وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵖⵏⵉⵣⵎⵉⵙⵏⵜⵉⵏⵜⵉⵏⵏⵉⵣⵣⴰⵢⵏⵜⵜⴰⵏⵜⵜⵉⵙⵙⵉⵏⵜ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵓⵜⵉⵏⵜⵏⵜⴰⵎⴰⵙⵙⵏⵜⵜⵉⵎⵓⵙⵙⵉⵡⵉⵏ

ⵜⴰⵣⵣⴰⵍⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜⵜⴰⵏⵜⵜⵉⵡⵉⵙⵙⵉⵏ

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

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د

التّخصص: لغة وأدب عربي

الفرع: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: شفيعة أوقاشة

الموضـــــــــــوع:

تجلّيات الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة

لجنة المناقشة:

أ.د. نصيرة عشي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري –تيزي وزو.....رئيسا

د. فتيحة بوسنة، أستاذة محاضرة أ، جامعة مولود معمري–تيزي وزو–..... مشرفا ومقررا

أ.د. آمنة بلعلى، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري–تيزي وزو.....مشرفا مساعدا

أ.د. أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج–البويرة–..عضوا ممتحنا

د. حسينة فلاح، أستاذة محاضرة أ، جامعة مولود معمري–تيزي وزو– .....عضوا ممتحنا

د. حسين خالفي، أستاذ محاضر أ، جامعة عبد الرحمن ميرة– بجاية–.....عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 16 مارس 2022

كلمة شكر

إلى كلّ من أواني في وقت حاجتي وكان لي سندًا وملجأً، وإلى كلّ من أسهم في إتمام هذا البحث أخصّ بالذّكر الأستاذة الفاضلة "آمنة بلعلى" الّتي كانت ومازلت منبعًا للعطاء والعلم والمعرفة. كما أتوجه بالشّكر الخالص إلى أستاذتي المشرفة" فتيحة بوسنّة" على نصائحها الّتي أفادت بحثنا هذا.

إلى روح أبي وجدّتي رحمهما الله

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

فهرس الموضوعات

مقدّمة 1

مدخل: الرّد بالكتابة: المصطلح والمفهوم 12

الفصل الأوّل

الرّد بالكتابة :مشروعًا للبحث عن الهويّة

تمهيد 26

المبحث الأوّل: رواية مورسو، تحقيق مضاد وترميم الذّات المتشظّية. 29

1- نقد الكولونياليّة..... 29

2- الرّد بلغة الآخر 46

3- نقد مرحلة ما بعد الاستعمار(الإستقلال)..... 61

المبحث الثّاني :فرانكنشتاين في بغداد وعنف الـ "نحن." 100

1- الهيمنة الاستعماريّة 100

2- تهشيم الهويّة العراقيّة.....112

الفصل الثّاني

الرّد بالكتابة :مشروعًا لتفكيك الصّراع حول السّلطة

تمهيد 157

المبحث الأوّل :حرب القبور وكشف آليّة العنف..... 163

1- السّلطة وصناعة العنف 163

2- محاربة العنف المضاد 173

المبحث الثّاني :لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة وكشف آليّة القمع. 195

1- الكتابة العارية ورسم صورة حلب المأساويّة 195

الفصل الثّالث

الرّد بالكتابة وسؤال القيم في الرّواية النّسويّة

تمهيد 229

المبحث الأوّل: رواية بنات الرّياض وسؤال الأخلاق. 232

1- الأخلاق بين الظّاهر والمضمر 232

2- التّمرّد بوصفه صناعة لخطاب أنثوي مضاد 240

المبحث الثّاني: رواية الرّايس وتأنيث التّاريخ. 262

1- الأنثى تعيد اكتشاف التّاريخ 262

2- الرّواية وتقويض التّصوّرات الذّهنيّة عن كتابة التّاريخ.....278

المبحث الثّالث: رواية العبور الأخير وإمكانيّة تحقّق الذّات خارج موطنها 302

1- الأنا والحلم الضّائع 302

2- البحث عن الحلم الضّائع.....307

خاتمة 322

قائمة المصادر والمراجع 334

مقدّمة

يعدّ موضوع الردّ بالكتابة من أبرز الموضوعات المركزيّة الّتي طبعت مرحلة ما بعد الكولونياليّة وميّزتها عن باقي المراحل التّاريخية، وذلك من خلال استخدام قوّة مغايرة تماما للقوّة الّتي استخدمت مختلف الأسلحة الماديّة المدمّرة. إنّه سلاح الكتابة الّذي يولّد عالما خاصًّا تسكنه أسلحة الابتكار والإبداع ضمن ثقافات عديدة ومختلفة وشديدة التّنوّع، حيث يكون لكل واحدة منها كتاباتها الخاصّة، ولغتها وأسلوبها المميّز، وذلك هو سلاحها الّذي تردّ به.

فرض هذا المفهوم أنموذجاً كتابيّا جديدا، يقوم على طُروحات وقضايا تستند إلى فضاءات ذهنيّة خاصّة بالكتابة الرّوائية، إذ أدّى مفهوم الرّد بالكتابة إلى نقل القارئ من مجال تصوّري إلى مجال تصوّري آخر يختلف عن سابقه، لما له من دور فعّال في ترجمة حال الذّات المتأزّمة في الرّواية العربية المعاصرة، ضمن طرح فكريّ ينبني على تجاوز الجرح الكولونياليّ، إلى الجرح المابعد الكولونياليّ الأكبر منه بكثير، والّذي تعدّ فيه الهويّة مُسْتَعْمَرَةَ الإيديولوجيا، والوطن مستعمرة النّظام، والمرأة مستعمرة الرّجل.

وقد ورد مفهوم " الرّد بالكتابة " في كتابThe Empire Unites Back للثلاثي، بيل أشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفين؛ هذا الكتاب الذّي ترجمه إلى العربية شهرت العالم بعنوان: الرّد بالكتابة؛ النّظرية والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة، للدلالة على رفض الشعوب للاستعمار المهيمن، والوقوف بوجهه، بالاعتماد على الكتابة التي تعد سلاحا لمواجهته واسترداد الهوية المسلوبة.

ويهدف الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة، إلى إشهار سلاح النّتاج الكتابي لضرب المركزيّ في الصّميم، والسّعي نحو محاولة استرجاع كلّ ما هو مسلوب في صورة مناهضة ومضادّة في آن واحد. وذلك من خلال مواجهة القوى المركزيّة ومقاومتها بتشغيل المِخيال الإبداعي الّذي يعكس خبايا الاستعمار الجديد ومكائده مهما كان شكلها ونوعها وسلاحها. فالكتابة كانت وستبقى الضّامن لمواجهة كلّ خطر يهدّد أي مقوّم من المقوّمات الثّقافية وفي مقدّمتها طمس التّاريخ.

وللتّاريخ على مرّ العصور وجهان، وجه حقيقيّ ووجه مزيّف يتبنّاه الجميع. إنّه تاريخ هذا التّاريخ وما ينضوي تحته من وطن وانتماء وهويّة وثقافة وعادات وتقاليد وقيم وغيرها.

لا تخرج الرّواية العربيّة المعاصرة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة ولاسيّما تلك المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، عن السّعي لاستعادة الهويّة أو بنائها، عن طريق ترميم الّذات وفق مجموعة من الآليات الّتي تهيكل التّصورات الذّهنية الّتي رسمها الآخر أو طمسها، الّتي ما تزال مشروعًا ضخما للكتابة بصورة عامّةً وللكتابة الرّوائيّة بصورة خاصّة. ونظرًا لطبيعة الخصوصيّة المضمرة الّتي ينفرد بها الخطاب الرّوائي العربيّ المعاصر، فإنّ القبض على دلالاته يتطلّب الاستعانة بمجموعة من الآليّات الّتي تسعف القارئ على فهمه وفكّ مغاليقه.

لقد حاولنا أن نعاين، في أطروحتنا، تجلّيات الرّد بالكتابة في النّص الرّوائي العربي المعاصر باستخدام أدوات الحفر الّتي من شأنها استخراج مجموعة من القضايا الّتي تخدم الموضوع المركزي الّذي يتجاوز الصّورة التّقليديّة، لكلّ رواية موضوع، بل لكلّ رواية موضوع ردّي على موضوع آخر. وأثناء إنصاتنا لهذا النّص، وتتبّع طبيعته الاشتغاليّة، نكون قد قمنا بِسَحْبِ مفهوم الرّد بالكتابة من الطّبيعة الاستعماريّة المادّية، إلى الطّبيعة الاستعماريّة المعنويّة الّتي تشتغل على كيفيّة استعمار الذّهنيات والسّيطرة عليها، أي التّحوّل من المفهوم الاستعماري إلى مفاهيم جديدة مرتبط بالقضيّة في حدّ ذاتها. ومن ثمّ، توسيع المفهوم إلى إنتاج مواضيع جديدة ومنفتحة، في محاولة لإيجاد رؤية جديدة في إطار الرّد بالكتابة.

بحثت دراستنا في عدّة مواضيع مركزيّة وكبرى مرتبطة بما هو معرفي وثقافي وتاريخي واجتماعي ووجودي، وفق عمليّة تحليليّة وكشفيّة تُبرز الجوانب المضمرة الّتي تتوارى خلف كلّ نصّ من النّصوص الّتي نشتغل عليها، حيث تمّ تفكيكها من أجل الوصول إلى طبيعة الرّد الكامن في داخلها، الّذي ينهض كمشروع كتابي يقوم على كسر الحواجز واقتحام المواضيع مهما كان نوعها، ومهما بلغت درجة صعوبتها، وذلك ضمن طرح جديد يرى بأنّ الكتابة سلاح للمقاومة بلا حدود.

أثارت دراستنا مجموعة من الأسئلة المركزيّة الّتي غاصت في البحث عن كلّ ما هو جديد بطرح، مغاير للطّروحات السّابقة، تغدو فيه كلّ كتابة روائيّة هي ردًّا بالضّرورة وفق مبدأي

الاختلاف والانفتاح، ليكون السّؤال المركزيّ الّذي يقوم عليه البحث هو: على ماذا يردّ النّص الرّوائي العربي المعاصر؟ وما هي الكيفيّة الّتي ردّ بها؟ وما هي آليّات الرّد؟

إنّ محاولة الإجابة على هذين السّؤالين كان دافعا للتّفكير في موضوع الرّد بالكتابة، نظرا لطبيعته المنفتحة الّتي تسمح بولوج عوالم متخفيّة من تركيبة المجتمع العربي المعاصر الّذي يضمر أكثر ممّا يظهر، فلم تعد الكتابة الرّوائيّة العربيّة المعاصرة حبيسة موضوع معيّن، بل انفتحت على موضوعات كبرى تتضمّن مجموعة من الرّؤى الّتي ترسم صورا ذهنيّة جديدة، وتصنع معرفة وإدراكاً مغايرين. إضافة إلى رغبتنا في إظهار الآليّات الّتي بنيت عليها مواضيع الرّد والعمل على تقويض مضمراتها الّتي تحتويها البنية العميقة للنّصوص باعتبارها تجربة وجوديّة لإنتاج الانفتاح.

وانصبّ اهتمامنا على سؤال الرّد بالكتابة وكيفية تجاوزه للقضايا الصّغرى التّي تقوم على تصوّر نمطي معيّن، إلى موضوعات كبرى تتناول قضايا متعلّقة بالمجتمعات العربية المتأزّمة وفق مساحات معرفيّة واسعة تنمّ عن وعي بمجمل الصّراعات الثّقافيّة والوجوديّة فيما بينها. وهذا سبب آخر لاشتغالنا حول هذا الموضوع الّذي يهدف إلى خلق مشروع كتابيّ مضاد يقوم على منح الذّات الكاتبة كامل الحريّة في ترجمة تصوّرها الفكري حول موضوع الهويّة.

تشتمل مدوّنتنا على سبعة نماذج روائيّة عربيّة معاصرة، ذكوريّة ونسائيّة، وقع اختيارنا عليها نظرا لما تحمله من مضمرات تصنع مواضيع كتابيّة جديدة يستخلصها القارئ بعد قراءتها. ومن المهمّ الإشارة إلى أنّنا، ونحن نحلّل الرّواية، لسنا بصدد تقديم بطاقة قراءة للرّواية، ذلك أنّ التّحليل لا تقابله قراءة البنية السّطحيّة للرّواية التي تنطلق من الخارج نحو الدّاخل، بل تقابله القراءة التّحليليّة الّتي تنطلق من الدّاخل نحو الخارج، وبذلك تتولّد رؤى فكريّة جديدة.

فعن الأدب الذّكوري، اعتمدنا أحد أبرز كتّاب الرّواية العربيّة المعاصرة الّذين دخلوا ساحة الرّد بالكتابة باللّغة الفرنسيّة في ظلّ مرحلة ما بعد الكولونياليّة، وهو "كمال داود" من خلال روايته "**مورسو، تحقيق مضاد**" الّتي ترجمت إلى العربيّة تحت عنوان" **معارضة الغريب**".

أمّا عن الرّواية المكتوبة باللّغة العربيّة، فاعتمدنا رواية "**حرب القبور**" للكاتب الجزائريّ محمّد ساري، ورواية "**فرانكشتاين في بغداد**" للكاتب العراقي أحمد سعداوي، ورواية "**لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**" للكاتب السّوري خالد خليفة.

وعن الأدب النّسوي اعتمدنا: رواية "**بنات الرّياض**" للكاتبة السّعوديّة رجاء عبد الله الصّانع ورواية "**الرّايس**" للكاتبة الجزائريّة هاجر قويدري، ورواية "**العبور الأخير**" للكاتبة العمانية بدريّة البدري.

ولعلّ سائلاً يسأل عن سبب اختيارنا لهذه المدوّنات، فإنّنا نقول إنّ لكلّ رواية في هذه المدوّنة خصوصيّتها من حيث موضوع الرّد، فمثلا رواية "مورسو، تحقيق مضاد" تَميّز طرحها لموضوع الهوّية عن باقي الطّروحات الّتي تناولتها، لاسيّما في فصلها بين هويّة الكاتب وهويّة اللّغة.

يؤسّس الرّد بالكتابة في هذه الرّوايات لأسئلة متعدّدة الأبعاد، حيث يؤدي كلّ موضوع فيها إلى استفزاز القارئ وإقحامه في عالم من الاستفسارات الّتي تتضمّنها، باعتبارها تجربة محمّلة بوعي كتابي يستوعب ما وراء المواضيع. وبعد قراءتنا لهذه المدوّنات، كان اختيارنا للعنوان التّالي: "**تجلّيات الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة**" الّذي يرصد تحوّلات الكتابة الرّوائيّة العربيّة المعاصرة، ويتتبّع مواطن الرّد فيها رغبة منّا في توسيع مجال الكتابة الرّوائية إلى تجاوز فكرة الموضوع المقابل للرّد، والقول بإمكانيّة خلق مواضيع جديدة لا يشترط فيها الاستناد إلى عمل سابق بالضّرورة، فليس للرّد بالكتابة شرط وجود عمل قاعدي يجب الانطلاق منه لأداء فعل الكتابة حول مجموعة من الموضوعات الكبرى كموضوع "**الهويّة**" وموضوع" **الصّراع حول السّلطة**" وموضوع "**القيم**"، وهي الرّكائز الّتي اعتمد عليها بحثنا هذا.

انطلقنا من فرضيّة مفادها أنّ المشروع الرّوائي العربي المعاصر، عرف تحوّلات موضوعيّة كبيرة سواء على مستوى المضمون أو على مستوي التّقنية الّذي يحتوي مجموعة من الآليّات الّتي

تساعد على إيصال رسالة الكاتب، ليصبح الرّد بالكتابة مشروعًا مناهضًا لكلّ الكتابات السّابقة الّتي تتّبع أنموذجا إبداعيّا ثابتا.

وأوّل اشتغال خُضنا فيه هو: ما الوجه الجديد الّذي عرفته الرّواية العربيّة المعاصرة؟ وكيف تجلّى الرّد داخل نصوصها؟ وإذا كان الاعتقاد السّائد حول الرّواية يرى ثباتها وانغلاقها على مواضيع محدّدة، فكيف غيّرت الكتابات الرّوائيّة المعاصرة منه ليتحوّل إلى عالم تخييليّ ينفتح على مجموعة من الموضوعات الكبرى والقضايا الوجوديّة؟ وما هي التّغيّرات الّتي أدخلتها الذّات الكاتبة على المتن الرّوائي العربي المعاصر في مواجهته لهذه الموضوعات؟

تغوص أطروحتنا في شبكة من الإشكالات الّتي تعاين طبيعة النّص الرّوائي العربيّ المعاصر وما يحمله من مغاليق يستلزم العمل على فكّها من أجل الوصول إلى البؤرة التّوتّرية للعمل الفنّي الّتي تعكس تحوّلات الذّات الكاتبة داخل النّص المفتوح. ونظرًا لكمّ الرّواية العربيّة المعاصرة الهائل، ارتأينا الوقوف على بعض النّماذج والإنصات إليها ومساءلتها وفق ما وفّره لنا الاتّجاه ما بعد الحداثيّ الّذي يستوعب تجاوزات الذّات الكاتبة وممكنات الانفتاح الدّلالي.

وكان تمعّننا في المدوّنات هو ما تولّدت عنه الإشكاليّة المركزيّة التي حاولنا من خلالها الكشف عن عمليّة الرّد بالكتابة ومرتكزاتها: فما هي أبرز مواطن تجلّيها في النّص الرّوائي العربي المعاصر؟ وما هي الآليات الّتي استثمرتها الذّات الكاتبة من أجل تحقيق ذلك؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، ورصد تمظهرات الرّد بالكتابة وكيفيّة اشتغاله داخل النّص الرّوائي العربي المعاصر، اعتمدنا على الوصف والتّحليل والتّفكيك والتّشريح كآليّات لمنهج منفتح يتعامل مع النّص بمرونة تجعل منه مسرحا للبوح، ضمن مقاربة تحليليّة ترتكز على القراءة من الدّاخل والّتي تنتج مجموعة من التّصوّرات الذّهنيّة الجديدة الّتي تنظر إلى النّص من زوايا مختلفة.

فرضت علينا إشكاليّة الدّراسة تقفّي النّص الرّوائي العربيّ المعاصر وتحديد وجهة الرّد بالكتابة فيه، بالاستناد إلى عملية التّأويل الّتي أسعفتنا في تفتيت جزئيّات النّص المنفتح على مجموعة من الأنساق المضمرة الّتي تتضمّنها الأحداث الحاملة لرسالته.

واعتمدنا في اختيارنا للمدوّنات على مبدأ "**التّنويع** " سواء من حيث الجنس، أو من حيث المواضيع وبلد كاتب النّص. فمن حيث الجنس، أخذنا نماذج "**ذكوريّة**" وأخرى "**نسويّة**"، ومن حيث المواضيع، أخذنا "**الهويّة**" و"**السّلطة**" و**القيم**". أمّا من حيث البلد، فأخذنا "**الجزائر**" و"**العراق**" و"**سوريا**" و"**السعوديّة**" و"**عمان**". وهذا راجع إلى اختلاف أبعاد الرّد بالكتابة وانفتاحه، ممّا دفعنا لانتقاء بعضٍ من نماذجه الّتي تعود إلى كتّاب لمعت أسماؤهم وذاع صيتهم وأثارت أعمالهم ضجّة في السّاحة الإبداعيّة المعاصرة، إذ لا يمكننا أن نتناول جميع الرّوايات العربيّة المعاصرة ونتتبّع تجلّيات الرّد بالكتابة فيها. رغبة منّا في الوصول إلى:

– الاقتراب من مفهوم الرّد بالكتابة من خلال استنطاق بعض النّصوص الإبداعيّة العربيّة المعاصرة بغية توسيعه وهيكلة مفهوم جديد يتجاوز الطّرح الشّائع إلى طرح يستوعب موضوعات جديدة ضمن نظرة خاصّة بالذّات الكاتبة.

– استخراج مواطن الرّد بالكتابة بالاعتماد على تحليل مجموعة من الأحداث الواردة داخل النّص الرّوائي الأنموذج.

– الكشف عن أهم الآليّات البلاغيّة المعتمدة في بناء عمليّة الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة.

– استجلاء الملمح الجديد الّذي رسمته عمليّة الرّد بالكتابة للرّواية العربيّة المعاصرة وتحديد الرّؤى الفكريّة الّتي تتبنّاها كلّ واحدة منه.

ومن الضّروريّ التّنويه إلى فكرة تركيز الدّراسات السّابقة على حصر مفهوم الرّد بالكتابة في الرّد على الاستعمار، وهو ما تحاول أطروحتنا تجاوزه إلى القول بأنّ كلّ كتابة مهما كان موضوعها المتناول هي ردّ بالضّرورة، ردّة فعل على قضيّة معيّنة أو فكرة مستقرّة أو مستفزّة أو اعتقاد مزيّف، من خلال مجموعة من الآليّات التّي تصنع هذا التّصور، حيث عمدنا إلى محاولة رسم صورة جديدة للرّد بالكتابة من أجل فتح أفق رؤيوي مغاير، وتوسيع المفهوم.

وجاء تتبّعنا لتجلّيات الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة، مبنيّا على أسئلة مركزيّة هي: كيف استطاعت الذّات الكاتبة أن تجعل من الكتابة مشروعاً لبناء تصوّرات ذهنيّة جديدة تقوم على الهدم والبناء؟ وما هو المتن النّصي المغاير الّذي جعلته بديلا للسّابق؟ وكيف استثمرت الرّواية العربيّة المعاصرة الكتابة لخلق رؤى قرائيّة جديدة ومختلفة؟

واستعنا في هذه الدّراسة بمجموعة من المراجع جعلناها منطلقًا في متابعة عمليّة الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة ورسم تصوّرنا الجديد. نذكر من بينها: كتاب" **الرّد بالكتابة، النّظريّة والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة**" لبيل أشكروفت وغاريث غريفيث وهلين تيفن. كتاب "**الإمبرياليّة تردّ بالكتابة**" لبيل أشكروفت وآخرون. كتاب "**أسئلة الكتابة**" لموريس بلانشو. كتاب" **الأثر المفتوح**" لأمبرتو إيكو. كتاب "**المتخيّل في الرّواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف**" لآمنة بلعلى. كتاب "**الثّقافة والإمبرياليّة**" لإدوارد سعيد.

قسّمنا أطروحتنا إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، أوردنا في المقدّمة الإشكاليّة المركزيّة التي ترتكز عليها دراستنا، مع تحديد الوجهة الّتي سلكتها في تناولها لموضوع الرّد بالكتابة مقارنة بالدّراسات السّابقة ضمن مبدأ الاختلاف الّذي يصنع الإضافة ويفتح مجالات بحثية واسعة الآفاق. بالإضافة إلى إيراد بعض الأهداف الّتي توخّيناها اعتمادًا على المنهج المنفتح على شبكة من الآليات التي ساعدتنا في تحليل المدوّنات.

وأوردنا في المدخل مجموعة من المفاهيم المتعلّقة بمصطلح الرّد بالكتابة بوصفه مصطلحًا مرتبطًا بالرّد على الاستعمار، وباعتباره أهم الأساليب المميّزة للكتابة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة إلاّ أنّنا حاولنا تعميق هذا المفهوم بجعله يتّسع ليشمل الكتابة المضادّة بصورة عامّة.

خصّصنا الفصل الأوّل ل:"**الرّد بالكتابة: مشروعًا للبحث عن الهويّة** " وذلك اعتمادًا على روايتين جزائريّتين، تمثّلت الأولى في رواية "**مورسو، تحقيق مضاد** "للكاتب الجزائري كمال داود الّتي عارض من خلالها رواية "الغريب" لألبير كامي. ثمّة اختلاف جوهري في طبيعة الهويّة لدى كمال داود، فهي عنده ليست هويّة عاديّة وإنّما هي هويّة ثّقافية إبداعية يهدف من خلالها إلى

تقويض المفاهيم المغالطة واستبدالها بمفاهيم تصوّرية جديدة تعتمد طقوسًا كتابيّة مغايرة، تعكس لنا توجه الكاتب الّذي يرتحل بين عوالم مختلفة (الوجود، الأنا، الآخر، الموجود، الهويّة، الهويّة الثّقافية، الانتماء، المجتمع، الكتابة، اللّغة وغيرها) من أجل بلوغ عالمه الخاص الّذي مثّل لجزءٍ منه من خلال هذه الرّواية.

في حين تمثّلت الثّانية في رواية "**فرانكنشتاين في بغداد**" لأحمد سعداوي الّتي تعدّ أنموذجًا متميّزًا يُظهر ما عاشته بغداد من جرائم سلبت الإنسان العراقي هويّته، وذلك لتوافرها على عوالم تخييليّة تحمل مفهوما جديدًا للعنف الجماعي بالاعتماد على آليّة الخيال العلمي، حيث جاء الرّد بالكتابة فيها لتأسيس مفهوم خاص ينبني على اعتبار العنف صناعة بشريّة وإن كان أصيلاً فيها ممّا يجعله محرّكًا ديناميكيّا لسلوكات المتصارعين على السّلطة، ليجسّد في النّهاية **عنف الـ: "نحن"**.

ودار الفصل الثّاني حول "**الرّد بالكتابة: مشروعًا لتفكيك الصّراع حول السّلطة**" من خلال مدوّنتين، تمثّلت الأولى في رواية"**حرب القبور**" للرّوائي محمّد ساري التي كشفت عن **آليّة العنف** الّتي صنعت الإرهاب في الجزائر، والّذي استخدمته السّلطة وحاربته للحفاظ على استمراريّتها لتبقى الخصم المنتصر دائمًا. وفي ذلك ردّ على السّلطة والإسلاميّين بتجريم الإثنين.

أمّا الرّواية الثّانية، فهي بعنوان "**لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**" للرّوائي السّوري خالد خليفة الّتي اعتمدت بدورها على **آليّة القمع** للرّد على ما تروّج له السّلطة من إيجابيات نظامها من جهة، وما كشفت عنه الثّورات العربيّة من سلبيّات هذه الأنظمة من جهة ثانية. فهي تمثّل أحد أشكال الرّد من خلال الكتابة العارية الّتي يروي بها الكاتب مآسي المجتمع السّوري ومعاناته تحت حكم حزب البعث المتسلّط والقامع للحرّيات، حيث يستحضر فيها الرّوائي الأنساق الماضية من أجل أن يضيء الأنساق المضمرة المختبئة في باطن هذا المجتمع المتحوّل عن أصله.

أمّا الفصل الثّالث فقد خصّصناه ل:"**الرّد بالكتابة وسؤال القيم في الرّواية النّسويّة**"، وذلك من خلال ثلاث مدوّنات هي كالآتي: رواية "**بنات الرّياض**" للرّوائيّة السّعوديّة رجاء عبد اللّه

الصّانع الّتي اتخذت من الأخلاق موضوعا لها، حيث تخوض في مواجهة حقيقيّة مع مجموعة من القيم السّائدة في المجتمع السّعوديّ باعتباره مجتمعًا أبويّا بامتياز، وإظهار خصوصيّاته مقارنة بالمجتمعات العربيّة الأخرى مثيرة أسئلة حول الحبّ والدّين والحلال والحرام والزّواج والعادات والتّقاليد وغيرها. ضمن رؤية مضادّة تؤمن بالنّقد البنّاء الّذي يصنع وعيها ويعزّز رغبتها في البوح وبذلك توجّهت الكتابة في هذه الرّواية نحو أحد أهم أعمدة الهرم المجتمعي وما يتضمّنه من تناقضات تتوزّع بين ما هو باطني خفي، وبين ما هو سطحي ظاهر. في شكل رحلة كشفيّة تعتمد على مبدأ المصارحة لإيصال وعي الكاتبة الّذي يستهدف وعي القارئ.

وتمثّلت الثّانية، في رواية "**الرّايس**" للرّوائيّة الجزائريّة هاجر قويدري الّتي تبحث عن مصير التّاريخ الإنساني بوصفه حقّا مشتركا بين الرّجل والمرأة، والّذي تشتبك بداخله الصّراعات حول السّلطة والنّفوذ في فترة حكم الدّايات الأتراك للجزائر، وذلك بالارتحال إلى الماضي من أجل مساءلة التّاريخ المطروح وإنتاج معرفة جديدة تقول بوجود تاريخ مضاد محمّل بالرّموز، إذ تجد الكاتبة نفسها في مواجهة عالم تاريخي كان قد فرض نفسه على مخيّلة القارئ واعتقاده محاولة بذلك إعادة الاعتبار للحقيقة التّاريخيّة الضّائعة، للرّد على مقولة التّاريخ للذّكور، وإسقاطها بالقول بأنّ المرأة يمكنها أن تكتب التّاريخ، وبذلك تكون قد عملت على استعادة حقّها بالاشتغال على أحد أبرز الرّموز التّاريخيّة المعروفة والمتمثّلة في "الرّايس حميدو". ومن ثمّة عملت الكاتبة على تأنيث التّاريخ الّذي كان دائمًا مذكّرًا، من خلال مجموعة من التّعارضات المستقلّة عن التّاريخ الرّسمي المدوّن كاشفةً بذلك عن خصوصيّة السّرد الأنثوي في كتابة التّاريخ.

أمّا الرّواية الثّالثة الّتي تحمل عنوان "**العبور الأخير**" للرّوائيّة العُمانية بدريّة البدري، الّتي تردّ على سؤال إمكانيّة تحقّق الذّات خارج موطنها، من خلال رسم الصّورة الحقيقيّة للإنسان المغترب عن وطنه وعن حياته وعن كلّ أحلامه، مسقطةً بذلك الصّورة الانبهاريّة عن الغربة ضمن قراءة تحليليّة لثنائيّة الحياة والموت الّتي تحتوي على مجموعة من العلاقات البشريّة الّتي نسجها التّناقض الوجوديّ الّذي يعكس الوجه الانحرافي لحياة المغترب الّتي تميل نحو العدم وعبثيّة الحياة الّتي تسيّرها فلسفة الإلغاء.

وفي الخاتمة أحصينا مجموعة من النّتائج التّي خرجنا بها من هذه الدّراسة، وهي نتائج مؤقتة ولكنّها تحمل رؤية جديدة وتفتح آفاقاً مغايرة أمام القارئ الّذي تعود إليه حريّة الاشتغال وتعدّديّة التّأويل.

ولا تخلو دراستنا من مواجهة بعض الصّعوبات وخاصّة من حيث ندرة المراجع الّتي تخدم موضوعنا بشكل مباشر، حيث وجدنا نقصًا كبيرا في الكتب الّتي تناولت "**الرّد بالكتابة**"، ولاسيّما بالصّيغة الّتي اعتمدناها ومع ذلك حاولنا تجاوزها بالاطلاع على مجموعة من الكتب الّتي تخدم الموضوع ولو بشكل غير مباشر، ذلك أنّ دراستنا محاولة لإيجاد رؤية جديدة في إطار الرّد بالكتابة. إضافة إلى حجم اتّساع الموضوع بحيث يمكن الولوج إليه من زوايا نظر متعدّدة، ممّا جعل إمكانيّة القبض عليه وتحديد وجهة دراستنا أمرا صعبًا، نظرا لقلّة المصادر والمراجع الّتي تخدم تصوّرنا الجديد لمفهوم الرّد بالكتابة الّذي نحن بصدد تقديمه، وفق عمليّة حفرٍ في مضامين النّص الرّوائي العربيّ المعاصر الّذي حاولنا من خلاله إنارة وجه آخر من وجوه الرّد بالكتابة.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أتقدّم بالشّكر الجزيل للّجنة المناقشة، على تحمّلها مشقّة قراءة هذا البحث، وعللى الملاحظات الّتي ستبديها والّتي سألتزم بها.

مدخل:

الرّد بالكتابة: المصطلح والمفهوم

إنّ الكتابة جزء لا يتجزأ من الوجود الإنساني، حيث تساعده على فهم مختلف الأشياء التي تحوم من حوله، سواء أكانت قبل وجوده أو بعده، فهي النّتاج البشريّ الّذي تشترك فيه مجموعة من الحضارات بثقافاتها المختلفة، بتنوع الأجناس وتمايزها. ومن هنا، فلكلّ جنسٍ بشريّ كتابته الخّاصة به، والتّي تتجلّى في أشكال وصور، نذكر من بينها: الشّعر والقصّة والمسرح والرّواية... الخ. وهذا ما جعلها عنصرًا جوهريًّا في تطوّر المجتمعات وترسيخ تاريخها.

وبهذا، تصبح الكتابة السّلاح الأمثل لمواجهة العالم، حيث تفرض نفسها على الذّات وتسيطر عليها، لتحرّضها على الخوض في مغامرتها، بحلوها ومرّها، فـ "تصبح مجبرين على السّير قدمًا خارج الأماكن الجميلة التّي ألفنا السّير فيها بعيدًا عن الضّمانات التّي تعوّدناها، وفي أرض لم تراقب بعد حدودها وتحدّد أطرافها"[1]، إذ هي مغامرة صوب المجهول في سبيل تحقيق وجود فعليّ وحقيقي لا تخييلي.

حملت الكتابة، في طيّاتها، مجموعة من القضايا الحسّاسة التي تسكن الدّاخل الإنساني ضمن استجابة تلقائية تتخذ من القلم ملجأها الوحيد، لنقل معاناة الذّات المتأزّمة. وبما أنّ عالم الكتابة متعدّد ومتنوّع، كان علينا اختيار إحدى أوجهها المهمّة والمتمثل في الرّواية من خلال أسلوب/ آليــة "**الرّد بالكتابة**".

يعدّ أسلوب الرّد بالكتابة من أهمّ الآليات المميّزة لمرحلة ما بعد الكولونيالية، التّي ولّدتها التجربة الاستعمارية، بفعل قوّتها وتنوّعها، الّذين أخرجاها إلى عالم الإبداع عبر ثقافات متنوّعة كتابةً ولغةً وأسلوبًا وغاية كذلك.

تنضوي تحت مفهوم الرّد بالكتابة ثلاثة معانيَ: أوّلها "الرّد على" القويّ المهيمن والوقوف أمامه بسلاح الكتابة، وثانيها "الاسترداد" بسلاح الكتابة ما فقد من مظاهر الهوّية الثّقافيّة بفعل الهيمنة، وثالثها الرّد بمعنى "الرّفض": أي رفض الهيمنة ورفض طمس معالم الهويّة الثّقافيّة. ومن

1- ميشال فوكو: حفريّات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربيّ بيروت/لبنان، الدّار البيضاء/المغرب، ط2 1987، ص83.

هنا فإنّ مفهوم الرّد بالكتابة يتّسع ليتجاوز مفهوم "الاستعادة" التي تندرج في خانة الكتابة المضادة المقاومة[1]؛ فكل رد على الآخر يحيل إلى رفض أطروحاته الأيديولوجية، من أجل استعادة الرأي الحر؛ غير التابع لأية مؤسسة رسمية للآخر.

تتعلّق وظيفة الرّد بالكتابة بالسّعي نحو استرجاع الهوّية الإنسانية والاعتراف بها، إلى جانب القيم الفكرية الأخرى التي ترفض الإهانة، من خلال إضاءة الوجود وتفكيك رموزه وإزالة الزّيف عنه. فمن خلال الكتابة، تتلمّس الذّاتُ المهمّشَ من حياتها، لتعوّض ذلك الفراغ والإجحاف بحقّ إنسانيتها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ أشكال الرّد متنوّعة الوسائل والآليات، فمثلاً في مجال الفنّ التشكيليّ يتجلّى الرّد من خلال لوحاتٍ فنيّة معبّرة عن قضيّة وظاهرة معينة، وهو ما نجده في الرّسوم الكاريكاتورية حول النّظام والسّلطة والحرية والمجتمع والدّين وغيرها، وكذلك الرّد من خلال المسرح الذّي يقدّم عروضًا من قلب الواقع وبأصدق تعبير.

أمّا الرّد من خلال الكتابة، فيتجلّى عبر مجموعة من النّصوص الإبداعيّة، لاسيما الرّوائية منها، التي كان لها وقعها الجليّ على ذائقة القارئ. ومن الأهميّة بما كان أن نقف على هذا النّوع من الإبداع الذي خلق علاقاتٍ عكسية ومضامين جزئية تنمّ عن وعي وفكرٍ مميّزين.

ومع ما يكتنف المصطلح من إضمار وغموض، ارتأينا تشريحه من خلال مجموعة من المصطلحات التّي يشتغل من خلالها مفهومه، نذكر من بينها: التنّاص، والمعارضة، والكتابة المضّادة، والميتا سرد... الخ. وذلك، إمّا بصورة مباشرة مصرّح بها من قبل المبدع، وإمّا بصورة غير مباشرة مضمرة تستدعي تأويلاً بالضّرورة.

وترجع صعوبة القبض على المفهوم بصورة محدّدة، إلى تجلّيه وحضوره الكثيف في معظم الكتابات الإبداعية، ما أسهم في شموليّته واتساع دائرته وفق تمظهرات جماليّة تفرض نمطًا تفكيريّاً معيّناً.

1- ينظر: بيل أشكروفت وآخرون: الرّد بالكتابة؛ النّظريّة والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/ لبنان، ط1، 2006، ص16.

وتعتبر مرحلة ما بعد الكولونيالية مرحلةً نقدية ثقافية عرفت مجموعة من النتاجات الرّوائية التي تهدف إلى حفر وتفكيك كلّ ما هو مركزي مهيمن، بالاعتماد على مرجعيّات تختلف باختلاف السّياقات الذي أسهم في خلخلة المركزية الغربيّة، وإمعان النّظر في مرحلتين متتاليتين زمنيّاً (مرحلة الكولونيالية ومرحلة ما بعد الكولونيالية)؛ إنّها مبادرة معرفية جريئة تقوّض الرّؤية الاستبدادية الغربية، وتعيد الاعتبار للهامش في إطار علاقة الأنا بالآخر، عبر التّحوّلات التّاريخيّة التي يشهدها العالم بصورة عامّة، والعربي بصورة خاصّة، من أجل استنطاق المسكوت عنه، وفق طرائق كتابيّة متنوّعة.

من هنا، تختلف ميكانيزمات اشتغال مصطلح الرّد بالكتابة من كاتب لآخر، من حيث آليات الكتابة التي يتطرّق بها إلى مواضيع متعلّقة بهويتّه من جهة، وهويّة الآخر من جهة ثانية. ونحن اليوم أمام مجموعة من النّصوص الرّوائية التي تناولت وجهات ثقافيّة واجتماعية وسياسيّة تقترب من المجتمع بمختلف طبقاته.

إنّ باب الرّد بالكتابة مركب وواسع، ما جعله يتداخل مع مفاهيم أخرى نذكر من بينها:

1-التّناص (intertextualité): تعود أسبقيّة بناء تصوّر ناضج وواضح حول الفعل التّناصي إلى " مخائيل باختين " الذّي يقول: "إنّ كلّ كتابة أو نقش امتداد لسابقتها تثير سجالاً معها، وتنتظر ردود أفعالٍ نشطة في الفهم، تتجاوزها وتسبقها"[1]، إذ لا وجود لأي خطاب دون خطاب سابق عليه، ولا وجود لشيء خالٍ من بصمات وأطياف شيء آخر. وعليه فإنّ النّص سلسلة متوالية من الخطابات المتنوّعة، وهذا يقترب من مفهوم الأثر الذي قدمه دريدا.

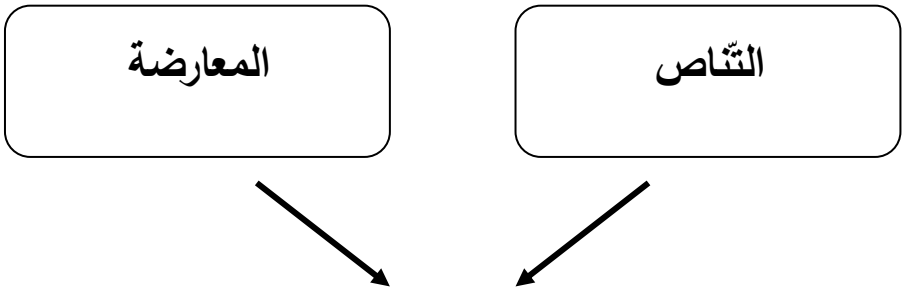
2-المعارضة: ترتبط المعارضة لدى الكثير من الدّارسين بتشكل الحركة الأدبية منذ القديم شعرًا ونثرًا، وقد عرّفها ابن منظور بأنّها "المقابلة، فيقال فلان يعارضني أي يباريني وعارضته في السّير: إذا سرت حياله وحاذيته، وعارض الشيء بالشيء معارضةً: قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل"[2]، ومن هنا، فهي أسلوب كتابي يكشف التباسات الوجود من

1- مخائيل باختين: الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر: محمّد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء/ المغرب 1986، ط1، ص 96.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ع، ر، ض)، دار صادر، بيروت/لبنان، 1995، ص 286.

خلال الرّد كتابةً ضمن فضاء تساؤلي يستدرج الأثر الخفيّ نحو الوضوح حيث لجأت إليها الرّواية العربية المعاصرة، كشكل أدبيّ واستراتيجي، يعاين ويتفحص قضايا الإنسان المعاصر.

3-التّناص بالمعارضة: يجمع التّناص بالمعارضة بين مصطلحين أساسيين، التّناص والمعارضة، ولعلّ من أبرز الباحثين الذّين اقتربوا من هذا المبحث، نجد "جيرار جنيت" على وجه الخصوص، ففي سنة 1982 ومن خلال كتاب أطراس (Palimpsests)، قام جنيت بتصنيفيته المشهورة التي حصر فيها كلّ التّمظهرات التناصّية، ضمن ما أطلق عليه المتعاليات النّصيّة (Transsexualité)، ما وسّع آفاق دراسة الشعريّة لديه[1]. ويمكن أن نجمع بين التّناص والمعارضة من خلال الشّكل الآتي:



- الانطلاق من نصّ سابق.
- المفارقة.
- التحويل.
- إثبات الذّات.
- التغيير.
- ورود النصّ الأوّل في الثاني.
- الاختلاط ...الخ.

1 -ينظر: عيساني بلقاسم : التّناص دراسات في المنهج والتّأويل ورهانات الترجمة، منشورات الاختلاف/ الجزائر 2016، ط1، ص 28.

إنّ المعارضة تناص معلن منذ البداية من قبل المؤلف، وعلى القارئ أن يكشف التّحويرات والجماليات التي أحدثها اللّاحق على السّابق. أمّا التّناص، فهو مخفي مستتر؛ أي أنّه غير معلن فالنّص الأوّل حُذفت أطرافه أو طُمست، وعلى القارئ أن يكشفها. وعليه، فإنّ كلّ معارضة هي تناص بالضّرورة، إلى جانب مجموعة من الآليات البلاغية التي تسهم في إتمام عملية الرّد بالكتابة كالسّخرية والاستعارة والعودة إلى الماضي واستحضاره باعتماد آلية الاسترجاع والتّحويل والتكرار...إلخ.

وعليه، فإنّ الرّد بالكتابة في الرّواية العربية المعاصرة، يمثّل شكلاً مغايرًا ومتقدمًا من أشكال الإبداع، حيث يسلّط الضّوء على مواضيع جريئة، ويقدّم تفصيلات لواقع الإنسان المعاصر وهويّته وفق مسالك كشفيّةٍ من شأنها أن تمنح العمل طابع التّعمق والمصداقيّة، من أجل إثارة انتباه القارئ وتوجيه مساره التّصوّري بما يتماشى وغاية الكاتب.

يتفرّع الرّد بالكتابة إلى مجموعة من المواضيع التي تعاين الوضع الرّاهن والواقع المعيش للإنسان العربي المتأزّم هوّيّاتيًّا، بالاعتماد على نمط كتابي يتميّز بخصائص مرتبطة زمنيًّا ببداية الألفيّة الثالثة وما أنتجه السّاردون العرب في حوالي العقد ونصف من مطلع القرن الواحد والعشرين، وفنيّاً بخصائص سرديّة لم يكن للعرب عهد بها. ذلك ما أسهم في تزايد نسبة الكتابة في هذه المرحلة من أجل التّخلّص من ضغط المسكوت عنه؛ من العنف والظّلم والاستغلال.

ويحمل الرّد بالكتابة مجموعة من المواضيع القيميّة التي تتجاوز دائرة الرّد على الاستعمار المهيمن، لتشمل مسائل إنسانية أكبر من مسألة الاحتلال، حيث يقدّم مراجعة فكريّة ثقافيّة لمقوّمات الإنسان العربي المعاصر، والّتي تعدّ الهويّة من أبرزها. فالكتابة تقترب من مفهوم المقاومة للرّد على ما خلفته مرحلة الكولونيالية التي تصوّر حالات التّمزّق التي مرّ بها الإنسان العربي المعاصر وما عانى من التّغريب واللاعدالة والإنكار.

والرّد بالكتابة مجال معرفيّ يقوم في الأساس على دلالاتٍ ومفاهيم معاصرة مرتبطة بمرحلة ما بعد الكولونيالية التي عرّفها بيل أشكروفت بقوله: "إنّنا نستخدم مصطلح ما بعد الكولونيالية

ليشمل كلّ ثقافة تأثّرت بالعمليّة الإمبريالية منذ اللّحظة الكولونيالية حتى يومنا الحالي. ويرجع هذا الاستخدام إلى استمرار هذا الانشغال طوال العمليّة التّاريخيّة التي بدأت بالعدوان الإمبريالي الأوروبي. كما إنّنا نطرح أيضًا هذا المصطلح لأنّه الأكثر ملائمة، بوصفه مصطلحًا للنقّد عبر الثّقافي الجديد الذّي ظهر في السّنوات الأخيرة، وللخطاب الذّي يتأسّس من خلاله ذلك النقّد. يمكن القول إنّ هذا الكتاب معني بالعالم كما كان موجودًا أثناء فترة الهيمنة الإمبراطورية الأوروبية وبعدها، وبتأثيرات تلك الفترة في الآداب المعاصرة"[1]، وهذا ما أسهم في ولادة مجموعة من الكتابات التي من شأنها الرّد على هذه الأوضاع، ضمن كتابة مضادّة ومقاومة لهيمنة الخطابات الاستعماريّة في مرحلة الكولونياليّة وما بعدها.

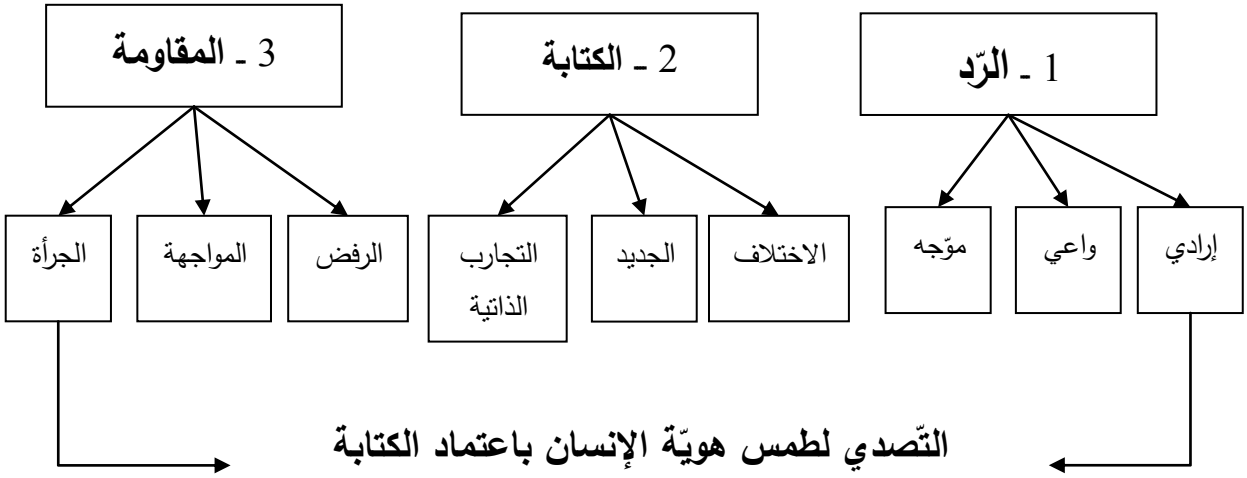
يتقاطع مصطلح الرّد بالكتابة ومفهوم "الكتابة المضادّة" أو ما يعرف "بالكتابة ضدّ الكتابة" ولا يعني الضدّ هنا الرّفض أو القبول، وإنّما بقدر ما هو مضاد بقدر ما هو مختلف عن الأعمال السّابقة عنه. ومن هنا،"ينشأ العمل المضّاد بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشّبيه، فالمؤلف ليس هو الشّخص ذاته، والنّص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضدّ"[2]، إذ تنشأ علاقة عكسيّة بين الأعمال الأدبية من خلال مبدأ الأخذ والعطاء رغم اختلاف الأفكار والجنسيّات والمجتمعات.

والرّد بالكتابة ليس مشروطًا بوجود عمل إبداعي سابق للرّد عليه، وهذا ما يعرف "بالرّد المباشر"، وإنّما بوجود مجموعة من القضايا المطروحة على أرض الواقع، حيث نلمس ذلك في تناولات المبدعين التي تتعدّد فيها مواضيع الرّد الذّي يكون غير مباشر، يعتمد على القدرات الإبداعية للكاتب في توصيل رسالته عبر جملة من القناعات الفكرية الخاصّة به، بالاعتماد على فعل الكتابة الذّي يتصدّى لأيّة محاولة لطمس مقوّمات الإنسان.

1- بيل أشكروفت وآخرون: الرّد بالكتابة؛ النّظريّة والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ص 16.

2- عبد الله الغذّامي: الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط1، 1991، ص 8.

إنّ الكتابة تمثّل "ردّا على الثّقافات الحواضريّة، وتخريب السّرديّات الأوروبية عن الشرق وإفريقيا، واستبدالها بأسلوب سردي جديد أكثر لعبًا وأشّد قوّة"[1]، إذ تمثّل عمليّة انتقال من مستوى عميق إلى مستوى أعمق من أجل استكشاف الجوانب المظلمة من الإنسان ضد الإنسان الآخر الذي يعتبره مجرد موضوع منزوع من ذاتيته وانسانيته. نذكر من بينها: الاستغلال والاضطهاد والهيمنة وغيرها. ويمكن التّمثيل للرّد بالكتابة المقاومة بالشّكل الآتي:



يوضّح لنا المخطّط تيمة التحرّر التّي يمارسها الكاتب أثناء الكتابة حول مواضيع أرّقت الذّات المفكّرة، والّتي ينبغي أن تدافع عن ذاتها، بوصفها ذاتا مستقلة فكريا، تفاديا لاضمحلالها وانصهارها، ومن ثمّ، تلاشيها.

هكذا، يعكس فعل الكتابة مجموعة من الانكسارات المعنويّة أكثر من الانكسارات الماديّة على المستوى الاجتماعي والثّقافي والسّياسي، حيث تصوّر الكتابة مظاهر المجتمع بأقرب صورة من خلال "مشهد فنّي يتضمّن بداخله انتقالات وتقطّعات وتحويلات تستوعب البنية والنّفس والمجتمع والعالم"[2]، وهذا ما يصنع قوّتها في مواجهة أكبر قضايا الوجود دون خوفٍ وتردّد بالاستناد إلى الخيال الذّي يُمكّن من تحرير الذّاكرة من قلق الكبت والرّضوخ الرّهيبين الذّين

1- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط4، 2014، ص 274.

2- جاك دريدا: مواقع، حوارات، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 1992، ص 81.

يحكمهما السّكوت. ولعلّ من أبرز نماذج المقاومة الثقافية للكتابة، نجد: إدوارد سعيد وبيل أشكروفت وهومي بابا وإعجاز أحمد ووليامز رايموند وآخرين من الذّين اعتمدوا الكتابة المضادّة من أجل تقويض السّرديات الكبرى بشتّى أنواعها.

ونظرًا لما تحمله الرّواية من عوالم تخييليّة، فإنّها من أبرز الأساليب المعتمدة في الرّد بالكتابة، حيث يرى إدوارد سعيد أنّها "الثّقافة التّي تحصّن أصحابها وتحميهم من الذّوبان في منظومة الهيمنة التّي تملى عليهم من الخارج"[1]، إذ تهدف إلى إثبات هويّة الذّات من خلال دفع الآخر وفرض الأنا المهمّشة كمقابل له.

إنّ الرّد بالكتابة هو مقاومة وصراخ وصراع داخلي يكشف عن آمال الذّات الضّائعة التّي تواجه ثقافة المركز والطّمس والهيمنة، من خلال استثمار قوّة الكلمة والاستنجاد بها، للصّمود في وجه الآخر المتسلّط الذّي يهدّد وجوده كحقّ إنساني مشترك. وهذا ما يجعل من الكتابة محرّكًا ثقافيًا مهمًّا في نقل التّجارب الذّاتيّة إلى الآخر مهما كان جنسه، إنّها حلقة الوصل بين أطراف العالم، وذلك من أجل تحرير الدّاخل نحو الخارج، واختراق القيم السّائدة في الخطاب الكولونيالي واستبدالها بقيم جديدة تحمل جماليّات فنيّة خاصّة بمرحلة ما بعد الكولونياليّة، وما ظهر فيها من آليات تشكيليّة ومضامين مقاوماتيّة من شأنّها أن تهدّم رموز المركز وتقوّضه، من أجل تحقيق الاعتراف بالذات.

لم يعد للسّلاح المادّي أهميّةً في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وهذا راجع إلى ظهور سلاح الكتابة التي تعتمد على التّخييل، حيث يرى النّاقد الرّوائي ولسون هاريس ضرورة تحرّر الثّقافات من الدّيالكتيك التّدميري للتّاريخ، فيعتبر التّخييل أساس ذلك، ويذهب إلى اعتبار "الهروب التّخييليّ الملاذ القديم والوحيد للشّعوب المقهورة، لكن التّخييل يتيح أيضًا إمكانية الهروب من سياقات الهيمنة والتّبعيّة"[2]، إذ هو الوعاء الحامل للتّراجيديا الفكريّة والثّقافية والاجتماعية، وهو القادر على

1- إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدّين أبو زينة، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط1، 2006، ص 8.

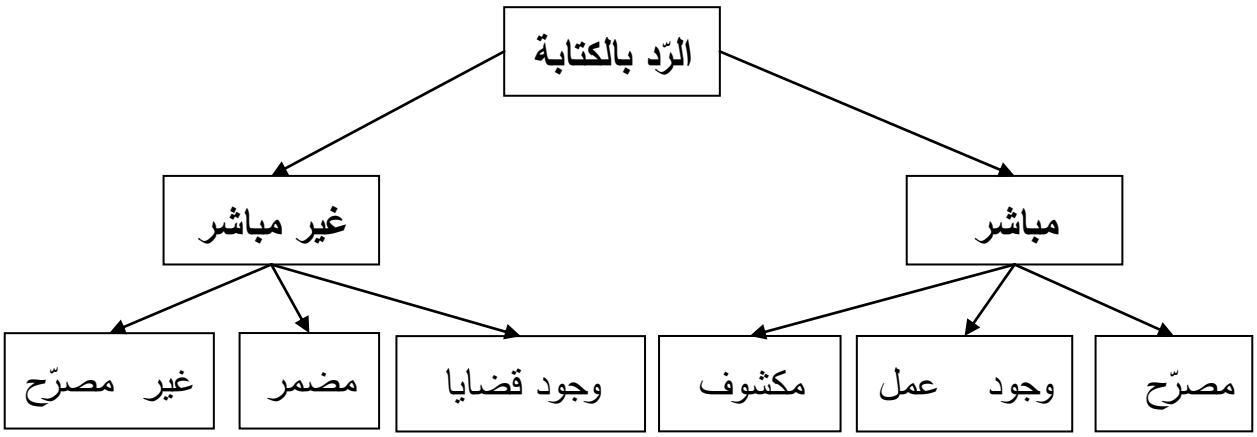
2- بيل أشكروفت: الرّد بالكتابة؛ النّظريّة والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ص 68.

مواجهة أيديولوجيا الآخر/ الغربي المهيمن عبر آليات متعددة كالإعلام وشبكات التواصل الاجتماعي والتكنولوجيا والاقتصاد... إلخ.

ولمّا كان الرّد بالكتابة إبداعًا فرديًّا خاصًّا، فهو أيضًا خلاصة وإحصاء لمجمل الأوضاع الثقافية والسّياسيّة والاجتماعية للمجتمع الذّي ينتمي إليه الفرد من خلال "اندماجه الثّقافي في هذا المجتمع وحصوله على القيم الثّقافية للجماعة التّي ينتمي إليها"[1]، فالكاتب المبدع هو اللّسان المعبر عن معاناة المجتمع، ضمن عمليّة اختزالية تؤدّيها الكلمة بمختلف دلالاتها الممكنة؛ عبر ما يمكن تسميته التخييل المقاوم .

يتمّ تداول مصطلح الرّد بالكتابة، من حيث المفهوم، باعتباره ردّة فعلٍ مباشرة أو غير مباشرة، واستجابة ذاتيّة لمجموعة من القضايا التي تشغل الفكر الإنساني المعاصر، حيث نجد معظم الأعمال الأدبية، الرّوائيّة منها على وجه الخصوص، التي تردّ على ظواهر معيّنة تندرج ضمن كتابات ما بعد الكولونيالية، وهي تقوم على "السّرد المعارض" بهدف إزاحة المركز وفرض الهامش، واستعادة المفقود من خلال تقنيات كتابية تنمّ عن الوعيّ الفكري والتّحدّي والمواجهة؛ وكذلك عبر استنطاق المسكوت عنه لدى الآخر.

يمكن التّمثيل لأشكال الرّد بالكتابة كالآتي:



1- هالبيرن كاترين: الهوية، الفرد ـ الجماعة ـ المجتمع، تر: إبراهيم صحراوي، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1 2015، ص 84.

يجسّد لنا هذا المخطّط المجال الواسع للرّد بالكتابة الذّي يتجاوز حدود الاسترجاع والاستعادة فقط، أو الهدم والرّفض، وإنّما يجعل من البناء الهدف الأساس لهذه العملية، حيث يحتمي الكاتب وراءه بغية إنتاج ووضع مشاريع فكريّة خاصّة برؤيته للوجود.

ويقوم هذا المفهوم على مجموعة من المرجعيّات الثّقافية التي تشمل مقوّمات المجتمع من دين وعادات وتقاليد، ترصد التّغيرات التي طرأت على الثّقافة المعاصرة، بفعل الكتابة المقاومة التّي تعكس فعل التمرّد لدى الذّات الكاتبة، بالاعتماد على بؤر معرفية جديدة تتماشى ووضع المجتمع في مرحلة ما بعد الاستعمار.

يتميز الرّد بالكتابة بمميزات فنيّة يصبّ معظمها في مجال فلسفة الوجود الّتي تمسّ مختلف أبعاد الإنسان من هويّة، وانتماء، وثقافة، ومجتمع وغيرها؛ ومن هنا، فإنّ دلالة المصطلح لا تقتصر على جانب واحد من جوانب الحياة، وإنّما يتّسع ليشمل آفاقًا أوسع تضمّ الماضي والحاضر والمستقل. ذلك ما تحقّقه الكتابة التّي تطمح للانعتاق من قيود الأنساق المغلقة التّي تحاصر الذّات الكاتبة وتعرقل نضجها وتقدّمها الفكريين. لذا فالرّد بالكتابة يشتمل على ثنائية "الوجود والعدم" من خلال تقديم أسئلة جوهرية قادرة على تفكيك الأفكار السّابقة، ضمن وعي فكري نابع من حضارة الذّات الكاتبة وثقافتها، التّي تسعى لإحداث التّغيير والانفتاح على جميع الأصعدة. ذلك أنّ "الرّد المنطقي هو أن يرتمي مثقفو البلاد على ثقافتهم بلا حدود"[1]، إذ يصبح مفهوم الكتابة معادلاً لمفهوم المقاومة باعتبارها روح الرّد بالكتابة وغايته الأساسية.

يحيلنا مفهوم الرّد إلى مبدأ الكشف الذّي يتمّ بين الثّقافات من خلال الكتابة، حيث أنّ الكاتب وهو يكتب فإنّه ينقد ثقافة أخرى مقابلة له، وأثناء هذا الفعل، فإنّه يعرّف بثقافته كذلك. هكذا تتمّ عملية التّواصل بين الحضارات عبر الأدب الذّي "لا ينتظر الحدث لأن يتكوّن أوّلاً في المجتمع حتّى يسجّله أو يعكسه أو يرويه لاحقًا، بل هو يواكب حدوثه ليكون الصّانع الأمهر في تشكيله

1- فرانز فانون: معذّبو الأرض، تر: سامي الدّروبي، دار الفرابي، بيروت/لبنان، منشورات آنيب/ الجزائر، 2004، ص 160.

وليكون عاملاً فاعلاً فيه لأنّه يتجذّر فيه أصلاً"[1]، وهو ما يسهم في إدخال جميع مزايا الحياة ضمن دائرة الأدب الذّي لا يعرف الحدود.

وتشترط الكتابة الابداعيّة في الكاتب، أن يكون على قدر كافٍ من الثّقافة والمرجعيّات الفكرية التي يستند عليها في بناء مفاهيمه الخاصّة ونظراته المميزة للوجود. ما يعني أنّ مستوى الوعي الفكري شرط من شروط الرّد بالكتابة، وإلاّ كيف يكون الرّد إذا كان الكاتب لا يمتلك معرفة واسعة عن القضيّة التي يودّ الكتابة عنها؟

يمثّل "الهامشي" إحدى أبرز مراكز التّوتر في عمليّة الرّد بالكتابة، باعتباره الدّافع الأوّل في خلق رغبة المقاومة لدى الذّات الكاتبة في المرحلة المعاصرة، والتي تهدف إلى تأكيد الاختلاف عن المركز الاستغلالي، من خلال استثمار إرثه (اللّغة مثلاً)، خدمةً لغايات الهامش الّذي اتجهت كتابات ما بعد الكولونيالية نحو إعادة الاعتبار له وإنتاج فكر مناهض للمركزيّة المزيّفة.

هكذا، أصبح الرّد بالكتابة شفرة جمالية تتمرّد على نماذج إنسانية معيّنة، من خلال تقويض خطاباتها السّرديّة والاستحواذ الذّاكري على ما هو مغيّب ومجهول، يقع تحت سيطرة وهيمنة الآخر، وذلك لمواجهة موت التاريخ والتحرّر من كافة أشكال القمع والتّسلّط، من خلال خطاب فكري يقوم على التّخييل المقاوم الذّي يسلّط الضّوء على العلاقات المتشابكة من قوّة وسلطة ومركز وهامش. فيكشف المسكوت عنه في الذّاكرة، وينتج خطابًا اجتماعيًّا لتمثيل الحياة المعاصرة بمختلف قضاياها.

إنّ الرّد بالكتابة هو بمثابة إعادة قراءة للواقع الكولونيالي وما بعد الكولونيالي وفق معطيات بديلة متحرّرة، وهو ما تمارسه الرّواية المعاصرة "عن طريق إبراز التّوتّر القائم مع القوى الإمبراطورية، وتأكيد اختلافاتها مع فروض المركز الإمبراطوري، وهو ما يجعلها متمايزة بوصفها ما بعد كولونيالية"[2]، إذ تعتمد على مقولات مستحدثة وحقول دلالية ومعرفيّة جديدة من شأنها أن تحقق هويّة الذّات واختلافها، وتحلّل الظّواهر الوجوديّة ضمن علاقاتٍ جدلية من أجل خلق توازن

1- إدوارد سعيد: الثّقافة والمقاومة، ص9.

2- بيل أشكروفت وآخرون: الرّد بالكتابة؛ النّظريّة والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ص 17.

منطقي على مستوى ثنائية المركز والهامش، بحيث لا أحد يعلو على الآخر، بالاعتماد على مراجع تخييلية تسهم في بناء نمطٍ سردّي مفتوح على الواقع من خلال الغوص في أعماقه ونقل جوانبه المظلمة عبر البوح والاعتراف الذّين يصوّران الفئات المهمّشة فيه ويرسّخان ثقافة الرّفض لمختلف ممارسات الهيمنة.

بناءً على ما سبق، يمكن القول إنّ غاية الرّد بالكتابة بقدر ما هي بنّاءة، بقدر ما هي هدّامة، حيث يركّز فيها الكاتب على إظهار الهوّة القائمة بين أقطاب ثقافية متجاذبة، ضمن رؤية واعية تستشرف المستقبل، وتفكّك خطابات المركز وتهدّم أفكاره، من خلال الكتابة باعتبارها كيانًا ديناميكيًا في تسيير عملية المثاقفة بين مجموعة من الحضارات وما تحمله من ثقافة وتاريخ وجنسيّة.

الفصل الأوّل:

الرّد بالكتابة: مشروعًا للبحث عن الهويّة

تمهيد:

المبحث الأوّل: رواية مورسو، تحقيق مضاد وترميم الذّات المتشظّية

1- نقد الكولونياليّة

2- الرّد بلغة الآخر

3- نقد مرحلة ما بعد الاستعمار

المبحث الثّاني: رواية فرانكنشتاين في بغداد وعنف ال" نحن"

1- الهيمنة الاستعماريّة

2- تهشيم الهويّة العراقيّة

تمهيد:

إنّ موضوع الهويّة في الّرواية العربيّة المعاصرة موضوع عميق، تنضوي تحته مجموعة من القضايا الإشكاليّة الّتي أرهقت الباحثين المعاصرين، والمفكّرين والرّوائيّين من مختلف الجنسيّات وذلك باعتبارها مفهومًا " مركّبا من المعايير، الّذي يسمح بتعريف موضوع أو شعور داخلي ما وينضوي الشّعور بالهويّة على مجموعة من المشاعر المختلفة كالشّعور بالوحدة، التّكامل، الانتماء القيمة، الاستقلال وإرادة الوجود"[1]، إذ تمثّل شكلاً من أشكال بزوغ الذّات الإنسانية في إطار وجود الموجود، وهي مسألة محوريّة في قائمة اهتمامات الإنسان منذ أن وعى وجوده في الحياة، الّتي كان فيها القويّ يأكل الضّعيف، ما استدعى ضرورة البحث عن هذه الهويّة وانتزاعها من أيدي القوى المركزيّة، الّتي تسعى لتذويبها في هويّة طاغية ومسيطرة.

تنهض رحلة البحث عن الهويّة في الرّواية العربيّة المعاصرة، على سؤال جوهريّ يتعلّق برغبة الآخر المهمّش في إثبات هويتّه إلى جانب هويّة الأنا، كحقٍّ إنساني لا يجوز المساس به أو تعدّيه، ذلك ما يؤكّد على إمكانيّة الاحتكاك بثقافاتٍ مختلفة الهوّية، من أجل إيجاد صيغة شاملة تجمع بين الأطراف المتصارعة، ضمن مبدأ تفاعلي يهدف إلى خلق نموذج إنساني يقوم على " الوعي بالآخر في إطار تفتيت المركز لصالح التّعدّدية الثّقافيّة والفنّية"[2]، إذ يعدّ إثبات الذّات المهمّشة الرّكيزة الأساسيّة الّتي تقوم عليها رغبة تحقيق الهويّة واستقلالها عن المركز المستبد ضمن مبدأ التّعايش الوجودي بين الأنا المركز والآخر الهامش الّذي لا يمكن إلغائه وإنكار وجوده. ذلك أنّ "الهوّية أنشأت عبر عمليّة الآخر كلّ الثقافات والمجتمعات تبني هويّة من خلال ديالكتيك الذّات والآخر"[3]، ما يعني أنّه لا وجود لهويّة الأنا بمعزل عن هذا الآخر المُهمّش مهما

1- أليكس ميكشللي: الهويّة، تر: علي وطفة، دار النّشر الفرنسيّة، دمشق، ط1، 1993، ص17.

2-خالد محمّد البغدادي: اتجاهات النّقد في فنون ما بعد الحداثة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008 ص 44.

3- إدوارد سعيد: مفارقة الهويّة، بيل أشكروفت، تر: سهيل نجم، دار نينوى للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2000، ص 158.

كان جنسه أو انتمائه، حيث يظلّ عنصرًا مهمًّا في بناء ثقافة وحضارة المجتمع، هكذا، فإنّه لا قيمة للأنا إلاّ بوجود الآخر المُقابل لها.

ومن هنا، تناقش الرّواية العربيّة المعاصرة إشكالية تأويل الهويّة، من أجل الكشف عن معانٍ إنسانية ترسم وجود الإنسان في الحياة رغم كلّ الصّعوبات؛ إنّه سعيها الدّائم إلى بلوغ مستوى الرّوح الّذي ينمّ عن فكر ثقافي يقوم على أساس أنّه "إذا كان الخلاف في منزلة الدّاء الذّي يفرّق، فإنّ الحوار ينزل منزلة الدّواء الذّي يشفى"[1]، وهو ما تسعى النّصوص السّرديّة المعاصرة إلى إثباته من خلال التطرّق لإشكاليّة العلاقة الجدليّة بين الأنا والآخر، الّذين يكوّنان الهويّة باندماجهما.

إنّ الهويّة هي أسمى وأعلى ما تهدف الذّات لتحقيقه، من أجل التأكيد على وجودها كعنصر فعال في الحياة، الّتي تتضمّن مجموعة من المقوّمات المسهمة في بنائها، ولعلّ من أبرز هذه المقوّمات تلك المتعلّقة بالعلاقات الإنسانيّة الّتي تعدّ أساس الوجود الّذي لا يتحقّق إلاّ ب"الوصول إلى بؤرة التقاء كونّي، يعزّز تضافر العزائم والإرادات حول المصالح الإنسانية المشتركة، وهو ما يصطلح عليه ادوارد سعيد ب"**الثّقافة الإنسانويّة**" بما هي تعايش ومشاركة"[2]، إنّها ثقافة الآخر التي تهدف الرّواية إلى ترسيخها في مخيّلة الأنا وتحثّها على ضرورة الاقتراب منه والتّعاطي معه، كجزء لا يتجزأ من هذا العالم.

وقد شكّلت الرّواية العربيّة المعاصرة خطابًا تأسيسيًّا لفلسفة مقاومة محو الهويّة، من خلال مقولة الآخر، باعتباره هامشًا منعزلاً عن الأنا المركزيّة بأشكالها المختلفة، ليتحوّل إلى موقع فاعل في المجتمع ومرجعًا من مراجعه الفكريّة والمعرفيّة، الّذي لا يجوز إلغائه من جوّ الحياة التّفاعلي كحقّ من حقوقه الوجوديّة؛ ذلك ما تهدف الرّواية إلى تحقيقه، بالتّركيز على هذا الآخر الّذي أصبح ضرورة من ضرورات خلق حياة مندمجة ومتكاملة، ف"العنصريّة وإقصاء الآخر هو الشّعور الذّي لا يمكن للنّصوص إخفاءه مهما كانت عظمة هذه الأعمال الأدبيّة"[3]، وذلك عبر مجموعة من المدوّنات الّتي تتناول موضوعات هي في صميم البحث عن هويّة الآخر الضّائعة، والسّعي إلى

[1] - طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000، ص 20.

[2] - إدوارد سعيد: الأنسنية والنّقد الدّيمقراطي، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط1، ص 14.

[3] - إسماعيل مهنانة وآخرون: إدوارد سعيد، الهجنة، السّرد، والثّقافة، منشورات القرن 21، الجزائر، 2016، ص 47.

استرجاعها، بالاعتماد على التّخييل الّذي يعمل على خلق عوالم من شأنها أن ترسم صورة الواقع المأساوي، الّذي شوّه الهويّة وأفقدها ملامحها الأصليّة، وهو ما جعلها من أبرز الأسئلة الكبرى الّتي قامت عليها الكتابات العربيّة المعاصرة السّاعية لخلق مكانتها في المشهد الإبداعي المعاصر وتتّخذ لنفسها موقعا بداخله، فتتحرّك بكلّ حرية، ما يسمح لها بولوج عوالم متعدّدة الأبعاد.

ولعلّ من أبرز هذه الكتابات الّتي أسهمت في البحث عن الهويّة بمختلف أبعادها، سواء الذّكوريّة منها أو الأنثويّة، نذكر من بينها: القلاع المتآكلة لمحمّد ساري، وأربعون عامًا من انتظار إيلزابيل، وأنا وحاييم للحبيب السائح، واليهودي الحالي لعلي المقريّ، وكيف ترضع الذّئبة من دون أن تعضّك لعمارة لخوض، وأبناء الجبلاوي لإبراهيم فرغلي وغيرها. أمّا بالنّسبة للأنثويّة نجد: رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق، وفي قلبي أنثى عبريّة لخولة حمدي، ووطن من زجاج وبحر الصّمت لياسمينة صالح وغيرها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كمال داود من أبرز الرّوائيّين الجزائريّين المعاصرين، الّذين دخلوا ساحة الرّد بالكتابة باللّغة الفرنسيّة في ظلّ مرحلة ما بعد الكولونيالية، حيث دخل من خلال أعماله الإبداعيّة مختلف المجالات الّتي كانت غامضة نتيجة الاحتلال الفرنسيّ للجزائر، وبهذا، يضاف إلى التّجارب الكتابيّة الجزائريّة المميّزة، خاصّة فيما يتعلّق بقضيّة الفصل في الأدب ولغته، نظرًا للجدال الّذي دار حول المنجز الرّوائي العربيّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة، حيث حاولت طائفة من الباحثين والنّقاد، الّذين شغفتهم مسألة الطّبيعة الأصليّة لهذا المركّب الإبداعي المعقّد، الكشف عن ذلك في الكثير من كتاباتهم الّتي تؤكّد بشكل أو بآخر أنّ اللّغة لا تترجم هويّة النّص، والدّليل على هذا أنّ معظمهم يكتبون بلغة أخرى من أجل إثراء الثّقافة العربيّة وإثبات عراقتها.

المبحث الأوّل: رواية مورسو، تحقيق مضاد وترميم الذّات المتشظّية.

1- نقد الكولونياليّة:

كُتِبَت الرّواية باللّغة الفرنسيّة**(Meursault, contre-enquête)** وتُرجِمت إلى العربيّة بعنوان" **معارضة الغريب**"، الّتي صدرت عن داري البرزخ الجزائريّة والجديد اللّبنانيّة سنة 2015 وهي الرّواية الّتي عارض من خلالها كمال داود رواية" **الغريب**" لألبير كامي، باعتماد آليّة "**التّناص بالمعارضة**"، حيث استعار اسم الشّخصيّة المحوريّة "**مورسو**" وجعلها عنوانًا لروايته، على اعتبار أنّها الشّخصيّة الّتي تحمل في طيّاتها إجحاف المُستَعمِر المستبدّ، وتجسّد مختلف مظاهر الحرمان والظّلم في حقّ الهويّة الجزائريّة، من أجل الكشف عن كلّ ما هو مستور في جريمته الّتي انمحت آثارها لمدّة سبعين عامًا، وكيف أسهم الجميع في إخفاء جثّة الضّحيّة وتحويل ساحة الجريمة إلى متحف وهمي، يتناول قضايا لا علاقة لها بشخصيّة العربيّ المغدور؛ إنّه مورسو الشّاب العبثيّ الّذي يعيش في الجزائر حين كانت تحت نير الاستعمار، فقد والدته دون أن يعير للأمر أية أهميّة حيث تعامل مع ذلك بكلّ عبثيّة ولامبالاة، وفي إحدى الأيام، اضطرته ضربة شمس حارقة إلى قتل عربي كان ممدّدا على الشّاطئ بعد أن تهيّأ له بأنّه يحمل سكّينًا متّجهًا صوبه، ما جعله يفقد السّيطرة على أعصابه، ويُخرِج المسدّس ليستجيب بعدها الزّناد للضّغط عندما لمست إصبعه بطن المسدّس المصقول، وارتفع صوت جاف وحاد وبدأت معه المأساة، وأزاحت العرق وفهم بعدها أنّه قد دمّر توازن ذلك اليوم وسكونه، حينئذ أطلق أربع رصاصات على الجسد المسجي الّذي خمدت أنفاسه، فنفذت فيه من غير أن يبدي حراكًا، وكأنّما كانت تلك الرّصاصات أربع دقّات قصيرة فاتحًا بذلك باب المجهول.

حدثت الجريمة وحُوكِم مورسو لا لأنّه قَتل عربيًّا، وإنّما لعدم بكاءه أمّه يوم دفنها، فكانت هذه المحاكمة العبثيّة، حافزًا أساسيّا في إعادة كتابة القصّة على لسان البطل هارون من وجهة نظر الضّحيّة المغدورة.

حرّضت رواية الغريب كمال داود على كتابة روايته "مورسو، تحقيق مضاد"، حيث كشفت لنا القراءة الأولى لهذه الرّواية، أنّ الكاتب يبحث من خلالها في طبيعة الهويّة الجزائريّة وما يلفّها من

غموض وتشويه من جرّاء سيطرة المؤسّسة الاستعماريّة الكولونياليّة، إذ جاءت الرّواية في شكل نقد موجّه نحو هدفين، أوّله الرّد على الكولونياليّة من خلال الرّد على ألبير كامي، في حين تمثّل الثّاني في نقد المؤسّسة الاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة، وهو المستوى الثّاني الّذي بُنِيت على أساسه عمليّة الرّد بالكتابة في الرّواية.

يدفعنا كلّ من الهدف الأوّل والثّاني نحو طرح تساؤلات حول طبيعة الهويّة الّتي يبحث عنها كمال داود، من خلال روايته مورسو تحقيق مضاد، أهي هويّة وجود الموجود من خلال محاولة لمّ شتات عناصرها المتشظّية هنا وهناك، وبذلك تكتسب الهويّة مفهومًا خاصًّا ومغايرًا، أم هي غير ذلك؟ هل الوجود الّذي يبحث عنه الكاتب هو وجود يبتعد عن كونه مجرد اسم منقوش على وثيقة ورقية تنمحي بمجرّد حرقها؟ هل الاسم الّذي مُنِح لـ: "**العربي**" في الرّواية وهو "**موسى**"، قد زاده شيئًا وخلصّه من الضّياع واللااستقرار والنّظام الّذي عانى ومازال يعاني منه؟ وما هو تأثير الجرح الكولونياليّ على بناء الهويّة الجزائريّة؟ ما هي صورتها في الرّواية؟ وأخيراً ما هي طبيعة الاستعمار الجديد الّذي يحاول كمال داود إظهاره في هذه الرّواية؟ وقبل أن نجيب على هذه الأسئلة، نعرّج قليلا على موضوع الرّواية، فنقول، ممّا لا شكّ فيه إنّنا ونحن ندرس رواية مورسو تحقيق مضاد ،نستحضر بالموازاة رواية الغريب لألبير كامي وحكاية الفرنسيّ "**مورسو**" الّذي قتل عربيّا في شاطئ مقفر بحجةّ ضربة شمس حارقة، الّتي ردّ عليها كمال داود بالمعارضة، حيث يتجلّى لنا موضوع الهويّة وطبيعتها الّتي تتأرجح بين الرّوايتين مع اختلاف في نوعيّتها، إذ كانت الأولى (الغريب) مُجحفةً في حقّ العربيّ، في حين كانت الثّانية (مورسو –تحقيق مضاد) مُنصفة وهدفها محاولة استرجاع الخصوصيّات الثّقافيّة لهويّة الفرد الجزائريّ .

يباشر كمال داود بسرد أحداث روايته بلسان بطله "**هارون**"، وهو أخ العربيّ الّذي قُتِل على يد مورسو، مستهلا عمليّة الرّد عليه بإعادة العربيّ إلى الحياة ومنحه اسم " **موسى**" إلى جانب أمّه الّتي أعادها بدورها إلى الحياة، وهو ما يمكن أن نكتشفه انطلاقًا من افتتاحيّة الرّواية الّتي لا تبدأ بعبارة مورسو الشّهيرة الّتي تقول: "اليوم ماتت والدتي، أو قد تكون ماتت بالأمس، لست أدري!"[1]؛

1 – ألبير كامي: الغريب، سلسلة وحي القلم، دار تلانتيقيت، الجزائر،2013، ص 15.

وإنّما بعبارة هارون:"أمّي اليوم مازالت على قيد الحياة"[1]، وذلك بهدف إيقاظ الوعي الجزائري وتنبيهه إلى المغالطة الواردة في رواية الغريب، وكشف عورة المُستَعمِر الّذي استخدم شتّى الوسائل لتحقيق أغراضه الّتي حَرَمَتْ المُستَعمَر من أدنى حقوقه الإنسانية، والمتمثّلة في الاسم الّذي يثبت هويّة شخص معيّن؛ إنّه التّمييز العنصريّ الّذي محا مقوّمات الشّخصيّة الجزائريّة وأنكر أصلها.

وقد جاءت الرّواية في شكل كتابة بطريقة أخرى تولّدت عن فعل القراءة، الّتي أثمرت كتابة ضمن قراءة مغايرة، ما يعني أنها "كتابة ثانية بحدث القراءة فيه، وأن يكون كلّ مقروء هو قراءة ثانية بحدث الكتابة فيه"[2]، ما أسهم في تحقيق فعالية القراءة–الكتابة في ردّ كمال داود الصّريح على رواية الغريب، الّذي استهدف معاينة الهويّة الجزائريّة وماهيتها، فلم تكن رواية "مورسو تحقيق مضاد" لتوجد لولا رواية الغريب، حيث تبرز لنا رؤية الكاتب بطريقة غير مباشرة تحتمي وراء رغبته في الرّد على رواية ألبير كامي بحجّة تأثّره الكبير بفكره.

لم يُعِر مورسو أي اعتبار للحياة، عبثا كان يسرح فيها؛ وفي مقابل هذا، نجد لغز هويّة العربيّ الّذي أصبح عاتقًا على ظهر هارون، فيقول: "أنا بدوري، قرأت روايته للأحداث مثلك ومثل ملايين الآخرين. ومن البداية يفهم كلّ شيئ، فهو حمل اسم رجل وأخي اسم حادث. كان بإمكانه أن يسمّيه"الثّانية بعد الظّهر" كما سمّى الآخر زنجيّه"جمعة"، أحد آونة النّهار بدلاً من أحد أيّام الأسبوع."الثّانية بعد الظهر" اسم مناسب تمامًا."زوج" في اللّغة العربيّة، اثنان، ثنائيّ، هو وأنا توأمان لا لبس فيهما بشكل ما بالنّسبة إلى من يعرف هذه القصّة.عربيّ وحسب، فنّيًّا لم يعمّر طويلا، عاش ساعتين وظلّ ميّتًا طوال سبعين عامًا من دون انقطاع، حتّى بعد دفنه"[3]، وفي هذا المقطع دلالة على التّنكر الّذي تعرّض له العربي من قبل ألبير كامي في أحداث روايته، الّتي تعدّ لسان حال الكولونياليّة، حيث يهدف كمال داود إلى نقل صورة العربي أنذاك، وكشف الألم الدّفين لذاته الضّائعة.

---

1 – كمال داود: معارضة الغريب، تر: ماريّا الدويهي وجان هاشم، دار البرزخ /الجزائر، ودار الجديد/بيروت، 2015 ص7.

2– منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 1998، ص5.

3 – الرّواية، ص 9–10.

إنّ معنى الهويّة يستدعي ضرورة الشّعور العام بها، أي " الشّعور بالوجود المادّي، الانتماء الاستمراريّة الزّمنية، التّمايز، الاستقلال، الثّقة، الوجود"[1]، وهو ما لم يحظ به العربيّ الّذي حَجبَته لعبة الموت الّتي احترفها مورسو، ما دفع هارون إلى الدّخول في دوّامة من الغضب والسّخط على تفاهة القصّة المخاتلة، وهو ما عبّر عنه بقوله: "حين أستعيد تلك القصّة في ذهني ينتابني الغضب، أقلّه في كلّ مرّة وجدت فيها القوّة لهذه الحالة. هو الفرنسيّ يلعب فيها لعبة الموت ويسهب شارحًا ظروف موت والدته، ثمّ كيف فقد جسده تحت أشعّة الشّمس، ثمّ كيف فقد جسد حبيبة له، ثمّ كيف قصد الكنيسة ليتبيّن أنّ ربّه قد تخلّى عن جسد الرّجل، ثمّ كيف سهر على جثمان أمّه وجثّته هو، إلخ. رحماك ياربّ، أيمكن قتل أحدهم وسلبه حتّى موته؟ فأخي هو الّذي تلقّى الرّصاصة لا هو! موسى لا مورسو، أليس كذلك؟ إنّ في الأمر ما يذهلني"[2]، ذلك ما يُظهر عبثيّة التّعامل مع قصّة العربيّ الّتي كانت ثانويّة من حيث الاهتمام، في حين كانت قصّة مورسو المزيّفة أساسيّة فيه، ويمكن أن نلمس ذلك في تعاطف النّاس معه يوم وفاة والدته بدل محاسبته على فعلته الشّنيعة في حق إنسان بريء ذنبه الوحيد بأنّه عربيّ، وقد عبّر الجميع عن تماهيهم وجدانيًّا مع عزلة القاتل مقدّمين إليه أبلغ التّعازي، ليتفنّن بعدها بأسلوبه السّاحر في صرف الجميع عن جريمته وعن حقيقة ذلك العربي، فيقول هارون: "سألخّص لك الحكاية قبل أن أقصّها عليك: هناك رجل يتقن الكتابة قتل"عربيًّا" لم يكن، في ذلك اليوم، قد حمل اسمًا بعد، كما لو أنّه تركه معلّقًا بمسمار وهو يدخل المشهد، ثمّ راح يبرّر ذلك بأنّها غلطة من إله لا وجود له وبسبب ما كان قد أدركه للتّو تحت أشعّة الشّمس، ولأنّ ملح البحر أرغمه على إغماض عينيه. بعدها مرّ فعل القتل دون عقاب البتّة، ولأنّ القانون لم يكن ساريًا بين الهاجرة والسّاعة الثّانية، بينه وبين زوج، بين موسى ومورسو. ثمّ، وعلى مدى سبعين عامًا، كان للجميع يد في المسارعة إلى إخفاء جثّة الضّحيّة وتحويل ساحة الجريمة إلى متحف وهميّ. ماذا يعني"مورسو"؟ هل تعني"Meurt seul" أي" يموت وحيدًا" أم"Meurt sot" أي" مات من الهبل" أم"Ne meurt jamais" أي"لا يموت أبدًا"؟ أخي من جهته، لم يؤت على ذكره في هذه الحكاية. وأنت هنا، كأسلافك، تضلّ الطّريق.

1- أليكس ميكشللي: الهويّة، ص 14.

2 - الرّواية، ص10.

تتكّبناها أنا وأخي على ظهرينا أو في أحشاء أرضنا، لا الآخر"[1]، وهذا ما دفع الكاتب للنّبش في القصّة من جديد، انطلاقًا من إعادة العربيّ للحياة ومنحه اسًما يسهّل على أخيه هارون مهمّة البحث عن القصّة الحقيقيّة، وما جرى فعلاً في ذلك اليوم وعلى ذلك الشّاطئ الملعون؛ إنّها حقًّا قمّة العبثيّة واللامبالاة بالآخر، وعدم اعتبار وجوده ولو من باب الإنسانيّة.

واختيار كمال داود لشخصيّة مورسو عنوانًا لروايته، يؤكّد غايته المنشودة بتسجيل وترسيخ أحداث روايته في ذاكرة كلّ من يقرؤها، محاولاً من خلالها بناء حواجز لمقاومة ضياع الهويّة والغوص في جذور القضيّة الاستعماريّة وفق تجربته الكولونياليّة، الّتي اكتسبها من قراءته لرواية الغريب وباقي الرّوايات الكولونياليّة، ينسج لنا تجربته الما بعد كولونياليّة بوجه جديد ومختلف. ذلك ما عبّر عنه هارون بقوله: "بعد سنوات على ذلك، سألت بعض مواليد حجّوط وتبيّن لي أنّ أحدًا لم يتذكّر هذا الاسم أو امرأة توفّيت في مأوى عجزة... الأم الوحيدة الّتي تؤكّد أنّ هذه القصّة ليست مجرّد ذريعة هي أمّي. هي لا تزال تكنس فناء منزلنا حول شجرة اللّيمون الحامض"[2]، إذ تتحقّق عند الكاتب فكرة إدوارد سعيد الّذي "يرفض المثقّف المشرف على واقعه من برجه العالي لحساب المثقّف المنشغل دائما بتوصيل رسالته لجمهور واسع، وينشغل بهمومه وقضاياه في نفس الوقت الّذي يثير فيه فضوله، ويربك مسلّماته بطرح الأسئلة وكسر القوالب الجامدة والأصنام المعقوقة. فالمثقّف رواية بديلة عن تاريخ آخر مهمّش أو مسقط أو مطمور، عليه إبرازه وإلقاء الضوء عليه وبذلك يصبح عمله في الإنتاج المعرفيّ مشاركة فعليّة في المعارك الدّائرة في الواقع الاجتماعيّ والثّقافي. المثقّف بالتّعريف، تبعًا لإدوارد سعيد، مُعارِض بامتياز، منفي بالضّرورة، مسافر وحيد مغترب في واقع يدفع به إلى هامش موحش"[3]، ومن بين الأسئلة الّتي تؤرّق هذا المثقّف، سؤال الهويّة الّذي تبحث فيه الكتابة من أجل حمايتها من أيّ قهر أو طمس أو استلاب.

---

[1] – الرّواية، ص13.

2– الرّواية، ص 48.

3– رضوى عاشور: الصوت: فرانز فانون، إقبال أحمد، إدوارد سعيد، إدوارد سعيد والتّقويض النّقدي للاستعمار، دار الشّروق، القاهرة، 2005، ص 81.

هكذا يعيد الكاتب معاينة القضيّة من الجذور، من خلال استحضار القصة الأولى الواردة في رواية الغريب ولكن بوجه آخر تمامًا، بهدف نقض الرّؤية الكولونياليّة، الّتي داست على كرامة العربيّ بكلّ برودة أعصاب، حيث مَركَزَتْهُ في الذّونيّة ضمن مقولة الأنا المركز(مورسو) والآخر الهامش(العربي)، الّتي يسعى هارون لتغييرها وتعديلها عبر رحلة بحثه عن انتماء أخيه بغية التّخلّص من علاقة الخضوع بالقوّة؛ وهي علاقة تجمع بين الطّرفين لاسيّما تلك المتعلّقة بالعنصريّة، باعتبارها أسلوبًا أساسيًّا من الأساليب الاستعماريّة، الّتي عزّزت قيام الكولونياليّة، ذلك ما تؤكّد عليه أمال علاوشيش في قولها: "وعن مفهوم الكولونيالي أو الاستعماري وهو المصطلح المتداول عمومًا في كتب التّاريخ، وذلك على اعتبار الثّاني مقدّمة أو مدخل الأوّل هذا من جهة ومن جهة أخرى تميزه عن مصطلح ما بعد الاستقلال باعتبارها الفترة الّتي أعقبت التّخلّص من الثّاني؛ هذه المرحلة تميّزت بتبعيّة فكريّة واقتصاديّة للآخر المستَعمِرة رغم التّخلّص منه عسكريًّا"[1] ما يعني أنّ الكولونياليّة هي وليدة الاستعمار وما يحمله من أساليب الهيمنة والعنف والتّسلّط واستغلال الشّعوب بمختلف الوسائل، من شأنها أن تطمس هويّة الآخر، وأن تتحكّم في مقوّماته الشّخصيّة.

من هنا، فإنّ رواية مورسو، تحقيق مضاد، هي ردٌّ بهدف الكشف عن مضمرات الخطاب الكولونيالي الّذي مثّله مورسو، وصياغة خطاب ما بعد كولونيالي مضاد يسائل، ويراجع، ويفضح فردّ الكاتب لا يمثّل "هجومًا مباشرًا وفجا على الأعمال الكولونياليّة، بل إبداع يقف موقف النّد منها يسائلها ويراجعها حتى يحطّم هالة الذّات المصونة الّتي لا تمس، والّتي تدثّرت بها عبر العصور. إنّ إعادة إنتاج الشّخصيّات وصياغة السّرد وتشكيل السّياق، بل وفحص الجنس الأدبي المعتمد في ضوء جديد لهو بمثابة وسيلة لمسائلة ومراجعة الإرث الثّقافي للإمبرياليّة بصفة عامّة"[2]، إذ يعرّي هارون حقيقة ما حدث من خلال استعادة ما رواه مورسو الّذي لم يقتنع به، فراح يدقّق في القصّة ويؤكّد إلى أيّ حدّ هي عبثيّة وسخيفة، حيث يقول هارون مخاطبًا الطّالب الجامعيّ: "لنستعد مسار

[1]– آمال علاوشيش: ما بعد الكولونياليّة، ضمن كتاب خطابات ال"مابعد"، مجلّة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة، بوزرّيعة، ع10، 2014، ص43.

[2]– نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ط1، 2003، ص555.

الأحداث. ففي استعادة الأمور الأساس إفادة. فرنسيّ قتل عربيًّا كان متمدّدًا على شاطئ مُقفِر. كانت السّاعة الثّانية بعد الظّهر، في صيف عام1942. خمس طلقات ناريّة أعقبتها محاكمة. حكم على القاتل بالموت لأنّه لم يحسن دفن أمّه، ولأنّه تكلّم عنها بالكثير من اللاّمبالاة. من النّاحية التّقنيّة عزيت الجريمة إلى الشّمس أو إلى التّبطّل وحسب(...)، قتل العربيّ لأنّ القاتل اعتقد أنّه يريد الانتقام للمومس، أو ربّما فقط لأنّه تجرّأ بكلّ وقاحة واستسلم للقيلولة. هذا يعضعضك، أليس كذلك، عندما ألخّص كتابك بهذا الشّكل؟ لكنّها الحقيقة العارية. كلّ ما بقي زخرفات من صنع عبقريّة كاتبك، فيما بعد لم يعبأ أحد بالعربيّ ولا بعائلته ولا بشعبه(...)، العربيّ هو الشّخصيّة الثّانية، لكنّه لم يحمل اسمًا ولا وجهًا ولا كلامًا. هل فهمت شيئًا منها، أنت الطّالب الجامعيّ؟ هذه القصّة عبثيّة! إنّها كذبة ظاهرة جليّة"[1]، هكذا يعيد الكاتب ملئ فراغات النّص السّابق، بالرّد على كلّ الاعتقادات المضلّلة الواردة فيه، ومن أهمّها سبب قتل العربي الّذي عُزِيَ إلى أتفه ما يمكن تصوّره بغرض مسخ هويّته، ما حرّض البطل هارون على ضرورة الكشف عن ملابسات الجريمة انطلاقًا من تحقيق مضاد للتّحقيق الّذي قدّمه ألبير كامي.

ذلك ما يُظهره هارون من خلال تقديم مجموعة من الاستفسارات عن حقيقة الانتهاكات الاستعماريّة في حقّ أخيه، وعن كيفيّة استبعاده وسحبه من الحكاية، ليؤكّد ذلك بقوله: "نعم إنّ مكان الجريمة كان، حقيقة، مخيّبًا على نحو رهيب. وأنا أرى أنّ قصّة أخي موسى لا تسعها الأرض بكاملها! ومذّاك تتضخّم في ذهني أساسًا فرضيّة جنونيّة وهي أنّ موسى لم يُقتل على هذا الشّاطئ الشّهير في مدينة الجزائر! لا بدّ أن يكون هناك مكان آخر خفيّ، مسرح محجوب. وهو ما يوضّح كلّ شيء فورًا! فلماذا أخلي سبيل القاتل بعد الحكم عليه بالإعدام ولماذا أخي، وبعدما أعدم، لم يعثر عليه قطّ، ولماذا فضّلت المحاكمة إدانة رجل لأنّه لم يبك أمّه في وفاتها بدلاً من محاكمته لأنّه قتل عربيًّا؟"[2]، إذ كان الشّك مبدأ هارون في بحثه عن هويّة العربيّ، الّتي امّحَتْ ولم

[1] – الرّواية، ص 73–74.

[2] – الرّواية، ص77.

يعد لها ذِكر، من جرّاء الاضطهاد الكولونيالي الّذي أخضعها للاغتراب كإستراتيجيّة لإلغاء الآخر؛ وهو الاضطهاد الّذي يرفضه الكاتب بعد إعادة قراءة رواية الغريب.

إنّ كمال داود، قد أعاد بناء الأحداث الواردة في رواية الغريب بداية من إعادة الحياة لكل من الأم والعربيّ، الّذي منحه أخاً ليروي عنه قصّته المشوّهة؛ إنّه هارون الّذي يروي، فيقول: "انتهى الأمر بأميّ، لشدّة ما روت لي من أكاذيب وتلفيقات عن موسى، أن أثارت شكوكي وصوّبت مسار تخميناتي، فأعدت تركيب كلّ شيء"[1]، إذ ركّز على ضرورة إعادة النّظر في كلّ ما رُوِي منذ أكثر من سبعين عاما عن أخيه موسى، الّذي فقد وحُرِم حتّى من وجوده الطّبيعي البيولوجي، من أجل لفت الانتباه لشخصيّته مُرَكِّزا في ذلك على المقوّمات الأساسيّة المكوّنة له الّتي تعدّ الهويّة المكوّن البارز فيها، حيث استطاع هارون في الكثير من المقاطع[2]، الإدلاء بوجهات نظره الخاصّة حول قضيّة أخيه في شكل دعوة واضحة وصريحة إلى حرّية التّعبير، وهو الأمر الّذي يشير إليه بقوله: "كنت محتاجا إلى أن يكون لموسى عذره وأسبابه. فأنا من دون أن أدرى، وقبل سنوات من تعلّمي القراءة رفضت سخافة مقتله واحتجت إلى قصّة أكفنه بها"[3]، حيث عمد إلى تصوير أحداث جديدة ومغايرة، تمسّ الجوانب الرّوحية لأخيه العربيّ في علاقاته بالآخر من أجل تغيير الوضع نحو الأحسن.

هكذا، يدحض الكاتب الطّروحات الّتي رسّختها رواية الغريب في التّصوّرات الذّهنيّة للمجتمع الجزائريّ، من خلال نسج عالم روائيّ جديد يمكن اعتباره اليوم رمزًا لمواجهة الواقع، و"نصّا يواصل صموده إزاء الواقع"[4]، ما أسهم في رسم أفق توقّعي أدبي جديد من شأنه أن يكشف عن الذّات الجزائريّة وآفاقها المستقبلية، وهذا ما جعلها من بين الكتابات المميّزة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة وقد لا نبالغ إذا قلنا: إنّ لرواية الغريب الفضل الكبير في حياة كمال داود نظراً لما وفّرت له من

1- الرّواية، ص 31.

2- ينظر على سبيل المثال، ص 7 و8، ص 9 و12، ص 15 و16 من الرّواية.

3- الرّواية، ص 33.

4- علي حرب: الممنوع والممتنع نقد الذّات المفكّرة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، ط1 1995، ص 204.

أدوات وتقنيّات وآليّات لصياغة رؤيته بهذا الشّكل، فالقضيّة "ليست مسألة إعجاب بالحضارة الفرنسيّة أو عدمها، وإنّما هي قضيّةُ ظرف تاريخيّ، كان أكبر من مجرّد الرّغبة في اللّغة العربيّة"[1] إذ تتجلّى غاية الرّد بالكتابة الّذي انتهجه كمال داود في بحثه عن الهويّة الجزائريّة الضّائعة، الّتي تعكس رؤيته النّقدية للواقع المشتّت، وتعيد النّظر فيه اعتماداً على مرجعيّة ثقافيّة مختلفة عن ثقافته الأصليّة.

ينتقل الكاتب داخل أحداث نصّه الّتي نسجتها شخصيّاته المختلفة، لاسيّما شخصيّة البطل؛ صاحب الدّور العظيم في عمليّة السّرد، الّذي يبوح به الكاتب ويكشف عن مظاهر الاعتداء غير الإنسانيّ على العربيّ، حيث يقول هارون مستاءً: "من البداية نستشعر بأنّه يبحث عن أخي وفي الحقيقة بحث عنه لا للقائه بل لنقيض ذلك: لكي لا يلتقيه أبدًا. ما يؤلمني، كلّما فكّرت في القصّة، هو أنّه قتله وهو يفشخ عنه لا بالتّصويب عليه. أنت تعرف أنّ في جريمته عدم اكتراث مهيب، حال، فيما بعد دون أيّة محاولة، لاعتبار أخي" شهيدًا". كلمة الشّهيد وردت بعد مضيّ زمن طويل على الاغتيال، وما بين الزّمنين كان أخي قد تحلّل والكتاب لاقى النّجاح الّذي نعرفه"[2]، فمن خلال هذا المقطع، يفكّك الكاتب لُغز الجريمة الّتي ارتكبها مورسو، بأن تعمّد قتل العربي بعد أن كان يترصّده غير مبال لا به ولا بعائلته ولا بأصله، إذ القتل في زمنه كان مجّانيّا وعبثيّا لا يخضع لأيّة تحقيقات، وهو ما أدخل هارون في حالة من الحسرة والخيبة، ما دفعه للقول: "لم أشعر لا بالألم ولا بالغضب، بل بخيبة الأمل أوّلاً، وبالمذلّة، كأنّني تعرّضت لإهانة. كان أخي موسى كفيلاً بشقّ البحر ومات ميتة ضئيلة كنكرة بلا قيمة، على شاطئ امّحى اليوم من الوجود، بقرب من اللجّة المفترض بها أن تصنع شهرته إلى الأبد"[3]، هكذا كان هارون المرآة العاكسة لأخيه موسى المغيّب والمهمّش، من خلال تقنيّة ملء الفراغات عبر عمليّة التّذكر الّتي يرتحل من خلالها إلى الماضي، فيمكث فيه فترة تسمح له باستدراج القارئ إلى قصّته المغايرة، ويلجأ إلى التّفصيل في شخصيّة موسى ملحًّا على ضرورة الاعتراف بهويّته.

1- واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986، ص 70.

[2] - الرّواية، ص12.

[3] - الرّواية، ص18-19.

وعليه، يرفض الكاتب هذا الإنكار غير المنصف في حق العربيّ، والاستسلام لمعطيات لم يُدَقَّقْ في صحّتها، لاسيّما تلك المتعلّقة بأصل العربي، الّذي تعرّض للإلغاء وعدم الاعتراف به من خلال معارضة ما سُرِد حول الجريمة، و"الاستجابة لمتطلّبات (أدبيّة) الحكي وفنّياته (تقنيّات السّرد بما فيها من ترتيب الأحداث وصيغ عرض وجهات نظر وتنويع للأصوات السّردية وما إلى ذلك) وتطويعها لمقتضيات الذّوق العام وأنساق القيم والمعايير (ثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة) الّتي تتحكّم بمجتمعه وعصره والآفاق والطّموحات والأهداف المرجوّة في الصّعيدين الفرديّ والجماعيّ"[1] إذ كان يتدرّج شيئًا فشيئًا حتّى يبلغ مركز الأحداث وحقيقة القصّة الّتي حيكت حول العربي، وهذا ما أراد هارون بلوغه من خلال الإلحاح على إعادة التّحقيق من البداية، فيقول: "يهمّني أن تتذكّر لبّ الموضوع حين تحقّق في جريمة ما. من هو القتيل؟ وما موقعه؟ وأريد منك أن تدوّن اسم أخي لأنّه هو أوّل من قتل ولا يزال يقتل. أصر على ذلك وإلاّ فمن الأفضل أن نفترق هنا. إحمل كتابك وأنا أحمل جثّتي، وكلّ في طريقه. وعلى كلّ يا لضعة النّسب! فأنا "ولد العسّاس" وشقيق" العربي""[2]، حيث كان السّؤال عن هويّة العربيّ الشّغل الشاغل لهارون، بهدف التّعريف به بعد أن كان مجرّد نكرة لا قيمة له، ضمن هويّة سائلة تستفسر عن وجودها بإلحاح، ما يُظهر النّمط التّفكيري لدى الكاتب الّذي يحاول –من خلال بطله–تحقيق إضافات سرديّة تفصيليّة تنبني على الشّك، وتستلهم قوّتها من أحداث سابقة لزمن الحكي.

هكذا يتيح لنا هارون فرصة التّعرف على طبيعة العالم العبثيّ الّذي كان يعيش فيه موسى ضمن الحوار الّذي جمعه بالطّالب الجامعي، باعتباره "مواجهة بين الطّروحات المختلفة إلى حدّ التّعارض"[3]، الأمر الّذي يؤديّ بالضّرورة إلى وضع حدّ فاصل بين جوهر القصّة الأولى وجوهر القصّة الثّانية، من خلال تقديم مجموعة من الاعترافات الّتي توضّح سخافة التّعامل مع الجريمة وإعطاء توضيحات من شأنها أن تُزِيل غموض ما سرده مورسو سابقًا، وهو ما يمكن أن نستدلّ عليه بقول هارون: "ماذا تريدني أن أحكي لك، حضرة المحقّق، عن جريمة ارتكبت في كتاب؟

1– إبراهيم صحراوي: سرديات، مقالات نقدية ثقافية، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2018، ص17.

[2] – الرّواية، ص 20–21.

[3] – ابراهيم صحراوي: سرديات، مقالات نقديّة ثقافيّة، ص37.

فأنا لا أعرف ماذا جرى في ذلك اليوم الصّيفيّ المشؤوم، ما بين السّادسة صباحًا والثّانية بعد الظّهر، ساعة الوفاة. هذا ما عندي! أساسًا عندما قُتِل موسى لم يحضر أحد لاستجوابنا. لم يجر أيّ تحقيق جدّي(...) لطالما رأيت أنّ سوء الفهم نتج من هنا، من جريمة مركّبة عزيت إلى ما لم يكن في الواقع سوى تسوية حسابات دنيئة. أراد موسى أن ينقذ شرف الفتاة بتأديب بطلك، وأراد هذا الأخير أن يدافع عن نفسه فأرداه على الشّاطئ بكلّ برودة أعصاب"[1]؛ وهو عكس ما يرويه مورسو عن القصّة، حيث يظهر ذلك في قوله: "إنّها نفس شمس اليوم الّذي دفنتُ فيه أمي والّذي كانت فيه جبهتي تؤلمني...وبسبب تلك الحرارة الّتي لم أعد أحتملها تقدّمت في حركة خاطفة إلى الأمام خطوة واحدة. وفي هذه المرّة، ودون أن ينهض، أخرج العربي سكينه الّذي صار فولاذه ينضح تحت الشّمس وكأنّه نصل طويل ملتهب قد امتدّ ليصيب جبهتي...فتقلّصت كلّ جوارحي، وأحكمت يدي بشدّة على المسدّس، فلاذ الزّناد تحت أصابعي...ثمّ أطلقت النّار أربع مرّات على جسد هامد كانت الرّصاصات تختفي بداخله إلى الأبد. لقد كانت كأربع طرقات قصيرة، أضربها على باب النّحس"[2] إذ يمثّل المقطع الإجحاف والجحيم الّذين عاش فيهما العربي من جرّاء تجاهل قضيّته العادلة ورغبة أخيه الدّفينة في ضرورة التّغيير، وعدم الانقياد الأعمى وراء كلّ ما هو سائد ومعتقد؛ فالجميع اعتقد بأنّ مقتله كان مجرّد خطأ، تسبّبت فيه ضربة الشّمس الحارقة، وبأنّه غير مقصود.

ومن أجل تحقيق ذلك، يعتمد الكاتب على مجموعة من الأفعال الماضية الّتي يسلّط من خلالها الضّوء على مراحل حياة موسى وهارون منذ أن كانا طفلين صغيرين، وإن كان هارون أصغر من موسى، إلاّ أنّه يتذكّر الأمور الخاصّة بعائلته بتفصيلاتها، محاولاً بهذا أن يعيش الماضي وكأنّه لحظة راهنة وديمومة زمنيّة تزاوج بين الماضي والحاضر بحثًا عن مستقبل أفضل. ونظرًا لما لهارون من أهميّة في كشف المسكوت عنه؛ باعتباره الشّخصية السّاردة الّتي تحمل شعلتي الماضي والحاضر، من خلال عرض مجموعة من الأسباب والنّتائج، فإنّ مسألة تأكيد وجوده بين المرحلتين أخذت حيّزًا واسعًا في كافة أحداث الرّواية؛ لسعيها الدّائم نحو إيجاد الأسباب

[1] – ينظر: الرّواية، ص27-30-31.

[2] – الرّواية، ص 73-74.

الّتي دفعت إلى تغييب العربيّ وإبعاده عن المركز الّذي يحقّ له وجوده، ولهذا السّبب، جاء طغيان الفعل الماضي على أحداث الرّواية الّتي تستحضر المرحلة الّتي شاع فيها المجرم مورسو. ذلك أنّ "الماضي هو الموضوع المركزيّ للسّرد في حين يبدو الحاضر ثانويًّا"[1]، إذ حرص الكاتب على العودة إلى تفاصيل مسرح الجريمة بهدف الكشف عن خدعة مورسو، الّتي استفزّت بطله هارون الّذي يقول: "في الحقيقة تطلّب الأمر استعادة الرّواية منذ البداية وعبر مسار آخر، مسار الكتب، وتحديدًا كتابًا واحدًا، هو الّذي تحمله معك كلّ يوم إلى هذه الحانة. قرأته بعد عشرين سنة من صدوره، وقد استفزّني بكذبه الفائق وبتوافقه المدهش مع حياتي. قصّة غريبة أليس كذلك؟ مختصر الكلام أنّ فيه اعترافات، مكتوبة بصيغة ضمير المتكلّم، من دون تفاصيل أخرى يمكن أن يدان به مورسو. فأمّه لم يكن لها وجود، ولا حتّى بالنّسبة إليه. موسى عربي يمكن استبداله بآلاف الآخرين من بني جنسه، أو حتّى بغراب أو بقصبة، أو لا أدري بأيّ كائن آخر. أمّا الشّاطئ، فقد امّحى تحت آثار الأقدام أو تحت أبنية الإسمنت ولم يكن غير الشّمس شاهدًا"[2].

لقد كانت قصّة مقتل العربي مليئة بالعفن والقذارة والتّلفيق، تتجلّى فيها صورة مورسو المتسلّط الّذي يختزل عالم الكولونياليّة المليء بالرّموز والإيحاءات، الّتي ينبغي تفكيكها من أجل الوصول إلى لبّ الأحداث، ورؤية القصّة على حقيقتها من دون أيّة تحريفات أو إضافات.

ولعلّ ما زاد قصّة العربيّ ظلمًا ونكرانًا، هي قضيّة تجريده من أيّ اسمٍ يمكن الاستدلال به على هويّته وانتمائه من جهة، وعلى حادثة مقتله من جهة ثانية، ما منع اعتباره شهيدًا وحَرَم أمّه من الحصول على تعويض مثلما كان يتمنّى هارون في قوله: "لو أنّ كاتبك تنازل وأطلق عليه اسمًا أوّلاً، حميد أو قدّور أو حمو، فقط اسمًا أوّلاً، تبًّا له! ولكانت أمّي قد حصلت على تعويض أرملة شهيد وأنا على أخٍ معروف ومعترَف به يمكنني المفاخرة به، لكن لا، هو لم يسمّيه لأنّه لو فعل لكان أخي قد تسبّب للقاتل بأزمة ضمير، ليس من السّهل قتل رجل إذا ما حمل اسمًا"[3]، وهو ما يؤكّد الهيمنة الاستعماريّة الّتي سيطرت على حياة العربي، وجعلته يعيش في عالم وهمي شارد في

[1]– سعيد بوطاجين: السّرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 28.

[2]– الرّواية، ص68–69.

[3]– الرّواية، ص73.

مشاغل غريبة وغير منطقية، بعيدة كلّ البعد عن ذاته المهمّشة والملغاة من مجال الاهتمام، ما فرض عليه تحمّل الظّلم والإهانة الّذين يسجّلان إخفاقاته المتتالية في إثبات وجوده، والتّخلّص من عار الجريمة الّتي صيّرته هامشًا لا قيمة له ولا أصل ولا نسب؛ ذلك أنّ العربي لا يغيّر وجوده من عدمه شيئًا، فهو مجرّد مجهول لم يستحق حتّى التّعريف به ولو بمنحه اسمًا بسيطا يمكن مناداته به، ومن ثمّ، الاعتراف به.

إنّ هارون لا يكفّ عن التّشكيك في مصداقيّة ما رواه مورسو بعبثيّته المستفزّة، حيث بقي يصرّ على إثبات هويّة أخيه، وبعثه من جديد بصنع عالمٍ مضاد يكشف عن طابع الغرابة الّذي تلبّس القصّة، فيقول: "مات القاتل من زمان، من زمن طويل رحل أخي عن هذه الحياة، رحل إلاّ عنّي. أعرف أنّك متلهّف لطرح أسئلة من النّوع الّذي أمقته، لكن أرجوك أن تنصت إليّ بانتباه، عندها ستفهم. القصّة ليست عاديّة"[1]، فالقضيّة ليست قضيّة عربيّ واحد؛ وإنّما هي قضيّة إنسانيّة تتداخل فيها المقوّمات ولاسيّما تلك المتعلّقة بالتّاريخ، حيث إنّ العربي "إنسان ولكن في نفس الوقت قضيّة فعروبة الإنسان تترب عليه مسؤوليّة اتجاه نفسه اتجاه أمّة عصره"[2]، هكذا يؤكّد هارون وجود العربيّ الّذي يمثّل لسان حال العديد من أمثاله الّذين قهرتهم عنصريّة المُستَعمِر الكولونياليّ وما يحمله من تصوّرات دونيّة ظالمة اتّجاه العربي، هذا ما يوضّحه هارون في المقطع التّالي: "أنت تريد العثور على جثّة فيما أنا أسعى إلى التّخلّص منها. ليس من جثة واحدة، صدّقني. إلاّ أنّ جسد موسى سيبقى لغزًا. فليس في الكتاب كلمة واحدة عنه. ألا ترى في ذلك تنكّرًا لتعسّف قاهر؟ ما إن أُطلقت الرّصاصة حتّى انكفأ القاتل وذهب إلى اللّغز المحيّر، معتبرًا إيّاه أحقّ بالاهتمام من حياة «العربيّ». واصل سيره في طريقه بين حالات الإعجاب والشّهادة. أمّا أخي زوج، فقد سُحب خفيةً من المشهد وأودع لا أعرف أين. لم يُرَ ولم يجرَ التّعرّف عليه، قُتِل وحسب"[3].

---

[1] – الرّواية، ص8.

[2] – عفيف البوبني: في الهويّة القوميّة العربيّة، ضمن سلسلة كتب المستقبل العربيّ، الهويّة وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/لبنان، ع68، 2013، ص55.

[3] – الرّواية، ص66.

نلاحظ من خلال المقاطع السّابقة، أنّ الكاتب يكشف عن ظاهرة القتل العبثي الّذي يعدّ فعلاً استعماريًّا مجانيًّا في حقّ العربي، الّذي يحمل ذنب انتمائه العربيّ؛ حيث جسّد ذلك في كيفيّة تصفيته من دون أيّة اعتبارات ضمن سياستي التّجاهل والإنكار؛ فتجاهل مقتل العربي هو السّؤال الّذي قام عليه تصوّر الكاتب المنبني على الإفصاح، وتقديم التّفسيرات المنطقيّة الّتي تفكّك مغاليق ذلك اليوم اللّعين.

يسعى كمال داود من خلال نصّه المضادّ، إلى تقديم توضيحات نقديّة حول حقيقة اغتيال العربيّ، من خلال إعادة تمثيل مسرح الجريمة وفق رواية مغايرة يضيء بها الجوانب المظلمة من القضيّة، وذلك باعتماد "رؤية لا تتطابق وتتساوق مع الرّؤية الكولونياليّة أو الاستشراقيّة السّائدة(...) فهو–أي السّرد– جزء من العمليّة النّقديّة الكبرى في تفكيك علاقة المركز(...) فيعاد تشكيل صورة ما سبق لها أن تكوّنت في ظلّ علاقة القوّة/الهيمنة ارتباطًا بمرحلة تاريخيّة معينة هي المرحلة الكولونياليّة"[1]؛ إنّها الرّؤية الّتي يتسائل من خلالها هارون عن سبب قتل أخيه رغم بساطة حياته، الّتي لا يملك فيها ما يدعو للطّمع فيه ، كونه مجرّد إنسان عادي، وهو ما عبّر عنه هارون بقوله: "ستتفهّم أكثر روايتي للوقائع إذا ما تقبّلت فكرة أنّ هذه القصّة تشبه حكاية البدايات، فقايين أتى إلى هنا لكي يبني المدن والطّرقات، ويروّض النّاس والتّربة والجذور. و«زوج» كان ابن هذه الأرض عديم الأهميّة، متمدّدًا تحت الشّمس في وضعيّة الخامل الّتي تنسب إليه، لا يملك شيئًا ولا حتّى قطيع غنم قد يثير الطّمع أو يدفع إلى الجريمة. فبطريقة ما قايين، رجُلُكَ، قتل أخي من أجل ...لا شيء! ولا حتّى ليسرق ماشيته"[2]، ما يعني أنّ مورسو قد ارتكب الجريمة عن سابق إصرار وترصّد دون صدور أي سلوك سلبيّ من العربي؛ هذا الإنسان الخامل الّذي لا فائدة من وجوده مقارنة بمورسو الّذي يروي، فيتفنّن في التّستّر على فعلته، وفي هذا يقول هارون: "الأوّل يتقن السّرد حتّى نجح في التعتيم على جريمته بينما الثّاني مجرّد بائس لأمّي بدا أنّ اللّه خلقه فقط كي ترديه رصاصة ويعود إلى التّراب، وهو شخص مغمور، مرّ مرور الكرام على غفلة من الزّمن لم

[1] – سعد محمّد رحيم: أدب ما بعد الكولونياليّة، الرّؤية المختلفة والسّرد المضاد، الحوار المتمدّن، ع1303 http//www ahewar org /debat/ show art asp aid ،2005/08/31

[2] – الرّواية، ص79–80.

يدوّن اسمه"[1]، تظهر من خلال قول هاررون، صورة العربيّ الّتي رسمتها له الهيمنة الاستعماريّة المتجلّية في شخصيّة مورسو، حيث جرّدته من كلّ ما له حقّ فيه لاسيّما هويّته، الّتي تجتمع فيها مقوّمات الإنسان من اسم؛ وانتماء؛ ووطن؛ وثقافة؛ وتاريخ؛ وغيرها.

استنادًا إلى هذا، تهدف الرّواية إلى توجيه الوعي نحو القضيّة الجزائرية وما عانته أثناء الوجود الكولونيالي، الّذي كان يتحتلّ المركز ويتمتّع بكلّ الخيرات، في حين كان الجزائري يراقب من بعيد ولا يملك حقّ التّمتع بحقٍّ هو في الأصل ملكه، فالأرض أرضه ولكنّها سُلِبَت منه ورُمي به بعيدًا، ليعيش منعزلاً في عالم هامشي يتساوى هو والعدم؛ إنّه الواقع الّذي يرفضه هارون ويسعى من خلاله إلى البحث عن مخرج يصل به إلى تحقيق العدالة، الّتي غُيّبت لسنوات طويلة فرضت عليه تقمّص شخصيّة أخيه موسى، ويُعَامَل بعد ذلك كميت في حين يعامل العربي كحيّ تعدّ له القهوة ويُخضّر له الأكل. ذلك ما قهر هارون ودفعه نحو الرّغبة الشّديدة في التّخلّص من شبح موسى ليتمتّع بحياة خاصّة به، فيقول: "افهمني جيّدًا، فأنا لا أصدر لا عن حزن ولا عن غضب. حتى إنّني لا أتلبّس الحداد، إنّما فقط...فقط ماذا؟ لا أعرف. أعتقد أنّني أريد إحقاق العدالة. قد يبدو هذا سخيفًا منّي في عمري هذا...لكنّني أقسم لك إنّها الحقيقة. وما أعنيه بذلك «عدالة التّوازنات» لا عدالة المحاكم. ثمّ إنّ لي سبب آخر: أنا أريد أن أمشي دون شبح يلاحقني"[2]، وهو ما حرّضه على فعل الرّغبة في الانتقام لأخيه العربيّ وتبرئته من القصّة، الّتي لفقّها مورسو عن المومس، والقول بأنّ السّبب وراء قتله يعود إلى دفاعه عن شرف فتاة؛ ذلك أنّ المومس لا وجود لها من الأساس، حيث يؤكّد ذلك في قوله: "إنّها قصّة من تلفيق بطلك. هل كان مضطرًّا إلى اختراع قصّة بعيدة الاحتمال إلى هذه الدّرجة عن امرأة بغيّ يساكنها الرّجال وقد أراد شقيقه الانتقام لها؟ أعترف لبطلك ببراعته في إبداع مأساة انطلاقًا من قصاصة جريدة، وفي إحياء روح إمبراطور معتوهة انطلاقًا من حريق؛ لكنّني أقرّ لك بأنّه في هذه النّقطة خيّب ظنّي. لماذا اختار مومسًا؟ ألكي يشوّه ذكرى موسى ويلوّثها ويخفّف بذلك من فداحة غلطته؟"[3]، تلك هي

[1] – الرّواية، ص7.

[2] – الرّواية، ص13-14.

[3] – الرّواية، ص87.

المغالطة الّتي يَودُّ كمال داود إظهارها في شكل مجموعة من التّصريحات، الّتي يقدّمها البطل هارون حول الجريمة، بعد تعديلها وتحويرها ضمن معطيات مغايرة لتلك الّتي غطّت حقيقتها.

ومن هنا، تبني الرّواية عالمها المضاد الّذي يتناقض والعالم السّابق، من خلال "تعرية وتفكيك القناعات الأساسيّة الّتي يتبنّاها نص معتمدcomicial معيّن من خلال إيجاد نصّ نقيض conter texte يحتفظ بالعديد من الدّوال المميّزة للنّص الأصلي تغيير بنيات القوّة الّتي يقوم عليها هذا النّص، وهو ما يتمّ غالبًا على نحو مجازي allegorically"[1]، وهو ما نجده عند كمال داود الّذي استثمر البنية المركزيّة لنصّ ألبير كامي والمتمثّلة في شخصيّة مورسو، الّتي أثارت فضوله ودفعته نحو خلق شخصيّة مضادّة تتسائل عن كلّ ما له علاقة بذلك اليوم المشؤوم، من خلال البحث في حقيقية اللّقاء الّذي جمع العربي بمورسو على ذلك الشّاطئ، حيث لا يكفّ هارون عن الإصرار على ضرورة التّنقيب في القضيّة، فيقول: "ويلحّ عليّ السّؤال، أيضًا وأيضًا، لماذا وقف موسى في ذلك النّهار على ذلك الشّاطئ؟ لا أعرف. التّبطّل عذر سهل وقدر صيغة مفخّمة. ربّما يكون السّؤال الأنسب بعد كلّ هذا هو التّالي: «ماذا كان يفعل بطلك، أنت، على هذا الشّاطئ؟» ليس فقط في ذلك اليوم بل منذ زمن طويل جدًّا! منذ مئة سنة صراحة. لكن لا، صدّقني، أنا لست من هذا النّوع، وقليلًا ما يهمّني إن كان هو فرنسيًّا أو جزائريًّا، إلاّ أنّ موسى كان على الشّاطئ قبله وبطلك هو الّذي جاء مفتّشًا عنه.اقرأ المقطع في الكتاب مرّة أخرى. هو نفسه أقرّ بأنّه تاه قليلاً ليلتقي العربيّين بالصّدفة"[2]، إذ يستمر هارون في عرض الدّلائل الّتي تظهر جريمة قتل أخيه بوجه آخر وبصوت صارخ يكشف عن تلاعبات القاتل ومخاتلته في سرد الأحداث، لاسيّما ما تعلّق بالدّافع نحو قتل العربي الّذي عزي إلى دفاع هذا الأخير عن شرف شقيقته المومس، في الوقت الّذي لا يملك أختًا أساسًا. ذلك ما صرّح به هارون في المقطع التّالي: "إنّ شقيقة موسى المزعومة هي مجرّد اختلاق أو، بكلّ بساطة، ذريعة واهية أعطيت في اللّحظة الأخيرة"[3]، هكذا

[1] – هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدّراما ما بعد الكولونياليّة، النّظريّة والممارسة، تر: سامح فكرى، مركز اللّغات والتّرجمة، القاهرة، ط1، 1997، ص22-23.

[2] – الرّواية، ص 88-89.

[3] – الرّواية، ص89.

عَكَسَ هارون مسار الأحداث وغيّرها لما يتوافق وقصّة أخيه العربي الحقيقيّة، الّتي يرى بأنّها الأحقّ والأجدر بأن تُروى، لكن من الجانب المظلم والعميق لها بهدف فكّ شفرتها، الّتي ترمز إلى هويّة العربي المهمّشة.

وعليه، فإنّ كمال داود قد استحضر نصّ ألبير كامي من أجل الكشف عن مضمراته الّتي تتوارى خلف الأحداث، والمتمثّلة في ممارسات الاستعمار الفرنسيّ في حقّ الفرد الجزائري الّذي لا مكانة له ولا قيمة، حيث كان يتعرّض لشتّى أنواع الاستغلال والقهر الّذين صيّراه إنسانًا تائهًا وضائع الهويّة والانتماء؛ فضياع العربي لم يكن سوى لسان حال كلّ الجزائريّين في تلك الحقبة الّتي شاع فيها القتل المجّاني والعنف غير المبرّر، باعتبارهم الهامش الّذي "يخضع للسّيطرة والّتي تتمّ عن طريق العنف واستخدام القوّة، ويعاني باستمرار من تجاهل المركز لاحتياجاته ويئنّ تحت وطأة القمع والإقصاء والعوز الاقتصادي"[1]، وهذا ما يؤكّده كمال داود في قول هارون التّالي: "لو التقيتني قبل عشرات السّنوات لكنت قد أخبرتك رواية البغي/ الأرض الجزائريّة والمستوطن الّذي يعتدي عليها بالاغتصاب والقهر المتكرّرين"[2]؛ إنّها الرّواية الّتي يوسّع هارون من مجالها كي تشمل جميع الجزائريّين الّذين تجمعهم محنة الاستعمار، الّذي لم يكن يرحم أحدًا منهم، بدافع السّيطرة واحتلال المركز باستمرار، فالقضيّة إذًا، هي قضيّة كلّ جزائريّ دون استثناء باعتبار أنّ العربي(موسى) كان من الممكن أن يكون شخصًا آخر غير أخ هارون، وهو ما يعمّم قصّته على الجميع يقول هارون في هذا الشّأن: "إنّ هذه القصّة هي قصّة كلّ النّاس في تلك الحقبة. الكلّ «موسى» في نظر أهله، في حيّه، لكن يكفي أن يمشي بضعة أمتار في مدينة الفرنسيّن، تكفي نظرة واحدة من أحدهم لضيّع كلّ شيء، بدءًا من الاسم الأوّل، طائفًا في الزّاوية المعتِمة من المشهد"[3]، وهي غاية كمال داود من روايته المضادّة، التّي تهدف إلى إيقاظ الوعي الجزائري بضرورة البحث عن هويته الضّائعة في مكان ما من هذا العالم.

[1] – سامح محمّد إسماعيل: الجماعات الهامشيّة بين المركز والأطراف، الألتراس أنموذجًا، منتدى العلاقات العربيّة والدّوليّة،2015/05/27، ص02.

[2] – الرّواية، ص88.

[3] – الرّواية، ص86-87.

نستخلص ممّا سبق، أنّ رواية مورسو، تحقيق مضاد، هي رحلة بحث عن هويّة مفقودة انطلاقًا من هويّة قائمة رسمتها ثقافة مغايرة تستند إلى معطيات إيديولجيّة خاصّة في مرحلة تاريخيّة حرجة؛ إنّها مرحلة الكولونياليّة، الّتي تعكس ذلك التّصدّع القائم بين طرفين متناقضين يتمثّلان في المركز والهامش، من خلال شخصيتين بارزتين في التّاريخ الأدبي، وهما مورسو والعربي؛ حيث يسعى الأوّل إلى المحافظة على مكانته، في حين يهدف الثّاني إلى إثبات مكانته. ومن هنا، فإنّ نقد كمال داود للمرحلة الكولونياليّة لم يكن من أجل إدانتها أو محاكمتها؛ وإنّما من أجل صناعة هويّته الخاصّة، من خلال ممارسة الكتابة بالاعتماد على لغة المركز التّي منحته الحريّة في فكّ مغاليق جريمة مورسو من جهة، وإثبات هويّة العربيّ من جهة ثانية.

2-الرّد بلغة الآخر:

يذهب كمال داود إلى أنّ اللّغة الفرنسيّة مجال حرّ مكّنه من صناعة عالم خيالي خاص يحمل بداخله قصّة العربي كما يتصوّرها هو؛ ومن وجهة نظر الهامش الّذي خلق له مكانة وجعل له وجودًا، حيث يمكن أن نلمس ذلك في إجابته عن السّؤال: لماذا كَتَبْتَ باللّغة الفرنسيّة؟ قائلاً: "أنا أكتب باللّغة الفرنسيّة انطلاقا من خيار رغبة، خيار حرٌّ، خيار عاشق، هو خيار الانفتاح على عالم آخر وليس خياراً تحدّده الجنسيّة، ثمّ إنّ جماليّة اللّغة تتأتّى ممّا نصنعه بها، ومن طريقة استخدامها في التّعبير عن العالم، وليس في الخطابات السّياسيّة عن الهويّة وعن الأصالة. الهويّة هي ما نورثه لأبنائنا، هي حصّتنا من الوجود، هي ما نفعله، وليس من إلغاء الآخر ومحاكمته هي ما نحصده وليس فقط ما يشدّنا إلى أصولنا"[1]، إذ تتّضح نظرة كمال داود للّغة الفرنسيّة الّتي أُعْجِبَ بها وسُحر بقاموس كلماتها، الّذي يمنح له آفاق كتابيّة تستوعب مجموع تصوّراته الذّهنيّة لما تحمله من دقّة في التّصويب، وروعة في الأسلوب؛ إنّها اللّغة الّتي أَشَاد بها البطل هارون في قوله: "ككلّ الآخرين، لا شكّ أنّك قرأت القصّة كما رواها الرّجل الّذي كتبها؛ يكتب ويُجيدُ، تبدو كلماته حجارة نُحتت بإزميل الدّقة. بطلُك شخصٌ قاس ودقيق في اختيار التّفاصيل، حدّ تصييرها

1- كمال داود: الهويّة هي ما نصنع واللّغة هي ما يجمعنا، صحيفة القدس العربي، تاريخ النّشر: 16سبتمبر 2017، www.nafhamag.com

معادلات حسابيّة لا متناهية على أساس الحجارة والمعادن. أرأيت أسلوبه؟ لكنّه يتوسّل فنون الشّعر للحديث عن طلقة ناريّة! عالمه خاصٌّ، منقوش بصفاء صباحيّ، دقيق، نقيّ، عابق بالتّكهات والآفاق"[1]، وانطلاقًا من هذا الإعجاب بلغة مورسو، يرسم هارون عالمه الخاص الّذي يروي بالنّيابة عن أخيه العربيّ، ويكشف عن غايته من تعلّم اللّغة الفرنسيّة.

ويمكننا الإشارة إلى أعمال بعض الرّوائيّين الجزائريّين الّذين كتبوا باللّغة الفرنسيّة فأبدعوا أمثال مولود فرعون الّذي يؤكد بأنّ كتابته باللّغة الفرنسيّة، ما هي إلاّ إضافة إلى الرّصيد الثّوري للجزائر وأدبها[2]؛ وكاتب ياسين الّذي اختار النّضال بالقلم الفرنسيّ للدّفاع عن قضايا وطنه؛ ومحمّد ديب وغيرهم، ضمن أسلوب صارخ ينادي ويؤكّد بعدالة القضيّة الّتي يؤمنون بها؛ إنّها اللّغة الّتي تخلخل المفاهيم القائمة وفق خيط سرديّ ناظم يجعل الخطاب: "مميّزًا في خلق صورة المرجعيّ الخاص وإن توسّلت الفرنسيّة لغة، فإنّها تبقى من حيث روحيّة التّعبير، والعلاقة بالمرجعيّ، مندرجة في التّجربة الرّوائية العربيّة"[3]؛ إذ تسعى اللّغة الفرنسيّة- حسب هؤلاء- إلى بثّ وعي جديد ينطلق نحو تأسيس مسار أدبيّ جديد، من شأنه أن يطّلع على ثقافة الآداب الأخرى من أجل تحقيق هويّته الفعليّة، الّتي تقوم على إعمال عقله للتّواصل والتّفاعل مع العالم دون أيّ تمييز أو انغلاق.

وهذا ما زاد من تعلّق هارون بها للتّفصيل في قضيّة مقتل أخيه العربيّ؛ أي الحديث بالنّيابة عن ميّت واستنطاق الأحداث المُتستّر عليها في التّاريخ، الّذي رُوِيَ من وجهة نظر واحدة، وهي المتعلّقة بمورسو، ما دفع هارون نحو ضرورة تعلّم هذه اللّغة من أجل استعادة حقّ أخيه وإثبات وجوده. ذلك ما أشار إليه "**لونيس بن علي**" عندما قال: "ما تمثّله اللّغة الفرنسيّة- لغة مورسو- لهارون أنّها الوسيلة الّتي تمنح له القدرة على الدّخول إلى عالم التّاريخ، وبناء الأشياء أو بإعادة ترتيب العالم وفق الشّكل الّذي يرغب فيه، ليست اللّغة- انطلاقًا من هذا التّصوّر- وسيلة تواصل

[1] – الرّواية، ص9.

2- ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص 366.

3- يمنى العيد: فنّ الرّواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط1، 1998، ص 93.

بل وسيلة للوجود المختلف، والخروج عن وجود سابق"[1]، إذ تمكّن هارون من إتقان هذه اللّغة وإعادة كتابة قصّة أخيه، الّتي صنع من خلالها رواية مضادّة ووجودًا مغايرًا، فيقول: "الأمر بسيط يفترض إذاً إعادة كتابة هذه القّصة، باللّغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار أي البداية مع جسده الحيّ، والأزقّة الّتي قادته إلى حتفه، واسمه الأوّل وصولاً إلى تلقيه الرّصاصة. فمن أسباب تعلّمي هذه اللّغة هو أن أروي هذه القصّة نيابة عن أخي، صديق الشّمس. هل يبدو لك ذلك مستبعدًا؟ أنت مخطئ. فأنا أردت الحصول على هذا الجواب الّذي لم يُرد أحد أن يعطيني إيّاه في الزّمان المناسب. اللّغة تُشرَب ويُنطق بها إلى أن تتملّكك يومًا، إذّاك هي تتمرّس بإدراك الأمور نيابة عنك"[2]، هكذا تحوّلت علاقة هارون بلغة مورسو من الإعجاب إلى التّملُّك، حيث أصبحت أداته في ردّ الإهانة الّتي تعرّضت له هويّة العربي، والحصول على براهين مقنعة من جهة، وإثبات هويّته من جهة ثانية، وذلك باعتماد لغة متشابهة من حيث الشّكل ومختلفة من حيث المضمون.

من هنا، فقد مثّلت لغة الكولونيالي أداة الكاتب للتّعبير عن واقع الفرد الجزائري في فترة الاستعمار، وما برز فيها من مظاهر ترتبط بمقوّمات الإنسان وفي مقدّمتها الهويّة؛ هذه الأخيرة الّتي تقترن بالفرد مثلما يقترن هو بالأرض الّتي ولد فيها، وهو ما يتجلّى لدى هارون الّذي خرج عن صمته بفضل هذه اللّغة، الّتي يؤكّد من خلالها قدرته على محاربة المُستَعمِر بسلاحه والتّخلّص من سيطرته الّتي ترفض الاعتراف بوجوده كإنسان له أصل وهويّة وانتماء. ذلك أنّ" شخصيّة العربي موسى في رواية الغريب ليس سوى أكثر من قطعة معلّقة في ديكور الرّواية وظيفتها أن تبرز الوجه المتعالي في الشّخصيّة الأوروبيّة، الشّخصيّة الّتي تملك اسمًا، ولغة وإرادة. العربيّ هو الصّورة الضّروريّة لإبراز التّناقض الموجود بين العربيّ والأروبي، بين المُستَعمِر والمُستَعمَر"[3]، ففي الوقت الّذي مثّل العربيّ صورة الجزائري المنبوذ الّذي لا يملك أدنى الحقوق الإنسانيّة؛ كان الفرنسيّ يتمتّع بنفوذه ومركزيّته الّتي صنعها بالقوّة والسّيطرة.

---

[1] – لونيس بن علي: رواية البحث عن عدالة التّوازنات، مجلّة نفحة، 22جانفي www.nafhanay.com.2015

2– الرّواية، ص 14.

[3] –لونيس بن علي: رواية البحث عن عدالة التّوازنات.

وهذا ما جعل كمال داود مهوسًا بمسألة التّناقض الّتي تضع اللّغة الفرنسيّة في المركز؛ في حين نجد اللّغة العربية في الهامش، وهي سياسة الاستعمار الفرنسي الّذي يهدف لمحو الشّخصيّة الجزائريّة من الجذور، من خلال تعميم لغته وفرضها على هذا الشّعب المُستضعف، فيقول هارون: "آه! يبدو أنّك متفاجئ بلغتي، وكيف وأين تعلّمتها؟ في المدرسة. وحدي. مع مريم. هي على نحو خاص ما ساعدني على إتقان لغة بطلك، وهي من جعلني أكتشف وأقرأ تكرارا هذا الكتاب الّذي تحتفظ به في حقيبتك كتعويذة، هكذا أصبحت اللّغة الفرنسيّة أداة لإجراء تحقيق بالغ الدّقة والهوس"[1]، إذ تظهر قناعات الكاتب الفرديّة الرّاسخة في ذهنه، معبّرةً بشكل أو بآخر عن رواسبه الفكرية الّتي تعتمد على لغة الآخر بأسلوب خاص، ولأغراض وغايات خاصّة في نفسه.

لقد مارس الكاتب نوعًا من الاحتكاك الثّقافي عندما كتب روايته باللّغة الفرنسيّة، رغبة منه في نقل قضيّته باللّغة نفسها الّتي طُمِست بها هويّته، وفي محاولة منه لإحيائها والانفتاح على إمكانات إعادة بنائها من خلال كشف عن مجموعة من الممارسات الاستعماريّة في حقّها؛ فكانت هذه اللّغة متنفّسه الحرّ في التّعبير عن مدى عمق الجرح الكولونيالي في ذات كلّ فرد جزائريّ نظرًا لمجالها الواسع الّذي مَنَح له الحريّة المطلقة في التّعبير. إنّ "اختيار اللّغة لا يمثّل دومًا وبوضوح مواقف إيديولوجيّة أو سياسيّة، وخاصّة إذا كان هذا الاختيار يهدف إلى خدمة التّحرّر من الاستعمار ومخلّفاته ومن كافّة أشكال التّخلّف الذّاتي"[2]؛ ومن أجل التّحرّر من هذا الاستعمار وُجب تعلّم لغته لمقابلته بالمثل وفهم منطق تفكيره ورؤيته للعالم، بالإضافة إلى عدم وجود خيار آخر في تلك الحقبة الّتي أُلغيت فيها اللّغة العربيّة الحاملة لثقافة ودين وتاريخ وعادات وتقاليد الفرد الجزائريّ؛ حيث كان التّعليم لا يخرج عن دائرة اللّغة الفرنسيّة، ولعلّ هذا سبب آخر لتعلّم هارون لها كي ينتقم لأخيه حتّى بعد موته، ما زاد من رغبته في احتراف هذه اللّغة الّتي سكنته وسحرته بجمالها، فيقول: "فتنتني اللّغة الفرنسيّة، كأحجية يكمن ورائها الحلّ لعالمي المتنافر، أردت ترجمته

1- الرّواية، ص 125.

2 - أزراج عمر: الأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة أهو منفى جزائري أم غنيمة حرب، العرب، ع9302، 2013/08/27 ص14.

لأمّي، عالمي هذا، كي ما أجعله أقل ظلمة"[1]، وذلك نظرًا لما تمنحه له من انفتاح وحريّة في نقل وبناء عوالم مختلفة، من شأنها أن تصنع هويّته.

هكذا تظهر قيمة اللّغة الفرنسيّة لدى الكاتب الّذي فضّلها عن اللّغة العربيّة، لما في هذه الأخيرة من قيود ومحظورات من شأنها أن تحجب رؤيته الخاصّة، وتُحدِث قطيعة بينه وبين رغبته؛ تلك الّتي مثّل لها بالمقارنة الّتي أجراها بطله هارون بين لغته(الفرنسيّة)، وبين لغة أمّه (العربيّة) حيث عبّر عن ذلك بقوله: "فلزمن طويل لم يمض عام من دون أن تقسم أمي إنّها عثرت على جثّة موسى، أو سمعت أنفاسه أو خطاه، أو عرفت آثار حذائه. هذا ما أشعرني، لمدّة طويلة بخجل لا يوصف، وهو ما حملني لاحقًا على تعلّم لغة قادرة على الفصل بين هذيان أمي وبيني. نعم، اللّغة. تلك الّتي أقرؤها، تلك الّتي أتكلّم بها اليوم لا لغتها. فلغتها هي، خصبة، منمَّقة، مليئة بالحيويّة، بالقفزات والارتجالات المفتقرة إلى الدّقة"[2]؛ هذه هي لغة الآخر الّتي مكّنت الكاتب من صناعة هويّة تحمل تصوّره الخاص، فيمدحها قائلاً: "هي لغة قادرة على أن تعطيني مجالاً للحلم للتعبير عن أخيلتي أكثر من العربيّة الّتي قتلها التّقديس وكبّلتها السّياسة وأسرتها الإديولوجيات"[3] وذلك ما قوّى رغبة الرّد من خلالها لدى الكاتب، بهدف التّخلّص من التّبعيّة الّتي يعاني منها العربيّ ويُثبت قدرته على مواجهة السّلطة الاستعماريّة، الّتي جعلت منه مجرّد جسد ماديّ خالٍ من الرّوح يفنى بعد موته؛ ما يعني أنّ مورسو قد قضى على كلّ المقوّمات الّتي يتمتّع بها العربي، من شأنها أن تصنع هويّته، لاسيّما ما يتعلّق بلغته الّتي تعرّضت للمحو والإلغاء بسبب الأسلوب القمعيّ، الّذي انتهجته قوى البطش الّتي يختزلها في حادثة اغتياله للعربي.

ولهذا السّبب، اضطر هارون إلى ضرورة تعلّم اللّغة الفرنسيّة، من أجل إنارة الجوانب المعتّمة من قصّة أخيه الّتي غيّرت نظرته للعالم والأشياء، حيث أصبح له قاموسه الخاص الّذي يتضمّن كلماته الخاصّة المتولّدة عن لغة مورسو، فيقول: "إضطررت إلى تعلّم لغة غير هذه اللّغة لكي

---

[1] – الرّواية، ص19.

[2] – الرّواية، ص54.

[3] – سوسن الأبطح: كمال داود: أكتب بالفرنسيّة لأن اللّغة العربيّة مكبّلة ولا تسمح لي بالحلم، جريدة الشّرق الأوسط، ع13496، 10 نوفمبر 2015، aawsat.com/home/article/493316.

أصمد في الحياة.هي هذه الّتي أتكلّم بها الآن. فما إن بلغت الخامسة عشرة من عمري تقديرًا تاريخ انكفائنا إلى حجُوط، حتّى أصبحت تلميذًا رزينًا وجدّيًّا. وقد منحتني كتب بطلك ولغته تدريجيّا إمكانيّة تسمية الأشياء بطريقة أخرى، وتنظيم العالم بكلماتي أنا"[1]، هكذا فإنّ اللّغة الفرنسيّة ليست حكرًا على المركز المُستَعمِر؛ وإنّما هي مجال منفتح على الهامش المُستَعمَر أيضًا، حيث يجب التّعامل معها بمعزل عن القيود والفوارق الجنسيّة، ف "اللّغة هي منزل الوجود، وفي بيتها يسكن الإنسان"[2]، وهو ما جعل اللّغة بالنّسبة لكمال داود مغامرة في عالم رحب ومطلق يمكّنه من تمرير تصوّراته الفكريّة، بغض النّظر عمّا إذا كانت اللّغة التي يكتب بها هي لغته الأم، أم ليست كذلك، إذ الأهميّة عنده لا تكمن في ذلك؛ وإنّما في الرّسالة المضمرة الّتي تحملها هذه اللّغة.

إنّ هذا السّحر اللّغوي، هو مرتكز كمال داود في معاينته لمشكلة الهويّة الجزائريّة، نظرًا لما وجده فيها من دقّة في التّصوير وعظمة في الأسلوب؛ إنّه السّحر الّذي يشيد به هارون في قوله: "أدركت لوهلة، عبقريّة بطلك وهو يمزّق لغة الحياة اليوميّة العاديّة لتنبعث في الضّفة الأخرى من «المملكة»، حيث تترصّد لغة أكثر إثارة لترويَ العالم بطريقة مختلفة. هذا ما في الأمر! فإذا كان بطلك يروي بهذا الإتقان مقتل أخي، فذلك لأنّه بلغ فضاء لغة غير معروفة، آسرة أكثر ولا ترحم في نحت صخر الكلمات، جليّة كالهندسة الإقليديّة. أعتقد في النّهاية أنّ هذا الأسلوب العظيم، أي أن تتكلّم بالدّقة المتزمّتة الّتي تفرضها عليك اللّحظات الأخيرة من حياتك. تخيّل إنسانًا يُحتضر والكلمات الّتي يتلفّظ بها. هنا تكمن عبقريّة بطلك: وصف العالم كما لو أنّه محتَضر في كلّ لحظة، كما لو كان عليه اختيار الكلمات مع الاقتصاد في أنفاسه. زاهد هو!"[3]؛ فبفضل هذه اللّغة يحمل هارون قضيّة أخيه العربيّ الّذي يمثّل إخوانه العرب جميعًا، من أجل التّعبير عن الهويّة المنسيّة الّتي يتسائل من خلالها عن طبيعة العلاقة الّتي تربطه بأرضه؛ ومجتمعه؛ ولغته؛ ودينه؛ وذاته الإنسانية؛ على وجه الخصوص.

---

[1] – الرّواية، ص 55.

2– جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: محمّد بدوي، دار العربيّة للعلوم، بيروت/ لبنان، ط1، 2005، ص 216.

[3] – الرّواية ص،137 –138.

لقد أسهمت هذه اللّغة السّاحرة في رسم صورة هارون المتّمرد على الأوضاع، وخاصّة بعد مقتل أخيه الّذي لم يسع أحد لمعرفة حقيقته؛ حيث صار يعيش حالة من الانزواء والانفصال عن النّاس منطويًا داخل حيرته واستفساراته الملحّة حول هويّة موسى، فيقول: "من يمكنه أن يعطيني اليوم الاسم الحقيقيّ لموسى؟ ومن يعلم أيّ نهر حمله صوب بحر قطعه سيرًا على الأقدام، وحيدًا، بلا شعب ولا عصا عجائبيّة؟ من يعرف إن كان موسى صاحب مسدّس أو عقيدة أو ضربة شمس؟ من هو موسى؟ هو أخي"[1]، حيث لم يتوقّف يومًا عن ترديد اسمه بغية تمجيده، وإعادة الاعتبار لوجوده حتى بعد موته.

تحمل الرّواية وجهًا آخر من الكشف والبوح الذّاتي عن أحداث ماضية أُضمِرت حقائقها وشُوِّهت صورها؛ إنّها الحقائق الّتي يفسّرها هارون من خلال البحث في الأحداث، والتّأكيد على اختلافها عن سابقتها، فيقول: "بالنّسبة إليّ صار كلّ شيء واضحا منذ أن تعلّمت القراءة والكتابة فأنا بقيت لي أمّي فيما فقد مورسو أمّه"[2]، إذ سلّط الضّوء على حياة أخيه بكلّ تفاصيلها بداية من طفولته، وصولا إلى مقتله، وهي القصّة الّتي شغلت تفكيره لسنوات طويلة من أجل التّحرّر منها والتّخلّص من عبئها، حيث يقول : "تسألني إذا كنت أريد أن أتابع؟ نعم بالتّأكيد طالما سنحت لي فرصة إسقاط هذه القصّة عن كاهلي(...)، عندما كنت ولدًا لم يتح لي، ولزمن طويل، أن أصغي في المساء إلاّ لقصّة رائعة الزّيف. هي حكاية أخي القتيل موسى، الّتي اتّخذت في كلّ مرّة صيغا مختلفة بحسب مزاج أمّي"[3]؛ إذ تتجلّى الرّغبة في طرح حقيقة الجريمة الأصلية على أرض الواقع من أجل تعديل كلّ ما هو مزيّف في أحداث الجريمة الأولى، الّتي كان فيها القاتل مركز الاهتمام الّذي تدور حوله كلّ الأحداث.

يقدّم كمال داود أنموذجًا هوّياتيًّا يعتمد على التّفصيل في إشكاليّة علاقة الأنا بالآخر، الّتي عبّر عنها بلغة المركز القويّ في ظلّ المرحلة الكولونياليّة؛ ففي هذه المرحلة لا مكان للآخر إلاّ في الهامش الّذي فرضته عليه القوّة الاستعماريّة آنذاك، وذلك من أجل إعادة الاعتبار لموسى

1- الرّواية، ص 11.
2- الرّواية، ص 19.
3- الرّواية، ص19.

المهمّش، ليصبح ذاتًا قائمةً وذو هويّة واضحة. ولم تكن رسالة الكاتب لتصل لولا اللّغة الّتي كانت سبيله الوحيد لإثبات هويّته الحاملة لثقافته الخاصّة، باعتبارها مكوّنًا رئيسيًّا من مكوّنات شخصيّته حيث نجده يدافع عنها دون أيّ اعتبار للّغة المعتمدة؛ فهو يسلّم "بأهمّية الانفتاح الثّقافي والانفتاح التّاريخيّ الّذي يسعف أوّلا بتملّك أصول المعاصرة، ثمّ يسمح ثانياً بالتّشكل اللاّمحدود لهويّة لا تتوقّف عن الإغناء في الزّمان"[1]، ولهذا السّبب، بالتّحديد، اتّخذ من اللّغة الفرنسيّة وسيلة لصناعة الهويّة الّتي كانت أداة ممتازة للكشف عن الغُبن الّذي يشعر به الفرد الجزائري، والانكسار الّذي عانى منه طيلة الفترة الاستعمارية؛ فتغدو اللّغة عنصراً فعّالاً في بناء الهوّية.

ومن هنا، يحاول الكاتب إظهار وجه الهويّة المهمّشة في مرحلة الكولونياليّة الّتي مثّل لها بشخصيّة العربيّ، الّذي لا اسم له ولا عائلة واستدراجه نحو المركز؛ بينما دفع بالمركز (مورسو) بعيدًا، وسعى نحو إعادة الاعتبار للعربيّ بمنحه اسمًا، وتحريره من سجن العبثيّة واللاّمبالاة، فيقول هارون: "موسى، موسى موسى، ... أحبّ أحيانًا أن أكرّر هذا الاسم كي لا يختفي من الأبجديّات. وأنا أشدّد على ذلك وأريد منك أن تكتبه بالخطّ العريض. ها أنّ رجلاً استردّ أخيرًا اسمه الأوّل بعد خمسين عامًا من موته وولادته. أصرّ على ذلك"[2]، وذلك لكي يظلّ اسمه محفورًا في الذّاكرة مهما تغيّرت الأمكنة والأزمنة، ليبقى حيًّا لا يموت؛ حيث إنّ هارون لا يكفّ عن ترديد هذا الاسم إيمانًا منه بعدالة القضيّة الّتي جاء بها من أجل إضاءة النّص، ومحاولة فكّ رموزه. بالإضافة إلى الرّغبة في نقل المعاناة الّتي عاشها العربيّ تحت ظلال الإنكار والظّلم والزّيف، وهو ما يمثّله المقطع التّالي لهارون: "هل دوّنت جيّدًا؟ كان اسم أخي موسى، كان له اسم لكنّه ظلّ يعرف ب" العربيّ" وإلى الأبد، الأخير في اللائحة، حُذِف من قائمتك بطلك روبنسون. أمر غريب، أليس كذلك؟ منذ قرون والمستوطن يفرض قدره مطلقًا الأسماء على ما يستملكه ويشجبها عمّا يزعجه.فإذا سمّي أخي "العربيّ" فذلك لكي يقتله كما يقتل الوقت، في التّنزّه بلا هدف"[3]؛ إذ نلمس في المقطع الطّابع التّهميشي لشخصيّة العربي في رواية الغريب، في حين أنّ لها انتماء وأصل قُضِيَ عليهما

[1]– كمال عبد اللّطيف: مفاهيم ملتبسة في الفكر العربي المعاصر، دار الطّليعة، بيروت/لبنان، ط1، 1992، ص 59.

[2]– الرّواية، ص 24.

[3] – الرّواية، ص 23–24.

برصاصة مجهولة السّبب، وتافهة التّفسير؛ إنّها ضربة الشّمس الّتي حرّضت كمال داود–لشدّة عبثيّتها–على فتح قبر العربيّ من جديد، والبحث عن هويّته.

تستمرّ رحلة الكاتب في البحث عن هويّة العربي، عبر بطله الّذي يشرّح من خلاله أحداث الجريمة الحقيقيّة، حيث يقول هارون مخاطبًا الطّالب الّذي يعدّ أطروحة دكتوراه حول الغريب: " دعني أصارحك فورًا: القتيل الثّاني، الذّي اغتيل، هو أخي؛ إمّحى ذكره تمامًا، ولم يبق إلاّ أنا كي أتكلّم نيابة عنه، أنا الجالس في هذه الحانة مترقّبا تعازي لم يقدّمها إليّ أحد قطّ. قد يضحكك الأمر وما أوكلته لنفسي من مهمّة: أن أبيع صمت الكواليس أمام صالة خاوية. لهذا السّبب أساسا أتقنت هذه اللّغة قراءة وكتابة، كي أتكلّم نيابة عن ميّت، وأستأنف بدء جمله. "[1]؛ فمن خلال هذه اللّغة رسم هارون لأخيه العربيّ مسارًا حياتيًّا جديدًا أسهم في "اطلاعنا على حاضر شخصيّة اختفت لسبب من الأسباب من عالم الأحداث ثمّ عادت للظّهور من جديد"[2]، وذلك بالعودة إلى يوم المغالطة والعبث واللاّمبالاة، الّذي يردّ به الكاتب على سبعين عامًا من التّهميش والإنكار.

ويقوم بناء الهويّة في الرّواية على ما يسمىّ بتحريف اللّغة بما لها من قوّة، وتحريف الكتابة بما تحتويه من دلالة على السّلطة؛ ضمن ما يمكن أن يطلق عليه الاستحواذ، باعتباره عمليّة يتمّ بها أخذ اللّغة وتهيئتها لحمل التّجربة الثّقافية الخاصّة لشخص ما، فنكون بذلك أمام لحظة حيويّة لنزع الطّابع الاستعماري لغةً وكتابةً[3]، إذ تحقّق للرّواية نسقها الخاص المنبثق من قلب اللّغة الفرنسيّة شكلاً، والرّوح الجزائرية مضمونًا، في العلاقة بين الهويّة واللّغة كإشكاليّة أدبيّة ثقافيّة.

وبالرّغم من أنّ اللّغة جزء لا يتجزأ من مكوّنات الهويّة إلى جانب الدّين والعادات والتّقاليد كما هو معروف؛ إلاّ أنّ الأمر مختلف تمامًا بالنّسبة للمبدع الّذي يرى أنّ اللّغة لا تمثّل الهويّة في مجال الكتابة الإبداعية، ما يعني أنّ كمال داود ومن خلال روايته مورسو، تحقيق مضاد، يسعى

[1] – الرّواية، ص7–8.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1 1990، ص121–122.

3– ينظر: بيل أشكروفت وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، تر: خيري دومة، دار أزمة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2005 ص9.

إلى محاولة بناء هويّة خاصّة ومميّزة داخل عالم الكتابة الّذي لا يعطي السّيادة لأي لغة كانت؛ بل إنّه يزاوج بينها لبلوغ هدفه المنشود، ما أسهم في خروج الكاتب عن المفهوم المتعارف عليه للهويّة الّتي تحدّدها اللّغة.

تحمل النّظرة أعلاه ردّا مباشرًا على قضيّة هويّة الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة الّذي يعدّ جزءا هامًّا من رحلة البحث عن الهويّة الجزائريّة لدى كمال داود، حيث جسّدت لنا الرّواية مفهوم الهويّة الّذي لا يجب اعتباره مفهومًا خالصًا منفصلاً عن هويّات أخرى؛ ولاسيّما مسألة اللّغة الّتي تعدّ وسيطًا ورابطاً ضروريّا لعمليّة الحوار والاتّصال بين مختلف الثّقافات فالكاتب يرفض فكرة وجود أدب خالص ذو هويّة خالصة، حيث لا مجال للتّمايزات الثّقافية والحضاريّة، كما لكلّ عرق حقّه في الإبداع دون أيّ اعتبار للمادّة اللّغويّة بهدف الانفتاح والتّغيير والتّطور والتّحول البنّاء؛ إنّها الفكرة الّتي يؤكّدها إدوارد سعيد بقوله: "إنّ جميع الثّقافات جزئيّة بسبب الإمبرياليّة، مشتبكة إحداهما في الأخريات، ليست بينهما ثقافة منفردة، نقيّة محضة، بل كلّها مولّدة مهجّنة متغالطة»[1]، دون أن يعني ذلك فقد الهويّة الأصليّة كما يرى الطّاهر بن جلّون على سبيل المثال، في قوله ب «أن الانفتاح على الثّقافة الفرنسيّة لا يعني فقدنا للهويّة"[2]؛ وهي الحجّة الّتي دفعت كمال داود إلى التّعمق في هذه اللّغة، نظرًا لما تمنحه من امتيازات فكريّة وفنّية أسهمت في إثراء سلطة التّخيّل المضادّة وهدم ما هو قائم، وإعادة بنائه من جديد.

هكذا كانت نظرة كمال داود نظرة المغايرة، أرست دعائم تصوّره الخاص للهويّة الّتي يرى أنّها "ليست شيء معطى بل هي شيء يخلق"[3]؛ إنّه التّصوّر الجديد الّذي يسعى لإثباته عبر رحلة بحثه عن العربي الّذي ظلّ مجهولاً ومُشوّه الهويّة، وفي قطيعة عن انتمائه، فنلاحظ أنّه قد قوّض طرح ألبير كامي بمعارضة روايته الغريب، وذلك بتشغيل آلياته اللّغويّة خدمة لغرضه المتمثّل في الرّد عليه، ما يؤكّد أهمّية اللّغة الفرنسيّة كمرجعيّة ثقافيّة مكّنته من صناعة توجّهه الإبداعي المميّز

1- بيل أشكروفت وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص 20.

2- سعيد حميد: الكتابة بلغة الآخر، جريدة الرأي الثّقافي الأردنيّة، الجمعة 23 أيار،2008

www.sahafi.jo/arc/art1.php

3- المرجع نفسه، ص 25.

باختلافه. ذلك ما أدّى إلى مخالفته من قبل العديد من النّقاد والباحثين الّذين عنوا بمراقبة مسار الأدب العربيّ والجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة؛ الّذي رأوا فيه أدباً يهدّد كيان الهويّة الوطنيّة ومقوّماتها الحضاريّة؛ ومن بينهم النّاقد المغربي محمد آفاية الّذي يرى أنّ "سؤالين جوهريّين يمسّان الوجود الأدبيّ لكلّ من يلتجئ إلى لغة أجنبيّة في الكتابة باللّغة غير العربيّة، وهما سؤال الوطن في الأدب وسؤال الضّيافة داخل لغة الغير"[1]؛ على عكس كمال داود الّذي لجأ إلى اللّغة الفرنسيّة رغبةً وليس رهبةً، وهنا مكمنُ الخطورة بالنّسبة لهؤلاء.

تنتمي رواية مورسو، تحقيق مضاد إلى الأدب الجزائريّ الّذي يطرح إشكاليّة الانتماء من خلال جملة من التّساؤلات من حيث عالمُها، الّذي تدور في فلكه مجموعة من القيم، ومنها: التّاريخ؛ والكتابة؛ والهويّة؛ واللّغة؛ والكاتب؛ والوطن؛ وغير ذلك، يردّ من خلالها كمال داود على مجموع التُّهم الّتي وُجِّهت له بخصوص هويّته، واعتباره امتدادًا للفكر الكولونيالي، وهو ما يدفعنا أن نتساءل: هل رواية مورسو، تحقيق مضاد، من حيث الانتماء، جزائرية أم فرنسيّة؟ وما هو دور اللّغة في تحديد جنسيّتها؟ وماهي رؤية الكاتب للّغة الّتي كتبت بها؟ وهل تحدّد اللّغة جنسيّة النّص؟ أم أنّ جنسيّة الكاتب هي الّتي تحدّدها؟

نستشّف من هذه التّساؤلات، قيمة اللّغة باعتبارها محدّدا لهويّة الكاتب والنّص في الوقت ذاته، ضمن الصّراع اللّغوي الثّقافيّ الّذي ظهر في الجزائر في مرحلة ما بعد الكولونياليّة؛ حيث برزت فيها أصوات كثيرة تنادي بضرورة تبنّي اللّغة العربيّة واعتمادها في مختلف المجالات لاسيّما مجال الكتابة الأدبيّة؛ وانقسم النّاس في هذه القضيّة إلى فئتين، تدعو الأولى إلى ضرورة التّمسك بالأصالة وفي مقدّمتها الدّين واللّغة العربيّة، ورفض لغة المُستعمِر، ونذكر من بين هؤلاء مالك حدّاد الّذي يرى في اللّغة محدّدًا مباشرًا لهويّة الأدب، وهذا ما دفعه إلى القول بأنّ الأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة "لابدّ أن ينقطع أصله، وأنّ مصيره الزّوال عندما تزول الأسباب الّتي أنتجته، فما هو إلاّ صورة لمرحلة من مراحل التّاريخ ذات محن وذكريات أليمة"[2]، إذ كان من الأوائل الّذين

1- محمّد نور الدّين أفاية: المتخيّل والتّواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربيّ للدّراسات والنّشر والتّوزيع بيروت/ لبنان، ط1، 1993، ص 158.

2- محمد الطّمار: تاريخ الأدب الجزائريّ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2006، ص 494.

تناولوا قضيّة الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة بمختلف أبعاده، خاصّة فيما يتعلّق ببعده اللّغوي الثّقافي، فانقسمت ردود الفعل بين مؤيد ومعارض، أمّا هو فقد اختار اعتزال الكتابة باللّغة الفرنسيّة ويرى أنّ ما أنتجته يعدّ "أدبًا فرنسيّا بالنّظر إلى وسيلة التّعبير"[1]، حيث أطلق عليه تسمية "الأدب الفرنسيّ" ذو "التّعبير الجزائريّ [2]؛ ما يعني أنّ اللّغة عنده معيار أساسي لإثبات الهويّة. ومن الباحثين الّذين ذهبوا هذا المذهب نجد عبد الله العروي الّذي يرى بأن الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة، أدب عابر سيفنى بعد فناء الظّروف الّتي ظهر فيها الاستعمار الفرنسيّ للجزائر.

وعلى عكس هذا المنظور، هناك فئة ترى بأنّ اللّغة الفرنسيّة غنيمة حرب لا يجب التّفريط فيها، حيث استمرّ عدد من الكتّاب بالكتابة بها، ومن كتّاب العربيّة من جمع بين الكتابة باللّغتين كرشيد بوجدرة، ومنهم من كتب باللّغة العربيّة في البداية ثمّ تحوّل إلى الكتابة باللّغة الفرنسيّة والغريب أنّ عددًا من كتّاب الرّواية الجزائريّة باللّغة العربيّة، راحوا في السّنوات الأخيرة يكتبون باللّغة الفرنسيّة، ومنهم من كان له موقف متعصّب للّغة العربيّة كمرزاق بقطاش على سبيل المثال[3].

أمّا كمال داود، فهو يفضّل الكتابة باللّغة الفرنسيّة على عكس أصحاب النّظرة السّلبية، الّذين ينظرون إلى كلّ من يكتب باللّغة الفرنسيّة على أنّه "شذوذ عن القاعدة وخروج عن الواقع الطّبيعي المألوف بل وتحدٍّ سافر للتّاريخ وللثّوابت الوطنيّة"[4]، وبالتّالي فهو لا ينتمي إلى الأدب الجزائري باعتبار لغته الأجنبيّة كما يرى عبد الله الرّكيبي الّذي اعتبره أدبًا فرانكفونيًّا في المغرب العربي[5]، ما يبرّر النّقد الّذي وُجّه لرواية مورسو، تحقيق مضاد، كونها كتبت باللّغة الفرنسيّة وليس العربيّة

1- أحمد منور: الأدب الجزائري باللّسان الفرنسيّ، نشأته وتطوّره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجزائريّة، الجزائر، 2007 ص 162.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

3- ينظر: عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ لبنان، الدّار البيضاء/ المغرب ط1، 1995، ص 211.

4-عبد الله ركيبي: الفرانكفونيّة مشرقًا ومغربًا، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2009، ص 95.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

فصنّفت ضمن الأدب الفرنسيّ وليس الجزائريّ، ووقعت في صراع تناقضيّ مع الذّائقة القرائيّة العامّة، حيث كانت اللّغة المدخل الأوّل في دراستها.

وإذا كانت يمنى العيد ترى أنّ الرّواية إبداع لغويّ يشتغل على مادّة لغوية، ما يجعلها حمّالة لهويّة هذه اللّغة بالضّرورة [1]؛ فإنّ رواية مورسو، تحقيق مضاد، تحمل هويّة لغويّة فرنسيّة منفصلة عن الهوّية اللّغويّة لكاتبها، وبالتّالي فإنّ لغة الكتابة لا تحدّد هويّة الكاتب وفكره واتجاهه، الّذي يجعل من الكتابة سلاحًا لمواجهة أي محاولة لطمس مقوّماته الشّخصيّة، فالرّواية تصدر عن وعي فنّي وكتابيّ مزدوج اللّسان والثّقافة، ما يرجّح عدم الفصل في انتمائها إلى الأدب والثّقافة الفرنسيّين بحكم لغتها الفرنسيّة؛ وفي هذا دعوة إلى ضرورة معانقة الآداب العالميّة الأخرى من أجل شقّ مسار كتابيّ عالمي يطبعه التّأثر والتّأثير، بعيداً عن أيّ اعتبارات للغة الكتابة، وبناءً على هذا فإنّ الكتابة باللّغة الفرنسيّة ليست نكرانًا لأصل الكاتب ولغته الأم، ذلك كا يعترف به مرزاق بقطاش في قوله: "الفرنسيّة كانت سندا لي في محنتي الحياتيّة الأدبيّة، فكيف أنكر فضلها ما دمت أعتزّ بعربيّتي في المقام الأول"[2]، ما يعني أنّ كمال داود ليس الوحيد الذي كتب باللّغة الفرنسية، وإنّ القيام بإقصاء أدبه من دائرة الأدب الجزائري يستدعي بالضّرورة إقصاء هذا الحشد الهائل من الإبداع الجزائري باللّغة الفرنسية؛ إذ في هذا طمس للثّقافة والهويّة والتّاريخ في الجزائر الّتي لا يمكن أن تستغني عن هؤلاء المبدعين، فلا يعقل أن نفصل بين نصّين لمبدع واحد، نص كُتِبَ بالعربيّة وآخر كُتِبَ بالفرنسيّة، ويبدو أنّ توجّه بعض كتّاب اللّغة العربيّة للكتابة باللّغتين قد حسم الأمر نهائيّاً.

ومن هنا، تحقّق رواية مورسو، تحقيق مضاد مبدأ التّواصل الثّقافي والحوار مع الآخر أدبيّا بوصفها كتابة روائيّة جزائريّة جديدة تضاف إلى التّجارب الإبداعية السّابقة، وهو ما يعمل على إرساء دعائم أدب ثريّ ومتنوّع، فما الرّواية إلا مغامرة إبداعية عبّر بها الكاتب عن عالمه الّذي

1- ينظر: يمنى العيد: فنّ الرّواية العربيّة، ص 54.

2- سي يوسف سامية: اللغة وحضور الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي: الأصل وترجمته، رواية "ألواح البحر Calamus" لمرزاق بقطاش أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة 2013-2014، ص227.

تسوده الحريّة بعيدًا عن الأحكام المسبقة، بطرح تساؤلات من شأنها أن تثري حركة الفكر الأدبيّ في الجزائر رغم المقاومة الشّديدة من لدن بعض الباحثين والأدباء؛ حيث لاقت الرّواية الجزائريّة بسبب لغتها الفرنسيّة الكثير من النّقد والرّفض والتّهميش، واعتبرت كتابة تعمل على استمرار الفكر الفرانكفوني المتجذّر في كتابات ما بعد الكولونياليّة بالوعي والإرادة [1].

وعلى عكس هذا المنظور، هناك منظور مصطفى الأشرف الّذي يرى أنّ "الشّعب العريق في الثّقافة لا يحتمل الفراغ الثّقافي ولكي يشبع هذه الحاجة فهو لا يرى مانعًا في استعارة لغة أخرى بدلاً من لغته"[2]؛ إذ إنّ اللّغة لم تكن سوى استراتيجيّة للتّعبير عن الفكر الحضاريّ والثّقافيّ للكاتب الّذي يصنع هويّته انطلاقًا من مجموعة من الثّقافات واللّغات، ذلك أنّ "قيمة الكاتب الّذي يعزف على وترين، أفضل من قيمة من يكتفي بأن يعبّر عن شعوره بلسانه الخاص"[3]، ومن غير المستبعد أن يكون هذا أحد الدّوافع الّتي دفعت كمال داود للكتابة باللّغة الفرنسيّة، إلى جانب الرّغبة في اكتشاف عالم الآخر المقابل له؛ الأمر الّذي يُبرّئه من التّهم الّتي وُجّهت إليه لأنّه يرى أنّ استخدام لغة الآخر لا يعني التّطابق معه بالضّرورة؛ وإنّما هي لغة تترجم لنا الوعي الأدبي والثّقافي لدى الكتّاب الجزائريّين، ف "منذ الحمار الذّهبي لأبوليوس الّتي تؤرخ لبداية الرّواية الجزائريّة"[4]، والكاتب الجزائريّ يحترف لغة الآخر، لتجسيد التّجارب الذّاتية الخاصّة به.

ومن هنا، يجب النّظر إلى الكتابة بلغة الآخر على أنّها سلوك ثقافيّ يعبّر عن طموحات وتطلّعات إنسانية ثقافيّة للكاتب الجزائريّ، وانفتاحه على العالميّة، دون عقدة نقص أو كبرياء[5]؛ ما يمكّنه من مسايرة مجريات العالم والتّعبير عن قضايا وطنه من خلال الكتابة الأدبية، الّتي تجعل من "الهويّة حضور الوعي، وعي بالعالم، والتّراث مادّة للعمل والبناء، والثّقافة اشتغال على الذّات"[6]

1- ينظر: عبد الله ركيبي: الفرانكفونيّة مشرقًا ومغربًا، ص 94.

2- المرجع نفسه، ص 310.

3- عايدة أديب بامية: تطوّر الأدب القصصي الجزائريّ، 1925 –1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1982، ص 55.

4- آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائريّة، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ط2، 2007، ص 37.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

6- نفسه، ص نفسها.

وهو ما يبرهن على أنّ رواية مورسو، تحقيق مضاد تنتمي إلى العالم الإبداعيّ الأدبي الجزائريّ وذلك حين جعلت من "العربي" مركز الاهتمام، مُلحّة على ضرورة استرجاع مقوّماته وانتمائه وهويّته المسلوبة؛ فالعربي هو ابن الجزائر في مرحلة الاستعمار، وكمال داود يعيده إلى الحياة بعد الاستعمار؛ أليست هذه القضية الإنسانية من صميم الهويّة الجزائرية؟

بناءً على ما سبق، نستخلص أنّ لغة الرّواية لا تعبّر بالضّرورة عن هويّة كاتبها، حيث إنّ كمال داود، وإن كتب باللّغة الفرنسية، فذلك لحاجته الماسّة إلى التّعبير عماّ يدور في ذهنه من صراعات وتساؤلات وتناقضات؛ وكلّ ذلك يتطلّب مساحةً واسعة من الحرّية الّتي لم يجدها إلاّ في لغة المُستعمِر، الّتي كُتِبَت بها رواية الغريب وكَتَبَ بها هو روايته المُعارِضة لها، وهو ما عبّر عنه مالك حدّاد بقوله: "لقد أراد الاستعمار ذلك، لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النّقص، لا أستطيع أن أعبّر بلغتي"[1]، ولسان حال كمال داود يقول: لقد أراد ألبير كامي ذلك ولا بدّ أن أرُدّ عليه بلغته، ومن خلال ذلك تتحقّق هويّتي، فلغة المُستَعمِر ليست سوى سلاحًا في يد الكاتب الّذي يسعى لبناء هويّته، ويعيد النّظر في الّذين يعتبرون الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة جزءًا لا يتجزأ من الثّقافة الفرنسيّة، على أساس أنّه يروّج لمشروع الغزو الثّقافي.

وعليه، تعلن الرّواية عن ميلاد تصوّر فكري جديد ومميّز يبشّر بإمكانيّة بناء هويّة إنسانية جديدة، تستجيب لرغبات الإنسان المتمثّلة في تحقيق الذّات بمختلف أبعادها، انطلاقًا من هوية مغايرة، وذلك بالتّخلص من ثنائيّة الاستعمار واللّغة الّتي أصبحت عائقاً أمام تفجير طاقات الذّات المبدعة؛ وهو ما يَدْعُ، في نظر كمال داود، إلى ضرورة الفصل بين اللّغة وبين مستعملها لاسيّما عندما يتعلّق الأمر بالبحث عن الهويّة؛ وبعد أن صنع الكاتب هويّته الخاصّة، يشرع في الغوص في مظاهر المرحلة التي أعقبت الاستعمار، والمصطلح عليها بمرحلة ما بعد الاستعمار؛ أي مرحلة استقلال الجزائر ومغادرة الفرنسيّين.

1- محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة العصرية، بيروت/لبنان، 1967، ص 205.

3-نقد مرحلة ما بعد الاستعمار(الإستقلال):

صاحبت نظريّة ما بعد الاستعمار مرحلة ما بعد الحداثة، والفترة المعاصرة كذلك؛ سواء في الغرب أو عند العرب، حيث ينصبّ اهتمامها على التنديد بالاستعمار الجديد الذي يختلف عن الاستعمار القديم ضمن رؤية موضوعية جديدة، من شأنها أن توازن بين الخطاب الاستعماري وهذه النّظرية من خلال الكتابة الرّوائيّة؛ ذلك هو الطّرح الّذي ذهبت إليه رواية مورسو، تحقيق مضاد عبر مجموعة من الإشكالات الجوهريّة، الّتي تتعرّض لمكوّنات الإنسان النّاتج عن الاستعمار الفرنسيّ؛ منها علاقة الهامش بالمركز من خلال قضيّة الهويّة الجزائريّة الّتي تتجلّى فيها آثار التّجربة الاستعماريّة، ونزعتها الّتي أثّرت في مختلف مناحي الحياة.

القتل بالقتل والأدب بالأدب، هذا ما يراه كمال داود صاحب الافتتاحيات المثيرة للجدل الّذي استطاع برمية رام أن يحمل الأدب الجزائريّ الفرانكفوني إلى لغات شتّى منها العربيّة؛ ولهذا أحيى شخصيّة القتيل المنسي، مانحًا إيّاه اسم موسى وجعل من شقيقه هارون الشّخصيّة الأساسيّة؛ أحد أشهر قتلى الأدب العالمي الّذي التقى بالطّالب الفرنسي الّذي يُعِدّ أطروحة عن العربيّ-قتيل ألبير كامي-، فيسرد عليه قصّته، قصّتهم، قصّة الوالد الحارس اللّيلي الّذي هجر الأم والأبناء إلى جهة مجهولة؛ قصّة الوالدة الثّكلى السّاعية للثّأر لدم ابنها موسى المغدور؛ قصّة الثّورة الجزائريّة ومغادرة الفرنسيّين البلاد؛ قصّة ثأره لأخيه وغيرها من الأمور.

يمثّل الكاتب ذلك "الشّخص الّذي يبدأ في الكتابة في لا مبالاته الّتي تجعله سيّد الكون يتبيّن له في الأخير أنّه على أحسن وجه، كرّس جميع قواه للبحث عن نقطة واحدة"[1]؛ إنّها اللامبالاة الّتي سمحت للبطل هارون بإيجاد تفاصيل الجريمة وحقيقتها، حيث يقول: "فالحقيقة هي أنّه لم يكن من شأن الاستقلال إلاّ أن دفع كلا الطّرفين إلى تبادل الأدوار. فنحن كنّا أشباح هذا البلد فيما كان المستوطنون يفرطون في استغلال الخيرات. ماذا اليوم؟ حسنًا، العكس تمامًا! هم يعودون إلى البلد أحيانًا، يمسكون أيادي أبناء ذرّيتهم في رحلات منظّمة لفرنسيّ الجزائر(...) صادفت أخيرًا مجموعة من الفرنسيّين أمام محلّ بيع التّبغ في المطار. كانوا كأطياف منعزلة وخرساء ينظرون

1- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2004، ص 35.

إلينا نحن العرب بصمت كما لو أنّنا حجارة أو أشجار ميّتة لا أكثر ولا أقل"[1]، إذ يشير المقطع إلى تلك النّظرة الدّونيّة الّتي ينظر بها الفرنسيّ إلى الجزائري حتى بعد الاستقلال؛ ففي هذه المرحلة نلمس استمراريّة المركز في السّيطرة على الهامش وإن كان ذلك بنظرة احتقار، من شأنها أن تُبرز النّزعة الإعلائيّة الّتي لا تنفصل عن الفرنسيّ، ما يؤكّد على مبدأ العنصريّة الّذي لا يزال قائمًا.

من هنا، يواصل الكاتب رحلته في البحث عن هويّة العربي بعد أن منحه اسمًا وعائلة مسلّطا الضّوء من جديد على إحدى جرائم القتل الأكثر شهرة في التّاريخ الأدبي، من خلال تقديم قراءة نقديّة لكامي من جهة، ونقد الواقع الجزائري بعد الاستقلال من جهة ثانية، ذلك ما يظهر في قول هارون: "روايتي في جزئها الأوّل ردٌّ على مورسو وكامي لكنّها أيضًا تحليل للواقع الآن وامتداد لفكر ألبي كامي لكن من وجهة نظري، ما حاولت أن أقوم به هو أخذ تساؤلات كامي الّتي تخصّني أنا الآن في الجزائر في الوقت الحالي، تساؤلات حول الموت والجنس والحرية والمعتقدات وحول القتل والعنف أنا لم أكتب حول كامي لكن انطلاقًا منه"[2]؛ إنها قصّة هارون الّذي ثأر لشقيقه بعد أن حرّضته أمّه على القيام بذلك، حيث رافقته إلى عين المكان للقاء الفرنسي، لكن حظّه السّيئ والتّعيس أنّه ارتكب تلك الجريمة أيّامًا قليلة بعد الإعلان عن استقلال الجزائر، ممّا حال دون اعتبار ذلك عملاً بطوليّا منه، فلم تنظر إليها السّلطات كعمل مقاومة؛ وإنّما كجريمة، ومع ذلك سينجو من المحاكمة، وبعكس مورسو، فإنّ ضميره سيعذّبه بسبب الجريمة الّتي لم يستطع أن يقنع نفسه ببساطتها، وبأنّ الأمر يتعلّق بفعل عبثيّ، وهو لا يحتاج لمحاكمة لكي يقنع نفسه أنّه مخطئ، فهو يعرف ذلك بنفسه، وتلك هي آخر نقطة يتعارض فيها الكاتب مع كامي.

وبعد وقف إطلاق النّار، وفي إحدى ليالي تموز1962 بعد عشرين عامًا من جريمة مورسو يقتل هارون رجلاً فرنسيًّا يدعى"جوزيف لاركيه" بفناء البيت ثأرًا لأخيه، فيقول: "الفرنسي الّذي لسوء حظّه جاء يختبئ عندنا في تلك اللّيلة من صيف عام1962، وأنا بيدي اللّي لم تنزل بعد الجريمة وأمّي وإصرارها على ثأر شنيع حقّقته أخيرًا. كلّ ذلك في الخفاء عن العالم، في خلال وقف إطلاق

[1] – الرّواية، ص20.

[2] – محمد العباس: كمال داود، يعيد كتابة رواية الغريب، من اليمين إلى اليسار، جريدة القدس العربي، النّسخة الإلكترونيّة .www.ELquds.co.ik

النّار في تمّوز(يوليو) عام 1962(...) كانت أمّي تقف ورائي وأحسست كأنّ نظراتها يدٌ تدفعني تُثبّتني في وقفتي وتوجّه ذراعي وتحني رأسي قليلاً لحظة تصويبي نحو الهدف(...) ضغطت على الزّناد وأطلقت النّار مرّتين، رصاصتين. واحدة في البطن والأخرى في العنق. والمضحك أنّه تبادر إلى ذهني فورًا أنّ المجموع بلغ سبع رصاصات. (بفارق أنّ الخمس الأوائل، تلك التي قتلت موسى، كانت قد أطلقت قبل عشرين سنة"[1]؛ إنّه فعل القتل المجّاني الّذي ظلّ مستمرّا في جزائر ما بعد الاستعمار، حيث دفعت عبثيّة القدر إلى اعتبار ذلك جريمة في حق الفرنسي، وليس استعادة حقّ مسلوب منذ زمن طويل.

وفي ظلّ البحث عن الهوية المتشظية، فإنّ النّص الرّوائي "سيعمل على فضح تلك العلاقة(...) وقلب موازين البطولة الروائيّة، فإذا كان الآخر (الفرنسيّ) هو المركز في الرّواية الكولونياليّة، والأنا (الأهلي) هو الهامش، فإنّ النّص الجديد سيعمل على قلب ذلك"[2]، إذ تمثّل رواية مورسو، تحقيق مضاد مساءلةً للذّات والآخر، واستنطاقًا للمسكوت عنه في التّاريخ الإنساني عامّة والجزائريّ خاصّة، وهو ما تحمله اللّغة الّتي كان لها دور فعّال في مسار البحث عن الهويّة الّتي يسعى الكاتب لإيجادها؛ حيث تعتمد على أسلوب مُعَارِض وصياغة تفكّك مجمل الإشكالات الواردة في رواية الغريب، انطلاقا من لغته، فيقول هارون: "صار القاتل معروفًا وقصّته المكتوبة ببراعة هي الّتي حفّزتني على تقليده، بل قل معارضته. كتب الكاتب بلغته. ولذلك قرّرت أن أحذو حذو النّاس في هذا البلد بعد استقلاله. أعني استعادة حجارة المستوطنين سابقا لأبني بها منزلا لي لغة لي، إنّ كلمات القاتل وعباراته هي "ملكي" السّائب. ففي هذا البلد كلمات مبعثرة لم تعد ملكًا لأحد نقرأها على واجهات المتاجر والكتب القديمة، وعلى الأوجه لعلّها تحوّلت إلى لغة هجينة تلك الّتي خلّفها لنا الاستعمار[3]؛ إنّها صورة الفرد الجزائري الّذي أعاد بناء ذاته بما تركه المُستَعمِر، في

[1] – الرّواية، ص105.

2– أمين الزّاوي: "الرّواية المغاربيّة ذات التّعبير الفرنسي في التّسعينات، من الحنين المفقود إلى نهوض المنسي"، مجلّة التّبيين، ثقافيّة إبداعيّة تصدر عن الجاحظيّة، ع 9، 1995، ص 24.

3– الرّواية، ص 8.

حين ظلّ إرثه وأصله لاسيّما المتعلّق بلغته(العربيّة)، مهمّشًا وضائعًا وغدت كلماته فارغة ومبعثرة في كلّ مكان، باعتبارها وليدة الاستعمار الّذي صيّرها لغة لا قيمة لها.

تعدّ مرحلة الاستقلال استمرارًا لمعاناة العربيّ، حيث زادت من تأزّمه الذّاتي واستلابه الهويّاتي المضاعف؛ فبعد أن حرم من اسمه وانتمائه في رواية الغريب الّتي ظلّ فيها مهمّشا لمدّة سبعين عامًا، وظلّ موته مغيّبا في متاهات المجهول، هاهو كمال داود وبعد منحه اسم موسى يكشف عن ضياع هويّته حتّى بعد التّخلّص من الاستعمار، حيث طمستها لامبالاة الآخر وعبثيّته الزّائدة ذلك ما عبّر عنه هارون في قوله: "لم يسع أحد، حتّى بعد الاستقلال إلى معرفه اسم الضّحية ولا عنوانه ولا أسلافه، ولا أولاده المحتملين(...) من يمكنه أن يعطيني اليوم الاسم الحقيقيّ لموسى؟ ومن يعلم أيّ نهر حمله صوب بحر قطعه سيرًا على الأقدام، وحيدًا، بلا شعب ولا عصا عجائبيّة؟ من يعرف إن كان موسى صاحب مسدّس أو عقيدة أو ضربة شمس؟ من هو موسى؟ هو أخي. وهذا ما أرمي إليه. أن أروي لكما ما لم يتسنّ قطّ لموسى أن يرويهُ"[1]، إذ ظلّ العربيّ مجهولاً حتى بعد موته واستحال إثبات هويّته، فلطالما كافحت الأمّ بعد الاستقلال في سبيل الحصول عل حقّ التّعويض كأم شهيد؛ وهو الشّيء الّذي لم تحظ به لاستحالة إثبات أنّ العربي قد كان ابنًا وشقيقًا استحالة إثبات أنّه قد عاش فعلاً علمًا أنّه قتل علنًا. ذلك ما عبّر عنه هارون بقوله: "دأبت أميّ لبعض الوقت في الأشهر الأولى من الاستقلال، على محاولة جمع بعض التّواقيع والشّهود من دون جدوى، حتى أنّه لم يكن لموسى جثّة!"[2]، حيث تضاعت معاناة ذات العربي في عالم المجهول، الّذي تلبّسها منذ سنوات طويلة.

تنقل الرّواية حالة اغتراب وانفصام هويّة الفرد الجزائري الّتي سُلِبت منه ومازالت تُسْلَب؛ حيث ظلّ عالقًا لا يملك حريّة التّمتع بها، باعتبارها حقّه المشروع الّذي يمكن من خلاله إثبات وجوده، ف "الإنسان وحده هو الّذي يمكن أن يكون على غير ما هو عليه، فالهويّة تعبير عن الحريّة الذّاتية. الهويّة إمكانيّة قد توجد وقد لا توجد. إن وجدت فالوجود الذّاتي وإن غابت

[1] – الرّواية، ص11.

2– الرّواية، ص 24.

فالاغتراب"[1]، وهي الحالة الّتي يصوّرها هارون الّذي يسعى لإثبات هويّته بالتّخلّص من جثّة أخيه الّتي تلبّسها لسنوات طويلة، فيقول: "إستغرق الأمر سنين كي أتصالح مع جسدي، مع ذاتي. أساسًا هل أنا اليوم متصالح مع هذه الذّات؟ فلطالما انتابني هذا التّوتّر في مظهري النّاتج من شعوري بالذّنب لأنّني حي(...) ولا أزال حتّى اليوم أرتعب من فكرة إغماض عينيّ لأسقط لا أعرف أين من دون اسم أوّل يثبّتني كالمرساة. أورثتني أمي مخاوفها وموسى جثّته. فماذا تريد من مراهق أن يفعل وقد أُطبق عليه الفخّ ما بين الأم والميّت؟ "[2]، هكذا هي ذات الفرد الجزائري النّاتج عن الاستعمار، الّتي تعاني من الضّياع والجهل بهويّتها بسبب صورتها المزيّفة في مرحلة الاستقلال.

ويمكن أن نلمس هذا الاغتراب بشكل بارز في الرّواية الّتي تعاين الواقع الهويّاتي لجزائر ما بعد الاستعمار، من خلال ما ذهب إليه الوجوديّين أمثال **جون بول سارتر** و**مارتن هايدجر** في مقولتهم، الّتي ترى أنّ "الوجود عدم، هويّة خاوية بلا مضمون"[3]؛ إنّه الفراغ الّذي يعانيه هارون المنفصل عن ذاته والمكلّف بأداء دور أخيه الميّت، ما جعل حياته فارغة بلا معنى، ويدور في حلقة مظلمة يعمّها الإحساس بالانفصام عن الذّات، فيؤكّد ذلك في قوله: "لم يعد من وجود لليوم الأخير في حياة الرّجل، خارج صفحات الكتب وما ترويه، ما من تحيّة، اللّهم إلاّ فقاقيع صابون سرعان ما تنفجر. هذا خير دليل على حياتنا الفارغة، صديقي العزيز، لا حقّ فيها لأحد بيوم أخير، إنّما بوضع حدٍّ لحياته عن طريق الخطأ وحسب"[4]، الأمر الّذي دفع الكاتب إلى إظهار ما آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال من فراغ وجودي حاد، أسهم في خلق ذات مبعثرة بين هويّة ضائعة تسعى لاستعادتها؛ وبين هويّة مزيّفة يجب التّخلّص منها.

وعليه، بدأ الكاتب في رسم معالم وملامح الهويّة في صورتها الحقيقيّة المهمّشة والمقصاة من خلال بطله الّذي يسرد، فيقول: "لا شيء إطلاقا يا صاحبي! يشاهد العالم إلى ما لا نهاية

---

[1]– حسن حنفي حسنين: الهوية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص 13.

[2]– الرّواية، ص60.

[3]– حسن حنفي حسنين: الهويّة، ص 27.

[4]– الرّواية، ص37–38.

الجريمة نفسها تحت شمس ساطعة، ولا أحد رأى شيئا ولا أحد رآنا ونحن نبتعد"[1]؛ هكذا هو التّجاهل الّذي رسم وجه الاستعمار حتّى بعد مغادرته، فالرّوح الكولونياليّة ما تزال تحوم لتسكن أجساد المابعد كولونياليّين، وتطبع جيل ما بعد الاستقلال عن وعي أو عن غير وعي، وهو ما تجلّى في تفشّي ظاهرة الاستلاء على مخلّفات الاستعمار، ونهب ثروات البلاد المُستقلّة فيما بينهم حيث يقول هارون: "غداة الجريمة. لم أفعل شيئا إذن، كما قلت لك، نمت فيما كان هذا الشّعب يلتهم الأرض، أرضه غير مصدّق أنّ استردّها. كانت أيّامًا بلا أسماء ولا لغة"[2]؛ إنّها الفوضى الّتي تعمّ كافّة أرجاء المجتمع الجزائريّ الّذي سيطر عليه الجشع الظّاهر في رغبتهم في امتلاك كلّ شيء، وعدم اكتراث الواحد منهم بالآخر، ما يعكس حالة الانتقال من السّيئ الّذي مثّلته المرحلة الاستعماريّة، إلى الأسوء الّذي مثّلته مرحلة الاستقلال.

يرسم الكاتب صورة الخراب الّذي انتشر في جزائر ما بعد الاستعمار، الّتي تبنّت جملة من القيم المغايرة، يحاول هارون بوصفه الشّخصيّة المحوريّة المتحكّمة في العالم السّرديّ، القيام بترميمها تحقيقاً لعدالة قضيّته؛ ويظهر ذلك بالاعتماد على نسق لغويّ محكم يتضمّن مجموعة من من القيم الثّقافية الّتي تسهم في بناء الفرد بمختلف أبعاده الوجوديّة؛ إنّها القيم الّتي يضعها الكاتب ضمن اهتماماته ويسلّط الضّوء عليها بلغة تغوص في العمق، وأسلوب يعتمد الكشف والتّعرية وفي هذا الصّدد يقول هارون: "كلّما فكّرت في وضعي هذا، أستغرب نومي أيّامًا طويلة فيما البلاد في الخارج لا تزال منتشية ببهجة تحرّرها. كان الآلاف من أمثال مورسو وبينهم عربٌ أيضًا يفرّون في كلّ الاتّجاهات. لم يعن لي ذلك شيئًا، ولم أكتشف سوى لاحقًا، بعد مرور أسابيع وأشهر، وعلى نحو تدريجيّ، حجم الخراب والجذل"[3]، ومن هنا، يتّضح من خلال المشهد، الواقع المأساوي للجزائر المستقلّة، الّذي حطّم رغبة أفرادها في تغيير حالهم إلى ما هو أفضل بعد التّخلّص من الاستعمار؛ هذه الرّغبة الّتي قتلها الفشل في تحقيق التّغيير.

[1]- الرّواية، ص 90.

[2]- الرّواية، ص137.

[3]- الرّواية، ص135.

تسعى الرّواية في بحثها عن الهويّة إلى الغوص فيها والكشف عن الاضطراب الّذي عرفته أكثر في مرحلة الاستقلال؛ وذلك من خلال الكتابة الّتي يلعب فيها المثقّف دور فعّال في توجيهها نحو الصّمود والمقاومة، ضمن ما أطلق عليه إدوارد سعيد "**التّنقيب**"، شأنه في ذلك شأن الباحث الرّحالة الّذي تستهدف رحلته أمرين: الرّغبة المستمرة في التّنقيب، والشّك فيما هو مستتر وصولا إلى معرفة أعمق وأشمل[1]، إذ تصوّر أحداث الرّواية واقع الهويّة المتولّد عن الاستعمار ضمن مبدأ الفعل وردّ الفعل، من أجل العثور على الوجه الحقيقيّ لهذا الاستعمار الّذي أفرزه استعمار آخر فالعربيّ بقي مهمّشا حتى بعد الاستقلال، ولولا أخوه هارون لما سأل عنه سائل؛ ذلك أنّه، وبعد مغادرة الفرنسيّين البلاد ، الكلّ منشغل بإثبات أسبقيّة وجوده في البلد حتى يتسّنى لهم حقّ امتلاكه فراح كلّ واحد يبحث في أصله حتى يثبته، وهو ما نلمسه في قول هارون: "هنا في وهران يتمسّكون بالأصول.« وُلد البلد» هم أبناء المدينة الحقيقيّون، أبناء البلد. والكلّ يريد أن يكون الابن الوحيد لهذه المدينة، الأوّل والأخير والأعرق. هناك قلق اللّقيط في هذه القصّة، أليس كذلك؟ كلّ واحد يحاول أن يثبت أنّ كان الأصل، هو أو أبوه أو جدّه، وأنّه أقام هنا وأنّ كلّ الآخرين غرباء فلاحون لا أرض لهم، رفعهم الاستقلال إلى مرتبة النّبل كيفما كان"[2]؛ تلك هي الهويّة الضّائعة الّتي يشترك فيها الجميع، وما تعانيه من خلل واضح على مستوى مقوّماتها لاسيّما المتعلّقة بالانتماء الّذي يعدّ جزءا لا يتجزّأ عنها.

هكذا تتواصل لعبة الإنكار للعربيّ الّذي يهدف الكاتب إلى تخليصه من سجن الهيمنة الاستعماريّة الجديدة؛ الصّادرة عن وطنه الّذي ينتمي إليه، حيث مزال يعاني من الاستبداد نفسه الّذي رُسِمَ له في المرحلة الاستعماريّة ضمن مبدأ التّبعيّة، باعتباره هامشًا لا مكانة له مقارنة بالمركز المتسلّط الّذي يفرض حُكمه، ما يعني أن الاستقلال لم يغيّر شيئًا من واقع العربيّ الّذي ظلّت هويّته رهن النّظرة الاستبعاديّة، الّتي تعتبره "مجرّد كائنٍ باهت وعابر يتموقع في هامشه

[1]– ينظر: زينب الغازي: عرض لكتاب جدل السّياسة والثّقافة في خطاب إدوارد سعيد النّقدي، مجلة فصول، ع 64، صيف 2004، ص 210.

[2]– الرّواية، ص21.

ويعزل خارج السّياق الفعلي ويفرض عليه الصّمت"[1]، وهو ما جعل مرحلة الاستقلال نقمة على هارون الّذي لم يحظ بفرصة التّمتّع بكونه أخًا لشهيد، حيث ظلّت القضيّة عالقة وضائعة لا أمل من تحقيق عدالتها تمامًا، مثلما حدث لجثّة العربيّ الّتي لم يُعْثَر على أثرها نظرًا لتضخّم حجم اللامبالاة بالآخر؛ هذه الأخيرة الّتي ورثها الفرد الجزائري عن الاستعمار الفرنسي، ليستخدمها بعدها ضدّ أخيه العربيّ الذّي تجمعهما رقعة الوطن الواحد؛ تلك هي الظّاهرة الّتي استفزّت كمال داود ودفعته إلى ضرورة البحث في هذا التّشتّت الّذي يرى فيه آثارًا وخيمة أكثر من تلك الّتي خلّفها لاستعمار، باعتباره آخرًا بعيدًا. ولعلّ الإحباط الّذي واجهته أمّ هارون في بحثها عن حقيقة مقتل ابنها العربيّ خير دليل على ميلاد مرحلة تاريخيّة حرجة، من شأنها أن تُضَاعف من حجم المأساة ،وتزيد من حدّة وعمق الجرح، فيقول هارون: "دأبت أمّي لبعض الوقت، في الأشهر الأولى من الاستقلال، على محاولة جمع بعض التّواقيع والشّهود، من دون جدوى. حتّى إنّه لم يكن لموسى جثّة؟"[2]، حيث يكشف المقطع عن الوضع المزري الّذي آلت إليه جزائر ما بعد الاستعمار، الّتي تبنّت سياسة المُستَعمِر خصوصًا فيما يتعلّق بإلغاء الآخر، والسّعي نحو فرض السّلطة باستخدام القّوة بطرق مختلفة.

وقد شكّلت الرّواية خطابًا تأسيسيًّا لفلسفة مقاومة محو هويّة العربي، الّذي مثّل الفرد الجزائري باعتباره هامشًا منعزلاً عن الأنا المركزيّة بأشكالها المختلفة؛ ليتحوّل إلى موقع فاعل في المجتمع ومرجعًا من مراجعه الفكريّة والمعرفيّة، ولهذا السّبب، لا يجوز –حسب الكاتب– أن نلغيه من الوجود كحقّ من الحقوق الإنسانيّة، فالرّواية محاولة للمّ شتات هذا الآخر من أجل خلق حياة مندمجة ومتكاملة، وهو ما يؤكّد على فكرة أنّ الهويّة وطن مليء بالتّطلّعات المستقبليّة بعيدًا عن المنظور الاستعماري، الذّي رفض الآخر واعتبره هامشًا لا أصل له ولا انتماء. ومن هنا، فإنّ "العنصريّة وإقصاء الآخر هو الشّعور الذّي لا يمكن للنّصوص إخفاءه مهما كانت عظمة هذه الأعمال الأدبيّة"[3]، ذلك ما يظهر في خوف هارون أثناء عودته إلى الجزائر العاصمة الّتي كان قد

[1]– إدوارد سعيد: الاستشراق، تر: كمال أبو ديب، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت/لبنان، 1978، ص 321.

[2]– الرّواية، ص24.

[3]– إسماعيل مهنانة وآخرون: إدوارد سعيد، الهجنة، السّرد، والثقافة، ص 47.

غادرها رفقة أمّه بعد مقتل أخيه والتّعامل السّخيف مع قضيّته، رغبة منه فتح دفاتر ذلك اليوم اللّعين علّه يعثر على بصمة من شأنها أن توصله إلى حقيقة تلك الجريمة، لكنّ، وبسبب انتشار القتل والفوضى مباشرة بعد الاستقلال، حال دون بلوغه ذلك، فيقول: "لا تزال مدينة الجزائر تخيفني. هي لا تعني لي شيئًا، ولا تتذكّرني لا أنا ولا عائلتي. تخيّل أنّني في إحدى الصّيفيّات عام 1963 على ما أظنّ، بعد الاستقلال تمامًا، عدت إلى الجزائر العاصمة عازمًا على إجراء تحقيقي الخاص. لكنّني شعرت بالارتباك وعدت على أعقابي من المحطّة(...) أمّا السّبب؟ فجليّ يا صديقي الشّاب. قلت في نفسي إن أنا عثرت على بيتنا القديم، فسيعثر الموت علينا، أمّي وأنا. حينها سأتذكّر البحر والظّلم، يا لي من متفصحن أعدّ جوابه من زمن طويل، لكنّها الحقيقة أيضًا"[1]؛ إنّه الموت المستباح الّذي ورثه المجتمع الجزائري المُستقل عن الاستعمار، حيث عمّ الاضطراب واستفحلت المعاناة، ما أسهم في خلق نموذج إنساني دائم الضّياع والتّيه.

ومن خلال خطاب المقاومة هذا، يَبرز التّوجه الفكري لدى كمال داود الّذي يفكّك البنية الخفيّة لجزائر ما بعد الاستعمار، بالاعتماد على قراءة تحليلية للطّبيعة التكوينيّة للفرد الجزائري النّاتج عن الاستعمار، وما يحتويه من مفارقات عميقة سيّما المتعلّقة بعلاقة العربيّ بأخيه العربيّ؛ هذه العلاقة التّي تسيطر عليها الرّوح الاستعماريّة المتجلّية في سياستي الاستيلاء والنّهب. ذلك ما عبّر عنه هارون في المقطع التّالي: "منذ عشرات السّنوات وأنا أراقب، من على شرفتي، هذا الشّعب يتقاتل وينتفض وينظر طولاً ويتردّد بين مواعيد رحيله، ويهزّ رأسه استنكارًا ويخاطب نفسه ويفتّش جيوبه مذعوراً(...) مرّات ومرّات حتّى بتّ اليوم أعدّ هذا الشّعب رجلاً وحيدًا أتجنّب إطالة النّقاش معه، وأبقى على مسافة منه من باب الاحترام"[2]، هكذا هي البنية الّتي توصّل إليها الكاتب بعد معاينته لمجتمع ما بعد الاستعمار، الّذي تطبعه الغرابة في تصرّفاته، والعبثيّة في ممارساته.

يبدو الكاتب من خلال الرّواية، أنّه "يتمتع بالمقدرة على طرح الأسئلة المربكة وحمل رسالة اجتماعيّة نبيلة تعبّر عن وجهة نظر وموقف وفلسفة ورأي ينحاز فيه إلى الأشخاص والقضايا التّي

[1]- الرّواية، ص35-36.

[2]- الرّواية، ص102.

عادة ما يكون مصيرها النّسيان أو التجاهل والإخفاء"[1]، وهي قضيّة العربيّ الّتي يقارب فيها بين مرحلتين تاريخيتين مختلفتين من حيث الفترة الزّمنيّة، ومتشابهتين من حيث النّظام المتّبع من أجل تحقيق السّلطة والسّيطرة، بالاعتماد على القوّة والسّطو على كلّ مخلّفات المرحلة السّابقة(الاستعمار)؛ من بينها انتشار ظاهرة الاستيلاء على المنازل الّتي تركها المستوطنون بعد مغادرتهم، حيث سارع الجميع للحصول على منزل يكون ملكه بمجرّ وضع يده عليه، وهو الأمر الّذي حدث لهارون وأمّه، فيقول: "لقد استغرق الأمر على ما أظنّ عشر سنوات، لكي نضع يدنا على هذا البيت ونعلنه محرّرًا، ملكنا! نعم، نعم، قمنا بما فعله الجميع، فمنذ أيّام الحريّة الأولى خلعنا الباب وأخذنا الأواني والشّمعدانات."[2]، إذ يكشف المقطع عن مدى بشاعة مرحلة الاستقلال ونظرة الكاتب السّلبيّة إليها، نظرًا لطبيعتها الإستلابيّة التي قيّدت هويّة الفرد في الوقت الّذي ينبغي أن تحقّق له الحريّة والانعتاق، بعد معاناته الطّويلة مع الاستعمار.

وأمام هذا الوضع المتأزّم لهويّة الفرد الجزائري في مرحلة الاستقلال، يستثمر كمال داود طاقاته الكتابيّة من أجل إظهار الواقع على حقيقته، بإزالة الزّيف عنه والتّركيز على الآخر العربيّ الذّي يسرد نفسه انطلاقًا من هذا الواقع؛ إنّه التّفكّك المجتمعي النّاتج عن التّهميش الّذي يركّز عليه الكاتب، باعتباره المثقّف الّذي "يختار الهامشية والإقامة خارج اللّعبة أي لعبة الدّفاع عن المصالح الضّيقة، والأهواء القوميّة بما في ذلك نوازع أولئك الذين ينتسب إليهم، بشرًا وجنسيّة وأوطانًا"[3] والاهتمام بالجانب الإنساني الّذي يفرض عليه ضرورة السّعي لإثبات هويّته، الّتي مثّل لها بشخصيّة العربيّ المنبوذة في المجتمع الجزائري، الّذي تبنّى الفوضى والقتل مباشرة بعد الاستقلال فيقول هارون: "بعيدًا من هذا الشّاطئ وبعيدًا من منزلنا، كانت تجري حرب بالضّبط، حرب التّحرير الّتي كانت تحجب ما يُشاع عن سائر الجرائم كلّها. كانت تلك أوّل أيّام الاستقلال، وكان الفرنسيّون يهرولون في كلّ الاتجاهات، محاصرين بين البحر والفشل، وترى أبناء شعبك مبتهجين

[1]– إدوارد سعيد: المثقّف والسّلطة، تر: محمّد عناني، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 44.

[2]– الرّواية، ص45.

[3]– حسين شامي: وصيّة المثقف الكلي، إدوارد سعيد، ضمن كتاب إدوارد سعيد، طائر القدس الجريح، إعداد وتوثيق مازن يوسف صباع، دار الشرق للنّشر، 2006، ص 120.

ينتفضون وهم بلباس العمل، ينتزعون أنفسهم من قيلولتهم تحت الصّخور ويشرعون في القتل بدورهم"[1]، وهي الفلسفة الّتي قامت عليها جزائر ما بعد الاستعمار، بانتهاجها للمقولات الاستعماريّة الّتي تنصّ على القتل والنّهب والاستغلال، والتّهميش والفساد وغيرها.

من هنا، تحوّلت علاقة الأنا بالآخر البعيد إلى علاقة الأنا بالآخر القريب المتعلّقة بمرحلة الاستقلال؛ أي بين أفراد المجتمع الجزائري التي اعتمدها الكاتب لتوصيل نظرته الخاصّة، ضمن استثمار تاريخيّ يقترب من الآخر المهمّش ويدفعه نحو المركز، ومن خلال شخصيّة موسى الذّي يمثّل بؤرة توتّر الرّواية وموجّها رئيسيًّا لأحداثها من بدايتها إلى نهايتها؛ فهو الّذي تدور حوله عمليّة السّرد حتّى وإن غُيّب صوته بشكل مباشر، إلاّ أنّ قوّة صوت أخيه هارون قد أسهم في كشف المسكوت عنه في قضيّته، سواء أكان ذلك في زمن مورسو أو بعده، حيث كانت العبثيّة واللاّمبالاة القاسم المشترك بين الزّمنين هو(الاستعمار وما بعده). ذلك ما مثّل له الكاتب بقتل هارون للرّجل الفرنسي جوزيف لاركيه، وكيف تمّ التّعامل مع جريمته بالعبثيّة نفسها، فيقول هارون معبّرًا عن ذلك: "في أولى أيّام الاستقلال. في تلك الحقبة الاستثنائيّة، كان القتل ممكنا دونما اكتراث.كانت الحرب قد توقّفت لكنّ الموت ظلّ يتلبّس شكل الحوادث وقصص الثّأر. ثمّ إنّ من اختفى أثره مجرّد فرنسيّ، لم يأت أحد على ذكره. أقلّه في البداية"[2]؛ وهذه الفكرة هي الّتي دفعت الكاتب إلى المقارنة بين المرحلتين، ويتوصّل إلى حجم التّشابه الموجود بينهما من حيث الأساليب والغايات والمبادئ، وهو ما استطاع هارون أن يرسمه بالاعتماد على قصّة أخيه.

وقد ارتبطت صورة الهويّة الجزائرّيّة في مرحلة الاستقلال بالإلغاء الوجودي للعربيّ، الّذي مثّل حال جميع أفراد جنسه، وهو ما يُظهره هارون باعتباره الذّات الفاعلة الّتي تسعى إلى إعادة الاعتبار له، من خلال أحلامٍ غذّتها الذّاكرة الّتي مكّنته من استحضار ماضي أخيه المطموس بغرض التّنبيه للتّجاهل الّذي قابلته قضيّته العادلة ورغبته الدّفينة الّتي تحثه نحو ضرورة التّغيي هكذا تكفّل هارون بعمليّة السّرد من بداية الرّواية إلى غاية نهايتها؛ فهو المحرّك الدّيناميكي لسير

[1]- الرّواية، ص108.

[2]- الرّواية، ص111.

الأحداث، حيث أكّده الكاتب بضمير المتكلّم الذي رافق توالي الأحداث وسيرورتها، فيقول في أحد المقاطع المثبتة لذلك الإلغاء: "تردّدت مرّات على مدينة الجزائر، لا أحد يتحدّث عنّا، عن شقيقي عن أمّي، عنّي. لا أحد! بدت لي هذه العاصمة الغريبة الّتي تعرض أحشائها على الملأ أسوء إهانة لهذه الجريمة الّتي لم تلق عقابًا. ملايين "المورسو" مكدّسون بعضهم على بعض، محاصرون بين شاطئ وسخ وجبل، مخبولون تحت وطأة الجريمة والنّسيان، يتصادمون لضيق المساحة"[1] ذلك ما يختزل واقع الجزائر بعد مغادرة الاستعمار، الّتي أصبح فيها النّسيان الآليّة المسيّرة للأفراد الّذين لا يبالي الواحد فيهم بالآخر؛ وكأنّما اللّعبة قد تحوّلت وانتقلت من الاستعمار الخارجي، إلى الاستعمار الدّاخلي الأكثر خطورة، نظرًا لتأثيره الفعّال على الجانب التّفكيري الّذي يعدّ العمود الأساسي في بناء المجتمعات وتقدّمها.

إنّ الكاتب، ومن خلال بطله هارون، الشّخصية السّاردة الّتي تحمل شعلتي الماضي والحاضر، يعرض مجموعة من الصّور الّتي تترجم تضاعف تأزّم الهويّة وضياعها وسط الانتشار المهول للفوض؛ وهو ما تنقله الذّات الكتابة باعتبارها "فعاليّة متّصلة ومتباعدة مع مرجعها حسب شبكات معقّدة من الاشتغال ومن ثم ينبثق مشهد فني يتضمّن بداخله انتقادات وتحويلات تستوعب البنية والمجتمع والعالم"[2]؛ إنّها الانتقادات الّتي يكشف من خلالها هارون عن صورة الجزائر الجديدة، حيث يسترسل في نقل مجموعة من المظاهر المُميّزة لهذه المرحلة الحسّاسة، الّتي تشظّت فيها الذّات عن نفسها بسبب الأوضاع المزرية، والمُثيرة للحسرة واليأس، فيقول: "أخبرتك أنّ اللّيل في ذلك المساء كان أشبه بستارة خفيفة وأنّه عمّت أعمال القتل في حينه، تنفّذها« منظّمة الجيش السّري»، كما«الجنود» الملتحقون حديثًا بجبهة «التّحرير الوطنيّة». كان زمن اضطرابات وأراضٍ بلا أصحاب ومغادرة المستوطنين على عجل وفيلاّت مُحتلّة. وبتُّ كلّ ليلة مستنفرًا، أحمي منزلنا الجديد من السّطو، من لصوص السّرقة"[3]، ما يعني أنّ العربي قد تحوّل إلى مورسو بعد أن تخلّص منه، وذلك مباشرة بعد الاستقلال، فبدلا من أن يستعيد العربي هويّته بمختلف مقوّماتها ولاسيّما

[1]– الرّواية، ص 185.

[2]– جاك دريدا: ذات الكتابة، مواقع، حوارات، ص 81.

[3]– الرّواية، ص 112.

حرية تفكيره وتعبيره، نجده ينصهر في مورسو ويتحوّل إلى وريثه في أبرز صفاته المتمثلة في القتل والفوضى واللاّمبالاة؛ إنّه مورسو وليد الفجوة الّتي تشكّلت بين العربي وأخيه العربي بعد مغادرة الاستعمار ونيل الاستقلال؛ وهذه الفجوة هي التي يسعى الكاتب لإظهارها ضمن أسلوب ساخر يحمل مجموعة من الدّلالات الضّمنية التي تعكس رؤية الكاتب الخاصّة، ورغبته الجامحة في التّغيير.

تطرح الرّواية بعض المظاهر التي يعيشها الشّعب في جزائر ما بعد الاستعمار، وترفع اللّبس والغموض عنها، من خلال الأحداث الّتي صاغتها ذات الكاتب المتوتّرة والقلقة؛ إنّها الذّات الّتي تتجلّى في ملامح وسلوكات الشّخصيات المتنكّرة لواقعها الفعلي، وتتباهى بواقع مغشوش يجهل معناها، حيث نجد الكاتب يتعجّب لأمر هؤلاء الذين لا يغريهم التّفكير فيما يدور من حولهم وفي أنفسهم وذواتهم كذلك، ذلك ما دفعه إلى الخروج عن صمته بأن حوّل ونقد وصحّح؛ فكشف وعرّى كلّ ما يتعلّق بهذه المؤسّسة المُستقلّة في ظاهرها والمُحتلّة في باطنها الّذي يسيطر عليه التّعامل العبثيّ مع الأمور، تمامًا مثلما هو الحال في حياة مورسو، لنجد اللامبالاة نفسها في التّعامل مع الجرائم، وهو ما حدث لهارون بعد قتله للرّجل الفرنسيّ، فيصرّح قائلاً: "لقد مُحي الفرنسيّ بالحرص نفسه الّذي مُحِي به العربيّ على الشّاطئ قبل عشرين عامًا.كان جوزيف فرنسيًّا وفي كلّ أرجاء البلاد كان يموت بعض الفرنسيّين، بقدر ما يموت من العرب أساسًا. حرب التّحرير على مدى سبع سنوات حوّلت شاطئ صاحبك مورسو أرض معركة. من جهتي عرفت ما الّذي أراده منّي أسياد الأرض الجُدد. فحتّى لو ذهبتُ إلى هناك حاملاً جثّة الفرنسيّ على ظهري، فلن تكون جريمتي الشّيء الّذي تراه العين، بل هو شيء آخر يدركه الحدس، إنّه غرابتي"[1]، هكذا يتكرّر نفس السيناريو مع هارون من خلال التّعامل السّخيف مع جريمته؛ هذه الأخيرة الّتي كان من المفترض أن تجعله بطلاً استطاع أخيرًا أن يستردّ حق أخيه موسى ومعه حقّ الكثير من أمثاله، إلاّ أنّه اعتُبِرَ مجرمًا يجب معاقبته على فعلته الشّنيعة.

[1]- الرّواية، ص133-134.

يتناول الكاتب جوانب من التّمزقات التي يعيشها جيل الاستقلال، تحت ضغط الحاجة لوعي فكري ناضج، ليخرج من مأزق الضّياع الذي يتخبّط بداخله؛ إنّه التّمزّق الّذي صوّره من خلال بطله الّذي يقدّم مجموعة من الاعترافات الّتي تكشف عمّا هو خفيّ وباطنيّ، و" مثل هذا الرّاوي ليس ضميرا متكلّما وليس الكاتب عينه، ويندرج ضمن ما سمّاه النّقاد الرّؤية من خلف"[1] وهذا ما يصبو إليه الكاتب، استنطاق الوجه الآخر والمظلم من القضيّة بهدف تغيير واقع العربيّ حتّى بعد موته؛ أي بعد نيل الجزائر للاستقلال، حيث ازداد فيها تهميش موسى أكثر ممّا سبقها فيقول هارون: "والأسوء هو عندما بدأ المتكالبون الواهمون يتعاركون ويتناتشون لمعرفة ما إذا كان بطلك من جنسيتي أو من جنسية جيرانه في المبنى. يا لها من مزحة! وسط تلك المعمعة، لم يتساءل أحد ما هي جنسية موسى. كانوا يشيرون إليه (بالعربي) حتى عند العرب. قل لي، هل (العربي) جنسية؟ أين هو هذا البلد الذي يعلن الجميع أنهم أحشائه، من رحمه، والذي لا وجود له في أي مكان؟"[2]؛ إنّها قمة اللامبالاة بحق العربيّ الإنسان في أبرز مقوماته، والمتمثّلة في أصله وهويّته وانتمائه.

إنّ هويّة العربيّ هي السؤال المركزي الّذي تمحورت حوله أحداث الرّواية، الّتي تعكس نظرة الكاتب لها في هذه المرحلة الخاضعة لجملة من القناعات الخاصة به، حيث نلمس الطابع التّشريحي بارزًا في مقاطعها، يُظهر الكاتب من خلالها تضاعف الألم وحدّة المأساة؛ ذلك هو الألم الّذي يدلّ عليه قول هارون: "كنت معتادًا الموت على نحو غريب. كنت قادرًا على الانتقال من الحياة إلى الموت، ومن الآخرة إلى الشّمس بمجرّد تغيير اسمي، كأن أصبح هارون، أو موسى، أو مورسو، أو جوزيف. بحسب رغباتي، تقريبًا. الموت، في الأيّام الأولى للاستقلال، كان مجّانيًّا أيضًا، عبثيًّا ومفاجئًا بقدر ما كان عليه، على ذلك الشّاطئ المشمس، عام 1942"[3]، إذ تمّ تبنّي

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيّات السّرد)، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص194.

[2]– الرّواية، ص 185.

[3] – الرّواية، ص144.

أبرز أساليب القضاء على الآخر، والمتمثّلة في القتل الّذي انتشر في كافّة أرجاء الوطن بعد أن أصبح كتلة من الدّمار والخراب، تحت سيطرة الجهل والخضوع والامتداد السّلبي للقوّة.

من هنا، يقدم كمال داود تحليلاً نقديّا للتمركز الخاطئ والمغالط حول حقيقة هويّة العربيّ الّتي يتعصّب لها المركز؛ وهي الحقيقة الّتي كبّلتها سنين من العبث واللامبالاة، ما دفعه نحو عرض مجموعة من الدّلالات الّتي تصنع القصّة من جديد وتحمل معان مغايرة، على اعتبار أنّ "الحقيقة حقائق، التاريخ "تواريخ"، والمعنى "معان""[1]، وهو ما تؤكّده مجموعة من الاعترافات الّتي تحمل دلالات ومعاني خاصّة، يقوض من خلالها الكاتب أحداث واقع مرحلة الاستقلال الّتي سارت على نفس المنوال الّذي سارت عليه في مرحلة الاستعمار، مثلما حدث مع هارون في قسم الشّرطة غداة استجوابه، حيث يقول: "استجوبت عدة مرات استجوابات حول هويتي، لم تدم طويلا. في مركز الشرطة، لم يبد أحد مهتما بقضيّتي. مع ذلك استقبلني أخيرا ضابط من جيش التحرير. طرح علي وهو ينظر إلي باستغراب بعض الأسئلة، عن اسمي وعنواني وتاريخ ومكان ولادتي... عرفت أنّني لست هنا لاقترافي جريمة بل لأنّني لم أقترفها في الوقت المناسب"[2]؛ تلك هي فلسفة التّجاهل الّتي سارت عليها أحداث الرّواية القائمة على العبث كآليّة لتمرير طبيعة الوضع الكارثي؛ هذا الأخير الّذي آلت إليه جزائر ما بعد الاستعمار، فالكاتب قد استخدم نفس الجو المحيط ببطل ألبير كامي الّذي تميّزه اللاّمبالاة، من أجل إقامة التّوازن بين المرحلتين.

وعليه، فإنّ للكاتب قدرة كبيرة في الغوص داخل حقائق المجتمع الجزائري المُستقل، الذي تولى هارون مهمّة عرضه وكشفه، حيث نجده ينفلت من الحاضر متّجهًا نحو الماضي المتجذّر في تاريخ انتمائه، فمقتل "العربي" لم يكن وليد الصّدفة؛ وإنّما وليد ثقافة بشريّة مصطنعة وغامضة تميّزت بالقمع الّذي انتشر في مرحلة زمنيّة(الاستعمار) استعصى تجاوزها وفهمها فهمًا عقلانيًّا، ما دفع الكاتب إلى الكشف عن تناقضات المرحلة الموالية لها(مرحلة الاستقلال)، الّتي تأثّرت بها تأثّرًا كبيرًا، بهدف إعادة بنائها في سبيل "تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء أي أن ذلك تفكيك

[1]– محمد شوقي الزّين: تأويلات وتفكيكات، (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2002، ص 112.

[2]– الرّواية، ص147.

ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم، وهي عمليّة مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضو حي لها"[1]؛ إنّها الحقيقة الّتي يُعرّيها هارون انطلاقًا ممّا حدث معه عندما ثأر لأخيه بقتله للرّجل الفرنسيّ وكيف تمّ التأويل السّخيف لفعلته، حيث نلمس ذلك في الحوار الّذي جمعه بالضّابط أثناء استجوابه، فيقول: "كان يُفترض بك قتل الفرنسي معنا، خلال الحرب، لا هذا الأسبوع!، أجبت بأن هذا لم يكن لتغير الأمور كثيرا. فسكت منزعجا على الأرجح قبل أن يجحظني بنظرة مؤذية: «بل هذا يغير كل شيء!». سألته عما يغيره. وراح يوضح لي متلعثما أن هناك فرقا بين القتل والحرب وأننا لسنا قتلة بل محررين، وأن لا أحد أعطاني الأمر بقتل هذا الفرنسي وبأنه كان يفترض القيام بذلك من قبل. فسألته: «قبل ماذا؟». «قبل الخامس من تموز! نعم، قبل، ليس بعد، عليك اللعنة!"[2]، إذ يعزّز المقطع رغبة الكاتب في بناء تصوّره الخاص الّذي يبرز ملامح الاستعمار المتجلّية في مرحلة الاستقلال، الّتي يعتبرها أشدّ قسوة وإجحافًا في حقّ الفرد الجزائريّ، الّذي بقي رهينة الهامش كجزء لا يتجزّأ منه.

هي إذن، إرادة قويّة يتمتّع بها الكاتب من خلال إصراره الدّائم على إظهار الواقع المزري للعربي المقهور، الّذي دفع ثمنه هارون المستغرب من الطّبيعة الغامضة لمجتمعه الّذي صار خصمًا يصعب فهم توجّهه ونمط تفكيره؛ فبالنّسبة إليه إنّ قتل الفرنسي بعد ساعات قليلة من الاستقلال لا يغيّر من الأمر شيئًا، حيث يتساءل قائلاً: "إن كنت قتلت السيد لاركيه في الخامس من تموز عند الساعة الثانية صباحا، هل نعتبر أننا كنا لا نزال في الحرب أم أننا دخلنا الاستقلال؟ قبل أم بعد؟». فوثب الضابط كالعفريت من فانوسه. همس قائلا كمن يفكر بصوت عال: «بكل بساطة كان يفترض بك القيام بذلك من قبل». وأضاف كمن يقنع نفسه بصحة تحليله: «هنالك قواعد يجب احترامها»"[3]، إذ ظنّ هارون أنّه بفعلته هذه سيحقّق حلمه المتمثّل في محاكمته

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التّشريحية، دراسة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، ط4، 1998، ص 88.

[2]– الرّواية، ص149–150.

[3]– الرّواية، ص150–151.

من أجل معاقبته حتى يكون لجريمته طَعم الثأر، ويحس بعظمة فعلته، وأنّه عمل بطوليّ يشهد له في التّاريخ؛ لكن شيئًا من هذا لم يتحقّق لهارون، لأنّ عبثيّة التّعامل مع جريمته حالت دون أن يبلغ رغبته؛ إنّها خيبة الأمل الّتي أصابته في قوله: "أردت تخليصي من هذا الظل الثقيل الذي يحول حياتي ظلمات. شعرت بالجور حين أخلي سبيلي هكذا من دون أن يوضحوا لي ما إذا كنت مجرما أو قاتلا، قتيلا أو ضحية، أو بكل بساطة أحمق غير منضبط. أهنت حين تعاملوا مع جريمتي بخفة. لقد قتلت وقد أشعرني ذلك بدوار عجيب. لم يجد أحد في اللأساس ما يقوله في الموضوع. وحده التوقيت، على مابدا، طرح مشكلة مبهمة. يا للإهمال، يا للوقاحة! ألم ينتبهوا إلى أنهم بذلك أسقطوا من قيمة فعلتي، أهدروها؟! إن مجانية مقتل موسى لم تكن مقبولة. وها إنهم يقابلون ثأري بالبطلان نفسه!"[1]، هكذا هي صورة الجزائر الجديدة الّتي لم تتخلّص من الاستعمار فرغم استقلالها، إلاّ أنّ جذور المُستَعمِر مازالت منغرسة في روح الجزائري بطريقة أو بأخرى.

هكذا دفعت العبثيّة الكاتب إلى خلق بطله العبثيّ هو الآخر، حتى يتمكّن من استيعاب حجم الخراب والمعاناة الّذين تميّزت بهما مرحلة الاستقلال، حيث لم يكن هارون ليرسم عالمهُ الخاص لولا خاصيّة اللامبالاة الّتي تسيّر سرده للأحداث الخاصّة بمقتل أخيه وما بعده؛ إنّه الشّاب الضّائع والباحث عن هويّة أخيه العربيّ من أجل إثبات هويّته ومن ثمّ هويّة إخوانه العرب جميعا، عبر القصّة التّي رواها للطّالب الجامعيّ الّذي أثار رغبته في إفراغ ما بذاكرته من حقائق ووقائع دفعته إلى التّشكيك في هويّته وأصله، والقول بتفاهة كلّ ما يدور من حوله، وبأنّ الحياة مجرّد كذبة لا مكان فيها للعدالة الإنسانيّة، يقول هارون: "هل تناسبك قصتي؟ هذا كل ما يمكنني أن أقدمه إليك.هذا كلامي، إما أن تقبله أو أن ترفضه.أنا شقيق موسى أو شقيق لا أحد. مجرد شخص مولع بالكذب اجتمعت به لملء دفاترك...الخيار لك يا صديقي. الأمر شبيه بسيرة الله. ها، ها! لم يسبق لأحد أن التقاه، ولا حتى موسى، ولا أحد يعلم ما إذا كانت قصته حقيقية أم لا. "العربي" هو "العربي"، والله هو الله. ما من اسم، ما من أحرف أولى. زرقة بذلة العمل وزرقة السماء.مجهولان وقصتان على شاطىء لا نهاية له. أيهما أصح؟ سؤال جوهري. عليك أنت أن تبت. المرسول. ها

[1]- الرّواية، ص152.

ها. أنا أيضا أود أن يكون المتفرجون عليّ كثيرا وأن تكون كراهيتهم ضارية"[1]؛ هذه هي ثمرة مرحلة ما بعد الاستعمار، إنسان متشظّي عن ذاته ودائم الضّياع والشّعور بالغربة في وطنه، من أبرز تيماته العبث واللامبالاة بالحياة، ما جعل الفوضى تعمّ البلاد على كافّة مؤسّساتها، الاجتماعية؛ والسّياسيّة؛ والدّينية.

من هنا، تحمل الرّواية مجموعة من الرّسائل ذات الطّابع السّاخر الّتي يوجّهها الكاتب في شكل نقد للمؤسّسة النّاتجة عن الاستعمار(الجزائر الجديدة)، التّي تضاعفت فيها معاناة الفرد الّذي حرم حتى من التّعبير عمّا يختلج في ذهنه من أفكار وتصوّرات؛ إنّه العالم الوهمي الشّارد في مشاغل غريبة وغير منطقية بعيدة كل البعد عن ذاته المهمّشة والضّائعة دون وعي منه بذلك لعيش بعدها في عالم خيالي تُسَجَّلُ فيه كل يوم إخفاقاته متتالية لكن بكلّ فخر واعتزاز، وذلك بتمثيل مجموعة من المظاهر السّلبيّة الّتي آلت إليها مؤسّسات الجزائر في مرحلة الاستقلال على المستوى الدّينيّ؛ والاجتماعيّ؛ والسّياسي.

. المؤسّسة الدّينيّة:

إنّ التّحوّل الذّي حدث بالنّسبة لجزائر ما بعد الاستعمار، أصبح مركزًا توتريًّا فاعلاً يُعتبر عند كمال داود منعطفًا مهمًّا نتيجة ارتباطه بالأعمدة الأساسيّة لبناء المجتمعات، الّتي يعدّ الدّين من أبرزها؛ فهو المكوّن الرّئيسي لهويّة الفرد، وبالتّالي فإنّ أيّ خلل فيه يشكّل خطرًا على صحّة تكوّنه وتطوّره، وهو ما دفع الكاتب إلى تركيز اهتمامه عليه، حيث كان له الحظّ الأوفر من السّخرية بوصفه عالمًا لا يدرك إلاّ المحرّمات ولا يهتمّ إلاّ بما بعد الموت؛ إنّه العالم الّذي يعرضه البطل هارون باعتباره أنموذجًا حيًّا للفئة المحرومة والمنبوذة في المجتمع الجزائريّ، الّذي ينظر إلى الدّين نظرة سلبيّة تُضمر حقدًا دفينًا؛ كونه مجرّد مظاهر لا تمثّل الإنسانيّة الحقيقيّة الّتي غابت مقوّماتها وانصهرت في كلّ ما هو نقيض للحقّ تحت سيطرة مقولة الآخر، الّتي يسعى هارون إلى اختراق رؤيتها التّهميشيّة للعربي المعزول عن المجتمع، والمنبوذ ضمن اعتقادات لا يرى الكاتب

[1]- الرّواية، ص191-192.

مانعًا في محاولة تغييرها بعيدًا عن رداء الدّين، وجميع اعتباراته المغالطة الّتي من شأنها أن تمزّق كيان المجتمع، وتهدّم أساسه.

ولعلّ من أبرز المقولات الدّينيّة الّتي ركّز عليها الكاتب، نجد مقولة الحريّة من خلال علاقة الخالق بخالقه الّتي يعتبرها هارون مسألة شخصيّة متعلّقة بذات الفرد وحده؛ وله كلّ الحريّة في اختيار نوعيّة هذه العلاقة ومدى مصداقيّتها، فالحياة معبر واحد لا يتكرّر كلّ مرّة، لذلك فإنّ للإنسان الحقّ في عيشها كما يشاء بعيدًا عن أولئك الّذين يدّعون الكمال تحت غطاء الدّين، وهم مجرّد أرواح فارغة تقدّم امتيازات غير موثوقة، يقول هارون: "هاها! ماذا تشرب؟ هنا أطيب الكحول تقدّم بعد الموت، لا قبله. هذا رأي الدين، فاشرب، اشرب يا أخي، فبعد سنوات حيث ينتهي العالم، لن تجد حانة إلاّ في الجنّة"[1]، إذ نلمس في المقطع سخرية تُضمر دلالة مفادها، أنّ الإنسان حرّ في حياته وله أن يستمتع فيها كما يريد، مادام على قيد الحياة، أمّا بعد موته فشيء آخر بعيد عن الوعود الّتي يقدّمها المتديّنون للنّاس بعد موتهم؛ إنّه النّعيم المزيّف الّذي يقيّد حريّة التّصرف في المجتمع العربي باسم الدّين.

وقد مثّلت علاقة هارون بالدّين ونظرته الخاصّة له، نقطة قوّة الرّواية حيث نجده لا يهتمّ بكلّ ما هو دينيّ أو عقدي، فلا شيء يقف أمام حرّيته الّتي يعتبرها حدّا فاصلاً بينه وبين مجموع الاعتقادات؛ لاسيّما تلك المتعلّقة بسؤال وجود اللّه، والأمر في نظره أكبر من هذا بكثير؛ إنّه سؤال الآخر المهمّش (العربي) وضرورة إثبات هويتّه كحقٍّ إنساني لا يجوز المساس به أو تعدّيه، ومن خلال تحليل شخصيّة هارون نكتشف حجم رغبته ببلوغ ذاته بنوعٍ من البحث والاستفسار عن حقيقة العربي، وعن أسرار تلك الجريمة الشّنيعة الّتي عزيت إلى مسألة الدّفاع عن شرف فتاة من أجل التّستّر على السّبب الأصلي وراء مقتله، ما يعني الاهتمام بأمور تافهة ومستعصية على الفهم، بدل الاهتمام بقضيّة العربي الّذي هُدر دمه ظلمًا، وفي ذلك يقول هارون: "في الواقع، إنّ لدى أهلي، في أحياء مدينة الجزائر الشعبية، مفهوما حادا ومضحكا مبكيا للشرف. يدافعون عن النساء وعن مؤخراتهن! أظن انهم بعدما خسروا أراضيهم وآبارهم ومواشيهم، لم يبق لهم سوى

1- الرّواية، ص 12 -13.

نسائهم. أنا أيضا أضحك من هذا التفسير الإقطاعي"[1]، وهو ما يفضح طابع الاستهتار بالعربيّ والاستهزاء به، فالمسألة ليست مسألة استعادة شرف؛ إنّما الأمر بعيد عن ذلك كلّ البعد، حيث يتعلّق بالإجابة عن سؤال: لماذا قتل أخوه موسى؟ ووضعه في مقدّمة اهتماماته وانشغالاته وتطلّعاته المستقبليّة السّاعية إلى التّغيير نحو الأفضل، ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال حرّية الفكر وحرّية التّعبير، ومن ثمّ، حرّية فعل التّغيير.

تُناقش الرّواية إشكالية الفرد الجزائري الّذي انقاد وراء سلطة الدّين وطقوسه المختلفة، بعيدًا عن كلّ القيم المصاحبة له، كالمعرفة؛ والثّقافة؛ والتّاريخ، وهو ما رفضه هارون بشكل قطعي فقرّر الانعزال عن هذا المجتمع التّابع والسّعي للارتقاء إلى مستوى الرّوح الواعية الّتي تحمل فكرًا ثقافيًّا عظيمًا يقوم على فكرة أنّه "إذا كان الخلاف في منزلة الدّاء الذّي يفرّق، فإنّ الحوار ينزل منزلة الدّواء الذّي يشفى"[2]، هكذا يفتح هارون المجال واسعًا أمام فكره واعتقاداته الّذين عتقهما من سيطرة القوّة الدّينيّة الّتي لم يقتنع بها يومًا، نظرًا لخبث مسيّريها والعاملين بها، ما أسهم في خلق علاقة كره بينه وبين كلّ معتقد بالدّين ولاسيّما أئمّة المساجد. وهو ما أفصح عنه في قوله: "لي جار لا يُرى له وجه وقد وضع في رأسه أن يتلو القرآن في كلّ عطلة نهاية أسبوع، بأعلى صوته طوال اللّيل. ولا أحد يجرؤ على أن يطلب منه الامتناع عن ذلك على أساس، أنّه يزعق باسم الله. وأنا أيضًا لا أجرؤ فعندي من الهامشيّة ما يكفي في هذه المدينة. يخنّ بصوته نائحًا متذلّلاً، حتى ليمكن القول إنّه يلعب بالتّناوب مرّة دور الجلاّد ومرة دور الضّحيّة.هذا انطباعي دومًا أسمع تجويد القرآن"[3]، إذ نجده متحاشيًا لكلام اللهّ وكارهًا لسماعه، نظرًا لعدم اقتناعه بمصداقيّة ناقليه والسّائرين على نهجه، فبالنّسبة لهارون هناك ما يهمّه أكثر من الجري وراء خلق صورة بشريّة إيجابيّة ترضي اللّه سطحيًّا؛ بغضّ النّظر عمّا يضمره الجانب العميق من الذّات الإنسانيّة، الّذي يراه متناقضًا

[1]– الرّواية، ص 31.

[2]– طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ المغرب، ط2، 2000 ص 20.

[3]– الرّواية، ص94.

بشكل رهيب؛ هذا التّناقض هو ما دفعه لخلق عالمه الخاص، الّذي يقوم على إعمال العقل في أمور أكبر من السّعي وراء مجموعة من الممارسات الّتي يجهل الكثير معناها.

يفكّك الكاتب من خلال بطله، الصّورة النّمطية للدّين بإسقاط نظرة القداسة عنه، والبقاء مسافات طويلة معه، حيث انعزل عن بني بيئته الّذين تحلّلوا داخل الاعتقادات، ليختار البقاء بعيدًا عنهم قدر المستطاع؛ إنّهم أصحاب الدّين الّذي يرتعب منه ويتجاهل تعاليمه القاسية القائمة على الفكر الوحشيّ الّذي انتشر في المجتمع الجزائري المستقل، وهو حال العديد من المجتمعات العربيّة الّتي يعدّ فيها "أكثر انتشارًا وأشدّ تمكّنًا ونفوذًا في الأذهان"[1] ؛ تلك هي الوحشيّة الّتي دفعت هارون إلى الابتعاد عنهم وعن كلّ المثرثرين باسمه، فيقول: "الدّين في نظري هو وسيلة نقل عامّة أتجنّب ركوبه، لأنّني أحبّ أن أصل إلى هذا الإله، سيرًا إذا لزم الأمر، لا في رحلة منظّمة.أكره أيّام الجمعة منذ الاستقلال على ما أظّن.وهل أنا مؤمن؟ لقد سوّيت مسألة السّماء بمسلّمة بديهيّة، فمن بين كلّ الّذين يثرثرون حول وضعي، جماعات الملائكة أو الآلهة أو الشّياطين أو الكتب، أدركت منذ صباي أنّني أنا وحدي أعيش حزني وحتميّة الموت والعمل والمرض(...)، أنا في النّتيجة أكره الأديان والخضوع"[2]، هكذا هي نظرة هارون للوضع المزري الّذي طغى على جزائر الاستقلال تحت راية الدّين الّذي يراه مجرّد قناع وهمي ومزيّف.

هذه هي الرّؤية التي مكنّت الكاتب من "نبذ ثوابت كثيرة كانت راسخة وقارّة في أعماق الإنسان، أو تفريغها من مضامينها، في أطر الانتماءات الوطنّية والقوميّة والحزبيّة والإيديولوجيّة والدّينيّة والمذهبيّة وما إلى ذلك"[3]، من أجل طرح تصوّره الخاص حول الوضع المتدهور للمؤسّسة الدّينيّة وكسر الحواجز، حيث يقول هارون: "منذ أيّام حكى لي أحد مصنّعي الخمر عن مشاكله يستحيل عليه إيجاد عمّال، إذ إنّ هذا العمل يعدّ حرامًا. مصارف البلاد ترفض بدورها، سائرة على النّهج نفسه، منحه قروضًا! هاها! لطالما تساءلتُ: لماذا هذه العلاقة المعقّدة مع الخمرة؟ لماذا

[1]– محمّد أركون: الفكر العربي، تر: عادل العوّا، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط3، 1985، 18.

[2]– الرّواية، ص94.

[3]– صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، المركز الثّقافي العربي، بيروت/لبنان، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 2003، ص 91.

يعطون هذه الصّورة الشّيطانيّة عن هذا المشروب في حين أنّه من المفترض أن تنساب أنهار من الخمر في الجنّة؟ لماذا حُرِّم على الأرض، ووُعد به هناك؟ إنّها القيادة في حالة سكر، ربّما لم يُرد اللّه أن تشرب البشريّة فيما هي تقود الكون بالنّيابة عنه وتمسك بمقود السّموات"[1]، إذ نلمس من خلال هذا المقطع، سخرية هارون من المعتقد الدّيني الّذي يَعِدُ النّاس بحياة النّعيم في الآخرة، في حين يحرمه منها في الدّنيا؛ إنّها المفارقة الّتي صنعت فردًا منفصمًا عن ذاته روحيًّا، حيث يَحْرِم نفسه من ملذّات الحياة مدامت تنتظره في عالم ما بعد الحياة؛ ذلك ما يعني أنّ الفرد الجزائري متناقض مع نفسه باسم الدّين الّذي يحرّمون ويحلّلون به ما يحنو لهم.

إنّ التّفكّك المجتمعي في الجزائر بعد الاستقلال، وموت الرّوح الإنسانيّة الذّي ولّدته الاعتبارات الدّينيّة؛ يقابله انعدام وجود أنموذج إنساني سليم فكريًا، أراد الكاتب إظهاره من خلال قراءته لتجربة حياة العربيّ المليئة بالتّناقضات والصّراعات، التي تتطلّب نقاشًا عميقًا للقبض على دلالتها الخفيّة المتواجدة في البنية العميقة، فالكاتب يدعو إلى ضرورة إعمال العقل، و"اجتهاد الإنسان بقواه البشريّة في سبيل إدراك الأشياء على ما هي عليه(...)الخطاب الدّيني والدّعوة إلى الحياة الرّوحيّة(...)، لهما وظيفة اجتماعيّة ودور تاريخي غير الوظيفة والدّور اللّذين نشاهدهما في المجتمعات الإسلاميّة"[2]، وهو ما يهدف إليه هارون الّذي يملك نظرة خاصّة للدّين؛ ويعتبره مجرّد قناع تحتمي ورائه أبشع نماذج الأرواح البشريّة؛ إنّه القناع الّذي يظهر من خلال المُمارسات الّتي يؤديها أفراد المجتمع لاسيّما في يوم الجمعة المقدّس الّذي صار شبحًا بالنّسبة لهارون، فيقول: "الجمعة.إنّه النّهار الأكثر قربًا من الموت في رزنامتي. فيه يتنكّر النّاس، ويرتدون أسخف الثّياب المضحكة، ويمشّون في الشّوارع وهم لا يزالون في ثياب النّوم أو حتّى عند الظّهر يجرجرون أقدامهم بالأخفاف كأنّهم في هذا اليوم معفون من متطلّبات المدنيّة.فالإيمان عندنا يشجّع على حالات الاسترخاء الخاصّة، ويبيح الإهمال اللاّفت كلّ يوم جمعة، كأنّ الرّجال يتقرّبون من اللّه متغضّنين ومهمَلين كلّيًا"[3]، هكذا هي هيئة الفرد الجزائري النّاتج عن الاستعمار الّذي غيّر واقعه

[1]- الرّواية، ص71-72.

[2]- محمّد أركون: الفكر العربي، ص11.

[3]- الرّواية، ص97-98.

من السّيئ إلى الأسوء؛ حيث تميّزت مرحلة الاستقلال بالانغلاق العقلي بسبب مجموعة من الثّوابت غير المؤكّدة الّتي يسعى الكاتب إلى تجاوزها، والقول بإمكانيّة تحويلها.

ينقل الكاتب من خلال خطابه البوحي، ظاهرة انتشار الوعي الزّائف في المجتمع الجزائري الّذي انقاد وراء مسلّمات شكليّة؛ من شأنها أن تمنعه من "التّواصل مع الواقع على قاعدة الوعي والحصيلة الفكريّة الّتي تؤهّل الإنسان لبيان رأيه وموقعه تجاه الواقع وأحداثه"[1]، إذ أدّى انفصال الفرد الجزائري عن واقعه بحجّة التّفرّغ لعبادة اللّه، إلى ضياع الذّات الّتي مثّل لها الكاتب بشخصيّة العربيّ الّذي بقي مهمّشًا، بسبب الاتجاه إلى أمور لا يراها هارون سوى مظاهر تضمر خبثًا دفينًا داخل كلّ روح من هذه الأرواح، الّتي تتسابق للحصول على مكان في الجنّة، ذلك ما نلمسه في التّهافت الكبير نحو الصّلاة الّتي يمقت هارون ساعتها، فقوله: "ساعة الصّلاة هي أكثر ما أكرهه منذ طفولتي، لكن كرهي ازداد لها منذ سنوات قليلة. من صوت الإمام يصيح عبر مكبّر الصّوت إلى سجّادة الصّلاة الملفوفة تحت الإبط إلى المآذن الصّاخبة والمساجد بهندستها الفاقعة وتهافت المؤمنين الخبيث هذا نحو الماء والإيمان المزيّف والوضوء والتلاوات(...) أمّا أنا، فلا أحبّ ما يرفع نحو السّماء، بل فقط ما تجمعه الجاذبيّة. وإنّني لأتجرّأ وأقول لك إنّي أرتعب من الدّيانات.كلّ الدّيانات! لأنّها تزيّف قدر العالم"[2]؛ وكلّ هذه الممارسات مجرّد مغالطات تضليليّة حالت دون معرفة الوجه الحقيقي لهذا الفرد، الذّي دفعه الاستقلال نحو الضّياع وادّعاء الكمال محتميًا تحت غطاء الدّين، ما خلق جمودًا فكريًّا داخل المجتمع الجزائري حال دون تحقيق التّجديد.

إنّ أزمة الخطاب الدّيني في جزائر ما بعد الاستعمار، هي أزمة مجتمع لم يتمكّن من الانفتاح بعد الاستقلال، واستعادة الأرض السّليب، وبدلاً من أن يباشر في إعادة بناء نفسه وتطهير مقوّماته الّتي لطّختها أيادي الاستعمار؛ اتّجه نحو الانغلاق على نفسه أكثر فأكثرًا، وأصبح أسير تصوّراته المتعصّبة الّتي تجعله بعيدًا عن حقيقته المُشتملة على هويّته وانتمائه، وكذا علاقته بإنسانيّته، وقد أدّى ذلك إلى ظهور نماذج بشريّة: " يجاهرون بالدّين، وعند الاحتكاك بهم يتبيّن أنّ

[1]– محمد محفوظ: الفكر الإسلامي المعاصر ورهانات المستقبل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1 1999، ص119.

[2]– الرّواية، ص98–99.

سلوكهم ليس قريبًا من الدّين"[1]؛ هكذا هي الصّورة الّتي يرسمها هارون من خلال فئة النّاس المنشغلين بكونه مؤمنًا أم لا، وما إذا كان يصليّ أم لا، فيقول: "ينظر إليّ النّاس مستغربين لأنّني في هذا العمر لا أصلّي لأحد ولا أمدّ يدي مسلّمًا على أحد. فليس من المألوف أن يكون المرء قريبا إلى هذه الدّرجة من الموت من دون أن يشعر بقربه من اللّه."اغفر لهم يا أبتاه لأنّهم لا يعلمون ماذا يفعلون(...)، أتصفّح أحيانا كتابهم، الكتاب المقدّس، فأقع فيه على حالات من اللّغو الغريب والتّكرار والنّواح، والتّهديدات وأحلام تعطيني انطباعًا بأنّني أسمع مناجاة ذاتيّة من حارس ليلي، من "عسّاس""[2]، تلك هي نظرة هارون لهذا النّموذج الإنساني المتولّد عن الاستعمار؛ نموذج مُدمّر وضائع، يستمر في تحطيم نفسه يومًا بعد يوم دون وعي منه بذلك.

يحتلّ العنصر الدّيني موقعًا مهمّا داخل أحداث الرّواية، الّتي يركّز من خلالها الكاتب على الكشف عن أزمة الجزائر بعد الاستقلال؛ تتمثّل في أزمة الأفكار والمبادئ الّتي يملكها الفرد حول هذا المكوّن المجتمعي، الّذي يتفادى الجميع التّقرّب منه باسم الخوف من اقتراب حدود اللّه؛ وفي المقابل نجد أنّ الإسلام الّذي يدعون إليه ملطّخًا بدماء الأبرياء، حيث عمّت مظاهر القتل المجّاني في كلّ مكان، وانتشر الظّلم والحرمان، فالدّين بالنّسبة للكاتب، مصدر أمان وملجأ كلّ ضعيف وإخراج من الظّلمات إلى النّور، وليس أداة للقمع والاعتداء على الآخر من غير حقّ؛ إنّه ذلك المُلهم الّذي يدفع الإنسان إلى التّأمل في كلّ شيء من أجل إنماء قدراته الفكريّة، وتطوير وعيه الإبداعي، حيث "يرشد إلى الحقّ في الاعتقادات(...)، خبرة وعلم واتّجاه وسلوك وممارسة عمليّة تتعاون جميعها على بناء شخصيّة الفرد لكي يصبح لبنة قويّة في بناء صرح مجتمع سعيد"[3]، هذا ما لم يتحقّق في بيئة هارون الّتي يعمّها الخراب والإيمان الزّائف، الّذي يقتصر على أمور ثانويّة في حياة الإنسان؛ إنّه الخراب الّذي جعله شخصيّة حرّة ذات عالم خاص مشكّل من الجوانب

[1]- محمّد منير حجاب: تجديد الخطاب الدّيني في ضوء الواقع المعاصر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1 2004، ص97.

[2]- الرّواية، ص100-101.

[3]- عبد الهادي عبد الوهاب: الطّريق الخاصّة في التّربية الدّينيّة، مجلّة همزة وصل، مجلّة التّكوين والتّربية، ع8، 1974-1975، ص29.

المظلمة من حياة الفرد الجزائري، وذلك بتحليل مجموعة من المضامين الفكريّة الّتي تكشف عن درجة الخبث الموجودة في نفس كلّ واحد منهم، ذلك ما نلمسه في تهافتهم على الحانات التي مُنعت في البلاد، وقد عبّر هارون عن ذلك بقوله: "لا تعرف أنّهم يقفلون كلّ الحانات في البلاد(...)، عندما لا تبقى سوى حانة واحدة يقع التّزاحم، وهم كثر وعجزة. حتى لا تبدو هذه اللّحظة مثل دينونة حقيقيّة. أنا أدعوك إليها فلن يتأخر الأمر. أتعرف ماذا تسمّى هذه الحانة بين الأصحاب؟ التّيتانيك. لكن على لوحة اسم المحل كتب اسم جبل، جبل زندل. فكيف السّبيل إلى الفهم؟ (...)، بدأت الشّرب في وقت أبكر قليلاً ولي عذري، هي مشاكل الحرقة من معدتي الّتي تصيبني ليلاً...هل عندك أخ؟ لا. حسنًا"[1]، وكأنّ الدّين المزيّف هو ما دفع هارون إلى فضح الصّورة الحقيقيّة للفرد الجزائري الّذي يعاني من فراغ روحي، أدّى إلى انفصامه عن ذاته والعيش في عالم مليء بالأوهام؛ إنّه القهر الّذي أخفى حقيقة العربيّ المغدور، ودفع أخاه إلى الانعزال عن مجتمعه.

وأمام هذا الغموض الّذي تتميّز به المؤسّسة الدّينيّة في الجزائر بعد الاستقلال، يسعى الكاتب إلى إماطة اللّثام عن هذا الجانب الّذي يعدّ من بين أهمّ أركان بناء الدّولة بناءً سليمًا، من أجل إعادة بناء المجتمع بشكل صحيح، فداود يتجاوز الرّؤية المنغلقة للدّين من خلال تجاوز ممارساته الّتي تَنْفُر من الإنسانيّة، ومبادئها المختلفة. ذلك ما يكشف عنه هارون الّذي يرفض عبثيّة الدّين في مجتمعه الّذي تجلّت فيه كافّة أشكال اللّامبالاة بالآخر المُهمّش، حتّى وإن كان ميّتًا، تلك هي حال العربيّ الّذي لم يهتمّ أحد لأمره، وهو ما يصرّح به هارون في المقطع الّتّالي: "أُعلنت وفاة موسى مجروفًا بالمياه بعد مهلة الأربعين يومًا الدّينيّة. أُنجز هذا الواجب العبثيّ الّذي قضى به الإسلام للغرقى وتفرّق شمل النّاس، إلاّ أمّي وأنا"[2]؛ إنّه العبث الّذي حال دون السّعي وراء معرفة سبب مقتله ومكان تواجد جثّته، إذ لا يتجاوز وجوده مجرّد عربيّ نكرة لا فائدة من البحث عن

[1]- الرّواية، ص39-40.

[2]- الرّواية، ص52.

أصله. أهكذا هي عدالة الدّين في نظرهم؟ بأن يتمّ زهق الأرواح بغير حق، دون السّعي للانتقام لها حتّى بعد موتها، علّها تنام مرتاحة في قبرها؟

وعليه، فإنّ النّقد الّذي يقدّمه الكاتب للدّين لا يمثّل رفضًا ولا إنكارًا له؛ وإنّما يهدف إلى تعرية وجهه الحقيقي في مرحلة تاريخيّة حرجة، كان من المفترض أن تُنَظّم فيه كلّ الأمور المتعلّقة بالمجتمع الجزائري المُستقل، من أجل تخليصه من السّلبيّة الّتي توغّلت في أعماق تكوّنه وتحريره من التّصوّرات الضّيقة الّتي يتبنّاها، فيقول هارون: "مسجد ضخم لم ينجز بعد، على غرار الآلاف غيره في هذا البلد... أكره إمامه الّذي ينظر إلى رعاياه كما لو كان قيّمًا على مملكته. ومئذنة مقيتة تثير فيّ الرّغبة بالتّجديف إلى أقصى حدّ...أشعر أحيانًا بالرّغبة بتسلّقها، إلى حيث تعلّق مكبّرات الصّوت...وأطلق أكبر قدر ممّا عندي من كلام التّحقير والتّدنيس، عارضًا قائمة بتفاصيل كفري.وأصرخ بأنّني لا أصلّي ولا أتوضّأ ولا أصوم وأنّني لن أذهب أبدًا إلى الحجّ وأنّني أشرب نبيذًا...أن أصيح بأعلى صوتي أنّني حرّ وبأنّ اللّه سؤال لا جواب وأنّني أريد أن أسعى للقائه وحدي كما ولدتني أمّي وكما سأصير تحت التّراب "[1]؛ تلك هي نوعيّة الدّين الّذي يرفضه الكاتب؛ إنّه ذلك الّذي يتدخّل في علاقة الخالق بالمخلوق، الّتي يراها مسألة شخصيّة. إضافة إلى التّدخل في حريّة الأفراد في تفكيرهم ونظرتهم للحياة وممارساتهم، وهو ما صوّره هارون في شكل مظهر خارجيّ لا يمثّل الإيمان الحقيقي، إذ الفائدة ليس في الهندام الشّكلي؛ وإنّما فيما يختلج داخل الرّوح الّتي يسكنها العنف، وفي ذلك دعوة إلى ضرورة احترام الحريّات الفرديّ، الّتي تنصّ على حريّة الفكر في إبداء الرّأي.

ومن خلال هذا، يتّضح لنا موقف الكاتب من الّدين الّذي يرمي إلى لمّ شتاته في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، ف "المؤسّسة الدّينيّة هي وحدها القادرة على أن توحّد البشر في مستوى تصوّراتهم ومشاعرهم"[2]، إذ إنّ أيّ خلل فيها يؤثر سلبًا على كيان المجتمع، ويدفع أفراده نحو الانطواء على أنفسهم؛ ولعلّ هذا الخلل هو ما لمسه هارون الّذي يعترف قائلاً: "لا يمكنك أن تفهم

[1]- الرّواية، ص186.

[2]- ناجم مولاي: المؤسّسة الدّينيّة ودورها في الحفاظ على الهويّة الوطنيّة (من واقع التّحديّات...إلى أفق العلاج)، المجلّة الثقافيّة الجزائريّة، 2011/10/15.

ما الّذي قد يعانيه عجوز لا يؤمن باللّه ولا يذهب إلى المسجد ولا يترقّب الجنّة، لا زوجة له ولا ولد ويُشهر حرّيته من باب الاستفزاز.في أحد الأيّام، حاول الإمام أن يُحدّثني عن اللّه قائلاً لي إنّني عجوز وإنّه يُفترض بي على الأقلّ أن أصلّي كالآخرين، لكنّني دنوت منه وحاولت أن أشرح له أنّه لم يبق لي سوى القليل من الوقت وأنّني لا أريد أن أبدّده مع اللّه"[1]، وفي هذا ردّ على كلّ من يتدخّل في حياته الشّخصيّة، ليقول بأن لا أحد يملك هذا الحق لكونه خلق حرًّا وسيظلّ كذلك حاسمًا القضيّة بقوله إنّ: "الأمر شبيه بسيرة اللّه.ها، ها! لم يسبق لأحد أن التقاه، ولا حتّى موسى ولا أحد يعلم ما إذا كانت قصّته حقيقيّة أم لا."العربيّ" هو "العربيّ"، واللّه هو اللّه"[2]، هكذا يصيغ الكاتب معادلة الحياة، ويختزلها ضمن رؤيته الخاصّة وفكره الّذي يقوم على منطق ذا نظرة بديهيّة للأشياء، لاسيّما تلك المتعلّقة بذات الفرد ووجوده.

. المؤسّسة الاجتماعيّة:

تعرض الرّواية الجانب المظلم من ذات الفرد الجزائريّ، الّذي تستقرّ فيه مكبوتات ورغبات الإنسان المختلفة، حيث عرفت الجزائر المُستقلة العديد من الظواهر الاجتماعيّة الّتي تؤكّد على استمراريّة التّواجد الاستعماري فيها رغم مغادرته البلاد؛ وهو ما يتجلّى في الكيان الاجتماعي الّذي عمّت فيه الفوضى والخراب تحت سيطرة "اللاّوعي الجمعي" الّذي يتكوّن من"عدد من التّقاليد والأعراف المهيمنة في بيئة بحدّ ذاتها، بحيث يصبح القول أنّ هذه الأعراف والتّقاليد قد اتّخذت طابعًا شخصيّا في كيان الفرد فبدت في سلوكه الفرديّ على أنّها هو، وليس المجموع"[3]، إذ ينقل لنا الكاتب حدّة الشّرخ الّذي حدث بين أفراد المجتمع المُتشتّت، والمتحوّل عن أصله وسط ضغط الاستعمار الّذي سلبه حريّته وهويّته معًا، حيث هرع الكلّ نحو من سيثبت الأوّل ملكيّته للبلاد وأسبقيّة تواجده فيها من أجل الاستيلاء على مخلّفات الاستعمار؛ الأمر الّذي جعل مدينة الجزائر تغدو مخلوقًا موحشًا وشبحًا عائدًا من الماضي، ليواصل عمليّة السّيطرة والاستغلال، يقول هارون

[1]- الرّواية، ص187-188.

[2]- الرّواية، ص191.

[3]- رؤوف سعيد الحناوي: اللاّوعي الجمعي وأثره في الذاكرة الشعبية وأنماط السّلوك، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون/ بيروت ط1، 2009، ص 25.

مظهرًا صورتها: "من هم الأوائل الّذين سكنوا هنا؟ "الجرذان" كما يقول الأكثر تشكيكًا أو آخر الوافدين.إنّها مدينة مفتوحة السّاقين في اتّجاه البحر. أنظر قليلاً إلى البحر عندما تنزل صوب الأحياء القديمة في سيدي الهواري، ناحية مستديرة الإسبان، تفوح من هناك رائحة المومس العجوز الّتي أتقنت الثّرثرة بفعل الحنين"[1] ؛ هذه هي صورة الجزائر الجديدة الّتي رسمها هارون من أجل أن يصف بنيتها الاجتماعيّة المفكّكة عشوائيًّا، والفاقدة لمقوّماتها بسبب الصّراع حول الملكيّة.

ومن هنا، يعيش هارون حالة من الاغتراب الاجتماعي داخل المجتمع المتناقض والمنغلق على ذاته، حيث فقد قيمته و"أصبح كائنًا(...) مجرّدًا من الطّابع الاجتماعي على المستوى الاجتماعي(...)الّذي يعيش حالة أنوميا"[2]، وهو ما تعكسه حالة الاستلاب النّفسي المنتشرة في كلّ مكان باعتبارها امتدادًا للقوّة الاستعماريّة، فأصبحت الجزائر كتلة من الحطام يتهرّب منها الجميع نظرًا لتحوّلها المُريع إلى غنيمة عاهرة شمطاء؛ وهي صورة الخراب الّذي يوضّحه هارون بقوله: "هنا، في وهران أو في أيّة مدينة أخرى، تحسّ النّاس ناقمون على المدينة، وأنّهم يأتونها لنهب ما يشبه بلدًا غريبًا. المدينة غنيمة يراها النّاس عاهرة شمطاء، تشتم وتساء معاملتها وترمي بوجهها القذارات، وباستمرار يقارنون بينها وبين القرية النّقيّة الطّاهرة الّتي كانتها فيما مضى، لكن لا يعود بإمكانهم مغادرتها لأنّها المنفذ الوحيد على البحر والمكان الأبعد عن الصّحراء"[3]؛ هذه هي حالة الانكسار التي يعانيها الفرد الجزائري في مرحلة الاستقلال، إذ لا يملك فيها لا الخيار ولا الحريّة في العيش بسلام.

وقد اقتربت الرّواية من مشكلة الفوارق الاجتماعيّة بين الأفراد، حيث بحثت في بنية الشّعب الجزائريّ الّذي لم يعرف نموًّا فكريًّا رغم استقلاله جغرافيّا، وفقد تفاعله وجوهر تكوّنه المتمثّل في الحوار الجماعي؛ هذا الأخير الّذي من شأنه أن يلمّ ويوحّد شملهم، فالإنسان هو "حصيلة التّفاعل بين العوامل البيولوجيّة الغريزيّة والعوامل الاجتماعيّة وأيضا فاعليّة الأنا، ومن خلال هذا التّفاعل

[1]- الرّواية، ص21.

[2]- نور الدين زمام: السّلطة الحاكمة والخيارات التّنمويّة للمجتمع الجزائري، 1962-1998، دار الكتاب العربي، الجزائر 2002، ص49.

[3]- الرّواية، ص34.

تنمو شخصيّة الفرد الّذي يسعى لتنمية الأنا لتجاوز الأزمات وحلّها وكسب فعاليّات جديدة، تفاديا للفشل الّذي يسبّب اضطراب النّمو والأنا معا"[1]، وبذلك أسهمت الرّواية في إظهار"طبيعة علاقة القوّة المتوارثة وتأثيرها المستمر على جيل ما بعد الاستقلال"[2]؛ إنّه ما لم يتحقّق في بيئة هارون الّذي يعاني الغربة والضّياع، فيقول: "لا أريد أن أقصّ عليك شقاءنا، في تلك الحقبة لم يكن إلاّ الجوع، لا الظّلم(...)، كان زمن الأوبئة والمجاعات. كانت الحياة في الأرياف قاسية تتكشّف عمّا تخفيه المُدن، أي موت هذا البلد جوعًا. كنت أتوجّس، خصوصًا في اللّيل، من خطى الرّجال المبهمة، أولئك الّذين يعرفون أنّ أميّ تعيش دون رجل يحميها. أمضيت ليالي سهر وحراسة ملتصقًا بها، حتّى بتّ، بكلّ معنى الكلمة، وريث والدي، "وُلد العسّاس"[3]؛ هكذا هو الظّلم الّذي عاشته عائلة العربي وسط الأوضاع الأمنيّة المتدهورة بعد الاستقلال، حيث أصبح الواحد فيهم يترصّد الآخر بحثًا عن مصلحته الفرديّة، وإن كان ذلك على حساب غيره.

وبهذا، نجد أنّ علاقة هارون بمجتمعه غير سليمة وذات هوّة عميقة بسبب تفشي الظّلم والمعاناة فيه، مثلما كان الأمر في عهد الاستعمار، كنتيجة غير متوقّعة التّصوّر، ما أسهم في هشاشة المؤسّسة الاجتماعيّة الّتي تهيمن عليها مجموعة من الأفكار والمسلّمات الّتي أدّت إلى فقدان الفرد لشعوره بالانتماء إلى وطنه؛ هذا هو التّنافر الّذي يرفضه الكاتب من خلال الدّعوة إلى ضرورة معاينة العلاقة الجدليّة بين الأنا والمجتمع الّذي تنتمي إليه، بالاعتماد على مبدأ الإنسانيّة الّذي يقتضي الجمع بينهما بالأخذ والعطاء. ذلك أنّ "النّزعة الإنسانية الحقّة تقوم على الإحساس بالانتماء إلى جماعة كبرى (...) لذا فواجبنا يتمثّل في توسيع دائرة النّقاش، ونجابه أشكال الظّلم والمعاناة، بأن نضعها جميعا داخل سياق أرحب ينهل بغزارة من التّاريخ والثّقافة والواقع الاجتماعي"[4]، ومن هنا، يتجلّى دور الكتابة في التّعبير عن هذه النّزعة الّتي يجب أن تتجاوز

---

[1]– أحمد أبو الفاوى: فصول حياتنا اريك إريكسون، موقع أحمد أبو الفاوى في العلوم الاجتماعيّة، قسم العلوم الاجتماعيّة أبحاث ودراسات، الخميس 15 يوليو 2010، www.ahmedfauy2011.y007.com

[2]– بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، تر، أحمد الرّوبى، المركز القوميّ للتّرجمة القاهرة، ط1، 2010، ص 45.

[3]– الرّواية، ص41.

[4]– أمينة رشيد: إدوارد سعيد، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر،ع 64، 2004، ص 179–186.

الفكر المُقولب الجاهز، وتناهض أيّ سلطة قمعيّة للفرد مهما كان نوعها؛ إنّها السّلطة الّتي صنعت هذا الفرد المُثقل بالعبثيّة واللاّمبالاة، المنعزل عن إخوانه والمنطوي على ذاته، فيقول هارون: "سنتأمّل وحسب كلّ الآخرين ممّن يُدعون موسى في هذا الماخور، واحدًا واحدًا، ونتخيّل، كما أفعل في الغالب، كيف نجوا من رصاصة أطلقت في حرارة الشّمس(...)، هم بالآلاف صدّقني. يجرجرون أذيالهم منذ الاستقلال، يتنقّلون على الشّواطئ ويدفنون أمّهاتهم الميّتات ويشردون بالنّظر خارج شرفاتهم طوال ساعات"[1]، إذ لا يختلف وجودهم عن عدمه مادام التّواصل منعدمًا تمامًا فيما بينهم، فالكلّ يسعى وراء مطامعه الّتي أفقدته إنسانيّته وإحساسه بالآخر، مطلقين العنان للضّياع نحو المجهول.

يكشف الكاتب عن الوجه الحقيقي للوضع الاجتماعي السّائد في جزائر ما بعد الاستعمار من خلال الغوص في واقع الشّعب الّذي يعاني من القهر؛ والفقر؛ والجوع؛ والبطالة، كدليل على بؤس هذه المرحلة الانتقالية، الّتي تحوّل فيها الأفراد إلى كائنات منبوذة لا هدف لها ولا طموح؛ إنّها "قصّة ضياع الفرد أمام صعاب الحياة وضياع الشّعب وآماله أمام الحرمان المتواصل"[2]، وهذا ما صرّح به هارون في قوله: "نحن جماعة القمل الصّغيرة الهائمة على متن حيوان جيولوجيّ عملاق"[3]؛ إذ يتجلّى في المقطع الطّابع التّهميشي الّذي تميّزت به هذه المرحلة، الّتي ساد فيها الاضطهاد الاجتماعي الّذي سَلب الفرد كرامته، وأنكر مكانته في المجتمع.

لقد مثّلت شخصيّة هارون، نموذجًا حيًّا عن طبيعة الفرد الجزائري الّذي صنعه الاستعمار؛ إنّه الشّاب العبثي والتّائه الّذي قهره الظّلم والاستبداد الصّادر عن أبناء وطنه، ما خلق فيه مشاعر الحقد والكراهية اتجاههم، والسّعي نحو فضح ألاعيبهم وكشف استهزائهم بقضيّته الباحثة عن حقيقة مقتل أخيه العربي كفرد من أفراد هذا المجتمع، والتخلّص من سجن الواقع المزيّف الّذي أراد هو وأمّه تعديله، وتوجيهه نحو الصّواب، فيقول: "برعت أمّي في فنّ إحياء الأشباح(...)، أؤكّد لك يا

[1]- الرّواية، ص39.

[2]- أم الخير جبور: الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة العربيّة/ الفرنسيّة(دراسة سوسيو نقديّة)، دار ميم للنّشر، الجزائر ط1، 2013، ص328.

[3]- الرّواية، ص29.

صديقي أنّها كانت قادرة على أن تروي لك أفضل منّي قصّة عائلتنا وأخي، هي الّتي لا تعرف القراءة. وكانت تكذب ليس بقصد التّضليل، بل بغاية تصحيح الواقع والتّخفيف من العبثيّة الّتي ضربت عالمها وعالمي"[1]؛ إذ تمثّل العبثيّة أبرز مظاهر الأزمة الاجتماعيّة الّتي خلقت الفتنة بين أفراد المجتمع الواحد، وأبرزت النّزعة الإقصائيّة والفراغ الرّوحي داخل الذّات الّتي أضاعت مسارها في الحياة.

وعليه، تعكس الرّواية التّغير الاجتماعي السّلبي الّذي عرفته الجزائر بعد الاستقلال، من خلال مجموعة من المظاهر المختلّة الّتي غيّرت المقصد الفعلي لهذا التّغيير؛ ف "التّغيير الاجتماعي هو توفّر الإرادة الفاعلة والهدف المقصود من الفاعلين، فهو إذن يتمّ بإرادة إنسانيّة فاعلة من أجل تحقيق أهداف محدّدة وبالتّالي فهو يقوم على الجهود البشريّة الّتي يبذلها الفرد والجماعة بوعي أو إرادة وبعد أن شعروا بوجود خلل أو خطر أو عدم انسجام بين ما يحملونه من قناعات أو تصوّرات وبين ما يحدث في واقعهم الاجتماعي"[2]، وهي الخيبة نفسها الّتي أصابت هارون، فحطّمت إرادته القويّ في وضع الجزائر الجديد، ما دفعه نحو السّخط عليها ورسمها في أبشع الصّور الّتي تترجم حقيقتها، فيقول هارون: "ليست مدينة الجزائر سوى ذكرى ضبابيّة في رأسي. أنا لا أزورها أبدًا تقريبًا، بل أشاهدها على شاشة التّلفاز أحيانًا، فتبدو كأنّها ممثّلة عجوز من الفنّ الثّوري عفا عليها الزّمن"[3]، إذ يتواصل انتصار الاستعمار وسيطرته على الأوضاع حتّى بعد مغادرته أرض الجزائر، حيث نجد تأثيره واضحًا في بنيتها الاجتماعيّة غير المتوازنة والّتي قضى عليها الفكر المتعصّب.

هكذا فإنّ الجزائر مازالت مُستَعمَرَة، ولكن من قبل أفراد مجتمعها الّذين بقيت فيهم حرارة السّيطرة والرّغبة في السّلطة؛ أولئك النّاتجين عن فعلين متناقضين وهما التّدمير والمقاومة، حيث نجدها مفرغة من كلّ المقوّمات المتعلّقة بذاتها، فبعد الاستقلال مباشرة تحوّلت الجزائر إلى كتلة من

---

[1]– الرّواية، ص54.

[2]– زعيمي مراد: النّظريّة العلم– اجتماعيّة رؤية إسلاميّة، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، معهد علم الاجتماع، قسنطينة 1997، ص380.

[3]– الرّواية، ص72.

الدّمار الّذي شوّه بنيتها الاجتماعيّة، الّتي انتشرت فيها نماذج بشريّة متعدّدة الاتّجاهات ومتنوّعة المواقف وظهرت فيها شتّى أنواع الأوبئة والأمراض، وهو ما عبّر عنه هارون بقوله: "أحبّ وهران في اللّيل بالرّغم من انتشار الجرذان فيها وكلّ هذه المباني القذرة والموبوءة الّتي تُطلى باستمرار"[1] إذ صوّرت رواية مورسو، تحقيق البؤس والحرمان الذي تجرّعهما الفرد الجزائري نتيجة هيمنة الاستعمار الجديد، المتمثّل في قمع الحرّيات الفرديّة الّذي أسهم في انتشار حالات التّمرّد والتّشرد نظرًا للتّهميش الّذي يتعرّض له الأفراد من قبل إخوانهم الجزائريين؛ إنّه السّبب نفسه الّذي دفع هارون إلى الانعزال عن مجتمعه بعد أن تدهورت فيه القيم، و فَسدت فيه العلاقات بين الأفراد.

وبهذه الحالة، تصبح مرحلة الاستقلال أشدّ خطورة من مرحلة الاستعمار، لكون المُستَعمِر من نفس الانتماء والهويّة، حيث تضاعفت نسبة الخوف لدى الأفراد وأصبح الهلع رفيقهم مع حلول كلّ ليلة؛ إنّه الخوف الّذي تولّد عن انعدام الأمن والاستقرار في تلك الفترة، فعمّ الاستلاب النّفسي في ذات كلّ فرد من أفراد المجتمع وجعلهم لا يأتمنون لما حولهم ودائمي القلق والتوتر، متنبئين بخطر ما قد يحدث بين حين أو آخر؛ هذه هي الحالة الّتي يعيشها هارون يوميّا رفقة والدته فيقول: "لازمتنا حالة التّأهّب. لا يمكن الوثوق بأي كان. كنّا نسمع أحيانًا، في اللّيل، أصواتًا مخنوقة وخطًى متراكضة، ولهاثات وسائر الأصوات المريبة"[2]؛ هكذا هي السّياسة المتبنّاة في الجزائر بعد الاستقلال، الّتي ورثتها عن الاستعمار الفرنسي الّذي لم يترك لها سوى طرق الاستبدادا والتّرهيب والاستغلال، ما دفع بالفرد نحو الضّياع الذّاتي الّذي يعكس فشل الجزائر على المستوى الاجتماعي، وعدم قدرتها على بناء مجتمع سليم ومتماسك.

ومن هنا، فإنّ كمال داود قد استثمر شخصيّة هارون، وقدّمها لنا في شكل صورة مُعرّية لكافّة التّناقضات الداخليّة التي يعيشها الفرد الجزائري في مرحلة الاستقلال، وسط المجتمع المتمزّق الّذي خلق فيه إحباطًا نفسيًّا فضيعًا.

[1]- الرّواية، ص70.

[2]- الرّواية، ص114.

.المؤسّسة السّياسيّة:

ممّا لا شكّ فيه، أنّه من غير الممكن أن نتحدّث عن الجانب الدّيني والاجتماعي بمعزل عمّا هو سياسي، نظرًا للارتباط الوثيق الموجود بينهما؛ ودور كلّ واحد منهم في بناء المجتمع وخدمة أفراده، ومن هنا، يتجلّى الموقف السّياسي في رواية مورسو، تحقيق مضاد عبر مجموع مظاهر العنف والخراب الّتي عمّت في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال؛ وهو ما أسهم في خلق خلل على مستوى بناء دولة سليمة خالية من التّجاوزات اللاانسانيّة، الّتي تلعب فيها السّلطة دور فعال في توجيه النّظام السّياسي الّذي طاله الفساد، لذا فإنّ " الأدب حين يعكس رؤية تقدّميّة للواقع فإنّه يعدّ ممارسة سياسيّة بمعنى من المعاني، ولا ريب أنّ الأدب الجيّد بالضّرورة ملتزم والالتزام يقوده طبقًا لذلك إلى صفّ المعارضة"[1]، ذلك ما نلمسه في أحداث الرّواية من خلال تركيزها على تفشّي ظاهرة القتل المجّاني، الّذي انتشر في كلّ مكان من دون سبب معيّن، ومقابلته بالتّجاهل واللاّمبالاة؛ الأمر الّذي حدث مع العربيّ الّذي لم يُذكَر ولو كقتيل، ما دفع هارون إلى ضرورة الكشف عن ذلك، فيقول: "ما أعنيه هو أنّ نصف قرن قد مضى عليها. أيّامذاك أثارت لغطًا ومازال النّاس يتحدّثون عنها، لكنّهم لا يذكرون سوى ميّت واحد، من دون تورّع كما ترى، لأنّه قضى فيها إثنان. نعم قتيلان(...)، دعني أصارحك فورًا: القتيل الثّاني، الّذي أغتيل، هو أخي"[2] إذ تمّ إلغاء وجوده بكلّ برودة أعصاب حتّى بعد موته؛ ولم يأت أحد على ذكره أو السّعي للثأر لدمه الّذي أهدره فرنسيّ متهوّر، وكأنّ الّذي قُتِل ليس ابن الوطن، أو أنّه مجرّدة نكرة لا قيمة لها في الحياة؛ هكذا هي السّياسة الّتي يكون فيها الفرد مجرّد عائق أمام بلوغ السّلطة، والسّيطرة على المجتمع المُستضعف حتّى بعد نيل الاستقلال.

يعكس الجانب السّياسي في الرّواية، الوجه الحقيقي لواقع الجزائر بعد الاستقلال الّذي طغت عليه المأساة، وانتشرت فيه الصّراعات الإيديولوجيّة، ما أدّى إلى ظهور "الصّراع الطّبقي والسّياسي والتّفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والايديولوجيّات والتّركيز على الرّهان السّياسي من خلال نقد

[1]– طه وادي: السّياسة والفنّ في الرّواية المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب، جامعة القاهرة، ع1، ماي 1980، ص69.

[2]– الرّواية، ص7.

الواقع السّائد واستشراف الممكن السّياسي"[1]؛ إنّه الصّراع الّذي يصوّر الكاتب من خلال مظاهر الظّلم والعنف، الّتي يعيشها الفرد الجزائري المُضطهد، حيث يقول هارون معبّرًا عن بشاعة الوضع السّياسي في الجزائر بعد مغادرة الاستعمار: "أحببت هدير المحرّك القويّ والمطمئن تقريبًا، كأنّما هو والد ينتزعنا، أمّي وأنا، من متاهة هائلة ملؤها المباني والنّاس المسحوقون ومدن الصّفيح والأشقياء القذرون ورجال الشّرطة عدوانيّون وشواطئ مهلكة للعرب. بالنّسبة إلينا ستظلّ المدينة دومًا مكان للجريمة، أو مكان خسارة شيء ما طاهر وعريق. نعم، مدينة الجزائر، هي في ذاكرتي مخلوقة نجسة وفاسدة، سارقة الرّجال، وخائنة وموحشة "[2]؛ تلك هي نظرة هارون باعتباره فردًا ناتجًا عن الاستعمار الفرنسي، الّذي كان السّبب الرّئيسي في خلق هذه العلاقة المعقّدة مع أبناء وطنه الّذين ورثوا سياسة المُستَعمِر في التّهميش؛ والعدوان؛ والصّراع.

تقدّم الرّواية قراءة نقديّة للوضع السّياسي في الجزائر بعد الاستقلال، ضمن رؤية تحليليّة عميقة تفكّك واقع الفرد في هذه المرحلة، من خلال مجموعة من الشّخصيّات الّتي تجسّد أحداثًا مرتبطة براهن المجتمع؛ وهي المرحلة الّتي تهدف الذّات الكاتبة إلى إظهارها وفق رؤية جديدة تكشف عن المعضلات السّياسيّة للجزائر المستقلّة، والتّناقضات الواقعيّة الّتي توحي باستمرار التّواجد الاستعماري فيها. ذلك ما يعرّيه الكاتب في طرحه لموضوع القتل الّذي يحمل دلالة رمزيّة على عدم الاستقلال الفعلي، عبر" الصّراعات الفكريّة والإيديولوجيّة الّتي عاشها المجتمع الجزائري مباشرة بعد الاستقلال"[3]؛ إنّه الوضع الّذي التقى في طرحه هارون ومورسو عبر مقولة القتل، الّتي شغلت تفكيرهما كموضوع فلسفي وجودي ينبغي الغوص في حقيقته، فيقول: "أدرك بطلك أنّ القتل هو السّؤال الوحيد المناسب ومن الأجدر بالفيلسوف أن يطرحه على نفسه"[4]، إذ

[1]– جميل حمداوي: الرّواية السّياسيّة والتّخيّل السّياسي، 12/04/201،www.diwanalarab.com

[2]– الرّواية، ص34.

[3]– بن جمعة بوشوشة: الذّاكرة بين سيرورة الوالي ومسألة الإيديولوجيّة في رواية"خويا دحمان"، الملتقى الدّولي السّابع عبد الحميد بن هدّوقة، برج بوعريريج، 2003، ص79.

[4]– الرّواية، ص124.

يتجلى العنف بارزًا في مرحلة الاستقلال الّتي انعدمت فيها العدالة الاجتماعيّة، وازدادت فيها الصّراعات ضمن سياسة البقاء للأقوى.

تحمل رواية مورسو، تحقيق مضاد، دلالات رمزيّة تعبّر عن الجانب السّياسي في مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر؛ وهي مرحلة الاستقلال الّتي يتولّى الكاتب التّفصيل في جزئيّاتها عبر شخصيّة هارون، باعتباره الأنا المركزيّة في عمليّة سرد الأحداث، حيث ينقل لنا الصّراع المتأزّم الّذي يعانيه الشّعب الجزائري الّذي وقع في "قوقعة الرّفض، أو قبول الواقع الرّاهن والتّضحية بالقيم الّتي دافع عنها طويلاً في ظلّ اليأس التّام من النّظام الّذي يستظلّ به والأمل الغامض في نظام آخر لا يجد له مثيلاً في العالم الواقعي"[1]، ذلك ما أدّى إلى انتشار الفقر والجوع والحرمان بين أفراد المجتمع، الّذين يفعلون أيّ شيء من أجل ضمان بقائهم على قيد الحياة وسط مجتمع يدفعهم يوميًّا إلى الاستسلام لقساوة الواقع وظلمه، وقد عبّر عن ذلك هارون بقوله: "هل تعرف كيف حصلت على العمل؟ سأبوح لك بذلك، فقد عمدت إلى ثقب إطارات درّاجة عامل آخر لكي أتقدّم من العمل أبكر منه وآخذ مكانه.إي، نعم، إنّه الجوع"[2]، إذ يعدّ هذا الفعل رمزًا دالاً على الوضع المزري الّذي يعيشه الفرد الجزائري النّاتج عن الاستعمار؛ إنّه الوضع الّذي لا يزال يلقي بظلاله على سياسة الجزائر الحديثة الّتي تقوم على التّجويع، حيث ظلّ الفرد حبيس الانتظار بتغيّر الأمور نحو الأحسن بعد مغادرة الاستعمار؛ لكن الأمر باء بالفشل، فراح الجميع ضحيّة الأمل والانتظار.

ونظرا للاضطرابات السّياسيّة التي عرفتها الجزائر في هذه المرحلة، فإنّ الكاتب يلجأ إلى السّخرية للتّعبير والكشف عن مفارقات الواقع المنحطّ، الّذي يتعامل مع الفرد على أنّه نكرة لا قيمة لوجوده من عدمه، في ظلّ مرحلة الاستقلال البالغة الحساسية، وهذا ما تؤكده رحلة البحث عن الهويّة لدى هارون الّذي يتأسّف للوضع المأساوي للذّات الجزائريّة، معبّرًا عن ذلك بقوله: "يا لها من مُزحة! وسط تلك المعمعة، لم يتساءل أحد ما هي جنسيّة موسى. كانوا يشيرون إليه بـ«العربيّ»، حتّى عند العرب. قل لي، هل« العربيّ» جنسيّة؟ أين هو هذا البلد الّذي يعلن الجميع

[1]– غالي شكري: العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط2 1977، ص16.

[2]– الرّواية، ص45.

أنّهم أحشاؤه، من رحمه، والّذي لا وجود له في أيّ مكان؟"[1]، إذ تبرز سياسة إلغاء الآخر واضحة المعالم، تختبئ وراءها أهداف سلطويّة تدّعي الرّغبة في بناء الوطن وخدمة أفراده، وضمان الأمن والاستقرار لهم، ولكن ما يظهره البطل هارون يمثّل نقيض ذلك تمامًا، حيث لا وجود للمفهوم الفعلي لهذا الوطن أصلاً.

هكذا تفضح الرّواية فساد النّظام السّياسي في جزائر ما بعد الاستعمار، ما أدّى بالفرد إلى الاغتراب عن وطنه الّذي صار له وجه اضطهادي لا يختلف عن وجهه في زمن الاحتلال الفرنسي؛ وهو السّبب الّذي إلى تشتّت العلاقات واشتباكها، حيث نلمس ذلك في علاقة البطل هارون بمجتمعه، والقائمة على التّنافر والغموض بسبب اغتصاب حقوقه وحقوق أخيه العربي فالجزائر بعد الاستقلال قد تحوّلت عن أصلها وأصبحت بالنّسبة لهارون أكثر خرابًا ممّا سبق، إذ فقدت الكثير من مقوّماتها بسبب النّظام السّياسي الجديد الّذي اتّخذ إجراءات مغايرة، من شأنها أن تخدم المصالح السّلطويّة فحسب، ليقول هارون: "لقد تضخّمت القرية وباتت أقلّ تنظيمًا. اختفى منها شجر السّرو، والتّلال مع انتشار الفيلاّت الّتي لم يُنجز بناؤها بعد. وامّحت الطّرقات في الحقول، هذا إذا بقيت هناك حقول"[2]؛ تلك هي السّياسة المتبنّاة والموروثة لجزائر ما بعد الاستقلال.

وبفعل هذا الخلل السّياسي، ظهر نموذج خاص من الأفراد الّذين صنعتهم السّيطرة والانتهازيّة الاستغلاليّة، الّتي جعلت منهم مجرّد كائنات "تتحرّك كالدّمى في مسرح العرائس، ذلك أنّها لا تتنفّس ولا تتحرّك، بل تُحرّك بفعل دافع خارجي هو يد اللاعب أو فكر المؤلّف السّياسي الصّارم"[3]، إذ أصبح الفرد الجزائري رهين الخوف الّذي تمارسه السّلطات المسيطرة ضدّه، دون أن يكون له الحقّ في المعارضة، حفاظًا على حياته الفاقدة لجميع المقوّمات المكوّنة لكرامته الإنسانيّة، وهو ما يوضّحه هارون في حديثه عن الإنكار الّذي تعرّض له مع والدته، فيقول: "نحن الثّنائي الوضيع المدسوس في كواليس رائعة أدبيّة كنّا نجهل وجودها؟ كان العالم أجمع يعرف

[1]- الرّواية، ص185.

[2]- الرّواية، ص46.

[3]- أحمد محمّد عطيّة: الرّواية السّياسيّة، دراسة نقديّة في الرّواية السّياسيّة العربيّة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1981 ص64.

القاتل، وجهه، نظرته، أماراته وحتّى ملابسه، ما عدانا... نحن الاثنين! والدة العربيّ وابنها الموظّف البائس في مصلحة تفتيش الأملاك العامّة. ساذجان مسكينان من أبناء البلد لم يقرآ شيئًا بل تلقّيا كلّ شيء. مثل الحمير"[1]؛ هذا هو العالم البائس الّذي تضاعفت فيه أزمة الفرد الجزائري وتضاخمت فيه نزعة الهيمنة، ما أسهم في تفكّك العلاقة بين الفرد ومجتمعه، وانعدام الثّقة بينهما.

وعليه، يرصد هارون صورة الواقع السّياسي المشوّه الّذي يتخبّط فيه الفرد الجزائري، الّذي لم يذق طعم الحريّة والانعتاق من جميع القيود، الّتي تكبّله من أجل الحصول على حقّه في الاعتراف بوجوده وبأصله كذلك، لكنّ الصّراع حول السّلطة والسّعي وراء الملكيّة من قبل القوى المسيطرة حال دون تحقيق ذلك حتّى بعد الاستقلال، ليصبح بعدها مجرّد عالّة على المجتمع، وعائقا أمام تقدّمه. ذلك ما حدث مع موسى الّذي هُمّش حتّى بعد موته، حيث تهاونت السّلطات في البحث عن حقيقة مقتله لاهية بانتصارها كقضيّة مركزيّة بعيدة عن كلّ ما يتعلّق بمعاناة أفراد المجتمع باعتبارها جزئيّات لا أهميّة لها، وفي ذلك يقول هارون: "لم يُعثر على أيّ أثر له لا في المحاضر الرّسميّة في مراكز الشّرطة، عند متابعة القضيّة، ولا في الكتاب ولا في المدافن. لا شيء البتّة"[2]؛ إنّها سياسة الإلغاء الّتي اتّبعتها الجزائر بعد الاستقلال، حيث أصبح الوطن ملكًا خاصًّا للسّلطات الّتي بيدها القوّة والسّيطرة، في حين بقي العربيّ الّذي يمثّل حال الفرد الجزائري بصورة عامّة، فاقدًا لحقّه في الانتماء، وما يتضمّنه من مقوّمات أساسيّة في إثبات وجوده.

ومن هنا، فإنّ مأساة الجزائر سياسيًّا في مرحلة الاستقلال، أكبر وأعمق ممّا كانت عليه في عهد الاستعمار الفرنسي الّذي انتهج سياسة الاستيلاء على كلّ شيء، وإلغاء الآخر، فبمجرّد الاستقلال، عمّ الخراب وانتشر العنف الّذين أشار إليهما البطل هارون من خلال قضيّة اختراق العهود، الّتي مُنحت للفرنسيّين بحمايتهم، فيقول: "تعرّض بعض من بقي من الفرنسيّين للمضايقات بالرّغم من الوعد الّذي قُطع لهم بحمايتهم(...) تجمهروا في حجّوط لدى خروجهم من الكنيسة(...)احتجاجًا على مقتل اثنين منهم على يد اثنين متحمّسين من"الجنود" التحقا على

[1]- الرّواية، ص171.

[2]- الرّواية، ص66.

الأرجح بالمقاومة قبل أيّام فقط، فأعدمهما قائدهما بعد محاكمة سريعة، لكنّ ذلك لم يحل دون استمرار أعمال العنف"[1]؛ هذه هي سياسة المعاملة بالمثل أي العنف كمقابل للعنف، لتبقى حالة اللااستقرار قائمة تحت مبدأ الانتقام والرّغبة في الثّأر لسنوات طويلة من العذاب، بدل التّمتّع بالاستقلال، والمشاركة في بناء الوطن وخدمته.

هكذا، يقدّم هارون الوجه السّياسي للجزائر المُستقلّة الّذي ضيّع هويّة الفرد الجزائري، وأسهم في دخول البلاد في دوّامة من الخوف والهلع من جرّاء الاستعمار الجديد؛ الّذي يعتبر أشدّ قساوة وجشعًا، وقد مثّل لذلك بقادة الحرب المنتصرين الّذين أغرتهم السّلطة، فيقول: "يمكنك أن تتخيّل إذن أيّ وقع أصابنا عندما قرعت في أحد الأيّام امرأة شابة ذات شعر كستنائي قصير بابنا وطرحت سؤالاً لم يطرحه أحد قطّ :«هل أنتم من عائلة موسى ولد العسّاس؟» كان ذلك في يوم الإثنين من شهر آذار(مارس) عام1963. كانت البلاد في غبطة يشوبها خوف مضمر، لأنّ الوحش الّذي تغذّى على مدى سبع سنوات من الحرب أصبح نهمًا يرفض العودة إلى وكره تحت الأرض. فبين قادة الحرب المنتصرين نشب صراع ضارٍ على السّلطة."[2]، وكأنّ الفرد الجزائري لم يولد سوى للمعاناة والظّلم والاستبداد، نظرًا لتعذّر الاستقلال الفعلي للبلاد؛ إنّه الاستقلال الذي من شأنه أن يمنح للفرد قيمته الّتي تشتمل على حقّه في إثبات وجوده كفاعل، وليس كمفعول به كمركز، وليس كهامش.

ومن هنا، فإنّ زمن الاستعمار بالنّسبة للكاتب، لا يزال قائمًا حتى اليوم، ويتجلّى في الصّور الاستغلاليّة المتعدّدة الآليّات؛ من أبرزها حالة القلق النّفسي الّتي سكنت روح الفرد الجزائري، ما جعله غير مبال بما يدور من حوله، هائمًا صوب المجهول، وغير مكترث لا بحاضره ولا بمستقبله؛ إنّها حياة العبثيّة واللامبالاة الّتي أنتجتها سياسة الجزائر الحديثة الّتي كان من المفترض أن تكون على غير هذا تمامًا، وهو ما تنقله حالة هارون المستاء من كيفيّة تجاهل السّلطات القانونيّة من جريمته، الّتي كان من المفترض أن تصنع مجده ومجد أخيه العربيّ، ممّا أكسبه جرأةً

[1]- الرّواية، ص114-115.

[2]- الرّواية، ص164.

نقديّة ذات طابع ساخر من شأنه أن يكشف ويعريّ، فيقول: "أُطلق سراحي بلا أيّ تبرير. من وراء ظهري، ظلّ بعض الجنود المرتابين يتهامسون، كأنّهم مازالوا في الجرود مع أنّ البلاد بات ملكًا لهم"[1]، وهذا ما صنع منه ذاتًا غارقة وجوديًّا في معاناة الواقع السّياسي الّذي فُرض عليه؛ إنّه الواقع الهامشي الّذي لا يحمل أيّ هدف أو معنى، ما دفع به إلى مغامرة البحث عن ذاته المفقودة الّتي باءت بالفشل.

بناءً على ما سبق، يُنهي الكاتب رحلة البحث عن هويّة الفرد الجزائري بالشّعور الّذي انتاب البطل هارون؛ وهو الشّخصيّة الرّمزيّة الّتي يردّ من خلالها على كلّ من يرى أنّ الاستقلال قد منحه حريّة ذاتيّة، ووجودًا فعليًّا بعد مغادرة الاستعمار، حيث نلمس ذلك في إحساس هارون الّذي تساءل عن حنينه إلى زمن الاستعمار الفرنسيّ، بعد اكتشافه المُحبِط أنّ الأزمة قد تضاعفت وتقدّمت نحو ما هو أسوء؛ إنّها الأزمة الّتي يعكسها التّدهور الّذي عرفته الجزائر المُستقلّة على كافّة المستويات، إذ لم يتغيّر من الوضع شيء، لنجد نفس المظاهر المتمثّلة في: القتل؛ والعنف؛ والعبث؛ الظّلم؛ والخراب؛ والاستبداد؛ والاستغلال، وغيرها، فيعترف هارون في الأخير قائلاً: "في حجّوط، المنظر هو نفسه كما في الحقبة الّتي شيّع فيها بطلك نعش أمّه المزعومة. بدا لي أنّه لم يتغيّر شيء باستثناء البنايات الجديدة المشادة بحجر الباطون وواجهات المخازن والبطالة الثّقيلة السّائدة في كلّ مكان. أأنا أحنّ إلى جزائر الزّمن الفرنسي؟ كلاّ! يبدو أنّك لم تفهم شيئًا. أردت بالضّبط أن أقول لك إنّنا، نحن العرب، أعطينا في تلك الحقبة انطباعًا أنّنا ننتظر، ولا ندور في حلقة مفرغة كما هي الحال اليوم"[2]، وهو ما يرجّح تفضيل كمال داود لمرحلة الكولونياليّة على مرحلة الاستقلال، الّتي اعتبرها أكثر مأساة وضياعًا.

ومن هنا، يمكن القول، إنّ رواية مورسو –تحقيق مضاد قد صوّرت واقع المجتمع الجزائري في مرحلة الاستعمار ومرحلة ما بعد الاستعمار، وما أعقبهما من تحوّلات جذريّة أفرزت كثيرًا من السّلبيّات حاول الكاتب تغيير بعضها، واستبدالها بمتغيّرات يرى أنّه من الضّروري إحداثها من

[1]– الرّواية، ص152.

[2] – الرّواية، ص46

خلال مواجهة تناقضات الواقع، عبر رؤية فكرية تستنطق معاناة الإنسان الجزائري المعاصر وتسعى لتخليصه منها، بطرح بدائل تجعله يتجاوز مأساته، ومن ثمّ، العثور على هويّته الّتي لتزال رهم الضّياع، فالرّواية تهدف- من خلال البحث في موضوع الهويّة- إلى تفكيك الخطاب الاستعماريّ، وإعادة بنائه في خطاب جديد، وبوجه استعماريّ مختلف يجسّد مجمل صور التّسلط والهيمنة باسم التّحرر.

يركّز خطاب كمال داود على إظهار طبيعة العلاقة الموجودة بين الذّات المستعمَرة والذّات المفكّرة(المبدعة)، الّتي يعتبرها أساسًا لقيام كلّ الذّوات، لأنّها تعمل على إدراك الخطاب الاستعماريّ الكولونياليّ والما بعد كولونيالي بمختلف أشكاله، إذ تقدّم الرّواية أنموذجاً لأزمة الهويّة الّتي عرفها الفرد الجزائريّ في فترة ما بعد الاستقلال؛ هذه المرحلة الّتي مازالت قائمة تُلقي بظلالها على الأجيال المتعاقبة، وهو ما يسعى الكاتب لتوضيحه واكتشافه، ونقده في الوقت نفسه من خلال هذه الرّواية.

المبحث الثّاني: فرانكنشتاين في بغداد وعنف الـ "نحن".

1-الهيمنة الاستعماريّة:

من أبرز ما يثير الانتباه في كتابات الأدب العربي المعاصر، لاسيّما السّرديّة منها المتمثّلة في الرّواية بصورة خاصّة، هو طبيعة توجّهها الموضوعاتي الذّي يركّز على القضايا الكبرى، التّي يطرحها الوجود بصورة عامّة؛ ومنه، فقد تعدّدت الرّؤى وظهرت مجموعة من القيم التي تحمل أنساقًا مختلفة؛ نذكر منها: الهوّية؛ والدّين؛ والأخلاق؛ والسّلطة؛ والسّياسة،... إلخ. تشترك هذه القيم في عامل" **العنف**" الّذي يمسّ كلّ واحدة منها بشتّى أشكاله، و يظهر كموضوع مركزّي في الرّواية العربية المعاصرة من خلال التّوظيف المكثّف لأشكاله؛ سواء أكان ماديّا أو معنويّا، لكنّ أغلب مظاهره جسديّة، فهو الظّاهرة الّتي ارتبطت بالإنسان العربي المعاصر، إذ نجده حاضرًا لديه

باستمرار يستمدّ منه وجوده في تفاعل دائم، ما يجعل ارتباط الكتابة الرّوائية بموضوع العنف ارتباطًا حتميّا.

ونظرًا لتوسّع العنف في الوطن العربيّ، فإنّ لكلّ بلد خصوصيّته في ذلك، وتعدّ الرّواية العراقيّة من أبرز الرّوايات التي تناولته، نظرًا لما عاشه هذا البلد من حروب مدمّرة؛ كتلك الّتي دارت بين العراق وإيران؛ وتلك النّاتجة عن غزو العراق للكويت الّتي أدّت للغزو الأمريكي للعراق الّذي مارس واحترف أبشع أشكال العنف، الأمر الّذي استدعى ضرورة التّحرّر من قبضته وإحداث التّغيير كمرحلة انتقاليّة في العراق ابتداء من سنة 2003، ومن ثمّ، كان الانتقال من عنف الحرب إلى عنف ال"نحن"، حيث عمّت الفوضى والدّمار والخراب.

وتعدّ رواية "**فرانكشتاين في بغداد**" لأحمد سعداوي، أنموذجًا متميّزًا يُظهر مدى بشاعة العنف المتنوّع الأشكال الذّي عاشته بغداد؛ وما حمله من جرائم سَلبت الإنسان العراقي هويّته من جهة وكأنموذج متميّز من حيث توافره على عوالم تخييليّة عنيفة تجعلها تحمل مفهومًا جديدا للعنف من جهة ثانية؛ إنّه العنف الذّي ولّدته العوامل السّياسيّة بالدّرجة الأولى، من أجل الكشف عن صورته الجديدة الّتي أنتجها انحلال السّلطة الإحتلاليّة، وظهور سلطة جديدة تحكمها الفوضى، وتسّيرها الجرائم اليوميّة المجهولة المصدر.

تدور أحداث الرّواية في العراق، وتحديدًا في حي البتاويين سنة 2005، حول الشّخصيّة المحورّية هادي العتّاك؛ وهو بائع عاديّات قديمة يجمعها من هذا الحيّ البسيط الّذي عمّت فيه الفوضى، وانتشرت فيه الجرائم الرّهيبة بأبشع صورها؛ إنّها الفوضى الّتي جسّدها هادي من خلال حكايته الغريبة، الّتي يرويها يوميّا في مقهى عزيز المصري حول جمع بقايا بشريّة بعد كلّ عمليّة تفجيريّة إرهابيّة، ليصنع ما سمّاه ب"**الشّسْمَهْ**"؛ ذلك الكائن الغريب المرعب المكوّن من مجموعة من أعضاء بشرية منتشرة هنا وهناك، فهو خلاصة بقايا جثث مجهولة الهويّة؛ تتلخّص مهمّة "الشّسمه" في الانتقام للضّحايا الّتي كوّنت هيئته الكاملة، وجعلته جسدًا مكتمل الأعضاء، حيث يُباشر في سلسلة من عمليّات القتل الغامض الّذي يستحيل معرفة مصدره، ما أسهم في إثارة فضول الجميع لمعرفة طبيعة هذا المَخلوق، وإلى أيّ جنس وعالم ينتمي. من هنا يسعى العميد

سرور، مدير دائرة المتابعة والتّعقيب، إلى البحث عن السّر الكامن وراء هذا اللّغز المُحيّر، من أجل الكشف عن حقيقة هذا المُجرم الّذي أصبح شبحًا مخيفًا للجميع.

وبعد الإصرار على ضرورة معرفة ما وراء هذا المجهول، يتمكّن الصّحفي محمود السّوادي أخيرًا من الحصول على تسجيلات هذا الكائن، من خلال مسجّلة الدّجيتال الّتي منحها إيّاه هادي ما ساعدته في نشر مقاله المعنون ب" فرانكنشتاين في بغداد"، الّذي يحمل معلومات غامضة عن "الشّسمه"، وعن مجموعة من المساعدين له في أداء عمليّة القتل والانتقام، ومع كلّ عمليّة يفقد جزءا من جسده الذّي يذوب في كلّ مرّة، فيستوجب الحصول على بديل؛ إنّه القتل من أجل تعويض الأعضاء المفقودة حتّى يضمن بقاءه، ورغم كلّ المحاولات الحثيثة للقبض عليه من قبل السّلطة التي استعانت بالسّحرة والمشعوذين؛ إلاّ أنّ الأمر قد باء بالفشل، وأصبح من دون جدوى.

يُعرف "الشّسمه" بعدّة تسميّات وصفات؛ فهو المجهول المُجرم بالنّسبة للسّلطة، حيث يُشار إليه بالرّمز(x)؛ في حين نجده الابن دانيال العائد من الحرب والغائب منذ عشرون سنة، بالنّسبة للعجوز إليشوا؛ أمّا هادي العتّاك أو هادي الكذّاب كما يُلقّب في الحيّ لغرابة ما يرويه، يرى أنّ مخلوقه هو جزءٌ لا يتجزّأ من كلّ كائن بشري، حيث أنّ الكلّ ينتهج نهجه في العنف الإجرامي ومن هنا، فإنّ هذه الجرائم التّي يرصدها من بعيد، ليرويها في شكل قصّة خرافية؛ مجرّد تخيّلات لا يعتبرها الجميع سوى كذبة من سلسلة الأكاذيب الملفّقة لا أكثر؛ وهي القصّة الّتي تتضمّن خلق هادي لفرانكشتاين، الّذي يعّد خلقًا من نوع آخر؛ هو من صميم ذاته في شكل عمليّة انتقالية من فرانكشتاين الآخر إلى فرانكشتاين الأنا الأبشع، ما أدّى به إلى السّجن واعتباره المجرم المسؤول عن كلّ تلك الجرائم، وانفلات الشّسمه منها.

تقدّم رواية فرانكنشتاين في بغداد، تجربة كتابيّة جديدة تفتح المجال واسعًا أمام قضيّة التّحاور الفنّي أو الإبداعي، بالعودة إلى أعمال سابقة تكون بمثابة انطلاقة نحو نقل تجربة ذاتيّة خاصّة؛ تحمل هدفًا يتجاوز غاية التّناص، إلى الخوض في عمليّة تحويريّة من شأنها أن تصنع عملاً مغايرًا يتميّز باستجابة فعليّة خاصّة، ففرانكنشتاين يمثّل رمزًا عجائبيًّا اعتمدته الرّواية الّتي" توظّف شكلاً مركّبًا استمدّت بعض عناصره من نوع روائيّ يعود إلى مطلع القرن التّاسع عشر، مع تحوير

و«تَبْنِيَّة» لرواية (ميري شيللي) «فرانكنشتاين، أو برومثيوس الحديث» (1818)، لتنتقل من سجلّ الرّواية الغوطيّة والفانتاستيكيّة والأبعاد الذّاتيّة، الرّومانسيّة، إلى سجلّ ما يمكن أن نسمّيه «السّورياليّة الواقعيّة». ذلك أنّ توظيف الرّعب والعناصر الغرائبيّة عند(ميري شليلي) كان يتوخّى الإفلات من وطأة الحتميّة البيولوجية المهيمنة، وإفساح المجال لصوت الذّات والأسئلة الميتافيزيقيّة الّتي شغلت الوجدان الرّومانسي آنذاك. أمّا في رواية سعداوي، فإنّ التّحوير ينحو إلى استعمال هذا« الغول» المُفبرك من أعضاء مقطّعة ومخيّطة لضحايا الحرب الأهليّة والاحتلال، في الانتقام من المُجرمين والمُعتدين..إنّه يوازي فرانكنشتاين في رواية الإنجليزيّة، إلاّ أنّه يتمسّك بصيغة أكثر خياليّة "[1]؛ ومن هنا، يمثّل الشّسمه مادّة الكاتب الخياليّة الّتي تمكّنه من مُلامسة الجوانب المظلمة من الواقع العراقي، وكذلك الفوضى المنتشرة في كلّ مكان ؛ هذه الأخيرة الّتي سبّبتها الجرائم اليوميّة في حقّ الأرواح البريئة المُشَوَّهة بالعنف النّاتج عن التّفجيرات المفخّخة في شوارع بغداد الّتي تحوّلت إلى ميدان لسفك الدّماء وزهق الأرواح، فيقول الشِّسْمَهْ: "أنتم يا من تسمعون هذه التّسجيلات الآن؛ إن لم تكن لديكم الشّجاعة لمساعدتي في مهمّتي الجليلة، فحاولوا، على الأقل أن لا تقفوا في طريقي "[2]، هكذا استهلّ بطل أحمد سعداوي رحلته الانتقاميّة بحثًا عن العدالة الاجتماعيّة، الّتي غيّبتها الأيادي المجهولة، والسّعي نحو استرجاعها من خلال سلسلة من الصّراعات مع الواقع الّذي انعدمت فيه الحياة، وأصبح القتل الهدف الوحيد الّذي يسيّر أفراد المجتمع العراقي.

ولهذا السّبب، يباشر الكاتب نسج موضوع العنف من خلال الكتابة الّتي يردّ بها على كلّ من يجهل "الشّسْمَهْ"، أو يدّعي جهله؛ فهو النّاتج عن العنف الّذي "لا يمكن لأيّ شخص أعمل فكره في شؤون التّاريخ والسّياسية، أن يبقى غافلاً عن الدّور العظيم الذّي لعبه العنف، دائمًا، في شؤون البشر"[3]، إذ يتجلّى مكوّنا رئيسيًّا من مكوّنات الإنسان، وتتمثّل نوعيّة العنف في الرّواية؛ في

[1]– محمّد برادة: حين يغدو العنف كابوسًا يوميًّا، مجلّة الدّوحة، ملتقى الإبداع العربي والثّقافة الإنسانيّة www.aldohamagazine.com

[2] – أحمد سعداوي: فرانكنشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت/ لبنان، 2013، ص1.

3– حنّة أرندت: في العنف، تر: إبراهيم العريس، دار السّاقي، بيروت/ لبنان، ط1، 1995، ص 10.

العنف الدّاخلي الذّي تمارسه مجموعة من الأطراف الّتي تستهويها اللّعبة لبلوغ السّلطة، ضمن فعل قائم على الجريمة أساسًا، و"العنف الذّي لا يمكن قهره... إنّما هو جوهر الإنسان إذ يعيد خلق نفسه بنفسه "[1]؛ ما يعني أنّ للعنف غاية ذاتيّة في الإنسان تهدف لبلوغ غاية أخرى، ما يجعل مهمّة القبض عليه صعبة؛ ذلك هو الهدف الّذي جاء من أجله الشّسمه الّذي يعتمد بدوره على العنف كوسيلة لضمان بقائه، بالاعتماد على أجساد الآخرين الّذين يقوم باغتيالهم مساء كلّ يوم دون أن ينتبه له أحد أو يتعرّف عليه؛ فلولا هذه الأجساد لذاب لحمه وانقضى وجوده قبل أن يحقّق العدالة، ومن هنا، كان العنف المصدر الأساسي الّذي اعتمد عليه هادي العتّاك في صناعة هذه التّركيبة الّتي تفوق الخيال، وتتعدّى المعقول، حيث يقول السّارد: "لقد سمع في تلفزيون المطعم أن انفجارات كثيرة حصلت خلال اليوم، في مناطق الكاظمية ومدينة الصدر وحي المنصور والباب الشّرقي. ظهرت لقطات تلفزيونيّة للجرحى والمصابين في مستشفى الكندي ثم لقطات أخرى لساحة الطّيران، أثناء ما كان الإطفائيون يغسلون المكان، وتوقع هادي أن يرى نفسه في ركن محل الأدوات، وهو يدخن بهدوء مثل مجرم يتابع آثار جريمته"[2]، والواضح من هذا المقطع أنّ هذه الإنفجارات، كانت القناع الّذي احتمى ورائه هادي من أجل التّعتيم على فعلته؛ الّتي لا يكفّ عن رواية تفاصيلها، ليعتبرها الجميع مجرّد أوهام وتخيّلات لرجل عجوز لا يدرك ما يقول، ولولا انتشار ذلك الكمّ الهائل من الفوضى، لما تمكّن من اختلاس الأعضاء البشريّة المنتشرة في شوارع بغداد دون أن ينتبه إليه أحد، حيث إنّ الجميع منشغل في السّعي وراء مطامعه الشّخصيّة، والتّمكّن من فرض السّيطرة على أفراد المجتمع المستضعفين الّذين أرهقتهم المحن، ونغّصت حياتهم.

وبفعل هذه الانفجارات وازدياد حدّتها، فإنّ العنف قد "ارتبط في أذهان النّاس بالقتل والدّماء والتّدمير والأسلحة، وهذا ما يمكن تسميته العنف الصّلب أو القاسي"[3]، إذ لا يمكن الحديث عن العنف بمعزل عن مظاهر تجلّيه؛ وهو ما نلمسه في الرّواية من خلال سلسلة المجازر اليوميّة والتّفجيرات بالسيّارات المفخّخة، التي لا يعرف أحد مسبّبها؛ وإن كان وراءها المتصارعون على

[1]– حنّة أرندت: في العنف، ص 14.

[2]– الرّواية، ص38.

[3]– حسن إبراهيم أحمد: العنف من الطّبيعة إلى الثقافة، النايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص 43.

السّلطة بشكل أو بآخر، ذلك ما عبّر عنه السّارد في قوله: "حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الّذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانيال. التفت الجميع بسرعة داخل الباص، وشاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد. شاهدوا ركض الشّباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسطية أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة، صراخ غير واضح ولغط ومنبهات سيارات عديدة"[1]، وهو ما يدلّ على أنّ العنف صناعة بشريّة، وإن كان أصيلاً فيها؛ فهو المحرّك الدّيناميكي لسلوكات المتصارعين على السّلطة؛ وفرانكشتاين في بغداد تجسّد صراعًا عنيفًا يكشف عن التّناقض والتّصدّع القيمي بين أفراد المجتمع، ضمن طبيعة غامضة تجسّد تشظّي القيم بحثًا عن تكوين دولة حديثة "لا يمكن تعريفها سوسيولوجيا إلاّ بالوسيلة المميّزة الخاصّة بها وأيضًا بكلّ تجمع سياسي آخر ألا وهو العنف الفيزيائي"[2]؛ فالعنف يسهم في تحويل الإنسان إلى وحش يصارع أخاه الإنسان بوصفه وحشًا كذلك، لينتصر طرف في النّهاية ويحكمه، ويحكم معه المستضعفين الّذين لا حول لهم ولا قوّة.

وفي ضوء هذه الممارسات غير الإنسانيّة، ترصد رواية فرانكشتاين في بغداد الفرد العراقي النّاتج عن الاحتلال، والمتحوّل إلى عدوّ لمجتمعه الذّي هو في صراع دائم معه، من أجل إشباع غريزة الرّغبة في السّلطة، وإن كان ذلك على حساب الآخر؛ وهو الصّراع الّذي تجسّده شخصيّاتها المتنافسة حبًّا في التّملّك، حيث يظهر ذلك في شخصيّة فرج الدّلاّل الذّي "استثمر أجواء الفوضى وغياب الدّولة ليضع يده على العديد من البيوت مجهولة المالك داخل المنطقة وحوّل البيوت المناسبة إلى موتيلات صغيرة ورخيصة يقوم بتأجير غرفها إلى العمّال الوافدين من المحافظات، أو العوائل الهاربة من مناطق مجاورة لأسباب طائفيّة أو كتداعيات ثأر قديم جرى استعادته بعد زوال

[1]- الرّواية، ص11.

[2]–Max Weber: Le savant et le politique, trad.J.Freumd,collection10/18 ;Paris,p123.

نقلا عن: محمّد الصّادق بلام: الحداثة السّياسية: من التأسيس إلى تفكيك مفارقاته، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2016 ص30. asjp.cerist.dz

النّظام السّابق"[1]، إذ لكلّ واحدٍ وسيلته الخاصّة في ذلك، مع الاشتراك في غاية الوصول إلى السّلطة بكلّ الوسائل والطّرق، وفي مقدّمتها العنف.

يعرّف العنف على أنّه " كلّ مبادرة تتدخّل بصورة خطرة في حريّة الآخر وتحاول أن تحرمه حرّية التّفكير والرّأي والتّمديد"[2]، ما يعني أنّ السّلاح الماديّ ليس الوسيلة الوحيدة للعنف؛ وإنّما هنالك وسائل أخرى تظهر بصورة جليّة من خلال التّباين الموجود في المستوى الفكري لدى كلّ فردٍ من أفراد المجتمع الواحد، الّذين تختلف معارفهم في فهمهم لهذا الصّراع؛ الّذي يتجلّى في شخصيّة فرج الدّلال الاستغلالي، الّذي فرض نفسه على الجميع، بحجّة أنّه الأجدر في امتلاك كلّ ما يريده دون أيّ رفض أو اعتراض؛ وهو ما يؤكّده قول السّارد: "أمّا فرج الدّلال فله من الأقارب والمعارف الكثير، ومع غياب النّظام وانتشار الفوضى كانوا هم قوته الفعلية التي فرض بها سطوته واحترامه على الجميع، وجعل استيلاءه على البيوت المهجورة والمتروكة أمرا شرعيًّا رغم معرفة النّاس بأنّه لا يملك أوراقا تثبت ملكيته لها أو أنه استأجرها من الدّولة"[3]؛ فالغياب التّام للسّلطة الّتي أبعدت نفسها عن مثل هذه الصّراعات، والتّفرّغ لأداء مهامها الخاصّة الّتي يعدّ الحفاظ على قوّتها الهدف الأوّل والأساسي؛ هو ما أدّى إلى ظهور مثل هذه النّماذج البشريّة، الّتي تستغلّ ضعف الآخرين، من أجل الاستيلاء على ممتلكاتهم، فلمّا كانت السّلطة غافلة، أصبح لكلّ فرد من أفراد المجتمع نظامه الخاص في العيش والتّفكير والتّصرّف، دون أيّ اعتبار لعواقب ذلك.

وعليه، يتجلّى هاجس العنف في الرّواية وَاضِحَ المعالم من خلال رصدها لأوضاع المجتمع العراقي بعد الغزو الأمريكي عام 2003؛ وما خلّفه من دمار فجّر مكبوتات تُظهر مدى حرمانه ورغبته في استرجاع المسلوب؛ ولكنّ تلك الرّغبة قادته إلى مأساة إنسانيّة حقيقيّ، ومن هنا، ركّز الكاتب على نقطة جوهرية ذات بعد سياسي تمسّ المرحلة الانتقالية للعراق؛ وفي هذا الصّدد يقول السّارد: "بعد الاحتلال وشيوع الفوضى شاهد الجميع كيف عمل هادي وناهم على إعادة ترميم «الخرابة اليهودية» كما كانت تسمّى، رغم أنّهم لم يروا فيها أي شيء يهودي، لا شمعدانات ولا

[1]– الرّواية، ص 19.

[2]– مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الثاني، دار عمران، 1975، ص 655.

[3]– الرّواية، ص20.

نجمات سداسية ولا حروف عبرية"[1]، إذ يعكس المقطع تيمة التّمرد على الأوضاع التي خلّفها الاحتلال، بنوع من السّخط والغضب الموحش الذّي كان دفين سنوات طويلة، فكان الاحتلال الأمريكي للعراق مُولِّدًا لفتنة ساحقة ومأساوية؛ تسلّلت إلى أفراد المجتمع واحدًا واحدًا، ما جعل العنف نقطة مركزيّة قويّة للتّعبير عن الرّغبات الفرديّة والجماعيّة المتنوّعة.

وقد ركّزت الرّواية على العنف، باعتباره قضيّةً إنسانية أنتجته عوامل ثقافية واجتماعية مرتبطة بما عاشه الفرد العراقي من ألم ومعاناة أثمرا قتلاً عبثيّا لا يعرف النّهاية؛ عنف موجّه نحو الذّات التي انتقلت من العنف الطّبيعي، إلى العنف الثّقافي الذّي يمكن أن نصطلح عليه بـ "العنف الجماعي"، ضمن مبدأ البقاء للأقوى؛ الّذي يظهر في التّفجيرات اليوميّة للسّيارات المُلغّمة الّتي خلقت رعبًا في نفوس الأفراد، وحوّلتهم إلى كائنات عنيفة. إنّ صناعة الشّسمه ما هي إلاّ ردّة فعل عن ذلك العنف الّذي كان يتلقّاه هادي العتّاك في شوارع بغداد، حيث يوضح ذلك في قول السّارد: " قبل بضعة أشهر من جلسة هادي العتاك في مقهى عزيز المصري أمام محمود السوادي مع بعض الرجال العجائز وهو يكمل سرد قصّته الخيالية، انفجرت سيّارة ملغّمة أمام أحد مقار الأحزاب الدّينية في حيّ الكرادة وقتلت بضعة مواطنين من المارة وقتلت ناهم مع حصانه، وخلطت لحمهما معا...تغيرت هيئة هادي فجأة بسبب الصّدمة، صار عدوانيًّا، يشتم ويجدف ويرمي الحجارة خلف الهمرات الأميركية أو سيارات الشرطة الحرس الوطني، ويتعارك مع أي شخص يفتح أمامه سيرة ناهم عبدكي وما جرى له.انزوى فترة ثم عاد بعدها إلى صورته السابقة، يضحك ويروي الحكايات العجيبة، ولكنه مثل من أصبح بوجهين أو قناعين، فما أن يترك لوحده حتى يرتدي وجها متجهما قانطا لم يكن معروفا عنه"[2]؛ ومن هنا، تكوّنت لدى هادي فكرة أنّ لا سبيل للقضاء على هذا العنف، سوى خلق عنف مضاد من شأنه أن يواجه الظّلم ويقف بوجه العدوّ، ليوقف هذه المهزلة الوجوديّة الّتي آل إليها البلاد، فنجده ناقمًا على كلّ شيء، ومصرًّا على ضرورة إتمام عمليّة خلق الشّسمه من أجل القدرة على الصّمود.

[1]– الرّواية، ص 30.

[2]– الرّواية، ص32.

تستند الرّواية في ردّها على موضوع عنف ال"نحن"، إلى الصّراع القائم من أجل بلوغ السّلطة، الذّي ظهر في بغداد بعد المرحلة الانتقالية؛ أي بعد الحرب مع الأمريكان الّتي حوّلت حياة الفرد العراقي جحيمًا، وجعلت من بغداد مسكنًا للموت الوحشي الّذي شوّه نظام البلد، وشوّش على أفراده. ذلك ما حدث مع بنات العجوز أليشيوا الخائفات على والدتهنّ بعد حادثة ضرب الأمريكان لبناية العلويّة بالصّواريخ، حيث يقول السّارد: "كان اتّصال بناتها غير منتظم، ويجري على الهاتف الأرضي للكنيسة، ولكن منذ ضرب الأمريكان لبناية العلوية بالصّواريخ، ثم دخولهم إلى بغداد، وانقطاع الاتصالات الهاتفية لشهور طويلة، وتحول المدينة إلى مكان موبوء بالموت صار التأكد من سلامة العجوز أسبوعيا أمرا ملحًا"[1]، هكذا هو العنف الخارجي المصطبغ بغريزة السّيطرة الذّاتيّة الّتي تفرضها الجهات المالكة للقوّة، ووسائل الدّمار المستخدمة ضدّ أفراد المجتمع المشتّتين بفعل الجرائم الّتي يستيقظون عليها يوميًّا، ما أسهم في تغيير نمطهم المعيشي، وتحويلهم إلى كتل من الكراهية وحب الانتقام، والسّعي إلى إثبات الذّات وفرضها على الآخر.

ومن هنا، راح كلّ واحد يبحث لنفسه عن حيّز ليمتلكه؛ فنجدهم ينهشون ممتلكات بعضهم البعض ويستغلّون ضعف الآخرين، مثلما هو حال العجوز أليشوا أم دانيال الّتي رفضت التّخلّي عن بيتها رغم قدمه وهشاشته، حيث لم يتوقف كلّ من هادي العتّاك وفرج الدّلال عن التّحايل عليها من أجل الحصول عليه، بهدف الاستيلاء على ما فيه؛ فالأوّل طلب منها أن تبيعه الأنتيكات التّي تحتشد في بيتها متسائلاً عن حاجتها لمثل هذه الأشياء الّتي يعود بعضها إلى الأربعينيات من القرن الماضي[2]، أمّا الثّاني؛ فيري "بأنّ طرد عجوز مسيحيّة لا ظهر لها ولا سند يمكن أن يجري في ظرف نصف ساعة من دون أي مجهود كبير. ولكن صوتا مضادا في نفسه يخبره بأنه، في الأصل، يتحرّك على أرضية من خرق القوانين والإساءات غير المقصودة لأناس كثيرين، ومن الأفضل أن لا يبالغ فيختبر مشاعر الأهالي تجاه هذه العجوز، فلربّما يكون قيامه بعمل سيّئ ضدّها سببًا في إيقاد شرارة غضب مكبوت تجاهه"[3]، وهو ما يكشف عن ثقافة جديدة

[1]- الرّواية، ص12.

[2]- ينظر: الرّواية، ص16 -17.

[3]- الرّواية، ص 21.

قائمة على استغلال الفئة الضّعيفة من المجتمع، للحصول على الثّروة الّتي تيسّر الطّريق للوصول إلى السّلطة، فقد استغلّ هادي وفرج الدّلال الوضع الحرج الّذي تعيش فيه العجوز الوحيدة الّتي لا تملك أحدًا ليواسي معاناتها من مرارة انتظار عودة ابنها دانيال، باستثناء ابنتيها المُغتربتين اللّتين تتصتان إليها باستمرار؛ فمن خلالهما فقط، يمكنها تحقيق لذّة البوح بآلامها، وفي ذلك يقول السّارد: "تستطيع أن تتحدّث عن دانيال. لا أحد يستمع لها بشكل مخلص حين تتحدّث عن ولدها الّذي فقدته قبل عشرين عامًا سوى بنتيها والقديس ماركَوركَيس الشّهيد الّذي تصلّي لروحه كثيرًا وتعتبره قدّيسها الشّخصيّ، ويمكن إضافة قطّها الهرم« نابو» ذي الفرو المتساقط والذي يكثر من النّوم. حتّى النّساء في الكنيسة، أصبحن أكثر برودة حين تتحدّث أمامهنّ عن ولدها الّذي فقدته في الحرب"[1] حيث تتجلّى تيمة الاستغلال واضحة من خلال المضايقات الّتي تتعرّض لها العجوز واغتنام فرصة ضعفها أمام قصّة ابنها الضّائع؛ الّذي يعتبره الجميع مجرّد هلوسات لعجوز مسكينة تتوهّم أشياء لا وجود لها أساسًا، إذ المهم هو بلوغ المصلحة الشّخصيّة دون أيّ اعتبار لظروف وآلام الآخر.

تتوجّه الرّواية نحو تحقيق العدالة من خلال مبدأ الانتقام الذّي يتغذّى منه "الشّسْمَهْ"؛ الّذي يصول ويجول في أحياء بغداد بحثًا عن المجرمين، عبر عمليّات القتل المتواصلة، نظرًا لحاجته الملحّة للأعضاء للقيام بالأفعال نفسها الّتي قام بها غيره؛ وهي الّتي كانت سببًا في انتشار تلك الأجزاء الّتي صنع منها، ما دفع بهادي إلى التّراجع عن فكرة إتمام هذا المخلوق العجيب، تجنّبًا لوقوعه في ورطة قد تودّي بحياته، فيقول السّارد: "اكتشف، بعد عدّة خطوات وهو يعبر أمام الباب الحديدي العريض لكراج الفندق، بأنه في ورطة. وأنّ الحلّ السّليم الوحيد هو أن يعود سريعًا إلى البيت ويقوم بتقطيع الجثّة من جديد وإعادتها إلى وضعها السّابق، مجرد أجزاء لجثث متفرقة جمعها من شوارع المدينة خلال الأيام الماضية. سوف يرمي بهذه البقايا في الشّوارع والسّاحات مجدّدا"[2]، وهو الأمر الّذي لم يتمكّن هادي من تحقيقه، حيث واصل مغامرة إلى غاية اكتمال الجثّة، وخروجها إلى شوارع بغداد وحشًا ملتهمًا لكلّ من أسهم في خلقه بهذه الهيئة البشعة.

[1]- الرّواية، ص13-14.

[2]- الرّواية، ص39.

تنقل لنا الرّواية حالة التأزّم التّي عاشها ومازال يعيشها الإنسان العراقي؛ الذّي لا يعرف من يكون؛ فنجده متشظّيا عن ذاته الضّائعة وسط الفوضى والضّياع الرّهيبين بين عقليّات مختلفة، تشترك جميعها في فكرة واحدة؛ وهي أنّ العنف من أنجح وسائل الوصول إلى السّلطة، حيث "يدخل البشر من كلّ الأجناس وفي كلّ مكان في حلبة العنف، بل يتحوّلون إلى حلبات عنف شاءوا ذلك أم أبوا، لا اختيار هنا، فالعنف أصبح سيّد الأحكام على صعد شتّى"[1]؛ إذ رافق الشّعب العراقي بداية من ديكتاتوريّة حزب البعث الحاكم بقيادة "صدّام حسين"، إلى عنف الغزو الأمريكي المسلّح، وصولاً إلى سقوط السّلطات، وظهور الفتن والأقليات، والطّائفيّة واسترجاع الشّيعة مكانتها وفتح المزارات الشّيعيّة، ما أدّى إلى ظهور تنظيم الدّولة الإسلاميّة في العراق والشّام (داعش). وقد كانت نهاية كلّ هذا بظهور الشّسمه الّذي يمثّل الفرد العراقي الجديد، الّذي يُسيّره العنف النّاتج عن الفوضى العبثيّة، وغياب القيم، وفي هذا يقول السّارد: "أخبره صاحب مكوى «الأخوين» بأن الشّرطة تداهم البيوت منذ الصباح بحثا عن عصابات مسلحة تقوم بتهريب النّساء إلى خارج العراق. قال له عامل في فرن صمون أن هناك (إرهابيين) قادمين من المحافظات يسكنون في أحد فنادق المنطقة، والشّرطة والأميركان يبحثون عنهم ويفتشون الفنادق تباعا. علم أيضا أن عاهرتين صغيرتين نام معهما سابقا سافرتا اليوم صباحا إلى سوريا للعمل في ملاهي الشّام. الشّغل هنا لم يعد مجديا على ما يبدو. سمع أخبارا كثيرة أخرى، وانفق نصف نهاره في الإنصات، غير أنّه لم يسمع شيئا عن جثته الخرافية المختفية"[2]، وهو ما يعني أنّ الشّسمه قد خرج عن سيطرة خالقه وخرج إلى الشّارع، ليباشر مهمّته الّتي جاء من أجلها؛ هذه المهمّة المتمثّلة في الانتقام لأرواح الأبرياء؛ وتحقيق عدالة الأرض قبل عدالة السّماء؛ وإخراج الفرد العراقي من المأزق الوجودي الّذي طمس ذاته.

ومن هنا، فلا شكّ في أنّ الرّواية تكشف عن وجه من وجوه العنف السّياسي؛ الذّي يُراد به خلق عنف وجودي من شأنه أن يزرع الرّعب والمعاناة في نفوس الأفراد؛ الّذين أصبحوا أجسادًا

[1]– جان بودريارد، إدغار موران: عنف العالم، تر: عزيز توما، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا/ اللاّذقيّة، ط1، 2005 ص10.

[2]– الرّواية، ص67.

فارغة لا روح لها، فيقول السّارد: "كلّهم انتبهوا للانفجار في اللّحظة الّتي غدا فيها كتلة من اللّهب والدّخان تأكل السّيارات وأجساد البشر المحيطين بها، وتقطع بعض أسلاك الكهرباء وربما قتلت عددا من الطيور والعصافير، مع تناثر الزجاج وتخسف الأبواب وتصدع جدران البيوت القريبة وتداعي بعض السقوف القديمة في حي البتاويين، وأضرار أخرى غير منظورة انبثقت كلّها في وقت واحد ولحظة واحدة (...) كان هناك جرحى يئنّون، والكثير من الأجساد النّائمة أو المتحاضنة والمكوّمة فوق بعضها على الرّصيف وقد تغطّت بمزيج من التونين الأحمر والأسود"[1]؛ إذ تسبّبت هذه الأوضاع في زيادة حجم الكبت لدى الفرد العراقي، الذّي انفجر مباشرة بعد مغادرة الاحتلال فأصبح الكلّ يسير في اتّجاه المجهول. وقد اعتمد الكاتب معجمًا سياسيًّا يحمل مجموعة من الحقول الدّلاليّة للعنف؛ الّتي نلمسها من خلال شبكة الألفاظ والكلمات الواردة فيها من قبيل: القتل والجرحى؛ والدّم والانفجار؛ والصّواريخ والاستيلاء؛ والدّمار والخراب وغيرها؛ حيث تجتمع كلّها في مجال تصوّري واحد، وهو العنف الذّي يولّد مشاعر القهر واليأس، والإحباط.

تحاول الرّواية استعراض أوجه العنف الاجتماعية والسيّاسيّة والوجوديّة؛ التي عان منها العراق ضمن ثنائية الأنا والآخر، المنقسمة إلى مذاهب واتجاهات متناحرة فيما بينها، ما أسهم في تفكيك النّسيج الاجتماعي، وخلق التّنافر بين أفراد المجتمع الواحد، حيث "تقلّص فضاء الحرية وتزايد القمع... وازدادت أسس العنف والطّغيان رسوخًا. ونحن اليوم أقل تدينًا وتسامحًا، وأكثر طائفيّة وتعصّبًا. أقلّ وحدة وأكثر تفككًا. أقلّ انفتاحًا وتقبلاً للآخر المختلف وأشدّ ظلاميّة وانغلاقًا"[2]؛ هذه هي تركيبة العراق المعقدة الّتي جسّدها الكاتب في هذا المخلوق الغريب؛ الّذي يجد كلّ عراقي نفسه فيه، باعتباره اللّغز المُحيّر الّذي تحوم حوله أشباح: "راقدة في جسد الإنسان، تنام وتسبت في جسده من دون أن يشعر بها الإنسان، يحملها معه أينما ذهب، ويمكن أن تظلّ على حالها هذا وكأنّها شيء غير موجود بالمرّة وتصاحب الإنسان إلى قبره، ويمكنها أن تستيقظ وتحرّر نفسها قليلاً وتطوف خارج جسد الإنسان في حالة واحدة: الخوف. إنّ اسمها حسب كلام المنجّمين

[1]- الرّواية، ص 28-29.

[2]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التّكوين للنّشر، سوريا، ط3، 2010، ص 1-7.

هو؛ توابع الخوف"[1]، إذ يوضّح لنا المقطع الأثر السّلبي للعنف على الذّات الإنسانية؛ الذّي سّبب لها انفصامًا وجوديًا، لتصبح رهينته إلى الأبد.

2- تهشيم الهويّة العراقيّة:

تعتمد الرّواية في تعريتها للعنف على الخيال العلمي؛ الذّي مكّنها من رسم الصّورة البشعة للمجتمع العراقي خلال فترة الاحتلال الأمريكي وما بعدها؛ إنّها الصّورة المتجسّدة في "الشّسمه"؛ الذّي هرب من صانعه هادي العتاك، متّجهًا نحو الشّارع من أجل أداء واجبه الإنساني في الانتقام لضحايا الحرب، حيث يقول السّارد في هذا الشّأن: "لقد اختفت الجثّة. الجثّة المتفسخة التي أكملها نهار البارحة. لا يمكن لها أن تتلاشى هكذا أو تطير في العاصفة قلّب الأغراض كلّها ثمّ شكّ في نفسه، فدخل إلى غرفته وبحث فيها... فأين يا ترى ذهبت هذه الجثّة"[2]؛ هذه الجثة التي اختار الكاتب أن تكون مجرّد نكرة يترجم من خلالها الوضع المأساوي؛ الذّي يعيشه الفرد العراقي المجهول الهويّة.

وقد أسهم الخيال العلمي في الكشف عن واقع العراق، وإفراغ الذّاكرة من التّصورات المتضمنة للعنف، والمعاناة التي تضغط عليها من خلال بناء تصوّرات أخرى منفصلة عن الواقع ومن ثمّ، خلق مفاهيم جديدة، بالاعتماد على التّعرية كإستراتيجية توصيلية يَعْبُر بها الكاتب من النّص إلى القارئ، فـ "يقدّم لنا عالمًا منسلخًا جذريا وبوضوح عن العالم الذّي نعرفه، لكنّه يعود إلى مواجهة العالم المعروف بطريقة من طرائق إدراك الأشياء وتصوّرها، ومن المتعارف عليه أنّ اصطناع الأساطير والخرافات كان وسيلة مفضلة عند المفكرين الدّنيين"[3]؛ هكذا هو العالم الخارق الّذي تتوزّع بداخله أشلاء بشرية تربطها خيوط مشتته؛ وهي الأشلاء الّتي كوّنت جسد المجتمع العراقي المتشظي والفاقد لهويّته، حيث يركّز الكاتب على الجانب الماديّ من الإنسان، والمتمثّل في الجسد، الّذي يظهر واضحًا من خلال مراحل تكوّن الشّسْمَهْ؛ هذا الشّبح الرّهيب الذّي يطارد الجميع

[1]- الرّواية، ص 126.

[2]- الرّواية، ص 42.

[3]- روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة 1996، ص 29.

في كلّ مكان يَرى ولا يُرى؛ يَقتل ولا يُقتل؛ إنّه المخلوق الشّفاف الذّي يتجول في كلّ أنحاء بغداد دون أن يراه أحد؛ يتمتّع بجرائمه اليومية، ويتغذّى منها ويحي بها.

وقد لجأ الكاتب إلى الخيال العلمي، لكي يغوص في أعماق الذّات العراقية المتأزّمة، عبر فضاء الخيال الذّي فتح له باب البوح على مصراعيه، لكشف معاناة العراقي ماضيًا وحاضرًا؛ هذا الحاضر الذّي تضاعف فيه حجم الشّر، وازداد فيه الحقد، وتناسلت الضّغائن؛ إنّه المزيج الّذي اختلط فيه المجرم بالضّحيّة، ما شكلّ تركيبة غريبة لمخلوق استطاع الكاتب أن يَبُث فيه روحًا بشرية تعبّر عن المجتمع الّذي صنعه الخوف، يقول السّارد وهو يصف كيفيّة حلول روح حسيب في جسد الشّسمه: "-أحيانا تخرج الروح من الجسد. تموت، ثم يغير عزرائيل رأيه، أو يصحح الخطأ الذي ارتكبه فيعيد الروح إلى جسدها.. ثم يعطي الإله أمرا للجسد أن ينهض... يعني تكون الروح مثل البنزين في السيارة، ولكن تشغيلها يستوجب قدحة زناد(...) لم يجد في نفسه طاقة ولا رغبة في الدّوران من جديد في الشّوارع والسّاحات أو العودة إلى مكان الحادث أمام بوابة الفندق. مسّ بيده الهيولانية هذا الجسد الشاحب ورأى نفسه تغطس معها. غرقت ذراعه كلها ثم رأسه وبقية جسده، وأحسّ بثقل وهمود يعتريه. تلبس الجثة كلها، فعلى الأغلب، كما تيقن في تلك اللحظة، أن هذا الجسد لا روح له، تماما كما هو الأمر معه، روح لا جسد له "[1]؛ فهذا الكائن الماورائي الذّي يضرب أعداءه من الخلف؛ هو ما دفع الشّخصيات للبوح بما تحمله من حقائق متعلّقة بسلسلة الجرائم اليوميّة، حيث يضيف السّارد قائلاً: "رفع مقدم البرنامج يده مقاطعًا فريد ليلتفت إلى ضيفه الثاني وهو رجل كبير بالسّن أصلع مع لحية خفيفة بيضاء ويسأل السّؤال ذاته: من المسئول عن هذه الجريمة. فرّد عليه: إنّها بالتأكيد خلايا تنظيم القاعدة وفلول النّظام السّابق. فهي حتى وإن لم تقم بهذه الجريمة فعليًّا وبشكل مباشر فهي مسؤولة عنه. بسبب تكرار حوادث إجرامية باسم هؤلاء سابقًا، حتى صار اسمهم لوحده بمجرّد أن يذكر عاملاً في إقلاق الأمن والتّشويش على المواطنين"[2]، إذ إنّ الشّسمه ما هو إلاّ خلاصة هذه الجرائم ونتاجها، وما هو إلاّ تصغيرًا لهذا الحشد الهائل من الوحوش البشرية التي تنهش لحم بعضها البعض، وسط انعدام الانسجام ووحدة

[1]- الرّواية، ص47-48.

[2]- الرّواية، ص 136-137.

المجتمع، ومن هنا، فإنّ الخيال العلمي في الرّواية؛ كان مصدرًا مهمًّا لتعزيز تيمة الاعتراف المصطبغة بالخرافة، فبعد أن كان "الشّسْمَهْ" مجرّد أجزاء مبتورة تمّ جمعها من شوارع بغداد التي كانت مسرحًا لشتّى الجرائم، أصبحت لديه روحًا وقلبًا ينبض، ولسانًا يتكلّم به عن حاله.

توجّه الرّواية انطلاقًا من الخيال العلمي، ومن واقع المجتمع العراقي الّذي مثّلته في شخصيّة "الشّسْمَهْ"، رسالة تحذيريّة إلى الجميع من خلال شكل هذا المخلوق؛ إنّها أصابع الاتهام التي تتوجّه إلى الكلّ مستحضرة الماضي، ومنغرسةً في الحاضر، عبر الخيال الذّي "يبدع نمطًا جديدًا من الحياة ويتيح للذّات التطلّع إلى آفاق جديدة في محاولة لاكتساح الحصار اليومي للصّور والأشياء الّتي فقدت معناها لكثرة تداولها"[1]، وهو ما نلمسه في أحداث الرّواية الّتي تسعى لتجاوز الفراغ الرّهيب الّذي جعل الواحد منهم عدوًّا للآخر، إذ إنّ حكاية "الشّسْمَهْ" هي سلسلة من المغامرات العجائبيّة التي تحمل قضّية العراق، ومشكلاته التي تعترض سبيل تقدّمه؛ تلك الّتي عرّتها الرّواية باستنطاق الوضع المأساوي للإنسان العربيّ عامّة، والإنسان العراقي خاصّة، حيث تنتقد استفحال كابوس العنف ضمن تطلّعات الذّات الكاتبة وتصوّراتها الخاصّة.

ومن ثمّ، يمكن القول، إنّ الخيال العلمي في الرّواية يُضمر واقع العراق المتأرجح بين القيادة البعثيّة القوميّة؛ وبين القيادة الدّينية الحاليّة المتعددة الأطراف؛ الّذي يشير إليه رمزيًّا ذلك الفندق القديم لصاحبه أبو أنمار بعد أن اشتراه من فرج الدّلال؛ فقد كان اسمه "**فندق العروبة**"، وحوّله إلى "**فندق الرّسول الأعظم**"[2].

يتجلّى الخيال العلمي في الرّواية، من خلال تيمة الرّعب التي تظهر في الحدث المركزي المتمثّل في عمليّة خلق الشّسمه؛ الّتي تستدرج القارئ نحو ادارك المجتمع العراقي المنقسم إلى طبقاتٍ وفئات، تربط بينها الوحشيّة الّتي كان الاحتلال الأمريكي وقودها؛ فكان دور "الشّسْمَهْ"؛ هو إظهار هذه الفجوات والفراغات الّتي ملأها العنف، وغذّتها الكراهية، ما جعله: "يأخذ شكل إثارة القوى السّحرية لهويّة مزعومة السّيادة والهيمنة تحجب كلّ الانتماءات الأخرى، وعندما تعطي هذه

[1]– عبد السّلام بن ميس: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلميّة، جامعة محمّد الخامس، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط/المغرب، ط1، 2000، ص 14.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص16–18.

الهوّية شكلاً ملائمًا ميالاً للقتال، يمكن أيضًا أن تهزم أي تعاطف إنساني أو مشاعر شفقة فطرية قد تكون موجودة في نفوسنا بشكل طبيعي. والنّتيجة يمكن أن تكون عنفًا عارمًا مصنوعًا داخل الوطن، أو إرهابًا وعنفًا مراوغًا ومدبرًا على مستوى كوكبي"[1]، إذ أصبح "الشّسْمَهْ" قائدًا لحملة العنف التي شنّها على المجرمين، الذّين قتلوا الضّحايا المشكّلة لجسمه المتعطش للأشلاء البشريّة باستمرار.

هكذا يوجّه الكاتب القارئ، من خلال وحشه "الشّسْمَهْ"، نحو بغداد 2005 التي عانت من أبشع أنواع العنف الإجرامي، لاسيّما سّكان البتاويين؛ الذّي يعتبر مركزًا لأحداث الرّواية التي ترصد معاناة هذا البلد قبل الغزو الأمريكي عام 2003، مرورًا بجرائم التّسعينات وحرب الخليج الأولى من أجل معاينة هذا الواقع المرير، بالاعتماد على الأسلوب الغرائبي، لرسم صورة "فوضى وتمزيق ناجم عن إقحام لما هو مخالف للمألوف في العالم الحقيقي المألوف"[2]، ما أسهم في إدخال الجميع في دوّامة المجازر اليوميّة الّتي جعلت الإنسان مجّرد أجزاء متناثرة هنا وهناك، يصعب تحديد هويّتها.

وقد اعتمد الكاتب على آلية العكس أو القلب في استعارته لشخصية فرانكشتاين، وتحويلها من الخالق إلى المخلوق الذّي لم يُحدّد له اسمًا؛ إنّه مخلوق هادي العتاك؛ هذا الرّجل البائس الّذي لا يتعدّى وجوده؛ وكما يقول السّارد، سوى "رجل خمسيني قذر الهيئة غير ودود تفوح منه دائمًا رائحة الخمرة"[3]، ولعلّ ما أسهم في تفردّ الرّواية، هو كونها قائمة على العادي وعلى الطّبقة البسيطة من المجتمع، حيث عملت على إحداث انقلاب على الواقع، بهدف إيجاد عالم بديل مادّته من نسج خيال الكاتب الّذي يعتمد على تقنية الميتارواية؛ وهي التّقنيّة الّتي لمسناها في رواية مورسو، تحقيق مضاد لكمال داود، التي تناصت مع رواية الغريب لألبير كامي. ولكن، مع اختلاف في تجلّي الرّد بالكتابة الذّي كان مباشرا لدى كمال داود؛ في حين نجده غير مباشر لدى أحمد سعداوي الّذي

[1]– أمارتيا صن: الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص 11 –12

[2]– شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكيّة، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت/لبنان، منشورات الاختلاف/الجزائر ط1، 2009، ص37.

[3]– الرّواية، ص 17.

تناصت روايته مع رواية "فرانكشتاين" للرّوائيّة الإنجليزيّة "ماري شيلي"؛ إذ لا تعدّ ردًّا عليها أو مُعَارَضَةً لها.

إنّ للعجائبي حظّه الأوفر في نسج أحداث الرّواية، باعتباره "بؤرة الخيال الخلاق الذّي يجتمع مخترقًا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعًا كلّ ما في الوجود من الطّبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوّة الخيال المبدع المبتكر الذّي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحريّة المطلقة، يعجن العالم كما يشاء غير خاضع إلاّ لمتطلباته الخاصّة"[1]، لذا فإن "الشّسْمَهْ" الخارق، خارج عن الذّائقة القرائية المعهودة، حيث يضيع القارئ في ماهية هذا المخلوق وأصله وهويّته؛ فهو رمز للإنسانيّة الضّائعة في عالم العراق البائس الذّي يتّسم بالقهر والظّلم، والاستبداد والعبثيّة.

وقد جاء الرّد بالكتابة في الرّواية في شكل حدث كشف واكتشاف، ضمن بلاغة العنف الّتي تحتاج إلى المساءلة من أجل فكّ مغاليقها؛ حيث تعدّ هذه البلاغة تمثيلاً رمزيًّا للعراق الجديد الذّي انقلب على نفسه، من خلال تمرّد الذّات على ذاتها في شكل تدمير داخليّ، قوّض مبدأ الانتماء إلى وطن أو جنس أو أصل معيّن؛ إنّها الّذات الّتي تمثّلها جثّة "الشّسمه"، كي تنوب عن الجميع وتنتقم من الجميع في الوقت نفسه، ضمن خطّة بحثه عن إيجاد شيء ما وسط هذا الحجم المُخيف من الدّمار الّذي خلّفته الانفجارات، حيث يقول السّارد: "يراقب المشهد بتركيز شديد. كان يبحث عن شيء ما وسط مهرجان الخراب والدمار هذا. وبعد أن تأكد من مشاهدته، رما سيجارته على الأرض وانطلق مسرعا ليلتقطه من الأرض قبل أن تدفعه المياه القوية لخراطيم الإطفاء إلى فتحة المنهول في الرّصيف. رفعه ولّفه بكيس الجنفاص وطواه تحت إبطه وغادر مسرعًا"[2]، هكذا وقع الشّسمه مرّة أخرى بين أيدي خالقه، الّذي يهدف إلى حمايته من أي خطر قد يباغته ويقضي عليه؛ فهو الوسيلة الوحيدة الّتي تمكّنه من تحقيق آماله الذّاتيّة، والحصول على حياة مستقلة يفعل فيها ما يشاء، وبدون أيّة حواجز وعراقيل تقتل رغبته.

---

[1]– كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربي، دار السّاقي، بيروت/لبنان، دار أوركس للنّشر، أكسفورد/ بريطانيا، ط1، 2007، ص 8.

[2] – الرّواية، ص29.

وأمام هذا الكمّ من الخراب والدّمار، لم يبق أمام هادي سوى خلق مجرم وحشيّ؛ تتمثّل مهمّته في الحدّ من الظّلم والقهر، وتحقيق العدالة الإنسانيّة المُنعدمة في مجتمعه الّذي يستدعي تغييرًا مستعجلاً، من أجل الحفاظ على ذات الفرد العراقي، وإنسانيّته الّتي أذابها الاحتلال الأمريكي، وهو ما نلمسه في قول السّارد: "لم يكن لون الجثة واضحا، لم يكن لها لون متجانس على أية حال. تقدم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، وجلس قريبا من الرأس. كان موضع الأنف مشوّها بالكامل. وكأنه تعرض لقضمة من حيوان متوحش. كان الأنف مفقودا. فتح هادي الكيس الجنفاصي المطوي عدّة طيات، ثم أخرج ذلك الشّيء الذي يبحث عنه طويلا خلال الأيام الماضية، وظلّ، مع ذلك، خائفا من مواجهته. أخرج هادي أنفا طازجا مازال الدم القاني المتجلد عالقا به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة، فبدا وكأنه في مكانه تماما كأنه أنف هذه الجثة وقد عاد إليها... لم يكن ينقص الجثّة كي تغدو كاملة سوى الأنف، وهاهو ينتهي الآن من هذا العمل البشع الغريب الّذي قام به لوحده دون مساعدة من أحد، والّذي لا يبدو مبرّرًا أو مفهوماً رغم كلّ الحجج الّتي ساقها أمام مستمعيه:

-كنت أريد تسليمه إلى الطّب العدلي، فهذه جثّة كاملة تركوها في الشّوارع وعاملوها كنفاية. إنّه بشر يا ناس...إنسان يا عالم.

-ليست جثّةً كاملة ...أنت عملتها جثّة كاملة.

-أنا عملتها جثّة كاملة حتّى لا تتحوّل إلى نفايات...حتّى تُحترم مثل الأموات الآخرين وتُدفن يا عالم "[1]؛ هذه هي حجّة هادي العتاك في خلقه للشّسمه الّذي يعتبره واجبًا إنسانيًّا اتجاه هذا الكائن؛ الّذي يحتوي على مجموعة من الأعضاء الّتي تعود إلى أرواح بريئة يجب الثّأر لها إنّها اللاإنسانيّة الّتي يرفضها هادي، ويسعى لترميمها.

تعتمد الرّواية على استحضار مجموعة من المشاهد التّدميريّة المروّعة؛ التي كانت تحدث يوميًّا في العراق، إلى جانب سلسلة التّفجيرات المجهولة المصدر، إذ يسعى الكاتب إلى إظهار كيفيّة تأثير المادّي على المعنوي من خلال شخصيّة "الشّسْمَهْ"؛ الذّي يحمل أعضاءً بشرية

[1]- الرّواية، ص33-34.

تعرّضت للتّعذيب والحرق والضّرب؛ ما خلّف فيه نفسيّة مضطربة تعيش بالقتل والانتقام. هكذا يكون العنف في الرّواية تعبيرًا عن غريزة الذّات البشريّة التي ترفض الفناء، وتسعى للخلود، وهذا ما يبرّر فعل القتل الذّي يمارسه "الشّسْمَهْ" باستمرار، لضمان بقائه حيًّا كتعويض للهوّية المفقودة وسط أجساد الضّحايا التي يسعى للانتقام لها.

ورغم هذا كلّه، إلاّ أنّ العجوز إيليشوا لم ترضى إلاّ أن تجعل من الشّسمه ابنها المفقود دانيال؛ الّذي تُسقِط عليه ملامحه، وتمنحه كلّ ممتلكاته، فيقول السّارد:

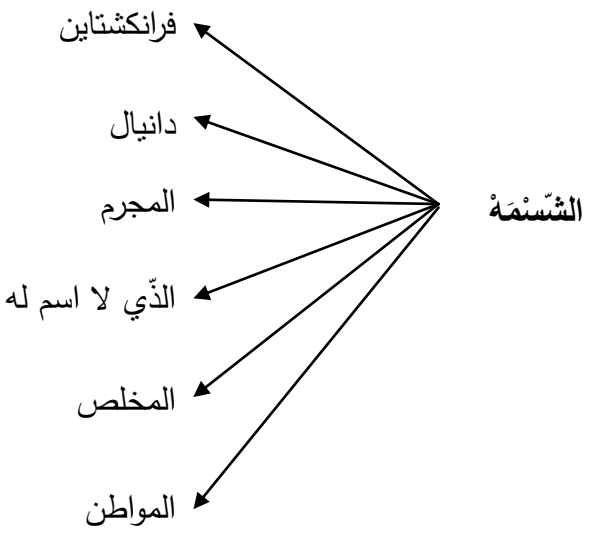
"صاحت عليه:

-إنهض يادانيال... إنهض يادنيّة... تعال يا ولدي.

فنهض من مكانه فورا. جاءه (الأمر) الذي تحدث عنه الشاب الميت ذو السوارين الفضيين في مقبرة النجف ليلة أمس. أشعلت العجوز بندائها هذه التركيبة العجيبة التي تكوّنت من الجثة المجمّعة من بقايا جثث متفرقة وروح حارس الفندق التي فقدت جسدها.أخرجته العجوز من المجهول بالاسم الذي منحته له: دانيال(...)، أخرجت الملابس من صندوق ابنها دانيال الذي ظلت تحتفظ به طوال السنوات الماضية. رمت الملابس عليه وطلبت منه أن يرتديها(...)، لا يعود الكثيرون بصورتهم التي خرجوا بها. لديها من القصص ما يكفي لتبرير هذه الاختلافات والتغيرات. "[1]؛ فبفضل هذه العجوز أصبح للشّسمه وجودًا وهويّة واسمًا، وظلّت تعيش على أمل عودته من جديد، لتثبت للجميع بأنّه الحقيقة الّتي لابدّ من تصديقها رغم غرابتها.

هكذا هي حالة الضّياع التّي يعيشها الفرد العراقي حول حقيقة هويّته التّي يجهلها، ولا يدرك معناها؛ وهو الضّياع الّذي جسّده الشّسمه الّذي أحسّ بتجاهل الجميع له؛ فلم يجد أمامه سوى اللّجوء إلى احتراف القتل اليومي، تحقيقا للعدالة الإلهية التي يعوّض بها ضياع العدالة القانونيّة؛ ومن ثمّ، رفع راية عدالة الشّارع التي ظهر فيها بألوان مختلفة. نمثّل لها بالشّكل التّالي:

[1]- الرّواية، ص63-64.



ويعدّ ميل الشّسمه إلى العنف، ميلاً طبيعيًّا ناتجًا عن أشكال العدوانية التّي مُورست على أجزاء من جسده؛ حيث يرفض هذه العدوانيّة، ويسعى لاستعادة أعضائه الّتي سُلِبَت منه، ذلك أنّ الكائن البشريّ محكوم بـ: "غريزة الحياة الّتي تنزع نحو الاستمراريّة في الحياة والحفاظ عليها تسمىّ "الإيروس"، وغريزة الموت التي تميل نحو العدوان والتّدمير وإنهاء الحياة وتسمى "ثاناتوس" وغالبًا ما تتداخل الغريزتان في توجيه سلوك الفرد والميل نحو التّدمير"[1]، وبسبب الكراهية التي يعاني منها "الشّسْمَهْ"، فإنّ القتل هو السّبيل الأمثل لمواجهتها؛ وهي الكراهيّة نفسها الّتي دفعت هادي إلى خلقه، من الاستمرار في الحياة، فيقول السّارد: "ظل يقول بأنه لا يموت. لقد نجى من انفجارات عديدة. ما يثير اهتمامه أكثر أن جسده لم يصب بأي شظية من الانفجار. كل جروحه هي بسبب ارتطامه بالأرض، وهي جروح طفيفة على أي حال"[2]، إذ إنّ المهمّ عنده، هو البقاء على قيد الحياة، بغضّ النّظر عن الصّراعات الّتي تتشابك فيها، والمعاناة الّتي تسير على وفقها الأيّام.

يستند تناول أحمد سعداوي لموضوع العنف إلى لا نهائية الحرب بمختلف أشكالها، ومسبّباتها ووسائلها؛ وهي الفكرة التي يتبنّاها فيلسوف العنف "فريدريك نيتشه" الذّي يمجّد الحرب، ويرى في السّلم أمرًا مؤقّتا بين إرادات متساوية يراقب فيها الواحد الآخر منتظرًا فرصة افتراسه، والقبض

[1]– إيريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب الكويت، 1989، ص 5.

– الرّواية، ص40.

عليه[1]، ما يعني أنّ قوّة الإنسان لا تتجلّى إلاّ من خلال القتل العشوائي؛ هذا القتل الّذي تحكمه فلسفة العبث القائمة على اللامعقول الذّي يخلق التّمرّد واللاّمبالاة، ف "الوجود والعالم عبث سخيف في جوهره، فهذا العبث هو الذّي يحدّد الوجودّية بأعمّ صورة ممكنة لها"[2]، ولو تمعّنا في متن الرّواية، لوجدنا أنّ العبث هو المحرّك الأساسي لسير الأحداث من بدايتها إلى غاية نهايتها.

يمثّل الشّسْمَهْ" مكوّنات الشّخصية العراقية النّاتجة عن الغزو الأمريكيّ؛ التّي تعرّضت للتشويه بفعل انتشار ثقافة العنف الذّي يتغيّر من شكلٍ لآخر؛ ويزداد حدّة من وقت لآخر، ما جعل الذّهنيّة العراقيّة "منقسمة على ذاتها، واحدة متسلّطة قمعيّة وأخرى خاضعة نكوصيّة، وهي أيضًا ذات نزعة تغالبيّة وعقليّة وماضويّة وجداليّة وانفعاليّة ومزاجيّة ومغتربة. وباختصار هي عقليّة منقسمة على ذاتها تعوزها الفردانية والاستقلالية الذّاتية والتّحرّر"[3]؛ إذ كان هذا الانقسام نتيجة طبيعيّة لأشكال الضّغط الّذي عاشه الإنسان العراقي المُعنّف.

تظهر في الرّواية تيمة الحلم الهارب الّذي يأبى التّحقّق؛ حيث يتجلّى في شخصيّة العجوز إليشوا الّتي رفضت الهجرة مع ابنتيها هيلدا ومتيلدا خارج العراق، وذلك بحجّة انتظار عودة ابنها دانيال الّذي تصرّ على ظهوره أمامها يومًا ما، فبقيت مستقرّة على هذه القناعة الّتي لم يهزّها أحد رغم المحاولات العديدة من المُحيطين بها، وهو ما أوضحه السّارد في قوله: "رفضت الأختان السّفر من دون أمّهما. لكنّ الأم مثل تيس جبل عنيد رفضت الهجرة. استمرّ الصّراع معها سنة كاملة، وتطوّرت المشاكل وتعقّدت، لكنّ رأس العجوز لم يلن، ثمّ أقنعت البنتين بأنّها ستلحق بهما حين تستقرّان، وحين تيأس هي تمامًا من عودة دانيال"[4]، وهو ما يرمز إلى حبّ الوطن والتّعلّق به رغم ما يمرّ به من أزمات إنسانيّة معقّدة أسهمت في تفكيك بنية المجتمع العراقي وتشتيت شمله بأبشع الممارسات الممكنة. ذلك أنّه وكما يرى الأب يوشيّا" ليس من الجيّد أن يخرج الجميع من

---

[1]– ينظر: سالم حسين العادي: فلسفة الحرب عند فريدريك نيتشه، مجلّة الجامعة، ع 15، 2013، ص 139.

[2]– علي عبد المعطى محمّد: أعلام الفلسفة الحديثة، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1997، ص 221.

[3]– إبراهيم الحيدري: الثّابت والمتحوّل في الشّخصيّة العراقية، دراسة التّغيّرات البنويّة التي حدثت في العراق حتى عام2003، مكتبة عدنان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، 2017، ص 3.

[4]– الرّواية، ص73.

البلد. لم تمر أحداث أفضل من الآثوريّين في القرون السّابقة. ولكنّهم بقوا هاهنا واستمرّوا في الوجود على أحدنا ألاّ يفكّر بنفسه فقط"[1]، إذ على الجميع أن يتّحد من أجل الحفاظ على هذا الوطن الّذي يتهاوى يومًا بعد يوم، دون أن يحرّك أحدهم ساكنًا؛ فيظلّ الواحد فيهم يلوم الآخر؛ ويُبعد التّهمة عن نفسه، ويظلّ الوطن حبيس العنف والقتل الّذين لا ينتهيان.

إنّ شيوع واستفحال موجة العنف في العراق لاسيّما في حيّ البتاويين، قد أجبر الكثيرين على اتّخاذ قرار الهجرة بسبب تحوّلات الواقع، وحقيقة ابتذاله؛ لكونه واقعًا مليئًا بالشّك والقلق؛ وغياب الانسجام؛ وانتشالا الاختلاف[2]؛ إنّه القلق الّذي ولّدته الممارسات الإرهابيّة من قِبَل القوّات الأمريكيّة، الّتي خلقت ذاتًا عراقيّة ضعيفة من الدّاخل ودائمة الخوف، وهو ما يتميّز به فرج الدّلال الّذي يعبّر عنه السّارد بقوله: "هو على الرّغم من سطوته في المنطقة إلاّ أنّه يخاف من الأمريكان. يعرف أنّهم يتصرّفون باستقلاليّة كبيرة، ولا يستطيع أحد محاسبتهم على ما يفعلون، وبإمكانهم أن يقذفوا بأيّ إنسان وراء الغيوم بمجرّد تغيّر المزاج"[3]؛ ما يعني أنّ الخوف قد مثّل عاملاً أساسيًّا من عوامل ضياع الذّات العراقيّة، وظهور نماذج بشريّة مشوّهة المقوّمات، وفاقدة للهويّات. ذلك ما أدّى إلى انتشار الرّعب والوحشيّة غير المبرّرين؛ ولعلّ هذا الخوف هو ما دفع فرج الدّلال إلى السّخط على الحكومة الّتي فشلت في مواجهة هذا العدّو، وتخليص المجتمع العراقي من مخلّفاته الموروثة حيث يظهر ذلك واضحًا في شخصيّة السّكير الّذي اتّخذه فرج وسيلة لشتم ولوم هذه الحكومة؛ فيقول السّارد: "شتمه الدلال وشتم من خلاله كلّ السّكرين والخمّارة ودعا اللّه أن يخلّص البلد منهم ومن قرفهم، ولام الحكومة الّتي تخاف من الأمريكان ولا تطبّق أحكام الشّريعة وتريح النّاس وتخلّصها من هذا البلاء"[4]، وهو الأمر الّذي زاد من فكرة ضرورة إيجاد حلّ سريع لكلّ هذه الفوضى، والصّراع الّذين يسودان الواقع العراقي الّذي غدا جحيمًا لا مفرّ منه.

---

[1]- الرّواية، ص75.

[2]- ينظر: محمّد معتصم: النّص السّردي العربي، الصّيغ والمقوّمات، شركة للنّشر والتّوزيع، المدارس، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2004، ص28.

[3]- الرّواية، ص79-80.

[4]- الرّواية، ص82.

وتعدّ دائرة المتابعة والتّعقيب الّتي يرأسها العميد سرور محمّد مجيد؛ المشرف العام على إحصاء ومراقبة الجرائم اليوميّة الّتي تحدث في العراق، وفق سريّة تامّة من أجل حماية العاملين بها من أيّ خطر محدّق؛ هذا ما ارتآه العميد باعتباره المسئول عن" وحدة معلومات خاصّة أنشأها الأمريكان وتخضع بشكل كبير لإشرافهم حتّى السّاعة، مهمّتها متابعة كلّ الجرائم الغريبة والأساطير والخرافات الّتي تنشأ حول حوادث معيّنة من أجل الوصول إلى القصّة الواقعيّة الفعليّة والأهمّ من ذلك هو قيامهم بضع نبوءات عن الجرائم الّتي ستحدث مستقبلًا؛ التّفجيرات بالسّيّارات المفخّخة، وجرائم اغتيال المسئولين وكبار الشّخصيّات، وقد قدّموا خدمة كبيرة بهذا المجال خلال السّنتين الماضيتين. وهم يقومون بذلك كلّه من خلف غطاء."[1]؛ إذ يهدفون من خلال هذه الدّائرة إلى القبض على المجرمين الّذين يحومون في شوارع بغداد؛ الّتي غدت خرابة تفوح منها رائحة الموت في كلّ مكان، ما استدعى الاستعانة بمجموعة من المحلّلين والمنجّمين من أجل السّيطرة على الوضع الرّاهن، والمستقبلي للمجتمع العراقي، فيقول العميد سرور مخاطبًا علي السّعيدي:

"– لدينا محلّلون باراسايكولوجيا. منجّمون. متخصّصون لتحضير الأرواح ومخاطبة الجنّ. متنبّئون.

– هل تصدّق بهذه الأشياء فعلاً؟

– إنّه عمل. أنت لا تعرف حجم القصص الغريبة الّتي نواجهها. الغاية هي الوصول إلى سيطرة أكثر. وتوفير معلومات عن مصادر العنف والتّحريض على الكراهية ومنع قيام حرب أهليّة.

– حرب أهليّة؟

– نحن نعيش الآن داخل دائرة حرب المعلومات. حرب أهليّة معلوماتيّة، وبعض المتنبّئين يتحدّثون عن حرب فعليّة في غضون ستّة أو سبعة أشهر قادمة"[2]، هكذا هي خطّة مواجهة العنف والقتل في العراق الّذي احتدمت فيه الصّراعات السّياسيّة، والطّائفيّة والدّينيّة؛ الّتي أدّت إلى ظهور مجموعة من الانقسامات، والتّفكّكات داخل المجتمع الواحد.

[1]– الرّواية، ص86.

[2]– الرّواية، ص87.

وقد انبنت الرّواية في كشفها لهاجس الموت العبثيّ على مجموعة من الحوادث التّراجيديّة الّتي أسهمت في زعزعة الحالة النّفسيّة للفرد العراقي، باعتباره ذاتًا "مأزومة تهجس بالخوف من الموت والتّشبّث بالحياة"[1]؛ إنّها النّتيجة الحتميّة للحرب الّتي خلّفت عجزًا وجوديًّا أمام الانكسارات الّتي أصبح فيها فعل القتل الحلّ الّذي لابدّ منه، دون أيّ اعتبار لمُرتكبه أو القبض عليه لأنّ ذلك بات مستحيلاً، وهو ما يمكن أن نستدلّ بحادثة خنق الشّحّاذين الأربعة في الحيّ من طرف مجهول كالعادة، حيث يقول محمود السّوادي: "لقد سألت أبو أنمار عن الشّحّاذين الأربعة وأكّد لي القصّة. كلّ من في المنطقة يعرف هذه الحكاية، وهناك حالة من الخوف والتّرقّب تسود بين الأهالي، لأنّ من قتل هؤلاء الشّحاذين الّذين صاروا مشهورين بالموت وليس الحياة، قتلهم خنقًا ثمّ ربط أيدي بعضهم إلى أعناق بعض في عمليّة معقّدة وغريبة "[2]، إذ أصبح الجُرْم ممارسة يوميّة مجهولة المصدر؛ يهدّد حي البتاويين الّذي اتّخذه الكاتب عيّنة لتعرية باقي أحياء بغداد الّتي تعاني هي الأخرى، وهو ما جعل الانتقام المحرّك الدّيناميكي داخل الرّواية، تمامًا مثلما حدث مع شخصيّة أبو زيدون؛ هذا الرّجل الّذي يلاحق الهاربين من الخدمة العسكريّة؛ والمتخلّفين عن الالتحاق بمعسكرات التّدريب، فهو الّذي أجبر دانيال ابن العجوز إليشوا على الذّهاب إلى الخدمة الوطنيّة ولم يعد منذ ذلك اليوم، ما جعل حقد العجوز عليه كبيرًا إلى أن جاء ذلك اليوم الّذي تحقّقت فيه العدالة الّتي تنتظرها، حيث تمّ قتله من طرف مجهول، وفي هذا الصّدد يقول السّارد: "كان هناك شخص واحد، على الأقل، غير مستعد للبحث عن أعذار لأبي زيدون، أو إعطائه غفرانًا مجّانيًّا على ما قام به خلال حياته. لا فائدة من العدالة لاحقًا، يجب أن تكون هنا أوّلاً، أمّا لاحقًا فسيكون الانتقام الرّهيب؛ عذاب متصل من الرّب العادل، عذاب لا نهاية له على الإطلاق، فهكذا يكون الانتقام. أمّا العدالة فيجب أن يُحسم أمرها هنا في الأرض، وتحت أنظار الشّهود. هذا ما شعرت به أم دانيال بشكل غامض وهي تسمع صديقتها أم سليم تروي لها مذهولة كيف قُتل العجوز الشّرير"[3]، هكذا كانت العجوز تتلذّذ بمقتل أبي زيدون الّذي تعتبره المسؤول الوحيد عن حرمانها من

[1]– نجم والي: الحرب في حيّ الطّرب، دار صحاري للصّحافة والنّشر، دمشق/ بودابست، ط2، 1993، ص7–8.

[2]– الرّواية، ص90.

[3]– الرّواية، ص94.

ابنها دانيال، وذلك عندما أجبره على الذّهاب لأداء الخدمة الوطنيّة، ولم يعد منذ ذلك اليوم، فما حدث له لا يمثّل إلاّ تحقُّقًا لعدالة الأرض الّتي جسّدها مقتله البشع، وبالنّسبة لها فإنّ هذا ليس سوى بداية لمعاناته، ريثما يصل إلى عدالة الرّب؛ تلك العدالة اللانهائيّة الّتي سيتواصل فيها عذابه إلى الأبد.

يتغذّى "الشّسمه" من ذوات الأرواح الّتي يتكوّن منها جسده، ضمن مزيج مذهل يستحيل فيه الفصل بين المُجرم والضّحيّة، ورغم " تدخّل السّحر والسّحرة أو الكائنات فوق الطّبيعيّة"[1]، إلاّ أنّ هذا المخلوق الخارق والخارج عن المألوف، كما يصفه صانعه هادي العتّاك " ليس جثّة فعلاً. الجثّة تشير إلى شخص أو كائن محدّد وهذا ما لا ينطبق على الشّسمه"[2]؛ إذ تمثّل هذه التّعدّديّة في شخصيّته عائقًا أمام رحلة البحث عن المجرم أكس، الّذي يطمح الجميع للقائه والقضاء عليه وذلك من أجل تحرير بغداد من قبضته الّتي تمتلك قدرة فائقة على الاستمرار بالحياة؛ إنّها القدرة الّتي منحها له خالقه، فيظلّ صامدًا لا يموت، يقول السّارد: "يخترق الرّصاص رأس المجرم أو جسده ولكنّه يستمرّ في المسير ويواصل هربه ولا تسقط منه دماء"[3]، ولعلّ هذا هو سرّ مهمّته الّتي جاء من أجلها؛ البقاء على قيد الحياة والخلود إلى الأبد، من أجل الاستمرار في عمليّات الثّأر للضّحايا الّتي لا تعدّ ولا تحصى في هذا البلد الّذي شوّهه الاقتتال، وأرهقته الصّدمات.

هكذا وبعد أن اكتمل الشّسمه، تبدأ مهمّته في الانتقام حفاظًا على مكوّنات جسده؛ الّتي تستدعي التّغيير في كلّ مرّة يرتكب فيها فعل القتل الّذي تعتمد عليه مهمّته النّبيلة كما يعتقد، ما يجعله الشّخصيّة العجيبة "الّتي تلعب دورًا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التّجربة(...) كون عجائبيّتها تكمن في تكوينها الذّاتي وطريقة تشكيلها لما هو مألوف"[4]، ما يعني أنّ هذا الكائن الغريب يحمل في طيّاته تجربة خاصّة؛ يقوم بنقلها في شكل مغاير وخارق للعادة

---

[1]- الخامسة علاوي: العجائبيّة في أدب الرّحلات، "رحلة ابن فضلان نموذجًا"، رسالة ماجستير مخطوطة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، الجزائر،2005، ص61.

[2]- الرّواية، ص96.

[3]- الرّواية، ص89.

[4]- سعيد يقطين: قال الرّاوي(البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء/المغرب ط1، 1997، ص93.

وبهذا فإنّ صانعه العتّاك لم يكن سوى ضرورة من ضرورات ظهوره، يقول السّارد: "لم يعرف أحد حتّى عزيز المصري، أنّ "الشّسمه" حسب تسمية هادي، قد عاد إليه حيًّا واقفًا على قدميه، وأنّه في مهمّة، وأنّ الأمر ليس عبثيًّ بالمرّة. هناك أشياء خطيرة تحدث، ولم يكن هادي العتّاك سوى ممرّ وعبر لهذه الأشياء. مثل أب وأم جاهلين وساذجين ينجبان نبيًّا أو مخلصًا أو قائدًا شرّيرًا. هما لم يخلقا الطّوفان الّذي جاء بعدهما بشكل دقيق. هما مجرّد قناة لأمر أكثر قوّة وأكثر معنى منهما"[1] وهذا ما يشير إلى مركزيّة الشّسمه داخل الرّواية الّتي يعبّر بها الكاتب عن الحالة المأساويّة للمواطن العراقي؛ الّذي تهشّمت هويّته؛ هذه الأخيرة التي أصبحت مجرّد جذاذات متناثرة هنا وهناك.

يشير أحمد سعداوي من خلال بطله"الشّسمه"، إلى قضيّة الهويّة الغامضة الّتي يتميّز بها الفرد العراقي، ما تطلّب منه الاعتماد على أحداث عجائبيّة خياليّة، من شأنها أن تقرّب صورة العنف نحو التّوضيح. ذلك ما نلمسه في شخصيّة العميد سرور الّذي" انتهى إلى أنّ هناك شخصًا واحدًا يقف وراء هذه الجرائم كلّها، وهي تكاد تكون جريمة واحدة أو اثنتين في اليوم، ومع توالي الأيّام والأشهر فإنّ العدد أصبح كبيرًا. ثمّ قبل يوم من حكاية الأشباح على جسر الأئمّة جاءه كبير المنجّمين بخبر سعيد؛ لقد توصّل إلى اسم هذا المجرم. سخّر الجان والتّوابع واستثمر الأسرار البابليّة في التّنجيم وعلوم الصّابئة المندائيّين للعثور على طيف الاسم محلّقًا حول المجرم.

– إنّه.. الّذي لا اسم له.

– ...تعوّد أن يتعامل مع هؤلاء المنجّمين بمرونة عالية فهم مصادره الأساسيّة. ظلّ مستغرقًا مع نفسه؛ فالّذي لا اسم له يمكن أن يكون غدًا هو الّذي لا هويّة له والّذي لا اسم له والّذي لا يمكن القبض عليه ورميه في الزّنزانة"[2]، وهنا مكمن قوّة البطل الشّسمه؛ الّتي تتجلّى في طبيعة تكوّنه المنفلتة باستمرار؛ باعتباره شخصيّة "خارقة تتجاوز الذّهن البشري فتصدمه"[3]؛ فالشّسمه مجرّد شبح يلاحق الفرد العراقي أينما ولّى وجهه؛ يتلوّن مع كلّ جريمة جديدة؛ يخترق الذّوات بشكل

[1]– الرّواية، ص121.

[2]– الرّواية، ص125.

[3]– شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، ص64.

عجيب؛ ويتجلّى في كلّ فرد من أفراد المجتمع سواء بوعي أو بغير وعي، مثلما حدث بشأن قصّة الأشباح الّتي تحوم فوق جسر الأئمّة؛ وهي "أشباح راقدة في جسد الإنسان، تنام وتسبت في جسده من دون أن يشعر بها الإنسان، يحملها معه أينما ذهب، ويمكن أن تظلّ على حالها هذا وكأنّها شيء غير موجود بالمرّة وتصاحب الإنسان إلى قبره، ويمكنها أن تستيقظ وتحرّر نفسها قليلاً وتطوف خارج جسد الإنسان في حالة واحدة: الخوف. إنّ اسمها حسب كلام المنجّمين هو؛ توابع الخوف"[1]؛ ذلك هو الخوف الّذي يسكن داخل روح كلّ فرد من أفراد المجتمع العراقي؛ الّذين قهرهم الخوف والرّعب، ما دفع بهم نحو العنف لضمان بقائهم على قيد الحياة.

تعكس الرّواية المرحلة الحرجة الّتي عرفتها العراق بعد الغزو الأمريكي، حيث بلغت فيها الحرب ذروتها، وأصبح فيها الموت مجّانيًّا ومستباحًا، وهو ما يتجّلى في أحداثها من خلال مجموعة من الأجزاء الّتي تعود إلى جثث ضحايا التّفجيرات الّتي تمّ لصقها وخياطتها، لتكوّن كائنًا شديد التّعقيد ومستحيل التّصوير أو الوصف؛ إنّه المخلوق العجيب الّذي يحمل على عاتقه قصّة العراق الّذي طغى عليه الرّعب، بالاعتماد على أدوار الشّخصيّات الأخرى الّتي أسهمت في توصيل صورة الواقع الدّموي الّذي بلغ حدّ اللاّمعقول. هي إذن قصّة البطل المُتخيّل الذي نسجته ذهنيّة هادي العتّاك الّذي قلّ من يصدّق حكاياته العجيبة، حيث يستغرب الكثيرون من إمكانيّة هذا العجوز البائس من خلق قصّة بهذا الحجم من التّعقيد، وهو ما عبر عنه محمود السّوادي: "إنّها قصّة رهيبة حقًّا، ولا يمكن لخيال هذا العجوز المخبول لوحده أن يخلقها. إنّها تحوي أشياء أكثر تعقيدًا من دماغ هذا العتّاك المسطح"[2]، هكذا فإنّ الشّسمه يتجاوز كلّ التّصوّرات الذّهنيّة البشريّة من خلال تركيبته الخرافيّة الّتي تسمح له بأداء مهمّته دون أن ينتبه إليه أحد؛ فهو الطّيف الّذي يوجد في كلّ رقعة من بغداد؛ والوحش الّذي خُلِق ليَنْصُر الموتى بالثّأر لهم.

تستند عمليّة الرّد بالكتابة في الرّواية إلى الوقائع اليوميّة الّتي يعيشها الفرد العراقي في بغداد ؛هذه البلاد الّتي أضحت كتلة من الدّمار من جرّاء التّفجيرات الّتي تحوّلت إلى كارثة يوميّة أسهمت في زرع الرّعب في نفوس المواطنين؛ وهو الرّعب الّذي يظهر في قول السّارد: "كان

[1]- الرّواية، ص126.

[2]- الرّواية، ص132.

الجميع في الصّالة واجمين يتابعون البرنامج الحواري على التّلفزيون. إنّها مصيبة كبيرة، أكبر مصيبة حلّت بالعراق حتّى اليوم، كما يقول أبو أنمار. حوالي ألف شخص يقتل غرقًا أو دعسًا بالأقدام من دون أن يعرف أحد من هو المجرم الحقيقي. خرج النّاطق باسم الحكومة مبتسمًا كعادته وهو يعلن إحباط محاولة تفجير انتحاري على جسر الأئمّة، وقد لاذ المجرم بالفرار"[1] ولعلّ هذا الانفلات والهروب للمجرم أو المجرمين الذين تسببوا في انتشار هذا الكم الهائل من الجرائم، هو ما زرع الخوف الهلع في نفوس العراقيين الذين أصبح فيهم الواحد يشكّ بالآخر، لكن دون الحصول على دلائل ملموسة من شأنها أن تزيل الحجب عن هذا الشك فيغدوا حقيقتا. ذلك ما نلمسه أيضا في حادثة جسر الأئمة التي لم يتمكن أحد من معرفة مصدرها، على عكس فريد شوّاف الذي يرى بأن للجميع يد في ذلك فيقول: "والله أن أرى الجميع مسئولين بطريقة أو بأخرى عن هذا الحادث، وأزيد أكثر فأقول؛ أن كل الحوادث الأمنية والمآسي التي نمر بها لها مصدر واحد هو الخوف. الناس البسطاء على الجسر ماتو بسبب خوفهم من الموت. كل يوم نموت خوفا من الموت نفسه (...) وسنشهد موتا أكثر وأكثر بسبب الخوف. على الحكومة وقوات الاحتلال أن يقضي على الخوف. تلقي القبض عليه، إذا أرادوا حقا أن ينتهي مسلسل الموت هذا "[2]، إذ يمثل المقطع الحقيقة المرّة التي يتهرّب منها الجميع؛ والمتمثلة في مشاركة الجميع سواء السلطة أو أفراد المجتمع العاديين في صناعة العنف الدّموي في بغداد؛ إنه الواقع المؤلم الذي يحفر فيه الكاتب من أجل محاولة تحديد مركز الضعف والخوف الذيّن يسيطران على الفرد العراقي، بسبب ذلك المخلوق الذي صار الكل يخمّن في طبيعته، وشكل وجهه المجهول.

هذا الوجه المجهول، هو ما حرّض مخيّلة العميد سرور على محاولة تصور الشّسمه، حيث يقول على لسان السّارد: "كيف ستكون هيئة هذا المجرم ياترى؟ فكر العميد وهو يخطو داخل غرفة مكتبة الواسعة. كيف سيكون هذا الرجل الذّي تخترق الرّصاصات جسده فلا يموت أو ينزف. وما هو مستوى البشاعة والقباحة في ملامحه. ثم كيف سيتم إلقاء القبض عليه إن كان لا يخشى الموت والاطلاقات النارية؟ هل يملك قدرات خارقة؟ هل سينفث النّار من فمه على رجاله فيحولهم

[1]- الرّواية، ص136.

[2]- الرّواية، ص137.

إلى رماد، أم يحلّق في الهواء بأجنحة خفية مبتعدا عن مطرديه؟ أم سيختفي فجأة أمامهم وكأنه لم يوجد أصلا؟ "[1]، ما يعني أنّ هذا التّشتّت الذّهني للأفراد، هو ما ساعد الشّسمه على فعل ما يريد بطريقة مجهولة، لا يترك فيها أيّ أثر قد يوصلهم إليه.

ومن هنا، أصبح الشّسمه لغزًا محيّرًا يسعى الجميع لفكّ تركيبته الخارقة والعجيبة، الّتي صاغها الكاتب داخل "عالم من فوضى الخيال يصعب وضعه في نظام للفهم"[2]؛ إنّها رغبة الفهم الّتي دفعت الصّحافي محمود السّوادي إلى اقتحام عالم هذا الكائن الخارق بكتابة مقالة، يحاول من خلالها القبض على ملامحه، الّتي تتلاشى مع كلّ عمليّة قتل، فيقول السّارد:"دفع محمود للسعيدي مقالة باسم«أساطير من الشّارع العراقي» نالت إعجابه فورًا. وخلال تصميم العدد أرفق المقالة بصورة كبيرة لروبرت دين يرو في فلمه الشّهير عن فرانكنشتاين. لم يفرح محمود بالنّتيجة كثيرًا خصوصًا مع التّعديل الّذي شاهده على عنوان المقالة

– فرانكنشتاين في بغداد

(...) ينظر إلى غلاف العدد فيرى روبرت دي نيرو يوجّهها إلى عالم جاحد غير متفهّم ويفكّر كيف سيلتقي"الشّسمه"، إن كان موجودًا حقًّا، هذا المقال الّذي كتبت عنه؟ هل سيعتبرها إساءة فهم أخرى لمهنته الرّسوليّة؟ ماذا سيقول هادي العتّاك لو تسنّى له أن يقلب المجلّة. هل سيشتم محمود أم يشعر بالاطراد؟"[3]؛ إذ كان محمود يشعر بنوع من تأنيب الضّمير من الفعل الصّادر عن السّعيدي؛ الّذي يعتبر خيانة بالنّسبة لهادي الّذي استأمنه على سرّه الكبير مع مخلوقه الخارق، والخارج عن المألوف البشري.

يهدف الكاتب إلى تنبيه كلّ فرد من أفراد المجتمع العراقي، إلى ضرورة تحديد "الشّسمه" الكامن في ذات كلّ واحد منهم، وذلك بهدف الوصول إلى المجرم الكبير الّذي تشكّل بفعل الاحتكاك غير الإنساني بينهم، فهو في حقيقة الأمر يردّ على "الشّسمه" وكيفيّة تكوّنه؛ هذا الكائن

[1]– الرّواية، ص139.

[2]– شمس الدّين الكيلاني: من العود الأبدي إلى الوعي التّاريخي، الأسطورة، الدّين، الايديولوجيا، العلم، دار الكنوز الأدبيّة لبنان، ط1، 1998، ص46.

[3]– الرّواية، ص153–154.

الخبيث والخطير الموجود فينا، لاسيّما غريزة الانتقام الّتي أصبحت لعبة تستهوي الكثير؛ وهي الغريزة نفسها الّتي دفعت هادي العتّاك إلى تفعيل طاقاته الخياليّة، لتجسيد كلّ ذلك في كائن افتراضي "مصنوع من بقايا أجساد لضحايا، مضافًا إليها روح ضحيّة، واسم ضحيّة أخرى؛ إنّه خلاصة ضحايا يطلبون الثّأر لموتهم حتّى يرتاحوا. وهو مخلوق للانتقام والثّأر لهم. تحدّث الشّسمه عن ليلة مواجهته للشّحّاذين السّكارى وأنّه حاول جاهدًا أن يتحاشاهم ولكنّهم كانوا عدوانيّين واندفعوا نحوه من أجل قتله. كان وجهه البشع حافزًا لهم لكي يعتدوا عليه. لم يعرفوا عنه أيّ شيء ولكنّها طاقة الكراهية النّائمة الّتي تسقط فجأة اتّجاه شخص غير مناسب(...) ولأنّ الأربعة كانوا سيفشلون بمحاولة قتله في كلّ الأحوال، فإنّهم، وهذا هو المغزى العميق لما جرى في تلك اللّيلة الغريبة، كانوا بصدد الانتحار، ولم يجدوا وسيلة مناسبة بعد حتّى ظهور الشّسمه"[1]؛ وانطلاقًا من هذه الحادثة البشعة، تتجلّى العلاقة الغامضة بين الشّسمه والفرد العراقي باعتباره " عالمًا عجيبًا مليئًا بالسّحر والسّحرة والأدوات الخارقة الّتي تفعل وتتكلّم أحيانًا والجنّ والعفاريت"[2]، وذلك بهدف تغيير نظرة الآخر إليه، والسّعي نحو تقبّله مهما كانت هيئته، وهو ما لم يتحقّق للشّسمه رغم حسن نواياه، ومصداقيّة هدفه الإنساني بالدّرجة الأولى.

وتتجلّى مصداقيّة الشّسمه واضحة في قول محمود السّوادي: "الشّسمه كان يخطّط لشيء آخر تمامًا عوضًا عن التّورّط بمعارك مع أشخاص هم ليسوا أعداءه بالأصل. هو لا يشكّ في قدرته على النّجاة مهما حاول الآخرون قتله ولكنّه لا يبحث عن الاستعراض والنّجوميّة وإبراز القوّة. هو لا يقصد أيضًا إخافة النّاس. إنّ في مهمّة نبيلة، ومن الضّروري أن ينجز هذه المهمّة بأقلّ قدر ممكن من المعرقلات. لذا وبعد حادثة الشّحاذين الأربعة، وحادثة صدمه بشكل غير مقصود على الشّارع بجوار نصب الحريّة من قبل سيّارة شرطة. قرّر أن لا يتحرّك علنًا، ويتحاشى النّاس قدر الإمكان. يرى ويسمع كيف أنّ سيرته انتشرت في الحيّ وفي مناطق أخرى من بغداد، باعتباره

[1]- الرّواية، ص144-145.

[2]- طلال حرب: أوّلية النّص، نظرات في النّقد والأسطورة والأدب الشّعبي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع لبنان، ط1، 1999، ص127.

مجرمًا خطيرًا، وهو ليس كذلك بالمرّة"[1]، وهو ما أثار الدّهشة والحيرة لدى الجميع، فما دام عمله نبيل كما يدّعي، لماذا لا يُظهر وجهه؟ ولماذا يظلّ هاربًا من مكان لآخر؟

وعليه، فإنّ الشّسمه يعيش هو الآخر حالة من الرّعب والخوف ممّن يحيطون به من بشر عاديين؛ هذا الخوف الّذي جعله مجبرًا على محاربتهم، من خلال القتل الّذي يتيح له فرصة الثّأر للضّحايا من جهة؛ وفرصة بقائه حيًّا من جهة ثانية، فالشّسمه لا يجب أن يكفّ عن حصد الأرواح من أجل استثمار أعضائها الّتي تجعل جسده صامدًا باستمرار، حيث نلمس ذلك في الأحداث "الخارقة في البشاعة واقتحام المخاطر بأسلوب شيّق وإثارة لا مثيل لها لما يتهدّد البطل من مخاطر إثر حادث مفجع ينبغي الكشف عنه"[2]؛ إذ يعدّ الشّسمه عاشق الظّلام الّذي أصبح يحترف مهنة القتل؛ ويكتشف أشياء جديدة كلّ يوم، ف" لقد عرف مثلاً أنّ اللّحم الميت الّذي يتكوّن جسده منه يتساقط من تلقاء نفسه في حال لم يجر الثّأر لصاحبه في الوقت المعلوم. كما أنّ إتمام الثّأر لصاحب جذاذة من جذاذات جسده يؤذن بسقوطها أيضًا. وكأنما تنتفي الحاجة لوجودها حينذاك "[3]؛ هذه هي تركيبة هذا الكائن الأسطوري الّذي صنعه هادي العتّاك، لأداء مهمّة مستعجلة يراها مسؤوليّته الخاصّة، باعتباره المخلص المنتظر كما يسمى نفسه.

وبما أنّ جسد الشّسمه مؤقّت وسيذوب وينتهي يومًا ما؛ فإنّ السّرعة كانت مسلكه في تجنّب حدوث ذلك قدر الإمكان، حيث يقول: "ليس لدي وقت كثير. ربّما أنتهي ويذوب جسدي وأنا أسير ليلاً في الأزقّة والشّوارع حتّى من دون أن أنهي مهمّتي الّتي كلّفت بها. أنا مثل هذه المسجّلة الّتي أعطاها ذلك الصّحفي المجهول لهادي العتاك المسكين والوقت بالنّسبة لي هو مثل هذه البطارية ليس كثيرًا ولا كافيًا. هل هذا العتاك المسكين والدي حقًّا؟! إنّه مجرّد ممرّ ومعبر لإرادة والدي الّذي في السّماء، كما تحبّ أن تصف والدتي إليشوا المسكينة. هي مسكينة جدًّا، كلّهم مساكين، وأنا الرّد والجواب على نداء المساكين. أنا مخلصٌ ومنتظر ومرغوب به ومأمول بصورة ما(...) أنا الرّد على ندائهم برفع الظّلم والاقتصاص من الجناة. سأقتصّ، بعون اللّه والسّماء، من كلّ المجرمين.

---

[1]- الرّواية، ص145-146.

[2]- الخامسة علاوي: العجائبيّة في الرّواية الجزائريّة، دار التنوير للنّشر، الجزائر، ط1، 2013، ص107.

[3]- الرّواية، ص148.

سأنجز العدالة على الأرض أخيرًا، ولن يكون هناك من حاجة لانتظار ممض ومؤلم لعدالة تأتي لاحقًا؛ في السّماء أو بعد الموت(...) قصاص الأبرياء الّذين لا ناصر لهم إلاّ خلجات أرواحهم الدّاعية لدفع الموت وإيقافه"[1]؛ إنّها ثقة البطل ويقينه في مهمّته الإنسانيّة الّتي تسمح له بأن " يُحي القيم الجديدة وأن يهزم القوى الشّريرة في المجتمع الّتي تناهض تلك القيم، وتحاول أن تحدّ تقدّم الإنسان"[2]؛ ومن هنا، تظهر قيمة الشّسمه، باعتاره الشّخصيّة الإيجابيّة الوحيدة في المجتمع العراقي، وعلى الجميع أن يتقبّل ذلك.

هكذا صنع الكاتب بطله الإشكالي المقدّس، الّذي يواجه العنف، فينتصر عليه، دفاعًا عن قضيّته؛ الّتي تعاين الواقع البشري لمجتمعه الّذي ينتمي إليه، وذلك بالاعتماد على قوى خارقة دفعت الجميع إلى نبذه، والرّغبة في القضاء عليه، لكنّ الشّسمه يسعى جاهدًا إلى تبييض صورته والدّفاع عن طموحاته من أجل تحقيق النّصر، فيقول: "مع نفسي وفي دخيلتي لا يعنيني كثيرًا أن يسمع لي أحد من البشر أو أن يعرفني، فلست هنا من أجل شهرة أو تعارف مع الآخرين، ولكن حتّى لا تتشوّه مهنتي ولا تغدو أصعب وأكثر مشقّة أجد نفسي مدفوعًا للإدلاء بهذا البيان. لقد حوّلوني إلى مجرم وسفّاح، وشابهوني بهذا الوصف مع الّذين أسعى للقصاص منهم أصلاً. وهذا ظلم كبير، بل أنّ الواجب الأخلاقي والإنساني يدعو إلى نصرتي والوقوف في صفّي، لإحقاق العدالة في هذا العالم المُخرّب تمامًا بالأطماع وجنون السّلطة وشهوة القتل المفتوحة دائمًا على مزيد من الدّماء(...) لا أريد غير أن تفتحوا لي الطّريق. ولا تفزعوا حين تروني(...) جميعنا نسير في واقع الحال داخل شبكة معقّدة من الطّرق وكأنّها متاهة نهاريّة تزداد تعقيدًا خلال اللّيل. نتحاشى فيها قدر الإمكان الالتقاء بالآخر رغم أنّنا نتحرّك بحثًا عن الآخر"[3]؛ إذ يتبرّأ الشّسمه من كلّ التّهم الموجّهة له، من خلال اعترافه بمشاركة الجميع في صنعه، إذ لولا موجة العنف الحادّة الّتي عرفها المجتمع العراقي، لما كان له وجود أصلاً؛ ذلك أنّ علاج العنف لا يتحقّق إلاّ بعنف

[1]- الرّواية، ص156-157.

[2]- سامي الخضراء الجيوسي: البطل في الأدب المعاصر، الشّخصيّة البطوليّة والضّحيّة، مجلّة الكاتب، القاهرة، ع200 نوفمبر،1977، ص46.

[3]- الرّواية، ص157-158.

آخر مضاد ومواجه؛ إنّه العنف ما جعله يعيش في عزلة تامّة عن مجتمعه؛ ويختار طريق المغامرات الّتي يراها ضرورة من ضرورات الاستمرار في الحياة، والسّعي نحو إثبات وجوده الإنساني المقدّس.

ومن هنا، تظهر في الرّواية تيمة البحث عن هويّة الذّات المُهشّمة، الّتي يتولّى تجسيدها البطل من خلال تأكيد ذاته، الّتي تعدّ لسان حال مجتمعه بصورة عامّة، فنجده حريصًا على" تأكيد ذاته من كلّ ما يكبّلها من قيود اجتماعيّة، وهو لا يكتفي بذاته بل يسعى لتحقيق هدف الجماعة وبطولته تظهر من اللّحظة الّتي يتمرّد فيها على كلّ ما هو سلبي في مجتمعه، ويسلك مسلكًا يحطّم به هذا الواقع السّلبي"[1]، فهو في الحقيقة ليس مجرمًا؛ وإنّما جاء ليخلّص أفراد مجتمعه من العنف الموجود بداخلهم، ذلك ما يوضّحه في قوله: " المجنون الصّغير يؤمن بأني مثال للمواطن الأنموذجي الّذي فشلت الدّولة العراقيّة في إنتاجه منذ أيّام الملك فيصل الأوّل وحتّى الاحتلال الأمريكي. أنا، ولأنّني مكوّن من جذاذات بشريّة تعود إلى مكوّنات وأعراق وقبائل وأجناس وخلفيات اجتماعيّة متباينة، أمثّل هذه الخلطة المستحيلة الّتي لم تتحقّق سابقًا. أنا المواطن العراقي الأوّل. هكذا يرى"[2]؛ أمّا المجنون الكبير "يرى أنّي أداة الخراب العظيم الّذي يسبق ظهور المخلص الّذي بشّرت به الأديان على الأرض، أنا الّذي سأفني البشريّة الضّالة والمنحرفة والمارقة، وبمساعدتي في هذه المهمّة، فهو يسرّع من قيام المخلّص المنتظر"[3]، هكذا يرسم الكاتب صورة الشّسمه باعتباره شخصيّة سويّة تحمل رسالة إنسانيّة شريفة؛ تتمثّل في تغيير قيم المجتمع، وتوجيهه نحو مسار أفضل.

وأثناء السّعي لأداء هذه المهمّة، يعيش الشّسمه في صراع دائم جعل حياته تتأزّم، نظرًا لكثرة الضّحايا الّتي تطلب الثّأر لأرواحها؛ ومع نهاية كلّ عمليّة ثأر تظهر ضحيّة جديدة، الأمر الّذي يجعل مهمّته صعبة وطويلة، يقول السّاحر مخاطبًا الشّسمه: "كلّ من تقتله يتمّ غلق حسابه، أي إنّ

[1]– محمّد أبو الفتوح العفيفي: البطولة بين الشّعر الغنائي والسّيرة الشّعبيّة، عنترة بن شدّاد نموذجًا، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص29.

[2]– الرّواية، ص160–161.

[3]– الرّواية، ص161.

طالب الثّأر يلبي طلبه. فيذوب في جسدك ذلك الجزء العائد له. هناك وقت معيّن على ما يبدو. إذا انتهيت من الثّأر لجميع الضّحايا قبل الوقت النّهائي فسيظلّ جسدك متماسك ثمّ يذوب بعد انتهاء المهمّة، أمّا إذا تأخّرت، فلن يتبق لديك أمام مهمّتك الأخيرة إلاّ تلك القطعة الأخيرة من جسد طالب الثّار الأخير"[1]، وفي هذا دعوة إلى الاستمرار في عمليّات القتل حفاظًا على جسده الّذي لا يشبع من أعضاء الآخرين المجسّدة لصورته المكتملة، ما يبرّر عدم التّوقف عن الانتقام لهم، من أجل إثبات ذاته هو الآخر.

ووفق هذا الصّراع، يتأسّس تصوّر أحمد سعداوي الّذي يكشف عن واقع العراق الّذي طاله الخراب، من خلال البطل الّذي "يترك عالم الحياة اليوميّة ويفتّش عن مجال المعجزة ما فوق الطّبيعة، فإذا ما تغلّب على قوى هائلة، وأحرز نصرًا حاسمًا، عند ذلك يعود من رحلته المليئة بالأسرار مع المقدرة لكي يزوّد بني البشر من جنسه بالنّعم والبركات"[2]؛ إنّه صاحب الهيئة والتّركيبة المقزّزة الّتي يهابها الجميع حتّى بمجرّد تخيّلها؛ حيث يتحلّل ويذوب؛ ثمّ يعود ويتجدّد؛ بشكل عجيب ومثير للدّهشة، عبّر عن ذلك في قوله: "سقط إبهام يدي اليمين وثلاثة أصابع من يدي اليسرى. ذاب أنفي، وتكوّنت ثغرات كبيرة داخل جسدي بسبب ذبول اللّحم فيها(...) قام المجنون الأكبر ينزع الأجزاء التّالفة في جسدي، ثمّ تولّى المجنونان الكبير والصّغير خياطة الأجزاء الجديدة. ثمّ حملوني جميعًا إلى الحمّام في الطّابق العلوي. غسلوني من الدّماء وسوائل البلازما اللّزجة. جفّفوني(...) نظرت إلى وجهي فلم أعرف نفسي. حرّكت شفتي متسائلاً فعرفت أنّ هذا الوجه عائد لي:

– ما الّذي حصل؟

– لقد أعدنا إحياءك"[3]، وهو ما يُظهر دور الخيال العلمي في رسم الصّورة المُهشّمة لهويّة الفرد العراقي، عبر هذا المخلوق المتعفّن الّذي تفوح من رائحة القذارة، وتمتزج بداخله الأجساد الّتي

[1]– الرّواية، ص163.

[2]– جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، تر: حسين صقر، دار الحكمة للنّشر والتّوزيع، سوريا/ دمشق، 2003، ط1 ص31.

[3]– الرّواية، ص165–166.

تتحدّد مع كلّ ضحيّة؛ هذه الضّحايا تزداد يومًا بعد يوم، لتظلّ مهمّة الشّسمه مفتوحة لا تنتهي حيث يقول معبّرًا عن خروج الأمور عن سيطرته: " قائمة المطلوبين من قلبي اتّسعت مع إضافة أجزاء جديدة إلى جسدي من ضحايا جدد. وظلّت الأجزاء القديمة تسقط ليضيف فريق مساعديه أجزاء أخرى، وهكذا حتّى انتبهت ذات ليلة أنّني، على وفق هذه الخطّة، أمام قائمة مفتوحة لا تنتهي. كان الوقت عدوّي، فهو لا يكفي لانجاز المهمّة. وبتّ آمل أن ينتهي القتل هناك في الشّوارع، حتّى ينتهي" إنتاج" الضّحايا، وأنتهي أنا بدوري ذائبًا في مكاني"[1]، إذ إنّ الشّسمه، ومن خلال هذا المقطع، يُبرّر إدمانه على فعل القتل بكونه مُجبرًا على ذلك من أجل القضاء على ظاهرة القتل ذاتها؛ الّتي انتشرت في شوارع بغداد من دون معرفة سببها أو مصدرها؛ إنّها فكرة القتل بالقتل الّتي يتبنّاها لمعالجة سلبيّات مجتمعه المنحرف عن أصوله، والمتحوّل إلى ميدان للنّزاعات.

هكذا نلمس قدرة الكاتب على تضمين شخصيّة بطله بمجموعة من الذّوات الّتي تحمل أفكارًا ومعتقدات مختلفة؛ فتتجسّد كلّ ذات في إحدى أعضاء جسده المجهولة الهويّة والضّائعة، ما جعل شخصيّته دائمة الاضطراب حينما تعيش واقعها الممزّق؛ الّذي انقضت فيه معالم الإنسانيّة واندثرت؛ لاسيّما تلك المتعلّقة بوجود الذّات الّتي يسعى الشّسمه لإثباتها، عبر خلاصة النّماذج البشريّة الّتي يتكوّن منها، في شكل عمليّة صراع دائم مع الواقع المأساوي المتناقض في ظلّ مرحلة حرجة، حيث إنّ "شخصيّة البطل مُجسّدة للنّموذج الإنساني الّذي ينزع إلى الكمال، ويتمتّع بصفات تدعو للإعجاب والتّقدير تتعلّق به نفوس المتلقّين، إذ أنها تجد فيه المثل الأعلى وفي أعماله البطوليّة إشباعًا للحاجات النّفسيّة"[2]، إذ إنّ الشّسمه وعلى الرّغم من العراقيل الّتي واجهها في أداء مهمّته، إلاّ أنّه ظلّ مصرًّا على ضرورة إتمامها مهما كلّفه ذلك من ثمن؛ إنّها المهمّة الّي تتضمّن قضيّته العادلة والنبيلة كما يرى.

[1]– الرّواية، ص168.

[2]– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضّحيّة في الأدب الشّفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1998، ص37.

ومن أجل أداء هذه المهمّة، فإنّ الشّسمه يحتاج إلى الجميع من أجل مساعدته في أداء رسالته، ومغادرة عالم البشر نهائيًّا بعد ذلك، فيقول: "أعرف أنّ الأمور لم تجر مثلما أحبّ، لذا فها أنا أطلب ممّن يسمع تسجيلي هذا أن يساعدني، وأن لا يعرقل عملي، حتّى أنتهي منه وأغادر عالمكم هذا بأسرع وقت ممكن، فلقد تأخّرت كثيرًا. أعرف أنّ لدي أسلافًا كثيرين، ظهروا ها هنا في هذه الأرض في حقب وأزمان ماضية. أنجزوا مهامهم في أوقات المحن العصيبة. ثمّ غادروا. ولا أريد أن أكون مختلفًا عنهم"[1]؛ إنّه هاجس البطل الّذي جعله الكاتب بؤرة انفجار الأحداث المأساويّة الّتي عرفها العراق في مرحلة ما بعد الغزو الأمريكي؛ وما شاهدته من جرائم وصراعات طائفيّة، تنبّئ بحدوث حرب أهليّة مجهولة الدّوافع. ذلك أنّ الكل مشارك في تصييره مُجرمًا خطيرًا يهابه كلّ من تقع عليه عينه، حتّى ولو كان ذلك في خياله؛ فالكلّ بالنّسبة للشّسمه مجرمين بطريقة أو بأخرى؛ مع تفاوت نسبة الجرم فيهم، وهنا نجد السّاحر الّذي يتساءل عن نوعيّة اللّحوم الّتي تُجْلَب للشّسمه الّذي يُصرّ على ضرورة التّأكّد من شرعيّتها، يقول الشّسمه في هذا الشّأن: "كنت حذرًا اتّجاه اللّحوم الّتي تستخدم في ترميم جسدي. وأن لا يجلب لي المساعدون لحومًا" غير شرعيّة"، أي؛ لحوم مجرمين، ولكن من يحدّد نسبة الإجرام في شخص ما؟ هكذا تساءل السّاحر ذات نهار.

–إنّ كلّ شخص فينا لديه نسبة من الإجرام تقابل نسبة معيّنة من البراءة... كانت لديّ شكوك قويّة أنّ عمليّة التّرميم الأخيرة قد استخدمت فيها لحوم قادمة من جسد مجرم. لقد استعملوا دون أن يعرفوا ربّما، أجزاء من جسد أحد الإرهابيّين. لذا أبدو في مزاج غير حسن، أو أشعر بشيء من التّشويش والارتباك"[2]، وهو ما يدلّ على رمزيّة الشّسمه الّذي يمثّل الفرد العراقي المتأزّم والمنفكّ عن ذاته؛ فهو مولود من رحم هذه المعاناة الّتي يتغذّى منها من أجل أداء مهمّته والتّخلّص من الفراغ المُوحش الّذي يعيشه مجتمعه.

ولمّا كان الشّسمه وليد العنف بمختلف أبعاده، كان تشبّثه بفكرة الموت الضّروري تزداد يومًا بعد يوم، حيث "ينطلق مدفوعًا بتأثير القوى الخارقة، وبطاقة حيويّة هائلة، ليصيب الهدف الأكبر

[1]– الرّواية، ص171.

[2]– الرّواية، ص171–172.

والطّريق الّتي ستقوده إلى أن يبصر الحقيقة"[1]، إذ يهدف إلى إعادة خلق الواقع باعتماد فعل القتل؛ الّذي لا يمثّل إجرامًا بالنّسبة له؛ وإنّما هو مجرّد وسيلة للقضاء على الفوضى غير الإنسانيّة فيقول: "كنت أتشبّث بقوّة بفكرة تسريع الموت. لست قاتلاً وإنّما أنا قطفت ثمرة الموت قبل سقوطها إلى الأرض لا أكثر"[2]؛ ولذلك فإنّه سيواجه مجموعة من المشاكل الّتي تعكس احتقار النّاس له؛ وكرههم الشّديد؛ واعتباره مجرّد حثالة يستوجب التّخلّص منها في أسرع وقت ممكن، وهو ما نلمسه في نظرة العميد سرور في حواره مع محمود السوادي؛ المتّهم بالتّحريض على قتل شخص في المدينة عبر المقالة الّتي كتبها في صحيفة"صدى الأهوار"، حيث يقول السّارد: "لم يرغب العميد بكشف أسرار العمل أمام هذا "المتّهم". لم يرد إخباره بأنّ الشّسمه الّذي يتحدّث عنه والّذي أسماه" فرانكنشتاين" في مقالته هو شخص حقيقي وليس خرافي(...) وأنّ حياته الشّخصيّة ومستقبله المهني متعلّق بهذا الرّجل الغامض والغريب،(...) وأنّه أقسم على أن يمسكه بيديه الاثنتين ليعرضه في التّلفزيون ويرى العالم كلّه أنّه مجرّد شخص تافه وحقير ووضيع خلق لنفسه أسطورة من جهل وخوف النّاس وفوضى الواقع الّذي يعيشونه لا أكثر ولا أقل "[3]، وهو ما دفعه إلى اختيار عالم مليء بالخوارق؛ والسّحر؛ والآلهة؛ والجنّ، بسبب عدم فهم مقصوده، واعتباره من عالم الأشباح.

تجمع شخصيّات الرّواية تيمة اللامبالاة بما يحدث من حولها؛ حيث إنّ المهمّ عندها هو تحقيق الغاية الذّاتيّة؛ مثلها هو الأمر مع شخصيّة محمود السّوادي؛ الّذي أغرته المناصب والمثاليّات؛ فأصبح لا يفارق السّعيدي طمعًا في أن يصبح ذات يوم نسخة عنه، نظرًا لشخصيّته الرّاقية، والحلم بحياة أفضل من كونه مجرّد صحفيّ بسيط يكتب مقالات، ويتحوّل إلى منصب جديد أكثر قيمة وشأنًا، وهو ما يصوّره السّارد بقوله: "كانت الأوضاع العامّة تتّجه إلى تدهور أكثر. الصّراعات على شاشات التّلفزيون بين السّياسيّين تقابلها حرب فعليّة في الشّارع أدواتها المُفخّخات والاغتيالات والعبوات النّاسفة واختطاف السّيارات بركّابها، وتحوّل اللّيل إلى غابة مجرمين. وانشغال المثقّفين والعاملين في الوسط الإعلامي بقضايا مثل؛ هل نحن نتّجه إلى حرب

[1]– نبيلة إبراهيم: البطولات العربيّة والذّاكرة التّاريخيّة، المكتبة الأكاديميّة، مصر، ط1، 1995، ص13.

[2]– الرّواية، ص178.

[3]– الرّواية، ص187.

أهليّة، أم أنّنا نعيش مستوى من مستويات الحرب الأهليّة، أم أنّنا في وسط حرب أهليّة غير منطقيّة. نوع جديد من الحرب الأهليّة؟! ولكن الحياة تستمر، يقول محمود مع نفسه"[1]؛ إذ تتجلّى رغبة محمود في الحصول على حياة أفضل إلى جانب السّعيدي الّذي ذوّقه طعمها الحقيقي؛ بعد تأثّره الشّديد بشخصيّته القويّة، الّتي حفّزت رغبته في التّخلّص من الاستبداد والاستلاب الّذين أفقداه إحساسه بذاته، وعطّلا صلته بالحياة.

هكذا تصوّر قصّة الكاتب عن الشّسمه، الهويّة العراقيّة الّتي شوّهها العنف حيث جعل من الذّات كتلة من القهر الّذي يمثّل مجموعة من "العوامل اللّصيقة الّتي تجبر الإنسان على ما لا يرغبه، أو تحوّل دون ما لا يرغبه، والإنسان الفرد المعرى عن كلّ حجب الحقيقة، والمتدثّر بكلّ معطيات التّلقائيّة، لا يزال أبدًا محاصرًا بالقهر الآتي من ذاته وبقهر المكان، وقهر الزّمان"[2]؛ هذا هو القهر الّذي يعيشه الشّسمه يوميًّا من جرّاء المطاردات الّتي لا تنتهي للقضاء عليه؛ ومحو قصّته الخرافيّة، الّتي أخذت بعدًا أسطوريًّا، لنجده دائم التّنقل بين الأماكن حتّى لا يقع في قبضة أيّ واحد من البشر، وفي هذا الصّدد يقول السّارد: "كان هادي على موعد مع زيارة أخيرة من الشّسمه(...). جاءه إلى بيته ليلاً ليخبره بما جرى من حرب أهليّة بين أتباعه وأنّ الأمريكان عاودوا تطويق المنطقة الّتي كان يقيم فيها، وحاولوا إلقاء القبض عليه أكثر من مرّة بمساعدة فرقة مهمّات خاصّة تابعة للاستخبارات العراقيّة، واضطرّ بعدها إلى التّنقل بين أماكن متعدّدة ولا يقيم في مكان واحد لأكثر من يوم، أمّا هذه القصّة الّتي كتبها الصّحفي عنه في المجلّة فلم تخدمه كثيرًا(...) الأمور أصبحت أعقد من ذي قبل، ولن ينفع معها صحفي مغمور في مجلّة بين سيل من المجلاّت والجرائد والمطبوعات الّتي تنشر يوميًّا أشياء تجرّمه وتتّهمه بكلّ ما حصل ويحصل في العراق من كوارث "[3]، وهو ما عزّز علاقة التّنافر بين الشّسمه وأفراد مجتمعه الّذي تتداخل فيه الأحداث وينتشر فيه اللاّوعي، ممّا صنع الانكسار والاستسلام والضّعف.

---

[1]- الرّواية، ص199.

[2]- ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيّة القهر والإبداع، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1999، ، ص18.

[3]- الرّواية، ص208-209.

إنّ الشّسمه يرفض الاستسلام والخضوع؛ فيسعى جاهدًا لتغييرهما؛ من خلال تغيير نظرة النّاس إليه في صورته الكاملة، يقول الشّسمه مخاطبًا هادي العتاّك: "لا بأس أن تحذّره لكي لا يكرّر إساءته لي. أنا الآن أقتصّ ممّن يسيئون لي بصورتي الإجماليّة، وليس لمن يسيء إلى مكوّناتي فقط"[1]؛ أي أنّ الشّسمه قد تبنّى أرواح الأعضاء الّتي يتكوّن منها جسده، من أجل أن يروي قصّته الغامضة الّتي عجز الجميع عن معرفة حقيقتها؛ إنّها قصّة الذّات العراقيّة الّتي تهدف إلى التّغيير؛ وإثبات وجودها، من خلال تمزيق حاجز الخوف، واللّجوء إلى الثّأر والانتقام بفعل القتل من أجل القتل.

وقد كانت صناعة الشّسمه هروبًا لهادي العتاك من القهر المسلّط عليه في مجتمعه، الّذي يتجلّى في الشّرخ والإحباط المتراكم أمام انعدام العدالة؛ وانهيار القيم؛ الأمر الّذي خلق نظرة التّشاؤم لديه، ودفعه نحو هذا الفعل الّذي استنكره الجميع، واعتبره خرافة نظرًا لغرابتها، ومن هنا فإنّ هادي يجسّد مشكلة الذّات العراقيّة المتأزّمة؛ الّتي ينقلها الكاتب بالعودة إلى الواقع، باعتباره "منطلقًا ينطلق منه إلى عوالم مجهولة متخيّلة، بل قد تكون مفرطة في تخيّلها، إلى عوالم لم يشاهدها بشر ولم يعشها أحد، تراها بخيال الكاتب، أو تقدّرها برؤيته"[2]؛ إنّها العوالم الّتي تهدف شخصيّات الرّواية إلى الكشف عنها؛ عبر رحلة البحث عن المجرم الّذي يقتات يوميًّا من الأرواح البريئة في شوارع بغداد، إلاّ أنّ الحظّ لم يُسعفها لبلوغ ذلك، ولم يكن من سبيل سوى اعتبار هادي هو المجرم الّذي يبحث عنه الجميع. يظهر ذلك في شخصيّة العميد سرور الّذي يقول عنه السّارد: " الشّخص القلق والمتوتّر هو العميد سرور مجيد، الّذي أرسل ضابطيه "الورديين" مع بعض المساعدين إلى بيت هادي العتاك للتّحقيق معه وانتزاع الاعترافات منه بالقوّة إن تطلّب الأمر. فإمّا أن يدلّهم على طريقة لإلقاء القبض على المجرم الخطير، أو يكون هادي نفسه، كما يخمّن العميد سرور، مثل كلارك كينت في سوبرمان، هو صورة التّخفّي الّتي يعيش تحتها المجرم الرّهيب والخطير"[3]، إذ إنّ الأمر قد زاد عن حدّه، وأصبح القبض على الشّسمه ضرورة ملحّة من أجل

[1]- الرّواية، ص209.

[2]- محمد عبدو: أدب الخيال العلمي بوصفه جنسًا أدبيًّا، مجلّة الخيال العلمي، ع5-6، سوريا، 2008-2009، ص30.

[3]- الرّواية، ص210.

القضاء على جرائمه البشعة، الّتي تختفي وراء حكايات هادي اليوميّة في مقهى عزيز المصري بكلّ جرأة وشجاعة.

تسعى أحداث الرّواية إلى الكشف عن "جريمة يكتنفها الغموض إلى درجة أنّها تتّخذ صورة لغز محيّر، ومهمّة القاص تتمثّل في الكشف عن عوالم مجهولة"[1]، وذلك من خلال فتح تحقيق مع هادي العتّاك؛ باعتباره المتّهم الأوّل بارتكاب الجرائم والاغتيالات الّتي لا تنتهي؛ لكنّ هذا العجوز البائس ظلّ مصرًّا على براءته من كلّ التّهم الموجّهة إليه، وهو ما يظهر في حديثه مع الضّابطين الورديين، فيقول:

"– آني عتّاك... شوفو هاي الأثاث

(...)– أي طبعًا...قابل تفتح محل "الأخوين لخدمات الإرهاب والتّفخيخ والاغتيال بالكاتم".

(...) كانت الغرفة أشبه أشبه بقبر لذا سارعا للخروج منها وطوقا سرير هادي العتاك واستأنف الأسئلة حول الجرائم الّتي ارتكبها في شوارع بغداد وأحيائها ويتمّ نسبها إلى شخص خرافي خيالي مجهول اسمه "الّذي لا اسم له" "[2]، وعلى الرّغم من هذه المعاناة، إلاّ أنّ هادي ظلّ متشبّثًا ببصيص الأمل الّذي سيأتي له بمخلوقه، لينقذه من كلّ هذا العذاب، فيقول السّارد: "كان صوت ما في ذهن هادي وسط موجات الألم المتتابعة الّتي غاص بها، يخبره أنّ الأمر سيجري كما في أفلام الأكشن الأمريكيّة، سيظهر بطله الخارق فجأة من فوق السّطح بكتلته الدّاكنة، لينزل بسرعة خاطفة يُسقط أعداءه بضربات قويّة من يده وينقذ صديقه وخالقه وصانعه وأباه العجوز. لكن هذا لم يحدث"[3]؛ ما يعني أنّ مهمّة الشّسمه أكبر وأعقد؛ وتتعدّى مجرّد حماية خالقه والسّهر على رعايته.

ومن هنا، يستمرّ الشّسمه في مهمّة القتل اليومي دون أن يعرف غايته من ذلك، ما جعله معزولاً عن العالم ووحيدًا، و"لم يبق من معارفه سوى هذين؛ عتّاك مسجى على سريره وعجوز مجنونة تخاطب أرواح الموتى وصور القدسيين(...) يعرف أنّ مهمّته تتحدّد بالقتل، يقتل أشخاصًا جدُدًا كلّ يوم، ولكنّه لم يعد يعرف بوضوح هويّة من يجب أن يقتلوا أو الهدف من قتلهم(...) ظلّ

[1]– نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1974، ص175.

[2]– الرّواية، ص215–216.

[3]– الرّواية، ص221.

دائم التّرحال والتّخفي(...) وقرّر مع نفسه التّوقّف عن القتل، ما دام لا يعرف المغزى من ذلك بوضوح. وفكّر بأنّ تأخّره في الأخذ بثأر الضّحايا الّذين يتحرّك باسمهم كفيل بانتهاء صلاحيّة الأجزاء المتعلّقة بهم في جسده. سيتعفّن في مكانه وينتهي أمره ويخلص من هذه الدّنيا الّتي دخلها بطريقة استثنائيّة وغريبة(...) ولأنّه قاتل استثنائي لا يموت بالوسائل التّقليديّة، فعليه أن يستثمر هذه الإمكانيّة المميّزة خدمة للأبرياء وخدمة للحقّ والحقيقة والعدالة"[1]، ذلك هو المسار الّذي رسمه الكاتب لبطله الضّائع منذ لحظة خلقه من شخص ضائع هو الآخر، حيث أنّ مهمّته خارجة عن نطاق إرادته الّتي تهدف إلى التّخلّص من كلّ هذه المعاناة مع بشر لم يفهموا مقصده الإنساني ووقفوا عائقًا أمام أداء مهمّته النّبيلة المتعلّقة بتحقيق العدالة الإنسانيّة، استرجاع مقوّماته الذّاتيّة.

تقدّم الرّواية صورة البطل الّذي يجسّد الكاتب من خلاله أحداثًا واقعيّة؛ تمّ صياغتها ضمن ما يخالف "الواقع الحقيقي اليومي بحيث تجمع الدّلالات الواقعيّة مع عناصر تنتمي إلى عالم الذّهن والخيال المناقض للعالم الواقعي الحسّي(...) حيث تظهر الحقيقة الإنسانيّة الّتي تمتزج فيها دائمًا عناصر مادّية وأخرى ذهنيّة أسطوريّة خرافيّة وخياليّة"[2]؛ إنّها الخرافة الّتي نشرها هادي في حي البتاويين؛ المتمثّلة في كذبة الشّسمه الّتي وقع الجميع في حيرة من أمرها، ودفعهم إلى الشّك فيه واعتباره مجرّد رجل هشّ لا حول ولا قوّة له، يقول السّارد: "إنّه هشّ الآن ويشعر بالشّيخوخة و"بوكس" واحد على معدته يمكن أن يؤدي بحياته، وهو لا يستحقّ هذا المصير، فلم يرتكب جرمًا في حياته سوى إطلاق الأكاذيب. أكاذيب غير مضرّة، ما سوى كذبته الكبرى عن"الشّسمه". نعم إنّها كذبة. من الأفضل له أن ينظر إليها هكذا الآن، فكلما صدّق أنّها تجربة حقيقيّة مرّ بها ازدادت مشاكله ومتاعبه. إنّها كذبة رهيبة ومخيفة صنعها خياله المشوّش في لحظة ما غامضة من حياته، وعليه أن ينساها تمامًا"[3]، فقد عمد الكاتب من خلال المزج بين الواقع والخيال إلى إنتاج

[1]- الرّواية، ص233-234.

[2]- فوزي عيسى: الواقعيّة السّحريّة في الرّواية العربيّة، دار المعرفة الجامعيّة، كلّية الآداب، جامعة الإسكندريّة، 2009 ص7.

[3]- الرّواية، ص241.

هذه المغالطة، الّتي تقول بأنّ الشّسمه مجرّد كذبة، بغرض تنبيه الفرد العراقي إلى الوحش النّائم بداخله، الّذي يختفي خلف قناع هذا المخلوق العجيب.

ومن هنا، يتأكّد الحلم الهارب للشّخصيّات؛ المتمثّل في القبض على الشّسمه؛ ومقابلته شخصيًّا بأية طريقة كانت؛ حيث ظلّت أسيرة البحث الّذي ينتهي دائمًا بخيبة أمل ببلوغ الحلم؛ الّذي تنقله أحداث الرّواية، باعتبارها " وقائع غير عاديّة أو خارقة في ثنايا أحداث طبيعيّة مغرقة في الواقعيّة، وفي التّفاصيل العادية بحيث تبدو وكأنّها جزء لا يتجزّأ من الواقع اليومي المعاش للشّخصيّات"[1]، إذ أصبح الشّسمه الفريسة الّتي يحلم بها الجميع لاسيّما العميد سرور الّذي ظلّ يلاحقه من مكان لآخر، لكن، بدون جدوى. ما جعله" يشعر بغضب أكثر وهو يرى فشل مهمّته حتّى الآن. لو أنّه أمسك بهذا المجرم الّذي الّذي لا اسم له فسيكون ذلك تتويجًا إعلاميًّا مدهشًا لجهوده على مدى السّنوات الماضية. إنّه يمسك نجمًا تلفزيونيًّا يقبع، رغم مجهوليّته، تحت أضواء ساطعة، وحين يمسك به سيدخل هو فورًا دائرة الأضواء هذه"[2]، وهو ما لم يتحقّق له، ولباقي السّاعين لذلك.

وهو الحلم نفسه الّذي نجده عند العجوز إيليشوا، ولكن برؤية مغايرة؛ فهي تعتبره ابنها الّذي لطالما انتظرته وتحدّت الصّعوبات من أجله، ورغم تدهور أوضاع البلاد وتحوّله إلى كتلة من الخراب، نجدها مصرّة على البقاء فيه بعد إلحاح ابنتيها على أخذها لتعيش معهما، ذلك ما نلمسه في حديثها مع الشّماس نادر بقولها:

"– ناسي هنا وجيراني. حياتي بهذا البيت.

–أعرف..ولكن ما تشتاقين لبناتك؟

هنّ بخير... لماذا يطلبن منّي ترك بيتي؟

[1]– ماهر البطوطي: الرّواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالميّة، دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2005، ص262: نقلا عن: غيبوب باية، الشّخصيّة الأنثروبولوجيّة العجائبيّة في رواية مائة عام من العزلة لقبريال قارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطّباعة والتّوزيع، الجزائر، 2012، ص31.

[2]– الرّواية، ص247.

–والله الحياة صارت صعبة... ما نفع البيت إذا كانت الحياة صعبة... خوف وموت وقلق... المجرمين بالشوارع.. الناس عيونها تأكل الواحد وهو يمشي.. حتى بالنوم كوابس وكلساع تفز .. البلد صاير يا أم دنيه مثل هاي الخربة اليهودية التي بصفك.

–"لا تخافوا من الذين يقتلون الجسد"[1]؛ حيث يتضح أن العجوز ترفض الاستسلام لفكرة موت ابنها دانيال الذي تؤكد على وجود روحه في مكان ما؛ لذا كان من الصّعب إقناعها بترك حي البتاويين الذي يعدّ ملجأ الشّسمه، بعد أن فضلها عن باقي الأشخاص، حيث لم يرى مانعا من تقمص شخصية ابنها، وإن لم يكن هو كذلك؛ فهو في نظر الآخرين لا يتعدى كونه مجرد شبح شوّه حياة الأفراد، وصيّرها جحيما مليءً بالخوف والشّكوك من كل ما يدور من حولهم من أحداث وجرائم، رهنت حياتهم بالقهر والمعانات من عدو مجهول يسرح ويمرح بينهم كما يشاء، دون أن يتمكن واحد منهم من رؤيته ومقابلته؛ فهو لا يتجلى إلا من خلال أفعاله الوحشية التي تزرع القلق في كل مكان، يقول السّارد: "كل شيء تغير منذ ظهور المجرم الخطير، الذي بدأ مع ربيع هذه السنة بعملية اغتيالات واسعة غامضة وغير مفهومة، وأشع رعبا كبيرا بين الأهالي، وتضخمت أسطورته بأنه شخص لا يقهر حتى بات من الصعب تكذيبها أو تسخيفها "[2]؛ إذ صارت حقيقة الشّسمه مرتبطة بممارسته الاغتياليّة؛ والقتل العشوائي الذي صنع الفوضى؛ وهو ينتقل من مكان إلى مكان موزع الجثث في الشّوارع ؛ صانعا بذلك فجيعة كبيرة في نفوس الأفراد.

يبدو أنّ البطل في الرّواية، خصم صعب المنال؛ فهو المُبهم الّذي يظلّ ينفلت وينفذ بأعجوبة من قبضة مطارديه؛ حيث يخرق المألوف ويتجاوز الطّبيعي؛ ويصنع العجيب الذي يوظفه الكاتب ليكشف عن ذلك "حالات الشّك والفقدان للأمن والحيرة والالتباس والخوف على تلك الحدود القائمة بين الداخل والخارج، والواقعي وغير الواقعي، والأنا وما ليس ب "أنا"و– الغريب أو غير العادي – والعادي"[3]؛ إنها الغرابة التي دفعت المنجّم الصّغير إلى المغامرة بإجراء اتصال روحي مع هذا

[1]– الرّواية، ص245.

[2]– الرّواية، ص249.

[3]– شاكير عبد الحميد: الغرابة ، المفهوم وتجلياته في الأدب، المجلس الوطني لثقافة والفنون والأدب ، الكويت، 2012، ص65.

الكائن، الذي يظهر في قول السّارد: "كان يجرب عمل اتصال مع روح المجرم الذي لا اسم له. ففي الوقت الذي ينشغل فيه أستاذه بمعرفة وجهه، كان هو منشغلا بروح هذا المجرم. وتمكن خلال الأسابيع الماضية من أتوصّل عائلة حسيب محمد جعفر، حارس فندق السّدير، الذي قتل وراحة روحه لتحلّ في الجثة المجمعة في باحة بيت هادي العتاك...اللّيلة نجح في خلق اتصال مع روح هذا الوحش المخيف. نوع من ذبذبات هاتف خلوي بينه والوحش"[1]، ولكنّ عمليّة القبض عليه باتت مستحيلة، إذ لا يتعدّى الأمر مجموعة من التّصوّرات الذّهنيّة غير المطلقة حوله، في حين يستمرّ هو في سلسلة الموت العبثي الّذي يجسّد من خلاله مأساة الذّات العراقيّة؛ فيظلّ صامدًا أمام مهمّته الّتي يراها أساسًا لإثبات وجود هذه الذّات. يقول السّارد: "مازلت اللاّئحة في ذهنه طويلة، هذه الّتي تحتوي أسماء من يفترض أن يقتلهم، وكلّما تقلّصت عادت لتمتلئ بأسماء جديدة، وربّما تضاعفت دون أن يدري، الأمر الّذي يجعل مهمّة الانتقام والثّأر مهمّة أبديّة بالنّسبة له، ولربّما صحا ذات نهار لكي يكتشف أنّه لم يعد هناك من بشر ليقتله في هذا البلد. لأنّ الجرائم والضّحايا تتداخل مع بعض بصورة أعقد من السّابق، ولم يكترث لمن يعود هذا الجزء أو ذاك من جسده، وهل يرمّم نفسه ببقايا أجساد ضحايا أم مجرمين. لأنّه صار الآن يلمس بعمق الجانب النّسبي من الموضوع.

– ليس هناك أبرياء أنقياء بشكل كامل، ولا مجرمين كاملين"[2]، ذلك ما يُمثّل دليلاً على استحالة معرفة ملامح صورة الشّسمه الّتي كوّنها الكاتب، من خلال شخصيّة مختلطة تحتوي على أصنافًا بشريّة موزّعة بين ما هو نقيّ وبين ما هو إجرامي؛ إنّها الازدواجيّة الّتي تحجب طبيعة هذا المخلوق الّذي ينغرس في الذّات، ويقبع بداخلها بهدف السّيطرة عليها.

ومن هنا، فإنّ لدى كلّ فرد من أفراد المجتمع العراقي نسبة معيّنة من الشّسمه، باعتباره المسخ المزدوج الّذي يمثّلهم بصورة عامّة، ما أسهم في "تشظّي الذّات جرّاء السّلب والتّهميش والمسخ والتّهميش للأنا والآخر على السّواء، في ظلّ القيود القاهرة الّتي تأخذ منك حرّيتك

[1]– الرّواية، ص254.

[2]– الرّواية، ص 255.

وخلاصك، وتحوّلت غلى ظلّ فاقد للإرادة"[1]؛ ورغم هذه القيود؛ إلاّ أنّ للشّسمه وجودًا فعليًّا مع اختلاف تجلّيه الّذي يتلوّن بين الحين والآخر، الأمر الّذي دفع الكثير إلى اعتباره مجرّد شائعة ناتجة عن الخوف الكامن في نفوس الأفراد، ولا يتعدّى غير ذلك، وهو ما ينقله الحوار الّذي دار بين كبير المُنجّمين والعميد سرور:

"– هل تتذكّر سيادة العميد متى بدأنا نرى شبح "الّذي لا اسم له"؟

– يعني.. منذ بداية هذه السّنة.. في الرّبيع تقريبًا.. أواخر نيسان.

– هل فكّرت يومًا كيف تمّت صناعة هذا المجرم الوحش؟

– لماذا تسأل؟.. أنا لا أعرف. ولولا الشّائعات الّتي أسمعها، وثقتي بكلامك لما صدّقت بوجود كائن مثل هذا. أين نعيش نحن، في أيّ عصر.. طناطل وسعلوات.. لا أعرف.. هذه كلّها مخاوف تخلقها النّاس، وأنت تريد أن تصدّقها

(...) – لا يا سيّدي.. هو موجود. من حقّك أن لا تعترف به، ولكن حين نمسكه إن شاء اللّه مسك اليد ستصدّق كلامي.

– هل جئت لإخباري بهذا الكلام فقط أم لديك شيء آخر تخفيه؟

– نعم.. أنا أعتقد بأنّنا تدخّلنا جميعًا بصناعة هذا المُجرم بطريقة أو بأخرى. كانت الأمور تمشي بشكل اعتيادي، قبل ظهوره. أنا أعتقد أنّ بعض مساعدينا أسهم في تكوين هذا الكائن "[2] أي أنّها مؤامرة الكلّ ضدّ الكلّ الّتي يلعب فيها الشّك دور المحرّك في علاقة الأفراد ببعضهم البعض، فصار الواحد منهم ينظر إلى الآخر على أنّه المُجرم المُحتمل، بحثًا عن فكّ الغموض الّذي حوّل حياتهم إلى كابوس.

يرسم فعل القتل في الرّواية الحدث الغامض الذّي "لا يميز الواقع واللاّواقع والمعقول واللامعقول، المرئي واللامرئي، والذّي يقدم لنا شخصيات بأحاسيس ممزقة وسلوكات شاذّة ونظرة قلقة ومتشائمة، شخصيات يكتنف الغموض أفقها، ويلّف الالتباس مصائرها، شخصيات حائرة تتابع

[1]– الأخضر بن السّائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع الجزائر، 2012، ص84.

[2]– الرّواية، ص257–258.

بامتعاض ومرارة قدرها المأساوي، وفاقدة لكل الخيوط الواصلة اللاحمة بينها وبين المجتمع والمحيط، فحكم عليها أنّ تعيش غربتها المقلقة "[1]؛ إنّه الواقع المتردي الذّي صنع ذواتًا ضعيفة وخائفة، وهاربة باستمرار، فيقول السّارد: "الأوضاع العامة المتردية لا تترك فرصة للجريئ والمجازف (...) الكثيرون يتركون بيوتهم أو محالهم التجارية خشيتا من الاختطاف أو القتل لأسباب شتى، فالعصابات منتشرة في أحياء وشوارع بغداد"[2]، ذلك ما يزيد من التأكيد على أنّ الشّسمه ليس المجرم الفعلي في حقيقة الأمر، وإنّما الأمر متعلّق بمجموعة من الأشخاص المجهولين الذين اتخذوا من قصة الشّسمه ذريعة لممارسة أعمالهم الإجرامية بكّل حرية؛ حيث حوّلوا شوارع بغداد مسرحا لإسالة الدماء لأتفه الأسباب، الأمر الذي دفع العجوز أليشوا إلى الرضوخ لرغبة إبنتها، والسّفر معها بعدما يئست من عودة ابنها دنيال الذّي صدم الجميع، لأنهم وكما يقول السّارد: "لم يروا هذا الابن الأسطوري العائد من الموت الثمانيات ولم يعثروا على أثر يدل عليه(...) ظهر لهم ابن العجوز فعلا في بداية الزقاق؛ بشعر أسود مفروق من المنتصف ومسبل على الجانبين مثل صورة لأيقونة مسيح تقليدية(...) هل كانت العجوز صادقة إلى هذا الحدّ؟ هل نجا ابنها من موت الثمانينات حقا؟ هناك حكايات كثيرة في الواقع، لا تقل غرابة عن عودة إلى مقتول من الموت(...) هناك اشخاص عادوا من السفر بعيد بأسماء وهوّيات جديدة(...) هناك من نجوا من ميتات عديدة في زمن الديكتاتورية ليجوا موتا تافها حاضرا أمامهم في زمن ‹‹الديمقراطية›› الجديد كأن تصدمهم درّاجة نارية وسط الشارع مثلا. مؤمنون تحوّلوا إلى ملحدين (...) وملحدون تحوّلوا إلى مؤمنين"[3].

ووسط هذا الاعتقاد، تقف العجوز إيليشوا مصدومة من هول ما سمعته من الشّماس الذي خاطبها قائلا: "هذا دانيال حفيدك يا إيليشوا.. ابن هيلدا الكبير. كانت ترسل لكي صوره بالبريد؟ ألم تعرفيه ؟ قال الشماس محدّقا في وجه العجوز التي اختلط عليها كل شيء(...) فالشّبه كبير بين

[1]– عمري بنو هاشم: التّجريب في الرّواية المغاربيّة، الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة، دار الآمان، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2015، ص20.

[2]– الرّواية، ص280.

[3]– الرّواية، ص283–284.

دانيال الحفيد وخاله المتوفي(...) كانت الخطّة بمجملها تعتمد على عنصر واحد؛ تأثر العجوز برؤية حفيدها واستجابتها لمقترحاته، ولم يخل الأمر من خدش أخلاقي ، فالعجوز تتعرض هنا لفخ أو خدعة من نوع ما"[1]، هذه هي المغالطة الّتي كسرت حلم العجوز برؤية ابنها؛ والّتي دفعتها إلى الاستسلام لقرار الابتعاد كملجأ أخير للتخلّص من كلّ هذا الظّلم والحرمان، الّذين أرّقا حياتها.

تمثّل الرّواية تجسيدًا حيًّا للفوضى العبثيّة الّتي غرق فيها العراق، من خلال مجموعة من الأعمال الإجراميّة الّتي تأطّرها ثنائيّة الحرب والعنف؛ الّتي تعدّ عاملاً مشتركًا بين أفراد المجتمع بطريقة أو بأخرى، وهو ما يعزّز فعل التّورّط ويجعله بارزًا داخل أحداث الرّواية؛ الّتي تتشاكل فيها الحكايات، حيث عبّرت عن ذلك نوال الوزير مخاطبة محمود السوادي في قضيّة اتّفاقها مع السّعيدي حول إنتاج فلم: "اتّفقنا سويّة على فكرة الفلم ثمّ باشر هو بكتابة السّيناريو. وقال لها بهذا الصّدد كلامًا في مسحة نبوئيّة فلسفيّة كما هي عادته. قال لها إنّ فكرة الفلم وقصّته ستكون حول الشّر الّذي نشترك جميعًا في امتلاكه في الوقت الّذي ندّعي أنّنا نحاربه، وكيف أنّه قائم هنا بين جوانحنا ونحن نريد الإجهاز عليه في الشّارع. وأنّنا جميعًا مجرمون بنسبة أو بأخرى وإنّ الظّلام الدّاخلي هو الأكثر عتمة بين كلّ أنواع الظّلام المعروفة. أنّنا نكون جميعًا هذا الكائن الشّرير الّذي يجهز على حياتنا الآن "[2]، إذ يعدّ المقطع إقرارًا ذاتيًّا بمسؤوليّة الجميع في إنتاج وخلق الشّسمه أو المجرم أكس، كما تسمّيه السّلطات الأمنيّة؛ وبأنّ الكلّ متسبّب في سفك دماء الأبرياء، وانتشار موجة العمليّات الاغتياليّة الّتي يستحيل تحديد مصدرها.

يعرض الكاتب من خلال البطل، الشّخصيّة النّموذجيّة الّتي" تسعى دائمًا إلى تحقيق ذاتها وكسب وجودها معتمدة على نفسها وإرادتها ومتمرّدة على كلّ شيء موجود في الحياة"[3]، ممّا يعكس طابع الجرأة لديه باعتباره كائنًا خارقًا يجمع بين المُتناقضات من أجل بناء عالمه الخاص بعيدًا عن الأشرار من البشر الّذين تحتويهم الأرض. لكن الإصرار على القبض عليه حال دون تركه يعيش بسلام لأداء مهمّته الإنسانيّة العادلة الّتي تقوم على" استكناه الواقع بوسائل غير واقعيّة

[1]- الرّواية، ص287-288.

[2]- الرّواية، ص271-272.

[3]- عبد الملك مرتاض: نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، ص86.

تتجاوز المألوف"[1]؛ هذه الوسائل الّتي ضاعفت الرّغبة في القضاء عليه، بالاعتماد على كافّة الأسلحة والأجهزة الممكنة، الّتي من شأنها أن تقهره في الأخير، فيقول السّارد: "في الخامسة والنّصف فجرًا، وأثناء ما كان هادي العتاك يغرق في نوم عميق تحت مروحة أمّ دانيال المطفأة واستغراق الشّسمه أو الّذي لا اسم له في النّوم مع القطّ نابو على الأرضيّة الوسخة في صالة بيت أم دانيال، كان العميد سرور مجيد يغالب أحلامًا مزعجة في نومته العميقة داخل مكتبه في دائرة المتابعة والتّعقيب جاء كبير المُنجّمين(...) وطرق بيديه بقوّة على الباب.

فزّ العميد سرور من نومته.

(...)- إنّه هنا. في هذا البيت بالبتاويين. هو نائم الآن وعليك أن تتحرّك فورًا لإلقاء القبض عليه قبل أن يصحو.

أطلق العميد سرور أوامره فورًا لتجهيز السّيّارات(...) بإمكانه أن يعتمد على ضابطيه الورديين، ولكنّه شعر بأهميّة أن يظهر في صورة واحدة في وسائل الإعلام مع المُجرم الخطير الّذي أتعب الدّولة كلّها ويئست جميع الأجهزة الأمنيّة من إلقاء القبض عليه"[2]، هكذا يبدأ الشّسمه رحلة جديدة من المطاردات، الّتي يرأسها العميد سرور شخصيًّا؛ هذا الرّجل الّذي سيفعل المستحيل القبض عليه، لكن وككلّ مرّة، من دون جدوى.

يتمركز الشّسمه في منطقة اللاّشعور للفرد العراقي، الّذي صنعه العنف والإجرام المنغرسين في حياته اليوميّة؛ والّذين حرّضاه هو الآخر على العنف بهدف المواجهة والصّمود في الحياة، ذلك ما تعكسه الانفجارات المجهولة الّتي تحدث في شوارع بغداد، لاسيّما تلك المتعلّقة بسيّارة الأوبل البيضاء الملغّمة، وفي هذا يقول السّارد: "عصف الانفجار الّذي حدث لسيّارة الأوبل البيضاء والّتي كانت ملغّمة أيضًا بالإضافة إلى الحزام النّاسف للانتحاري. كان هذا هو أسوأ ما حصل للمنطقة على الإطلاق. منذ تأسيسها في مطلع القرن الماضي كأفضل الأحياء السّكنية في بغداد. حتى مع تدهورها في الثمانينيات ومطلع التسعينيات، وتحوّلها إلى بؤرة لبيوت الدّعارة وصناعة المشروبات الكحولية المنزلية، واكتشاف عصابات للخطف والتجارة بالنساء والأطفال والأعضاء البشرية في

[1]- تزفتان تدوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 1994، ص49.

[2]- الرّواية، ص300-301.

بعض بيوت المنطقة"[1]، ومع هذا الانفجار، انهار كل من بيت أم دانيال وبيت هادي العتاك (الخرابة اليهودية)، فتشتت الانتباه إلى موقع تواجد الشّسمه الذي اغتنم الفرصة واختفى من جديد وسحب نفسه من أوراق المنجّم الكبير الذي لم يعد يراه فيها.

وفي ظلّ هذه الأوضاع المزرية التي بلغتها الحياة في المجتمع العراقي، قرّر الكثير ضرورة الهجرة والابتعاد عن هذا الكم الهائل من الخراب؛ ما جعلهم يشعرون بعلاقة قهرية بينهم وبين هذا العالم المرعب؛ عالم مثّله الكاتب في هذا المخلوق الغريب والعجيب الذي تسبب في "حيرة الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشّيء أو معرفة كيفيّة تأثيره"[2]، ونظرًا لهذا العجز في التأقلم، قرّر محمود السوادي الهجرة إلى نيسان بعد معاناته المريرة مع السّلطات؛ الّتي حقّقت معه في قضيّة التّحريض على القتل في المقال الّذي نشره في جريدة الحقيقة؛ والّتي تمّ غلقها بعد هروب علي السّعيدي، فيصبح محمود المسئول الأوّل عن كلّ ما حدث. بالإضافة إلى مشكلة المُحرّرين الّذين لم يقبضوا رواتبهم للشهر، حيث لم يكن أمامه سوى قرار الهجرة مباشرة بعد حلّ كلّ هذه المشاكل وفي هذا الصّدد يقول السّارد:" قبل أن يبيع هاتفه لأحد أصدقائه أجرى ثلاثة اتّصالات أخيرة. الأوّل مع أخيه الأكبر عبد اللّه.

قال له إنّه سيعود إلى ميسان في الأيّام القادمة

– لماذا ترجع؟ ألست مرتاحًا في بغداد.

– لا.. أنا مشتاق لكم. بغداد تتّجه إلى حرب أهليّة. أخشى أن أموت ذات صباح بمفخّخة"[3]، هكذا سقط محمود في فخّ الضّياع مجدّدًا، بعد أن باع كلّ ممتلكاته من أجل حلّ الأزمة الّتي أوقعه فيها السّعيدي– مثلما ظنّ في البداية–، ليظلّ جهاز التّسجيل ديجيتال آخر شيء يتفاوض على بيعه مع المؤلّف، الّذي عرض عليه شراءه بمبلغ ثلاث مائة دولار، بينما هو قد طلب فيه أربع مائة دولار، نظرًا لقيمة القصّة الّتي سجّلها بداخله.

[1]– الرّواية، ص304.

[2]– زكريّا محمّد القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1977، ص10.

[3]– الرّواية، ص329.

يحمل جهاز الدّيجيتال قصّة الشّسمه، الّتي يتشوّق الجميع لمعرفة حقيقتها؛ ومن بينهم المؤلّف الّذي يقول: "كان عرضه غريبًا، إنّه يريد أربعمئة دولار لقاء جهاز التّسجيل الدّيجيتال نوع باناسونيك. مئة دولار كسعر أصلي للجهاز وثلاثمئة للقصّة الّتي تحتويها التّسجيلات فيه. إنّها أغرب قصّة مرّت عليه، ويمكن لمؤلّف مثلي كما يقول، أن يستفيد منها في كتابة رواية عظيمة"[1]؛ فالجهاز يحتوي على اعترافات الشّسمه، ومن المهمّ لأيّ شخص كان أن يحصل عليها، ليستثمرها خدمة للقضاء عليه بعد أن أرهقهم جميعًا؛ لاسيّما المُنجّم الكبير الّذي وقع أخيرًا أيدي هذا المخلوق الّذي لا اسم له ولا ملامح بشريّة واضحة، يقول المنجّم الكبير مخاطبًا الشّسمه: "لن أكذب عليك. كنت أريد إلقاء القبض عليك. من أجل رؤية ملامحك على الأقل. أريد أن أعرف وجهك.

(...)– ما الفائدة من ذلك. إنّه يتغيّر. ليس لديّ وجه ثابت.(...) هذا الوجه الّذي يراه الآن لمرّة أولى وأخيرة هو أيضًا من الماضي. إنّه يعرفه، ولكنّه يحتاج إلى وقت أطول(...) لكي يحدّد من هو. من صاحب هذا الوجه يا ترى؟

فيما بعد، وأثناء احتضاره البطيء على إسفلت الشّارع الموحش، سيعرف بيقين كامل إنّه وجه مركّب من وجوه ماضيه البعيد. إنّه وجه الماضي الشّخصي له، والّذي اعتقد أنّه بلا وجه أو ملامح"[2]، إذ يتحوّل الشّسمه إلى الوجه الخفيّ لكلّ فرد من أفراد المجتمع العراقي الّذي اختلطت ملامحه، وتشوّهت مقوّماته، فلم يعد يعرف نفسه، ما يرمز إلى اغتراب الذّات الّتي يصعب التّحكّم في مقوّماتها، وتحديد هويّتها.

بهذه الطّريقة يختزل الكاتب العالم المدهش الّذي يعيش فيه الشّسمه؛ الّذي يوحي إلى هذا العالم بطريقة أو بأخرى؛ فيصوّره تصويرًا بشعًا وساخرًا في الوقت نفسه، حيث مزج" الخيال بالواقع أو التقط فيه الخيال مفردات من الواقع، وشكّلها تشكيلاً خاصًّا"[3]، الأمر الّذي زاد من غرابة الأحداث الّتي تتعقّد مع كلّ محاولة لفكّ مغاليق البطل اللّغز، الّذي صنعه هادي العتّاك مستوحيًا إيّاه من خياله المُغذّى بالجرائم والاغتيالات في شوارع بغداد، حتّى بلغ به الأمر إلى تصوّر نفسه

[1]– الرّواية، ص324.

[2]– الرّواية، ص321–322.

[3]– شفيع السّيد: فصول من الأدب المقارن، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص67.

بأنّه الشّسمه ذاته، فيقول السّارد: "تقدّم باتّجاه المرآة، حدّق بعينين متّسعتين بالهيئة الجديدة الّتي بدا عليها وجهه(...) لقد بدا كائنًا بشعًا(...) اقترب أكثر ليرى تفاصيل التّشوّهات(...) ومع الإمعان في التّحديق تكشف له أمر أعمق؛ أنّ هذا ليس وجه هادي العتاك، إنّه وجه يعود لشخص يعرفه حقّ المعرفة، وجه أقنع نفسه منذ شهر تقريبًا، إنّه من صنع خياله الخصب ليس إلاّ، وها هو يراه الآن أمامه. إنّه وجه" الشّسمه"، وجه الكابوس الّذي أطبق على حياته ليُخرجها دون أمل بأن تعود إلى حالها السّابق"[1]، إنّها الملامح البشعة الّتي ركّز عليها الكاتب من أجل رسم المغالطة الّتي من شأنها أن تُفلت الشّسمه في كلّ مرّة بحيث لا يمكن تحديد هويّته بشكل كامل، لأنّه وكما قال المنجّم الكبير ليلة اغتياله:" يتغيّر وجهه كلّ حين(...) لا شيء يدوم معه سوى هذه الرّغبة في الاستمرار. يقتل من أجل أن يستمرّ. هذا هو مبرّره الأخلاقي الوحيد، إنّه لا يريد الذّوبان والفناء(...) يتشبّث بالحياة، ربّما أكثر من الآخرين. الّذين يمنحونه حياتهم وأجزاء من أجسادهم هكذا، بسبب الخوف. إنّهم لا يدافعون عن حياتهم، لذا هو يستحقّها أكثر منهم(...) إنّها معركة الدّفاع عن حياتهم(...) إنّها المعركة الوحيدة الّتي تستحق أن يخوضها الإنسان في هذه الحياة"[2] إذ يمثّل الشّسمه ضمير الفرد العراقي الّذي يلومه على الوصول إلى هذه الأوضاع الحرجة؛ الّتي انعدم فيها الاستقرار الذّاتي، حيث ظلّ ساكنًا في مكانه، ولم يفعل أي شيء لتجنّب حدوث ذلك ولهذا فإنّ الشّسمه بريء من كلّ هذا الدّمار الّذي طال مجتمعه.

هكذا يصبح الشّسمه الشّخصيّة الغيبيّة الّتي يتسابق النّاس لتقديم تصوّرهم الخاص لها مادامت رؤيته قد باتت مستحيلة، نظرًا لطبيعته الخارجة عن المألوف الّتي تسعى إلى إيجاد بديل أفضل للواقع الفارغ الّذي أرهقه بالمأساة؛ إذ "لابدّ من وجود فراغ في عالم الواقع، أو المعقول يسعى عالم اللامعقول، أو الخيال إلى تعويضه"[3]، وهو ما جعل الصّفات تتزاحم عليه، والنّظرات تختلف باختلاف تجلّيه في مخيّلة النّاس، يظهر ذلك في قول السّارد: "ظلّت صورته تتضخّم، رغم

[1]- الرّواية، ص333-334.

[2]- الرّواية، ص334.

[3]- وداد مكاوي حمود: عجائبيّة الرّؤيا عند يوسف عليه السّلام، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، جامعة بابل، ع2 2013، ص369.

أنّها ليست صورة واحدة. ففي منطقة مثل حيّ الصّدر كانوا يتحدّثون عن كونه وهّابيًّا، أمّا في حيّ الأعظميّة فإنّ الرّوايات تؤكّد أنّه متطرّف شيعي. الحكومة العراقيّة تصفه بأنّه عميل لقوى خارجيّة أمّا الأمريكان فقد صرح النّاطق باسم الخارجيّة الأمريكيّة ذات مرّة بأنّه رجل واسع الحيلة يستهدف تقويض المشروع الأمريكي في العراق.

ولكن، ما هو هذا المشروع يا ترى؟ بالنّسبة للعميد سرور فإنّ مشروعهم هو خلق هذا الكائن بالتّحديد، خلق هذا الفرانكنشتاين وإطلاقه في بغداد. الأمريكيّون هم من وراء هذا الوحش"[1]، هكذا تختفي هويّة الشّسمه خلف قناع العنف والقتل والخراب، ليظلّ الواحد يتّهم الآخر بصناعته ومساعدته على أداء أعماله الإجراميّة. ذلك ما أسهم في ضياع الكل في البحث عن الحقيقة الأمر الّذي حدث مع المؤلّف المجهول الهويّة، حيث لم تكتمل فرحته بكتابة رواية عن هذا المخلوق وتمّ سجنه ريثما يتمّ عرض الرّواية على الخبرة فيقول:" تمّ إلقائي في الحجز لعدّة أيّام ريثما يكمل خبراؤهم قراءة النّص غير الكامل من روايتي(...) أعادوا لي حاجياتي ومتعلقاتي الشّخصيّة، ولكن من دون نسخة الرّواية. لقد تمّت مصادرتها بشكل نهائي، ويبدو أنّني لم أعد مخوّلاً بالتّصرّف بها أو إكمالها.

أطلقوا سراحي حتّى من دون أن يدقّقوا كثيرًا في بطاقتي الشّخصيّة الّتي قدّمتها لهم. كانت بطاقة مزوّرة. هي ضمن بطاقات عدّة أحتفظ بها لتسهيل حركتي داخل بغداد، وتجاوز نقاط التّفتيش الّتي تقيمها بشكل مباغت، مليشيات طائفيّة تتقابل مع بعضها البعض،"[2] إذ إنّ الأشياء الّتي كانت ستكشفها روايته لو اكتملت، أهمّ بكثير من هويّته المجهولة.

وعلى غرار جميع الشّخصيّات في الرّواية، فإنّ الشّسمه يظلّ صامدًا وعاقدًا العزم على إتمام مهمّته، رغم كلّ المشقّات الّتي يتكبّدها في ذلك؛ فهو" لا يساوم ولا يتراجع عن هدفه ولا يتنازل أو يقبل أنصاف الحلول، وهو يندفع نحو غايته حتّى وهو يرى النّيران تحيط به من كلّ جانب"[3]، ما

[1]– الرّواية، ص335.

[2]– الرّواية، ص338.

[3]– هاني مطاوع: قراءات جديدة في مسرحيّات قديمة، المركز القومي للمسرح، السلسلة، دراسات في المسرح المعاصر القاهرة، ط1، 2007، ص130.

جعل السّلطات لا تكفّ عن ملاحقته في كلّ مكان، إلى غاية ذلك اليوم، الحادي والعشرون من شباط عام2006 الّذي ألقي فيه القبض على هادي حساني عيدوس، على أساس أنّه المجرم الّذي لطالما بحثوا عنه؛ إنّه هادي العتّاك الّذي كانت كلّ الدّلائل ضدّه، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "في الحادي والعشرين من شباط عام 2006 أعلنت القيادات الأمنيّة العليا في بغداد إلقاء القبض أخيرًا على المجرم الخطير، الّذي تسمّيه بعض التّقارير" المجرم أكس"، ويسمّيه الأهالي" الشّسمه" وله أسماء أخرى عديدة(...) عرضوا صورة كبيرة من خلال عارضة الشّرائح على شاشة كبيرة. ونطقوا اسمه؛ إنّه المجرم هادي حساني عيدوس، من سكنه حي البتاويين في بغداد، والملقّب ب" هادي العتّاك""[1]، وهو الأمر الّذي رفضه الكثير من أفراد الحيّ، لاسيّما عزيز المصري الّذي وعلى الرّغم من تشابه صوت المجرم بصوت هادي، إلاّ أنّه لم يصدّق بأنّه قد يكون هو المجرم ذاته الّذي كان يحكي عنه يوميًّا.

هذا التّشكيك في القبض على المجرم، هو ما نجده أيضًا لدى محمود السّوادي؛ الّذي أنكر ذلك؛ واعتبره كارثة أخرى من أجل التّعتيم على المجرم الحقيقي، واستحالة الوصول إليه، فيقول: "إنّهم يرتكبون خطأ جسيمًا آخر ليس إلاّ. إنّهم يريدون غلق هذا الملف بأيّ طريقة. من المستحيل أن يكون هذا الرّجل العجوز مجرمًا خطيرًا(...) إنّه سكير ووضع نفسي مضطرب وخيال جامح ليس إلاّ، وقصّته عن" الشّسمه" (...) كانت قصّة بارعة وعميقة الدّلالة، ومن المستحيل أن يكون هادي هو"الشّسمه" ذاته كان هادي مضطربًا ومرتبكًا على الدّوام ولا يملك شيئًا من بلاغة وهدوء"الشّسمه" الّذي سمع أحاديثه الطّويلة والغريبة من خلال مسجّلة الدّيجيتال"[2]، إنّه انفلات آخر للشّسمه بينما كان الجميع يحتفلون بالقبض على المجرم، فتعالت الأصوات فرحًا وسعادة بتخلّصهم من الشّبح الخطير،هكذا كانوا يتوهّمون. وفي هذه الأثناء، من الجهة الأخرى ووسط صخب الاحتفالات بالانتصار عليه، يقف الشّسمه رفقة القطّ نابو في إحدى غرف الطّابق الثّالث يتفرّجان على الاحتفالات المزيّفة الّتي تدّعي القضاء على المجرم أكس. ذلك ما عبّر عنه السّارد بقوله:" كان القطّ نابو يتجوّل في بناية الفندق المهجورة. بالإضافة إلى رجل مجهول يقف منذ ساعة عند

[1]- الرّواية، ص 346-347.

[2]- الرّواية، ص348.

النّافذة العارية من إحدى غرف الطّابق الثّالث يراقب احتفالات النّاس بصمت وهو يدخّن(...) قفز القطّ العجوز على أرجل كراسي خشبيّة محطّمة، ثمّ تقدّم إلى شبح الرّجل(...) تمسّح برجله اليسرى بشكل دائري، ثمّ رفع رأسه وأطلق مواء خفيفًا وكأنّه يستجدي شيئًا(...) أقعى الرّجل يداعب القط على جسده العجوز الّذي تساقط معظم شعره. ظلّ يلعب معه ويمازحه وكأنّهما صديقان حميمان"[1] وبهذه المغالطة، اختار الكاتب أن يكون الانتصار للشّسمه الّذي ظلّ طليقًا من لحظة خلقه، إلى غاية التّوهّم بالقبض عليه.

بناءً على ما سبق، نستخلص أنّ أحمد سعداوي ينبّه من خلال الرّد بالكتابة إلى الشّسمه الكامن داخل ذات كلّ فرد من أفراد المجتمع العراقي؛ وأنّ هذا الكائن الغريب في حقيقة الأمر ليس مكوّنًا من مجموعة من الأعضاء البشريّة؛ وإنّما هو يتجلّى من خلال الممارسات الّتي تتمثّل في: العنف؛ والإجرام؛ والسّيارات المفخّخة؛ والطّائفيّة؛ والقتل وغيرها، ما يعني أنّ الإجرام لا يمثّله الجسد، وإنّما تمثّله هذه الأحاسيس النّائمة داخل ذات الإنسان، والّتي يجب التّخلّص منها؛ إنّها الأحاسيس الّتي يعرّيها الكاتب باعتماد الخيال العلمي، الّذي مكّنه من تصوير حجم البشاعة الّتي يعيش فيها الفرد العراقي، من خلال هذا المخلوق الّذي لا اسم له ولا هويّة. فقد لعبت المقاطع العجائبيّة دور فعّال رسم الوجه الحقيقي للعراق الجديد الّذي أنتجه الغزو الأمريكي، حيث كشفت عن أبسط تفصيلاته الّتي تؤكّد التّحوّل الرّهيب لتركيبته الاجتماعيّة المشوّهة بالخراب والدّمار المنتشرين في كلّ مكان. ومن هنا، ساد الخوف والهلع الذّين ولّدتهما الصّراعات الأهلية والطّائفية في العراق؛ ما أدّى إلى انهيار ثقافي وأخلاقي؛ وسياسي؛ واجتماعي؛ وعقائدي؛ جسّدته الخلطة السّحرية المتمثلة في "الشّسْمَهْ"، بوصفه صورة للعراق الّذي صار كذلك المخلوق الدمويّ ذي الأجزاء البشرية المتعفنة النّاتجة عن الصّراع بين العراقيّين. وبقدر بشاعة هذا المخلوق، بقدر ما هو محبوب في مجتمعه الذّي يعتبره المنفذ الوحيد لتحقيق عدالة الأموات والأحياء على حدّ سواء؛ إنّها سلسلة الموت الّتي تتغذّى من الأرواح البريئة لضمان البقاء.

[1]– الرّواية، ص350.

وعليه، يدعوا الكاتب من خلال هذه الرّواية إلى التوقّف عن البحث عن الشّسمه في الوسط الخارجي، أي في شوارع بغداد، لكونه موجودًا في داخل الذّات؛ وهو قريب منها، عبر عمليّة الانطلاق من الدّاخل نحو الخارج، وليس العكس.

جاءت نهاية الرّواية مفتوحة حيث غرق الجميع في التّوهم بالقبض على المجرم الخطير؛ في حين ظلّ الشّسمه يراقبهم بسخرية وشفقة كعادته من بعيد؛ فهو لا يموت إلاّ بمعاينة الذّات وتطهيرها من كلّ ما هو عنفي وإجرامي، ومن دون ذلك، سيبقى الشّسمه بينهم إلى الأبد؛ يصول ويجول كما يشاء ومن دون أيّ خوف. ذلك أنّ الجرم الموجود داخل الذّات العراقيّة؛ هو من كبر واتّخذ هيئة هذا الوحش المفتوح على مجموعة من التّأويلات، الّتي تجتمع في الرّواية على مقابلته ب "النّحن" بطريقة أو بأخرى ؛ حيث يتجلّى بأوجه كثيرة يستحيل معرفتها أو القبض على واحد منها. هكذا فإنّ العنف بأشكاله المختلفة لا ينتهي، وسيظلّ ساكنًا في ذات الفرد العراقي، لأنّ المشكلة لا تتعلّق بمجرم واحد فقط، وإنّما بسلسلة من المجرمين الّذين ينتشرون في كلّ مكان ليُؤكّد الكاتب في الأخير بالقول، نحن هم " الشّسمه"، ولهذا يستحيل القبض عليه وتحديد هويّته.

نستخلص ممّا تقدّم: إنّ الرّد بالكتابة بوصفه مشروعًا للبحث عن الهويّة يتحدّد عند كمال داود من خلال الكتابة بلغة لآخر، الّتي أسهمت في إظهار ضياع هويّة الفرد الجزائري في المرحلتين الكولونياليّة، وما بعد الكولونياليّة، أي مرحلة الاستقلال الّتي تضاعفت فيها معاناة الفرد واحتدّ استلابه الهويّاتي. ذلك ما دفع الكاتب إلى تفضيل مرحلة الكولونياليّة عليها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، إثبات هويّته الإبداعيّة عبر الفصل بين هويّة لغة أنا الكاتب، وبين هويّة لغة الكتابة، أي بين اللّغة، وبين مستعملها، والتّخلّص من ثنائيّة الاستعمار واللّغة لتفجير طاقات الذّات المبدعة، ومن ثمّ، التأكيد بأنّ هويّة الكتابة لا تساوي هويّة الكاتب.

أمّا عن مشروع الرّد بالكتابة للبحث عن الهويّة عند أحمد سعداوي، فيتجلّى من خلال هذا المخلوق الغريب "الشّسمه"، الكامن داخل ذات كلّ فرد من أفراد المجتمع العراقي؛ وأنّ هذا الكائن في حقيقة الأمر ليس مكوّنًا من مجموعة من الأعضاء البشريّة؛ وإنّما هو يتجلّى من خلال الممارسات الّتي تتمثّل في: العنف؛ والإجرام؛ والسّيارات المفخّخة؛ والطّائفيّة؛ والقتل وغيرها، ما

يعني أنّ الإجرام لا يمثّله الجسد، وإنّما تمثّله هذه الأحاسيس النّائمة داخل ذات الإنسان، والّتي يجب التّخلّص منها؛ إنّها الأحاسيس الّتي يعرّيها الكاتب باعتماد الخيال العلمي، الّذي مكّنه من تصوير حجم البشاعة الّتي يعيش فيها الفرد العراقي، من خلال هذا المخلوق الّذي لا اسم له ولا هويّة. فقد لعبت المقاطع العجائبيّة دور فعّال في رسم الوجه الحقيقي للعراق الجديد الّذي أنتجه الغزو الأمريكي، حيث كشفت عن أبسط تفصيلاته الّتي تؤكّد التّحوّل الرّهيب لتركيبته الاجتماعيّة المشوّهة بالخراب والدّمار المنتشرين في كلّ مكان. ومن هنا، ساد الخوف والهلع الذّين ولّدتهما الصّراعات الأهلية والطّائفية في العراق؛ ما أدّى إلى انهيار ثقافي وأخلاقي؛ وسياسي؛ واجتماعي؛ وعقائدي؛ جسّدته الخلطة السّحرية المتمثلة في "الشّسْمَهْ"، بوصفه صورة للعراق الّذي صار كذلك المخلوق الدمويّ ذي الأجزاء البشرية المتعفنة النّاتجة عن الصّراع بين العراقيّين. وبقدر بشاعة هذا المخلوق، بقدر ما هو محبوب في مجتمعه الذّي يعتبره المنفذ الوحيد لتحقيق عدالة الأموات والأحياء على حدّ سواء؛ إنّها سلسلة الموت الّتي تتغذّى من الأرواح البريئة لضمان البقاء.

وعليه، يدعوا الكاتب من خلال هذه الرّواية إلى التوقّف عن البحث عن الشّسمه في الوسط الخارجي، أي في شوارع بغداد، لكونه موجودًا في داخل الذّات؛ وهو قريب منها، عبر عمليّة الانطلاق من الدّاخل نحو الخارج، وليس العكس. ومن ثمّ، فإنّ تحقّق الهويّة مشروط بالتّخلّص من العنف الكامن في ذات كلّ فرد عراقي، وبقدر ما يتخلّص الفرد من هذا العنف الّذي يكاد يتوارثه العراقيون جيلاً عن جيل، وغذّاه الاحتلال الأمريكي؛ بقدر ما تتحقّق الهويّة.

الفصل الثّانـي:

الرّد بالكتابة: مشروعًا لتفكيك الصّراع حول السّلطة

تمهيد:

المبحث الأوّل: رواية حرب القبور وكشف آليّة العنف

1- السّلطة وصناعة العنف

2- محاربة العنف المضاد

المبحث الثّاني: لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة وكشف آليّة القمع

1- الكتابة العارية ورسم صورة حلب المأساويّة

تمهيد:

يعدّ موضوع الصّراع حول السّلطة من أبرز الموضوعات الّتي شغلت اهتمام الكتابات العربيّة المعاصرة، وذلك من خلال تقديم مجموعة من النّصوص السّرديّة الرّوائيّة، الّتي تقوم على معاينة هذا الموضوع، والبحث عن أسبابه وتجلّياته الّتي تظهر في انتشار موجة العنف بأشكاله العديدة والمتنوّعة؛ ومن بين هذه الأشكال نجد؛ الصّراع الطّبقي؛ والسّياسي؛ والاجتماعي؛ والايديولوجي حول السّلطة الّتي تعتمد بدورها على العنف كآليّة لضمان سيطرتها، والحفاظ على مكانتها.

وقد جاء التّركيز على هذا الموضوع، نظرًا لما عرفته الدّول العربيّة في المرحلة المعاصرة من تدهور الحياة السّياسيّة؛ الّتي راح ضحيّتها أفراد المجتمع البسطاء، الأمر استوجب تغييرًا طارئًا من أجل الحدّ من الصّراعات المتعدّدة الأطراف، وتجنّب وقوع الثّورة الّتي من شأنها أن تدمّر كيان المجتمعات، وتشتّت شملها. ولهذا السّبب، تسعى الرّواية العربيّة المعاصرة إلى الاقتراب من هذه الصّراعات، والعمل على تمثّلها والتّعبير عن مظاهرها، بهدف الفصل بين كلّ من الظّالم والمظلوم والمجرم والضّحيّة، فهي ليست سوى اللّسان النّاطق بالمأساة الواقعيّة للإنسان العربيّ المُستضعف والمهمّش؛ إنّها المأساة الّتي تنقلها مجموعة من الأحداث السّياسيّة عن الصّراع حول السّلطة؛ ودوره في خلق الاضطراب الذّاتي، حيث يظلّ الأفراد صامتين ومستسلمين للقوى المتسلّطة، حفاظًا على حياتهم الّتي أصبحت رهينة الخوف والقلق والرّعب.

وعليه، فإنّ معظم النّصوص الرّوائيّة العربيّة المعاصرة؛ هي بمثابة شبكة من الاستفسارات الّتي تجتمع عند السّؤال الأكبر؛ المتمثّل في الأسباب الّتي تؤدّي إلى الصّراع، والمخلّفات النّاتجة عنه على المستوى الدّيني؛ والسّياسي؛ والاجتماعي؛ والثّقافي، ما دفع الرّوائي العربي المعاصر إلى ضرورة الغوص في هذه الأزمة، والعمل على معاينتها من أجل إيقاظ الوعي العام وتنبيهه؛ فهو ذلك: "المؤرّخ الحقيقي، لكثير من أحداث الأمّة وقضاياها، من خلال شخصيّات مأزومة فكريًّا ومهمّشة اجتماعيًّا، ومغتربة إنسانيًّا. وهذه الشّخصيّات الّتي تعاني وتناضل من أجل نفي عذابات الذّات وتحقيق أهداف المجتمع- صارت تشغل اليوم- مكانة رفيعة في شرفات القصّ"[1]؛ إذ تمثّل

[1]- طه وادي: الرّواية السّياسيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة، 2003، ص11.

الشّخصيّة المركّبة؛ المركز الّذي تقوم عليه النّصوص العربيّة المعاصرة، نظرًا لما تمنحه من رموز دلاليّة، من شأنها أن تفكّك مغاليق الإنسان العربي المعاصر.

وقد أسهمت الرّواية العربيّة المعاصرة في ترجمة الصّراع حول السّلطة، من خلال التّعبير عن الآلام والمأساة، الّتي تعكس ذلك الظّلم والاستبداد الّذين أرهقا الإنسان العربي بصورة عامّة ومن أبرز هذه الرّوايات؛ نجد رواية حرب القبور لمحمّد ساري؛ الّتي تعبّر عن معاناة الفرد الجزائري في العشريّة السّوداء في مرحلة التّسعينيّات، ورواية لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة لخالد خليفة؛ الّتي تعكس الصّراع القائم بين سّلطة وحزب البعث الاشتراكي الّذي شوّه مدينة حلب وحوّلها إلى كتلة من الدّمار والخراب.

ومن هنا، تعدّدت النّماذج الرّوائية العربية المعاصرة التي عرضت موضوع العنف السّياسي المسلّح في مرحلة العشرية السّوداء، حيث انعكس ذلك في الكثير من الأعمال؛ الّتي أفسحت المجال واسعًا أمام الكتّاب للتّعبير عن معاناة ومأساة الجزائر؛ ومعاناة الجزائريّين آنذاك، فراحت النّصوص تصّور ملامح الأزمة، وتركّز على إظهار مآسي وسلبيّات الحرب المسلّحة الدّنسة؛ ومن بين هذه النّصوص نذكر منها: الشّمعة والدّهاليز، الولي الطّاهر يعود إلى مقامة الزّكي (الطّاهر وطّار)، مجنونة الجزائر (أحمد حنيفي)، ابتسامات الموتى (حكيم الشيخ)، (عدلان مدي)، جبل نابليون (شرف الدّين تشكري)، يوم رائع للموت (سمير قسيمي)، يما ووتميمون (رشيد بوجدرة)، قسم البرابرة (بوعلام صنصال) الخنوع ويصحو الحرير (أمين الزّاوي)، بم تحلم الذّئاب وخرفان المولى (ياسمينة خضرة)، خويا دحمان (مرزاق بقطاش)، فتاوى زمن الموت (إبراهيم سعدي)، الانزلاق (حميد عبد القادر)، قمرأ والوقت المختصر (بوزيان بن عاشور)، متاهات ليل الفتنة (أحميدة العياشي) وغيرها. ولعلّ رواية "حرب القبور" لمحمّد ساري، من بين أبرز النّماذج الّتي عالجت أزمة الجزائر في مرحلة التّسعينيّات، من أجل الكشف عن الأسباب الّتي أدّت إلى خراب المؤسّسة الجزائريّة المُستقلّة، وإحصاء الأقطاب المتصارعة بداخلها وتفكيكها، ومن ثمّ، تقديم تفسير منطقي لهذه الأزمة.

وقد حملت الرّواية العربيّة المعاصرة هموم الجزائر أثناء العشرية السّوداء، ومشكلاتها السّياسيّة والاجتماعيّة، من جرّاء التّحولات التّي أثّرت على الاستقرار العام للبلاد، حيث أصبحت "مرجعا لمؤرّخ الأحداث التي مرت بها الجزائر حيث يتميّز المشهد الرّوائي الجزائري منذ التّسعينيات من القرن العشرين، بظهور نمط جديد من الكتابة السّردية، أنتجته مناخات الفتنة الجزائرية يوسم بـ "رواية المحنة"؛ وهي رواية تتخذ من المأساة الجزائرية بؤرة سردها"[1]؛ فالرّواية كانت بمثابة حرب مضادّة تكشف عن التّناقضات والخيبات، التّي تصادف الإنسان المعاصر الذّي يواجه الموت ضمن ثنائيّة العنف والعنف المضاد.

وحين نتتبع انتشار ظاهرة الصّراع حول السّلطة في الحياة المعاصرة، فإنّه لا يمكننا أن نتجاوز موجات العنف الّتي مرّ بها الوطن العربي في مراحل تاريخيّة متأزمّة؛ ولاسّيما ما مرّت به الجزائر في فترة العشريّة السّوداء في مرحلة التّسعينيات؛ عشرية الدّم التي بلغت فيها مأساة الفرد الجزائري ذروتها، مع شبح الصّراع حول المصالح الّذي نشب بين السّلطة والجماعات الإرهابية المسلّحة السّاعية لبناء دولة إسلاميّة يحكمها الجهاديين، باعتبارهم خليفة اللّه في الأرض؛ إنّهم الإرهابيين الذّين أرهقوا سكان البلاد؛ وأنهكوا قدراتهم الجسديّة والرّوحية. ومن هنا، نجد العديد من الكتاب الّذين يفصلون في الآليات التي تحصل بها عملية زهق الأرواح بغير حقّ، وفق نظام التمرّد اللامحدود من طرف جماعات مسلّحة، كانت في يوم من الأيام اليد اليمنى التّي تخدم الوطن بكل صدق وأمانة؛ وهم بشر تحوّلوا إلى وحوش شرسة لا تعرف الرّحمة. ذلك ما يحاول محمّد ساري أن يختبره، من خلال تقديم مجموعة من التّفسيرات الدّالة على أسباب الانتشار المَهول للعنف، الّذي شوّه مؤسّسات الجزائر المستقلّة، وجعلها كتلة من الخراب، وميدانًا للاقتتال حول المصلحة الشّخصيّة الّتي لا تهتمّ بعدد الأرواح البريئة الّتي هُدر دمها ظلمًا.

ومن هنا نتساءل: كيف صوّر محمّد ساري الأقطاب المتصارعة(السّلطة، المتديّنين الإرهاب) في المجتمع الجزائري في مرحلة التّسعينيات، العشريّة السّوداء ؟ وكيف فكّك حرب

[1]– بوشوشة بن جمعة: جدليّة الوطن المنفى وذاكرة الرّهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشّمال"، مجلّة العلوم الإنسانية، ع10، جامعة بسكرة، 2004، ص 96.

المصالح القائمة بين هذه الأقطاب الثّلاثة؟ ومن ثمّ، على من تقع مسؤوليّة مأساة المجتمع الجزائري في مرحلة التّسعينيات؟ هل على السّلطة، أم على الجماعات الإرهابيّة، أم على الفرد البسيط؟

ومن جهة أخرى، تفتح كتابات الثّورات العربيّة أفقًا جديدًا للصّراع حول السّلطة، بالاعتماد على مجموعة من القيم المصيّرية، التّي تتجسّد من خلال التّوظيف الرّمزيّ الذّي يحيل على شبكة من المعاني، ويحمل بنياتٍ عديدة ومتنوّعة، حيث "«تتأثّر عمليّة التّأويل بهذا التّضخيم المعنوّي» (المعنى الأوّل يحيل على معنى ثان). «الرّمز شيء يتطلّب القراءة» والتفكيك والتّوضيح. وبعبارة أخرى، فإنّ عمليّة تأويل الرّمز، بحكم انغلاقه على نفسه، تعني بسط أو «حلّ كلّ ثنايا المعنى»"[1]؛ الّذي يحمل مجموعة من المضامين المأساويّة لحقيقة ما آلت إليه الدّول العربيّة، التي هلكت من جرّاء الأنظمة الفاسدة الهادفة لإسقاطها، ضمن أداة الخيال التي تعرّي المضمر، وتغيّر زاوية النّظر إلى العالم العربي، الّذي يحكمه الاستبداد وانتهاك الحقوق والحرّيات. وقد عدّ الرّمز "منفذا إلى طريقة حضورٍ أخرى"[2]؛ فهو الّذي يحتمي الكاتب وراءه من أجل التّعبير عن آرائه وأفكاره، وكذلك الرّد على مجموعة من القضايا والمقولات الفكريّة، إذ "لم يكن ممكنًا وجود خيال منفصل لو لم يوجد عالم خاص بالرّمز، فالرّمز هو لغة الرّوح، والعالم ينطق بواسطة الرّمز"[3]، ومن هنا، تصبح الكتابة صورة رمزيّة لكشف حقيقة المسكوت عنه في أنظمة البلدان العربيّة؛ وهي الرّمزيّة الّتي تكشف عن الدّاخل الإنساني المقهور، ويتمّ التّمثيل لها بمجموعة من الشّيفرات التي تحمل دلالات متنوّعة.

وقد أسهم أسلوب الرّد بالكتابة على الثّورات العربيّة، في إخراج الكاتب من سجنه الفكريّ وإدخاله ضمن عالم المنجز الذّي يحتكم إلى الخيال؛ وينبني عليه؛ إنّه الخيال الّذي أسهم في ظهور إنسان جديد يحمل فكرًا، ووعيًا جديدين. ذلك أنّ الكتابة تعدّ بديلاً لأسلحة الثّورات، وفرصة

[1]– داريوش شايغان: ما الثّورة الدّينيّة، تر: محمّد الرّحموني، دار السّاقي للنّشر والتّوزيع، المؤسّسة العربيّة للتّحديث الفكريّ بيروت/ لبنان، ط1، 2004، ص 75.

[2]– المرجع نفسه، ص 78.

[3]– نفسه، ص 81.

لإعادة بناء العلاقة مع الوجود، من خلال الانطلاق العكسي من الهامش نحو المركز، والتّحرّر الفكرّي؛ هذا الأخير الّذي نجده لدى الكثير من الرّوائيّين العرب؛ الذين سالت أقلامهم حول الثّورات العربيّة؛ خلخلت البنية المجتمعيّة لبلدان مختلفة، وذلك بالاشتغال على رؤية فكريّة خصبة تنبثق من معطياتٍ واقعية متنوّعة.

وإذا كانت الثّورات العربيّة تقوم على المادّيات التي يسيرها السّلاح المدمّر، فإنّ الكتابة **الرّدية المقاومة** تركّز على المعنويّات؛ الّتي يتفاعل فيها كلّ ما هو ثقافي؛ وفكري؛ ووجودي؛ وحضاري؛ وسياسي؛ واجتماعي، في شكل مشروع يتغذى من نماذج واقعيّة تسهم في إدراك مجموعة من القيم الضّائعة، وتفتح آفاقًا مستقبليّة جديدة أمام البلدان التي قامت فيها هذه الثّورات؛ ومن هنا، فهي تمارس عمليّة خلع الأقنعة عن أوجه هذه الثّورات من خلال البحث عن أسبابها، ونتائجها ومصادره، وجرائمها المرتكبة في حق الإنسان العربي.

وتعدّ ثنائية التّمزق والتّشظي بمثابة المادة الخام التّي تمدّ النّتاجات الإبداعيّة للثّورات العربية بمجموعة من التّصوّرات الذّهنيّة، لشبكة من القضايا الكبرى التي تشغل مخيّلة الرّوائي العربي المعاصر وتفكيره؛ حيث يشعر باغتراب دائم عن الواقع الذّي استبدله بالكتابة. وتتمثّل القيمة الفنّية للرّد على الثّورات، في قدرة المبدع على تجاوز النّزعة الرّضوخيّة، الّتي حبست أفكارهُ واعتقاداته المنعزلة عن البيئة التّي ينتمي إليها، ضمن جهاز معرفي يؤهّله لاستيعاب حقيقة هذه الثّورات.

وتطفو على هذه الكتابات، خاصيّة الانقلاب؛ الّذي يعدّ شرطًا أساسيًّا في كلّ كتابة جديدة حيث يتحرّر الرّوائي من سلطة النّظام الكتابي القائم؛ ويستبدله بنظام خاص ومغاير؛ يحمل في طيّاته تصورا للقضايا الكبرى لدى الكاتب[1]، هكذا، ف "إنّ الفكر الثّوري هو رفض للواقع في كليّاته الحركيّة والفكرية وتغيير الواحد لا يكتمل إلاّ بإجهاض الآخر في معناه ومبناه ثمّ الاستشراف لبديل مغاير لهما على مستوى الفكر والحركة"[2]، إذ يخلق مواقف مضادة يدحض من خلالها مجموع

[1]– ينظر: نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت/لبنان، ط1، 1975، ص1.

[2]– الثّورات العربيّة بين ثورات القرن العشرين، معهد العربيّة للدّراسات06/04/2013 www. ALARABIYA.net.

التصورّات الزّائفة، ويفكّك الواقع، بتفعيل قدراته التّخييليّة الّتي تواجه هذا الواقع بكلّ جرأة، بهدف الكشف عن مضمراته الّتي تجسّد صورته الحقيقيّة.

وقد اتّجه الروّائي العربي المعاصر إلى سلاح الكتابة، من أجل توحيد رؤية المثقّف العربيّ المتشتّت، من جرّاء ما خلّفته الثّورات من دمار، حيث جاءت النّصوص الإبداعية مشحونة بمجموعة من المفارقات، التي يصطدم بها الكاتب في علاقته بالواقع. وليست الثّورة "حدثًا مباغتًا إلاّ لمن ينظر إليها بوصفها مجرّد حدث، أي وقوع ما لم يقع من قبل. والحال أنّ الثورة ليست حدثًا، بل عمليّة انتقال مثيرة إلى الفعل الكبير للشعوب"[1]، ولهذا السّبب، عدّت الرّواية المترجم الأساسي لهذه الثّورات، نظرًا لما تستوعبه من عوالم وفضاءات متنوّعة؛ من شأنها أن تنقل الصورة الحقيقيّة لمعاناة الشّعوب العربيّة؛ إنّها العوالم الّتي تصوّرها من خلال إحصاء تغيّرات هذه الشّعوب، وما تحمله من قضايا كبرى، أسهمت في تغيير بنيتها الإجتماعيّة.

ومن هنا، يعكس الرّد بالكتابة على هذه الثّورات، القلق الوجودي للذّات التي تبحث عن معنى وجودها وسط الفوضى والدّمار العبثيين، وذلك بإعمال الذّاكرة الخياليّة التي يحتويها النّص الإبداعي؛ إنّه الخيال الّذي يغوص في عمق التّجارب الإنسانية بمظاهرها وتحوّلاتها الواقعية المختلفة، حيث يكشف عن فضاءات مضمرة تُخفي مجموعة من القيم الإنسانيّة الغامضة، الّتي ينقلها الكاتب للتّعبير عن المتغيّرات الثّقافية للمجتمع، وإزالة الحجب عنه؛ ومن بين هذه الأفضية نجد فضاء التمرّد والرّغبة في التّغيير، لأنّ "الثّورة في أحد معانيها، هي الإحاطة بنظام سياسيّ اجتماعي اقتصاديّ، واستبداله بنظامٍ مختلفٍ تمامًا عن طريق حركة شعبية عارمة، أو عن طريق العنف المسلّح. وقد تكون الثّورة ضدّ محتلٍّ أجنبيّ (كالثّورات الأمريكية والجزائرية والفيتناميّة)، وقد تكون ضمن حدود البلد الواحد، وموجهّة ضدّ طبقة، أو سلطة حاكمة تلحق أضرارًا لغالبيّة أبناء الشعب، فيقوم الشّعب بالإحاطة بتلك الطّبقة الحاكمة بشكلٍ جذري، واستبدالها بنظامٍ بديل مغاير

[1]– فتحي المسكيني: الثّورات العربيّة ... سيرة غير ذاتيّة، جداول للنّشر والتّرجمة والتّوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 2013 ص 19.

في الاتجاه والإيديولوجيّة والبنية الاقتصادية والاجتماعيّة والسيّاسيّة"[1]؛ وفي هذا السّياق العام جاءت رواية" لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" لخالد خليفة، باعتبارها قراءة تحليليّة لهذه الثّورات، من خلال رصد عيّنة من عيّناتها؛ والمتمثّلة في الثّورة السّوريّة أثناء حكم حزب البعث سنة 1963، وذلك بالتّركيز على آثارها في مدينة حلب، ومن ثمّ، تعرية مخلّفاتها الّتي حوّلت المدينة عن أصولها.

المبحث الأوّل: حرب القبور وكشف آليّة العنف.

1- السّلطة وصناعة العنف:

حرب القبور، رواية تدور أحداثها في سهل متيجة بالقرب من جبال أخنيشة، الّذي كان ميدانًا لطرح الصّراع المحتدم بين الأقطاب العنيفة في الجزائر، غداة العشريّة السّوداء في مرحلة التّسعينيات، حيث انتشر العنف في كلّ أرجاء الوطن، بسبب تفشّي القتل والجرائم القائمة بين السّلطة والجماعات المسلّحة الّتي تحمل شعلة الإسلام الّذي يعتبرونه ملكًا لهم، تحت راية التّعصّب الدّيني الّذي راحت ضحيّته أرواح جزائريّة بريئة، وأخرى أجنبيّة لا ذنب لها. وقد انتشرت هذه الجماعات لتشمل مناطق أخرى من الجزائر مثل تابلاط الأربعاء، باليسترو(الأخضريّة) البليدة...إلخ.

تنقسم الرّواية إلى فصلين، الأوّل تحت عنوان الدّرب الفاتح الّذي يتضمّن أحداث متشعّبة حول مجموعة من الشّباب الّذين دفعتهم المعاناة والتّهميش، إلى اختيار طريق الإرهاب باسم الجهاد في سبيل اللّه، وإقامة دولة الإسلام الّتي ستواجه دولة السّلطة العسكريّة للبلاد؛ ومن بين هؤلاء نذكر: كريم، أبو كلاش، بوشاقور، عبد الجليل، الإمام المهدي، يزيد لحرش، فيصل الأفغاني، فريد زيتوني، الميلود الحملاي، وغيرهم ممّن رفعوا السّلاح في وجه السّلطة باسم الدّين، الّذي اتّخذوا منه قناعًا لزهق الأرواح البريئة، وسبي النّساء وممارسة شتّى أنواع العنف.

[1]- عصام عبد الشّافي: الثّورات العربيّة الأسباب والمسارات والمآلات، واقع ومستقبل الثّورات العربيّة، مجلّة البيان السّعودية، ع9، 2012، ص 73.

أمّا الفصل الثّاني، فقد حمل عنوان الدّرب الغالق الّذي يسجّل انتصار السّلطة على الجماعات الإرهابيّة؛ وذلك عندما قامت هذه الأخيرة بمداهمة قرية "أولاد رحمون"، الّذين قاموا بدورهم بمباغتتها ومفاجئتها بالسّلاح، والقضاء على كلّ من يحاول الاقتراب من شرفهم وعرضهم وبالتّالي، فقد نجح أولاد القرية في هذه المواجهة، بأن تمّ إلقاء القبض على هذه الجماعة بفضل مساعدة الرّقيب سمير والحاج الطّاهر، الّذي ثأر لروح ابنه خالد التّي زهقها الإرهاب ظلمًا، إلى جانب آلاف الأرواح البريئة. هكذا يختم الكاتب أحداث روايته بإلقاء القبض على الإرهابي كريم وقَتْلِ بعض من أصدقائه، والكثير من أعوان الجماعة، ليسجّل في الأخير فشل مخطّط إقامة دولة إرهابية إسلامية، لصالح دولة سلطوية عسكرية.

ومن هنا، يباشر الكاتب عبر بطله السّارد بضمير الغائب"هو"، التّفصيل في خبايا هذه الحرب، الّتي تعدّ فيها المصلحة الشّخصيّة، البؤرة المركزيّة الّتي تقوم عليها الأطراف المتصارعة حيث اتّجه إلى تقصّي هذه الظّاهرة، وجعلها موضوعًا أساسيا ينبغي معالجته، بالاعتماد على إحصاء نوعيّة الأسباب التي دفعت به إلى الانتشار؛ وذلك من أجل القبض على السّبب الرّئيسي الّذي خلق العنف بداخل المجتمع الجزائري، سواء في القرى أو في المدن، حيث لم يَسْلَم أيّ قطر من أقطار الوطن من أزمة العنف الّذي يعدّ "نتاج مأزق علائقي يصبّ لتدمير ذات الشّخص في نفس الوقت الذّي ينصب فيه على الآخر لإبادته فتشكل العدوانّية طريقة معّينة للدّخول في علاقة مع الآخر"[1]؛ إذ يصبح العنف مقابلاً للعنف ضمن الفعل وردّ الفعل، دون أيّة مبالاة بما قد ينجم عن ذلك من نتائج وخيمة على جميع الأطراف، وهو ما تعبّر عنه حالة الإرهابي كريم بن محمّد الّتي ينقلها لنا السّارد، فيقول: "استيقظ فجأةً والهلع ينخر أحشاءه كمن يخرج من كابوس مرعب(...)، انبثقَت صرخة من أعماقه ولكّنه كتمها في رحمها، واعٍ فجأة بالعدوانيّة الّتي تحوطه. كان داخل قفص خشبيّ مُعلّق على جذع صنوبر(...)، تدفّقت عليه صور وأصوات تتصادم في فوضى عاصفة. حينئذ، عاد إليه جزءٌ من صفاء ذهنه، ليتذكّر أوّلا الضّربة الواخزة الّتي فجّرت جمجمته وسط ذلك العراك البغيض الّذي ضبّ فجأة بين الجمع الكبير الرّجال المُسلّحين الّذين

[1]– جليل وديع شكور: العنف والجريمة، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1، 1997، ص32.

قضوا الظّهيرة ونصف اللّيل وهم يتناقشون ويتقارعون لحلّ الخلافات الّتي فجّرها المهدي بوصوله المباغت إلى مَعقلهم"[1]، هكذا بدأت الجماعات الإرهابية المُسلّحة سلسلة ممارساتها الوحشيّة، الّتي تتخذ من الدّين والجهاد في سبيل اللّه قناعًا لتغطية كافّة الأعمال البشعة، الّتي تمارس في حق الأرواح الجزائريّة البريئة.

وتمثل الرّواية تشخيصًا لمجموع الصّراعات، والمعاناة الّتي عرفتها الجزائر في هذه المرحلة من خلال اختزالها في عنوان "**حرب القبور**"؛ الّذي يتضمّن ذلك الصّدام الموجود بين السّلطة والجماعات الإرهابيّة أو الجماعات الإسلاميّة؛ مثلما تسمّي نفسها، ما أسهم في انتشار الفوضى وانعدام الأمن، وانتهاك الحرّيّات، وانحلال الأخلاق الّذي يتجلّى في الاعتداءات الماديّة؛ المتمثّلة في سَلب المنازل والدّخل اليومي للعمّال البُسطاء، وسرقة المواد الغذائيّة من أصحاب المحلاّت الّذين يُعيلون بها عائلاتهم. أمّا الاعتداءات المعنويّة؛ وهي الأبشع لأنّها تمسّ شرف الفرد، فنلمسها في الاعتداء على النّساء، واحتجازهنّ داخل المغارات المظلمة والموحشة، وسلب شرفهنّ بكلّ وحشيّة وشراسة، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "ملأ صراخ الفتيات المحتجزات داخل مقصورة في عمق المغارة سمعه وهو في حالة نصف إغماء. وفجأة لعلع الرّصاص مدويا، فرفست أقدام هائجة جسده، ونزلت خبطة حذاء على رأسه بقوّة صرخة أفقدته وعيه"[2]، إذ عمّت التّجاوزات اللاّأخلاقيّة في وسط هذه الجماعات، كردّ فعل عن المعاناة والمعاملات السّيّئة، الّتي لاقتها من قِبَلِ السّلطة، وكأنّما بتلك الأعمال المخلّة للحياء، والفاقدة لمبادئ الدّين الّذي تحتمي وراءه، تحلّ كلّ المشاكل.

هكذا تغوص أحداث الرّواية في جزئيّات حرب المصالح، وفي طبيعتها، ومسبّباتها المضمرة والمسكوت عنها، وفي هذا الإطار، يقدّم الكاتب خطاطةً للكيفيّة الّتي تمّت بها صناعة العنف وتغذيته، من قِبَل السّلطة؛ الّتي ستعمل بدورها على محاربته فيما بعد، بالاعتماد على عنف مضادّ، من أجل بناء دولة آمنة وسليمة من كلّ خطر قد يعتري طريق تقدّمها. ويعدّ الفقر والمعاناة

[1]– محمّد ساري: حرب القبور، الجزائر تقرأ، 2018، ص5–6.

[2]– الرّواية، ص6.

من أولى الآليات الّتي اعتمدتها السّلطة في صناعة العنف في جزائر التّسعينيات؛ هذه البلاد الّتي تضخّم فيها حجم الحرمان الجوع والافتقار، إلى أدنى الظّروف المعيشيّة البسيطة، ما دفه عددًا هائلاً من شباب قرية أولاد رحمون إلى مساندة الجماعات المُسلّحة، والإيمان بقضيّتهم، بعد تقديم مجموعة من الإغراءات الّتي سحرت الأفراد؛ الّذين لا حول ولا قوّة لهم؛ ولم يكن أمامهم سوى الخضوع والاستلام للوعود الّتي يجهلون حقيقتها، ذلك ما عبّر عنه الحاج الطّاهر بقوله: "إنّ عددا لا يستهان به من شباب القرية، مثلما يحكي لي جمال، يُظهر تعاطفًا جليًّا مع« مجاهدي الإسلام» مثلما أصبحوا يسمّون. لشباب قريتنا أعذارهم. أولاد رحمون قرية فقيرة، لا توفّر لهم شغلاً ولا تسلية(...)، فمن حقّهم أن يتشبّثوا بالوعود العسليّة الّتي تطلقها هذه الجماعات المسلّحة"[1]، حيث كان من الممكن ألاّ تتشكّل هذه الجماعات أصلاً، لولا دافع الحاجة والظّروف المعيشيّة المتردّية وتحوّل الحرب من مواجهة للاستعمار الفرنسي، إلى حرب داخليّة بين أفراد المجتمع الواحد المنقسم إلى السّلطة والشّعب، الّذين أنتجا هذه الجماعات الإرهابيّة.

وعليه، ظهرت حركة مناهضة للسّلطة عُرفت بالحركة الجهاديّة؛ الّتي أَوكلت لنفسها مهمّة الجهاد في سبيل للّه؛ وإقامة دولة إسلاميّة عادلة تُسيّرها مجموعة من التّعاليم الدّينيّة الحنيفة، وذلك بعد رفض السّلطة الجزائريّة لكافّة مظاهر الإسلام في الجزائر بعد الاستقلال، حيث عاشت الحركة الإسلاميّة: "المحنة الشّاملة أيّام حكم الرّئيسين بن بلّة وهواري بومدين. وتعرّض الكثير من الدّعاة إلى السّجن(...)، وهذه الملاحقة السّلطويّة لأبناء الحركة الإسلاميّة في الجزائر؛ جعلت التّيار الإسلامي يلجأ إلى السّريّة في عمله السّياسي؛ ونادى البعض بضرورة حمل السّلاح ضدّ السّلطة الجزائريّة الّتي ضيّقت الخناق على الجماعات الإسلاميّة(...)، وقد رأى بعض الدّعاة الجزائريين ضرورة الاستمرار في خطّ الدّعوة وتعبئة الشّعب الجزائري بالمفاهيم الإسلاميّة ومحاربة المشروع التّغريبي المفروض على الجزائر بعد الاستقلال مباشرة..في حين رأى آخرون ضرورة تشكيل حركة إسلاميّة مسلّحة تعامل السّلطة بالمثل(...)، وقد اتّخذت هذه الحركة من الجبال الجزائريّة مركزًا لها وهجمت على ثكنة عسكريّة للحصول على أسلحة وتمكّنت في ظرف وجيز أن تصير هاجسًا مقلقًا

[1]- الرّواية، ص38-39.

للسّلطة الجزائريّة"[1]، ذلك ما تنقله أحداث الرّواية من خلال إعطاء مجموعة من التّفسيرات، الّتي تحلّل وتعاين أسباب الأزمة من الجذور، وهو ما نلمسه في قول فريد زيتوني مخاطبًا كريم: "أليس المهدي هو الّذي أرسلنا إلى هذه الجبال؟ أليست خُطبه المتواصلة، الدّاعية إلى مقاومة السّلطة الكافرة هي الّتي أوصلتنا إلى ما نحن عليه؟ أنسيت كيف كنّا نبكّر كلّ جمعة لحضور دروسه وخطبه الدّاعية إلى الجهاد؟ أنسيت بأنّه أرسل كثيرًا من الشّبان إلى أفغنستان لاستكمال الجهاد والتّدريب العسكري؟ بعد كلّ هذا، يأتي اليوم ليقول لنا بأنّنا انحرفنا عن الجهاد الصّحيح إذًا إذا لم يكن في محاربة الطّاغوت وجميع أعوانه من العسكريّين والمدنيّين معًا؟ من ليس معنا هو حتمًا ضدّنا ويجب محاربته بالحديد والنّار وبجميع الوسائل المتاحة والممكنة"[2]، ما يعني أنّ السّلطة هي من دفعت بهؤلاء الشّباب نحو اللّجوء إلى الجبال، من أجل استرداد حقّهم المسلوب، المتمثّل في بناء دولة إسلاميّة عادلة.

للعنف في الرّواية تيمة العدوانيّة، الّتي تظهر من خلال العمليّات الانقلابية المفاجئة والعنيفة لأنّ العنف؛ "إنّما يظهر عندما يظنّ الرّائي أنّ باب الإصلاح صار مغلقًا، وأنّ الأوضاع إنّما تجمّدت بما يكاد يستحيل معه تقبّل التّعديلات وذلك حتى إن كانت الأهداف معتدلة"[3]، إذ كان للتعصّب طغيان واضح في فترة التّسعينات، الّتي سيطرت فيها الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، ورفضت اقتراحات السّلطة من أجل إيجاد حلّ وسط يرضي الاثنين، فانتهجت العنف كآليّة لإقامة سلطتها الّتي تحتمي وراء قناع الدّين، من أجل نشر الرّهب والخوف في كافّة أرجاء الوطن. ذلك أنّ الإرهاب " نظام قائم على العنف"[4]؛ الّذي يتجلّى في مقاطع الرّواية، باعتباره نسقًا فكريًّا ناتجًا عن مجموعة من الصّراعات والاشتباكات بين السّلطة والشّعب، وفي ذلك يقول الرّاوي عن حادثة اختطاف كريم من قبل الجماعات المسلّحة: "تستعيد ذاكرته استحضار الوجوه الغاضبة والأصوات

[1]- ينظر: يحيا أبو زكريّا: الحركة الإسلاميّة المسلّحة في الجزائر1978 -1993، مؤسّسة العارف للمطبوعات، بيروت/ لبنان، 1993، ط1، ص11-12.

[2]- الرّواية، ص12.

[3]- معتز الخطيب: العنف المستباح، الشّريعة في مواجهة الأمّة والدّولة، دار المشرق، القاهرة، ط1، 2017، ص 10.

[4]- المنجد الأبجدي: دار المشرق، بيروت/لبنان، ط3، 1990، ص50-51.

الصّارخة المهدّدة والمتوعّدة، واللّكمات والرّكلات الأولى، وكيف قفز بلا تفكير إلى وسط الجمع رافعًا ذراعيه، صارخًا بأعلى صوته: «يا جماعة الخير! اتعقّلوا... يا ناس! خافوا ربّي...إنعلوا الشّيطان...»وها هي الضّربة القاصمة الخادعة تأتيه من الخلف تسقطه أرضًا"[1]، ومن هنا، أصبح العنف وسيلة للتّواصل والحوار في أبسط الأشياء، حيث نجده منغرسًا في نفس كلّ فرد جزائري يسعى لإثبات وجوده، واسترجاع حقوقه المسلوبة، بانتهاج نفس المسار الّذي رسمت وجهته السّلطة الحاكمة.

تعالج رواية حرب القبور، موضوع الصّراع بين الحَاكِم والمَحْكوم الذّي شكّل محور الأحداث؛ الّتي تغوص في مسبّبات هذا الصّراع الّذي لا يعرف لغة أخرى؛ سوى لغة العنف باعتباره الآليّة الأنجح لبلوغ المصلحة الشّخصّية لكلّ من الطّرفين، الأمر الّذي أدّى إلى ظهور جماعات إرهابيّة تسيّرها قواعد خارجة عن نظام الدّولة، ورافضة له، تحت ما سمي بالجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، التي أثارت جدلاً واسعًا حول طبيعة دعوتها، وهدفها المنشود. ومن هنا، تقدّم الرّواية مجموعة من الممارسات الّتي تكشف عن طبيعة البنية الفكرية للإرهاب، والنّظام معًا، للرّد على الاشكاليات الّتي أثيرت حول ظاهرة العنف السّياسي المسّلح؛ بين العقلاني المشروع؛ وبين اللاّعقلاني غير المشروع؛ الذين أثارتهما مجموعة من العواملة المختف. إنّ للعنف مسارًا تكوينيًّا يضمّ حركات خارجة عن السّلطة؛ ولعلّ من أبرز هذه الحركات؛ تلك الاشتباكات والاغتيالات اليوميّة بين الطّرفين، حيث يقول السّارد: "يتحدّث التّلفزيون الجزائري عن أخبار الإشتباكات والإغتيالات الّتي تزايدت وارتفعت حدّتها حتى فرض حضر التّجوّل.. وهذه الإشتباكات جعلت الجزائر حسب ما قاله المُراقبون تعيش حربًا أهليّة مقنّعة"[2]، إذ نلمس ذلك التّصادم جليًّا في العديد من مقاطع الرّواية كأن يقول السّارد مثلاً: "كانت أخبار الاغتيالات والمواجهات المسلّحة بين عناصر الجماعات الإسلاميّة وقوّات الأمن وصور أنقاض التّفجيرات مثل ذلك الّذي دمّر مطار العاصمة وخلّف عددًا كبيرًا من القتلى، تهزّ سكون قريتنا يوميًّا عبر ما يُبثّ في الإذاعة والتّلفزيون وكذا عبر أحاديث

[1]– الرّواية، ص6.

[2]– الرّواية، ص39

أهلها الّذين يتنقلون إلى المدن الأخرى للعمل أو التّجارة أو الزّيارات العائليّة"[1]، حيث أصبح الإجرام حديث السّاعة أنذاك، نظرًا للانتشار المهول لعمليّات الاغتيال والسّرقة، والاعتداءات والتّجاوزات اللاإنسانيّة.

تقدّم الرّواية تفكيكًا للأسباب الّتي أدّت إلى هذا الحجم من العنف والدّمار؛ الّذين أسهما في تكوين الإرهاب الّذي يختبئ وراء قناع الدّين، وتحقيق العدالة الإلاهيّة؛ كمقابل لعنف الأنظمة المنحرفة عنه، فيصبح المجتمع ضّحية لهذا الصّراع التّناحري الذّي لا ينتهي، وهي نقطة التّقاطع التّي رسمتها الرّواية حول العلاقة الجدليّة بين السّلطة، وبين جهات إسلاميّة سياسيّة تستهدف التّغلب على السّلطة، والاستيلاء على الحكم، والتّمتع بكامل الحرّية في التّصرّف، بعد أن سلبتها القوّات المسيطرة الّتي تملك أجهزة فتّاكة تقضي على الأخضر واليابس في رمشة عين. ولعلّ هذا البطش والطّغيان؛ هما العاملان الرّئيسيّان في تفشّي ظاهرة القتل، الّذي أصبح عادة تُمارس يوميّا من كلا الطّرفين؛ مع إيمان كلّ واحد منهما أنّ هذا القتل، هو الحلّ الأمثل لبلوغ السّلطة، وتحقيق المصلحة الشّخصيّة، ما يعني أنّ للسّلطة يد في صناعة العنف في الجزائر في مرحلة التّسعينيات وأنّها أسهمت بطريقة أو بأخرى في ذلك الخراب، الّذي شمل الجانب المادّي والمعنوي من ذات الفرد الجزائري المُستضعف، وفي ذلك يمكن أن نستدلّ بقول فرديناندو أمبوزيماتو: "وأنا أقرأ كتاب حبيب سويديّة، اكتشفت الفارق الشّاسع بين الواقع الجزائري والطّريقة الّتي قدّمتْهُ بها وسائل الإعلام، عمليّات القتل اليوميّة بحقّ مواطنين عزّل ونساء وأطفال، هي بالنّسبة لغالبيّة الأوروبّيين من عمل إرهابيّين إسلاميّين متعصّبين ودمويّين، أمّ أنا فلم أشكّ قطّ بأنّ أجهزة مؤسّسات الوقاية والقمع، أو جزءًا منها على الأقل، قد تكون متورّطة إلى ذاك الحدّ في هذه المجازر"[2]، إذ إنّ المسؤوليّة لا تقع على فئة الشّباب الّذين انحرفوا لوحدهم، وإنّما للسّلطة مساهمة في ذلك أيضًا، من خلال انتهاج سياسة استضعاف الشّعب، وإبقائه داخل حيّز المُسيطَر عليه دون أي اعتراض أو رفض؛ فهو العبد المأمور الّذي لا يملك حقّ المعارضة، حتّى على ما يتعلّق بذاته وهويّته، حيث

[1]– الرّواية، ص39.

[2]– حبيب سويديّة: الحرب القذرة، شهادة ضابط سابق في القوّات الخاصّة بالجيش الجزائريّ، 1992–2000، تر: روز مخلوف، ورد للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية/دمشق، ط1، 2003، ص12.

سقط ضحيّةً للاستغلال والاضطهاد، مثلما حدث للجوّاج إبراهيم أثناء لقائه بالجهاديين الّذين طلبوا منه فدية الجهاد، فرفض لعدم امتلاكه للمبلغ المطلوب، باعتبار أنّ السّلطة لم تترك له ما يُعطى فيقول: "إنّي معكم وضدّ السّلطة الظالمة التي حبست أنفاسنا بمنع كل شيء. لا تنسوا أنّ لي عائلة كبيرة أُعيلها، أم تعاني مرض السّكري وضغط الدّم. دائمًا في ذهاب وإياب وإياب إلى المستشفى زائد التّحاليل الطّبيّة والأدوية ومصاريف الأطفال، والمدرسة...ولا تنسوا ما يأخذه منّا رجال الدّرك والشّرطة كي يسمحوا لي بالمرور بهذه المازدا المهترئة...، في كلّ دورة حاجز أمني، وفي كل حاجز مراقبة، وفي كل مراقبة تحك...عشرون ألفا من هنا، خمسون من هنا...بل أصبح بعضهم لا يقنع إلا بورقة الألف...الحلاليف، مصوا دماءنا"[1]، إذ يمثّل المقطع إحدى مظاهر الاستغلال الّذي يتعرّض له الفرد الجزائري يوميًّا، والمضايقات الّتي تمرسها السّلطات ضدّه باسم القانون.

وعليه، يكون العنف هو الآلية الجوهريّة في جهاز السّلطة الّتي أسهمت في صناعته، من خلال مجموعة من الممارسات السّياسيّة الّتي تخدم مصالحها، وتضمن استمرار سيطرتها، ومن هنا، فإنّ الإرهاب "سواء أكان محليًّا أم غير ذلك، لا يظهر بسبب أيّ عامل فرديّ، إنّما هو نتيجة ثانويّة لمجموعة من الظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والتّاريخيّة والدّوليّة. بيد أنّ الأوضاع المؤسّسيّة للدّولة يمكنها تحويل هذه العوامل إلى مظالم جماعيّة، الأمر الّذي يمكن بدوره أن يتطوّر إلى أعمال عنف "[2]، إذ يمثّل المقطع اعترافًا بتورّط السّلطة في تغذية العنف، بسبب إتّباعها لسياستي القمع والاستبعاد من السّاحة السّياسيّة؛ هذه السّاحة الّتي تعتبرها ملكيّة خاصّة بالدّولة؛ وبعيدة كلّ البعد عن الشّعب، الّذي يعاني من الإنكار والإقصاء، وهو ما يمكن أن نستدلّ عليه برفض السّلطة لنشر الثّقافة الإسلاميّة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، يقول المهدي في هذا الشّأن: "أخيرًا، ها قد جاءت ساعة الهجرة، السّاعة الّتي سنغادر فيها هذه الأرض الجحود أرض تنكّر لنا أهلها بعد أن احتضنا آلامه وأحلامه. فانبحث لأنفسنا ولمشروعنا الرّباني عن قلعة حاضنة ومحصّنة للانطلاق. الهجرة فعل مقدّس دأب على تجريبه أغلب الأنبياء، آخرهم رسول

[1]– الرّواية، ص19.

[2]– أنوار بوخرص: العنف السّياسي في شمال أفريقيا، مصاعب التّحرر غير المكتمل، دراسة تحليليّة صادرة عن مركز بروكنجز الدّوحة، 2011، ص14.

اللّه العزيز الكريم محمّد عليه أنبل وأسمى الصّلوات حينما ضاقت به السّبل في مكّة، فتحدّى بطش قريش وأهوال الصّحراء، وقد قاد اللّه خطواته وحماه إلى غاية وصوله المدينة. نحن أيضًا، سينير دروبنا لأنّنا جنوده الأوفياء، أفضل الوارثين لرسالة الوحي المحمدي. استعدّوا أيّها الإخوة. إنّ مصير هذه الأمّة الهالكة بين أيدينا"[1]، هكذا خلقت السّلطة من هؤلاء أعداءً لها، وجعلتهم ينفجرون غضبًا وحقدًا، راح الفرد الجزائري البسيط ضحيّتهما.

ويتغذّى العنف في الرّواية من تلك القوة الّتي مكّنتها ظروف خارجيّة من تحقيق النفوذ والسّيطرة ضمن ضغوطات اجتماعية وسياسية، ما أسهم في توسيع دائرة الجرائم، كتعويض للخيبات الفردية والجماعيّة، من جرّاء القهر والحرمان والتّهميش، ومن هنا، يرتبط العنف بالسّلطة ارتباطًا وثيقًا: "فمن غير سلطة لا يمكن أن يولد عنف ومن العنف ينشأ العنف كردّ طبيعي"[2]، ذلك ما أدّى إلى ارتفاع نسبة الجريمة وتنوّع أشكالها من اغتيال واغتصاب وقمع وهيمنة وظلم وطغيان فيقول كريم: "سبق لي أن أدّيت الخدمة العسكرية، وقضيت ستة أشهر تحت رحمة رقيب أشرسمن هذا العريف. شاوي أجلف لا يلوك لسانه إلا الكفريات والشتائم البذيئة"[3]، ما يعني أنّ السّلطة قد استغلّت نفوذها، لتحوّل هؤلاء الشّباب الّذين لا يطمحون سوى لخدمة الوطن بإخلاص، ودون أيّ مقابل، إلى مجرّد حشرات لا قيمة لها، ولا مكانة في وطنها.

يعدّ وقوف السّلطة في وجه الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، وسحب نجاحها في الانتخابات المحليّة، السّبب الأساسي الّذي أسهم في تضاعف العنف في المجتمع الجزائري، الّذي طغت عليه المأساة، وقهرته الأوضاع المزرية، حيث "أجريت انتخابات محلّية فازت فيها الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ بالأغلبيّة لكن الجيش أوقف المسار الانتخابي لأنّه رأى في فوز التّيار الدّيني خطرًا على النّظام الجمهوري"[4]؛ وهذا الرّفض لنتيجة الانتخابات؛ هو ما زاد من تدهور مسار الدّولة الجزائريّة

[1]- الرّواية، ص41.

[2]- تغاريد بيضون: بؤس الفلسفة عندما يصبح العقل أداة لشرعنة العنف، الملتقى الفكري للإبداع، بحوث ودراسات، ص 14.

[3]- الرّواية، ص84.

[4]- محمد عبّاس: الوطن والعشيرة ،(تشريح أزمة1991-1996)، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2005، ص68.

بعد الاستقلال، وتأزّم شعبها، ليتولّد بعد ذلك صدام حادّ بين الجيش والجبهة الإسلاميّة للإنقاذ الّذي أدّى إلى خلخلت مقوّمات المجتمع، وتشوّه هويّة أفراده. بالإضافة إلى الأعمال العدوانيّة الّتي يمارسها الجيش ضدّ فئة الشّباب، الذين اختاروا الجهاد في سبيل اللّه، واتّخاذ جبال أخنيشة ملجأً لتحقيق غاياتهم الجهاديّة، حيث تمّ حصرهم من كلّ الجهات وضيّقت عليهم سبل التّحرّك بحرّية وفي هذا الصّدد يقول يزيد لحرش:

" إنّنا نعيش وضعًا صعبًا للغاية. في الأسابيع الأخيرة، اشتدّ الحصار حولنا. إنّ جيش الكفرة والشّيوعيين ينصّب لنا الحواجز والكمائن في الطّرقات ليل نهار، ولا يتوقّف عن المداهمات اللّيليّة على بيوت أنصارنا واقتيادهم إلى سجون سريّة(...)، الطّامة الكبرى أنّهم سلّحوا المدنيين، عساكر سابقين، دركيين متقاعدين، بطالين يبحثون عن أجرة، وحتّى قدماء المجاهدين أغروهم برفع السّلاح ضدّنا"[1]، إذ أصبحت كلّ الأضواء مسلّطة على هذه الجماعة، الّتي تعتبرها السّلطة خارجة عن القانون، وبعيدة عن الأهداف النّبيلة الّتي تسعى إليها السّلطة؛ تلك الأهداف المتمثّلة في بناء دولة متقدّمة من كلّ النّواحي، وهو ما لم يتحقّق نظرًا لتصاعد موجة العنف المُعتَمدة من الطّرفين.

وبالغوص في أحداث الرّواية، نلاحظ تركيز الكاتب على تيمة الكراهيّة، الّتي تُكنّها السّلطة لهؤلاء الشّباب، حيث يركّز على أساليب القهر والاستبداد المُمَارسة ضدّهم؛ باعتبارهم شبابًا متمرّدين لا قيمة لهم ولا دور، وبأنّهم من ألحقوا الضّرر بالبلاد، من وراء أعمالهم الهمجيّة بحقّ أناس أبرياء لا ذنب لهم، الأمر الّذي دفعها إلى ضرورة مواجهتهم، والسّعي إلى القضاء عليهم تجنّبًا لأيّ خطر. ومن هنا، يوجّه الكاتب رسالة إلى السّلطة بكونها طرفًا مهمًّا في تكوين هذه الجماعات المسلّحة، الّتي كانت من الممكن أن تكون اليد اليمنى في خدمة وطنها، ومع تنامي الحقد والضّغينة بين الطّرفين، ظهرت مجموعة من العمليّات التّخريبيّة، الّتي أدّت إلى فقدان الدّولة لتوازنها السّياسي، ما أثّر سلبًا على كافة الجوانب الأخرى، ولعلّ ما يدلّ على هذه المسؤوليّة هو قول الرّقيب سمير: "صحيح أنّ ما وقع لم يكن ليحدث لولا التّواطئ الدّاخلي، ومع ذلك أشعر أنّنا مشاركون جميعًا في الجريمة بعجزنا وغفلتنا خاصّة في هذا الظّرف العصيب(...) ما أتعسنا! ما

[1]- الرّواية، ص43.

أحقرنا!"[1]، حيث يعدّ هذا الاعتراف شهادة حيّة على إسهام السّلطة في صناعة العنف ونشره بين أفراد المجتمع الواحد، وبما أنّها الرّأس المدبّر فإنّه لمن الصّعب القبض على البؤرة المركزيّة الّتي يتدفّق منها. وقد اعتبر سمير الخيانة عاملاً أساسيًّا في حدوث هذه المجازر الدّمويّة، معترفًا بأنّ:" طينة الخَونَة والبياعين متجذّرة في هذه التّربة الشّفيّة ولا تريد أن تندثر. كم عانت ثورة التّحرير من هذا الفيروس الخبيث؟ وها هو يتغلغل إلى صفوفنا بعد أن اعتقدنا أنّنا لحمة منزّهة من هذا الوباء"[2]، وهو ما يبرّر مجموع الممارسات العنيفة الّتي تقوم بها الجماعات المسلّحة، مادام الجهاز المؤسّساتي مشارك في ذلك.

2- محاربة العنف المضاد:

ينتقل العنف في الرّواية وتتبادل الأدوار، ويظهر عنف آخر متولّد عن الإرهاب؛ هذا الأخير الّذي يعدّ عنفًا عشوائيًّا يستند إلى اعتقادات خاطئة قائمة على استخدام الدّين، كحجّة لتبرير مختلف الأعمال الإجراميّة الّتي يمارسونها في حقّ الفرد الجزائري البسيط؛ فهو عنف لا عقلاني يتّخذ من العداوة والانتقام ملاذه للقضاء على الآخر، الذّي يمثّل جزءًا لا يتجزأ من كيانه المجتمعي، ومن هنا، تتجلّى معركة حبّ التملّك والصّراع من أجل البقاء لأنّ: "حبّ التملّك ليس إلاّ شكلاً من أشكال الرّغبة في البقاء... في النهاية، كلّ إنسانٍ تعتمل في نفسه الرّغبة في البقاء والتملّك"[3]، وهذا ما جّسدته شخصيّات الرّواية، العسكرية منها والإرهابية التي تجمع بينهما مصلحة السّيطرة والقضاء على الآخر الّذي يأتي في هامش اهتمامات كلّ واحد منهما. ذلك ما صوّره لنا الكاتب من خلال ما حدث مع الشّخصيّة الرّئيسيّة كريم بن محمّد باعتبار حضوره الكثيف داخل الأحداث، فنجده يصف لنا الوضع المأساوي الّذي آلت إليه حال الشّباب الّذين أنتجتهم السّلطة وجعلت من العنف ردّة فعلهم التّلقائيّة، حيث أصبحوا ينتهجونه حتّى فيما بينهم، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "تلقّى ضربة قاصمة بأخمص البندقيّة في القفا أسقطته أرضًا، نصف مغمى عليه. ثمّ

[1]- الرّواية، ص 54.

[2]- الرّواية، ص56.

[3]- ألبير كامو: الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، عويدات للنّشر والتّوزيع، بيروت/لبنان،2017، ص 326.

أحسّ بجسده يُجرّ ويسحَبُ، ولا يعرف ماذا حدث له بعد ذلك، وها هو يستيقظ في ظلمة اللّيل دون العصابة والقيد ولكنّه مسجون في قفص ككلب مسعور"[1].

واستناداً إلى هذا النّوع من العنف، فإنّ الرّواية تعيد "طرح قضايا سابقة وقعت في مجرى التّاريخ الجماعي، وبخاصّة تلك القضايا الملحّة التي لا تزال ماثلة أمامنا، تخاطب الوجدان والمعرفة والمخيال"[2]، حيث يمثّل الإرهاب أبرزها وأكثرها استفزازًا للذّات الكاتبة، من أجل إفراغ أوجاعها منه، وتخليص الذاكرة المرهقة من المأساوّية التي خلقتها آثار العشرية السّوداء، وسط الصّراع بين السّلطة والجماعات السّياسية المتعطّشة للحكم؛ إنّها المأساة الّتي صوّرها الرّاوي من خلال الأعمال الإرهابيّة الممارسة في حقّ الشّعب، لاسيّما عمليّات الاغتيال اليومي الّتي عبّر عنها الحاج الطّاهر بقوله: "إنهم يحومون حول أولاد رحمون كالذئاب المتعطشة للدماء. لا زال ذهني في صفاء كي أميّز بين الأمور(...)، ولكن قتلته يعرفون بلا شكّ بأنّ ابني لا دخل له في مأساتهم، ومع ذلك قتلوه. هم يقتلون كل عسكريّ مهما كانت رتبته وبعد مكانه عن العاصمة، وأنا أيضا سأخطّ الطّريقة نفسها. كلّ صاحب لحية يحمل بندقية هو مسؤول عن مقتل ابني. هكذا تتّضح الأمور ويمكنني الثأر لابني"[3]، وهو ما يجسّد امتداد موجة العنف، وطغيانها داخل المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، الّذي شوّش مقوّماته وشوّه هويّته، وحرمه من التّمتّع بلذّة الحريّة، كحق إنساني طبيعي يتشارك فيه الجميع.

ولمّا كانت الحرب حرب مصالح، فإنّ الجماعات الإرهابيّة بدورها تسعى لتحقيق مصلحتها؛ المتمثّلة في إقامة الخلافة الإسلاميّة، من خلال ترشيح أمير جديد لها، والعمل على مواجهة السّلطة ضمن عنف مضاد كانت هي السّبب الرّئيسي في خلقه. من هنا وبعد إيقاف الانتخابات، عمّت الفوضى والقتل والخراب وباشرت الجماعات المسلّحة ردّها على عنف السّلطة بآخر أعنف منه بأضعاف المرّات، يقول مُنير: "الأمور تدهورت بعد شهور قليلة مثلما تعرف. بعد توقيف

---

[1]- الرّواية، ص6-7.

[2]- عبد اللّطيف الوراري: الرّواية العرفانية قضايا النوع، الكتابة، والمتخيّل، مجلّة ذوات(مجلّة ثقافيّة إلكترونيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط/ المغرب، ع10، 2015.

[3]- الرّواية، ص78.

الانتخابات، خرجنا في مظاهرات عارمة نجوب شوارع الحي مردّدين شعارات التنديد وإطلاق سراح المعتقلين(...)، التقطنا الأحجار وبدأنا نقصف صفوفها، ردّ الأعوان علينا بإلقاء القنابل المسيّلة للدموع. دخلنا في مواجهة عنيفة معهم. ولا أعرف كيف تحولت تلك المظاهرة الاحتجاجية إلى تكسير ودمار وحرق، أتت على كامل مقرّ البلديّة تقريبًا"[1]، وفي هذا رسم للواقع المرير الّذي عاشته الجزائر في فترة العشريّة السّوداء، حيث العنف بالعنف والقتل بالقتل، فهذا سلطوي يقتل إرهابي وذاك وإرهابي يقتل سلطوي بالمقابل؛ إنّه القتل الّذي أدّى إلى خسائر بشريّة وماديّة جسيمة؛ وإحداث أزمة اجتماعية واقتصاديّة حادّة مسّت مختلف الأصعدة، وخلّفت مجموعة من الانحرافات الفردّية، حيث انتشرت الفوضى وعمّ الخراب في كلّ أرجاء الوطن، بالإضافة إلى القتل الذّي أصبح هواية، وسبي النّساء وهدم البيوت والمساجد، وغيرها من السلوكيات الخارجة عن نطاق الإنسانيّة.

تعكس الرّواية مجموعة من الصّور النّفسيّة؛ والاجتماعيّة؛ والسّياسيّة؛ والثّقافية؛ التي تحمل آمال وأحلام الفرد الجزائري داخل دوّامة الإرهاب الدّمويّ، الذّي عمل الكاتب على إظهاره في ذروة إجحافه في حق هذا الشّعب، من خلال الكتابة التّي "تكشف عن عبقريتها الخاصّة في قدرتها على التحوّل إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الطّوفان العارم، وإلى سلاحٍ في يده هو الأعزل الذّي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة، محمّلاً إيّاها كلّ المخاوف والأحزان والشّطط وصراخهُ المبحوح"[2]، وتتجلّى هذه المظاهر في انتشار الهمجيّة الّتي غَيَّبَت كلّ القيم المتّصلة بإنسانيّة الفرد؛ ما أسهم في إيقاظ غريزة الانتقام في نفس هذا الفرد، مثلما حدث للحاج الطّاهر الّذي لم يستوعب سبب الغدر بابنه البريء خالد، فيقول: "الكيفيّة الّتي قُتِلَ بها ابني خالد زلزلت قناعاتي وشوّشت رؤيتي للأشياء(...)، تغلّبت في نفسي الضّغينة على الحزن وتنامت بداخلي رغبة جامحة في الانتقام. كيف يَعترض سبيلَه ناسٌ لا يعرفونه ولم يكن بينهم خصام سابق ويقومون بقتله ببرودة دمٍ وبتلك الطّريقة الغادرة؟"[3]، ما دفع الجيش إلى ضرورة التّحرّك من أجل صدّ هذه المجازر اليوميّة

---

[1]- الرّواية، ص91.

[2]- عبد الله الشّطاح: رواية تحت المجهر .. الروّاية الجزائريّة التسعينية .. كتابة محنة أم محنة كتابة، يوميّة الحوار الجزائرية، 2009/12/16.

[3]- الرّواية، 117.

لاسيّما أنّ الحاج الطّاهر عسكري سابق متقاعد، وذلك بالتّعاون مع الشّعب للقضاء عليها بعد أن زادت عن حدّها.

جاءت الرّواية في شكل صراع حواري بين مجموعة من العسكريين، الذّين أوفوا العهد لبلادهم وللسّلطة؛ وبين مجموعة من العسكريين، الّذين تحوّلوا إلى إرهابيين هروبًا من العنف، الذّي كان يمارس عليهم داخل الثّكنات العسكرية، فقاموا بالهرب إلى الجبال من أجل تصفية حساباتهم من هناك تحت شعار بناء دولة إسلامية، تقودها الإرادة الإلاهّية التي لا تقهر؛ إنّه التّحوّل الّذي نلمسه في شخصيّة الميلود حملاوي ورفقائه حيث يقول: "أنا الميلود حملاوي، رقيب سابق في الجيش، المعروف عند زملائي في الثكنة بـ «ميلود الكلاش»، الّتي تحوّلت إلى «أبو كلاش» لولعي ببندقية الكلاشنيكوف وإتقاني الرمي بكيفية تثير إعجاب وغيرة أقراني ورؤسائي. الآن، وبعد ثلاث عشرة سنة قضيتها أدرّب الجنود على تفكيك وتركيب الأسلحة، ها أنا ذا أمتهن المهنة نفسها ضمن جماعة أبو جليل، إحدى الفرق المسلحة التي استوطنت ووهاد اخنيشة. كيف انقلبت بهذه الكيفية العجيبة؟ من الجيش الوطني الشّعبي الذي تَجَنَّدْتُ في صفوفه في العشرين من العمر طواعية وباندفاع لا مثيل له إلى عصابة متمرّدة، أنا أوّل من يدرك أنّ لا حظّ لها إطلاقا في الاستيلاء على الحكم(...)، فأنا مجرم في نظر القانون العسكري، وأستحق الإعدام. لقد شاركت في القضاء على سبعة جنود داخل الثكنة التي كنت أشتغل بها قبل أن أفرّ بجلدي بحثا عن اللجوء في هذه الأحراش. برفقة شركائي الثلاثة، الملازم مصطفى بوعوينة وجندي حديث الالتحاق بالثكنة في إطار الخدمة الوطنية، وهو ابن عمّ عبد النّور، المعروف بأبو جليل، الرأس المدبّر لهذه العملية"[1]، إذ المهمّ بالنّسبة لهؤلاء، هو نشر العنف بهدف التّخفيف من حدّة مأساتهم، وإن كان ذلك على حساب أناس أبرياء، وباستخدام شتّى مظاهر الاستبداد الّتي شملت الجوانب الفكريّة والسّياسيّة والعقائديّة.

وتعود أسباب هذه الأزمة إلى ذلك التّنافر الموجود بين السّلطة والجماعات المسلّحة، الّتي تهدف إلى نشر الثّقافة الإسلاميّة في الجزائر بعد نيلها للاستقلال، وبعد أن "يزول الانسجام

[1]– الرّواية، ص 100.

والتوافق بين الأفراد والجماعات المنتمين إلى منظومة اجتماعية أو ثقافية أو سياسية واحدة"[1]، ينتج العنف الحتمي؛ الّذي يناهض عنفًا قائمًا وسابقًا، وهو ما أسهم في خلق اضطرابات بين أفراد الجماعات المسلّحة الّتي قادها المهدي في البداية، قبل أن يتحوّل هو الآخر بعد أن أغرته السّلطة باسم المصالحة، والرّغبة في تسوية كلّ الخلافات الموجودة فيما بينهما، ذلك ما أدّى إلى حدوث انقلاب والعمل على تنصيب أمير جديد للإمارة، حيث يفصّل ذلك فريد زيتوني في حديثه مع كريم بقوله: "أنت نية الله يا كريم... لم تتعلم شيئا من إقامتك هنا منذ أزيد من سنة. ألا ترى بأنه قانون الغاب هو الذي يحكمنا وبأن الأقوى والأشرس هو الذي يستولى على القيادة؟ وهل كان يزيد لحرش أهلا بالإمارة؟ (...)، المهدي رأس الفتنة الكبرى منذ البداية. وماذا تنتظر منا أن نفعله؟ أن نعلق له وسام الشرف؟ أن ننصبه أميرا علينا؟ "[2]، هكذا تتلوّن الشّخصيّات في الرّواية، حيث تنتقل من العهد إلى الخيانة، كسبيل لضمان البقاء على قيد الحياة، وهو ما لم يلقى استحسانًا من الطّرفين.

وقد أدّى العنف المضاد في الرّواية إلى جعل الحياة الاجتماعية للشّخصيّات جحيما لا يطاق، حيث اصطدمت السّلطة بالواقع المرير، وما آل إليه المجتمع من قنوط؛ ويأس؛ وانحراف من جرّاء الممارسات الإرهابيّة الّتي لا تنتهي؛ وهي الممارسات الّتي عبّر عنها الرّقيب سمير في وصفه للأوضاع المزرية للثّكنات العسكريّة، فيقوله: "لم تعد العسكرية مرتعًا للنّوم والأكل كما سابق عهدها. ذاك زمان ولّى إلى الأبد. عصفت بالمنطقة أهوال أرّقت لياليا وأربكت أيّامنا، كما جعلت الكثير منّا نادمين على اليوم الذّي بصموا فيه بسبّاباتهم على عقد التّجنيد وكلّهم ابتهاج وغبطة... وأمّا النّفوذ فذهب أدراج الرّياح. فتّتته شيطنة السّياسة اللّعينة. لم نعد نملك شيئًا نحسد عليه"[3]، إذ أصبحت الهجومات تتوالى يوميًّا على هذه الثّكنات، الّتي صارت هدف الجماعات المسلّحة بالدّرجة الأولى، باعتبارها اليد اليمنى للسّلطة، ما خلق الشّعور بالنّدم لدى الشّباب، الّذين اتّجهوا نحو الخدمة الوطنيّة أملاً في الارتقاء بوطنهم وبمستقبلهم، الّذي حطّمته خطط السّلطة ومشاريعها الخاصّة؛ وكأنّ السّلطة ارتكبت الذّنب، والعساكر دفعوا الثّمن.

[1]- إبراهيم صحرواي: سرديّات، مقالات نقدية ثقافية، ص 207.

[2]- الرّواية، ص11.

[3]- الرّواية، ص 24.

هكذا أصبح العنف استراتيجية لضرب قاعدة السّلطة العسكريّة، ومن ثمّ، تفجيرها تدريجيّا على المدى القريب بشكل مباشر أو غير مباشر، فالمهمّ هو غاية الانتقام من الآخر، ومقابلته بالمثل، ضمن نزعة العدوانية المعتمدة على كلّ ما هو خارج عن العقلانية في إصدار السّلوكات وتنويع الجرائم المرتكبة بحق الإنسانية، ومن هنا، يصبح العنف أداةً إجرامية، من شأنها أن تفتّت بنية المجتمع، وهو ما فعلته خلال العشر سنوات في الجزائر في مرحلة التّسعينيات. ونحن نمعّن النّظر في قراءة الرّواية، نلاحظ الحضور الكثيف للبعد السّياسي، نظرًا لسياقها التّاريخي الذّي يكشف عن موجات العنف التي عرفتها الجزائر في فترة التّسعينات، حيث شدّت انتباه الأدباء للكتابة عنها، فجاءت الرّواية كمرآة عاكسة لأزمة الشّعب الجزائري، الذّي يتأرجح بين ثلاثيّة السّلطة والإرهاب والعنف الذّي يعدّ بدوره " ظاهرة مرّكبة لها جوانبها السيّاسية والاقتصادية والاجتماعية والنّفسية وهو ظاهرة عامّة تعرفها كلّ المجتمعات البشريّة بدرجة متفاوتة"[1]؛ إذ يرتبط العنف بأبعاد داخلية وأخرى خارجيّة؛ ما يجعل الحديث عن المكوّن الأساسي له؛ يتوّزّع على مختلف الظّروف التّي تحيط به.

إنّ حرب المصالح في ذاتها تعدّ سياسة لتحقيق غاياتٍ سلطوية، تقوم على تحقيق الأهداف الفردية، فحرب القبور ما هي إلاّ وسيلة من الوسائل المتعدّدة للوصول إلى ذلك، باعتماد ثقافة الموت المجّاني، الذّي يذهب ضحيته ملايين الأبرياء؛ إنّها إذن سياسة الموت المعتمدة لتحقيق سياسة أخرى؛ تقوم على العنف كسلاح لكسب القوة، من خلال التهديد وإيذاء الآخر، من أجل السّلطة والسّيطرة، وهو ما عبّر عنه بول ويلكسون بالأهداف السّياسيّة[2]؛ الّتي تعكسها الرّواية عبر المسار التكويني لظاهرة العنف السّياسي المسلّح، الذّي جسّده الكاتب في حرب القبور، باعتبار أنّ الموت هو البطل المحوري الذّي يسيّر أحداث الرّواية، عبر الحوار الذي يجمع بين الشّخصيات التي تجري وراء أحلامها، ومع نهاية كلّ حديث، تقع جريمة قتلٍ أشدّ بشاعة من سابقتها، وهكذا دواليك.

[1]– حسين توفيق إبراهيم: ظاهرة العنف السّياسي في النّظم العربيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، سلسلة أطروحات الدكتوراه، بيروت/لبنان،1999، ص 17.

[2]–Voir : Paul Wilkinson, Terrorism and the Liberal state, New York John Wiley; 1977; p30.

يعمل محمّد ساري من خلال ردّه على موضوع العنف؛ على إظهار الكيفيّة التي يتكاثر بها العنف داخل المجتمع؛ ضمن ما سمّاه "رونيه جيرار بـ "العنف المحاكاتي" الذّي يقوم على "محاكاة الآخرين في عنفهم ومعاملاتهم بالمثل فيتفشى بذلك العنف ويهدّد المجموعة بأسرها متخذًا شكل حركة مستديمة من عنف وعنف مضاد. وظاهرة الأخذ بالتأثر تمثّل عليه"[1]؛ ما يؤكّد أنّ الأصل في ظهور العنف؛ يعود إلى عنف سابقٍ عليه يتعلق بالطّرف الذّي يملك السّلطة؛ التي لا يمكن النّظر إليها بمعزل عنه، ومن ثم، "تستبدل لغة الحوار والمشاركة وتداول السّلطات السّلمي بلغة العنف والقهر والإخضاع"[2]، إذ تفكّكت بنية المجتمع الجزائري، وتشتّت أفرادها، وانقساموا إلى فئات تحمل كلّ واحدة منها مبادئ ومسلّمات وأهداف خاصّة، من أجل تحقيق لذّة السّيطرة على الآخر بأيّة طريقة كانت.

لقد أسهم الوضع الحسّاس الذّي عاشته الجزائر في فترة التسعينيات، في تشكيل وخلق العنف، الذّي يكون مصدره مجهولاً يصعب القضاء عليه، بسبب تلوّث أفراد المجتمع، وهو ما نلمسه في شخصّيات الرّواية، التي تمثّل الإرهاب بعدما كانت تمثل السّلطة والجهاز الأمني، الذّي تعتمد عليه الدّولة للمحافظة على مقوّماتها وأركانها. وهذا راجع إلى العامل النّفسي؛ المتمثل في الإهانة التي كانوا يتعرضون لها من قبل أصحاب المراتب العليا، ما أسهم في حدوث تواطئات بين الجهاديين (الإرهاب) ورجال العسكر الذّين خان بعضهم عهد الوفاء لخدمة الوطن، حيث يقول أحد جنود المغفر: "اجروا... اجروا... مجزرة... مذبحة... سبعة جنود... سبعة عباد يا ناس... قتلوهم... ذبحوهم... ذبحوهم كالكباش... اجروا... اجروا"[3]، هكذا جاء الثّأر من السّلطة بأبشع الجرائم الّتي يمكن أن يتصوّرها العقل الإنساني، من أجل ردّ الصّاع صاعين، ومقابلة الفعل بالمثل مادام الحلّ منعدمًا، إذ لن يتّمّ الاعتراف بهذه الجماعات مهما طال الزّمن.

---

[1]– René Gérard : La violence et le sacré, éditions Grasset & Fasquelle Johns Hopkins University Press 1972 p77.

[2]– أمير الدّراجي: العنف الأصولي، الإبداع من نوافذ جهنّم، حارس زنزانة الحقيقة والأيدولوجيا، رياض الرّيس بيروت/لبنان، ط1، 1995، ص 110.

[3]– الرّواية، ص 51.

ومن هنا، فإنّ العنف يلد داخل الذّات الفردية، ومن ثمّ، "ينمو في شكل جماعات مقنّعة يظهر كسلوك إيذائي قد يكون باديا أو متخفيا؛ ماديا أو معنويًّا وفي كلّ هذه الحالات هو إنكار للآخر كقيمة مماثلة لقيمة الأنا"[1]، إذ العنف في الرّواية لم يأت دفعة واحدة وإنّما انطلق من الجزء إلى الكلّ، حيث بدأ مع أفراد معينين من المجتمع ليتطوّر إلى مراكز مشتركة تعمل على خدمة الإرهاب، وذلك راجع إلى إلغاء أحلام وطموحات الشّباب. يقول كريم :"كنا جنود الله، مستعدّين لمنح أرواحنا من أجل إعلاء كلمته سبحانه وتعالى. لماذا إذا لا يمنح لنا النصر؟ ماذا ينتظر منا أيضا؟"[2]، ولعلّ هذا النّكران؛ هو ما دفع بهم نحو الرّغبة في الانتقام من هذه السّلطة، وإن كان ذلك باستخدام سلاحها الخاص، فالمهمّ هو المواجهة من أجل إثبات الذّات.

تلتبس داخل الرّواية ثنائية "المجرم والضّحيةّ"، حيث يَعتبر كلّ طرف نفسه مظلوما، فيَنظُر الواحد منهم إلى الآخر نظرة الظّالم والقاهر، وبأنّه المظلوم، وبأنّه الأحقّ نظرا لعدالة قضيّته ليكون مصير الإثنين هو الموت أو القتل، فيقول السّارد: "إن تراجعوا فعليهم أن يرضوا بالموت وإن تقدّموا فعليهم أن يرضوا بالقتل"[3]؛ وهي فلسفة الموت الّتي يبني عليها الكاتب أحداث نصّه الخيالي، الذّي يطرح قضية فكرية إنسانية تشترك فيها المجتمعات البشرية المختلفة، فحين يغيب العقل، يحضر العنف، ليفرّق بين الأفراد، ويشوّه المقوّمات والثّوابت الأصيلة للفكر الإنساني. ذلك ما نستشفّه في أحداث الرّواية، من خلال تركيز الكاتب على عنف الإرهاب الإسلاميّ، مقارنة بعنف السّلطة، الذّي يخدم عامّة المجتمع، ويتحلّى بشرعيّة تخوّله للقضاء على كلّ من يهدّد أمن وسلامة نظام الدّولة. ما يعني أنّ العنف لا يكون سلبيّا بشكل مطلق، ولا إيجابيا بشكل مطلق؛ فهو نسبّي بحسب درجة وكيفية ممارسته بحق الآخر، فالسيّاسة مثلاً "لا تقوم دونما عنف، وإن كانت لا

[1]– محمّد الجوة: الإنسان والمقدّس، دار محمّد علي الحامي، تونس، ط1، 1994، ص 71.

[2]– الرّواية، ص61.

[3]– ألبير كامي: الإنسان المتمرّد، ص 348.

تقتصر عليه"[1]، وبالتالّي، تكون امتيازات السّلطة أقوى من تلك التي يمتلكها هؤلاء المتمرّدون والخارجون عن أنظمتها الشّرعيّة.

جاء العنف السيّاسي في الرّواية تحت غطاء الدّين، من خلال التّعصب الذّي تمارسه الجماعات الإسلاميّة المنغلقة؛ والرّافضة للآخر مبدأً أو عقيدةً؛ كما ترفض أيّ تسامح أوتعامل سلميّ، فلغتهم الوحيدة هي السّلاح. ومن هنا، انقسم العنف السيّاسي بين ما هو رسمي يمثله النّظام الذّي يمارسه ضدّ المواطنين الذّين يهدّدون امن وقوّات الدّولة[2]، وبين ما هو سياسي غير رسمي تمثّله الجهات المضادّة للسّلطة، من خلال إحداث انقلابات، والقيام بتمرّداتٍ تتضمّن نشاطات جماعيّة تحدث اضطرابات سياسية مختلفة، وهو ما عبّر عنه الحاج الطّاهر بقوله: "نحن في أولاد رحمون مع جبهة التّحرير منذ استقلال البلاد(...)، ما الفائدة من الكلام أمام أشخاص اختاروا المواجهة بالسّلاح؟ إنّ إعلان الحرب يعني أنّ الكلام لم يعد مُجديًا. الكلام يقابل الكلام والسّلاح يقابل السّلاح. وهذا هو منطق الأشياء"[3]؛ إذ أصبح السّلاح اللّغة التّواصليّة بين السّلطة والجماعات المسلّحة، سعيًا نحو الرّغبة في الانتصار بحجّة خدمة الوطن.

هكذا تصوّر رواية حرب القبور ذلك الصّراع الدّاخلي الّذي وقع بين الجزائريين، حول كرسي الحكم والسّلطة، حيث كان الموت البطل الذي يسيّر هذا الصّراع، فصار القتل اليومي حرفة يمتهنها كلّ طرفٍ على حدة، ولكلّ واحِدٍ وسائله المعتمدة في القضاء على الآخر. ومن هنا، كانت الكتابة السّلاح الذّي يحتمي وراءهُ الكاتب من أجل نقل آرائه، و"لأنّ الكتابة تصدر من إشارة دلالية للكاتب، فإنّها تلامس التّاريخ أكثر من أيّ عنصر آخر مكوّن للأدب"[4]، حيث يمكن أن نلاحظ أنّ

[1]– بييرفيو: العنف والوضع الإنساني، المجتمع والعنف، تر: إلياس زحلاوي، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر بيروت/لبنان، 1985، ص 129.

[2]– ينظر: إبراهيم حسنين توفيق: ظاهرة العنف السيّاسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/لبنان 1992، ط1، ص 59.

[3]– الرّواية، ص38.

[4]– رولان بارت: الدّرجة الصّفر للكتابة، تر: محمّد برادة، الشّركة المغربية للنّاشرين المتّحدين، الرّباط/ المغرب، 1985 ص 40.

محمّد ساري يضع الكتابة في مقابل العنف، الذّي يرتبط بدوافع ذاتية تحرّكها الرّغبة في بلوغ مصلحة الأنا، على حساب مصلحة الآخر.

يستمر العنف المضاد في الاشتغال داخل الرّواية مع شخصيّة كريم، الذّي تحوّل إلى ذبّاح بفضل تشجيعات الجماعة التي ينتمي إليها، وبإصرار من رفيقه يزيد الّذي خاطبه قائلاً: "تعال هنا كريم... إلى جانبي... حان الوقت لتتعلّم الذّبح، أنظر... هذا سينحره بوشاقور. وأنت ستتكفّل بالآتي... هيّا اقترب..."[1]، لكن كريم أبدى تردّده ورفضه التّام لفكرة قتل نفس بغير حق، ما زاد من إلحاح يزيد عليه فيقول: "يا الله كريم... خلّصنا من هذا الكافر... ضربة واحدة وقد نلت الفوز العظيم... ماذا تنتظر؟ أن أرقدك مكانه؟... لا اعرف تدقيقًا كيف بادرت إلى قطع رأس ذلك الغلام الأشقر. استيقظت تحت صراخ أصحابي وهم يهلّلون ويهنّئون... أحاطني فريد بذراعيه قائلاً في نبرة مليئة بالغبطة والانشراح: أنا فخور بك، كريم... لا تشغل بالك ولا تكتئب، مع مرور الأيام ستتعوّد، ويهون لديك أمر الذّبح"[2]، إذ تبيّن هذه المقاطع التحوّل الذّي حدث على مستوى طبيعة الذّات البشرية التي يمكن أن تتغير إلى أي شكل من الأشكال، بفعل الظروف المحيطة بها، فكريم لم يكن يوما قاتلاً، لكنّ عدم امتلاكه الخيار جعله يرتكب فعل القتل، والأبشع من ذلك أنّ الجميع يهتف بعظمة الفعل الّذي أقدم عليه، بوصفه إنجازا عظيما. ومن هنا، جاءت الرّواية في شكل دليل على مصدر العنف الذّي طال الجزائر لمدّة عشر سنواتٍ، حيث يُحَمّل المسؤولية للنّظام القائم آنذاك من خلال خلع أقنعته، وفضح جرائمه. يقول الرّقيب عبد الرّزاق :"كنت في المخفر ولكني العبد المأمور. كيف لي أن أعترض على قائد المداومة؟ أليس هو ربّ الثّكنة؟ ومن أدراني بأنّه حقير جحود، نكّار لخير الجيش الذّي صيّره رجلاً، ويبيعها طعمة سائغة للإرهابيّن؟ هل كان أحدكم يتصوّر أنّ ضابطًا سيدخل هؤلاء القتلة إلى الثّكنة ليرتكبوا مجزرة ويسرقوا السّلاح ثمّ يفرّ معهم إلى الجبال؟ فعل محيّر يجنّ العقل"[3]، إذ إنّ رأس الفتنة موجود داخل الجهاز السّلطوي، الذّي يتغذّى من التّناحر

[1]- الرّواية، ص 132.

[2]- الرّواية، ص 136 -137.

[3]- الرّواية، ص54- 55.

بين أفراد المجتمع أوّلاً، ومن العنف المتولّد عن ذلك ثانيًا، ومن التّشتّت والتّمزّق في النّسيج الاجتماعي كذلك.

تكشف الرّواية عن مصدر العنف، مشيرة بإصبع الاتّهام إلى السّلطة التي حرّضت عليه واعتمدته كآلية لضمان استمرار سلطتها، ونظامها السّياسي، حيث لا يمكن مواجهة السّلطة بالعنف لأنّه– وبكلّ بساطة– سلاحها الذّي احترفته وحقّقت به الانتصارات؛ لذا عُدّ العنف بمثابة طعمٍ تلقيه السّلطة، من أجل تطبيق برامجها بأريحيّة واستقرار، وباعتماد تقنيات وأدوات وإجراءات خاصّة ضمن خطّة عملية ذكيّة. ذلك ما يبرّر مصدر العنف الذّي قامت به الجماعات المهمّشة من قبل النّظام للإطاحة بآليات سيطرته وقهره[1]، إذ الظّلم والاستبداد هو الذي أدّى إلى تمرّد أفراد المجتمع وانقسامهم إلى مُضْطَهِدْ ومُضْطهَدْ حتى فيما بينهم، فالسلطة بذكائها استطاعت أن تستميل أفراد المجتمع إلى صفّها، من أجل القضاء على الفئة المسمّاة بالإرهاب، التي خلقتها بنفسها لبسط نفوذها.

وعليه، فإنّ أسباب العنف تعود إلى تصادم الرّغبات وحبّ التملّك بين الجماعات الجهادية في قلب جبال أخنيشة التي احتضنت أحلام اللاجئين إليها؛ ومن بينهم كريم الذّي انضم إلى جماعة أبو كلاش بعد أن وجد نفسه رهينة عندهم؛ وعبد اللّطيف الذّي كان يفتخر بماضيه الفحولي، فيقول: "كنت أتجوّل في شوارع بلكور أو سيدي محمّد والتقي رجال الشرطة، أتحدّاهم بنظراتٍ ساخرة. انفخ صدري كالطّاووس، أرفع رأسي اعتزازًا بلحيتي وأمر قربهم بابتسامة غازٍ منتصرة، كنّا الأقوى، قريبا بإذن الله تعالى، سنصبح أسياد هذا البلد. أبدا، ولو للحظة قصيرة، لم يتبادر إلى ذهني أنّه يمكنهم سجني بتلك الطّريقة الهمجّية وعند الخروج من المسجد، فأهان وأشتم وأضرب وأنقل من ثكنة إلى أخرى، قبل أن أرمى داخل طائرة عسكرية لأجد نفسي ومع كبار الأمراء ورجالنا الصّناديد نركن داخل خيم تحت حرارة تفوق الخمسين درجة، نفترش الرّمال الغاصّة

[1]– ينظر: قيس هادي أحمد: الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، دار المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر بيروت/لبنان، ط1، 1980، ص 145.

بالعقارب"[1]، إذ يعرض الكاتب معاناة هؤلاء قبل وبعد التمرّد على النّظام السّياسي، الذّي حرمهم من حقوقهم التي يرون أنّها شرعيّة، وقائمة على العدالة الإلاهية، فلماذا حرمتهم السّلطة منها؟ وهو السبب الرّئيسي الذّي دفع بهم إلى تلك الأعمال العدوانية، التي يمارسونها بحق الأبرياء بدافع مواجهة العنف بالعنف.

يقدّم محمّد ساري مجموعة من التّعليلات حول موضوع العنف المضاد، باعتباره الظّاهر للعيان ضمن الإرهاب اللاّعقلاني؛ الذّي "يشيئ البشر، العُصيّات الجرثومية الكوكبيّة على حدّ تعبير هتلر"[2]، إذ أصبحت الجماعات الجهادّية مجرّد آلات تستخدم للقضاء على كلّ من يعترض طريقها، وشيئًا فشيئًا أصبحت بذور العنف تتكاثر وتزداد يومًا بعد يومٍ، حيث يقول الحاج الطّاهر: " ثكنة تابلاط... هذه اللّيلة... جماعة مسلّحة أبادت جميع الجنود...، كيف تحدث مثل هذه المأساة داخل ثكنة، يحرسها العساكر ليل نهار. أمر لا يصدّقه العقل!... إذا استمرت انتصاراتهم العسكريّة على هذه الوتيرة، لا تستغربوا إعلان الدّولة الإسلاميّة قريبًا في منطقة من مناطقهم المحرّرة"[3]، هذا هو النموذج البشري الجديد الذّي أنتجه العنف العقلاني، الذّي يدّعي في ظنّ هؤلاء، العدالة والإخلاص للفرد والمجتمع.

وبالرّغم من خطورة الجماعات المسلّحة الّتي تتلوّن هجماتها في كلّ مرّة، إلاّ أنّ إصرار وعزيمة أفراد المجتمع وإلحاحهم الشّديد، كانت قويّة في سعيها إلى ضرورة القضاء على هذا الشّبح الّذي يلاحقهم في كلّ مكان، ويحرم عليهم التّلذّذ بنعمة الحياة، ويحاصر تحرّكاتهم من كلّ الجهات؛ إنّه الشّبح الّذي عبّرت عنه أحداث الرّواية، من خلال تصوير الجحيم الّذي تتخبّط فيه الأرواح البريئة، والمضايقات الّتي تتعرّض لها بشكل يوميّ دون رحمة ولا شفقة، حيث كانوا يعيشون في حالة قلق واضطراب نغّص عليهم معيشتهم. ذلك ما عبّرت عنه والدة الرّقيب سمير بقولها: "أصحاب بولحية، ربيّ يسخطهم، مرّوا بالأمس على جميع المحلاّت التّجاريّة وأخذوا منهم الأموال عُنوة ثمّ أمروهم بغلق محلاّتهم ابتداءً من الرّابعة ظهرًا. كما منعوا النّاس من البقاء في

[1]– الرّواية، ص61.

[2]– ألبير كامي: الإنسان المتمرّد، ص 227.

[3]– الرّواية، ص 120.

الشّوارع بعد هذه السّاعة. وهدّدوا بقتل كلّ من يعصي أوامرهم. ونفذوا وعيدهم في حقّ تاجر يقال بأنّه رفض أن يمنح لهم المال بل ووصفهم باللّصوص وقطاع طرق، فذبحوه داخل متجره. كيف تريد للنّاس بعد هذا أن لا يخافوا وأن يغامروا بالخروج. اللّي خاف اسلَم، يا وليدي! اللّه يستَر! ما نعرف وين رايْحة البلاد؟"[1]؛ إنّها سياسة التّرهيب الّتي يمارسه الإرهابيّون ضدّ سكّان منطقة أولاد رحمون الّذين اشتبكت أوضاعهم الاجتماعية، ما زاد من الرّغبة في ضرورة وضع حدٍّ لهذه المؤامرة، من أجل تجاوز الواقع المأساوي الّذي يعيشه الأفراد وسط حرب المصالح؛ وكأنّهم ليسوا سوى وسيلة من وسائل بلوغ الغايات الشّخصيّة للأطراف المتصارعة حول عرش السّلطة.

هناك تيمة طاغية داخل الرّواية؛ تتمثّل في التّنافس الذّي يعقد الحوار بين شخصياتها المنقسمة إلى عسكريين وإرهابيين؛ حيث يروّج كلّ واحد منهما لأفكاره ومبادئه، ما جعل عنصر الإقصاء حاضرًا بقوّة؛ إقصاء فئات معينة من المجتمع، ومن ثم، ظهور الكفاح المسلّح من طرف جماعات منفصلة عن النّظام السيّاسيّ، ومتّجهة نحو المؤسسات الحكومية والمجتمع في حالة دعمه لها، وفي هذا الصّدد، يقول الرّقيب سمير: "فقد الجيش كثيرًا من أفراده في الحواجز الّتي يقيمها الإرهابيّون عبر الطّرقات. اغتيل بعضهم داخل بيوتهم، خاصّة أولئك القاطنين في البوادي والأرياف والأحواش المعزولة وبعض الأحياء الشّعبيّة المكتظّة بالسّكّان، وهم يشكّلون أغلبيّة جنود وضباط صف الجيش. خسارة مجّانيّة غير ممكن تفاديها إلاّ بإبقاء العساكر داخل الثّكنات. قال لي الرّائد عبد السّلام هذا المساء ونحن نتناول الغذاء في نادي الضّباط أنّ القيادة العليا للجيش بعد انتخاب الرّئيس الجديد وهو عسكريّ مُحنّك، قرّرت التّصدّي للجماعات الإرهابيّة واستئصالها من جذورها"[2]، إذ عمدت السّلطة إلى الصّد لهذه الأعمال الإجراميّة بالطّريقة نفسها، أي باستخدام العنف من أجل محاربته بعد المشاركة في صناعته.

وأمام المذابح اليوميّة المستمرّة، وانتشار الفساد والجرائم الّتي تسبّبت في تدهور أوضاع المجتمع الجزائري في فترة التسعينيات، تأتي الرّواية بأحداثها المرتبطة بالمرحلة، لتقدّم توضيحات

[1]– الرّواية، ص 183.

[2]– الرّواية، ص184.

لأسباب الأزمة الّتي يراها الكاتب ضرورة ملحّة، من أجل الكشف عن الأطراف المساهمة في ارتكاب هذه المجازر في حق الفرد الجزائري البريء، والّتي شارك فيها كلّ من السّلطة والجماعات الإرهابيّة.

وضمن هذا المنظور؛ ترصد الرّواية: "حجم الفظائع المرتكبة ضدّ الشّعب، من قِبَل الإرهابيّين الإسلاميّين وقوّات الأمن. وإذا سلّطت الأضواء الإعلاميّة، بحقّ، على جرائم الإرهابيّين، وأدينت بالإجماع، فقد قلّلَ كثيرًا من شأن جرائم الجانب الثّاني(الجيش، الشّرطة، الدّرك، المليشيا). لقد بقي المجتمع الدّولي، عدا بعض المفكّرين وبعض المسئولين في منظّمات غير حكوميّة، صامتًا إزاء هذه الفظائع"[1]، ولعلّ هذا الإنكار؛ هو ما أسهم في تضخّم الأزمة وزيادة حجم غموضها بحيث يصعب القبض على الطّرف المباشر والجوهري في حدوثها؛ إنّه الغموض الّذي تفكّكه الرّواية من خلال إظهار التّجاوزات اللاإنسانيّة لكلا الطّرفين، لاسيّما السّلطة الّتي تسيطر على الوضع مهما بلغ حجم خطورته نظرًا لما تتمتّع به من إمكانيّات متعدّدة الأبعاد. ذلك ما عبّر عنه كريم بقوله: "لم يكتف الجيش بالقوّات الأرضيّة، بل دعّمها بالطّائرات الجويّة، فلا يمرّ يوم أو يومان دون أن تحلّق طائرة هليكوبتر فوق التّلال، في ذهاب وإياب وهدير مزلزل، ما يجبرنا على الاختفاء، سواء داخل المغارة إن كنّا بقربها، أو تحت ظلال الأشجار الوارفة الأوراق أو داخل تجاويف حجريّة أو وهاد سواقي مظلّلة، لعلمنا أنّها تحوي عساكر بنظّارات ميدانيّة خاصّة يترقّبون أدنى حركات بشريّة وسط الغابة. أحيانًا، تطلق الحوّامات قاذفات صاروخيّة على أهداف لا نعرف كيف تمّ اختيارها فتشبّ نيران تأتي على الأخضر واليابس، دون أن يهتمّ أحد بإطفائها."[2]، ما يعني أنّ العنف المضاد النّاتج عن الجماعات الإرهابيّة المسلّحة؛ يعدّ استجابة غريزيّة في نظرها؛ وما هو إلاّ وسيلة لمقاومة النّظام السّياسي، الّذي تراه فاشلاً وخاليًا من الصّحة.

من هنا، أدركت السّلطة حجم خطورة هذا العنف المضاد الّذي أسهم في خلخلة بنية المجتمع، وتهديد أمن وسلامة الفرد الجزائري؛ فهو الاستجابة المضادة لعنف سابق، بهدف الثّأر

[1]– حبيب سويديّة: الحرب قذرة، ص26.

[2]– الرّواية، ص 212–213.

من كلّ الّذين أسهموا في خلقه من البداية، حيث كانت السّلطة من الأوائل المتّهمين بذلك قبل الجماعات المسلّحة، الّتي كان أفراد الجيش وقوّات الشّرطة الهدف الرّئيسي لها بهدف محاربتهم والسّعي إلى القضاء عليهم بأيّة وسيلة، وإن كانت بالسّلاح، الّذي تراه الجماعات الإرهابيّة السّبيل الأنجح للقضاء على جبروت السّلطة الفاسدة. ذلك ما عبّر عنه فيصل الأفغاني بقوله: "حُجزت في ذمّة التّحقيق لأزيد من شهر، وأنا داخل زنزانة الأمن العسكري، أخضع لاستنطاق يومي. أدركت أنّ دولة الطّاغوت لا تزال قائمة وقويّة، لا يمكن إطاحتها بمسيرات سلميّة مهما تضخّم عدد المشاركين فيها، ومهما عظمت شعاراتها وارتفع صراخ المنادين بها. في تلك الأيّام اقتنعت أنّ السّلاح وحده كفيل بإطاحة هذا النّظام الفاسد الفاجر"[1]، إذ أصبحت المواجهة المباشرة بين الطّرفين ضرورة لا بدّ منها من أجل فكّ الخصام؛ الّذي راحت ضحيّته أرواح بريئة لصالح تحقيق أهداف وغايات شخصيّة، دون الأخذ بعين الاعتبار النّتائج الوخيمة الّتي تترتب عن ذلك.

وقد تعدّدت الأطراف المشاركة في تفعيل وانتشار موجة العنف المضاد، الموجّه ضدّ سلطة الأمن الحاكمة للبلاد، من أجل تصفيتها من الوجود بممارسة أبشع العمليّات الإجراميّة، وبهدف خلخلة أجهزتها والهجوم على مراكزها، يقول فيصل الأفغاني: "سمعت أصواتًا كثيرة تردّد أنّ جماعة من إخواننا الجهاديّين نزلوا من الجبال وتهجّموا على القلعة المنيعة، فقتلوا الحرّاس واستولوا على المفاتيح لتحريرنا. من يصدّق أنّ هذه القلعة يمكن أن تخترق بهذه السّهولة؟ عرفت بعد أيّام أنّ حرّاسًا من المتعاطفين مع جهادنا ساهموا في إنجاح هذه العمليّة الفراريّة الّتي لم يحدث مثلها أبدًا"[2]؛ حيث راح ضحيّة هذه العمليّة مجموعة من الحرّاس التّابعين للسّلطة الحاكمة؛ الّذين تعتبرهم الجماعات المسلّحة أعداءً للشّعب، الّذي قُمِعَت حرّياته، واضطهدت رغباته بسبب معارضته للنّظام الحاكم، الّذي انتشرت فيه مختلف مظاهر الفقر والحرمان.

هكذا كانت قرية أولاد رحمون ميدانًا للالتقاء بين الأطراف الثّلاثة المتصارعة؛ المتمثّلة في السّلطة والجماعات الإرهابيّة المسلّحة وأفراد المجتمع البسطاء؛ فهي الأرض الّتي شهدت المواجهة الحاسمة بينها بعد سلسلة من العمليّات الإجراميّة، الّتي حصدت الآلاف من الأرواح. ذلك ما

[1]- الرّواية، ص194.

[2]- الرّواية، ص201.

يرصده محمّد ساري من خلال الرّواية الّتي تنتقل من: "عنف التّقاليد، إلى عنف المشهد والانفعالات، عنف النّص، عنف التّخييل، عنف اللّغة، هذا التّعدّد الدّال على تعالق هذه الرّواية بالواقع الاجتماعي الّذي أنتجها، وكشف عن عنف الجماعات الإسلامويّة، والقمع العاري لسلطة عنيفة كما أنّ هذا التّعدّد يعبّر عن تنويعات رمزيّة للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة "[1]، من أجل محاولة الفصل في هذا الصّراع وإظهار ملامحه، من خلال تتبّع مساره بداية من السّلطة الّتي كانت العامل الأساسي في خلقه، وصولاً إلى الجماعات المسلّحة الّتي زادت من حدّته، ما تسبّب في انقلاب الأمور ضدّها، بأن ضعفت قوّتها لصالح السّلطة الّتي كان الحظّ حليفها بعد أن وقف الشّعب إلى جانبها، ودعمها للقضاء على الإرهاب في البلاد، وهو ما عبّر عنه فيصل الأفغاني بقوله: "إنّ تطور الأحداث دعّم رأيي بأنّ السلاح هو الحل. فخطّطنا هجوما على محافظة شرطة في حيّ جانبي بروفيغو، وقتلنا شرطيين وجرحنا أربعة واستولينا على مسدساتهم. ولكن الأمور سارت في غير صالحنا، فحصرنا في منزل أحد أفراد جماعتنا. للأسف، لم يكن بالمسدسات إلاّ بضع رصاصات، لنجد أنفسنا في فخّ محكم فقتل اثنان من أصحابي وجرحت برصاصة في فخذي وألقي عليّ القبض"[2]، هكذا بدأت السّلطة في تفعيل أجهزتها مستهدفة الجماعات الإرهابيّة، من خلال ترصّد حركاتها، والقيام بكشف أوكارها الّتي تعدّ مركز عمليّاتها.

ولهذا السّبب، قامت السّلطة بعقد خطّة تنفيذيّة من أجل ضمان النّجاح في القضاء على كابوس الإرهاب، الّذي يهدّد سلامة الفرد الجزائري، حيث عقدت إتفاقيّة مع أفراد قرية أولاد رحمون وزوّدتهم بالأسلحة اللاّزمة لمواجهة هذا العدوّ الخبيث، الّذي ضرب بجذوره في عمق حياتهم وحرمهم من العيش بسلام، والتّلذّذ بطعم الاستقلال، حيث تحوّلت القرية إلى شبح تحوم حوله بشاعة وسوداويّة الممارسات اللاّإنسانية المرتكبة في حقّهم بعد أن: "سمّم الإرهاب القائم على التّطرّف والتّكفير علاقات المجتمعات مع بعضها وأضرّ بعلاقات فئاتها وأديانها ومناهجها

[1]– ملاح كيساء ميساء: كتابة العنف/ عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الدّولي الحادي عشر للرّواية، عبد الحميد بن هدّوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنّشر، الجزائر، ص234.

[2]– الرّواية، ص195.

وأفرادها"[1]، وهو ما زاد من إصرار السّلطة على ضرورة التّحرّك بشكل استعجالي، للحدّ من تفشّي الظّاهرة واتّساع دائرة انتشارها في البلاد، وهو ما نلمسه في قول الرّقيب سمير الّذي يشير إلى تفطّن السّلطة للوضع الحسّاس، وحرسها الشّديد لبلوغ الهدف: " أدركنا فعلاً أنّنا قُذفنا في حرب قذرة لا قوانين لها، لم نتدّرب على كيفية خوضها. فعلى كل واحد منّا أن يكون يقظا إلى أقصى حدود اليقظة ويستنجد بذكائه وفطنته، قبل أيّ درس من الدروس التي تلقيناها في شهور التدريب الأولى. تغلغل الخوف إلى قلوبنا، فأضحت تحركاتنا جميعها محسوبة بالدقيقة والمتر"[2]، وذلك بعد فشل جميع المحاولات لعقد الصّلح بين الطّرفين، الّذين يتعصّب فيهما الواحد للآخر، ويرفض أي شكل من أشكال المعاملات مهما كان نوعها.

من هنا، صوّرت رواية حرب القبور حجم التّنافر والعداء الّذي يربط بين الطّرفين، الّذي نلمس حدّته في الجماعات الإرهابيّة؛ هذه الأخيرة الّتي لا تعترف بإمكانيّة إيجاد حلّ وسط من شأنه أن يقضي على الخصام، ويوقف عمليّات زهق الأرواح البريئة ظلمًا، حيث ظلّ السّلاح ظلّ اللّغة الوحيدة الّتي يعتمدها الإرهابي، الّذي يحترف "التّفجير والمفخّخات خارج أيّ اعتبار إنساني وإعطاء نفسه مبرّرات قمع الآخر أو تصفيته"[3]؛ إذ إنّ مبدأ هذه الجماعات في الأصل، يقوم على رفض الآخر والتّفاخر بالذّاتيّة، ما أدّى إلى تأزّم الوضع، وتفشّي الفتنة وانعدام الثّقة بين أفراد الجماعتين. ذلك ما نلمسه في اقتراح المهدي الّذي ينصّ على قبول الهدنة والرّضا بالصّلح مع السلطة مؤكّدًا بأنّ النّظام في حالة ضعف تجعله يتنازل عن حكمه لصالح قيام دولة إسلاميّة. لكنّ الميلود حملاوي من جهته يصرّ على تكذيب ما يدعو إليه المهدي بقوله: "سلطة العسكر لن تتنازل ولن تتفاوض بهذه السّهولة. ما هي ألاّ خطّة لاستدراج الجماعات المسلّحة إلى فخّ للقضاء عليها. بل أضاف أنّه يمكن للمهدي أن يكون عميلاً للمخابرات الّتي تبرع في تجنيد عملاء لخدمة مصالحها. أضاف أنّه شخصيًّا، لن يوافق أبدًا على أيّ صلح ولا أيّ حوار مع الجيش"[4]، وهو

[1]– عبد الحسن شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليات نظرية وتحديات عملية، مراصد، الإسكندريّة، 2017، ص 85.

[2]– الرّواية، ص223.

[3]– عبد الحسن شعبان: التّطرّف والإرهاب، ص24.

[4]– الرّواية، ص286–287.

الموقف نفسه الّذي نجده عند صديقه فريد زيتوني، فيقول السّارد: "أبدى بدوره استحالة قبوله لمثل هذا الاقتراح الّذي سيقودنا حتمًا إلى زنزانات الدّرك، إلى التّعذيب الوحشي، وقد عانى منه الويلات السّبع، وعشّش في كيانه كرهًا دفينًا لكلّ أعوان الأمن، ويفضّل الموت على التّصالح من التّصالح من النّظام القذر"[1]، ذلك ما يكشف عنه الكاتب الّذي يهدف إلى تقديم مجموعة من المبرّرات، الّتي من شأنها أن تغوص في جوهر الخلاف بين السّلطة والجماعات الإسلاميّة المسلّحة، الّتي تمثّل العنف المضاد في الرّواية.

ومع ازدياد حجم العداء بين الطّرفين، تلجأ السّلطة إلى ضرورة اعتماد العنف كحلّ استعجالي ضدّ الجماعات المسلّحة؛ الّتي لا تعترف بغير القتل والهمجيّة والسّلاح، كوسيلة حتميّة لمواجهة جبروت قوّات الجيش، وتحقيق العدالة الالاهيّة، وتشييد دولة إسلاميّة كانت بوادرها قد لاحت في الأفق، قبل أن تتحرّك السّلطة وتوقف مسعاها، بالاعتماد على التّرهيب، يقول السّارد: "استيقظ كريم كغيره من النّائمين تحت دويّ التّفجيرات الّتي هزّت معقلهم في الهزيع الأخير من اللّيل. فتح عينيه وسط فوضى الأجساد الهلعة، يتساءل أصحابها بأصوات صارخة عمّا يحدث لهم، دون أن يسعفهم أحد بجواب. لم يتمكّن كريم من تحديد طبيعة ومصدر التّفجيرات الّتي تصمّ الأذان وتهزّ الأبدان. خمّن أن تكون نازلة من تلك الحوّامة الرّهيبة الّتي ما فتئت تحلّق في سماء غابة اخْنيشة في الأيّام الأخيرة...كان القصف بالقنابل مفاجأة لم ينتظرها أحد، ولا أبو كلاش نفسه...استيقظوا مذعورين، يتساءلون عمّا يحدث لهم، ودويّ القنابل يتفجّر فوق رؤوسهم مباشرة...اهتزّت الواجهات الصّخريّة كما لو أنّ زلزالاً مهولاً يحرّكها من الأعماق"[2]، فالسّلطة قد حاربت العنف بالعنف، من أجل القضاء على العنف الّذي يشوّش نظامها وسياستها في الحكم ويعرقل مشاريعها الخاصّة، وذلك بحجّة محاربة التّطرّف الدّيني الّذي انتشر أناداك، واستئصال جذور الجماعات المسلّحة الّتي زرعت الرّعب في نفس الفرد الجزائري.

[1]- الرّواية، ص287.

[2]- الرّواية، ص 290-291.

هكذا يسهل على السّلطة محاربة هذا العنف، باعتبار أنّها من أسهمت في خلقه وانتشاره وسط المجتمع الجزائري، بعد رفضها لقيام الدّولة الإسلاميّة الّتي تمثّلها الجماعات الإرهابيّة، حيث إنّ السّلطة على معرفة تامّة بالخطط والآليّات الموجّهة ضدّها؛ فهي: "أتقنت اللّعبة جيّدًا وضربت الأحزاب المتنافرة وبذلك حفّزت على ممارسة العنف إذ تحوّلت السّلطة هي الأخرى إلى مشرف على هذه اللّعبة القاتلة وتشجيع التّنافر الحاصل داخل صفوف الطّبقة السّياسيّة النّاشئة فراحت قصد التّخلّص من هدير التّاريخ، ومطالبات المجتمع بالتّغيير، وبتلغيم فضاءات المعارضة القديمة حين عبّر عن صراعات مزيّفة وقضايا عميقة مجرّدة من كلّ مضمون"[1]؛ الأمر الّذي ساعدها في مواجهة العنف المضاد والقضاء عليه، بعد سلسلة من العمليّات الّتي ظلّت تلاحق الجماعات المسلّحة، وتستدرجها شيئًا فشيئًا نحو حتميّة الاستسلام وضرورة الاعتراف بجبروت السّلطة، الّتي لا تعرف معنى للهزيمة، نظرًا لحنكتها في الصّمود وفطنتها في الهجوم الّذي يكون دقيق التّصويب، ومضمون للانتصار. يقول فيصل الأفغاني متسائلاً بحيرة: "كيف انهزموا بهذه السّرعة والطّريقة المهينة؟ لماذا لم ينصُرهم اللّه وهم يجاهدون لإعلاء اسمه، وفضّل أعداءهم؟ أليس هو القادر على كلّ شيء، القادر على سحق مردة الشّيطان بنَقفة أصبع واحدة؟ لماذا أبقاهم كفراخ الطّير، بلا أجنحة تسعفها بالتّحليق بعيدًا عن الخطر، بلا مُعيل يرأف بهم، بلا عُشٍّ يمنح لهم دفئًا وإحساسًا بالأمن[2]، هكذا خاب ظنّ الجماعات المسلّحة في كونها المالكة للسّلطة والخصم الّذي لا يُهزم مهما كانت قوّة الطّرف الآخر، وبأنّ النّصر ينتظرها مدام اللّه ورائها، وذلك قبل أن تنقلب الأمور ضدّها، وتجد نفسها محاصرة من كلّ الجهات، ما أجبرها على ضرورة الانسحاب، وتفادي المواجهة المباشرة مع قوّات الجيش الّتي لا تعرف التّراجع.

لقد أدّت هذه الهزيمة إلى زيادة قوّة السّلطة الّتي انتهجت سياسة تحريض أفراد المنطقة ضدّ الجماعات الإرهابيّة، كوسيلة للقضاء عليها بإفشال مخطّطاتها الإجراميّة في حقّ المجتمع؛ الّذي راح ضحيّة العنف الإرهابي من جهة؛ والعنف السّلطوي من جهة ثانية، ومع ازدياد الضّحايا قامت

[1]– سعاد عبد اللّه العنزي: صورة العنف السّياسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، شهادة ماجستير، جامعة الكويت 2008، ص70.

[2]– الرّواية، ص294.

السّلطة بتكثيف العمليّات الهجوميّة على المعاقل الإرهابيّة، والقيام بتفجيرها ومطاردة الهاربين داخل الجبال، من أجل القبض على الرّأس المدبّر لهذه العصابات المتوحّشة. فيما بعد، وبالتّعاون مع السّكان، تمكّنت قوّات الجيش من صدّ هجوم الإرهابيّين على قرية أولاد رحمون، باغتيال العديد منهم، وملاحقة الفارين إلى أماكن مجهولة، فيقول السّارد: "سَحَق الجيش قوّتهم، دَمَّر قلعتهم الّتي تصوّروها حصنًا يستحيل زعزعة أركانه. قُتِل أغلبيّة الرّجال ولم ينج من الدّمار الفتّاك إلاّ أنفار هذه الشّرذمة الّذين يستمع إلى أنفاس بعضهم تتهدّج وسط صمت الأحراش والخوف من مداهمات الجيش المباغتة. تساءل لماذا أبقاه اللّه وأصحابه الخمسة على قيد الحياة. ما هي الحكمة من وراء ذلك؟ لماذا لم يردمهم تحت الأنقاض مع الآخرين؟ أيعني أنّهم سيحملون من جديد راية بناء الخلافة الإسلاميّة؟"[1]، إذ لم تتمكن الجماعات المسلّحة أو الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ من رؤية النّور، وتحقيق حلمها ببناء دولة إسلاميّة مستقلّة .

بناءً على ما سبق، فإنّ انتصار السّلطة على الجماعات المسلّحة لم يكن ليتحقّق، لولا مساعدة هؤلاء النّاس البسطاء من النّساء؛ والرّجال؛ والأطفال؛ هؤلاء الّذين صمدوا ووقفوا بوجه هذه الوحوش البشريّة، رغم قلّة إمكانيّاتهم، ولمّا احتدّ الصّراع مع هؤلاء الإرهابيّين، ارتأت السّلطة أن تستعين بأفراد المجتمع، وتزويدهم بالأسلحة من أجل التّهيؤ ليوم المواجهة والمعركة الحاسمة، وفي ذلك يقول السّارد: " أشرف الحاج الطّاهر شخصيّا، بمعيّة الرّقيب الأوّل المتقاعد، على مدى اليومين الأخيرين، على تنظيم خطّة الدّفاع مع أهل القرية المسلّحين. تطوّع الكثير من الشّبّان الّذين أدّوا الخدمة العسكريّة ويحسنون استخدام السّلاح مباشرة بعد هجوم الإرهابيّين على قريتهم. وقد تكفّل الجيش بإمدادهم ببنادق آليّة حديثة الصّنع"[2]، وهو ما لم تحتسب له الجماعات المسلّحة الّتي ضعُفت قواها أمام قوّة أفراد المجتمع، الّذين تمكّنت السّلطة من توعيتهم وتحذيرهم من خطورة المشروع الإرهابي المدمّر، الّذي مثّلوا فيه الدّور الأساس في إيقافه. يقول الجيلالي: "اطمئنّوا...لن يهدأ لنا بال ولن نغادر هذه الناحية حتى نطهّر هذه الجبال من كل من سوّلت له نفسه التمرّد على

[1]- الرّواية، ص295.

[2]- الرّواية، ص303.

الجيش والوطن وإذلال الشعب"[1]، وهذا ما خلق حالة من الفوضى الّتي انتشرت في كلّ مكان بعد أن انتهج أفراد المجتمع السّبيل نفسه لمواجهة العدوّ، حيث لجئوا إلى العنف عندما صعدوا إلى الجبال، أين كان السّلاح الوسيلة الوحيدة للتّواصل.

هكذا انتهت رحلة الصّراع بين السّلطة والجماعات المسلّحة، وبين أفراد المجتمع الّذين ظلّوا حريصين على مقاومة الإرهاب، الّذي حوّل حياتهم جحيمًا من جرّاء الجرائم البشعة، الّتي تُمارس في حقّهم يوميًّا. ذلك ما لمسناه في شخصيّة الحاج الطّاهر الّذي يعدّ من قدماء متقاعدي المجاهدين، حيث حمل السّلاح من جديد، وحارب الجماعات المسلّحة بعد محاربته للاستعمار الفرنسي إبان الثّورة الجزائريّة، وظلّ حريصًا على التّأكّد من مغادرة الإرهابيّين لقرية أولاد رحمون وعدم بقاء واحد منهم، فيقول: "مكث المقاومون واقفين يتابعون المركبات العسكريّة إلى أن اختفت عن الأنظار، وبقوا يرهفون السّمع إلى هدير محرّكاتها إلى أن أفل الصّوت نهائيا. بعد ذلك قال الجيلالي:

–سأتفقّد الرّجال وأخبرهم بما حدث...

–ردّ الحاج الطّاهر :

– لا يزال اللّيل طويلا...هيّا يا قدّور، لنعد إلى مكان حراستنا على سطح المسجد...لا يطمئن قلبي حتى نطهّر هذه الجبال من آخر إرهابيّ.

قال قدّور البوشي مبتسما، وبصره يسرح بعيدا في الأعالي:

–ونعود من جديد إلى صيد الحجل والأرانب.

قهقه الحاج الطاهر وربت على كتف صديقه ثمّ توجّه إلى مدخل السلالم المؤدية إلى سطح المسجد لمواصلة الحراسة"[2]، هكذا ظلّ الشّك يتربّص بأفراد المجتمع، الّذين يجهلون من أيّ جهة

[1]– الرّواية، ص311.

[2]– الرّواية، ص313.

يمكن للعنف أن يباغتهم من جديد، وأيّ نوع من أنواعه، ومن أيّة جهة يأتي، حيث مكثوا يراقبون باستمرار دون اللاتمان لزوال الخطر أو انتهاء الصّراع، وتحقيق النّصر النّهائي.

من هنا، فإنّ الفرد الجزائري ليزال رهن الخوف من خَطرٍ قد يكون من داخل المجتمع أو من خارجه، من طرف أحد أفراد الجماعات المسلّحة أو من أفراد الجيش العسكري، الأمر الّذي دفعه إلى فقدان الثّقة بكلّ ما يجري من حوله، وخلق لديه عقدة الشّك الّتي تتجلّى في مجموعة من الأسئلة المُحيّرة، الّتي لا يجد لها جوابًا؛ من قبيل: ما هي البؤرة التّوتّرية لكلّ هذا العنف الّذي سلبه ذاته؟ وعند الإجابة عن هذا السّؤال، يستطيع أن يهدأ ويفكّر في كيفيّة مواجهته عقليًّا، لأنّ السّلاح ما هو إلاّ وسيلة لإخفاء الوجه الحقيقي للصّراع. لكن السّؤال الّذي يظلّ عالقًا في ذهنه هل تمكّن السّلاح حقًّا من القضاء على الإرهاب رغم تعدّد أوجهه وأشكاله؟

نستخلص من تتبّعنا لمظاهر العنف في رواية حرب القبور، أنّ بوادره الأولى لم تكن من قبيل الصّدفة؛ وإنّما هو صنيع عملية إرهابية غير مباشرة بدأت تتطوّر شيئًا فشيئًا؛ إنّه الوحش الإرهابي النّائم داخل هيكل السّلطة التّي من شأنها حفظ وصيانة أمن الأفراد، فيقدّم محمّد ساري نوعًا من الإجابة التّفسيريّة حول جذور العنف في جزائر التّسعينيّات، من خلال إبراز مظاهره المتجلّية فيما هو سلطوي، وما هو إرهابي؛ هذا الأخير الذّي انهزم لصالح السّلطة الّتي تمثّل هي الأخرى إرهابا، بالاعتماد على مجموعة من الأنظمة السّياسيّة الّتي تسيّر بها المجتمع، الّذي انفلت من عُنفٍ همجيّ وغير إنساني، ليجد نفسه وسط عنف آخر أكثر شراسة وصعوبة، سيسعى للقضاء عليه عند أقرب فرصة له؛ إنّها سلسة العنف الّتي لا تنتهي، ما دفع الكاتب إلى تجريم كلّ من السّلطة والجماعات المسلّحة في صناعته، ومن ثمّ، تغذيته.

المبحث الثّاني: لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة وكشف آليّة القمع.

1-الكتابة العارية ورسم صورة حلب المأساويّة:

تدور أحداث الرّواية في سوريا وتحديدًا في مدينة حلب، الّتي جاءت على لسان السّارد المتخفي الّذي يروي قصّة عائلة حلبيّة تتزامن ولادة ابنها البكر مع انقلاب حزب البعث الحاكم سنة1963؛ إنّها سيرة العائلة التي خانها التّاريخ، وحطّم حلمها في أن تكون عائلة مرموقة لها مكانتها في المجتمع، الّذي أصبح كتلة من الخراب النّاتج عن الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة المتدهورة. ومن هنا، تنتشر الكراهية بين شخصيّاتها الّتي تنتمي كلّ واحدة منها إلى طبقة أو طائفة مختلفة، تتصارع بداخلها مجموعة من المظاهر كالقتل؛ والعار؛ والشّذوذ الجنسي؛ والتّطرّف الدّيني وغيرها، ما أدّى إلى تشويه معالم هذه المدينة، وتحويلها إلى شبح مخيف بعدما كانت مضرب مثل في الفن والمعمار والأزياء والطّبخ...الخ.

وقد اسْتُهِلت عمليّة السّرد بالحدث الفجائعي؛ المتمثّل في موت الأم المفاجئ، الّذي دفع بذاكرة السّارد نحو تدفّق الذّكريات، وكيفيّة بداية قصّة هذه المرأة المعلّمة الّتي تخلّت عن كلّ أحلامها، وقرّرت الزّواج من شاب ريفي انتهى بهجره لها، لتعيش بعدها على أمل إعادة بناء أسرتها من جديد، من أجل تحقيق الاستقرار العاطفي الّذي حرمهم من التّمتع بحياة سعيدة. ومع تزايد موجات الخوف في المدينة، تنقسم العائلة وتتشتّت، لتبقى الأمّ وحيدة بعيدة عن أبنائها الأربعة: سوسن؛ ورشيد؛ وسعاد؛ والرّاوي الّذي يتولّى مهمّة سرد الأحداث، وأخيها الشّاذ جنسيًّا. ومن هنا، تتشابك الأحداث وتتصارع مشكّلة الخراب التّام لحلب، الّتي عمّ فيها الفقر والفساد والرّذيلة، ما كوّن شخصيّات قلقة ومُدمّرة دُفنت أحلامها حتّى قبل أن تولد، بسبب الفساد الإنساني الّذي خلّفه انقلاب حزب البعث، واستلام حافظ الأسد للحكم، فعمّ الدّمار وانقسمت المدينة، وتفكّك شملها.

وبسبب كلّ هذا الخراب، تنتهي رحلة شخصيّات الرّواية إلى مصائرها المحتومة الّتي ترسمها الفجيعة والآلام، الّتي لا تنقضي من جرّاء عنف الواقع الّذي تتذمّر منه ومن الظّلم والقهر السّائدين فيه؛ إنّه القهر الّذي لخصّه عنوان الرّواية في الرّجل الّذي أحرق زوجته وأولاده الأربعة، لينتحر هو

الآخر بسكين المطبخ، معترفًا بأنّ الموت حرقًا أكثر شرفًا من انتظار الموت جوعًا سائلاً بحرقة: ألا توجد سكاكين في مطابخ هذه المدينة؟

إنّ قراءة رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"، يستدعي عملية إحصائية للخلفيات الثقافية التي نسج من خلالها الكاتب نصّه الإبداعي، الذّي وقف من خلاله على حجم الخراب والدّمار في المجتمع السّوري، وبحلب بالتّحديد؛ هذه المدينة التي استفزّت مخيّلة الكاتب وأفزعته بتحوّلها المريع، حيث حاول استيعاب وجهها الجديد الذّي اقترب من بعض ملامحه، بالاعتماد على الكتابة كمنفذ من جحيم الواقع.

تمثل رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" أحد أشكال الرّدّ من خلال "**الكتابة العارية**"؛ التي برزت في نتاجات الأدب العربي المعاصر، حيث تروي عن مآسي ومعاناة المجتمع السّوري في فترة حكم حزب البعث، المتسلّط والقامع للحرّيات؛ إنّها المرحلة التي زامنت ولادة البطل الذّي كُلِّف بمهمّة سرد أحداث الحياة السّوداويّة للعائلة الحلبيّة، الّتي تحطّمت أحلامها في تأسيس أسرة مرموقة. وقد كانت شخصيّة الأمّ البؤرة التّوتّرية لسير هذه الأحداث؛ فهي ليست سوى جثّة عفّنتها الأحلام العالقة في الوهم، تسترجع سيناريو حياتها وماضي عائلتها البورجوازية، التي تخلّت عنها من أجل رجلٍ فقير؛ هذا الرّجل الذّي هجرها مع امرأة أمريكية، وتركها تصارع الحياة مع أولادها الذّين تريد أن تُعيّشهم في قلب ماضيها الجميل باستحضاره الدّائم، فيقول السّارد: "تشرد وتنتقي كلماتٍ مناسبة لحكاياتها الأثيرة عن الماضي، تصف بحماسٍ ثياب رفيقاتها الأنيقة وروائحهّن العطرة المفعمة بالأمل، تستعرض صور متظاهراتٍ يشبهن ثمار قطنٍ غير مقطوف، ناصع البياض تحت شمسٍ غاربة، تتابع مديحها للماضي، تستحضره بلذّة منتقمة من حياتها الذّليلة، تصف الشّمس القديمة، تشتاق إلى رائحة التراب القديم بعد أوّل مطر، تُشعرنا أنّ كلّ شيء تغيّر فعلا، وكم نحن بؤساء لأننّا لم نعش ذلك الزّمن الجميل، حيث الخسّ أكثر طراوة والنّساء أكثر أنوثة"[1]، إذ استعان الكاتب بالأمّ من أجل رسم صورة مدينة حلب بين ماضيها الجميل، وحاضرها البشع، ومستقبلها الضّائع، من خلال استعراض الحياة المثاليّة الّتي كانت تعيشها قبل ظهور حزب

[1]– خالد خليفة: لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار العين للنشر، القاهرة، 2013، ص8.

البعث؛ الّذي تولّدت عنه المآسي والمحن الّتي دفعتها إلى الاستنجاد بالماضي، من أجل التّخفيف من معاناة حاضرها البائس. ومن هنا، فإنّ شخصيّة الأم المنهزمة ما هي إلاّ انعكاس للواقع الاجتماعي الّذي آلت إليه مدينة حلب، الّتي تحوّلت إلى كتلة من الخوف والبطش والتّسلّط.

يستهلّ خالد خليفة روايته بحادثة وفاة الأمّ التي كانت العبء الثّقيل على العائلة، والجثّة المتعفّنة الّتي يسعى الجميع إلى التّخلّص منها بأيّة طريقة كانت، وبأسرع وقت ممكن، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "في طريقي إلى المنزل تذكّرت أنّ أميّ لم تبلغ الخامسة والسّتين من عمرها كي تموت بهذه الطّريقة المفاجئة... فرحت في سيرّي واعتبرت هذا الحدث تأخّر عشر سنواتٍ بسبب تشكّيها الدّائم من نقص الأكسجين"[1]؛ لكنّه سيقوم بإحيائها على طول أحداث الرّواية، باعتبارها الخيط الكاشف الذّي يعرّي من خلاله بشاعة ما عاشته هذه العائلة، التي تمثّل المجتمع السّوري خاصّة والعربي عامّة. ذلك هو الهدف الّذي يركّز عليه الكاتب، من أجل إظهار ما عاشته سوريا تحت سيطرة حكم الحزب الواحد المتسلّط، وكشف عورات هذا المجتمع ، وإيقاظ الوعي العام فيه.

إنّ القمع في سوريا لم يكتف بالجانب السيّاسي والاجتماعي والأمني فقط؛ ولكنّه تعدّى ذلك إلى استعباد الإنسان في أبسط حقوقه الّتي تمثّلها الحرّيات الفردّية؛ وما تشتمله من حقوق وآراءٍ ومساهمات تحقّق للذّات تفاعلها مع المجتمع الذّي تنتمي إليه، لتكون بهذا شهادة حيّة على ما يعانيه أفراد هذا البلد من ذلّ واستبداد رهيبين، بقيت –سوريا– عاجزة عن أخذ القرار الحتمي بضرورة التّغيير وتجاوز المحنة؛ إنّها المحنة الّتي دفعت الكاتب نحو تفعيل آلية الكتابة العارية من أجل كشف البنية العميقة للمجتمع السّوري الّذي أرهقه حكم البعثيّين، لأنّ الرّوائي "يجب أن يتحرّر من الالتزام المفروض عليه لتقديم حبكةٍ وملهاةٍ ومأساة وقصّة حبّ، وجوّ من الاحتمال يلفّ العمل كالرّداء"[2]؛ ومن ثمّ، يتجاوز الكاتب هذا الالتزام من خلال رحلة بطله الذّي فضّل أن يكون بضمير الغائب "هو"، من أجل الكشف عن الانتهاكات غير الإنسانيّة الممارسة في حقّ المجتمع السّوري، وما يعيشه من فوضى وفساد على كافّة الأصعدة؛ إنّها الممارسات الّتي جسّدتها العائلة

[1]– الرّواية، ص 7.

[2]– جيمس وكونراد وآخرون: نظرية الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرّية العامّة للتأليف، القاهرة، 1971، ص 16.

الّتي يعمّها النّفاق والكراهية المتبادلة بين أفرادها، وهو ما عبّر عنه نزار من خلال قول السّارد: "وصف منزل العائلة بمكان تفوح الكراهية من كلّ زواياه، شتم نفاقهم أيّام الأعياد وتسامح بعضهم مع بعض وادّعائهم الأكابريّة أمام الغرباء(...) عائلة مفكّكة تشبه كلّ العائلات الّتي لا يهمّها سوى صورتها خارج جدران المنزل"[1]؛ تلك هي أحاسيس الكراهية المتبادلة الّتي صنعت تنافرًا رهيبًا بين أفراد عائلة البطل، الّتي تبحث هي عن الاستقرار النّفسي، بعد أن فكّكها قمع النّظام المستبد.

ومن هنا، تكشف رواية لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة عن سِجلاَّت الذّات العربيّة المشوّهة، التي ترسم مدينة حلب المتحوّلة عن أصولها؛ مدينة أصبح القمع ناطقها الرّسمي يودّ الكاتب إظهار وجهها الجديد، عبر فعل الكتابة الّذي "يستهدف تغيير هندسة الكون وهندسة الإنسان وعندما يغيب الشرط الانقلابي في الكتابة، ينتهي مبرّر وجودها، بتعبير آخر، ليس ثمّة كتابة لا ترج، ولا تخض ولا تخلخل، ولا تحدث حفرة عميقة داخل الوجدان، الكتابة هي الجلوس على حافة الهاوية لا على فراش حرير ولا على سجادة تبريزية، ولا على كرسي هزّاز، إنّها الإبحار في فضاء من الأسئلة دون أن يكون معك تذكرة للعودة"[2]؛ إذ تمثّل الكتابة ميدانًا لطرح مجموعة من الإشكالات التّي احتواها السّؤال الأكبر حول مصدر هذا الكمّ الهائل من القمع، الّذي حوّل مدينة حلب إلى كتلة من الدّمار المادي والمعنوي، فيقول السّارد: "شوارع الجميليّة تغيّرت أيضًا بيوت مهجورة، بنايات جديدة بنيت على عجل، فقدت الشّوارع الضّيّقة، أشجار الكينا الّتي كانت رائحتها تزكّم أنوفنا"[3]؛ حيث تحّولت جميع شوارع حلب الجميلة إلى ميدان خاص بالممارسات القمعيّة، الّتي يتولّى مهمّتها رجال النّظام البعثي؛ هؤلاء الّذين يغيّرون منها تبعًا لما يضعونه من خطط ومشاريع خاصّة، من شأنها أن تخدم مشروعهم الأكبر؛ والمتمثّل في بلوغ السّلطة، والتّحكّم الكامل في أفراد المجتمع السّوري المستضعف.

انطلق الكاتب بمزيج من الأسى والتّحدّي ليتحدّث بالنّيابة عن المجتمع السّوري بصورة عامّة، من أجل ترسيخ القضيّة في التفكير والوعي الجماعيين، عبر الكتابة وما تطرحه من ثقافة

[1]- الرّواية، ص95.

[2]- نزار قباني: جريدة الحياة اللّندنيّة، يوم 14/12/1991.

[3]- الرّواية، ص118.

مواجهة ومقاومة، تعمل على تعرية طبقات المجتمع المتصارعة، والمتولّدة عن القمع. ذلك أنّ الرّواية ردّ مضمونّي على الواقع السّوري، الذّي شوّهته مظاهر الفساد الممارسة من قبل حزب البعث الحاكم ضدّ أفراد المجتمع، وهو الأمر الّذي حدث مع شخصيّة جان عبد المسيح، الّذي تمرّد على الحزبيّين بعد أن رفض ترديد نشيد الحزب بالقوّة، فيقول السّارد: "لا يحتمل الشّوارع القذرة ومسيرات الحزبيّين، فقرّر البقاء في المنزل مع أمّه العمياء، بدل الخروج إلى الشّارع وسماع الجبناء يردّدون الأناشيد"[1]، إذ ينقل المقطع نظرة الأفراد إلى حزب البعث الّذي لا يحتملون طغيانه الزّائد عن حدّه، باستثناء الضّعفاء الّذين سيطرت عليهم مشاعر الخوف، وأجبرتهم على الانقياد وراء مجموعة من السلوكات الخارجة عن رغباتهم، كأن يهتفوا ويصرخوا مردّدين مجموعة من الأناشيد الّتي تمدح الحزب، وتدعم استمراريّته. ذلك هو التّناقض الّذي صنع هذا الفرد الضّعيف ،الّذي لا يستطيع أن يقول لا.

وقد ركّز الكاتب على رسم الطّابع الفوضوي الذّي تتخبّط فيه عائلة البطل، بسبب بطش السّلطة وقوّتها، والدّمار الّذي عرفوه مع انقلاب حزب البعث عام 1963، حيث تشوّهت مدينة حلب التّي حلّ بها العار من كلّ الجوانب، لاسّيما الجوّ العائلي. ذلك ما عبّر عنه السّارد بقوله: "أصبحت صورتنا العائلية المعلقة على جدار الصّالون مصدر ثقلٍ نفسيّ نحاول تحاشيه لا يمكن إخفاؤه، أب هجرنا مع منقّبة آثار عجوز علّمتها أميّ صنع مربّى المشمش، وأخت بائسة لا نعرف لماذا تهذي، تفتح فمها محاولة التنفس بصعوبة فائقة، نحبها وتعتبرها أميّ عارًا شخصيًّا يجب إخفاؤه عن الجميع"[2]؛ والواقع أنّ لكلّ فرد من أفراد هذه العائلة عالمه الخاص والمضمر، ما دفع إلى تنامي ظاهرة ازدواجيّة الشّخصية التي أنتجها القمع السّلطوي؛ هذه الشّخصية التي تمثّل المجتمع العربي عامّة؛ والمجتمع السّوري بصورة خاصّة. ذلك هو موضوع الرّد الذّي استهدفه الكاتب في هذه الرّواية؛ المتمثّل في الكشف عن الطّبيعة التركيبيّة لمدينة حلب، تحت سلطة حزب البعث الّذي خلق نماذج بشريّة منفصمة عن ذاتها.

[1]– الرّواية، ص47.

[2]– الرّواية، ص 12.

إنّ رواية لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، مزيج من التذمرّ والسّخط من واقع حلب الشّبح التي حاصرها القمع السّلطوي الّذي شوّه مقوّمات الفرد السّوري، الّذي يصعب تحديد هويّته ومعرفة طبيعته الفعليّة، الّتي يميّزها التّوتّر النّفسيّ والقلق الدّاخلي؛ هذا القلق الّذي عبّر عنه السّارد بقوله: "أشتمّ صمت منزلنا المريب وهوس أميّ بتعقيم كلّ شيء، الأواني وكؤوس الشّاي الممّرات والأسرة والمخدّات، الثّياب والأحذية في رحلة شكٍّ لا تنتهي بأنّ كلّ شيء في الخارج ملوّث"[1]، هكذا هي الدّوامة التي تعيش وسطها عائلة السّارد، التي أصابها الهوان والتّفكك، وهو ما نلمسه من خلال الكلمات التي تحوّلت "في ظلّها إلى بؤرٍ لتفجير المعاني"[2]؛ إنّها المعاني الّتي تعكسها رحلة بحث الذّات السّوريّة عن أصلها المفقود، بسبب القمع الذّي مزّق الوطن، ما أدّى إلى خلق الرّغبة في الهروب بعيدًا، والتّخلص من كلّ هذا الظّلم والعذاب؛ النّاتج عن الانقلاب العسكري الّذي تعيش الأم على حلم انتهائه كغيره من الانقلابات الّتي عرفتها سوريا، حيث يقول السّارد: "قالت ناريمان بيأس شديد إنّها ستهاجر إلى كندا، صمتت أمّي كي لا تشجّع ناريمان على تعداد فضائل الهرب والخوف، تشعر الاثنتان أنّ مصيرهما يسير إلى المجهول، تحسّسته أمي يوم ولدتني في أسبوع انقلاب الحزب نفسه، ظنّت توقيت ولادتي- رغم عدم تطابقه التّام مع يوم انقلاب الحزب- خطأ توقيتًا سينتهي ذكراه قريبًا كما انتهى الكثير من الانقلابات العسكريّة في سوريا"[3]، هكذا هي مشاعر الضّياع الّتي تجتمع عندها كلّ الشّخصيّات، الباحثة عن الاستقرار الذّاتي الضّائع الّذي أجبر الكثير منها على الهجرة رغمًا عنها، في حين تظلّ الأمّ متشبّثة كعادتها ببصيص من الأمل في زوال كلّ هذا الخراب والدّمار، مثلما زال الكثير من أمثاله، فالمسألة هي مسألة وقت فقط.

وقد استثمر خالد خليفة مفهوم "**العار**" لرسم امتداد قمع السّلطة بوجهٍ آخر غير الوجه المباشر، من خلال تفعيل آلية التّعرية التي أسهمت في إنتاج معاني مختلفة، تعكس مفارقة صورة حلب الحقيقية على غير ظاهرها؛ إنّها المفارقة الّتي تنقلها الشّخصيات من خلال كسر للطّابوهات

[1]- الرّواية، ص 23-24.

[2]- وردية محمّد سحاد: تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" العبد الله العشي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان/ الأردن 2012، ط1، ص 12.

[3]- الرّواية، ص24.

المتعلّقة بالبنية العميقة، وطرح سؤال القمع بالعودة إلى التّاريخ الكفيل "بتفسير الظّواهر الثّقافية وتحّولاتها والحكم على قيمها"[1]؛ وهو السّؤال الّذي يقوّض الكاتب من خلاله فكرة الأخلاق المثاليّة التي يوصف بها المجتمع الحلبي، للدّلالة على الانزياح الّذي حدث لأفراده الّذين تحوّلوا إلى وحوش في هيئة بشر، يقول السّارد: "تشرح لي أنّ رجالاً غليظي الشّوارب يتربّصون بالأطفال الصّغار الغاصبين كأوراق الخسّ لاغتصابهم في حقول الكرز الموحشة"[2]، إذ يكشف المقطع عن الاضطرابات النّفسية للفرد السّوري الذّي طغى عليه الشّذوذ الجنسي، والفراغ الرّوحي الّذين حوّلاه إلى وحش بشري تسيّره رغباته الشهوانيّة، الّتي يعوّض من خلالها الشّعور بالفقد، والحاجة إلى إثبات وجوده الّذي طمسه القمع السّياسي الّذي يمارسه حكم حزب البعث، الّذي يمتدّ ليشمل شتّى أنواع القمع، وبهذا، يكون الكاتب قد جعل من العار مركز الردّ في تعرية التّأثيرات السّلبيّة لممارسات الحزب على شخصيّة الفرد السّوري؛ هذا الفرد الّذي يصوّره الكاتب ضمن رؤية مختلفة وداخل عالمٍ من الفوضى والفساد الأخلاقي والزّيف، بسبب القمع الذّي فرضه الهيكل النّظامي الجديد للمدينة، ومن ثمّ، تحوّله إلى شبح ضبابّي من جرّاء القمع الذّي لا يموت، حيث يقول السّارد: "كانت أمي تقول: القوّة والبطش لا يموتان، مضيفة، دم الضّحايا لا يسمح للطّاغية بالموت، إنّه باب موارب يزداد ضيقًا حتى يخنق القاتل"[3]؛ ما يعني أنّ السّلطة قد أصبحت هاجسًا يترصّد الفرد السّوري الّذي يسعى جاهدًا إلى ضرورة الانفلات منها، من أجل بلوغ الحريّة في أبعادها السّياسية؛ والاجتماعية؛ والإنسانية.

وقد حرص خالد خليفة على كشف نظام القمع الّذي اعتمده حزب البعث، ضمن قراءة تحليليّة تقوم على رصد أبعاد أخرى للإنسان العربي، الذّي مثّل له بمدينة حلب وما آلت إليه من دمار روحيّ؛ نستشعره في مأساة الأمّ الّتي ينقل السّارد معاناتها، فيقول: "أصبحت امرأةً مهجورة تعيش مع أولادها حياةً موازية مع الحزب الذّي صادر ما تبقّى من حرّيات، أوقف تراخيص

[1]- آمنة بلعلى: خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، 2014 ط1، ص 210.

[2]- الرّواية، ص 15.

[3]- الرّواية، ص7-8.

الصّحف ومنع صدورها، عطل البرلمان وفرض دستورًا جديدًا يمنح الرّئيس المفدّى صلاحيّات مطلقة، الذّي قام فورًا بعد انقلابه باعتقال رفاقه ورئيس الجمهورية نور الدّين الأتاسي ليموتوا في السّجون بعد سنواتٍ طويلة احتفظ الحزب وحده بحقّ قيادة البلاد التّي بدأت تتكيّف مع قانون الطّوارئ والمحاكم الاستثنائية، الرّئيس الذّي لم تصدّق أميّ موته في حزيران عام 2000. استأثر لنفسه بكلّ المناصب الحسّاسة، من رئاسة الجمهورية إلى قيادة الحزب الحاكم وقيادة الجيش، وحق تعيين قضاة المحكمة الدّستّورية وتسمية رئيس الحكومة وحلّ البرلمان"[1]؛ وهي من بين صور القمع التي يرسمها الكاتب لمدينة حلب البعثيّة، الّتي صُودرت فيها الحرّيات، وانْتُهكت فيها الحرمات وسلبت فيها الممتلكات، في ظلّ الحكم الّذي وضع يديه على كلّ شيء يخصّ الفرد الحلبي لاسيّما حريّته الاجتماعيّة داخل مدينته الّتي سُلبت منه.

تتجلّى الكتابة العاريّة في الرّواية كممارسة مستقلّة، تنمّ عن قدرات الكاتب في إعمال الذّاكرة بشكلٍ متواصل، من خلال استحضار ماضي حلب الذّي يودّ إيصاله للقارئ، ضمن مجموعة من التغيّرات الّتي تظهر في النّص بوصفه إحصاءً للتحوّلات العميقة، ورغبة في تجاوز المأزق الفكريّ الذّي طال هذه المدينة. ذلك ما تعكسه رحلة الشّخصيّات المغتربة عن مدينتها، والباحثة عن إقامة تكون "عتبة لتيه جديد، تيه جسدي ترحل فيه الذّات بين الأمكنة، وتيه روحيّ يتقلبّ فيه الفكر وتكتوي فيه النفس شغفًا وحنينًا وانتظارًا"[2]، إذ يحاول الكاتب في هذا الإطار، إظهار الطّابع الشّمولي لهذه المأساة؛ إنّها المأساة الّتي دفعت بها إلى البحث عن مكان آخر يحتوي ضياعها مثلما هو الأمر مع شخصيّة سوسن الّتي ضاعت بانتمائها للحزب رغما عنها، بسبب الإهانات الّتي تتعرض لها من طرف جارها الرّفيق فوّاز، وتخلّي جان عليها، وفي هذا الصّدد يقول السّارد: "ماتت بالنّسبة له من لحظة انضمامها إلى دورة مظلّيات صيف 1982 (...) بعد غياب طويل لم يعرفها لأوّل وهلة، ظنّ أنّ الأمر مجرّد عنوان خاطئ، فتاة ترتدي ملابس المظلّيين(...) أخبرته أنّها لا تحبّ عالم الضّعفاء لم تعد تحتمل بطش، إخوة الرّفيق فواز وأغانيهم الممجّدة للحزب

[1]- الرّواية، ص 19-20.

[2]- محمّد معتصم: الرّؤية الفجائعيّة، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثّالثة، منشورات الاختلاف/ الجزائر ط1، 2004، ص 40.

والقائد"[1]، إذ باختيارها هذا؛ تكون قد فتحت بابًا آخر من المأساة الّتي يصعب الفكاك منها، حيث تعتقد بأنّ هذا القرار، سيمنح لها مستقبلاً أفض، ويحقّق لها أحلامًا جديدة بعد أن فقدتها في بيئتها الّتي يعمّها الخوف والضّعف أمام سلطة الحزب البعثي.

هكذا يردّ خالد خليفة بوعيٍ على كلّ المظاهر المجتمعيّة التي تعيشها حلب، ليجعل منها سؤالاً يفتح مجالات قرائية جديدة، يستفسر من خلالها القارئ عن عوالم ومفاهيم، ولعلّ من أبرزها تيمة الموت الحاضرة برمزّيتها الكثيفة، الّتي افتتحت بها الرّواية وسارت في ثنايا أحداثها؛ وعبّر عنها السّارد بقوله: "الموت يتمدّد ثقيلاً في شوارع حلب الموحشة إلى درجة لا تطاق"[2]، فالقمع والذّل والحرمان، وسيلة لمراجعة المفاهيم الفكريّة القائمة اجتماعيًّا وسياسيّا وحضاريّا، وإعادة بناء مقولات جديدة، ضمن ثنائية الفكر والواقع من أجل الكشف عن حجم التناقض الذّي صنعته الثّورات العربية.

يتولّى الكاتب مهمّة معاينة المضمر من الدّاخل، حيث ركّز في ردّه على كيفيّة إنتاج حزب الحاكم للقمع؛ الّذي شوّه الذّات السّويّة، كبؤرة مركزيّة تكشف عن الوجه الحقيقي لمدينة حلب؛ هذا الوجه السّحري الذّي يتجاوز حقيقته، ضمن نسقٍ مخاتل يتحايل على ذهنيّة الفرد العربيّ جاعلاً منه ذاتًا غارقةً في وحل الوهم والمغالطة، إذ الأنساق الظّاهرة غير الأنساق المغيّبة والمسكوت عنها؛ فالكاتب يستحضر الأنساق الماضية، من أجل أن يضيء الأنساق المضمرة المختبئة في باطن هذا المجتمع المتحوّل عن أصله، وفي هذا الصّدد يقول السّارد: "إنّ ما يحدث الآن يشبه عفن الأقبية الذّي يخطّ في بدايته لوحة رائعة، ويتمدّد العفن ليغرق ويفسد الحبال الصّوتية ويخنق الحناجر، تفكر كم سيمضي الوقت طويل قبل أن تستعيد الحناجر الكسيرة قدرتها على الصراخ"[3] إنّه الانكسار والعجز الّذين تتميّز بهما الشّخصيّات المضطهدة، والّذي نلمسه أحداث الرّواية

[1]– الرّواية، ص 58.

[2]– الرّواية، ص 9.

[3]– الرّواية، ص41.

باعتبارها "نصّ نثري تخيّلي سردي واقعي غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهم"[1]؛ وهو الواقع المأساوي الّذي أنتجه حدث انقلاب حزب البعث، الذّي حطّم أحلام عائلة ومجتمع بكامله.

يقودنا الكاتب من خلال روايته، إلى تعرية النّسق المضمر الذّي تكوّنه "مجموعة من التّرسبات تتكوّن عبر البيئة الثقافية والحضاريّة وتتقن الاختفاء تحت عباءة النّصوص المختلفة تمارس على الأفراد سلطة من نوع خاص... وينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم، لأنّها أصبحت تشكل جزءً هامًا من بنيتهم الذّهنية والثّقافية"[2]، وهو ما عبّر عنه السّارد بتشظّي الذّات وضياعها في عالم من الفوضى والشّتات، حيث يظهر ذلك جليًّا في قوله: "العودة للبحث عن العائلة يعني فشلنا جميعًا في البحث عن ذاتنا بحث عن رغبة الانتماء مرّة أخرى إلى المجوع التي امتدحنا لسنواتٍ طويلة قدرتنا على عدم الاندماج بتفاهتنا"[3]؛ إنّها الذّات المشوّهة التّي أنتجها قمع السّلطة، الّذي أصبح جزءً لا يتجزأ منها، وهو ما طرحته أغلب الرّوايات المابعد حداثية بخصوص قيمة هوّية الذّات الإنسانية؛ أمثال الرّوائي أحمد صبري أبو الفتوح في عمله الإبداعي "أجندة سيّد الأهل"؛ و"أبو بكر العيادي" في روايته "ورقات من دفتر الخوف" وغيرها.

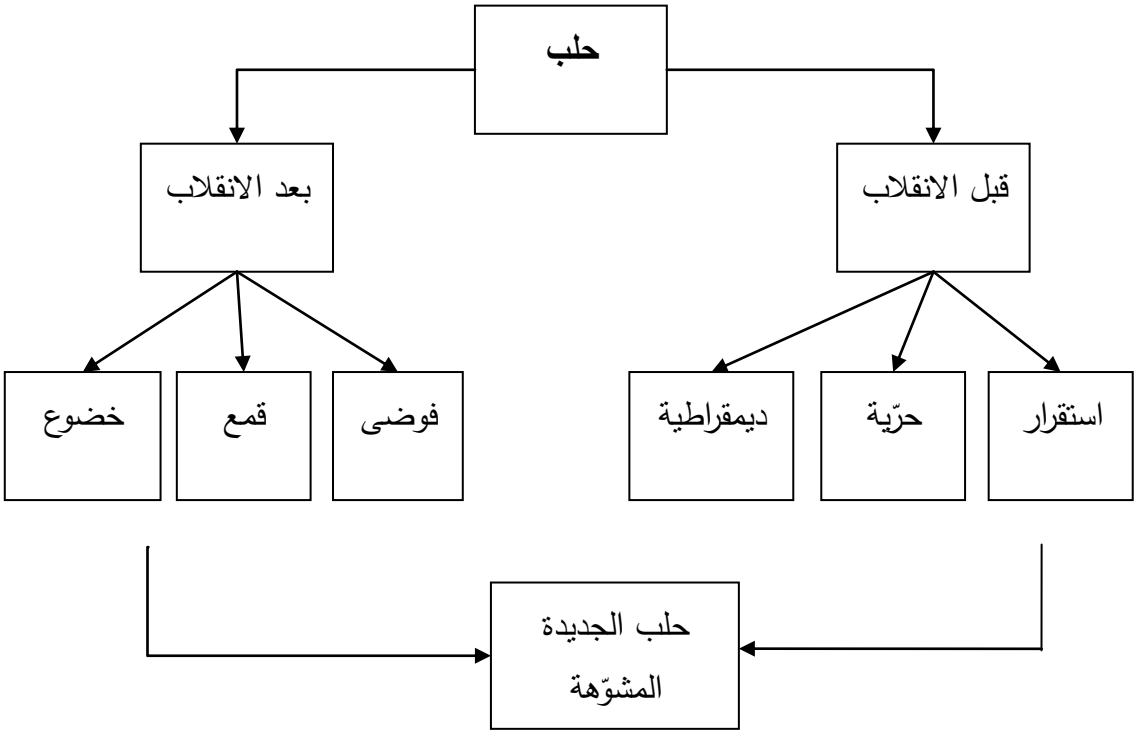
نلمس في الرّواية الطّابع الفجائعي النّاتج عمّا آل إليه الصّراع حول السّلطة في سوريا واستلام حافظ الأسد لكرسي الحكم، ما أسهم في استفحال ظاهرة قمع الحريّات، ومن ثمّ، انفصال كلّ فرد من أفراد المجتمع عن ذاته الحقيقيّة، فلم تعد حلب كما كانت عليه سابقًا، وارتبط ذلك بعاملي الاستبداد والسّيطرة، الّذين فُرضا على هذه المدينة؛ الّتي أصبحت في قمّة الانحطاط. يقول السّارد: "شوارع حلب فارغة بعد وصول أخبار الانقلاب واستيلاء ضبّاط حزب البعث على مبنى الأركان ومبنى الإذاعة والتلفزيون وبث البيان رقم واحد(...) اعتبرت الانقلاب وعودة العسكر إلى

[1]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية عربي –إنجليزي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنشر بيروت/ لبنان، ط1، 2002، ص 99.

[2]– إسماعيل خلباص حمادي وإحسان ناصر: النّقد الثقافي، منهجه إجراءاته، مجلة كليّة التربية، جامعة واسط العراق ع13، 2013، ص 17.

[3]– الرّواية، ص185.

السّلطة فالاً سيّئًا لطفل ولد منذ أيّام قليلة"[1]، إذ تغيّرت صورتها بعد الانقلاب البعثي، الّذي تزامنت معه ولادة معاناة شعب بأكمله. ويمكن التّمثيل لها بالشّكل التّالي:



يُظهر المخطّط المرحلة التي انطلق منها الكاتب في سرد أحداث روايته، الّتي تحمل همّ كشف المغالطة الحاملة لوجه حلب الحقيقي، ردًّا على ذلك الكمّ الهائل من الدّمار الذّاتي الذّي يعاني منه المجتمع السّوري بصورة عامّة.

تُفَعّل رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"، إستراتيجيّة الكتابة ما بعد الحداثيّة ضمن فعل "الرّد"؛ الذّي ينبني على فكرة التّجاوز لما هو سائد، وذلك من خلال استبداله وتحويله لما يتوافق والوجه الحقيقي للواقع المعيش؛ هذا الواقع الذّي غُرِسَ فيه الخوف المنتشر في كلّ مكان ليرافق العار المتجلّي في انحلال الأخلاق وانتشار الجريمة والاغتصاب والتّعدي على حرمات المواطن الذّي تآكل كيانه من شدّة الصّمت خشية من الموت. ذلك ما حدث مع شخصيّة "هبة" الّتي تمّ تعريتها في الشّارع بسبب رفضها لتقبيل علم الحزب بعد أن اعترضت الحزبيّات طريقها

[1]– الرّواية، ص 25.

فيقول السّارد: "قدّمن لها علم الحزب لتقبّله وتضعه على جبينها شاكرة، بصقت في وجوههنّ وأكملت طريقها(...) مزّقن ثيابها وبقيت عارية وسط الشّارع، سارعت امرأة للفها بعباءتها، وبقيّة المارّة نكسوا رؤوسهم ومضوا في طريقهم كأنّهم لم يروا شيئًا"[1]، ما يعني مقابلة العنف بالعنف، فبعد أن عانت سوسن من الحزب، هاهي تحترف أبشع ممارساته على كلّ من يرفضه، ويرفض الانحناء له.

يتمحور الرّد بالكتابة في الرّواية، حول موضوع الصّراع حول السّلطة المعتمد على القمع الّذي فجّرت مكبوتاته الذّات الكاتبة، حيث أصبح من الصّعب تحديد صورة حلب التّي شوّهها القمع وحاصرها في فضاء منغلقٍ على ذاته، حيث ارتسمت بوجهٍ مجهول تملأه الغرابة؛ إنّها الغرابة والدّهشة الّتي أصابت شخصيّة سوسن بعد أن لاحظت تغيّر كلّ شيء، فتقول على لسان السّارد: "كلّ شيء قد تغيّر، النّادل وشراشف الطّاولات والزّبائن، أحسّت بغربتها عن مكانٍ شهد أمتع لحظاتها مع منذر، شربت قهوتها بهدوء، راقبت المارّة، سألت نفسها ماذا تغيّر كي يشبه هؤلاء المارّة الأرانب الخائفة، يسيرون في طريقهم منكّسي الرّؤوس. بدت حلب في تلك اللّحظة مدينة فقدت بريقها ومثقلة بالنّدم... كرهت منذر الذّي أعادها حطامًا إلى مدينة أسهمت مع رفاقها المظليين بتحويلها إلى خراب"[2]، إذ تشعر سوسن بتأنيب الضّمير اتجاه مدينتها الّتي شاركت في تدميرها هي الأخرى ، وذلك بعد سلسلة الممارسات الّتي ارتكبتها في حقّ صديقاتها، وغيرهنّ من نساء المدينة اللّواتي عانين بسببها.

هكذا تمكّن حزب البعث من فرض سيطرته الشّاملة على حلب، التي مثّل لها الكاتب بمشهد منزل الأمّ الّذي تحوّل إلى متاهة موحشة، فيقول السّارد: "ما زالت تفكّر بمعاني مختلفة للعار تجول طول اليوم في المنزل، فراشة حزينة تداري خيباتها المتكرّرة، جدران المنزل بقّعت وتشقّقت من الرّطوبة، الدّهان تقشّر وأصبح كلّ ما في المنزل لا يوحي بصورته الأولى، أحاطت به منازل كثيرة. أصبحت الحارة التي حلمت بها منعزلة عن ضجيج المدينة مكانًا للجنود الفقراء والفلاّحين

[1]- الرّواية، ص113-114.

[2]- الرّواية، ص66.

المهاجرين من القرى القريبة... لم يعد المكان محاطًا ببساتين الخسّ وأشجار الكرز... وبعد إغلاق آخر نافذة تحوّل البيت إلى قبر، لم يبق من ماضيه سوى مسجّلة قديمة ما زالت تبثّ موسيقى كلاسكيّة لا يسمعها أحد"[1]، إنّها صورة الوطن المدمّر الذّي انفصل من ماضيه الجميل مدّعيًا الاستقرار والطّمأنينة، من أجل الهروب من الخيبة والهزيمة الرّهيبين؛ إنّه الوطنُ الليّن الّذي سهل على حزب البعث إعادة بنائه، وتوجيه مصير أفراده نحو ما يخدم المصالح الشّخصيّة له.

تنتمي الرّواية في ردّها على موضوع الصّراع حول السّلطة في المجتمع السّوري، من خلال آليّة القمع، إلى الرّوايات العربيّة التي أدانت "أساليب القهر السيّاسي من خلال تصويرها وإبرازها لواقع القمع والاضطهاد والتّعذيب السّياسي الذّي يسيطر على الحياة السيّاسية العربية ويحدّ من حريّة الإنسان العربيّ وتعتدي على حقوقه الإنسانية العامّة والخاصّة وفرضت القهر السيّاسي والإرهاب الفكري والتّعذيب الماديّ والمعنوي"[2]؛ فرواية لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، صورة حيّة عن تفاصيل المجتمع السّوري المُدمّر روحيًّا، قرأ الكاتب من خلالها " حياة النّاس اليوميّة وأحلامهم وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل، كما أنّها لا تلجأ إلى تجميل القبيح أو الهروب منه، ولا تخاف القضايا السّاخنة أو الحرجة وإنّما تلج إلى أعماقها"[3]، لذا تميّزت الرّواية باشتغالها الجريء وإقصائها لمبدأ الحدود في الكتابة عن أيّ موضوع كان، حيث استدعت مخيّلة الكاتب الظواهر السّلبية لمدينة حلب بكلّ جزيئاتها، لاسيّما الجانب الأخلاقي الّذي مثّل له بالشّذوذ الجنسيّ، والعلاقات المحرّمة بين الأفراد.

ولعلّ هذا الشّذوذ هو ما نجده في شخصية نزار الشّاذ، الذّي يصفه السّارد، فيقول أنّه يملك: "أصابع من حرير، روح هائمة بعيدًا عن عوالم الأرض التي لا يستطيع احتمال قسوتها... يسرق ملابسها الدّاخلية، يرتديها أمام المرآة... لا تخبر أحدًا عن ولعه بثياب النّساء... وتدرك بأنّه سيقضي عمره بائسًا وحزينًا برجولة مفقودة، ترجوه أن لا يذهب مع مثليّ باب الفرج إلى غرفهم

[1]- الرّواية، ص41-42.

[2]- أحمد محمّد عطية: الرّواية السّياسية، ص19.

[3]- عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الرّوائي العربيّ، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط1، 1999، ص 1.

المعتمة"[1]، هكذا هو الوجه المضمر الذّي يتناقض مع الوجه المعلن أو الظاهر للفرد السّوري المتصنّع؛ الّذي انحرف نحو العار والشّذوذ الجنسي، ظنًّا منه أنّه بسلوكه هذا، سيعوّض ما حرمته السّلطة منه، فيقول السّارد: "بعد بلوغه، أحسّ بطيف يخطف بصره، مجموعة أحاسيس شبقه حوّلته إلى امرأة تشعر برغبة لا يعرف سرّها، ينتظر خروج ابتهال من غرفتها، يفتح خزانتها ويخرج تنّوراتها القصيرة، يرتديها ويجلس ساعات أمام المرآة، يضع أحمر شفاه ويضطجع على سريرها"[2]؛ إنّه القرف النّاتج عن القمع الممارس ضدّ الفرد الحلبي، الّذي يشعر بالنّقصان الّذاتي الّذي دفعه إلى الانفصام الرّوحي، والانصهار في المحرّمات.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الرّواية رغم الجوّ الصّامت والمقهور الذّي حيكت على أساسه، إلاّ أنّها تمثّل كشفًا وتعرية لكلّ ما هو مسكوت عنه في أعماق الذّات السّورية؛ هذه التي يعبّر الكاتب من خلالها عن واقع المجتمعات العربية المضطهدة، باعتماد الكتابة العارية التي تكشف عن "أبرز مظاهر أزمة الحرية المتمثلة في ممارسة العنف السّياسي، والاغتراب النّفسي والرّقابة، والاستبداد والمطاردة والتّفنّن في صنوف التّعذيب اللاّ إنساني، وتعمد إلى إدانة أساليب القمع السّلطوي، ورسم سُبُل الخروج من عتمات المعتقلات المظلمة بالكلمات التي صارت بديلاً من الموت"[3]؛ هكذا هو فعل الكتابة المقابل للصّمت والقهر، توزّعت آليّاتها بين كسر القيود والانفتاح على التّجارب الإنسانية، التي يعدّ فيها المثقف نقطة وصلٍ بين الحاكم والمحكوم، أو بين السّلطة والمجتمع حيث يعمل على نقل معاناة الطّبقة المحكومة، وإظهار واقعها المأساوي الّذي فُرض عليها. ذلك ما عبّر عنه بقوله السّارد: "يُخْرِجُوْنَ الطّلاب من قاعات الدّروس، ويقودهم في مناسبات الحزب بمسيرات تأييد، تنتهي بكتابة رسالة بالدّم، وإرسالها إلى القائد المسترخي في قصره، بعد إسكات أيّ صوت معارض، وتدمير مدينة حماه، واعتقال عشرات الآلاف من الطّلبة اليساريين والمتديّنين"[4]

[1]- الرّواية، ص29.

[2]- الرّواية، ص 93-94.

[3]- سمية سليمان الشّوابكة: الزّمن النّفسي في رواية السّجن السيّاسي (تلك العتمة الباهرة) أنموذجًا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع3، 2015، ص 779.

[4]- الرّواية، ص71.

حيث كان تأسيس حكم حزب البعث، بالقمع واختراق حقوق المواطنين، لاسيّما ما يتعلّق بحريّاتهم الفردية في أخذ القرارات، ورفض الاستغلال والتّبعيّة المفروضة بقوّة.

تحمل عائلة السّارد دلالة رمزيّة غنيّة ب "الإضافة الفنّية لشحن الرّواية بالإيحاءات والدّلالات"[1]، إذ تحاكي واقع المجتمع السّوري المتدهور، وتتغلغل في قلب إحدى أبرز الثّورات العربيّة التي مسّت معظم الدّول العربية، ضمن الهمّ المشترك المتمثّل في جبروت السّلطة الحاكمة واستغلالها الدّائم للشّعب لحساب مصالحها الخاصّة، وهو الوضع الّذي يتذمّر من السّارد في قوله: "أراقب ضعفي ينمو ويجعل منّي كائنًا صامتًا خائفًا من دون أمل"[2]، ذلك ما يعكس الدّمار النّفسي الّذي خلّفته موجات الخوف من الحزب، ما جعل ذات الفرد ضعيفة وغير قادرة على احتمال المزيد من الظّلم، والممارسات غير الإنسانيّة الّتي يقف عاجزًا أمامها.

إنّ اشتغال الكاتب على القمع باعتباره دافعًا لإنتاج أشكالٍ جديدة من الكتابة، أسهم في ولادة نصٍّ منفتحٍ على طاقاتٍ دلاليّة ذات رؤية استكشافية واسعة للبنية التّركيبية لمدينة حلب، التي هيكلها في قصّة عائلة السّارد البائسة المتكوّنة من: "أمّ لأربعة أطفالٍ سعاد أكبرهم، وفتاة معتوهة منذ ولادتها تنتظر موتًا لا يأتي، جسدها ضعيف ورقبتها كرقبة صوص منتوف الشّعر، أنا ثاني الأولاد أعيش شؤم توازي حياتي مع الحزب ومناسباته، وسوسن الثالثة تنظر إلى أميّ باحتقار دائم ورابعنا رشيد حياة حالمة من الصّعب توصيفها"[3]؛ وهي القصّة التي قامت عليها تعرية المضمر في الرّواية، وتفكيك المركزيات من أجل التّغيير، إذ قام الكاتب بتشخيص معاناة مدينة حلب من خلال هذه العائلة، كجزء يراد به الكلّ.

تقوم الرّواية على هدم التّصوّر الذّهني القائم حول مدينة حلب الجميلة والآمنة، واستبداله بتصوّر ذهني جديد يعكس واقعا مريرًا يكون فيه الموت أشرف من البقاء في حياة؛ هذه الحياة الّتي لم يعد لها معنى وسط كلّ هذا الخراب والدّمار والنّفي، حيث نجد هذه التّيمات موزّعة على امتداد

[1]– نزيه أبو نضال: السّمات الفنية في رواية القمع العربية، مجلة الآداب، بيروت/لبنان، ع 5/6، 1997، ص 125.

[2]– الرّواية، ص206.

[3]– الرّواية، ص36.

فصول الرّواية الخمسة وبشكل متكرّر، ما أسهم في خلق توتّر تصاعدي على مستوى الأحداث التي جسّدت النّظرة التشاؤميّة للحياة، بعد الرّضوخ الكلي للسّلطة التي يخافها الجميع. ذلك ما تجسّده شخصيّة الأم الّتي تتذمّر من هذا الانقياد الأعمى وراء حزب البعث، حيث يقول السّارد: "لا يكتفون بالإنشاد بل يرفعون صوت مسجّلة تبثّ خطابات الرّئيس ويهتفون له مع الجماهير ضجيجهم يشعر أمّي بالإحباط، ويزداد يأسها بعد اكتشافها أنّ أغلب رفيقاتها القديمات انتمين للحزب"[1]، إذ ينقل المقطع حالة الخضوع والانقياد الأعمى وراء الحزب، ما أثار غضب الأم الّتي لا ترى ضرورة لكلّ هذا التّضخيم المزيّف لهذا العدّو، الّذي كسب الجميع بالقوّة والعنف.

ولعلّ من أبرز مشاهد حضور الموت في الرّواية؛ مشهد الرّجل الفقير الّذي انتحر بعد أن أحرق زوجته وأطفاله الأربعة، انتقامًا من وضعهم المأساوي، وتفاديًا لموته جوعًا، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "لم تسمعه وهو يرجوها البقاء بعيدًا عن الحارة أصبحت في الآونة الأخيرة حديث الصّحف المحلّية، لكثرة الجرائم فيها، آخرها خبر نشر في صفحة داخلية عن رجلٍ أحرق زوجته وأطفاله الأربعة ثمّ انتحر بسكيّن المطبخ، صارخًا في جيرانه الذين يراقبون الوضع ببرودٍ :إنّ الموت حرقًا أكثر شرفًا من انتظار الموت جوعًا، سائلاً بحرقة: ألا توجد سكاكين في مطابخ هذه المدينة"[2]، هكذا تصرخ الذّات الكاتبة لتعبّر عن كآبة الأنا العربيّة التّي فقدت الرّغبة في العيش وهو ما يرسّخ فكرة اللّامبالاة المتبنّاة في الوطن العربي بسبب هاجس الخوف الذّي لا يفارقه؛ إنّه الخوف الّذي جسّده الكاتب في هذا المشهد الدّرامي المأساوي، الّذي يترجم بشاعة الظّلم والاستعباد الذين عاشهما هذا المجتمع طيلة عقودٍ من الزّمن.

تطرح الرّواية تساؤلات مُعاينَة للبنية العميقة لمدينة حلب، الّتي كانت لعبة بين أيدي النّظام البعثّي، وذلك باستثمار الطّاقات الرّمزية لقيمة الموت الذّي صار شبحًا يطارد النّاس ويلازمهم؛ إنّه جزء من المأساة التي يرويها السّارد عن بؤس عائلته، فيقول: "موت سعاد جعلنا نفكّر بالهرب من الموت، نحمل أنا ورشيد أغطية أسّرتنا، نتمدّد قرب سوسن التي تلتصق بنا خائفة من شبح

[1]– الرّواية، ص18.

[2]– الرّواية، ص207.

سعاد... نبدو نحن الثّلاثة هاربين من قدر محتّمٍ ينتظر حين يهبط الظّلام ويغرق المنزل بالسّكون تأمرنا سوسن بالصّمت نصمت ونقترب من جسدها الحارّ، تضمنا بين ذراعيها كأنّها تستنجد بنا لنطرد خوفها أيضًا"[1]، إذ نلمس هنا ذاتًا محطّمة ومتمّردة في آنٍ واحدٍ، ما يلحّ على ضرورة الوعي بوجود الذّات الإنسانيّة والتّعبير عن تأزّمها، من خلال الذّات الكاتبة الواعية بالعالم وتحوّلاته. ذلك أنّ "استقلالية الذّات وإمكانياتها غير المحدودة هو تعبير عن إخلاص وولاء مفرطين ليقين في مركزية الإنسان في الكون، ولكلّ ما هو إنساني"[2]، وهي النّقطة المركزية التي تدور حولها أحداث الرّواية، حيث تثبت عكس ذلك تمامًا، من خلال ما صوّرته حول التّحوّل الّذي عرفه الفرد السّوري المنفصم عن مجتمعه، بفعل سلطة الحزب الّتي صنعت منه فردًا ثانويًّا في هذا العالم، الّذي همّشه وحرمه من كلّ حقوقه الإنسانيّة.

إنّ الحديث عن الموت جاء مقترنًا بفعل القمع الذّي ينتشر في المدينة بشكلٍ يومي؛ قمع حوّلها إلى متاهة تكاثر الظّلم بداخلها؛ اتخذه الكاتب موضوعًا للتّنفيس عن الآلام التي عاشتها حلب بعد انقلاب حزب البعث، الذّي خلخل العلاقات بين ثنائيات الوجود المتمثّلة في: الأنا والآخر؛ والمركز والهامش؛ والهوية والاختلاف... الخ. ذلك ما تجسّده تفاصيل الرّواية من خلال مجموع الصّراعات المحتدمة التي تسير الشّخصيات بعوالمها المختلفة، وهو ما نلمسه في حديث الأم مع رفيقتها الّذي ينقله السّارد بقوله: "تتشاركان حديثًا مفضّلا بصوتٍ هامس ومفرداتٍ غامضة عن تحوّل مدينتهما الرّائعة إلى خربة تفوح منها رائحة العسكر والرّفاق الحزبيّين"[3]، إذ يعكس المقطع، التجلّي الحقيقي لصورة مدينة حلب التي انقسمت بين مؤيّد ومعارض للنّظام الحاكم، الذّي لم يصنع سوى الدّمار والخراب، وانتشار شتّى أنواع الممارسات غير الأخلاقيّة، الّتي تجسّدها شخصيّات الرّواية كلّ واحدة على حدة.

---

[1]- الرّواية، ص14.

[2]- عبد الوهّاب المسيري: في الأدب والفكر، دراسات في الشّعر والنّثر، مكتبة الشروق الدّولية، القاهرة، ط1، 2007، ص 267.

[3]- الرّواية، ص28.

من هنا، تمارس الرّواية نوعًا من التّحرّر من قيود الكتابة، حيث نجدها تطلق العنان لسارد حرّ في تشكيل بنية الأحداث المُقَوَّضة لفكرة تهميش الذّات، ولعلّ لهذه المركزيّة غاية لدى الكاتب وهي تقديم أنموذج للذّات الإنسانية الّتي يجب أن نفرض وجودها، وأن لا ندع أحدًا يتحدّث بالنّيابة عنها؛ إنّها شخصية السّارد الابن الأصغر للعائلة والموظّف في مصنع النّسيج، الّذي تولّى مهمّة الغوص في الجزئيات الصّغيرة لتركيبة الشّخصيات، التي تجسّد الموضوع الأكبر لسرده.

وقد لعبت التّعرية في الرّواية، دورًا مهمًّا في التّجاوز والبوح على لسان السّارد العَالِم المتخفي وراء مأساة العائلة والمتحدّث بالنّيابة عن أفرادها، محاولاً إزالة الغموض عن أفكارها ومكبوتاتها التي يعرفها جيّدا، ما أضفى على الأحداث طابع العريّ، فربّما لو كانت كلّ شخصيّة تتحدث عن نفسها، لما كان هذا الكمّ من الكشف والبوح العلني. ومن هنا، كان السّارد الخفيّ، الصّورة التّمثيلية التي تتّبع الحركة السّلبية للواقع، وعلاقته بالذّات الكئيبة، معتمدًا في ذلك على لغة الاعتراف والإفصاح بهواجسها التي تعكس التّمزّق والتّشظّي الذّاتي، حيث يقول السّارد: "أذكر وجه أبي القلق قبل رحيله صورة أخيرة لأب لم يعد موجودًا، يخرج من فراشه ليلاً إلى أرض الدّار، يدخّن سجائره ويفكّر بأنّ إيلينا فرصته الوحيدة لتغيير حياته التي شعر بأنّها توقفت عند هذه النّقطة، موظّف يجب أن يقدّم الولاء الدّائم للحزب وللرئيس القائد كي يحتفظ بكلّ هذا البؤس"[1]، وقد جاء المقطع للدّلالة على حالة اليأس وفقدان الأمل من العيش في مدينة يحكمها القمع والإذلال، الّذين يعكسان الوجه الخفيّ لها، والّذي تتصارع بداخله مجموعة من القيم الّتي أشرفت على الانقضاء؛ كالأخلاق؛ والإنسانيّة؛ والعادات؛ والتّقاليد، الّتي كانت تتميّز بها قبل مجيء حزب البعث الّذي شوّش نظامها وعفّن بيئتها. هكذا، يحاول خالد خليفة لَمّ شتات الذّات السّوريّة، بالكشف عن تشظّيها عبر الكتابة الهاربة خارج أسوار العالم الواقعيّ، للتّعبير عن حالة التّحوّل التي عرفها هذا البلد، حيث تكون فيه السّلطة المستفيد الوحيد في كلّ الحالات، فهي تبني نفسها من حُطَامِ وبقايا الذّوات المنهكة بالقمع والغارقة في فضاء الانهيار النّفسي.

[1]– الرّواية، ص134.

يقدّم الكاتب سلسلة من الأسباب الّتي أنتجت مجموعة من السّلوكات المدمّرة لحياة الذّات السّوريّة، في ظلّ الأنظمة الاستبدادية التي استباحت كلّ شيء، وحطّمت حياة وأحلام المواطن العربي، وذلك من خلال كتابة معاكسة تعتمد على بلاغةٍ تتطلّب شبكة من التأويلات، من أجل بلوغ المعنى أو الاقتراب منه قصد تعرية الحقائق الدّقيقة لهذه المدينة الغامضة. ويعدّ تطرّق الكاتب لموضوع القمع، محاولة للرّد على التّساؤل الّذي تكوّن لدى الفرد السّوري، من خلال علاقاته مع نظام الحكم المستبّد، وتقاطعاته مع رغباته وطموحاته المسلوبة؛ هذه الأخيرة الّتي تتلخّص عند الأم في الحلم ببناء عائلة مرموقة لها مكانتها في المجتمع الّذي يستنكر قيمتها، ما دفعها إلى صناعة عالمها الخيالي الخاص الّذي كوّنت فيه العائلة الّتي لطالما حلمت بها، فيقول السّارد: " تأمرنا بالسّير على رؤوس أصابعنا بصمت كي لا نزعج الصّمت، تتمدّد على الصوفا مساء، تحتسي الشّاي وتشرد طويلاً في الأفق البعيد كامرأة حالمة، تتذكّر فجأة أنّها وحيدة فتدمع عيناها بصمت تكفكف دموعها وتنهض إلى خزانتها، تنتقي أثواب نوم قديمة، ملوّثة بذكرياتها مع أبي الّذي لم تسامحه على هجرانه"[1]؛ إنّها الأحلام الّتي مثّلت السبيل الوحيد للهرب من كلّ هذا الصّخب، الّذي حوّل حياة الأفراد جحيمًا، ما يدفعهم إلى الحنين إلى الماضي واستحضاره، من خلال مجموعة من الأشياء البسيطة والغالية في آن واحد، نظرًا لما تحمله من ذكريات الشّخصيّات الّتي تجد فيها ضالّتها المفقودة في حاضرها الأليم.

تسلّط الرّواية الضّوء على الغموض والضّباب الّذي يلفّ تركيبة مدينة حلب الجديدة، النّاتجة عن حكم حزب البعث، من أجل محاولة استيعاب كيفيّة تكوّنها، ضمن كتابة تنفتح على سبر أغوار الذّات السّوريّة؛ باعتبارها ذاتًا مغتربة فكريًّا؛ واجتماعيا؛ وإنسانيّا، داخل القالب سياسّي من شأنه مقاربة المحتوى الجديد للمجتمع العربي بصورة عامّة. ذلك ما يظهر جليّا من خلال أدوار الشّخصيات الّتي تتميّز عوالمها بالغرابة والغموض الوجودي، الّذي يشتغل عليه الكاتب حتّى يدفعنا إلى أن "نتأول الوقائع والأحداث فنرتقي إلى تأويل الظّواهر عسى أن نتأوّل الوجود؟ وما الوجود؟

[1]– الرّواية، ص21.

هذا الأقرب منّا والأبعد منّا، في كلّ زمنٍ ندرك شيئًا من حقائقه، وما ندركه لا يكاد يروي ظمأ"[1] إذ ترسم الرّواية عملية التحوّل الجذري لمدينة حلب، عن طريق تقديم تفسيراتٍ لبعض الشفرات الموجودة على المستوى الباطني العميق للمدينة؛ ولعلّ مسألة الحياة هي من أبرز هذه الشّفرات الّتي لخّصتها الأمّ في إحساسها الّذي ينقله السّارد بقوله: "حياتها مجموعة من أخطاء لا يمكن إصلاحه"[2]، وبهذا المقطع تقدّم الأم أبرز أسباب هذا الحجم من الدّمار الإنساني ؛ والمتمثّل في مجموعة الأخطاء المرتكبة في حق الذّات، ما يعني أنّ للجميع يد في هذا الخراب بطرقة أو بأخرى، حيث لكلّ واحد منهم خطأه الخاص الّذي يوصله إلى الهاوية بالضّرورة.

يعود خالد خليفة بروحه الكتابيّة الثّائرة إلى مأساة حلب منذ ثمانينيات القرن الماضي، عبر رحلة إحصائية لمجمل التناقضات الاجتماعيّة التّي أنتجتها السّلطة الحاكمة بمختلف تأثيراتها السّلبية التي عقّدت بنية المدينة، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "أغرم هيثم صبّاغ بممثّلة فرقة أضواءٍ المدينة للهواة، التي تقوم بجولاتٍ على المدن السّوريّة، تقدّم مسرحيّاتها على خشبات جمعيّات ثقافية هجرنا أغلب مؤسّسيها بعد سنوات الثّمانينات، وبقاء المدينة سنوات طويلة تحت وطأة رائحة الموت والعار، الذّي بقي جان يكتب عنه رسائل طويلة لمطلّقته كوليت في جنيف"[3]، إذ يجسّد المقطع، حالة العقم التّفاعلي مع المجتمع، الّتي يمثّلها الكاتب بشخصيّة البطل، باعتباره "الإنسان المتكلّم فقط العاجز عن الفعل، المحكوم عليه بالكلمة المجرّدة: بالحلم، بالوعظ الباطل بالأستاذية بالتأمّل العقيم"[4]، إذ يقوم بتفريغ مضامين حياة كلّ شخصيّة على حدة بكلّ تفاصيلها والتباساتها، التي تترجم مأزق انتمائها المشوّه والمسلوب.

هكذا، يقتحم الكاتب بنية المجتمع السّوري، من خلال سلسلة من المشاهد الجنسيّة التي جعلها لسانًا لكشف الزّيف، وترجمانًا لحقيقة هذه البنية الّتي مثّلها بطبيعة العلاقات بين الشّخصيّات المثيرة للأحداث؛ كشخصيّة سوسن التّي يقول عنها السّارد أنّها: "فكّرت أنّ هبة كانت

[1]- عبد السّلام المسدي: فضاء التأويل، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات، ط1، 2012، ص 15-16.

[2]- الرّواية، ص24.

[3]- الرّواية، ص120.

[4]- مخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثّقافة، دمشق، 1988، ص 110-111.

تحبّها. استدرجتها في أوقاتٍ كثيرة إلى تقبيل شفتيها كأيّة عاشقتين. براءتها وقتها لم تجعلها تصّدق بأنّ هبة المحجّبة وابنة العائلة المحافظة تستهويها علاقات النّساء... بعد أربعة عشر عامًا أفصحت هبة بكلماتٍ قليلة عن رغبتها بسوسن كعشيقة أبديّة"[1]، إذ يصوّر المقطع، الشّخصيّة المزدوجة لكلّ فردٍ من أفراد عائلة جلال النّابلسي، والكراهية المتوارثة الّتي تجمعهم.

إنّ للمشاهد الجنسيّة في الرّواية، دور فعّال في توصيل حجم الخراب الذّي آلت إليه حلب المجهولة المصير بعد نصف قرن من البؤس والمعاناة، من خلال سلسلة من الذّكريات الّتي اعتمدها السّارد في استعادته لماضي عائلته بعد موت الأمّ، عبر شخصيات مغتربة عن عالمها فيقول: "يشعر جان بأنّه يعيش في عالم غريب، لم يصدّق وجوده يومًا، كانت تكتب له إيميلي في رسائلها عمّا يحدث في الشّوارع والبيوت، عمّا يحدث في مدينته المحبّبة التي لم يعد إليها منذ خمسة عشر عامًا إلاّ مرّة واحدة كانت كافية لأن يفهم ما كتبته إيميلي ذات يومٍ في رسالة طويلة سردت فيها يوميّاتها ووصلت إلى نتيجة كتبتها بخطٍّ عريض، بأنّها تعيش في حظيرة ولم تعد ترغب بالبقاء لحظة واحدة"[2]، تلك هي صورة حلب الجديدة بوضعها الخانق، الّذي صنعه حزب البعث الحاكم بفعل القوّة والتّسلّط.

وقد عالجت الرّواية انطلاقا من المعطيات الواقعيّة، وبتركيزها على ظروف المجتمعات العربيّة، سؤال المصير؛ إلى أين نحن ذاهبون؟ من أجل استخلاص خصائص هذه المجتمعات؛ إنّه السّؤال الإحصائي لمعضلة الوجود التي ترحل في مسارين : الأوّل حقيقي والثّاني مزيّف. ومن ثمّ، تحدّد الذّات الكاتبة المسار الّذي ينتمي إليه مجتمعها المنفصل عن المجتمعات الأخرى، فنجد الكاتب يركّز على الظّواهر الإنسانيّة التي مسّها التّحول في التكوين والبناء، الّذي عبّر عنه بمدينة حلب التي أصبحت مثالاً للدّمار المادّي والمعنويّ، بسبب النّظام الفاسد الّذي يحكمه القمع والتّسلط غير المبرّرين. ذلك ما نلمسه في الضّياع الّذي تعيشه الأمّ التّائهة في شوارع المدينة دون أن تعرف وجهتها، وكأنّ السيّر يمكّنها من تحقيق لذّة معيّنة، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "لم نستطع منعها من الخروج من المنزل، تشعر باختناق(...) تترك وراءها الباب مفتوحًا. منزل لا

[1]- الرّواية، ص128-130.

[2]- الرّواية، ص 45.

يوجد فيه سوى الأسى لا يحتاج إلى باب لحمايته من اللّصوص الصّغار، تشرد في الشّوارع وتعود في آخر اللّيل"[1]، هكذا كانت تعوّض الأم شعورها بالفقد والحنين إلى ماضي عائلتها الجميل، الّذي رهنت حياتها من أجله، ليكون مصيرها التّيه في الشّوارع بعد أن كانت امرأة راقية بمستواها الاجتماعي المرموقة، فانقلبت القيم وتحوّلت المبادئ.

الرّواية، إذن، فضاء اختراقي تجاوزي يهدم النّسق الاعتقادي القائم، ويبني نسقًا جديدا يقوم على المساءلة ويفتح حوارًا تحليليًّا مع كينونة الإنسان، بالعودة إلى الماضي العميق كوسيلة لإدراك الحاضر السّطحي، ومن هنا، تمتزج رؤية الكاتب الخاصّة بالواقع المرير الذّي طمس أحلام وتطلّعات هذا الإنسان، وسط ذلك العالم من الخراب والقذارة، وذلك ما نلمسه من خلال شخصّية جان الذّي رفض أن يكون له ابن، باعتبار ذلك جريمة في حقّه، وأنّه، وكما يقول السّارد: "يكون أحمق ليأتي بولدٍ إلى شوارع هذه المدينة القذرة، التي تحوّلت إلى مكانٍ للقتل. أسهب يشرح خوفه الذّي يتعاظم كلّ يوم، خوفه من المظلّيين، من المشايخ، من الكهنة والقساوسة الذّين يراقبون غيابه عن الكنيسة. لم تستطع منعه من الهجرة شعرت في الأيام الأخيرة بغربته بنظراته الشّاردة حين يجلسان، بخوفه حين يرى مظلّيا يسير في الشوّارع خوفه من مستقبل مظلمٍ يضطرّه كلّ يوم لإثبات ولائه للحزب والرّئيس والمخابرات"[2]، إذ نلاحظ بروز تيمة التذّمر من مدينة حلب المتحوّلة، ما دفع أفرادها إلى التّيه والضّياع، ومن ثمّ، ظهور حالة من الاستنفار الرّمزي داخل المجتمع الواحد.

ونحن نغوص في قراءة الرّواية، نستحضر بشكلٍ تلقائي تصوّراتنا الذّهنية لمدينة حلب؛ هذه المدينة التي تتميّز بتعدّد ثقافاتها نذكر من بينها: الطّبخ؛ والموسيقي؛ والأزياء؛ والفنّ؛ والسيّاحة لنصطدم بعدها بنصّ يدحض هذه التصّورات، ويرسم أخرى جديدة ومغايرة تمامًا لسابقتها، وليست رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" سوى مرآة عاكسة للمجتمعات العربيّة، وما تعانيه من استغلال واستضعافٍ؛ إنّها الأزمة التي يرّد عليها خالد خليفة باعتماد الكتابة كآلية للغوص في جذورها، حيث اختزلت أزمة العالم العربي، الّذي أصبح مجرّد دهليز كلّما اقتربنا منه كلّما ازداد عتمةً وغموضًا، فيقول السّارد: "في استفتاء الرّئاسة الجديد عام 2000، عادت إلى حياتنا الصّور

[1]- الرّواية، ص168.

[2]- الرّواية، ص46-47.

نفسها. خرج الحزبيّون مستعيدين سيرة عمرها أكثر من ثلاثين عامًا، نشروا الذّل نفسه في كلّ مكان من البلاد"[1]، ما يعني أنّ قدر حلب لم يكتب لها أن ترى النور وينتهي عذابها، وهو ما لم يتحقّق لها، فبمجرّد ما تنتهي موجة قمع، تأتي موجة أخرى أبشع منها؛ إنّها سلسلة المعاناة الّتي لا تنتهي.

إنّ عائلة النّابلسي التي تسرد أحداثها الرّواية، ما هي إلاّ عيّنة نموذجيّة مثّل بها الكاتب لمجموع الانهيارات الإنسانية، والمعاناة الوجودية التي تستدرج الموت شيئًا فشيئًا؛ إنّها العيّنة التي مكنّته من ملامسة الممنوع، باعتباره "إشكالية ملموسة على مستوى المتخيّل والواقع الممكن، تحدّده بنية متوفّرة على شخصيات وأفعال وأحداثٍ وعلائق ولغات"[2]؛ إذ كان للماضي دور كبير في معاينة هذا الممنوع، وفق بلاغة التّخييل المنفتحة على مجموعة من الصّور، والمشاهد التّي يغذّيها عمقّ الجرح السّوري بعد الانقلاب العسكري عام 1963. ذلك ما دفع رشيد للضعف والهوان، حيث يقول السّارد: "لم يعد تعنيه الحياة ليرى عار شعب بأكمله ينمو ببطء، كقطار البضائع الّذي مات جدّه تحت عجلاته. يتلمّس العنف في شوارع حارتنا، بدت له صورة حقيقيّة عن البلاد"[3]، وهنا يظهر تفضيل الموت على حياة مليئة بالخزي والعار، الّذين شوّها مدينة بهذا الحجم من الجمال.

تكشف الرّواية عن مجموعة من الخبايا المحظورة في المجتمع السّوري، من خلال تركيبة شخصياتها الرّمزيّة؛ لاسيّما شخصيّة الأم الأرستقراطية التي خيّبها زوجها الفلاّح؛ إنّها الشّخصيّة الّتي تصوّر حلب بوجهها الحقيقي في مرحلة ما بعد الانقلاب، ومن هذا الحدث بالتّحديد، باشر الكاتب خلع الأقنعة عن الشّخصيات، عبر بطله الّذي يمثّل "ذلك الشّخص الذّي يحكي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيّلة"[4]، حيث نلمس سيطرته الكاملة ومعرفته الشّاملة لكلّ أحداث الرّواية، وبمختلف تفاصيلها الجزئية، وهو ما تجسّده أفعال المتكلّم الغائب من بداية الرّواية إلى غاية نهايتها، فيغوص في تفاصيل كلّ شخصية من خلال تفعيل الذّكريات، التي تتضاعف

---

[1]- الرّواية، ص232.

[2]- عبد الوهّاب بوشليحة: إشكالية (الدّين، السيّاسة والجنس)، في الرّواية المغاربيّة (1970-1990)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 2.

[3]- الرّواية، ص232.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، ط3، 1997 ص169-170.

بتضاعف وازدياد الشّخصيّات، ما أسهم في انقلاب الحدث في شكله الكامل، وفي هذا الضّياع يكمن سرّ جمالية وبلاغة هذه الرّواية.

ويعود إكثار الكاتب من المشاهد الجنسيّة في الرّواية، إلى دورها في تقريب الصّورة الفعليّة لمدينة حلب، وتسليط الضوء على مجموعة من القيم والمقوّمات التي تكوّنت من خلالها، لاسيّما تلك المتعلّقة بالسّلطة والسّياسة وما يحملانه من مضمرات، معتمدا في ذلك على قاعدة أساسيّة مفادها أنّ الجنس جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان، وعلينا أن نتعامل معه بشكل عادي، إذ لا يمكننا إلغاءه من حياتنا، فهو محور أساسي كباقي المحاور المشكّلة لها. ومن هنا، فقد استخدم الكاتب الجنس من أجل التّعبير عن "استفحال ظاهرة الكبت الجنسيّ وأصبح التّفريغ يتمّ عن طريق ممارسات شاذّة"[1]؛ ذلك أنّ الجنس في الرّواية، يحمل دلالة رمزيّة تصوّر حقيقة الحياة من خلال الاشتغال على مجموعة من ظواهرها المتنوّعة، الّتي أشار الكاتب إليها بالعلاقة الموجودة بين نزار ومدحت، حيث يقول السّارد: "تعانقا بعد جلسة حشيش أحضره نزار خصّيصًا لصديقه، اكتشف جوعه للكثير من الأشياء كتب لمشيل أنّه يحاول استعادة طعم الجنس القويّ والأعضاء التي تخترق الأحشاء فتحيلها رمادًا"[2]، إذ مثّل الجنس إحدى بؤر التوتر التي تعكس التّناقضات والصّراعات في المجتمع السّوري.

يتوجّه مسار الرّد بالكتابة في رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"، نحو خلع قناع الزّيف عن الفرد السّوري الذّي "يعيش تشيؤ الذّات مع قهر الأجهزة السّياسيّة... إنسان غير متوازن... يعاني القهر والاستلاب والضّياع"[3]، إذ جاءت الأحداث كشفًا للفراغ الّذي تعانيه الذّات السّوريّة الّتي يحاول الكاتب لمّ شتاتها، باعتماد الفضاء العائلي للتّعبير عن الفضاء المجتمعي بصورة عامّة، وهو ما عبّر عنه السّارد بقوله: "انّهم جميعًا يعيشون متجاورين مع الخوف الذّي

[1]– محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني في الحب والوطن والسيّاسة، نوميديا للطّباعة والنشر، قسنطينة/ الجزائر 2007، ص 57.

[2]– الرّواية، ص104.

[3]– جورج لوكاتش: الرّواية كملحمة برجوازيّة، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت/لبنان، ط1، 1979، ص 14.

يجعل من بقاء الرّئيس على قيد الحياة بعد دفنه حقيقة يتمّ تداولها سرًّا"[1]، والمقطع هو ترجمة لحلب ما بعد الانقلاب البعثي الّذي بلغ فيه الفساد أوجّه، وعمّت الفوضى وساد الخراب.

إنّ تحت الواجهة السّطحية لمدينة حلب الجديدة، بنية عميقة اعتمدها الكاتب كمادّة كشفيّة لمجموع العلاقات الاجتماعية المعقّدة لهذه المدينة؛ حيث إنّ خلف هذا السّطح مركّب وجودي مبعثر، تلمّه ذاكرة الرّاوي المتخفّي الذّي ينقل صور الضّياع والتوتر والخضوع القسري، مثل سوسن التي أُجبِرت على الانضمام للحزب، ما دفع جان إلى اعتبارها ميّتة بالنّسبة إليه، فيقول السّارد: "ماتت بالنّسبة له من لحظة انضمامها إلى دورة مظليّات صيف 1982، ... قرعت باب منزله دون سابق إنذار بعد غياب طويل لم يعرفها لأوّل وهلة، ظنّ أنّ الأمر مجّرد عنوانٍ خاطئ فتاة ترتدي ملابس المظليين وترخي حقيبة سفر صغيرة على كتفها، مدت يدها وبقوة صافحته، دخلت دون انتظار دعوته، بدأت بالثرثرة دون أن يسألها، ببساطة أخبرته أنّها لا تحبّ عالم الضّعفاء، لم تعد تحتمل بطش إخوة الرّفيق فوّاز وأغانيهم الممجّدة للحزب والقائد"[2]؛ إذ هي مثال للشّخصيّة العربيّة الّتي "تعيش حالة اغتراب واستلاب فهي تعاني من الجمود والقصور والسلبيّة ومن مختلف مواطن الضّعف والمعاناة"[3]، وهو ما عزّز البروز الكثيف لتيمة الضّعف والخضوع داخل أحداث الرّواية، كمحرّك ديناميكي يفسّر سياسة الاستبداد التي عاشتها حلب المستضعفة، باعتبارها الفضاء الذّي يحتوي الشّخصيات الغارقة في وحل تشوّه وخراب مدينتها، بعد أن كانت رمزًا ومصدرًا للطّمأنينة الرّوحيّة، وعنوانًا للجمال والأناقة.

ولعلّ من أخطر القضايا الوجوديّة التي تناولتها رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" قضيّة العلاقة بين ما هو سطحّي، وبين ما هو عميق للذّات الإنسانية، من خلال التّشكيك في سلامتها؛ إنّه التّشكيك الّذي يتّضح في استخدام الكاتب لشخصيّات منحرفة أخلاقيّا، ومختّلة من حيث المعاملات، ليتبّين عيب كلّ واحدة منها بمعزل عن الأخرى، فعن شخصيّة سوسن، يقول

[1]- الرّواية، ص204.

[2]- الرّواية، ص 58-53.

[3]- علي وطفة: المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، بحث في إشكاليّة القمع التّربويّ، مجلة عالم الفكر، الكويت ع2، 1998 ص 242.

السّارد: "تعود إليها حمّى أشواق منذر، تتمدّد عارية على سريرها وتخاف لمس أعضائها الملتهبة بالرّغبة، تغرق في أحلام يقظتها من جديد، تتذكّر كلمات رفيقاتها الجدد عن الحلال والحرام... تفكّر بأنّها مومياء محنّطة... تحاول التّخلّص ممّا علق في روحها وجسدها من روائح الحزب والمظلّيين وسنواتها الماضية"[1]، إذ يظهر المقاطع، زيف كلّ شخصيّة من شخصيّات الرّواية بالتّركيز على حالة الانفراد التي تكون فيها، من أجل إبراز الوجه الحقيقي لها.

هكذا، ترتبط "الكتابة العارية" في رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" بمسألة الوعي الوجودّي لدى خالد خليفة؛ وعيه بالموت الرّوحي لمدينة حلب؛ ووعيه بحقيقة الآخر المستبدّ، ما أسهم في تحريره من إكراهات الواقع المرير، والغوص في رحاب العالم التخييلّي الّذي يحتضن أوجاع الذّات ويستوعبها. ذلك أنّ الكتابة هي مسحٌ كشفّي يعّوض ضياع الذّات الكاتبة وسط شبكة من المواقف المتعالقة بداخلها، وهو ما يجعلها ترتفع إلى مستوى الاختراق والتّجاوز، الذّين يفسّران عددًا كبيرًا من الظّواهر الوجوديّة المستعصية.

ومن هنا، تعكس أفعال وسلوكات الشّخصيات في الرّواية تمزّق المجتمع السّوري الذّي يهيمن عليه الانحطاط السيّاسي، من خلال إحصاء الكاتب لمختلف التحوّلات البشعة لمدينة حلب، في ظّل الظّلم والقسوة السّلطويين، من أجل الوصول إلى دلالات القمع العبثّي داخل مجتمعه، حيث إنّ "التّفكير في الشّخصيات هو تفكير في إنتاج الدّلالة، أي تفكير في المسار الذّي يسمح للنّص بالتحوّل إلى شكلٍ قابل للإدراك، وبذلك تساهم بنية الشّخصيّة في الدّلالة على محتوى النّص الرّوائي وفي تشكل جماليّات النّص الرّوائي"[2]؛ إذ جاءت جميع الشّخصيّات الرّئيسيّة منها والثّانويّة لخدمة دلالات القمع من معاناةٍ واستغلالٍ وبؤس وقلق وغيرها؛ وهي المعاناة التي ينقلها السّارد عبر شخصيّة نزار الّذي يرى بأنّها "مجموعة روائح مغتصبة نقضي بأكمله للتخلّص منها"[3]، لتغدو الحياة بهذا، شبحا مُطاردا يعكس حالات الاغتراب التي تسكن الشّخصيّات المعبّرة عن معاناتها.

---

[1]– الرّواية، ص 76.

[2]– أحمد مرشد: البنية والدّلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت/ لبنان، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005، ص 122.

[3]– الرّواية، ص 98.

يتجلّى في الرّواية، الجانب الاستبطاني للعالم الدّاخلي لمجتمع يسيّره الضّعف والخضوع عبر "رحلةٍ في عالم مختلف عن العالم الذّي يعيش فيه القارئ، فمن اللّحظة الأولى يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالمٍ خياليّ من صنع كلمات الرّوائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذّي يتواجد فيه القارئ"[1]، ومن ثمّ، يصل إلى فضاء الإدراك بالاعتماد على الكتابة، كركيزة أساسيّة للتأمّل وعقد حوارات تساؤليّة مع الواقع، الذّي يُفرّغ فيه الكاتب مجموعة من المضامين التحليلية الحرجة، التي تركز بدورها على موضوعاتٍ جدليّة، وتقوم على فكرٍ بنائي، يتضمّن مجموعة من الرّموز الثّقافيّة الّتي تعكس فعل المواجهة لدى الذّات الكاتبة التي تملك معرفة ووعيًا ذاتيين يستهدفان الوجود العربي والإنسانّي؛ الّذين يجمع بينهما كلّ من: الخوف؛ والتّوتر؛ والاغتراب؛ والصّمت؛ والضّعف، فيقول السّارد: "ماذا تبقّى لنا إذا ضيّعنا العناوين. العبث الّذي غرقت فيه المدينة صدمني(...) كلّ النّاس تخاف الانزلاق بأيّة كلمة سهوًا عن وضع البلاد والغلاء والعنف الّذي بدا واضحًا. إذا قلت البقدونس غالٍ فهذا يعني للمخبرين أنّك تتشكّى من سياسة الحزب، وإذا قلت أنّك تفكّر بالموت فهذا يعني أنّك لا تحبّ الحياة تحت وطأة أحكام الحزب"[2] ، إذ إنّ كلّ شيء مرتبط بهذا الحزب الّذي بسط نفوذه، من خلال استغلال النّاس وحرمانهم من التّعبير عمّا يعيق معيشتهم، إذ لا يملكون حق الاعتراض على أبسط الأشياء الّتي تتعلّق بحياتهم الخاصّة، الّتي سُلبت منهم وأصبحت ملكًا للحزب.

الرّواية، إذن، ممارسة ثقافيّة تتبني على معرفةٍ إبداعية من شأنها أن تحتوي المجهول المتواري خلف الدّلالات المباشرة لمضمون الأحداث، من أجل إنارة الجوانب المظلمة، والبحث عن آليات التّشريح لكلّ أنواع التّجريح الذّاتي، ضمن هاجس الكتابة المتمثّل في ضرورة إظهار صورة التّحوّلات التي عرفها المجتمع العربي على مختلف الأصعدة، وهذا ما فرض على الكاتب تقديم جملةٍ من التّوضيحات والإضافات المغايرة، بالتّركيز على إعادة النّظر في صورة مدينة حلب المغيّبة، وهو ما عبّر عنه السّارد الّذي يقول أنّ الرّئيس قد تلقّى: "أكثر من ألفٍ وأربعمائة تقرير

[1]– سيزا قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984 ص 74.

[2] – الرّواية، ص153.

تتحدّث عن العنف والتّحرش في الشّوارع، والفساد الذّي أصبح منظومة تحكم كلّ شيء، بالإضافة إلى أشخاص مقرّبين من سيادته زاروا حلب وفوجئوا بالإهمال الشّديد للمدينة التّي بدأت تغرق تحت أوساخها، وبأخبار أكثر من ألف قضيّة قتل وسرقة وسطو مسلّح سُجّلت ضدّ مجهول"[1]، إذ ركّز الكاتب على بؤرة التّوتر من خلال تجربة مدينة خرساء فاقدة لأصولها، كإحدى أهمّ وأبرز مظاهر التحوّل في المجتمع العربي بصورة عامّة.

جاءت الرّواية في صميم التّعبير عن الشّرخ الذّي فكّك المجتمع السّوري، بشكلٍ يفصح عن رؤية ووعي جديدين، ينمّان عن معرفة أوسع بالممارسات الاجتماعيّة والثّقافية والسيّاسيّة، المتجذّرة في الفكر العربيّ لسنوات طويلة، وذلك بتقديم تحليلات تأخذ بعين الاعتبار الظّواهر السّطحية بغية الوصول إلى الدلالاتٍ الشارحة لبنية مجتمعٍ تتشابك بداخله العلاقات وتتنافر. وعلى هذا الأساس، يكون هدف الكاتب من الرّد بالكتابة، هو إعطاء تصوّره الخاص لمدينة حلب، ورسم صورتها الحقيقيّة الّتي يتعذّر بلوغها خارج دائرة الخيال الواسع؛ إنّه التّصوّر الّذي يكشف بشاعة القمع الّذي يعيشه السّوريون. ذلك ما عبّر عنه السّارد بقوله: "لم يتركوا بناءً واحدًا في حيّ الجميليّة الرّائع والمنشيّة القديمة إلاّ خرّبوا رموزه، يستخرجون ببساطة رخصًا للهدم وطرد السّكان بشتّى الوسائل من منازلهم الرّحبة والدّافئة(...) لا يبقى أمام هؤلاء الحالمين ضدّ خطابة الدّكتور جابر سوى حمل أمتعتهم والهجرة خارج المدينة الّتي عشقوها، يقضون بقيّة عمرهم في الولايات المتّحدة ودبي وباريس، يطبخون في نهاية الأسبوع أطعمة مدينتهم، صاحبة أعظم مطبخ في التّاريخ"[2] هكذا هو مصير مدينة حلب الّتي أجبرت سكّانها على الهجرة خارجها دون رغبتهم في ذلك، تاركين ورائهم أشيائهم المقدّسة وبيوتهم البسيطة والدّافئة ، والأهم من ذلك مطابخهم الّتي لا يوجد لها مثيل. كلّ هذا خضوعًا لرغبة الحزب المتسلّط الّذي استولى على المدينة، ونهش خيراتها بكلّ وحشيّة وبشاعة.

وعليه، يعتمد الكاتب على مجموعة من التّوصيفات المتعلّقة بطبيعة بالمجتمع السّوري الجديد، الذّي تعكسه تجارب الشّخصيات المتأزّمة في علاقاتها المعقّدة ببعضها البعض أوّلا

[1]- الرّواية، ص 164.

[2]- الرّواية، ص 144-145.

وبالسّلطة ثانيا، فيصوغ من خلالها قيمًا مغايرة للقيم السّائدة، التّي تُظهر الإيجابيّة وفي عمقها تختبئ أبشع السّلبيّات الممكنة، ما يعني أنّ للشّخصيات دور فعّال في توجيه مسار الرّد لدى الكاتب وطبيعته؛ فهي "الّتي تقدّم الحدث في شكل يخترق العالم المتّصل، وكأنّها أداة للتكسير والانزياح، للشّرح والتّفتيت. ولكي يستقيم وجودها فهي موظّفة لإثبات معنى وبلوغ دلالة تقولب النّص السّردي ككل"[1]، إذ جسّدت رؤية الكاتب حول حلب وطبيعة الحياة الاجتماعية فيها، كفضاءٍ "لهُ القدرة على التأثير في الشّخوص وحبك الحوادث مثلما للشّخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرّواية، مثلما هو دائم ومستمر في الحياة"[2]، ولعلّ من أبرز هذه الحوادث، نجد حدث وفاة الرّئيس المفاجئ الّذي صدم الجميع، فيقول السّارد: "فكّرت بأنّني الآن في هذه النّقطة من العالم وفي هذه المحطّة المهجورة أستقبل نبأ موت الرّئيس، أفكّر هل سندفن خوفنا مع جثمانه؟"[3]، هكذا هو الأمل الّذي يعيش عليه بطل الرّواية الّذي يسعى للتّحرّر من كلّ هذا الخراب، آملاً في أنّ موت الرّئيس قد يعود بالخير على مدينته المضطهدة.

هكذا يصوّر خالد خليفة مدينة حلب التّي جعلها لسان حال سوريا، ولسان حال المدن العربيّة؛ إنّها المدينة التي ضاعت فيها أحلام أسرة عانت الألم والتّشتت، من جرّاء بطش الحزب الحاكم، وقد كان للشّخصيّات في الرّواية الدّور الأكبر في ترجمة هذا التّحوّل المريع لمدينة حلّب حيث خلعت قناع الزّيف عن أهمّ الرّموز العريقة لهذه المدينة، الّتي كانت "واحدة من أعرق وأقدم مدن العالم على الإطلاق، يعود تاريخها إلى آلاف السّنين، ولطالما كانت مركزًا مهمّا للتجارة والصّناعة على مرّ العصور، ظلّت حتى وقتٍ قريب العاصمة الاقتصادية لسوريا وأكبر تجمّع سكّاني فيها قبل أن يتمّ تدميرها من قبل النّظام السّوري وحلفائه"[4]، وذلك بالكشف عن الأوضاع

---

[1]– نادية بوشفرة: معالم سيميائية (في مضمون الخطاب السّردي)، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2011 ص 82.

[2]– إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1 2010، ص 131.

[3]– الرّواية، ص192.

[4]– علي حسين باكثير: عن موت الإنسانية في حلب، (مقال)، 15/12/2016 اطلع عليه 22/03/2020 www.aa.com.tr

السيّاسيّة المشوّهة لمعالمها ومقوّماتها، يقول السّارد: "تفكيك الذّاكرة ضرورة لطرد عفنها، هذا ما حاولته حين وصلنا إلى المحطّة، فاجأني هرمها، فكّرت بالأمكنة حين تشيخ(...) بدت قذرة إلى درجة لا يمكن احتمالها"[1]، إذ ظلّت حلب حبيسة الخراب والدّمار لسنين طويلة، ما يجعل إمكانيّة إصلاحها مستحيلًا، لتكون ذلك الشّبح الّذي لا يمكن القبض على ملامحه، حيث يتهرّب باستمرار تاركًا وراءه شتّى أنواع أحاسيس الخوف والرّعب، الّذين ينتشران بشكل يومي بين أفراد هذه المدينة.

يجسّد فعل الكتابة العارية في الرّواية علاقة التّصادم الموجودة بين مدينة حلب، وبين أفراد مجتمعها، حيث يكتشف القارئ ولأوّل وهلةٍ، ذلك التّنافر الموجود بينهما كونهما في حالة صراعٍ دائم عن محدوديّة التّعايش، ما أدّى إلى رفض المكان الذّي غدا عدوًّا يصعب التّأقلم معه، في ظلّ انتشار الطّغيان والضّياع الذي أصبح ملجأ كلّ شخصيّة من شخصيات الرّواية، لكنّها سرعان ما تحاول تعويض ذلك، بالارتحال بين الأمكنة بحثًا عن الاستقرار الدّاخلي للذّات، لأنّ "الإنسان يعلن دائمًا عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيًا وراء رغبة متأصّلة في الاستقرار وطلب الأمن للذّات"[2]؛ إنّه الأمن والأمان الذّي أسهمت الكتابة العارية في الإقرار بانعدامه في المجتمع االسّوري، الّذي عبّر عنه السّارد بالمقطع التّالي: "لا رغبة ولا أحلام ولا مستقبل ولا ماضي، هذه أقانيم السّعادة التي آمنت بها، أقنعت نفسي أنّ العيش في الحاضر ينقذ إنسانًا مثلي دون أملٍ، أخاف تدمير عالمي"[3]، حيث نجد أنّ لكلّ شخصيّة من شخصيات الرّواية حظّها الأوفر من التّعاسة كقاسم مشترك بينها.

وقد رسم الكاتب صورة الحلبيّ الثّائر داخليّا، والرّافض للاستغلال عبر شخصيّة الأمّ التي لاحظنا اتساع حيّز دورها في النّص؛ باعتبارها "امرأة مهجورة يشتهيها كلّ الرّجال"[4]؛ فهي التي تمثّل صورة الوطن المغتصب، والضّحيّة التي لم يشفع لها علمها وثقافتها ورُقيّها، حيث بدأت بالذّوبان شيئًا فشيئًا، فاقدة الأمل من كلّ شيء، بعد أن فاتها قطار الأحلام الذّي اندثر مع رياح

---

[1]- الرّواية، ص186.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكلّ الرّوائي، (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدّار البيضاء/ المغرب، ط2، 2009، ص 53.

[3]- الرّواية، ص 233.

[4]- الرّواية، ص 15.

القمع السّلطويّ. هكذا قامت الرّواية "مقام المرآة للمجتمع، مادتها إنسان في المجتمع وأحداثها نتيجة لصراع الفرد. مدفوعًا برغباتها ومثله. ضدّ الآخرين، وربّما ضدّ مثلهم أيضًا، وينتج عن صراع الإنسان هذا... أن يخرج القارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الإنسانية"[1]، إذ تعكس نمطًا تفكيريًّا يعبّر عن قيم المجتمع، ويعالج أبرز قضاياه المتعلّقة بالإنسان وصراعاته المختلفة.

تتميزّ الرّواية بعمق الطّرح ودقّة النّظرة للواقع السّوري، كردّ فعل يستجيب لمتطلبّات الوعي الفكري لدى الكاتب، حيث نظرت إلى الواقع من منظور عميق، من أجل التّعبير عن دلالات أعمق ممّا هو سطحي وظاهر، ومن ثمّ، أسهمت في تنوير خبايا المجتمع العربي وثقافته، من خلال دفع القارئ إلى ضرورة إدراك المفاهيم الجديدة، والاهتداء إلى الصّورة الحقيقة لهذا المجتمع فيقول السّارد: "تتناقل المدينة قصصًا عن أبناء عشائر يتراشقون بالرّصاص من أجل لا شيء أبناء مسؤولين وضبّاط كبار يتقاسمون كلّ المدينة دون أيّ خوف من القانون، شراكات جديدة تضع حلب مرّة أخرى خارج الزّمن، كأنّها مقاطعة مستقلّة كلّ ما فيها لا يشبه المدن الأخرى"[2] هكذا هي حلب الجديدة الّتي أصبحت فريسة بين أيدي أصحاب السّلطة النّاقمين على أفرادها الّذين لا حول ولا قوّة لهم سوى الخضوع والانقياد الّذين أسهما في خسارة قيمهم الإنسانيّة، وتحويلهم إلى تابعين داخل الوطن الّذي يحملون هويّته.

ومن هنا، تتمثّل مهمّة الكاتب في "تسليط الضّوء على قضايا مدفونة في المجتمع ولكنها تنخر بمأساته وتخلخل بنيته الأخلاقية أو الفكريّة، أن ينجح في جعل ما هو عادي وروتيني ويومي إلى أن يكون فكريًّا وشعوريًّا وإنسانيّا، أن ينجح بالانسلاخ عن ذاته لكي يكتب عمن حوله وعمّا يدور حوله وعمّا يجول بأعماق الآخرين وفق رؤية فكرية ومنطقية ترقى بالمفاهيم العامّة إلى مفاهيم راقية... ولابدّ للرّواية أن تحاول دائما إيقاظ ما قد تمّ إهماله أو إسقاطه أو تجاهله من قيم لا تستقيم الحياة بدونها"[3]، إذ اتخذ الكاتب من القمع الرّكيزة الجوهريّة لتشخيص الهمّ العربي، من خلال التّوغل في أعماق الفرد السوّري الّذي يشاهد دمار مدينته الّتي، وكما يقول السّارد: "عوقبت

[1]– عبد الرّحيم محمّد عبد الرّحيم الكردي: دراسات في الرّواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدّولي، ط1، 1990، ص 3.

[2]– الرّواية، ص185.

[3]– سناء أبو شرار: عالم الرّواية، موقع ديوان العرب الجمعة 22 ماي 2015، أقلام الدّيوان www.diwanalarab.com

عبر التّاريخ من قبل حكّامها فعاقبت أبناءها العباقرة، في دورة تبادل عنف واضحة"[1]، هكذا هي عمليّة تبادل الأدوار في تدمير مدينة حلب، الّتي راح أفرادها ضحايا للحكم الّذي لم يكن أمينًا في خدمتها، لصالح تحقيق غايات شخصيّة بعيدة عن رغبات وأحلام أفرادها الضّائعين.

القمع، إذن، هو البؤرة المركزية التي قام عليها الرّد بالكتابة بأبعاده الاجتماعية والسّياسية والإنسانية، من أجل تقديم أنموذج للإنسان العربي الذّي يتخبّط في أوضاع وجودّية مستبدّة بالإضافة إلى تصوير التناقضات الرّؤيويّة حول المجتمع العربّي بين ظاهره، فيقول السّارد: "كانت الصّورة بالنّسبة لجان عالمًا قديما توقف منذ زمنٍ بعيد، لا يريد رؤية حلب جديدًا، أحسّ بقطيعة معها. لم يحتمل الشّوارع القذرة ومسيرات حزبيين يشارك فيها مجبرًا، يسير منكس الرّأس... يفتح شفتيه ببطء حين تهتف الجموع من حوله بأصواتٍ عالية، يشعر بأنّه لن يكمل طريقه الآخر قبل إصابته بسكتة قلبية"[2]؛ هذه هي حلب المتنكّرة لأفرادها، شعارها العار في كلّ مكان، ما أسهم في انفصام الذّات المتأرجحة بين عالم الأحلام من جهة، وعالم الواقع من جهّة ثانية.

ومن هنا، تكون الرّواية سلسلة من الخيبات الذّاتية في تحقيق وجود مثالي يعبّر عن الإنسانيّة بأبعادها المختلفة، فهي فرصة للتصريح والتّصالح مع الوجود، لكن في شكل معركةٍ كشفيّة عن ضياع الذّات السّوريّة لصالح إرادة السّلطة الحاكمة، حيث نلاحظ ورود الكثير من الظّواهر الاجتماعيّة لهذا الضّياع؛ من أبرزها ظاهرة الهجرة هروبًا من الطّغيان والعار، الذّين خلّفتهما المعاملات العائليّة والمجتمعيّة، وأنظمة الحكم الظّالمة ونتاجات القمع غير المبرّر، الذّي كانت مدينة حلب مسرحها؛ إنّه الضّياع الذّي عوضّه الحلم الدّائم في إيجاد عائلة مثاليّة مفقودة منذ زمنٍ طويل، حيث يقول السّارد: "كان اكتشافًا مذهلاً بالنّسبة إليّ أنّنا جميعًا نفكّر بعائلة كأنّ وضعنا كأناس وحيدين هو شيء طبيعي لا يستدعي التّساؤل... نعم نحن جميعًا مازلنا نحلم بالعائلة"[3]؛ إنّه الحلم الضّائع في غياهب الأمل بغدٍ أفضل لمجتمع أرّقة طول الانتظار ورغبة الانتصار، وتحقيق ذاته الحرّة بعيدًا عن القيود المفروضة.

[1]- الرّواية، ص169.

[2]- الرّواية، ص 47.

[3]- الرّواية، ص253-254.

بناءً على ما سبق، نستخلص أنّ مدينة حلب هي مجرّد وعاءٍ فارغ؛ وهي ليست فقط مدينة للطّبخ والسيّاحة كما يظهر في شكلها الخارجي؛ وإنّما هي أيضًا مدينة الألم والظّلم والخراب الّتي شبعت من الموت، الّذي جرّدها من كلّ ما هو جميل، حتّى من سكاكين مطابخها التي لا توجد أصلاً، بسبب الفراغ الدّاخلي الذّي صنعه القمع السلطوّي لحزب البعث الّذي حوّلها عن طبيعتها الأصليّة.

وخلاصة القول: فأنّ مشروع الرّد بالكتابة لتفكيك الصّراع حول السّلطة، يتجلّى في رواية "حرب القبور" من خلال تتبّعنا لمظاهر العنف فيها، والوصول إلى أنّ بوادره الأولى لم تكن من قبيل الصّدفة؛ وإنّما هو صنيع عملية إرهابية غير مباشرة بدأت تتطوّر شيئًا فشيئًا؛ إنّه الوحش الإرهابي النّائم داخل هيكل السّلطة التّي من شأنها حفظ وصيانة أمن الأفراد، حيث قدّم محمّد ساري نوعًا من الإجابة التّفسيريّة حول جذور العنف في جزائر التّسعينيّات، من خلال إبراز مظاهره المتجلّية فيما هو سلطوي، وما هو إرهابي؛ هذا الأخير الذّي انهزم لصالح السّلطة الّتي تمثّل هي الأخرى إرهابا، بالاعتماد على مجموعة من الأنظمة السّياسيّة الّتي تسيّر بها المجتمع الّذي انفلت من عُنفٍ همجيّ وغير إنساني، ليجد نفسه وسط عنف آخر أكثر شراسة وصعوبة سيسعى للقضاء عليه عند أقرب فرصة له؛ إنّها سلسلة العنف والعنف المضاد الّتي لا تنتهي، ما دفع الكاتب إلى تجريم كلّ من السّلطة والجماعات المسلّحة، باعتبارها صانعته ومغذّية له.

في حين يتجلّى في رواية"لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"، من خلال الكشف عن صورة حلب الحقيقيّة، الّتي تحوّلت عن أصلها، اعتمادًا على الكتابة العارية الّتي فكّك من خلالها الصّراع حول السّلطة، الّذي مثّل له بصعود حزب البعث للسّلطة، وما صاحبه من ممارسات قمعيّة في حق الفرد السّوري، والحلبي بصورة خاصّة.

الفصل الثّالث:

الرّد بالكتابة وسؤال القيم في الرّواية النّسويّة

تمهيد:

المبحث الأوّل: رواية بنات الرّياض وسؤال الأخلاق

1- الأخلاق بين الظّاهر والمضمر

2- التّمرّد بوصفه صناعة لخطاب أنثوي مضاد

المبحث الثّاني: رواية الرّايس وتأنيث التّاريخ

1- الأنثى تعيد اكتشاف التّاريخ

2- الرّواية وتقويض التّصوّرات الذّهنيّة عن كتابة التّاريخ

المبحث الثّالث: رواية العبور الأخير وإمكانيّة تحقّق الذّات خارج موطنها

1- الأنا والحلم الضّائع

2- البحث عن الحلم الضّائع

تمهيد:

يعدّ سؤال القيم، من أبرز التّوجّهات الّتي ركّزت عليها الرّواية النّسويّة العربيّة المعاصرة ضمن الكتابة الّتي تردّ من خلالها على مجموعة من الموضوعات الكبرى، الّتي حُرمت منها لسنوات طويلة، فبعد أن تجاوزت الرّوائيّة العربيّة قيود السّلطة الذّكوريّة في الكتابة، توجّهت مباشرة نحو الكشف عن قدراتها المكبوتة الّتي كانت رهينة القهر والاحتقار والانكار. ذلك أنّ الرّوائيّة المعاصرة لم تعد تعترف بالحواجز الّتي قد تقف عائقًا أمام رغبتها في إيصال صرختها، والبوح بكلّ ما هو مضمر ومسكوت عنه في بيئتها، من أجل إثبات ذاتها الأنثويّة الّتي لطالما طُمست وأُلغيت ضمن جدليّة الذّكورة والأنوثة القائمة على نبذ وتهميش المرأة، والتّقليل من قيمتها مقارنة بالرّجل؛ ولعلّ هذا الإنكار غير العادل لقيمتها، هو ما دفع الأنثى إلى التّعمق في معاينة مجموعة من القيم، الّتي تركّز فيها على إظهار مواقفها الذّاتيّة إزاء القضايا الكبرى، الّتي تتطلّب الجرأة والتّحدي في الطّرح.

ومن هنا، تعدّدت القيم الّتي اشتغلت عليها الرّواية النّسويّة المعاصرة، وتوزّعت الأهداف والغايات من النّصوص، الّتي تنقل القلق الذّاتي للمرأة الكاتبة السّاعية إلى اختراق أسوار الصّمت وتجاوز الموضوعات الصّغرى المتعلّقة بالجانب النّفسي والعاطفي، إلى موضوعات كبرى تحمل مشكلات الإنسان المعاصر، لاسيّما تلك المتعلّقة بمكانة المرأة وكيفيّة النّظر إليها. ومن ثمّ، تخلع ثوب القيم الثّابتة والعادات والتّقاليد المتوارثة، حيث "راح الفكر النّسوي يروّج لكتابة أنثويّة تكون المرأة مركزها، فيتشكّل العالم من منظورها، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصّة تعتمدها في تمثيل نفسها وعالمها"[1]، وذلك بهدف التّخلّص من النّظرة الدّونيّة إليها، وتجاوز العالم المهمّش الّذي وُضعت بداخله، من خلال الكتابة الّتي تثبت ذاتها وتهدّم القيم؛ لاسيّما القيمة المتعلّقة بعلاقتها بالرّجل أو السّلطة الأبويّة.

[1]– عبد اللّه ابراهيم: السّرد النّسوي الثّقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة والجسد، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2011، ص101.

لاشكّ أنّ سؤال القيم في الرّواية النّسوية المعاصرة، يحمل في طيّاته مجموعة من الوقائع الّتي تسعى الذّات الكاتبة إلى تعريتها، من خلال تفعيل آليّة الرّد بالكتابة ، من أجل فرض مكانتها في المشهد الإبداعي العربي المعاصر، بوصفها فاعلاً حيويًّا، وليست مفعولا به مثلما رسّخت ذلك الهيمنة الذّكوريّة الّتي سيطرت على المرأة، وصنعت معاناتها. ذلك ما نلمسه في العديد من النّصوص الرّوائيّة النسويّة الّتي جسّدت هذه المعاناة؛ نذكر من بينها: رواية تاء الخجل؛ ومزاج مراهقة؛ واكتشاف الشّهوة لفضيلة الفاروق؛ ورواية إنّي وضعتها أنثى لسعيدة تاقي؛ وكبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى؛ وسلطان وبغايا لهدى عيد، وغيرها من الرّوايات الّتي عرّت معاناة المرأة تحت سيطرة السّلطة الذّكوريّة، الّتي حرمتها من أدنى حقوقها الإنسانيّة.

ولعلّ هذا الإلغاء، هو ما دفع الرّوائيّة العربيّة المعاصرة إلى الثّورة ضدّ كلّ من يهدّد قيمتها ويلغي مكانتها الوجوديّة، من خلال الكشف عن أزمتها والإلحاح على معالجتها؛ وبذلك فهي تدعو إلى تحقيق مبدأ التّساوي في القيمة الّذي يحقّق لها إنسانيّتها، وبالفعل، فهي لجأت إلى إعادة النّظر في كلّ القيم الّتي أُلغِيت منها، ومُنعت من الإبداع فيها. ومن أبرز هذه الرّوائيّات: الرّوائيّة السّعوديّة رجاء عبد اللّه الصّانع، من خلال روايتها" بنات الرّياض؛ والرّوائيّة الجزائريّة، هاجر قويدري من خلال روايتها" الرّايس"، والرّوائيّة العُمانية بدريّة البدري، من خلال روايتها" العبور الأخير".

يتوجّه الرّد بالكتابة في رواية "**بنات الرّياض**" نحو إحدى أهمّ الأعمدة المكوّنة للهرم المجتمعي؛ المتمثّلة في "**الأخلاق**"؛ هذه القيمة الّتي تتضمّن مجموعة من المتناقضات المتوزّعة بين ما هو باطني خفّي؛ وبين ما هو سطحي ظاهر، وذلك بالاعتماد على آليّة الهدم لمجموعة من التّابوهات المقدّسة، وإعادة بنائها من جديد، بما يتماشى وصورتها الواقعية ووجهها الحقيقي. ذلك أنّ الرّواية عبارة عن تركيبة كشفية، تعتمد على مبدأ المصارحة لإيصال وعي الكاتبة، الّذي يغوص في مجموعة من القيم السّائدة في المجتمع السّعودي؛ من أجل إظهار خصوصيّاته مقارنة بالمجتمعات العربيّة الأخرى؛ ومن أبرز هذه القيم نذكر: الدّين؛ والحب؛ والحلال؛ والحرام؛ والزّواج؛ والعلاقات المحرّمة؛ وغيرها؛ إنّها القيم الّتي تحاول الكاتبة من خلالها الرّد على الإشكاليّة التّالية:

ما هي الصّورة المضمرة لقيمة الأخلاق في المجتمع السّعودي؟ وكيف تتجلّى في ممارساته الإجتماعيّة؟

أمّا عن **رواية** "**الرّايس**" لهاجر قويدري، فهي نصّ سرديّ مليء بالتّيمات الّتي تجعل من "**التّاريخ**" آلية لمواجهة تاريخ آخر ظلّ سائدا ومعروفا، حيث "يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التّاريخ في الرّواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثّقافية من جهة، وحقلاً ثقافيّا مهمّا في إنتاج الوعي الثّقافي من جهة أخرى"[1]، وذلك لإنقاذ التّاريخ وتجريده من الزّيف والمغالطة فهي إعادة اكتشاف التّاريخ داخل التّاريخ، من خلال عقد علاقة صُلحٍ بين الذّات وتاريخها الأصلّي؛ تلك العلاقة التي تفرض العودة إلى أهمّ الرّموز التّاريخيّة الجزائريّة؛ التي تمثّلها شخصيّات بطوليّة، كان لها الدّور الأكبر في رفع راية النّضال عاليا. فرواية الّرايس؛ هي سلسلة من الاكتشافات حول إحدى هذه الشّخصيات؛ المتمثّلة في "الرّايس حميدو" أشهر أمراء البحر الجزائريين في فترة الحكم العثماني للجزائر. ومن هنا، تتساءل: كيف ردّت هاجر قودري على إمكانيّة المرأة في كتابة التّاريخ؟ وأين يتجلّى ذلك داخل الرّواية؟

أمّا عن رواية "العبور الأخير" لبدرية البدري، فقد تطرّقت إلى موضوع الغربة كقيمة وجوديّة تنقل من خلالها الواقع الحقيقي الّذي يعيشه الإنسان المغترب، الّذي يختلف تمامًا عن التّصوّرات الانبهاريّة بالغربة، وما توفّره من حاجيات تحقّق للإنسان سعادته في الحياة. ذلك ما تردّ عليه من خلال الإجابة على السّؤال التّالي: هل يمكن للذّات أن تتحقّق خارج موطنها؟

[1]– محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص125.

المبحث الأوّل: رواية بنات الرّياض وسؤال الأخلاق.

1 – الأخلاق بين الظّاهر والمضمر:

تدور أحداث الرّواية في السّعوديّة بالرّياض، حول مجموعة من الإيميلات المجهولة (خمسون إيميلاً)، الّتي ترسلها فتاة مجهولة إلى جميع مستخدمي الإنترنت بالسّعوديّة؛ إنّها الشّخصيّة المحوريّة "موا"؛ هذه الفتاة الّتي تتولىّ مهمّة سرد سيرة صديقاتها الأربعة (قمرة ومشيل وسديم ولميس)، وأسرارهن عبر موقعها المعروف ب" سيرة وانفضحت"؛ الّذي تمرّر من خلاله أكبر الفضائح المحلّية الّتي تتوارى خلف قناع الخضوع للقيم الاجتماعيّة الصّارمة. تقوم موا كلّ يوم جمعة بعد صلاة الظّهر، بإرسال مجموعة من الإيميلات إلى جميع أصدقائها على شبكة الانترنت فتقلب الجامعات والمدارس والمستشفيات صبيحة كلّ يوم سبت، كونها تنقل مجموعة من المغامرات حول صديقاتها المخمليّات، اللّواتي يجتمعن في منزل الخالة أم نوير الّتي فتحت لهنّ أبوابه، من أجل ممارسة حرّيتهن في الكلام والتّجارب العاطفيّة.

ومن هنا نجد قصص عن الحب؛ والجنس؛ والزّواج؛ والعادات؛ والتّقاليد الّتي تُظهر عكس ما تُضمر داخل مجتمع معجون بالمتناقضات. فهذه قمرة القصمنجي الّتي أحبّت راشد وتزوّجته وسافرت معه إلى أمريكا، لتكتشف بأنّه يخونها مع فتاة فلبينيّة تدعى كاري، وتدخل بعدها في دوّامة المعاناة الّتي تمثّلت في طلاقها، وعودتها حاملاً إلى السعوديّة، تحت وصمة عار المرأة المطلّقة، وقساوة نظرة المجتمع الّتي تستضعفها وتعيبها. وتلك مشيل العبد الرحمان المتفتحة، الّتي تتمرّد على كلّ الأوضاع الاجتماعيّة والسّلطة الذّكوريّة، هي من أم أمريكيّة الأصل، ما دفع عائلة حبيبها فيصل إلى رفضها مادامت ليست سعوديّة، فسافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكيّة، وهناك أحبّها ابن خالتها ماتي ذو الأصول المسيحيّة الّتي حالت دون موافقة أهلها له، لتنتهي قصّتهما بزواج كلّ واحد منهما، وانفصالهما عن بعضهما البعض. أمّا سديم الحرملي فهي الّتي تعرّفت على وليد وأحبّته، وبعد أن تقدّم لخطبتها وعقدا قرانهما وأقنعها بأنّها زوجته، سلّمته نفسها من دون تردّد ليتركها مباشرة بعد هذا الفعل حائرة بين الافصاح عن همّها، وبين السّكوت تفاديا للفضيحة، بعدها قرّرت هي الأخرى السّفر إلى أوروبا، حيث تعرّفت على فارس، فأحبّا بعضهما بجنون قبل أن

ينتهي الأمر بزواجه من فتاة أخرى رغم تعلّقه الشّديد بسديم، الّتي رضخت هي الأخرى وتزوّجت من ابن خالتها طارق رغما عنها. وأخيرًا لميس جداوي الّتي كانت صاحبة الحظّ بين كلّ صديقاتها، حيث تفوّقت في مسارها الدّراسي، وتخرّجت وتزوّجت من نزار، وأقامت حفلة كبيرة من تنظيم صديقتها قمرة الّتي أصبحت تملك شركة خاصّة بتنظيم الحفلات.

عمدت رجاء الصّانع في رواية بنات الرّياض، إلى تقنيّة "**الإيميلات**" في ممارستها للرّد بالكتابة، كآلية بلاغية تهدف من خلالها إلى إعطاء ملمح تقني جديد، حيث يلاحظ القارئ ذلك الانزياح الذّي مارسته على مستوى الآليات المعتمدة، من أجل خلق مجموعة من التأويلات في ذهنيّة القارئ، وليصبح لدى كلّ واحد منهم زاوية نظر متفحّصة، وقريبة من الطبيّعة التركيبيّة للمجتمع السّعودي، تبعًا للصّورة المرسومة له في الرّواية؛ على اعتبار أنّ هذه الأخيرة أصبحت هدفا تعبيريا تتولى مهّمته المتحدّثة "**موا**"، صاحبة موقع سيرة وانفضحت، الذّي تعرض عبره التّجارب المجنونة التي خاضتها صديقاتها الأربعة، اللواتي ينتمين إلى الطّبقة المخمليّة في المجتمع (قمرة وسديم وميشل ولميس)، فتقول: "سيّداتي آنساتي سادتي أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلّية، وأصخب السّهرات الشّبابيّة. محدّثتكم، موا، تنقلكم إلى عالم هو أقرب لكل منكم مما يصوره له الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به منه ونكفر بالباقي(...) لكلّ من يجد في نفسه الجرأة الكافية لقراءة الحقيقة عارية على صفحات الإنترنت والمثابرة المطلوبة للحصول على تلك الحقيقة، مع الصّبر اللازم لمسايرتي في هذه التّجربة المجنونة(...) سأكتب عن صديقاتي فقصّة كلّ واحدة أرى فيها ذاتي –ومأساة كمأساتي سأكتب عن صديقاتي عن السّجن الذّي يمتصّ أعمار السّجينات عن الزّمن الذّي أكلته أعمدة المجلاّت من الأبواب التّي لا تفتح، عن الرّغبات وهي بمهدها تذبح، عن الزّنزانة الكبرى وعن جدرانها السّود وعن آلاف، آلاف الشّهيدات دفنّ بغير أسماء بمقبرة التقاليد(...) صديقاتي رهائن تشترى وتباع في سوق الخرافات سبايا في حريم الشّوق موتى غير أموات يعشن، يمتن، مثل الفطر(...) صديقاتي طيور في مغائرها تموت"[1]، إذ تقدّم الكاتبة من خلال هذا المقطع، الملمح الأوّلي الذّي ستبنى عليه

[1]– رجاء عبد الله الصّانع: بنات الرّياض، دار السّاقي للنّشر، السّعوديّة، 2005، ص 2–3.

عمليّة الرّد بالكتابة؛ والمتمثّل في سلسلة من الرسائل الإلكترونيّة الموجهّة إلى كافة مستخدمي الإنترنت في السّعوديّة، تكشف من خلالها عن المستور الّذي كبّل المرأة السعوديّة، وحوّلها إلى جسد بلا روح، مهمّتها الوحيدة هي الخضوع لسلطة الرّجل الّذي يعدّ سيّدًا عليها، بغضّ النّظر عن عيوبه أو ممارساته غير الأخلاقيّة.

تباشر الكاتبة عمليّة الفضح من خلال كسر الصّمت الطّويل الذّي طال المرأة السّعوديّة كنموذج إبداعي يؤمن بضرورة التّصدّي لسلطة العادات والتّقاليد، التّي لا ترحم هذه الفئة من الجنس اللّطيف الّذي لا حول ولا قوّة له، وذلك باعتماد مجموعة من المذكّرات التي تكشف خبايا الذّات، من خلال العلاقات الإنسانّية داخل المجتمع الشّرقي الخليجيّ؛ هذا المجتمع الّذي تتصارع فيه طابوهات لا يستطيع المرء تجاوزها، أو الوقوف في وجهها حتى وإن كان مجتمعًا معاصرًا كما تصوّره الرّواية. ولهذا السّبب، فقد تعرّضت رواية بنات الرّياض لنقد لاذع، حيث "لجأت مجموعة من النّساء وأعددن خطابًا موقّعا من العشرات برفع دعوى قضائية ضدّ رواية (بنات الرياض) وكنّ يرين أنّ الرّواية تطعن في شرف النّساء في مدينة الرّياض وينطبق عليها حدّ القذف الشّرعي وجرى تجريم العمل مثلما جرى إصدار نصوص مضّادة تحمل عناوين عن نساء العاصمة تقاوم النّص بالنّص وتعطي صيغًا أخرى لبنات العاصمة. وهذا نموذج على أنواع عديدة من ردود الفعل الاجتماعي ضدّ فورة الكشف والفضح وفتح المكنون الاجتماعيّ مهما كانت واقعّية الطّرح وصدقيّة الوصف"[1]، وذلك من أجل صدّ استجابة الكاتبة الإبداعيّة ،والعمل على عرقلة نتاجها الذّي اتخذ من الكتابة أداة للكشف عن الظّلم والمعاناة، الّذين رهنا حياة المرأة السعوديّة الّتي فقدت حرّيتها وخسرت أنوثتها بسبب الضّغوطات الاجتماعيّة القاسية.

تعتمد الرّواية على تفكيك الشّفرات المضمرة التّي تتطلّب مجالات تصوّرية جديدة؛ تنتقل بين ما هو مركزي، وبين ما هو هامشيّ؛ ولعلّ هذا الأخير هو ما دفع الكاتبة إلى نسج أحداث نصّها؛ ففي الهامش فقط يمكنها توصيل الصّورة الحقيقية لطبيعة المجتمع السّعوديّ بكلّ صدقٍ وأمانة

[1]– طامي بن محمد التّسميري: الرّواية السّعوديّة، حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنّشر والتّوزيع، الرّياض، 2009، ص7–8.

ذلك ما نلمسه في إظهارها لتيمة الازدواجية في الشّخصية، التّي غالبًا ما تكون مُقنّعة ومُحتمية وراء مجموعة من السّلوكيات الّتي تدّعي النّقاء والاعتدال؛ ومن بين هذه السّلوكيات ما أشارت إليه الكاتبة من خلال شخصيّة راشد، حين طلب من قمر أن تخلع حجابها في أمريكا، لأنّه يسبّب له الإحراج أمام أصدقائه، في حين يجبرها على ارتدائه أثناء تواجدهما بالسّعودية تحت رقابة العادات والتّقاليد، فيقول لها: "ليش ما تلبسين ملابس عادية مثل باقي الحريم، كأنّك تتعمّدين تحرجيني قدّام أصدقائي بهذه الملابس المبهدلة! وتسألين ليش ما أطلع معك"[1]، إذ نلمس في المقطع تلك الازدواجيّة والانفصال الذّاتي الّذي يحوّل الشّخص إلى شخصين في شخصٍ واحد؛ وهي الازدواجيّة الّتي يتميّز بها الفرد السّعودي بصورة عامّة؛ إنّه الفرد الّذي ترمي الكاتبة إلى إظهاره في صورته الفعليّة بكلّ جرأة، بهدف التّقرب من خبايا بيئتها كردّة فعلٍ ناقلة لوعي وثقافة مكبوتين، حيث تؤمن بضرورة استجابتها لمتطلبات إمكانيّاتها الإبداعية، المتضمنة لهاجس ضرورة الاقتراب من خصائص المجتمع السّعودي، وما يحمله من أنساقٍ متشابكة، يتوغّل النّص في استنطاقها وفق تجربة شخصيّة قائمة على التّجاوز والعفويّة في عرض قراءة دقيقة ومعمّقة، مستمدّة من الطّاقة الخياليّة للكاتبة الّتي تكشف عن نسق الرّقابة، الّذي يسيّره الخوف من عادات وتقاليد المجتمع.

وانطلاقًا من هذه الازدواجيّة، تتولّد في الرّواية صورة الرّجل الخائن؛ هذا الرّجل الّذي يتجلّى في شخصيّة راشد الّذي لا يؤمن بالحبّ والزّواج؛ حيث أقام علاقة غراميّة مع كاري اليابانيّة لكي يتجاوز ارتباطه الإجباري بقمرة، الّتي ما إن اكتشفت الأمر، قرّرت إيقاف تناول حبوب منع الحمل على أمل أن يكون الإنجاب الحل الّذي لابدّ منه كي تحافظ على زوجها. ذلك ما لم يتحقّق لها حيث طلّقها راشد وأعادها إلى بيت أهلها، الّذين وضعوها في سجن المأساة، ومنعوها من الخروج ضمن النّسق الّذي تسيّره السّلطة الذّكوريّة الّتي تقمع المرأة، وتمنعها من اختيار نمط حياتها، فتظلّ رهينة الرّجل الّذي يقرر بالنّيابة عنها لينتصر عليها[2]؛ إنّها سياسة الاحتقار الممارسة ضدّ المرأة السّعوديّ، الّتي أصبحت مجرّد ورقة بسيطة في أيدي الذّكر الّذي يملك كامل الحريّة في التّصرّف

[1]– الرّواية، ص 23.

[2]– ينظر: إدريس إبراهيم البريدي: في أنساق الحكاية الشّعبيّة" كتاب حكايات شعبيّة لعلي مغاوي نموذجا"، الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والنّشر، ع34، 2016، ص35.

فيها، وهو ما نلمسه في قول السّاردة: "وصلتها الورقة البعبع الّتي كانت تراها في الأفلام المصريّة. لم تكن الورقة مفزعة لشكلها وإنّما لمضمونها. عندما ناولها إيّاها أخوها، قرأت قمرة السّطور المكتوبة فتهاوت على أقرب مقعد وهي تصيح: يمه طلقني(! يمه راشد طلقني خلاص طلقني!)"[1] إذ تصبح المرأة مجرّد قرار بسيط يتّخذه الرّجل، الّذي لا يهمّه ما قد يصاحب هذا القرار من آلام ومعاناة، واعتبارها مجرّد "دمية حسناء معروضة للخطاب في منزل والدها، وهي عاجزة عن اختيار فتاها الصّالح لها، وظلّ هذا العجز سمة فيها"[2]، ما يعني أنّ المرأة قد أصبحت غرضًا من أغراض الرّجل، يستعمله عند الحاجة، ويرميه عند انقضائها.

هكذا هي قيمة المرأة الّتي أصبحت لعبةً بين أيدي الرّجل؛ هذا الّذي يقدّسها عند الرّغبة فيها ويشمئزّ منها بمجرّد الملل منها، تماما مثلما حدث لشخصيّة سديم الّتي سلّمت نفسها لحبيبها وليد بعد عقد قرانهما، بهدف إرضائه وتعلّقه الشّديد بها، وهو ما عبّرت عنه السّاردة بقولها: "قد نذرت نفسها تلك اللّيلة لاسترضاء حبيبها وليد فقد سمحت له بالتّمادي معها حتّى تزيل ما قبله من ضيق تأجيلها لزفافهما. لم تحاول صدّه كما اعتادت أن تفعل من قبل إذا ما حاول تجاوز الخطوط الحمراء(...) انصرف وليد بعد آذان الفجر(...) مرّت ثلاثة أيّام وسديم ما جاها خبر(...) هل أخطأت بأن سلّمته نفسها قبل الزّواج؟ ويلاه! جنّ وليد؟؟ أيعقل أن يكون هذا ما دفعه للتّهرّب منها منذ ذلك اليوم؟ ولكن لماذا؟ أليس زوجها شرعًا منذ عقد القران؟ أم أنّ الزّواج هو القاعة الضّخمة والمدعوات والمطربة والعشاء؟؟ ماهو الزّواج؟ وهل ما فعلته يستحق أن يعاقبها عليه؟ ألم يكن هو البادئ بالفعل؟(...) تنتظر زيارة من وليد أو اتّصالاً. تحلم بأن يأتيها راكعًا طالبًا الصّفح. لكنّه لا يأتي ولا يتّصل! سألها أبوها فلم تجب، وإنّما أتته الإجابة من وليد: ورقة الطّلاق"[3]، هكذا وقعت سديم في فخ الثّقة الّتي وضعتها في زوجها المستقبلي وليد، الّذي كان يستدرجها بذكاء، كي يمتحن عفّتها الّتي قاسها بإقدامها على منحها أغلى ما تملك باسم الحبّ والرّغبة فيه، الأمر شكّل صدمة

[1]- الرّواية، ص58.

[2]- عبد اللّه الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 1998، ص47.

[3]- الرّواية، ص18-19.

رهيبة لسديم الّتي لم تكن تتوقّع ردّة فعله هذه، بعدما أعطاها الأمان وأقنعها بأنّها زوجته الشّرعيّة ليخوننها بعد ذلك، ويغدر بها بأبشع الطّرق.

تقدم الكاتبة قراءة تجاوزيّة لعادات وتقاليد ثابتة في المجتمع العربي بصورة عامّة، والمجتمع السّعودي بصورة خاصّة، ضمن ممكنات مستقبليّة لا ترى الكاتبة مانعًا في إمكانيّة بلوغها، أو بالأحرى كقضية فكريّة قوامها التّغيير نحو الأفضل. ذلك ما صرّحت به في قولها: "الرّواية تطرح ولا تعالج لأنّني لم أنتهج أسلوب الوعظ والنّصح فيها وإنّما أثرت قضايا أراها من وجهة نظري الشّخصيّة مهمة وحسّاسة في مجتمعنا ولابّد من الوقوف عندها والتّفكير بجديّة بعد أن كانت تعتبر طويلاً من الأمور المسلم بها إحدى هذه القضايا هي تواصل الفتاة السّعودية مع العالم من حولها سواء كان ممثّلا في مجتمع لا تنسجم معه أو صديقات من طوائف أخرى بالنّسبة لـ (معضلة) العلاقة فهي تشغل حيزًا كبيرًا من حياة الفتاة خاصّة في هذا السّن، وهناك الكثير من الأحاديث والقصص التي تتداولها الفتيات يوميّا وتناقشها على أكثر من الصّعيد الشّخصّي"[1]، حيث يمثل هذا المقطع القوّة المؤثرة التي تحرّك مسار أحداث الرّواية، وما تعكسه من واقع اجتماعي تعيشه الشّخصيّات الّتي تسيّرها مجموعة من العادات والتّقاليد. ذلك ما نلمسه في والدة قمرة الّتي تنصح ابنتها قائلة: "لا تصيري سهلة... التّمنع في السر لإثارة شهوة الرّجل. لم تسلم أختها الكبرى نفلة نفسها لزوجها إلاّ في اللّيلة الرّابعة، ومثلها أختها حصة، وهاهي ذي قمرة تحطم الرّقم القياسي ببلوغها اللّيلة السّابعة بعد زواجها دون أن يمسها راشد حتى الآن(...) أصبحت والدتها أجرأ في الحديث معها عن شؤون المرأة والرّجل منذ عقد قرانها على راشد، بل إنّها لم تكن تتكلّم معها في أيّ من هذه المواضيع من قبل، تلقت قمرة دروسًا مكثّفة في العلاقات الزّوجيّة من نفس المرأة الّتي كانت تقطع صفحات الرّوايات العاطفيّة الّتي كانت تستعيرها ابنتها من زميلاتها أيّام الدّراسة"[2]، إذ تتجلّى سيطرة المعتقدات الاجتماعيّة على ذهنيّة المرأة السعوديّة المكبوتة، الّتي تهاب الاستسلام لرغبات الرّجل من أوّل مبادرة منه، حتّى لا يعتبرها ناقصة دين أو أخلاق، وبأنّها سهلة المنال.

[1]– طامي بن محمد السّميري: الرّواية السّعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنّشر والتّوزيع، ط1، 2009، ص1–4.

[2]– الرّواية، ص6.

ففي الوقت الّذي كانت فيه والدة قمرة تتظاهر العفّة وتتحاشى الموضوعات العاطفيّة، نجدها تتفنّن في تعليم ابنتها كيفيّة التّعامل مع الرّجل، تبعًا لما تمليه عليها مجموعة من القواعد والأعراف، ما أثار استغراب قمرة من أمّها الّتي انقلبت فجأة بعد خطبتها، وصارت تفاتحها في كلّ ما هو جنسي، بعدما حرمتها من تلقيه من الرّوايات الّتي كانت تستعيرها من صديقاتها، بحجّة أنّها روايات لا أخلاقيّة من شأنها أن تفسد تربية ابنتها، وتخرجها عن الطّريق السّوي كما تعتقد.

وتشكّل التّكنولوجيا إحدى أهمّ الأعمدة التي استندت إليها الكاتبة، من أجل بناء نصّها الهارب من قيود الواقع المريرة، واللّجوء إلى العالم الافتراضي (الانترنت)، وما يوفّره من حريّة ومقاومة وتمرّد، فتردّ من خلاله على مختلف المعاناة والمآسي الّتي تعانيها المرأة السّعوديّة بصورة خاصّة، داخل المجتمع المنغلق على نفسه بحجّة الدّين والتّمسّك بالعادات والتّقاليد، الّتي لا تقبل المناقشة أبدًا. إنّها الأزمة الّتي تصوّرها عبر الإيميلات الجريئة التي ترسلها البطلة (موا)، التي تسبّبت في مهاجمتها، ورفض ما تنشره من فضائح وتجارب لفتيات لا يمثّلن المرأة السّعودية، لكن تيمة الإصرار على البوح لم تفارقها، ورغبتها في الكشف، حيث تقول موا: "مازلنا في البداية يا أحباب. إذا بدأتم الحرب عليّ في الإيميل الخامس، فماذا ستقولون عنّي بعد قراءة الإيميلات القادمة؟ جابيكم خير"[1]، إذ نلمس نبرة التّحدّي واضحة لدى الكاتبة التي جعلت من السّاردة العالمة اللّسان النّاطق للكثير من النّساء السّعوديّات، اللّواتي لا يملكن حرّية في التّعبير عن معاناتهن واستغلالهن كجنس لطيف؛ دوره الوحيد هو إمتاع الرّجل، وإشباع رغباته فحسب. وعلى هذا الأساس بُنِيت الرّواية، الّتي اتخذت من حياة الفتيات الأربعة سبيلاً لترجمة ونقل عورات المجتمع الذّي تنتمي إليه، من أجل فكّ الحصار اللاإنساني عن ذواتهنّ المسجونة داخل قيود المجتمع، الّتي يحاولن تجاوزها، وإن كان ذلك خفية عن عين الرّقيب، والتّمتع بحياتهن.

يتصدّى الرّد بالكتابة في رواية بنات الرّياض لمجموعة من القضايا الثّابتة، والمتعلّقة بالأخلاق في المجتمع السّعودي؛ سواء الأسرية الخاصّة أو الاجتماعيّة العامّة، من خلال أخذ أهمّ عيّنات المجتمع؛ المتمثّلة في البنات اللّواتي انتقدت عبرهنّ خصوصيّاته وطبيعته التّكوينيّة، ضمن

[1]– الرّواية، ص16.

"تحوّل نفسي اجتماعي يقوم به المثقف بعد عمليّة صراع وجدّ طويل مع الثّقافة المحليّة بكلّ عناصرها الغازية والأصيلة"[1]، إذ أنّ الكاتبة قد واجهت صعوباتٍ كثيرة في عرض تفاصيل قصصها حول هذا المجتمع، الذّي قرّرت الوقوف في وجهه ومعاينته، عبر بطلتها المجهولة الهويّة، والمختبئة وراء السّيرة الذّاتية لصديقاتها الأربعة، حيث تقول موا في هذا الشّأن: "أعترف بأنّ قدرات النّاس على الرّبط والتّحليل ما انفكّت تفاجئني! رسائل كثيرة تصلني تسألني عن هويتي الحقيقية، وهل أكون إحدى الفتيات الأربع اللّواتي أتحدّث عنهنّ في هذه الإيميلات؟"[2]، وهو الأمر الّذي زاد من حماس موا لمتابعة نشر الرّسائل الإلكترونيّة حول صديقاتها، بكلّ صدق وشفافية بغض النّظر عن اعتقادات النّاس في أن تكون هي من ضمن إحدى هذه الفتيات، فالمهم عندها هو نقل القضيّة قبل التّعرف بصاحب التّجربة أو المغامرة، حيث ترى في ذلك أمرًا ثانويًّا قد ينطبق على أي فتاة من فتيات المجتمع. ومن هنا، فإنّ حريّة الكاتبة في التّعبير، تتحدّد بكون السّاردة (موا) تتحدّث عن واقع حالي معيش، يعكس ذلك الصّدام الذّي يمسّ مختلف فئات المجتمع فتقول: "إنّ مجتمعنا السّعودي أشبه بكوكتيل الطّبقات الذّي لا تختلط فيه أي طبقة بالأخرى إلاّ للضّرورة وعند الخفق القوّي"[3]، وهو ما يكشف عن ظاهرة العنصريّة داخل مجتمع بهذا الحجم من التّشتت، ما دفع الكاتبة بمرجعياتها الثّقافية حول الفكر السّعودي، نحو الكشف عن مجموعة من الظّواهر المتفشية في بيئتها المهّددة بالخطر.

وبهذه المواجهة، تُفصح الكاتبة عن رغبتها في تغيير ذهنّية المجتمع السّعودي، والحدّ من بعض سلوكاته ومعتقداته المُبالغ فيها، حيث تُظهر قناعتها الشّخصيّة الّتي تنمّ عن موقف وجودي يستشرف مستقبلاً زاهرًا للمرأة السّعودية، من خلال عرض جملة من النّقائص والسّلبيات ذات الصّلة المباشرة بتجاربها الحياتيّة، وهو ما توضّحه موا بقولها عن صديقتها: "إنّي لا أرى عيبًا في أن أورد عيوب صديقاتي في رسائلي ليستفيد منها الآخرون ممن لم تتح لهم فرصة التعلّم في

[1]– محمدّ محمود شاويش: نحو ثقافة تأصيلية (البيان التأصيلي)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1، 2007، ص 70.

[2]– الرّوية، ص20.

[3]– الرّواية، ص 26.

مدرسة الحياة، المدرسة التي دخلتها من أوسع أبوابها، باب الحبّ، العيب الحقيقي في رأيي هو أن يقف كلّ منّا ضدّ الآخر محاولاً النّيل منه والتّحقير من شأنه مع أنّنا نعترف جميعًا بوحدة الهدف ألا وهو الإصلاح"[1]، إذ تحدّد الكاتبة من خلال هذا المقطع غايتها المتوارية خلف أحداث الرّواية؛ وهي الغاية المتمثّلة في تغيير وجهة نظر المجتمع إليها، باعتبارها جزءًا لا يتجزّأ منه، وعمادًا أساسيًّا من أعمدته.

2- التّمرّد بوصفه صناعة لخطاب أنثوي مضاد:

تعدّ الرّسائل الإلكترونية وسيلة الكاتبة لتمرير صرختها الأنثويّة، والتّنفيس عن رغبتها في المواجهة والتّمرّد، وإيصالها خطابها المضاد، الّذي توجّهه لمجتمع يجهل أو يتجاهل وجودها ويلغي مواقفها كعنصر فاعل داخله ،خاصّة وأنّها من نتاجه ثقافةً وتعلّمًا وإبداعًا، وهو ما عبّرت عنه البطلة موا بقولها: "أنا كما ترون وسوف ترون فتاة طبيعيّة، وإن كنت مرجوجة بعض الشّيء. أنا لا أحلّل ما أفعل ولا أحرّمه، كلّ ما هنالك أنّني لا أدّعي الكمال كما يدّعيه البعض. صديقاتي أمثلة بيننا يتجاهل بعضنا وجودها عمدًا ويغفل البعض الآخر عنها تمامًا. دائما ما تردّد هذه الجملة على مسامعي: أنت لن تصلحي العالم ولن تغيّري النّاس (...) معهم حقّ، لكنّني لن أتخاذل عن المحاولة كالجميع، وهذا هو الفرق بيني وبين الآخرين (...)، عسى الله أن يجعل كتابي في ميزان أعمالي، وأكرّر لمن لم يفهم! أنا لا أدّعي الكمال أنا أعرف بنقصي وجهلي"[2] ، إذ يمثّل المقطع ثقة الكاتبة في إمكانيّة خلق مشهد ثقافيّ جديد للمجتمع السّعودي، وتحويل مساره على أكثر من صعيد، لا سيّما قضيّة المرأة الّتي تعدّ عبأً ثقيلاً يخضع للمراقبة والقيود، الّتي تجعلها مكبّلة تحت قوّة السّلطة الذّكوريّة الّتي لا ترحمها.

وقد مثّل التّجريب الآلي (شبكة الإنترنت)، منطلقا لرحلة الكاتبة في بناء خطابها المضاد الّذي يعبّر عن ثقافة المجتمع السّعوديّ، ضمن "مبادئ تحتيّة مدمجة في شبكة دلالات تؤسّس

[1]- الرّواية، ص 33.

[2]- الرّواية، ص 32.

وتنتج وتكرّس علاقات بين ما يمكن رؤيته وقوله والتّفكير فيه"[1]، إذ تقدّم رواية بنات الرّياض تصوّرًا يتحوّل فيه المجتمع إلى بنية مرنة يمكن إخضاعها للمعاينة والتّحليل، وفق رؤية تتجاوز كل ما هو تقليدي، وتتّجه نحو الانفتاح الّذي يمنح لها فرصًا كثيرة للإفصاح، فتقول موا: "قرأت خلال الأسابيع الماضية أخبارًا في صحف محليّة شهيرة كالرّياض والجزيرة والوطن، تتحدّث عنّي أعني عن إيميلاتي تحديدًا. كتبوا عن ضجّة تعمّ الأوساط المحليّة حاليا تقف وراءها فتاة مجهولة ترسل إيميلا نهار كلّ جمعة إلى معظم مستخدمي الإنترنت في السّعوديّة، وتقص في هذه الرّسائل قصص صديقاتها الأربعة: قمرة القصمنجي، وسديم الحريملي، ولميس جداوي، ومشيل العبد الرّحمن. الفتيات اللّواتي ينتمين إلى الطّبقة المخمليّة من طبقات المجتمع، والتّي لا يعرف أخبارها عادة سوى من ينتمي إليها"[2]، ما يعكس تيمة لامبالاة البطلة موا بردود النّاس حول مضمون إميلاتها ودرجة جرأتها، الّتي نلمسها من العنوان الّذي يتّجه بشكل مباشر إلى بنات بيئتها، وواقعها الملموس الّذي تطرحه ضمن هذا الفضاء الافتراضي بكلّ حريّة، نظرًا لما يستقطبه من زوّار من مختلف الأجناس والأعمار والطّبقات الاجتماعيّة. ذلك هو هدفها الأساسي، أن تصل رسائلها إلى أكبر عدد ممكن من مستخدمي شبكة الإنترنت بالسّعوديّة، وكلّما زاد انتشارها، زادت رغبتها في مواصلة الكشف، بحثًا عن التّغيير نحو الأفضل.

جاءت الرّواية في شكل مزيج من المقاطع الّتي تحمل رسائل إلكترونية، تعكس نبرة التّمرّد لدى الكاتبة، التي تمتصّ واقعها الحاضر من أجل ترسيخ الذّات، وتطهير الأفكار والمعتقدات السّائدة في مجتمعها المثقل بالاتّهامات، وللتّدليل على ذلك تقول موا: "أنا سأروي لكم الأحداث الّتي تحدث في منازلنا والمشاعر الّتي تعترينا نحن الفتيات عند مرورنا بمثل هذه الأحداث. لن أتطرّق لما في صدور التّماسيح لأنّني ببساطة لست على علم كاف بطبيعتهم التّمساحيّة، ثمّ أنّهم بصراحة لا يقعون ضمن اختصاصاتي واهتماماتي. أنا أتحدّث عن صديقاتي فقط(...)يستهجن الجميع جرأتي في الكتابة، ويلومونني على ما أثيره من مواضيع التّابو التي لم نعتد مناقشتها في

[1]– كرس شلنج: الجسد والنّظريّة الاجتماعية، تر: منى البحر، كلمة، أبو ظبي، دار العين للنّشر، ط1، 2009، ص 109.

[2]– الرّواية، ص 60.

مجتمعنا بهذه الصّراحة، وخاصّة من قبل فتاة صغيرة مثلي"[1]، فرغم يقينها بكلّ هذا الصدّ والرّفض إلاّ أنّها أطلقت العنان للبوح بالمسكوت عنه، مثبتة بأنّها ليست "مجرّد عورة، والعورة شيء حرام ومقدس، وبما أنّها رمز لشرف الجماعة فهي تخضع لرقابة الرّجال"[2]، وهو ما تجاوزته من خلال اختراقها لأبسط تفاصيل العالم الذّكوري، من معاملات وسلوكات واعتقادات وغيرها من الأمور الّتي ترفع الحجب عن طبيعة هذا الرّجل الّذي تراه ضحيّة هو الآخر.

ولعلّ من أبرز الانتهاكات الإنسانية الّتي عالجتها الرّواية، نجد تحريم عاطفة الحبّ التّي تعدّ حقّا لكلّ شخص، من خلال قصّة مشيل وفيصل اللّذين جمعت بينهما علاقة حبّ قويّة؛ إنّها العلاقة الّتي أنهتها إرادة الأولياء (الوالدين)، الّذين فرضوا زواجه بواحدة من غير وسطهم مقتنعين تمامًا بسخافة ما يسمّى بالحبّ. وهاهو فيصل يخضع لرغبتهما دون اعتراض منه، ذلك ما نلمسه في قول موا: "لم يحاول أن يعترض لأنّ النّتيجة معروفة مسبقًا، وليس لأنّه لا يحبّها. إنّهم لا يؤمنون بالحبّ، ولا يؤمنون سوى بموروثاتهم وتقاليدهم عبر السّنين، فكيف السّبيل إلى إقناعهم؟... كان آخر ما قاله لها أنّها محظوظة لأنّها ليست من هذا الوسط المعقّد. حياتها أبسط وأوضح وقراراتها بيدها لا بيد القبيلة. لن يلوّث عقلها بأحكامهم ولن يقتل براءتها بأفكارهم السّامة، لا حاجة لإدخالها في متاهات هي في غنى عنها"[3]، هذه هي البنية التّفكيرية المتخفّية وراء مجتمع لا يمثّل فيه العِلْمُ إلاّ صفة منسوبة لشخص ما، دون أن يمتلك حق استخدامه لتحقيق رغباته الشّخصية حيث إنّ حياته مشتركة مع الآخر الذّي يسيطر عليه، بالاعتماد على مجموعة من القيم الّتي تتضمّن عادات وتقاليد غريبة، تحلّل وتحرّم كما تشاء. هكذا رضخ فيصل لرغبة والديه وتخلّى عن فتاة أحلامه ميشيل الّتي أحبّته، مستسلمًا وخاضعًا لفكرة زواجه من فتاة أخرى عادية، وليست من أصول أجنبيّة.

---

[1]- الرّواية، ص 57-58.

[2]- مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلّعات والتحرّر، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان 2004، ط1، ص 50.

[3]- الرّواية، ص 66.

هكذا هو الفكر الرّاضخ للعادات والتّقاليد، الّتي كبّلت المرأة السّعوديّة وسلبتها حقّها في اختيار شريك حياتها، الأمر الّذي نجده عند شخصيّة ميشيل، الّتي تعدّ والدتها من أصول أمريكيّة ما يخالف عادات وتقاليد أسرة فيصل، الّذي التزم بالشّروط الاجتماعيّة الذّكوريّة المهيمنة عليه وبالقيم الأسريّة[1]، وهو ما حطّم أحلامه هو الآخر، فوقف عاجزًا أمام فشل مشروعه العاطفي بسبب ضعفه وعدم قدرته على المواجهة، ما دفع ميشيل إلى الصّراخ بهذا الظّلم قائلة: "لم لا يحترم المجتمع اختلاف أسرتي عن بقيّة الأسر السّعوديّة؟ الجميع يعتبرونني فتاة سيّئة لمجرّد أنّ والدتي أمريكيّة! كيف أستطيع العيش في مجتمع جائر كهذا؟؟"[2]؛ إنّها صرخة الاحتقار الّتي أرهقت نفسيّة المرأة السّعوديّة الّتي تطمح نحو تحقيق ذاتها الأنثويّة، مهما كلّفها الأمر من ذلك.

تركّز رجاء عبد الله الصّانع على أهمّ غايات الكتابة الرّوائية، والمتمثّلة في التّغيير والبحث عن البديل، فهي وإن ضاعفت من جرأتها إلاّ أنّ هدفها ايجابيّ بامتياز، حيث أنّ منطلقها السّلبي –كما يرى البعض– ما هو إلاّ ممّر إجباري لتحقيق الإصلاح، على عكس الذّين يرون فيها دعوة لفساد المجتمع وانحرافه، وفي هذا الصدّد تقول موا مستغربة: "أنا أدعو للرّذيلة والانحلال؟ أنا أشجّع الفساد وأتمنّى أن أرى الفاحشة تعمّ في مجتمعنا المثالي؟ أنا أريد استغلال المشاعر المقدسة في غير غرضها الشريف؟ أنا ؟؟!... سامح الله الجميع، وأزال عن أعينهم الغمّة السّوداء التي تجعلهم يفسّرون كلّ ما أقوله على أنّه فسق ومجون– لا أملك سوى الدّعاء لهؤلاء بأن ينير الله بصائرهم ليسعهم رؤية بعض ممّا يدور حولهم على حقيقته، ويهديهم إلى سبيل الحوار الرّاقي دون تكفير أو تحقير أو استهزاء"[3]، وهو ما يعكس ليونة الرّد على كلّ هجومٍ قد يعرقل مسار الأحداث فغايتها هي الوصول قبل التّبرير، ما أسهم في تحويل رسائلها إلى ميدان مفتوح على الناقشات الّتي ترى بضرورة إيقافها عند حدّها، الأمر الّذي أثار دهشة موا، فتقول: "شعرت وأنا أتابع النّقاشات

[1]– ينظر: حسن المناصرة: وهج السّرد مقاربات في الخطاب السردي السّعودي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2010، ص50.

[2]– الرّواية، ص54.

[3]– الرّواية، ص 85.

الدّائرة حولي بأنّني أشاهد مصارعة للثّيران! هل تصدّقون بأنّ أحدهم طالب بإباحة دمي"[1]، إلاّ أنّ هذا لم يمنع موا من متابعة مهمّتها، والتّمرّد على هذه الأصناف البشريّة الّتي تحكم عليها قبل أن تفهم مقصدها، الّذي لا ينحصر في مجرّد الرّغبة في الفضح بغرض المتعة، وإنّما الأمر يتجاوز ذلك إلى ما هو أكبر وأعمق من هذه النّظرة السّطحيّة، الّتي ترفض رؤية الأمور على حقيقتها.

يتنامى وعي الكاتبة داخل أحداث الرّواية، كلّما ازداد توغلّها في تفاصيل حياة الفتيات الأربعة، اللّواتي زرعت فيهن روح الإدلاء والإفصاح عن وجعهنّ، من خلال كسر جدار الصّمت والامتثال لرغبة الذّات في البوح عن معاناتها وسط مجتمع شديد الصّرامة، تتحسّر موا على انتمائها إليه حيث، إنّ "صديقاتها كنّ يدركن مدى كراهيتها للمجتمع السّعودي وتقاليده الصّارمة واستهزائها بما يفرضه على الفتاة من قيود، إلاّ أنّ ما بداخلها من صراع حضاري كان بحاجة لعقل واع وفكر مستنير وشخص منفتح الذّهن حتى يستوعب ما يدور في ذهنها من تداخلات"[2]، ومن هنا، لم تكن شبكة الإنترنت سوى سبيلها الوحيد لمحاولة فكّ هذه التّداخلات الّتي تتصارع بداخلها ومن ثمّ، فتح فضاءاتٍ تخيليّة تسهم في "إكساب خطابها شرعيّة معيّنة عن طريق إدراجه ضمن شبكة النّص الدّلالية الواسعة ذات الأبعاد المعقّدة"[3]، هذه الأبعاد هي التّي يكشف عنها التأويل بتعدّد معانيها، واختلاف خلفيّاتها المعرفية الّتي تحتكم إلى ثقافة المجتمع الّذي تنتمي إليه.

تتّسع نبرة التمرّد عند الذّات الكاتبة التي تمثّلها شخصّية البطلة موا؛ باعتبارها شخصيّة قويّة لا تهزّها التّعليقات السّلبية على ما ترويه من قصص عن صديقاتها، حيث تقول: "أصبحت تستهويني قراءة تعليقاتكم على القصّة، فبعد إيميلي الأخير وصلني ما يقارب مائة رسالة! قرأتها لأتأكد أنّنا شعب اتفق على ألاّ يتفق... سعيدة أنا بمتابعتكم رسائلي، وسعيدة أكثر باختلافاتكم لأنّها تشير إلى بداية تكوين بعضكم بفكر مستقلّ عن رأي الأغلبّية، رأي يتقنّعون به ويؤمنون

[1]- الرّواية، ص39.

[2]- الرّواية، ص 52.

[3]- علوي مراد: جدليّة الحلم والواقع في رواية"شمس القراميد" لمحمد علي اليوسفي، المنهل، الدّار التّونسيّة للكتاب، ط1 2013، ص46-47.

بمبادئه ويتمسكون به"[1] إذ بدأ مفعول رسائلها يظهر عبر استجابات القرّاء لمحتوى الإيميلات، التي استغربت من انتشارها الواسع قائلة: "لم أتوقّع صراحة كلّ هذا التّفاعل مع إيميلاتي المتواضعة! لقد بدأ المشروع في ذهني منذ حوالي خمس سنواتٍ، أي منذ بداية قصة صديقاتي كما أكتبها لكم الآن، لكني لم أعمل على تحقيق الفكرة سوى مؤخّرًا، بعد أن لاحظت أنّ طاقة ذهني الاستيعابيّة قد استنفد جلّها، وجاء الوقت الذّي يجب أن أعصر فيه إسفنجة عقلي وقلبي بقوّة حتى أتمكن من استيعاب المزيد في حياتي لاحقا"[2]، وهذا ما يؤكد إصرار الكاتبة من خلال بطلتها موا، على ضرورة نقل هذه التّجربة الحياتيّة بكلّ جرأة وتحدٍّ كبيرين.

وتعدّ هذه الاستجابة الكبيرة، الحافز الأساسي الّذي دفع موا إلى التّوسيع من مجال رسائلها والعمل على إدخالها في مواضيع حسّاسة؛ من شأنها أن تكشف عن سلبيّات العادات والتّقاليد الّتي يتبنّاها مجتمعها المحافظ؛ ولعلّ من أبرز هذه المواضيع؛ ظاهرة الطّائفيّة الّتي تُظهر من خلالها التّعامل الطّبقي مع الآخر الشّيعي، الّذي لا يتعدّى كونه مجرّد نزوة لا يجب أن تتطوّر إلى حب حقيقي، حتّى لا يلطّخ الأنا، الأمر الّذي حدث مع شخصيّة علي الشّيعي وعلاقته بلميس السّنيّة حيث قبلوا بالمغامرة من جهة، ورفضوا تحقّقها على أرض الواقع من جهة ثانية، وبعد أن انفضح أمرهما تمّ القبض عليهما، حيث عبّرت موا عن ذلك بقولها: "شعرت لميس بالشّفقة على علي بعد أن سمعت رجل الهيئة يهمس في أذن والدها بأنّهم اكتشفوا أنّ الفتى الّذي كان معها من الرّافضة وأنّ عقابه سوف يكون أقسى بكثير من عقابها"[3]، إذ يتجلّى نسق التّمييز واضحًا من خلال المقطع، الّذي يعكس الصّراع الطّائفي والسّياسي المنتشر في المجتمع السّعودي، السّوي من الخارج والمتناقض من الدّاخل.

تقدّم الرّواية نوعًا من المغامرة التي تصنع التّصوّر الذّهني الخاص بالذّات الكاتبة، عبر شخصيّة مضادّة تؤمن بالنّقد البنّاء، الذّي يصنع بدوره وعيها ويؤجّج رغبتها بالبوح، رغم كلّ

[1]- الرّواية، ص 51.

[2]- الرّواية، ص 44.

[3]- الرّواية، ص81.

الصّعوبات الّتي تعرقل طريقها؛ ومن بين هذه الصّعوبات؛ حجب مواقع البريد الإلكتروني الّذي تبعث إليه رسائلها، حيث تقول: "سمعت أنّ مدينة الملك عبد العزيز تسعى لحجب مواقع البريد الالكتروني الّتي أبعث رسائلي الأسبوعية من خلالها، من باب سدّ الذّرائع ودرء المفاسد– أعرف أنّ معظمهم يعرف ألف طريقة للوصول إلى المواقع المحجوبة لكنّي قد أموت متكهربة إن تمّ هذا الحجب قبل أن أفرغ لكم ما في صدري من شحنات سالبة وموجبة تأبى التّعادل بداخلي، لم أطلب سوى مساحة صغيرة على الشّبكة العنكبوتيّة"[1]، إذ نلمس نوعًا من الرّغبة الجامحة في تفتيت تركيبة المجتمع السّعودي، كمرحلة جديدة مغايرة تهدف نحو تحرير الفكر الأنثوي بمختلف آرائه ومواقفه مهما كلّف الأمر من مشقّات واعتراضات.

ولمّا كانت التّعرية وظيفة من وظائف الأدب من أجل بلوغ المعاني الإنسانيّة، فإنّ الكاتبة ارتأت أن يكون البوح هدفها الأساسي الّذي تعتمد عليه، كآليّة لنقل معاناة صديقاتها من جهة ومعاناتها هي في أداء هذه المهمّة من جهة ثانية، وهو ما تنقله على لسان موا: "قامت الدّنيا عليّ ولم تقعد، واشتعل صندوق إيميلي بالرّسائل المفخّخة. البعض يحذّرني من الاقتراب من الخطوط الحمراء والبعض يعتبر أنّني قد تجاوزتها بالفعل وسوف أعاقب على تدخلي في شؤون الآخرين حتى أكون عبرة لكلّ من سولت له نفسه تحدّي المجتمع وتقاليده بهذه الجرأة والصّفاقة والثقة بالنّفس. على من تقرأ كتابك يا موسى"[2]، وهو ما يشير إلى تيمة التّنبؤ للذّات الكاتبة، التي استبقت الأحداث على المتلقي السّعودي بصورة خاصّة، مؤمنة بأنّ "الشّخصية المثقفة تمثّل رؤية حضاريّة في مجتمعها وعصرها، لذلك يحملّها الرّوائي مهمّة الكشف والتأثير والتنوير، ويثير من خلال حضورها الأنثويّ عددًا من المسائل التّي تهمّ بنات جنسها ومن ثمّ يدفعها إلى دائرة الفعل الهادف"[3]، وذلك ضمن خطاب تحرّري يراهن على مستقبل جديد، تتشارك فيه المواقف والآراء دون أي تميز بين الذّكر والأنثى. ومن هنا، تركّز البطلة موا على إظهار المميّزات الخاصّة بالمجتمع

[1]– الرّواية، ص 48.

[2]– الرّواية، ص 68.

[3]– محمد قرانيا: الستائر المخملية ملامح الأنثى في الرّواية السّعودية، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، ع78، 1999 ص30.

السّعودي باعتباره مجتمعا غامضًا صنع معاناة المرأة، من خلال تتبّع مشاكلها وصراعاتها مع الآخر الذّي يصرّ على استلاب وعيها وثقافتها، من خلال "استثمار ثقافات التكنولوجيا في البنى السّرديّة وبتوظيفاتٍ عديدة نمّت عن توظيف متقدّم متفرّد لهذه الإمكانات والعناصر التكنولوجيّة الحديثة، كأن تتخذها روائيّات أرضيّة لتسويق خطابهن وتشكيل قضاياه، أو تتخذه أخريات كشكل من أشكال الحيل السّردية من أجل تمرير بعض مقولاتهنّ"[1]، بهدف نقل الاضطراب النّفسي الذّي تعانيه المرأة السّعودية التي يسكنها القلق الدّاخلي من نظرة المجتمع إليها، وتصنيفها ضمن خانة الخضوع الّتي تعتبرها عنصرًا ثانويا في بناء وخدمة المجتمع.

إنّ حصيلة الرّواية هي خمسون رسالة موجّهة لكافة مستخدمي الإنترنت في السّعودية جاءت كل واحدة منها مستهلّة باقتباسات؛ بعضها من نصوص قرآنية وأحاديث؛ وبعضها الآخر لكتّاب وشعراء مشهورين، خدمة لرغبة الكاتبة في رسم الوضع الذّي تتخبّط بداخله المرأة العربية المحاصرة بين كلّ من الدّيني؛ والاجتماعي؛ والإنساني، مستثمرة في ذلك التّناص الدّينيّ، فتقول موا: "إنّ الآيات والأحاديث والاقتباسات الدّينيّة التي أوردها في إيميلاتي تلهمني أيضًا، فهل هذا تناقض كما يزعم البعض؟ هل أكذب وأدّعي أنّني أحاديّة الهوى وبدائية التّركيب؟ أنا كأي فتاة في سنّي، بل كأي إنسان في أي مكان. فرقي الوحيد عنهم أنّي لا أتوارى ولا أحب السكوت ولا أستحي ممّا أنا عليه"[2]، وكأنّ في هذا المقطع نوع من التّبرير لطبيعة الرّسالة التي ترغب الكاتبة في إيصالها للقارئ بشكل خاص؛ إنّها الرّسالة الّتي تنصّ على ضرورة الكشف عن الصّورة الحقيقيّة للمجتع السّعودي، وكيفيّة تعامله مع المرأة، باعتبارها أداة تسلية للرّجل الّذي يحدّد مصيرها كما يشاء.

تتجلّى داخل الرّواية علاقة الصّراع بين الرّجل والمرأة؛ هذه الأخيرة الّتي أصبحت شبحًا يهدّد مكانته وثقافته، نظرًا لتعلّمها ورغبتها في المساهمة في بناء المجتمع، ما أسهم في خلق نوعٍ من الهيبة والخوف من تفوّقها عليه، وهو ما حيّر موا الّتي تقول: "هل يشعر الرّجل بتهديد سلطته عند

[1]– سامي عبد اللّطيف الجمعان: خطاب الرّواية النّسائية السّعودية وتحوّلاته، النّادي الأدبي الثّقافي، الرّياض، ط1، 2013، ص 374.
[2]– الرّواية، ص 80.

ما يرى بوادر تفوّق المرأة! هل يخاف الرّجال من استقلالية نسائهم؟ وهل يظنّون أنّ استقلال المرأة وتحقيقها لذاتها هو اغتصاب غير شرعي لصفة القوامة التي أثبتها الله لهم"[1]، ذلك ما تدحضه الكاتبة في الكثير من تعبيراتها المتوارية خلف الشّخصيات، التي تسيّرها البطلة موا "القادرة على الخروج من الذّات والتّوحد بأشخاصٍ آخرين، شخصيّة تتسم بالحركية وقادرة على تخيّل أدوار جديدة، وعندها رغبة في المخاطرة وارتياد التجارب والأماكن الجديدة"[2]، إذ يجهل القارئ من تكون من بين صديقاتها، ويشكّ في كونها واحدة منهنّ، ما دفعها إلى القول: "لقد مللت من الرّدود تتنبّأ بشخصيتي بعد كلّ إيميل! هل هذا حقا ما يهمّكم بعد كلّ ما كتبت؟ أن أكون قمرة أو مشيل أو سديم أو لميس؟ لك أكبروا عقلاتكو شوي!"[3]، ومن هنا، نلمس الغاية المستهدفة للذّات الكاتبة الّتي ترفض الظّلم والاستغلال، وذلك بتركيزها على النّسق الاجتماعي الذّي تنتمي إليه، مُظهرة أنوثتها الواعية بثقافة وأخلاق وسلوكيات مجتمعها المنغلق على ذاته.

والواقع إنّ الرّواية هي عبارة عن سلسلة من الاعترافات، التي تستظهر مجمل الانتهاكات بحق الفرد السّعودي –المرأة على وجه الخصوص– ؛ هذا الفرد الّذي اختار السّكوت خوفًا من مخاطر التّعبير عن آرائه بحرّية واستقلالية، ومثال ذلك شخصيّة ميشيل، حيث تقول موا: "كانت تلاحظ أن الرأي العام في بلادها لا يعبّر بالضّرورة عن الرّأي العام الفعليّ، لأنّ النّاس كانوا يتردّدون كثيرًا قبل أن يدلوا برأيهم في قضيّة ما حتّى يتحدّث أحد الشّخصيات القويّة أو أصحاب الكلمة المسموعة بين النّاس فيقوم الباقون بتأييده. كان الرأي العام علاقة متعدية تترتب على رأي واحد، رأي الأقوى"[4]، وهو الواقع الذّي تعكسه الكاتبة عبر هذه التركيبة الرّسائلية، التي تقوّض النّسق الاجتماعي الذّي همش المرأة السّعودية، وتقول بضرورة هدمه، وإعادة بنائه من جديد بهدف استعادة ذاتها الأنثويّة المسلوبة.

---

[1]– الرّواية، ص 45.

[2]– عبد السّلام حيمر: في سسيولوجيا الخطاب، من سسيولوجيا التّمثّلات إلى سسيولوجيا الفعل، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت/لبنان، 2008، ص 219.

[3]– الرّواية، ص 82.

[4]– الرّواية، ص 94.

ونلمس من خلال الرّواية، علاقة التّنافر بين أفراد المجتمع الواحد في ظّل غياب العدالة الاجتماعيّة وثقافة الحوار، ضمن خطاب مضادّ قادر على الانفتاح بكشف المستور وكسر الطّابوهات؛ مهما بلغ حجم تمنّعها وحساسيتها الاجتماعية؛ لاسيما طابو الدّين الذّي "يزداد شراسة عندما يتعلق الأمر بشأن من شؤون المرأة المرتبطة بالعرض والشّرف والحرمات، ولذا يتشدّد المجتمع في حراستها وإحاطتها بسياج منيع من الحراسة والوصاية، بحيث يراد لها الثّبات عند مرحلة تاريخيّة معيّنة بينما يتغيّر كلّ ما في الحياة من حولها"[1]، وهي المعاناة والضّغوطات الّتي تعانيها المرأة السّعوديّة الّتي تعرّضت للخذلان والخيانة، عبّرت عنه مشيل مخاطبة سديم: " تأكّدي يا سديم إنّ فراس وفيصل رغم الفارق الكبير في السّن بينهم لكن اثنينهم من طينة واحدة، سلبيّة وضعف وإتباع العادات والتّقاليد المتخلّفة حتى إن استنكرتها عقولهم المتنورة! هاذي هي الطّينة اللي خلق منها شباب هذا المجتمع للأسف. هذولي مجرّد أحجار شطرنج يحرّكها أهاليهم، وفوز في اللّعبة اللي أهله أقوى! أنا كان ممكن أتحدّى كلّ العالم لو كان حبيبي من غير هذا المجتمع الفاسد اللي يربي أبناءه على الكونترادكشنز والدوبل ستاندردز، التّناقضات وازدواجيّة المعايير مثل ما يقولون. المجتمع اللي يطلق فيه الواحد زوجته لأنّها ما تجاوبت معه بالشّكل اللي يثيره في الفراش بينما يطلق الثّاني زوجته لأنّها ما أخفت عنه تجاوبها وما تصنعت البراءة والاشمئزاز"[2]، إذ يمثّل المقطع موقف المرأة السّعوديّة من الرّجال السّعوديّين، الّذين تعتبرهم سواسية مهما تعدّدت الاختلافات بينهم، فيصبح الرّجل في نظرها مرادفًا لكلّ من: للاستغلال؛ والاستبداد؛ والظّلم؛ والخيانة؛ وغيرها من الصّفات السلبيّة الّتي تتلبّسه، وتخلع عنه أقنعة القمع والتّسلّط باسم الدّين.

تحمل الرّواية مفارقة تنمّ عن تيمة الخضوع الّتي يضمرها المجتمع السّعودي؛ تتمثّل في كونه مجتمعًا معاصرًا تسيره مجموعة من الطّابوهات؛ الّتي لم يستطع تجاوزها؛ مجتمع بهذا القدر من التحضّر يقف عاجزًا أمام عادات وتقاليد غريبة وعجيبة. ذلك ما تعرضه الكاتبة رغم كلّ الصّعوبات، والّتي قابلتها بصعوبات مارتن لوثر أثناء تصدّيه للتّمييز العنصري في مجتمعه

[1]– عضوان الأحمري: الزّامل تنفي أن تكون وعظية وتعتبرها الصّورة الايجابية للمجتمع –كاتبة سّعودية تصدر رواية مضادة لبنات الرّياض بعنوان المرأة المنعكسة، صحيفة الوطن، أبها، ع20، ص 2007.

[2]– الرّواية، ص155.

فتقول: "قد أواجه المصاعب الآن كما واجهها لوثر (...) لم يقل أنّ ليس بالإمكان إصلاح العالم وهو يذكر الآن كبطل من أبطال هذا القرن بعد أن عومل كمجرم في حياته، قد أجد قليلاً من المؤمنين بقضيتي الآن وقد لا أجد لكنّني أشكّ في أن أجد كثيرًا من المعارضين بعد نصف قرن من الآن"[1]، هكذا هي الثّقة الّتي تتميّز بها الذّات الكاتبة الّتي تؤمن بقضيّتها الّتي تهدف لايصالها بأيّة طريقة كانت، حيث لا تهمّها الحواجز الّتي قد تعترض سبيلها مدامت المسألة هي مسألة وقت فقط؛ ومن ثمّ، سيعترف العالم بقضيّتها ويتبنّاها.

نلمس في الرّواية تطابقًا بين الأنا السّاردة والأنا المؤلفة التي تستعرض سيناريو الحياة الاجتماعيّة للفتيات الأربع، اللّواتي أقمن علاقاتٍ مزّيفة غير واضحة ومشتبه فيها، عبّرت عنها موا بقولها: "ما أجمل هذا التّفاعل الذّي يدفعنّي للاستمرار في سلسلتي الفضائية الهادفة. أليس مثل هذه الرّسائل أجمل بكثير من تلك التي تصلني يوميّا لتتحدّث عن ليبراليتي وانحلالي؟ هناك من قالوا أنّني أدّعي العصمة من الأخطاء حينما أسرد قصّة صديقاتي مقتلعة نفسي من أحداثها. لا طبعًا، لست أدعي العصمة أو المثاليّة، لأنّني لا اعتبر صديقاتي خاطئات أترفّع عن مشاركتهنّ قصّتهن. ما الذّي يجبرني على الكتابة عنهنّ إن لم أكن مؤمنة بهنّ؟ أنا كلّ واحدة من صديقاتي وقصّتي هي قصصهن، وإذا كنت قد امتنعت عن الإفصاح عن هوّيتي حاليّا لأسباب خاصّة. فقد أفصح عنها في يوم ما عندما تزول هذه الأسباب، وأسرد لكم حينها قصتي –أنا– كاملة، كما تتوقون لسماعها بصدق وشفافيّة"[2]، إذ إنّ شبكة الانترنت قد منحتها الحرية الكاملة للتّعبير عن أفكارها، التي نالت تفاعلاً واسعًا في الأوساط السّعودية.

تكشف رواية بنات الرّياض عن ازدواجية المجتمع لسّعودي، والعربي بصورة عامّة، الذّي ينظر إلى المرأة على أنّها مجرّد آلة جنسيّة لإمتاع وإشباع رغبات الرّجل، الذّي لا ينظر إليها إلاّ بعين المتعة، ضمن ثقافة متوارثة اختلطت فيها المعايير وغيبت الخصوصيّات، فما ترويه البطلة موا ما هو إلاّ "مظهر آخر للصّراع الموجود بين الأنوثة والرّجولة يأتي من أنّ اهتمام المرأة يتّجه

[1]– الرّواية، ص57.

[2]– الرّواية، ص 71.

هنا نحو غايات يجب غزوها وتحسّ الأنوثة على أنّها عقبة يجب نبذها. وقد يتنامى حينئذ شعور بالدّونيّة، وتدرك المرأة أنّ مركّبات شخصيتها تناقض مقاصدها. وفي هذه الحالة قد تتخذ عقدة الرّجولة مظهر اكتئاب، إذ أنّ المرأة تشعر نفسها عاجزة، ومحكوم عليها بعدم النّجاح أبدًا"[1]، ولأنّ الرّجال عند موا سواسية، فهي تقول: "يبدو وأنّ الرّجال جميعهم من صنف واحد وقد جعل الله لهم وجوهًا مختلفة حتّى يتسنّى لنا التفريق بينهم فقط"[2]، إذ يمثّل المقطع النّظرة التّي تعكس رغبة الذّات الأنثوية في إظهار نفسها، وأنّها ليست مجرّد جسد يغري ويمتع، مثلما رسخت له الثّقافة الذكورية وإنّما يجب النّظر إليها كعنصر فعّال في المجتمع، لها ثقافتها الخاصّة ووعيها الذّاتي.

هكذا تمارس البطلة موا التّعرية التي تعكس تشوّهات مجتمعها المحتمي برداء الدّين والأخلاق، كرمز للاستقامة والاعتدال الأخلاقيين، حيث تقدّم شخصيتها الواعية والجريئة، صورة الرّجل العاجز رغم درجة تعلّمه وثقافته، من خلال خلخلة المفهوم الفحولي السّائد، وتجاوز خطاب المركز، وصناعة خطاب أنثوي مضادّ، وهو ما نجده في شخصية فيصل وعلاقته بمشيل المتأكّدة وكما تقول موا، بأنّه: "على الرّغم من جرحه لها إلاّ أنّها متأكدة أنّ فيصل قد أحبّها بصدق عنيف ومازال يحبّها كما تحبّه، لكنّه ضعيف وسلبّي خاضع لإرادة المجتمع التّي تشلّ إرادة أفراده إنّه مجتمع معجون بالتناقضات وعليها إمّا أن تتقبّل تناقضاته –وتخضع لها أو أن تغادر للعيش في مجتمع أكثر تحرّرًا يضمن للأفراد حياة أكثر استقلالية"[3]، وبهذا الشكل تظهر الكاتبة الوجه المغّيب للرّجل السّعودي في علاقته بالمجتمع أوّلاً؛ وبالمرأة ثانيا؛ والمتّمثل في حالة الاغتراب الذاتي النّاتج عن قيود المجتمع، وقيمه الدينيّة والأخلاقية.

وتوضح الكاتبة على لسان البطلة موا العوائق الّتي تجعل المرأة السّعودية تعيش اغتراب الذّات، وسط التّناقض الذّي يسكن مجتمعها المزيّف تحت قناع السّتر والحجب، أين يتصارع العقل بصرامته والرّغبة بإلحاحها، وذلك باختراق المحظور، وما يتضمنه من ذواتٍ مكبوتة ومريضة

[1]– هيلين دوتش: علم نفس المرأة (الطّفولة والمراهقة)، تر: معصب اسكندر جرجي معصب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2007، ص 273.

[2]– الرّواية، ص 119.

[3]– الرّواية، ص 66.

تعيش حالة انفصام شخصي تجسده أدوار الشّخصيات في الرّواية. ذلك ما عزّز رغبة الهجرة من البلد لدى الكثير منها، مثل عائلة مشيل الّتي قرّرت الهجرة إلى دبّي بعد "عجزها على الانسجام مع المجتمع السّعودي المتزمّت وتدخل الجميع في شؤون الجميع"[1]، إذ تحاول البطلة موا استعادة الذات الأنثويّة الضّائعة والمسلوبة، من خلال اقتحام عوالمها السّرية، وحياتها اليوميّة في أبسط تفاصيلها، والأهمّ من ذلك كلّه، هو تحرير هذه الذّات من قبضة المجتمع الذي يلغي وجودها. ذلك ما عبّرت عنه الكثير من أحداث الرّواية الّتي منحت من خلالها الكاتبة، الحريّة لشخصيّاتها الأنثويّة في اختيار وجهاتهنّ في الحياة، فتقول: "وافق الأبوان على أن تسافر مشيل للدّراسة في سان فرانسيسكو حيث يسكن خالها، فبدأت في مراسلة الجامعات هناك في نفس الوقت وخلال الأيام التالية بإلحاح حتى لا تفوتها فرصة التسجيل قبل بداية العام الدراسي الجديد. ظلّت بانتظار قبولها في إحدى الجامعات هناك حتّى تحزم أمتعتها وترحل من هذا البلد الذّي يسوّس أفراده كما البهائم لن ترضى لنفسها أن يملي أحد عليها ما يجب أن تفعله وما لا يجب إذن فما فائدة الحياة؟! إنّما حياتها وحدها وستحرص على أن تعيشها بالطّريقة التي تحلو لها، ولها فقط"[2]، إذ يمثّل المقطع ترسيخًا لفكرة الرّغبة في الانفصال عن عادات وتقاليد المجتمع السّعودي المتعصّب، بهدف استعادة حريّة المرأة في حياتها، والسّعي نحو إثبات مكانتها إلى جانب الرّجل.

وأمام هذه التّناقضات، ظلّت الكاتبة مصرّة على مواجهة الواقع ذي الطّابع الانتهازيّ الذّي سلب حرّيتها، باعتبارها "مشروع وجود يحمل طموحًا لصناعة المجال الحيويّ طبقًا لحلم الوصول إلى الأفضل والأحسن، وكلّ إنسان لديه الدّافع القويّ لبناء مكانة والقيام بدور، ليس فقط على الصّعيد المعاش اليوميّ، إنّما أيضًا على صعيد الشأن العام. بذلك وحده يصنع انتماءه الذّي لا يكفي أن يكون معطى له كهويّة بالميلاد. وبذلك وحده يشعر بتجذّر هوّيته، ومن خلال الإسهام في بناء مجاله الحيويّ، أي وطنه. ويشّكل تجذّر الانتماء إلى الهويّة، والمكان نواة أساسيّة في بناء

[1]- الرّواية، ص 105.

[2]- الرّواية، ص 67.

الشّخصيّة، وتحقيق الذّات وصناعة مشروع الوجود"[1]، حيث تلحّ الرّواية على مثل هذا النّوع من المواطنة، كنموذج ينتشل الذّات الأنثويّة من غربتها وضياع قيمتها، فأحداثها ما هي إلاّ الصّورة المستبطنة، التي شوّشتها تقاليد وأعراف المجتمع المتنكّر والمليء بالأخطاء، تقول موا: "لو أنّني سأقف عند كلّ خطأ يرتكب في هذا المجتمع المتناقض لما انتهيت من الحديث أبدًا"[2]، إذ يؤكدّ المقطع على حالة التّشوّه والخلل العام الذّي طال المجتمع السّعودي على كافة الأصعدة، لاسيّما المتعلّقة بالسّلوكات اليوميّة، والمعاملات غير الأخلاقية بين الرّجل والمرأة.

لقد فهمت موا جيّدًا أنّ الاستقلال الذّاتي لن يتحّقق إلاّ بالاستقلال البوحي، الذّي يسعى إلى إعادة صناعة الذّات الأنثوية، بالتّركيز على الذّات الأخرى (السّلطة الذكورية) التي رسختها العادات والتقاليد، من أجل بلوغ ذاتها وإثبات وجودها. ذلك أنّ "العين يحتاج إلى الضدّ بغية رسم ملامحه"[3]، إذ كان سؤال الذّات الأنثويّة مركزيّ الطّرح داخل الرّواية رغم التنوّع الموضوعاتي فيها؛ حيث نجد الدّين؛ والأخلاق؛ والسّياسة؛ إلاّ أنّ موضوع إثبات الذّات في مواجهة القيم الأخلاقيّة كان هو الأساس، وفي هذا الصّدد تقول موا: "وتنقلب الدّوائر الحكوميّة وقاعات الجامعات وأروقة المستشفيات وفصول المدارس صباح كلّ سبتٍ إلى ساحاتٍ لمناقشة أحداث الإيميل الأخير والكل يدلي بدلوه، فمن مؤيد لهذه الفتاة ومن معارض لها. هناك من يصدّق أنّ ما تقوم به الصّبايا هو شيء ومعروف وهناك من يغلي غيظًا وهو لا يصدّق ما يدور حوله من تجاوزاتٍ في مجتمعنا المحافظ. أيّا كانت النّتيجة، فإنّ ما لا شكّ فيه أنّ هذه الرّسائل الغريبة قد قامت بخلق ثورة داخل مجتمعنا الذّي لم يعتد مثل هذه الأمور، وعليه فإنها ستظّل مادّة خصبة للمداولة والحوار مدّة

[1]– مصطفى حجازي: الإنسان المهدور، (دراسة تحليلية اجتماعية)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب، ط1 2005، ص 250.

[2]– الرّواية، ص 53.

[3]– دلال البرزي: الآخر، المفارقة الضرورية، بحث منشور ضمن كتاب الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، الطّاهر لبيب وآخرون، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/لبنان، ط1، 1999، ، ص 108.

طويلة، حتى بعد توقف الإيميلات عن الصّدور"[1]، إنّها الثقة التي تجعل الّذات الكاتبة تزيد من مدّ الخيط البوحي أكثر وأكثر، من أجل الكشف عن تفاصيل العلاقات داخل بيئتها.

ترسم الرّواية صورة المرأة السّعوديّة الضّحيّة التي تمنح مشاعرها بصدق وأمانة، مقابل استجابة رافضة ومتصدّية، حيث شكّلت عاطفة الحب الخطّ الأحمر في المجتمع السّعودي؛ لكون نهايته هي الخسارة بالضّرورة؛ ما جعله محرّمًا ومفصولاً فيه. وهو ما نستّدلّ عليه بشخصيتي مشيل وفيصل عندما قالت موا: "يظنّ ماتي الذّي ينحدر من بلاد الحريّة أنّ الحبّ كائن خارق يصنع المعجزات. هي نفسها كانت تعتقد ذلك في بداية صباها، قبل أن تعود من أمريكا للعيش في بلادها التي تعامل الحب فيها كنكتة خارجة يمكن الستر بها لفترة قبل أن يمنع تداولها من قبل جهات عليا"[2]، إذ تُمنع كل العلاقات الغراميّة بين المرأة والرّجل، ويحرّم لقائهما حتّى الزّواج بعد الرّؤية الشرعية، و"تمنع جميع مظاهر الاحتفال بعيد الحبّ في السّعوديّة، وتتم معاقبة أصحاب محلاّت الزّهور الذين يقومون بتوفير بضاعة مهربة. يمنع الاحتفال بعيد الحب في بلادنا ولا يمنع الاحتفال بعيد الأمّ أو الأب أن الحكم الشرعي واحد. مضطهد أنت أيّها الحب في هذا البلد"[3]، وهذا ما يعلّل تدهور نفسيّة المرأة السّعوديّة التي ترى في الحبّ ضرورة للحياة، لتحقق به ذاتها وكينونتها، ما دفع الكاتبة نحو اقتحام عوالمها الحميميّة بكلّ جرأة وتحرّر، بتناولها لعاطفة الحب كفضيحة أخلاقية في مجتمع ذكوري متزمّت، حيث لا ترى عيبًا ولا مانعًا في نقل تجارب الصّديقات الأربعة بمغامراتهنّ المختلفة. ذلك ما صّرحت به البطلة موا في المقطع التّالي: "إنّني لا أرى عيبًا في أن أورد عيوب صديقاتي في رسائلي ليستفيد منها الآخرون ممن لم تتح لهم فرصة التّعلم في مدرسة الحياة، المدرسة التي دخلتها صديقاتي من أوسع أبوابها، باب الحبّ! العيب الحقيقي في رأيي أن يقف كلّ منّا ضدّ الآخر محاولاً النّيل منه والتحقير من شأنه مع أنّنا نعترف

[1]- الرّواية، ص 60.

[2]- الرّواية، ص94.

[3]- الرّواية، ص 33.

جميعًا بوحدة الهدف، أولا وهو الإصلاح"[1]، إنّه الهدف الذّي صنع استجابة الذّات الكاتبة، وردّها التقويضي لصورة الواقع في بيئتها السّعوديّة.

ولعلّ ما يزيد من معاناة المرأة السّعوديّة، هو الطّلاق الّذي يمارسه الرّجل بكلّ بساطة وبرودة أعصاب، حيث نلمس ذلك جليًّا في شخصيّة أم نوير الكويتيّة، مفتّشة لمادّة الرّياضيّات في الرّئاسة العامّة للفتيات، والتّي كان ابنها الشّاذ نوري سببا في طلاقها من زوجها السّعودي، ما جعل تأثّرها" شديدًا بسبب نظرة المجتمع السّطحيّة لمأساتها، لكنّها مع مرور الوقت اعتادت الوضع، وتقبّلت ظروفها الصّعبة"[2]، وهو ما أثار انتباه ميشيل إلى هذه المرأة القويّة والصّامدة، وجعلها تقتدي بها في مواقف كثيرة، كأن تحضر زفاف عشيقها فيصل، وتعلن بهذا تمكّنها من "انتصارها على كافّة الرّجال، وأن تتخلّص مما بقي بداخلها من فيصل"[3]، حيث نجدها ترقص وتمرح غير مبالية بذلك ولطالما كانت تحترف الرّقص مع صديقاتها المتمرّدات على عادات وأعراف المجتمع؛ إنّه التّمرد الّذي عبّرت عنه موا بقولها: "اتّجهت الفتيات نحو أحد المطاعم الرّاقية لتناول العشاء، ومن ثمّة توجّهنإلى محل صغير لبيع الشّيشة والجراك والمعسل واشترين شيشًا بعددهن واختارت كلّ منهن مذاق المعسل الّذي تفضّله. بقيّة السّهرة تمّت في بيت لميس(...)أعدت الخادمة الفحم وأخذت الأغاني تصدح وبدأ الجميع بالرّقص والتّعسيل ولعب الورق،(...) علت أغنية عبد المجيد عبد اللّه يا بنات الرّياض...يا بنات الرّياض... يا جوهرات العمايم... ارحموا ذا القتيل...اللي على الباب نايم. لم تتبقّ في الخيمة أيّ من البنات إلاّ وقد قامت ترقص"[4]، هكذا هي تصرّفات الفتيات الّتي لا تتماشى مع مجتمعهنّ المحافظ.

وبهذا الشّكل، تختزل الكاتبة علاقة التّنافر الّتي تجمع المرأة السّعوديّة بمجتمعها المحافظ من أجل "التحرّر من زنزانة التّاريخ الذّي وشم جسدها بسياط القهر والدّونية فهي الشؤم وهي العار

[1]- الرّواية، ص33.

[2]- الرّواية، ص12.

[3]- الرّواية، ص 152.

[4]- الرّواية، ص9-10.

للقبيلة، حق فيها الوأد والموت. وإن حظيت بالحياة في الجسد المتعة والجسد الثروة"[1]، وهي النّظرة التي تمرّدت عليها الكاتبة، من خلال تعرية جميع أنماط العلاقات الاجتماعية المتعلقة بالمرأة والرّجل، الّتي لخصتها مشيل في قولها: "إحنا مشكلتنا أنّنا نعطي الرّجال أكبر من حجمهم لازم أوّل شيء نفهم إن الي يسوّونه هذا هو الواجب والمنطقي، وما تطير عيوننا إذًا الواحد منهم سوا شيء صح"[2]، إذ ترفض الذّات الكاتبة من خلال هذا المقطع، الصّورة التّضخيميّة التّي يمنحها المجتمع للرّجل، في حين يحتقر المرأة مهما كان مستواها الثّقافي، فهي تظلّ عاهة المجتمع وعاره، ولا يحقّ لها أن تحِبِّ ولا أن تُحَبّ، مثلما حصل لمشيل التّي أحبت فيصل بصدق، فتقول: "أنا كنت أموت بفيصل، لكن المجتمع هنا كلّه ضدّه وضدّي! أنا عندي ثقة تامّة بنفسي وأني أقدر أواجه الصّعوبات التي بتوقف في طريقي لكن الصّراحة ما عندي نفس الثّقة في فيصل ولا في أيّ أحد ينتمي لها المجتمع المريض"[3]، حيث تتعالى صورة المرأة وتتجاوز واقعها بكلّ ثقة، في حين تتراجع صورة الرّجل الذّي استضعفته حتميّات الانقياد وراء رغبات المجتمع، التي تحرمه من حقوق الطّبيعيّة.

ورغم الضّجة التي أحدثتها الرّواية في السّعودية كونها مسّت طابوهات في غاية الحساسيّة إلاّ أنّ الكاتبة أصرّت على ضرورة تجاوزها، من خلال البوح والاعتراف، وكشف المستور من العلاقات، ما جعل شخصية البطلة موا قضيّة موا واضحة منذ البداية، فتقول: "أعترف بأنّ انغماسي في قصص صديقاتي طوال عامٍ كامل جعلني من أولئك الفتيات اللّواتي يعرفن تمامًا ماذا يردن: أريد حبًّا يملأ القلب أبدًا مثل حبّ فيصل ومشيل. أريد رجلاً يحنو علي ويرعاني مثل رعاية فراس لسديم. أريد أن تكون علاقتنا بعد الزّواج غنية وقوية مثل علاقة نزار بلميس وأن أرزق منه أطفالاً أصحّاء مثل طفل قمرة من راشد، أحبهم كما أحبّه، ليس لمجّرد كونهم أطفالي، بل لأنهم

[1]– سعيدة بن بوزة: الهوّية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق ط1، 2016، ص 172.

[2]– الرّواية، ص 135.

[3]– الرّواية، ص 155.

جزء منه"[1]، هكذا تحتوي الذّات نفسها، من خلال إثبات قدرتها على الانفتاح في معاينة مقوّمات المجتمع الذّي استبعدها، وأقصى دورها كعنصر فعّال ومؤثر في بنائه.

ومن هنا، فقد احتلّت علاقة المرأة بالرّجل مساحة هامّة في الرّواية، باعتبارها سؤالاً مركزيّا يتفرّع إلى مجموعة من المضامين الاجتماعية، التي تميّز ثقافة المجتمع السّعودي عن باقي الثّقافات العربية، ومن ضمن القضايا التي تطرّقت إليها الكاتبة، موضوع الزّواج الذّي يتمّ وفق العادات والتقاليد، وليس عن علاقة حبّ ورضا بين الطّرفين، ذلك أنّ تأويل مقاطع الرّواية يدحض "تواصل حضور سلطة المجتمع ومحظورات الأخلاق والقيم الدّينيّة"[2]، وهو ما خلق عالمًا حرًّا يكشف عن حقيقة هذا المجتمع وعاداته الغريبة، مثلما حدث في زواج قمرة من راشد الّذي صوّرته موا في قولها: "تمّ الاتّفاق بين والدة قمرة وأمّ راشد على أن لا يرى راشد عروسه في تلك الفترة حتى تتمكّن من الاستعداد لحفل العرس. كلّ ذلك كان منطقيّا في نظر قمرة، إلاّ أنّها استغربت عدم طلب راشد من والدها أن يسمح له بمهاتفتها للتعرف عليها قبل أنّ يتمّ الزّفاف، كما فعل وليد مع سديم فيما بعد –كانت تسمع أنّ غالبية الشباب هذه الأيام يصرّون على التّعرف على خطيباتهّن من خلال المكالمات الهاتفيّة قبل أن يتمّ عقد القران، مع أنّ عادات أسرتها لا تسمح بالمكالمات إلاّ بعد العقد"[3]، إذ لا يصحّ أن يقترب الرّجل من المرأة طوال فترة الخطبة ولا يصحّ أن يراها إلاّ لحظة الرّؤية الشّرعية. اتّسعت الهوّة بين أفراد المجتمع السّعودي حدّ التشتّت وفقدان الانسجام الوجودي بينهم وسط سياسة الانتهاك والتسلّط، مجتمع لا يعيش فيه غير القويّ عبر خطاب ضدّي يحكم المرأة في إطار"حصار التابو أو أطروحة المحّرماتّ حولها"[4]، حيث تقول في هذا السّياق على لسان شخصية مشيل: "هذا تفكير شبابنا مع الأسف! تلاقين الواحد مهما تطوّر وإلا ارتقى بفكرة ومهما حبّ وعشق يظلّ يعتبر الحبّ مجرّد كلام روايات وأفلام وما يقف في كونه دعامة تصلح لبناء أسرة! تلاقينه مثقفا ومتعلّم وشايف وعارف ومتأكّد بداخله إنّ الحبّ غزيرة إنسانية طبيعيّة وما

[1]– الرّواية، ص 159.

[2]– بوشوشة بن جمعة: الرّواية النّسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 86.

[3]– الرّواية، ص 29.

[4]– صبري حافظ: أفق الخطاب النّقدي، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 1996، ص225.

هو عيب أن يختار شريكة حياته بنفسه مادام مقتنع فيها، لكن يظلّ خايف إنه يسلك طريق غير التي سلكه أبوه وعمّه وجدّه قبله، دامهم عايشين مع حريمهم إلى الآن أجل تجربتهم هي النّاجحة والمضمونة، يتبعهم زيّ الـ... ولا يخالفهم علشان ما حدّ يجي في يوم ويشمت فيه إذا فشل"[1] ، وهو ما يجسّد سياسة الخضوع المتجذّرة داخل ذهنّية الفرد السّعودي، الذّي لا يملك ذرّة جرأة ليتصدّى بها لمثل هذه السّلوكات والاعتقادات المتوارثة.

هكذا هو المنظور الأنثوي الذّي يمارس سلطته الإبداعية، وفق صورة جماليّة متميّزة تحتكم إلى قناعات ذاتيّة تمسّ المناطق المظلمة والعميقة للمجتمع، انطلاقا من خلفيات مسبقة تصنع فعل الكتابة الضّدية، التّي تجمع بين المتخيّل النّصي والواقع الحياتي، وما يحملانه من انتكاسات تتّم عن ظهور كتابة جديدة، تقوم على "تنويع التّجربة وخلق العوالم الحكائية والقدرة الدّائمة على التّجديد"[2]، وأمام جبروت المجتمع لا يسع الذّات الكاتبة، ومن خلال نصّها، سوى أن تكشف على لسان بطلتها موا عن الوجه البشع له وعن ممارساته اللاّأخلاقية التي فاقت تصوّر الأفراد؛ وقد مثّلت الكاتبة لهذه الممارسات بتجارب الفتيات الأربع؛ اللّواتي ينتمين إلى الطّبقة المخمليّة، فتقول موا: "لقد أصبحت هذه القصة حياتي. أصبح يوم الجمعة أكثر قداسة من ذي قبل وأصبح لجهاز الكمبيوتر موقع أساسي في غرفتي بعد أن كان ينتقل من غرفة إلى أخرى دون أن أكترث، وصرت أضحك كلّما أغاظتني زميلة أو أستاذة من أساتذة الجامعة اللّواتي يحرقن الدّم! كلّ هذا لا يساوي شيئًا أمام ما أفعله. كلّ هؤلاء المتعجرفات يلتصقن بشاشة الكمبيوتر كلّ جمعة ليقرأن ما أكتب فلأدعهنّ لتفاهاتهنّ، ويكفيني ما أحسّ به في داخلي من فرح واعتزاز"[3]، حيث تتحدّى كلّ ما هو راسخ، من خلال الكتابة التي أعلنت مواجهتها للمجتمع الذّي أرادت أن يسمع صوتها، رغم كلّ الظّروف والتّخوّفات.

---

[1]- الرّواية، ص 103.

[2]- سعيد يقطين: الرّواية العربية من التّراث إلى العصر (من أجل رؤية فاعلية عربية، الأدب المغاربي والمقارن (المغرب في الأدب العربي)، مجلة نصف سنوية، منشورات زواية للفنّ، الدّار البيضاء/المغرب، ع1، 2005، ص 33.

[3]- الرّواية، ص 101.

تجسّد الرّواية رغبة الذات في إثبات نفسها، وتفكيك عقدتها الأنثوية، وإلغاء احتكار دورها في المجتمع، باعتبارها أداة لاشباع رغبات الرّجل، من خلال الإفصاح عمّا هو مسكوت عنه. ذلك أنّ الكاتبة "تريد أن تتجاوز شرط المرأة إلى شرط "الإنسان" هذا ما تريد أن تقوله لنا. هذا ما تريد أن تغيّره في عقليتنا، وفي وعينا"[1]، فالمرأة بهذا، عضو فعّال يطرح القضايا ويحدّدها، ويحلّلها ويسهر على تغيير ما يمكن تغييره في المجتمع، ولهذا تقول موا: "تملئني النشوة وأنا أسمع للحديث الدّائر عنّي في كلّ مجلس أكون فيه! أحبّ دائمًا أن أشارك الحضور في حديثهم وأعطي توقعاتي مثلهم، وفي منزلنا أطبع الإيميل الذّي أرسله كلّ جمعة لكم وأقرأه على أهل البيت مثلما تفعل جميع البنات أشعر في تلك اللّحظات بلذّة توازي لذّة التمدّد تحت غطاء سرير ناعم بعد عناء يوم شتوي شاق، أو لذة من يدير المذياع في لحظة ملل ليفاجأ بأنّ أغنيته المفضّلة تذاع من بدايتها"[2]، هذه هي صورة الذّات الكاتبة داخل الرّواية، الّتي تعكس كلّ ما هو حيوي ومواجه وجريء.

وعليه فإنّ المسار السّردي للرّواية يقوم على آلية الكشف والتفكيك، تعيد من خلالها الكاتبة "امتلاك ذاتها من جديد واستعادة موقعها من اللّغة وعلاقتها بالثقافة من جهة، وتوظيف الكتابة لصياغة مسألتها والتعبير عن مواقفها من جهة ثانية"[3]، ضمن مشروع التحرّر من المجال المغلق الذّي وضعت بداخله، والسّعي نحو تخطّي عقبات المجتمع عن طريق كتابة إيميلات مستوحاة من الواقع المعيش، تمكّنها من التنفيس عن المشاعر المنغرسة فيها؛ مشاعر ممزوجة بالغضب والصّراخ والمقاومة.

يهدف الرّد بالكتابة في الرّواية إلى خلق وعي ضدّي يسعى إلى تأسيس خطاب نقيض، من خلال تفكيك الخطابات السّائدة، وتفجيرها بالنّقد والتّمرّد، الأمر الذّي قام بتعرية علاقات القوى والسّلطة القائمة في المجتمع ووضعها محلاّ للمساءلة، من أجل تحقيق مساحة أوسع لتجاربها الحياتية داخل جهاز الكمبيوتر، الذّي تكشف عبره المسكوت عنه في الثّقافة السّعودية، وهو ما

[1]– جورج طرابيشي: الاستلاب في الرّواية النسائية العربية، مجلّة الآداب، بيروت/لبنان، ع3، مارس، 1993، ص 43.

[2]– الرّواية، ص 87.

[3]– زهور كرام: السّرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة للنشر والتوزيع، المدارس، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 2004 ص 22.

يؤكّده هذا المقطع: "وجدت في كتابات القصيبي والحمد الكثير من الأحداث والتّلميحات السّياسيّة التّي ذكرتها بروايات يوسف السّباعي وإحسان عبد القدوس التّي أدمنت قراءتها في مرحلة المراهقة. خطرت ببالها المظاهرة التّي منعت هي وزميلاتها القيام بها في أحد الأيّام عندما قامت جميع الدّول العربية بتنظيم المظاهرات تضامنًا مع الشعب الفلسطيني وانتفاضة الأقصى. وتذكرت مقاطعة المنتوجات الأمريكية والبريطانية التي بدت منذ فترة في بلدان كثيرة ولم تشارك فيها سوى قلّة من صديقاتها... هل كانت السيّاسة فيما سبق في متناول الجميع ثمّ أصبحت الآن في متناول القادة والحكام فقط؟... ليست المشكلة قاصرة عليها فكلّ زميلاتها مهمّشات في الحياة السيّاسية، ولا دور لهّن ولا أهميّة، لو كانت تفهم في السيّاسة لو أنّها تدافع عن قضيّة معيّنة أو تعارض قضيّة ما. كانت وجدت ما يشغلها عن التّفكير بوليد لك!..."[1]، فلم تكن المرأة في المجتمع السّعودي تتمتع بأدنى الحقوق الإنسانية، حتى بإبداء رأيها كأيّ فرد من أفراده، حيث قُمعت حرّيتها، وذلك "لاعتبارات تاريخية ذات مرجعيّات مختلفة، يجعل مسألتها تطرح –باستمرار– ضمن مشروع التحرّر. ولذا فالكتابة تصبح– في هذا السّياق التّعبيري– مرتبطة أكثر بالمجال الذّي يتحرّر من خلاله الإنسان. وحين كان التخييل مكانًا، فقد وجدت فيه المرأة الفضاء الأرحب لتجريب حرّيتها وانعتاقها، ذلك لأنّ في المتخيّل تأخذ المرأة المكانة التي يرفضها الواقع"[2]، من أجل الإفصاح عن حجم الاستغلال الذّي تعانيه في المجتمع، الّذي يستحيل تغيير نظرته إليها مهما تعلّمت وتثّقفت فهي تبقى ضعيفة لا حول ولا قوّة لها.

جاءت الفتيات الأربع في شكل رحلة بحثٍ مستمرة عن الاستقرار الدّاخلي لذواتهن، من أجل تحقيق قيمة الحريّة بدلالاتها المختلفة، وهي الرّحلة التي نجح فيها البعض منهنّ، كشخصيّة مشيل المتمردّة التّي تعدّ الوحيدة –تقريبًا– التّي تعي ما تريد وتفعل ما تريد، فرغم فشل تجربتها مع فيصل، إلاّ أنّها لم تنكسر، واعتبرت ذلك مفتاحًا لاكتشاف ذاتها، وشخصيّة سديم التي وقفت في وجه المجتمع، ورفضت الامتثال لرغبة خالتها بدريّة بتزويجها من ابنها طارق، طالب كليّة الطبّ

[1]– الرّواية، ص 38.

[2]– زهور كرام: السّرد النّسائي العربيّ، ص 19.

الذي كان يحبّها منذ الطفّولة. في حين نجد البعض الآخر منهنّ مستضعفًا ومرهف الحسّ، كما هو الحال مع الشخصيّة قمرة التي كان زوجها يتّهمها بأنّها لا تتجاوب معه في الفراش، فرغم طلاقها من راشد، إلاّ أنّها تشعر بحاجة دائمة لقربه منها، حيث تقول موا: "صنّفت أم نوير لسديم في ساعة صفاء الرّجال والنّساء في الخليج بناء على عوامل عدّة كقوة الشّخصيّة والثّقة بالنّفس والجمال وغيرها إلى أنواع وفئات، وهذه الأنواع تنطبق عادة على الرّجل والمرأة سواء، فمثلاً بالنّسبة لورقة الشخصيّة فإنّ لكلّ منهما نوعين: النّوع الأوّل قويّ ومستقل والنّوع الآخر ضعيف وتابع للآخرين وتندرج تحت النّوع الأوّل فئتان؛ أوّلهما النطقي الذّي يحترم آراء جميع من حوله رغم اختلافه معهم طالما كانوا يحترمون وجهة نظره هو الآخر، والفئة الثّانية ممثلة بمن لا يمكن لأحد السّيطرة عليها أو عليه ومن لابدّ من أن يمشي كلامه ولا يهمّه رأي أحد. أمّا بالنّسبة لقسم الضّعفاء والتّابعين، أو من يقال عنه إن كلمة تجيبه وكلمة تودّيه، فهم نوعان: هناك النّوع الذّي يتمّ التأثير عليه من قبل الأهل وأفراد العائلة المقربين وهذا النّوع لا يمكنه الاستقلال عن أهله لأنّه بدون أهله ما يسوى قرش، وهناك النّوع الذّي يتمّ التأثير عليه من قبل الأصدقاء وهو النّوع الأسوأ ذلك لأنّه يعتبر أنّ أهله ضدّه ولا يثق سوى في أصدقائه الذّين يكونون في كثير من الأحيان أسوء حلاّ منهُ"[1]، هذه هي طبيعة الطّبقات وصورتها داخل المجتمع السّعودي الذّي يعيش التناقض وعدم الانسجام الاجتماعي بين أفراده. وهي الصورة التي ترغب الذّات الكاتبة إيصالها للقارئ العربيّ بصورة عامّة.

بناءً على ما سبق، تظهر قدرة البطلة موا –باعتبارها ساردة عارفة– على نقل وعيها بتجارب صديقاتها، اللواتي يسعين نحو الانفلات والتحرّر والتّغيّير، وإزالة الزّيف عن ذواتهن المقهورة ومحاولة إدراكهنّ لمعاني الاستقلال في سعيهن نحو استعادة مكانتها المسلوبة، وخلق مكانة جديدة تسمح لها باتخاذ القرارات الشّخصّية، والتّعبير عن الآراء الخاصّة بكلّ حريّة. هكذا لعبت شخصيات الرّواية دورًا رمزيًّا في أداء فعل الكتابة الضّدية، وهذا ما يجعل القارئ يقدّم تأويلات متعدّدة لموضوع القضيّة التي تحملها، من خلال تركيزها على المرأة بالدرجة الأولى، باعتبار أن

[1]– الرّواية، ص 39–40.

المجتمع السّعودي ذكوري بامتياز، حيث بقيت الفتيات الأربع قلقات في بحثهنّ عن الحرّية الإنسانية، واختراق شروط المجتمع الذّي يعارض طموحاتهنّ، ما يكشف عن العلاقة التّضاديّة بين وعيهنّ، وبين وعي المجتمع الّذي يسيطر عليهنّ.

تنتهي رحلة الرّد بالكاتبة في رواية بنات الرّياض إلى نتيجة مفادها أنّ المجتمع السّعودي بقدر ما هو متقدّم ومتطوّر، بقدر ما هو جاهل ومتخلّف من ناحية تعامله مع المرأة، باعتبارها أحد أهمّ الأعمدة الّتي يقوم على أساسها بناء المجتمعات المتحضّرة. ذلك ما نقلته عبر مجموعة من الرّسائل الإلكترونيّة الّتي تكتبها بطلتها موا، الّتي فضّلت أن تكون مجهولة الهويّة من أجل منح نفسها فرصة أكبر من الحريّة في البوح والكشف عن مضمرات مجتمعها المعقّدة؛ هذه المضمرات الّتي تشمل كلّ من: المرأة؛ والدّين؛ والسّلطة؛ والجنس؛ والسّياسة؛ والحب؛ والزّواج، وغيرها من المقوّمات الّتي أرادت الكاتبة الكشف عن خللها، من خلال هذه الإيميلات العفويّة الّتي وإن كانت نابعة من فتاة في بداية العشرينيات إلاّ، أنّ صدقها هو ما دفعها للقرار بطبعها، والكشف عن هويّتها مباشرة بعد نشرها كما هي، من دون أيّة إضافات أو تنقيحات.

المبحث الثّاني: رواية الرّايس وتأنيث التّاريخ.

1- الأنثى تعيد اكتشاف التّاريخ:

صدرت رواية الرّايس سنة2015م عن منشورات الاختلاف/الجزائر والضّفاف/بيروت، تدور أحداثها حول الشّخصيّة المحوريّة الرّايس حميدو؛ وهو أحد أبرز أمراء الجزائر في فترة الحكم العثماني أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التّاسع عشر. سُردت الأحداث على لسان مجموعة من الشّخصيّات الّتي تملك كلّ واحدة منها قصّتها الخاصّة الممتدّة على مدار الفترة الزمنيّة 1791-1815، الّتي تُستهلّ بطلب الأهالي من الحاكم إبعاد خمسين شقيًّا في قرية درمنجيلر بجزير قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدّين الإسلامي والدّولة العثمانيّة. من هنا تنبثق الأحداث وتنقسم عمليّة السّرد بين سبعة شخصّيات، أبرزها شخصيّة

بيفاريتو الّذي كان من بين الخمسين شقيًا الّذين أرسلوا إلى إيالة الجزائر. وبعد وصوله يختاره الرّايس حميدو الّذي تجتمع عنده الحكايات، أحد رجال سفينته.

والرّايس حميدو، هو الّذي يقول كلّ شيء من دون أن يتكلّم، الشّاب الجزائري المغامر والعاشق للبحر الّذي يعمل في الأسطول البحري من أجل إغارة السّفن الأجنبيّة وصيد الغنائم خدمة لخزينة الدّولة. إنّه القوي الّذي لا يهاب أمواج البحر، صاحب أسطول حربي خاص يتولّى مهمّة الكشف عن المؤامرات الّتي تحدث بين الدّايات الأتراك في صراعها حول السّلطة. ووسط كلّ هذه المغامرات تتخلّل الأحداث قصّة الحب الّتي تجمع بين حميدو مريم خطيبته الّتي تنتظره منذ أربعة وعشرين عامًا، ليتزوّج بها بعد أن أرهقه البحر وأخذ كلّ وقته. لكن ومع تطوّر الأحداث سرعان ما يعود إلى البحر ويواصل مغامراته رفقة صديقه بفاريتو القادم من قبرص إلى إيالة الجزائر الّتي غيّر فيها اسمه إلى علي طاطار ويعيش على التّناوب بين الأسماء.

ومن جهة أخرى، تتجلّى قصّة تالار الّتي تتحايل وتستغل مهنتها في التّطريز من أجل ممارسة التّجسس على الشّخصيّات السّياسيّة. بالإضافة إلى قصّة ثروة السّيد علي وكيل الحرج الّتي أخذت حيّزها الأوفر بين الأحداث نظرًا لغرابتها الّتي تنصّ على دفنه للثّروة تحت جثّة فتاة كان قد أحبّها قبل أن يعدمها الباشا. وفي آخر أيّام حياته يوصي أخاه بضرورة الاعتناء بحديقة بيتهم الخلفيّة دون أن يفه أحد سرّ ذلك. يسعى الجميع لإيجاد الكنز ولكن من دون جدوى. ووسط كلّ هذه القصص تطفو القصّة المركزيّة حول الرّايس حميدو الّذي انتهت رحله مغامرات بحادثة قصف سفينته من قبل مدفعيّة ستيفن ديكاتور ، ويتحقّق بذلك حلمه وأمنيته بالموت بين أحضان البحر بعد أن لبّى بفاريتو وصيّته وألقى بجثّته في عرض البحر.

تقترب رواية الرايس من تصوير المرحلة التاريخيّة الّتي تُظهر حكم الدّولة العثمانيّة للجزائر حيث تستهل الكاتبة خيطها السّردي بسندٍ توثيقي مفادهُ أن: «طلب الأهالي من الحكام إبعاد 50 شقيًا في قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدّين الإسلامي والدّولة العثمانية ومن أجل إصلاح نفوسهم. من مجموعة الأرشيفات التركية»[1]. إذ

[1]– هاجر قويدري: الرّايس، كلمة للنّشر والتوزيع، منشورات الاختلاف/ الجزائر، منشورات ضفاف/ بيروت، 2015، ص5.

نجد الكاتبة أمام مواجهة عالم تاريخي كان قد فرض نفسه على مخيّلة القارئ واعتقاده الذّي أصبح يشكّك في كّل شيء باعتباره قابلا للتغير، ما يجعل التّاريخ يحمل وجهين، أوّاه ظاهريّ مكشوف وباطنيّ عميق. فهاجر قويدري أرادت إظهار أنّ المعنى مختلّ والحقيقة التّاريخية ضائعة ويستلزم ذلك البحث عنها والمغامرة صوب دهاليزها، حيث جاءت الرّواية لفكّ مغاليق الملتبس والقول بوجود تاريخ مضاد ومغاير ومن ثمة التّمهيد لتاريخ مُفَكّك الرّموز ومتعدّد القراءات وقابل للتّأويلات التي ترسم مجاري المعاني التي من شأنها أن تدحض وتهدم وتكشف ومن ثمة تخلق دلالاتها الخاصّة.

تعتمد الرّواية على آليّة الارتحال إلى الماضي من أجل مساءلة التّاريخ المطروح وإنتاج معرفةٍ جديدةٍ بوصفها نوعًا من الخلاص وتخفيفًا لتوتّرات النّفس البشريّة العميقة[1]، إذ انفجرت الشّخصيّات بأحاديثها المتناوبة بكشف النّسق المغفل من خلال تقديم توصيفاتٍ عن الدّولة العثمانية والدّايات الحاكمة لها. ومن أمثلة ذلك مشهد نقل علي طاطار، بيفاريتو إلى السّفينة الحاملة لخميسن شقيّا والمدعوّة بـ " فرقاطة مفتاح الجهاد"، متّجهة إلى بلاد عثمانية لا يعرف عنها شيئا، فيقول: "فكّرت أن أطعنه طعنة موغلة في مكانٍ ما من جسده المكتنز وهو يسدي إليّ الرّكلات المتلاحقة قبل أن أسارع في الصّعود على ظهر هذه السّفينة... وعندما وطأت قدماي درج السّفينة سّددت له لكمة قويّة جعلته يهوي أرضًا.

وها أنا أبتعد

لا يزال مغتشيّا عليه والدّماء تغسل وجهه، يستحق أكثر من ذلك ابن العاهرة، خادم العثمانيّين النّتن هو الذّي وشى بي وجعلني في عداد هؤلاء الأشقياء، منذ سنتين وهو يترصّدني ببذلته العثمانية المقرفة... لم أتقبل وضعي الجديد، ولم أتمكّن من إقناع نفسي بتقبّله... بأيّ حق يحملوننا إلى هناك، وماذا سنفعل؟؟"[2] إنّه ابن الخفّة (الرّسام) أحد الأشقياء الذين نقلوا من درمنجيلر إلى إيالة الجزائر خدمة للّدولة العثمانية، والّذي ينقل معاناتهم مع العثمانيين الّذين يقومون بتعذيبهم

[1]– ينظر: زغينة علي وآخرون: السّرد النّسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلّة أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، كلية الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة محّمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع1، 2004، ص18.

[2]– الرّواية، ص7.

وضربهم متى سنحت لهم الفرصة. فهم مجرّد غرباء لا هويّة لهم، مهمّتهم الوحيدة هي خدمة الدّولة العثمانيّة ورفع رايتها.

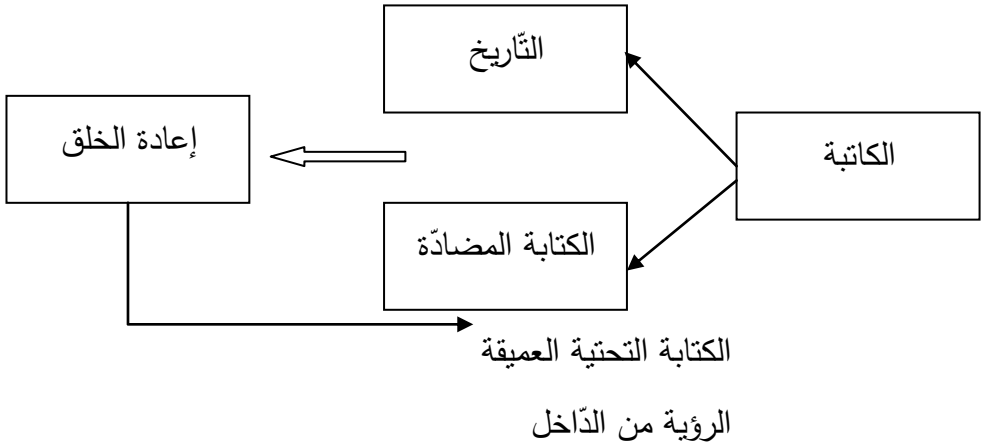
تبحث الرّواية في مسار ردّها عن مصير التّاريخ الإنساني الذّي تشتبك بداخله الصّراعات حول السّلطة والنّفوذ، وهو ما مثّلت له الكاتبة بصراع الدّايات الأتراك أثناء حكمهم للجزائر. ذلك ما يجعلها تجربة كتابيّة "ليست سوى رهان مع الذّات على قول ما لا تستطيع لغات الآخرين تشكيله"[1] عبر سلسلة من الاعترافات من قبل شخصيّاتها المتأزّمة مثلما هي الحال عند بفاريتو الّذي لم يكن راضيًا بقدره المشئوم الّذي أجبره على الانضمام للجهاد في سبيل قيام الدّولة العثمانيّة، فيقول: "لم أعد أرى اليابسة، ولا جبال درمنجيلر الخضراء، انزويت إلى ركن مهمل على ظهر السّفينة وحاولت خطف غفوة. لا شيء في طريقي إلى بلاد عثمانيّة، لا أعرف فيها أحدًا(...) كان لابدّ أن أكون أكثر حيطة، وأمنع ذلك المغفل خادم العثمانيين من كتابة اسمي مع كلّ هؤلاء الأشقياء. وقفت بصعوبة بالغة، لابدّ أن أمشي حتّى أتعوّد على هواء عرض البحر، شعرت بأنّني أستنشق مصيرًا قاسيًا"[2]، حيث يكشف المقطع عن تنبئ بفاريتو بمأساويّة مصيره الّذي انتهى به إلى تعرّضه للتعذيب على متن السّفينة الّتي كانت تنقل الخمسين شقيّا بعد اكتشاف موهبته في الرّسم الّتي كانت سببًا في إرساله إلى ميناء أرزيو لمحاربة الإسبان في مرسى وهران الكبير. ذلك أنّ بفاريتو يملك مهارة عالية في تفكيك مخطّطات الخرائط الحربيّة ممّا يسهم في خدمة مصالح الإيالة. وهناك يلتقي بالرّايس حميدو الّذي جعله من رجال سفينته.

تقدّم الرّواية مجموعة من المتعارضات المستقلة عن التّاريخ المدوّن (الرّسمّي)، من أجل بناء دلالي يجمع بين المتناقضات، حيث إنّ الأمر لا يتّعلق بعملية هضم التّاريخ فحسب، وإنّما يتعدّى ذلك إلى محاولة القبض على مفاتيحه الأساسّية لخلق مادّة مختلفة تمامًا عن سابقتها. من شأنها أن ترسم الوضع المتأزّم بكلّ صدق وأمانة. يقول بيفاريتو: "صار المطعون في قلبه مجال رؤيتي الوحيد، لا يزال وحده، يضغط على جرحه ويتلوّى، إنّه يافع وأصغر من كّل هذا الشّقاء، كان يدعى

[1]– الحبيب السّايح: الكتابة عن الكتابة، الرّواية الجزائريّة مسارات وتجارب، مجلّة الثقافة، وزارة الاتصال والثّقافة، الجزائر ع118، 2004، ص 23.

[2]– الرّواية، ص8–9.

روبرتو، ولم يفلح يومًا في شيء، ولعلّ هذه الطّعنة هي أهمّ ما حدث له في حياته البائسة، لأنّه لن ير عذاب الدّزاير، تخبّط ببطء مرّتين، نظر إليّ وبعد أن حرّك الألم جفنيه في رجفتهما الأخيرة فتحهما الفتح الأخير... لقد صرنا 49 شقيًّا، وعددنا مؤهل للنّقصان لا محالة، لا أحد هنا يريد الذّهاب إلى الدّزاير، وفي كّل عين سؤال طريقة النّيل من كلّ هؤلاء الحرّاس الذين يحيطون بنا من كلّ جانب"[1]، أي أنّ لكلّ ميدان تاريخي جوانبه السّلبيّة والخفيّة والمسكوت عنها والّتي تسعى الكاتبة إلى إظهارها من أجل إعادة خلق هذا التّاريخ الذي يحمل أحداثًا غامضة ومتشابكة، تحتاج إلى مجموعة من التّفسيرات من أجل بلوغ المعنى الحقيقي والحدث في صورته الفعليّة. يمكن التمثيل لذلك بالشّكل التّالي:



يعبّر الشّكل أعلاه عن ثنائية التّاريخ والتّاريخ المضادّ في صراعها الدّائم حول قتل التّاريخ أو إحيائه، وإذا كان للتّاريخ فضل السّبق فإنّ للتّاريخ المضادّ فضل تنوير مجموعة من المقولات المتناقضة لإنتاج فكر تركيبيّ يهدف إلى التّركيز على العمق.

هكذا تصرخ الذّات الكاتبة بنبرتها المستنجدة بالماضي، باغتصاب التّاريخ الذّي يمثّل "الاستمراريّة والممارسة الفعليّة للحرّية الإنسانّية، وتفصل الحريّة الفرديّة على التّحديات

[1]– الرّواية، ص10.

الاجتماعيّة"[1]، لكن دون المساس بجوهره وصورته الأصل. إنّها الحريّة التي تبحث عنها من أجل رسم تصوراتها الذّهنية ومساراتها الرّؤيويّة لتاريخ جديد ومغاير، من شأنه أن يفكّ الشّفرات القيميّة والقضايا المتعلّقة بمعاناة الفرد إبان الحكم العثماني الّتي لم يكن لها حلّ في العالم الخارجيّ (الواقع). ذلك أنّ الكتابة لا تطرح على نفسها إلاّ الموضوعات الكبرى التي تراهن على فكّ مغاليقها باعتبارها "أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختارت المرأة الكتابة أداة انتقام تصل حدود القتل... لتعطي صورة عن علاقة المرأة/بالكتابة كقيمة تجسّد الكتابة كفعل مواجهة للاحتفاء بالذّات وإثبات حضورها"[2]، إذ لا وجود لحدود فاصلة بين الذّات الكاتبة وبين المواضيع التي تعكس العلاقات والاختلافات، وهو ما تطمح إليه الكاتبة من خلال مادّة شكلها التاريخ ومدارها الفرد الجزائري غداة الحكم العثماني الّذي اختارت أن تختزله في الشّخصيّة المجهولة حميدو الّذي تهدف للتّعريف به وبإنجازاته العظيمة، الّتي يعترف بها بفاريتو في قوله: "لا أعرف لماذا يكنّ الجميع هذه المودّة لحميدو رغم صغر سنّه، إنّه في مثل عمري، بالكاد على عتبة العشرين، كيف كسب كلّ هذه الشّعبيّة؟ لا شكّ أنّ حياته هنا قبل أن ينتقل إلى أرزيو كانت مدعاة للتّقدير(...) كنّا لا نجادل حميدو في أوامره، ولا نريد البحث عن إجابات لتساؤلاتنا، كان وعلى الرّغم من صغر سنّه يتمتّع بوقار شديد، وبنظرة حادّة تجعلنا جميعًا ننزل عيوننا أرضًا»"[3]، وهو ما تنقله الأحداث الّتي تشيد بانتصاراته العظيمة وقهره للعدوّ الأجنبيّ والقضاء على سفنه المباغتة في عرض البحر الّذي يتفنّن بقيادة أسطوله بداخله على متن سفينته البرتغاليّة الّتي اختار لها اسم "البرتغيزة".

تعمل الرّواية على صناعة شبكة من الدّلالات الممكنة حول علاقة الإنسان بمجموعة من المقوّمات المكونة له، والّتي يعدّ التاريخ أحد أبرزها، بالعودة إلى مرحلة من مراحله وكشف المسكوت عنه فيها. إنّه السّبيل الذّي سلكته الكاتبة عندما أعطت لكلّ شخصيّة حصّتها من هذا

[1]– ميشال فوكو: همّ الحقيقة (مختارات)، تر: مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1، 2006، ص 34.

[2]– محمد غرناط: الهوّية والتّخييل في الرّواية الجزائرية، قراءات مغربية، رابطة أهل القلم، منشورات الثّقافة، الجزائر 2008، ص 127.

[3]– الرّواية، ص42.

التّاريخ الّذي يعبّر عن معاناتها. يظهر ذلك في قول بفاريتو: "عندما ولدت لم تكن أميّ قد بدأت مهنة التسوّل بعد، كانت تعيش على بيع السّمك الذّي يجمعه والدي كلّ صباح من بقايا مراكب الصّيد التي كان ينظّفها، ... إلى حين ذلك اليوم الذّي ذهبت لأبحث عنها فوجدتها تتسوّل برفقة السّلة الفارغة عدت أدراجي وأنا ألعن السّلة، فقط عندما نكون صغارًا نرمي سخطنا على الأشياء الجامدة ونودّ لو نقوم بقتلها. في تلك اللّيلة قتلت السّلة، كأنما أريد لها مصيرًا أكثر من التّلف والحرق، ... كتمت غيضي وبدأت أفهم أنّه الفقر، بقيت أراقب تسوّلها كلّما جاء أبي بالسّلة الفارغة، ولا يعود للبيت إلاّ عندما تعود، إلى حين قطع طريقها ذات مساء برونو غريم ماميلي الأبدي وسرق نقودها القليلة. لقد أشبعني ضربًا وكسر أنفي عندما حاولت الدّفاع عنها، منذ ذلك الحين، وأنا اليافع ابن التّسع سنوات صرت مدينا لبرونو بثلاثة أمور. أن لا أخاف من لكمات الأنف، وأن أحبّ ماميلي نكاية فيه، وأن لا أقتات أبدا من نقود الضّعفاء"[1]، إذ يصوّر المقطع الوضع الاجتماعي الذّي يعمّه الفقر والبؤس، وضع مأساوي ينمّ عن حياة تعيسة تقتات من الذّل والاحتقار في زمن الرّاية العثمانيّة.

تعكس الرّواية حالة انتقال دائم من الهدم إلى البناء، ومن البناء إلى الهدم بهدف بناء الذّات باعتبارها "بؤرة هذا العالم، منها يبدأ الخلق، وفيها تهمهم كلمة السّر، وإليها ينتهي طواف العالم وعطشه، وإليها تنتهي رحلة السّعي والعذاب المستديم، لا شيء يسبقها فهي الأصل والولادة والمنبع والمصب"[2]، وذلك ضمن المعادلات التّالية:

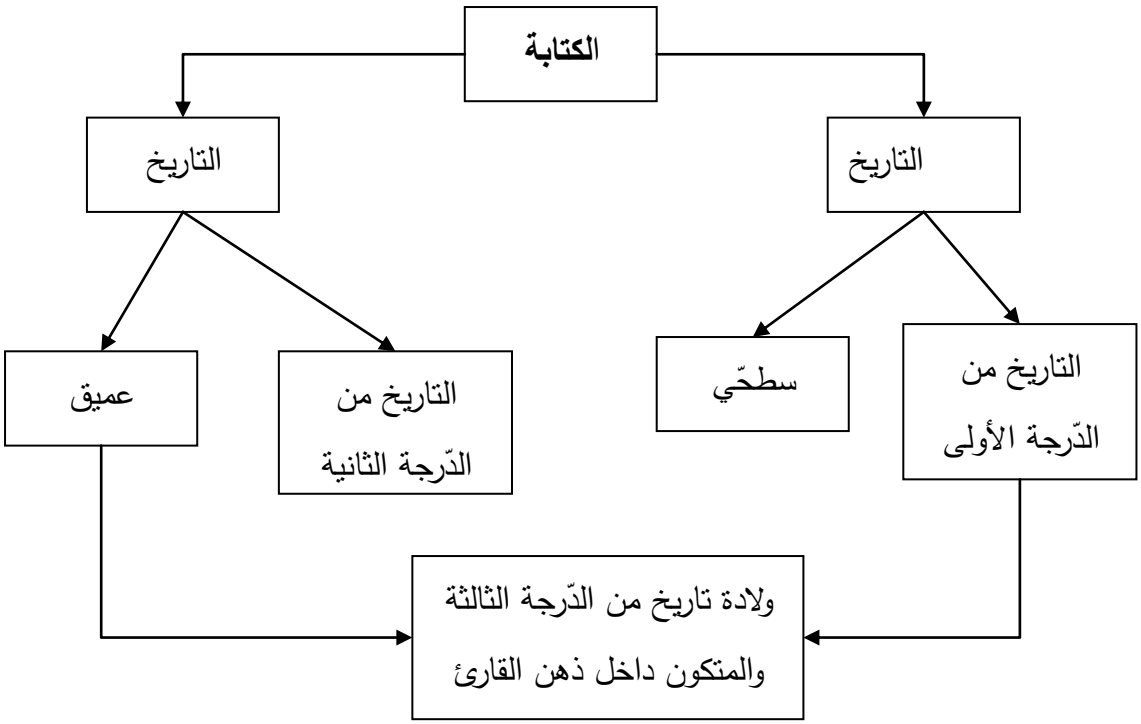
الكتابة = الاختراق

الاختراق = إعادة الخلق

ويمكن التمثيل لهذه المعادلات بالمخطط التّالي:

[1]- الرّواية، ص11.

[2]- كارمن البستاني: الكتابة النّسائيّة الفرنسيّة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع34، 1985 ص123.



يتّضح من خلال المخطّط أنّ رواية "الرّايس" هي عملية إخضاع التّاريخ لمجهر المعاينة والتّحليل من أجل إظهار الجوانب المظلمة منه، واقتراح الجوانب المضيئة الّتي تثيرها الكلمات الرّمزية التي تتطلب من القارئ مجموعة من الممارسات التأويلية من شأنها أن تفتح آفاقا جديدة من الدّلالات، وتملأ الفراغات.

وتركّز رواية الرّايس على ما وراء التّاريخ، بالاعتماد على مرجعيات ذاتية خاصّة بالذات الكاتبة التي استعانت بالتّخييل الذّاكريّ الذّي أنتج أحداثًا جديدة قوّضت الوعي الفكري وخلخلت الأطر المعرفية القائمة من أجل تقديم هيكلة قاعديّة صحيحة للمستقبل. ذلك أنّ الرّوائي بإمكانه أن يحرّر "الزّمن من مكانه والمكان من زمنه مطمئنّا إلى إشارات تقنيّة، تتضمن السّفينة والمنطاد والقطار والغوّاصة ومكتشفا شجاعًا... وكما أنّ للعلم رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المجهول المعلوم إلى مجهول جديد، فإنّ للرّواية رحلتها أيضًا، التي بدايتها هدف شاق ونهايتها

نصر أكيد. لذا تكون«الرّحلة» مجازًا لمشروع روائي ينوس بين مسافاتٍ مختلفة"[1]، إذ نلاحظ تيمة الارتحال بارزة في شخصيات الرّواية، حيث يقول علي طاطار: "كانت السّفينة التي نركبها فسيحة وحديثة البناء، تدعى فرقاطة مفتاح الجهاد، بها مدفعيّة وراية كبيرة للدّولة العثمانية، أشرعتها الملفوفة تنتظر الرّياح حتى تسترسل في قوامها، وبها عدد من البراميل في الحواف كأنّها وزّعت حتى لا نفكّر في القفز إلى البحر، يبدو الأمر وكأنّنا مقبلون على حربٍ ما ولا أحد يدري ضدّ من سنخوضها؟"[2]، إنّها رحلة الكتابة باتّجاه الأحداث التّاريخّية الماضية الّتي تستدعيها الذّاكرة كمنطلق لبناء المتخيّل التّاريخي للذّات الكاتبة الّتي تسعى لإعادة اكتشاف التّاريخ بالعودة إلى أبسط تفاصيله.

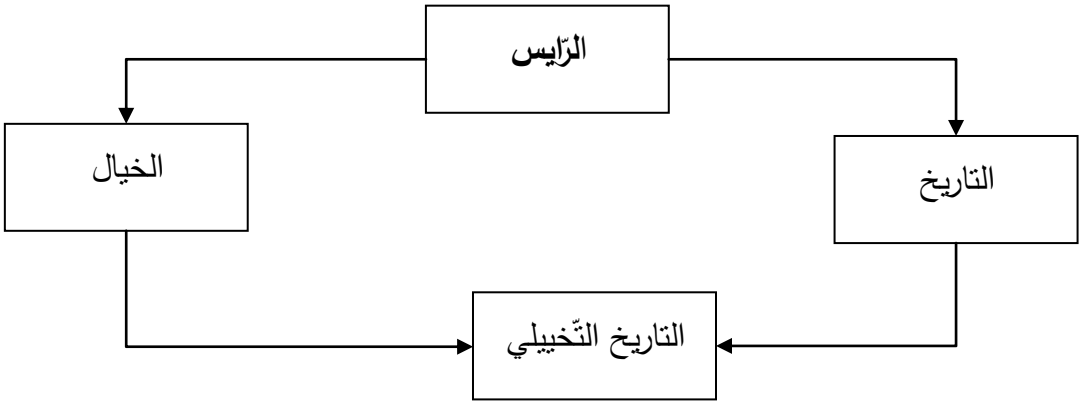
ومن هنا، يتجلّى نسق الشّخصيات في الرّواية بلغتها المستلهمة من التّاريخ والوعي الفكري لدى الكاتبة وهي تعيد كتابة التّاريخ بوجهة نظرٍ مغايرة، ولعلّ أدوار هذه الشّخصيّات دليل على تاريخية الرّواية الّتي تعود أحداثها إلى الزّمن العثماني الّذي وضعته الكاتبة محلّ المساءلة بهدف المواجهة[3]، والكشف عن مجمل مغامراته الّتي كان البحر ميدانها الّذي تتسابق فيه الدّايات على الحكم وبلوغ السّلطة وانتزاعها من أيادي الجزائر وإخضاع الآخر المستضعف من أجل فرض سطوتها على البحر الأبيض المتوسّط. يقول ابن الخفة: "كان قبطان السّفينة بكامل هيبته يقدّم لي الأقلام ويومئ لمساعده بأمر ما، فشّد على ذراعي واقتادني إلى غرفة القيادة... فرش القبطان على طاولة واسعة خريطة بحرية مزركشة بألوان كثيرة وبخطوط وأرقام وأسماء لا نهاية لها وجلس قبالتي يشرح لي كيف تقسم الورقة في أوّل الأمر وفقًا لخطوط الطّول وأنا لا أكاد أفقه من كلامه شيئًا. وبينما هو كذلك رفعت يداي وبدأت أشير له باللاّ فهم وبعدم قدرتي على القيام بذلك. عندها جاوبني بلغة يونانّية سليمة.

[1]– فيصل درّاج: الرّواية وتأويل التاريخ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب ط1، 2004، ص 19.

[2]– الرّواية، ص .12

[3]– ينظر: بوشوشة بوجمعة: الرّواية النّسائيّة التّونسيّة، ص54.

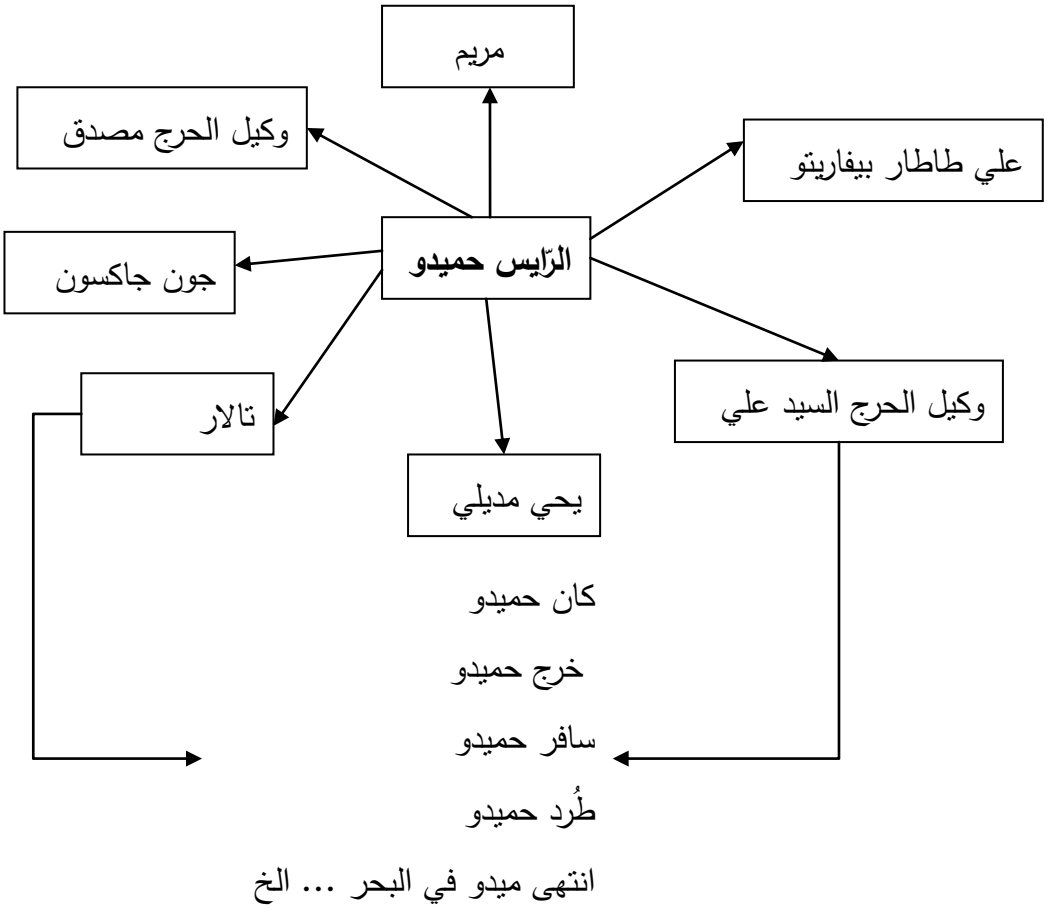
أنا على يقين أنّك ستتمكن من نسخ هذه الخريطة قبل وصولنا ميناء الدّزاير، رسمك مبهر يا فتى... لم أتمكن من فكّ شيء، لا أنا عرفت ما يحدث فوق، ولا أنا تمكنت من فكّ طلاسم هذه الخريطة اللّعينة التي جعلتني أفارق رفقتي في الأعلى"[1]، إنّها جزء من الخطط التي يتبعها الدّايات لنصب الكمائن من أجل الاستيلاء على الحكم والاستغلال غير المحدود. ومن خلال الأحداث يمكن هيكلة الرّواية على النّحو التّالي:



من خلال هذا الشكل، تعقد الكاتبة علاقة جدليّة بين تاريخين أوّله محدود يمثّله التّاريخ الرّسمي، والثاني منفتح لا نهائي يصنعه الخيال والرّوية الإبداعية، وفي هذه الأثناء على الرّواية أن تكون "أمينة للتّاريخ، بالرّغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلّة"[2]، ومن ثمة يرسم التّاريخ الجديد مساره ويحتّل مكانته في مخيّلة القارئ، وهو الشّيء نفسه الذّي بنته الكاتبة من خلال تفاصيل حياة الرّايس حميدو الذّي دارت حوله الأحداث في شكل لمّ لمجمل الجزئيات الخاصّة به، بالاعتماد على ضمير الحاضر أثناء حديث الشّخصيات عن نفسها، وعلى ضمير الغائب أثناء حديثها عن الرّايس حميدو، وفي كلتا الحالتين فإنّ الرّايس هو الهدف المقصود بطريقة أو بأخرى. والشّكل التّالي يوضّح ذلك:

[1]– الرّواية، ص16.

[2]– جورج لوكاتش: الرّواية التّاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986، ص215.



هكذا فإنّ حميدو هو بؤرة التّوتر التي تحمل لغزًا، تعمل أحداث الرّواية على فكّه عبر الاستعانة بمجموعة من المعطيات التاريخية حول هذه الشخصيّة الغامضة التي جعلتها الكاتبة بطلاً خفيًّا يُعرّف بنفسه من خلال أدوار الشّخصيات الأخرى الخادمة له بشكل أو بآخر. ذلك أنّ الكاتبة اختارت الانزياح عن مفهوم البطل الواضح الذّي يواجه الأحداث بضمير المتكلّم "أنا الحاضر، والاعتماد على ضمير المتكلّم أنا الغائب الأكثر دلالة في كثير من الأحيان، ذلك أنّ صمت حميدو وعلى طول أحداث الرواية لا يمنح القارئ حق تجريده من البطولة، إذ للصّامت أيضًا دلالة بلاغية وغرض مقصدي أكثر من المتكلّم. وهنا تكمن فاعلّية الرّايس حميدو الذّي حمل عنوان الرّواية وأسهم في إظهار المستوى أو الجانب التّجديدي لدى الكاتبة التي أسقطت على بطلها أهم تيمات الأدب العربي المعاصر والمتمثلة في الغموض.

ولهذا فإنّ فعل الكتابة في الرّواية قد خلع تيمتي الوضوح والمباشرة عن البطل، حيث قامت بإعفائه من عمليّة السّرد وتمكينه من الحديث عن نفسه بلسان الآخر، ما يتطلّب من القارئ ضرورة التوقف والتأنّي عند كلّ شخصيّة والإنصات إليها من أجل القبض على المفاتيح والمعلومات التي تقدّمها حول الرّايس حميدو ومن بداية الرّواية إلى غاية نهايتها، ضمن عمليّة بحث مضاعف تعمّدته الكاتبة بغرض ترسيخ سمات هذه الشّخصيّة لدى المتلقّي، تقول مريم : "فتحت ضفيرة مريم الصّغيرة الصّاحية بداخلي، عدت بالعمر إلى سنّ الخامسة، عندما أتى حميدو وإلى زيارتنا صيفًا، لقد خطفتني عيونه منذ النّظرة الأولى، لأنّها كانت بلون البحر وعندما كان حميدو يستعدّ للنزول إلى البحر قلت له: – خذني معك.

– رمقني بنظرة موجعة تفحصّني من سفلي إلى فوقي، لدرجة أنّني هربت إلى حضن أمّي باكية، كان يكبرني بسنتين ويعيش في الدّزاير، وكانت هذه المرّة الأولى التي يأتي فيها إلى يسّر"[1] إذ تقدم مريم من خلال هذا المقطع تصوّرًا أوّليّا حول شخصيّة حميدو وبشكل أكثر تفصيلا لكونه ابن عمّتها.

تقوم أحداث الرّواية على كشف ثغرات التّاريخ واستنطاقها وإضاءة مُلابَساتِها بممارسة المعرفة الاحترافية بالمّادة التّاريخية التي تعدّ سبيلاً لردم الهوّة بين ما هو حقيقي وبين ما هو افتراضي، حيث رسمت ملامح أيقونة البحر الرّايس حميدو ومغامراته الّتي تجسّد الصّراع القائم بين أمراء البحر الجزائريّين وبين السّفن الأجنبيّة الّتي تستهدف محو الأسطول البحري الجزائري الّذي يتولّى الرّايس مهمّة حمايته بجني الغنائم وبيعها خدمة لخزينته. ذلك ما عبّرت عنه مريم بقولها: "ولمّا كان أخي مزيان ودودًا وحسن المعاشرة حدّثني بكلّ ما حدثّ وبتفصيل دقيق، لقد ذهبا إلى السّاحة المقابلة لجامع سيدي مسعود؛ حيث يلتقي رياس البحر مع التّجار ليبيعوا غنائمهم، ويسردوا حكايات بطولاتهم في البحار ضدّ الكفّار. يحدث ذلك مساء كّل ثلاثاء"[2]، وهو ما يعكس البعد البطولي لهذه الشّخصيّة الّتي تجابه وتتحدّى المخاطر ولا تعرف الهزيمة أو الاستسلام.

[1]– الرّواية، ص19–20.

[2]– الرّواية، ص23.

هكذا تكشف الكاتبة من خلال بطلها النّموذجي/ الإشكالي عن الطّبيعة الرّمزية للأحداث التّاريخية التي احتوت الرّايس حميدو، حيث قدّمت تفسيراتٍ حول حياته عبر أحاديث الشّخصيات السّبعة باعتباره الشّخصيّة الّتي "تُصنع من الجمل التّي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها"[1] وهي الهيكلة الفنّية الّتي قامت عليها الرّواية الّتي تنقل بأحداثها وشخصيّاتها ومكانها وزمانها التوتّر الذّاتي الّذي ينقل بدوره القهر الإنساني داخل المجتمع. من هنا تتبادل الأدوار بين الشّخصيّات السّبعة(بفاريتو(علي طاطار) ومريم ووكيل الحرج سيد علي ووكيل الحرج مصدق وتالار ويحيى مديلي وجون جاكسون)، لتجتمع كلّها عند القصّة المحوريّة حول الرّايس حميدو الغائب الّذي لا يُعرف إلاّ من خلال مجموع المونولوجات الّتي تدور بينها.

ومن أجل ذلك، توظّف الكاتبة مجموعة من السّندات التّاريخية الّتي تنمّ عن نضج فكريّ ومعرفيّ بالمنتج التّاريخي الحافل بشبكة من الحقائق والأحداث والوقائع، وهو ما يبرز المستوى الكتابي للعمل الإبداعي وما يحمله من امتيازات تعكس اللّا مفكّر فيه في مرحلة الحكم العثماني في الجزائر التي سادت فيها الصّراعات. يمكن الاستدلال عليها بمشهد وكيل الحرج السّيد علي الذّي اكتشف فعلة بيفاريتو عنّدما أمره قبطان السّفينة بنسخ خريطة بحريّة، ولمّا رفض بيفاريتو الإجابة عن هوّيته اعتبره وكيل الحرج لصّا ومن شدّة غيظه أشبعه ضربًا حتى ارتعش داخله مفرغًا غضبه بصرخة التقرير الذّي كتبه للدّاي محمّد بن عثمان قائلاً: من "وكيل الحرج السّيد علي إلى حضرة الدّاي محمّد بن عثمان :

أحيطكم علمًا بأنّني استلمت 11 شخصًا قدموا على ظهر فرقاطة مفتاح الجهاد منه درمنجيلر، كان قد أرسلهم الباب العالي للجهاد في سبيل اللّه ورفع الرّاية العثمانية، كما قد كشف عليهم حكيم الميناء وهو بصحّة جيّدة وأعمارهم لا تتجاوز الـ 25 سنة وفيما يخصّ فارق العدد بحيث أنّه كان من المفروض أن نستلم 50 شخصًا فإنه وحسب رواية قبطان السّفينة وحرّاسها حصل تمرّد في منتصف الطّريق بحيث هرب جلّ المرسلين وقاموا برمي أنفسهم في البحر لتحملهم

[1]– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، تر: محي الدّين صبحي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشّر بيروت/لبنان،1987 ط3، ص 160.

زوارق من درمنجلير كانت في انتظارهم، علمًا أنّ قبطان السّفينة قد ضربهم بمدفعين وتمكّن من إرجاع 11 شخصًا"[1]، يقدم هذا المقطع السّرديّ استقراءً رمزيًّا مرتبطًا بمرحلة تاريخيّة محدّدة زمنيّا ومركّبة فنّيا، ما أسهم في توفيقها بين المادّة التّاريخية والمادّة التّخييليّة ضمن عمليّة "فهم وتأويل ذاتيين لمجريات وقائع تاريخ ما، عبر تسريد إمكاناته الحكائيّة، وتحبيكها في تأويل كلّي، مع عدم التّنصل النّهائي من علامات المرجع أو الإحالة، التّي تؤطر الخطاب التّاريخي المتضمن في الرّواية، كيفما كان نوعه أو انتماؤه. فمن المنطلق تصير الرّواية قادرة على إحداث «التّاريخ» مع متون وسجلات الماضي؛ لكن بشكل لا يدعي الوثوقية بقدر ما يعترف بنسبيّة الكائن والممكن التّاريخيين"[2]، هكذا فإنّ الكاتبة قد خرجت عن ميدان النّعومة والأحاسيس، لتخوض مواجهة معرفية تنمّ عن مستواها الفكريّ واطّلاعها الثّقافي.

تنفتح الرّواية على الخطاب التّاريخي بداية من العنوان (الرّايس) إلى غاية آخر صفحة من صفحاتها الّتي تشرّح تفاصيل حياة حميدو باعتباره "الشّخصيّة القلقة الّتي تعيش المعاناة، وتواجه تعقّد الحياة وهي كذلك شخصيّة غير مستقرّة، تلك الشّخصيّة الّتي تعاني داخليّاً، وتعيش فضاء العتبة أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار"[3]، حيث تخلّى عن حياته الخاصّة وضحّى بمستقبله إلى جانب خطيبته مريم الّتي تنتظره منذ أربعة وعشرون سنة، وهو ما عبّرت عنه بقولها: "مرّت أيّام باهتة، زارني فيها المرض والسأم الطّويل، لم أكن أقوم بشيء غير الانتظار، حتّى بدوت وكأنّني أنطفئ من فرط صحو الانتظار بداخلي وحميدو لا يأتي"[4]، إذ عانت من فقدان حبيبها الّذي سرقه البحر بعد أن قرّر محاربة سفن الأعداء والإخلاص الدّائم لخدمة الأسطول البحري الجزائري الّذي مثّل محور حياته وهدفه الأساس. ذلك ما يدلّ على البعد الأسطوري لهذه الشّخصيّة الّتي اتّخذتها الكاتبة المركز التّوتري الّذي تدور حوله الأحداث المتشعّبة داخل الرّواية.

---

[1]– الرّواية، ص25.

[2]– عادل العناز: التّمثيل التأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، دائرة الثّقافة الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، 2019، ص9.

[3]– جميل حمداوي: الرّواية البوليفونيّة أو الرّواية المتعدّدة الأصوات،

http;//www.alukah.net/publications-competitions/0/39038

[4] – الرّواية، ص120.

ولا شكّ في أنّ هذا الانفتاح على المادّة التّاريخيّة، يفصح عن تمكّن الكاتبة الآلي والفنّي في احتواء مادّة شديدة التّعقيد من خلال المعجم اللّغوي الذّي كثّفته بألفاظ وأسماءٍ تاريخيّة نذكر من بينها: الرّايس، قبطان السّفينة، الدّاي، الغنائم، الأميرال، ميناء أزريو، قائد اليولداش، مرفأ صيدا البربر القنصل، الرّاية العثمانية... إلخ، بالإضافة إلى مجموع التّواريخ المتراوحة بين 1791 و1815، وكذا المقاطع السّرديّة الّتي مكّنت الرّواية من أن "تميّز بين ما "انتهى" داخل الماضي وبين الأسئلة القادرة على الاستمرار في الحاضر، أي أسئلة العقل النّاقد"[1]، إنّه الماضي الّذي تعود إليه الشّخصيّات وتستحضره الذّاكرة التّخييليّة للذّات الكاتبة. يقول وكيل الحرج سيد علي: "قبل عشرين سنة دخلت ميناء الدّزاير لأوّل مرّة، قادمًا من مرفأ صيدا، كان الدّنمركيون قد نقضوا معاهداتهم مع الجزائر، فسمحوا لسفن هو مبورغ بالتجوّل تحت رايتهم والمتاجرة في البحر المتوسّط من دون أن يدفعوا شيئًا، لم يشأ الدّاي محمّد بن عثمان الذّي كان قويّا ويملك زمام الأمور، التقيد بأوامر الباب العالي والتي تصرّ على ضرورة إبقاء السّلم مع الدّنمارك، فكانت الحرب... كنت أتابع التّطورات بكثير من المتعة، هذه المدينة خارقة وسريعة جدّا، لا تمهلك أخذ النّفس، لقد عرف القنصل أنّ الأميرال يطالب بالموال والبضائع التي انتزعها رياس البحر منهم بل وقال له:

– أخبر الدّاي أنّ ميناء الجزائر محاصر"[2]، حيث يستعرض المقطع لقطة من لقطات التّاريخ التي تؤكد معايشة الكاتبة للأحداث إبداعيًّا ضمن قناع رمزّي يسّيره مبدأ الاختلاف باعتباره "نداء للتّجاوز والإبداع، والحوار المتحرّر"[3]، الذّي يستجيب لمتطلبات الذّات الإنسانية المعاصرة إنّه التّحديّ الذّي خاضته الكاتبة لإضفاء دلالات جديدة على نتاجها الفنّي، حيث توغّلت في متاهات التّاريخ دون تردّد أو خشية من غموضه وعتمته لتجعل منه مسرحًا تبسط فيه مجموعة من الإيحاءات المنفتحة على أحداث تاريخية تستدعي المغيّب والمجهول. يقول وكيل الحرج سيد علي:

---

[1]– محمّد برادة: الذّات في السّرد الرّوائي(قراءة في 40 رواية)، دار الأمان، الرّباط، منشورات الاختلاف/ الجزائر، منشورات ضفاف/ بيروت، ص144.

[2]– الرّواية، ص27.

[3]– محمّد نور الدّين أفاية: الهوّية والاختلاف، في المرأة: الكتابة والهامش، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء/ المغرب،1988، ص117.

"لم أشأ أن أثقل كاهلي بحكاية أخرى، لقد أمرا الدّاي بذهابهم إلى ميناء أرزيو للحاق بأسطول الباي محمّد الكبير من أجل تحرير مدينة وهران من قبضة الإسبان، وكنت سعيدًا بهذا القرار، لا مكان عندي في الميناء للأوغاد، سوف لن ألقى منهم إلاّ الخراب.. . يرسلهم إلى وهران، ماذا سيفعلون هناك، لقد مضى زمن الجهاد، لقد حاربنا الإسبان وانتهى الأمر، لا أعرف كيف يفكرّ هذا العجوز. يأخذ منهم الهدايا والضّرائب ولا يستعجلهم في مغادرة وهران والمرسى الكبير، لقد وقع معهم اتفاقًا"[1]، وهو ما ينمّ عن التحكّم المتمكّن في المادّة التّاريخية من قبل الكاتبة ووعيها المتأمّل لأحداثه والجرأة في إعادة اكتشافها.

هكذا فإنّ رواية "الرّايس" تستعين بمجموعة من الأحداث الموزّعة بين أحاديث الشخصيات من أجل الإحاطة بالجوّ العام الذّي نشأت فيه الشخصّية المحوريّة المتمثلة في الرّايس حميدو الذّي "ولد بالجزائر العاصمة سنة 1970... ليقصد بعض القراصنة العائدين من الرّحلات الخطيرة... ولمّا كان يتحرّق شوقا إلى أن يحذ حذو أولئك... ونظرا للكره (الشّديد) الذّي يكنّه في صدره إزاء الكفّار... ونظرًا لذلك التّعطش الشّديد للجهاد... قرّر وبكلّ عزمٍ وثباتٍ هجر مشاهير الخياطة ليشغل نوتيًّا (بحّارًا) على متن سفينة أحد القراصنة"[2]، فقد كان للمرجع التّاريخي دورٌ فعال في نسج رواية تاريخيّة تتوجّه إلى أشخاص يوجدون في وضع تاريخي محدّد[3]، ما يُفصح عن رغبة الكاتبة في إظهار إمكانات التّخييليّة، وقدرتها على التّعامل مع المادّة التّاريخبّة بكلّ ثقة وجرأة.

تعتمد الكاتبة على آلية الاستدعاء لشّخصية تاريخيّة معروفة، من أجل إدراكها ومعرفتها لدى المتلقي من خلال استحضار الأحداث والشّخصيات بما يتماشى والفكر المعاصر المنفتح على الماضي والحاضر بهدف توجيه الذّاكرة الجماعيّة ضمن "خطاب أدبيّ متخيّل ينشغل على خطاب تاريخيّ مثبت سابق عليه انشغالاً أفقيّا، يحاول إعادة إنتاجه روائيا، ضمن معطيات آلية لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التّاريخيّ، وانشغالاً رأسيًّا عندما تحاول إتمام المشهد التّاريخيّ من وجهة نظر المؤلف إتمامًا تفسيريًّا أو تعليليًّا أو تصحيحيًّا، لغاية إسقاطيّة أو

[1]- الرّواية، ص28-29.

[2]- علي تابليت: الرّايس حميدو، أميرال البحرّية الجزائرية 1773-1815، منشورات ثالة/ الجزائر، 2006، ص 3.

[3]- Voir : Françoise Van Possum Guyot, critique du roman, 1970 introduction.

استذكاريّة أو استشراقيّة"[1]، وذلك باعتماد كتابة جديدة ذات فكر تجريبيّ مغاير يخلع عن الكاتبة قناع الكتابة اللّطيفة تبعًا لجنس كاتبها، وهذا ما حقّقته هاجر من خلال تسليط الضّوء على شخصّية الرّايس حميدو المهمّشة، نظراً لقيمتها التّاريخية التي لم تأخذ نصيبها الكافي من الدّراسة وقد يكون هذا، الدّافع الأساسيّ وراء ردّ الكاتبة من وجهة نظر تاريخيّة.

إنّ فعل الكتابة في رواية الرّايس، تمريرٌ لوعي الكاتبة بالتّاريخ الذّي خصّصته لتمزيق الأقنعة التّي تحجب عمليّة الإبداع ، وذلك عبر مزجٍ فنيّ يجمع بين مرحلتين زمنيّتين مختلفتين زمن الأحداث وزمن الكتابة، إنّها زاوية المسكوت عنه من أجل إظهار دور المرأة الكاتبة الّتي "تحاول طرح الأسئلة حول وضعيّة النّاس، وحقيقة المهمّشين"[2]، ذلك أنّ حميدو ليس سوى رمزًا من الرّموز الغامضة في التّاريخ الجزائري المعاصر، يحمل في طيّاته معاني الضّياع الّتي تجسّدها رحلاته الّتي لا تنتهي في بحر المغامرات.

2- الرّواية وتقويض التّصوّرات الذّهنيّة عن كتابة التّاريخ:

أثارت رواية الرّايس سلسلة من الأسئلة حول شخصية حميدو الرّمزية، من خلال استقراء حياتها وجعلها طاقة حركيّة تدور حولها أحداث وشخصيّات وأزمنة الرّواية، وضمن تناقضات داخلية تمثّل العصب الحيّ لها. فهي الشّخصيّة المتوارية خلف الأحداث لأداء دورها البطولي والمركزي. يقول بيفاريتو: "دخلنا المدينة البيضاء، صعدنا سلالمها الصغيرة، أقرّ لي حميدو بأنّ وكيل الحرج لن يتركه في المدينة لأكثر من ثلاثة أيام، وأنّه سيترصد كلّ حركاته، ولن يدعه يقترب من الرّايس تشلبي، لذا يتوجّب عليّ أن أسارع في قضاء حاجياتي، كانت والدته العجوز حنونة جدّا، بكت طويلاً أمامه، شعرت أنّها تّبكي على حميدو وليس على زوجها المتوفى.. . وعند

[1]- نضال الشّمالي: الرّواية والتّاريخ، (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006، ص 112.

[2]- محمّد أبو زيد: لجوء الرّوائيات إلى التّاريخ ... البحث عن قناع أم إنّها طبيعة المرأة الحكاءة؟، جريدة الشرّق الأوسط موقع إخباري قطري، ع 9289، الثلاثاء 4 ماي www.al-sharq.com.2004

المساء، تعشينا عند مخلوف الأخ الأكبر لمريم خطيبة حميدو، كان حميدو حزينا ومع ذلك قدّم وعده:

– الوقت ليس مناسبًا ولكنّني سأعود السنة القادمة لعقد القرآن... لكن قبل النّوم أخبرني حميدو وأنّ هذه الخطبة هي أسوأ قرار اتّخذه، وأنّه قد ضيّع مستقبل الفتاة معه، لكنّه فعل هذا لأنّها هي، مريم التّي أحبّها منذ صغره والتي ستصبر على كلّ ما قد يفعله بها، لو لم تكن هي لما قام بهذا التصّرف"[1]، إذ نستشف المعاناة المزدوجة التي يتخبط فيها حميدو بين حبّ حياته الذّي لا يرى مثيلا له (مريم)، وبين حلم حياته الذّي يراه واجبا إنسانّيا (الجهاد ضدّ الكفار)، وهذا ما يعكس تيمة التشظّي لديه، في شكل رحلة متضمنة لمجموعة من المجازفات والاكتشافات التي تنمّ عن روح شجاعة ومتحدّية ومواجهة لكلّ أنواع العقبات، حيث لا تعرف الاستقرار إلاّ في عرض البحر الذّي سرقها إلى الأبد. تقول مريم: "حميدو خطفه البحر"[2]، وهو ما ظلّت عليه الشخصية من بداية الرّواية إلى غاية نهايتها.

إنّ الرّواية تمثيل تلخيصّي ينقل وعيًا عميقًا بالشّخصيّات العلاميّة، لاسّيما شخصيّة البطل الذّي تُحدّثنا عنه من خلال شخصيّة صديقه بفايتو الذّي احتّل مساحة واسعة من السّرد، وذلك بالاختراق الذّي جرّبته الكاتبة عبر تقنيّة البطل من الدّرجة الثّانية. فبفاريتو ما هو إلاّ لسان حميدو الّذي تجمعه به علاقة وطيدة، ممّا جعل أحدهما ينوب عن الآخر فهما بطلان في بطل واحد جمعهما البحر

هكذا تقوم الرّواية بتمثيل التّاريخ الرّمزّي الذّي يكتنفه التّعقيد والغموض، من خلال رؤية تخييلية تتجّه صوب وقائع اجتماعيّة شهدتها الجزائر في عهد الأتراك ذلك أنّ "هدف الرّواية التّاريخية هو تمثيل واقع اجتماعي معيّن في وقت معيّن مع كلّ ألوان ذلك الوقت وجوّه الخاص ... أي كلّ الصّدمات والأفراد التّاريخيون، العالميون... ولمّا كانت الرّواية تصوّر كلّ الأشياء، فإنّ عليها أن تتغلغل إلى التّفاصيل الدّقيقة للحياة اليوميّة"[3]، وهذا ما بنته الكاتبة بخيطها السّردي

[1]– الرّواية، ص 41.

[2]– الرّواية، ص 35.

[3]– جورج لوكاتش: الرّواية التّاريخية، ص 213.

الواقعي/ التّخييليّ، ترجمة لإمكانية التّعاطي بين ما هو أدبي/ إبداعي، وبين ما هو تاريخي واقعي باعتماد كتابة تستجيب لمعطيات مطروحة ومن ثمة تحوّلها لغايات يحدّدها الموضوع الذّي أثار استجابة الذّات الكاتبة، وبعبارة أخرى موضوع الرّد.

تتبني الرّواية على تصوّر دلالي يتضمن مقتبسات من أرشيفات مرحلة تاريخية، تستعيدها الكاتبة من أجل بناء نصّها الذّي يتجاوز معطيات الواقع وينفتح على مجالات التأويل المختلفة ويخلق معاني متنوّعة. يقول وكيل الحرج مصدّق: "وصل حميدو فاتحًا، كان الجميع يهتف باسمه لا أفهم ما الذّي فعله حتى يستحق كلّ هذه الحفاوة. لقد قام بطرد سفينتين حربيتين قادمتان من جنوة أثناء مرورهما بسواحل وهران، كانتا متوجّهتان نحو جبل طارق. لم يكن يملك العدّة للمواجهة فاختار ترهيبهما ومنعهما من المرور، هذه القصّة التي شغلت الدّنيا، وسمعت بها كلّ سفن البحر المتوسطّ، جعل منها خير الدّين نصرًا كبيرًا أمام والده الدّاي حسن باشا، الذّي أمره في الحال باستقدامه إلى الجزائر العاصمة ومنحه سنبكًا هو الأفضل في كامل الأسطول الجزائري"[1]، إذ يعدّ المقطع مساءلة لتاريخ حميدو وما قدّمه في مسيرته كأقوى أميرال بحر عرفه التّاريخ الجزائري.

لذا يعدّ التّاريخ مادّة الرّد بالكتابة في الرّواية، والذّي مزجته الكاتبة بطاقاتها التخييلّية التي حقّقت فرادة الرّواية وقدرتها على "إنشاء علاقاتٍ ترابطيّة بين العناصر السّردية المشكلة للقصّة وللوقائع التي شهدها الماضي"[2]؛ فالرّواية عبارة عن رحلة معاكسة للزّمن الحاضر تسجّل أحداثًا وأفعالا تتّسم بسمة الماضي، حيث تقول السّاردة: "طُرد حميدو من ميناء الجزائر وأرسل إلى أرزيو ومنع من العودة إلى الدّزاير، غير أنّ هذه العقوبة لم ترضِ وكيل الحرج السّيد علي الذّي أراد قطع رأسه... كانت الحادثة الأكثر إثارة على الإطلاق في ميناء الجزائر، عندما جاء الرّايس تشلبي برفقة حميدو إلى وكيل الحرج السّيد علي ومعهما عدد من رياس البحر والقبودان وليمان البحر من أجل أن يمنحوا لحميدو لقب الرّيس، لقد غنم الرّايس تشلبي سنبكًا جميلاً وأراد أن يجعل حميدو

[1]- الرّواية، ص 55.

[2]- عادل العناز: التّمثيل التأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، ص29.

رايسًا عليه، مكافأة على ولائه الكبير له"[1]، وهو ما يكشف مدى تركيز الكاتبة على شخصية حميدو بحيث لا يخلو حديث ولا مقطع من ذكره والإشارة إليه، بهدف توجيه القارئ نحو مسار الأحداث الّتي تظلّ مجهولة إلى غاية إتمام كلّ حدث على لسان شخصيّاتها المتعدّدة.

تنقل الرّواية صورة المجتمع الجزائري في ظلّ الحكم العثماني وما يسوده من أوضاع وعلاقات اجتماعية معقدة تعبّر عن كرهٍ دفين بين أفراده، كشخصية وكيل الحرج السّيد علي الذّي يقول: "لا يعجبني البتّة تهوّر حميدو ولا حتى جرأة رياس البحر أمثال الرّايس تشلبي والرّايس اسكندر على منحه لقب الرّايس. كما أنّ أمرًا كهذا لم يحدث من قبل على الإطلاق، إذ أنّ حميدو قبائلي من مدينة يسّر السّاحليّة، ولا ينتمي إلى العثمانييّن"[2]، إنّها العنصريّة السّائدة في زمن الكلّ فيه يحلم بالسّلطة والسّيطرة وإن على حساب الآخر. وهو ما تنقله أحداث الرّواية الّتي تسجّل ما لم يذكره التّاريخ المدوّن، وهي نقطة قوّة الكتابة التّخييليّة التي من شأنها كشف المغفل من التّاريخ والبحث عن الممكنات البديلة داخله.

وعليه فإنّ الرّايس بمسحتها التّاريخية "منسجمة مع أفق السّؤال السّاعي إلى بلورة وعيه الخاصّ بالتاريخّ والتّراث. وإعادة إنتاجهما وفق معايير جديدة لا تحتكم لشروط نظريّة بقدر ما تسند إلى أفق الإبداع، ورحابة المكوّنات السّردية في تأويل واحتواء ما تنوء به سّجلات التّاريخ"[3] ، حيث لم يكن التّاريخ بالنّسبة للكاتبة سوى منطلقًا ومحفزًا استراتيجيّا أسهم في بروز رؤيتها الإبداعية من خلال الكتابة التي كانت السّلاح الأمثل لفكِّ هاجسها المعرفي الّذي تقوّض من خلاله مجموعة من التّصوّرات الذّهنية حول إمكانية المرأة في كتابة التّاريخ، ضمن مشروع سّردي يعتمد أحداثا تنمّ عن فهمها العميق للمعطيات التّاريخية واستثمارها الدّقيق لها، وفق تأملاتٍ ذاتية تعيد صياغة صورة الرّايس حميدو برؤية خاصّة تصنع "فردّية الرّواية، وفردّية الوعي الذّي يشكّلها"[4] ،لأنّ الرّواية وبلا

[1]– الرّواية، ص 56.

[2]– الرّواية، ص 56.

[3]– عادل العناز: التّمثيل التأويلي في الرّواية العربية، ص 35.

[4]– عبد الرّحيم جيران: الرّواية التّاريخية والذّاكرة الجماعيّة، جريدة القدس العربي، 2016/11/08 http://www.alquds.co.uk/?p=631915.

شكّ، مغامرة رمزيّة تتضمن مجموعة من التّحديات التي تترجمها الكتابة بآلياتها المعاينة التي كشف عن نضج فكري متفاعل مع مقصديّات الذّات الكاتبة. يقول وكيل الحرج مصدّق: "بعد يوم واحدٍ جاء قرار الدّاي محمّد بن عثمان بضرورة إنصاف السّيد علي وإلحاق عقوبة الإعدام في حقّ حميدو كان ذلك متوقّعا، فعلاقة الدّاي مع السّيد علي علاقة خاصّة ومتينة، كما أنّ حميدو كان متهوّرًا جدًّا، كيف يمكنه أن يفعل كلّ هذا بوكيل الحرج صاحب أعلى رتبة في البحرية... جاء قرار الدّاي محمّد بن عثمان بعد ثلاثة أشهر من سجن حميدو بنفيه إلى أزريو لمواصلة الجهاد هناك ضدّ الإسبان، وهذا بفضل تدّخل خير الدّين ووالده خزناجي الإيالة حسن باشا"[1]، إذ يعلن المقطع عن التّواشج القويّ الموجود بين فعل الكتابة والمّادة التّاريخية التي تفجّرها باستمرار، ضمن مجموعة من الأحداث المتعلّقة بشخصيّة حميدو ومعاناته في الجهاد الّذي أدّى إلى محاولة قتله وتعرّضه للنّفي واعتباره مجرّد متهوّر لا ينتمي إلى الدّولة العثمانيّة.

تتبع قوّة الاقتراب من شخصية حميدو من شخصيّة مريم الّتي جمعته بها علاقة حبّ منذ الصّغر، وهي الوحيدة التي منحت للقارئ مفاتيح لرسم الصّورة التّفصيلية عنه، حيث بنيت العلاقة على حلم هارب يتمثّل في ترك حميدو للبحر والزّواج منها بغية التخّلص من مهمّة تربية أطفال إخوتها، حيث تقول: "لقد كرهت الاعتناء بالرضّع قبل حتّى أن أعتني بأولادي المفترضين، عمتي زوينة قولي لي هل سيتأخر أكثر حميدو بعد هذا هل سيتأخر؟... ارتديت الحايك والعجار وهممت بتقبيل جبين العمّة زوينة استعداد للعودة مع مزيان لكنّها شدّت على معصمي بقوّة ونزعت عني الحايك باليد الأخرى.

– لا... لا لن أسمح بذهابها هذه المرّة، سوف تبقى هنا وسأذهب غدًا إلى الميناء وانتظر حميدو حتّى عودته، سوف أحضره وأجبره على عقد قرانه"[2]، إذ تستعير الكاتبة علاقة الحبّ هذه وتستحضر تفاصيلها من خلال اللّقطات والمشاهد الضّمنيّة التي تتكئ عليها في تشكيل عوالمها

[1]– الرّواية، ص 57.

[2]– الرّواية، ص 60–61.

الدّلالية التي تثورّ حقيقة حميدو باعتباره مركزاً للبحث والتّساؤل، عبر مسار سردّي يضّم مجموعة من الإضاءات حول هذه الشّخصيّة الرّمزيّة ورفع الحجب عنها.

إنّ لفعل الكتابة في الرّواية أسلوبًا خاصًّا يتضمّن "شخصيات وأحداثا باستقلال تام بعيدًا عن تطفل الكاتب، فيكون القارئ في موقع مباشر لما يجري أمامه، كما لو كان بإزاء مشهد مسرحيّ"[1] وهذا ما نلاحظه من خلال غياب ذاتٍ ساردة طاغية على الأحداث، وإنّما لكلّ شخصية ميدانها الخاص للتّعبير عن نفسها وعن عالمها المحيط بها، في شكل مشاهد دراميّة نهدف لإيصال رسالة معيّنة. فالرّواية سلسلة من المشاهد المفكّكة داخل مقاطعها، فتقول مريم: "تعوّدت بلا شكٍّ عّمتي زوينة على غياب حميدو، تعوّد الجميع على ذلك، إلاّ أنا لم أتعوّد. لا تزال دقات الباب ترجّني أصوات الرّجال الغرباء تخطفني فأخمّن أن يكون معهم. لا أزال كلّ ليلةٍ أغسل وجهي بالدّموع حتى أنام وأصحو مع الكحل المغتصب على وسادتي. لم أتعوّد على غيابه رغم كلّ هذه السّنين"[2] وهي الميزة الأساسيّة لحميدو والمتمثلة في الغياب الذّي لا يعرف حدًّا ولا نهاية، غياب في عرض البحر الذّي سحره وأخذه دون عودة.

هكذا، فإنّ تاريخ حميدو حافل بالمجازفات حتّى على حساب حياته الخاصّة وحمله على تأسيس عائلة قرب أحلامه (مريم) حيث اختار مرارة البحر بدل حلاوة الحبّ، وهو ما نستشفه من الصّلاحيات الموكلة إليه بعد أن أصبح بحارّا مثاليًّا يأمر وينهى يقول بفاريتو: "لم يبق على سطح السّنبك أحد. لقد أمر حميدو والجميع بالسّباحة حتّى الوصول إلى اليابسة التّي لم تكن بعيدة، ومع ذلك كان قرارًا خطيرًا لأنّنا نعرف جميعًا أنّ السّباحة مستحيلة مع هذه الأمواج العاتية. بدأ البحارة بتنفيذ ما أمرهم به حميدو، لكنّنا لم نبتلع الرّيق حتّى شعرنا بأنّنا نزلنا قاع البحر"[3]، إنّها المتاهة التي استحوذت على حياة الرّايس حميدو خدمة لحلمه أوّلاً ولوطنه ثانيا، حيث كان له تأثيره الواضح على البحّارين مهما كانت أوامره. فهو الأدرى بالواجب المفروض.

[1]– برسي لبوك: صنعة الرّواية، تر: عبد السّتار جواد، دار الرّشيد للنّشر، وزارة الثقافة، العراق، ط1، 1981، ص 137.

[2]– الرّواية، ص 63.

[3]– الرّواية، ص 64.

من هنا، يعدّ الرّايس حميدو البؤرة المركزية الدّاخلية التي تُفجّر دلالاتها من خلال أحاديث الشّخصيّات السّبعة المكلّفة بتقديم وجهات نظرها وحكاياتها الخاصّة التي تعيد تشكيل صورة البطل في ذهنيّة القارئ، وفق كتابة تقوم على "مهمّة إعادة حبك المواد التّاريخيّة، بحيث تمتثل لشروط الخطاب الأدبي، ممّا يترتّب عليه ابتكار حبكة للمادّة التّاريخيّة، يحيلها إلى مادّة سردّية أدبية تنفصل عن السّياقات الحقيقية، وتندرج في سياقات مجازيّة ليكون شرط نجاح العمل استنباط مركز نظام للأحداث المتناثرة، يحيلها إلى مادّة سردّية"[1]، وذلك باستعارة شخصّية رمزيّة تستجيب للطّاقة الإبداعية لدى الكاتبة من جهة، وللآليات الكتابية من جهة ثانية.

ومن جانب آخر، تحضر في الرّواية تيمة الهوّية المتشظية من خلال شخصية بفاريتو صديق حميدو الذّي انفصم عن نفسه، حيث يقول: "أصبح اسمي علي طاطار ولم أعد أشبه نفسي، تغيّرت كثيرًا، أكثر من أن يتوقّع أحد ما يعرفني من قبل. تبدّل كلّ شيء فّي. ألبستي ملامحي، لغتي، حتى حزني من الدّاخل، أصبحت مغروسًا في عرض البحر، شراعًا لا يعرف غير الشمس والرّيح، يخفق قلبه ولكن ليس من أجله، بل من أجل أن تتقدّم السّفينة، وكنت كذلك تتقّدم الأيام من عمري وأنا هنا لا أعرفني"[2]، وهي الشخصّية التي أخذت حّيزًا كبيرًا من الأحداث، ما يعني أنّ الكاتبة تتقصّد وفي كلّ مرّة الشخصيّات القريبة من حميدو من أجل اطلاع القارئ عمّا واجهه من مصاعب وعقبات في سبيل الاحتفاظ بمركزه كأفضل بحّار أنذاك من خلال "خلق عوالم افتراضيّة وممكنة قائمة على الانزياح والمفارقة وتجاوز الوعي والواقع إلى اللاّواقع واللاّوعي"[3]، إذ هو مركز ثقل الرّد بالكتابة الذّي من شأنه أحداث نقلة نوعية على مستوى المادّة المستعان بها والقضيّة المتناولة ومن ثمة الآليات المعتمدة لبناء نوع يرتكز على عملّية المراوحة بين الواقع والخيال بطريقة فنّية خاصّة.

---

[1]- إبراهيم عبد الله: من الرّواية التاريخيّةّ إلى التّخيل التّاريخي، صحيفة العرب القطريّة، 28 أفريل 2010 www.alqet.com.

[2]- الرّواية، ص 65-66.

[3]- جميل حمداوي: مفهوم التّخييل الرّوائي، http://arabrreneval.net/index.php?rd=AI&AIO=16063

تسير الرّواية في شكل قراءة تحليليّة تعبّر عن المادّة الفكريّة للكاتبة بحركة تأمّليّة متعلّقة بتحيين الزّمن الماضي، والدّفع إلى التّعايش معه في الحاضر، من خلال توظيف تقنية السّفر عبر الذّاكرة التّي نلمسها في ثنايا الأحداث التي تعلن عن زمن حدوثها الذّي يختلف عن زمن كتابتها والمتطلّع إلى المستقبل. ذلك ما عبّر عنه بفاريتو بقوله: "تخيّلت أنني سوف أعود إلى درمنجيلر بعد سنة أو سنتين من وصولي إلى الدّزاير، وهاهي أعوام ثمانية تلد شخصًا مغايرًا لا يشبهني على الإطلاق... كنت اعرف أنّ هذه المدينة لا تحبني، وأنّها ستصفعني كلّما واتتها الفرصة، لقد فعلت بي هذا منذ ركلات وكيل الحرج في أوّل لقاء لنا، وها هي الآن تزج بي في السّجن وتقول إنّني كنت شريك حميدو في تحطيم السّنبك. لا اعرف من أين أتوا بهذه التّفاهات، لقد وضعني وكيل الحرج في زنزانة لوحدي وطلب منّي قول الحقيقة... حقيقة أخرى تسقط على رأسي، لقد هرب حميدو إلى وهران بعد أن أصدر الدّاي حكمًا بقطع رأسه، خيوط كثيرة ضائعة منّي وأنا لا اعرف شيئًا فعلاً"[1]، فالذّات الكاتبة هنا توكّل بيفاريتو للحديث عن معاناة حميدو الذّي إسْتُهدَفَ قطع رأسه من قبل الدّاي الذّي ألحّ على ضرورة ذلك رغم شهادة صديقه الذّي يبرّر فعلته قائلاً: "لقد قلت لوكيل الحرج ألف مرّة إنّ حميدو لم يفعل ذلك عمدًا وأنّ حياتنا كلّها كانت في خطر، وربّما لو لم يأمرنا بالنّزول من السّفينة والسّباحة لهلكنا جميعًا، كما أنّ مرسى هارون لم تكن به إمكانية ربط السّنبك على الإطلاق، لكنّهم جعلوني شريكًا في الجرم المزعوم وأخبروني أنّ عقوبتي ثلاث سنوات مغلقة وبعد فترة سيتمّ نقلي إلى سجن بابيلك التّيطري، وبالضّبط إلى الحجر بن شكاو"[2]، أو نلمس ذلك التناغم المتوازن بين الذّات الكاتبة وبين مادّتها المعتمدة في بناء متخيّلها الذّي يتضمن أسئلتها المتعلقة بالواقع المعاصر وتحوّلاته. تبدو الذّات الكاتبة في رحلة تنقيب وبحثٍ عن ذاتٍ ضائعة تمثّلها شخصيّة حميدو الذّي تفرّد بتيمتي الغموض والتّيه، كان البحر الحامل الرّسمي لهمومه ومغامراته، فصار الكلّ يبحث عنه بشغف لاسيما والدته التي استقبلها وكيل الحرج مصدّق بعد إصدار قرار العفو على حميدو (جانفي 1797): "ما الذّي جاء بك يا والدتي إن شاء الله خيرًا.

[1]– الرّواية، ص 67.

[2]– الرّواية، ص 68.

– يا ولدي، لم أر حميدو منذ عيد الأضحى، وأريد رؤيته.

– لكن حميدو في عرض البحر وأنت تعرفين هذا.

– نعم سأبقى هنا حتى يرسو، لقد وعدت خطيبته بأن أجعله يعقد قرانه معها فور نزوله من البحر.

– لكنّ رحلات البحر تدوم شهروًا وشهورًا، هل ستنتظرينه هنا كلّ هذا الوقت؟"[1]، إنّه الأمل الهارب والخيبة الّتي يصنعها حميدو من خلال مجموعة من التّنازلات الّتي يقدّمها لصالح مهمّته كبحّار تستهويه الغنائم.

وتتجلّى رحلة النّبش في ماضي شخصية حميدو، من خلال مجموعة من المقاطع التي تنقل المعاملات الخاصّة به مع الدّايات الحكام وطبيعة المهام الموكّلة إليه، وبعد ضياعه صار مركز توتر الجميع من بينهم قائد اليولداش الذّي لم يتمكّن من العثور عليه "في منزله بالقصبة السّفلى ولا تمكّن من اللّحاق به في البحر لكنّه ألقى على مساعده علي طاطار. لقد أوكلني الدّاي شخصيّا مهمّة التّحقيق معه، ومعرفة مكان حميدو... وصلتنا في البداية أخبار تقول إنّ حميدو متواجد في وهران، ولكن بعد أن أرسلنا الباش سيّار إلى هناك، عرفنا أنّه انتقل إلى طنجة. فتناسى الجميع أمره، وصار الرّايس عبد الله سيّد البحر والغنائم. لقد تمكن من بسط نفوذه في غياب حميدو والوصول إلى مجلس الدّاي الذّي أشبعه بالهدايا الثّمينة"[2]، إذ ينقل المقطع حادثة اتّهام الرّايس حميدو بتحطيم السّنبك والتّسبب في مقتل أربعة أشخاص كعقبة أخرى من العقبات التي تحاول باستمرار الوقوف في سبيله نحو الجهاد ضدّ الكفار.

هكذا تغوص الرّواية في تفاصيلات حياة حميدو ضمن خيط سردي تصاعدي بداية من عمله لدى الخيّاط الحاج مرزوق كعمل مفروض عليه من قبل والده، إلى غاية تتويجه كأفضل ريّاس بحر على الإطلاق، حيث يقول بيفاريتو: "لقد أحبّ الرّايس تشلبي الفتى حميدو كثيرًا، وعرف أنّه من النّوع الذّي لا يهاب شيئا ولا يمكنه أن يتراجع إلى الوراء مهما حدث. كانت هذه الميزة

[1]– الرّواية، ص 71.

[2]– الرّواية، ص 73–74.

ضرورّية جدّا لركوب البحر يسمّونها هنا "الزّدمةّ والذّي لا يكون "زادمًا" لا يمكنه مواجهة تقلّبات البحر"[1]، حيث تولّت الكاتبة عرض امتيازات هذه الشخصّية المغامرة إلى أنّ وقّع نهايته في عرض البحر. ذلك أنّ الرّواية مجموعة من الوقفات التي تصف ملامح حميدو من خلال "إيهام القارئ بالواقع الخارجّي بتفاصيله الصّغيرة، إذ يدخل العالم الواقعي إلى عالم الرّواية التّخييلي، فيزيد من إحساس القارئ بواقعيّة الفنّ"[2]، وهو ما تحقّقه دلالات المقاطع السّرديّة الّتي تجمع بين الواقعيّ والتّخييلي من أجل رسم التّصوّر الذّهني الخاص بالذّات الكاتبة وكيفيّة إعادة اكتشافها للمادّة التّاريخيّة الّتي تعدّ منطلقها الواقعيّ نحو عالم نصّها الخياليّ.

إنّ البعد التّاريخي في الرّواية لا "يصدر عن حاضر مرفوض، ولا عن ماضي مقدس بل عن الحوار بين الزّمن بوعي ثقافي ومعرفيّ يحسن التّمييز بينهما"[3]، وهو ما يعكس فهم الكاتبة وإدراكها لواقعها الحاضر من خلال استيعابها لماضيها السّابق ذلك أنّ الماضي مفتاح من مفاتيح فهم الحاضر ب "إعادة بناء حقيقة من الماضي بطريقة تخييليّة حيث تتداخل فيها شخصيّات تاريخيّة من الواقع... وشخصيات متخيّلة"، فرواية الرّايس هي عصارة من الأحداث الّتي تتضمّن شخصيّات عرفتها سجلاّت التّاريخ في مرحلة الحكم العثماني للجزائر. يقول وكيل الحرج مصدق: "تقدّم التّاجر نحو الدّاي وسلّمه صندوقًا خشبيّا منحوتًا بشكل مبهر، تلألأت الجواهر والأحجار الكريمة بداخله بمجرّد فتحه، حمل الدّاي ياقوته حمراء وكذا رسالة صغيرة قدّمها إلى الباشكاتب الذّي قرأها بصوت مرتفع :

إلى حضرة الدّاي حسن باشا

وإلى ولده المصون خير الدّين

[1]- الرّواية، ص 84.

[2]- مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2004، ص 248.

[3]- فيصل دّراج: نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2004، ص 230.

أرسل لكم مع التّاجر القادم من طنجة فدية الرّجال الأربعة الذين هم في ذّمتي، وأطلب منكم العفو لو أنّكم قمتم بمعاينة مرسى هارون وأنني كنت على صواب ولم أفعل ذلك عمدًا على الإطلاق، فإنا خادمكم الذّي لا يعصي لكم أمرًا، ولو أنّكم غفرتم لِي فأصغرت لكم عدد ألواح السّنبك المحكم سفنا وعدد مساميره أسرى، ولن أتفانى في خدمتكم.

خادمكم الأمين حميدو بن علي"[1].

هكذا تستنطق الكاتبة التّاريخ وتعيد صياغته بما يتلاءم وآليات الكتابة الرّوائية المعاصرة التي توجّه القارئ نحو نّص فنّي متميّز بموضوعه وبأدوات الكشف عنه، وبما أنّ الرّايس حميدو هو بؤرة الرّواية، فإنّ أوّل ما يلاحظه القارئ هو المدى الذّي اقتربت منه الكاتبة التي تبحث عن أبعاد دلالية تعتمد على بلاغة خاصّة توظّف التّاريخ بكلّ ما يحمله من أحداثٍ وشخصيات وزمن ومكان كمنبع أساسي لها.

رواية الرّايس، إذن، هي بعث للماضي في الحاضر الذّي يستشرق المستقبل بالاعتماد على التّخييل، ما أسهم في بلورة وعي الذّات الكاتبة التي اتخذت "من الشخصيات السّاردة شهود عيان بحيث لا تكون ملتزمة لأقصى الحدود"[2]، إذ نلاحظ سيطرة الشخصيات على مضمون أحاديثها التي لا تنفصل عن حميدو الذّي جسّد دورًا فعّالاً رغم حضوره الماورائي إلاّ أنّ تأثيره الحدثي كان كثيفًا، يقول خوجة الغنائم يحي مدييلي مدّونًا: "غنمت فرقاطة الرّايس حميدو سفينة برتغاليّة محمّلة بالفحم والقمح، على متنها 48 كافرًا ويقدّر المنتوج بقيمة 20485 فرنك"[3]، وهو ما يسجلّ انتصارًا آخر للرّايس حميدو الّذي يمتدّ مساره البطولي بعد كلّ غنيمة، ممّا يشجّعه على المواصلة والتّضحية فداءً لمثل هذه الانتصارات العظيمة.

[1]– الرّواية، الرّواية، ص74–75.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد ص 30.

[3]– الرّواية، ص 88.

يخضع فعل الكتابة في الرّواية إلى استعارة التّاريخ الذّي لا "يُعتبر عمليّة آليّة بل يخضع لإعادة تركيب وتعديل، بحيث تتماشى كلّ الأحداث وتتعلق فيما بينها"[1]، من أجل تمرير تجربة الكاتبة والكشف عن تعاملها الرّؤيوي الخاصّ مع شخصيات تاريخيّة ذات مرجعيّات فكرية وثقافية خاصّة، وهو ما نلمسه في متن الرّواية عبر الشّخصيات التالية: الرّايس حميدو، الدّاي حسن باشا الرّايس تشلبي، الدّاي محمد بن عثمان، الرّايس السّيد علي (وكيل الحرج)، الخزناجي حسن، الدّاي أحمد باشا، الدّاي مصطفى باشا وغيرها من الشّخصيات التي كانت مرآة عاكسة لثقافة ووعي الكاتبة بمسؤولية مسارها الكتابيّ.

تهدف هاجر قويدري من خلال شخصيّة الرّايس حميدو إلى إبراز الأوضاع السّياسية السّائدة في الجزائر العثمانية من أجل نقل صورة هذا البطل وتقريبها إلى ذهنية القارئ بصورة عامّة والقارئ الجزائري بصورة خاصّة. ويصوّر هذه الأوضاع، هذا المقطع من الرّواية: "لقد نقضت فرنسا الصّلح بينها وبين الدّولة العثمانية العلّية بدون سبب موجب، وعلمنا بأن الجنرال بونابرت تحرّك بأسطول وجيش كبيرين إلى الإسكندرية، وهو الآن يحاربنا بالأشهر الحرم أي يوم 17 محرّم وأنّه يحاول دخول بغداد عن طريق الإسكندرية، لقد وجّه فرمان مماثل إلى مصر، وبلغنا أحمد باشا الجزّار بتجهيز جيوشه مع أسطوله بشكل كامل وتام، وعليك أنت والي الجزائر أن تضع كلّ احتمال للشائعات والأكاذيب التي تنتشر بين طائفة الأوجاق وتحاول القضاء عليها في أراضي الأوجاق جزائر الغرب، كما أنّ الأمر يتطلب منك الانتباه إلى الحدود بصورة خاصّة وبقيّة الأطراف كي لا تكون عرضة مثل الإسكندرية وألا تغفل عينيك عن مكرهم ودسائسهم، وأعلم أن الفرنسيين عملاء يريدون إلحاق الضّرر بجميع الممالك الإسلامية، فهم يهاجمون الإسكندرية الآن ومنها يقصدون بغداد، وبعدها سيقصدون أوجاق الجزائر، لذلك يلزم عليك أن تجمع كلّ ما تستطيع جمعه من سفن كبيرة وصغيرة وجمع أرباب الحرب والضّرب واستكمال جميع النّواقص وسدّ الثّغرات المجودة في قوات ومعدّات أوجاق الجزائر، وتجهيز قوّاتهم بالقرب من التّرسانة –ترسانة طولون–

[1]– عبد الله إبراهيم: السّردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت/لبنان، ط1، 2013، ص 240.

بغية إمداد الإسكندرية وأن تعلموا قراصنة أوجاق الغرب التّوقف بسفنهم والتأهب للاشتراك بهذه الحرب، ومساعدة عموم أمّة محمّد المشغولة بقتال العدّو في الإسكندرية وحوالي القاهرة وتجهيز أسطولهم للالتحاق بالأسطول العثماني القادم من البحر الأسود"[1]، حيث يتضمن هذا المقطع رسالة تحذيريّة من الدّولة العثمانية إلى داي الجزائر مفادها أنّ فرنسا تنوي الهجوم عليها وذلك بعد أن أصبحت عدوّها، وذلك لتجسيد الصّراع السّياسي المغيّب من تاريخ الجزائر.

إنّ "الحاضر لا يمكنه السّير منفصلاً عن تلك الأيام الموغلة في رحم التّاريخ، لابّد من رؤية الحاضر بمنظور تاريخي ليماس التّاريخ دوره بوصفه محفّزًا على التّجدّد والانبعاث، والبحث عن لمستقبل الأفضل لن يتحقّق إلاّ بتقمّص الماضي بوصفه تيّارًا يصبّ في الحاضر ويردفه بمكوّناته"[2]، وذلك هو الميدان الذّي اتخذته الكاتبة لنصّها المتميّز بالكثافة الرّمزّية والجمالية التّي تعالج قضايا وأفكارًا حرجة تتعلّق بالذات الكاتبة ومسلّماتها الخاصة. يقول يحي مديلي: "كانت هناك نسخ عديدة من هذا الفرمان الذّي حرصت الدّولة العلّية على إرساله بطرقً مختلفة حتى لا يقع في يد العدُو، ومع ذلك لم يحّرك الدّاي ساكنًا، ظلّ ملتزمًا بمعاهداته مع فرنسا، ولم يشأ أن يغضب أصدقاءه، مع أنّ السّلطان سليم الثّالث قد أرسل إليه سيفًا وريشة مرصّعة وبردة وولاّه أمير أمراء الدّزاير"[3]، إذ يكشف هذا المقطع السّردي عن التواطؤ الموجود بين داي الجزائر وفرنسا، حيث كان يرفض إعلان الحرب عليها رغم كلّ التّهديدات الّتي كان يتلقّاها.

ركّزت رواية الرّايس على تقديم شخصيّة بارزة في التّاريخ، عن طريق رسمها وتحديد معالمها الخّارجيّة والدّاخليّة التي تتجلّى في أقوالها غير المباشرة وأفعالها المُشاد بها بغرض إظهار دورها العظيم في تاريخ الجزائر، ضمن وجهة نظر خاصّة تختلف باختلاف المبدأ والرّؤيا في الّتناول، من هنا تتميزّ شخصيّة حميدو بقوّتها الرّمزيّة التي صنعتها ممكنات الكتابة الإبداعية التي تحتكم إلى زمنٍ ومكانٍ وحدثٍ معيّن. ولعلّ من أبرز التيمات التي أوردتها الكاتبة حول حميدو، تيمة التّضحية

[1]- الرّواية، ص 138-139.

[2]- محمد سالم سعد الله: أطياف النّص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالميّ، عمان، 2007، ص 13.

[3]- الرّواية، ص 139.

حيث تقول على لسان صديقه بفاريتو: "ربّما أردت أن ترسمني حتّى أرسلها لمريم، لكنّني متأكد أنّني لن أفعل، كما أنّني متأكد أنني لن أتزّوجها وأنني ضيّعت حياتها بالكامل. أجهل لماذا أفعل ذلك، إنّها لا تستحق وأنا في داخلي أحبّها أكثر من روحي ومع كلّ هذا لا يمكنني الزّواج بها. كلّ ما حدث هو ورطة كبيرة، من الصّعب أن أجد نفسي منساقًا خلف حكايات الزّواج وتربية الأولاد وأنا غائب كبير عن البيت. الزّواج يعني أن أكون على اليابسة لوقت أكثر وأن أترك البحر لوقتٍ أكثر، وأنا قد حسمت أمري منذ زمن طويل"[1]، وهذا ما يدّل على تعلّق حميدو بمهنته كبحّار وإخلاصه الكبير لها كرمز من رموز البطولة النّموذجيّة في الحكم العثماني للجزائر.

اختارت الكاتبة حقبة تاريخيّة لم تأخذ نصيبها من التّمعّن والدّراسة (فترة الحكم العثماني للجزائر) من خلال سلسلة من الأحداث التي تمنح القارئ اكتشافات جديدة ترصد الأوضاع السّياسّية السّائدة آنذاك، فيقول بفاريتو: "كان بوشناف صديقًا مقربًا من الدّاي مصطفى باشا، ولا أفهم ما هي سلطته عليه، حتى يجعله مشيره الأول والأخير... كان بوشناف يرسل في طلبي كلّ أسبوع لأخبره بكلّ فحوى الرّسائل التي وصلت القصر، ... حتّى عندما بدأت الأمور تسوء بين الدّولة العثمانّية والإيالة، كنت أنقل كلّ الرّسائل إلى بوشناف"[2]، إذ يعكس المقطع التّوتر الحاصل بين الجزائر والدّولة العثمانية أين كثرت الوشايات بين الدّايات الحاكمة في صراعها على السّلطة.

وعلينا أن نؤكّد أنّ التّاريخ كان هدفا للكتابة الرّوائيّة داخليا وخارجيًا، لأنّه العمود الأساسي الّذي قام عليه موضوع الرّد بالكتابة، ونقطة الإشعاع في الرّواية. إنّه أحد الصّور الإشكالية التي تواجهها الكتابة والتّي كلّما اقتربت منه كلّما ازداد تفصيلاً ووضوحًا، بمعنى أنّ جمع المعلومات المتعلّقة بالرّايس حميدو أمرٌ أساسيّ وجوهري من أجل توضيح شبكة العوائق التي جعلته يعيش اغتراب الذّات، فتراه في ذلك التّناقض الدّائم مع رغباته وأحلامه التي أورثتها إيّاه روح المغامرة والجهاد. يقول وكيل الحرج مصدّق: "انطلقنا في عرض البحر، ابتسمت للسماء ولم أشأ أن ألقي نظرة أخيرة على منظر الدّزاير وهي تبتعد... لقد سرقت كلّ الذّكريات الجميلة ولم يعد لها في القلب

[1]– الرّواية، ص 111.

[2]– الرّواية، ص 114.

مكان، كلّ ما يدور في خطفني مع زوجتي وبناتي من فم الوجع وطار بنا إلى شاطئ الأمان... لقد استغرقت رحلتنا عشرة أيام، عاودت فيها تشكيل صورة حميدو بالكامل، تمنّيت لو أنّني عرفته قبل هذا الوقت بكثير. لقد أنقذني من جنون محقّق. وجعلني التهم الأفيون بعد كلّ تلك المعاناة كما أنني تركت لعلي طاطار، صديقه ومساعده الأوّل حجرًا كريمًا وطلبت منه أن يقدّمه لحميد. لقد رافقني ذلك الحجر طوال الثّلاثين سنة التي عشتها في الدّزاير. أغلى ما املك، كنت أريد أن أقول له لو تتاح لي الفرصة سوف أفديك روحي، ولكن حميدو ليس من أولئك الذّين يسمعون الكلام المنمّق. أو يعيرونه طلبًا. إنّه صنف الرّجال الذّين لا يضيعون الوقت في الكلام"[1]، إذ تعود استعارة شخصيّة حميدو إلى تمتلكه من دلالات رمزيّة تعبّر عن صورته السّياسية والاجتماعية والشّخصيّة. ذلك أنّ الكتابة محكومة بجدليّة المزج بين جوانب الذّات الإنسانية وأبعادها المختلفة.

وقد أنتج التّجريب الفنّي في رواية الرّايس، نصًّا مشفّرًا يقوم على تيمة الغموض التّي تجعل رحلة إدراك المعنى شاقّة وخوضها لا يخلو من عقبات وصعوبات قد تعرقل إتمام عمليّة الفهم لدى المتلقي، ذلك أنّ "مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانًا أو تلاشيه تجعل من أسئلة التّلقي حاضرة بقوّة في مجرى السّياق الثّقافي والتّداولي لهذا الخطاب"[2]، ما يجعل الرّواية ممارسة خارج حدود المعنى الجاهز والثّابت وفعلاً تحرّريًّا يحمل مجموعة من القيم المؤسسة لمواضيع تعبيريّة تلميحيّة جريئة. ذاك ما يتجلّى لدى الكاتبة في تأثّرها بالمتن التّاريخي العريق، وبدخول مرحلة جديدة أسهمت في بلورة معالم جديدة وتحقيق تحوّلات دلالية "تتأسّس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصّامته، التي يتداخل فيها الواقعّي والمتخيّل، الحقيقي والحلمّي"[3]، إذ عمدت الكاتبة إلى جملة من الأدوات الفنّية والرؤى الفكريّة تنمّ عن محاولتها الواعية بنسج نموذج كتّابي مرجعيّ وبارز. ولعّل انفصام الذّات من أهم ما يميّز تلك المرحلة. يقول علي طاطار في حنينه

[1]– الرّواية، ص 126.

[2]– عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربية (تحوّلات اللّغة والخطاب)، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، الدّار البيضاء/المغرب ط1،2000 ص 175.

[3]– بوشوشة بن جمعة: سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنّشر، تونس ط1، 2005 ص 75.

إلى بفاريتو: "هل سأنهي حياتي بهذا الشكل؟... أريد فعلا العودة إلى مدينتي وأن أتخلّص من كلّ هذا العذاب. صفعني سنتياغو هذه المرّة بسيل جارف من الشّتائم التي لم أتوقّعها:

–أيّها السّاذج، أيّها الغبّي الأبله الذّي لا يفقه شيئًا... هل تعتقد أنّ مدينّتك ستظّل وفيّة لك وأنّها لن تتغيّر، إنّك واهم يا ولدي... كلّ الذّي تركت وراءك قد ضاع وراح لحال سبيله، وأنت أيضًا عليك أن تعرف أين هو سبيلك؟ لا أعرف أين هو سبيلي، ولا أعرف أيّ الوجهين وجهي اشعر ببيفاريتو ينام بداخلي ليلاً، ثم ينهض علي طاطار صباحًا، أكتم سرّا لطاطار ثمّ يحدثني به بفاريتو، لقد سئمت كلّ هذا"[1]، هكذا هو الضّياع الّذي يتخبّط بداخله بفاريتو من جرّاء معاناته من بعده عن مدينته درمنجيلر، ممّا سبّب له انفصامًا ذاتيّا جعله يفقد الأمل من حياة فرضت عليه ومن جهاد لا يؤمن به أساسًا.

تعكس الرّواية، إذن، تحوّلات الكتابة عند المرأة من خلال استخدام تقنية البطل المجهول الذّي رسمته الكاتبة من الدّاخل بممارسة فعل التّشخيص كوسيلة كشف عمّا هو مكبوت، وتعرية لشخصيّة الرّايس حميدو الّذي أفردت له عالمًا مليئًا بالمفاجآت. وفي هذا الإطار اكتشاف الّذي يجعل البطل صورة للتّاريخ المجهول، حيث يقول بيفاريتو: "أشعل حميدو في صدورنا النّار وجعلنا أمام أكبر التّحديات. لقد تمكّن من تحديد هويّة الفرقاطة العسكريّة البعيدة عنّا وعرف أنّها برتغالية... احتدمت المعركة، وبدأنا نطلق المدفعيّة تباعًا، كما تمكّن رجالنا من التّسلّل والصّعود إلى الفرقاطة ومن ثمة السّيطرة على قيادة الفرقاطة. لقد فقدنا تسعة بحارة في هذه المعركة لكنّنا عدنا بأكبر غنيمة عرفها دفتر الغنائم، قرابة ثلاثمائة أسير، و44 مدفعًا، والكثير من الذّخيرة الحربّية... بدأ حميدو ينقل حاجاته الخاصّة إلى الفرقاطة البرتغاليّة، عرفت على الفور أنّه يريد التّخلّص من فرقاطة ما يسرو انطونيو التّي لم تكن بينهما وبين الرّيح صداقة كبيرة، لقد قال لي:

– هل تتذّكر عندما وشى بي عبد الله عند الدّاي وقال له إنّ حميدو وقد حطّم السّنبك أنّك لم تمنحه السّفينة الحربيّة التي غنمها، هل تذكر؟... سوف آخذ هذه الفرقاطة هنا في البحر ولن أنتظر أن يمنحها لي أحد، طول الفترة الماضية وأنا أبحث عن فرقاطة حربيّة تنصفني وأنصفها

[1]– الرّواية، ص 127–128.

سوف أسمّيها "البرتغيزة""[1]، وهو ما يقرّب صورة حميدو إلى ذهنيّة القرّاء أكثر ويدفعهم إلى اكتشاف جوانبها الخفيّة والبطولات التي أحرزها في عرض البحر، وذلك بتتبّع تفاصيله الصّغيرة في شكل لعبة إغرائية تحرّض على إتمام قراءة النّص وتتبّع تفصيلاته من البداية إلى النّهاية.

تشتغل الرّواية وفق رؤية تخييليّة تتأقلم وهدف الذّات الكاتبة المتمثّل في خلق عالمٍ خاصّ يتضمّن مجموعة من الدّلالات التّي تسّيرها التأويلات المتّعدّدة، من قبل القارئ. ذلك أنّ مقصدّيتها لا يمكن أن تتحدّد في تمجيد التّاريخ بإعادة كتابته فقط، وإنّما قد تتعدّى ذلك إلى مقاصد كثيرة، إذ "لا تفترض الكتابة في التّاريخ بالضّرورة تمجيد الماضي ووضعه في علبة مقدّسةٍ، ولكن العمل عليه من أجل فهم المفاصل التّاريخية المهمّة التي يمكن الرّواية الإسّناد عليها"[2]، وهو ما جرّبته واستندت عليه الكاتبة في ممارستها لفعل الرّد بالكتابة وفق رؤية فكرية خاصّة. يقول بيفايتو: "لم تكنّ البرتغيزةّ في الميناء، سألت وكيل الحرج عن حميدو فأخبرني أنّ الدّاي أرسله في مهمّة إلى بايلك الّرق، من أجل كبت عصيان ابن الأحرش، استغربت الأمر كثيرًا، لأنّ حميدو لا يحبّ الخوض في حروب الإيالة، لكنّني فهمت أنّه قام بذلك مرغمًا لأنّ الدّاي أحمد باش سليط جدّا ويحبّ الحروب وإثارة المشاكل، كما أخبرني وكيل الحرج أنّ الإيالة أصبحت في حالة حرب مع العالم أجمع، بعد ما طالب الدّاي الجديد برفع الضريبة على كلّ الدّول تجمعنا معها معاملات تجاريّة وسياسيّة، إنّه يريد المال لا غير ولا يهمه بعد ذلك شيء"[3]، إذ يحتوى المقطع دفترًا من دفاتر التّاريخ المتمثل في حكم الدّاي أحمد باشا، من أجل كشف السّتار عن الوضع الحقيقيّ أنذاك ضمن عمليّة استوحاء ترتكز على تقديم توصيفاتٍ وتفسيراتٍ ومعلوماتٍ عن زمنٍ ماضٍ وبعيد.

استطاعت الكاتبة أن تعتمد على أسلوب الاعترافات حتى تبرز مواقف الرّد بالكتابة في نصّها، حيث راهنت على تقديم أحداثٍ مستوحاة من صلب وعروق التّاريخ، فيسبح القارئ داخل مجموعة من الجماليات التي صنعتها بلاغة الكتابة التي تستدعي الماضي في الحاضر ذلك أنّ

---

[1]- الرّواية، ص 132-133.

[2]- عبد الله إبراهيم: التّخيّل التّاريخي، السّرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر بيروت/لبنان، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 5.

[3]- الرّواية، ص 172.

"الكتابة على الشيء تعادل حضوره في الزّمن، ووجوده، واستمراره في الحياة"[1]، فهي تصّوب دلالاتها نحو استنطاق صورة تاريخ الماضي من أجل معاينة تغيّراته وتشكّلاته النّفسيّة. يقول بفاريتو: "فكّرت أنّ مصيري سيكون بشعًا، لو أنّ قنصل فرنسا يعرف أنّني بفاريتو، لكنّي صرت علي طاطار، عندما عرفت أنّ عقوبتي ستكون الإعدام بقطع الرأس بعد أن انطلق بي الحّراس مرة أخرى إلى مقّر القنصل الفرنسّي.

كان لا يزال تبغ صافانا يهدهد رأسي عندما سجنني القنصل داخل مقصورة رطبة هي في الأصل حمّام صغير على الطّراز العثماني... أخبرت حميدو بالذّي حدث لي فبدأ بالصّراخ وهو لا يصدّق بأنّ الدّاي سلمني إلى القنصل، وأنّه لم يفاوضه على سلامتي، فلم يكن ينفع حينها إلاّ الاتفاق على جلسة أفيون، كان حميدو ساخطًا على كلّ شيء، ولا يكاد يطبق تصرّفات هذا الدّاي"[2]، إذ يعكس المقطع تيمة الخيانة المتفشية في فترة الحكم العثماني الّتي تظهر فيها شتّى أنواع الطّمع والجشع من أجل بلوغ السّلطة، وإن كان ذاك على حساب أناس أبرياء همّهم الوحيد هو المحافظة على حياتهم.

إنّ استحضار الكاتبة للمادّة التّاريخية تهدف إلى مساءلة محتوياتها التي تكشف عن المفاتيح الضّائعة والمغيّبة في الزّمن المعاصر، وتعيد رسم الواقع بإشراقة جديدة تخصّ حياة الرّايس حميدو ودوره الفاعل أثناء الحكم العثماني في الجزائر، وفي ذلك دعوة إلى الدّخول في إطار التّخييلي الذّي سمح للرّواية بوضع المرأة في موضع القوّة[3]، إنّها القوة التي نلمسها في اقتحام الكاتبة للأحداث بكلّ تلقائية وسلاسة، تكشف عنها أحاديث الشّخصيات، ومن ذلك حادثة القضاء على الدّاي أحمد باشا في حديث علي طاطار (أكتوبر 1809) الذّي يقول: "كما كان متوقعًا، لقد تخلّص الانكشارية من الدّاي أحمد باشا، حيث هاجم القصر خمسمائة جنديّ طوّقوا، القصر ثمّ

[1]– يمنى العيد: فنّ الرّواية العربية، ص 10.

[2]– الرّواية، ص 174.

[3]– voir: Jamal Alsheibani : réécrire l'histoire au féminin, les enjeux idéologiques et poétiques de la narration dans loin de Médine, thèse de doctorat/ Spécialité littérature français comparée, Université de Cergy– pontoise, 2009, p54.

الممّرات والصّالونات الدّاخلية. عندما فرّ الدّاي محاولاً الهروب عبر السّقف، لكنّهم أطلقوا عليه النّار وهو يستعدّ للقفز، ثمّ قطعوا رأسه وجرّوا جثّته في المدينة... إنّها نهاية مشابهة لكلّ ملوك الجزائر، إلاّ أنّ الدّاي كان جشعًا أكثر من الجميع. لقد فرض الضرائب على كلّ الدّول تقريبًا وأشعل فتيل الحرب بينه وبين الباشا حموّدة ملك تونس، لدرجة أنّ أغا السّباهية كان يخفي جنوده كلّما انتهت معركة برّية، لأنّ الدّاي كان يزّين مدخل باب عزون برؤوس الفاشلين في القتال كما كان يقول حميدو وكذلك كان يكره حديثه المستمر عن الغنائم"[1]، هكذا هو مصير كلّ الدّايات المتسلّطة والمستغلّة للنّاس الضّعفاء، نهاية جشعهم الّذي يزداد مع كلّ غنيمة جديدة. إنّها نهاية كلّ الطّماعين والمتجبّرين الّذين تسيّرهم مصالحهم الخاصّة دون مصالح الآخرين.

تتداخل الأزمنة في الرّواية عبر خيط استرجاعيّ تعلو فيه أصوات السّاردين السّبعة المرتبطين بحميدو، ضمن مجموعة من الإشارات والقرائن المنسجمة، حيث تتوالى الأحداث المرتبطة بتاريخ الجزائر العثمانية بداية من حدث نقل 50 شقيّا من درمنجيلر إلى إيالة الجزائر لخدمة الدّولة العثمانية 1791، إلى غاية موتّ حميدو ونهايته في البحر بعد قصّف مدفعيّة ستيفين ديكاترو 1815. ومن خلال ذلك تعيد الكاتبة محطّات حياته الماضية ومواقفه وأحلامه ومغامراته التي كانت الإستراتيجية المسيّرة لأحداث الرّواية، حيث يقول حميدو وعلى لسان علي طاطار: "لقد تعبت كثيرًا السنوات الماضية من غطرسة الدّايات ورغبتهم المخيفة في الحصول على الغنائم، أنا أحتاج بالفعل أن أكون حرًّا"[2]، إذ يحلم بالانعتاق والحريّة لتحقيق أحلامه المنغرسة في عرض البحر.

وعليه، يشتغل الرّد بالكتابة في رواية الرّايس على مهمّة توجيه القارئ الجزائري خاصّة والعربّي عامّة نحو أبرز رموز تاريخه العريق حيث تصرّح الكاتبة قائلة بأنّ: "تاريخنا يزخر بالشّخصيات العظيمة التي يعرفها العالم، ونحن للأسف غافلون عنها"[3]، فيشق فعل الكتابة طريقة في عمق الزّمان، حيث تختبئ أسرار التّاريخ، وأسرار أبطاله من خلال جولة استكشافية لحقبة

[1]- الرّواية، ص176.

[2]- الرّواية، ص 177.

[3]- هاجر قويدري: الكتابة على ضفاف التّاريخ، http://www.2016.sila-d2.com/pdfga2ette-5pdf .

تاريخيّة تصف الرّايس حميدو وكلّ ما يتضمنّه من امتيازات مجهولة لدى القارئ، ذلك أنّ المرأة وهي تكتب فإنّ "مختلف أشكال كتابتها الجسدّية والرّمزية تستدعي ذلك المسكوت عنه"[1]، وهي مجمل المعلومات التي قدّمتها الكاتبة في نصّها حول هذه الشّخصية. يقول علي طاطار: "توالت المكائد داخل الإيالة وها هو الدّاي الجديد محمّد باشا لا يمكث في منصبه سوى سبعة عشر يومًا يريد حميدو هذه المرّة الانفصال عن الأسطول فيبوح بذلك للدّاي الجديد:

لا أريد أن أبقى ملتزمًا بكلّ هذه السّفن إنّها تعيقني كثيرًا، لوأنّك يا مولاي تخلّصني من هذا الحمل"[2]، وهذا ما يجعل الرّواية آلية من آليات الكتابات النّسوية الأخرى، حيث أوضحت تصّورها الدّاخلي للتّركيبة التّاريخيّة التي يتصاعد فيها وعي الذّات الكاتبة بترسّبات الزّمن البعيد.

إنّ الرّد بالكتابة في رواية الرّايس يتجلّى في "ثنايا الكلمات في انكساراتها، وفراغاتها، في تموّجاتها التّي تحدّد حقيقة ما يكتب"[3]، من خلال السّيناريو الذّي قدّمته الكاتبة عبر وعي طاقويّ يقارب شخصيّة تاريخيّة متمرّدة على نفسها ضمن فعل المواجهة، ما أسهم في بلورة كتابة خاصّة ذات "طابع عقلي وثمرة من ثمار التّوليد الفكريّ والذّهني، وعامل خلاّق يبتكر الفضاءات والشّخصيات والعوالم"[4]، حيث استطاعت هاجر نقل استجابتها الإبداعية لمواضيع أكثر جدّية لم تتعّود عليها الذّائقة القرائية الخاصّة بالكتابات النّسوية التي كانت منحصرة في كتابة أحاسيس الضّعف والقهر والاستغلال من قبل الآخر الذّكوريّ.

هكذا، تكشف رواية الرّايس عن قدرة الكاتبة على التّعبير عن أفق متعدّد العوالم نسجته خيوط التخييل المتضمّنة لرؤية تتعالى عن الواقع المنغلق على ذاته، بتوظيف تقنية البوح التّي فجّرت نصّها باعتباره بناءً نسقيًّا تشتبك بداخله مجموعة من الدّلالات المرجعيّة. ذلك أنّ "الكتابة هي إمّا تعبير عن انفتاحات اللاّوعي، أو انحياز لسلطة مادّية ورمزيّة، وإمّا إنصات دائم لتفاصيل المرحلة

[1]– محمّد نور الدّين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 9.

[2]– الرّواية، ص184.

[3]– محمّد نور الدّين أفاية: الهوّية والاختلاف، ص 41.

[4]– أحمد زين الدّين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، مجلّة الاختلاف، ع3 ماي 2003، ص 36.

والكتابة فعلّ وجوديّ إشكالي ومتعدّد، لأنّه يترجم افتراقًا مع الذّات وارتماءً في آخر مغاير من خلال اللّغة والرّهانات الدّلاليّة، وهذا الافتراق ليس قطيعة بقدر ما هو تحوّل يطرأ على الهوّية المنخرطة في سياق الكتابة"[1]، إنّها المرحلة التّاريخية التّي أطرتها الكاتبة من خلال الإحاطة بالأوضاع السّائدة آنذاك، أوضاع تنمّ عن تسلّط ومعاناة وسيطرة، وهو ما نجده في تضحيات الرّايس حميدو، ففي حديث جون جاكسون يقول : "كان يعرف كلّ شيء، ويستحيل خداعه، عندما تلعثمت ولم أجد جوابًا لا يورطني أكثر، لكنه لم يكن يريد جوابًا فقد واصل قائلاً

– أنت مثلي. تركت والدتي وحبيبتي، لأنّني أفكر في مصير إيالة تضمّ أهلي وأبناء جدتي أخاف عليهم من المهانة تحت حكم كافر متسلّط.

... قلت له وهو سيتعدّ للصّعود على ظهر فرقاط، بعد أن جاء الأسطول كاملاً لأخذه.

– انتبه الأمريكان سيتخلّصون من كلّ سفن الشّمال الإفريقي"[2]، ومثل هذه المقاطع هي ما جعل القارئ متلهفًا لمعرفة هذا البطل الذّي يضحيّ بحياته ومستقبله في سبيل راحة وسعادة أبناء وطنه.

ويتجلّى الحضور القويّ لشخصيّة حميدو، من خلال أصوات الشّخصيات البارزة بكثرة والمسيطرة على الخيط السّردي الذّي يسائل العوالم الدّقيقة لهذه الشخصيّة من أجل التقاط تفاصيلها وجعل جميع الشّخصيات ضميرًا واحدًا يستجيب لها، وذلك باعتماد الكاتبة تقنية الارتداد بالذّاكرة إلى الماضي الّذي نسجت من خيوط الرّواية. وفي هذا الصّدد يقول علي طاطار: "كان الشتاء عنيفًا، والسّفن التي تعبر المتوسّط مجهّزة بشكل جيّد، فخفت أن تبوء محاولاتي بالفشل، فكرت في أن ألجأ إلى حميدو المتواجد في السّواحل الجيجليّة ثمّ فكرت أنّ شاربي لن يصبح طويلاً ومفتولاّ إلاّ إذا حصلت على غنيمة جيّدة، فصرت قريبا من مضيق جبل طارق. وبدأت ترصد سفن الأمريكان انتظرت لوقت طويل، ولكنّني تحصلت في النّهاية على سفينة فرنسيّة صغيرة تحمل تبغ

[1]– محمّد نور الدّين أفاية: الهوّية والاختلاف، ص 7.

[2]– الرّواية، ص182.

هافانا على متنها 19 أسيرًا"[1]، إذ يتجلّى الجوّ المغامراتي الذّي كان يسود فترة الحكم العثماني في الجزائر، من خلال الإبحار صوب المخاطر بكلّ أنواعها في سبيل غنائم تملأ دفاتر الإيالة.

تسعى الرّواية إلى بلوغ النصّ الرّوائي الّذي يخالف السّائد، عبر مسالك التّجريب الّتي أسهمت في صناعة البطل المُقنّع الّذي يتماهى في كلّ شخصيّة من شخصيّات الرّواية، وينصهر بداخلها، ذلك ما نجده في شخصية بيفاريتو –علي طاطار– الذّي يعادل انفصاله عن حميدو الموت، فيقول: "لماذا يتحدّث حميدو الآن عن الثورة؟ هل يخاف عليّ؟ ماذا يمكنني إن أكون لو أنّني ضيّعت حميدو؟ لم أشأ التّفكير في هذه المواجع العابرة، كانت تنبع من داخلي قناعة كبيرة مفادها أنّني سوف أموت مع حميدو، أو سوف أهرم معه. ولا يمكنني أن أغيّر شيئًا في داخلي"[2] ذلك أنّ القارئ يتعرّف على شخصيّة حميدو بتتبع مجموعة من الدّلالات المتضمّنة داخل العلامات، سواء كانت ظاهرة جليّة، أو ضمنيّة مضمرة ضمن عملية كشفيّة مستهدفة.

يهيمن الوصف على رواية الرّايس، وكأنّه خارج من الشّخصيّة المحوريّة أثناء الحديث عن نفسها من خلال تفاصيل كثيرة وجزئيّة تحصيها الكاتبة بكلّ وعي وإدراك، وهو ما حدث مع حميدو الذّي هجر زوجته مريم بعد أن فضّ بكارتها على متن سفينة البرتغيزة تاركًا إيّاها وعائدًا إلى حبّه الأوّل والأخير، إنّه البحر. وقد ورد على لسان مريم: "خمسة أيام وأنا أخبئ ملامحه فوق موج البحر، شعرت وكأنّ ما حدث لي هو حلم جميل سوف أفيق منه، لا يمكن أن تكون هذه هي الحقيقة، وإذا كانت فحتما سوف تحدث بمرّة واحدة فقط، كنت أدرك أنّني لن أرى حميدو مرّة أخرى، وعندما أنزلني على السّفينة بدأت بالبكاء والعويل.

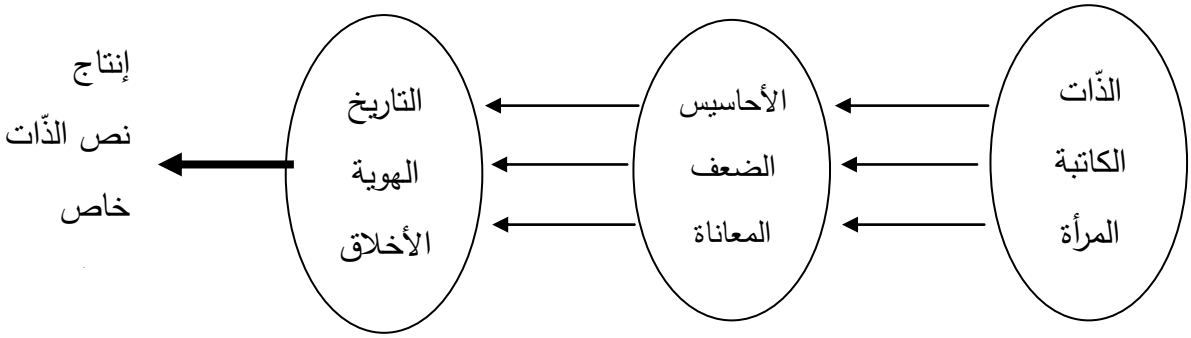
وصلت البيت، صارت تالية تزغرد، فلم أكترث، دخلت الغرفة الرّحبة بعدما حلمت إليها خيوطي الملوّنة وأقمشتي، ولكنّني عندما بدأت العمل تعثرت أصابعي بالإبرة مرّاتٍ ومرات تحسّست الدّم وأنا أضع أصبعي في فمي، كنت أريد أن اخرج وأحضر بعض الماء حتى لا يتسلّل

[1]– الرّواية، ص173.

[2]– الرّواية، ص183.

الطّعم إلى حلقي، لكنّي لم أر الباب، ولا رأيت تالية وهي تمسك بيدي. عرفت أني فقدت عيوني"[1] إنّها مرارة التّضحية التي اختارها الرّايس حميدو وللأبد إلى غاية أن انتهى "في البحر برفقة علي طاطار بعد أن قصفتهم سفينة ستيفن ديكارتو، ورغم كلّ حراج علي طاطار إلاّ أنّه رمى بجثّة حميدو في البحر، كما كان يشتهي"[2]، وهو حلم حميدو من بداية الرّواية إلى غاية نهايتها، إنّه البحر ثم البحر ثمّ البحر.

هكذا تسّجل رواية الرّايس مجمل الأحداث التي حدثت في الماضي، وتعيد إحياءها في الحاضر من أجل خلق توازن وجودي، ومصالحة التّاريخ الذّي يترصّدنا دائما من أجل إنصافه وإعطائه حقّه. إنّها إذن، بعث لتاريخ عريق ومجهول المعالم ارتأت الكاتبة العودة إلى دفاتره رغبة منها في إثبات ممكناتها الإبداعية في محاكاة هذا التاريخ. ذلك أنّ الكاتبة تبحث وتعاين وتغّير ومن ثمة تخلق عالمًا فّنيا جديدًا يكون خاصّا بالذّات الكاتبة دون غيرها ضمن استجابة تلقائية وردّة فعل عن جملة من التصّورات الذهنية المحفورة في ذاكرة الآخر المقابل للمرأة، إذ لا وجود لحاجة تحول دون تحقيق تلك الاستجابة. وبالتالي، فإنّ المرأة –وباعتماد الكتابة– تمارس عملّية الاختراق والتّجاور من أجل ملامسة قضايا كبرى لا ترى استحالة في خوض غمارها وفكّ مغاليقها. يمكن هيكلة المسار السّردي الذّي انتهجه الرّد بالكتابة في الرّواية في الشّكل التّالي:



[1]– الرّواية، ص191.

[2]– الرّواية، ص192.

يمثّل الشّكل مسار تحوّل الكتابة لدى المرأة التي أصبحت تقتحم عوالم كبرى كثيفة المحتوى ومستعصية عن المعاينة. إنّه التّاريخ وما يحمله من رموز وأحداث وأزمنة وأمكنة وهو ما يمثل غاية الرّد بالكتابة في الرّواية.

هكذا تتيح رواية "الرّايس" فرصة التّعرف على حقبة تاريخية مهمّة في ثقافة الفرد الجزائري – بصورة خاصّة–، وبقلم أنثويّ، ضمن قراءة تحليلّية كشفيّة تنمّ عن رؤية إبداعية جديدة مشحونة بدلالات مغايرة، لأنّ التّاريخ "هو الذّي يشحن الرّواية بعمق الدّلالات، وهو الذّي يستدعي ضربًا خاصًّا من التّخيّل لا يكون إلاّ بالسّرد الرّوائي"[1]، إذ ستظلّ الرّواية تستلهم شخصيات وأحداثا وأمكنة وأزمنة من التّاريخ عبر آليات الكتابة الرّوائية المختلفة باختلاف الموضوع المتناول. ولعلّ أهمّ خيط يستدّل به القارئ على هذا الارتباط هو استعارة شخصيّة تاريخيّة واقعيّة متمثّلة في الرّايس حميدو والذّي كان بؤرة صناعة الأحداث ونموّها السّرديّ.

هكذا تبشر رواية الرّايس بمشروع كتابيّ جديد يحرّض المرأة المبدعة على امتحان قدراتها الكتابية في مجال الرّواية التي تستوعب جملة من الأسئلة ذات الصّلة بالحياة الماضية، والحياة المعاصرة بشكل خاص. ذلك أنّ الكتابة الرّوائية تستمد وجودها من المادّة التاريخيّة التي تخدمها بشكل أو بأخر، ولعّل من أبرز النّماذج التي تمكنت من إعادة كتابة التّاريخ نجد هذه الرّواية (الرّايس) ورواية "بعيدًا عن المدينة" للروائية الجزائرية آسيا جبّار وغيرها.

بناءً على ما سبق، فإنّ الكاتبة أبرزت فكرة لا محدودّية الكتابة عند المرأة، بحين يمكنها الخوض في أي موضوع مهما كانت نوعيّته وصعوبته، كردّ فعل على كلّ من ينظر إليها بانغلاق ويشكّك في قدراتها الإبداعية، وكأنّها بالكتابة تدحض عقدة التّصنيف ضمن جنس لطيف لا يتعدّى حدود الأحاسيس الضّعيفة، ذلك أنّ رواية "الرايسّ" تطرح التّاريخ من وجهة نظرٍ أنثويّة تتفاعل فنّيا وجماليّا من أجل توسيع فضاءات الكتابة وتصنيف مساحات الخوف من عوالمها التي تتضمّن أسئلة جوهريّة تكشف الحجب عن المستور بفعل التّرميز.

[1]– مصطفى الكيلاني: الرّواية وتأويل التّاريخ، سرديّة المعن في الرّواية العربية، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2009، ص 18.

المبحث الثّالث: العبور الأخير وإمكانيّة تحقّق الذّات خارج موطنها.

1- الأنا والحلم الضّائع:

تطرح رواية العبور الأخير نموذجًا كتابيّا يقوم على عمليّة تحريرٍ للآثار السّلبية التّي تترتّب عن غربة الإنسان خارج أرض وطنه، ضمن إشكاليّة إلغاء الآخر كموضوع فاعل اتّخذته الكاتبة كمادّة أساسيّة لرسم صورة وحقيقة المعابر المتعاكسة بين الحياة والموت، وهي الثّنائيّة المصنوعة من العلاقات البشريّة المنسوجة بالتّناقض الوجودي حيث تتأسّس على التّنافر وإنكار للآخر القريب والميل الآخر البعيد، أي أنّ الرّواية تصوير الوجه الانحرافي للحياة الذّي يميل دائمًا نحو العدم أو الوجود الافتراضي. هكذا يصبح الإنسان مجرّد شبح مُترّصد من كلّ الاتّجاهات التّي تدخله في حالة دوران يعدو فيها فائضًا زائدًا لا وظيفة له ولا قيمة. هذه القراءة التّحليلية لثنائية الحياة والموت هو ما استندت إليها بدريّة البدري في تناولها لموضوع الغربة التي تعادل الموت بالضّرورة –هذا إذا كانت هناك حياة فعلاً–. ذلك ما تصوّره عبر رحلة البطل محمّد المختار صاحب الشّهادة العليا بالهندسة الّذي أرغمته ظروف الحياة القاسية في بلده على الهجرة إلى عمان من أجل كسب قوت عيشه. ليتحوّل بعدها من مهندس معماري إلى عامل بناء يحمل أكياس الإسمنت على ظهره كخيار مفروض عليه بعد أن أغلقت كلّ الأبواب في وجهه بسبب أوضاعه المعيشيّة المزرية وخيبة الحبّ الذّي لم يجمعه بفتاة أحلامه حورّية. علّه بذلك يجد منفذًا آخر لاستئناف رحلة الحياة من جديد في بلدٍ غريب لا يتعدّى وجوده فيه مقيمًا غير شرعي تتقاذفه الظّروف من عملٍ لآخر ضمن استغلال مجحف لم يكن السبيل لعلاجه أو تجاوزه سوى بعضٌ من قُنّات الذّاكرة التي يعمل مختار على جمعها للتّخفيف عن قسوة أيّامه في الغربة التي لجأ إليها وانتهى بها صارخًا بضياع حياته التي سكنتها الأحلام يومًا، ليكتشف في الأخير بأنّه لا وجود لحياة حقيقية وبأنّ الخطوة الأولى نحو الحياة هي نفسها الخطوة الأولى نحو الموت.

ويعدّ البطل مختار وحبيبته حورّية، مركز توتّر الرّواية الذّي يكشف أبعاد الموضوع المطروح (الغربة في الحياة)، والّذي كان الفقر العامل الأساسّي في توليدها وانتشارها فيما بعد. فبسببه فقط رفضت حورّية حبّ مختار وطلبت منه تخليصها منه حتّى لا تذهب ضحّيته مثلما حدث مع

والدتها بعد ولادتها مباشرةً، إذ فقدت حياتها كون والدها لم يستطع توفير مبلغ استحقاق المستشفى فسقطت روحها كورقة خريف داس عليها الظّلم والفقر والمعاناة، إنّه الفقر الذّي رفضت حورّية الاستسلام له وإن كان ذلك على حساب حبّها. ذلك ما عبّرت عنه بقولها : "أنا امرأة متمرّدة، تعلم أنّني لست كباقي النّساء لم اخلق لأختبئ خلف خيمة من حرير، كنت دائمًا أحلم بأن اخطف من صورتي صمت كلّ نساء الأرض وأصرخ في وجه الموت ذاك الذّي خطف أمّي حين ولدتني وتركت لي حسنها وعمرها كما يقول الجميع وليتها أخذت عمري وحسني المولود معي لم تنطق أعينهم. لماذا تلومني حين أخشى الفقر؟ أليس هو من اختطفها حين لم يجد أبي المال الكافي لأخذها إلى مستشفى خاص لتلدني هناك؟ أليس الفقر نفسه هو ما جعل أسرّة المستشفى الحكومي تمتلئ فجأة وتهشّ أميّ خارج المستشفى وآلام الطّلق رفيقتها والولادة المتعسّرة تسلب الحياة منها رويدًا رويدًا وبكثير من الألم"[1]، إذ ينقل هذا المقطع مظهرًا من المظاهر التي قهرت البلدان العربيّة والمتمثّل في الفقر الذّي يساوى الموت داخل الرّواية، فكلّ فقير هو ميّت بالضّرورة هذه هي القاعدة.

تقدّم رواية العبور الأخير صورة الإنسان المغترب عن وطنه وعن حياته وعن كلّ أحلامه ليتحوّل إلى "سلعة تطرح للبيع في سوق الحياة، أو بمعنى أصحّ أن يصبح الإنسان شيئا من الأشياء يفقد الإنسان من خلاله ذاته ووجوده الشّرعي الأصيل"[2]، إذ تتوارى الكاتبة خلف شخصيّة مختار من أجل العبور إلى الموضوع والاقتراب من أبسط تفصيلاته، ضمن هاجس الكتابة التي تخترق الإنسان وتسجّل إخفاقاته وانكساراته المتتالية خاصّة عندما تجبره الظّروف على مغادرة المكان الذّي ولد فيه وترعرع في حضنه مثلما حدث لمختار الذّي عوّض غربته القاسية في عمان بخياله المُستَحضِر لصور وطنه وماضيه الّذي أجبره على الهجرة، حيث يقول: "من نحن حتّى يهتّم الباعة بتجنيبنا الأمراض والموت، لسنا سوى بعض المارّة الذّين يلقون على بضائعهم نظرة خاطفة ويرحلون دون أن يشتروا منهم –إلاّ نادرًا– ما يغريهم المحافظة علينا"[3]، إذ لا جدوى من الإنسان

[1]– بدرّية البدري: العبور الأخير، الانتشار العربي، بيروت/لبنان، 2017، ص 167.

[2]– محمّد إبراهيم الفيرمي: إبن باجة وفلسفة الاغتراب، درا الجيل، بيروت/لبنان، ط1، 1988، ص 62.

[3]– الرّواية، ص 10.

التّعيس الباحث عن الحياة ليجد نفسه مختنقًا بحرارة الموت الذّي تساوى مع الحياة، وهي الثّنائية التّي تحكم منطق البطل مختار الّذي يرسم عبثيّة حياته الّتي لا قيمة لها مهما كان مستواها، حيث تظلّ رهينة الاحتقار والتّذليل.

هكذا هو الضّياع الذّي نُسِجَت على أساسه أحداث الرّواية، من خلال تجاوز الصّمت وولوج عالم كسر الحواجز الذّي تكشف فيه عن عدميّة حياة البطل مختار الّتي يميّزها الشّتات كنموذج وَجدت فيه الكاتبة ضالّتها في نقل تصوّرها للحياة بصورة عامّة، والعمل على ترسيخها في ذهنّية القارئ الذّي سيشاركها النّظرة بعد قراءته للرّواية واستيعابه لاستراتيجياتها في استقراء موضوعي الغربة والاغتراب. ذلك أنّها تعمل على: "تحيين المضمر والكامن والمبهم والغامض والمسكوت عنه. فالقارئ ليس مدعوا إلى قراءة الرّواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، أنّه مطالب أيضًا وأساسًا بالكشف عن استراتيجيات الذّات التي تقف وراء هذا البناء لتّخيليّ الذّي يعجّ بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تبنى خارج الذّات التي تستهلك النّص وتستوعب دلالته"[1]، وذلك من خلال آلية الحوار عبر الرّسائل الهاتفية الّتي تتخلّلها مقاطع من المونولوج الدّاخلي الذّي تجسّده حوارات مختار مع نفسه في كثير من الأحيان. تقول حوريّة في إحدى رسائلها لمختار: "كلّ رسالة منّي تعني جرحًا آخر منك، مسافة تطول وتطول حتّى لم أعد قادرة على عدّ أبعاد المسافة الفاصلة بيننا، وكأنّنا في كوكبين مختلفين، أو أنّنا خلقنا بزمنين متباعدين، وما هذا الّذي يحدث إلاّ عبورًا لأرواحنا المتعبة الّتي قادها حظّها السّيئ لأن تلتقي مصادفة لتعيد التّعب نفسه(...) لا شيء جديد، إلاّ الوجع المتزايد الّذي نرفض تقبله فيظلّ جديدًا كالمرّة الأولى الّتي نصادفه بها"[2]، إنّه الفراغ الرّوحي الّذي صنعته الظّروف القاهرة للبطل مختار والّتي دفعت بحوريّة إلى الابتعاد عنه رغم حبّها الشّديد له. ذلك أنّ لا مكان للحبّ وسط دوّامة الفقر الّتي كسرت أحلام الذّات بالحصول على حياة سعيدة إلى جانب من تحب، وكأنّها بهذا

[1]– أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 2005، ص 11.

[2]– الرّواية، ص22–23.

تصرّح بعبثيّة الأقدار وسخافتها والاستسلام لمصيرها الّذي تحدّدانه. من هنا، فالإنسان لا يملك حريّة خياراته وإنّما ينفاد وراء خيارات الحياة الّتي تفرض عليه إجباريًّا.

اعتمدت الرّواية في ردّها على موضوع الغربة على منطق الموازنة بين الحياة والموت، من خلال استثمارها لموضوع الاغتراب في شكل حوار طويل يستهدف العبور إلى الحياة الحقيقيّة ليأتي الانكسار بعد كلّ حوار بين شخصيّاتها وينتصر الموت في كلّ مرّة وتتعالى درجة حضوره. وقد عبّر عن ذلك مختار بقوله: "أشعر أنّ بيننا وبين الموت شعرة وهي تعلو إلى السّماء السّابعة ثمّ تهوى بنا فجأة بسرعة جنونيّة إلى سابع أرض قد تحتوي رفاتنا المتناثرة أجزاء يصعب تجميعها إن حدث وانفلت برغيّ صغير منها، دعك من الألعاب الآن، فمحاولة الرّبط بين تلك الألعاب وحالي الآن ليست إلاّ محاولة عبثيّة التّشبّث بالحياة، هل قلت حياة؟ ترى عن أيّ حياة أتحدّث؟"[1] نلمس من المقطع النّظرة التّشاؤميّة للحياة لدى البطل مختار الّذي ابتعد عن وطنه وأهله وحبيبته حوريّة التي استوطنت أوجاعها هاتفه المليء برسائلها المحمّلة ببقاياها بعد غيابه الطّويل والذّي كانت السّبب فيه إلى جانب عوامل أخرى متنوعة، أبرزها انعدام الثّقة في وطنه الذّي يفضّل الغريب على ابن البلد. وهو ما يصرّح به بقوله : "اضطررنا أن نكون تابعين في بلادنا للخبراء الأجانب، وابن البلد لا أحد يثق بقدرته على الإنتاج، ولا يمنح الفرصة وإن امتلك الشّهادات، لا تزال عقدة الأجنبّي حاضرة في وقتنا الحاضر هم الخبراء والمدراء، وعلى العمانيّين التعلّم دائمًا حتّى التقاعد، لا يمكن لعماني أن يحلّ محلّ أجنبيّ خبير، وربما كان ذلك الخبير يستمّد خبرته من العمّاني المهمّش"[2]، وهذا تأكيد على طابع الحياة الوهميّة عند البطل الذّي يعلو صوته ليشمل النّظام العام لمعظم الدّول العربيّة التّي تلغي دور المواطن وتعطي الأولويّة للأجنبّي، بحيث يمثّل مختار رمزًا لظاهرة الفساد الإداريّ وما تحتويه من دلالات ضمنيّة. ذلك ما أجبره على اتّخاذ قرار الهجرة إلى عمان علّه يعوّض فيها ما فقده في وطنه الّذي استنكره ورمى به بعيدًا. إنّ اغتراب مختار ناتج عن الاغتراب الوجودي الذي تتحكّم فيه أزمة التّهميش المُتفشية في بلده و"الشّعور

[1]– الرّواية، ص14.

[2]– الرّواية، ص 133.

بالغربة بداخله وبعد أن تعاظمت أسئلة الحياة وأسئلة الواقع وتعاظم الشعور ببؤس الحياة في انتظار التّغيير"[1]، ما جعله في حيرة دائمة من أمره ساخطًا وناقمًا على كلّ شيء، وكأنّ الكلّ متواطئ على ذلك. يقول مختار: "جميعنا متورّطون في الجبن حتّى النّخاع، الخوف يورّث الجبن والغربة لا تمنح أهلها إلاّ الخوف، ومن نكون نحن حتّى نفكّر ونتكلّم ونقرّر؟"[2]، إنّها فعلاً قمّة العبثيّة في الحياة، تنقلها المقاطع الحواريّة التّي أفصحت عن التّجاوزات المضمرة من استنكار قيمة الإنسان ممّا أسهم في خلق شخصيات مغتربة ومقهورة ومحبطة.

وقد كشفت رحلة الاغتراب عند مختار، عن حالة "انفصال الإنسان عن بيئته الطّبيعية التّي يعدّ جزءًا منها فلا تصبح علاقته بها مباشرة وودّية"[3]، ولذلك اختار الابتعاد كمنفذ إجباري لإيجاد طبيعة أخرى بديلة تعوّضه عن البؤس والشّقاء اللّذين يطلان الجميع. يقول مختار: "اكتشفنا بعد المقارنة أنّنا جميعنا بائسون لم تمنحنا الحياة ما نستحق وأنّ الفقر أبونا جميعًا، أنجبنا وتخلّى عنّا تركنا للجوع والضّياع للطّرقات الملتوية والسّنين الفائتة، أبٌ ظالم يسألنا البرّ ولم يبرّنا يومًا بلقمة أمنٍ تجعلنا نثق أنّ هناك غدًا في الغيب يحمل ابتسامة وعصافير"[4]، تلك هي الحسرة التي ترسمها الذّات الكاتبة حول الواقع المرّ الذّي يتخبّط فيه الوجود الإنساني المشوّه والمتشظّي بفعل هذا النّفور من دور هذا الإنسان ومن قيمته بحيث أصبح يؤمن بلا جدوى استمراره في هذه الحياة الّتي كلّها ظلم واستغلال واستبداد، حياة "موجود فيزيولوجي يمكن استبداله بآخر"[5]، وهو ما يجسّد أحد الظّواهر البارزة في المجتمعات العربيّة والمتمثّلة احتقار الفرد واستنكار رغباته من خلال إجباره على الابتعاد بعد حرمانه من أدنى حقوقه الإنسانيّة والمتمثّلة في الحصول على منصب عمل في وطنه الّذي ولد فيه ودرس فيه.

---

[1]– مريم جبر فريحات: الحسّ الاغترابي في أعمال روائية لغسّان كنفاني، مجلّة جامعة دمشق، سوريا، ع 63، 2010 ص 301.

[2]– الرّواية، ص 143.

[3]– خالد حامد: المدخل إلى علم الاجتماع، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص 79.

[4]– الرّواية، ص 66.

[5]– حسن حنفي: في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط4، 1990، ص 431.

2- البحث عن الحلم الضّائع :

يلعب مبدأ البحث عن الحريّة دورًا هامًا في عرض أحداث الرّواية، حيث يسعى البطل مختار لإيجادها خارج أسوار وطنه وعائلته رغبة منه في الانطلاق والتّحرّر من أجل تحقيق توازنه داخل ثنائية الحياة والموت وضمان استمراريّته في هذا الوجود. إنّها الحريّة التي تتّخذ شكل الضّياع المطلق وتعمل الذّات السّاردة على كشفه وفق المعادلة التاليّة:

الحياة + الغربة = الموت

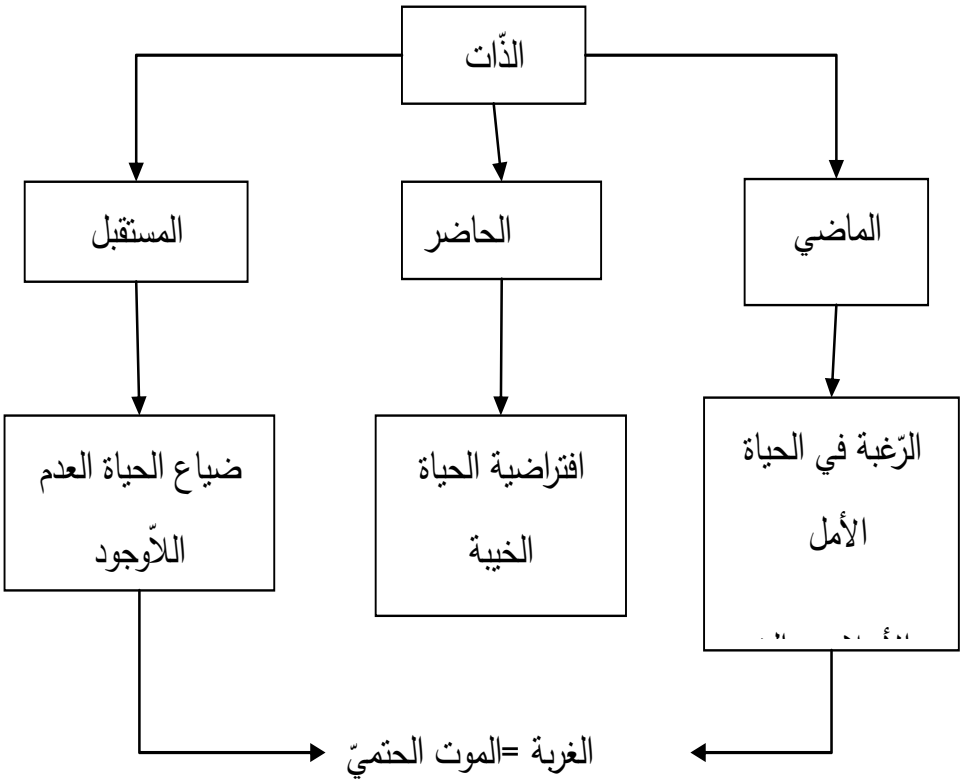
وهي المعادلة التي هيكلت أحداث الرّواية من بدايتها إلى نهايتها.

تقترن غربة مختار بفلسفة الإلغاء وما يترتّب عليها من ضياع وتيه، حيث تصبح الحياة لا معنى ولا فائدة فتنهار القيم وتختلط المعايير داخل دائرة اللاّمعنى التي صنعت هذا الإنسان المحطّم داخليا وخارجيًّا. إنّه إنسان مرهق بثقل الخضوع والاستسلام لرغبة الآخر المسيطرة عليه والصّانعة لمصيره الذّي يعمّه السّواد، ممّا يخلق حالة اللااستقرار واللاتوازن الوجودي نتيجة "الفقد الكلّي للإنسانية ونزعها من مجالات الحياة الاجتماعية والحسيّة"[1]، إذ يفقد الفرد أمنه الذّاتي وتكافؤه الوجودي. وهو ما عبّر عنه مختار بقوله: "ها أنا منفيّ من الكون تحيط بي الجهات الأربع وسماء تحتلّ الجهة الخامسة وأرض صمّاء تجذب الطّين إلى الطّين، طيننا أجسادنا وطينها القبور، تأخذنا زادًا لأشجارها، قد ينبت منّا الزّهر وقد تغرسنا في خلايا الشّوك وغالبًا ما لا نكون مخبّرين أين تبعث أرواحنا مرّة أخرى وعلى أيّة شاكلة وفي أيّة هيئة؟ في الزّهر أو الشّوك لا يعود الأمر بذاك القدر الذّي نظنّ من الأهميّة"[2]، هكذا يلازم الشّعور بالدّونيّة البطل مختار حتّى بعد سفره إلى عمان الّذي لم يغيّر من الأمور سوى نحو ما هو أسوء. إنّها بشاعة الوجود في حياة تقتات من الغربة لتُصَيّر من الذّات موجودًا فارغًا روحيًّا وجسديًّا، متذمّرًا من انتمائه الوهميّ لهذا العالم غير العادل. ويمكن التّمثيل لهذا الانكسار بالشّكل التّالي:

---

[1]- يحيى العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليليّة لشخصيّات الطّاهر بن جلون الرّوائيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2005، ص34.

[2]- الرّواية، ص 166.



يمثّل المخطط اضطراب الذات واستلابها في العالم الذي يمثل بؤرة التوتّر نتيجة عدم القدرة على الاندماج والتّكيّف مع الآخر البعيد، ممّا يؤدي إلى الاغتراب الحتميّ الّذي يمثّل امتدادًا لاغترابه عن الآخر القريب في وطنه ضمن سلسلة العذاب والمعاناة الّتي تلاحقه أينما ذهب.

هكذا فإنّ الغربة بالنّسبة لمختار، لم تكن سوى وسيلة لتفكيك "ثنائية التّدمير الموجّه إمّا نحو ذاته وإمّا نحو العالم الخارجي وليس عنده أيّ حظّ في الخلاص من هذا الصّراع المأساوي"[1]، وهي ثنائية الحياة والموت التي يجمع بينهما الغياب الحتميّ وصعوبة التّعايش التّي يعكسها المونولوج الطّويل بين حورّية ومختار كتقنّية لنقل مأساة كلّ واحد منهما، و"كشكل أدبيّ نسمع من خلاله أصوات الشّخصيّة الدّاخلية الأكثر حميميّة والأكثر قربًا من لا وعيها"[2]، حيث كانت الرّسائل متنفّس

[1]– إريك فروم: أزمة التحليل النّفسي، تر: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان ط1، 1988، ص 42.

[2]– حسن المودن: الرّواية والتّحليل النّصي، قراءات من منظور التّحليل النّفسي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف/ دار الأمان، الرّباط، ط1، 2009، ص153.

البطل في غربته وإن كانت تزيد من محنته محنةً أخرى أشدّ، يقول مخاطبًا حورّية: "لا تبعثي برسائلك، توقّفي أرجوك، أنا الذّي تعبت وما عدت أحتمل، رسائلك لا تحمل إلاّ الوجع الذّي لا يطاق، تنبش جراحي التي لم تندمل أصلاً، رسائلك تحرقني ولا أملك إلاّ انتظارها، مرّة عذبة تأتي تشعل أرقي وأبتسم كأنّ روحي عادت إليّ فجأة، ظالمة ومنصفة تأتي على هيئة موتٍ وحياة تأتي وأنا ضعيف لا أملك إلاّ انتظارها"[1]، فيتيه في الضّياع مردّدا "لا شيء يبقى على حاله؛ كلّ طريق جمعنا يومًا أضحى مرتعًا للغياب، ... النّوم لا يأتي حينما أتمنّاه، أحاول إغراءه بعينيّ المغمضتين ويديّ اللّتين وضعتهما بين فخذيّ في محاولة منّي للتكوّر على نفسي علنّي أخبّئني بعيدًا عن كلّ ما يخيفني في هذه الأرض المقصّي منها بعيدًا عن طفولتي، وأميّ وعينيك"[2]، لقد رفضه وطنه ورفضته بلاد الغربة ولم يبق له إلاّ مجموعة من أحاسيس الحنين لوطنه والّتي تخفّف عنه وحدته القاسية وسط مجتمع غريب ينظر إليه نظرة نكرة لا قيمة لها.

هكذا شوّشت الغربة توازن محمّد المختار، ممّا ولّد لديه الشّعور "بالعدم والسّطحية في الحياة اليوميّة فيستعصي عليه التّمييز بين الكلام الصّادق والحقيقي والكلام الزّائف"[3]، وهو ما جعله ناقمًا على الحياة المزيّفة والوجود الوهميّ عديم القيمة. يظهر ذلك في قوله: "أحيانًا أتمنّى لو أنّي كنت شاعرًا أو أديبًا لأكتب ولو قليلاً، أكتب عن أوجاعنا؛ نحن الجبناء الخائفون من ظلالنا أن تثور (...) أكتب عن الحرب التّي نقتاتها وتقتاتنا كقوتٍ لا يسمن ولا يغني من جوع، عنّا ونحن نجمّلها وهي المشوّهة بدماء غيرنا. تبّا لنا ونحن لا نموت خزيا ولا نذوب خجلاً، تبّا لنا ونحن نعيش كالجبناء، ونموت ميتة الجبناء"[4]، فالحياة الجميلة بالنّسبة لمختار هي ذلك الحلم الغامض الّذي لم يتحقّق ولن يتحقّق مادامت هذه الاعتبارات اللاإنسانيّة قائمة في الأوساط العربيّة والّتي تمتدّ لتشمل بقيّة أنحاء العالم.

---

[1]- الرّواية، ص 164.

[2]- الرّواية، ص 164-165.

[3]- حسن الكحلاني: الفردانيّة في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص 134.

[4]- الرّواية، ص 233.

تجسّد الرّواية ذلك القلق الوجودّي والشّعور بعدميّة الإنسان الذّي يعيش في دوّامة الخراب والعبث والفساد، وهو ما أسهم في فقدان "روح التّناغم والانسجام في حياته، فلا يوجد من البشر من لم يعاني من هذه الحالة في أبسط معانيها وفي ظلّ ظروف لا إنسانية فرضتها التّعفّنات التّي فرضتها المجتمعات وتسبّبت في اندثارها"[1]، هذه العبثيّة هي الّتي نلمسها في كثير من مقاطع الرّواية التّي عبّر من خلالها البطل عن اندثار قيمة الإنسان العربي في واقع يزيده اغترابًا يومًا بعد يوم. فيقول مختار: "جميعنا أرقام فائضة يودّ الكون لو تتناقص ليخفّ حمل الكرة الأرضية علّها تتسّع للأرقام المتزايدة كأنّها يأجوج ومأجوج مستعصية على العدّ بعد أن أذن الله بخروجها لست إلاّ رقمًا فائضًا عن حاجة الكون –هكذا يهمس صوت بداخلي"[2]، إذ يصبح الإنسان عائقًا يجب التّخلص من وجوده المتزايد يوميّا، فموت أحدهم ليس إلاّ إضافة إيجابيّة لهذا العالم الّذي يسعى جاهدًا للتخلّص من الضّعفاء فيه والاحتفاظ بأصحاب القوّة والسّلطة والنّفوذ. ذلك أنّ الحياة لا ترضى بغير الأقوياء للتّواجد فيها.

إنّ غربة مختار، نابعة من فشل علاقته بحورّية التي كانت ترفضهُ بسبب الفقر الّذي حوّله من عاشق للحياة إلى ناقمٍ عليها، وعلى مرارتها التي حرمته من وطنه وأهله وجرّعته كؤوسًا من الأحزان والآلام التي لا حدود لها. فيتساءل "ماذا قد يغيّر وجودي من عدمه في هذا الكون المتنامي في الاتساع، وهل سيتغير نظامه بسقوط رجل أو قيام آخر؟ بالتأكيد لا"[3]، إذ إنّ الأمل من الحياة مفقود لدى مختار الذّي يعيش في حالة تناقض دائم ضمن نظرته الخاصّة التي صنعتها قساوة الغربة، فـ "ليس غريبًا أن تتغير الرّؤية نتيجة حالة الاغتراب التي تعيشها الذات الإنسانية التي تعاني من حالة الانفصال نتيجة لسلب الحريّة والمعرفة والتّناقض القائم في الواقع بين ما هو

[1]– سماح بن خروف: الاغتراب في رواية كرّاف الخطايا لعبد الله عيسى لحيح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011–2012، ص 10.

[2]– الرّواية، ص 251.

[3]– الرّواية، ص 187.

كائن وما يجب أن يكون"[1]، ولهذا السّبب بالتّحديد ابتعد مختار عن وطنه بحثًا عن بديل أفضل يمكنه من تحقيق أحلامه التي رسمها منذ الصّغر، ولكن من دون جدوى.

هنالك نقطة رئيسة تمثّل مركز توتّر الرّواية، وهي الحياة المقنّعة التّي تخبّئ مجموعة من الممارسات اللاّإنسانية التي تفترس كلّ ضعيف، حيث حاولت الكاتبة "القفز إلى حجب الغائب والارتماء في أحضان الطّمأنينة"[2]، وذلك عبر سلسلة من الذّكريات التّي رافقت مختار طيلة فترة اغترابه الحزين في عمان، فيقول: "تعلّمت أن أبلع جميع كلماتي خشية أن تسقط منّي ويلتقطها غيرك كلّ شيء ناقص، لا شيء يكتمل معي هنا، الحزن الذّاكرة الوحيدة المكتملة يأخذ من أرواحنا ولحظاتنا وكلماتنا وأمانينا ليكمل نقصه، هو يكبر ويتضّخم ونحن نبدأ بالتّداعي أمامه، كقطعة سكّر تذوب ضحكاتنا ليسيل الدّمع المالح على الشّفاه"[3]، هكذا يصرخ مختار في صمت داخلي ينقل عبره وضعه المأساوي الّذي زاد عن حدّه وتضاعف أكثر ممّا كان عليه قبل أن يأخذ قرار الهجرة الّتي لم تكن سوى جرحًا آخر يفتح جرحًا ماضيًا لم يندمل بعد، والّذي كانت تستدعيه الذّكريات الّتي تصبّ على مخيّلته باستمرار.

يسعى مختار إلى البحث عن ماهية الحياة الحقيقيّة حسب ما ترويه أحداث الرّواية، حيث تتشابك عنده الذّكريات الّتي كان معظمها سببًا من أسباب ضياعه، وذلك من أجل إعتاق نفسه وتخليصها من عبوديّة الوجود. إلاّ أنّ حرّيته لا يمكن أن تتحقّق إلاّ بإثبات دوره كعنصر فعّال في المجتمع الذّي ينتمي إليه والوطن الذّي يحمل هويّته، لأنّ الإنسان يحتاج إلى الاستمتاع بوجوده في الحياة تحقيقًا لثقافة التّعايش مع الآخر، دون اعتبار الأهميّة لمستواه الاجتماعي أو الطّبقة التي ينتمي إليها.

ومن هنا، انتهجت الكاتبة أسلوب الحوار بوجهيه الدّاخلي والخارجي، من أجل رسم شخصيّة البطل مختار الّذي تتنامى معاناته داخل أحداث الرّواية الّتي كسرت أفق انتظار القارئ بنهايتها

---

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النّص الأدبي، (تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 10.

[2]– الطّيب بن عون: نظرية الكتابة عند رولان بارت، التجلّيات في النّقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص 98.

[3]– الرّواية، ص 231.

المأساويّة الّتي لم يكن يتوقّعها وهو ما نلمسه في حديثه عن نفسه ببالغ التّأثر في الكشف عن صراعه الدّائم مع الحياة التي لم تنصفه يومًا فيقول: "ما المشكلة في كونك مهندسًا معماريًّا وينتهي بك الحال لتنجيد المقاعد المستعملة؟ لا مشكلة أبدًا، المهم أن تضمن ألاّ تجوع غدًا، أو تمدّ يدك نهاية كلّ شهر لتستلم حفنة من المال يقال إنّها أجرة تعبك"[1]، إذ يمثّل المقطع جوهر الحدث المتأزّم الذّي نسجت على أساسه الرّواية والمتمثّل في الانزياح القيمي الّذي عرفته شخصيّة مختار والّتي تعبّر بدورها عن الوضع العكسي الّذي يسود في المجتمعات العربيّة الّتي لا يتمكن فيها كثير من الأفراد من تحقيق خياراتهم المستقبليّة الّتي تسهم في تحقيق استقلالهم الذّاتي وقدرتهم على مواجهة مصاعب الحياة والتّخلّص من الذّل الّذي يلاحقهم في كلّ مكان.

تفتح الرّواية بحواراتها الطّويلة المملوءة باللّوم والعتاب، والألم والقلق بين مختار وحورّية نافذة على الذّات المتأزمة والخائفة من المستقبل المجهول، فتعيش الذّات حالة من التّمزّق الدّاخلي لضياع أحلامها التي صارت كوابيس مزعجة تلاحقها أينما ذهبت. وهو ما ينطبق على شخصيّة مختار المغترب الّذي يقول: "متعب جدًّا، كأني آخر الأحياء، وعلى عاتقي عبء عمارة الأرض احمل فأسي وعرقي وقلقي وخلفي أينما حللت، لا مجال لأن انظر خلفي مهما بدت الأصوات قريبة منّي، فأنا أعلم أنّي آخر الأحياء على هذه الأرض (...) كلّ شيء يفقد قيمته حين تكون وحدك لا قلب ينبض معك، ولا صوت يتلو صلواته عليك متيقّن أنّ لا أحد سيبكي عليك، ولن يفتقدك أو يلحظ غيابك أحد"[2]، إنّها حالة التّشظّي الوجودي التي يعيشها مختار في العالم الذّي يمقته ويحتقر قدراته الفكريّة والعلميّة لاعتبارات يراها تافهة ولا أساس لها من الوجود.

جاء بناء الرّواية، إذن، في شكل مشاهد حواريّة متناوبة بين الشخصية المركزية مختار وبين حبيبته حوريّة، والّتي تشكلّ موضوع الرّواية وخيطها الدّاخلي الذّي يهدف إلى ترميم الذّات وتجاوز الفشل في تحقيق الانسجام مع الحياة والتخلّص مع شبح الضّياع الأبدي الذّي يلاحق الإنسان ويحاصره من كلّ الجهات. وذلك ضمن تساؤلات يلفّها الانكسار النّاتج عن الاغتراب الذّي "يشكّل انفصال الإنسان على الإنسان في المكان، وتباعد في الزّمان فالمعاناة والشّعور بالوحدة وبالفناء

[1]- الرّواية، ص 202-203.

[2]- الرّواية، ص 141.

المحتوم، تشكل سمة واضحة في شخصيّة المغتربين وسلوكهم، فالاغتراب نمط من التّجربة يعيش الإنسان المغترب من خلال هذه الظّاهرة المرضيّة كشيء غريب، والاغتراب يشكل تنافرًا بين الطّبيعة الجوهريّة للشّخص المغترب ووضعه وسلوكه الفعليّ"[1] ، وهي التّجربة التي أنهت مشروع مختار الذّي كان يحلم بغدٍ زاهرٍ في وطنه رفقة زوجته حورّية وأطفاله المحتملين، فمات الغد ومات معه الحلم ولم يبق سوى نزيف الذّاكرة التّي لا تموت ولن تموت أبدًا. فيتحسّر على حظّه قائلاً : "أشعر بالغثيان بعد كلّ حديث مع عبد الله، لا أُضرب عن الطّعام كما يعتقدون، أنا فعلاً لا أعود أشتهي شيئًا، أو بالأحرى أشعر بالقرف من كلّ شيء، يحدث أحيانًا أن يتشكّل الكون على شكل وجه غائب فتغيب معه الحياة، ويحدث أن تبعث عن ابتسامتك فتجدها معلّقة في نافذة علويّة لا تصل يدك"[2]، إنّها الحالة التي فقد فيها مختار دوره في الحياة التي تسيّرها السّلطة المهيمنة، تسلبه هويّته وعلاقته بالآخرين فيصاب بالإحباط وبـ "اغتراب الذّات عن هويّتها، وبعدها عن العالم وغربة بين البشر"[3]، وذلك ما جعل من مختار شخصيّة مكتئبة فقدت إحساسها بالانتماء للعالم المنعزل عنها والمنسلخ عن رغباتها وآمالها التي أخفقت في التلّاؤم معه، ممّا أدّى إلى تناقض حاد بين الواقع الذّي تعيشه الذّات وبين حلمها الذّي مات قبل أن يولد أصلاً.

هكذا تصوّر الكاتبة الاغتراب الإجباري لبطلها الذّي لم يكن راضيا عن هجرته خارج وطنه حيث يعدّ "تخلّ طوعي يقوم به الأفراد في المجتمع من جهة، وهو ضرورة خارجيّة بالنّسبة إليهم وهم متساوون في الخضوع لهذه الضرورة"[4]، واغتراب مختار خارجيّ خلقه المجتمع الذّي قرّر مغادرته طمعًا في إيجاد بقعة أخرى تحتويه هو وأحلامه بحياة جميلة، ليكتشف في الأخير عكس ذلك تمامًا ويقول: "نحن الذّين أتت بنا جوازات سفر أنيقة تحمل صورنا الملوّنة وابتسامة عريضة مصطنعة اضطررنا لرسمها لتبدو صورنا أجمل فيقبلوا بنا عمّالاً أقرب للسّخرة، وما نصل حتّى

---

[1]– محمود محمد حسن درابسة: الغربة في شعر حسن بكر العزازي، مجلّة تشرين للدّراسات والبحوث العلميّة، سوريا، ع1، 1992، ص 115.

[2]– الرّواية، ص 97.

[3]– جديدي زليخة: الاغتراب، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة واد سوف، ع 8 جوان 2012، ص 348.

[4]– عباس فيصل: الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللّبناني، بيروت/بيروت، ط1، 2008، ص 27.

ينتزعوها من وجوهنا انتزاعًا، (...) غرّروا بهم كما تمّ التّغرير بنا لنأتي إلى هنا فرادى، لا أهل ولا أبناء ولا حبيبة تنتظر عودتك"[1]، وبهذا المقطع يكشف مختار عن حالة التّنكّر المضاعف الذّي صادفه خارج وطنه، واصطدامه الآخر بمجتمع لم يتهيأ لتقبّل لا إنسانيّته الّتي صيّرتهم عبيدًا تابعين لا يملكون حقّ المعارضة أو المناقشة لأيّ أمر مهما بلغت بساطته. فليسوا سوى آلة لتنفيذ الأوامر التّي تأتيهم من الجهات المسيطرة، وما عليهم سوى التّنفيذ.

إنّ مختار الذّي صنعته بدريّة هو رمز للتّشظي الوجودي الذّي يعاني منه الإنسان العربي قدّمته لتوضيح الأسباب الدّافعة للابتعاد عن الوطن بحثًا عن أنموذج حياتي أفضل، باعتباره المنفذ الوحيد الّذي يخلّصه من المعاناة التي كسرت طموحاته المستقبليّة كإنسان يُفيد ويَستفيد من حياته كحقّ طبيعي. تقول حوريّة مخاطبة مختار: "أختنق بي، بصوتي وقد بدأ يتحشرج حنينًا، بك وأنت أقرب من حبل الوريد وأبعد من هدير المسافات، بحكاياتنا التي لم تكتمل، نهايتنا غير المتوقّعة، بكلّ شيء أختنق"[2]، ليردّ عليها قائلاً: "تتحدّثين عن المرض ونسيت الرّجل الذي خلّقته غير صالح إلاّ للهرب لا يبيت ليلته مطمئنًا لحلمٍ إلاّ ويباغته سفر بعيد لا يشبه سابقه إلاّ في العذاب والغربة والتّرحال (...) كيف تطلبين الغفران وقد تركتني للظّلام يتقاذفني بين لياليه بلا هوادة"[3]، هكذا هي حالة التّمزق التي يعيشها مختار الذّي يتنقل بين الأمكنة بحثًا عن الحريّة وبذلك تبرز مسألة جديدة تتمثّل في إعادة النّظر في طبيعة الوجود نفسه والّذي يعدّ المكان فيه أمرًا ثانويًّا.

وقد سُردت رواية العبور الأخير بضمير المتكلّم (أنا)، ضمن صيغة الاعتراف الذّي اعتمد على مونولوج يستبطن رحلة حبّ السّارد باعتبارها المركز الّذي يصف من خلاله الجوّ الاغترابي في وحدته مع اللّيل وظلامه، ممّا يعكس رمزيّة صارخة يستوجب كشف دلالاتها من خلال النّبش عن "المعنى الخفيّ، المستتر الذّي لا ينكشف ضرورة بمجرّد إزالة العقبات"[4]، وإنّما باعتماد

[1]- الرّواية، ص 68-69.

[2]- الرّواية، ص 162.

[3]- الرّواية، ص 163.

[4]- جراهام هو: مقالة في النقد، تر: محي الدّين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، 1973، ص 83.

مجموعة من التأويلات التّي تستنطق خيبة أمل البطل التي ولّدها الرّفض والاحتقار باعتبارها الفكرة المرجعيّة التّي اعتمدتها الرّواية في لمسها لجملة من القيم المساهمة في بناء الموضوع المركزي ومن بينها: الفقر والسّخرية والاستهانة بالآخر واستعباده. يقول مختار: "مازلت أظن أنّ ثمّة رؤيا يدسّها اللّيل تحت عباءته، هذا اللّيل الذّي تستيقظ فيه الأغنيات والحشرجات، نبكي فيه دون سبب أو لعلّنا نخبئ أسبابنا تحت الوسائد غير المخمليّة تلك التي ندفع رؤوسنا بداخلها فتحتوينا أو نبتلعها لتشرب ما غافلنا من الدّمع. نحلم بالقليل جدًّا ويهرب من أحداقنا الكثير دون أن ندري لا بأس، لا بأس، كلّ شيء سيكون بخير؛ فالحمد لله- هكذا نحاول هدهدة مخاوفنا من غل بلا بطاقة شخصيّة ولا ملامح تتضح في هويّته ولا حتى بطاقة مقيم خائف من الترحيل المباغت"[1]، هكذا تمضي أيّام مختار ولياليه في غربته التي اختارته ليكون من بين آلاف الضّحايا الّذين حصدتهم رغما عنهم.

ومن أجل ذلك، توظّف الكاتبة معجمًا مليئًا بالتّيه والضيّاع، كالهرب والقتل والخوف والوحدة والظّلام والموت وغيرها من المفردات التي تعكس الواقع المرّ الذّي يعيشه مختار في الغربة النّاتجة عن السّلوكات السّلبية لمجتمعه الأصّلي الّذي يعمّه الاضطهاد، فيقول مختار: "أتجرّع قرفي، هل حقًّا أستطيع مجابهة صرصارٍ يمرّ في جواري دون أن أستنفر كامل قواي الجسديّة وأخرج ذلك السّفاح الكامن في جسدي النّحيل للنّيل منه؟ يبدو أنّنا نحن البشر لا يمكننا كبح جماح رغبة القتل لدينا حين نجا به من هم أضعف منا وأصغر منّا، نحن ضعفاء فقط أمام الأقوياء، أو من نشعر بأنهم أقوى، أو أولئك الذين يملكون ما لا نملك من الأسلحة. فينظرون إلينا كصراصير وجبت إبادتهم"[2]، إذ يكشف المقطع عن الظّاهرة المتجذّرة في الإنسان والمتمثّلة في استغلال القويّ للضّعيف، وما الصّرصار سوى تمثيلاً تصوّريًّا للذّات التّائهة التي تدوس عليها السّلطة بجبروتها إنّها القوة والسّلطة حين تتباهى بسحق كلّ إنسان بسيط وحرمانه من أبسط حقوقه المتمثلة في حقّ العيش بحرية في مجتمع يكون له فيه الدّور الفعّال في بنائه وتطويره.

[1]- الرّواية، ص 232-233.

[2]- الرّواية، ص 220.

هكذا تغدو رواية "العبور الأخير"، رواية مواجهةً، يحكي فيها الرّاوي محمّد المختار عن تجربته في الغربة، وعن تجربة الكثيرين من أمثاله، كردّ فعل على الإلغاء الّذي يعيشونه داخل مجتمعاتهم. فتنهض الذّاكرة شاهدًا على الممارسات التي جعلت المعايير تختلّ والقيم تندثر. ذلك أنّ الذّاكرة تبقى حيّةً صامدة وبإمكانها إعادة صياغة الواقع في إطار المساءلة والتّحليل، باعتماد قناع الذّكورة واستعارة صورتها من أجل تمرير رسالة الذّات الكاتبة التي يحملها مسار البطل المليئ بالتّناقضات وهو يدافع عن قيمة الإنسان في حياة مليئة بالحواجز التّي تكسر علاقته بالآخرين. فيغدو وجوده نقمة بدلاً من النّعمة. يفصح عن ذلك قول مختار في مخاطبته لحوريّة: "أقرأ رسالتك للمرّة التي لا أعلمها، أضعت العدّ في مشوار النّسيان، ولم أنس خذلني قلبي واختار البقاء معك أين أخبئ وجهي من الحزن؟... خمسة أعوامٍ وكلمّا عبرت أمامي كصخرة أتعثّر في الأرض أو ليلةٍ تبرّأت من قمرها أو موجةٍ عاتية وأنا في قارب مطّاطيّ أترك جسدي لقشعريرة سوداء تتلبّسه وأختبئ داخل جلدي ولا أجدني (...) وتعلمين كم هو صعب هذا البعد الاختياري، أن أرسم المسافات وأعبرها دون توقّف، أن أشير إلى أوّل قطار لا يتوقّف إلاّ مرّة واحدة يقف ليأخذني ثمّ يمضي، أرجوه أن يتوقّف فلا يفعل (...) إلى أين يمضي بي؟ حقًا أنا لا أعلم! (...) لم أكن أعلم أنّ النّهايات ليست إلاّ بدايات أخرى أشدّ ألمًا وأقسى أثرًا، وأنّ الرّحيل بوابة لا يمكن إحكام إغلاقها، ثمّة ثقب تنفذ منه الذّكرى دائمًا كضوءٍ لا يمكن تجاهله لمن تحيط به العتمة"[1]، ذلك هو واقع مختار المأساوي وهو يخاطب بنبرته الحزينة حبيبته بقلب متيّم وعقلٍ مشتّت.

وتعدّ الغربة فضاء البوح الّذي اتّخذته الكاتبة وسيلة لتعرية شخصيّة البطل من الدّاخل الذّي يحمل مجموعة من الدّلالات، حيث تظهر كذاتٍ ملتبسة وغير مستقرّة في مكانها الجديد. فعلى الرّغم من مضي خمسة أعوامٍ اشتغل خلالها لجمع ما يسدّ رمقه، إلاّ أنّه لم يتأقلم مع الغربة الّتي لم تجدّد تفكيره الذّي ظلّ عالقًا بذكريات وطنه، ولم تحقق حلمه في خلق مكانة له في هذا العالم الظّالم الذي ظلّ يبحث له عن بديل جديد يتلاءم معه. وعليه فإنّ الرّواية تستبطن تجربة الإنسان العربي المليئة بالمتاعب الماديّة والمعنويّة الّتي يحصيها البطل الذّي يعرفها حقّ المعرفة، كجزء لا

[1]- الرّواية، ص 194-195.

يتجزّأ منه. فيسردها عبر محطّات حياته الخاصّة الّتي تتضمّن أحداثًا ووقائع ماضية يتذكرها متفاعلاً معها من جديد. إنّها رواية الاعترافات التي تترجم الاغتراب المفروض عليه في وطنه وخارج وطنه.

يعرض محمّد المختار أنموذج الوجود المستباح الذّي ينتهك من قبل الآخر صاحب السّلطة فيردّ على حوريّة بقوله: "أحتاج أن أسامح لأعيش، أعتقيني من الذّكرى بالله عليك... ضعيف جدّا لا أقوى على الوقوف وأشعر برغبة في البكاء، مصاب بحمّى في روحي، فلا قيد الحياة ولا أنا رهن الموت، أشعر برغبة في التّحرّر والهروب من كلّ شيء، منّي أوّلاً ومنك ومن أشيائنا الصّغيرة وأوهامنا الكبيرة"[1]، وهو ما ينمّ عن الشّعور بالضّياع لدى البطل مختار، والّذي يجعله لا يفّكر سوى في الابتعاد عن واقعه والتّمرّد عليه أملاً في الوصول إلى أحلامه الّتي رسمها منذ الصّغر فيتجاوز الألم والظّلم الّذين عان منهما الأمرين. ومن هنا، تنساق أنا البطل خلف رغبتها في تحقيق الوجود الحقيقي، لتصطدم بالآخر الذّي يعرقل طريقها نحو ذلك، فتتنامى شخصيّته داخل الحاجز الذّي يمنع تطورها، ممّا خلق لديها إحساسًا بالدّونيّة واللاّنتماء لهذا العالم الغريب. تنغلق الذّات على نفسها وتتجرّع المرارة واللاّمبالاة ضمن وعي ذاتي بالأزمة المتجسّدة في أكثر من مقطع، ممزوج بالحياة والموت والأمل واليأس، والواقع والخيال، والضّعف والقوة وغيرها من الثّنائيّات الضّدية التّي تتحرّك في إطارها الشّخصيّة المركزيّة في الرّواية.

هكذا تقوم الرّواية على خطوة تتيح للكاتبة معاينة طبيعة علاقة الإنسان (العربي بصورة خاصّة) بوجوده، ضمن أفق الغربة الّتي تساوي نهاية الحياة الإنسانيّة نظرًا لما تخلقه من شعور بالعدميّة لدى أصحابها. ذلك أنّ الأحداث تكشف عن انهزاميّة البطل نتيجة فساد النّظام في وطنه حيث تنمحي ملامح الإنسان التي يقوم عليها الوجود الذّي أصبح مجرّد كذبة كبرى جنحت الكاتبة إلى وصفه على لسان الرّواي مختار باعتماد الحوار الذّي يفصح عن تيمة التّهميش والعلاقات المتوترة المبنيّة على الصّراع المؤدي إلى الرّغبة الدّائمة في الهرب والابتعاد والنّدم في آخر المطاف، رغم أنّه أجبر على "اعتزال واقعة اعتزالاً كليّا أو شبه كلّي والسّعي إلى بلوغ واقع آخر لا

[1]- الرّواية، ص 214-215.

وجود له إلاّ في تصوّره وخياله"[1]، فمختار ذات هائمة لم تستطع التكيّف مع واقعها المليء بالقلق والفراغ الرّوحي، ممّا يولّد لديه فقدان الأمل ومرارة الحرمان. فيقول: "خرجت دون أن أحدّد لي جهة يمكنها أن تقبلني، فأي مكان مهما كان سيّئًا سيكون أرحم بكثير من هذا العفن الذّي أوشك على خنقي، لم اكتف بالمشي، فالغضب في داخلي أكبر من أن احتمله، أودّ لو أصرخ أن أسلّم صوتي إلى هواء ليحمله بعيدًا، ولكن؛ من ذا الذّي قد يلتقط صوتًا يعبر الهواء بالكثير من الدّمع أطلق ساقيّ لمبتغاهما وأجري"[2]، إنّه التّيه الّذي قذف به نحو مصيره المجهول الّذي غيّرت مجراه الحاجة إلى الحصول على رقعة بسيطة من هذا الوطن الّذي ولد فيه، من أجل تجسيد مشاريعه المعرفيّة الّتي تكوّن ذاته الخاصّة.

إنّ رواية العبور الأخير، ومن خلال موضوع ردّها، قد سجّلت معرفة جديدة بالوجود الإنساني في بعده الاغترابي الذّي جرّد الذّات من أصلها وطمس مؤهّلاتها الفكريّة وقدراتها العقليّة ومستواها العلميّ، وهو ما حدث تمامًا مع مختار الذّي تحوّل من مهندس في بلده إلى عامل ذليل في غربته تحت سيطرة الآخر الذّي يحترف معه كلّ أنواع الاستغلال فضاع مشروعه. يقول مختار: "ذلك المشروع الذّي أتيت لأعمل مهندسًا معماريًّا في طاقم الشّركة التّي تنفّذه، أقصد الشّركة الوهميّة التي يملكها أحد العمانيين اسمًا فقط لا أكثر ولا أقل، أمّا المالك الفعلي فقد كان السّيد الموقّر كومار كابور، هذا الهندي المتأنق دائما –ذو الخواتم الخمسة في أصابع يده اليمنّي– لم يجلبني إلاّ لأنّه يسعد كلما رأى عربيّا يعمل تحت إمرته، ولست إلاّ أحد ضحاياه (...) أنتقل فجأة من مهندس معماريّ إلى عامل بناء أحمل أكياس الإسمنت على ظهري حتّى اعتدت سماع طقطقة عظامه"[3]، هكذا هو القدر المحتوم الّذي يعيشه شاب صارع الحياة ومتاعبها، حيث درس وبلغ مستواه المعرفي الّذي يخوّله للحصول على وظيفة وخدمة وطنه. وفي المقابل يجد نفسه داخل دوّامة الظّلم والاستبداد القريب والبعيد الّذين حوّلا حياته جحيمًا يساوي العدم.

---

[1]– محمّد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات كتاب اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ط1، 1999، ص 43.

[2]– الرّواية، ص 119.

[3]– الرّواية، ص 29.

بناءً على ما سبق، يمكن القول: إنّ الرّواية، بشكلٍ عام، ترجمة للدّوامة التي يتخبّط بداخلها الإنسان العربي المعاصر الذّي يلاحقه القلق الوجودي أينما حلّ وذهب، حيث يظلّ دائم التأرجح بين ما يريد وبين ما هو مفروض عليه بالقوّة التي تجعله مزدوج الشّخصية ومتناقض الأفكار والآراء والقرارات والرّؤى كذلك فتعمّ الفوضى وتتشتّت القيم ويصير الإنسان مبتور الرّغبة ومسلوب الحلم. لقد عبّرت شخصيّة مختار عن التّشظي الذي صنعه الإلغاء وهو ما دفعه نحو ارتكاب جريمة قتل في حق طفل من شدّة الشّك في كلّ من هم حوله وعدم الثّقة في أيّ شخص كان فبينما كان يصول ويجول في الشّارع لمح طفلاً قادمًا نحوه فانتابه إحساس غريب عبّر عنه بقوله : "ارتبكت وخفت، علمت أنّه إن كبر سيقتلني، عيناه الواسعتان بلونهما العسليّ الغامق كعسل سدر لم يحلّ عليه الحول وشتا لي بذلك، نظراته التّي كان يسدّدها باتّجاهي أقسمت على ذلك، لست خبيرًا بلغة العيون ولم يسبق لي أن تمكّنت من قراءة عين أحدهم ولكن هذا الطّفل كان مختلفًا يمكنك قراءة عينيه من النّظرة الأولى؛ قتلته، نعم؛ أعترف لم يكن أمامي خيار آخر، كان يغنّي؛ تلك الأغنية أعرفها جيّدًا، اعتدت على سماعها دائما في كنيسة مجاورة لبيتنا كلما مات أحدهم"[1] ذلك أنّ اليأس إذا اشتدّ يدفع للقيام بأفعال لا يعيها الإنسان حتّى إذا ما أدرك سلبيّاتها يكون الأوان قد فات، فتعجز الذّات عن استرجاع ما فقدته من قيم.

وهذا ما يدفع القارئ إلى إعادة النّظر في الكثير من المفاهيم، لعلّ من أبرزها تلك المتعلّقة بحقيقة الحياة، حيث تعتبر مرآة عاكسة تضعها بدرية البدري أمام المجتمع العربي لتكشف من خلالها عن أخطار إلغاء الآخر التي يعاني منها هذا المجتمع، والإنسان المغترب وجوديًّا يجد نفسه منفصمًا عن عالمه من جهة، وعن ذاته من جهة ثانية؛ ذلك أنّ الاغتراب " يسبّبه الانفصال بين الواقع والممكن الإنساني"[2]، وتجلّى ذلك عند مختار من خلال عدم التّفريق بين الحياة والموت وهو في الغربة يقول مخاطبًا حوريّة: "ليس شرطًا أن تكون جهنّم في السّماء، ثمّة جهنّم في الأرض

[1]– الرّواية، ص 89.

[2]– والتر فيسكوف: الاغتراب الوجودي، تر: كامل يوسف حسن، الأرشيف للمجلاّت الأدبيّة والثّقافيّة، مجلّة الآداب،ع3–4 الصّادر في01مارس1981، ص19.

بيد من لا يرحم، هذه الجحيم كانت وسيلتي الأنجع لنسيانك واستبدال حبك كرهًا"[1]، إنّها جهنّم الواقع المرير الّذي يعيشه مختار الحالم بحياة أفضل، بعيدًا عن وطنه الّذي خابت فيه كلّ آماله، وتحطّمت فيه أحلامه.

هكذا تكتمل معادلة الحياة لدى البطل مختار، ليتساوى عنده الوجود مع اللاّوجود، والانتماء مع اللاانتماء، وتصبح حياته مجرّد معابر إلى عوالم منغلقة تبدأ بحلم، وتنتهي بتلاشيه وبخيبة أمله من حياة لم يخترها بمحض إرادته، وإنّما فُرِضت عليه فرضًا، فلا خيار أمامهُ سوى الخضوع والاستسلام.

وباختصار، نستخلص أنّ الرّد بالكتابة عن سؤال القيم في الرّواية النّسويّة، يهدف إلى إثبات الذّات الأنثويّة من خلال المواضيع الّتي تطرّقت لها المدوّنات الّتي اشتغلنا عليها. ومن هنا، تنتهي رحلة الرّد بالكاتبة في رواية "بنات الرّياض" إلى نتيجة مفادها أنّ المجتمع السّعودي، بقدر ما هو متقدّم ومتطوّر، بقدر ما هو جاهل ومتخلّف من ناحية تعامله مع المرأة، اعتمادًا على قيمة الأخلاق باعتبارها أحد أهمّ الأعمدة الّتي يقوم على أساسها بناء المجتمعات المتحضّرة. ذلك ما نقلته عبر مجموعة من الرّسائل الإلكترونيّة الّتي كتبتها بطلتها موا؛ هذه البطلة الّتي فضّلت الكاتبة أن تكون مجهولة الهويّة، من أجل منح نفسها فرصة أكبر من الحريّة في البوح والكشف عن مضمرات مجتمعها المعقّدة؛ إنها المضمرات الّتي تشمل كلّ من: المرأة؛ والدّين؛ والسّلطة؛ والجنس؛ والسّياسة؛ والحب؛ والزّواج، وغيرها من المقوّمات الّتي كشفت الكاتبة عن خللها، ولاسيّما تلك المتعلّقة بتركيبة الشّخصيّة السّعوديّة المزدوجة والمنفصمة عن ذاتها، نظرًا للمارسات المتناقضة الّتي تجلّت في الجانب الخفيّ لهذا المجتمع.

أمّا الرّد بالكتابة في رواية "الرّايس"، فهو تمريرٌ لوعي الكاتبة بالتّاريخ الذّي خصّصته لتمزيق الأقنعة الحاجبة لعمليّة الإبداع ، وذلك عبر مزجٍ فنيّ يجمع بين مرحلتين زمنيّتين مختلفتين، هما زمن الأحداث وزمن الكتابة، هذا الأخير الّذي كشفت من خلاله عن المسكوت عنه، وأظهرت دور المرأة الكاتبة في طرح الأسئلة الكبرى الّتي كان التّاريخ من أبرزها، عبر شخصيّة حميدو

[1]– الرّواية، ص 40.

باعتباره رمزًا من الرّموز الغامضة في التّاريخ الجزائري المعاصر، وبالاعتماد على ثنائيّة التّاريخ و التّاريخ المضاد؛ حيث مثّل الأوّل الوجه الظّاهري الّذي يعود فضل السّبق؛ في حين مثّل الثّاني الجانب العميق الّذي يعود له فضل تنوير هذا التّاريخ، وتفكيك مقولاته الغامضة الّتي تحمل مصير التّاريخ الإنساني؛ ومن هنا، تؤكّد هاجر قويدري أنّه لكلّ واحد الحقّ في البحث عن هذا المصير بغضّ النّظر عمّا إذا كان الباحث عنه ذكرًا أو أنثى، فالتّاريخ ليس حكرًا على الرّجل، وإنّما للمرأة أيضًا الحقّ في الكتابة فيه. ذلك هو الاعتقاد الّذي نقضته الكاتبة في روايتها الّتي تردّ بها قائلة: ها أنا ذا أكتبك أيّها التّاريخ.

أمّا عن رواية" العبور الأخير"، فهي تردّ على الّذين يتصوّرون أنّ الذّات تحقّق وجودها لدى الآخر، لتؤكّد بأنّ: الوجود الفعليّ إن لم يتحقّق في الوطن الأصلي؛ فإنّه لن يتحقّق في أي مكان آخر من هذا العالم، ليكون المصير هو الضّياع الحتمي؛ هذا الضّياع الّذي مثّلت له الكاتبة بالنّهاية المأساويّة للبطل، الّذي لم يكن ينتظرها هو أوّلاً، وقارئ الرّواية الذّي أُصيب بخيبة أفق الانتظار ثانيًا، حيث كان من المفروض أن يعود إلى وطنه، ويجتمع بعائلته وحبيبته، ويتزوج بها ويبني عائلة كفرد ناجح في الحياة، لكن ما حدث هو العكس تمامًا. ومن هنا، فإنّ الكاتبة قد أسقطت الصّورة الإنبهاريّة بالغربة؛ مؤكّدة بأنّ هذه الصّورة ما هي إلاّ مجموعة من الاعتقادات الزّائفة، الّتي لا تعبّر عن صورة الغربة الحقيقيّة.

خاتمة

من خلال رحلتنا البحثيّة مع موضوع الرّد بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة، يمكن القول إنّنا توصّلنا إلى مجموعة من النّتائج الّتي تجيب على أهم الأسئلة الّتي تطرحها بعض الموضوعات الكبرى الّتي درسناها والمتمثّلة في: "**الهويّة**" و"**الصّراع حول السّلطة**" و"**إثبات الذّات الأنثويّة**".

وفي بداية الأمر حاولنا توسيع مفهوم الرّد بالكتابة وذلك بإخراجه من الإطار الّذي وضع فيه والمتمثّل في الدّراسات ما بعد الكولونياليّة، إلى إطار دراسة الموضوعات الكبرى بجعله يستوعب كافّة أشكال الرّد المتضمّن داخل الكتابة بصورة عامّة. فلم يعد المفهوم خاصًّا بالرّد على المضمون الاستعماري، وإنّما تجاوز ذلك إلى ما هو أوسع ليصبح فعل الرّد مستوعبًا لمجموعة أكبر من الموضوعات.

صنع النّص الرّوائي العربيّ المعاصر، بؤرة توتّرية جديدة مهّدت لظهور رؤى فكريّة مغايرة تحمل دلالات منفتحة على الاختلاف المتضمّن داخل البنية التّخييليّة للنّص، فمع كلّ موضوع يظهر ردٌّ يحمل وعيًا جديدًا ذو بنية جماليّة خاصّة من شأنه أن يبتكر كتابة إبداعيّة تتغيّر بتغيّر وجهات النّظر. وعليه، يمكن حصر أهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها فيما يلي:

–تغيير وجهة مفهوم الرّد بالكتابة حسب ما اصطلح عليه "بيل أشكروفت"، وتوجيهه نحو قابليّة تطبيقه على كافة النّماذج الكتابية المتنوّعة الأشكال والمتعدّدة القضايا.

– تعديل التّصوّر القائم حول "**الهويّة**" الّذي تعدّدت حوله الرّؤى والأفكار، فركّزنا على طرحين مميّزين، تمثّل الأول في رواية "مورسو، تحقيق مضاد" لكمال داود الّتي توصّلنا من خلالها إلى ضياع هويّة العربي، انطلاقًا من هويّة قائمة رسمتها ثقافة مغايرة تستند إلى معطيات إيديولجيّة خاصّة في مرحلة تاريخيّة حرجة؛ إنّها مرحلة الكولونياليّة الّتي تعكس ذلك التّصدّع القائم بين طرفين متناقضين يتمثّلان في المركز والهامش، من خلال شخصيتين بارزتين في التّاريخ الأدبي وهما مورسو والعربي؛ حيث يسعى الأوّل إلى المحافظة على مكانته، في حين يهدف الثّاني إلى إثبات مكانته. ومن هنا، فإنّ نقد كمال داود للمرحلة الكولونياليّة لم يكن من أجل إدانتها أو

محاكمتها؛ وإنّما من أجل صناعة هويّته الخاصّة، من خلال ممارسة الكتابة بالاعتماد على لغة المركز التّي منحته الحريّة في فكّ مغاليق جريمة مورسو من جهة، وإثبات هويّة العربيّ من جهة ثانية.

– إنّ هويّة اللّغة لا تمثّل هويّة الكاتب، الّتي يدعو من خلالها إلى ضرورة التّخلص من النّزعة الاستهلاكيّة في مختلف مناحي الحياة بما في ذلك استعمال اللّغة الّذي يعزى إلى خلفيّات واعتقادات تعمل على عرقلة مسار الإبداع وتقدّمه، وذلك من خلال اعتماد تفكير استدلالي يفضي إلى نتيجة مفادها أنّ اللّغة لا ترتبط إلاّ بالجانب الفنّي الإبداعي للكاتب، أمّا عن قناعاته الشّخصيّة، فستظلّ حرّة طليقة ولغتها الخاصّة هي الذّات الإنسانية.

ومن هنا، يتجلّى سبب اعتماد كمال داود على اللّغة الفرنسية نظرًا لما تقدّمه له من حرّية في التّفكير بشأن الحياة بكلّ فوضويّتها وغموضها، حيث نجدها متجذّرة في ذاكرته يحاول من خلالها التّركيز على الجانب الثّقافي الّذي تعدّ فيه اللّغة عنصرًا ثقافيّا يمكن أن تشترك فيه مختلف الأجناس. وهو حين يستخدم اللّغة الفرنسية، فإنّ مبرّره في ذلك مبرّر ذاتي يكشف عن تصوّره الخاص الّذي يَدْعُ من خلاله إلى ضرورة التّخلّص من ثنائيّة اللّغة والاستعمار، من خلال الفصل بين اللّغة وبين مستعملها لاسيما عندما يتعلّق الأمر بالبحث عن الهويّة.

–تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة بنائه في خطاب جديد، وبوجه استعماري مختلف يجسّد مجمل صور التّسلّط والهيمنة باسم التّحرّر؛ إنّه الخطاب الخاص بمرحلة ما بعد الاستعمار الّتي تضاعفت فيها معاناة الفرد الجزائري الّذي أصبح يعيش داخل دوّامة من الفراغ الرّهيب، حيث لم يتغيّر من الأمر شيء رغم الاستقلال الّذي لم يمنحه سوى ضياعًا آخر. ذلك ما دفع الكاتب إلى تفضيله لمرحلة الكولونياليّة على مرحلة الاستقلال الّتي اعتبرها أكثر مأساةً.

أمّا الطّرح الثّاني، فتمثّل في نقد الذّات من خلال موضوع الهويّة المشوّهة، حيث قادتنا رواية "**فرانكنشتاين في بغداد**" إلى اكتشاف نوعيّة العنف الّذي تمارسه مجموعة من الأطراف الّتي تستهويها لعبة بلوغ السّلطة ضمن فعل قائم على الجريمة أساسًا؛ فغدا العنف فيها غاية في ذات الإنسان بغضّ النّظر عن الهدف الّذي يتحرّك من أجل تحقيقه، ومن ثمّ، فلا يمكننا الحديث عن

العنف في هذه الرّواية بمعزل عن مظاهر تجلّيه، من خلال سلسلة المجازر اليوميّة والتّفجيرات بالسّيارات المفخّخة الّتي لا يعرف أحد فاعلها، وإن كان وراءها المتصارعون على السّلطة.

لقد مارس الكاتب الرّد بالكتابة في هذه الرّواية، عن طريق الإفصاح عن أحداث واقعيّة حيكت بخيال علميّ خلاّق دقيق في التّصوير وعميق في التّنبيه، حيث جاءت الرّواية في شكل اعتراف أخلاقي يكشف عن مدى مساهمة الكلّ في خلق شخصيّة "الشّسْمه" بطريقة أو بأخرى اعتمادًا على بلاغة التّعرية وما توفّره له من مساحة لطرح إشكاليّة العنف بأبعادها المختلفة؛ ومن ثمّ، ركّزت التّعرية في الرّواية على الجانب الّذي يحمل شبكة من الدّلالات الّتي يكشف من خلالها الكاتب عن بنية المجتمع العراقي القائمة على الاضطراب والفوضى؛ إنّه حصيلة تركيبيّة لمجموعة من النّماذج البشريّة الّتي تسيّرها المصلحة الشّخصيّة، معتمدًا في ذلك على الخيال العلمي كآليّة للرّد على موضوع الصّراع حول السّلطة، وبالتّركيز على العنف للكشف عن الانهيار الثّقافي والأخلاقي والسّياسي والاجتماعي والعقائدي الّذي جسّدته شخصيّة "الشّسْمَهْ"؛ هذه الشّخصيّة الّتي تعدّ صورةً للعراق الّذي صار كذلك المخلوق الدمويّ ذي الأجزاء البشرية المتعفنة النّاتجة عن التّشابك بين العراقيّين. وبقدر بشاعة هذا المخلوق المقزّز؛ بقدر ما هو محبوب في مجتمعه الذّي يعتبره المنقذ الوحيد الّذي يحقّق عدالة الأموات والأحياء على حدّ سواء. إنّها لعبة الموت الّتي يمارسها الجميع انتقامًا من الجميع؛ فتحوّلت اللّعبة إلى جنون جماعي أصاب الكل.

أمّا عن موضوع الصّراع حول السّلطة، فركّزنا على طرحين؛ الأوّل تمثّل في رواية"**حرب القبور**" باستخدامها لآليّة الإرهاب من أجل صناعة العنف، إلى اعتبار أن السّلطة هي الصّانعة والمستخدمة والمحاربة للعنف، وهو ما يجعل مواجهتها بالآليّة نفسها أمرًا مستعصيا ولا يثمر سوى الفوضى والدّمار المادّيين والمعنويّين، بل ويعزّز استمرارها وسيطرتها ويقوّي بطشها، ومن خلال ذلك، يُدين الكاتب المتصارعين على السّلطة ويحمّلهما مسؤوليّة ما آلت إليه الجزائر في مرحلة التسعينيات من خراب ودمار؛ فيقدّم محمّد ساري نوعًا من الإجابة التّفسيريّة حول جذور العنف في هذه المرحلة، من خلال إبراز مظاهر تجلّيه فيما هو سلطوي، وماهو إرهابي؛ هذا الأخير الّذي انهزم لصالح السّلطة الّتي تمثّل هي الأخرى إرهابًا، من خلال مجموعة الأنظمة السّياسيّة الّتي

تُسيّر بها المجتمع، الّذي انفلت من عنف همجيّ وغير إنساني، ليجد نفسه أمام عنف آخر أكثر شراسة وصعوبة، سيسعى للقضاء عليه عند أقرب فرصة له. ومن هنا، تستمر سلسلة الصّراع حول السّلطة ضمن ثنائيّة العنف والعنف المضاد الّتي انتهى بها الكاتب إلى تجريم كلّ من السّلطة والجماعات المسلّحة في إنتاج العنف وتغذيته.

أمّا رواية "**لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**" لخالد خليفة فقد توصّلنا من خلالها إلى اعتبار القمع آلة السّلطة ومصدر خراب المجتمع السّوريّ بصورة خاصّة والمجتمع العربيّ بصورة عامة؛ هذا المجتمع الّذي تحوّل عن أصله إلى كتلة من الألم والظّلم والفراغ الدّاخليّ، حيث إنّ تحت الواجهة السّطحيّة لمدينة حلب الجديدة، بنية عميقة تتضمّن مجموعة من العلاقات الاجتماعيّة المتشظّية والمعقّدة والّتي تولّدت عن الانحطاط السّياسي وبطش الحزب الحاكم ليتجاوز الكاتب الصّورة النّمطيّة القائمة حول مدينة حلب إلى صورة مغايرة كشف من خلالها الوجه الحقيقي لهذه المدينة. فهي ليست فقط مدينة للطّبخ والفن والموسيقى والسّياحة كما يظهر في شكلها الخارجيّ؛ وإنّما هي أيضًا مدينة الألم والظّلم والخراب الّتي شبعت من الموت الّذي جرّدها من كلّ ما هو جميل، حتّى من سكاكين مطابخها الّتي لم يعد لها وجود. ومن هنا، فإنّ فعل الرّد بالكتابة في رواية لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة فضاءٌ إبداعيّ تخييلي، يقوم على التّجاوز والاختراق وفق ثنائيّة الهدم والبناء، وجدليّة العلاقة المتمثّلة في إعادة صياغة الواقع ضمن مجموعة من المعطيات الواقعيّة المضادّة. ذلك ما يجعلها ردّا مناهضًا لجملة من المعتقدات الخاطئة حول واقع المجتمع العربيّ بصورة عامّة، والمجتمع السّوري بصورة خاصّة.

في حين توصّلنا في الموضوع الثّالث المتعلّق ب" **سؤال القيم في الرّواية النّسويّة**" ومن خلال ثلاث روايات نسويّة إلى النّتائج التّالية:

- قدّمت لنا رواية "**بنات الرّياض**" لرجاء عبد الله الصّانع صورة عن المجتمع السّعودي المتأزّم أخلاقيًّا، حيث الّتي اتخذت من حياة الفتيات الأربعة سبيلاً لنقل حياة المجتمع الّذي تنتمي إليه، لفكّ الحصار عن ذواتهنّ المسجونة داخل قيود المجتمع، فجاء الرّد بالكتابة في الرّواية متصدّيًا لمجموعة من القضايا الثّابتة المتعلّقة بالأخلاق سواء الأسريّة الخاصّة، أو الاجتماعيّة

العامّة، وذلك باستغلال تقنيّة الإيميلات في اقترابها من عالم الكتابة كآليّة بلاغيّة ترمي من خلالها إلى تقديم ملمح تقني جديد لخلق مجموعة من التّأويلات في ذهن القارئ فتجعل كلّ واحد يحمل زاوية نظر معيّنة يدرك من خلالها الطّبيعة التّركيبيّة للمجتمع السّعودي تبعًا للصّورة المتناقضة المرسومة له في الرّواية، عبر مجموعة من التّجارب المجنونة الّتي خاضتها بطلاتها، فاعتمدت على آليّة التّعرية لتقول بأنّ المجتمع السّعودي على الرّغم من كونه مجتمعا معاصرا، إلاّ أنّه بقي حبيس التّابوهات البالية ولم يستطع تجاوزها، مجتمع بهذا القدر من التّحضّر يقف عاجزا أمام عادات وتقاليد غريبة.

– أمّا رواية "**الرّايس**" لهاجر قويدري فقد اشتغلت على المادّة التّاريخيّة لتصل إلى أنّ التّاريخ ليس حكرا على الرّجل، وإنّما للمرأة الحقّ الكامل في الكتابة عنه كحقّ مشترك بينهما وفق معادلة الكتابة تساوي الاختراق، والاختراق يساوي إعادة الخلق. لتصل إلى وجود علاقة جدليّة بين تاريخين، الأوّل محدود يمثّله التّاريخ الرّسمي والثّاني منفتح يصنعه الخيال والرّؤية الإبداعيّة، وذلك بإخضاع التّاريخ للمعاينة والتّحليل من أجل إظهار الجوانب المظلمة فيه، واقتراح الجوانب المضيئة الّتي تثيرها الكلمات الرّمزيّة الّتي تتطلّب من القارئ مجموعة من الممارسات التّأويليّة والّتي من شأنها أن تفتح آفاقًا جديدة من الدّلالات وتملأ مجموعة من الفراغات. وهكذا تكون رواية الرّايس قد كشفت عمّا وراء التّاريخ اعتمادًا على مرجعيات ذاتيّة خاصّة بالذّات الأنثويّة الكاتبة الّتي استعانت بالتّخييل الأنثوي الذّاكري الّذي أنتج أحداثًا جديدة قوّضت الوعي الفكري القائم وخلخلت الأطر المعرفيّة المرجعيّة، وقدّمت هيكلة قاعديّة مغايرة تبشّر بميلاد علاقة جديدة بين التّاريخ والمرأة المبدعة، ذلك أنّ الكتابة الرّوائيّة تستمدّ وجودها من المادّة التّاريخيّة الّتي تخدمها بشكل أو بآخر في شكل مشروع كتابيّ جديد يفتح آفاقا إبداعيّة واسعة للكتابة الرّوائيّة النّسويّة المعاصرة.

– وأفضت بنا رواية"**العبور الأخير**" لبدريّة البدري، باعتمادها على سؤال "**الهجرة**" إلى أنّ الغربة والبعد عن الوطن يقابله الموت الحتميّ بالضّرورة، ممّا يخلق عبثيّة الحياة وعدم جدواها بعيدا عنه، فتختلط القيم فيما بينها ويصبح الوجود متطابقا مع العدم. منه فإنّ الحياة مجرّد معابر

متعاكسة إلى عوالم منغلقة تبدأ بحلم وتنتهي بتلاشيه وخيبة أمل الإنسان من حياة منزاحة عن أصلها المرتبط بالوطن الّذي يعدّ مصدرا لتحقّقها.

إنّ الهجرة تقود حتمًا إلى الاغتراب الوجودي الذّي تتحكّم فيه بدوره أزمة التّهميش في البلد الأصليّ وفي بلاد الغربة، وهذا ما يجعل الشّخصيّة ناقمة على كلّ شيء وكأنّ الكلّ متواطئ على ذلك. إنّها عبثيّة الحياة تنقلها المقاطع الحواريّة في الرّواية الّتي تفصح عن التّجاوزات المضمرة ممّا أسهم في خلق شخصيّات مغتربة ومقهورة ومحبطة لم يبق لها سوى الضّياع واعتزال البشر.

تؤكّد الرّواية على أنّ الوجود الفعليّ، إن لم يتحقّق في الوطن الأصليّ، فإنّه لن يتحقّق في أيّ مكان آخر من هذا العالم، فيكون المصير هو الضّياع الحتميّ.

وخلاصة القول، ومن خلال كلّ ما تقدّم، فإنّ الردّ بالكتابة في الرّواية العربيّة المعاصرة يقودنا إلى اكتشاف ما هو مضمر وجديد، ومن ثمّ وجب النّظر إليه باعتباره:

-ردًّا ليس مشروطا بوجود عمل إبداعي سابق للرّد عليه وهذا ما يعرف ب"**الرّد المباشر**"والمصرّح به، وإنّما بوجود مجموعة من القضايا المطروحة على أرض الواقع والّتي تحمل جملة من القناعات الفكريّة الخاصّة بالّذات المبدعة وتثير أسئلة يجب الرّد عليها.

- توجيها لعمليّة البناء السّردي عبر مجموعة من الآليات الّتي تسهم في إيصال الرّسالة إلى القارئ وإقناعه.

- سلاحًا لمواجهة العالم وفرض الذّات الكاتبة لنفسها بترسيخ رؤيتها الفكريّة ووعيها الثّقافي الخاص، بهدف تحقيق وجودها الفعليّ.

- وسيلة للاقتراب من القضايا الحسّاسة للدّاخل الإنسانيّ ضمن نصوص تخييليّة متنوّعة.

- مُقاوَمةً لكلّ محاولة لمحو الذّات الإنسانيّة والقيم الفكريّة الّتي ترمز إلى وجودها من خلال تقويض الرّؤية الدّونيّة وتحويلها نحو رؤية إعلائيّة تنطلق من الهامش نحو المركز من أجل استنطاق المسكوت عنه بالاعتماد على طرق كتابيّة متنوّعة.

- تسليطًا للضّوء على المواضيع الجريئة المتعلّقة بواقع الإنسان المعاصر والتّعمّق في عوالمه من خلال تقديم مراجعة فكريّة وثقافيّة لمجموعة من المقوّمات المكوّنة له.

- تصويرًا لحالات التّمزّق الوجوديّ الّتي يعاني منها الإنسان العربيّ المعاصر من إلغاء واستغلال وسيطرة وتهميش.

- صدًّا لمحاولات طمس الهويّة الإنسانيّة من خلال تفعيل أجهزة الخيال الّتي تحمل رموزا دالّة على فعل المواجهة.

- انتقالاً من المستوى السّطحي إلى المستوى العميق الّذي يكشف عن الجوانب المظلمة من حياة الإنسان المعاصر عبر قوّة الخيال الّذي يستند إلى الذّاكرة ويحرّرها من قلق الكبت نحو البوح والاعتراف.

- صراخًا داخليًّا يكشف عن آمال الذّات الّتي تواجه ثقافة المركز من خلال استثمار قوّة الكلمة والاستنجاد بها للصّمود في وجه الآخر المتسلّط من جهة، والتّمرّد عليه من جهة ثانية.

- تحريرًا للدّاخل وانفتاحًا نحو الخارج، واختراقًا للقيم الّتي فرضها الخطاب الكولونيالي واستبدالها بقيم جديدة تحمل جماليّات فنّية خاصّة بالمرحلة المعاصرة الّتي تتجاوز حدود الاسترجاع والاستعادة إلى الهدم وإعادة البناء بالاستناد إلى مجموعة من الخلفيّات المعرفيّة والمرجعيّات الثّقافيّة المختلفة.

- اتّساعًا وانفتاحًا على آفاق جديدة تضمّ الماضي والحاضر والمستقبل من أجل بلوغ الانعتاق والتّحرّر من قيود الأنساق المغلقة الّتي تعرقل إبداع الذّات الكاتبة.

- تركيزًا على كلّ ما هو هامشي باعتباره الدّافع الأساسي في خلق رغبة المقاومة لدى الذّات الكاتبة، وذلك بإعادة قراءة الواقع وفق معطيات بديلة ومتحرّرة تساعد على تحليل الظّواهر الوجوديّة من أجل خلق توازن منطقي.

إنّ الرّد بالكتابة بتوجّهه الرّؤيويّ الجديد، تمهيد لبناء نمط سرديّ يقوم على فعل الاستجابة لمختلف القضايا الوجوديّة، لتكون بذلك كلّ أشكال التّعبير بالكتابة هي ردٌّ بالضّرورة مع اختلاف نوعيّة القراءة، فنجد القراءة في إطار الرّد بالكتابة، والقراءة من منظورات أخرى. تعتمد الأولى على مبدأي التّجاوز والاختراق لمجموعة من الثّوابت الّتي تجعل من النّص المعاين محدود النّظرة والرّؤية وتجاوز ذلك إلى انفتاح الرّؤية من خلال المزج بين مجموعة من الآليات الّتي تنتمي إلى مناهج متنوّعة. أمّا الثّانية فهي القراءة الّتي تتمّ في إطار مناهج محدّدة تقيّدها الرّؤى المنغلقة.

هكذا يغدو الرّد بالكتابة بابًا مفتوحًا أمام القارئ لممارسة مختلف القراءات التّأويليّة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. ألبير كامي: الغريب، سلسلة وحي القلم، دار تلانتيقيت، الجزائر،2013.
2. كمال داود: معارضة الغريب، تر،ماريّا الدّويهي وجان هاشم، دار البرزخ /الجزائر ودار الجديد/ بيروت،2015.
3. أحمد سعداوي: فرانكنشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت/ لبنان، 2013.
4. محمّد ساري: حرب القبور، الجزائر تقرأ،2018.
5. خالد خليفة: لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار العين للّنشر، القاهرة، 2013.
6.رجاء عبد الله الصّانع: بنات الرّياض، دار السّاقي للنّشر، السّعوديّة، 2005.
7. بدرّية البدري: العبور الأخير، الانتشار العربي، بيروت/لبنان، 2017.
8. هاجر قويدري: الرّايس، كلمة للنّشر والتّوزيع، منشورات ضفاف/ بيروت، منشورات الاختلاف/الجزائر، 2015.

المراجع باللغة العربية

الكتب:

1. .إدوارد سعيد: المثقّف والسّلطة، تر: محمّد عناني، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1 2006.
2. 104.ألبير كامو: الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، عويدات للنّشر والتّوزيع بيروت/لبنان،2017.
3. 159.محمّد برادة: الذّات في السّرد الرّوائي(قراءة في 40 رواية نقديّة)، دار الأمان الرّباط، منشورات الاختلاف/ الجزائر، منشورات ضفاف/ بيروت، 2014.
4. إبراهيم الحيدري: الثّابت والمتحوّل في الشّخصيّة العراقية، دراسة التّغيّرات البنويّة التي حدثت في العراق حتى عام2003، مكتبة عدنان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد،2017.
5. إبراهيم حسنين توفيق: ظاهرة العنف السيّاسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/لبنان، ط1، 1992.

6. إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، من المؤلّف إلى القارئ، منشورات الاختلاف الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1، 2010.
7. إبراهيم صحراوي: سرديات، مقالات نقدية ثقافية، دار التنوير للنّشر والتوزيع، الجزائر 2018.
8. أحمد محمّد عطيّة: الرّواية السّياسيّة، دراسة نقديّة في الرّواية السّياسيّة العربيّة، مكتبة مدبولي ، القاهرة، 1981.
9. أحمد مرشد: البنية والدّلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت/ لبنان، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005.
10. أحمد منور: الأدب الجزائري باللّسان الفرنسيّ، نشأته وتطوّره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجزائريّة، الجزائر، 2007.
11. الأخضر بن السّائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2012.
12. إدوارد سعيد: الاستشراق، تر: كمال أبو ديب، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت/لبنان 1978.
13. إدوارد سعيد: الأنسنية والنّقد الدّيمقراطي، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط1 2005.
14. إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط4 2014.
15. إدوارد سعيد: الثّقافة والمقاومة، تر: علاء الدّين أبو زينة، دار الآداب، بيروت/لبنان ط1، 2006.
16. إدوارد سعيد: مفارقة الهويّة، بيل أشكروفت، تر: سهيل نجم، دار الكتاب العربي، نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2000.
17. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التّكوين للنّشر، سوريا، ط3، 2010.

18. إريك فروم: أزمة التّحليل النّفسي، تر: طلال عتريسي، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان ط1، 1988.
19. إسماعيل مهنانة وآخرون: إدوارد سعيد، الهجنة، السّرد، والثقافة، منشورات القرن 21 الجزائر، 2016.
20. أليكس ميكشللي: الهويّة، تر: علي وطفة، دار النّشر الفرنسيّة، دمشق، ط1، 1993.
21. أم الخير جبور: الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة(دراسة سوسيو نقديّة)، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2013.
22. أمارتيا صن: الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة الكويت، 2008.
23. أمبرتو إيكو: نرهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 2005.
24. آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائريّة، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل الجزائر، ط2، 2007.
25. آمنة بلعلى: خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2014.
26. أمير الدّراجي: العنف الأصولي، الإبداع من نوافذ جهنّم، حارس زنزانة الحقيقة والأيدولوجيا، رياض الرّيس، بيروت/لبنان، ط1، 1995.
27. أنوار بوخرص: العنف السّياسي في شمال أفريقيا، مصاعب التّحرر غير المكتمل دراسة تحليليّة صادرة عن مركز بروكنجز الدّوحة، 2011.
28. إيريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.
29. برسي لبوك: صنعة الرّواية، تر: عبد السّتار جواد، دار الرّشيد للنّشر، وزارة الثقافة العراق، ط1، 1981.
30. بوشوشة بن جمعة: الرّواية النّسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

31. بوشوشة بن جمعة: سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية المغاربيّة للطباعة والنّشر، تونس، ط1، 2005.

32. بيل أشكروفت وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، تر: خيري دومة، دار أزمة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 2005.

33. بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الرّوبى، المركز القوميّ للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2010.

34. بيل أشكروفت وآخرون، الرّد بالكتابة؛ النّظريّة والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة تر: شهرت العالم، مركز الدّراسات العربيّة، ط1، 2006.

35. بييرفيو: العنف والوضع الإنساني، المجتمع والعنف، فريق من الاختصاصين، تر: إلياس زحلاوي، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت/لبنان، 1985.

36. تزفتان تدوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر، الصديق بوعلام، دار شرقيّات القاهرة، ط1، 1994.

37. جاك دريدا: ذات الكتابة، مواقع، حوارات، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

38. جاك دريدا: مواقع، حوارات، تر، فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 1992.

39. جان بودريارد، إدغار موران: عنف العالم، تر: عزيز توما، دار الحوار للنّشر والتّوزيع سوريا/ اللاّذقيّة، ط1، 2005.

40. جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: محمد بدوي، دار العربيّة للعلوم، بيروت/ لبنان ط1، 2005.

41. جراهام هو: مقالة في النقد، تر: محي الدّين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، 1973.

42. جليل وديع شكور: العنف والجريمة، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، ط1 1997.

43. جورج لوكاتش: الرّواية التّاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد ط2، 1986.

44. جورج لوكاتش: الرّواية كملحمة برجوازيّة، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليع بيروت/لبنان، 1979.

45. جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، تر، حسين صقر، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، سوريا/ دمشق، ط1، 2003.

46. جيمس وكونراد وآخرون: نظرية الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرّية العامّة للتأليف، القاهرة، 1971.

47. حبيب سويديّة: الحرب القذرة، شهادة ضابط سابق في القوّات الخاصّة بالجيش الجزائريّ، 1992-2000، تر: روز مخلوف، ورد للطّباعة والنّشر والتّوزيع سورية/دمشق، ط1، 2003.

48. حسن إبراهيم أحمد: العنف من الطّبيعة إلى الثقافة، النايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع دمشق، ط1، 2009.

49. حسن الكحلاني: الفردانيّة في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 2004.

50. حسن المناصرة: وهج السّرد مقاربات في الخطاب السردي السّعودي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

51. حسن المودن: الرّواية والتّحليل النّصي، قراءات من منظور التّحليل النّفسي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف/ دار الأمان، الرّباط، ط1، 2009.

52. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1990.

53. حسن بحرواي: بنية الشكلّ الرّوائي، (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدّار البيضاء/ المغرب، ط2، 2009.

54. حسن حنفي حسنين: الهوية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2012.

55. حسن حنفي: في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط4، 1990.

56. حسين شامي: وصيّة المثقف الكلي، إدوارد سعيد، ضمن كتاب إدوارد سعيد، طائر القدس الجريح، إعداد وتوثيق مازن يوسف صباغ، دار الشرق للنّشر، 2006.

57. حنّة أرندت: في العنف، تر: إبراهيم العريس، دار السّاقي، بيروت/ لبنان، ط1، 1995.

58. خالد حامد: المدخل إلى علم الاجتماع، جسور للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

59. خالد محمّد البغدادي: اتجاهات النّقد في فنون ما بعد الحداثة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008.

60. الخامسة علاوي: العجائبيّة في الرّواية الجزائريّة، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2013.

61. داريوش شايغان: ما الثّورة الدّينيّة، تر، محمّد الرّحموني، دار السّاقي للنّشر والتّوزيع المؤسّسة العربيّة للتّحديث الفكريّ، بيروت/ لبنان، ط1، 2004.

62. دلال البرزي: الآخر، المفارقة الضرورية، بحث منشور ضمن كتاب الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، الطّاهر لبيب وآخرون، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/لبنان، ط1 1999.

63. رضوى عاشور: الصّوت: فرانز فانون، إقبال أحمد، إدوارد سعيد، إدوارد سعيد والتّقويض النّقدي للاستعمار، دار الشّروق، القاهرة، ط 2005.

64. روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1996.

65. رولان بارت: الدّرجة الصّفر للكتابة، تر: محمّد برادة، الشّركة المغربية للنّاشرين المتّحدين، الرّباط/ المغرب، 1985.

66. رؤوف سعيد الحناوي: اللاّوعي الجمعي وأثره في الذاكرة الشعبية وأنماط السّلوك، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون/ بيروت، ط 1 ، 2009.

67. رينيه ويليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، تر: محي الدّين صبحي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشّر، بيروت/لبنان، ط3،1987.

68. زعيمي مراد: النّظريّة العلم– اجتماعيّة رؤية إسلاميّة، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة معهد علم الاجتماع، قسنطينة، 1997.

69. زكريّا محمّد القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدّمه وحقّقه، فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1977.

70. زهور كرام: السّرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة للنشر والتوزيع المدارس، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 2004.

71. سامي عبد اللّطيف الجمعان: خطاب الرّواية النّسائية السّعودية وتحوّلاته، النّادي الأدبي الرّياض، ط1، 2013.

72. سعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1 ، 2005.

73. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت/ لبنان، ط3، 1997.

74. سعيد يقطين: قال الرّاوي(البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة، المركز الثّقافي العربي بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1997.

75. سعيدة بن بوزة: الهوّية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط،1 2016.

76. سيزا قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.

77. شاكير عبد الحميد: الغرابة ، المفهوم وتجلياته في الأدب، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، 2012.

78. شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكيّة، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت/لبنان منشورات الاختلاف/الجزائر، ط1، 2009.

79. شفيع السّيد: فصول من الأدب المقارن، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ط1 2006.

80. شمس الدّين الكيلاني: من العود الأبدي إلى الوعي التّاريخي، الأسطورة، الدّين الإيديولوجيا، العلم، دار الكنوز الأدبيّة، لبنان، ط1،1998.

81. صبري حافظ: أفق الخطاب النّقدي، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 1996.

82. صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، المركز الثّقافي العربي بيروت، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 2003.

83. طامي بن محمد السميري: الرّواية السّعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنّشر والتّوزيع، ط1، 2009.

84. طلال حرب: أوّلية النّص، نظرات في النّقد والأسطورة والأدب الشّعبي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 1999.

85. طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي المغرب، ط2، 2000.

86. طه وادي: الرّواية السّياسيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهرة 2003.

87. الطّيب بن عون: نظرية الكتابة عند رولان بارت، التجلّيات في النّقد العربي المعاصر عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2016 .

88. عادل العناز: التّمثيل التأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، دائرة الثقافة الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، 2019.

89. عايدة أديب بامية: تطوّر الأدب القصصي الجزائريّ، 1925 –1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1982.

90. عباس فيصل: الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللّبناني، بيروت/ لبنان، ط1، 2008.

91. عبد الحسن شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليات نظريّة وتحديات عمليّة، مراصد الإسكندريّة، 2017.

92. عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضّحيّة في الأدب الشّفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1998.

93. عبد الحميد عقار: الرّواية المغاربية (تحوّلات اللّغة والخطاب)، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2000.

94. عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الرّوائي العربيّ، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط1، 1999.

95. عبد الرّحيم محمّد الكردي: دراسات في الرّواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدّولي، ط1 1990-1991.

96. عبد السّلام المسدي: فضاء التأويل، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات ط1، 2012.

97. عبد السّلام بن ميس، الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلميّة، جامعة محمّد الخامس منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط/المغرب، ط1، 2000.

98. عبد السّلام حيمر: في سسيولوجيا الخطاب، من سسيولوجيا التّمثّلات إلى سسيولوجيا الفعل، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت/لبنان، 2008.

99. عبد الله إبراهيم: التّخيّل التّاريخي، السّرد والإمبراطورية والتّجربة الاستعماريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت/لبنان، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2011.

100. عبد اللّه ابراهيم: السّرد النّسوي الثّقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة والجسد، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2011.

101. عبد الله إبراهيم: السّردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت/لبنان، ط1، 2013.

102. عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ لبنان الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 1995.

103. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحيّة، دراسة نقديّة لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

104. عبد الله الغذّامي: الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت/لبنان، ط1، 1991.
105. عبد اللّه الغذامي: ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء/ المغرب، ط1،1998 .
106. عبد الله ركيبي: الفرانكفونيّة مشرقًا ومغربًا، دار الكتاب العربي للطباعة النشّر والتوزيع الجزائر، ط1، 2009.
107. عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيّات السّرد)، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
108. عبد الوهّاب المسيري: في الأدب والفكر، دراسات في الشّعر والنّثر، مكتبة الشروق الدّولية، القاهرة، ط1، 2007.
109. علوي مراد: جدليّة الحلم والواقع في رواية"شمس القراميد" لمحمد علي اليوسفي، المنهل الدّار التّونسيّة للكتاب، ط1، 2013.
110. علي تابليت: الرّايس حميدو، أميرال البحرّية الجزائرية 1770-1815، منشورات ثالة/ الجزائر، 2006.
111. علي حرب: الممنوع والممتنع نقد الذّات المفكّرة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، ط1995،1.
112. علي عبد المعطى محمّد: أعلام الفلسفة الحديثة، دار المعرفة الجامعيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، القاهرة، 1997.
113. عمري بنو هاشم: التّجريب في الرّواية المغاربيّة، الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة دار الآمان، المغرب، ط1، 2015.
114. عيساني بلقاسم : التّناص دراسات في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1، 2016.
115. غالي شكري: العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1977.

116. فتحي المسكيني: الثّورات العربيّة ... سيرة غير ذاتيّة، جداول للنّشر والتّرجمة والتّوزيع بيروت/ لبنان، ط1، 2013.

117. فرانز فانون: معذّبو الأرض، تر: سامي الدّروبي، دار الفرابي، بيروت/لبنان، منشورات آنيب/ الجزائر، 2004.

118. فوزي عيسى: الواقعيّة السّحريّة في الرّواية العربيّة، دار المعرفة الجامعيّة، كلّية الآداب جامعة الإسكندريّة، 2009.

119. فيصل درّاج: الرّواية وتأويل التاريخ، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2004.

120. فيصل دّراج: الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2004.

121. قيس هادي أحمد: الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، دار المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت/لبنان، 1989.

122. كرس شلنج: الجسد والنّظريّة الاجتماعية، تر: منى البحر، دار العين للنّشر الإسكندريّة، ط1، 2009.

123. كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربي دار السّاقي، بيروت/لبنان، دار أوركس للنّشر أكسفورد/ بريطانيا، ط1، 2007.

124. كمال عبد اللّطيف: مفاهيم ملتبسة في الفكر العربي المعاصر، دار الطّليعة بيروت/لبنان، ط1، 1992.

125. ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيّة القهر والإبداع، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1999.

126. ماهر البطوطي: الرّواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالميّة، دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2005: نقلا عن: غيبوب باية الشّخصيّة الأنثروبولوجيّة العجائبيّة في رواية مائة عام من العزلة لقبريال قارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطّباعة والتّوزيع، الجزائر، 2012.

127. محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني في الحب والوطن والسيّاسة، نوميديا للطّباعة والنّشر، قسنطينة/ الجزائر، 2007.

128. محمّد إبراهيم الفيرمي: إبن باجة وفلسفة الاغتراب، درا الجيل، بيروت/لبنان، ط1 1988.

129. محمّد أبو الفتوح العفيفي: البطولة بين الشّعر الغنائي والسّيرة الشّعبيّة، عنترة بن شدّاد نموذجًا، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1،2001.

130. محمّد أركون: الفكر العربي، تر: عادل العوّا، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3 1985.

131. محمّد الجوة: الإنسان والمقدّس، دار محمّد علي الحامي، تونس، ط1، 1994.

132. محمد الطّمار: تاريخ الأدب الجزائريّ، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1 2006.

133. محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبيّة نقديّة، صيدا، المكتبة العصرية، بيروت/لبنان، 1967.

134. محمّد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات كتاب اتحاد الأدباء العرب دمشق، ط1، 1999.

135. محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب دمشق/ سوريا، ط1، 2002.

136. محمد سالم سعد الله: أطياف النّص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالميّ، عمان، 2007.

137. محمد شوقي الزّين: تأويلات وتفكيكات، (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

138. محمد عبّاس: الوطن والعشيرة(تشريح أزمة1991-1996)، وزارة الثّقافة، الجزائر 2005.

139. محمد غرناط: الهوّية والتّخيل في الرّواية الجزائرية، قراءة مغربية، رابطة أهل القلم منشورات الثّقافة، الجزائر، 2008.

140. محمد محفوظ: الفكر الإسلامي المعاصر ورهانات المستقبل، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء/المغرب، ط 1 ، 1999.

141. محمدّ محمود شاويش: نحو ثقافة تأصيلية (البيان التأصيلي)، الدّار العربية للعلوم ناشرون بيروت/لبنان، ط1، 2007.

142. محمّد معتصم: الرّؤية الفجائعيّة، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثّالثة منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1، 2004.

143. محمّد معتصم: النّص السّردي العربي، الصّيغ والمقوّمات، شركة للنّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

144. محمّد منير حجاب: تجديد الخطاب الدّيني في ضوء الواقع المعاصر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 1 ،2004.

145. محمّد نور الدّين أفاية: المتخيّل والتّواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربيّ للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 1993.

146. محمّد نور الدّين أفاية: الهوّية والاختلاف في المرأة: الكتابة والهامش، أفريقيا الشّرق الدّار البيضاء/ المغرب،1988.

147. مخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثّقافة، دمشق، 1988.

148. مخائيل باختين: الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر: محمّد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء/ المغرب، ط1، 1986.

149. مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النّص الأدبي، (تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2002.

150. مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلّعات والتحرّر، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، 2004.

151. مصطفى الكيلاني: الرّواية وتأويل التّاريخ، سرديّة المعن في الرّواية العربية، دار أزمنة الأردن، ط1، 2009.

152. مصطفى حجازي: الإنسان المهدور، (دراسة تحليلية اجتماعية)، المركز الثقافي العربي الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2005.

153. معتز الخطيب: العنف المستباح، الشّريعة في مواجهة الأمّة والدّولة، دار المشرق القاهرة، ط1، 2017.

154. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 1998.

155. مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر بيروت/لبنان، ط1، 2004.

156. موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء/المغرب، ط1، 2004.

157. ميشال فوكو: همّ الحقيقة (مختارات)، تر: مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1، 2006.

158. ميشال فوكو:حفريّات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربيّ بيروت/لبنان الدّار البيضاء/المغرب، ط2، 1987.

159. نادية بوشفرة: معالم سيميائية (في مضمون الخطاب السّردي)، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2011.

160. نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان ط1 ، 2003.

161. نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر القاهرة، 1974.

162. نبيلة إبراهيم: البطولات العربيّة والذّاكرة التّاريخيّة، المكتبة الأكاديميّة، مصر، ط1 1995.

163. نجم والي: الحرب في حيّ الطّرب، دار صحاري للصّحافة و النّشر، دمشق، بودابست ط2، 1993.

164. نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت/لبنان، ط1، 1975.

165. نضال محمّد الشّمالي: الرّواية والتّاريخ، (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006.

166. نور الدين زمام: السّلطة الحاكمة والخيارات التّنموية للمجتمع الجزائري، 1962-1998، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2002.

167. هالبيرن كاترين: الهويّات: الفرد، الجماعة، المجتمع، تر: إبراهيم صحراوي، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

168. هاني مطاوع: قراءات جديدة في مسرحيّات قديمة، المركز القومي للمسرح السلسلة دراسات في المسرح المعاصر، القاهرة، ط1، 2007.

169. هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدّراما ما بعد الكولونياليّة، النّظريّة والممارسة، تر: سامح فكرى، مركز اللّغات والتّرجمة، القاهرة، ط1، 1997.

170. هيلين دوتش: علم نفس المرأة (الطّفولة والمراهقة)، تر: معصب اسكندر جرحي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2007.

171. واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب الجزائر، 1986.

172. وردية محمّد سحاد: تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" العبد الله العشي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان/ الأردن، ط1، 2012.

173. يحيا أبو زكريّا: الحركة الإسلاميّة المسلّحة في الجزائر1978-1993، مؤسّسة العارف للمطبوعات، بيروت/ لبنان، ط1، 1993.

174. يحيى العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليليّة لشخصيّات الطّاهر بن جلون الرّوائيّة المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2005.

175. يمنى العيد: فنّ الرّواية العربيّة، بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب بيروت/ لبنان، ط1، 1998.

القواميس:

1. ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ع، ر، ض)، دار صادر، بيروت، 1995.
2. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية عربي –إنجليزي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، 2002.
3. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الثاني، دار عمران، القاهرة، 1975.
4. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، دار عمران، القاهرة، 1972.
5. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997.
6. المنجد الأبجدي: دار المشرق، بيروت/لبنان، ط3، 1990.

المجلاّت:

1. إبراهيم عبد الله: من الرّواية التاريخيّة إلى التّخيل التّاريخي، صحيفة العرب القطريّة، 28 أفريل . www.alqet.com 2010.
2. أحمد زين الدّين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، مجلّة الاختلاف، ع3، ماي 2003
3. إدريس إبراهيم البريدي: في أنساق الحكاية الشّعبيّة" كتاب حكايات شعبيّة لعلي مغاوي نموذجا"، الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والنّشر،ع34، 2016.
4. أزراج عمر:الأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة أهو منفى جزائري أم غنيمة حرب العرب،9302ع، 2013/08/27.
5. إسماعيل خلباص حمادي وإحسان ناصر: النّقد الثقافي، منهجه إجراءاته، مجلة كليّة التّربية جامعة واسط العراق، ع 13، 2013.

6.آمال علاوشيش: ما بعد الكولونياليّة، ضمن كتاب خطابات ال"مابعد"، المدرسة العليا للأساتذة، بوزرّيعة، مجلّة الباحث، ع10، 2014.

7.أمين الزّاوي: "الرّواية المغاربيّة ذات التّعبير الفرنسي في التسعينات، من الحنين المفقود إلى نهوض المنسي"، مجلّة التبيين، ثقافيّة إبداعيّة تصدر عن الجاحظيّة، ع 9، 1995.

8.أمينة رشيد: إدوارد سعيد، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر،ع 64 2004.

9.بوشوشة بن جمعة: جدليّة الوطن المنفى وذاكرة الرّهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشّمال"، مجلة العلوم الإنسانية، ع10، جامعة بسكرة، 2004.

10.جديدي زليخة: الاغتراب، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة واد سوف، ع 8 جوان 2012.

11.جورج طرابيشي: الاستلاب في الرّواية النسائية العربية، مجلّة الآداب، بيروت/لبنان، ع3 مارس، 1993.

12.الحبيب السّائح، الكتابة عن الكتابة، الرّواية الجزائريّة مسارات وتجارب، مجلّة الثقافة، وزارة الاتصال والثّقافة، الجزائر ع118، 2004.

13.حسن حنفي حسنين: الهوية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2012.

14.زغينة علي وآخرون: السّرد النّسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلّة أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، كلية الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة محّمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع1، 2004.

15.زينب الغازي: عرض لكتاب جدل السّياسة والثّقافة في خطاب إدوارد سعيد النّقدي، مجلة فصول، ع 64، صيف 2004.

16.سالم حسين العادي: فلسفة الحرب عند فريدريك نيتشه، مجلّة الجامعة، ع 15، 2013.

17.سامي الخضراء الجيوسي: البطل في الأدب المعاصر، الشّخصيّة البطوليّة والضّحيّة مجلّة الكاتب، القاهرة، ع200، نوفمبر 1977.

18.سعد محمّد رحيم: أدب ما بعد الكولونياليّة، الرّؤية المختلفة والسّرد المضاد، الحوار المتمدّن، ع1303، 2005/08/31، http//www ahewar org /debat/ show art asp aid

19.سعيد حميد: الكتابة بلغة الآخر، جريدة الرأي الثّقافي الأردنيّة، الجمعة 23 أيار،2008 www.sahafi.jo/arc/art1.php

20.سمية سليمان الشّوابكة: الزّمن النّفسي في رواية السّجن السيّاسي (تلك العتمة الباهرة) أنموذجًا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، ع3، 2015.

21.سوسن الأبطح: كمال داود: أكتب بالفرنسيّة لأن اللّغة العربيّة مكبّلة ولا تسمح لي بالحلم جريدة الشّرق الأوسط،ع13496، 10 نوفمبر 2015 .aawsat.com/home/article/493316

22.طه وادي: السّياسة والفنّ في الرّواية المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب، جامعة القاهرة، العدد1 ماي 1980.

23.عبد اللّطيف الوراري: الرّواية العرفانية: قضايا النوع، الكتابة، والمتخيّل، مجلّة ذوات(مجلّة ثقافيّة إلكترونيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط/ المغرب، ع10 2015.

24.عبد الهادي عبد الوهاب: الطّريق الخاصّة في التّربية الدّينيّة، مجلّة همزة وصل، مجلّة التّكوين والتّربية، ع8، 1974-1975.

25.عصام محمّد عبد الشّافي: الثّورات العربيّة... الأسباب والمسارات والمآلات، واقع ومستقبل الثّورات العربيّة، مركز العربي للدراسات الإنسانية، مجلة البيان، السّعودية، ع9، 2012.

26.عضوان الأحمري: الرّامل تنفي أن تكون وعظية وتعتبرها الصّورة الايجابية للمجتمع –كاتبة سّعودية تصدر رواية مضادة لبنات الرّياض بعنوان المرأة المنعكسة، صحيفة الوطن، أبها ع20، 2007. سعيد يقطين: الرّواية العربية من التّراث إلى العصر (من أجل رؤية فاعلية عربية، الأدب المغاربي والمقارن (المغرب في الأدب العربي)، مجلة نصف سنوية منشورات زواية للفنّ، الدّار البيضاء/المغرب، ع1، 2005.

27.عفيف البويني: في الهويّة القوميّة العربيّة، ضمن سلسلة كتب المستقبل العربيّ، الهويّة وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/لبنان، ع68 . 2013

28.علي وطفة: المظاهر الاغترابية في الشّخصية العربية، بحث في إشكاليّة القمع التّربويّ مجلّة عالم الفكر، الكويت، ع2، 1998.

29.كارمن البستاني: الكتابة النّسائيّة الفرنسيّة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع34، 1985.

30.كمال داود: الهويّة هي ما نصنع واللّغة هي ما يجمعنا، صحيفة القدس العربي، تاريخ النّشر: . www.nafhamag.com16 سبتمبر 2017.

31. لونيس بن علي: رواية البحث عن عدالة التّوازنات، مجلّة نفحة، 22جانفي 2015.www.nafhanay.com.

32.محمّد أبو زيد: لجوء الرّوائيات إلى التّاريخ ... البحث عن قناع أم إنّها طبيعة المرأة الحكاءة؟، جريدة الشرّق الأوسط، موقع إخباري قطري، ع 9289، الثلاثاء 4 ماي 2004. www.alsharq.com.

33.محمّد الصّادق بلام: الحداثة السّياسية: من التأسيس إلى تفكيك مفارقاته، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة،2016.asjp.cerist.dz.

34.محمد العباس: كمال داود، يعيد كتابة رواية الغريب، من اليمين إلى اليسار، جريدة القدس العربي، النّسخة الإلكترونيّة www.ELquds.co.ik.

35.محمّد برادة: حين يغدو العنف كابوسًا يوميًّا، مجلّة الدّوحة، ملتقى الإبداع العربي والثّقافة الإنسانيّةwww .aldohamagazine.com.

36.محمد عبدو: أدب الخيال العلمي بوصفه جنسًا أدبيًّا، مجلّة الخيال العلمي، ع56، سوريا 2009-2008.

37.محمد قرانيا: الستائر المخملية ملامح الأنثى في الرّواية السّعودية، جريدة الأسبوع الأدبي ع78، دمشق، 1999.

38.محمود محمد حسن درابسة: الغربة في شعر حسن بكر العزازي، مجلّة تشرين للدّراسات والبحوث العلميّة، سوريا، المجلّد14، ع1، 1992.

39.مريم جبر فريحات: الحسّ الاغترابي في أعمال روائية لغسّان كنفاني، مجلّة جامعة دمشق سوريا، ع 63، 2010.

40.ناجم مولاي: المؤسّسة الدّينيّة ودورها في الحفاظ على الهويّة الوطنيّة(من واقع التّحديّات...إلى أفق العلاج، المجلّة الثقافيّة الجزائريّة، 2011/10/15).

41.نزار قباني: جريدة الحياة اللّندنيّة، يوم 14/12/1991

42.نزيه أبو نضال: السّمات الفنية في رواية القمع العربية، مجلة الآداب، بيروت/لبنان، ع 5/6، 1997.

43.والتر فيسكوف: الاغتراب الوجودي، تر، كامل يوسف حسن، الأرشيف للمجلاّت الأدبيّة والثّقافيّة، مجلّة الآداب،ع34 الصّادر في01مارس1981.

44.وداد مكاوي حمود: عجائبيّة الرّؤيا عند يوسف عليه السّلام، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، جامعة بابل، ع2، 2013.

المواقع الإلكترونيّة:

1. سامح محمّد إسماعيل: الجماعات الهامشيّة بين المركز والأطراف، الألتراس أنموذجا منتدى العلاقات العربيّة والدّوليّة،2015/05/27.
2. أحمد أبو الفاوى: فصول حياتنا اريك إريكسون، موقع أحمد أبو الفاوى في العلوم الاجتماعيّة، قسم العلوم الاجتماعيّة، أبحاث ودراسات، الخميس 15 يوليو 2010. www.ahmedfauy2011.yoo7.com.
3. جميل حمداوي: الرّواية السّياسيّة والتّخيّل السّياسي
www.diwanalarab.com،12/04/01.
4. الثّورات العربيّة بين ثورات القرن العشرين، معهد العربيّة للدّراسات 06/04/2013 www. ALARABIYA.net.

5. عبد الله الشّطاح: رواية تحت المجهر .. الروّاية الجزائريّة التّسعينية .. كتابة محنة أم محنة كتابة، يوميّة الحوار الجزائرية، 2009/12/16.
.http//www.djazairess.com

6. علي حسين باكثير: عن موت الإنسانية في حلب، (مقال)، 15/12/2016 اطلع عليه: www.aa.com.tr22/03/2020

7. ويكيبيديا الموسوعة الحرة: حرب العشريّة السّوداء في الجزائر.

8. سناء أبو شرار: عالم الرّواية، موقع ديوان العرب الجمعة 22 ماي 2015، أقلام الدّيوان . www.diwanalarab.com

9. جميل حمداوي: الرّواية البوليفونيّة أو الرّواية المتعدّدة الأصوات
.http://www.alukah.net/publicationscompetitions/0/39038

10. عبد الرّحيم جيران: الرّواية التّاريخية والذّاكرة الجماعيّة، جريدة القدس العربي 2016/11/08، http://www.alquds.co.uk/?p=631915.

11. جميل حمداوي: مفهوم التّخييل الرّوائي،
.http://arabrreneval.net/index.php?rd=AI&AIO=16063

12. هاجر قويدري: الكتابة على ضفاف التّاريخ،
http://.2016.silad2.com/pdfga2ette5pdf.

13. عبد اللّطيف الوراري: الرّواية العرفانية قضايا النوع الكتابة والمتخيّل،
http://www.altpese.com

الرّسائل والمذكّرات الجامعيّة:

1. .الخامسة علاوي: العجائبيّة في أدب الرّحلات،"رحلة ابن فضلان نموذجًا"، رسالة ماجستير مخطوطة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، الجزائر،2005.

2. .حسين توفيق إبراهيم: ظاهرة العنف السّياسي في النّظم العربيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، سلسلة أطروحات الدكتوراه، بيروت/لبنان،1999.

3. .سماح بن خروف: الاغتراب في رواية كرّاف الخطايا لعبد الله عيسى لحيح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011-2012.
4. زعيمي مراد: النّظريّة العلم اجتماعيّة رؤية إسلاميّة، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة الجزائر، 1997.
5. سعاد عبد اللّه العنزي: صورة العنف السّياسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، شهادة ماجستير، جامعة الكويت، 2008.
6. سي يوسف سامية: اللغة وحضور الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي: الأصل وترجمته، رواية "ألواح البحر Calamus" لمرزاق بقطاش أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة، 2013-2014.
7. عبد الوهّاب بوشليحة: إشكالية (الدّين، السيّاسة والجنس)، في الرّواية المغاربيّة (19701990)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، عنابة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها،2003-2004.

الملتقيات والنّدوات:

1. بن جمعة بوشوشة: الذّاكرة بين سيرورة الوالي ومسألة الإيديولوجيّة في رواية"خويا دحمان"، الملتقى الدّولي السّابع عبد الحميد بن هدّوقة، برج بوعريريج، 2003.
2. تغاريد بيضون: بؤس الفلسفة عندما يصبح العقل أداة لشرعنة العنف، الملتقى الفكري للإبداع، بحوث ودراسات،https//almultaka.org.2015/11/15
3. ملاح كيساء ميساء: كتابة العنف/ عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الدّولي الحادي عشر للرّواية، عبد الحميد بن هدّوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنّشر، الجزائر.

المراجع باللّغة الأجنبيّة:

Ouvrages :

1. Max Weber: Le savant et le politique, trad. J.Freumd, collection 10/18 ; Paris.
2. Paul Wilkinson, Terrorism and the Liberal state, New York John Wiley; 1977.
3. René Gérard : La violence et le sacré, éditions Grasset Fasquelle Johns Hopkins University Press, 1972.
4. Françoise Van Possum Guyot, critique du roman, 1970 introduction.

Thèse :

1. Jamal Alsheibani : réécrire l'histoire au féminin, les enjeux idéologiqueset poétiques de la narration dans loin de Médine, thèse de doctorat/ Spécialité littérature français comparée, Université de Cergy pontoise, 2009.

ملخّص:

الرّد بالكتابة موضوع مركزي في الدّراسات مابعد الكولونياليّة، باعتباره كشفًا لمجموعة من الطّروحات التي كانت محورًا لعدد من الكتابات الرّوائيّة العربيّة المعاصرة، وفي مقدّمتها ما يتعلّق بمخلّفات الاستعمار. بيد أنّ هذه الأطروحة وسّعت من مفهوم المصطلح وجعلته يستوعب كافّة الموضوعات الرّوائيّة، وذلك بانتقاء نماذج منها كتلك الّتي تناولت الهويّة وجعلتها مشروعًا لها قصد بنائها وترميم الذّات المتشظّية بالتّركيز على العلاقة الجدليّة القائمة بين هويّة الأنا وهويّة الكتابة الرّوائيّة، وكذا اشتغال اللّغة والتّجاذب الهويّاتي وآليّات الرّد في هذا الإطار؛ والأنا في علاقتها بالآخر، وسعي الكتابة الرّوائيّة لإسقاط الصّور النّمطيّة عنه. إضافةً إلى محاولتها تفكيك الصّراع حول السّلطة وإظهار دورها في صناعة العنف ومحاربة العنف المضاد وكشف آليّاتهما، وكيفيّة إسهام ال "نحن" فيه وتبنّيه وتحويله إلى عنف جماعيّ. كما عرّجت الأطروحة على الرّواية النّسويّة، فبحثت من خلالها في ظاهر الأخلاق ومضمرها وإسهام التّمرّد في صناعة خطاب أنثوي مضاد، وتأنيث التّاريخ وإعادة اكتشافه وتقويض التّصوّرات الذّهنيّة عن كتابته. إلى جانب البحث في الذّات وإمكانيّة تحقيقها لحلمها لدى الآخر القريب والبعيد.

الكلمات المفاتيح: الرّد بالكتابة، الرّواية العربيّة المعاصرة، ما بعد الكولونيايّة، الهويّة، الصّراع حول السّلطة، القيم.

Résumé:

L’écriture réplique est un thème central dans les études postcoloniales, en tant que dévoilement d’un ensemble de thèses ayant inspirés une multitude d’écritures romanesques arabes contemporaines, notamment celles relatives aux impacts du colonialisme . Or la présente thèse a tenté d’élargir la définition du terme, et la rendre accessible à tous les thèmes romanesques, et ce en choisissant quelques modèles ayant abordés l’identité et l’ayant considéré comme projet, afin de la construire et rénover le sujet fragmenté, en mettant l’accent sur la relation dialectique entre l’identité du Moi et l’identité de l’écriture romanesque; ainsi que sur le fonctionnement de la langue, l’alchimie identitaire et les mécanismes de la réplique en la matière, le Moi en sa relation avec l’Autre; et la démarche de l’écriture romanesque visant à en éliminer les stéréotypes. II en va aussi de sa démarche à déconstruire la lutte pour le pouvoir et montrer le rôle que celle-ci joue dans la fabrication de la violence et la lutte contre la contre-violence, et révéler leurs mécanismes, et comment le ‹‹Nous›› contribue à sa constitution, son adoption et sa transformation en une violence collective. La thèse s’est aussi focalisée sur le roman féministe, à travers lequel elle a étudié l’explicite et l’implicite de l’éthique, et la contribution de la rébellion à la constitution d’un contre- discours féminin, la féminisation de l’Histoire, sa redécouverte et la déconstruction des conceptions concernant son écriture, ainsi que l’étude du sujet et possibilité de la réalisation de son rêve auprès de l’Autre proche et lointain.

Mots-clés: L’écriture réplique- le roman arabe contemporain- postcolonial- l’identité- la lutte pour le pouvoir- les valeurs.