الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة باتنـــة – 1 الحـــاج لخضـــر

كليـــة اللغـــة والأدب العربـــي والفنـــون
قســـم اللغـــة والأدب العربي

رواية الأزمـــــة في الأدب الجزائـــــري
(2010-1992)
دراســـة في خصوصيـــة الكتابـة والتلقـي

مذكرة مقدمـة لنيـل شهادة الماجستير في الأدب الحديث
تخصص: سرديات

إعـداد الطالبـة:
سمـراء بومشـاش

إشـراف الأستاذ الدكتور:
عبد اللّه العشـي

أعضـاء لجنـة المناقشـة:

الاســم واللقـب	الرتبـــة	الجامعـــة الأصلية	الصفـــة
أ.د/ اسماعيل زردومي	استاذ التعليم العالي	جامعة باتنة-1-	رئيسا
أ. د / عبد اللّه العشي	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعـة باتنـة-1	مشرفـا ومقـررا
أ . د/محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعـة باتنـة-1	مناقشا
د/ سليمة مسعودي	أستاذ محاضر	جامعـة باتنـة-1	مناقشا

السنـة الجامعيـة: 1441- 1442 هـ / 2020 - 2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قَالُواْ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمۡتَنَآۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ ﴾

البقرة: الآيــة 32

شكر وتقدير

الحمد لله الذي لا تتم الصالحات إلا به، حمدا يليق بكريم عطائه و فضل توفيقه.

كل الشكر و التقدير **للدكتور عبد الله العشي** على تكرّمه علي بالقبول للإشراف على هذا العمل، و الذي زاده بذلك شرفا و قيمة و على صبره الجميل معي و رعايته له، ليخرج في صورته هاته.

و الشكر موصول إلى أساتذتي حضرات الدكاترة الأفاضل أعضاء لجنة قراءة و تقييم هذا العمل المتواضع على كرم وقتهم.

الدكتور اسماعيل زردومي

الدكتور محمد حجازي

الدكتورة سليمة مسعودي

و أتوجه بالشكر لكل أساتذتي الكرام في كلية الأدب في جامعة باتنة، الذين تكوّنت علميا على أيديهم، و دعموا و وجّهوا هذا البحث ليصل إلى صورته النهائية

و لا أنسى الصديقة و الأخت الرائعة **الدكتورة خديجة كروش** التي ما انفكت تحثني على العمل و المواصلة في أحلك أوقاتي فلها مني كل الامتنان و التقدير

الإهداء

إلى التي خُلقت منها .....أمي

إلى الذي خُلق مني..... ولدي

إلى الذي اختطفته الأيادي الآثمة من بيننا و نحن لا نزال نتهجى خطواتنا في هذه الدنيا القاسية، و لم نعلم عنه شيئا إلى يوم الناس هذا..

إلى كل ضحايا العشرية السوداء.. قتلى و مفقودين و ثكالى و يتامى و مغتصبات ... إلى كل هؤلاء الذين ذاقوا الوجع الحقيقي للفقد و مرارة أن يكونوا ضحايا لحرب رعناء لا ذنب لهم فيها

إلى بلادي التي أصبحت قطعة فسيفساء مشوهة تمّ العبث بها ..

أهدي هذا العمل المتواضع الذي و إن كان بسيطا

أفخر به

مقدمـــــة

مقدمة:

الرواية هي النوع الأدبي الأكثر اتصالا بالواقع الاجتماعي والأكثر قربا من حياة الناس، والأكثر قابلية للتعبير عن هواجسهم، وآمالهم، وآلامهم وأحلامهم...، وإذا كان تعقد الظاهرة الروائية يثير التساؤلات حول ما إن كان بالإمكان اعتبارها مجرد انعكاس للواقع الذي يتميز بالتعقيد والثراء هو الآخر، فإن الرواية الجزائرية أكثر الروايات قابلية للإجابة عن هذه التساؤلات، بما أنها أثبتت على مر الزمن مذ بداياتها أنها الأقدر على استغلال هذا الواقع الثري والمعقد والمحمل بالتناقضات والاختلالات، والجمع بين المتضادات وكذا التحولات، والنزوعات الإيديولوجية، فتميزت بتنوع التجليات السردية داخل التجربة الاجتماعية الواحدة وتشابهها في آن.

إن الأوضاع التي مرت بها الجزائر في فترات تاريخية متعاقبة، كانت مصدر إلهام للروائيين الجزائريين من أجل صياغة إبداعاتهم الروائية الفذة، والتي بلغت في فنياتها وجماليتها البنائية ما جعلها تحتل مكانتها في الأدب العالمي بما لا يدع مجالا للشك أنها تحمل عبق الإنسانية وأطروحاتها من قضايا تمس البشر بمختلف جنسياتهم وانتماءاتهم العرقية، والدينية والإيديولوجية، مثل قضايا الاستعمار والاقطاع والفقر والمرأة والدين والإرهاب.

وهذا الأخير حظي بالقسط الأوفر من اهتمام الرواية الجزائرية خلال السنوات الماضية بسبب ما عانته الجزائر من ويلات حولت أرض الوطن إلى مسرح للمجازر والاقتتال على السلطة.

فأضحى هذا المشهد المروع والفظيع كابوس الناس والروائيين، وفجر هذا الواقع الجديد القرائح التي لم تحتمل هول الفاجعة فأنتجت رواية واكبت المرحلة بتفاصيلها، والتي عرفت في تاريخ الجزائر بمرحلة المأساة الوطنية (العشرية السوداء)، وأفرز هذا التحول في الواقع المعيش تحولا في الكتابة الروائية استدعت مغامرة جديدة ومغايرة في مقاربة هذا النتاج الروائي المشحون بالكثير من الهواجس المسيطرة على المخيلة التي أفرزت تلك النصوص المفتوحة على كافة الأسئلة المقلقة والمحيرة.

إن تزامن كتابة هذه الرواية مع الواقع الاجتماعي المرير الذي تستمد منه مادتها التخييلية، ومسارعتها لالتقاط صور البشاعة والقهر والحرائق المشتعلة في تلافيف الجزائر، جعل منها تجربة روائية مختلفة لها تميّزها وخصوصيتها التي ألقت بها في فضاء التجريب لتجعل منها ظاهرة روائية لها سماتها وخصائصها التي تميزها عن سابقتها.

ولقد أثارت هذه الظاهرة الروائية جدلا كبيرا في المقاربات النقدية حول اقتدارها الفني وارتقائها إلى مستوى العمل الروائي الفني الناضج، الذي يحاكي الواقع يصوره ويستمد منه مادته التخييلية، وفي الوقت نفسه يتجاوزه ويبني عالما أكثر جمالا منه.

من هنا جاء اختيارنا لموضوع البحث الذي وسمناه بـــ "رواية الأزمة في الأدب الجزائري (1992م-2010م)- دراسة في خصوصية الكتابة والتلقي" واعتمدنا تسمية (رواية الأزمة) لهذه الرواية المنتجة خلال مرحلة المحنة والمأساة الوطنية لأنها الأقرب إلى التعبير عن حقيقة هذه الرواية، وتم تحديد هذا المدى الزمني- الذي يبدو متسعا نوعا ما- لفتح مجال الحرية في اختيار المدونة الروائية محل الدراسة، وانبنت الدراسة على استكناه تميز هذه الظاهرة والوقوف على عناصر الخصوصية فيها، كتابة وتلقيًا.

وقد طرح البحث عدة إشكاليات حاول -قدر المستطاع- الإجابة عليها، من مثل: هل رواية الأزمة تحمل من الخصوصية ما يجعل منها نوعا روائيا متفردا ومتميزا في تاريخ الرواية الجزائرية ؟ ما هي مميزات وخصائص هذه الرواية والتي تمنحها صفة الفرادة والتميز؟ هل راهنيتها و مزامنتها للحدث الموضوع تقلل من فنيتها؟ ماهي المحددات المنهجية التي تجعلنا ندرج نصا روائيا ما ضمن رواية الأزمة؟ هل المحدد الزمني كاف لمثل هذا التصنيف؟ أم أن لهذه الرواية خصائص شكلية ومضمونية متميزة عن مجموع النصوص الروائية الجزائرية؟...وغيرها من الأسئلة التي سيطرحها البحث تِباعا محاولا الإجابة عنها من خلال دراسة مجموعة من الروايات التي كتبت في هذه المرحلة.

وتكمن أهمية الموضوع في أن هذه الرواية -رواية الأزمة- كنتاج أدبي مثلت نقطة تحول في مسار الكتابة الروائية، خاصة، وولوج عالم التجريب بما فيه من قفزات نوعية

في آليات الكتابة وتجديد في عناصرها، أضفْ إلى ذلك أن هذه الرواية كتبت في مرحلة مغايرة مختلفة لها خصوصيتها وظروفها، وقد انعكست هذه الخصوصية على إنتاجية هذه الرواية، فكسرت نمطية الكتابة السائدة في الساحة الإبداعية الجزائرية منذ السبعينيات، فكان من الضروري رصد خصوصية هذا النتاج الأدبي/الروائي، باعتبارها رواية مستحدثة لها خصوصية ظهورها وخصوصية كتابتها مع امتزاج مختلف المستويات اللغوية في صياغتها.

وهذا كان سببا من أسباب عدة دفعت بنا إلى اختيار هذه المغامرة في البحث، إضافة إلى أسباب أخرى يمكن ذكرها فيما يلي:

- أن الرواية الجزائرية نتاج إبداعي متفرد يستحق الدراسة والتحليل واستكشاف أغواره ومجاهيله، فهو مغامرة شيقة تستدعي استنفار الجهود والآليات والوسائل لولوجها والخروج منها بغنائم فنية وجمالية ومضمونية لا تقل أهمية وقيمة مما تنتجه الرواية المشرقية.
- هذه الرواية –رواية الأزمة– هي شاهد مهم على مرحلة أقل ما يمكن القول عنها أنها مرحلة حالكة من تاريخ الجزائر، وقد كانت بديلا جيدا عن آلة التاريخ البطيئة والمتخيِّرة. وهنا تتوسع دائرة النظر إليها من مجرد إنتاج تخييلي إلى شهادة على الواقع.
- وهناك سبب آخر شخصي إضافة للأسباب السابقة، ينقسم إلى شقين: الشق الأول منه يتعلق بشغفي بالرواية كفن أدبي يجسد عوالم مختلفة ومبهرة مُغرقة في التفاصيل وتحليل الشخصيات، وتقديم الأفكار، ورصد الخصوصيات، فدراستها تكمّل وتشبع هذا الشغف لدي.

أما الشق الثاني، فيتعلق بكونها تعبر عن مرحلة سوداء في الزمن الجزائري تضرر منها الكثير من أبناء هذا الوطن، وأنا منهم، كنت شاهدا وضحية، لذا فدراستها هو بحث عن الذات وعن الإجابة لكثير من التساؤلات.

ومن هنا تم اختيار المدونة التي ستكون محل الدراسة، ولأن الدراسة تقوم على استجلاء عناصر الخصوصية فكان لزاما اختيار أكبر عدد ممكن من الروايات التي تناولت موضوع المأساة الوطنية وكتبت خلالها، وكان عدد الروايات المختارة قد بلغ التسعة والعشرين رواية، منها ما كتب في بداية الأزمة وخلالها، ومنها ما كتب بعد سنة 2000م أي بعد انجلاء غمامة المحنة بقليل، ومنها ما كتب بالعربية ومنها ما كتب بالفرنسية مع اعتمادنا على النسخ المترجمة إلى العربية.

ومن بين العناوين المعتمدة في الدراسة نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي، "تماسخت" للحبيب السايح، "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، "بم تحلم الذئاب؟" لياسمينة خضرة... وغيرها من الروايات التي عبرت عن عمق الفاجعة في الوطن.

ولا تخلو أي دراسة من اتباع منهج معين يعين الباحث على تحديد معالم الدراسة فهو بمثابة النور الذي يضيئ معالم الطريق في دجنة الليل البهيم، يتكئ الباحث على آلياته ومقولاته ليستكشف أغوار ومجاهيل موضوعه ويكشف أسراره، ولأن بحثنا يرتكز على استكناه خصوصية عمل أدبي مرتبط بفترة تاريخية معينة لها خصوصيتها، فلم يكن كافيا الاعتماد على منهج واحد، فحاولنا أن نستفيد من مقولات المناهج النقدية التي تعيننا على الوقوف على مكامن الخصوصية في رواية الأزمة.

فكان المنهج التاريخي والوصفي في تتبع ظروف الواقع الذي أنتجت فيه هذه الرواية، وما اتسمت به من خصائص عامة نتيجة لتأثرها بهذا الواقع. كما استفدنا من بعض مقولات المنهج السيميائي في دراسة عناوين الأعمال الروائية المختارة وجوانب الشخصية فيها، واستفدنا من المنهج الموضوعاتي كون رواية الأزمة تتميز بزخم موضوعاتي طغى على حساب الجانب الفني الجمالي. كما حاول البحث الاستفادة من انفتاح النقد البنيوي على ما صار يعرف بـــ (ما بعد البنيوية) أي أن النص الذي كان بنية منغلقة على ذاتها، صار منفتحا على عمقه الثقافي، وحواراته مع نصوص أخرى يعيد تشكيل ملامحها التاريخية والدينية والتراثية والأسطورية...، وقد استضاء البحث هنا

ببعض مفاهيم نظرية "التناص" التي أسست لها"جوليا كريستفا Julia Kristeva"، إلى جانب ما ذهب إليه "جيرار جينيت" من تأسيس لمفهوم "التفاعلات النصية" حيث تنفتح القراءة البنيوية على ممكنات أكثر رحابة، حيث يصنع البناء الروائي نسيجه باحتواء نصوص أخرى. يوّظفها لتشكل ألفة جديدة مع النص بقدر ما تشكل حالة من القلق النصي.

وكذا اختار البحث الاستفادة من مقولات –بعضها– نظرية القراءة والتلقي في رصد أثر النص على قارئه، بما يتميز به من خصوصية في الكتابة. وهنا يمكن القول أن البحث لم يعتمد على منهج واحد بكل مقولاته وآلياته الإجرائية، وإنما استفاد من المناهج المختلفة بما يخدم الدراسة، واستكناه الخصوصية.

وقد قام البحث على خطة عمل تشكلت من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، أما المدخل فحاولنا التطرق فيه إلى التجريب في الرواية الجزائرية والذي لم تعرفه الرواية إلا سنوات التسعينيات مع بداية التحول الإجتماعي، ومن ثم التحول في الكتابة واكتسبت بذلك خصوصية تميزها عن سابقتها سنوات السبعينيات والثمانينيات، وكان الفصل الأول تحت عنوان (الواقع الذي أفرز الأزمة والأزمة التي أفرزت رواية) مخصصا للحديث عن الظروف التاريخية التي ألقت بالجزائر في خضم حرب أهلية ذهبت بمقومات المجتمع، وكيف أسهمت هذه الظروف باختلاف جوانبها في إفراز عمل أدبي مغاير وذا خصوصية، كسر قواعد الكتابة التقليدية وشق طريقه نحو التجديد والتجريب. أما الفصل الثاني فتم تخصيصه لرصد خصوصية بنية الخطاب الروائي الأزموي تحت عنوان (خصوصية بنية الخطاب في رواية الأزمة) وذلك بتتبع ورصد تشكيل الخطاب الروائي، و انصياعه لفاجعة الواقع، واستلهام الخطابات الواقعية في الخطاب الروائي بمختلف مصادرها.

أما الفصل الثالث والأخير فقسم إلى شقين، الشق الأول منه عالج عناصر الخصوصية المشتركة بين روايات الأزمة من عنوان مأساوي ولغة عنيفة وفضاءات اتشحت بالسوداوية وغيرها، أما الشق الثاني فحاول الوقوف على خصوصية تلقي هذه الرواية مع التركيز على علاقة القارئ بالنص وما يساهم به هذا القارئ في إنتاجيته، فكان عنوان الفصل على النحو التالي: (رواية الأزمة تحول وخصوصية في الكتابة والتلقي)

ثم عمدنا إلى إجمال نتائج البحث في خاتمة كانت محصلة هذا العمل وخلاصة دراسة معمقة لعناصر الخصوصية في مدونة روائية ثرية.

وقد استأنس البحث بجملة من المراجع كانت له عونا في تَلَمُّسِ خطاه، في رحلة الدراسة والبحث، ومن بين هذه المراجع نذكر:

- كتاب "نظرية الرواية" للدكتور عبد الملك مرتاض
- كتاب "المتخيّل في الرواية الجزائرية ،من المتماثل إلى المختلف"، للدكتورة آمنة بلعلى
- كتاب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية" للدكتور واسيني الأعرج
- كتاب "الرواية و التحوّلات في الجزائر" لمخلوف عامر
- كتاب "الأدب الجزائري الجديد: التجربة و المآل" لجعفر يايوش

وغيرها من الكتب القيمة التي أنارت درب البحث وفتحت أمامه أبواب المعرفة وذللت له الكثير من الصعوبات.

ولا يخلو أي عمل بحثي من صعوبات اعترضت في العديد من المرات سبيل البحث وأعاقت تقدمه السريع. وهي مصاعب تتعلق باتساع قاعدة المتن المدروس، وعدم توافرها في كثير من الأحيان، فقد كان العثور على الروايات المكتوبة زمن المحنة من الصعوبة بمكان بسبب ظروف الطبع وعدم تعاون دور النشر في توفير نسخ من بعض الروايات لدراستها، كما وأن تعدد مضامين المتن المدروس أدى إلى انفلاته من قبضة الاحتواء، وانفتاحه على أجناس متباينة، تستلزم توسيع مدركات الباحث المعرفية وهذا يستنزف الوقت والجهد.

والبحث – إلى جانب ذلك– يشتغل على نصوص تنزاح عن البنية التقليدية وبالتالي تستلزم جهدا أكبر في قراءتها وتحليلها.

ومن الصعوبات كذلك التي واجهتني تعدد المناهج المعتمدة في الدراسة وصعوبة التمسك بآلياتها المنهجية كلها وتطبيقها على عدد كبير من الروايات، كما وأن هناك صعوبات كثيرة أعاقت تقدم هذا البحث أعتبر ذكرها نوعا من البكاء على الأطلال ونشيجا لا داعي له ولا يليق بطالب العلم والباحث فيه.

في الأخير لا يسعني إلا أن أحمد الله عز وجل على توفيقه، وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الله العشي على رحابة صدره وسعة صبره وتحمله لكل ما مر به هذا البحث وعلى رعايته له مذ كان فكرة بدت صعبة التحقيق إلى اكتماله على الوجه الذي هو عليه، ولن تفيه كلمات الشكر حقه وإن كثرت، والشكر موصول إلى كل من دعم هذا العمل وساهم ولو بالنزر القليل في إثرائه.

ولا يسعني إلا أن أرفع خالص امتناني وشكري للسادة الأساتذة أعضاء لجنة القراءة والمناقشة، إقرارا بحقهم واعترافا بفضلهم، وشكرا لمجهودهم في قراءة وتصحيح وتوجيه وتقييم هذا البحث المتواضع.

وأخيرا إن كان للبحث محاسن فمن الله عز وجل، وإن كان به نقائص فمن نفسي وتقصيري فلا أدّعي الفضل والكمال، ولكن حسبي أني حاولت استجلاء خصوصية متن روائي له مكانته في الإبداع الجزائري.

والله ولي كل توفيق

مدخل

الروايـــة الجزائرية: مسارات التحول والتجريب

مدخل:

حصّلت التجربة الإبداعية الجزائرية في العقود الأخيرة حيزا هاما في خارطة الثقافة العربية، وقد برزت الرواية في مقدمة الأشكال التي حققت إنجازات ونقلات لافتة بلغت درجة من النضج والتميز لدى المبدعين، بفضل بنائها الفني المتكامل الذي يتفق وروح الحياة ذاتها، معلنة البداية الحقيقية للتجربة الروائية، ذات التعبير العربي مع مطلع السبعينيات، وهذا على الرغم من أن عمرها الأدبي يعد قصيرا بالقياس إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أو بالقياس إلى الرواية العربية في نشأتها وتطورها.

لقد اكتسبت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية سمات الظاهرة الأدبية التي تفتح شهية المبدعين وتشد اهتمام النقاد والقرّاء على حد سواء، فقد ظلت تسعى بإصرار دؤوب إلى اللحاق بركب الرواية العالمية، وقد أصبحت تحتل موقعا أدبيا بدأ يأخذ أهميته في خارطة الإبداع الفني في الجزائر، وهذا عائد بالأساس إلى قدرة هذا النوع الأدبي على إغراء الكتاب باقتحام مسالكه والإبحار في عوالمه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قدرته على استيعاب و احتواء تشعبات وإشكالات المرحلة التاريخية التي تمر بها الجزائر، ومن ثمت التعبير عنها، فالرواية هي ذلك الوعاء الحاوي لمختلف الأحداث والأزمات التي يعاني منها الإنسان والتي صنعتها الذات المبدعة بروح فنية جديدة قصد تحليل هذا الواقع وتفسيره وإثارة قضايا فلسفية وجمالية تدعو للتأمل والحوار، كونها –الرواية– : «تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي، وتشظي المنطق المألوف والمعتاد في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه...، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي بعيد النظر في كل شيء ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة...»[1].

---

[1] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، رمضان 1429/ سبتمبر2001، ص 15.

فالفن الروائي يسعى دائما إلى التجدد والبحث الدائم والتطور المستمر في محاولة للانخراط في الحياة واقتحام الواقع لاستيعاب القضايا المستحدثة وتجاوز الأفكار المستهلكة، مشكلا أفق كتابة رحب لطرح أسئلة الجزائر الحارقة في أزمنتها المتعاقبة المترعة بالمحن والأزمات.

وبمراجعة الإنتاج الأدبي الروائي الجزائري في فتراته التاريخية المتعاقبة، نلاحظ في يسرٍ أن الكتابة الروائية قد كشفت عن وعي تاريخي وحداثي يستجلى الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عنه عبر البحث في مختلف الصراعات التي خلفتها تراكمات الماضي.

لقد سايرت الرواية الجزائرية الواقع، ونقلت مختلف التغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، ومن الملاحظ أن الرواية الجزائرية قد صبغت بصبغة ثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار، فحرب التحرير قد ألقت بظلالها على سائر الكتابات الأدبية حتى إننا لا نكاد نطالع رواية إلا ونلحظ هذا الموضوع الطاغي بطريقة أو بأخرى باعتبارها: «**تشكل النبع الأصيل الذي اشرأبت نحوه الأعناق واندهشت من ضيائه العقول والنفوس، الشيء الذي أوكل إليها صفة المرجعية في بنية الحدث الروائي والفضاءات المتداخلة ...**» [1].

كما سايرت الرواية النظام الاشتراكي وهذا ما نجده في عقد السبعينيات، وعلى الرغم من ازدهار الفن الروائي في هذه المرحلة، إلا أنها بقيت أسيرة الخطاب السياسي والإيديولوجي الذي ملأ الواجهة، وملأ عقول الشباب المتحمسين إلى تجريب الكتابة، ورؤية جزائر جديدة، والذي ميزه الصراع بين اليمين واليسار، بحكم انحياز الخطاب السياسي الرسمي إلى الاختيار الاشتراكي، فجاءت كتابتهم مزيجا من الدين والتاريخ والسياسة.

لقد كانت هذه الفترة «**المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة، وذلك من خلال أعمال عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب"، و"ما لا تذروه الرياح" لــ "محمد عرعار"، و"اللاز" و "الزلزال" لــ "الطاهر وطار"، وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث**

[1] محمد البشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي –الجزء الأول– طبعة 2008، ص 123.

عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، إذ أن العقد الذي تلى الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللغة العربية، وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغييرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية»[1].

ومع مطلع الثمانينات، بدأت موجة الخطاب الاشتراكي تنحصر وبدأت الكتابة الروائية تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت مسيطرة على الساحة الإبداعية النثرية، وتداركت عيوب التقريرية والتسجيل، فظهرت أعمال تجاوزت حدود التراث الوطني لتعانق التراث العالمي ، وتوظف أسماء ودلالات رمزية تسهم في تكثيف الخطاب الروائي لاختراق الممنوع واقحام الكتابة في دواليب السلطة، كما حاولت استثمار التراث بأبعاده التاريخية والدينية، وكذا الأسطورية والخيال العلمي، لينهض بأبعاد النص الفكرية والجمالية.

أما في تسعينيات القرن الماضي، وهي الفترة التي عرفت بالعشرية السوداء، فقد كانت حافلة بروايات تحاول أن تأسس لنص سردي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أفرزته، وبالواقع الاجتماعي الذي سوّى أرضيته و صاغ ملامحها، والتي استطاع الروائيون من خلالها استلهام الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به.

وقد تركت "**مظاهر العنف بصماتها في سائر الانتاجات مع ميل واضح إلى ضرورة الاستفادة من إرث الفترة السابقة لتقديم أعمال تحظى بقدر من الجمالية، ولو أن أعمالا كثيرة خانها الحظ فسقطت في التقريرية والتسجيل ما دعا البعض إلى تسميتها بـــ: الأدب الإستعجالي**[2]" ، غير أن المتن الروائي الجزائري في عمومه لم يتحول كثيرا عن مساره الأصيل وهو يشتغل على نصوص إبداعية باحثة عن الأصالة لغرض تثبيت الهوية

---

[1] شادية بن يحي: الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، مقالة نشرت على موقع webmaster في: السبت 04 ماي2013، ص 03.

[2] مخلوف عامر:الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، مطبعة هومة، ط2011، ص 11 −12.

والانطلاق من جديد نحو العالمية، على الرغم من قوة الظلال التي ألقتها المرحلة التاريخية على الرواية الجزائرية ما جعل "**الكتابة تكشف عن عبقريتها الخاصة في قدرتها على التحول إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم، إلى سلاح في يده هو الأعزل الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة، محملا إياها كل المخاوف والأحزان والشطط وصراخه المبحوح**"[1].

إن التحولات والتغيرات التي شهدتها مرحلة التسعينات لم تكن مفصولة عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاشتها الجزائر، فمحنة الوطن في فترة العشرية السوداء عبرت عن اللاّأمن والفجيعة والموت المجاني، وقد فتحت هذه المتغيرات الأعين على واقع مخالف يحمل في ثناياه كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة، فقد تحولت الجزائر في هذه الحقبة إلى مسرح دموي تتصارع فيه أحزاب مختلفة: إسلامية، يسارية محافظة و عصرية، فجاءت الرواية المعبرة عنها مشدودة لتلك الرؤى الايديولوجية، فكل النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة حاولت أن تعكس ما يتعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي، وهذا ما يؤكد الهيمنة الايديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري.

لقد ارتبطت الأزمة بكيان الدولة وهوية المجتمع، ودخلت الجزائر في دوامة الاقتتال الأخوي وتصارعت قوى المجتمع حول شرعية السلطة، ومن هنا جاءت مرحلة مواجهة الذات الجزائرية للأزمة وتداعياتها على فكر الجزائري وما نتج عنها، فقد تغلغل بعمق في هذا الواقع وصور ملامحه وتصوراته فاعلا ومنفعلا بالقضايا الاجتماعية والسياسية والدينية، وهكذا عبر المتن الروائي عن آلام الشارع الجزائري وقضاياه وتناقضاته، والرؤيا الضبابية للمستقبل.

ولعل أكثر ما تردد في رواية الأزمة هو تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجيناً بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، وسواء كان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رساما أم موظفا، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت

---

[1] عبد الله الشطاح: "رواية تحت المجهر... الرواية التسعينية ... كتابة أم محنة كتابة"، يومية الحوار الجزائرية، (2009/12/16)

يلاحقهم، "**فليس أصعب على الكاتب من أن يكتب تحت ضغط الموت، وإذا كان واقع السبعينيات قد أفاد الروائيين من أوهامه وتناقضاته ومن ازدواجية الخطاب والمواقف، فقد سمح لهم بتنظيم القيم في سياق ينتقد من خلاله ويبشر أو ينذر بمستقبل ما، فإن واقع التسعينيات جرد الكاتب من كل إمكانية .. للتنبؤ بالمستقبل، لذلك رأينا كتابة المحنة تركن إلى المحنة وتجسد الحالة**"[1]، فالوضع الأمني المتأزم أدى بالكاتب إلى مواجهة الموت الذي حاصره من كل جهة مما جعله يفكر في مواجهة واقعه الكارثي، "**وهو الأمر الذي أوقع خطابه في نوع من التسجيلية التي تكتفي برصد الصورة العامة لروح المرحلة، والكتابة عن المحنة وتجسيد حالتها**"[2].

فالتجربة الإبداعية سجلت الواقع الدموي، وأفرزت نصوصا تراجيدية اتخذت المأساة بؤرة سردها، وفي ضوئها تتشكل عناصر سردها واستنادا إليها تتخذ رؤى كتابتها، حيث تمكنت من تسخير كل آلياتها لاستيعاب الأزمة لمواضيع متنوعة، وقد جسد هذا النمط عدد مهم من النصوص جعلت من محنة الجزائر الراهنة منطلقا ومدارا ومدى، فقد انطلق الكاتب الجزائري نحو الساحة شاهرا قلمه رغم حالة التمزق والإحباط التي اعترت معظم الكتاب في هذه الحقبة الدموية، فهذا ***إبراهيم سعدي*** عبر عن إحساسه بقوله: "**رغم الاحساس حقا باللاجدوى عندما نلاحظ الصعوبات واللامقروئية والتضحيات، فإن الدوافع إلى الكتابة وهو دافع داخلي فيما يخصني لا يزال قائما، صحيح أنني مررت بأزمة نفسية لم أحس فيها فقط بلا جدوى الحياة نفسها، ولست أدري كيف سيكون أمري لو أنني فقدت الدافع إلى الكتابة بلا رجعة، لكن لا أخفي عنك أنني أكتب بلا أوهام العظمة أو الشهرة، أو التأثير على المجتمع سوف أظل أكتب لأنه لا بد لي من ذلك، وهذا حتى لو قال الناس بأن ما أكتبه مجرد خربشة**"[3].

إن النصوص التي واكبت المأساة الجزائرية قد سلك كتابها اتجاهات مختلفة في رسم هذه الفترة في إنتاجهم الأدبي فمنهم "**من أعلن تمرده ورفضه لواقع الموت داعيا إلى**

---

[1] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2011، ص 78.

[2] لونيس بن علي، تفاحة البربري قراءات نقدية مفتوحة، دار تيسير للنشر 2012، ص 236.

[3] عبد الغني خشة: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988 –1998، رسالة ماجيستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2002، ص 18.

مدخل ـــ

استرجاع القيم الإيجابية للمجتمع.... ومن الكتاب من فضل التقوقع حول نفسه –وهم قلة– حيث اختاروا الماضي الثوري المشرف ملاذا لهم، وقد اعتبروا أن إصلاح الواقع الاجتماعي الراهن عملية مرهون نجاحها بالرجوع إلى القيم الثورية، وهذه نظرة مثالية هدفها تجاوز مآسي الواقع فحسب، ومن الروائيين من اختار المغامرة في التجريب والتحديث"[1]. لترتاد الكتابة آفاقا جديدة علّها تفي بمتطلبات الواقع الجديد، فالكتابة التقليدية لا تقوى على استيعاب وتمثُّل أزمة الواقع الخانقة.

هكذا سعى الفن الروائي الجزائري في هذه الحقبة إلى التعامل مع الوضع الجديد وإن اختلفت الصيغ والمسالك، وهو أمر مرده اختلاف التوجهات التي تستند "**إلى تجربة ذاتية تنشأ من النظر إلى الواقع بطريقة معينة**" [2] ، فقد أحدثت الأزمة في نفوس أبناءها جرحا عميقا جعل نصوص هذه الفترة عبارة عن لوحات اكتسحها السواد والدموية، عبّروا فيها عن أحداث متتالية ومتسارعة ومفاجئة لم يألفها المجتمع فالأدباء قدموا للقارئ "**النص الروائي المغامر المدهش، وذلك ما تجسده أعمال الطاهر وطار، جلالي خلاص، واسيني الأعرج، بشير مفتي، أحميدة عياشي... خاصة في فترة التسعينيات... حينما استطاع الروائي أن يقترب من الراهن بكل فجائعه**"[3]، لقد كان إيقاع الأحداث في هذه الفترة سريعا، ونظرا لفتح مجال واسع للحرية فقد طفت على السطح قضايا كانت حتى وقت قريب ضربا من ضروب الممنوعات، فراحت النصوص الروائية ترمي لقول كل شيء، بعد أن كان القول محصورا في أطر ضيقة، ونتج عن كل هذا قراءات مختلفة لراهن واحد، وهو أمر طبيعي يعود إلى اختلاف المواقف الفكرية والإيديولوجية لأصحاب هذه القراءات، ذلك أن التعبير عن الواقع في الرواية ليس رجع صدى، فالرواية تعكس موقف معينا من الواقع وليست انعكاسا له بالمفهوم المرآوي.

لقد اتجهت الرواية في كتابة المحنة إلى إعادة إنتاج الواقع محاولة عرض نماذج بشرية آلت إلى وحوش تحترف البطش والتنكيل "**الأمر الذي يشحن النص الروائي**

---

(1) حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية 1988 – 200 صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية مقاربة بنيوية تكوينية، رسالة دكتوراه، جامعة مستوري، قسنطينة: 2003/2002، ص 375.

(2) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية المؤسسة الوطنية للكتاب ط 1986، ص 94.

(3) مسعود العلمي: الفضاء المتخيل في رواية الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا: دراسة بنيوية سيميائية، مذكرة ماجيستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ص 21.

بالتوترات النفسية الجادة التي تتلمس مواطن الضعف واليأس في ربط أجزاء الحدث، فنجد السارد يحكي من دون أن يحدد البؤرة التي يتمركز حولها الخطاب وذلك في ضبابية الرؤية وزئبقية المعنى" (1) ما يجعل من عالمه التخيلي بعيدا عن تتبع الأزمة منذ بدايتها وإدراك حيثياتها وما مفهوم الاستعجال الذي يحيل إلى تلك النصوص التي جرفها سيل الخطاب الصحفي في بنيتها الإخبارية، حيث اكتفت بتسجيل اليومي والوقائعي والعياني –ليس معظمها– مهملة ما يتطلبه الفن الروائي من توظيف للخيال وتقنيات السرد، اللذان يسهمان في البناء الفني ما يعطي الأحداث وقعها الدرامي المميز.

وهنا نجد أن الساحة الأدبية والنقدية انقسمت إلى اتجاهين، بين رافض لهذه النصوص، ومشكك في أدبيتها وبين مستحسن لها بحكم ظهورها المتميز المرتبط بتميز المرحلة التاريخية، فهذا ***مرزاق بقطاش*** يقول معبرا عن رفضه لنصوص هذه الفترة: "**وإذا بي أقرأ كتابات مستعجلة يظن أصحابها أنهم يعالجون صلب الموضوع، والمعروف في تاريخ الرواية العالمية أن الإنجازات الروائية لا تتحقق إلا بعد هدوء البراكين الإجتماعية، لست في حاجة إلى أن أضرب المثل في هذا الشأن، تولستوي كتب عن زحف نابليون على روسيا بعد ستين سنة من الحرب، ونجيب محفوظ كتب عن ثورة 1919 بعد أكثر من ثلاثين عاما على نهايتها**" (2) فالروائي من خلال هذا الرأي يدعو إلى التأني في معالجة الأزمة روائيا، والتي تتطلب الولوج إلى متاهات القضية ومحاولة رصد خلفياتها وخفاياها من أجل فهم حيثيات الأحداث فهو من الذين يرون أن هذه النصوص، بوصفها استعجالية، بعيدة عن تحليل الأزمة من جانب الرؤية، ومقصرة في بناء المعادل التخييلي الفني المعبر عن الواقع.

لكن رغم ما وسمت به هذه الأعمال من قبل هذا الاتجاه، إلا أنها نالت استحسان أصوات أخرى لأنها حاولت أن تعبر عن سوداوية الواقع ولم ترضخ للصمت المفروض، حتى وإن كانت عبارة عن شهادات لا ترقى إلى المستوى الفني المطلوب، وهي مسألة

(1) جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية – الجزائر 2007، ص 224.

(2) نوارة لحرش: "ما الذي تركته الأزمة في الرواية"، حوار مع مجموعة من الكتاب والروائيين، جريدة النصر عدد: 05 جويلية 2010م.

طبيعية بالنظر إلى الواقع المأساوي على حد تعبير ***واسيني الأعرج*** حين يصرح: "**عادة من الصعب أن تكتب عن شيء أنت تعيشه، تحتاج إلى زمن، لكن مع ذلك أقول، لا دعيني أكتب دعني أشهد على عصري، ولهذا أغلبية الكتابات هي شهادات أغلبيتها لا أقول كلها فهناك روايات طبعا، لكن الشهادة كذلك أنا لا أرفضها، لأن الشهادة في أوقات الأزمات وأوقات القسوة مهمة وجيدة وتفيد**"(1)، وهذا الرأي على قدر كبير من الإنصاف للنصوص الروائية التي كتبت في هذه الفترة من تاريخ الجزائر، وواكبت الأزمة، فقد استطاعت احتضانها وإن اختلفت في بناء المعادل التخييلي المعبر عنها، فمنها من وقع في سلة أدب الاستعجال، ومنها من استطاع التعبير عن الراهن الجزائري المأساوي وفق معادلة فنية جمالية في مدونات مثلت مذهب التجريب في الرواية الجزائرية، هذا المذهب الساعي إلى تجاوز الأنماط التقليدية في الكتابة، "**وخلخلة الميثاق السردي السائد وما ينبني عليه من أنساق مألوفة**"(2) وذلك يجعل الخطاب الروائي منفتحا على أبنية خطابية متعددة ومتنوعة: مسرح، شعر، سياسة، تاريخ ... ثقافة شعبية، ما يسهم في إثراء عالمه، "**والاشتغال على اللغة في أفق حداثي يتم في ضوئه التعامل مع اللغة لا كأداة إبلاغ فحسب وإنما كفضاء إبداع يسهم في شعرنة الخطاب وتكثيف دلالاته الفكرية وأبعاده الجمالية**"(3)، ما يجعل هذه النصوص قابلة لأكثر من قراءة تتجه صوب كشف خبايا النص، إضافة إلى اختراق نمطية السرد والانزياح عنها على مستوى كافة مكونات الخطاب.

إن التغيير المفاجئ في مختلف المجالات الحياتية أدى إلى زعزعة الاستقرار والأمن، فجاء أدب المحنة ، من "**أهم الإنتاج الإبداعي الجزائري بكونه أرخ لمحنة الجزائر التي مرت بها في تسعينيات القرن الماضي وما جاءت به قرائح الأدباء والنقاد من تصوير فني واقعي مرير تأذت منه كل شرائح المجتمع الجزائري على اختلاف**

(1) نوارة لحرش: "ما الذي تركته الأزمة في الرواية"، المقال السابق.

(2) بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس 2005، ص 55.

(3) بن جمعة بوشوشة: المرجع نفسه، ص 20.

مشاربهم ومستواهم الفكري، من الإنسان العادي إلى نخبة المجتمع"[1] لذلك كان لزاما على كاتب الرواية الجزائرية الجديدة أن يتماشى مع متطلبات عصره، وأن يكون لسان واقعه فيجدد في قوالبه الإبداعية، ويغير من بعض تقنياتها، شريطة أن يكون تغييرا واعيا متزنا لا تغييرا تستثيره أضواء التجديد فيقع في بوتقة الخلط بين الجيد والرديء، وبالتالي على كاتب الرواية الجزائرية الجديدة السير بحذر فالتجديد مرغوب لأنه إعادة إنعاش للحياة الأدبية، لكن رغم كل هذا تبقى الرواية التقليدية متميزة ولها خصائصها الفنية وتقنياتها التي تعتبر عمود الرواية الفنية.

فأدب هذه المرحلة معظم منتجيه شباب يكتبون لأول مرة بعد أن تمرسوا على الكتابة في الصحافة لفترة معينة، إلا أن هذه الكتابات التي وسمت بالأدب الإستعجالي لم يرحب بها لذا حملت نعوتا من مثل: (سطحية، تقريرية، يغلب عليها الأسلوب الصحفي، ليست بعمق الأزمة ... إلخ)، ورغم ما اتسمت به هذه النصوص من مباشرة وسطحية في تصوير الواقع، إلا أن ذلك لا يعني خلوها من بعض العناصر الفنية، وطرحها جانبا من جوانب المحنة التي شهدها الوطن، ويمكن أن نسمي هذه النصوص بالتجربة الأولى للكتابة، والتي لم تنضج بعد، على الرغم من مساهمتها الكبيرة في إثراء الساحة الأدبية الجزائرية، وهذا ما نستشفه في تعبير ***واسيني الأعرج*** عندما يقول: "**في زمن وجيز إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها إلى الفتك والتدمير والتشويه، استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميا وكيفيا وثيميا ولغويا مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها وهزت كيانها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها، هل مرد ذلك فقط للمواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أن هناك إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تنسج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا**"[2] بإمكاننا الجزم بأن المبدعين الجزائريين اكتسبوا الموهبة الفردية لارتباطهم الوثيق بنبض الإيقاع الداخلي للحياة في أبسط صورها وأعقد تجلياتها،

---

(1) حميداتو علي: تجليات أزمة الواقع الجزائري المعاصر، أعمال المتلقي الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، يومي (16 – 17) مارس 2008، المركز الجامعي الوادي، ص 185.

(2) واسيني الأعرج: مجموع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، التأصيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر أكتوبر، 2007، ص 06.

فجاء إنتاجهم صورة معبرة عن أحاسيس الإنسان الجزائري وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليومية والمصيرية في مجالات السياسة والاجتماع، وتجسد علاقاته بالسلطات المختلفة التي تكبل طاقاته وتشل تطلعاته واستثماره للغة والبوح والاعتراف بما يختلج في الذات من هواجس وتطلعات لترسم الذات المبدعة أفقها الجمالي على أساس كتابة روائية تصغي إلى همس الشارع الجزائري وفوضى قلقه العاري، كما يتجلى في روايات كثير من روائي تلك الفترة من أمثال: إبراهيم سعدي، واسيني الأعرج، محمد مفلاح، محمد ساري، وغيرهم، وكون الروائي يتفاعل مع عصره تأثرا وتأثيرا، لا يمكنه أن يقف في موقع الحامل لآلة التصوير الفتوغرافية في رصد واقعه، "**فالأدب يعبر عن طريقة ما في الإحساس بالكون والنظر إليه، ... كما أن الرواية قادرة على التعبير بصدق على حقيقة الواقع والإنسان مع محاولة تقديم رؤية للحياة ذلك أن الرواية منذ أن وجدت وهي تتطور بحركية موازية لحركية المجتمع المتغير بشكل دائم**" [1].

والمعروف أن ***الطاهر وطار*** يمثل أيقونة الإبداع الجزائري والذي من شأنه أن يقدم لنا كرونولوجيا التجربة الروائية في الجزائر التي تندرج ضمن سياقات مختلفة تؤرخ لكل التحولات والتفاعلات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة إلى ما بعد الاستقلال، مع إضفاء الطابع المحلي للجوانب السياسية والاجتماعية والثقافية، فقد أراد *الطاهر وطار* أن يكتب روائيا ملحمة الجزائر. لذا نجد رواياته تتبع الحقب التاريخية التي مرت بها الجزائر، فكانت البداية من الثورة التحريرية إلى الثورة الزراعية إلى مرحلة الاضطراب الأمني، وكل تجاربه الروائية اتسمت بمميزات التجريب وعناصر المغايرة والخروج عن السائد والنمطي سواء في جانبها الفني أو المضموني.

أما *واسيني الأعرج* فيرى أنه لا يمكن التعبير عن كل الأحداث والمواقف المبهمة في سياقها الطبيعي ببنية واقعية محضة في شخصياتها وأحداثها وزمانها ومكانها، بل يرى الكاتب أن التراكمات الكبرى أكبر من أن تحصر في مجتمع واحد وفضاء واحد، لذلك نجده يخرج عنهما لينطلق إلى الماضي زمانا ومكانا، محاولا تفسير ما يحدث ذاهبا آيبا في زمان الرواية، وكل هذا لم يكن ليتجسد في فضاء واقعي محدود زمانا ومكانا.

---

[1] واسيني الأعرج، طاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1998م، ص 52.

في ظل هذه الأجواء، ظلت الحركة الأدبية تشكو من ضعف المتابعة النقدية التي أصبحت غير قادرة على مواكبة العصر وتحولاته السريعة والمتجددة، "**وإن وجدت محاولات فإنها غالبا ما تنحو نحو اجترار نظريات نقدية جديدة، ونادرا ما يكون لها امتداد تطبيقي، وهي خلال مسيرتها القصيرة تأثرت بالمحيط الثقافي والسياسي وبسائر التحولات الجارية في البلاد**"(1).

وبما أن الساحة الأدبية عندنا اليوم من الخصوبة والتميز ما يجعلنا في أمس الحاجة إلى ممارسات نقدية، ستكشف مناطق نصية غير مأهولة أو غير متداولة وذلك يأتي بتطوير أدواتنا وأسئلتنا النقدية والعلمية بما ينسجم وطبيعة الموضوعات التي ننشغل بها، من أجل إنتاج معرفة علمية حقيقية.

ولأن الكتابة الروائية في الجزائر لم تحظ بدراسات كافية فبقيت ميدانا بكرا يحتاج إلى مزيد من الكشف بحسب رأي الناقد ***مخلوف عامر***، "**إذ باستثناء جهود محمد مصايف وعبد الله الركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوها قليلة جدا يمكن أن يعول عليها مستقبلا، من أمثـــال الأساتـــذة: عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، عبد القادر هني، ونور الدين السد...**" (2).

والظاهر أن الناقد ***مخلوف عامر*** يقصد أن الإقبال على الممارسة النقدية قليل، وإذا حدث ووجد فإن المشتغلين فيه سرعان ما ينصرفون إلى كتابة الرواية أو القصة أو الشعر، كما انقطع الأستاذ ***محمد ساري*** إلى تجريب الكتابة الروائية مع أن مساهمته في مجال النقد تشهد له بالتميز، وما يزيد من إشكالات المجال النقدي على مستوى الساحة النقدية الجزائرية، رغم أنها تعج بالمراجع والكتب حول تقنيات السرد وتحليل الخطاب الروائي، فهي تظل مراجع نظرية صرفة ذات أهداف تنظيرية يغلب عليها الطابع الأكاديمي المجرد، مع التباس يسمه بسبب ما يتميز به من تضارب في ترجمة المصطلحات وجنوح إلى الجانب التنظيري على حساب الجانب التطبيقي، أمام متن روائي

---

(1) مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن وبداية قرن، مرجع سابق، ص 12.

(2) مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات مديرية الثقافة ولاية معسكر، دار الأديب وهران، ص 16.

جزائري يشتغل على الموروث وأبدى قدرة على تحويله إلى عالم جديد يتناسب ومستجداته، لغرض تثبيت الهوية والانطلاق من جديد نحو العالمية.

من هذا المنطلق بدأ الوعي النقدي يبحث عن مظاهر التبدل في الحالة السردية، بعد أن تعود طريقة معينة في تلقي النص السردي الروائي لدى القارئ الذي يرافق السارد في سرده لحكايته، لينتقل إلى طريقة أخرى تتداخل فيها أصوات عديدة ومتناقضة في كثير من الأحيان داخل مجال النص.

ومرد رغبة الروائيين لخلق طرق سردية جديدة، هو أزمة الروائي الذي وجد نفسه مورطا بواقعه المأزوم. وما من طريقة أحسن لمواجهة هذا الوضع سوى خلق لغة جديدة تبتعد عن الرتابة بإضافة أجناس أدبية أخرى إلى جانب الرواية لتدعيم وجهة نظره السردية، مع الخروج في بعض الأحيان إلى التضمين الأسطوري والعجائبي كإسقاط سردي على تشتت الشخصية الجزائرية في بحثها عن ذاتها وعن الهوية الضائعة وسط اهتزازات مختلفة.

إن الزخم الذي يعرفه الإنتاج الروائي الجزائري من خلال استراتيجية الإبداع وخصوصية الكتابة يجعلنا لا نغض الطرف على دور المثقف الروائي الجزائري الذي استهوته الكتابة الحديثة للموروث الإنساني، فقد خاض في هذا النوع من الإبداع وتفوق وتمكن من ناصية الكتابة الروائية الجزائرية،وهذا ما يجعلنا نتخلى عن عقدة النقص اتجاه بعض الأعمال الروائية الجزائرية التي لم يطلها البحث والتنقيب خاصة إذا علمنا أن مبدعيها أفرزتهم مرحلة تميزت بطابع خاص انعكس في نصوصهم الإبداعية ودفعهم إلى استلهام الموروث والتعلق بالماضي ومساءلته، والغوص إلى أعماق مكونات المجتمع، وسبر أغوار الشخصية بكل تناقضاتها وتحولاتها، وطرح الأسئلة على الواقع الذي أفرز هذه المظاهر والمتغيرات من كل جوانبه.

الفصل الأول

الواقـــع الذي أفرز أزمـــة والأزمة التي أفرزت رواية

أولا: الواقع الذي أفرز أزمة:

***علمنا المؤرخون أن التاريخ العريض تقوده كبرى الحركات الإيديولوجية دينية وسياسية ونقابية، ومن خلال تطور الطبقات الإجتماعية والمجتمعات والدول...»**[*]

فرديناندو أمبوزيماتو

إن التاريخ هذا، الذي تصنعه هذه الحركات الإيديولوجية باختلاف توجهاتها – دينية كانت أم سياسية أم نقابية – وتقوده إلى التغيير والاختلاف من خلال وعي طبقات المجتمع على اختلاف مستوياتها، ودرجة وعيها، ومن خلال الكفاح الذي هو محركه الأول والمعبر عنه معا، يقدم لنا صور ومشاهد الواقع – واقع الأمم- العاري الذي تحول، أو حولته هذه الإيديولوجيات المتصارعة إلى أشباح موت وفجائع تعبر عن نفسها – فرضا وقسرا- في عيون الناس الدامعة الخائفة، وتجاعيد وجوههم التي رُسمت عليها خارطة المآسي المتكررة والعنيفة، وارتجافة تلك الأيدي التي كانت يوما تحمل فأسا لتزرع الأرض خيرا، وتمتشق بندقية لتلبسها كرامة وغيرة، وتحميها من ذل لحق بها...، ليأتي هذا التاريخ يوما محملا بتساؤلات تلك العيون والأيدي والوجوه، موجهة إلى كل تلك الحوادث المتضاربة – ومن صنعها- وتطرح علامات استفهام ضخمة عما حدث وما يحدث؟، ولماذا كان ذاك... ولما يكون هذا...؟، ومن هي الأطراف الفاعلة والمحركة لهذا كله؟، وما الذي ترمي إليه بافتعالها كل هذا الصراع والنزاعات...؟ !، ويحمل التاريخ في طياته حكايات ومشاهد تتمثلها الذاكرة الجمعية –ذاكرة الشعوب- في وجوه الأرامل واليتامى، ودموع الثكالى وأجساد المعطوبين، وفي صفحات الجرائد والكتب، "...**أحداث تتداخل فيها الأزمات السياسية مع المصالح الاقتصادية، والتنافرات العرقية، ويختلط ويتنافس الإنتماء الوطني مع الهوية القومية، وقد يشتبك كلاهما مع الطائفية الدينية** ..."[1] فيكون أحد هذه العناصر المتداخلة هو السبب الرئيس والرحم الحاضن لهذه الصراعات، التي تمتد مع الوقت كأذرع الأخطبوط، لتحوي جميع الأطراف والمكونات الأساسية لأي مجتمع أو دولة، وغالبا ما

---

[*] فرديناندو أمبوزيماتو: نائب وسيناتور سابق، رئيس المشرف المساعد بمحكمة النقض العليا في إيطاليا، وهو محام جزاء في إيطاليا وخارجها، متخصص في قضايا الفساد وانتهاكات حقوق الإنسان،اشتهر بتحقيقاته عن المافيا والإرهاب في إيطاليا...

[1] د. ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب... الظاهرة وأبعادها النفسية، دار الفارابي –بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 18.

يكون عنصر الاقتصاد هو الفتيل الذي تندلع منه أغلب الصراعات في البلدان التي يبقى الوضع الاقتصادي العام فيها يتفاقم ويهوي نحو هوة سحيقة، تستفز باقي الجهات للانفجار والتردي إلى حد التعفن، فتخلق واقعا جديدا حرجا متأزما، كل الآفاق فيه مظلمة يكتنفها الإبهام والتشاؤم، يقود إلى اليأس من إيجاد الحلول لكل تلك التراكمات، التي أثقلت كاهل الدولة والناس، وخلقت عجزا في العقول وعقما للحلول...

ما حدث في الجزائر أكبر دليل على ما سلف ذكره، فرغم المجد الذي حققته ثورتها والتي أصبحت رمزا لتحرير الإنسان من سلطة المحتل الغاصب، وتاريخا مشرفا تفخر به، رغم هذا إلا أنها ولسبب ما انتكست، ليس على يد أجنبية مغتصبة أو طامعة، بل بأيدٍ انبثقت من ترابها، وتغذت من خيراتها، وتنفست هواءها، وتشبعت بأريجها العابق عزة وكرامة، فعبث بمقوماتها وأمنها وتحولت إلى ورم ينخر في جسدها حد التعفن والعبثية...

إن الحديث عن هذه الفترة التاريخية الحالكة من تاريخ الجزائر المعاصر، يعد بمثابة النبش في جرح لم يكد يلتأم، لأنه لا يزال يتغذى من مآسي الناس التي لم تنسى معاناتها في هذه الفترة، وما ذاقته من ويلات الخوف والموت واللامعقول، مما كان يحدث في البلاد حتى أصبحت مشاهد الأشلاء من الصور اليومية لهذا الشعب، الذي لم يكد يستريح من بشاعة الاستعمار الخارجي، ليجد نفسه مرة أخرى ملقى –على الرغم منه– في حلقة الصراع – وأي صراع– هو أبشع بكثير من صراع المستعمر، فهنا سبب الصراع بيِّن، والهدف منه بيِّن، وما بينهما كرامة تسترد، وعدو يحارب بكل قوة ومهما كانت الخسائر كبيرة فحين النصر تعم الفرحة، وتمتلئ الصدور فخرا وعزة لا تضاهيها عزة، ولكن صراع الشعب الجزائري في هذه الفترة، التي يطلق عليها السوسيولوجيون مصطلح "**العشرية الحمراء أو السوداء**" فإن الخسارة فيه والربح سواء، كلاهما ملطخ بدماء الأبرياء، ومتوشح بوشاح الخزي والمذلة والمهانة، والقاتل والمقتول واحد، من بلد واحد، وأصل واحد، ودين واحد...

1-1-أحداث أكتوبر 1988م:

تعتبر انتفاضة أكتوبر 1988 زلزالا غير ملامح الوضع العام بكل تجلياته للواقع الجزائري، فالحدث لم يكن حدثا عاديا، بل هو نتيجة لتراكمات هدّت كاهل الاحتمال

والصبر لدى فئات المجتمع الجزائري، الذين أضناهم الواقع المتردي والذي لا يسير إلا نحو التدهور والآفاق المظلمة.

لقد عجلت أحداث اكتوبر 1988م من عملية التحول التي لطالما طمح إليها الشعب الجزائري، آملا في حياة أفضل بعيدا عن سلطة الحزب الواحد، التي لم تقدم أي تحسن للبلاد في الأوضاع وبخاصة على المستويين الاجتماعي والاقتصادي. أما الجانب السياسي فلم يلق أي تقدم أو تطور منذ العام 1962م، وهذا أفسح المجال واسعا أمام المعارضة وبخاصة المعارضة الإسلامية، بحيث كانت الأكثر تأثيرا في الوسط الاجتماعي كونها تحمل في دفاترها مشروعا حضاريا إسلاميا خُيِّل للجماهير المسحوقة والمقهورة أنه الخلاص مما تعيشه من "حقرة" في ظل نظام الحزب الواحد وما انجر عن سياسته –إن لم نقل الفاشلة– من تأزمات في ميادين شتى سحقت المواطن البسيط وزادت من سوء حاله وغبنه.

أفرزت هذه الأحداث قرارات عدة على مستوى السلطة، في محاولة منها للحفاظ على مصداقيتها، وكذا من أجل إيجاد حل للأزمة التي تعيشها الجزائر، فدخلت الجزائر بذلك مرحلة انتقالية عرفت بمرحلة التعددية، حيث قام الرئيس "بن جديد" بفتح المجال أمام الأحزاب السياسية بمختلف توجهاتها لممارسة نشاطها السياسي في إطار قانوني، بحيث تمثل شرائح من المجتمع.

وما لم تتوقعه السلطة بإصدارها مثل هذا القرار وتبني الديمقراطية – المستوردة من الغرب– في هيئتها المكتملة والصافية، أن تفتح على نفسها بابا جلب ريح خرابها، فقد برز التيار الإسلامي في الساحة السياسية وامتص التأييد الجماهيري واكتسح اللعبة السياسية بشكل أخاف النظام، وبخاصة حين نجحت الجبهة الإسلامية للإنقاذ (الممثل الأول للتيار الإسلامي في الجزائر) في الانتخابات البلدية سنة 1990م، والانتخابات التشريعية في ديسمبر 1991م، وهذا خلق هلعا للنظام من إنشاء الدولة الإسلامية التي كان يحلم بها ممثلوا جبهة الإنقاذ والجماهير –على السواء–، وهذا دفع أصحاب المصالح القائمين على السلطة بإجبار الرئيس "بن جديد" لتقديم استقالته، وإلغاء نتائج الانتخابات وكذا إلغاء الدورة الثانية منها، وحل حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، مما دفع بالقائمين على الحزب إلى إعلان الجهاد على السلطة التي وصفوها بالكافرة، وقد وجب الجهاد للتخلص من سطوتها.

1-2- انطلاقة العنف الدامي في الجزائر:

كان لإلغاء نتائج الانتخابات وإلغاء الدورة الثانية منها، أثر سيء على المستوى السياسي والأمني للبلاد، فقد اعتبرت الجبهة الإسلامية للإنقاذ هذا الفعل من قبيل الاعتداء على حقها في التمتع بالنصر المحقق، وهو تعد على مسار الديمقراطية المعلنة، والتي كانت أمل الكثيرين من الشعب الجزائري، في بناء غد أفضل وتحسين الأوضاع المعيشية، والتحرر من تكميم الأفواه الذي دام طويلا.

بعد الاعتقالات العشوائية التي قامت بها قوات الأمن والجيش* وحالة الحصار الإجحافي، وكذا حل الجبهة الإسلامية للإنقاذ في جوان 1991م، كان من أهم الأسباب التي شحنت البغضاء في نفوس الجزائريين المناصرين للجبهة، وولدت مشاعر الانتقام التي تفجرت بعد إلغاء المسار الإنتخابي في 1992م، والانقلاب الأبيض وتعليق الحياة الديمقراطية التي استبشر الجزائريون بها خيرا، هذه الأزمة السياسية ولدت أزمة أمنية دفع ثمنها أبناء الجزائر.

بدأت الجزائر تشتعل في مدنها الكبرى الرئيسية ووسط البلاد، وظهرت جماعات مسلحة من بينها "الجيش الإسلامي للإنقاذ" وهو الجناح العسكري للجبهة الإسلامية للإنقاذ، والذي احتل مناطق في شرق البلاد وغربها، أغلبها مناطق (محررة)، وكذا "الجماعة المسلحة" وهي الأكثر تطرفا (ثلاثة آلاف عنصرا)، وقد أعلنت هذه الجماعات الجهاد ضد الحكومة التي وصفت بأنها كافرة وضد الإسلام، ومن جهة أخرى فقد كان الجيش وقوات الأمن ترد عليهم بالقدر نفسه من العنف والدموية "**ولكن كلما اشتدت وطأة الصراع، كلما امتد العنف إلى جميع فئات الشعب، الذي أصبح رهينة لدى المعسكرين المتحاربين**"[1]

بين سنتي 1992 – 1993م، ومع بداية العنف وانسداد قناة الحوار بين المتصارعين (الإسلاميين والسلطة)، كان المستهدف من عمليات العنف تلك هما طرفا الصراع (قوات الأمن، ضباط، جنود، مسؤولو الحكومة...) هذا من طرف الإسلاميين، أما القرات العسكرية –قوات مكافحة الإرهاب– فكل ملتحي وصاحب زي إسلامي فهو

* أكثر من 40 ألف شخص أرسلوا إلى المعتقلات في الصحراء.

[1] سيفرين لاباط: الإسلاميون الجزائريون بين صناديق الانتخاب والأدغال، ترجمة حمادة إبراهيم، ص 191.

مستهدف وكان هذا الاستهداف استفزازيا للناس، وبخاصة المتعاطفين مع الحزب الإسلامي والذي أغلب المنخرطين فيه من الشباب، مما دفع إلى تصعيد وتيرة المواجهة، وفرار الكثيرين إلى الجبال والالتحاق بالجماعات الإسلامية، تشحنهم الرغبة في الانتقام لضحايا أكتوبر الأسود، ورفع الغبن والتهميش عنهم.

1-3- من يقتل من ؟ !:

بعد سنة 1994م اختلطت الأوراق وعمت الفوضى كل البلاد، وتصاعدت وتيرة العنف إلى حد أصبحت مشاهد الجثث الممثل بها، والأشلاء المبعثرة، والدماء التي غسلت طرقات المدن والقرى المذبحة عن آخرها، كلها أصبحت من المشاهد اليومية الجزائرية لدرجة أصبحت مظاهر القتل عادية، صار القتل أمرا عاديا والخوف والهلع أهم جليسين للفرد الجزائري حتى تعوّد عليهما، ولكن السؤال الذي كان يطرح نفسه بإلحاح مع تصاعد وتيرة العنف والقتل هو: من يقتل من؟ والجواب دائما كان علامة الاستفهام، لأن الأصوليين الإسلاميين، لم يكونوا العدو الشيطان الذي قد يقوم بكل تلك المجازر والشنائع لوحده، فقد كان الوضع العام ينبئ بأن هناك يدا أخرى تساهم في زيادة عدد هذه الفضائع لسبب أو لآخر، هذه اليد لم تكن سوى يد القوات الخاصة في الجيش منضمة إلى الدرك الوطني والتي تشبه في الغالب "**حملات عقابية كانت غالبا للانتقام من قرى تعد معاقل إسلامية...** "[1]

ومما زاد من سخط الإسلاميين على المدنيين هو قبولهم بما لجأت إليه السلطة من أجل تعويض النقص في قوات الأمن من تجنيد ميليشيات (دفاع مدني) معظم عناصرها من العاطلين عن العمل والمتقاعدين، وتسليحهم من أجل الدفاع عن أنفسهم ومناطقهم، وقد عد الإسلاميون هذا تواطؤا مع حكومة الطاغوت، وكل متعاون مع الكفار فهو كافر وجب فيه القصاص، فأصبحت حملات الإعدام والتصفية الجماعية مسلسلا مطول الحلقات، مبني على "سيناريو الموت المجاني".

والغريب في الأمر أن الأسلوب هو نفسه سواء جماعات الإسلاميين أو للقوات الخاصة، فالقتل يتم بأبشع الطرق ودون أيّما رحمة أو شفقة "**وبقيت الجزائر تشهد أعمال**

---

[1] هشام الحديدي: الإرهاب بذوره وبثوره، زمانه ومكانه وشخوصه الدار المصرية –لبنان ط1 2000م، ص 156.

عنف واسعة النطاق شكلت مآزق كبيرة أثارت بلبلة حتى في التفكير لصياغة بديل للخروج من الأزمة"[1] وهذا سد قنوات الحوار بين الأطراف المتصارعة،

إن هذا الوضع المخزي دفع بالشعب إلى التمزق بين الطرفين المتحاربين، ودفع بغالبية الجماهير على الرغم منها، إلى الانحياز لهذا الجانب أو ذاك تحت التهديد، وأصبح الشعب يرزأ بين مطرقة الإسلاميين وسندان الجيش.

ولا يمكن وصف ما كان يفعله الطرفان إلا كما قال *جوزيف دي مستر* joseph de maister "**بعض المجرمين قتلوا بعض المجرمين**"[2] يضاف إليها: وداسوا على كثير من الأبرياء، والأنكى من ذلك أنهم نحروا الحوار الذي هو السبيل لحل كل التأزمات، وبخاصة ذات الطابع الايديولوجي والسياسي، وبنحره انفجر الاختلاف والتباين في أبشع صوره، مولدا موجة هوجاء من العنف، غذتها جوانب من الطغيان والثورات والأهواء المتطرفة والمتعصبة لغاياتها ومطامحها –كل في اتجاهه – وفي هذه اللحظة بالذات يستحيل أساس العلاقة في ظل اللاحوار إلى الجبروت والطغيان والعنف "**وحيث لا يوجد البرهان، لا يمكن أن يوجد إلا السلطان**"[3]

الحديث عن هذه الحرب الأهلية وتفصيل القول في حيثياتها، لا تتسع له رقعة هذا البحث المتواضع، لكن لا بد من الإشارة ولو بشكل مقتضب إلى كل تلك اللوحات التراجيدية بمختلف مسمياتها عن واقع لبس ثوب الحداد على ما فقد من كرامة للإنسان وتدنيس لكل مقدس، وتشويه لكل جميل وكشف لكل العورات.

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذا الواقع المتعفن والمأساوي أفرز نتائج وآثارا سلبية في كل الميادين، وعلى مختلف الشرائح وفئات المجتمع ولا سيما الطبقة المثقفة، وبخاصة الأدباء لأنهم أكثر الناس معايشة لواقع الناس وحياتهم واندماجا فيها، كونهم يمثلون مادة إبداعاتهم، وواقع مأساوي كهذا قد يؤدي إلى إخراس أقلام، أو إلى إسالة

---

(1) المنصف وناس: الأزمة الجزائرية، الخلفيات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان ط2 1999م، ص 61.

(2) نقلا عن أدونيس العكرة: الإرهاب السياسي، بحث في أصول الظاهرة وأبعادها الإنسانية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1983 م، ص 31.

(3) د.عبد الرحمن طه: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب– ط2، 2006، ص 33.

أقلام، وهذا ما حدث في الجزائر، فكثير من المبدعين فضلوا الصمت اتجاه واقع مرعب مليء بالصدمات والفجائع، خلق لديهم نوعا من الكفر بما كانوا يحلمون به وبهذا الواقع، وهناك من الأقلام من رفضت أن تمر هذه المأساة في تاريخ الجزائر دون أن تسجل وتضاف إلى تاريخها الحافل، وأبت الكلمات إلا أن تصنع السجل الذي سيحفل بمشاهد وصور من الواقع العاري لهذه المرحلة، فالبداية كانت كلمات، "**وبالكلمات كان القتل... هؤلاء الذين زج بهم في السجن كان وراء أقدارهم كلمات، الدم كانت خلفه كلمات، والجرح تخيطه كلمات، الفتنة توقظها الكلمات، في البدء كانت كلمات...سر الحياة كلمات، وسر الموت كلمات** "[1] والنهاية تخطها الكلمات...

ثانيا: الأزمة التي أفرزت رواية:

تمهيد:

لم يتخلف الأدب في أي عصر من العصور عن مواكبة الحوادث الكبرى، وإفرازات المجتمعات (حرب، ثورة، صراع...) كظواهر ملازمة للإنسان، وذلك لأن الأدب يعكس دوما بشكل أو بآخر، حياة الإنسان.

ولأن الصراع منذ فجر الإنسانية ورحاه لا تهدأ بين الأفراد، والجماعات والحكومات كان من الطبيعي أن يتبادل التأثر والتأثير مع الأدب، فهو يمد الأدب بكثير من المضامين والأفكار[2]، وساهم في خلق عالم جديد يقوم على أنقاض عالم آخر يهدمه، يعيد بناءه داخل الأدب بصور وأفكار ومشاهد مستمدة من الواقع، تتعالى في عناصرها المكونة عن واقعية الواقع وسماجته، فتلبسه رداء جديدا، تشكل أرقى أنواع المقاومة والتشبث بالحياة، واستنطاق المسكوت عنه بجسارة إبداعية تؤكد على استمرار المقاومة حتى بالكلمة، وبكل الوسائل والأساليب الممكنة في عوالم الإبداع والفكر.

ولم يكن من المستغرب أبدا أن نجد هذا الأدب حاضرا وبكل وسائله حين داهمت تلك الموجة المجنونة من القتل والدمار الجزائر خلال سنوات التسعينات، كما واكب مرحلة الاستعمار الفرنسي إذ كان شكلا من أشكال المقاومة، ودرعا من الدروع الكثيرة

---

[1] مجلة الاختلاف، العدد الأول 2002، من مقال "الإسلاموية وما بعد الإسلاموية"، نقلا عن حياة أم السعد : سردية الخوف في الرواية التسعينية في الجزائر مقاربة بنوية، ص 3.

[2] انظر: أحمد أبو مطر: الرواية والحرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، 1994، ص 10.

التي لجأت إليها الجزائر للحفاظ على شخصيتها ومقوماتها من الاضمحلال، مع المحاولات الكثيرة والحثيثة للمستعمر لمسخ شعبها، وطمس معالم تميزه، إلا أنه ظل متمسكا بتلك المقومات ومتشبثا بها إلى آخر أيام الاحتلال، وقد جسد الأدب هذا التشبث في قوالب فنية راقية شعرا ونثرا.

ولما كانت الرواية هي الجنس الأدبي الأقرب إلى حياة الناس، وعالما له القدرة على إحتضان إفرازات الواقع بتناقضاته، وتعريته أمام شخوصه، واستكشاف معالمه الخفية والمهمة، فقد كانت حاضرة هذه المرة أيضا بقوة، تعيد تشكيل هذا الواقع وتصوره تصويرا مفصلا، تسري الحياة الحقيقية في كل جزئياته، المنبعثة من عمق معاناة هذا الشعب الذي فجأة وجد نفسه من حيث لا يدري وسط دوامة رهيبة لم يعلم أيّ موقع يحتل فيها، فتلبسته إثر الصدمة أسئلة وعلامات استفهام كان الكاتب الروائي – كمبدع وكجزء من هذا المجتمع – أحد الذين طرحوا هذه الأسئلة بشكل علني في كتابات ولدت ولادة قيصرية تنم عن عمق الأثر الذي خلفته المحنة في نفوس الكتاب الجزائريين، ليظهر هذا الأثر في إنتاجهم الإبداعي الذي بدا وكأنه طوق نجاة، أو محراب بوح، أو مقعد اعتراف يفضون فيه بكل ذلك الخوف وذلك الشطط وتلك الحيرة والجنون، واللامعقول، فهذا الطاهر وطار شيخ الروائيين الجزائريين كما يحلو للبعض أن يصفه، يقول: "وإذا سألنا ما هي الصلة بين اللامعقول والواقع، فإن الجواب مفجع. أنا أقول: إنها على صلة حميمة حيث إن واقعنا... واقع لامعقول «... **فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه؟**"[1] فهول الصدمة التي عصفت بأمن الجزائر وبمقوماتها وإنسانية الإنسان فيها، الذي ارتدى زي الذئاب والنعاج في الوقت نفسه ومارس طقوس الصيد والافتراس والشناعة، ورسم بيده وفأسه وسكينه وجشعه لوحة الفجيعة والدمار واللامعقول. والرواية كغيرها من الفنون هي محاولة الإنسان وفعله الذي يقترفه في الواقع ليجد له صدى في المكتوب.

فالشعوب الإنسانية وعبر تاريخ وجودها، وممارستها المتعددة وصراعاتها اللامتناهية تحاول تجريب هويتها من خلال إيجاد معادل موضوعي تحرر فيه طاقاتها الكامنة، وتكشف فيه عن عقدها وخباياها وأسرارها، وما هذا المعادل الموضوعي إلا

---

[1] نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 55.

الرواية، فهي "**لا تفحص الواقع بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية، كل ما يمكن للإنسان أن يصيره، كل ما هو قادر عليه، يرسم الروائيون خريطة الوجود أثناء اكتشافهم هذه الإمكانية البشرية أو تلك. ولكن مرة أخرى: أن توجد يعني أن تكون في العالم**"[1].

فأي شعب يريد أن يدرك هويته أو يؤكد عليها، يتخذ من الكتابة وسيلة لإعلان سرديته الخاصة به في مواجهة ذاته، أو مواجهة سرديات أخرى، تتخذ من وسائل متعددة دعائم تستمد مـــنها قوتها وحضورها.

إن الارتباط الوثيق بين الرواية الجزائرية والواقع المعاش في الجزائر، ارتباط لا يمكن وصفه إلا بالعميق، فالرواية وجه آخر لهذا الواقع تحمل ملامحه وتفاصيله، تصور تجاعيده التي يخطها ويحفرها الزمن بقساوته وتقلباته وانتكاساته وفوضاه، وجه تتضح ملامحه حين تصحو صفحة هذا الواقع، وتغيم وتصبح ضبابية حين تغلب عليه الفوضى والعبثية واللامعقول.

وعلى خلاف الرواية في الدول العربية، كالرواية المصرية والرواية اللبنانية، وغيرها والتي كانت عبارة عن هواجس ذاتية ينطلق منها الروائي إلى العالم الخارجي، فإن الرواية الجزائرية لطالما كان أهم ما يميزها هو ارتباطها الوثيق بالواقع، فهو الموضوع الأساسي إن لم يكن الأوحد، "**يتجسد في حياة الإنسان في بيئة معينة، وفي وضعه الاجتماعي بما يطبعه من بؤس أو رخاء، وعلائقه بالإنسان والأرض، وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وأخيرا في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه، إنه واقع واسع يشتمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معين**"[2].

وأهم جانب يلتفت إليه الأديب الجزائري ويوليه اهتمامه هو الجانب الاجتماعي، فهو يعبر عن الأزمات الاجتماعية، ما هي أسبابها وما يترتب عنها من نتائج وآثار على حياة

---

[1] ميلان كونديرا Milan Kundera، فن الرواية، ترجمة :د. بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا ط1 1999م، ص48.

[2] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص290.

الناس وحياة ألأديب كفرد من هؤلاء الناس، ومن هذا المجتمع. "**فيكون بذلك شاهدا على الواقع الذي يعيش فيه**"[1]، ينقلنا إليه دون تكلف أو افتعال، ونجد هذا جليا في كتابات الروائيين الجزائريين المؤسسين للرواية الجزائرية من خلال القضايا التي تناولوها، فمثلا رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو 1947م، والتي يعالج فيها قضية الحجاب للمرأة الجزائرية –والعربية عموما– والتي شغلت الأذهان والأقلام زمنا طويلا.

كما نلاحظ ميل الكثير من روائيي السبعينيات إلى الاتجاه الايديولوجي الماركسي، والذي كان مهيمنا على الحياة الجزائرية عامة، وفي شتى ميادينها –سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وحتى ثقافيا–، فهذا الروائي الطاهر وطار يجسد هذه الإيديولوجيا في روايته " اللاّز" محاولا أن يصيغ بها الثورة التحريرية، وكذلك حسان جيلاني في روايته "لقاء في الريف" سنة 1980م، والذي أظهر فيها تعصبا للثورة الزراعية، ومثله عبد الحميد بن هدوقة في روايته "ريح الجنوب" سنة 1970م، وغيرهم كثير من كتاب هذه المرحلة اللذين تبنوا الواقع بانشغالاته ومشكلاته وقضاياه.

وهذا الجمع بين الواقع الاجتماعي والتجربة الخاصة للأديب بحسب رأي **عبد الله ركيبي** هو ما جعل الرواية تنجح، ولكنه يركز على التجربة الذاتية للأديب التي تنبع من معايشة الناس، ومشاطرتهم مشاكلهم اليومية[2].

فالواقع ما هو إلا هاجس من هواجس الأديب يؤزه من الداخل بعنف وقوة ويخلق فيه ارتباكا يصطبغ بصباغ الواقع الذي يتسم بالتعددية والتشظي والإيقاع السريع حينا، والبطيء أحيانا، والراكد أحيانا أخرى، فيقدم هذا الأدب نمطا جديدا لكل مرحلة جديدة في تطور المجتمع، فهو يعرض المتناقضات داخل المجتمعات وداخل الأفراد في إطار وحدة جدلية.

إن الأوضاع التي مرت بها الجزائر في فترات تاريخية متعاقبة، كانت مرتعا خصبا للروائيين الجزائريين من أجل صياغة إبداعاتهم الروائية، وإثرائها بالرؤى المختلفة، فهذا ***عبد الله الركيبي***، إضافة إلى الرؤية التاريخية للأدب، يؤكد على الاتجاه الإنساني، "**فليس**

---

[1] محمد مصايف: المرجع السابق، ص291.

[2] ينظر: أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر – تونس – المؤسسة الوطنية للكتاب 1985م، ص 298.

الواقع الاجتماعي وحده الذي ينبغي أن يهم الأديب، بل ينبغي أن يهمه كذلك الواقع العاطفي والروحي للإنسان"[1].

لقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية منذ بداية الأزمة الدموية، أو ما عرف في تاريخ الجزائر بمرحلة (العشرية السوداء)، عددا من النصوص الروائية التي اتخذت من الواقع الجديد، موضوعا رئيسيا ومرجعا ثرًّا لمادتها الإبداعية، فمظاهر البشاعة والفظاعة كانت مشهدا يوميا شارك الناس حياتهم إلى جانب الخوف والجنون والدمار في كل مظاهر الحياة، ولا سيما الانهيار الذي لحق بالقيم –قيم المجتمع الجزائري المسلم– التي كانت أهم دعائم الفرد الجزائري وأقوى روابطه بالمجتمع، وقد خلق هذا الانهيار في القيم أزمة في الروح والعقل والانتماء والوطنية، وانتقلت هذه الأزمة إلى المثقف الذي هو أكثر عناصر المجتمع حساسية لما يحدث فيه[2]، فأصبحت الكتابة في هذه المرحلة الملاذ الوحيد له درأً للجنون أو الانتحار أو الكفر بالمجتمع وقيمه.

هذا الواقع المشتت والمظلم والمتشظِّي أفرز رؤى مشتتة وهواجس لها نكهة الجنون واللاعقلانية، انعكست على الكتابة الروائية، –خاصة– بسبب طبيعتها التي تشبه المرآة العاكسة والتي تنعكس على صفتها الصورة ببهائها وبشاعتها، وتميزها باحتواء التجربة الإنسانية أيّا كانت طبيعتها، خاصة إن كانت مأساوية، فللرواية القدرة على تجسيدها فنيا بشكل مبهر، وربما تتفوق على باقي الفنون والدراسات في تجسيد واقع الإنسان والحياة الاجتماعية وهموم الناس ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

2-1- رواية أزمة أم أزمة رواية:

لقد سارعت الرواية الجزائرية الجديدة في فترة العشرية السوداء إلى التقاط الواقع، فجاءت نصوصهم حبلى بفضاعات لم تشهدها الرواية الجزائرية من قبل حتى زمنَ الاستعمار، والتي لم تكن – حسب ما كنا نظن – سوى صور هوليودية من افلام الرعب التي تنقلها السينما الأمريكية.

---

[1] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، م، س، ص 297.

[2] المنصف وناس: الأزمة الجزائرية، م.س، ص 61.

وقد تميّزت الكتابة في هذه المرحلة عن غيرها بمجموعة من المميزات التي خلقت أزمة في تصنيفها ووضعها في خانة المسميات المناسبة لها، فكثرت حولها الأقاويل شبه النقدية، ولكن كلها بعيدة نوعا ما عن النقد الجاد والمتخصص، المتفحص لها كظاهرة إبداعية متفردة ولدت في زمن متفرد، فتحولت هذه الأزمة في الواقع الاجتماعي المعاش إلى أزمة في الكتابة، ونظرا لمسارعة الروائيين إلى تجسيد هذا الواقع ما دفع الكثير من النقاد إلى إطلاق وصف "الأدب الإستعجالي" على هذه الأعمال الروائية، والتي ظهرت متزامنة مع الأزمة الأمنية الوطنية.

وقد عمدت هذه الأعمال الروائية إلى تعرية الواقع المتشبع بالسواد، و تحييد الترسبات الكلسية عن صفحته، مستعينة في ذلك بالكلمات، "**الكلمات التي لا تزال تلعب دورا شبيها بقناع بروسيوس الذي لاقى به الميدوزا الرهيبة وقضى عليها بأن وضعها في مواجهة صورتها التي انعكست على صفحة درعه الصقيل كالمرآة، فرأت الميدوزا من بشاعة وجهها ما أفضى بها إلى الدمار**"[1] وهذا ما حاول روائيو هذه المرحلة فعله حين صوروا بشاعة الوضع عل انعكاس صورة الواقع على صفحات نصوصهم يؤدي إلى وقف هذا الجنون السافر، بغض النظر عن العناصر الجمالية والفنية التي تتسم عادة بها الرواية، وهذا ما ألصق بها صفة الإستعجالية التي تحيل إلى مسارعة الكتابة إلى التقاط صور الدم والأشلاء والضحايا والحرائق التي تأكل الوطن وما فيه.

يقول الدكتور *أحمد منور*: "**ظهر هذا المصطلح الأدبي الجديد – إن صح تسميته بالمصطلح– بالتعبير الأجنبي littérature d'urgence، في الصحف الجزائرية الفرنسية اللسان، في حدود منتصف التسعينيات –حسب تقديري– لتوصف به النصوص الروائية، أو شبه الروائية، وبعض البيانات السياسية التي صدرت عن كتاب معروفين، ثم اتسع نطاق هذا المصطلح ليشمل بعض التحقيقات الصحفية، والحوارات المطولة مع بعض الوجوه التي تمثل أطراف الأزمة، إلى الروايات الأدبية بمعنى الكلمة التي تعتمد على الخيال أساسا في معالجة الموضوع**". [2]

---

[1] جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003، ص 8 – 7.

[2] د. أحمد منور: ثقافة الأمة –مقالات–، الوكالة الإفريقية للإنتاج السنمائي والثقافي –الجزائر ط1، 2009م، ص35

بمعنى أن مصطلح الاستعجال، حسب رأي د.***أحمد منور***، بدأ كوصف لكتابات غير روائية كتبت حول الأزمة ثم تعداها إلى النصوص الروائية الإبداعية، في فترة متقدمة من زمن الأزمة، وكأن الكتاب وقتئذ أصيبوا بصدمة أفقدتهم القدرة على الكلام والكتابة حتى مر وقت استوعبوا فيه نسبيا ما يحدث في البلاد فبدأت ردّاتُ فعلهم تظهر متسارعة حتى لا تفلت منهم الصورة بكل تفاصيلها على بشاعتها ومأساويتها.

مما يجعل كل ممارسة لفعل الكتابة الروائية إذاك متوجها رأسا إلى التنديد بما يحصل في الوطن وإدانة المسؤولين عنه، لكن يعود الدكتور ***أحمد منور*** إلى نفي أن يكون المصطلح يعبر عن حقيقة كل الأعمال الإبداعية في تلك المرحلة، إذ يقول: "**أؤكد أن هذا المصطلح زائف وخادع، ولا ينطبق في الواقع إلا على بعض النصوص التي قفز أصحابها بالمظلات إلى مملكة الرواية، محاولين كسب صفة "روائي" بأرخص الطرق وأسهلها، وهم في الحقيقة لا يتمتعون بأية مواهب إبداعية، ولم يعانوا فيما كتبوه أية معاناة حقيقية، لا فكرية ولا إبداعية**" [1]

لكن الكاتب حين يتهم بعض الذين كتبوا الرواية التسعينية (أو الإستعجالية) بأنهم لا يملكون أدنى موهبة إبداعية، فهو يطلق حكما عشوائيا لا يستند إلى تبرير موضوعي يقنع به القارئ ولا يرمي به إلى هوة التشكيك في كامل نتاجنا الإبداعي لتلك الفترة، وكذا دون أن يقدم بعض الأسماء التي قرأ لها واستند على كتاباتها الرديئة ليحكم بهذا الحكم الجائر، ولكن ما يمكن القول عنه أن الكاتب أصاب فيه جزءا من الحقيقة أن مصطلح الأدب الإستعجالي لا ينطبق على كل النصوص التي أنتجت، وموضوعها الرئيس هو المأساة الوطنية.

لقد أثار هذا المصطلح جدلا واسعا بين المثقفين، مبدعين وصحفيين وكل أدلى بدلوه وأبدى رأيه في صلاحية هذا المصطلح في توصيف الرواية التسعينية، أو رواية الأزمة، أو الرواية التي تحدثت عن الإرهاب، يقول ***عز الدين جلاوجي***: "**إن الرواية التي تناولت ظاهرة الإرهاب عندنا في الجزائر، اتسمت بكثير من التسرع والارتجالية، كما اعتمدت لغة الإعلام والصحافة، كأنها روبورتاجات أو عمليات إحصائية لضحايا الإرهاب**"[2]،

---

[1] د.احمد منور: المرجع السابق، ص 41، المقال نشر في الشروق اليومي بتاريخ: 02 – 09 – 2001م.

[2] أ. حفيظة طعام، "المثقف والسلطة في روايات عز الدين جلاوجي" ضمن كتاب سلطة النص "دراسات" دار المعرفة – باب الوادي الجزائر ، 2009م، ص 275.

يعود هذا إلى أن كل من كتبوا في تلك المرحلة عن الإرهاب في الجزائر ، إما صحفيون تابعوا أحداث الحرب الأهلية في مقالاتهم بسبب طبيعة عملهم ثم ارتأوا تجسيدها أو حفظها في عمل روائي، أو روائيون مبتدئون اعتمدوا على ما تكتبه الصحافة آنذاك ليستقوا منها بعض مشاهد المجازر التي يرتكبها الإرهاب، إما لأنهم بعيدون عما يحدث ولم يعايشوه حقيقة، وإما أن هول الصدمة أسكتت روح الخيال فيهم فدفعهم إلى الاستعانة بما يقدم لهم صورا حية عن همجية وبربرية الإرهاب "**فهول المحنة كان من الفظاعة بحيث لا تحيط به الكلمات**"[1] وتقف العقول مشدوهة أمامه لا تستطيع تجميع شتات الصورة إلا حين تمد لها جهة متخصصة في نقل مثل هذه المشاهد إلى الناس يد العون والمساعدة.

فصفة الأدب الإستعجالي هي "**الصفة الأدبية التي حققها هذا العمل الأدبي أو ذاك في تناوله بعض أحداث العشرية السوداء، إنها المعيار الوحيد الذي يمكن تحكيمه في الإجابة**"[2] فيما يخص التساؤل عن تصنيف رواية كتبت وأصحابها لم يستفيقوا تماما من وقع الصدمة، ولا تزال غشاوة الخوف والترقب تسيطر على عقولهم ونفسياتهم.

في المقابل فإن هذا المصطلح ضيق النطاق ولا يمكن تعميمه على كل الأعمال الإبداعية التي كتبت تعالج أزمة الإرهاب والحرب الأهلية في الجزائر، وجرى رفضه من قبل كثير من الأدباء والمبدعين الذين يرون أنه على رغم الوقع الثقيل والقاسي للأزمة على بعض الروائيين إلا أن هناك من استجمع كل قواه الإبداعية وكتب أعمالا راقية بعيدة كل البعد عن التسجيلية والمشهدية التي وقع فيها بعض روائيي تلك المرحلة.

يقول الروائي ***سمير قسمي***: "**هذا المصطلح لا علاقة له بالرواية الجديدة، فهو وصف للرواية التي ظهرت في التسعينات، وهو وصف لم يمس كل إصدارات تلك الفترة، بل بعضها الذي اتسم بالهزول والرداءة ويلاحظ أن هذا النوع من الأدب الهجين كان من توقيع صحفيين من الأقسام الثقافية الذين لم يميزوا بين الكتابة الصحفية والكتابة الروائية**"[3].

---

[1] الحبيب السائح، حوار لمجلة أخبار الثقافة الالكترونية، ص 01.

[2] المرجع نفسه.

[3] سمير قسمي: حاوره مدير مجلة أخبار الثقافة الالكترونية، ص 02.

فوصف كثير من الروايات التي كتبت في زمن المحنة بالإستعجالية والرداءة والهزول لم يكن رأيا يتفق عليه الجميع فـ"**هناك من تبنى هذا الطرح ودافع عنه، وكتب وفق هذه الرؤية للكتابة كعمل استعجالي لصد البربرية الظلامية، كما سميت حينها الكتابة كمقاومة للعنف، وشهادة على الواقع... إلخ**"[1].

إن الرواية التسعينية (رواية الأزمة) كتبت في ظروف لم تعرفها الجزائر من قبل، وهذا سبب صدمة قوية للناس، من بينهم الأدباء، فبمجرد أن انقشعت غيمة الانشداه عنهم قليلا حتى حملوا أقلامهم وأخذوا ينسخون تلك المأساة على أوراقهم، كالمصور الذي يسارع إلى التقاط عدسته ليلتقط صورة هاربة حتى لا تضيع في دوامة وزحام الحياة، ويخلدها للتاريخ في (صورة)، فلم يكن إذاك هم المبدعين والكتاب سوى جعل ما يكتبونه شاهدا على تلك الفترة، مُدينا لها، ومستغنيا عن الأدوات الفنية ونبع التخييل، من أجل الراهن التراجيدي، فوسمت بالاستعجالية، "**ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون، لكن هذا الميل ذاته تبرره طبيعة الانتاج الأدبي موضوع النقد إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف هن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل**"[2] وعليه فقد وجد المصطلح مبررا موضوعيا له، لأنه مرتبط بالواقع الجزائري المعاش، ويحاول أن يساءل هذا الواقع عن الملابسات التي زجت به في دوامة الدماء و العنف.

وإلى جانب مصطلح الأدب الإستعجالي على انتشاره وعموميته تقريبا نجد توصيفات أخرى لهذه الرواية ، "كأدب الشهادة" و "رواية المحنة" أو "رواية الأزمة"، أو "الرواية التسعينية" نسبة إلى السنوات التي ظهرت فيها، يقول ***جعفر يايوش***: "**لقد أطلق البعض من زملائنا الأدباء والباحثين الجامعيين، على الكتابة الأدبية في الفترة التاريخية الممتدة من 1990 إلى غاية 2000 م اصطلاح كتابة المحنة وكتابات الاستعجال**"[3] فمصطلح أدب

---

[1] بشير حفتي: حوار لمجلة أخبار الثقافة الالكترونية، ص 02.

[2] رشيد بوجدرة وإنتاجية النص، أعمال الملتقى الدراسي حول رشيد بوجدرة، تنسيق محمد داود، منشورات CRASC وهران، الجزائر، 2006م، ص 66.

[3] عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب؟، دمشق، سوريا، 2000م، ص07.

المحنة أو حتى مصطلح رواية الأزمة، "**ينصرف كلية إلى بيان تعالق الكتابة عهدئذ بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود، راهن صادم للعقل والحس والمنطق والقيم، محيل إلى عوالم لم تعرفها المخيلة الجماعية مطلقا...**" [1]

إن رواية الأزمة التي كُتبت متزامنة مع الحدث /الإرهاب، تصدت له لتنقل وقائع و مشاهد ضمن إطارها الواقعي التاريخي بقصد التسجيل "**الذي يركز على الحدث كواقعة تاريخية، أيا كان مستوى أهميتها لأن الروائي في هذه الحالة معني بعلاقة الحدث بالحقيقة، وحرصه على حفظ هذا الحدث في إطار فني مناسب من شأنه أن يبقى هذا الحدث حيا ومتواصلا في حركة التاريخ الحاضر**"[2] بغض النظر عن مدى فنيتها واهتمامها بالعناصر الجمالية، فكل ما يشغل الروائي حين يكتب في مرحلة مماثلة لهذه – و هو رقم ضمن قائمة الضحايا التي تشاهد وتنتظر دورها – هو تصوير بشاعة ما يحدث، وهروب من شعور الخوف الذي يسكنه، وتملص من الصمت الذي شل تفكيره وحركته وإرادته، فنجد أن هذا الوضع قد حفز كثيرا من الأقلام، لتكتب بوجهات نظر تكاد تتقارب في الرؤى وتختلف في الوقت نفسه، لنجد الروائيين المؤسسين في الساحة الأدبية أمثال *الطاهر وطار، وواسيني الأعرج ومرزاق بقطاش، وعبد المالك مرتاض* وغيرهم، والذين اعتادت الساحة الأدبية أن تجد أعمالهم في طليعة كل حدث منذ سنوات السبعينات وحتى خلال الأزمة، بجانب مواهب روائية – كانت نائمة إلى ذلك الحين– هبت من سباتها ولم تكتشف موهبتها إلا تحت طائلة صدمة الواقع العميقة التي دفعتها إلى الكتابة فاتحدت المسببات و الدوافع و اختلفت الإمكانيات و الرؤى، منهم *بوعلام صنصال*، الذي اتسمت كتابته الروائية "**باستفزاز للمشاعر الدينية والوطنية، من خلال التشكيك في الهوية والانتماء القومي ولا سيما في روايته الأولى قسم البرابرة**"[3]

وأيضا الكاتبة *زهرة ديك* في روايتها "**بين فكي وطن**"، *وسفيان زدادقة*، وغيرهم من الروائيين الذين أفرزتهم المرحلة، فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها على الأفراد

---

[1] د. عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية (متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل) مجلة المحكمة، تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، العدد الثالث 2010م، ص 149.

[2] د. أحمد أبو مطر: الرواية والحرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 1994م، ص 18.

[3] ينظر: مجلة الحكمة، مرجع سابق، ص 151 (بتصرف).

والجماعات، من هول الحضور بما لم يدخر جهدا في استفزاز القرائح والمواهب المعروفة منها والحديثة العهد بالكتابة، بحيث تلقفت الأحداث طازجة لتنسج من وحيها "**عالمها الروائي دون أن تتروى لبناء معادل تخييلي بتتبع الأزمة منذ بداياتها التاريخية**"[1].

2-2- كسر نمطية الكتابة الكلاسيكية:

لقد مرت الروائية الجزائرية بمراحل تاريخية هامة انطلاقا من مرحلة الاستعمار وما بعد الاستعمار والتي اختلف الخطاب الروائي فيها بتبني العديد من الخطابات السياسية والثقافية، التي رافقت التطور السياسي والثقافي في الجزائر من الاشتراكية إلى الانفتاح الليبرالي إلى الأزمة الدامية وصولا إلى فترة الاستقرار والأمن، وقد تميزت كل مرحلة عن غيرها بمميزات تجعل منها طابعا روائيا قائما بذاته، من ازدواجية في اللغة، وأولوية في الخطاب السياسي الايديولوجي، والبنيات التقليدية التي بقيت في حدود المواكبة والتسجيل والاستجابة العاطفية، وتغليب الدلالة الاجتماعية*.

فالأدب الجزائري وخاصة الرواية في مرحلة ما بعد الاستعمار، ظل يتحرك تحت مظلة الخطاب الرسمي باسم الثورة والشرعية التاريخية أحيانا، وباسم الثورة الاشتراكية أحيانا أخرى، لذلك نجده دائما يصطبغ بصباغ الايديولوجيا، ولا يكاد ينفك منها، وقد وسم كتاب هذه المرحلة بالجيل الأول أو الآباء المؤسسين. أمثال: *محمد ديب، بن هدوقة، الطاهر وطار، مولود معمري، رشيد بوجدرة، مالك حداد، ...* وغيرهم، ولا نبالغ إن قلنا أن هؤلاء من أدباء السبعينات "**كانوا عصاميين بدرجات متفاوتة، إذ نشأوا في وسط حظُّ العربية فيه ضعيف تزاحمها الفرنسية من جانب والعامية من جانب آخر، والبرامج المدرسية لا توفر لهم فرصة الاطلاع على النصوص الأدبية الراقية ولا على المعارك النقدية الحديثة ...**" [2]

وعلى الرغم من كل هذا إلا أن روائيي هذه المرحلة البكر من نشوء الرواية الجزائرية أثبتوا مقدرة عالية على كتابة وصياغة فنية عالية الجودة للفن الروائي، لكن

---

[1] مجلة الحكمة: المرجع السابق، ص 150.

* ينظر: الرواية والتحولات في الجزائر، عامر مخلوف، م س، ص 12.

[2] عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، الرجع نفسه، ص 12.

صورة الثورة كهاجس إبداعي وتكويني لدى هؤلاء ظلت تلاحقهم وتتسلل إلى أعمالهم، "**سواء من باب الحنين فالاستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد، فروايات "كالمؤامرة" *لمحمد مصايف*، و"البزاة" *لمرزاق بقطاش*، و"هموم الزمن الفلاقي" لمحمد مفلاح مثلا لا تتعدى الوصف بهدف التغني بمجد صنعناه، بينما "التفكك" الرشيد بوجدرة، و"اللاّز" للطاهر وطار، أو "ريح الجنوب" لابن هدوقة، من الكتابات التي لم تبق في حدود التعاطف والوصف بل تجاوزت ذلك إلى النقد**"[1].

أما مرحلة الثمانينات فقد وصفت عند كثير من النقاد أنها مرحلة تابعة للمرحلة التي سبقتها فقد كانت مرحلة صمت لم تشهد فيها الرواية الجزائرية حركية تنبئ بميلاد طابع جديد، فظلت محافظة على طابع الكتابة الكلاسيكية وسلطة الايديولوجيا على الرؤى السردية والذهنية في النصوص الروائية، وهيمنة البعد الاجتماعي على التيمات النصية.

ومع حلول التسعينات وجدت الرواية الجزائرية نفسها تحت طائل من الاختيارات والاختبارات، وأمام واقع ينضح بكل ما يمكن أن يوصف أنه فريد من نوعه على مجتمع خرج لتوه من دوامة الاحتلال وما يترتب عنه من صراعات على كل المستويات وخاصة الفكرية منها، فلهذه المرحلة الزمنية من تاريخ الجزائر تأثيرها على الرواية الجزائرية خاصة لما عرف عن مواكبتها للتحولات في الواقع الجزائري وتحويله إلى مادة إبداعية تثري النصوص الرواية، وتثمنها بحركية جديدة، أضحت ملمحا مهما يطبع المشهد الروائي في تلك الفترة، سواء على مستوى ظهور أسماء جديدة تساهم في ضخ دماء جديدة في المسار العام المميز لتطور الرواية الجزائرية، وكمِّ إصداراتها، أو على مستوى تجديد أسئلتها وطرائق كتابتها، وتغيير زوايا استيحائها للواقع، وقد اتسع فضاء التخييل وتنوعت مستويات تمثله واستثماره الفني، فالرواية الجزائرية التسعينية الجديدة بشكل عام، "**ترفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا، ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانيات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولودا**

[1] مخلوف عامر المرجع السابق، ص 13 – 14.

له، إنها تعتمد على رخاء العلاقة التقليدية بين الشكل والواقع وعندئذ تبدو الهوة –لأول وهلة– عميقة بين النص الروائي والحياة، بل إن المسافة قد تكون في بعض الأحيان من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها"[1] فهي كسر للقواعد ومحاولة مزجٍ وجمعٍ بين المتفرقات والمتنافرات وتملك القدرة على تجاوز مفهوم الإبداع الضيق والمغلق الخاص بفئة معينة، إلى مفهوم عميق يتشح بالأسرار.

هكذا هي الرواية في مجتمع مثل الجزائر، جسد مباح واغتسال بالحلم... جسد أُبيح للغة التأويل والرمز والأساطير ... ليسجل حضوره القوي على يد مجموعة من الروائيين في هذه المرحلة الملتحفة بكل ألوان العبثية والجنون، أمثال: *أحلام مستغانمي، مفتي بشير، الحبيب السائح، وعز الدين جلاوجي، و احيمدة عياشي، وزهرة ديك، وياسمينة خضرة (محمد مولسهول)* وغيرهم.

وبالنظر إلى رواية الأزمة، فإن لها خصوصيتها التي تجاوزت فيها حدود الكتابة عند أدباء فترة السبعينات، أدباء التأسيس، فجيل الأدباء الشباب جيل تمرد على القوانين والأطر التي صاغها من كتبوا الرواية قبلهم، يقول ***بشير مفتي***: "**أن خلاصة الرواية في تجربتي تعني رفض الانصياع لقواعد الجنس المضبوطة والمحددة سلفا، لأن الأدب لا ينفك يتحول، وهو يخلق في كل مرة قواعده الجديدة لنفسه ولغيره، حسب الظروف المحيطة به والسياقات الثقافية التي تنتجه**" [2] ورواية الأزمة رواية أنتجتها ظروف اجتماعية، وسياسية، تختلف عن سابقاتها من رواية السبعينات، وأحاطت بها سياقات ثقافية مشبعة بالاختلالات والتناقضات وهذا ينفي تطبيق قواعد جنس أحاطت به ظروف تختلف كلية عن التي سبقته بعقدين من الزمن، فأضحت قوالب جاهزة لا تستوعب خطاب الراهن، وهنا يمكن أن نطرح بعض الأسئلة و أهمها: هل أمكن للروائي الجزائري الذي يكتب الرواية الجديدة أن يتخلص من قيود القاعدة النمطية للكتابة التي فرضتها الثورة الاشتراكية؟ وهل تمكن من وضع قاعدة تميزه عن سابقته بحيث توسم بالتميز؟ فكان لزاما

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1 1995، ص167 – 168.

[2] اليامين بن تومي: السرد الجزائري الجديد، قراءة في التداول الثقافي، جامعة سطيف "فرحات عباس" نقلا عن مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة الجزائرية، العدد 24 ص 33.

على روائيي الجيل الجديد إحداث قطيعة تامة أو شبه تامة مع الهيكل الروائي الموروث، ليتمكن هذا الجيل من تشكيل وعي جديد بالكتابة الروائية، فهي لم تعد تعتمد على مضمون الخطاب السردي وتوجيهاته المذهبية فقد انتهت سيادة الايديولوجيا[1] هذه المجايلة في تصنيف الرواية الجزائرية حسب رأي أ. ***اليامين بن تومي*** "**تجعل الأجيال في حالة بناء مستمر دون ترسيخ ثقافة الاعتراف بالقديم وبالإضافة عليه، فيدخلنا هذا في دوامة المعاودة الفارغة إلى التواصل التحتي الذي يعضد لحمتها**"[2].

ولكن تبقى الموازنة بين رواية الجيلين أمرا مشروعا نظرا لاختلاف ظروف كل منها، وإن لم نأخذ برأي القطيعة بينهما، والناتج عن القلق الأدبي الخاص بجيل الشباب، وخاصة إذا علمنا أن "**الجيل التقليدي لم يسمح للتجربة الجديدة أن تأخذ حظها من الممارسة إلا في حدود ضيقة نتيجة سيطرة هذه الأسماء على منابع الترويج الأدبي**"[3] وعدم اعترافها بالتجربة الروائية الجديدة كتجربة ناضجة ومتميزة لها خصوصيتها التي اكسبتها إياها المرحلة التي ولدت فيها، فهذا *الطاهر وطار* ينفي أي اطلاع له على الرواية الجديدة، ويرفض الإدلاء بأي رأي في الموضوع، ليبقى رفضه دليلا على موقفه من جيل الكتاب الجدد، أما *إبراهيم سعدي* فيرى أنها لم تستطع التفوق على سابقتها من رواية الأدباء المؤسسين لأنها في طور التكوين ويقول معقبا على هذا: "**أنني لا أرى فرقا جوهريا بمعيار السن وأظن أن الفرق بين الكتابتين ينحصر في اختلاف المرحلتين، حيث أن الطابع الايديولوجي كان طاغيا على الكتابات حينها، أما الكتابات الحالية فقد تراجع فيها هذا المعيار**"[4] وقد أكد أن الرواية الجديدة لم تتسع إلى درجة تمكنها من المنافسة والتفوق على الرواية الجزائرية السابقة لها، لأنها لم تتجاوز الطابع القديم للرواية، فهي ما تزال في مرحلة التكوين وبالتالي لا يمكن الحكم عليها.

---

[1] ينظر: اليامين بن تومي المرجع السابق، ص 06، بتصرف.

[2] المرجع نفسه، ص 02، بتصرف.

[3] المرجع نفسه، ص 02، بتصرف.

[4] خيرة بوعمرة: اشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة، لا إجابة لدى روائيي السبعينيات، عن جلة الحوا الالكترونية، نشر في: 19 –07 – 2008 م، ص 03.

إن الرواية الجديد أو رواية التسعينات بالأخص شقت طريقها في ميدان الأدب الجزائري وعبرت حدودا، لم تكن لتتجاوزها لولا الصدمة التي أصابت المجتمع الجزائري وألبسته رداء الذهول وخضت قرائح الروائيين بقوة ليرصدوا هذا الواقع العنيف بوجهه المشوه المليء بالندوب وآثار القهر، وهذه التحولات السياسية أثرت في الرواية الجديدة حيث حققت هذه الأخيرة إذّاك قفزة نوعية وكمية، ودخلت عوالم متخيلة لم تكن مطروقة من قبل، "**سواء على مستوى المضامين، أو على مستوى اللغة الروائية فمن الموضوعات المطروقة مثلا رصد العالم الإجتماعي، أو ما عرف بالعشرية السوداء، حيث تحول البطل إلى عين يرى من خلالها الروائي جزائر التعددية والديمقراطية، ويمكن القول أن موضوعات الإرهاب بشكل دقيق كانت أكثر الأشياء هيمنة على النص الروائي الجديد**"[(1)] فهذا الفضاء الخارجي الواقعي أثر بالقدر نفسه على روائيي الجزائر سواء منهم روائيي الجيل السبعيني، أو الروائيين الذين أنجبتهم المرحلة، أمثال: *بشير مفتي، زهرة ديك، عز الدين جلاوجي، فضيلة الفاروق، عمار لخوص*، ... وغيرهم.

وهذا ليس بالأمر الغريب، لأن الجيلين في النهاية من أبناء بلد واحد تجمعهم تجاربه وقضاياه وتكون استجاباتهم بمقتضيات المرحلة متقاربة الرؤى والتجربة الأدبية، ولكن اشتراك الجيلين في الظروف المحيطة وأثر السياقات الثقافية المنتجة لا ينفي خصوصية كل تجربة على حدة، وتبقى الخبرة الروائية فاصلا بينهما، وميزة للجيل الكلاسيكي وهذه الجدلية القائمة بين جيلين من الأدباء الجزائريين يعطي ثراء للتجربة الروائية الجزائرية، وتميزا يضمن لها التنوع والانتشار مع الإرتباط الوثيق بالمجتمع، وهذا ما دفع ***زهرة ديك*** إلى القول: "**إن الأشكال الجديدة في الكتابة الأدبية (الروائية) ترتبط بمرحلة معينة، وتتفاعل مع واقع اجتماعي وسياسي وحضاري، فتأتي البنية اللغوية فيها وطيد العلاقة بالبيئة العامة للمجتمع**"[(2)].

---

(1) خيرة بوعمرة: المرجع السابق، ص 03.

(2) أ. اليامين بن تومي: السرد الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص 25.

على أساس ما تقدم يمكننا الوقوف على تلك الخصائص التي تمرد عليها الجيل الجديد للرواية التسعينية، وكانت قد طبعت الرواية الجزائرية في مراحلها المتعاقبة على النحو التالي:

* ما ميز الرواية الجزائرية بعد الاستقلال. (مرحلة التأسيس):

- الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته.
- الارتداد المستمر إلى فترة الثورة التحريرية (وصفا/إشادة، وصفا/ نقدا).
- الغوص في الحياة المعيشية الجديدة.
- الميل إلى التجسيد الواقعي لأحوال المجتمع الجزائري.
- سيطرة المشروع الايديولوجي على النص الروائي.
- الضعف في الرؤية الجمالية لبعض التجارب.

هذا التمرد على النمطية الكلاسيكية التي حبكتها هذه الخصائص على مدى سنوات من الممارسة، أنتج "**نصوص تمارس قطيعة حادة مع نصوص الأباء المؤسسين للرواية الجزائرية من الناحية الجمالية والفنية ومن ناحية الرؤى الايديولوجية التي تتبناها هذه الرواية**"[1] من طرف جيل لم ينخرط في الخطابات المشتركة عبر كتابته الروائية، لأنه ولد – أدبيا– في مرحلة تحول وانكسار لأوهام وأحلام السابق، وتخلخل كل تلك الشعارات التي غذت نتاجات الجيل السابق. وهذا الواقع السوسيولوجي المغاير هو الذي أنتج رواية مغايرة نستطيع أن نتناولها كرواية في مقابل الرواية السبعينية.

و فيما سيأتي من عناصر البحث سنقف عند خصائص رواية الأزمة التي اتسمت بها متمايزة عن الرواية الجزائرية السبعينية.

---

[1] عمار بن طوبال: الرواية الجزائري المعاصرة، محاولة تحديد منهجي، نشر في جريدة الجمهورية يوم: 27- 01- 2011م

الفصل الثاني

خصوصية بنيـــة الخطـــاب

في رواية الأزمة

أولا: الخطاب الأدبي:

إن الخطاب الأدبي "**نسيج هائل متمرد عن قيود المِرَان والتواضع، وهو يتطلع دوما لأن يجعل اللغة تنتقل من جملة انزياحاتها Ecarts وتحولاتها الجديدة، إلى مستوى أرفع مما كانت عليه من قبل**"[1] فيكسبها صفة (غير العادية) والتي تجعل القارئ أو المتلقي لها، في حالة ترقب وريب، من هذا الاستعمال الجديد لها، وتدخله في دوامة الانفعال المربك لما تلقيه عليه من أعباء الدلالات المؤثرة، فتدفعه إلى غمار حالات لم يجربها، فيشارك بذلك في صنع دال جديد لهذا الخطاب الأدبي (الروائي خاصة).

فالخطاب الأدبي لا يختص بمضمون محدد، كالخطاب السياسي أو الاقتصادي مثلا فكل الموضوعات والمضامين التي تشكلها العوالم المعنوية للغة ما، بإمكانها أن تشكل مادة لمضمونه.[2]

إن الخطاب الأدبي "**سند أساسي للعمل السردي بل هوية من هويات النص لا يمكن اختزالها**"[3] أو تحجيمها فهو من يحدد هذه الهوية التي يصطبغ بها العمل الروائي – السردي– بأكمله كما أن الخطاب على تنوعه يبعث على تنوع العمل الروائي، بإصباغه بصباغ مدلولاته المختلفة، فيكسبه خصوصية مضامينه ودواله.

وهذه اللامحدودية المميزة لمفهوم الخطاب الروائي، تجعل منه "**عنصرا إشكاليا في التناول والتداول، وهو ما يربك العملية التواصلية، ويشحنها باللاتموقع والمفاجئ، واضعا أفق توقع القارئ على أهبة التحول مع كل مستجد وطارئ، ما يزيد عملية البحث والدراسة فيه شغفا وتشويقا بالاكتشاف**"[4].

إضافة إلى قابليته للامتزاج بأشكاله المتنوعة ضمن رقعة لغوية واحدة، تكسبه ثراء لغويا ودلاليا كبيرا، بحيث تصبح صفة التشويق فيه أمرا محتوما، مستفزا بالبحث والتحليل، والشغف لذلك في أعلى درجاته.

---

(1) نواري سعودي أبو زيد: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مكتبة الآداب: القاهرة ط1، 2005، ص 16.

(2) ينظر: إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق الجزائر،ط2 2003م، ص 20.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء الروائي –المتخيل والهوية في الرواية العربية– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص 7.

(4) محمد أمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر– باتنة، 2008 – 2009 ، ص 15.

وهذا التشويق والشغف هو ما يسيطر على البحث، خاصة وأن الأمر يتعلق بسبر أغوار خطاب تميز بالتنويع المفرط، في خطاب روائي لمرحلة تاريخية من أحلك المراحل التي مرت بها الجزائر، تلتحف بلحاف الضبابية واللامعقول، وتثير الجدل وأسئلة لا حصر لها، كما تتطلب عمقا وجرأة في التناول والطرح.

ثانيا: عمق الفاجعة وانصياع الخطاب:

إن الأزمة التي مرت بها الجزائر، وتلقفها الروائيون لينسحبوا منها خيوط خطابات متنوعة، انبثقت من عمق المأساة التي عايشوها، والتي أكسبتها هذه الخطابات صفاتها ولونتها بأصباغها، فتنوعت بتنوع تجلياتها داخل الفضاء الروائي.

ونحن إذ نبحث في خطاب رواية الأزمة، إنما نحاول الكشف عن خصوصية هذا الخطاب الذي تمرد على باقي خطابات المرحلة (الخطاب الديني والسياسي، والخطاب الصحفي...) وحوى في طياته كل تموجات هذه المرحلة، "**المتفاعلة والمشتحنة بجميع الحساسيات وفي جميع الميادين وأصبح وعيا بالوجود والكينونة الاجتماعية والتاريخية، والايديولوجية واللغوية والدلالية**".[1]

ولأن رواية الأزمة ظهرت في مرحلة متأزمة حبلت بالمأساة والفجائعية، فقد انتقلت هذه الأخيرة إلى خطابها الروائي وتلون بها، مجسدا إياها في أشكاله السردية المختلفة، معبرا عن مأساة الوطن بأكمله، مرتفعا عن التجربة الفردية، ذلك أن "**الرواية الحديثة تعبر عن المأساوي الإنساني، لا إيضاح لمعنى الفرد**"[2] بحسب رأي ***أندريه مالرو****.

ويجب في هذا الخصوص أن نباين بين المأساوي كمضمون فني وبين المأساة التي هي شكل أدبي، تجسدت في الكتابات الملحمية والفنون الدرامية القديمة، وانتهت من حيث الشكل، فإن المأساوي كظاهرة إنسانية، ومحتوى في الفن الإبداعي لا يزال مستمرا فيها،

---

[1] محمد أمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، مرجع سابق ص 16.

[2] نقلا عن: فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 14.

* أندريه مالرو (1901/11/03م – 1976/11/23م) فيلسوف وروائي ومفكر وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي صاحب رؤية موسوعية ويمتلك معارف دقيقة في الآثار وتاريخ الفنون والأنثروبولوجيا، تجنح أعماله إلى السريالية والسخرية والغرائبية منها: "أقمار على الورق" "الأمل" "قيود يجب أن تنكسر" "اللاوقعية"، "عابر سبيل"و "لا مذكرات" وله روايتان كانت احداهما سبب في شهرته هي "الشرط الإنساني" وفاز عنها بجائزة "غونكور".

وبخاصة في الرواية العربيةّ، والجزائرية بشكل أخص، لأنه وجد فيها ما يلائمه من حيث الملامح والشكل التعبيري.

وبما أن رواية الأزمة الجزائرية نشأت في ظروف تاريخية لها خصوصيتها، فقد وجد الخطاب المأساوي مناخه المناسب فيها، ليبث في خطابها الروائي ملامحه الفجائعية التي تشتغل على تحديد صياغة فنية لتجلي المضمون والشكل الجديد.

لقد حاولت رواية الأزمة الجزائرية في تفاعلها مع راهن العشرية السوداء رصد المأساوي والمسارعة إلى تسجيله ونقله حارا إلى القارئ، حتى لا يضيع في زحمة الأحداث والمتغيرات التاريخية، فنجد الروائي الذي كتب رواية الأزمة ينقل تلك الأحداث الفجائعية بتفاصيلها، نقل الفوتوغرافي الذي يمسك باللحظة في عز عنفوانها، وفي قمة قبحها وتشوهها، ليحفظها للتاريخ شاهدا على شططه وقبحه.

لقد طغت المأساة على رؤية الروائي الجزائري في هذه المرحلة، فنجده يركز على نقلها بطريقة أو بأخرى، إن كانت في صورة مشاهد رعب وعنف أو بإسقاطها واستنباطها من حال الوطن وامتزاجها بصورته، فنجد الروائي يعبر عن مأساة الوطن وكيف تحولت البلاد إلى رقعة للدمار والخوف، والفجائعية بكل مدنها وأحيائها، فقد "**سقط البلد برمته في الوحل...**" [1] وحلّت الفجائعية والعنف والموت المجاني، وأصبح معها «**كل شيء متعفن لدرجة لا يمكن معها الحلم بالتغيير**»[2]، فالروائي من خلال شخوصه، يقدم صورة مأساوية للوضع الذي يرى مشاهده اليومية البشعة، والتي لا تحيله إلا على اليأس والمأساة، وأسوأ مأساة يمكن أن يعيشها الإنسان أن يتعود عليها ولا يعود لها تأثير عليه، «**المشاهد المأساوية ليست قادرة في بعض الأحيان على التأثير في الناس، عندما تصير المأساة أمرا متكررا تفقد هي الأخرى فعاليتها ولا يكاد يعبأ بها أحد**»[3].

ومما لا شك فيه أن الروائي الأزموي ما بلغ هذه الدرجة من اللامبالاة بمشاهد الموت والفجائعية، إلا بعد أن اكتوى منها مرارا وتكرارا ومن المؤكد أنها فعلت فعلتها في

---

[1] عمر مناصرية: عابرو الليل، مركز البشير للدراسات– قسنطينة 2001، ص 95.

[2] بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ 2002، ص 76.

[3] مرزاق بقطاش: براري الموت –دم الغرزال، الفضاء الحر للنشر، الجزائر 2007، ص 189.

نفسه، قبل أن تصير جزءا من تصوراته الذهنية وهواجسه ليعتادها، فهو يقول: «**رأيت الفاجعة بعينيها، الفاجعة مجسدة أمام عيني كل يوم، في الصباح والمساء، في حرارة الصيف وبرد الشتاء، كانت...عصابة الغربان، تحصد الأرواح بشكل بدائي، رأيت رؤوسا مقطعة، وأطفالا غارقين في برك من الدم، وجثث النساء والشيوخ والعجائز مشوهة، رأيت أطفالا يبكون عائلاتهم التي أبيدت، ورجالا يصبحون مجانين بين عشية وضحاها، وقد فقدوا زوجاتهم وأولادهم، رأيت الكون يتحول أمامي إلى مذبح...**» [1] هذه المشاهد المرعبة هي التي حبلت بها يوميات الروائي لذلك نجده ينقلها بكثير من الإدانة والنقمة والنفور، ويأسى لحال الوطن الذي تحول إلى جهنم تستعر وتأكل أبناءها.

ونجد الروائي أحيانا يصف هذا الوضع ولا يسميه لهول وقعه وبشاعة صورته إذ يقول: «**... البلاد تسير بخطى حثيثة نحو شيء مخيف لا أعرفه، شيء ما فيها تكلّس طويلا وينكسر بعنف كبير...، يا ربي سيدي لوين رايحين؟ نحو أي هلاك من الهلاكات؟**»[2].

لقد انغمست التجربة الإبداعية الروائية في تسجيل الواقع الدموي وما آلت إليه أحوال البلاد، وأفرزت نصوصا تراجيدية لابسة ثوب العنف والمحنة حيث تمكنت من تسخير آلياتها لاستيعاب الأزمة بخطابات متنوعة.

فنجد الروائي ***احميدة العياشي*** في روايته "**متاهات ليل الفتنة**" يصدّر نصه الروائي بالمأساة حيث يقول: «**صراخ وفزع وعويل يشقون صدر الظلام، سماء حمراء وأفق عامر بالرعب، ... بكاء وعواء، الموت في كامل عرائه وسفوره يطرق الأبواب... القارعة بلحمها ودمها تقذف من فمها المشرع بكل الصواعق...**» [3] هذا المشهد المأساوي لهجوم مجموعة من "الإرهابيين" على قرية (ماكدرة)، وما خلفته من رعب وموت ودمار هو ما يمهد للخطاب المأساوي في الرواية، ويبرز بما يحمله من شحنة الفاجعة مدى الهول الذي مرت به البلاد والعباد.

---

[1] حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب الجزائر، 2007، ص 141.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع دمشق– سوريا، ط4 2008م، ص 273.

[3] أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر 2009م، ص 09.

والإرهاب ليس بالهين في المجتمع، فبقدر حجمه وجراحه التي دمرت ونسفت كيان الإنسان لأنه لم يكن يفهم ما حدث وما يحدث، وما سيحمله المستقبل القريب من مفاجآت، بقدر ما توّجب الانخراط في هذا الواقع حتى يُمكن استيعابه، فالوطن غرق في المأساة والفجائعية، وهذه حقيقة لا يمكن أن يفر منها الإنسان الجزائري –بما في ذلك الروائي– فإما أن يعيش فجائعيته، أو يهاجر، أو يجن ويفقد صوابه، أو يكتب تفاديا لهذا وذاك.

أصبحت هذه الصورة للوطن جزءا من رؤى الروائيين وهاجسا يؤزهم بعنف لنجد صداها في كتاباتهم، وعلى ألسنة أبطالهم، فهذه ***أحلام مستغانمي*** تنظر إليه على أنه سجن كبير لا اسم له ولا عنوان، إذ تقول: «**الوطن الذي أصبح سجنا لا عنوان معروفا لزنزانته، لا اسم رسميا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه...**» [1]، لقد تحول الوطن بسبب هذا الوضع الأزموي الذي وضع فيه، سجنا للجزائريين، لا يعلمون بأي تهمة يصب عليهم كل هذا العذاب من قبل جلادين غير معروفين، بلا أسماء، فأصبح الكاتب/ الروائي على لسان بطل روايته يظهر نقمه وسخطه، ويتساءل بحيرة وألم.

ونجدها تعبر عن تلك الحياة العادية التي فقدها الفرد الجزائري، ولم يعد له الحق في الاستمتاع بها بسبب الوضع الفجائعي الذي فرض عليه، فتقول: «**اليوم لا أحد يجرأ على القيام بجولة صيد، منذ أصبح القتلة ينزلون مدججين بالسواطير والفؤوس وأدوات قطع الرؤوس ليصطادوا ضحاياهم من البشر، من بين القرويين العزل، ويرحلون (...) لكن صيادي الطرائد البشرية يلزمهم كثير من الرؤوس كي يضمنوا فرصة وجودهم على الصفحات الأولى للجرائد، فهم يشترون برؤوس الآخرين صدارة خبر تتناقله وكالات الأنباء، هكذا ولدت ظاهرة الرؤوس البشرية المعروضة للإشهار أو للاستثمار، وأخرى للفرجة أو العبرة**»[2]

لقد تجلت المأساة في رواية الأزمة بملامح متنوعة، ترجمتها خطابات متنوعة جسدت ما كان يهجس به روائيوا هذه المرحلة المشتحنة في تاريخ الجزائر.

وفيما يأتي سنحاول الوقوف على أهم هذه الخطابات التي ترجمت فجائعية المرحلة، ونقلت هواجس الروائي الجزائري.

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب –بيروت لبنان، ط5 2000، ص 244.

[2] أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب– بريوت لبنان، ط6 2006، ص 90 – 91.

2-1- خطاب الموت:

لعل أبرز خطاب طغى على سردية رواية الأزمة هو خطاب الموت، فقد قذفت الأوضاع المأزومة ودوامة العنف اليومي بالروائي إلى مستنقع الموت ومشاهده البشعة، التي وقف الكاتب إزاها مشدوها حائرا لكن انتهى الأمر بالإنسان إلى الانحدار إلى مستوى من الفظاعة يشل العقول ولكن الموت أصبح حقيقة لا يمكن تجاوزها، والوطن يئن تحت وطأة هذا الوضع المأساوي الذي حمل في طياته نار الفتنة، وما خلفه من صدمات واغتيالات، «**وليس أصعب على الكاتب من أن يكتب تحت ضغط الموت**»[1]، وقد جرد واقع سنوات المحنة الكاتب/ الروائي من إمكانات إبراز الصراع، أو التنبؤ بالمستقبل، ولهذا ألفينا كتاباته تركن إلى المحنة والمأساة، وتجسد الحالة، فنجد الكثير من الروايات التي كتبت في هذه المرحلة تضعنا في جو من البشاعة التي يصنعها فعل الموت، منذ البداية، كرواية متاهات ليل الفتنة ***لأحميدة عياشي***، التي تطالعنا منذ البداية بمشاهد الدم والخوف والموت، «**صراخ وقرع وعويل... توسلات بكاء وعواء، الموت في كامل عرائه وسفوره يطرق الأبواب... نقتلكم كلكم، نذبحكم كلكم... ذبحوا وبجروا...**» [2] هذه الصورة الفجائعية للمأساة انطلقت من الفعل... فعل الموت، من الهجوم البربري المتوحش على (ماكدرة) مدينة في الغرب الجزائري، حيث تبدأ المحنة التي صورت بطش رجل ولد في العار والفضيحة، وعاش ذليلا لينمو الحقد بداخله إزاء مجتمعه الذي نظر إليه نظرة دونية ومهمشة، وحين واتته الفرصة انتقم منه شر انتقام، فهو يقتل ويذبح ويبقر دون رحمة ودون أن يجفل أو يخالجه إحساس بالندم.

إن رواية الأزمة عبرت عن الألم الذي اكتسح الجزائريين بيد الموت المجاني، وعن الواقع وعن الذات المتماهية في الحزن والوجع، وعن عبثية العيش في زمن يحكمه الموت واللامعقول، فما يعيشه الجزائري بحسب رأي الروائي «**هو العبث، أجل عبث زمن الموت المبتذل... وأنا المهووس بالموت بأخبار القتل بأشباح التاريخ العائد مدثرا بالدم والنعيق، عبر نتوءات حاضر مخرب بالعبث وفساد النظر**»[3].

---

[1] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، ط 2006، ص 78.

[2] أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق ص 09.

[3] الرواية، ص 21.

هذا الموت الذي استولى على كل تفاصيل حياة الناس واصطبغت به صباحاتهم، وتلونت به حياتهم، «**يضرب الموت في كل مكان، كل الأيام وكل الليالي، دون هدنة ودون رحمة**»[1] وهو «**يضرب في المدينة وبين الأحياء**»[2] وهذا جعل الروائي يركز على نقل حالة الموت المتفشي هذه بالقدر الذي يترجم طغيانه وبشاعته، وسنقف على جملة من المقبوسات التي تصور فعل الموت في رواية الأزمة، فهذا الروائي ***إبراهيم سعدي*** ينقل مشهدا من مشاهد القتل التي ارتكبتها يد الإرهاب بوحشية إذ يقول: «**... وجدنا الأرض مغطاة بالجثث والدم والأعضاء البشرية الممزقة المترامية هنا وهناك، وبحطام جدران المدرسة، هناك صراخ وعويل وآهات وحركة محمومة، وصفير سيارات، إمرأة كانت تحمل على ذراعيها جثمان طفل صغير صار بلا ساقين...**» [3]

لقد نقل الكاتب على لسان بطل روايته هذا المشهد الفظيع لما اقترفته يد المجرمين/ الإرهاب وقد ركز على نقل صور الدماء والأشلاء ليبرز بشاعة الفعل، ولكي يزيد من بشاعة الصورة يذكر أن الجريمة ضد أطفال صغار في مدرسة، أي أن يد الإرهاب الطائشة قد طالت البراءة وأماكن العلم، وهذا ليزيد من فجائعية الصورة.

وليس بعيدا عنه ما نقله الروائي في روايته *"بوح الرجل القادم من الظلام"* من مشاهد مقاربة لما سلف إيراده، حيث يقول: «**أخيرا أصل إلى جهنم جثث متفحمة، أجسام ممزقة، أطراف لحم بشرية، دم، صراخ، دخان، نار، صبي مضرج الوجه بالدم يبكي ويصرخ: أمي ! أمي ! أمي ! .. وجوه مذعورة، رجل يتخبط على الأرض وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية، جثث مرمية...** »[4]

مشاهد الموت في رواية الأزمة، هي تعبير عن العنف الممارس ضد الحياة، والتي يرى الروائي أنها حق ينتهك بطريقة همجية لا يمكن أن يتقبلها عاقل، لذا نجد هذا ينعكس على عاطفته وردات فعله، فهو في حال أقرب إلى الجنون، وحق له ذلك لهول ما عاينه

---

(1) ياسمينة خضراء: بم تحلم الذئاب؟، ترجمة أمين الزاوي، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران 2002م، ص 178.

(2) بوعلام صنصال، قسم البرابرة، ترجمة محمد ساري، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف 2005م ،ص 29.

(3) إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 1999م ،ص 115.

(4) إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، دار الآداب –بيروت ط1، 2002، ص 38.

ويعانيه، فنجده يعبر عن هذه الحال بقوله: «**إنني لا أريد أن أبكي، أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت فيه ذرة من العقل**»[1].

إن خطاب الموت حاضر بقوة في رواية الأزمة، وبشكل لا تخلو منه أي رواية كتبت في هذه المرحلة المتأزمة من تاريخ الجزائر، فـــ«**من خلال القراءة المستفيضة للإنتاج الأدبي لكتابة الرواية بالجزائر، لاحظنا طغيان (الموت) ك (مادة) و (موضوع) أدبي [...] في العشرية الأخيرة من القرن الذي دخل في ذمة التاريخ، عشرية الدم والنار، عنوانها الموت، غايتها الموت، واقعها الموت، موت الموت**»[2]، وهذا جعل رواية الأزمة تكتسي ثوب المأساة والفجائعية بامتياز، وتحمل في ثناياها جنون الواقع وفوضاه، لدرجة أن معالم كالحب والمغامرة، والفكر والجمال قد غابت عن صفحتها، «**فلا جمال مع العنف**»[3] فقط القبح والبشاعة لذلك نجد الروائي يفر من الموت إليه، من الموت الواقعي إلى الموت اللغوي، فقد «... **أصبحت الكتابة الروائية ليست ملاذا فقط يلجأ إليه الكاتب، فرارا من الموت، ولكنها تعبير عن مستوى من الإدراك الإنساني، وموقف من الأشياء، ومن اللحظة الراهنة وبحث عن حياة أخرى داخل اللغة**»[4] حياة تحاول بكل الوسائل التعبيرية الممكنة أن تفسر وتبرر هذا الموت العبثي الذي تفشى كالوباء، يحصد الأرواح دون سبب.

لكن فلسفة الموت أوسع من أن تختصر في موت الأجساد، قتلِها والتشنيع بها، لذا حاول الروائي الأزموي التعبير عن الموت الميتافيزيقي الذي يقع فيه الإنسان، دون أن يقتل حقيقة أو أن يفارق جسده، فـــ«**الموت ليس صورة واحدة، فأشكاله متعددة الإرهاب على رأسها، ولكنه يتخذ له مساحات أخرى...**» [5] كـــ:

---

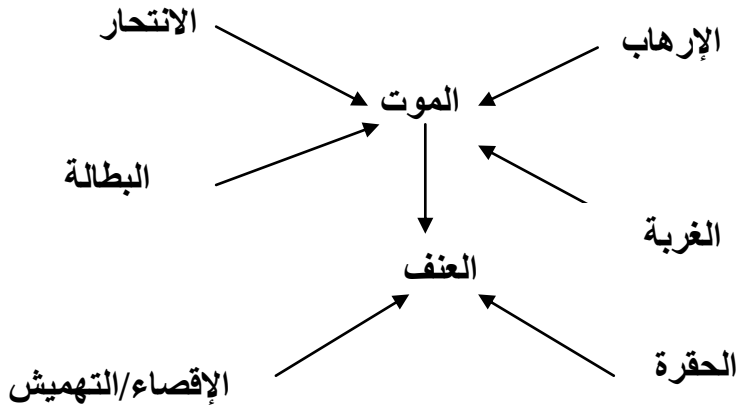
(1) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، دار الهلال للنشر والتوزيع 1995م، ص 160.

(2) جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمآل،المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية و الثقافية–الجزائر 2007، ص 216.

(3) اليامين بن تومي: السرد الجزائري الجديد، م. س، ص 01.

(4) كبيسة ملاح: موضوع العنف في الرواية الجزائرية، التسعينيات نموذجا – دراسة سوسيونقدية، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة الجزائر (2) 2007م، ص 132.

(5) اليامين بن تومي: السرد الجزائري الجديد، م. س، ص 06.



إن الروائي في هذه المرحلة مسكون بالموت، يعيشه ويخشاه، ويسعى إلى تجسيده والتعبير عنه، والموت أبرز أشكال العنف الممارس ضد الحياة وضد الكتابة، فهو «**كتابة الخراب الأولى، .. لغة الجسد حيث يتورم في شكل رحلة، هجرة في المكان من أجل أن يتطهر الإنسان من لحظة الانفعال الأولى،... فمنذ عرفت الإنسانية الحكاية، وهي تستنزف العنف الموجود فيها تفرغه من جوفها، فتاريخية العنف من أكثر الممارسات الخطابية المتضمنة في البنى العبارية، بل أكثر الممارسات النصوصية رواجا في سماء الحكاية البشرية، هي الرواية التي رصدت المعارك، الصراعات الداخلية، الشهوانيات، الأهواء...، فرواية المأساة هي الأدب الرسمي والهامشي، هي المركز والحاشية، النص والجانب، ...الإنسان والشيطان**»[1].

وعليه فإن رواية الأزمة رصدت الموت وأشكاله، وعبرت عنه في ممارستها الكتابية المختلفة فالروائي إذ يرى الموت والبشاعة بشكل دائم ويومي، ويعيش الاضطراب بسببه والخوف منه، يجسده بصوره المختلفة ولا يقتصر على موت الجسد، فالخوف موت، والعبثية موت، والفقد موت والرضوخ موت، وموت الإحساس والانفعال اتجاه أحداث الحياة موت.

فهذا ***أحميدة عياشي*** يعبر عن الخوف العميق بأنه موت في رواية "متاهات" بقوله: «**اكتسحني الموت وصارت كل أعضائي جامدة كالصخر، سرت برودة قاتلة في مفاصلي، لم يعد لي جسد، صار جسدي كتلة من الجليد...**» [2]

---

[1] اليامين بن تومي: السرد الجزائري الجديد، مرجع سابق ،ص 04.

[2] متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق ص 10.

هذا الخوف الذي يجتاح الشخص كالإعصار يزلزل كيانه ويخشب أعضاءه، وكأن كل شيء انتهى عند تلك اللحظة، تيبست الحياة فيه وكادت الروح تفارق الجسد ولمَّا تفعل، ولن تفارق هذه اللحظات ذاكرة الشخص لوقت طويل، وسيظل في حال أقرب إلى الموت وما هو بميت، سيبقى الموت حاضرا فيه دائما.

لهذا سيمتد هذا الموت إلى بقية معالم حياة الإنسان يقتنصها الواحدة تلو الأخرى، فنجد الروائي يعبر عنها بقوله: «**إننا نموت بشكل مجتزئ، يموت الفرح، تموت الذاكرة، وتنحني الأشواق، ندخل في الرتابة ثم ننسحب، نشيخ بسرعة، وبشكل مذهل، شيء ما يتآكل يوميا بداخلنا**»[1]، هذا الموت المُقَسَّط الذي يتسرب شيئا فشيئا في حياة الإنسان الذي يعيش مرحلة الجنون واللامعقول، يأخذ منه أسباب الاستمرار والوجود، ويتركه ويتخبط في الفراغ والعبثية واللامبالاة، ثم يجعله ينسلخ شيئا فشيئا عن ذاته الإنسانية ليرى في قتل الآخر متعة، وحتى في التخلي عن حياته متعة، «**الموت العنيف الذي يتكرر مرات ومرات لا يصير باعثا على التأثير في النفس، هذه الحقيقة بدأت ألمسها لمسا في بلادي بمرور الأيام، الفجاعة تظل فجاعة عندنا ليس إلا، وما ذلك سوى لأنها لا تنطوي على بعد ميتافيزيقي، أما نحن فنقتل اليوم وغدا وبعد غد ولا يمكن أن نوصف إلا بالوحوش، حتى الوحوش تحترم ضحاياها، إنها تتعامل معها بنبل وشرف...**» [2]

إن خطاب الموت في رواية الأزمة جسّد واقعا مشوها بمشاهد الجثث والدماء والأشلاء، وعبر عن ذات متأزمة تعيش المأساة وتعاينها، وتتأثر بها، وتنعكس على سلوكياتها وأقوالها، وحتى على رؤاها وتطلعاتها، فنجدها تستسلم أمامها وتنحسر في زاوية مظلمة من اليأس واللاّأمل، متخلية عن طموحات المستقبل، ناظرة للحياة نظرة عبثية توحي باللاّقيمة، «**سنوات الموت تلك علمتني أن الحياة هباء...**» [3].

وقد ترجم خطاب الموت في رواية الأزمة ذلك التفاعل العميق بين الإنسان الجزائري –الروائي بشكل خاص– وبين أحداث القتل والاعتداء والموت والانتهاك، واغتصاب الحياة بأشكالها...، الحاصلة في تلك الفترة المتأزمة من تاريخ الجزائر.

---

[1] مرزاق بقطاش: دم الغزال، دار القصبة ، الجزائر،2002م ، ص 189.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام– مراثي الجمعة الحزينة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية الجزائر،ط2 1997م، ص 235–236

[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب و النشر –بيروت ط1، ص 37.

2-2- خطاب الخوف:

لقد حاولت رواية الأزمة في إطار تفاعلها مع إفرازات العشرية السوداء، بشكل ما تخييل تجربة الخوف، التي فرضت على الإنسان الجزائري بشكل عام، والمثقف بشكل خاص، وذلك مع تسجيل اختلاف الروائيين في أشكال تخييلها، فالخوف لم يكن مجرد فكرة متخيلة يجسدها الروائي في كتاباته معبرا بها عن هواجس غيره، انطلاقا من معلومات هي نتائج بحثٍ في الكتب، ومن قراءاته المتنوعة أو قصص لتجارب سمعها من أشخاص آخرين، بل إنّ تجربة الخوف عند الروائي الجزائري الذي كتب رواية الأزمة ما هي إلا تجربة عاشها بكل انفعالاته، تغلغلت في عواطفه وأفكاره وهواجسه و طغت عليها، فانعكست في سلوكياته وتصوراته وحتى على قراراته وكتاباته.

ولأن الخوف واحد من الانفعالات الأساسية للإنسان كغيرها من الانفعالات فمن الطبيعي أن يحتل موقعه من العواطف التي يعبر عنها في حديثه وكتاباته، فلقد حولت الأزمة يوميات الروائي الجزائري إلى مآسي مهولة تفوق التصور والخيال، مما دفعه إلى أن يكون متابعا مسجلا وراصدا لكل تلك الأحداث المرعبة التي صبغت يومياته بصباغ الخوف والحذر، كما و توجست لغته خيفة، لمعاصرتها الأزمة بهولها وعنفها، فنجدها مخضبةً بالدماء ومبللةً بالدموع، وسكن الخوف والرعب تضاعيفها كما سكن جوانب الروائي، واعتاد عليه كما اعتاد على مشاهد القتل والتعذيب والهمجية.

لقد عكست رواية الأزمة ذلك الواقع المريع، «**أعوام من الأزمة، لقد تعودنا على ذلك لم يعد يهمنا كثيرا أن يموت شخص بذبحة صدرية أو سكتة قلبية أو بأي مرض مزمن... لم يعد يثيرنا خبر سرقة حانوت وقتل صاحبه... تلك الأخبار لم تعد تثير حتى الصحافة**»[1]، كيف تثير مثل هذه الميتات المحترمة إهتمام أحد، في حين يمكنه أن يشهد على الرعب الحقيقي والموت المزخرف بمناظر الفظاعة وأشكال الوحشية، كيف لموت بسيط جراء المرض أن يثير مشاعر أحد، في الوقت الذي ملأ الخوف والفزع والتوجس نفوس الناس من مصادفة موت بشع ينكل فيه بالشخص حيا قبل أن يصير جثة ومسرحا للبشاعة.

---

[1] بشير مفتي: المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف ط1، 1998م، ص 88.

لقد صور الروائي الجزائري الواقع الجزائري الذي شهد حدة الأزمة، وتفاعل معها مدققا في الأحاسيس والمشاعر الداخلية للإنسان الجزائري وبخاصة المثقف الجزائري الذي يعول عليه في التغيير، واقفا على المتغيرات المفاجئة في الواقع التي انعكست على النفوس والمشاعر، لأن «**الأخطار المفاجئة العظيمة كثيرا ما تشل حركة الإنسان وتدفعه إلى سكون قريب من سكون الموت**»[1] يخلقه الخوف والرعب الشديدين من هذا المجهول الطارئ –الإرهاب– الذي لم تكن الجزائر تتوقع أن تقع فريسة له ولممارساته البشعة، فالإرهاب استخدام للعنف أو تهديد به لإثارة الخوف والذعر قصد السيطرة على عقول الناس، وقد أشار ***فرويد*** لهذا الاستخدام و«**كيف تجري إزاحة أو تحويل سيكولوجيا الخوف إلى إيديولوجية وطنية بالكثير من الرطانة والتسامي المعروف جيدا في علم النفس كتصريف سلبي للترويض الجمعي**»[2]، وقد ترجمت رواية الأزمة هذا المفهوم بكل تصويرية ودقة من خلال شخوصها الذين تبنوا مثل هذه الإيديولوجية الترهيبية.

في رواية "**خراف المولى**" للروائي ***ياسمينة خضرا***، نجد خطاب الخوف يسيطر على مساحة السرد، ويغلف سماء (غاشيمات) بالغشاوة والرعب، بسبب بطش وسطوة الجماعات الإرهابية على سكانها، والذين أصبحوا يعيشون الرعب، تقول الرواية: «**خيم الصرير على الليل، كتمت غاشيمات أنفاسها، إن غاشميات تكتم دائما أنفاسها حينما تنطفئ المصابيح العمومية، هذا يعني أن شخصا سيموت، تنتفض القلوب خلف النوافذ، الأزقة فارغة، لا شبح لا صوت...**» [3]، لقد غرقت البلدة في جرائم الجماعة الإرهابية بسبب ابن لها أصبح جزءا من الأصوليين، غذتها الأحقاد السابقة الدفينة والضغائن المتعددة، ليتحول شبان مسالمون إلى قتلة ينشرون الرعب بين ذويهم، شباب كفوا عن الحلم وقطعوا صلاتهم مع العالم، ليبدؤوا حربا يدمرون فيها ذواتهم، حربا ضد أنفسهم.

لقد نقلت الرواية كيف يمارس هؤلاء الشباب المتطرف الرعب بأسوء صوره على أبناء قريتهم، إذ نجد أحد هؤلاء في مداهمة لقتل رئيس البلدية ليلا وبعد تبادل إطلاق النار

---

[1] د. محمد جاسم ولي، الخوف ومفهومه السيكولوجي وأنواعه ودور الأسرة والثقافة في إنشائه، دراسة في المؤتمر الدولي 11، عن الأمن والديمقراطية في جامعة فيلاديلفيا –الأردنية، من 24 –26 أفريل 2006م.

[2] موفق محادين: ثقافة الخوف، دراسة في المؤتمر الدولي11عن الأمن والديمقراطية في جامعة فيلاديلفيا –الأردن، ص13

[3] ياسمينة خضراء: خراف المولى، ترجمة محمد ساري، دار سيديا –المغرب العربي 2012، ص 187.

وإصابته والظفر به حيًّا، يقول له: «**أنظر إلى عائلتك، يقال أن الشقاء الأكبر هو العيش بعد موت الأبناء في هذه الليلة ستعيش ما هو أرعب من هذا بكثير، ستكون شاهدا على قتلهم، سنذبحهم أمام عينيك، الواحد بعد الآخر، ثم نضاجع زوجتك، ثم نفقأ عينها، نقتلع أظافرها وجلد ظهرها، نقطع نهديها ثم نمزقها بمنشار حديدي، وحينما ننهي عملنا مع أفراد أسرتك، سأرش جسدك بالنزين وأشعل فيه النار بابتهاج لا مثيل له، أردت اللعب بالنار؟ سآتيك بنار جهنم**»[1].

لقد أنزل الأصوليون المتطرفون جهنم إلى الأرض، فقد مارسوا ما لم يمكن أن يتصوره العقل البشري السليم أو حتى الضائع في فلوات الجنون، قتل وحرق ونحر واغتصاب، ألقوا بغمائم الخوف والرعب على كل مكان، ولم يعد أحد يجرؤ أن يشعر بأية عاطفة غير الخوف والتوجس، لقد «**هيمن الرعب على القرية، غرق السهل في عالم مواز تحفه البشاعة، لم تتمكن الشمس الحارقة من تخليص الأيام من العتمة السائدة، حينما يخيم الليل، تطارد الناس والأصوات كما الغولة الماكرة الناهمة، ويختفي الناس في بيوتهم ويلتزمون الصمت المطبق، الأخبار الواردة من هنا وهناك تخصب الخوف: ثم حرق مصنع...، تعرض مقر الشرطة للتفجير... خربت الأضرحة، نبشت القبور... ذبح ابن حبيب الحلاق...**» [2].

إن رواية "**خراف المولى**" تصوير حيٌّ للانزلاق إلى قعر الفجائية، وخطاب الخوف فيها احتل المساحة الأكبر، الخوف من أشباح الليل، أو أسياد الليل الذين يجلبون معهم الموت، كما نجد هذا الخوف منهم في روايات، كرواية "**تاء الخجل**" *لفضيلة الفاروق*، ورواية "**الورم**" *لمحمد ساري* ورواية "**خطوة في الجسد**" *لحسين علام* ورواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**" *لإبراهيم سعدي*، وغيرها من روايات الأزمة.

فرواية "**تاء الخجل**" مثلا التي ترجمت مأساة المرأة الجزائرية في هذه المرحلة المسوّدة من تاريخ الجزائر، وكيف مورس عليها فعل التخويف من خلال سبيها واغتصابها وقتلها وامتهان كرامتها، لقد تحولت إثرها ليالي الناس إلى فزع ورعب لا

---

[1] خراف المولى، المصدر نفسه، ص 200.

[2] الرواية، ص 158.

يطاق، غيّر من ملامح حياتهم، وسيطر عليها. «**الليل في أوله، لكن الخارج يغط في نوم عميق، فالخوف روّض الناس على نمط حياتي جديد**»[1] لقد استكان الناس للخوف وانصاعوا له، ولم يجرؤ أحد على مواجهته أو حتى إعلان الامتعاض منه لأن هذا الإعلان فقط كان كفيلا بإنهاء حياتهم، لذا اختار الناس الانصياع للخوف وانتظار المصير المحتوم. «**فأينما وليت وجهك كان الخوف اللون الذي تشاهد**»[2].

إن الخوف في رواية الأزمة جزء لا يتجزأ من مسار الشخصية، سواء كان خوفا حقيقيا أو خوفا متوهما، سواء لدى الشخصيات التي تتبنى سياسة التخويف لنيل مآربها والسيطرة على الناس والضغط على الطرف الآخر من الصراع أو لدى الناس الأبرياء، الذين لا يعلمون لماذا كل هذا الرعب والخوف الذي أسقط عليهم من حيث لا يعلمون، وكذا شخصية المثقف الذي يعلم، ويقاوم. وهو أول مستهدف في حلقة الموت والخوف هذه، لقد صار الخوف ثقافة مشتركة عند الجميع وبنفس القدر مع اختلاف في الموقف والفلسفة، فحسب رأي الدكتور ***فؤاد إبراهيم***: «**لم يعد الخوف مجرد احساس فردي مستقل يضطرم غريزيا لمواجهة أخطار مباشرةٍ تتربص بالوجود البيولوجي للفرد، بل بات منْدَكًّا في نسيج الوعي الجماعي للبشر، ... وهنا تضمحل كينونة الفرد لتنصهر في الكيان الجمعي الكبير الذي يقع تحت وطأة ماكينة ثقافة الخوف بطريقة جبروتية، يتعرض الأفراد من خلال عمل الماكينة لمسخ شامل للهوية، والتفكير والمشاعر والقيم الإنسانية ليكون الخوف وحده قبطان السفينة، والموت حارسا عليها، والمجتمع مجرد كتلة بشرية مخطوفة على متنها**»[3]

نقلت رواية الأزمة ذلك الواقع في جزائر الخوف والرعب، وكيف أن الحياة فيها لم تعد تسير على النمط المعتاد لحياة الناس، بل «**إنها ترقص على إيقاع الخوف والحذر، ويرقص في إثرها كل من يحيط بها، وما أكثرهم في مساحة الموت هذه**»[4]، لم يعد أحد ينظر للآخر على أنه شريك في دائرة الحياة، بل صار العداء والتوجس من الآخر هو

---

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص 33.

(2) حسين علام: خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2006م، ص 95.

(3) د. فؤاد إبراهيم: صناعة البيئة الثقافية للخوف، دراسة، المؤتمر الدولي11 عن الأمن والديمقراطية، 2006، ص: 02.

(4) مرزاق بقطاش: دم الغزال، مصدر سابق، ص 177.

المسيطر على العقول والتفكير، يقول الدكتور ***الطاهر لبيب***، إن «**ثقافة الخوف تعني ثقافة العداوة، ...، ثقافة الخوف مرتبطة بالتخويف، إنها محصلة عملية التخويف الذي تعتمده (أطراف ما)... في تعميم المخاوف الحقيقية أو الوهمية بين الناس وفي تضخيمها إلى الحد الذي لا يرون معه**»[1] خلاصا إلا بفناء الآخر، وهذا ما تجسده الروايات الجزائرية في هذه المرحلة، من خلال شخصيات كتاج عصمان في رواية "خراف المولى" الأمير الإرهابي، الذي انتقل من الخوف إلى التخويف، الخوف من واقعه المر والمخزي بسبب أبيه ونظرة أهل القرية له واحتقاره وعائلته، إلى التخويف كأمير إرهابي ينشر الرعب بين أبناء قريته «**وقف تاج عصمان جاثما على رأس جبل الخوف يهيمن على العالم...**» [2] وكشخصية قادة هلال الذي عاش الخوف في أفغانستان ثم عاد ليمارسه على أبناء قريته باسم الجهاد، وكالخوف الذي يعيشه واحد من أفراد الأصوليين ويمارسه في الوقت نفسه على أبناء القرية، وهو شخصية بوجمعة، تقول الرواية: «**اتكأ بوجمعة ضد الجدار، يرتعد من الرأس إلى القدمين وترك بصره يحلق حول الهلال مثل فراشة حول شمعة**»[3]، إنه الخوف الذي يعيشه جميع الأطراف، تقول الباحثة ***سعاد العنزي***: «**هذا الأمر –الخوف– لا ينطبق على أفراد المجتمع الجزائري فقط الموجه ضدهم العنف، بل الإرهابيين أنفسهم يعانون من هذا الشيء**»[4].

إن الخوف يحاصر كل عناصر المجتمع الجزائري، يملأ جوانب حياتهم، ويتغلغل في تفاصيل عيشهم، وأصبح هو الذي يتحكم في الخطط والبرامج المعيشية اليومية لهم، متى يستيقظون ومتى ينامون، ومتى يلجون إلى بيوتهم ولا يغادروها بعد ذلك، ماذا يقولون وما لا يجب أن يقولوه، وحتى أنه يسيطر على أحلامهم، وأمانيهم، وهم يدركون تماما أن لا سلطة لهم على هذا الخوف، ويعترفون بأن «**الخوف أقوى منا جميعا**»[5].

---

[1] د. طاهر لبيب: من الخوف إلى التخويف، مساهمة في تعريف ثقافة الخوف، المؤتمر الحادي عشر لـــ: "ثقافة الخوف" جامعة فيلاديلفيا الأردن يوليو 2011م

[2] خراف المولى، مصدر سابق، ص 192.

[3] الرواية، ص 187.

[4] سعاد العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراسة للطباعة والنش – الكويت 2010م، ص 83.

[5] أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 31.

هذه الحقيقية التي لا يستطيعون نكرانها أو الهرب منها، يدركونها ويمقتونها ولا يقدرون على الفكاك منها، وكما قال *رسل*: «**الخوف أعظم الشر**» مع ذلك هم يعيشونه ويتأقلمون معه، ويصبرون عليه، كما جاء على لسان رئيس مفرزة الدرك في رواية "**الورم**"، الرجل المخضرم الذي جرب الحياة بكل وجوهها إذ يقول: «**علينا أن نتقبل وضعنا الجديد بصبر أيوب، نحن مجبرون أن نتعايش مع الجثث، أن نستنشق الرائحة المرعبة للموت الذي أصبح يلازمنا كظلنا تماما، ...، أحسن سلوك لمواجهة الوضع هو التكيف والتعود، لا يوجد دواء فعال أحسن من التعود والتكيف مع المواقف المفجعة، ليصبح الموت رفيقنا الدائم، لا يزعجنا، لا يقلق مضجعنا، لا يقطع شهيتنا للحياة**»[1].

لقد أصبح الموت كحالة عاطفية وأنطولوجية غريزية رفيقا حاضرا بسطوة في حياة الشخوص الروائية، يزرع فيهم القلق والتوجس والحذر وعدم الثقة في أحد، وكما يقول الشاعر ***نزار قباني***:

ليس جديدا خوفنا
فالخوف كان دائما صديقنا
من يوم كنا نطفة
في داخل الأرحام[2]

فنجد الكثير من الشخصيات في رواية الأزمة يعلنون عن خوفهم الممزوج بالحذر بسبب الوضع الذي مروا به من تهديدات بالقتل ومحاولات للتصفية العشوائية لسبب ودون سبب، وبسبب «**الخوف اليومي من كائنات الليل التي تضع القوانين الجديدة للعهد المبارك الجديد، على أشلائهم القديمة**»[3]. لذا نجد الشخوص حذرة متوجسة من كل شخص ومن كل شيء، فهذه شخصية الدكتور منصور يقول عن هذا الحذر الممتلئ خوفا: «**أسير في الطريق وأنا خائف أن أتلقى بين لحظة وأخرى رصاصات أو طعنات خنجر من طرف المارة**»[4] هذا الخوف والحذر يشاركه فيه بطل رواية "**فتاوى زمن الموت**"

---

(1) محمد ساري: الورم، مصدر سابق، ص 212 – 213.
(2) القصيدة الممنوعة لنزار قباني المعنونة بـــ: "هوامش على دفتر الهزيمة".
(3) أحلام مستغانمي، خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 94.
(4) ابراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، مصدر سابق، ص 63.

حين تلقى تهديدا بالقتل من قبل الأصوليين الإرهاب، إذ يقول: «**منذ ذلك اليوم صرت أرتاب من كل إنسان، ... لقد أصبح الناس جميعا يبدون لي في مظهر القتلة، ... كنت لا أركب سيارتي إلا بعد فحصها من الداخل، ومع ذلك لم أفتأ أتوقع أن تنفجر بي ذات يوم، كما غيرت باب بيتي الخشبي فجعلت له بابا معدنيا ودعمته بأربعة أقفال، ومع ذلك لم أكن أدخل منزلي دون أن أتوقع أن أجد القتلة في انتظاري، وكان مجرد سماعي خطوات في الدرج يجعلني أتوجس شرا خاصة أثناء الليل**»[1]. هذا الخوف العميق الذي استبد بالروائي وجعله يتخذ جميع التدابير الوقائية التي من شأنها حماية حياته، مع ذلك لا يزال الخوف مستبدا جاثما على تصوراته، يزيد من حدة حذره وتوجسه، وهذا ينطبق على الجميع، فـ «**لم تعد ترى وجوها تبتسم أو عيونا واثقة، وإنما إسراع إلى لا شيء، خوف وأعين متلصصة حذرة تنظر في كل اتجاه، فقد تنفجر سيارة مفخخة في شارع من الشوارع أو قنبلة، أو يحدث اشتباك في وضح النهار على مرأى من المارة القليلين**»[2] هذا الخوف الذي سيطر على الناس، صار طاغيا يرسم على وجوههم كما حياتهم ملامح ثابتة تترجم عمق الرعب الذي يعيشونه، وسياسة الحذر التي اتخذوها منهج حياة لأن الثقة انعدمت، وبوادر الأمل انمحت، «**... سقط الخوف على المدينة.... ولم يعد أحد يثق في أحد...**» [3].

يرى الدكتور ***فؤاد إبراهيم*** أن «**الهزات الارتدادية العنيفة لثقافة الخوف تتجاوز بالتأكيد حافات المجتمع الواقع ضمن مجال تأثير الثقافة وتستوعب الدول بكاملها، فالخوف يسري في أحشاء رجل السلطة بنفس القدر الذي يطال رجل الشارع، فالكل في الخوف سواء**»[4] لذا نجد الناس حين يعم البلاء ويسري الخوف في مفاصل حياتهم مثل الوباء، ينحصرون في حاضرهم ولا يرون للغد إشراقا ولا أفقا يحذوه الأمل، تقول الرواية: «**... المستقبل أصبح يبدو غامضا ومشؤوما، الجميع كان يحس بأن شيئا رهيبا**

---

[1] ابراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، مصدر سابق، ص 123- 124.

[2] عمر مناصرية: عابروا الليل، مركز البشير للدراسات قسنطينة 2001م ، ص 95.

[3] الرواية، ص 96.

[4] د. فؤاد إبراهيم، صناعة البيئة الثقافية للخوف، مرجع سابق ،ص 06.

سيقع، شيئا كيوم القيامة كوباء الطاعون الأسود، الناس صاروا مستعدين لاتباع أي نبي جديد، أي نبي دجال أي منقذ مزعوم»[1]

هكذا يتجلى الخوف والحذر وانعدام الثقة في رواية الأزمة، والأدهى من ذلك هو الإحساس المسيطر باليأس والقنوط وفقدان قيمة الحياة والتلاشي والعدمية، لدرجة أن جل الشخوص في الرواية الجزائرية لم يتبق لديهم شيء يفعلونه سوى انتظار الموت المتوحش والرصاص والخنجر والسيف، والانفجار والتشظي إلى أشلاء، فتخلوا عن الحياة ومارسوا الموت المعلن في تفاعلاتهم وعلاقاتهم حتى مع من يحبون، هذا الموت الذي يجسده خوفهم الكبير الطاغي تقول الرواية: «**... اليوم نحن نخشى أن نقرأ أسماء الأحباب الذين غابت عنا أخبارهم منذ ساعات فقط، لأننا كنا قريبين منهم، وبعيدين عنهم في آن واحد، ولأننا لا نجرؤ أن نزورهم بعد مواقيت العمل خشية أن تنطفئ الشمس مرة واحدة وتدركنا الظلمة ويندلع الخوف فجأة من الأرض... يخرج كما تخرج إلى السطح الجزر، البركانية من البحر بحممها ودخانها...**» [2].

كل روايات المرحلة دون استثناء نقلت الخوف الذي يعيشه الجزائري، خوف من كل شيء من أشباح الليل، من السلطة، من المجهول، من الحاضر والمستقبل، من الذات ومَن حولها، هذا الخوف الذي شمل الجميع حتى مسببيه من الجماعات الإرهابية المتطرفة التي تمارسه للسيطرة على العقول، مع ذلك تعيشه بنفس القوة التي تمارسه بها، فهم لا يخرجون إلا ليلا ملثّمين يتوارون خلف مسميات متزعة من عمق التاريخ تمويها على ذواتهم، وخوفا من أن يتعرف عليهم أحد بسبب أسماءهم وملامحهم.

لقد جسد خطاب الخوف في رواية الأزمة ما يعانيه الروائي من ضغوط وهواجس وخوف وضياع وسط هذا الواقع الممحون الفجائعي، فهو: «**يكتب بدافع ملح يضغط بقوة وقسوة على نفسه، مستعينا بالعقل لأجل ترجمة هاجسه كإنسان ينقل خوفه وتأمله وتنبؤه ومشاعره بأنواعها، حيث يترجمها للآخرين لأجل قراءتها وفهمها ومعايشتها وحسها حتى لو كانت متمثلة في خيال واسع**»[3].

---

(1) بوح الرجل القادم من الظلام، مصدر سابق، ص 327.

(2) خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 170.

(3) خالد ساحلي: ما معنى أن تكتب؟ ... ما جدوى أن تكتب؟ مقال نشر في الجزائر نيوز بتاريخ: 08-09-2010م، على موقع www.djazairess.com

لقد كانت مجموعة النصوص الروائية تعلن صراحة الشعور بالخوف والحذر، في معظم أحداثها وفصولها، لدرجة أن القارئ يتماهى معها، ويقاسمها الشعور بالخوف والرهبة[1]. فهو جزء منها وهي تحكي خوفه، وتجسد هواجسه التي عانى منها لفترة طويلة، فهو القارئ والمقروء في آن.

إن ما يلفت النظر في رواية الأزمة هو ظهور دال الخوف في خطابها السردي، حيث كانت منابعه مرتبطة بالأوضاع الجديدة التي عايشها الروائي الجزائري في تلك المرحلة السوداء، فأفصح عن موقفه منها مع اختلاف التناول من روائي إلى آخر، تبعا لطريقة الكاتب في رسم الشخصيات وتصوير الأحداث.

وتبدو آثار الخوف واضحة في روايات تلك المرحلة بنسب مختلفة انعكست على بناء الشخصية التي تعيش حالات متنوعة من الخوف والقلق، تدفعها إلى كشف العالم الداخلي بها وما يدور فيه من أفكار وأحلام وصراع مرتبط بها يدور خارجها ومنعكس عنه.

وهنا نتساءل هل يحق لنا القول أن خطاب الخوف ولغته المعبرة عنه يعد مكونا جماليا وإبداعيا في عملية التشكيل الفني للرواية.

2-3- خطاب المساءلة:

بحكم مواكبة رواية الأزمة الجزائرية لمرحلة الإرهاب التي لم تكن مرحلة عادية في تاريخ الجزائر، فقد حبلت هذه الرواية بأسئلة الواقع والناس، بأسئلة المثقف بعمقها وسطحيتها، فالرواية لها القدرة على استيعاب تشعبات وإشكالات المرحلة التاريخية التي تمر بها الجزائر ومن ثمة التعبير عنها، من جهة أخرى، فالفن الروائي يسعى دائما إلى التجدد والبعث الدائم والتغير المستمر في محاولة للتطور مع الحياة واقتحام الواقع لاستيعاب القضايا المستحدثة وتجاوز الأفكار المستهلكة، مشكلا أفق كتابة رحب لطرح أسئلة الجزائر الحارقة في زمن المحنة.

هذه الأزمة أدخلت الجزائر في متاهات الأسئلة المعقدة والأجوبة المتماهية في أسئلة أخرى لا تنتهي، لم يكن الروائي ببعيد عنها فقد شكلت مادته الخام التي انطلق منها ليعبر

---

[1] سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص 86.

عن واقعه المأزوم وعن ذاته المفجوعة، محاولا تفسير أسباب هذه الأزمة وهذا العنف المستشري في الجزائر.

وبسبب هذه المرحلة المأزومة التي ألقت بظلالها القوية على الرواية الجزائرية كشفت الرواية عن «**عبقريتها الخاصة في قدرتها على التحول إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم، إلى سلاح في يده هو الأعزل، الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوي الكتابة، محملا إياها كل المخاوف والأحزان والشطط وصراخه المبحوح**»[1] وأسئلته الحارقة التي ما انفك يطرحها منذ بداية الأزمة والتي انفتحت على أسئلة أخرى أعمق كسؤال الهوية، ومساءلة الثورة التحريرية، وتفكيك الواقع وتعريته إلى غير ذلك من الهواجس التي قضَّت مضجع الروائي الجزائري المتفاعل مع واقعه والمنفعل به.

إن رواية الأزمة بحسب رأي الأستاذ ***بن جمعة بوشوشة***: «**نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه تميات الموت والإرهاب والرعب والمنفى**»[2] في محاولة للإجابة عن الأسئلة المتزاحمة في ذهن الروائي والتي زادت استفزازا له بسبب أحداث القتل المجاني والعنف المتفشي والذي طال المثقفين بشكل كبير والروائي منهم، وتقويض مقومات المجتمع، والعبث بالقيم المختلفة وحتى المقدسة منها، وهذا كله دفع الروائي إلى طرح الأسئلة التي لم يستطع الإجابة عنها، فنجده يقف مشدوها أمام عبثية الحياة، وعنف الممارسات وضبابية الرؤى، لا يجد لنفسه بصيص نور ينفذ منه إلى الإجابات الملحة.

نجد مثلا الروائية ***ياسمينة صالح*** في روايتها "**وطن من زجاج**" تساءلت بجرأة وشجاعة: من يقتل من؟ وتدين السلطة بكل شجاعة لتقاعسها في الدفاع عن مواطنيها البسطاء والفقراء في المداشر والقرى وتركتهم فريسة للوحوش الآدمية التي أشبعت فيهم قتلا وتنكيلا[3].

---

[1] رياض بن يوسف: التجربة اللغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة، حقبة التحولات 1988 – 1998م رسالة ماجيستير جامعة منتوري- قسنطينة، 1999/2000م، ص 02.

[2] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس 2005، ص 11.

[3] ينظر: آسيا موساي: رواية الجيل الجديد في الجزائر، الخصوصية والطموح:
WWW.ARABICSTORCS.NETنشر بتاريخ: 04-01-2007م

وهو ذات السؤال الذي يطرحه الروائي ***مرزاق بقطاش*** وبذات الجرأة في روايته "**دم الغزال**"، إذ يقول: «**من يقتل من؟ هل من يجرؤ على الانقضاض على الرئيس القتيل مرة ثانية؟**»[1] إنه السؤال الذي طغى على فكر كل الروائيين في تلك المرحلة: "من يقتل من؟"، رغم اختلاف الصياغة وأسلوب الطرح. فهذا السؤال يحمل ضمنيا إدانة صريحة للفعل.

هذه الإدانة التي تتكرر في عدد من الروايات متضمَّنَةً في تساؤلات شخوصها فنجد مرزاق بقطاش ينقلها صراحة موجهة إلى جهة واضحة حين يقول: «**كيف لا أعاني مثل هذه العقدة، وأنا أرى بأم عيني كيف يصدر رئيس الجمهورية الأمر لزبانيته بإطلاق النار على جماعات المتظاهرين فيسقط منهم حوالي مائتي شخص في ظرف ثواني معدودات؟ ثم يجرؤ هذا الرئيس على ترشيح نفسه للانتخابات بعد شهر واحد من المجزرة وينال تسعين بالمائة من الأصوات بقدرة قادر أوَ ليست هذه هي المهزلة الحقيقية؟** ... »[2] هذا السؤال الذي يمهد به الروائي لمرحلة التحول الخطير في الجزائر وكيف أن الحكومة طرف رئيس في تحول المسار العام في البلاد إلى العنف، ليؤكد ذلك بسؤال آخر لم يكن الغرض منه البحث عن إجابة بل التأكيد على الفكرة إذ يقول: «**ما الفرق بين الرئيس الذي يذبح شعبا في ظرف ثوان معدودات، ورجل المافيا؟**»[3]

لقد أصيب الروائي بذهول وحيرة رمت به في متاهات لا مخرج منها، فالواقع الجديد الذي فُرِض عليه، جعل الرؤيا لديه تصير ضبابية غير واضحة، اختلطت عليه الأمور، وعوِّضت يقينياته وعقائده بالظنون، والشكوك، فنجده يتساءل بحيرة وضياع ولا يجد إجابات أبدا عن هذه الأسئلة الكثيرة التي تحرق عقله وتزيده توهانا، فها هو يتساءل عن ذاته الضائعة فيقول: «**أين أقف أنا يا ترى، بين هؤلاء وأولئك؟ إنسان يريد أن يفهم ما يحدث في هذا الوطن، ولا يكاد يتبين طريقه، موجه تدفعه وأخرى تسحله سحلا على رمال السياسة الحرشاء، وهل أنا في زمن يسمح لي باعتزال الناس كلهم؟ هل أستطيع**

---

[1] مرزاق بقطاش: دم الغزال، مصدر سابق، ص 183.

[2] الرواية، ص 194.

[3] الرواية: ص 194.

اللجوء إلى مغارة من المغارات أو جزيرة نائية حتى لا يكون لي ضلع في هذه الانقلابات التي يشهدها البلد مكرها مرغما مهانا؟» [1]، لقد رمت الأزمة الجزائرية الروائي في دوامة من الشطط والضياع بحيث لم يعد يدرك أين يقف من كل هذا، فصارت الكتابة عنده ملجأه الوحيد في «**مواجهة الواقع المعيش وأسئلة الهوية والايديولوجيا، وأسئلة الوطن الجريح وفي كل صفحة وكل سطر نقرأ وراءه تشظي الذات الكاتبة وعجزها عن تشخيص البربرية التي فاقت واقعيتها أغرب ألوان الخيال**»[2]

لم يكن الروائي الجزائري يرصد الواقع فقط، ويصور بشاعة المشاهد العنيفة وينقل صور القتل والدمار والدماء بضجيجها وصخبها العالي وعويلها، بل كان يسائل هذا الواقع عن سبب حدوث كل هذا، بذلك صارت رواية الأزمة تعبيرا عن زمن الإثم الكامل الذي تتشظى فيه الحقائق ويسيطر الفكر الهمجي السوداوي، على الضمير الخلقي الإنساني، وتضمحل البراءة الإنسانية وسط الإرهاب لتفرض الأسئلة الجوهرية نفسها.

فنجد الروائي يتساءل بحرقة ويقول: «**السؤال المحرق العاتي في دماغي يظل هو هو: من من الجماعة على حق؟ ...**» [3] ولكن لا إجابة يحصل عليها لأن زمن الموت والدم ليس زمن إجابات، ولأن الإجابات غير موجودة في الأصل، لذا يبقى السؤال هو المسيطر وهو المتنفس الوحيد للروائي في غياب الإجابات، غياب العقل والمنطق والحقيقة.

لقد عبر الكاتب من خلال رواية الأزمة عن إشكالات عدة، تعد من الإشكالات الجوهرية التي قد تصنع الإجابة عنها فارقا، لكن الإجابة كانت دائما مؤجلة، مختفية تحت ركام ثخين جدا من الأشلاء والفظاعة والفجائعية، لذا سيطر السؤال على مساحة السرد في الرواية، وصار يعبر عن هواجس الروائي وأفكاره، فنجد مثلا بطلة رواية "**عابروا الليل**" للروائي ***عمر مناصرية***، تساءل وهي ترى جثثا لا حصر لها بحكم عملها كممرضة في مشفى، تتساءل: «**كلما أحضروا لها جثة، لم يقتلون بعضهم البعض؟ أيمكن لإنسان**

---

[1] دم الغزال، المصدر السابق، ص 188.

[2] د. عبد الله شطاح: مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف- الجزائر 2014، ص144.

[3] دم الغزال، المصدر السابق، ص 182.

أن ينقض على آخر هكذا ببساطة ويجز له رأسه؟»[1] **«كانت تتساءل في البداية لماذا؟... لكنها لم تبحث عن أجوبة، أو تشغل نفسها بالعثور عليها، الأجوبة تستحثها للعودة إلى الماضي وتجعلها تحن إليه، أما الأسئلة فتقذف بها إلى المجهول ولذلك كانت تتساءل وحسب...»** [2].

لقد غرق الروائي في أسئلة لا تنتهي، أسئلة محرقة دون إجابات، فطبيعة رواية الأزمة التي سارعت إلى تسجيل الواقع الراهن وتصويره لتكون شاهدة عليه أمام التاريخ لم تعنى كثيرا بالبحث عن الإجابات، فما كان يسترعي اهتمام الكاتب هو تسجيل وطرح الأسئلة، وحتى لو أراد البحث عن إجابات فلن يستطيع الحصول عليها في زحمة الأحداث المهولة والفجائعية الحادة التي كان يعيشها. فهذا الروائي ***بشير مفتي*** في حوار له يقول معترفا: «**لكن ظروف العنف والحرب كانت تعيدني للأسئلة نفسها والهواجس ذاتها أي ما جدوى الكتابة أمام القتل والموت العبثي؟**»[3]، ونجد الروائي ***محمد ساري*** ينقل ذات التساؤل في رواية "الورم" على لسان بطل روايته، إذ يقول: «**ما فائدة الكلام أمام المحشوشة والكلاش والسيف المسلول والمداهمات الليلية، يظهر أن زمان الكلام انتهى لأن كل طرف اقتنع بعدم جدواه، لا أحد يريد أن يسمع الآخر، كل واحد يقول أنا ربكم فاعبدون، ومباشرة يستل السيف لبتر الرأس الجلف الذي يرفض الطاعة والانصياع للأوامر**»[4].

لقد ترجمت الأسئلة التي يصوغها الروائي الجزائري في نصوصه الروائية يأسه من الوضع الذي يعيشه في جزائر الدم والقتل المجاني، هذا الوطن الذي خانه أبناءه فخانهم ورمى بهم في غياهب العنف والموت، يقول ***حسين علام*** في روايته "**خطوة في الجسد**" معبرا عن هذا اليأس من حال الوطن: «**يبدو أن الوطن لن يصحو من سكرته مهما كانت الحجج، هل تحتاج إلى المزيد من القتلى حتى يستيقظ الضمير الجزائري؟... هل نحتاج إلى المزيد من الكوارث والموتى...؟**» [5]

---

(1) عابروا الليل، مصدر سابق ص 96.

(2) الرواية، ص 133.

(3) مقال بعنوان: "لا يُكتب العنف بلغة غير عنيفة"، حوار مع الروائي بشير مفتي حاوره: اسكندر حبش، المجلة الثقافية الجزائرية، نشر بتاريخ: 21-03-2011م، على موقع www.thakafa mag.com

(4) محمد ساري: الورم، مصدر سابق، ص 54.

(5) خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 172.

إنه اليأس من الحياة الذي عاينه الروائي وعانى منه في مرحلة لم يعد أي شيء ذا قيمة حتى الحياة وعمر الإنسان، صار بلا قيمة في زمن الهمجية والبربرية الوحشية، لنجد الروائي يتساءل: «**أي عمر؟... هذا الذي نربيه ونهدهه ونزرع حقله بالأمنيات والأغنيات والرغبات ولكن سرعان ما يسرق منا، أو سرعان ما نجده مغتالا في أحد المنعطفات، دمه يسيل ولا أحد يلتفت إليه، أي عمر هذا، وأية حياة هذه؟**»[1].

لقد فقدت الحياة معناها عند الكاتب الجزائري الذي يرى كل يوم أصدقائه وأهله وشعب بلده يغتالون بأبشع الطرق، وتغتال أحلامهم وأمانيهم التي تشاركوها، دون أن يعلموا لذلك سببا.

ليصرخ بكل ما أوتي من قدرة على الصراخ لإخراج وجعه ويأسه: «**لما كل هذا الموت... لماذا الناس أصبحت تقتل هكذا... يجدونك مذبوحا مرميا على قارعة الطريق جسدك في مكان، ورأسك في مكان آخر، لماذا؟ سيارات في الشوارع تنفجر على الذين يمرون هكذا ... يصبحون في لحظة كالبرق أشلاء متناثرة، كتلا من اللحم مشتتة، لماذا؟** ...» [2]، إن الوضع المأساوي والسوداوي دفع بالروائي إلى حواف الجنون والضياع، ولم يجد بدا من طرح الأسئلة الملحة والموجعة، مع علمه بلا جدواها لكنه يستصرخ بالسؤال علّ مصغيا يجيب. «**هل يمكن لأحد أن يقول لي لماذا قتلت هذه المخلوقات الضعيفة بهذه الوحشية؟...**»[3] وعندما لا يجد مجيبا، فالكل أخرسه الخوف وكمم ذات السؤال أفواههم، فيجيب ذاته قائلا: «**... سأقول لكم لماذا: لأننا لم نعرف كيف نحميها، النتيجة أننا آثمون مثل القتلة...**» [4].

لم يستطع الروائي أن يجد جوابا منطقيا على سؤاله الحارق، فكانت النتيجة أن جعل من الصامتين والمتخاذلين وهو منهم مشاركين في الجريمة آثمين مثل هؤلاء الذين امتهنوا القتل في الأبرياء والضعاف كالوحوش التي انتزعت الرحمة من قلوبها، الروائي يلوم ذاته لأنه لم يجد إجابة لتساؤلاته التي تحرقه وتزلزله من الداخل.

---

[1] خطوة في الجسد، المصدر السابق، ص 180.

[2] متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 54.

[3] خراف المولى، مصدر سابق، ص 202.

[4] الرواية، نفس الصحة.

مع الصدمات المتكررة التي وقعت على الروائي بسبب هذا الواقع المخيف الذي يعيشه بعمق أثخن بالخيبات وفقد الأمل في المستقبل، وأصبح ينظر إلى وضعه بسخرية واستهزاء، فيقول: «**هل نكتشف مفارقات الحياة عندما نكبر فقط، أم أننا لا نشرع في الضحك ببلاهة إلا عندما تكثر خيباتنا وتبدأ في التخلي عن أحلامنا واحدا فواحدا، لكي لا يبقى في الأخير سوى هذا الضحك الأبله على أنفسنا،... هذه السخرية المرة منها؟...**»[1]، لقد عبرت هذه التساؤلات البسيطة عن معاناة حقيقية وشطط وضياع عاشه الروائي في ظل واقع اتسم بالسوداوية والفجائعية، واقع لم يستطع تفسير ما يحدث فيه، وقد انعكس عليه حزنا وخوفا وضياعا.

لقد سعت رواية الأزمة في هذه الحقبة إلى طرح العديد من الأسئلة التي عُدَّت من أكثر الإشكالات التي ميزت المجتمع الجزائري منذ الاستقلال ولكنها فرضت نفسها بقوة زمن المحنة، وصارت من هواجس الروائي التي تؤرقه وتستفز قلمه، وخاصة وأنه يعاني من الضياع في واقع فقد كل مقومات المنطق والمعقول، فنجده يطرح إشكالية الهوية والتباساتها، والتي ظلت موضوعا شائكا وملتبسا وضائعا بين ما هو ثقافي وما هو سياسي، في مجتمع يتميز بالتنوع الثقافي الغني، والروائي يرى في هذا سببا من أسباب أزمة الجزائر، ويطرحه في نصوصه الروائية بقوة من خلال تساؤل حارق هو: من أنا؟ وإلى أي ثقافة أنتمي؟، إننا نجد مثل هذا الهاجس في رواية ***حميد عبد القادر*** "**مرايا الخوف**" عندما يتساءل عن حقيقة التدين الذي هو جزء من هويتنا المتنوعة حين يقول: «**كنت دائما أتساءل لماذا يرضى الناس بالصلاة في أماكن فوضوية مثل هذه؟ لماذا قبل الصلاة أو بعدها لا يقدمون على اقتلاع الحشائش الضارة، وغرس الأشجار والورود، وطلي الجدران، حتى يبدو والمكان لائقا بالمقام، لماذا يتسابقون لمغادرة المسجد ويتدافعون بالمناكب؟ لماذا كل هذه التعاسة المحيطة بالمساجد؟ لماذا ارتبطت مظاهر التدين بالشعائر فقط، لماذا لم تتحول لثقافة تتجسد في سلوكيات الناس؟ لماذا تسرق الأحذية في بيوت الله؟ لماذا يعبق السجاد بالعفونة؟ لماذا طال التدهور والانحطاط بيوت العبادة؟**»[2] إن مثل هذه الأسئلة البسيطة تحيل بشكل عميق إلى جانب مهم من جوانب

---

[1] خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 176.

[2] مرايا الخوف، مصدر سابق، ص 16.

هويتنا، وكيف أن الناس قد أهملوها لدرجة تدهورها وانحطاطها، وكأن الجزائريين غير مدركين أساسا لمكونات هذه الهوية، وهذا أخطر ما يشغل الروائي الجزائري ويطرحه، وما يزيد من الإشكالية ويعمقها من يدعون تمثيل هذا الجانب من الهوية –الجانب الديني العقدي–، فنجد الروائي يتساءل بينه وبين نفسه عنهم، إذ يقول: «**... استغربت كلامه، وارتعدت من شدة الخوف، فتساءلت في قرارة نفسي، لماذا هو عنيف؟ كيف يسمح لنفسه بأن يتوعد الناس هكذا؟ وهل هؤلاء الأئمة الجدد هم خلفاء الله في الأرض؟ وهل الله هو كل هذا العنف المنبعث منه كالشرر؟**»[1] يطرح الروائي فكرة خطيرة من خلال تساؤله هذا، وهو استغلال الدين وشعور الناس بالتقصير في هذا الجانب، وجهلهم بروح الدين الحقيقية، لحشدهم وتوجيه رأيهم نحو جهة سياسية معينة، أي استغلال الهوية الدينية في ألعاب السياسة التي لا تهدف إلا لخدمة المصلحة الشخصية.

ويفضي سؤال الهوية في الرواية الجزائرية إلى مساءلة كل الظروف التي مرت بها الجزائر وعاينها المجتمع الجزائري، وساهمت بشكل أو بآخر في التأثير في مقوماته، فنجده يساءل الثورة التحريرية التي شكلت نقطة حسم كبرى في حياة الجزائريين، وكان بها من القداسة والنبل ما جعلها تتخطى حدود الجزائر إلى حركات التحرر في العالم، وقد صبغت بمثالية استحال معها نقد ومساءلة القائمين عليها الذين نالوا بعدها السلطة والجاه تحت مسمى الشرعية الثورية، لكن الروائيين الشباب روائيي الجيل الجديد لم تمنعهم هذه القداسة والمثالية التي أحيطت بها الثورة من مساءلة هؤلاء المستفيدين منها بعد الاستقلال بكل جرأة ووضوح انطلاقا من أنهم جيل لم يشارك فيها، وليسوا متورطين في شيء مما حدث، فمن حقهم النقد والمساءلة، فنجد مثلا رواية "**عابروا الليل**" التي تطرح وتدين الشخصيات التي استفادت من الثورة – متمثلة في شخصية حمو– بسبب خياناتهم لزملائهم المجاهدين وتحقيق المكانة والثروة بعد الاستقلال، وكيف كانت مثل هذه الشخصيات بسماتها السيئة سببا في خلق جيل مشوه ممتلئ بالمتناقضات عمل على العبث بمقومات الوطن فكان منه المجنون، والأناني الذي يضع مصالحه فوق الجميع، والإرهابي المتطرف الذي ينتقم من المجتمع بسبب الذل الذي لحق به، فيقتل ويحرق ويغتصب دون أدنى شعور بالإثم والذنب.

---

[1] مرايا الخوف، المصدر السابق، ص 18

ونجد ذات الإدانة في رواية "**مرايا الخوف**" لحفنة من الخونة الذين كانوا يحاربون إخوانهم مع المستعمر الفرنسي، وقبيل الاستقلال جهزوا لما بعد خروج المستعمر ليكونوا من يستلم السلطة متمثلة في شخصية (إبراهيم آغا)، لنجد الروائي ينقل هذه الخيانة بصراحة فيقول: «**... ذاع صيت إبراهيم آغا وسط الجنود الفرنسيين، وأصبح يلقب بـــ "لوبورو"، ... استدعته القيادة المركزية إلى العاصمة وكلفته باختراق صفوف الفدائيين خلال معركة المدينة، وبفضله تمكن "ليجيي" من إنجاح عملية الزرق وتكسير خلايا الثورة في العاصمة،... وقبل نهاية الحرب بسنة أرسلوه إلى باريس لدراسة تقنيات الجوسسة، ولما عاد إلى البلاد... كلفوه بمهمة إختراق صفوف المحاربين، ... مات المحاربون... انتصر إبراهيم آغا، .... وفي عام 1965 بعد الانقلاب بأسبوع دخل حي سان كلو وفي جيبه بطاقة مجاهد... مجاهد مزيف....**» [1] .

ينقل الروائي مثل هذه الأحداث لمساءلة الثورة عن التناقضات التي حبلت بها وكانت سببا في حمل بذور الحرب الأهلية سنوات العشرية السوداء، سببا من بين الكثير من الأسباب التي كانت تمثل هواجس شغلت فكر الكاتب وأرقته وسلبت منه راحته، ورمت به في دهاليز من الضياع واللامعقول، حتى أنه لم يعد يجد جدوى من طرح الأسئلة، لنجده يقر قائلا «**الأفضل لي أن أتوقف عند هذا الحد ذلك أن التطويح بالتساؤلات شرقا وغربا لن يجدي نفعا في هذا المضمار**»[2]، لم يعد السؤال يجلب سوى أسئلة أخرى، أكثر عمقا وتعقيدا وإحراقا لذات الروائي، لذا فهو يصل إلى مستوى من اليأس يجعله يفقد طعم الحياة في الجزائر، فيعترف بذلك قائلا: «**إننا عندما نفسر هذا كله أو نعطيه معنى ما يتملص المعنى من بين اليدين تماما مثلما تنزلق بقايا حب المزاح (ثمرة الزعرور)، فيغدو حامض... نعم المعنى حامض في هذا الوطن**»[3].

إن رواية الأزمة رواية الأسئلة المحرقة بجدارة، فهي تسائل كل كبيرة وصغيرة دون الاهتمام كثيرا بإيجاد الأجوبة لها، تطرح أسئلة تخلق أسئلة أخرى، كما ترى الباحثة ***آمنة***

---

[1] مرايا الخوف، المصدر السابق، ص 104 – 105.

[2] دم الغزال، مصدر سابق، ص 195.

[3] خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 149.

بلعلى فإن رواية الأزمة «**أصبحت اليوم تلد أسئلة متعددة حتى أصبحنا عاجزين عن مسايرة أسئلتها الجمالية، أسئلة الموضوع والرؤية والمواقف والايديولوجيا، أسئلة الرفض والقبول والنقد والمساءلة والتلقي وتهريب الأشكال وهجرة النوع والنفي والمصادرة وأسئلة أخرى، والإنتماء والهوية وهي أكثر الأسئلة اليوم إلحاحا...**» [1] وما هذه الأسئلة الكثيرة إلا نتاج ضياع الروائي وتشظيه في متاهات الواقع السوداوي، وعدم قدرته على مسايرة تحولاته العميقة التي بدت كدهاليز مظلمة يصعب سبر أغوارها واستكشاف كنهها.

ثالثا: تقاطع الخطابات الواقعية مع خطاب الأزمة.

إن الرواية جنس متميز بسبب قدرته على الانفتاح على خطابات أخرى مختلفة عنها، واحتوائها وكذا عبورها دون أن تفقد هويتها، أو تتنازل عن أصالتها، كالشعر والأسطورة والتاريخ والمقال الصحفي والوثائق وغيرها، ويأتي هذا التداخل بين الخطابات في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب وإثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، إن الخطاب الروائي أصبح يشكل خصوصيته تبعا لتحقيق الانسجام في بنية الخطاب من خلال قدرته على مجاورته للخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكانياتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الروائي. [2]

لقد عبر **باختين** عن هذه الميزة في الرواية بقوله: «**إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)، أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية... إلخ)، نظريا فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية وليس من السهـــل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحقه كاتـــب أو آخر بالرواية، وتحتفـــظ تلك الأجنـــاس عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية**»[3]

---

[1] آمنة بلعلى: الرواية بين ضفتي المتوسط، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية 2010-2011، ص: 08.

[2] ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 295.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة ط1 1987، ص 88.

إن هذه المرونة والليونة التي تمتاز بها الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية ضمنت لها صفة التجدد والتطور والنجاة من هلاك النوع، وهي سمة أصيلة فيها على الرغم من أن النقد الروائي لم يتفطن لها ولم يتناولها بالتحليل قديما على حسب رأي الدكتور "***حسن محمد حماد***" في حديثه عن علاقات النصوص الأدبية ببعضها البعض، وكذا علاقتها بالنصوص غير الأدبية.

وقد أكدت الباحثة الفرنسية ***جوليا كريستفا*** أن كل نص «**خاضع منذ البداية –بداية نشأته– لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما**»[1] وعلى هذا الأساس فالنص الإبداعي ما هو إلا مجموعة تناصات أو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه.

وهنا يجدر بنا التفرقة بين ظاهرة التناص Intertext، وتداخل النصوص Intertextuality، لما يحدث بينهما من خلط، وقد وضع ***ريفاتير*** M.Riffaterre حدا لهذه التفرقة بقوله: «**إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموعة النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص، فهو ظاهرة توجه قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية**»[2]، ومن خلال هذه التفرقة يمكن الوقوف على أمرين أولهما: هو قصدية النصوص الموظفة داخل النص الروائي بحيث يحيل تداخل النصوص إلى ممارسة وظيفة نقدية لتأويل التناص الموجود في النص، وثانيهما: أن تداخل النصوص هو منهج نقدي يمكننا من البحث والتنقيب وإعادة إنتاجية التناص فهو إذا توجه لتأويل التناص الموجود في النص.

وهذا يفتح المجال لمعرفة ما الوظيفة التي تقوم بها مثل هذه النصوص المتداخلة مع النص الروائي، سواء كانت تاريخية أو دينية أو شعبية أو غير ذلك، وهذا ما سيتطرق له البحث في هذا الجزء منه، وهو مساءلة تداخل الخطابات المختلفة في النص الروائي الأزموي، وتأويل هذا التناص.

---

(1) رولان بارت: نظرية النص، تر: منجي الشملي وعبد الله صوله، ومحمد قاضي، حوليات الجامعة التونسية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 27، 1988، ص 89.

(2) هانس جورج روبيريشت Hans- Georges Ruprecht : تداخل النصوص. تر: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، عدد 50– 1980، ص 53، نقلا عن د. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 17.

«إن تداخل النصوص بوصفه منهجا نقديا يستدعي قراءة مختلفة عن قراءة القارئ العادي، فهي قراءة موجهة أيديولوجيا، تحمل هموما تتفاوت وتختلف باختلاف القارئ/الناقد، الذي يتخطى مرحلة الاستمتاع بالقراءة التناصية إلى مرحلة ثانية، هي محاولة تأويل هذا التناص، والبحث عن معنى لتحققه على هذه الصورة، غير أن هذه القراءة الثانية ليست قراءة محددة وحيدة، بل هي قراءات تختلف باختلاف النقاد أنفسهم...»[1] هذه القراءة المختلفة تهدف إلى الكشف عن مدى قصدية التناص داخل النص الروائي، وما تضطلع به التناصات من وظيفة أيديولوجية، خاصة إذا ارتبط النص الروائي ذاته بمرحلة تاريخية خاصة، وعبر عن واقع مأزوم، لهذا سيكون التناص حلقة وصل بين داخل النص الروائي وخارجه، ليبرز عن طريق التناص علاقة النص بالمجتمع، بحسب رأي ***بيير زيما*** "pierre zima" والرواية الناضجة في هذه الحالة: **«هي التي تتفاعل عناصرها داخل الوجدان بتأثير من أحداث مأساوية معاشة في زمن حار، مما يدفع على قراءة الرواية، وعليه فبقدر ما يكون التعامل مع الواقع بعمق، بقدر ما يكون أكثر إقناعا، وأوفر تأصيلا»**[2].

ولعلنا إن أمعنا النظر في رواية الأزمة سنكشف نوعا ما هذا النضج الذي جعل منها رواية الواقع الممحون بحق، وكيف استطاع الروائي الجزائري من خلالها نقل الواقع بصوره البشعة وحقيقته الفجائعية، ولكن هذا لم يكن ما عمد إليه الروائي فقط، فهو يهدف إلى تفسير هذا الواقع وتحليله، لكنه افتقر إلى الآليات التي تمكنه من سبر أغوار الأزمة، وتفكيكها واستنطاق مكنوناتها، وذلك لاستعجاله في رصد الأزمة وتسجيلها، لذا وجد في المرجعيات الخارجية للنصوص غير الروائية سبيلا يعينه على ذلك أي على تحليل الأزمة الواقعية بآليات ووسائل موازية لها. كالتاريخ والدين والسياسة والتراث الشعبي، وهي خطابات/ نصوص لا تتخالف مع النص الروائي، بل تثريه، وتعمق من دلالاته وتنوع من تشكيلاته اللغوية والأسلوبية والخطابية على حد سواء.

---

[1] د. حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكاتب، 1997، ص 18.

[2] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث– الأردن 2010، ص 02.

ومن أجل مقاربة أكثر تحديدا ووضوحا للتداخل النصي في رواية الأزمة سنقف على أكثر الخطابات المهيمنة في ثنايا النص الأزموي وتحليلها، وتأويلها لمعرفة العلاقات التي هدف الروائي إلى بنائها في نصه الحاضر مع هذه الخطابات المتلاقحة معه لتشكل فسيفساء هي هذه الرواية بخصوصيتها وثرائها.

3-1- الخطاب السياسي:

لطالما كانت السياسة محورا فكريا في الرواية الجزائرية، مهما تنوعت مواضيعها وتعددت أبعادها الإجتماعية والواقعية، فهي دائما تعبر عن الأطروحة السياسية إما بطريقة مباشرة، وإما بطريقة الرمز، فالسياسة كفكرة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية، وتتمظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية، التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع، والصراع الطبقي والسياسي والتناحر العقائدي والإيديولوجيات والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي والإجتماعي.

فالعلاقة إذا بين الرواية والسياسة تمتاز بالخصوبة والتعقيد في آن، تحمل طابعا خاصا ينطوي تحت مظلة المجتمع، وهي علاقة تسودها الكثير من المواجهة، فالرواية في سعي دائم إلى تشخيص الواقع ورصد متغيراته والوقوف على عوامل هذا التحول آنذاك.

ويعد الخطاب السياسي من أكثر الخطابات تجسيدا على جسد الرواية الجزائرية منذ نشأتها سواء منها المكتوبة بالفرنسية أو المكتوبة بالعربية، مواكبة في مسارها كل الأحداث والتحولات السياسية والاجتماعية في الجزائرية.

والخطاب السياسي هو: «**حقل للتعبير عن الآراء واقتراح الأفكار والمواقف حول القضايا السياسية من قبيل شكل الحكم، كالديمقراطية واقتسام السلطة، والفصل بين أنواعها، ويعتبر الخطاب السياسي خطابا إقناعيا يهدف إلى حمل المخاطَب على القبول والتسليم بصدقية الدعوى عن طريق توظيف حجج وبراهين ويمكننا اعتباره مؤقتا خطابا سياسيا، عندما يقال من طرف رجل سياسي في هدف سياسي**»[1] وهو من

[1] مصطفى الشاذلي: الخطاب السياسي في المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، ط1، 2002م، ص 122.

المنظور اللغوي «**يراد به خطاب السلطة الحاكمة في شائع الاستخدام وهو الخطاب الموجه عن قصد إلى متلقي مقصود بقصد التأثير فيه وإقناعه بمضمون هذا الخطاب سياسيا، والخطاب السياسي يهتم بالأفكار أو المضامين ولهذا نجد المادة اللفظية قليلة في حين يتسع المعنى الدلالي لتلك الألفاظ، فالمرسل يعنى بالفكرة التي هي مقصده أكثر من عنايته بالألفاظ فالفكرة هي الخطاب السياسي**»[1]

وعليه فإن الخطاب السياسي أداة يعبر بها الروائي كما الخطيب عن آرائه ومواقفه وأفكاره، وحتى عن آراء ومواقف وأفكار غيره في إطار النقد والكشف حول موضوع سياسي ما.

ومن أبرز خصائص الخطاب السياسي المرفق بالرواية التي تجعله مختلفا عن باقي الأنواع الأخرى من الخطابات، هو أنه خطاب أزمة، «**يعتبر الخطاب السياسي خطاب أزمة لأمرين على الأقل**»[2]:

الأول: ظروف الأزمة التي أتت به، فهو لم يظهر في ظروف سياسية آمنة وهادئة من السلم الإجتماعي والوفاق المدني، بوصفه خيارا عقلانيا اجتمعت حوله القوى الفاعلة للسير بالمجتمع إلى مرحلة تاريخية جديدة، بل ظهر في ظروف متأزمة، لجأت إليه أطراف منافسة للمبادرين به وغيره، وهذا على مستوى المجتمع والنظام السياسي.

الثاني: يعتبر خطاب أزمة بما يولده من توترات في وعي الأفراد وإدراكهم أزمة يعيشها كل متحدث عن موضوع ما في السياسة، بل يتحدث عنها قلقا مرتابا في إمكانية تحقيق مشروعه وخائفا من عدم ذلك.

هذه الميزة التي تتجسد في الخطاب السياسي الذي تقدمه رواية الأزمة، بما أنه خطاب تخلق من رحم هذه الأزمة التي عصفت بالجزائر في مرحلة تاريخية متميزة حتى

---

[1] محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، منتدى سور الأزبكية دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005م، ص 45.

[2] جان ماري دانكان: علم السياسة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت ط2، 1997م، ص 6.

على مرحلة الاستعمار فـــ «**لم تكن الأحداث التي مرت بها الجزائر عام 1988 إلا محصلة وتعبيرا عن أزمات عانى تبعاتها النظام السياسي، وهي الأزمات التي تبلورت منذ فترة ليست قصيرة في شكل عدد من الضغوطات المتوالية أوجبت على النظام السياسي مواجهتها عبر عمليات التكيف المتعددة**».[1]

ويبرز الخطاب السياسي في رواية الأزمة جليا لأن الروائي يعلن عن مواقفه السياسية بشكل صريح تارة، وبشكل رمزي تارة أخرى، بسبب الضغوط التي يتعرض لها، فأغلب الكتاب في هذه المرحلة من الصحفيين، وأغلبهم كان مهددا بالقتل، تحكم حياته موجات الخوف والفزع الشديد لذا كان الإعلان عن الموقف السياسي يشكل عبئا إضافيا لهؤلاء الكتاب.

وكل روايات الأزمة دون استثناء حوت الخطاب السياسي وكان له دور مهم في بناء خطابات الرواية وإثرائها، والتعبير عن الواقع من جوانبه المختلفة، فهو (الخطاب السياسي) منطوقا أو مكتوبا، موضوعه الواقع السياسي القائم محاولا تغييره أو تشكيله، ويرتبط ارتباطا وثيقا بعوامل إقتصادية وإجتماعية وثقافية في المجتمع.

وإذا عاينا روايات "كالورم" *لمحمد ساري*، "وبم تحلم الذئاب؟" و "خراف المولى" *لياسمينة خضرا* (محمد مولسهول)، و "فتاوى زمن الموت" و "بوح الرجل القادم من الظلام" *لإبراهيم سعدي* "وسادة المصير" *لسفيان زدادقة* و "فوضى الحواس" *لأحلام مستغانمي*، وغيرها من الروايات التي اتخذت الواقع الجزائري الأزموي موضوعا لها، سنجد الخطاب السياسي بارزا بقوة وواضحا بحيث يعبر عن الواقع السياسي في الجزائر في مرحلة المحنة، ومتغيراته وكذا يترجم إيديولوجيا الإدانة التي تتوجه إلى إنتقاد الأطراف السياسية الفاعلة في ساحة الصراع، والتي كانت السبب الرئيسي في حالة العنف والخوف التي شوهت وجه البلاد وحولتها إلى رقعة تناحر بين أبنائها وقضت مضاجع الآمنين وعدمتهم حياتهم وأمنهم.

---

[1] منعم العمّار: الأزمة الجزائرية: الخلفيات السياسية والإجتماعية والإقتصادية والثقافية، مجموعة من المؤلفين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2، 1995، ص47.

تتجه الكثير من هذه النصوص الروائية إلى انتقاد السلوكيات الناتجة عن السلطة وسياستها القامعة للشعب، وتسببها في انقسام المجتمع إلى طبقات، تتمتع قلة بالثروة والسلطة وترزأ الأغلبية تحت سطوة الفقر والقهر والغبن الإجتماعي، وترسيخ مفهوم "الحقرة" فنجد مثلا في رواية "بم تحلم الذئاب؟" ***لياسمينة خضراء*** تعبيرا عن تأثير التوجه السياسي الجديد في حياة الشباب وتحويلهم إلى وحوش بشرية ضائعة وتائهة لا تعرف طريقا قويما تسير فيه، فتتوجه رأسا إلى العنف والقتل والانتقام من المجتمع والحياة، هذا المجتمع الذي ضاع فيه الإنسان وغاب عنه الإله بلغة *لوسيان غولدمان*، كما ينتقد الطرف الآخر من الصراع (السلطة) الذي يسبب ممارساته وفساده أشعل فتيل هذه الحرب القذرة، «**...الأفلان فاسد، حساس ومناهض لكل توجه، معاد "للصعلو-قراطية"، الفن العلم العميق، العبقرية الإنسانية، كل ذلك إنحلال ماكر، وورم يحاربه (الأفلان) بضربات علاجية كيماوية، أرفض أن أعامل كحالة مرضية...**»[1]، الأفلان حزب السلطة، والحزب الحاكم منذ الاستقلال، والذي بعذر الشرعية الثورية استولى على الحكم في البلاد ولا يريد أن يتزحزح من مكانه، مثل الأخطبوط الذي يلقي بأذرعه على كل المناصب الحساسة في الدولة حتى لا يسمح لأحد بمزاحمته على الحكم، وهو يعمل على جعل الناس تتوهم أنه لا ملاذ لهم إلا حكم الحزب الواحد على الرغم من أن ممارساته تجعل الناس تتخبط في العفن المجتمعي، «**... إذا أردت أن تعرف إن الحقيقة تكمن في مكان آخر، ليس الشعب هو الجحود والأمي، النظام هو الذي يفعل المستحيل كي يبقيه بعيدا عن نبل الكائنات والأشياء، يعلمه فقط كيف يتعرف على ذاته في الرداءة بكل أنواعها...**» [2]،

لقد ساهم النظام في تعزيز سخط الناس وحنقهم بسبب ممارساته التعسفية وغير العادلة، والقرارات الطائشة التي لا تخدم الشعب بل تسببت في خلخلة أمنهم وزلزلة حياتهم، ودفعهم إلى السقوط أكثر في هاوية مظلمة لا قرار لها، لقد عمقت من شعور الذل والمهانة لدى الفرد الجزائري، فصار يردد بألم في كل موقف «**... أريد أن أخدم غيري دون الشعور بالإهانة والانسحاق، دون التملق ولحس الأحذية والتزلف، تبا تحركوا، ألاّ أظل مكتوف الأيدي في انتظار أن أتعفن في ظل الإقصاء...**». [3]

---

[1] ياسمينة خضرا (محمد مولسهول): بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص 72 – 73.

[2] الرواية، ص 83.

[3] الرواية، ص 84.

لقد كان الروائي الجزائري مدركا ومنذ بداية الأزمة أن السلطة الحاكمة في الجزائر لها يد في إشعال فتيل الحرب الأهلية غير المعلنة في البلاد، إنْ بممارستها التعسفية، أو إدارتها الفاشلة أو بالتغييرات السياسية والمجتمعية التي أحدثتها في المجتمع الجزائري دون دراسة أو تهيئة، أو بإلغاء نتائج إنتخابات 1992م، كل هذا جعل من السلطة واحدا من الأطراف المدانة في تحريك عجلة العنف في الجزائر، وزرع بذور الشر، وتحويل الشباب الجزائري –خاصة– إلى كتل لامبالية وألغام قابلة للانفجار في أي لحظة، «... **منذ الاستقلال لم يتوقف بلدنا عن التقهقر إن ثرواتنا الباطنية أفقرت، قناعاتنا ومبادراتنا تلاعب بها الخونة وأوهمونا أن الهراوات قد تحولت إلى عيدان مرجان، دربونا على العنتريات الفارغة والديماغوجيا مدة ثلاثين سنة وهم يطوفون بنا بلا فائدة النتيجة: البلد منكوب، والشبيبة هرمة والآمال مسلوبة، في كل ربوع هذا الوطن يتضاعف الانسحاب واللامبالاة بل أخطر من هذا: فبعد أن فقدنا هويتنا، ها نحن نفقد روحنا...**»[1]

هذا الوضع الذي ما هو إلا نتيجة للممارسات القمعية للسلطة طيلة سنوات ما بعد الاستقلال وتهميش الشعب الجزائري واستغفالهم لنهب خيرات البلاد والانفراد بالسلطة، ولما طفح الكيل بالشعب لجأت السلطة إلى لعبة التعددية والحرية السياسية، لكن دون تهيئة الشعب لممارستها فكانت نتيجة ذلك وبالا على الجزائريين أنفسهم الذين كانوا متعطشين للحرية السياسية، تقول الرواية: «**إن ميلاد التعددية الحزبية منذ لحظة الميلاد حدث منذ البداية ضمن القسر والخديعة والمخادعة هذه السمات الثلاثة تعكس في ذات الوقت هدير التاريخ من جهة ومرض النظام من جهة ثانية وعبر التصادم بين هاتين الحالتين عرف الجزائريون التعددية في شكلها الصاخب والمفكك والهش والمتوحش من حيث الرغبة الملحة والعنيفة في إعادة إنتاج شمولية جديدة من طراز راديكالي تقوم على شعبوية نقيضة ومرموقة وواعدة، لقد ولدت الحزبية على أساس نفي الآخرين ونفي روح التعددية**»[2].

لقد نقلت رواية الأزمة فشل السياسة المتبعة في الحفاظ على أمن البلاد والمواطنين وانسحبت في أحلك الظروف، وأبرزت عجزها في التحكم في زمام الأمور: «**إن أمن**

---

[1] خراف المولى، مصدر سابق، ص 151.

[2] متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 178.

المواطنين من إختصاص الدولة والتخلي عن هذه المسؤولية هو إقرار بالعجز، لماذا ندفع الضرائب ونخضع للسلطة ونسمح لهم بحكمنا وتمثيلنا والحديث باسمنا إذا كانوا عاجزين عن توفير أبسط شيء لنا هو الأمن... كل ما نطلبه منهم أن يوفروا لنا الأمن ويبدو أنهم عاجزون تماما عن توفيره رغم خروقاتهم الكثيرة لحقوق الإنسان...» [1]، وقبلها فشلت في تسيير شؤونها والحفاظ على خيراتها والاهتمام باحتياجات الشعب، وقد انتقد الروائيون هذا الفشل المفتعل من أجل الاستتار ونهب خيرات البلاد، واستغلالها لصالحهم، «**لعنت السياسة، ولعنت نفسي لأنني سرت وراءهم عن حسن نية ظنا مني بأن هذا الوطن في خطر، وما كان الوطن يوما في خطر... إن هي إلا أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السياسة، ... لعنت السياسة والسياسيين إذا، وبكيت على وطن تتآمر عليه مجموعة من اللصوص متذرعة الدفاع عن القيم النبيلة... »**[2]، لقد انتقد ***مرزاق بقطاش*** سياسة الجزائر التي كانت سببا في انطلاقة موجة العنف الدامي في البلاد، والتي كان الفقراء والشعب المغبون، المغلوب على أمره هو ضحيتها الوحيدة إذ يقول: «**عجبت أن تكون حصة الموت مرتفعة في جانب الفقراء والمساكين في هذا الوطن، ملاعين السياسة لم يحصدهم الرصاص في يوم من الأيام، اللهم إلا إذا كان البعض منهم ممن يقلقون أصحابهم وينغصون عليهم عيشهم وفيما عدا ذلك فإنهم في أبراجهم العاجية...».**[3]

برز خطاب الإدانة للسلطة كطرف مهم وسبب رئيس في إشعال فتيل الحرب الأهلية واضحا صريحا في جل روايات الأزمة كرواية ***مرزاق بقطاش*** "**دم الغزال**" التي يقيم أحداثها على حادثة اغتيال الرئيس الجزائري "محمد بوضياف"، ومن خلال هذه الحادثة يحلل الوضع السياسي العام للجزائر، وينتقد ممارسات السياسيين – كما سلف الذكر من خلال المقبوسات السابقة– ويذكر صراحة مدى وساخة العمل السياسي في الجزائر وانحطاطه فيقول: «**كان من الطبيعي والحال هذه أن تبرز أخلاقيات جديدة، أخلاقيات الجشع والطمع، وأن يعمل البعض كل ما في مقدورهم من أجل البقاء على كرسي الحكم...، والبقاء على كرسي الحكم يستتبع الموت والعنف والدمار...**» [4].

---

[1] سادة المصير، مصدر سابق، ص 179.

[2] دم الغزال، مصدر سابق، ص 296– 297.

[3] دم الغزال، المصدر السابق، ص 297.

[4] الرواية، ص 298.

«**لأن الغاية من السلطة في نظر السلطة هي البقاء في السلطة**»[1] على رأي *أحمد طالب الإبراهيمي* ثم نجده يتساءل حين يصبح مستهدفا لليد الإرهابية كونه مشارك في عملية الإصلاح السياسي كعضو في المجلس الاستشاري* «**لِمَ يا ترى يظل اللصوص والقتلة وكل الذين نهبوا البلاد واستباحوا الأعراض وأهلكوا الحرث والنسل متنعمين آمنين مستلذين بما طاب من المحرمات وما كدسوه من أموال منتهبة بينما نموت نحن الذين نريد أن نبي الوطن أن نضيف شيئا إلى الإنسان في هذه الحياة**»[2].

لقد توجه الخطاب السياسي في رواية الأزمة إلى إبراز أهم الأسباب والحيثيات التي قذفت بالبلاد في مستنقع الأزمة، وإدانة السلطة التي كانت سببا من الأسباب، وخاصة طرحها للتعددية ثم توقيفها للمسار الانتخابي سنة 1992م والذي من المفترض أنه يجسد الديمقراطية المرجوة في الساحة السياسية، وقد عبرت الرواية عن مغبة هذا السلوك المجحف من السلطة الذي أدى إلى تزايد الاحتقان ومن ثم الانفجار، وهنا نجد الروائي يلوم السياسيين على هذا الوضع. «**إن الشر في هذه اللحظة محصور في نطاق السياسيين وحدهم، حقا هناك شريرون في مختلف قطاعات الحياة ولكنني أرى أن السبب يمكن في السياسة، وفي السياسيين في المقام الأول...، أرى بعض السياسيين أو أشباه السياسيين وهم مازالوا يتمتعون بالعيش الهنيء، على الرغم من المقاتل التي أحدثوها حواليهم**»[3]، وفي هذا اتهام صريح بأن السياسيين هم من أشعل فتيل الحرب وكانوا سببا في انتشار الموت المجاني في الجزائر، ولكنهم احتموا منه في قصورهم المشيدة من أموال الشعب المهمش والمغبون.

---

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: المعضلة الجزائرية: الأزمة والحل (1989– 1999)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 1999م، ص 46.

* المجلس الاستشاري الوطني: هو البرلمان الانتقالي المكون من مجلس واحد والذي أنشأه المجلس الأعلى للأمن في 14 يناير 1992م لمساعدة المجلس الأعلى للدولة بعد توقف العملية الانتخابية لعام 1991م، يتألف من 60 عضوا تم تعيينهم بموجب مرسوم رئاسي لضمان تمثيل موضوعي ومتوازن لجميع القوى الإجتماعية في تنوعها وحساسيتها وقد كان الكاتب مرزاق بقطاش عضوا فيه، وتعرض لمحاولة قتل بسبب ذلك.

[2] دم الغزال، ص 303.

[3] الرواية، مصدر سابق، ص 194.

كان لإيقاف المسار الإنتخابي وإلغاء نتائج الإنتخابات التشريعية وإعتقال شيوخ الحزب الإسلامي المعارض للسلطة الأثر العميق في تأجيج نفوس الشباب، بل كان عود الثقاب الذي أضرم النار في خزان البنزين المحتقن من الشعب الجزائري –خاصة الشباب– فنجد كثيرا من الروائيين ينقلون هذا الوضع كل بأسلوبه ولكنهم اتفقوا على أنه سبب رئيس في حالة العنف الدموي في البلاد «**... كي يحكوا له مكر السلطة، وكيف أوقفت الإنتخابات في دورها الأول في وقت حصدت الجبهة الإسلامية للإنقاذ أغلبية الأصوات، ثم سجنت الشيوخ قادة الحركة وهجّرت المناضلين إلى محتشدات في الصحراء وتركتهم عرضة لقسوة المناخ وشراسة الجلادين**»[1].

قدم هذا المقبوس صورة عامة على الوضع السياسي في تلك المرحلة من سنة 1991م، وكيف كان لهذا أثر فيما بعد على مجريات الأمور، لقد كشفت الرواية المؤامرة المحاكة ضد الجبهة الإسلامية لحرمانها من حقها في التمتع بمكتسباتها السياسية بعد فوزها في الإنتخابات الأولية سنة 1991م، وردة الفعل عن مثل هذا الإجحاف الحاصل من قبل السلطة «**لقد فزنا بأغلبية المقاعد في المجلس الشعبي الوطني ولكن السلطة ركبت قضية الإعتداء على ثكنة قْمَار كي تشوه صورتنا لدى الرأي العام، ولم تفلح خطتها، فأوقفت جميع أعضاء المجلس كي تزعزعنا، ولكن الشعب تفطن للعبة القذرة... باشر إخواننا الجهاد في العاصمة وضواحيها...**» [2].

لم يعد الأديب –الجزائري– يتعامل مع السياسي...، بخوف أو حذر فهو يكتب عن ذلك بكل عفوية وحرية وكأمر طبيعي للغاية وأيضا لعب جو الحرية النسبي والاهتمام بالمشاكل الملحة دورا في أن تقوم هذه الكتابة بوظيفتها النقدية كما يجب، فلا أحد كان له الوقت أو الجهد لحراستها مما يمكن أن يكون إنحرافات كما كان يُظن في السبعينات والثمانينات، وهذا ما استغله الروائيون الجدد أفضل استغلال، فانتقدوا السلطة وممارستاها –كما سلف ورأينا– وأدانوا الأصوليين وما قاموا به من جرائم في العباد والبلاد –وسنرى ذلك من خلال ما سيأتي– بكل جرأة وثقة رغم ما كان يهددهم من خطر القتل على يد هؤلاء الأصوليين الذين يرون في قتل الآخر وإسكاته، إستراتيجية من إستراتيجيات الانتصار والعقاب.

---

[1] خراف المولى، مصدر سابق، ص 144– 145.

[2] الرواية، ص 145.

«**نحن مناضلي الجبهة الإسلامية للإنقاذ تصرفنا تصرفا لائقا، اشتغلنا وأثبتنا قدراتنا لقد انضم الشعب إلى مبادئنا وإيديولوجيتنا، ولكن السلطة البيروقراطية الحقيرة رفضت الإعتراف بالحقيقة وقد اختارت عمدا اللعب بالنار، لهذا نرد الصاع صاعين ونقترح عليها جهنم تحرقها حرقا**»[1] لقد كانت بداية المواجهة من هذا المنظور، من هذه القناعة لدى الطرف الثاني في حلقة العنف الدامي بالجزائر، حيث أن السلطة ظالمة كافرة وطاغوت استولى على حق هؤلاء في ممارسة حقهم في السلطة بعد نجاحهم في الإنتخابات واستمالة الشعب الذي كان أصلا قد سئم من ممارسات السلطة الفاشلة والقامعة لحرياته، والتي ألقت به في أزمات كثيرة جعلته يعيش الضنك والحقرة وخيبة الأمل، وقد رأى الأمل في الجبهة الإسلامية، لكن السلطة من جديد تتدخل وتكسر آماله وأحلامه بالتغيير، «**هنا أقول بكل حيوية الفيس خو أبدا، على الأقل الإسلاميون لهم بعض الحظ في تحريكنا يلقون بنا في مشاريع كبيرة، ما أريده هو أني أقوم بعمل شيء بحياتي البخسة هذه... كل ما أنتظره هو التغيير، لقد بدأ الغبار ينفض عن الأشياء، والأمور أخذت تتقدم، في أي اتجاه تتقدم، لا يهمني ذلك، المهم لا للركود الرحمة، لا للركود، ما عدت أتحمل هذه السكونية إذن فليعش الفيس خو...**» [2]

لقد رأى الناس في الحزب الإسلامي الجديد الذي يمثل صوت الدين، ويدعو إلى التغيير والإصلاح وإعطاء كل ذي حق حقه في هذا البلد العزيز، رأوا فيه الأمل والحياة والتجديد «**تحيا الجبهة الإسلامية للإنقاذ، على الأقل مع الإسلاميين سنكون سواسية**»[3] ولكن النزاعات على السلطة دائما ما تخرج من تحت الملاءات الناصعة وجوها مشوهة وتكشف على سواد يخالف ذلك البياض الناصع الذي ظهرت به أول الأمر «**الفيس يعلن حالة العصيان المدني**»[4]، المشاحنات والمشادات بين الدولة والفيس حول إلغاء سير الانتخابات تحولت إلى مصادمات ومن ثم إلى حرب دامية تحصد الأرواح، «**الأوضاع الأمنية متدهورة، في البداية كانت الاشتباكات المسلحة والاعتقالات وتعقب عناصر**

---

[1] خراف المولى، المصدر السابق، ص 151.

[2] بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص 84.

[3] الرواية، ص 77.

[4] الرواية، ص 110.

الحزب، ثم تطورت ألأمور بسرعة إلى اختطافات وقنابل وانفجارات وبيانات ملتهبة يوميا كأننا نعيش حربا حقيقية، وتهديدات ومتابعات وقتل علني، ورسائل ملغومة وحتى جثث ملغومة ما إن يرفعها رجال الإسعاف أو المطافئ حتى تنفجر، ومن جهة أخرى كل من يعارض السلطة أو يبدي موقفا مساندا للحى الطويلة أو حتى يرفض قرار إلغاء الإنتخابات يعتقل وبعدها قد يحاكم أو يغوص في متاهات المجهول»[1]، وقد انتقدت الرواية الإسلاميين في ممارساتهم الفظيعة تحت غطاء الدين والشرعية – بقدر انتقادها للسلطة وسياستها– «**الجماعات الإرهابية يحركها دافع أيديولوجي وهدف الوصول إلى السلطة، ... وتسعى إلى الإطاحة بالحكومات**»[2].

وقد رصدت الرواية الانقسامات الحاصلة في الحزب الإسلامي "الفيس" والخلافات التي أدت إلى ضعف الحزب وتشتت مشروعه السياسي، وفقدان الناس للثقة فيهم والتململ والتبرم من تصرفاتهم وسلوكاتهم، «**بدأت خطبهم تشبه خطب المسؤولين على رأس الدولة الذي يقولون ما لا يفعلون، بل ويكذبون علانية ودون خجل...**» [3]، وخاصة الممارسات الوحشية لبعض المنشقين عن الحزب التي ارتكزت على الشعب الأعزل، والقرى النائية التي لا حول لها ولا قوة، «**كما كان متوقعا، ها هي الزوائد والانشقاقات تظهر في حركة الفيس، جماعة التكفير والهجرة هي الجناح الأكثر راديكالية في الحركة، والذي صنع لنفسه سمعة سيئة، زبانيته كانوا يتسللون داخل الأوساط الإجتماعية الفقيرة ليجندوا في صفوفهم عناصر من هؤلاء المقهورين والمحرومين الذي يؤثرون بواسطة حماسهم وإصرارهم العنيد، إن لهم وفي كل مكان الملامح نفسها: حاجب أخفض من الفكر، رأس حليق، نظر زائغ بلا تعبير، لحية غير مهذبة، غضوبون حنقون، عنيفون إلى أقصى حد**»[4]، هذه الانقسامات التي ظهرت بعد توقيف قادة الحزب المؤسسين له، والذين كانوا يحكمون قبضتهم على الحزب، ومع أن الحزب استدرك هذا النقص إلا أن من خلفوا القادة لم يكن لهم ذلك الحزم والقدرة على السيطرة على هذه الانقسامات، ومنع

---

(1) سادة المصير، مصدر سابق، ص 160.

(2) د. محمود شريف بسيوني: الجريمة المنظمة عبر الوطنية، ماهيتها ووسائل مكافحتها دوليا وعربيا، دار الشروق ط1 2004، ص 41.

(3) الورم، مصدر سابق، ص 21.

(4) بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص 143.

خروج حركات متطرفة وعنيفة من الحزب «**بالرغم من إبعاد وتهميش القائدين الإسلاميين فقد استدرك، وبسرعة المجلس الأمر وأعاد ترتيب بيت الحزب، وظهر على الساحة السياسية قياديون جدد، وبسرعة أيضا... وبُدِئ بقراءة أخطاء الماضي حتى يتفادى السقوط فيها من جديد، معتمدين في ذلك خطة جديدة وأسلوبا جديدا أقل صخبا وأكثر إقناعا، فالكلام اللاذع والإثارة، كل هذه الممارسات وأساليب العمل المبالغ في تطرفها كانت تفزع جماهير الشعب كل هذا تم لجمه، لقد أخطأت السلطة فكان لزاما أن توضع في صف الطواغيت المذمومين**»[1]. ومن هذه القناعة انطلقت هذه الجماعات الإسلامية المتطرفة في حشد الناس وتجنيدهم ومن يرفض الانصياع لهم فهو ضدهم ويجب محاكمته كما الطاغوت، وهنا أصبح لزاما على الشعب الدخول في اللعبة مرغمين، وهذا ما نقلته الرواية بأسى حيث أصبح الانتماء إلى أحد الطرفين شبيها بالقفز في الهاوية التي لا قرار لها، «**يجب على الجميع أن يحمل السلاح، إذا وجد مترددون فيجب تصفيتهم، ببساطة كل من يرفض اتباعنا فهو خائن ويستحق نفس ما يستحقه الطاغوت من عقاب**»[2] ، لم تختلف نظرة السلطة عن نظرة الأصوليين للناس فمن يعاديها ويظهر التعاطف مع الإسلاميين أو يقدم لهم يد العون فذاك خائن يجب محاسبته لأنه يهدد أمن البلاد وإن اقتضى الأمر إبادة قرى بأكملها «**... كل من سار على خطاهم هو حبيبهم،... وكل من خالفهم قتل بكل بساطة، هذه أخطبوط ستأكل الأخضر واليابس قبل أن تندثر أكثر من المافيا، للمافيا تقاليدها، وهذه لا لغة لها سوى القتل والصفقات، يكفي أن يشك فيك لتمحى نهائيا**» [3]

هذا الواقع الذي فرض على الإنسان الجزائري أن لا يكون حياديا في زمن الانتماء والميل الإيديولوجي، ونجد هذا مجسدا في حوار دار بين بطل رواية "**بم تحلم الذئاب؟**" نافا وليد ويحي سائق آل سلطان، «**... نحن في بلد مجنون.**

رفع عينيه نحوي قلقا:

---

[1] بم تحلم الذئاب؟، المصدر السابق، ص 144.

[2] الرواية، ص184.

[3] واسيني الأعرج: حارسة الظلال– دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة و النشر و التوزيع دمشق– سوريا، ط2 2006م، ص 310.

- ألا تؤمن بخطاب الإسلاميين؟

- أنا محايد.

- ماذا يعني أن تكون محايدا؟ لا يمكن أن يبقى الإنسان محايدا في مفترق الطرق، من اللازم اختيار وجهة ما.

- إننا لا نختار أبدا.

- هذا خطأ، الواحد منا مسؤول عن مصيره.

- لا مصير في الجزائر، كلنا في مدخل الرحى...» [1]

لقد استطاع الروائي الجزائري أن يجسد من خلال الخطاب السياسي، الواقع السياسي الفوضوي الذي مثل الوجه المعادي للإنسان البسيط والكادح في الجزائر، فالسلطة كما المتمردون عليها، سعيهم كان موجها لخدمة مصالحهم وإن كان الثمن هو طحن الشعب البسيط، رغم أن كل منهما يدعي أن مصلحة الشعب هي التي تحركه ومن أولى أولياته «**... يتهم المتمردين بممارسة الإرهاب، والسلطة بالقمع، واختراق حقوق الإنسان... لقد صودر الشعب ليقع في أتون الصراع بين شقي الرحى، الإرهابيون، يتحملون مسؤولية ما وقع...، والسلطات تتحمل أيضا المسؤولية في ذلك لأنها لم تقم بحماية المواطنين بل عرضت عليهم التسلح، والدولة إذا لم تستطع حماية مواطنيها فهي دولة فاشلة ولا داعي لاستمرارها، كما أن دعوتها لبعض المواطنين للتسلح غير دستوري ومخالف لمنطق الأشياء، فحمل السلاح هو من اختصاص هيئات معينة مخولة بذلك قانونا وهي خاضعة للوائح والقوانين المعمول بها في البلد وتتحمل مسؤولياتها أمام الشعب والقضاء...** »[2] يمثل هذا المقطع نقدا للسياسة المنتهجة من قبل الدولة الجزائرية/ السلطة كحل للأزمة حين زاد الأمر تعقيدا ودموية، وهو في نظر الروائي حل يزيد من تأزم الأمر لا يحله، كما أنه لا ينفي المسؤولية عن الأصوليين/ المتمردين الذين خالفوا مبادئ الدين الإسلامي الذي يدّعون تمثيله، فجاء نقدا للنهج السياسي والإيديولوجي المتبنى سواء من طرف السلطة أو من طرف المعارضة الإسلامية، حتى بعد تبني

---

[1] بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص 87.

[2] سادة المصير، مصدر سابق، ص: 178- 179.

الديمقراطية والحرية السياسية، إلا أنها لم تكن ذات جدوى، فقد خلقت الفوضى في المجتمع الجزائري، هذه الفوضى التي ألقت به في حرب طاحنة، «**إن أغرب ما حدث في الجزائر هو حديث طرفي الصراع – الإسلاميين والعسكريين– عن خطأ الديمقراطية، فقد رأى العسكريون أن الديمقراطية لا تصلح للجزائر بدليل هذه النسبة الكثيفة التي صوتت لصالح الأصوليين، أما الإسلاميون فلسان حالهم يقول: إن الديمقراطية لا تصلح بدليل الاستيلاء العسكري على السلطة وإلغاء الإنتخابات، لأن النتائج لم تكن في مصلحة النخبة الغربية الحديثة**»[1] وحملوا شعار «**لا ديمقراطية ولا دستور، القرآن والسنة**»[2] «**عليها نموت وعليها نحيا، لا شرقية ولا غربية بل دولة إسلامية، لا دستور لا قانون، بل قال الله قال الرسول**»[3]. واعتبروا الديمقراطية بدعة غربية لا يجوز تجسيدها في المجتمع الإسلامي.

لقد أسهمت رواية الأزمة في الوقوف على الواقع السياسي في الجزائر خلال فترة التسعينات، زمن التعددية الحزبية، من خلال خطاب الإيديولوجيا السياسية في الجزائر، رغم تسجيليتها فهذا لم يمنع من وجود وعي سياسي بالممارسات السلطوية والكشف عن خفايا هذه الممارسات ونقدها، وتحليل الوضع القائم للكشف عن الأسباب التي ألقت بالجزائر في أتون الحرب الأهلية، ورصد الخطابات السياسية الطاغية على الساحة السياسية الجزائرية آنذاك.

3-2- الخطاب الديني:

للخطاب الديني حضور مميز في المتن السردي الجزائري الأزموي، لكون الموضوع الرئيسي في رواية الأزمة موضوع ديني سياسي أو بمعنى أدق سياسي مؤدلج دينيا، ولهذا حظي الخطاب الديني بتوظيف مكثف في المتون الروائية لهذه المرحلة –العشرية السوداء– وما بعدها، فهو يعكس ثقافة الجزائري ويصور المنظومة الفكرية للمجتمع الجزائري، الذي يمثل الدين فيه مظهرا مهما في تشكيل هويته المتنوعة، ويعبر عن

---

[1] منعم العمار، مرجع سابق، ص 139.

[2] خراف المولى، مصدر سابق، ص 139.

[3] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، مصدر سابق، ص 93.

إيديولوجيا الأصوليين/ الإسلاميين الذين يدور المتن الحكائي حول ترسيخهم لثقافة العنف مستندين للفكر التكفيري.

من هذا المنطلق سنقف على خصوصية الخطاب الديني بمختلف تشكيلاته وتمثلاته في رواية الأزمة، وتحليل دواله وملفوظاته، وتفسير حضوره المكثف في المتن الروائي وكيف تفاعلت الشخصيات مع هذا الخطاب الديني المسيس/المؤدلج.

وقبل الخوض في تمثلات الخطاب الديني في النص الروائي وتجلياته فيه، نعرض بعض التعريفات للخطاب الديني التي سنجد لها صدى في الخطاب الروائي الأزموي، على اعتبار أنه أكثر الخطابات استهدافا للتجسيد والتحليل والنقد لدى روائيي المرحلة بالنظر إلى الظرف السياسي والإجتماعي للبلاد.

فالخطاب الديني يمثل الواسطة التي تجمع بين الدين والبشر، إلا أن الخطاب الديني لا يمثل الإسلام بأصوله وثوابته بل لا يمثل الدين بالضرورة، لأنه خطاب متعدد، مصدره بشري يخطئ ويصيب، وفهمه معرض للنقد والدحض أحيانا، رغم أنه يستند إلى مصادر التشريع الإسلامي وهي القرآن الكريم والسنة النبوية، ومصادر التشريع الإسلامية الأخرى، سواء كان هذا الخطاب صادرا من جهة إسلامية، أو مؤسسة دعوية رسمية، أو غير رسمية، أو أفراد جمعهم الاستناد إلى الدين الإسلامي وأصوله كمصدر لأطروحاتهم، ويسعى الخطاب الديني/ الإسلامي لنشر الدين عقيدة وشريعة وأخلاقا ومعاملات، لغايات تعليم الناس ما هو نافع لهم في الدنيا والآخرة.

والدين مجموعة من النصوص المقدسة الثابتة تاريخيا، وعلى حسب رأي ***زكي نجيب محمود*** الذي يقول: «**هو مجموعة القيم التي لا أحسب عاقلا على وجه الأرض يرفض شيئا منها، من حيث هي مثل عليا، سواء مكنتنا التربية والتنشئة من تمثلها ومن العيش على غرارها أم لم تمكنا من ذلك**»[1] في حين أن الخطاب بارتباطه بالمجال الديني فهو نتاج لغوي للفكر الديني الذي هو اجتهادات بشرية لفهم تلك النصوص وتأويلها واستخراج دلالتها. [2]

---

[1] زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق بيروت– لبنان 1974م، ص 68.

[2] ينظر: نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، المركز الثقافي العربي– المغرب ولبنان، ط3، 2007، ص 196.

ويوضح ***عماد الدين علي*** أن «**الخطاب الديني هو توجيه الكلام المتعلق بأمور الدين نحو الغير لإفهامه واستمالته واقناعه سواء كان هذا الغير فردا أو جماعة**»[1]، وهذا الفهم ليس ثابتا ولا موحدا بل مختلف وزئبقي لأنه خاضع للطبيعة البشرية، ولهذا كان الخطاب الديني نفسه «**بشري الطبيعة متمثل في التحليلات المختلفة المنعكسة والمستلهمة من النص الديني، فهو يتلون تبعا للمعطيات الآتية، ويتشكل وفقا للاتجاهات البشرية الزئبقية ثم يتم استدعاء النص الديني وتوظيفه استنادا لهذا الخطاب**»[2] ومن خلال هذا المنظور فحتى هذا الاستدعاء للخطاب الديني يخفي إيديولوجيات وقناعات ذاتية تمرر من خلاله، وهذا يؤكد على تعالق الخطاب الديني مع الخطاب الإيديولوجي وهذا في الغالب يؤدي إلى ليٍّ عنق النص الديني وتطويعه للمصلحة والرؤى الإيديولوجية المتعددة، وحتى المتضاربة في بعض الأحيان.

ويعرفه ***عبد الجليل أبو المجد*** بقوله: «**الخطاب الإسلامي هو ذلك الناتج الفكري المنبثق عن النصوص المكتوبة أو المقروءة ومن الممارسة المجتمعية سواء أجاءت في شكل قراءات واجتهادات فردية أو جماعية حيال النصوص الإسلامية التأسيسية المتمثلة بالضرورة وبالدرجة الأولى في الوحي (القرآن الكريم)**» [3] وهذا يحيل إلى تعدد الخطاب الديني، فلا يوجد خطاب ديني واحد بل خطابات دينية متعددة تبعا لهذه القراءات والاجتهادات، فلا وجود لفهم واحد وموحّد للدين، ولذا نجد أنواعا من الخطاب الديني حتى في البلد الواحد، فنجد الخطاب الرسمي وغير الرسمي، المنغلق والمنفتح، والمعتدل والمتطرف والسلفي والصوفي[4]، كما نجد تنويعات داخل النوع الواحد من الخطاب الديني، كالخطاب المعبر عن التيار السياسي الديني الذي يجعل همه الدعوة إلى إقامة دولة الخلافة وتطهير المجتمع من مظاهر الجاهلية الأولى وقد يتطرف ويكفر الناس في المجتمع، فيكون خطابا يتسم بالعنف والقوة لفرض هذا الفهم الخاص والوصول به إلى السلطة.

---

(1) عماد الدين علي عبد السميع حسين: تجديد الخطاب الديني بما يتناسب مع روح العصر، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص 21.

(2) محمد عبد الفضيل القوصي: الخطاب الديني الرشيد، المحاذير والمنطلقات، جريدة الأهرام اليومية، عدد11، أوت 2014م

(3) عبد الجليل أبو المجد، عبد العالي الحارث: تجديد الخطاب الإسلامي وتحديات الحداثة، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء المغرب، 2011، ص 23.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

وفيما يخص رواية الأزمة فقد نقلت هذا الخطاب الديني المسيس، نقلا بعيدا عن تقديم الدين كمعطى فكري مستند إلى أصوله وثوابته، بل قام الروائي بتمثيله وفق رؤيته الخاصة للعالم، ورؤية الشخصيات السردية التي تختلف باختلاف موقعها وسماتها ومكانتها الاجتماعية.

ويمكن الوقوف على عدة تشكيلات لحضور الخطاب الديني في رواية الأزمة من اقتباسات من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وشعائر دينية لها دلالتها الخاصة في السياق السردي، أو سلوكيات فردية أو جماعية تتبناها جهات ممثلة للتيار الديني مستندة إليه في تمرير مشروعها الاجتماعي والسياسي، وفقا للموقف والدور الذي تتخذه الشخصية الروائية اتجاه هذه السلوكيات، والشخصيات الإسلامية والقصص الديني والإسلامي وغير الإسلامي والمذاهب الصوفية وغيرها من المستويات الدينية المشبعة بالدلالات المختلفة.

ولأن رواية الأزمة الجزائرية اتخذت من العنف الأصولي/ الديني مدارا للحكي فيها، فكان لزاما أن يكون التداخل مع الخطاب الديني بكافة أشكاله، بحثا في الأسباب التي أدت إلى الأزمة التي كان الدين طرفا فيها، وكيف تعاطى الإنسان الجزائري مع الدين الإسلامي تعاطيا خاطئا، موظفا إياه لمصالحه الخاصة.

وسنقف من خلال هذا الجانب من البحث على تجليات مستويات الخطاب الديني داخل النص السردي، وتحليل دلالاته، وعلى العموم جل روايات الأزمة سواء منها المكتوبة بالعربية أو بالفرنسية انتقدت الخطاب الديني السائد آنذاك واقفة منه موقف المشكك والرافض، لأنه فقد مصداقيته وتخلى عن الدور التعليمي الإصلاحي الأساسي المنوط به، وتنقله بلغة ساخرة حينا، أو بلغة المعارضة والنقد الضمني أحيانا كثيرة.

- حضور النص القرآني والحديث النبوي في سرد رواية الأزمة:

«**يعد النص الروائي بالعموم نسقا لغويا قابلا للتفسير والتأويل، والقارئ الذكي هو القادر على ربط النص في علاقات بنصوص أخرى، وينهض التفاعل النصي في أحد أشكاله باستدعاء نصوص مختلفة وإشراكها في النص المقدم إما بشكل مباشر (تضمين أو اقتباس) أو على نحو يشتبك مع نصوص أخرى (غير مباشر)**» [1]، ويأتي في هذا

[1] أ. وصفي القدومي: توظيف النص القرآني في لغة السرد الروائي في (ظل الأفعي)، مدونة الكتاب –القراءة عدوى نشر في: 2014/07/29م على موقع www.inkitab.com

الباب توظيف النص القرآني والحديث النبوي وتضمينهما داخل النص الروائي، نقلا حرفيا أو استيحاؤهما من الحقل الديني المحيل على النص القرآني أو النص الحديثي، وهنا يظهر التوظيف للنص القرآني أو الحديثي في رواية الأزمة كنص أصيل مقدس بأكثر من شكل:

الأول: هو التوظيف المباشر، إذ تعامل الروائيون بشكل مباشر مع القرآن والحديث صراحة وتنصيصا، **والثاني:** التوظيف غير المباشر، وهنا لا يكون القصد استحضار آي القرآن كاملة أو لفظ الحديث الشريف، بل الاقتطاع منها أجزاء وتوظيفها في السرد.

تحتوي جل روايات الأزمة، وتستلهم جملة النصوص الغائبة المستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ويشكل استدعاؤها حيزا واسعا في الخطاب الروائي عامة والأزموي خاصة، مما يقيم الدليل على أن «**القرآن الكريم والحديث دفق لامتناه ومصدر ثرٌّ من مصادر البلاغة مليء بالدلالات، مبطن بالرموز والإيحاء، والتصريح والتلميح علاوة على قوة المقروئية، وعمق التأثير وسرعة النفاذ الذي تعكسه النصوص الدينية في وجدان القارئ وذاكرته**»[1].

فالروائي في رواية الأزمة حين يستقي الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية في نسج خطابه الروائي لا يقصد إلى استحضار النص الديني (قرآني أو حديثي) كاملا، بل يقتطع منه ما يتلاءم وسياقه الدلالي ثم يصهره في نسيج خطابه محافظا –في كثير من الأحيان– على تلك النصوص في صيغتها الأصلية مما يشي بوعي الروائي المصاحب له خلال عملية تضمين مثل هذه النصوص الدينية، فنجد مثلا في رواية "متاهات ليل الفتنة" ***لأحميدة عياشي*** استلهاما للنص القرآني ونص الحديث بشكل موسع، في سياقات كثيرة كاستحضار مقاطع من سورة "طه" في مشهد دخول منزل جنرال متقاعد من قبل مجموعة الصحفيين الذين خلعوا أحذيتهم حين دخولهم عدا واحد وهو الصحفي الذي تغتاله فيما بعد يد الإرهاب، بحيث يستحضر الروائي مشهد موسى عليه السلام وهو يخلع نعليه حين دخل الواد المقدس طوى ليكلمه الله سبحانه وتعالى، تقول الرواية «**حينما دخلنا وظلالنا**

---

[1] أ.د كواري مبروك: شعرية التناصية في ثلاثية براري الموت لمرزاق بقطاش، مجلة دراسات عدد 1 مجلد8، جوان 2019 ص60.

خلفنا، خلعت حذائي وخلع عمر حذاءه، بينما دخل علي خوجة ولم يخلع حذاءه، أصداء سورة "طه"، الصدى في رأسي،... وأصداء "طه" تموج وتموج في مجاري الذاكرة أن اخلع نعليك، الاسم طه، سادسا (وإن تجهر بالقول فإنه يعلم السر وأخفى)، سابعا (الله لا إله إلا هو له الأسماء الحسنى) ثامنا (وهل أتاك حديث موسى) تاسعا (إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها يقبس أو أجد على النار هدى) عاشرا (فلما أتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى)، أحميدة خلع، عمر خلع، وعلي خوجة الذي دخل ولم يخلع»[1] هنا ينقل السارد النص القرآني في طريقة أسلوبية مغايرة مع ذكر لترقيم الآيات من الآية السادسة في سروة طه إلى الآية الحادية عشر، وبحسب رأي الناقدة سعاد العنزي فإن هذا التناص جاء من «**خلال مشهد غريب في الرواية لا يكاد القارئ يعثر على الرابط بينهما إلا بالإحساس بالمفارقة والسخرية المؤلمة بين موقفين**»[2] موقف دخول الصحفي علي خوجة بحذائه إلى منزل الجنرال ومثوله أمام الجنرال بحذائه «**اعتذر للجنرال المتقاعد، لم أنتبه. ماذا؟. الحذاء، ما له الحذاء؟، لم أخلع –أنا لم أخلع الحذاء ! خذ راحتك حذاؤك لا يزعجني**»[3]، لقد أحدث الروائي مقارنة ساخرة بين منزل الجنرال والمثول أمامه بالوادي المقدس الذي دخله موسى عليه السلام، من باب المفارقة والسخرية.

في سيـــاق آخر يحدث الروائي تناصا مع سورة الرحمن ويورد الآيـــة بنصها: ﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِى وَٱلْأَقْدَامِ ﴿41﴾ فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ [4] وهنا تقول الباحثة *سعاد العنزي* أن هذا التناص لا يفهم إلا بربطه بالحلم الذي ينقله الروائي عن الجنرالات حيث يقول: «**جنرالات بدون أحذية، كان أحد الأحلام التي استيقظ على إثرها أحميدة ذات ليلة وحار في أمر ا لحلم، لم يعثر على معنى أو تفسير في تفسير الأحلام عند ابن سيرين، كانوا بدون أحذية بل سيسيرون أمام الملأ حفاة، أقدامهم عارية**»[5] تقول الناقدة «**هذه نبوءة من أحميدة في التخلص من حكم الجنرالات وتحرر البلد منهم**

---

(1) أحميدة عياشي، متاهات، مصدر سابق، ص 150.

(2) سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص 198.

(3) متاهات، المصدر السابق، ص 163.

(4) قرآن كريم، سورة الرحمن آية 41– 42.

(5) متاهات ليل الفتنة، المصدر السابق، ص 167.

وإنهم سيتجردون من الحكم والسلطان، إذ أنه معروف في تفسير الأحلام أن السلطان إذا شوهد في المنام بدون حذاء فهو دليل على فقد السلطان والمكانة التي هو فيها، أو لأنهم خارجون عن الحق، فسوف ينالون العذاب لتخاذلهم عن خدمة الشعب، فيؤخذوا بالنواصي والأقدام...» [1]

وفي معرض حديثه عن الانقسامات الحاصلة في القوى السياسية في الجزائر إبان طرح التعددية والديمقراطية يقول: «**تفرق بنو إسرائيل على اثنين وسبعين ملة، وستتفرق أمتي على ثلاثة وسبعين ملة تزيد عليهم ملة كلهم في النار إلا ملة واحدة قالوا: يا رسول الله ما الملة الواحدة التي تنقلب؟ قال: ما أنا عليه وأصحابي**»[2]، وفي هذا المقبوس تناص مع الحديث النبوي الشريف مع تغيير بسيط في اللفظ يعود ربما لبعض الروايات في الحديث، «**افترقت اليهود على إحدى أو اثنتين وسبعين فرقة والنصارى كذلك، وتفترق أمتي على ثلاث وسبعين فرقة كلهم في النار إلا واحدة، قالوا: من هي يا رسول الله؟ قال: ما أنا عليه وأصحابي**»[3] ومن خلال هذا التناص مع الحديث الشريف يحيلنا الروائي إلى عهد الانقسامات في الجزائر على غرار الانقسامات التي حدثت بين المسلمين بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، ويشير فيما بعد إلى مسألة الإمامة وما تثيره من اختلافات بين المسلمين، كما يحدث حول مسألة الحكم في الجزائر، «**وأعظم خلاف بين الأمة خلاف الإمامة، إذ ما سُلَّ سيف في الإسلام على قاعدة دينية مثل ما سُلَّ على الإمامة في كل زمان**»[4]

ثم نجد التناصات الدينية تتوالى في الرواية سواء من نص آي القرآن أو الحديث النبوي الشريف، كقوله في موضع لاحق من الرواية في معرض تصويره لمشهد الأمير أبو يزيد وهو يستقبل فرقة من الإرهابيين الذين التحقوا بجماعته.

«إنها لضربة موجعة، ستهتز لها أعمدة الطاغوت إن شاء الله.

- نهاية عام مباركة بالنسبة للجماعة، بدأ النظام ينهار...

---

[1] سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص 200.

[2] متاهات، المصدر السابق، ص 161.

[3] حديث أبي هريرة أخرجه أبو داود (4596) والترميذي (2640)، وابن ماجة (479)، وابن حبان (6247).

[4] متاهات، المصدر نفسه، نفس الصفحة.

- إن الله معنا.

- يكون الله معنا لو توحدت الجماعات تحت راية واحدة.

- الوحدة قوة... يد الله مع الجماعة.

- في الوحدة يظهر الخيط الأسود من الخيط الأبيض.

- أخشى أن يتسرب الخيط الأسود إلى الجماعة ويأتي على الجهاد كالسرطان.

- تفاءل بالخير تنله...

- صراعات الجماعات والنحل والمذاهب يقلقني، الفتنة أشد من القتل.

- .... هذا مؤكد إن شاء الله إن تنتصروا الله ينصركم».[1]

في هذا المقطع إشارة إلى أن الإرهابيين يعتمدون على اقتباس لفظ القرآن والحديث لإضفاء شيء من القداسة على كلامهم وإظهار للتدين الذي دفعهم إلى تلك الممارسات والتمرد على الحكم والسلطة وحتى قتل الأبرياء، فنجد الشخصية هنا سواء الأمير أو محاوره يضمنون كلامهم مقتطفات من القرآن والحديث، كتضمين قوله تعالى: ﴿ وَٱلْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ ٱلْقَتْلِ ﴾[2] من سورة البقرة، وقوله تعالى:﴿إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرْكُمْ ﴾[3] من سورة محمد، وكذا حديث رسول الله صل الله عليه وسلم: «**تفاءلوا خيرا تجدوه**» وقوله: «**إن الله لا يجمع أمتي على ضلالة، ويد الله مع الجماعة ومن شذ شذ إلى النار**» رواه ابن عباس رضي الله عنهما، مع أن مثل هذه التناصات سواء لآي القرآن أو الأحاديث، إنما هي من باب المفارقة، فكيف ينصر الله قوما اجتمعوا على تكفير المسلمين وقتلهم، وسبي النساء وهتك الحرمات، فالروائي إنما يوظف هذه النصوص ليظهر من خلالها سخف وطيش هذه الجماعات التي تدعي تمثيل الدين وتطبيق شرائعه على الناس.

وليس بعيدا على نص متاهات نجد ***محمد ساري*** في رواية "**الورم**" يورد مثل هذه السخرية من خلال موقف أمير إرهابي هو يزيد لحرش حين هم بذبح الإعلامي محمد يوسفي يقول: «**قهقه يزيد لحرش بصوت مرتفع. وقال: أمسك الرأس جيدا كي أتمكن من**

---

[1] متاهات، المصدر السابق، ص 247

[2] القرآن الكريم، سورة البقرة الآية 191

[3] القرآن الكريم، سورة محمد الآية 07

إتقان الذبح، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا ذبحتم فأحسنوا الذبح»[1]، وقد ضمن حديث رسول الله صل اله عليه وسلم الذي رواه أبو يعلى شداد بن أوس رضي الله عنه قال: «**إن الله كتب الإحسان على كل شيء، فإذا قتلتم فأحسنوا القتل، وإذا ذبحتم فأحسنوا الذبح وليحد أحدكم شفرته وليرح ذبيحته**» رواه مسلم[2]، وقد جاء معنى القتل للبشر سواء قصاصا أو في الحرب، وقد أمر عليه السلام بالإحسان في هيئة القتل دون تعذيب، والإحسان في ذبح الحيوانات من باب الرفق بالحيوان، وهنا نجد الأمير يزيد لحرش يعامل الإعلامي محمد يوسفي، ضحيته معاملة الحيوان المعد للذبح، من باب الاستهزاء والسخرية من الطاغوت كما يسمونهم، فهم ليسوا سوى حيوانات مارقة بالنسبة لهم.

وإذا نظرنا في رواية "**دم الغزال**" ***لمرزاق بقطاش*** سنجد النص يعج بالاقتباسات من آي القرآن الكريم والأحاديث النبوية، وقد عمد الروائي إلى التناص مع الموروث الديني من مصادر التشريع الإسلامي، القرآن والحديث، ومواقف الصحابة الذين تشبعوا بمعالم الدين الصحيح من منبعه الصافي والطاهر، معلم البشرية جمعاء الرسول صلى الله عليه وسلم.

وبدأ هذا الحضور القوي للنص القرآني من خلال عنوان الفصل الأول من الرواية (وما قتلوه وما صلبوه) والذي يتناص مع النص القرآني في قوله تعالى:﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿157﴾ بَل رَّفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿158﴾ ﴾[3]، يحاول الروائي أن يحدث نوعا من الإسقاط لحادثة مقتل الرئيس المغدور محمد بوضياف، وحالة السيد المسيح عيسى عليه السلام الذي توهم قومه أنهم قتلوه لما جاءهم مصلحا لحاهم ومغيرا لوضعهم وهاديا لضلالهم، فقابلوه بالنكران وكادوا له، وحاولوا قتله، وهذا الإسقاط إنما هو إيحاء من الروائي بأن الرئيس الراحل محمد

---

(1) محمد ساري: الورم، مصدر سابق، ص 181.

(2) مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، باب الأمر بإحسان الذبح والقتل وتحديد الشفرة 5167 ص69 ، طبعة إلكترونية، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم.

(3) القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 157-158.

بوضياف وإن قتلوه ماديا جسديا، فإنه في التاريخ باق، يذكره الشعب بنضاله الفذ في الثورة التحريرية، وبإقدامه على الإصلاح السياسي الشامل في أعقد مراحل التاريخ التي مرت بها الجزائر مما أودى بحياته.

إن السارد يعرف مدى الأثر الذي يخلفه النص القرآني في ذات القارئ وعلى ذاكرته، لذا بإحداثه لمثل هذا التناص، أكسب شخص الراحل محمد بوضياف بعدا دلاليا وجماليا، وإحالة إلى التاريخ الذي لطالما أخفى الحقائق أو زورها، وخاصة الحوادث بحجم حوادث العبث بمقومات الإنسان وتهديد استقراره.

ثم إننا نجد الروائي السارد يضمن العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ويكررها في مواقع متعددة من مساحة الرواية لإماطة اللثام عن هذا الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري ويعيشه هو كجزء من هذا الشعب، وسنعرض لبعض الآيات والأحاديث التي رصع بها الروائي جسد السرد في محاولة لتأويل دلالاتها، ففي قوله : «**صباح ذلك اليوم قد قلت بيني وبين نفسي: "تقتلك الفئة الباغية" تماما مثلما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لأحد الصحابيين الأجلاء الذين لقوا مصرعهم خلال عهد الفتنة**»[1] وقد تناص مع حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي رواه البخاري في صحيحه عن أبي سعيد الخذري في بناء المسجد حيث قال: «**كنا نحمل لبنة لبنة وعمار* لبنتين لبنتين فرآه النبي صلى اله عليه وسلم فينفض التراب عنه، ويقول: "ويح عمار تقتله الفئة الباغية يدعوهم إلى الجنة ويدعونه إلى النار**»[2]، يعقد السارد مقارنة ضمنية بين ما حدث في عهد الفتنة للصحابي الجليل عمار بن ياسر مع أهل الشام عندما دعاهم إلى الإذعان إلى الخليفة علي بن أبي طالب وحقن دماء المسلمين فقتلوه، وكذا محمد بوضياف إذ جاء في وقت كانت الجزائر تغلي كالتنور فدعى الجميع إلى الإصلاح فقتله أصحاب المصالح الذين يهمهم أن تبقى الجزائر في فوضى، وهذا حال كل من يدعو إلى الحق والإصلاح.

---

[1] مرزاق بقطاش: براري الموت، دم الغزال، مصدر سابق، ص 188.

* هو الصحابي الجليل عمار بن ياسر بن أول شهيدة في الإسلام (سمية بنت خياط) زوجة ياسر بن عامر.

[2] محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري (الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه). دار طوق النجاة، للنشر والتوزيع، ط1 –1422 هـ.

وكذا نلاحظ أن ***مرزاق بقطاش*** يشير إلى حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يوصي فيه الصحابة وأمة المسلمين، بأن لا يعودوا بعده كفارا فيتقاتلوا من باب الحرص على الوحدة وقوة الصف الإسلامي، «**لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم رقاب بعض**»[1] وقد تكرر الحديث في مواضع أخرى (ص 261 و ص324) ليؤكد على الفكرة السابقة ويشرح من خلال دلالة الحديث ما يحدث في الجزائر فنجده يقول: «**ألم تفهم حقيقة ما يجري في هذا الوطن يا مرزاق بقطاش؟ اللعنة قديمة عمرها خمسة عشرا قرنا من الزمان، الرسول صلى الله عليه وسلم قال لأصحابه الكرام في جبل عرفات: (لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم رقاب بعض...) لكن أسلافك تضاربوا تقاتلوا تنازعوا وفشلوا فذهب ريحهم، وها هي ريحهم تذهب مرة ثانية في هذا العصر...**» [2]

يجد كذلك الحبيب السائح يوظف النص القرآني غائبا، محيلا عليه بمعاني آياته، ليصور الوضع في الجزائر سنوات العشرية السوداء، ويشبهه بيوم القيامة لما شهدته الجزائر من قتل ورعب وخوف ودمار وخراب عم كل أرجاء الوطن، في قوله: «هذا فزعكم قبل أن تخرج الأرض أثقالها»[3] تناصًا مع قوله تعالى:﴿ وَأَخْرَجَتِ اِلَارْضُ أَثْقَالَهَا ﴾[4]

«**وأخرجت الأرض أثقالها** » من سورة الزلزلة، فهول ما يقع في الجزائر شبيه بأهوال القيامة.

ونقع في رواية "**خراف المولى**"***لياسمينة خضرا*** (محمد مولسهول) على تناص مع الحديث النبوي الشريف في قول السارد على لسان أحد شخوصه وهو الشيخ الشاب عباس عيش ممثل التيار الإسلامي المتمرد على السلطة في حوار له مع إمام القرية: «**صلاة الجنازة هي الفعل المشروع الوحيد، وكل ما عدا ذلك بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار**»[5] وقد تعالق هذا المناص بالحديث النبوي الشريف، في قول الرسول صلى الله عليه وسلم «**عليكم بسنتي وسنة الخلفاء من بعدي ...وإياكم ومحدثات الأمور فإن كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار**»[6]

---

[1] دم الغزال، المصدر نفسه، ص 182 .

[2] الرواية، ص 261.

[3] الحبيب السائح: تماسخت، دم النسيان، دار القصبة للنشر الجزائر 2002م، ص 189.

[4] القرآن الكريم: سورة الزلزلة، الآية:2.

[5] خراف المولى، مصدر سابق، ص 66.

[6] الراوي: العرباض بن سارية، المحدث: شعيب الأرناؤوط، المصدر: تخريج المسند (مسند أحمد، ص 17144)

وقد أفاد الحديث ضرورة اتباع السنة ووجوبها على المسلمين، وهذا التوظيف الذي حافظ على لفظ الحديث ومعناه جاء ليبرر موقف الشخصية مما كان سائدا لدى كبار الشيوخ في القرية، وله دلالة أعمق في الإنتفاضة على الواقع الجزائري بكل قواعده وقوانينه ورفضها، وقد جاء هذا الاقتباس للحديث دون التصرف فيه لتقوية الحجة وإثباتها من جهة، وإضفاء مسحة من القداسة الدينية من جهة أخرى.

كما نجد بطل رواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**"، الحاج الدكتور منصور يوظف النص القرآني توظيفا مباشرا وكليا لسورة الزلزلة، واضعا إياها بين مزدوجتين، ليكشف عن الحالة النفسية التي تعتريه، حالة القلق والخوف من الموت من الآتي، فكان استحضاره للقرآن الكريم بمثابة المتنفس الذي يريحه من خوفه، وفي الوقت ذاته تطابقت دلالة الآية مع هول الموقف الذي يعيشه في زمن الصراع بين الإرهاب الأصولي والسلطة وتهديد حياة الشعب الذي أضحى ضحية لهما، ووفقا لهذا الخطاب المسرود المحدد زمكانيا يقول السارد: «**دقات عنيفة على الباب، الساعة العاشرة ليلا، تظهر ضاوية في المكتب مرتدية سترة النوم ووجهها يحمل آثار الكرى والفزع في آن واحد.**

– سمعت.... – من يكونون؟ عادت تسأل ووجهها أكثر فزعا.

– لا أدري سأذهب لأرى... تدفعني بيديها وهي واقفة عند مدخل المكتب:

– مجنون أنت الحاج؟ من يأتيك في هذا الوقت إن كان لا يريد شرا؟

– إذا كانوا من الإرهابيين فلا شيء يمنعهم من الدخول، فتحنا لهم الباب أم لا.

.....

– لن يحدث لنا إلا ما كتب الله لنا.

.....

– خذ خنجرا، سأجيئك بواحد، ترد وهي تتبعني من الخلف.

.....

تمضي إلى حيث لا أعلم لتجيئني بالخنجر، فيما أنا أتقدم نحو الباب وأفتحه دون انتظارها وبينما الدقات تصبح أكثر إلحاحا، أشعل الضوء في الفناء وأتقدم بخطوات

بطيئة نحو الباب الخارجي مرتلا بصوت خافت: بسم الله الرحمن الرحيم ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿1﴾ وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿2﴾ وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا ﴿3﴾ يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا ﴿4﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا ﴿5﴾ يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِّيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ ﴿6﴾ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ ﴿7﴾ وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ ﴿8﴾﴾[1]

لقد جاء التناص متماثلا مع سياق النص السردي، فقد صاحب الخوف وفكرة الموت الحاج منصور بسبب تلك الدقات التي شابهت دقات يوم القيامة التي تصفها السورة المقتبسة بدقة وقد حملت قراءته لآياتها إيحاء بالذعر والجزع الذي يعيشه الجزائري بسبب ممارسات السلطة العسكرية والأصوليين المتشددين على حد سواء على هذا الشعب الأعزل المطحون تحت آلات القتل العمياء، فكان ما يحدث شبيها بما ستجلبه القيامة من أهوال مما استدعى قراءة سورة الزلزلة.

تسييس الخطاب الديني من قبل الجماعات الإسلامية:

عمدت رواية الأزمة إلى نقل الخطاب الديني الأصولي بكل مستوياته وأساليبه كونه الخطاب المركز في خطابات الرواية، وهذا راجع إلى أن الموضوع الرئيسي في الرواية هو العنف الأصولي الإسلامي، ولعل خطاب هؤلاء الأصوليين ينحو نحو الإيديولوجيا الأصولية ويتعالق مع الخطاب السياسي أكثر منه أنه يعبر عن الدين الإسلامي في أصوله وتشريعاته التي جاءت واضحة صريحة في مصادره الأصلية (كتاب الله وسنة نبيه) وعلى الرغم من أن هذه الجماعات الإسلامية السياسية تعتمد على القرآن والسنة في نقل خطابها والإقناع به، وتمرير مشروعها السياسي، ولما فشلت في الوصول إلى السلطة وبناء دولة إسلامية أو خلافة إسلامية، توجهت إلى العنف وتبريره كذلك بما جاء في تشريعات الدين الإسلامي يقول الأستاذ ***عبد الإله بلقزيز*** «**إن الأصولية الإسلامية المعبرة عن نفسها من خلال حركات الإسلام السياسي، تتغذى في تطرفها من الطبيعة المغلقة للنصوص الدينية الإسلامية ومن فكرة الأصولية عن الجهاد التي تشرع للعنف وترفعه إلى مرتبة الطقس الواجب بأحكام الشرع**»[2]، وذلك لتحقيق الأهداف التي لم يتمكنوا من تحقيقها عن طريق

---

[1] بوح الرجل القادم من الظلام، مصدر سابق، ص 101 – 102.

[2] عبد الإله بلقزيز: الإسلام والسياسة: (دور الحركة الإسلامية في صوغ المجال السياسي) المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء– المغرب ط1، 2001م، ص 78

الحوار السياسي، والحشد الشعبوي باستخدام الدين و«**ذلك أن لجوء عناصر التطرف الديني إلى الممارسات الإرهابية قد استهدف بصورة رئيسية إختصار المساحة الزمنية التي تؤدي إلى تحقيق أهدافهم الإستراتيجية في الوصول إلى الحكم وإحداث تغييرات جذرية في الأفكار السياسية والإجتماعية السائدة**»[1] وقد صورت رواية الأزمة هذه الطموحات ونقلت الخطاب الخاص بالأصوليين الذي يجعل الدين ستارا له، نجد مثلا في رواية "**خراف المولى**" *لياسمينة خضرا* السارد ينقل على لسان شخصية قادة ابن هلال العائد من أفغانستان والذي عينته الجماعة الأصولية أميرا لها، يقول: «**هكذا ولدت الحركة، الله سبحانه وتعالى هو الذي ألهم الجبهة لقد أشفق على هذه الأمة التائهة التي يهدد جمع من الحثالة بمحوها من الخريطة بخيانة الثقة والتعسف في استخدام السلطة والمحاباة والرشوة الحقيرة وعدم الكفاءة الفاضحة والإنحراف، كنا نملك أجمل بلد في العالم، فحولوه إلى زريبة خنازير، كنا نملك شرعية تاريخية، حولوها إلى سجل تجاري لقد لغموا آفاقنا... لهذا نقول لهم "كفى"**»[2] نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الأصوليين يشيعون أنّ ما يقولونه وما يحملونه من أهداف وكأنه موحى إليهم من الله سبحانه، وبذلك يوهمون الناس البسطاء بأنهم الفاتحون وخلفاء الأنبياء حملة الرسالة في الأرض ولا يجوز التشكيك في كلامهم ولا في أحكامهم تقول الرواية على لسان أحد مفتيي الجماعة الأصولية: «**من يشك في كلامنا فهو يشك في كلام الله، ذلك سوف يرى حمم جهنم متأججة، تحول صراخه إلى مشعل لا ينطفئ، حذار من إبليس يا إخواني: إنه يتربص بنا مستغلا أبسط أهوائنا الداخلية لكي يسكن داخلنا على المجاهد أن يظل يقظا، حذقا لا تشكّوا إطلاقا في أميركم إن الله يتكلم بواسطة فمه...**» [3] لقد جعلوا من أنفسهم أنبياء يوحى إليهم من الله فلا ينطقون عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى، وأوهموا الناس بذلك ليحشدوهم ويعَبدوا الطريق أمامهم للوصول إلى السلطة، لذا كان ردهم عنيفا جدا عندما وجدوا المعارضة من بعض الجهات وخاصة من السلطة، يقول ***مخلوف عامر***: «**الخطاب كان واضحا وصريحا، يشير إلى الحيل الممكنة في استخدام الدين لأغراض سياسية، وإلى أن القناعة الدينية عندما تأخذ امتدادا سياسيا، أو القناعة السياسية عندما ترتدي ثوبا دينيا، فإن أصحابها يصعب جدا أن يتقبلوا الرأي الآخر، وينتهوا بالتالي إلى**

---

[1] حسنين محمد دوادي: تجربة مواجهة الإرهاب، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ط1، 2004م ، ص 09.

[2] خراف المولى، مصدر سابق، ص 151

[3] بم تحلم الذئاب؟، ترجمة أمين الزاوي، مصدر سابق، ص 271.

ممارسة العنف، ينتقلون من استعمال المصحف إلى الديناميت» [1] وهذا ما أبرزته رواية الأزمة في محاولتها لرصد الفكر الأصولي المتطرف وتصور ممارسات الجماعات الإسلاموية المسلحة العنيفة لتحقيق أهدافها الاستراتيجية للوصول إلى السلطة.

لقد كانت البداية بإظهار الشفقة لحال الناس واستعطافهم من خلال الخطاب الموجه إلى الفئات المحرومة والمسحوقة التي تعاني الغبن الاجتماعي، فكانوا –الأصوليون– يستغلون بساطة هؤلاء الناس وسذاجتهم ليبينوا لهم أن هذا الغبن ما هو إلا غضب من الله لأنهم رضوا بحكم الطاغوت –زمرة من اللصوص الذين نهبوا حقهم في البلاد والحياة، «**الله غاضب على عباده أشد الغضب، هكذا يردد الأئمة في خطب المساجد...، الله لا يغضب على عباده إن هم أطاعوه وعملوا بتعاليمه... الناس يصلون ولكن صلاتهم لا تنهاهم عن ارتكاب المعاصي والفواحش والمنكرات...**»[2] «**... كانوا يدعون الشيوخ يتدخلون بالتناوب بين اللقمة والأخرى، ليصرحوا للفقراء بكم أنهم مشفقون لحالهم المدقع، .... كان خطابهم مطبوعا بالشفقة والحنان، وكان صدقهم جليا ككتاب الله... كانوا يتحدثون عن البلاد التي سقطت رهينة بين أيدي الكلاب والساقطين، وعن الخلاعة التي عمت الشرائح العليا من المجتمع، ... كانوا يرفعون أصابعهم نحو السماء ليعلنوا أن الملائكة هجروا الأراضي الجزائرية، إن الله غاضب على شعب تناسى وعوده وقسمه، وأنه لم يعد منتبها لما آل إليه مصيره وحاله بينما الطريق المستقيم مرسوم لتحريره من مخالب إبليس والوصول به إلى النور...**» [3] لقد كانت مثل هذه الخطابات تجد طريقها إلى نفوس هؤلاء المغبونين المحرومين الذين سحقهم الشعور بالحقرة والتهميش والذل: فتقذف بهم في الحيرة والضياع، لكنها تشحنهم بالغضب والاضطراب وهذا كل ما كان يسعى إلى تحقيقه هذا الخطاب الملغم.

ولم يقتصر الخطاب الديني على إظهار الشفقة وتمرير المشروع السياسي لهذه الجماعات الإسلامية، بل امتد إلى إصدار فتاوى تبرر ممارستهم العنيفة، وخاصة عمليات الاغتيال في حق الناس والموظفين لدى الدولة/ الطاغوت، والمثقفين بشكل خاص، «**قال**

---

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العربي –دمشق – 2000– ص 91.

[2] الورم: مصدر سابق، ص 08.

[3] بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص 124–125.

الأفغاني بأن قتل الصحفيين الذين يعملون في وسائل الإعلام العمومية التابعة لدولة الطاغوت، فعل جهادي، وأن العلماء المسلمين في المشرق قد أصدروا فتاوى تبيح مثل هذه الاغتيالات والتي تندرج ضمن الأفعال البطولية التي تمهد لقيام الدولة الإسلامية، الطاغوت يستخدم هؤلاء الصحفيين لتشويه سمعة الإسلام والمسلمين...» [1]

وما الصحفيون إلا جزء بسيط من الطبقة المثقفة التي كانت الفتاوى الأصولية تبيح قتلهم، بل وترفع هذا الفعل إلى مستوى الفعل الجهادي الذي يتقرب به العبد من ربه وينال به الجنان، «**إن أصدقائي الجدد لا يملون من تكرار بأن أفعالنا كلها جهاد في سبيل الله ومهما بدت غريبة وعنيفة أحيانا، فهي ضرورية لإقامة الحق والعدل وتوحيد صف المسلمين، مدعمين أقوالهم بالآيات والأحاديث وأقوال الفقهاء، مادام الهدف نبيلا فإن الوسائل المستعملة ليست ذات أهمية، القصد النهائي وحده الذي ينبغي أن يستقطب طاقاتنا جميعا، وإذا حدث وارتكبنا المعاصي مهما كانت كبيرة فإن الله غفور رحيم، يعرف حق المعرفة بأن النوايا صادقة، وقد سخرنا النفس والنفيس لخدمة وإعلاء كلمته، يغفر لنا ولضحايانا، سيبعث كل فرد حسب نيته...**»[2] لقد أوهم هؤلاء الأصوليون أنفسهم وغيرهم بأن الأفعال الشنيعة التي يقومون بها بأنها فعل جهادي ضروري، ومهما تكن أخطاؤهم سيغفرها الله لهم، وكأنهم موعودون من الله بذلك، فينطبق عليهم قول الله تعالى:﴿ قُلۡ أَتَّخَذۡتُمۡ عِندَ ٱللَّهِ عَهۡدٗا فَلَن يُخۡلِفَ ٱللَّهُ عَهۡدَهُۥٓۖ أَمۡ تَقُولُونَ عَلَى ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴾ [3]

لقد غرقت هذه الجماعات في وهم الغفران اللامشروط والجنان الغناء التي فيها ما لا يخطر على بال بشر، والتي سيحرم منها الطاغوت وكل من ساندهم ولم ينضم إلى قضية الحق التي يدافع عنها هؤلاء الأصوليون، فيرون أنهم بعد موتهم في سبيل القضية سينالهم رضا الله ويخلدون في جنات عرضها السماوات والأرض، «**الموت قفزة منقذة للقاء وجه الخالق الجبار، رحلة ممتعة نحو جنات النعيم ذي الخيرات الحسان بحدائقها**

---

[1] الورم، مصدر سابق، ص 30-31.

[2] الرواية، ص 198-198.

[3] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 80.

الغاصة بالفاكهة والنخل والرمان، وكل ما تشتهي النفس ولم تنله في الحياة الدنيا، والحور المقصورات في الخيام لم يطمثهن إنس قبلنا ولا جان» [1] ونجد هنا تناصا مع آيات سورة الرحمن في قوله عز شأنه:﴿ فِيهِمَا فَٰكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ ﴿68﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿69﴾ فِيهِنَّ خَيْرَٰتٌ حِسَانٌ ﴿70﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿71﴾ حُورٌ مَّقْصُورَٰتٌ فِي ٱلْخِيَامِ ﴿72﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿73﴾ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَآنٌّ ﴿74﴾ ﴾ [2]

ولقد جاء مثل هذا الخطاب الإيهامي في رواية "**وادي الظلام**" ***لعبد المالك مرتاض***، على لسان أمير جماعة إرهابية حين قتل أحد رجاله حين أرسله في مهمة اختطاف، وعاد زملاؤه دونه فقال لهم حتى لا يشعرهم أن موته كان هباء، «**مهمة ناجحة يا أبطال بشرى لكم يوم القيامة، الذي استشهد منكم هو يرزق الآن في الجنة لقد تعشى مع النبيين والصديقين والشهداء الصالحين، وتزوج مائة من الحور العين.... أخذتني سنة من النوم أثناء النهار فرأيته في المنام كما قلت لكم، يا سعد من استشهد...**» [3] لقد نقل السارد هذا الخطاب من باب الاستهزاء والسخرية من أمير جاهل يدعي أنه يرى الرؤى كالأنبياء ليوهم من يتبعوه بأنه قديس يعلم ما لا يعلمون ويوحى إليه من الله وهذا نوع من التضليل يمارسه الأمراء على من يتبعونهم حتى يضمنوا ولاءهم وانصياعهم الكامل لأوامرهم أي ما تكون المهام التي يكلفون بها، وحتى دون هذا الوهم فلا مجال للعصيان لأن العصيان يعني الموت المحقق «**لا خيار لنا إلا الطاعة العمياء**» [4]

على الرغم من أن الرواية حاولت نقل الخطاب الديني/ السياسي لهذه الجماعات بموضوعية إلا أنها لم تخلو من انتقاد لممارسات وفكر هذه الجماعات الأصولية التي تتستر تحت عباءة الدين لتبرر بشاعة ما تقترفه في حق الإنسان والقيم والدين في حد ذاته، فـــ «**من المؤسف والمحزن أن تاريخ العنف يتقاطع في عدة نقاط مع مسيرة الأديان قديمها وحديثها... ومصدر الإلغاز هنا لا يأتي فقط من التناقض بين العنف وبين**

---

[1] الورم، مصدر سابقن ص 273

[2] القرآن الكريم: سورة الرحمن، الآية 68-74

[3] عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع- الجزائر، 2005م، ص207.

[4] الورم، المصدر السابق، ص 250

السلام الذي تنادي به كل الأديان، ولكنه يأتي أيضا من توظيف الدافع الديني لخدمة أغراض غير دينية...» [1] وهذه هي النقطة التي وقفت عندها رواية الأزمة كمنطلق لنقد الحركة الإسلامية السياسية في الجزائر، وخطابها الديني، إذ اتخذت من الدين ذريعة ومطية للوصول إلى السلطة وسدة الحكم، ولما لم تقدر على ذلك، جعلته مطيتها لتبرير العنف ضد الآخر وإلغائه.

يقول الدكتور **حفناوي بعلي:**«**... في مطلع التسعينات، ومع صعود المد الإسلاموي في هذه الفترة، ودخوله في معترك السياسة، أخذت تظهر أعمال روائية في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية – والعربية على حد سواء–، تنتقد هذا المد الجارف نقدا لاذعا، وتصوره في شكل خطر سياسي واجتماعي داهم، يهدد الديمقراطية والحريات العامة، ومن ثم تدعو بشكل صريح ومباشر إلى التصدي له ومحاربته بكل الوسائل، والحقيقة أن نقد الخطاب الديني الإسلامي/ السياسي وزعمائه التقليديين، ليس جديدا في كتابات الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية بدءا برواية (بولنوار) لرشيد الزناتي، مرورا برواية (المؤذن) لمراد بوربون، و (اختراع الصحراء) للطاهر جاووت، ولكن أسلوب النقد هو الذي يتغير حسب وجهة نظر الكاتب وعقيدته السياسية، وحسب حركة الظواهر الاجتماعية أيضا، والتغييرات السياسية التي يتجلى فيها الدين»** [2].

وظهر هذا النقد في رواية الأزمة بأشكال مختلفة، أبرزها النقد المباشر الذي ينقله السارد صراحة يدين فيه هؤلاء الأصوليين الذين اتخذوا من الدين مطية لتحقيق أهدافهم، في مثل ما جاء في رواية "**خراف المولى**" على لسان أحد شباب القرية هو "داكتيلو" الفتى المثقف الذي يعمل كاتبا عموميا وهو ينتقد جرائم الجماعات الإرهابية، وينفي أن تكون سلوكاتهم من الدين في شيء، يقول: «**ليس للدين أي دخل فيما يحدث، هذا تضليل يا عزيزي...**» [3] ثم يأتي النفي بعد ذلك ممتدا إلى معرفة الله ذاته في هذا الزمن الموحش: «**إننا نعيش عهدا مرعبا، الجميع يتحدث عن الله ولا أحد يعرف أي إله يقصدون...**» [4]

---

[1] د. ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب الظاهرة وأبعادها النفسية، دار الفرابي –بيروت لبنان– ط1 ، 2005، ص 31.

[2] أ. د حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري: آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع عمان– الأردن، 2015، ص 162

[3] خراف المولى، مصدر سابق، ص 168.

[4] الرواية، ص 170.

لقد بلغ الحنق بالناس أيما مبلغ، بسبب الممارسات الإرهابية التي يقوم بها هؤلاء المدعون لتمثيل الدين، وهم أبعد ما يكونون عن التدين، تقول الرواية «**إسلاميو آخر الزمان، لا أخلاق لهم، إنهم قطيع ذئاب...**» [1]، «**لقد قتلوا الله في داخلهم إن الحافز الوحيد الذي يحركهم هو الدم الذي في عروقنا سيهاجمون المحابر لتفريغها من حبرها...**» [2] لقد صورت الرواية هذه المجموعات الإسلاموية بقطعان الذئاب التي لا هم لها سوى إراقة الدماء.

لقد اعتبر الروائي الأزموي أن مثل هؤلاء الأصوليين شواذ عن الدين وعن دعوة الدين إلى السلام والرأفة، فهم لا يؤمنون بهذه المعاني ولا وجود لها في قواميسهم، بل يؤمنون بالعنف، والعنف فقط لتحقيق أهدافهم وفرض سيطرتهم، وقد بلغ بهم الأمر أن يقتلوا أئمة المساجد وهم رجال دين، لأنهم رفضوا إصدار فتاوى تبيح لهم قتل كل من يشتغل لصالح دولة الطاغوت، وقد ذكرت جل روايات الأزمة هذا النموذج، فمثلا رواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**" يصف السارد كيف أن عبد اللطيف أخ زوجة الدكتور منصور، والمعروف بالأمير أبو أسامة، قد إقتاد إمام الجامع الضرير إلى شارع ضيق وذبحه هناك دون أي تردد أو وجل، «... **ولم يتوجس أي كان شرا وهو يراه يقود الإمام الضرير من يده، أجل لا أحد فكر آنذاك أنه كان يسير به إلى حيث سيذبحه**».[3]

لقد كان أئمة المساجد في عمومهم يمثلون صوت الدين المتزن وهذا لم يكن يخدم مصالح الجماعات المتطرفة، وخاصة أنهم فشلوا في استمالتهم لإصدار الفتاوى التي تناسب رغباتهم، فكان التخلص منهم واحدا من أولوياتهم مدعين أنهم يضللون الناس ولا يعلموهم الدين الصحيح.

وقد أبرزت الرواية صوت العقل والوسطية الدينية من خلال شخصية هؤلاء الأئمة وحواراتهم مع بعض المتشددين وكيف أفضت هذه الجدالات إلى قتلهم بأبشع الطرق، «**فتوى، -لا أملك العلم المطلوب لإصدار الفتاوى، أنت تعرف بأنني لست إلا مقرئ قرآن، وإمام قرية صغيرة...**» [4]، «**اسمع يا ولدي ما أقوله لك جيدا ... أنا لا أشتغل**

---

[1] خراف المولى، المصدر السابق، ص 187.

[2] الرواية، ص 204.

[3] بوح الرجل القادم من الظلام، مصدر سابق، ص 379.

[4] خراف المولى، ص 152.

بالسياسة، وظيفتي الأولى والأخيرة في هذا المسجد، ألقي الدروس الدينية وأؤم المصلين... في القرآن الذي أحفظه عن ظهر قلب لا شيء إسمه الثورة الزراعية ولا الاشتراكية ولا الدولة الإسلامية التي يرفع لواءها شبان اليوم...» [1]

هذا الرفض للانصياع لرغبات الإسلامويين أوصل هؤلاء الأئمة إلى أن يلقوا حتفهم مذبوحين مفصولي الرؤوس عن أجسادهم حتى لا يعيقوا عملية إلقاء الفتاوى التي تتلاءم وأهداف هذه الجماعات الأصولية، تقول الرواية «...**في الجسر وجد كيسا... يطل منه رأس بشري... يحوي هذا الكيس الجديد المتروك على الجسر رأس رجل مقطوعة، إنها رأس إمام القرية الحاج صالح...**» [2] وقد عبر الروائي عن تلك الحيرة التي تعقب قتل مثل هؤلاء الأشخاص المسالمين البعيدين كل البعد عن ألاعيب السياسة وخبثها بسخرية مرة حين تساءل «... **سأل طفل أباه عن السبب الذي جعل الإسلاميين يتعرضون لرجل دين، أجاب الأب: "المؤمن الحقيقي يبدأ دائما بنفسه...**» [3]، وفي هذا تناص مع ما شاع عند الناس من قول مأثور «**المؤمن يبدأ بنفسك**» وهذا راجع إلى الإرث الديني الذي استقيناه من الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث كان سباقا إلى أي عمل فيه خير وفضيلة فيبدأ به، والمعنى المرتجى من هذا القول هو الإصلاح والمحاسبة للنفس قبل ادعاء إصلاح الآخرين، وقد قال إبراهيم النخعي رحمة الله عليه «**إذا دعا أحدكم فليبدأ بنفسه، فإنه لا يدري أي الدعاء سيستجاب له**»[4] والتناص هنا مع هذا التراث الديني من باب السخرية بما يفعله الأصوليون الذين عكسوا معنى المقولة إلى أنهم سباقون لكل فعل خبيث وبشع تحت مسمى الدين.

وامتدت هذه السخرية إلى ما كان يدعو به هؤلاء الإسلاميون، والدعاء شكل من أشكال الخطاب الديني، بحيث جاء دعاؤهم منافيا للغرض من الدعاء كفعل تعبدي يربط الصلات دائما بين العبد وربه، وتحقيق العبودية لله، وقد جاء في التراث الإسلامي أن من شروط الدعاء أن لا يكون إلا في الخير وأن لا يكون فيه اعتداء على الآخرين لقوله

---

[1] الورم، مصدر سابق، ص 170.

[2] خراف المولى، مصدر سابق، ص 155.

[3] الرواية، ص 157.

[4] أبو نعيم الأصبهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية 1988، مجلد4 ، ص 229

تعالى: ﴿ ٱدۡعُواْ رَبَّكُمۡ تَضَرُّعٗا وَخُفۡيَةً إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُعۡتَدِينَ ﴾ [1] وقد نهى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم عن الدعاء بالإثم أو بقطيعة الرحم، أو الدعاء بالشر، لكن عندما يتعلق الأمر بالدعاء الذي ورد في رواية الأزمة على لسان ممثلي الأصوليين الإسلامويين فنجده يخالف ما ذكرناه من شروط وطبيعة الدعاء في الدين الإسلامي، فمثلا قول السارد في رواية "**مرايا الخوف**" عن أحد هؤلاء الأئمة الشباب الذين ظهروا مع المد السياسي الإسلامي «**... كان يخطب بعنف يصرخ ويلوح بيده اليسرى، ويتوعد الناس الذين يرفضون السير وراء الأئمة الجدد قال إن مصيرهم جهنم، ويضيف بمزيد من العنف والوحشية وقد تجهم وجهه، وتصبب العرق من جبينه... اللهم رمّل نساءهم، ويتم أولادهم، اللّهم جمد البراز في أحشائهم وجفف الدماء في عروقهم، اللهم أنزل عليهم الزلازل والصواعق والبراكين، اللهم سلط عليهم الأمراض، ما بدا منها وما بطن، اللهم أنشر الفاحشة فيما بينهم**»[2] حمل هذا الدعاء في طياته الشيء الكثير من الحقد والرغبة في إيذاء الآخرين وأن يقال علنا وفي بيت من بيوت الله فهو اعتداء صريح يخالف ما دعانا إليه رسول الرحمة صلى الله عليه وسلم.

ونجد في رواية "**تاء الخجل**" *لفضيلة الفاروق* إيرادا لمثل هذا الدعاء المنافي لحقيقة الدعاء في الإسلام حين تقول: «**تبدو المآذن غائبة في حلم ما، تعانق البنفسج في السماء وكأنها في حالة حب، الناس يرددون الله أكبر، الناس ها هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت:**

«اللهم زنِّ بناتهم» – قالوا آمين.

وحتى حين قالت: «اللهم يتم أولادهم». – قالوا آمين.

وحتى حين قالت: «اللهم رمل نساءهم». – قالوا آمين.

كانوا مصابين بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة:

– اللهم زنِّ بناتهم ، – قالوا آمين.

– اللهم رمل نساءهم، – قالوا آمين.

– اللهم يتم أولادهم، – قالوا آمين....» [3]

---

[1] القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية55.

[2] مرايا الخوف، مصدر سابق، ص 17.

[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص 52.

لقد وصفت الساردة الدعاء بدعاء الكارثة لأن محتواه فيه أذى للناس وخاصة لتلك الكائنات الغضة والضعيفة التي كانت سطوة المجتمع عليها أقوى من مقاومتها حتى حين الدعاء شملها حقدهم وضغائنهم الدفينة، فوقعت عليها الكارثة أكثر من غيرها، تقول الساردة: «**كانت موضـــة جبهة الإنقاذ ! صرعة تغيير ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير ولهذا مئات الزهرات يغتصبن، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير !**» [1]

وعلى الرغم من أن شروط تقبل الدعاء تجنب الاعتداء وتجنب الدعاء بالشر والإثم، إلا أن الناس –لجهلهم– عملوا على تحقيق محتوى الدعاء بسيرهم خلف هؤلاء الإسلامويين، فعاد عليهم وبالا وحوّل حياتهم إلى جحيم على الأرض ولم يعد من بد سوى أن يتجرعوا من مرارة ما آمنوا به ودعوا إليه وأمّنوا عليه.

يمكن القول في الأخير أن الخطاب الديني في رواية الأزمة قد اتسم بوعي ممثليه لأدبياته ومفاهيمه، لكنه فهم اتسم بسياق عنفي جعل من الخطاب أداة لتبرير الجريمة والفعل الإرهابي، وغطاء إيديولوجيا لرؤية عدمية لابستها سياقات العنف، والعنف المضاد، كما كشف التحليل عن انحياز الروائيين ضد مقولات الخطاب الإسلاموي وخاصة في توجهه التكفيري المعادي للإنسان، كما نجد انحيازهم إلى التعاطي التقليدي مع الديني لأنه الأكثر انسجاما مع مقولة فصل الدين عن الدولة.

3-3-الخطاب التاريخي:

لم تنفصل الرواية عن التاريخ منذ نشأتها، فهي حسب بعض النقاد «**قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق**»[2] وهذا يؤكد على العلاقة بين الرواية والتاريخ كون الرواية في الأساس كفن متصل بالإنسان يحكي حياته ويحاكي عالمه، وينهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويرا تخييليا وفنييا، وقد أكد الناقد ***غراهام هو Graham haugh*** أن كل الروايات تاريخية إذا أخذنا الرواية بمعناها العام وهو إرتباطها بالواقع المعيش وتصويره. [3]

---

[1] تاء الخجل، المصدر السابق، ص52.

[2] د. عبد الله إبراهيم: التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي– جدة ج، م ربيع الآخر 1426، يونيو 2005، ص 10.

[3] غراهام هو: ترجمة محي الدين صبحي، مقالة في النقد، المجلس الأعلى برعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، دمشق 1973، ص 71–72.

إن الرواية والتاريخ نمطان من الكتابة مختلفان من حيث المبدأ، متفقان من حيث المقاصد والغايات، ويحدث أن يتقاطع هذان النمطان في نوع واحد من الكتابة هو الرواية التي تستند على التاريخ لصياغة متنها السردي، وهنا يصبح التاريخ والرواية «**كالمرايا المتناظرة، تتراءى فيها الأبعاد متداخلة ،وتبدو فيها الذات راوية مروية ورائية مرئية، فالتقابل بين التاريخ والرواية ليس تقابل نفي، وإنما تقابل إيجاب يجعل العلاقة بينهما مرنة، فيها من تخييل التاريخ بقدر ما فيها من كتابة الحقيقة القابلة للاختبار، وهنا لا يتأسس النص الروائي من منظور التصادم التراجيدي بين الواقع والتخييل فقط، كما أنه لا يتأسس من منظور المفارقة الإبداعية التي تعيد إنتاج تشظيات الحادثة التاريخية إنتاجا متأدبا، بل هو إعادة كتابة للتاريخ من منظور المؤلف**» [1].

ثمة فرق بين الرواية التاريخية، والرواية المعاصرة في تعاملها مع المادة التاريخية، رغم أن كلتاهما توظف التاريخ، إلا أن الفرق يكمن في طريقة هذا التوظيف، فالخطاب التاريخي يسيطر على الرواية التاريخية، ويطبعها بطابعه فتبدو فيه ملامح الشخصية سطحية ذات بعد واحد إضافة إلى الرؤية السردية الفردية التي تهيمن على الرواية التاريخية، فإن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي الذي يتسم بأنه خطاب فني تخييلي بالدرجة الأولى.

ومع ذلك فإن الرواية التاريخية –نفسها– عمل سردي فني لم يكتب ليكون مرجعا في التاريخ، بل يكون القصد منها «**تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة**»[2] التي يكون السجل التاريخي الرسمي الجامد قد همشها أو تجاهلها لسبب ما.

وهنا علينا أن نؤكد على أن الروائي ليس مؤرخا، فكلاهما يضطلع بمهمة تختلف عن الآخر، فمهمة المؤرخ هي ببساطة أن يبين كيف كانت الحال فعلا، وهو الرأي الذي

---

[1] الخامسة علاوي: التاريخ و أدبيات التجريب في الرواية الجزائرية، رواية "كتاب الأمير" لواسني الأعرج أنموذجا، الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب يومي 26-2013/02/27م .

[2] د.عبد الله إبراهيم: التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي-جدّة ، ج56 م14 ربيع الأخر 1426/يونيو 2005، ص10

لقى استجابة من جانب ثلاثة أجيال من المؤرخين الألمان والانجليز والفرنسيين[1]، أما مهمة الروائي «**أن يقول نظريا ما يقول به المؤرخ اتكاء على جوهر إنساني عصي على الثبات يستقيم زمنا في انتظار انحناء لا هروب منه**»[2] فهو يرسم صورة الإنسان العصي على الثبات، استنادا إلى الحقائق التاريخية، و على الرغم من وجود تعالق بين الرواية و التاريخ فإن هذا لا يوحد الرؤية بالضرورة بين المؤرخ و الروائي لأن هذا الأخير « **يستولي على الحادثة التاريخية من أجل أن يعيد صياغتها من وجهة نظره هو، نظرا لاعتقاده أنه الوحيد القادر على إعادة صياغتها صياغة ممتعة، وذلك بإعادة تشكيلها تشكيلا أدبيا، أنه يعرف جيدا أنه من غير الممكن أن تصاغ الحادثة التاريخية بصورة ممتعة كالتي تقدمها بها وجهة النظر الأدبية، و لذلك كان دور الروائي هو تقديم توعكات الحادثة التاريخية بصورة ممتعة وفي قالب مقبول، أي بلبوس أدبي يحاول أن يغطي بأبآت التاريخ وتشنجاته ومرارته، وأحداثه المتسارعة**»[3] أما المؤرخ فهو لا يقدر أن يكون روائيا وهو يسرد أحداثا لما يفرضه عليه التاريخ من التزام بالحقيقة وتشبث بالوقائع كما هي في الحياة تمليه سلطة المهنية ومنهجية التاريخ.

فالتاريخ كمادة علمية والرواية كفن إبداعي يشتركان في تقنية مهمة هي تقنية السرد أو الحكي، مع ذلك تتميز الرواية بتقنيات فنية أخرى تمكنها من استغلال هذه المادة العلمية لصياغة متنها الحكائي، فنجد الروائي يستغل التاريخ لبناء رواية تاريخية يقدم من خلالها أحداث التاريخ في قالب قصصي، فيخضع المادة التاريخية لطبيعة الفن الروائي كالتخييل والحبكة والتشويق، وهذا لأن الرواية لا تهدف لأن تحل محل التاريخ وإنما تعمد إلى البحث في منظومة القيم المختلفة في حياة الأفراد وعلاقتهم بمن يسير شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع وهي بهذا تنبش في ذلك الجزء المهمش والمطمور تحت ركام التجاهل من طرف السجل التاريخي الرسمي.

---

(1) محمد عبد الرحمن برج: الجديد في موضوع التاريخ، مجلة الفكر المعاصر الهيئة المصرية العامة– القاهرة العدد 54، أوت 1969، ص 78.

(2) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، 2004، ص: 9.

(3) عبد القادر رابحي: إيديولوجية الرواية و الكسر التاريخي، مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله، مقال نُشر في جريدة الحوار يوم 23–9–2009م

وبالنظر إلى توظيف التاريخ في الرواية نجد أغلب الدارسين يتفقون على أن هناك طريقتين لإدخال النص التاريخي في الرواية، فإما يأتي النص التاريخي خارج سياق النص الروائي، كأن يأتي كتمهيد له أو في مقدمة الفصول أو في الهوامش، وإما أن يأتي داخل النص الروائي، ولكل طريقة من هاتين الطريقتين أسلوب توظيف يتبعه الروائي في سياقات نصه السردي، وفيما يلي سنقف عند حضور النص التاريخي في رواية الأزمة، وطرائق توظيفه فيها، كون مدار الحكي فيها هو العنف الإسلامي خلال مرحلة العشرية السوداء وهو حدث تاريخي بالدرجة الأولى، في فترة حالكة من تاريخ الجزائر، مقدم في قالب أدبي، يتماس مع الواقع والتاريخ، فمن البديهي أن نجد الخطاب التاريخي يحتل مكانة المهيمن في سياقات المتن الروائي، وخاصة أن الروائيين في هذه المرحلة كان همهم هو تسجيل اللحظة وتجسيد وتصوير الحالة، فكانت رواياتهم متقاطعة إلى حد كبير والتأريخ للأحداث الحاصلة، ومساءلة ما يحدث من خلال العودة إلى الماضي، ماضي الأمة الإسلامية بأحداثه وشخوصه، وماضي الجزائر الذي ما فتئ يحفل بأحداث وأزمات كثيرة.

من بين الروايات التي كان للتاريخ دور مهم في بناء متنها السردي رواية "**خطوة في الجسد**" ***لحسين علام***، حيث يستنجد الروائي بالتاريخ من مصادره المكتوبة ليجعل نصه منفتحا على أبعاد عدة مؤرخا للمرحلة التي يدور المتن الحكائي للرواية حولها، وهي مرحلة العشرية السوداء، وهو كغيره من روائيي هذه المرحلة يؤرخون للواقع الاجتماعي الجزائري، كل بطريقته، ومن وجهة نظره، ويستنجدون بالتراث التاريخي القديم المكتوب أو المروي لتفسير ما يحدث وتحليله.

نجد الروائي هنا يصدر لنصه بنص من كتاب "**أيام الشأن**" ***لابن عربي***، يتحدث عن حقيقة تداول الأيام وعدم استقرارها على حال، وكرها على بعض، يقول:

«عن ابن عربي في كتاب أيام الشأن قوله:

"واعلم أن الأيام وإن كثرت فإن الأحكام العقلية، الذي هو الشأن يقللها إلى أن يردها أسبوعا لا غير، وتتكرر هذه الأيام في الشهور، كما تكرر الليل والنهار في الأيام وكما تتكرر الساعات في الليل... فالأمر دوري لا يزال في الروحانيات والجسميات...

فنهار يكر على ليل، وليل على نهار، وفلك يدور، وخلق يدور... وشتاء يدور، وخريف يدور، وربيع يدور، وسيارة تدور، وكما بدأكم تعودون ﴿ولقد علمتم النشأة

الأولى﴾ الواقعة (62)، فأعداد تدور وحركات تكر فسبحان مدبرها ومديرها، لا إله إلا هو العزيز الحكيم...»[1] وقد عنون الروائي هذا النص التاريخي المنقول بنصه، بلفظة **(حقيقة)**، ولأول وهلة يبدو هذا النص التاريخي معزولا عن النص الروائي، وغريبا عنه من حيث مضمونه، ولكن المتمعن لما جاء في الرواية سيجد أن الروائي يحيل القارئ من خلال سرده إلى حقيقة تعاقب الأيام وتلاحقها في زمن يكر فيه الغد على اليوم فيطمسه، والليل على النهار فيبتلع نوره، تتداول الأيام على الإنسان تذيقه من مرارتها ما لا يقدر على الاصطبار عليه، وقد قسم سرده في بعض محطاته إلى أيام ثمانية، كل يوم مختلف في أحداثه ومكنوناته عن الذي سبقه.

فالروائي صدر بهذا النص التاريخي ليؤكد على حقيقة عدم الاستقرار والتحول والانزياح في حياة الإنسان في حقبة سمتها الأكثر وضوحا هي عدم الثبات، وعمد إلى نقل النص كاملا دون التصرف فيه، وهذا يندرج ضمن الطريقة الأولى لإيراد النص التاريخي خارج السياق النصي.

كما نجد الكثير من روايات الأزمة تصدر بنصوص خارجية كأقوال المشاهير من فلاسفة وأدباء معروفين، يكون لها دلالة ما، تساهم في فهم مضامين السرد في الروايات، فتعمل هذه النصوص عمل العنوان المكثف الدلالة الذي يحمل دلالة رمزية تثري دلالات النص بالمعاني والمقاصد، فهذه النصوص عبارة عن حمولات موضوعية لها دلالة عميقة تظهر في البداية منقطعة الصلة عن مضمون الرواية، ولكن بعد التعمق في القراءة والغوص في أغوار السرد/ النص وتأويله تتكشف للقارئ تلك العلاقة المخفية.

نجد مثلا *ياسمينة* خضرة يصدر الرواية "**خراف المولى**" بمقولة للفيلسوف *نيتشة* يقول فيها «**يتفق أكثر من شخص من أجل تشويش وإيذاء ذاكرته الخاصة بحيث ينتقم من شريك واحد له على الأقل**»[2] يلتقى هذا النص وأحداث الرواية وحالة التحول التي حصلت لشخوصها، ليصير أصدقاء تشاركوا الواقع المر في قريتهم إلى أعداء يسعى الواحد منهم إلى قتل الآخر، كما نجده يصدر روايته "بم تحلم الذئاب؟" بقول *سوغوارا*

---

(1) حسين علام: خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 07.

(2) ياسمينة خضرة: خراف المولى، مصدر سابق، ص 08.

نوميشيزان [*] «**يتحول الرخاء إلى فقر بسبب سهولته الذاتية، هنيئا لمن استطاع أن يجد الرخاء في الفقر**»[1] يتوقف فهم هذا القول على مدى إدراك متلقيه لمعنى الرخاء والفقر الذي يتحدث عنهما صاحب القول، فالفقر في بداية القول هو فقر النفس والأخلاق، فالرخاء المادي يتحول إلى فقر حين تغيب الأخلاق ورضا النفس عنه، أما في القسم الثاني من القول فالرخاء هو الذي يدل على غنى النفس وقناعتها وامتلائها بالأخلاق، وهنا حتى مع الفقر المادي يغنى الإنسان ويعيش في رخاء.

وينطبق هذا القول إلى حد بعيد على وضعية بطل الرواية الذي لم يرض بفقره فرمى بنفسه في تجارب أودت به في النهاية إلى الهلاك والموت ميتة بشعة، وبشكل عام فمثل هذا القول الذي هو في الحقيقة مقطوعة شعرية لصاحبها، ينسحب على حياة الكثيرين وواقعهم، الذين افتقدوا القناعة والرضا فتحولوا إلى ساخطين على الواقع والحياة وصاروا أعداء لها يمتهنون قتل الأبرياء والانتقام لجشعهم غير المشبع من هذه الحياة ومن هؤلاء الأبرياء.

لقد أدرك الروائي أن التاريخ مادة مهمة بالنسبة له كأديب، فمنه يستمد موضوعاته وشخصياته وأحداث عمله السردي، ولهذا نرى أن بعض النقاد يرون أنه ليس صعبا ومستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدرا للعمل الأدبي.

هنا يمكن النظر إلى رواية الأزمة على أنها تأريخ لمرحلة زمنية /تاريخية خطيرة وتسجيل لكل الأحداث الدامية الحاصلة فيها، بأسلوب يتعالى نوعا ما على الواقعية، وبطرق مختلفة في التوظيف التاريخي حيث يتمازج التوثيق بالفن الروائي والمرجعية الواقعية بالجمالية التخييلية، فقد استطاعت رواية الأزمة أن تكتب التاريخ دون أن تنسب إليه أجناسيا من خلال قدرتها على مزج التاريخ بالسردي، والكشف عن خبايا مرحلة تاريخية متميزة من تاريخ الجزائر هي العشرية السوداء أو زمن المحنة، واستجلاء المعاناة والمأساة التي تعرض لها مختلف عناصر المجتمع في ظل الأحداث العنيفة الدامية.

---

[*] سوغوارا نوميشيزان (01 أوت 845– 26 مارس 903) والمعروف باسم "كانكي" كان باحثا وشاعرا وسياسيا في فترة هيان في اليابان، إنه يعتبر شاعرا ممتازا، خاصة في شعر كانشي، وهو اليوم يحظى بتقدير كبير في شينتو باعتباره إله التعلم.

[1] بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص 09.

كثير من روائيي الأزمة اتكؤوا على التاريخ بكل خصائصه وأشكاله لدعم سردهم الروائي التخييلي، فأغلبهم عمد إلى نقل نصوص تاريخية بحرفيتها، أو توثيق أحداث السرد بتواريخ مضبوطة كما يحدث حين يؤرخ المؤرخ لأحداث في التاريخ، أو اعتماد طريقة التأريخ في سرد الأحداث باستخدام لغة التاريخ وتقنياته في نقل الأحداث وتحليلها.

فنجد رواية "**متاهات**" التي تؤسس بنية سردها على جعل المادة التاريخية المأخوذة من كتب التاريخ، نصا ملتحما في البنية السردية للرواية بكثافة كبيرة توهم القارئ لأول وهلة أن الرواية تعتمد تقنية الإلصاق للنصوص المختلفة بجسد الرواية، فيتيه بين النص التخييلي والنص المنقول.

ويطالعنا الروائي كبداية للتناص مع النصوص التاريخية في تقديم شخصية من التاريخ امتهنت الإرهاب وترويع الناس، تتقاطع مع شخصية إرهابية من زمن السارد، وتماثلها في الملامح والصفات والنشأة والتصرفات، هي شخصية أبو يزيد النكاري صاحب الحمار، تقول الرواية: «**قال يا لتلك الصدف ! أجابت وردة: "أية صدفة؟"، قال حميدو: ذلك الشبه بين أبي يزيد صاحب الحمار، وأبي يزيد صاحب الحصان الأشهب**»[1] ، ومن هنا ينطلق في سرد أحداث التاريخ المتعلقة بممارسات أبي يزيد صاحب الحمار من خلال تدوين ملاحظات مستندا على كتاب ابن الأثير المعروف بـــ 'الكامل في التاريخ" ومقارنتها بما كان أبو يزيد الإرهابي يفعله من جرائم قتل وترويع للناس، «**مع اختيار السارد لشخصية ليست بعيدة عن بلاد المغرب العربي، تجولت بين تاهرت والقيروان وسجلماسة ليؤكد كذلك على التقارب بين عوامل البيئة الجغرافية التي شكلت حياة الشخصيتين (القيروان- الجزائر)** »[2]

ثم يتحدث السارد عن نشأة أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب الإرهابي في المتخيل السردي مشيرا إلى الظروف القاسية التي عانى منها منذ صغره، فقد قتل والده أخته، ودخل السجن وتركه لينشأ يتيما في منزل جده، وتأثير ذلك في تشكيل الجانب الإجرامي فيه.

---

(1) أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 11.

(2) سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص176.

لقد حاول السارد أن يبرز ملامح شخصية أبي يزيد الإرهابي وبشاعة ما يقوم به من جرائم وعنف، بالعودة إلى التاريخ الإسلامي، وهذا تحقيقا لوظيفة التعالق النّصي، تأييدا لبعض الأفكار والرؤى، المقدَمَة من خلال شخوص العمل السردي، وربطها بأحداث تاريخية معروفة في التاريخ الإسلامي، مستقاة من كتب معروفة، و هذا ليؤكد على أن ما تعيشه الجزائر ما هو إلاّ امتداد لذلك التاريخ، فالتاريخ يعيد نفسه ويدور نفس الدورة، وما أحداث الحاضر إلا تكرار لأحداث الماضي، لا تختلف عنها سوى في المكان والزمان، والشخصيات التي تتقاطع مع شخصيات الماضي في السمات والدوافع والممارسات.

يتوالى السرد متقاطعا مع النص التاريخي الذي يحكي ممارسات أبو يزيد النكاري، وغضب **القائم بأمر الله الخليفة الفاطمي (322ه-334ه)** ، من أفعاله الإجرامية في حق الناس من أطفال ونساء، وحتى الشجر لم ينج من طغيانهم، وقد أبرز السارد أن أبا يزيد النكاري يتبنى مذهبا تكفيريا، وهذا ما برر أفعاله الشنيعة في حق الناس، كما أن الإرهاب في زمن السارد يتبنون ذات المذهب التكفيري، ويبررون من خلاله أفعالهم وبشاعة ما يقترفونه من جرائم.

لقد عمد الروائي إلى الربط بين أحداث الماضي والحاضر منذ بداية السرد، مشيرا إلى أن الماضي لا يزال مستمرا في الحاضر، هذا الموروث الذي لم يتخلص منه الناس بقى قابعا في الأعماق وعند أول استفزاز قفز في أبشع صوره يكرر سيرته الأولى، وما أبو يزيد النكاري ونظيره أبو يزيد الإرهابي إلا أنموذج واحد من نماذج كثيرة أكملت حلقة العنف والدم، ونجد السارد يصل إلى هذه النتيجة فيقول على لسان حميدو: «**الدم تاريخنا جميعا، ذاكرتنا في الأمس، ذاكرتنا اليوم، قالت وردة: أكاد لا أصدق أين كان كل هذا الدم نائما...**

قال حميدو: أردنا تناسيه، فنهض، نسيناه فتدفق كالشلال... الدم خلفنا.. الدم أمامنا

قالت وردة: نتجاوز حضارة الدم عندما نكف عن نسيانها... من النسيان تتغذى حضارة الدم»[1]

[1] متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص: 22.

تنتهي حكاية (أبو يزيد النكاري) بهزيمته حيث «**تم القبض على أبي يزيد الذي مات متأثرا بجروحه فأخذ وحمل إلى المنصور الذي سجد شكرا لله تعالى والناس يكبرون حوله، فأمر بإدخاله في قفص عمل له وجعل معه قردين يلعبان عليه، وأمر بسلخ جلده وحشاه تبنا وأمر بالكتب إلى سائر البلاد بالبشارة**»[1] ، هكذا كانت نهاية (أبو يزيد النكاري) بقتله والتمثيل به أمام الناس، ليكون عبرة لمن يعتبر، فهل اعتبر الناس من التاريخ؟ طبعا لا، لأننا «**أمة لا تحسن قراءة تاريخها والاستفادة من الدروس**»[2] ولذلك ظهر "أبو يزيد" آخر، وقام بذات الأفعال الشنيعة التي حدثت من قبل، وهو يزيد عنفا ووحشية، ولا تظهر له نهاية في الرواية رغم أن الإشارة إلى نهاية النكاري ما هي إلا تنبؤ بنهاية مثيله في المتخيل السردي، ولكن ذلك لم يحدث، ويبقى القارئ يتساءل كيف انتهى هذا الإرهابي الهمجي، ويوقف السارد حكايته عن أبي يزيد في الفصل الرابع من الرواية بسبب نفور "وردة" زوجة حميدو من التاريخ الذي أثار لها سخطا شديدا عليه متوعدة إياه أن «**سأحرق ابن الأثير**»[3]

لم يكتف السارد بتوثيق أحداث القتل المروعة التي قام بها (أبو يزيد النكاري)، وحدث القبض عليه، بالاعتماد على مصدر تأريخي واحد، إنما عمد إلى مصدر تاريخي آخر هو "**عيون الأخبار**" *لابن قتيبة*، من باب التأكيد على الخبر المنقول وتأييده ، فنجده يعنون هذا الجزء المنقول من المصدر الجديد بـــ "**فائدة/ عيون الأخبار**" مشيرا إلى المصدر بعنوانه، مضيفا إليه لفظة فائدة ليدل على استكمال النقص فيما نقله سابقا من أخبار (أبي يزيد النكاري) من كتاب ***ابن الأثير***، مشيرا إلى ما فعله أصحابه بالنساء في الشهر الفضيل، ثم إلقاء القبض عليه من طرف ***المنصور الفاطمي***، وما دار بينهما من جدال حول إقامة الحجة عليه بما فعله أتباعه لإدانته، والقصاص منه وأثناء نقله لهذا النص التاريخي.

لم يفتأ السارد يمزج بين النص المتخيل والنص التاريخي، ليذيب المادة التاريخية وينثرها في السرد المتخيل، مشكلا نصا جديدا ومادة روائية جديدة منعزلة عن النص الذي

---

(1) متاهات، مصدر سابق، ص: 14.

(2) سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص: 177.

(3) متاهات: ص 21.

وردت فيه، هذا من جهة ومن جهة أخرى ليبين ويؤكد التماهي بين التاريخ الماضي والراهن الجزائري المعاش بقبحه وعنفه ودمويته، ومن جهة أخرى ليستفز ذهن القارئ و يدفعه إلى الوقوف على الحواف بين النص المنقول والمتخيل السردي.

كما لا يغفل الروائي/ السارد الإشارة إلى جذور الأزمة الأمنية الجزائرية، وبداية العنف السياسي فيها، منذ عام 1988م، من طرح للتعددية الحزبية وصولا إلى تعطيل الرئيس بن جديد للانتخابات التشريعية عام 1991م. «**... وغداة أحداث أكتوبر 1988 التي قادها الشبان ضد النظام، باشر الشادلي بن جديد إصلاحات سياسية أدت إلى تعديل الدستور عام 1989م، والذي سمح بنشوء تعددية حزبية أفرزت صعود التيار الراديكالي الإسلامي حين حصد أغلبية الأصوات في انتخابات 1990 المحلية، وفي انتخابات 1991 التشريعية الملغاة والتي كانت سببا مباشرا في مغادرة الشاذلي بن جديد الحكم في 11 جانفي 1992 تحت ضغط العسكر**»[1] بعدها بداية الأزمة والحرب الأهلية غير المعلنة في الجزائر، وما شهدته الجزائر من أعمال إرهابية دموية.

بذلك جاء الخطاب التاريخي خادما للموضوع الرئيسي وهو: الإرهاب والتطرف، منقولا على لسان شخصيات واعية به حريصة على فهم واقعها، بالرجوع إلى التاريخ الإسلامي وصولا إلى جذور الأزمة نفسها، استنادا إلى زمن الفتنة التي وقعت في عهد الإمام علي والصحابة رضوان الله عليهم.

وبالنظر إلى أنماط التناص التي استخدمها المؤلف فقد لعب وظيفة هامة في النص لإثبات فكرة السارد/ حميدو بأن العرب/ الجزائريين، نشأوا على ثقافة واحدة هي ثقافة الدم وإثارة الفتن مؤيدا هذه الفكرة بأكثر من مصدر "**الكامل في التاريخ**" "**عيون الأخبار**" "**الملل والنحل**" "**والوثائق والجرائد**" والواقع المعيش يصبغ ما يرويه بالمصداقية من خلال التوثيق له.

وإذا عرجنا على روايات الأزمة في تعاملها مع التناص التاريخي لن نجد اختلافا كبيرا في التعامل مع المادة التاريخية وربطها وإعادة سبكها في النص الجديد، فرواية "***مرايا الخوف*" *لحميد عبد القادر*** تصهر النص التاريخي داخل النص الجديد بحيث يبدو

---

[1] متاهات، المصدر السابق ص 149.

جزءا من المتخيل، فنجده يصدر لروايته بثلاث مقولات لكتاب ذوي مكانة في الساحة الأدبية لبلدانهم، فالأولى «**الجنة حقيقة هي أم مجرد حلم؟**» لـــ: *خ. ل بورخيس*[*]، و«**صحيح أننا نعيش في عزلة لكن في نفس الوقت لسنا سوى ما أراده لنا الآخرين**» لـــ: *بول أوستير*[*]، و «**إن العالم فظيع حقيقة، لا تحتاج إلى برهان**» لـــ *إرنستو سباتو*[*]، وتبدو هذه النصوص للوهلة الأولى ليست ذات صلة مع النص السردي، ولا تظهر العلاقات بينهما إلا بعد التعمق في قراءة النص، فالنص الأول يحمل تساؤلا حول حقيقة وجود الجنة أم أنها مجرد حلم يركض خلفه الكثيرون، بالنظر إلى مفهوم الجنة هي ليست فقط ما يناله المسلم حين موته جزاء عمله الصالح، بل الجنة كمفهوم هي تحَقُّق نوع الحياة المثالي الذي يطمح إليه المرء، فإن بلغه فكأنه حصَّل الجنة في الحياة، وما كان يطمح إليه السارد أمر بسيط أن يصير كاتبا ويتزوج بالفتاة التي أحب، لكن هذا لم يحدث، ولم يحصِّل جنته التي ابتغى، أما المقولة الثانية فهي توحي بتأثير الآخرين علينا مهما ادعينا اعتزالنا لهم، وهذا ما تؤكده نظرية علم الاجتماع في تأثير الآخرين على بنية شخصية المرء،و هذا ما تجسّده الرواية في تحول الشخصية الساردة من شخصية رقيقة مرهفة الإحساس إلى شخص قاس يقتل الإرهابيين بدم بارد، يؤكد ذلك قول السارد «**نازلي هي التي كانت السبب في أنني أصبحت عنيفا، حتما شعرت بضرورة القضاء على ذلك الإنسان الحساس الذي كنته لكي أتمكن من العيش مثل كل الناس، وربما لم أخرج من عزلتي إلا بعد توصلي إلى هذا القرار الذي أثر في لا شعوريا**»[1] أما المقولة الأخيرة فهي تتوحي بأن الواقع الذي نعيشه واقع فظيع وقاس لا تنتهي فيه المآسي ومظاهر البشاعة أبدا، يؤكدها قول السارد: «**الزمن لم يكن زمن كتابة، ولم يكن حتى زمنا واقعيا، كان كابوسا، كابوسا مخيفا، مؤرقا... متوحشا... متاهة كنت فيها ضائعا..**» [2] وهذه

---

[*] خورخي لويس بورخيس (1899– 1986) كاتب وشاعر وناقد أرجنتيني.

[*] بول بنجامين أوستير (1947– إلى يومنا هذا) كاتب ومخرج أمريكي، كتاباته خليط بين العبثية والوجودية وأدب الجريمة، من أعماله "ثلاثية نيويورك"، "قصر القمر"، "موسيقى الصدفة".

[*] إرنستو ساباتو: يعد أهم كتاب أمريكا اللاتينية، إضافة إلى أنه عالم فيزياء ورسام من رواياته "النفق"، "أبطال ومقابر" "الجحيم المهلك".

[1] حميد عبد القادر: مرايا الخوف، مصدر سابق، ص 141.

[2] الرواية، ص 139.

حقيقة لا تحتاج إلى برهان لأن ما أحدثته العشرية السوداء في المجتمع الجزائري أكبر برهان.

ونجد الكاتب يعتمد تقنية من تقنيات الكتابة التاريخية في التصدير لكل حدث بتاريخه الذي حدث فيه، فنجده يصدر لكل حدث يسرده بتاريخ يؤرخ لفترة حدوثه على النحو التالي:

التاريخ	الصفحة	الحدث
02 ديسمبر 1990	09	انتظار بطل الرواية محبوبته قرب موقف الحافلات.
29 سبتمبر 1990	18	رؤية البطل لمحبوبته أول مرة في موقف الحافلات ذات مساء خريفي.
28 جوان 1991	39	مرور 6 أشهر على علاقة الحب بين البطل ونازلي، وبدء الأئمة الجدد تنظيم التجمعات الشعبية
12 جانفي 1993	53	تخلص البطل من الحب الذي عذبه كثيرا بفضل العزلة التي أحاط نفسه بها.
شتاء عام 1957	68	حادثة القايد سيبوس وهجومه على قرية جدة البطل انتقاما منها لمساعدة المحاربين.
مارس عام 1953	126	إصدار الحكم بالسجن سنتين على بلقاسم كاستيلو.
أفريل عام 1953	128	التمرد على الزعيم.
03 مارس 1954	128	إعلان الحرب في الجبال من طرف ثالث من المناضلين.
ربيع عام 1955	128	مغادرة كاستيلو السجن.
نوفمبر 1955	129	لقاء بلقاسم كاستيلو بالقائد الثوري ليتطوع في الحرب.
شتاء 1957	136	إلتحاق بلقاسم كاستيلو بالثورة في الجبال.
أوت 2004	139	مرور عشر سنوات على انضمام البطل إلى جماعة المحاربين

نلاحظ أن السارد لا يقدم الأحداث ضمن ترتيب تسلسلي كما يقدمها التاريخ، وهذا لأن ترتيب الأحداث في العمل السردي خاضع لرؤية الكاتب، فهو يستخدم تقنيات الاستباق والاسترجاع لبناء زمنية النص التخييلي، أما التاريخ فيعتمد على الترتيب التسلسلي للأحداث، لأنه خاضع لمنهجية التأريخ الصارمة. القائمة على تراتيبية زمنية منطلقة من الماضي إلى المستقبل مارة بالحاضر المتعالق بهما.

وفي معرض حديثه عن محبوبته "نازلي" يشير السارد إلى أن أصلها تركي، وكيف أنها تفخر بهذا الأصل، ولكن السارد له رأي آخر حيث يقول: «**كانت تفخر بجذورها التركية، ولم أكن أي احترام لهؤلاء القراصنة الذين احتلوا البلاد من سنة 1517 إلى غاية 1830، فكانوا بمثابة استعمار يجني الضرائب، فجعلوا من أجدادنا قراصنة تعتدي على السفن الأوروبية لا غير، وحتى ذلك القرصان المهيب أحمر اللحية بربروس، لم يكن سوى مجرم حقير...**» [1] نلاحظ هنا أن المؤلف/ السارد يجعل من النص التاريخي والذي من الواضح أنه استقاه من كتب التاريخ، تاريخ الجزائر القديم، ينبثق من النص التخييلي ويمزجه به، ليجعل منهما نصا واحدا تنمحي بينهما الحدود، ويترك للقارئ مهمة الوقوف على النص التاريخي الدخيل على النص التخييلي.

ويسترسل السارد في عرض الأحداث التاريخية عن كيفية استلاء بربروس على الحكم بعد قتله للحاكم "*الأمير سليم التومي*"، وممارسته للعنف ضد معارضيه ويشبه عنف "نازلي" معه بعنف أجدادها الأتراك، بل يجعل منه عنفا مستمرا لم ينقطع، وها هو يتجلى فيما تمارسه عليه "نازلي" من عنف وهو العاشق الرقيق، «**ولما كانت نازلي تستمر بتعذيبي كل هذا العذاب المتجدد عبر الأزمنة، كنت أغرق في مزيد من اليأس...**» [2]

ويطالعنا السارد بالعودة إلى أحداث التاريخ في كل مرة، حيث يتبع نفس الأسلوب في جعل هذه الأحداث تنبثق من صميم سرده التخييلي، مؤكدة له وداعمة إياه كأنما يحاول القول بأن السرد تأريخ بشكل ما، فنجده يغوص في أعماق حوادث التاريخ مخترقا التابوهات، والمسكوت عنه، كاسرا قاعدة المقدس التاريخي، كحديثه عن خبايا أحداث

---

(1) حميد عبد القادر: مرايا الخوف، مصدر سابق، ص 36.

(2) الرواية، ص 37.

الثورة –ثورة نوفمبر– مسقطا ذلك الستار المبهرج الموشح بالقداسة والمصداقية المبالغ فيها، مؤكدا على فكرة أن الثورة الجزائرية عمل بشري، والعمل البشري عمل ناقص، لا يمكن أن يصل إلى مستوى الكمال بأي حال من الأحوال.

فنجده يشير إلى الإنقسام الذي حصل في صفوف المناضلين الجزائريين واقتتالهم فيما بينهم وكيف يصبح الإخوة أعداء والأصدقاء مترصدين لبعضهم من خلال قصة شخصين رمزيين هما ***"لقاسم كاستيلو، وامحند بود أبوت"***، وكيف تحولا من صديقين حميمين إلى عدوين يسعى الواحد منهما إلى قتل الثاني بعد انضمامهما إلى حركتين نضاليتين مختلفتين، إحداهما تستند على النضال السياسي في مواجهة المحتل، والثانية ترتكز على العمل الثوري والحقد الدفين للكولون، ولا يكتفي السارد بهذا الواقع التاريخي بل يقدم على طول مساحة السرد مجموعة من الأحداث المتعلقة بتاريخ الجزائر المسكوت عنه، فيشير إلى جند الحدود قبيل الاستقلال والذين دخلوا البلاد بعد خروج الكولنيال ليستولوا على السلطة، مشيرا إلى أن أغلب هؤلاء كانوا ممن لم يشاركوا في حرب التحرير، أو خونة كانوا مجندين في الجيش الفرنسي، جندوا ليخلفوا المحتل في السيطرة على البلاد، ومن هذه النماذج يقدم لنا السارد قصتين لرجلين من هؤلاء هما: مسعود غارديماو وإبراهيم آغا المعروف برجل مارس، والذي كان جنديا في الجيش الفرنسي، قام بأعمال شنيعة ضد أبناء بلده ليرضي المحتل ولينال مكانة تنسيه الإهانات والذل الذي كان يعيشه في الماضي، ولم يجد أفضل من أن يكون خائنا لبلده وعميلا للمحتل فكان له ما سعى إليه، يقول السارد: «**أصبح إبراهيم آغا واحدا منهم،... منحوه بذلة عسكرية غير بذلة الكاكي التي كان يرتديها.. كان ذلك في أواخر شهر مارس من عام 1962... ذلك الشهر المبارك عليه وعلى جميع جنود غارديماو والذين استولوا على السلطة في صيف ذلك العام... دخلوا البلدة مدججين بالأسلحة... قاتلوا المحاربين في معارك طاحنة حربا أهلية... نهاية الثورة، مات المحاربون... انتصر إبراهيم آغا... رفس محاربي الجبال. قتل منهم الكثير... دخل العاصمة على ظهر دبابة... وفي عام 1965 بعد الإنقلاب بأسبوع دخل حي سان كلو، وفي جيبه بطاقة مجاهد... مجاهد مزيف**»[1]

---

[1] مرايا الخوف، المصدر السابق، ص 105.

ومع كل هذه الأحداث التاريخية التي جسدت رؤية تاريخية مختلفة تجاوزت التابوهات والمسكوت عنه، ونبشت بعمق في الأحداث المستورة بستار الشرعية والقداسة الثورية من خلال فضح التناقضات التي شهدها هذا التاريخ لا بوصفه عملا أسطوريا قام به أشباه الملائكة، ولكن عملا بشريا لم يخل من مزالق وأخطاء، وهذا يبين أن الروائي يمتلك وعيا كبيرا باللحظة التاريخية التي صنعت عنف الأمس واليوم.

كما لا يغفل السارد منذ البداية عن التأريخ لأحداث المحنة، من طرح للتعددية وبروز التيار الإسلامي بقوة، والتفاف الكثير من الشباب الضائع حول الأئمة الجدد وتحويلهم إلى مادة خصبة للعنف والوحشية، هذا كله دون أن يحدث شرخا بين ما هو تاريخي وما هو سردي.

والمتمعن لما جاء من أحداث في الرواية سواء منها التاريخية أو المتخيلة سيدرك أن الكاتب يهدف إلى تفسير الحاضر من خلال الغوص في أحداث الماضي، لكي يقول لنا أن حقيقة ما يحدث لنا يكمن تفسيره في أحداث التاريخ الماضي، القريب منه والبعيد، لأنه الوحيد القادر على تبرير ما يحدث في الحاضر، وهذا لأن التاريخ يعيد نفسه باستمرار، والإنسان يتعرف نفسه إذا تعرف على ماضيه، يدرك ماهيته بإدراك أحداث الماضي وقدرته على تفسيرها، يقول ***السعيد علوش***: «**إن ما يدفع الروائي إلى البحث داخل الماضي لهو تعرفه فيه عن نفسه، إنه يقوم بفرز ما يمكن أن يفهم، وما يمكن أن ينسى، للحصول على تمثيل واضح داخل الحاضر... وهدفه التاريخي بهذا هو إعطاء هوية للذي يحيا واسطة، هروبا من النسيان الذي رسمه الآخر على جسده**»[1]

كما أن الروائي يعود إلى الماضي وأحداثه المتنوعة، سواء منه أحداث التاريخ الإسلامي، أو أحداث الثورة التحريرية وما قبلها وما بعدها، ليس فقط لمعرفة ذاته أو لتفسير ما يحدث، بل كنوع من المقاومة ضد العنف الذي يعيشه، هذا الجنون الدامي الذي يكاد يودي بعقله وحياته. فمن آليات المقاومة في رواية الأزمة، عودة السارد/ البطل أو أي شخصية مثقفة في المتن الروائي إلى التاريخ لفهم سبب ما جرى في محاولة منه للتخفيف من محنته النفسية، فلا يتوقف عادة السارد عند جذور المحنة القريبة المدى،

[1] سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت 1983، ص 27.

وإنما يتعدى ذلك إلى التأصيل للعنف وإعتباره متجذرا في التاريخ العربي الإسلامي، وذلك باستعادة بعض النصوص والأحداث التاريخية الحافلة بالعنف ليعيد من خلالها قراءة الماضي بحس نقدي بعيد عن التمجيد والتقديس، وفضح المسكوت عنه فيه، كما جاء في رواية "تماسخت، دم النسيان" و "متاهات ليل الفتنة" و "دم الغزال" وغيرها من الروايات التي ربطت العنف الجزائري زمن المحنة بالعنف المختزن في التاريخ الإسلامي، ضف إلى ذلك تاريخ الجزائر الطويل مع الحروب والدماء والاقتتال والعنف، وجل روايات الأزمة المدروسة، والتي لم تسعنا مساحة هذه الجزئية من البحث للتطرق إلى تعالقها مع الخطاب التاريخ، عمدت إلى التأكيد على أن هذا العنف الحاصل في الجزائر سنوات العشرية السوداء ما هو إلاّ وليد ذلك التاريخ المشوه المطمور، تحت طبقات التزييف والتمجيد والإكبار والاستعظام لثورة حبلت بالمتناقضات والمزالق الكثيرة، والتي لم يتم معالجتها بعد الاستقلال، فبقيت تربو حتى انفجرت في التسعينيات، لتفتح جهنم فاها وتلقي بغضبها سافرا على المجتمع الجزائري، والروايات التي أدانت ماضي الثورة كثيرة منها: "مرايا الخوف"، "صمت الفراغ" "عابروا الليل" "مرايا متشظية" "وادي الظلام" "تاء الخجل" "بوح الرجل القادم من الظلام" وغيرها.

ومن الروايات من ركزت على التأريخ لأحداث المحنة دون العودة المتكررة إلى الماضي فقد كان ما يحدث أثناء المحنة هو أهم بالنسبة لها من العودة إلى الماضي لأن الحاضر يفسر نفسه من خلال الإشارة إلى جذور الأزمة من الناحية الإجتماعية والسياسية والإقتصادية ، فعمدت هذه الروايات إلى بيان تجليات هذه الأزمات وتمظهراتها في المجتمع، وكيف انعكست على المجتمع عنفا وموتا مجانيا، وهدما لكل القيم التي تبني المجتمع الإنساني، فرواية كرواية "الورم" و "بم تحلم الذئاب" و "خراف المولى" تركز على تقديم أحداث الأزمة بكل أمانة، استنادا إلى حقائق الواقع، مؤرخة لهذه الأحداث السياسية منها والاجتماعية وأحداث العنف الدامي وحتى التحليل النفسي للشخصيات.

فتدوين التاريخ الاجتماعي، وسِيَرْ الأفراد شكل من أشكال حضور التاريخ في النص السردي، وهنا يمتزج التاريخ بالسرد حتى تطمس الحواف بينهما فلا تظهر، إلا للقارئ المتأمل المتفحص، وهنا تشتبك خصوصيات الذات الساردة مع ما هو عام وتاريخي،

فتُجاوِز بذلك السيرة الذاتية إلى تفاصيل الحياة الاجتماعية، والقمع الاجتماعي لهذه الذات، ولذوات أخرى تشارك الذات الساردة في تفاعلها مع الحياة الاجتماعية سلبا أو إيجابا، تأثيرا وتأثرا، فرواية الأزمة في الغالب تاريخ اجتماعي كتب ممتزجا بالسرد التخييلي تشتغل على إبراز القيم والعادات الاجتماعية ورصد ذهنيات المجتمع التي شكلت منابع الفكر المتطرف والاستغلالي والانهزامي، والتي ساهمت بشكل كبير في نقل رؤية جديدة عالجت التاريخ الاجتماعي المأساوي للمجتمع الجزائري، بكل عناصره، المثقف، المرأة، الشباب الضائع في متاهات الحياة، الإنسان المغبون المغلوب على أمره، وهذا النوع من التأريخ لا تلتفت إليه كتابات المؤرخين وتتجاوزه بدعوى الموضوعية والحياد، وهنا يأتي دور الرواية، حيث يؤكد الكاتب *الطاهر وطار* أن الرواية «**تأريخا بشكل أو بآخر، تأريخ لأحداث حصلت وتأريخ لأفراد، وشخص الكاتب ذاته مهما حاول إخفاء صورته وإبعادها، وتأريخ للجو السائد وللفترة التي يكتب عنها الروائي، حتى لو كانت الكتابة تجريدية محظة**» [1] وهذا الرأي الصادر من روائي متمرس يؤكد على أن الرواية تاريخ آخر لحياة الناس، ولا يمكن أن تتخلص منه كونه «**مادة يستحيل الخلاص منها في الرواية، ولو بنسبة قليلة، على اعتبار أن التاريخ مادة كل كتابة وكل فن، وعلى اعتبار الذات تاريخا والجسد نفسه تاريخا... مع ذلك تظل الرواية فعلا تخييليا مهما ارتفعت نسب التوثيق التاريخي فيه**»[2] وهذا يؤكد على أن رواية الأزمة استطاعت أن تؤسس خطابها المميز وأن تبلغ صوتها للآفاق البعيدة، وأن تكون البديل في تلك المرحلة المظلمة عن آلة التاريخ البطيئة حيث تكشف عن شجاعة نادرة في مقاومتها المستميتة من أجل قيم الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية بفضحها لبنية الإيديولوجية الأصولية وفساد السلطة والحيف الاجتماعي وخيبة أمل جيل الاستقلال وما بعده. وغيرها من الأدوات التي وفرت المناخ المناسب لتنامي ظاهرة التطرف واختلال قيم المجتمع، وانهيار مقوماته.

إن تقاطع الخطاب التاريخي بالسرد الروائي موضوع فيه ما يقال، وما قيل سابقا في التحليل ما هو إلا غيض من فيض مما يمكن أن يقال، فرواية الأزمة استطاعت أن تبني

---

(1) الطاهر وطار: ندوة الرواية والتاريخ، مجلة الثقافة، عدد 09 يناير 2007، نشر وزارة الثقافة، ص 147.

(2) الحبيب السائح: ندوة الرواية والتاريخ، المرجع نفسه، ص 147.

تميزها في هذا الجانب لكونها كانت أدق وأكثر تفصيلا وتعمقا في الأحداث التي من المفترض أن تكون أرضية اشتغال للتاريخ بمنهجيته العلمية، وهنا ظهرت براعة الروائيين الجزائريين الجدد في تحويل المادة التاريخية الجاهزة، والحادثة الواقعية إلى تقنية حداثية لبناء خطاب سردي/ تخييلي متميز، وبحسب قول ***فيصل دراج***، فإن «**المتخيل الخالص المبرأ من خارجه لا وجود له، إلا إذا كان هذيانا أو ثرثرة فارغة يتكشف الأدب مرة أخرى، ممارسة اجتماعية، وتستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى**» [1]

3-4-الخطاب الصحفي:

إن الحديث عن حقبة التسعينيات من تاريخ الجزائر، لا يخلو أبدا من الحديث عن المشاهد الدموية والموت المجاني، هي حقبة الإرهاب الأصولي الذي استند في وحشيته على التجربة الدينية، ملتحفا بلحائها ومتدثرا بقدسيتها وتأثيرها في الجماهير الشعبية، هذه التجربة وبهذه الرؤية يرى فيها ***أدونيس*** أنها إن تحولت إلى نظام شامل وكلي للفكر والعمل والحياة في المجتمع، فإن هذا النظام بحد ذاته سيتحول إلى نظام من التسلط والعنف، وهو بدوره سيحول الثقافة إلى منظومة من الأوامر والنواهي[2]

لم تأت رواية الأزمة كنقيض لهذا الطرح، بل انصبت فيه مباشرة، وعمدت إلى تصوير مشاهد القتل والبشاعة والصراخ والعويل، وفي الغالب تكون هذه المشاهد هي ما تفتتح به الرواية سردها/ خطابها الحكائي، لتضع القارئ مباشرة وجها لوجه في الجو العام للرواية وهو جو مأساوي، تشحنه مشاعر الخوف والفزع والألم والأسى، لما يحدث في المجتمع الجزائري، وفي الغالب يكون الهدف هو توجيه ذهن القارئ وفكره إلى فكر وإيديولوجيا معينين يتبناهما ويعبر عنهما الروائي، وبالإضافة إلى مصادر الروائي التي يستمد منها تناصّاته التي تعينه على بناء خطابه السردي التخييلي، لرصد الواقع بكل قبحه وسفوره وعرائه. من خطاب سياسي ميز المرحلة، إلى خطاب ديني اصطبغت به الرؤى والقناعات، وحتى السلوكيات وتأريخ للمرحلة بكل تفاصيلها، كان الخطاب الصحفي من

---

[1] فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 22.

[2] ينظر: أدونيس: المحيط الأسود، مجموعة مقالات، دار الساقي للنشر والتوزيع –بيروت، ط1 2005م، ص15

أهم مصادر هذه التناصات المساعدة، فالصحافة عملت دورا جوهريا في دعم تصوير هذه المأساة وإيصالها إلى القارئ كما هي في الواقع.

ونظرا لما يتميز به الخطاب الصحفي من أنه أكثر الخطابات شيوعا ورواجا بين الناس، كون معطيات الحياة مشدودة أكثر بالإعلام، وما يذاع من أخبار وأحداث تهم الفرد والجماعة على حد سواء وتشد المرء إلى بناء علاقات معنوية وفكرية مع غيره من خلال الخبر الصحفي، أيضا فالخبر الصحفي هو خطاب مألوف ومعهود لدى الناس نظرا لبساطة لغته وشفافيتها ووضوحها، يضطلع بوظائف متعددة أبرزها: التعرف والاستكشاف، فالخبر الصحفي يمنح المتلقي المعرفة اليومية بحسب نوع الخبر المنقول وطبيعة مضمونه.

يقول د. ***محمد بنساسي***: «**ولما كان الخطاب الصحفي يصبو إلى تقديم منجز كلامي لعموم القراء، والمتتبعين، بغية إيصال مضامين متعددة الجوانب (سياسية، اقتصادية، دينية، رياضية، اجتماعية، إعلانية...إلخ) فقد اتكأ على لغة تطغى عليها السهولة المعجمية ووضوح التراكيب، وتحاشي التعقيد والغرابة، وهجر التنميق اللفظي...**» [1]

ومن وظائفه كذلك تشكيل الرأي العام أو توجيهه، وهذا من خلال أبرز سماته وهي سمة التأثير، فالخطاب الصحفي هو فن إذاعة الخبر، ونقل الأحداث، مع مراعاة نوع الفئة التي يوجه إليها الخبر، قصد إقناعها به، معتمدا على الحجج اللازمة لذلك باستخدام معجم قريب لفهم القارئ، وفي ذات الوقت محمل بمدلولات فكرية معينة تعمل على طبع أيديولوجيا ما في ذهن هذا المتلقي.

والروائي حين يعمد إلى استخدام الخبر الصحفي داخل نصه السردي التخييلي، فهو يضع في حسبانه كل هذه المعلومات ويستغلها لخدمة نصه السردي، الذي هو في الأساس حامل لأفكاره وآرائه وايديولوجيته، وخاصة أن الذين كتبوا الرواية في فترة التسعينيات صحفيون شباب، حاولوا رصد ظاهرة الإرهاب رصدا شفافا، وبأقصى تسجيلية ممكنة من أجل أكثر واقعية حتى أن بعض الصحفيين قد استغلوا مادتهم الإخبارية لنسج رواية تأريخانية، مبررين هذا بأن الحدث أشد وقعا في هذه المرحلة من اللغة، وبالتالي من

---

[1] د. محمد بنساسي: الوظيفة التأثيرية في الخطاب الصحفي، مجلة الخطاب، عدد 55، ص 127.

الضروري نقل هذه الحقائق كما هي بعين ولغة الصحفي وموضوعيته، وهذا في إطار ما يعرف بالتجريب في الرواية الجزائرية، وهو أمر جديد فيها، وهو ما سماه بعض الدارسين بالتجربة الأولى للكتابة، والتي مازالت لم تنضج بعد ويمكن وصفها بالرواية الجديدة.

فكثير من الأدباء المتمرسين والعالميين انطلقوا من كونهم صحفيين قبل أن ينخرطوا في عالم الرواية، من أمثال (أمين معلوف، غابرييل غارسيا ماركيز، وتشارلز ديكينز، إرنيست همنغواي وغيرهم) وساعدهم عملهم في الصحافة على الاطلاع على شؤون الناس والتقرب منهم، فبرعوا في التقاط الأخبار وكتابتها على شكل قصص تجذب القراء والنقاد على حد سواء[1]، وبالنسبة للروائيين الشباب الذين دخلوا عالم الرواية فقد وجدوا أنفسهم أمام واقع مأزوم رصدوه من خلال مهنتهم وعملهم في الصحافة متتبعين الأخبار المأساوية التي كان أثرها عميقا في نفوسهم وهم يسجلون الموت اليومي، ويصورون المشاهد الفجائعية، ويعيشون الخوف والرعب، كونهم مهددين بالموت المتربص بهم، فلم تكن تلك الأخبار المتفرقة كافية لتخفف عنهم هذه الصدمة، فالتجأوا إلى الرواية التي هي عالم مواز، ومحاكاة للحياة، ليجسدوا فيها هذا الخوف وهذه الفجائعية، ووجدوا أن كتابة الرواية لا تتعارض كثيرا مع ما كانوا يكتبونه من خبر صحفي، كونه رصد لما يحدث في الواقع، وكذا كونه يشترك مع الرواية في تقنية السرد والتشويق لذاك كان من الطبيعي أن يخوضوا التجربة، بحيث تتشابك المادة الخبرية والتيمات الروائية.

ولأن الرواية نشاط إنساني فإنها بالتأكيد ستأخذ طابع كاتبها بكل تكويناته وخصائصه، فمن الطبيعي أن يستعين الروائي بمعين ثقافته وما يمتلك فيها من وسائل وسيستغل الروائي/ الصحفي النصوص الصحفية ذات الطابع الإخباري، لدعم وإثراء سرده التخييلي، ومن خلال ما سيأتي سنحاول الوقوف عند هذه التناصات/ التقاطعات مع النص الصحفي في رواية الأزمة، ليس فقط للوقوف على ما تنقله هذه النصوص الداخلة على النص الروائي من أخبار، أو ما تشكله كبنية في النص، من عنصر بنائي داعم مع بقية العناصر، والنصوص المتقاطعة والمتخيل السردي، وإنما لتأويل ما تحمله هذه

---

[1] ينظر: غدير بسام أبو سنينة: "السرد متأرجحا بين الصحافة والرواية" ، مقال نشر في 14 أفريل 2016، معهد الجزيرة للإعلام موقع: institute. Aljazera.nef

النصوص من خبايا والكشف عنها من خلال معطيات السرد، خاصة وأن رواية الأزمة اعتمدت بشكل كبير على هذه النصوص الداخلة من باب التجريب.

لعل أكثر رواية اعتمدت على النصوص الصحفية كمِتناصات داعمة للبنية السردية رواية "متاهات ليل الفتنة" *لاحميدة عياشي*، فقد «**عمد السارد إلى نصوص مختلفة صحافية إخبارية بطريقة الروائي الأمريكي دوسباسوس – لينقل الأحداث من أكتوبر 1988 (الغضب الجماهيري) إلى التعددية الحزبية، وصولا إلى الحرب الأهلية، حرب بدأت بالحوار لتنتهي بالدم والسلاح...**» [1] وعلى طول مساحة الرواية نجد الروائي يبث هذه الأخبار قاطعا سرده ليقدم خبرا مستمدا من مختلف وسائل الإعلام، كالجرائد أو الإذاعة أو وكالات الأنباء، تقول الرواية «**الوكالات: "الجزائر تفجير سيارة مفخخة بشارع ديدوش مراد 08 قتلى وعشرات الجرحى..."**

وأيضا: "سيارة مفخخة بحسين داي، قنبلة في الكاليتوس"

وأيضا: الصحفي عبديش من بين ضحايا انفجار حسين داي...

وقالت و أ.ج: "علمنا من مصدر طبي أن الصحفي بوسعيد عبديش كان من بين ضحايا عملية تفجير السيارة المفخخة أول أمس بحي حسين داي...» [2] نقل الخبر وكالة الأنباء الجزائرية وهي المؤسسة الإعلامية المعتمدة في الجزائر –آنذاك– والخبر عن عمل إرهابي بأحد شوارع العاصمة حيث تم تفجير سيارة مفخخة، وهذه استراتيجية من بين استراتيجيات القتل العشوائي والترهيب المتبعة من طرف الإرهابيين، راح ضحية هذه العملية 8 أشخاص والكثير من المصابين، ثم يشير الخبر إلى أن أحد هؤلاء الضحايا صحفي معروف (بوسعيد عبديش) وهو رمز للمثقفين الذين كان قلمهم سيالا زمنا طويلا، ويشير الخبر إلى أنه عمل في جريدة المجاهد، إشارة إلى نضال الرجل وكفاحه في مجاله وهذا يزيد من تجريم الفئة الفاعلة للهجوم، ثم ينقل الروائي خبرا تعقيبيا في الصفحة الموالية، مشيرا إلى أن هذا العمل الإجرامي ليس الأول، ولا الوحيد، إذ يقول: «**وقال و.أ.ج في ذلك اليوم من ديسمبر:**

---

[1] أم السعد حياة: سردية الخوف في الرواية التسعينية مقاربة بنوية، موقع تحليل الخطاب والدراسات التداولية والعرفنية، ص08.

[2] احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 17.

" إن عملية تفجير السيارة المفخخة أول أمس بحسين داي جاءت بعد ثلاثة أيام من تفجير مماثل في شارع العربي بن مهيدي خلفت 8 قتلى وأكثر من 70 جريحا، وبعد أكثر من 25 عملية تفجير بالسيارات المفخخة، وكانت أكبر حصيلة في هذا الشأن سجلت أثناء تفجير سيارة مفخخة بشارع عميروش في 30 جانفي حيث خلفت 42 قتيلا و286 جريحا»[1]

نلاحظ أن السارد يقطع سرده ويلقي ببعض الأخبار المتنوعة التي تبدو مبتورة عن النص السردي، فإن أمعنا النظر في النص السابق لهذه النصوص الإخبارية نجدها لا تحمل أي نوع من الاتصال به، وكذلك نجد ذات الأمر مع النص اللاحق له، فالنص السابق والنص اللاحق لهذه النصوص هو نص تاريخي مأخوذ من كتاب "الكامل في التاريخ" *لابن الأثير*، فهناك نوع من الإلصاق للنصوص سواء الإخبارية الصحفية أو التاريخية الموظفة، ما أسماه ***حسن محمد حماد*** بالنزعة التقطيعية discretenss[2]والتي تعرف بها الرواية الوثائقية التي تعتمد على تجميع مختلف الوثائق والبيانات وترتيبها لبناء سرد هو (الرواية الوثائقية).

ولكن ما نلاحظه على مجمل النصوص الإخبارية التي يوظفها الكاتب في الرواية أنها تبدو معزولة في مجملها، وكأنها تحمل دلالات منفصلة عن سياقها، ومع ذلك تبقى جزء من السرد الروائي في تناصه مع الخطابات الواقعية وهذا ما يعطيها أهميتها في الرواية، فالكاتب صحفي متمرس ويعلم أن الخبر الصحفي له وظيفة تشكيل الرأي العام، فهو خطاب موجه إلى فئة معينة أو إلى فئات المجتمع على اختلافها، وهنا الخبر ليس موجها فقط بل متماس مع حياة كل الشعب الجزائري، فهو يقدم لهم صورة واضحة عن بشاعة حياتهم التي يعيشونها في ظل الواقع المتعفن والمأساوي.

ولذلك نجده يلقي بالأخبار بهذه الطريقة التقطيعية لتوجيه فكر القارئ نحو إيديولوجيا معينة يرومها، هي إيديولوجيا الإدانة، أيا تكن الجهة التي يدينها، ويحاول أن يحملها مسؤولية الوضع البشع الذي وقعت فيه الجزائر، ونال من الكثير من مقوماتها.

---

[1] متاهات، المصدر السابق، ص18

[2] ينظر، حسن محمد حمّاد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكاتب 1997م، ص157.

تقول الرواية: «**أخرجت من محفظتي الجلدية الصغيرة "Le Matin" فقال السائق: "ماذا يقول رئيس الحكومة؟"**

قلت: لا شيء. فقال: "كل هذا الموت ولا شيء؟"

لكن الرئيس قال: "je ne partirais pas"

ثم قلبت الصفحة، مقالات لا تقول شيء... قلت هذا عبث،أجل عبث، زمن الموت المبتذل أن لا يقال شيء... أخبار الموت، هذا الموت الفائض وحده الذي أصبح يقول شيئا، يقول أشياء...» [1] يتضح لنا من خلال هذا المقبوس أن الكاتب يحاول أن يوصل رسالة مفادها أن السلطة ممثلة برئيس الحكومة، لم تفعل شيئا لإيقاف هذه الحالة من الموت المتفشي، وإن دل موقفها السلبي هذا عن شيء إنما يدل عن تواطؤ في الأمر، أو رغبة في استمراره واستثماره، وهذه إدانة ضمنية للنظام الحاكم بكونه طرف آخر ومهم في حلقة العنف التي مرت بها الجزائر.

وكما يتضح من خلال التدقيق في طبيعة حقيقة استخدام الكاتب للتناص بالأخبار الصحفية بكثرة على اختلاف أنواعها، وبشكل تقطيعي، فهو يهدف إلى الاستعانة بنصوص صحفية تتطرق لأحداث العنف التي حدثت في الجزائر والتي «**طالت فئات المجتمع الجزائري كافة، وهذا التعالق مع الصحافة اليومية، أضاف إلى النص شيئا من المصداقية، وخلط الحقيقي بالتخييلي، والتماهي بين الواقعي والأدبي، ليشير إلى إيديولوجية النص التي ترفض العنف بكل أشكاله وتجلياته، كما أنه قام بوظيفة أخرى في النص هي أنها تحملت أعباء الفعل السردي عن السارد، وتناوبت معه في فعل السرد، وأضافت إلى الوظيفة الإخبارية للسارد المصداقية، فالمتلقي عندما يقرأ النصوص الإخبارية المشتملة على أحداث العنف وبشاعتها، فلن يصل إلى مرحلة الشك في صحتها، لأنه قد أرفق معها مقولات الصحافة اليومية**»[2]

ولعل هذا الأمر ينسحب على كل الروايات التي اعتمدت في تناصها على الأخبار الصحفية، فهي تهدف إلى تجسيد نوع من الإيديولوجية داخل النص الروائي، وتساهم في

---

(1) متاهات، مصدر سابق، ص 55.

(2) سعاد العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 181.

إضفاء المصداقية على السرد، وخاصة فيما يتعلق ببشاعة الجرائم المرتكبة في حق الأبرياء، ومختلف طبقات المجتمع الجزائري، والتي كانت الطبقة المثقفة أكثرها استهدافا، «**لأنهم نشروا وكشفوا جرائم الإرهابيين، فهم بذلك سيكونون محطة اهتمام واشتغال العنف، كي لا يكشف المستور**»[1]، ومن الطبيعي أن تنتشر الأخبار الصحفية في رواية الأزمة بشكل كبير من باب التماهي بين الواقع وأثر هذه المحنة على حياة الأدباء، والشخصيات، كون أغلب الذين كتبوا الرواية في هذه المرحلة اشتغلوا أو يشتغلون في الصحافة، وأغلب الشخصيات التي مورس عليها عنف الإرهابيين في السرد الروائي من الطبقة المثقفة، وخاصة الصحفيين، كما في رواية "متاهات" *لاحميدة عياشي*، "الورم" *محمد ساري*، "تاء الخجل" *لفضيلة الفاروق*، "صمت الفراغ" *إبراهيم سعدي*، "تماسخت دم النسيان" *للحبيب السائح*، وغيرها.

كما نجد أن الأخبار الصحفية في رواية الأزمة تعمل على استكمال السرد وربط الأحداث في الرواية ببعضها البعض، كما يحدث في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" *لإبراهيم سعدي*، فالخبر الصحفي في الرواية لا يأتي بشكل تقطيعي منفصل عن سياقه السردي، بل كنص مكون وتكميلي يدخل في بناء السرد الروائي، لاستكمال صورة حدث ما أو جانب ما من جوانب السرد، في مثل الخبر التالي، تقول الرواية: «**يستوقفني العنوان التالي: "جريمة إرهابية شنعاء، ذبح أربعة مواطنين.**

أقرأ:

جريمة بشعة أخرى يذهب ضحيتها مواطنون أبرياء، الجريمة وقعت يوم الثلاثاء الماضي في بيت منعزل بأحد أحياء لاكلاسيير، بضواحي العاصمة في منتصف الليل، الضحايا من عائلة واحدة، أحدهم طفل في الثالثة من العمر، اسمه فيفوش، وجد في المهد مقطوع الرقبة، مما يعني أن الدمويين ذبحوه وهو نائم، أخته المسماة حنان البالغة من العمر أربعة سنوات، كانت قد استيقظت من نومها وراحت تجري نحو أمها، ولكن مصيرها لم يكن أفضل من مصير شقيقها، جثة والدتها س.غ البالغة من العمر 23 سنة كانت ملقاة على بعد مترين منها، قرب مدخل غرفة نومها، متمرغة في دمها

[1] سعاد العنزي، المرجع السابق، ص 182.

الذي انتشر أيضا على الجدارين المتقابلين، ذراعاها مفتوحتان أمامها كما لو أنها تمتدان نحو ابنتها لضمها، في الممر القصير المفضي إلى الباب المطل على الباحة وجدت جثة جد فيفوش وحنان، الضحية إطار سابق في وزارة الصحة اسمه "صالح الغمري" يبلغ من العمر 65 سنة، أخذ تقاعده منذ بضعة أشهر فحسب، لم يتعرض فقط للذبح مثل حفيديه وزوجة ابنه، بل نكل به ببشاعة لا توصف...» [1]

فالخبر يعيدنا إلى شخصية من شخصيات الرواية تربطه بالبطل "د. الحاج منصور" علاقة صداقة قديمة، والشخصية ممن يعادون الاتجاه الإسلامي في البلاد، حيث تظهر الرواية هذا الموقف من خلال حوار دار بين الضحية وصديقه د. منصور نعمان:

«إنسان ذو لحية مثلك ويصلي...

-ما العمل إذن صالح؟

-تهمة الإنتماء إلى تنظيم سياسي إسلامي تناسبك أكثر.....

-إنها تهمة جيدة، فالإسلاميون يمثلون الخطر الأول اليوم، يزدادون انتشارا يوما بعد يوم كالجراد، ...» [2] هذا المقبوس يدل على إيديولوجيا الضحية، وربما كانت السبب في اغتياله، أما التنكيل بجثته فيمكن أن يكون السبب ما ورد على لسان البطل في الرواية، بعد انتهاء الحوار السالف الذكر بينه وبين الضحية، يقول «**هكذا عرفت أن صالح الغمري يتعامل مع أجهزة الأمن السري، الحق أنني خرجت وأنا لا أدري إن لم يكن يشك حقيقة في انتمائي إلى حركة الإخوان المسلمين، لكن لم أكترث للأمر يمكنه أن يتصور ذلك إن شاء مهما يكن، أنا أشعر بالإمتنان له حبذا فقط لو يكتب عني تقريرا قذرا بما فيه الكفاية** »[3]

لقد جاء الخبر الصحفي بعد عدة صفحات من هذا الحوار الذي دار بين الضحية وبطل الرواية "د. منصور نعمان"، حين رغب في أن يبتعد عن العاصمة إلى مكان تكون الظروف فيه سيئة، ولحدوث ذلك يجب أن ينقل من العمل إلى ذلك المكان المنشود، وهذا

---

(1) إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، مصدر سابق، ص 311- 312.

(2) الرواية، ص 281.

(3) الرواية، ص 284.

لا يتم إلا بعقوبة تكون هي السبب في نقله، وكان صالح الغمري (الضحية) من دبر أمر العقوبة عن طريق رفع تقرير يدينه فيه بالانتماء إلى تنظيم إسلامي، وخاصة أنه أظهر سلوكا ملتزما يؤكد على ذلك.

والمفارقة التي حدثت في الرواية أن الدكتور "منصور نعمان" يقتل ذبحا للسبب نفسه، من قبل ذات الجهة التي قتلت صديقه ونكلت به لانتمائه إلى جهاز المخابرات (الطاغوت) المعادي للتيار الأصولي/ الإسلاموي.

ثم نجد الروائي/ السارد يستخدم طريقة مختلفة في نقل خبر آخر، وهي دمجه مع النص السردي الأدبي، تقول الرواية: «**الأمير أبو أسامة هو الذي قاد المجموعة المنتمية إلى جماعة الهدى والسيف، التي قامت قبل ثلاثة أيام خلت بذبح أربعة أفراد واختطاف مراهقتين ينتمون كلهم إلى عائلة واحدة تقيم في مكان معزول بأحد أطراف المدينة...**»[1] يشير السارد إلى أن الخبر منقول عن الصحف دون أن يظهر إن كان النقل حرفيا بحيث يصبح النص دخيلا أم أنه جزء من السرد، قرأه السارد وأعاد صياغته بطريقته ليكون تابعا للسرد التخييلي، ويعمد أيضا الروائي إلى نقل مشاهد الجثث المقتولة والمنكل بها، على طريقة الخبر الصحفي المنقول من مصدره والمعلوم البداية والنهاية، وبين السرد التخييلي المصاغ بأسلوب الكتابة الصحفية ولغتها التأثيرية من خلال نقل صور الموت والجثث والبشاعة التي يقترفها الإرهابيون.

أما النظر إلى هذه النصوص المقحمة على أنها نصوص شكلها الكاتب على غرار الخطابات الصحفية واللوحات التذكارية، فإن العملية ستصبح مجرد خدع تقنية وحيل فنية يتوسل بها الروائي لإيهام المتلقي بواقعيتها من جهة، ولإثارة وإثراء نصه الإبداعي من الداخل من جهة أخرى، وفي الغالب يتخذها الروائي ذريعة لتضمين أخبار جانبية، وقصص هامشية، ومشاهد خارجية من شأنها أن تغني الموضوع الرئيسي وتعمق بُعده الدرامي، ولا يمكن أن نغفل الإشارة إلى ما أحدثته تلك النصوص بتنوعها اللساني من حوارية داخل النص السردي.

---

[1] بوح الرجل القادم من الظلام، المصدر السابق، ص: 323.

في رواية "تماسخت دم النسيان" للروائي *الحبيب السائح*، يجسد الروائي معاناة الصحفي المهددة حياته من طرف الأصوليين، والذي لا يجد أمامه حلا إلا واحدا من ثلاث: أن يقاوم ويدافع عن مبادئه وقضيته حتى وإن كان الثمن حياته مثل صديقه "عمر" الذي استمر حتى قتل: «**لكن عمر برعونته القبايلية تحدى أي إثناء له عن مهنته المهلكة**»[1]

-أو أن يعيش الخوف كل يوم ويمارسه دون أن يجد منه مهربا مثل إحدى المذيعات التي «**بعد تقديم النشرة الرئيسية تدخل سريرا يسكنه الخوف، لا تنام فيه إلا معانقة مسدسها**»[2]

-أو أن يفر، أن يهرب بعيدا دون التفكير في شيء لينجو وهذا ما فعله كريم بطل الرواية، الذي غير الخوف نظرته إلى مهنته كصحفي فصار ينظر إليها بأنها مهنة المتاعب، ومهنة الموت، بعد أن تغيرت نظرته لنفسه وهو طريد يتربص به الوحش في أي مكان يذهب إليه، من خلال الأخبار التي تصله في غربته، ولا تتركه يستشعر الأمان حتى بعد خروجه من وطنه.

فنجده ينخرط في عبثه ولهوه وسكره ومجونه في الرباط، لكن يهاجمه الخوف، وتؤزه بين الفنية والأخرى أخبار إذاعية، يصغي إليها، تنقل أخبار الموت والهمجية، «**كان المذيع ينشر بيان مصالح الأمن: عثر اليوم على جثة المواطن عبد النور في سيارته الخاصة مذبوحا قرب مدخل الشركة، مخلفا أرملة وثلاث يتامى، ومن جهة أخرى علمنا أن المحامي رضوان الذي اختطف عثر عليه مقطوع الرأس...**» [3] هذا الخبر الذي جعل البطل لا يستطيع النوم وظل مستيقظا الليل بطوله، رغم حالة السكر التي كان فيها، خبر حمل له الفظاعة والخوف رغم بعده عن بؤرة الأحداث الدامية.

ثم يطالعه خبر إذاعي آخر في أحد صباحاته المنكدة ليزيد من وقع الأمر عليه، «**صوت مذيع قناة البحر: مسؤول حزب في الجزائر يدعو إلى المقاومة المسلحة ضد الأصوليين، وفي الجزائر دائما وقعت مذبحة قرب العاصمة راح ضحيتها ثلاثون شخصا**

---

(1) الحبيب السائح: تماسخت دم النسيان، مصدر سابق، ص: 58.

(2) تماسخت: المصدر السابق، ص 36.

(3) الرواية: ص: 90- 91.

جلهم من الأطفال والنساء ولم تذكر المصادر مدبري العملية ولا هوية المنفذين»[1] يستفز هذا الخبر السارد ويثير غضبه وتشنجه بسبب نبرة المذيع، ونسبة الفعل الإجرامي إلى جهة مجهولة، ويفكر في أن هذا تحامل على أعصاب الذين طالتهم يد الهمجية ومتاجرة بأرواح الضحايا.

وليزيد من شعوره بالغصة وهو بعيد، توالي تلك الأخبار الفجائعية على مسامعه التي تذكي صور البشاعة في ذهنه، والخوف في نفسه، «**سمع المذيعة تقول: "تجاوزت فظاعة التنكيل بالجثث كل وصف في المجزرة التي لم يسبق لها مثيل"...»**[2] يقدم السارد هذا الخبر وهو في حالة من القنوط والضجر، مسترجعا شيئا من التاريخ المضمخ بالدم الذي لطالما اكتسى به وجه التاريخ العربي.

لقد قامت الأخبار المتناثرة في الرواية بإدخال البطل في جو الرعب والخوف السائد في الجزائر رغم ابتعاده (هروبه) عنها، إلا أن هذا الخوف ظل يلاحقه من خلال هذه الأخبار الإذاعية أو الصحفية التي يستمع إليها، أو يقرأها من الحين إلى الآخر، فيبقى الخوف مستوليا عليه، متوقعا الخطر في أي لحظة وهذا ما يجعله لا يستقر في مكان، ثم يعود إلى وطنه ليقوده إلى الانتحار متخففا من هذا الرعب الذي يلاحقه دائما.

نجد أن *بوجدرة* يخطو نفس الخطو في نصه "تيميمون"، فهو يقدم العنف في قصاصات أخبار تصله وهو في طريق سفره إلى تيميمون، حيث يقدم ثمانية أخبار صحفية تأتيه عن طريق مذياع حافلته أو جرائد يتحصل عليها في محطات توقفه، يبدؤها بخبر وفاة رجل تعليم، «**أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار: اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وقد حدث ذلك بمرآى من ابنته البالغة عشرين عاما»**[3] هذا الخبر كان فاتحة جملة من الأخبار التي ينقلها السارد في كل مرة يقطع فيها سرده، واستذكاراته وتداعياته، فيتعكر مزاجه ويحاول تخطيه ولكن خبر آخر أفظع منه يفرض نفسه عليه، «**صحافي فرنسي يغتال من طرف إرهابيين إسلاميين بالقصبة في الجزائر العاصمة»**[4]

---

(1) تماسخت، المصدر السابق، ص 113.

(2) الرواية ، ص 138.

(3) بوجدرة رشيد: تيميمون، مصدر سابق، ص 20.

(4) الرواية: ص 54.

والضحية هنا من أسرة الإعلام الذين يمثلون صوت الحقيقة والواقع، وهم رمز الحرية والكلمة الحرة، ثم تتوالى الأخبار على السارد، وتتواصل الأخبار المفزعة والفجائعية كالتالي: «**تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلفت تسعة قتلى، وأكثر من مائة جريح في حالة خطرة**»[1]، «**شغالة منزلية في السادسة والأربعين من عمرها، وأم لتسعة أطفال تغتال رميا بالرصاص وهي عائدة إلى بيتها...**»[2] «**الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة**»[3] «**اثنا عشر كرواتيا يذبحون بطريقة وحشية بالقرب من مدينة المدية**»[4]، «**الإرهابيون الإسلاميون يضرمون النار في مدرسة إبتدائية بمدينة البليدة**»[5]

تحمل هذه الأخبار المتنوعة من حيث مكانة الضحية وانتمائها (معلم، صحفي فرنسي، خادمة، كاتب، أجانب...) والوسيلة المستخدمة في القتل (الرمي بالرصاص، الذبح، التفجير، الإحراق...). وهذه الأخبار ترد بلون أسود قاتم واضح على رقعة السرد، لتتمايز على النص التخييلي، فهي تقطعه بين الفينة والفينة كلطخات سوداء من الحزن والقتامة والظلام، التي تُقتطع من واقع الجزائر المعتم، هي «**نتوءات يصطدم السيل – سيل التداعيات السردية– بها ويتعثر، ولكنه لا يلين ولا يتوقف**»[6] رغم ما يحدثه إلقاء هذه الأخبار من عقبات في طريق السرد.

لقد جاءت هذه النصوص الإخبارية –مسموعة أو مكتوبة– لتجعل من النص الروائي شاهدا على بشاعة الإرهاب وممارساته اللاإنسانية، فهي تمثل الواقع الذي يقتحم السرد التخييلي ليضفي عليه المصداقية فيما يتعلق بهذه الممارسات البشعة والمعادية للإنسان والحياة.

---

(1) تيميمون، المصدر السابق، ص 64.

(2) الرواية: ص 70.

(3) الرواية: ص 74.

(4) الرواية: ص 88.

(5) الرواية: ص 101.

(6) مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص 94

لقد عمدت رواية الأزمة إلى توظيف النص الصحفي، كونه النص الوحيد الذي شهد على المحنة بكل وحشيتها وهمجية الفاعلين لها، وكما يقول ***لوكاتش***: «**فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس –الخبر الصحفي– تدقيقا على اعتبار أنها أشكال مشيدة من الواقع**»[1] وهذا ما يدفع الروائي ليستعين بهذه النصوص طامسا حوافها حتى تندمج مع السرد وتثريه بتقنياتها المختلفة.

نعتقد أن إقحام هذه النصوص – الأخبار الصحفية– في العمل الروائي أضفى عليه دينامية سردية متعددة الأوجه، فكانت هذه المواد معطلة للسرد ودافعة له في ذات الوقت، فحضورها الفضائي على الصفحة عطل السرد وفعل القراءة، لأن المتلقي يتوقف عن متابعة الأحداث لينشغل بالتأمل في طبيعة تلك النصوص والتي تحمل مشاهد القتل البشعة والدمار والخراب كما رصدنا سابقا من خلال النصوص المعالجة، وطريقة إقحامها ومساحات اشتغالها، كما تطرح عدة أسئلة حول مدى واقعية تلك النصوص وصلاتها بالحقيقة، فإذا نظرنا إليها على أنّها نصوص حقيقية فإنها تتخذ طابعا وثائقيا يدفع الرواية نحو انفتاح أعمق على الواقع الذي أنتجها فتشتغل كما لو كانت مرآة عاكسة له، أو تأريخا لأحداثه، غير أن الوعي بالطبيعة الانتقائية لتلك النصوص يجعل الفعل الروائي ينأى عن هذه البراءة فتتحول تلك النصوص التي اختارها الروائي بكل دقة مؤشرا على خلفية أيديولوجية تسكن النص الروائي.

3-5- تقاطع رواية الأزمة بالتراث الشعبي:

يتشكل خطاب التراث الشعبي في رواية الأزمة من خلال اتكائه على مؤشرات لغوية تتبدى في أقوال الشخصيات، أو في استعانة الراوي بالقصص الشعبية أو البناء الأسطوري للنص السردي، وما إلى ذلك من المعطيات التراثية التي يستقيها الروائي من طبيعة المجتمع الذي يندمج فيه ويعبر عنه.

والمتأمل للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية منذ ظهورها إلى اليوم يجد حرصها الشديد على استلهام الموروث الشعبي في التعبير عن الواقع المعيشي، وتوظيفه بما يخدم السرد وخاصة أن الرواية الجزائرية لطالما كانت وثيقة الصلة بالواقع الإجتماعي وتعمد دائما إلى الحفر في عناصره وخباياه.

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 89.

فقد كان التراث الشعبي الجزائري دائما حاضرا في مختلف الكتابات، بداية من أربعينيات القرن الماضي على يد كتاب عمالقة أمثال: "مولود فرعون، محمد ديب، وكاتب ياسين، ومولود معمري، وإن كانوا يكتبون بالفرنسية. وتواصل هذا الحضور إلى غاية سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، من خلال كتابات الراحل «عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج...» وغيرهم، وامتد الاهتمام إلى كتابات الجيل الجديد من الروائيين الشباب على غرار «حسين علام، محمد ساري، فضيلة الفاروق، أحميدة عياشي» وغيرهم.

ويعد توظيف التراث في الرواية الجزائرية –الأزموية بخاصة– من أبرز الظواهر الفنية اللافتة للانتباه، تجسدت في ذلك التمازج والتفاعل العضوي بين عناصر التراث على اختلافها وتنوع منابعها، مما زاد الرواية دلالة وعمقا.

ولقد «**بدأ الأدباء في الجزائر يتعرفون على قيمة التراث منذ زمن قريب، وساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرواية، ونشوء وعي بالتميز اتجاه الأعمال الأدبية الأخرى في العالم العربي، وكان ذلك بالاستفادة من قاموس التراث وتغييراته اللغوية الثرية بدلالاتها وإيماءاتها وإرتباطها بالحس الشعبي العام**» [1] ، وما دفع الروائيين إلى إعادة النظر في ثقافتهم، ما شهدته الجزائر عبر حقبتها الزمنية المتلاحقة منذ الاستقلال من تغيرات جذرية طرأت على الأوضاع السائدة للمجتمع في كل أبعاده الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية، فاتخذوا الرواية عالما خصيبا تتمواج داخله مختلف المشارب الفكرية والثقافية المتعلقة بالتركيبة البشرية للمجتمعات، لإعادة بناء واقعهم بالاعتماد على معطيات جديدة تتماشى ومواقفهم وأرائهم الايديولوجية. [2]

وقد كان التراث واحدا من أهم هذه المعطيات التي ساعدت الأدباء على تشكيل الرؤية الإبداعية للمجتمع ولأرائهم الفكرية، وعلى حد تعبير ***عبد الحميد بورايو***: «**إن الروايات الجزائرية شهدت وبشكل كبير التناص مع التراث كروايات عبد الحميد بن**

---

[1] عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجيستير في اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر 1992، ص 36

[2] ينظر، عبد الحميد بوسماحة، المرجع نفسه، ص 37.

هدوقة، والطاهر وطار، كما أكد أن هذه الخاصية ملازمة لأغلب الكتاب والروائيين الجزائريين»[1] أمثال *واسيني الأعرج*، *عبد المالك مرتاض*، وكذا روائيي الجيل الجديد، جيل التسعينات، فهؤلاء حققوا نوعا من النجاح في أعمالهم الروائية باعتمادهم على التراث، فجعلوا من هذه الأعمال همزة وصل بين الماضي والحاضر، وبوابة له، فكان من شأنها خلق التواصل بين الأجيال.

كما أن الثقافة الشعبية تعد من مواد التراث الشعبي الأكثر انتشارا في النصوص الروائية –خاصة الجزائرية منها– وما نقصده بالتراث في هذا المقام: هو ذلك الموروث الشعبي الذي يعد صوت الشعب والمحدد لهويته، فهو نتاج المجموعة البشرية والمنتقل بالتراث جيلا بعد جيل على مر العصور والأزمنة، بمعنى أنه وليد الحياة الشعبية لمجتمع يتميز بثقافة شعبية لا تنتجها خصوصيته فقط بل ولغته أيضا.

والأدب الشعبي ينم في بنياته عن جهد جمعي تختفي فيه الذات الفردية لتحل محلها الذات الجماعية، فلا مجال للحديث عن العبقرية الفردية في الإبداعات الشعبية، بوصفها عصارة أزمنة متلاحقة وخلاصة تجارب وخبرات حضارية وثقافية عاشها الشعب فأودعها قوالب إبداعية تتمتع بمرونة وحيوية في العبور نحونا ناقلة إلينا ملامحه النفسية وخصائصه الفكرية وروابطه الاجتماعية، ولعل هذه الخاصية هي ما تجعل الفواصل بين المبدع/ المتلقي غائبة، ذلك أن الوجدان الجمعي هو المتذوق وهو المبدع في نفس الوقت.

وهذا ما يعطي للتراث حظا وافرا من التوظيف لدى الروائيين الجزائريين في إبداعهم الروائي، فقد اتخذوه كمرجعية تم تحويرها لبلوغ آفاق أكثر استعابا للدلالات الإجتماعية، وأكثر تعبيرا عنها أيضا.

وما يهمنا هنا هو كيفية توظيف التراث الشعبي في رواية الأزمة وأي من عناصره المتنوعة لاقى الاهتمام الأكبر في التوظيف داخل متنها، وأي نوع من الوظائف أداها التراث داخل الرواية في الانفتاح أكثر على الواقع الجزائري.

---

[1] عبد الحميد بورايو، أكاديميون وأدباء يسبرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الهدهد: صحيفة إلكترونية، متاح على الموقع ntmlhttp://www.hddhod.com ، تاريخ الانزال: 2015/05/03م.

وبخاصة أن رواية الأزمة تتناول واقعا له خصوصية في تاريخ الجزائر، ولا نكاد نعثر على رواية من بين الروايات التي عالجت الأزمة تخلو من مظاهر التراث الشعبي من طقوس وعادات وتقاليد. أو أغاني وأمثال وحكايات شعبية يتميز بها المجتمع الجزائري، وهذا ما دفع للحفاظ على التعالق بين الإبداع الأدبي –الروائي خاصة– وأصالة المجتمع الجزائري وهويته.

بناء على ذلك سنحاول تتبع ودراسة التراث الشعبي الذي نهلت منه رواية الأزمة، وتشرب من منابعه الروائيون الجزائريون في مرحلة ما من مراحل تطور الرواية الجزائرية إنطلاقا من خاصية التجريب لديهم على النحو الآتي:

5-1- المثل الشعبي:

الأمثال الشعبية أحد أشكال الأدب الشعبي المتميزة عن أشكاله الأخرى، فهي تحمل في طياتها دلالات اجتماعية وثقافية عن مظاهر الحياة العامة السائدة في المجتمع، إنها المرآة العاكسة لحالته، فهي تعكس فلسفة وحكمة الشعب النابعة من الواقع الاجتماعي، إنّ المثل الشعبي يعتبر جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي الذي يتداوله ويحفظه أفراد المجتمع جيلا بعد جيل، عن طريق الرواية الشفوية، ليأتي المثل الشعبي بذلك في مقدمة أشكال التعبير الأدبي المختلفة فهو أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير الحياة الاجتماعية وما يدور فيها من علاقات وتعاملات وأحداث وغيرها.

وإذ أردنا الوقوف على تعريف للمثل الشعبي ولو بسيط – وهذا ما يقتضيه المقام – سنجد ما نقله *أبو الفضل الميداني* في مقدمة الجزء الأول من كتابه "**مجمع الأمثال**" من قول *المبرد:* «**المثل الشعبي من الناحية اللغوية هو: مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه فقولهم مَثُلَ بين يديه إذا انتصب، معناه أَشْبَهَ الصورة المنتصبة وفلان أَمْثَلُ من فلان أي أشبه بما له الفضل والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول كقول كعب بن زهير:**

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا وما مواعيدها إلا الأباطيل»[1]

[1] الميداني أبو الفضل، مجمع الأمثال، منشورات دار مكتبة الحياة– لبنان ج 1 ط2، ص 13.

أما من الجانب الاصطلاحي فنجد العديد من التعاريف منها ما يركز على الجانب الجمالي الأدبي ومنها ما يركز على الجانب الإجتماعي وهناك ما يركز على شكل المثل وأسلوبيته، و المقام لا يسعها كلّها:فـــ «**المثل من أكثر الأشكال التعبيرية الشعبية انتشارا وشيوعا، ولا تخلو منه أية ثقافة، إذ نحده يعكس مشاعر الشعوب على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها، وتجسد أفكارها وتصوراتها وعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، ومعظم مظاهر حياتها، في صورة حية وفي دلالة إنسانية شاملة، فهي عصارة حكمة الشعوب وذاكرتها، وتتسم الأمثال بسرعة انتشارها وتداولها من جيل إلى جيل، وانتقالها من لغة إلى أخرى عبر الأزمنة والأمكنة، بالإضافة إلى إيجاز نصها وجمال لفظها وكثافة معانيها**».[1]

يقول *أبو إبراهيم الفارابي* :«**المثل ما ترضاه العامة و الخاصة في لفظه و معناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، و فاهوا به في السرّاء و الضرّاء، فاستدّروا به الممتع من الدرّ، و توّصلوا به إلى المطالب القصية، و تفرجوا به عن الكرب و المكربة، و هو من أبلغ الحكمة، لأنّ الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصّر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة**»[2]

ولهذه الخصائص والسمات نالت الأمثال الشعبية نصيبا وافرا من الاهتمام، إذ نجد أن الكثير من ألأدباء العرب والجزائريين بشكل خاص، وظفوها في شتى فنون الأدب، خاصة الرواية منها، كونها «**أكثر قدرة من الخطابات العربية الأخرى إبداعية وفكرية في التفاعل مع النص التراثي**»[3]، حسب رأي سعيد يقطين، كما يرى الدكتور يوسف ناوري أن «**العودة إلى التراث الشعبي طريقة أخرى جسدت بها الرواية العربية بعدها الأصيل والذي أرادته في صميم بنائها الفني أُسَّ متخيلٍ تتفاعل ضمنه أشكال الحكي القديمة والحديثة، وإعلان انتماء وقرب من الأزمنة ومن الوطن...**»[4].

---

[1] ينظر: مادة مثل في الموسوعة الحرة ويكيبيديا على الموقع الالكتروني: https//a5.wikipedia.arg/wiki

[2] ينظر: أبو المحاسن محمد بن علي العبدري الشيبي، تمثال الأمثال، ج1/ ص100، نقلا عن ديوان الأدب.

[3] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص123

[4] د. يوسف ناوري، التراث الشعبي... من إعادة الحكاية إلى محنة الكتابة في الرواية المغربية، مجلة ثقافات الكترونية نشر: 2016/07/03 ، ص 1.

وبهذا المفهوم سنحاول أن نحلل مجموعة من الأمثال التي حوتها رواية الأزمة الجزائرية لعدد من الروائيين الذين تميزت أعمالهم الروائية بالاستئناس بالتراث الشعبي وعناصره لرسم معالم الهوية داخل النصوص السردية.

البداية ستكون من رواية "**الورم**" للروائي والناقد محمد *ساري*، والتي نجد فيها كمًّا معتبرا من الأمثال الشعبية مبثوثة على صفحات الرواية وذات صلة عميقة جدا بالفكر الجزائري الشعبي أو الفكر التراثي العربي.

«**أنصر أخاك ظالما أو مظلوما**»[1] : هذا حديث صحيح شرحه النبي صلى الله عليه وسلم. وقد كانت كلمة تقولها العرب قديما، وكان عندهم تعصّبٌ ينصرون أصحابهم وإن ظلموا وصار عندهم مجرى المثل، فلما قاله النبي صلى الله عليه وسلم قالوا يا رسول الله كيف أنصره ظالما؟ قال: تحجره عن الظلم فذلك نصرك إياه، نصر المظلوم واضح، ولكن نصر الظالم معناه منعه من الظلم وحجزه عنه، وتعينه على نفسه وعلى شيطانه. [2] وقد ورد هذا المثل في سياق استنكار أم كريم حادثة اغتيال يزيد لحرش لابن عمه المُعَيّن "مِيْر" رئيسا لبلدية وادي الرمان، وهذا في خضم موجة اغتيال الجماعات الإرهابية للموظفين لدى الدولة مهما كانت وظيفتهم، والذي دعا إلى مثل هذا النقد من خلال المثل هو أن الموظف من عائلة القاتل، وقد زعزع مثل هذا الفعل معتقدات راسخة لدى الناس، وقد أعقب هذا المثل مثل يؤيده من حيث الدلالة وهو دائما على لسان أم كريم تقول: « **كل فرد يبحث عن قريب له ولو ريحة الشحم في الشاقور ليساعده على قضاء حوائجه**» [3] ، وهذا المثل مثل جزائري قديم لكن تتغير صياغته من منطقة إلى أخرى، مع المحافظة على الدلالة الأصلية وهي: البحث عن الأقارب ولو البعيدين جدا، والذين تربطهم خيوط رفيعة جدا من صلات الدم لأجل الاستعانة بهم أو اتخاذهم عزوة في زمن المصائب والنوائب.

«**الصراحة راحة، ولي في القلب يجيبو اللسان، اللي ما عجبوش الحال ايدز معاهم، الذراع كاين والموت وحدة**»[4] في العبارة مجموعة من الأمثال الشعبية المتداولة

---

[1] محمد ساري، الورم، مصدر سابق، ص 42.

[2] تطبيقات الشيخ ابن باز رحمه الله، القسم العلمي بمؤسسة ابن باز الخيرية، موقع الامام ابن باز الالكتروني www.binbaz.arg.sa/n005

[3] الورم، المصدر السابق، ص 43.

[4] الرواية، ص 50.

في المجتمع الجزائري، والتي إما تحمل ذات الدلالة أو دلالة متقاربة. أو أنها تتناسق مع بعضها في المعنى، فالمثل الأول «الصراحة راحة» فالصراحة في معناها العام تعني الوضوح التام والصفاء في الكلام دون انحراف أو تزوير للحقيقة، مما يعني تقصي الصدق ومجانبة الكذب، والصدق راحة للقلب والضمير والبال، وهذا ما يوحي به المثل وقد أتبع هذا المثل بمثل آخر يؤد الصفاء المقصود في سابقه وهو : "اللي في القلب يجيبو اللسان" وهذا يعني أن صفاء القلب وطهارته وصدقه تظهر في الحديث والكلام وهذا لا يكون إلا فيمن خلت سرائرهم من الحقد والبغض والحسد، وهذا القول يدعم المثل الذي سبقه "الصراحة راحة" ليلحقه قول يورده الجزائريون دائما للذي يمتعض من صراحتهم أو يظهر عدم الرضا ليؤكدوا من خلاله أنهم لا يخشون في الحق لومة لائم وهو: "اللي ما عجبوش الحال يدز معاهم" هو ليس بالمثل ولكنه قول شائع الاستعمال في حديث العامة. ليختم الروائي عبارته هذه بمثل متداول عند الشعب الجزائري بأكمله هو: "الذراع كاين والموت وحدة" وهذا المثل يقال في مواقف إثبات الذات للدفاع عن المواقف والآراء وإن كانت نهاية ذلك الموت المحقق. وهذا دعم لما سبق أي معاني الأمثال التي سبقته في السياق، في الاستماتة على الرأي الصريح مهما كانت النتائج.

ولكن هذه الأمثال وما تحمله من دلالات جاءت في سياق انتقادي لتعبر عن التحول والتعبير الكبير الذي حدث لسكان وادي الرمان الذين كان فحوى هذه الأمثال ينطبق عليهم بشكل كبير. إذ يقول السارد في ذلك: «**كان المقهى عامرا لكنه هادئ، الشيء الذي لاحظه كريم هو أن الناس لم يعودوا يرفعون أصواتهم مثل سابق عهده بهم، أصبحوا يتهامسون وهم يلتفتون حولهم بحذر شديد وكأنهم يتحدثون في مسائل خطيرة ومحظورة، في السابق كان الناس يجهرون بمواقفهم أمام الملأ يرفعون بها أصواتهم في تحد ظاهر، هم قرويون ومتعودون على الصراحة والحديث بصوت مرتفع....**

أما اليوم، يظهر أن الخوف قد استبد بقلوبهم، فأصبحوا حذرين بشكل ملفت للنظر، لا ينطق أحدهم كلمة حتى يتأكد من خلو المكان المحيط به....»[1]

وقد ورد هذا المثل ليدلل على الحالة العكسية التي آلت إليها أحوال الناس بسبب الوضع الخطير الذي طغى على قريتهم، فغير من معتقدهم، وطبيعتهم وحتى شخصياتهم، فتغيرت قناعاتهم كذلك، وهذا ما دل عليه المقبوس السابق والذي ورد على لسان راوي

[1] الورم، المصدر السابق، ص 50.

الرواية، وكأنه نقد لأحوال الناس وكيف يغيرهم الخوف فيخرسهم ويمسح ما كانوا معتنقيه من أفكار وعادات وسلوكيات.

"**احفظ الميم تحفظك**"، "**ما سمعت ما شفت ما هدرت**"، "**خبي روحك تسلك**" [1]: هذه المجموعة من الأمثال تدعم المعنى الذي أورده صاحب الرواية فيما سبق من أمثال، فهي تؤكد على حالة التغيير التي طرأت على الناس في طباعهم وسلوكياتهم التي لم يعتادوها قبل موجة التطرف التي اجتاحت البلاد وألجمت العباد، فقوله: "احفظ الميم تحفظك" يقصد ميم النفي "ما" التي تستعمل في العامية الجزائرية لنفي المعرفة وإن وجدت، حتى يحمي الشخص نفسه من سوء ما يمكن أن يلحق به جرّاها، وهنا يفصّل الكاتب أكثر في دلالة المثل السابق بمثل يكاد يكون مطابقا له في الدلالة في قوله: "ما سمعت ما شفت ما هدرت" وأصل هذا المثل في الأسطورة اليابانية القديمة المعروفة بالقردة الحكيمة الثلاثة وهي مقولة تصويرية مجسدة في تماثيل لثلاث قردة كل واحد منهم بوضعية مختلفة، فهي تصور المثل الشعبي "**لا أرى شرا لا أسمع شرا لا أتكلم شرا**" [2] ترتبط الكثير من المعاني بهذه القردة والمثل من ضمنها، ويتم الربط بينها وبين رجاحة العقل والكلام وحسن التصرف، بينما تستخدم هذه العبارة في العالم الغربي للإشارة إلى من يبحث عن طرق للمخالفة ثم يرفض الاعتراف بها ويدعي الجهل.

وقد انتشر هذا المثل في المجتمعات الإنسانية بشكل كبير واستخدم على نطاقات واسعة في الثقافة الشعبية الشفوية للشعوب المختلفة، كونه يعبر عن طابع سلوكي أخلاقي إنساني عام، وبالعودة إلى استخدامه في الرواية فإن دلالته أخذت طابع السخرية والانتقاد. فأكثر ما يجلب البلاء للمرء بحسب اعتقاد العامة هو الاستماع إلى الأحاديث المشبوهة أو أن يشهد المرء على أمر خطير، أو الحديث فيه ونقله، والأولى في هذا الزمن الموبوء أن يتجنب المرء كل ما يثير حوله الشبهات ويجعله عرضة لخطر الموت حيث أصبح الموت مجانيا، وقد أورد الكاتب مثلا يعبر عن هذه الحالة أعقبه لسابقه، وليدعم به الدلالة السلبية التي أصبح المثل يستخدم بها ويعبر عنها، وهو قوله: "خبي روحك تسلك" وفيه تشجيع

---

[1] الورم، المصدر السابق، ص 51.

[2] ويكيبيديا الموسوعة الحرة: https://ar,wikipidia.org . فبراير 2016.

لعيش حياة التهميش الإرادية والانسلاخ من الحياة الاجتماعية وعدم المشاركة في أي شيء قد يتسبب في موته وهو تشجيع لثقافة الخوف والانسحاب.

"**الداب راكب مولاه، ... كور واعطي للعور**"[1] وفي هذا المثل الشعبي المتداول بهذه الصيغة في كافة التراب الوطني الجزائري إشارة إلى الاختلال في موازين القيم والأعراف الاجتماعية والأخلاقية وحتى السلوكية للناس، وفيه نقد لما آلت إليه الأوضاع في المجتمع من انحراف في السلوك والقيم واعتلاء من لا يستحق مناصب قيادية، أو حصول غير الأكفاء على الثروة وتحكمهم في منابع التجارة والعمل، وهنا يحصل سوء التسيير والإنتاج فدعمه الكاتب في نفس السياق بمثل يدلل على هذه النتيجة الحتمية لمثل هذه الظاهرة في قوله: "كور واعطي للأعور" بمعنى لا داعي للإتقان في أي شيء فالأعمى لا يرى طبيعة ما يقدم له أهو متقن الصنع أم لا وفي هذا المثل تلميح واضح لمستوى الرداءة التي بلغتها الأوضاع في المجتمع الجزائري بسبب غياب القيم والأخلاق والرقابة.

"**اللي يفهم بزاف يموت بالزعاف**" [2] والمقصود من هذا المثل أن لا نحاول النبش وراء أمور معينة والتعمق في طلب فهمها لأنه قد ينجر عن ذلك هلاكنا وموتنا قهرا، وقد ورد هذا المثل في الرواية في بيان ذلك الوضع المبهم والضبابي الذي آلت إليه البلاد، والذي وإن حاول شخص التعمق في فهمها مات قهرا تقول الرواية: «... **في أسوء الحالات، ستنفجر حرب أهلية شرسة وينقسم الوطن إلى دويلات تحكمها طغم عسكرية مثلما حدث في يوغوسلافيا، وكلما فكر عليّ بعمق في تشريح الوضعية من كل جوانبها كلما انتابه تشاؤم أسود ثبط عزيمته، قرر أن لا يطيل التفكير، اللي يفهم بزاف يموت بالزعاف من الأحسن أن يختار أسرع وأضمن طريق...** »[3]

وهنا تعبير واضح عن اختلال الوضع الأمني والاجتماعي للجزائر حتى أصبح ضبابيا حالكا، كل محاولات التفكير في إيجاد حلول أو حتى تفسيره لا تنفع ومربكة للفكر

---

[1] الورم، المصدر السابق، ص 59.

[2] الرواية، ص 159.

[3] الرواية، ص 159.

والعقل، والوعي بما يحدث، يصيب بالتشاؤم والنظرة العبثية، لذا جاء المثل بعبارته المختصرة ليعبر عن الوضع العام الذي تكتسيه حياة الناس في ظل الأوضاع السائدة.

"**ضربة بالفاس خير من ضربة بالقادوم**"[1] يدل هذا المثل على عدم الاقتناع بالقليل أو إنجاز الهين من الأعمال، وإنما إذا سعى المرء إلى شيء فليسع لنيل الأفضل والأكثر وإنجاز الأعظم من الأعمال، وقد أورد الروائي هذا المثل في سياق انتقادي للوضع المتناقض الذي تعيشه البلاد، إذ تقول الرواية: «... **أسرّ لي ذلك الصديق أن التجارة في "الشيفون" رابحة وهو بصدد شراء سيارة "غولف" الجيل الرابع، أنعام يا خويا، سيارة غولف مرة واحدة، ضربة بالفاس خير من ضربة بالقادوم، اقتصاد السوق، الثراء الفاحش، والفقر المدقع...**» [2]

"**يا قاتل الروح وين تروح**"[3] في هذا المثل وعيد مستلهم من القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿مِنۡ أَجۡلِ ذَٰلِكَۛ كَتَبۡنَا عَلَىٰ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ أَنَّهُۥ مَن قَتَلَ نَفۡسَۢا بِغَيۡرِ نَفۡسٍ أَوۡ فَسَادٖ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ ٱلنَّاسَ جَمِيعٗاۚ وَمَنۡ أَحۡيَاهَا فَكَأَنَّمَآ أَحۡيَا ٱلنَّاسَ جَمِيعٗاۚ وَلَقَدۡ جَآءَتۡهُمۡ رُسُلُنَا بِٱلۡبَيِّنَٰتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرٗا مِّنۡهُم بَعۡدَ ذَٰلِكَ فِي ٱلۡأَرۡضِ لَمُسۡرِفُونَ ۝﴾[4] ثم إن في المثل تذكير للناس بأن قاتل الروح الذي ينجو من قصاص الدنيا لا مفر له من عقاب الدار الآخرة، وسياق المثل في الرواية يؤكد على هذا حيث تقول الرواية: «...**أتحسس مكان المسدس، الكيس النيلوني يزعجني، يمنعني من الحركة... سيطلق النار بين ثانية وأخرى... رئيسي محق في تحذيراته المتكررة، إنها نهايتي، قتلت رجلا هذا الصباح ها قد جاء دوري، يا قاتل الروح وين تروح، آه... يطلق النار... طلقتان... آي صدري... يدي ملطخة بالدم... طلقة ثالثة ... رابعة.... ينفجر رأسي...الدنيا مظلمة... الدنيا حمرة.... كحلة ... كحلة**»[5]

---

[1] الورم، المصدر السابق، ص 219.

[2] الرواية، ص 219.

[3] الرواية، ص 224.

[4] سورة المائدة، الآية 32.

[5] الورم، مصدر سابق، ص 224.

يظهر لنا من خلال هذه المجموعة البسيطة من الأمثال التي وردت في الرواية، منتشرة على مساحتها، أن الروائي إنما عمد إلى توظيفها كوسيلة انتقادية للوضع الاجتماعي السائد، والذي اختلت موازينه بسبب الأزمة الأمنية التي شهدتها البلاد في هذه العشرية المظلمة التي حلت على سماء الجزائر.

وما المثل الشعبي إلا أداة تعبير من صميم ثقافة المجتمع تنشأ فيه وتعبر عنه، وهذا ما أعطاها ميزة التساوي مع الكثير من المواقف داخل المتن الروائي الأزموي، وفتح المجال واسعا أمام الروائي الجزائري لاستغلاله في التعبير عن رؤاه إزاء هذا الواقع المربك، وترجمة الحياة على وجوه عدة. "**فكثيرا ما يشعرنا المثل بنقص في عالم الأخلاق، وليس هذا سوى انعكاس لما يسود عالمنا التجريبي من عيوب أخلاقية**" [1]

وفي رواية "**خطوة في الجسد**" *لحسين علام* نجد الفكر الشعبي حاضرا بقوة في الرواية. وسنحاول أن نقف أولا عند الأمثال الشعبية الموظفة في متن الرواية سنجد:

«**أهي سكرة ومولاها الله... ربي يسلك هذه الليلة على خير**» [2] هذا ليس بالمثل المنتشر كثيرا في الثقافة الجزائرية (الشعبية) فهو من الأمثال التي يتحرج الناس من إطلاقه في أي موقف أو سياق وهذا المثل متبوع بدعاء يتكرر كثيرا على ألسنة العامة عندما يقعون في موقف محير. ويذكرنا المثل بقول امرئ القيس حين بلغه خبر مقتل أبيه على يد بني أسْد: "**ضيعني صغيرا، وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر**"* فالموقفان متشابهان موقف امرئ القيس وموقف بنعمر صديق بطل الرواية "يوسف" والمكلف برواية أحداث قصته من خلال ما تركه له من مذكراته فالسياق يوحي بتحميل المسؤولية للقائلين – بنعمر، امرؤ القيس– الأول في تبرئة ذمة صاحبه وسرد الحقيقة كاملة وإيقاف الشائعات، والثاني الثأر لمقتل والده. والسكر هو القاسم المشترك في إطلاق المقولتين اللتين أصبحتا مضرب مثل لمثل هذه المواقف.

«**ما يداوي المرض المر، إلا الدواء اللي أمَّرْ منه**»[3] وهنا يحضرنا ما شاع عند الناس قديما من أن الدواء كلما كان مرا جدا كلما كان مفعوله أقوى، والمرض أي مرض

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،2000م، ص 144

[2] حسين علام، خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2006 م، ص 16، 17.

* موسوعة ويكيبيديا الحرة، امرؤ القيس، https : //ar.wikipedia,arg، ت: 10. 04. 2015.

[3] حسين علام، خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 19.

هو مرّ لما فيه من معاناة وألم وما يعقبه من حالة نفسية سيئة، فما يعالج مرارته إلا دواء أمر منه طعما وأقوى منه فعالية، وقد ذكر هذا المثل في موضع تشبيه ومماثلة للمواقف، ويدلل الروائي على صعوبة التعلق ببلد كله مرارة وخوف ومرض وأن الدواء فيه لعلاج كل هذه المرارة أمر بكثير مما قد يمتلكه من قدرة على استساغته أو تحمله، تقول الرواية:

«ثم صاح فجأة، عندما تذكر يوسف وما جرى له:

هاتوا لي يا ناس... أي كلب بن كلب يعرف هذه المدينة خير مني... هاتوا لي واحد عضته هذه الكلبة مثلما عضتني...

وبكى... ثم راح يشهق ويئن كمريض يئس من الشفاء، لكنهم لا يزالون يجرعونه الأعشاب المرة ويقولون له لما يتقيؤوها...

«اشرب... اشرب... ما يداوي المرض المر إلا الدواء اللي أمر منه...» [1]

«فرج الله قريب يا الأخوان... فرج الله قريب» [2] تكررت هذه العبارة ثلاث مرات على مستوى سطح الرواية، وقد أشير إلى أصلها في هامش جاء فيه: «**تحية شهيرة كان يتواسى بها أهل تلمسان يوميا كلما التقوا أيام حصار المرينيين لمدة ثمان سنوات منذ عام 1297م** »* والعبارة في أصلها ليست مثلا وإنما تحية كما جاء في الهامش إلا أنها أجريت مجرى المثل في الأوقات العصيبة التي يمر بها الناس ولا يكون لديهم القدرة على التغلب عليها. وهي تشبه المتنفس من الضغوط الشديدة التي يمر بها الشخص ولا يجد لديه القدرة الكافية للمواجهة.

«ما تسلك من الذيب إلا إذا كنت بين نيابه»[3] ومعنى هذا المثل أن المرء لا يكفي نفسه شر الذئب وخطره إلا إذا كان في كنفه وقربه. وصار من خواصه وتابعا له

«تخطي راسي وتفوت»[4] وهذا المثل يدل على قمة اللامبالاة والهروب من المشاكل والنجاة بالنفس، وعدم الاهتمام بما يحدث للغير، وهو تجسيد صريح للأنانية، تقول

---

[1] خطوة في الجسد، المصدر السابق، ص 18 – 19.

[2] الرواية، ص 106– 205 – 206.

* ينظر هامش رواية خطوة في الجسد، ص 106.

[3] الرواية، ص 114.

[4] الرواية، ص 173.

الرواية: «**مات ذلك الرجل وذهب ضحية الخطأ أو الصدفة أو المؤامرة أو أي شيء آخر،... لن يتذكره أحد بعد ساعات من الآن، فالكل لاهي بنفسه، أصبحنا أنانيين جدا ولا يهمنا غير أنفسنا، الكل يقول (تخطي راسي وتفوت)...** »[1] فهذا المثل يحمل في طياته نقدا لاذعا لحال المجتمع والناس إلى ما آلت إليه من أنانية ولامبالاة بما يحدث لهم ومن حولهم.

«**البلاد إذا ما خلات يصبح آذانها يهودي**»[2] يشير هذا المثل إلى مجموعة من الدلائل، فهو يشير إلى صورة اليهودي في الذهنية الشعبية العربية عموما والجزائرية بشكل أخص، وهذه الصورة ليست نتيجة للتعصب أو العرقية، وإنما نشأت كصورة سيئة نتيجة لأفعال اليهود على مر التاريخ وسوء سلوكهم ومجافاتهم طباع البشر في فطرتها السليمة بغض النظر عن الدين أو العرق.

ويشير أيضا إلى مكانة المؤذن في الدين الإسلامي والمجتمعات الإسلامية، فهو القائم على الإعلان على أهم العبادات في الدين ألا وهي الصلاة وهي العبادة الفيصل بين المسلمين وغيرهم من أصحاب الديانات الأخرى. لذا نجد أن للمؤذن شروطا أهمها الأمانة والصدق وذلك لقوله صلى الله عليه وسلم : «**والمؤذن مُؤتَمن**» صحيح متفق عليه، وهذا يتنافى مع طبيعة اليهود المشار إليهم في المثل.

وبالعودة إلى المثل في دلالته الإجمالية، نقول أنه إذا عمّ الفساد في بلد مسلم وتضعضعت كل القيم فيه أصبح من يؤذن للصلاة يهودي أي يفسد قيمة أهم العبادات، وهذا يمكن أن يكون إبتلاءا أو بلاءً، من الله عز وجل لقوم تركوا تعاليمه وحادوا عن جادة الصواب، فابتلاهم بما يفسد عليهم دينهم ودنياهم.

وكما لاحظنا من مجموعة الأمثال الواردة هنا في رواية "**خطوة في الجسد**" *لحسين علام* أنها أيضا وضعت في سياق انتقادي للوضع الاجتماعي والأمني السائد في البلاد، والأمر لا يختلف عن ما ورد في الرواية السابقة "**الورم**".

فالمثل وسيلة لنقل تجارب الفرد سواء كانت مفرحة أو محزنة، فهو رصد للسلوك الإنساني في حالات ومواقف متغيرة. وتهتم بالعلاقات الاجتماعية المتداخلة، كما أنه يستعمل كطريقة انتقاد وتشريح لبعض الظواهر الاجتماعية والسلوكية.

---

(1) خطوة في الجسد، المصدر السابق، ص: 173.

(2) الرواية، ص: 216.

وإذا أخذنا نموذجا روائيا آخر أكثر واقعية في بناء متخيله كرواية "**دم الغزال**" *لمرزاق بقطاش* نجد أنه لا يستخدم المثل كثيرا إلا أنه يركز على مثل معين ويكرره في سياقات مختلفة تحيل إلى ذات الدلالة تقريبا فمثلا في قوله: «**كل إناء بما فيه ينضح**»[1] وهذا من أمثال العرب قديما، ويرد أكثر ما يرد للحديث عن الإنسان السلبي، فوعاء الإنسان إذا امتلأ بالحقد والغيرة وتصيد السلبيات، فلا يمكن إلا أن يفيض بالسلبية، كما يمكن أن يرد المثل إيجابيا. فالفاضل الخلوق لا يصدر منه إلا الفضل والخلق الرفيع، إلا أن الكاتب وظف المثل للدلالة على ما توحي به المقبرة بما فيها، فيقول: «**كل إناء بما فيه ينضح، المقبرة توحي بهذه التصورات والافتراضات، والقامات الزرقاء توحي، هي الأخرى بمشاهد القتل والموت والغدر، ومع ذلك فلا مناص لي من التخويض في هذه العوالم السوداء..**» [2]

«**شر البلية ما يضحك**»[3] هي مقولة شائعة لدى أغلب شعوب العالم، ربما تختلف في الصياغة اللفظية لكن الدلالة متقاربة بشكل يكاد يكون متطابق، وهذه الدلالة تؤكدها نظرية علم النفس القائلة: **[الروح الساخرة غالبا ما تخفي وراءها الكثير من الأحزان]** [4]، وهذا هو المعنى الشائع لهذا المثل (أو المقولة) وقد استخدمه الروائي ***مرزاق بقطاش*** في روايته "**دم الغزال**" بهذا المعنى محملا إياه الكثير من السخرية، وفي مواضع مختلفة من الرواية، فقد تكرر المثل في ست مواضع والسابعة تغيرت صياغته قليلا ليغير الروائي المعنى دون أن يلغي المعنى الأصلي للمثل.

وقد عبر الروائي بهذا المثل في سخرية عن حادثة محاولة اغتياله، وقد تكرر المثل معه على طول مساحة سرده لوقائع هده الحادثة وخاصة حين نقله للمستشفى ومباشرة العلاج، تقول الرواية: «**يفتحون فمي ويلقون فيه ببعض القطرات المرة، وإن هي إلا ثوان، ويعود الضغط إلى ما يقارب حالته الطبيعية، شر البلية ما يضحك، يا مرزاق، ولم لا أضحك دون ضحك، دون أن يقرقر صدري وحلقومي؟ طبيب في ريعان الشباب، وفي قمة الحيوية يميل علي وفي يده خيط الجراحة يتفحص قفاي أولا ثم صدغي، يقول لي**

---

[1] مرزاق بقطاش: دم الغزال من ثلاثية براري الموت، مصدر سابق ، ص 192.

[2] الرواية، ص 192.

[3] الرواية، ص252، وتكررت في الصفحات: 253-256.

[4] نقلا عن حميد طولست، مقالات: "ومن شر البلية ما يضحك الجزء 4"، نشر في: 30- 09- 2013 على الموقع الالكتروني: www.hibapress.com

بالحرف الواحد: الآن ستشعر ببعض الألم، آه، لو كان في مقدوري أن أنفجر من الضحك، يا للمأساة ! يا للتعاسة ! وأين مكان الألم إلا مكاني، هل هناك تخوم أخرى للألم لم أبلغها بعد؟... »[1]

لقد عبر الروائي في هذا المقطع عن سخرية ما يحصل له رغم الألم الشديد، وترجم هذه السخرية من خلال المثل "شر البلية ما يضحك" ليجسد تلك المفارقة التي تجعل من الألم والوضع الذي هو فيه والذي أقل ما يمكن أن يقال عنه أنه مأساوي مثيرا للسخرية والضحك.

وإذا تتبعنا المواضع الأخرى التي أورد فيها الروائي ذات المثل سنجد أنه يعبر بنفس السخرية على مواقف الألم التي تكررت معه أثناء فترة علاجه في المشفى.

«**لا حركة ولا بركة**»[2] عرف عن هذا المثل أنه مقتبس من حديث نبوي شريف، غير أن الصحيح أنه من مأثور كلام السلف (في الحركات بركات)، وفي "**الرسالة القشيرية**" ورد عن الأستاذ *أبي علي الدقاق* أنه قال: "**في قولهم: الحركة بركة: حركات الظواهر توجب بركات السرائر**"[3]

والمثل يحمل معنى السعي والاجتهاد والحث على العمل وفضله والحركة أيا كان نوعها سواء رياضة بدنية، أو عمل منزلي، أو مجرد تنقل من مكان لمكان لقضاء حاجة، لتحل البركة والفضل منها. قال تعالى: «وأن ليس للإنسان إلا ما سعى» سورة النجم آية 39. فلا تتحقق كينونة الإنسان وقيمته إلا بما يقدم من سعي وعمل.

والروائي أورد مثله هذا بصيغة النفي ليدل في سخرية على حالة المأساوية وهو غير قادر على تحريك شيء في جسده المتيبس فوق السرير بالمشفى.

لقد تشبعت رواية الأزمة بمجموعة من الأمثال الشعبية التي أصبحت تمثل أُسًّا من أسس تشكيل لغة الخطاب الروائي فيها، ففي هذه المحطة من دراسة التراث في الرواية لم نعمل على ذكر جميع الأمثال الموظفة داخل المتن الروائي الأزموي، بل ركزنا اهتمامنا

---

(1) براري الموت– دم الغزال، مصدر سابق، ص 252.

(2) الرواية، ص 254.

(3) الرسالة القشيرية، عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك القشيري المتوفى سنة 465 ه، تحقيق أ.د عبد الحليم محمود، و د. محمود بن الشريف، دار المعارف– القاهرة. ج1. ص 101.

على تلك التي حاول الروائي الجزائري تحميلها دلالات جديدة استمدت من طبيعة المرحلة التي تناولها الروائي في متنه، معبرة عما تزخر به النفس من حمولات سلبية ومشاعر أسى وخوف وتشتت، وحقائق واقعية بعيدة عن الوهم والخيال، مجسدة كذلك واقعا مشوها ومأساويا.

ومما سبق يمكننا أن نصل إلى بعض النتائج على اعتبار أن المثل يحمل أبعادا فكرية يستمدها من طبيعته كوليد لثقافة مجتمع متطور ومتغير، ومن فكر الروائي حين يستخدمه في سياق روائي معين، أهم هذه النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا السابقة هي:

- استفاد روائيوا المحنة مما يتميز به المثل ويتوفر عليه من شحنات بلاغية، وطاقات رمزية، ومفارقات تصويرية ليجسدوا آرائهم النقدية الساخرة في أغلب الأحيان حول الأزمة التي مرت بها الجزائر، وما آلت إليه أوضاع الناس وأحوالهم بسببها.
- أثبت الروائي الأزموي قدرته على الفهم الصحيح للمثل والتراث بشكل عام، من خلال المواقف والسياقات التي استخدمه فيها، مما يعني أن الروائي الجزائري لديه استيعاب فكري يسمح له بتمثيل التراث الذي نشأ عليه وامتلكه، وتطويعه ليلائم المواقف المتنوعة التي يصنعها على أرض رواية الأزمة.
- شكلت الأمثال عاملا مساعدا في رواية الأزمة في الكشف على الواقع بطريقة إيحائية، ذلك الواقع المتعفن الذي بلغ أسوء حالاته في فترة ما عاد للعلاقات الإنسانية معنى. فكان المثل الشعبي وعاء مناسبا، بما يتميز به، ليحمل مواقف الشخوص والروائيين بالأخص، حول ما يحدث في واقعهم المرير.
- لقد جسدت رواية الأزمة وعي كتابها واستيعابهم لقضايا المجتمع الجزائري إبان حقبة العشرية السوداء، فقد عرضوها «**في قالب فني إبداعي من خلال واقعة ناضجة استمدت خصوبتها من ذلك المجتمع الذي ظلت تحكمه المفارقات وتهيمن على وقائعه وضبابيته المتناقضات أين يتواجد الجهل والوعي**»[1] والعنف في مزيج غريب حاول الروائي الجزائري، أن يسبر أغواره بالعودة إلى التراث وتوظيفه.

---

[1] نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، "روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج"، أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة باتنة، 2012/2011م، 52. ص 48.

- لقد تمكن الروائي الأزموي من خلال الأمثال التي وظفها من تجسيد ورسم صورة واقعية قريبة جدا من الحقيقة التي يعيشها الشعب الجزائري بثقافته الشعبوية الطاغية على الرغم من التنوع الكبير في هذه الثقافة الواسعة سعة الرقعة الجغرافية. في مثل ما جاء في **رواية الورم: «قالوا ناس زمان: ما تخذش البيضة، وما تخسرش مال بوك عليها، كالبياض إذا طاح على العين يعميها. وما تاخذش الصفرا، ما تخسرش مال بوك عليها، كبو صفار إذا طاح على الغنم يمضيها، وما تاخذش طويلة العرقوب لي ضلوعها بالعدادي الخير يكون جاي، وهي تقوله وين راك غادي، خذ السمرا واخسر مال بوك وجدك عليها، كقطرة العسل إذا طاحت على الجرح تبريه»**[1]

يظهر هنا هذا المثل حقيقة تفضيل سمراء البشرة في غالبية مناطق التراث الجزائري، وبخاصة في مناطق الغرب الجزائري والجنوب.

وهذا لم تتسم به المرأة السمراء من مميزات جمالية وحتى نفسية عن بيضاء البشرة، وهذا جزء من طريقة التفكير وعقلية الإنسان الجزائري.

ومن الناحية النفسية فقد وظف هذا المثل في سياق ما يقاسيه الشاب الجزائري المجند في صفوف الجيش خلال فترة الأزمة الأمنية من انتقال بين الولايات فجأة وابتعاده لمدة طويلة عن من يحب، فتكون ذكرياته هي زاده الوحيد الذي يأوي إليه في ساعات الوحدة ليهرب من مناظر القتل والبشاعة التي لونت واقعه، وقد جاء المثل هنا ليعبر عن هذا الهروب الذي يعتبر في علم النفس ما يعرف "بالحنين" أو علم النوستالجيا.*

- يتراوح استخدام المثل في رواية الأزمة بين الفصحى والعامية وهذه المزاوجة تعكس تلك اللحمة الجمالية التي يخلقها التعدد اللغوي في النص الروائي وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالتراث والثقافة الشعبية.

---

(1) محمد ساري، الورم، مصدر سابق، ص 216.

* النوستالجيا: كمفهوم هي الحنين إلى الماضي المثالي، أو هي حالة عاطفية نصنعها نحن في إطار معين وفي أوقات وأماكن معينة، أو يمكن وصفها بأنها عملية يتم فيها استرجاع مشاعر عابرة ولحظات سعيدة من الذاكرة وطرد جميع اللحظات السلبية، ويراها علماء النفس كآلية دفاع يستخدمها العقل لرفع المزاج وتحسين الحالة النفسية، وخاصة عندما يشعر أن حياته فقدت قيمتها، وبدأت تتغير للأسوأ. موقع www.aragee.com //http مقال: أسباب النوستالجيا. لماذا نشعر بالحنين إلى الماضي ونتمنى العيش فيه مجددا؟ نشر بتاريخ: 2016/07/26م.

- يجمع المثل بين البلاغة والإيجاز، وهذا ما يحتاجه الروائي وبخاصة الذي يعيش على ضغط واقعي يخنقه ويطبق عليه، وخوف يصارعه ويقلق هدوءه لذا يشكل المثل مادة تمده وتمد العمل الروائي بالطاقة الإبداعية التي تجعل منه أكثر عمقا ومعنى.

5-2- الحكاية الشعبية:

رأينا كيف أن المثل الشعبي نال حصة الأسد من تناص رواية الأزمة الجزائرية بالتراث الشعبي، لما يتميز به المثل من خصائص فنية ودلالية تساعد على بناء دلالات عميقة في المتن الروائي دون الحاجة إلى تغيير مسار السرد، ومرونته الكبيرة في استيعاب دلالات جديدة حسب السياقات التي يوظف فيها، وهذا ما يمنح الروائي الحرية في تشكيل دلالات جديدة تتناسب وموضوعه المعالج، وتفتح باب الرمزية واسعا لاستيعاب الدلالات المكثفة داخل التعبير الموجز.

وهذا لا يستثني بقية عناصر التراث والتي من أبرزها الحكاية الشعبية على أساس أنها تدخل في جنس الرواية، وقد تعددت تعريفاتها كما تعددت مسمياتها في المشرق والمغرب، وهذا عائد إلى خصوصيات اللهجة المحلية للمنطقة. وهي متقاربة في مضامينها، ففي مصر تسمى: "**الحدوثة الشعبية**"، **وفي بلاد الشام تسمى:** "**الحتوتة**"، **أما في الجزيرة العربية** "**السالفة**" **وفي قطر** "**الحزاوي**" **وفي الكويت** "**الحزايات**" **وفي الإمارات** "**الحزوفة والسالفة**" **وفي تونس** "**خرف لي خروفة**" **وفي العراق** "**السالفة والحجاية**" **وفي السودان** "**الحجوة**"[1]

أما في الجزائر فلها أسماء عدة بحسب المنطقة واللهجة المتداولة فيها، فمنها "**الخريفة**"، "**مخارفة**"، ويقال: «**خارفتك مخارفة الشيطان على الأوطان**»، ويطلق عليها أيضا "**الحجاية**" أو "**محاجية**" أو "**تيموشوها**" في المناطق القبائلية والمناطق التارقية اسم "**تَنْقَسْتْ**" أو "**تَنْقَاسْ**" ورغم الاختلاف في التسمية إلا أنها تتحدد في الشكل والمضمون والهدف، والوظيفة التي تؤديها وهي وصف الخبر ونقله شفاهة.

أما بالنسبة لتعريف الحكاية الشعبية فترى الدكتورة ***نبيلة إبراهيم*** أن تعريفها يتيسر لنا إذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية حيث أن المعاجم الألمانية تعرفها بأنها: «**الخبر الذي**

---

(1) مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 1999م، ص 55.

يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة ومواقع تاريخية»[1]

أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها: «**حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداولها شفاها كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرفة، أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ** »[2]

ويعرفها معجم فانج رواجيال للفنون الشعبية بأنها: «**حكايات وقصص حدثت في العصور القديمة، وتوارثتها الأجيال شفويا من الأجناس والأمم**»[3]

فالحكاية الشعبية هي القصص والأخبار التي تداولتها الذاكرة الشعبية واستمرت حاضرة في متخيل الناس، تغذي ارتباطهم بالتراث والماضي، عن طريق هذه الحكايات، التي تقوم على الخرافة في كثير من أشكالها على اعتبار أنها من نسيج الخيال، وتبتعد إلى حد ما عن المعقول. لكنه لا يخلو من هدف اعتباري بل فيها معاني وقيم أخلاقية كانت نتيجة لخلاصة تجارب إنسانية صادقة.

ولا يبتعد كثيرا تعريف الحكاية الشعبية عند الباحثين العرب عما جاء في المعاجم الغربية إذ يعرفها الباحث "***أحمد رشدي صالح***" بقوله هي «**فن القول التلقائي العريق، المتداول بالفعل، المتوارث جيلا بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد، والحكاية هي العمود الفقري في التراث الشعبي، وهي التي نطلق عليها مجازا الأدب الشعبي**»[4]

وهذا المفهوم يجعل منها والأدب الشعبي في مرتبة واحدة، وذلك لا يمكن لأن الحكاية جزء من الأدب الشعبي، في حين أن نطاق الأدب الشعبي واسع جدا.

ويعرفها ***عبد الحميد يونس*** قائلا: «**يكون إصطلاح الحكاية الشعبية فضفاضا، ليستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم عبر الأجيال والذي حقق بواسطته الإنسان كثيرا من مواقفه، ورصد الجانب الكبير من معارفه، وليس وقفا على جماعة دون أخرى ولا يغلب على عصر دون آخر** »[5]

---

(1) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 91.

(2) المرجع نفسه، ص 91.

(3) المرجع نفسه، ص 91.

(4) أحمد رشدي صالح، مجلة الفنون الشعبية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، طبعة 1961.

(5) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1968، ص 11.

وهذا التعريف يؤكد على شساعة مفهوم الحكاية الشعبية، وعلى خاصية المشافهة فيها، «**وهناك من يرى أنها بنيت على الواقع طورا، وعلى الخيال تارة، وعلى الواقع الممزوج بالخيال مرة ثالثة**»[1]

وعليه يمكن اعتبار هذا النوع من الأدب الشعبي مثالا متكاملا للتعبير عن إحساس وعواطف الشعب في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها.

والحكاية الشعبية بنية مركزة، تخدم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسية المتشعبة في حياة الشعب، باعتبار أنها تستقي موضوعاتها من واقعهم وحياتهم، فهي تتحدث عن واقع بيئتها بمختلف أبعادها الاجتماعية، الاقتصادية، الحضارية، الثقافية...، ومن هنا تكتسي طابع الشمولية، لكنها تفتقر إلى شيء من الدقة، ولذا نجد تنوعا في تعريفها وهذا عائد إلى سمة المرونة في الشكل والدلالة الذي تتسم به الحكاية الشعبية، حيث يتصرف الشعب (الخيال الشعبي) في مادتها تجربة، يضيف ويحذف أو يغير في مضمونها ومحتواها بمقتضى الأحوال النفسية والاجتماعية والثقافية للراوي لها والمتلقي في ذات الوقت.

إن هذه الخاصية المرنة جعلت من الحكاية الشعبية عنصرا تراثيا جيدا للتوظيف داخل النص الروائي، بحيث يتصرف الروائي في بنيتها بحرية دون أن يفسد أصلها لتتلاءم مع موضوعه الروائي، ويحملها دلالات رمزية عميقة.

نجد مثل هذا التوظيف في رواية "**خطوة في الجسد**" *لحسين علام* في توظيفه للحكاية الشعبية "**زلقوم**" أو "**زلقما**". وهي حكاية من منطقة القبائل الجزائرية، ترويها بطلة الرواية "باية البجاوية" محدثة بذلك إسقاطا معينا على شخصيتها، وقد كانت في كل مرة تشير إلى أنها زلقوم:

«علّمنا هذا الشتاء العادات المنسية، عادات الحطب والنار.

قالت خالتي:

وباية ستحكي لنا حكاية زلقوم التي وعدتنا بها...

---

[1] عبد المالك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، (د.ط) 1968، ص 19 – 20.

قلت:

إنها في كل مرة تقول عن نفسها أنها زلقوم.

قالت لها خالتي:

هذه المرة ما عندك وين تروحي، هيا إحك لنا... حاجينا ونحاجيك ... حول النار»[1]

وقد تحرى الكاتب الطريقة الشعبية في رواية الحكاية الشعبية بكل طقوسها المعهودة، إذ يتم سرد الحكاية الشعبية عادة ليلا من طرف امرأة وأمام موقد النار وخاصة في ليالي الشتاء الباردة، وأهم سمة ظاهرة فيها هي الاستهلالية التي تعتبر جزءا مهما من الحكاية وأبرز وظائفها التي أبرزها *فلاديمير بروب*" في كتابه الشهير مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ولقد لاحظنا من خلال الكثير من الأبحاث **الإثنوغرافية*** التي أجريت على فترات زمنية متعاقبة، استحالة دخول النساء الراويات إلى عالم الحكاية الخرافية أو الشعبية دون ذكر صيغ استهلالية. على غرار الصيغ المعروفة في الحكي العربي القديم من مثل: (كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان). وتختلف هذه الصيغ من منطقة إلى أخرى بحسب اللهجة المتداولة فيها.

وقد جاء في الرواية مثل هذه الاستهلالية على لسان باية البجاوية حين بدايتها الرواية حكاية زلقوم. «**إعتدلت في جلستها ثم قالت مفتتحة الحلقة**

ما شاهو... تلام شاهو...

قلت:

ماذا يعني هذا الكلام؟

قالت:

لا أدري إنها صيغة غريبة نبدأ بها الحكي عندنا... ربما كانت تعويذة لا يعرف سرها سوى القدماء.

قلت:

ربما كانت خطيرة... وتحول صاحبها إلى حجر أو إلى طائر ....» [2]

---

[1] حسين علام، خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص 221.

* الإثنوغرافيا: «تعني الدراسة الوصفية لطريقة وأسلوب الحياة لشعب من الشعوب أو مجتمع من المجتمعات، واصطلاح الإثنوغرافيا Ethnography يتداخل تداخلا وثيقا بالإنثروبوجيا فيما يتعلق بالدراسات العلمية التي يقومان بها، وهو يعتبر من أقدم فروع المعرفة في علم الإنثرولوجيا»، ينظر موقع أرنيتروبوس– الموقع العربي الأول في الإنثروبولوجيا www.aranthropos.com نشره مبروك بوطقوقة في: 03 يونيو/ جوان 2013.

[2] خطوة في الجسد، المصدر السابق، ص 222.

وهنا نجد أن مثل هذه الصيغ غريبة حتى في لفظها لدرجة أن راويتها لم تفهم معناها. لكنها استهلت بها حكيها على عادة القدماء وتطبيقا وتماشيا مع عادات الحكي الشعبي. لذا نجد باية حين تستأنف حكيها تقول: «**اعتدلت جيدا، تنحنحت ساخرة فابتسمنا لها، ثم ضحكت وقالت:**

ما شاهو تلام شاهو... كان يا مكان في سالف العصر والأوان... كان في بلاد بعيدة... بلاد فيها الأمان... كان هناك بنت إسمها زلقوم.

قلت في نفسي:

شهرزاد البربرية تحكي»[1]

وذِكْر شهرزاد هنا وتشبيه باية البجاوية بها، ما هو إلا إشارة إلى الحكي من أجل التخلص من هواجس الموت، الحكي من أجل الحياة، خوفا من الموت المتربص بها، شهرزاد/ باية البجاوية، وهذا جانب آخر من جوانب التمازج بين التراث الشعبي الجزائري والعربي. والإسقاطات المتنوعة للشخصيات الحكائية التي تحيلنا على أكثر من مستوى حكائي، فهي تذكرنا بألف ليلة وليلة، ثم تعيدنا إلى النص الروائي، ثم تنقلنا إلى الحكاية الشعبية القبائلية في تلاحم سردي بعوالم روائية متنوعة المحافل ومحكمة البناء، في سياق تجريب فني حقق فيه تشويق القارئ لنصية الرواية، استمرارية تتبع مسار الحكاية وتشعبها.

وبالعودة إلى حكاية زلقوم، هذا ملخصها، حيث تحكي الحكاية عن فتاة جميلة ذات شعر ذهبي طويل يصل إلى أسفل قدميها. كانت تعيش مع والديها وأخيها الوحيد الذي يكبرها سنا. والذي كان عازفا عن الزواج ولا يحب غير الصيد، وقد إعتادت زلقوم أن تذهب إلى ساقية الماء لتغسل شعرها فيها، وفي مرة سقطت شعرة من سالفها الطويل، وبقيت في الماء، ولما جاء أخوها ليسقي جواده جفل الحصان ورفض الإقتراب من الماء، ولما لاحظ أخوها هذا وضع سيفه في الساقية وأجاله ثم أخرجه فرفع الشعرة الطويلة الذهبية التي لمعت في الشمس، فانبهر بها وأقسم على أن يتزوج صاحبة السالف، ولما أخبر والدته وعلمت بعد بحث مضن أن الشعرة تعود لابنتها فزعت وما درت ما تفعل

[1] خطوة في الجسد، المصدر السابق ، ص 223.

وهي تعلم عناد ابنها، ولما أبلغته ظل مصرا على رأيه، فتقرر زواجه من أخته دون علمها، وقد كانت زلقوم تجهز لعرس أخيها وهي لا تعلم من عروسه، واجتمعت حيوانات الغابة أن تبلغها عطفا عليها، فلما علمت زلقوم هذا هربت من بيتها واختبأت بكهف في الغابة وأغلقت على نفسها بصخرة كبيرة، ولما علم أخوها مكانها احتال عليها حتى أخرجت يدها ليراها فقطعها لها. ورماها فوق سطح منزلهم، وبقيت زلقوم تحبس نفسها بعد أن دعت على أخيها، فأصابته شوكة في ركبته تسببت له بألم فضيع لا يحتمل وعجز كل أهل القرية عن نزعها، وبقي على تلك الحال حتى مله أهل القرية ونبذوه.

وفي يوم سمع أمير ببلد قريب قصة الشابة الجميلة التي تحبس نفسها في كهف فأراد أن يراها، فطلب من إحدى العجائز أن تحتال عليها لتخرجها من كهفها، وحدث ذلك، فأخذها الأمير إلى قصره ليتزوجها، لم تخبره زلقوم أن يدها مقطوعة، وكادت تكشف أمامه بسبب مؤامرات زوجاته السابقات، إلا أن القُبَّرة أعادت يدها المقطوعة واستخدمت الأعشاب السحرية لرتقها، فعادت يدها كما كانت، ودبت فيها الحياة من جديد، وبعد زمن طويل على زواج زلقوم من الأمير تذكرت أهلها وبكت وطلبت زيارتهم فسمح لها الأمير بذلك...

تنطبق هذه الحكاية، حكاية "زلقوم" أو "زلقما" على حكاية بطلة الرواية "باية البجاوية"، فزلقوم ما هي إلا باية التي فرت من ظلم أخيها، وما "يوسف ولد المهدي" إلا الأمير الذي احتوى زلقوم بعد هروبها، ومن الواضح أن الروائي حاول من خلال هذه الحكاية الشعبية أن يظهر جانب من سمات شخصية "باية البجاوية" التي تعتبر أحد ألغاز الرواية التي يوظفها الروائي في نصه، فقد كانت شخصية "باية البجاوية" غامضة منذ البداية، بداية الحكاية، «**لا أحد يصدق أن البجاوية امرأة حقيقية، لذا يتكتمون عن البوح باسمها أيضا أمام الشرطة... لقد صارت هذه الحكاية ممنوعة عن الناس لأنها مرتبطة بالدولة**» [1]

هذا الملفوظ السردي يوضح كيف أن شخصية البطلة اصطبغت بالغموض منذ بداية الرواية، فأصبحت جزءا مهما من توليفة الألغاز التي يحبك خيوطها الروائي على مساحة نصه.

---

[1] حسين علام: خطوة في الجسد، المصدر السابق، ص 11.

وما توظيفه للحكاية الشعبية "زلقوم" إلا ليرمز من خلالها إلى ما حدث للبطلة وجعلها توضع، أو تضع نفسها في رحلة بحث عن الهوية وعلاقتها بالولي الصالح سيدي بومدين، وفرارها من أخيها واحتمائها "بيوسف ولد المهدي الخراز"

والقارئ الذي يتتبع ملامح شخصية "باية البجاوية" لا يدرك حقيقة ما حدث معها، إلا بعد أن يقرأ هذه الحكاية الشعبية التي وردت على لسانها بعد أن أشارت عدة مرات على أنها هي زلقوم قبل أن تحكي ليوسف وخالته تفاصيل هذه الحكاية.

لقد أضفت حكاية زلقوم الأسطورية/ التراثية كثافة تراثية وأصالة تاريخية سواء على مستوى رمزية الشخصيات: باية/ زلقوم، يوسف ولد المهدي/ الأمير، بوستة (أخ باية)/ أخ زلقوم، وقد أعطت النص أبعادا سردية وتأويلية خاصة، فالحكاية الشعبية شكل من أشكال الإبداعات الرمزية للإنسان ونسق علاماتي، إذ نجد *"رولان بارث"* في كتابه Mythologies يعرفها على أنها لغة ونظام سيميائي.

لقد مزج الروائي في نصه، تصوره بين ممكن التاريخ والتخييل لاكتشاف ما هو جوهري في الواقع المعاش المجسد في البناء السردي، وعلى اعتبار أن مستوى اللغة ميدان ثَرٌّ لازدواجية وقائع التاريخ والتراث بأبعاده الأسطورية لتنير خصوصية النص في التعبير عن علاماته الرمزية بشكل فني جميل وقوي الدلالة، حيث أن: «**السرد يعتبر من حيث أصوله التاريخية والأنثروبولوجية غير منفصل عن الحياة والثقافة والوجود، والحاجة الوجودية إليه لبقاء آثار الإنسان على الأرض... فالسرد سَنَنٌ واصف Méta-cod يسمح بنقل رسائل عبر ثقافية Transculturels عن الواقع والتجربة والعالم**»[1]

وهذا ما جعل الحكاية تضفي شحنة رمزية عبر نظام علاماتي، فهي «**تمارس سلطتها على اللغة، واللغة بدورها تصبح حاملا لهذا النشاط الروحي والميثولوجي، وتاليا تتحول إلى نسج متراكم ومعقد من الرموز، ومن هذه الوجهة فالأسطورة مثل الفن واللغة والمعرفة تتحول إلى رموز، ومن ثم إلى أشكال سيميائية تتفاوت درجة بساطتها وتعقيدها**» [2]

---

[1] بوعزة محمد: هيرمينيوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 2007، ص40.

[2] يوسف أحمد: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1، ص 71.

إن استخدام التراث الشعبي في رواية الأزمة يكون بكيفية تتماشى مع الموضوعات المطروحة والقضية المعالجة، مع الأخذ بعين الاعتبار الجانب الفني في تقديم الرواية ممتزجة بالتراث، «**فالروائي المعاصر لا يورد لنا التراث الشعبي كما هو، بل يعيد صياغته ويضيف إليه أبعادا جديدة من شأنها أن تعيد إليه الحياة، بحيث ينسجم مع العصر، ويستجيب لطبيعة الهموم التي يعانيها إنسان العصر الحديث**» [1]

وهذا لا يقتصر على استثمار الموروث الشعبي وخاصة الحكاية الشعبية ببنيتها الخاصة، على ما سبق ذكره والإشارة إليه، بل قد تختلف أساليب تعامل الروائي معه وذلك تبعا لاختلاف ظروف التأثر به، وأبرز ما يواجه في هذا الشأن «**هو أن الروائي قد يأخذ التراث الشعبي فيجعله نسيج الرواية كلها، حيث يدخل هذا التراث في شكل الرواية ومضمونها، وقد يأخذ الكاتب جزئية صغيرة تبدو في الرواية كلمسة فنية صغيرة تكسب الرواية فنا وقد توحي بعمق جذور الرواية في بيئتها المحلية**» [2]

ونجد في هذا السياق رواية "**مرايا متشظية**"*لعبد الملك مرتاض* والتي تمثل مجموعة من القصص الأسطورية، والحكايات العجيبة، وقد بلغ فيها الروائي مرتاض قمة التجريب، «**والتي يَعُوج فضاؤها الزمني على جزائر التسعينات جزائر (العشرية السوداء)، لكنها تختلف عن نصوص المرحلة في أنها تغلف موضوعها الواقعي بعوالم عجائبية سميكة تقيها شر الأدب الإستعجالي كما سمته السجالات الاعلامية الجزائرية**»[3]

تدور أحداث الرواية حول سبعة روابي، لكل رابية شيخ يحكمها، (الربوة البيضاء، والخضراء والحمراء، والسوداء والزرقاء، الربوة العالية والخالية)، وكل شيخ من شيوخ هاته الروابي يرى أنه الأحق بأن يكون شيخا على الروابي السبع، وله الحق في الزواج بالمرأة الجميلة والعجيبة (عالية بنت منصور)، ولهذا السبب اختلف شيوخ القبائل السبع

---

[1] صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص 81 – 82.

[3] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص: 265.

وانتشرت بينهم ثقافة الاغتيال والقتل وحب الدم، «... **أن تغمره دماء الطوفان التي تعجب ساداتكم، وتستهوي كبراءكم، ... لو أن الماء دم، وأن العسل دم، وأن اللبن دم، وأن الدمع دم، وأن المطر دم، وأن الندى دم، وأن كل ما هو سائل في الأرض أو في السماء في الطبيعة أو في الإنسان دم...**» [1]

تشكل الرواية فضاء لتنافس القبائل السبع من أجل الاستيلاء على قصر عالية بنت منصور والظفر بها زوجة، ودون ذلك بحار من الدماء، وانعدم التواصل بين شيوخ الروابي السبع، فهم يرفضون الحوارات والنقاشات، همهم الوحيد هو القتل والسعي لتحقيق مآربهم.

تنتهي الرواية بحدوث الطوفان، طوفان الدم الموعود، الذي أهلك مملكة العدم وكل الروابي بمن فيها، ولم ينجو منه سوى من كان يتعبد الله مخلصا في جبل قاف وقصر عالية بنت منصور الذي حمله الجبار جرجريس بمجرد أن أحس بوقوع الطوفان، على جناحيه وأعاده إلى جبل قاف، حاملا معه كل من كانوا يرفضون الاغتيال من أهل الروابي والذين فتحت لهم أبواب قصر عالية، فآووا إليه وكان مفتاح الدخول إليه «**لا اغتيال لا ظلام، بل محبة وسلام**».

تغامر الرواية في عالم العجائبي، فكل أحداثها تدور في فضاء اللامعقول، تبتعد عن العالم المألوف المنطقي، فقد بالغ الروائي في قطع أي صلة لروايته بالواقع وجعلها عدمية إلى حد بعيد، تنعدم فيها الإحالة المرجعية الخارجية باستثناء ما يحيل إليه الإهداء والذي جاء فيه نصا: «**إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب يغتالون؟ وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأي علة يغتالون؟ لأولئك وهؤلاء أحكي... لكن ماذا أحكي وأقول؟...**» [2]

وهذا الإهداء يشي بثقافة القتل المجاني التي انتشرت في جزائر التسعينات مرحلة (من يقتل من؟!) عدا إحالات هذا الإهداء فإن الرواية أغرقت في العجائبي شكلا ومضمونا في قالب رمزي بديع مشحون بالدلالات الثقافية والتاريخية.

---

[1] د. مالك مرتاض، مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2000، ص 92.

[2] الرواية ، ص 02.

وقد اعترف عبد الملك مرتاض في محاورة شفوية جمعته بالدكتور *"يوسف وغليسي"* بجامعة وهران يوم: 07-02- 2005م بأن "**مرايا متشظية**" هي نص كبير وليس رواية، باعتبار أن الرواية تقوم على حبكة تنتظم أحكاما متطورة يفضي بعضها إلى بعض، ومن الصعب حقيقة العثور على مثل ذلك في **(مرايا متشظية)** [1] ، إذ تجد أن الروائي قد أثقل نصه بهيمنة السرد وتكرار الأحداث القليلة، حيث تروى الحكاية الواحدة عدة مرات، كحكاية مجيء عالية بنت منصور من جبل قاف، وحكاية العفريت جرجريس، وغيرها، كما نجد الراوي يورد الحكاية ثم يكذبها أو ينفيها، فتنعدم معها الحقيقة.

لكن الجميل في الرواية هو الزخم العجائبي الذي تزخر به، من فضاء وزمان، وشخصيات عجائبية ولغة حكائية. وأحداث في أجواء عدمية طافحة مليئة بالعجائب والغرائب والخوارق المدهشة، ومن مظاهر هذا الطوفان العجائبي أن تردد في الرواية هذه الأوصاف: (القصر العجيب، السلالة العجيبة، المرأة العجيبة، البعير العجائبي، المرآة العجيبة، العطر العجيب، النهر العجيب، الكهف العجيب، المكان العجيب، الأحداث العجيبة...)، وقد عزز الروائي هذا الزخم من الأوصاف العجائبية بأفضية تحتفي بها الرواية، وهي في حقيقتها عجيبة مثل: (جزر الواق واق، جبل قاف، كهف الظلمات، قصر عالية بنت منصور، عين وبار،....) هذا بالإضافة إلى جملة من الشخصيات العجائبية مثل: (العفريت جرجريس الجبار أول من أفسد في الأرض العجيبة بارتكابه للجريمة الشنعاء حين قتل كل دناصير الغابة وجعل الناس يشتمون رائحة النتانة لأول مرة، وقام بخطف عالية بنت منصور ونقل قصرها من جبل قاف، وعالية بنت منصور المرأة العجيبة الخالدة التي تعطر أجزاء الأرض بعطر جسدها، ومن أجلها اشتعلت نيران الحرب والدم بين شيوخ الروابي السبع.

وصبية عالية بنت منصور الحسناء النورانية العجيبة، وهي فاتنة وساحرة وآسرة...، لا هي جنية ولا هي ملاك ولا هي إنسان، وهي التي رافقت شيخ الربوة البيضاء في تجواله بأرجاء قصر عالية.. [2]

---

[1] ينظر، يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، مرجع سابق، ص 266.

[2] ينظر: مرايا متشظية، المصدر السابق، ص 132، 136، 137، 142.

الصبية العجيبة الجنية والتي من أوصافها –بحسب الرواية– أنها كانت كاللبؤة الشرسة، إذ كانت ذا قوة خارقة، وشراسة وحشية وجمال ساحر، وقد تزوجها شيخ بني خضران. [1]

دناتْنا الجنية ابنة ملك الجان، وهي جميلة عجيبة، يشبه جسدها جسد صبية عالية بنت منصور. وقد زوجها أبوها ملك الجان من شيخ الربوة البيضاء بعد أن أنقذه من الموت [2] . وغيرها من الشخصيات العجائبية في الرواية.

وهذا ليس كل شيء، فالرواية تحوي ظواهر كثيرة خارقة وعجيبة بالإضافة إلى كل تلك الشخصيات العجيبة من مثل: (العصا السحرية العجيبة، وعين وبار، والعين العجيبة، القصر العجيب والوحش والبعير العجيبين...)، وغيرها من الظواهر التي زخرت بها الرواية وشحنتها بالدلالات العجائبية لتجعل منها نصا عجائبيا بامتياز، تقع فيه حوادث كثيرة خارقة لا يمكن تفسيرها بقوانين عالمنا الطبيعي.

إن الخطاب العجائبي مملوء بالعديد من الانزياحات، وفي رواية *عبد الملك مرتاض* الموسومة بـــ: "**مرايا متشظية**" نجد معظم حوادثها هي انزياحات عن الواقع الملموس وعن المألوف، ولكن نجد في ذات الرواية تلازما بين الأسلوب العجائبي والموضوع الواقعي، حيث أنه "**لا وجود لتناقض أساسي بين الواقعية والفنتاستيك، فالافتراض الواقعي هو الشرط اللازم للفانتاستيك**" [3]. فالعجائبي ما هو إلا محاكاة للواقع بطريقة خارقة يلجأ إليه الروائي ليفكك الواقع بطريقة أفضل، ويبدو أن الروائي *عبد الملك مرتاض* قد وجد في العجائبية ملاذا آمنا ليفكك الواقع ويحلله بشكل أوضح وافضل، وليتجنب التسجيلية السمجة التي وقع فيها الكثير من الروائيين الذين كتبوا عن المرحلة.

---

(1) ينظر: مرايا متشظية، المصدر السابق، ص 116، 117.

(2) ينظر، الرواية، ص 188، 189.

(3) valérie tritter : le fantastique, Ellipses. Eidion, paris. 2001. P 21.

الفصل الثالث

رواية الأزمة تحول وخصوصية في الكتابة والتلقي

يقول *روجر آلن* «**الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل، يتسم بالقلق، بحيث لا يستقر على حال**»[1] هذا التحول والتبدل هو ما يضمن للرواية خصائص تتفوق فيها وبها على بقية الأجناس الأدبية، وتكتسب من خلالها الكثير من التميز والخصوصية، أبرزها ما أكد عليه ***باختين*** من أن الرواية هي «**المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع**»[2]

الرواية كيان يرفض التعقيد المنهجي، ويتسم بالفرادة والخصوصية، فهو مجال إبداع وهذا ما يجعلنا نشارك الدكتور ***الطيب بوعزة*** حين قال: «**بمجرد ذكر الألفاظ الدالة على ناتج الخيال من أجناس الفنون كالرواية والقصة والشعر والمسرحية، وتلك الدالة على منتجها. (أي المبدع، شاعرا كان أو روائيا، أو قصاصا...)، وتلك الواصفة لعملية إنتاجها (الإبداع) فإننا ندلف إلى مجال التفرد ومحراب الخصوصية** »[3] وهذا يدل على أن الإبداع كنتاج فني لا يمكن أن يقبل تحديد طرائق منهجية لإنتاجه، فهو يقوم بالأساس على تحرير المتخيل وتفرد الكتابة وخصوصيتها.

ويؤكد الدكتور ***الطيب بوعزة*** أيضا أن محاولة «**القبض على قواعد اشتغال الخيال هنا أشبه بمحاولة قبض الريح** »[4] لأن كل روائي ينتج طريقته الخاصة في السرد ولا يقلد غيره، مهما كان تأثره بغيره واضحا، فهذا لا يدفع إلى الحكم بالمشابهة والمطابقة ونفي الخصوصية، ولأن المبدع يتفاعل مع السائد والسالف من التجارب الإبداعية عن طريق التمثل والاستلهام، فيصقل موهبته على نحو لا يحجب فرادتها ولا يلغيها.

وعلى الرغم من الطرح السابق الذي يؤكد على خصوصيته وفرادة العمل الفني، والروائي بشكل خاص، إلا أن الوقوف على السياقات الاجتماعية، والبنى الثقافية المشتركة لدى روائيي المرحلة الواحدة، يفضي إلى استكناه عناصر إبداعية مشتركة في السرد

---

(1) روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص 07.

(2) ميخائيل باختين، بي إن هيد فيديف: الأسلوب الرسمي في الدراسة الأدبية، مقدمة ثقافية للشاعرية السيوسيولوجية، مطبعة جامعة هوبكنز بالتيمور 1978، نقلا عن روجر آلن. مرجع سابق، ص 19.

(3) الطيب بوعزة: ماهية الرواية، عالم الأدب للنشر والتوزيع، القاهرة 2015، ص25.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الروائي – خاصة – لدى هؤلاء الروائيين، وخاصة إذا أخذنا بالاعتبار التأثير العميق لهذه العوامل الاجتماعية والثقافية وغيرها، فتصبح هذه العناصر المشتركة سمات عامة تشكل خصوصية إبداع تلك المرحلة، وتميزها عن غيرها، مما سبق أو ما يلحق هذه المرحلة من إبداع، وبخاصة إذا كانت هذه الأخيرة مرحلة متأزمة ذات تفاصيل معقدة ومبهمة، فهي تصبغ الإنتاج الإبداعي بشكل عام، والروائي منه بشكل خاص، بصباغها الخاص وتنقل إليه عدوى التأزم وتفرض عليه سمات مختلفة و وعي جديد يوحي بثراء التجربة وتميزها، ونضج الرؤية لدى الروائي الذي يتصدر للكتابة عن هذه المرحلة مغامرا بالتعبير عن واقع عصفت به الأزمات وزلزلت قيمه وثوابته.

ومدار بحثنا هنا سيكون حول الوقوف على عناصر الخصوصية لرواية كتبت في مرحلة اتسمت بالفرادة و الخصوصية، من مراحل التاريخ الاجتماعي والسياسي والفكري الجزائري فتميزت هذه الرواية نفسها بالفرادة والخصوصية، «**فقد هيمن البعد الإيديولوجي لكنه يختلف كليا عن ذاك الذي رسم ملامح رواية السبعينيات والثمانينيات وبالإضافة إلى التشكيل الفني والجمالي الذي ميزها عن تلك التي سبقتها**»[1] إضافة إلى أنها قد شهدت قفزة نوعية بسبب التحولات التي طرأت على المجتمع الذي ولدت فيه، فدخلت عوالم متخيلة جديدة لم تكن مطروقة سواء على مستوى المضامين أو على مستوى اللغة الروائية، وحتى على مستوى بناء الشخصية، فقد كسرت رواية الأزمة/ الرواية الجديدة، نمطية الكتابة الكلاسيكية لدى الروائيين المؤسسين وقد بيّنا ذلك في فصل سابق.

ولأن رواية الأزمة قد ولدت من رحم واقع مأزوم فرض نفسه بالقوة عليها فإن أغلب الخطابات الروائية اشتركت في عناصر تشكيل استمدتها من تأثير الفضاء التسعيني المتأزم، تقول د. ***مليكة ضاوي***: «**إعتقادي أن الخطاب الروائي الجزائري الذي مثل رواية الأزمة خطاب تشابهت موضوعاته وتكررت تيماته عند الروائيين (الإرهاب، العنف، الصراع السياسي والإيديولوجي، تواتر صورة المثقف، التطرف الديني، إقحام الدين والمقدس في كل صغيرة وكبيرة) حتى لنجد بعض العبارات والشعارات تتكرر في**

---

[1] مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995– 2005) دراسة موضوعاتية فنية، بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، جامعة باتنة، 2014/ 2015، ص 05.

عدة روايات كما هي...» [1] الأمر الذي أثار الفضول والرغبة في الوقوف على هذه السمات المشتركة لدى روائيي هذه المرحلة.

وسنحاول تعيين هذه العناصر المميزة دون الإلتزام بالطريقة المعهودة لدراسة السرد الروائي من حيث عناصر المتخيل فيه (الشخصية، الحدث، الزمن، المكان...) إلا ما كان منها قد تمظهر بمظهر السمة والخاصية المميزة.

أولا: عناصر الخصوصية

1-1-العنوان المأساوي:

من بين أبرز السمات التي ميزت رواية الأزمة، عنوانها المختلف، الذي يعد علامة فارقة بينها وبين غيرها من الروايات في المراحل التاريخية السابقة، فقد أبرز العنوان سمات هذه الرواية وأظهرها على الرغم من اختزاليته، فهو بمثابة الرأس للجسد، وهو ليس، «**مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته ويكرس إنتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة، لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل النسيان، ولم يُلْتَفَتْ إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا**»[2]

ولأهمية العنوان في العمل الروائي وبخاصة كونه أول بنية يلتقيها القارئ حين يتصل بالعمل الأدبي (شعر، قصة، مسرحية، أو رواية) وهو عتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النص وتقود إلى فك شفراته والكثير من طلاسمه، رغم سمته التمويهية والإلغازية الرمزية، التي تربك القارئ وتشوش فكره، وهذا ليس أمرا يؤخذ عليه لأنّ ***أمبيرتو إيكو*** قال إنّه «**يجب أن يشوش العنوان أفكار القارئ لا أن ينظّمها**»[3]، ليدفع بالقارئ إلى الغوص أكثر في أغوار النص ليستكشف الغامض والمغلق فيه.

---

(1) المرجع السابق، ص 06.

(2) علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، المجلد 6، ج 23، سنة 1997، ص 100- 101.

(3) أمبرتو إيكو: تأملات في اسم الوردة، ترجمة سعيد الغانمي، مراجعة أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 يناير2013، ص19 .

ولهذا لقي العنوان عناية فائقة في معظم الدراسات الأدبية، فأفردت له المؤلفات والبحوث وتوسعت دائرة الدرس فيه وتشعبت، وتناولته البحوث النظرية المعمقة والتطبيقية وبخاصة علم السيمياء الذي اهتم بالعنوان كونه «**نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة**»[1] وقد عرفه ***ليو هوك*** بأنه «**مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصه لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته**»[2] ، فهو يعد مؤسس (علم العنوان) لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها والمتتبع للدراسات الكثيرة التي جعلت العنوان مناط البحث فيها، سيدرك الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتبار أنه «**نص مختزل ومكثف ومختصر**»[3] وله علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به، فالعنوان والنص يشكلان ثنائية والعلاقة بينهما علاقة مؤسسة «**إذ يعد العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد**»[4]

العنوان عتبة مهمة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أحكامه، لأنه لم يوضع من الكاتب عبثا أو اعتباطا، فهو «**المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة**»[5]، وهو أحد المفاتيح الأولية التي يجب على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها في النصوص الإبداعية، وخاصة الرواية لكونه «**مدخلا مهما، وعتبة حقيقية، تفضي إلى غياهب النص و تقود إلى فك الكثير من طلاسمه و ألغازه**»[6].

---

(1) بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن ط1 2001، ص 33.

(2) léo.H .hock,la marque du titre, dispositifs Sémiotiques d'une pratique textuelle, peris 1981, p17 من موقع https://books.google.dz

(3) نسيمة بوصلاح:الراوي الشعبي في التراث القسنطيني "البوغي" نموذجا،إنسانيات،المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية ، قسنطينة 2007، ص101

(4) شادية شقروش: سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـــ: د. عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول:السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ، يومي 6-7 نوفمبر2000م، ص271

(5) د.جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، عالم الفكر –الكويت، مجلد 25 عدد23 يناير/مارس1997، ص90

(6) عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، مجلد7 عدد2 –2014م جامعة غرداية ص125.

عُدَّ العنوان من الأسس الأكثر أهمية وقيمة التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر سواء شعرا أو رواية أو قصة، ولهذه الأهمية أوْلاه المؤلفون عناية واهتماما خاصين، بخاصة الروائيون، فكل واحد منهم تفنن في صياغته وتقديمه للمتلقي، حتى يكون مصدر إلهام، وتحفيز له للغوص في أعماق النص واستكناه مكنوناته الدلالية والفكرية والجمالية، مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت ذاته.

فالعنوان هو «**الرسالة اللغوية الأولى التي يتلقاها القارئ فتشد بصره، وتحرك إدراكه للحفر في مدلولاتها، وهو النص الأول الذي يتوقف عنده المتلقي باعتباره المفتاح الأساسي لقراءة مضمون النص الإبداعي**»[1]، رغم اختزاليته، إلا أنه الجزء الأهم لأنه يمثل الواجهة الإشهارية للكتاب/ الرواية، والتي تغري القارئ بقراءته أو تركه، وتثير لديه هاجس المغامرة في كيان وكُنْهِ العمل الإبداعي.

إنه يؤدي دورا فعالا في لفت انتباه القارئ، و ليغريه بفعل القراءة، وخوض غمار هذه التجربة الجميلة، عبر مجاهيل الرواية، وكثيرا ما يقف القارئ أمام العنوان متلبسا بالدهشة والحيرة، متوجسا من الإغواء والإغراء، و لاسيما إن كانت العناوين تتسم بالمراوغة والمداهنة ولا تسلم نفسها بسهولة، إنها تخفي دلالاتها بامتناع يمتاز بالغرابة والتشويق، كما نحده يلعب دور المنبه والمحرِّض، فسلطته الطاغية تضفي بظلالها على النص فيستحيل النص جسدا مستباحا لها، ثم إنه حلقة الوصل بين طرفي الرسالة مُمَتَّلَيْن في المبدع والمتلقي، إنّه يُعدّ بداية اللذة.

وهذا ما يجعل العنوان يحرك نهم الكتابة الذي يتحول تدريجيا إلى وجع قراءة متواصلة في صيرورة يتساوى فيها النص مع النّاص، فرواية كرواية الأزمة سيكون العنوان الذي سِيمَت به دال على الأزمة موحيا بوجهها، مجسدا لمحنة الكتابة في ظل محنة الواقع الذي قالته وحاكته، ومن خلال ما سيأتي من سطور سنقف على دلالة عناوين الروايات المدروسة وتركيبها ووظيفتها بالنظر إلى خصوصية الروايات الموسومة بها.

---

[1] فريدة إبراهيم موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر و التوزيع ، الأردن ط1 2012م، ص 214.

يقول الناقد ***جميل حمداوي***: «**العنوان يعكس لنا النص في تضاريسه السطحية والعميقة ومن ثم فالعنوان هو النص والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية وهو كذلك بؤرة النص وتيمته الكبرى التي يتمحور حولها، وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة**»[1]

ولهذا فضلنا التركيز في مقاربة عناوين روايات الأزمة على منهجية مبنية على خطوات أربعة كما طرحها الدكتور ***جميل حمداوي*** تتمثل في: البنية، الدلالة، الوظيفة، القراءة السياقية.

وعلى رأي الروائي العراقي "***وارد بدر سالم***" فالعنوان بوصفه عتبة البداية، عتبة الولوج إلى النص يجب أن يكون متضامنا مع السرد لا مفسرا له، يجب على الأقل أن يكون ثُرَيَّا النص السردي التي تضيء العتبة وما جاورها من متن عام، أو يتقدم كنص يختزل العمل الروائي بأكثر من طريقة.

وبالنظر إلى بنية العنوان في الروايات، المختارة للدراسة بشكل خاص ورواية الأزمة بشكل عام، فإنها في الغالب من حيث التركيب تأتي جملا أو تراكيب إضافية أو وصفية متصلة لا يتم معنى اللفظ الأول، إلا بإضافته للثاني، وفيما يلي بيان للجانب التركيبي ودلالتها الذاتية لعناوين جل الروايات المنتقاة للدراسة:

(1) جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية، مدونة ديوان العرب نشر في 31 يونيو 2006، على موقع:www.diwanalarab.com

الرقم	عنــوان الرواية	التركيــب النحــوي	دلالتــه الذاتيــة
01	ذاكرة الجسد	مضاف + مضاف إليه	فضاء مكاني
02	تيميمون	مفرد	اسم علم لفضاء مكاني
03	الشمعة والدهاليز	مفرد+ حرف عطف+ معطوف عليه	اسم علم+ فضاء مكاني
04	سيدة المقام- مراثي الجمعة الحزينة-	مضاف+ مضاف إليه (مضاف+ مضاف إليه+ نعت)	فضاء مكاني+ فضاء زماني+ وصف.
05	ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري-	مضاف+ مضاف إليه (مضاف+ مضاف إليه+ نعت)	وصف + اسم علم
06	المراسيم والجنائز	مفرد+ حرف عطف+ معطوف عليه	اسم علم
07	فتاوى زمن الموت	مضاف+ مضاف إليه+ مضاف إليه	فضاء زماني
08	بين فكي وطن	ظرف مكان+ مضاف إليه+ مضاف إليه	فضاء مكاني
09	مرايا متشظية	مضاف+ مضاف إليه	وصف
10	بم تحلم الذئاب؟	أداة استفهام+ فعل مضارع+ فاعل	حدث+ اسم علم حيوان
11	الورم	مفرد	اسم علم (مرض خبيث)
12	شاهد العتمة	مضاف+ مضاف إليه	حدث+ فضاء مكاني
13	بوح الرجل القادم من	فعل+ فاعل+ نعت+ حرف جر+ اسم	حدث+ فضاء مكاني (مجازي)
14	سادة المصير	مضاف+ مضاف إليه	اسم علم
15	عابروا الليل	مضاف+ مضاف إليه	فضاء زماني
16	تاء الخجل	مضاف+ مضاف إليه	وصف
17	تماسخت-دم النسيان-	مفرد+ (مضاف+ مضاف إليه)	فضاء مكاني + وصف
18	دم الغزال	مضاف+ مضاف إليه	وصف+ اسم علم حيوان
19	عابر سرير	اسم فاعل مضاف+ مضاف إليه	حدث + فضاء مكاني
20	قسم البرابرة	مضاف+ مضاف إليه	حدث+ وصف
21	وطن من زجاج	مضاف+ (حرف جر+ اسم مجرور) مضاف إليه	فضاء مكاني+ وصف
22	خطوة في الجسد	مضاف+ (حرف جر+ اسم مجرور) مضاف إليه	حدث+ فضاء مكاني

23	صمت الفراغ	مضاف+ مضاف إليه	وصف+ فضاء مكاني
24	وادي الظلام	مضاف+ مضاف إليه	فضاء مكاني
25	مرايا الخوف	مضاف+ مضاف إليه	وصف
26	متاهات ليل الفتنة	مضاف+ مضاف إليه(مضاف)+ مضاف إليه	فضاء مكاني+ فضاء مكاني+ وصف
27	بخور السراب	مضاف + مضاف إليه	وصف
28	خراف المولى	مضاف+ مضاف إليه	اسم علم الحيوان+ وصف

الملاحظ من خلال الجدول أن أغلب عناوين الروايات ذات تركيب إضافي أي تتركب من مضاف ومضاف إليه، ومن خصائص هذا التركيب التعريف والتخصيص، فحسب النحاة إن لفظ المضاف يكتسب تعريفه من اتصاله بلفظ المضاف إليه، وهذا لأنه دائما نكرة فيحتاج للمضاف إليه ليعرفه، والتخصيص من حيث الدلالة بحيث يعطي المضاف إليه دلالة لمسمى مخصوص خال من الدلالة على الزمان، أو الدلالة على المكان، أو الدلالة على موصوف.

وفي الغالب فإن التركيب الإضافي يدل على معنى جزئي متصل بمعنى كلي هو الجملة أو القول أو الكلام، أو النص الإبداعي، فإن كان ملفوظه واضحا لا يعني بالضرورة وضوح مدلوله، لأن سياق التركيب ينتج العديد من الدلالات، التي تبدو مبهمة وغامضة تحتاج إلى تذليل من خلال ربطها بعلاقات جدلية مع المتن الذي تمثله أو تتصدره.

وعلى الرغم من أن العنــوان هو «**تجسيــد لأعلى اقتصاد لغوي ممكــن**»[1] إلا أنه «**علامة دالة تحمــل المدارات الدلاليــة والأبعاد الرمزية التي تحفــل بهــا بنية النصوص**»[2] وهو «**ضرورة كتابة**»[3] مع كونه «**عمل مختزل أشد ما يكون الاختزال**»[4]

---

[1] الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص" يومي:15 -16 /04 /2002 م منشورات جامعة بسكرة. ص 24.

[2] محمد أحمد المسعودي: الزمن والكينونة، الفانتازيا المشهدية والغرائبية في زمن عبد الحليم، كتابات معاصرة- بيروت، عدد 29 سنة 1997، ص 107.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1998، ص 15.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فهو منفتح على النص، ومنغلق على ذاته، ومتحقق بذاته ولذاته، بفضله يمكن الإبحار في عالم النص واستكشاف أغواره ومنطوقاته الدلالية، مهما تكن طبيعة هذا النص.

ولدت رواية الأزمة في مرحلة مأزومة وحرجة من تاريخ الجزائر، وعبرت عن هذا الواقع الفجائعي بكل تفاصيله، فكان لزاما أن يكون العنوان معبر عن هذه الفجائعية ويكون دالا على هذه المحنة بكل بشاعتها.

وقد اعتمد في بناء عناوين رواية الأزمة على أنماط عدة حددها الدكتور "***مرسل فالح العجمي***"* في دراسته (الخطاب الروائي في الكويت: أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي)، حددها في أنماط أربع هي:

1-العنوان المباشر 2- العنوان غير المباشر 3- العنوان المكوِّن 4- العنوان العرضي

فنمط العنوان المباشر هو الذي يشكل علامة كاملة، تدل على معنى متطابق مع مرجعه تتعلق بذات معينة أو حدث، أو حيز جغرافي، أما نمط العنوان غير المباشر فهو الذي لا يقدم دلالة تامة من مجرد قراءته، بل لا يفهم إلا بعد قراءة النص الروائي بتمعن، ونمط العنوان المكون فهو بحسب الدكتور العجمي الذي يؤدي دورا مهما في تكوين عناصر العالم الروائي، أما العرضي فهو العنوان الذي يكسر أفق توقع القارئ، فهو لا يرتكز على تأويل القارئ في فهم دلالته، وليس له دور تكويني في المتن الروائي فيدفع بالقارئ إلى تشكيل قراءات مختلفة أثناء رحلة الغوص في النص، وفي الغالب تخفق كل هذه القراءات[1].

من روايات الأزمة محل الدراسة يمكننا الوقوف على أنماط عناوين يصدق عليها تصنيف الأنماط السابقة، فمن نمط العنوان المباشر نجد: "وادي الظلام"، "سادة المصير"، "خراف المولى"، "بوح الرجل القادم من الظلام"، "فتاوى زمن الموت"، "عابرو الليل" ، "سيدة المقام"، "المراسيم والجنائز"، "دم الغزال" "قسم البرابرة"، "الشمعة والدهاليز"، فجل هذه العناوين تحمل دلالة ناجزة وواضحة منذ البداية، إذ كل عنوان منها يحمل دلالة بينة

* مرسل فالح العجمي أستاذ النقد الأدبي في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الكويت.

(1) ينظر: مرسل فالح العجمي: الخطاب الروائي في الكويت، أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي، مجلة العلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، عدد 92، خريف 2005، ص 15.

يستطيع القارئ استجلاءها من فهم ملفوظ العنوان، ويمكن توضيح هذه الدلالات على النحو التالي:

وادي الظلام = موقع جغرافي منخفض يتسم/ تكسوه الظلمة والعتمة.

سادة المصير= مجموعة من الأشخاص المتحكمين في مصائر الناس.

خراف المولى= المولى هو المالك والسيد، ودلالة العنوان مجموعة من الخراف (أشخاص بلا عقل ولا شخصية) ينتمون ويتبعون هذا السيد.

بوح الرجل القادم من الظلام= إعتراف هذا الرجل القادم من العتمة بسره، ويفهم الظلام هنا بالزمن الموحش/ أو زمن الضلالة.

فتاوى زمن الموت= إصدار الأحكام باسم الشريعة في زمن كثر فيه الموت.

عابروا الليل= السارون ليلا، و السروّ هو الارتحال في الليل، فلا خلاف بين معنى السروّ و العبور .

سيدة المقام= صاحبة المكان المقدس/ أو المكان الرفيع المستوى.

المراسيم والجنائز= الإعدادات لمناسبة ما أو الطقوس أو التشريفات، والجنائز هي مراسيم دفن الميت.

قسم البرابرة= ما أقسم عليه مجموعة من الأشخاص الهمجيين والمتوحشين.

الشمعة والدهاليز= الشمعة نور يضيء الظلمة، والدهاليز أقبية مظلمة ورطبة، هي سراديب مخندقة.

بالنظر إلى هذه الدلالات المباشرة التي يمكن أن يفهمها المتلقي من خلال ملفوظاتها وتركيب ألفاظها، نلاحظ أنها تشترك في الدلالة على الموت والمأساة والعتمة، فكل عنوان من العناوين السابقة يشتمل على لفظة حاملة لدلالة الموت والفجيعة، تصدم المتلقي لحظة الالتقاء بسوداوية، ونوع من التدليل على فجائعية ما سيأتي في السرد.

أما نمط العنوان غير المباشر فنجد: "بم تحلم الذئاب؟"، "شاهد العتمة"، "مرايا متشظية"، "صمت الفراغ"، "بخور السراب"، "متاهات ليل الفتنة"، "خطوة في الجسد"،

"مرايا الخوف"، "تماسخت دم النسيان"، "وطن من زجاج"، "ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري"... هذا النمط من العنوان كما سبق وأشرنا، لا يقدم دلالة واضحة وتامة منذ لحظة القراءة الأولى، ولذا يحتاج القارئ إلى قراءة النص والتعمق في مضامينه وفحص دلالة العنوان، وربطه بالقرائن الموجودة في المتن الروائي، حتى يتسنى له فهمه.

فعنوان كعنوان رواية *ياسمينة خضرا* "بم تحلم الذئاب؟" جاءت بصيغة الاستفهام، استفهام غير حقيقي ليس الغرض منه تلقي إجابة، وإنما النص الروائي هو إجابة هذا الاستفهام، ومن الوهلة الأولى يجعل القارئ يتساءل: بم قد تحلم الذئاب؟، وهل الذئاب تحلم؟، ومن هي الذئاب المقصودة هنا؟، وما الذي قد تحلم به الذئاب أصلا غير القتل والفتك والنهش وإسالة الدماء؟! هذه الاستفهامات التي تتولد تلقائيا من العنوان تحفز القارئ إلى خوض مغامرة القراءة للبحث عن إجابة لكل هذه الاستفهامات.

جاءت عناوين الروايات السابقة الذكر من نمط العناوين غير المباشرة ذات التركيب المجازي، الأمر الذي يستدعي قراءة المضمون لفك شفرات العنوان، رغم أن ***أمبيرتو إيكو*** يعتبر أن مجيء العنوان هو للأسف منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي، أي مثير لفضول المتلقي، وفاتحا باب التأويلات أمامه على مصراعيه.

وكما ذكرنا بالنسبة لعنوان: "بم تحلم الذئاب؟" من أنه يشوش فكر المتلقي، ويولد لديه مجموعة من التساؤلات لفهم دلالة العنوان، كذلك نجد الأمر بالنسبة لبقية العناوين فهي تضع المتلقي في حالة ارتباك تدفعه إلى الرغبة في فهم المقصود من خلال مغامرة القراءة، وخاصة أن هذه العناوين لا تسلم نفسها بسهوله له حين القراءة الأولى، لأنها ذات تركيب مجازي، يوحي بمعان غير التي تظهر من خلال تركيبه، فتستدعي بذلك استثمار منجزات التأويل في الوصول إلى اختراق دلالات العنوان التي ستلقي بظلالها على النص ونجد ***ليو هويك***" يشير إلى هذا من خلال قوله: «**العنوان مبني وشيء مصنوع لغرض التلقي والتأويل**»[1].

(1) Gnette G. structure and functions of the title in literature. Critical. Inquiry 14 1988. p 692. 693.

أما نمط العنوان المكون فهو كما تقول الناقدة ***سعاد العنزي***: «**أن نمط العنوان المكون لا يكون مفتاحا دلاليا فقط، ودالا لمدلول داخل النص وحسب، إنما يلعب دورا كبيرا في النص، إذ يكون أحد العناصر المكونة للنص**»[1] وعندما يكون كذلك فهو بالضرورة سيلعب دورا مهما في قراءة وفهم النص وأحد سبل الوصول إلى المعنى.

من بين روايات الأزمة المدروسة والتي تنضوي ضمن هذا النمط: "الورم"، "تيميمون"، "تاء الخجل"، "دم الغزال"، "فتاوى زمن الموت"، فهذه العناوين تدخل دلالتها في تركيب وبناء عناصر العمل السردي، ويدخل في نسيج الرواية بوصفه عنصرا بنيويا حاسما في تشكيل بناء الرواية.

"فتيميمون" عنوان رواية *لرشيد بوجدرة*، يؤرخ من خلالها لرحلة من الجزائر إلى الصحراء، وبالضبط إلى منطقة تيميمون السياحية، وخلال الطريق الطويلة يسترجع ذكريات من حياته الماضية، ويتجرع آلام العشق المتأخر الذي اكتوى به أكثر من حرارة شمس الصحراء، والعنوان هنا يوحي بوجهة السارد في رحلته، والمكان الذي يقصده ليصل إليه بعد أن تعترض طريقه أخبار الموت والقتل والوحشية المصدرة إليه من مدن الجزائر في الشمال عبر وسائل الإعلام المسموعة والمكتوبة.

إذا فالعنوان هنا جزء مكون لأنه يحيل إلى الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث الرواية، وفضاء "تيميمون" الحقيقي هو «**فضاء الكتابة الروائية، حيث يخلو الكاتب إلى نفسه، ويسرح بذاكرته في الماضي، وفي طبيعته البشرية، مندمجا فيما يكتب بعلاقاته الذاتية والموضوعية، ولا يقطع عليه حبل التفكير والتداعي إلا هذه الأخبار التي تصل إليه مسموعة ومكتوبة**»[3]

أما لفظة "الورم" فهي لفظة مرعبة تثير في نفس القارئ خوفا وتوجسا، منذ اللحظة الأولى التي يتصل فيها بالرواية، وتبعث فيه التردد لمواصلة القراءة وولوج عالم النص المريض الذي يوحي به العنوان، كون ملفوظه يحيل في الفهم العام للناس إلى مرض خطير يؤدي إلى الموت المحقق، بعد معاناة من الآلام والأوجاع التي تشبه العذاب، بعيد

---

(1) سعاد العنزي: صوت العنف السياسي، مرجع سابق، ص 143.

(3) مخلوف عامر: الرواية و التحولات في الجزائر ، مرجع سابق ، ص94.

عن المعاني المعجمية للفظة، من أنّها تعني الانتفاخ والنتوء في أعضاء الجسم بحسب ما جاء في لسان العرب، أما في الوسيط فيعني الورم في الطب: ورم سرطاني سركومي ينشأ من هِنة جنينية الأصل كامنة في الكِلِيَة[1]

كل هذه المعاني «**تثير في نفس القارئ حمولة كبيرة من مشاعر الحزن والأسى والضيق والذعر، وينتبه القارئ أن الصيغة أتت على سبيل التعريف بإضافة (أل التعريف) على الكلمة، وكأن هذا الشيء معروف بين القارئ والكاتب**»[2], لكن القارئ لا يجد للفظة الورم أي ذكر داخل النص الروائي حين قراءته، ولا حتى إشارة له من حيث أن تكون إحدى الشخصيات مريضة به، لكنه يجد الرواية تتتبع إحدى الجماعات الإرهابية في نشاطها الإجرامي، وكيف ترعب الناس وتقتل دون رحمة وتجبر الشباب على الإنضمام إليها ليصيروا مجرمين، أو يكون مصيرهم الموت، هذه الجماعة التي مثلت (انتفاخا ونتوءا) في المجتمع الجزائري، هذا النتوء الذي آلم الناس وأوجعهم وعذبهم بما يقترفه من جرائم في حق الأبرياء وإفساد المجتمع بالتفجيرات وإحراق الممتلكات العامة، وإفساد عقول الشباب، وقتل الأبرياء.

فـــ (الورم) هنا هو هذا المد الأصولي المتطرف الذي يمارس القتل ببشاعة ويتنامى مع الوقت ليغطي مساحة كبيرة من جسد المجتمع، ويصبح استئصاله من الصعوبة بمكان لأن استئصاله من مكان واحد لن ينفع فهو سيظهر في مكان آخر.

لقد اعتبرنا عنوان الرواية من نمط العنوان المكون لأنه شكل عنصرا مكونا في متنها، فالورم يحيل إلى فعل إنساني إجرامي أصاب المجتمع وتفشى فيه كما يتفشى المرض السرطاني الخبيث في الجسد، وهذا هو الهدف الذي يسعى الروائي إلى تصويره من خلال متنه الروائي، بتمثيله للمد الأصولي المتطرف (الإرهابي) بالورم السرطاني القاتل.

تتميز جل عناوين رواية الأزمة بالإيحائية والرمزية، أيًّ يكن النمط الذي يندرج ضمن العنوان، سواء مباشر أو غير مباشر، أو حتى مكون، هذا لن ينفي عنه جانبه

---

(1) إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية– مكتبة الشروق الدولية، مجلد 1 ط4 2004م ص 1027.

(2) سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص 144.

البلاغي والمجازي، لأنه ركب منذ البداية ليكون غامضا مضللا، إشكاليا ومثيرا للجدل، يحمل الكثير من الإشارات والأبعاد الثقافية المحليّة على طبيعة المجتمع، ولينفتح على احتمالات كثيرة من التفسير والتأويل، ويقوم بدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص.

ولا يمكن للقارئ أن يهتدي إلى دلالة العنوان إلا بعد أن يقطع شوطا كبيرا في قراءة الرواية أو يتمها ليقف على الأسرار المختبئة في زوايا السرد، وعندئذ يقارب بين انطباعه الأولي للمعنى، والمعنى الذي استحصده في نهاية المطاف بعد الوقوف إلى البنية العميقة للرواية.

وبهذا يؤدي العنوان في الرواية دورا فعالا في تقديم الخطاب وتفاعله فيه باعتباره نصا موازيا فهو «**علامة جوهرية تحمل طاقة حيوية مشفرة قابلة لعدة تأويلات وقادرة على إنتاج الدلالة**»[1]، فهو ينضوي على كفاءة التفاعل مع النصوص المختلفة بالقدر الذي يكفل له القدرة على أداء وظائفه المتعددة.

وقد حدد المشتغلون في مجال السيمياء كــ: *ميرون وهيوك ودوتشي* وظائف العنوان في أربعة وظائف هي:

1-الوظيفة التعيينية: وتتم من خلال تعيين الكتاب وتعريف القارئ به بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، ففيها يسم العنوان النص ويميزه عن غيره من النصوص.

2-الوظيفة الوصفية: هي التي تنقل عن طريق العنوان شيئا من صفات النص ومكنوناته، وهي المسؤولة عن الانتماءات الموجهة للعنوان، وقد عدها ***أمبيرتو إيكو*** كمفتاح تأويلي للعنوان[2] ، ومن خلالها يمكن استكناه ميزة عنوان رواية الأزمة الدال على حقيقة المأساة التي عاشها الشعب الجزائري وترجمتها الرواية.

3-الوظيفة الإيحائية: وهي الأشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، حيث لا يستطيع الكاتب التخلي عنها فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في التجلي وأسلوبها الخاص، وهي ليست قصدية دائما، فهي تمثل قيمة أكثر منها وظيفة للعنوان.

---

(1) حلومة التجاني: البنية السّردية في قصة النّبي إبراهيم عليه السلام ، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1 2013/ 2014 عمان، الأردن، ص 73

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 87.

4-الوظيفة الإغرائية: هذه الوظيفة تشتغل على جذب القارئ وتشويقه، وإغوائه لخوض غمار النص، واستفزاز فضوله كقارئ مفترض، إلا أن جينيت يرى أن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها، لهذا يطرح هذا التساؤل المحفز على الشكية ليكون العنوان سمسار للكتاب ولا يكون سمسارا لنفسه فلا بد من إعادة النظر في هذا التمادي الاستيلابي وراء لعبة الإغراء الذي سيبعدنا عن مراد العنوان أو يسفر بنصه. [1]

لقد استطاع العنوان في رواية الأزمة أن يحيل على المأساة والمحنة التي كان الروائي يكابدها جراء محاكاته للواقع الفجائعي للجزائر زمن المحنة، وحتى بعد انقضاء هذه السنوات الدموية لم ينقص تأثير الأزمة والمأساة فيه، لأنه حفر عميقا في دواخله، وتجسد هذا بداية من خلال العنوان، فهو يوحي بتلك المعاناة والخوف، والموت والألم الذي عايشه الروائي إلى جانب شعبه في آن.

1-2-عنف اللغة:

تمثل اللغة في الإبداع الأدبي شعرا كان أو نثرا العنصر الأهم، فهي ليست أداة تواصل فقط بل تعدت ذلك إلى أن تكون هوية الإنسان بذاته، حيث يقول ***مصطفى غلفان*:** **«إن اللغة هي كينونة الإنسان وماهيته، إن أصل اللغة من الفرد نابع من طبيعته الاجتماعية التي تلازمه، ومن حاجته إلى التواصل مع غيره ووفق تعبير جان بول سارتر الإنسان هو اللغة، إن الإنسان هو أولا ما يقوله»**[2]

بهذا المعنى فاللغة ليست فقط جملة كلمات – مهما بلغ عددها- تستخدم لقضاء الحاجة والتواصل بين الأفراد، بل هي منظومة قيم ومفاهيم وكيانات تعبر عن الإنسان في تفاعله الذاتي والاجتماعي مع ما حوله في الحياة، و انفعاله بها.

وإذا كان الأدب تجسيد لهذه الحياة وهذا التفاعل بطريقة متعالية على الواقع، فليس أقدر من اللغة على التعبير عنها واحتوائها بدقة، في جوانبها المادية والمعنوية، والعاطفية، وليس كالرواية نوعا فنيا قادرا على بناء هذا العالم/ الواقع من خلال اللغة، فهي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية، والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها، فاللغة في

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت ، مرجع سابق ، ص 88.

[2] مصطفى غلفان: في اللسانيات العامة، تاريخها طبيعتها موضوعها ماهيتها، دار الكتاب الجديدة المتحدة ط1 2010 ص 12.

الخطاب الروائي تتحول إلى مؤسسة اجتماعية تحمل أذواق الناس وأفكارهم وعواطفهم، كما تصور مستوياتهم الحياتية وما يضج فيها من صراعات ومفارقات، فتجسد اللغة في ذاتها التحول الذي يطرأ على المجتمع نتيجة هذه الحركية والصراع، لهذا وبحسب رأي ***وائل بركات*** فإن مفهوم الرواية «**لا يقوم على موضوعها أو شكلها الفني- وإن كان لا يغفل هذين العنصرين الأساسيين فيها – بقدر ما يستند إلى إرتباط لغتها بالواقع**»[1] ومن هذا المنطلق «**غالبا ما تصنف لغة السرد الواقعي بكونها تنتمي إلى اللغة المرآوية التي تقصد إلى نقل الكينونة الإجتماعية وتصويرها**»[2] فتعكس المجتمع على ما هو عليه، بجماله وقبحه، وغالبا ما ركزت على الوجه الثاني –القبيح- لما يثيره هذا الأخير من صراعات وتفاعلات وحركية في المجتمع والرواية على حد سواء.

وعليه فقد استطاعت رواية الأزمة أن تجد لنفسها لغتها الخاصة بها، التي تترجم بها الواقع الذي تحاكيه وتتمثله في سردها، «**فعندما بدأ العنف لم يستطع الشعر الجديد الذي ظهر مع بداية الثمانينيات –وكان له أصواته المميزة- على مواجهة ذلك، انفجرت الرواية التي وجدت عند الكثيرين من الكتاب طريقها لكي تقول تلك المحنة، ربما لأن الجزائر تميزت بأنها بلد الروائيين أكثر من المغرب وتونس، وربما لأنه مع بداية مرحلة العنف، كان جنس الرواية هو الأقدر على استيعاب التراجيديا بأشكال مختلفة وأثرت عليها بشكل كبير، فمختلف الروايات التي ظهرت مارس العنف عنفا على شكلها الروائي، كما لو أنه من غير المعقول الكتابة عن العنف بلغة غير عنيفة**»[3] وبحسب هذا الرأي من روائيّ مارس الكتابة الروائية في زمن العشرية السوداء، فإنه تأكيد على أن رواية الأزمة صورت وطنا يتخبط في الدماء، فلا بد لها أن تسجل هذا بألفاظ تتلاءم وهذا الوضع، فجاءت لغتها لغة عنيفة مضمخة بالفجائعية واليأس والفتك.

ولا نقصد هنا الحديث عن العنف كموضوع في رواية الأزمة، وإنما نقصد أمرا مختلفا، فالكتابة لا تنقل دائما العنف ومشاهده، وتجلياته في الواقع مع تعدد أشكاله، إنما

---

(1) وائل بركات: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 14، عدد 03، 1998، ص 72.

(2) د. الطيب بوعزة: ماهية الرواية، مرجع سابق، ص 45.

(3) بشير مفتي: معظم الروايات مارست العنف على الشكل الروائي ... لا يكتب العنف بلغة غير عنيفة، حوار لمجلة الثقافة الإلكترونية، حاوره اسكندر حبش نشر يوم 21-04-2011 على موقع: www.thakafamag.com

يمكن لفعل الكتابة أن يتحول لسبب أو لآخر إلى (فعل عنف) أيضا، ولذا نجد لغة رواية الأزمة استحالت إلى لغة عنف واتسمت بالعنف من خلال ألفاظها وعباراتها، وحتى من خلال إيحائيتها ورمزيتها.

«**تزدحم الرواية بالأحداث العنيفة والصور المحزنة تتناوب في ظهورها على ساحات الرواية لتعكس فعل الكتابة الجريء الذي استطاع أن يتغلب على وقع الأزمة ويمارس حقه في التعبير والبوح وتوصيف واقعه، فعل الكتابة الروائية في الجزائر خاض تجربة صعبة لكنه استطاع أن يتغلب على هواجسه ومخاوفه**»[1] من خلال نقلها إلى اللغة، إنها لغة عنيفة ومدهشة في آن، تجسد من خلال الكلمات المشاهد المرعبة التي صورتها الرواية مستمدة إياها من واقع اتسم بالدموية والعنف، فلغة الرواية تتأثر حتما بلغة الواقع الذي تنقله.

لقد استجابت اللغة لعنف الواقع، وترجمت وعبرت عنه بعنف اللفظ الذي يناسب كل تلك الفظاعة والوحشية التي عايشها الروائي وقالها، فنجد أول ما يستهل به *احميدة عياشي* روايته "متاهات ليل الفتنة" –مثلا– ترجمة لهذا العنف حيث يقول: «... **ضربوا الأبواب بقوة، دارت العيون في محاجرها وخفقت القلوب واحترقت الأعصاب... صراخ وفزع وعويل يشقون الظلام... أفق عامر بالرعب، الموت في كامل عرائه وسفوره يطرق الأبواب...**» [2] ، إذا تأملنا هذا المقطع سنجد أن الدلالة فيه تقوم على ألفاظ عنيفة كـــ: (ضربوا، خفقت القلوب، احترقت، صراخ، عويل، فزع، عامر بالرعب، الموت...) فلقد ركز الروائي بشكل كبير على هذه الألفاظ وغيرها، المستمدة من معجم العنف لينقل الصورة الواقعية العنيفة التي اتسم بها عالم الرواية، فبالمقارنة بباقي الروايات التي كتبت حول موضوع العنف، فرواية "متاهات" أكثر الروايات التي تعتمد على اللغة العنيفة بكثافة في جسد الرواية، سواء في تقديم السرد التخييلي، أو حتى في النصوص التاريخية والصحفية التي تناصت معها الرواية ووظفتها في إطار تحليل المأساة والبحث عن تفسير للمحنة، كمثل ما جاء في قوله: «**كانوا للجرأة على الله يرمون الأطفال في الهواء ثم**

---

[1] عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة،أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري" بين خطاب الأزمة و وعي الكتابة" المركز الجامعي الوادي، يومي 17/16مارس 2009م، ص 270.

[2] احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 09.

يلتقفونهم بالسيوف، وقيل أنه أحصى من النساء من حبلت يوم باجة ألف امرأة، ولم يحصى السبي، والقتل لكثرته...»[1] وهذا المقبوس بألفاظه المنتقاة تصور العنف المتجذر في تاريخنا (للجرأة على الله، يرمون الأطفال في الهواء، يلتقفونهم بالسيوف، السبي، القتل لكثرته...) استطاعت اللغة أن تنقل من خلال ألفاظها تاريخنا العنيف، ونقلت بطريقة عميقة حالة العنف والهمجية التي مارسها أسلافنا وانتقلت إلينا عبر ما يسميه مالك بن نبي "بالوراثة الاجتماعية".

ونجد *رشيد بوجدرة* في روايته "تيميمون" يصف بلغة عنيفة موقف البطل مما تفعله الجماعات الإرهابية في ضربها الهمجي بين الناس دون رحمة، يقول: «**... سمعت خبر اغتيال الأستاذ ابن سعيد...، لقد قتل الرجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية مكونة من شبان متعصبين ومدمنين على تدخين الحشيش، اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الأشخاص في عقر ديارهم، وأمام ذويهم، ويستأصلون الأعضاء الحيوية عضوا، عضوا، ويسلخون الجثث، ويسفكون الدماء الزكية هكذا، باسم الدين البريء منهم ومن تصرفاتهم الجنونية والشنعاء**»[2] يكشف هذا المقطع عن عنف لغة الروائي المعبرة عن ممارسات الإرهابيين الإجرامية، وهذا من خلال ما يقدمه من ألفاظ دالة عليه أي على مشاهد القتل والاعتداء، والمشاهد الفظيعة التي تقشعر لها الأبدان مثل: (الاغتيال، ذبحا، متعصبين، يستأصلون الأعضاء، يسلخون الجثث، يسفكون الدماء، الجنونية، الشنعاء).

لقد برزت ألفاظ العنف في جل روايات الأزمة، وهذا لأن الموضوع الرئيس الذي تعالجه كل هذه الروايات هو العنف الذي تمارسه عناصر من المجتمع ضد بعضهم البعض وبأشكال مختلفة، وقد عبر ***الطاهر وطار*** في روايته "الشمعة والدهاليز" بلغة عنيفة عن شكل من أشكال هذا العنف في قوله «**لم يكن قد انتهى من ارتداء جبته... حتى كانوا قد دخلوا، كسروا الباب حطموه ودخلوا، كانوا سبعة ملثمين، فلا يبدو من وجوههم إلا أعينهم، في أياديهم رشاشات وفي أحزمتهم سيوف، دفعوه إلى غرفة النوم وأمروه بالوقوف، وجلسوا هم، وأعلنوا بصوت واحد: محكمة**»[3]

---

[1] متاهات، المصدر السابق، ص 22.

[2] رشيد بوجدرة: تيميمون، مصدر سابق، ص 30

[3] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص 189.

فعل الاقتحام وتحطيم الباب وكسره، والدخول عنوة، حمل الرشاشات والسيوف والدفع، كل هذه ألفاظ تدل على ممارسة العنف، وهي تحمل دلالة العنف في ذاتها مما جعل اللغة هنا تتشح بالسوداوية وتعبق بالعنف، وهذا العبق العنيف يطبق على الرواية بأكملها.

إن اللغة في رواية الأزمة تنزاح عن شاعريتها وتستحيل وسيلة لفضح العنف والهمجية التي اصطبغ بها الواقع، لإدانته واتخاذ موقف معاد منه، لقد جاء في رواية "تاء الخجل" ***لفضيلة الفاروق*** على لسان البطلة بعدما سمعته وعاينته بحكم عملها في الصحافة من حوادث القتل والاختطاف والاغتصابات، فاختنقت بهذا الجو الموبوء، لتقول: «**أريد هواء لا تملؤه رائحة الاغتصابات**»[1] ، هذا الفعل العنيف ضد المرأة التي ركزت عليه الروائية في نصها، لفضح الأعمال البشعة التي يرتكبها المجرمون باسم الدين، ودفاعا عنه في حق المرأة، اعتبرته الساردة أنه يلوث الجو، من خلال لغتها الروائية.

لقد عبرت اللغة العنيفة في النص الأزموي عن واقع بشع لا يوجد فيه بصيص نور، فأكسبت النص سوداوية وتشاؤم، وضبابية اتجاه كل ما يتعلق وينتمي للجزائر، مثل ما جاء في رواية "سيدة المقام" على لسان أحد شخوصها، تقول الرواية: «**أردت أن أصرخ، فجأة وجدت نفسي أعوي، أعوي وأصعد على متكأ الجسر الحديدي، أعوي دون توقف، مثل ذئب جرح في رأسه برصاصة قاتلة:**

القتلة المشاة، القتلة الطغاة، القتلة البغاة، القتلة الرعاة.

القتلة في السماء، القتلة في الأرض، القتلة بين السماء والأرض.

القتلة في الهواء، القتلة في الماء، القتلة في الصراخ، القتلة في الصمت.

القتلة في النهار، القتلة في الظلام، القتلة في ما بين النهار والظلام.

القتلة في الدم، القتلة في الألم، القتلة في الذاكرة.

القـــ.....تـــ..... لـــ...ـــة في الأنفاس الأخيرة التي تتقطع بخوف داخل هذا الخلاء الموحش...»[2]

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص 37.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، مصدر سابق، ص 282– 283.

بتكراره لكلمة (قتلة) يحاول السارد أن يوحي للقارئ أن هذا الفعل العنيف والبشع الذي يسلب الإنسان حياته، هو ملازم ليوميات الشعب الجزائري، وجزء لا يتجزأ من واقعه المعاش، فهو يحاول أن يصور الواقع، وما الرواية «**في نهاية المطاف ما هي إلا محاكاة، من حيث الشخصيات والحوادث، وجل ما يجري الكلام عليه في الرواية، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه ونتحرك بما يميزه من حوادث وشخوص، وأمكنة وزمان**»[1]

«**ليس العنف فقط فعلا ماديا يمارسه فرد ضد فرد آخر، بل هو أيضا حدث لغوي أو فعل كلامي يعبر عن موقف سيكولوجي، إنفعالي ينجز في مقام تواصلي تفاعلي سمته البارزة التنازع والخصام، فيتولد العداء والكره والبغضاء بل المضرة والأذى، فهو شعور وانفعال داخلي، وسلوك ورد فعل خارجي، وهذان المظهران –الداخلي والخارجي– تعبر عنهما اللغة في كل مستوياتها الرمزية والبنوية (الصوتية والمعجمية، والدلالية، والصرفية، والتركيبية)**

فعلى المستويين المعجمي والدلالي، يتلفظ بالعنف باستعمال طائفة من الكلمات التي تنتمي إلى قاموس مفردات السب والشتم والتعنيف والتجريح وألفاظ تحيل إلى المواضيع المحظورة كالجنس والأخلاق والدين وخدش الحياء وتهين وتطال العرض والشرف»[2]

يقول ***احميدة عياشي*** على لسان أحد شخوص روايته "متاهات" وهو إرهابي يحكي عن إحدى غاراتهم على الناس في القرى لقتلهم وترويع أمنهم، يقول: «**... سندخل إليهم، ننزع أبواب بيوتهم، وننزع ملابسهم، ونبعثهم كالأرانب من جحورهم، ونذبحهم ننحرهم..**

يتمرغون كالشاه يوم عيد الأضحى...

يشخرون كالثيران السوداء المزعبطة في دمائها أمام سطوة الجزار...

هم لا يعلمون أننا سنطل، ننزل على رؤوسهم كالصاعقة...

نقذف بالرعب في قلوبهم...

يبولون في سراويلهم، ويخرون ويتقيؤون...» [3]

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي –دراسة–،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1 2010م ص 240.

[2] د. مراد موهوب: "لغة العنف وعنف اللغة": مقاربة لسانية نفسية، مؤتمر فيلاديلفيا 13، (ثقافة الحب والكراهية)، عقد يوم: 27– 10– 2008م.

[3] احميدة عياشي: "متاهات"، مصدر سابق، ص 241.

يبرز هذا المقطع لغة فيها الكثير من العنف الذي يختبئ في النفوس المريضة، والإهانات للناس الأبرياء الذين يتعرضون للقتل دون أن يعلموا لماذا، وهذا في حد ذاته عنف ضد حق الحياة، حتى التعابير المجازية فيه، فيها الكثير من العنف النفسي الذي يقلل من قيمة الإنسان وينزله منزلة البهائم.

ونجد مثل هذا العنف مستخدما في جل روايات الأزمة، ليظهر ذلك الجانب من احتقار الغير، والتقليل من قيمتهم وهذا ليبرر عملية ارتكاب العنف ضدهم دون الشعور بالذنب بل بالعكس، يجعلون منه فعلا للتقرب من الله، والله من هذا براء.

في رواية "مرايا الخوف" للروائي ***حميد عبد القادر*** يقدم لنا السارد مشاهد من واقعه عن العنف الممارس ضد الآخر بكل أشكاله، معبرا عنه بلغة مشحونة بالعنف المختزن داخل الناس، والذي يفرغونه على غيرهم في شكل ممارسات وأفعال وحتى أفكار وألفاظ، من ذلك ما ينقله هذا المقطع: «**... جلست بقربي فتاة، ... جميلة، وجهها ملائكي طويلة القامة، كانت ترتدي سروالا ضيقا... قبالتها جلس شاب ملتح يرتدي لباس الإخوان، كان يحدق فيها بغضب، وكانت هي خائفة، نهض الرجل الملتحي من مكانه، فصاح فيها قائلا:**

استري نفسك يا عارية

انكمشت الفتاة على نفسها من شدة الخوف، بدت كقطة مذعورة، فنهض الرجل من مكانه، بدا كالعملاق بقامته الفارعة، وغادر المحل ساخطا، تاركا وراءه رائحة المسك الحاد ممزوج بالعرق، ولما وضع رجله على الرصيف قال مهددا:

-لما نقيم دولتنا، سنمزق جسدك أطرافا، ونلقي بك في النار يا متبرجة»[1]

بالنظر لهذا المقطع سنجد أن المعجم الطاغي عليه هو معجم العنف، مثل (يحدق فيها بغضب صاح فيها، يا عارية، ساخطا، مهددا، سنمزق جسدك، نلقي بك في النار، يا متبرجة)، مثل هذه الألفاظ لا تحمل دلالة العنف المادي، بقدر ما تشتغل على العنف النفسي وهو الأخطر، ومعروف أنه أوقع على الشخص وأعمق أثرا، فهو يولد حالة هلع وخوف شديدين، إضافة إلى أنه يخلق هواجس وعقد نفسية، وندوبا في النفس والروح لا تشفى حتى مع مرور الزمن.

---

[1] حميد عبد القادر: مرايا الخوف، مصدر سابق، ص 12- 13.

كما نجد لغة العنف في رواية الأزمة بقصد المزاح، ومعروف عند الجزائريين طريقة المزاح بألفاظ خشنة وأحيانا نابية عنيفة، وحتى حين التغزل يتم بلفظ عنيف في الأغلب، كمثل مزاح الصحفي حمو مع صديقه عبد الحميد من رواية "صمت الفراغ" حيث قال له: «**-حسنا، عبد الحميد لكن هل تريد أن نجري آخر رهان بيننا، كما كنا نفعل أثناء الطفولة؟**

-لماذا؟ أنت لم تعد طفلا ولا أنا، للأسف.

-أعرف، لكن كن رجلا واقبل بخوض آخر رهان معي.

-أنت إنسان محظوظ جدا حمو، لازلت مجنونا كما كنت.

-أريد أن يكون الرهان الأخير بيننا حول من سيقتل أولا، أنا أم أنت، ما رأيك عبد الحميد؟

-اللعنة عليك، حمو !

-أريد أن يكون آخر وأعظم رهان نختم به حياتنا الخائبة !

-اللعنة عليك حمو قلت لك !

-أراهن أنني سأقتل قبلك، ما تقول أنت؟

-أقول اذهب إلى الجحيم...» [1]

فألفاظ (سيقتل، اللعنة عليك (مكررة)، حياتنا الخائبة، سأقتل قبلك، اذهب إلى الجحيم) تحمل دلالة عنيفة رغم أنها في موقف مزاح بين صديقين، وزميلي عمل وهذا لأن الوضع الذي يعيشانه يبعث على استعمال مثل هذه الألفاظ العنيفة حتى في موقف المزاح، فهما مهددان بالقتل من طرف الأصوليين المتطرفين بسبب عملهما في مجال الصحافة.

لا يسع هذا الجزء من البحث الوقوف على تفاصيل عنف اللغة في جل روايات الأزمة، إلا أن الأكيد هو اشتراكها جميعا في هذه السمة المميزة التي تحولت إلى خاصية فيها، وإن استطاعت بعض الروايات الارتقاء بلغتها إلى مستوى اللغة الشاعرية، إلا أنها لم تستطع أن تجد لنفسها مهربا من معجم العنف الذي هو في الأساس مترجم ومعبر عن

---

[1] إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، دار الغرب للنشر والتوزيع- وهران 2006م، ص 09.

حالة العنف التي استشرت في واقع الروائي وشخوصه، المرجعي والتخييلي، متكئا على عنف الواقع الذي يعيشه، وهنا «**أصبحت لغة رواية المحنة في خليطها المتنافر تشبه "برج بابل" {جان جاك روسو 396- 2005 }، وكأن الكاتب يستمتع بارتكاب العنف ضد اللغة، ويسعى من خلاله إلى خلق معادل لغوي يتحمل كمًّا شعوريا موازيا للكّمِ الشعوري المحمول في ذات الشخصية :{سليمان حسن 74- 1997}**

وخلق عنف لغوي مشحون بعنف شعوري يوازي عنف الواقع، وعنف المتخيل في محاولة لكسر هيمنة وسلطة الفصحى لصالح المتبقي» [1]

1-3-مسار تحول الشخصية المأزومة:

لا يمكن الحديث عن أي عمل سردي دون التطرق للشخصية، وبخاصة الفن الروائي فالشخصية في الرواية هي من أهم عناصر بناءها، حيث تمثل الشخصية «**عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية من دون شخصيات، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا أو شخصا، أي ببساطة تصير "كائنا إنسانيا" وفي المنظور الإجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا**»[2] ، وكثيرا ما وقع النقاد في الخلط بين "الشخصية" و "الشخص"، مع أن الشخصية كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه، إذ هما مختلفان فالشخص هو الإنسان في الواقع والتاريخ، أما الشخصية فهي الصورة التي تمثلها في الأعمال السردية، فهي «**كائن ورقي يُنْشَأُ إنشاءً، وهو كائن حي بالمعنى الفني لكنه بلا أحشاء أو هو كائن قُدَّ من سمات وعلامات وإشارات يمكِّن منها خطاب ما، فالشخصية إذن من عالم الأدب والفن أو الخيال، وهي لا تنتسب إلا إلى عالمها ذاك**»[3]

---

(1) عبد الحق عمور بلعابد: سرديات المحنة (الرواية الجزائرية بين تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)، مجلة الآداب. مجلد 27 عدد 02، جامعة الملك سعود- الرياض 2015م، ص 64.

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010م، ص 39.

(3) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر (سلسلة مفاتيح) – تونس، ط1، 2000م، ص 98.

يعرف الباحث المغربي "***حميد لحميداني***" الشخصية بأنها «**الشخصية الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الإجتماعية والنفسية والثقافية، والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصية ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار، عن طريق سلوك الشخصيات**»[1]

تشكل الشخصية في الرواية بؤرة مركزية من غير الممكن إغفالها وتجاوز مركزيتها، فهي «**ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وواقعيتها وتفاعلاتها، فالشخصية هي –أولا وآخرا– من المقومات الرئيسية للرواية، والخطاب السردي بصفة عامة**»[2]

وهي لا تختزل في تحريك الأحداث وما تؤديه من أدوار فقط، بل تعتبر الشخصية حاملة لأفكار وأيديولوجيات، مترجمة لحالات نفسية معقدة أو مضطربة، وكذا مجسدة لثقافة مجتمع ما،وتقاليده وعاداته المعبرة عن خصوصيته، وصانعة لتاريخه مُعَبَئَةً به، ولهذا أكثر سمة اكتسبتها الشخصية في السرد الروائي المعاصر هي التحول والحركية وعدم الثبات.

وهذا ما أكد عليه الدكتور ***الطيب بوعزة*** حيث قال أن «**مركزية الشخصية في المتن الروائي طرأ عليها تغيير نوعي في المتن السردي المعاصر**»[3] مستندا في هذا الرأي إلى التحليل الذي قامت به "***ناتالي ساروت***" حول الفارق بين الرواية القديمة والرواية الجديدة، حيث أشارت إلى أن «**الشخصية التقليدية قد فقدت قدرتها على الإقناع، وغدت من فرط تكرار استنساخها بإبداع أنماط لا تحصى بالطريقة نفسها، تعبيرا عن الاتفاقي وعما هو سراب ولقد كففنا عن الاعتقاد منذ زمن طويل بقدرة هذه الشخصية على التعبير، لوحدها لا عن واقع مجهول فحسب، بل حتى عن الواقع المرئي واليومي الذي نعرفه، أعني الواقع الذي علمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا على رؤيته.**

---

(1) ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، آب1991، ص 51.

(2) شكري الماضي: فنون النثر العربي الحديث، جامعة القدس المفتوحة، ط1– 1996م، ص30. نقلا عن: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي –دراسة– مرجع سابق، ص 173.

(3) د. الطيب بوعزة: ماهية الرواية، مرجع سابق، ص 48.

ومن هنا هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلى إهمال هذا الاتفاق الروائي المحض، أعني بطل الرواية، فقد تصدعت هذه الشخصية في الأدب الحديث ورقت»[1]

لقد ارتبطت الشخصية في السرد القديم (قصص، حكايات، وحتى أساطير...) بما يعرف بالنماذج البشرية، التي تمثل تمثيلا مطلقا صفة معينة في الإنسان، فإما أن تكون تجسيدا مثاليا للفضيلة أو تجسيدا لنقيصة ما، فأصبحت الشخصية بذلك نمطية، ولكن عددا من الكتاب الروائيين المحدثين تمردوا على هذا النمط في الكتابة الروائية «**فالشخصية النمطية النموذجية التي تجسد فضيلة ما، أو نقيصة معينة، أصبحت من الماضي، وقد آن الأوان لتقديم الشخصية الروائية مثلما هي في الواقع: شخصية تتميز بالنمو والحركية dynamic، وذلك شيء افتقرت إليه الشخصية في السرد القديم، بما كانت تتصف به من عدم التطور والتغيير**»[2]

بهذا المنظور فقد أصبحت الشخصية سمة إبداعية ترتكز على التحول والتغيير وعدم الثبات وتخلق الفضول وتكسر أفق توقع القارئ باحتوائها على التناقض، وانتهاجها سلوكيات غير متوقعة.

والشخصية في رواية الأزمة تجسيد واضح لهذا التحول، والحركية، ودراستنا للشخصية كعنصر بناء، من باب أنها عنصر من عناصر خصوصية رواية الأزمة، سمة تشترك في الكثير من ملامحها جل الروايات التي كتبت في زمن المحنة، أو جعلت من موضوع العنف التسعيني موضوعا لها.

لقد اتسمت الشخصية في رواية الأزمة بمجموعة من السمات التي ميزتها كعنصر بناء للسرد الروائي، واتفقت في هذه السمات أغلب روايات المحنة، فالشخصية فيها شخصية مأزومة متذبذبة مسكونة بهواجس كثيرة من الخوف، والتشاؤم والرغبة، والغربة، والعنف، شخصية غير متوقعة السلوكيات، فهي تتحول في لحظات بطريقة غير مبررة تصدم القارئ وتكسر أفق توقعه، وتدخله عالمها المأزوم لتجعل منه قارئا مأزوما لشخصية مأزومة.

---

(1) لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية سورية– ط3، 1993م، ص 181.

(2) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 176– 177.

وهذا لأن رواية المحنة نمط سردي «**يستجلي الأنساق المضمرة المخبوءة المتعالية والمهمشة المقهورة عبر الاهتمام والتحكم بتقنية الشخصية، متوسما لها أدوارا تشمل مستويات ثقافية عدة**»[1]

فروايات كـــ "مرايا الخوف" *لحميد عبد القادر*، و"بوح الرجل القادم من الظلام" و"شاهد العتمة" *لإبراهيم سعدي*، و "تماسخت دم النسيان" *للحبيب السائح*، و "الورم" *لمحمد ساري* وغيرها، استطاعت من خلال تقديمها للشخصية بطريقة بعيدة عن الطريقة التقليدية –الطريقة النمطية– أن تتعمق في أعماق المجتمع ورصد تحولاته وخرق المحظور (المسكوت عنه)، والبحث عن الهامشي والمثير والهاجسي بجرأة.

فجل هذه الروايات تقدم شخصية المتطرف، كنسق ثقافي/ اجتماعي، ينطلق من نقطة القهر الاجتماعي إلى نقطة التطرف والعنف، وبين النقطتين رحلة تحول تعبر جسر التخلي ثم التبني ثم الاندفاع بكل قوة نحو التنفيذ، ولعل شخصيات مثل: (أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب) في رواية "متاهات"، و(سليمان عديم اللقب) في رواية "مرايا الخوف"، و(يزيد لحرش) في رواية "الورم"، و(عمار بن مسعود) في رواية "سادة المصير"، و(لحسن) في رواية "عابرو الليل"، و(تاج الدين عصمان) في رواية: "خراف المولى"،...وغيرهم، انطلقوا من كونهم نماذج لفئات مهمشة في المجتمع، عاشوا القهر الاجتماعي، والفشل في الحياة والعقد النفسية الناتجة عن الاضطهاد الأسري والاجتماعي، لتتخلى عن واقعها وترفضه بشدة، ثم تتبنى فكرا مغايرا ترى فيه المنقذ والحل لتغيير حالها، وهو الفكر الديني، ثم الانتقال إلى العنف كحل أخير، لكنه يوجهه نحو جميع فئات المجتمع، وكأنه ينتقم من خلالهم من هذا المجتمع الذي لم يستطع أن يحقق فيه شيئا، وقد أشارت إليه الناقدة ***سعاد العنزي*** بتصنيفها للمتطرف في روايات الأزمة لـــ: 1/متطرف وصولي، 2/ متطرف سيكوباتي، 3/ متطرف أيديولوجي، 4/ متطرف صوفي[2]. فالمتطرف الوصولي هو ذلك الشخص الفاشل في حياته من نواح كثيرة، كسول ومن دون

---

[1] بوزيان بغلول: بناء الشخصية ودلالتها الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، للطاهر وطار و(أصابع لولينا) لواسيني الأعرج أنموذجا –دراسة سيميائية– مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله. 2017– 2018م، ص 08.

[2] ينظر: سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق، ص 37.

مواهب، لكنه يرغب في الوصول إلى السلطة والحكم وأن يكون له مكانة وسطوة لكن ليس عن طريق بذل الجهد بل عن طريق العنف وقتل الآخر باسم ما يقدسه الناس وهو الدين، وقد مثلت لهذا الصنف بـــ (عمار بن مسعود) في رواية "سادة المصير" الذي سكن مخيلته منذ الصغر الموكب الحكومي المهيب لأحد المسؤولين فأدرك أن السلطة لها سحرها، فقرر الوصول إلى السلطة ولم يجد من سبيل إلى ذلك غير الانخراط في العمل السياسوي ثم أعمال العنف والإرهاب.

أما المتطرف السيكوباتي، وهو إشارة إلى الشخصية السيكوباتية التي تتميز في علم النفس باندفاعيتها دون التفكير والتصرف دون تخطيط مسبق، وهذه الشخصية مهما كانت أفعالها شنيعة ومضادة للمجتمع لا تشعر بالخجل، أو أدنى إحساس بتأنيب الضمير كشخصية (يزيد لحرش) في رواية "الورم"، أو شخصية (تاج الدين عصمان) في رواية "خراف المولى"، أو شخصية (نبيل غالم) في رواية "بم تحلم الذئاب؟" فهم شخصيات تندفع بأفعالها الإجرامية الوقحة والبشعة بارتجالية، ولا تشعر بالندم أو تأنيب الضمير على بشاعة سلوكياتها اتجاه الأفراد والمجتمع.

فـــ(يزيد لحرش) قتل ابن عمه في وضح النهار وأمام عيون الناس وبقي واقفا أمام جثته، مزهوا بما فعل، أمّا (تاج عصمان) فقد قتل أبناء قريته من أصدقائه وجيرانه وحتى النساء والأطفال دون أن يشعر بتأنيب الضمير بل معتقدا أنه يقدم القرابين ليصير على قمة الهرم وهذا ما تستدعيه السلطة، أما نبيل غالم فقد كان مزعجا لدرجة لا تطاق مع ذلك كان يفتخر بذلك وكأنه فاتح من الفاتحين الأبرار، وأقدم على قتل أخته وسط جموع المتظاهرين دون أي يرف له جفن معتقدا ومؤمنا أنه يحمي شرفه ورجولته.

أما المتطرف الإيديولوجي، «**الذي مارس العنف بغية الوصول إلى تحقيق قناعته الفكرية، شخص إسلاموي المعتقد، يؤمن بأن الدين يشمل منظومة فكرية سليمة من الأخطاء، يستطيع من خلالها الإنسان المسلم العيش سعيدا من الجانبين الديني والدنيوي**»[1] هذا المتطرف يحمل مشروعا فكريا يؤمن به، وهو في الغالب شخصية مثقفة لها إطلاع و وعي عميق بمشروعه، لذلك نجده خطيرا أكثر بكثير من الشخصيات

[1] سعاد العنزي: صور العنف السياسي، مرجع سابق ص 43.

المتطرفة الأخرى، مثل شخصية المتطرف في رواية "بخور السراب" (الطاهر سمين) الذي انحرف من مثقف ملتزم بقضايا أمته يرى حلا لمشكلات الأمة في تبني الإسلام كمشروع أمة، إلى إرهابي قاتل ومخطط كبير ومهندس للعمليات الكبرى تقول الرواية: «**أعتقد أنك تفهم نوعية الطاهر سمين، وأهمية القبض عليه،... فهو ليس فقط إرهابيا عاديا، ولكن مخطط كبير، هذا النوع يسبب لنا مشاكل كثيرة، إنه يهندس العمليات الكبرى...**» [1] هذا النوع ينطلق من قناعات آمن بها وناضل من أجلها طويلا ثم اختار التخلي عن كل شيء في سبيل تحقيق ما صبى إليه دائما، «**الطاهر سمين ربما كان مناضلا في البداية، لكن قراره بالالتحاق مع الجماعة في الجبل هو الذي غيره لقد سمح في زوجته... حياته الآمنة...**» [2]

ونجد هذا النموذج أيضا من المتطرف في رواية "**الورم**" متمثلا في شخصية (كريم المعلم) الذي كان نشطا في الحزب الإسلامي متحمسا لمشروعه، ثم يتحول إلى إرهابي يقتل صديقه، وشقيق المرأة التي أحب وأراد تمضية حياته معها، ومثل شخصية (موسى) في رواية "فتاوى زمن الموت" الذي انخرط في العمل السياسي بقناعته الراسخة بأن الإسلام هو الحل، مع ما عرف عنه من التزام وهدوء ليتحول إلى صفوف العمل العنيف ويصدر فتاوى بقتل الكثيرين الذي يرى فيهم تعطيلا لمشروعه الإصلاحي، ومن بينهم أخوه وأصدقاؤه، إضافة إلى أفعال أخرى لا تقل شناعة عن القتل كتفجير مدرسة إبتدائية.

كما نجد من الشخصيات التي كانت تحمل هذا المشروع حتى قبل موجة العنف وكانت تدافع عنه بقوة وشراسة، ثم تحولت إلى العمل السياسي ضمن الحزب الإسلامي، وكان لها تأثير عميق في الجماهير، لتتحول بعدها إلى شخصية متطرفة تمارس العنف والقتل، شخصية (جعفر بودا) في رواية "***صمت الفراغ***" ***لإبراهيم سعدي***، هذه الشخصية التي تصفها الرواية بالقوة والتأثير، والنضال المستميت في سبيل ما تؤمن به من أيام الجامعة، حين كان على رأس جماعة الملتحين، وكان دائم النزاع مع جماعة الاشتراكيين/ العلمانيين، والذين كان يصفهم بـــ (الطاعون الأحمر)، «**... هل تتذكر ماذا كنت أقول**

---

[1] بشير مفتي: بخور السراب، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص 150.

[2] الرواية: ص 152.

عنكم أيام الجامعة؟ كنت أقول عنكم بأنكم الطاعون الأحمر الذي سوف يفتك بهذه الأمة، وها أنت ذا ترى أن الله يصْدُقُنِي القول»[1]، يوجه (جعفر بودا) هذا الكلام لزميل دراسة هو بطل الرواية وهو يعمل صحفيا سعى لإجراء مقابلة مع جعفر بودا بعد أن أصبح شخصية مؤثرة في الحزب الإسلامي الأقوى زمن التعددية الحزبية، فرأى أنه لم يتغير فيه شيء عما كان عليه أيام الجامعة، ليتحول هذا الأخير بعد فشل مشروعه السياسي إلى الجبال لينتهج طريق العنف كحل بديل.

ونجد في رواية "**خراف المولى**" شخصية شبيهة (لجعفر بودا) هي شخصية (قادة هلال المعلم) الذي كان من بين المنخرطين في الحزب الإسلامي حاملا قناعات حول المشروع الإسلامي لبناء دولة إسلامية، بعد فشل حالة الحب التي كان فيها، تطوع برغبة منه للجهاد في أفغانستان وبعد عودته أصبح يتزعم حركة الجهاد في قريته، ويقوم بأعمال إرهابية انتقاما من المجتمع والسلطة، وغيرها من الشخصيات المتطرفة والتي في عمومها شخصيات مثقفة تتبنى أفكار تسعى إلى تنفيذها وإن كان الأمر يستدعي ممارسة العنف بأشكاله البشعة.

ولا يقتصر الأمر في رواية الأزمة على تقديم شخصية المتطرف بأنماطه الآنفة الذكر، بل يحاول روائيوا هذه المرحلة لمس أكثر الفئات المهمشة في المجتمع الجزائري، والتي كانت الوقود لإشعال الحرب الأهلية، والبذرة التي أنبتت العنف والقتل والهمجية، كمثل شخصية (زربوط) في رواية "فتاوى زمن الموت" وشخصية (زان) في رواية "خراف المولى، اللذان يعتبران من الفئات المهمشة التي تتعرض خلال حياتها للسخرية والتنمر مع امتلاكها لصفات أقل ما يقال عنها صفات حقيرة، لكنها وجدت في المد الإسلامي حلا لوضعهم التعيس، ولكنهم تحولوا إلى العنف فكانوا أسوأ من غيرهم من المتطرفين، وأبشع في ممارساتهم الإجرامية، طمعا في المكانة والسيادة، يقول (زان) «**... كنا طفلين صغيرين مهملين، يا تاج: كنت تحمل عار أبيك وأنا أعيش عار القزم، شوهتنا الآلهة وسخر منا البشر، كنا شخصين مختلفين، حماقتين مقززتين يرفضهما الجميع...** »[2]، «**إن رأسك مطلوب مقابل مكافأة ضخمة، يجب أن آخذها، هذا أقل عرفان اتجاه الأصدقاء، أما الباقي**

---

(1) إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، مصدر سابق ص 33.

(2) خراف المولى: مصدر سابق ص 261.

فيتتالى دون عناء، غدا لن يكون إلا إسم واحد على جميع الألسنة "زان"، البطل "زان" "زان" الذي قضى على عصمان تاج الدين، خليفة القيامة»[1]

لقد استطاعت رواية الأزمة أن تنقل أنساقا مختلفة، ثقافية واجتماعية من خلال بنية الشخصية ونقل الواقع بشفافية كبيرة برسم أنماط الشخصيات المحركة للمجتمع والفاعلة فيه، والمعبرة عن المسكوت عنه فيه، وما سبق التطرق له من أنماط الشخصيات ما هي نماذج بسيطة من نماذج كثيرة انطوت عليها رواية الأزمة لا يسع البحث التطرق لها جميعا.

3-1-المثقف والمتطرف في رواية الأزمة:

«تتمتع شخصية المثقف بأهمية تميزها عن غيرها من الشخصيات باعتبارها ممثلة لدائرة الوعي داخل المجتمع، ومن ثم فهي المقياس الحساس المنعكس عليه حركة الواقع سلبا أو إيجابا، ما سبق يجعل الشخصية مؤهلة للتعبير عن الإيديولوجيا التي يتبناها الكاتب في بنية النص الروائي»[2]

وفي رواية الأزمة يتمظهر المثقف بصورتين، على اعتبار أنه عاكس لوعي المجتمع، حامل لقيمه، مثقف مستهدف، ومثقف يتحول إلى متطرف، وفي كلتا الحالتين فهو يمثل الفكر المجتمعي المتأزم، على أن صورة المثقف المستهدف هي الأبرز، والأكثر انتشارا في مساحات السرد الأزموي، فـ «**المثقف الذي كان له رأي مناهض ومندد لما يحدث في الجزائر والمتمثل في الكتّاب والأدباء والفنانين والصحافيين، ونتيجة لمجاهرته برأيه وفضحه للجرائم قوبل برد عنيف وعوقب بأشد مما كان يتوقع، ولقد بلورت الرواية الجزائرية موقفا للمثقف وصورت الأحداث التي مر بها**»[3] وبخاصة الصحفيين كونهم الأكثر استهدافا من قبل الإرهاب، فالصحفي يمثل صوت الحقيقة، الكاشف عن جرائم الإرهابيين وفضحها أمام الناس، لذا هم يمثلون تهديدا حقيقيا للأصوليين ويجب التخلص منهم، يظهر هذا الموقف منهم في قول (الأفغاني) في رواية

---

(1) خراف المولى، المصدر السابق، ص 263.

(2) حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام الليبي ط1 2006م، ص 349.

(3) عبد الطيف حني: الرواية الجزائرية ووعي الكتابة، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، الوادي، 16 -17 مارس 2009م.

"الورم": «**قال الأفغاني بأن قتل الصحفيين الذين يعملون في وسائل الإعلام العمومية التابعة لدولة الطاغوت فعل جهادي، وأن العلماء المسلمين في المشرق قد أصدروا فتاوى تبيح مثل هذه الاغتيالات والتي تندرج ضمن الأفعال البطولية التي تمهد لقيام الدولة الإسلامية، الطاغوت يستخدم هؤلاء الصحفيين لتشويه سمعة الإسلام والمسلمين، إنهم يحاربوننا بوسائلهم الشيطانية التي استوردها من الغرب الكافر...**» [1]

ولهذا نجد أغلب روايات الأزمة قد جعلت من الصحفي ممثلا للمثقف، هدفا لليد الإرهابية الغادرة، فتركز على ذكر أسماء الصحفيين الذين راحوا ضحايا الاغتيال الإرهابي، وتصور محاولات الاغتيال التي تعرضوا لها، فنجد مثلا ذكرا لحادثة اغتيال الصحفي (حميدو) الذي كان يكتب عن الإرهاب دون خوف أو وجل، فكانت النتيجة أن قتلوه بطريقة بشعة أمام أهله: «**... ظل أبو يزيد يصرخ: تعرف من أنا؟ هل تعرف من أنا يا طاغوت...؟ كأنه لم يسمعه ظل شامخ الرأس صامتا إلى حد الشراهة، ظل واقفا كالطود الأسطوري، التفوا حوله طرحوه أرضا وبجروه.**

فصلوا رأسه عن جسده، وظل الدم يسيح في عتمة ذلك الليل الطويل، تعالت الأصوات: طاغوت

تمرغ الجسد في بركة كبيرة من الدم دون ضجيج، وظلت الأم تبكي طول الليل على الجثة مفصولة الرأس»[2] يظهر هذا المقطع عنف الإرهابيين ضد الصحفيين، وشدة حقدهم عليهم، ومدى الغل الساكن في نفوسهم المدنسة اتجاههم، فلم يكن الذبح ليشفي غليلهم بل فصلوا رأسه وتركوه يتمرغ في بركة دمائه أمام ناظري والدته.

ثمن البحث عن الحقيقة وإذاعتها وفضح المستور، هو القتل بأبشع الطرق، فهذا الصحفي (بوسعد عبديش) الذي قتل بانفجار سيارة مفخخة، ونقل إلى المشفى متأثرا بجراحه لم يسعفه الحظ لينجو[3] ومثله الكثير من الصحفيين الذين ذكرتهم الرواية وقد طالتهم يد الموت بغتة، واغتصبت حقهم في الحياة وقد كانت شرسة ومصرة حيث نجد شخصية (حسن خندق) في رواية "صمت الفراغ"، وهو رئيس تحرير جريدة "الصدق"

---

(1) محمد ساري: الورم، مصدر سابق، ص 30- 31.

(2) احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، مصدر سابق، ص 60.

(3) ينظر: الرواية، ص 17- 18.

يصف هذا الإصرار على قتل الصحفيين، فيقول بعد أن اغتيل واحد من زملائه وهو الصحفي (حمو) يقول: «**إذا استمر الأمر هكذا، سيقضون علينا جميعا**»[1] وهناك عدد من المشاهد في روايات مختلفة توضح هذا الحقد المعادي لفئة الصحفيين بالأخص، فهذا مشهد مقتل (محمد يوسفي) في رواية "الورم" حيث عومل حين قتله كما تعامل الشاه حين ذبحها، وقد ذكرنا ذلك في معرض سابق –تقول الرواية «**...مرر السكين على الرقبة إنفجر الدم بقوة إرتعش الجسم في حركات حادة متتالية، إرتفع شخير مخنوق ثمّ توقف الجسم المذبوح عن الحركة... بصره لم يغادر جثة الصحفي، تقدم بوشاقور وبضربة رجل عنيفة دفع الجثة نحو حفرة صغيرة، انقلبت الجثة مرتين قبل أن تتوقف، نصفها في الماء العكر**»[2]

لقد استطاعت شخصية الصحفي في رواية الأزمة أن تظهر عمق الصراع بين الحقيقة والعنف، وكيف أن الصحفي كان مستهدفا لأنه يمثل صوت هذه الحقيقة، لقد اعتبر المتطرف هذا الصحفي خطرا يشوه صورته أمام الناس لأنه ينقل إليهم بشاعة أعماله، وصور ضحاياه المشوهة والمفصولة الرأس، لذلك حكم عليه بالموت، والخوف والتشتت والتشرد، فكثير من الصحفيين فروا خارج البلاد بسبب تهديدات القتل التي كانت تلاحقهم في كل وقت وفي كل مكان، فهذا (كريم) بطل رواية "تماسخت" وبسبب خوفه من القتل فر إلى الرباط بالمغرب ثم إلى تونس، وظل تائها بين الخمر والمومسات، لكن هذا لم يحرره من خوفه بل كان يزداد مع الأخبار التي تصله عن اغتيال أصدقائه المقربين (عمر، إسماعيل، جميلة...) فأصبحت هذه الأخبار كفيلة ببث الرعب فيه.

لم يكن فقط الصحفيون هم الطبقة المثقفة الوحيدة المعرضة للعنف، رغم حضورها القوي في الرواية، وإرتباطهم بأداء أدوار هامة تتمثل في ترسيخ الوعي الجمعي، وتوعية الناس ببشاعة واقعهم المأساوي السوداوي عبر مقالاتهم الفاضحة للعنف وجهاته، الساخرة من الجهل المطبق المسيّر للأوضاع المتردية في واقعهم، لكن تعددت أنماط الشخصيات المثقفة من أساتذة جامعيين، ومعلمين وأدباء ومحامين وأئمة مساجد، وفنانين، فكل واحد منهم يمثل وجها ثقافيا معينا، ولكل واحد منهم دوره في هذه الحرب ضد التطرف والتخلف في آن.

---

(1) إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، مصدر سابق، ص 50.

(2) محمد ساري: الورم، مصدر سابق، ص 181.

قدمت الروايات نماذج من الشخصيات «**المثقفة المتمردة والرافضة للراهن السائد، حيث تسعى بكل ما تملكه من ثقافة ووعي تغيير راهن الناس، وتبديد مختلف الأفكار السلبية وإرساء قيم المواطنة وحرية الرأي، والحق في الحياة الهنيئة، وكلها أفكار غائبة في زمن العنف السياسي**»[1]

فرواية "**فتاوى زمن الموت**" تظهر صورة المثقف الذي التجأ إلى الكتب لكي يتخلص من شعور الاغتراب الذي يلازمه ويشعره بالضياع والغربة، حتى أنه لم يستطع أن يجد في تلك الكتب ما يؤكد له وجود الله فأعلن إلحاده، وبعد أن صار أستاذا جامعيا تعرض للذبح على يد صديق قديم له كان يعلم كل الذي مر به رغم إبقائه لمسألة إلحاده سرا، ومع أنه ذريعة جيدة للمتطرفين لكي يحكموا عليه بالإعدام، إلا أن هذا ليس عذرا ليقتلوا، إمام المسجد، والمعلم مربي الأجيال، والطبيب الذي تقتصر مهنته على علاج الناس والحفاظ على حياتهم.

لقد سعت رواية الأزمة أن تظهر هؤلاء المتطرفين كأعداء للعقل والعلم والثقافة بشتى ميادينها صحيح أنها ركزت على إبراز العداء والعنف الممارس ضد الصحفيين إلا أنها لم تتوانى عن إبراز تلك الفئات المثقفة التي بها يكتمل بناء المجتمع وتوازنه، وكأنهم يسعون إلى هدم تلك الدعائم التي يقوم عليها المجتمع والوطن على السواء، هدما كاملا ثم إعادة بنائه من جديد بما يتلاءم وأهواءهم وقناعاتهم أيضا.

وهنا يجب أن نشير إلى «**أن المثقف في رواية الأزمة يختلف إختلافا كليا عن ذاك الذي تحدث عنه "إدوارد سعيد" و "سعيد يقطين" وغيرهما من المفكرين العرب، الذين راحوا يبررون وجوده الوحيد مرهونا بخدمة مصالح وقضايا مجتمعه، إذ لم يقم في رواية الأزمة بهذا الدور الريادي والطليعي، ولم يؤدي الرسالة التي ينتظرها هؤلاء منه، فكان شخصية سلبية إنهزامية، تعاني الإنكسار والخذلان، تسيطر عليها حالة من الخوف والرعب، لعل مبررها الوحيد حالة التشرذم والإرهاب الأعمى الذي عصف بهذا الوطن ومن ثمة بهذه الذات فأتى عليها واستهدفها قبل كل شيء**»[2]

---

[1] د. سامية غشير، "تمثلات المثقف في رواية غرفة الذكريات" لـــ: بشير مفتي، مجلة الميادين للدراسات في العلوم الإنسانية، عدد 02، ص 189.

[2] مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995– 2005م)، مرجع سابق، ص 287– 288.

ثانيا: فضاءات المأساة

قبل الغوص في أبعاد المأساة التي اتشح بها الفضاء في رواية الأزمة، نحتاج أن نحدد مفهوم الفضاء الذي سنشتغل عليه في هذه الجزئية من البحث، بما أنه من أهم مكونات السرد الروائي فهو «**العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، بل يمكننا القول إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا**»[1]

ولأن هذه المقولة السردية لم تلق اتفاقا عند النقاد خاصة من ناحية المصطلح حيث أن هناك خلاف بين مصطلح الفضاء والمكان والحيز، كما اقترحه الدكتور ***عبد الملك مرتاض***، فالفضاء هو ما يقابله في اللغة الانجليزية لفظة (space) أما المكان فهو (place)، أما الحيز فيقابله مصطلح (space) أيضا، وهو الأقرب إلى مفهوم الفضاء، مع أن هذه المصطلحات لا تنفصل في دلالتها، فالمكان جزء من الفضاء، والحيز الذي هو «**وسط منسجم وغير محدد، تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية (...) وله أبعاد ثلاث**»[2]، إنه حيز ينشرط بمقومات: الانسجام- حساسية كائناته- وثلاثية أبعاده [3]

يركن الكثير من النقاد العرب إلى استخدام مصطلح "المكان" بدل "الفضاء" الذي شاع عند الغرب أكثر، كون مفهوم "الفضاء" مفهوم شاسع ويجري معناه على اللامحدودية، وعدم التعيين والتحديد، على عكس "المكان" الذي يدل على الموقع الجغرافي المعين، وهذا لا يعني انفصالهما أو تناقضهما، بل الثاني محتوى في الأول ومحدد له.

وسنعتمد مصطلح "الفضاء" في هذه الجزئية من البحث، لكونه الأقدر على اشتمال مفهوم المأساة التي حلت بالجزائر سنوات (العشرية السوداء)، بما أفرزته من وضع قاهر مأساوي، وحالات اضطراب لدى من عاشها، وتأثر بها، وكذا انفتاحه على كل مظاهر الدمار والعنف والدم واللامعقول الذي اتشحت به كل بقعة في جزائر المحنة.

فالفضاء الجغرافي يتولد مع عملية الحكي/ السرد، حيث أنه (المكان و الحيز) الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخوص، أو يفترض أنهم يتحركون فيه، ويمكن

---

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2000م، ص 32.

(2) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، من أين؟ إلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1987، ص 101.

(3) محمد الأمين البحري: الخطاب المأساوي في رواية التسعينات، مرجع سابق، ص 17.

الوصول من خلاله (الفضاء) إلى المغزى الفكري والأيديولوجي وحتى الرمزي للنص، فالفضاء بهذا المفهوم ينهي المساحة المكانية لما يحتويه من دلالات جمالية أو قيمية أو مأساوية لفضاءات الأمكنة الجغرافية التي وقعت فيها أحداث السرد الروائي، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع هذه الأمكنة في التشكيل الداخلي لمضمون النص، أي أن الفضاء الجغرافي داخل النص يكتسب أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية، «**حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به**»[1] أي أن الفضاء الجغرافي أو المكاني لا ينحصر في استعراض محتوياته المادية وصوره بل ينبغي أن يعاش كتجربة، وهو في النص الأدبي مفتاح يمكِّن القارئ من ولوج عالم النص ويعطيه الإذن بالتحليق في فضائه الرحب الفسيح.

2-1- فضاء الوطن: فضاء القيم الضائعة.

منذ نشأتها لم تغادر الرواية الجزائرية المواضيع التي تنطلق من "تيمة الوطن"، فقد احتلت هذه التيمة المساحة الأكبر في الرواية والشعر والقصة، منذ الإنتاجات الأولى في فترة الاحتلال الفرنسي وما بعده، ولأن الرواية هي الفن الوحيد الأقدر على خلق عالم مواز له القدرة على احتواء كل التفاصيل والتعقيدات والمتناقضات التي يعجز الشعر والفنون الأخرى على احتوائها، فجاءت الرواية لتحتضن الوطن بشكل من الأشكال الفنية، فيتجاوز فيها الكاتب همومه الذاتية ليحكي عن هموم وطنه ومشكلاته، ويرصد متغيراته وتحولاته، ويدافع عن قضاياه ويجسد مبادئه، وهذا كان ما ميز الرواية الجزائرية (المكتوبة بالفرنسية والعربية معا) خلال فترة الاستعمار وما بعده.

ولكن حين دخلت فترة الحرب الأهلية غير المعلنة، اختلفت الرؤى بالنسبة لهذا الوطن وانعكست على صفحات الرواية التي رصدت هذه الأزمة، فتحول فضاء الوطن من فضاء للحديث عن البطولات والشهامة والفخر بالأمجاد، إلى فضاء للخوف والموت والرعب، واختفت تلك الروح الفخورة الممتلئة بالمبادئ والقيم المستقاة من أمجاد هذا الوطن وتاريخه المشرف، لتحل محلها روح متوجسة منه فاقدة للانتماء والقيمة.

---

[1] فتيحة كحلوش: بلاغة المكان –قراءة في شعرية المكان– ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان ط1، 2008م، ص 24.

وسنحاول الوقوف عند فضاء الوطن في رواية الأزمة، كفضاء مؤطر ورئيس لرصد تلك الرؤى المستجدة، فالروائي الجزائري الذي كتب الأزمة وجسد مشاهدها المفجعة، وشهد على مأساة الإنسان والوطن على السواء، ضاع في متاهة التشتت واللاّأدرية، وضياع القيم، ففقد إيمانه بهذا الوطن وبمبادئه، وفقد روح الانتماء إليه لأنه صار لا يرى بصيص أمل قد ينتشله مما هو فيه.

شكل الوطن موضوعا مميزا في الأدب الجزائري وبخاصة في الرواية، دأب الروائيون على الحديث عنه، وعندما حلت الأزمة/ المحنة في التسعينيات على الجزائر وجد الروائي نفسه يقف في مواجهة وطن يعاني الانكسار والتشظّي، وطغت على شمسه ظلمة التطرف واجتاحته موجة القتل المجاني غير المبرر، لقد انفتقت جراحه التي بالكاد التأمت من حربه ضد الاستعمار، وانتكست حاله فانقلب على أبنائه يجرعهم من مرارة ألمه ويذيقهم مما يعانيه من أفعالهم به وفيه.

لقد اتشح فضاء الوطن في رواية الأزمة بالسوداوية والقتامة، فصورته الرواية كمشروع كابوس يقضُّ مضاجع أبنائه، ويحرمهم الراحة والطمأنينة التي من المفترض أنها من معانيه اللصيقة، فنجد مثلا رواية "وطن من زجاج" تقدم هذه الصورة للوطن، صورة الوطن الذي أفرغ من معاني الاحتواء والطمأنينة والكرامة التي عادة تمنحها الأوطان لأبنائها، وتتجلى هذه الصورة ابتداء من العنوان، فالأوطان بتركيبتها المادية الصلبة ، بقدر ما تكون خانقة وثقيلة بقدر ما تكون منيعة وقادرة على توفير الأمان لمواطنيها، فما بالك بوطن من زجاج !! وهذه العبارة توحي بعدم الثبات والانكسار، وشدة الرقة والشفافية، وهذا يحمل دلالة نفسية تترجم الوجع النفسي والخوف والحزن والضياع وعدم الاستقرار بسبب ما يعيشه هذا الوطن.

تقول الكاتبة في مقدمة روايتها «**حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم... واللاأمل..**»[1] يظهر ملفوظ الوطن هنا فضاء تتوالد فيه الكلمات لتُفصح عن حدة الوجع والألم الذي يسببه فقدان الوطن، والكاتبة هنا تنطلق من لفظة الوطن كفضاء ترتسم فيه دلالات تنصب جلها في حالات الانكسار والقهر والوجع الذي يحيل إليه هذا (الوطن).

---

[1] ياسمينة صالح: وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف 2006م ، ص 05.

لقد عبرت الروائية على اضطراب هذا الفضاء المتماهي في الانشطار والقهر والقتل، هذا القتل الذي صار يزيّن فضاء الوطن بأغرب صوّره، فيبعث على القهر والوجع الضارب في الأعماق، ليمتزج هذا القهر بالوطن، فيصير وطن القهر، وطن بنكهة الفجيعة، تقول الساردة: «**أجل... ألم يكن الوطن جثة نتلمسّها في حالات الخوف والبرد والبكاء، ألم يكن الوطن مقبرة يتكئ الناس على أسوارها، من يقتل من؟ لم يكن مهما معرفة من يقتل من منذ صارت الجريمة جماعية.. منذ صار القاتل يقتاد القطيع إلى منصة الخطابة ليشرح لهم أصول الميتات الأغرب، على القتل النمطي الذي يحوّل الجثة إلى شيء استثنائي وغير واضح المعالم... بحيث لن يكون ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظل حيا ينتظر دوره... آآآآآه يا وطن!**» [1]

تحيل لفظة الوطن هنا إلى معاني الفناء والعدم، والجمود الذي يشل الإحساس نتيجة الشتات والضياع والتوهان الذي يعيشه الإنسان في هذا الوطن، إنه فضاء تسود فيه فوضى الموت والقتل غير المبرر، ليصبح فضاءً مسلوبا من معانيه الإنسانية إنه الوطن المقبرة، حيث ينعدم فيه حق الفرد بالأمان والاستقرار. وتأتي عبارة (آآآآآه يا وطن!) في ختام المقبوس لتدل على غور الوجع والقهر والألم النفسي قبالة وطن ينزف أبناؤه بعمق المعاناة، ويصبح ملفوظ الوطن هنا يؤدي دلالات الحسرة والحزن على حال الوطن وضياع القيم الفكرية والشعورية، لنجد الساردة تتساءل على لسان أحد شخوصها: «**القيمة والوطن، كنت أتساءل عن قيمة الوطن الذي نعيش فيه حقا ؟! ما الوطن، ما الإنسان؟ وما القيمة؟ من يقدر على تحديد هذه المفاهيم؟ هل يكمن الإنسان في مبدأ، وهل ثمة مبدأ لم يعد متورطا في مصلحة؟! ألم يعد الوطن نفسه مصلحة كبيرة؟**»[2] في ظل هذه المحنة التي يعيشها الوطن والإنسان، تحول مفهوم الوطن إلى مفهوم غامض شَكُلت معه مفاهيم المبادئ والقيم وحتى الإنسان في ذاته، وفقد إذاك معاني لطالما ارتبطت به وشكلته، فصار لا يحمل سوى معاني الاغتراب والمصلحة.

في رواية "المراسيم والجنائز" نجد ذات النظرة للوطن، حيث يسجل الروائي ***بشير مفتي*** جراح وطنه الذي فقد القيمة والمعنى، يقول: «**... البلد المغضوب عليه المسكون**

---

(1) وطن من زجاج، المصدر السابق، ص79.

(2) الرواية، ص65.

بجراحات الماضي وقهر السنين، وعنف التاريخ وتراجيديا الحاضر وقمع السلطة، وتدجين الأفواه وتكليل الأمجاد بالمراسيم والجنائز»[1] هذا الوطن عاش على مدى تعاقب الأزمان في أزمات متتالية اتسمت بالعنف والوحشية، وزين القتل والهمجية صفحاتها، فلم يعرف هذا المواطن الجزائري الطمئنينة لعقود، وافتقد الأمان دائما، ودائما كان يبحث عن إجابة عن سبب هذا الذي يعيشه لكن «**لا أحد يقدر على الإجابة والدم يسيل في الطرقات وجو اللاطمئنينة يحتل النفوس ويقهرها... يقهرها ويذلها.. هذا الشعب المغبون والبلد المتصدع**»[2] أصبح الوطن فضاءً متصدعا يوحي بالهلاك والانهيار في أي لحظة.

لهذا السبب، وغياب الطمئنينة وحضور القهر والذل واللاإستقرار، جعل الكثيرين ينظرون إلى هذا الوطن نظرة استصغار واللاقيمة، ورأوا القيمة في أمور مادية أخرى تضمن لهم الكرامة والأمان، فنجد أحد شخوص الرواية وهو محام مثقف يقول بقناعة: «**ليست الوطنيات والقوميات والأفكار إلا خرافات لم يعد أحد يثق بها... أعطي أي أحد المال وسيبيع وطنه.. قومه.. نفسه**»[3]

لقد ضاعت القيم في هذا الفضاء المتشح بالعتمة والخوف، والصراع والقهر، لقد صار الوطن فضاءً للفجيعة والعنف، فضاء يشتمل على أبجديات التقتيل والاغتيالات والممارسات الجنونية، فانعكست على الأفراد، خوفا وفزعا وجنونا وحتى انتحارا، تقول الرواية: «**نعم وردة انتحرت.. مثل غيرها.. كثيرون انتحروا في هذه الدولة ... وكثيرا دخلوا حالات الجنون.. وكثيرون ماتوا.. والبقية تأتي...**»[4] فالانتحار أو الجنون كان حلا للخروج من حالة الخوف والفزع العميق، وللتخلص من بشاعة مشاهد الموت والتنكيل بالجثث والحرائق والتفجيرات التي أصبحت روتينا يوميا يحتل فضاء الوطن ويوميات الناس فيه.

وهذه الحال دفعت بالكثيرين إلى الفرار هروبا من فضاء الموت والجنون هذا، لم تسعفهم قدراتهم العقلية والنفسية للبقاء، ولم يعد لديهم من الوطنية والنضال في سبيل

---

(1) بشير مفتي: المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، ط1 1998، ص12.

(2) الرواية، ص11.

(3) الرواية ، ص101.

(4) الرواية، ص42.

الوطن ما يمنحهم القوة للبقاء، فالكل فشل في الاستمرار، وقد قدمت الرواية نماذج كثيرة للذين لم يقدروا على التحمل وفروا هربا من عالم الهمجية في الزمن الجزائري، فقد تحول «**الوطن كله إلى مقبرة...**»[1]

لقد قدمت رواية الأزمة فضاء الوطن، بأنه فضاء للمأساة، ومشاهد القتل والعنف، فضاء غابت فيه القيم والمبادي وضاع فيه الإنسان بين وطنيته ومأساته، بين القهر والذل الذي لم يذقه إلا في هذا الوطن، لدرجة أنه أصبح يتساءل «**كيف نحب وطنا يكرهنا؟**» [2]، صار يتساءل بكل ما يحمله التساؤل من فجيعة الفقد وخيبة الأمل: «**الوطن؟ كيف أسميناه وطنا؟... هذا الذي في كل قبر له جريمة ... وفي كل خبر لنا فيه فجيعة؟**

وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده. أوطن هو... هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟ ! وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد الرجال...» [3] إنه وطن يضيق الخناق على مواطنيه/ أبنائه ويجردهم من إنسانيتهم، «**الوطن الذي يجردك من صلاحياتك**» [4] فتعيش فيه الصدام بينك وبين الآخر، بينك وبين الوطن، الذي أعلن إفلاس خزينته من الحب «**صدّقتَ أن الوطن كفيل بكل شيء، ها هو يأخذ منك ما تبقى من فرح**»[5].

إن هذا الفضاء المغرق في الفجائعية والألم، والذي اتشحت صفحاته بمشاهد القتل والمجازر الجماعية والجثث المشوهة المنكل بها، والقهر والذل والاغتراب، هو قاسم مشترك بين كل روايات الأزمة التي كان موضوعها الإرهاب والمأساة الجزائرية، و الوطن الجريح.

---

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص96.

(2) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص05.

(3) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب – بيروت، ط5 –1998، ص368.

(4) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية، دار غيدا للنشر–الأردن، 2012م، ص124.

(5) وطن من زجاج، مصدر سابق، ص170.

2-2- المدينة والحي: فضاء للتشتت والاختناق

لقد تحولت المدينة في رواية الأزمة إلى فضاء معاد للإنسان ممثلا لظاهرة العنف في أوجّها، واستحالت فضاء دلاليا للأزمة بكل أبعادها، حيث يصيبها فعل التدمير والتخريب الذي اقترفته أطراف آثمة استباحت كل شيء فيها. ففقدت المدينة مقوماتها خلال هذه المرحلة من تاريخ الجزائر، زمن المحنة، وبما أن الرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالمجتمع، فهي تمثل صورة عاكسة للإنسان ضمن الحيز المكاني، ولهذا شغلت الأماكن الجغرافية بدلالاتها النفسية والاجتماعية، كالمدينة والحي والقرية، حيزا مهما في السرد الروائي العربي عموما والجزائري بشكل خاص، كونها تقوم بدور مهم في نقل الواقع، وتصوير هموم الإنسان وهواجسه وأفكاره.

مثلت المدينة في الرواية الجزائرية مصدرا للإحساس بالضياع وفقدان القيم وتلاشيها، وكثيرا ما وردت المدينة كفضاء مواز للفساد والانحلال الخلقي، لاحتوائها على المتناقضات، أما في رواية الأزمة فقد كان للروائي رؤية خاصة في ظل المأساة وظاهرة العنف، وفي ظل الموت الضارب بأذرعه الاخطبوطية في كل مكان.

وبالنظر إلى مدونة رواية الأزمة محل الدراسة فإن فضاء المدينة أضحى مسرحا لممارسة العنف، إنه فضاء الموت والانهيار، مدينة منفصلة عن عالم الإنسان، كل شيء فيها يبعث على الإحساس بالعدمية والفناء، وهذا ما نجده في رواية "**بمَ تحلم الذئاب؟**" حين يصف السارد مدينة الجزائر العاصمة قائلا :«**كانت الجزائر العاصمة عليلة ... متخبطة في وحلها المتعفن، كانت تتقيأ، تتنطع وترتجف دون انقطاع، تنتشر الجموع الغفيرة النازحة عبر أحيائها السفلية في غليان صاخب يتدفق. أوباش المدينة في شكل تدفقات وتيارات بشرية هوجاء، أكّالة، متوزعة في الأزقة دائبة متبخرة تحت شمس من رصاص...لقد ولدت الجزائر العاصمة في حالة الألم والقيء والاشمئزاز...**» [1] هذا الوصف لحالة العاصمة في مرحلة بداية الاضطراب والحرب الأهلية، يوحي بمدى عفونة الوضع الذي تمر به، أو وضعت فيه المدينة؛ لقد اكتسحها البلاء بكل قوته.

---

[1] ياسمينة خضرة: بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص109.

لا ننظر هنا إلى جغرافية المدينة، ولا إلى ما بنيت عليه هندستها، وإنما ننظر لها على أنها تحمل وعي الكاتب الذي ينظر إلى المدينة –العاصمة– على أنها مريضة بما استجد فيها من واقع اجتماعي وسياسي، وإيديولوجي، متخبطة في العفونة التي سببتها الاختلافات والتناقضات والنزاعات والصراعات بين أبنائها، بسبب التغيير المفاجئ في الوضع السياسي فيها، وعدم قدرتها –المدينة– على امتصاص هذا التغيير، بل أخذت تستفرغ ما في جوفها نتيجة هذه الفوضى الحاصلة « **كانت تتقيأ، تتنطع وترتجف دون انقطاع، تنتشر الجموع الغفيرة النازحة عبر أحيائها السفلية في غليان صاخب ...**» هذا الوصف للتوتر الذي حصل للمدينة، ما هو إلا محصلة التغييرات المفاجئة التي لم تكن مستعدة لها بعد.

وتتكرر صورة العاصمة التي تغيّر وجهها من وجه المدينة البيضاء إلى وجه آخر مشوّه. يقول بطل رواية "بخور السراب" عن العاصمة وهو ينظر إليها من مكان مطل على وجهها: «**تبدو الجزائر كقطعة مسلوخة من لحمها، شواء رمادي، لا يظهر سطحها إلا حرائق الوجع، وألسنة الرماد المتصاعدة، روائح الدخان التي زكمت الأنفاس، أصوات تتأوه بوجع وفجور، أنوار مدينة تنطفئ، تحترق هي الأخرى في عرس الدم الراعف**»[1]. صارت المدينة بالنسبة للراوي، مكشوفة لكن فقط على الوجع والألم، لا يظهر منها سوى الخراب المتماهي بصورتها، هذه المدينة المزهوة بجمالها أصبحت كالذبيحة المكشوطة المحروقة على جمر الوجع.

تتوالى مشاهد تشوه المدينة كفضاء لطالما ارتبطت صورته بالتحضر على حسب رأي الدكتورة "*يمنى العيد*" «**ما نسميه بنيانا مدنيا وحضاريا يخص الآلة والعمارة والتسويق... ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيته... وما نسميه حداثة تخص التعبير والفكر والكتابة والإبداع والقيم، وتدخل في مجال البنية الثقافية...**»[2] هذه الصورة اختلت في رواية الأزمة وتشوهت، لتصير المدينة فضاء يعاني الاختناق رغم انفتاحها، والتخلف رغم تطورها العمراني والمؤسساتي، جرّاء الوضع الإجتماعي القاتل، والسياسي/الأمني المضطرب، «**الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى في سلم**

---

(1) بشير مفتي: بخور السراب، مصدر سابق، ص142.

(2) د. يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1 1993م، ص39.

القيم، وما على المرء سوى تقديسها، مما جعله ينفق ذاته من أجلها، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها، تتقهقر فيها إنسانية الإنسان، فتحدث القطيعة بينه وبينها»[1]

ففي رواية "**خطوة في الجسد**" ***لحسين علاّم***، ينقل السارد أحداث المحنة في مدينة تلمسان، تلك البهية الناضحة بعبق التاريخ العريق والأولياء الصالحين، كيف تحولت إلى مدينة موحشة لا تحمل غير الفناء لأبنائها، عبر أحيائها وقراها، ويقول السارد «**كان بنعمر يراها جرحا كبيرا، لا يندمل تنكؤه الحروب في كل مرة، وتساءل: هذه المدينة كم حوصرت وكم عانت، وكم هي لهذا فظيعة وفظة مع من يعشقها، إنها لا تعرف الحب،... ذئبة تتلذذ بدم جرائها... وقال: هذه المدن فقدت صوابها وراحت تأكل أولادها الذين كانت تعطيهم ثدييها الدافئين لترضعهم حليبها...**»[2] لقد تحولت المدينة بفعل الحروب والحصارات العديدة عليها إلى مدينة خالية من الحب، فظة مع من يعشقها، ومليئة بالخوف والموت، فهي ذئبة تأكل صغارها حين تشعر بالجوع، هكذا يصور السارد مدينة تلمسان العريقة بعد أن اجتاحتها الأيادي الآثمة، سواء من قبل ممثلي الحكومة ممثلة في الكوميسار (بن بوستة) الذي ينشر الرعب بين الأحياء عن طريق أعوانه، أو من قبل سكان الليل القتلة الذين نصّبوا أنفسهم حماة الدين وأصواته.

ولأن المدينة هي الفضاء الذي يجمع ويحوي الأشخاص والأحداث، وحتى الزمن الذي تستغرقه الأحداث وتتحرك ضمنه الشخصيات، فإن الرواية تحاول أن تظهر كيف تحوّل هذا الفضاء إلى حاضن للمأساة ومسرحا لمشاهد التدمير، والجنون، يقول السارد في رواية "بين فكي وطن": «**سنتان ونصف وقلب المدينة مسكون بالرعب كل المؤشرات تؤكد أن مارد الموت تمكن من العربدة والجري في كل الأزقة والأحياء، يقفز بجنون ويعيث بكل شيء؛ بأشجارها وأحجارها. يشبُّ مخالبه في رقاب الخلق ويلاحقهم في كل مكان .. وزمان.. كل الفتحات والثقوب استحالت إلى عيون قاتلة متربصة**»[3] لقد أعلنت

---

[1] د.الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، 2010م، ص59.

[2] خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص121.

[3] زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية، 2000م، ص17.

هلاك المدينة بكل ما فيها، لقد عاث الموت فيها فسادا، هي لم تستطع أن تتحمل تبعات هذا التحول المدمر، لقد تدمر كل ما يمثل الوجدان و التاريخ والذات.

هذا الجنون الذي اتشح به وجه المدينة تسبب في الفوضى العارمة التي افتقرت إلى العقل والمنطق، تقول الساردة: «**فمنذ حل موسم الجنون على المدينة واستقر اختلت بها كل الموازين واستقرت أحاسيس اليأس والخوف من المجهول... فالعاصفة الدموية تضرب من جهة، وأيادي الفوضى والأنانية تحصي الغنائم من جهة أخرى، وأعداء الحياة في الأرض يعيثون فسادا، ولا أحسب شيئا ما قادر على إيقافهم**»[1] السارد ينقل لوحة من مشاهد الصراع القائم بين أطراف معينة في المدينة المتهالكة بينهم، لقد خسرت معالمها الإنسانية، وحضارتها، فخسر الإنسان الذي يعيش فيها ملامح زمنه، فانثنى يبحث عن وجوه جديدة تأقلمه للعيش في الزمن الجديد –موسم الجنون– و وفق التشكيل المستحدث للمدينة الجديدة.

لقد استطاعت رواية الأزمة أن ترصد تلك التحولات الحاصلة في الفضاء سواء المديني أو أحد جزئياته، من شوارع، وأحياء، وكيف أثرت هذه التحولات في الشخصيات التي تتحرك ضمن نطاقها، يقول السارد في رواية "**شاهد العتمة**": «**كان مشهد الحي يتغير، فقبل صلاة الجمعة كان يتطوع السكان للتنظيف والقيام بجمع التبرعات لطلاء العمارات وكان كلّه برعاية الحركة.. فازداد عدد المصلين وتقلل المنحرفون والشواذ.. كان الحي كما يقول والدي يتنظف ويأخذ إشراقة الإيمان..**» [2] هذه الإشراقة لم تدم طويلا لأن الأحياء بعد فشل الانتخابات التشريعية تحولت إلى بؤر للعنف والانتقام من الذات قبل السلطة، نتيجة للفشل المبرمج الذي مُنِيَ به هؤلاء الذين كانوا قبلا يدّعون تنظيف الأحياء والمدن والبلاد من الرجس والفساد.

لم تتحول المدينة إلى مسرح مفتوح للعنف، إلا بعد أن اكتسح أحياءها وعمّ الخراب فيها، لينتشر كالوباء في جميع مفاصل المدينة مارا بكل حيّ فيها وكل شارع وكل زاوية وبيت، يقول السارد في رواية "مرايا الخوف": «**... تغير خلالها حي سان كلو، وعمّ الخراب، وتدهورت الأوضاع بشكل يوحي أن بني هلال مرّوا مجددا على الحي، فاقتلعوا**

---

(1) بين فكي وطن، المصدر السابق، ص126.

(2) بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ الجزائر 2006م، ص21.

الأشجار وأتلفوا الورود التي كانت تزين مداخل المنازل، وابتنوا أسوارا طويلة من الإسمنت، وكسروا السياج الخشبي الذي يحيط بكل بيت فاختفت رائحة الياسمين التي كانت تنبعث مع مطلع النهار، وحلّت محلها رائحة العفونة المنبعثة من مزابل راحت تتراكم عند مدخل الحي...»[1] لقد تحولت صورة الحي إلى شيء لا يسر الأنظار بعد أن اجتاحت مظاهر بشعة وجهه العام، وكأن موجة دمار جديدة قد طغت عليه شوهت ملامحه، فيعلن السارد: «**كنت أرى أن أمور الحي تسوء، وتنحو نحو الكارثة، مما زاد من حدة تشاؤمي، فقدت الإيمان بِغدٍ هادئ، فالأوباش إذا تحولوا إلى أسياد الحي، سيحل الخراب حتما**»[2] لقد جعل الوضع الجديد الذي اكتسح الحي، السارد يعلن تشاؤمه وقد فقد إيمانه بالمستقبل، متنبئا بخراب سيحل على الحي وعلى البلد بأكمله نظرا لاختلال القيم وانقلاب الموازين دون معايير للمنطق والعقل لتحكمها «**لم أحس بالإطمئنان وأنا أرى حي سان كلو يتحول إلى مكانٍ أسياده من رعاع الحي الذين كانوا يشكلون فيما مضى أفراد عصابات المنحرفين...**» [3] أي مستقبل سينتظره الناس في مكان يكون أسياده من هذه الأصناف من البشر، لأنهم لن يحملوا في جعبتهم سوى العنف والقهر والخراب.

تأتي مشاهد التحول الذي اكتسح أحياء المدن في روايات الأزمة، لتبرز مدى الأزمة التي عصفت بالمدينة والبلد بشكل عام، ومزقت الناس شيعا وذهبت بريحهم، فصاروا يستغلون ضعف بعضهم ليعزفوا ألحانهم المشبعة بالسم، لاستمالة الناس واللعب بعقولهم ونفسياتهم، وهذا ما حدث في حي القصبة بمدينة الجزائر، في رواية "بم تحلم الذئاب؟" فمع المد الأصولي الجديد لم يعد الحي آمنا لأولئك الذين لا يقدرون على إخفاء مشاعرهم، يقول السارد: «**كان من المستحيل العثور على شخص في القصبة لتعزيتك دون أن يشحنك فكريا، كانوا يستغلون ويتمادون في توظيف الحالات النفسية التي تعيشها...**

لقد بات من المستحيل التعامل مع رأي أحد أو مصيبة بتَرَوٍّ، تأفف صغير يكفي ليجعلك محاطا بالتعاطف، قبل تسليمك ودون سابق إنذار لحرفيي الإنقاذ....» [4] هذا

---

(1) حميد عبد القادر: مرايا الخوف، مصدر سابق، ص52.

(2) الرواية، ص55.

(3) الرواية، نفس الصفحة.

(4) بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص140 – 141.

الوضع يجعل المرء يفقد ألفته بنفسه وحميميته بذاته، وحتى يعطل حواسه وعقله لأن الكثير من حولك أصبح يشعر مكانك ويفكر بدلا عنك، ولهذا صار الحي مسرحا لغسل الدماغ واللعب على أوتار المشاعر، «**لم تعد في مأمن، أصبحت الحياة لا تطاق.**» [1]

الأحياء في رواية الأزمة ما هي إلا رمز مكثف لما يحدث في المدينة كفضاء أشمل وأوسع، ومنفتح على الحياة بتفاصيلها، وإذ يركز الروائي سرده وتصويره للأحداث على الحي والشارع، فلأن الرؤية فيه تكون أوضح وأبين وتكون لديه القدرة أكثر على استكناه التحولات الحاصلة وتحليل الأوضاع المختلفة، «**حي القصبة يهذي، إنها ترعد في أزقته، إنه الليل في فكره، تراجعت الشمس عن تسليط بعض الضوء في الحي علما أن لا شيء سيظّل الغد حين ترفع القصبة نعي إنقاذها**»[2]

تضعنا رواية الأزمة، أمام مدينة متداعية بأحيائها وشوارعها، تضيّق الخناق على ساكنيها لتذيقهم الويل، وتتحول إلى قطعة من الجحيم لا تطاق، وإلى رقعة يحكمها العنف، وتعمها الفوضى، فكل شيء فيها ينبئ بالموت، بسبب الرغبة الملحة في التخلص من الآخر وتطهير المدينة منه ومن رِبقته، واقتلاع جذور الفساد التي ضربت عميقا في جزئياتها، وقد استطاع الروائي الجزائري أن يعبر عن واقع المدينة من خلال رواية الأزمة التي «**تقدم الأحداث كما هي في الواقع بطريقة مباشرة أو عبر المرآة الجدلية لتصوير فظاعة هذا الواقع وفظاظته المأساوية بأسلوب سردي تقريري (...) لقراءة الواقع الراهن المتردي على جميع المستويات**»[3]

إن الوقوف على فضاء المدينة والحي في الرواية الجزائرية التسعينية، يفضي إلى الوقوف على واقع مرادف للموت والانهيار، فضاء منفصل عن عالم الإنسان، كل شيء فيه موت وخراب ودمار وانحلال، هذا الفضاء الذي يمثل مساحة الصراع الواسعة والتي يسكنها الرعب والتوجس جراء العنف الممارس من طرف الإرهاب والجماعات الإسلاموية، وحتى السلطة في كثير من الأحيان، لقد أرادت رواية الأزمة–اعتمادا على

---

(1) بم تحلم الذئاب؟، المصدر السابق، ص141.

(2) الرواية، ص167.

(3) علاء الدين سعد جاويش: الاتجاه السياسي في الرواية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع –الاسكندرية، ط 2011 م، ص52.

تجارب الروائيين مع المحنة- أن تشخص الراهن الجزائري في فضاء محدد بعين الحقيقة والخيال، بغية فهم هذا الواقع المستجد المتشح بالفظائع والفجائع، المتلوِّن بالدماء لتصبح المدينة بأحيائها وشوارعها مسرحا مهما لهذه الأحداث وهذا الموت، وممارسة العنف بكل أشكاله وألوانه، لقد تحولت المدينة والحي في الرواية إلى فضاء مواز لضياع إنسانية الإنسان وكرامته، وغياب القيم، لأن الموت أصبح هو السيد، والعنف رسول له، فالمدينة دفعت بساكنيها/شخوصها نحو سرادق النهاية وحشرتهم في خندق الموت، حيث تمكن الروائي الجزائري ببراعة من تصوير مشهدية المأساة والعنف في المدينة وأحيائها، وكيف ضاقت على ساكنيها بفعل الممارسات العنيفة التي أفقدتهم الأمان والطمأنينة.

استطاعت المدينة والحي في رواية الأزمة، أن تلامس العنف بأنواعه المختلفة المادية منها والمعنوية، وتترجم انعكاساته في الأفراد وعلاقاتهم ببعضهم وبالمدينة في حد ذاتها، فأضحت فضاءً للنزاعات و الصراعات، و فضاءً لتفشي الاختلال الخلقي و تزعزع القيم

لقد أعطى فضاء المدينة و الحي صورة حقيقية للأوضاع المتردّية في جزائر التسعينيات حيث مثّلت فضاءً تصدم فيه الذات بالعنف والوحشية التي لم تعهدها بهذه القسوة والفظاعة، وبذلك تكون المدينة في المتن الروائي الأزموي كمعطى أدبي معاصر شارك دور البطولة مع الشخصية، يتشكل ضمن حقل لغوي متميز و يفرز بنية دلالية تقدم نمطا لمدينة فاقدة للهوية والمعالم الحضارية والإنسانية، رازحة تحت سطوة العنف القامعة لكل ما هو حيوي وجميل فيها.

2-3- فضاء القرية و الجبل: انفتاح على الموت والنسيان

تحضر القرية في رواية الأزمة كفضاء منغمس في القهر والعوز والتوجس من المستقبل، فضاء مرادف للبساطة والرتابة التي تبعث على الشعور بالجمود و الثبات واللّاحركية، هو فضاء في الغالب يتحول في الرواية من السكون والرتابة إلى فضاء تعمه الضوضاء و الفوضى، فضاء ممارس ضده العنف بأشكاله المختلفة.

لطالما كان فضاء القرية ملجأ لكل من يبحث عن الهدوء والسكينة والفرار من ضوضاء المدينة وزحمة العيش فيها، طبيعتها هادئة وسكانها طيبون وعفويون، لكن تحول هذا الفضاء في سنوات المحنة إلى مسرح للعنف والقتل البشع، وساحة يمارس فيها المتعصبون انتقامهم من الناس والحياة بأفظع الطرق.

تحكي الساردة في رواية "**عابروا اللّيل**" كيف أنها انتقلت من المدينة إلى القرية عروسا لتبدأ حياة جديدة بسيطة ملؤها السعادة والحب، وكيف وجدت البلدة مكانا جميلا واناسها طيبين وبسطاء، ليس فيهم من أنانية وبغض أهل المدن شيء، تقول: «**كنّ بسيطات غاية البساطة، يرتدين ألبسة عادية ... لم يكنّ يتفاخرن على عادة النساء، بل هادئات راضيات...**» [1]، «**...لا حقد ولا ضغينة، الكل راض عن نفسه، لا ينظر إلى ما لدى الآخرين من أشياء أو يحسدهم عليها... لم تتلوث أذهانهن بشيء... فتعجبت منهم.. هم لا يشبهون الناس في البلد...**»[2]، لكن هذا الهدوء لم يدم، لتتحول القرية (البلدة) من مكان هادئ يسكنه الناس الطيبون إلى ساحة للموت المتوحش الذي فغر فاه فجأة ليبتلع كل شيء في القرية. «**أطلت وسيلة من النافذة، ولم تر غير أدخنة كثيفة ونيران، نادت بصوتها على بعض الأسماء، فلم يجبها أحد.. ثم دُفع الباب بقوة وانكسر، ودخل أشخاص لا تعرفهم... أشخاص برشاشات ولحى وراحوا يحيطون بهم...**»[3]، «**...لحسن مستلا سيفا هائلا، وراح يضرب به أعناقا يمينا وشمالا... يهوي به على أجساد لم ترها بوضوح.. كأنه يهوي به من السماء...رأت النيران والأدخنة السوداء، وسمعت طلقا كثيفا، نيرانا تتردد في أرجاء القرية...**»[4] لقد كانت القرية مكانا مكشوفا وبلا حماية استطاع الإرهابيون الانقضاض عليه كالوحوش وتدميره دون أن يعيقهم أحد أو أن تتدخل أي جهة أمنية لحماية الناس من هذا الغضب الهادر.

وتطالعنا صورة تدمير القرية في رواية "صمت الفراغ" ***لإبراهيم سعدي*** حين يربط هذا المصير المشؤوم بين الماضي والحاضر، يقول السارد: «**قرية أمّ سبْعْ تقع على سفح مرتفع غابي، يسمح برؤية المرتفعات والقرى الممتدة أسفله إلى ما يشبه اللانهاية، خلال تاريخها تعرضت للتدمير مرتين: المرة الأولى في عهد الاستعمار وذلك بقصد قطع المؤونة عن المجاهدين المعتصمين بالغابات والجبال المجاورة... يوم ذاك جاءنا الدمار من السماء، كانت القنابل تسقط على رؤوسنا بدون انقطاع، الطائرات تلقي علينا قنابلها وتختفي ثم تعود لتلقي علينا قنابل اخرى...، أما هذه المرة فقد جاءنا الهجوم من الغابة**

---

[1] عمر مناصرية: عابروا الليل، مصدر سابق، ص117.

[2] الرواية، ص117-118.

[3] الرواية، ص127.

[4] الرواية، ص128.

خرجوا منها وسط الليل كالوحوش، وجعلوا يقتلون ويذبحون ويسلبون مدة ثلاث ساعات، ثم انسحبوا وعادوا إلى الغابة...»[1]

هذا المقطع يؤكد تاريخ التدمير الذي لازم فضاء القرية منذ عهد الاستعمار، فلطالما كانت القرية بؤرة لممارسة العنف والانتقام في عهد المستعمر الفرنسي، بسبب موقعها المتوسط بين المدينة والجبال والغابات، بحيث كانت القرى دائما دعما للمجاهدين ومصدر مؤنهم وأماكن اختبائهم المؤقت بعد العمليات ضد المحتل.

فكذلك الحال حين حلت السنوات العشر العجاف على الجزائر، سنوات المحنة، لم يختلف كثيرا واقع القرية، من حيث أنها فضاء مستهدف بالعنف والتدمير و«**إذا دققنا القول أكثر نقول أن القرية في المدونة (رواية الأزمة) هي مكان شبه مغلق معزول، يفتقر لأبسط المرافق، لذا يكون إيقاع الحياة فيها سكونيّ نمطيّ متكرر، قلما يتسع، أو يتغير، أو ينفتح، لكنه يُخترق، والاختراق هو عنصر الحركة الرئيس الممثل لإمكانية إحداث التغيير**»[2] ، يصف الراوي في رواية "بم تحلم الذئاب" سكون هذه القرى بقوله: «**كانوا يمشون ويمشون مجتازين دشورا ساكنة صامتة غارقة في ظلام مقبري، نوافذ البيوت مغلقة، والأبواب مسيجة، يمكن تخيل الفلاحين بداخلها وهم ينامون متشبثين بأغطيتهم نصف إغفاءة والقلب على الجمر إن أية طقطقة تصدر أو أبسط جعجعة كافية على أن تبعث في أحشائهم الرعب...**» [3]

لقد كانت القرى فضاء منغلقا على ذاته وبؤسه منفتحا على العنف، بسبب بعدها عن المدن والثكنات العسكرية، وقربها من الجبال والغابات، وانعزالها في الكثير من الحالات كانت صيدا سهلا لأولئك المتعطشين للانتقام من كل شيء حتى من أنفسهم، لقد صورت رواية الأزمة بساطة هذه القرى وسذاجة أهلها، وانسياقهم خلف هؤلاء الفاتحين الجدد، ودعمهم لهم، لكن رغم ذلك لم يشفع لهم ذلك وينقذهم من همجية هذه الوحوش البشرية، بل بالنهاية كانوا رقعة للّعب برقاب الناس وحياتهم، يقول السارد: «**لم تقاوم قرية سيدي عياش طويلا تلك الهجومات الإرهابية، ولم ينفعها قربها من السماء لتستجاب دعواتها،**

---

[1] إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، مصدر سابق، ص69-70.

[2] الشريف حبيلة: الرواية والعنف- دراسة سوسيونصية، مرجع سابق، ص49.

[3] ياسمينة خضرة: بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص249-250.

تحملت لصوصية العصابة، المضايقات، التجاوزات، رضيت بفقرها لإطعام مضطهديها غير أنه وبعد المجازر التي حدثت والتي استهدفت عائلتي حارس بلدي، وعسكري متقاعد، دفعت القرويين بأن يأخذوا أبناءهم وأمتعتهم على متن عربات ويغادروا المنطقة»[1] هكذا كان مصير القرى، الاضطهاد، والاستلاء على مؤن سكانها، ثم قتل الكثير منها، وفي النهاية ترحيل الناس عنها وتشريدهم، واحتلال مساكنهم.

يقول يحيى أحد قادة كتائب المجموعات الإرهابية عن مثل هذه الأفعال والممارسات العنيفة ضد القرى: «**أحرقنا العديد من المدارس والمزارع، نسفنا جسورا ومصانع، نصبنا حواجز مزيفة وأرغمنا سكان القرى والأرياف والدشور على مغادرة أراضيهم»**[2].

كل هذه الممارسات الهمجية لتخويف الدولة والعسكر وإثبات أنهم مسيطرون وأقوياء، ولكن هل ترهيب فلاح أعزل، وقروي بسيط وطرده من أرضه وتشريده تعتبر قوة؟! وفيم سيخيف هذا السلطة أو الجيش؟!

لقد تعرضت القرى للإبادات الجماعية والتدمير الكلي، وقتل الأبرياء، فلم يسلم أحد من القتل الشنيع حتى الحيوانات كان لها نصيب من هذه الهمجية غير المسبوقة، «**صرخت زبيدة: "لا ترحموا لا أنذالهم ولا دوابهم" ... شبيهون بأغوال الليل، كان الهمج الوحوش ينقضون على فرائسهم: السيف يضرب، الفأس تسحق، السكين يقطع عويل النساء والصغار يغطي عويل الريح، الدموع تنضح أعلى من الدم،... المجرمون الذباحون ينكلون دون رحمة أو شفقة...»**[3]، لم يكن لهذه القرى البئيسة ذنب سوى أنها بعيدة عن المدن والثكنات العسكرية، قريبة من الجبال والغابات، انعزالها وبساطتها هو ذنبها الوحيد الذي اقترفته في حق نفسها، «**ما كان على قاسم أن يرمي بخِلْفته فوق هذه الهضبة العارية القرحاء المعلقة في آخر الغابات منسية من قبل الآلهة والناس ستدفع ثمن هذا العلو غاليا...»** [4].

---

[1] بم تحلم الذئاب؟، المصدر السابق، ص263.

[2] الرواية، ص259.

[3] الرواية، ص309.

[4] الرواية، ص308.

لا يمكن الفصل بين فضائي الجبل والقرية في رواية الأزمة، فلقد ارتبطا لما بينهما من تقارب جغرافي، وصلات من العنف الممتد، ولأن الجبل فضاء يزخر بتاريخ عريق في احتضان واحتواء المناضلين والمجاهدين، والباحثين عن الحق والتغيير، «...**تحول التفكير إلى التسلح والصعود إلى الجبال كعادة الأجداد الأزلية كلما ساءت الأمور، فلقد خلقت الجبال في هذا البلد لتؤدي دورا واحدا و هو احتضان الثائرين والغاضبين**»[1] لقد كان للجبل ذات الدور في سنوات المحنة، لأن المتطرفين اختاروا الجبال مأوى لهم، ومراكز لتنفيذ عملياتهم الوحشية ضد السلطة والناس، وقد كانت القرى أقرب الأهداف إليهم ومن السهل مهاجمتها والانسحاب إلى الجبال، وقد تعرضت إذّاك الكثير من القرى للإبادة الجماعية والحرق، أو إلى القتل والسبي والسطو على الأموال والأملاك، تقول الرواية: «... **أقْسَمَ بالعودة لقطع رقابهم هم وذريتهم، ثم قصد المرتفعات المجاورة مع أتباعه المدججين بأسلحة مسلوبة من سكان "تورية". منذ ذلك اليوم وهم ينتظرون برعب عودته، في ليلة 18 أكتوبر الماضية عاد: مائة وخمسون مذبوحا، بينهم تسعة وعشرون طفلا مع رضيع واحد عمره يومان، واختطاف عشرة من أجمل شابات "تورية"**»[2]

يحضر فضاء الجبل بشكل مبهم المعالم في الكثير من روايات الأزمة، فهو في الغالب فضاء هلامي يصعب القبض عليه بتفاصيله، فهو الملجأ الذي يلجأ إليه الإرهابيون للاختباء والتخطيط لعملياتهم ضد (الطاغوت)، «**كان الغاضبون قد جعلوا من إحدى المغارات الجبلية المنعزلة وسط الأشجار والأحراش مقرا لقيادة حربهم...**» [3] هذه المغارات الجبلية المنعزلة تصلح كمراكز للاختباء والتحصّن من قوات الجيش، ويصعب الوصول إليها بالمعدات الحربية/العسكرية الثقيلة، لذا فهي كالحصن المنيع الذي يمكّن هؤلاء الغاضبين من اللجوء إليها والكرّ والفر منها وإليها دون عناء وخوف.

يحضر الجبل أيضا في رواية (وادي الظلام) كفضاء لاحتضان الإرهابيين في اختبائهم عن العيون والتخطيط لعملياتهم ضد من يسمونهم بالطاغوت، تقول الرواية: «..

---

(1) سفيان زدادقة: سادة المصير، مصدر سابق، ص99.

(2) إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، مصدر سابق، ص72.

(3) سادة المصير، المصدر السابق، ص105.

وصلتم إلى موقع القيادة وقاعدتها المحصنة مع الفجر الأول... كان فيه مخابئ تبلغ نحو العشرين دهليزا مظلما، وكان كل مخبأ مجهزا ببعض الفرش والمرافق البدائية كالقناديل التي كانت الجماعة المسلحة تستولي عليها من قوافل المسافرين فتدخرها للإرتفاق بها حين الحاجة إليها... وكانت هذه الشبكة من المخابئ تتخفى تحت أشجار الزّبُّوج المتكاثرة في هذه القمة من جبل السباع الشاهقة...» [1] هذا الوصف المسطح للمخابئ التي اتخذها الإرهابيون في الجبال دليل على رغبة في الاختفاء عن الأعين وتوحي بدراية تامة بقدرة الجبال على حماية من يتحصن بها، فقد اختاروا لهم قمة شاهقة من الجبل حتى الرعيان لم يستطيعوا الوصول إليها من قبل، ويستمر السارد في وصف مدى تحصين هذه المنطقة الجبلية التي تمثل قاعدة عسكرية موازية للقواعد العسكرية التابعة للجيش «**هذه اعظم قاعدة في هذه الجهة كلها.. لقد استغرق تحضيرها على ما هي عليه من التنظيم والتحصين سنوات طويلة، وتم تلغيم الطرق المؤدية إليها بصعوبة شديدة.. فالقنابل التي نزرع في الأرض كانت تنقصنا... هي محصنة من الجهات الأربع ومن الصعب أن يصل إليها أحد بالسهولة التي يتصور...**» [2]

ولا تختلف رواية **(خراف المولى)** في تقديم فضاء الجبل حيث يشكل المتمردون من قرية غاشيمات قاعدتهم للجهاد ومقاتلة الطاغوت، فالجبل بالنسبة لهم هو المنطلق لتحقيق آمالهم ومطامحهم في السلطة، يقول السارد: «**وقف تاج عصمان جاثما على رأس جبل الخوف يهيمن على العالم، يعرض السهل عند قدميه غنائم تلاله وأوديته، حقوله وبساتينه، وآفاقه الرمادية، كان تاج يعتقد أنه يكفي مد يديه ليقطفها جميعا...**»[3] لقد استطاع فضاء الجبل بعلوّه وشموخه أن يستفز في النفوس أطماعها ويشعرها بالسلطة والسطوة، وأن كل ما هو عند قدميه هو ملك أيمانهم، فزادهم طغيانا وتجبرا ووحشية.

إن أي فضاء من فضاءات الرواية سواء المدينة أو الحي أو الشارع أو القرية والجبل، قد اتسمت بالمأساة والفجيعة، فقد احتلها العنف وطبعها بطابعه، ورسم على خارطتها معالمه وآثاره، فاستحالت بفعله إلى أفضية مشوهة فاقدة للروح الجمالية، والنفحات الإنسانية، أفضية تعيش أزمة، وورطة وجودية تعبر عنها الرواية بلغة متشائمة لا تبشر بعودة الروح في هذه الفضاءات.

---

(1) عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، مصدر سابق، ص205.

(2) الرواية، ص 227-228.

(3) ياسمينة خضرة: خراف المولى، مصدر سابق، ص 192.

ثالثا: خصوصية السرد.

كما هو معلوم فالسرد هو الطريقة التي يختارها الروائي ليقدم بها أحداث عمله الإبداعي أو المتن الحكائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة[1]: تقليدية كالحكاية عن الماضي والتي تتم باعتماد ضمير الغائب، وسارد عليم في الغالب، أو سارد مشارك في الأحداث، كما هو الحال مع العمل الأدبي الخالد (ألف ليلة وليلة)، أو (كليلة ودمنة) وغيرها، وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والاستباق والارتداد.. وغيرها.

والسرد مقاوم للنسيان، لذلك فهو تقنية مهمة جدا لنقل الخبرات والأحداث والأفكار «**فلولا السرد لضاعت الخبرة الإنسانية واندثرت، ولما أمكن تناقلها من جيل إلى جيل بل بمراجعة أنظمة الخطاب البشري يصح القول إن الحامل الأول للمعرفة كان هو السرد**»[2] والسرد يتطور ويتجدد مع تعاقب الأزمان، وهذا امر طبيعي، فهو فعل إنساني، وكل فعل إنساني يتطور، ويتجدد حسب تطور وتجدد الحياة.

ولأن السرد مرتبط بشكل وثيق بالرواية، فقد ارتبط هو الآخر على غرار الرواية بالتطور الفكري والإجتماعي والحضاري بصفة عامة، وقد شخّصته قفزات نوعية ومنطلقات جديدة ومراحل من القطيعة، والتجريب في الطرائق والأساليب، وحتى في المرتكزات البنائية للسرد، وهذا ما عرف بالتجريب في الرواية العربية، والجزائرية التي خاضت غمار التجريب في مرحلة التحول السياسي والإجتماعي التي عرفتها الجزائر سنوات التسعينيات، في ما عرف برواية الأزمة/ رواية الجيل الجديد، والتي لم تعرف الرواية الجزائرية التجريب إلا حين ظهورها، «**إن ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية، وارتياد مجال المسكوت عنه جعل الخطاب الروائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان وإنتاج قيمة جمالية حولهما، مما أدى إلى إبداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه، وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمه الفنية والجمالية**»[3]

---

(1) ينظر: د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2005، ص 37.

(2) د. الطيب بوعزة: ماهية الرواية، مرجع سابق، ص 39.

(3) هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، المقدمة بقلم: د. صلاح فضل، دار رؤية للنشر والتوزيع– القاهرة– مصر، ط1 2013، ص 14.

وقد عدّد الناقد "***محمد برادة***" بعض سمات التجريب في الرواية العربية منها: المزاوجة بين العجائبي والأسطورة والمحكيات الموروثة وتقنيات الصحافة والسينما، ومزج اللغة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر... وغيرها، وهذا ينطبق إلى حد بعيد مع سمات التجريب في الرواية الجزائرية التسعنينة/الأزموية، والتي أظهرت إمكانيات كبيرة للتجدد والتجريب سواء على المستوى البنائي والتركيبي والأسلوبي، أو المستوى التيماتيكي، مما يعني تأسيس استراتيجيات جديدة للرواية توائم تحولات الواقع المأزوم في جزائر التسعينيات، والتي اختلفت اختلافا جوهريا عن سابقتها في الثمانينيات والسبعينيات، مما استوجب إبداعا يواكب بصدق متغيرات الواقع والمجتمع على مختلف الأصعدة.

وقد أعطى هذا التحول والتجريب لرواية الأزمة خصوصية في بنائها ولغتها وسردها وطرائق تقديمها لتيماتها، وقد عاينا بعض عناصر الخصوصية التي اتسمت بها رواية الأزمة في إطار التجريب، من خلال جزئيات البحث التي سلفت في الفصلين الأول والثاني، وسنحاول من خلال ما سيأتي الوقوف على بعض عناصر الخصوصية الأخرى- على سبيل الانتقاء لا الإجمال- على النحو التالي:

3-1- سيادة الموضوع:

لعلّ الملاحظ يرى أن جل روايات مرحلة العشرية السوداء نشأت متصلة بصلات وثيقة بالواقع السياسي المضطرب، ومتأثرة بالوضع الإجتماعي المزري الذي مرت به الجزائر، ومجسدة لما نتج عن هذين المتغيرين من وضع أمني متدهور، أدخلها في حالة من الفوضى والغموض وانعكس هذا كله على الرواية التي راحت تعكس مشاهد العنف والتقتيل التي شهدها المجتمع وعايشها المثقف الجزائري إلى جانب مختلف فئات وعناصر المجتمع، لذا نجد أغلب الروايات إن لم نقل كلها تركز على المضمون على حساب فنية الرواية، حيث نجد الناقد ***مخلوف عامر*** يصرح بهذا الخصوص قائلا: «**لعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون، لكن هذا الميل ذاته تبرره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد، إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل**»[1] وهنا نجد اتفاقا بين جل الروائيين على

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق ، ص 07.

مجموعة من المضامين المتعلقة بالموضوع الرئيس للرواية الأزموية وهو واقع العنف الذي تعيشه الجزائر، كل روائي عالجها بطريقته الخاصة ومن زاوية نظره وعلى غرار خلفيته الفكرية والإيديولوجية.

3-1-1- الإرهاب والعنف.

ظهرت رواية الأزمة متأثرة بظاهرة اجتاحت الجزائر وعبثت بأمنها ومقوماتها، ألا وهي ظاهرة الإرهاب الأرعن، والتي كانت ظاهرة جديدة على المجتمع الجزائري، لم يعهدها من قبل و لم يكن يتصوّر حتى في أسوأ كوابيسه أنّه سيعيش مثل تلك الحقبة المظلمة.

ما طرأ على الجزائر سنوات التسعينيات لمدة عقد من الزمن كان يختلف كليا عما عاشه سابقا، فالإرهاب لا يشبه الاستعمار في شيء ولا الممارسات البشرية العدوانية ضد بعضهم البعض فـــ « **منذ أن أصبح الإرهاب شكلا طارئا من أشكال العمل السياسي ومظهرا جديدا من مظاهر العلاقات بين الدول، والمجتمع العالمي يبحث عن تعريف محدد له، وعن وسائل فعالة لمكافحته**»[1] وقد تعددت التعريفات التي وضعت للإرهاب كظاهرة دولية، لدرجة لا يمكن الوقوف عندها كلِّها في موضع كهذا، وهذا لأن الموقف ليس موقف تعريف أو بيان ماهية، ولكن ما نحتاجه في هذه الجزئية من البحث هو الوقوف على كيفية تقديم رواية الأزمة لموضوع الإرهاب والعنف الناتج عنه ومنه ضد الأفراد والمجتمع، والبحث عن الدوافع وراء ذلك.

«**إن للإرهاب أوجها متعددة، ليس القتل سوى واحد منها هو اللحظة النهائية التي ينفجر فيها ما علق بالنفس والذهن، والوجدان على مر السنين: بذرة الشوك أطول عمرا من وخزه، وحمم البركان لا تنسينا أن فوهته تمتد عميقا في الأرض**»[2] وقد تم التركيز على هذا الوجه الأخير/اللحظة النهائية بسبب أن الإعلام الإخباري هو الذي تصدى لنقل وتصوير ممارسات الإرهاب والتعريف به، ولكن حين نتحرر من هذه النظرة الإعلامية ستواجهنا صور أخرى ووجوه للإرهاب لا نلقي لها بالا ولا نكاد نعرفها حتى،

---

[1] محمد السماك: الإرهاب والعنف السياسي، مجلة دراسات عربية، عدد 02 كانون الأول –ديسمبر 1986، ص 114.
[2] موقع سعيد بن كراد: مقالات الإرهاب.

لأن كل ما يواجهنا هو صور القتل والدمار التي يعلن الإرهاب بها عن نفسه، لكن في حقيقة أمره فهو أعمق من ذلك بحيث يشحن النفوس ويفسد العقول، ويشوّه وجه الحقيقة ويستعدي الحياة، وقد «**لا نتبين بوضوح حقيقة كل هذا القتل العبثي، ولكن الثابت أن ما قد وقع هو رد فعل شباب يائس خانه الوعي، وارتمى في أحضان حقد أعمى، حوَّله إلى أداة تزرع الرعب والموت في كل مكان... لا يستهدف الإرهاب السلطة السياسية فحسب، إنه يروم تقويض دعامات البناء الإجتماعي ذاته، من أجل فرض حقيقة واحدة تلغي الحياة ببساطة، بتعددها واختلافها وتنوعها والنسبي فيها والعرضي، وهذا هو الخطر الداهم**»[1]

لا نستطيع القول أن رواية الأزمة لم تهدف إلى نقل مشاهد القتل والدمار، فهي محصلة و نتيجة حتمية للممارسات الارهابية ضد الناس الأبرياء، والمجتمع المنكوب، ولكن الروائي الأزموي في ذات الوقت حدثنا عن خيانة الوعي، والحقد الأعمى والكراهية المنفلتة، وكيف تتحول إلى طاقة تدميرية مهولة، تقوض أساسات المجتمع، وتعبث بمزاج الحياة العام، وقد حاول الروائي بذلك، الكشف عن مواطن السقوط والانحطاط، من خلال رؤية واقعية ملتزمة تحاول أن تعكس صورة أمينة لهذا الواقع مؤمنة بأن دور الكلمة في الأدب مثل دور الطلقة النارية في الحرب كلتاهما وسيلة تحرير من المظالم وتطهير من الآثام..[2]

فالإرهاب ليس بالموضوع الذي قد يقف الروائي موقف المتخيّر حياله، «**بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها**»[3] أو يتجاهلها، الإرهاب حالة من الفوضى واللاّإستقرار فرضت على المجتمع، وانعكست هذه الحالة على عالم الرواية تمثيلا ومحاكاة، فنجدها تؤرخ لكل تفاصيل الظاهرة، تصويرا وتحليلا وبكل موضوعية – في الغالب– ، نجد الدكتور ***الحبيب مونسي*** يقول: «**إننا حين نقدم للقارئ شخصا ننعته بالإرهابي، ونعرض أفعاله ونبسط دواعيه وأسبابه، ونتفنن في إخراج مواقفه، لا نفعل ذلك لأن رغبتنا الأولى هي التشهير بالإرهاب، وفضح**

---

[1] موقع سعيد بن كراد: مقالات الإرهاب.

[2] طه وادي: الرواية السياسية، الشركة العالمية المصرية لونجمان للنشر والتوزيع– القاهرة ط1 2003 م، ص223.

[3] شادية بن يحي: أثر الإرهاب في أعمال الطاهر وطار– رواية الشمعة والدهاليز أنموذجا، مجلة الاستهلال، عدد خاص بالسرد العربي في الجزائر، عدد 03، شتنبر 2013م. ص 57

جرائمه، وكشف بشاعته.. فكل ذلك ليس مطلبا أدبيا ولا ديدنا فنيا، فإن فعلنا ذلك أخرجنا الأدب عن وظيفته، وأفرغنا طاقته في فضاء ليس له، فهناك معارف أخرى تتولى التشهير، والفضح، الكشف، ولكن الذي يهم الادب والفن، هو "الإنساني" في هذا كله. فحين العرض لا ينسى الأديب والفنان أنه يعرض "شخصا": هو كل إنسان سقط في أتون الإرهاب لسبب أو لآخر فليس المهم هو السبب بقدر ما تكمن الأهمية في الأحوال المصاحبة للسقوط، حينما يرى القارئ المنزلق الذي أخذ الفكر والبدن، وبلّد الإحساس والعاطفة، وقتل العقل والقلب... وستكون مصاحَبَة الشخص في دوامات المهوى مصاحبة المعايشة التي تكسب الأدب دورا من أخطر الأدوار على الإطلاق»[1]

كل الروايات التي أرخت لمحنة الجزائر سنوات التسعينيات، رصدت ظاهرة الإرهاب وتتبعتها في مراحل تطورها مبرزة أسباب ذلك التحول الخطير الذي اتخذته تلك الجهات المتطرفة وأسبابها الموضوعية والشخصية، وأهدافها من هذا التحول وما حققته من مسار العنف الذي اختارته.

فروايات كـــ"الورم" و "بم تحلم الذئاب؟" و"خراف المولى" وغيرها استطاعت أن تتعالى على التصوير السطحي للظاهرة، وإبرازها كهيئة إجرامية تمارس العنف وكفى، بل قد حلّلت الظاهرة بطريقة موضوعية دون حياز أو تحامل، وبينت «**كيف استطاعت الحركة الجهادية الإسلامية في الجزائر السيطرة على الوضع في مرحلة معينة باستغلالها للمقهورين والمهمشين والمتعسفين من المجتمع، وأظهرت أيضا أن الصراع عقائدي، وثقافي أكثر مما هو حرب معلنة ضد المواطن والدولة، كما ضد المدنية والمجتمع، ولذا فإن الطرح الروائي وأبعاده لا يخص مشكلة الإرهاب التي حصرها في اكثرية شخوص الرواية المنحرفة عن جادة الصواب، بقدر ما يخص آفة أو ظاهرة متفشية أفرزتها البيئة الثقافية والدينية الرائجة بمرجعياتها، ورموزها وتعاليمها وخطاباتها وأحكامها وفتاواها، أي أن الكاتب شكّل الوجه الآخر لثقافة أسهمت في إنتاج التحجر والأحادية والعدوانية والاستبداد بالرأي..**» [2]

---

[1] الحبيب مونسي: موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية: مقاربة في الرؤية والتوظيف والآثار الجانبية، المجلة الثقافية الجزائرية، نشر بتاريخ: 05-12-2011م، موقع www.Thakafamage.com .

[2] د. أحمد قريش: الإرهاب في الرواية الجزائرية، رواية خراف المولى ، لياسمينة خضرة أنموذجا، مجلة عود النـــد، الناشر: د. عدلي الهواري، عدد 108 سنة 2015م، ص33.

في رواية "بم تحلم الذئاب؟" استطاع الروائي أن يغوص عميقا في تحليله لظاهرة الإرهاب وأسباب تشكلها والاحوال المصاحبة للتغيير الذي حصل على شخوصها، وقد صور كيف انتظمت هذه الفئات في هيئات موزعة بطريقة مدروسة للقيام بعمل نضالي في البداية والذي أثبت عدم نجاعته في بلد السطوة فيه للنظام الحاكم والجيش، فتحول هذا العمل السياسي إلى عمل عنيف وخاصة من طرف بعض الفئات التي كان نشاطها نابعا من سخط وكره وغضب ومصلحة يستهدفونها لا من إيمان واعتقاد راسخين بالفكرة والقضية، فقد «**يكون الإرهابي شخص متدين، وقد لا يكون البتة، بل تقر الحقائق الميدانية أن الإرهاب يجد ضالته في أشخاص تقل صلتهم بالدين والتدين، فهم أقرب إلى أصحاب الجنح منهم إلى السوية من الناس، شديدو الانفعال، كثيرو الصخب، تغيب المشاريع الجادة من حياتهم...**» [1]

إن الإرهاب كظاهرة وكموضوع وتيمة روائية استطاع أن يفرض نفسه في المتن الروائي الجزائري التسعيني، وكان له نصيب الأسد في المعالجة والمعاينة والتحليل، فنقرأ في رواية الأزمة مشاهد الوصف، ولحظات الحوار، والانتقال الزمني، المترصدة للشخوص في رحلتها إلى الإرهاب والتطرف وممارسة العنف، ويحضر التأريخ للأحداث –الإرهابية– من قتل ودمار واختطاف واغتصاب وغيرها.

ومع أن رواية الأزمة تستهدف ظاهرة الإرهاب، سردا وتأريخا، إلا أن العنف كان هو مدار الحكي فيها، فالإرهاب والعنف وجهان لعملة واحدة، فلا يتم الفعل الإرهابي إلا عن طريق العنف، وقد ساد موضوع العنف باعتباره تجربة جوهرية عامة مر بها المجتمع الجزائري، طالت فيه كل فئاته، بشكليه المادي والمعنوي، وفي الغالب تستمد الرواية العنف المادي من التاريخ المعاصر والواقع الإجتماعي، فقد انعكس عنف الواقع على النص الروائي الأزموي الذي لم يتجاوز حدود وجغرافية الحقائق وإن شطّ به الخيال، تقول الرواية: «**... وها هو العنف يفاجئ الجميع.. طلقات نارية في شارع على مرأى ومسمع من الأمة؟، أهذا زمن عودة (المنظمة المسلحة السرية) OAS، ها هو هاجس الأمن يعود إلى الميدان، سكن الرعب أعماق الناس، حال يضغط على القلوب**

(1) الحبيب مونسي: موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، مرجع سابق.

بثقل شبيه بثقل السندان»[1] هذا العنف الذي بدأ مع أحداث الإضرابات والاحتجاجات بعد إلغاء المسار الإنتخابي سنة 1992، والذي تلته ردّات فعل أعنف وأقسى، فالعنف لا يولّد إلا عنفا «**بوغت ستة أعوان أمن عند منعطف شارع، وقام مهاجموهم برشهم بالرصاص، وبعد ذلك وبطريقة مهيبة أخرجوهم من السيارة وقطعوا رؤوسهم تحت الأنظار القادمة من خلف زجاج النوافذ**»[2]

كما تقدم الرواية الشكل الآخر من العنف، وهو العنف المعنوي، والذي يتمثل في العنف النفسي والفكري، عنف الأسرة والعنف اللفظي، وكل هذا جزء مهم من توليد العنف المادي، ووجه آخر له، وقد صورته الرواية كجزء من تركيبة المجتمع الجزائري المنكوب الذي يعاني من مختلف الأزمات والمشاكل النفسية والأسرية والفكرية، فعندما تكون الأسرة هي المأساة الأولى التي يعيشها الفرد، وبدل أن تكون الحضن الدافئ صارت المعنِّف الأول له «**... أمٌّ ثائرة من شدة قبولها لقانون "دابة المحامل"، وأب عجوز متقاعد ولا يعرف فعل أي شيء سوى التقطيب وصب اللعنات علينا في كل مرة يتقاطع نظره بنظرنا**»[3] هذا الواقع الأسري العنيف، يخلف عنفا نفسيا فيبقى الشخص يجلد نفسه لخطأ يعتقد أنه اقترفه لذلك يمارس عليه هذا النوع من العنف في أسرته، ومن قبل والديه، فينحرف مع الوقت ويصير هو ذاته ممارسا للعنف على غيره.

لم تكتف رواية الأزمة بتصوير العنف الذي ساد المجتمع الجزائري زمة المحنة فقط، وبشتى أشكاله، بل قدمت رؤية خاصة لهذه الظاهرة، كل روائي من زاوية نظره وبحسب رؤيته للعالم، فنجد *فضيلة الفاروق* في رواياتها سواء "**مزاج مراهقة**" أو "**تاء الخجل**" ترتكز على فلسفة نسوية ترى العنف الممارس ضد المرأة ما هو إلا محصلة ونتيجة طبيعية للسلطة الأبوية/الذكورية التي سادت المجتمع الجزائري، وتسود المجتمع العربي ككل، أما محمد *ساري واحميدة عياشي، والحبيب السايح* وغيرهم ممن كتب محكيات الإرهاب، فيجعلون ظاهرة العنف مرتبطة بالتاريخ، ويرون أنه ظاهرة سادت

---

(1) ياسمينة خضرة: بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص176.

(2) الرواية، ص178.

(3) الرواية، ص28.

المجتمع الإسلامي العربي، ولا تزال، والعنف في رواياتهم يتخذ مسارا دائريا، إذ يتكرر ويعيد نفسه على اعتبار أن التاريخ ذاته يعيد نفسه، منذ الخطيئة الأولى، خطيئة القتل الأولى التي اقترفها الإنسان في حق أخيه.

3-1-2- المرأة: تأرجح بين العنف والحب.

من بين أكثر الموضوعات التي لاقت كبير الاهتمام منذ العصور القديمة، موضوع المرأة وما تمثله في المجتمعات الإنسانية، وما يمكن ان تناله من هذه المجتمعات من حقوق ومكانة، وماذا يمكن أن تقدم لهذه المجتمعات من خدمة ومنفعة، ولطالما كانت قضايا المرأة قضايا شائكة على اعتبار أن المجتمعات الإنسانية مجتمعات ذكورية في الصميم، وهذا الأمر يشكل تهديدا لاستقرار هذه السلطة- الذكورية- وخلخلة ثباتها، والمساس بفخرها وكبريائها.

وعلى مرّ الأزمان؛ منذ الأقوام الأولى إلى اليونان والرومان والحضارات المتعاقبة بعدهم، حتى العصور العربية القديمة والمتأخرة من عصر جاهلي، وأموي وعباسي، كانت المرأة تعاني غيابها عن الحياة كعنصر فاعل، إلا في حالات قليلة جدا، حيث قدّر لبعض النساء الانفلات من قبضة العادات والأعراف الذكورية التي كانت تكبّلهنّ، ومع ذلك يبقين نماذج استثنائية لا يقاس عليها، لأن الأغلبية الساحقة من النساء كنّ محكومات بأدوار نمطية تقتصر على خدمة البيت وساكنيه وإنجاب الأطفال وإمتاع الرجل والاهتمام بشؤونه، عدا ذلك فهي دائما مخلوق ناقص لا يحق له المشاركة في بقية أمور الحياة، ولا حتى في تقرير ما يناسبها هي، ولا تملك حق الاختيار في ذلك.

عبر الأزمنة المتلاحقة عانت المرأة كثيرا من سلطة وبطش الرجل، واحتقاره لها ككائن له كيان مستقل عنه، واستعماله لها كما يحلو له أن يستعملها، ويقرر مصيرها عنها، فلم يكن هناك وجود حقيقي للمرأة إلا في ظل الرجل، حتى جاء الإسلام وحرر المرأة من هذا الوضع المهين، وكرمها ومنحها حقوقها، وفي الأحاديث النبوية وآي القرآن ما يقِّر بذلك، ومن ذلك اعتبار نبي الرحمة المرأة شريكة للرجل وشقيقة له في قوله: «**إنما النساء شقائق الرجال**» رواه أحمد، وقد كرم الإسلام المرأة وأنصفها، وبين لها حقوقها وواجباتها، وامر بحسن معاملتها، فهي الأم والأخت والزوجة، والإبنة.

وأقر الإسلام كذلك باستقلالية المرأة عن الرجل وأنها تحاسب على عملها فتثاب إن أحسنت وتجازى إن أساءت، ولا يحق للرجل فرض سطوته عليها ليتحكم في سلوكاتها وتصرفاتها، وكأنه من سيتحمل عنها وزر أعمالها أو ثواب أفعالها، لقوله تعالى:

﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ ۖ بَعْضُكُم مِّن بَعْضٍ ۖ فَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَأُخْرِجُوا مِن دِيَارِهِمْ وَأُوذُوا فِي سَبِيلِي وَقَاتَلُوا وَقُتِلُوا لَأُكَفِّرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَلَأُدْخِلَنَّهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ثَوَابًا مِّنْ عِندِ اللَّهِ ۗ وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الثَّوَابِ ۗ ﴾[1]

لقد اعتنى الإسلام عناية بالغة بالمرأة تربية وتعليما وحماية، وتكريما، بحيث لم يترك شأنا من شؤون حياتها إلا وكان له فيه رأي يحفظ به حقها ويرد به عنها المظالم، فأباح لها العمل وكسب الرزق مثل الرجل، وامتلاك المال والتصرف فيه بحرية، كما ضمن حقها في الميراث حين كانت لا ترث ولا يحق لها المطالبة بذلك، وأعطاها حق اختيار شريك حياتها في حين كانت كالبضاعة لا يحق لها اختيار مشتريها، لقد رفع الإسلام وأعلى من شأنها وساوى بينها وبين الرجل في أمور كثيرة لم تمنحها لها الديانات الأخرى.

رغم ذلك ومع تقدم الأزمنة وتغير العصور، وتقلب المجتمعات الإنسانية على أحوال كثيرة أغلبها مأساوية وصعبة، فإن المرأة عادت إلى معاناتها الأولى حتى في المجتمعات الإسلامية، وبخاصة بعد انهيار الحضارتين العباسية والأندلسية، وسقوط البلاد العربية ضحية الاضطرابات والحروب، والاحتلال وغيرها من المشكلات الاجتماعية العويصة، بدأت مكانة المرأة تتراجع وتنحصر في أدوارها الاعتيادية القديمة، ودائما تحت سلطة وسطوة الرجل ولكن هذه المرة بمشروعية الدين والعرف.

والمرأة الجزائرية على غرار مثيلاتها في الوطن العربي تعاني من ذات المشكلات وتعيش الواقع الخانق ذاته، فالجزائر على مر الأزمان مرت باستعماريين عدة يختلفون في تركيبتهم الثقافية وعاداتهم وتقاليدهم وديانتهم، وكل واحد منهم خلّف بصمته في المجتمع الجزائري الذي هو ذاته يتميز بالتنوع، وكل هذا أثّر على واقع المرأة تأثيرا تراوح بين الإيجابي والسلبي، ولكن السلبي كان أعم، فقد عانت المرأة الجزائرية التهميش والتقليل من

[1] قرآن كريم: سورة آل عمران، آية 195.

قدراتها واعتبارها تابعة للرجل وجزء من ممتلكاته، وحتى حين اندلعت الثورة التحريرية ضد المحتل الفرنسي، وقامت المرأة بدورها الكفاحي إلى جانب الرجل، سواء المرأة في الريف أو في المدينة، إلا أنه بعد الاستقلال لقيت المرأة خيبة أمل قاسية، بعد أن ظنت أن الدور الذي قامت به في الثورة سيشفع لها في الحصول على حصتها من المشاركة في الحياة بحرية وفعالية، تقول الكاتبة "جوليت منس" عن خيبة الأمل هذه: «**أخيرا جاء الاستقلال «يوليو-تموز- 1962» أعيدت النساء إلى بيوتهن، بعضهن بوجه عام، الأصغر كانت قد اعتقدت أن نضالها يمنحها حقوق سرعان ما خاب أملها**»[1] لقد عاد المجتمع إلى فكره الطبيعي الأصلي الذي ينظر إلى المرأة على أنها مخلوق قاصر و ناقص، مكانها البيت وتحت باط/بوط الرجل، مع ذلك لم تستسلم المرأة الجزائرية المتأثرة بالموقف التحرري والذي شاركت في النضال من أجله، وحققت بعض المطالب، وحصّلت بعض الحقوق، إلا أنها واجهت صعوبات سببت لها التعثر في كثير من محطات نضالها في سبيل حريتها وتحصيل حقوقها، من هذه الصعوبات:«..

- **حالة البلاد العامة، والتي كانت تعاني من مشكلات كثيرة وخاصة المالية منها، جعل الدولة والحكومة تنظر إلى قضايا المرأة على أنها قضايا ومشكلات ثانوية بسيطة.**
- **الجيل القديم من النساء أنفسهن لم يكنّ ينقدنّ بسهولة أمام تيار التحرير والمساواة بل وقد أثّرن سلبا على بناتهن والجيل الجديد من النساء».**[2]

لقد انعكس هذا الواقع -واقع المرأة الجزائرية- على صورتها في الرواية الجزائرية، فهي على غرار مثيلتها في الرواية العربية، تنقسم إلى صورتين، صورة المرأة الريفية، والأخرى المدينية، وقد تم تصوير المرأة الريفية على أنها إمرأة بسيطة هادئة مستكينة لوضعها المعيشي. لا تتجاوز مساحة حريتها حدود القرية التي تعيش فيها، أما المرأة المدينية فقد تم تصويرها على انها أكثر تحررا وجرأة، فعالة في الحياة، تفعل ما تريد، ومشاركة إلى جانب الرجل في فعاليات الحياة وحركيتها، وهذا من خلال روايات الجيل الأول من الروائيين، من أمثال *الطاهر وطار*، *وعبد الحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج* وغيرهم.

---

(1) جوليت منس: المرأة في العالم العربي، ترجمة إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، 1981 م، ص102.

(2) صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ط2 2005م، ص19.

لم تختلف كثيرا هذه الصورة، سواء للمرأة المدينية أو المرأة الريفية، في رواية الأزمة، رواية محكيات الإرهاب، فمن المؤكد أن التغيير الذي حصل في الواقع الجزائري من اضطراب سياسي وأمني، وزعزعة للأسس الإجتماعية للمجتمع الجزائري، سيؤثر على المرأة ويشملها كونها جزء من هذا المجتمع، و الجزء الأضعف فيه، وما يحدث فيه ينجر عليها كما ينجر على غيرها، وقد رصدت الرواية هذه الآثار في حديثها عن المرأة وتصوير واقعها الذي لم يزل واقعا قاسيا ومأساويا عليها، محققا استمراريته منذ القدم، وسنحاول الوقوف على هذا الواقع المتأرجح بين العنف والحب في رواية الأزمة، وكيف أصبح واقعا بسمة ممزة تتكرر في جل الروايات وتشترك فيه.

تقول ***فضيلة الفاروق*** في روايتها "تاء الخجل" تعبيرا عن واقع مليء بالمعاناة لهذه المرأة: «**منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عنّي كان تاءً للخجل، كل شيء عنهن تاءٌ للخجل،**

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه،

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم منهن،

... إليّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء، لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي،»[1] هذه المآسي التي اختزلتها الروائية والتي ألمّت بالمرأة منذ القدم وصولا إليها، والتي تجعل بطلة روايتها تهرب من أنوثتها على اعتبارها مَجْلَبَةٌ

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص11-12.

للإثم والحزن والخزي، رغم قوتها وتحديها، إلا أنها في نزاع دائم مع هذه الحقيقة، حقيقة أنها أنثى.

تقف البطلة هنا كأنثى/امرأة بين واقعين، واقعها هي، وواقع فتيات وضعها القدر لتعيش مأساتهن بعد الاختطاف والاغتصاب من قبل الجماعات الإرهابية، وبين هذا وذاك تحلل الساردة واقع المرأة في هذه المرحلة المشؤومة المسماة بالعشرية السوداء، وكيف تحوّلت حياتها إلى اكثر من جحيم.

لقد واجهت الساردة واقعها بالدراسة والحب، حب والدها للعلم، وحبها هي لنصر الدين مع ان الحب الأول نجح وأنقذها من سلطة رجال العائلة، فهو حب بعيد عن جنسها وجسدها كأنثى، أما الثاني فقد فشل لأن العائلة ترفض مثل هذه العاطفة وتعتبرها فسقا وفجورا.

ورغم كفاحها، و فرارها من واقعها الذي يزدري أنوثتها، تجد نفسها تقف مرة أخرى في مواجهة تاء خجلها حين تصطدم بواقع المرأة في زمن الإرهاب، وتعايش عن قرب آلام زهرات فرضت عليهن الظروف أن يقعن بين مخالب الذئاب لتنهش لحمهن، وتنتهك عرضهن بالقوة، وتعبث برغبتهم بالحياة، في مواجهة الواقع، والأهل والمجتمع.

(يمينة) التي يرفضها أهلها، وينكرها والدها، كأنْ لم تكن إبنة له في يوم من الأيام، وكأن لم تختطف أمام عينيه وعجز عن حمايتها، فينكرها، ليزيد من عذابها ومأساتها، لتموت بصمت مستسلمة لمصيرها على فراش المشفى.

(رزيقة) التي تكتشف ثمرة العار والاغتصاب في احشائها فتطلب الإجهاض رافضة أن تكبر هذه الثمرة الموبوءة في جسدها الملوث بالدنس، والمنتهك، وتنتحر في دورة المياه لمّا لاقى طلبها هذا الرفض.

(راوية) التي قاومت مغتصبيها كاللبؤة الشرسة، ولكنها لم تكن قوية كفاية لتفلت من الضباع البشرية التي انتهكت جسدها أمام الجميع، فلم يتحمل عقلها البريء ما حصل لها، لتُسرِّحه وتسرح هي في عالم الجنون.

هذه عينات بسيطة مما كان يحصل للمرأة حين يفقد الرجل شهامته وأخلاقه، ويتحول إلى كائن أبعد ما يكون عن الإنسان، ويمارس رجولته المشوهة على المرأة الضعيفة، كل هذا باسم الدين، والدين منهم بريء.

لقد جعلوا من المرأة استراتيجية حربية يضغطون بها على الناس والسلطة، وما من خاسر في هذه الحرب القذرة غير المرأة، تقول الساردة: «**سنة العار... سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم، ثم ابتداء من 1995 أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربية..**» [1] وكأن المرأة كانت جزء من هذه الحرب أو طرفا فيها، حتى توضع موضع المستهدف، وتحاك ضدها الخطط الحربية، أي انزلاق هذا نحو الحضيض، حين يعتبر الشرف أداة ضغط على السلطة التي لا يهمها ذلك الشرف أصلا.

هذه الصورة المتكررة في رواية الأزمة للمرأة {السبيّة، المختطفة، المغتصبة}، وجه من وجوه الممارسات البشعة التي عاشتها المرأة الجزائرية في هذه المرحلة، وشكل من أقسى أشكال العنف الممارس ضدها، **(فرحمة)** في رواية "وادي الظلام"، المرأة المتزوجة والأم لثلاث أطفال، تختطف ويقتل زوجها ، لتصير خادمة، وزوجة متعة للإرهابيين في الجبل، تقول الرواية: «**... ألم تسمعي الوحش، يقول: طباختنا وجاريتنا ؟! ألم تفهمي ماذا يقصد بقوله: جاريتنا ؟ !**

– يعني ذلك أنهم يضاجعونك !

– جميعا !! الواحد بعد الآخر بالتتابع ! وكل ليلة ! ..كل ليلة يقضيها واحد منهم معي على طولها، فلا يتركني أنام... حتى إذا كان الصباح طلقني، ليعقد علي آخر في المساء، فيقضي طول ليلته معي ! ...وهكذا ! هم يستريحون. وأنا لا أستريح ! كل ليلة أستقبل وحشا يلتهمني، ولا نوم ولا راحة طول الليل ... أنا في جحيم حقيقي !» [2]

ونجد كذلك **(وسيلة)** في رواية "عابروا الليل"، التي يقتل كل أفراد عائلتها في ليلة مشؤومة ويختطفها الإرهابيون للجبل ويحاول أميرهم اغتصابها فيغمى عليها، ولا تدري أفعلها أثناء إغمائها أم لا، ولا تنجو إلا بإبادة هذه الجماعة من طرف قوات الجيش، ولكنها تدرك أنها حامل فتعيش العذاب والألم جراء عدم معرفتها أهذا الجنين من زوجها أو من أمير الإرهابيين، تقول الرواية: «**ثم قالت: ولكن عذابي..هنا..**

---

[1] تاء الخجل، المصدر السابق، ص36.

[2] د. عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، مصدر سابق، ص219–220.

وأشارت إلى حملها.. ثم أضافت:

لو أستطيع التذكر إن كان قد فعل.. لو أستطيع فقط، لأزحت عن نفسي حملا هائلا...، أهو أم زوجي؟»[1]، وغيرها من الروايات التي تحكي عن المختطفات اللواتي يؤخذن من بيوتهن ليغتصبن في الجبل ويعشن حياة الفاجرات العاهرات تحت مسمى (زواج المتعة)، وإذا انتهى وقتهن يذبحن ويرمين في العراء، «**... في هذه الحالة ما نفعل بالسبايا؟، اذبحهن**»[2]

هذا الواقع الأليم لم يمنع الروائيين من تقديم المرأة بنظرة مختلفة، في صورة مغايرة، صورة المرأة التي يجب أن تُحب وتُعشق، حبا طاهرا وقويا، المرأة التي تصبح بعاطفتها الجياشة ملاذا يحتمي به الرجل من الانزلاق إلى مهاوي الجنون والقسوة، رغم أن الرواية الجزائرية قبل المحنة لم تقدم هذه العاطفة على النحو الطاهر، وذلك كما يرى ***إبراهيم سعدي*** راجعٌ إلى «**صورة المرأة في ذهنية الرجل الجزائري، تلك الصورة التي ترى في المرأة موضوعا للمتعة الجنسية أو مظهرا من مظاهر الاستغلال الطبقي أكثر منه موضوعا للحب**»[3]

لقد تغيرت نوعا ما نظرة الرجل/الروائي إلى المرأة فغيّر من صورتها في الرواية، من مُستَغَلة إلى امرأة تُعشق ويضحى في سبيل نيل حبها، وهذا تغيير طبيعي بسبب العنف الذي عمّ الوطن، فألجأ الرجل المضغوط بواقعه القاهر وقضايا وطنه إلى حب المرأة الذي يبقيه محافظا على نفسه وقلبه من الضياع في دوامة العنف والقتل والموت المجاني، يقول بطل رواية "بخور السراب": «**.. ها أنا أخيرا أحِب وأحَب، وممن؟ من تلك الرائعة ميعاد أستطيع اللّحظة أن أرفع صوتي عاليا، أن أضرب الأرض بقدمي، أن أرسل إلى العالم برقيات سعادتي، وأنسى ما أعيش فيه من جحيم قاسٍ، وليليات رعب مفزعة**»[4] هذا الحب الذي أخرج بطل الرواية من حالة الانسحاب والعزلة التي فرضها على نفسه، وخفف من حزنه العميق جرّاء فقد الأعزاء على قلبه، وحزنه على البلاد وما آلت إليه

---

(1) عمر مناصرية: عابروا الليل، مصدر سابق، ص157.

(2) ياسمينة خضرة: بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص308.

(3) إبراهيم سعدي: تسعينيات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن مجلة: الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، برج بوعريريج –الجزائر 2007م، ص24.

(4) بشير مفتي: بخور السراب، مصدر سابق، ص 140–141.

أحوالها، وكذا من خوفه من الموت المفاجئ الذي يتربص بالمثقفين والعاملين في ميادين مختلفة لدى الدولة، هذا الحب الذي جعله ينسى خوفه على نفسه ليتحول إلى رغبة في التضحية، يقول السارد: «.. **يوجد شيء أريد أن تعرفه جيدا هو أنني أحب ميعاد وأنني مستعد من أجلها لكل التضحيات، بكلمة مباشرة لا أريد تعريضها لأي خطر**»[1]

وفي رواية "مرايا الخوف" حكاية حب (زينو) (لنازلي) الذي ألهمه وعذبه في آن، ودفعه إلى التغيير، وأن يكون أكثر قوة، وفي "خطوة في الجسد" التي تحكي حب (يوسف ولد المهدي الخراز) (لباية البجاوية) والذي يعيش بسببه حالة من الفوضى المحببة، والضياع المستقر «..**لقد خلقتني باية رجلا آخر... كانت تنحتني من الصلصال، وكانت يدها الحجر الفلسفي الذي يحولك إلى ذهب خالص حتى ولو كنت صلصالا متفحما...**»[2]، إنها المرأة التي تحوّل الرجل من رجل ضائع بلا أمل إلى رجل مليء بالحب والحياة.

ورواية "**الورم**" تحكي قصة حب (كريم) لزميلة عمله وشقيقة صديقه (جميلة)، وحالة الحب التي عاشاها معا، وانتهت نهاية محزنة حين تواطأ (كريم) في عملية قتل (يوسف) شقيق (جميلة)، ورواية "بم تحلم الذئاب؟" والتي تحكي حب (نافا وليد) لـــ (حنان) شقيقة الفتى الشرس (نبيل غالم) ،الذي أحبها بصمت ولم يتجرأ على مصارحتها، أو خطبتها من أخيها المتهور، «... **يختفي خلف كشك مُخرَّب وينظر إليها عن بعد بانبهار ساحر يشبه تعلق تلميذ بمعلمته، دون أن يكلمها مرة، ودون أن يكون على يقين بأنه سيفعل في يوم ما، كان مقتنعــا من أنها ستكون شريكة حياتــه...**»[3]، لكن قبل أن يستجمع نافا وليد شجاعته ليخطبها من أخيها، قام هذا الأخير بقتلها لأنها تجرأت وخالفته الأمر وخرجت في مظاهرة للمطالبة بحقوق المرأة ومعاملتها بعدالة ومساواة.

وهذا ما حدث لبطلة رواية "سيدة المقام" التي تحكي قصة حب عنيفة بين الراوي ومريم التي اغتالتها رصاصة أودت بحياتها، «**رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام**»[4]

---

(1) بخور السراب، المصدر السابق ، ص152.

(2) خطوة في الجسد، مصدر سابق، ص192.

(3) بم تحلم الذئاب؟، مصدر سابق، ص141.

(4) واسيني الأعرج: سيدة المقام، مصدر سابق، ص06.

إن علاقة الحب التي تكون المرأة جزءا مهما فيها، وحاملا طبيعيا لها، علاقة غير معترف بها، ولا مقدر لها بالاستمرار أو النجاح، في ظل التغيير الذي أصاب المجتمع الجزائري، والذي انتشرت فيه موجات التطرف والتزمّت، التي تعتبر مثل هذه العاطفة منافية للدين والشريعة، ومن المحرمات والمفسدات التي يجب محاربتها، وذلك بتضييق الخناق على المرأة بالدرجة الأولى، وتهذيبها بممارسة كل أنواع العنف والتعسف في حقها وإن اقتضى الأمر قتلها، مما سيجعل عمر هذه العاطفة/ الحب قصيرا.

3-2- التعدد اللغوي

لا يختلف اثنان في أن اللغة العربية الفصحى هي سيدة التعبير في أي عمل إبداعي (عربي) قائم في الأساس على اللغة، شعرا كان أو نثرا، وهذا لأن اللغة هي وسيلة التواصل بين الناس والجسر الرابط بين العقول والقلوب.

لذا تحتل اللغة في الإبداع الأدبي مكانة هامة وقيمة من قيمة العمل الأدبي نفسه، وبخاصة فن الرواية الذي لا يكتسب قيمته وفنيته إلا من خلال وفي إطار التصور العام للغتها، «**فاللغة هي التفكير، وهي المتخيل، بل لعلّها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها**»[1] فاللغة وعاء الفكر وحاملة القيم والمفاهيم، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يفكر المرْء أو يجسد قيما ومفاهيم دون لغة.

ولأن وظيفتها الأصلية هي التواصل، فهي ظاهرة اجتماعية تكشف عن البنيات النفسية والاجتماعية داخل المنظومة الثقافية لأي مجتمع، «**فاللغة تتحسس عمق الواقع ومأساة الإنسان فيه، وباللغة نتحسس رؤية الكاتب ولهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة**»[2]، فاللغة إذن ظاهرة اجتماعية تترابط وظيفتها مع النظم الاجتماعية المختلفة وهي على غرار هذه النظم يعتريها التغيير والتحول مع التحولات التي تطرأ على البنى المجتمعية.

وعليه فاللغة أداة أساسية للتعبير عن هذا المجتمع وعن نظمه في ثباتها وحركيتها، ولأن الرواية هي الفن الأقدر على إجمال هذه النظم في عالم متخيل واحد، فلغتها هي

---

(1) د.عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران-الجزائر، 2005م، ص139.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الامان- الرباط 1987م، ص32.

الوجه المعبر عنها، وعن أدبيتها، وهويتها التي تترجمها وتجسدها، فاللغة داخل الرواية منهج وفكر وأسلوب وتصور لواقع المجتمع، ورؤية شمولية لقضاياه ومشكلاته.

إذاً فالرواية بهذا المفهوم لا تعرف سلطة لغة واحدة، تسيطر على السرد، وتحيل بشكل مباشر إلى الروائي، بل لأن شخوص الرواية تتعدد ولها الحرية في التعبير عن ذاتها وفكرها بقدر ثقافتها، فاللغة إذن تتعدد لهذا السبب، وتجدر الإشارة إلى أن هذا التعدد لا تظهر فاعليته في لغة الرواية عامة إلا إذا صيغ بطريقة حوارية، وعن طريق نقل ملفوظات الآخرين، وهذا ما يقودنا إلى مشاركة ***باختين***[1] في نظرته إلى اللغة على اعتبارها مصدرا للتحولات الإجتماعية، دون تحييد الجانب الجمالي فيها، مرتكزا في نظرته إلى مفهوم الحوارية Dialogisme، أو التعدد اللغوي Poluphonie فيما يتعلق بلغة الرواية، حيث أن الحوارية كظاهرة لغوية تسمح بالوقوف على إيديولوجيات الرواية، انطلاقا من لغات متلفظيها.

وتكمن أهمية التعدد اللغوي في العمل الروائي في تحريره من سلطة اللغة الواحدة، وأحادية الرؤية ومحدوديتها، إضافة إلى ذلك فهو يفسح المجال لمحاورة اللغات بعضها بعضا، ويفتح مجال تعدد الأسلوب واللسان والصوت في الرواية، وتمنحها الثراء من حيث الأصوات والأفكار والأشكال اللسانية، وهذا يؤكد نظرة ***باختين*** إلى الرواية على أنها: «**نظام لغات تنير إحداهما الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، لأن ذلك قد يسطح العمل الروائي ويطمس كافة أبعاده ودلالاته**»[2]

وبالنظر إلى رواية الأزمة نجدها تحفل بأساليب التعبير المختلفة وبخاصة منها ما يعبر عن المجتمع وعمق مأساته، على لسان شخوصه في حوارية تحفظ وتقدم كل شخصية عن طريق لغتها الخاصة التي تقبع خلفها وتترجم فكرها ومستواها الثقافي، فلقد صارت لغة الرواية الأزمة الجزائرية بشكل خاص، مُشَكَّلة من لغات متعددة ومتنوعة تعكس تعدد وثراء لغات المجتمع الجزائري بفئاته المختلفة، فصار بذلك تعدد الأساليب والألسن والأصوات من مميزات هذه الرواية، لأن «**اللغة الفصيحة لم تعد اللغة المركزية**

---

(1) ينظر: الخطاب الروائي، المرجع نفسه، ص43.

(2) بركات وائل: النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14 العدد 03- 1993م، ص57.

أو المطلقة في المتن الروائي، بل أضحت كل شخصية تتحدث بلسانها»[1] وما هذا إلا من إفرازات المجتمع الجزائري المتميز الذي جعل اللغة الروائية على خلاف نظيراتها في المشرق العربي تجربة متفردة ومميزة.

وعلى حد تعبير ***عبد الملك مرتاض***: «**فهي انسجام وتناغم ونظام، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر، ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتنوع على مستويات لكن دون أن يشعر القارئ باختلال المستويات في نسيج لغته، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نوع ما**»[2]، وهذا يدل على أن العمل الإبداعي يستلزم فسيفساء ثقافية – إن صح التعبير– تضمن امتزاج مستويات لغوية عدة، معتمدا على قدرته على طمس الحواف بحيث لا يبين هذا المزج كاختلال في بنية لغة النص فيستهجنه القارئ.

ويؤكد ***د.مرتاض*** أيضا على أن مسألة المستويات اللغوية «**داخل العمل السردي، تعني في المذهب النقدي المتسامح، أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والإجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، صوفي وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب وأستاذ جامعي، فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات**»[3]

من خلال هذا نفهم أن على الروائي أن يكون على دراية تامة بمستويات اللغة، وذكيا في تسريبها بحسب نوعية الكلام والشخصيات المعتمدة في بناء أحداث سرده، حتى لا تتحول روايته إلى ساحة للفوضى الكلامية، وهذَرا لا طائل منه.

ولأن التعدد اللغوي أضحى في ميدان التجريب في الرواية، من أبرز مميزات وخصائص المتن السردي الأزموي، عمد البحث إلى الوقوف عند بعض المستويات اللغوية المشتركة، على أنه أشار إلى بعضها الآخر في جزء سابق منه، حين معالجته لتقاطعات الخطابات الواقعية مع الخطاب السردي التخييلي، وما هي في الأساس إلا

---

(1) مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص260.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص46.

(3) في نظرية الرواية، المرجع نفسه، ص104.

مستويات لغوية متعددة ساهمت في بناء لغة الرواية من جانب آخر، كلغة التاريخ، والسياسة، والدين، والصحافة، والأمثال الشعبية، ولغة الحكاية الشعبية والأسطورة، وسيقف البحث في هذه الجزئية عند بعض المستويات الأخرى، كاللغة العامية والأجنبية، واللسان الأمازيغي وحتى اللهجات العربية من مصرية ومغربية، والتي اقتضتها لعبة السرد المتعددة الأشكال.

بداية سنقف عند توظيف العامية التي تعتبر جزء من هويتنا الجزائرية، فعلى الرغم من أن الروائي الجزائري/الأزموي، اختار اللغة العربية الفصحى بكل خصائصها اللفظية وتركيباتها المعيارية في بناء السرد الروائي، إلا أن للعامية كلهجة خاصة بالشعب الجزائري في تواصله اليومي، لها حضورها الخاص في التعبير عن الفئات الإجتماعية المختلفة.

ويوعز الناقد ***صلاح صالح*** هذا التوظيف للعامية إلى اعتبارات عدة، فهذه «**التراكيب الجاهزة، في سياق السرد ليست فقط لاستلهام التراث حصرا وإنما يتم اللجوء إليها أحيانا لوسم أحداث الرواية بالواقعية انطلاقا من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب**»[1] فالروائي «**يستقبل تعددا لغويا وصوتيا، ويوظف لغة أدبية وغير أدبية داخل عمله**»[2]، وهذا سيشكل بنية سوسيونصية تعكس تفكير عناصر المجتمع وطبقاته، وتكشف عن مكنوناتهم وطموحاتهم وانكساراتهم، وهذا يخلق داخل النص صدقا فنيا يجد القبول والرضى لدى القارئ الذي هو أيضا جزء من هذا المجتمع، فيتفاعل مع النص ويفعّله.

ومن النماذج الروائية التي تأسست بهذا التنوع اللغوي رواية "تماسخت دم النسيان" للروائي ***الحبيب السايح*** التي تتبني هندستها اللغوية على الجمع بين المتعدد اللغوي القائم على اللغة العربية الفصيحة من أجود ما يكون عليه السبك والجزالة، والفصاحة في اللغة، واللهجات العامية الجزائرية والمغربية، وهذا لأن الرواية قد تعددت فضاءاتها المكانية بين الجزائر وتونس والمغرب، فكان للهجات هذه الفضاءات حضور في الرواية من باب

---

(1) صالح صلاح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط3 2003م، ص272

(2) شعبان بهلول: جمالية التنويع اللغوي في بنية النص السردي، مجلة الإشعاع في اللسانيات والترجمة، سعيدة الجزائر، مجلد01 عدد01، 2014م، ص153.

الإيهام بالواقعية، وبالنظر إلى مستويات اللغة فقد تنوعت وأبرزت اقتدارا كبيرا من قبل الروائي، في التحكم فيها صعودا ونزولا، من حيث الصعود بها إلى أرقى ما يمكن أن تكون عليه لغة السرد، ونزولا إلى أبسط ما يمكن أن تكون عليه لغة العامة من الناس في حواراتهم اليومية.

فقد كان إذا استلهام الرواية من اللغة العامية الجزائرية أو المغربية متنوعا وزاخرا وممتزجا بلغة السرد الفصيحة مشيعا أجواء حميمية في الرواية تؤكد على أن الرواية نتاج مجتمعي بامتياز، يغوص في أعمق أعماق خبايا المجتمع الإنساني ويعبر عنه بلسان حاله، ومن أمثلة ذلك، حوار البطل مع أمه الخائفة عليه حين أبلغها برحيله قائلا: «**رايح للعاصمة في مهمة**»[1]، أو حين استذكاراته المتنوعة لأصدقائه أو مغامراته الغرامية، أو مشاكساته لبنات حيّه حين كان صغيرا، يقول السارد في مواقع متفرقة من الرواية «**آآآه... واش ضيعت من عمري!...**»[2]، «**زواوية من الزيت الحر...قبلتني وفي أذني وشوشت: حبيت فيك العرب، فنكدتها: عاوديها لي بالبربرية...**»[3]، «**آلّلي كوشي، ما نصاحبو شي، احنا مقاطعينه وهو يتبع فينا كي الكلب المكلوب**»[4]، وغيرها من التعابير العامية الجزائرية، والتي على كثرتها تعبر في مجملها عن مواقف الإنسان البسيط في تفاعلاته مع الحياة اليومية.

كما نجد حضورا للهجة المغربية في الرواية، حضورا يلقي بالضوء على بيئة جديدة مختلفة عن البيئة الجزائرية، رغم تقاربها الجغرافي، ويتجلى في الحوارات العديدة للبطل مع شخوص الرواية من مدينة الرباط المغربية، حيث انتقل (كريم) فارا من الموت الأرعن الذي اكتسح البلاد، لا يمكن الوقوف في هذا المقام عند كل الحوارات، ولكن يمكن أن نمثل لها ببعض منها تظهر فيها اللهجة المغربية البسيطة الدالة على المجتمع واللسان المغربي، في حوار دار بين كريم وتاجر مغربي حين وصوله إلى الرباط باحثا عن شارع ما يقول:

---

(1) الحبيب السايح: تماسخت دم النسيان، مصدر سابق، ص08.

(2) الرواية، ص12.

(3) الرواية، ص27.

(4) الرواية، ص29.

«–من الجزائر الأخ؟

.....

– واه.. تسمح لي بالتيليفون؟

– فاين؟

– هنا في الرباط

– زوز ديال الدراهم..»[1]

وفي حوار آخر حين استضافه صديق له في الرباط يقول: «– **سيدي عبد الحميد.**

– طواليتي شي شوية من وجدة لهنا

– هذي أربع سنين

– لكن الشباب ما يتلف، مرحبا بيك وبصديقنا العظيم بولحية»[2]

وفي حوار آخر لأحد الشخوص مع مسؤول الفندق الذي ينزل فيه: «– **يا الشريف ممنوع تأخذ دوش عند صاحبك.**

– غرفتي ما فيهاش حمام ولا كنيف

– لازم تدفع

– حتى عند صاحبي؟

– هكذا مولاي

– شحال؟

– تسعد..» [3]

هذه عينة بسيطة من الحوارات التي نقلت بمزيج بين اللهجة الجزائرية والمغربية، لتعطي إيحاءً بالواقعية على أن الشخوص تتحدث بلسان حالها وتعبر بلغتها العامية البسيطة في فضاءاتها الشعبية وبيئتها.

لنجد رواية "تاء الخجل" لا تختلف كثيرا في تركيبتها اللغوية عن سابقتها، فنجد الروائية/الساردة تستعمل لغة سردية شعرية أبانت من خلالها قدرة كبيرة على التحكم

---

(1) الحبيب السائح: تماسخت، المصدر السابق ، ص67.

(2) الرواية ، ص77.

(3) الرواية، ص112–113

بآلياتها، ونجد لغة التاريخ والصحافة والوثائف، واللغة الفرنسية، واللهجة المصرية، في مثل قولها ساخرة من رئيس تحرير الجريدة التي تعمل بها البطلة: «**يا راجل ما تخليك معايا**» [1]، ونجد حضورا آخر للهجة المصرية في حديثها مع إحدى المختطفات والمغتصبات من طرف الإرهاب، وهي في المستشفى تقول لها: «**... يالهوى بالي ودي تيجي**»[2] وكذا في قولها: «**أيوه، دي حلوة بشكل!**» [3] وهذا الإستخدام للهجة المصرية من باب تلطيف الجو والتخفيف عن الفتاة المغتصبة، والساردة هنا في استخدامها لهذه اللهجة تهدف بالإضافة للتنويع اللغوي، إلى إظهار قدرة الفرد الجزائري على استعمال وإتقان أي لهجة عربية، إضافة إلى إظهار ذلك التأثير للدراما المصرية في الفرد الجزائري من خلال تمثل لغتهم ومواقف كلامهم بين السخرية والمزاح.

كما نجد استخداما للغة الفرنسية في مواضع عدة من باب التناص مع روائيين جزائريين يكتبون باللغة الفرنسية، أمثال ***مالك حداد*** من مثل نقل قوله: «**.. والصمت سيد الشارع Seule le Silence à du talent**»[4] ثم تضع ترجمة للعبارة على هامش الصفحة «وحده الصمت له الموهبة» عبارة للكاتب الجزائري مالك حداد، وتضيف عبارة أخرى في الصفحة الموالية لها تقول: «**أحقا لم تفهمني أنت الذي تعرف أن « Le romancier ne romance que sa vie» أحقا؟**»[5] وتضيف ترجمة لها في هامش الصفحة «الروائي لا يروي سوى حياته» الكاتب نفسه، لم يكن للغة الفرنسية حضور مكثف في الرواية، عدا عن تلك المقولات القليلة والمقتضبة التي أخذتها الساردة من أديب جزائري له أثره العميق على الروائيين الشباب من جيل الروائية، وهذا الحضور للتعبير عن معاني معينة في سياقات ضيقة داخل الرواية، وهذا النظام المزدوج يعطيها حرارة التواصل بين الساردة والمتلقي على قلته في نقل المعاني والدلالات، والمثاقفة والتأثير والتأثر.

ونجد أن رواية الأزمة تحاول أن تلمس أكبر عدد من الفئات المجتمعية وتعبر عنها بلسانها، من خلال توظيف اللهجة الأمازيغية أو اللسان البربري كما يحلو للبعض تسميته،

---

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، مصدر سابق، ص 61.

(2) الرواية، ص64.

(3) الرواية، ص65.

(4) الرواية، ص68.

(5) الرواية، ص69.

والذي يتحدث به عدد لابأس به من سكان مناطق الجزائر، بحيث لا يمكن تجاهل هذه الثقافة في عمل فني كالرواية، ونجد مثل هذا التوظيف في رواية "مرايا الخوف"، في حوارات ينقلها السارد على لسان بطله مع جدته العجوز التي لا تتقن الحديث إلا باللسان البربري، من أمثلة ذلك: «**جدتي التي كانت تحرك النار بعود الحطب، قالت لي بالبربرية التي لا تعرف غيرها:**

- **يوغلد باباك؟ (هل عاد والدك؟)**

.....

- **مازاليث غوخام (إنه ما يزال في البيت)**
- **الموجة ثجث غوخام (أمواج البحر منعته من الإبحار)، (تركته الموجة في البيت)**
- **نعم**
- **احملغ أرى أثزرغ أسمى أريقيم غوخام، يتيوعير (لا اريد رؤيته حين لا يبحر، يصبح عنيفا).**
- **بابا ديما يوعر، يفغ البحر نغ يقيم غوخام (بابا دائما عنيف سواء أبحر أم لا)**»[1]

وفي مشهد آخر ينقل حواره مع حلاق الحي، يقول: «**... فقال لي وهو يقترب مني:**

- **آشو كيوغن أميس مزيان؟ (ماذا حل بك يا ابن مزيان؟)**

قلت له:

- **هلكغ (أنا مريض)**
- **أينذاث باباك؟ (أين والدك؟)**
- **في مقهى بوقلار...**» [2]

وفي حوار آخر لبطل الرواية (زينو) مع والدته بعد عودته من عمله كمقاتل/محارب ضد الإرهابيين، وقد انتهى الكابوس، كما يعلن هو، واستبد به الشوق يقول: «**نزلت إلى فناء الدار حتى لا تصعد هي، أعرف أن رجلها تؤلمها، ولا تقوى على الصعود، بكت لما رأتني، فقالت بالبربرية:**

---

(1) حميد عبد القادر: مرايا الخوف، مصدر سابق، ص74-75.

(2) الرواية، ص112.

- أيغر إيدوسيذ؟ (لماذا جئت؟)

- عييغ (تعبت)

- أرثكذذ أرى أكننغن؟ (ألا تخف من أن يقتلوك؟)

ابتسمت ثم قلت:

- ذاين أيفوك كل شيء (انتهى كل شيء الآن)

صمتت برهة، وأضفت:

- أُربغيغ أرى أذيمغوررغ بعيد أفخم أنغ (لا أريد أن أكبر بعيدا عن منزلنا)» [1]

هذه الحوارات مع أشخاص بسطاء كالجدة والحلاق والأم الذين يتحدثون باللسان البربري تعبيرا عن انتمائهم وثقافتهم الأمازيغية المتجذرة والأصيلة من عمق الأصل الجزائري، وهو اللسان الذي يتحدث به الكثير من أهل هذا الوطن، فيعبر عن ذواتهم وثقافتهم وعاداتهم وأصالتهم، ونلاحظ من خلال هذه الحوارات المنقولة المتبوعة بترجمة إلى العربية حتى يفهم من ليس متقنا للسان البربري، نلاحظ أنها مفعمة ومشبعة بالحميمية والعاطفة والتقارب، فاللهجة العامية أو اللسان الأمازيغي فيه الكثير من الحميمية والعمق الدال على التقارب والاتصال الوثيق بين الناس، وهذا ما سعى الروائي إلى نقله من خلال هذه الحوارات.

من خلال هذه الوقفة البسيطة على التعدد اللغوي في جانب منه داخل رواية الأزمة من خلال النماذج المختارة، والتي ما هي إلا إشارة تومئ إلى أن الكثير من روايات الأزمة تتماوج و تتلاقح فيها التشكيلات اللغوية والمستويات الكلامية المختلفة، دلالة على انفتاح الرؤية عند الروائي الجزائري، فاستخدامه للعامية مثلا لا كقضية فكرية تطرح إشكالية العامي والفصيح، أو الراقي والبسيط، بل كان حضورها في الرواية كفضاء لغوي مرن قابل للتقاطع مع اللغة الفصحى رغم ما لهذا وذاك من خصوصيات.

---

[1] حميد عبد القادر: مرايا الخوف، المصدر السابق، ص185

رابعا: خصوصية تلقي رواية الأزمة.

كتبت رواية الأزمة في ظروف تاريخية/ثقافية خاصة، اتسمت بالاضطراب وهدم الثوابت والخروج عن العادات والتقاليد المجتمعية التي حكمت المجتمع الجزائري عقودا طويلة حتى صارت من ألزم خصوصياته، هذه الظروف التي كان على رأس الاضطراب فيها "ظاهرة الإرهاب" وما خلفته هذه الأخيرة في المجتمع الجزائري، حتى أنه لا أحد منه يمكن أن ينكر أنه تأذى بطريقة أو بأخرى من الإرهاب.

لقد كتب الروائي الجزائري في هذه المرحلة وهو مشبع، بل متخم بصور الفظاعة والبشاعة ومشاهد الموت والأشلاء، ومختنق بالخوف ورائحة الدماء، إن وطأة الواقع عليه كانت شديدة بحيث لم يستطع أن يتملص منها، فسارع إلى الكتابة درءًا للجنون أو الانتحار، وكنوع من المقاومة، مقاومة الخوف والموت، والنسيان، فهو: «**يكتب بدافع ملح يضغط بقوة وبقسورة على نفسه مستعينا بالعقل لأجل ترجمة هاجسه كإنسان ينقل خوفه وتأمله وتنبؤه ومشاعره بأنواعها، حيث يترجمها للآخرين لأجل قراءتها وفهمها ومعايشتها وحسّها حتى ولو كانت متمثلة في خيال واسع**»[1] فالراهن الذي عايشه الروائي وينقله في نصوصه ليس واقعا ذو ملامح واضحة، إنما هو راهن مأساوي إلى أبعد الحدود «**راهن صادم للعقل والحس والمنطق والقيم، محيل إلى عوالم لم تعرفها المخيلة الجماعية مطلقا، سواء تلك التي عايشت فضاءات الإستعمار، او تلك التي تعرّفتها في مخيال رواد الرواية الجزائرية، أمثال محمد ديب وكاتب ياسين، ومولود فرعون باعتبارهم هم أنفسهم قد كتبوا راهنا جزائريا يعيش محنة الإستعمار ومع ذلك لم تحبل فضاءاتهم بفظاعات الرواية التسعينية**»[2] هذه الفظاعات التي أراد كتاب/روائيو هذه المرحلة أن يسجلوها كما هي ويحفظوها في نصوصهم ليشهد عليها التاريخ والأجيال القادمة التي لم تكن جزءًا من المأساة، ولهذا فالكاتب يكتب نصا ليقرأه قارئان: الأول كان جزءًا من المأساة، عايشها ونال منها قسطا وافرا من الفجائعية ولم تكن له القدرة على

---

[1] رأي للكاتب خالد ساحلي في حوار مع جريدة البلاد أون لاين: "الإرهاب أعمق بكثير من الأدب الإستعجالي"، حاوره أيمن السامرائي، نشر يوم 21-11-2011م على محرك البحث الإخباري جزايرس.

[2] د. عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية (متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل)، مجلة الحكمة ، مرجع سابق. ص149.

التعبير عن وقعها فيه، فيقرأ ذاته فيها، وقارئ لم يكن جزءًا من المأساة ولا شاهد القتلى في كل مكان ولا التفجيرات والحرائق والدمار الذي انتشر في كل ركن من الجزائر، فيقرأ ليشارك من سبقه في مأساته، وقد يكون فقد عزيزا فيها، فيعيش ذلك الشعور الذي لم يستطع أن يعيشه وقتها، وهنا يؤكد ***خالد ساحلي*** قائلا: «**تكتب يعني أن تبحث عن تبادل الأدوار بينك وبين القارئ ككاتب يؤمن بالتصنيف والمستويات مثلما القارئ مصنَّف بمستويات، نتبادل الأدوار على مستوى الإبداع والحس والإلتزام وحالة الشعور...**»[1]

وهذا ما يعطي للأدب قيمته، حين يجد قارئا يحْييه بانفعاله وتفاعله معه، وفك مغاليقه، وانتشال صورة الإنسان من دهاليزه الغامضة، ويقف على جماليته وفنيته، مع أن الإشكال الذي تطرحه رواية الأزمة، أو يُطرح حولها؛ أنها رواية واكبت الراهن الجزائري فكتبت في عجالة تسابق الواقع والزمن في تسارعه لرصد هذا الراهن الخاص، فوسمت في الأوساط النقدية عامة بمصطلح الأدب الإستعجالي، وقد تطرق البحث سابقا إلى حقيقة هذه التسمية ومدى توصيفها للظاهرة الروائية في سنوات التسعينيات، فقد اعتبره البعض مقوضا للبنية الجمالية للشكل الأدبي، على اعتبار أن أغلب الروائيين الذين كتبوا موضوع المحنة والإرهاب هم كتّاب شباب، تهافتوا لنقل صورة الواقع دون كبير عناية بفنية الرواية وعناصرها الجمالية، انطلاقا من عنصر اللغة.

بالنظر إلى رواية الأزمة على أنها ظاهرة فنية تحمل مقصدا ما، هو مقصد الروائي في نقل الواقع الفجائعي، بالتركيز على الجانب التيماتيكي والذي هو واقع الإرهاب الذي فرض نفسه بالقوة على الكتاب فـــ «**الكاتب لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لابد أن يترك بصماته في الكتابة**»[2] لأن صدمة الراهن الفجائعي المتشح بالسوداوية ولون الدماء، جعلت المواطن/القارئ يحمل انتظارات معينة، وجعلت الروائي يحاور هذه الانتظارات باعتباره مواطنا قارئا أيضا.

وعليه فإن الروائي إذ يكتب (رواية الراهن الأزموي) يضع في اعتباراته أن الذي سيقرأ نصه قد عانى من وطأة المأساة عليه وعلى أحبته وأهله وأبناء بلده، وهو يحمل في

---

[1] خالد ساحلي: الإرهاب أعمق بكثير من الأدب الإستعجالي، كتاب شباب يتحدثون لـــ: البلاد، حوار سابق.

[2] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص99.

ذهنه تصورا ما عن هذه الأزمة، ويتوقع من الروائي أن يدعم هذا التصور ويجيب عن أسئلته الكثيرة التي أفرزتها الأزمة، لذلك سنحاول الوقوف عند هذا الجانب المهم من عملية الإبداع التي تقوم في الأساس على ثلاثية: (المؤلف– النص– المتلقي) فحين نادى ***بارث*** بموت المؤلف* كان الوجه الآخر لاختفائه هو ولادة القارئ، ليس كمجرد مستهلك بل كمنتج للنص يساهم في إنتاج المعنى، ويرى ***رولاند بارت*** أن القارئ لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ بل يأتي محملا بروافد ثقافية وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة، فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق او معرفة فطرية تشكل البناء القبلي للفهم أي البناء المعرفي والإيديولوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم.

سنقف من خلال هذه الجزئية من البحث عند نقطتين مهمتين متعلقتين بثنائية (النص/القارئ)، على اعتبار أن الكتابة تفترض مسبقا فعل القراءة، وأن النص لا ينكشف وجوده إلا بوعي القارئ المؤوّل له، فارتباطهما ارتباط جدلي، والقراءة كما يفهمها ***سارتر*** لا تقوم فقط على أساسية أو ضرورية النص، بل على أساسية الذات القارئة أيضا، التي لا تستكشف النص في مكوناته المادية فحسب، بل إنها تخلق بمعنى الإبداع والإنتاج وليس بمعنى الكشف، موضوعه الجمالي، فالقراءة إذا بهذا المنظور ما هي إلا إبداع ثان أو يمكن القول عنها إبداع من الدرجة الثانية، حيث يؤكد ***سارتر*** أن القراءة ليست عملية آلية تنطبع خلالها الكلمات، أو العلامات في عين القارئ أو في وعيه، تماما كما يحدث في التصوير الفوتوغرافي، بل إنها تثير فيما وراء الكلمات ذاتها شكلا تركيبيا نسميه عادة التيمة أو الموضوع، وهو يتخذ شكل المشهد أو الرؤية أو (الصورة الذهنية)، وهذا ما يفسر الشعور أثناء القراءة بأننا نشاهد الأحداث والأشخاص وكل العالم الروائي والشعري كأنه يجري أمامنا.

من الصعب بمكان في هذه الجزئية أن نطبق المفاهيم الإجرائية لنظرية "**جمالية التلقي**" على كل الروايات المدروسة في البحث فهي كثيرة، وكل رواية هي عالم قائم بذاته له خصوصيته وفرادته، ويحتاج إلى نظرة متفحصة ووقفة متأنية لتطبيق آليات أي

* مقالة نشرها رولان بارث Roland Barthes سنة 1967 في المجلة الأمريكية آسبين في عددها الخامس والسادس بعنوان (موت المؤلف) The death of the author.

نظرية نقدية عليه، فكل رواية هي مشروع بحث متكامل، ومجال البحث هنا لا يتسع لهذا، وبما أن الدراسة (هنا) في الأساس ترتكز على عناصر الخصوصية، سواء خصوصية الرؤية والكتابة، أو خصوصية التلقي، كان استكناه العناصر المشتركة بين هذه الروايات –الكثيرة– هو المقصد والهدف منذ البداية، وبالنسبة لخصوصية تلقي رواية الأزمة فإن الأمر أوسع من أن يحيط به البحث في هذا المقام المحدود، لذا ارتأى أن يقف عند نقطتين يراهما من الأهمية بمكان، وأنهما يمكن أن يكونا أرضية لبحوث قادمة إن شاء الله، هاتان النقطتان حُدِّدتا على النحو التالي:

1–أقرأ نصا أم شهادة؟

2–القارئ في رواية الأزمة: أمل انتظار وخيبة أمل.

4–1– أقرأ نصا أم شهادة؟

ينجز الروائي الجزائري في خطاب روايات الأزمة شهادة على العصر، على الزمن الجزائري/التسعيني، من حيث أنه عايش المأساة وأثرت فيه وكان جزءا من سيرورة تاريخ هذه المرحلة المتميزة بواقعها المشحون بكل أنواع الاضطرابات الموشح بالرعب والدم والأشلاء، ولأنه ليس محاربا أو مقاتلا ذا دربة، لا يتقن استخدام السلاح، كانت «**الكتابة الوسيلة الوحيدة بين يدي الكاتب لتجاوز محنته الذاتية والتخفيف من وطأة الجو العام الذي تعيشه فئات الشعب المختلفة، حيث تعلن عن قلقها وتنازع المقدس والمهيمن من أجل تحطيم التابوهات**»[1]

لقد انعكس هذا الواقع المأزوم على رؤية الكاتب وتجربته الفنية التي واكبت المرحلة، وصورت الواقع السوداوي بمشاهده الفجائعية، محاولة تفسير ما يحدث ولماذا يحدث، منفتحة على أسئلة كثيرة، أسئلة الواقع والهوية، والسياسة والإجتماع والثقافة، لقد ألقت هذه المرحلة الحرجة بظلالها القاتمة على الرواية الجزائرية، فظهرت نصوص كتبت تحت ضغط الأحداث الدموية لتسجل الراهن، وتندد بالقتل المجاني والاعتداء على حق الحياة، وتشويه إنسانية الإنسان.

---

[1] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1 1999م، ص157.

هذه النصوص الروائية التي كتبت زمن المحنة/العشرية السوداء حاولت «**الإقتراب من الواقع ... فكانت شهادات كتبت تحت ضغط الأحداث بصفة استعجالية لتسجل الراهن الجزائري، وتندد بقتل ذاتية الإنسان...**»[1] هذه الإستعجالية التسجيلية التي جعلت من نصوص الأزمة تفتقر نوعا ما إلى الاهتمام بالجانب الجمالي مع عدم تغييبه، مما انعكس على قراءة هذه الرواية سواء القراءة النقدية/الاكاديمية، أو القراءة الإمتاعية –إن صحّ التوصيف– فاختلفت القراءات والآراء حولها، حتى من قبل الروائيين ذاتهم الذين كتبوا في موضوع رواية الأزمة، موضوع الإرهاب، فنجد مثلا الروائي "***مرزاق بقطاش***" يقول حول هذه الرواية «... **وإذا بي أقرأ كتابات مستعجلة يظن أصحابها أنهم يعالجون صلب الموضوع، والمعروف في تاريخ الرواية العالمية أن الإنجازات الروائية لا تتحقق إلى بعد هدوء البراكين الإجتماعية...**»[2] في القول إشارة إلى أن الروايات التي قراها الروائي مرزاق بقطاش في هذه المرحلة ما هي إلا نصوص مستعجلة سارعت إلى التقاط اللحظة دون تروّي في معالجة الأزمة حتى يمكن هؤلاء الكتاب أن يلجوا إلى متاهات الأزمة ويرصدوا خلفياتها وخفاياها، وتفسير ما يحدث بعقلانية وموضوعية أكثر، ربما الروائي ***مرزاق بقطاش*** على حق فيما ذهب إليه، لأن هذه النصوص وبهذه الكيفية قد عمدت فقط إلى نقل الواقع كما هو وتصويره بما يعتمل فيه من أحداث فجائعية وموت ودمار، وهذا نأى بهم نوعا ما عن الغوص في أعماق الأزمة وسبر أغوارها، وتحليل الوضع بمنطقية أكبر، فجاءت مقصرة إلى حد ما في بناء المعادل التخييلي الفني الموازي للواقع.

وهذا ما يدعمه رأي ***الحبيب السايح*** الذي اعتبر رواية الأزمة غير ناضجة، «**لأنها تناولت بشكل طارئ فترة من تاريخ الجزائر المعاصر، اقتربت فيها فعلا من الطرح الفاعل السياسي، وبهذا تبقى هذه النصوص للأسف لم تأخذ المسافة الضرورية لكي تتأمل المعطى السياسي، وماذا كان يسفر عليه، ولأنهم متورطون في الحراك ولا**

---

[1] لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) مقاربة بنيوية تكوينية– رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري –قسنطينة، 2010م ، ص(أ).

[2] نوارة لحرش: "ما الذي تركته الأزمة في الرواية"، حوار مع مجموعة من الكتاب والروائيين، جريدة النصر، عدد 05–07–2010م.

يستطيعون أن يفرزوا بين عناصر التناقض الحاصل...»[1] هذا التزامن مع الحدث، ورصده وتصويره كما يفعل الصحفي والمصور الفوتوغرافي، يؤثر على الرواية كفن يحتاج التأني في الكتابة، واتخاذ المسافة اللازمة بين الحدث والكتابة عنه لكي تكون الرؤية الفنية أوضح، وهنا نجده يضيف «**ماذا يُبقي تدفق الصور المتزامنة مع الحدث للرواية؟**»[2] وهذا التساؤل يفضي إلى أن ***الحبيب السائح*** يرى في روايات الأزمة شهادة على الحدث لا أكثر وليست ترقى إلى مستوى النص الروائي المتميز.

ومع ذلك نجد أن الظاهرة الروائية الأزموية قد لاقت استحسانا عند البعض الآخر لأنها استطاعت في زمن الخوف والصمت أن ترفع أصواتها لتنقل هذ الواقع بسوداويته وقبحه رغم اعتبارها مجرد شهادات على الواقع، لا تسمو إلى مصاف العمل الفني المنشود، ففي نظر الروائي ***واسيني الأعرج*** هي مسالة طبيعية بالنظر إلى حقيقة هذا الواقع المأساوي الذي تنقله، يقول: «**عادة من الصعب أن تكتب عن شيء أنت تعيشه، تحتاج إلى زمن، لكن مع ذلك أقول لا، دعني أكتب، دعني أشهد على عصري، ولهذا أغلبية الكتابات هي شهادات، أغلبيتها لا أقول كلها، فهناك روايات طبعا، لكن الشهادة كذلك أنا لا أرفضها لأن الشهادة في أوقات الأزمات و أوقات القسوة مهمة وجيدة وتفيد**»[3]، هذا الرأي فيه الكثير من الإنصاف لهذه النصوص، التي واكبت الأزمة وكان للراهن الفجائعي سطوته عليها، واستطاعت احتضانه على قبحه، وربما مرد الاهتمام بالشهادة أنها تقوم بدور مشابه كثيرا لدور التاريخ حين تسجيله للأحداث والتقاطها، بعيدا عن رقابة المنهجية العلمية الصارمة للتاريخ، هذا سيكون مفيدا لمن سيكتب بعد انجلاء سحابة الأزمة كمرجع إبداعي يعود إليه.

ونجد الروائي "***حميد عبد القادر***" في حوار له يقر بقيمة هذه الرواية التي واكبت الأزمة مجيبا عن سؤال: كيف قرأ الرواية؟، يقول: «**هي عبارة عن أعمال تؤرخ لمرحلة مهمة في تاريخ الجزائر، قرأتها قراءة نقدية ووجدت أنها خالية من البعد السوسيولوجي**

---

(1) الحبيب السايح: "رواياتي تناولت مواضيع سياسية لكن لا يمكن تصنيفها سياسيا"، مقال نشر في 26-12-2011 م موقع جزايرس.

(2) الحبيب السائح: "رواياتي تناولت مواضيع سياسية لكن لا يمكن تصنيفها سياسيا" ، المقال نفسه.

(3) نوارة لحرش: "ما الذي تركته الأزمة في الرواية"، مقال سابق.

والتاريخي، لكن هذا لا ينقص من قيمتها الأدبية والجمالية، فالمعاناة الشخصية تصبح في كثير من الأحيان مادة إبداعية قوية يكون لها مفعول كبير»[1] وهنا نجد أن الروائي ***حميد عبد القادر*** تحول إلى ناقد قرأ نصوص الأزمة من زاوية مختلفة دون أن يحيّد المبدع فيه، ليحكم على هذه النصوص أنها ذات قيمة و إن كانت فقط تعبر عن معاناة شخصية، أو تؤرخ لمرحلة مميزة من تاريخ الجزائر.

وقبل هذا كان قد أكد أنه لابد للمبدع في مثل هذه الظروف أن يشهد على التاريخ، أن يكتب الأزمة كما هي في ظروفها وآثارها وهو ليس معنيا بتحليلها لأنه لا يمتلك آليات ذلك في مثل هذا الوضع يقول: «**الكاتب ليس معني بتحليل الأزمة الأمنية، بل برصد تحولاتها وانعكاساتها عليه أولا كفرد في المجتمع، فكل ما كتبته كان نتاج تفاعلي مع واقع مأساوي عانيت منه كثيرا...**» [2] وهذا يؤكد ذلك الأثر الكبير للواقع على المبدع بحيث يفرض نفسه في عملية الإبداع، ويحوّل النص بطريقة أو بأخرى إلى انعكاس مرآوي للواقع، فيُنظَر إليه ، أو يُقرأ على أنه شهادة على هذا الواقع من حيث هو مجموعة أحداث حدثت فعلا على أرض الواقع، أو أنها تجربة شخصية حقيقية يرويها من عايشها.

وهنا يمكننا الوقوف من خلال نصوص الأزمة على أحداث اشتركت جلّها في تقديمها كجزء من السرد ونقاط التحول في الأوضاع العامة، أو في سير الأحداث، أو في تحول مسار الشخصية إلى التطرف وممارسة العنف، ونقصد هنا أحداث 05 أكتوبر 1988م والتي يعتبرها روائيوا هذه المرحلة نقطة الانطلاق لمتغيرات الواقع التي دفعت بالجزائر إلى مستنقع الدماء، فنجد إشارات لهذه الأحداث مباشرة وغير مباشرة في الرواية، مستعينة بلغة التاريخ في تقديمها للأحداث، فروايات ك"الورم"، و"بم تحلم الذئاب؟"، و"بوح الرجل القادم من الظلام "، و"عابروا الليل" و"صمت الفراغ" وغيرها، تشير إلى هذه الأحداث كنقطة تحول في حياة شخوصها، ومسار الأحداث فيها، وكل يقدم الحدث من زاوية نظره ولكنهم يتفقون في أن هذه الأحداث كان لها بالغ الأثر في الوضع الذي آلت إليه الجزائر، وكل روائي منهم كان شاهدا على هذه الأحداث وربما يكون حتى مشاركا فيها بطريقة أو بأخرى.

---

[1] المجلة الثقافية الجزائرية: الروائي حميد عبد القادر: "الكاتب ليس معني بتحليل الأزمة الأمنية بل برصد تحولاتها... أكتب لكي أتحمل الحياة" ، حاوره مدير المجلة، نشر في 14-12-2011م.

[2] المرجع نفسه.

كذلك الإعلان عن التحول من سياسة الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية والانتخابات البلدية والتشريعية التي أفرزت نتائج غير متوقعة على الساحة السياسية في الجزائر، والفوز الساحق للحزب الإسلامي (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) على بقية الأحزاب وخاصة الحزب الحاكم (FLN) ثم تعطيل المسار الإنتخابي سنة 1992م، وما انجرّ عنه من انفجار أمني وصِدامات واعتقالات وغيرها إنتهت بحرب أهلية غير معلنة وحالة من العنف لم تشهدها الجزائر من قبل.

كل هذه الأحداث كانت جزءا مهما من رواية الأزمة، وقد نقلتها بصدق المؤرخ وموضوعيته فكانت شهادة على أهم الأحداث التي حولت الجزائر إلى حقل ألغام تنفجر في وجه الجميع دون التمييز بين العسكري والسياسي والمدني والقروي البسيط الذي لا يفهم شيئا مما يسمونه تعددية حزبية، أو ديمقراطية وغيرها.

ولا تتوقف شهادات الروائيين عند هذا الحد بالنسبة للأحداث السياسية، بل تعدتها إلى نقل فظاعة الإرهاب والممارسات التي قامت بها ضد الناس الأبرياء، وبالخصوص ضد المثقفين فهم أكثر طبقة ركزت رواية الأزمة على نقل انعكاسات الأزمة عليهم، بالإضافة إلى التركيز على الطوائف المتطرفة، والذي يقرأ رواية الأزمة يجد الكثير من التماثل والتشابه في نقل الأحداث الآنفة الذكر، وذلك عائد إلى استيقائها من معين واحد، وكذا قلة الاهتمام بالصناعة الفنية التي تمايز عملا روائيا عن الآخر، وإن كانوا يعالجون الموضوع ذاته أو ينقلون الحدث نفسه.

وما جعل رواية الأزمة أقرب للشهادة منها إلى الإبداع التخييلي الفني، هو اعتمادها على، وتوظيفها للخطابات الواقعية بشكل كبير في دعم الأحداث السردية، كالنصوص التاريخية المأخوذة من كتب التاريخ المعروفة، والمقاطع الصحفية/ الإعلامية ، والوثائق المختلفة المصادر، كما نجدها في رواية "متاها ليل الفتنة"، و"تاء الخجل"، و"مرايا الخوف" و"خطوة في الجسد" و"الورم" و"تيميمون" وغيرها.

فحين يقرأ قارئ النص الروائي مع حضور هذا الكم من النصوص المستقاة من مصادر خارجية بحرفيتها داخل النص الروائي، يدرك بأنه أمام شهادة على واقع أعلن انهياره، وشهادة على إفلاس جيل بأكمله فقد الأمل في الحياة والدولة والناس، وحتى في

نفسه، فارتمى في أعمال الشغب ثم في العمل السياسي الذي يفتقر إلى أسسه وأساليبه والوعي الكامل بآلياته، ثم إلى العنف والقتل والتخريب.

لقد كان الواقع الجزائري أفظع وأقسى من أي خيال يمكن أن يُكتب لذا فرض نفسه على الرواية، واستولى على مدار السرد والحكي فيها، فقدمت الرواية صورة عن تاريخ حقبة سوداء من تاريخ الجزائر، «**فالواقع/المرجع يمارس نوعا من الهيمنة على النص وعلى المتخيل باعتبار هذا الأخير خطابا لغويا حول الواقع يطمح إلى احتوائه، وربما محاكاته أو التعبير عنه من خلال التعبير عن الدينامية التي تطبع علاقاته وحركيته، والصراع الذي ينتج عن تعارض القوى الحيوية فيه**»[1]

4-2- القارئ المقروء: أمل انتظار وخيبة أمل

ترى نظرية التلقي أن أهمّ شيء في عملية الأدب تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ، فالنص في حالة خمود وموت، على حد تعبير علماء نظرية التلقي والقراءة، إلى أن تتم قراءته وإحياؤه من خلالها، فـ «**العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلى عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد**»[2]، «**وتنضج العملية الإبداعية من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور/القارئ، وهذا يشي بأن العمل الأدبي يتكون من عنصرين أساسيين: النص الذي قوامه المعنى، أي تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية...**»[3]

والجدير بالإشارة أن كل نص يستدعي قارئا معينا من حيث أنه لا يستند إلى معايير ثابتة ومحددة بدقة، بل تختلف من نص إلى آخر، وتتمايز من مؤلف إلى آخر بحيث تتداخل فيه شبكات ومرجعيات متعددة تتمازج مع اللغة المستعملة في النص، يستحضرها المؤلف/الكاتب فنيا وجماليا تجعله يختار قارئه حتى يتمكن من سبر أغوار نصه

---

[1] د. عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة الجزائر1، ص224.

[2] د.جميل حمداوي: منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل،شبكة النبأ المعلوماتية، 2007 موقع :http//www.annabaa.org

[3] عصام لطفي صباح: التلقي والتأويل في شعر زهير بن أبي سلمى، شركة دار الاكاديميون للنشر والتوزيع 2016، ص07.

والوصول إلى معناه وجمالياته، ليعيد إنتاجه من خلال قراءته المحتملة التي تستند على فلسفة القارئ ورؤاه وثقافته.

فشاعر الغزل –مثلا –حين يكتب شعرا طافحا بالمشاعر، منداحا عاطفة ووجدانية فهو يستهدف قارئا يشاركه حالة العشق والوجد التي يعيشها، ويحاول تمريرها إلى المتلقي ليشاركه تجربته الشعورية لأن «**علاقة النص بالقارئ تفرض عليه أن يصاب بعدوى المشاعر والعواطف التي يحس بها المبدع**»[1] والأمر ذاته لا يختلف في علاقة الرواية بالقارئ عنه في الشعر وتلقيه.

وحين نطالع رواية الأزمة فإننا نجدها تعالج موضوع الإرهاب والعنف والموت والخوف وما يترتب عن كل هذا من مظاهر اجتماعية متردية وفوضى في الحياة، وانهيار للقيم وتذبذب في بنية الشخصية، وغيرها من المظاهر والانعكاسات، وهي حتما بهذا التصوير المغرق في التسجيلية تستهدف قارئا عايش هذه الأحداث واكتوى بويلات الإرهاب، تشتحن ذاكرته بكل تلك الفظاعات والمشاهد الدموية، هذا القارئ الذي يلوذ بالقراءة عن واقعه علّه يجد فيما يقرأ من نصوص تحاكي هذا الواقع، تفسيرا لما يحدث و أجوبة لأسئلته التي ازدحمت في ذهنه ولم يستطع أن يجد لها إجابة تشفي غليله، مع أنه من الصعب بمكان أن يقرأ المرء نفسه مكشوفة أمامه بمآسيها وآلامها وعجزها وضياعها وما يقع عليها من ظلم وقهر، وكأنه يكرر تجربة الأمر بقسوته مرتين، لذلك سيواجه هذا القارئ صعوبة في التحلي بالموضوعية حين القراءة ، لأننا نعتقد «**أن الامر من الصعوبة بحيث يتعذر أن يحتفظ اتجاهه بالصفاء الذهني المطلوب لكل فاعلية قرائية، لأنه – النص الروائي الأزموي– يخاطب فيه شعورا جرّبه، وواقعا عايشه، وخطابا نفذ إلى أعماق مكنوناته الإنسانية، وجعله يطرح بدوره الأسئلة المحرجة ذاتها ويزفر احتجاجاته المكبوتة، تاركا لمن يملك ما يكفي من اللغة ومن الحساسية أن يقول ما عجز عن قوله حينذاك**»[2]

---

[1] سعيد بحري: علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1997م، ص10.

[2] ينظر: د. عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 232–233.

لقد عايش الإنسان الجزائري ظاهرة لم يعرفها من قبل، ولا يعلم ماهيتها، هي ظاهرة الإرهاب، فقد اكتوى بلهيب ممارساته العنيفة، ورأى منه ما لم يستطع أن يستوعبه عقله، ولا أن يتحمله وجدانه. فانشحن بالقهر والألم، وضاع في متاهات الأسئلة، باحثا عن أصل هذه الظاهرة وسبب وحشيتها، وكانت الرواية هي العالم الوحيد الذي احتوى واقعه وترجم مأساته، فانبرى كقارئ يبحث عن أجوبة لأسئلته في الرواية محملا بمعارفه القبلية وحمولاته الفكرية وحوادث واقعه المهين، فوجدها تقدم هذه الظاهرة بصورتها البشعة ووجهها القبيح، ولكن ما أثار المتلقي إذّاك أن هذه الظاهرة وليدة فكر ديني متطرف، وفهم خاطئ لتعاليم الإسلام السمحة، واستخدام التدين كستار وغطاء لممارساتهم غير المبررة وغير المنطقية والمنافية للإنسانية، سعيا منهم للسلطة بأقصر الطرق.

يصطدم القارئ في رواية الأزمة بنموذج يتكرر في أغلبها، وإن لم نقل كلها، يناقش ضربا من التدين يمتاز بالانغلاق على بعض المفاهيم القاصرة عن الدين، لينتهي بصاحبه إلى الإرهاب فكرا وفعلا، حيث قدمت كل متدين ذي لحية وقميص على أنه إرهابي بالضرورة، مستندة في ذلك إلى الاتهامات الإعلامية الموجهة رأسا إلى "الإرهابيين الإسلاميين" بأنّهم من يمارس فعل القتل بأبشع الطرق، والخطف والاغتصاب، والتفجير وغيرها من شنيع الفعال التي لا تمت لسماحة الإسلام بصلة، ولا تعبر عن روحه وتعاليمه الرحيمة، مع ذلك بقيت هذه التهمة لصيقة بكل ذي مظهر متدين، حتى أصبحت في عقول الناس بديهة من البديهيات.

يقول الدكتور ***حبيب مونسي***: «**الغريب أن الرواية التي تصدت لموضوع الإرهاب لم تكتب سوى هذه التهمة، ولم تردد سوى هذا الافتراء، ولم تجد في الإرهاب إلا لحية وقميصا... وفاتها أن الإرهاب غير ذلك، وأنه ليس فعلا دمويا، وإنما الإرهاب وضع معطى، فرضته أوضاع عالمية على العرب والمسلمين، في مقياس ديني/حضاري بعدما كان الإرهاب لا يتجاوز حدود المقياس السياسي والنضال الإجتماعي...**» [1] وهذا يعني أن رواية الأزمة قد خيبت أمل القارئ الذي بحث فيها عن تفسير للظاهرة، التي أفسدت عليه واقعه وزجت به في دوامة من القلق والرعب والموت، فهذه الصورة/التهمة كما

[1] أ.د حبيب مونسي: موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق، ص116.

سماها ***د. حبيب مونسي،*** والتي تكررت في جميع روايات الأزمة لا تعطي تصورا ناضجا ولا رؤية واضحة عن الظاهرة، خاصة أن المتلقي حين يشرع في قراءة عمل أدبي/روائي حديث، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن يكون بقدر تطلعاته الفكرية، وينسجم مع بنيته المعرفية، ومعاييره الجمالية التي تكون تصوره الخاص للأدب، في حين أن المؤلف/الروائي يسعى إلى انتهاك هذه المعايير ليصدم القارئ ويجعل طريقته تدخل في صراع مع أفق انتظار المتلقي.

لقد قدمت رواية الأزمة عناصر متخيلة تحاكي واقع الإنسان الجزائري، وتحكي حياته، كان المتلقي كجزء من هذا الواقع يحمل عنه الكثير من المعارف والقيم والعادات والتقاليد وكذا الخصوصية، كان ينتظر أن يقرأ في رواية الأزمة تحليلا لهذه العناصر، وتشريحا عميقا لهذا الواقع وما يعتلج فيه من أحداث هزت كيانه وشوشت فكره، توقع إجابات عن أسئلته الكثيرة من مثل: لماذا يحدث كل هذا القتل؟ ومن يستحق القتل ومن لا يستحق؟ لماذا نُقتل باسم الدين؟ لماذا تُباد قرًى عن بكرة أبيها فلا يترك فيها كائن حي من إنس أو حيوان؟ لِم يستهدف المثقفون دون غيرهم؟ لِم ينتهك عرض النساء باسم الدين؟ لماذا ؟.... ولماذا....؟.... وغيرها من الأسئلة التي تسلح بها القارئ في رحلة قراءته للرواية التي تعبر عن حياته، عن واقعه، عنه هو.

إننا حين نقرأ نص رواية الأزمة، ونتتبع سردها، «**يصم آذاننا ذلك الصراخ العالي الذي ينبعث من مشاهد الخوف والهلع، ويرتفع من صراخ النساء والأطفال، ويتجاوب مع قعقعة الرشاش، ودكّ المدافع**»[1] وصخب المتفجرات، وحمّى المشادات والنزاعات، فاستحالت أرضية السرد إلى فضاء للضوضاء ومسرحا لحرب رعناء، وكأن ما يشاهده الناس في الشاشات ويسمعونه على المذياع ويقرؤونه في الجرائد اليومية عن القتل والدم وحقيقة الفجيعة وبشاعتها غير كاف، حتى تستحيل الرواية فضاء آخر لنقل كل هذا، يقول أ.د ***حبيب مونسي:*** «**ليس للرواية أن تأتيني هي الأخرى بذلك كله... لأن القتل واحد وإن تعددت أدواته، والموت واحد وإن تعددت أسبابه، والدم واحد وإن تعددت**

[1] موضوعة الإرهاب، المرجع السابق، ص117.

جنسياته... ولكن عليها أن تفسر الفعل في حقيقته، التي تتجاوز المجزرة، وأن تكشف السر في عمقه الذي يتجاوز الحادثة»[1] فهل استطاعت رواية الأزمة أن تكشف السر؟

بالنظر إلى ما جاء في رواية الأزمة من مضامين وإشارات، فإننا نجدها دائما في معرض اتهام لجانب تقدمه على أنه المتسبب الوحيد في مأساة الوطن، هذا الطرف الذي تقدمه في صورة ثابتة على أساس مجموعة من الشباب الذين عاشوا القهر والغبن والفشل والغضب فارتموا في حضن التيار الديني بحثا عن حل ليتحولوا إلى إرهابيين يقتلون الناس باسم هذا الدين، وهذه الصورة المعتمدة في أغلب نصوص الأزمة تحولت إلى حكم واتهام صريح للدين بأنه يحول الناس إلى مجرمين، وهذا ليس من المفترض أن يكون في الرواية، فالأدب ليس قاضيا يحاكم ويحكم على الأشخاص والأفكار، وإنما دوره أن يكشف الأسباب، والمداخل ويرتفع بالفن الأدبي من وحِلِّ الانطباعية وزور الرأي المحدود الأفق، إلى الرأي المنبني على التأمل والموضوعية.

وهنا نجد القارئ يتساءل مثلا: كيف تحول المعلم **كريم** مربي الأجيال في رواية "**الورم**" إلى إرهابي قاتل ؟ ! رغم أنه كان يرفض ويشكك إلى آخر لحظة في فكرة القتل، لتقدمه لنا الرواية فجأة كمشارك في عملية قتل صديقه وشقيق المرأة التي يحب، كيف لفنان رقيق وموهوب ورجل أنيق وهادئ كنافا وليد من رواية "**بم تحلم الذئاب؟**" أن يتحول إلى مشارك في عمليات اغتيال كثيرة، ثم إلى رجل متوحش يبيد قرية مسالمة عن آخرها، دون أن يرف له جفن؟ !، وكيف لشباب لا يفقهون في الدين إلا النزر القليل الذي قد لا يكفي ليصلح ذواتهم. يتحولون إلى أئمة يؤُمون الناس ويخطبون فيهم باسم الدين ويقدمون على إصدار الفتاوى، فيحلّلون ويحرمون على هواهم باسم الدين؟ ! كل هذه الحالات التي يمكن وصفها بالغريبة، يقف القارئ عندها وقد ازدادت الأسئلة في ذهنه وكبرت علامات الاستفهام، دون أن يجد تفسيرا مقنعا لها.

قد يكون من المستعصي على القارئ الجزائري والعربي بشكل عام، أن يجد لأفق انتظاره وأمله في العثور على تفسير وإجابات مقنعة تجسيدا في السرد الأزموي، الذي

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يترك انطباعا مستهجنا في النفس، حين يصادف المتلقي تسطيحا في الطرح وعدم نضج في ربط العلل بالأسباب، وشخصنة الرواية وتقزيمها ضمن مفاهيم ضيقة جدا، وتوجها نحو إيديولوجيا معينة تدين جهة دون أخرى وتتهمها صراحة بناء على نظرة قاصرة للأسباب، وتحليل ناقص للأحداث والمعطيات.

من جهة أخرى فإن القارئ الجزائري بشكل أخص، يجد صعوبة في مواجهة ذاته التي تتجسد في الرواية بشكل ما، فهو في الغالب يحدث اسقاطات من الرواية في أحداثها وشخوصها على نفسه ويقوم: «**بإسقاط بعض ملامح الشخصيات على شخصيته، فيجد توافقا وأحيانا تطابقا بينه وبين شخصية ما فيعتقد أنها شخصيته (هو) ذاتها**»[1] وهنا يحدث تفاعل بين ذاته المخبأة المنزوية بعيدا عن الأعين، وبين النص السردي الذي عرَّاه باللغة وافتضح أمرَه، وهنا تكمن صعوبة أن تكون. «**القارئ والمقروء، الملاحِظ والملاحَظ في نفس الوقت فالمرجع التخييلي مرجعه، وشخوصها هو أو بعض ممن ينتمي إليهم، ومأساتها مأساته العميقة، وشطط واقعها هو شططه بكل هلوساته وهوجه وجنونه**»[2].

---

[1] ينظر: آمال بشيري: الرواية الجزائرية أي مستقبل؟ الجزائر نيوز. مقال نشر يوم 22-11-2010 م على موقع http://www.djazairess.com

[2] ينظر: د. عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق، ص148..

الخاتمـــة

الخاتمة:

لقد سعى هذا البحث –المتواضع– إلى الوقوف على خصوصية رواية الأزمة، الرواية التي كتبت سنوات المحنة في تسعينيات القرن الماضي، هذه الرواية التي استطاعت رغم ظروف ظهورها إلى أن تحتل مكانة قيّمة في ساحة الأدب الجزائري والعربي، وحتى أنها لاقت بعض الاحتفاء في المحافل الغربية، كما سعى البحث إلى رصد تميز هذه الرواية من ناحية البناء الفني وجمالياتها، وتعالقها بالمرجع الخارجي، ومدى تأثير هذا الأخير في تطورها وتحولها عن مسار الكتابة التقليدي. ومن خلال ما قدمه البحث من محطات دراسة خلص إلى جملة من النتائج تلخصت فيما سيلي ذكره:

لقد ولجت رواية الأزمة الجزائرية حقل التجريب من أوسع أبوابه واستفادت من آلياته، والذي يقوم على تفكيك البنية السردية التقليدية، وتشكيل بنية سردية مخالفة للسائد لا تضبطها قواعد محددة.

ارتبطت رواية الأزمة بشكل عميق بالواقع الجزائري التسعيني، ما عرف بالعشرية السوداء، وكان هذا الواقع مصدرا لموضوعاتها المختلفة، لذا نجد الرواية التي كتبت في هذه المرحلة شديدة الصلة بالمشكلات المختلفة والأزمات المتعددة التي واجهتها الجزائر، وقد عبرت عن وعي عميق بهذه الأزمات.

لقد سارع الأدباء ؛الشباب خاصة؛ إلى تسجيل مشاهد هذه الأزمة فوقعوا في فخ التقريرية والتسجيلية، وكانت كتاباتهم أقرب إلى التأريخ والشهادات والتقارير الصحفية منها إلى الكتابة الأدبية الفنية، كون الحوادث الحاصلة أقوى من أن تدفعهم إلى التأني في الكتابة.

سيطرت مواضيع معينة على المتن الروائي عامة لهذه المرحلة وما بعدها وصارت تتكرر في كل الروايات، لتتحول إلى سمة مشتركة بينها، كموضوع الإرهاب والعنف والقتل والغبن الاجتماعي، والتستر بالدين والاختطاف والاغتصاب واخترقت بعض التابوهات التي كانت قبلها محرمة، وخطوطا حمراء يمنع تخطيها كالسياسة وانتقاد السلطة ومساءلة الثورة، وموضوع الدين والجنس...

لقد استطاعت رواية الأزمة أن تستفيد من مختلف الخطابات الخارجية، وتصهرها في بنيتها السردية لتجعل منها جزءا من جسد الرواية مع احتفاظها بخصوصيتها، فاستفادت

من الخطاب التاريخي الوطني والعربي والإسلامي، وكذا من الخطاب السياسي والديني كون المرحلة تميزت بطغيان هذين الاخيرين على الساحة الفكرية، كما وظفت النص الإعلامي الصحفي في تصوير مشاهد القتل والفجائعية وصور الدمار التي عمت الوطن.

إن استثمار رواية الأزمة للتراث الشعبي الجزائري والعربي (المكتوب والشفهي)، الفصيح والمصاغ بالعامية، أضفت صبغة الأصالة عليها، وأبرز عمق اتصالها بالواقع الجزائري، والوعي بالفكر الشعبي، وقدرة على استغلال وتطويع رمزيته في خدمة الموضوع الرئيس فيها.

لقد حاول روائيوا هذه المرحلة تفسير أسباب المحنة التي ألقيت فيها الجزائر، فكانت مساءلة الماضي من بين أبرز إجراءات هذا التفسير، والعودة إلى الماضي سواء الماضي القريب أي الثورة التحريرية وما بعدها، أو الماضي البعيد الذي يتعلق بالتاريخ الإسلامي وما حدث فيه من فتن، فنجد الروائي يطرح هذا الماضي على طاولة التشريح ويسائله بكل جرأة وموضوعية.

إن ارتباط رواية الازمة بالواقع، جعل المتخيل يتشابك معه بحيث يعجز القارئ عن إدراك الحدود بينهما، وقد انفلت المتخيل لحساب الواقع في كثير من الأحيان، فيشعر القارئ بأنه أمام شهادة واقعية وتأريخ للأحداث الفعلية.

لقد حاولت رواية الأزمة أن تصور الشخصية بأبعادها الفكرية والنفسية وتتتبع مسار تحوّلها خلال مسيرتها في الرواية، فركزت على تحول الشخصية إلى التطرف والفعل الإرهابي، ولكن تفسيرها لهذا التحول في كثير من الأحيان اتخذ خطّية محددة: شباب–فراغ– فشل– شعور بالقهر– احتقان بالغضب– تدين– تطرف–ممارسة للقتل، ومن ثم فقد أعطت الرواية صورة نمطية لشخصية الإرهابي تتكرر في كل الروايات، وركزت على التقنُّع بقناع الدين واستعماله كمبرر ووسيلة لأفعالهم.

سيطر خطاب الخوف على مساحة السرد في رواية الأزمة فصارت معتركا لتضارب الهواجس والتوجسات، وصوت الرعب والفزع الذي حل على سماء الجزائر، واكتسح النفوس فأرداها عليلة، هائمة، تعيش العبثية والعدمية في زمن الموت والخوف هذا، الذي لم يعد زمنا طبيعيا تقاس بالساعات والدقائق وإنما هو زمن المعاناة والمأساة.

من خلال استنطاق عناوين روايات الأزمة ومحاورتها، تم الكشف عن مدى ارتباطها بالواقع وعمق فجيعتها، واتصالها بالمضمون في النصوص الروائية، رغم أن العنوان بنية مستقلة ومرتبطة، منفصلة ومتصلة في آن مع النص، وقد أسفر عنوان رواية الأزمة، عن محنة الوطن وجراحاته، وسوداوية الواقع الذي يعيشه، وجاءت أغلب عناوين الروايات مراوغة ومشفرة، صيغت بطريقة رمزية إيحائية لتحقق الوظيفة الإغرائية، مثل "وطن من زجاج"، "خطوة في الجسد"، "دم الغزال" "مرايا الخوف" وغيرها.

النسيج اللغوي في الرواية التقليدية يتميز بفخامة التعبير، ويمثل أحادية اللغة، الأمر الذي صار بمثابة "المدرسة الفنية" التي يجب عدم تجاوز تقاليد اللغة الأدبية فيها، لكن من خلال ما سبره البحث وقف على تمرد الروائيين على هذه التقاليد من باب التجريب، فغدت مستويات اللغة متعددة تبعا لتعدد الأصوات السردية داخل النص الروائي والسماح للشخصيات الروائية بالتعبير عن نفسها بلغتها التي تناسب مستوى الفكر لديها، وانفتاح النص على أجناس أدبية كثيرة من جهة أخرى، وتم توظيف الشعر والأسطورة والمثل الشعبي، وكذا توظيف العامية واللغة الأجنبية.

جاء الفضاء في رواية الأزمة فضاء منفتحا على العنف والمأساة، مشتحنا بالألم متشحا بالسوداوية، يضغط على الموجودين فيه رغم اتساعه ويخنقهم رغم انفتاحه، فقد خلقت المرحلة أفضية تغيب عنها معاني الاستقرار والأمان، حيث تم اقتحام الذات فيها من خلال اقتحام فضائها، فبات الموت والخوف يسكن كل زوايا الحياة، ويستولي على الأفاق، فعمت بذلك حالة من اللاإستقرار.

صورت رواية الأزمة المثقف كإنسان مصدوم ومأزوم يتأرجح بين دوره الطبيعي وخوفه من القتل الشنيع، فيختار إما الصمت أو الفرار في أغلب الأحيان، ليعيش بهواجس الوطن الجريح، وآمال الشعب المسحوقة، وفكره النابض بالمقاومة، فيتيه ويتشتت، وتنفلت من بين أصابعه قناعاته ومبادئه أمام هول ما يعيشه في هذا الزمن الممحون والواقع المأزوم.

انزاحت لغة أغلب روايات الأزمة عن اللغة الشعرية، واتسمت بالعنف والشراسة، فجاءت لغة عنيفة معبرة عن واقع عنيف ومأساوي وكانت كفعل مقاومة يتخذه المبدع درءا للجنون والانتحار في زمن غاب فيه المنطق وغلب اللامعقول، فكانت اللغة هي سلاحه الوحيد في مواجهة كل هذا والتعبير عنه.

إن ظروف نشأة وكتابة رواية الأزمة، تختلف عن ظروف كتابة الرواية الجزائرية في السبعينيات والثمانينيات، ظروف تاريخية مضطربة ولها خصوصيتها التي انعكست على الرواية فأكسبتها خصوصيتها هي الأخرى، وكما أن رواية الأزمة اتسمت في كتابتها بخصائص ميزتها عن سابقتها من كسر لنمطية الكتابة وتجريب في البنية السردية، فقد اكتسبت خصوصية في التلقي، ورغم أن البحث لم يستوفي حقيقة هذه الخصوصية لأن مجال البحث فيها أوسع من أن يسعه ضيق البحث، إلا أنه وقف على جانبين مهمين هما: تلقي النص الأزموي من بابين جمالي، وكنص شهادة على واقع، ينقل حقائقه وأحداثه بتسجيلية كبيرة، ومن جهة أخرى فقد عجز النص الأزموي عن الإجابة على الأسئلة التي يبحث المتلقي عن إجابة لها من خلاله.

لقد وقف البحث عند بعض المطبات التي وقعت فيها رواية الأزمة كضعف البناء الفني في بعض الروايات، وضعف الحبكة، والافتقار إلى التعليل المنطقي وربط الأسباب بالعلل، وإهمال بعض القضايا المهمة في تلك المرحلة والتركيز على أخرى أكثر وضوحا كقضية المفقودين الذين فُقِدوا بطريقة أو بأخرى، ولم يُعلم مصيرهم إلى اليوم، وتوجيه أصابع الاتهام إلى جهة معينة دون أخرى... وغيرها، وهذه مآخذ قد تؤخذ على رواية الأزمة أنها أغفلتها في خضم مسارعتها إلى التقاط صور الواقع الواضحة أمامها.

أخيرا ليس من الهين أن يصل الباحث إلى استنتاجات ونتائج نهائية في مجال مقاربة الأعمال السردية، إلا أن البحث قد حاول الوقوف على عناصر الخصوصية في رواية الأزمة–رواية التسعينيات وما بعدها بقليل – سواء من ناحية الكتابة أو التلقي، كظاهرة روائية استندت إلى التجريب ومخالفة السائد في الساحة الأدبية من معايير البناء السردي، وترسيخ وعي جديد للكتابة الروائية متأثرة بطبيعة المرحلة التي ظهرت خلالها، وهي مرحلة متأزمة لها خصوصيتها التاريخية التي اكتسحها السواد وطغت عليها المأساة، فانعكست على الرواية.

هذا البحث لا يعدو كونه محاولة متواضعة لإثارة الانتباه لظاهرة أدبية لها خصوصيتها التي تنطلق من ارتباطها الوثيق بالواقع وتصويره، وكجزء مهم من تاريخنا الأدبي وحلقة من حلقات تطوره، ولأن لكل عمل بشري هفوات ومزالق فلا يسلم الأمر مع هذا البحث، فإن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله جلّ في علاه.

قائمـــة المصادر

والمراجـــع

***القرآن الكريم**

*مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، طبعة إلكترونية
*محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري (المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلّى الله عليه و سلم و سنته و أيامه)

الروايات:

1- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، دار الآداب للنشر و التوزيع بيروت ، لبنان ط1 2002م
2- إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، دار الغرب للنشر 2006م
3- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، 1999م
4- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، دار الآداب – بيروت ، لبنان 1993م
5- أحلام مستغانمي : عابر سرير، دار الآداب –بيروت ، لبنان 1993م
6- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب–بيروت ، لبنان ط3 1998م
7- احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ –الجزائر 2009م
8- بوعلام صنصال: قسم البرابرة، ترجمة محمد ساري ،الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف 2005م
9- الحبيب السائح: تماسخت– دم النسيان، دار القصبة للنشر الجزائر، 2002م
10- حسين علام: خطوة في الجسد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ط1 2006م
11- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب 2007م
12- رشيد بوجدرة: تيميمون
13- زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر 2000م
14- سفيان زدادقة: سادة المصير، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ط2 2006م
15- الطاهر وطّار : الشمعة و الدهاليز،
16- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع–الجزائر 2000م
17- عبد الملك مرتاض: وادي الظلام، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع –الجزائر 2005م
18- عمر مناصرية: عابروا الليل، مركز البشير للدراسات قسنطينة 2001م
19- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب و النشر –بيروت ط1 2003م
20- محمد ساري : الورم، منشورات الاختلافط1 2002م
21- مرزاق بقطاش: براري الموت : دم الغزال، دار القصبة الجزائر 2002م

22- مفتي بشير: المراسيم و الجنائز، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 1998م
23- مفتي بشير: بخور السراب، منشورات الاختلاف الجزائر 2004م
24- مفتي بشير: شاهد العتمة، منشورات البرزخ الجزائر 2002م
25- واسيني الأعرج: حارسة الظلال-دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة و النشر و التوزيع دمشق،سورية ط2 2006م
26- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء -محنة الجنون العاري،
27- واسيني الأعرج: سيدة المقام -مراثي الجمعة الحزينة،
28- ياسمينة خضرة (محمد مولسهول): بم تحلم الذئاب؟ ترجمة أمين الزاوي،دار الغرب للنشر و التوزيع -وهران 2002م
29- ياسمينة خضرة: خراف المولى، ترجمة محمد ساري، دار الفارابي بيروت -لبنان ط1 2011م
30- ياسمينة صالح : وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف 2006م

المراجع:

1- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي -دراسة- الدار العربية للعلوم ن منشورات الاختلاف ط1 2010م
2- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسات تطبيقية ، دار الآفاق -الجزائر ط2 2003م
3- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر -تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985م
4- أبو نعيم الأصبهاني: حلية الأولياء و طبقات الأصفياء،مجلد 4، دار الكتب العلمية،1988م
5- أحمد أبو مطر: الرواية و الحرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 1994م
6- أحمد طالب الإبراهيمي: المعضلة الجزائرية، الازمة و الحل (1989-1999)، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع،ط4 1999م
7- أدونيس العكرة: الإرهاب السياسي، بحث في أصول الظاهرة و أبعادها الإنسانية، دار الطليعة للطباعة و النشر- بيروت، لبنان 1983م
8- أدونيس(علي أحمد سعيد): المحيط الأسود ، مجموعة مقالات، دار الساقي للنشر و التوزيع – بيروت ط1 2005م
9- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع، ط2 2011م
10- أمبيرتو إيكو : تأملات في اسم الوردة، ترجمة سعيد الغانمي، مراجعة أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1 يناير 2013م.

11- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة عمان-الاردن ط1 2001م
12- بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة و النشر و الاشهار، تونس ط1 2005م
13- بوعزة محمد: هيرمينيوطيقا المحكي: النسق و الكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي -بيروت 2007م
14- جابر عصور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة -القاهرة 2003م
15- جان ماري دانكان: علم السياسة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر -بيروت، لبنان ط2 1997م
16- جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة و المآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية و الثقافية، الجزائر 2007م
17- جولييت منس: المرأة في العالم العربي، ترجمة إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر 1981م
18- حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام الليبي ط1 2006م
19- حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي، المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ن المغرب ط1 2000م
20- حسنين محمد دوادي: تجربة مواجهة الإرهاب، دار الفكر الجامعي- الاسكندرية ط1 2004م
21- حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكاتب 1997م
22- حسين محمدي بوادي: تجربة مواجهة الإرهاب، دار الفكر الجامعي- الاسكندرية ط1 2004م
23- حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري: آفاق التجديد و متاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع-عمان، الاردن 2015م
24- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ط1 آب 1991م
25- روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 1997م
26- زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق -بيروت، لبنان 1971م
27- سعيد بحري: علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان 1997م
28- سعيد علوش: الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر- بيروت 1983م

29- سعيد يقطين: القراءة و التجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة- الدار البيضاء ط1 1985م
30- سيفرين لابا: الإسلاميون الجزائريون بين صناديق الإنتخاب و الأدغال، ترجمة حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1 2002م
31- الشريف حبيلة: الرواية و العنف ، دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، علم الكتب الحديث –الأردن 2010م
32- شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون 2001م.
33- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر (سلسلة مفاتيح) –تونس ط1 2000م
34- صالح صلاح: سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ط3 2003م
35- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر –بسكرة ط2 2005م
36- صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1980م
37- طه وادي: الرواية السياسية، الشركة العالمية المصرية لونجمان للنشر و التوزيع- القاهرة ط1 2003م
38- الطيب بوعزة: ماهية الرواية، عالم الأدب للنشر و التوزيع –القاهرة 2015م
39- عبد الإله بلقزيز: الإسلام و السياسة – دور الحركة الإسلامية في صوغ المجال السياسي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب ط1 2001م
40- عبد الجليل أبو المجد، عبد العالي الحارث: تجديد الخطاب الإسلامي و تحديات الحداثة، إفريقيا الشرق –الدار البيضاء ، المغرب 2011م
41- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت: من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ط1 2008م
42- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر- القاهرة ط1 1968م
43- عبد الرحمن طه: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ط2 2006م
44- عبد الملك مرتاض: القصة في الادب العربي القديم، دار و مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر و التوزيع، 1968م
45- عبد الملك مرتاض: النص من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر 1987م
46- عصام لطفي صباح: التلقي و التأول في شعر زهير بن أبي سلمى ن شركة دار الأكاديميون للنشر و التوزيع 2006م

47- علاء الدين سعد جاويش: الاتجاه السياسي في الرواية، مؤسسة موريس الدولية للنشر والتوزيع – الاسكندرية ط 2011م

48- عماد الدين علي عبد السميع حسين: تجديد الخطاب الديني بما يتناسب مع روح العصر، دار الكتب العالمية–بيروت ، لبنان ط1 2004م

49- غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب و العلوم الإجتماعية –دمشق 1973م

50- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان –قراءة في شعرية المكان– مؤسسة الانتشار العربي–بيروت، لبنان ط1 2008م

51- فريدة إبراهيم: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية – دار غيداء للنشر، الاردن 2012م

52- فيصل دراج: الرواية و تأويل التاريخ، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، المغرب ط1 2004م

53- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدرالدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع–اللذقية، سورية ط3 1993م

54- لونيس بن على: تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة ، دار تيسير للنشر 2012م

55- ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب..الظاهرة و أبعادها النفسية ، دار الفرابي –بيروت، لبنان ط1 2005م

56- ماجد موريس: الإرهاب ..الظاهرة و أبعادها النفسية، دار الفرابي– بيروت ، لبنان ط1 23005م

57- مجموعة من المؤلفين: الأدب و الأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، دار طلاس –دمشق1985م

58- مجموعة من المؤلفين: الأزمة الجزائرية: الخلفيات السياسية و الإجتماعية و الاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت– لبنان ط2 1999م

59- محمد البشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986، دار الغرب للنشر و التوزيع ، مجلد 2 2008م

60- محمد الشريف بسيوني: الجريمة المنظمة عبر الوطنية، ماهيتها و وسائل مكافحتها دولياو عربيا، دار الشروق ط1 2004م

61- محمد بوعزة: تحليل النص السردي ، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف–الجزائر ط1 2010م

62- محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1998م

63- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر ط2 1984م

64- محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال) منتدى سور الازبكية دار النشر للجامعات -مصر ط1 2005م

65- مخلوف عامر: الرواية و التحولات في الجزائر، دراسات في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات منشورات اتحاد *الكتاب الجزائريين*، دمشق 2000

66- مخلوف عامر: الواقع و المشهد الأدبي، نهاية قرن و بداية قرن، مطبعة هومة ط1 2011م

67- مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 1999م

68- مصطفى الشاذلي: الخطاب السياسي في المغرب، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط ط1 2002م

69- مصطفى غلفان: في اللسانيات العامة ، تاريخها طبيعتها موضوعها ماهيتها، دار الكتاب الجديدة المتحدة ط1 2010م

70- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة ط1 1987م

71- ميلان كونديرا: فن الرواية ، ترجمة د. بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق -سوريا ط1 1999م

72- نبيل سليمان: جماليات و شواغل روائية ، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003م

73- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر-القاهرة1974م

74- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب للطباعة و النشر ط1 1995م

75- نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، المركز الثقافي العربي، المغرب و لبنان ط3 2007م

76- هشام الحديدي: الإرهاب بذوره و بثوره، زمانه و مكانه و شخوصه، الدار المصرية -لبنان ط1 2000م

77- هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، المقدمة بقلم د. صلاح فضل ، دار رؤية للنشر و التوزيع- القاهرة، مصر ط1 2013م

78- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986م

79- واسيني الأعرج: الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية أنموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب 1989م

80- واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة ، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، التأصيل الروائي، ج2 الفضاء الحر ، الجزائر أكتوبر 2007م
81- يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول، دار الآداب –بيروت ط1 1993م
82- يوسف أحمد: السيميائيات الواصفة,المنطق السيميائي و جبر العلامات، منشورات الاختلاف– الجزائر ط1 2005م
83- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع –الجزائر ط1 2009م

الكتب الأجنبية:

1- G. Genette ; structure and functions of the title literature , critical. Inqury14, 1988
2- LéO Hock ;la marque du tittre,dispositifs sémiotique d'umemoutors publistiers, parais 1981

الرسائل الجامعية:

1- بوزيان بغلول: بناء الشخصية و دلالتها الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) للطاهر وطار ، و (اصابع لوليتا) لواسيني الأعرج انموذجا –دراسة سيميائية– مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة الجزائر 2 ابو القاسم سعد الله 2018/2017م.
2- حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية 1988–2000م، صيرورات الواقع و مسالك الكتابة الروائية – مقاربة بنيوية تكوينية، رسالة دكتوراه جامعة منتوري قسنطينة 2003/2002م
3- سعاد العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، أطروحة مقدمة لكلية الدراسات العليا لاستيفاء جزء من متطلبات درجة الماجستير –الكويت أفريل 2008م
4- عبد الغني خشة: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988–1998م ، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة 2003/2002م
5- لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار (الشمعة و الدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) مقاربة بنيوية تكوينية ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري –قسنطينة 2010م
6- محمد أمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل شعادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر –باتنة 2009/2008م

7- مسعود العلمي: الفضاء المتخيل في رواية الأمير, مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا – دراسة بنيوية سيميائية ، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة العيد بن جلولي 2010/2009م

8- مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005)- دراسة موضوعاتية فنية، بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، جامعة باتنة 2015/2014م

المجلات:

1- مجلة الآداب، جامعة الملك سعود-الرياض مجلد27 عدد2 سنة 2015م

2- مجلة الاستهلال، عدد خاص بالسرد العربي في الجزائر، المغرب عدد3 شتنبر 2013م

3- مجلة الإشعاع في اللسانيات و الترجمة، سعيدة –الجزائر مجلد1 عدد1 سنة 2014م

4- مجلة الثقافة ، صادرة عن وزارة الثقافة –الجزائر عدد9، يناير 2007م

5- مجلة الحكمة، تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر، عدد 3 –جويلية 2010م

6- مجلة الخطاب، صادرة عن مختبر تحليل الخطاب –جامعة مولود معمري تيزي وزو –الجزائر عدد 55 2017م

7- مجلة العلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي- جامعة الكويت، عدد92، خريف 2005م

8- مجلة الفكر العربي المعاصر،عدد 100، سنة 1993م

9- مجلة الفكر المعاصر، الهيئة المصرية العامة- القاهرة، عدد54، أوت 1969

10- مجلة الفنون الشعبية، وزارة الثقافة و الارشاد القومي- القاهرة طبعة 1961.

11- مجلة الميادين للدراسات في العلوم الإنسانية، تصدر عن وكالة الاتصالات بن عدة كريمة – غيليزان ، الجزائر عدد 2

12- مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، جامعة غرداية، عدد2 مجلد 7 سنة 2014م

13- مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا و العلوم الإجتماعية، قسنطينة 2007م

14- مجلة جامعة دمشق للآداب و العلوم الإنسانية، مجلد14 عدد3 1993م

15- مجلة دراسات عربية ، عدد2 كانون الاول /ديسمبر1982م

16- مجلة عالم الفكر، الكويت مجلد25 عدد23 مارس 1997م

17- مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي –جدّة، مجلد 14 جزء 56، ربيع الآخر 1426/ يونيو2005م

18- مجلة علامات في النقد، مجلد6 جزء 23، سنة 1997م

19- مجلة عود الند ، الناشر عدلي الهواري ، عدد 108، سنة 2015م

20- مجلة كتابات معاصرة، بيروت عدد29 سنة 1997

الملتقيات الدراسية:

1- الملتقى الدراسي حول "رشيد بوجدرة"، تنسيق محمد داود، منشورات CRASC وهران- الجزائر 2006م
2- الملتقى الدولي السابع "عبد الحميد بن هدوقة للرواية"، أعمال و بحوث، برج بوعريريج- الجزائر 2007م
3- الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة يومي 7/6 نوفمبر 2000م
4- الملتقى الوطني الثاني "السيمياء و النص" ، جامعة بسكرة يومي 16/15 أفريل 2002م
5- الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري "بين خطاب الأزمة و وعي الكتابة"، يومي 17/16 مارس 2009م المركز الجامعي بالوادي
6- الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب،"الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج" جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، يومي 26-27 فيفري 2013م
7- مؤتمر فيلاديلفيا 13 حول" ثقافة الحب و الكراهية"، عقد يوم 27-10-2008م

مقالات و مواقع:

1- أ.وصفي القدومي: "توظيف النص القرآني في لغة السرد الروائي في (ظل الأفعى) " مدونة الكتاب-القراءة عدوى، نشر في 2014/07/29م على موقع: www.inkitab.me
2- أم السعد حياة: "سردية الخوف في الرواية التسعينية ن مقاربة بنيوية" موقع تحليل الخطاب و الدراسات التداولية و العرفنية، نشر يوم 18 يناير 2017
3- آمال بشيري: "الرواية الجزائرية أي مستقبل؟" الجزائر نيوز/ مقال نشر يوم 2010/11/22م على موقع: www.djazairees.com
4- بشير مفتي: "معظم الروايات مارست العنف على الشكل الروائي،... لا يكتب العنف بلغة غير عنيفة"حوار لمجلة الثقافة الالكترونية، حاوره اسكندر حبش، نشر يوم 2011/04/21م، على موقع: www.thakafamag.com
5- الحبيب مونسي: "موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، مقاربة في الرؤية و التوظيف و الآثار الجانبية" المجلة الثقافية الجزائرية، نشر بتاريخ: 2011/12/05م، على موقع: www.thakafamag.com
6- خالد ساحلي: "الإرهاب أعمق من الأدب الإستعجالي"، حوار مع جريدة البلاد أون لاين، حاوره أيمن السامرائي، نشر يوم: 2011/11/21م، على محرك البحث الإخباري جزايرس

7- د. جميل حمداوي: "صورة العنوان في الرواية"، مدونة ديوان العرب، نشر في 31 يونيو 2006م على موقع: www.diwanalarab.com
8- د. جميل حمداوي: "منهج التلقي أو نظرية القراءة و التقبل" شبكة النبأ المعلوماتية 2007م، على موقع: www.annabaa.org
9- رولان بارث Roland Barthes: "موت المؤلف The death of the author"، مقال نشر في المجلة الأمريكية آسبين في العدد 5و6 سنة 1967م
10- شادية بن يحيى: "الرواية الجزائرية و متغيرات الواقع"، مقالة نشرت على موقع webmaster، السبت 04ماي2013م
11- عبد القادر رابحي: "إيديولوجية الرواية و الكسر التاريخي، مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله" مقال نشر في جريدة الحوار يوم 2009/09/23م
12- عبد الله شطاح: "رواية تحت المجهر.. الرواية التسعينية.. كتابة محنة أم محنة كتابة؟"، يومية الحوار الجزائرية 16-12-2009م
13- عمر بوذيبة: "رواية الأزمة"، مقال نشر في المجلة الثقافية الجزائرية يوم 26-12-2014م على موقع: www.thakafamag.com
14- غدير بسام أبو سنينة: "السرد متأرجحا بين الصحافة و الرواية" مقال نشر يوم 2016/04/14م، معهد الجزيرة للإعلام ، على موقع:institute.aljazeera.net
15- محمد عبد الفضيل القوصي: "الخطاب الديني الرشيد، المحاذير و المنطلقات" جريدة الأهرام اليومية، عدد 11أوت 2014م
16- موقع سعيد بن كراد:" مقالات الإرهاب"
17- نوارة لحرش: "مالذي تركته الأزمة في الرواية" ، حوار مع مجموعة من الكتاب و الروائيين، جريدة النصر، عدد 05 جويلية 2010م

فهرس المحتويات

الموضـــــــوع	الصفحة
- المقدمة	أ
- مدخل: الرواية الجزائرية: مسارات التحول والتجريب	08
الفصل الأول: الواقع الذي أفرز أزمة والأزمة التي أفرزت رواية	
أولا: الواقع الذي أفرز أزمة	22
1-1- أحداث أكتوبر 1988	23
1-2- انطلاقة العنف الدامي في الجزائر	25
1-3- من يقتل من؟ !	26
ثانيا: الأزمة التي أفرزت رواية	28
- تمهيد	28
2-1- رواية أزمة أم أزمة رواية؟	32
2-2- كسر نمطية الكتابة الكلاسيكية	38
الفصل الثاني: خصوصية بنية الخطاب في رواية الأزمة	
أولا: الخطاب الأدبي	45
ثانيا: عمق الفاجعة وانصياع الخطاب	46
2-1- خطاب الموت	50
2-2- خطاب الخوف	55
2-3- خطاب المساءلة	63
ثالثا: تقاطع الخطابات الواقعية مع خطاب الأزمة	72
3-1- الخطاب السياسي	75
3-2- الخطاب الديني	87
3-3- الخطاب التاريخي	108
3-4- الخطاب الصحفي	125
3-5- تقاطع رواية الأزمة بالتراث الشعبي	137
5-1-المثل الشعبي	140
5-2- الحكاية الشعبية	154

الفصل الثالث: رواية الأزمة تحـوّل وخصوصيـة في الكتابـة والتلقـي	
- توطئـة	166
أولا: عناصر الخصوصية	168
1-1- العنوان المأساوي	168
1-2- عنف اللغة	180
1-3- مسار تحول الشخصية المأزومة	188
1-3- المثقف والمتطرف في رواية الأزمة	195
ثانيا: فضاءات المأساة	199
2-1-الوطن/ فضاء القيم الضائعة	200
2-2-المدينة والحي: فضاءات التشتت والاختناق	205
2-3- فضاء القرية والجبل: انفتاح على الموت والعنف	211
ثالثا: خصوصية السرد	217
3-1- سيادة الموضوع	218
3-1-1- الإرهاب والعنف	219
3-1-2- المرأة: تأرجح بين العنف والحب	224
3-2- التعدد اللغوي	232
رابعا: خصوصية تلقي رواية الأزمة	241
- توطئة	241
4-1- أقرأ نصا أم شهادة؟	244
4-2- القارئ المقروء: أمل انتظار وخيبة أمل	249
- الخاتمة	256
- قائمة المصادر والمراجع	261