّه وصف مهين ينطوي على كثير من السّخريّة وقلّة الذّوق.

بالإضافة إلى أنّه وصف يعتمد على النّظر فقط، فإن كان هناك داع لوجود علاقة تشابهيّة بين المرأة السمينة والبقرة فإنّه من حيث الشّكل والحجم فقط، وإنا نستهجن أن ينزل السّرد إلى هذا الوصف الممجوج حتى وإن كان من قبل قد نزل إلى اليوميّ وثقافته واستثمر معطيّاته، لكن أن ينصب نفسه محاميّا على المرأة من جهة ويحاول تكسير صور نمطيّة رافقت المرأة على مدى قرون من جهة ثانيّة، ثم حينما يأتي إلى وصفها يختار من هذه الثّقافة- التي ينتقد خطابها-أسوا الألفاظ التي تدخل ضمن القاموس المكرّس لدونيّة المرأة فهذا هو الأمر المستغرب حقّا.

---

[1]-سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، ص 29.

[2]-سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 68-69.

[3]-المرجع نفسه، ص 69.

وقد ينتقد هذا الطّرح مثل سابقه كون الرّواية هنا تصف امرأة سمينة بما توصف به عادة بكلّ صدق وأمانة ودونما كذب حسبما تنطق به ملفوظات هذه الثّقافة، والشّخصيّة هنا تنقل ما تراه حقيقة حتى وإن كانت الغاية القصوى للسّرد الآن ليست نقل الواقع كما هو.

لكن هذا الاعتراض كان سيكون مصيبا لو أنّ الشّخصيّة الواصفة كانت شخصيّة شعبيّة شاب يجلس مع رفقائه على الطّريق يتجاذبون الغثّ والسّمين من الكلام ويترصّدون المارين وفجأة تلفت نظرهم مرور امرأة سمينة مثلما كان الحال في المقطع السّابق لكان الأمر مقبولا لأنّ خطابهم يوافق وعيهم، لكن الشّخصيّة السّاردة هنا شخصيّة مثقّفة –حتى وان كانت تعمل سائق تاكسي– وتقرأ الكثير من الكتب وتحاول أن تغيّر نظرتنا للمومس حينما تحكي قصّة عشقهما معا وحروبهما معا لأجل العشق، فكيف يصف امرأة سمينة بالبقرة إذن؟ وليست بقرة عاديّة بل بقرة هولنديّة إمعانا في صدق التّشبيه.

ولم يقتصر الأمر على الوصف فقط بل تجاوزه إلى السّخريّة حدّ الاحتقار، حينما يقول لصديقه (ستتشفق على البقر أن يدّعي أحد أنّها منهم) والذي كما يبدو مقطع فجّ لكثرة ما بالغ فيه ولكثرة حمولاته التّمييزيّة ضدّ امرأة سمينة قد تكون نموذجا مرغوبا عند البعض" فالسمنة ارتبطت في أذهان البعض بالأنوثة لقدرتها على توضيح المعالم الجنسيّة للمرأة"[1].

ولا يخفى علينا كذلك أن وصف بقرة لا يطلق في الثّقافة الجزائريّة على المرأة السّمينة فحسب ولكنه وصف يطلق على المرأة ككلّ كشتيمة تربط بالنّساء دائما، وهي شتيمة شهيرة توصف بها أيّ امرأة في الشّارع أو البيت أو في أي مكان آخر وخصوصا في حالات النّزاعات وحتى في حالات المزاح على سبيل الدّعابة، قد يقولها الأخ لأخته أو الزّوج لزوجته أو الأب لابنته بشكل دوريّ ويوميّا وكأنّ الأمر يبدو وكأنّه قد دخل في نطاق العادة وانتهى.

وهذه الكلمة تندرج ضمن قاموس الشّتائم وقاموس الشّتائم هو تقليد مهمّ في التّراث اللّغويّ لجميع الشّعوب والثّقافات سواء كانت لغة أما أو لهجات محليّة، والذي كما يبدو قاموسا غنيّا جدّا لذلك فإن القاموس العربيّ فيما يخصّ هذا المجال هو من الثّراء بمكان، لأنّ التّفكير اللّغويّ عند العرب يقوم أساسا على المترادفات والأوصاف الدّقيقة، لذلك فإن أي لفظة شتيمة تقال في حقّ

[1]–مرفت عبد الناصر، هموم المرأة تحليل شامل لمشاكل المرأة النفسية، مطابع ستار برس الهرم، مصر، ص 57.

امرأة ما –بما أنّنا نتحدّث عن سؤال المرأة لأنّ الأمر يمكن أن ينطبق على كلّ أنواع الشّتائم الأخرى– فإنّ أيّ شتيمة كانت تحمل خلفها طريقة تفكير تلك الثّقافة.

وإن هذه الأوصاف تجعل أيّ محاولة من أجل جعل صورة المرأة تبدو بشكل مختلف وبصورة مشرقة–مثلما عالجناه سابقا حول تصحيح صورة المرأة–تبوء بالفشل، فمهما كانت النّصوص المعاينة تحمل العديد من الصّور المخالفة حول المرأة، إلّا أنّ وصفا مثل(بقرة) ينسف كل هذه المحاولات ويجعلها تبدو باهتة وغير حقيقيّة، وليس هذا فقط بل تظهر من خلفها أنساق الهيمنة أكثر جلاء.

والنّظرة التّحديقيّة في هذا السّياق تعاب انطلاقا من كونها نظرة تحتفي بنماذج معيّنة للنّساء وتلغي نماذج أخرى وتكرّس تراتبيّة مقيتة تقوم على جعل تلك النّماذج المحتفى بها في المركز بينما تكون النّماذج غير المحتفى بها هامشا على الدّوام، وكغيرها من النّظرات التّمييزيّة والتي يضيع فيها جوهر الشيء لصالح جزئيّة من جزئيّاته تضيع المرأة كوجود وكإنسان له حقّ في الحياة تضيع لصالح الشّكل الخارجيّ.

ففي المقطع الأوّل في حالة **نبيلة ميحانيد** يتمّ الاحتفاء بالمرأة الجميلة من خلال النّظرة التّحديقيّة التي يلغي وجودها –بشكل تلقائي– المرأة التي تقف في الطّرف المعاكس لسلم الجمال فالجمال يعدّ السّبب الرّئيسي لأن تحظى تلك المرأة بالحبّ والزّواج والعائلة والمكانة الاجتماعيّة، وكذلك الأمر في المقطع الثّاني فوصف المرأة السّمينة بالبقرة يكرّس نموذجا آخرا وهو المرأة الممشوقة الرّشيقة وغيرها من الأوصاف" لكن معايشتها لكل السلبيّات التي ارتبطت في الأذهان الآن بالسّمنة قادر على أن يجعلها عرضة للشّعور بالقبح والضآلة وانعدام الثّقة بالنّفس"[1].

وتلقائيا تنزوي المرأتان القبيحة والسّمينة بعيدا وغيرها من النّماذج الأخرى غير المرحب بهافي المجتمع، ويرهن حقّهما في الحبّ والعائلة وغيرها ويصير مرتبطا بضربة حظ لا أكثر كما ينزوي معهما وجودهما الحقيقيّ بعيدا عن شكليهما ونقصد هنا بالسّؤال: أين هي المرأة ؟ وأين هي الأنثى؟

[1]–مرفت عبد الناصر، هموم المرأة، ص 59.

كما أنّ هذه النّظرة لا تكتفي فقط بتغييب الوجود الحقيقيّ للمرأة بل حتى تحدّ من إنتاجيّتها حينما تصنع لنا نماذج نسائية مهضومة يسيرها الصّراع النّفسي وكره الذات وعدم تقبّلها ونفسيّات مأزومة تدخل خانة الهوامش الاجتماعيّة.

2- تلميع النّسق الذّكوري

نواصل في مباحثنا المتعلّقة بصورة المرأة والتي قلنا أنّها لا تخرج عن منطق الذّكر أو الرّجل عموما لنتحدّث عن الظّهور الباهت وتجلياته، لإيجاد التّأويل المناسب لهكذا تمثيل حيث نكون أمام نوعين من التّمثيل: تمثيل متحرّر من ضغط الأنساق حينما تعالج قضيّة المرأة من الخارج أي كقضيّة اجتماعيّة تبناها السّرد بإنصاف.

بينما يتحوّل السّرد فجأة إلى خطاب خاضع للنّسق حينما تطرح علاقة المرأة بالرّجل أو بالمجتمع تحديدا فحينما تطرح عن قرب أي على المستوى النّظريّ التّجريديّ يناصر السّرد قضيّة المرأة ويضعها في مواجهة الأنساق، بينما حينما ننزل إلى معاينة أغلب النّماذج الأنثويّة خصوصا في علاقتها بالرّجل نلمس إعادة تكرير الأنساق وتقريرها بدل تدميرها.

كي يضعنا السّرد أمام حالة تحرير المرأة من المجتمع وفي المجتمع، في المقابل لا بأس بالإبقاء على الهيمنة الرمزيّة للرجل وكأنّ الإبقاء على هيمنة الرّجل هو كذلك أمر طبيعيّ مادامت الثّقافة قد وزّعت الأدوار وقسّمت الوظائف وفصلت في مكانة كلا من المرأة والرّجل" إنّ الأدوار وأنواع السلوك التي اعتبرت ملائمة للجنسين عبر عنها في القيّم والعادات والقوانين والأدوار الاجتماعية، وقد عبر عنها أيضا، وعلى نحو هام جدا في استعارات رئيسيّة صارت جزءا من البناء الثّقافيّ والنّسق التّفسيري "[1].

سنعطى نماذج ثم من بعدها سنحلّل:

***صورة الزّوجة**

نبدأ بصورة الزّوجة التي تبدو صورة مهشمّة تعيدنا لصورة المرأة التّقليديّة دون مواربة " تذكّرت ساعتها واحدا من أحاديث زوجتي السّخيفة"[2]، نضيف مقطعا آخر" وخلال ثرثرتها أخذت

[1]–غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ص 419.

[2]–سمير قسيمي، الحالم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1433هـ–2012م، ص 24.

تذكر أسماء كتاب تعتبرهم أنصاف أنبياء وعناوين كتب جعلتها تفهم الغاية من وجودها في هذا العالم، رغبت ساعتها في أن أقول لها كم أهدرت من الوقت والجهد لتفهم أمرا كان بمقدوري شرحه لها بأيسر الطّرق"[1].

وهذا التّشكيك في كلام المرأة وقدرتها على الفهم يعود بنا إلى صورة المرأة عند العرب قديما" والعرب كانوا يعتقدون بأنّ المرأة حين تتكلّم فإنّ الجنّ استوطن رأسها ولا سيما إذا تكلّمت في مواطن لا يجوز لها التكلّم فيها"[2]، أما حينما تنطق المرأة و"لا تنطق –إلّا شرّا– ويصبح لسانها طليقا فإنّ الأمر هنا يستدعي قوّات ردع ذكوريّة لأنّ الإرهاب النّسويّ أطل برأسه"[3] فكأنّ هناك تشابها كبيرا ا بين ما كانت تعتقده العرب قديما وبين هذا النّص الذي يعدّ حديثا جدا.

وفي السّياق ذاته نورد هذا المقطع في نص **في عشق امرأة عاقر** حول استخدام زوجة حسان الجرائد اليوميّة في تنظيف زجاج البيت يقول ساخرا" وكأنّه اعتراف غير معلن لها بعبقريّتها حين اكتشفت أنّ لكلّ تلك الجرائد وظيفة أخرى غير الطّمأنة والتّخدير"[4]، هذا المقطع الذي بين أيدينا نستدلّ به كشاهد على صورة الزّوجة لكن لا ننسى حمولاته السياسيّة السّاخرة من حريّة التّعبير التي تتبناها مثل هذه الجرائد.

كما نورد مقطعا آخر يستخف به هذا الزّوج من زوجته لأنّها تحبّ الكتب وتقتنيها بكثرة وتنفق جلّ مالها على شرائها "ثم بدأت في محاضرة طويلة عن جدوى الأدب والتي حين انتهت منها أيقنت ألا جدوى منه في النّهايّة"[5].

لا يمكننا العبور على حمولات هذه المقاطع دون تكوين صورة مخصّصة عن الزّوجة لكننا سنضيف مقطعا ثالثا في النّص ذاته كي نستوضح بشكل أدقّ " كان من الممكن لو سألتني أن

[1]–سمير قسيمي، الحالم، ص 25.

[2]–سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، ص 16.

[3]–المرجع نفسه، ص 16.

[4]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 17.

[5]– سمير قسيمي، الحالم، ص 25.

أجعلها تفهم ألّا غاية لها في الحياة أسمى من تلك التي تكون لها في غرفة نومنا، حين تتوقف عن الثّرثرة وتجبر نفسها على الإصغاء لتأوّهاتها في حضرتي... لكنّها المسكينة لم تسألني"[1].

لم تكن هذه المقاطع مختارة بطريقة انتقائية أو تمّ فصلها عمدا عن سياقها النّصي الذي وردت فيه، ولكنّها مقاطع تعبر حقيقة عن الزّوجة الجزائرية وفق الرّؤية المتبناة دون مزايدة فالخطاب الرّوائي يضعنا هنا أمام مجموعة من الصّفات التي يعرفها الجميع أو بالأحرى تضعنا أمام تلك التصوّرات حول الزّوجة وحول المرأة عموما والتي تمتاز بصفة غاية في الأهميّة وهي أنّ هذه التصوّرات توحد المواقف بين مختلف الفئات سواء كانوا مثقّفين أو غير ذلك، ولا بأس أن نسرد بعضا من هذه التصوّرات ثم نخضعها للتّحليل:

- الثّرثرة واللّسان الطّويل
- المرأة الثّرثارة تحيلنا بطبيعة الأمر إلى صفة أخرى وهي الأحاديث السّخيفة نظرا لعدم جدوى الحديث وافتقاره للمعنى نظرا لطوله.
- عوز الفطنة
- صعوبة الفهم
- الحاجة إلى شارح معيّن هو بشكل مؤكّد الرّجل.
- تضخيم المعنى الجسدي للمرأة كغاية قصوى من وجودها.

إنّها تصوّرات شائعة في المجتمعات الشّرقيّة وتكاد تكون الصّفات الأكثر إجماعا إلا ما ندر، ولكنّنا نشير مرّة ثانيّة إلى الفكرة ذاتها التي تطرقنا إليها سابقا وهي فكرة هيمنة الثّقافة على المثقّف وعلى العامي معا، خصوصا فيما يتعلّق بقضيّة المرأة تحديدا فالنّسق دائما هو الذي ينجح في بسط هيمنته في الأخير.

كما أنّ هذه التصوّرات التي لاحظناها ليست عفويّة وليست صفات عارضة كذلك لكنّها صفات تخفي وراءها تلك الأنساق التي تحدّثنا عليها التي تتغلغل وتندس وتفرض هيمنتها على

[1]– سمير قسيمي، الحالم، ص 25.

فعل الكتابة في حدّ ذاته، رغم أنّ الكتابة هي عمل تحرّري وهذا ما يحتاج إلى تعليل مقنع في رأينا.

الكتابة في المقاطع لم تقم بتفكيك الأنساق وإعادة كتابتها من جديد كما كانت تعمل في تفكيك الأنساق الدّينيّة والمقدّسة وغيرها، بل اكتفت بتلميع هذا النّسق وتقديمه كما هو وكما هو موجود في الأصل، فماذا يعني أن تلمع الكتابة الأنساق بدل تشريحها؟ ولما تستثنى أنساق المرأة من التّشريح إن كان السّرد عند **سمير قسيمي** يعني التّفكيك؟

ونعود إلى تلك التصوّرات التي أظهرتها المقاطع لنرجعها إلى أصلها الأوّل محاولين البحث في طبيعة الأنساق التي تهيمن معارفها على إعطاء مثل تلك التصوّرات حول الأنثى.لا بأس أن نتحدّث عن هذه الأفكار التي أطرت مثل تلك التصوّرات :

- دونيّة المرأة وهذا نابع من كونها جنس ثان بتعبير **سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir**ما يجعلها تنعت بصفات عليها أن تختلف بطبيعة الحال عن الجنس الأوّل وهو الرّجل، كما أنّ هذه الصفات عليها أن تحافظ وأن تبقي على أفضلية الرّجل مثلا أن توصف المرأة بالثّرثرة والتّفاهة والسّخافة هذا يسقط عن الرّجل هذه الصفات ويكسبه تلقائيّا عكسها وبذلك يحافظ على أفضليّته.
- عدم احترام الاختلاف والخصوصيّة الأنثويّة انطلاقا من جهل موروث بطبيعة هذا المخلوق الذي يبدو مخلوقا محيرا رغم ضعفه.
- المقاطع تتحدّث عن صعوبة الفهم وبذل المجهود والوقت لأجل الفهم، وهنا نستحضر التّأويل الحرفي للحديث النّبوي المشهور **(النساء ناقصات عقل ودين)** ألا يهيمن هذا الفهم الحرفي على النّص؟قد يكون هذا الطّرح مرفوضا ومستبعدا عند الكاتب نفسه لكن ألا يملك الرّجل الشّرقي مفهوما واحدا عن المرأة حتى ولو اختلف الطّرح؟
- شخصيّة الزّوجة زوجة السّارد مثقّفة وقارئة للكتب وتشتغل أستاذة جامعيّة لكنّها غير قادرة على الاستيعاب إلّا عن طريق زوجها الرّجل المتمتّع بالعقل وبالفهم الكامل والنّباهة والذّكاء الذي يشتغل أستاذا جامعيّا كذلك وسيشرح لها ما غمض عليها بأيسر الطّرق.

- وقد يعترض معترض على هذا التّأويل باعتبار أنّ هذا المقطع قد يعبّر على كثير من النّماذج الموجودة في الواقع، فهناك الكثير من النّساء المثقّفات والمتعلّمات لكن الفهم يعوزهن، وهو نموذج ينطبق على الرّجال والنّساء على حدّ السّواء لذلك سنربط تأويلنا بالمقطع التّالي.
- المقطع الثّالث يجعلنا نجزم بأنّ تمثيل المرأة كان تمثيلا ينتمي لتصوّرات الجنس الثّاني وإلّا كيف يتمّ حصر الغاية القصوى من وجود المرأة في المعطى الجنسي فقط، كما وأنّ تمثيلات الجنس الثّاني لم تقتصر على حصر الغاية من وجود الأنثى فقط في الجنس بل أكّدت ذلك بتوظيف لغة استعلائية تضخيميّة للأنا الرّجل بشكل مبالغ فيه (تجبر نفسها على الإصغاء لتأوّهاتها في حضرتي).
- فبالرّغم من أنّ علاقة الجسد بين الرّجل والمرأة هي علاقة تشاركيّة إلّا أنّ اللّغة المستعملة كانت لغة عنيفة استحواذية غابت من ورائها المرأة كذلك، التي تجعلنا نستنتج أنّ حتى تلك الغاية القصوى من وجود المرأة هي غاية يسيرها الرّجل يملكها الرّجل وينهيها الرّجل.
- المقطع المستفزّ (تجبر نفسها على الإصغاء لتأوهاتها في حضرتي) يدعونا للتّساؤل وللعودة مرّة أخرى إلى النقّطة التي قلنا فيها أنّ الرّجل الشّرقي يملك تصوّرا واحدا عن المرأة لنتوسّع قليلا ولنربط الأمور مع بعض، ولنتساءل أيضا: لما لا يتوانى الرّجل الشّرقي في تضييع أيّ فرصة دون أن يظهر فيها فحولته ؟
- ولعلّ وصف الرّجل بلفظ حضرتي دليل كاف وواضح على أن نسق الفحولة دائما ما يسيطّر على التّمثيلات التي تتناول علاقة المرأة بالرّجل وكأنّها تمثيلات لا تستعمل المرأة إلا بغرض الوصول إلى تمثيل الصّورة السّاطعة للرّجل العربيّ الفحل" وفي الغالب أنّ الفحول تصنعهم الثّقافة المنتجة في المجتمع وتحيطهم بكلّ أنواع الرّعاية"[1]
- وهنا يمكن أن نتساءل من جديد إذا كان التّمثيل الفني يطرح صورة المرأة بهذا الشّكل فعلام تنتقد التّمثيلات الدّينيّة إذن؟ وفيما يختلف الكاتب عن الفقيه؟

[1]– قبّنة السّعيد، الأنساق الثّقافيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، سفر القضاة لأحمد زغب نموذجا، ص 239.

- ألا تقودنا الغاية القصوى من وجود المرأة متمثّلة في جانبها الإيروسي كما جسّدتها المقاطع، إلى تلك الأفكار التي تصطبغ بصبغة الديني أحيانا أو بصبغة الاجتماعي أحيانا أخرى أو بكليهما معا، والتي تحصر المرأة في وظيفتها الإمتاعيّة ووظيفتها الإنجابيّة بما أنّهما وظيفتان تتعلّقان أساسا بعنصر الجسد؟

رغم أنّ النّظرة الدّينيّة للمرأة في كثير من الأحيان يتمّ انتقادها سرديا بشكل عنيف وساخر في بعض المقاطع، ففي هذا المقطع حينما ينتقد تصرّف **الحاج قريشي** مع ابنته **مليكة** قائلا بكلّ سخريّة" لن يصدقها، فهي مجرد أنثى، ضلع أعوج خلق للمتعة، باب من أبواب النّار لن يصدّقها وسيصدر حكمه عليها"[1].

هو مقطع ساخر واللافت أنّه يقدّم خطابه السّاخر باستعمال القاموس الدّيني ذاته كي يطرح المعرفة الدّينيّة للتّشريح عن طريق نقد ملفوظاتها من الدّاخل، والدّوال تعيدنا منطقيّا إلى أصول هذه المعرفة التي هي نصوص من الأحاديث الشّائعة كثيرا شعبيّا ضلع أعوج ، باب من أبواب النّار وغيرها وبعض التصوّرات ذلك التي تنبثق مباشرة من هذه النّصوص كدونيّة المرأة وأنّها باب من أبواب النّار وجالبة للشّيطان وأنّها مصدر للمتعة.

هذه التصوّرات عادة ما يتمّ التّركيز عليها في جلّ الخطابات الفقهيّة والدّينيّة بشكل عام والتّرويج لها ما ساهم في خلق هذه الصّورة المشوّهة عن نظرة الدّين عموما بالمرأة رغم أنّها تصوّرات ترتبط في الأساس بتفسيرات شخصيّة، حتى لا نقول منظورات ذكوريّة فسّرت النّصوص وفق رؤيّة أحاديّة وألغت تفسيرات أخرى بينما نجد أنّ الدّين يتنافى كلية مع ما تقترحه هذه التّصورات من صور التّي تبتعد عن المفاهيم الحقيقية للنظرة الدّينية للمرأة.

لقد تعدّت هذه التّفسيرات صفتها الفرديّة القابلة للخطأ إلى قوانين اجتماعيّة صارمة" وبالتّالي انعكست التّأويلات الفقهيّة على التمثّلات والتّشكيلات حول المرأة اجتماعيّا وثقافيّا بل نجد أنّ هناك علاقة جدليّة بين وضعية المرأة والتمثّلات الاجتماعيّة والثّقافية حولها مع التّأويل الدّيني الذي يجعلها في مرتبة دنيا. وهذا التّأويل لا يعدو أن يكون بدوره، انعكاسا لهذه

[1]–سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 89.

الوضعيّة والتمثّلات الاجتماعيّة السّائدة في المجتمعات العربيّة منذ ما قبل الإسلام إلى عصرنا الحاليّ"[1].

لكنّ الإشكال الذي تثيره مثل هذه المقاطع يحدث حينما نقارنه مع المقطع الذي رأيناه سابقا عن الوظيفة الأساسيّة للمرأة المتمثّلة في إجبارها على سماع تأوّهاتها في حضرة سيادة الرّجل فإنّ هذه السّخريّة من المحتوى الدّيني يصير باهتا أو يصير فقط نقدا للّغة الدّينيّة الصّريحة التي تعبّر عن موقفها بألفاظ واضحة تفهم حرفيّا، في حين اللّغة السّرديّة تعبّر عن هذه النّظرة فقط بابتكار لغة روائيّة جميلة وشاعريّة تبدو في صالح المرأة لكنّها على العكس من ذلك فهما يسيران في المسار ذاته.

ولنوضح أكثر ما الفائدة من انتقاد الخطابات الفقهية وكلّ تلك التصوّرات الشّائعة والقاموس اللّغوي الدّيني المرتبط بالأنثى عموما وجعله محل سخريّة ثم أتبنى النّظرة ذاتها فقط أبتكر لها قاموسها الخاص؟، فما الذي تعنيه عبارة (أجبرها على الإصغاء لتأوّهاتها في حضرتي) ؟إلّا أنّ هذه المرأة مخلوق متعة سواء أقلنا ضلعا أعوجا أو المرأة فتنة أو عورة أو غير ذلك .

رغم الاختلاف الشّديد بين شتى الخطابات حول قضيّة المرأة وتنافرها الشّديد في كثير من الأحيان تطفو قضيّة المتعة إلى السّطح لتوحّد الآراء ولو بشكل ضمنيّ، فالجميع متفقون أن المتعة أهمّ وظيفة ترتبط بوجود المرأة على هذه الأرض ومن خلقها أساسا لكنّهم مختلفون كما يبدو في التّعبير وطرق صياغته فحسب.

- هذه النّظرة لا تتوانى في تشييئ المرأة واختزالها في جسد جميل ومغرّ والأهمّ أنّه مصدر سعادة للرّجل مع إغفال الجوانب المهمّة في تكوين المرأة هذا الأمر الذي أفقدها أهليّتها وحقوقها مع الزّمن" فوضعية المرأة المهمّشة في المجتمع لا تقتصر على حقوق

[1]–رحال بوبريك، بركة النساء، ص 13.

اجتماعيّة وقانونيّة واقتصاديّة وسياسيّة، بل يشمل هذا الإقصاء ثقافتها وحضورها تاريخيّا وخاصّة مساهمتها في الحقول الدينيّة والرّمزيّة والرّوحيّة"[1].

يجرّنا هذا الموضوع إلى إضاءة جانب آخر من تمثيلات الزّوجة وهو نموذج الزّوجة المرضي عنها نموذج الزّوجة الصالحة كنموذج مبحوث عنه ومقبول من طرف جميع فئات المجتمع والرّجال تحديدا، هذا النموذج هو ما سنتحدّث عنه من خلال هذا المقطع، يقول بطل نص **تصريح بضياع** أيام سجنه " كلّها ذكريّات لم تصمد، وحده وجهها أوقف الزّحف، وجه زوجتي وجه آمال..."[2]

ليردف بعدها" كلهم رحلوا إلا آمال، لم ترحل لم تختف كإسماعيل.. بقيت معي، رغم أنانيّتي معها، رغم خياناتي لها ، رغم كلّ محاولاتي لإبعادها، بقيت معي " [3].

إنّه مقطع يبدو مقطعا طبيعيّا إذ يصوّر حنين زوج لزوجته وافتقاده لها وهو في السّجن، والسّجن كما هو معروف فضاء حاشد للذّكريات، لكن ما يلفت النّظر هو موضوعنا هو صورة الزّوجة المرضي، ولا بأس أن نفصّل في هذه الصّفات التي حواها هذا المقطع الذي يبدو مقطعا عفويّا ومليئا بالتّلقائيّة:

- البقاء مع الرّجل مهما كان الثّمن والإخلاص له في كلّ الأوقات.
- الصّبر والتحمّل
- احتمال الخيانات
- الغفران
- تقبّل الطبائع السّيئة للرّجل
- الوفاء
- التفهّم

[1]–رحال بوبريك، بركة النساء، ص 09.

[2]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 94.

[3]– المرجع نفسه، ص 94.

إنّها صفات مستنتجة من مقطع صغير الحجم مع استطاعتنا أن نضيف إليها مجموعة كبيرة من الصّفات التي تقترحها الثّقافة السّائدة " إذ أنّ الخصائص الأنثويّة التي كانت تعتبر أصيلة مثل عاطفة الأمومة والعاطفيّة والاهتمام الاجتماعي والسلبيّة ليست أنثويّة بالطّبيعة ولا فطريّة بل مكتسبة ثقافيا"[1].

أليس هذا النّموذج الذي يبحث عنه معظم الرّجال وبهذه الصّفات عينها ؟ أليست هذه صفات الزوجة وشريكة الحياة التي يجتمع حولها الجميع دون استثناء؟

لا نعترض على هذا النّموذج المرتضى إلا بالقدر الذي يتيحه هذا النّموذج المثاليّ من تبرير لوجود رجل بصفات: خائن، سيء الطّباع، أناني،... والتّسويق لها على أنّها صفات طبيعيّة لأي رجل وكأنّها هي الصّورة الأصل للرّجل، وهذا امتداد أيضا لما رأيناه سابقا حول الفروقات الاجتماعيّة والثّقافيّة بين الرّجل والمرأة التّي تخدم الرّجل دوما.

***إعادة تكرير ذات الصّورة**

إعادة إنتاج صورة المرأة إجمالا لم تقتصر على تكريس تلك الصّور والنّماذج السّابقة فحسب بل امتدت لتشمل صورا أخرى لم تزد في شيء سوى أنّها أصّلت لنمطية تلك الصّورة الاجتماعيّة والثّقافية الموجودة والتي لا يبدو أنّها ستنتهي أو على الأقل ستخفت مادام هناك نوع من الفنّ ما يزال يتناولها بل ويعيدها صورة واحدة لا غير.

ولا بأس أن نفسّر كلامنا بعرض بعض ما جاء في المتن بعدها نقدّم نتائجنا، الصّور التي سنعرضها تباعا ستجسدها شخصية نسائيّة حملت جميع هذه الصّفات مجتمعة هي زوجة فوزي زميل السّارد البطل الذي تعرّف عليه في السّجن وحكى له قصّته في رواية تصريح بضياع، نحن هنا سنذكر الصّورة بعدها نرفقها بوصف يمثّله من تلك الأوصاف الكثيرة التي تمّ بها توصيف الزوجة والتي ستعطينا نموذج غير بعيد عمّا تقترحه الثّقافة الشّعبية واليوميّة للمرأة.

أ-المرأة شبقة

الصّورة لا تبدو غريبة عن الثّقافة العربيّة كثيرا ما تمّ التّرويج لها في أدبيّات كثيرة هذه الفكرة ليست حاضرة فقط في المتخيّل الدّيني فقط، ولكنها ترتبط بشكل أو بآخر بتلك الخيوط التي تبدو

[1]-أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار، سورية، ط2، 1995، ص 11.

أنّها أشبه بخيوط العنكبوت التي تنسج حول صورة المرأة تحديدا فتخلق لنا هذا الإرث الضخم من الصّور.

ولعل المقولة التّراثيّة التي تقول بأنّ للمرأة تسعة وتسعون شهوة وللرّجل شهوة واحدة تؤكّد هذا الجانب من التّفكير وتؤكّد صحته كذلك، هي مقولة تنضاف إلى تلك المقولات الكثيرة التي تشترك كلها في شيء واحد وهو ربط كل شيء سيئ بالمرأة انطلاقا من فكرة الشّر الأولى التي نتعقد أنّها أصّلت منذ نزول آدم إلى الأرض، هذه الفكرة التي جعلت حواء المسؤولة الوحيدة على الخطيئة بالرّغم من أنّ الله تاب عليهما معا حسب النّص القرآني، هذا إن كانت فعلا الخطيئة الأولى جنسيّة.

وبالرّغم من أنّ النّص القرآني يشركهما معا في أكل الشّجرة- فأكلا منهما فبدت لهما سوءاتهما – إلاّ أنّه يحمّل آدم المسؤوليّة ويتوجه إليه بالعتاب ويستثني حواء" فالمعصيّة اقترفها آدم، ولكن زوجته أشركت في العقاب باعتبار أنّها مكمّل للوحدة المنتجة على الأرض، ومسؤوليّة ذلك الإثم احتملها آدم وحده طبقا للنّص القرآني"[1]إلّا أنّ الغفران البشري نال آدم وبرءه وحده واستثنى حواء.

أحيانا تكون مثل هذه الأفكار أفكارا دون أصل بما أنّنا لا نملك إثباتا قاطعا على الذي قالها أوّل مرّة، لكننا نستغرب كيف يتمّ الجزم بصحتها رغم أنّ النّص السّماوي يناقضها بخطاب واضح وصريح.

لكن هذه الفكرة وإن كانت تبدو تنقد نفسها بنفسها انطلاقا من اعتبارات عدّة فلا بأس أن نوضح حضورها في النّصوص وبعدها نناقش.

يقول بطل رواية **تصريح بضياع** وهو يحكي حكاية صديقه **فوزي** الذي إلتقاه في السّجن"فكان يعمل لشهر ونصف الشّهر ويعود إلى زوجته وابنته أسبوعا واحدا يقضيه معهما، إلّا أنّ زوجته

[1]–الصادق النيهوم، الحديث عن المرأة والديانات، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات(1)، تالة للطباعة والنشر، الجماهيرية العظمى، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1 2002، ص 16.

اكتشفت أنّ عمله هذا يمنحها ما تحب وفي المقابل يسلب منها أفضل ما جبلت عليه(الجنس)، فقرّرت أن تكمل سعادتها بشقائه، واتخذت من طالب جامعي يصغرها بعشر سنوات عشيقا لها"[1].

ويضيف على لسانه" وبقينا أشهرا نعيش في بيت واحد، على سرير واحد، تحت غطاء واحد دون أن تسمح لي بالاقتراب منها، وهي التي كانت كآلة جنس لا يشبعها شيء"[2].

فكلمة جبلت عليه تقول كلّ شيء وتوضح بأن المرأة كائن جنسي مفطور على الجنس وإلّا ماذا تعني الجبلة إذن؟ وماذا يعني أن يكون الإنسان قد جبل على شيء؟

ب- المرأة خائنة

" وبدأ الجحيم لحظة تجرّأ وسأل زوجته عن سبب نفورها منه، أو لحظة ظنّ أنّها لن تجيبه، ولكنّها أجابته، أخبرته عن عشيقها وأسرفت في الحديث حتى قارنت بين فحولتهما في حين ظل صامتا ألجمته الدّهشة"[3]، والخيّانة مقرونة بالمتعة الجسديّة انطلاقا من افتراض الطّبيعة الشّبقيّة لجسد المرأة.

ج-المرأة متطلّبة

هي صورة شائعة كذلك تكرّس سرديّا بنفس تكريس الصّور السّابقة" غير أنّ سعادته سرعان ما قض مضجعها واقع أجره المتواضع وعجزه على تلبيّة طلبات زوجته المستمرّة"[4].

ويضيف "ولعلهّا كانت تعتقد أنّ ما منحته لها الطّبيعة من حسن وجمال يبرّر مطلبها في العيش الرّغيد، ولأنّ **فوزي** كان يحبّها قرّر أن يسعدها ويمنحها ما تحبّ، فراح يعمل في كلّ شيء وأيّ شيء حتى صار بالكاد ينام"[5].

ولنتتبع مسار هذه الشّخصيّة **زوجة فوزي** لنقف على هذه الصّور مجتمعة التي تلخّص صورة المرأة الشّيطان، فهي متطلبة وغير راضية وخائنة وشبقة، ليس هذا فحسب بل تكتمل حكايّة فوزي بروايّة أفعال شيطانيّة ، فبسببها فوزي" فقد كل شيء، ابنته، مسكنه، وفي الأخير حريّته"[6].

---

[1]-سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 125.

[2]-المرجع نفسه، ص 126.

[3]- المرجع نفسه، ص 127.

[4]-المرجع نفسه ص 125.

[5]-المرجع نفسه، ص 125.

[6]-المرجع نفسه، ص 128-129.

فبعد اعترافها بخيانته وطلبها الطّلاق منه والاتفاق معه على التّنازل على حضانة الطّفلة مقابل مبلغ من المال والاتفاق معه على اللّقاء في بيت أهلها، دبّرت مكيدة أخرى حيث ضربه أبوها وأخوها وأشبعوه كدمات، وبعدها رفعت عليه شكوى التّعدي والضّرب العمديين. حكم عليه بعدها بعامين حبس، كلّ هذا وصورة المرأة الشّيطان مازالت حاضرة " ثم ما لبث فوزي وقتا حتى طلبت منه الطّلاق وحضانة الطّفلة وقبل أن يمض شهر على الحكم عليه بالسّجن طلبت زوجته منه الطّلاق وحصلت على كليهما، ثم طالبت بحقّها في النّفقة وهي تعلم أنّه في السّجن ولن يستطيع دفعها"[1].

تنتهي حكاية **فوزي** داخل السّجن بموته كمدا قبل أن ينهي محكوميته، وبذلك تصوّر النّصوص مقولة أنّ الشّر هو المرأة والمرأة هي الشّر في عمليّة تماهي عجيبة وتأكيد مصرّ وجدت مقابلا ماديّا وملموسا ومثالا حيّا لماهية الشّر، التي كانت على الدوام فكرة عصية طالما أرقت بني البشر وأعجزتهم عن الفهم هذا العجز الذي يبدو أنه اختفى بمجرّد صار هذا والمجهول معروفا مجسّدا في الأنثى الجميلة التي لم تشفع لها خصائصها النّفسية، وصفاتها العاطفيّة المميّزة، ورمزيّتها المعطاءة، أن تمثّل هذا المعطى صاحب الصيت السيئ.

***صورة الأمّ ربات البيوت**

صورة الأمّ تعكس في تمثيلها صورة من صور المرأة بعيدا عن صفاتها الجسديّة على الأقلّ بعيدا عن تيمة الجسد المشتهى باعتبارها أما، والأمّ رمزيّة لعديد من الأشياء حتى جسدها يتحوّل إلى وعاء للرّموز التي تتقاطع فيه الدّلالات.

الأم عند **سمير قسيمي** لا تختلف عن صورة المرأة والزّوجة فمادامت هي نماذج صنعها النّظام البطريركي فهي تكتسب الصفات التي يهيلها عليها هذا النّظام ولا تخرج عليها البتة.

كانت الأمّ عند **سمير قسيمي** أمّا تقليديّة تربي أبناءها وتخضع لإهانات زوجها وعنفه دونما احتجاج، خاضعة، مستسلمة، سلبيّة، لا رأي لها ولا قرار أمام رأي الأب، ولم تسع النّصوص إلى تغيير صورة الأمّ أو تقديمها بشكل أفضل، بالرّغم من ذلك فإنّها حظيت في تمثيلاتها بكثير من

[1]–سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 128–129.

الحبّ والامتنان وكثير من الشّفقة أحيانا، فالشّفقة كانت السّبيل الوحيد الذي اعتمدته النّصوص لنقد صورة الأمّ التّقليديّة.

كما أنّ صورة الأمّ عولجت دونما تفلسف أو دونما دلالات عميقة، نقصد أنّ الأمّ كانت أمّا وفقط، أمّا حقيقيّة متزوّجة وتعتني جيّدا بزوجها وأبنائها تحتمل لأجلهم كلّ شيء مرغمة كانت أو راضية أيضا لا يهمّ، المهمّ أنّها كانت عند **سمير قسيمي** أمّا وفقط دون أن تتجاوز معانيها إلى مناطق دلاليّة أبعد أو كانت رمزا لشيء ما غير كونها أمّا وكفى.

هذا ما سيتوضح جليّا من خلال بعض المقتطفات النّصية التي تناولت الأمّ من زوايا مختلفة، بالرّغم من أنّ الزّوايا اشتركت جلّها في تبيان الوجه المظلم الذي بإمكان أن تحظى به الأمّ في المجتمعات الشّرقيّة وإن كانت شخصيّة الأمّ شخصيّة غير محوريّة في كثير من النّصوص.

يتحدّث **قدور** عن أمّه في معرض حديثه عن أبيه" ثم سألت أمّي فابتسمت بمرارة وهي تعلم أنّ لا قرار لها حتى في بطنها، فهي مجرّد بطن تحمل وفرج ينتهكه أبي في ساعات فراغه أو شهوته"[1].

الحديث عن الأمّ هنا يأخذنا بالضّرورة إلى صورة المرأة فالأمّ هنا تمثّل صورة المرأة المنتهكة، الأمّ في هذا المقطع تتجسّد في صورة مقلصة محصورة على بطن ينجب وفرج ينتهك وقت الحاجة أو وقت الشّهوة لتصير بذلك ملكيّة خاصّة للأب. ويشكّل هذا المقطع استمراريّة لنقد الصّورة التّقليدية للأب كما رأيناه سابقا.

هذه الصّورة التّقزيمية للأمّ التي دلّت عليها لفظة(مجرّد) لا تعدّ حالات شاذّة في المجتمع الجزائري وغيره من المجتمعات العربيّة بل هي صورة تشكّل حضورها بقوّة، فإلى وقت غير ببعيد كان هذا النّموذج هوا لأكثر حضورا حيث لا تشكّل صورة الأمّ بهذه الطّريقة أي اعتراض يذكر بما أنّ الأمّ هنا تقوم بوظائفها على أحسن ما يرام تنجب أولادها وتلبّي حاجات زوجها دون اعتراض.

إنّ الاعتراض على هذه الصّورة سيجابه بكثير من الهجوم لأنّه سيكون انتقادا للصّورة المقدّسة للأمومة في وظيفتها الأسمى في الوجود إنجاب الأولاد وطاعة الزّوج التي تعدّ بجانبها أي وظيفة أخرى هي وظيفة ثانويّة " ويرى في الأمومة هدف المرأة الرّئيسي في الحياة، ويعرّف ضمنيا

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 14.

النّسوة اللّواتي لا يصرن أمّهات كمنحرفات، وقد تمّ النّظر إلى وظيفة المرأة الأمومية كضرورة للنّوع"[1].

بالإضافة إلى صفات الصّبر، والتّحمل، والتّضحيّة، والتّحلي بالحكمة، والمعاناة وهي صفات وجب توفرّها في كلّ أم وإلّا فإّن أمومتها ناقصة، ونحن هنا لا ننتقد الأمومة في حدّ ذاتها وكذلك تفعل النّصوص، إنّما الاعتراض قائم على صورة الأمّ الممحاة كليّة شخصيةّ أو جسدا أو ذاتا فاعلة. فلقد ارتبطت صورة الأمّ على الدّوام بالمعاناة والألم والاحتمال ونتساءل: لما تمّ ربط الأمومة بالمعاناة والحزن والجروح وكأنّه كي تكون الأنثى أمّا عليها أن تتألّم وعليها أن تكون حزينة ولما لا تكون المرأة أما وهي سعيدة؟ نلحظ أنّ الأمّ ذاتها تتقمّص الصّورة المعذّبة للأمومة بشكل تلقائي باعتبارها نموذجا للتّضحية كما تجد في الأمومة رمز الخلود" وهكذا تجد المرأة في الأمومة فرصة رائعة للبرهان على هذا الشّعور بالخلود بصورة مباشرة"[2]

في الوقت الحالي نلمس تطوّرا لصورة الأمّ حتى وإن كان النّموذج السّابق نموذجا يعيد إنتاج نفسه باستمرار، أحيانا يكون أكثر سوءا من النّموذج القديم ومكرّسا من طرف تلك الأمّ ذاتها، مادامت الأفكار نفسها التي تنتجها الثّقافة تتحكّم في صياغة مفاهيم محدّدة حول صورة الأمّ ووظائفها داخل المجتمع.

أحيانا تكون تلك الأمّ الصّابرة، القويّة، الهادئة، الرّاضية، ملهمة لأطفالها كي يكونوا شبها لها في صفاتها حينما يكبرون" ربما من منظرها صامدة للكمات والدي، لا تأبه، وأبي يستشيط غضبا، استمديت قوّتي لحظات الخوف، ربما بفضلها أصبحت لا أظهر خوفي أو فزعي لمن يحاول أن يزرعهما في"[3].

لكنّ وظيفة الأمّ تقرن دائما بوظيفة ربّة البيوت ووظيفة ربّة البيت تذوب فيها صورة الأمّ كليّة لتصير الأمّ المسؤولة عن شؤون وتدبير وأعمال البيت وأهله، وتضع على عاتقها أن تجعل أهل البيت سعداء فهذه مسؤوليّتها الأكيدة، والإشكال يكمن في أنّ حقيقة المرأة بهذه الصّورة تحديدا

[1]– فاطمة الزهرة ازرويل، البغاء أو الجسد المستباح، أفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 2001م، ص 45.
[2]- هيلين دوتش، علم نفس المرأة، الأمومة، ص 9.
[3]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 32.

تضيع وسط كلّ هذه الأعباء.[1] ولعل المثال على ذلك تلك العناوين الرّائجة التي تحاول أن تقدّم الطّريقة المثلى لكي تقوم ربة البيت بوظيفتها على ما يرام، صياغتها ما يسعد تلك المرأة أوّلا، لتجعل سعادة ربّة البيت هي أن يشعر أهل ذلك البيت بأنّهم سعداء وهذا يكفي لأن نقول بأنّ تلك المرأة ربّة البيت امرأة ناجحة وموفّقة في حياتها "وعلى الرّغم من التّمجيد الذي يسبغ على " المهنة ربة منزل"، فإنّ تلك المهنة لا تتطلب تحقيق المرأة لكامل قدراتها أو تسمح بها، لا يمكنها أن تؤمن تقديرا ذاتيا كافيا، وأقل بذلك بكثير أن تمهد الطريق إلى مستوى أعلى من تحقيق الذات"

تحقيق الذّات الذي تتحدّث عنه المؤلّفة قد يلاقى بكثير من الاستغراب ، فأي تحقيق للذّات عند امرأة ربّة بيت متزوّجة برجل في حين أنّ الكثيرات لم يحصلن عليه، ولديها أطفال في حين أنّ الكثيرات لم يستطعن الحصول عليهم كذلك، فالاستهجان ينطلق من افتراض أنّ هؤلاء النّساء ربّات البيوت والمنازل يحقّقن ذواتهن فقط من خلال تحقيق السّعادة لأزواجهن وأبنائهن، وهذا الأمر لا يتعلّق بالمجتمعات العربيّة والشّرقيّة فقط بل تشرح مؤلّفة كتاب اللّغز الأنثويّ النّسوية الشّهيرة **بيتي فريدان Betty Friedan** الأمر فتقول" لقد جمد تطوّر النّساء في حضارتنا عند المستوى الفيزيولوجيّ، ولم يتمّ الاعتراف، في حالات كثيرة، بأيّة حاجة أعلى من الحاجة إلى الحبّ أو الإشباع الجنسي، حتى الحاجة إلى احترام الذّات وتقدير الذّات وتقدير الآخرين " الرّغبة في القوّة وفي الإنجاز وفي الكفاية وفي التفوّق والكفاءة وفي الثقّة في مواجهة العالم وفي الاستقلاليّة والحريّة" ليس معترفا بها بوضوح للنّساء"[2].

المبحث الرّابع: الذّات والمجتمع دراسة في النّفسيات المهمّشة

تعدّ فكرة الذّات فكرة أساسيّة في الفكر ما بعد الحداثي خاصة أنّها فكرة فلسفيّة بالدّرجة الأولى، ولقد تمت مناقشتها انطلاقا من المعنى الذي بإمكانها أن تتّخذه في ظلّ هذه الأفكار الجديدة حيث " ظهر المعنى الما بعد حداثي للذّات من التّأثيرات الاجتماعية للتطوّرات التكنولوجيّة

[1]–بيتي فريدان، اللغز الأنثوي، تر: عبد الله بديع فاضل، الرحبة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014، ص 416.

[2]–المرجع نفسه، ص 416.

التي حلّت في القرن العشرين"[1] ، لذلك فمن الطّبيعي دراسة الذّات المتحوّلة كنتيجة حتمية لكلّ تلك التحوّلات.

من اللافت أن نشير إلى أنّ سؤال الذّات في النّصوص كان سؤالا جوهريّا على اعتبار تلك العوالم الدّاخلية للشّخوص وحديث الأنا وإبداء الآراء بكثرة حول هواجسها النّفسية وعلاقتها بالعالم الخارجي، فبقدر ماكانت ذواتا متشكّكة وفاعلة ذوات عالمة وقارئة كذلك، بقدر ماكانت في الوقت ذاته ذواتا تعاني الاغتراب وذوات يائسة تمارس التّفكير خارج المجتمع وخصوصا غير طبيعيين لأنظمة عمل هذا المجتمع.

لقد ارتأينا دراسة هذه الذّوات انطلاقا من عوالمها الدّاخلية التي تعكسها في الغالب المعطيّات الاجتماعيّة التي تهيمن بشكل أو بآخر على الانفعالات الدّاخلية والنّفسية للشّخوص لنحكي عن تداخل النّفسيّ والاجتماعيّ وانصهارهما معا في كينونة الذّات ومدى تأثير الأنساق الاجتماعيّة والثّقافية على نفسيّة الهوامش.

ودراستنا جاءت وفقا للتوجّه الذي تسير فيه أغلب الرّوايات التي بين أيدينا وهو تمثيل الهوامش والتّركيز على معظم الأشكال التي ترتبط بنمط حياة هذه الفئات، لذلك كان حضورهم فاعلا ومفعلا بشكل قويّ سواء على مستوى التّشخيص الذي انطلق من العوالم السّفلية للأشخاص وخطاب اليومي، الذي اعتمد عليه حتى في مقاربة القضايا الأكثر عمقا وتعقيدا خصوصا في مقاربة الثّنائيات بشتى ألوانها، أو على مستويات أخرى تتعلّق بالأبعاد الفنيّة والجماليّة التي شكّل الهامش بؤرة التّوتر ومثار التّعقيد.

النّصوص تحكي عن الطّفل، عن المومس، عن السّجين، عن القبيح، وغيرهم وكلّ ما يتعلق بعذاباتهم اليوميّة، وهمومهم وعلاقاتهم المعقّدة، وحدثيهم الدّاخلي مع أنفسهم، عن الأماني والأحلام المكبوتة، عن الماضي، والمستقبل لتلخّص في النّهايّة أسئلة الإنسان في كلّ زمان ومكان أسئلة الإنسان الهامش فيما يتعلّق بنفسه وزمنه ومجتمعه.

[1]– مجموعة مؤلفين، ما بعد الحداثة دراسة في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد حسن وباسم علي خريسان، ابن النديم، الجزائر العاصمة، وهران، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، ط1، 2018، ص 98.

وسنعتمد على منجزات العلوم النّفسية الحديثة وكذلك علم السّرد السيكولوجي الذي سيوضح بشكل جليّ تلك العلاقة بين السّرد وبين العالم إذ" يبدو أنّ نقطة رحيل الاهتمام السّردي الجديد في العلوم الإنسانية كانت اكتشافا في ثمانينات القرن العشرين اكتشاف أنّ شكل القصّة شفهية ومكتوبة يشكّل إطارا لغويّا وسيكولوجيّا وثقافيّا وفلسفيّا أساسيا لمحاولاتنا الانسجام مع الطّبيعة وظروف وجودنا"[1].

ولا بأس أن نشير كذلك إلى أنّ هذه الفئات مهما تنوّعت فهي فئات يحتويها أيّ مجتمع من المجتمعات في أيّ زمن كذلك، كما أنّها كانت ومازالت مثار تمثيلات إبداعيّة شتّى، لكنّها تكتسب مع كلّ عصر ومع كلّ تحوّل في الأفكار أو في المجتمع تحولا يطال طريقة تجسيدها ، فالفنّ بشكل عام دائما رديف التحوّل، وهنا العبرة بتغيّر الفهم لا بكون هذه الفئات الهامشيّة وليدة المجتمعات المعاصرة فقط ، وإن كان الاهتمام بها فنيّا يتّخذ أبعاد الفكر الحالي لكن نفسيّاتها هي نفسيّات معاصرة نفسيّات الإنسان الجديد.

والشّخصيات بدت منعزلة، وحيدة، غريبة، غير مرحّبة بالعلاقات الاجتماعية، كلّها تقريبا تعيش خارج الأسرة وإن كانت تعيش داخلها فكأنّها دون أسرة، لا تحتفي بالعلاقات الأسريّة ولا علاقات الصّداقة ولا أيّ نوع من العلاقات في الغالب، سوى بعض حكايات الحبّ التي لا تكتمل.

لذلك ارتأينا أن نخصص هذا المبحث لدراسات النّفسيات لنقارب من خلالها نحن كذلك أسئلتها بطريقتنا كذلك، ولندخل إلى أسئلة الإنسان الجزائري المعاصر حول ما تتيحه هذه الحياة وما لا تتيحه، حول الهواجس وحتى تلك التّفاصيل الصغيرة جدا التي تمتلئ بها حياة المهمّشين وإجمالا بمقدورنا أن" نفهم أولا من خلال السّرد نصوص خبرتنا وسياقاتها الأوسع والأكثر تميّزا وتعقيدا، بشكل جوهري"[2].

سنتحدّث عن التّفكك والصّراعات التي تمتلئ بها النّفسية المعاصرة ووضعيّتها المعقّدة في مجتمعات معقّدة، ماذا يخبرنا سؤال الهامش والمهمّشين في عوالم **سمير قسيمي؟** ماذا كان يريد الكاتب أن يوصل من أفكار فاستعار أصوات المهمّشين؟

---

[1]– جينز بروكمبير، دونال كريو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2303، ط 1، 2015، ص 71

[2]–المرجع نفسه، ص 71.

لما كل هذه الإخفاقات والانتهاكات المسلّطة على الشّخوص؟ ماذا يضيف **سمير قسيمي** للإنسان المعاصر وكيف يدخل عالمه ويستوعبه؟ هل النّفسية المعاصرة نفسيّة معقّدة متشابكة ورافضة أم هي نفسيّة خاضعة؟

خصوصا وأنّ العوالم النّفسية للشّخصيّات كانت محمّلة بكثير من مشاعر الاضطراب واليّأس، الحزن، القلق وصولا إلى العبث ونوع من العدميّة المريرة، وجميعها مشاعر من الطّبيعي أن تكون سمات بارزة لثقافة الهامش نظرا لتموقعها دائما في الزّوايا المظلمة للمجتمع، لكن ما يهمّنا من خلال هذه التيمات هو كيف تفكّك المنظومة الاجتماعية في العمق وكيف يعاد ترتيب ثنائيّاتها انطلاقا من تلك الفئات ونظرتها إلى الحياة ككلّ.

المطلب الأوّل: الّشخصية القبيحة وسيلة نقد الواقع

يطرح القبح داخل الرّوايات السّبع على أساس السّمة الأبرز التي تميز شخصيّات الرّواية ونتحدّث هنا عن الشّخصيّات البارزة والبطلة كونها تتولّى عماد السّرد في الغالب، وقد ولّد التّركيز على تمثيل القبح مع الإصرار عليه، سؤالا ملّحا عن السّر الذي يكمن خلف تمثيل القبيح بهذا الشّكل؟ وسنبدأ في تحليله في شكله الظّاهر لنلج بعدها إلى عوالمه الخفيّة ومحاولة تبريرها فنيّا.

•فهل ترتبط ما بعد الحداثة بالقبيح خاصّة؟ هل صار الجمال يصنع عن طريق تغيير المفهوم الثّقافي للقبح؟

سنبدأ **بحسان ربيعي** بطل رواية **في عشق امرأة عاقر** يقول واصفا نفسه متحدّثا عن زيجته " لم تكن متكافئة لأنّه كلما وقف أمام المرآة وتأمّل وجهه الطّويل المحفر بسبب ندوب ما بعد حبّ الشّباب وأمعن النّظر في تلك الثلّة السّوداء فوق حاجبه الأيمن الكثيف شكّك في أسباب قبول زوجته به"[1]، ويضيف وصفا آخر " فقد كان بطوله الفارع متران وعشرة وتيبس جسده النّحيل وغور عينيه الواسعتين بلا معنى وبوجهه العظميّ الطّويل المنتهي بذقن هلالي يشبه كلبا سلوقيا سيء الأكل "[2].

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص 18.

إنّ تمثيل القبيح في مقاطع وصفيّة لا شكّ وأنّه لا يعدو أن يكون لغاية تقديم شخصيّات تبرز بشكل من البشاعة وانعدام المعطى الجماليّ لإيصال معطيّاتها الفنيّة، فكثير من السّرود قديما وحديثا تعتمد على شخوص قبيحة من أجل تقديم معطيّات فنيّة ما، أو تبرز جانبا من العالم أو تقدّم زاوية نظر، أو تخلق بؤرة صراع تضطلع بها تلك الشّخصيّة القبيحة، كما تعتمد على شخصيّات جميلة لنفس الغرض.

لكنّ هذه النّصوص تصرّ على تجاوز معطى القبح نحو تقديم صور مسخيّة أو صورة تحتفي بها الكثير من المقاطع الأخرى في الرّواية وفي الرّوايات الأخرى، وإن كان هذا النّص أكثر غنى بتيمة القبح، إذ لا يكون هذا القبح موصوفا على لسان الشّخصيّة المتحدّثة فقط فإن هذا الأمر يمكن أن يتفهّم بشكل طبيعيّ إذا عرفنا ما للجمال الشّكلي من سطوة على الإنسان خصوصا إذا افتقده، فإنّه يتّخذ كل أشكال التّعبير كنوع من المعرفة بالذّات ولخلق نوع من التّصالح مع الذّات ولو تظاهرا كذلك، تجنّبا لما يمكن أن يقدّمه الآخر الرّائي من أوصاف قد تزيد النّفسية تعقيدا.

ولكن في حالة **حسان ربيعي** يتمّ تقديم هذه الشّخصيّة على لسانها أوّلا وعلى لسان شخصيّات أخرى مجهولة لا تستخدم داخل النّص إلّا لغاية واحدة وهي نقل الصّورة الأكثر دمامة لحسان، وهنا نستشهد بمقطع حواريّ حدث بين تلك الشّخوص المجهولة في الحافلة وردّة فعلهم حول شكل **حسان ربيعي** يقول أحدهم " أرأيت وجها بشعا كوجهه...الله لم أكن قادرا على النّظر في وجهه"

" لا والله يبدو أنه تعرض لحادث ما في شبابه "

سامحني الله ولكنّه يملك وجها يشبه وجه الكلب"

تقصد وجه السلوقي "

كأنّه كان غائبا يوم وزع الله الحسن على عباده "[1]

عمدت المقاطع الأولى إلى توضيح ملامح هذه الشّخصيّة وهي تصوّر النّظرة ذاتها لكن يتمّ توزيعها بشكل اختياري على مجموعة من الأصوات رغبة في زيادة مساحتها في النّص، ورغبة في شحن الإحساس بوطأة القبح على الشّخصيّة، كما أنّ النّفسيّة القبيحة تحدس مواقف الآخرين

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 49–50

انطلاقا من دمامتها إذ يعدّ أيّ تصرّف أو موقف أو حتى حديث عابر تؤطّره بشكل أو بآخر انعكاسات هذه الصّورة عن الذّات، على الشّخصيّات المقابلة"، إنّ الجسد شبيه بحقل قويّ يرجع صدى كل سيرورات الحياة التي تحيط به، لأنّه دائم الاتصال المباشر بالعالم الخارجيّ في التّقاليد الشّعبيّة، مادام جزءا غير منفصل عن الكون الذي يغذيه بالطّاقة"[1].

كما لا يمكننا تجاهل المفارقة التي حواها الاسم بإطلاق اسم حسان على رجل لا يمتلك من الحسن شيئا، هنا نلمس التّنافر بين الصّفة والموصوف ولا ننسى كذلك أنّ الاسم جاء على وزن المبالغة في الحسن وقابله فيزيولوجيّا صورة بالغة في القبح، وفي هذا السّياق لا بأس أن نورد بعض المقاطع التي نستوضح بها هذا الموقف أكثر.

" كان مقتنعا أنّ الحبّ لا يمكن أن يحجب عنها تلك الصّورة التي يراها كلما وقف أمام المرآة حتى أمّه التي أنجبته ما كانت لتخفي عنه قرفها منه لو تجرّأ وسألها "[2].

وقد تقوّض هذه العبارة ما أشيع ويشاع عن علاقة الأمّ بأبنائها فتراهم في نظرة جميلة حتى وإن كانوا غير ذلك، إنّها تقوّض حتى تلك الحميميّات التي بإمكانها أن تكون بين الأم ّوولدها بعيدا عن كلّ الاستثناءات الأخرى، وفي مقطع آخر يقول" بالطّبع لم تكن تقصد من ذلك غير خلقته الغريبة التي جعلته أشهر من نار على علم، من يمكنه ألا يلاحظ طفلا في المتر والسّبعين بوجه قبيح هلاليّ وطويل "[3].

وهنا نلمس استمراريّة تشريح النّفسيّات وتوقّع كافّة ردود الأفعال التي بإمكان ذلك الوجه أن يثيره دون حتى أن يتلفّظ به الآخرون أو يشيروا إلى ذلك، إذ أنّ تلك الشّخصيّة تستعير نفسيّاتهم للتّعبير عمّا يراه هو أوّلا وعما هو متجذّر في نفسيّته طفلا ورجلا، فوفقها يصاغ العالم بمواقفه وشخصيّاته وردّات فعله وتوقّعاته وحتى أفعاله انطلاقا من بشاعة الوجه المقابل، وهنا نلفت النّظر إلى تلك الفكرة القائلة بأنّ" مصير الإنسان مكتوب منذ البدء في تشكّله الخارجيّ"[4].

---

[1]–دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، تر: عياد أبلال وإدريس المعمسي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 51.

[2]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، ص 28.

[4]– دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، ص 34.

فالشّخصيّة لا تفوّت أيّ فرصة أو موقف أو حتى محادثة عابرة بين شخصين أو أكثر إلّا وتقحم موضوع القبح ضمنه بغية تفكيك هذه الصّورة واستخراج الموقف المكبوت حوله عند الآخر، وبذلك تكون علاقاتها مع النّاس ومع الآخر بصفة عامة علاقات مبنيّة في الأساس إما على الشّفقة وإما على السّخريّة سواء أكانت تلك العلاقات علاقات قريبة أم بعيدة، وفي هذا المقام يتحدّث عن أسباب قبول زوجته الارتباط به رغم ما يزخر به من ملامح مشوّهة " هي أيضا تستحقّ أن تستر عارها ماذا يقول النّاس امرأة تزوّجت كلبا"[1].

ذكرنا سابقا أنّ الدّوال اللّغوية توظّف لخدمة الغاية التي تتوخّاها الذّات المتلفّظة في النّهايّة، فالزّواج من رجل قبيح يعدّ عارا اجتماعيّا حسب ذات الشّخصيّة رغم أنّ الواقع يقول غير ذلك، فالشّكل الخارجيّ والملامحيّ للرّجل بالتّحديد لا يعدّ معيارا اجتماعيّا أو شرطا من شروط قبول الزّواج، وإن كان شرطا فإنّه لا يعدو أن يكون دافعا أو شرطا فرديّا مرتبطا ببعض الشّخصيّات دون غيرها ولا يمكن اعتباره شرطا اجتماعيا للزّواج، فكثير من الرّجال القبيحين عبر العالم يحظون بزوجة وببيت ويكون لهم الحقّ في تأسيس أسرة بشكل طبيعيّ.

على العكس حينما يرتبط الأمر بالمرأة، فهناك الكثير من النّساء مرتبطات برجال يفتقرون للوسامة وإن كان منهنّ من تملكن من الجمال ما يصل حدّ الفتنة.

كما أن الإشكال لا يكمن في هواجس رجل قبيح لا يتوانى في توفير أيّ فرصة أو موقف من أجل السّخريّة من شكله الخارجيّ والتذمّر منه، لكنّ الأمر يتعدى مجرّد هذا الفهم المسطّح بل بإمكاننا التّعاطي مع هذا التّمثيل لنلج من خلاله إلى عمق الثّقافة ولنغيّر انطباعنا حول كثير من المفاهيم والممارسات التي تقبع في عقولنا أفكار وتهيمن عليها في شكل أفعال.

فالجسد –في النّهايّة– هو مساحة لتقاطع الماديّ والمعنويّ لهذا الوجود المتعيّن المسمّى إنسان وحياته بكل تناقضاتها وتجسيداتها" وتنعكس على الجسد الإنسانيّ كلّ تمظهرات الحياة، وما تريد أن تؤدّيه من ضبط وتلقين ودمج وأعراف وقوانين، والجسد يظهر بصورة المستقبل لكلّ هذه الأشياء، ويمكن أن يستمر لمراحل طويلة من حياته إلى مماته، وهو يتحمّل كلّ هذه السّلوكيات، والتي تساهم من جانب في نشوئه وتطوّره وبناء كيانه والاستمرار بقوّة وصمود في الحياة، وقد

[1]–سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 52.

تساهم من جانب آخر في تحطيم ذلك الجسد، وإنزال الأذى به عندما يتعرّض لسلطات لا توجّهه بصورة صحيحة ويكتفي بتعويضه وهدمه"[1].

وهنا نحن أمام تفكيك للمنظومة الاجتماعيّة ولمعاييرها خصوصا تلك المتعلّقة بعلاقة المرأة والرّجل، إنّها تهدّم عقليّة أو لنقل فكرة اجتماعية متجذّرة التي تقول أنّ الرّجل لا يعيبه شيء ولها مقابلات في الثّقافة الشّعبية(الراجل ما يتعيبش، الراجل عيبو جيبو) وغيرها من الأمثال والمقولات التّكريسية لهذه النّظرة، ويقدّم بذلك للمرأة الحريّة أكثر في إبداء رأيها في هذا الشّريك سواء بالرّفض أو القبول لتكون أمام المعايير ذاتها التي يطلبها الرّجل وتطلبها المرأة كذلك، فبالرغم من كون زوجة **حسان** مطلّقة مرتين وعقيم إلّا أنّ من حقّها أن تشعر بالعّار لأنهّا تزوّجت رجلا كحسان حسب قوله، تماما مثلما كان بالإمكان أن يشعره رجل ما لو تزوّج بامرأة قبيحة أو لا تتوفّر فيها معايير جماليّة يرضاها المجتمع.

ونواصل في تتبعّ تيمة القبح ونحن نتحدّث عن الأثر النّفسيّ لها وانعكاساتها على النّفسيّة، لكن بإمكان أن يتجاوز هذا القبح المستوى الشّخصيّ نحو منطقة أبعد نحو القبح الاجتماعيّ باعتبار الوجه القبيح رمزيّة دالّة ونسقا ثقافيّا تتخفى خلفها الوجوه المتعدّدة للمنظومة الاجتماعية.

فلا يمكن أن يتمّ تمثيل القبح والتّركيز عليه بهذه الطّريقة فقط لإعطاء نوع من التّعاطف مع شخصيّة ورقيّة تعاني البشاعة، بل على العكس من ذلك، فالقبح يتوسّع ليشمل جوانب أكبر فهو بداية يشير إلى تلك السلبيّة واللامبالاة والسّخريّة التي يبديها النّاس اتجاه وجه المجتمع القبيح والتي لا تتجاوز حدود العين المجرّدة، رغم أنّ السّارد هنا يؤكّد بشكل قويّ أنّ القبح موجود ومتغلل، ويركّز في تفاصيله لكن ردّات الفعل تجاهه تبقى باهتة، هنا نتحدّث عن تلك السلبيّة الاجتماعيّة التي يبديها الأفراد في الجزائر تجاه قضايا قد تكون مصيريّة فالوصف البالغ للقبح ما هو إلّا وصف بالغ لقبح الواقع دون تزييف، فالواقع الجزائريّ كما مثّلته الشّخوص كان ذاك الوجه المذموم والمشوّه، والدميم، الذي كساه التّهميش، والفساد، والبطالة، والانحراف، والمشاكل الاجتماعية المؤرّقة.

[1]–مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجية ثقافية، منشورات ضفاف لبنان، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 1436هـ– 2015م، ص 137.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى تلك العلاقة التي يمكن أن نربطها بين أشكال القبيح وبين مختلف مظاهر النّقد السياسيّ والاجتماعيّ الذي حفل بهما نص **في عشق امرأة عاقر**، فلا يمكن اعتبار تمثيل القبيح إلّا واجهة جذابة فنيّا استخدمت من أجل تفكيك البنيّة الاجتماعيّة وعلاقتها بالمنظومة السياسيّة في الجزائر، وطرح العلاقة بين الشّعب والحاكم في شكل مناقشة حادّة وعنيفة في كثير من الأحيان، ولا يقتصر هذا النّقد للمنظومة على هذا النّص فقط وإنما يتوزّع على جميع النّصوص دون استثناء لكن لكل نص مداخله وخطابه الخاصّ وهذا ما عالجناه سابقا.

ووفقا للتّفسير التّقليديّ الذي تعوّدنا عليه في كثير من الممارسات النّقدية فإنّ شخصيّة **حسان ربيعي** هي رمزيّة للنّظام السياسيّ في الجزائر النّظام السياسيّ المغتصب منذ الاستقلال حتى اليوم، الذي طيلة هذه المدّة التي تقارب الستين سنة ما زال النّظام يبدو مشوّها وقبيحا وإلى الآن مازالت لعنة الاغتصاب تلك تطارده، ولنتمثّل هذه الفكرة عن قرب: والد حسان المغتصب هو العصبة التي اغتصبت آنذاك الحكم غصبا ووالدته المغتصبة هي الوطن الجزائر التي تحوّلت من اغتصاب إلى اغتصاب آخر من اغتصاب خارجيّ فرنسيّ إلى اغتصاب داخليّ حميميّ اغتصاب أبناء العمّ، وإشارة ذلك أن والد **حسان** كان ابن عم لأمّه **مليكة** ، هو صورة للسّلطة اللاشرعية..

هذه التّحليلات الأوليّة للقبيح ستمكننا حتما من تتبّع ظاهرة القبح والولوج إلى قضيّة مهمّة مرتبطة بشكل مباشر ولها علاقة قويّة بما كنا نتحدث عنه سابقا وهي الجسد، فالقبح في النّهايّة ما هو إلّا جسد ناقص أو منقوص وعلى إثر هذا النّقص يفسّر المجتمع لدى ذاك الشّخص وعلى إثره يتمّ تحديد مكانة اجتماعيّة لهذا الشّخص من خلال وجهه أو جسده بشكل عام" حيث الجسد مادة الهويّة على المستوى الفرديّ والجماعيّ، والفضاء الذي يمنح نفسه للنّظر والقراءة وتقدير الآخرين، فبفضله نحن معنيون، معترف بنا، ومحدودون بانتماء اجتماعيّ، بجنس، بسن، بلون الجلد، وبخصلة فريدة في الإغراء"[1].

قد تعترينا الدّهشة ونحن نقرأ كل تلك الوظائف الاجتماعيّة التي تعزى إلى الجسد باعتباره مكوّنا فاعلا يتجاوز البعد الحسيّ، رغم أنّ تلك الأدوار قد تغيب عن أذهان الكثيرين منا حيث"

[1]–دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، ص 07.

يبدو الجسد أمرا مسلما به، لكن لا شيء في النّهايّة لا يمكن إدراكه أكثر منه، إنّه ليس مطلقا أمرا معلوما، غير قابل للنّقاش، وإنّما هو نتيجة بناء اجتماعيّ وثقافيّ"[1].

وهذا نظرا لأنّنا نتعامل مع الجسد على نحو شخصيّ وعادة لا ننتبه إلى دوره الاجتماعيّ أو لا نلقي له بالا، أو بالأحرى قد لا نملك الإدراك الكافي لفهم هذه الإشكالات التي عادة ما ينتبه إليها المتخصّصون في هذا المجال من علماء الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والعلماء النّفسيين " إذ يعدّ الجسد مادة لا تنضب للممارسات الاجتماعيّة، للتمثّلات، للمتخيّلات" [2].

من هنا سنحاول في خطوتنا التّالية الرّبط بين هذا الانتهاك الممارس على الجسد على مستوى التّشخيص وعلاقته سرديّا بالسّلوكات الاجتماعية لهذه الشّخصيّات القبيحة مركّزين على الوظيفة الاجتماعيّة التي يمثّلها الجسد المنتهك.

وسيأخذنا البحث لا محالة إلى سؤال جوهريّ وهو كيف يفسّر الوجه القبيح باعتباره عنصرا مهمّا من الجسد في عالم معاصر أصبح فيه الجسد رمزا تسويقيّا تجاريّا رائجا وأصبح فيه الجسد كذلك رمزا من رموز الحضارة المعاصرة " فالجسد هذا المكان المفضّل للتّواصل مع العالم أصبح شيئا فشيئا محطّ الأنظار، وتحت الأضواء "[3].

بمعنى آخر أصبح هناك متخيّل جديد للجسد أنتج من التحوّلات الاجتماعيّة والفكريّة وحالة ما بعد الحداثة والتي تصاغ في الثّقافة المعاصرة بشكل يحمل روح العصر الذي نعيش فيه فقد" بدا يخترق المجتمع متخيّل جديد للجسد، يكون بموجبه هذا الأخير أكثر أناقة، وأكثر جمالا وقوّة"[4].

فكيف يتكون الجسد المابعد الحداثي وكيف يمكن إعطاء تفاسير للجسد القبيح إذا كان الجمال الصّفة الأبرز التي إن لم تكن حاضرة طبيعيّا أوجدت بوسائل بديلة في الجسد المعاصر"فمن الجسد تنبثق وتتناثر العلامات والمعاني التي تؤسّس للتّواجد الفرديّ والجماعيّ، هذا

---

[1]– دافيد لوبروتون، أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، تر، محمد عرب صاصيلا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1417هـ– 1997م، ص 12.

[2]–دفيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، ص 08.

[3]–المرجع نفسه، ص 21.

[4]–المرجع نفسه، ص 20.

الجسد هو محور العلاقات بالعالم بالمكان بالزّمان، حيث التّواجد موكول ومتجليّ من خلال ذلك الوجه البسيط والمعبّر عن الفاعل الإنسان"[1].

ونتساءل هل كان جسد **حسان ربيعي** في تمثيله جسدا ما بعد حداثيا ؟وهل يمكن أن يخضع ذاك الجسد للتّصنيف، نظرا لأنّ التّمثيل ركّز على وصف الشّخصيّة شكليّا والتّركيز على القبح الخارجيّ ووطأته نفسيّا واجتماعيّا وفقط، وهذا التّمثيل كان معروفا فيما سبق في كثير من الأنواع الأدبيّة.

لكنّه من وجهة نظر أخرى لم يظهر التّمثيل شكلا آخر للتّعايش مع هذا القبح من طرف الشّخصيّة حتى نقول بأنّ جسد حسان لم يكن تقليديّا ، نقصد أنّ الشّخصيّة لم تسع لتجاوز هذا القبح الخارجيّ ببحثها عن تحسين ولو جزئيّ لهذا الجسد (تحسين شكل الوجه مثلا)، لم نجد حسان يبحث عن عمليّات تجميل يعالج بها حفر حبّ الشّباب بما أنّ تلك التّحسينات صارت عمليّات شائعة في هذا العصر وصارت "موضة " في المجتمع الجزائريّ، ولم يفعل ذلك أيضا بالتوجّه لبعض التّحسينات الطّبيعيّة الشّائعة لحلّ هذه المشاكل عاد، ة بل لم يلجأ لتحسين شكل فمّه عن طريق ملء فراغه الغّائر –الذي ظلّ يتحدّث عنه بمرارة– بأسنان طبيعيّة تعيد له شكله اللّائق، وذاك أمر متاح له بما أنّه موظّف ويملك مدخولا يقتات منه.

ولو أنّ الشّخصيّة القبيحة تعاملت مع قبحها بروح عصريّة ولجأت لتلك البدائل لقلنا بأنّ القبح كان نسقا ثقافيّا عبر بطريقة ما عن صراع ثنائيّة القبح والجمال داخل المجتمعات المعاصرة وعن دور القيّم المعاصرة والعولمة والموضة في رواج" صناعة الجمال"، وكيف تتّجه القيّم الجديدة اليوم نحو جعل الجسد" جميلا" وكفى ونبذ مصطلح " القبيح"من أبجديّاتها، ولأمكننا القول هنا أنّا لجسد القبيح كان من أجل إظهار الوظيفة الثّقافيّة للجسد التي عبّرت عن "ثقافة العصر" ، وعن ثقافة استهلاك " الجمال" التي تغزو حتى المجتمعات المغلقة.

لكن شخصيّة **حسان** لم تسع حتى لتغيير مظهرها الخارجيّ ببدائل عصريّة وملابس على الموضة لتجاوز القبح الملامحيّ المكشوف، ما يجعلنا نستنتج أنّ النّص بتمثيله للقبيح ألغى

[1]–دفيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، ص16.

الوظيفة الثّقافية الجديدة للجسد باعتباره نسقا ثقافيّا قابلا للاستهلاك، واكتفى بوظيفته التّقليديّة التي تصفه بأنّه رمزيّة كبرى لقبح الواقع المكشوف.

المطلب الثّاني: المومس وخطاب الازدواجية

يبدو **أنّ موضوع المومس** يشكّل اجتماعيّا أحد المواضيع إشكاليّة وصعوبة كذلك كونها تعدّ أكثر فئات المجتمع هامشيّة، ومن جهة ثانية المومس هي طابو معقد ومتشابك ويكمن هذا التّعقيد، نظرا لكونه طابو تصبّ فيه الطابوهات كلّها أو جلّها طابو الجسد، المرأة، الزّنا، الحرام، العيب، الشبق المحرّم، وغيرها.

سنحاول في هذا الباب تحليل هذه النّفسية نفسيّة المومس ووضعيّتها المعقّدة في المجتمع رغم أنّها في النّهايّة هي صنيعة هذا المجتمع ، وسنحلّل هذا الإشكال: إذ كيف للمجتمع أن يخلق هذه الفئة من الهوامش ويستفيد منها ثم يرميها نحو الزّوايا المظلمة لتجسّد أحد أهمّ متخيّلات المسكوت عنه.

النّصوص كانت زاخرة بالشّخصيّات التي تنتمي إلى هذه الفئة وعلى عكس النّماذج النّسائية الأخرى كانت الشّخصيّات(**المومس)** فاعلة سرديّا وفنيّا، فقد كن بطلات وكان لهنّ صوت مسموع ومساحة نصيّة تمثّلهن، وهنّ الوحيدات من بين النّماذج الأنثويّة الأخرى اللّواتي كان لهنّ هذا الامتياز السرديّ، وهذا ما سيحتاج إلى إضاءات وافية نظرا لأنّه أمر بالغ الأهميّة خصوصا في تقييمنا لصورة المرأة ولنتساءل لما هذا الاستثناء؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه بعرض بعض المقاطع دون أن نغفل العوامل الدّاخليّة والنّفسية لهذه الفئة والتي هي موضوع هذا الباب.

إضافة إلى إضاءة عوالم هذه الهوامش وفهم ظروفها الخاصّة سيسهم هذا المبحث كذلك في إضاءة العوالم الحقيقيّة للمجتمع أو الوجه الأصليّ للمجتمع منزوعا من خطاب التستّر والازدواجية المتبنى ظاهريّا، أليست المومس أكبر جرائم المجتمعات على مرّ العصور؟ بلى إنّها كذلك نقولها بكل موضوعيّة.

سنحلّل شخصيتين فاعلتين هما "**لبنى**" بطلة رواية **حبّ في خريف مائل** و"**نوى شيرازي** "بطلة روايتي **هلابيل والماشاء،** بما أنّهما شخصيّتان مهمّتان كما قلنا إضافة إلى تحليل بعض المقاطع التي ذكرت فيها هذه الفئة ولو عرضا ونربط بينها بشكل مستمر.

جاء في رواية **هلابيل** على لسان **نوى** مخاطبة **قدور فراش**" وحدك من جعلتني أحسّ بإنسانيّتي، لم أكن قبلك إلّا قطعة لحم تشتهيها العيون، وحين تنالها تملّها في الحين"[1]، لتضيف متحدّثة عن مأساتها" لو أنّهم يكاشفونني بحقدهم، باحتقارهم لي لما كان يهمّ، لم يعد وصف عاهرة يخيفني، ألفته قبل أن يألفني ، وسمعت أبشع منه.. لكنّهم سيسرّون حقدهم وينصرفون"[2].

" لم يفعل شيئا غير تقبيل جبهتي والانصراف من شقّة المومس التي كنتها إلى قلب المرأة التي حوّلني إليها"[3].

وفي مثال آخر يتحدّث السّارد عن **فرح** المومس فيقول " فزاعة اخترعتها فرح لتشعر بجانب من براءة فقدتها منذ سنين، ولربما كان ملجأها الذّهني لتشعر أنّها امرأة ككلّ النّساء تحبّ وتحبّ ملجأ مثالي جعلته عاشقا عذريّا يتعفف عن لمسها وجعلها تخترع لنفسها طباعا لا تليق بعاهرة تحترم مهنتها"[4].

تقول **نوى** "ولكنّني كنت وهو حي لا أفكّر إلا في حبه الذي قتل المومس وبعث من رمادها المرأة التي صرتها"[5].

تضيف **نوى** متحدّثة عن **قدور**" قال لي وقد ازداد صوته خفوتا: أشعر أنّك الأنثى التي أحاول حين أخرج منها أن أحوّلها إلى امرأة"[6].

إنّها مقاطع تصف بدقّة مساحتين نفسيتين تشكّلان الصّراع النّفسي الدّائم للمومس بين وضعيّتها الاجتماعيّة كامرأة ناقصة وطاقة أنثويّة ضائعة اعتبارا من مهنتها، وبين تشوّق- ولو كان حلما أو مجرّد أمنيّة يأتي بها الخيال- في استرجاع أنوثتها المفقودة لتعيش شعورا أن تكون امرأة ككلّ النّساء تحبّ وتحبّ وتتزوّج، والذي سيظل حلما يرافق كلّ مومس في خيالاتها كنوع من التّعويض على احترام ضائع لن تحصل عليه مطلقا.

---

[1]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 21.

[2]-المرجع نفسه، ص 30.

[3]-المرجع نفسه، ص 31- 32.

[4]-سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 165.

[5]-سمير قسيمي، هلابيل، ص 33.

[6]-المرجع نفسه، ص 33.

ماذا يعني أن يحبّ رجل مومسا؟

سؤال يطرح من خلال علاقة الحبّ التي جمعت بين **نوى وقدور فراش** في **هلابيل** وبين **قاسم ولبنى** في **حب في خريف مائل**، أن تحبّ مومسا معناه أن تفكّر خارج المجتمع وضدّه، وقد يبدو فعلا إنسانيّا أكثر منه شعورا نبيلا مادام هذا الحبّ يهبه رجل محترم لامرأة تمثّل الوجه المذموم للمجتمع.

ولا بأس أن نحاول تحليل هذه العلاقة من زواياها الإيجابيّة وبعدها ننتقل إلى أبعادها التي بإمكانها أن تنعكس على ذلك.

*أن يحبّ رجل مومسا في مجتمعاتنا معناه:

- تحدّي المجتمع والوقوف ضدّ أنساقه،
- التحرّر من الأفكار المنمّطة حول المرأة،
- هو نموذج لرجل شرقيّ قد تخلّص من العقد،
- أن تحبّ مومسا معناه أن تهب الحياة لامرأة ميّتة،
- أن تحبّ مومسا وتعشقها معناه أن تحتفي بالإنسان في جوهره،
- أن تحبّ مومسا معناه أن تتصالح مع ذاتك ومع العالم،
- أن تحبّ مومسا هو أن تنتصر للحبّ وأن تعيد الحياة لأصل العلاقة بين الرّجل والمرأة دونما خلفيّات.

نلاحظ أنّ النصوص ومن خلال اعتمادها علاقات الحبّ بين رجال طبيعيين ونساء مومسات وحديثها أثناء ذلك عن الحبّ وفضائله، تعيد بذلك قلب أفكارنا نحو تغيير انطباعاتنا التي قد تكون أحيانا انطباعات أبديّة وغير قابلة للتّغيير، أو على الأقلّ جعلها أكثر ليونة، وقد يكون حبّ رجل ما لمومس فضيلة من الفضائل وهذا هو الجانب الإيجابيّ كما تحدّثنا منذ قليل.

فالحبّ في هذه الحالة يحرّر المرأة من صورتها اللّصيقة عل الدّوام بالرّغبة، الرّغبة المحرّمة في غالب الأحيان " الرّغبة والحبّ لهما مقاصد متعارضة، فالحبّ شبكة تنسج من أجل الأبديّة،

وأما الرّغبة فوسيلة للهروب من الأعباء التي يتطلّبها نسج الشبّاك، فالحب بطبيعته يسعى إلى إدامة الرّغبة، وأما الرّغبة بطبيعتها فتهرب من قيود الحبّ"[1].

لكنّنا سنبقي على هذه الجوانب الإيجابيّة بالتّأكيد لنلفت النّظر إلى الجوانب غير الإيجابيّة التي علينا أن ننقلها كذلك، سننير الجانب الآخر إذ يبدو جانبا غير مرئيّ لأنّه وفي هذه الحالة حينما يكون الحبّ فضيلة سيصيبنا بالعمى لا محالة.

*الجوانب غير الايجابية أو لنقل المخفيّة لهذه العلاقة:

-أن تحبّ مومسا معناه أن تحبّا مرأة دون التزام وسنشرح معنى الالتزام باستفاضة دون التزام ب:

- زواج
- إنجاب الأطفال
- مهر
- مسؤوليّة اجتماعيّة
- مواعيد
- حقوق
- واجبات

فالحبّ بالنّسبة للمومس – باعتباره معجزة–هو أكبر شيء يمكن أن يوهب لها لذلك فهو حبّ غير مشروط بشيء، فالرّجل يبدو متحرّرا من كل شيء تجاه هذه المرأة فلا قوانين تحكمه، ولا حقوق، ولا حتى ضوابط معيّنة بإمكانها أن تحدّد شكل العلاقة كما هو الحا لفي أي علاقة طبيعيّة بين رجل وامرأة حتى ولو لم تكن زواجا على الإطلاق.

بل على العكس من ذلك، يبدو أنّ المستفيد الأكبر من هذا الحبّ هو الرّجل" وإذا كان حبّك للآخر ضربا من المأثرة. فإنّ حبّ الآخر لك هي المكافأة التي تنالها من أجل ذلك"[2] حتى وإن كان

[1]–زيغموند باومان، الحب السائل عن هشاشة الروابط الانسانية، تر: حجاج أو جبير، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص 45.

[2]– ثيوتور رايك، سيكولوجيأ العلاقات الجنسية، تر: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، لبنان، العراق، ط1، 2005م، ص 14.

هذا الحبّ على الأغلب يبدو في صالح تلك المرأة بل وسيظلّ دائما– مهما أخفى الرّجل ذلك أو حتى تجاهل الأمر–سيظلّ هذا الحبّ جميلا عظيما دون مقابل، لقد منح لها الوجود الذي يبدو أنّ هذا الرّجل وكأنّه قد أهدى لها ميلادها بعدما كان عدم" ففي الحبّ، تنغرس الذّات رويدا رويدا في العالم، وتتمدّد الذّات المحبّة عبر إهدائها نفسها للمحبوب، فالحبّ يتعلّق ببقاء الذّات عبر آخرية الذّات"[1].

لأنّ الحبّ للمومس هنا هو استرجاع للأنا المضيعة " ومن الواضح أنّ للإشباع الأناني من كونك موضوعا لحنان شخص آخر طابع إرضاء الأنا، وهو مرتبط بمشاعر الغرور المشبّع، والكبرياء المحقّقة، والطموح المدرك، إنّه ينفخ الأنا وينضاف إلى إحساس المرء بقيمته"[2]والمؤكّد أنّ الجميل لا يمكن التحرّر منه فما بالك إذا كان هذا الجميل جميلا من نوع خاص، فستنسحب العلاقة تلقائيّا وبدون جهد نحو إرضاء الرّجل.

نفسيّة المرأة البغي هنا لن تستوعب تلك الجوانب التي قلنا بأنها جوانب غير إيجابيّة أو الجوانب التي ترى من الخارج، ، وذاك أمر طبيعيّ لأنّ الرّجل الذي أحبّها سيمثّل على الدّوام صورة الملاك الذي أعاد إليها إنسانيّتها، تقول **نوى** عن **قدور** "إستمر في ذلك قرابة الثّلاثة أشهر لم يقربني فيها قط، ورغم رغبتي فيه لم أسأله مرة أن يقربني، فلم يعد الجنس ما يجمعنا. كنت مكتفيّة به كيفما كان. أقسم لو أنّه كان عاجزا لاكتفيت به. كان يكفيني أن أراه لتمتلئ عليّ الدنيا، لأنحل في نظراته وأتحلل كحبّة ملح يعانقها الماء"[3].

لكنّنا لا يمكننا–ونحن نحلّل– أن نتجاهل كم سيستفيد الرّجل من حبّ امرأة مومس، وإن كان الرّجل هنا سيعترض اعتراضا شديدا، فأيّ شيء سيجنيه رجل من حبّ امرأة مومس غير الإهانات والسّمعة السّيئة وسط المجتمع؟ وما الذي سيجبره على تحمّل كل ذلك الأذى لولا الحبّ؟ في حين أنّ هناك نساء كثيرات يمكن للرّجل أن يحبّهن بكلّ أريحية، إنّها مخاطرة بكل ما تحمله كلمة مخاطرة من معنى يقول الرّجل، وحتى وإن كان الأمر كذلك فعلا تبقى تلك المرأة مدينة لذاك الرّجل طيلة حياتها وستسكت عن طلب أيّ شيء آخر مادام قد وهب لها الحبّ أخيرا.

---

[1]–زيغمونت باومان، الحب السائل، تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص 44.

[2]–ثيوتور رايك، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، ص 15.

[3]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 110.

لذلك فإنّ الحبّ يغنيها عن طلب الزّواج وإن كان الزّواج غطاءً اجتماعيّا وحمايّة اجتماعية كذلك لأيّ امرأة في مثل وضعيّتها، إنّ الحبّ بهذه الطّريقة يجعل نوى تقدّم فلسفتها حول مفهوم الزّواج ومفهوم الحبّ والفرق بينهما" وفي النّهايّة تحوّل ما بيننا إلى ما هو أقدس من الزّواج، ولم يعد الجنس أكثر من لحظة روحيّة يتوحّد فيها جسدانا. كان الأمر أبعد ما يكون عن الرّغبة والشّهوة كان مقدّسا كالخشوع. كلحظة حلول إلهيّة تتقمصنا فيها الحكمة حتى يذوب الجسد في رحابها"[1].

الحبّ هنا يحوّل كلّ شيء في حياة المومس شيئا ثانويّا لأنّه في النّهايّة هو نشوة لا نهائيّة، وتفوق قداسته قداسة الزّواج، هذا الذي يعدّ أقدس العلاقات بين الرّجل والمرأة منذ القدم، وهذا الرأي **لنوى** جاء نتيجة كون تلك المرأة المزدراة صارت موضوعا للحبّ " وتثبت المراقبة الذّاتية البسيطة أنّ ثمّة خاصية لحالة السّعادة النّاجمة عن شعور المرء بالحنان مغايرة لتلك النّاجمة عن كونه موضوعا للعاطفة، ففي أن تحبّ إشباع لتوق شديد لرغبة في بذل الحنان أما في أن تحبّ فتحقيق لغاية أخرى، لرغبة الفرد في أن يكون مطلوبا ومرغوبا"[2].

وحين يحقّق لها الحبّ الفناء يصير الزّواج ومهنة البغاء سيان"ربما لم يفكّر قدور في الزّواج، أدرك ألا قداسة فيه إلا ما أضفيناه عليه من قداسة، وليس في النّهايّة أكثر من دعارة مقنّنة.. ألا يبدأ كلّ زواج بمقابل يقدّم أجرا للمتعة؟؟.. ألا ينتهي أيضا بمقابل يمنح كنهايّة خدمة، فما الفرق بينه وبين عملي: الاسم أم الوثيقة؟.."[3].

الموقف الذي تنطق به **نوى** نابع من حسرتها كونها شخص غير معنيّ بالزّواج، هذا الموقف يقدّم لنا نقدا لمؤسّسة الزّواج وللزّواج في حدّ ذاته من خلال تقديم مقارنة بسيطة بين الزّواج ومهنة البغاء، وقد يكون الموقف الصادر من **نوى** لا يعتّد به كونه موقفا غير موضوعيّ اعتبارا من علاقة التّباعد بين الزّواج والمومس ففاقد الشّيء معاديه كما يقول المثل، لكنّنا سنناقش وجهة النّظر التي يحملها هذا الرأي كي نفهم هذا الجمع غير المنطقي ّوالمستهجن عند الكثيرين، وهي وجهة نظر نوقشت بإسهاب في معرض الدّراسات المتعلّقة بالبحث في الزّواج والأسرة والعلاقات الاجتماعيّة وخصوصا البحوث التي موضوعها المرأة بالأساس، فقلد ناقشته **سيمون دي بوفوار**

[1]–سمير قسيمي، هلابيل ص 107– 108.

[2]–ثيوتور رايك، سيكولوجية العلاقات الجنسية، ص 14.

[3]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 108.

كثيرا في كتابها الجنس الآخر وتعقد تلك المقارنة فتقول" ويكون العمل الجنسيّ بالنّسبة للطّرفين عبارة عن خدمة تلتزم بها الثّانية"المتزوّجة" مدى الحياة تجاه رجل واحد، وأما الأولى" المومس" فتؤدّيها لعدد من الزبائن الذين يدفعون الثّمن بصورة مجزأة"[1].

نبدأ بأوجه الشّبه إن صح التّعبير يبدو أنّه وجه واحد:

القيمة المدفوعة في بداية الزّواج المهر والقيمة المقدّمة عند الطّلاق أو ما يعرف بالمؤخّر كلاهما –حسب نوى –يدفعان مقابل لقاء المتعة وهذا ما يجعله مشابه لعملها تماما، هذا التّشابه الذي تورده **دي بوفوار** في شكل ثنائيّة : الوظيفة الجنسيّة– المقابل الماديّ، لكنّها تضيف مستطردة" لكن الاختلاف الرّئيسيّ بين المرأة المتزوّجة والمومس يكمن في أنّ المجتمع يضطهد المرأة الشّرعيّة بصفتها امرأة متزوّجة، لكنّها تلقى احترامه بصفتها إنسانا بشريّا، وقد بدأ هذا الاحترام يتغلّب بشكل جدّيّ على الاضطهاد لدى المرأة المتزوّجة، أما المومس فإنّها لا تتمتع بأيّ حقّ من حقوق الإنسان البشريّ بل تلخّص حياتها بالوقت نفسه جميع أشكال العبوديّة الأنثويّة"[2].

إنّه طرح ذكيّ إذا ما رجعنا إلى النّفسيّة التي صدر عنها التّعبير، نفسيّة مومس منهكة تفتح الطّريق لمشاعرها كي تقزّم الشّيء الذي لا يمكن للمجتمع أن يهبها إيّاه مطلقا، فلقب زوجة بالنّسبة لها هو لقب محظور لذلك فإنّها تجعل الزّوجة في مرتبة واحدة مع المومس –كنوع من التّعويض أو الانتقام–باللّجوء إلى مساواة خياليّة، نقول خياليّة لأنّها فكرة موجودة في مخيّلة **نوى** فحسب، فحتى المجتمعات المتطوّرة فكريّا وحضاريّا لا يمكنها أن تساوي واقعيّا بين الزّوجة والمومس بالمطلق، وجود المومس في حياة كلّ المجتمعات هو دلالة على الوجه المخالف للسّلوك الظّاهري الذي نسعى دوما لإخفائه مدّعين أنّنا مجتمع صالح وذو سلوك قويم.

هذه المساواة ولو كانت خياليّة هي انتقاص من قيمة ذلك اللّقب وفي قدسيّته، ومن جهة ثانيّة يعد هذا القول نوعا من تحقيق الرّضى عن الذات عند تلك الذّوات المنبوذة التي لا تحظى بالتّقدير والاحترام اللازمين في المجتمع.

---

[1]–سيمون دي بوفوار، الجنس الأخر، تر: ندى حداد، دار الأهلية، ص 193.

[2]–المرجع نفسه، ص 193– 194.

ولسنا بحاجة إلى ذكر أوجه الاختلاف الكثيرة بين الزّواج والمهنة فاختلافاتهما عميقة على ما يبدو، لكنّ هذا الأمر لن يمنعنا من تجاهل القصديّة الحقيقيّة من وراء هذا القول الذي أفصحت به **نوى** بمرارة وهو مؤسّسة الزّواج وفقدان دورها حقيقة، حتى وإن كانت غايات **نوى** غير ذلك فهي غايات يحركّها اليّأس والتهّميش والقهر الاجتماعيّ في الأساس.

ونعود إلى الاحتقار، تقول **نوى**"فلم أكن بالنّسبة إليه مجرّد عاهر، كنت إنسانا أيضا وفي هذا اشترك مع أخيه، ولكنّه على خلاف قدور كان يشعرني بقذارتي، ليس بكلامه أو معاملته،..ولكنّني كنت أشعر بذلك كلما انتهينا من المضاجعة، لا أعرف كيف أصف الأمر.. ربما في نظراته، في قبلاته، في لمسه لي.. لا أدري بالضّبط، ولكنّي شعرت معه أنّني عاهر. أما قدور، فكان الأمر مختلفا.ربما.. ربما لأنهّ وإن لم يقلها.. أحبّني"[1].

شخصيّة **السايح** هنا تمثّل الوجه الحقيقيّ والطّبيعيّ اجتماعيّا الذي يمثل نظرة المجتمع للبغي حتى وإن تخفت تلك الشّخصيّة خلف الكثير من اللّباقة والإنسانيّة، حين يشعرها بقذارتها فهي الصّورة التي تتخفى في دواخلنا تجاه امرأة مومس خصوصا عند الرّجل الشّريك، وإن كان التّصريح بهذا غير وارد فسيتمّ التّصريح بطرق أخرى أكثر وطئا" وتشكّل المومس بالنّسبة للرّجل مبرّرا لقباحاته، فهو يحملها نتائج تصرّفاته الشّيعة، ثم ينبذها من المجتمع"[2] بينما شخصيّة قدور هو الوجه الشّاذ والنّادر جدّا، وكما هو معلوم الشّاذ يحفظ ولا يقاس عليه.

الاحتقار والقذارة والسقط وغيرها من الأوصاف والنّعوت هو واقع المرأة المومس لكن تلك الصفات في الوقت ذاته، لا ترتبط فقط بالغير بل تصير أكثر وطأة وأشدّ على ذات المومس نفسها، لتصير كل صفة من تلك الصّفات صفة مزدوجة: احتقار اجتماعيّ/ احتقار ذاتيّ، وينطبق ذلك على غيرها من الصّفات، مما يجعل المرأة البغي أكثر الذّوات معاناة وتهميشا على الصّعيد الإنسانيّ حينما يصير مصدر الرّزق هو نفسه محلّ احتقار" علاقة المرأة البغي بجسّدها بالغة التّعقيد، تحكمها التصورّات التي نشأت عليها بشكل أو بآخر، وإذا كان عامل مشترك بين البغايا

[1]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 104،

[2]–سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ص 193.

ضمن هذه التراتبيّة التي تطرّقنا إليها أعلاه، فهو استشعارهن للاحتقار تجاه الجسد الذي يشكّل مصدر عيشهن"[1].

ومن هناك نكون أمام أزمة نفسيّة معقّدة جدّا وشديدة القسوة حينما يكفّ الإنسان عن حبّ جسده أو احترامه فكيف به حينما يحصل ذاك الانفصال بين الإنسان وجسده بتلك الطّريقة" إضافة إلى الاحتقار، تحقّق البغي انفصالا تامّا عن جسدها، إنه الجسد/ السلعة الذي يقدم إلى الآخر في إطار من اللامبالاة تخفي معاناة بالغة القساوة، إن لم نقل بأنّها تكتسي صبغة اللاإنسانيّة"[2].

وفي تغيير صورة البغي نجد مقطعا آخر يتحدّث عن **نوى** ومن جهة ثانيّة يحمل نقدا قويّا للواقع" والأهمّ ألا سبيل آخر يمكن لها أن تسير عليه لتقتات، هي الخبز لا أقلّ ولا أكثر، ولولا مهنتها تلك لقلت أنّها امرأة محترمة، على الأقلّ لم يكن عهرها أكثر من مهنة تأكل منها"[3].

هذا المقطع في غاية الأهميّة نظرا لأنّه يخرج قضية المومس من كونها قضيّة شخصيّة وقضيّة أخلاقيّة وخيار فرديّ في الحياة، إلى كونه قضيّة اجتماعيّة ومسؤوليّة اجتماعيّة بالدّرجة الأولى.

البغي في هذا المقام تصبح صاحبة مهنة أجبرها عليها المجتمع حين حرّمها من مهنة شريفة تأكل منها ليصير المجتمع هو المتهّم الرّئيسي في حكاية كلّ مومس تتّخذ هذا المسار من أجل ألا تموت جوعا، فالمجتمع يتغنى بعبارة(**تموت الحرّة ولا تأكل بثدييها**) لكنّه يسمح بامتهان المرأة دونما اكتراث.

ليس هذا فحسب، بل بإمكان النّقد أن يأخذنا إلى زوايا نظر أبعد: فكيف تموت امرأة جوعا في مجتمع يفترض أنّه قائم على التّكافل والتّرابط الاجتماعيين نظرا لمرجعيّاته الدّينيّة ؟ إنّ مجرّد التّفكير في إتباع طريق البغاء هنا من أي امرأة كانت لأجل أن تكسب قوّتها يعدّ عارا على كل ذاك المجتمع المزدوج، فكيف إذا ما تحولت هذه الفكرة فعلا إلى حقيقة.

وكيف تموت امرأة جوعا وتلجأ إلى بيع جسدها في مجتمع يدّعي أنّه يحافظ على حقوق المرأة ويكرّمها؟، إنّه نقد لهذا التناقض الشّائن بين تنظيرات المجتمع وبين تطبيقاته على مستوى

[1]– فاطمة الزهراء ازرويل، البغاء أو الجسد المستباح، ص 17

[2]– المرجع نفسه، ص 18.

[3]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 53.

الواقع " فلم أكن راغبا أن يرانا أحد معا، وودت لو تنصلت من موعدها، فلم أعد الأعزب الذي لا يهمّه شيء ولا الطّائش الذي كنته. ولكن نوى لم تكن كأيّ امرأة في حياتي، والأكيد أنّني لم أتذكرها أبدا كعاهرة، فلطالما أشعرتني أنّها أكثر من ذلك، ولطالما اعتقدت أنّ عهرها كان مجرد عمل تقتات منه. ولولا ما أعرفه من خبث الرّجال لقلت أنّهم فكّروا فيها كما فكّرت دوما، وإن أجهروا غير ذلك"[1].

فالواقع مليء بتلك الصّور الاجتماعيّة التي ترفض فكرة عمل المرأة بحجج كثيرة أغلبها تكون حججا واهيّة وأغلبها حجج ترجع إلى شخصيّة الرّجل أو المعيل تحديدا، وأحيانا تغلّف تلك الأسباب بغلاف رجوليّ بطوليّ حينما يوعز الرّفض إلى الحفاظ على كرامة وصحة المرأة بعيدا عن تبعات العمل والذي يعدّ واجبا على الرّجل القويّ والمسؤول تحديدا لا على المرأة الضّعيفة والرّقيقة.

من جهة أخرى، تقوم المومس كهامش اجتماعيّ خطير بتعريّة هذا المنطق المتغلغل في المجتمع، حينما يسمح للمرأة بمزاولة مهنة البغاء، والسّماح هنا يتعلّق بأولئك الزّبائن الكثيرين الذين يدفعون أجورا لو طلبت في مواضع أخرى لقوبلت بالرّفض، ونحن نبقي على لفظة مهنة بناء لما جاء في النّص بالرّغم من أنّ هذا العمل هو أخطر ما يمكن أن يحدث لامرأة من فقدانها لكلّ شيء متعلّق بكرامتها وبإنسانيّتها ووجودها" حين يستباح الجسد ويغدو سلعة يستهلكها زبون يدفع مقابلا، يتمّ انتهاك كلّ القيّم الإنسانيّة المفترض توفرها في العلاقة بين الرّجل والمرأة"[2].

المطلب الثّالث: السّجين هامش الهامش

إضافة الى تلك الهوامش السّابقة تطرّقت النّصوص إلى هامش آخر يدخل في خانة الهوامش الأدنى وهو السّجين وخصّصت له رواية كاملة هي **تصريح بضياع** حيث تعدّ أوّل روايّة جزائريّة تندرج ضمن أدب السّجون في الجزائر حسب ما أكّده الباحثون والمتخصّصون في السّرد الجزائريّ، إضافة إلى نصّ **هلابيل** الذي كان السّجين بطلا من أبطالها **قدور فراش** البطل الرّئيسي في الحكايّة.

[1]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 125.

[2]–فاطمة الزهراء ازرويل، البغاء أو الجسد المستباح، ص 09.

من خلال فضاء السّجن القاهر سنحاول فهم نفسيّات المسجونين فالسّجن في حدّ ذاته فضاء حاو لكثير من الهوامش الاجتماعيّة، وهذا يعد الميزة الأساسيّة فيه، وكما يقول **ميشال فوكو Michel Foucault**" السّجن ثكنة صارمة قليلا، مدرسة بدون تساهل، مشغل قاتم"[1] كما أنّه فضاء تتمايز فيه تلك الهوامش وتتراتب بدورها حسب نوع الجريمة وطبيعتها ودرجة مقبوليّتها أو استهجانها اجتماعيّا، فهناك السّجين القاتل، والمغتصب والزّاني، والمعنف، هاته الفئات قد لا تقارن بسجناء النّفقة أو التهرّب الضّريبي وغيرها، وستخلق لنا ما يمكننا تسميّته بهامش الهامش، ولقد كان السّجين عند **سمير قسيمي** شخصيّة حيّة تحكي، تتحدث، تتصارع، تعبّر عن ألمها، تحكي عن يوميّاتها بكلّ ما فيها، يعاودها الحنين إلى ذكرياتها الجميلة والسّيئة على حدّ السّواء" وإنّما جسّدتها كشخصيّات حيّة من لحم ودم/ تسعى وتدب أمامها، وتصطخب داخلها الأحاسيس وتمور الأفكار، ولها رغبات ونزوات، تخاف وتهتّز، وينتابها التّردد وتقع فريسة الحيرة... إنّه يرسم صورة " الإنسان" الحيّ في تجليّاته الكليّة"[2].

قدور فراش الطفل يحكي يومياته في السّجن بعبارة بقيت راسّخة في ذهنه" السّجن لم يخلق للأطفال. للمجرمين فقط، سواء كانوا ذراري أو شيوخا، بهذا خطب فينا مدير السّجن أوّل يوم. لم يكذب علينا، فالسّجن لا يفرّق بين كبير وصغير"[3].

قدور هنا شخصيّة مهمّشة قبل أن يكون سجينا فهو طفل معنف في وسطه الأسريّ يعاني شرخا عاطفيّا سببه علاقته بأبيه، إضافة إلى ذلك فإن **قدور** يعاني من عدم التّصالح مع شكله الآيل للقبح كما يقول "أعرف أنّه لولا جسدي العظيم وملامحي القاسيّة ووجهي الآيل للقبح لافترست كل يوم"[4].

وهذا المقطع القصير يقترح علينا إلى جانب ما تضمّنه من وصف ملامحيّ خارجيّ وصفا لملامح شخصية المجرم التي تجعلنا ننطلق من تساؤل مهم هل هناك علاقة بين ملامح الوجه

---

[1]–ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة، ولادة السّجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 237.

[2]–شعبان يوسف، أدب السجون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014م، ص 117.

[3]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 40.

[4]–المرجع نفسه، ص 40.

وبين الإجرام؟ وبصيغة أخرى هل تحدّد ملامح الوجه شخصيّة المجرم ؟ وهل للمجرم ملامح خاصّة.

عقدة الشّكل تتضاف إليها عقدة الاسم فلقد كان اسم قدور أشدّ وطئة على نفسيّة الطّفل أكبر من أيّ شيء آخر بما أنّه اسم تقليدي قديم جدا يجلب دائما المعرّة والسّخريّة" لم تنقض سنة حتى تاب المحابيس عن معايرتي باسمي، بل حرّفوه إرضاء لي وصاروا كلما نادوني قالوا قي قي أعجبني الاسم الجديد ومع هذا لم أنس قدور، فقد كان هذا الاسم آخر ما تبقى لي من الخارج"[1].

ويصرّح أيضا"لم أكن أحتاج لأعرّفهم بي، فقد عرفني جميعهم، وجميعهم كانوا يخشونني.. وجميعهم يخشون أن ينادونني قدور.."[2]

ولنتتبع المسار النّفسي للشّخصيّة الاسم القديم+ الشّكل القبيح+ عنف الأب يساوي طفل سجين وطفل قاتل وهي عنوان لسيكولوجيّة الشّخصية المجرمة، التي يفترض أن يحوّلها السّجن من شخصيّة مجرمة إلى شخصيّة صالحة وقويمه كونه يمثّل فضاء عقابيّا وتوجيهيّا في الوقت ذاته بما أنّها مؤسسّة هدفها استرجاع الفرد لا تحويله إلى مجرم مرّة أخرى ، وبتحويل **قدور** إلى قاتل مرّة ثانيّة حينما قتل حارس السّجن الذّي تحرّش به، يشير النّص إلى غياب الدّور الحقيقي للمؤسّسات العقابيّة في الجزائر التّي تعدّ بتفريخ مجرمين وجناة مستقبليين لا غير" فالسّجن يجب أن يكون جهازا انضباطيّا شاملا. وبعدّة معان: يجب أن يتكفّل بكلّ أوجه الفرد وحالاته: تقويمه الجسدي، استعداده للعمل، سلوكه اليوميّ، موقفه الأخلاقيّ، كفاءاته، إذ يتطلّب السّجن أكثر من المدرسة بكثير"[3].

إذ يبدو المآل الذي آل إليه **قدور** من خلال تتبّع مسار عالمه النّفسي مآلا طبيعيّا ومنطقيّا وفقا للتّحليل النّفسي ومن خلال دراسة الأسباب التي تؤدي حتما لتلك النّتائج ، وعقوبة السّجن تعد عقوبة جامعة نظرا لأنّها تشكّل حرمانا من الحريّة النّي تشكّل حسب **فوكو** سلعة يمتلكها الجميع" هذه البداهة حول تفسير نشأة السّجن التّي لا نستطيع الانفصال عنها، ترتكز أوّلا على الشّكل

[1]– شعبان يوسف، أدب السجون، ص 42.

[2]– المرجع نفسه، ص 44.

[3]– ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة، ص 239.

البسيط للحرمان من الحريّة كيف لا يكون السّجن العقوبة المثلى في مجتمع تشكّل فيه الحرية سلعة يملكها الجميع بالشّكل ذاته"[1].

شخصية السّجين وعلى غير المعتاد لم تقتصر على الرّجل فقط بل أطلعتنا رواية **تصريح بضياع** على سجينة امرأة كذلك والمرأة السّجينة لا تعدّ هامشا فقط بل هي هامش مغيّب تماما، وفي الغالب تتوارى السّجينة ضمن المناطق المحرّمة اجتماعيّا.

ونلفت النّظر في هذا السّياق، أنّ الهامش بدورة يتفتت كلّما تعلّق بالمرأة ليصير هوامش عديدة اعتبارا من كونها جنسا ثانيّا واعتبارا من كون كلّ القوانين الاجتماعيّة والمحرّمات والمحظورات وحتى العادات والتّقاليد والأعراف وغيرها، تبدو أوّل وهلة موجّهة الى المرأة فقط، لأنّ ثنائيّة الرّجل المرأة تشكّل في بنيتها جزءا كبيرا من اللاعدل الاجتماعيّ الذي تحظى به المرأة، حيث يزداد الضّغط عليها كي تكون نسخة أصيلة من تلك النّماذج التي يريد المجتمع أن تكونها(المرأة الصالحة، النّقيّة، الكاملة، الخارقة أحيانا) لتعكس نظرة مثاليّة فيالمفارقة: فالمرأة من جهة كائن ضعيف، هش، غير مؤهّل، ومن جهة أخرى يحمّلها المجتمع مسؤوليّة كلّ شي البناء، والتّدمير، الحضارة والتّخلف والتقدّم.

نعود إلى المرأة السّجينة وكانت متمثّلة في شخصيّة **حمامة** أخت السّارد التي اغتصبت أمام مرأى أخيها وأمّها وحملت بطفلة من هذا الاغتصاب قتلتها بعد يومين من ولادتها لتدخل السجن لعامين في سجن الحراش على إثرها، حدّثته **حمامة** عن كلّ شيء حدث فيها"حدّثتني عن كلّ شيء: الأبواب، السّاحات الشّاسعة، الحراس ذوي البذلات الخضراء المائلة إلى الصّفرة، عن الرّجال ذوي المآزر البيضاء الطّويلة، عن السحاقيات، الأكل الرّديء، المغاسل والمراحيض القذرة، عن إدمانها التّدخين، عن الحارس الذي أراد أن تصبح عشيقته، عن رمضان كيف تقضيه... حدّثتني عن كلّ شيء إلّا عن حالها، فقد كانت تتفادى السّؤال بكلّ ذكاء، بك لّتطرّف"[2].

هو مقطع يجعل الشّخصيّة في صدام مع فضاء السّجن فحتى لو كان السّارد السّجين هو بدوره يتحدّث عن أخته السّجينة ويرصد يوميّاتها، حدّثته عن التّفاصيل كما عايشتها، لكن عبارة

[1]– ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة، ص 236.

[2]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 90.

حدّثتني عن كلّ شيء إلا عن حالها تشي فعلا بما يمكن أن يخبّئه هذا الفضاء زيادة على مافيه، فالذي ذكرته **حمامة** هو رغم سوئه فإنّه يبدو جزءا هينا مقارنة بالذي يفعله السّجن بنفسيّات المساجين، ولعلّ كتابة السّجن عند **سمير قسيمي** لا تركّز على التّأريخ للأحداث ورصد يوميّات الشّخصيّات هناك بقدر ما تحفل برصد نفسيّات المساجين ووطأة المكان عليها" إلّا أنّ الرّواية لا تركّز على تفاصيل هذه التّجربة بقدر ما تنشغل بمرتباتها النّفسيّة، يصبح القهر في السّجن وعذاباته متضمّنا في النّص، يحمله ويغذّيه ويفسّر مساره"[1].

ذكرت كلّ شيء إلّا حالها إذ لا تبدو الدّوال قادرة على وصف ما يفعله السّجن بساكنيه والصّمت يبدو اللّغة الأكثر صدقا والأكثر تعبيرا عما تعانيه **حمامة** خاصّة وأنّها شخصيّة ضحيّة فهي امرأة مغتصبة قبل أن تكون قاتلة" فيترك السّجن آثاره المدمّرة على كثيرين مرّوا بتجربته، كوابيس الليالي السّود، والهواجس والشّكوك وفوبيا المراقبة الدّقيقة التي تخترق الجلد وتقتحم الرّوح"[2]

المطلب الرّابع: الفضاء المركز وسؤال التّمييز

سنتحدّث في هذا المبحث عن الهوامش التي يخلقها الفضاء وقد يبدو مستغربا أن ندرج هذا المبحث في سؤال الذّات والنّفسيّات المهمّشة، لأنّه قد لا يكون للفضاء– كفضاء بعينه–دورا في خلق ذوات مهمّشة بذاك الحجم المتخيّل، لكنّنا سنقارب هذا الإشكال من زاوية الثنائيّة التي نحاور النّصوص من خلالها في كل مباحثنا وهي ثنائية المركز والهامش، فحينما يكون لدينا فضاءات مركزيّة وأخرى هامشية فحينها سيكون الحديث عن ذوات هامشيّة حديثا فيه الكثير من المعقوليّة.

فقلد شكّل فضاء العاصمة –كفضاء مركز– فضاء مستقطبا لسّكان من خارج العاصمة من ت فضاءات فرعيّة أو هامشية خصوصا سكان الأرياف والمناطق البعيدة، هؤلاء السّكان الذي تثير فيهم العاصمة أحاسيس متفاوتة بين التشوّق من جهة، والدّونيّة وانعدام الثقّة بالنّفس من جهة ثانيّة، هذا التّباين يخلق هذا التشنّج في الشّخصيّة الدّخيلة أو ما نسميها الشّخصيّة الوافدة أو هم "الغرباء"

[1]– شعبان يوسف، أدب السجون، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 119.

"فمهما حدث للمدن في تاريخا، ومهما تغيرّت بنيتها المكانيّة وهيئتها عبر السنين أو القرون، فإن لها سمة دائمة، إنّها فضاءات يمكث فيها الغرباء ويتحرّكون فيها عن قرب شديد"[1].

الرّوايات قاربت الإنسان الهامش الذي تخلقه الفضاءات في أبعادها الثّقافيّة والاجتماعّية ورمزيّتها الجغرافيّة عن طريق استثمارها في الفضاء المركز وعلاقته الفوقيّة مع مختلف الأمكنة الأخرى، خاصة في ظلّ تحوّلات المجتمع وأزمات الواقع المعيش.

نقول كذلك أنّ هذه الفكرة ليست بالفكرة الجديدة ، فهي تعيدنا إلى تلك الخطابات التي جسّدت الاختلافات بين المدينة والريف، وهي أدبيّات مشهورة عند كل الشّعوب ولها سياقاتها الثّقافيّة وضروراتها التّمثيليّة، لكن الرّوايات تركّز بشكل لافت على عنصريّة الفضاء حينما تنظر للفضاء كسلطة لها انتهاكاتها النّفسيّة– حتى ولو كانت هذه السّلطة ممثّلة في مكان لا أحد يختاره–، فالأمكنة كمساحات وجودية تبقى خارج اختياراتنا كتلك الأشياء الكثيرة التي لا يمكننا اختيارها على الإطلاق لا أصحاب الرّيف اختاروا أن يكونوا ريفيين ولا أصحاب المدينة كان لهم ذلك.

في هذا المبحث نتحدّث عن معنى الانتماء ومعنى الجذور والأفضليّة المكانيّة والصراع النّفسيّ كذلك لأولئك المنبوذين في العاصمة، والمشرّدين والباحثين عن مأوى، إنّه فضاء مركز، مغر، لكنّه غالبا ما يوصف بالفضاء المتوحش.

يقول **بوعلام** سائق الطاكسي القادم من تلك القرية البعيدة **بن يعقوب** ب**الجلفة**" فمهما يكن لن ترضى المدينة أن ألجها برائحة لا تميّزها ولا ضير أن أبقي على الفراغ بداخلي، ما دمت أدمنت تيهي"[2].

إنها رائحة المدينة والمدينة لا تقبل رائحة غير رائحتها، إنّها عبارة ينطق بها سائق الطاكسي القّادم من منطقة **بن يعقوب** الفضاء المنسي من كل الجوانب منذ ثلاثين سنة، ليعود إليها دون رائحة كما يقول عنها "ثلاثون عاما ولا شيء تغير في بن يعقوب مازالت منازل الطوب من طوب ومازالت الوجوه السّوداء سوداء، حتى الأرض التي لم تنبت شيءا غير التّراب ظلّت على حالها،

[1]– زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، العيش في زمن اللايقين، تر: حجاج أوجير، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2017، ص 101.

[2]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 48.

لا الزّفت ولا الإسمنت ستراها، بقيت كعهدي بها منسية تتلذذ في نكران ذاتها، لا رغبة فيها للحياة فتبعثها من رمادها"[1].

إنّه مقطع يجسد في الأساس علاقة الإنسان بمكان ولادته مكان الوجود الأوّل، –لكنّه وعلى غير ما أتفق عليه– يشكل هذا المقطع شكلا من أشكال الرّفض المطلق لهذا المكان دون مزايدات ولا ادعاء، رغم كونه مرتبطا عند أكثر البشر بالحبّ، وبالحنين، والتعلّق، لأنّه يمثّل هويّة الانتماء والأصل، والجذور خصوصا إذا كان هناك اغتراب فإن هذه المشاعر تزداد وتوثّق بشكل قويّ.

بوعلام الطّاكسي يسقط رمزيّة المكان الأول بجعله مكانا يشبه المنفى، فبالرغم من مغادرته بن يعقوب وهروبه منها سنين طويلة، إلّا أنّه لا يبدو أنّه قد شفي منه تماما وهذا ما تدلّ عليه الدّوال التي تبدو أنّها مشبّعة بمعاني القهر النّفسيّ، واللا انتماء، والرّفض لكلّ تفاصيل هذا المكان حتى تلك الأشياء التي يمكن وصفها بأشياء الطّبيعة التّراب، لون البشرة، الوجوه السّوداء، إلخ

فعند الكثيرين من الذين هاجروا مكان ولادتهم تشكّل تلك التّفاصيل شكلا من أشكال الهويّة الذّاتية ومدعاة على الدّوام لمشاعر الاعتزاز والافتخار، لأنّ كلّ تلك التّفاصيل في جوهرها تشكّل وعلى نحو طبيعي حميميّة العلاقة بين الإنسان والمكان منذ الأزل، وتعبيرا واضحا عن معاني الأصالة حتى ولو كان مكانهم الحالي مكان رفاهيّة وتحضر.

لكن شخصيّة **بوعلام** على العكس من ذلك تشكل لها بن يعقوب –بكلّ تفاصيلها–عقدة نفسيّة عادت من جديد بعدما طمستها أو أخفتها سنينه الطّويلة في العاصمة، عادت إليه بمجرّد أن ولجها صرحت بها ملفوظاته التي لم تحمل سوى الرّفض وسوى الازدراء مرفوقان بلمسة يأس كبيرة لفضاء ميت يأبى الزّمان أن يغيره، ليتحوّل المكان على لسانه إلى أنثى باهتة اسمها **(بن يعقوب)** تحتفي بنكران الذّات وبعث الموت بدلا للحياة.

لتصير العاصمة بكل رمزيّتها فضاء للخلاص والفرار من الموت حتى وإن كان هذا الفضاء بدوره لم يقدّم له شيئا غير النّكران والتّهميش، ورغم كونه عاد إلى بن يعقوب كما خرج منها دون جذور ولا رائحة كما يقول متعجبا" يا الله أمازلت أحمل رائحة؟ حسبت أنني فقدتها وأنا أدخل

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ، ص 46.

العاصمة ولا حلم لي إلاّ أن أنبت لي جذرا فيها، ولكنّي سرعان ما أدركت خبلي ثم ما لبثت أن قبلت قدري أن أعيش بلا جذور ولا رائحة"[1].

فالعاصمة ترفض من لا رائحة له تشبهها كما يقول " فمهما يكن لن ترضى المدينة أن ألجها برائحة لا تميّزها"[2].

فبالرّغم من خسائره وبالرّغم من أنّه غادر هامشا ورجع هامشا ما يزال تواقا إلى الفضاء المركز ، وهذا هو الصّراع القاتل الذي تخلقه الفضاءات في الغالب يتجاوز المكان في حدّ ذاته نحو صراع القيّم وصراع الحياة والموت والصّراع من أجل الحياة الكريمة ، وقد يكون فقط صراعا من أجل لقمة العيش يكتسي في ظاهره هذا الطّابع الوجودي القلق، وقد يكون فعلا صراعا من أجل المصير "لأنّ وحدة الذّات تكمن في وحدة المصير، وهما معا يكمّلان الاعتزاز بوحدة الهويّة"[3]

شخصيّات أخرى كانت تصرح برفضها لعنصريّة المكان من خلال تعبيرها الصّريح بكراهيّتها للعاصميين نظرا لعدم تقبّلهم للوافدين من الأمكنة البعيدة والرّيفيّة على الخصوص، يتحدّث السّارد **في عشق امرأة عاقر** عن صديقه المقيم في العاصمة فيقول عنه "فهو وإن لم يجهر بكرهه للعاصميين فقد كان في سرّه يبغضهم كلّ البغض، ومع هذا ما كان يمكنه احتقارهم ببساطة لأنّه كان يعلم أنّ أقصى غاية يرجوها أيّ قرويّ وإن كان ثريا أن ينظر إليه النّاس على أنّه عاصمي أصيل، وإلا لما يتخلى العائدون من حيث أتوا عن لهجاتهم ولكناتهم بمجرّد أن تطأ أقدامهم العاصمة"[4].

نفسيّة الوافدين إلى العاصمة والمنتمين إليها مؤقتا، تبدو نفسيّة مزدوّجة وتبدو عاجزة عن التّصريح عما تراه حقّا، لأنّ التّعبير يعني الخروج من الجنّة، وصديق **حسان** هنا بين السرّ والجهر يتأرجح كل يوم، إذ تظهر أنّها نفسيّة غير سوية، وغير حقيقيّة، وغير قادرة على الإفصاح والنّفسيّة غير القادرة على الإفصاح في الغالب هي نفسيّة تعيش تحت الضّغط، والقروي ّأو الغريب القادم العاصمة الجزائر يعيش تحت ضغط حلم جميل هذه المرّة أو أمنيّة قد يبدو تحقيقها أمرا مستحيلا،

---

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 48.

[2]– المرجع نفسه، ص 48.

[3] عبد القادر فيدوح ، تأويل المتخيّل السّرد والأنساق الثّقافية، ص 126.

[4]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 129.

لأنّ ضغط الإحساس بذاك اليوم الذي سيأتي لينظر إلى هذا القرويّ أو ينادى على الأقلّ على أنّه عاصميّ أصيل يجعل التعبير عن كره العاصميين لعنصريتهم واحتقارهم أمرا مكبوتا في الأعماق.

النّفسيّة في هذه الحالة غير مرتاحة، وقلقة، وكارهة للآخر العنصريّ التّمييزيّ الاحتقاري النبذيّ، لكنّه ومن جهة أخرى هو نفسه الآخر الذي يجتمع فيه المتناقضان: التّعالي والتّفاخر والتحضّر إضافة إلى الرّغبة الحلم، إنّه عاصميّ أصيل معناه أنّه ولد البلاد، والحرّ، وصاحب الحقّ، والمتحضّر، والمذواق، والمتمركز، والمتعلّم، والخيّر، والأنيق، واللّبق، إلى غيرها من صفات التّفاضل، بينما الغريب الوافد يمثّل كلّ تلك الصّفات مجتمعة لكنها معكوسة، وعليه فإنّ" المدن المعاصرة هي مساحات المعركة التي تلتقي فيها القوى العولمية، والمعاني، والهويّات الممعنة في المحليّة، وتتصادم، وتتصارع، وتبحث عن تسوية مقبولة يمكن احتمالها"[1].

وعلى هذا الأساس تنسحب رغبة التّعبير عن كره العاصميين مضطّرة –بالرّغم من كونها رغبة ملحّة– أمام رغبة أخرى أشد إلحاحا وهي الرّغبة في تقمص دور الآخر، بل الرّغبة في أن يكون هو الآخر عينه.

والمقطع يشير بشكل جليّ إلى انكفاء هذه الرّغبة حينما يضرب لنا مثالا واقعيّا يحدث تقريبا مع جميع القادمين إلى الجزائر العاصمة، الذين تنحصر لهجاتهم ولكناتهم بمجرّد دخولهم العاصمة لأّن اللكنة العاصميّة لكنة معروفة للجميع أوّلا، ولأنّها ثانيّا تمثّل هذه اللكنة أكثر اللكنات تحضّرا على الإطلاق.

لكنّ سببا آخر يبدو قويّا لهذا الانحصار المتعمّد لهذه اللهجات ولخصوصيّاتها المحليّة الجميلة في كثير من الأحيان، وهو إخفاء الأصل ومحاولة الذوبان التّلقائي في المركز، وهذا الذّوبان عن طريق استعارة لكنة المركز يمنح انتماء لحظيّا تمثّله مدّة الإقامة في العاصمة والحديث باللهجة العاصميّة ولو لفترة محدّدة، وإن هذا الأمر سيمنح كذلك ذاك القادم لحظة الانتشاء، الانتشاء المؤقّت بأنّه عاصميّ فعلا، حتى وإن لم تمنحه هذا الشّعور بالانتماء فإنّها على الأقلّ تق وجوده غير العاصمي.

[1]–زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، ص 98.

يقول هذا الصّديق مضيفا "أتعلم فيما يشتغل العاصميون، في هذر الوقت والتّباهي بانتمائهم إلى العاصمة، يسموننا الكوافا، الكعب، الشبارك، والدبارش، حتى هم لا يعرفون ما تعني هذه التّسميّات"[1].

من جهة أخرى يقترح لنا هذا المقطع القاموس اللّغوي لخطاب التّمييز وهو خطاب –كما نعلم– عدائيّ، وإقصائيّ، واتّهاميّ، وغير مبرّر في كثير من الأحيان، تلك الألفاظ وغيرها تعبّر عن التّمييز كما يظهر أوّل ما يظهر عل شكل ملفوظات تقترحها اللّغة" قد يمثّل الخطاب نوعا من أنواع الممارسة التّمييزيّة المؤثّرة، فالنّخب الرّمزيّة التّي تتمتّع ب"حريّة التّعبير" في المجتمع، فضلا عن مؤسّساتها ومنظّماتها، تعدّ مثلا للمجموعات المتورّطة في سوء توظيف السّلطة أو الهيمنة"[2]، وكما نرى الألفاظ التي أوردها المقطع هي ألفاظ شهيرة ونعوت تطلق على غير العاصميين وخصوصا أهل الرّيف والقرويين تحديدا، وهي ألفاظ شهيرة جدا ومتداولة على نطاق واسع، والكلّ يعرف أنّ لفظ الشبرق والكافي وغيره نعوت أهل العاصمة على غير العاصميين ويتم توارثها عبر الأجيال ويتمّ تداول ألفاظ أخرى مماثلة تنحو في المنحى نفسه وتوائم طريقة تفكير كلّ جيل، لكنّ هذه الألفاظ تحديدا التي ذكرها المقطع تبدو أنّها ألفاظ لا تموت بالرّغم من شهرتها لفظا وغموض معانيها أو على الأقلّ غموض الأصول الحقيقيّة لهذه الألفاظ بعيدا عن معناها التّمييزيّ المعروف "وفي ظلّ تعدّديّة الأصوات والتنوّع الثّقافيّ للبيئة الحضريّة في عصر العولمة، ومع احتمال زيادة ذلك لا نقصانه بمرور الزّمن. فمن المحتمل أنّ التوتّرات النّاجمة عن عدم ألفة المكان المحيّرة/ المربكة/ المزعجة ستستمر في تأجيج رغبات الانعزال والتّمييز العنصريّ"[3].

ونحن نتحدّث عن النّفسيّات نلاحظ كم تبدو هذه الألفاظ قاسيّة وتهكميّة وتحتوي على عبارات كبرى من السّخريّة والاحتقار، ولعلّ ذلك الصّديق وهو يتحدّث بسخريّة كذلك يعكس مرارة الشّعور بالنّبذ، يظهر ذلك في شكل عمليّة تواجه خطاب التّمييز بخطاب تمييز آخر، وتردّ خطاب السّخريّة بخطاب ساخر كذلك.

---

[1]–سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 128.

[2]–توين فان دايك، الخطاب والسّلطة، ص 221.

[3]–زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، ص 102.

فالوافدون كذلك لديهم ما يسخرون منه على سكان العاصمة فحينما يصفهم بأنّهم لا يتقنون غير التّباهي واحتقار الوافدين وكأنّه لا عمل لهم سواه تكون سخريّة مبطنّة، فأن يكون التّباهي والتّفاخر والازدراء هو الفعل الوحيد الذي يستطيع أن يفعله العاصميون فإنّ ذلك يخفي أنّ العاصمة لا يقوم بعملها وتدبير أمور معيشتها إلاّ الوافدون، والعاصميون ماهم إلّا كسالى ومغرورين، هذا ما نلمسه في الأعياد والمناسبات إذ تبدو العاصمة مدينة ميّتة لا حركة فيها ولا حياة، لأنّ جلّ العمال والمشتغلين في العاصمة هم من خارجها، وهنا نقول بأنّ الحاجة هي ما تجمعهم جميعا الوافدون والعاصميون وإن اختلف الاحتياج في شكله وغاياته داخل الفضاء المركز.

إنّ خطاب المركز في هذا السّياق بقدر ما يحمي الذات المتمركزة الخاصة به ويحافظ عليها ذاتا متعاليّة، متباهيّة، واثقة، قويّة، مغرورة، بقدر ما يقوم بتدمير الذّات الوافدة ليجعلها ذاتا دنيا، ذليلة، غير واثقة، خائفة، متنصّلة، متخليّة، ومهزوزة انهزامية، منسحبة وغير متصالحة.

كما أشرنا سابقا فإنّ خطاب التّمييز والكراهيّة هو خطاب إقصائيّ وإلغائيّ لأنّه لا يكتفي بإقصاء الآخر فحسب، بل يسعى كذلك إلى إلغائه حضورا وثقافة وخصوصّية، وهذا ما يمكن تسميّته بخطاب المحو لأن الذّات الوافدة تمحو ذاتها بذاتها تحت سطوة خفيّة من تلك الذّات العاصميّة المتمركزة وإن كان الأمر يتمّ بطريقة غير واعيّة وغير مخطّط لها" وهذا لا يعني أنّ ممارسات التّمييز تكون مقصودة دائما، ولكنّها قد تكون ناتجة من التّمثيلات الاجتماعيّة والسّلبيّة الموجودة في " عقولنا" عن "هم" "[1]

نحن لا نجعل هذا الوافد مجرّد ضحيّة هامش فقد يكون مسؤولا بسلبيّته على تحمّل حالة التّنمر تلك، ومن جهة أخرى قد يكون لأصحاب العاصمة الحق في أن يحافظوا على هويّتهم وخصوصيّاتهم المحلية لأنّ العاصميّ يشعر بنوع من الخوف خوف الاستيلاء على ما يملك من الوافد الذي يكون مدفوعا كذلك بتلك الرّغبة الملحة بذاك الشّغف في أن يكون حقّا عاصميّا قحّا" فالمدينة توقظ الخوف من الاختلاط ومحبة الاختلاط في آن معا، وعليه فإنّ حياة المدينة متناقضة في جوهرها، ولا أمل في تناقضها"[2].

[1]– توين فان دايك، الخطاب والسّلطة، ص 221.

[2]– زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، ص 105.

وهنا تتجسد حالة من الصّراع تمثّل في جلها صراعا بين المركز والهامش فذاك مدفوع بحذره وخوفه من فقد ما يملك فيلجأ إلى تضخيم ذاته وتصغير الذّات المقابلة، وذاك مدفوع برغبة أن يكون فيلجأ إلى إثبات نفسه، لكن الصّراع لا يخدم الوافد إطلاقا لأنّ العاصميّ يضخم ذاته فيحافظ عليها كما هي، لكنّ الوافد يثبت ذاته بأدوات الآخر مستعيرا ومستحضرا ذات الآخر عينها لكنّه في النّهايّة يضيع ذاته والآخر معا، فلا هو حافظ على خصوصيّته ولهجته ومحليّته ولا هو استطاع من جهة أخرى أن يكون فعلا عاصميّا يستحق الاحترام والاعتراف في وسط مديني يتوجّس من الغريب لا شعوريّا" حتى وإن لم يصبح الغرباء موضوعات للعدوان الصّريح، ولم يتعرضوا للكراهيّة الشّديدة المعلنة، فإنّ حضور الغرباء داخل مساحة العقل يظلّ مصدر إزعاج"[1].

ومن ذلك يظهر خطاب العنصريّة والجهويّة خطابا أحاديا بامتياز ومنكرا للتعدّد والاختلاف الثّقافيّ، إذ لا يعقل من وجهة نظر العقل أن يكون كلّ سكان الجزائر عاصميّون، ولا يعقل كذلك أن يكون كلّ سكان العالم أيضا من قاطني العواصم حتّى يكونوا بنفس الصّورة" والضّعف الذي يكمن في صورة هوية منفردة لا اختيار فيها هو الإفقار الهائل لقوّة وقدرة تفكيرنا الاجتماعيّ والسياسيّ. إنّ وهم المصير المقدور ينتزع منا ثمنا باهظا"[2] ويفترض في العاصمة أن تكون حاضنة الخصوصيّات واللّهجات واللّكنات وكلّ العادات والتّقاليد التي لا تنتمي إلى الفكر العاصميّ وليس العكس.

وقد تبدو هذه الحجّة فكرة عامة لا يمكن أن تصمد على أرض الواقع لأنّ الواقع نفسه يقول عكس ذلك، وليس في العاصمة الجزائر فقط بل في كل عواصم العالم، بل إنّ الصّراع بين المركز والهامش يصير أكثر حدّة في في تلك العواصم التي تعرف مستويّات متقدّمة من الرفاهيّة والتقدّم، لأنّ الإشكاليّة تكمن كذلك في أنّ الحكم على ذاك الغريب أو غير العاصميّ يكون نتيجة ربطه بهويّة واحدة وإلغاء هويّاته الأخرى الكثيرة، فذاك القرويّ هويّته القرويّة فقط أي يتمّ حصره في هويّته الرّيفيّة وجعلها الوحيدة المعبّرة عنه في حين يتمّ تجاهل هويّاته الأخرى التي يشترك معها حتى مع ذاك العاصميّ، فهو جزائريّ ومسلم وهو من جهة أخرى قد يكون معتنقا لأفكار متحرّرة

[1]– زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، ص 102.

[2]– أمارتيا صن، الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، ص 32.

وقد يكون أكثر ثقافة وعلما وحضارة من ذاك العاصميّ، لكنّ الهويّة الواحدة تقتل الهويّات الأخرى وتئدها" إنّ القواعد التي يقوم عليها الحطّ من الآخرين لا تتضمن فقط المزاعم المغلوطة، ولكن أيضا الوهم بأنّ هويّة مفردة يجب أن يربطها الآخرون بالشّخص لكي يحطوا من قدره"[1].

وحسب هذا القول فإنّ خطاب العنصريّة يسير وفق آليتين اثنتين:

أوّلا: الصّورة المتخيّلة حول الآخر التي في غالب الأحيان تكون من صنع الذّات العنصريّة المتقوقّعة على ذاتها والتي لا ترى إلّا نفسها.

ثانيّا: ربطه بهويّة وحيدة وإقصاء جميع مكوّنات الهويّة الأخرى.

[1]– أمارتيا صن، الهوية والعنف، ص 23.

الفصل الثّاني

المضمر الثّقافي وإعادة كتابة التّاريخ

تمهيد

الرّواية والتّاريخ إشكاليّة ما تفتأ تبرز بقوّة ملحّة، فرغم كل ما قيل فيها، فإنّها على الأرجح إشكاليّة قابلة للتجدّد كلّ مرّة، وإشكاليّة قابلة لأن تخلق في كل مرة زاوية نظر، لأن الإبداع مرتبط أساسا بالتحول وهو فعالية متواصلة ومتجددة تجعل الخطاب الأدبي يغير من ماهيته عبر ابتكار رؤى تحاور الأنساق والخطابات الأخرى، حوارا يضيء مناطق الظل ومساحات لم يلمسها قبلا، كذلك يفعل الأدب مع التاريخ فرغم كونه نسقا يمكن وصفه بالثبات نظرا لاعتماده على حقائق حقيقية أو تبدو حقيقية كما يصيغها المؤرخ في حد ذاته، فمادة التاريخ مادة مسجلة تعتمد في جوهرها على الوثيقة وهو ما يشير دائما إلى مشروعيته التي لا تقبل التشكيك في غالب الأحيان.

لذلك فإنّ الحوار الذي يقيمه الأدب مع التاريخ لا يريد أن ينتهي، خصوصا ما يقدمه السّرد الروائي المعاصر من مقاربات تتجه نحو الحفر في التاريخ وتفكيك خطابه من الداخل وفق رؤية فنية تقوم أساسا على عدم الاقتناع بما يشيعه هذا الأخير من امتلاك حصري للحقيقة، ولذلك فإن المعالجة الروائية للمادة التاريخية حاليا تقتضي تحييد الوقائع وأبعادها التّاريخيّة وكل ما يتعلق بالمعطى التاريخي بعيدا عن السلطة المهيمنة التي من المفروض أن يمتلكها التاريخ، وفي الوقت ذاته استثمارها بما يتواءم والرّؤية الفنيّة للنّص" فالتخيّل التّاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها، ولا يروّج لها، إنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزّز بالخيال، والتّاريخ المدعّم بالوقائع، لكنّه تركيب ثالث مختلف بينهما"[1]

وتستثمر الرواية الجديدة استثمارا لافتا في التاريخ باعتباره نسقا عاما يتدخل بشكل مباشر في تشكيل عناصر الهوية والثقافة لدى جميع الأمم، وهو بذلك يمثل أحد الأنساق الإشكالية الذي يقوم السّرد بدحض خطابها القائم على مبدأ امتلاك الحقيقة عن طريق فعل المساءلة والتّشكيك، ورواية **هلابيل** رواية تسائل المعطى التاريخي عبر نقد نسق الاستعمار، هذا النسق الذي يمتدّ ليشكل مجموعة من الخطابات المتداخلة التي تتبنّى في مجملها العلاقة التاريخيّة والثقافيّة والحضاريّة مع

[1]–عبد الله إبراهيم، التّخيّل التّاريخي، السّرد والإمبراطوريّة، والتّجربة الاستعماريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م، ص 5.

الآخر، وتنطلق في إثبات هويتها من مقولات ثقافية من قبيل الهيمنة والقوّة والشّرعية، جاعلة هذه العلاقة تبنى على فكرة التّصادم والضّدية ومحو الآخر.

واعتبارا مما سبق فإنّه سنعتمد على فلسفة التاريخ وأفكار النظرية ما بعد الاستعمارية في تحليلنا لهذه المعطيات ف" من نافل القول أنّ ما بعد الكولونيالية تتناول ردود الأفعال إزاء الكولونياليّة، وذلك في سيّاق لا يتحدّد بالضّرورة من خلال محددات زمنية: ويتمثل هذا السياق في المسرحيّات والرّوايات، والكتابات الشّعرية والأفلام ما بعد الكولونياليّة. والتي تصبح جميعا تعبيرا نصيّا/ ثقافيّا عن مقاومة الاستعمار"[1]

لذلك فإنّ رواية **هلابيل** تغوص في هذه العلاقة بين الأنا والآخر في تجلياتها المختلفة وتعود بنا إلى الأحداث الأولى التي تؤرّخ لوقائع احتلال الجزائر، مفكّكة الرّواية الرّسمية للبلدين وفق تمثيل يتبنّى رؤية مخالفة تنطلق من تقويض خطاب الاستعمار من داخل هذا الخطاب في حدّ ذاته، ليتحوّل هذا الخطاب في النهاية خطابا ضدّ نفسه، إذ " إن الاستعمار يعمل على نحو مخاتل، فهو يخترق ما هو أكثر من الدّوائر السّياسية: ويتجاوز مجرد الاحتفال بالاستقلال. تعمل آثار الاستعمار على تشكيل كلّ من اللّغة، والتّعليم، والدّين، والحساسية الفنية، بل وتشكيل الثقافة الشّعبية على نحو متنام"[2]

فكيف يمارس فعل النّقد وفق هذا المنظور؟ وكيف يتمّ تفكيك التّاريخ في رواية **هلابيل**؟وكيف كان تمثيل الذّات في علاقتها بالآخر سرديّا؟ وكيف يشتغل المضمر التّاريخي وما هي مراميه؟

هذا الإشكال الذي سنحاول الإجابة عنه وفق ما تقتضيه قراءتنا النّقدية للنص، في ذات السّياق فإنّ هذا الفصل لن يكون مقتصرا على رواية **هلابيل** فحسب بل بكل المقاطع الرّوائية التي تخدم تحليلنا للتّاريخ في جميع النّصوص، وإن كان تحليلنا سيركّز على **هلابيل** باعتبارها تخييلا تاريخيا مع نسختها الأخيرة" **الماشاء**" خلافا للروايات الأخرى.

قبل أن نبدأ التحليل سنعرّج قليلا للحديث عن قضيّة علاقة التّاريخ بالرّواية رغم أنه موضوع قيل فيه الكثير، لكن يبدو أنّه رغم كثرة الدّراسات والأبحاث حول طبيعة هذه العلاقة تبقى دوما

[1]– هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي، تر: سامح فكري، ص 03.

[2]– المرجع نفسه، ص 03.

تثير الكثير من الإشكاليّات، نظرا لهذا التّعالق الدائم بين الرّواية والتاريخ ونظرا لجديّة الأسئلة التي ترافق كل تطوّر يمسّ كلا الخطابين وعلاقتهما معا، ونظرا لاختلاف زوايا النّظر وتعددها في التعامل مع التّاريخ عند الرّوائيين والكتّاب.

لذلك ونحن نتحدث عن حالة ما بعد الحداثة كحالة فكريّة وثقافيّة تولّد عنها مجموعة من التّغيرات حول طبيعة الأفكار التي غيّرت بدورها النّظرة السابقة لهذه الأفكار والمعطيات وتبرز أكثر في علاقة الرواية بالتاريخ في خطاب ما بعد الحداثة، حيث تمّ التّشكيك في خطاب التّاريخ باعتباره نسقا شموليّاً أو كليّاً كما تقول **ليندا هتشيون** "يؤلف كتاب التاريخ والخرافة، أو حتى النظرية موادهم بشكل تبدو متسقة منطقيا، ومستمرة لا انقطاع فيها، وموحدة مع الضبط والسيطرة الدائمتين عليها، حتى لو اقتضى الأمر تكييفها"[1]

يتجلّى لنا أن هذا الاتساق، والخطيّة، وقابليّة الخضوع لعملية التّكييف هذه والتّدخل المباشر من طرف المؤرّخ، أو كاتب القصة، تجعل من التّاريخ خطابا غير بريء –وإن ادّعى امتلاك الحقيقة– وتجعل من مصداقيتها أمرا يدعو للريبة إذ " لم تعد الكتابة التاريخية تعتبر تسجيلا للماضي موضوعيا وبريئا من الذاتية فهي أكثر منها محاولة لفهمه والسيطرة عليه"[2]

وبالتّالي فإنّ السّرد ما بعد الحداثي حينما يستثمر في المعطى التّاريخي سيكون استثمارا وفق رؤية تفكيكيّة حفريةّ تخترق الخطاب التّاريخي من الّداخل مستبعدة كلّ قراءة أو تأويل أو حتى معالجة تكتفي بما يشيعه النسق التاريخي من سلطة للحقيقة، ويقول الدكتور والباحث **عبد القادر رابحي** ما مفاده "وهو في هذه الحالة ليس غاية في حد ذاته وإنما وسيلة لتقديم وجهة نظر عن أحداث ما جرت في فترة ما، أو تصحيح رؤية خاطئة، أو استحضار رواية مغيّبة لم تعترف بها الرّواية الرّسمية المفروضة أو المهيمنة ولعله لذلك نجد أنّ هذا النوّع من الرواية يلجأ الى التخييل والتحايل واستعمال كل الممكنات الروائية فنيا من أجل تقديم بديل روائي لتاريخ خاطئ أو منتهك أو مغيّب"[3]

---

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 159.

[2]– المرجع نفسه، ص 162.

[3]– يومية النصر، 2017/12/23 الرواية والتاريخ تداخل لا يحجبه الإنكار، عبد القادر رابحي، https //www.vitaminedz.com

ومن هذا الحديث يمكن القول بأنّ توظيف التّاريخ في السّرد الجديد لم يعد توظيفا من أجل التّوظيف، بل صار توظيفا من أجل الاستنطاق أولا ومن أجل تشريح الوقائع التّاريخية ثانيا، وأحيانا يكون توظيفا لأجل إزالة الاعتقاد بهيمنة الماضي على الحاضر" يمكن النّظر إلى معنى التاريخي، اليوم على أنه غير مستقر، سياقي، علائقي، ووقتي "[1].

وهذا ما يظهر جليا في مقاربة رواية **هلابيل** ومعها رواية **الماشاء** باعتبارها نسخة أخيرة منها كما سماها صاحبها، فلقد شكّلت واقعة احتلال الجزائر نسقا يتمتع بنوع من السّلطة المعنوية جاءت رؤية النّص لكسر هيمنته" وكلّ تلك المسارات التّي يقترحها التّخيّل التّاريخي، تنقل الكتابة السّرديّة من موقع جرى تقييد حدوده النّوعيّة، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر"[2]كسر الهيمنة هذه تعني أنها تكسر خطاب السياسي وواقعة احتلال الجزائر هي واقعة سياسيّة تجمع بين خطابين لدولتين، وبالتالي اعتمادنا على نظرية ما بعد الكولونيالية في هذا السياق يساعدنا على فهم الكيفية التي تفكّك بها الخطابات السيّاسية فنيّا" أما برنامج عمل ما بعد الكولونياليةّ فهو– على نحو أكثر تخصيصا– ذي طابع سيّاسي إذ يقوم على تفكيك الحدود والمحدّدات التي تقوم على الهيمنة، والتي تخلق علاقات قوة غير متكافئة تقوم على تلك التّقابلات الثنائية من قبيل" نحن وهم"، و"العالم الأول والعالم الثالث" و"الأبيض والأسود"و" المستعمر coloniser والمستعمر colonised"[3]

المبحث الأوّل: السّرد المضاد تخييل التّاريخ بعيدا عن عيون المؤرخ

بداية تتجلّى لنا رواية **هلابيل** رواية يمتزج فيها التّاريخ العام مع التّاريخ الخاص في تناغم تام، هو نصّ يرسم علاقة بين الكوني والمحلّي من خلال العودة إلى لحظة الخلق الأولى عبر استثمار كبير في قصّة الخلق وتمثيلها وفق رواية مخالفة تحكي تاريخ الإنسان الأول على الأرض، يقرّها مخطوط بابلي كان مخبوءا في ولاية **تندوف** ترجمه المترجم الفرنسي **سيباستيان دي لا كروا** الذي رافق حملة احتلال الجزائر كمترجم رسمي عام **1830**.

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 166.

[2]– عبد الله إبراهيم، التّخيّل التّاريخي، ص 5.

[3]– هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 04.

هلابيل رواية تحكي قصّة الخلق بعيدا عن متلازمة **قابيل وهابيل** ، بإضافة أخ ثالث يدعى **هلابيل** أغفلته الّرواية الرّسمية وفق ما يقوله النّص "شعرا بشيء يملأ الفراغ الذي كان بينهما، التصقا، سقطت التّفاحتان وتدحرجتا..... وعلى شفتيهما كانت الرّغبة تحرق أوّل الحقول.. لهذا ولد، وبهذا وئد، ولأجل ما اقترفاه قتلاه بالنّسيان...هناك حيث لم تكن الكلمات بعد، جعله أبوه آدم في رحم أمّه حواء. لم يكن كإخوته اللاّحقين في شيء غير النّسب، ولد بين السّماء والأرض حين نزل أبواه إعمالا لأمر السّماء. كرهه أبوه لأنه يذكره بيوم النّفي، ونكرته أمّه لأنّه ثمرة شهوة خلقها العصيان"[1]

يحيل العنوان على اسم مجهول يدعو للتّساؤل فور الّتلفظ به من هو هلابيل؟ أو ما هو؟ وهنا العتبة تقوم بفعل **إستفزازي** عن طريق حث القارئ أو المؤول على طرح الأسئلة منذ البداية، **هلابيل** عنوان يستحضر التاّريخ المهّمش، التّاريخ المجهول، التاّريخ المغيّب، ف**هلابيل** هو الابن الأوّل لآدم وحواء قبل توأمهما **قابيل وهابيل** حسب المخطوط المترجم تحت عنوان "**ألواح خلقون**"

تظهر قصّة الخلق البديلة التي أظهرتها دوال المقطع الّروائي مستفزّة بشكل لافت لجميع الخطابات المرجعياتيّة عبر العصور، إذ تعدّ قصّة الخلق وحكاية آدم وحواء نسقا عاما ومشتركا لدى جميع الشّعوب تشكل جزءا من تراثها الثقافي رغم ما يعتريها من اختلاف في التّفاصيل، لذلك فإنّ النّص ينطلق في إعطاء تصوّر مختلف عن البداية عبر التشكيك في أصل الإنسان ونسبه، ولا يخفى علينا أن مجرّد التّشكيك في البداية قصة الخلق الأولى هو تقويض لخطاب المركز بتعدّد منابعه، إنّ تساؤلا مثل: هل يوجد هلابيل فعلا؟ وهل كان لآدم وحواء ولد ثالث منسي؟ يمكن أن يستتبع بعدد كبير وغير محدود من التساؤلات التّي قد لا تجد الإجابة أصلا.

إنّ قصةّ الخلق البديلة تشيع الكثير من القلق حول الخلق والنشأة، وبالتّالي فإنّها تقويض لجميع الوثوقيات، تقويض لمصطلح الحقيقة بتمثيلاتها المتعددة، هو خطاب مضاد، إنّه تشكيك في كل الحقائق التّي تجسدها الأديان والعقائد والثقافات، وتبدو رؤية ناقدة لثقاقة اللاشرعية عبر تاريخ الإنسان الّطويل.

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 206.

إنّ هذا التّوظيف لقصة خلق موازية هو كتابة تاريخ طويل من المهمّشين الذّي تغفلها عمدا الثّقافة المركزيّة عادة، وما **هلابيل** إلا رمزيّة تدين الإنسان وتاريخ الإنسان الحافل بشتّى أشكال الإقصاء، كما أنّ الاشتغال على قصة الخلق هذه كانت واجهة أو حيلة سردية استخدمها الرّاوي كي يدخل إلى واقعة احتلال الجزائر ليعيد كتابتها هي أيضا، وفق رؤية تبحث في نقاط الظّل، وتعيد استنطاق الوقائع التّاريخية بحثا عن تاريخ آخر، يختفي خلف الحوادث والأماكن والشّخصيات.

هي بحث في باطن الحوادث وغوص بين ثناياه، من أجل إعادة تقديم الماضي برؤية الحاضر، حيث تصبح حكاية المخطوط التيّ تضم **ألواح خلقون** وأحاديث **الوافد بن عباد** هي الخيط الذي تتحرك فيه حادثة احتلال الجزائر عام 1830، حتّى أنّها كانت تمثل المحور الذّي تترابط فيه أحداث الرّواية مع تغييب الجانب العسكري والحربي للحملة، وذكر تفصيلي لبعض الأحداث العسكريّة التّي تخدم الرؤية الفنيّة، ويظهر المخطوط ليؤطّر الأحداث التّاريخيّة المعروفة التي يحكيها التاّريخ الرّسمي بتفاصيلها المعروفة، ومنه تظهر حكاية موازية ثانية لتكون حكاية داخل حكاية في الوقت ذاته.

يقدم النّص من خلال توظيفه للشّخصية التاريخية الفرنسية **(سيباستيان دي لا كروا)** مترجم الحملة الفرنسية لاحتلال الجزائر، نقدا لخطاب الاستعمار من داخل هذا الخطاب في حدّ ذاته، عن طريق إعادة كتابة التّاريخ تاريخ احتلال الجزائر وتمثيله بعيدا عن الخطاب الرّسمي لكلا البلدين (الجزائر وفرنسا) مشيرة من خلال هذا التّوظيف إلى الحقائق الزائفة التّي بإمكانها أن تجليها عملية تدوين التّاريخ.

إذ تعيد شهادة هذه الشخصيةّ تمثيل العلاقة الضديّة بين الأنا والآخر خارج نسق الصّراع بأشكاله المتعدّدة، فشخصية(**دي لاكروا)** عبر فعل الإنصاف تخلق نسقا مضادّا يعّبر عن الآخر المستعمر، جاء في شهادة **سيباستيان دي لا كروا** أمام اللّجنة الإفريقيّة وهي كما يقول الراوي لجنة أوفدها الملك الفرنسي **لويس فيليب** إلى الجزائر عام 1833لتقرير أهداف الحملة الفرنسيةّ لم أكن

أفكر سيدي الجنرال بوني أنني سأقف أمام لجنتكم الموقرة لأدين أمة آمنت بها، وصدقت بحال أنها لسان حال حضارة، تسعى من خلال حروبها أن تزرعها في قلوب الهمج والبربر"[1]

إذ أنّ الذّاكرة المضادة هنا تنطلق من عمق نسق الاستعمار لتهدم خطابه من الداخل وتجعله خطابا ضدّ نفسه.

بل وتضرب قيم المستعمر فرنسا ممثلة في ثلاثية: الحرية/ المساواة /والعدالة من خلال تصوير الفرنسي القادم إلى الجزائر في شخصيّة دمويّة تتلبّس قيّم الحضارة إدّعاء" أقول أنّ الحضارة التّي حملناها من فرنسا إلى هنا، لم تكن إلا شعارا تافها لطخناه بدماء أبرياء لم يحملوا حتى السلاح في وجوهنا، وإن حملوه ففرنسا أعلم من غيرها بشرف المحارب الذي يجب أن يصان بعد هزيمته فما بالكم سيدّي الجنرال بما أصبح جنودنا يقترفوه من تنكيل ومذابح باسم الشّريفة فرنسا التّي تبرأ منهم"[2]

وهنا نكون أمام عملية قلب النّموذج الفرنسي من دعوى الحضارة والسّلام إلى صورة تؤصّل لثقافة العنف، وإعادة تقديم صورة فرنسا بعيون المغلوبين عن طريق إعادة كتاب تاريخها الخاص، لذلك" كيف يتصورون الاستعمار بلا استعمار؟ كيف يستعمرون من دون أن يكونوا مستعمرين؟ كيف يمكنهم أن يكونوا مستعمرين نبلاء؟"[3]

كما نشير أنّ النّص وإن استدعى شهادة **دي لا كروا** التّاريخية من أجل دحض خطاب الآخر المحتل، إلا أنّ هذه الشهادة تواجه بخطاب مضادّ يشكك في أقواله حول انعدام المقاومة في **سيدي فرج**"وإلى حين نزولنا في سيدي فرج، كانت الأمور تسير وفق ما خطط له ووفق ما اقترحه الضابط بوتان في المهمةّ التي شاركته فيها، ومع هذا استغرب الأميرال دوبيري وهو على مشارف سيدي فرج عدم وجود أيّ دفاعات بالمكان، حتّى المدافع القليلة المتناثرة هنا وهناك لم تطلق منا أي قذيفة بل وكان الساحل خاليا من أي جندي أو مقاوم... بدت سيدي فرج خاليّة عن بكرة أبيها"[4]

---

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 129.

[2]– المرجع نفسه، ص 129.

[3]– جون دوكر، أصول العنف، الدين، والتاريخ، والإبادة، جامعة الكوفة سلسلة دراسات فكرية، لبنان، ط1، 2018، ص 244.

[4]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 135.

بل يعيد الاعتبار للذات باستبعاد فكرة الاستسلام دون مقاومة التي أشاعها المقطع حينما يتدخل الراوي في الهامش قائلا" على عكس ما ذكر سيباستيان دي لا كروا فقد كتب أحمد باي في مذكّراته أنّه كانت هنالك على مشارف سيدي فرج مقاومة متواضعة حيث قبل نزول الجيش الفرنسي تم بناء بعض المتاريس التّي سلحت بمدافع خفيفة"[1]

ولقد حوت روايتا **هلابيل والماشاء** الكثير من التّدخلات في الهامش توضح وتضيء من السارد أو الراوي الذي تعدّد بتعدّد قارئي المخطوط، شخصية الراوي –التي تماهت مع شخصية المؤلف الحقيقي –كانت تتولى مهمة التّعليقات على الشّهادات واللقّاءات التّاريخية وتقدّم ترجمات لشخصيات تاريخيّة تم ذكرها في الأحداث ليبدو السّرد لوهلة تاريخيّا واقعا تحت سطوة التّاريخ ووثائقه" فهو تاريخي لأنه ينطوي على" وقائع" تاريخية وتجارب ماضية محلية... وهو لا يخلو من هوامش تشرح وتوضح الدلالة التاريخية والمحلية لهذه الوقائع والمواضع والأدوات"[2]

لكنّ ذلك لا يعدو أن يكون عملية لتخييل التاّريخ مثله مثل جميع السّرود الأخرى والخطابات التي يذوبها السرد فيه، خالقا شروخا في بنيته لكسر إنسيا بته ومرجعيته الوثوقية، كي نتوهّم أننّا نقرأ نصّا تاريخياّ لكنّه ليس كذلك" فكل هذه المؤشّرات تخلق انطباعا بتاريخيّة السّرد غير أنها تاريخيّة مؤجّلة لأن عليك أن تنتظر الهوامش لتتعرف على دلالة الوقائع والمواضع التاريخيّة بصورة جليّة وصريحة، أمّا في المتن فإنّ السّرد خيالي بصورة قاطعة"[3]

والظّاهر أن هذا الخطاب يقوم بتعريّة الاستعمار كنسق مهيمن يملك حيلا لتمرير مشاريعه إذ " لا يقرّ الخطاب الاستعماري بالمساواة، ولا يؤمن بالشّراكة الإنسانيّة في القيم العامة. وتقوم فرضيّته على ثنائيّة ضدّية، فالمستعمر ممثّل للخير وسمو المقام والرّفعة الأخلاقيّة والتّقدّم، أمّا المستعمر فمستودع للشرّ والانحطاط والدّونيّة والتّخلّف، ولا سبيل للقاء بينهما إلا حينما يدرج المستعمر تابعا للمستعمر"[4]وليعطي من خلال هذه الرؤية انتصارا للذات المستعمرة ويهب تيمات

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 135.

[2]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 138

[3]– المرجع نفسه، ص 138

[4]– عبد الله إبراهيم، التّخيّل التّاريخي، ص 243.

البداوة والتخلف سمة الحضور" تنشغل الذّات ما بعد الكولونيالية غالبا برفض المسميّات، والتعريفات المحددة على أساس كولونيالي خصوصا تلك التي تتكأ على العرق والهويّة الجنسية"[1]

هذه الصّفات التي كانت صفات تمييزية ينعت بها الجزائريون كونهم آخرا مختلفا وفي المقابل يخلخل معاني الحضارة والتقّدم لدى الأنا المستعمرة، ويبيّن الهدف الحقيقي من الاحتلال الذّي ينطق به الجنرال **بوتان** محاولا إقناع **دي لا كروا**" ولتعلم أن غرضنا من غزو الجزائر ليس الاستئثار بها واحتلالها، ولكن تخليصها من التّرك وتحريرها، لذلك أترجّاك أن تنظر إلى الأمر بعين المدرك لمهمة الأمّة الفرنسيّة نحو كامل الإنسانيةّ وبالأخص تلك المجتمعات البدائية لتذوق أخيرا طعم الحضارة"[2].

فيبدأ بذلك نسق الاستعمار في التّداعي أمام أنساق البداوة مبهورا: أمام مخطوطاته، أزيائه، جمال ميناء سيدي فرج ، روعة مدينة الجزائر التّي يمشي فيها الرّاجل حافياّ لشدّة نظافتها، عمرانه الجميل، مساجده المزخرفة، ديكور منازله و زرابيه" وكنت أسأل نفسي غرورا أو دهشة، كيف يملك هؤلاء البدو كلّ تلك الكتب، أقول "غرورا" لأننّي في قرارة نفسي لم أكن قد تخلصت بعد من ذلك الباريسي السآذج، الذّي صدّق أنّه يملك شيءا يمكن أن يقدمه لهؤلاء، وحريّ بي أن أقول بعد عشرة أعوام قضيتها في إلدورادو الفرنسيين، وأربعة أعوام هنا، أنّه لا أنا ولا أي أوربي خدّرته " خطب الحضارة" كان قادرا أن يمنح هؤلاء، بل هم من منحونا كلّ شيء"[3]

وفي هذه الحالة يلعب تمثيل التّاريخ دورا بارزا في دحض ثنائيّة مستعمر/مستعمر، قوة/ ضعف، حضارة /بداوة، تقدم /تخلف، بل لا يكتفي بدحضها فحسب بل ويقلبها لصالح الجزائر ويجسد الصّراع بين الجزائر وفرنسا كونه صراعا ثقافيّا بالدرجة الأولى، ثقافة في مواجهة ثقافة أخرى ندّا لند" ذلك أنّ سيادة أية هوية أو سردية أو حبكة ثقافية لا يتم إلاّ على حساب انحسار هويّة وسرديّة وحبكة أخرى، وهو ما يجعل أشكال العلاقات بين الثقافات لا يتم إلا على أساس صراع الحبكات والسّرديات[4]

---

[1]– هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 287.

[2]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 132.

[3]– المرجع نفسه، ص 180.

[4]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 132–133.

لتتحوّل كل هذه الأنساق رموزا ثقافيةّ وحضارية لفضاء جغرافي اسمه الجزائر" ليس هذا بالضّرورة نزعا للقوة عن الذات الكولونيالية، بل يمكن أن ينظر إليها على أنها علاقة متكافئة القوّة برجع للأصل للكلمة الأجنبية"[1]

وهذا الشكّل من التمثيل حسب **هيلين تيفين** يسمى" الخطاب النقيض للتّراث المعتمد" و" هي عمليّة يقوم بموجبها الكاتب ما بعد الكولونيالي بتعريّة وتفكيك القناعات الأساسية التّي يتبناها نص معتمد conicol معيّن وذلك من خلال إيجاد نص نقيض contentext يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنّص الأصلي مع تغيير بنيات القوة التي يقوم عليها هذا النّص، وهو ما يتم غالبا على نحو مجازيallegonically "[2]

إنّ إعادة الاعتبار للذاّت لم يقتصر على مجرّد تصحيح التّاريخ ومن ثم إعادة كتابته، بل كان ذلك مرفوقا بتصوير شامل ودقيق لمختلف مظاهر الهوية الجزائريّة وهذا ما سنتناوله بالتّحليل في هذا المبحث الذي سنعالج فيه تمثيلات الهويّة بجميع رموزها الماديّة والمعنويّة بما أنّ خطاب الهويّة يطرح هنا لا باعتباره تقوقعا على الذّات بل بكونه سلاحا من أسلحة مواجهة المستعمر سرديّا.

لذلك فقد عملت النصوص على" تفعيل ملامح من الهوية المحليةّ مثل التّركيز على إيجاد تعريف للذّات من إبراز اللهجات الدارجة، إلى جانب إدراج الموجودات المحلية في منطقة ما ونقلها من الهامش إلى الخطاب المركزي السائد بوصف ذلك جزءا لا يتجزأ من تأكيد كينونة الذّات وهويتها"[3]

وهذا التّمثيل يمكن أن نسميه التّمثيل المضّاد ضدّ خطاب المستعمر وتمثيله هو الآخر الذي كان بدوره تمثيلا استحواذياّ على الآخر كذلك" فالتمّثيل من جهة وسيلة للتّعبير عن القوّة والغلبة

---

[1]– بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الرومي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 1681، ط1، 2010، ص 61

[2]– هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 22–23

[3]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف، بيروت، الرياض، دار الأمان، الرباط، ط1، 1434هـ– 2013م، ص 13.

والسّطوة والكشف عن الهويةّ، ومن جهة أخرى وسيلة لتثبيت هذه القوة، وإخضاع الآخرين بها والهيمنة عليهم"[1]

فتمثيل الآخر في خطاب المستعمرين هو تمثيل من أجل معرفته أولّا وإخضاعه ثانيّا" ومن هذا المنظور يبدو تمثيل الآخرين ليس عمليّة بريئة وإنما فعل مسكون برغبة كبيرة في التّعرف إلى هؤلاء الآخرين من أجل إخضاعهم"[2]و التمثيلات" إنها وسيلة من وسائل إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم"[3]

لذلك سيكون التّمثيل على إثره تمثيلا وفق ما يراه خطاب الذاّت وما تؤمن به حوله والصّورة التي تكونها حول هذا الآخر المختلف، بعيدا عما يمكن أن يمثله هذا الآخر حقيقة " وبذلك فالتمثيل يكشف عن الإستيهامات والأهواء والرغّبات، أكثر مما يكشف عن حقيقة الآخر موضوع التّمثيل"[4]

وغالبا ما يكون هذا النّوع من التّمثيل متبنى في الخطابات الاستعمارية بشتّى أنواعها، وخطابات الإستشراق والروايات الاستعمارية وغيرها" ومع ذلك فإنّ تمثيل الآخرين ليس بالضّرورة نتيجة حتميّة لاجتماع الغلبة السياسية والقوة المعرفية في ثقافة من الثقافات، غير أنّ أغلب الثقافات إنما تلجأ إلى تمثيل الآخرين لتؤكدّ وتثبت أنها صاحبة القوّة والقادرة على الهيمنة على هؤلاء الآخرين، وعلى هذا يكون التّمثيل إذن مؤشرا على ما تتمتع به ثقافة من الثقافات من قوة وغلبة ومقدرة على الهيمنة"[5]

ومن خلال ما جاء في هذا القول سنطرح قضية المقاومة الثقافية للنقاش عبر بابين أو مطلبين اثنين:

---

[1]– إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 143.

[2]– المرجع نفسه، ص 143

[3]– نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 43

[4]– إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص 143.

[5]– نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 41.

أولا- الهوية الماديّة

ثانيا الهوية المعنويّة أو الفكرية والحضاريّة

يقول **إدوارد سعيد** في كتابه **المثقف والسلطة** متحدثا عن التمثيل" كما يتوسل بالتّمثيل من أجل الهيمنة، يتوسل به أيضا من أجل تحصين الهويّة والمنافحة عنها عبر الاحتفاظ بما تعتبره مقوّمات لا تتوفّر في غيرها من الهويات"[1]

تستوقنا العديد من مظاهر التّراث المادّي لبعض المناطق الجزائريّة خصوصا الفضاءات الصحراوية مثل **تندوف** و**الجلفة** باعتبارها بوّابة للصحراء، ولا يخفى علينا ما يعنيه فضاء الصّحراء سرديّا من خلال المتخيّل الصّحراوي الغزير والمتنوع الذي بإمكان أن يمثله، إضافة إلى احتوائه على رمزيةّ الوجود، فالصّحراء هي فضاء تاريخي للإنسان الأول بمعنى أنّها تشكّل مهد الحضارة وهذا ما يجعل دعوى جلب التحّضر دعوة باطلة، من هنا سندخل إلى تفكيك تمثيلات الموروث الثقافي وهو موروث غني لنبحث له عن تخريجات تأويليةّ مقنعة، واللاّفت أنّ هذه الأوصاف لجميع المظاهر الماديّة للثّقافة الجزائريةّ كانت ترد دوما عل لسان الآخر دوما **(سيباستيان دولا كروا)**فيما أسميناه بالتّخييل المضاد الذّي تخوض فيه الشخصيّة في إعادة تشكيل مفهوم النّحن والهم "من غير الممكن أن نقارب إشكاليّة النّحن إلاّ إذا أدخلنا صورة الهم فيها كمكوّن من مكوّناتها في سيّاق العلاقة المتلازمة والمعقّدة والمبهمة بينهما. العلاقة التّي تتواشج فيها عناصر متباينة، بعضها مستسلهم بين الواقع والتّاريخ الحي، وبعضها الآخر نتاج تخييلي واستيهامي وأسطوري"[2] إذ من غير الممكن أن يكون كلّ تمثيل حول الآخر قابلا لأن يؤخذ بعين الحقيقة لأنّ أصول التّمثيل تنطلق في الغالب من إيغو مركزي للذّات الاستعمارية.

يقول **دولا كروا** واصفا إحدى المقصورات" كانت المقصورة مفروشة بالزّرابي، نقشت جدرانها بآيات من القرآن الكريم، ومزينة بفوانيس فضيّة وذهبيّة وما يشبه زمرّدات ضخمة مختلفة الألوان، وكان بجانب الأريكة التي جعل منها الكونت سريرا، صندوق من النّحاس مرصّع بالفضة والمرجان

قال الكونت وقد لا حظ اهتمامي بالفرش والصّندوق:

---

[1]– إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص 143.

[2]– أحمد زين الدّين، الحداثة ويقظة المقدّس، أنماط وسلوكيات وأفكار، بيسان للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، كانون الثّاني(يناير)، 2015، ص 227.

هذا ليس شيئا أمام ما ستجنيه فرنسا من هذه الأرض"[1]

يمثل المقطع في عمومه رؤيتين مختلفتين للمكان:

إنّ رؤية **دي لا كروا** تمثّل زاوية نظر لرجل فنّان ومثقف ومتذوق، هي رؤية جماليّة للأشياء لذلك فإنّ تركيزه كان منصبّا على ما يمكن تسميته الآن "تصميم المكان" والاهتمام بطريقة تموضع الأشياء في مكان ما وطريقة صنع الفرش والزّرابي ونقوشاتها، والجدران وطريقة تزيينها بآيات القرآن، والتّطرق إلى تلك التفاصيل تفاصيل التزيين، والّزمردات، والأحجار، والألوان، وطريقة تشكيلها كلها اهتمامات رجل فنّان في الأساس تقيمّ الموجود من خلال الزّاوية الجمّالية.

أما الكونت فرؤيته تمثّل زاوية نظر لرجل عسكري تقيّم الموجود من خلال رؤية براغماتية حربيّة تغفل كليّة المظاهر الفنيّة للمكان، وتركز على "غنائم" الحرب التي تبين الرّؤية الاستعمارية الحقيقيةّ في وجهها السّافر بعيدا عن خطاب التّمويه، وكما هو معروف فإنّ العسكري ليس دبلوماسيّا ولا سياسيّا فخطابه لا يعتمد على التّلميع والمجاملة بل على الوضوح والمباشرة، ولعلّ هذه المقابلة بين الخطابين هي مقابلة مقصودة سرديّا ترمي إلى تلك المثاقفة المحبوكة فنيّا وبإتقان التي تفكك خطاب الاستعمار وتفتته أجزاء انطلاقا من أدواته هو، تلك المثاقفة التّي تفكّك الذاكرة الاستعمارية ماضياً وحاضرا بإجبارها على الاعتراف بالحقيقة بلسانه هو بعدما" أصبح الآخر مالكا للأرض بالقوّة، فهو المانح الأخير للمعاني والمقاصد والشّرعيات، ونتج عن ذلك تزييف المسار التّاريخي للجماعات الأصليّة، ووصف ملفّق لأحداث الماضي"[2]

وبعيدا عن الاختلاف في الخطابين فإنّ المقطع كان عبارة عن لوحة فنيّة مفصّلة لمكان أصم يحول إلى تحفة، ولنقربه كما لو أنّه قد سلطت عليه عدسة مصوّر محترف:

*زرابي مفروشة

*جدران منقوشة بآيات القرآن الكريم

*فوانيس فضيّة وذهبيّة للزينة

*زمرّدات ضخمة مختلفة الألوان

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 137.

[2]– عبد الله إبراهيم، التخيّل التّاريخي، ص 242.

*أريكة جميلة

*صندوق نحاسي مرصّع بالفضة والمرجان

تلك الصّورة الجميلة التي رصدتها عيون **سباستيان دو لا كروا** تطرح سؤالا مهما لا يمكن تجاهله: كيف يعرف البدويّ وهو بدوي كلّ هذا؟ ومنه نتساءل:

هل يستطيع البدويّ وهو بدوي أن يصنع الزّرابي والأرائك وينقش على الجدران ويصنع الفوانيس والصّناديق المزخرفة؟ وإن استطاع صناعة كلّ تلك الأشياء وإتقان حرفتها فهل سيعرف كيف يضع كل شيء في مكانه؟ هل يعرف كيف يفرش الزّرابي في مكانها؟ وهل سيتقن تعليق الفوانيس الزّمردية؟ هل سيعرف أين توضع كلّ قطعة وكيف ستوضع وبجانب أيّ قطعة أخرى ستوضع ؟ يا ترى هل يعرف البدوي وهو بدوي أنّ الزرابي توضع على الأرض وأن الجدران حينما تزيّن وتنقش بآيات القرآن الكريم تكون أجمل؟

ويبدو أنّ هذه الأسئلة وغيرها مجتمعة كانت مختفية خلف نظرات **دو لا كروا** المعجبة التي حاولت أن تقول كل شيء ل**لكونت** فاكتفت في الأخير بوصف جميل للمكان، مرفوقة بعلامات دهشة ظاهرة تستقرئ حقيقة المفاهيم التّي ألصقت بهذا الآخر السّاكن الأصلي للأرض والمتناغم مع الطّبيعة، لا لتنقضها وتهوي بها أرضا فحسب، بل لتكشف الأكاذيب التّاريخيّة للحملات الاستعمارية وتحرج تمثيلاتها الزّائفة" أي أنّ تلك التّمثيلات قد جرى اختراعها وتلفيقها عن عمد وسابق إصرار، كما جرى تصنيعها كأدوات ل احتواء هذه الثّقافات والحضارات وإخضاعها"[1]

من جهة أخرى ارتبط الحديث عن مظاهر الهوية المعنويّة ارتباطا وثيقا بفرقة **العبادية** بما أنّ مخطوط **الوافد بن عباد** كان الكتاب المقدّس لهذه الفرقة الموجودة في صحراء الجزائر والتي لديها جذور وامتدادات عبر العالم، سنحاول أن نأخذ نماذج نصيّة كي نفهم طبيعة هذا التّنوع الثّقافي الذي مثلته فرقة **العباديّة** كي نفهم كذلك أبعاد التّلاقي الثقافيّة والحضاريّة بين الجزائر والدّول المجاورة كالصّحراء الغربيةّ مثلا على اعتبار أنّ هذه الفرقة كانت تقيم لقاءاتها وطقوسها بين **تندوف والصحراء الغربية** معا.

[1]– ضياء الدّين ساردار، الإستشراق صورة الشّرق في الآداب والمعارف الغربيّة، تر: فخري صالح، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلمة، ط1، 1433هـ– 2012م، ص 26.

البعد الحضاري لم يرتكز على تجسيد هذا التّنوع فحسب بل كان هناك حديث عن تلك العلاقات التّاريخية بين **الجزائر** في صحرائها الكبيرة وبين الدول الشّقيقة، العلاقات بين شعوبها خاصّة، كان ذلك من خلال شخصية **السالك** المواطن الصحراوي الطّيب الذي يشتغل والده **السليمة** في الدبلوماسية الصحراويّة يملك الكثير من المعارف في **الجزائر** وهو شيخ **الطريقة العبادية** والصّديق الحميم **للنوي** شيخ الطريقة من بعده.

في مدينة **الرابوني** في **تندوف** التي أخذت تسميتها من المعمّرين الفرنسيين أول مرة روبينييه وحرفت إلى رابوني بعدها تبدأ أسرار هذه الفرقة" كان أبي يزورها مرّتين في السّنة، يلتقي فيها برجال يأتون من كل صوب.لم يكن أحد يفهم سبب لقائهم، ولا يعرف غايات تلك اللّقاءات التي يبدؤونها ويختمونها بإنشاد قصيد غريب لم أقرأه قبلا في أي كتاب، ولكثرة ما سمعته حفظته، فقد كان أبي كلما ذهب للاجتماع بالرجال الضّيوف يأمرني أن أبقى قريبا، دون أن أحاول حضور حلقاتهم ولا صلاتهم التي لم تكن تشبه الصّلاة التي اعتدنا عليها.."[1]

" حاولت أن أركز سمعي، فهالني أنهم كانوا يتحدثون في نغم واحد، بحديث واحد، وكأنهم يسترجعون نصّا حفظوه:" هو المقدّس لروحه، المباركة روحه. جليل الذكر الموصوف بغير صفة. المعطى بغير حساب، المعطي ليوم الحساب. خارق الأين والمتى. تقدس في الجهر والسر بغير حديث.فك الله أسره وبعثه فينا...". ودعاء طويل لم تسعفني ذاكرتي لحفظه. ثم ينشدون بصوت واحد:

هلابيل.. هلابيل أبونا أنت من قبل

فلا قابيل أو هابيل أعطي قبلك العقل

فإذا انتهوا قرأ أحدهم مفردا رافعا يديه إلى السّماء برأس مطأطأ:

فكّ الأسر يا أله فك الأسر يا رب

وأعط روحه جسداكما أعطيتها الوافدّ"[2]

[1] – سمير قسيمي، هلابيل، ص 59–60.

[2] - سمير قسيمي، هلابيل، ص 60.

إنّ النّص هنا يكتب الهوية المحلية بكثير من التفاصيل بالتركيز على الموسم والطقوس والأناشيد والشعائر وطرق تأديتها، ونحن هنا أمام فرقة ذات جذور دينية باطنية بالرّغم من أنّ ظواهرها تسير كما الطّريقة الإسلاميّة في الشعائر والطّقوس والعبادات، ووفق ثنائيّة الظّاهر والعلن تبدي فرقة العبّاديّة في الظّاهر إيمانا راسخا بالمقوّمات الدّينيّة الإسلاميّة وتبدي اهتماما مبالغا فيه بأداء الشّعائر والصّلوات والفرائض وصلاحا ممزوج بكثير من التورع والتّقوى يظهر بشكل جليّ على مريديها، من جهة أخرى وفي الخفاء تمارس طقوسا أخرى وصلوات وفرائض أخرى مخالفة لما هي عليه في العلن، كما تتبنّى مواقف دينيّة متطرّفة وغير مقبولة إذا ما قسناها بالمواقف المعروفة للشّريعة الإسلاميّة والدّين الإسلامي كديانة سماوية مقدّسة، فهي لا تؤمن بأنّ **محمّدا** عليه الصّلاة والسّلام آخر الأنبياء وتناشد **الوافد بن عباد** كلّ موسم بأهازيج عاليّة أن يغيثهم فهو نبيهم الذين ينتظرون خروجه كلّ عام، أبونا **آدم** الذّي نزل من الجنّة ليس هو آدم نفسه أبو البشريّة وقد لا نكون نحن بنو البشر من صلبه وقد لا نكون أبناء شرعيين له، بل بإمكاننا إن كنّا فعلا أبناءه أن نكون غير شرعيين على الأغلب، فما الذي تثيره فرقة **العباديّة** من إشكالات من خلال ما تتبنّاه من مواقف ؟ وما الذّي يشير إليه تمثيلات هذا النّوع من الهوامش الدّينيّة في الرّوايات الجزائريّة؟

إنّ فرقة **العبّاديّة** وتمثيلاتها الجزئية تطرح إشكالات عدة متعلقة بصيّاغة مفهوم الهوية الجزائريّة، ليس في علاقتها بالذّاكرة الاستعماريّة فحسب بل حتى في علاقتها بذاتها ومفهوم الهويّة الذّاتيّة كيف تتشكل وممّا تتشكل؟ وهل هي واحدة أم يفترض أن تكون متعدّدة؟ وهل هي نوع واحد أم أنواع.؟ خطاب أم خطابات؟ مرجعيّة أم مرجعيات؟ وبتعبير أصدق هل يفترض منها أن تكون هويّة أم هويّات؟

إنّ **هلابيل** بتمثيلها لتلك الهويّات الدّينية الهامشيّة العميقة تطرح مفهوما جديدا للهوية ولما يفرض أن يكون عليه هذا المفهوم تحديدا، بتقديم مفهوم الهويةّ الجامعة بكل فروقاتها واختلافاتها وتناقضاتها مع تقديم نقد للهوية الواحدة ذات الشّكل الواحد والتّعيين الواحد الذّي يقتل فيها المركز كلّ الهوامش.

المبحث الثّاني: الموقف من التّاريخ ومسائل الذاكرة العالقة

تنحاز روايات **سمير قسيمي** خصوصا "**هلابيل**""**والماشاء**" ننحو منحى يسائل على الدوام المعطى التّاريخي عبر نقد الأنساق التاريخيّة، ولقد عالجنا في المبحث الأول التّخييل المضاد للتاّريخ الذي مثّل في جوهره إعادة كتابة لتركة تاريخية وثقافية ثقيلة خلفها الاستعمار، هذا النّسق الذي يمتّد ليشكّل مجموعة من الخطابات المتداخلة التي تتبنى في مجملها العلاقة التّاريخية والثّقافية والحضارية مع الآخر ومع الذّات كذلك، في مسار يحاول ربط الماضي بالحاضر عبر رؤية فنية ما بعد حداثيّة، فكيف يصاغ الموقف من التّاريخ عند **سمير قسيمي؟** وكيف تشتغل القضايا الكبرى في نصوصه؟ وسيشكّل صناعة الموقف من التاريخ موضوع مبحثنا الثاني.

وأن يتخذ كاتب ما موقفا من التّاريخ فإنّه في الأساس سيتجه نحو تسمية الأشياء بمسمياتها وهذا ما يفعله **سمير قسيمي** في نظرته لتاريخ الجزائر، خصوصا أنّ اتخاذ موقف في قضايا " الحساسيات" وقضايا "الصّراع التاريخي"، وقضايا" الذّاكرة العالقة" مهمّة صعبة في الأساس تجعل الكاتب بين وصفين: إمّا منحازا وإمّا منصفا، لأنّ التّاريخ الاستعماري المشترك يفرض وجود روايتين رواية الغالب والمغلوب أو رواية المستعمر والمستعمَر حيث يفترض أن تكون مساحة" البين" مساحة عالقة تضيع فيها المواقف.

المطلب الأول: الموقف من الاستعمار: من الرّفض إلى التّجريم.

بداية تمتاز روايات **سمير قسيمي** بمواقفها الواضحة من التّاريخ ومن الذّاكرة الوطنية بعيدا عن أي اختباء خلف مفاهيم فضفاضة أو موارغة، فهو دائما منحاز للذّاكرة الوطنية وصاحب موقف واضح وثابت من الاستعمار، وهو في ذلك يخالف بعض الكتّاب الجزائريين الذين يحملون مواقف هي أقرب لليونة، فجميع أعماله تحمل الموقف نفسه تجاه الاستعمار الفرنسي ويختلف هذا الموقف مثلا عن موقف **ياسمينة خضرة** في روايته "**فضل الليل على النهار**"(**Ce que le jour doit à la nuit2008**) التي حاولت الابتعاد عن اجتراح الذّاكرة من خلال صوغ وجهة نظر تلمّح للفائدة التي جنيناها من الاستعمار (فضل سواد/ليل الاستعمار على ضوء/نهار الاستقلال)، هذا الموقف الذي قوبل بكثير من الرفض في الوسط النّقدي الجزائري، وهو موقف نستطيع أن نجد له شرحا مفصلا عند "**إدوارد سعيد**" في كتابه **الثقافة والإمبريالية** " ثمّة فئات كبيرة من البشر

تؤمن بأن ألوان المرارة والهوان في التّجربة التي قادت عمليّا إلى استعبادهم كانت ذات فوائد – مثل الأفكار التحرريّة، ووعي الذّات القومي، والمنتجات التقنوّية"[1]

ونحن في هذا المقام لا نعقد مقارنة من أجل التّمييز بين الأعمال الرّوائية الجزائرية أو الحكم عليها عبثا، بقدر ما نوضح أنّ الموقف من القضايا الكبرى في **الجزائر** كالاستعمار، وجرائم الاستعمار، والمقاومة الشّعبية، والثّورة، والعشرية السّوداء، هو موقف متعدّد وموقف خالق لكثير من وجهات النّظر بالرّغم من كونه يبدو موقفا ثابتا أو يوحي بأنّه كذلك.

بداية يتسرب الموقف من جرائم الاستعمار إلى نصوص **سمير قسيمي** عبر قراءات وردود أفعال أو حتى أحداث عابرة، يقول بطل "**تصريح بضياع**"" ذلك أنّني سبق وأن أقسمت على نفسي ألا أدخل ميسونيي عبر شارع ديدوش مراد أو العكس، ربّما يبدو الأمر غريبا ، ولكنّني كنت أعتقد أنّ الجمع بين رجل ثوري كديدوش مراد وسفاّح كفرنالد ميسونيي ولو في المسير جريمة في حق الأول وانتصار لصالح الثاّني، كنت مؤمنا بهذا دون أن أبحث حقيقة في اسم ميسونيي الذّي سمي به الشارع، فقد قرّرت أنّ ميسونيي هذا لابد وأن يكون السّفاح فرنالد ميسونيي، الذّي لقّبته صحافة بلاده بجلاد الجزائر، كان رجلا سادياّ، لا شيء يسعده بقدر ما يسعده سماع الصّراخ ومشهد الدّماء المتطايرة وهو يقوم بتعذيب الجزائريين»[2].

إنّ المقطع النصي يفكّك القومي من خلال استثمار اليومي، فالبرغم من أنّ المقطع حوا حدثا عابرا وبسيطا تقوم به الشّخصية كل يوم، إلا أنّه كان في العمق مرآة تجلى من خلالها التّاريخ الثّوري وتاريخ الصراع الاستعماري بأكمله، وعاد بنا إلى الذّاكرة بجميع حمولاتها وحقائقها التّاريخية، كان ذلك عن طريق خلق تلك المفارقة بين نقيضين شدّدت عليها حمولات الدّوال اللّغوية **(رجل ثوري كديدوش مراد)** في مقابل**(سفاح كفرنالد ميسونيي)**، هذه المفارقة لم تظهر لنا الموقف السّردي الذي تبنته الكتابة حول موضوع الذّاكرة وتمثّل التّاريخ فحسب، بل كشفت عن إشكالات مهمّة تتعلّق بالماضي والحاضر وعلاقتنا بهما بالأساس، بل واستعادت فكرة الصّراع الذي خلقها الماضي من جديد "ولذلك فإنّ ما يفوق الماضي نفسه أهمية هو تأثيره وعواقبه عل المواقف

[1]– إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014، ص 88.

[2]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 8.

ووجهات النّظر الثقافية. في الحاضر، لقد عادت الانقسامات القديمة إلى البروز بين المستعمر والمستعمر"[1] وأبان- في الوقت ذاته -كيف تتشكّل كذلك علاقتنا كأفراد وكدول بالتّاريخ والذّاكرة، كما أنّها رؤية ناقدة لنظرتنا نحن الجزائريين للمكان والمرجعيات التّاريخية "في هذا البلد لا يملك الإنسان قيمة حتى نطمع في أن تملكها الأماكن حتى أنني أحيانا أفكر أننا شعب يستمتع بمحو تاريخه وذكرياته"[2].

إضافة إلى أنّ هذه الثنائية الضدّية **(كفرنالد موسونيي/مراد ديدوش)**، مع العبارة التي تلتها التي وردت في شكل استغراب ساخر قد كشفت عن فوضى المفاهيم التّي تعيشها الجزائر المحرّرة والجزائر المستقلة منذ أكثر من 60 سنة، التي تعبّر عن أزمة هويّة تغيب القيم الثّورية بجميع دلالاتها ورموزها في فعل يشبه عملية محو التّاريخ أو طمسه عن طريق الاستيلاء على تلك المفاهيم، أو تدجينها، أو إهمالها أو تناسيها عمدا، أو إفراغها دلالياً وقيميّا ورمزيّا كما حدث مع تسميات الشّوارع مثلا" الأسماء رموز ومعان تتطلّب تشفيفا وتفكيكا، كذلك تكون التّسميّة في الشّارع نظاما من العلامات والدّلالات، وتسمح بقراءة نصيّة بما تنطوي عليه من أبعاد اجتماعيّة وسياسيّة، وهي تفصح عن الرّهانات الكامنة خلف الاختيار، أي اختيار اسم دون آخر"[3]

كما أنّ الخطاب الذي تشيعه المقاطع النصيّة هو خطاب في حد ذاته رافض لفكرة النّسيان والتغاضي عن جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر ولمطالب التسوية التي تعدّ مطالب الطرف الثّاني فرنسا لبناء العلاقات المعاصرة ولطي ملفّ مآسي التّاريخ المشترك بين البلدين، وهي كذلك دعوة خفاة خلف التّوظيف السّردي للاعتراف الرسمي بجرائم الحرب التّاريخية في الجزائر للتحرّر من تركات الماضي دون مهادنة الذّاكرة وترويض التّجربة الاستعمارية.

إنّ الذاكرة هنا تفكّك انطلاقا من الشّوارع كفضاءات دالة يمكن أن تعاين مسمياتها دلاليّا وسيميولوجيّا وثقافيّا كذلك، من أجل صياّغة العلاقات المعاصرة والجديدة مع فرنسا، فشوارع **الجزائر** كشارع **ميسونيي** وشارع **كافينياك**" وهو واحد من أكثر الجنرالات الفرنسيين دموية وشهرة

---

[1]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص 87.

[2]- سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 161.

[3]- سعد سرحت، الانثروبولوجيا والسيمياء، مقاربات أنثروبولوجيّة تأويليّة في ثلاثة نصوص ثقافيّة اجتماعيّة، منشورات نون، بغداد، ط1، 2017، ص 103.

في تاريخ الجزائر، وسبب شهرته أنه قام في عام 1844 بإبادة قبيلة كاملة تسمّى بني صبيح حيث قام بمطاردة أفرادها حتّى اضطرهم إلى اللّجوء إلى مغارة فدخلوها فحاصرها وأمر جنوده بإضرام النّار فيها حتى أباد معظمهم وبعد عام قام بمطاردة النّاجين منهم حتّى ألقى القبض عليهم ثم جمعهم في مغارة أخرى وأضرم فيها النّار حتى احترقوا جميعا.

كانت هذه نظرته للعدالة والنّظام، وربما لهذا اخترنا أن نبقي اسمه على واحدة من أهم محافظاتنا"[1]، ليست مجرّد شوارع صمّاء بل هي شوارع تتغذّى من الذّاكرة الاستعمارية إلى اليوم من خلال تسمياتها المقصودة وهي شوارع تجدّد كل يوم روح الاستعمار وتحييه" وفي كلتا الحالتين يغيب في الاسم مؤشّرات تبعث على الهويّة والتّاريخ، وإن بعثت على شيء فإنّها تبعث على الطّمس والتّسطيح للذّاكرة"[2] وتخلق ذاك الصراع بين الأنا والأخر عن طريق خلق نوع من الاستفزاز المشاعري للرّوح الثّورية بتلميع صورة الآخر(**السفاح، المجرم)** وإعادة تقديمها في الحاضر لا بل فرضها فرضا" إنّ التّسميّة – على ذلك– متن غير محايد يمارس سلطته ونفوذه على النّاس وفعالياتهم"[3] فماذا يعني أن نسمي شوارعنا بأسماء أشهر السفاحين الفرنسيين؟ وماذا يعني أن نقرأ أسماءهم على لافتات شوارعنا آلاف المرات كل يوم؟ " إذ ليس المكان مجرّد فضاء جغرافي بلا حياة، وإنّما فعاليّة اجتماعيّة يقوم بها الحيّز ومن يشغله"[4]

وهنا تنتقد الرّواية الذّات الجزائرية بشدّة حينما تخترقها الذّات الاستعمارية وتخضعها طوعا بعدما أخضعتها في الماضي كرها.

إنّ الموقف من الاستعمار لا يظهر في شكل الرّفض المعلن ونقد الذّات الذائبة في الذّاكرة الاستعمارية فحسب بل يتجاوز ذلك نحو تبني "خطاب التجريم" هذا الخطاب الذي تعبّر عنه الرؤية الفنية بقاموس "جريمة ضدّ الإنسانية".

وسنفصل في "خطاب التجريم" باستفاضة من خلال شهادة **سيباستيان دي لا كروا** أمام اللجنة الإفريقية، إذ يستمرّ خطاب الاستعمار في التهّاوي مع استمرار شهادته التي حملت الكثير

---

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 32.

[2]– سعد سرحت، الأنثروبولوجيا والسّيمياء، ص 105.

[3]– المرجع نفسه، ص 104.

[4]– المرجع نفسه، ص 170.

من الحقائق التي كانت على نحو صريح شهادات كاشفة للنّوايا الإحتلالية رغم كل محاولات التبرير والتستّر، يقول مسترسلا" في قرار نفسي كنت سعيدا بعدم وجود مقاومة، ولعلني أوهمتها أن الاستيلاء على الجزائر سينجز دون قطرة دم، ربّما بعدها يمكن أن ندّعي أنّنا جئنا الجزائر محررين لا غزاة، إلا أنّ سعادتي سرعان ما اضمحلّت وأنا أرى الكونت يدخل وحرسه مسجد زاوية المرابو سيدي فرج، ويأمر بإجلائه وكامل الزّاوية حتّى يستقرّ فيه، وبالفعل أقام قيادة أركانه في المسجد بعد أن نهبه الجند ودنّسوه. كانت تلك، سيدي الجنرال، أولى جرائمنا في هذه الأرض، لم تكن جريمة ضدّ الإنسانيّة فيغفرها لنا، ولكنّها جريمة ضدّ الرّب الذي يحيطنا جميعا، نحن المؤمنون به وإن اختلفت دياناتنا برحمته"[1]

إنّ هذه الفقرة تلخص العلاقة بين الأنا والآخر وأشكال تمثيلها نصيّا وحضورها فنيّا، كما تشير إلى شكل العلاقة التي بإمكان ثنائية(**الذات والآخر**) أن تتخّذه حينما يكون السّياق سياق حرب وصراع، ومنها فنون المعاملة، وفنون الدّخول إلى البلدان، وكيف سنربطها لا محالة بفكرة الصّراع بينهما خصوصا في أبعادها التاريخية الفعليّة، وسنورد الأفعال التي صورتها الفقرة ونقابلها بخلفياتها المبطّنة، لنكون أمام مواجهة فعلّية لثنائيّة مستعمر/ ومستعمر وجعلهما وجها لوجه "فتاريخ المستعمر يوضع في مقابل تاريخ المستعمر، وسرديّة المستعمر تقابل بسرديّة المستعمر"[2]

إنّ حدثا مثل اقتحام **زاوية مرابو** وأوامر **الكونت** المصاحبة لها، تدحض أولا فكرة التّحضر التيّ استدركها **دولا كروا** بخطابه الفائت نتيجة خيبته من هذه الأفعال التي زيّفت أهداف الحملة المروّج لها التي كانت على ما يبدو أهدافا مقنّعة ، كما أنّها تؤكّد على أنّ تلك الأفعال مثل: دخول الكونت **مسجد وزاوية ميرابو بسيدي فرج**، وانتهاك جنوده له، ولباحته، ولقداسته بالنّهب والسّلب وعسكرتهم فيه، لدليل أنّ هذه الأفعال هي أفعال كل الدّولة الغازية عبر التّاريخ، ولا ننسى هنا الخلفية الإنسانية التي ينطلق منها **دي لا كروا** وعبّر عنها (باسم الرّب، وحق الرّب) تلك الخلفيّة التي تدلّ على خطاب **دي لاكروا** المسيحي المتخّلق بأخلاق المسيح، كما يقدم بشهادته نقدا لخطاب التّبشير الذي رافق فرنسا ودعمها في حملاتها الاستيطانية في استمرار لمسيرته منذ ما

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 135.

[2]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 73.

يعرف بالحروب الصّليبيّة وخطابها الدّيني المعروف" لقد عملت الحروب الصّليبيّة، على سبيل المثال، على خلق تمثيلات للمسلمين، وإدامتها، بوصفهم أشرارا وفاسدي الأخلاق، فاسقين وبرابرة، جهلة وأغبياء، قذرين ومن نوع أدنى، متوحّشين وبشعين، مهووسين وعنيفين"[1]

إنّه خطاب يأثم تورّط الكنيسة في جرائم ضدّ الرّب ، و تسمية تلك الأفعال بالجريمة ضدّ الرّب تدعونا لنفهم الطّبيعة الحقيقيّة لتلك الحملات الاستعمارية الشّهيرة التي قادتها فرنسا والدول الاستعمارية جميعها من بينها حملة الجزائر، لقد كانت حروبا دينيّة في الأصل تغلّفت في الظّاهر بغلاف عسكري سياسي لقد" كان هذا مثلا للتقدم عبر العالم عند أولئك الذين تسكنهم الروح المسيحيةّ ويشعرون بأنّ عملهم أجازه الرّب والحكاّم المسيحيّون"[2]

فعلى مر التّاريخ كان الغازون حينما يدخلون بلادا ما ينتهكون أكثر الأماكن قداسة أو أكثر الفضاءات شهرة ورمزيّة، سواء كانت فضاءات دينيّة كالمساجد والديّر والكنائس وغيرها من دور العبادة، أم فضاءات عليا فخمة كالقصور والحصون ، وسقوط هذه الفضاءات في أبجدياّت الصّراع بين الدوّل هو سقوط لتلك الدّولة وإعلان احتلالها رسميّا، مثلها مثل سقوط العواصم في حروبنا المعاصرة فحينما تسقط العاصمة هو إعلان واضح عن سقوط البلد ككل.

كما أنّ تصديق خطاب فرنسا في دعوى احتلالها الجزائر لأجل نقل الحضارة والحريةّ كان سيكون حقيقيّا أو كان سيراوغ ويبعد عنه صفة الخطاب الكاذب، لو أنّ هذا الدّخول للجزائر حافظ على قدسية الأماكن الدّينيّة وحما حرمتها من الانتهاك، لكنّ هذا الأمر لم يتمّ إلا عن طريق المبالغة في التّدنيس للفضاءات المقدّسة، وهذا ما عبّر عنه **دي لا كروا** بعبارة(ربما نستطيع أن نقول أنّنا جئنا الجزائر محررين لا غزاة) الذي جسّد بحسرة كبيرة خطاب الخيبة " وعلى هذا فإنّ التاريخ موضوع لعبة خطرة، فهو شيء يتمّ خلقه واختلاقه وتلفيقه وفبركته لا الكشف وإماطة اللثام عنه"[3]

خطاب الخيبة الذي تضمّنته شهادة **دي لاكروا** التاريخيّة شكّل قاموسا لغويّا يعكس بحق حجم الخيبة والصّدمة من نتائج الحرب على الجزائر، ولا بأس أن نعاينه عن قرب.

---

[1]– ضياء الدّين ساردار، الإستشراق، ص 23.

[2]– جون دوكر، أصول العنف، ص 262.

[3]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 71

فهاهو يتأسّف ويبحث عن اللغة التي بإمكانها أن تصف خيبته هذه فيقول"ومع هذا أملت أن يكون ما قام به الكونت دافعه الخوف على حملته، وصدقّت وهم نفسي وأنا أعبد على نفسي خطاب بوتان حين استقبلني قبل اثنتي وعشرين عاما على ظهر لوروكان، وخدّرت عقلي برسالة الكونت إلى السكّان التّي ترجمتها، وحاولت جهدي ألاّ يؤرّقني ما شهدته من تدنيس في حق الرّب، حين أمر الكونت بتجريد المسجد من كل موجوداته وتحميلها إلى سفيته، لتصبح زاوية المرابو بعد ساعتين من دخولها نصف ردم، بعدما كانت وقت وصولنا تحفة من العمران، ودليلا قاطعا على أنّ من بنوها ليسوا من البرابرة كما ندّعي، والأكيد أنّهم ليسوا مجرّد قراصنة كما يزعم أميرالاتنا"[1]

إنّ الأفعال والدّوال الموظفة في المقطع في سياقاتها النصيّة ودلالاتها توحي بمعاني عدم التّصديق وبأنّ الحملة قد تجاوزت بكثير ما روّج له آنذاك ، وكم تبدو الشخصية في قمة الإنذهال من تغير الخطاب من حال إلى حال، وكم تبدو كذلك شخصية مغرر بها في حملة كاذبة، وانظر لفحوى الدوال: أملت أن أكون ، صدّقت وهم نفسي، خدرت عقلي برسالة الكونت، ألاّ يؤرقني ما شهدته، تدنيس في حق الرّب، إنّها عبارات تشي كلها بالدهشة.

والاعتراف بالفضل للآخر يجسّده المقطع جيدا، إذ وهو في غمرة دهشته من تلك الجريمة الحضارية ينفي عن سكّان الجزائر لفظ البرابرة ولفظ القراصنة الذي كان صفة لصيقة بالشعوب المستعمرة، لأنّ البرابرة هم وحشيون، متخلّفون، بدائيّون وفوضويون وفاقدون للحسّ الحضاري فكيف لمن يفتقدون للحسّ وللذوق أن يبنوا زاويّة تحفة في العمران **كزاوية مرابو؟** ويقلب النموذج كالعادة فهناك قول خفي يتسرّب سرديا ليجعل من الجنرالات والأميرالات الفرنسيين هم المتّصفين فعليا بتلك الألقاب مع نفي العكس " ولو جرى التّوسّع في ظاهرة العنف بشكل كامل، ووقع تجاوز التّميّزات الدّينيّة والطّائفيّة والأبويّة، لظهر العنف لصيقا بالتّجربة الاستعمارية، تلك التّجربة الشّنيعة التّي انتهكت الجماعات الأصليّة، وجرحت كرامتها الجوانيّة، وخلخلت علاقاتها، وخرّبت أعرافها، باسم الدّين مرّة ، وباسم التّمدّن مرّة، فوقع استئصال أنظمة قديمة راسخة، وحلّت مكانها أنظمة قيم مستعارة من ثقافات أخرى"[2]

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 136.

[2]– عبد الله إبراهيم، تأمّلات في ظاهرة العنف، قيم الفلسفة والعلوم الانسانيّة، ممنون بلا حدود، 20 يونيو 2017، ص 03.

إنّ إعادة تمثيل التّاريخ في **هلابيل** كان بداية كتابة لتاريخ الهامش ودحضا للتزييف الذي تحدثه كتابة التاّريخ خصوصا إذا كان تاريخ حروب بين الأمم وتاريخ شعوب مستعمرة وشعوب مستعمرة، الذي دائما يحمل روايتين: رواية الغالبين ورواية المغلوبين" فالذّاكرة والتّراث والتاّريخ ليست موضوعات أصيلة بالضرورة، وهي ليست شيئا خاملا وسلبيّا دائما، بل هي موضوعات نفعيةّ يتمّ توظيفها واستخدامها لخدمة أغراض ومقاصد معينة من أجل إقصاء هويةّ ما أو إعطاء هوية أخرى تماسكا واطّرادا ومكانا في العالم"[1]

فعن طريق خطاب الهامش في الرّواية بدءا من **أوراق خلقون** المخطوط السر و**سباستيان دي لا كروا** الشّخصية التي تلغى من سجّلات فرنسا عمدا تبتر شهادته أمام اللّجنة الإفريقية وعن طريق شخصيات هوامش: زير نساء **السايح**، قاتل ومسبوق وحمال وأمي" **قدور**، مومس **نوّى** ، يعاد كتابة تاريخ احتلال الجزائر بإعطائه بعدا حضارياّ فحتى فعل الخيانة كفعل مرفوض الذي قام به **أحمد بن شعلان** كان من أجل الظّفر بالمخطوط والمجازر التي صاحبته كانت لأجل السر سّر الخلق فأيّ حضارة كانت ستقدمّها فرنسا لشعب يملك اسم الله الأعظم؟

ليضعنا السّرد أمام عملية استرجاع الهويةّ واستعادة قوّتها عن طريق ما يسميه **هومي بابا** التّحبيك تحبيك التّاريخ من طرف المستعمر يقابله تحبيك مماثل طال التّاريخ والهوية معا في محاولة لاستعادتها نقيّة وخالية من كل تزوير" ومن هذا المنظور فالهوية سرديّة، لأنّ السّرد يجمع عناصر الهويّة المتنافرة والمتباينة في وحدة منسجمة وذات حبكة مترابطة أيضا"[2]

وبالتالي يصبح الخطاب الاستعماري أو الإمبريالي بالتعّبير ما بعد الكولونيالي في حرج، حيث تسقط هذه الاستعادة كلّ الأفعال والخطابات الخاصّة بالاستحواذ على الشّعوب وعلى الثقافات عن طريق الاحتلال سابقا والخاصة بصياغة ثقافة الشعوب المستعمرة حاليا وفق رؤية إمبرياليّة لأن كلّ الأفعال الاستعمارية القديمة والحديثة تولد خطابا مقاوما أو خطاب ثورة سواء كان خطابا ثوريّا بالسّلاح أو خطابا ثوريّا ثقافيا عن طريق التّمثيل السّردي أو اللّغوي أو الفنّي " يرمي المشروع الإمبريالي إلى احتواء الثقافات/ الذوات بغرض السيطرة عليها، إلاّ أنّ أيا من المستعمرات

[1]– نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 74.

[2]–المرجع نفسه، ص 131.

السّابقة لا يمكن صياغتها بهذه البساطة من قبل الخطاب الكولونيالي.فكلّ موقف ما بعد كولونيالي سياسيا كان أم تاريخيّا أم لغويّا أو ثقافيّا هو بالضّرورة أكثر تعقيدا مما يتصوّر المستعمر"[1]

ويستمر **دي لا كروا** في توضيح وجهات نظره هذه خاصة بعد مجزرة **العوفية** المشهورة تاريخياّ وقتل شيخه **الربيعة** صاحب وديعته يقول" ومع هذا لم يكن لي رغبة وقتها إلاّ أن يعود رسول أحمد برد حلفائه من الحنانشة، حتى أتحلّل من وعدي للربيعة وأعود أخيرا إلى الوطن، فبعد مذبحة العوفية لم أعد قادرا على البقاء في هذه الأرض، ولم يعد إيماني بنبل الأمة الفّرنسيّة راسخا كما كان قبل تلك المذبحة، أصبح واضحا أنّ قدومنا إلى هذه الأرض لم تكن غايته إلا استئصال أصحابها والحلول محلهم، ومع هذا كنت آمل- لوجود رجال لا زالت مبادئ الأخلاق تسري في عروقهم- أنّ تنظر فرنسا إلى عوراتها وتسترها قبل أن تنحل إلى الأبد"[2]

المقطع يتجاوز خطاب الخيبة الذي لمسناه سابقا نحو حالة التسليم ولنقل الإقرار بالغاية الحقيقية من الحملة الفرنسية وهي احتلال الجزائر الذي صار واقعا محتوما، وخطاب **دي لا كروا** هو خطاب يمثل صوت الضمير ويمثل المبادئ الحقيقية لفرنسا العظمى ممثلة في المبادئ الثورية الشهيرة لا فرنسا المستعمرة والغازيّة، وهذا الخطاب يضع هذا التاّريخ تاريخ فرنسا محل شكّ وارتياب وتجعله بتعبير "**هومي بابا**"**Homi K. Bhabha** تاريخا محبكا تم اختلاقه لصناعة هوية فرنسا التّاريخية كأمة عظمى من أجل إخضاع الشّعوب الأخرى" فهذه عناصر كانت مختلفة وربما متعارضة أو غير موجودة أساسا وإنما جرى اختلاقها بحكم حاجة النّاس إلى تخيل أنفسهم" كأمة" لها حكايتها وسياقها التاّريخي والثقافي الخاص"[3]

فالوقائع التي رافقت الحملة الفرنسية من تدمير واستباحة للمساجد ونهب ممتلكاتها الماديّة والمعنويّة، إضافة إلى مذبحة **العوفية** وإبادة القبيلة بأهلها وشنق شيخها **الربيعة** تجرّم فرنسا تاريخيّا من خلال تجريمها سرديّا، وتجريم فرنسا سرديّا هو خلق رؤية مضادة كذلك للذاّكرة الاستعمارية التي ورغم الاستقلال مازالت مراكزها الثقافية تصوغ هوية وثقافات مستعمراتها السّابقة" إنّ الاستعمار يعمل على نحو مخاتل، فهو يخترق ما هو أكثر من الدّوائر السياسيّة: ويتجاوز مجرد

[1]- هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 08.

[2]- سمير قسيمي، هلابيل ص 174.

[3]- نادر كاظم، الهوية والسرد، ص 131.

الاحتفال بالاستقلال. تعمل آثار الاستعمار على تشكيل كلّ من اللغة، والتعليم، والديّن، والحساسيّة الفنيّة، بل وتشكيل الثقافة الشعبيةّ على نحو متنام"[1]

وللنظر أكثر كيف كان خطاب **دي لا كروا** عن مذبحة **العوفية** ووصفه لها" فبعد ثلاثة أيام فقط، جاءني رسول من صديقي بيشون يخبرني بالفاجعة: لقد أمر الدّوق بغزو قبيلة العوفيّة وإبادتها، فكما جاء في رسالة بيشون "لقد كان أمره واضحا لا لبس فيه، أقتلوا كلّ من انتسب إلى هذه القبيلة، حتىّ كلابهم اقتلوها"، "لا أريد أن يعود كلّ جندي بعد هذه الحملة، إلاّ بأحد هذه الأمور: رأس معلقة على نصل، محفظة بارود فارغة أو قصص مرعبة تؤرّق الكبار"[2]

في هذا المقطع سنحاول تحليل خطاب الدوق الفرنسي الذي يشكل مجموعة أوامر حربيةّ لجنوده وظهر خطابا دمويّا لا يرتبط أيّما ارتباط بالقواعد والأدبيات الحربيّة المتعارفة بين الدول ولا بأس أن نفرد كل أمر على حدى كي تبرز دلالاتها أكثر:

*أقتلوا

*أقتلوا حتى الكلاب

*رأس معلقة على نصل

*محفظة بارود فارغة

*قصص مرعبة تؤرّق الكبار

المقطع بعد معاينة تعابيره وتصنيفها ضمن مجالها الدلالي نكتشف أنّه ينتمي إلى المجال الدّلالي الخاص بالجريمة إنّه قاموس العنف، الجريمة، الوحشيّة، الهمجيةّ، قاموس الإنسان البدائي إنه خطاب البربرية كما يفترض به أن يكون وهو خطاب يستقيم كلية مع ّالنظرية القائلة بأنّ التاريخ البشري هو تاريخ العنف والدّم " فتاريخ البشرية هو تاريخ العنف متمثلا في الحرب والإبادة، والغزو والاستعمار وإقامة الإمبراطوريات بأمر الله أو الآلهة في الديانّات التوحيدية والتعدديّة والجمع العقيم بين الدّيمقراطية والإمبراطوريّة والثورة، والمجزرة، والتّعذيب، والتمثيل بالجثث والقسوة"[3]

[1]– هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 03

[2]– سمير قسيمي، هلابيل ص 168

[3]–جون دوكر، أصول العنف، ص 20.

وكل الدّوال ومدلولاتها اللغوية تندرج ضمن ما اصطلح عليه حديثا جريمة ضّد الإنسانية بامتياز، وسنفصل لما تصنف ضمن هذا التّصنيف بالرّغم من أن الدّوال اللّغوية كانت صريحة ومباشرة، لأنه قد يحتجّ عن طريق صوت مضادّ بأنّ السّياق سياق حرب وكل شيء مسموح في الحرب، ولنذكر الأسباب التي تجعل هذه الأفعال كما قلنا جريمة ضد الإنسانية وعنفا غير مبرّر بل عنفا مشرّعا ومحتفى به" والواقع أن يقع اصطناع العنف بناء على نظام متلازم من الأطماع والرّغبات والأهواء، التي تلتقط دعما من الأديان والثّقافات الحاملة للمعتقدات والتّخيّلات، فتصبح مفرّخة للعنف ومحرّضة عليه، بل مشرّعة له"[1]

قبيلة **العوفية** كانت قبيلة آمنة ولم تكن تحمل السّلاح ضد فرنسا بمعنى أنها لم تكن طرفا من أطراف النزاع حتى وإن كان سبب الهجوم عند الدوق لوفيقارو هو سرقة متاعهم وأموالهم من قبل سكان القبيلة، وهي ذرائع تشبه كثيرا ذريعة احتلال الجزائر وحادثة المروحة الشّهيرة، فعلى خطاب الّذريعة أن يملك القدرة على الإقناع أولا والقدرة على تصديقه ثانيا، فكيف يمكن لجريمة مثل إبادة قبيلة بأكملها أن تبرّر بسرقة القليل من المال أو المتاع " كانت أراضيها تقع شرق وادي الحراش، بالمنطقة المعروفة اليوم باسم المحمدية أبيدت عن بكرة أبيها بأمر الدوق دي رافيقو في 07 أفريل 1832، كما ذكرت بعض الكتابات الفرنسيّة أن رأس قائد العوفية، الربيعة، قد أحضر هدية للدوق، وأن بقية جثته أحرقت"[2]

"إنّه يطالب بإبادة الجزائريين عن بكرة أبيهم، يقول متبجحا أننا لا نزيد عن الثلاثة ملايين، يمكن إبادتنا واستبدالنا بعشرة ملايين أوربي، ويدعم رأيه بما حدث ويحدث في القارة الجديدة"[3]

"وعبثا حاول خوجة أن يحكم بيننا، فحتى هو كانت تتقاسمه مشاعره بين فرنسا الكتب.....وفرنسا الدوق دي رافيغو"[4]

---

[1]– عبد الله إبراهيم، تأمّلات في ظاهرة العنف، ص 02.

[2]– سمير قسيمي، كتاب الماشاء هلابيل النسخة الأخيرة، دار المدى، بغداد، بيروت، دمشق، ط1 2016، ص 32.

[3]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 153.

[4]– المرجع نفسه، ص 153.

ويضيف في الهامش ماكانت ملاحظات كتبها **سيباستيان دي لا كروا**" بعد بضعة أيام من مذبحة العوفية عرض الجنود الفرنسيين في سوق باب عزّون للبيع أساور وأقراطا لنساء العوفيّة اللواتي قتلن خلال المذبحة، وكانوا ليحصلوا عليها قطعوا آذنهنّ وأيديهنّ"[1]

هذه المقاطع وما سبق منها تجعلنا نربط تلك الجرائم الاستعمارية بسلوكات مشابهة عرفها العالم في العصر الحديث وهي جرائم الإبادة و في معظمها قام بها الاستعمار الحديث الذي تسمى بتسميات عدة، الذي يبدو أنه خطاب ذو خلفيّات متشابهة قديما وحديثا وينبع من الأصول ذاتها، لأن جريمة الكونت لوفيقارو في العوفية تتشابه في أفعالها ونتائجها مع أي إبادة جماعية حصلت في العالم المعاصر، لأنّها لا تبدو فعلا فرديّا منعزلا أو خطئا عسكريّا كما حاول **سباستيان دي لا كروا** تبريره، بقدر ما هي طريقة تفكير ممنهجة ومتبناة ولديها غايات تستهدف الآخر جسديّا ونفسيّا وعقديّا.

فالجريمة ضدّ الإنسانية أو جرائم الإبادة الجماعيّة هي جريمة كاملة بالتّعبير القانوني الحديث، جذورها ثقافة العنف ذات الأصول المتشابكة والضّاربة في التّاريخ" فتدل الإبادة، في تصوّره، على خطّة منسّقة من أنشطة مختلفة تهدف إلى تدمير المقومّات الأساسيةّ لحياة مجتمع ما، تنطوي هذه الأنشطة على اعتبارات ثقافيّة وسياسيّة واجتماعيّة وقانونيّة وفكريّة وروحيّة واقتصاديةّ وحيويّة وفيسيولوجيّة ودينيّة ونفسيةّ وأخلاقيّة، وتشمل كذلك اعتبارات تتعلّق بالصّحة والطّعام والتّغذيةّ وبالحياة العائليّة والعناية بالأطفال وبالولادة والموت فضلا عن شرف الشعوب ودراستها ومستقبل الإنسانيّة كمجتمع عالمي"[2]

إذن فجريمة **العوفية** ليست جريمة حرب وفقط وليست مجّرد قتل ونهب وسلب وذبح بل هي اجتثاث للآخر ولفروقات الآخر وحياة الآخر وروح الآخر ، ولكل شيء متعلّق به من وجوده المادّي إلى وجوده المعنوي من أجل محوه كليّة، وبذلك يتمّ تبرير العنف انطلاقا من تلك الهويةّ الكاملة للمستعمر، والتي تعد أي هويّة أخرى أمامها هوية ناقصة وجب تصحيحها أو القضاء

[1]– المرجع نفسه، ص 144.

[2]– جون دوكر، أصول العنف، ص 38..

عليها وبذلك" فإنّ العنف ينمو عندما نعمّق إحساسا بالحتميّة حول هويّة يزعم أنّها فريدة– وغالبا مقاتلة– من المفترض أنّها هويتنا"[1]

المطلب الثّاني: الموقف من المقاومات الشّعبية/ ملء فراغات التّاريخ.

نلفت النّظر في هذا الجانب ونحن نناقش قضايا التّاريخ في كتابات **سمير قسيمي** إلى أنّ نصوصه لا تبحث في العلاقة مع الآخر فقط بل تتجاوز ذلك إلى تفكيك الذّاكرة الوطنية والخاصة بتصوير بعض المواقف التّاريخية التي تتبع دائما بكثير من الآراء المتضاربة من خلال التّركيز على تمثيل الشّخصية التّاريخية من جهة ، والموقف من جهة أخرى والرّبط بينهما برؤية فنية معيّنة.

فتاريخ الجزائر كما هو معروف تاريخ يلفّه الكثير من الغموض خصوصا تلك الفترات المتعلقة بالاستعمار الفرنسي والمقاومات الشّعبية وحرب التّحرير والتي لا نعرف عنها سوى ما يشيعه الخطاب الرسمي من تاريخ للوقائع« والمقصود بالتّاريخ الرسمي، هو التّاريخ الذي كتبته المؤسسة السياسية، والذي يخدم الأديولوجيا الحاكمة، فنحن هنا أمام عملية تفكيك للنّسق الأديولوجي للتّاريخ الرسمي»[2].

لذلك تشتغل الكثير من الخطابات المضادّة للخطاب الرّسمي كالسّرد مثلا على إضاءة ما خفيّ أو ما غيّب أو همّش أو ما كثرت حوله الآراء كبعض الشّخصيات التّاريخية مثلا وعلاقاتها مع شخصيات تاريخية أخرى بالمكانة نفسها أو التّي جمعهما النّضال الثّوري نفسه أو الشّخصيات التي كانت في الحقبة التّاريخية نفسها، حيث يحاول السّرد أن يدخل إليها عبر ما يشاع حولها من خلاف تاريخي أو اختلاف في الرأي أو ما يبدو صراعا تاريخيّا بينها يتجاوز مجرّد الخلاف في الرأي، ليحاول تقديم بديل آخر لشكل العلاقة إذ تبدو على الدوام هذه القضايا لوهلة حلقات فارغة حتى لا نقول حلقات مبهمة يملأها السّرد برؤاه الفنية عن طريق خلق حكايات صغرى تخرق تلك

[1]– أمارتيا صن، الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، العدد 352، جمادى الأول 1429هـ– يونيو 2008م، ص 09.

[2]– لونيس بن علي، جراحات الذاكرة التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، جزائر إلترا، 30 ماي 2019ultrasawte.com..https.//ultraalgeria

الحكايات الكبرى كي تتغذى عليها" إنّ مثل هذه الحكايات الصغرى، يمكن أن تكون نصوص الميتارواية التاريخية التي تبدي شكا إزاء ميتا حكايات تواريخ بعينها" [1]

والميتارواية التآريخية هي الشكل المابعد حداثي الذي يعتمده السّرد في تقديم التّاريخ، وهذا بتشكيل حكايا موازية تسير جنبا إلى جنب مع الحكاية الأصليّة دون إعطاء صفة" الحكاية الحقيقية" على أي منها" والّسؤال الذي تطرحه الميتارواية التاريخيّة لا يتعلق إذن بما هو التآريخ"الحقيقي" وإنّما بمعنى أصح، من يقدم أي تاريخ؟ ومن يقرؤه ويؤوله؟ وباتّجاه أي غاية؟"[2]

ندرج في هذا السياق نص "**هلابيل**"الذي حوا تمثيلا مهمّا لشخصية **أحمد باي** التّاريخية فلقد كانت إحدى الشّخصيات المحورية التي أوعز لها السّارد في **هلابيل** صنع الأحداث خصوصا في علاقتها مع "**سباستيان دي لا كروا**" الشّخصية المحورية الثّانية ولقاءاتهما الكثيرة وحواراتهما معا، وسنحاول فهم أبعاد تصوير هذه الشّخصية وثقلها الفني في إحداث صدى يغيّر من خلالها نقطة عالقة في التّاريخ وسيتضح ذلك عند تحليل آراء هذه الشّخصية(**أحمد باي**) ومواقفها وحواراتها.

وهنا تتشكل الميتارواية التاريخية حينما تجعل من واقعة احتلال الجزائر عام 1830 واقعة تخييليّة تتولد عنها وقائع وحكايا موازية ولقاءات بين شخصيات لا أحد يجزم بأنها قد حدثت فعلا لتثير الارتياب حول تاريخية هذه الواقعة وهل هناك إمكانيات لأن تسرد بطريقة أخرى؟ وإلى الإمكانيات التي بإمكان أن تسرد بها أي واقعة يرويها التاريخ " إن كاتب الميتارواية يرفض إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما كان حقيقة، وإنما يضطلع بدلا من ذلك بدور فعّال، إنّه" ينتج" الماضي/ مشاركا، ومسائلا، ومستجوبا"[3]

وذاك ما لمسناه ونحن نقرأ " **هلابيل**" حيث ضاعت الرواية الرّسمية لواقعة احتلال الجزائر وسط الحكايات الصغرى التي أنتجها التّخييل، وحفّزت القارئ بدافع قوي من الارتياب على التّساؤل: هل حوكم **سيباستيان دي لا كروا** بدافع الخيّانة العظمى فعلا؟ لأنه اعتبر احتلال الجزائر جريمة ضدّ الإنسانية؟ هل التقت تلك الشخصيّة **أحمد باي** فعلا؟ وهل التقت بـ**الربيعة** شيخ

---

[1]– برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 1424، ط1، 2010، ص 226.

[2]– المرجع نفسه، ص 197.

[3]– برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة، ص 195.

قبيلة **العوفية** حقاّ؟ وهل فعلا أودعتها مخطوط **الوافد بن عباد** المخطوط السر؟ وما علاقة هذا المخطوط بإبادة قبيلة **العوفية؟** وهل يوجد هذا المخطوط فعلا؟ وإذا ما وجد هل له علاقة باحتلال الجزائر؟ وهل كان **أحمد بن شعلان** خائنا حقا؟ وما علاقته بالمخطوط في النّهاية؟" أي أنّ الرّوائي يستند إلى المادّة التّاريخيّة ولكن لا يقولها، بل يستنطق ما لم تقله، استنادا إلى الهوامش والتّأويل، ممّا يخلي المحكي في ديناميّة وخلاسيّة تحرّك صيرورة المتخيّل، في الخيال أو الوقائع التّاريخيّة" [1]

يقول **سيباستيان دي لا كروى** عن **أحمد باي**"قد أزعم أن الحربيةّ الفرنسيةّ ما كانت لتأبه بعنابة في الوقت الحالي، لو لم يستعدها أحمد باي فقد كانت تعلم أن إبراهيم أرحم وأهون عليها من هذا الوالي الذي ستشهد له وقائع لاحقة بعبقريته الحربية التي تعوز معظم جنرالات فرنسا»[2].

إنّها شهادة تدخل في الإشادة بهذا القائد التّاريخي الرمز وتساعد كذلك في تدعيم الرّؤية القارة في النّص والتي تعيد تقديم التّاريخ القومي من خلال استعارة شهادات الآخر واستثمارها فنيّا، فلا يمكننا أن نمرّ عرضا على تلك المقارنة التي حواها المقطع التي تجعل من أحمد باي قائدا عسكريا محنكا وعبقريا حربيا بالرّغم من عدم تلقّيه تعليما عسكريا، ، إضافة إلى أنّ هذه الشهادة تسعى إلى تغيير تلك المفاهيم –كالبربري مثلا– التي أفرزتها المخيلة الاستعماريّة حول نعوت الآخر التي تحوّلت مع الوقت "نعوتا ثقافيّة" تغذيها المركزية ويغذيها سوء الفهم " إنّ كل استعمالات كلمة" بربري" لا تتطابق مع تحديدنا للكلمة، ذلك أننا نلجأ إليه أحيانا من أجل تشويه صورة الذين لا يروقون لنا أو يعتدون علينا، أو م أجل تحويل القوة إلى حق، أو لكي نموه رغبتنا بالتسلط "[3]

وتظلّ هذه الثنائية الأنا والآخر متحكّمة بشكل كبير في إعادة كتابة التّاريخ القومي الجزائري ويظلّ تفعيلها دعامة سّرد التاريخ عند **سمير قسيمي**، ويظلّ كذلك الانتصار للأنا وتمجيدها وإعادة الاعتبار لها تاريخيّا موقفا قاراّ وموقفا يقف خلف كلّ المقارنات والتّصحيحات التّاريخية التي عالجتها النّصوص رغم كل الشك المنسوج حول تلك الوقائع ، ليضعنا السّرد أمام عملية استرجاع

[1]– صابر حرابي، الميتا رواية والسّرد على هامش التّاريخ في البيت الأندلسي. لواسيني الأعرج، مجلّة مقاليد. العدد 09/ ديسمبر 2015، ص 159.

[2]–سمير قسيمي، هلابيل، ص 159.

[3]– تزفتان تودروف، الخوف من البرابرة، ما وراء صدام الحضارات، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط1، 1430هـ– 2009م، ص 24.

الهويّة واستعادة قوّتها فنيا"ومن هذا المنظور فالهويّة سرديّة، لأنّ السّرد يجمع عناصر الهويّة المتنافرة والمتباينة في وحدة منسجمة وذات حبكة مترابطة أيضا"[1].

وهي تجسد مواقف جيل جديد من الكتّاب يحاول أن يستعيد وجه التّاريخ الأصلي ويتفاعل مع راهنه بعيدا عن تزييفات الخطابات الرسميّة لثنائية الأنا والآخر" فثقافة الكاتب تكمن من مدى اقترابه من الفهم الصّحيح للعلاقات والصّراعات والمشاكل المعاصرة له محليّا ودوليّا"[2]

إضافة إلى ذلك التفتت الرّواية إلى معالجة العلاقة القائمة بين **أحمد باي والأمير عبد القادر** و إشاعة خلافهما معا وتلك العداوة التي يقال إنّها فرّقت بينهما واستمرت زمنا طويلا ، وبالرغم من غموض الحقيقة الفعليّة لطبيعة هذه العلاقة وغياب مسببات العداوة كما يروج لها، مما يؤكّد الظروف الخفية للثورات الشعبيّة في الجزائر وملابساتها الجوهريّة رغم استبعاد حقيقة العداوة تاريخيا باعتبارها نيلا من رموز الثورة.

يقول **أحمد باي** في **هلابيل**"لقد ناصبت الفرنسيين العداء منذ دخولهم الجزائر، ولكنني رغم معاركي الكبيرة معهم، لم أحاربهم أبدا لإيماني بقدرتي على طردهم من هذه الأرض، فلطالما كنت مقتنعا بقدرتهم على سحقي واحتلال كل الأرض، لم أكن راغبا إلا في المناورة لأضمن الأمان لنفسي وأهلي وقومي الذين كانوا يأتمرون بأمري"[3]تيقن **أحمد باي** إذن من عدم جدوى محاولة وقف عمليات الاحتلال، وضمان بقاء الدولة لعدم توازن القوى عدّة وعتادا، وتشتت الثّورات الجزائرية جغرافياّ أمام الجيوش الفرنسية المنظمة.

أما **الحاج عبد القادر** فهو مؤمن بقدرة الشعب على التحرّر وطرد الفرنسيين، يقول **أحمد باي**"على الأقل هو مؤمن بهذا الآن، ولكنه وهذا أمر أكيد، سيستفيق ذات ليلة ويدرك أن حلمه لم يكن أكثر من وهم، وسيعرف أن الفرقة التي قضمت ظهري وأقعدتني الفراش وسلبتني سلطتي هي نفسها التي ستجعله يتوقف عن الإيمان ولا يبحث إلا على أمانه وأمان أهله وأقربيه، هذا ما يجعلنا

---

[1]–نادر كاظم، الهوية والسرد، ، ص 131.

[2]– عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثّقافيّة قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر 2014، ص 415.

[3]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 185.

نختلف وننصب لبعضنا العداء، وهو نفسه ما سيوحدنا ذات يوم، ولعلّه أيضا غدا وجدنا من يكتب تاريخنا بنبل، ما سيجعلنا نكتب على نفس الصّفحة من التاريخ"[1].

إنّها قضية حسّاسة تعالج هنا فنيّا على لسان شخصية تاريخية مهمّة وهي **أحمد باي**، فالعداوة التي كانت بينه وبين **الأمير عبد القادر** تعدّ إحدى أهم أسرار تاريخ المقاومة الشّعبية في الجزائر وحلقة مفقودة في كتابة التّاريخ لدى المؤرّخ الجزائريين، حاول أن يجد لها السّرد مبرّرا من خلال إنطاق شخصية **أحمد باي** حيث تسمع وجهة نظرها بصوت عال.

ويبدو من خلال حديثه أنّه ينصف نفسه من تهمة الخيانة للوطن أو الاستسلام لفرنسا هكذا فسّر موقفه على الأغلب، ما جعل الخلاف يحتد بينه وبين الأمير والذي كانت ثورته ضدّ فرنسا ممتدة، ويبيّن المقطع أنّ اختلافا في وجهات النّظر هو حقيقة العداوة التّاريخية بينهما، لكننا نتساءل: هل يؤدي مجرّد اختلاف في الرأي إلى مناصبة العداوة فعلا؟ خصوصا أنّهما قائدان عظيمان ومحنكّان، ألم يكن من الأجدر التغاضي عن هذا الاختلاف في الرأي وتوحيد الصفوف لمجابهة عدو لا يرحم؟أم أنّ للعداوة أسبابا أخرى مخفية طواها الزّمن وسكت عنها التّاريخ؟.

يبرّر **أحمد باي** العداوة مع **الأمير** من زاوية اختلاف الرّؤية فحسب وتقدير كل واحد منهما لشكل الحرب ضدّ فرنسا، **فأحمد باي** مؤمن بأنّ فرنسا الأقوى ومحاربتها مناورة فقط، أما **الأمير** فمؤمن بقدرته على إخراجها من الأرض والوقوف ضدّها ندّا لنّد.

وفي شكل استشراف نبوئي يقوم السّرد من خلال منطوقات **أحمد باي** بإزالة تلك العداوة بين الشّخصيتين وتحقيق المساواة التّاريخية عن طريق جعل الشّخصيتين تتبنيان الموقف ذاته بل وتتشاركان الأسباب ذاتها والنّتائج ذاتها في زمنين مختلفين فقط، فالفرقة والخيانة ستقسم ظهريهما معا ليصير الاستسلام والبحث عن الأمان سبيلهما الوحيد، هذا الذي يكون سببا في حلّ الخلاف بينهما وهي وجهة نظر يقدّمها السّرد كمخرج تبريري لتلك العداوة.

ونشير هنا إلى قضية مهمّة تتعلّق بالنّظرة للتّاريخ؛فالسّرد في هذا الجانب لا ينظر إلى التّاريخ باعتباره نسقا قوميّا محظورا وغير قابل للنّقد كما ينظر إليه عادة، بل هو يبحث في محرّماته هذه قبل أن يشيد بإيجابياته فالإنجازات ملك عام ومعرفة يتشاركها الجميع لذلك فإنّ

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 185– 186.

الخطاب الرّوائي لا يتوانى في كشف الحقائق والتي وفي غمرة من نشوتنا بالبطولة والرّوح الوطنية أو بتوجيه من السّلطة السياسية نقوم بتناسيها عمدا أوسهوا فيضيع جزء مهمّ من التّاريخ الوطني.

تنزع الرّواية عن التّاريخ قدسيته وتنزع عن البطولة وهجها وعن المقاومة هالتها وتتخطاهما نحو إضاءة أكثر وشفافية أكثر وتصالحا مع الذّات، إنّها تعالج قضية الخيانة في التّاريخ الجزائري منذ دخول فرنسا إلى الجزائر وهو كما نعلم طابو تاريخي مليء بالمزالق ومحفوف بالمخاطر، على الرّغم من أنّ الخيانة التّاريخية تؤكّدها الكثير من الوقائع والوثائق التّاريخية والشهادات، وسنعالج ذلك لاحقا في تفكيك مفهوم الخائن.

يتحدّث **الربيعة** شيخ **العوفيّة** وهو شخصية محورية أخرى في "**هلابيل**" عن السّبب الحقيقي وراء فشل المقاومة أو عدم إستمراريتها وقتا أطول، والحديث هنا عن المقاومة التي قادها **أحمد باي** «إنّ أحمد أعقل من أن يتصوّر أنّه بمفرده سيتغلب على فرنسا بكل جبروتها، لا لأنها لا تقهر، بل لأنّها جاءتنا متوحدة شعبا وحكومة للنّيل منا، أما نحن فنقاومها بفرقتنا وخلافاتنا، أنظر فقط كم من معركة خاضها صديقنا ضدّ إخوته من العرب والأتراك والكراغلة، ثمّ قارنها بمعاركه ضّد عدوه الرئيس فرنسا، ستجد بلا ريب أن قوّة أحمد أوهنتها خيانات أصحابه وإخوته، وأنّ شجاعته التي كان يجب ألا تظهر إلا مع القادم من البحر، تكاد تسحقها أقدام المتطلّعين إلى السّلطان،.. أحمد يدرك ألاّ مهمة له إلاّ ربح المزيد من الوقت لرجال آخرين، ربما ينسون مصالحهم، ويحاربون هذا العدو، لهذا لم أحزن ولم أدهش لسقوط عنابة، كما لم أشده أيضا لو سقطت الجزائر بكل بيالكها في يوم واحد»[1].

المقطع يظهر في شكل شهادة تاريخيةّ اشتملت على العديد من القضايا الحسّاسة المتعلقة بتاريخ الثّورات الشّعبية في الجزائر إبان دخول الاستعمار الفرنسي، وإن كان التّركيز على ثورة **أحمد باي** تحديدا ولنحاول أن نجزل القول فيما تضمنته هذه الشهادة في بعض النّقاط:

-الإنصاف التّاريخي لشخصية **أحمد باي** وهو إنصاف مزدوج كان في المقطع السّابق على لسان **أحمد باي** نفسه، والآن يرد على لسان شخصية حكيمة ومعروفة تاريخيا كذلك وهو **الربيعة** شيخ **العوفية** وكأنه إنصاف ينتقد في جانبه الخفي موقف **الأمير عبد القادر** من الاستعمار والذي

[1]- سمير قسيمي، هلابيل ص 163.

يبدو موقفا غير منطقي ولا يقبله العقل، بينما يشيد بعقلانيةّ الموقف الذي اتخذه **أحمد باي** في جهاده لفرنسا ولعل عبارة (إنّ أحمد أعقل من أن يتصور أنه بمفرده سيتغلب على فرنسا) حينما تفكك ستشي لا محالة بأنّ المقصود منها هو **الأمير عبد القادر** والمقصود تبيان أن موقفه في مجابهة فرنسا في بداية مقاومته الذي تزامنت مع نهاية مقاومة **أحمد باي** في قسنطينة كان موقفا خاطئا، والدليل استسلامه في النّهاية مثلما فعل وبالطريقة ذاتها.وتجدر الإشارة إلى أنّ **الربيعة** شيخ **العوفية** أعدم بعد محاكمة صورية على تهمة ملفقة وقطع رأسه وحمل هدية إلى الدوق دي روفيقو، وتعرضت قبيلته(العوفية) لمجزرة رهيبة في 26 نوفمبر 1880 لكنّه لا يحمل حقدا على الدايات الذين لم يعرفوا كيف يحموا الجزائر من الاحتلال الفرنسي.

–عبارة (أعقل من أن يتصور أنه بمفرده سيهزم فرنسا) عبارة شديدة النّقد لتيمة البطل القومي الذي لا يهزم وللتّاريخ التمجيدي الذي يتغافل عن السّياقات والظروف الحقيقية التي رافقت المقاومات الشّعبية، بالرغم من أنها مقاومات عظيمة ومقاومات حقّقت انتصارات كبيرة ساهمت في تأخير المد الاستعماري لفترة، وقادتها شخصيات ثورية متمرسة في فنّ الحرب ومثلت في أبعادها الشّخصية الجزائرية التي تتحسّس بشكل كبير من كل ماهو خارجي سواء أكان تدخلا أو عدوانا أو احتلالا.

– شهادة **الربيعة** تذهب –بكل موضوعية– إلى القول بأنّنا كنّا الطرف الأضعف وفرنسا كانت الأقوى وفق ميزان القوة، فلا واحدة من تلك المقاومات الشّعبية الكثيرة كانت قادرة على هزم فرنسا، وهذا يعدّ نوعا من التّصالح التّاريخي مع الذّات وجب الإقرار به فحتى مقاومة الأمير ذاتها لا تستثنيها تلك الشّهادة. بالرّغم من أنّ" الأمير عبد القادر تجاوز غيره من الثّوار في الجزائر الذّين توقّفت جهودهم عند حدود القبيلة والمنطقة إلى بناء دولة وتكوين مؤسسّات قويّة تليق بها"[1]

– تورد الشهادة كذلك الظروف المحيطة بتلك الثّورات والتي توعز إليها أسباب عدم قدرة أي منها على هزيمة فرنسا، والتي ترجع إلى الوضع الدّاخلي الذي لم يكن وضعا مريحا ولا منظما لقد كان وضع فرقة وانشقاقات وخلافات كثيرة أدت إلى ثورات مضادة جعلت المقاومات مقاومات مزدوجة ضدّ المنشقين والخائنين وأصحاب المصالح والطامعين في السلطان من جهة وضدّ فرنسا

[1]– العربي منوّر، تاريخ المقاومة الجزائريّة في القرن التّاسع عشر، دار المعرفة، باب الواد الجزائر، ص 153.

من جهة ثانية. " فالمجتمعات المستعمرة تستقرّ على بطانة متنوّعة من الولاءات، كالتّحيّزات العرقيّة، والتّواطؤات الفئويّة، والخلفيّات التّاريخيّة الخاصّة، والعقائد الدّينيّة الرّاسخة"[1]

– تفضح الشهادة سردياّ التّاريخ المستور وتتصالح مع التّاريخ العام بإيجابياته وسلبياته، فالجزائر كفضاء قلق آنذاك تحكمه القبيلة والمشيخة والعروشية وذاك التعدّد العرقي من العرب والأتراك والكراغلة والأمازيغ وغيرهم ، وتتصارع مصالحهم على أرض الجزائر، كل هذا كان سببا آخرا من الأسباب المسؤولة تاريخيا عن الاستعمار، فلقد كان الوطن قابلا لأن يستعمر تلقائيّا وكانت كل مقاومة مصيرها الفشل في ظل الولاءات الكثيرة والخيانات العديدة التي كسرت شوكة جميع الثوّرات الشّعبية دون خلاف، شكلت بدورها أزمة هوية حادة ساهمت بشكل كبير في سقوط الجزائر.

– تضع الرّواية بهذه الشهادة وشهادات غيرها التّاريخ الوطني في الميزان وتتفحصه بشكل موضوعي وتعيد كذلك تشكيل العلاقة التّاريخية مع الآخر المستعمر تشكيلا حقيقياّ لا مثاليا ولا يوتوبيا، من خلال إلقاء نظرة فاحصة على الذّات بكل ما فيها وما عليها ثم تربطها تلقائيا بالظّروف التي خلقها الاستعمار والذي لم يكن المسؤول الوحيد عنها، هذه النظرة تخرق التمثيل السّائد لدى آداب الشعوب التي عانت من الاستعمار حيث تتّجه في أغلبها نحو خطاب الضّحية، يتحدث عنها **إيهاب حسن** فيقول"وفي حالة النّزعة الاستعماريّة، أجد تبرئة دائمة للذات. إنّ حكايات إعفاء الذات هذه تخزي المستعمرين أكثر مما تخزي المستعمرين"[2]

– إنّ التوجّه العام الذي قامت عليه "**هلابيل**" هنا في تقويض خطاب الاستعمار وتجريمه قديما وحديثا، والنّقد الصّريح للأشكال الإمبرياليّة لم يكن في شكل تقوقع على الذّات وجعلها تنحاز نحو دور الضحيّة، بل على العكس من ذلك كانت الذّات الوطنية تحديدا محلّ نقد شديد وكان التّاريخ الثّوري الشّعبي محل تشريح.

وتقدّم الرّواية كذلك **أحمد باي** في شكل البطل الشعبي المركز حينما تربطه مباشرة بوقائع احتلال الجزائر وتشير كذلك إلى تنقلاته وبعض حروبه ومعاركه ضدّ فرنسا كما تشيد بعبقريته

[1]– عبد الله إبراهيم، التّخيّل التّاريخي، ص 244.

[2]– إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، تر: السيد إمام، دار شهريار، العراق، ط1، 2018، ص 152.

الحربية وحنكته العسكرية وتجعل له مساحة نصيّة لا بأس بها كي يتحدث ويعبّر عن وجهات نظره، بينما لا تفعل ذلك مع **الأمير عبد القادر** فلا يذكر هذا الأخير إلاّ عرضا وعلى لسان **أحمد باي** والشيخ **الربيعة** فقط، ويبدو أنّ هذا الأمر يرجع إلى استراتيجيات بناء الرّواية والشّخصيات والأحداث ورؤية الكاتب، وكأنّ **بسمير قسيمي** يحفّز المتلقي على التّساؤل حول سبب توجيه تهمة الخيانة **لأحمد باي** وتبرئة **الأمير عبد القادر** منها وكلاهما رفع الرّاية البيضاء.

لكن الأمر يبدو متعمدا عند **سمير قسيمي** حينما يركز على بناء الهوامش وجعلها مراكز ويقوم في الوقت ذاته بجعل المراكز هوامش، **فالأمير عبد القادر** هو بطل المقاومة الشّعبية في الجزائر وإذا ما ذكر فإنه سيكون الأول لا محالة بينما تصطف الشّخصيات التّاريخية الأخرى التي قادت ثورات شعبية وراءه" ومن أهم الميزات الخاصّة بالأمير عبد القادر، أنّه المقاوم الوحيد منذ الاحتلال حتى 1954 الذّي ربط الجهاد، وتحرير الأرض بمبدأين ضحّى في سبيلهما حتّى النّهاية وهما:

-وحدة التّراب الوطني

- السيادة الوطنيّة الجزائريّة

في حين لم يتجاوز غيره من رجال المقاومة حدود القبيلة والمنطقة"[1]

والرواية هنا تكسر نمطية الموجود حينما تكتب رواية كاملة ولنقل روايتين عن احتلال الجزائر لا يذكر فيها **الأمير** إلا عرضا وتسند البطولة **لأحمد باي** تحديدا لتجعله في المرتبة ذاتها مع الأمير، ونحن هنا لا ننتقص من مكانة **أحمد باي** التّاريخية والرّمزية ولكن الأمر متعلق بكون الأمير شخصية تصاغ من خلالها تلك العلاقة بين كيانيين الغازي والكيان المحتل، ولا أحد يمثّل هذه العلاقة كما مثّلها الأمير، فلقد مثل كل تجاذباتها المعقّدة: الكفاح، الحرب، السّلم، الحوار والتّعايش حتى صارت شخصية الأمير شخصية تجمع الضدين فهي رمزية للكفاح والجهاد من جهة ورمزية للحوار والتّعايش من جهة ثانية.

[1]- محمّد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائريّة من عام 1930 حتى ثورة نوفمبر 1954، آداب البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1406هـ- 1985م، ص 38.

لذلك يبدو وعلى الدوام الحديث عن **الأمير عبد القادر** حديثا ذو شجون نظرا لطبيعة هذه الشّخصية التي تتمتع بنوع غريب من السّحر يجعلها دائما شخصية متجدّدة تعيد إنتاج نفسها عبر حضورها الفاعل في كثير من الخطابات السياسية والتّاريخية والأدبية والفلسفية والدينية، سواء على المستوى المحلي أم على المستوى العالمي، ولا تعدّ شهرة الأمير من كونه فقط مؤسسا للدولة الجزائرية الحديثة ورمزا من رموز مقاومتها الشّعبية بل من كونه كذلك رجل فكر وفلسفة وثقافة، لذلك فإن الاحتفاء بشخصية الأمير قد تجاوز البعد المحلي نحو آفاق أوسع في محاولة لصياغة العلاقة بين الأنا والآخر ، التي جسّدتها شخصية **الأمير** السياسي والمكافح والأديب.

وعلى الرّغم من هذه المكانة الواسعة **للأمير عبد القادر** فإنّ الرّواية تغيّبه عمدا رغبة في الابتعاد عن خطاب المركز والاقتراب من خطاب الهامش وتفكيك مفاهيم مثل البطولة، البطل القومي والتّاريخي، دون انتهاج تلك الطريقة التي تتجه نحو الإقصاء والإلغاء وتهميش رؤى أو شخصيات أو وقائع قد لا تلتقي مع جوهر تلك المفاهيم لكنها جزء مهمّ من التّاريخ ككل، وهنا توجهنا النّصوص عن طريق الميتارواية التاريخية إلى تلك السياقات والظروف والملابسات التي ارتبطت في حينها بتلك الوقائع التاريخية والعالم الخاص بالشخصيّة التاريخيّة ومواقفها وأفعالها التي عليها أن تفهم انطلاقا من تلك الظروف تحديدا لا أن تفهم انطلاقا من إسقاطات الحاضر، ولعله الهدف الأبرز من التمثيل الما بعد حداثي للتّاريخ "إنّ التّاريخ يجب أن يقرأ داخل لحظة ما بعد الحداثة، أولا، من خلال فعل التلفظ الذي تنتج فيه " النّصوص" التّاريخية، وثانيا، ضمن سياق تاريخي، واجتماعي ، وسياسي خاص"[1]

وهي بذلك تتبرأ من التّاريخ غير المنصف والموجّه الذي يكتب باسم تلك المفاهيم الكبرى فتشوهه، فهي لا تنتهك تاريخ **الأمير** كبطل تاريخي كبير بقدر ما تدعو إلى كتابة التّاريخ بعيدا عن كل خلاف ومزايدة، كما أنّ صفة البطل لا تلغي أبدا إمكانيّة وجود الخطأ أو سوء التقدير" إنّ هذه الصورة وإن باينت الصورة التّاريخية لعبد القادر لا تحط من شأنه بل تجعل منه نموذجا فذا للتّسامح والحوار والعقلانية دون أن يمسّ من رصيده القيمي والوطني"[2].

[1]– برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة، ص 192.

[2]– محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط1، 2008، ، ص 157.

إنّ هذه النّظرة في تغيير انطباعنا حول مفهوم" البطل" توجهنا ضرورة إلى الدوافع النفسية والذاتية للشخصيةّ المرجعياتيّة التي تكون قد صنعت موقفها التاريخي و أغفلتها- لا محالة – الرواية الرّسمية، فالإشكال يكمن في الرواية عن البطل ولا يكمن في شخصية البطل عينها ، وتلفت انتباهنا إلى وهج الشخصية التاريخية البطلة حينما ننظر إليها كذات فاعلة ومفعّلة وصانعة للتاريخ ومتناغمة مع العالم ضمن ظروفها الخاصة، كما أنّها تركّز انتباهنا على أنّ خطاب المركز هو خطاب أحادي وهو خطاب يتبنى فلسفة العمى ويصر على تقديمها حقيقة وحيدة" إنّ الميتارواية التاريخية غالبا ما تظهر غرابة إصرارنا على التّحكم من خلال إصرار شخصيّة مركزيّة على أنّ كل شيء يمكن أن يفهم بشكل مطلق، فقط وفقا لشروطه أو شروطها الخاصّة"[1]

المطلب الثالث: الموقف من الخيانة التّاريخية/ محاورة المسكوت عنه.

استمرارا لما سبق تناقش "**هلابيل**" قضية إشكالية تعدّ إحدى أهم القضايا التّاريخية جدلا في تاريخ الجزائر العام، وهي قضية الخيّانة التّاريخيةّ والتي تعطل –باعتبارها طابو تاريخي محرّم وخطير- عملية كتابة التّاريخ خاصة ما ارتبط منها بالاحتلال الفرنسي عام 1930.

تصنف الخيانة التّاريخية ضمن المسكوت عنه نظرا لما يمكن أن تثيره من خطورة على الهويّة الجزائرية، ولأنّها ستخلق حتما صراعا محليّا وجهويا وعروشيا قد لا ينتهي، والكل يعلم ما تثيره كلمة خائن من حساسية مفرطة فهو الذي يبيع وطنه وشعبه للعدو.

وعلى الرّغم من مرور أكثر من ستين سنة على الاستقلال مازال الجزائري لم يتصالح بعد مع هذا المفهوم حتى وإن كان مفهوما مغيّبا" أكيد أن السبب في هذا التغييب يرجع إلى صورة الخائن في المخيال الجمعي، فهو قد باع بلده. وخان قضية الوطن»[2]، ومازالت لفظة الحركي تهاجر بحمولاتها الدّلالية والثّقافية من الماضي إلى الحاضر كما هي دون تغيير،

إنّ مفاهيم مثل الحركي، والخائن، والبياع عليها أن تفرغ من حمولاتها الدّلالية والثّقافية والسياسيةّ وتظهر للعلن بكل وضوح باعتبارها مفاهيم خاصّة بالماضي، وجب إضاءتها ومن ثم

[1]– برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة، ص 221.

[2]–لونيس بن علي، جراحات الذاكرة التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

التحرّر منها لأجل بناء الحاضر، ولعلّها نظرة يتبناها الكثير من الكتّاب الجزائريين في الوقت الحالي.

يناقش **سمير قسيمي** هذه القضية انطلاقا من شخصية **أحمد بن شعلان** التّاريخية هذه الشّخصيّة التي تعاونت مع العدو من أجل تسهيل عملية إبادة قبيلة **العوفية** وهي حادثة شهيرة تاريخيا تعيد الرّواية كتابتها وفق منطقها الخاص، وتتم هذه المناقشة بعيدا عن أي محاكمة غير موضوعيةّ أو الحكم على هذه الشّخصيّة، وهو لا يتدخل انطلاقا من سارده لتوجيه أي حكم ضدّ هذه الشّخصية كما يفعل دائما، بل يتمّ كل شيء بين الشّخصيات التّاريخية التي تتحرّك سرديا في فضاء يبدو حياديّا ضمن الحادثة التّاريخية التي أعيد صياغتها سرديّا وهي واقعة احتلال الجزائر، كما تبدو شخصية **أحمد بن شعلان** شخصية حرّة تتحرّك، تتحدّث، ترسل الرسائل، تجري اللقاءات، ولم تكن شخصية تعاني القمع أو شخصية متحدث بلسانها أو شخصية صامتة.

ويعد هذا الفعل نوعا من تخييل التّاريخ وتخييل التّاريخ إحدى أهمّ صفات الكتابة المابعداثية التي تجعل من التّاريخ وأحداثه وشخصياته حكاية تخييليّة، حيث يعمد السّارد إلى سرد التّاريخ وفق ما تمليه شروط كتابة الرّواية أو شروط كتابة أي عمل فني آخر من ابتكار وصنع وربط بين أشياء وحوادث وأفعال والمزج بينها والتي لا تكون قد حدثت فعلا، حيث تصير حوادث التّاريخ وشخصياته مادة أولية لصناعة الحكاية، وهذا ما لمسناه في هلابيل حيث نجد السّارد قد" شكّل شخصيات تاريخية حقيقية ووضعها في قلب حالات تخييلية، ورتب لقاءات بين تلك الشّخصيات لم تحصل على الإطلاق وذلك بغية جعل التّاريخ أكثر قدرة على حيازة المعنى"[1].

وهذه تقنية متعمدة تدخل في وظيفة الكتابة السّردية التي تضيء ما أعتم خصوصا ما تعلق منها بالتّاريخ، فمن وجهة نظر الحاضر"**أحمد بن شعلان**" شخصية تاريخية شكّلت جزءا من الماضي الذي علينا أن نفهمه انطلاقا من سماع جميع الأصوات لا من خلال إخفائها أو التستر عليها قصدا أو خوفا، والكاتب باعتباره كاتبا أولا وباعتباره باحثا عن الحقيقة ثانيا يعلم " أنّ مثل

[1]– جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، ط1، 2016ص 300

هذه التخييلات هي الأوجه الوحيدة للحقيقة التي يمكن حيازتها حتى لو كّنا في إطار الحديث عن شخصيات تاريخّية حقيقيّة»[1].

من هذا المنطلق تحاول الرّؤية الفنية من خلال شخصية **أحمد بن شعلان**" أن تعطي تصوّرا مخالفا لمفهوم الخائن، ولا نقصد هنا تغيير مفهوم الخائن أو محاولة تلطيفه ولكن المقصود هنا هو تغيير الزّاوية التي يتمّ النّظر بها عادة إلى هذا المفهومّ تلغم إلى اليوم نظرتنا إلى التّاريخ وتجعل نظرتنا إليه نظرة من الخارج لا من الدّاخل.

لقد قمنا بتحليل هذا المفهوم انطلاقا من مفهوم يقترحه **هومي بابا Homi K. Bhabha** لوصف العلاقة بين الذّات المستعمرة والذّات الاستعمارية التي تبدو بوجهين أو ما عبّر عنه بمصطلح الازدواج الوجداني الّذّي استعاره وأدخله إلى نظرية الخطاب الكولونيالي"لوصف المزيج المركب من الانجذاب والّنفور الذي يسم العلاقة بين المستعمر والمستعمر. هذه العلاقة متأرجحة لأنّ الذّات المستعمرة ليست مناهضة للمستعمر ببساطة وبكل معنى الكلمة على طول الخط وعوضا عن افتراض أن بعض الذوات المستعمرة " متواطئة" والبعض الآخر ذوات" مناهضة". يوحي مصطلح الازدواج الوجداني بأنّ التواطؤ والمناهضة يتساوقان في علاقة متأرجحة داخل الذات الكولونيالية»[2].

يتجسد الازدواج الوجداني في شخصية **أحمد بن شعلان** الذي يعدّ في نظر التّاريخ خائنا ومتعاونا مع العدو ومن جهة العدو هو كذلك أيضا، لكنّه كذات مستعمرة ترفض الاعتراف بهذا المستعمر فالتعاون معه وحتىّ التواطؤ لا يلغيان كون ذاك الأخير محتلاّ، ومغتصبا، ومراوغا، وغير موثوق فيه، ولنفهم ذلك من رسالة **أحمد بن شعلان** إلى شيخه **النوي** يقول فيها ".. ولقد سخرت من مالي وقومي في سبيل كلمتنا ما سخرت ولا رياء. لكن الأمر قد تجاوزني والكافر دي رافيغو لا يكف عن مطالبتي بما وعدناه به إذا حمل على العوفية وسلمني شيخها الربيعة، ولئن لم

[1]– جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الدليمي، ص 301

[2]– بيل اشكروفت، جاريت جريفيت، هيلين تيفين، دراسات ما بعد كولونيالية، ص 61.

نصب غايتنا فلا مفر من الوفاء وأنت أعلم بخسته وقسوته، ما دام هاذين ما دفعنا لاستعماله رغم كفره، إذ لا ضير من ضرب كافر بكافر"[1].

تعبّر الكلمات الواردة في المقطع عن تلك الذّات المناهضة على الرّغم من كونها خائنة فدي رافيغو الجنرال الفرنسي والذي اتفق معه **ابن شعلان** على إبادة قبيلة **العوفية** وقتل شيخها **الربيعة** وأخذ الوديعة المخطوط السر مقابل الأموال ومقابل معرفة من يهرب الجنود الفرنسيين سرا بالتعاون مع الشيخ **الربيعة** شيخ العوفية، لا يوصف إلاّ بالأوصاف التي يمكن أن توصف بها كل شخصية استعماريّة كما تتيحه مخيلة الذّات المستعمرة، إذن دي رافيغو كافر، خسيس، قاسي، وانتهازي " وحين اتصلت به ووأخبرته عن رغبتنا في العوفية وذكرته بوعد ملكه قبل أن نيسر له دخول الجزائر، اشترط 100000دورولنفسه و200 بوجو لكل جندي يرسله في حملة العوفية، وقد سلمته نصف ما طلب قبل الحملة، وهو يطالب بالباقي الآن، فلما حدثته عما غنموه من العوفية بفضلنا، هددني بالقتل وسائر ملتنا إن لم نف له الدين»[2].

وهكذا إذن يبرز المقطع اشتراك المستعمَر والمستعمِر في صفات عدّة من مثل حبّ التملك وممارسة السّلطة ومتعة التسلط مع تعميق شعور المستعمَر بانمحاء هويّته وفرديته والإحساس بالتبعية والخضوع والامتثال والانقياد.

إنّ المواقف من التاريخ عند **سمير قسيمي** تجسّدت من خلال مساءلة التّاريخ وتفكيكه بالنّظر إليه على أساس من كونه نسقا مهيمنا على الماضي وعلى الحاضر، لذلك فقد كانت هناك إعادة صياغة للعلاقة التّاريخية بين الأنا والآخر انطلاقا من تفكيك الذّاكرة الاستعمارية ونقد خطاب التمركز والتفوّق لدى الآخر المستعمر وتجريمه تاريخيا وسرديا، مع إنصاف الذّات تاريخيا وثقافيا وحضاريا، كما أن النّقد طال الذّاكرة الوطنية من خلال تصحيح التّاريخ القومي والنّظر إليه بكل ما فيه بعيدا عن النّظرة التمجيدية التي تجعله مجرّد خطاب للتغني والمفاخرة كان ذلك من خلال تحييده. كما أثبتت الكتابة التّاريخية عند **سمير قسيمي** أنّ من وظيفة الكتابة" صناعة المواقف" و" إعادة صياغة المفاهيم" بل لعلّها من أهم وظائفها على الإطلاق.

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 143.

[2]– المرجع نفسه، ص 144.

الفصل الثالث

فلسفة الكتابة عند سمير قسيمي من جنون العبقرية إلى هواجس الوجود

تمهيد

يمتلك الخطاب الرّوائي خاصية مهمّة تشكّل نظامه التّكويني هي الاّتساع، أي قابليتّه لأن يكون خطابا حاويّا لأشكال شتى من الصور والتّمظهرات الثقافية منها والاجتماعية والفكرية ، حيث يصير النّص إذ ذاك فضاء يعكس رؤى أو تصورات مختلفة عن العالم، يغذّيها في ذلك الطريقة التي يتمثّل بها الرّوائي عن طريق اللغة معطيات هذا العالم.

لعلّ التطور الكبير الحاصل على مستوى التلقي بفضل وسائل الإعلام والاتصال، نتيجة التعدد الثقافي والانفتاح على عوالم الآخر والتواصل الفكري والثقافي المباشر قد جعل الرواية – كنص –يتخذ شكل الكيان الثقافي الذي تنصهر فيه مجموعة كبرى من التمثّلات الثقافية.

عند **ليندة هتشيون** " التمثيل قد يكون صورة مرئيّة، أو لفظية، أو سمعية...و قد يكون التمثيل سردا قصصيّا وسلسلة من الصور والأفكار...أو يمكن للتّمثيل أن يكون منتوجا إيديولوجيّا"[1].

من هذا القول نستشف أشكال التمثيل في الفكر ما بعد الحداثي الذي قد يتخذ أشكالا متعددة تتنوّع بين المرئي واللفظي والفكري والإيديولوجي في مجتمع أو عالم يبني حياته على الصورة بشتى أنواعها.

من هنا سنصل بالبحث في هذا الفصل إلى أسئلة الكتابة في حد ذاتها المتعلقة أساسا بالذات المبدعة وكيفية رؤيتها للعالم وكيف تصوغه في النهاية في هذه الأشكال والقوالب الرمزية لذلك، فإننا في هذا الفصل سنعالج إشكالية العلاقة بين الكاتب والعالم متبيّنين الخلفيات الفلسفية والفكرية والثّقافيّة التي تشكل منطلقات الكاتب التي تحمل رؤيته الخاصة خصوصا في ظلّ التطور الحاصل على مستوى تكنولوجيات الإعلام والاتصال، ما يجعل عملية الحصول على المعرفة والتّفاعل مع العالم عمليةّ ممكنة ومتاحة في أي وقت، و عمليّة مباشرة في ظل هيمنة الصّورة وفعالية العملية التّواصلية كافّة.

فكيف تبنى فلسفة الكتابة عند سمير قسيمي؟ إلى ماذا يستند هذا الكاتب في فلسفته الكتابية وكيف تصاغ التجربة الإبداعية عنده كروائي وما طبيعة الأسئلة الثّقافيّة التي تؤطر أعماله

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 14.

الإبداعية خصوصا ونحن ندرس سبعة من أعماله الروائية وهو عدد يمكن أن يحيلنا على تمييز جيد لخصائص تجربته الروائية؟ وهل هي تقنيات ما بعد حداثية؟ وإن كانت كذلك فما هي غايتها؟ لكنّ السّؤال الأهم كيف تعكس الكتابة لديه سؤال الثقافة والمجتمع؟ فسؤال الكتابة في هذا الفصل سنعالجه بما يمكن أن يعبّر عنه من صور ثقافيّة وهواجس اجتماعيّة وذاتيّة مستقاة من واقع الفرد.

وهنا نشير إلى أنّ سؤال الكتابة يعيد نفسه بقوة في فلسفة ما بعد الحداثة خصوصا وأنها فلسفة تغيب النموذج أو الأصل، وبذلك يصبح كل كاتب في حد ذاته تجربة فريدة تستحق الاحتفاء لذاتها ومن أجلها فقط وحتى بين عمل وعمل آخر للكاتب ذاته.

وهذا التغييب للنموذج إنما هو عملية ضدّ التّكريس والتنميط وتقييد الأدب بأي شكل من الأشكال، كما أن مابعد الحداثة في رأينا قد أعادت الاعتبار والمكانة اللازمتين للكاتب خاصة بعدما حاولت بعض النظريات النقدية تحييده حتى صرنا في حضور المؤلف بدلا من موت المؤلف كما كانت تقول به المقولات البنوية والنصية على العموم، وأصبح اسم الكاتب يظهر حتى داخل العمل الرّوائي بل أكثر من ذلك لقد أصبح يبدي فلسفته وآراءه حول الرواية والكتابة والأدب عامة وسط المتن وضمن الأحداث ويبثها في ثنايا النص.

بالرّغم من أنّ الحديث عن ما بعد حداثة عربية وعن كتابة ما بعد حداثية أو مواصفات رواية ما بعد حداثية عربية أمر غير مستساغ للكثيرين، لأنّ الحديث عن ما بعد الحداثة هو حديث في الأصل عن تحوّل فكري أو مفاهيمي أو فلسفي عاينه العقل الغربي في سيرورته المعرفيةّ التراكميّة ، فهو عقل متحوّل على الدوام ومتسلسل في بنائه المعرفي، بينما العقل العربي هو عقل ثابت أو على الأقل يمكن وصفه بالعقل غير المرن الذي يحب حالة السكون ف"هل يحق لنا الكلام في ال" مابعد" بوصفه تجاوزا، في وضع فكري عربي لا يزال يراوح في إمكانية تجاوزه لل" ما قبل" والقدامة؟"[1]

لذلك فإنّ الجمع بين ما بعد الحداثة كحالة تحوّل وبين العقل العربي كمعطى ثابت هو نوع من التجّنّي أو لنسمه هجانة ترمي إلى تسمية الشيء بضده فقد" أشار البعض إلى أنّ الكلام في

[1]– مجموعة مؤلفين، خطابات ال" مابعد" في إستنفاذ أو تعديل المشروعات الفلسفية، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 1434هـ– 2013م، ص 09.

ال"ما بعد" إنمّا هو ضرب من الانفصال عن الواقع والتّطلع الهمومي والنضالي لمجتمعاتنا، والتي يلزمها أن تؤسّس القاعدة التي تلحق بها بادئة ال" مابعد" التجاوزيّة، كما قلق البعض الآخر من جدوى فاعلية هذا المشروع في كونه يتطلب استيعابا وفهما تجريبيا لما قبلها، لكي يكون الكلام في ما بعدها شرعيّا"[1]

قد يكون هذا الكلام منطقيا إلى حد ما لكنّ سكون العقل العربي لا يمنع إخضاعه للدراسة من حين إلى حين صحيح أنّه داخليا عقل ساكن، لكّنه من جهة أخرى هو عقل متأثر بما يحدث حوله فمن الطّبيعي أن يصيبه ذاك التحول، ومن جهة ثانيّة فإنّ مقاربتنا هذه تبحث في تسريبات ما بعد الحداثة التّي جاءتنا عبر التّكنولوجيا الحديثة التي تجعل الحديث عن رواية ما بعد حداثية أو خصائص مميزة لها في الكتابة العربية أمرا ممكنا وأمرا قابلا للحدوث في أي وقت، في الشّكل والمضمون معا.

من هذا المنطلق سيكون دخولنا إلى عالم **سمير قسيمي** بغية استنطاقه كما هو وكما تظهره نصوصه التي بين أيدينا كي على الأقل نستبين خيوط أو ملامح الجدّة التي نسميها ما بعد الحداثة فيه، ونقول أنه ليس من السهل مطلقا أن نلج العوالم الداخلية للكاتب لأي كاتب مهما كان وكما يقول **إمبرتو إيكو**"من أجل كتابة رواية تعرف نجاحا كبيرا على الرّوائي أن يحتفظ ببعض الوصفات "[2]، وذلك نظرا لكل تلك السّيوج والحواجز التي ينسجها الكاتب حوله ببراعة فائقة ، وسنتحدث " عن السّيرورة التي تنتقل من خلالها أجزاء من حياة المؤلف إلى عوالم التّخييل بوحي أو في غفلة منه"[3] كما يقول **السعيد بنكراد** في ترجمته لهذا الكتاب بعينه.

وغالبا ماكانت تربط الكتابة بحالات خارج فنيّة كالجنون والعبقرية بالتعبير المحدث لكن الأمر تطوّر فعلا قابلا من الدراسة حتى ولو ارتبط ببعض الأمراض التي ترتبط بالإبداع وفق التحليل النّفسي، إذ تنطلق النظرة الحاليّة للكتابة على اعتبار هذا القول " المبدعون لا يسجلون

[1]– مجموعة مؤلفين، خطابات ال" مابعد" في إستنفاذ أو تعديل المشروعات الفلسفية، ص 09.

[2]–إمبرتو إيكو، اعترافات روائي شاب، تر: السعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014، ص42.

[3]–المرجع نفسه، ص 10.

بالضّرورة حاصل ذكاء عبقري ولكن لديهم قوة تحليل معلومات كافيّة لاختبار وتطوير وتوسيع وصقل أفكار جديدة وتحويلها إلى إسهامات إبداعية"[1]

لكن مقاربتنا ستعتمد على سلطة النص أولا وعلى سلطة التأويل ثانيا، وفي هذه العلاقة المتشابكة جدا بين الكاتب ونصوصه وحميميتها تنطلق عملية التحليل معتمدين على ما تكرر، وتشابه، وما اختلف، وما ائتلف.

وإشارة منا في هذا الصدد إذ نقول بأننا سنحاول ما استطعنا أن نتجنب الدراسات التقليدية التي نظرت للعمل الأدبي من خلال شخصية كاتبه فقط بل سيكون تحليلنا منصبا على كل التطورات والتحليلات الجديدة التى حاولت البحث في عمق التجربة الإبداعية من خلال التعمق الكثيف في الكاتب الإنسان.

المبحث الأوّل: الميتاروائي / الذّات المبدعة بين الاستحواذ والاستعراض

يسعى الكتاب والروائيون دوما إلى خلق تجارب إبداعية خاصة تمتاز بالفرادة والتميز، لذلك فإنّ سعيهم الحثيث نحو التفرد ومجاوزة النماذج السائدة في عملية الكتابة يجعلهم في بحث دائم عن الوسائل التي من شأنها تطوير هذا الفعل إذ نلمس اشتغالا واسعا على النص في مستوياته المتعددة، وكذلك وعيا بضرورة تحيين العملية الإبداعية وفق ما تقتضيه جل التغيرات الحاصلة على مستوى إنتاج النصوص وتلقيها أيضا.

ولعل هذا الوعي بضرورة تحديث فعل الكتابة جعل الروائيين خصوصا الروائيين العرب يراهنون على فعل "التّجريب" كممارسة تقتضي معرفة معمقة بالذات ومعرفة خاصة بالآخر ثقافة وأدبا ونقدا، ما ساهم في إنتاج رواية تجريبية باحثة دوما عن تكسير النموذج.

إذ التّجريب بهذا المعنى سؤال دائم التجدد حول مفهوم الكتابة، طبيعة الكتابة، هواجس الكتابة

[1]–دانيال مندلسون وآخرون، قضايا أدبية نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى، حمد بن عبد العزيز العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1432هـ– 2011م، ص 198–199.

إذا كان التجريب ارتبط بالحداثة فإنه –في رأينا– أشد التصاقا بما بعد الحداثة على اعتبار أنّ الأدب ما بعد الحداثي أدب لا يحتفي بالثّابت بل بالمتحول، ما يدعونا للتساؤل عن سمة الثبات في الأدب ما بعد الحديث إذا كان ينطلق أساسا من نقاط التّوتر.

في إطار التجريب على مستوى فعل الكتابة ستتدرج دراستنا هذه ضمن هذا المجال، إذ سنتحدث عن تقنية مست طبيعة الكتابة ومست هوية النص المنتج من الداخل، وهي الميتا رواية أو الميتا سرد حسب ترجماته العديدة للمقابل الأجنبي، والكيفية التي تمظهرت بها في نص سمير قسيمي(**الحالم**) وهو نص يقيم دعائمه على الميتا روائي. فالرّوائي هنا وظف هذه التقنية بشكل لافت ومكثف ميزه التّلاعب المتعمد بالعناصر والأنظمة المعتادة للكتابة، فموضوع الرّواية هو الروائي، هو الرواية، بتعيير مشابه موضوعها الكاتب وعلاقته بالكتابة" وهي أن الإنتاج الروائي يتم مرتبطا بالوعي به"[1]

يرتبط هذا المفهوم ارتباطا وثيقا بحالة ما بعد الحداثة "إذ ترى **ليندة هتشيون** أن "القصص بعد الحديث غالبا ما يشير مجازا إلى قضية العرض الروائي وقواها وحدودها "[2]

يقوم هذا المفهوم على الجمع بين عمليتي التخييل والتنظير في الآن معا داخل العمل الروائي في حد ذاته، إنه " وجود إبداعي متخيل وقد تحولت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكائيّة من خلال تمفصلها في مسالك أجناسيةّ جماليةّ حكائيّة كالقصص والرّوايات والمسرحيات، تلك التي تتضمن حكاية تالية أو حكايات داخل حكاية كبرى يدخل فيها معمار الكتابة، وأحوال الكاتب، والقارئ، والمقروء، والناقد، والناص أو المؤلف، والناشر والنشر والمنشور، والمخطوطات،... والصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية، كفواعل وعوامل مسرودة في عمل إبداعي متخيّل وممهور بعنوان مركزي هو عنوان لقصة أو رواية أو مسرحية"[3]

---

[1]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ– 2012م، ص 123.

[2]– بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أو ظبي، ط1، 1995، ص 361.

[3]– رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015، ص 216.

لا بأس أن نحاول الوقوف على بعض المفاهيم الخاصة بهذه التقنية وكيف نظر إليها النقاد العرب المعاصرون وكمية الوعي التي حظيت بها سواء على مستوى التجارب الإبداعية أو التجارب النقدية إضافة إلى ما أوردناه.

المطلب الأوّل: الميتاروائي والاستحواذ على النّص

يشكلا الميتاروائي أحد المفاهيم المهمة والرئيسية التي أنتجتها فلسفة ما بعد الحداثة ومن جوهر الأفكار المابعد الحداثية نفسها يستمد تعريفه الخاص، رغم أنه عربيا يملك هذا المفهوم الكثير من المقابلات التي تختلف أكثر ما تختلف في الترجمة اللغوية للمصطلح، وإن كان الاتفاق يكاد يكون موجودا حول معناه الدلالي، يقول المؤلف **عباس عبد جاسم** عنه" وإذا كان ما وراء السّرد عبارة مرنة مفتوحة على مساحات واسعة من الأعمال القصصية والروائيّة فإنّ هذه العبارة تعنى بكيفية (خلق الخيال الروائي والحكم على عملية خلقه)"[1]

وخلق الخيال الروائي والحكم على عملية خلقه ليس عملا بتلك السهولة كما وأنّه ليس عملا دون هدف لذلك فإنّ هذه التقنية صارت ظاهرة كتابيّة حاضرة في كثير من النّصوص السردية والشعرية كذلك التي تشكل الأدب العربي المعاصر، كما أنّ لكل عمل أو كاتب طريقته في استخدام الميتاروائي وكيفية ما لتوزيعه في نصوصه وهناك من يراه إثراء للكتابة وهناك من يراه تغيرا يمس بقدسية الكتابة التي لها قوانينها وفلسفتها الخاصة " وهي تعكس بلا شك أزمة الكتابة، واختلاط الأدوار بين الكاتب والناقد والقارئ، كما تعكس اختلاط أشكال التعبير والألوان الأدبية المختلفة في الفن الواحد"[2]

كما" يعني الميتاقص (metaficaion) نوعا من النّصوص القصصيةّ يقوم الوعي الذاتي، بشكل منتظم بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبية من أجل طرح أسئلة حول العلاقة القائمة بين

[1]– عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005، ص 08.

[2]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها كلية أكاديمية التربية، حيفا، ط1، 2011، ص 10.

القص والواقع"[1] وهذا التعريف كان مأخوذا عن **بتريشيا ووف Patricia Woagh**كما أورده المؤلّف.

" نسب هذا المصطلح للكاتب الأمريكي وليام غاس(William Gass) في بداية التسعينيات في وصفه أعمالا أدبية تتخذ القص موضوعا لها" [2] وفي السياق ذاته " عرف غاس الميتاقص تعريفا مشابها لباتريشيا ووف(Patricia Woagh) الآنف الذكر كونه قصا يلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، من أجل طرح تساؤلات عن العلاقة بين القص والواقع"[3]

هذا التّعريف ينطبق على شكل الكتابة عند **سمير قسيمي** فالميتا–روائي توزع بشكل لافت في نصوصه وبالخصوص في نصّ **الحالم** وشكّل حضورا لافتا في مجموع النصوص الأخرى لكن بصورة أقل، ليتموضع في أشكال عدة تستوجب الدراسة.

كيف تم الاشتغال على الميتا روائي في نص الحالم؟ ما دلالة الحضور المكثف لهذه التقنية؟ وهل ساهمت في خلق رؤية جديدة ومخالفة حول الكتابة؟ ما الذّي عبّرت عنه هذه التّقيّة في العمق.

رواية **الحالم** ستكون نموذجنا التحليلي لهذا المبحث هذا إن جاز لنا تسميتها رواية فهي مزيج من الرواية والسيرة الذاتية وهناك تداخل كبير بينهما، منذ البداية يضعنا الروائي **سمير قسيمي** في مواجهة مع النّص حينما يبتدئ روايته بمقدمة يتحدث فيها عن رواية "**الحالم**" في حد ذاتها، متحدثا بشخصيته الحقيقية عن الكيفية التي أنتجت بها الرواية، وأنه حينما شرع في كتابتها وإنهاء أجزاء منها يتّصل به طبيب أمراض عقلية ليخبره أنّ مريضا عنده يتسمى بنفس اسمه قد كتب الرواية ذاتها بتفصيلاتها وتعديلاتها المختلفة" لا أدري كم بقيت من الوقت بعدها مذعورا من تطابق ما كتبت وما ادعى **الدكتور رزوق** أنّه كتاب ألّفه أحد مرضاه، لم يكونا يختلفان إلا في أن روايتي موقعة باسمي والأخرى من غير توقيع، وكأن أحدهم قذف سنة في المستقبل وعاد ومعه مخطوطة

[1]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 09.

[3]– محم المرجع نفسه، ص 09.

روايتي، أقول روايتي، لأنني أنا من كتبتها ولأن فيها من الأحداث ما وقع فعلا في حياتي بنحو ما"[1]

و وكانت قد حوت تلك الأحداث المتعلقة بتفاصيل حدثت له فعلا في عالمه اليومي: جلوسه في المقهى مع صديقه **بشير مفتي**، دخوله البيت ومشهد زوجته وهي ترضع ابنه **نور الدين**، ويرسل إليه بالمخطوطة كاملة لقراءتها" كان في الطرد رسالة ومظروف ضخم مكتوب على ظهره " الحالم– رواية" فتحته وإذا به مخطوطة روايتي تماما كما كتبتها مؤخرا، بكل الإضافات والتغييرات التي أجريتها عليها، حتّى تلك المتعلقة بمحل الكتب القديمة وصاحبه، والأغرب من كل هذا، أن الإضافة التي تجاهلتها والمتعلقة بمشهد زوجتي ترضع ابني كانت موجودة بها"[2] بعدما كان قد تجاهل رسائله سابقا وتجاهل حتىّ المخطوطة مخطوطة المريض التي كانت في رفوف مكتبته قبل أن يكتشف أنها روايته حقا لكنه ليس كاتبها وأنها روايته التي بحث عنها مطولا بعدما ضاعت من إحدى رفوف مكتبته" وفق هذا التحديد نعتبر" الميتاروائي" بنية نصية خاصة داخل النّص الروائي لها موقعها الخاص في بناء النص، ولها صوتها السردي(النقدي) المتميز أي أنّ له ملفوظه الخاص وطبيعته الخاصة، وكذلك وظيفته الخاصة"[3]

بداية الرّواية كانت مساحة نصيّة حصّلت النصيب الأكبر من تشكّلات الميتاروائي خصوصا ما كان يسميه السّارد قبل النّص والمقدمة وعبارات انفرادية معزولة تشبه التصدير لكنها ملك للكاتب نفسه وليس لأي شخص آخر.

سنبدأ بتحليل كل عنصر على حدى وتحليل وحداته منفردة لاستكشافها عن قرب دون أن ننسى أن نربطها مع ما نسميه عتبات النّص بما أنهما مع بعض تحتوي على الكثير من العناصر التي تعّد عناصر خارج نصيّة، فحينما سنفهم مثلا سؤال العنونة وتصديرات الكاتب إن اقتضى الأمر ذلك، سنحاول كذلك ومن خلالها فهم فلسفة الميتاروائي باعتبارها جزءا من وجود الكاتب في حد ذاته وكلاهما تقنيتان متعمدتان من الكاتب أرادهما أن يتخذا هذا الشّكل أو ذاك، على خلاف النّص الذي تكون عناصر غير حميمية أز تبدو كذلك هي التي صنعته.

---

[1]– سمير قسيمي، الحالم، ص 11.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

[3]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 126

بدأ السارد ما أسماه ب "المقدمة" بهذا التوضيح الموجه للقارئ يقول" من حق القارئ أن يعلم أنني في هذا العمل لم أكن إلا محررا لقصة وقعت بالفعل، وليس حظي منها إلا كحظ الرّاقن حين يرسم على الأوراق ما يملى عليه، فأحداث الرّواية حقيقية وكل شخوصها من الواقع ولا صدفة هناك ما تطابقت هذه مع الحقيقة"[1]

هذه المقدمة وبدابتها التي استفتحت به كانت تبدو في شكل رسالة بين المرسل وهو الكاتب الحقيقي والقارئ الذي يظهر أن هذا الكاتب يكتب نصّا وهو مهتم كثيرا برأي قارئه عل غير العادة في الكتابات السابقة **لسمير قسيمي** "فعبر هذه القناة (الميتاروائية) التواصليّة، يتسنى للمبدع استعراض هواجس الكتابة التي تؤرقه، مبرزا وجهة نظره من القضايا الخلافيّة، والنقاط العالقة التي قد تخلخل بروتوكول القراءة وتتسبب في توتر العلاقة الإبداعية بين المؤلّف وبين المتلقي"[2]

ولكن هذه العمليّة التواصلية التي ظهرت في شكل توضيح يدعونا للتساؤل عن أسباب هذا التوضيح وهل المؤلف ملزم بتقديم مثل هذه الإشارات لقارئه ؟ أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون خارطة طريق لكيفية القراءة يصيغها الكاتب انطلاقا من كونه مالك النص الوحيد ووحده المخول بامتلاك مفاتيح القراءة ؟

هذا التساؤل بإمكانه أن يضعنا أمام فرضيّة واردة تفسّر محتوى المقدمة بكونها نوع من السلطة يمارسها الكاتب على القارئ كي لا يقدم تأويلات لنص ليس له، سلطة تتقنع في شكل رسالة توضيحية تخاطب القارئ باسمه الصريح لكنها تقوم بتوجيه مساره القرائي سواء بوعي أو دون وعي نحو ما يريده الكاتب في النهاية.

وقد نذهب بعيدا إذا قلنا أن الكاتب في طريقته البارزة هذه في توضيح معالم نصّه لا يبدو واثقا جدا في إمكانات قراءه التحليلية والاستكشافية، وإنّ عدم الثقة هذه وعدم الارتياح هي التي حركته في شرح نصه تفاديا لأن يكون نصّه غير مفهوم بالطريقة التي يريدها هو أن يفهم بها، وبالتالي يرفع من المستوى القرائي للقارئ ويشير دون أن يشعر القارئ بذلك أن مستوى القارئ عليه أن يرتفع إلى مستوى الكاتب أو يقترب منه، بمعنى أن يرتفع ماهو مقروء إلى ما هو مكتوب لنكون

[1]– سمير قسيمي، الحالم، ص 07.

[2]– عبد الله أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م، ص165.

أمام عملية إخضاع قسرية للقارئ من طرف الذات المبدعة. ونلفت النّظر أنّ الكاتب في العمق يظهر كأحد ممارسي السّلطة هذا النّسق الّذي تمّ نقده وتفكيكه بشكل عنيف قبلا.

وقد يكون هذا التّحليل قابلا للاعتراض الشّديد من الذين يرون أنّ الميتاروائي هو في الأصل إشراك القارئ في عملية الكتابة والبوح له بكل ما يعتري فعل الكتابة، لأنّ تلك الأفعال المتعلقة بالكتابة وهواجسها وصعوباتها وتقنياتها واختياراتها المتاحة أمام الكاتب، وماذا عليه أن يختار وما لا يختار وتعقيداتها الكاتب على علم بها بما أنه صاحب التّجربة وهي تلخص في مجموعها حالة الكتابة بصفة عامة وإن اختلفت في التفاصيل حسب بصمة كل كاتب، فلما عليه أن يعيدها على نفسه في عمل يفترض أنه تولد من تلك الهواجس تحديدا؟، ولما عليه أن يكابد مشقتّها مرتين، لولا أن يكون السّبب الحقيقي من وراء ذلك هو القارئ بجعله كاتبا كذلك " فإذا كانت سرديّات ما بعد الحداثة تحتفي بالقارئ، فإنّ جماليات(السرد المفتون بذاته) تناصر الكاتب والقارئ معا تناصرهما في تجربتهما المشتركة معا، وتجلي كينونتهما الغائبة تلك معا أيضا، وتجعلهما شريكان في فضاء العمل الجمالي عبر تلاق مشترك"[1]

وهنا يمكن أن نشير إلى مصطلح المحو الذاتي الذي أتى به **هوسرل** والذي يشير إلى تلك التّضحية التي يقدمها الكاتب حينما ينسحب عن عمله ويترك النص وحده المنبع الوحيد للتأويل "وإذا كان العمل يؤرخ لذاته من حيث كونه حركة بداية ثم اختزال، فإن قراءته وتأويله نابعان منه لا من غيره، كي يبقى جوهره سرا، وعلى الكاتب أن ينسحب ويضحي من أجل العمل"[2]

ولا يبدو أنّ هذا المصطلح يتجاوب مع استخدامات الميتاروائي بهذا الشكل إذ أن الانسحاب والتضحية وفكرة المحو الذاتي للكاتب غير موجودة عند **سمير قسيمي** البتة، إنه لا يترك مجالا على الإطلاق لا للنص كي يتحرر من سلطته ويصبح وحده المساحة الوحيدة والمتاحة التي فيها تفك رموز المكتوب، ولا للقارئ أو المؤول كي يتعامل مع النص بحريّة وفق ما تقتضيه آليات القراءة.

[1]– رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، ص 241

[2]– موريس بلانشو، كتابة الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2018، ص 36.

الذّات المبدعة هنا لا تعترف بفكرة المحو الذاتي للكاتب بل ولا تستطيع أن تفكر إلاّ في كون النّص والقارئ ملك لهذه الذات كونها تقدم نفسها ذاتا مهيمنة وذاتا مسيطرة وحينما نتتبع النص يتجلى لنا هذا الأمر بوضوح ، لكنّها في الوقت ذاته لا تريد أن تظهر بهذا المظهر ذاتا مستحوذة غير واثقة لا في النص ولا في قارئه فتخلق لنفسها أشكالا للحضور سنحاول رصدها بالتحليل.

إنّ نلك الرّسالة كانت قد أوحت بأنّ الرّواية ليست مجرّد عمل تخييلي بل هي رواية حقيقية أحداثها وقعت فعلا في عالم الواقع وشخصيّاتها هي كذلك شخصيات حقيقيّة ولا تقتصر مهمة الكاتب سوى في نقل الأحداث كما وقعت فعلا والذي شبهها بمهمة الراقن الذّي لا يفعل شيئا سوى أن يرسم بالحروف على الورق ما يملى عليه، فما معنى أن يتدخل الكاتب ليحدّد شكل الرواية على أنها حقيقية ما يجعلنا نصنفها أنها سيرة ذاتيّة من حيث الجنس الأدبي لكن الغلاف يشير إلى أنها رواية ؟

لهذا علينا أن نفسّر هذا التداخل والذي يعزى إلى قضية التداخل الأجناسي ، خصوصا أنّ سؤالا مهما يطرح نفسه بقوة وهو هل يرضى الكاتب أي كاتب أن يكون مثل الرّاقن وحسب وهو يكتب نصّا؟ وهذا ما يتنافى مع الشخصية المبدعة أيا كانت فهي غالبا ما تحرص كلّ الحرص على أن تظهر شخصيّة متفرّدة ومبدعا حقيقيا ولا يشبه أحدا على الإطلاق، وهذا ظاهر في روايات **سمير قسيمي** بوضوح ، فلا نعتقد أنّه يرضى بهذه المكانة حتى ولو أنه يكتب حكاية حقيقية كما يقول أو حتى ولو كان يكتب سيرة ذاتية.

فحتّى السيرة الذاتية لا يمكن أن يكون الكاتب فيها مجرد راقن فقط خاصة السيرة الذاتية المابعد حداثية والتي صارت بلاغية بامتياز تتداخل مع أشكال الحكي حينما ينصهر الواقع في الخيال" لأن ما يبرر الحكي هو أيضا التزام بمجموعة معينة من المسلمّات بشأن الذات، وعلاقة المرء بالآخرين، ورؤية المرء للعالم وموضعه فيه، وهكذا تكون السيرة الذاتية بلاغية بالضرورة، واضعين في الاعتبار إنها أيضا شكل من أشكال اتخاذ موقف"[1]

[1]– جينز بروكمبير، دونال كربو، السرد والهوية، ص 64–65.

الّسيرة المعاصرة إذن تتداخل مع الرواية في كونها تتضمن معرفة بالذّات ومعرفة بالآخرين وتقديم رؤية خاصة للعالم، والأهم أنهّا شكل من أشكال اتخاذ موقف والذي يجعل السّيرة الذّاتية بشكلهاّ التقليدي كونها نقلا لوقائع حدثت فعلا كما هي كلاما يجانب الحقيقة.

ونعود إلى هذا التداخل الذي مثلته رواية **الحالم** والتي نجزم أنها تشكل سيرة ذاتية لكن بشكلها الجديد لكنها حافظت على تسمية رواية على الغلاف كما جاء من قبل.

وما يبرر أنها سيرة ذاتيةّ هو الحضور المكثف والضخم للذّات المبدعة **سمير قسيمي** سواء على مستوى الشكل أي الإكثار من استخدام الميتاروائي لغرض تضخيم هذه الذّات وضمان وجودها في مساحات نصيةّ أكبر أو على مستوى المضمون والمحتوى الذي دلت عليه وقائع وشخصيّات وأحداث ترتبط مباشرة بهذه الّذات شخصيّا أو كتابيّا.

لكن عدم التّصريح بأنّها سيره ذاتيّة وإنّما هي رواية يجعل كلامنا هذا محض استنتاج خاطئ ، خاصة إذا كانت رواية فإنه يصعب الفصل بين ما هو واقعي حقيقي وبين ما هو متخيّل، لكننا قلنا بأنّنا نجزم بأنها سيرة ذاتية جديدة تخلق مزيجا بين الواقع والتّخييل، سيرة ذاتيّة لا تركز على الحياة الشخصيّة للمؤلف كما جرت العادة ولكن تركيزها منصب على تصوير الحياة الإبداعية له بطريقة مبتكرة" وحين يوحد المرء بلاغة تبرير الذات مع متطلبات سرد مرتبط بالجنس الأدبي، يبدأ في الاقتراب مما يسميه جودمان صنع العالم، حيث تصبح الذات المشيدة وقواها الممثلة، إذا جاز التعبير، مركز جاذبية العالم"[1]

السّيرة تجمع بين:

بلاغة التّبرير للذات

الشّكل أي الجنس الأدبي

ووفق هذين العنصرين كانت **الحالم** سيرة ذاتية لكاتب يؤرخ لتجربته الكتابيّة وحكايته مع الكتابة وهنا الفعل السّيري مقتصر فقط على ما هو كتابي أي مرتبط بالسيرة الذاتية للكاتب لا بحياته الشخصية كما قلنا أعلاه" ويصبح الميتاروائي مقتصرا على البنيات نفسها والتي تتّصل بما

[1]– جينز بروكمبير، دونال كربو، السرد والهوية، ص 65.

هو سردي أو حكائي أو روائي"[1] لكنّ أدخلنا في متاهة حينما حاول أن يوهمنا أنّها حكاية المريض النّفسي الذي كتب هو سيرته وهي حكاية متخيلة حاولت عن قصد خلق هذا التوتر حول سيرة الكاتب الحقيقية، حيث خلق حكاية موازيةّ لحكاية الكاتب ربما تشويقا أو ربما تمويها للحكاية الحقيقية حينما يغيب الواقعي في المتخيل ، وقد يبدو كذلك أنّها سيرة مستشرفة لحياة الكاتب القادمة بعدما يكون قد أنهى الرّواية رقم ثلاثون.

أو قد يكون إذعانا لنرجسيّة ظاهرة لم ترض أن تكون ذاتا واحدة بل ذوات متعددة، لكن الأكيد أنّ التشويش كان فعلا متعمدا كي يجعل القراء يصرخون كما صرخ هو سابقا مندهشا مما استطاع أن يكتبه من متاهة سرديّة حقيقية، يصرخون يا إلهي إنّه عبقري إنّه عبقري" الدور الذي اتخذه الميتاروائي كبنية نصية "طارئة" و"دخيلة"و"برانية"، فهو يأتي ليشوش على الحكي بالتالي على متلقيه من جهة- كما أنّه يأتي ل"نقض"أو" نقد" البنية النصية الأصلية أو المتصلة بعالم القصة المحكية"[2]

ورغم ذلك شكّلت الذات المبدعة حضورها لا من خلال معرفتها بذاتها فقط كما يفترض في ذات نرجسيةّ بل من خلال شخصيات أخرى في عالمها الواقعي وعالم الكاتب الخاص، ولا يفهم من الاشتغال المكثف على أنها كانت ذاتا مغلقة بالمطلق ولكنها كانت تكتب ذاتها أولا وغالبا" من الخطأ تصور أن الذات تعزف منفردة، أو محصورة في ذاتيةّ شخص واحد، أو مغلقة بشكل سحري، تبدو الذات أيضا متداخلة مع ذوات الآخرين أو موزعة بالطريقة نفسها التي توزع بها المعرفة بما يتجاوز رأس المرء لتشمل الأصدقاء والزملاء الذين يرتبط بهم، والمذكرات التي ملأها، والكتب التي يضعها على الرفوف"[3]

ولعلّ هذه المقدمة التي يخترق فيها الروائي النص قبل البدء حتى ليدخل القارئ في متاهة النّص قسرا، وإن كانت إشارة منه للكيفية التي ستقرأ بها الرّواية إلاّ أنّها حيلة منه لاستحضار القارئ وجعله شريكا فعليّا في عملية الكتابة واللّعب على ذكاء القارئ بحثه على طرح الأسئلة من قبيل: من السارد؟

---

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 126.

[2]- المرجع نفسه، ص 122.

[3]- جينز بروكمبير، دونال كربو، السرد والهوية، ص 63-64.

النّص من خلال هذه المقدمة يبدو مخترقا من المؤلف والمقدمة هذه هي في عمومها خطاب تسويغي للمؤلف الحقيقي كي يتدخل في النّص كيفما يشاء أو على الأقل وقتما يتيح السياق ذلك " معلنا بذلك بطريقة غير مباشرة– لا حياديته، وتورّطه في الحكاية عن سبق إصرار، فقد تتعدد صيغ هذا التّدخل التي يمكن أن تحيل على حضوره الفعلي في العالم الروائي، سواء بإبراز أمور أهملها السارد، أو تبرير واقعة معينه، أو الكشف عن النوايا المبيتة للسارد.إلخ"[1]

وهي طريقة فعاّلة لتعويد القارئ على هذا التدخل للمؤلف فالمقدمة إضافة إلى جميع وظائفها السابقة فإنّ لها وظيفة أخرى وهي تقديم المؤلف لقارئه من داخل النّص في حد ذاته وليس خارجه كما هي العادة، وبذلك لا يصبح هذا الانتهاك المتعّمد للنّص من طرف مؤلفه مدعاة للاستنكار ولا يعد تشويشا على عملية القراءة بل تصير نوعا من المرافقة الواجبة والاتكاء المحبّب حينما يستدعي القارئ المؤلف فيستفتيه حينما يبدو السارد عاجزا" ويبدو جليا أن هدف الروائي من استحضار ذاته، هو إيهام القارئ بّاستقلال السارد عن ذاته، وبانتفاء التطابق المبدئي بينه وبين المؤلف، من جهة، ونسبية معرفة المؤلف لشخصياته ولمن يتوجه إليهم بالسرد من جهة ثانية"[2]

ليستطرد في النهّاية قائلا ومصرحا" الآن وقد قلت كل هذا فلا يسعني إلاّ أن أترك القارئ يقرأ هذه الرواية، وكلي أمل أنه حين يفعل ذلك ويبلغ خاتمتها، سيعرف أن ما جرى معي لم يكن مجرد خيال أو هلوسات كاتب على حافة الجنون والأكيد أنه سيدرك بنحو لا يقبل الشك سبب رفضي طمس حقيقة روايتي بتلك الجملة التي اعتاد أن يقرأها في مقدمة صفحات رواياتي السابقة: إن كل تشابه بين أحداث وشخصيات هذه القصة مع الواقع مجرد صدفة"[3]

وللتوضيح فإنّ دراستنا للميتاروائي وتحليلاتنا له لم تكن لأجل التقنية في حد ذاتها فالميتاروائي شكل ما بعد حداثي في صناعة الرّواية الجديدة بل ويمكننا عدّه الشكل الأبرز الذي يمكن أن نميز على إثره رواية ما بعد حداثية من غيرها ، ونتحدث هنا محلياّ وعربيّا وليس عالميا فالرواية الغربية قطعت شوطا طويلا في التقدم.

---

[1]– عبد الله أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 170–171.

[2]– المرجع نفسه، ص 171.

[3]– سمير قسيمي، الحالم، ص 15.

بل دراستنا لأشكال الميتاروائي ستكون بوابة مثلى ستوصلنا إلى سؤال ثقافي مهم يتعلّق بالذّات المبدعة تحديدا والتي على ما يبدو استثمرت جميع إمكاناتها التعبيرية لتقدم نفسها الشخصية الأبرز على الإطلاق حتى على حساب النص في كثير من الأحيان، والميتاروائي فضح هذا التّوجه كثيرا وأبان على ذات مبدعة تمتلك العديد من الخصائص مهيمنة، مستبدة، سلطوية، مغرورة، متمكنة، عارفة، ملمة، موسوعية وغيرها.

لنطرح سؤال هل نكتب لنعيد تقديم الذات وتجاربها ؟ أم نكتب تجارب الآخرين ليعيدنا هذا السؤال إلى إشكالية العلاقة بين الكتابة والذّات وهي علاقة معقدة بشكل من الأشكال خصوصا إذا ربطناها بالخصائص النفسيةّ للذات المبدعة وهذا ما سنحلله وفقا لسؤال لما تريد الذات المبدعة أن تسيطر على الكتابة ولما تستخدمها لأجل إظهار نفسها بتلك الطريقة؟

ولعل الموقف الأبرز الذي جعل رواية **الحالم ت**خرج بذاك الشكل وبتلك الطريقة وبذاك العنوان هو ذاك التداخل بين المخطوطة التي كتبها المريض النفسي الذي يتسمى باسم **سمير قسيمي** وأسماء كثيرة عدة شكلت متاهة على حد تعبير الكاتب في مقدمته وبين رواية **الحالم** الحقيقية التي كتبها **سمير قسيمي** نفسه.

وكان هناك حديث عن مريض نفسي وطبيب نفسي كذلك ومستشفى أمراض عقلية وما شابه وكل هذه الشخصيات في النهاية لن تكن إلا شخصيّة الذات المبدعة ذاتها، وتمّ الإشارة إلى مصطلح **الهوس الإبداعي** كمرض يصيب الكتاب لذلك من خلال تتبع ما جاء في المقدمة سنحاول الاستفهام حول اللجوء إلى استعمال هذا المصطلح وما كانت غاية توظيفه وهل ما جاء في المقدمة هو فعلا هوسا إبداعيا؟

يقول "وبحسب ما أتذكر فقد بدأ كل شيء حين رن هاتفي ليلة الرابع والعشرين يناير من السنة التي شرعت فيها في كتابة هذه الرواية "[1]

" لا أدري كم بقيت من الوقت بعدها مذعورا من تطابق ما كتبت وما ادّعى الدكتور رزوق أنه كتاب ألفه أحد مرضاه، لم يكونا يختلفان إلا في أن روايتي موقعة باسمي والأخرى من غير توقيع"[2].

[1]– سمير قسيمي، الحالم، ص 07.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

ونحن نحاول تفسير اللّجوء إلى كتابة المتاهة بهذه الطريقة عن طريق جعل الكتابة مرتبطة بحالة نفسيّة، مرضية نجد أن هذا النوع من التّجريب السردي يعيدنا إلى ما أشيع دوما حول الفن وعلاقته بالأمراض النفسيةّ أو الهوس أو الجنون، وهي أفكار شائعة وتلقى الكثير من الرّواج، ولقد حاولت الرّؤية السردية تأكيدها فعليا حينما خلقت ذاك التطابق بين شخصية الكاتب الحقيقية وبين المريض النفسي الذي كتب روايته نفسها بحذافيرها وتفاصيلها واستدراكاتها حتى، وهي بذلك تصر إصرارا بأنّ الكتابة لا يمكنها أن تنتج إلاّ عن حالة غير طبيعة قد تكون اكتئابا أو جنونا أو أي اضطراب نفسي آخر" لقد وثق العلماء على مدى سنوات عديدة وجود نوع من الارتباط بين الهوس والاكتئاب والإنجازات الخلاقة"[1]

وقد أطلق النص على هذا النوع من المرض الهوس الإبداعي ولم نجد فيما اطلعنا هذه التسمية كما هي بل وجدنا الهوس الاكتئاب ، أو الاكتئاب الهوسي وهما يشيران إلى الأمر ذاته من حيث الاضطرابات والأعراض، لكنّ اختلافهما كائن في أنّ النص قد ربط الهوس بالإبداع وجعله مقصورا عليه وفقط بينما خارج النّص هذا المرض شائع ويصيب الكثير من الناس سواء كانوا مبدعين أو أناسا عاديين ولا يشترط أن يكون كلّ من أصيب بهذا المرض مبدعا "وبناء على المعايير التشخيصية الحالية، يبدو أن معظم الفنانين وكثيرا غيرهم، عانوا واحدا من اضطرابين مزاجيين رئيسيين هما مرض الاكتئاب الهوسي manic– de pressive illnessوالاكتئاب الشديدmajordepression، ومع كون هذين المرضين شائعي الحدوث إلى حد ما وقابلين للمعالجة، فإنهما كثيرا ما يؤديان إلى الموت، وبسبب الاكتئاب الشديد نوبات سوداوية melanchlic حادة، في حين أن الاكتئاب الهوسي، وهو داء جيني وراثي إلى حد بعيد، ينقل المصابين به مرارا من حالات اكتئابية إلى حالات تتسم بنشاط مفرط وشعور بالانشراح، أو حالات يغلب عليها سرعة الاهتياج"[2]

ووفقا للتشخيص الذي أورده المقطع نستطيع أن نفهم حالة المريض النفسي الذي كتب **الحالم** فقد كانت تصيبه نفس الحالة من النّوبات وتقلبّات المزاج وسلوكات عدوانيّة بين فترة وأخرى،

[1]– كي ريدفيلد جاميسون، الإبداع ومرض الاكتئاب الهوسي، مجلة حكمة https.//hekmah.org 2015/10/11

[2]–المرجع نفسه.

يتحدث عنه طبيبه فيقول "تتذكر بالطّبع كم كان عنيفا عند بداية علاجه، اعتقدت في البداية أنّ لعنفه علاقة بمرضه لهذا اعتبرته مصابا بالهذيان، ولكنّني بعدما بدأت معه بعض جلسات العلاج فهمت بأنّ عنفه يظهر في كل مرة يحتاج إلى كتابة شيء ما ويمتنع الممرضون عن إعطائه أقلاما وأوراقا خشية أن يؤذي نفسه بها"[1]

ولا يرتاح هذا المريض إلاّ إذا بدأ في الكتابة وقد أحضروا له حاسوبا ليكتب إبداعاته فكتب الحالم فكان هو الكاتب الكبير صاحب الثّلاثين رواية **ريماس إيمي ساك** الكاتب الغامض الذي لا يعرف أحدا عنه شيئا غير ما كتب والذي يشبه إلى حدّ التّطابق الكاتب **سمير قسيمي**" فلا أحد كان يعرف شيئا عنه غير الكتب التي أصدرها، والتي جعلت منه اسما شائعا رغم نفور الناس منه بسبب انطوائيته ونرجسيته التي يبديها في كل مناسبة تتاح له للتعبير عن نفسه"[2]

لكن لما يلجأ كاتب ما إلى إلصاق إبداعه بالمرض والجنون؟ والتّأصيل إلى هكذا أفكارفنيا رغم أنّها قد تعد هذه العملية تهمة غير محببة للكثيرين ووصمة سيئةّ يوصم بها المبدع بكونه شخصا غير سوي" ومن ثم فإنّ القول بأن مثل هذه الأمراض تقوي عادة الموهبة الفنية إنما يعزز خطأ الأفكار الشائعة حول" العبقري المجنون" والأسوأ من ذلك أن مثل هذا التعميم يقلل انتباهنا لحالة طبيةّ خطيرة جدا، كما أنه، إلى حد ما، يسيء إلى سمعة الأفراد الذين يعملون في ميادين الفنون، وإنه من الخطأ أن نسم أي امرئ متألق تألقا غير عادي ويتمتع بطاقات كبيرة، وبانفعالات حادة وتقلب في المزاج أو بغرابة في الأطوار، بأنه شخص مصاب بالاكتئاب الهوسي"[3]

لكن الذي يروج لهذه الأفكار هنا هو الكاتب ذاته حتىّ أنه يبدو سعيدا ومفتونا بكونه ذاك العبقري المجنون الذي لا أحد مثله، وهذا ما توضحه تلك المقدمة التي تسرف في لفت الانتباه إلى ذاك الكاتب العظيم الذي يندهش من نفسه ويدعونا للاندهاش معه، للكيفية التي حبك بها روايته والتي أصابته هو بالدهشة والرغبة بالصراخ فما بالك بقارئه.

ولعل كتابته للمقدمة وتبريه مما يمكن أن يسمى حقوق الملكية لينسبها إلى ذلك المريض النفسي المبدع الذي أصابه الهوس وهو بذلك يتخلى عنها إلى نفسه، يشي بكل فخر بأنه أنا

[1]– سمير قسيمي، الحالم، ص 33.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[3]– كي ريدفيلد جاميسون، الإبداع ومرض الاكتئاب الهوسي.

الكاتب المجنون العبقري الذي لا أحد يستطيع كتابة رواية كما كتبت أنا الحالم، وأني أنا الواحد المتعدد وأني أنا السائل والسؤال وأنا الكاتب والمكتوب والقارء والمقروء ولا أحد مثلي يكتب رواية تتعقد وتتشابك وتحبك بطريقة خارقة جدا لا تصدر إلا عن عبقري فذ.

ولو لم يكتب تلك المقدمة ويتحدث عن ذاك المريض النفسي ويتحدث عن نوباته وجنونه وكتابة المخطوطة ذاتها، ولم يندهش من هذا الأمر كثيرا ولم يعلّق عليه بتلك الكثرة ولم يكثر من الأسئلة والعجب لكانت الرواية رواية عادية لكاتب يود أن يخيّل سيرته الإبداعيّة فيفعل ذلك كيفما يشاء.

سنتحدث عن الميتاروائي وحضوره ضمن النّص ولقد كان حضوره كثيرا وأحيانا كان بطريقة مزعجة وغير مريحة للقارئ إذ أنّ الذّات المبدعة تتدخل في كل فقرة أو مقطع ولا تترك أي مساحة دون أن تعلق أو تلفت النظر أو تشير إلى أمر ما في المتن أو تتدخل في الهامش أو حتى حدسا لردود أفعال القارئ كي يرد عليها بدوره ويتوقع ما يمكن أن يقال، وحتى الذي لا يمكن أن يتوقع أو يكون.

بالرغم من أن هذه الطريقة قد تعد حوارا بناءا ومسلياّ بين الكاتب والقارئ، وقد تجعل عملية القراءة عمليةّ ممتعة وتزيدها شغفا، لكنها في نظرنا تعد تدخلا مبالغا فيه للذّات المبدعة حتّى وإن تخفّت خلف ساردِيها، فإنها تظل تلك طريقتها في الاستحواذ على النّص سواء بداية أو نهاية أو متنا وكأنها تظهر في شكل المحاور لنفسه أنا الكاتب وأنا القارئ وأنا صاحب العمل ولا شيء سيخرج عن سلطتي هكذا هي رسالته.

يمكن استنتاج بعض الملاحظات حول هذا الشطر من المقدمة وهي كالآتي:

*-المؤلف يستخدم آلية التشويق باستحضار القارئ وحثه على بلوغ الخاتمة ما يبرز السّلطة الممارسة من طرفه على المؤلف ولو رمزيا.، فالميتا روائي هنا يؤسس للكتابة كفاعلية يقتسمها الرّوائي والقارئ معا.

*- الإيهام بواقعية الرواية وأحداثها حيث أن الروائي يصرح أنه لم يطمس حقيقة روايته بعبارته الشهيرة تلك الموجودة في جميع رواياته السابقة" وهنا نرى السارد يخاطب القارئ مباشرة موهما إياه أنه يكتب عملا موضوعيا وليس عملا تخييليا"[1]

يوحي هذا الاستعمال بالرغبة في إزالة الحدود بين الواقعي والمتخيل، بين النّص والواقع، وهذا ما يدل عليه حضوره الاسمي فعلا، لكن توقيع المقدمة كان بعبارة: ذات يوم في مكان ما عبارة فوق الزمان وفوق المكان ما يعزز تقنية الحلم حيث لازمان ولا مكان، الرّواية تؤسس للواقع من كونه عبارة عن حلم، أو تستغيث به هروبا من واقع مرير وبائس.

- سلطة الروائي على النص تبدو بشكل لافت فهو يعيدنا إلى فكرة أنّ الإبداع ملك لصاحبه أولا، إذ يبدو عالما بحيثيات النص وجازما حتى بردة فعل القارئ ويبدو أنه فعل استفزازي وحمل القارئ على ردة فعل مخالفة من جهة ثانية.

كما يمكن إعطاء قراءة للميتا روائي في الحالم وفق ثلاث مستويات :

أولا: مستوى الذات المبدعة

*- إظهار العبقرية الفذة في تقديم اسم "سمير قسيمي" فهو الواحد المتعدد:

سمير قسيمي: الروائي الحقيقي

ريماس إيمي ساك: الروائي العالمي الذي يكتب بالفرنسية وهو اسم سمير قسيمي بالفرنسية معكوسا في المرآة.

المترجم: مترجم أعمال ريماس إلى العربية والكاتب الفاشل الذي يكتب بالعربية

رضا خباد: المريض المجنون الذي انتحل شخصية سمير قسيمي

كمال زروق: الطبيب المعالج الذي يكتب يوميات مريضه

*- هذا الحضور المكثف للروائي يشير إلى نرجسية تتملك الكاتب وإلى فعل تسويقي للذات على اعتبار من كونها ظاهرة في عالم الكتابة الروائية، كما أنّها تستحضر نسق الفحل كأحد منتوجات السّلطة والهيمنة.

[1]-عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 169.

ثانيا: مستوى **المشروع الروائي:**

– يبدو الرّوائي من خلال هذا التوظيف الكثيف لمفاهيم وعمليات وآليات الفعل الكتابي على معرفة تامة بقوانين الكتابة وبفلسفة الكتابة.

– الرغبة دوما في تكسير كل أنماط الكتابة المعتادة لدى الروائي وخلق رؤية مختلفة رؤية مغايرة تعتمد على تفكيك عناصر السرد واللعب المستمر بالنص من خلال تشتيت القارئ تشويقه تخييبه،

–استعراض المهارات حول عالم الرواية ومنه يهدف إلى " خلق قواعد جديدة للإحالة والتلقي والاستجابة، بعدما كانت هذه القوانين تطوق المتلقي، وتحكم قبضتها عليه على نحو تصبح معه قوانين الكتابة في صرامة قوانين الواقع الذي تطمح الرواية إلى أن تأسر ما هو جوهري فيه"[1]

– يبدو الروائي صاحب مشروع كتابي يتماهى فيه الروائي والقارئ والسارد معا، إذ يُظهر الروائي معرفة خاصة بالنقد ويؤكد حضوره ثلاثا مؤلفا بطلا وناقدا حيث يقدم نقدا لأعماله من الداخل." أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج " قصة محكمة البناء" ولكنه أيضا، من خلال إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة"[2]

– كما أن الروائي يؤكد على ألا حدود في الأدب إذ يظهر نصه سيرة ذاتية تارة وتارة رواية وتارة رواية داخل ثلاث روايات على حد تعبيره.

*– لا مقاييس ثابتة تحكم عملية الكتابة فرواياته الأربع كما يقول المؤلف لا تتشابه ويراهن على الإتيان بالمختلف والمتعدد.

ثالثا: مستوى النقد الموجه للواقع:

– يمارس الروائي نقدا على الوضع الواقع المعاش إذ يسائل نظام الحكم بنقدالتّحكم في مصائر العباد من خلال الجمع بين الرّوائي وتحكمه في مصائر شخصياته وتوظيفه لهم وفق ما يريد، و الحاكم العربي الذّي وحده من يملك موهبة القرار، وهو نوع من الكتابة ينتهج النّقد السياسي بالبحث عن أساليب تقريبية تجعل القارئ وجها لوجه مع واقعه وعالمه دون تجميلات.

[1]– عبد الله أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 170.

[2]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 124.

– يقدّم المتعة للقارئ باعتباره غير مرتاح في واقعه، ليقدّم معها تصوّرات لهذا الواقع السّلطوي، الظّالم، غير العادل، مع إبراز شرور الشّخصيّة الجزائريّة التّي تعيش ضمن الهيمنة، مغرورة، أحاديّة، فصاميّة، متعاليّة، نرجسيّة.

– يسائل قضايا الهوية في الجزائر خصوصا مسألة الهوية من خلال الروائي الفاشل الذي يكتب بالعربية والذي يضطر إلى اختيار اسم مستعارو الكتابة بالفرنسيّة كي يلقى القبول والنجاح الذي لا يعترفون به إلا إذا جاءهم من باريس على حدّ تعبيره.

وهنا يثير إشكالات الكتابة في الجزائر حول الكتابة باللغة الفرنسية والكتابة باللغة العربية وما يبدو أنهّ صراع ثقافي أو هوياتي بينهما بالرغم من أن هذا الثراء والتعدد الإبداعي هو قيمة ثقافية أولا وثانيا هذا الثراء هو أمر طبيعي ويليق ببلد غني مثل الجزائر أن تتعدد مصادر إبداعه وتتنوع ، والإشكال الذي تثيره الرواية تحديدا هو تحول هذه النعمة إلى نقمة كبرى بسبب تحولها إلى صراع إيديولوجي بالدرجة الأولى وهذا ما ينتقده النص بشدة.

المطلب الّثاني: الميتاروائي ونسخ عديدة من الذّات

يتشعب سؤال الكتابة عند **سمير قسيمي** فاتحا لنا المجال للتأويل والدراسة فبعد الميتاروائي ندخل لمعالجة تقنية تبدو لأول وهلة تقنية جديدة في الرواية الجزائرية أوقد تكون تقنية غير شائعة كثيرا حتى التسمية لم نجد لها اسما معينا حسب اطلاعنا وهي تقنية إعادة إنتاج المقاطع قد يكون مصطلحا عبرنا عنه نظرا لما لمسناه من تكرير متعمد لمجموعة كبيرة من المقاطع أحيانا تكون قصيرة وأحيانا تتجاوز الصفحات وأحيانا تكون أجزاء بعينها مكررة كما هي داخل النص في حد ذاته مثلما كان الحال في رواية **الحالم** ذات الصفحات العديدة.

ولكن يبدو أنها جزء من أجزاء الميتاروائي الكثيرة فبعد بحثنا تبين أنّ هذا التكرار والذي هو عند الكاتب تقنية متعمدة هو نتيجة لتعدد السّار، دين ولا نعني بها تقنية تعدد الأصوات الشائعة حينما تعطى المساحة السردية لكل شخصية لتعبر عن رؤيتها دون أن تضطر لأن تمر تحت وصاية السارد الحقيقي، وهي كانت حاضرة في رواية ه**لابيل** وكل الشخصيات تحدثت من زاوتها هي على الأحداث نفسها تقريبا، ولكن الأمر يتعلق بتعد الساردين للحكاية ذاتها أي للحكاية

الرئيسية التي تروى بحذافيرها على لسان ساريدين ثلاث أو أربع حسب إمكانية الذات المبدعة ورغبتها في الّتعدد الذي يضمن لها حضورها الدائم حينما تخلق حكايات داخل حكاية واحدة.

ولم يقتصر الأمر على إعادة مقاطع معينة بذاتها وحرفيتها داخل نص واحد بل تعدّاه إلى كتابة نص آخر أي رواية مختلفة ليست سوى رواية أولى فقط تم إضافة بعض المقاطع في البداية والنهاية وتغيير سياق الحكاية فقط، لأجل إتمامها وخلق مجموعة من الشّخوص والفضاء وزمن مختلف مع ربط الثانية مع الأولى كأنها مسلسل درامي في جزئه الثاني والثالث، وهذا ما كان في رواية **الماشاء** آخر إصدارات **سمير قسيمي** والتي كانت تحت عنوان جانبي النسخة الأخيرة من هلابيل، وكما يشير العنوان فإنها الجزء الثاني من رواية **هلابيل**.

إنّ هذا الأمر المعاين يدعونا للتساؤل عن طبيعة هذه التقنية أولا، وعن الجدوى منها وعن غاياتها الفنية ؟ وما الذي يدعو كاتبا ما أن يكتب روايتين هما في الحقيقة رواية واحدة مع بعض الإضافات؟ وما الداعي لإضافة نسخة أخيرة من رواية كان بإمكان هذه النسخة الأخيرة أن تتضمنها رواية هلابيل ؟ أم أنها خصوصية كتابية لديها ما يبررها فنيا ؟ أم أنها نوع من التجريب الخاص بحثا عن التميز؟

كلّ هذه التساؤلات مشروعة وستفتح لنا الطريق كذلك للتّأويل الموضوعي فكل ظاهرة أو تقنية خصوصا إذا كانت تقنية مستحدثة تدعونا لمزيد من التأمل الواعي والدراسة الجادة لأنها تشكل إضافة كبيرة للأدب الجزائري عامة.

بداية هذه التقنية المتحدث عليها وورود المقاطع كما هي معادة بصورة حرفية تدخل ضمن الميتاروائي مبحثنا وكما قلنا سابقا فقد قلنا أنها قد تكون تقنية جديدة ولا اسم لها لكن بعد الدّراسة ا تضح أنها جزء منه والذي نحن بصدد دراسته، ما يبعد حتمية التكرار لأجل الّتكرار وفقط بمعنى أنه فعل متعمد يمشي وفق إرادة قوية من الكاتب في عرض تساؤلاته حول الكتابة بالتفنن في جعل روايته نوعا من اللعّب المشوّق.

وهذا النوع من الكتابة بسماتها يعد أحدى أبرز سمات الرواية ما بعد الحداثية الذي يبدو من خلالها وصول القارئ إلى معنى ما أمرا غير وارد في كثير من الأحيان، ويكون حظ القارئ منها جرعة زائدة من التشويق هذا إن كان القارئ مولعا بهذا النوع من التشويق" وبدلا من أن تكون

الرواية بحثا عن المعنى(في الحياة ذاتها) انتهينا إلى (الرواية – اللّعبة) او الرواية – الأحجية أو الرواية التي تقود القارئ من خلال ما يشبه مدينة معارض تعج بالأوهام والخدع والأضاليل والمرايا المشوهة وفخاخ الأبواب المغلقة التي تنفتح على حين غرة تحت أقدام القارئ"[1]

نعود إلى رواية **الحالم** التي كانت رواية داخل رواية والتكرار الذي كان على مستوى المقاطع كان بسبب تغير الساردين، ولنوضح أكثر فإنّ **الحالم** اعتمدت على السارد المركزي الذي هو عينه الكاتب الحقيقي **سمير قسيمي** واعتمدت كذلك على سارد آخر هو المريض النّفسي الذي يسمي نفسه **ريمي ساك** وعلى الطبيب النّفسي **كمال زروق** الذين يكتبون في الوقت ذاته الرّواية نفسها بسياقات مختلفة فقط خاصة ببعض التفاصيل الصغيرة فحسب، وبذلك يتم الاعتماد على تكرار المقاطع نظرا لتغير السّاردين ليتكون لدينا ثلاث مقاطع متشابهة كانت الجزء الأكبر من مساحة الرواية حيث يتخلى السارد المركزي– أو ما يسميه **رسول محمد رسول** النّاص المركزي –عن دوره الوظيفي لصالح ساردين ثانويين لكن هذه العملية في حد ذاتها ليست سوى لعبة ذكية أو حيلة من حيل هذا السّارد المركزي ومن ورائه المؤلف لتضخيم حضوره النصي ورسم هذا التنويع المدبر له للذات المبدعة.

ففي النهاية هذا الحضور الثلاثي للذات السّاردة يتماهى في أصله مع ذات واحدة ووحيدة هي المؤلف بما انها الساردين الثلاث هم روح المؤلف ذاتها " فبينما سعى الرّوائيون الحداثيون من قبل إلى طمس ساردیهم الرّوائيين منطلقين مباشرة نحو تلمس الوعي وطارحين كل إجراءات تداخلية جانبية، راح روائيو الحقبة ما بعد الحداثية يسعون لفعل العكس: صار السرد تيمة داخل الرواية ذاتها، وبات الكتاب يشعرون أن من الأهمية القصوى الكتابة عن الكتابة ذاتها، والحكي عن الحكي القصصي ذاته"[2]

وإذا كان هذا التّكرار المتعمد في النّصوص تقنية تبغي أن تقول شيئا فما هو نتساءل ؟

وحري بنا كباحثين أن نجد الإجابة فقد يكون السبب من ورائها فقط تحقيق المتعة لقارئه أو إحداث نوع من المفاجأة حينما يكون القارئ منغمسا في الحكاية ويريد أن يعرف ما سيأتي من

[1]– جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، ص 203.

[2]– المرجع نفسه، ص 294.

أحداث وكيف سيكون شكلها، كما أنه يريد أن يصل إلى النهاية وربما كان قد حدس شكلها مسبقا، فإذا به يصطدم بالمقطع ذاته وبالعبارات ذاتها وبالأحداث ذاتها وحتى العبارات والكلمات والعناوين والفواصل هي ذاتها تماما.

ليجد نفسه يقرأ فصولا ثلاثة ممتدة على صفحات كثيرة يفترض أن تكون مختلفة فإذا بها فصل واحد أعيد ثلاثا، ليجد القارئ نفسه قد سقط في فخ الكاتب دون خلاص" جلّ ما ابتغاه الكتاب هو أن يترك القارئ مع توقعاته حول ما يقرأ لينتهي في خاتمة الأمر إلى حالة من الفشل الكامل لتلك التوقعات"[1]وهو نوع من الاستطراد المطول الذي لا طائل منه سوى تخييب القارئ وجعل الحكاية المكتملة التي ينتظرها القارئ مجرد وهم إذ " تظهر الرواية ما بعد الحداثية ميلا واضحا نحو الاستطرادdigressionوجعل الساردين يدورون حول موضوعاتهم كاسرين خلال ذلك انسيابية الحكاية إلى جانب إضافة عناصر جديدة في السرد الروائي تستعصي على التّناغم والانسجام فيما بينها"[2]

وفي ختام بحثنا حول الميتاروائي وتحليلاتنا حوله في مقدورنا أن نطرح سؤالا بالغ الأهمية يخصّ جوهر الفن الروائي أو الغاية التي يتوخاها السرد بما أنه فن كغيره من الفنون، فإذا كان السرد سيدور حول ذاته حول الكاتب والكتاب والعالم الحميمي المحيط به ويتمحور حول فلسفات الكتابة وطرائقها فما الذي سنرجوه من الرواية ؟

وما هي رسالة السّرد في النهاية؟ وماذا ستقدم الرواية للمجتمع وللعالم إذا كانت تجسيدات الميتاروائي العديدة تعني أننا كقراء لن نكون أمام عمل فنّي تخييلي فيه أحداث وشخصيات ومواقف وزمن ومكان وتفاصيل كثيرة عن الإنسان كما تعوّدنا ، بل سنكون أمام كتاب يتحدث عن الكاتب ذاته لكنه ليس سيرة ذاتية بل رواية تتحدث عن كيفية كتابة رواية، ومن الممكن أن تتطرق إلى كل تلك الصعوبات التي تعترض الكاتب أثناء كتابة روايته، وهل القارئ ملزم بقراءة آراء الكاتب حول ما يكتب في حين أنه يرغب في الاستمتاع بقراءة عمل يفترض أنه فني يبعث على الجمال والمتعة؟

[1]– جيسي ماتر، طور الرواية الحديثة، ص 289.

[2]– المرجع نفسه، ص 206.

وإذا تحدثنا عن التزام القارئ بقراءة هذ النوع من الروايات فالأحرى به من وجهة نظرنا أن يتجه لقراءة كتاب نقدي سيشرح له وباستفاضة قوانين وفلسفة الكتابة دون أن ينتظر من الرواية أن تقوم بذلك؟

فهل سيكون ذلك ممتعا؟

أليس ذلك انحرافا عن معنى حقيقة الفن؟

وهو سؤال يستطيع أن يكون حاضرا في ذهن أي قارئ متذوق للرواية أو أي ناقد متخصص في نقد السّرد والرواية كذلك، باعتباره سؤالا جامعا للمهتمين بالرّواية خصوصا أولئك الذين لديهم إيمان خالص بأن الرواية عليها أن تقول أو توصل إلى المعنى، ويصرون كذلك على التزام الرواية بقضايا الإنسان وقضايا المجتمع، هذه الوظيفة الأساسية والتي تعد الوظيفة القارة عبر الزمن والدائمة مهما تغيرت أشكال وتقنيات الكتابة الروائية هذه الأخيرة التي تتجدد بشكل دائم ومستمر، وهذا السؤال قد صاغه الكاتب في كتابه تطور الرواية الحديثة على هذا الشكل" ولكن، أليست هذه المبالغة في المساءلة والاستكشاف مناقضة للغرض من الفن الروائي كله أصلا؟ إذا استحالت الرواية فنا يتمحور حول ذاته لا على المحاكاة، كيف يكون في مقدورها، إذن، الإمساك بزمام العالم الخارجي وإمتاع هؤلاء الذين ليسوا كتابا(ولا تعنيهم الفلسفات الروائية ووجهات النظر الكامنة وراءها)؟ "[1]

إنّ الإشكال الذي تثيره هذه النوعية من الروايات والتي تعتمد على تقنيات الميتاروائي وتجسدها تجسيدا يطغى على البنية الكلية للرواية هو إشكالية المتلقي، بعبارة أخرى لمن توجه هذه الروايات تحديدا؟ ومن هو جمهورها الخاص ؟

إذ تبدو هذه الروايات لوهلة وكأنها كاتب يكتب لنفسه أو كاتب يكتب لكاتب مثله أو كاتب لديه اهتمام ما بانشغالات الكتابة، ولا يبدو على الإطلاق من وجهة نظرنا أنها موجهة لكل القارئين فليس كل القراء مهتمون بما يمكن أن يقوله أي كاتب عن مشاكل الكتابة لديه أو هواجسه أو الصعوبات التي واجهته أثناء الكتابة، إذ تبدو فلسفة الكتابة شغفا بعيدا عن اهتمامات قراء الرواية الذين هم في الغالب متذوقون لا متخصصون حتى تعنيهم تفصيلات كهذه" بحيث إن جاذبية

[1]– جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، ص 289.

العمل الروائي لا تتحقق إلا حين يلمس القارئ تنزيلا تقنيا لتلك القواعد تلافيا في أن يكون منفرا على مستوى الاستجابة القرائية"[1]

إذن هل يكتب **سمير قسيمي** وغيره لأنفسهم عبر الميتاروائي؟ ألا يدور الكتاب بهذا حول أنفسهم وفقط" يمنحنا الميتافكشن بصورة نموجذية ساردين يفكّرون على الدّوام بالطرق التي يمكن لهم بواسطتها إخبارنا بحكاياهم، وقد يكون هؤلاء السّاردون أحيانا هم الكتاب أنفسهم الذين يحاولون كتابة رواية ما ويتأملون على نحو ثابت في المعضلات التي تعترضهم لإنجاز هذه المهمة أو قد يكون الميتافكشن هوسا لحوحا في تلمس السطوة التي تمتلكها الرواية على حيواتنا"[2]

لكن حياتنا من ؟ الكتاب أم القراء؟ أم الجميع؟

وهذه الأسئلة نطبقها على رواية **الحالم** مثلا فهي رواية ممتعة وبها الكثير من التشويق والكثير من الاشتغال التقاني الخاص بالكتابة الجديدة، ولقد استمتعنا مع رحلة الكاتب ومع ساردية الكثر وتعجبنا كما تعجب هو قبلا من هذه المتاهة العجيبة وشممنا رائحة العبقرية واعترفنا بذلك حقا لكننا حين انتهائنا من قراءتها بدا الشّعور وكأننا لم نكن أمام عمل فني اسمه رواية" ينتابنا إحساس عقب انتهائنا من قراءة هذا العمل أن ليس ثمة حقيقة وراء الرواية، وأن الرواية تدور حول زيفها الخاص"[3]

بما أننا نقف على كثير من الاستعراض والإشادة بالقدرة الإبداعية والتمكن الخارق وغير الطبيعي من ملكة الكتابة وتقنياتها، من جهة ثانية ما الذي سأفهمه كقارء عادي من رواية الحالم؟ وهل ستعنيني تلك التفاصيل الكثيرة والدخول من هنا والخروج من هناك حول الرواية التي كان بصدد كتابتها والتي كتبها كذلك ذاك المريض النفسي الذي يتسمى باسمه ويدعي أنه هو؟ هل ستعني هذه التفاصيل شيئا للقارئ العادي المتشوق لقراءة رواية فيها روح الرواية شخصيات أبطال، زمان مكان، مشاعر، أحداث وغيرها ؟

---

[1]– عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2017، ص 99.

[2]– جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، ص 295.

[3]– المرجع نفسه، ص 289.

وسيلقى هذا النّوع من الاستعراض القبول في حالة وحيدة إذا كان القارئ قارئا غير عادي ومهووسا كما الكاتب بفلسفة الاستعراض والمتاهات مثله حينها ستحقق الرواية معناها وستؤكد على معنى قار هو موهبة القدرة أو ما كانت تسمى سابقا العبقرية، لتصير الكتابة هي القدرة على صنع الكتابة وهذه القدرة هي ذات المؤلف تكتب ذاتها في شكل رواية " وراح الكتاب ببساطة يدورون في فلك ذواتهم ويميلون إلى الفعاليات الاستعراضية، وعلى الرغم من احتكامهم إلى الكثير من الحيل المستحدثة لكنها بدت نوعا من التجريب الهادف لإحداث صدمة أو دهشة أو نقل إحساس بشطارة الكاتب وليس أكثر من هذا"[1]

وذلك ما حاولت أن تقوم به رواية **الحالم** إحداث الصّدمة والدّهشة وذاك الإحساس المعبر عنه بعلامات التعجب وفم مفتوح لشطارة الكاتب مرفوقا ربما بعبارات إنّه خارق إنه مبدع يا له من عبقري فذ.

في العمق أبان هذا النّوع من الكتابة عن تجذّر الهيمنة في المجتمع الجزائري والمجتمعات العربيّة، فحتّى الكتابة كحالة فنيّة خضعت دونما إدراك لهذه التّجذّرات السلطويّة ومارست الهيمنة وفق طرقها الخاصّة، لقد تماهت الشّخصيّة السّاردة مع الشّخصيّة الحاكمة العربيّة واتّصفت بصفاتها: أحاديّة، مغرورة، متعاليّة، محبّة للظّهور، تركّز على المتعة،..

المبحث الثّاني: الكتابة والوجود سؤال المطلق وانعكاسات الواقع

تكتسب الأسئلة الوجودية شرعيتها من منبعين اثنين أولهما فردي خاص بالإنسان والأبدي حول وجوده ومصيره منذ الأزل،

وثانيهما الثقافة التي تحاول تفسير هذا الوجود سؤاله وفق منظور ديني عقدي، أو حتى وفق منظور أسطوري شعبي.

لذلك ارتأينا أنّ ينصب موضوع دراستنا هذه حول الطرائق المختلفة أو كيفيات تمثيل سؤال الوجود داخل المدوّنة ممثلاّ في نص" **حب في خريف مائل** وهو نصّ يطرح هذا السؤّال منذ البداية ليؤطر بها رؤية اجتهادية خاصّة حول العالم.

[1]– جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، ص 283

يمكن صياغة إشكالية ننطلق منها في البحث وهي: كيف يحضر السؤال الوجودي في النص الروائي ؟و ماهي تمثّلاته؟ وهل يسعى هذا التمثيل إلى تكريس الثقافة السائدة؟ أم أنه تمثيل ضد وما هي أبعاده الثقافية والاجتماعيّة؟

يمكن اعتبار السؤال الوجودي دون موارية السؤال الأول الذي تنطلق منه الكتابة منذ تاريخ الكتابة الطويل إذ يعد الهاجس الأول لدى جميع الكتاب والمبدعين على حد السواء فهي خلق وطبيعي أن تسأل عن أصل الخلق" سؤال الوجود القلق سؤال مرتبط بلحظة وقوف الذات أمام نفسها للإعتراف، أو للتجاوز، هناك من الكتاب من يقف ليعترف محاولا تطهير الذات، والتخفيف عنها من وطأة الذاكرة. وهناك من يقف للتجاوز لاختراق لحظة الخوف من المجهول، والدخول في المغامرة، مدفوعا برغبة الاكتشاف والتجدد، والتحول من حياة إلى أخرى"[1]

وهو سؤال فلسفي عويص لأنه يبحث في أصل الإنسان وكينونته ولأنه غير مرهون بإجابات شافية أو حتى جازمة لدى الكثير ممن لا يقتنعون بالتفسيرات الدينية واللاّهوتيةا لتي تقدم تفسيرات ذات طبيعة مطلقيّة لمسألة خلق الإنسان حيث " يقترح الدين الأجوبة الأقدر والأقدم والأكثر تشبعا بالاعتقاد عن سؤال معنى الوجود"[2]

وهذا الصنف غالبا ما يمثله الفلاسفة والأدباء والفنّانون عامة باعتبار أنّ الكتابة فعل أو لنقل سؤال دائم التجدد.

وفقا لما سبق نحن نبحث في تجليات الأسئلة الوجوديّة عند **سمير قسيمي** نظرا لما يفرضه هذا السؤال من قوة وحضور لافت داخل المدونة، رغم كونها نصوصا متنوّعة وتبدو شديدة الاختلاف لأول وهلة إذ يفرض سؤال الوجود نفسه كمحرك فاعل لبنية وأحداث الروايات خاصة في رواية حب في خريف مائل والتي تبدو فضاء لكثير من التقاطعات الوجودية:الإنسان والله، والحياة والموت، والقدر، فالّنص هنا تجربة " حول سؤال الحقيقة سواء كانت حقيقة الموجود أم حقيقة الموجود بأسره، وفي اللّحظة نفسها يثار سؤال النص بما هو سؤال تجربة الكتابة في

[1]– محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، الدار العربية ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1 1431هـ– 2010 م، ص 153

[2]– جان غروندان، فلسفة الدين، تر عبد الله المتوكل، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، ط1، 2017، ص 9.

الأساس"[1]وعلى طول مساحة النصوص التي كانت بين أيدينا ظل سؤال الوجود سؤالا جوهريا عند سمير قسيمي وسؤالا إشكاليا بالدرجة الأولى، إذ بدا في حضوره اللاّفت سلطة قهرية تمارس على الكاتب وتفرض فرضا على عملية الكتابة بإلحاح، كما شكل من خلال معايتنا للنصوص بدقة إكراها من إكراهات الكتابة كان على المؤلف أن يخضع له في النهاية.

ولقد كان بمثابة السّؤال الذي يجب أن يطرح لكنه سؤال لن يكتمل مادامت الإجابة وهي سبب اكتماله غائبة أو على الأقل غير يقينية بشكل كبير" إن عدم الاكتمال المحتوم، على أية حال، لا يعيق الإجابة التي هي حركة، وإن كانت بمعنى ما، غيابا للجواب، وعلى العكس من ذلك تماما فإنّ عدم الاكتمال هذا، هو الذي يهبها حقيقة كونها صرخة المستحيل"[2]

كما أنّه هذا السؤال وهو يظهر مجسدا في وعي شخصية من الشخصيات أو متحدثا على لسانها كان يبدو تارة ذاك السؤال الفطري الذي يمكن أن يكون حاضرا في ذهن أي إنسان والذي تجسده العبارات الشائعة من قبيل من نحن ؟ ومن أين أتينا ؟ وإلى أين سنذهب؟ وتارة أخرى كان يظهر في شكل سؤال أكثر عمقا وأكثر إلحاحا على معرفة الإجابة يستند كما سنبين لاحقا إلى فلسفات وأفكار خاصة حول طبيعة الوجود والإنسان.

ويقول **غادامير** عن **هيدغر** وكيفية تصوره للوجود والذي يمكن أن تفيدنا أفكاره في فهم الكيفية التي تم بها توصيف الوجود عند **سمير قسيمي** فيقول" فتساءل عن الكيفية التي يستطيع من خلالها الكائن الإنساني المتناهي، والضعيف –الكائن الميت– إدراك ذاته في كينونته رغم زمانيتها، أي كيف يخبر كينونته لا بوصفها فقدانا ، أو خللا، أو مجرد رحلة حج يرتحل فيها أبناء الأرض خلال الحياة نحو مشاركة في أبدية المقدس، بل بوصفها سمة تميز الكائن الإنساني"[3]

وهنا نكون أمام تمثيلات شتى لهذا الموضوع سنحاول رصدها من خلال تحليلاتنا قصد الرّكون إلى خلفيات معينة يكون قد استند إليها الكاتب أوقد يكون استند إليها فعلا في معالجته لهذه الإشكاليّة، ولنعرف أيضا أصالة أفكاره من عدمها أي الكيفية التي تم بها تحويل السؤال الفلسفي

---

[1]–حسام نايل، دروس التفكيك الإنسان والعدمية في الأدب المعاصر، التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2014، ص19.

[2]– جورج باتاي، نظرية الدين، تر: محمد علي اليوسفي.

[3]– هانز جورج غادامار، طرق هايدغر، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، كانون الثاني، 2007، ص 56.

الممثل في سؤال الوجود إلى سؤال ثقافي بحت وفق الرؤية التي يتبناها الكاتب ، خاصة أن كتابات سمير قسيمي قد أفردت رواية كاملة وبحجمها الكبير لمعالجة القضايا الوجودية وهذا ما يعد ظاهرة أو لنقل تجريبا مختلفا في السرد الجزائري وجب الوقوف عنده لمعاينته عن كثب" والمتأمّل في التّجربة، يلاحظ جنوح الكاتب إلى توظيف المقولات الفلسفيّة المرتبطة بأسئلة ذات طابع ميتافيزيقي وجودي، مثل سؤال الموت والوجود والمصير وما إلى ذلك، ممّا نعتبره من الأسئلة الجديدة على مستوى النّص الرّوائي الجزائري المكتوب باللّغة العربيّة، ذلك، لأنّ الرّواية الجزائريّة العربيّة ارتبطت أسئلتها في مرحلة التّأسيس، كما هو معروف بأسئلة عابرة، بعضها نتاج الخطاب السّائد المهيمن، بينما تناست أسئلة الإنسان العميقة، تلك التّي وقفت عليها الرّواية العربيّة مبكّرا"[1]

لا يخفى على أحد أثر تلك الظروف المتعددة التي تحيط بعملية إنتاج النصوص مهما كان نوعها ففي النهاية النصوص لا تنتج من فراغ ولا تنزل من السماء كذلك، ومن هنا تلعب الثقافة دورا بارزا في ظهور النص بهذا الشكل أو ذاك دون أن ننسى تأثيرها القوي في عملية تشكل المعنى أو توجيه مساره نحو توجه محدد حيث نكون أمام مجموعة كبيرة من السياقات يمكن أن نسميها بسياقات إنتاج النصوص التي لا يرتكز دورها في توجيه عملية الكتابة فقط بل يمتد أثرها بعيدا نحو طرف تاني يدعى المؤول في تفكيك خطاب الثقافة والنص المنتمي إلى تلك الثقافة معا

وسؤال الوجود في النهاية ليس سؤالا فلسفيا وفقط وليس سؤالا إنسانيا موحدا وحسب، بل هو سؤال لا يتولد إلا بالظروف الثقافية التي غالبا ما تتحكم فيها الأديان والوعي الجمعي والخصوصية المحلية لكل ثقافة، وهذه الظروف الثقافية أو ما أسميناها السياقات الخاصة هي التي ستحدد شكل سؤال الوجود سرديا.

فهل هو تمثيل خاص ذو طبيعة مختلفة ؟ تنطلق أساسا من روح الكاتب ومواقفه أم أنه تمثيل اعتيادي وأسئلة تطرح في كل زمان ومكان بالطريقة ذاتها وسط الكتاب أو وسط العوام بالتعبير التراثي لا يحمل في طياته إلا رغبة ملحة في التخلص من إلحاح الأسئلة الوجودية لتكون الكتابة في هذه الحالة الوسيلة المثلى للخلاص ؟

---

[1]– المجلّة الثّقافية الجزائريّة، قراءة في تجربة سمير قسيمي الرّوائيّة: وسؤال الوجود، يوم 2019/02/04م، https://thakafamag.com.

فهل كان **سمير قسيمي** عن طريق سؤال الوجود يزيح عنه هما فكريا مؤرقا؟ أم أنها تجربة فريدة من التأمل والبحث جسدتها الكتابة في حد ذاتها ؟ وهل يمكن لهذه الأسئلة حول الوجود أن تكون واجهة فقط من أجل الولوج إلى العالم اليومي للإنسان وسط واقعه ومقاربة همومه من هذا الجانب ؟ خصوصا إذا كانت هذه الأسئلة في حد ذاتها تطرح أكثر ما تطرح أثناء المعاناة في محاولة لتفسيرها على شاكلة لما أتألم؟ لما كل هذه المعاناة في حياتي؟ ولما أنا تحديدا؟ ولما الآخرون سعداء ويحظون بحياة سعيدة وأنا لا؟ هل هو القدر؟ أم اختياراتنا هي المسؤولة عن شكل حياتنا أوليس الاختيار هو قدر أيضا مكتوب سلفا؟

وهذه الأسئلة وغيرها ستفتح لنا المجال لأن نقف على مختلف تمظهرات هذه الأسئلة في شكلها البسيط والمعقد بالدراسة والتحليل، لنصوغ منها ظواهر تقربنا من عالم سمير قسيمي بشكل جلي فسمير قسيمي هنا قائل " والقائل ليس قادرا دائما على التحكم في كل نوايا أدوات التعبير عنده ، إن سياقات الكلمات والألوان، والأشكال أيضا أوسع دائما من قصده "[1]

وهنا سنكون قادرين على امتلاك نوايا تأويلية أخرى تخلق دوما من تجربة سمير قسيمي. خاصة إذا اعتبرنا "**نص حب في خريف**" مائل لوحة وجودية بامتياز، وليست مجرد نصّ وحسب، في صفحاته التي تفوق المئتي صفحة يبدو نص حب في خريف مائل نصا يروي حكاية آدم منذ نزوله الأرض حتى هذه اللحظة، وعن معنى وجوده لما أتى ولما سيذهب؟

في ليلة عيد ميلاده الخامسة والثمانين يطرح الشيخ نور الدين علاقة الحياة بالموت ومعنى الحياة ومعنى الانتظار ومعنى البداية والنهاية ، ليتواصل النقاش ثنائيا بعد لقائه صدفة ولا شيء – يحدث دون سبب– حسبه مع قاسم الرجل الستيني الذي يفضي إليه بحكايته ليقرر بعدها اتخاذ القرار قرار الموت بيده لننتقل بين حكايات سردية تعيد لنا تقديم الوجود وفق رؤية إنسانية تقيم الوجود من خلال عيون هذا الكائن وحده " حيث عبر من خلال الحكي عن التخيل الإنساني

[1]– السعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، محاضرات مركز دراسات الدكتوراه رقم 06، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط 1، 1432هـ– 2011م، ص 7.

البشري لقضية مهمة لدى البشر جميعا بعيدا عن التصورات الكبرى التي ترفض حتى مجرد الإدلاء بتفصيلات مغايرة لما جاءت به"[1]

وسنحاول ترصد فعل التمثيل وكيفية تجليه داخل بنية النص عن طريق تسليط الضوء على الثنائيات المتعددة والتي ارتسمت من خلالها هواجس الإنسان الوجوديّة.

المطلب الأوّل : الله والحيرة ومنابع ا لشكّ

تعد قضية الألوهة قضية شديدة الأهمية فيا يتعلق بأسئلة الوجود،لأنها قضية معقدة ومتشابكة وتتجاذبها الكثير من المرجعيات لتكون محل صراع فكري دائم بين ثنائيات متعددة يبدو في أحايين كثيرة صراعا ممتدا إلى ما لا نهاية عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، من قبيل الإيمان والإلحاد الحرية والجبر و غيرها، ثنائيات تمثل في جوهرها رغم تعارضها الواضح- هاجس الإنسان في البحث عن أصله الأول، كما أن هذه الرغبة في معرفة من نحن ؟ ومن أين أتينا؟ تشكل بداية المعرفة وفي اعتقادنا لو كنا نعرف الإجابة الكلية حول هذه الأسئلة لصار وجود الإنسان وجودا باهتا ولاختزلت جميع الأسئلة على الأرض.

ونلفت النظر إلى أنّ مناقشة قضية كالألوهة ومقاربتها سرديا هي مناقشة صعبة لأنها تناقش المقدس" ومن أحكام المقدس ومنطقه أنه يتعين احترامه بإطلاق والانحصار عن مساءلته أو مناقشته أو الدخول في سجال"[2]، ذلك أن المقدس صعب لا لذاته ولكن لتغلغله بعيدا في وعي الشخصية المؤمنة ولا يستطيع النظر إليه مفصولا عنها البتة.

إنّ علاقة التماهي والاتصال هي ما يجمع المقدس مع الشخصية المؤمنة في الأصل" المقدس يدخل في البنية النفسية والعضوية للاعتقاد والمعتقد، أي في العقل المعرفي وفي العقل الوجداني أو الشخصية الوجدانية للمعتقد، فجملة المشاعر العاطفية والانفعالية والوجودية التي تقترن في شخص المؤمن لا تنفصل إطلاقا عن ذات المعتقد نفسه"[3]

---

[1]- غيضان السيد علي، المعاد الأخروي في السماء السابعة ومناهضة المقدس في السرديات الكبرى، المقدس والسرديات الكبرى، مؤمنون بلا حدود، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنة، 18 أكتوبر 2016م، ص 106.

[2]- فهمي جدعان، المقدس والحرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص 23.

[3]- المرجع نفسه، ص 30.

هذا الأمر يجعل الشخصية المؤمنة تشعر بأنها مهددة من خلال حساسيتها اتجاه المساس بحرمة هذا المقدس.

من جهة أخرى قد تظهر قضية الألوهة قضية محسومة قطعا ولم يعد للإنسان المعاصر ما يقوله فيها نظرا لأنّها قضية قديمة جدا تمتد إلى اللّحظة التي نزل فيها آدم إلى الأرض، ولأنها قضية بدأت مع خلق الإنسان وبعدها استمرت ورافقت التطور الفكري للإنسان حتى ظهور الأديان وما بعدها فكل شيء صار بينا، فمن شاء أن يؤمن فليؤمن ومن شاء أن يكفر فليفعل ذلك أيضا، إذ يبدو أن هذا المنطق هو الذي يسير العقلية المعاصرة بالنسبة للإيمان، لكن هذه البساطة التي طرحنا بها فكرة الإيمان هنا لا تبدو هي الفكرة الأصوب لأنها يبدو أنها مازالت هذه القضية هي القضية الأعقد بالنسبة للإنسان وسنرى ذلك من خلال بعض المقاطع.

تمتد الألوهة عند **سمير قسيمي** لتشكل خيوطا متشابكة تتأرجح بين الشك والإيمان الممزوج بحيرة وجودية شديدة معرضة بذلك جميع الثنائيات المتضادة من قبيل الخير والشر، الله الإنسان، الحياة الموت، الجبر والحرية إلى المساءلة والشك حتى التضعضع أحيانا، وأحيانا تتلبس صفة اللايقين واللإيمان لتصل حتى موقف الإلحاد بشكله الصريح ، كما أنّ هذه التيمة تتخذ في أحايين كثيرة صورة الحقيقة الصوفية بأبعادها ودلالاتها المختلفة والتي تشير إليها الحمولات المصطلحية للمعجم الصوفي المستعمل هنا.

نحن هنا لا ندرس مواقف إيديولوجية أسقطناها على الكاتب أو على النصوص قسرا، ولكن كل ما نقوله وما سنورده هو مستنبط من هذه النّصوص المطروحة بين أيدينا لمناقشتها كما أن هذه المواقف حول هذه القضية بالتحديد في الحقيقة لا تهمنا في حد ذاتها ولن تكون خاضعة لأي أحكا موالتي بإمكانها أن تخرجنا عن دائرة الموضوعية التي هي أهم مزات العمل الأكاديمي بقدر ما يهمنا التأويل الذي بإمكاننا أن نصل إليه، والذي يحيلنا على معرفة أبعاد تمثيل هذه الظاهرة بشكل أوضح سواء اجتماعيا أو ثقافيا.

وتمتد هذه المواقع لتتوزع على شخصيات الروايات باختلاف تصنيفها وصورها وهذا ما سنحلله موقفا موقفا لتبيان ماهيتها بدقة، لأنّ غنى المدونة بالأسئلة الوجودية أدى بشكل بين إلى

غنى على مستوى المواقف التي تظهر على لسان إحدى الشخصيات في حدث أو حوار روائي معين.

المطلب الثاني: الموقف الإيماني

يعزز الإيمان بالله الكثير من الشخصيات ويملأ عالمهم الخاص، حيث يبدو الإيمان موقفا أثيرا وقويا وطبيعيا لديهم إن- صح القول- طبيعيا لأنه يمثل الموقف الذي من المفترض أن تتتبناه الغالبية في المجتمع العربي والإسلامي والجزائري بما أن المدونات تنطلق كلها من عمق مجتمع الجزائر بالتحديد.

ويظهر الموقف الإيماني جليا في المخاطبات والمحاورات بين الشخوص، ولعل هذا الإيمان يتجسد كثيرا في مواقف الحزن، والفرح، والألم، ليكون هذا الشعور مسكن كل المشاعر السيئة والسبب في كل المشاعر الإيجابية، ومنه يتم تفسير مختلف الحوادث والأفعال والمواقف التي تعترض حياة الإنسان سواء في نفسه أو في العالم المرتبط به، ومنه تنبع نظرة شاملة حول الحياة يؤطرها الإيمان على أساس أنه المانح لشعور الرضا والتقبل والقبول بتصاريف القدر.

أظهرت النّصوص أن الإيمان هو الشعور الخفي الذي ينظم العوالم الداخلية للإنسان والذي ينظم بدوره العالم الخارجي له والمحيط به أيا كان هذا الإنسان، عجوز، شيخ، شاب، امرأة، رجل، ومهما كانت حالتهم ووضعيتهم الاجتماعية إذ يبدو معجمهم الملفوظ معجما مشبعا بمعاني الألوهة في تجلياتها المختلفة.

كما يمكن تفسير هذا الحضور لا إلى الإيمان بمعناه الحرفي ولكن بفعل العادات الكلامية أي التعود على عبارات دالة وشائعة وترد دائما على ألسنتنا دونما إحساس أو قصد، من مثل: رحمه الله، بارك الله فيك، يا الله ، وغيرها، وهذه الأشكال من ألفاظ الألوهة تشكل جزءا مهما من القاموس التلفظي للشخصيات وهي تنطلق أكيد من خلفياتنا الدينية والعقدية بالأساس.

كما أن هذا الإيمان الساذج أو الإيمان غير المتفلسف، لا يبدو مجرد كلمات متراصة كرستها العادة فقط بقدر ما يشكل موقفا قويا يشكل في أغلبه قناعة غير قابلة للنقاش،

هذا فيما يتعلق بالشخصيات الأخرى دون الشخصيات البطلة أو الساردة التي تتولى عملية الحكي، فهي على العكس من ذلك تبرز في خطابها الأسئلة واعتماد الشك حول هذه القضايا

بشكل ملح ، وهنا تتماهى في كثير من الأحيان مع شخصية الكاتب الحقيقية حيث تبدو هذه الآراء العديدة حول مسائل الوجود آراء متبناة عن وعي تم توزيعها على الشخصيات الفاعلة داخل النصوص، والتي كان وعيها وعيا متشككا في الغالب موجها ضد سلطة المسلمات، لنكون أمام صراع وجودي مجسدا في صراع تلك المسلمات تحديدا.

جاء في هلابيل "أدركت ساعتها أن شغفي لم يمت...يظهر حين أحتاجه ويختفي حين أكذب على نفسي وأوهمها ألا حاجة لها به. تماما مثل الله في ذواتنا، نعلم أنه فينا...حولنا.. معنا، فنستجديه كلما ألمت بنا أي مصيبة، ثم إذا فرجت نتناءى عنه، ونزعم أننا مثله، وحين يتمنع عنا التأله، نشطبه من حياتنا صارخين بلا صوت" مات الله.. مات الله"، حتى إذا صدى الصوت في داخلنا، حاصره اليقين الذي نسره، خجلا من ضآلتنا، لنرضخ بحقيقة أنه حيّ"[1]

المقطع الذي بين أيدينا يطرح قضية الإيمان من زاوية نظر أخرى أو على الأقل زاوية نظر مختلفة لأنها لا تجعل قضية الإيمان قضية مفروغا منها ومحتومة بل تطرحه من خلال وضعية شعورية ازدواجية تحدث داخل كل نفس بشرية حينما يترسم الإيمان بالله كثيرا داخلنا في ساعات المصائب والأحزان، ويتجلى ذلك جليا عن طريق التوسل والدعاء والترجي والبكاء، لأن كل هذه الأفعال تنطلق من شعور الضعف الإنساني الذي يعتري البشر في حالات المصائب والذي يتطلب الإقرار بقوة عظمى أكبر منا متجسدة في الله.

لكن الإشكال يطرح في حالة الزوال زوال المصيبة حينما يتلاشى هذا الإيمان فجأة بزوال المصيبة بزوال دواعي الإيمان، بزوال الضعف واليأس وحالة العجز الذي تشيعها المصائب في الإنسان، وهذه الحالة تغنيه عن الله بل يطمع هو أن يتقمص حالة التأله في حد ذاتها، ونتساءل دوما علام يبحث الإنسان عن التأله على الدوام وهو لا يستطيع أن يحافظ على نفسه أكثر من سنين معدودات على هذه الأرض؟ أم هو الحنين إلى الأصل الأول الأصل الإلهي الذي خلق منه وإليه يعود؟

ومن الجدير بالذكر أن الإيمان وفق هذه الزاوية يقدم من كونه شعورا قابلا للمراوحة وشعورا غير ثابت على الدوام، ومرتبطا إلى حدّ كبير بانفعالات النفس المتقلبة، والإيمان بهذه الطريقة ليس

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 116– 117.

قانونا ثابتا يفرض على النفس البشرية فرضا بقدر ما هو حالة شعورية داخلية تتساوق مع الطبيعة البشرية الخالصة وتتناغم معها، وبهذا الطرح ينتفي مفهوم الإيمان الصارم الذي يتم النظر إليه باعتباره قانونا مفروضا من الخارج لا من الداخل كما يفترض أن يكون، وهو بذلك ليس مجموعة من القوانين والقوالب المشتركة الخاضعة لنظام الوعي الجمعي، بل هو حالة فردية تخلق من تجربة كلّ إنسان على حدى ومن رسالته على هذه الأرض.

وهنا تطرح فكرة موت الإله الشهيرة **لنيتشه** حينما تستحضر باللفظ المباشر مات الإله.. مات الإله ويعيد تكرارها تباعا، وهي فكرة لا تستحضر بالمعنى النيتشوي الخالص وإنما غايتها مزدوجة النفي والإثبات معا: فالله منفي ومثبت فينا لا لذاته وإنما لقصور فهمنا له فالنفي والإثبات مفهومان مرتبطان بالوعي البشري لا بالمعطى الألوهي، وإن هذه الفكرة تشير إلى أنّ الجميل في مفهوم الله أنه مفهوم قادر على جمع كل تلك الاحتمالات دفعة واحدة وأن السحر فيه أنه غير قابل للتعيين بأي صفة وإن التعيين الذي بإمكان النفس البشرية أن تعاينه هو تعيين إنساني لا إلهي، وها هي فكرة الله تراوح نفسها منذ الأزل بين النفي والإثبات دون أن يغير ذلك من ماهيتها وكينونتها اللانهائية شيئا.

يقول السارد في **تصريح بضياع**" يا إلهي ما الذي اقترفته حتى تجزيني بعدالتهم، حتى تعاقبني بعدلهم؟ أنّني لم أقم لك صلاة قط، أم لأنني لم أصم يوما؟ ربما يا إلهي لم أصلّ، ولم أصم، ولكني بلغت ما أمرتنا به، خشيتك، أحببتك حتى صرت مني كما تحب فثملت بحبك يا إلهي وصحوت بخشيتك، فما جدوى تلك الحركات وما غاية ذلك الجوع؟.. أليس ذلك لنكون لك مثلما تشاء"[1]

يقترح لنا المقطع مفهوما للإيمان بالله مرتبط بالأساس في العلاقة المباشرة بين النفسية المؤمنة والله، مع نفي جميع الحوائل التي تجعل تجسد تلك العلاقة بتلك المواصفات أمرا غير ممكن، والحوائل هنا تتمثل في العبادات كالصلاة والصوم والتي تقرن في الغالب بمفهومنا للإيمان، بل لا يقتصر دورها فقط على إشارتها لله فينا فحسب، بل تعد مقياسا اجتماعيا جيدا تقاس به درجة

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 65.

إيمان أحدهم أو عدمها، وهي نظرة تحاول أن تفصل بين الشعائر الدينية والإيمان بالله كون الشعائر أمرا مكملا للإيمان بالله التي هي الفكرة الأصل.

لكن ابتهالات السّارد المتعب والتي بدت مقرونة بكثير من العتاب تجعل هذه الطريقة في الإيمان غير يقينية بالشكل الكامل، وإلا كيف يوجه الخطاب لله بطريقة ألأنّي لم أصل؟ الأنّي لم أصم؟ فقد كان الخطاب استعطافياً وتشكيكيّا في الوقت ذاته من نجاعة تلك الطريقة المتبعة في الإيمان بالله دون الحاجة إلى القيام بطقوس العبادة. وبدا السّارد غير متيقن بالشكل الكامل من جدوى إيمانه حتى وإن بدا إيمانه بالله ذو صبغة صوفيةّ فنائيةّ دلت عليه ملفوظاته خير دليل.

ولكن الشيء الأكيد هو أنّ الإيمان بالله يستمر في البدو في شكل الشعور غير القابل للإمساك به إذ يبدو أن لا تعريف له على الإطلاق، ولا هو حالة واحدة يمكن تشريحها وتحليلها وتحديدها أساسا بل هو ذاك الشعور الحاضر الغائب معا، المحدّد وغير القابل للتحديد في آن معا.

من المقاطع التي رأيناها ومقاطع أخرى مشابهة نلاحظ أنّ الإيمان بالله كمفهوم كان قد صور وفق زوايا نظر عبرت عنها الشخصيات كلا وفق حالتها النفسية والاجتماعية ووفق المواقف الخاصة التي وجدت فيها، لكنها بشكل عام كانت قد حملت شكلا معينا لمفهوم الإيمان جسد الرؤية الفنية التي طرحتها النصوص والتي حاولت من خلالها أن تعرف الإيمان بالله وفق هذه الصفات:

-الإيمان بالله هو شعور داخلي بالأساس

-وهو حالة داخلية مرتبطة بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس المتقلبة للنفسية

-غير ثابت، غير محدد بقالب ما، غير علمي، قابل للمتناقضات: يعلو/ينزل، يبدو/يختفي، يسكن/يضطرب، يخفت/ يتوهج.

-مناف للإيمان بالله الذي تقترحه الأديان.

-غير مرتبط بقوانين وأدلة عقلية

المطلب الثّالث: الموقف الإلحادي:

يصف **عبد الرحمان بدوي** الإلحاد في كتابه من تاريخ الإلحاد في الإسلام فيقول" ذلك أن الإلحاد نتيجة لازمة لحالة النفس التي استنفدت كل إمكانياتها الدينية، فلم يعد في وسعها بعد أن تؤمن"[1]

حاولنا في هذا المطلب مباحثة فكرة الإلحاد من خلال كونها الموقف المضادّ للموقف الإيماني لفكرة الألوهة، وسنخصص لها جزءا مهما من تحليلاتنا كي نستوفي فكرة الألوهة حقها بما أنها كانت فكرة قارّة تبناها السرد بكثير من التفصيل، وسندرس هذه النفس التي لم يعد في وسعها بعد أن تؤمن. ولما صار في إمكانها ألا تؤمن؟

متسائلين في هذا المقام عن الكيفية التي اتبعتها الكتابة في تمثيل هذا الموقف فهل كان الموقف السّردي حيالها موقفا صريحا وجريئا سماها بمسمياتها ؟ أم أنها اتبعت أسلوب المراوغة والدوران حولها دون أن تقف على حقيقتها فعلا؟ أم كانت مجرد هواجس وجوديةّ كانت كامنة في النفس فحررتها الكتابة فحسب؟

فهل جسدت الروايات النفس التي لم يعد في وسعها أن تؤمن فعلا؟ أم أنها جسدت النفس التي تؤمن حقا لكنها تخضع إيمانها لمنطق السؤال والعقل؟ أم أنها جسدت نفس الحيرة التي لا تدري هل في وسعها أن تؤمن؟ أم هل في وسعها ألا تؤمن؟ إذ أن الإيمان واللإيمان هما موقفان ينطلقان من فكرتين اثنتين الإثبات والنفي إما الإيمان بالوجود وإما نفي الوجود" إن الله هو سبب وجود شيء بدل لا شيء، هو حالة إمكانية وجود أي كيان مهما كان، ولكن بما أنه هو نفسه ليس كائنا، لا ينبغي اعتباره أحد تلك الأشياء"[2]

ففي مقاربة تربط الألوهي بالسياسي يقول السارد في **حب في خريف مائل**"بالطبع جازف حين أسند البطولة لرجل كسيح لا يتكلم ولا يراه الناس، ولكنّها مجازفة تستحق ليثبت للعالم أن الفشل كلمة شطبها منذ أمد من قاموسه، الفكرة واضحة وكافية لتنجح لأنها فكرة لصيقة بالإيمان لاغير، كلنا نؤمن بالله رغم أننا لا نراه ولا يكلمنا، نؤمن بكتبه وموقنون أنها من عنده رغم أننا لم نشهده

[1]– عبد الرحمان بدوي، من تاريخ الإلحاد في الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، ط2، 1993م، ط1، 1945م، ص 07.

[2]– تيري إيغلتون، العقل والإيمان والثورة، تأملات في مناظرة حول الله، تر: أسامة منزلجي، دار المدى، بغداد، ط 1، 2017، ص 21.

يكتبها أو يقرؤها، نؤمن أنه الأفضل رغم أننا لا نجد طريقة لنقارنه والأهم نؤمن إيمانا راسخا أن لا إله سواه يمكن أن يمنحنا الخلاص، وكالله قرر المخرج أن يكون بطله فلم لا نؤمن بأنه بطلنا حتى وإن لم يظهر لنا لنراه؟.."[1]

يتوسل من هذا المقطع النّقد السياسي أكثر من توسله مناقشة مفهوم الإيمان، وقد وقفنا على مقاطع كهذه تطرح الشيء لا لذاته بل من أجل جعله واجهة يتسرّب منها الموقف من المنظومة السياسيّة كان ذلك في تمثيل صورة الأب مثلا، وقد رأينا تلك المزاوجة بين كلا من الأب– الحاكم– الله ممثلة في جوهرها ثلاثية السلطة، لكنّ الإقرار– هنا– بأن الغاية الوحيدة من المقطع هي نقد صنوف الهيمنة التي يقترحها مفهوم الحاكم ومفهوم الإله تبدو غير كافية، إذ أنّ المقطع يتشكّك في مفهوم الإله في حد ذاته حينما يجعل مفهوم الإيمان به مرتبطا بمجموعة من الأدلة المنطقيةّ والتي يوردها تباعا إذ تجعل من الأيمان مفهوما عميانيا وغير منوط ببراهين مقنعة ولنتتبعها كما وردت:

نؤمن بالله رغم أننا لا نراه ولا يكلمنا.

نؤمن بكتبه ومتيقنون منها بالرغم أننا لم نشهده يكتبها أو يقرؤها.

نؤمن أنه الأفضل رغم أننا نفتقد لطريقة تمكننا من مقارنته

نؤمن ألا إله غيره يمكن أن يمنحنا الخلاص

هي أدلة ليس فيها ما يختلف عن أدلة الإنسان المتشكك القديم من شيء، والتي عبرّت عنها الكتب السماوية بدوال مشابهة، ما يجعل فكرة الاإيمان فكرة لم تتجدد بعد، فشخصية الإنسان الملحد هنا أو المتشككة والتي تمثّلت في الشخصية السّاردة لم تتجاوز الأدلة البصرية القديمة ولم تسع لخلق أدلة يمكن وصفها بالجديدة تتواءم مع طريقة تفكير الشخصية الملحدة في العالم المعاصر اليوم، إنّ السعي نحو إثبات لا منطقية الفكرة فكرة الإيمان بالله لم تتجاوز إمكانية الرؤية بالعين المجردة، ولم تخلق لنا زوايا نظر مغايرة يمكن أن تفكك بها فكرة الإيمان بالله بعيدا عن اجترارات الأدلة القديمة لا باعتبارها فكرة وجودية فحسب بل بكونها معتقدا في الأساس.

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 158– 159.

نورد تباعا بعض الشواهد النصيّة الدالة، جاء على لسان بطل **حب في خريف مائل**" لا شيء يبدو قادرا أن يملأ الفراغ الذي في كل يوم يحتل مساحات جديدة فينا لا شيء ولا أحد... حتى الله"[1]

يقول السّارد متحدثا على لسان **عبد الله طرشي**"ومع أنه أعتاد أن يقول لنفسه وأصحابه أنه ملحد، إلا أنه بينه وبين نفسه كان يشعر بالخواء، فلطالما آمن عبد الله بأن الإنسان بقدر ما يبتعد عن الدين وينأى عن الله بقدر ما يزداد طوله ليبلغ آفاقا من التفكير ما كان ليبلغها لو كان مؤمنا، إلا أن المفارقة أنه كلما أزداد طولا ازداد الفراغ في داخله، تماما كقصب البانبو الذي لن يهلكه في النهاية إلا الفراغ الذي سمح له بالحياة والنمو ذات يوم"[2]

إنّ فكرة الإلحاد في المقطع الأول تناقش انطلاقا من فكرة ثانية وهي فكرة الفراغ، فالشخصية تبدو غير قادرة على استيعاب المفاهيم العليا نظرا لحالتا النفسية المتأزمة التي وصفت بالفراغ، هذا الأخير الذي يعد المانع الأكبر في تقبل الإيمان بالله باعتباره فعالية علاجيّة بإمكانها أن تحرر الشخصية من فراغها المرير، والذي بفضله لم تعد قادرة على استيعاب أي شيء حتى الله، وو الموقف إذا ما حللناه وفق منطق النفي والإثبات فإنه سيكون لا محالة موقفا إلحاديا منكرا في أصله، ولكنّنا إذا ما غيرنا زاوية النظر ونظرنا إلى الموقف انطلاقا من الحالة النفسيّة للشخصية المتحدثة فإنّ الحكم عليه سيكون حكما مركزا على لحظة القول ذاتها، إذ أنّ شعور الإيمان يختفي انطلاقا من شعور اليأس، القهر، التّهميش، الضّجر، الانتظار لدى الشخصية، إذ أنّ الموقف الإلحادي عندها بدا لحظيّا وصادرا عن شخصية "غاضبة من الوضع" في الأساس، والشخصية الغاضبة لا تستسيغ في الغالب خطاب المفاهيم العليا والأخلاق والقيم.

ويظهر الموقف الإلحادي عند هذه الشّخصية موقفا داخلياّ معبرا عن حالة شعوريّة غير مريحة مثله مثل الإيمان الذي عالجناه سابقا، ما يجعلهما في الأخير الإلحاد والإيمان معا حالتان شعوريتان داخليتان تعبران عن لا سكونية الذات الإنسانية.

---

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف، مائل، ص.13

[2]– المرجع نفسه، ص 98.

أما في المقطع الثاني مع شخصية **عبد الله طرشي** فإننا سنعاين الموقف الإلحادي من خلال مفهوم آخر وهو الخواء الذي ارتبط مع الشخصية انطلاقا من كونها تحمل وصف" ملحد"، والشخصية هنا تصف نفسها بالملحدة انطلاقا من قناعاتها الفكرية وموقفها من الدين المستحوذ على الله، لكن المفارقة التي تحدث على لسان الشخصية ذاتها هي أن هذا الخواء جاء نتيجة الإلحاد في حد ذاته والتي تحدثت عنه متعجبة، وعند هذه المفارقة تحديدا يتهاوى مفهوم الإلحاد تلقائية وحديث **عبد الله طرشي** بتلك الدوال تحديدا يجعل الإلحاد باعتباره موقفا متبنى طواعية من ذات الشخصية والذي كان يتماشى مع قناعاتها الفكريّة هذه القناعات التي جعلته معتقدا تعتقده الشخصيّة وتتبناه وتميز نفسها به، يجعل الإلحاد موقفا غير صامد، فالموقف الذي يؤدي إلى الخواء سيعاني على الدوام من تبعات السقوط الدائم.

إنّ الإلحاد هنا يعاني السقوط من داخل خطاب الإلحاد ذاته، لأن الإيمان بالله والإلحاد باعتبارهما موقفان داخليان يسعيان إلى الهدف ذاته وهو تحقيق السّعادة للذات الإنسانية والشخصية الملحدة عبرت ذلك بالتحليق عاليا، وقد نلمس استهجان البعض من أن نقرن الإلحاد والإيمان معا ونجعلهما سببا للسعادة الإنسانية، فإن كان تحقيق السّعادة عن طريق الإيمان يمكن أن نستشفه فكيف نستشف ذلك من خلال الإلحاد؟ ونحن هنا ننطلق من أفكار الشخصية الملحدة المصرحة بإلحادها التي ترى في موقفها تحقيقا للذات وشعورا بالحرية وهو موقف الكثير من الملحدين في العالم، لكنها قدمت نقدا لخطاب الإلحاد كونه رحلة متجددة نحو الخواء، وأن يعترف ملحد بأن رحلته مع الإلحاد كانت عبارة عن خواء معنى ذلك أن تجربة الإلحاد هي تجربة مصيرها الفشل إذا لم تستطع في النهاية أن تمنح النفس البشرية غير الخواء، ومن خلال هذا الخطاب المضاد كذلك تنصع فكرة الأيمان بالله وتتلألأ عبر جعلها حالة شعوريّة بإمكانها أن تمنح تلك السعادة المنشودة للذات الإنسانية التي عجز عنها الإلحاد موقفا وشعورا، ليس هذا فحسب بل إنها تجعل موقف الإلحاد عبارة عن محطة يعبر بها السالكون طريق الحقيقة وليعيدوا بذلك أسترجاع هويتهم المفقدودة عن طريق تجديد الإيمان بالله.

لكنّ فكرة الإلحاد وإن كانت قد عادت وجددت مفهوم الإيمان بالله داخل الذات الإنسانية، إلا أنه في الوقت ذاته ما تزال على غير وفاق مع الإيمان بالله الذي تقترحه الأديان، الذي كان على

الأغلب النواة الأولى التي نبتت فيها جذور الإلحاد لدى الشخصية، لأن الأديان عادة ما تقترح مفهوما للإيمان بالله مرتبطا بمجموعة كبيرة من القوانين والالتزامات والأوامر والنواهي مع التشديد عليها وجعلها هوية إيمانية مهيمنة تجعلها في مواجهة مماثلة مع هوية دينية مخالفة، وهذا هو ما يفسر نفور جل الملحدين من طريقة الإيمان ذات الصبغة الدينية.

ونشير في هذا السّياق إلى مصطلح ما وراء الإلحاد الذّي أشار إليه **يوسرل** والذي يصف به حالة المثقفين المعاصرين اتّجاه الإيمان بالله وفق التّصور الديني وكذلك فكرة وجود الله التي يبدو أنها قد اتخذت منحى آخر بعيدا عن الرأيين التقليديين إما رأي مساند بطريقة كبيرة وإما رأي مخالف بطريقة كبيرة أيضا ويشرح ذلك في قوله "والحقيقة القائلة إن العالم أصبح محيرا إلى حد أن الدين لم يعد يهم طويلا بالطريقة العامة التي كان يهم بها سابقا، لا تظهر أننا قد أصبحنا جميعا ملحدين، وإنما تظهر أننا تجاوزنا الإلحاد إلى نقطة تملك فيها القضايا معنى مختلفا بالنسبة لنا"[1]

فهل سنعثر على هذه الحالة وإرهاصاتها في إلحاد النصوص بالطريقة التي تصير فيها للقضايا معان مختلفة؟ لأن مفهوم الإلحاد اليوم قد تبدل وهذا بفعل تبدل مفهومنا للإيمان نفسه انطلاقا من تلك التّغيرات العظمى التي مست مفهوم الإنسان في العالم المعاصر" لقد تم استبدال النموذج السلبي البحت من الإلحاد بصيغة أكثر تطورا حيث إن على الإنسان المعاصر إذا أراد أن يكون إنسانا حقيقيا أن يتخلى- ربما مترددا- عن الإيمان بالله"[2]

كما أننا تستعمل لفظة مفهوم للتدليل فقط ولا يعني هذا أنه مفهوم قار داخل النصوص لأن إلحاد الشخصيات كان عبارة عن حالة شعورية أو موقف متبنى من الحياة في الأغلب.

لكن إجابتنا عل السؤال الذي طرحناه سابقا لا تحتمل الإجابة بنعم أم لا لأن ماوراء الإلحاد لا يعني سوى ذاك التحول الذي أصاب بنية المفاهيم وجعلها تتحرر من مباحثتها وفق الطريقة القديمة بفعل من التطور العلمي والفكري، الذي يجعل الإلحاد مثلا يناقش وفق مبدإ الحيادية كشرط من شروط العلمية ولأنه كذلك، فإنّ العثور على إلحاد مربوطا بلازمة الما بعد داخل نصوصنا أمر

[1]- جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، تر: صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2018، العدد 1812، ص 77-78.

[2]- باترك ما سترسن، الإلحاد والاغتراب، بحث في المصادر الفلسفية للإلحاد المعاصر، تر: هبة ناصر، سلسلة نقد الإلحاد 2، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ط1، 2017م- 1438هـ، ص 14.

غير ممكن، لأنه كموقف كان له الحد الأدنى من المساحة النّصية مقارنة بمفهوم الإيمان، فالإيمان كان قد شغل محاورات الشخصيات وحديث الساردين في أغلبه، إضافة إلى أن الإلحاد ظهر بشكل الموقف غير القار الذي لا يحتاج إلى استفاضة والذي ينقض نفسه بنفسه عن طريق خطابه الهش.

ويمكن تفسير هذا الجنوح نحو عدم الإيمان ب "الموقف من الأب" الذي عالجناه في الفصل الأول إذ يمكن النظر إلى الرغبة في التخلص من الأب بأشكاله السلطوية طريقا يؤدي إلى الرغبة في التخلص من الإله باعتباره امتدادا حتميا للمسار الأبوي، وهي فكرة تتدعّم بالطرح الفرويدي في الأساس ونوقشت باستفاضة عند تلاميذه من بعده" وفوق كل شيء فإن الدافع المهيمن فيها هو كراهية الأب(الإله) والرغبة في عدم وجوده، وهذا ما تمثل في رغبة الصبي بإطاحة الأب أو قتله، وقد وصف فرويد الإله بصورة منتظمة على أنه المقابل النفسي للأب، وبالتالي فإن التعبير الطبيعي للحافز الأوديبي سيكون عبارة عن رغبات قوية وغير واعية في عدم وجود الإله، وضمن الهيكل الفرويدي سيكون الإلحاد عبارة عن وهم ناجم عن الرغبة الأوديبية في قتل الأب(الإله) والحل محله"[1]

لا حظنا أن جلّ الشخصيات التي كانت تعاني من اهتزاز في الإيمان أو عدم الإيمان لديها علاقات سيئة مع الأب الحقيقي، وبالتالي يصبح عدم الاعتراف بالإله نتيجة حتمية لرفض الأب، ومن الممكن ألا يكون هذا الرأي عاما بشكل مطلق لكن **فرويد**– عل العكس من ذلك – يجعله نتيجة حتمية" بل قام فرويد بدلا من ذلك بافتراض الإدعاء الأبسط والأسهل فهما بأنه كلما أصيب الطفل أو الشاب بخيبة أمل بوالده الدنيوي أو فقد احترامه، أصبح مستحيلا عليه الإيمان بالأب السماوي"[2]

يمكن اعتبارها ملاحظة عموميّة في النصوص ولا يمكن أن تكون بصفة جازمة لأننا تحدثنا عن المساحة النصية التي شغلها موقف الإلحاد وقلنا بأنها كانت مساحة ضئيلة جدا، لأننا لم نجد تفصيلا نصيا في مقطع ما يتحدث مباشرة عن اهتزاز الموقف الإيماني لدى ذلك الطفل أو ذاك

[1]– بول سي فيتز، نفسية الإلحاد إيمان فاقد الأب، تر: مركز دلائل، دلائل للنشر، الرياض، ط2، 1438هـ– 2013م، ص36.

[2]– المرجع نفسه، ص 39.

الطفل الذي صار رجلا ولم يتخلص بعد من علاقته المعقدة مع أبيه، لكنها من جهة ثانية إن إدعاء أن الموقف الإلحادي يتشكل عند الأشخاص الذين يعانون الانفصال العاطفي مع الأب بإمكانه أن يحيل وبصفة كبيرة إلى الجذور النفسية للإلحاد وتنمو باكرا بشكل غير واعي على اعتبار أنّ الأب يعادل الإله وفق نظرية التّحليل النفسي، بينما سيحظى الأفراد الذين يتواصلون من الأب بشكل جيد بعلاقة جيدة من الإله" وفي هذه الحالة سيكون من الأسهل للأفراد ذوي التعلق الآمن إنشاء علاقة وثيقة بالله، بينما سيكون ذلك أصعب بالنسبة للأفراد ذوي التعلق غير الآمن وبالتالي سيكونون أقل قابلية للتدين"[1]

ووفق هذا الطرح قد يكون الأب داخل النصوص عاملا مهما في تبني الشخصيات المقصودة مواقف معينة من الحياة كعدم القدرة على الإيمان مثلا، لكنّ النّصوص قد أوضحت كذلك أنّه لم يكن العامل الأوحد أو السّبب الرّئيسي الذي يمكن أن يوصف "بالشماعة" التي تعلق عليها جميع المشاكل، لكنه كان جزءا مهما من منظومة أفكار شاملة تساهم جميعها في خلق تلك الشخصيات المأزومة، اليائسة، الضائعة، والمهانة، والتي تصنع غالبا خطاب الواقع المرير.

المطلب الرابع: موقف التّماهي/ تماهي السّردي مع الصوفي

لعلّ الخصوصية التي يمتاز بها الخطاب الصوفي والمتمثلة أساسا في كونه خطابا ترميزيا يعتمد على جهاز مفاهيمي خاص، تفرضه التجربة العرفانية في حد ذاتها بأبعادها الذوقيّة الباطنيّة والروحيةّ، هذه الخصوصية تجعله أشدّ ارتباطا بصفة الغموض والتي تجعل منه خطابا مفتوحا تمتد الدلالات فيه مجاوزة نطاق العبارة إلى مدى أوسع إلى الإشارة بتعبير النفري، وبذلك تكون عملية البحث عن المعنى في العبارة الصوفيّة عمليةّ ترتبط أساسا بفاعلية التأويل لمواجهة الإغلاق الدلالي الذي يمارسه الخطاب الصوفي قسرا، وهذه الخصوصيةّ هي التي أهلته لأن يكون محل استثمار من طرف مجالات تعبيرية مختلفة من بينها السرد، فالسرد يستثمر في العبارة الصوفية استثمارا يجعلها عبارة قارة في بنائه البلاغي والدلالي.

ولهذا فقد عبرنا عن هذا المبحث بالتّماهي التّماهي السّردي مع الصوفي كي نوضح ذاك التّشارك بين الخطابين على مستوى الأفكار تحديدا، فالفكرة الصوفية كانت حاضرة خصوصا ما

[1]– بول سي فيتز، نفسية الإلحاد إيمان فاقد الأب، ص 47.

تعلق منها بتصورها للألوهة ولله حتى أننا أحيانا كنا في بعض المقاطع نحس بأنّ صوفيا كبيرا يتحدث وليس شخصية ورقية.

ويبدو أن تبني للفلسفة الصوفية قد أضفى نوعا من التوازن على المواقف الأخرى التي كانت تبدو غير قارة أو نطق بها شعور العجز الوجودي في الغالب، والتي حركتها الحيرة أكثر من كونها مواقف تصدر عن قناعة ونتحدث هنا عن الإلحاد كموقف والذي بدا متأرجحا ولم يشكل موقفا قارّا على الإطلاق، على العكس من ذلك شكّلت الرّؤية الصوفية الخيار الأفضل والموقف الأكثر أثيرية والأكثر إقناعا حول فكرة الله ، هذا ما سنحاول رصده بالتحليل من خلال دراسة بعض الشواهد النّصية والتي عبرت عن الفكرة الصوفية من خلال مفاهيم قارة في هذا الفكر والتي سنتتبعها مفهوما مفهوما من خلال الحب، المرأة ومفهوم ثالث يدخل بينهما وهو الجنس.

1-الحب المموّه

نعالج هذا الموضوع من هذه الزاوية تحديدا اعتمادا على شخصية مهمة جسدتها رواية **حب في خريف مائل** وهي كما أوردنا من قبل فسيفساء وجودية، هذه الشخصية هي **عبد الله طرشي** والتي يبدو أن لها وجودا حقيقيا في أرض الواقع بما أن الرواية كانت مهداة له في أول صفحة.

ولقد اختارتها الرّؤية السردية أن تكون حمالة الرؤية الصوفية، وهنا ينتقل التخييل بنابين الواقع والفن حينما يحول شخصية ما لها وجود حقيقي في الواقع ويحولها إلى شخصية ورقية فاعلة وحاملة لرؤية كذلك وهذا ما سنحلله" فعبد اللّه طرشي شخصيّة غائبة لكنّ إلحادها وبحثها عن الإيمان حتّى ولو في نهر كانج الهندي مرجعا لوجوديّة الرّواية"[1]

يتحدث عنه صديقه السارد والبطل" أخبرتك سابقا بنظرته لله، لم تكن تختلف كثيرا عن نظرة المتصوفة لقد كان الحب بالنسبة لعبد الله المبدأ الثابت لكل معالم الكون حتى أنني لا أكاد أحصي الآن كم من ظاهرة شرحها عبد الله مستعينا بالحب " [2]

كما يضيف متحدثا عن فلسفته" كان الله بالنسبة إليه تعبيرا ميتافيزيقا عن الحب وما النساء إلا تعبيرا مادي له"[1]

[1]– المساء، أسئلة وجوديّة في حب في خريف مائل ، 6 جويلية 2014، https://wwwel-massaa.com

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل ص 91-92

من المعروف في الأدبيات أن تفسير الله بالحب هي فكرة صوفية بامتياز، ويتّفق الصوّفية عبر العالم مسلمين أو مسيحيين أو يهود أو بوذيين أو غيرهم على عبادة الحب، وأنّ أصل العلاقة الثنائية بين الإنسان وبين الله هي الحب " لكنهّ كان الإطار الرحب الذي مارسوا فيه علاقة العبودية التي افترضوا أنها أصلا علاقة حب"[2]، لكننا سنفسرها أكيد في سياقها التي وردت فيه نصيا كي نكتشف خصوصية الخطاب السردي في توظيفه لهذه الفكرة والتي تعد فكرة عامة في الفكر الصّوفي.

لذلك سنقف على مفهوم الحب الصوفي الذي تقدمه لنا شخصية **عبد الله طرشي** بجميع أبعادها خصوصا فيما تقدمه لنا من تصورات لمفاهيم الوجود، وهل تكفي فكرة الحب واستثمارها فنيا أن نقول أنّها فكرة تنتمي إلى التصوف حقيقة ؟ولما يلجأ الروائيون عادة إلى الأفكار الصوفية لتفسير ما تعوز فيه الحيلة من قضايا وجوديّة ؟

جاء في نص **حب في خريف مائل** " لم يوجد الله الدين رغبة في جعله الأولى، ولا ليختلف أصحابه عن سواهم ليصبحوا شعبا مختارا أو ملاكا للحقيقة، ولا لأن ما سبق من ديانات لم يعد صالحا، بل رغبة في إنقاذ الإنسان من الهلاك.. إنقاذه من غروره وإرادته الدائمة في أن يصبح هو الله ، لم يوجد الله الدين إلا منعا لسقوط الإنسان في هاوية النسيان.. نسيان الله"[3]

إن هذا المقطع بقدر ماهو تقديم فكري لمفهوم الله بقدر ما هو نقد للدين والنّسق الغالب على الفلسفة الدينية على المستوى الواقعي، والمرتبط أساسا بفكرة الخيريّة والأفضلية والتّعصب اتجاه الآخر المختلف دينيّا، فمادام الدّين –ونقصد جوهر الدين– من عند الله تصبح هذه المركزيةّ حول الذات والأفضلية الدينية من صنع البشر، أي تصير معطى بشريا خالصا.

ويبدو أنّ هذه الفكرة هي التي كانت سببا على مدى التاريخ في تلك الصراعات والحروب الدموية بين الأديان– خصوصا التوحيدية– في حقبات متفاوتة من التّاريخ، وكذلك الحروب الطائفية في الأمة الواحدة، التي تنطلق كذلك من رؤية منغلقة على الذات حينما تعتقد كل طائفة

---

[1]– المرجع نفسه، ص 42

[2]– أمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 23.

[3]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل ص 109–110

أنها تملك وحدها الحقيقة وأنها الوحيدة التي تمثل الدين أو تعتقد أنها الدين كله" ولربّما تجلّى هذا التطور أكثر ما تجلى في الخصومات بين الإخوة الأعداء، فالإدعاء المبدئي بالجذر الواحد لشجرة الأديان التوحيدية، هو ادعاء عرضي لا ادعاء أصلي، نظرا لانطواء هذا الادعاء على حالة من الإكراهات المادية والمعنوية بين أتباع هذه السرديات، فكل طرف يفترض اكتمالا في سرديته ونقصا في السرديات الأخرى، نظرا لاحتواء هذه السردية على رؤية هائلة للإله والإنسان والعالم، يمنحها فائقيةّ أنطولوجيةّ لا تتأتى للسرديات الأخرى"[1]

نرجع إلى الفكرة الصوفيّة في تقديمنا للألوهة من هذه الوجهة، حيث يتمّ في هذه الفقرة تحييد الديّن بمعناه الملتبس وتحكمه في العلاقة بين الله والإنسان، وجعل الدين فقط وسيلة لعدم النّسيان نسيان الله كما جاء في الفقرة، ومنع الإنسان من أن يكون الله عبارة تعيد فعلا صياغة الرباط الثنائي الله /الإنسان باستبعاد أي مؤثر خارج هذا المعطى بقطبين، ومن جهة ثانية تحافظ على الثنائية بقطبيها أنا إنسان/ هو الله دونما تمازج أو حلول أو اتحاد.

وفي حديث مطول بين شخصية **عبد الله طرشي** وشخصية **الراهب الهندي** تتبلور الأفكار والمواقف، وهنا نشير إلى أن الرّؤية الصوفية هنا كانت مرتبطة بالدّيانة البوذية بشكل كبير، ولو أن هناك تشابها ما على مستوى المفاهيم العامة للتصوف بشكل عام والتي ساهمت شخصية الراهب في إظهارها بجلاء، ولم نعثر على التصوف الإسلامي بخصوصياته العديدة في هذه النصوص اللهم إلا ذكرا عارضا **للحلاج** من خلال إيراد قول من أقواله (إنه الفرج.. منه خرجنا وإليه نعود) لتدعيم العلاقة بين أن يكون الإنسان نكاحا مغرما بالجنس، وبين أن يكون مؤمنا دونما أي تعارض.

وفي هذا السياق سنورد تعقيبا مصحوبا بحمولات الاستغراب حول الاستشهاد بهذه المقولة تحديدا للصوفي الكبير"**الحلاج**" في هذا المعرض الذي يربط بين الإيمان وكثرة النكاح واستثناء المقولات الأخرى له، والتي تشكل التجربة الصوفية الكاملة الخاصة به، وهي مقولات معروفة وشهيرة حيث من المعروف كذلك أن الحب عند الحلاج هو فنائي، عشقي، وجدي، لديه

[1]– معاذ بني عامر، السرديات الكبرى من الكبريات الأنطولوجية إلى الصغريات الأخلاقية،المقدس والسرديات الكبرى، مؤمنون بلا حدود، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنة، 18 أكتوبر 2016م ص 09.

مصطلحاته، ومفاهيمه الخاصة، وتعبيراته المميزة له بعيدا عن التعبيرات الحسية والجسدية المباشرة اللهم إلا الغزليات الصوفية التي كانت تشكل إحدى ركائز التجربة الصوفية آنذاك.

لكنّ الاعتراض كان متعلقًا بالسّياق الذي تم الاستشهاد فيها بقول **الحلاج**، وهو التدليل على صحة أفكار **عبد الله طرشي** والذي بدا السارد من خلالها باحثا لها عن الشرعية والقبول، وكأنه بهذا الاستشهاد يقر ولو ضمنيا بأنّ مثل تلك الأفكار تبدو أفكارا مستهجنة وغير مقبولة، أو على الأقل هي أفكار لا تمثل روح التصوف كما يدين به أهله.

وأيضا هناك اعتراض يؤسس انطلاقا من المقارنة بين مقولة **الحلاج** وأفكار **طرشي** فـ**الحلاج** حينما يقول (إنه الفرج.. منه خلقنا وإليه نعود) يبدو قولا عميقا جدا يؤسس لرؤية صوفية تنبني على بعد كوني تجعل هذا الفرج المتحدث عنه رمزية كبرى للخلق، بينما طرشي زيرالنساء يبحث عن مقابلات مادية ملموسة والتي تبنى عليها قناعاته الإيمانية والفكرية، وإن كان سارده يصفه بأنه محب ويسهب في الإعجاب به.

فعبد الله طرشي باحث عن الحقيقة ويسافر لأجلها لكل مكان بعدما كان قد اعتنق من قبل جميع الأديان السماويّة في مسار تجريبي لكل شيء بإمكانه أن يوصله إلى الحقيقة، وصولا إلى اللادينية وصولا إلى تبني الإلحاد، وأخيرا مرحلة اكتشاف البوذية والذي كان الراهب الهندي بأجوبته رسولها ورسول تلك الحقيقة المبحوث عنها، والتي كانت آخر المحطات التي توقفت عندها رحلة **عبد الله طرشي** الرّوحية قبل أن يدركه الموت.

ومن هذا الحوار نواصل سنستخرج منه تصورات الله والإيمان وعلاقته بالدّين والطقوس العديدة التي تشكل جوهر كلّ دين وجوهر كل شخص يؤمن بالله فبقدر ما يكون الشخص مؤديا جيدا ومواظبا على تلك الطقوس، بقدر ما يكون إيمانه بالله إيمانا عميقا وأكثر رسوخا وهي فكرة معروفة عند من يتبعون سلوك التدين.

فأجوبة الرّاهب تركزت جلّها على ماهية الإيمان بالله كفكرة خالصة دون الحاجة إلى إثبات من خلال أداء الطقوس والعبادات، وهي فكرة ذات خصوصية صوفية أصيلة نستحضر من خلالها فكرة الإيمان من أجل الإيمان وفكرة الحب من أجل الحب، وهي أدبيات مشهورة في الفلسفات

الصوفية عند مختلف الشعوب والأديان" هو إذن وضع نابع من فهم علاقته بالله، فهما لا انفصال فيه بين الأنا والله والأنا والعالم، فالله ليس موضوع رقابة، بل موضوع موالفة، قابع داخل النفس"[1]

" قال الراهب بعد أن انتهى:

لا يجدر بالإنسان أن يبحث عن أمر لصيق به منذ خلق، لا حاجة لك أن تبحث عن الله مادام فيك"[2]

هذا التّعبير رأيناه سابقا على **لسان طرشي** وسنحاول تفسير قاموس **الراهب البوذي** وسنحلل معها هذه النظرة النّظرة البوذية كديانة روحية وتلاقيها مع النظرة الصّوفية الإسلامية في رؤيتها لله والتي تفصل فصلا قاطعا بين الإيمان بالله وبين الإيمان بالله من خلال أداءنا للطّقوس، وهي بذلك تقدم نقدا لفلسفة الدّين التي تساوي بين الإيمان بالله وأداء الطقوس وتجعلهما في مرتبة واحدة.

يواصل الرّاهب شرح منطقه" جميعنا يعيش افتراضا في أنّ الطريق إلى الله يكون عبر طقوسنا، رغم أننا لا نحتاج إلى سلك طريق نحو الله مادام فينا، ولكن لا بأس أن نفعل ذلك رغم أن ذلك نوع من عدم الثقة في الله، نعتقد أن الله يشبهنا، نؤمن أن حبه لنا قد يقارن بحبنا له وا.....، لا يحتاج الله لمعرفة حبك له أو ما قد نقوله فيه أو له، ولا يزداد حبه بحسب هداياك وغزلك فيه هو يعلم فحسب" [3]

(الإيمان بأن الله موجود فينا) يجعل من كثير من الاعتقادات حول طريقة إيماننا بالله وفق المنظورات الدّينية الطقوسيّة ثانوية، والتي تقوم على خلق عالم ثالث بينهما قد يخلق التباعد أكثر من التقارب ، ويجعل هذه الطريقة في الإيمان مجرد خلط بين الفكرة الأساسية والتي هي الإيمان بالله التي تمثل الجوهر، والتي يفترض أن تكون لوحدها كافية لتصيغ مفهوم الإنسان المؤمن، وهذا النوّع من الإيمان يتم " بإعادة النظر في الثنائية الإنسان/ الله أو الذات/ الموضوع، التي كانت مسافة الوسائط تفصل بينهما"[4] وبين أفكار ثانوية كممارسة الطقوس، والعبادات، والشعائر، التي تأتي في مرتبة تالية.

---

[1]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 29.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 108.

[3]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 108–109.

[4]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 44.

وكأي معلم بوذي فإنّ الرّاهب يشرح طريق الاستنارة **لعبد الله** وفق مبادئ البوذيّة التي تركز على الذات وأسرارها الداخلية فيلهمه بالنظرية الشهيرة ذات الصيت العالمي التي ينادي بها المتنورون والمتصوفون والروحانيون عبر العالم" إن الهدف الأخير للمعلم هو أن يوجه اهتمام المريد إلى ذاته وتحديدا إلى حدسه الداخلي"[1]

فوفق حديث الرّاهب الله لا يحتاج إلى غزل، وإلى هدايا، ولا إلى عبادات وشعائر، ولا إلى صلاة، وصيام، ولا إلى قرابين، بل هي أمور لها تأثير خاص على المؤمن فقط وعلى إحداث التغيير في حالته الداخلية من خلال التأثير الجيد في مشاعره، لذلك فإن افتراض البحث عن الله يصير افتراضا لا جدوى منه مادام الله يسكننا، مادام الله فينا بتعبير الراهب البوذي.

وإنّ هذه النظرة لا تخفي ما وراءها من افتراض هامشية العبادات وجعلها دون فائدة ترجى اللهم إلا تحقيق رضى نفسي للمؤمن لا غير، كما بإمكانها أن تكون تملصا واضحا من أداء الشعائر والطقوس الدينية، وبإمكانها أن تكون حجة دامغة لأي معترض على هذا الطرح كونه نوعا من التكاسل الطّقوسي يبحث له عن مبررات منطقية.

كما أنّ النّظرة المتبناة تحرر فكرة الله من سطوة اللاهوت وأقصد باللّاهوت جميع القوانين والأحكام التي تحاول تقنين علاقة الإنسان بالله وحصرها في ممارسات معينة لا غير، وتجعل من فكرة الإيمان بالله فكرة كونية جامعة تشترك فيها جميع الأديان والملل والطّوائف، كما أنها ملك لجميع الشعوب على اختلاف تصوراتها للوجود، ولا يمكن للإيمان بالله وفق هذه الشاكلة أن يكون وسيلة للاستحواذ، ولا وسيلة للعنف، ولا وسيلة للتمييز وزرع الكراهية بين الشعوب كما تحاول السرديات الكبرى للأديان تصويره وفق رؤية أحادية "وكافة المحاولات التي توصف بأنها شمولية أو كلية أو مطلقة خليقة بأن تقابل بالرفض لأنها تهدف إلى إرهاب الآخر وتحطيمه"[2]

[1]– د.ت سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، تر: ثائر ديب، دار الحوار اللاذقية، ط 2، 2007، ص 14.

[2]– غيضان السيد علي، المعاد الأخروي في السماء السابعة ومناهضة المقدس في السرديات الكبرى، المقدس والسرديات الكبرى، ص 116.

2- المرأة باب الله: عن المرأة والإيمان والحب

قد يكون العنوان بهذه الصيغة عنوانا مثيرا وإشكاليا، نظرا لكونه يجمع بين نقيضين بين مقدس ومدنس، وعادة ما ترتبط هذه الثنائية بهذين المعطيين في أذهان الكثيرين فالإيمان مقدس حتما والجنس مدنس ، وقد يقول قائل ما دخل المرأة في المقدّس؟للكننا سنجيب بأنّ الإيمان الذي سنعالجه هو الإيمان المرتبط بالمرأة كموضوع للنكاح وفق منظور **عبد الله طرشي** مع استكمال إيمان الحب كذلك نظرا لتداخل المفاهيم بشكل لافت.

هذا الاعتقاد الذي يجمع بين هذين المعطيين سنناقشه باستفاضة ونحن مازلنا في تحليل مفهوم الإيمان بالله وفق رؤية صوفيّة، من خلال الشخصية الباحثة عن الحقيقة عبد الله طرشي والذي تطرح نظرته للإيمان من خلال الجمع بين الإيمان والنكاح والتي سنقف عليها انطلاقا مما جاء على لسان هذه الشخصية ولقد كنا أشرنا إلى هذه الفكرة من قبل.

يقول عنه صديقه" كان الله بالنسبة إليه تعبيرا ميتافيزيقيا عن الحب، وما النساء إلا تجسيد مادي له، ولهذا لم يكن يجد أي تناقض في أن يكون المرء مؤمنا ونكاحا مغرما بالجنس في نفس الوقت"[1]

هذه الفكرة بالرجوع إلى منابعها الأصلية لا تبدو غريبة كذلك فهناك توجه في التصوف يدعى التصوف الإباحي أو التصوف الإيروسي حينما يكون الجنس نشاطا روحيا يشتغل بنفس الطريقة التي يشتغل بها الإيمان ويجعلهما في المقام ذاته من حيث الوصول إلى الله.

إنّ ما لفتنا أكثر في المقطع هو أنّ الله تعبير ميتافيزيقي عن الحب والنساء تجسيد مادي له وبعدها يحدث تحوّل في الخطاب، فلما ننتقل من الحب إلى الجنس؟ هل الحبّ يعني الجنس وهل كون النساء تعبيرا ماديا لله فقط من خلال ما يتحنه من رغبة جنسية لا غير؟ بالرغم من أن حوار العجوزين دائما ما حوى تفضيلا للحب على الجنس باعتباره عاطفة أسمى" أنت أعقل من أن أوهمك بأن الجنس يمكن أن يكون سببا في الحب"[2] وتغن ثان بالحب" في الحب ينتفي المنطق الديكارتي: أنت وهو.. هو، وهو وأنت..أنت، وكلاكما واحد رغم أنكما اثنان"[3]

---

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 42

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 89.

[3]– المرجع نفسه، ص 119.

بالرغم من كلّ التفاسير التي قد نفسر بها هذه النظرة وبالرغم من تلك الاستدراكات المتغنيّة بالحب، لكن اعتقادنا سيرسو على أنّ الفكرة هـ مجرد تفلسف زائد لفكرة بسيطة كان يمكن أن يعبر عنها بعبارة واحدة الحرية الجنسية فقط ، لأن هذا الطّرح لا يخدم المرأة على الإطلاق، إنها نوع من الاستحواذ غير المصرح به، إننا نريد أن نؤمن بالله وأن نصل إلى الله من خلال السيطرة على العديد من النساء جنسيا ولو برغبتهن.

والمقطع لم يفصل في هيئة أولئك النساء زوجات، خليلات، أم حبيبات وطبيعة علاقتهن بذاك الرجل، الشيء الأهم الذي ركز عليه السّارد هو النكاح كفعل مستمر، ورجل واحد ومعاشرة أكبر عدد من النساء، في نظرنا تفسر هذه النظرة –بأنها ذكورية تريد أن تستحوذ على فكرة الله بالاستحواذ على هذا التجسيد المادي له، وكأننا بالآية أرنا الله جهرة تعيدنا من جديد لأنها فكرة تجسيمية فهل يحتاج الله كي نؤمن به إلى مقابل مادي؟ ونحن هنا نستعير عبارات المعجم الفقهي، نقول بأنها فكرة تجسيمية انطلاقا من أن هذه النظرة تبحث عن التعبير الميتافيزيقي لله ماديا أي وجوده العيني الذي يمكن أن يرى رأي العين، لذلك اعتبرت النساء هن الدليل المادي لوجود الله في النهاية وهن شرط للإيمان به.

وقد تبدو هذه الفكرة فكرة خلاقة، وفكرة بديعة، وفكرة تخدم فكرة الإيمان من جهة ومن جهة ثانية تخدم قضية المرأة، حيث تعطي تصورا جميلا وشاعريا عن الإيمان بالله بعيدا خطاب التّشدّد ، من جهة ثانية أن نجمع بين الله وبين النساء فإن هذا تكريم كبير بالتعبير الشائع لهذا الكائن الجميل والمميز، وهي فكرة في جوهرها حينما تتبنى هذا الطرح فإنها تنتقد وبشدة تلك الصورة غير المحببة والتي ترفض وبإلحاح أن تجمع بين الله والمرأة ونقصد هنا النظرة الدّينية ذات الأصول الذكورية التي عادة ما تباعد بين هذين المفهومين خاصة وأن المرأة تبدو رديفة الشر والفتنة والكيد وتلميذة الشيطان، وهي سمات لا تتلاقى مع المفهوم العلوي للألوهة.

لكنّا نصر بالرغم ذلك على أنها فكرة خادعة، تبدو شاعرية، ومحببة، ومبتكرة، وتقدم لنا الإيمان والمرأة بطريقة مختلفة، وقد تروق لكثير من الناس الذين يتحفظون على الطريقة التي تقدمها المرجعيات الدينية لكل من معنى للألوهة والمرأة حينما يجدون منفذا للجمع بين هذين

المفهومين واعتناقهما معا في الوقت ذاته، وتبدو شاعرية كذلك حينما تقدم لنا صورة المرأة ذات الجوهر الإلهي ذات الصنع الإلهي الفريد.

لكنها من جهة أخرى فكرة خادعة لأنها تقدم لنا ثلاثة مفاهيم ترتبط بعضها مع بعض في صياغة مفهوم واحد وجامع هو الإيمان بالله ، فالحب والمرأة هما اللّذين يشكلان لنا في النهاية معنى الإيمان بفكرة الله ، إلى هنا لا اعتراض على هذا الطرح وهو طرح مقبول وهي طرحات المعطيات الصوفية فالجمع بين الله والأنثى والأنوثة هو شيء معروف في المرجعيات الصوفية، إضافة إلى الرموز الصوفية الأخرى التّي تشكل تجليات الذات الإلهية في مجملها أو اللوحات الإلهية في الكون حيث" يكون حب المرأة والخمرة والطبيعة هي حب إلهي، لأنّ العالم خلق على صورة الله الجمالية، فليس في الإمكان أبدع مما كان، غير أنّ الأصل الذي انبثق عنه الإنسان يبقى هو المنشود أبدا، وهي بمثابة الرحم الذي أسهم مفهومه في الالتقاء بالأنوثة التي ليست مجرد كينونة متفردة، بل مبدأ كلي هو جوهر الحياة"[1]، ولسنا بحاجة إلى التفصيل في هذا المنحى أكثر لأنه منحى متشعب وسنتطرق إلى ما يفيدنا منه في تحليل معطياتنا النصية.

الاعتراض على الطّرح يكون حينما يلغى معنى الحبّ أو يحيد ويتم الخلط بينه وبين الجنس أو أنه من الأساس الفكرة كانت قائمة على الجنس فقط ، لأنه لا وجود لذكر الحب بعد ذلك في صياغة مفهوم الإيمان يوجد فقط النكاح والمعاشرة، ونلفت النظر إلى ورود صياغة المبالغة نكاحا ومغرما بالجنس وألفاظ الحالة الجنسية الصّريحة كالمعاشرة والمتعة وغير ذلك، لكن لا وجود للحب وللمحبوب، ولا حتى مشاعر العشق والوله ولو عرضا مثلما هو معروف في الأدب الصوفي شعرا أم نثرا كما عند البسطامي وابن عربي مثلا الذّي تحظى المرأة والأنوثة بالاحتفاء عنده " ويرجع ابن عربي المرأة إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، ومنبع العطاء، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، وإنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله، لأنها ليست سوى مجلى من المجالي الإلهية"[2]

وقد يعترض قولنا بأننا قد أوردنا سابقا أن النصوص لم تعتمد على مقولات التصوف الإسلامي المعروف ولا شخصياته الشهيرة إلا قولا عارضا للحلاج، فمن الطبيعي أن تغيب سمات

[1]– آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 70.

[2]– آمنة بلقلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 73.

هذه التجربة الصوفية عما تقدمه النصوص في حديثها عن تجربة صوفية تختلف في مفاهيمها عن خطاب التّصوف الإسلامي المعروف، فهي تجربة تقترب من الفلسفة البوذية في رؤيتها للتصوف عموما، لكن البوذية تحديدا هي أكثر الديانات غير السماوية روحانية على الإطلاق تعتمد على التأمل واليوغا والرّياضات الروحية الكثيرة ولم يعرف عنها أنها تتبنى طروحات **عبد الله طرشي** الخاصة حول الإيمان وعلاقته بالمرأة باعتبارها موضوعا جنسياّ وفقط، مع عدم إغفالها للجسد طبعا فكل تجربة روحية عليها أن تبدأ من الجسد كما يقول جمهور المتنورين، كما أن الراهب البوذي نفسه لم يكن محاطا بمجموعة من النساء حتى نسم هذه الأفكار بأنها أفكار صوفية أو حتى أفكار بوذية بل كان حواره معه منفردا أمام نهر الغانغ الشهير.

لو كانت الفكرة أكثر إقناعا بنفسها لتطرقت إلى الجنس كونه نشاطا روحيا بتعبير **ألبرتو مورافيا**، ولفصل فيه وفق هذا المنحى كون هذا النشاط عبارة عن رحلة توصل إلى الحقيقة، ولعرفنا الكيفية التي يكون بها هذا النشاط تعبيرا عن الله، ولا كيف يكون النكاح جزءا من حركة النكّاح الكونية حيث" يصبح النكاح كفعل جنسي، حركة توحد الجسدين، وهو جزء من النّكاح الكوني الذي هو مبدأ أو أصل الأشياء"[1]

لا يلتفت السارد وهو يشرح أفكار **عبد الله طرشي** إلى تقديم تصور ما عن أولئك النساء المنكوحات وضعياتهن الاجتماعية، صفاتهن، حديثهن، صوتهن، كما أشرنا سابقا وهي ما تجعل فكرته أكثر فجاجة ولم تذكر حتى رأيهن هن كذلك في هذا الطرح، بل صورتهن في البداية أنهن إلهات، وخارقات، ومقدّسات لكنهن في النهاية لا يظهرن سوى آلات جنسيّة مسخرة لتجعل النكاح أمرا متاحا للرجل دونما مشاكل.

ونحن هنا نحاول أن نجد المنظور الصوفي للمرأة بوذيّا كان أم غير ذلك، لكنّنا لم نعثر على ذلك، انطلاقا من أن النّص يقترح أفكار **طرشي** على أنها أفكار صوفية أو لا تختلف عن أفكار الصوفية على الأقل، لكننا لم نعثر إلا على تلك الصورة السائدة للمرأة منذ قرون المتمثلة في الصورة الحسية البحتة، لا على التصور الصوفي الذي يتجاوز المعنى الصوفي إلى المعنى الرمزي دون أن يلغي الوجود الحسي والمرئي للمرأة ، وهنا يكمن خصوصية النص الصوفي واختلافه"

[1] – آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 77.

وهكذا يكون اعتبار المرأة رمز للحقيقة هو في أحد جوانبه، دحض للاعتقاد الشائع الذي حول المرأة منذ العصر الجاهلي- باستثناء العذريين- إلى صورة جميلة مشتهاة في الواقع"[1]

لا ندري لما تم حشر فكرة الإيمان بالله في هذه القضية لأنها فعلا تبدو فكرة محشورة فعلا فمن يريد أن يعاشر نساء كثيرات بحرية ليس بحاجة إلى كل هذا الدوران ولا إلى تغليفها بغلاف صوفي براق، ولا أظنّ أنّ هذه الفكرة محتاجة إلى إعطائها شرعية إيمانية ولا إلى الكثير من التفلسف، فالفكرة لا تعدو إلا أن تكون رغبة في إيمان دون التزامات، ولا خوف، ولا حدود، ونساء كذلك بالصّفات ذاتها لا التزام، لا خوف، لا رقابة، ولا شروط، ولا حدود.

ولا ندري كم تبدو هذه الفكرة واقعيّة وإلى أي مدى تعطي مفهوما مختلفا ومغايرا لمفهوم الإنسان المؤمن المتعارف عليه، حتى وإن كان يجمع بين الإنسان المؤمن والنكاح في الوقت ذاته ويبدو أنها فكرة مستقاة من وجهة نظر دينية التي تجعل الزواج من الدين مثنى وثلاثا ورباع وتشجّع على الزواج بشكل كبير، لكن الاختلاف بينهما يكمن في أنّ الإيمان المعروف يكون مرتبطا بالنكاح في إطار شرعي ومقبول، وضمن مؤسسة اجتماعية رسميّة هي الزواج، وهناك نساء منكوحات بتعبير النّص معروفات ولديهن حقوق وواجبات والتزامات اتجاههن، إضافة إلى الواجبات الدينيّة المعروفة من صلاة، وصيام، وزكاة ، وحج وغيرها، بينما الإنسان المؤمن في هذا النص يقتصر فقطع لى وجود رجل نكّاح يفترض أنه مؤمن وهذا كاف لصدق إيمانه ويتعزز هذا الإيمان بعدد النساء المنكوحات واللواتي يبدين بلا هوية واضحة نساء وفقط.

ويواصل السّارد شرح وجهة نظر صديقه"حتى رأى أن الإيمان لا يمكن أن يستقر في روح رجل لم يستقر إيره في فرج امرأة قط، لذلك فشكل الإيمان وطرائقه غير مهمة تماما كشكل المرأة التي تعاشر وطرائق معاشرتها غير مهمة مادامت المتعة محققة في النهاية"[2]

ولا ندري كم يبدو هذا التشبيه مقبولا إلى حد ما؟ ولا يهمنا في الحقيقة مدى مقبولية هذا التشبيه لأنه تسلسل واضح في شرح وجهة النظر تلك ، صحيح أنّ شكل الإيمان وطرائقه في كثير من الأحيان ليست مهمة بقدر ما تكون روح الإيمان حاضرة في نفس المؤمن أو في قلبه لا يهم

[1]- المرجع نفسه، ص 74

[2]-سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 42.

وهي فكرة مفهومة، لكن الذي أهمتنا هو هذه المرأة مرة تصير تعبيرا ماديا لله ومرّة تصير موضوعات جنسيّة وفقط، وفي هذا المقطع مازالت المرأة شيئا فقط شيئا لا صوت له، لا رأي ، لا رغبة، لا تعبير، لا اعتراض، كانت تلك الكائن الصامت على الدوام، فكيف لمن هي تعبير مادي عن الله أن تكون بهذا الشكل؟

تمنينا من وجهة نظر سردية وفنيّة أن تنطق هذه المرأة التي كانت في الوقت نفسه كل شيء لكنّها كانت مجرد شيء، تمنينا أن تنطق وتتكلم وتعطينا رأيها في هذه القضايا التي كانت هي محورها بالأساس هل هي راضية؟ ساخطة، معترضة، موافقة، ولكن النص كان ذكوريا بامتياز وليست الثقافة وحدها من تتلبسها هذه الصفة.

ولنورد بعضا من الملاحظات حول تمثيلات الألوهة:

*الإيمان بالله هو حالة شعورية مثله مثل الإلحاد مقترنان بانفعالات الذات الإنسانية.

*لم يكن الإيمان والإلحاد إلا شكلا من أشكال تمظهرات الألوهة بأبعادها اللانهائية ولم يكن الفارق بينهما إلا عمى إنسانيا ينطلق من طبيعة الذات الإنسانية.

*وفق رؤية صوفية تعتمد التّمثيل العرفاني للوجود ينطلق النّص في اشتغاله على هذه الثنائية ، إذ لا تتحدد الألوهة بالعقاب"فهي لاتجعل منه سلطة تستمتع بالعقاب"، أو بالجنة والنّار كما تمثله ثقافة السلطة الدينية ، بل تتحدد بالحقيقة"التي قد لا تعني شيءا رغم أنها تعني كل شيء"، وتتمثل أساسا بالحب " كان الله بالنسبة إليه تعبيرا ميتافيزيقيا عن الحب"

*لعلّه تمثيل ينحاز للحب بدلا من العقاب تحدد مفهومنا حول الألوهة حسب القاموس الصوفي" هذا لأن الله يحبنا حبا لا يمكن لأحد تصوره"

*ووفق مبدإ الحب تنتفي الحدود تنتفي الثنائيات " إذ لا تحتاج لتؤمن بالله لأنه فيك"، وعلى هذا الأساس مبدأ الاتحاد، يغير النص من مفاهيمنا الدينية حول الإيمان والقدر والجبر ويلغي صراعاتنا حول الثنائيات الوجوديّة.

*لكن الرؤية الصوفية للألوهة حملت خلطا في المفاهيم ولم تفرق بين الحبّ والجنس في تعبيراتهما الإيمانية، حتى أن مفهوم الحب ألغي تماما ما جعل النص يروج لخطاب ذكوري مهيمن، بدت فيه الأنساق الذكورية ساطعة بشكل جلي، بالرغم من أن الصوفية كخطاب روحي

يستجلي المرأة في أبعادها الكونيّة لا وجودها الحسي فحسب، ما أدى إلى ذاك التناقض الذي يتغنى بالحب من جهة ويصوره في أنه الشعور الأسمى الذي بإمكان أن يجمع الرجل والمرأة " بل لأن الحب يمنح الشهوة شكلا أكثر إنسانية وأقل قذارة، يصبح الاشتهاء في حيز الحب مسألة قابلة للتأجيل"[1]ثم فجأة ينسحب مفهوم الحبّ كليةّ حينما يتطلب الموقف شرح الإيمان الذي تمنحه المرأة ليصير ذاك الإيمان الناتج عن المعاشرة الجنسية لتلك المرأة فقط.

المبحث الثّاني: تمثّل الثنائيات الوجودية

استمرارا لسؤال الوجود الذي بدأناه بمبحث حول الألوهة باعتبارها محور السؤال نلج عالما آخرا يعدّ إحدى تفريعات هذه القضية والذي سنخصصه للثنائيات الوجودية، والتي بدورها كانت تحتل مساحة لا بأس بها وكانت محور مساءلات عدة أثناء العملية السردية، خاصة وأن تلك الثّنائيات تمثل في معظمها الجزء الأهم من وجود الإنسان، كالحياة والموت مثلا وهما تجربتان حقيقيتان فعلا، ولعلهما التجربتان الوحيدتان الذي يعرف بهما الكائن الحي.

على طول مساحة النصوص كانت الهواجس حول الحياة، والموت، الجنة، والنار، والخير والشر، والحرية، والقدر وحياة مابعد الموت، وعذاب القبر، تتواصل على ألسنة شخوص كثيرة وبإلحاح شديد، وتندرج هذه الأسئلة في الغالب في علاقتها بالتفسيرات الدينية والتي تخضع بدورها للمساءلة كأي نسق من الأنساق الأخرى التي تقوم المدونة بتفكيك خطابها كما تفعل مع جميع المسلمات.

وإن كان هذا الفعل يرتبط بشيء فإنما يرتبط بنقد شديد للمنظومة الدينية التي تستحوذ تفاسيرها ونصوصها على العقل العربي، وتهيمن تفسيراتها على جل القضايا المصيرية وحتى القضايا الثانوية.

لذلك فالسرد يطرح المعرفة الدينية المتعلقة بهذه القضايا تحديدا، ويقوم بتشريحها بعدما كان قد استعرض مفاهيمها ووجهات نظرها ومنطقها المتبنى ليغالبه بخطاب مضاد، أو لنقل خطابا متسائلا في الأغلب حول صحّة هذه المنظورات، ساعيا من وجهة نظره هو إلى تحرير العقلية العربية أو لنقل تحرير الذهنية من تلك التفاسير التي بدلا من أن توجه عملها للإنسان وحياة

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 125.

الإنسان على الأرض اهتمت بتقييده بمجموعة كبيرة من التصورات خصوصا ماتعلّق منها بالحياة الأخرى، التي رغم وجودها حقا فإنها تبقى معطى غامضا وتبقى مرتبطة على الدوام بعلوم مختلفة مرتبطة بعالم آخر لا نكاد نعلم عنه شيءا، لتجعله أسير حياة لم تأت بعد ونسيان المعنى الحقيقي للوجود وهي هذه الحياة في حد ذاتها.

تقول إحدى الشخصيات في هذا المعنى" أكثر ما يحقق توازن الإنسان هو إيمانه اللّإرادي بوجود منطقة وسط بين الحق والباطل، بين الأسود والأبيض، بين الحقيقة والخيال، منطقة بين النقيضين، هناك يجد السكينة، وهناك فقط يستطيع إعادة توازنه عندما يختل"[1]

فهل سيحترم التّمثيل هذا التوازن بين النقيضين أم سيكون تمثيلا قائما يغذي الصراع الأبدي والقائم بين مختلف هذه الثنائيات هذا ما سيظهره التحليل.

المطلب الأوّل: استنطاق معنى الوجود بين الحياة والموت

تستحوذ ثنائيةّ **الحياة والموت** استحواذا ملفتا على العوالم الخاصة للشخصيات، لتشكل فضاء تعاد فيه بلورة الذات الإنسانية في علاقتها مع تجربتي الحياة والموت واللتين تشكلان الجوهر الأساسي للوجود، لتطرح القضيةّ في شكل سؤال جدلي عميق حول الفرق بينهما في ظل حياة لا تحفل أصلا على السمات الأساسية التي بإمكاننا على إثرها أن نسم شخصا ما بأنه كائن حي ؟على هذا الأساس تناقش قضية الحياة والموت في علاقتها أساسا بالوضعية المجتمعية السفلى والتي تمثلها الفئات الهشة في الجزائر.

ويتحول إثرها السؤال الفلسفي حول الحياة والموت إلى سؤال اجتماعي بالدرجة الأولى، إلى سؤال يقوم بالحفر في الطبقات الاجتماعية، ويقدم نقدا لهذا التفاوت الحياتي والتي أنتجته الطبقيّة في شكلها المعاصر.

نبدأ باستعراض بعض المقاطع النصية لاستبيان شامل للشكل وللدلالات التي يمكن أن تظهره فيها هذه الثنائية والصراع الذي بإمكانها أن تحدثه وأثرها على الإنسان.

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 98

جاء على لسان السارد يصف **حليم بن صادق** بطل رواية **يوم رائع للموت** لحظات قبل انتحاره" تجلت الحقيقة فيقلبه أخيرا: هي لعبة إذن؟ قال لنفسه: الآن فهمتك أيها القدر، الآن فهمتك أيتها الحياة أنت كأي خائنة كلما سعيت إليك تماديت في الفراق" [1]

إنّ الحياة هنا تتجلّى في صورة بلاغية تجمع بين الحياة والمرأة الخائنة، هذه الصورة تستبعد كل معنى جميل للحياة فالمرأة الخائنة تمثل معطى مراوغ وبعيد كذلك الحياة عند **حليم** فإمكانيةّ الفهم جاءت بعد معاينة التجربة تجربة الخيانة والتي وفقها تم إعطاء مفهوم محدد للحياة والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة اليومية المعاشة.

ومن هذا المنطلق تشترك الكثير من المقاطع في تحديد مفهوم للحياة من خلال تفعيل اليومي أو تفعيل الشّخصي، والذي يبلور وفقه المعنى العام للحياة والذي قد يأخذ معناه من تجربة ما، حدث ما، فشل ما، أو خيبة ما والتي تشكل بمجملها مفاهيم للحياة هنا في فضاء الجزائر الواسع " في حياة كالتي كنت أعيشها، لا يجد المرء صعوبة في تذكر التفاصيل، لا بسبب بساطتها، بل لأنني وقبل أربعين سنة حتى ذلك اليوم، عززت فيها ما يجب لتكون كتابا بصفحة واحدة، تتكرر فيها الأيام لتتشابه إلى حد التطابق"[2]

فهل تكفي التجربة الفردية لتحديد مفهوم محدد للحياة؟ أم أنها تمثيلات لا تأخذنا في الأخير إلا إلى شكل واحد ووحيد للحياة في الجزائر؟ وللإجابة على هذا التساؤل علينا أن نطرح مقاطع أخرى للنقاش.

يقول بطل نص تصريح بضياع" ولكنني ككل ليلة أجدني محاصرا بكل ما لم أحققه طيلة ثلاثين عاما من وجودي في هذه الحياة، مجرد حياة يملأها الفراغ، الفشل ومشاريع لا تكتمل لتبدأ مشاريع أخرى لا تكتمل بدورها"[3]

[1]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 72.

[2]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 43.

[3]– سمير قسيمي تصريح بضياع، ص 7.

هنا يصاغ مفهوم الحياة من خلال معنى سلبي كذلك وهو الفشل والفراغ، والذي يبدو أن هذه الشخصية تحصر سنوات وجودها الثلاثين بهذين المفهومين وبتعبير اليائس يضيف" كانت هذه حياتي، محاولات لا تنتهي أو ربما كانت كلها محاولة يائسة لتقرير غد آت"[1]

إنّ التّنوع في الشخصيات والتنوع في المفاهيم الحياتية المختلفة لا يؤدي هنا إلى تنوع كذلك في النّظرة الكلية للحياة، بل على العكس من ذلك، يبقى المفهوم السلبي للحياة هو القار وهو المهيمن، لكن الأسباب المؤدية إلى اعتناق هذا المعطى هي التي كانت تتغير اعتمادا على نمط خلق الشخصيات داخل النصوص، والتي كانت تمتاز بالتعارض الظاهري نقول الظاهري لأن الأفكار التي كانت تؤطر الشخوص كانت أفكارا واحدة وسنرجع إلى مناقشة هذه القضايا لاحقا.

نعود إلى مفهوم الحياة والذي يصاغ على ألسنة الشخصيات، هاهو الرجل نفسه يتحدث في **تصريح بضياع**" لا شيء ميز حياتي، عدا ربما تأخري في كل شيء، فلم أدخل المدرسة إلا في سن السابعة، ولم أختن إلا في العاشرة، ولم أتعلم الفرنسية إلا في الثانوي، ولم أحصل على البكالوريا إلا بعد أربع سنوات"[2]

ولننظر كيف تنقل الشخصية وعيها بالحياة خطوة خطوة: الفراغ يليه الفشل ويليه التأخر في كل شيء ، ما المعنى الخفي الذي بإمكان هذه الصّفات التي تصبغ على الحياة أن تقودنا إليه ؟ لما تشترك كل هذه الشّخوص في النظرة التشاؤميةّ حول الحياة؟ ولما تفقد هذه الأخيرة قيمتها باستمرار؟ وهل يكفي مجرد الفشل في عمل ما أو تواري حلم ما أو حتى التأخر في أمر ما أو الفشل في علاقة ما، هل يكفي هذا كله لتبني الجانب المظلم من الحياة ؟ أسئلة تدفعنا للمزيد من التحليل والمزيد من تفكيك معطى الحياة أكثر من خلال ربطه بالعناصر المنتجة لهذا التصور.

جاء على لسان **قاسم** في رواية **حب في خريف مائل**"أنا الطفل الذي اعتاد تعليق مآسيه على علاقة أبيه، أنا الرافض لفكرة الحياة الأخرى، لا لإيماني الساذج بالعدم، بل لخوفي من أن تكون تلك شبيهة بحياتي في هذا الوجود.. شبيه بحياة البقاء على قيد الحياة"[3]

---

[1]– المرجع نفسه، ص 8.

[2]– سمير قسيمي تصريح بضياع، ص 57.

[3]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 102.

يمكننا من خلال هذا المقطع أن نستوضح سببا واحدا من أسباب ظهور معطى الحياة بهذا الشكل، وهو الذي عبر عنها السارد بعبارة (خوفي من أن تكون شبيهة بحياتي في هذا الوجود) حياة البقاء على قيد الحياة، فاحتمال أن تكون كلتا الحياتان: الحياة الدنيا والآخرة متشابهتان ينسف بدوره كلّ احتمال من أن تكون هناك حياة أخرى فعلا.

وأسئلة الوجود في هذا المقام لا تشكّل موضوعا أوتي به للترف الفكري أو من أجل سد فراغ سردي أو حتى لمناقشته وإظهار ثقافة وجوديّة أو التعبير عن فلسفة خاصة كما في كثير من المواضع الأخرى التي ناقشت قضية الألوهة مثلا، ففي هذا الموضع يؤتى بها للنّزول إلى منطقة تحت وتفكيك معطى الحياة حياة البقاء على قيد الحياة كأقصى شيء يمكن أن توصف به حياة تلك الشخصيةّ المتحدثة، وهنا نشير إلى مستوى الخطاب قد ارتفع وصار أكثر عمقا وإن كان الهدف هو نفسه في النهاية.

حياة البقاء على قيد الحياة تصير موضعا للنقد انطلاقا من طرح مفاهيم كبرى كالإيمان والحياة الأخرى، والعدم، لا لذاتها بل من أجل تقديم صورة بينة عن الحياة المعاشة في نوع من الترابط يبتدئ من أعلى إلى أسفل، إنه (الشخصية) يطلعنا على فلسفته الخاصة حول الوجود حين يرفض فكرة الحياة الأخرى وبعد ذلك يقدم شروحات والتي لا ترجع إلى إيمانه بالعدم بل خوفه من أن تشبه حياته الحالية، ليكون هذا المسار كله من أجل غاية واحدة إظهار الحياة السيّئة التي يعيشها.

وتكون بذلك فلسفة الشخصيّة حول الإيمان والحياة الأخرى والعدم أمرا ثانوياّ أمام معطى الحياة المقدم، والتي تريدنا الشخصية المتحدثة أن نلتفت إليه كي نغوص وبعمق في المشاكل الاجتماعية التي تعصف بحياة تلك الشخصية وأمثالها من الناس الآخرين" فالرواية رصد لشريحة اجتماعية تؤمن بعد تجارب ذواتها، بعدم جدوى العالم ونهايته المحتومة"[1]

[1]– دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م، ص 29.

كما نستنتج أن القضايا الوجوديةّ والتفلسف حولها يكون دون جدوى أو لنقل يصير أمرا ثانويّا عند الذين يحيون حياة البقاء على قيد الحياة فقط، وتكون مرتبطة أكثر بالشك واللّايقين ولنفترض افتراضا مقابلا لهذا الافتراض ولنقم بقلب هذا النموذج كيف ستصبح الصورة؟

ففكرة الحياة الكريمة وفقدانها هنا ترهن فكرة الإيمان ككل الإيمان بوجود حياة أخرى وترهن حتى فكرة أن تكون حياة أفضل من هاته، لكن لو كانت الشخصية المتحدثة تحظى بحياة كريمة فهل كانت فكرة الإيمان بوجود حياة أخرى محل شك أو محل رفض ؟هذه هي الأسئلة الأبرز التي يمكن استنتاجها من هكذا تمثيل.

كما أنهّا دعوة غير صريحة لكنها متضمنة في دوال النص و يمكن أن تفهم جليا إلى توفير الحياة الكريمة للإنسان وترك جدل الحياة الأخرى، لأنهّا ليست من مهامنا لأن الحياة الدنيا هي الحياة الأولى بالجدل وبالاهتمام.

ننتقل إلى تمثيل آخر يقول المقطع "ففي النهاية ليست الحياة إلا بحثا غير مجد عما يستوجب علينا اتخاذه من قرارات قد تم اتخاذها مسبقا"[1]

ومقطع ثان يقول"إنّ أسمى غاية لحياة أي إنسان ليست أكثر من قبوله لذاته، ليست أكثر من أن يكون هو، إدراكه لهذه الغاية سيعفيه من الخوض في أي رحلة سخيفة بغرض البحث عن الحقيقة"[2]

والحقيقة أن كلا المقطعين يقدمان أيضا مفهوما للحياة يقترب من تلك المعاني السابقة، ونشير هنا إلى أن النصوص تقدم مفاهيم عديدة للحياة تعددت بتعدد الشخصيات ووعيها الخاص لكن بالرغم كل هذه التعاريف لم يصمد مفهوم الحياة بكل هذه المفاهيم الحرفية أمام مفهوم الموت الواحد، هذه ملاحظة استوقفتنا فأوردناها توضيحا، قلنا بأن المقطعين يقدمان تعريفا للحياة يسخفان فيه أي رحلة للبحث عن الحقيقة أيا كانت طبيعتها وخلفياتها، وبالتالي تركز على الإنسان وتؤكد على كينونته لأنه يمثل هو الحقيقة الكبرى بقبوله لذاته كما هي.

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 183.

[2]– المرجع نفسه، ص 191.

وتطرح إشكالية الموت بقوة كذلك منذ بداية النص نص **حب في خريف مائل** من خلال العجوز **نور الدين** صاحب الخامسة والثمانين عاما والذي يستيقظ كل صباح على خيبة أنه لم يمت بعد"لقد خاب ظني مرة أخرى في الموت والذي خلت لأكثر من عشرين عاما أنه سيكون سعيدا بضمي لا لشيء إلا لكون بقائي في هذه الأرض لم يعد يعني لي أكثر من بقائي فيها"[1]

لقد رأينا كيف كان تجلي الحياة في النصوص والآن سننتقل إلى تجلي الموت الذي يبدو مرغوبا ومنتظرا، ولنا أن نتساءل على إثرها ماذا يعني أن يكون الموت منتظرا وماذا يعني أن يخيبنا الموت؟وسؤالنا ينبع من المقطع السابق الذي يجعل العجوز **نورالدين** ينتظر الموت منذ عشرين عاما، والذي يأخذنا حتما إلى الطريقة التي يتم النظر بها إ لى الموت في المدونة و على عكس ما هو شائع تكسر رؤانا حوله من خلال جعله في مواجهة دائمة مع الحياة.

وهنا نستحضر مفهوم **كوجيف** للإنسان الذي يعرفه انطلاقا من علاقته بالموت" وكوجيف يعرف الإنسان أنه كائن يغازل الموت، إذ لا يمكن للإنسان أن يحقق حريته إلا إذا جازف بحياته وواجه الموت الذي يفهم أنه فناء تام ويتصل مطلب الحرية اتصالا وثيقا بتجاوز الخوف من الموت، ويعتقد كوجيف أنه هدف العملية التاريخية. ويصل التاريخ نهايته عندما يبدل الإنسان ما ألفه من أديانه المريحة وأوهامه الطفولية الأخرى، فيواجه فناءه بلا خوف أو ارتعاد"[2]

الموت بهذه الصورة حينما يصير مرغوبا ومنتظرا يعكس تلقائيا نظرتنا التقليدية للموت ويجعل له الأفضلية التراتبية باعتباره الطرف الثاني في ثنائية ضدية، على عكس ما تقوله العادة، إذ من المعروف أن الحياة باعتبارها الطرف الأول لهذه الثنائية تحظى دائما بالأفضلية وترتبط في مخيلة البشر جميعهم بمعنى الوجود وبالوجود الحقيقي والملموس وبكل شيء جميل حتى وإن كانت الحياة حقيقة حياة سيئة، بينما الموت هو الظلام، والنهاية، والسواد، والعذاب، والخوف، والخوف من الموت وكرهه هو أكثر ما يربط البشر بالموت" أمّا على الصّعيد الواعي وفي الغالبيّة الكاسحة من الحياة فإنّنا نحب الحياة ونشعر باليأس إزاء احتمال الموت"[3]

---

[1]– المرجع نفسه، ص 09.

[2]– شادية دروري، خفايا ما بعدالحداثة، تر: موسى الحالول، دار الحوار، سوريا، ط1، 2006، ص 31.

[3]– جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، العدد 76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1984م، ص 260.

والموت بهذه الصورة التي تجلت يقدم كذلك نقدا لمعطى الحياة والتي تشاركت فيهما الثنائية ككل، فكل من الحياة والموت يفككان تيمة الحياة في النهاية ويسيران معا في الغاية ذاتها، وإن كان التمثيل يظهر بطريقة ما أفضلية الموت على الحياة، لكن السبب الذي يجعل التمثيل ينتصر للموت على حساب الحياة هو الذي يختفي خلف تمثيل الثنائية وفق هذا الشكل وهذا ما علينا اكتشافه وتبيان وجهة النظر تلك.

وفكرة البدائل التي تتيحها الحياة ما بعد الموت هي التي جعلت التوجه التفسيري يتخطى أو يتجاوز ولو بشكل غير واعي فعلا هذه الحياة الفانية كما درج تسميتها، وتم من خلال تأسيس هذه النظرة تبرير الشقاء والفقر والتعب والألم واللامساواة وغيرها على أنها ابتلاءات تتعلق بالحياة الفانيّة، وتم تفسيرها كذلك على أنها أقدار محتومة وتم ربطها بالرضا إلى حين الفوز بامتيازات الحياة الباقية"إن كافة البدائل، مهما كانت ناقصة، صممت وفق نموذج الحياة بعد الموت، ساعية إلى إضفاء معنى على الحياة الفانيّة من خلال العزف على وتر دوام ثمار حياة دنيوية عابرة بشهادة الجميع، وساعية إلى طمأنة الناس بأن إتقان العمل في الحياة لن يضيع، وإلى إقناع المتشككين بأن طريقة الحياة الدنيا سيكون لها تأثير طويل المدى بعد أن تتوقف الحياة الدنيا نفسها"[1]

النّصوص تجعل من الموت الطريق الأوحد والمثالي للهروب من الحياة ليس لأنه الأفضل بل لأنه يشكل طريق الخلاص الوحيد " هذا الانحدار الحاد جهة الموت والقتل والسجن والانتحار والجنون ليس له سوى تعبير واحد هو انسداد الأفق لدى الجيل الجديد الذي لم يكن من السهل عليه تحقيق ذاته، والارتقاء بطموحه جراء سلطة الماضي"[2]

من خلال هذا التجسيد لفكرتي الحياة والموت يمكن قراءة تمثيل هذه الثنائية كالآتي:

- النص يقدم صورة عن الموت على أساس أنه فضاء للخلاص وللراحة من حياة بلا جدوى.

[1]– زيغمونت باومان، الخوف السائل، تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2017م، ص 62.

[2]– محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع الى سؤال المصير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1431هـ– 2010م، ص 167.

– تغيير المفاهيم العامة حول الحياة والموت، فتمثيل الحياة هو تمثيل تشويهي لتيمة الحياة كرمز للوجود الحقيقي والفيزيقي للإنسان، حينما يفقد عوامل وجوده الكرامة، الحرية، المساواة

– تقديم الحياة بهذه الصورة هو تمثيل ساخر من فكرة حب الحياة وغريزة البقاء لدى البشرو الخوف الدائم من الموت الذي يمثل المجهول.

– تبني رؤية عبثيّة لا تفرق بين الحياة والموت كحالتين وجوديتين قهريتين تصنعهما المشيئة كما يقول النّص.

– نقد التمثيل الديني لفكرة الحياة الأخرى المتمركزة أساسا على الانتظار والأمل في حياة أفضل بعد الموت، مع عدم الاكتفاء بالنقد بل بإثارة الشكوك حول اليقينيات" في النهاية لا نخوض رحلة في الحياة كما نعتقد بل مجرد سفر نحو تلك التي نرجوها ، نبدأها برغبة في معرفة كيف ستكون، لننهيها دوما بالسؤال نفسه عن حياة أخرى بعد الموت من دون يقين عن وجودها فعلا"[1]

– إعطاء قيمة أساسية لوجود الإنسان على هذه الأرض وهي اكتشافه لذاته وتجاوز هواجس البداية والنهاية " في النهاية ليست ثمة من موت ولا نهاية ولا اندثار لأنه لا حياة ولا بداية ولا وجود كذلك كلها مسميات اخترعها الإنسان في محاولة تبرير قصوره الأبدي في فهم ذاته"[2]

المطلب الثاني: الحرية والجبر سؤال غير محسوم

رغم أن هذا العنوان وبهذه الصيغة تحديدا يحيلنا إلى نقاش طويل في الثقافة العربية والإسلامية منذ قرون، خاضه الفلاسفة وعلماء الكلام وأصحاب الفرق الكثيرة التي كانت تمارس جدالا واسعا أطره سؤال مهم وقار" هل نحن مسيرون أم مخيرون؟ والتي أدى الاختلاف حولها إلى أن الكثير من تلك الفرق اتخذت اسمها من الموقف الفكري الذي تعتنقه حولها والتي تؤمن به في النهاية.

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 11.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 190.

ولقد ارتأينا أن نبقي على العنوان ذاته بالصيغة ذاتها لاعتقادنا من أن الكاتب ومن ورائه السآرد يمارس نوعا من التفكير يشكل استمرارية البحث في هذا السؤال، واستمراريةّ المثقف مهما كان بممارسة فعل التفكير في هذه القضية، وإنتاج المعرفة الخاصة بإشكالية ما قد تكون سؤالا مشتركا لكنه يطرحه دائما وفق أدوات عصره.

لذلك سنقف على وجهة نظر المبدع المعاصر بخصوص هذا السؤال الذي يجدد نفسه باستمرار: ففيم تختلف هذه النظرة نظرة الروائي المبدع عن نظرة الفقيه أو المتكلم أو حتى الفيلسوف ؟ فسؤال الجبر والحرية سؤال جامع من حيث مشروعية التساؤل لكنه سؤال مفرق من حيث حتمية التأويل.

سنتحدث ضمن هذه الثنائية عن مفهوم القدر هذا المفهوم الذي تنتظم فيه الثنائية وتسير من خلاله ، وعن مفهوم الاختيار، وعن مفهوم الحرية كذلك، على اعتبار أنها سلسة مترابطة ومتشابكة من المفاهيم التي تؤدي كلها أو تنطلق كلها من ذات السؤال: حول إن كان الإنسان ولد ليختار أم أنه ولد وقد اختير له الطريق.

وفي ظل هذا التشابك والإجابات المؤجلة يتجسد هذا القلق عبر الكتابة في حد ذاتها إذ يبدو عليها القلق والارتباك في مجادلة هذه المفاهيم، فتشتغل بطرح الأسئلة التي لا تريد أن تنتهي بحثا عن تأثير وتضامن حقيقي من القارئ" لطالما تساءلت كيف نحافظ على إيماننا مهما كان، ونحن نؤمن بالنهاية، كيف نؤمن بالآخرة ونستمر في القول أن نهاية الحياة الموت، كيف نؤمن بالقضاء ونستمر في القول أن نهاية أفعالنا جنة أو جحيم"[1]

نبدأ بهذا المقطع في رواية **حب في خريف مائل** " يعني مهما اخترت فلن تختار مسارا لم يقدر لك من قبل، هذا إذا آمنت فعلا بالقضاء والقدر"[2]

إنّه مقطع يرهن فكرة الاختيار اختيار الإنسان لحياته بمدى الإيمان الفعلي بالقضاء والقدر بينما يفرض عدم الإيمان بالقضاء والقدر من جهة أخرى نسف هذه الفكرة بتاتا، ففكرة الإيمان بالقضاء والقدر تعفينا من سؤال هل نحن مسيرون أم نملك القدرة على الاختيار، بينما على العكس

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 72.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 19.

من ذلك سنكون أمام معضلة وجودية حقيقية إذا انتفى الإيمان بالقضاء القدر فكيف يكون حينها شكل هذا السؤال يا ترى؟

وهنا نشير إلى أن جل الأسئلة الوجودية طرحت داخل المدونة باعتبارها حالات شعورية داخلية قد تكون شائكة في كثير من الأحيان، ومربكة، ومقلقة، وغير ثابتة، وهذا دليل عل أنها أسئلة تعتمد عل العالم الداخلي من جهة ، والتصاقها الدائم بالذات الإنسانية وارتباطها بها على الدوام ، فجميع الأسئلة الوجودية –رغم اضطرابها– تنبع من الداخل ولا غير.

يتحدّث بطل تصريح بضياع حينما يعرف بنفسه متجاهلا اسمه".. ولا يهم إن كنت أحبه أو أمقته، ما دمت لم أختره منذ البداية، مجرد اسم يميزني عن إخوتي الثمانية... كثيرة هي الأشياء التي لا نختارها ونحملها معنا، أسماؤنا، أشكالنا، عوائلنا،.. ساعات موتنا"[1]

يخوض هذا المقطع في مفهوم الاختيار والذي يبدو أنهمن المسائل المحسومة منذ البداية دون مواربة، فالدوال هنا تبدو خاضعة ومقرة وتنحو منحى الاعتراف الذي لا منأى عنه وهذا ما يفسره عبارة" كثيره هي الأشياء التي لا نختارها.. الأسماء، الأشكال، العوائل، ساعات موتنا وغيرها، ومسألة الحسم هذه تقتل بقوتها حتمية السؤال.

وهذا الخضوع اللغوي يجعل من الاختيار مجرد وهم، مجرد سراب، فقد ورد في مقطع آخر"أحقا نملك مثلما نزعم خياراتنا؟.. نبدأ حياتنا دون خيار وتنتهي دون أن نرغب في نهايتها، ونعيش بأسماء لم نخترها وبعائلة فرضت علينا، حتى أجسادنا التي نقضي فيها أعمارنا لا تكون أبدا باختيارنا؟ أليس الخيار في نهاية المطاف مجرد وهم خلقناه لنعطي حياتنا أي طعم؟ أليس مجرد سراب نتبعه أملا في النجاة، أملا في حياة أفضل دائما مما هي عليه فعلا؟.."[2]

لكنّ هذا الخضوع السردي ما يفتأ أن يتأجج في شكل أسئلة حادة دون أن يعبأ بهكذا اعتراف، وكأن هذا الاعتراف هو تلك الحقيقة المريرة التي ما نفتأ كبشر نحاول أن نخرج عن سيطرتها بوسائل عدة من بينها الكتابة.

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 56.

[2]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 105.

وفي الغالب تعصف تلك الأسئلة الحادة بمفهوم الاختيار بل وتلغي وجوده أصلا مادام كل شيء قد كان سلفا، إضافة إلى أن هذا الأمر يعصف كذلك بمفاهيم أخرى ترتبط أشد الارتباط بمفهوم الاختيار، من بينها مفهوم العقاب الذي بدوره ينتفي وجوده أو لنقل ينتفي الإيمان به انطلاقا من افتراض أن الخيار هو مجرد وهم، أو سراب، أو حتى أمل، كما ورد في المقطع السابق "كان يقول معلقا كلما جادلته:..عقاب؟..على أي شيء نعاقب؟ على أفعال فرضت علينا أم على حياة لم نقررها حقيقة، ثم ما الذي سيعاقب: جسدي الذي سيأكله الدود ويؤول إلى رماد، أم روحي التي يقال أنها من الله.. أيعقل أن يعاقب الله نفسه"[1]

في مسألة الاختيار هذه سنناقش قضية الانتحار كمفهوم قار يطرح ولقد كان حريا بنا أن نناقشه بمسألة الحياة والموت ولكننا ارتأينا أن نناقشه في هذا الباب لأنه أشد ارتباطا بفكرة الاختيار وبالمسار الذي يسمى القدر.

في حب في خريف مائل يسأل قاسم العجوز الثاني نور الدينحينما رآه متشوقا للموت"ما دمت ترغب بشدة في الموت، لم لم تجد في الانتحار طريقة مناسبة للتخلص من الحياة؟

أجبته مبتسما:

الله"[2]

ففلسفة العجوز ترفض الانتحار لأنها تعتبره خيارا من الاختيارات واحتمالا من الاحتمالات التي قررت سابقا، لذلك فإنه يربطها بالقدر ويربطها كذلك بفكرة الإيمان بالله ومعرفته بكل تلك الاحتمالات سلفا"..أجيبك أن العقل الذي نملكه، لا يقرر في الاحتمالات ولكن يخوضها فحسب، الإيمان بالقدر يفترض الإيمان بمعرفة الله لكل تلك الاحتمالات مسبقا"[3]

فالعجوز يؤمن بالله فقط وعلى طريقته ولا يؤمن لا بالقضاء، ولا بالجنة، ولا بالنار، ولا بالعقاب، ولا بالجزاء، لأن كل ذلك عنده مجرد افتراضات، ويعلم أنه لو انتحر لن يعاقبه الله، لأن الله على علم بهذا الأمر كذلك فلما يعاقبه إن كان على علم بفعله مسبقا؟ لكن هذه الفكرة تبدو من جهة أخرى فكرة سخيفة ونوعا من السفسطة التي لا طائل منها فالعجوز لا يريد أن ينتحر لأن

[1]– المرجع نفسه، ص 108.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

الانتحار خيار كتبه الله مسبقا، وحينما لا ينتحر فإنه لا ينفذ قرار الله الذي قدر مسبقا وهو نوع من التحدي للقدر، بينما من جهة أخرى انتظاره الموت هو كذلك احتمال قد تقرر مسبقا فما الجدوى إذن من هكذا اعتقاد؟.

ومن جهة أخرى بفرض تصوره لله أن يذعن للاحتمالات التي قررها الله مسبقا وليس على موزع الورق أن يصبح قبل انتهاء اللعبة طرفا فيها لكنه لا ينتحر لأنه لايريد أن ينفذ إرادة مسبقة" أنت لا تعتبر الانتحار خيارا، لأنك لو انتحرت فلن تكون إلا منفذا لأمر قد تقرر مسبقا وأحد من الاحتمالات المقدرة مسبقا، كما أنه سيكون منافيا لتصورك لله فليس على موزع الورق أن يصبح قبل انتهاء اللعبة طرفا فيها"[1]؟وهنا نلمس نوعا من التذاكي في هذا الطرح، والأسئلة الوجودية هنا كما أشرنا سابقا تبدو استعراضا لفلسفة الوجود لا غير، دون أن تسعى حقيقة إلى تقديم وجهات النظر عن تلك المفاهيم الإشكالية، لأنها لا تبدو شرحا لقضايا وجودية شائكة تؤرق ذاك العجوز المنتظر للموت، بقدر ما تبدو استعراضا لقدرات وجودية يستعرضها السارد بإعجاب وتباهي لا محدود.

كما أن مسألة الانتحار وعلاقتها بالاختيار أفردت لها رواية كاملة عالجتها باستفاضة وهي الرواية الأولى **لسمير قسيمي** "**يوم رائع للموت**"التي تحكي قصة "**حليم بن صادق**" الشاب الهامش البطال الذي تخونه خطيبته ومع ظروف معيشته الصّعبة، تغلق الأبواب في وجهه فيقرر الانتحار ويختار سطح عمارة كي يرمي نفسه منها، وتدور أحداث الرّواية غالبا حول هذه الرحلة كيف ستكون من الأعلى إلى الأسفل وكيف سيكون طعم الموت حينما نختاره، تتخللها عودة إلى الماضي عن طريق رواية أحداثه، وفي النّهاية يرمي نفسه لكنه يسقط في شاحنة بعدها يحتفى به ليصير رجلا مشهورا تهتم به السلطات ويحظى بسكن وعمل لائقين، لكنه بعد أسبوع وجد ميتا على فراشه وتنتهي الرواية بما يمكن تسميته بسخرية القدر"وهكذا يمكن تفسير طابع النّهاية التّي اختارها المؤلّف للنّص، عبثيّة الأقدار أمام سلطة الوجود والفناء فلا شيء يمكن أن يخلّص المرء من الحيرة، إنّما يخفّف فقط من وطأة الألم والشّرود"[2]

---

[1]– المرجع نفسه، ص 21.

[2]– المجلّة الثّقافيّة الجزائريّة، قراءة في تجربة سمير قسيمي الرّوائيّة: وسؤال الوجود.4 فيفري 2019،

سنحلل بعض المقاطع كي نكون فكرة جلية عن هذا المعطى، يقول **حليم بن صادق**"أكثر ما جعله يقتنع بفكرة الانتحار، ما تحمله من شاعرية يضفيها الناس على من يقتل نفسه، فالمنتحر استثناء بشري لقاعدة القضاء والقدر، فهو الوحيد الذي يعرف مقدار عمره ولحظة انتهاء أجله"[1]

من المقطع يبدو أن الانتحار صار قناعة عند **حليم** والقناعة هذه جاءت لأسباب تعلقه بالانتحار في حد ذاته والذي كان بميزات:

شاعري لحديث الناس عن المنتحر بكل شغف وبطولة.

استثناء بشري للقضاء والقدر.

معرفة مقدار العمر ولحظة انتهاء الأجل.

ثلاث مميزات للانتحار جعلته فكرة محل اقتناع من **حليم بن صادق** وسنحلل كل ميزة على حدى رابطين بينها وبين وعي الشخصية ، وهذا هو ما يفيدنا في تمثل هذا المعنى تمثّلا عينيّا.

كون الانتحار شاعريا نظرا لأنه يجلب اهتمام الناس للمنتحر ويجعلهم يخلقون حكايا مختلفة تروي حكاية انتحاره، لتحيلنا هذه الشّاعرية على رغبة مبطنة عند **حليم** في حديث صادق وشاعري من طرف النّاس وسكان الحي تحديدا، فهو هامش بطال لا إنجاز له ولا فعل، ولا مكانة، ولا صيت، ولا عائلة، ولا نسب، ولا زوجة جميلة، ولا أولاد، فلما يذكره الناس بشاعرية ؟ وتشهي الانتحار هو في جوهره رغبة كبيرة في أن يكون بطلا فعلا، أن يكون محل اهتمام أن يلتفت إليه الناس بحق، أن يستعيد إنسانيته التي فقدها بسبب حالته الاجتماعية، لأنه وخلف هذا التّوق إلى البطولة تختفي حقيقته "خارج الديسات هو لا شيء، مجرد زوفري، مجهول بدون وطن، رجل بلا ذاكرة، منزوع التاريخ والبطولات"[2]

إنّ التّوق إلى أن يكون هناك شيء جميل يذكره الناس به حتى ولو كان هذا الأمر انتحارا هو تعبير عن المأساة الاجتماعية للهوامش، أولئك البسطاء الذين حرموا من مقومات الحياة الكريمة، لذلك فإنّ الرغبة رغبة الصراخ "بأني هنا" تبدو ملحة في الاهتمام وجلب النظر، وهاهو

[1]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 06

[2]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 06.

يشرح ثلاثيته هذه بنفسه "أما ما قد يضفيه انتحاره من شاعرية، فلن يكون حاضرا للاستمتاع به ولكنه يعلم ما قد يقول الناس"... مات في سبيل الحب"[1]

إنّ الموت في سبيل الحب ليس هدفا في حد ذاته عند **حليم** فالحب كذلك لم يتحقق لديه كان ذاك الشعور المفقود عل الدوام، بل الموت في سبيل الحب صيت جميل يزين اسمه بعد مماته، وأمنيات منشودة بعودة ذاك الحب الذي نعبّر عنه بالحب القادم من حكايات الزّمن الجميل والذي يكون للموت من أجل الحب فيه قيمة إنسانية جليلة، وهو نقد كذلك لمفهوم الحب اليوم الذي صار مفقودا هو كذلك كجميع المفقودات الأخرى.

كما وأنّ الانتحار حينما يصير رغبة ويصير قناعة يدل على بخل الحياة وعجزها عن تحقيق أمور صغيرة للإنسان، وكم هي عاجزة عن الاحتفاء به حينما تحول قناعاته عنها نحو نظيرتها نحو الموت، وكم يبدو واقع **حليم بن صادق** وغيره من سكان الجزائر ممن يعيشون الوضع ذاته كم يبدو واقعا صعبا وواقعا غير مبرّر" عدا أنه كان نسخة اجتماعية لأي جزائري محبط من جيلنا، ولد وترعرع في جزائر الحقوق وأمضى مراهقته في جزائر الموت وهاهو يعيش الآن في جزائر الواجبات"[2]

استثناء بشري لقاعدة القضاء والقدر هي الميزة الثانية للانتحار وهي لموضوعنا الأساس **حليم بن صادق** سيصبح بطلا وسيذكره الناس بشاعرية إضافة إلى كل هذه الإنجازات سيصبح استثناء بشريا، ومصطلح الاستثناء البشري يجعل حليم بطلا خارقا، ومصطلح الاستثناء هو تعبير موفق يميز الشخصية ويجعلها في كفة والناس في كفة أخرى، سيكون استثناء حينما ينتصر على الموت المقدر سلفا، بالرغم من أن الشّخصية قد خضعت في حياتها للتهميش والفقر، والبطالة، والوضعية الحياتية المزرية باعتبارها أقدارا مفروضة، فإنها من جهة أخرى ترفض الخضوع للموت وفق كونه قدرا عبر تأمين موت كريم يمكن أن نصفه بأنه الموت بشرف تحت شعور مزهو بانتصاره على القضاء والقدر عل الرغم من كون هذا الزهو قد يكون هو الوهم الكاذب حقيقة.

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 06.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 124.

والسّمة الثالثة للانتحار هي معرفة العمر وتاريخ الأجل، وهذه المسألة تنطلق وبشدة من ذاك الهاجس البشري من المجهول بما أن لا أحد يعرف كم سيكون عمره ومتى سيكون أجله، وبما أن الحقيقة الوحيدة الذي يدرك الإنسان أنها آتية لا محالة هي الموت، وتبدو معها تلك الميزة الذي يمنحها الانتحار من فك هذا المجهول الأبدي نوعا من الانتشاء بصنع الاستثناء وهزيمة فكرة المباغتة، التي عادة ما ينظر إليها البشر حينما يذكرون الموت الذي يختطف عمرهم فجأة.

كما أنّ هذه السّمة للانتحار تبدو قد انطلقت من هاجس الخوف من مباغتة الموت إذ يبدو **حليم بن صادق** مسكونا بهذه الفكرة ويعيش تحت ضغطها وإلا لما سعى سعيا حثيثا إلى التحرر منها عن طريق صنع الاستثناء، إضافة إلى أن هذا التوق للموت يحمل بين ثناياه ذاك الصراع بين الحياة والموت داخل فضاء الجزائر الواسع، إذ تظهر الحياة معطى عاجزا عن تحقيق أدنى شروط العيش، فالجري وراء لقمة العيش، والبحث عن وظيفة، وهاجس السكن، والمستقبل الضبابي، مع كثير من اليأس، والأحلام المكبوتة، والأماني التي لم تستطع أن ترى النور كلها تمثيلات تعكس انهيار معنى الإنسان في واقع الجزائر اليوم.

إنّ الانتحار كفعل منشود لا يكتفي بتعرية الواقع المعاش فحسب، بل يمثّل نقدا شديد اللهجة للمنظومة السياسية في الجزائر و سياساتها الفاشلة، ولذلك اشتركت جميع الأسئلة الوجودية من فكرة للألوهة ، إلى الحياة والموت، إلى الاختيار، إلى الجنة والنار، إلى العدم جميعا في تعرية الواقع المعاش وتقديمه كما هو دون تزييف.

المطلب الثالث: الجنّة والنار وتغيير المتخيل

تعبر ثنائية الجنة والنار على معطى ديني بالدرجة الأولى، إذ يستأثر بمكانة عالية في الخطاب العام الذي تتخذه الأديان بشكل عام ، فهي فكرة حاضرة في الأديان السماويّة الثلاث مع بعض الاختلاف في الكيفية التي يتم تمثيل هذه الثنائية فقط.

إلاّ أنها شكّلت ثنائية قارة كذلك سردياّ، وفق خطة تحويل الديني إلى فني والتي اعتمدت كثيرا على النسق الديني محاولة بذلك بناء وجهات نظر مختلفة متملصة بشكل قوي وبخطاب واضح من قدسية الديني، هذه الأخيرة التي لم تقف عائقا أمام الفاعلية السردية التي كانت تقوم

على الإتيان بالأنساق الأخرى ووضعها تحت عيون مجهرية من أجل التحليل والمناقشة، جنبا إلى جنب مع السياسي والاجتماعي.

ما جعلنا نلمس أن الرّؤية الفنية هنا كانت تعتمد على تفكيك الخطابات من الداخل دون الأخذ بعين الاعتبار مسألة قداسة النسق من عدمه، التي كانت نتتج بعض الرؤى الصّادمة في كثير من الأحيان خاصة ما تعلق منها بالمسائل الممنوع الخوض فيها دينيا وعرفيا ، لذلك النصوص كانت تقوم على منهجية سردية وهي تفكيك الممنوع، والمسكوت عنه، والطابو، والمحرم، والعيب، والمقدس، دون قيود، متجاوزة بذلك –على مستوى التجربة الإبداعية طبعا لا على المستوى الواقعي– ذاك الصراع بين الدين والأدب الذي لا يكاد ينتهي جدله، وهذا ربما ما جعل كتابات سمير قسيمي ممنوعة في كثير من البلدان العربية والخليجية بالتحديد، باعتبارها كتابات مثيرة للجدل من حيث المحتوى ومن حيث مستوى الحرية.

ولا بأس أن نبدأ بدراسة هذه الثنائية من خلال الاستعانة بالعتبات النصيّة مع العلم أنها معطى غير نصي لكن لا أحد ينكر دور العتبات في فهم معالم النص، هذه العتبة كانت في إهداء نص هلابيل يقول في جزئه الأخير " إلى روح عبد الله طرشي أينما نزلت...في الجنة أو الجحيم.."[1]

من الظاهر أنّ هذا الإهداء والصيغة التي وردت بها بإمكانها أن تحيلنا على تمثيل مخصوص لثنائية الجنةّ والنار قائم على رؤية عبثيةّ لا تعترف لا بالجنّة أو النّار، أو لا تعترف بالفروقات التي بإمكان أن تكون بينهما، وهذا بإمكانه أن يكون استنتاجا أوليا وستطلعنا المقاطع الأخرى عن صحة هذا التحليل من عدمه.

جاء على لسان بطل **حب في خريف مائل** " ولست على يقين بوجود الجنة وحياة أخرى بعد حياتنا، لا أومن بوجودهما المكاني الملموس، على الرغم من وجودهما كفكرة خيالية أوجدها الله للترهيب أو الترغيب، إنها فكرة رائعة تخلق نوعا من التوازن بين الخير والشر في هذه الحياة" [2]

[1]– سمير قسيمي، هلابيل، ص 7.

[2]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 20

يصاغ هنا مفهوم جديد حول الجنّة والنّار بعيدا عن مطلقيه الإيمان الذي تمتاز بها هذه الثنائية نظرا لكونها ثنائية قارة مصاغة حرفيّا في النّص الديني، هذا ما يجعلها مفهوما مقّدسا يستوجب الإيمان المطلق،لكنّ الكتابة في هذا السياق تجتهد لتقدم مفهوما مغايرا للجنّة والنّار يقصي البعد اللّاهوتي والديني لهما بشكل واضح فعبارة (فكرة خيالية أوجدها الله) تميل إلى التشكيك في وجودهما العيني كما تذهب إليه معظم القراءات الدينية، وتستبدلها بوجود ذو صبغة أكثر شاعرية وهذا من خلال التصور الذي جعلهما مرتبطين أولا بوظيفة إنسانيّة بالدرجة الأولى وهو إحداث التوازن بين الخير والشر على الأرض، لا بكونهما فضاءين للعقاب والثواب.

وفي موضع آخر تربط الشّخصية الساردة في رواية حب في خريف مائل هذه الفكرة بفكرة الإيمان بالله على هذا النحو " لنقل أنني رجل يؤمن بالله بطريقته، ومهما بدت لك غريبة، فهي لا تجعل منه سلطة تستمتع بالعقاب، فمثلا لا أومن بالجحيم كمكان يوضع فيه العصاة، بل كفكرة خيالية رادعة أوجدها الله فقط للإخافة، إن مجرد إيماني به كسلطة تفوقني على الأقل إدراكا، تجعل من فكرة معاقبته لأشخاص قرر لهم حياتهم بأزمنتها وأماكنها وظروفها فكرة غير معقولة على الإطلاق" [1]

إنّ هذا المقطع يواصل تقديم فكرة الجنة والنّار ويركز هنا على مكان العقاب الذي هو الجحيم، فالمقطع من خلال تعبيراته يبدو أنه تولد سرديا من خلال المرور على مجموعة من الأسئلة والتي تنبثق من الأساس من فكرة الإيمان بالله، فافتراض الإيمان بالله باعتباره سلطة أكثر إدراكا وسلطة عليمة بأقدار البشر، تنفي أي إمكانية لوجود النار أو ما أطلق عليه الجحيم كفضاء تتم فيه معاقبة بشر كتبت أقدارهم سلفا.

والفكرة الأساسيّة التي جعلت مفهوم الجنة والنار يتغير هو الفكرة ذاتها التي عبر عنها سابقا في تمثيل ثنائية الحياة والموت، وهي الوضعية التي عيشت بها الحياة الأولى فإذا كانت بكل ذاك السّوء فمن المفروض والمنطقي أن تكون الحياة الثانية أفضل وتقدم مصيرا مغايرا حتى لا يكون العقاب في هذه الحالة نوعا من اللاعدل حسبه" أكثر ما كان قبل أن يقدم على الانتحار، عقوبة ما بعد الموت، فلطالما سمع إمام المسجد يتحدث عن جهنم المنتحرين، ولكنه كان يشك في صدق

[1]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل ص 19.

هؤلاء المرتزقين بالدين، لم يكن متيقنا بأن الله العادل يعاقب من فر إلي عدله من ظلم دنياه، لم يكن يؤمن أن الجنة الواسعة تضيق بمن آمن بها وفر إليها"[1]

إنّ المفاهيم الكبيرة مثل الله الحياة الأخرى الجنة والجحيم تتغير معانيها كلية ويتأرجح الإيمان بها كمفاهيم قارة انطلاقا من " ضحالة الشخص في الحياة الأولى ووضعيته الاجتماعية، ومكانته، ومهنته وعائلته، وحتى شكله، كل هاته الأشياء خلقت هذا النقاش الحاد حوله تلك المفاهيم، لأننا لم نعثر على هذه الهواجس وهذا التململ الوجودي عند أولئك المرتاحين اجتماعيا في حياتهم الدنيا، لذلك لا يرتبط التشكيك في تلك المفاهيم الوجودية الكبرى إلا بأولئك المهشمين، والقبيحين، والفقراء، والفاشلين، والبسطاء، والعاطلين والمنحرفين، وغير المتصالحين مع ذواتهم.

المبحث الثالث: الكتابة والعدم"

تتخذ الفلسفة العدمية مركزا مهما في كتابات **سمير قسيمي** التي نحن بصدد دراستها، تتجاوز كونها رؤية يتبناها الساردون إلى فلسفة متبناة كتابيا وإحدى مصادر الكتابة عند المؤلف الحقيقي، فلقد كانت جل الأحداث، والشخوص، والبدايات، والنهايات وحتى الأحاديث والحوارات اليومية التي كانت تتشابه معظمه، كانت تصطبغ بصبغة الأفكار العدمية، حتى يخيّل إلينا أن فكرة واحدة ووحيدة أنتجت هذه المواقف في النهاية.

إنّ هذه الحالة من الهيمنة للعدمية يجعلنا أمام حتمية البحث عن تفاسير مقنعة فنيا خصوصا إذا رأينا ما لهذا التيار من هيمنة على كتاب كثيرين حول العالم ما ؟ ماذا يعنى أن يتبنى كاتب جزائري أوعربي نزعة العدمية وبأي رؤية سيعالجها ؟ وماذا يريد أن يقول انطلاقا من خصوصية الثقافة في حد ذاتها ؟ هل العدمية بهذا الشكّل هو واقع الإنسان الجزائري والعربي في النهاية؟أم هي واقع المثقف العربي في ظل خيبات مريرة؟

أسئلة كثيرة فرض علينا المقام طرحها ومناقشتها بجدية، فالتأويل هنا يحاول أن يحيط بالتجربة من عدة زوايا بحثا عن تخريجات قوية للظاهرة لكن قبل الخوض في التأويل علينا أن نعرج أولا على العدمّية في حد ذاتها كفكرة فلسفية بالدرجة الأولى بعيدا عن تطبيقاتها الفعلية على

[1]– سمير قسيمي، يوم رائع للموت، ص 40.

خطابات إبداعية شتى كالسرد مثلا، لذلك فسنورد بعض المفاهيم الخاصة بهذه النزعة والتي ستشرحها لنا بالشكل الوافي.

ففي تعريفاتها الأكثر شهرة ترتبط مابعد الحداثة بمفهوم العدمية كمفهومين يؤديان إلى النتائج ذاتها رغم الاختلاف الواضح بينهما، وإن كان هناك ترابط فكري بينهما إلا أن تعريف ما بعد الحداثة بالفكرة العدمية هو فكرة تسطيحية لم تغص بعد في هذه المفاهيم أم أنها لم تتمثلها بالشكل الكافي.

وغالبا ما تصدر هذه النظرة عن خصوم الأفكار ما بعد الحداثية والتي لا يرون فيها إلا نوعا خاصا من العدمية لا يمكن أن تعطينا أي نتائج عملية فعلية وبشكل أصح لا يمكن أن توصلنا إلى شيء، لهذا يتم وصفها بالنزعة العدمية على اعتبار أن هذه الأخيرة عبارة عن دوران فارغ أو على الأغلب تبدو كذلك.

تتحدث الروائية **نانسي هيوستن** عن العدمية في الكتابة في كتابها **أساتذة اليأس النزعة العدمية في الأدب الأوربي** فتقول" يطرح يوجين ايونسكو هذا السؤال على نحو رائع في كتاب مذكراته: حاضر ماض، ماض حاضر

"بدءا من أية لحظة بدأت الآلهة تنسحب من العالم؟ منذ أية لحظة فقدت الصور ألوانها؟ منذ أية لحظة أفرغ العالم من جوهره، منذ أية لحظة لم تعد العلامات علامات، منذ أية لحظة وقعت القطيعة التراجيدية، منذ أي لحظة تركنا لمصيرنا أي منذ أية لحظة لم تعد الآلهة تريدنا كمتفرجين ومشاركين؟ لقد تركنا لأنفسنا، لعزلتنا لخوفنا، فولدت المشكلة: ما العالم؟ ومن نحن؟ "[1]

وهي في هذا المقام تتساءل عن بدايات هذه النزعة في الأدب الأوربي والخلفيات الفلسفية والتاريخية التي أنتجت مثل هذه الأفكار، إضافة إلى ذلك كانت تتحدث عن المسلمات التي تعتمد عليها هذه الفلسفة كما تتحدث عن صفة الكاتب العدمي فتقول" إنه يود لو أنه لم يولد أبدا أو لو أنه قد مات منذ زمن، ويحلم بالانتحار لكنه في الآن ذاته يخشى الموت كثيرا أو يطمع بالخلود بفضل منجوز أو أثر روحي"[2]

[1]– نانسي هيوستن، أساتذة اليأس النزعة العدمية في الأدب الأوربي، تر: وليد السويركي، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط1، 1433هـ–2012م، ص21..

[2]– المرجع نفسه، ص 20.

قد تبرز هذه الفقرة نوعا من التناقض في شخصية الكاتب العدمي من خلال الاتصاف ببعض الصفات التي تدل على خلخلة ما فيما يريد وفيما لايريد، وربما هذه الفكرة تجسد نوعا من التفكير العدمي في حد ذاته وصفة اللاثبات على شيء أو حتى اللاشيء.

كما " تتخذ لفظة العدمية هنا المعنى الذي أعطاه نيتشه لها في الملاحظة الافتتاحية القديمة لمؤلفه إرادة القوة : الوضع حيث يتدحرج الإنسان الى خارج المركز نحو المجهول"[1]

هذا التعريف الذي تشير كلماته المفتاحية التدحرج- خارج- المركز – المجهول إلى مفهوم العدمية الذي صاغه **نيتشه** والذي" يمكن تلخيص مجمل القضية العدمية في موت الألوهة أو في سقوط القيم العليا"[2]

لا يمكن أن يفسر هذا المفهوم ببساطة أو بسذاجة تامة بكونه نوعا من الحلقات المفرغة التي لا تكاد تنتهي كما هو شائع عند الكثيرين لذلك ، فإن تبني هذه النّظرة لا يعدو إلا أن يكون انتقاصا من قيمة هذا المفهوم وجهود الكثير من الفلاسفة والمفكرين الذين ينظرون له عبر العالم والذين يستثمرون جل معارفهم وتجاربهم من أجل تقديم مفهوم وافي للعدمية.

هيدغر يعرفه بأنها " العملية التي بها في نهاية المطاف لم يعد ثمة شيء فيما يتصل بالوجود"[3]

كما يمكننا أن نستثمر في تحليلاتنا لمظاهر العدمية في النصوص القسيمية مفهوما مهما من مفاهيم نيتشه وهو مفهوم "**العدمي المكتمل**" " والعدمي المكتمل هو ذاك الذي أدرك أن العدمية هي فرصته(الوحيدة)"[4]

سيفيدنا هذا المفهوم **العدمي المكتمل** في فهم أبعاد الأفكار العدمية التي تجلت في مجموعة من الشخصيات خاصة شخصية البطل أو شخصية السّارد أو كلاهما معا، وقد يكون استثمار

---

[1]– جياني قاتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة(1987) تر: فاطمة الجيوشي، مكتبة التنوير، دراسات فكرية العدد 37 دمشق 1998، ص 23

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3]– جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، ص 23.

[4]– المرجع نفسه، ص 23.

مفهوم نيتشوي في فهم نصوص نفترض أنها ما بعد حداثية مدعاة للاستهجان التساؤل على اعتبار أن **نيتشه** كان في حقبة زمنية سابقة جدا على مثل هذه الأفكار.

لكن ما بعد الحداثة كثورة فكرية لا يمكن أن نرجع أصولها إلا الى أفكار **نيتشه** والذي يعده الكثيرون ما بعد حداثيا بامتياز على أساس من كونه الأب الروحي للمابعد الحداثية في شكلها الحالي والمعاصر وأن الأفكار التي تضمنتها كتب وفلسفة نيتشه كانت حسب الباحثين والنقاد سباقة للتأسيس لحالة ما بعد الحداثة مبكرا.

من خلال هذه المعطيات التي أوردناها حول الفلسفة العدمية سنفتح بابا نجو تأويل عدمية **سمير قسيمي** حسب ما أظهرتها رواياته وحسب ما نطقت بها شخصياته الورقية ونحن نعلم دائما أن روح الكاتب غالبا ما تسكن إحدى شخوصه أو بعضها.

إنّ العدمية التي نتحدث عنها هنا هي عدمية تظهر بمظاهر عديدة تتجلى عادة في فقدان القيمة، وفقدان القيمة معناه أن يفقد كل شيء قيمته وبشكل دائم ليصبح في الأخير كل شيء وأي شيء دون معنى: الله، الحياة، الموت، الوجود، الإنسان، الإيمان، القيم، المبادئ، القوانين، الخ وهذا الفقدان للمعنى سنحاول تفسيره كما يجب انطلاقا مما تتيحه النصوص من تمثيلات لهذه الفكرة.

"ما أسخف هذه الحياة، ما أتفه هذا القدر"[1]

هكذا يصرخ بطل رواية **تصريح بضياع** حينما يرهقه السجن لتصير السخافة رديفا للحياة والتفاهة رديفا للقدر ليصيرا معطيين فارغين وسلبيين، وقد يكون هناك اعتراض بأن هذا التعبير وفي ذاك السياق تحديدا يكون تعبيرا منطقيا ويرد على الألسن بعفوية، ولا يعد أي تذمر من الحياة ومن القدر في لحظة من لحظات الغضب أو اليأس أو غيرها من لحظات الضعف الإنسانية، ولا يعد هذا عدمية على الإطلاق بل هو مجرد تنفيس لحظي على انفعالات إنسانيةّ طبيعية.

وسيكون هذا الاعتراض مقبولا لوكان هذا المثال الذي أوردناه هو المثال الوحيد في النصوص، لكنّ المدونة حفلت بهذه التعابير وبتعابير أخرى تسير في الغاية ذاتها، لذلك لا بأس من مزيد من الاستشهادات كي نفهم طبيعة التمثيل جيدا، فقد سارت الرّوايات كلها في تأصيل هذا

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 102.

الاتجاه وكأنه" لا شيء يستحق الاهتمام، و"العدم" هو المحور الذي يهمين على وجودنا، إن كنا حقا نحس به، وما الحياة إلا خرافة أو نكتة سمجة يعيشها الإنسان من خلال شاشة رجراجة، تخنقه، ترميه جثة في نهاية الطريق"[1]

وقد تبدو العدمية في غالبها أنها تسير دون وجهة محددة دون نقطة بداية ولا نقطة نهاية كي ترسم لنا خطاب العبث الذي يدور حول نفسه دون أن يصل إلى شيء لكن ذاك الدوران ذاته قد يكون هو المعنى" فمن خلال العبث يودون الوصول إلى" المعنى" فهو عبث يرفض أشياء كثيرة"[2]

ولقد حملت الروايات السّبع جميعها أشكال عديدة لهذا الدوران الذي يبدو لأول وهلة أنه دون معنى، واصطبغت به العوالم الداخلية للشخوص، انفعالاتها التي بدت شاردة وتعاني الاضطراب، أفكارها التي تعاني من اللاثبات، معتقداتها وقيمها التي اقتربت من اللايقين أو كانت هي اللايقين ذاته، جاء في **تصريح بضياع**" فلم تعد الأشياء المؤلمة تؤلمني كما في السابق، تماما كالأشياء السعيدة لم تعد تعني ماكانت تعنيه في بداية رحلتي في الحياة"[3] ولم يقتصر هذا التمثيل على عالم الشخصيات فحسب بل تجاوزه نحو جميع المكونات السردية الأخرى، فالشخصيات كانت تعاني الخواء، والمكان كان مجرد رقعة جغرافية لم نخترها الشخصيات بإرادتها، " تكفي الخيبة لتكون ألما مزمنا قد لا يذكر طبعا في شروط التجنس أو الانتماء، ولكنه–مع ذلك– شرط ضروري للانتماء إلى هذا الوطن"[4]، تماما ككل الأشياء الأخرى التي أجبرت عليها: أسماؤها، عائلاتها، حياتها، ساعات موتها.

الزّمان كان سيفا مسلطا على البسطاء يطيل عليهم حياة البؤس والشقاء، "لقد أدركت منذ سنين ألا مجال لبلوغ السعادة في هذا الوطن"[5] الأحداث لم تكن تريد أن تنتظم ولم تكن تريد أن تعطي انطباعا بأن عليها أن تسير وفق طريق فيه بداية ونهاية، يقول حسان ربيعي" سأل نفسه

---

[1]– دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، ص 11.

[2]– المرجع نفسه، ص 17..

[3]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، ص 17.

[4]– سمير قسيمي، حب في خريف مائل، ص 34.

[5]– المرجع نفسه، ص 160.

بريبة: ماذا لو اختفيت، هل سيلاحظ الناس ذلك؟ هذه المرة لم يكن محتاجا إلى كثير من التأمل والتفكير والوقت ليجيب دون تردد: لا.. لن يلاحظوا"[1]

فهل تقصد التجربة الروائية عند **سمير قسيمي** أن تشعر القارئ بالبؤس وفقط؟ هل كان عليها أن تزرع فيه شعور الإحباط بدل المتعة؟ وهل تعمدت أن تجعل العالم الروائي أشد بؤسا من العالم الواقعي؟ لقد كان هناك شعور رافق عملية القراءة دائما وهو الشعور بالتداعي تداعي كل شيء دفعة واحدة، فما إن يشعر القارئ بأنه استطاع أن يمسك بشيء ما، بقيمة ما، بلحظة ما إلا وفلتت منه كماء متسرب من بين الأصابع، لا الحب كان صامدا ولا الإيمان ولا الشرف ولا القيم ولا النظم ولا الأعراف ولا الثقافة ولا العلاقات الاجتماعية، ولا الأبوة، ولا البنوة، ولا الأخوة، ولا الحياة ، فأي كتابة هذه التي لا تكتب إلا لتزيد الواقع مرارة؟ في حين أن الواقع مر بما يكفي كي نطلب كتابة تمنحنا السّلوى بعيدا عن تراجيديا العدم واللاجدوى.

إنّ التجربة الكتابية التي تعطي توصيفا للعالم بأنه عالم دون جدوى تخفي لا محالة تلك الأسباب الحقيقية التي تتوخاها الكتابة باعتماد هذا النّمط من التّمثيل والتي على الكتابة أن تطرحا بطريقتها الخاصة وعلى القارئ أن يستنتجها بقراءته الخاصة كذلك، إنّ هذا النوع من الكتابة وإن كان مفرطا في أحيان كثيرة في نقل السّواد الحالك للواقع وللحياة الإنسانية بشكل عام، فإنهّا من جهة أخرى كتابة تتبنى خطاب" التّعرية" لجميع العوالم الزائفة والملطفة والخاضعة للتحسين القسري من قوى الهيمنة.

إنّ كتابة العدم وصناعة اللامعنى عند **سمير قسيمي** تعد تجربة خلاقة فعلا على الجانب الفني أساسا إذّ ترمي إلى بناء عالم آخر مختلف وواقع أخر مغاير لما هو موجود عن طريق تهديم أساسات الواقع السائد، وهذا النوع من الكتابة التي يمكن تسميتها بالكتابة التهديمية لا تكون إلا من أجل إعادة البناء وهي إحدى أهم مميّزات الكتابة ما بعد الحداثية.

[1]– سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، ص 87.

خاتمة

انطلقنا في بداية بحثنا من تساؤلات ولّدت بدورها فرضيات استفتحنا بها الدّراسة، حيث تساءلنا عن الكيفية التّي تمّ بها تمثيل الثّقافي والاجتماعي في روايات **سمير قسيمي** فارضين في الوقت ذاته أنّه تمثيل ما بعد حداثي، انطلاقا من أنّ هناك روايات ما بعد حداثيّة جزائرية، وهذا ما يمكن أن يشير عليه عنوان بحثنا الذّي كان في حدّ ذاته عبارة عن فرضية لوحده وإشكاليّة ما دمنا استعملنا مصطلح السّؤال الثّقافي والاجتماعي وكلمة السؤال بوابة منفتحة على التّساؤلات التّي تحتاج إليها أيّ دراسة.

وكلمة سؤال كذلك تنفي الجزم المطلق لذلك كانت دراستنا تتمحور حول طبيعة التّمثيل للثقافي والاجتماعي الذي يحيلنا بدوره على طبيعة السّرد عند **سمير قسيمي** ومعالمه ومميزاته والحكم عليه وتصنيفه بعد ذلك ضمن التّجربة السّردية في الجزائر ككل وموقعه فيها، كونه عيّنة محل دراسة أو نموذجا بحثيا، وهذا ما أوصلنا إلى استخلاص بعض النتائج الخاصة والعامة التّي سنحاول استعراضها تباعاّ:

- تقويض أنساق الهيمنة بأشكالها العديدة كانت الشّكل الأكثر بروزا في التّمثيل السّردي للاجتماعي والثّقافي فيما يخص الأبوية، السّلطة السياسية، المنظورات الاجتماعية الفاسدة طرق التفكير، وضعية المرأة في المجتمعات الشّرقية، التّفسير الدّيني للعالم، الأفكار المنمطة والجاهزة للاستهلاك.

- فعل التّقويض كذلك لم يشتغل على أنساق الهيمنة فقط بل امتدّ عمله ليشمل إضافة إلى ما سبق تلك الأنساق والقيّم والمعرفة التي لا تصنّف ضمن ما يعرف بخطابات الهيمنة كالقيّم الوطنيّة، والقيم الاجتماعية التّي تعتبر بمثابة المثل العليا كالشّجاعة، والبراءة، والعفّة والأمانة، وغيرها التّي طالها التقّويض كذلك، أحيانا كان هذا التّقويض نتاج فقدان المعنى للقيمة في حد ذاتها وأحيانا أخرى كان رضوخا لرؤية عبثية يستوي فيها الضّدان.

- بالنسبة للرّؤية المابعد حداثية في التّمثيل فإنّ مابعد الحداثة كانت بيّنة في التّقنيات السّردية أي على المستوى الشّكلي كانت النصوص خصوصا النّصوص التّالية **الحالم، هلابيل الماشاء،** نصوصا ما بعد حداثيّة بامتياز ودون مواربة بالاشتغال على تقنية الميتاروائي بأشكاله المتعددة بدءا من حضور الذّات المبدعة اسما وأحداثا من الواقع المرتبط بها إلى التّنظير حول

مسألة الكتابة والخلق الإبداعي مرورا إلى المقاطع المكرّرة والّرواية النّسخة عن الّرواية الأولى والمحاكاة الساخرة خصوصا في كتابة التّاريخ الذي تخللتها تدخّلات كثيرة للذّات المبدعة في الهوامش.

–و لقد كان هناك سرد فوضوي، سرد متقطّع غير محكوم بنظام معين وغير خاضع لأية حواجز تصنيفيّة أو قواعد كتابيّة متعارف عليها، كانت هناك متاهات سرديّة تتم على إلمام كبير بفلسفة الكتابة الجديدة ، كما أنّ السّرد إضافة إلى التّقنية اعتمد على آليات ما بعد حداثيّة كالتّقويض، التّفكيك، المساءلة والسّخرية وهي آليات تصنّف ضمن السّرد الرّافض أو السّرد الذّي لا يطاوع أي الذي لا يقبل المطاوعة.

لكنّ الرّؤية المابعد حداثية الكليّة والشاملة في التّمثيل كانت غائبة نلمس ذلك خصوصا في التّشخيص وزوايا أخرى كالمضامين السرديّة كذلك الشخصيات ظهرت منعزلة وحيدة غير مرتبطة بعلاقات جيدة أو متينة غير راضية، لكنها في الوقت ذاته مستكينة ناقمة، ونقّادة للوضع، ومعترضة لكنها كذلك تكتفي بالمشاهدة ولا تسعى إلى أي تغيير، إضافة إلى رفض الذّات وعدم التّصالح مع الذّات ومع المجتمع.

ولا نقول بأنّ الشّخصيات بهذه الصّفات تحديدا تجعلنا نقول بأنّها شخصيّات لا تعبر عن الشّخصية المابعداثية تحديدا، لكن هذا التمثيل للشّخصيات هو تمثيل تقليدي يوجد في أي رواية حداثية أو رواية الفترة التي قبلها، الشيء الذي لم نلمسه في الشخصيات ومن خلاله قلنا أنّها كانت لا تنتمي إلى شخصيات الحقبة الما بعد الحداثية أو شخصيّة الإنسان المعاصر هو أنها شخصيّات لا تتوفر فيها روح العصر، فالإنسان المعاصر أهم ميزة تميزه هو تفاعله مع الوسائط الإلكترونية والتكنولوجيا والهواتف الذّكية وواقع الإنسان المعاصر مرتبط جلّه بالوقائع الافتراضية.

فالشّخصيّات قد تمثل الإنسان الجزائري وتتماهى معه في واقعه وسوء حاله وهامشيته ومشاكله الاجتماعية في أي وقت ودونما تحديد، لكنهّا لا تمثل الإنسان الجزائري المعاصر تحديدا فهي شخصيّات تفتقد للتّواصل وهذا أهم شرط في الحياة المعاصرة لا التواصل الاجتماعي المباشر ولا التواصل الذّي تخلقه شبكات الاتصال الجديدة اللّهم إلاّ هاتفا يرنّ في لحظات معدودة.

كما أنّ الأهم أنّنا لم نلمس تمثيلا حقيقيّا وقريبا من الموجود للواقع الجزائري اليوم ولا المجتمع الجزائري الذي يبدو أنّه مجتمع لم يتغير منذ الاستقلال بالرغم من أن العشرين سنة الأخيرة تشكل فترة خصبة للتّغييرات الاجتماعية كان على السّرد تمثّلها خصوصا أنّها روايات لكاتب شاب وروايات كتبت في هذه الحقبة تحديدا بل من الرّوايات ما كتبت قبل أربع سنوات أو خمسة على الأكثر.

فمن خلال صورة الإنسان الجزائري يبدو المجتمع الجزائري قالبا يشوبه الثّبات لا غير وتبدو صورة الإنسان الجزائري هي نفسها منذ عقود مظلوم، بالتّعبير العامي ونظام سياسي فاسد، ومطالب اجتماعية لم تتحقق بعد.

كما أنّ التّشخيص لم يظهر الهموم المعاصرة والمشاكل الحقيقيّة للفرد الجزائري اليوم بعيدا عمّا هو موجود عن مطالب العمل والسّكن وغيرها، بل أظهرت فقط وسعت إلى ذلك حثيثا البطل المثقف الذي يقرأ الكثير من الكتب أيا كانت وضعيته حمّالا ، سجينا، أو شيخا أو سائق طاكسي لا يهم المهم أنه كان يقرأ الكثير من الكتب ويسرد لنا فلسفته الخاصّة في الحياة ويصرح بآرائه السيّاسية جهرا وأحيانا بينه وبين نفسه، لكنّه كان سلبيا للغاية يبحث عن الموت لأنّه الوسيلة الوحيدة للخلاص من عالم مزر، وقد أفرز لنا هذا التّمثيل ذاك البطل التّقليدي المثقف الذي يشاهد كل شيء لكنهّ لا يفعل أي شيء، التّغيير كان في كون هذا البطل صار حمّالا أو سجينا أي هامشا اجتماعيا وليس من طبقة النّخبة والمثقفين.

وإن كانت تلك الشّخصيات البطلة شخصيّات جلها هامشية تفتقد للمكانة وللرّتبة إلاّ أنّها لم تقدم لنا صورة واضحة أو صورة مفصلة للمجتمع الجزائري الحالي كيف يعيش همومه مشاكله الفردية والجماعية، خطاباته العديدة، ويومياته العميقة تحديدا نظرا لأن تلك الشخصيات كانت شخصيّات متقوقعة وغير مهتمة بالتّواصل والتّفاعل مع الآخرين، وإن كانت تقدم ملاحظات هامة فيما يخص المجتمع والّظواهر المخفيّة التّي تؤرق الإنسان الجزائري مصحوبة بكثير من النّقد أحيانا الذّي يضيء ويكشف ويفضح الرّؤية وينير المعطى الموجود.

إضافة إلى كونها شخصيات اهتمت بسرد عالمها الخاص والحميمي الذّي ظل سردا ذاتيّا فرديّا مرتبطا في الغالب بطبيعة ونفسيّة الشّخصية السّاردة ورؤيتها للعالم، وغلب عليها تحليل

الوجود الذي كان الصفة الأبرز للشخصيات البطلة في الرواية ما جعل الروايات تبدو لوهلة كتابات فلسفية تهتم بتشريح الوجود والموجود والخالق والمخلوق لذلك لم نستطع أن نستخلص أو بالأحرى لم تقدّم لنا صورة ما واضحة عن المجتمع الجزائري مكن تعميمها على كلّ التّجارب.

- هذا بالنسبة للنتائج العامة التي كانت حول الموضوع ككل أما بالنسبة للنتائج الخاصّة سنحاول استعراض النتائج الخاصّة بكل فصل ومباحثه على حدى وهي كالآتي:

- العائلة كانت مؤسسة الهيمنة لذلك حظت بتمثيل ناقد لرموز الهيمنة، بدءا من تفكيك صورة الأب ونماذجه العديدة إلى تفكيك صورة آدم أب البشرية في مسار كشف سيرورة تاريخيّة ومتعاقبة لسلطة الثقافة الأبويّة التي تتجدّد عبر إنتاج مزيد من صور الهيمنة، تتجلّى في كل الحقب الزّمنية وفي كلّ المجتمعات.

- صورة الأب شكلت في رمزيتها صورة الحاكم باعتبارهما نموذجين أبويّين مهيمنين وهي صورة تشبيهيةّ تم من خلالها تشريح الخطاب السيّاسي في الجزائر الذي ظل كما هومنذ الاستقلال خطابا مألوفا ومعادا ويشبه نفسه، لكنّه جدّد نفسه فقط من خلال تجديد آليات السّلطة لديه، كما تمّ تقديم طرح ساخر لمفهوم "الشعب" الذي يؤصل لعبارة ذاك الحاكم من ذاك المحكوم.

- ومن هذا الأساس تّم طرح سؤال القيم هذا الأخير الذّي كان سؤالا عنيفا ضدّ القيم الأكثر قدسية حيث تمّ تفكيك قيمة الوطنيّة من خلال تقديم مفهوم بديل للوطن الذّي صار مفهوما مستولى عليه كما جميع القيم الأخرى التّي كانت قيّما فارغة ودون جدوى.

- المرأة باعتبارها مفهوما تتقاطع فيه جميع السلّط الأبويّة والسيّاسية الذكورية ظهرت بنماذج عديدة بين تصحيح الصّورة والانتقال بها خارج ضغط الأنساق من جهة، ومن جهة أخرى كانت تلك الأنثى الخاضعة للرّجل التّي خلقت في النّهاية لإسعاده.

- فلقد كانت النصوص ذكوريّة بامتياز صاغت المرأة وفق منطق الرّجل ووفق ما يريد لا ما تريد هي، حيث ضاعفت الرّؤية السّردية من وهج الأنساق الذكوريّة بدلا من تفكيكها، وهذه الملاحظة تبدو إشكالية عامّة لا نعمّمها ولكنّها تنطبق على جل كتابات الرّوائي الجزائري للمرأة بشكل عام فمازالت هذه النظرة تبرز كتابة الكاتب الرجل للأنثى لا الكاتب الإنسان وفق رؤية جندرية لم تتحرر بعد من ضغط الأنساق المهيمنة.

- خطاب الهامش كان الخطاب الأبرز في الرّوايات انطلاقا من تمثيل الفئات المهمّشة على اختلافها حيث لمسنا استثمارا كبيرا في اليومي والشخصي والعادي والبسيط وهو خطاب قدّم في مجمله صورة حيةّ للمواطن الجزائري العادي في أحلامه وهواجسه وهمومه وأمانيه بعيدا عن أيّ تزييف وبعيدا عن التّعالي الذي يجسده خطاب المركز بلغاته العديدة.

- مساءلة التّاريخ وتفكيكه تمّت من خلال النظر إليه من كونه نسقا مهيمنا هو الآخر مهيمنا على الماضي وعلى الحاضر لذلك فقد كان هناك إعادة صياّغة للعلاقة التّاريخية بين الأنا والآخر انطلاقا من تفكيك الذاّكرة الاستعمارية ونقد خطاب التّمركز والتفوق لدى الآخر المستعمر مع إنصاف الذّات تاريخيّا وثقافيّا وحضاريّا، كما أنّ النّقد طال الذّاكرة الوطنية من خلال تصحيح التاّريخ القومي والنّظر إليه بكل ما فيه بعيدا عن النّظرة التمجيدية التي تجعله مجرد خطاب للتّغني والمفاخرة كان ذلك من خلال تحييده.

- سؤال الكتابة كان سؤالا ما بعد حداثيّا انطلاقا من تقنية الميتاروائي ذات الخلفية المابعد حداثية الأكيدة التي جسّدت بتشكيلاتها العديدة والمشوقة عقلية الكاتب المعاصر الذي حوّل الكتابة إلى مساحة من أجل إضاءة الذّات والدوران حولها وهو نوع من استعادة مكانة الكاتب وحقوق ملكيته الرّمزية على المكتوب مع الجوانب الاجتماعيّة والثّقافيّة للمكتوب.

- هذا من جهة ومن جهة أخرى كان سؤال الكتابة وسيلة للهيمنة لهيمنة الكاتب فكرا وروحا ولغة واسما وحقيقة وهذا ما جسّده اسم **سمير قسيمي** الكثيف والمتعدّد الحاضر كاتبا، وساردا، وقارءا، وحادسا، ومتعجبا، ومدهوشا، من عبقرية خلقت هذا المكتوب الخارق وغير العادي، كما كانت تسويقا لنرجسيّة ظاهرة تريد الظهور بجميع الطّرق عبّرت عن جذور سلطويّة تخفيها الثّقافة وتظهر في الخطاب.

- سؤال الوجود وما حوى من نقاش حول الألوهة والإنسان والإيمان والشك والجبر والاختيار والجنّة والنّار والحياة والموت كان سؤالا لطرح الأسئلة حول الواقع ومن أجل تفكيكه في الغالب، بالرغم من أنهّ كان في كثير من الأحيان سؤالا لرسم فسيفساء وجوديّة بدت وكأنها هواجس مؤرقة للكتابة لكن غايتها الأساس كانت تشريح الواقع المعاش.

وفي ختام بحثنا يمكننا القول أنّ البحث في الرواية الجزائرية مازال بحثا مستمرّا استمراريّة السّرد الجزائري وتواصل حضوره شكلا ومضمونا، والرواية الجزائريّة مازالت تلك المساحة الولادّة على الدّوام والمساحة التّي تتقاطع فيها جميع الخطابات الاجتماعيّة والثقافيّة والفكريّة والفلسفيّة وتتصهر حتىّ الذّوبان مشكلة هوية سرديّة مميزة ، لذلك نرجو أن يكون بحثنا قد ساهم ولو بالقليل في إضاءة وافيةّ لهذه المساحة من خلال الجوانب التي اخترناها في دراسة الموضوع ونرجو أن يلقى القبول العلمي المراد.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشّكر الجزيل لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث كل الشكر موصول للأستاذة **سامية داودي** على نصائحها وتوجيهاتها القيّمة، والشكر موصول كذلك لجميع أعضاء فريق التّكوين أساتذتنا المحترمون ولكل من أرشدنا بتوجيهاته.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. سمير قسيمي، يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1 1430هـ- 2009م.
2. سمير قسيمي، تصريح بضياع، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1 1431هـ- 2010م.
3. سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 1432هـ- 2011م.
4. سمير قسيمي، الحالم، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1 1433هـ- 2012م.
5. سمير قسيمي، حب في خريف مائل، منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف الرياض، بيروت، ط1 1435هـ- 2014م.
6. سمير قسيمي، هلابيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1431هـ-2010م.
7. سمير قسيمي، الماشاء هلابيل... النسخة الأخيرة، دار المدى بغداد ط1 2016م.

المراجع بالعربية

1. أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، أزمنة، الأردن ط1 ، 2006م.
2. أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح 2000م.
3. ألفة يوسف، وليس الذكر كالأنثى في الهوية الجنسية، دار التنوير، تونس، ط1، 2014 م.
4. آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001م.
5. حسام نايل، دروس التفكيك الإنسان والعدمية في الأدب المعاصر، التنوير للطباعة والنشر ط1، 2014م.

6. دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب 1999م.
7. ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التّغيير الثّقافي، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي للترجمة، بيروت، أيار(مايو) 2005، ص 333.
8. رحال بوبريك، بركة النساء الدين بصيغة المؤنث، إفريقيا الشرق، المغرب، 2010م.
9. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015م.
10. السعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل ، محاضرات مركز دراسات الدكتوراه، رقم 06، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1432هـ/ 2011م.
11. السعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، محاضرات مركز دراسات الدكتوراه رقم 06، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط 1، 1432هـ- 2011م.
12. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، لبنان ط1، 2018م.
13. السعيد يقطين، الأدب والمؤسسة نحو ممارسة أدبية جديدة، منشورات جريدة الزمن، الرباط، مارس 2000 ، ص 13.
14. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ- 2012م.
15. سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية الجسد الأنثوي، الآخر، السرد، دار ضفاف للنشر، الشارقة، بغداد، 2018م.
16. السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ع 1، 2005م.
17. شعبان يوسف، أدب السجون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014م.

18. الصادق النيهوم، الحديث عن المرأة والديانات، مكتبة النيهوم ، سلسلة الدراسات(1)، تالة للطباعة والنشر، الجماهيرية العظمى، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1 2002م.
19. صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2003م.
20. صوفية السحيري بن حتيرة ، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008م.
21. عباس عبد جاسم ، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005م.
22. عبد الرحمان بدوي، من تاريخ الإلحاد في الاسلام ، سينا للنشر، القاهرة، ط2، 1993م، ط1، 1945م.
23. عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2017م.
24. عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان، ط1، 2017م.
25. عبد العالي معزوز، هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، سير وأعلام 14، أورا ق عربية 36.
26. عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1431هـ- 2010م.
27. عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيّل السّرد و الأنساق الثّقافيّة، صفحات للدراسة والنّشر والتّوزيع ، دمشق سوريا، ط1، 2019، ص 37.
28. عبد الله أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م، ص165.

29. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي دراسة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، لبنان، ط3، 2005م.
30. غيضان السيد علي، المعاد الأخروي في السماء السابعة ومناهضة المقدس في السرديات الكبرى، المقدس والسرديات الكبرى، مؤمنون بلا حدود، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنة، 18 أكتوبر 2016م.
31. فاطمة الزهرة ازرويل، البغاء أو الجسد المستباح ، أفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 2001م.
32. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 1999م.
33. فهمي جدعان، المقدس والحرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009م.
34. فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السردي العربي، دار مجدلاوي، عمان ، ط1، 2013م- 2014م.
35. قبّنة السّعيد، الأنساق الثّقافيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، سفر القضاة لأحمد زغب نموذجا، أطروحة دكتورا جامعة غرداية، 1441- 1442هـ، 2020-2021م
36. مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجية ثقافية، منشورات ضفاف لبنان، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 1436هـ- 2015م.
37. مجموعة مؤلفين، خطابات ال" مابعد" في استنفاذ أو تعديل المشروعات الفلسفية، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 1434هـ- 2013م.
38. محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط1، 2008م.

39. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها كلية أكاديمية التربية حيفا، ط1 2011م.
40. محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، نقد العقل العربي(4)، دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، آذار/مارس 2001م.
41. محمد معتصم ، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع الى سؤال المصير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1431هـ- 2010م.
42. مرفت عبد الناصر، هموم المرأة تحليل شامل لمشاكل المرأة النفسية، مطابع ستار برس الهرم، مصر.
43. مصطفى صفوان، عدنان حب الله، إشكاليات المجتمع العربي قراءة من منظور التحليل النفسي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2008م.
44. معاذ بني عامر، السرديات الكبرى من الكبريات الأنطولوجية إلى الصغريات الأخلاقية، المقدس والسرديات الكبرى، مؤمنون بلا حدود، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنة، 18 أكتوبر 2016م.
45. معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف، بيروت، الرياض، دار الأمان، الرباط، ط1، 1434هـ- 2013م.
46. نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2 ، 2016م.
47. نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1 2004م.
48. يوسف عدنان، الرغبة في حواء.. وتأويلها، بحث، مكتبة التنوير، 2020م.

المراجع المترجمة:

1. جياني قاتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة(1987) تر: فاطمة الجيوشي ، مكتبة التنوير، دراسات فكرية العدد 37 دمشق 1998م.
2. نانسي هيوستن، أساتذة اليأس النزعة العدمية في الأدب الأوربي، تر: وليد السويركي، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط1، 1433هـ-2012م.
3. زيغمونت باومان، الخوف السائل، تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2017م.
4. شادية دروري، خفايا ما بعد الحداثة، تر: موسى الحالول، دار الحوار، سوريا، ط1، 2006م.
5. -بول سي فيتز، نفسية الإلحاد إيمان فاقد الأب، تر: مركز دلائل، دلائل للنشر، الرياض، ط2، 1438هـ- 2013م.
6. باترك ما سترسن، الإلحاد والاغتراب بحث في المصادر الفلسفية للإلحاد المعاصر، تر: هبة ناصر، سلسلة نقد الألحاد 2، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ط1، 2017م- 1438هـ.
7. جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، تر: صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2018م، العدد 1812.
8. تيري إيغلتون ، العقل والإيمان والثورة، تأملات في مناظرة حول الله، تر: أسامة منزلجي، دار المدى ، بغداد، ط 1، 2017 م.
9. هانز جورج غادامار، طرق هايدغر، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، كانون الثاني، 2007م.
10. جان غروندان، فلسفة الدين، تر عبد الله المتوكل، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، ط1، 2017م.
11. جورج باتاي، نظرية الدين ، تر: محمد علي اليوسفي.

12. موريس بلانشو، كتابة الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2018م.

13. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أو ظبي، ط1، 1995م.

14. دانيال مندلسون وآخرون ، قضايا أدبية نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى، حمد بن عبد العزيز العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1432هـ- 2011م.

15. إمبرتو إيكو، اعترافات روائي شاب، تر: السعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014م.

16. جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، ط1، 2016م.

17. إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، تر: السيد إمام، دار شهريار، العراق، ط1، 2018م.

18. برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 1424، ط1، 2010م.

19. تزفتان تودروف، الخوف من البرابرة، ما وراء صدام الحضارات، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط1، 1430هـ- 2009م.

20. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014م.

21. أمارتيا صن، الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، العدد 352، جمادى الأول 1429هـ- يونيو 2008م.

22. جون دوكر، أصول العنف، الدين، والتاريخ، والإبادة، جامعة الكوفة سلسلة دراسات فكرية، لبنان، ط1، 2018م.

23. دافيد لوبروتون، أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، تر، محمد عرب صاصيلا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1417هـ- 1997م.

24. ثيوتور رايك، سيكولوجيأ العلاقات الجنسية، تر: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، لبنان، العراق، ط1، 2005م.

25. زيغمونت باومان، الحب السائل، تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ببروت، ط1 ، 2016 م.

26. سيمون دي بوفوار، الجنس الأخر، تر: ندى حداد، دار الأهلية.

27. زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، العيش في زمن اللايقين، تر: حجاج أوجير، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2017م.

28. هيلين جيلبرت، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي، تر: سامح فكري.

29. بيتي فريدان، اللغز الأنثوي، تر: عبد الله بديع فاضل، الرحبة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014م.

30. جينز بروكمبير، دونال كريو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2303، ط 1، 2015م.

31. دافيد لوبروتون، سوسيولوجيا الجسد، تر: عياد أبلال وإدريس المعمسي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة.

32. أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار، سورية، ط2، 1995م.

33. ليندا هتشيون سياسة ما بعد الحداثية ، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أيلول سبتمبر 2009م.

34. هدى الصدة، النسوية والدراسات التاريخية، تر: عبير عباس، سلسلة ترجمات نسوية، العدد 3 ، مؤسسة المرأة والذاكرة، ط1، 2015م.

35. سيغموند فرويد، الطوطم والطابو، بعض المطابقات في نفسية المتوحشين والمصابين، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983م.

36. مجموعة مؤلفين، مابعد الحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد حسن، باسم علي خريسان، إبن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، وهران، درا الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، ط1 ، 2018م.

37. ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل سليمان أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 1432هـ- 2011م.

38. هارولد بلوم، خارطة للقراءة الضالة، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ع 1، 2000م.

39. بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، نيسان(أفريل) 2009 م.

40. مصطفى صفوان، الكلام أو الموت، تر: مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة ، ط، 1 ، بيروت، أيار مايو ، 2008م.

41. هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية.

42. غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، تر: أسامة إسبر، المنظمة العربية للترجمة، 2013م.

43. إدغار موران، المنهج ، الأفكار: مقامها، حياتها، عاداتها وتنظيمها، تر: جمال شحيّد، الجزء الرابع، المنظمة العربية للترجمة، ، بيروت، لبنان، ط1، كانون الأول(ديسمبر) 2012، بيروت، لبنان.

44. د.ت سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، تر: ثائر ديب، دار الحوار اللاذقية، ط 2 2007م..

45. بيل أشكروفت، جاريت جريفيت، هيلين تيفين، دراسات ما بعد كولونيالة، تر: أحمد الروني، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط 01 2010م ، العدد 1681.

46. توين فان دايك، الخطاب والسّلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، العدد 2419، ط1، 2014م.

المقالات الإلكترونية

1. ساء، أسئلة وجوديّة في حب في خريف مائل ، 6 جويلية 2014، massaa.comhttps://wwwel-

2. سعاد طويل، نوال آقطي، سؤال الوطن في روايات أحلام مستغانمي، مجلّة العلامة، المجلّد 6، العدد 1، 1/ 6/ 2021، ص 143.

3. قبّنة السّعيد، الأنساق الثّقافيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، سفر القضاة لأحمد زغب نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة غرداية، 1441- 1442هـ، 2020-2021م،

4. كي ريدفيلد جاميسون، الإبداع ومرض الاكتئاب الهوسي، مجلة حكمة https.//hekmah.org2015/10/11[1]

5. لونيس بن علي، جراحات الذاكرة التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة، جزائر إلترا، 30 ماي ultrasawte.com..https.//ultraalgeria2019

6. المجلّة الثّقافية الجزائريّة، قراءة في تجربة سمير قسيمي الرّوائيّة: وسؤال الوجود، يوم 2019/02/04م،.comhttps://thakafamag

7. وليد بوعديلة، الحضور الاجتماعي والسياسي في الرّواية الجزائريّة، المجلّة الثّقافيّة الجزائريّة، يوم 2018/03/14م..comhttps://thakafamag

8. يومية النصر، 2017/02/20 الرواية والتاريخ تداخل لا يحجبه الانكار، عبد القادر رابحي https //www.vitaminedz.com

فهرس المحتويات

مقدّمة.....1

الفصل الأوّل:

صراع المركز والهامش في ظلّ هيمنة الأنساق الثّقافية والاجتماعية

تمهيد 10

المبحث الأوّل: تفكيك العائلة الأبوية 12

المطلب الأوّل:صورة الأب من الأب البيولوجي نحو الأب المتخيّل 13

المطلب الثّاني: الأب الأوّل آدم في الميزان. 42

المبحث الثّاني: تغيّير المفاهيم العليا وتفكيك خلايا الخطاب السّياسي.....47

المطلب الأوّل: اليوميّ في مواجهة العلويّ.....49

المطلب الثّاني: سؤال القيّم وتغيير المفاهيم.....56

1- القيم تهوي /الوطن والوطنية إعادة صياغة المفاهيم 57

2- فلسفة القيّم وفكرة اللاجدوى.....69

المبحث الثّالث: سؤال المرأة والهيمنة الذّكورية 72

المطلب الأوّل: صورة المرأة من عبور النّسق المهيمن نحو خطاب الاحتجاج.....74

1-المرأة المدخّنة 75

2 -المرأة المطلّقة.....78

3-المرأة المغتصبة.....78

4-المرأة والرّغبة 81

المطلب الثّاني:الصورة الحاضرة والصّوت الغائب تلميع النّسق 90

1- النّظرة التّحديقية وغلبة المنطق الذّكوريّ.....91

2- تلميع النّسق الذّكوري..... 100

المبحث الرّابع: الذّات والمجتمع دراسة في النّفسات المهمّشة 114

المطلب الأوّل: الّشخصية القبيحة وسيلة نقد الواقع..... 117

المطلب الثّاني: المومس وخطاب الازدواجية..... 125

المطلب الثّالث: السّجين هامش الهامش..... 134

المطلب الرّابع: الفضاء المركز وسؤال التّمييز 138

الفصل الثّاني

المضمر الثّقافي وإعادة كتابة التّاريخ

المبحث الأوّل: السّرد المضاد تخييل التّاريخ بعيدا عن عيون المؤرخ..... 151

المبحث الثّاني: الموقف من التّاريخ ومسائل الذاكرة العالقة 164

المطلب الأول: الموقف من الاستعمار: من الرّفض إلى التّجريم..... 164

المطلب الثّاني: الموقف من المقاومات الشّعبية/ ملء فراغات التّاريخ. 176

المطلب الثالث: الموقف من الخيانة التّاريخية/ محاورة المسكوت عنه. 186

الفصل الثالث

فلسفة الكتابة عند سمير قسيمي من جنون العبقرية إلى هواجس الوجود

تمهيد 193

المبحث الأوّل: الميتاروائي / الذّات المبدعة بين الإستحواذ والإستعراض..... 196

المطلب الأوّل: الميتاروائي والاستحواذ على النّص..... 198

المطلب الّثاني: الميتاروائي ونسخ عديدة من الذّات 213

المبحث الثّاني: الكتابة والوجود سؤال المطلق وانعكاسات الواقع 219

المطلب الأوّل : الله والحيرة ومنابعا لشكّ..... 224

المطلب الثاني: الموقف الإيماني..... 226
المطلب الثّالث: الموقف الإلحادي: 230
المطلب الرابع: موقف التّماهي/ تماهي السّردي مع الصوفي 236
المبحث الثّاني: تمثّل الثنائيات الوجودية 249
المطلب الأوّل: استنطاق معنى الوجود بين الحياة والموت..... 250
المطلب الثاني: الحرية والجبر سؤال غير محسوم 257
المطلب الثالث: الجنّة والنار وتغيير المتخيل 264
المبحث الثالث: الكتابة والعدم" 267
خاتمة 274
قائمة المصادر والمراجع 281
فهرس المحتويات 292