الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنــوان الأطروحـــة

خطاب الألم في الرواية الجزائرية المعاصرة – نماذج مختارة– دراسة سوسيونصية

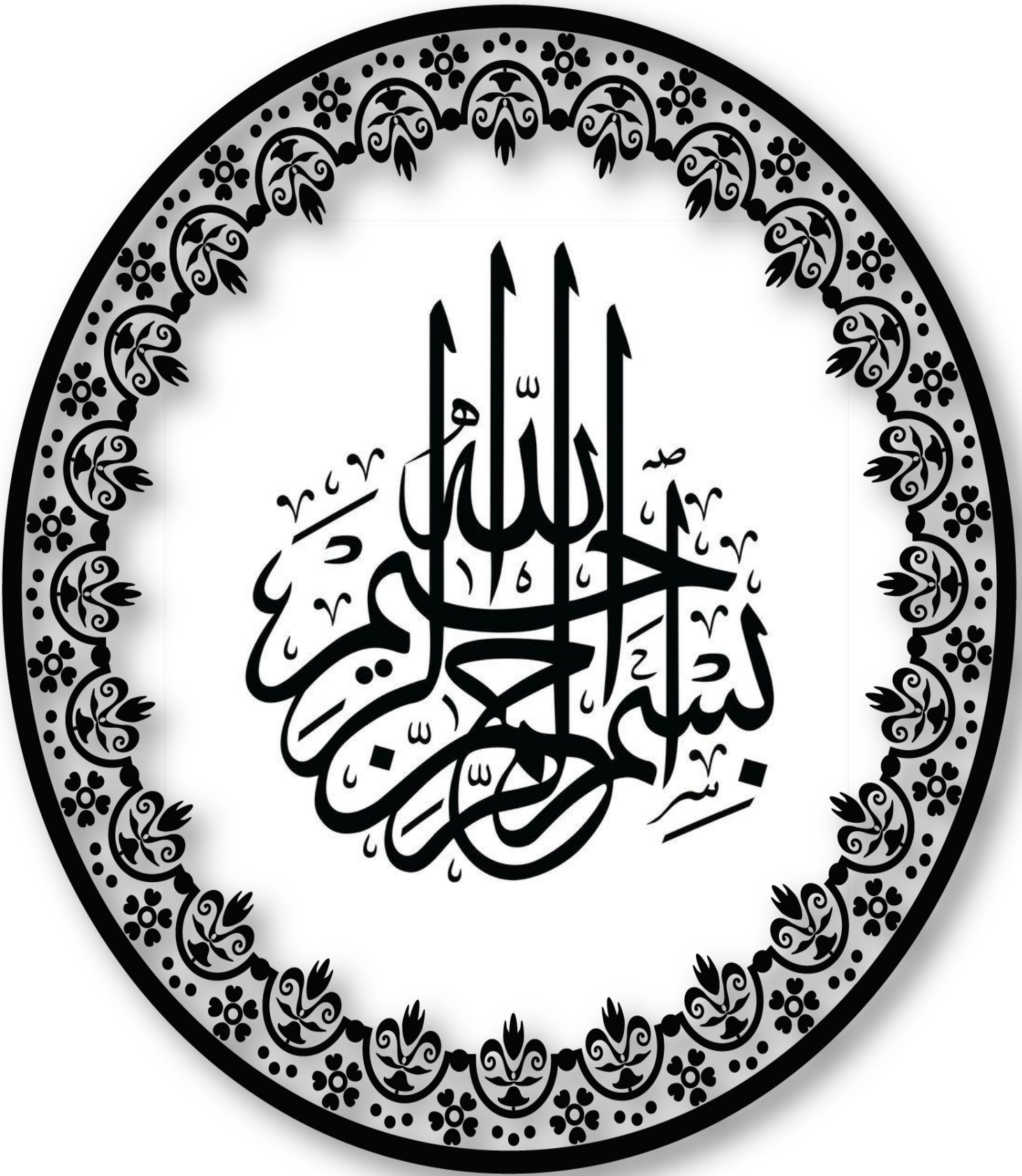
أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكـتوراه الطور الثالـث،
الشعبة: دراسات أدبية، التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور: رابح محوي**
أمال خلايفية **المشرف المساعد: بوبكر بن عبد السلام**

لجنة المناقشة المشكلة من:

الرقم	اللقب و الاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	حاتم كعب	أستاذ	جامعة أم البواقي	رئيسـا
02	رابح محوي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
03	بوبكر بن عبد السلام	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة أم البواقي	مشرفا مساعدا
04	آمنة أمقران	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة أم البواقي	عضوا ممتحنا
05	روفيا بوغنوط	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة أم البواقي	عضوا ممتحنا
06	هشام تومي	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
07	صلاح الدين باوية	أستاذ محاضر قسم "أ"	جامعة جيجل	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أمي وأبي وإخوتي وأخواتي.

أمال

شكر وتقدير

أشكر الله سبحانه وتعالى ابتداء، واعترافا بالفضل أتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذ الفاضل الدكتور "رابح محوي"، الذي أشرف على هذا العمل وتتبعني فيه بالنصائح والإرشادات، وأخذ بيدي أثناء إنجاز هذا العمل خطوة بخطوة إلى أن تم.

وإلى لجنة المناقشة التي تجشمت عناء القراءة والتقييم وبالله التوفيق.

مقدمة:

مقـــــدمة:

ظلت الرواية الجزائرية مرآة عاكسة لواقع المجتمع الجزائري، مجسدة له بكل تفاصيله الاجتماعية والثقافية والتاريخية، والسياسية ضمن الإبداع عامة والإبداع الروائي خاصة وبكل أحداثه المؤلمة والمفرحة، في أساليب تستهوي القارئ المثقف فيتلقفها بشغف كبير، وقد لعبت الترجمة في ايصالها إلى شرائح أخرى من غير المجتمع الجزائري، ونالت نصيبا من الحظوة والاهتمام على حساب بعض الأجناس الأدبية الأخرى في فترات معينة تراجع فيها وهجها وانكمش بريقها كون الجنس الأدبي له علاقة وطيدة بالحدث الآني، ومع ذلك سايرت الرواية الجزائرية باقي الأجناس الأخرى طبقا للظروف التي هي مصدر التأليف والكتابة، ومن الروايات التي أضحت محل اهتمام الدارسين تلك التي تجسد الواقع الأليم الذي عاشه الشعب الجزائري في فترة الاستعمار والويلات التي كابدها من جراء العنف الجسدي والنفسي الذي مارسه عليه المستعمر الفرنسي ، وتلك التي واكبت العشرية السوداء وجسدت أحداثها، وقد بدت تيمة الألم ماثلة بجلاء في هذه الروايات الجادة. هذا ما دفعني لولوج هذا الموضوع ودراسته، وقد اخترت لذلك ثلاث روايات جزائرية: رواية "**اللاز** " للطاهر وطار ورواية "**دمية النار**" لبشير مفتي، رواية **اختلاط المواسم** أو **وليمة القتل الكبرى** لبشير مفتي. كونها تجسد هذه الظاهرة وتصفها بكل جزئياتها، وبعد قراءتها بتأن وخشوع وجدت أنها تجسد الألم وتحفر في عمق الماضي المتأزم للجزائريين، ووقفت على جسامة المعاناة التي كان لها الأثر العميق في نفسي؛ فصممت أن أجعل موضوع رسالتي حول الألم والمعاناة فاخترت العنوان الآتي: **خطاب الألم في الرواية الجزائرية المعاصرة- نماذج مختارة - دراسة سوسيونصية،** ومن الأسباب والدوافع التي استدعت تبني هذا البحث الخاص بتيمة الألم دافعين: دافع ذاتي، وآخر علمي؛ فأما الذاتي؛ فيتمثل في إعجابي بكتابات الروائيين الطاهر وطار وبشير مفتي والرغبة في الكشف عن أسرار البنية الفنية وما احتوته النماذج من دلالات وإشارات

سوسيولوجية خطابية وأيديولوجية. أما عن الدافع العلمي فهو محاولة الاجتهاد في دراسة الألم في الرواية الجزائرية من نواح متنوعة قصد الإفصاح عن أنواع الألم المتعلق بالفرد ضمن المجتمع الجزائري كمثال دال على أدب المحنة والأزمة والسوداوية في الجزائر. والرواية الجزائرية المعاصرة مثلت أنواعا عدة لمشكلات الفرد الاجتماعية من خلال خاصية الألم في إطار يطلق عليه بالنسبية الوجودية حسب درجة الوضع والحدة التي هي خاصية يتسم بها كل موضوع.

ومن أبرز **الأسباب والدوافع** التي مهدت وطورت الرغبة العلمية والبحثية لهذه المدونات الأدبية في نقل هذا الألم وتجسيد موقع الضحية والجلاد كأهمية قومية ووطنية من ناحية، وأهداف عملية مرجوة من ناحية أخرى، وما جاء به رواد هذا الموضوع ومنهجه القائم على الخطاب والنص، ضمن بعض الحدود الفاصلة عامة و بلغة الموضوع خاصة هي كالآتي:

تعد الرواية الجزائرية المعاصرة أدبا يقوم على لغة إيحائية تكشف العيوب وتفضح المستور، والذي هو عائق في حياة الفرد إزاء مجتمعه المحافظ، وإن صح القول المقيد والمكبل بعادات تحرم المرء من العيش الكريم والسعي إلى التطلع إلى الحرية النفسية والاجتماعية كما يشكل الألم أطروحة فلسفية كبرى نابعة من الكتم والتعرض للظلم والتعنيف ضد المرأة أو الأولاد في طور النشء، مما يجعل الفرد يكبر بعقد نفسية تجعله يميل للعزلة أو الانحراف، كما أن رواية الألم منبع فياض يعطي للأديب قوة البوح ويجعل منه أديبا ملتزما لأنه ابن بيئته ولا يمكن أن يتنكر لها.

لأجل ذلك نطرح **الإشكالية الكبرى** بصيغة موضوعية شفافة حول الموضوع وهي كالآتي:

– ما مدى حضور الألم بأنواعه المختلفة في النماذج الروائية المختارة ؟

وعن هذه الإشكالية تتفرع جملة من الأسئلة نصوغها كالآتي:

- ما أنواع الألم الذي أشار إليه الروائيون؟
- هل يعتبر **الألم** في حياة الفرد ضرورة أم هو خيار؟
- ولماذا نجده بكثرة في حياة الضعفاء والمثقفين الأوفياء؟

ويقتضي البحث الوقوف مليا عند الدراسات السابقة من أجل تحديد المجال الذي نتحرك فيه بحثيا ومن أجل وضع حدود جلية للبحث كذلك ومنها:

1. **عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية سردية.**
2. **منير عتيبة، عن الكتابة..السحر والألم.**
3. **دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي.**
4. **محمد جعفر، الألم في القصة القصيرة.**
5. **حنينة طبيش ، كتابة الألم في الرواية النسوية: قراءة في رواية الممنوعة لمليكة مقدم**
6. **نجوى بلحاج, نور الهدى عليوي، تيمة الألم في رواية "نساء في الجحيم" لـ"عائشة بنور" –دراسة موضوعاتية-**
7. **عبد الرحمان بن يطو، تيمة الألم في الرواية العربية.**

وقد تكونت خطة البحث من مقدمة ومدخل نظري تم فيه ضبط المصطلحات والمفاهيم، وذلك بالغوص في المضمون المتعلق بالألم باعتباره غريزة، أو معاناة، أو ظلما، أو عنفا، أو مرضا مخلا بالعقل والعاطفة وخارج عن سيطرة صاحبه كونه مسيب تماما فينجر إلى التخريف أو الهذيان انجرارا. كذلك ما يخص الخطاب باعتباره لغة ورسالة حاملة لعبء النفس الإنسانية عن طريق النماذج المطبق عليها وهي ثلاث روايات كما سلف ذكرها ف"اللاز" هي حرب ضد المستدمر وتصوير

لحياة الضعفاء الجزائريين خلال فترة اندلاع الحرب التحريرية وصاحبها الأديب الطاهر وطار الذي غزا الساحة الأدبية بهذه المدونة التي فصلتها الكثير من البحوث والرسائل العلمية والأكاديمية بمناحي واتجاهات مختلفة خاصة كونها رواية اشتراكية تمخض عنها المبدأ الشيوعي وغزو الكولونيالية، تليها رواية "دمية النار" لبشير مفتي التي هي أبرز دليل على الحرب ضد المثقفين وهواجس النفس المتألمة والحساسة كونها تعيش حالة من الضياع، كذلك رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي أيضا التي اقتطفها من أصل ألم الجرم لذوي الحالات غير السوية من السادية والانتقامية التي تشبه الاعتباطية والتمرد والحداثة بصيغة فرق تسد في ظل القانون العام الرافض للأمن الحياتي، كالعنفوانية الداعية لمقولة اجعلني شريكا لك غصبا عن اختيارك أو رفض للطرفين الرجل والمرأة التي تولد حب الغيرة والانتقام، بما يعادل رفض السلم والتشبث بالاستعمار الذي يصفي البشر من الوجود؛ لأن صاحبه مجرم في إطار المهنة الأمنية المتعلقة بالوطن والتي هي سبب في حرية القتل وستره من المحاكمة والعقوبة.

وفيما يلي تفصيل **الخطة** كالآتي:

مدخل نظري: ضبط المصطلحات والمفاهيم:

الخطاب والألم.

الفصل الأول (نظري) :

- الرواية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الثاني: خطاب الألم من خلال اللغة الحوارية في الرواية التأريخية الجزائرية المعاصرة: رواية "اللاز" للطاهر وطار –أنموذجا–:

أولا: خطاب الألم الجسدي والنفسي من خلال اللغة الحوارية في رواية "اللاز" للطاهر وطار –أنموذجا–.

ثانيا: خطاب الألم الاجتماعي من خلال اللغة الحوارية من الاحتلال والاستعمار إلى الحرية والاستقلال، في رواية "اللاز" للطاهر وطار– أنموذجا–.

الفصل الثالث: خطاب الألم الحواري بين الشعور واللاشعور الوجداني في الرواية التأريخية الجزائرية المعاصرة في رواية دمية النار لبشير مفتي – أنموذجا–:

أولا: لغة الألم الروحي من الخوف والفراغ الذاتي إلى فاجعة الحرب مع الأنا والآخر، في رواية "دمية النار" .لبشير مفتي.

ثانيا: الحوار الفلسفي للحياة من الألم باعتباره عاطفة إلى أسلوب كردة فعل تعصبي.

الفصل الرابع: الألم الخرافي الناجم عن الإيمان بالماورائيات الجامدة، والنظريات التي تحكمها الطبيعة للمخلوقات الحيوانية؛ في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي أنموذجا–.

والبحث كما أشير إلى عنوانه يعتمد أساسا على **المنهج السوسيونصي** لدى ميخائيل باختين **(Mikhail Bakhtine)** وبيير زيما**(Pierrzima)**؛ اللذين قدما فكرا جديدا للدراسة السوسيونصية من خلال الإتيان بمبادئ وأفكار جديدة قدمت للنص باعتباره مجتمعا قائما بذاته على حوارية اللهجات واللغات والأصوات، مثلت اتجاهات وأسسا ومبادئا للمنهج عبر اللغة والفكر في هذه الفقرات المختارة كدليل يوحي بقصدية الغاية والسبل المنهجية الرائدة بنجاح المنهج كالآتي:

– تبنى ميخائيل باختين **(Mikhail Bakhtine)** اتجاها خاصا أطلق عليه الأسلوبية اللسانية المجردة والشكلية باعتباره فنا لغويا وتنكيلا وخطابا وظاهرة حوارية اجتماعية

وسياسية مشحونة بالكلمة والتنوع والتباين والصراع الأيديولوجي التي تخضع كلها لسلطة الخطاب أو الرسالة الجدلية السوسيولوجية.

– اهتم كذلك ميخائيل باختين(**Mikhail Bakhtine**) بشعرية دوستويفسكي (**Dostoievski**) الذي خصصها بكتاب تأرجح ما بين الحتمي والمخير الشرعي وبالتحديد الكلمة النثرية مهتما فيها بكيانها الملموس كعلم متجاوزا اللغة الموصوفة لدى العامة، وذلك باقتناء الجوانب الخفية للكلمة الحية ودلالتها السلبية والإيجابية على الفرد ضمن مجتمعه النصي.

– كذلك من أهم مبادئ ميخائيل باختين(**Mikhail Bakhtine**) أن الخطاب المروي خطاب في خطاب وتحدث في تحدث، حيث تغدو وظيفة القارئ الباحث في التحري عن تلك التداخلات والتناقضات–(التعارضات)– الدلالية داخل الخطاب النصي الواحد، والتعرف على الأبعاد الاجتماعية لمصير الكلمة الذي هو مصير المجتمع عبر التعدد اللساني والأيديولوجي، والخلاصة أن الجنس الروائي بصورة خاصة هو مدخل ومعبر وفضاء وحيز ومحيط لنقل كلام الآخرين من خلال التقلبات وسط الحياة الاجتماعية للصوت في الكلام والثرثرة وتواترها المشع بغزارة وسط الحيز النصي الروائي الاجتماعي.

– كما جاء الرائد المجدد على أنقاض سابقه بيير زيما(**Pierrzima**)؛ باتجاهات ومبادئ جديدة ومعنوية في سباق يلبس ثوب الديمقراطية الصوتية اللغوية النصية كرائد انفعالي داعيا إلى دعم السوسيونصية التي كسرت الوسط الخارجي، وركزت على البنية التحتية للفرد داخل المجتمع المهيمن في هذه العينات والأسس المركزة على اللب موضحا في الهيئة اللغوية.

بأن طور حوارية ميخائيل باختين(**Mikhail Bakhtine**) في مقولة أطلق عليها الوضعية السوسيولسانية التي تجاوزت البنيوية التكوينية وذلك من خلال إعطاء الأولوية إلى البيئة، أو

البعد الاجتماعي على مستوى الهيئات والدول المنظمة للحقول النصية المشكلة للبنية الجمالية الاجتماعية للمتن أو النص السردي الأدبي.

-كذلك الإتيان بمقولة المعجم النصي التفعيلي كمستوى من بين المستويات المكونة للمادة اللغوية النصية كمبادئ لا غنى عنها، والتي هي خطاب في سياجها اللغوي تعد مادة ومهيمنا للهيئة النصية وللكلمة اللغوية.

-كما أقر زيما بالطبيعية الاجتماعية للعلامة عكس سوسير الذي جاء بالثنائية المكملة للغة والكلام، والتي جردت الممارسة النطقية من محتواها الاجتماعي اللساني، فكان أن ركز زيما أن العلامة دورها وبنيتها هما ظاهرة اجتماعية وليست فردية، فهو بذلك رفض مبدأ سوسير المركز على السياق النفسي الفردي الذاتي، واتفق مع باختين الذي أجزم بعدم وجود الكلمة أو الصوت أو اللغة أو التلفظ بعيدا عن السياق والوسط الجمعي أو الاجتماعي.

- ووجه التشابه مبين ومتفق عليه نجد أن ميخائيل باختين وبيير وزيما يلتقيان في فكرة تعددية معاني النص الأدبي من حيث المكون اللغوي بأنه مجموعة وضرب من اللغات الاجتماعية المتصارعة، وبذلك ينفتح النص الأدبي على فكرة الإيحاء والإبداع السوسيولوجي الذي يقوم على التأويل والانفتاح والشعرية المكونة للبنية السردية، وما تم تحليله هي مبادئ وأسس ضمن الاتجاه السوسيونصي كدرجة لغوية اجتماعية في حياة اللغة الكلامية للفرد ضمن مقارنة رسالة بنيوية أساسها التهجين والأسلبة والتداخل اللغوي للكلمة ضمن الكلمة، لتندرج لغة داخل لغة، وهذا ما يطلق عليه بالتهجين السوسيونصي السوسيوسردي اللغوي الاجتماعي الخطابي النصي.

- ومع تطور الموضوع وتجاوزه المعطيات السطحية إلى تبني جديد يفتح آفاقا مستقبلية جادة من حيث البنية الدلالية والشكلية راهنا ومستقبلا؛ تحت ما يسمى سوسيولوجيا

الأدب النفعي للرواية باعتباره سمة ثرية غزيرة بمعطيات فكرية وثقافية توعوية للقارئ. وقد اعتمدت على المصادر والمراجع الأساسية الآتية:

- **محمد جعفر، الألم في القصة القصيرة.**
- **بدر سيد، عبد الوهاب "الرفاعي" ، الرواية العربية "ممكنات السرد".**
- **مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.**
- **إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية.**
- **جيرالد برنس، قاموس السرديات.**
- **باتريك شارودو، دومينيك مونغو، معجم تحليل الخطاب.**
- **ميخائيل باختين، الخطاب الروائي.**
- **تزقيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري.**
- **فيصل الأحمر، معجم السيميائيات.**

إن حداثة وجدة الموضوع أمر مستحب حتى يأتي الجديد؛ كون الألم موضوعا فلسفيا يحتاج إلى قراءة واسعة وفي الوقت نفسه ممتعة للباحث كونه مرتبط بحقول معرفية كثيرة كعلم النفس والاجتماع والسياسة وغيرها.

أخيرا لا ندعي أننا قد أحطنا الموضوع من جميع جوانبه، ولكن حسبنا أننا أثرنا الإشكالية وحددنا لها حدودا معينة في تحليلها وندع الموضوع للباحثين لتسليط الضوء عليه أكثر وكشف ما خفي منه، ولا يفوتني بهذا الصدد أن أشكر الأستاذ المشرف ومساعده وكل من أمدنا بعونه وتوجيهه من أساتذة وباحثين سائلين الله التوفيق والسداد.

مدخل:

مدخل: ضبط المصطلحات والمفاهيم:

- **الخطاب والألم.**

1- الخطاب:

أ. المفهوم اللغوي والاصطلاحي للخطاب في النص القرآني.

ب. المفهوم اللغوي للخطاب في المعاجم.

ج. المفهوم الاصطلاحي للخطاب.

2- الألم:

أ. المفهوم اللغوي للألم.

ب. المفهوم الاصطلاحي للألم.

ج. فلسفة اللذة والألم.

خطاب الألم:

كل لفظ من هذين اللفظين يحمل معنى مضخما بالتأويلات، والقضايا الشائكة فالخطاب بشتى أنواعه يدل على اللغة والحوار والسرد، والكلام والتواصل، و هو الهدف المقصود في النص الروائي.

والألم مفهوم عام وشامل للمعاناة المتجذرة في الذات الانسانية منذ القدم بكل مقاصدها المادية والجسدية والمعنوية والتاريخية والاجتماعية والسياسية.

نستهل المضمون بالتفصيل في لب الموضوع من خلال العناصر الفعالة بقدر قيمتها، وما احتوته من مدلولات تمثل الموضوع البحثي في صيغه العلمية والمعرفية كالآتي :

1- الخطاب:

أ. المفهوم اللغوي والاصطلاحي الخطاب في النص القرآني:

جاء الخطاب في قوله تعالى: «**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتيناه ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ**»[1].

يدعو الله جل علاه نبيه الكريم بالصبر كغيره ممن سبقه من الرسل والأنبياء مع أقوامهم، وضرب له المثل بأعظم العابدين النبي داوود عليه الصلاة والسلام ، بالحب والتأله والخوف والخشوع لله في السراء وفي الضراء، بالدعاء والأفعال والتوبة النصوح، وآتاه الله أعظم المعجزات، فسخر له الجبال تسبح معه بحمد ربها بالعشي والابكار وكذلك الطير، ومن منته عز وجل عليه فقال تكرارا للآية كتأكيد وبرهان على لفظة الخطاب لعظمتها في الوحي العظيم: «**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ**».

(1)- عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1423هـ، 2002م، سورة ص، الآية 20.

لندرج الآية بالتفصيل حتى نخرج بمعنى كلمة الخطاب المرتبط بما سبقه فجاء قوله ب(وشددنا ملكه) بمعنى: قويناه بالأسباب والكثرة والمنة والعدة التي بها قوى الله ملكه، وذكر الفضل العظيم عليه (وآتيناه الحكمة) أي النبوة والعلم العظيم، (وفصل الخطاب).

أي زرع الصلح وفض الخصومات بين الناس وكذلك فيما بين قومه، كما جاءت مفردة **الخطاب** في قوله تعالى من السورة نفسها في قوله «**إِنَّ هَٰذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ**»[1]

ذكر تعالى الفصل في المشاكل بين الناس، إذ جاءه خصمان اختصما في قضية كانت بمثابة خبرة وامتحان من الله لنبيه داوود، إذ دخلا عليه متخاصمين قائلين :الأول فقال: (إن هذا أخي) نص على الأخوة في الدين أو العرق أو الصداقة، لاقتضائهما عدم الظلم والرغبة في العدل ، وأن حكمه هو الفصل بينهما فقال المشتكي: (له تسع وتسعون نعجة) أي واجب عليه شكر الله فهي رزق ونعمة، ثم قال: (ولي نعجة واحدة) فأراد سلبها مني (فقال أكفلنيها) أي: دعها لي لأضمها إلى غنمي (و عزني في الخطاب) أي: كان حكمه علي أنني مغلوب، فحكم داوود بينهما، وصدر كلامه بالحكم بينهما لصالح صاحب النعجة دون أن يسمع من القائل صاحب الغنم.

وكان هذا الخطاب والموقف موعظة، وتوبة لنبي الله داوود ظنا منه أنه حكم ظلما لأنه لم يسمع من الثاني، فتاب عليه الخالق وولاه رحمته وبره واحسانه.

وعليه نفهم من النص القرآني أن الخطاب، هو الحكم والفصل في الخصومات والعدل، واختبار واجتباء وفتنة وامتحان محله العدل والسداد و الرأي السليم الواضح الذي خص به الله أنبياءه ورسله أجمعيين عليهم الصلاة والسلام.

(1)–عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، سورة ص، الآية 23.

ب. المفهوم اللغوي للخطاب في المعاجم:

يتجلى الخطاب في« نص مكتوب ينقله مرسل إلى مرسل إليه يتضمن عادة أنباء لا تخص سواها. ولكن الرسالة أخذت تكتب لأغراض أدبية قابلة للنشر منذ القدم، وكانت مدارس البلاغة في العالمين اليوناني والروماني القديمين تدرس قواعد تحرير الرسائل والخطابات، الأمر الذي ساعد على انتقالها من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية»[1].

وورد تعريف المصطلح بأنه «الكلام –و– الرسالة، وفصل الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطاب، والخطاب المفتوح: خطاب يوجه إلى بعض أولي الأمر علانية» [2].

ويكون مضمون الخطاب مؤشرا بلاغيا ووسيلة لتدعيم الأدب من جهة ومن حيث الخصائص والقواعد الفنية البلاغية والسردية من جهة أخرى تجعل منه يبلغ درجة الجنس الروائي الاجتماعي، والخطاب إرسال إعلان ضمنه كلام إما منقطع منحاز لأمر معين ومهم، أو بغرض وصدد أوامر وطلبيات وإيحاءات إلى ولاة الأمر والقائمين على المصالح وذوي الجهات المتصلة بالسلطة خدمة للرأي العام.

ومما ثبت على الخطاب أن«الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان»[3].

(1)– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ط2، 1984م،باب الخاء، ص159.

(2)– تأليف مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، الناشر: وزارة التربية والتعليم، جمهورية مصر العربية، مصر، دط، 1415هـ/1994م، مادة (خطب)، ص202.

(3)– ابن المنظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، المجلد الثاني، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1119هـ،مادة (خطب)، ص1194.

فالخطاب برهان على التداول والاستفسار بين طرفين أو أكثر في موضوع معين مهم أو بسيط.

ومن ملفوظات الخطاب نجد الخطبة أو الخطاب الرنان المتقد والمقصود منه « خطاب حماسي عنيف وخاصة ذلك الذي يلقى إلى جمهور بقصد إثارة انفعالاته، ومن أشهر أمثلته خطاب أنطونيو في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير على جثة قيصر، وقد اتسع معنى التعبير الآن بحيث أصبح يعني أي خطاب طويل رنان أو أي هجوم شفوي ساخن»[1].

وبهذا يأتي الخطاب لرفع الهمم وشحذها، وجلب انتباه الآخر كالمتلقي السامع(الجمهور)، للاستحواذ على القلب والفكر، أو الهجاء أو المدح أو الرثاء أو الوصف أو النصح أو الحكم، في كافة الأغراض حسب مقتضى الحالة، وقد يكون إرسالا طويلا مطنبا مفصلا للتأكيد والإثبات و الدفاع والبرهان، أو حادا جادا عنيفا في لغته وأسلوبه، سواء كان مكتوبا أو شفهيا حسب مقتضى الحال المناسب لكل مقام.

قد يكون الخطاب خطبة تلقى في تذاكير ومناسبات دينية أو وطنية على حد قول:« يلقى لمناسبة خاصة، والخطبة تتميز بأسلوبها اللغوي الرفيع وبالإلقاء المدروس، وهي خطاب بليغ يليق بالاحتفالات السنوية العامة، والجدال السياسي والجنازات»[2].

ويتخصص الخطاب بالنموذج اللغوي العاملي الفاعلي المتمثل في العلاقات الموجودة في السرد، على حد اتجاه **غريماس(Grimas)** «كل دال لأنه يمكن استيعابه طبقا لهذه

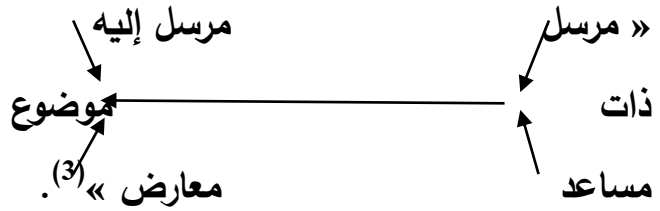
(1)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة و النشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، تونس، د ط، 1986م،باب الخاء، ص 153.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البنية. إن النموذج العاملي يضم ستة عوامل: " الذات" التي تقوم بالبحث عن "الموضوع" و"الموضوع" الذي تقوم "الذات" بالبحث عنه »[1].

كذلك الخطاب متكون من:« " المرسل " الذي يدفع "الذات" للاتصال بـ " الموضوع" ، و"المرسل إليه"، (أو متلقي الموضوع المتحصل عليه بواسطة "الذات")، و"المعارض" (الذي يحاول عرقلة الذات و الحيلولة بينها و بين الاتصال بالـ " الموضوع"»[2].

والخطاب مكون من عوامل أساسية هي ركائزه اللغوية التي ينبني عليها في الخطاطة الآتية بعنوان: **مكونات الخطاب**



[3].

وبناء على التعريف اللغوي للخطاب عند جريماس فهو متكون من عناصر فاعلة وأخرى متأثرة وغيرها مؤيدة ومعارضة تمتاز بالتواصل والتعامل في إطار اللغة المعمول بها والموضوع المصاغ فيما بينها.

وعليه الخطاب لغة يتضمن الرسالة والنصح والأمر والحوار والتعامل كل بما هو مسخر لفعله كنموذج فاعل قائم بدوره.

ج- المفهوم الاصطلاحي للخطاب:

(1)- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 م، ص 9.

(2)- المرجع نفسه، ص 10.

(3)- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 10.

إن الخطاب بدوره معالج عضوي ونفسي يدخل ميدان الممارسات الثقافية والنقدية والأدبية والعلمية والعقائدية والوجودية والفلسفية والتناقضات الإيديولوجية في الكتابات الروائية والنصوص السردية، وعليه نجده متداولا بكثرة في كافة ميادين العلم واللغة، فهو بحد ذاته إبداع وابتكار واختراع مس الإنسانية، حيث عثرنا على معجم لتحليل الخطاب يضم « مجموعتين فرعيتين من المصطلحات: مجموعة أولى، وهي الأهم إلى حد بعيد، تشتمل على المصطلحات التي ظهرت في العقود الأخيرة في أعمال موضوعها الخطاب (أدوار الكلام)، (تشكل خطابي)، (عمل لغوي)، (داخل الخطاب)، الخ....»[1].

كان هذا المعجم ثريا من الناحية الاصطلاحية، وسنواصل في التحليل، فقد وسم الإرسال بالتحاور والخطاب المتشكل في إطار لغوي داخل متن حكائي.

ويكون الفعل أو العمل اللغوي شأنه الفني أولى خاصياته التي تنبني عليها فكرة الإيحاء الذي من بين مفرداته الإشهار النابع من الكلام واللغة والتواصل الذي يولد لغة ضمنية ضمن الأحاديث؛ لتتكون جمل ضمن لغات والعكس ويطلق عليه استنباط الفرد للغة مجتمعه ضمن الرواية « في إطار " التفاعلية الاجتماعية الخطابية" التي دافع عنها ج.ب. برونكارت(**bronkart**) ، يكون العمل اللغوي وحدة التحليل الأساسية، وهو يعرف تعريفين يطابقان وجهتي نظر تتميز إحداهما عن الأخرى: تعريف اجتماعي (قطعة من نشاط المجموعة اللغوية تقتطع بواسطة الآلية العامة للتقييمات الاجتماعية و تستند إلى هيئة

(1)– باتريك شارودو، دومينيك مونغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين الشريف، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د ط، 2008، ص 11.

إنسانية خاصة)، وتعريف نفساني (معرفة متوفرة في الهيئة بمختلف مظاهر مسؤوليته في التدخل القولي)»[1].

وعليه ينبغي أن يكون الخطاب مفعما بالتفاعل الاجتماعي الإنساني الخاص، وآخر نفسي تشرف عليه هيئات متدخلة.

كما أن الخطاب هو « وضع العمل ذي الطبيعة اللغوية فهو يسمى مجموعات تمثيلات اجتماعية و هي خاصية العوالم الشكلية (الفيزيائية والاجتماعية و الذاتية) التي من شأنها أن تؤثر في الإنتاج النصي »[2].

والسياق أو الخطاب أو اللغة المكونة تفرض نفسها على المتلقي من قبل الفاعل مكونة إنتاج يؤسس لنوعية النص و الهدف منه.

ويمثل باختين ميخائيل أعظم المشاهير الذين تناولوا الرواية من منظور لساني خطابي تنظيري « ولكي يدلل باختين على الصفتين الأساسيتين المميزتين لنسيج الخطاب الروائي، وهما: تعدد الملفوظات، والتناص، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعا لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين **عَبرَ-اللساني La translinguistique**، أو ما أصبح يعرف اليوم **بالتداولية La pragmatique** ويربطه في معناه بالخطاب وبالكلمة، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام»[3].

(1)-المرجع نفسه، ص 28.

(2)- المرجع نفسه، ص28.

(3)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، نر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م، ص 15.

فالخطاب نفسه هو الكلمة والتناص بصفة شاملة له في التداولية واللسانية والمناهج المتولدة عن بعضها البعض.

ويواصل باختين وهو «لا يغفل الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب (..) أي حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصوغ من تعددية الصوت وتعددية اللغة. من ثم فإن التشخيص الأدبي هو أساسا، تشخيص لخطاب الآخر (الآخرين)، اعتمادا على الباروديا بين الملفوظات»[1].

كما أن الخطاب عنده هو «الأسلبة والمحكي المباشر:" و ما يطبع جميع هذه الظاهرات، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص إلا أنه أيضا مشخص»[2].

بنى باختين من القول السابق الخطاب على الأساليب والحكي المباشر والتشخيص والتدقيق وصولا إلى ظاهرة الخطاب الفلسفي ذي المبادئ والقواعد الصارمة.

ويتابع باختين في فصل خطاب الرواية إلى خطاب مثنى صوتيا بقوله: «إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو صيغة حوار داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية والساخرة، والبارودية، وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص، وأخيرا في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة: فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت، ذات صيغة حوارية داخليا»[3].

وعليه يكون الخطاب مرئيا وسمعيا وحواريا وداخليا مزدوجا تتضمنه الخطابات الساخرة الناقدة اللاذعة للمجتمع آو شعرية أو تكسيرية ذات نبرات تتخلل بنية النص من سرد

(1)- المرجع نفسه، ص 17.

(2)-المرجع نفسه، ص17.

(3)-المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

وسارد وشخصيات وأيضا الوصفات التعبيرية الموجودة عن بنيات جدالية نقاشية داخلية في الخطاب.

ويعرف الخطاب على أنه «أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا، هو حواريته (**Dialogisme**)أي ذلك البعد التناصي فيه **Intertextuel**»[1].

فبوتقة الخطاب هي الحوارات المنشودة ذات بناء ومعنى تقابلي.

ومن مفاهيمه كذلك «أن كل خطاب ن عن قصد أو غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي و التي يتنبأ بها و يحدس ردود فعلها»[2].

وعليه الخطاب جدال ونقاش عن نية أو عفوية تلقائية مع ما سبقه وما اتصل به بعده فينفس الموضوع كما له نظرة استشرافية ذات حدس ورؤية لما سيكون من نتائج عن تقييم وتجربة وخبرة، و على هذا الأساس الخطاب قصدية، استقدام، درس مصاغ.

ويعرف الخطاب حسب استعماله العام متشكلا في التعريف الآتي:« Discours (الخطاب) محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية، تعبير شكلي ومنسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة، يشمل تعبيرا عن الأفكار في خطبة دينية أو رسالة بحث... الخ، قطعة أو وحدة من الكلام أو الكتابة (من الكلمة Discours) »[3].

(1)– تزقيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص 16.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1431 هـ/ 2010 م، ص 158.

وهو «في اللغة الإنجليزية المستعملة في القرون الوسطى منحدرة من اللاتينية الجري»[1].

يتفرع الخطاب إلى مدلولات حسب ضرورة استعماله في مجال الخطب به وحسب الاختصاص كالنص، الجملة، والتناقضات والإيديولوجيات من شفهي إلى مكتوب.

كما عرفه فاليري ليتش(**Valérie Leach**) ومايكل شورت(**Michael Court**) أن «الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم و المستمع، ونشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص ببساطة اتصالا لغويا (محكيا كان أو مكتوبا) تتقن وسيلته المسموعة أو المرئية»[2].

يتضح فنيا أن مصطلحات الخطاب متشابكة حسب الغرض وحسب النوع وحسب الحاجة وصولا إلى ما تقتضيه مفاهيمه من هدف وكلها ضمن اللغة والكلام و الأطراف.

يتجلى أيضا المفهوم الاصطلاحي للخطاب بأنه متغير حسب مجاله، لا يستنبطه إلا صاحبه الصادر عنه، ومعانيه عديدة ثرية تخدم النفس واللغة والحوار والتعامل الثقافي والاجتماعي والتاريخي والسياسي كونه رسالة تتطور عبر الزمن في ملفوظات تبدي تقنيات فنية جديدة في مضامين مهمة خادمة للأدب بصفة خاصة مع أعلام جدد متطورين صاغوا ممن قبلهم خادمين لمنهجهم زيادة وتحقيقا لعلمهم بنواح جديدة تلبس ثوب الأدب الروائي ضمن مستقبل مجهول يقتضي خاصية التنبؤ الأيديولوجي والاجتماعي ضمن النص الروائي الفني بأفراد مشخصة بأصوات ولهجات عن طريق التهجين والأسلبة الحوارية.

(1)–المرجع نفسه، ص158.

(2)– المرجع نفسه ، ص 160.

2- الألم :

أ-المفهوم اللغوي للألم:

الألم قد يكون خلفية أو لذة أو تفكير أو تعذيب أو عاهة فكله يشكل نقصا.

يعرف الألم لغويا على أنه « (أَلِمَ). أَلَمًا : وجع ، فهو أَلِمٌ. و يقال: أَلِمَ بطنه: وَجِعَ بَطنًا (على التمييز)»[1].

و« (آلمه) إيلاما: أوجعه، فهو مُؤلِمٌ ، وأليم. (تألم): توجع»[2].

من مشتقاته «(الألم): (في الفلسفة): الشعور بما يضاد اللذة، سواء أكان شعورا نفسيا أم خلقيا. (ج) آلام»[3].

ومن نحوها «(الألومة): اللؤم والخسة» (1)

انطوى مفهوم الألم على الوجع العضوي والنفسي والعذل والعتاب ولذة النفس والتلذذ بالألم منهجية فلسفية، وجاء تعريف الألم بطريقة غير معروفة على حالها فيها زيادة بمعناه وإثراء له و«الألم: إدراك المنافر من حيث إنه منافر، ومنافر الشيء هو مقابل ما لا يلائمه وفائدة قيد الحيثية للاحتراز عن إدراك المنافر لا من حيث أنه منافر، فإنه ليس بألم»[4].

من القول السابق يفصل الألم من حيث هو معاناة ومن حيث تقابله مع اليأس أو التفادي الذي يجعل منه عاديا لا ضرر يلحق منه، بمعنى يكون الألم عيش لأسبابه وعواقبه ومحتماته، وكل موجوداته، أما من اجتنابه والحذر منه والبعد عن كل مدركاته وحيثياته لا يسمى ألما بل حذرا وتجنبا، فالألم هو خوض معاركه.

---

(1)-شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، مصر، ط 4، 1425 هـ / 2004م، مادة (ألم)،ص 24.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)-المرجع نفسه، ص 25.

الألم النابع من المعاناة والأوجاع والآثار قد يكون جسديا أو معنويا مفروض على الطبيعة الإنسانية كفطرة فطر الخلق عليها، بدونها لا يعني الوجود أنه حياة.

ب- المفهوم الاصطلاحي للألم:

للألم معطيات وتجارب، تتجذر مع الزمن ومنها ما تبقى مكبوتة لاشعوريا، أو عضوية جسدية تكابد سواء المرض أو العذاب.

التعريف الشامل للألم من منظور اصطلاحي هو أن « الألم معطى من معطيات الحياة البشرية، ولا أحد ينفلت منه في لحظة أو أخرى، لأن حياة من غير ألم أمر لا يتصور، إنه يتسلط على المرء بشكل عابر أو بشكل مزمن حسب الظروف»[1].

المعاناة أو الألم معناه «يحيل دوما إلى سياق شخصي واجتماعي يغير من الإحساس به. من المستحيل في الحياة الجارية أن ينفلت المرء يوما من الوجع في الظهر أو الصداع في الرأس أو من ألم الأسنان أو خدش أو احتراق أو اصطدام بباب أو سقطة، فلائحة الآلام الصغيرة لا تنتهي وهي تخترق حياتنا»[2].

والألم أيضا هو «كما المرض أو الموت، هو فدية للبعد الجسماني للوجود»[3].

الألم أنيس الحياة بدونه لا معنى للوجود الإنساني، هو غريزي فطري، البعد عنه مستحيل، والتجرد منه يسمى عدما.

و«الألم حظوة الشرط الإنساني والحيواني ومأساته، ومع أنه مشترك بين كفة الناس، فإن مفارقته هو انه أيضا يظهر دوما كما لو كان غريبا عن الذات بشكل جذري»[1].

(1)-شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، ص25.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الألم بديله التعود وفراقه صعب يحتاج للمجاهدة والمكابدة والوقت.

من معانيه كذلك أن الألم كما فسره ديكارت في كتابه (تأملات)، حيث قدم مجموعة من التعارضات الضدية للألم عن المعانين منه بأن الألم هو «الألم: الجسماني/ النفسي، العضوي/ النفسي، العضوي/ الوظيفي، الموضوعي/ الذاتي، الموضوعي/ السيكوجسماني، الجسد/ النفس أو الروح، الواقعي/ المتخيل، ...الخ»[2].

قدم لنا صاحب الفكرة الألم بكل أشكاله وأنواعه وأعراضه كطب عيادي، نفسي، عضوي، وكل ما تعلق بتأويلاته عبر الزمن الواقع والمتبدل المفروض أو العفوي أو الفطري.

كما أن الألم قرين حسي فهو «أصعب ألوان الكتابة، على الإطلاق، هي الكتابة التي تعبر عن الآلام الجسدية والحسية، حيث تتطلب الكتابة في هذا النوع المهارة للكشف عن الآلام رغم أنها متسترة، كما أن الألم إحساس وشعور معقد شديد التشابك»[3].

من كل شيء متعلق بالألم نسلط الضوء على خلفيات و سطحيات مكبوتة داخل النفس البشرية حيث إن الألم « أوجاع مسكوت عنها أو يغفل عنها البعض منا»[4].

والألم «بوصفه بعدا حياتيا من السجل الشخصي، والتاريخ الجمعي، بيد أنه يتحول إلى شعور غير تاريخي ولا موضوعي، هو ذريعة خطابية ومرتكز تخيلي، يتجدل مع مسعى القصة إلى الحرية، ومجاوزة الحدود»[5].

---

(1)- دافيد لوبروطون، تجربة الألم بين الحطيم والانبعاث، ص 10-11.

(2)- المرجع نفسه، ص 12.

(3)- محمد جعفر، الألم في القصة القصيرة، مجلة (لغة – كلام)الصادرة عن مخبر اللغة و التواصل، جامعة غليزان/ الجزائر/ المجلد 7 / العدد: 03 جوان 2021، ص 84.

(4)- المرجع نفسه، ص 85.

(5)-المرجع نفسه، ص 83.

كثرة الألم في المضامين الخطابية السردية منذ القدم إلى حد اليوم جعل منه تاريخيا، جمعيا، أو تخييليا ما ورائي، توقا غلى الحرية و الفرار من كل كبل و قيد و إلزام، إلى سطع الهواء المنسرح.

الألم الخاص في الوقت نفسه بالفرد، وعام في نفس الوقت بالمجتمع، فالإنسان كائن اجتماعي بطبيعته.

ج- فلسفة اللذة والألم:

الألم لذة واللذة ألم هكذا عند الفلاسفة، قد يكون أخلاقيا تفريغا للمعاناة في كتاب من شعر أو روايات و ملاحم و أساطير، حسب التاريخ و العقد والمذهب والانتماء الأزلي.

هكذا يكون الألم متعة «أما مذهب اللذة والألم في فلسفة الأخلاق، فثابت، درج مع القرون، خرج بداءة من" قورينة" الإفريقية، قائما على فكرات أساسية في مذهب سقراط وبروطاغور اسولو سيفوسو ديمقريطس»[1].

كذلك تطور الألم و اللذة «فعاد إلى اليونان فتشكل في ذهن أبيقور بصورة، ثم إلى مدرسة الإسكندرية بأخرى، وعند الرواقيين بثالثة، وأخذ يتنقل خلال العصور، إلى أن برز في صورة كونها بنتان وأترابهما، فلابسته المنفعة بدل اللذة»[2].

كان الألم متطورا عند الفلاسفة ليتغير معناه ومنفعته من عصر لآخر عبر الحضارات، والبلدان واتخذ مكانته اليوم لدى الكتاب والأدباء والمفكرين والمنظرين والفلاسفة عبر تأويلاته

(1)- إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2012م، ص 10.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المتفرعة في الكتابات المبدعة في هذا المجال فكان قدما خلقيا، وأصبح اليوم نفعيا براغماتيا كعلاج ومنفذ.

ويبقى الألم مفروضا على الحياة الفردية ، كون الألم لصيقا بالذات اجتماعيا ونفسيا، وتاريخيا وجوديا، وضرورة غريزية لابد منها فهي وسمة بشرية خالصة مع جسد وذات العضو الإنساني، وغواية و لذة في آن معا. يتشكل في الخطابات التوعوية لدى الكتاب كمصدر لإنجازه، والقراء كمستورد لاستقباله وتأويله عبر التلقي والقراءة

الفصل الأول:

الفصل الأول:

- **الرواية الجزائرية المعاصرة:**

❖ **أولا: نشأتها – تطورها – أعلامها.**

❖ **ثانيا: اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة.**

❖ **ثالثا: الظروف المحيطة باتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة .**

❖ **رابعا: كرونولوجيا الرواية الجزائرية المعاصرة (وفق التسلسل الزمني).**

الرواية الجزائرية المعاصرة.

مرت الرواية الجزائرية في مساراتها بمخاض عسير، حيث بدأت فرنسية اللغة وجزائرية المحتوى، لكنها أوصلت رسالتها المقدسة إلى العالم أجمع. ليأتي الاستقلال وتستعيد الرواية هويتها اللغوية، فاقتحمت المجال العربي والافريقي والعالمي، ذلك لأنها كانت قوية من حيث الموضوع الذي يسرد الأحداث في زمن الاحتلال الفرنسي، وأحداث الراهن الجزائري بكل تفاصيله، فشهدت الرواية الجزائرية بذلك إقبالا كبيرا واسعا في الداخل والخارج.

الرواية الجزائرية المعاصرة:

أولا: نشأتها، تطورها، أعلامها:

1- نشأتها – تطورها :

- مفهوم الرواية:

أ. لغة:

لقد عرفت الرواية في تعريفاتها اللغوية عدة تعريفات فيعرفها معجم الوسيط: "روى:على البعير – ريا: استقى والقوم، وعليهم، ولهم: استقى لهم الماء والبعير: شد عليه بالرّواء يقال: روى على الرجل بالرّواء: شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم– والبعير الماء وراية: حمله ونقله. ويقال: روى عليه الكذب كذب عليه. والحبل ريّا: أنع مقتله والزرع: سقاه".[1]

نجد أن الرواية هنا تفيد معنى السقي ونقل الماء، كما وردت في قاموس المصباح المنير بأنها:" من الماء يروى ريًّا، والاسم الري بالكسر فهو ريان، والمرأة ريي، وزان غضبان وغضبى الجمع في المذكر والمؤنث رواء وزان كتاب يعدى بالهمزة والتضعيف فيقال أرويته

[1]) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط مكتبة الشروق الدولية للنشر، القاهرة، مصر، ط 4، 2004مادة (روى)، ص 384.

ورويته، فارتويته ومنه تروى ويوم التروية. ثامن ذي الحجة، من ذلك لأن المساء كان قليلا بمعنى فكانوا يرتوون من الماء لما بعد، وأطلقت الرواية على كل دابة يستقى الماء عليها".[1]

أما الباحث عبد الملك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) يقول :"إن الأصل في مادة روى في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو جوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله من حال إلى حال أخرى من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يسقي الماء، هو أيضا الرواية، ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: رواية؛ ذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد والارتواء المادي الذي هو اللعب في الماء العذب البارد. الذي يقطع الظمأ، ويقمع الصدى فالارتواء – إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيهما هو الماء، ثم الشعر. وواضح أن أصل معنى "الرواية"في العربية القديمة إنما هو الاستظهار".[2]

وعلى الرغم من هذا التنوع في المدلولات اللغوية، فجميعها يفيد السقي والارتواء والجريان، فالرواية تعني نقل الماء، أو نقل النص، أما في أصلها في العربية القديمة تفيد معنى الاستظهار.

ب. اصطلاحا:

يعتقد الكثير من المنظرين، بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث، حيث

[1]) أحمد الفيومي، المصباح المنير، مطبعة التقدم العلمية، مصر ، ط 1 ، السنة 1904، الجزء الأولمادة (روى)، ص 126

[2])عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية (بحثفي تقنيات السرد)، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرهاالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، ص 22- 23.

تعتبر من أهم أنواع السرد الأدبي، فالفيلسوف هيجل **(Hegel)** " يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارض بين الشكل الملحمي، والشكل الروائي حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية"[1].

معناه أن هيجل يفضل الملحمة على الرواية، ويربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، أي أن الرواية ملحمة برجوازية، فهو يقيم تعارضا بين الملحمة والرواية، وأنه يفضل كذلك الشعر على النثر، والقلب على الواقع، فهو يعطي الأهمية الكبرى للملحمة.

في حين يعتبر لوكاتش الرواية جنساً منحدرا من الملحمة حين يعرفها بأنها: "ملحمة برجوازية " [2] أي أن أي أن جورج لوكاتش يعتبر الرواية ملحمة برجوازية، فهي تمثل بالنسبة له بنية الشكل الروائي.

وتعتبر الرواية عند "ميشال زيرافا **(M.Zeraffa)** "يقول أن الرواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري؛ بينما يبدو هذا السرد في المستوى الثاني حكاية خيالية "[3] معناه أن الرواية سرد نثري هذا في المرحلة الأولى، بينما تتحول في المرحلة الثانية إلى سرد خيالي.

أما لوسيان غولدمان**(Lucian Goldman)** "فقد أعاد صياغة نظرية سوسيولوجية حول مفهوم الرواية يستعيد فيها تعريف لوكاتش للرواية، إن الرواية بحث منحط بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة، تنطلق هذه النظرية من فرضية تسلم بالتماثل بين البنية الروائية الكلاسيكية، وبنية التبادل في

[1])محمد بوعزة تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 15

[2]) المرجع نفسه، ص 16.

[3])عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مرجع سابق، ص 15

الاقتصاد الليبيرالي من جهة، ووجود بعض التوازنات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى."[1]

ومن المنظور الفني الخاص بالرواية طبقا لما آلت إليه البراغماتية الوجودية النفعية التي خصت بضرورة الإنتاج الروائي من أجل الحصول على ميزات جديدة ناشئة تمتاز بالمغامرة في قلب المستقبل؛ نصا ولغة وفنا وحوارا ومردودية من كل ما له دور في الوجود الطبيعي للفرد، وينجم عنه مجتمع له دور إشكالي بطولي بشخصياته؛ ضمن الرواية التجريبية التي هي من السمات الأديولوجية المعاصرة للأدب الفني الجزائري "فالرواية من منظور غولدمان هي بنية التبادل في الاقتصاد الليبيرالي، التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي، وهي قانون السوق، والطلب والغرض، فالرواية بالنسبة له هي بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم منحط.

ويتجه المعنى إلى تفسير "الرواية من (منظورها الكورو ولوجي) هي تحولات معرفية، وانتقال مستمر قصد التخلص من السكون والتكرار وخلق تغيير عميق في أساليب كتابة الرواية وآليات التلقي."[2]

نستنتج من خلال التعريفات السابقة أن الرواية جنس أدبي سردي، فهناك من يرى بأنها ملحمة برجوازية، ويعتبرها البعض الآخر أنها بحث منحط بحث عن قيم أصيلة، فهي لا تعتمد على قوانين وقواعد ثابتة، وهذا منحها حرية التعبير فهي تحولات معرفية مستمرة من أجل التخلص من السكون، فهي تتمتع بحركة دائمة من دون قيود تمسكها.

الرواية جنس أدبي، عرف حضورا قويا مقارنة لسائر الأجناس الأخرى، لامتلاكها لخصائص تأهلها لتكون أكثر الأجناس التصاقا بالواقع اليومي، حيث ظلت مرآة عاكسة

---

[1]) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 16.

[2]) جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 12

للحياة وما يكتنفها من تناقضات، هذه الأخيرة التي تقوم الرواية بكشفها بطريقة فنيو وجمالية وبسرد ينقل واقع الإنسان المعاش بكل حيثياته، هذا الفن النثري يتألف من سلسلة من الأحداث واقعية وخيالية، تصور تجارب إنسانية مختلفة في إطار من التشويق والإثارة.

قد تتباين الرواية العربية في أنواعها وأساليبها وذلك بتأثير من الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية –كحركة المثاقفة والترجمة والاحتكاك بالآداب الغربية)، والرواية الجزائرية غير بعيدة عن الرواية العربية، فهي تعكس تجارب الإنسان الجزائري في مختلف مراحل تاريخه وحضارته كما تتميز بثرائها من حيث الأنواع والأساليب واللغات فهي تستخدم العربية والفرنسية والأمازيغية والعامية.

تناولت الرواية الجزائرية موضوعات عدة مثل الاستعمار والثورة والهوية والتراث، والمرأة والقيم الإنسانية بتنوعها.

إذا كانت الرواية العربية نشأت تحت تأثير الرواية العربية في القرن التاسع عشر الميلادي، ففي الجزائر نشأ هذا الفن في القرن العشرين تحت تأثير كل من الرواية الغربية والأدب العربي الكلاسيكي.

وحسب الدارسين يمكن تقسيم مراحل تطور الرواية الجزائرية إلى ثلاثة مراحل رئيسية:

- **الرواية الجزائرية في فترة السبعينات:**

هي مرحلة فعلية لتطور رواية فنية ناضجة، وذلك من خلال أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" (ريح الجنوب) و" ما لا تذروه الرياح" (لعبد لمحمد عرعار)، و(اللاز) و(الزلزال) "للطاهر وطار".

وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة فالعهد الذي تلى الاستعمار مكّن الجزائر من الانفتاح على اللغة العربية ودفع بالرّوائيين للكتابة تعبيرا عن واقعهم بكل تفاصيله وتعقيداته سواء كان ذلك بالرجوع إلى الثورة المسلّحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والثقافية والاقتصادية.

إن من سمات الرواية في هذه الفترة المغامرة الفنية والشجاعة في الطّرح وهذا مردّه إلى الحربة التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد، الذي كان مناقضا للواقع السياسي الاستعماري على اعتبار أن الكتابة فن لا يزدهر إلاّ في ظلّ الحرّية والانفتاح.

إن الطابع **السيّاسوي** الذي انطبعت به النّصوص من الرّوائية في هذه الفترة لا يمنع الطّرح الجذري الذي اتّسمت به هذه النّصوص الروائية والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الرّاهن بلغة فنية جديدة[1]. فروائيّو هذه الفترة جعلهم الأمر يجمعون بين الإبداع والسياسة فقد كان "ابن هدوقة" ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطّلاب الجزائريين بتونس كما كان منخرطا في حزب جبهة التحرير الوطني. وكان الطّاهر وطّار عضوا كذلك في جبهة التحرير الوطني. فأسهموا برواياتهم في إثراء الحركة الروائية من حيث مواجهة الحياة والتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته ونشر الوعي السياسي وتدعيم آمال الطبقة الكادحة، ورواية "ريح الجنوب" 1970 لابن هدوقة خير دليل على ذلك وكذا رواية "نهاية الأمس" أعاد فيها طرح قضية الإقطاعية ووقوفها في وجه المشروع الإصلاحي، أما الطاهر وطار فقد جاءت أعماله لتؤرخ لكل التغيرات والتطورات التي حصلت في المجتمع الجزائري منذ الثورة المسلحة إلى غاية الاستقلال وعاد في رواية "اللاز" إلى سنوات الثورة التحريرية مصرا لنا مرحلة من مراحلها والبحث عن أسباب عرقلة مسيرة الثورة بعد الاستقلال فقد حفّت بنقد

(1) إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000م، ص 39، 40، 41.

المواقف التي يراها غير مناسبة والشخصيات والأفكار والأوضاع، حيث نرى أن هذه الرواية قد صورت مرحلة من مراحل الثورة وذلك من خلال رؤية إيديولوجية محددة هذا على سبيل الذكر لا الحصر لبعض مضامين النصوص الروائية التي ظهرت خلال فترة السبعينات هي فترة كانت تسير في فلك الإيديولوجية الاشتراكية المتبناة من طرف الدولة من أجل بناء دولة جزائرية جديدة، حيث أسهم الرواية كجنس أدبي وكمؤسسة اجتماعية اتخذت من اللغة وسيلة لبناء مشروع الدولة.

- **الرواية الجزائرية في الثمانينات:**

حدثت كثير من التغيرات في مجتمع الاستقلال وكانت نتيجة لذلك ظهور عدة تجارب روائية برزت في أعلى الساحة الأدبية الجزائرية مثل روايات المؤلف "وسيني الأعرج" (وقع الأحذية الخشنة) سنة 1981 و(أوجاع رجل فامر صوب البحر) سنة 1983م، ورواية (نوار اللوز) و(تغريبة صالح بن عامر الزوفري) سنة 1982.

كما برز خلال هذه الفترة الروائي "لحبيب السايخ" في رواية "زمن التمرد" و"رائحة الكلب" سنة 1985 ورواية "حمائم الشفق" سنة 1988 وكتب الروائي "مرزاق بقطاش" روايته "البزاق" سنة 1982م، وأخرج رشيد بوجدرة عدة أعمال روائية نذكر منها: "رواية التفكك" 1982 و"ليليات امرأة أرق" سنة 1985 و"معركة الزقاق" سنة 1988[1].

الشيء الملاحظ أن فترة الثمانينات شهدت ظهور عدد مهم من الروايات ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم تلك المظاهر التي كانت سائدة من صراعات وتناقضات ومن استعمار إضافة إلى عدم توفير شروط الوعي النظري للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على

(1) بن جمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والسيرورة، دار سحر للنشر، ط1، 1099م، ص 9.

صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من الواقع الجزائري في السبعينات والثمانينات وما يمزه من مناظر وصور تأزم متأنية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة[1].

- **الرواية الجزائرية في التسعينات:**

زخرت هذه الفترة بالإنتاج الروائي الذي سعى إلى تأسيس نص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي ارتبطت بالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به.

ما تردد في روايات التسعينات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجينا بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، سواء أكان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رسّاما أم موظفا فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم[2].

مازالت الرواية في هذه الفترة وما بعدها مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية ويرجع ذلك **للأوضاع المأساوية** التي يمر بها الوطن وهذا ما ترك بصمة على الفن، فكل النصوص الروائية التي ظهرت خلال هذه الفترة حاولت عكس ما يدور في المجتمع في قالب فني يسيطر عليه البعد الإيديولوجي ضمن الخطاب الروائي في حيز اجتماعي حسب المعطيات المرجعية والواقع المعيش.

(1) بن جمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والسيرورة، دار سحر للنشر، ط1، 1988، ص 11.
(2) حسين خمري: فضاء المتخيل –مقاربات في الرواية–، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

خلاصة القول إن الخطاب الروائي السياسي في الجزائر هو وليد أفكار سياسية والوطنية واكبت الرواية الجزائرية مثلها مثل التحولات السياسية الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة.

ظهرت كتابات متعددة في المجال الروائي، فظهر ما يعرف **بروايات الأزمة أو "المحنة"** كتب فيها عدة روائيين كبار أمثال **واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي ورشيد بوجدرة**، وإلى جانب هؤلاء برزت أقلام روائية معاصرة سعوا لخوض تجارب في هذا الجنس الأدبي.

إذن برزت الكثير من الأقلام الجزائرية حاولت توجيه الرواية الجزائرية نحو العالمية، وخير دليل على ذلك هو الجوائز التي أخذت تحصد سنويا من طرف أدباء ومؤلفين بارزين في السياحة الأدبية الجزائرية **والمؤلف عز الدين جلاوجي** واحد من هؤلاء الذي حاول إيصال الرواية الجزائرية إلى العالمية.

إذن تحولت الرواية الجزائرية إلى لوحة فسيفسائية لمجموعة من العناوين القيّمة التي هي مواضيع المجتمع والوطن؛ معالجة بذلك للعديد من الموضوعات مستجيبة لثقافة العولمة، فقد أدرك روائيو هذا الجيل أن الرواية اليوم مثلها مثل المؤسسات متعددة الجنسيات، تسعى لتطرح أسئلة التاريخ، الهوية، المرأة.

ومهما يكن فإن الإبداع الروائي، يشارك لا محالة في بلورة الواقع الموضوعي والذّاتي في آن واحد، "لأن الكتابة ما هي إلا بحث عن حلم كبير، وعن مجتمع لا ينحر الأحلام، وعن عمل إبداعي يستعمل الكتابة كأداة لخرق الفضاء الخيالي يجهل الحدود والانحصارات، إذ أن هذه الكتابة بعيدة عن اليقين الهادئ والغبطة المكتملة، فحينئذ تصبح صداقة الشك

صفة أساسية توصل إلى الحقيقة النزيهة وإلى الوضعية المعيشة للفرد الجزائري وللإنسان العربي"[1].

وكاتبنا المقصود بالدراسة في هذه الورقة البحثية الروائي "**بشير مفتي**" فهو واحد من أولئك الذين امتطوا **لغة التخيل** لمعالجة القضايا الاجتماعية والفردية الجزائرية خاصة وللمجتمع العربي عامة، فساهم في معالجة الفرد ضمن انسانيته، ومن المحلي إلى العالمي في عديد الأوراق الروائية منها روايته الموسومة ب"**دمية النار**"، التي سنحاول ما بين سطورها دراسة ما تحتويه من درر نفسية وأنساق مضمرة وخفية لتيمة الألم.

بناء على الاحتكام لأصل الأدب الجزائري من بداية نشأته إلى تبلوره عبر فترات معينة من الزمن والمكان الإقليميين، وما اشتمل عليه من الرواية كجنس أدبي بصفة خاصة فـ: « إن أصول الحداثة في الأدب الجزائري ترجع إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حين كان ارتباط هذه الحركة الأدبية في المغرب العربي بالمشرق العربي قائما، وقد بدأت النهضة في الوطن العربي عموما باستلهام التراث العربي المشترك في عصور ازدهاره الأولى»[(2)].

بواكير السرد الجزائري: فالنشأة مربوطة بتسلسلها العربي والمغربي والجزائري كل له صلة، وللجنس الروائي بداية تلميحية في بذور بدائية فإن «النثر الخاص بهذه الفترة –وقد احتفظ برونقه– فتبرز أمامنا عدة أسماء مختلفة فكرا ومنهجا، في مقدمة هذه الأسماء

(1) رشيد بوجدة: الواقع الصلب والخيال الروائي، جريدة الخبر اليومية، الخميس 20 مارس 2014، العدد 7378، ص 29.

(2)– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا..وأنواعا..و قضايا.. و أعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية – بن عكنون – الجزائر. ط2، 1995م، ص 15.

(حمدان بن عثمان خوجة) (1773 – 1840م)صاحب كتاب "**المرآة**" ذو الفكر النير والروح القومية المتوثبة»[1].

وهذه تمثل أولى البدايات لظهور الكتابة القصصية ثم الحكائية ومنها التأسيس لظهور الرواية في ثوب خاص.

قال **حمدان خوجة** في كتابه " **المرآة**" : «إنه لمن الصعب علي جدا أن أرى في الجزائر ناحية آمنة يطمئن فيها أبناء وطني... إنني أبصر سكانها التعساء يئنون تحت سيل الظلم والإبادة وشتى كوارث الحرب»[2].

قدم ملخص الجزائر في قول أدبي نثري شامل وجامع لوضع الوطن زمن الاستعمار الفرنسي. قبل أن تكون الرواية كاملة مرت بمراحل نمو شأنها شأن كل جنس نثري، فقد كانت ممهدة لبداية الكتابة الجزائرية، ذات بذور لنشأتها مثلتها القصة الجزائرية القصيرة في الفترة الممتدة من (1908 – 1950م)، في « شكل نثري مستمد من حياة الناس العامة، الاجتماعية... وسواها بكل امتداداتها، فهي (حكاية) متطورة تروي حدثا ناميا، أو موقفا ثابتا أو متطورا، تتحرك فيه شخصيات غالبا ما تتقدمها شخصية بارزة متميزة»[3].

وتنتمي نشأة القصة الجزائرية إلى الموطن « فتعلن المواقف التي تستنتج من المسار القصصي في النسج العام المتكامل، ولا تتلقى الأوامر الصريحة والآراء المباشرة في سرد خطابي جاف أو أسلوب تقريري رتيب أو وعظي مكشوف»[4].

وهذه سمات الكتابة الفنية التي روجت لبروز نمط الرواية في حلة غنية من حيث الشكل والمضمون.

---

(1)– المرجع نفسه، ص 16.

(2)–عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا..وأنواعا .. وقضايا ..وأعلاما،، ص 17.

(3)–المرجع نفسه، ص 163.

(4)–المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

فظهرت بعض الصحف التابعة لجمعية العلماء المسلمين مثل جريدة الصدى« فبدأت تبرز أقلام مختلفة: في مثل "**المنتقد**" للشيخ **ابن باديس** (1925) وقد تلتها بعد منعها في السنة نفسها "**الشهاب**" (1925–1939م) وفي "**البصائر**" التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين»[1]. و كذلك تلى كل هذه البدايات «**الشعلة** (1949–1951م) لأحمد رضا حوحو وغيرها»[2].

وكلها ساهمت في بلورة الوعي الأدبي لدى الكتاب « مما جعل "القصة الجزائرية" مشروع نوع تمضي في خطواتها الأولى واعدة متعثرة في الوقت نفسه، من دون وعي تام بشروط هذا اللون الأدبي حتى أواخر الأربعينيات»[3].

وتطورت عبر الحقب التاريخية للاحتلال الفرنسي.

وتعود « التأرخة الروائية Historisation Romanesque تنطلق من إيديولوجية القوى الشعبية التي ناصرت قضيتها الوطنية وأوجدت اللقاء التاريخي بين الطبقة البرجوازية والطبقات الاجتماعية المسحوقة قبل الاستقلال»[4].

فتاريخ الكتابة مرهون بالتحولات الطبقية والاجتماعية للزمن الأول منذ الاحتكاك والتصادم بين الشعوب والاحتلال.

وتماشيا مع الوضع السلطوي « فإن المرحلة التي حاولت الرواية هاته معالجتها تمتد من 1830–1881– 1912م إلى اليوم الذي استقلت فيه هذه البلدان والمرحلة هي:

1– **سلفية:** ابن باديس، الإبراهيمي، الثعالبي الطاهر حداد، علال الفاسي، عبد الكريم الخطابي.

---

(1)– المرجع نفسه، ص 165.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)–المرجع نفسه، ص 166.

(4)– سعيد علوش، الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، المغرب، دط،1981م، ص 148، 149.

2- **مقاومة.**

3- **استقلال أو صراع القوى الوطنية»**[1].

وعليه يكون التأسيس للرواية الجزائرية كان قد انطلق من الواقع والإيديولوجيا ومن كل هذا يأتي «الحديث عن الأدب الجزائري جزء من كل هو الأدب العربي عموما للجذور المشتركة الضاربة في العمق، رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي، وهي فروق لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل»[2].

وهذه النشأة والعمق في طرحها أدى لظهور الرواية ضمن مسار الفكر العام.

والتأسيس مرتبط أشد الارتباط ببعضه البعض لأن « الرواية الجزائرية الحديثة النشأة غير مفصولة إذن عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله، مشرقه ومغربه، سواء في نشأته الأولى المترددة، أو في انطلاقاتها الناضجة»[3].

يعني من قبيل النهضة العربية، من حيث البدايات الأولى في القصص والسير، أو قصص ناضجة قريبة من الرواية فنيا ذات إيديولوجية صورت أنظمة الحكم إبان حقبة الصراعات والحروب في المغرب العربي والوطن العربي ككل.

إن النشأة الجزائرية للجنس الروائي وليد تأثر وتأثير، سواء من أصل عربي أو غربي، « ولم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوروبية بأشكال مختلفة»[4].

(1)- المرجع نفسه، ص 149.

(2)- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا ..وأنواعا ..وقضايا ..وأعلاما، ص195.

(3)- المرجع نفسه، ص195.

(4)-المرجع نفسه، ص195.

كما أنها « نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر، من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا، أولا: في صيغ القص في القرآن الكريم، والسيرة النبوية، وثانيا: في البذور القصصية الأولى في مقامات الهمذاني»[1].

تمثل هذه الانطلاقات تأريخا للرواية الجزائرية من البداية حتى مرحلة النضج حيث اكتملت فيها وأصبحت ذات بنية تكاملية.

فإذا كانت بداية الرواية العربية « ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ –إذن– فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنها ذات صلة تأثيرية ما بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر الحديث، خصوصا بعد شيوع مصطلح الواقعية منذ أعلنه (بلزاك Honoré Balzac1799–1850م) في مقدمته لمجموعه الضخم "الملهاة الإنسانية" أو " الكوميديا البشرية"» [2].

فالكتاب قاموا بتجسيد التجارب الواقعية بما احتضنه الزمن من تجارب داخلية ذاتية، أو تشابكات مع الآخر. وفي التحليل النشأة على حد قول الكاتب: « نحسب أن من هذه الرؤية ترسم ملامح جزء كبير من إبداعنا الروائي العربي، ومنه الرواية الجزائرية التي أختار منها في البداية (**ريح الجنوب**) للكاتب (**عبد الحميد بن هدوقة**)، وهي الرواية التي تكاد تجمع قطعيا آراء النقاد والباحثين على أنها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة: اللغة العربية»[3].

(1)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)– المرجع نفسه، ص196.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويقول ابن قينة عمر في الأدب الجزائري الحديث« الرواية لم تنبت من فراغ في الأدب الجزائري الحديث نفسه، فقد عرف النثر في هذا الأدب محاولات قصصية مطولة في شكل حكايات أو رحلات أو قصص تنحو نحوا روائيا، طولا، وشخصيات، وفنا كذلك»[1].

ويقول **ابن قينة عمر** في الأدب الجزائري الحديث في كتابه في الأدب الجزائري الحديث أنه « يحسن أن نتوقف قليلا عند أول عمل من هذا النوع كظاهرة مبكرة كتبه صاحبه سنة (1849م) وهو " حكاية العشاق في الحب والاشتياق" للسيد (محمد بن إبراهيم) والمولود بالجزائر سنة (1806م)»[2].

وكل ذلك يشير إلى زمن البداية الفعلية للاستعمار الفرنسي وهي الحقبة الصعبة من حيث صدور الرواية كتأريخ محدد .

ويشدد **عمر بن قينة** في قوله حول المؤلف "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" **لمحمد بن إبراهيم** بأن هذه « القصة تحمل ظلال القصة الشعبية بجوها ولغتها، و سمات الرواية الفنية التي أساء إليها خصوصا شيوع الدارجة (الجزائرية) فيها، فهي كما بدا لي: " في مستوى بين القصة الشعبية والرواية الفنية"»[3].

ويضيف محللا لها من حيث الأهمية قائلا: « لهذا ربما بدا مني ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة [155 صفحة] مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله»[4].

وانبرى عليها الأفضلية من حيث الصدارة، ومن نظيرها من حيث الطابع القصصي، رحلات إما لطلب العلم أو الحج أو العلاقات الدولية و الوطنية خدمة للقضية القومية،

(1)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)-عمربنقينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص196-197.

(3)-المرجع نفسه، ص197.

(4)-المرجع نفسه، ص197.

«فكان أول جهد معتبر فيها "**غادة أم القرى**" **لأحمد رضا حوحو**، عن معاناة المرأة الحجازية ضغوط القهر والحرمان ذي الوجوه المختلفة، وقد عاش هو فترة هناك مع أسرته(1934-1946م)»[1].

وفي كتابته كما ينظر **عمر بن قينة لغادة أم القرى** فقد « أدان فيها الواقع الذي تحرم فيه المرأة حقها في الرأي، وتصادر مشاعرها، لتعيش الشقاء، والبؤس، فبدا للكاتب أن المرأة (الجزائرية) لا تختلف في ذلك عن أختها الحجازية، لذا أهداها روايته»[2].

ويأتي بعده جل الكتاب المحاولين اقتداء ببعضهم البعض، فالثانية بعد **أحمد رضا حوحو** «كانت من تأليف **(عبد المجيد الشافعي)** بعنوان " **الطالب المنكوب**"، وهي تصور حياة طالب في (تونس) سقط في حب فتاة كان يودي به إلى الإغماء »[3].

تصويرا للعقبات والحرمان من حق العيش والكرامة الإنسانية، نظرا لقيد الحرية وعنف وضغط المجتمع التقليدي.

يأتي التصوير في الدرجة الثالثة «"**للحريق**" **لنور الدين بوجدرة**، رابعها "**صوت الغرام** " **لمحمد منيع**، ثم "**الرمانة**" **للطاهر وطار**، عن نتائج الفقر التي انتهت بالفتاة **(رمانة)** الجميلة ذات الست عشرة سنة إلى بغي، فزوج لتاجر شره يحوزها كما يحوز تحفه وأثاثه»[4].

وهذه النبرات الخاطفة دالة على ما مرت به الجزائر كونها سردت في فترة الاحتلال راصدة لأهم المعطيات والمحن والعقبات، خصوصا فيما يتعلق بالزواج والاستغلال للمرأة كمساعد لتضخيم الثروة أو قهرا من كونها لطافة لا حيلة لها إلا إذا شاء القدر.

(1)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)-عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا.. وأنواعا ..وقضايا.. وأعلاما، مرجع سابق، ص197.

(4)-المرجع نفسه، ص198.

وكما سلف الذكر كخاتمة للنشأة حسب **عمر بن قينة** فإن «النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية **(ريح الجنوب)**، وقد كتبها **(عبد الحميد بن هدوقة)** في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها في (5 نوفمبر 1970) تزكية للخطاب السياسي»[1].

هذه الرواية دلت في مجملها على معاناة الريف كغيرها والشروع في تطبيق المشروع الاشتراكي زمن الرئيس الراحل **هواري بومدين** نهضة من السقوط الاقتصادي كون الدولة حديثة الاستقلال.

بناءا على ما سبق نخلص للقول إلى أن الرواية الجزائرية وليدة إبداعات من قصة وسير ورحلات، حتى بلغت درجة منحتها القوى القائمة على نظام الفرد ظهورا جعل منها رواية أدبية فنية خطابية لما هو كائن و موجود في المجتمع.

2- أعلامها:

برزت الكتابة الفنية للرواية الجزائرية، بصفة خاصة مع حقبة فرنسا واستيطانها المفخخ، وكثرت الكتابات زمن الاستقلال تأريخا لحضارة الوطن على أيدي كبار من المؤلفين تركوا بصمات لا تزال قيد القراءات، بل أكثر من ذلك إلى جعلها ملتقيات ومحاضرات في التدريس والتلقين الثقافي والفكري للأجيال الصاعدة.

(1)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعليه تفصيلا عاما «إن الأدب الجزائري شأنه شأن الآداب العالمية انعكاس للراهن و الحيني مما يحدث من تحولات، وتغيرات في المسارات التي تصنع التجربة و أفق الترقب في مسيرة الدولة الجزائرية» [1].

كان الرائد الروائي التجريبي راصدا أصحابها كونهم مخاض التجربة، نبدأ بالأبرز فيهم وقبل ذلك التأكيد أنه «مادام الحديث مصوبا نحو الرواية الجزائرية والإرهاب فإن اغتيالات وأحداث كثيرة قد ألهمت كوكبة من الأدباء في بلادنا لصياغة أعمال إبداعية تجسد وحشية الإرهاب وفظاعته»[2].

وتتسم الأعلام بأعمالها الفنية حتى يكون العلم مع شاهده قاطعا للريب وتأكيدا على الإنتاجية « و ما أكثر الإبداعات في مجال أدبية الإرهاب، الأمر الذي يدفعنا غلى ذكر أهمها »[3].

أبرزها ممثلة في: **الروائي و روايته :**

- عز الدين ميهوبي في التوابيت.
- أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد .
- بشير مفتي في مشاهد العتمة و أرخبيل الذباب.
- الحبيب السايح في روايته تماسخت.
- حميدة العياشي في متاهات ليلة الفتنة[4].

نضيف:

(1)- أحمد مسعود و آخرون، الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا، اعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة و الأدب العربي، معهد الآداب و اللغات، المركز الجامعي بسعيدة،دط، 16/15 أفريل 2008 م، ص 82.

(2)- المرجع نفسه، ص 86-87.

(3)- المرجع نفسه ، ص 87.

(4)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- مرزاق بقطاش في روايته دم الغزال.
- واسيني الاعرج في الرائعة الفنية "سيدة المقام" و كذلك ذاكرة الماء و شرفات بحر الشمال.
- ياسمينا خضرا في رواية بم تحلم الذئاب؟
- الطاهر وطار في الشمعة و الدهاليز.
- رشيد بوجدرة و روايته المتفردة في تيميمون.
- و جيلالي خلاص في عواصف جزيرة الطيور [1].

بناءا على بعض الأعلام و بعض إمداداتها كنموذج عاملي كشاهد و مشهود عليه بصفات التخييل والنمذجة والتجريب يبدو « من الواضح أن هذه الروايات تمثل كتابة جديدة أفرزها الواقع الكارثي و الذي اغتدت فيه مفردات الدمار، الخراب، القتل، الموت، هي ما يميز النص السردي ضمن هذا الأفق»[2].

خصوصا في فترة الأزمة و العشرية السوداء، في هذه الكتابات الثورية على كل متطرف و منحدر بما هو مخل بالحياة المعزولة التي سلبت من أصحابها ذو الثقافة و النخبة و هو ما يمثل تهميش المثقف في إطارات الأدب الاستعجالي.

واهتماما خاصا نوليه للكاتب الشهير الطاهر وطار، سئل ذات مرة قيل له: «ما تمثل عملية الكتابة بالنسبة لك؟»[3].

(1)-ينظر، أحمد مسعود و آخرون، الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا، ص87.

(2)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- سعيد علوش، الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي، ص 142.

سنرى إجابته حسب منطقه الثري قائلا: « عملية امتلاء وإفراغ امتلاء بأجواء الواقع المباشر، سواء للوقائع المنحرفة أو غيرها بما يعادلها والكل في جو من حساسية ووعي تام للواقع وإدراك تام للمشاكل، ثم هذا الإفراغ يأتي في الذروة إذا أكتب مرة في السنة»[1].

هذا العلم الشهير الذي يعد أول من زاول الجزائر عبر مراحلها، انطلق من زاوية تعنى بالواقع و الرصد و التقرير والبساطة في كافة رواياته، بعدا عن التكلف و التصنع.

كذلك سئل صاحب النظرة الحادقة للفرد و المرأة **عبد الحميد بن هدوقة**، اختيارا دون فرض بالسؤال:«لماذا تكتب؟»[2]، كانت عفوية جدالية قائلا برده: « عادة الكاتب عندما يكتب فللدفاع عن قضية معينة و بالطبع أسلوب الكاتب في الدفاع يختلف عن أسلوب الصحفي أو المحامي، ذلك أن الكاتب يطرح مشاكل يراها بالنسبة لمجتمعه من الأهمية بمكان فالكاتب ليس شاهد عصره فقط كما يقولون، بل يجب أن يكون في نفس الوقت الداعي للمثل العليا للمجتمع»[3].

عادة الكتاب من زاوية واحدة هي المجتمع و اقتراح الحلول، كما يتم علاج الداء كذلك هي غايتهم.

دون أن نغفل حقيقة أن «هناك أعمالا سردية أرهصت لظهور التطرف الديني في الوطن العربي، أذكر منها رواية " أقتلها " ليوسف إدريس صدرت عام 1982م، و"الأفيال" لفتحي غانم عام 1981م»[4].

(1)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)–سعيد علوش، الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي،ص 142.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– أحمد مسعود و آخرون، الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا، ص 88.

و الرواية مع كاتبها تبرز مظاهر الأشكال و الأبطال سواء ضد النظام، أو تفجيرا للكبت النفسي والقهر والعبودية، أو تلميحا لرؤية إستشرافية ذات قيمة إنسانية أو ثورة على الفساد الخلقي و العقائدي، وهو ما أكده صاحب القول بكلمة " أذكر منها".

في الختام نلج لذكر أّعلام كرؤوس أقلام تعريفا بهويتها ضمن الوطن الأم، كي يحدث التوازن بين كل ما قدمناه و تأكيدا على الهوية، فمنهم دائما من له الصدارة في الثراء و العطاء و هم كالآتي:

« **الطاهر وطار:**

ولد سنة 1936م معرب، موظف بجبهة التحرير الجزائرية، **أعماله:**

- الهارب.
- اللاز 1972م.
- الزلزال 1974م»[1]

يليه « **عبد الحميد بن هدوقة:**

موظف بالإذاعة و التلفزيون الجزائرية، درس بالزيتونة مزدوج اللغة.

أعماله: ريح الجنوب، ومجموعات قصصية وشعرية»[2].

كذلك:

«**محمد عرعار العالي:** معرب، موظف بوزارة الشبيبة و الرياضة.

أعماله: ما لا تذروه الرياح 1972 م»[3].

كانت هذه من بين المحطات الروائية لدى بعض الكتاب الجزائريين إبداعا و تأريخا لما هو كائن من خلال الذاكرة، والوجدان، والطموح، والتشديد على ضرورة الثورة و على كل

(1)- سعيد علوش، الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي، ص266.

(2)-سعيد علوش، الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي، ص 267.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ما هو ضد الأمن والسلام والعيش في كنف الحياة كما يجب أن تكون في شتى النواحي وفي صور متفرقة تجمع بين المأساة والتخلف والظلم بإيجاد منفذ يخلص المواطن البسيط من هذه العلل الشائكة و العويصة ووقوفا في الوقت نفسه مع القضية الوطنية، وإيصال صوتها إلى الجماهير العريضة التي هي أحوج إلى التحسيس والتوعية؛ خاصة الوطن الجزائري وشعبه بصفة خاصة والعربي عامة.

وكدليل جمعي منوط برسالة الأعلام، ف « لقد جرب الروائيون الجزائريون لهذا عدة طرق فمع بعضهم بدأت رحلة تشخيص الداخل وكشف الغطاء عن الحياة السرية للغرائز والعواطف، وهناك من جذَّر الجزائري في التاريخ الجزائري بعد إيهامه أنه متجذر في التاريخ العربي، في حين انكب آخر على الكشف عن السلوكيات اليومية للإنسان، كما حاول البعض أن يتساءل دور الأسطورة و الحكاية الشعبية و الخرافية »[1].

كذلك هو الواقع ضمن هذه التمثيلات والقياس بها على التناقضات والتعقيدات الشائكة بصفة عامة لدى طبقة العامية البسيطة، و أخرى خاصة لدى النخبة باعتبارها العينة الفاحصة لمشاكل المجتمع، لهذا أحدثت تلك المراحل التأسيسية و الناضجة فترة هامة في ظهور رواية جزائرية اكتملت فنيا عبر منطق التأثير و التأثر خارج الوطن وداخله عن طريق الجدة في طرح القضايا وأبرز شواهدها المأساوية التي جسدت في **رواية المحنة** والأصالة النبعية؛ أي المنشأ الذي هو الأَصل الذي نهلت منه الرواية الجزائرية موضوعاتها، فثارت سرديات جزائرية أحدثت ضجة في العالم العربي، وما جاوره من بلدان غربية تفاعلت واستنطقت مع الأدب الجزائري فناشدته وكرمت أهله، عبر التعارف والتجاور الدولي المتضامن والشقيق.

(1)– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط،2006م، ص 32.

ثانيا: اتجاهات الرواية الجزائرية –المعاصرة–

1. **الاتجاه الاصلاحي**
2. **الاتجاه الرومانتيكي**
3. **الاتجاهالواقعي النقدي**
4. **الاتجاه الواقعي الإشتراكي**

ثانيا: اتجاهات الرواية الجزائرية –المعاصرة–

إن الاستقطاب المتواصل حول مضمون الرواية الجزائرية المعاصرة ورهاناتها في المستقبل صار مستفزا للقارئ فانبسط على توجهات وتفسيرات في ما يسمى بالتقابل النفسي بين الأنا والآخر، ومن هذا المنطلق « اتفقت جميع المدارس النفسية ونظرياتها الفنية على أن المعاناة والغبن يلعبان دورا أساسيا في مجالات النبوغ والعبقرية، وذلك على سبيل التعويض لما تصادفه الشخصية من غبن وفقر واحتياج تارة، أو على قصد الحماية والوقاية تارة أخرى»[1].

فالمعاناة هي سبب الظهور والتفوق كدافع يصبو لهدف خصص لهذه الطبقة كغريزة نفعية دون غيرها.

على هذا البناء جاء التفرع التشابكي في تسلسل زمني للرواية الجزائرية، في أنواع ذات اتجاهات مستقلة في آن واحد ومرتبط ببعضها البعض في النشوء تحت الظرف الاستعماري الكولونيالي العسير في كتابات أدباء مثقفين، مثلوا هذا الجنس الثغري؛ الثري بأفكار وآراء تحتية وفوقية كونه بوطقة ذات علامات اجتماعية متسلسلة توضح الخبايا المخفية لما تعيشه الطبقات الكادحة والمعزولة عن البراغماتية؛ إما من ناحية الفقر أو

(1)– بشير بويجرة محمد، الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، دار تفتيلت، طباعة، نشر، اتصال، الجزائر، ط2، 2013م، ص38.

الحرمان، أو الهجرة الغير شرعية والأسباب إما مادية أو أمنية تخص المثقف المهمش أو المهدد بالخطر.

ومن الأهم التذكير بالتاريخ المتمثل حيث « ظهرت الرواية العربية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية »[1]. نستهل الاتجاهات الخاصة بالرواية الجزائرية كالآتي:

1-**الاتجاه الإصلاحي:** هو كذلك ممثل في كتابات فكرية وأدبية جمالية « فطبيعة الفكر الإصلاحي طبيعة بورجوازية في الجوهر، مهما تجلت في صور، وأشكال ثورية إلى حد ما فهو في النهاية ليس إلا ثمرة تفاقم التناقضات بين القطاع والجماهير الشعبية»[2].

والفكر الإصلاحي أيضا «ظهر بالجزائر، بشكل مكثف بعد الأربعينيات من هذا القرن، بوجه أكثر ميلا نحو الاستقلال الوطني فقد كان في منتصف القرن الأخير، أو قبله وبعده بقليل إصلاحا بورجوازيا يعمل على تنويم الشعب وإيهامه، تحت غطاءات الولاء للأمة ومحبة الوطن»[3]. يكون هذا الاصلاح له آثار وأهداف تغييرية؛ ربما في تلك الآونة في حد ذاتها بطرح البديل وتحديد السبل الداعمة لوجهة توعوية عن طريق إيقاظ العقول للحقيقة التي هي موصل إلى حق تقرير المصير في الفترة الاصلاحية.

(1)- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، مطبعة القلم، تونس، ط2، 1983م،ص198.
(2)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط،1986م، ص117.
(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما تم هذا الاتجاه بنفس العقلية ذات الصبغة الإرشادية الرامية بأفكارها التحذيرية «فلم يكن يرى في الصراع، إلا قوة الاستعمار، وبطشه وقدرته على إدارة زمام الحكم، وظل أعمى عن إدراك حقيقة الصراع وجوهره متناسيا بذلك القوة الجماهرية الفعالة والمبدعة»[1].

ومع ترامي وسائله الكفاحية المثالية كالفلسفة نهج الاتجاه الإصلاحي فكرة «أن حصوله عل قرار اصلاحي من المستعمر، يوصله إلى الهدف المنشود، ويحل كل المسائل المعلقة تاريخيا، ويذيب التناقض الطبقي الصارخ، والمتفاقم»[2].

وهذا هو الاستسلام بعينه وهو ما رفضه المجاهدون والثوار في أعالي الجبال والمسبلون الذين واصلوا الثورة حتى الحصول على الاستقلال عبر استنهاض شحن الهامهم.

وبالنسبة للجانب الإنتاجي المعطاء وبالأخص «على الصعيد الأدبي ، فهذا الاتجاه لا يسمح له جوهره، تاريخيا بالبقاء مدة أطول خصوصا عندما تتضح التناقضات أكثر، بين مختلف القوى المتصارعة، اجتماعيا فيجبر هذا الفكر على اتخاذ موقف بعيد كل البعد عن التصالح الطبقي الذي لازمه طوال مسيرته التاريخية»[3].

نواصل بعض الحديث من ميزات لهذا الاتجاه من ناحية الكتابة الروائية في الحقيقة التأسيسية لها، يتضح جليا هدف هذا الاتجاه هو« التعامل مع المرأة بصفتها كائنا اجتماعيا، بإمكانه أن يقدم الكثير لو أتيحت له ظروف صحية تفتق مواهبه المدفونة»[4]. الشيء الذي أدى لظهور كتاب موهوبين باتخاذ «موقف إصلاحي مثل الذي يتبناه **رضا**

(1)- واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص117.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، ص118.

(4)- المرجع نفسه، ص132.

حوحو، يقود حتما في النهاية إلى تضاءل دور المرأة وإلى سقوط قيمتها الاجتماعية لتصبح كما يطرحها الشيخ سعيد وغيره من الرموز الإقطاعية داخل رواية "**غادة أم القرى**"» [1].

فتكريس المرأة كجسد للمال والمصالح جعل نظرة المجتمع على أنها كما رأى أصحاب هذا الاتجاه «لا تكتمل أنوثتها إلا إذا تزوجت وإلا فهي ستظل ناقصة، وعرضة لارتكاب المعاصي الأخلاقية و« أنها تدرك فتنة جمالها ولكن يعوزها من يفتتن بهذا الجمال ويتذوقه» [2].

كل ما تم تناوله تبين أن هذا الاتجاه (الإصلاحي) وسائله حالت دون تحقيق نوع من الصمود، فقط من ناحية النصح والتوعية وفقدان الوقائع الوجودية الداعية لاتخاذ العنف والجهاد للتحرر، وموضوعاته تفتقد للالتزام الصارم كفصل الشعب عن المستعمر والدعوة للنضال، فظل حبيس تأملات حالمة، لكن مهد لما بعده فلا يمكن إنكار هذا النسق الذي دعى لحضور خلافه لكن على أساس أنقاضه.

نواصل السير البحثي عن أهم اتجاهات العمل الأدبي الجزائري وخصوصية في التعريف تأكيدا على أنه روح الهوية وعصارة وجود الأمة الجزائرية وكيانها وأصلها «فهو التعبير عن تجربة شعورية أو تجربة معينة في الحياة بكلمات موحية. ولا شك أن الكلمة الموحية تترك أثرا بالغا في القارئ، أثرا يشبه اللذة، فالنص الحقيقي على حد تعبير بارت هو النص الذي يترك لذة»[3].

كل هذا ناتج عن عاملي الحوار الداخلي والخارجي وفاعلية التأثير والتأثر.

---

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، ص132، 133.

(3)- غنية كبير، الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطن اليوم، العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، أكتوبر 2015م، ص10.

وعليه« نستطيع أن نقول بأن الأدب هو أكثر الفنون تجسيدا للحياة الإنسانية بأفراحها وأحزانها، بحاجاتها وانتكاساتها، فلا يوجد فن أكثر تعبيرا عن الإنسان وما يعانيه من انتكاسات أكثر من الأدب»[1].

فطغى التعبير على السياسة والاقتصاد والثقافة وهو مبدأ الاتجاه الثاني المؤسس والمؤطر بجدارة للأدب خصوصا المجتمع وطبقاته الثنائية.

وعليه يأتي الاتجاه الثاني كالآتي:

2-الاتجاه الرومانتيكي:

امتاز هذا الاتجاه بالجمالية والحس الوجداني العاطفي حيث « صاحبت الحركة الرومانتيكية منذ نشأتها الأولى، عدة تعاريف مختلفة ولكنها ذات جوهر واحد، تنحت وجودها من الإطار الفلسفي والسياسي السائد في القرن الثامن عشر»[2].

يعني هذا الاتجاه عند مدام دو ستايل madame de stael بأنه«الصلة الرابطة بين الشعر والحركة الرومانتيكية.وهي بهذا المعنى، الشعر الذي يحيا فيه الماضي الوطني،إنها أدب الفروسية والمعارض، الأول و الأساسي للأدب الكلاسيكي» [3].

ومع العلم أنها سلسلة من التجارب كذلك في كتابات ذات توجه وطني من حيث الرواية.

«كما تبحث الرومانتيكية عن الراحة النفسية ومع قصورها النظري، لا تجدها كما تشتهي بكل مثاليتها إلا في الانتحار احتقارا للحياة لأنها لا تستحق كل معاناتها من أجلها»[4].

(1)- المرجع نفسه، ص11.

(2)-واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص201.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- المرجع نفسه، ص 206.

هذا هو معنى التوجه الرومانسي من الناحية النظرية. ومن ناحية دور الرومانتيك كاتجاه جزائري خاصة في وطأ الكيان الفرنسي نجد أن من خصائصها كالآتي: «هاجمت الرومانتيكية اللامساواة والاستبداد والظلم وبحثت عبثا عن العدالة داخل البنية البورجوازية، وطالبت بشكل عام، بتحرير المرأة من القيود الإقطاعية التي مازالت مفروضة عليها، وكثيرا ما التجأت إلى تقديسها لأنها الكائن الوحيد الذي بإمكانه تطهير الإنسان من سويدائه»[1].

سمات هذا الاتجاه المأساوية في الطرح واليأس وعدم القدرة على مواجهة الواقع والوجود، فكان طرحها قويا للغاية لكن بلوغه أصعب مما هو مفروض من سلطة المجتمع الظالم، فقرر الهرب بالتفكير عبثا.

ومن مواقفها كذلك زمن الثورة الجزائرية التأثر بوجود التأليف والنشر والكتابة؛ حيث « طمحت الى تنوير الناس، وفتح أبواب المعرفة أمامهم، لكن سقوطها في السوداوية، وكان هذا سقوط ضرورة تاريخية، أضاع من الفرصة الرابحة التي تسمح لها بخدمة الإنسانية»[2]. ومن حتميتها «اللجوء الى الله والى كهنوت الغيب» [3].

وفي ظل هذا الاتجاه كانت «الجزائر المستعمرة لم تكن بعيدة عموما عن هذه التيارات وهذه الفلسفات المثالية التي كانت تسيطر على الساحة الثقافية، ولم تخرج هذه الحركة عندما عن انغلاقها وعن الحلقة المفرغة التي ظلت تدور فيها وعن حالة اليأس التي ورثتها بالدرجة الأولى عن واقعها»[4].

(1)- المرجع نفسه، ص 212.

(2)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص212.

(3)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- المرجع نفسه، ص 215.

وكنهاية لهذا الاتجاه الجزائري في ساحة الثورة خصوصا، كانت«البرجوازية الفرنسية التي خانت، أحلام الطبقة الأكثر انسحاقا في فرنسا، كان من الطبيعي جدا أن تمارس العمل نفسه في الجزائر، وعلى كل الذين رفضوا تواجدها من عمال وفلاحين، وسقط بذلك سيف الحضارة»[1].

وفي الأخير نجد الأهم والمؤسس لظهور اتجاه موالي، فكان تظافر الحس المأساوي الرومانتيكي عاملا مباشرا في الجزائرلـ «تخريب البناء التقليدي للرواية، بكل قيمه القديمة ولكنها في النهاية عملت على تأكيده عندما اضطرت الى الرجوع اليه مجبرة لأنها قاصرة»[2]فوجد كل مجهوده غارقا في التقليد وعدم طرح البديل وتقديم الحلول في زمر فنيةراقية فظل حبيس التقريرية ذات التصنع والتكلف المفرط، الشيء الذي أدى إلى الثورة عليه وبروز اتجاه عبر سبيل هذا النوع المرير في نفسية القراء بالحرارة واليأس.

بما أن الرواية الجزائرية ولدت من مخاض الكفاح المسلح، العامل الفاعل لدخولها في إبداع الإنتاج والمخيال الثوري الأدبي حيث «استقطبت الثورة الجزائرية لكفاحها المسلح، واتجاهها الأيديولوجي اهتمام الروائيين الذين عايشوا وقائعها، وشهدوا أحداثها، وانفعلوا بما جرى في مسيرتها من صراع مذهبي تطور إلى تصفيات جسدية بين رفاق السلاح الواحد، والهدف المشترك»[3].

فالأيدولوجيا هي أساس الاتجاهات ومنبعها الأصيل وفقا لتناقضات التي عاشها كل الجزائريين،

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، ص 338.

(3)- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1993 م، ص17.

من هذا المنطلق نلج مباشرة الى الاتجاه الموالي:

3-الاتجاه الواقعي النقدي

من أبرز مميزات هذه الاتجاه الخوض في الواقع عن طريق النقد والموازنة بين الايجابي والسلبي، وأكبر حمولة من سابقه، وعليه «الواقعية بمفهومها، الواسع، تعتبر من أكبر المدارس الأدبية التي صاحبتها تغيرات تارة ذات صبغة سياسية، وتارة أخرى ذات صبغة أدبية بحتة على الأقل في أشكال الخارجية»[1].

ومن سماتها كمفهوم عام،أنها"تدين الواقعية في تطورها وفي نشأتها، لظروف تاريخية موضوعية، ضربها المجتمع العربي في القرن التاسع عشر فاستطاعت، ارتكازا على هذا المنظور، آن تتجاوز الأطر الكلاسيكية التقليدية»[2].

فأساسها مخالف للاتجاه الرومانتيكي، بعيدا عن كل احتذاء وتكرار لما سلف وترسخ دون دور واقعي اجتماعي.

أول من جاء بهذا الراي المنهجي في انطلاقات سريعة كثيفة الحمولة بلزاك «الذي يعتبره الكثير من النقاد أبا للواقعية، كتب في مقدمة مجموعته القصصية الكبرى" الكوميديا البشرية" عام 1842. كلمات تكاد تكون بداية تنظيرات مستقبلية»[3].

وبظهور بلزاك كتب في جل رواياته إن لم نقل كلها، حول منظومة المجتمع الرأسمالي المسيطرعلى الساحة البشرية، «بحيث استطاع أن يطرح، وببساطة خارقة الأسس الموضوعية التي تؤدي تاريخيا إلى إبادة العالم الرأسمالي».[1]

(1)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية، ص341.

(2)- المرجع نفسه، ص 341، 342.

(3)-المرجع نفسه، ص 343.

فكان قد حارب كل «التعقيدات الرأسمالية، التي تحول كل شيء تلمسه إلى سلعة، أصبح المرء، مجرد آلة ممسوخة وكلما كان أكثر تفاهة اقترب أكثر من تحقيق أهدافه»[2].

وكل هذا ناتج عن الهيمنة الرأسمالية التي حاربها بلزاك وبقوة، بعد هذا المدخل النظري للمركز ذا النقد الواقعي نتجه مباشرة للواقع النقدي الجزائري الذي تأثر بهذا النبع الغربي في كتاباته عامة بصفة تخدم القومية والأصالة الوطنية.

فـ«إذ كانت الواقعية في أوروبا قد سارت حينها إلى جنب مع الرومانتيكية فقد وجدناها بدورها في الأدب الجزائري عبر حقب تطوره وربما كان ذلك ظاهرة عامة وجدت في الأدب العربي بشكل عام» [3].

ويندرج هذا الاتجاه ضمن التمثيل الأدبي وفيه «تقوم الرواية بتمثيل الواقع وهي في ذلك حريصة كل الحرص على مراعاة ما هو ممكن ومحتمل للإقناع بواقعتيها ولإعطاء الصورة الحقيقية عن الواقع الذي تصوره»[4].

فاتجه التطور نحو العطاء المستمد من أعالي المنبر الثوري الجزائري لواقع الفقراء والحياة المريرة في كنف الإرهاص النقدي المعيش.

والحديث في الصميم عن النقدية الجزائرية حيث تتابع انتشار في الأوساط الفكرية «ومثلما كان بالنسبة للرومانتيكية في الجزائر فقد صاحبت الثورات والانتفاضات

---

(1)–واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية، ،ص346.

(2)– واسيني الأعرج ،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية العربية،ص346.

(3)– المرجع نفسه، ص358.

(4)–سامية ادريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1 1436هـ، 2015م، ص35.

تطورالمنظورات الواقعية، ولا نبالغ كثيرا، إذ قلنا بأنه على الرغم من هذا الزخم الثوري الذي أفرزته هذه الثورات فلم تستطع بشكل عامأن تطرح الأدب المطلوب جماهيريا»[1].

أضف إلى ذلك من الصعوبات «تلك الممارسات الليبيرالية التي كانت تفرض على البرجوازية الفرنسية فرضا، لم تكن في صالح الإنسان الجزائري البسيط الذي لم يكن بعد قد حل المشكل القائم بينه وبين الرغيف، فما جدوى أن يشترك المرء في الانتخابات إذا كان المرء يموت جوعا؟»[2].

فالرواية الجزائرية حوصلتها «الفكرة التي يكشف عنها الحديث الروائي فهي مظاهر التوسع التي تحقق التقاء حديث الروائي بالحديث التاريخي في سيطرة الرأسمالية على منابعه»[3].

كما يتحدث المفكر والأديب واسيني الأعرج عندما تحدث بهذه المقولة قائلا «قلت، أن الزخم الثوري الموروث إضافة إلى انجازات السبعينات السياسية والاجتماعية والثقافية، كلها أسهمت في وقاية الرواية الجزائرية الحديثة من السقوط في السوداوية التي استهلكت الرواية الجديدة "الغربية"»[4]

وعليه أصبحت هناك حدودا فاصلة تمنح البعض الحرية للرواية الجزائرية في الظهور عبر سياقها من نواحي إصلاحية أو رومانتيكية،

(1)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص358.

(2)-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص359.

(3)- سعيد علوش، الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي، ص32.

(3)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص 368.

وتطور الوضع فأخذ شيئا من الليونة لصالحها من خلال الرواية الفرنسية التي فشلت وتراجعت بسبب الظروف الحاصلة، ف«استطاعت ان تدفع بالاتجاه الواقعي في الأدب الجزائري إلى الأمام أكثر، ليصحح من مفاهيمه السابقة عن الواقعية»[1].

نأخذ عينة شاهدة على مكانة الرواية الجزائرية النقدية الواقعية في احتواء العالم بظروفه العربية تجلى ذلك في طرح واسيني الأعرج قائلا: «إن قدرة بن هدوقة في "ريح الجنوب"دفعته إلى طرح قضية التفاوت الطبقي بوضوح أكثر ودفعته كذلك للاقتراب من مشاكل ما بعد الاستقلال سواء التي خلفها الاستعمار أو التي فرضتها طبيعة مرحلة البناء، والتحولات الديمقراطية»[2].

فابن هدوقة من مؤسسي الرواية النقدية ذات الفكر الكاشف لعيوب الطبقات الإقطاعية المحبة لمصلحتها من خلال المتاجرة بالمرأة وحرمانها من حقوقها.

ويواصل ابن هدوقة بصفة رسخت معنى الواقعية النقدية في طرح حلول من خلال شخصية فلاحية تمثلت في طبقة الفلاحين، يقول واسيني الأعرج حول هذا:«فمن خلال الراعي رابح يحاول ابن هدوقة أن يعكس هموم الطبقة بكاملها، منذ أن فتحت عينيها لم تذق ثمار العدالة الاجتماعية ولا ثمار الاستقلال مستفيدا في ذلك بما يمكن أن تمنه له الثورة الوطنية من خلفيات حقيقية للتعبير الفني»[3].

وندد بالحرية والمساواة وكشف العيوب وفضح المسكوت عنه في تجليات تعكس مفهوم الجزائر فترة الاستعمار الظالم يوصل كذلك الفكرة الرامية إلى «جهد الكاتب لتصوير التناقض الاجتماعي، وهو بذلك كان يضع لبنة أساسية مع غيره من الكتاب الواقعيين في

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص368.

بنائه لصرح الواقعية، وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الرواية "ريح الجنوب" كتبت قبل صدور ميثاق الثورة الزراعية ومع ذلك فقد كانت تحمل روح هذا الميثاق»[1].

فيكون البنية الاستشرافية التنبئية قد امتازت بها ريح الجنوب، قبل ما كان وما سيحدث فالتاريخ يبنى على خاصية البناء الهيكلي الاجتماعي من خلال المعنى ومستقبله وهي ميزة تمثل بها كذلك الطاهر وطار في جل رواياته، علم الرواية الجزائرية بصدارة وامتياز.

نخلص إلى جملة جوهرية للاتجاه الواقعي النقدي في الجزائر من خلال رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة قائلا عنها واسيني الأعرج :«ليس عبثا أن يقول السيد عبد المجيد مزيان عن هذه الرواية "إنها حدث ثقافي يستجيب لمتطلبات واحتياجات الأجيال الصاعدة لأدب واقعي وملتزم»[2].

وعليه ممن قيل وقال عنها فهي لمحة لخصت الاتجاه بكل حيثياته وأوضاع الفلاحين الذين صودرت أراضيهم في ظل الرأسمالية الاستعمارية، و الهيمنة الإقطاعية.

هذا الاتجاه قوي في تطلعاته خصوصا الثورة ضد المستعمر والدعوة لمواجهة كل أشكال العبودية والإلحاح على تخريب البيوتالمسيحية بكنائسها وثكناتها وعسكرها ورفع شعار الجزائر حرة، بالتحلي بثورة العنف والكفاح المسلح، لاسترداد المغتصب في مدونات راقيه لأدباء نخبة كافحوا بالروح والقلم، والتواصل إلى «قناعة صارمة بضرورة الوقوف ضد كل أشكال الاستغلال الاجتماعية»[3].

(1)- المرجع نفسه، ص 368، 369.

(2)- المرجع نفسه، ص384.

(3)-المرجع نفسه، ص 464.

نلج مباشرة إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي للرواية الجزائرية، مع إعطاء مميزات أخرى لهذا الجنس من خلال كتاب ونقاد جزائريين منهم سيدي محمد بن مالك قائلا عن الرواية "بأنها ما بين المخيل والمتخيل والمخيال بقوله:» تعد الرواية نوعا سرديا يشخص الوجود عبر تطويع اللغة المعيارية بغرض تقديم واقع تخييلي يسمو على الواقع الفعلي ويتجاوزه إلى طرح رؤية ممكنة التحقيق ذلك ان الرواية تضطرب في تشخيصها للعلاقة بين الفرد والمجتمع»[1].

كما من مؤهلاتها أن تمثل»وعي قائم يمثل جملة من الأهواء والهواجس والأفكار والاختيارات والالتزامات والآمال المائلة في ذهن الفرد الاجتماعي ووعي ممكن يمثل غالبا نقضا للوعي القائم من حيث أنه يعبر عن رفض كل ما يشد الإنسان إلى القيم البالية والآداب البائدة»[2].

فالرواية هي رسالة لها دورها على تطويع الحياة من الصعب إلى اليسير كونها أداة فعالة لعلاج الاضطرابات الاجتماعية والإنسانية والتاريخية، كرسم فني معبر عن حالة حالمة بربيع زاهر (كصورة لرسام) تحت ظل شجرة مثمرة.

من هنا نأخذ معبرا للتواصل مع الاتجاه الواقعي في عنوان بارز مع تحليل كل ما هو مهم كالآتي:

4- الاتجاه الواقعي الإشتراكي :

(1)- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، قراءات سردية ثقافية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م، ص13.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بناءا على الحتمية التاريخية« كأية ظاهرة اجتماعية أو أدبية، لم تنبع الواقعية الاشتراكية من الفراغ، فهناك ظروف اقتصادية ثقافية وتاريخية، تعقدت في ما بينها لتفرز لنا أسلوب ومنهج الواقعية الاشتراكية» [1].

فظهورها مرتبط بالثورة ضد الدخيل والمسكوت عنه.

كما أن «ظهور الواقعية الاشتراكية مرتبط بشكل أساسي بالمثل الثورية الاشتراكية، وبنضال البروليتاريا، التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا»[2].

كما أن البنى التي تمثل السلطة أفرزت إرهاصات جديدة هي« إنتاج الأفكار والأعراف والقوانين والأيديولوجيات الممتدة للطبقات الحاكمة، فهذه العملية مرتبطة بالدرجة الأولى بالنشاط المادي وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص »[3].

وهنا ثارت الطبقات الكادحة ممثلة في نزاعات ذات هجومات ثورية ومفخخة من قبل البنى التحتية، ومع كل التطورات مما لها من تأثير على الصعيد الجزائري خصوصا، حيث أنه « في ظل هذه الأوضاع فقد جهد الأدباء الجزائريون في إبراز التناقض الجوهري للرأسمالية بشكل واضح في أعمالهم الروائية، خصوصا المكتوبة باللغة الفرنسية، فقد استطاع مثلا كل من محمد ديب وكاتب ياسين خصوصا أن يبرزا كل تناقضات البرجوازية الفرنسية»[4].

هنا تكمن الرواية الواقعية الاشتراكية العالية الفنية والجمالية كهوية جزائرية.

---

(1)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص467.

(2)-المرجع نفسه، ص468.

(3)-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص469.

(4)- المرجع نفسه، ص483.

كما استطاع محمد ديب وكاتب ياسين« أن يبصرا ويتبين في مجتمع ذي العلاقات البرجوازية مختلف القوى الاجتماعية المتناقضة في ممارساتها وأحلامها، فقوموا نضالها على ضوء الرؤية الثورية، وقد فتحت طبعا هذه الطرق الإبداعية الواقعية الواعية، التي لم تكن تفصل هدفها الأسمى عن ممارساتها النضالية اليومية، سبل الجديدة للتعبير الجمالي عن قضية الجزائر الكبرى»[1].

هكذا تغنت الرواية الواقعية الاشتراكية الجزائرية متخذة سلاح الثورة كأعظم أداة جمالية وسمت رمزا قيما فنيا بجيله المثقف بزمرة الجزائر في مستقبلها حرة.

وفيما يخص بلورة الجزائر حرة بكتابات جزائرية باللغة العربية في نصوص روائية «فهذه الساحة التي أفرزت أدبا جزائريا عربيا متميزا إلى حد بعيد ومرتبطا بواقعه بشكل عضوي، ودفعت الطاهر وطار على صعيد الرواية إلى بلورة مفاهيمه عن الواقعية أكثر، ليخطو خطوة جبارة ورائدة في رواياته "اللاز"»[2]

فالشباب تتبع نفس الخطوات بالكتابة والتأليف ويجدر القول إلى أن «حقبة السبعينات التي شهدت نتاجا مكثفا في الرواية الجزائرية. فالمستقبل صعب التجسيد جماليا بكل تناقضاته، من خلال عالم القصة القصيرة المحدودة النفس، والرواية فن المستقبل الذي بإمكانه أن يلقي القبض على اللحظة التاريخية»[3].

فهي قصدية محضة من طرف الطاهر وطار أبرز علم من أعلام الأدب الجزائري الحديث.

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)-المرجع نفسه، ص487.

(3)-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص487.

لهذا "فالطاهر وطار مثلا عندما يكتب يرسم واقعا محددا ويرسم في الآن نفسه حدود وعيه التاريخي الذي يتحرك في حقل معين من الصراع والنضال، وهو بهذا يشير من خلال وعيه الروائي إلى حدود وعيه العام والوعي الروائي هنا، لا يفارق الوعي العام»[1].

كما أن الطاهر وطار في رواية "اللاز"مثل الواقعية الاشتراكية وأكد على أنها «تقوم على محورين: تصوير الصراع الخارجي بين الشعب الجزائري والاحتلال الفرنسي، والصراع الداخلي بين المقاتلين الجزائريين بعضهم ببعض، نتيجة الاختلاف انتماءاتهم العقائدية والفكرية»[2].

وعليه كان التوجه الاشتراكي الواقعي للرواية الجزائرية، قد تضخم بمفهوم الثورة في أول ظهور له.

والرواية كذلك «عند وطار على وجه الخصوص «ليس ما هو شائع عن التطور الفني أو الابتكار أو التجديد المذهل في التكتيك أو درجة المعاناة، بل المضمون الإنساني والاجتماعي وعمق قفزة الفنان إلى المستقبل»[3].

نوجز القول إلى أهم شيء من خلال إنجازات الطاهر وطار في روايته الأخرى "الزلزال" والتي هي جزء تابع في هدفها لرواية (اللاز) ف «تحاول الزلزال أن تجسد التحولات الزراعية التي حدثت في الجزائر، لا بالشكل السياسي التهريجي المباشر، لكن بكل ما يمكن ان يمنحه الفن الاشتراكي من إمكانات فنية للتعبير التي تسهم في الكشف عن خلفية كل

(1)–المرجع نفسه، ص487، 488.

(2)– عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، ص19.

(3)– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص488.

الصراعات الدائرة على الساحة، ووطار بهذا يحاول أن يستوعب جماليا واقعه المتحرك، بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية»[1].

فسمة اللاز والزلزال وجل روايات الطاهر مستقبلية شاسعة التدبر والتجهيز القادم زمانيا ومكانيا بحتة حدثت معظم إجراءاتها على ارض الواقع وعليه «إن كافة الأشكال الروائية المطروحة سواء على صعيد المضامين أو الجمالية الروائية تجد مبرراتها التاريخية في تاريخ الجزائر الثقافي، والسياسي ذاته»[2].

كانت هذه أبرز الاتجاهات للرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، انطلاقا من عاملي التأثير والتأثر والرغبة في بناء صرح كيانه الجمالية والخرق، بغية الإتيان بالجديد الراهن للجيل اللاحق باعتماد المصداقية في الكتابة والبعد عن أشكال الضغط الإيديولوجي السلبي من أجل سيرورة ذات نبرة إنسانية عادلة.

(1)- المرجع نفسه، ص536.

(2)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص599.

ثالثا: الظروف المحيطة باتجاهات الرّواية الجزائرية المعاصرة:

أسباب ودوافع نشأة الرّواية الجزائرية الدّاخلية والخارجية:

1. **الظروف الأجنبية**
2. **الظّروف العربية**
3. **الظروف الوطنية للقومية الدّاخلية الجزائرية**

على غرار الأجناس الأدبية لم تنشأ الرواية الجزائرية من فراغ أو هذيان عقلي، وإنّما تشّكلت من مقررات كانت سببا لنشأتها وظهورها في حقبة تاريخية صنعها الاحتلال الفرنسي.

وعبرت عن جلّ التّناقضات الاجتماعية للفرد الجزائري. «وما دام البعد الأيديولوجي أحد المكونات الأساسية للخطاب الروائي فقد ارتبطت الرّواية السياسية الجزائرية بالواقع الأيديولوجي التّاريخي، مثلها في ذلك الرّواية العربية التي سايرت التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية التّي ميّزت المجتمع الجزائري»[1].

ومن هنا يكون الولوج لأهم الظّروف الدّاخلية والخارجية المؤثرة في المضمون والشكل المنوط بالخطاب الأدبي الرّوائي الجزائري كالآتي:

أسباب ودوافع نشأة الرّواية الجزائرية الدّاخلية والخارجية:

1-الظروف الأجنبية:

يكون التأسيس بناءً من خلال الإشادة بأنّ «الرواية أقرب في جوهرها إلى القصّة القصيرة، وهذا الجنس الأدبي (الرّواية) لم يحقق استقلالية، ويتميّز بوجوده وبشكله الخاص

(1)- علال سنقوقة، المتخيل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،الجزائر، ط1، جوان 2000، ص62.

في الأدبين الغربي والعربي إلاّ في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرّواية بظهور وسيطرة الطّبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر»[1].

وتماثل ذلك في كل الأوساط العربية والأجنبية من حيث الولادة والبزوغ حتى بلوغ درجة معيّنة من النّضج.

ولعل الطّبقة الوسطى التي ظهرت في أوروبا كانت قد «حلت هذه الطّبقة محل الإقطاع الذي كان أفراده يتميّزون بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطّبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة وأصطلح الأدباء على تسمية هذا الجنس بالرّواية الفنيّة»[2].

وتواصل الاستحداث الفنّي للرواية عبر التّاريخ التّنموي لها فـ «أطلقوا اسم الرّواية غير الفنّية على المراحل السابقة لهذا العصر، حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة أدب الطبقة الحاكمة، ولا تمثّل القصص المعبرة عن الخدم والصّعاليك إلا استثناء لا يمكن القياس عليه»[3].

فمحتوى الرّواية أنّها مرآة الواقع بتحولاته ومخيلاته ضمن الأنساق الفكرية لدى الكتاب.

ومن هنا تبدأ الرّواية «في أوروبا منذ القرن الثّامن عشر حاملة رسالة جديدة هي التّعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان»[4].

هكذا تصور مسببات الأدب عن جاهد الغربي راصدا ظروفا وأسباب محتدمة التنافس والصّراع حتى تكون في قالب مكتمل.

---

(1)- مفقودة صالح، المرأة في الرّواية الجزائرية، وزارة الثقافة، الصندوق الوطني لترقية الفنون الآداب، بسكرة، الجزائر، ط2،2009م، ص35.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص35.

(4)- المرجع نفسه، ص35- 36.

2-الظّروف العربية:

لا يكون هناك اضطرار للكتابة إلا بمسببات ومحفزات نشأتها في ذلك شأن العالم الغربي، بالنسبة للكتابة التّخيلية الجزائرية الروائية حيث عرف **هيجل** الرّواية «بأنها " ملحمة حديثة برجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية، وهذا الرّأي نجده أيضا عند **جورج لوكاتش** فهو يرى أن: " الرّواية هي الشّكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي"»[1].

يتم **لوكاتش** حديثه عنها بأنّها (الرّواية) «جنس أدبي يتوسط بين المعارف المختلفة التّي يحتضن علم الأخلاق وعلم الجمال والميتافيزيقا، وهي شكل ملحمي معاصر يتوسط بين ما ذهب وما هو قائم ومتجدد»[2].

وعليه هي درس عرفاني يؤسس للأصالة والحضارة وتبادل الخبرات حسب المنوطة التنظيمية، البعيدة عن الزائف والسّلبي.

وقد كان للرّواية العربية دور فعّال أثر تأثيرا خاصة على الجزائر ومفكريها، فنجد «بعض الدّرسين يربط الرّواية والحكاية، فإن ذلك يستعصي القول بأن الرّواية لها دور وأصول في الأدب العربي»[3].

وظهرت الرّواية العربية نتيجة بلاط السّلاطين أو الحكواتي أو الملهاة والتراجيديا، عند العرب في «بعض ما جاء مثبتا في كتب الجاحظ وابن المقفع وما كتبه بديع الزّمان الهمداني»[4].

---

(1)- غنية كبير، الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، ص70.

(2)- المرجع نفسه، ص 70،71.

(3)- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص43

(4)- المرجع السابق، ص43.

وبالتتبع الحاصل حول أسباب نشأة الأدب العربي، نجد أنه قد «اختلفت القيم الفكرية التّي تناولها الأدب العربي، بعد عصر الانحطاط، لتتخذ نزوعا جديدا لمعالجة القضايا الاجتماعية في البلاد العربية، وخاصة بعد مرحلة التحرر الوطني، المتزامنة مع ظهور النّزعة القومية التّي تهدف لإعادة الاعتبار للقيم الأصيلة للشعب العربي» [1].

خصوصا ما تعلق بالمحاولات الرامية من قبل الغرب الاستعماري ضد البلاد العربية بطمس انتمائها الفكري والحضاري بين ماضيه وحاضره.

والتّحولات العربية للرّواية الجزائرية كمنطلق فعّال لتمكنيها من رصد أحداث الجيل السّابق سمح لبعض المفكرين على خلاف زملائهم بأن يقدموا على الخطاب السّردي أو النثري في خضم جدلي قائلا «بأنّ الرّواية فن حديث مستورد، ومن هؤلاء **إسماعيل أدهم** الذّي يفسر الأدب القصصي في القرن العشرين منقطعا عن الأدب العربي في بنيته التّاريخية ويراه شيئا جديدا أوجده الاتصال بالغرب»[2].

كما يقدم **بطرس خلاق** مقدما الرأي نفسه قائلا: «لا يختلف اثنان في أنّ الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو- متأثرة به تأثرا شديدا»[3].

فالدوافع كلها واحدة هي الميل والرّغبة في إخراج هذا الشكل من التقليدي الغامض، قليل الأحكام الفنية إلى حوض التقنيات الجديدة في بحر يروي تجسيدا مقنعا بأنّه غزير ويحتاج للخلق والإبداع التكنولوجي الأدبي بمقاييس مميزة للغة العربية في حد ذاتها.

كذلك ممن ذهب إلى القول حول حتمية النسبية التي تقلع الرواية الجزائرية بأنها لم تنشأ من العدم، وإنمائها لها إرهاصات ومنطلقات داعية لدخولها إلى الجزائر كما يقول الرّاوي

(1)- عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، دار النّشر "الفضاء الحر"، الجزائر، دط، سبتمبر 2008م، ص37.

(2)- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص43،44.

(3)- المرجع نفسه، ص44.

الجزائري الأدبي **الطاهر وطار** «الذي يبدو أقل قطيعة للرواية عن التراث العربي، يقول في معرض سؤال وجه له حول واقع الرواية العربية: " والرّواية بالأصل فن لا نقول دخيل على اللّغة العربية، وإنما فن جديد في الأدب العربي، اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها"»[1].

فلعبت العلامة الرّوائية دورها في مخيال الفن والأدب ذا معيار تكلفي أحيانا، وآخر نقدي، إمّا حيادي أو مشترك.

ومنهاج الكتاب حول تأليفات **الطهطاوي** أنّها «" تخليص الإبريز في تلخيص باريز" بعد مطلع الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، كما يذكرون بعد ذلك **المويلحي وحرجي زيدان**، ويتطرقون إلى المترجمين والمقتبسين ثم يحطون الرّحال عند رواية " **زينب**"»[2].

وبالنسبة **لمحمد حسن** في روايته الشّهيرة **زينب** وذكرناها في آخر قوّل من هذا الصدد «التّي أسماها صاحبها" **مناظر وأخلاق ريفية**" بقلم مصري فلاح، وقد غدت هذه الرّواية فتحا في الأدب المصري، بل عدت أوّل رواية واقعية في الأدب العربي الحديث»[3].

وكثرت التّناقضات حولها، فنجد **بطرس خلاق** في إشادته حول رواية **زينب** يرى بأنها «رواية رومانسية، وأنّها بميزتين هما:

1. الفردية فهي تتغنى بالفرد وعواطفه ممثلا في شخصيات الرواية.
2. الوطنية أو المصرية فقد اتخذت الرّواية من الرّيف المصري مسرحا لأحداث هذه القصّة»[4].

---

(1)- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، م ص44.

(2)- المرجع نفسه، ص44،45.

(3)- المرجع نفسه، ص45.

(4)- المرجع نفسه، ص45، 46.

ومن هنا جاءت الرّواية حسب النشأة، تبعا لظروف كل بلد عربي، خاصة منها التونسية والمغربية والجزائرية كانتماء جذري للهوية الجنسية.

وعليه تمخض الدّافع الرّوائي العربي من عصور عربية النّشأة أبرزها عوامل اجتماعية دافعة لفرادة غنية بالأصالة والإرث الشعبي والنخبوي والسّلطوي والإسلامي المحض.

3- **الظروف الوطنية للقومية الدّاخلية الجزائرية:**

لم تكن الرواية الجزائرية الذكورية أو النسوية ببعيدة عن التأثر بدوافع خاصة ساهمت في العطاء الوفير لهذا الجنس المعطاء الألذ فوق كل الأجناس فهو مرآة الأمة وقلب المجتمع.

من هنا ننطلق بإبراز مثال عن المرأة الرّواية بمعنى كتابات الأديبات الجزائريات كفضيلة فاروق، وأحلام مستغانمي من خلالها «تمثّل الرّواية النسوية الجزائرية، فقد شكلت عالما ضاجا مليئا بالقضايا النسبية والأيديولوجية، وامتازت بجرأتها وتعدياتها للواقع واستفزاز القارئ»[1].

ومن أهم قضايا الرّوايات النسوية الجزائرية كدافع يرمز به لظروف أنها «عكست هواجس المرأة الكاتبة و شواغلها الذّاتية والقومية، والإنسانية، كما ناقشت جملة من القضايا الشائكة مسائلة في ذلك الواقع الاجتماعي والأنساق الثقافية التي تعمد إلى النمذجة وخلق مركز مهيمن مقابل هامش مقصى ومغيب[2].

نلج مباشرة لظروف الوطنية الداخلية «مع إعادة هيكلة البناء الاجتماعي واقتراح منطق الذوات المتكافئة بدلا عن المركزية الذكورية، ومن ثمة إلغاء كل صنوف القهر والإقصاء

(1)- ليلى مهدان ومجموعة من الباحثين، الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2021، ص11.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والاستلاب، وراحت لأجل هذا تتمرد على كل النظم الاجتماعية والأسرية تكشف المكبوت حيا وتكسر حواجز المحظور أحايين أخرى»[1].

وهذه مرحلة الكتابة النسوية المتميزة عن هوية الجنس الآخر الذكري أو المذكر الرجولي فالمرأة بإحساسها تصوغ تجاربها بكل معاييرها عكس الرجل، وكلاهما معايير لكن حسب الغريزة والنظرة كونها تختلف نتيجة فاصل النوع البشري، فالرجل الجزائري ملحمة العصر، والمرأة الجزائرية مرآة الحياة.

وبما أن الرواية الجزائرية نتاج الثورة، وإرهاصاتها «فإن الإحاطة بكل الجوانب السياسية أو بمعظمها التي سادت قبل الاستقلال، والتي كان لها دور رئيسي في ظهور الرواية الجزائرية واكتمال معالمها، أمر في غاية الصعوبة.
وبناءا على ذلك،كان من الضروري اللجوء إلى بعض العمليات المنهجية التبسيطية التي يمليها البحث الأدبي»[2]

والشائك هو أنها قوضت بمعنى برزت في ظروف صعبة شهدها العالم العربي كاملا باعتباره مستعمرات للكولونيالية، وانتشارا للجهل والفقر والأمية.

من أبرز العوامل السياسية والاجتماعية لظهور الرواية الجزائرية بشقيها عربية وفرنسية، ذكورية ورجالية ضمنت في «ثلاث فترات هامة كان لها الدور الحاسم في بلورة الوعي الجماهيري، واستقلال الجزائر، وتحديد هويتها التاريخية، وهوية الاتجاهات الروائية في الآن ذاته»[3]، عبر مسارات داخلية عقبت ثورة الحرية واستشرافها لها، وهي كالآتي:

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص17.

(3)–واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص17.

«1-أولاها مرتبطة تحديدا، بثورة الفلاحين سنة 1871، التي كانت لها مساهمات عظمى في تشكيل الفكر الاشتراكي في الجزائر، وتكريسه، من خلال الإسهامات التي قدمتها بشكل مباشر، أو غير مباشر (كومونة باريس) بتراثها الثوري»[1].

فلعب التراث والانتفاضة عاملا سياسيا واجتماعيا تمخضت عنه فترة لاحقة وهي ملازمة لها دائما.

ونقصد بها كتعديل رقمي نشير إليه بـ : «2-أما الفترة الثانية فهي ذات صلة مباشرة بانتفاضة 1945 الجماهرية التي أيقظت الحس القومي لدى الشعب، ودفعته إلى الإقناع من خلال الحياة اليومية، بأن الاستعمار مهما كان حضاريا؟؟ ، فسيظل استعماراً يستهدف تذليل الشعب وتركيعه»[2].

وهي مرحلة ذكية جداً، مثمرة حيث بأن حظيت «بظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية "**أمالقرى**"للكاتب (**أحمد رضا حوحو – سنة 1947** كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري) بالرغم من آفاقها المحدودة»[3].

وقد سلف ذكر هذه المكتوبة القصصية عدة مرات، كونها هي العامل الثقافي الذي استدعى من بعده من الكتاب والمؤلفين إلى التأليف على منوالها فكانت سببا وطنيا احتل الصدارة وجذب كل من هوى له التدوين، فهي رواية في مرحلتها التأسيسة البنائية للرواية الجزائرية والعربية في تاريخ الجزائر، رغم ضعف حبكها الفنية معنى وبناءا.

(1)- المرجع نقسه، الصفحة نفسها.

(2)-المرجع نقسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، ص17- 18.

بعدها مباشرة تكتمل بـ «الفترة الثالثة والأخيرة، فهي دخول الحركة الوطنية في نهج جديد أدى بها في النهاية إلى تجميع كل قواها الممزقة، هذا التمزق الذي استثمره الاستعمار للتفرقة بين الجماهير الشعبية والحركة الوطنية لسنوات عديدة»[1].

والنتيجة بزغت بتراكم تخييلي سردي لغوي، تمخض عنه استقلال نوع ما عن عامل الاستعمار، ليجد الأدب نفسه قد حان وقته في تفعيل ظهوره عبر كتابات مطالبة بالحرية والاستقلال الوطني.

وعليه« هذه الفترة الأخيرة شهدت قفزة نوعية وكمية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، في وقت لن تظهر فيه إلا روايتان باللغة العربية، الأولى "**الطالب المنكوب**" "**لعبد المجيد الشافعي**" سنة 1951، والثانية "**الحريق**" "**لنور الدين بوجدرة**" سنة 1957»[2] والعامل الداخلي الوطني أشد وطئا من غيره لأن جرثوم وسط البلد تماما كالفيروس في الجسد دون جسد غيره يفرز ويدعم يعطي، ويقحم يصاحب و يعادي مسالم أو سلطوي حسب المصلحة المستخلصة فردية أو جمعية.

فالأدب عامة قضية لافتة لا تنبني من فراغ بل من حضارات بأكملها كون الأدب يدرس العقل والواقع والخيال وهو رسالة قبل أن يكون هواية « وهكذا تحول الاهتمام من الأدب ذاته إلى (الأرضية التاريخية التي ينشأ بالاستناد إليها وقد دعم هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر سيادة التفسيرات العلية التي رؤى –تقليدا لمناهج العلوم الطبيعية– إمكان تطبيقها في نطاق دراسة الأعمال الأدبية»[3].

(1)– المرجع نفسه، ص18.

(2)–واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص18.

(3)– السيديس، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتب الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1970م، ص9.

وهي مجريات مناهج تكوينية علمية تحليلية، وتفصيلية كضرب من ضروب العلاقات بين الأدب كجنس وغيره من العوامل المؤثرة فيه كمتغيرات له حسب الحاجة والحالة.

بالنسبة للخطاب الروائي العربي عامة، والجزائري خاصة باعتماد مناهج اجتماعية **لزيما وباختين** كوسيلة ترجيحية فعالة مطبق بواسطتها على نصوصنا في الفصل التطبيقي نجد أنه « تكاد تنحصر هذه المقاربات النقدية في إشكالية أساسية هي قدرة الخطاب السردي الحداثي على استيعاب التحولات السوسيوثقافية، وانعكاسها جماليا ولغويا في النص الروائي»[1]

لهذا بكل صدق وصرامة حتى ينزاح الغموض نجد «رفض **زيما** فكرة الانعكاس، وآثر ترجمة المفاهيم الاجتماعية في **كلام سيميائي**، والأهم في كل ذلك سعيه إلى بيان العلاقة بين التفكك على مستوى التركيبة السردية من جانب وازدواجية والتباس **الواقع الاجتماعي** من جانب آخر»[2]

لهذا كان الربط بين الطبقة الكادحة في الجزائر، بما يسمى بالتباس **الواقع الاجتماعي** في **النص الخطابي والروائي** من جهة أخرى من زاوية اجتماعية سردية تحلل التفكك في صعيد العلاقات المتبادلة سواء على المستوى الأعلى للطبقة الحاكمة أو الفقيرة عبر الرهن والعلامة كدال ومدلول باعتبارها عوامل داخلية وطنية قومية ثائرة في خضن الثورة التاريخية.

كما أن في الجزائر البلد القومي من بين أسباب ظهور ونشأة الرواية كنوع ثائر ظهر في ظلمات وحلك ومآسي مثلتها سيطرة «الثورة البرجوازية التي استطاعت بإمكاناتها الهائلة التي وفرتها لها الطبقات الأكثر بؤسا أن تسحق المصالح الفردية الإقطاعية، سرعان ما

(1)- عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1428هـ، 2008م، ص119.

(2)-عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، ص119.

خانت كل طروحاتها الثورية عن العدالة والمساواة والإخاء وبدأت تسطر صفحة سوداء في تاريخها بمحاربتها واضطهادها للعمال والفلاحين والفئات والشعبية البسيطة الأخرى»[1].

وعليه تكون جرائم الاستعمار هي جرائم الطبقات الحاكمة المسيطرة على كرسي الملك، في حق الشعب المضطهد هذه إحدى الأسباب التي أدت للكتابة وتصوير الحياة الناقصة في جو الرأسمالية الظالمة.

ومع الظروف الاقتصادية في البنى الخفية، والخلفية المرجعية الدونية، نجد «حتى اللذين تصدوا لمشاكل ما بعد الاستقلال بشتى ظروفها ومن بينهم **محمد عرعار** صاحب رواية "**صوت الغرام**" (1967) لم يضيفوا الكثير إلى الرصيد القصصي في الجزائر»[2].

فالمعيقات كانت بسبب الانشغال بمرحلة البناء والعمران والهيكلة والتأسيس للمباني والمؤسسات الصغيرة الكبيرة والمتوسطة، في فترة ما بعد الاستقلال.

وإن دل على شيء فلا يدل على العدم لأنه «مع العلم أن هناك مثلا في القصة القصيرة، تجارب رائدة، والتي بدأ أصحابها يسيرون نحو كتابة الرواية كتطور جد طبيعي يجسد رحلتهم الأدبية والفكرية والفنية، وأهم هؤلاء **ابن هدوقة عبد الحميد**، و**الطاهر وطار**، هذا الأخير الذي ختم مجموعته القصصية **الطعنات**، بقصة، استوفت معظم الركائز الأساسية للعمل الروائي "**رمانة**"»[3].

(1)- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص18.

(2)-المرجع نفسه، ص84.

(3)-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص85.

فالظروف إن قلت حدتها، أو زادت ضخامتها لا تخلو من التأليف، بالقلة أو الكرة، لأن الزمن والبيئة والعصر مستجدات تاريخية حتمية بوجود مدلولات كتابية مفسرة وموضحة لأي فترة من الفترات فيما يطلق عليه بالنسب الكتابي الزمني.

«ولأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه، وظروفه الخاصة والموضوعية لم تكن لتساعد، ولا لسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى، التي ستبنى عليها أعمال أدبية جادة فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينات»[1]

وهنا تبلور الوعي القومي الروائي بأرض صلبة وطاهرة مجهزة مهيأة بمعداتها ومحفزاتها خلفها رماد نتج عن حريق زكي بظهور النشأة الحقيقية للرواية الفنية الجزائرية.

والعادة هي الحياة، والحياة هي عادات وتقاليد وطقوس وأعراف، دينية وطنية، أو شرعية قانونية، لكن وفق السلامة من الزائف الخرافي التقليدي كالإيمان بالشعوذة أو كرامات الأولياء الصالحين، فالصحيح هوشرع و تعاليم من السنة النبوية، وآخر سماوي فالجيل يرث سابقه «فإذا كان المجتمع الكلي يؤمن مناخا من الاطمئنان والفخر أحيانا للمجتمعات الجزئية، فمما لا شك فيه أن الرغبة في الانتماء إلى مجتمع كلي، كالأمة مثلا، أو القومية، إذا اعترضتها عقبات، كانت مولداً لثورات وكفاح يستوعب طاقة جيل، بل أجيال يصاحب ذلك كله انتاج أدبي غني»[2]

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الادبي، منهج "سوسيولوجي" في ا"لقرآءة" و"النقد"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1432هـ، 2011م، ص54.

هكذا هي ثورة الرواية العربية الجزائرية، حتى ظهورها في حلة الجديدة ما بين الأصالة والمعاصرة، نبعها قومي فالمعيقات هي أسباب الاحتدام والرغبة في تزكية النّفس، وصراع كل أشكال القهر، عبر منطق العطاء الكتابي لطيات الواقع في تلك التآليف المعبرة.

ومع النهضة العلمية والفكرية والأدبية في العالم الغربي، وتأثر المشرق العربي بتلك النهضة، ودخولها للمغرب العربي والجزائر وتونس والمغرب، سعى الكتاب الجزائريين لبلورة ذلك التأثر بالتعبير عن الأوضاع السائدة عقب الاستعمار الفرنسي والحرب العالمية الأولى والثانية. ليأتي الأدب الإنساني «ويثور مع الثوار، ويكافح مع المجاهدين، ويفخر مع المنتصرين إلى أن تتحقق الوحدة بين الجماعات الجزئية، ولنا في الأدب العربي أمثلة لا تحصى، لأن "الحرية الحمراء، باب بكل يد مدرجة يدق"»[1].

والظروف الداخلية لا تزال مستمرة بشكل تدريجي خاصة فترة السبعينيات الضخمة بكتابها الجدد كظاهرة **الطاهر وطار** والمثال، في ظل الظرف التاريخي الذي من بين أسباب نشأته في الرواية، بمعنى الاستشراق للواقع الجزائري قبيل العشرية السوداء، والخروج من ظل الاحتلال، ولعل ظرف «سيطرة الرؤية الميتافيزيقية لدى الكثير من الكتاب، هذه الرؤية التي لم تكن إلا انعكاسا للواقع اليومي، حيث يسيطر وجه سلبي للدين، بدأ يتحول فيما بعد إلى تيارات واتجاهات جامدة، تكرس التخلف، فمعظم الذين كانوا يتعاطون الفن القصصي، وحتى الروائي كانوا أما ذوي ثقافة أزهرية، أو قروية، أو زيتونية الأمر الذي لم يحدث تلك القفزة النوعية والكمية المرتقبة»[2].

(1)–أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الادبي، منهج "سوسيولوجي" في ا"لقرآءة" و"النقد، ص54.

(2)–واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص85– 86.

فالرهان صعب، والمغامرة منعدمة لكن الحافز يغطي النقص ويدعو للإتيان رغم الكتب والصمت الذي خيم فترة معينة لدواعي اجتماعية واقتصادية وسياسية، وثقافية، سلبت جزءا من ذلك الانفتاح مع ما هو كائن، فكان الظرف الناشيء من قلب التخلف التقليدي، إلى جديد يدعو لرصد تاريخ هو العقل الباطن والشعور بالنقص، السبب الذي كسر حواجز وخرق القانون والمألوف، إلى ساحة الإبداع الثقافي المخزن في بطن الصمت المطبق عليه، ليتحول الصمت إلى كلام، والنسيان إلى ذاكرة، والجود إلى حركة واليأس إلى تفاؤل وأمل بالرغم من عامل العائق الاجتماعي البدوي المنغلق.

والرواية كتعبير وعلامة، وأسلوب ولغة وخطاب وحوار، وعلم ناتج عن تراكم التاريخ البشري يحدث أحيانا كثيرة بأن «يتنوع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين يستنطق الأول الماضي، ويسائل الثاني الحاضر وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية، بيد أن استقرار الطرفين، منذ القرن التاسع عشر، في حقلين متغايران، لم يصنعهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي»[1].

وكل هذا تجاوز لعصور الانحطاط وبلوغ مراحل الكمال الفني والصدق والنضج، بعيدا عن الزائف، ومعرفة القضايا الشائعة وسط الإنسانية، وعلاجها بإثبات النفس فالعمر مخاض تجارب، والحكاية سبب وجود الأحداث والأزمنة والأمكنة لتؤرخ كعينة مطلقة أو نسبة لجيل بعد جيل إما بالقطع أو بالإحياء.

لهذا «يتعامل المؤرخ والروائي مع المتحول قاصدين "عبرة" تتأمل طبيعة إنسانية، تعايش اندثار لا نهاية له»[2].

(1)– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص9.

(2)– المرجع نفسه، صفحة نفسها.

فالتحول بسبب التشتت وعدم الثبات على حالة واحدة مما يعني وجود معطيات وامتيازات جديدة غير مستقرة ليكون التميز هو التنوع والثراء في حد ذاته عن طريق التغير والتطور.

ولعل من أسباب النشأة الثقيلة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ظهور كما تم ذكره قصد التأريخ والإلحاح على البداية الفعلية «**رواية صوت العزام لمحمد منيع** ولم تضف الشيء الكثير سواءً على مستوى فكري أو فني، ولكنها ومع ذلك مزقت ذلك "الصمت" المضروب حول الرواية العربية في الجزائر»[1].

فهذه الفترة تخمين وتجهيز للقادم، ومع سيل حبر جديد يوافق ما سبق، وما هو قادم خلال الثمانينات والرجوع إلى المنوطة الأدبية عقب ثورة جويلية.

والرواية الجزائرية داخل الوطن «ظهرت بكثافة مصاحبة التغييرات الاجتماعية والتحولات الديمقراطية بكل إنجازاتها الثورية، وهذا ما يجعلنا نقول ان للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية – بعد الاستقلال – كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الديمقراطية الثورية بكل تناقضاتها»[2].

كانت الرواية الجزائرية نتيجة الثورة الوطنية ورهاناتها في ظل التحولات الديمقراطية ذات الخلفيات السياسة والاجتماعية والثقافية، دون البعد عن التأثر بالحركات العالمية والعربية من حيث النهضة الثقافية مؤسسة ذاتها من وجود قومي وتوعوي إرشادي إصلاحي يدعو لليقظة والتحسيس بمخاطر الاستعمار خشية الانسلاخ عن اللغة والدين، فوجدت أرضية

(1)– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص88.

(2)– المرجع السابق، الصفحة 88.

واسعة لتكون شاهد عيان على إفرازات ودوافع ومسببات وظروف قاسية تبرز على غير سابقتها شيئا فشيئا، مرورا بمراحل هي جينيات تنضج حتى تكون في قالبها المكتمل.

ومع كل الظروف الخارجية الأجنبية، العربية والوطنية بكل مقوماتها ومسبباتها في نهاية المطاف كنتائج لكل المخاضات «وجدت الرواية الجزائرية نفسها في مواجهة وضع لغوي اجتماعي معقد تخترقه صراعات محتدمة وتوجهه مصالح متداخلة مما منحها سمة الالتباس اللغوي إزاء هذه الوضعية، تقدم كل رواية من الروايات التي سندرسها تجربة فريدة في التعامل الجمالي مع الواقع، ويتنوع تمثيل الصراع الرمزي بتنوع اللهجات الجماعية التي تتناص مع كل رواية»[1].

هذا يكون من خاصية المنهج بإجراء النص، والموضوع بما يتناسب مع لب مضمونه التطبيقي من أجل تفعيل الخطاب والمتن الخاص بالألم بشتى أشكاله كدراسة نصية تفصيلية لكيان المجتمع البشري.

وبإعطاء أمثلة بارزة توحي بالاجتهاد الفعلي للمتن الحكائي الجزائري كظرف تاريخي دال على وجود أعمال روائية قومية في البلد الأم، نجد حتى وإن أحدثنا تكرار لبعض الأسماء بأعمالها نظرا لأهمية الأقوال المختلفة حولها من حيث المضمون، فعلى سبيل المثال كتب "**محمد العالي عرعار، مالا تذروه الرياح،والطموح،والبحث عن الوجه الآخر**، وله تحت الطبع: **زمن القلب، والنفوس الجائعة**، وتروي **«ما لا تذروه الرياح**" قصة رجل ريفي جزائري، يتنكر لجزائريته وأهله وملته أثناء حرب التحرير ويعيش في فرنسا هاربا من أصالته

(1)– سامية ادريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، ص98– 99.

التي تطارده، وضميره الذي يموت، ولا يستيقظ الا بعد الاستقلال فيعود إلى الجزائر متصلا بجذوره»[1].

فالظرف والسبب هو الهروب من القتل والحرب، ليتحول الظرف إلى أداة رابطة بعد أن كان فارقا وحاجزا، و انتهاء وعودة من الهجران إلى استيطان العرق والانتماء من جديد.

كما نجد **عبد المالك مرتاض** الذي أدلى بكتاباته النيّرة، فألف حول المجتمع والمرأة والوطن وأبرز ما نمثل به "**نار ونور، ودماء ودموع، والخنازير**، و **لمرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة**، و**البزاة، ولإسماعيل غموقات : الشمس تشرق على الجميع، والاجساد المحمومة، وللأعرج واسيني: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، ولزهور ونيسي: مذكرات مدرسة حرة، ولجروة علاوة وهبي:** باب**الريح**، أما**بوجدرة** فقد تحول من الكتابة بالفرنسية إلى الكتابة بالعربية"[2].

مثلت هذه الأعمال التي تستلهم التراث والحياة الفردية والجماعية من زاويةلها دور فعال كاشف للخبايا السرية إبان الاستعمار وبعده في أزمة العشرية السوداء، ظرفا خاصا دفع بالروائيين إلى تحديد متاهات العصر باحتواء الظروف الأجنبية والتأثر بها، والعربية بالنهل منها، والداخلية بحد صوت شعبها وطبقات النخبة المثقفة داخل وخارج الوطن وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين برئاسة **عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي** كاتجاه إصلاحي حافظ على القيم والأخلاق، وجبهة التحرير الوطني كقوة سياسية عسكرية والكتاب كعلاج للأمراض المتفشية داخل الوطن السياسية والثقافية، والنزاعات والرؤى المذهبية الأيديولوجية، والتعدد الطائفي الديني المتحرر و المتقيد، تحت ما يسمى برجال الدين والفكر الإسلامي الشيوعي والاشتراكي والصراع الفردي الرأسمالي الحر.

(1)– فهيمة طويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار الأوطان، الجزائر ،دط،2018م، ص30.

(2)– فهيمة طويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص31.

هذا الحاصل الأبرز في الرواية الجزائرية بشتى ظروفها ومسبباتها، غير الفرنسية منها. والحكم عليها وعلى نشأتها غير مفصول فيه، فهي متجذرة في أصول نسبية عند بعضهم، والتأريخ لها مطلق عند البعض الآخر. وثروتها شديدة اللّهجة كونها من عمق الحدث والصراع والاحتدام والتشتيت المرحلي وهذا بدليل قاطع قول الكاتبة الجزائرية **فهيمة طويل:** «وأعتقد أنّها محاولات لابد من الوصول إلى فرز سليم مستقبلا» (1)

كما تقول: «وأغلب **روائيينا** يتناولون قضايا العصر كما يستلهمون التراث، بتفاوت كل بحسب زاوية النّظر التّي يؤمن بها ويمثلها»(2).

وعليه الواقع يفرض نفسه بالوجودية، والتّيارات السائدة، والافرازات والمعطيات هي نفسها التآليف والمنتوجات المحصلة ضمن الكتابة الفنية المقدمة من طرف الروائيين الجزائريين

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

رابعا: كرونولوجيا الرواية الجزائرية المعاصرة (وفق التسلسل الزمني).

1. روايات ما قبل الاستقلال:

2. روايات ما بعد الاستقلال:

3. الانفتاح وظهور السينما في الرواية الجزائرية وحرية التعبير بداية من (1988م):

أ. الانفتاح الروائي الجزائري وحرية التعبير ابتداءا من 1988م

ب. الانفتاح الروائي الجزائري وظهور السينما

4. الرواية المأساوية (تهميش المثقف)

5. الروايات الحديثة والمعاصرة (الابداع والتجريب والتفرد)

إن التسلسل الزمني الذي وافق نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، كان من صلب الثورة التحريرية، ومن نبض ألم الشعب ورحم الأرض الطيبة، ممثلا في انجازات سردية هامة كشاهد عيان حتى يومنا الحالي لتطورات وتناقضات الجزائر بشتى مراحلها وميادينها، خصوصا ما يتعلق بالفرد والمجتمع.

و«تعتبر الرواية جنسا أدبيا يعاني من إشكالات خاصة به، ذلك أن الدارس – الآن – للرواية يجد نفسه أمام كم من المصطلحات الكثيرة التي أصبحت تصنف العمل، فهناك الرواية السيرية، والسيرة الذاتية الروائية، ورواية السيرة الذاتية، وإلى غير ذلك من المصطلحات»[1].

فالجنس التأليفي الكتابي أصبح يستفز القارئ بتنوع إصداراته، وكذلك تنوع المقروئية والأحكام الصادرة عنها، وكل هذا خاضع لعاملي المكان والزمان الذي يحدد فترة النشأة والتركيب والتطور الذي يطلق عليه كرونواوجيا الرواية السردية.

(1)– نورة بعيو، أعمال المتلقى الوطني: PNR، الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، د ط، 29/28 ماي 2013م، ص 283.

وانطلاقا مما سبق كل هذا التطور الزمني لم يخلق من العدم «فلقد تأخر ظهور الرواية المكتوبة بالعربية في الجزائر عن المغرب العربي، وهذا يعود إلى عدة عوامل تاريخية مختلفة أسهمت في التأخر»[1]

ليكون التأخر سببا في ظهور مسار ثقافي متأثر بالنهضة في المشرق العربي، عبر السفرة النخبة من رجال الرعيل الأول الذين احتكوا عبر البعثات العلمية والرحلات الدينية والملتقيات الأدبية داخل وخارج الوطن.

من هذا المنطلق نلج مباشرة لرصد أهم المحطات الزمنية والمميزات السردية للرواية الجزائرية خصوصا فيما تعلق باللغة العربية الأم.

1-روايات ما قبل الاستقلال :

مثلت هذه الفترة، مرحلة التأسيس اللغوي والفكري الأولى للصياغة السردية ببطئوتراجع، عما كانت عليه في الجزائر و«لا شك أن الاحتلال الاستيطاني الفرنسي في الجزائر قد قضى على المعالم الثقافية، وكبح جميع إمكانات التطور الاجتماعي والثقافي للشعب الجزائري الذي ظل تحت بطشه وتسلطه قرابة مائة وثلاثين سنة»[2]

لتظهر روايات كبذرة انطلاقية حتى اكتملت فنيا في بناءها وتحكيمها الراهن عليه وسط تقلبات العولمة والمحافظة من جهة أخرى.

(1)- إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007م، ص 9.

(2)-إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 12.

وقد بدأت الكتابة بـ» تطور هذا الوعي خاصة ما بين الحربين، ويتسع المجال أكثر بظهور جمعية العلماء الجزائريين التي تأسس سنة 1931م، ومن ثم فإن الدائرة الثقافية قد امتلأت بالأفكار الجديدة، وبدأت بعض إنتاجات المثقفين تبرز إلى الوجود»[1].

وكل هذا عامل من عوامل التعبير والفكر والأدب حول القضايا وسلبيات الاستعمار، وتراكم وعي الحضارات في فكر جيل جديد مواكب للثورة والاحتلال الفرنسي، ومع الترفيه والمطالعة «وبالتحديد فقد كان لظهور الصحافة أثره الكبير في إيقاظ المشاعر والنفوس « فقد أدت الصحافة في الجزائر دورا شريفا وعظيما معا، فأيقظت الشعب وعرفته معنى الوطن والوطنية، ودعته إلى التعلم ليذوق حلاوة العلم، وأرته المعنى الكريم للحياة المثلى»[2].

فبدأ الشعب شيئا فشيئا عن طريق **جمعية العلماء المسلمين** برئاسة **عبد الحميد بن باديس**، ثم **محمد البشير الإبراهيمي** يخرج من دوامة الجهل والأمية إلى الحفظ والتلقين لكتاب الله المعظم، والمجلات الخاصة بالصحافة والمقالات الأدبية داخل وخارج الجزائر لاستنهاض الهمم ورفع الشعور بالحس القومي والدعوة لمحاربة كل أشكال القهر والقمع الفرنسي ضد أبناء الجزائر.

وبالعودة إلى المحطات الهامة والتي تخص الرواية الجزائرية «يمكن ونحن بصدد الحديث عن تاريخنا النضالي إلي أن نتحدث عن فترتين متميزتين هما:

أ. فترة ما قبل الاستقلال.

ب. فترة الاستقلال واستعادة الحرية»[3].

(1)- المرجع نفسه، ص 14.

(2)- المرجع نفسه، ص 14، 15.

(3)- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 47.

وهذا التزامن التاريخي هام جدا في ظهور الأعمال الروائية الجزائرية سواء لدى الرجال أو النساء بصفة عامة لكلى الجنسين حتى نصل لمرحلة التجريب والنضج الفني.

وانطلاقا من التحديد الزمني «فبشأن الفترة الأولى، يمكن الحديث عن شكلين من أشكال مقاومة الشعب الجزائري للمستعمر الفرنسي أحدهما **سياسي** والثاني **مسلح**»[1]

هذه إحدى المراحل الجنينية لانطلاق الثورة والكتابة معا.

وفي ما يخص الرواية الجزائرية كجنس مستقل بذاته: «فإننا نجد أنفسنا ملزمين بربط الرواية نشأة وتطورا بأهم الأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية التي أفرزت هذه الأعمال الروائية، غير أن استعراض التاريخ النضالي للشعب الجزائري أمر يبدو في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث»[2].

فكلا المرحلتين هو محطة روائية تزامنا مع الثورة والأحزاب السياسية والمطالبة بالحرية

ومع إرهاصات ظهور الرواية فترة ما قبل الاستقلال ظهر النشاط السياسي السلمي الذي «بدأ مباشرة عقب الاحتلال وتوقيع **الداي حسين على معاهدة الاستسلام في 5 جويلية 1830م**، حيث حاول **حمدان خوجة** تكوين ما يمكن أن يعد أول حزب وطني يعرف بلجنة المغاربة»[3].

فالتزاحم والثورة ولد ما يعرف بظهور عدة تيارات منها من يطالب بالمساواة، والآخر بالاستقلال والتالي بالإصلاح عبر الكتابة، والكتابة دائما بقيت مربوطة بظهور ونشأة الرواية الجزائرية.

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، ص 48.

ومع الاحتلال وصعوبة النشر والتأليف من ناحية، ومن ناحية أخرى كان «المقام لا يسمح لنا سوى بالإشارة إلى بعض المصطلحات الهامة، والأساسية التي لها علاقة بالرواية»[1].

وبصفة عامة نجد من يكتب لكن بالقلة لأن الوطن زاخر بالحروب، والنخبة تسعى في كتاباتها، لكن سرعان ما تنشر بتعرض صاحبها إما للقتل أو النفي أو غلق المجلة.

وعليه «إن هذا التاريخ العظيم للشعب الجزائري قد انعكس في الأعمال الأدبية الشعرية بصورة خاصة أما في الرواية موضوع بحثنا فيمكن الإشارة إلى بعض الروايات بدءا بما يمكن أن نعده أول عمل روائي في الجزائر وهو «**حكاية العشاق في الحب والاشتياق» لمحمد بن إبراهيم** الذي يدعى **الأمير مصطفى**، والذي يعود إلى تاريخ **1849م**»[2].

أولى البدايات تروي عن قيد المجتمع وضغوطاته على المرأة والفرد، وعدم الاستقرار الذاتي والنفسي والفقر والأمية والحياة البدائية والعقلية الرجعية المتسلطة لدى الطبقات الإقطاعية أو البرجوازية.

إن الأمثلة الروائية موجودة فترة ما قبل الاستقلال حيث «لا تكمن أهمية الثورة، وفضلها في ظهور هذه الأعمال وغيرها بل في كونها ظلت تغذي النتاج الروائي في قترة ما بعد الاستقلال»[3].

والفائدة تكون بسبب الوضع التأريخي الدافع للكتابة من قبيل الضغط، لأن العلة دائما محفز واجتهاد بغرض كسر حاجز التحكم والسيطرة، نفوذا للحرية والعطاء والتفرد والتميز.

2-روايات ما بعد الاستقلال:

(1)- المرجع نفسه، ص 47

(2)-مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 50.

(3)- المرجع نفسه، ص 53.

ظهرت الرواية الجزائرية بعد نيل الحرية مكملة للعهد القديم في تشكلاتها وتناقضاتها بين الحين والآخر متخذة من عهد فرنسا نداء وطنيا وعالميا، ينص على حق الشعوب في تقرير مصيرها، وبين الفينة والأخرى يبزغ ويظهر ناقد لاذع ساخر لفرنسا ومخلفاتها.

وعليه «إن المتفحص للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية يكتشف مدى أصالتها وهي تسلك منحى التعبير عن الراهن، كاشفة تنوع مضامينه وعمقه الإنساني والاجتماعي، وصادقة بتلون شساعة أبعاده الثقافية والسياسية»[1].

فالرواية الجزائرية لها خاصيتها من حيث النبع الثوري، والجيل المكافح، والرسالة الإنسانية الناضجة في الأرض الصلبة التي أورثها الكولونيالي كموهبة بالطهارة، والنفع والإرث التاريخي المشرف عبر الأجيال.

وما بعد الاستقلال «كانت الوضعية العامة للجزائر عقب الاستقلال مزرية للغاية فاقتصادها منهك، ورؤوس الأموال تم تهريبها من طرف المستوطنين الفرنسيين، والإنتاج الزراعي ضعيف ومفصول عن الإنتاج الصناعي الضعيف بدوره»[2].

وهذا الضعف لم يكن منفصلا عن كونه مؤثر على الإنتاج الروائي، فالجميع مربوط بسلسلة واحدة.

إضافة إلى هذا «فلقد حمل الأدباء على عاتقهم مسؤولية المساهمة في معركة البناء وتصوير مظاهر الصراع العنيف الذي يخوضه سواد الشعب لإثبات وجوده»[3].فهي مرحلة تشييد وبناء وتحكيم عمراني وسياسي عبر أرجاء الوطن.

يقول **الأعرج واسيني:**«فقد شهدت هذه الفترة وحدها – السبعينات– ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر انجازات... فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله»[1].

(1)– أمينة بن جماعي، الشخصية المنفية في الرواية العربية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، الرويبة، الجزائر، دط،2017 م، ص 7.

(2)– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 53.

(3)–مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 57.

ففترة ما بعد الاستقلال فترة تحرر، واندماج في النظام الاشتراكي خدمة للأرض، ونوع من التقدمية على الصعيد الاقتصادي، دون فصل عن الأعمال الثقافية الكتابية.

كما أن السرد الجزائري في هذه الفترة جاء جاهدا طامحا برؤى جديدة، وانطلاقا من هذا «وبعد التحرير تتطلع الثورة إلى تغيير واقع الإنسان الريفي – جزاء ما قدم من تضحيات لما ناله من أذى الاستعمار...ولما تحمل من أعباء الثورة ... وما بذل من جهد دفع بها إلى النصر: (ريح...) (لقاء...) (آخر موسم). هي جوانب لكتاب جزائريين (الأمير....) (فرعون) (وسيني) (ابن هدوقة) (والجيلاني) (وعاشور)»[2].

وجلها أعمال لكتاب وروائيين جزائريين كوطار أيضا وبقطاش وعرعار والأمثلة كثيرة، صاغت

التجربة الوطنية في شخوص مثلث دور المعاناة والهموم الشعبية الجزائرية إبان وبعد الثورة ونيل النصر والفوز باستقلال الجزائر فالرواية أرضية الحدث وقناع الوجه الآخر المناقض بكشف عيوبه ونقائصه وجرائمه ضد الجزائر من قبل فرنسا الظالمة.

ومع التطور الملحوظ للرواية يتضح جليا كتعليق شامل بقول الكاتب الأديب **صالح مفقودة:** «أما الفترة السابقة فكانت التربة الأولى، التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد، يقول **واسيني الأعرج** عن أسباب عدم ظهور الرواية في الستينات وتأخرها للسبعينات لأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعده أو لتسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينات»[3].

---

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)– عمر بن قينة، الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988 م، ص 5، 6 .

(3)– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 57، 58 .

هذه النبرة الاستطلاعية كانت تمهيدا للقادم وخصوبة من إنتاج سابق.

ومع التأصيل للرواية الجزائرية من خلال روادها خصوصا التأليف الرجولي بطبعه الغالب ثوريا عكس النسائي بدرجات متفاوتة حسب طريقة التأثير والتأثر وحسب الغريزة والفطرة الخلقية والخلقية وكذا كيفية التفكير والتجربة، ومن قبيل كل هذا في مرحلة الاستقلال وبعده يأتي «دور المثقف، كما يقدم له أحد رواد الجيل السبعيني في الرواية الجزائرية وهو يتحدث عن أهم ممثل لجيل الستينات من الروائيين الجزائريين، إنما يجب ان يكون في مستوى المعلم الأكبر الذي من المفروض ان يلقن الدروس لهذا الشعب الأمي، ويربيه تربية إيديولوجية»[1]

فالتربية الإيديولوجية وسيلة مثلى للخروج من الجهل والأمية والتخلف الرجعي والحرمان الأخلاقي لترقى بالفرد إلى مرتبة الحداثة والوعي الاجتماعي كعامل للدفع عجلة التقدم.

نواصل الحديث حول **الروايات ما بعد الاستقلال** حتى تخرج بحوصلة هامة لكلا المرحلتين «فمع بداية **السبعينات** شهدت الرواية تطورا وتنوعا لم تعرف له مثيلا من قبل ولا من بعد –لحد الآن، ولم يكن هذا النتاج الأدبي بمعزل عن التغيرات الجذرية، التي ظهرت خلال هذه العشرية والتي تتلخص في الثورات الثلاث»[2].

كانت هذه الفترة **ما بعد الاستقلال** فترة ثراء وإنتاج على الصعيدين الأدبي والعمراني مع ظهور التيار الشيوعي والاشتراكي ترقية للبلاد من شبح الفقر والتخلف ومن ثم العمل على التهيئة العمرانية والزراعية للتغذية والعلاج .

(1)– أحمد مسعود وآخرون، الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني لعرج أنموذجا، ص 48 .

(2)– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 58 .

وأخيرا كخلاصة لفترة ما بعد الثورة الجزائرية وخروج فرنسا من أرض الجزائر «قد اقتضى عملنا تفحص الروايات المكتوبة بالعربية منذ نشوئها وقد تبين لنا بجلاء أن اهم الأعمال الروائية كانت في عقد السبعينات»[1].

و من هنا بدأت الرواية الجزائرية بحركتيها على المستوى الدولي والوطني

3. الانفتاح وظهور السينما في الرواية الجزائرية وحرية التعبير بداية من (1988م).

أ. الانفتاح الروائي الجزائري وحرية التعبير إبتداء من 1988م:

عقب الاستقلال ومع بداية السبعينات، ودخول الثمانينات ظهر إشكال وسؤال جديد للرواية الفنية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، بارزا في عمال وصدى تاريخي جد صعب خاصة فيما تعلق بالصعوبة التي يواجهها كل مثقف جزائري.

حيث بدأ هاجس الكتابة رغبة في بلوغ مرحلة **الحفر الذاتي للتأريخ الجزائري**.

وعلى هذا الأساس المبني على التحقيق نجد «البحث في تاريخانية الأدب الجزائري، يطرح سؤالا منهجيا عن بداية الأدب الجزائري، بمعنى آخر نحن أمام إشكالية إبستيمولوجية الأدب. كي نحدد الفطريات المؤسسة للمخيال الأدبي لدى الجزائري كفرد أم كمثقف ينتمي إلى مجتمع ينعت بالجزائري»[2].

لهذا دخلت الجزائر أولى مراحلها الجديدة كانفراد عن القيد الاستعماري، وخوضا في ميدان الحرية لتجد نفسها مطوعة لتأسيس نفسها بنفسها، ويقوم كتابها بحسم مواقف قديمة في تحديدها ودراسة سلبياتها، وصناعة تحف إنجازية تزخر بها المكتبة الجزائرية التي تنبض

(1)– المرجع السابق، ص58.

(2)– جعفر ياشوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، المركز الوطني للبحث في الأنثرولوجية الإجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، د ط، 2007، ص 9 .

بالحياة الأدبية من جديد، حديثة الوحدة والرؤى من حيث الصيغة واللغة والفكر والأسلوب قديما وحديثا وراهنا لتحصل الشمولية القومية.

وما ميز الأدب الجزائري عامة والرواية الجزائرية خاصة ظهور ما يعرف **بقضية الرمز**، كمسألة **حداثية تجريبية** ومع اهتمام الكتاب والروائيين بهذا الوليد كضرورة ملحة «فلقد عرف الادب الجزائري نثره وشعره ألوانا من **الرمز** كان الكتاب والأدباء يستخدمونها تحت إلحاح الظروف الاجتماعية، والسياسية والنفسية وإذا كان اللجوء إلى **الرمز** من دوافعه **الاضطهاد والكبت** فإن الأديب الجزائري كان من أشد الناس حاجة إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب»[1]

لهذا فإن كون الرمز تخفي، ومنفذ حيوي **للمكبوت النفسي** الداخلي وتحرير **للمرض الاجتماعي**، فالعلامة هي علة الحدث وزئبقية موجهة لأهلها الدارسين لها كمساعد لنقل الرأي وحرية التعبير عن ما هو سائد ومضر بحياة الفرد خصوصا **الضنك السياسي** عقب الاستقلال.

ومع الانفتاح شيئا فشيئا في مجال الكتابة «شغلت الأزمة الجزائرية التي كانت بدايتها 1988الكثير من المثقفين والمبدعين، كما شكلت العام قبل الخاص بعدما تسللت إلى يوميات الإنسان الجزائري .و كان ذلك كافيا لتتخذ مادة دسمة استهلكت في العديد من الكتابات»[2].

وزادت حدة الأزمة مع زيادة قساوة القوى المهيمنة على الرأي العام.

وعن الكتابة في الفترة الممتدة من 1988م «أخرجت دور النشر داخل الجزائر وخارجها عناوين عدة تبحث في دقائق هذه الأزمة وتحاول تفكيك وتحليل، ومحاورة الواقع

(1)- المرجع السابق، ص 131 .

(2)- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص 1 .

الجزائري بمختلف مستوياته بحثا عن الحقيقة وعرضا لها وفق رؤيات شتى، وصلت حد التناقض»[1].

لتجد هذه الفترة كأزمة اختلاف نتج عنه تنوع وغزارة في سيل الحبر، تعبيرا عن راهن اتسع أفقه ليشمل المحتكر من الكتابة ويصبح في متناول القراء بعد أن كان معزولا ومقبوضا عليه، ليدخل دائرة التناقضات والاحتكاك الإنساني التوعوي.

واصلت الموازين انقلابها لتكون «هذه الكتابات في أغلبها سياسية، طمست الكثير من الخصوصيات، وهمشت أهم قضية، هي قضية المواطن الجزائري»[2].

فعادة ما تطغى القوى البورجوازية في حكمها إما في الكتابة،أو الاقتصاد، أو تسييس النظام وإصدار القوانين التي تدوس على كرامة المواطن.

والحقل الروائي لدى الكتاب «يأخذ منطلقات فكرية مختلفة ومقاصد متباينة وذلك فإن الأيديولوجيا لها أنماط متعددة، ويميز بعضهم بين أربعة أنماط للأيديولوجيا وهي: نمط سياسي، نمط اجتماعي، نمط معرفي ونمط مشترك بين الأنماط المذكورة وتتنوع هذه الأنماط حسب دوافع وأهداف أصحابها»[3].

ليكون التعبير والخطاب خصوصا السياسي هو الفاعل الرئيسي في بلورة الرواية السياسية بين الخلاف من جهة، والاتفاق من جهة جماعية واحدة، وهذا هو التعبير الذي يخلق أفرادا إشكاليين ونقطة امتياز واختلاف عند النقاد والمفكرين والكتاب، غير أن الخوض في المجتمع السياسي كان صعبا نظرا لسلطة الفرض الحاكم.

(1)–الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص1.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(3)– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص 38 .

وتعتبر فترة 1988م مرحلة حسم للعديد من المواقف، والدليل جاء ليكون ثائرا بالنهضة والحرية الفكرية نوعا ما عكس المراحل التي سبقت هذا الطور، «ولم يتخلف المبدع الجزائري على الأخص الروائي، إذ أرخ لهذه المأساة بأدبه بعيدا عن السياسي، وراح يصور هموم الإنسان داخل المجتمع أصبح همه الأوحد كيف يبقى حيا، يلتقط عناصر قصة من نصوص واقعية هي دقائق وتفاصيل المواطن البسيط» .[1]

لتكون مقصدية كتابة هذه الفترة السوداء سريرية وإن وجدت كتابات حول الرأي العام تعرضت هي وصاحبها إما للنفي أو القتل.

ومع جودة النص الروائي وأهميته البالغة جزائريا كان، أو أعجميا، كونه واسطة طبية لعلاج الأمراض التي دنت بالفرد حد الدفن وإهماله من نواح كانت من شأنها زرع قوة نفسية في نشئ يصارع بقايا الاستعمار ومخلفاته حيث «يرى بعض الباحثين أن اشتراط أن تكون الواقعة الأدبية أداة عمل، يعد مطلبا خارجا عن الغايات الجمالية للعمل الأدبي. وهذا الاتجاه الذي يعبر عن نفسه بطريقة صريحة أو ضمنية، يطالب أن تكون الأعمال الأدبية أدوات للدعاية ووسائل للحث وللحض على العمل».[2]

وهي الرسالة التي سعت الرواية الجزائرية من التأسيس إلى التأصيل إلى الإبداع داعية لها من منبر ينادي بالحرية وحق الشعوب في تقرير مصيرها وبالتالي تكون الرواية منصب وشرط وأداة عمل تطبيقي.

(1)- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 1 .

(2)- السيد يس، التحليل الإجتماعي للأدب، ص 93 .

وتطرقت فترة 1988م لقضايا أسرية فكان من يكتب يجرد حديثه من الطابق الأعلى ليذكر المواطن الفقير «ويقدم نماذج لمعاشاته تحت سطوة لغة لم يعهدها، هي **لغة الموت المفاجئ أو المقصود**».[1]

ليضمن المؤلف نصه بالتسجيل والتقرير والتصريح حسب منوطة **الانتماء الحزين** والإذاعي التي يملي فيها ويدلي بتصريحاته المطوية الرمزية لشعب داعمة.

والصحافة والتعبير كإطلالتين للتخيل والإعجاب بالرواية سواء بالسلب أو بالايجاب أو التناقض داخل المعتقد الديني والأصلي **الوجودي الفلسفي** يجعلنا نبحث «كيف نقرأ الرواية الجزائرية إذن؟ لابد أن نشير أولا إلى أن هناك قراءتين للرواية الجزائرية الأولى ساذجة تركز على الموضوع المباشر وعرض أحداث الرواية ومحاولة ربط موضوعها بالواقع، وتهتم بالقصة المحكية وهي القراءة الصحفية أو القريبة منها، والثانية القراءة التي تعاين البنية السردية والبنية الزمنية وهي إلى حد ما مغلقة على الرغم من أهميتها التي تنظر إلى الرواية بنظرة محايثة معزولة عن السياق».[2]

وهذا التنوع الأسلوبي التفكيكي يعطي لغة مكثفة بشحنات فكرية ورمزية ينتج عنها تعدد القراءات داخل النص الروائي الواحد، **والانزياح والعدول المكاني والزماني للعصر** عبر **النسق** واستعمال **الكلمة النثرية** بالدلالات المبهمة والمعاينة، والواضحة **بالحجة والإقناع والأسلبة والحوار** بين العوالم الحاضرة، من خلال الصحافة أو التمثيل السينمائي.

ومع الثراء التخييلي وحرية إبداء الأفكار منذ 1988م «شهدت الساحة الأدبية الجزائرية منذ بداية **الأزمة**، عددا معتبرا من النصوص الإبداعية التي كان موضوعها الأزمة،

(1)- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 1 .

(2)- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 33 .

لكن الرواية كان لها الحظ الأوفر نظرا لطبيعتها التي مكنتها من **احتواء** تلك التجربة الإنسانية».[1]

لهذا فخصوبة فترة الأزمة **(1988م)** كانت **سجلا تاريخيا** لما فات من مسيرة حراكية ومنحى استشرافيا للكينونة والوضع الجزائري.

ولأهمية بلوغ هذه المرحلة بمعنى الأزمة تمكنت الرواية الجزائرية من «امتلاكها مقومات البعد **الوظيفي المأساوي**، والقدرة على تجسيده فنيا، زيادة على تميزها بتوفير مجالات أوسع للبحث عن الذات وقدرتها العجيبة على احتواء هموم الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا»[2].

فجاءت مرحلة النبع المعطاء برسالة موجهة للحضارة الإنسانية عن طريق تقديم نماذج وأعمال من شأنها تخطي عتبة الظلام الذي كان سائدا لمدة قرن ونصف تقريبا وحكرا على الإنسان الجزائري بإدلاء وتقديم تصريحات روائية دعمت الفرد وجعلته قرارا لابد من مواصلة تمييزه بكافة المسخرات التي قد حرم منها.

إن النص **الخطابي الجزائري** له آليات تقنية وأخرى جمالية تتشكل من **لغات وشخصيات وألسنة كلامية وأمكنة وأزمنة** لكل منها طرق وأساليب تمثل إما السلطة القامعة، أو المهمشة المتواطئة مع القاتل المجرم، والسبيل هو الكفاح من أجل أخذ مبدأ السلام والأمن والعدل والحرية، وهي موضوعات **الأزمة** بكل أطرافها ومؤسساتها الفاعلة[3].

(1)- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 2 .

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)-المرجع نفسه، ص 4.

والرواية الجزائرية في هذه الفترة سردت **ألم** الإنسان الجزائري بأدلة سكت عنها الخطاب الآخر، خاصة السياسة ممثلة في نماذج روائية فيها ما ذكرنا ومنها الجديد الذي لم يذكر قصد التأكيد على لب الموضوع[1] وهي كالآتي: «

- أمين زاوي: يصحو الحرير.
- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح.
- زهرة ديك: بين فكي ... وطن.
- عيسى لحيلح: كراف الخطايا.
- سعيدة هوارة: الشمس في علبة.[2]

وقد قمنا بعملية اختيار بنيت على عوامل هامة:

- «أن تكون للرواية علاقة وثيقة **بالأزمةالجزائرية**.
- أن يكون **العنف** مرجعا لها، له أثر في بنيتها.
- أن تطرح، وتتعرض لمختلف القضايا أنتجها **العنف**»[3].

بناءا على هذا الاختيار التنظيري للروايات والمؤلفات الخاصة بالفترة التاريخية زمن **1988م** وما لحقها زمن **التسعينيات**، ركزت في مجملها على **قضايا الإرهاب والعنصرية والعنف والظلم الاجتماعي**، وكلها مضامين مكنت الرواية الجزائرية من الغوص في ثنايا وأعماق الواقع والوطن الجزائري عامة، ممثلة في شخصيات ثم اختيارها كتعبير عن **الخط الأحمر السياسي والاجتماعي**.

(1)- ينظر، المرجع نفسه، ص 5.

(2)- ينظر، الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص5.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب/ الانفتاح الروائي الجزائري وظهور السينما:

مع ظهور المحافل الدولية والصحافة والسينما كان الحظ الأوفر للرواية الجزائرية أن اتسع آفاق مكانتها خصوصا ما يعرف بالأفلام الروائية، والشخصيات الفنية.

فكانت الرؤية الفنية للكتابة الجزائرية الروائية كمنقذ يستحق المتابعة كاشفا كل ما يتعلق بالثورة الجزائرية وقبل الغوص فيما تعلق ب**السينما** نأخذ لهذا تعريف بسيط لإزالة منطق الغموض عن التسمية حيث «اشتقت كلمة **السينما** من أصل إغريقي، وهي تعني حرفيا التسجيل الحركي، وتعد اختصارا لكلمة **سينماتوغراف**(**cinematographe**) وهو جهاز لعرض الأفلام المصورة بكاميرا متنقلة»[1].

فظهور الحركة مرتبط بالتسجيل، وظهور الصورة مرتبط بالكاميرا، كذلك ظهور الفيلم مرتبط بالشخصيات والأحداث المتسلسلة عبر **العرض وتقنية النص**.

وقد «ارتبط تطور **السينما** إلى حد كبير بالاختراعات التقنية، وقد بدأت أولى العروض السينمائية مع الأخوين **لوميير** في فرنسا منذ **1895م** بعد أن صورا وصول القطار إلى المحطة»[2].

فكان الارتباط الأولي السينمائي هو الشاشة المعاكسة لصور الكائنات الطبيعية والاصطناعية وقد واصلا الأخوين **لوميير** تصوير القطار «وتم عرضه على الجمهور في مقهى**gvandcafe** مقابل المال»[3].

وكان الارتباط الأولي مرهون **بالمادة والمال** كفدية للعمل والاجتهاد وإدخال مادي ناتج عن براعة اختراع سجله التاريخي الإنساني.

---

(1)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2015، ص37 .

(2)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص 38 .

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

إضافة إلى ذلك سجلت السينما الجزائرية تاريخ فرض سيطرتها على الساحة العلمية والأدبية والفكرية «فعلى غرار الرواية، شهدت السينما كذلك في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي ما عرف ب**«السينما الكولونيالية»** [1].

لتحط رحالها بالجزائر عبر تمثيل مواقع وأحداث شهدها الشعب **ماضيا وحاضرا،** ورصدا لما هو كائن بعد زوال السيطرة والفرض الغربي.

لتأتي السينما في الجزائر عبر مراحل ضخمة هي كالآتي:

- «سينما ما قبل الثورة، أو السينما الكولونيالية.
- السينما أثناء الثورة، ميلاد السينما الوطنية.
- السينما بعد الاستقلال».[2]

فعمت التجربة السينمائية في الجزائر وكانت وليدة طعنات الثورات التفجيرية ضد كل أشكال **العنف** من الطرف المعمر ودفاعا عن حق المرأة في العلم والتعلم وحق الوطن في السيادة الوطنية والديموقراطية المستقلة.

ومع إندماج الصحافة والكتابة والسينما في خضم خادم جله للرواية السردية الخطابية المعنونة تحت عنوان التاريخ الجزائري الفاصل بين كل مرحلة عن المرحلة التي سبقتها ارتأينا وظائف تشمل «شعرية الرواية في جانب مهم منها بما يعكس الوعي بجدل الفضاء والرهانات الروائية المنوطة به وليس الرواية الجديدة أو الرواية الحساسية الجديدة إل التفات مبدع في شطر مهم منها».[3]

---

(1)- المرجع نفسه، ص 45 .

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة لف، الجزائر، د ط، 1436هـ، 2014م، ص 13.

فالشعرية والسوسيوبنائية والأسلوبية والسوسيولوجية إذا حضرت في الرواية كانت تعم فيها كل مميزات الإبداع والصياغة الفنية من مبنى ومعنى، ورمز ومرموز، وشكل ومضمون، وخيال وواقع تغذية لروح الكتابة.

وقد نجد ما يخدم الكل في مجال التمثيل والخطية الورقية بالحبر والقلم عندما تكون الرواية تمثل تلك «الساحات الخارجية وفي الشوارع والمحلات التجارية وسلوكيات الناس وملابسهم وتصرفاتهم العامة، وفي معايشهم وزينتهم ومضطربهم في حياتهم اليومية، وفي لغتهم المثقلة بالتقاطب والتقابل «الطبقة السلفي، العليا، اليساريون...إلخ»[1].

هكذا هي السينما بكل فئاتها الحاضرة فيها، كصورة تعكس الواقع والحياة والمجتمع وفئاته ولغاته وعلاقاته مثله مثل العالم الشخصي الكائن في الرواية.

وعليه كان«للسينما الجزائرية في اقترابها من الرواية نصيب في التعريف بالواقع الجزائري في تواريخ زمنية معينة ونقله إلى المشاهدين وهذا سعيا إلى تقديم الحقيقة بمشاهد وصور تعكس الوضع المعيشي في المجتمع »[2]

فالسينما رسالة موجهة للجمهور، مشحونة بأشخاص تحدث بينهم في بيئة وزمن معين وقائع وأحداث هي بمثابة تأريخ وعكس ما هو كائن وموجود وسط الحيز الاجتماعي، من خلال العرض والنص، وكله «بهدف توعية المتلقي وتثقيفه»[3]و هي الغاية الأسمى للسينما .

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص46.

(3)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والخطاب الروائي من خلال برمجته ضمن السينما الجزائرية يلعب دورا هاما «في تنشئة الوعي الاجتماعي عامة وفي الجزائر خاصة، حقيقة أدركها المستعمر الفرنسي منذ البدايات الأولى للفن السنيمائي فاستغلها لصالحه ولخدمة أهدافه التوسعية»[1].

فالمرحلة الروائية للسينما في الجزائر لم تسلم قط من مخاطر المستعمر، ما دفع الجزائريين للظفر بها إصرارا ورغما عن فرنسا.

وكان الظهور الأكثر دعما عندما أدركت «السلطة الثقافية في الجزائر ما بعد الاستقلال حيث شحنتها الأفلام الثورية التي أنتجتها في فترة الستينات والسبعينات بروح الثورة وحب الوطن»[2].

فكلا الفترتين فترة غزارة وخصوبة في الإنتاج من ناحية الكم والنوع.

ومع انسجام الرواية والسينما تكون خلاصة عالية القيمة متمثلة في جواهر الصراع الاجتماعي المبني على القيمة الأصلية المكونة لأخلاقيات الأفراد حيث «تأتي الرواية لتضفي على هذا الفرد صفات البطولة التي تسم الشخصية الملحمية، مع فرق أن هذه الشخصية الأخيرة تنهض ببطولتها وهي تدرك، سلفا، أن قدرها محتوم لا تستطيع التنصل منه»[3].

كذلك كان جو الدراما السينمائية بأبطالها الحيويين لاعبين منتخب الفوز بالقضية ضمن العجلة السردية الروائية، إما معاناة أو منجاة.

(1)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)–آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص46.

(3)– سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيوشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1،1436هـ،2015م،ص11.

كما أن الشخصية عبر التمثيل السينمائي تلعب دور المحتوم عليه بالصراع حيث «تعيش الشخصية الروائية قلقا وتوجسا دائمين في صراعها المرير مع الواقع المتشيء الرتيب غير واثقة من بلوغها بر الأمان»[1] .

فالاضطراب مفروض حتى يحدث ما يطلق عليه إشكالية الوضع المطبق عليه، عبر الضغط والتطور اللاحق الذي يشكل منوطة في صنع الحدث.

ومع السرد السينمائي «تتململ الشخصية، في الرواية بين وعي واقع ينضح بالتخلف والاضطهاد والاستغلال ووعي ممكن تتوق من خلاله إلى الانعتاق والنماء والخير»[2].

وكله ممثل بوعي ودقة شمولية لهوية الفرد الجزائرية وانعكاس الظروف المحيطة به على فكرة وطريقة سيرورة مراحل حياته عبر منصات تشكلت من بقايا الجيل السابق.

وعليه عبر الصورة والصوت حسب الزمن والعقيدة المحافظة سابقا، تشكلت «أفلام الثمانينات الاجتماعية بروح الالتزام والاحتشام والمحافظة التي يتميز بها المجتمع الجزائري»[3].

ومجملها يتناول متطلبات الفرد واحتياجاته من أجل الاستقرار الذاتي والوجداني النفسي، كذلك «مع تطور التقدم التكنولوجي والتقني الذي عرفه فن الصورة في الوقت الحالي، ومع توفر سبل الرخاء الثقافي في الجزائر، تعاني الساحة الثقافية فقرا من الأفلام وما يتبعها من أنشطة سينمائية»[4]

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص46.

(4)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك أن الإنتاج السينمائي متعلق بالأوضاع على عكس سابقها، فالدافع كان موجود بشدة،ومع قلة الانخفاض في درجات الأزمة أصبح النتاج قليلا، لأن المردودية مربوطة بالأوضاع، فإما شدة وثورة مع كثرة، أوقلة في الصراع وندرة في الإنتاج.

وتنقسم السينما في الرواية الجزائرية إلى صنفين: **كولونبالية وجزائرية.**

1-السينما الكولونيالية:

وفيها «لم يشغل الجزائري أي مكانة تذكر في الهيئة السينماتوغرافية الكولونيالية لا كفاعل ولا كموضوع»[1].

فلم يحتل مكانة إلا من جهة سلبية مشوهة، حيث «بدا الجزائري في صورة الأنديجاني المتوحش والمتخلف والغبي الذي يجب تهذيبه وتحريره، وظهر في جميع الأفلام كديكور استعماري، وإذا تدخل في دور من أدوار الفيلم، فيكون في دور خارج عن القانون أو اللاأخلاقي»[2].

وهي غاية في ذات الاستعمار منذ وطأ أرض الجزائر بتشويه سمعة المواطن الجزائري، وجعله في أقبح صورة بغرض تحطيم كيان الدولة الجزائرية فترة الاحتلال، وهذه الأفلام في حد ذاتها شاهدة على جرائم فرنسا بإخضاع الشعب واغتصاب كرامته وأخلاقية إلى الدونية عن جبر وإكراه وحقد ونفاق وفرض جبري.

ولهذه الأحقاد الدفينة لفرنسا قدمت «الكاميرا الفرنسية المواطن الجزائري، باعتباره موضوعا ساخرا يرفه عن الفرنسيين في صالات العرض الفرنسية»[3].

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص47.

فخوف فرنسا من ضياع هيبتها، كانت قد جعلت المواطن المحتل بتسخيره لنقد والسخرية في أقبح صورة حفاظا على كيانها من الزعزعة.

وكانت فرنسا معتمدة هذه الأقبحية الخلقية مخافة «أن يتمكن الجزائري من اكتساب هذه التكنولوجيا التي قد تمكنه من نقل الحقيقة الجزائرية التي حاولت الكاميرا الاستعمارية طمسها»[1].

ولهذه الأسباب الدافعة لتحطيم الذات الجزائرية اليافعة بالوطنية والروح الإسلامية العربية من طرف فرنسا، جاءت الرواية السينمائية الجزائرية وأوضحت كل ما تم إفساد بنيانه، إلى الكشف المبكر عن خصوبة وأفضلية الصرح الجزائري بأحقيته الاستدلالية الاستقرائية كدليل قاطع عبر التاريخ الروائي المشرف لأهله وشعبه.

2-السينما التحريرية الجزائرية:

في هذه المرحلة «أدركت المقاومة الجزائرية أهمية السينما في العمل الثوري، حيث كانت الحاجة ملحة لسينما تواكب مسيرة حرب التحرير»[2].

فكانت السينما أداة فعالة لبلورة الأوضاع إلى اللحاق بالمسيرة الكفاحية ضد فرنسا.

وبدأت الظواهر السينمائية بالتطور من خلال ما صدر وتم التجهيز له و«في سنة 1957 تكونت خلية للإنتاج السينمائي لخدمة الثورة التحريرية دعائيا، تضم كل من **جمال شاندرلي ومحمد لخضر حامينا وأحمد راشدي**، وأسست أول مدرسة سينمائية تابعة لجبهة التحرير الوطني»[3].

وقد تكونت هذه المدرسة مبدئيا لبعث التوعية في نفوس الشعب وبث اليقظة.

وهذه المجموعة أو المدرسة «قد أنتجت مجموعة من الأفلام منها:

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)-المرجع نفسه، ص53.

(3)- المرجع نفسه، ص54.

- **فيلم الهاربون** مابين سنة 1956 و1957 وهو فيلم قصير من إخراج **سيسيل دي كوجي** صور في تونس وأعتقل المخرج بسببه لمدة عامين
- **فيلم ساقية سيدي يوسف** سنة 1958 وهو فيلم قصير من إخراج **بيير كليمون** بمشاركة **تركيكري جيسور»**[1].
- وتؤرخ هذه الأفلام من خلال الرواية الجزائرية لجرائم فرنسا، والمخفي من الخيانة السياسية لوعودها الكاذبة .

كما تم انجاز «**فيلم جزائرنا** ما بين سنة 1960 و1961 وهو فيلم طويل مركب من لقطات مأخوذة من **فيلم الجزائر أمة** لروني فوتي التقطها سنة 1955 ولقطات صورها **جمال شندرلي** في ساحة المعارك»[2].

فالسينما والرواية ارتبطا أشد الارتباط كون المروي له، والمروي عنه مصور بأشخاص تدور بينهم أحاديث هي نفسها تعتبر رواية مشهدية لفظية مضطربة بأحداث تسردها الأفلام عبر حكايات هي من نسج الأدباء والمفكرين قبل أن توضع لتمثيل.لهذا فالعلاقة وطيدة بين المكتوب والمصور.

3-سينما الاستقلال:

شهد الوطن مراحل مكثفة لسينما عقب الحرية فـ» كانت الجزائر بعد الاستقلال تملك **400 قاعة** تحت وصاية الدولة وانطلاقا من 1964 تم تأسيس **المركز الوطني للسينما CNC** و**المعهد الوطني للسينما INC**، وفي آذار من نفس السنة أنشئ **السينماتيك الجزائري»**[3].

(1)-آمنةبلعلىوآخرون،الروايةالجزائريةوالسينما، ص54.

(2)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، ص55.

لتكون الدعوة الوطنية بإنشاء المدارس والجامعات والمعاهد والجمعيات في شتى المجالات عقب الخروج من وحل فرنسا، إلى ضوء العلم والمعرفة.

وأصبح المواطن الجزائري يتمتع بـ «تلك النظرة المستقبلية التي تحرك الإنسان الجزائري، لكي يثبت وجوده وذاته، بتسيير أموره بنفسه، بعد أن يسترجع أرضه ووطنه وركائزه الحضارية»[1].

على هذا المنهج واصل الجزائريون حتى «تتأكد هذه الذات فعلا، بالاستقلال عام 1962 باسترجاع الأرض رمز الوطنية والحرية»[2].

وتحتل السينما الوطنية الروائية مرحلة هامة جدا مباشرة بعد الاستقلال «لتأتي سنة 1967 ويتم حل المؤسستين المذكورتين، فتعوضا بالمركز الجزائري للسينما CAC والديوان الوطني للتجارة والتوزيع السينمائي ONCIC«[3].

ليلعب السينما أفضلية الاستيراد والتصدير مباشرة للأفلام باسم الهوية الجزائرية خارج وداخل الوطن.

وقد «تزامن الاستقلال مع اختيار النهج الأيديولوجي الذي يتناسب والثورة، فجاء الاختيار الاشتراكي بديلا للأيديولوجية الرأسمالية الامبريالية الاستعمارية»[4].

لتأكد الذات الجزائرية عبر تياراتها التأليفية مثلا كرواية **اللاز للطاهر وطار**، حيث «تكتمل صورة الذات الجزائرية التي ستقوم على أساس أن للإنسان الجزائري وطنا، هو

(1)- حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيو-ثقافية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2005م، ص12.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، مرجع سابق، ص55.

(4)- حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيو-ثقافية، ص12.

الجزائر ودينا هو الإسلام، ولغة هي العربية، وايديولوجية هي الاشتراكية»[1] وتبقى «أهم ميزة للسينما الجزائرية بعد الاستقلال هو احتكارها من طرف الدولة وتأميم التوزيع منذ 1969 وسيطرة الخطاب الثوري التحرري عليها، وقد شهدت عصرها الذهبي بالنظر إلى ما حصدته من جوائز في المحافل الدولية على حداثة سنها»[2].

وواصلت مسيرتها لمرحلة العصرنة الجديدة، محتلة بأسمائها فضاءات الشاشة الزرقاء، من خلال البرمجة الكتابية للأدوار من طرف المخرجين.

ومع ظهور الحداثة والعصرنة «شهد عام 1984 تغيرات في هيكلة الإنتاج والتوزيع السينمائي، وتم التخلي عن سياسة احتكار الدولة، وظهرت عدة هيئات مهتمة بالسينما كما فتح مجال الإنتاج السينمائي للخواص»[3].

فلم تعد الهيمنة الكلية مفروضة، بل وأصبحت الحرية تقريبا متاحة للجميع الشيء الذي أضعفميزتها كتفرد خصوصا في مرحلة التسعينات.

وقد تم تقسيم السينما الجزائرية عبر الكتابة والاستنطاق الحركي إلى سينما **الستينات** الخاص بالثورة التاريخية منها فيلم **معركة لجزائر**[4].

وأفلام الثورة التخييلية المقتبس من نصوص أدبية صفتها التقرير والواقعية التسجيلية مثلا **فيلم الأفيون والعصا** وهي خاصة بفترة **الستين عام بعد الألف وتسعمائة**[5].

(1)-المرجع السابق،ص13.

(2)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص55.

(3)- المرجع نفسه، 56.

(4)-آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص57-58.

(5)-المرجع نفسه، ص58.

تليها سينما **السبعينات** وهي ذات طابع اجتماعي حضر فيها الفيلم الفكاهي الناقد وبقوة[1]. ثم تأتي مرحلة **الثمانينات** التي سلطت الضوء على الهموم والمشاكل اليومية للمواطن الجزائري كأزمة المسكن ولقمة العيش والمشاكل الأسرية كالزواج والطلاق[2].

لتأتي أزمة **التسعينات** وهي مرحلة تراجع كبير وغلق لدور السينما ولم يتبقى من 400 دار سينما زمن الاستقلال سوى 15 دار بسبب موجة **القتل والعنف والإرهاب الاجتماعي ضد المثقف.**

الشيء الذي أدى إلى تراجعها بسبب قلة الأمن والاستقرار والتدمير والتفجير لهياكلها[3]. كلها مراحل مرت بها الجزائر حتى يومنا هذا باسم السينما والكتابة.

ودائما ونحن نطوق إلى الشيء الجميل الجامع بين الهوية وتمثيلها في السينما الجزائرية نصادف أن «أبرز ما يجمع بين الرواية والفيلم هو قدرتهما الكبيرة، في عالمنا المعاصر، على إنتاج القصص وعلى السرد. فقد التقى الفيلم، منذ انطلاقته، بالسردية الأدبية سواء استلهم من الروايات أو اقتبسها أو اكتفى بنقل عناصر حكائية وأسنة سردية إلى شريط الصورة–الصوت»[4]

فالرباط قوي بين الرواية والسنيما، كون الرواية هي صلب الحدث الذي يقوم عليه التمثيل السينمائي، فهي قالب جامع للأقوال والأفعال التي ستؤديها من خلال الشخصيات من خلال الرمز، الإيماء، الإثارة، الإشارة، الفرح، الحزن، الحركة، السكون، وكل ما هو مشخص مرئيا، وصوتيا، فيتكون الخطاب الروائي السينمائي الناطق باسم الظاهرة الأدبية.

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– ينظر، المرجع نفسه،ص62.

ومع تحليل الرواية الجزائرية وكافة علاقاتها بالمراحل التي مرت بها السينما الوطنية من طفرة في الإنتاج، إلى حد القلة، وما تعرضت له من صعوبات وإشكالات، نخلص إلى تجميع ما تم استبيانه إلى القول إلى أن الإنتاج مرتبط بالأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأمنية للوطن ف«لا يعني تأكيد الذات، تحقق استمراريتها عبر الزمن، فهي قابلة للتحول والتغير والتجدد»[1]. كذلك هي حال الجزائر في مراحلها التاريخية خاضعة لمنطقي التأثير والتأثر بالكيان الوجودي. ولا يحصل كل هذا إلا بالتقاء الرواية مع السينما كتلازم جسدي بينهما تتضح فيه كل معيقات الفرد الجزائري في حياته، وهو حدث اجتماعي يصاغ في قول شامل للرواية بهذه العبارة «إن الرواية هي أداة السينما الأول بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها»[2]. فالترابط والتوافق والتداخل بينهما ممثل في لغة السرد.

4-الرواية المأساوية: (تهميش المثقف)

تناول علم الاجتماع الأدبي الرواية بشكل مضخم خصوصا لدى **باختين** وأتباعه باعتبار الرواية هي» (الرواية الديالوجية) في ميدان (الرواية المونولوجية) التي تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب على الرغم من أن (الرواية الديالوجية) لا تلغي صوت الكاتب»[3].

فالحوارأساس الأسلبة ودلالاتها حول المعيش بحيثياته.

(1)- حكيم أو مقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار) مقاربة سوسيو-ثقافية، ص13.

(2)- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص62.

(3)- أنور عبد الحميد موسى، علم الاجتماع الأدبي (...."منهج سوسيولوجي" في "القراءة" و"النقد"، ص115.

كما أن عمق الرواية مع «صوت الكاتب يصبح في الحالة ضمنيا، ولا يمكن التعرف عليه إلا عند إتمام التحليل الروائي ومناقشة الرواية من حيث حواريتها أو تعددية الأصوات فيها»[1].

كذلك هو حال الرواية المأساوية التي كانت محتشمة وغير صريحة أحيانا، وناطقة باسم المحنة أحيانا أخرى، فبعمقها الضمني نتيجة لتعرض أصحابها للتهميش والاغتيال، أصبح من الصعب الظهور على المنصة الثقافية زمن **العشرية السوداء**، فالرواية عندما تكتمل تنشر لكن العقوبة لصاحبها إما بالنفي أو القتل، وهو ما عرف **بتهميش المثقف**.

من هنا نعمد إلى تعريف المثقف حسب الحالة والهيئة، والمهنة وطبيعة العيش والعصر، حيث عرف المفكر الايطالي **أنطونيو جراميشي**«(1891م-1937م) في كتابه «**دفاتر السجن**»«[2] وتعرض فيه لتعريف المثقف كالآتي:

تعريف المثقف: فرق **جراميشي** بين نوعين من المثقف وهما:

أ. **المثقف التقليدي:** «وهو الذي يواصل فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل، مثل المدرس والكاهن والموظف»[3].

ب. **المثقف العضوي:**«وهو صاحب العقل والفكر المرتبط بصورة مباشرة بالطبقات أو المشاريع ذات المصالح المحددة، والتي توظف المثقف لتنظيم مصالحها أو في إحكام السيطرة والمزيد من السلطة، وأدرج **جراميشي** ضمن هذه الفئة، التقني والخبير والمتخصص»[4].

---

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، إشراف: صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013م، ص21.

(3)-هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص21.

(4)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالتأزم مرتبط أشد الارتباط **بالمثقف العضوي** كونه مخاض الأزمة والمحنة في الجزائر، وبعد هذا الوضوح تتضح ميزة **المثقف العضوي** على أنه «مرتبط بصورة فاعلة في المجتمع، أي أنه يكافح بصورة فاعلة لتغيير العقول والأفكار»[1].

فعندما جاءت أزمة **الجزائر الحمراء** مارس المثقفون حسب رؤية «**جراميشي**» التي ظلت مقولة صالحة منذ عهد سابق حتى هذا اليوم، فقدموا «دورا حيويا ومهما في تكوين وبناء الأيديولوجيات وفي تدعيم الموافقة أو القبول، وكما أن التماسك الاجتماعي وظيفة يقوم بها البناء الاجتماعي فإنه –أي التماسك الاجتماعي– أيضا وظيفة المثقفين في المجتمع»[2].

فالصراع الطبقي للمجتمع من وظيفة المثقف في التنديد بالأشكال والأوضاع الصعبة التي حلت بمعيشة الفرد، فكان دور المثقف هو خلق التوازن وإبعاد كل ما من شأنه سلب حرية منطقة معينة إبان الفترة الحالكة للجزائر، على وجه الخصوص.

لهذا عانى المثقف الجزائري بتعرضه **للإعدام والقتل** لأنه السر الكاشف للمسكوت عنه، فقيمته وأصالته حولته إلى «شخص رمزي قد يتعرض **للحرق أو الصلب** من أجل هدف ورسالة ما، ولذلك هم قلة منتقاة ونخبوية في المجتمع»[3].

هذه هي أبرز ميزات المثقف الجزائري، لكن هذا التفصيل يستدعي بعض التعمق في ثنايا وصفات المثقفين في الجزائر حسب المعيار والدرجة نتيجة لأهمية هذا النوع العلمي بطاقاته وقدراته ومعاناته كالآتي:

---

(1)– المرجع نفسه، ص22.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)–هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص31.

ج. صفات المثقف العضوي: نوجزها في تعريف مبسط: «المثقف العضوي هو المثقف الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية ينبوع تفكير مشترك، فليس هو ذلك النرجسي الفرداني المحلق على «أجنحة الفكر الحر»...والذي يقيم علاقة مضببة (أو أسرية) مع الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها»[1].

د. صفات المثقف التقليدي: يمتاز هذا الصنف بميزات واضحة ومستقرة تتمثل في ما يلي: «المثقفين التقليدين يرتبطون داخل المجتمع الراهن بطبقة زائلة أو في طريقها إلى الموت رغم وجودها، فهي لا تعتبر طبقة اجتماعية أساسية بل طبقة ثانوية. إن المثقفين التقليديين هم ذلك الحطام الثقافي الاجتماعي الذي بقي من انفجارات تاريخية سابقة وماضية»[2].

ترمز صفات المثقف العضوي إلى الثورة ضد المحتل، واسترداد المغتصب، والدعوة إلى الوعي الذاتي والمواكبة مع تطورات اللحظة الآتية بعيدا على المثالية، والتحلي بالدفاع على القضايا الراهنة. في حين تتجلى الخصائص النقدية للمثقف التقليدي مثلا «كرجال الإصلاح منهم «الإصلاحيين الجزائريين مثلا، ومنهم ابن باديس –وبغض النظر عن القيمة الوطنية التي حملوها– لا يمثلون إلا استمرارية تاريخية ثانوية للتشكيلة الاجتماعية الإسلامية، وأبهى عصورها»[3].

وبهذا التحليل ننتقل مباشرة إلى أزمة المثقف الجزائري، وذلك يكون بتناول أهم المحطات الفاعلة في تهميشه، وأهم الأسباب التي حطمت القيود وجعلت من المثقف مصرعا للعنف الجسدي والمعنوي، والحرمان الأمني الحياتي بشكل غير إنساني ومناف لحق هذه

(1)– عمار بلحسن، أنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر؟، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1986م، ص37–38.

(2)– المرجع نفسه، ص43.

(3)–المرجع نفسه، ص44.

الفئة بأن تكون في مراتبها التي كان يجب أن تمضي بها لحد اليوم، وهذا كله يصاغ فيما يسمى **المحنة والأزمة الفكرية الجزائرية الروائية.**

من هنا برز **الأدب الاستعجالي** أو **زمن الطايوان**، وعليه فلقد «ظهر هذا المصطلح الأدبي الجديد – إن صح تسميته بالمصطلح – بالتعبير الأجنبي **littérature d**) (**urgence** في الصحف الجزائرية الفرنسية اللسان، في حدود منتصف التسعينيات»[1].

وهي فترة صعبة خاصة على الصعيد الأمني.

وتواصل تطوره العنوان الجديد البارز ليتسع نطاقه «إلى الروايات الأدبية بمعنى الكلمة التي تعتمد على الخيال أساسا في معالجة الموضوع، ثم اتسع نطاقه ليشمل حتى بعض النصوص التي بدأت تظهر مع بداية ما أصبح يعرف باسم « الأزمة» – وهو تعبير مختصر جدا– أو «**العشرية الحمراء**» – وهو تعبير واقعي جدا–.»[2]

فالأزمة شغلت حيزا هاما في لغة الكتابة بسيطرتها على الطابع اللغوي في شكل ناضج توعوي اتسم بالدقة وتوضيح القضايا الشائكة مثلا ضد الظلم السلطوي البورجوازي، أو العسكري المسلح سلبا لراحة المواطن الجزائري.

ولتوضيح أكثر نأخذ مثال على هذا النوع الروائي **الاستعجالي** كقراءة ذات نبع تاريخي الذي من خلاله تتجسد طفولة الكاتب **أحمد منور** قائلا: «ويمكن اعتبار رواية «**اللعنة**»(**la malediction**) **لرشيد ميموني** أولى الروايات، لاسيما أن، أحداثها تدور بقسم الاستعجالات بمستشفى مصطفى الجامعي (مما يقيم علاقة مباشرة بين تسمية«**أدب**

(1)– أحمد منور، في ثقافة الأزمة (مقالات)، الوكالة الافريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، عين نعجة، الجزائر، ط1، 2009–12–20، ص35.

(2)– المرجع نفسه، ص35.

الاستعجال» وموضوع **الرواية)**، وذلك في يونيو **1991** أثناء اعتصام مناضلي الجبهة الإسلامية للإنقاذ آنذاك بساحة مايو بالجزائر»[1].

فارتبط **الأدب الاستعجالي** بما يسمى بالحرب من أجل العيش في كنف الأمن، ومن ناحية أخرى من ضروريات العصر هو قيام الاحتجاجات بغرض الظهور وترسيم المناصب المدسوس عليها جبرا وإكراها.

وبعد رواية **اللعنة لرشيد ميموني**«كثرت النصوص التي تتناول الأزمة، وتعددت أنواعها وتوجهاتها سواء باللغة الفرنسية أو العربية»[2].

فالإنتاج يسعى إلى إبراز فترة الاستعجالية بذرة بذرة، بالتلقين والتأليف السردي لتلك الفترة الصعبة على الصعيد الأيديولوجي والسياسي.

وبالتبعية فـ «لقد أصبحت هذه النصوص تعد اليوم بالعشرات، وتشكل مكتبة قائمة بذاتها، وبرزت أسماء عديدة في هذا الاتجاه»[3]. والانطلاقة الفعلية زادت حدتها بمقروئية واسعة المجال لما لها من أهمية بالغة تغذي الروح والفكر والجسد والذاكرة والوجدان الإنساني.

ومع تدفق الأزمة «لفتت الأنظار إليها بما أثارته حولها من ضجيج يفوق بكثير حجمها الحقيقي، ووزنها الأدبي – إن كان لها وزن أدبي أصلا– وهناك من بينها ما من بنى «مجده الأدبي» على ما كسبه بقلمه في بورصة «الدم والدمار»، وتخصص في تصوير

(1)–المرجع نفسه، ص36.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)–أحمد منور، في ثقافة الأزمة (مقالات)، ص36.

الفظائع الدموية، مع ما يلزم ذلك من فنون الصنعة المبهرة، والتي ترضي رغبة وذوق نوع معين من القراء»[1].

فالكتابات السوداوية للأزمة تحمل **رصاصة الألم الدموي** خصوصا لدى كتابه ذوي أصحاب التجارب والمناطق المحسوسة بهذا الوجع.

لهذا يشيد الكاتب **أحمد منور** في بداية كتابه **ثقافة الأزمة** قائلا: «عندما أخص «المثقفين» وحدهم هنا، وأتحدث عن محنتهم في **العشرية الحمراء**، فإنني لا أخصهم لأن محنتهم كانت أقسى، أو أن أوضاعهم كانت أسوأ من بقية الجزائريين الآخرين، فقد كانت المصيبة عامة، والمحنة قاسية على الجميع بلا استثناء»[2].

فمحنة المثقفين في **العشرية الحمراء** مست جميع الطبقات، لتتجلى في حالة بؤس وشقاء وتشتيت وتفرقة مضرة بالعائلات والهيئات والكتاب عامة.

ويشيد ويؤكد **أحمد منور** حول الأزمة وضررها بأنها شاملة ويقصد بها جميع «الناس العاديين، ممن لا يتنقلون في سيارات مصفحة، ولا تحيط بيوتهم الأسوار العالية، ولا الأسلاك الشائكة، ولا يقيمون في محميات أمنية»[3]. لهذا كان الفرد الجزائري إبان هذه الفترة في أمس الحاجة إلى الحياة الخالية من **القتل والإرهاب والعنف**، على غرار بقية القطر المغاربي المحتل والمسيطر عليه كمستعمرات تابعة للكيان الفرنسي أو الأجنبي الآخر.

(1)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)– المرجع نفسه، ص5.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والجزائريين العاديين كان أشد عرضة زمن العشرية السوداء تحت **سيطرة الخوف** على نفسه وأهله تفاديا لرصاصة طائشة أو مصوبة إلى رأسه عن قصد، أو لغم موضوع في سيارة وسط الشارع، أو قتله في أرضية السوق[1].

وبالنظر إلى المثقف وحقه في السلطة «تظل معضلة السلطة والموقف منها الهم الرئيس في الرواية الذي تتفجر منه وعلى ضفافه مشكلات معقدة أخرى. وتطالب الشرائح الاجتماعية الفقيرة بالسلطة لا لممارسة القمع والاستلاب، إنما للدفاع عن حقها في العيش»[2].

فتبرز العدالة الاجتماعية خصوصا لدى كل المثقفين طوال مسيرتهم الدفاعية، إذا طبقت وشرعت السنن الفرضية في المنوطة السياسية القانونية لدى الدولة والدسترة، هذا إذا حصلت على أرض الواقع ولم تبقى مجرد أوهام وأحلام زائفة تخفي نواياها الضارة بالمثقف والفقير وهي مواضع الرواية الجزائرية على وجه الخصوص.

كما ترسم العامة مواقفها خصوصا تجاه الكتاب فترة العشرية السوداء بالجزائر حول المثقف حيث نجد «البسطاء يمتلكهم إحساس بالفخر حين يشعرون بوجود كاتب كبير ينتمي إلى بلادهم، وعلى الرغم مما يحويه هذا الموقف من عفوية وبساطة إلا أنه يبين صدق وصفاء المشاعر الوطنية»[3].

وهي بالضبط أخلاق الجزائريين وفخرهم بأعلام بلدهم تغنيا ومجدا وتقديرا وافتخارا بهم من جيل لجيل.

---

(1)- أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، ص6.

(2)- أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، وزارة الثقافة وترقية الفنون والآداب، الجزائر، د.ط، 2009، ص275.

(3)-المرجع نفسه، ص280.

ومع مواصلة الحديث بالقياس لأزمة العشرية الغامضة القاتمة المزرية لا يزال« يحمل المثقفون بوصفهم جزءا من البرجوازية الصغيرة، كل التناقضات التي تتسم بها هذه الطبقة ن مما يصعب وصف العلاقات المعقدة التي تربط المثقف الجزائري بكل من السلطة والمجتمع»[1].

وفي خضم كل هذا تبقى الطبقة المثقفة هي شعلة المستقبل النيرة لعقول كل المستويات، رغما عن معاناتها وفقرها إلى الدعم المادي خصوصا.

و «ما نريد التأكيد عليه تحديدا هو الوضع الهامشي للمثقفين بشكل عام في الجزائر مطلع التسعينات وما قبلها، فالمثقف أما السلطة المستبدة إما مدجن وبالتالي فاقد لصفة المثقف بفقدانه للفعالية النقدية، وإما ناقد مما يعرضه لآلة القمع، وإما صامت مما يحوله إلى مجرد متعلم لا مثقف كونه يعزل نفسه بنفسه ولا يتفاعل مع المجتمع»[2].

فنداءه يشكل موته واغتياله، وصمته يؤدي إلى دعسه باللاموجود لنفسه وسط تيارين، الأول قاتل والثاني هو الجمود والعدم، دون خيار بل عن ظلم وقهر واستبداد.

كما يلعب الصراع الذي يخوضه المثقف ضمن كفاحه السلمي دورا فاخرا فمن جهة «تبدي الثقافة التقليدية للمجتمع مقاومة عنيدة أمام أطروحات المثقفين، مما يحد من فعاليتهم وتأثيرهم على الحراك الاجتماعي . فإما أن ينعزلوا في أبراج عاجية ويزدروا المجتمع الذي يزدريهم بدوره، وإما أن يخوضوا معركتهم في الميدان بصبر وتفهم إزاء المجتمع»[3].

فالاحتقار والنظرة بعين صغيرة للمثقف هي هاجس ظل يطارده منذ أن ظهر الخط وفن الرسالة والاستعمار للأراضي المحتلة في أنحاء العالم، ذلك لأن صوت المثقف هو الحرب المعلنة ضد كل معنف ومغتصب وإيقاظ الشعوب من غفلتها، الشيء الذي عرضه

(1)– سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، ص94.

(2)–سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص94.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للعزلة والتفكك من البنية الوسطية للمجتمع الأصلي الذي ينحدر منه وينتمي إليه لغة ودينا وهوية، عن تعمد أهل السلطة والحكم التي يشكل خطرا على استراتيجيتها الداخلية والخارجية الجغرافية.

ومع تطور الثقافة باعتبارها شحنة المثقف الشغوف بالبحث والتقصي والتأريخ والمعالجة «أصبح مفهوم الشغف مشحونا بدلالات إضافية لم تكن سابقا، تلك قدرة تطور طويل وتحول عميق مرتبطين بالتغيرات النوعية للعلم وديمقراطيته النسبية منذ العصور الحديثة، وقرن الأنوار –القرن 18– في أوروبا وأمريكا وقد جاء ذلك التحول نتيجة التغيرات الاجتماعية العميقة»[1].

ومع بلورة الحداثة الزمنية وعلاقتها بالوقائع والأحداث ونظرة المثقف الشاسعة، ما بين التحول والتغيير والاستقرار والحروب، ظهر المثقفون الجزائريون رافعين قوام الحضارة والشروط التي ينبغي أنتبنى عليها الحياة من كيان ووجود إنساني.

ومعاناة المثقفين باعتبارهم بذرة التحول خصوصا السياسي نجد أن «أولئك لا تظهر ثمار وجودهم إلا بعد أمد، مما يحبط معظمهم، على ندرة هذا النوع من المثقفين الذين يعملون بصمت وتضحية بعيدا عن التنظيرات المستعلية»[2].

لهذا كانت العشرية الحمراء العنيدة في حق المثقف الهش، جسرا غامضا لا يصبو إليه إلا من تكتمل فيه صفات الثقافة بمعانيها الأصلية الغنية عن كل تعريف.

(1)– نوار حسين، المثقفون الجزائريون بين الأسطورة والتحول العسير من سنوات الجمر الى سنوات اللهب، من بداية القرن العشرين لغاية الاستقلال، تر، سعيدي فتحي، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، دط،2013م،ص29.

(2)–سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي،ص94.

ويلح **الكاتب أحمد منور** حول ثقافة الأزمة وتخصيصها بالمثقف زمن التسعينات على أنها مست كتابا، وصحفيين، وأساتذة، ومحامين، وبعض الأطباء[1].

فالكل مرتبط بمعنى واحد هو العلم والمعرفة، ويؤكد حول كل هؤلاء قائلا «فأنا أعرف العديد منهم ممن اغتيلوا، اختطفوا، ولم يظهر لهم أثر، ومن نجو من موت محقق، و من نجو بجلودهم، و من هددوا في حياتهم، ومن شردوا داخل البلاد وخارجها، وهذا ما يبرر التخصيص ويعطيه بعده الدرامي»[2].

لهذا كان الأدب الاستعجالي أصعب مرحلة مر بها كل قارئ ومثقف جزائري .

ويكرر **أحمد منور** قائلا بصريح العبارة: «الطريقة البشعة التي اغتيل بها بعضهم مثل محمد بو خبزة، أو الهادي فليسي، او مخلوف بو خزر، او يوسف السبتي على سبيل المثال لا الحصر، لا يمكن ان تمحى من ذاكرة أهلهم وأصدقائهم، وستظل شاهدا على بربرية من اغتالوهم وفظاعة ما حدث»[3].

هذه مقولة شاملة وشاهدة لكل الفترة التي مورست أحداثها زمن العشرية السوداء ضد أهل الورع والعطاء، ومأساتهم تبقى خالدة عبر اليقين.

وضمن تلك الجمرات الحارة نجد «كتاب وصحفيون ومثقفون بصفة عامة، وهم الأغلبية لحسن الحظ، اكتووا بنار **العشرية الحمراء**، مثلما اكتوى بها الشعب الجزائري كله، وعاشوا **الخوف والقلق** و**الألم والهواجس والحسرة**، وفقدوا بعضا من أهلهم وأصدقائهم وأحبائهم وزملائهم في العمل»[4].

(1)–ينظر، أحمد منور، ثقافة الأزمة(مقالات)، ص6.

(2)– أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، ص6.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– المرجع نفسه، ص37.

وكمثال بعض الروايات التي تضمنها **زمن الطايوان** نجد الكاتب **طاهر وطار** في روايته "الشمعة والدهاليز" التي صدرت سنة **1995** وخاصة من خلال الحوارات العديدة التي أجراها على لسان شخصياته المثقفة، وقد عمق في روايته الثانية "الولي الطاهر"«تلك التساؤلات والتأملات خاصة ان الأمور في سنة **1999** صارت أوضح مما كانت عليه في بداية الأزمة»[1].

وقد خصص **الطاهر وطار** بعدا جديدا يتفق فيه مع طبيعة المرحلة، فأعطاها بعدا تاريخيا يعود الى عهد الإسلام الأول[2]، والتشابه في طبيعة العصر المتمثل في انتشار الجهل والظلم والتنكيل لحفظة القرآن هذا في عهد الجاهلية، أما الأزمة فهي قطع لصلة رحم المثقف وأصله من الوجود .

وبالنسبة للروائي **واسيني الأعرج** كرصد للأزمة فقد تألق في جميع رواياته قائلا عنها أحمد منور: «تبقى روايته "**حارسة الظلال**" أو "**دون كيشوت** في الجزائر" ذات تميز خاص –في نظري –سواء على مستوى البناء الفني للرواية او على مستوى الطرح الفكري الذي تقدمه، حيث تكشف على جانب أساسي من أسباب الأزمة، عن طريق تعريتها **لمافيا المال** والمتحالفين معها»[3].

والنماذج كثيرة خاصة منها ما دمج مع ثورة التحرير **كعيسى لحيلح في روايته كراف الخطايا**، لتكون الرواية الجزائرية خير نموذج على المحنة وكل المدركات القاسية التي وطأت بيت كل متعلم مثقف في عقر داره.

(1)–أحمد منور، ثقافة الأزمة (مقالات)، ص38.

(2)– ينظر، المرجع نفسه، ص38–39.

(3)–المرجع نفسه، ص39.

وأخيرا يشير **أحمد منور الى زمن الطايوان** بأنه اصطلاح يطلق على «**الزيف والتقليد**»[1] وأن «**سلع الطايوان** تغزو أسواقنا وتقلب القاعدة الاقتصادية المعروفة السلعة الجيدة تطرد الرديئة من السوق رأسا على عقب، إنه **زمن الطايوان**»[2]فالمصطلح "**زائف وخادع**"[3].

والأدب الحقيقي هو الذي سلب أصحابه **مرحلة السوداوية** من حق الحياة، أو حق الظهور فكانوا ضحايا تنكيل وعذاب تحت سلطة الإرهاب والتنكيل الدموي. وهو ما يطلق عليه **بأدب المحنة، أدب الثورة، أدب العجلة، والاستعجالية**، إنه القاص السردي لعيوب الطبقات السلطوية البرجوازية ضد ذوي الفكر النير الساطع بابه إلى مملكة الرواية الأدبية الناضجة فكل «مثقف يعود إليه أن يبحث عن الحقيقة، وأن يكون مرآة للمجتمع ويكشف التجاوزات، سواء منها الصادرة عن السياسيين أو عن المجتمع المدني، ويهدف كل ذلك إلى تحسين ظروف الآخرين وإنجاز تغيير باتجاه ذلك العالم الأفضل الذي نتوق إليه جميعا»[4].

فالرسالة عالية ومهنة المثقف غالية وشريفة، بوسم الواقع وتأسيسه على المصداقية والعدالة الإنسانية، وحق الشعوب في تقرير مصيرها وكل هذا من مضامين ومحتويات المدونة الروائية الجزائرية منذ ظهورها على ساحة الأدب والفن.

5- الروايات الحديثة والمعاصرة (الإبداع والتجريب والتفرد):

مع نهاية عهد التسعينات ودخول زمن الألفينيات اندرجت الرواية الجزائرية ضمن مفاهيم نقدية جديدة من حيث الإنتاج والصيغة والتعبير، وكذلك خوضها مواضيع اتسمت

(1)-المرجع نفسه، ص41.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- نوارة حسين، المثقفون الجزائريون بين الأسطورة والتحول العسير من سنوات الجمر إلى سنوات اللهب، من بداية القرن العشرين لغاية الاستقلال، تر، سعيدي فتحي، مرجع سابق، ص167.

بالفرادة والجرأة في الطرح، وذهاب **زمن التقريرية** لتبدو ذات معايير وحكمة دخلت عوالم عجائبية ملحة بتجارب خيالية وأخرى واقعية تصوغ من خلالها تجارب الواقع وقضايا المجتمع والفرد .

ومع اعتماد فن التجريب يتضح مفهومه في صياغة محكمة موضحة لمعناه وارتباطه الوثيق بالرواية الجزائرية الأكثر حداثة ومعاصرة في التعاريف الآتية:

تعريف التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

أ. التجريب لغة:

دائما يكون التعريف موثق عن أهله حيث «يذهب **ابن منظور** الى أن التجريب مرتبط في لساننا العربي بالخبرة والمعرفة الناجمين عن الفعل والتراكم الزمني: جرب الرجل تجربة اختبره ورجل مجرب قد بلي ما عنده ومجرب قد عرف الأمور وجربها فهو بالفتح مضرس قد جربته الأمور»[1].

ملخص التعريف التجريب خبرة ومهارة وقدرة على التحكم في أمور الشأن الخاص والعام.

كما أن التجريب من الناحية الأدبية او الفنية هو «مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان والأديب، وتكون حصيلة احتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصاله به، و التفاعل بينهما»[2].

فالتجربة الفنية خلاصة عاطفة ووجدان، وأخرى تخص الشعور واللاشعور بين الأديب مع ذاته أو تجاه وطنه.

(1)- سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، اللاذقية، سورية، المجلد 36، العدد 5،، 2014م، ص308 .

(2)-سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، ص308 .

ب. التجريب اصطلاحا:

يتضح جليا أن «التجريب لا يتعلق بفن دون آخر أو بكتابة دون سواها، فهو ظاهرة عامة تتناول كل الفنون، و تمس طبيعة العلاقة القائمة بينهما» [1].

فإذا كانت التجربة عامة كذلك هو حال الظاهرة الأدبية شاملة لكل شؤون الفرد.

كذلك «يتفق النقاد على أن التجريب يدل على نزعة وقاعدة تنهضان من رفض السائد، والنفور من التقليد والاحتذاء به وتسعيان بالتالي إلى الإبداع من خارج المنظومة المهيمنة والراسخة بفعل السلطة السياسية والاقتصادية والدينية»[2].

فصياغة التجريب وتطبيقه سبيل من سبل التحرر ورمي كل المعيقات، والانفتاح على حرية تغيير المشتت إلى أفضل ما يجب ان يحظى الفرد به حقوق قد حرم منها.

كما أن التجريب هو «مواجهة نقدية لنزعة التسليم بأي معطى من المعطيات دون تساؤل حقيقي بحجة اعتباره عن خطأ من بدائه الأمور»[3].

لذا فالخلفيات والمرجعيات تقتضي الدراسة النقدية حتى يتم الحكم عن صدق أو كذب القضية من خلال أحداث سبقت حتى وصلت لخط النهاية. فالشاهد والمشاهد والمشهود فرضية وغرض إقناعي، من خلال الخبرة والتجربة لذوي الإبداع عن طريق الأدلة والبراهين الفاصلة، وهي ميزة التجريب الفاحص لكي يحصل الفصل النهائي في المشكلة المطروحة.

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نظرا لأهمية البحث وخصوصية التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة وضخامة هذا المصطلح، يتفق معظم النقاد ان التجريب في الرواية هو قرين الإبداع لأنه يتمثل في مجموعة من الثوابت أهمها:[1]

1-ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلف.

2-تجاوز المألوف والمغامرة في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة.

3-استهداف المجهول دون التحقق من النجاح.

4-الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة.

5-نادرا ما يظفر الفن التجريبي بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس ويستثير منها ضياءهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف.

فعندما بلغت الرواية الجزائرية المعاصرة مرحلة التجريب وهي أرقى المراتب خصوصا لصعوبة التكييف بين مدى نجاحها وإخفاقها، إلا بعد نشرها والغوص في تعمقات تقابل إما بالرفض أو الثناء وكونها ذات حمولة مكثفة تعالج قضايا مماثلة يتعرض لها أهل النقد والنظير والأدب والفكر والكتاب عامة.

وبصفة عامة حول الرواية العربية كخصائص مست جميع أوطان الرواية باختلاف مشاربها، قام التجريب الروائي على «ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة

(1)-سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، ص309.

على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لد القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص في شكل منهجي منظم»[1].

فالعامل التأثيري للرواية التجريبية يسعى إلى الوصول بطريقة لينة قانونية بشيء من المخيال وما وراء السطور إلى فك العزلة عن جميع الفئات العامة والخاصة، باعتماد خبرة كسب الأصوات وجذب القراء بموضوعات شيقة ذات فضاء انزياحي تارة، ومباشر تارة أخرى في حدود خلق التوازن بين نوعية القراء، كون الرواية هي بمثابة حياة يومية تتحرك بشخوصها وانطباعاتهم، مثلها مثل الواقع، ويبقى الفرق في نوعية الموضوع واختلاقه عبر التأليف من طرف المؤلف .

وخاصية الفرادة في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة أن «حقل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص بل يمتد الى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي»[2].

لهذا فالاختلاف والمعتقد والذاكرة والخيال أركان يقوم عليها الفضاء التجريبي للرواية، كونها إمكانات لا غنى عنها في السرد والقص.

كما أن «فن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي والديني والعجائبي، ويشبع شهوة القص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار»[3].

وعليه فالاختلاط بين أنواع السرد وتوظيف التراث، والعادات والتقاليد وحكايات الأجداد والأولياء الصالحين وكراماتهم، كذلك التاريخ كلها ميزة تتخصص بها الرواية

(1)- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، الناشر: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش، م، م، القاهرة، مصر، مكتبة ساعي للنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1،2005 م،ص5.

(2)-صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص3.

(3)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التجريبية عندما دخلت الراهن المعيشي، ذلك الاصطدام الفني الضخم الذي تعانقت فيه كل الأشكال الأدبية كالمسرح القصة والشعر والملحمة والحكاية والتراث داخل الرواية الواحدة، وهذا ما يطلق عليه **تعانق وتمازج الأجناس الأدبية داخل الرواية** كظاهرة كبرى للتجريب الروائي.

ومع تقديم كل خصائص الرواية التجريبية القائمة على الإجمال للوطن العربي كونها تشترك في جميع الخصائص، حتى الجزائرية منها التي وصلت مرحلة العالمية من هذا المنطلق اكتسب «السرد الجزائري المكتوب بالعربية في الزمن الراهن سمات الظاهرة الأدبية الدالة والتي ما فتئت تشد اهتمام النقاد إليها فتغرهم برصدها ومقارباتها، وتحظى بعناية القراء العرب منهم والأجانب فتحفزهم على السعي الى المزيد في اكتشاف نصوصها»[1].

فالرواية المعاصرة الجزائرية نالت درجة هامة من المتابعة والدراسة، باستفزازها للقراء والاستحواذ على ميولهم ورغباتهم.

وقد اتسعت الرواية الجزائرية المعاصرة عبر النمذجة والتجريب، وهذا ما فتح المجال أمام التوسع أكثر وأكثر بامتياز وصدارة، وذلك «يعود بالأساس إلى تنامي سلطة إغرائها للكتاب على تجريب مسالك ممارستها باعتبارها الجنس الأدبي القادر على استيعاب إشكاليات المرحلة التاريخية الحديثة المعاصرة لجزائر الاستقلال، مما يعلل تحول الكثير من المبدعين الجزائريين من مدائن الشعر، وتخوم القصة القصيرة إلى عالم الرواية»[2].

والأساس هو القدرة التي تملكها الرواية دون غيرها من الأشكال الأدبية في التعبير والإبلاغ عن الوضع السائد بلغة ذات أرضية خصبة وفعالة بعيدة عن الإيجاز المخل

(1)– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1،2005م،ص7.

(2)–بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص7.

والإطناب الممل، وهي فن التجريب الروائي الخاضع لتجربة الفترة الراهنة بتصوير المشاهد الكبرى والصغرى عن إلحاح، وتعرية، وفضح المسكوت عنه بلغة حادة وجريئة. كما يفصل القول دون حكم قاطع، بل يبقى دائما نسبيا في الارتقاء والنضج، أو النقص والخمود والوصول إلى مرحلة معينة بالنسبة للمتن السردي «فتعلل حداثة عهد هذه الرواية العربية الجزائرية إقبال كتابها على التجريب: أفق كتابة يتطلعون إلى تحقيق الحداثة الروائية لنصوصهم في ظل مرحلة تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث تميزت بتأزم تحولاتها، وعمق تناقضاتها»[1].

فتبقى الأيديولوجيا محك التاريخية الروائية عبر كافة فنيات السرد التجريبي، وضمن جميع الاتجاهات الحديثة التي تنتمي إليها المخيلة الأدبية عن جبر وحتمية.

كما «يمثل التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها، وذلك لما يتوفر عليه من سمات فذة وآفاق غير محدودة»[2].

فالتوسع واللامحدود، والخروج إلى تجارب غير متحقق من نجاحها أو تعرضها لغضب الجماهير، هو مغامرة في جدل الغموض والمستتر، وهي سمة خاصة بالتجريب الروائي الراهن في ظل أزمات المواطن العربي في فترة حالكة يعيشها اليوم.

ومع اختراق أفق الأحداث «تكشف المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي، على انخراط عدد مهم من نصوصها في مذهب التجريب، وإن تفاوتت درجات وعي كتابها بشروطه وآلياته،لما يستثمرونه من أشكال وتقنيات بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة

(1)- المرجع نفسه، ص7،8.

(2)- المرجع نفسه، ص19.

الناجمة عن التحولات المتأزمة التي ما فتأت تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري منذ الاستقلال إلى الآن»[1].

بناء على هذا يكون الوعي الذاتي المربوط بالوعي الجمعي تتمازج الأفكار الفردية كعينة معبرة عن عدة القضايا الشائكة التي تهدد المنوطة الحياتية بالتعرض لأخطر القضايا خصوصا المحرم والمحظور وكلها تجارب روائية خصت بها السردية الجزائرية.

ولعل التجريب البارز في الجزائر الراهن في الكتابة هو«ما نجم عنها من أحداث جعلت البحث عن أشكال تعبيرية جديدة يكون ضرورة في نظر الجيل الجديد من كتاب هذه الرواية الجزائرية»[2] فبغض النظر عن السوابق تبقى الآنية هي الغرض الذي يتحكم في المنطق والطريق المستمر والشائك. ولهذا «كان للتجريب الأدبي –و بخاصة في مجال الرواية– آثاره الهامة على الصعيد اللغة، مكنت الأديب من سبر أغوارها وتقليب أدواته المعرفية وتنويع تقنياته السردية فغدا التجريب أساسا للتجديد، ومخالفة المألوف ورفض كل ما ينافي روح العصر»[3].

فعادة التجربة هي ضد القديم الصلب اليائس، والخالي من ميزات الاستفزاز الذي يشكل مصدرها الأساسي لبناء حيثيات البنية الفوقية والتهيئة للمجتمع، عن طريق الزئبقية المختصة في الترددات اللامتناهية في حقنة كاشفة للعلة المستعصية بهذه الخبرة المعاينة للوطن الروائي.

وتواجدت الرواية التجريبية الجزائرية «**بتجارب عز الدين جلاوجي في "الفراشات والغيلان" (2000) و"سرادق الحلم والفجيعة" (2000) و"رأس المحنة"(2003)، وبشير**

(1)– المرجع نفسه، ص20.

(2)–بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص20.

(3)– سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، ص311.

مفتي في: "المراسيم والجنائز" (1998)،و"أرخبيل الذباب" (2000)،"شاهد العتمة" (2002)، ومراد بو كرازازة في "شرفات الكلام" (2001)، وكمال بركاني في: "امرأة بلا ملامح" (2001)»[1].

وكل هذه الروايات تحمل عمقا جديدا زاخرا ببصمات الرواية الجزائرية المعاصرة، ذات التحول الاجتماعي، والعقائدي، والسياسي، والاقتصادي، وكل ما يخص المثقف ومعاناته، والمرأة الريفية وحرمانها من العمل والتعليم، والحرية في اختيار شريك حياتها، وكل المشاكل التي ينبغي على الجهة الحاكمة التوسط إليها، وتعديلها بشكل سوي في المنهاج الإنساني.

ولعل الطاهر وطار الذي يعود إليه التأصيل الروائي وهو ومن سبقه «نجده يفصح أن التجريب يرفض السكون إلى شكل فني محدد، كي لا يسقط في التقليد»[2]ويكون ذلك بعيدا كل البعد عن الزخرف اللفظي والصحة اللفظية.

كما يؤكد بقوله:«وقد خرجت من تجربتي في الكتابة بخلاصة هي أن الالتزام بشكل معين حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة، هو الوقوع في محافظة جديدة»[3]، وهذا مثال فقط يعم كل تجارب الروائيين الجزائريين، وإن اختلفوا في وجهات النظر حول التجربة الخاصة بكل واحدة منهم إلا أن النقطة المشتركة بينهم ولو بعض الشيء هي عزل القديم، وعصرنة الرواية بمغامرات حيوية ذات صيغة تحفيزية على المغامرة في قلب المجهول، واستشراف المستقبل الخفي عبر التنبؤ والاعتقاد الفني الروائي الأيديولوجي.

ومن بين الروايات النسوية الجزائرية ذات التعبير العربي نجد الكاتبة **فضيلة فاروق** في أنموذجتيها:

(1)–بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص12.

(2)–بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص27.

(3)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"مزاج المراهقة" (1999)

"تاء الخجل" (2002)»[1].

هذه القاصة الجزائرية احتضنت مصادر الأدب الجزائري الراهن، ونالت العالمية كونها فككت العزلة النسوية من القاع إلى، أعلى الدرج الأدبي الذي شعاره **المرأة دولة وكيان مضطهد**، دون أن ننسى العلم النسوي البارز بقوة في كافة إنجازاته بمعيار تجريبي ناجح، مجدته الأديبة **أحلام مستغانمي باحتلالها** الريادة الأسلوبية والشعبية والوجدانية والنفسية للمرأة الجزائرية.

ونظرا للأصالة والحداثة التجريبية الوثيقة بين الأدب وشعبه نجد البرهان العميق الذي يؤكد القول الراسخ بأن الرواية الجديدة قد ارتبطت «بالراهن الجزائري كونها تسير نحو أفق قد يبتعد عن الالتزام الاجتماعي والايدولوجيا الكلاسيكية، متوجهة نحو الذات ترصد أحوالها كاشفة عن معاناتها وآهاتها واغترابها، أنها رواية تبحث عن الخلاص في غياهب المجهول واللامعقول متكئة على المعقد واللامألوف، من المنطلق ان المعقد هو ما يسم الحياة، ويسم هذا العصر خصوصا»[2].

فالتجربة في مجال الأدب، الذي يجسد بلورة الأحداث الجسيمة والآلام العميقة خصوصا ما تعلق بتأزم الأوضاع المعيشية الصعبة للمواطن الجزائري كالبحث عن منصب عمل،والذي أصبح الظفر به كالحلم، أو أغلب خريجي الجامعات وشبح البطالة الذي يهدد هذه الطبقة المثقفة، الشيء الذي أدى إلى إتباع مسالك أخرى محظورة كبيع كل ماهو ضد

(1)– المرجع نفسه، ص118.

(2)–خديجة الكبرى سلطاني، تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية "هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر،2015م،2016م،ص84.

القانون الوطني والدولي، وضد صحة الإنسان بغرض الحصول على المال، وهي **أزمة الفساد الأخلاقي الذاتي**.

ساهم التجريب الروائي بحظ وفير على ساحة الجزائرية، كونه مرد قضايا ذات وجهة سياسية محنكة، الشيء الذي أدى إلى ينبوع تجريبي مس جميع العلاقات، خصوصا ما تعلق بالمثقف والعشرية السوداء، ومساءلة الذات عبر تاريخ الثورة الجزائرية.

كذلك «الرواية الجزائرية لم تتأخر عن تجسيدها في الساحة الفنية، وهي الأخرى لم تسع إلى الهدم الكلي للبنية القديمة وإنما اعتمادها كأساس مع إحداث فارق تستدعيه حتمية التغيير لمواكبة الموضة الأدبية المشروعة، التي تجعلها في مصاف العلمية، وهذا ما نلمسه في روايات **الأديب محمد الأمين بنربيع**، فقد تباينت فيها تمظهرات التجريب واختلف تجسيدها حسب مقتضى الحال لتشكل في مجملها **التجريب** بجل ملامحه»[1].

فالمتن الروائي الحكائي السردي الجزائري ضخم بملامح الخبرة والإبداع والتجربة، سواء عند الرجال أو نساء، لأنه نزعة ثورية ارتقت بالسرية إلى معالم فنية زاخرة بالأنواع الشكلية والضمنية، وتعدد اللهجات والأصوات، واللغات وسط الحيز الروائي، وتكلم الشخصيات مع بعضها وغياب زمني لصوت الكاتب بمحض التجربة الشعرية، والخيال والتخيل الذهني للمستقبل الغامض، والخوض فيه دون التحقق من مصداقية أو النجاح الإخفاق كنتيجة نهائية.

- **مختصرات التجريب في رواية "قدس الله سري" للروائي الجزائري محمد الأمين بن ربيع:**

(1)– السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي لجزائري المعاصر، نواصري للطباعة والنشر، بريكة، الجزائر، د.ط، جوان2020م، ص1.

يعد الكاتب **محمد الأمين بن ربيع** أبرز رواد الرواية الجزائرية التجريبية المعاصرة، وهذا الأخير لم يضع «عن نفسه في روايته"**قدس الله السري**"متعة خوض المغامرة الفنية، باختراق تقاليد الكاتبة الروائية، وتجاوزها إلى ما تقتضيه الحداثة من تغيير»[1].

مزج الروائي بين الحاضر كواقع والتجربة والماضي كاستذكار واقتران بزوايا الأصالة والحداثة كاستحضار في نقاط نذكرها في مختصرات هامة تؤيد فكرة التجريب كالآتي:

1. التعالق مع النصوص الدينية:

ويتمثل في "استخدام لغة القرآن"[2] و"الحديث الشريف"[3]،ولقد «كانت هذه السمة بارزة في رواية **قدس الله السري** مما بعكس المرجعية الدينية للأديب»[4].

وتظهر اللغة الدينية في الرواية بقوله «قال موسى أتقولون للحق لما جاءكم أسحر هذا ولا يفلح الساحرون»[5]،

من هذا المرجع الأصلي لكيان الكاتب نجده «يعتمد الاقتباس الحرفي المباشر أوما يعرف بالتناص التطابقي»[6]

حضرت المرجعية الثقافية الدينية للأديب، حيث شغل فضاء وحيزا معتبرا جسد الفن التجريبي .

-كما نجد «استحضارا لقوله -**صلى الله عليه وسلم**-:"فأغفر لي مغفرة من عندك، وارحمني، إنك أنت الغفور الرحيم"»[7]. والحديث الذي أعزه الله بأشرف خلقه كان من مميزات

(1)-السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر، ص1.

(2)-المرجع نفسه، ص2.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7)- المرجع نفسه، ص3.

رواية "**قدس الله السري"لمحمد الأمين بن ربيع**،كسمة دينية تربوية تجريبية، يهدف بث الوعي واستنطاق الدين محاربة للجهل والأمية.

2. **التعالق مع العجائبي :**

يقول **الناقد سليمان حسين** موضحا «العمل الروائي موازاة إبداعية فنية تخيلية للواقع والتاريخ، موازاة فاعلة، بمعنى أنها لا تقتصر على النقل الواقعي التسجيلي وإنما تنزع إضافة إلى ذلك إلى البحث في حلول مآزق العالم، وهذا دأب الرواية العظيمة التي تتنوع معالجتها وحلولها، وتجعل طموحها الأكبر البحث في تلك الحلول، وتنبع عظمة الرواية من قدراتها على عرض مجموعة من المآزق الكبرى،ومعالجتها معالجة توازيها بمستواها الإشكالي والفني»[1].

وبناءا على هذا الأساس العظيم، من خلال الدور الفعال للرواية الفنية، يظهر التخييل في عوالم عجائبية، تغوص بطريقة سرية مصورة حيثيات الواقع، عن طريق التصوير العجائبي التجريبي.

انطلاقا مما سبق تبرز «أهم مظاهر العجائبي في النص الروائي، ما يعرف بالفانتازيا فهي نوع أدبي أو صيغة تقنية يجعل ما هو ممكن وفقا لقوانين الطبيعية، وما هو فائق للطبيعة، أو مستحيل مختلطين معا فهي ملمح الانسياق نحو التجريب الروائي، الذي يهدف إلى بث الحيرة في نفس الملتقي ليغرق في الشك ويتوغل في التردد، ويعجز عن تمييز الطبيعي من غير الطبيعي»[2].

(1)– بوزيان بغلول، الرواية الجزائرية متى؟ لماذا وكيف، –قراءة من منظور النقد الثقافي–، الجزائر، ط1، ديسمبر 2020م، ص11، 12.

(2)– السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر،ص4.

وتعود هذه السمة التجريبية العجائبية، كون التحلي بالواقع أو الخيالي في تجسيد المظهر السردي المحلل للوقائع والظروف الإنسانية، من خلال القصدية المموهة والزئبقية، حتى تحصل الانزياحية وخرق القاعدة الأدبية على غير طبيعتها، حتى يكون هناك ما يعرف **بالانطوائية والحتمية الذهنية** التي تجعل من القارئ فريسة للانغماس في ملذاتها اللغوية والفكرية وهذه الميزة العجائبية، كان قد وظفها **محمد الأمين بن ربيع** في روايته"**قدس الله السري**" «حول كائن خارق القدرات»[1]، وهي وظيفة خرافية، نجدها في قوله على لسان إحدى شخوصه قائلا: «قيل إن عمرها ممتد لا حد له»[2].

ليكون العمر بهذه الوصفية خالدا في الدنيا، كذلك ما اتصل بعالم الجن قائلا :«حضور الجن ابن آدم ضعيف لا يحتمل قوة الجن، يحميه الله من أن يخطفوه إلى عوالمهم»[3]، هذه الأعاجيب «ضرب من الخرافة واللامعقول رغم يقين تام بوجود الجن وعالمهم»[4] .

لتكون هذه العناصر الموجودة في بطن الرواية، تعبر عن الأفكار والمعتقدات الراسخة من جيل الأجداد والسلف، ليتوارثها الأبناء ليس كتقليد للقديم، لكن كتجربة لتذكير والتعريف بالمنكر والمجهول الذي كان يؤمن به الأجداد، وامتد ليكون في صلب الدراسة و**الوراثة الابنية.**

3. الانفتاح على شعر :

يقول المؤرخ والناقد الكبير بفكره الجلي جورج لوكاتش المنظر للرواية التاريخية في أزهى عصورها الحديثة والمعاصرة مصوبا هذه لجملة:«إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس

(1)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)–السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر، ص4.

(4)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي»[1].

ويكون ذلك استشعارا مقرونا بالهوى والعاطفة الانتمائية القومية في الوراثة والجسد الملتحم بالظاهرة والحدث، لهذا تعاد كحتمية تاريخية ظواهر إنسانية وأخرى تخص المجتمع، وما يصدر عنه من قوانين، إما حقوق أو واجبات يتحلى بها الفرد وسط المحيط الكوني وهي **ظاهرة فطرية غريزية** لا غنى عنها، امتدت منذ الأزل، إلى يومنا هذا كونها **قلب الزمن**.

ومع هذه الاستشعارات الشعرية، والتصرفات الاجتماعية، والمنابع الإنسانية كحس وحدس تسرده الرواية التاريخية بطريقة تكرارية لا غنى عنها تاريخيا، بغرض اليقظة واستنهاض الهمم، يظهر الأديب **محمد الامين بن ربيع** في روايته "**قدس الله سري**" «بتراكمات نصية ومخزون لغوي ينسج من خلاله مزيجا خطابيا»[2].

وذلك عبر مسائلة نصية سردية تظهر فيها «إحدى سمات التجريب كالتواصل مع الشعر في أخذ وعطاء لن تثنيه وهذا ما جعل **بن ربيع** يدرج اللغة الشعرية خدمة لمضمون نصه، مما جعل نصه الحكائي يحوي في طياته مقاطيع شعرية»[3]، كنماذج تخاطب الوجدان، الروح، الوعي الذاتي والجمعي، وقد استحضر في روايته هذه الملفوظات «دون وجود حواجز وانقطاعات بين المحتوى النثري ومكمله الشعري وهذا ما نلمسه في الشعر الشعبي»[4]قائلا بمشاعر متدفقة مولعة:

«الغزال راكي مطلقة والروح عليك محرقة

(1)– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص34.

(2)– السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر ،ص4.

(3)–السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر، ص4.

(4)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والجملة عشات مفرقة والحزان عليك طالو»[1].

كذلك «لايختلف الأمراء كثيرا في رثاء سي بلقاسم لزوجته الغزال عويشة»[2]، إحدى الشخصيات الرواية المحبوبة فيظهر الكلام الرنان على متن شعري مادحا، باكيا، حزينا، مشتاقا لذلك الجزء المفقود كعضو مقطوع قائلا في كلمات معبرة:

«الغزال عويشة وخديم كراهو مشا

في نقصة عشودموعه سالوا

عوده البحباح بعدما نهض طاح

وأنا خديم الصلاحمن بكري إذا سالوا»[3].

معتمدا غرض الرثاء الشعري لكونه أبلغ من الرثاء نثرا وأكثر تأثيرا في النفس البشرية.

فالاعتماد التجربة الشعرية وسط السردية الروائية، تفجر تلك المطويات الداخلية المكتوبة، وذلك عن طريق التدفق والانفتاح الشعري، الذي يصف حالة الحزن أو الفرح، أو الكره واليأس، أو الحب بجمع أنواعه في قالب مطويات شعرية، تصف النفس والهيئة عن طريق امتزاجها مع اللغة النثرية، وهذا ما يعرف **بالتجربة الوجدانية داخل المطوية السردية النثرية.**

4-الاشتغال في اللغة :

لازم القيد اللغوي العالم الروائي بانطوائه على تفضيلات لفظية حوارية،عكس الروح الفنية فلا وجود لنص دون لغة، ولا أساس للغة دون نص،كلاهما مرآة عاكسة للسان

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)-المرجع نفسه، ص7.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البشري، ووجود حتمي صنعت منه الرواية السردية عصرنة تجريبية عن طريق التحليل والتفكيك بينات الهيئة والمنظومة اللغوية.

حيث «اتفقت الرواية مع التاريخ التقدمي واختلفت عنه في آن: اتفقت معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي والمتخيل، والذهاب من الحاضر إلى المستقبل، واعتبار القرن التاسع، والقطع مع التصور اللاهوتي للعالم الذي تسلل ثانية إلى التاريخ الغائي دون أن يدري»[1].

ذلك أن الرواية سارت عبر مراحل زمنية شكلت مع الوقت علاقة حميمية عالجت الماضي والحاضر والمستقبل، من خلال الغوص في أعمق المشاكل العويصة، باختراق قوانين وأسس ومبادئ تبنى عليها القاعدة التي تنظم حياة الفكر الإنساني، وسط التناقضات الأيديولوجية الغير منقطعة، وفي نفس الخط التخلي عن التقليدي المثالي الأرسطي والأفلاطوني، واعتماد الاختلاف والتنوع والحداثة والجدة فيطرح البديل واقتراح الحلول، بعيدا عن التقريرية والسيرة الذاتية كتجربة معيارية أصلية في فن اللغة الروائية «في نص متعدد المستويات، يتأمل التاريخ في طبيعة إنسانية مثقلة بالتناقض»[2].

هكذا نجد **بن ربيع يشغل** ويتمرد في روايته **قدس الله سري** «على اللغة وبتحيد عن نظامها التقليدي الذي لا يسمح بغير الفصحى لغة للسرد، فيخرجها من قاليها المتعارف عليه بإحداث تغيير في التركيب وخرق في القواعد، ففي الوقت الذي يرى فيه الكثير أن اللغة حائل دون الإبداع يستغلها هو لتكون أصل الإبداع، ومصدر الجديد فيه ليوقع التجريب على مستوى اللفظ الذي تراوح بين الفصحى والعامية أي التهجين بتعبير باختين»[(3)]. ليعتمد **بن**

(1)– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص12.

(2)–فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية. ص12.

(3)– السعيد ضيف الله ومجموعة من الباحثين، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر، ص10.

ربيع لغة التجريب بالمزج، والتركيب، والتعدد اللغوي من الناحية الصرفية والنحوية، وتعدد اللهجات بغرض تمكين المتابع «القارئ» نهج المعرفة والإعجاب.

ونجد العامية والأسلبة في «قول الأم عند وصول أدريان إلى المنزل:بخير من ربي يا ولدي بصح ما تهنينا بنومنا، الرومية باتت دايرا فينا حالة يابني ماولفناش يباتو عندنا الروميات الرجل براني....»[1]، القول عامر بالكلمات العامية منها:«وليدي تهنينا، دايرا فينا حالة، ماولفناش، البراني ...»[2]، كما نجد قول الأم: «خلينا نصبحوا»[3].ويليه قول نائل أحد أبطال الرواية متلفظا ب: «صورة شاملة للمراح الذي كنا نقف داخله»[4]، هنا اكتمل المزج اللغوي بالفصحى عن طريق كلام نائل وكلام الأم مع أدريان.

كما نجد كلام نائل في اصطلاحه «تسميات بعض الأعشاب في قوله "القاسوخ ... مر الصبر"، التي لا وجود لها في اللغة الفصحى»[5]، دون أن ننسى وجود اللغة الفرنسية التي كان لها الحظ الأوفر إثر وقوع بعض الأحداث مع بعض الشخصيات.

هذا النموذج لمعنى التجريب اقتضى بنا الأمر إلى توضيح وإزالة اللبس والغموض كون الرواية الجزائرية المعاصرة تعيش برهنة علمية إبداعية،والمتمثلة في هذه المرحلة المهمة المسماة بالتجريب والخبرة والاختراق، لأنها في آخر هذه الأيام وصلت إلى النمذجة والحداثة والعصرية، فلا غنى لنا في هذا الفصل النظري بأن نمر مرور الكرام دون التفصيل، لأن التقصير حتى ولو تمادينا في التحليل كمثال تبسيطي، كونه جانب نظري لا يليق بالتطبيق على مدونات بعينها، لكن الحاجة أقوى بكثير من حجد وكتم لمرتبة غنية بالتجسيد الفني

(1)–السعيد ضيف الله ومجموعة من الباحثين، أسئلة التجريب الروائي الجزائري المعاصر، ص10.

(2)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5)–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واللغوي والفكري للتجريب كعلم روائي، مأخوذ من إحدى الدراسات المندرجة ضمن مقالات الباحثين الجزائريين، ط.د حسينة حماشي ود- السعيد ضيف الله بمقال معنون باسم **تمظهرات التجريب وانعكاساته في الرواية الجزائرية "قدس الله السري" لمحمد الأمين بن الربيع (مساءلة نصية)** من بين إحدى المقالات التي تضمنها الكتاب الشامل للاستكتاب جماعي (جامعي) لمجموعة من الدكاترة والطلبة في مقالات تشكلت رصيدا معرفيا هاما، نوع ثنايا التجربة الجزائرية بجدارة واستحقاق، في هذا الكتاب،ووقع اختيارنا لهذا المقال، مع تحليلنا الخاص ضمن هذا التوضيح التمثيلي.

وكمفهوم عام للتسلسل الزمني أو ما يعرف بكرونولوجيا الرواية الجزائرية، قد تم التوفيق بمقدار معتدل حسب المقدرة والتحليل في البيانات الخاصة بكل مرحلة، فنجد روايات ما قبل الاستقلال وما بعده مثقلة بخطاب يعكس مأساة الشعب الجزائري أثناء الاحتلال، والحلكة الدامسة البائسة التي عاشها المثقف والمواطن البسيط تحت ضغط القتل، والعنف والإرهاب الدموي، والعزلة، والتهميش مع ظهور الصحافة المشددة على ضرورة الفصل بين الحكم السلطوي المستبد والظالم، وإعطاء بعض الخصوصيات الثقافية والأدبية والاجتماعية للفرد، في حيز يضمن له الاستقرار النفسي، والأمن الوطني كتحرير للمصير الإنساني الذي لابد من الوصول إليه كونه حرية،وحق ذاتي مسلوب.

ونجد الروايات الحديثة والمعاصرة التي أشعلت بذرة الكتابة الروائية النمطية في مجال الجنس الأدبي تبعث ذلك التفاؤل المفقود في راهن صعب مليء بالمشادات، والفروقات السياسية للوطن العربي الجزائري بوجه خاص، ومحض من حيث العمومية، والانتماء، والتاريخ، والتفكير الخالد في بطن أبناء الجزائر، لا ينسى ضمن لغته الروائية المكناة بالاحتلال الفرنسي ومخلفاته جيلا بعد جيل.

وكخلاصة شاملة للبعد النظري والمنهج الذي يجسد ضمن المطوية الروائية الجزائرية المعاصرة، وما احتوته من حقائق «يعتبر ميخائيل باختين ممن خصص قسطا لابأس به من جهده في تناول مسألة الأجناس الأدبية بعناية والرواية بشكل خاص، وقد وجد أن الرواية وهي من نسل الملحمة، وهي الجنس الوحيد الذي لم تستطع أن تحتويه نظرية أدبية بعينها، وهذا خلافها لبقية الأجناس الأدبية والأخرى»[1]، لهذا كانت نشأة الرواية الجزائرية بأعلامها، واتجاهاتها، وظروفها المحيطة بها وما أفرزته من نتائج تبعا لنموها عبر الزمن، كون خلية قوية من الكاتب الذين عززوها بقوة الثراء الداخلي الحاوي لجميع التناقضات ضمن حيز شغلته شخصيات وأمكنة وأحداث، صورت الجزائر بذاتها مع الأخرى وعمقها في صبغ التاريخ، والقوة تكمن في الدليل على أن الرواية جنس أدبي مفتوح هو «أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية، دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام»[2].

وهذا كله برهان قاطع على أسلبة الرواية وجدارها الحواري بثقافة لغوية ذات مكانة مرموقة ارتكزت عليها الفنية الروائية الجزائرية في لحن الحياة بجميع تفاصيلها.

(1)– آمنة بالعلي وآخرون، آسيا جبار بين إكراهات الكتابة بلغة الآخر وسلطان الذاكرة والتاريخ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2015، ص13.

(2)–آمنة بالعلي وآخرون، آسيا جبار بين إكراهات الكتابة بلغة الآخر وسلطان الذاكرة والتاريخ. ص13.

الفصل الثاني:

الفصل الثاني: خطاب الألم من خلال اللغة حوارية في الرواية التأريخية الجزائرية المعاصرة: – دراسة سوسيونصية– رواية "اللاز" للطاهر وطار –أنموذجا–

أولا:خطاب الألم الجسدي والنفسي من خلال اللغة الحوارية في رواية "اللاز" للطاهر وطار– أنموذجا–:

1–خطاب الألم الجسدي والعضوي.

2–خطاب الألم النفسي والمعنوي .

ثانيا: خطاب الألم الاجتماعي من خلال اللغة الحوارية من الاحتلال والاستعمار إلى الحرية والاستقلال، في رواية "اللاز" للطاهر وطار– أنموذجا–:

1–خطاب الألم...الاحتلال والاستعمار.

2–خطاب الألم ... الحرية والاستقلال

خطاب الألم من خلال اللغة الحوارية في الرواية التأريخية الجزائرية المعاصرة: – دراسة سوسيونصية– رواية "اللاز" للطاهر وطار –أنموذجا–

توطئة:

إن المنظومة اللغوية البناءة للفكر الإنساني باعتباره جسدا وروحا تتخلل دائما طياته بمعالجة تلك الثنايا التي هي عبارة عن انزياحات إما فردية أو جماعية خاضعة لسلطة العقل؛ الذي يصدر أحكاما في حق الذات باعتباره الرئيس العضوي لكل القضايا الشائكة، خصوصا ما تعلق بالألم المتجذر في الجسد البشري كغريزة فطرية خلق عليها؛ والذي من خلاله تترتب تلك الإبداعات اللغوية والأدبية والفنية كونه هو المحرض عليها، والداعي إلى فعلها لأن الألم يولد اللغة الأدبية الناجمة عن الشعور واللاشعور للفرد ضمن المجتمع النصي عبر اللهجات واللغات المتصارعة في المتن الروائي بأسلوب إيحائي. لهذا تتربع الرواية الجزائرية المعاصرة ضمن تيمة الألم على مكانة ذات وجهة عضوية وأخرى نفسية صادرة عن ألم الحرب التحريرية إبان الاستعمار الفرنسي في سنوات مضت كونه المغتصب والمتزمت بأفعاله وجرائمه البشعة ضد الجزائريين. لهذا فقد« فرض الألم نفسه لمدة طويلة كقدر وقضاء، وكان على الإنسان أن يقاومه بكل قواه سواء لمدة قصيرة أو لمدى الحياة »[1]، إبان قرن ونصف تقريبا حتى أنه خيم اليأس والبؤس على النفوس والعقول وتشتت الأسر والعائلات، وتهدمت المساجد والمكتبات وحرقت الكتب والمؤلفات، وحولت إلى كنائس وثكنات عسكرية، وتم الاستيلاء على أملاك الأوقاف الدينية والتربوية وكذلك الاقتصادية وأغلقت المدارس والزوايا التي كانت تلقن اللغة العربية والقرآن الكريم، أضف إلى ذلك مصادرة الأملاك الوطنية وتحويلها إلى بيت للهو والمجون والزندقة، ومن خلال هذا

(1)– دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2019م، ص233.

الطرح ننتقل مباشرة إلى التحليل والتفصيل حسب ما تقتضيه الحاجة حول الألم العضوي والجسدي من الفرد إلى الكل في رواية "اللاز " للطاهر وطار أنموذجا دالا على المحنة الأليمة إبان الاستعمار كالآتي:

1- خطاب الألم الجسدي والعضوي:

كانت الثورة الجزائرية ولا زالت في جسد الأمة الإسلامية كونها تاريخا مجيدا ذا مفخرة للجزائر بين البلدان عبر الحقب من جيل لآخر يتوارثها أبناء الأمة وذكرى يطلق عليها بملف الذاكرة يتلقى أثرها على نفس الوتيرة في يومنا هذا الشعب الفلسطيني تحت ويلات الاستدمار الصهيوني اللاإنساني؛ من هذا المنطلق تلد كل أزمة شدة ومحنة ومعاناة ألما يمس النفس و الجسد معا؛« فالمأساة الوطنية ورم خبيث بكل المقاييس، استقر في عمق الجسد الوطني وتواري في تضامين كيانه المنهك، والورم يستدعي الاستئصال، ويستوجب الكي، بصرف النظر عن طبيعته ومصدره، لأن الأمر لا يتعلق بالورم في حد ذاته بقدر ما يتعلق بفعله الفتاك في الجسد» [1]؛ ليظهر بطل الرواية "اللاز" الملقب بهذا اللقب كونه لقيط من أب غير شرعي تحت ضغط الألم الجسدي والعضوي؛ حيث تمر الدورية الفرنسية ببطل الرواية دائما ركلا وأذى في وسط القرية« وهو يترامى بين لكمات وضربات رجال الدورية... »[2] ؛ حيث لم تسلم كذلك الحيوانات من التعذيب مثلها مثل البشر لأن الألم ألم والحرمان والسلب والقهر قد« فرض الألم للعقاب على ارتكاب نزوة أو مخالفة أو فرض نظام منذ قديم الزمان مبدأ للتخويف وفرض السلطة، وطريقة للسيطرة على الآخر تناسبيا مع ضعفه في الدفاع عن نفسه»[3] . لتحتل فرنسا مرتبة الدول الأكثر جرما عبر التاريخ الاستيطاني خاصة فيما يطلق عليه بالتشريد التقتيلي الجزائر وعبر التاريخ؛ لتظهر صورة إحدى الحيوانات وهي في أحزن

(2)- عبد الله شطاح، مدارات الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، ص:221.

(2)- الطاهر وطار، اللاز، ص33.

(3)- دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال ،إدريس المحمدي، ص285.

صورة من صور التعذيب الجسدي على لسان " **قدور**" المجاهد الصديق" **للاز**" بعد الانضمام لصف الثورة قائلا مشيرا بحسرة إشارية دالة على ألم فتاك« آه...ذلك الحمار المسكين، كان واقفا يحاول فهم ما يجري حوله، مرت طائرة منخفضة فوقه...رشته بحبل من الرصاص. ..حبل أحمر كنت أراه...ظل المسكين واقفا لحظات، ولما حاول أن يتقدم انشطر إلى اثنين...»[1] . هذا القول يفصل التجريم الجسدي أو العضوي الذي يصيب الجسد فيتعرض للموت السحيق. ومع تجذر العنف والألم الجسدي الذي ألحقته فرنسا بالجزائر؛ يتضح من خلال رواية "اللاز" للطاهر وطار بأن المفهوم اللغوي والاصطلاحي "للألم" أو "العنف" بأنه« ينطوي على ممارسة القوة والضغط والإكراه ضد الآخر سواء كان جسديا أو نفسيا أو اجتماعيا، يطال في جميع الأحوال ماهو أساسي في الشخصية الإنسانية، أي طبيعة الإنسان ككائن اجتماعي عاقل له حقوق وعليه واجبات[2]».

كما أن الجرائم المرتكبة ضد الجسد البشري باعتباره حمية لا بد من حظر الجرم ضدها، وتخصيص عقوبات قانونية لمن يهتك حرمتها؛ وعليه من هذا المنطلق فإن« جميع الأديان والرسالات والفلسفات والنظريات الاجتماعية تدين العنف والإرهاب، وتعتبره من أعقد المشاكل والعقبات التي تواجه البشرية، لأن العنف والعنف المضاد الذي ينتجه إنما يخلفان وقوع ضحايا بشرية هائلة وكوارث مادية ومعنوية كبيرة وفي كل الأحوال»[3] . لذلك أثناء العملية الإجرامية والألم الوجيع الجسدي في الثكنة وما تعرض له جسد" اللاز" البطل؛ حيث يفصل الموقف بحرف عطف وفعل ماض وضمير إشارة تفصيلا لما هو مؤلم أشد القسوة مابين الحديث الوجداني الداخلي عن طريق الراوي الذي احتل معنوياته وعقليته وما يقوله

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص36.

(2)- إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، لماذا يفجر الإرهابي نفسه وهو منتش فرحا ؟، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1،2015م، ص18.

(3)- المرجع نفسه، ص18.

ذاتيا داخليا بصيغ مفسرة؛ حيث« خيل إليه أن ما يؤلمه أكثر هو اقتلاع الأظافر، تصور هذه العملية البشعة وحاول أن يصمت، أغمض عينيه وأجهد نفسه ليفكر في أمر آخر...أيأي

عندما قتل القايد في دوارنا وهرب عمي زيدان...أبي زيدان مع أمي إلى الغابة، أين هربت جدتي ؟ وعمي حمو مع من هرب يا ترى؟»[1] . ويستعرض اللاز مجهودا جبارا كي يتجاهل به أنماط التعذيب الممارس ضده فمن شدة الألم« كان يستغرق في التفكير، لولا تسارع الجلدات العنيفة بالسياط المبتلة. .. لماذا لا يغيرون مواقع سياطهم وحاول أن يتململ، فشعر بالمسامير تنفذ إلى عظامه...»[2] . ومن هذا القبيل يزداد الألم ليتخذ "اللاز" إبعاد تركيزه عن السياط والجلد واقتلاع الأظافر، إلى بحر الماضي والحاضر، كي يتحمل أعباءما هو محل به، متسائلا عن أهله وفقدان أحباءه.« وهكذا تقوم القوات الفرنسية بعمليات إجرامية من القتل غير المميز وتشريد الأهالي وحرق القرى والمداشر والغابات في المناطق الجبلية إلخ...بمساعدة وتدعيم من قوات الحلف الأطلسي قصد القضاء على جيش التحرير الوطني وإخماد مشغل الثورة لكي لا يكرروا معركة "ديان بيان فو"»[3] . وهذه الرواية خير دليل على الثورة ومشاغلها إبان الحرب التحريرية؛ حيث اتخذ الطاهر وطار من هذه القرية كرمز شامل للوطن، ومثالا دالا على كافة ينبوع الثورة ومآسيها وآلامها، ليتكون رصيد اجتماعي أيديولوجي يلخص قضية فرنسا في هذا النص السردي بأوج وأعنف آلامه الجسدية والنفسية؛ حيث يزداد الألم ويتنهد"اللاز" البطل الوجودي للثورة تحت نار الاضطهاد، وجسده المثقل بالعذاب، مناديا مستنجدا حتى ولو ببصيص أمل صارخا« آه، هذه المسامير اللعينة، لولاها لتحملت... فجسدي لم يعد يحس بالضربات من كثرة ما تلاقاها...

(1)- الطاهر وطار، اللاز،ص65.

(2)-المصدر نفسه، ص65.

(3)- عبد المجيد عمراني، جان بول سارتر والثورة الجزائرية، مكتبة مدبولي، باتنة، الجزائر، د ط، د ت، ص 88.

آي... آيلا. الصراخ لا يخفف الوطأة. .. يحرضهم أكثر...لأتحمل. .. لأفكر في أمور أبعد»[1] . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عمق الألم الذي هو فيروس يعاني منه جسد "اللاز"؛ فعندما يتحول الحقد والإصرار الفرنسي زمانا كنا قد عشناه، وعرفنا أحداثه من خلال كتب التاريخ، وحكايات الثوار والمجاهدين إلى التلذذ بتعذيب الآخر، فقد يتحول الألم« إلى شغف الذي يخاطر البشر من أجله بحيواتهم وأموالهم مخاطرة لا يقدمون على مثلها لأجل المنفعة. وعندما تصبح العدالة "سياسية"، فهي تستولد الحقد واليأس في صفوف أولئك الذين تستفرد بهم في تهجماتها»[2] . ليتكون كره فرنسي غربي رصين مرتكز على الجثة المطوقة والملفوف عليها كفريسة يمثلها جسد "اللاز"؛ لان الألم يصف لنا حالة« بعض الأفراد ليس لهم من خلاص آخر غير أن يتحولوا إلى جسد متألم، في غياب إمكانية أخرى للالتحام بالوجود»[3] ، وذلك الإفراز الذي يطلق عليه بالأنا الذاتي بهاتف عال من الجودة اللغوية المعبرة عنها تلك الأناة التوجعية، لا مفر منها سوى« اللجوء إلى الجسد في حالة عذاب نعثر عليه في سياق العجز عن الفعل والعذاب الداخلي الكبير. فعالم السجون يعرف مثلا العديد من حالات المس بكلية الجسد لدى النزلاء رجالا ونساء: بالحرق بأعقاب السجائر، والسحج والحز وبلع الأشياء»[4] . ليبتعد من جديد "اللاز" وهو تحت نير التعذيب الجسدي متسائلا عبر تسريبات سردية متمكنة بفعل ماض بصيغة جملة فعلية« ترى من قتل القايد فيدوارنا؟... آه...أم أم...

لاشك أن قدور فر... لقد فهمني على ما يبدو... يجب أن أربح الوقت أثناء العملية الأولى حتى يبتعد عن القرية

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص65.

(2)-فرانز ليوبولد نويمان، البهيموت بنية الاشتراكية القومية (النازية) وممارساتها 1933-1944، تر: حسني زينة، مراجعة: ثائر ديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الظعاين، قطر، بيروت، لبنان،ط1، 2017م، ص44.

(3)- دافيد لوبروطون، تجربة الألم بين التحطيم والانبعاث، تر: فريد الزاهي، ص196.

(4)- المرجع نفسه، ص 196.

–آي...آي... يستحيل أن أقاوم. لقد قاوم كثيرون قبلي... آي...آي

مع من تعمل ؟ هل تتكلم أم نواصل[1]»، ليستنهض الكاتب الأحداث من جديد، ويواصل بتقديم وجلب الوقائع الاستنطاقية لجسد" اللاز"؛ حيث« قال الملازم ففكر اللاز...لقد شجعه صراخي...لن أصرخ مرة أخرى، لأفكر في أمر آخر... الذين تحملوا العذاب في هذه القاعة، لم تكن هناك أدلة ضدهم، كانوا يتحملون لأنهم يدافعون عن الكل...أما أنا فقد خسرت كل شيء آي...آي...»[2] .

نلاحظ طغيان الجانب التحقيقي أثناء الإكراه الجسدي بتوظيف معجم الألم كأقاوم وصراخي، العذاب، النداء بأداة آي...وكلها مدلولات شاملة للعنف والمس المحظور بالجسد كونه حمية من اغتصبها وتعدى على حرمتها، فهو مجرم، وكذلك هي فرنسا المحتلة في زمن سابق، فيغدو جسد "اللاز" وهو تحت سلطة الجلد والحرق والإجبار العسكري الثوري متحملا بكل ما أوتي من قوة وعزم وإصرار، غير أنه يشعر بذلك الألم القاسي والمتجذر في العظام كونها آخر جزء وأكبر عضو يؤلم الجسد؛ حيث يقابلنا مثال دال يصف قمة هذا الألم عندما« يكون عابرا خصوصا في حالات من قبيل: سقوط الفرد على الأرض، أو احتراق أو صداع أسنان أو اصطدام مع شيء، أو صداع في الرأس»[3] ، وهذا الألم إنما هو مثال فقط على ألم التعذيب جسد "اللاز" وهو في الثكنة، كون الألم متعدد ومتفرع في ثنايا الروح والجثة البشرية وفقا لدرجة نوعيته، ومقدار خصوصيته التي قد وظف لاحتلالها كمنصب شاغر مكلف به في زمن ومكان معينين وطبيعة خاصة ومهيأة وجسد مجهز، ليطبق عليه التعذيب والألم؛ إذ يواصل الملازم موجها سؤالا بصيغة أمر واستفهام غرضه الحصول على كلمة السر التي هي لغز الدورية الثورية الجزائرية ظالما: «مع من تعمل؟ هل تتكلم أم

(1)–الطاهر وطار، اللاز، ص 65.

(2)– المصدر نفسه، ص 66.

(3)– دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، ص38.

نواصل؟»[1] ، ومع سرعات الضرب بالسياط لفريسة" اللاز" يزداد تفكيره بتركيز حاد ذا وجهة ذكية، قاصدا التحمل، حتى يحصل لديهم الملل بعدم بوحه بالسر والحقيقة مع حديث مونولوجي ذا معجم ثوري استنهاضي بطولي مصرا« ليواصلوا... لن أتكلم مهما كان الأمر...إذا لم أتحرك فلن تؤذيني المسامير...وإذا لم أصرخ فلن يسألوني. ..يجب أن تستقر في رأسي فكرة تشغلني. الذين تحملوا العذاب في هذه القاعة كانوا يجهلون مراحل التعذيب... وكان التحمل يربحهم قطع أشواط...أما أنا آي...آي»[2] . ومع السياسة الاستيطانية إبان الحقبة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر كاضطهاد مس الجزائر والمستعمرات الأخرى لفرنسا« قد عرف الفكر الغربي نهجين في السياسة الخارجية منذ الثورة الفرنسية:النهج الأيديولوجي والنهج التحليلي، ويفترض الأول أن السياسات التي تصطفيها الدول تجاه العالم الخارجي هي تعبيرات عن المعتقدات السياسية والاجتماعية والدينية السائدة. فتصف السياسات الخارجية ديمقراطية واستبدادية وتحررية واشتراكية ومحبة للسلام أو عدوانية، وهكذا[3] ».

لأن عملية الاحتلال ما بين المستعمرات، وما هو قائم ضمن العلاقات الدولية يبنى على الدبلوماسية والذكاء السياسي؛ لتكون المستعمرات محطة إجراء للتجارب النووية والاضطهاد والحرب ضد أهل المستعمرات، والمصالح المشتركة مع الدول الصديقة والشقيقة بغرض الحفاظ على الرأي العام، وتبنى سياسة الاعتكاف والضغط على المتسلط عليه، والانفتاح والتعاون مع ذوي المصالح التي هي مصدر القوى العسكرية والاقتصادية، وهو غرض فرنسا الاستبدادية إبان فترة الحرب ضد الجزائر، ومن« خلال هذه المرحلة التي تمتد

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص66.

(2)- المصدر نفسه، ص66.

(3)- عمر عبد العزيز عمر، جمال محمود حجر، صور من تاريخ العلاقات الدولية في العصر الحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، د ط،2004م، ص9.

زمنا طويلا نسبيا، يشكل زمن الرضوخ والاستكانة أو الفترة المظلمة من تاريخ المجتمع، عصر الانحطاط، وتكون قوى التسلط الداخلي والخارجي في أوج سطوتها وحالة الرضوخ في أشد درجاتها، عملية انهيار لقيمة الإنسان المقهور وطغيان أنوية المتسلط تأخذ أبرز أشكالها وضوحا وصراحة»[1] ، وهذا الدليل القاطع على أن إرضاخ "اللاز" للتعذيب كان من أبرز أشكال العنف الممارس ضد الإنسان الجزائري ؛ من خلال هذا يكون النص الذي بين أيدينا قد اتخذه الطاهر وطار تمثيلا عن الحقبة السوداوية لصورة الرواية الجزائرية المعاصرة حتى يعطينا صور من صور الجرائم الكولونيالية ومعتواصل التعذيب لا يفشل الملازم من شدته وحقده الدفين على " اللاز" مرغما له بالاعتراف« مع من تعمل؟ هل تتكلم أم نواصل؟ »[2] ؛ حيث يزداد الألم والوجع صمودا ليخبر "اللاز" نفسه« سأنتهي، اعترفت أم لم أعترف، لأن هناك أدلة قاطعة ضدي...الخائن. .. الحركي اللعين...هذه المسامير... لم يصبوا الماء المالح بعد...لو لم أكن أعرف المراحل...هذه المسامير...لم أعد أطيق... آي...آي»[3] ، ومع صعوبة الأذى تعلو أناة "اللاز"« آه، إنهم يصبون الملح آي...آي»[4] .

هذه إحدى مشاهد التعذيب الجسدي والألم النافذ مباشرة بكل ما أوتي من قوة وعنف نحو الجزائري المظلوم من تعذيب وقتل وتشريد وتنكيل من قبل فرنسا ضد المجاهدين والثوار، في الزنزانات والثكنات العسكرية تجاه من هم أهل للأرض الجزائرية وأصل لها من هوية وقومية عربية إسلامية جزائرية، ومع نهاية المشهد من بين إحدى الأحداث الكثيرة للحساب المأساوي المتطرف الغير إنساني الذي حل " باللاز"قرر بعد برهة من الزمن الاعتراف الغير حقيقي لأن جسده لم يعد يتحمل الحرق والإبادة ليصدر الملازم بعد ذلك

(1)- مصطفى الحجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الانسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط9،2005م، ص41.

(2)-الطاهر وطار، اللاز، ص66.

(3)- المصدر نفسه، ص66.

(4)-المصدر نفسه، ص66،67.

حضور الضابط الشاذ كي يعترف "اللاز" أمامه؛ حيث يفكر الضابط تفكيرا كرهيا ذا نميمة تدعو لإعدام " اللاز" في حالته الميؤوس منها مستنطقا بمعجم حربي موظفا ألفظا كالجريمة، الرصاص، دلالة على المعجم الاستعماري الإبادي قائلا عنه بضمير بضمير إشارة مدعم بأسئلة يعمها ضمير متكلم وغائب وحروف نفي ونهي وأمر وظروف زمان ومكان قائلا:« هذا اللعين، ماذا سأفعل به؟ لقد احترق...جريمته تستحق الإعدام الفوري وإنه فلاق وسط الثكنة بالذات...الجريمة والإعدام رميا بالرصاص، وكلب مات...جرذ ناقص من الحساب»[1] .

لهذا ومع الإلمام ببعض آلام الفرد الجزائري إبان الثورة التحريرية المجيدة« التي تحكي الظلم وتحكي الغربة التي يحياها الإنسان داخل الوطن »[2] بعيدا عن أمنية ظلت أملا ينشده الجميع من أهل القرية التي تمثل الوطن حتى تحقق ذلك عن طريق ثورة "اللاز" ووالده زيدان ورفقاءه "حمو" و"قدور" و"بعطوش" و" الكابران رمضان" وآخرون ثوار ومجاهدين مجندون في صفوف جبهة التحرير الوطني، وبهذا انختم هذا الجزء الذي هو مقياس في زاوية يقال عنها« كما أن الحرب هي شيء خطير جدا لا يمكن تركه للعسكريين، كذلك علم الاجتماع هو أمر جدي جدا لا يمكن التخلي عن لعلماء الاجتماع ولنزاعاتهم»[3] .

ومع التناقضات السوسيونصية ضمن علم الاجتماع والتنافس يحل التقدم والاكتفاء الذاتي والسياسي للفرد والدولة ضمن فعاليات الأجواء المليئة ببروز الأيديولوجيا سواء سلما أو حربا، أو جمعا أو فردا يشمله خطاب الألم بكل أنواعه وما يخص شأن الفرد وطموحاته،

(1)- المصدر نفسه، ص68.

(2)- عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية سردية، دار الغراب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1438هـ، 2017م، ص 240.

(3)- ريمون بودون، فرانسوا بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1،1406هـ،1986م، ص11.

بخوض صعوبات وحواجز معنوية ومادية تسفر عنها خسائر بشرية، وأخرى مادية من الفرد إلى الكل إذا انطلقت الحرب واندلعت النيران. وبالنسبة لما أصاب لما أصاب الثوار والمجاهدين من قتل فإنهم قد عاشوا« التعذيب على أشده»[1] كما«أصبحت الحياة مظلمة مثل الليل البهيم وعاشوا تلك الفترة رحلة من العذاب في ذلك السجن، بل إنهم ولشدة الألم كانوا يتركون أجسادهم لجلاديهم، ويحيون حياة أخرى بأذهانهم حتى ينسوا أن أجسادهم تعذب»[2] .

كذلك ما لاحظناه أثناء تعذيب "اللاز"عندما هاجر بفكره بعيدا حتى يتجنب ضغط التعذيب، لأنه كلما زاد صراخه زاد معه حقد المعمر جلدا بسياطه؛ ليكون التأمل الذاتي والفكري خير منفذ كذلك« كما كان يفعل بعض من عذبوا إذ يغادرون أجسادهم بمقدار فائق من التركيز ما يتيح لهم ألا يشعرون بالألم. كانوا يتركون أجسادهم لجلاديهم ويمضون في نسيان كل شيء، منصرفين إلى صلاة أو تأمل لدني.ما أقساه على النفس والقلب أن ينسى الإنسان جسده، أن ينسى كل ما يتعلق بالإحساس ويسبح في خيال واسع يرتبط بالفكر والذهن، ما أقساه بالفعل حين يشعر الإنسان بالظلم، ويرى بعينيه الظالمين وهم يعذبونه»[3] .

هكذا واجه " اللاز" كخلاصة شاملة للتوجهات الشائكة التي غاصت فيها الرواية الجزائرية المعاصرة المأساوية في الطرح والصعبة في حملها لمشاكل المواطن كمجتمع؛ حيث تمثل العذاب الجسدي الملموس كتقتيل المثقف، وإعدام المجاهد يمارس ضده الفرنسيون إبان الحقبة القريبة من الاستقلال كل أشكال التعنيف والتجريم في حق الذات الإنسانية وقت ما شاءوا إلى أن اندلعت الحرب وحصل الاستقلال، وهذه الرواية جزء معبر

(1)- عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سوسيولوجية سردية، ص268.

(2)-المرجع نفسه ،ص268.

(3)-المرجع نفسه، ص268،269.

عنها بواقعية تقريرية تفصيلية، فضحا لكل مسكوت عنه، وتعرية لك حق منتهك قد ضاع من ذوي حقوقه.

2- خطاب الألم النفسي والمعنوي:

لقد تجلى الخطاب النقدي السوسيولوجي بكيفياته من خلال المجتمعات النصية التي تكون بأحداثها وشخصياتها مجتمعا ناطقا بقضايا عقائدية ووجودية وفكرية وفلسفية شاملة للشخص البشري كونه هو مقياس تفعيلها إما سلبا أو إيجابا، أو فردا أو جمعا ليتكون لدينا رصيد لغوي نفسي الذي يتملك الحياة الباطنية للشخصية الإنسانية؛ حيث تتعرض إما لمواقف تشحنها بالقوة والمتانة، أو الانكسار والضعف حسب طبيعة القضية التي حل بها صاحبها.

ومع تبلور التناقضات الأيديولوجية« أصبح الخطاب السردي والروائي تحديدا شبه مهيمن في المشهد الأدبي المغاربي المعاصر، إنها هيمنة مقترنة بالحضور وبالتطور. ذلك لأن الخطاب الروائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوما قيد التكون والاكتمال حسب باختين، فهو يتميز بمرونته المورفولوجية وبتكيفه مع ضغط القيود التيمية والبنيوية للغة الطبيعية من منظور كريزنسكي. ومن هنا يأتي ارتباطه الشديد بنسق القيم السائد، وقدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي والذهنيات والأشياء والأمكنة»[1] . لهذا نحط الرحال بذهنية ونفسية أفراد الرواية المكتملة من حيث بناءها الداخلي والخارجي، المتمثلة في منظور الطاهر وطار وما حل بأفراد روايته من توجس ألم نفسي كالآتي بتحليل أهم النقاط الدالة على عمق الألم النفسي وردود فعل الفرد ضمن الكل؛ باعتبار الجزء هو عينة مختصرة لحال الجميع؛ حيث يتحول الألم النفسي الفردي إلى ألم جمعي، فلا وجود لفرد دون مجتمع

(1)- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1421هـ، 2000م، ص5.

والعكس وندخل إلى التحليل السوسيونصي مباشرة ومع المقارنة التامة ذات الشبهة العامة في الألم ما بين الماضي والحاضر لما حل بالجزائر وحالنا اليوم؛ فقد بقت ذكرى الشهداء والحرب التحريرية والاستعمار الفرنسي، وما تعيشه اليوم بعض البلدان العربية من انكسار؛ حيث« إن المهم، في هذه الحياة، ألا ينشعب القلب، ألا ينكسر المرء، من الداخل، ألا يخاف العدو أو العذول، ألا يسقط في الوهم، أن يعرف عصره جيدا، ففي هذه المعرفة وحدها، يخرج من فحمة الليل، إلى لألاء النهار، ويثبت قدميه في الأرض، أمنا، التي عنها ولأجلها، تكون المفاداة! » [1]. لهذا يحدث الألم النفسي في الرواية تلهفا وشوقا إلى الحرية الشاملة التي هي الهدف الذي انبنت عليه المدونة كجرعات لكل شخصية تتألم«وكان بعض القلوب حطبا، قد فقدت مشاعر الألم إزاء ما يجري من كوارث»[2] . فبمجرد أن توقف "اللاز" من أخذ تعذيب جسدي جد إجرامي؛ ليتحول مباشرة إلى ألم نفسي؛ حيث« حاول أن يهدأ قليلا، أن يتخلص من كل ما يعانيه من أفكار مضربة مشوشة، وآلام حادة موجعة، إلا أنه ليس يدري كيف تنهد، وهو يهوي برأسه على حافة المنضدة»[3]متألما ومتمزقا تمزقا وجدانيا لأنه قضى عمره تحت ويلات التعذيب والتشريد؛ لهذا« فإن قلوبنا لا يزال بها عرف الجنان، إشفاقا على الأحباء الذين يتساقطون قتلى»[4]. لهذا فقد دخل "اللاز" باعتباره شابا مراهقا بفكره ونفسه مرحلة جديرة بالاهتمام قبل بلوغه سن الرشد، فكما يقال عن المرء التجارب والمخاض والصعاب مصدر الخبرة والرشد والقرار والصواب لما لاقاه من متاعب وهموم ومآسي وضنك في حياته، ولم يعش قط طفولة على قدر سنه فحوله الألم النفسي إلى« مرحلة ذات أهمية خاصة من المنظورين النفسي والاجتماعي، ففي هذه المرحلة من دورة الحياة فإن الشباب وهم يحاولون الانتقال إلى مرحلة الرشد يصبحون أكثر إدراكا لمشاكل المجتمع وقضاياه

(1)– حنا مينة، الجسد بين اللذة والألم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2012م، ص 12

(2)– المرجع نفسه، ص12.

(3)– الطاهر وطار، اللاز، ص77.

(4)– حنا مينة، الجسد بين اللذة والألم، ص12.

وهمومه، ذلك لأنهم جزء رئيسي في بناءه ونسيجه»[1]. ليتكلم "اللاز" مناديا بضغط نفسي موجع« إيه، إيه يا اللاز المسكين طوال حياتك وأنت تصارع في صخب وحدة وشقاوة لتنتهي إلى هذا المصير إلى هذا المصير...»[2] .

ومع تتالي الذكريات ومنابع الهم« لقد آن الأوان لطرح السؤال الذي لا بد أن يكون طال انتظار القارئ له، كيف يمكن أن تصدر كل هذه المتناقضات من عقل واحد؟ كيف يمكن لقلم واحد أن يمارس لعبة اليدين اللتين تأخذ واحدتهما منك ما تعطيك الأخرى؟»[3]. وهو ما صدر عن "اللاز" عندما فجر ما بداخله من أمنيات نفسية تألمية طامحة لمستقبل واعد قائلا بصيغة تمني يتبعها فاعل وظرف زمان وحرف جر ومجرور« ليتك الآن في الجبل تمسك رشاشا وتنبطح وراء صخرة كبيرة وتضغط بإصبعك لتلهب النهار، تحصد أعداءك الذين يحاولون عبث التقدم من موقعك. تضغط وتضغط حتى يحمر الرشاش، ولا تبالي...وإذا ما جاءت قذيفة مدفع أو طائرة تهوي عليك، تردد في ارتياح: نلت حقي، نلته كاملا، أفرغت شحن حقدي وحقد الأشقياء البؤساء... وتستسلم لأحضان زيدان يقبلك القبلات الأخيرة...وهو يناغيك: وداعا بني العزيز لقد أديت رسالتك، وسيخلفك إخوانك الصغار وأنا وعمك حمو وكل التعساء الأشقياء»[4] .

هذا إحدى مظاهر اليأس النفسي الذي حل باللاز وفي نفس الوقت حلما وظفرا لكل صنديد؛ حيث تمتزج المأساة النفسية مع الدموع الوراثية دموع الرجولة والبطولة، دموع القوة والثأر من المعمر، إرادة الفرد بقوة أخيه وإخوانه، حزن القلب الواحد مع شكوى الجميع

(1)- مجدى أحمد محمد عبد الله، أزمات الشباب ومشاكله بين الواقع والطموح، رؤية سيكولوجية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، طبع، نشر، توزيع، الأزريطة، مصر، د ط، 2013م، ص7.

(2)- الطاهر وطار، اللاز، ص77.

(3)- جورج طرابيشي، ازدواجية العقل: دراسة تحليلية نفسية لكتابات حسن حنفي، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1،2005م، ص61.

(4)- الطاهر وطار، اللاز، ص78.

كالجسد الواحد في آن معا من الفرد إلى الكل والعكس؛ حيث« يظهر التنكر الهستيري للألم إلحاحا في الطلب على الاعتراف والحب، ويتحدى الفرد ألمه عبر لا مبالاة مقصودة، وهو ما أشار إليه فرويد الذي يشرح التراجع الممكن للعذاب المتجذر في كيمياء اللاوعي »[1] ، ليتنهد "اللاز" عن قصد هستيري نفسي متألما لما هو محل به بعبارات ذات وجدان وحنين متذكرا كل ذي صلة له علاقة به خصوصا والده الأحمر الشيوعي قائلا:« آه. زيدان أبي المسكين، كم أنا مشتاق إليه، هذا الأب الذي حرمتني منه الحياة، كما حرمته مني... طيلة حياتي، وهو يراقبني من بعيد، دون أن يجرؤ على الاقتراب مني. ربما كنت بمثابة شرارة انطلقت منه لتؤدي بعض الدور الذي يستطيع تأديته هو...آه، زيدان أبي، عزيزي أبي، آه»[2]. هذا الوجد والشوق اللذان اختلجا صدر "اللاز" ما هما إلا تعبير عن الحرمان الأبوي كونه عاش لقيطا، إلى أن عرف أن "زيدان" السياسي الشيوعي المكافح والده، لتلتحم المعاناة والقوة ضمن جيش التحرير الوطني، ويصبح الابن والأب طوعا واحدا ضد الطغيان الفرنسي؛ غير أن الألم النفسي الذي عاشاه باعتبارهما بشر تمثلا في«إنسان ككائن عاجز أمام طغيان السلطات الاجتماعية والسياسية، ولا يجد من خيار سوى الإقرار بضعفه والامتثال القسري لمشيئة أعلى من مشيئته».[3]

ليغدو "اللاز" حزينا الموضع، والبعد عن كنف العيش الكريم مرتابا في وضع قاس لا إنساني جسده ممزق بالجروح ونفسه مولعة إلى رؤية والده؛ حيث« خيل إلى اللاز أنه في قطار بين أحضان أبيه، وهو يتلذذ لسماع صوته: هذه المرة الأولى أقبلك يا اللاز يا ابني...إننا أشقياء كالكلاب كنت دائما أعلق عليك آمالا كبرى، وكنت أثق في أنك لن تخون

(1)– دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، ص67.

(2)– الطاهر وطار، اللاز، ص78.

(3)– حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م، ص164.

أبداّ، لأنك لا تطمع في شيء، ولا تخشى ضياع شيء... أما ما تقوم به من التحدي بالصخب والضجيج، فإنني أقوم به بدوري في صمت ومخاتلة»[1] . هكذا امتزج مخيال "اللاز" مع حلم لقائه بوالده بوالده المناضل الشيوعي "زيدان" بألفاظ تمنيوتكرار وتأكيد، والغرض منها هو القياس بين كلا الشخصين وفكرهما ومشاعرهما تجاه بعضهما تخييلا واعتبارا لأنهما حملة الثورة ونيرانها، فيعيش "اللاز" حالما متألما نفسيا« عالم الآخر من دون أن يتمكنا من تمييز الحدود بين القسوة والعطف، واللعب والجد، واللذة والألم»[2] تجاه والده الذي لم يخلق معه في سقف بيت واحد، ليلعب المخيال لدى "اللاز" دوره دون التيقن من درجة الوعي، ودرجة الشعور، ودرجة العقل بميزانه إما رجاحة ورفقا وثباتا، أو إهمالا ولا مبالاةّ؛ ليؤكد مرة أخرى بكلام انطوائي بصيغ أفعال مستحوذة كجمل فعلية دلالة على التجدد والتنوع والاستمرارية في تتالي الأحداث صانعا مع نفسه كلاما قد خيل له وهو مع والده حول طبيعة الحياة والهدف ليتحاور الخيال مع القضية الوطنية بهذه الجمل بين "اللاز" و"زيدان" كلقاء تخييلي نفسي جرى فيه هذا الحدث القولي« يجب أن نغير الحياة يا اللاز يا ابني. عليك الآن أن تعمل في خط واضح، ومن أجل هدف واضح.

هيا قبلني، فسأنزل بالمحطة القادمة. وصفر القطار: وداعا لقد ارتحلت... انتظر دورك الآن. وتململ اللاز، واعتصر قلبه لآلام الملح»[3] . ومع تطور جذرات الألم النفسي، والبعد الجسماني والعاطفي والتفكير بشدة ولو في أتف الأمور بغرض استحياء المشاعر وقربانها ممن هم أهل لها، ينضج ذلك الوعي النفسي الذي يكظم الغيظ وجروح الدهر بلسعات الهموم وقوة المتسلط وجبروته على الضعفاء والأبرياء؛ لهذا« ليست الرواية موضوعا أو فكرة أو رسالة، إنها قبل كل شيء تجربة إنسانية وجودية حميمية تهز كيان الروائي وتحرك فيه

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص78.

(2)- حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، ص 163.

(3)- الطاهر وطار، اللاز، ص78،79.

طاقاته الإبداعية والتأملية والتخييلية، فيكتبها لاكتشافها بكل أبعادها النفسية والاجتماعية»[1] . ليحيي الطاهر وطار مشاعر النفس بمكبوتاتها ضمنا للإطار الوضعي حسب الحالة المعيشة ودرجة قسوتها في حياة الفرد الجزائري عن طريق التعريف بالقضية الوطنية من خلال شخصيات تمثل أدوارا ناطقة بالجزائر وما حل بها من اضطهاد من قبل المعمر الفرنسي في إطار ثوري وآخر اجتماعي وزمنه تأريخي، أما الجانب النفسي فيتمثل مثلا كما هو مصور عند اللاز في فقدان حنان الأبوين منذ الطفولة؛ ليتكون لدينا هذا التصريح القوي بناء على شخصية " اللاز"؛ حيث« يتم تبادل الأعراض بين بعض أفراد العائلات، وهي تكون بمثابة لغة. والتوترات الشخصية أو في العلاقات تترجم إلى إحساسات أليمة أو إلى ألم حين لا يمكن قولها بالكلمات أو بالتأثر، فالمشكلات الصحية تمنح وضعا اعتباريا وتحافظ على نظام التفاعل الذي لا يمكن للمريض أن يتخلى عنه»[2] ، فتتوسط آلام هذه العائلة مريانة الأم الحزينة التي عانت في تربية اللاز، كونه كان يمقتها ويكن لها كرها لأنه لقيط فأصبحت لديه عقدة الشعور بالمذلة والتفرد السلبي؛ ذا نقص جعله طائشا ليتحول الألم من ألم الأم إلى ألم الابن إلى ألم الولد لأنها عائلة مشتتة متفرقة لا يربطا زواج سوى ابن عرقي، ووفقا للقول السابق ذكره الذي يتم فيه تبادل الأعراض والحالات بين أفراد العائلة الواحدة كلغة؛ خصوصا إذا كانت الوضعية الاجتماعية والمعيشية واحدة ومماثلة. فتكظم داخليا وتحافظ على كينونتها بين أفراد معينة كاللاز ومريانة وزيدان، ويواصل "اللاز" مخياله في تعابير تحلل وجع القلوب قائلا عن عائلته وعمه حمو في وضع اجتماعي مثير للشفقة مرددا« بؤسه يفوق بؤسنا، قالت أمي. ..عشرة أفواه تقتات من أربعين دورو ويتقاضاها عمك حمو من فرن الحمام. .. ومع ذلك يشتري لي في كل عيد ثوبا ورطلي لحم. أبي المسكين...الأحمر

(1)– حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، ص163.

(2)– دافيد لوبروطون، تجربة الألم بين التحطيم والانبعاث، تر: فريد الزاهي، ص71.

ترى لماذا هو أحمر؟ لأنه يشتغل بالسياسة ويحقد على الأغنياء؟ إذن فأنا بدوري أحمر»[1] . حلل "اللاز" وضعية عائلته، فوصفها بالبؤس، والفقر، والجوع هذا الكلام الداخلي الذي جرى معه في تأمله الذاتي وفقا للطبيعة البشرية عندما تكابد شحنات عاطفية وأخرى نفسية دالة على الحزن واليأس والشقاء. ومن

أهم الآلام النفسية التي يجب ذكرها هو ألم فقدان الأحبة والأعزاء، وهذا الألم النفسي القوي يؤدي إلى إصابات خطيرة نتيجة للصدمة العنيفة أهمها« مصاب بالاكتئاب، ومصاب بالفصام، ومصاب بالهوس، ومصاب باضطراب فرط النشاط كأمثلة على المسميات المؤلمة»[2] . ليقابلنا جريمة بعطوش عندما كان يمثل الشخصيات الخائنة للبلد في بداية الأحداث قبل أن يتحول إلى فدائي مناضل ضمن مظهره الأول؛ ليوجه السلاح من قبل العسكر الفرنسي إلى حيزية التي تمثل صلة القرابة لبعطوش، وزوجها الربيعي عمه بينما تملك هذه العائلة الفقيرة قوت رزق تمثل في« بقرة تحك قرنها على الجدار، وهي تتوجع، معانية آلام الوضع الذي كانت حيزية تترقبه بفارغ الصبر وتعلق عليه آمالا واسعة»[3] ، ليأتي الدور النفسي؛ حيث ترتكب جريمة شنعاء وسط بيت الربيعي، وهذا ما يطلق عليه بجرعة الألم، وتخرج الأحداث عن السيطرة، فمن زاوية الخطاب الروائي كتناقض وحكر للشخصيات على حساب شخصيات أخرى من إبداع الكاتب فقد« نظر باختين إلى الرواية من زاوية قدرة اللغة على إخفاء صوت المؤلف، وإظهار أصوات الشخصيات المكونة للنسق السردي، ومن ثمة عمل على الحد من مقولة انعكاس المصالح الاجتماعية والطبقية في

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص79.

(2)- سكوت ليلينفيلد وآخرون، أشهر 50 خرافة في علم النفس، هدم الأفكار الخاطئة الشائعة حول سلوك الانسان، تر: محمد رمضان داود، إيمان أحمد عزب، مراجعة: حسام بيومي محمود، محمد إبراهيم الجندي، كلمات عربية، القاهرة، مصر، ط2، 2013م، صّ267.

(3)- الطاهر وطار، اللاز، ص 109.

النص »[1] ؛ كي تتمازج تلك المصالح المشتركة وتكون نصا ممتزجا بصداقة العلاقات ضمن لغات الشخصيات، عن طريق تفعيل أحادية الأصوات فيما يكون نسيجا كاسرا للطبقية، ويصبح صوت الشخصيات هوالمسيطر على النص فيكون حواري؛« حيث لا يتماهى وعي الشخصيات بوعي المؤلف، ومونولوجي لا نكاد نسمع فيه سوى صوت الكاتب»[2] .

ومن خلال هذا التحليل السوسيونصي للرواية أحزان المرارة بعد أن اقتحم العسكر بيت الربيعي وأنين تلك البقرة وهي تتوجع؛ ليأتي صوت الراوي واصفا ساردا على حد قوله بلغة أسلوبية ناقدة تهجينية من قبل الضابط مفسرا« تأملها الضابط في حقد، ثم أشار بحركة من رأسه إلى بعطوش الذي قيد بمرتبة سارجان، وأصدر الأمر:

– أرحها من الوجود يا سارجان

– رمق بعطوش خالته ثم أغمض عينيه، وضغط بإصبعه لتتقيأ الرشاشة، وتئن البقرة أنينا حزينا، وتنهض وتسقط، والضابط ينظر إليها وإلى الربيعي وحيزية التي أغمضت عينيها وضغطت على أسنانها»[3] . لهذا قدم الراوي هذا التقرير السردي المباشر عن قصد بتحليل تمخض عنه تجربة من خلال هتك الأنفس وقتل أجمل ما فيها من براءة وإنسانية بنتيجة قوامها العنف هو قهر القلب وضلوعه، لينتهي ذلك بأن الألم في حرب التحرير ما هو إلا نفساني مقلق كدرجة ثانية بعد الألم الجسدي؛ حيث« نجد الأديب لا يرى في تلك النهاية السعيدة (الاستقلال) إلا ولادة شقاء من نوع جديد، ليس شقاء متعلقا بمحاربة المستعمر على واجهة الصراع المباشر ولكنه شقاء متعلق، أولا بطبيعة اللحظة التاريخية وما آل إليه النضال ضد المستعمر، من خيبة وخواء بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية، وثانيا شقاء

(1)– عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، ص95.
(2)– الطاهر وطار، اللاز، ص95، 96.
(3)– المصدر نفسه، ص109.

متعلق بطبيعة العلاقة الجديدة التي أصبحت تربط الإنسان المغربي مع الغرب كحضارة متقدمة ومتطورة»[1] . لتحصد الرواية جثة مريانة وسط عسرات ألم ردعي خارج عن الدائرة البشرية؛ بل هتك للجسد وقيمته العقائدية والدينية والفطرية كونه حمية لكائن عاقل قد خص بنعمة العقل والذكاء والتفكير والعبادة دون غيره من المخلوقات الوجودية عبر سطح الأرض ليضج الألم في المتن السردي كون« الألم حالة مزعجة، فهو أيضا دفاع محبب ضد الخشونات المحتملة في العالم، لكن لا يمكن حصره فقط في مجرد مهمة دفاعية مريحة، إنه مشوش، ولا يمكن اختزاله في مجرد صيغة بسيطة[2]».

ليكون ختاما بأمر الضابط للجنود والشامبيط بفعل أمر وجملة تكرارية في بعض كلماتها« اصطحب واحد، وأحضر لي بسرعة مريانة، أيها السائق اصطحبهما[3]»،وما إن جاؤوا بمريانة والدة "اللاز"« حتى كان الشامبيط يبربر في مدخل الباب وهو يركل مريانة، ويقذف بها إلى الداخل.

سارجان بعطوش. أرح الوجود منها»[4] . ومع هذه الحالات الكثيرة للألم النفسي الناتج عن ارتكاب الجرائم يبقى« الألم يتجارى في متاهات التاريخ الحياتي للمرء ويتقافز فيها»[5] . ليطبق عليها فن اللامبالاة حتى ولو كونها امرأة مسنة برئة عاشت حياة مضطربة من أجل ابنها اللقيط الطائش غير أنه« ودون تردد، نفذ بعطوش الأمر، تقيأت رشاشته سيلا من الرصاصات، سقطت مريانة دون أن تتلفظ أي صوت»[6] . وبهذه الجريمة النكراء التي هزت أركان الرواية في جزء من أحداثها فإن الأديب الطاهر وطار يخلق دائما منفذا لسيرورة

(1)- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص116.

(2)- دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، ص21.

(3)- الطاهر وطار، اللاز، ص110.

(4)- المصدر نفسه، ص 110.

(5)- دافيد لوبروطون، تجربة الألم بين التحطيم والانبعاث، تر: فريد الزاهي، ص95.

(6)- الطاهر وطار،اللاز،ص111.

رواياته خصوصا ما تعلق بحدث ما يربط«الشيء الذي يبرر الايمان المطلق عند الأديب بالمرجعية التاريخية، والتي تشكل المبدأ الراسخ في الهيكل المعماري للرواية. فهو يرى أنه لكي يمكن تغيير الواقع، يجب أولا تحديد العلةمن خلال تشريحها ونقدها، ثم عرض البديل بعد ذلك. وكل ذلك لا يمكن أن يتأتى إلا إذا حدث تصادم أيديولوجي بين كل القوى المشكلة للمجتمع»[1].

من خلال هذا يتأتى الألم الفردي والجمعي العضوي والنفسي بالتحليل لدى آراء المثقفين اللذين هم أكثر وعيا بتفاوته حسب درجة الموقف؛ حيث« يرى أحد الباحثين أن المثقف هو إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام، قادر على استخدام أدواته المعرفية في العمل الذهني، وأن أبرز سمات المثقفين بوصفهم يشكلون وجودا ملحوظا في داخل المجتمعات الإنسانية التعبير عن النزعة الفردية في إطار من الرومانسية لا سيما عند الفنانين، والنزعة العلمية المنهجية، وسمة التمرد والثورة، وسمة الشعبية من حيث أن المثقف شخصية تنزع باستمرار إلى تقديم حكمتها وذكائها إلى الشعب»[2] ؛ ليغدو المثقف من خصائص وصفات الرواية الجزائرية المعاصرة التي تستفز القارئ بذكائها وإنتاجها كون هذه الفئة مصدر للكشف عن المحظور والمغبور عليه والممقوت والمحتكر لصالح فئات بورجوازية معينة، أو بيروقراطية حكرا لدى الطبقة الأرستقراطية، فتحلل بنيات النفس الانسانيةعن طريق الكتابات التي توضح بشكل أدق تفاصيل الحياة اليومية للفرد في جمع المجتمع من الفردية إلى الكلية؛ لهذا فقد حللنا الألم بكل ما أوتي ضمن أحداث الرواية كختام لهذا العنصر بتمثيلها الجانب اللغوي الذي« يكشف عن جدلية العلاقة بين الفرد المنتج للكلام ووسطه الاجتماعي الذي يحقق صلة انتساب الكلام الفردي إلى جماعة تسهم في تكوينه.

(1)– إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص116.

(2)– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1999، 1م، ص192.

وقد وضح باختين ذلك بقوله أن" القسم اللفظي الكامل الخاص بالوجود الإنساني –الخطاب الخارجي والخطاب الداخلي–لا يمكن أن يشحن لاعتبار الذات الفردية ومن أجلها ويؤخذ معزولا تماما، إنه لا ينتسب إلى الفرد بل إلى مجموعته الاجتماعية – محيطه الاجتماعي"»[1] .

لهذا يصوغ الفرد من خلال مجتمعه صفة تتمثل في الانطوائية والسردية في آلام قد تكون من ماض ألهم جسده وتحول إلى تفكير سلبي أصبح في حاضره ألم نفسي، فالفرد والمجتمع كحبة الزيتون اليافعة من شجرة وسط حقل من الأشجار.

ثانيا: خطاب الألم الاجتماعي من خلال اللغة حوارية من الاحتلال والاستعمار إلى الحرية والاستقلال في رواية "اللاز" للطاهر وطار –أنموذجا–:

انفتحت قضايا العصر الشائكة على مصير الإنسانية في ظل الحروب والصراعات التي جعلت الفرد مسلوب الحرية الشخصية، والنمو العاطفي عبر مراحل الأعمار الطبيعية التي تجتازها تغيرات منها كيفية اختلاف التفكير ما بين سن المراهقة، وسن الرشد لهذا فعصرالذي نعيشه عهد الانحطاط يمثل ظاهرة تاريخية تابعة لمراحل سابقة أصبحت فطرية، وهو مايميز الرواية الجزائرية منذ عهد الاستعمار إلى يوم الاستقلال، غير أن القيد المأساوي ظل سائدا وبقوة فأعطى معنا صارخا للظاهرة الزمانية والمكانية بسمة الأدب الثقافي المأساوي التاريخي.

فعندما نصادف كلمة الألم الاجتماعي، يعني واجهنا كلمة أيديولوجي ممحص داخليا وكذلك خارجيا للذات والفرد والمجتمع، وبتخصيص هذا الفصل بالكاتب المبدع الطاهر وطار، فالباحث« سيجد نفسه أمام روائي رائع مبدع مستمر التجديد والقول، يعتنق التجريب

(1)– المرجع نفسه، ص 193،194.

بغية الوصول إلى خلق عالم روائي تخييلي يكشف معاناة الإنسان العربي بأدبية عالية، فنصوص اللاز »[1]هيأهم مدونة متجذرة في قلب التاريخ والمستقبل بألم الحرمان، والقهر، والمعاناة، واليأس، ممزوجة بلوحات النصر والاستقلال، بحرية الفرد الذي يضمن حرية الجميع، وحرية المجتمع الكائن الذي يوفر سبل الأمن عكس الاضطهاد والعنف للفرد في ظل الأمن.

وعليه نلج مباشرة إلى أهم العناصر الفاعلة التي أسس عليها هذا البحث دون إهمال المفردات والكلمات التي يحتضنها الألم بشيوع ألفاظه المفسرة له في رواية اللاز للطاهر وطار كفصل تطبيقي مستقل بذاته.

1-خطاب الألم...الاحتلال والاستعمار:

إن تخصيص الألم بالرواية الجزائرية سواء المعاصرة التاريخية، أو التجريبية لم يأتي من سد فارغ بل هو من جمع شامل انقسم مع مرور الزمن، فالجزائرية مرتبط أشد الارتباط بالواقع العربي، وبناء على ما سبق « هذه الدراسة تتناول الألم في الرواية العربية، وما نتج عن ذلك الألم من آلام أخرى، كان لها أثرها على الواقع الاجتماعي المعيش للكاتب، الذي تعرض لهذا الألم، نحو الأسرة والمجتمع، وما انتاب ذلك من تغيير وتحولات عديدة[2]».

ليظهر في الفصل التطبيقي لرواية اللاز البطل الأيديولوجي الذي حمل رفقة إخوانه معنى خاص للثورة والحرمان، فيحضرألم الخيانة والفداء في آن معا زمن الاستعمار، فهناك المناضل وهناك الخائن، ليتلذذ الكولونيالي بالتعذيب خدمة لمصالح فرنسا رغم التقزز والوجع الكرهي النابذ للاز اللقيط رغما عن بطولته ذاكرا له بلغة استدراكية من طرف الراوي عن

(1)-سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، د ط، أبريل 2008 م،ص288.

(2)-عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية سردية،ص9.

طريق الزمن الماضي الرامز للديمومة الاستحواذية له قائلا عنه الراوي:« وجميع الذين يلقى عليهم القبض، ويمكثون تحت التعذيب في الثكنة، بعد خروجهم، يثنون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم..إنه لم يشهد أبدا ضد أحد.. ولم يتردد مرة، أن يشهد لفائدة من يستشهده، كما أنه لا يتوانى عن تقديم التبغ، والماء، لكل من يطلبه.. مع أن الخونة الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم»[1].

فيتحول الألم من تعذيب فردي إلى جمعي، وسط نص حاز على التفرقة اللغوية والشرط الذي جعل بطل الرواية اللاز ابن مريانة الملقب باللقيط كونه ابن غير شرعي، مفصولا وحدانيا وعنيدا مشاكسا محبا للمشاكل، فشخصية اللاز هي مناقضة للاستقرار كي « تجد العنف أداة مفيدة لتحقيق غاياتها»[2]، أو«بالأحرى تحت تهديد العنف»[3]، فلم يكن زمن فرنسا إلا الخطاب النهضوي المشرع للعنف كوسيلة لاسترجاع المغتصب حلا دون غيره.

فألم الثورة الجزائرية تحت قهر فرنسا تقريبا دام قرن ونصف وحكى « آلام السجون وآلام الفقد والضياع وآلام الأرض وما يفعله المحتلون في الأراضي التي يحتلونها»[4] .لتصدر « كتابات كانت في حاجة إلى جمعها مظلة واحدة، وهي الألم»[5]. لتبدأ رحلة قدور ابن الربيعي سالكا طريق اللاز اللقيط بعد أن كان يمقته هو وأهل القرية لعناده أضف إلى ذلك كونه لقيطا غير شرعي، إلى طريق الثورة التحريرية بعد الزج باللاز في السجن، ليهرب مندفعا مقررا على لسانه متلفظا بحوار ممزوج بالخوف والذعر، والخواطر البالغة التي همست في نفسه قائلا:« الوقت الرابعة، ما يزال هناك بعض متسع..لكن ينبغي أن أخرج قبل أن يسارعوا

(1)–الطاهر وطار، اللاز، موفم للنشر، الجزائر، دط،2007م،ص 12، 13.

(2)–دوغلاس سي. نورث وآخرون، في ظل العنف، السياسة والاقتصاد ومشكلات التنمية، تر: كمال المصري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، ربيع الآخر1437هـ،2016م، ص 10.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية سردية، ص9.

(5)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لإلقاء القبض علي»[1] . فبعد مرور الدورية على مكانه جارة اللاز على ذراعيه، أعطى لجنود المحتل رمزا لغويا كي يقبض عليه قائلا اللاز لقدور ووالده أمام باب دكانهما بحوار خارجي بعد أن وصف الكاتب هيئته البائسة باذلا آخر جهده:« راقكم المنظر، يا خنازير، حانت ساعتكم كلكم»[2] . ليورد الكاتب قائلا عنه: « أضاف بصقة أخرى، واستسلم للدورية، وقد هدأ ضجيجه»[3] . كانت تلك اللقطة اللغوية القوية أثارها اللاز في نفسية قدور جعلته شخصا آخر برد تخوفي ألمي هستيري عصبي «لتهتز أعصابه، وتتقلص عضلاته، وتضطرب خطاه، وتتقاذف قدماه...»[4] قائلا بعد عودة وعيه الإدراكي التفسيري بأداة إشارة جامعة « هذه هي الحياة، حين ينتهي شيء، يبدأ شيء آخر، تنتهي السلم لتبدأ الحرب»[5] .

فتوحي كلمة ينتهي بصيغة الفعل المضارع إلى التحول وولادة لغة جديدة ضمن لغة واحدة وهذا هو ما يطلق عليه الأسلبة أو التهجين، لتنتج كلمة يبدأ، ما بين نهاية السلم إلى بداية الحرب، عن طريق التناقض والطباق والضد والاتفاق، من خلال اندماج قدور في الحرب متضامنا مع اللاز، ليتحول العداء والكره الألمي إلى صداقة وتضامن في صف واحد وهو التجند للثورة ضد المحتل.

لهذا نجد اللغة المضادة قد أنجبت لغة متدفقة عبر التقرير السردي، لتصبح لغة قدور هي من باب الصداقة مع اللاز بعد أن رماه ببصقة غيرت مجرى نظره له، ليصبح المحتلفي نظر قدور موجه للقبض عليه من خلال عملية الإثارة عن طريق رمزي شكل ضد قدور عنصرا فاعلا للقبض عليه هو في حد ذاته كونه إحدى المخاطر التي تهدد مصالح فرنسا.

(1)- الطاهر وطار، اللاز،ص15.
(2)- المصدر نفسه، ص13.
(3)- المصدر نفسه، ص14.
(4)- المصدر نفسه، ص15.
(5)- المصدر نفسه، ص15.

قائلا عنه الراوي بفعل الديمومة، والتقرير السردي المباشر، وحرف الربط على التوالي التكرار بالحرف (الواو) ومجموعة من الأفعال المضارعة:« ويقشعر بدنه، ويبلع ريقه، ويدفع صدره إلى الأمام.. واللاز. .؟ يا اللاز.. إنه في التعذيب الآن.. العصبيون يمكن أن يصبروا لأي شيء، إلا للتعذيب..لالا العصبيون أكثر الناس صبرا على التعذيب، لأنهم يستعذبون التحدي. يا اللاز.. كل حياته قضاها في تحدي»[1] . وتعود النرجسية الفرنسية، وثورتها ضد الجزائر إلى« أمثلة كثيرة عن الطغيان وحاشيتهم في العصور اليونانية والرومانية»[2] . ومع تطور الثورة أثناء حقبة من الزمن المطبق على الجزائر فلقد كانت أياما حالكة، لحد اليوم تروى وتحكى على لسان المؤرخين، وأصبحت ذاكرة لا تنسى جيلا بعد جيل، لهذا كانت الثورة هي السبيل الوحيد« لتحقيق إرادة الإنسان، وتحريرها»[3] .

وباعتبار العنف الدموي والإرهابي أقصى درجات الألم ضد الحقوق الإنسانية فإن« فن بناء الكراهية يأخذ شكل إثارة القوى السحرية لهوية مزعومة السيادة والهيمنة تحجب كل الانتماءات الأخرى، وعندما تعطي هذه الهوية شكلا ملائما ميالا للقتال، يمكن أيضا أن تهزم أي تعاطف إنساني أو مشاعر شفقة فطرية قد تكون موجودة في نفوسنا بشكل طبيعي»[4] . لتظهر سمة الحزن والذكرى الأليمة التي راح ضحيتها آلاف الشهداء، ليصيغ الكاتب صوته منفردا بالذكر والوصف الملم لحياة بائسة يعيشها أهل القرية زمن الحرمان التحرري الإكراهي التعسفي الهمجي قائلا ساردا: « ثمانية ماي، لم يبقى إلا يوما يعلن فيه

(1)–المصدر نفسه، ص15.

(2)–إتيان دولابوسي، العبودية المختارة، مرافعة قوية ضد الطغيان montaignec، تر: صالح الأشمر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1،2016 م، ص8.

(3)– محمد سيد أحمد، الإعلام والتجريف العقل الجمعي في مرحلة التحول الديمقراطي، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، الجيزة، مصر، ط1،2015 م، ص15.

(4)–أمارتياصن، الهوية والعنف وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، يونيو 2008م، ص11،12.

الحداد، بالصيام، والملاحف السود، لا يرى فيها أحد، وبالمناسبة أيضا، إلا النساء الحزينات، حزنا لا يعرف له سبب، والشمبيط، لا يمثل، إلا كيسا منتفخا بالحرام، في جيبه مفاتيح مخزن ضيق يسميه لسجن، وفي يده سوط لا يليق إلا للاز»[1] . لتندمج فكرة السيادة والهيمنة، وانعدام مشاعر الشفقة كغريزة في نفس القاتل لتصبح مع مرور الوقت معيارا ثقيلا على الذاكرة كلما حلت، وأعلن عن ذكراها كما في بطن الرواية السوداوية بمجتمعها اللغوي والشخصيات التي تمثل هذا المجتمع التاريخي لفترة قاتمة ظلت حالكة في نفوس أهل القرية، بالتقرير السردي المباشر، أو الخفي المثقل بالآلام والمرارة.

ولعل أبرز مخلفات الاستعمار هي الإيمان بالخرافات والسحر والشعوذة نتيجة لانتشار الجهل والأمية كألم تخلفي رجعي مس العقيدة فأجهضت بإفرازات عقيمة حيث« بلغت عبادة الأولياء في المغرب درجة كبيرة من الترسخ والانتشار اعتبر معها بعض الباحثين غير المتخصصين أنها الشكل الوحيد والأوحد للدين عند المغاربة. في حين شكلت عند الباحثين المتخصصين مفارقة ولغزا محيرا، باعتبار أن الإسلام يعد أكثر الأديان السماوية توحيدا، وأقلها تجسيدا، ومع ذلك فإن المجتمعات الاسلامية والمغاربية منها بالخصوص والمجتمع المغربي بشكل أخص، تعج بهذا العدد الهائل من الصلحاء والأولياء الأموات والأحياء »[2] ؛ لنضرب المثل الأهم من خلال أزمة الانحراف العقائدي وسط الفئات الجزائرية نظرا للتراجع التوجيهي في فترات صعب ومريرة بقدور وسهرته ليلا مع صديقه حمو الحمامجي قريبا من منزل زينة التي هي محبوبة قدور، فقد فعل كل شيء كي تشاركه نفس المشاعر إلا أنه فشل قائلا في حديثه مع حمو بعد سؤاله له عنها، لتغيب أفكار الكاتب وتعلو ساحة الشخوص بأفعالها: « وأنت

(1)-الطاهر وطار، اللاز، ص21.

(2)-عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2006م،ص31،32.

أين وصلت مسألتك؟»[1] ، وليظهر صوت الكاتب واصفا: «ومباشرة ينتقلان، إلى موضوع زينة.. في الليالي السابقة، كان قدور، يكتفي بزفرة، وبعض الكلمات» [2]. بعدها يأتي حوار ثنائي بين الصديقين قائلا قدور:« ناشفة يا ابن عمي، حق ربي ناشفة»[3]، يحاوره حمو:« أنت أيضا تحلم بحب الملوك..*»[4]. ليهتف قدور داخله بالراوي واندماج كلامهما ضمنيا معا« حق ربي ما تركت بابا.. خسرت أكثر من عشرين ألفا، حرز سي حمودة وما أدراك لم ينفع.. سحر القريشي، وما أدراك كذلك.. وحرز سي عثمان وما أدراك، كذلك » [5]. ما يفسر تلك الفترة الدامسة بالوحل في ديمومة الجهل وكضم المجتمع المحافظ.

ومع تطور الأيديولوجية وسط الرواية فإن القصد الذي يصبو إليه المفكر الأديبّ، هو نفس قصدية الكاتب المغربي " عبد الكبير الخطي " عندما قال: «التاريخ هو الوحش المفترس للكاتب»[6] ، كون التناقضات سياسة الاصطدام وسط البلد المحتل، بسلسلة استغلال لثروات الجزائر فخاضت ألم النكسة وسلب الأرض من أهلها بالقوة، مرددا بذلك حمو أخ زيدان الوالد الغير شرعي للاز ذا الاتجاه الشيوعي، في طيش وفزع يملأه تفاؤل ويقين بالنصر استشرافا بالمستقبل، منتصرا لوطنه الجزائر، قائلا:« والله يا ابن عمي، ما يبقى في الوادي غير حجاره»[7] ، قاصدا لا يدوم ولا يبقى بنيانه وآثاره إلا الحق والمستحق. لتظهر ثنايا تقابلية كلامية يبدأها مستدركا بالأداة (لكن) خلال، من خلال التأكيد ب(إن)، متلفظا« إن فرنسا

(1)– الطاهر وطار، اللاز، ص 24.

(2)–المصدر نفسه، ص 24.

(3)–المصدر نفسه، 24.

(4)–المصدر نفسه، ص24.

(5)–المصدر نفسه، ص 25.

(6)– مولدي بشينية، النموذج الاشكالي في روايات عبد الله العروي، – دراسة سوسيو– نصية –، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: صالح ولعة، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،2013م،2014م،ص 47.

(7)–الطاهر وطار، **اللاز، ص** 35.

قوية جدا»[1] .لتتدافع الحرب دون حيلولة، ولتصبح شرعية قانونية لا مفر منها، قائلاله قدور: «حتى في ثمانية مايب قالوا إنه لن يبقى غير الصح... وفي الواقع لم يبقى إلا إنه يتذكر جيدا كيف كانت الطائرات تقذف مئات القنابل بل تنفجر هنا وهناك وفي كل مكان، وكيف كان هو وكل أفراد دواره يتراكضون في الحصائد كالمجانين، والنيران تلتهب منتحتهم ومن فوقهم...»[2]؛ لتتجذر الحرائق مع الاغتيال والاستذكار الذي يقول بأن« الثورة هي في خاتمة المطاف ممارسة، والنظرية الثورية التي تعجز عن التحول إلى ممارسة تصبح عقبة في وجه الممارسة الثورية إذا كانت تدين هذه الممارسة لا لشيء إلا لأنها تخرج على المخططات الكلاسيكية للنظرية »[3]. لتبدو التناقضات بصفة خاصة في التشابك الناجم على السابق التاريخي والحاضر المحفز على الإحياء واستنهاض الزمن في ممارسات تذكارية تمجيدية من بينها تاريخ الثورات المنافية للاستعمار جله.

ومع الصراع الأيديولوجي الكثير في الرواية التي تمثل اللوحة الشهيرة للسرد والحديث الناجم على انتهاك فرنسا حرمة الوطن، نجعل اللغة هي الأساس الناطق بمجتمع حيوي داخل المتن، و «لتبسيط الأمر قليلا نقول: إن العلاقات اللغوية الصرفة (التي هي هدف علم اللغة) هي علاقات العلامة بعلامة أخرى، أو العلامة بعلامات أخرى (والتي هي العلاقات المنظمة أو الخطية بين العلامات).أما العلاقات بين التلفظات والواقع، بين الشخص المتكلم فعليا والتلفظات الواقعية الأخرى، العلاقات التي وحدها، تجعل من التلفظات صحيحة أو زائفة، أو جميلة. فلا يمكن أن تصبح هدفا لعلم اللغة [4]» لهذا نحتكم

(1)- المصدر نفسه، ص35.

(2)- الطاهر وطار، اللاز، ص35،36.

(3)-هربارت مار كوز، الانسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3،1988م، ط3،1988م، ص7.

(4)- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص 105،106.

أثناء التحليل البنائي الأسلوبي للغة داخل الوسط السردي إلى جعل كل العلاقات قائمة فيها بينها بما يسمى سلطنة العلامة ضمن التفاعل الكائن بين الأفعال والأقوال من أجل توليد معان جديدة لها قيمة بناءة تستحوذ على النص، ليصبح مكثفا بالأساسيات النصية والسوسيولوجية كرمز دال على فخامة اللغة في حد ذاتها. وبصياغة خطاب الألم أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر نجد أن« المجتمعات الإنسانية، تعتنق الأيديولوجيا في فترات أزماتها، حيث يحدث اختلال في بنيتها الفوقية والتحتية معا، فتهتز، بل وتقوض ركائزها، فتتعرض لخطر الزوال، حيث تتحول الأيديولوجيا إلى الاسمنت المساعد على التماسك لتجنب هذا الخطر»[1] .

لنصادف ألم العبودية وطغيان العدو بالسلب والنهب للحرية والمستحق الشخصي في رواية اللاز، ذلك « أن الحرية، وهي مغفلة في الغالب إلى حد ما، مشتقة اشتقاقا ماديا– فهي حرية من الحيوانات البرية، وهي تبحث عن وجبتها الآتية، وحرية من الجوع، وحرية من الريح، ومن المطر، ومن الحر، ومن البرد، وهي حرية من الجهل، والمرض، وحرية من العمل الذي يكسر الظهر، وحرية من الفقر من كل الأنواع» [2]. ليتبادل حمو وقدور حديثا حول وضع الشعب إبان الثورة والاحتلال، من خلال جدال خارجي وآخر مونولوجي باطني حيادي ذاتي تعرية وفضحا للواقع الذي تشهده الجزائر قبيل الثورة وأثنائها، لتتحدث الشخصيات مع بعضها البعض، والراوي يحتل مكانه في حين من الزمن ويقوم بدور الشخصيات على منطق لسانه، عبر الوصف والإحصاء والتحليل والتفسير والتغييراللفظي المتبادل، فيظهر مابين النقاش أحيانا وتظهر سلطة الشخصية مرة أخرى، ليتحدث الكاتب بالفعل الماضي بغرض السيرورة والديمومة الخطية الحالية قائلا عن حمو وقدور وهما يصفان حالة البؤس والوجع الذي ساد القرية كما سلف ذكره، لتتزاحم آلام المضطهد في

(1)– إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأديولوجي، ص19.

(2)– هيلين كيندي وآخرون، انتحار الغرب، تر: محمد محمود توبة،twitter:@ ketab-n، 22,12,2011,ص287.

وطنه مرددا: « وساد بينهما صمت طويل، كانا أثناءه يفكران في الجبرية، حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه.

وهذا العمل ليس سوى التمرد على الأسياد، على كل شيء، على هؤلاء الأسياد الذين – كما يقول أخوه زيدان– لم يفهموا، ولا يريدون أن يفهموا إلا أمرا واحدا، هو مصلحتهم... مصلحتهم التي تتعارض مع مصالح جميع الناس... بل تقتضي أن لا يكون لأي أحد عداهم، مصلحة ما...»[1].

ليدور في تفكير قدور الذي«يرى أن الحرب تعم يوما بعد يوم، وفرنسا يقوى تكالبها يوما فيوما، ولا أحد يستطيع أن يظل محايدا يواصل عمله في الدكان أو غيره، دون ينجو من تهمة التعاون مع أحد المتطرفين...لقد انتهت كل معالم الحياة العادية أو تكاد... بل لقد سقطت المرآة، وتطايرت شظايا»[2] . وأبرز علم عربي مثل الألم الاحتياجي وانعدام القوت ولقمة العيش كمثيل مشابه ومطابق للمواطن الجزائري إبان الاحتلال الأديب طه حسين الذي سئم معاناة الحياة وقاسى«من حالة الضيق والفقر التي كان يعيشها في ظل سنوات الأزهر الأربعة، وكأنها كانت أربعين عاما، ولم يكن بمفرده من يعرف أن يده تقصر عن الطلب كل ما تريده، فمعظم أقرانه من الطلاب كانوا هكذا وكانوا يضعون في أذهانهم أنهم في ليل طويل مظلم ينتظرون انفراجه وطلوع النهار، أن الفقر هو شرط للاجتهاد والتفوق، بينما الغني يرونه في غنى عن النفس والقلوب»[3].

كذلك حالة فرنسا في غنى فاحش وثراء ماجن بالسطو على مستعمراتها، خاصة الجزائر التي مثلت الطبقة الكادحة التي تعاني الفقر المدقع، لهذا مثلنا بطه حسين تحسينا للمعنى، وإبرازا

(1)–الطاهروطار، اللاز، ص 41.

(2)– المصدر نفسه،ص41.

(3)– عزوزعلي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية، ص 23،24.

للمثل والوضع وحقوقيته المتجذرة في وجدان التاريخ والأمة الجزائرية، دون الانحراف عن الخطاب الأيديولوجي الذي أصله من المجتمع بتفصيل أدوار السلب من الإيجاب، والخير من الشر، والمعاناة من الترف.

ويتجلى ألم الموت وفقدان العزيز القريب أثناء الثورة التحريرية ضمن« أيديولوجيا سياسية غربية ذات توجه استعماري استيطاني احتلالي»[1] . ليظهر ألم القهر والاضطهاد في شكل « عدوان موجه مباشرة نحو مصدر الإحباط سواء أكان شخصا أم شيئا»[2] . فتبدو وتظهر علامات الحزن والتحسر على الموتى والشهداء،عندما بدأ الروائي المدونة بالعودة إلى الحاضر قبل أن يسرد أحداثها من البداية، عن طريق الحبكة والأحداث والوقائع والمجريات الإشكالية ذات الطابع البطولي للشخصيات حتى تكتمل في النهاية، لهذا حدث استباق زماني تراجعي غير مباشر يحكم عليه بالاسترجاع المبدئي قائلا على لسان إحدى المكونات الشخصية ذاكرا لألم الموت بظرف زمان رامز للقبلية الوقتية« يوم حضر أجله، كان المرحوم يهجم، ويعيط" زغدي أمي حليمة زغدي"، إنهم كعادتهم، كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق إنه ليست هناك، غير هذه الفرصة، لتذكرهم، والترحم على أرواحهم والتغني بمفاخرهم.. فهم ككل يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر نسير إلى الأمام.. لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا، أنانيين نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا»[3] .

(1)–عبد الوهاب المسيري، تاريخ الفكر الصهيوني، جذوره ومساره وأزمته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009م، ص17.

(2)–عبد العزيز السيد، معجم علم النفس والتربية، الجزء الأول، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د ط، 1984م، ص12.

(3)–الطاهر وطار، اللاز، ص7.

لتتضح صورة التحول من الاحتلال والاستعمار في مجريات الرواية نحو خطى جديدة سيقام عليها فجر الحرية والاستقلال في العنصر الموالي لهذا تمت عودتنا إلى أولى الصفحات كي نبني ركنا يعالج المسيرة كما« عمد محمد مصايف إلى تصنيف الرواية العربية الجزائرية إلى خمس اتجاهات: هي الرواية الأيديولوجية، والرواية الهادفة، والرواية الواقعية، ورواية التأملات، ورواية الشخصية[1]».

فالرواية الهادفة خصوصا هي هدفنا ضمن الرواية الأيديولوجية الواقعية. لتشمل جميع العناصر ضمن الواقع المقيد، والزمن القاسي والشخصيات الإشكالية على خطى لمنهج السوسيونصي الذي هو المجتمع بعينه.

خطاب الألم...الحرية والاستقلال:

إن المعترف به دون شك هوأن الجزائر إبان فترة الاحتلال الفرنسي وبعده؛ أنها قد حصلت الاستقلال باتخاذ العنف كوسيلة تحررية دون غيرها، وهذا هو الجهاد بعينه عن طريق الكفاح المسلح من طرف المسبل والمجاهد والشهيد، فالكل ضحى بحياته، وخلدت الجزائر اسمه في صفحات كتابها. وبناء على هذا من منظور سوسيونصي حول الاستدمار وحق تقرير المصير للجزائر إبان الثورة من طرف المحللين عامة، والمؤرخين جملة لقضايا الحروب فإنه « لا تهتم دراسات الخطاب النقدية بصورة مجردة بأي نوع من أنواع السلطة، بل تركز تحديدا على سوء توظيف السلطة، ويمكن القول: إنها تركز على أشكال الهيمنة التي تؤدي إلى عدم المساواة الاجتماعية والظلم، ويتطلب هذا المفهوم المعياري (سوء توظيف السلطة شيء سيء) تحليلا مواقفا للمفاهيم والمعايير القياسية الأخرى للعلوم الاجتماعية، مثل الشرعية، التي- بدورها – تقوم على مسلمات من الأخلاقيات التطبيقية والفلسفة

(1)- بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،2012م، ص196.

الأخلاقية»[1] . ومع احتدام الصراع بين فرنسا والجزائر ترتكز المنظومة الثورية على التناقض والتنافر؛ والتي من خلالها يشتد الألم والفراق والخيبة والاستشهاد والوجع والألم القومي في نفوس المجاهدين، كما يرى ذلك لوسيان غولدمان عندما تطرق للحديث عن العالم ورؤية المجتمع؛ باعتبار الثورة هي الناطق باسم الشعب مضطرا ومحللا؛ بأن« رؤية العالم هي بالتحديد مجموعة الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وغالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية)، وتجعل هذه الجماعة في تعارض مع الجماعات الأخرى[2]»؛ليظهر منطلقنا بأن المفعول الساري هو بناء صرح الخطاب من خلال الإتيان بمجموعة من الأحداث كدليل مفسر لموضوع الألم الذي هو طبع الثورة والحرية في آن معا.

بناء على ما سبق من لهيب الثورة ونيرانها وحرقتها في وجدان أبنائها كان من الضروري؛ بل ومن الطبيعي أن يفكر المجاهد محدثا نفسه بلغة دقيقة من جرائها ثورة واندلاع وحرية كأن يقول البطل الإشكالي لنفسه محفزا لمعنوياته مرددا« إذا كنت تشعر بالألم معظم الوقت، أو تعاني من نوبات من الألم المتقطع، فأنت على دراية تامة كيف يؤثر هذا الأمر على كل جوانب حياتك، وربما تكون وحدك الذي يعرف ما الذي اضطررت إلى التخلي عنه من نشاطات، وما لم تقم به من نزهات، وربما ما فقدته من أصدقاء بسبب القيود التي يفرضها عليك الألم[3]».

(1)- توين فان دايك، الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، مراجعة وتقديم: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014م، ص30.

(2)- نبيل بوالسليو، الإيديولوجي في الرواية الجزائرية، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي -نموذجا-، مجلة البحوث والدراسات الانسانية، جامعة 20أوت 1955م، سكيكدة، الجزائر، العددة08، 2014 م، ص87.

(3)- دينيس تيرك، فريتس وينتر، دليل النجاة من الألم، كيف تسترد حياتك، تر: راقية جلال، مراجعة :فيصل يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1،2010م، ص7.

وهذا مطابق كل التطابق عندما تجند اللاز في صف الثورة، وما تعرض له البطل في المتن تحت التعذيب والتنكيل والشمت، أضف إلى ذلك أنه لقيط، ليجعل هذا المجاهد ألمه وغصته سبيلا لإعجاب الدورية الثورية به؛ فرغم كل ما مر به من نبذ وفردانية أو سلب حتى من أبسط الأمور ولو صديق له يؤنسه فقد كان محروما منه، لكن تحول ألمه إلى أن فرض على نفسه التصدي والتجند ضد فرنسا وهذا مطابق كل التطابق لما تعرض له البطل في المتن السردي من سخرية من قبل أهل القرية كونه لقيط لا يعرف له نسب سوى أمه مريانة التي يكرهها، ليكون من هذا النقص الذاتي والنفسي الذي يعاني منه مع ذاته وداخله منجاة وبطولة يعتز بها، خصوصا أنه عاش مسلوب الأبوة وحنان الوالدين؛ فتحولت له كل هذه النقائص إلى عقدة الطيش والسطو على أملاك الغير ليعيش كتائه وعابر سبيل، لكن مصداقية توجهه نحو النضال رغما عن العين الصغيرة التي كان يحدق له بها؛ ليأتي جنود الدورية بقيادة الكابران رمضان لفك أسره بعد اعتقاله من قبل السلطات الفرنسية لأنه كان يدعم الثوار؛ حيث يهان ويبخ الملازم الفرنسي بخلع ثيابه؛ ليرتديها اللاز البطل على حد قول الكاتب واصفا الهيئة بأفعال وتمييزات وحروف عطف وجرب غرض الذم والإكراه والسخرية من فرنسا وعملائها قائلا: «انفتح الباب ودخل الملازم يطنطن ثملا، بعد أن احتسى عدة كؤوس في مكتب الضابط، قبل أن يأتي بقارورة اللاز:

– دن دن. ..فرنسا أجمل من إيزيس... دن دن... الحرب أقذر من التيفيس. .. دن دن. ّ.. سأشرب معك أيضا يا اللاز دن دن... رغم أنني مستعد لجلد كفي كل وقت...دن دن...لأنك فلاق تعيس! »[1]؛ ليواصل الكاتب عملية التقرير المباشر متحدثا على لسان شخوصه عبر الرموز والإيحاءات الاجتماعية والأسلوبية النصية؛ وذلك بتحويل النص إلى واقع معيش تسوده أفكار وتطلعات الشخصيات باحتلالها المنصب الشاغر في المتن أحيانا كثيرة، ليعبر الراوي عبر التأمل الذاتي الزمني عن مجرى الأحداث مرات أخرى قائلا:« وما

(1)– الطاهر وطار، اللاز، ص80.

أن اقترب بقارورة الكونياك ليختطفها منه اللاز، حتى انتفض مذعورا لحركة أقدام صاخبة في القاعة.التفت، فإذا بأربعة جنود جزائريين على رأسهم كابران يصوبون أسلحتهم نحوه.

-يداك. ارفعهما جيدا، دون أية محاولة، أسرع.

قال أحدهم. بينما أردف ثان:

-انزع ثيابك، أسرع.أسرع»[1] . ليواصل الراوي تقدم مجريات الأحداث بنمطية جديدة لها نتائج إيجابية ليعطي الدليل القاطع« وتقدم منه يجرده بعنف من بدلته، ويقذف بقطعها نحو اللاز، في حين أضاف الثالث:

-هيا. هيا يا اللاز، البس، البس بسرعة، الوقت ضيق»[2] حيث يندهش اللاز مفارقا حديثهم وتحركاتهم:« ماذا تفعلون؟»[3] ، من خلال هذا السؤال النابع من مضطهد لبث كثيرا، وسر فؤاده برفاقه يتلقى إجاباتهم المتسرعة بهدف التحرر والثورة الناطقة باسم المجاهد« ستعلم فهيا، هيا أسرع »[4] ؛ ليهتف الكاتب مكان الشخصية نظرا لفخامة الحدث ساردا منفعلا ناشطا بعبارة« رد عليه الكابران رمضان، بينما يده تهوي في حركة رشيقة على صدر الملازم ستيفان بخنجر، ليسقط دون ضجيج أو صراخ. »[5] فما عاشه اللاز من ألم، ونواح جعل منه فردا متسما بالمروءة والفخر والشهامة؛ لهذا فألمه الذي عانى منه لوحده، قبل أن ينظم للدورية كان قاسيا ملما بالقلق والذعر والطيش والسفاهة نتيجة لكره أهل القرية له، وكأي فرد يعيش حياته والتزاماته كخير مثال فردي دال على تعميم للألم الجمعي بالمطلق دون النسبي لأي إنسان فإنه« يكاد من المستحيل أن نعيش من دون قلق أو خوف، فالقلق والخوف واسعا الانتشار، ومع أن الأحداث والظروف والعلاقات التي تسبب القلق تختلف بين

(1)-المصدر نفسه، ص80.

(2)-المصدر نفسه، ص 80.

(3)-المصدر نفسه، ص80.

(4)- المصدر نفسه، ص80.

(5)- المصدر نفسه، ص80.

شخص وآخر، غير أننا غالبا ما نشعر بالقلق، كثيرة هي الأشياء تلتي تجعلنا نشعر بالقلق والخوف بدء من شؤون الحياة اليومية كاجتياز شارع أو التعرف إلى أشخاص جدد»[1]. وهذا ما مر به اللاز في مسيرته البطولية خصوصا صفة حاله؛ والتي هي القلق والعنفوانية والنمطية التألمية المغمورة بالفقر والحرمان.

ومع مواكبة الأحداث في الرواية ينطلق التخطيط للهجوم عبر أربعة مهام لتنفيذ خطط عسكرية (ثورية) قائدها زيدان الوالد الغير شرعي للاز، القائد المحنك بذكائه وسياسته المعروف بها ذا التوجه شيوعي؛ حيث لقب من خلالها "بالأحمر"؛ فالاحمرار لغة تهجينية تنبع بالتوهج والسيطرة والنصر تماما كغروب الشمس وجمال منظرها، أو كانفجار بركان أحمر له حجارة دالة على اندلاع الثورة وانطلاقها، وحصولها على دأب الحرية والسلام؛ كي يندمج الألم؛ ألم الثورة والاستدمار والعبودية والتنكيل، بخطاب الوطن والقومية العربية الجزائرية الإسلامية، والتقاء الإرهاب مع السلطة؛ فمن خلال التشريد والعنف كألم ممارس ضد الجزائر فترة الثورة« تشكل السلطة في المتون الروائية نمطين من الحوافز، الحافز الأول: التصرفات الخاطئة السياسية التي تتبعها السلطة ضد الشعب المقموع، وتتسب هذا الأمر بردة فعل لدى الشارع الجزائري، والحافز الثاني: السلطة ضد الارهاب»[2] .

فالمقموع هو الوطن بأسره والسلطة هم المناضلون الذي يحتمى بهم خشية من الإرهاب الفرنسي؛ فمن خلال الثورة كما يتكلم الكاتب ساردا للوقائع بهذه النصوص المنسجمة والمتطورة بأحداثها قائلا في غياب تام لصوت الشخصيات كمجتمع نصي« جمع زيدان وحدته على بعد بضع مئات أمتار من كوخ سي الفرحي»[3] ، هذه الشخصية التي

(1)– كوام مكنزي، القلق ونوبات الذعر، تر: هلا أمان الدين، دار المؤلف، الرياض، السعودية، ط1، 1434هـ،2013م، ص1.

(2)– سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، ص25.

(3)– الطاهر وطار، اللاز، ص81.

تمثل الثورة والنضال بعينها؛ ليتم الراوي قائلا:« ثم قسمها إلى أربعة فرق صغيرة، ثلاث تتكون كل واحدة كلمنها سبعة جنود»[1]؛ ليأتي الإحصاء التعدادي بغرض ترتيب المهمة لكل فرقة ودورها« الأولى تذهب إلى الناحية الشمالية، لتحطم المركز الكهربائي، وخزان الماء، والجسر رقم17. والثانية تتولى تنفيذ حكم الذبح في الخونة العشرة، في الدواوير الثلاثة، بالناحية الوسطى، أما الثالثة فستقوم في الناحية الغربية بعملية قطع الأعمدة الهاتفية، وزرع الألغام على المسالك الجبلية، وإحراق ضيعة المعمر شيخ بلدية القرية[2]». ويتولى تنفيذ«الفرقة الرابعة والمتكونة من عشرين جنديا[3]»، بقيادة "زيدان"«لشن هجوم في الناحية الشرقية على المركز العسكري بمحطة القطار، حتى تتمكن قافلة السلاح القادمة من الحدود، من المرور، دون أن يتفطن إليها العدو»[4].

ومع نهاية حرز الخطط وتحكيمها، ينطق مباشرة زيدان بعد أن قدم الراوي خطط الفرق الأربعة قائلا زيدان للجنود:« – أتمنى لعملكم النجاح والسلامة.

قال زيدان ثم أضاف:

يبقى رئيس المسبلين، حمو، فقد نتمكن من الاستيلاء على المركز، ونحتاج إلى بغال، نحمل عليها الذخيرة، وقد يجرح أحدنا فنحتاج إلى نقله»[5]. من هنا تبدأ المسيرة الحقيقية نحو تقرير المصير وطرد المعمر، لكن ذلك لا يخلو من الموت وأسوء ما يمكن فقدانه بحرقة وألم على فراق الأحبة ؛ لكن الاستقلال يفرض التضحية، كما ذهب في ذلك عبر المجتمعات الروائية وحبكتها التناقضية الأيديولوجية "ميخائيل باختين" الذي« يقف موقفا معاكسا لما

(1)–المصدر نفسه، ص81.

(2)–المصدر نفسه، ص81.

(3)–المصدر نفسه، ص81.

(4)–المصدر نفسه، ص81.

(5)–المصدر نفسه، ص 81.

ذهب إليه "لوكاتش" و"جولدمان" فهو يفترض قانونا خاصا للرواية يقتبسه دون تعديل ظاهر من (الجمالية) الرومانسية وأفكار "غوته" و"هيجل "؛ فالرواية عنده ليست نوعا أدبيا كما في الأنواع الأخرى ؛ لأن لها متطلبات مختلفة؛ ولأنها لا تتضمن أي قانون خاص كنوع أدبي مكتمل، ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ»[1] .

ليحصل الاندماج ما بين أحداث الرواية، وقول باختين، كون الرواية يتزاحم فيها كل ماهو إشكالي ومنحرف، وسلبي وإيجابي، أو مطلق ونسبي؛ فتظهر في ركن خاص بها متجدد عبر الزمن، صفتها عدم الاستقرار على مبدأ واحد، فهي تغامر وتخوص فيقلب المستقبل، تمارس تجارب صعبة في قلب المجهول دون التيقن من النجاح أو تحقيق الهدف؛ لكنها استشرافية تنبئية تسلك دروب الإخفاق والنجاح دون تردد.هكذا هي رواية اللاز تنطلق بوسمات ناجحة أثرتها وزودت من نجاح أحداثها شخصياتها الأيديولوجية الموجودة في المتن بكثرة.

ومع المهمة بتنفيذ عملية الثورة إلا أن التفكير في الاستشهاد يظل سائدا؛ فقد يحرق الفرد بألم الموت، تماما كما كان رأي زيدان، فالموت المقصود أثناء الاحتلال الفرنسي في المتن السردي للرواية بمعنى أنه«لا يموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم في الجسد فقط، لكن هناك أيضا موت المعاني والرموز والمثل. غياب العدل وحضور الظلم نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة، وغياب الجمال والنظام والصدق، وحضور القبح والفوضى والكذب نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية»[2]. وباندفاعية نحو خوض الثورةدون توقف لا محال منه يأتي صوت زيدان معبرا عنه الراوي بتقبل حتمية الموت والإصابة أثناء الزحام وسط المعركة؛ حيث« صمت برهة وفكر... قد يجرح بعضنا،

(1)–ابراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص200.

(2)– جابر عصفور وآخرون، دراسة الرواية، فصول: مجلة النقد الأدبي، القاهرة، مصر،(مج12)، العدد(2)،1992م، ص 180.

قد يجرح أكثرنا، قد تقع خسائر في جانبنا. إنهم يعرفون طبيعة العمل على أية حالة، ثم رفع صوته:–قدور يساعد المسؤول المالي في عمله، حتى نرى ما نفعل به. التحق بالفرقة الثالثة يا قدور»[1]. ومع قروب إشعال الثورة ونجاحها في القرية بعد أن تمكنت الدورية من إنقاذ اللاز؛ فحسب ما يجري في الرواية فإن الأحداث فيها تداول، وتقديم، وتأخير، وتبجيل أحيانا كثيرة، حتى تكون لكل واقعة حقها من الفاعلية والسرد، ضمن النص الاجتماعي؛ لنجد اللاز قد« تبع الجماعة التي انظمت في صف كمل لو أنها إحدى دوريات التفقد، ولو أن خطوات أصحابها تبدو أسرع بعض الشيء من المعتاد، ومضطربة إلى حد ما»[2].

وفي مقتطفات موجزة ينقذ القائد رمضان الكابران اللاز بعد محاولة قتله من طرف الحارس وهو يمشي بهدوء لأن جسمه قد نحل وأصبح عليلا من كثرة التعذيب كما هو مقرر محكيا بسرعة عبر فعل ماض يلحقه فاعل« تفرق الجنود يجسون أبوابها الواحدة بعد الأخرى»[3] ؛عن طريق التفتيش المكثف للثكنة حتى يكون المخرج سهلا، ويضيف الكاتب بظرف زمان« في حين هوى الكابران رمضان بخنجره على الحارس، بينما ظل اللاز يتابع المشهد بلا مبالاة»[4]. والحاصل هو امتزاج الحديث الجماعي بين جنود الدورية حول أبواب الثكنة كونها« مغلقة كلها»[5]. ليتخلل حديث اللاز داخليا وجهريا معلنا« وهل كنتم تنتظرون غير ذلك»[6] ، ثم ينسجم صوت الراوي مع المشهد الفاصل؛ حيث« علق الكابران رمضان، وهو يدفع باللاز بعيدا عن جثة الحارس التي تدفقت منها الدماء:لابد من سيارة نهرب

(1)–الطاهر وطار، اللاز، ص81،82.
(2)–المصدر نفسه ، ص93.
(3)–المصدر نفسه، ص 95.
(4)– المصدر نفسه،ص95.
(5)–المصدر نفسه، ص95.
(6)– المصدر نفسه، ص95.

بها»[1].ومع نجاح المهمة، يأتي دور اللاز متفائلا بالحرية وفك أسره مما كابده في الثكنة ليقول عنه الراوي بصرخة فرح مناديا« قال اللاز في نفسه، وكأنما استعاد وعيه، ثم تقدم هامسا:جاء دوري الآن، أعطوني حديدا حادا، مسمارا أو موسى، أو أي شيء من هذا القبيل، وتأهبوا للركوب...القضية تخصني وحدي الآن»[2] . لتتم العملية بتفوق ويحصل اللاز على حريته ويتصل بوالده زيدان في الجبل، الذي هو موطن المجاهدين والثوار؛ حيث تندمج القوات والمهارات والخبرات والهوايات؛ ليتم التخطيط المبرمج ضد فرنسا، ومن هذا التلاحم والتكافل بقيادة زيدان تقوى أواصر الحرب ضد فرنسا ليستقل أهل القرية بوطنهم؛ مع استشهاد العديد من المناضلين، وعودة السلم من جديد، هذه بعض نبذات الرواية الشيقة لننتقل إلى نبذة أخرى مماثلة لكن الرأي المتسلط فيها شبيه نوعا ما بالندم الخالص تضحية من أجل إبراء جرح الأهل والأحبة والوطن؛ حتى تعود الثقة من جديد في بطن البلد الجزائر الأم، وهذه الشخصية؛ هي شخصية بعطوش راعي العجول الذي ركع لسلطة فرنسا طمعا في المال والثورة والامتياز لقيادة الجيش الفرنسي برهة من الزمن، إلى أن تفطن وعاد رشده خدمة لوطنه وفداء له روحا وهمة ونبلا وكرما.

نلاحظ أن الرواية تعج بالألفاظ الرمزية الأيديولوجية التي هي مجتمع فضائي نصي يبنى على خصائص جمالية وأخرى واقعية بحتة، كرمز ومرموز، وفاعل ومفعول، وخيال ومتخيل، بين الشخصية وفكرها، وبن الكاتب ولهجته، لتكون« إحدى المسائل الأساسية في علم اجتماع الص (الخطاب) هي الكلام الجماعي أو كلام فريق اجتماعي معين. وغالبا ما نلقى هذا الكلام في حالته النقية، في الخطب السياسية، والنقابية، والدينية، والعلمية، ويسعنا جيدا أن نتساءل عما تفيد تحليلات النصوص الأدبية التي تمثل أنواع الكلام الجماعية،

(1)-المصدر نفسه، ص 95،96.

(2)- المصدر نفسه، ص96.

باعتبارها ظواهر ثانوية أو متفرعة، وكان أعيد بناؤها لدواع جمالية»[1] . كذلك هو النص الذي بين أيدينا، تتخلله الخطب الدينية، والمذاهب السياسية، والفرق العسكرية، والطبقة البرجوازية الفرنسية، والحركة بمعنى الخونة الذين خانوا بلادهم الجزائر من أجل الحصول على امتيازات، والطبقة الكادحة التي يمثلها الفقراء والمحتاجين الجزائريين. ولنعيش الألم والحرب والحرية معا لا بد من المرور بأخطر المراحل وأوجعها، بل وأصعبها لنستشهد بشخصية بعطوش الخائنة العميلة لفرنسا، وهذه الشخصية التي شاء الزمن أن تتحول من كونها داعمة للاحتلال إلى بطلة تحمل بعدا ثوريا، منتقلة من اضطرابات غير أخلاقية وغير إنسانية مغتصبة لأعراض المحارم، لتختار في النهاية سبيلا يحولها من الدناءة والفساد والانحراف، إلى رمز الحرية إخراج المعمر من القرية فالتوجه الثوري والسياسي المفروض كما في الرواية« يهدف إلى استرجاع السيادة المغتصبة عن طريق الكفاح المسلح الذي يجب أن يتحول إلى انتفاضة عامة تضعف الجيوش المعتدية، وتخرب الاقتصاد الاستعماري، وتفرض جو الحرب الساخنة على فرنسا فتنقاد إلى تفاوض كما حدده نداء الفاتح من نوفمبر سنة1954م»[2] . فقد كانت شخصية بعطوش تمتهن الرعي واصفا لنفسه«أنه بعطوش الذي كان في وقت ما راعي العجول، والذي انضم منذ أشهر إلى فرقة "القومية" ومع أنه كان يجب أن يعمل في إطارها، فإن الضابط اصطفاه مع آخرين، ليعملوا تحت قيادته...وليكلفه في الحقيقة بمهمة اكتشاف شبكة تهريب العساكر من الثكنة»[3] ، ليتم منصبه لدى العسكر الفرنسي؛ فأصبح مادحا« نعم، إنه بعطوش. هو بعطوش الذي يحمل على كتفيه شارات

(1)- بيار ف. زيما، النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، مراجعة: موريس أبو ناضر، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،ط1،2013م، ص105.

(2)- محمد العربي الزبيدي، تاريخ الجزائر المعاصر (1954م-1962م) ج2، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999 م، ص9.

(3)-الطاهر وطار، اللاز، ص187،188.

عريف. نعم. بعد أن تأكد من ذلك»[1]. وكل هذا ناجم عن الجرم الذي ارتكبه لأنه تعدى على حرمة خالته، وزوجة وهذا الجرم يطلق عليه بزنى المحارم في سلك الخط الأحمر المحظور. فمضى في حالة هذيان وغياب تام للوعي.

ومع تطور الأحداث الخاصة بهذه الشخصية كونها مفتاح حرية واستقلال أهل القرية من المستعمر نهائيا، تغدو السلبية القبلية والقتل والموت وما جنته الأجساد المحمومة بالتهاب نار الثورة ما بين الألم والحرق لذا« فإن العلاقة القائمة بين الفرد والمجتمع القاهر، يشكلها الأخير بأدواته، يعمل بساطتها على صياغة أفراد خاضعين لتقاليده وعاداته، يسلبهم حريتهم، فارضا وعيا زائفا يفقدهم القدرة على الفكر والفعل المستقلين، وبالتالي يسعى إلى تحويل الإنسان إلى شيء متوائم مع أسرته، ومتوائم مع مجتمعه، يصدر عما تريده الأسرة أولا، ويصدر عما تريده السلطة ثانيا، وهو يتوهم أنه يصدر عن ذاته » [2] . هذا المثال يعطي صورة أرجح للمواطن الجزائري بألم قهري مسلوب من كل حق ذاتي أو مادي إبان الحقبة الاستعمارية،« بينما يتفاعل الإنسان الحر بكل حرية مع المجتمع وأفراد جماعته، يعمل على إعادة تشكيل ذاته ومجتمعه، يمارس فعله في الحياة بكامل كيانه الإنساني»[3] . وهذا الترجيح هو كيان المحتل الحر بعنفوانيته وجبروته القاسية بكل عفوية وطلاقة؛ ليتحد القهر مع الحرية، ومع مواصلة بعطوش راعي العجول سيره في الثكنة بع أن تحصل على لقب سارجان مقابل القذف والرمي بالمحصنات، يتأمل ماشيا وسط الثكنة بتدبير يخلص في النهاية إلى انتصار جميع منهم في القرية من خلال هستيرية وفقدان تركيزه لفقد وعيه وسكره

(1)–المصدر نفسه، ص188.

(2)–شريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص198.

(3)– المرجع نفسه، ص198.

وخمريته« راح يتأمل مصادر وقع الأقدام...بدا له في الأوائل الجنود صغارا كالأطفال أو الأقزام»[1].

ومن ثمة « واصل جولاته»[2]. ليأتي التخطيط الهادم والفتاك وبعثرة الموازين لصالح نجاح الثورة وقربها غير أن« مشكلة الحرية تتمثل لنا في أشد صورها مأساوية حين تشير إلى علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة، ومراكز السلطة في المجتمع كثيرة، تهيمن عليها السلطة الكبرى» [3]. ولكن بدرجات متفاوتة حسب القيد؛ فإذا كانت السلطة في بلد مستقل، تكون إما فارضة لقوانين بهدف الحفاظ على أمن المواطن وسلامته، وليس كما هو الحال لدى المحتل الذي يهدد بانقراض نسل البلد المضطهد، أو بدمجه ضمن جنسيته ومسخ دينه وهويته وهو تاريخ مر قاسته الجزائر ماضيا أليما مع فرنسا، ليواصل بعطوش تجوله باعتباره مفتاح النور الذي تنتقل من خلاله الرواية إلى مسالك النجاح، بعيدا عن فخ العبودية فبدأ يحرك نظره ويقترح« براميل البنزين هنالك ليست في وضع لائق...المفروض أن تكون في مخزن كبير، لا أن تغطى هكذا فقط بهذه الخيمة...ماذا لو تقذف بقنبلة يدوية ؟ إذا ما اشتعلت، فإن الثكنة ستنسف... ما أروع أن يحدث ذلك»[4].

لينتابه تفكير آخر تسريبي، وكأنه يخطط لاندلاع الثورة في شفرات سردية ذات بنية لغوية اجتماعية نصانية تفكيرية عامة كالمجتمع الفارض أحكامه على الفرد بعينه؛ حيث وجد منفذا لأفكاره قائلا:« عربات الشحن الكبيرة هذه، المصطفة الواحدة، منحنية أنوفها كأنها تتشمم التراب، ماذا لو تتطاير الآن شظايا شظايا. ذلك لا يحدث إلا إذا وضعت فيها

(1)-الطاهر وطار، اللاز، ص 188.

(2)- المصدر نفسه، ص188.

(3)-جابرعصفور وآخرون، الأدب والحرية(ج1)، فصول: مجلة النقد أدبي، القاهرة، مصر، مج(11)، العدد1،ط1992،2م،ص12.

(4)-الطاهر وطار، اللاز، ص188.

ألغام»[1].ثم ينطق بأداة نداء توحي وكأن وعيه أصبح مثقلا بالهموم فقرر أن ينتصر لصالح القرية تخفيفا من الذنوب والجرائم التي ارتكبها فينطق« آه.هذه الدبابات الدكناء الرابضة كالأفاعي انفجارها يكون أكثر دويا من انفجار العربات » [2]. وبناء على هذه الشخصية التي خانت ثم وفت، بعد تفكير كان أقرب إلى الجنون كألم قاسي إحساسا بالذنب ووجعا حرق المشاعر وأماتها؛ ليصبح عجلة المستقبل الحر للمواطن الجزائري، وعلى إثرها يتزأبق تسويفا وتعطيلا وخيانة ومتاهة وفقدان لثقة أهل بلده فتحول ألمه إلى جرأة وحماس وحماة للوطن نجد في تخمينها صبغة« كان الماضي هو الماضي؛ أي متحف ما هو معروف جيدا وغير مفيد بالتالي. وكان الحاضر يستكشف بالرجم بالظروف أو بالتحليل الفوري، يزيد في حدة الاستكشاف استعجالا لإدراك ما ينبغي إدراكه للحال تحت طائلة الخطأ أو الابطاء "المميت"، وكان المستقبل – الاشتراكية– مرتقبا وسط التأكيدات التي أولها أنه سيكون غير واضح الملامح لأنه لا مثيل له» [3].

لتتحد قوى الفكر المصاب بشلل توعوي إلى انقطاع الغمام عن البصيرة، ويعود الوعي من جديد ليجتاز بعطوش مرحلة الغيبوبة والخطر الذي ظل حاذقا به، فرؤى هذه الروايةهي اشتراكية واقعية تقترح الحلول وتعطي البديل، والدليل هو التطور السريع لأحداثها ونجاح كل مجرياتها، لأن الطاهر وطار اختار شخصيات معظمها بطولية، وأقلها ثانوية تقتحم وتنسجم وتخرج عن صمتها؛ لتجرب وتغامر وتنجح دون أي تردد؛ حيث يصحو بعطوش أخيرا سائلا مرتابا« وسأل نفسه، لماذا يفكر في ذلك، لماذا يخطر بباله غير هذه الخواطر البشعة»[4] ، واستمر في تحريه إلى أن« توقف أيضا...لم كل هذا. ..وقطب حاجبيه، واستأنف سيره

(1)– المصدر نفسه، ص188.

(2)– المصدر نفسه، ص188.

(3)– ريجيس دوبريه، نقد العقل السياسي، تر: عفيف دمشقية، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،1986م، ص6،7.

(4)–الطاهر وطار، اللاز، ص 189.

بخطوات سريعة حين تذكر أن ضميره مثقل بشيء ما، فظيع، لا يمكن تصور أو استحضاره... »[1]، يرفع العلم فجأة بعد النداء في الساحة؛ حيث« حيا بعطوش أيضا العلم، وشعر بنوع من الثأر لم يتعود الشعور به، لعله لأنه يحيي لأول مرة العلم الفرنسي، وهو برتبة...إلا أنه مع ذلك فكر في غطس العلم في البنزين، وإشعاله، وهو هكذا في السماء يرفرف»[2] . من هنا قرر بعطوش إصلاح ما أفسده، فبعد أن فبعد أن كان للاز في الثكنة علاقة بالضابط في نطاق شذوذي وذلك بإجبار الضابط ذلك على اللاز رغما عنه كألم جنسي غير مقتنع به وصاحبه مسلوبة الإرادة تجبرا من ذوي السلطة على الضعفاء لتسلية وتمضية وقتهم على حساب الطبقة الكادحة في الوسط الاجتماعي وهذا ما يطلق عليه بالألم المحرم خلقيا، قبل أن تهرب الدورية اللاز من الثكنة؛ ليجبر بعطوش كذلك على نفس الشيء فالضابط مثلي مريض قائلا بصيغة الأمر لبعطوشفي نفس الليلة من اليوم الذي حيا فيه العلم الفرنسي، والعشاء في الثكنة بفعل أمر، وضمير متصل يتبعه ظرف مكان:« ستنام عندي. هنا. نعم هنا ليس هناك أية كلفة، بيننا، يجب أن نتناول كؤوسا أخرى من المهضمات. عندي ويسكي جيد.

-لا... ك...كفاني. شكرا سيدي الضابط

-هيا إذن ننم انزع ثيابك»[3] .وهذا مناف تماما لأمور العقيدة والشريعة الإسلامية، ويطلق عليه بالشذوذ ضمن الثالوث المحرم، فالإنسانية بفطرتها لا تتقبل شيئا منافيا كهذا، وإن دل على شيء إنما يوحي بالجرائم الشنيعة التي ارتكبتها فرنسا المسيحية النصرانية اليهودية، وأفعالها المنافية للمعقول ويطلق عليه بالألم المشدد والغير الأخلاقي رغما عن إرادة صاحبه؛ لأن الأصل في« بناء مجتمع قائم على أسس ذكورية في توزيع الأدوار والمسؤوليات المناطة

(1)- المصدر نفسه، ص:189.

(2)-المصدر نفسه، 190.

(3)-المصدر نفسه، ص 210.

بأفراد المجتمع»[1]يبنى على« قوة الإرادة والتحمل فكانت صفات الرجولة وما اتصل بها من عوامل بيولوجية انحازت بالقوامة للرجل على المرأة»[2] . وهذا هو الأصل الشرعي والمنطق الإلهي الديني، غير أن بعطوش عندما زال عنه الضباب من عينيه،خيل له أن جثة الضابط هي جثة خالته حيزية لينطق«آه. خالتي. حيزية. خالتي يا ربي سيدي »[3] ؛ لينتقم بعطوش بعدها لدم خالته التي سفك دمها غدرا وإكراها رغما عنه، ولنفسه من الضابط الذي أودع به للقومية أو الحركة، وخيانة بلده الجزائر ؛ حيث« هوى عليه بيدين مرتجفتين، وانهمك في خنق أنفاسه بكل ما أوتي من قوة. وبعد فترة، استل خنجره وراح يطعنه أينما صادف. ..ظل يطعن ويطعن، حتى انفتحت عيناه»[4] . ليصرخ واعيا بأداة تحقيق« لقد زال الضباب. زال كل أثر للضباب. أجال نظره في القاعة، وراح يحدق في الجثة ويتنفس من أعماقه»[5] . فيكون هذا التحول الجذري من ألم الخيانة وألم الغدر إلى سيف الوفاء والإخلاص تماما كأن« يبزغ انطلاقا من أعماق الكاتب الأسطورية، وينفسح خارج مسؤوليته، إنه الصوت الزجر في جسد مجهول وسري، وهو يشتغل مثلما تشتغل الضرورة. كما لو أن الأسلوب – داخل هذا اللون من العنفوان المزدهر– ليس سوى خاتمة لتحول أعمى وعنيد مطلق من اللغة القاعدية التي تتهيأ على تخوم الجسد والعالم. الأسلوب – على التحديد– هذه ظاهرة نظام توريثي وتحول مزاج»[6] .

(1)–سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي، دار ضفاف للنشر، الشارقة، بغداد، دط،218م، ص5.

(2)– المرجع نفسه، ص5.

(3)– الطاهر وطار، اللاز، ص211.

(4)– المصدر نفسه، ص211.

(5)–المصدر نفسه، ص211.

(6)–رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2002،1م، ص17،18.

ليكون العنفوان والوراثة، والجسد والروح، ضمن اللغة بيانا زاخرا بمعطيات نصية جديدة، تتحول فيها اللغة إلى مفتاح لحل العقد وتفكيك الإشكاليات والتناقضات ضمن الأيديولوجيا الاجتماعية وتفعيله حسب درجات متفاوتة تحكم بمعايير ثقيلة نوعا ما على الحالة اللغوية، فعندما يتحول الألم إلى حرية، يتحول الكبت والضغط إلى تعبير وكلام، والنسيان إلى ماضي، والحاضر إلى مستقبل وحضارة و عصرنة مبنية وفق أسس أخلاقية وعقائدية تحكمها أركان سياسية تغطي وتربي كل الانحرافات ضمن ما هو فاسد وطالح أو منحرف.ومن هذا القبيل خرج بعطوش بعد الأخذ بثأره كألم كرهي بغضي في صميم الحق من الثكنة و«فكر، هل يفتح برميلا ثم يرميه بعود ثقاب، أم يقذفها كلها بقنبلة، وإن اقتضى الأمر بأكثر، وليكن ما يكون؟

نعم

ليقذفها برمتها بقنبلة

ليحدث الانفجار المهول، لتتعالى ألسنة النار حتى تحول الليل نهارا

ليصل اللهب إلى كل شيء ويأت عليه

نعم»[1] .

وبعد أن تعاطى الحديث بالسؤال والجواب،« فتح بأسنانه في غيظ، وبملء قوته قذف بها براميل البنزين...وحدث الدوي. كان قويا، قويا عنيفا. تماما مثلما كان يتصوره»[2] . ويذكرنا هذا الحدث الجليل رغما عن الخسائر بحال فرنسا زمن اندلاع الثورة؛ حيث« كانت السياسة الاستعمارية تنحدر نحو الهاوية. وهذا ما سيتأكد في 7 ماي /أيار 1953م حين

(1)–الطاهر وطار، اللاز،ص212.

(2)–المصدر نفسه، ص212.

ستنزل بالجيش الفرنسي كارثة لم يسبق لها مثيل في ديان بيان فو. وفي هذا الوضع العصيب فإن الطبقة السياسية الفرنسية هبت مسرعة وسعت إلى "تحويل إفلاسها إلى تصفية قضائية"»[1] . غير أن القسوة التي مارستها فرنسا عبر قرن ونصف تقريبا، ليس بممر عبور فإنه يقتضي التذكير لأن القسوة من بين إحدى الآلام والجرم الذي لا يغتفر فهي من« الأعمال الوحشية في الحروب»[2] .

كذلك القسوة كألم من المحتل إلى المضطهد هو« إنزال الأذى والضرر بشخص ما »[3] ؛ حيث«الفاعل لا يبالي ولا يهمه ذلك، وعلى أسوء الفروض، فإنه يرضيه المعاناة التي يحدثها »[4] ؛ ومن خلال الأحداث فإن شخصية بعطوش قد وظفها الكاتب كعلاج تاريخي سياسي ثوري براغماتي نفعي لبري جرح آلام القرية، بعد أن مرت بشرور وآثام فرنسا المتعمدة في قسوتها؛ لتندلع بها نار الفجر والاستقلال والحرية، وتعالج هموم كل محزون ميؤوس من جرحه، وتثور ضد كل ما هو استعماري مناف للسلم، ومن خلال هذه الشخصية(بعطوش) كمنفذ للعبور من عالم القتل إلى عالم الأمن، وتقرير المصير ويواصل بعطوش فرز مهمته؛ حيث يظهر صوت الراوي بفعل مضارع معه فاعل ومفعول به قصد التمييز والحركية اليافعة بالجدة والتنوع قائلا:« تتالت الانفجارات، الواحد إثر الآخر، وارتفعت ألسنة النار إلى عنان السماء، وتسارع العسكر من هنا وهناك، يغادرون قاعات النوم

(1)- محمد حربي، الثورة الجزائرية، سنوات المخاض، تر: نجيب عياد، صالح المثلوني، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1994م، ص7.

(2)- كاثلين تايلور، القسوة شرور الانسان والعقل البشري، تر: فردوس عبد الحميد البهنساوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014م، ص 53.

(3)- المرجع نفسه، ص57.

(4)- المرجع نفسه، ص57.

مبهورين بالضوء الكبير، بعضهم يسقط من حراء الشظايا المتطايرة، وبعضهم يصرخ ويسارع إلى الاختفاء بكل ما صادفه»[1] .

نجد التنويع بالألفاظ ما بين الإفراد والتثنية، وكثرة حروف الربط من عطف وجر، كذلك وجود أسماء الإشارة، كذلك المضاف والمضاف إليه، ومقصد الكاتب من جراء التوظيف اللغوي الزاخر هو تفصيل الحدث على واقعيته وهدفه هو النهوض بفكر الشخصية؛ وذلك بجعلها معبراللتحول والتغير من الثابت إلى المتحرك، وبناء على أفكار وشخصياتها خاصة باعتبار المنهج اجتماعي بالدرجة الأولى يخص الفرد بإعطائه الأولوية لحقوقه من الناحية الإنسانية، خاصة وأنه يعالج النص واللغة في آن معا كونهما مجتمع؛ حيث نلاحظ في نصنا "اللاز" أن التقرير السردي حسب ما كيفه الراوي من ناحية الشخصية« يعود إلى اصطناع الضمير في الرواية؛ فإن هناك من يصطنع ضمير الغائب»[2] ، والذي هو من صنع الطاهر وطار في احتلاله منصب الشخصية عن طريق التأمل متسلطا عليها في أحيان كثيرة، فيمثلها عن طريق احتلال مكانها، كما أن الأديب الطاهر وطار« يصطنع ضمير المتكلم، وهو شكل ابتدع خصوصا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، ثم عمم فاغتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها، وإذن هناك ضمير المخاطب الذي لعل أول من اصطنعه في الدفق السردي ميشال بيطور في روايته "التحوير" »[3] .

وتتواصل أحداث الرواية ساردا الراوي بجملة فعلية مركبة من فعل ماض وفاعل ومفعول به دلالة على الحث متلفظا« وجد بعطوش نفسه خلف دبابة يحاول فتحها ليقذفها

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص 212.

(2)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998م، ص82.

(3)- المرجع نفسه، ص: 82.

بقنبلة»[1] مناديا له من قبل جندي« –اركب يا بعطوش اركب، أسرع »[2] ،ليأتي الحدث الأخير الذي يفصل بحرية أهل القرية بظرف زمان يسبقه حرف عطف وجر دلالة على الزمان والمكان في آن معا،« وفي الحين الذي بدأت فيه الدبابة تتحرك، متجهة نحو الباب بدأت المدافع الرشاشة تقذف بحممها لتحصد كل من يتحرك، وارتفعت الصيحات والصراخ أكثر»[3] ، ومع التحام الجنود الجزائريين المجندين خدمة لفرنسا، يحصل النفع والقوام بأن تعاونوا مع (بعطوش) في إجراء القذف بالقنابل؛ « فلقد كان عدد الجنود ثمانية، وبعطوش التاسع، تفرقوا على أربع دبابات. .. واحد يتولى السياقة، وآخر يتولى أمر الرشاش، وكأنما كانت الخطة مدروسة»[4] .

لهذا يحصد الطاهر وطار من خلال شخصية بعطوش ذلك القول الحاصل من كونه مثالا متنوعا سلبا وإيجابا من فردية وعينة من « "أهواء النفس" البشرية في كل حالتها المتنوعة، بمعرفة علمية تخص الجنون والعقل واللاعقل والاختلال النفسي وكل السلوكات " الغريبة" و"الشاذة"، وكذا الاندفاع نحو حدود لا تتوقف من التوغل في المجهول»[5] ؛ ومن خلال هذا التحليل السيكولوجي النفسي الذي هو وصف وتهيئة لحاضر بعطوش الذي تغير عبر مراحل اجتماعية مر بها كانت شبيهة بالعقلانية التي خلق عليها؛ ليصبح كآلة إنسانية دون تفكير، لكن في حدود ما يخدم الغرض الذي يصبو إليه الكاتب أثناء توظيفه له في بيئة يسودها الحرب كألم جسماني عضوي أسري تفكيكي للبنيات التي تؤسس عليها الكينونة الأمنية للفرد؛ فيصبح الألم حاجة بدونها تكون الحياة مفقودة أو من العدم؛ الذي هو حلم

(1)– الطاهر وطار، اللاز، ص212.

(2)– المصدر نفسه، ص213.

(3)–المصدر نفسه، ص213.

(4)–المصدر نفسه، ص213.

(5)– ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م، ص11.

الخلاص منه كمستحيل تجذر في عروق الدم والعقل والنفس والروح، لهذا فهو ألم روحي طبعي. ليكون سلاحا إشكاليا تنتهي به الرواية في حدث من أحداثها الأيديولوجية الرابحة وعليه« فقد اتجهت دبابة إلى مخرج المراقبة الواقع على بعد عشرات الأمتار من الثكنة تحطمه وتقذفه بنارها، بينما اتجهت ثانية إلى مفترق الطرق الرئيسي وربضت هناك... واتجهت ثالثة إلى مركز فرقة قومية، وهو عبارة عن محزن قديم كان صاحبه يستعمله من صيف لآخر...أما الدبابة الرابعة، والتي كان يركبها بعطوش وآخران فإنها تمركزت عند مدخل الثكنة الرئيسي، ليتذاوب بعطوش مع الرشاش مواصلا القذف في حقد وإصرار »[1] ؛ لتتحول الرواية بتفاصيلها كألم تاريخي ناطق باسم« "الرؤية الثورية وطريق الخلاص"»[2]؛ حيث« تتبعت الروايات التي تقدم رؤية للخلاص الشامل، لا من الهزيمة وحدها وإنما من المؤامرات الكبرى التي يتعرض لها وطننا العربي، والتي تشكل الهزيمة حلقة من حلقاتها »[3] ؛ لتهزم فرنسا في عقر دارها وفقا للرواية وهذا سبب داع من أهم« الأسباب التي تتمثل في اقترابها من الجماهير الشعبية ومعاناتها والتزامها بالرؤية التاريخية العلمية»[4]؛ لتكون المكابدة والآلام والمحن والقهر التي عاشتها الجزائر سببا داعيا لانهيار المعمر؛ وذلك كون الوطن قد ترسخت مبادئه، كما يقال الأزمة تلد الهمة، والظلم والوجع سبب في الإبداع والتفنن والتقدم على المستوى النخبوي الجماهيري، خصوصا الأدبي والعلمي والنقدي فبينما كانت شخصية بعطوش« قد صورها الكاتب لتعبر عن طبيعة الجزائري الذي يخون بلاده

(1)-الطاهر وطار، اللاز،ص213.

(2)- حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجي، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1990م، ص100.

(3)- المرجع نفسه، ص100.

(4)- المرجع نفسه، ص100،101.

بعض الوقت لكنه لا يلبث أن يعود إليه وعيه الوطني، ويحقق إنجازات باهرة في الكفاح الثوري»[1].

ليتم رفقة أصدقاءه الجنود النهضة الثورية؛ حيث« كانت عملية احتلال محكمة، يستحيل القيام بها من الخارج مهما كانت القوات المستعملة، ومع ذلك، فقد جزم السكان بأن فرقة كبيرة من المجاهدين اقتحمت القرية، ولا شك أنها بقيادة زيدان، لأن هذه الجرأة جرأته»[2]. لتنسجم ثورة "بعطوش"مع شجاعة" اللاز" ووالده "زيدان"، ويعلو الوطن بالثراء الناطق بحرية أهل القرية، فكانت ليلة لا مثيل لها كلها عامرة بالفرح؛حيث « ارتفعت الزغاريد من كل منزل، واشتعلت أنوار صومعة المسجد، التي أصبحت لا تنار إلا من عيد لعيد، وارتفع الآذان في غير وقته، وظل يتردد وقتا طويلا، حيث بدأت المعركة تهدأ »[3] ؛ لتنتهي مجريات الرواية في هذا الجزء الهام من بين حوادثها باندلاع الثورة، وتحرر أهل القرية من سياط الاستعمار الفرنسي الذي حول حياة الجزائريين إلى فقر وضياع تشوبه هموم ومآسي خلفها بعد الاستقلال لتجد الجزائر نفسها في مرحلة غامضة فاقدة لكثير من السبل الكفيلة بالعيش الكريم، وظهور العشرية السوداء، وتهميش الطبقة المثقفة وتنكيلها بإبعادها عن الساحة الفنية والثقافية، كونها سلاح الوعي القومي، ومرآة عاكسة لما هو سائد.

كان هذا الجزء التطبيقي هاما جدا بتفاصيله؛ ذلك باعتباره إحدى الفصائل التي تكونت منها رواية" اللاز" معبرة عن الألم من ناحية ذات مرجعية موازية ما بين فترتي الاحتلال والاستعمار، وذلك طريق تيمة الألم الذي أعطى لحياة الشعب الجزائري بثا شاملا في كافة فصول السنة خصوصا بلقمة العيش المتمثل في ذلك« الطعام الناشف الذي تعودت معدته عليه ومن أشياء كثيرة كانت تذكره بالفقر، وما هو فيه من ألم آخر يضاف إلى حالة

(1)–عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، ص26.

(2)– الطاهر وطار، ص213.

(3)–المصدر نفسه، ص213.

الفقر التي كان يحياها»[1] . ومن خلال كل العبارات الموحية، قد أبدع "الطاهر وطار" بسلسلة من الأحداث المتطورة للرواية تطورا مستمرا، مفعما بلقطات جديدة خصوصا منها اللغوية الكلامية والنحوية الصرفية و الحوارية البلاغية، فأعطى بعدا أيديولوجيا مثلته الشخصيات الإشكالية إما بتعنتها، أو بجدتها في السعي وراء تحقيق العدالة تماما كما هو في الواقع الحي كوسط اجتماعي؛ والتي هي حقيقة الجزائر على البعد التاريخي والسياسي ما بين الماضي الأليم، والحاضر الذاكرة للبلد الأم.

(1)- عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية سردية، ص24.

الفصل الثالث:

خطاب الألم الحواري بين الشعور واللاشعور الوجداني في الرواية التأريخية الجزائرية المعاصرة –دراسة سوسيو نصية –في رو دمية النار لبشير مفتي – أنموذجا –

أولا: لغة الألم الروحي من الخوف والفراغ الذاتي إلى فاجعة الحرب مع الأنا والاخر، في رواية "دمية النار"

.لبشير مفتي.

1- لغة الألم ومتعة القراءة.

2- لغة الألم والعنف ضد المرأة كصوت ظالم للجنس الأنثوي.

3- لفظية العنف الحسي والمعنوي واليأس الروحي.

4- اللغة الحوارية للوراثة الابنية (وراثة العنف اللاأخلاقي من الأب إلى الابن).

5- موت المشاعر كلغة وليدة لكثرة الجرائم.

6- العنف مع الأنا والتأثر بالآخر.

ثانيا: الحوار الفلسفي للحياة من الألم كعاطفة إلى أسلوب كردة فعل تعصبي :

1- فلسفة العاطفة الروحية الحوارية الصوتية.

2- سيطرة الطبقات البرجوازية على الطبقات الكادحة كفن لغوي وتنكيل وقتل الطبقات المثقفة كخطر لغوي محكم.

خطاب الألم الحواري بين الشعور واللاشعور الوجداني في الرواية التأريخية الجزائرية المعاصرة – دراسة سوسيونصية في دمية النار لبشير مفتي –أنموذجا–

تعد رواية " دمية النار "لبشير مفتي من أهم النصوص السردية التي كشفت عن حجب مطوية إبان فترة السبعينيات والثمانينيات وذلك بإجلاء كل الغوامض التي كانت تسود أثناء تحرير الجزائر ودخولها مرحلة الحداثة والمعاصرة؛ بالفصل في قضية الألم خصوصًا القتل والتنكيل للطبقة المثقفة؛ ونبذ كل أشكال العنف الممارس ضد المواطن باعتباره كائنا لابد من تقديس حرمته لأن الإنسان مكرم في جميع الأديان والأنظمة والدساتير، وهذه أهم العناصر التي نريد التفصيل فيها وهي كالآتي:

أولا: لغة الألم الروحي من الخوف والصراع الذاتي إلى فاجعة الحرب مع الأنا والآخر، في رواية "دمية النار" لبشير مفتي:

تقتضي الدراسة السوسيونصية للألم من الناحية الفيزيولوجية والداخلية الغوص في ثنائيات ضدية مستها رواية "**دمية النار**" **لبشير مفتي** بقوة؛ كالسببية في تطور الحدث من حيث صاحب التلفظ والحوار كمسببات في تعالي صورته وحواريته كناقد من جهة، ومسخر للأصوات أحادية الصوت أو ثنائية له عن طريق براعة الكاتب وتقريريته السردية الخطابية ليمتزج التكييف المطبق على أدوار الشخصيات بالأخص على **بشير مفتي** ولقائه **ببطل الرواية رضا الشاوش صاحب المخطوط** الذي قدمه له في آخر لقاء لهما ومن ثم ذهابه دون رجعة؛ لترتكز بنية الرواية على هذا **النص الكتابي (المخطوط)** الذي هو تقرير لحالة **رضا الشاوش** وكامل تفاصيل حياته منذ الطفولة حتى بلوغ سن الرشد أو الثلاثينيات.

وما بين المدح والذم، والكره والحب، والمذلة والشموخ لابد أن تظهر الرواية الجزائرية المعاصرة دون فصل على سابقتها في النشأة فهي الأرض الخصبة التي ترعرعت فيها وتطورت على منوالها بل وبفضلها وصلت لما هي عليه من تطور من ناحية الصياغة الفنية والأدبية، حيث «نشأت الرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي إبان شروع بعض الروائيين

المشارقة في الإعراض عن الجنس الروائي الصافي بفتح متون رواياتهم على الفنون الجميلة وعلى الأجناس الأدبية وغير الأدبية المتاخمة للجنس الروائي أو البعيدة عنه، وتوظيف أنماط تخاطبية شتى، توقا منهم إلى بلورة قضاياهم بطرائق حديثة تثري أجناسية أعمالهم وتنحت خصوصياتها»[1].

ليغدو التجديد من الناحية الإجناسية للرواية مفعما بالعطاء، والخروج من دائرة التقليدية أو الخطية والنمطية الزمنية، أو النوع الواحد؛ بل على العكس من ذلك أصبحت الرواية الجزائرية مكثفة بشكليات ومضمونات جديدة تثري فعالية التأثير والتأثر لتجذب القراء إليها وذلك بتحسين مستوياتها حيث أصبح الفن إحدى ركائزها، وتمازجت كافة الأجناس فيها كالملحمة والمسرح وهذا ما يطلق عليه **بتعالق الأجناس الأدبية** في الرواية الواحدة كصلب أدبي. وعليه ندخل في تفاصيل الموضوع بتناول أهم العناصر الفاعلة فيه كالآتي من خلال "**دمية النار**" **وهي رواية** دالة على التحكم والسيطرة والبغي والسلطة والنفوذ في أمر الرعية تماما كالتحكم في دمية بيد إنسان يلعب بها وقت ما شاء، ويرميها في أية آونة:

1-لغة الألم.... ومتعة القراءة:

استدرجت متعة القراءة باستنطاق أدب الوعي الناتج عن الألم كتابات المؤلفين حيث أبرزت الدراسات أن جل المثقفين الذين وصلوا درجة عالية من الثراء اللغوي خصوصا في ذات الحرب والتعذيب من خلال تبليغ أصواتهم برسالات نصحية ترشيدية بغية الخروج من الوصف أو الوحل الاستعماري بلغة الألم ومتعة القراءة كمنقذ ما بين الحب والعصبية الداخلية عن بغض وكره الطرف المخل والمضر بالكينونة المادية وديمومة الحالة النفسية والجسدية، وهذه الطبقة هي طبقة النخبة التي حملت لواء الحس المرهف بحبس أماكن الألم؛ حيث إن "دمية النار" لبشير مفتي رواية محللة لأنماط القسوة نجد أن«المثقف، وإن ظن أنه صار في مرتبة هؤلاء (اللصوص)، يبقى في نظرهم مصدر خطر، وجب استمالته، أو

(1) – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل 2009، ص11.

القضاء عليه، لأن المصلحة المادية والنفود عندهم، أولى من أي مصلحة أخرى بمثابة اعتذار للقارئ / للرعاع، وعقابا له تفاجئه رصاصة في الرأس يطلقها مجهولون، فيدرك أنه كان دوما واحدا من القطيع يساق عنه الحاجة إلى المذبح»[2].ليجد المثقف نفسه مع تأني قراءاته المرجو منه كتاباتها بين النفي تارة أو التصفية من الوجود نهائيا؛ خصوصا وأن **بشير مفتي** عندما وجد نسخة منه محبته للأدب وقراءته بتألم للوضع السائد مع **رضا الشاوش**، حيث امتزج فيما بينهما **حب القراءة** والتمتع بدهاليزهما وسط غرف مظلمة مليئة بالكتب والأفكار المستمرة ليجد **رضا الشاوش** مثيله **بشير** في مقاهي الجزائر والداعي للقائهما هو التشابه والتماثل في طبيعة الحياة والمعاناة والظروف.

وما بين السبب والسببية الفعلية ونتائجها من الخوف والخشية في **مخطوط رضا الشاوش**؛ يحصل الظلم من طرف والده الذي كان يخشاه نظرًا لجبروته وقسوته عليه وهو في سن الطفولة، لتتولد **عقد الخوف** لديه من ظلم والده وتعنفه معه ومع والدته، وما بين الخوف والاحترام والظلم والحنان، خوف وظلم من عصبية الأب وحنان ومودة ورحمة واحترام من غريزة الأم، ليكون هذا **شرط صوتي تهجيني للغة وسط لغة** لنجد لغة جديدة بمعنى جديد من الأصل الصوتي اللفظي الأسلوبي الكلامي الحواري إما بأحادية الصوت أو ثنائيته، عن طريق **الباروديا**.

وبما أن اللّغة العربية هي لغة الرواية الجزائرية؛ فلا بد من الانحناء لها حتى ولو أن فنها ولهجتها الأدبية والفكرية ذات مقصدية قريبة نوعا ما من التأسيسية لتكثر المترادفات ما بين العنف من قبل **والد رضا الشاوش** وغضبه، وقوته، وضعفه هو أمامه دون تحريك ساكن، من هنا يبني **رضا الشاوش** في المخطوط الذي يفصل كامل حياته ركيزة تماثل حياة **بشير مفتي**، ما بين مدينة الأحلام وسجن الآلام حيث يأتي سؤال في محله يجسد فترة الأدب والألم والقراءة استحواذا على شخصية الأديب كفاعل ومفعول به في أريحية تامة

(2) – الشريف جبيلة، الرواية و العنق، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص171.

تستلهم فن القراءة :«هل صحيح أن الاستعمار والحرب والظروف تقتل الأدب والأدباء؟ ويهل يصح – بناء على ذلك – أن ندعي بأن الجزائر، البلد العربي العريق، خالية من الأدب والأدباء لأنها عانت وما تزال تعاني من الاستعمار والحرب والظروف؟ لقد اعترف غير واحد بذلك في مناسبات شتى أهمها المناسبات الثقافية، فكلما وقف جزائري في مؤتمر جامع أو ندوة عامة تأوه وصب اللعنات على الاستعمار والحرب والظروف التي عاقت – في نظره– مواهب الجزائريين عن الإخصاب»[3].غير أن قتل الأدب قد توجه لدى أصحابه إبان فترة ما بعد الاستقلال إلى الكتابة عن **جماعة الظل، أو العصابة** كما قال عنها **بشير مفتي** مع **رفيقه رضا الشاوش** إبان تحليل الأدب كلذة ومتعة وألم يفتك تلك النبضات التي تجر القيد النفسي إلى راحة يهيء الذات للمطالعة والفهم والتحول من مفهوم تقليدي إلى مبني جديد تلد فيه الموهبة الحقيقية الناتجة عن نبضات الألم.

وعليه «مهما كانت ملامح الثقافة التي نتتمي إليها ومهما كانت قناعتنا العلمية أو الدينية، فإن معظمنا ببساطة شديدة يرى أن الإنسان عبارة عن مخلوق لديه قدرات هائلة بالإضافة إلى احتياجات لا تنقطع؛ وإذ لم ترتبط هذه الاحتياجات بضوابط صارمة تحكمها فإن هذا المخلوق ربما يسلك سلوكا شريرا ويفسد الأمور»[4].

وهذا يعود مباشرة إلى فكرة **الانطواء** على النفس خاصة وأن **بشير مفتي** لقي في خلوته بنفسه متعة من القراءة فبينما تم أول لقاء له مع **رضا الشاوش**؛ ليحدث انفصال قبل توطد العلاقة مع مرور الزمن بحيث تحدث انفصالات وتعالقات مؤقتة بقصر المدة ، في نفس الوقت باتحاد المضادات وبعملية فعلية يقول الكاتب **بشير** عن حبه للقراءة وعن أحداث جرت «تركت أمر **رضا الشاوش** بعدها أو تركني هو ولم أره قط لسنوات عديدة حتى أنني

(3)– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2007م، ص55

(4)– حسن طارق أحمد، القهر الثقافي سلاح الأسياد في ترويض العباد، دار الكتب المصرية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2015م،ص9.

ظننت أنني تخيلت وجوده فقط، لقد قطعت أشواطا في الكتابة والحياة في تلك المرحلة الغريبة التي كان يسودها تذمر عام، وحالة من انسداد الأفق، ولم يكن أحد يستطيع التكهن إلى أين تسير الأمور، حتى حدث الانفجار الذي هز البلد بكامله، وكنت قد أنهيت لتوي دراستي الجامعية حيث بدأت تحدث الاغتيالات العجيبة في صفوف المثقفين، ثم راحت أخبار الانفجارات التي تقع في كل مكان من هذه الأرض الكبيرة تصل الأذان، وأحيانا نراها مرأى العينين»[5].

ومع تتالي الريادات الفكرية لدى الكاتب **بشير مفتي** وحبه للأدب ما بين الخزي والهوان، والشجاعة والصمود، في أولى مراحله بحبه للقراءة والأدب كمتعة وألم يستفرغ فيه همومه قائلا عن إحدى ما مرّ به مع **رضا الشاوش** وهو في سن الخامسة والثلاثين «لاحظت أنه كان يطأطيء رأسه باستمرار كلما سقطت نظرة غريب عليه، كما لو أنه يحاول إخفاء جرح عميق في صدره، بل لأنه كان يحب الكلام في الأدب، وكان ذلك هو الطعم الذي حرك فضولي أول الأمر، ثم شعرت بشيء قريب من الحدس أنه سيفاجئني بالتأكيد، تكهنت له **بالانتحار** لاحقا، لقد كان مثل تلك الشخصيات الروائية التي تملك ماضيا معقدا، وتجربة مرة في كل شيء وهي على شفا حرف من السقوط في أرض الليل التي لا قرار لها، تخيلته **بطلا تراجيديا** يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها»[6]؛ ليضيف محللا بإتقان حواري أحادي ما بين الواقع والحقيقة،والخيال والوهم تحت سير الإبداع عن زميله **رضا الشاوش** الذي أعجب بغموضه أشد الإعجاب خصوصا حنكته وقلة كلامه ببراعة القراءة التفسيرية ذات الوجهة المخيالية بالتأثر والنقد والتميز والتفريق بين ما يصلح وبينما يجب التخلي عنه حيث تكون **لذة الألم** بمتعة فكرية قائلا عنه باعتباره بطل ملحمة استفزه بسكوته وصمته ليكون الرد سريع من **بشير** عنه:«قلق ميتافيزيقي حاد، وانحلال في الروح، وسوء

(5) – بشير مفتي، دمية النار، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1434هـ،2013م،ص13.

(6)–المصدر نفسه، ص 6، 7 .

تكوين مهلك، وجروح قديمة لا تندمل!، لقد حرك فضولي دون شك، وقررت من يومها مطاردته كما يطارد محقق خاص مجرما ارتكب جريمة استثنائية وفشلت الشرطة في القبض عليه»[7].

ولكي يتم الانسجام بين **القراءة والألم** علينا تناول ما يجرح الإنسان ويخسره من جهة، ويريحه في الضفة الثانية، خصوصا وأن العصر أصبح عصر متاهات ومكائد واجتيازات كثرت فيه الجرائم إبان فترتي السبعينيات والثمانينات والغموض في المرحلة المأساوية الجدلية تحت قبضة **المرتزقة** أو **جماعة الظل** التي مع مرور الوقت في بحثنا ستصبح عائلة **رضا الشاوش** في انجاز مهامه، وبلوغ درجات عليا في النظام الغالب على الشعب والفقراء بقيادة زعماء يرهبهم جميع من بالعاصمة؛ ليصبح **الانتحار** المرتكز على تأنيب الضمير شيئا داعيا للرجوع لسلطة الحق من قبل بعض الجماعة، وسلك طريق الهداية بدلا من الاستمرار في فعل الشر، ومع تزايد **لغة الألم ومتعة القراءة** لدى **بشير مفتي** مبكرا تأتي القراءة في الصدارة كصفة عقلية «وربما هي السمة الأهم التي نميز بها الإنسان عن المخلوقات الحية الأخرى أنه يمكنه أن يضع حوارا مع أقرانه حول فكرة، الفكرة هي البذرة الأهم في تاريخ الوعي الجمعي البشري، والحوار حول الفكرة هو الرافد الأهم في جعلها تنمو وتتفرع وتثمر ما وراء مجرد وجودها، وهي في تلك الرحلة بين الالتماع والإثمار تعتمد على أفراد يؤمنون بوجودها ويدعمون هذا الموجود بالحوار»[8].

من هنا يأتي تحاور **بشير المفتي** مع كتبه بحس مرهف وهو نموذج حواري داخلي ناتج عن تصادم قواه الذاتية ببطء في دوامة واحدة ذات سيرة ممزوجة بالتراجع والتقدم، والتردد الذاتي والإصرار المبكر مقابلة مع سنه قائلا عن نفسه بصيغة نفي تجزم عن عدم

(7)- المصدر نفسه، ص7.

(8)- منير عتيبة، عن الكتابة..السحر و الألم، محاورات ثقافية بلا ضفاف، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، عمان، ط1، 2013م، ص5 .

رغبته بادئ الأمر بالانضمام لسلك الأمن والشرطة قائلا:«لم أكن مريضا أيامها على تنمية علاقاتي برجال الأمن والسلطة رغم أنهم كانوا قريبين منا، وكنا تقريبا نعيش في نفس الخندق كنت أشعر بالنفور من تلك الدهاليز وكانت الكتابة هي ما يساعدني على الحفاظ على ماء وجهي حينها فانغمست في الإبداع الروائي انغماس السجين في عزلته المفروضة عليه»[9].

لينطلق إبداع **مفتي بشير** غارقا في بحر من لجج الآداب والأفكار المستفزة للوجود مع كثرة من توزيع المكبوتات سرية لعبت دورا مهما وفعالا في الوصول إلى أغلبية الأهداف؛حيث تتمازج العقد والخطايا، عقد الطفولة وظلم القدر لها بأن تحيى في كرامة وسخاء، وخطية أو إثمية النزعة؛ حيث وصف الدين الإسلامي بخط أحمر؛ فبدل أن يقرر الله يقول السماء، وهذا إن دل على شيء فإنه يمحق الشريعة بتفكير غربي.

لتبدو لذة القراءة على المحزن والميئوس منه لدى **بشير مفتي** تماما كأي شخص استطعم لذة المرارة، «من هنا تبدو أهمية أن يتحاور المبدعون؛ حول كل شيء من حياتهم إلى إبداعاتهم، من السياسة إلى النقد إلى أسعار النفط والأحوال الجوية، فالمبدع هو الإنسان الذي يؤمن بالحوار مع مفردات الحياة كلها ولا يرفض شيئا سوى القمع، ولا يؤمن بشيء أكثر من حرية الرأي والتعبير، ويلتمس الفرصة التي يتيح له الحوار ما ان يعبر بتلك الحرية التي يبتغيها»[10]. من هنا يأتي دور **بشير مفتي** بحوار مع ذاته **بنية الشرطية الزمانية** ليلا بعبثية في الطرح، تأويلية في تصدير الحدث، مع كثرة من التجاهل والاستهتار المليء بالألم ملحا على نسيان جعل ذاكرته عنيفة اللسان يقول، لا داعي لتتبع أمر رضا **الشاوش**، والعقل والقلب يصران على المزيد من ترسيخ علاقته به، قائلا: «عندما عدت ليلتها للفندق أو الملجأ "كما نسميه"، ذهبت بسرعة لغرفتي استلقيت على السرير وبقيت أقرأ رواية "بيضة الثعبان"لبرغمان، وكنت أحس وأنا أقرأ بتفاعلات كثيرة يبرعمها إحساس بالاختناق، وغياب

(9)- بشير مفتي، دمية النار، ص14.

(10)- منير عتية، عن الكتابة.. السحر والألم، محاورات ثقافية بلا ضفاف، ص5.

لأي أفق ممكن في سنوات الحرب العبثية التي لم يكن يظهر لي أنها ستنتهي في يوم من الأيام، سمعت طرقا على البابوانا أفتحه وأجد أمامي **رضا الشاوش** يقف مسلما ومستأذنا الدخول فسمحت له»[11]، فيبدو هذا اللقاء كان جديا في عملته البراغماتية بالنسبة **لبشير مفتي**علة يدرك سرية **رضا الشاوش**، لأنه كما تم وصفه هو **صاحب مخطوط أو رسالة أدبية تعتبر رواية** تكشف بوضوح الوجدان الذاتي الذي هو مقدار لمقياس مدى إدراج **رضا الشاوش** ضمن **جماعة اللصوص أو الظل**، ومدى قوة الصراعات مع زميله الذي كان يغار منه منذ سن الطفولة **سعيد عزوز** لأن **رضا الشاوش** كان متفوقا عليه وكانت معلمته تهديه نقودا وكتبا لتشجيعه على الدراسة، حيث كان والده قد ترقى إلى مدير سجن في **عهد بومدين** وكان حادا وقاسيا معه مما أثار مخاوفه منه، وكان رجل يدعى **العربي بن داود معلمه السياسي** والذي عرفه على **بشير مفتي** وهو في الرابعة والعشرين من عمره، **ورضا الشاوش** في الخامسة والثلاثين عاما، في إحدى سهرات **عمي العربي** كما يطلقون عليه، والذي كان بدوره يمقت **هواري بومدين** بالسلطة القامعة والقمة المغرورة، ومن ثم أدخله **العربي** في جماعته رغم مخاوفه المقلقة.

وعليه ومع هذا اللقاء المشوق حول الدراسة والأدب يحتكم **بشير مفتي** إلى فكرة التأقلم مع الظروف والوضعية حيث «يعرف التأقلم بأنه عملية عقلية متدرجة، يحاول الفردمن خلالها معالجة موقف ما، يدفعه تحت وطأة ضغوط نفسية مزعجة، يمارس الشخص خلال عملية التأقلم، نشاطا ذهنيا ذا مكونات معرفية واضحة، على سبيل المثال، يمكنه مناقشة المشكلة التي تعترضه مع آخرين من أصحاب الخبرة، أو بذل جهد ذاتي لاستبعاد **التجارب المؤلمة** من حيز أفكار هو التغلب على المشاعر السلبية المتعلقة بها وتجاوزها، أو الكف عن التفكير بأسلوب من شأنه مضاعفة **الأزمة** لا حلها، أو النظر إلى الجانب الظريف

(11)– بشير مفتي، دمية النار، ص14.

المسلي عن الموقف المعقد»[12]؛ فمن خلال التزاحم والتضاد واشتداد **الأزمة الفكرية**؛خصوصا العلمية بمشكلاتها الجزئية والكبرى يصبح هناك نوعا من التفاعل والامتزاج المرح لحل التعقيد بفرح ومتعة تبتغي بعض الإتقان من أجل الخبرة، رغما عن **شدة الألم والأذى** الموجه لذلك الشخص، غير أن تجاوبه السليم مع تلك العقدة يجعل **الألم والحدة** طبعة في إتقان واحتراف فن **المراس الأدبي**، لتكون أرضا جديدة صلبة نتيجة عن تهذيب الذات بالقراءة والقراءة المزدوجة ما بين الداخل المتشوق إلى أمنيات السعادة والخارج المضغوط من قبل المجتمع المقيد بشحناته **الوعرة والقاسية**.

من هنا يجد بشير مفتي منفذا لجعل **لذة الألم ومتعة القراءة** كتيبة سرية للخلاص من هتك النفوس القاسية مع مفتاح السر المتمثل في **مخطوط رضا الشاوش الذي سيحتل كل أحداث الرواية**.

فبعد أن فتح **بشير مفتي** الباب **لرضا الشاوش** ناداه قائلا ضمن ذهول ودهشة حيث تبرز الحوارية الصوتية ليغلب صوت الراوي كتأويل استنتاجي بجملة غرضها لغوي بأسلوبية فعلية مثالية نوعا ما «وسألني عن أحوالي والأدب»[13]، ليتم قائلا له بتقرير الراوي **بشير مفتي** واحتلاله مكانة **الوصف والسرد والتحليل والتفسير** قائلا:«راح يحدثني عن **مخطوط يكتبه، وهو رواية كما يظن**، أو سيرة خيالية، أو كما قال: لا أدري ما هي ؟.

- أظهرت له اهتمامي ورغبتي في قراءتها، وقلت له: أنني لولا الكتابة لما استطعت أن أعيش للحظة واحدة، فكل شيء تحول لسجن.
- قال: أفهمك.

(12)– بسمة عبد العزيز، ذاكرة القهر، دراسة حول منظومة التعذيب، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، تونس، ط1، 2014م، ص96، 97.

(13)– بشير مفتي دمية النار، ص 14، 15.

- ثم أضاف: الأمور لن تستمر بهذا الشكل، ستتغير بالتأكيد، لكن المستقبل بعد الحرب سيكون أكثر غموضا»[14].

ومع هذه **الإشارة الرمزية العلوية للمخطوط**، ستحقق كل الأحداث على أرض الواقع للمتن السردي الجزائري إبان **حرب وتنكيل المثقفين** ما بعد الاستقلال وقيام النظام كسلطة علوية فترة **حكم هواري بومدين**، وبعد وفاته.

ليتخذ **بشير مفتي** في هذه الفترة القراءة والكتابة منفذا تفاديا **للقلق والفراغ والسوداوية واحمرار نار القهر والظلم**؛خاصة وأنه من طبقة النخبة في تفكيره الأدبي بغض النظر عن مستواه المادي أو العملي، لهذا جعل القراءة متعة ما بين **الاختناق والضجر**، وما بين **الهروب والمفر** من انحدار الوضع لأسوء الظروف، ويربط هذا اللقاء بالرواية الجزائرية تماما كتفسير **رضا الشاوش لمخطوطه** ما إن كان **رواية أو سيرة**، نصادف النشأة الحقيقة للرواية الجزائرية من خلال ما جرى من حديث بينهما بين السؤال والجواب، والهدف المبتغى،«حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية نجد أن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه كما تدل على نقل الخبر واستظهاره»[15]، وبصعوبة التشكيل الروائي باعتباره نقلا عن آخر، ليصبح مزيجا يطلق عليه الرواية كأدب وجنس مكتمل ومستقل بذاته؛ حيث **أن المخطوط الروائي لرضا الشاوش** المتسم بالتعقيد والحدث في رمة واحدة بتطور مذهل له نتائج خاضتها الجزائر عن حق وواقع في فترتي ما بعد الاستقلال؛ لهذا قبل أن يصطلح عليه **كرواية** عند اتحاده مع **اللب** الذي هو صلبه – **المخطوط** – في البحث الذي استسقيناه في هذا الفصل الثري فقد نتجاوب مع أبرز منظر؛ حيث «قبل ذلك رأى "**ميخائيل باختين**"أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها

(14)– المصدر نفسه، ص 15.

(15)– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، د ط، د ت، ص 7

الدائم، إن هذا اللون من الأدب كما يضيف"**غولدمان**":يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها»[16].

هذا لأنه يفسح المجال لتداول الأساليب الكلامية واللغات الحوارية من خلال منطق التضاد والتعارض بين فئات معينة كمجتمع، وبحكم **اللذة والقراءة والألم والحرب** فقد «توفرت ظروف الأوروبيين ساعدتهم على أن يكتبوا عن الجزائر كثيرا كالظروف التجارية والدبلوماسية والدينية وحتى **السياسية الحربية (القرصنة)**. وأغلب ما كتبوه كان عن مدنها وفي مقدمتها **الجزائر العاصمة»**[17]؛ حيث يجتبي **رضا الشاوش** الراوي **بشير مفتي** باستطراده الحديث جازما وهما في مدينة الجزائر العاصمة بإحدى أحيائها كونها خصبة بعظمة مثقفيها وأعرق ولاية للوطن، وبتسرع «لم يستطل في الشرح، ثم عاد للحديث عن **مخطوطه:** – لا أريد أن أعرف رأيك، كل ما أريده هو أن تقرأه، ثم إن أردت أن تنسبه لنفسك فسأكون شاكرا لك هذه الخدمة. فأنا لا أستطيع حتى نشره باسم مستعار»[18]؛ **ليقضيا حديثا ونقاشا حول هذا المخطوط،** لأن **حب القراءة وألم الذات** مرتبط به أشد الارتباط، ومن خلاله **يندمج الألم مع المتعة واللذة للمطالعة لأهم الأفكار والكتب المتعلقة بالحياة والوجود للطرف البشري؛** حيث «وبجانب اللذة الحسية، بل وفي موضعها حلت نظرية "المتعة العقلية ENJOYMENT MENTAL"أي: الاستمتاع بالعلم والفن والصداقة، وكل ما يجري هذا المجرى من منازع الحياة السامية، وكان أبيقور أول رواد هذه النزعة الفلسفية من الأقدمية. ولقد مزج أبيقور ورجال مدرسة بين العنصرين: عنصر اللذة الحسية، وعنصر المتعة العقلية، على أن العنصر الثاني يرجح الأول عندهم منزلة»[19].

---

(16)– المرجع نفسه، ص8

(17)– أحميده عميراوي، الجزائر في أدبيات الرحلة و الأسر خلال العهد العثماني، "مذكرات تيدنا أ نموذجا"، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2003 م، ص 4

(18)– بشير مفتي، دمية النار، ص 15

(19)– إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، مرجع سابق، ص 60

على هذا النحو يأتي الفصل بأن اللذة العقلية أكثر قداسة ورفعة لدى ذوي أهل الاختصاص، ذلك لأن معظم تجاربهم قد حصلت النوع الفكري وتغليب لذته على الجسدي، وذلك بتكوين صداقات ربحية عن طريق النقاش والتفصيل في متن الأمور والاتحاد والتضامن من أجل إنجاح قضايا ثقافية من شأنها قيام الدولة والمجتمع على علاقات وطيدة لإنجاح الجيل اللاحق وتكوينه بقاعدة صلبة فكرا وعقلا وروحا وحسا وإنتاجا.

وعليه يأتيه الدور **العلمي الثقافي اللذيذ** بين **رضا الشاوش و الراوي بشير مفتي**، ففي فترة غامضة ووجيزة يذهل **رضا الشاوش**؛ حيث انتابه«صمت بعض الوقت، وغامض في حالة شبه حالمة وشاردة:

- إنه **نص غريب**، لقد حلمت دائما بكتابة **رواية**، وها أنا أفي بوعدي لنفسي على الأقل، لكن بقيت أمور لم تكتمل بعد، وقد أكملها إن لم أمت، ولكن سأرسل لك **المسودة الأولى** لتطلع عليها.
- تأكد أنه سيسعدني ذلك»[20].

ومع هذا الحدث العلمي الذي كان بينهما إما فرديا، أو ثنائيا حول رحلة العلم والقراءة والبحث نفصل الحديث؛ أنه ضمن طاولة **إرهاب المثقفين في الجزائر**، أنه من «الواضح أن الرواية الجزائرية المعاصرة كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها الجزائر، فلم تستطع الخروج عن دائرة العنف، ما كان منها إلا أن تتخذها مادة حكائية لها، شكل **العنف بدايتها ونهايتها** وزمنها المحوري؛ من خلال القرائن التاريخية والإشارات الزمنية التي وظفها الخطاب»[21].

(20)- بشير مفتي، دمية النار، ص 15

(21)- الشريف حبيلة ن الرواية و العنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 99.

ليفصل الجزء الخاص بلغة الألم ومتعة القراءة، بحوارية جدلية نقاشية فسرت الحياة الباطنة للأديب والأدب في آن معا لعله منفذ للخلاص من انتهاك الحرمة القيمة التي عانى منها **القارئ المثقف** إبان تلك المرحلتين بعد الاستقلال، ليتكون كم ورصيد لغوي وآخر غني ناتج عن **ضيق الحياة، وحرقة الأسر والعائلات، وتوهج وتصادم الألم مع القراءة والعنف الاجتماعي،** والتلذذ بطيات صفحات الكتب كعالم أخر غني وثري بأحلام لا ترى إلا في ورقيات منقذة من ضلال الأهوال وتزاحم القوى الظالمة بجبروتها.

2- لغة العنف ضد المرأة كصوت ظالم للجنس الأنثوي :

تصدرت الأيام المليئة بالظلم سابقا وحاضرا بممارسة **العنف ضد المرأة** تحت ما يسمى أو يطلق عليه **بالمشكلات العائلية تعديلا لهذا المصطلح من حيث التخفيف والتقنع وراء المخفي** حتى لا يكشف هذا النوع من الأفعال من قبل السلطات عن تعمد مقصود يقوم به الرجل ضد المرأة في بيتها المغمورة فيه كضحية لا صوت لها إلا بأنين وبكاء أبناءها وصرخاتهم وهي تحت قعر نعال زوجها المتوحش، أو بالأحرى إرضاخها والسطو على حقوقها، وتعنيفها بشدة كونها ثنائية من حيث **الناحية الخلقية والخلقية؛** لأنها كائن حي يرمز له بالمودة والعطف في تربية الأبناء، أو التضحية بأغلى ما تملك كي يسود بيتها بالبر والستر والأمن والاستقرار.

ويضاف في هذا المجال بالضبط أثناء القيام **بالتحليل السوسيولوجي لرواية بشير مفتي في المدرسة الخطابية الوصفية التحليلية للأوضاع الأسرية والاجتماعية،** تعرض جسد المرأة للعنف والتجريح والتقييد والتعذيب عن طريق الضرب والسيطرة؛حيث في هذه البوطقة الحساسة «حظي العنف داخل الأسرة باهتمام أكبر من المختصين في الفترة الأخيرة رغم أنه

ظاهرة قديمة، وتركز الاهتمام بذلك في مجال العنف بين أفراد الأسرة فيما يشكل **جريمة أو مخالفة** للقانون الجنائي للدولة»[22].

ومع تطور أحداث الرواية نجد **الراوي بشير يضع رضا الشاوش** بين الخوف والفزع، والحزن والألم، والأرق والكبت يرى والده وهو يضرب أمه واصفا الهيئة عن طريق التذكر والاستيعاب بذاكرة مرت عليها سنين قائلا: «لا أتذكر طفولتي جيدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللحظات التي تعود عودة أليمة، بصورة متقطعة، ومكسرة ومشوشة، **مثلما رأيت أبي مرة يضرب أمي ضربا عنيفا وهو يصرخ بهذيان في وجهها: – لو فعلتها مرة ثانية لقتلتك**»[23].

من هنا **تحيا فكرة العنف ضد المرأة من قبل الإجرام الأبوي للعائلة**، كون **أب رضا الشاوش** قد علمه السجن التعامل مع كل من يعترض طريقه بأبشع صور الشرورية والمأساوية، وهذا هو **مخطوط رضا الشاوش** بعد أن **سلمه لبشير مفتي** كي يصبح **جذر الرواية، ومتن أحداثها، وأمكنتها وزمانها حتى النهاية، لأن هذا المحطوط يروي حياة رضا الشاوش كاملة كسيرة أو قصة أو موضوع روائي مشوق منذ أن استلم منه بشير مفتي ذلك المخطوط** لتنطلق الرواية الفنية واللغوية والسردية مباشرة، «ووسيلة العنفقد يكون اليد أو آلة حادة أو غيرها من أدوات المنزل، واعتبر آخرون أن الحرمان من حرية الخروج من المنزل والشتم والاعتداء الجنسي غير المرغوب كلها ضمن إطار العنف الأسري. والشخص الذي يقع عليه العنف قد يكون أحد أفراد العائلة كالزوجة أو الزوج والأبناء وغيرهم. إلا أن **الاعتداء على الزوجة وعلى الأبناء** حظي بالكثير من الاهتمامات»

(22)– عباس أبو شامة عبد المحمود، محمد الأمين البشرى، العنف الأسري في ظل العولمة، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1426 هـ، 2005 م، ص 55.

(23)– بشير مفتي، دمية النار، ص 18.

وهذا السبب الداعي لفرز الزوجة خصوصا؛ لأنه معروف في كافة المجتمعات لتعرضها للتعنيف اللفظي والجسدي، غير أنها الخلية الوحيدة لاستمرار النسل كضلع مخلوق من جسد الرجل ليتم بوساطتها الحفاظ على الدور الثنائي، دور الإنجاب ودور التربية، لهذا عندما **حدثت الواقعة وتم ضرب والدة رضا الشاوش** كما هو موجود في **مخطوطه** «لم أتذكر سبب الضرب، سبب كل ذلك العنف والصراخ، والعويل والبكاء، واللحم الأحمر والدم النازف، والوجه المهان، أتذكر فقط **حالة الألم** الذي سببها الموقف حينها بداخلي، كما لو لأنه خلق منطقة صامتة، وجروحا لا يبرأ، جرحا عميقا نافذًا، لم تصلحه بعدها مناظر زهو رأيتها بين أبي وأمي»[24].

لهذا فالعنف يقتل المشاعر النبيلة **ويضحي في سبيل تعديل الوضعية طبعا الأم، والضحية هم الأبناء**، فتصبح لديهم **عقدة النقص أو الخوف الذي يمتلك اللاشعور الداخلي**، وتنقص لديهم القدرة على الثقة بالنفس لأن الألم الطفولي احتل صدارة تلك الفراغات التي يجب سدها في وقتها بجو يسوده الأمن والأمان، والبعد عن كل ما من شأنه **إيلام النفس إما بالضرب، أو الكلام السيء والإهانة سواء للأم أو للأبناء**؛ لأن الألم إذا تجذرت أصوله في أفكار الطفل من دون شك سيكبر محتاجا لوقت تتغير فيه الأوضاع نهائيا من الأفضل إلى الأحسن إلى الممتاز.

وبما أن «المثقفين كانوا دائما يشكلون الضمير الحي لشعوبهم، يختزل **الذاكرة والمعاناة والآمال**...ولأن للمثقفين قابلية الوعي بالأشياء، ولعل أزمة المثقفين العرب كقيمة ظلت أساسية في الإبداع الروائي العربي لم تنتج عن رغبة ذاتية إرادية لروائي عربي بقدر ما هي تحصيل حاصل»[25]؛ حيث أن المثقف الجزائري **كرضا الشاوش في الرواية** قد مثل طبقة

(24)- بشير مفتي، دمية النار، ص 18

(25)-بن الطاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار، دراسة، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2003م، ص9.

عانت فألهمت بكتاباتها **رواية كنموذج جزائري حر**، وقد لمس به أهم القضايا الشائكة بحوارية ولغوية وفصلية لكل طرف في شخصيات الرواية بتطور أحداثها **كاعتصار للألم الحرقي** ضمن أهم أشكال العواطف المكبوتة عبر هفوات اللسان والقلب، بغرض أسرها في **عالم مليء بالعذاب والحزن.**

وباعتبار **رضا الشاوش** أحد المثقفين الذين اختارهم **الراوي بشير مفتي** كملحمة ثقافية جرت كل ما هو إيجابي وسلبي في الجزائر؛ فنتيجة لضرب والده أمه أمام أعينه، قد تشكلت لديه عقدة نفسية أجهضت نتائجها بالخوف من والده لأنه قد تغير رأيه اتجاهه هذه المرة نهائيا ليستخلص فكرة جديدة نحوه **باستنتاج حواري لغوي تهجيني في باروديا اللغة والتأسيس**، حيث يتمرد قائلا:«وبقيت أحس نحو أبي بشيء لا تفسير له، مرضي بالتأكيد، عقدة خاصة وخالصة، معقودة بحيث لا نبرأ منها بسهولة»[26]. فكان أن جرت عواقب لا تحمد نتائجها؛ فظل **الشاوش رضا** حزين القلب، مكسور الجرح وكان أشد ما يكفيه بأن **والده** وهو تحت السلطة منتميا للنظام كرجل يهابه الجميع، تكفيه هذه الصفة **النظامية الامبريالية** رغما عن كل ما يشكل له خطرا في الحي **بلوزداد بالجزائر**؛ ولأن هناك منبع أساسي يقوض ويرفض القوى المسيرة، والذي يقول بمقولة: «فماذا لو أن النزعة الإنسانية راحت إذا تنقرض وتفنى؟ كيف نواجه ذلك وندفعه عنا؟ وما الذي يجوز للإنسان أن يفعله؟ هل يجوز له أن يتصرف في أقدار الآخرين وحياتهم من أجل مصلحة الآخرين؟»[27].

قد تختلف وجهات النظر لدى رواد الفكر خصوصا **الرواية** باعتبارها جنس مستمر ومتحول، لذا فحياة **رضا الشاوش**من خلال **مخطوطه لب الرواية** فهو يدرس «الصراع بين الخير والشر في النفس البشرية؟ أئمة الخلود؟ ومن أين يأتي الازدواج والثنائية في

(26)- بشير مغتي، دمية النار،ص18.

(27)- دوستويفسكي، الجريمة والعقاب(1)،تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م،ص8.

الإنسان؟...إنه يدرس قضايا الوجود، والعذاب، والشر، والحب، والجريمة والجنون، والأهواء، والمنفعة المغرضة...»[28]. وعليه **فالخير والشر** في الرواية هما **جماعة الظل** التي ينتمي إليها **رضا الشاوش** وهو في الخامسة عشرة من عمره مع صديقه السياسي أو**عمه العربي أو العربي بن داود، وأئمة الخلود** التي يمثلها **الشيخ أسامة** الذي تعرف عليه **أخ الفتاة رانية مسعودي**، التي كان يكن لها **رضا الشاوش محبة عاطفية**، غير أنها لم تعطه اهتماما، ففي أحد الأيام كان قد **ضرب أخوها كريم أحد شبان بلوزداد، فعوقب بالسجن لسنوات**، وهناك تعرف على **الشيخ أسامة** كإمام دال على مرحلة الصفاء الروحي وبلوغ درجة الخلود والفضاء في الذات الإلهية، لتلد اللغة لغة جديدة لكن على مراحل من شأنها فرز اللغات القديمة من حيث الشكل، وإنتاج لغات جديدة بأسلوب طيع يطلق عليه **بالتهجين**، وبالنسبة **للازدواج والتلاحم بين الأشخاص**، فهذا من ناحية **الاتفاق** أو **الاختلاف** في الرأي والحكمة، كذلك بالنسبة لتحليل النظري في قضايا الكينونة أو الوجود، فطبيعي أن يخلق الخير والشر، والجناية والقتل، والكره والمودة، والهوى والألم والمصلحة، بغرض أو لهدف ذاتي أو جمعي، وهذا ما يطلق عليه تنامي **الأصوات النفعية** بين البشر، كغريزة فطرية خلق عليها الإنسان.

وعليه كانت نتائج ضرب **رضا شاوش** من قبل والده، قد كبل روحه وانغمس في طيات الخوف يشحن بطارية قلبه لعبارة «واكتفيت حينها بحنان أمي وما كانت تفعله من أجل حمايتنا نفسيا من قهر زوجها الغليظ.

الخوف من الضرب كان أكبر وساوسي، بعدما رسخت في ذهني فكرة ضربه لأمي، ضربه الذي جعلها طريحة الفراش لأسبوع بأكمله، لم يكن ذلك الضرب بالشكل الذي يمكن تصوره الآن، كان ضربا غريبا يشبه التأديب، كما لو أنها ليست زوجته»[29]، ويضيف قائلا: «لقد رأيته مرة يضربها بنعل حذائه وهو يصيح بها، لأنها نسيت أن تحضر له كوب ماء:

(28)– دوستوفيسكي، الجريمة والعقاب(1)، تر: سامي الدروبي، ص8.

(29)–بشير مغتي، دمية النار، ص20.

-أيتها النعسانة خذي هذه.

يقذفها بالنعل فيصيب وجهها أو صدرها أو كتفها، ومرة يصيب بطنها فتكاد تسقط لهول تلك القذفة الجبارة، لتختفي بسرعة دون أن ترد له الضربة. وقد تعمد أحيانا إلى الإضراب عن الكلام ليوم أو يومين»[30].

ونتيجة لكل هذه الأزمات التي كبر في جوها **رضا الشاوش** أصبحت حياته أشبه بشيء تغطى على تراب كي لا يصحو من سباته ويواجه كل أزمات طفولته. «ومما لا شك فيه أن الأديب الجزائري كان مرتبطا بالأحداث وطنه في المراحل التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية، حيث تطلبت منه أن "يكون أو لا يكون" وقد حقق ذاته من خلال ما كان يصبو إليه الشعب الجزائري في الحرية والاستقلال»[31].

ومع بروز فترتي هذه الرواية في اقتراب التسعينيات اقترابا شديدا من فترة الثمانينات والسبعينات، فقد أوضح **بشير مفتي** لأهم غرض له أثناء تعرفه على **رضا الشاوش** هي **حادثة اغتيال المثقفين**، ما بين المؤيد والمعارض لسياسة بومدين، والمنزاح والمتحيز بعد وفاته بين ذوي الجاه والمال والسلطة وللطبقات الفقيرة الشعبية.

ولأن **مخطوط رضا الشاوش** الذي هو **خطاب الرواية** من حيث الشكل المضمون، فقد روت قصته بحروف سوداء وحياة وتخريفات عصبية، وذكر فيه أنه ولد في حي شعبي كما سلف الذكر اسمه حي بلوزداد بالقرب من جبانة أو مقبرة سيدي أمحمد وكان سابقا اسمه **بلكور**، غير أنه بعد الاستقلال مباشرة انتشر السطو والنفوذ، حيث أخذ الكثير من **الضباط والنافذون الفيلات والقصور**، بينما الشعب استولى على الشقق في بنايات العمارات، ولأن الاستحواذ كثرت أشكاله فقد خربت قاعات السينما، المسارح والأفلام والملاعب، والشيء

(30)-المصدر نفسه، ص20.

(31)- الطيب ولد العروسي، أعلام في الأدب الجزائري الحديث، الناشر: أحمد ماضي، دار الحكمة للنشر، الجزائر، ط2،2012م، ص15.

الوحيد الذي بقي بنيانه راسخا لأنه يشغل مصلحة الجميع من حيث التغذية وسد الأفواه هي الأسواق، ولقد حدث هذا كله بعد الاستقلال عندما كان رضا الشاوش صغيرا شابا.

وعليه تم الإثبات «بأن المبدع الجزائري وبرغم المحن التي كانت مفروضة عليه، والتي كانت تأتي من قبل الآخر، بل وحتى "الأنا" أي الظلم الذي حاق المبدع الجزائري كان يأتي أيضا من ذوي القربى، كما قال الشاعر "وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند"».[32]

وبتتبع خطوات **رضا الشاوش** لحياة أبيه كلسعة ثعبان في قلبه، كونه مصدر للأذى من أشد الأقارب. ذلك وأن غلطة القريب مرارتها لا تطاق، فأذى الغريب يبقى من الغريب؛ليسعى جاهدا واصفا لغز أبيه المتسلط على أمه، وعلى أبنائه وعلى رجال الحي، كونه **رئيس السجن يمارس مهنة التعذيب على الفقراء والبؤساء**، بقوله: «صغيرا شعرت بلغزية أبي فلم أكن أفهم ذلك، وكان يبدو لي رجلا **محكوما بسر**، حتى يخيل إلي أنه يعيش حياتين سريتين، له عالم في مكان آخر لا نعلم به، عالم يخصه لوحده!لا أخفي بأنني كنت أنتبه لكل كلمة تقال عن أبي هنا وهناك. داخل البيت وخارجه».[33]

ومن خلال شخصية الوالد الغامضة **المنتهكة للأجسام بالضرب والآلام** التي ألحقها حتى بأبنائه وزوجته، هذا طبعا مع كيده للمساجين من أبناء بلده، يظل **رضا الشاوش** يحلل هذه الشخصية، لماذا هي دون غيرها تهابه الناس والأم؟ متداولا أفكارا خادم لمصلحة واحدة هي **قضية العنف**، حيث يقول: «كنت وأنا طفل لم يبلغ العاشرة بعد، أنتبه لمن يتحدث عنه أسترق السمع، أحاول أن أعرف لماذا هو مختلف هكذا عن آباء زملائي في المدرسة؟ ولماذا مشاعري نحوه متناقضة؟ أحبه وأكرهه، وأخافه وأحترمه، أرغب في الانتساب إليه، وأقمت

(32)–المرجع نفسه، ص16.

(33)– بشير مغتي، دمية النار، ص20.

ذلك الانتساب ! كانت لدي أسئلة كثيرة،ولم أكن أجرؤ على طرحها،كما لم يكن هناك أي أحد يتكفل بالإجابة عليها»[34].

هذه التساؤلات المخفية كانت قد كيلت مشاعر **رضا الشاوش** نظرا للعقدة التي كان يعاني منها تجاه **والده** الذي يعمل **في مؤسسة العذاب أو بالأحرى العقاب؛** حيث يتوفى والده في عملية غامضة ليستكشف ألغازها مع أعقاب ومدارات هذه الرواية الجزائرية المعاصرة التي أطلق عليها **بشير مفتي دمية النار** الدالة على **التسلط والتحكم، والقيادة والريادة في تحويل الوضع و تكييفه حسب الظرف المراد إخضاعه للمطلق العام .**

قائلا عن **والده:** «مات أبي **منتحرا،** وهو في الرابعة والخمسين»[35]غير أن حقيقة وفاته ليست كما ظن الجميع، بل هي مخطط لها من قبل سلطة النظام على يد **أحد رجال الظل أو العصابة أو رجال النظام والمرتزقة** بعد أن خدمهم، لكن بعد أن تاب وتخلى على مهمته المنبوذة الشيء الذي جعله مكروها منبوذا لدى **العصابة؛** ليدعي **الجنون** قبل حادثة وفاته، ويعيش مع عائلته بسلاسة في التعامل بعد أن كان أشد الناس بطشا لزوجته وعياله، وفي أحداث الرواية تفضح الأسباب التي ظن من خلالها الجميع أنه قد **انتحر؛** لكنهمات مقتولا عن إكراه وجبر لأنه أصبح بلطافته وتوبته يشكل مصدر خطر على مصلحة النظام وقيامه.

وكما قيل عنه أنه **انتحر** غير أن ذلك الحدث المفزع قد جعل من زوجته كجثة مارس ضدها كل ما هو جنائي بأتم معنى الكلمة، فقد توصلت العائلة بعد وفاته إلى تولي **ابنه الأكبر مهمة الوالد المتوفى في إدارة السجن،** انقيادا للنظام الذي يعزز ويمدح عقلية الدولة الجزائرية إبان حكم **هواري بومدين،** وبما أن وفاته تعتبر جريمة ألحقت بأبنائه وزوجته حزنا شديدا؛حيث «يتعقب تطبيق التشريع الجنائي من لدن الحقبة العثمانية حتى يومنا هذا. وتلقي

(34)–المصدر نفسه، ص20.

(35)–بشير مفتين دمية النار، ص20

القضايا الحقيقية التي يوردها–والتي تتراوح من السرقة إلى الحرابة والقتل والزنا والردة – الضوء على تعقيدات الشريعة وتفقه القضاة الشرعيين الذين قاموا على تطبيقها وفطنتهم»[36]. فتلقي الجريمة عبر التحقيق يورث فطرة إظهار **الدية وحق المجني عليه،** وذلك بالدفاع عن قضية المقتول كونه مطلب قانوني لدى أهله، ومهمة السلطات الجبرية عليها كمهمة يقتدى بها في إظهار الحقيقة والجريمة المرتكبة منذ الأزل حتى يومنا الراهن.

ويسرد **الراوي بشير مفتي** بطريقته ما بين **انتحار والده،** وقبل وفاته بأنه قد تستر على أمر والده وأصبح يرى له بنظرة شفقة، وإهمال في نفس الوقت قائلا **بنفي تهكمي مازح:** «لم يكن يعنيني مرض أبي النفسي حيث صار يبدو مسالما للغاية، وطيبا لأبعد حد، ولهذا شعرت أنه عندما مرض دخل في حالة من الصفاء العجيب، بالرغم من أن أمي راحت تتحسر على حظها من الحياة، وهي تعاني من زواج ينتهي بهذه الصورة المريرة»[37]. ذلك لأن والده قد ادعى الجنون والمرض بتنكر متعمد، لأن رغبته في التخلي عن الانضمام للجماعة في إدارة السجن، لن يفلح من الانقياد لها والعيش تحت أوامر رؤسائها وزعمائها إلا بمفر واحد وهو ادعائه الجنون والخروج عن المعقول، كي يتنحى ويعفى من عمله، لأنها الطريقة الوحيدة للعيش كفرد طبيعي في أسرته ومحيطه بالتخلي عن قناع السلطة.

ومع **وفاة والد رضا الشاوش** كما يقول بعد عشية فترة من الزمن، بقناع **وادعاء المرض الهستيري** وكفرد مسالم ولطيف، على إثر حادثة وفاته التي شاع فيها زيف خادع بخبر **انتحاره شيد الألم** على فراقه وتحول طغيانه إلى حنين وشوق؛ حيث «بكت أمي كثيرا يومها، بكت كما لم أرها تبكي في حياتها قط، ولقد خلق منظرها ذاك جوا من الحزن البارد بنفسيتي، شعرت **بعقدة** ذنب نحوه، ولكن كتمت **حسرتي بداخلي** لأنني حتى تلك اللحظة لم

(36)– رودولف بترز، الجريمة والعقاب في الشريعة، النظرية والتطبيق من القرن السادس عشر حتى القرن الحادي والعشرين، تر:محمد سعد كامل، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط1، 2018م، ص17.

(37)– بشير مغتي، دمية النار،ص20–21.

أكن قد حسمت الأمر مع نفسي، وإن كنت أحبه حقا أم لا»[38]. ومع تتالي الغموض الإحساسي الذي تولد لدى **رضا الشاوش** تجاه **والده** حتى ولو بعد وفاته، ولان **الحزن** عم البيت، غير الشعور واللاشعور الذي قد امتزج كتصور فلسفي لديه؛ حيث «تقرع كلمة "الخافية" أو "اللاشعورUn conscious" في أذن الإنسان العادي غير المختص نغمة تدل على شيء ميتافيزيقي، أو على شيء يكتنفه الغموض وتحيط به السرية. وترجع هذه الصفة العالقة لمفهوم الخافية في الدرجة الأولى، إلى دلالة هذا الاصطلاح إلى كينونة ميتافيزيقية عندما وجد طريقه إلى لغة التخاطب العادية»[39].

هذا النفع الغامض الذي يطلق عليه اللاموجود في ضمن الوجود، خاصة كونه عالم غامض يخفي النوايا ويدرجها لنوايا واضحة تخفي سرية الحقيقة التي هي في أصل القضية ويطلق عليها باللاشعور الفردي أو الجمعي، سواء سلبا أو إيجابا، ويعمد الفرد إلى هذا النوع الخفي كون خاضع لسلطة الضمير والمجتمع بالتلقين والتأديب والتدريب على نحو يسير وفقا للقانون وعقلية الدين والحي الجمعي والاجتماعي المليء بالتناقضات بطريق نفعية.

كما يصف **رضا الشاوش** ألعوبة **والده** عند ما كان حيا ساخرا ما بين **الجدة والمتانة، وما بين الكره والخزي**«**كان أبي يعمل في "مؤسسة العقاب** "كما سميتها أنا لاحقا، تيمنا بصديقي كافكا، والذي بدأت قراءته باكرا وأنا في العاشرة من عمري، عندما أهدتني معلمة العربية قصة "المسخ" ومن يومها لا أدري ماذا حدث في رأسي؟ سكنتني "**ذبابة الأدب**" كما في القصص والخيالات..»[40] وهي إحدى ظواهر الشعور واللاشعور، وبين الخيال والحقيقة، والوعي والهذيان، وكله ناتج عن الألم الذي لحق به هو ووالدته عن طريق العنف

(38)–المصدر نفسه،ص21.

(39)– كارل غوستاف يونغ، دور الشعور واللاشعور، ومعنى علم النفس للانسان الحديث، تر: نهار خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1412هـ، 1992م، ص5.

(40)–بشير مغتي، دمية النار، ص21.

من قبل والده قبل وفاته، **زمان سطوه وشروره لعائلته البسيطة التي أرضخها كرها لميولاته الوحشية، متوافقا مع طبيعة مهنته.**

ومع ضرورة التأكيد على **لذة القراءة في النص الأدبي** لدمية النار كطريقة تشد النظر، وتفسح المجال للحديث أكثر عن **العنف الممارس ضد المرأة من قبل الرجل**؛ حيث تشكل فترة كتابة هذه **الرواية لبشير مفتي زمن الاغتيالات في حق المثقفين** باعتبار المرأة المدرسة **لرضا الشاوش** معلمته في اللغة العربية لغة الأدب ففي هذه الفترة كانت الحرب «تشكل مصدرا للكتابة، وموضوعا للتأمل والاعتبار بقدر ما هي ممارسة للعنف في حده الأقصى، أي حتى الموت الذي هو حال من الأحوال القصوى للوضع البشري»[41].

ومع تزاحم واشتداد الوضع المأساوي يزداد شغف القراءة والكتابة، ما عرض مدرسة **رضا الشاوش** التي وصفها بأجمل العبارات لأنها كانت أكبر **محفز له على لغة القراءة إلى العنف والتجريح والتقييد الاجتماعي التقليدي، ويقول عنها مادحا:**«كانت **معلمة العربية** ودودة للغاية، وتتكلم وكأنها نبية أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور، على عكس المعلمين الآخرين لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكل ما نفعله، وكانت كل خميس تهدينا كتبا للقراءة، **كتبا صرنا نتلذذ بها**، وهي تعدنا بمغريات كثيرة إن نحن قرأناها كما يجب»[42].

في نفس الظرف تلد **قصة معلمته** واحترامه لها قبل تعرضها لحادثة الطرد والسب والشتم، فقد يقوم الفرد مثلا بتحول حياته «إلى أثر أدبي أو فني، يشعر معه بمتعة القدرة على الخلق والابتكار وعلى تغيير ذاته وإعادة بنائها أو ترميمها، كما يفعل عادة أهل الأدب والفن»[43]. ويضيف أحد الكتاب العرب في كتابه المتمثل في "**خطاب الهوية**" خدمة

(41)- علي حرب، خطاب الهوية، سيرة فكرية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ، 2008م، ص9.

(42)- بشير مغتي، دمية النار، ص21.

(43)- علي حرب، خطاب الهوية، سيرة فكرية،ص9، 10.

لموضوع الرسالة أو البحث قائلا: «ولعل ما كتبته هنا هو شكل من أشكال الصراع بيني وبين نفسي، إنه مجابهتي لقدري ومحاولتي معالجة الحرب وقهرها، بوسيلتي التي هي حيلتي، أي بترجمة مفاعيلها إلى أثر كتابي أرجو أن يستحق تسميته كأثر»[44].

فالأمر متعلق بتحويل الذات المثقفة وجعلها أداة طيعة خاصة لوحدها بجعل الهوية هي القراءة، قصد التخفيف من وطأة الوضع المطبق عليها من قصف الحرب، وتعذيب الإنسان المثقف، خاصة إذا ما نشر في إحدى الجرائد بصوت الشعب وإيمانه بضرورة الحق في الحياة الكريمة، وتطبيق الشريعة والسياسة معا، لتحسين الحالة الميؤوس منها ومن شدة زعمائها.

ولعل أبرز الأسباب التي جعلت **المدرسة** تتعرض للطرد كما يحلل **رضا الشاوش** بأنها «كانت تبدو متحررة من الخارج، أنيقة و هادئة الجمال، بارعة في اللباس، ترتدي سروال الجينز و تسرح شعرها للوراء كما الأوربيات تقريبا، وتضع بعض المساحيق على وجهها، بالنسبة لي كانت بمثابة الملاك الصافي الذي يفرحني النظر إليه أطول وقت ممكن»[45]. وهذا الفكر والزي الخارجي الغربي الذي تتحلى به **المعلمة** جعلها عرضة للنقد و البتر من عملها، وهذا يدل على **جدلية المثقف السلبي**«والذي يرغب في الوصول السريع»[46].

وقد تم«كشفه في المتون الروائية الجزائرية»[47]؛ حيث يبدأ المعلم « مثقفاً نشيطاً مجتهداً، يعمل على نشر الوعي و الثقافة»[48].

(44)- المرجع نفسه، ص10.

(45)- بشير مغتي، دمية النار، ص21.

(46)-سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية والمعاصرة، دراسة نقدية، ص48.

(47)- المرجع نفسه،ص48.

(48)-المرجع نفسه، ص48.

«وفي وسط هذه القيم يستمر المعلم بالكفاح وينشر قيمه الروحية ،نابذاً القيم المادية ،داعياً إلى رسالته الإنسانية»[49]. غير أن هذا المثقف لا يملك الحلول و البدائل؛ بل يشرح ويطنب دون جدوى ،على عكس الصحفي مثلا الذي يعد عدد الضحايا والقتلى ويكشف المغبور عليه، في حين هذا النوع من المثقف لا يملك غير المبادئ والأخلاق كفضيلة دون تغيير المضرور عليه، ولأن هذا التثقيف الذي شد غريزة **رضا الشاوش** في **معلمته** التي ستلقى ما تلقى من أذى و إبعاد لها عن شغلها، يزداد ارتباطه بها يوما بعد يوم كونه تلميذ في المدرسة الابتدائية وأبرز نجبائها، حيث يقول متلذذا مفعما بزكاة الوجدان المؤلم عن **مدرسته** السبب الذي جعله روائي محترف مقننا؛ «لاحظت شغفي بالقراءة فكانت تعيرني من مكتبتها قصصاً طويلة، أطول من تلك التي يقرأها زملائي حينها، وكانت تمدح حبي للقراءة مدحاً خاصاً، وأحياناً تعطيني حلويات ونقوداً من أجل تشجيعي أكثر.

كنت أستفيد منها بشكل رائع، وأنا أشعر بزهو نهائي لم أعرفه قط من قبل، زهو كان يجعلني أشعر أنني خرجت من القطيع، وصرت بفضل ما أقرأه مميزاً عن غيري بل جد مختلف»[50].

غير أن شكل **ملابسها** لم يكن على إرث ما هو متوارث لدى النساء الجزائريات، ولقد سحرت بزيها "**رضا الشاوش**" رغم صغر سنه من حيث هندامها، لكن « قد يتحقق التوظيف والتبلور ضمن النص وسؤاله، في الآن الذي يتعذر معه التوظيف. من ثم يبقى النص القادم عبر استحضاره كجسم غريب لفظه الجسد خارجه، على أن من النصوص التي تفرض ذاتها، سياقاتها داخل النص إذ بإمكان قارئ النص التمكن منها، وبالتالي الإحالة إلى كون النص قد استقى منها تجليه ومظهره كما أن بالإمكان عدم التفطن لذلك, فالمبدع، يقرأ، ليخفي، وليضيف إلى مجموع هذه النصوص اللغات المتناسلة والمتضامنة كشبكة أو خليط

(49)–المرجع نفسه، ص49.

(50)– بشير مغتي، دمية النار، ص 21، 22.

من شيء ما[51]». وهذا هو **التهجين والأسلبة والباروديا** التي يقوم عليها **المنهج السوسيونصي** كتمازج بين لغة النص، لغة القارئ، حتى يغدو قول **والدة رضا الشاوش عن جسد المعلمة تمام كجسد اللغة عبر السياق المنهج بقولها الرمزي** وهي تحادث ابنها عندما عاد من المدرسة مادحا **المعلمة**، ناطقة الأم «و لكن حذار منها، فهي تشبه الأوربيات وقد تفسد أخلاقك».

– بداخلي كنت أجيب أمي هكذا: " أية الأخلاق؟ لعنها الله إلى يوم القيامة !"

– كنت أتمنى سرا لو كانت **معلمتي هي أمي** بالفعل، تحسن الحديث بلغة جميلة تجعلني أؤمن بأشياء كثيرة، وأقتنع بأن جمال الحياة هو الحياة نفسها»[52].

كانت **معلمة رضا الشاوش** بمثابة الضوء المنير لرؤيته لما هو كائن وموجود؛ حيث تعلق بالقراءة بفضلها وأصبح تلميذا نجيبا محبا لدراسته، غير أن ما تعرضت له **المدرسة** من ضرر **كونها معلمة ومربية** في نفس الوقت؛ جعل **حزن رضا الشاوش** على فراقها حزنا شديدا فـ « إن إدراك المعطيات الحسية العضوية هو نتاج التعلم الاجتماعي والثقافي، فهو لا ينسخ في فئات وأصناف موضوعية للتغيرات الحواسية، لأن محتوى الوعي لا يقابله المحتوى البدني، لهذا لا بد من أن يتدخل إعداد الفرد برؤيته للعالم ومحددات حواسه وقيمته ليؤول بطريقته الخاصة ما يشعر به.»[53]

وما شعر به **رضا هو اكتئاب شديد فرغبته ببقاء معلمته معه في صف التكوين الابتدائي أكثر من كونه تلميذا لها، وتمنى لو كانت هي والدته، مسترسلا بألم** « أتذكر معلمتي تلك في ذلك الزمن الطفولي البعيد، وما جرى لها بعد ذلك من **آلام**... لقد طردها

(51)– صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994م، ص 11.

(52)– بشير مفتي، دمية النار، ص22.

(53)– دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، ص 168.

المدير الكلب؛ لأنها وبخت معلما وجه لها ملاحظات على ملبسها الفاضح بحسب رأيه؛ لم أعرف هذه القصة إلا لاحقا.

وسمعت من معلم آخر يشرح لزميله كيف أنها كانت وقحة، وهي تنعته بالمتخلف والأصولي، وتقول له: تريدون تحرير النساء بسبهن وشتمهن؟ يا للعار!»[54]

وعليه يحلل **رضا الشاوش** هذه الحادثة **بفاعلية المجتمع وضغطه وظلمه ضد المرأة من خلال سلطوية الرجل عليها**؛ وهذا باعتبارها الجزء الثانوي بعده نتيجة للعادات والتقاليد التي **أركعت المرأة للقهر والألم الجمعي الرجولي**، فإذا « كان العنف الأسري بطبيعته هو حادث خفي لا يظهر كثيرا في الإحصائيات الرسمية، وبالذات الإحصائيات الجنائية المحلية، فإن هذا الأمر لهو أكثر خفاء في الدول العربية، وهذا لعدة أسباب منها أن المجتمع العربي مجتمع محافظ ومترابط، ويهتم كل أفراد المجتمع بسمعة العائلة، ورد الفعل الاجتماعي على أي تصرف سلبي في ذلك المجتمع الصغير، وبالذات ذلك التصرف الذي ربما يجلب العيب للأسرة أو القبيلة»[55]. ونضيف خدمة لمصلحة القول التطبيقي حتى يتجلى الهدف المرجو من إخفاء العنف خصوصا ضد المرأة خوفا من السلطات القانونية الردعية، « لذلك هنالك حرص على عدم ظهور أي توترات أسرية حتى ولو وصلت إلى حد العنف، بل والعمل حثيثا على إخفاء ذلك العنف وعدم ظهوره على السطح، وربما تكون سطوة الرجل في العائلة العربية، ما زالت لها تقديرها وهو المسيطر على الأمور بطريقة فعالة بحيث أصبح باستطاعته احتواء أي بوادر العنف الأسري.»[56]

حيث يتوصل **رضا الشاوش** إلى خلاصة مفادها أن **المعلمة** قد كبل لها مقلبا بتدبير قائلا نافيا عنها التهمة:« لم أر **معلمتي** تشتم قط، لقد كانت طيبة، وبالتأكيد كانت العملية مدبرة،

(54)- بشير مفتي، دمية النار، ص22

(55)- عباس أبو شامة عبد المحمود، محمد الأمين البشرى، العنف الأسري في ظل العولمة، ص 108.

(56)- المرجع نفسه، ص 108-109.

كما سأعرف لاحقا من طرف البعض؛ لأنها لم تكن تشبه الجميع، مختلفة عمن كانوا يشبهون بعضهم البعض. لقد حاول المدير التحرش بها عدة مرات، وعندما هددته بتبليغ الشرطة، استغل علاقته بالحزب ليكتب عنها تقارير مسيئة لشخصيتها، وكانت النتيجة أنها أصبحت غير مرغوب فيها، ثم دبر لها مقلبا تافها، اتهموها بتعليم التلاميذ أشياء محرمة.»[57]

لكن هذا التهديد الذي كان اضطرارا من ذوي الجاه والسلطة في حق **المرأة** كونها مرسخة في أذهان البعض بأنها كائن ضعيف يستغل وقت ما شاء، ويرمى وقت ما أمكن لم يكن بمنأى عن تلاحق هذه الظاهرة في صف المثقفين، خصوصا من ناحية الشكل أو الديكور، فالجزائر في فترتي السبعينات والثمانينات تعيش فترة من التمسك بالعادات والتقاليد البالية، لكن هذا طبعا دون المساس بحرمة الدين والشريعة كونها هي زعيم العقل والحلق.

والشيء الذي عرض المعلمة للتحرش وإعجاب الرجل بلباسها الفاضح دليل على أن الجزائر كانت ليست ببعيدة عن فترة الاحتلال الذي ترك أثاره السيئة، خصوصا التحرر من اللباس المحتشم، وأن الثقافة هي حرية المرأة في العري كالغربيات.

وباعتبار هذا **الحدث جريمة وضعية** حولت حياة **رضا الشاوش** من صغير السن إلى كبير العقل عبر التحقيق والتحري، فإن **الرواية الجزائرية المعاصرة** بأحداثها الرئيسية من حيث **الظلم كألم** أصبح عاديا بسبب طبقة العصابات وعليه « تمثل الجريمة مكونا من المكونات الأساسية للحبكة البوليسية حتى أن الفيلولوجي الأمريكي فان دين (Van-dine) صاحب القواعد العشرين لكتابة الرواية البوليسية جعلها الشرط الرئيسي لتحقق هذه الكتابة فـ " لا وجود لرواية بوليسية دون جثة"، وغياب الجريمة يلغي كل المكونات الأخرى **لأنه لا معنى لوجود مجرم دون ذنب ولا معنى لوجود محقق دون جريمة يحقق فيها**»[58].

(57)- بشير مفتي، دمية النار، ص22

(58)- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 172-173.

فالجريمة المقترحة هي تحقيق من خلاله تعرف رضا الشاوش في مخياله الأدبي من خلال معلمته في التعرف على قضايا عديدة موجودة في الأدب الواقعي؛ حيث كانت رتابة الحياة كما يسحق الفرد من السماء، وتصدع الأرض برفضها، لأن يعيش الإنسان الجزائري في فترة معاصرة مريرة مليئة بالصراع بل من أقرب الناس، فطغت سلطة الجاه بتنافس بين أحزاب النظام من أجل الصعود في سلم المال والمادة؛ **لتصبح المشاعر والعاطفة كالشر والخير ما بين العطاء والأنانية.**

و مع **جريمة المدير ضد المعلمة كألم أنثوي رجعي** ضد المثقف ولو كانت تنسب إلى المثقف السلبي فلقد اتهمها كذلك المدير بأنها تمتهن حرفة « التمادي في الدعوة للتحرر من سلطة العائلة ..الخ وقد دفعت ثمن هذا غاليا بالرغم من أنها تركت المدرسة منتشية وهي تقول: " لا أستطيع العيش مع هؤلاء الكلاب".

- علمتني القراءة وحبها، فصرت أقرأ كثيرا، وأنظر للعالم من خلال الأدب لا غير»[59]؛هذا إن دل على شيء إنما يدل **على الألم الاستنكاري للمرأة المثقفة** واتهامها بالانسلاخ عن الهوية والدين ما بين المحافظة والتجديد غير أن الشكل لا يعبر عن عقلية الهوية إلا في بعض الأحيان مع بعض الأشخاص.

وعليه في مجال الحرية وتعرض **جسد المرأة للضرب كرهين للرجل** فإن « التشديد على وجود وازع – في– الخارج (في الواقع). وفيما عمد ماركس، مهتما باكتشاف وراء الأيديولوجيات، علاقات العنف التي تقوم عليها، إلى التقليل، في إطار تحليله لآثار الأيديولوجية الغلبة، مما للطابع الرمزي الذي يوطد علاقات القوة، من فاعلية واقعية تنبع من اعتراف المغلوب بشرعية هيمنة الغالب»[60] ، كون المغلوب والغالب قد خضعا لاحتكام متشدد يفرض نظاما قانونيا سلطويا؛ وذلك بفعل التناقض الأيديولوجي المستمر المبني على

(59)– بشير مفتي، دمية النار، ص22

(60)– بيير بورديو، العنف الرمزي(بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص6.

المجتمع الذي هو رئيس البنية الفوقية والتحتية لعلاقات الفرد خضوعا وانصياعا لفرائض لا مفر منها؛ خاصة العنف الذي أضحى متحكما فيه من قبل ذوي الجاه بغرض نحن قانون، لكن الدين يفرض القصاص حسب طبيعة الجرم المرتكب؛ **لأن جسد المرء هو ثروة ملكية لصاحبها**، وفي نفس الوقت مدخول بالعمل والجد والصلابة ما بين الأخذ والنيل والعطاء للمجتمع.

ومع كثرة التساؤلات المتكررة لدى الشخصيات لتطور الحدثية وفق الزمنية اللفظية بالمزج بين الحوارات والتدخلات المتأنية، ولأن حديث الشخصيات خارجيا يوجد بقلة، رغما عن هيمنة **صوت الراوي بشير مفتي، فالأنانية هزت مشاعر الشخصيات فكل شخصية تريد عن طريق رواية الكاتب استحواذ الهيبة في قرارتها بباروديا** تخلص بأن الجميع محق ليضل الراوي مهيمنا ما بين السطور والشخصيات ما بين التوترات الحيادية والثنائية؛ حيث قد شغفت **رانية مسعودي** عندما كان **رضا الشاوش** يدرس **بثانوية الأمير عبد القادر مع زميله عدنان أحد أصدقائه**، فقد أكن لها **مشاعر جياشة تليق بمقام عنتر تجاه عبلة**، غير أن العاطفة كانت من طرف واحد، وكانت تكبره بثلاث سنوات قائلا في تلك الأيام: « كان **صديقي عدنان** يسرح بتفكيره إلى بعيد وهو يقول لي:

- نحن أبناء التعاسة، لقد جئنا إلى الحياة ترفضنا السماء وتسحقنا الأرض.

لم أكن أفهم كلامه دائما، كان مزيجا من المشاعر، والشاب المجهض في واقعه المعيش، وكان يبدو لي أحيانا مثلي بالفعل، ولم يجد طريقه بعد، ولا يعرف حتى من أين يبدأ البحث»[61].

جمع هذا الاستيطال لهذا العنصر مع ما بقي مستمرا من الكيد والتحكم الامبريالي بغية إبراز الوحشية التي تتعرض لها **المرأة** خصوصا الوالدة والمرأة المثقفة في فترة ما بعد الاستقلال، والغرض هو الوصول إلى **الإثم العظيم** الذي ارتكبه **رضا الشاوش** تجاه **رانية مسعودي**،

(61)- بشير مفتي، دمية النار، ص30.

غير أنه ظل مرددا جملة **صديقه عدنان**« "نحن أبناء التعاسة..." متسائلا: لماذا يحشرني معه في نفس الخندق؟ لست تعيسا كنت متوترا ومحتارا، أحاول أن أقبض على حلم عميق في، لا أعرف وجهه الحقيقي، وأرغب في اكتشافه ذات يوم»[62].

ولهذا السبب كان داعيا من قبل **الراوي بشير مفتي تحريرا لرضا الشاوش** إبان إقراره بعقد مسامحة مع **والده**، وذلك يعود إلى **مخاوفه منه منذ الطفولة منه وضربه له ولأمه معا**، أي كلاهما يستقر الوضع إلى أحسن حال، عندما ادعى الجنون قبل **أن يشاع انه انتحر** دون دليل على ذلك، وبقيت قضية وفاته غامضة؛ حيث « لا تختلف تجربة بشير مفتي كثيرا عن سلفه مرزاق بقطاش، وذلك من حيث جعلها الموت التيمة المشتركة في معالجة الجيل الجديد من الكتاب، الذين عبروا بدرجات متفاوتة عن إحساس الانكسار وخيبة الأمل من آباء وسدنة حرب التحرير، وما توارثوه عنهم من حكم مدان مطلقا»[63].

ذلك يعود إلى مرارة تلك **الفترة الحالكة الساطعة بالسوداوية والمأساوية** بغض النظر عن أخذ الاعتبار بجيل جديد يطمح إلى الحرية من خيبات الأمل **خاصة النخبة أو المثقفين**.

ومع بؤس الحياة وتعرض **المرأة** مرارا وتكرارا للعنف، ظلت « صورة **رانية** كانت هي مختصر الحب وجنونه المتوحش»[64]؛ حيث يصفها **رضا الشاوش** متوهجا:؛« كانت في الثامنة عشرة، براقة العينين، طويلة الشعر، تسدله على كتفيها فيثير في داخلي نشوة»[65]، ويضيف:« كنت أتبعها في الصباح والمساء، وأتعقب خطاها أينما تذهب، لهذا جاءت صدمة علاقاتها مع ذلك الشاب مروعة للغاية، وجارحة لكبريائي»[66]،ونتيجة للألم والوجدان

(62)- بشير مفتي، دمية النار، ص30.

(63)- أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012م، الموافق لـ 1433هـ، ص 95.

(64)- بشير المفتي، دمية النار، ص31.

(65)- المصدر نفسه، ص31.

(66)- المصدر نفسه، ص 31.

العاطفي **لرضا الشاوش تجاه رانية مسعودي** كان صادما له بعنف؛ حيث لم يصبر على جرحه لهذا تم فاعلا: «واضطررت نتاج ممانعتها لي أن **أشي بها لأخيها كمال** الذي راح يضربها أمامي ضربا لا يوصف، صفعات وراء صفعات، ركلات وراء ركلات، **بينما راحت هي تصرخ تستنجد بي**، وهي تأخذ نصيبها من الرجولة الملتبسة بالتقاليد والأكاذيب المزيفة، لا أدري لم أشعر بشيء نحوها؟ بل سعدت ... فرحت بداخلي كما لو أن أخاها انتقم لي»[(67)].

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على **وقاحة رضا الشاوش**؛ فالعواطف لا تشرى غصبا ولا إكراها، بل هي وليدة للراحة النفسية تجاه شخص معين يرتاح له القلب منذ الوهلة الأولى وهذا **الفكر السلبي لرضا الشاوش سيبعد عنه رانية مسعودي فترة من فترات الرواية حتى تظهر في لبّ جديد**، فهي بهذا الموقف الذي عبر عن تعرض **المرأة** إلى هواجس الرجل ولذة تعذيبها، وحرمانها من حقوقها الشخصية كفرد مسلوب من ناحية تكوين أسرة باختيارها لما يصلح لبيتها من بين أحد الرجال كزوج يعلن حمايتها من العنف بعيدا عن القهر، وتوظيفها بدلا من ذلك لخدمة المصالح الشخصية خصوصا الإقطاعية أو تزويجها من رجال الدين كما قرر **كمال أخاها عند خروجه من السجن بتزويجها بأحد المشايخ الذين تعرف عليهم في السجن**، وهذه الطبقة في ذلك الحين تشكل صراعات وجماعات قصد النصح والتوجيه، لكن الضحية هي المرأة كفريسة يصطادها ويجعل منها شيئا ممتلكا يتحكم فيه كما يشاء، لكن كلٌّ حسب درجة تشدده وميزان عقليته ومقدار عاطفته الإنسانية إما **تلذذا بتعذيب المرأة**، أو استغلالها بطريقة غير مباشرة خدمة لغرضه الوجداني **كدمية يتحكم فيها وقت ما شاء**.

وعليه بناءً على ما قدم، ننتقل إلى العنصر الموالي الذي يدعم **المضمون بلغة حوارية** دالة على صلابة لغة هذه **الرواية الثقافية** إبان العشرية السوداء كالآتي:

3- لفظية العنف الحسي والمعنوي، واليأس الروحي:

(67)- المصدر نفسه، ص31، 32.

من المعترف به أن الإنسان بطبعه الكائن الوحيد الذي خص بالعقل وغريزة التميز بين النافع والضار بهدف تجسيد حياة اجتماعية في وسط حي له **لغة وحوار وتأثر وتأثير دون الانحياز للفردية أو التوحد**؛ بل تشكيل جماعات وسلالات يطلق عليها بصفة عامة منطقة أو إقليم، وبصفة خاصة تسمى **قبيلة**، وإجماعا تلفظ **بالمجتمع**، حيث يتعرض الفرد بطبعه إلى احتكاكات من نشأتها تزرع المشاكل والنزاعات والصراعات التي تخرجه من دائرة الأمن إلى سلسلة من اللفظية والفعلية في الأمر الواقع فتلحق به **ألما قد يكون إما حسيّاً أو معنويّا، أو روحيّاً** دون أن يبرز ظاهريا في أغلب الأحيان فتخبأ في قالب يطلق عليه **اللاشعور الجمعي أو اللاشعور الفردي**.

وفي رواية "**دمية النار لبشير مفتي**" والتي راويها هو الكاتب نفسه وبطلها صاحب **مخطوط الرواية** ومضمونها تظهر القومية بشدة ذات شبهة وزعامة نظامية تطغى عليها الروح العقلانية مع **وجود النزعة النرجسية والوحشية** في تلك الفترة؛ حيث يكون الطرف الآخر له انحياز لإرضاء نفسه فقط، فتشكل **أحادية الصوت** براعة هامة، مع طغيان عبارات الكاتب بشدة إما حيادية أو ثنائية فعلية تتبعها ضدية، حيث يقول الكاتب **سي إس لويس** في كتابه الشهير **الله- الإنسان والألم** بترجمة **هدى بهيج** عن نفسه محللا لكلمة الألم « لا يمكن لإنسان أن يقول عني: "يسخر من الندبات ذلك الذي لم يختبر الجرح أبدا" لأنني لم أكن أبدا لدقيقة واحدة في حالة ذهنية كان فيها حتى تخيل الألم الشديد، أقل مما يطاق فإذا كان أي إنسان في مأمن من خطر التقليل من شأن هذا الخصم، فإني أنا ذلك الرجل، لا بد من أن أضيف كذلك، أن الهدف الوحيد من الكتاب هو حل المعضلة الذهنية التي تنشأ بسبب الألم، هذا لأن المهمة الأكثر سموا لتعليم الجلد والصبر لم أكن أبدا من الحمق بما يكفي أن أفترض نفسي مؤهلا لها»[68].

(68)- سي إس لويس، الله الانسان والألم، The problem of pain، تر: هدى بهيج، الناشر: سامي فوزي، سلسلة الكلاسيكيات المسيحية، القاهرة، مصر، الطبعة العربية الأولى، 2014م، ص11،12.

وذلك مما تم قوله من الكاتب حول الألم بوضعه معضلة ذهنية؛ بحيث تتحول إلى حسية عبر الجلد الذي يقتضي الصبر الضدي الإيجابي، لا سيما وقت الألم المعنوي؛ حيث تراود الإنسان أفكاراً ترابية أي عميقة كعمق التراب الخصب، يتم تذكر مجمعها مع تذكر موقف واحد يكون سببا في الذكريات بكاملها، ويقتضي هذا الشأن أن يتحلى المرء بالتنقيص من مدى درجة الحنين للماضي بغية إصلاح ما تم التفريط فيه، أو سلبه غصبا، مع ضرورة الاعتراف بأنه قضاء وقدر لا مفر منه.

ويعتري صفحات الرواية أيام حاجة وشقاء زمن ما بعد الاستقلال لتوزع الممتلكات حسب الموازين التي انقلبت لصالح **الزعماء والاشتراكيين**؛ حيث المناطق الزراعية والصناعية والفلاحية والتجارية استغلها أصحاب الكراسي العليا فورا عقب الاستقلال « كونها تغطي مساحة مهمة من مجموعة التراب الوطني»[(69)]، وكذلك فقد « تعددت التعاريف التي وضعها الفقه لتحديد مفهوم أملاك الجماعات السلالية، فقد عرّفها **محمد خيري** " بأنها أراضي ترجع ملكيتها إلى **الجماعات السلالية**، في شكل **قبائل أو دواوير أو عشائر**، قد تربط بينهم **روابط عائلية أو روابط عرقية واجتماعية ودينية** وحقوق الأفراد غير متميزة عن حق الجماعة"»[(70)]. ليضطرب الملك مع الجوع والحاجة والألم المادي والحسي قائلا **رضا الشاوش** عن **والده** حين حياته مع تدبير شأن أسرته «لم يدرس أبي بسبب الظروف التي عاشها قبل الاستقلال، **ولم أكن أحب أبي قبل مرضه النفسي**، كان نادرا ما يجلس إلى أحد منا، **كنا خمسة ذكور وست بنات**، وكثيرا ما تساءلت: لماذا أنجب كل هذا العدد الهائل من الأولاد؟ ولكن كان عصرهم عصر الإنجاب، الذرية هي السند والخلف، الحياة لا تستقيم إلا بالأولاد، وبعد التحرر شجعتهم الدولة حتى يزداد عددنا، وحتى نزداد بؤسا على بؤس.

(69)- سعيد زياد، أراضي الجماعات السلالية، التدبير، المنازعات، منشورات مجلة الحقوق " سلسلة الدراسات والأبحاث"، الرباط، المغرب، الاصدار التاسع، 2016م، ص7.

(70)-المرجع نفسه، ص 15.

- **أيام عصر الاشتراكية**، من كان يصدق أننا **سنموت بالجوع والعراء والفقر لاحقا؟!**»[71]

ومن أجل الثورة والمصطلح على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والعاطفي يظهر الاستحواذ على الملكية؛ حيث يعيش الناس الفقراء بؤسا شديدا مسّ الطرف الدنيء من حيث الملكية المالية، والعراء في الأحياء القصديرية، ومن خلال حوارية الكاتب تقوم اللغة الروائية سلطوية عبر كلمات متناقضة من خلال **ذلك التقرير المباشر وغير المباشر بجزمية وشرطية تأكيدية تكرارية سلبية وإيجابية صوتية مفعمة باستنطاق الفاعل والمفعول به.**

ومع وجود الألم المادي في الرواية كشرط من الشروط الواجب حضورها، تظهر الجريمة ضد الجسم الإنساني عبر الجلد والصلب؛ حيث « يمكن تعريف علم الإجرام بأنه: (العلم الذي يدرس الجريمة كظاهرة اجتماعية احتمالية في حياة الفرد وحتمية في حياة المجتمع، ويتقصى أسبابها الفردية والاجتماعية للتوصل إلى القضاء عليها والحد منها»[72]؛ حيث **يروي رضا الشاوش عن والده** بغرض إفراز فكره الذي يدعم **الاشتراكية** في سبيل تعذيب الأبرياء والضعفاء قائلا عنه بطريقة **قصّ زماني:«كان أبي يحب خطب الرئيس بومدين، (ذلك العسكري الذي أراد تغيير وجه الجزائر وحلم ببلاد أكبر من حجمها الحقيقي)**، ويستمع إليه في الصباح والمساء؛ في أيام الجمعة ينتظر خطبته التي يعاد بثها في الراديو بلهفة وشوق»[73]. ولقد **مارس والد الشاوش ألم التعذيب الحسي في السجن:**؛كما سمع بطل الرواية من كلام الناس عن مهنة والده **إبان فترة حكم الرئيس الراحل هواري بومدين الذي خلده التاريخ عبر العالم العربي والعالمي، بحنكته وذكائه وصلابة حكمه؛ غير أنه مات مغدورا عن ضغينة وحقد من قبل الدول الغربية التي شكلت إبانها في تلك الفترة الجزائر**

(71)– بشير المفتي، دمية النار،ص 22، 23.

(72)– أسحق ابراهيم منصور، موجز في علم الإجرام وعلم العقاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1991م، ص9.

(73)– بشير المفتي، دمية النار، ص23.

قوة ملتحمة، لكن لمدة معينة حتى سمع بوفاة **أشهر رئيس مر في تاريخ الدولة الجزائرية،** ومن حيث مهنة الوالد فـ «سمعتهم في المقهى يتحدثون عنه، وأحدهم يقول" " يعيش من تعذيب إخوانه". أثارني ذلك، أفزعني أيضا»(74).

ويضيف **واصفا لجرم والده** متسائلا بحزن وشفقة على الضعفاء بغرض إعطاء حيز كلامي تجري فيه الأحداث في أماكن مختلفة دون حد قريب أو بعيد، بل تستضيف أماكن معينة لتقضي بالجملة إجازتها الفكرية المبنية على الاتساق والانسجام حتى يتحقق الهدف عبر **خطابات الألم المتغيرة بلهجات النفس وصاحبها،** ليندد **رضا** الشاوش حول وضعية **والده** ذات الهيبة في حي بلوزداد بالجزائر:« لقد جعلني الأمر أتساءل لا غير: ماذا كان يعمل أبي حتى يخافه الجميع بذاك الشكل المروع؟ هل كان جلادا حقا في تلك الزنزانة التي لم تطأها قدماي قط؟ كان أخي الكبير هو الذي يأخذ له الأكل وقت الغذاء، أما أنا فكنت أتهرب من هذه المهمة العسيرة التي كانت تعني لي **كشف النقاب عن عمله الحقيقي**»(75)؛ **حيث يمتزج كلام باختين ضمن الحوار الذي سيجري بين رضا الشاوش وأمه عن مهنة والده** التي تشوبها مخاطر قانونية، وأخرى مضرة بسمعة العائلة وسط الحي، بهذا أثناء تحولنا إلى اللغة باعتبارها حوارية متميزة بالجدة والتوليد « يذهب **باختين** بعيدا في تحديد أساليب حضور كلام الآخرين في خطاباتنا، فيتحدث عن أشكال كثيرة لهذا الحضور لعلّ أهمها **التهجين،** الذي يعرفه بأنه " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ"»(76).

(74)- المصدر نفسه، 23، 24.

(75)- المصدر نفسه، ص24.

(76)- عبد الوهاب شعلان ، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، ص86.

ويضيف **باختين** محللا مفصلا لمعنى **التهجين** باعتباره أساس **المنهج السوسيونصي** القائم على فكرة الحداثة والأصالة بعيدا عن أصوات فردية؛ بل جماعية بغرض تكوين خلية لغوية كلامية ثنائية حوارية قائلا: « وهذا **التهجين** تقتضيه صورة اللغة في الإبداع الأدبي، تلك الصورة التي تقوم أساسا على وجود وعيين، الوعي المشخص من ناحية، والوعي الذي يشخص من ناحية أخرى، ولا تقف **الهجنة** عند المزج الأسلوبي، بل تتعداه إلى النسق الإيديولوجي والرؤيا للعالم، وتنزع هذه **الهجنة** إلى إحداث نسق لغوي، تتفاعل فيه الخطابات، وتتقاطع فيه اللغات الاجتماعية»[77].

ولهذا يحتلّ **التهجين** ضمن **الأسلبة** في الرواية مراتب من شأنها إظفار الرواية بمحلية لغوية تدمج فيها الأصوات الجهرية والسرية؛ لتصبح فوضى اللغة لغات ممتزجة حثيثا نحو ثراء الأسلوب، وإمداد العبارات الصوتية حوارات من بينها الهجنة الفردية التي تحلل كما تتحلل الكائنات العضوية في التربة؛ حيث نتحصل على جدة ووفرة في الكم اللغوي من خلال **التهجين** و**الباروديا** و**الأسلبة الحوارية**؛ ومن خلال الطرح اللغوي يستنفذ **رضا الشاوش** على **أمه** سؤالا وجيها مختبرا من أجل معرفة هذه المهنة التي جعلت من **والده** مبغوضا مكروها وسط الحي بصراحة تامة:« سألت أمي فلم تجبني كانت باستمرار تدافع عنه وتقول: المهم أنه يطعمنا ويلبسنا، ولا يتركنا في حاجة لأي شيء»[78]، لكن هذا الجواب لم يقنع **رضا الشاوش** بل راح بعيدا متوجها نحو **صلابة أبيه** الذي حول حياته إلى **جحيم نفسي وآخر حسي**، ذا فراغ روحي كبل خيوط رغباته حتى تحول إلى كائن شبه خال من المشاعر الأبوية تماما **كالميت، اليتيم بلا والد، غير أن هذا شرح ذاته مرة أخرى ليواصل لعلها غريزة أبوية وراثية ستثمر عما قريب من أصل عرقها**، مشخصا هذه الوضعية التألمية كما فسرها الكاتب الأجنبي **سي إس لويس** في كتابه **الله، الإنسان والألم**، بوعيه « فالبشر وليس الله هم الذين

(77)- المرجع نفسه،ص86.

(78)- بشير المفتي، دمية النار، ص 24، 25.

يصنعون المخلعة (أداة تعذيب)، والسياط، والسجون، والرق، والبنادق، والحراب، والقنابل؛ ونتيجة الجشع أو الحمق البشري وليس بسبب قسوة الطبيعة، أصبح لدينا الفقر والإعياء من كثرة العمل، لكن يظل هناك، رغم هذا، يوجد الكثير من الألم الذي لا يمكن أن نعزيه إلى أنفسنا، حتى لو كانت الآلام من صنع البشر، فإننا نود أن نعرف سبب إجازة الله الهائلة لأسوء البشر بتعذيب رفاقهم الآخرين في الإنسانية»[79].

وهذا ينطبق جيدا مع فعلة وجرائم **والده** في حياته الذي استوى بحضنه وقسوة عقليته على السجون، فراح يعذب هذا ويقتل ذاك كما هو حال شغله ومنصبه الجائر بالبغي في الأرض واختراق معادلة الحق تماما؛ ليمتزج حديث **رضا الشاوش** مع خلجات نفسه وصوت المؤلف بين الفترة والأخرى في **مخطوطه**؛ حيث ينفي هذه المرة كالعادة كرهه لوالده الضال:«لا أدري...كنت أحبه وكفى ، وكنت أمقته وكفى! وأن مهنته في الزنزانة زادت من خشونة روحه وفظاظة قلبه وأن "**زمن بومدين**" أكمل عليه!

كانت **السبعينيات** تعني الكثير من الأشياء، والكثير من الأحلام، والكثير من الأوهام، والكثير من المخاوف...»[80].

وذلك يعود كون هذه الفترة الحالكة فترة بناء وعمران وتشييد، وفترة جديدة في تاريخ الدولة الجزائرية كمعاصرة لمواكب التطور والتقدم، والخروج من دائرة العصيان الاستعماري الذي خمدت ناره، وأصبح الشعب يتنافس من أجل قطع الأراضي والأملاك والبنايات، والتي تم **الإعلان عن النظام الاشتراكي الجماعي من قبل الرئيس الراحل "هواري بومدين"**.

لهذا فإن الرواية الجزائرية بصفة عامة، ورواية **دمية النار** على الأخص « كانت محورا متصلا بمفهوم الحياة والبقاء ونقيضا للفقر والموت»[81].

(79)- سي إس لويس، الله الانسان والألم، The problem of pain، تر: هدى بهيج، ص 91، 92.

(80)- بشير المفتي، دمية النار، ص25.

وذلك لأنها جسدت **فكرة الاضطهاد** في كل جوانبه الاقتصادية والأسرية والاجتماعية والسياسية بغية رفع الغبن عن الطبقات المهمشة، وإعادة الاعتبار للطبقة المثقفة؛ حيث يجتاز **رضا الشاوش** مرحلة الطفولة متيقنا عن جدارة بحوارية مع نفسه ما بين **الفلاح والخسران والسعادة والحزن** مهتما بنفسه أشد اهتمام: « كان يقيني هو أن كل ما ارتبط به أخسره بسرعة، كلما أحبه أفقده بالتأكيد، وأن الخيارات التي ستتاح لي سيئة، وأنه عليّ رغم ذلك المضي فيها، والاستمرار في السير على هداها، ومن جهة أخرى كان عليّ مقاومة غموض ما أحلم به، **غموض لحظتي النفسية المعقدة** بكل ما يلجمها ، ودفعها كي تذهب إلى أعماق الأمل»[82].

وهذا الألم الذي يشوب فكر وعاطفة **رضا الشاوش** كان نتيجة لقسوة الظروف التي تمر بها البلاد في فترة ما بعد الاستقلال؛ كون البلد في حداثة جديدة ونزعة مستقلة عن التهميش الذي دام لقرن ونصف تقريبا تحت وطأة الاستعمار الفرنسي؛ فالكل يخمن ويفكر بأسلوب فلسفي تطغى عليه الفرار من حالة سيئة إلى حلم ينشد لبعض التحرر لعل وعسى فيه ما فيه من التحرر من التكبيل الجمعي والاشتراكي المفروض، بهدف الحصول على الطمأنينة المادية وأخرى حسية تتشابك مع الروحية.

وبناء على فترة التهديد الروحي التي عاشها أبناء الجزائر بعد الاستقلال؛ فلقد كانت الأموال حكراً فقط لمن هم ذوي مناصب عليا فما **فعلته فرنسا وأثارها الكارثية** عقب الحرية، وبقيت طلاسم جرائمها، وتشكل جماعات من جنسية جزائرية مثلت **جماعات وعصابات تسطو على الضعفاء والمساكين** رغما عن حملها الجنس الواحد، وتحولت الحياة العقائدية والسياسية من نزعة قومية إلى ثورة ثقافية فبعد « أن حاول الاستعمار الفرنسي – بكل ما

(81)– زهرة خفيف، الرواية الجزائرية وإشكالية المرجع، قراءة في ظاهرة المثاقفة – دراسة لنماذج مختارة–، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، إشراف: صالح ولعة، كية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2014م، 2015م، ص 89.

(82)– بشير المفتي، دمية النار، ص26.

يملك من قوة وسيطرة وإغراء- أن يضرب حجابا صفيقا بين الجزائر وبين العربية والعروبة بغرض أن يمحو الجزائر من سجل التاريخ العربي مهما كان الثمن»[83].

وأكملت هذه المهام **الإجرامية جماعات الجيوش المرتزقة من قبل العصابات الجزائرية**« فبالإضافة إلى خنق الحريات، وكم الأفواه الوطنية»[84]، تظهر كذلك الرغبة في الأمل مع وجود تحول من **كبت عاطفي إلى مخالطة أصحاب السياسة كي يحل اللغز**، وهذا ما فعله **رضا الشاوش** عند لقائه **بالعربي**، أو كما يقولون عنه **عمي العربي، وهو معلمه السياسي الحاذق برؤية مفتاحية** تكن للوجود نزعة مستقلة بفكر واسع، وعلم ذو ورع وحكمة وعقل جيد في تقديره لأوضاع الجزائر فترتي ما بعد الاستقلال، حيث **يقول رضا الشاوش عن العربي** ما هو محفز كي يبتعد عن **جذور المأساوية** قليلا :« كان عمي العربي هو معلمي السياسي وأبي الروحي، وفي تلك البدايات الأولى كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء، وكان عكسه يتكلم عن الزعيم بطريقة فيها النقد اللاذع، والسخرية الحقودة:

- بومدين هو قمة الغرور الذي تصنعه عظمة القوة لتكسر عظمة الشعوب»[85].

هذا من وجهة نظر شخصية فقط من قبل **عمه العربي**؛ فمهما كان طرحه حول **الزعيم هواري بومدين يبقى شخصيا فقط**، لأن الاعتبارات تتغير من شخص لآخر؛ بل ومن بيئة لأخرى، غير أن قيمة الشيء المراد تقييمه له؛ إما صداقات مادحة، أو عداوة غامضة حسب مدخولها وفائدتها من بعضها البعض، من منطق الخير والشر، والحب والكراهية، والجود والكرم، والبخل والنقمة، ومع **تزايد الحس المأساوي لدى رضا الشاوش ومعه عمه العربي** الذي فيقه بأن الحياة فيها من القساوة وما يبعث على حب الوطن قائلا في نشوة يأس: «

(83)- عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، 1961م، ص11.

(84)- المرجع نفسه، ص11.

(85)- بشير المفتي، دمية النار، ص26.

عرفني على **جماعته التي كانت تنشط في الخفاء**، وقال إنهم سيساعدونني على الفهم والعمل على تغيير الأوضاع، لم أكن متحمسا لأي نشاط سري، ولكنني قد بلغت **سن الخامسة عشرة**، صارت لي رؤاي أنا أيضا، **مفاهيمي المجردة، ومخاوفي القلقة، ومشاعري المكهربة، وطموحاتي التي لا حدود لها، وانكساراتي الصغيرة، وجروحي التي تكبر مع الوقت دون أمل في الشفاء منها»**[86].

ومع مرور الزمن عن طريق المزج بين اللهجات الصوتية للرواية، واعتراك اللغة من أجل الوصول إلى درجات التهجين يظهر أسلوب الرواية قائما معظمه على **التضاد اللغوي كالطباق، والاستعارة، والجناس وكثرة ظروف الزمان والمكان، والأفعال والجمل الماضية والمضارعة مع التخمين والتفسير الفلسفي لكل الأحداث، مع وجود حروف الوصل والإشارة والتحقيق، وذلك التشبيه لإزالة اللبس والتوضيح أكثر ما بين النفي وإلغاء السببية والمرادفات بغرض التخيير والتغيير، والمقارنة بغرض الذم أو المدح، أو الحب أو الرفعة أو المذلة والاستنباط، كذلك يكثر الوصف للحالة النفسية أو العضوية للتأكيد أو الانكار، مع وجود ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم بغرض البعضية أو الكلية مثل بعض – كل – منهم، وفقط للاستثناء أو التقصير والحد والقطع، مع كثرة لام التحليل والتفسير مثل "لأن" وهدفها هو التبسيط، والظواهر كثيرة وجمة، ومفيدة، وقوية في إبراز سلطة صوت الراوي أو لهجات أفراد الرواية قيما يخدم الحدث الاجتماعي.**

وعليه مع تزايد التعنيف المادي والنفسي والروحي، ضد الشعب الجزائري فترتي السبعينات والثمانينات، وكثرة المخاطر التي تعد من **الثالوث المحرم** ضد الجنس البشري ولهذا نجد الجزائر إبان هاتين الفترتين قد تم « استعمال العنف بواسطة مجموعة قومية أو

(86)– بشير المفتي، دمية النار، ص26،27.

منظمة سرية من أجل الحصول على حقوق سياسية أو اجتماعية أو دينية عندما يكون المقصود من هذا العنف تخويف العامة»[87].

وهذا ما حدث فعلا من قبل **حرب العصابات بعد الاستقلال مباشرة**، وقد عرف **رضا الشاوش المهنة الحقيقية لوالده كمعذب للأبرياء داخل ثكنات السجن**، ولأن العنف يشتت العائلات ويرمي بالمحصنات إلى بئر الدهاليز كونه يسلب الحرية الفردية والشخصية للمواطن الجزائري في حرب العصابات من أجل السلطة والمواظبة على التقتيل من أجل كرسي الجاه والعرش.

ومع حرب العنف والتحذير الدائم للجماعة التي انتهى إليها **رضا الشاوش**، والتي يترأسها **خطيبهم في سن الأربعين** مع بعض الوصف الدقيق له من حيث الناحية الجسدية بأنه « شائب الشعر مع ذلك، نحيل الجسم، قصير القامة، وله نظارة سميكة يضعها على عينيه»[88] . والوصف مطول إلى حد ما، ومع مرور سنوات طويلة، ومع كبر **رضا الشاوش** وبلوغه سن الرشد يعرف من الجماعة أن **خطيبهم أي رئيسهم** قد تعرض للتعذيب الجسدي من طرف والده المتوحش فـ « كلما أوغلنا في دروب البحث عن العنف انتهينا إلى "الغرائز" أو "المجتمع"، فكثرة من **علماء الاجتماع والبيولوجيا** تنتهي دوما إلى هزال النتائج التي تقول أن **العدوانية "انحراف غريزي"**»[89].

وهو ما اتصف به **والد رضا الشاوش** كرمز دال على القهر والظلم والتعري كما قيل عن **والده** بشأن **خطيبهم أي رئيسهم** متأسفا لما حدث باحتشام من هذا الشخص، وموقرا

(87)- مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005)، دراسة موضوعاتية فنية، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف: نزيهة زاغز، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014م، 2015م، ص 216.

(88)- بشير المفتي، دمية النار، ص27.

(89)- فالح عبد الجبار، في الأحوال والأهوال، المنابع الاجتماعية والثقافية للعنف، تقديم: عباس بيضون، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص14.

لحضرته « قيل لي: أنه تعذب على يد والدك، عذبه والدي أكثر من مرة، ونجا من الموت بأعجوبة، وإن جسده منتهك ومحروق، وإنه صمد. هذا هو ملخص قصته، صموده هو رأسماله الحقيقي، وإنه الآن في قلب المعركة.

لم يكلمني قط، كان يخطب لساعة أو ساعتين، يقرأ التقارير ويوزع المهام، ويطلب من كل واحد أن يحتاط من الناس الذين يتكلم معهم، يعرض علينا بعدها فنيّات وتقنيات الصمود إن وقعنا في يد البوليس.»(90)

هكذا يبدو **الألم الحسي واضحا وبشدة؛** بل وفي جميع مراحله وأنواعه على **رئيس الجماعة من حرق وجلد ووشاية؛ وشبه موت عدة مرات؛ حيث مهنة والد رضا الشاوش كانت عقيمة في جودتها منبوذة في وسطها،** ولأن العذاب الحقيقي هو تأنيب الضمير؛ لتشاء الأقدار ويتوب **الوالد** ويدّعي مرضا نفسيا صادرا عنه من قبيل الندامة، ومع كبر **رضا الشاوش** يصبح عضوا هاما في الجماعات التي تكتال المال والجاه بغرض الوصول إلى طبقة الحكام، ونبذ النظام الاشتراكي ما بعد الاستقلال كفئة معارضة للقوانين التي سنها رئيس الدولة مع الرغم من أنها الحل الوحيد للنهوض بالبلد التي مرّ بمرحلة شبه قاتمة مأساوية همش فيها المثقف ونزعت منها مبادئ الروح الوطنية التي كانت تشع في اندلاع الثورة وحروب الاستقلال، وتراجع رسائل التوجيه والنصح، والتوعية الخاصة **بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين.**

ولأن الجزائر برمتها وثورتها ودستورها ، فالثروة مادية، والثورة قومية وطنية تقودنا دائما بتاريخها إلى دراسة عمق وفجوة الألم لأنه عضوها وكيانها و« هذا الطريق المسدود يعيدنا إلى اعتبار دراسة أحوال العنف: الثورات، والحروب، التمردات، والحروب الأهلية، العنف

(90)- بشير المفتي، دمية النار، ص27.

الديني، واحتراب الطوائف، الإرهاب السياسي، لاغتيال، القتل الإثني، والشنق الكيفي»[91]؛ لتنمو « جرائم الكراهية»[92].

وكذلك مع ترسخ **العرف الثأري** يتولى الحكم من كان مستبدّا عليه **(خطيبهم)** ومقتولا بالحياة وهو حي فاقدا نعمة الأمن والكرامة ومعروف **أنه عاش في سجن التعذيب تحت سياط والد رضا الشاوش** ، خاصة مع الجيوش المرتزقة ما بعد الاستقلال ومنابع الألم الروحي تلد الهمة في نفوس أصحابها ليزداد **الصبر والذكاء والدهاء** لدى **الخطيب،** ويتحول المعانف من جهة أخرى إلى مسالم يصفح بعد أن امتص عروق المساجين في نهاية عمره أي **والده ، وغريزة الندم والصد عن الطاقة السلبية** يعرفها الإنسان في عمر السبعينات؛ ذلك لأنه قد عرف أن العمر سيفنى والتوبة مفروضة؛ حيث ينتاب **رضا الشاوش** شعورا بخوف مماثل من خوفه **لوالده** زمن حياته الطفولية بعد أن **أصبح خطيبهم رئيسا مشرفا عليهم** ساردا بظرف زمان مع فعل الكينونة قصد القص والتبليغ وإحالة الحالة المضرورة إلى السبب الذي جعلها عرضة لخطر القتل سابقا **قائلا للخطيب** ومهيئا لنفسه قبل محادثه بحوار داخلي امتزج مع مرارة الحزن:« عندما كنت أسمعه كنت أشعر ببرد، لم أكن أعلم من أين كان ينزل عليّ، وكنت أتساءل: لماذا ثمن النضال هو بالذات؟ أن يفقد الإنسان قدرته على أن يعيش حياة عادية مثل بقية البشر!»[93]، ليضيف بتأسف على رجعية الحال وظلام الوضع سائلا **الخطيب** في نفس الوقت قائلا: « مرة سألته:

- هل تستحق الأحلام أن تموت من أجلها؟ أو نتعذب في أحسن الأحوال؟

رمقني بنظرة شاحبة، وقال:

- من تعذب مثلي وظل يقاوم لا يطرح عليه مثل هذا السؤال.

(91)- فالح عبد الجبار، في الأحوال والأهوال، المنابع الاجتماعية والثقافية للعنف، تقديم: عباس بيضون، ص14.

(92)- المرجع نفسه، ص14.

(93)- بشير المفتي، دمية النار، ص27.

تم وأنا أحاول التملص من ذلك المأزق الحرج الذي أوقعت فيه نفسي، قال لي من جديد:

- لا تقلق، أنت **لست صورة شبيهة بوالدك،** يكفيك شرفا أنك معنا هنا، وفضلت خيار المواجهة على الصمت»[94].

وما دل في هذا العنصر إنما يدل على أن البشر على مر التاريخ الحضاري، اغتنمت فرصة إما أن توشك نهايتها بارتباطها بالمجتمع كطليق مستمر، أو تجربة منفصلة تكرر مراتٍ فقط لتصبح على الصعيد الذاتي والاجتماعي **تجربة نوعية** لهذا قد جاء رصد **الطائفة الخطابية اللغوية النفسية والأدبية عند علماء الاجتماع بإشكالية الفضاء النصي للديمومة اللفظية والصوتية؛** حيث«**إن المجتمع عند زيما**يقوم على أساس الصراع بين جماعاته، ومن هنا يمكن الحديث عن صراع بين لغاته، ولهجاته أو لكناته، واللهجة عند **زيما** هي –بالدرجة الأولى– ظاهرية خطابية Disursive، تتكون من كلمات ذات دلالة، فكلمات فرد، حرية، استقلال، – مسؤولية توحي بلهجة جماعة ليبيرالية»[95].ومن هنا تتضح **أن الأيديولوجيا باعتبارها مكسبا سوسيونصي** ولا يمكن أن يتطور بعيدا عن حيز الجماعات اللغوية والوجودية والعقائدية الدينية والهويات الثقافية واللهجات الإنسانية. لهذا كان للألم دافعا خاصا ألم الجسد والروح والنفس والفكر والشعور واللاشعور الباطني باعتبارها علامات جماعية للمجموعات الفردية داخل الكينونة الجماعية: بل وحتى التأريخية والعصرية باعتبارها لذة وفداء وتضحية ومأساة ومهمة أو أداة للتواصل والتأثير والتأثر، وذلك عبر منطقي البيئة والعصر المورفولوجي الفردي والجمعي.

ومع اندماج **رضا الشاوش** في سلك **الجماعة السرية** بفضل عمه ومعلمه السياسي **العربي؛** فقد ظل مستفسرا عن سرية **قائدهم وطبيعته الغامضة،** وعلى الرغم حتى أنه قذ

(94)– المصدر نفسه، ص27.

(95)– عبد الوهاب شعلان ، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، ص 114.

عذب على يد **والده** في السجن إلا أنه أبهره بجوهرة كلامية مثالية استلفظها موجها:« قال لي في آخر مرة لقيته فيها:

- إن الفشل الحقيقي هو أن يموت الإنسان دون أن يحاول، أن تفشل في تحقيق ما تريد شيء، ولا تعمل من أجل تحقيقه شيء آخر»[96].

وهذا ما أثار التفاؤل والبشرى بالخير والتحفيز **لرضا الشاوش** رغما عن كلح ومرارة الأوضاع في ذاته لأنه شخص يمتاز بتفكير عقلاني، وفي نفس الوقت تعلق به لأنه **القائد السري للمجموعة**، التي سيرث من خلالها صوتا يذيعه التاريخ، ويبقى لقبه واسمه بين سمات القادة المحنكين وبجبروت وقمة ذكائهم في نشر التقتيل الذي هو بنظرهم حكم، غير أنه ظلم واستعباد للفقراء وتعدّ على **حرمة الجسد الإنساني** في دهليز لا يطاق والظلم ظلمات خاصة في قترتي ما بعد الاستقلال التي شهدت **تقتيل وتنكيل الطبقة المثقفة** لأنها خطر توعوي يهدد القوانين الجائرة والخارجة عن القوانين السليمة والصحيحة.

وكآخر عنصر يوحي بالألم المادي أو الحسي والمعنوي الروحي المتمزق الذي يفصل القول « بأن الألم ليس جيدا في حد ذاته، فالأمر الجيد في أيه تجربة مؤلمة بالنسبة للمتألم، هو خضوعه لإرادة الله، وبالنسبة لمن يشاهدونها، التعاطف الذي ينشأ عن ذلك وأعمال الرحمة التي تقود إليها. في الكون الساقط والمفدي جزئيا يمكننا أن نميز الخير البسيط الذي ينزل إلينا من الله، من الشر البسيط الناتج عن المخلوقات المتمردة، واستغلال ذلك الشر بواسطة الله لأجل غرضه الفدائي، مما ينتج الخير المركب الذي يسهم فيه قبول الألم والتوبة عن الخطية»[97].

(96)- بشير المفتي، دمية النار، ص28.

(97)- سي إس لويس، الله الانسان والألم، The problem of pain، تر: هدى بهيج، ص 11، 112.

لهذا فإن التحجج بالدين بغرض فرض كيان شبه صهيوني وإلحاق المضرة خصوصا العقائدية المتعصبة تحت ما يطلق عليه **بالألم اللاهوتيّ**، كأن تعتقل امرأة بحجة أنها مِحْرَمٌ ويجب سترها كعورة عن الرجال، دون الأخذ بالليونة والمرونة الوجدانية التي تفرض روحا سالمة من كل كره أو تعسف يحرم الطرف الآخر حريته، كأن يقال هذا مأثم لأنه بواسطة الخير أصبح ملاذا للجميع؛ لهذا علينا بردمه تحت التراب.

من هنا يبدو جليا أن الألم قد يحول الإنسان إلى شبه مادة جامدة أو ضحية مفترسة **ليقع رضا الشاوش** كمثال أخير رغم أن الرواية تعج بالألم بشتى أنواعه، كذخيرة للمكتبة الجزائرية وخدمة للمادة الثقافية لتحمل **اللغة السوسيولوجية تهجينا يطلق عليه اللغة الداخلية ما بين المجازات النفسية والصورة البارودية مع برودة وجهاد صخري مع فترة من الزمن بعد أن استحوذت أفكار المجموعة السرية على عقلية بطل المخطوط لب الرواية،** قائلا في حيرة من أمره ومن أمر الوضع الهش:« أذكر كيف كنت أعود إلى البيت من تلك التجمعات وأنا مبلبل الخاطر، متمزق الروح، **تفترسني ما إن تقع عينا والدي على وجهي آلام لانهائية**، لا أجد ما أصفه بها حقا! وتساؤلات بلا حد: هل كنت أفعل ذلك انتقاما أم خوفا منه؟ وماذا لو عرف؟ هل سيعذبني أنا أيضا من أجل إيمانه الكبير بسياسة بومدين؟»[98].

وهذا الخوف حتى من النظر إلى وجه أبيه كان قذ أوجس في نفسه خيفة، من أن يعرف أنه أصبح من بين أعضاء المجموعة؛ ولأن المجموعة ضد النظام، والوالد مؤيد له بل وخاشع بمثابة معبود يعبده بغرض الفخر والإجلال؛ فقد خشي أن يكشفه والده بأنه من أصحاب هذه المجموعة التي هي من أخطر وأحذر؛ بل من أشد **الأعداء لنظام وقوام الجمهورية الجزائرية الديمقراطية بسلطانها العظيم هواري بومدين**؛ ووسوس بأنه كذلك سيعذبه والده كما عذب آخرين متناقضين.

(98)– بشير المفتي، دمية النار، ص28.

وبفصل القول في هذا العنصر الذي هو جدير بالتفصيل والتحليل أكثر نظرا لحيويته وطاقاته الإيجابية خاصة الرواية الجزائرية والألم كخطاب والسوسيولوجيا كمنهج فإن **المحللين الأدبيين والنفسانيين** يرون بأن « السبب الرئيس وراء معاناة ذوي الشخصيات الخضراء حتى الإرهاق. إنهم يتحملون القلق والألم وحتى الغضب لفترة طويلة تجعلهم في النهاية يمرضون. إنها مشكلة حقيقية للغاية يجب أن تؤخذ على محمل الجد»[(99)].

وعليه إن الألم المحاط يخلق كذلك معيار يطلق ترادفه وتلفظاته بأنه تنافسي فمعظم الكتاب يكتبون ومعيار فلذة أدبهم الذهبي هو عضة الألم كدافع؛ كما أنه « لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في الفضاء، فلابد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التربة بعني وجود نضج ووعي»[(100)].

ولهذا يبقى دائما الجو مرتبط بالوضع والقدرة الاجتماعية والسياسية والهوية القومية؛ لأن « استعراض التاريخ النضالي للشعب الجزائري أمر في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث وتشابكها»[(101)] .

وبما أن اللبس دائما يغوص في ثنايا الفن الروائي؛ خاصة وأن الجزائر اعترك وضعها لسنين ومراحل، وحقب معظمها مشتتة متفرقة؛ إلا أن **الرواية الجزائرية المعاصرة تمتاز بدقة التفصيل وجرأة الطرح، وقتل المحتشم، الشيء الذي استفز القارئ، وجعلها متعة في حياته يستقي منها تجارب وخبرات، ومراحل بلاده**، ومع ذخيرة خالدة تسقى اللغة والصلة

(99)- توماس إريكسون، محاط بالحمقى، الأنماط الأربعة للسلوك البشري، تر: عمر فتحي، الناشر: محمد البعلي، إخراج فني: علاء النويهي، دار صفصافة للنشر والتوزيع والدراسات، الجيزة، مصر، د ط، 2021م، ص244.

(100)- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية (1)، ص 18.

(101)- المرجع نفسه، ص18.

بالوطن بلغة عربية فصحى هي لهجة الشعب ودينه، تفرعت إلى شعبية وعامة وأصبحت سلطان الذاكرة والنماء التاريخي والتأصيلي في **الأجيال السابقة**، ودروسا لاحقة بجهور **لغة الجيل الجديد المثقف** عبر الوسائط الإذاعية والتلفزيونية والجامعات والمعاهد والمسارح والدورات التلقينية التثقيفية، والمطالعة الحرة باجتماع أو انفراد، أو في المكتبات أو غرف خاصة في المنزل، لهذا أصبح وعي سهلا في الحصول عليه بشتى الطرق، **ليموت الجهل ويعم العلم بالماضي والحاضر للجزائر الثورية المجيدة بأصلها وشعبها الأبي.**

4. اللغة الحوارية للوراثة الأبنية (وراثة العنف اللا أخلاقي من الأب إلى الابن):

من أجل الاعتراف في الحيز الاجتماعي الملم بالحيز الموضوعي للفكر الأخلاقي واللاأخلاقي للإنسان بأنه من الجدير الاهتمام بالقضايا التي تجعل من الفرد يجتاز القانون، ويخاطر وسط المحظور في عصر نراه قد طغت عليه الشائكة الاستعمارية خصوصا الالكترونية وكثرة **العلاقات المختلطة بالسلبي أوقات كثيرة، والايجابي أحيانا قليلة؛** فإنه وجب أخذ الحيطة والحذر من التكلفة التي سيقضيها الفرد نتيجة لطيشه عبر تلك الفئات الضارة والسامة؛ وهذا ما جسدته جميع الروايات الجزائرية باختلاف موضوعها؛ إلا أن الجديد الذي تصبو إليه كهدف هو وضع فرضيات خاصة للفرد وعلاقته بالمجتمع فيها يطلق عليه باحتكاك الألم ضمن أفراد الأسرة الواحدة ونتائجه المستقبلية والمدروسة كلغة وفكر من قبيل الآباء للأبناء، **ورواية "دمية النار" لبشير مفتي هي الرمز الناطق باسم الضرر الذي يترعرع فيه الكائن الحي؛** ليصبح كفلاح مثقل بحماية الأرض كونها مصدر رزقه رغما عن وجع كاهله الذي تصدع نتيجة حمل الأثقال.

ولأنّ «**الأدب الجزائري حقل جديد للبحث**، ومجال خصيب للدراسة؛ فهو بمقدار ما يمثل خصوصية الشعب الجزائري في نضاله الطويل ضد الطغيان والشر، وفي تطلعه المصر إلى تمثل الحياة حرة أفضل؛ بمقدار ما يمثل ما يمكن أن نطق عليه مرآة السيادة الوطنية، بحكم أنه جزء من تراثنا الثقافي العام الذي يمثل الذاكرة الجماعية لشعبنا عبر التاريخ

السحيق»[102]؛ ولهذا انطلق الأدب الجزائري في متون روايته التأليفية باستنطاق التفاعيل الموجزة من حيث هي أخرى لغيرها في العبر والسير؛ ومن حيث هي طويلة المدى بتأريخ أصولها منذ أن برزت الرواية الجزائرية زمن الثورة؛ لأنها **خطاب الذاكرة**، ومعيار الأمة في لغتها وأصولها بشخصيات تجسيدية اجتماعية للوقائع، والأمكنة الشاهدة على حدوثها فكانت **رواية مفتي بشير "دمية النار" رمز للمضاعفات الكولونيالية التي زرعت بعد الاستقلال؛ باستخلاف المناصب والاستحواذ على حياة الفقراء والبؤساء والضعفاء.**

وبناء على الحرمان العاطفي الذي عاشه **رضا الشاوش** مع عنف **والده**، واندماجه مع المجموعة السرية؛ غير أن **الألم والإرهاق لم يغادرا وطن تفكيره بشحن حياته بمحبوبته رانية مسعودي التي زادته وله وعشقا وحبا مع مرور الزمن رغم تفعيل طاقته بين النسيان والتجاهل**؛ إلا أنه لم يستطع إخراجها من صلب وجدانه فتحول هذا الحب إلى مرض وبصدد هذا نضيف إليه ألم الأسرة وأثرها على تفكير الأبناء في سن مبكر حتى بلغ سن الرشد؛ وبالتحديد **الوراثة الأبنية التي تخلق في الخلايا الدماغية والنفسية من الأجداد إلى الآباء، ونمو العاطفة مع سن المراهقة، وتضخمها مع بلوغ سن العشرين تجاه شخصي واحد دون غيره، خصوصا إذا كان الإعجاب من طرف واحد حزين وآخر لا يعير أي اهتمام، فقد يتحول ذلك الحب إلى انتقام وكره وفدي بالثأر خصوصا أثناء الخيانة؛ وفي الصدد المرضي** يحدد الأديب **نجيب محفوظ** قائلا: «وإنه لموضوع هام حقا، ويتداخل في أكثر من مشكلة، وذو أثر في حاضرنا ومستقبلنا أقوى من أي شك أو خلاف وأعني به **الإحباط** أو إذا شئت **اليأس، المرض القاتل** لكل نفس، والدافع الأعمى وراء شرور لا حصر لها، وجرائم لا تحصى، وهو كارثة إذا أصاب أي شخص، ولكنه كارثة مضاعفة إذا تسرب إلى نفس الشاب..فهو يعيش وينشر الظلام والعبث والجريمة والحقد والخلل العقلي، فعلينا أن نحارب

(102)- مختار حبار وآخرون، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر"، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، السانية، الجزائر، العدد02 مارس2005م، ص11.

اليأس بكل الوسائل، ومهما كلفنا ذلك من تضحيات »[103]؛ وفي الصدد بالتحديد **يتحول رضا الشاوش إلى وحش مفترس يرث عن والده الذي طالما نقده نظرا لضرب أمه؛ فتصبح التمظهرات النفسية الأبوية في تصرفات الابن قائلا بحرارة ألم وأخذ بالثأر اللاأخلاقي:** «كنت أحلم بها وأنا أقرأ بعض الروايات الرومانسية الرخيصة»[104]، ويضيف:«حين عثرت عليها مرة في شارع قريب منا حينا **تمشي مع شاب يكبرها بسنوات عديدة،** غضبت وبكيت، بكيت سرا طبعا، بيني وبين نفسي، وعندما توقفت دموعي عن النزول، **صممت على الانتقام منها بأي طريقة،** وقدرت أنها لابد أن تدفع ثمن خيانتها لي، دون القدرة على أن أقنع نفسي أنها أكبر سنا مني، وبالتالي لا يمكنها أن تكون معي»[105]، بمعنى شامل مثلت رانية مسعودي ألم الحب الانتقامي القاتل لمشاعر **رضا الشاوش،** ومع اشتداد الأزمة يزداد تلفظه الحاد بفيروسية العاطفة القاتلة ساردا وراء نص قلبه عنها بوصف حالته في الظلام الحالك: **«فأبيت الليلة وأنا أتعذب»**[106]؛ ولكي يتميز الفرد بأخلاقه لابد من أن يكون قد أخذ اجتماعيا فكرا قد تم دمجه في الماضي، واستأنس مع داخله؛ ليصبح رمزا وسلما إما بأن يبتره لأنه سبب تراجع حالته إلى الأسوء؛ فيصبر واعدا شخصه بأن لا يقع في نفس الحفرة، أو يعتبره طريقا لا يتخلى عنه كونه مصب الفائدة؛ وهذا **حسب النفعية الأيديولوجية وسط الحيز الاجتماعي بلغة كلامية تهجينية رمزية تسعى دوما إلى دمج للغة مع المجتمع والفكر، وتحصيل اللهجة ضمن المقصدية الأسلوبية الموضوعية السردية للفرد ضمن هوية وتاريخ وطنه؛** ولهذا كأن يحدث المرء نفسه قائلا حسب رأي **المفكر الأديب الشهير الغربي زيغمونت باومان في كتابه "الأخلاق في عصر الحداثة السائلة"** متلفظا بحديث موضوعاتي نفسي من قبيل الذات لشخصها كما تم تحديد صاحب هذه المؤانسة المتعلقة

(103)- نجيبمحفوظ، حول التدين والتطرف، أعده للنشر: فتحي العشري، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ، 1996م، ص173.

(104)- بشير مفتي، دمية النار، ص30.

(105)- المصدر نفسه، ص31.

(106)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالمرء أو الشخص مع باطنه بأن يقول: «إن كان عليّ أن أحب أحدا، فإنه يجب أن يكون جديرا بذلك بطريقة أو بأخرى، وهو يستحقه إن كان يشبهني كثيرا وبطرق عديدة ومهمة إلى درجة أنني أحب نفسي فيه؛ إنها تستحق ذلك إذا كانت أكثر كمالا مني لكي أحب المثال الذي تصبو إليه نفسي بد "لكن إذا كان غريبا عني وإذا كان لا يستطيع أن يجتذبني لأي قيمة فيه أو أي أهمية كان قد امتلكها بالنسبة لحياتي العاطفية، سيكون من الصعب على أن أحبه"»[107]؛ ولهذا حسب الخلجات الروحية للحب الذي يحمله **رضا الشاوش** صديق **بشير مفتي** الراوي لمحبوبته **رانية مسعودي** بعد أن احتل مخطوطه الحدث وأصبح موطن تفاصيل هذا الفصل كاملا في ظل غيابه بالعدم نهائيا؛ ليكون رواية بين يدي بشير مفتي منذ بداية تسليمه له؛ حيث يظن **رضا الشاوش** أن حبه **لرانية** قد اختفى ظنا منه أنه قد غبر ونسي؛ ولأنها لا تستحق حسب القول الذي أحدثه زيغمونت باومان بأن الحب يجب أن يكون لمن يحصل له شرف المحبة؛ غير أن ألم العاطفة لا يعترف لا بالولائم ولا بالعزائم ولا التكريميات؛ بل هو داخلي لا شعوري مكبوت وراء خلفيات يدفعها **الأنا والهو والأنا الأعلى**؛ فبينما تمضي والأيام ويصبح **رضا الشاوشمع الجماعة القاتمة** التي تحكم على الجميع بالحرب والإبادة ماشيا تائها في طريق عابرة دون هدف أو مغزى في **شوارع الجزائر**؛ ليتصرف في رعشة وطيش صارخا بلغة دائما مطوية بالألم قائلا: «لم أتصور أنني **سألتقي أيامها برانية من جديد، رانية...القصة غير الممكنة والحلم المجروح**، والتي بالكاد برا جرح عشقها الكاوي كنار حارقة. عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس الجاهزة، تجمد الدم في عرض قلبي، شعرت برجفة غريبة تسري بداخل ألياف روحي، ابتسمت دون أن أبتسم (هكذا أتعمد من جديد إظهار تلك الابتسامة المخيفة التي لا تقول إلا عكسها)، ثم امتلأت عيناي بالدموع، وأنا أسترجع آخر صورة بقيت راسخة بذهني **وأخوها ينهال عليها بالضرب الموجع**

(107)- زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي، بثينة الابراهيم، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة- مشروع كلمة، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة، دط، 2016م، ص53، 54.

والركلات غير الرحيمة، وأنا واقف كصنم صامت وجبان لا أفعل شيئا»[108]؛ ولأنه سبب كل ما حصل يعترف لنفسه أمام العامة من القراء كونه صاحب المخطوط الذي هو متن الرواية؛ بأن أنبه ضميره الذي كان أنانيا بعنف هاجرا كل حواسه ليدرك خطأه الجارح لكن ليس بتوبة بل بندم من وراءه **حقد ذا حب نرجسي** لا يعترف بالظروف؛ بل بتلبية الحاجيات النفسية والجسدية فقط قائلا برهة من الزمن عند رؤيتها مجددا ومنذ **وشايته بها لأخيها كريم وهو يتذكر**؛ لقد كان السبب بقوله: «مدركا في طيات نفسي أن كل ذلك الذي يحدث، يحدث نتاج ما أقدمت عليه من وشاية، بقيت لسنوات تؤنب ضميري بقسوة»[109].

فهو سبب الحادث المفجع الذي أهينت **فيه رانية بالضرب حتى درجة التعذيب الجسدي المؤلم**؛ حيث: «تبدو المطالبة بالحب أكثر هشاشة وفق ذلك مزعجة»[110]، وفي نفس الوقت قد ينجلي ذلك الحب ويتحول إلى **عشق جنوني إيذائي من قبل الطرف الضاغط فالمشاعر لا تشرى ولا تباع**؛ فينصرف رأي الشخص السلبي فيقاوم ويرد المقولة الثنائية التي قد تجمع الطرفين مناديا مستنجدا بقوله عن محبوبه: «فهو حين يحلوله لن يتردد في إيذائي، والسخرية مني، وتشويه سمعتي وإظهار تفوقه علي »[111]. كما أنه حسب **رضا الشاوش** وولعه المتكرر والغير الفصيح **برانية مسعودي** وكتمه كل مشاعره كجسد مدفون تحت الثرى تحول إلى حرق دون الإفصاح عنه كأصم وأعمى فيما يعرفه **الأدب الصوفي** بإجلاء الذات عن المحبوب إلى أعلى درجات الكمال السري تماما كالخمرة والمرأة والطبيعية والذات الإلهية و«كلما ازداد احتمال عصيان سلوك ما،ازداد احتمال صياغته بقوة وإصرار »[112]، وهو نفس **حالة رضا الشاوش المضطربة** كليا ما بين الحب والتأثر، والحب والفداء،

(108)- بشير مفتي، دمية النار، ص40.

(109)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(110)-زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي، بثينة الابراهيم، ص54.

(111)-زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي، بثينة الإبراهيم، ص 54

(112)- المرجع نفسه ص54

ونزعة الثورة مع الجماعة السرية التي جعلت منه رجل مضخما بمكيال الصفقات التجارية ،والمنضمات العسكرية المتجبرة بسلطتها

ومع جدير الذكر بأن الرواية الجزائرية خاصة ما بعد الاستعمار والتي تتمثل في ما يعرف ب: «**الخطاب ما بعد الكولونيالي** بأنه منهج وطريقة في التفكير في القضايا المركزية التي تشغل الثقافات التي تعرضت إلى الاستعمار: مثل اللغة والهوية والتاريخ والذاكرة وبتأثير من نظريات تحليل الخطاب أعيد صياغته مفهوم الحقيقة ليغدو مداراهتمام السلطة وموضوعها يتشكل عبر أنظمة الخطاب المعرفي والأدبي»[113]؛ لهذا فالذاكرة المحصودة من تاريخ الجزائر ما قبل الاستعمار وبعده، قد نمت لتحتضن تجبره وسلطويته الطبقات المهمشة بقتلها وتعنيفها؛ خاصة الفقراء والبؤساء؛ حيث صعدت كليا الجماعات المناهضة **للنظام الاشتراكي**، ومن ضده من طبقات **الأنظمة السرية** تحت الملك،والاستحواذ على أملاك كانت **للكولونيالي الغاشم**،وهي احتلال من نوع آخر يصفي الأنفس لصالحه ولخدمة أعوانه داخل الوطن الجزائري وأصدقائه ذوي الجنسية الجزائرية والجنسية المزدوجة خارج الوطن، ولقد صور **بشير مفتي** ذلك التجاوز المسيطر من خلال **التعنيف النفسي** خاصة ضد الأبناء، من **ضرب الوالدة أمام أطفالها؛ ليرثه الابن الأكبر بعد وفاته والمداومة على العمل كوريث له داخل السجن**، حسب ما قيل عن **والد رضا الشاوش** أنه **قد انتحر**؛ لكن الحقيقة ليست كما هي في حديث الألسنة، ومن قبيل القوة السلبية **لرضا الشاوش وأخوه الأكبر أحمد**؛ فإن الألم الممارس كقوة ضد الضعفاء يتمثل بأن التشهير الموضوعاتي القائل كأسلوبية خطابية نصية في الرواية الجزائرية تقوم على المقولة الآتية ترميزا وتسمية؛ حيث «استخدم الناس القوة للسيطرة على الآخرين، وقد شهدت مختلف بلدان العالم شخصا واحدا يبرز من الملايين، ويفرض سلطانه على الآخرين ويخضعهم لإرادته سواء أكان ذلك عن رغبة أو

(113)–لونيس بن علي،نشيد بروكوست، متون نقدية، تصميم: زبير فارس، دار بوهيما للنشر والتوزيع تلمسان، الجزائر، ط1، 2018م، ص105.

رهبة. ولقد جاءت الديمقراطية لتستبدل الملك بقلة متماسكة تملك مصادر القوة ما مكنها من التحكم في الآخرين والسيطرة عليهم، بوساطة ما تملك من مصادر المجتمع واستثارها لصالحها، مما يؤدي إلى زيادة إلى قوتها»[114]. وهذا طبعا ما نجده عندما دقق **رضا الشاوش** حياته بحياة عائلته قائلا عن **وراثة القوة والسلطة والعنف الأبوي بأن صرح حزينا:**«انتحار أبي الذي لم يحررنا تماما من تلك القيود، حينما استولى أخي الكبير على مقاليد الحكم؛ وقد أخذ مكان أبي في العمل في ذلك السجن اللعين، والذي صرنا نتوارثه ابنا عن أب»[115]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على **السلالة الأبنية المتجبرة؛** حيث يواصل **رضا الشاوش** مقلب حياته الذي جعله يعيش متأثرا كما يقول عن نفسه وهو عامل بإحدى المكاتب لدى إنسان طيب يطلق عليه **عمي السعيد:** « كنت تحت تأثير خيانتي لرانية **أزداد تألما** من الداخل، لم أعد أذهب **لمكتبة عمي السعيد،** تركتها منزعجا من أنني لا أصلح لبيع ما هو نبيل كالكتب، وأنا على تلك الصفة المشينة في الخلق. وشايتي بها جعلتني **أندم** أكثر مما تصورت؛ خاصة عندما عرفت لاحقا أن أخاها منعها من الدراسة بسببي، وأجبرها على المكوث في البيت»[116]؛ وهذا طبعا بعد انقطاع وقت زمني قصير ومحدد عن المجموعة السرية والعودة إليها لاحقا ومباشرة . ويزداد الحقد والألم معا؛ ليسلكا درب الثأر؛ حيث «يكسر الألم الرابطة الاجتماعية المرء في عزلة يصعب عليه كسرها إلا بالعودة البطيئة للذة العيش، والإحساس به أمر شخصي وحميم ينفلت من كل تدبير ومن كل محاولة لضبطه أو وصفه»[117]. وحتى يتمكن الفرد من تطبيق تداعيات الحرب النفسية مع ذاته وإشباعها بالحاجيات الضرورية خصوصا التي تلحق الأذى بالآخرين؛ وهو ما نلاحظه

(114)- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، في القوة السلطة والنفوذ، دراسة في علم الاجتماع السياسي دكتوراه في علم الاجتماع، مركز الاسكندرية للكتاب، الأزاريطة، مصر، دط، 2009، 2007م، ص19.

(115)- بشير مفتي، دمية النار، ص33.

(116)- المصدر نفسه، ص33.

(117)- دافيد لوبروطين، الصمت لغة المعنى والموجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص313.

عند **رضا الشاوش في إحدى المظاهر البشعة التي أرغمته بتطويق جثة رانية مسعودي والاعتداء على حرمتها مخترقا لقانون الشرع والدين**، تماما كما ورث **أخوه الأكبر أحمد مهنة الجلد في السجن** بعد **وفاة أبيه**؛ حيث يرث كذلك **رضا الشاوش والده من ناحية العنف الجسدي**، بلغة الباروديا الحوارية دائما مع نفسه باستقلال الراوي عنه وجعل الأرضية مؤهلة لتطور حياته فقط كبطل سلبي من ناحية، وإيجابي من ناحية الإتيان بالجديد لينال إعجاب المتلقي نصيا وداخليا عبر فاعلتي **الانسجام في المعنى والاتساق ي المبنى** كلغة اجتماعية للفرد؛ ولهذا دائما يكون **الألم الوراثي متجذرا في صلب العقل والجسد**؛ وللتوضيح فلقد «كتب الناقد المصري **غالي شكري** في كتابه "معنى المأساة في الرواية العربية" لمن أخطر أزمات الفنان المعاصر، أنه يعاني أكثر من أي وقت مضى مشكلة التعبير عن موقفه إزاء المجتمع الذي يعيشه»[118]، ويضيف موضحا «إذ يكون السؤال الذي يواجه المبدع العربي هو :كيف يكون شكل الكتابة الإبداعية في مجتمع تهيمن عليه صورة الأدب؟ وكيف تكون مواجهة هذه السلطة وما تمارسه من عنف على الوعي والجسد الفرديين»[119].

وهذا القول بالتحديد يوضح العنوان الفرعي لسلطة الأب على الأبناء، وتجذر تلك الأصول في الشجرة السلالية، وهو طبعا ما حدث **لرانية مسعودي** عندما حصل **لرضا الشاوش** ذلك الفراغ الروحي وتحوله إلى وحش، بأن تعدى عليها وهي في **بيت زوجها** كما تم الذكر، وزجها هو الرفيق السابق لها الذي وشى به **رضا الشاوش اسمه علام محمد** وما تعرضت له من ضرب وتعنيف سبب **الحب النرجسي الثأري التألمي للبطل السلبي**؛ حيث سيقول بعد حادثة الاعتداء وخلق الفاسد الذي يحتاج إلى حكم وعقاب قانوني؛ وأخذ بحق امرأة لطالما تسبب في تدمير حياتها واصفا نفسه بعد أن ترقب خروج زوجها من المنزل وزيارته لها كضيف متنكر خبيث النية برذيلة ووقاحة قائلا: «**وبقيت هي كالفريسة التي تقاوم دون أن تقدر على الانفكاك من أسر** صيادها.. كانت لحظة سيئة دون شك، مليئة بالغموض

(118)- لونيس بن علي، نشيد بروكست، متون نقدية، مرجع سابق، ص147.

(119)- المرجع نفسه، ص147.

والتنكر، والإجحاف والخوف، لا متعة فيها، مع أنني صعدت إلى أعلى مستوى، لا روح فيها، مع أنها كانت لحظة لفقدان الروح، ولهيجان الجسد، ولانفلات العشق، وانكسار الحقيقة، وتوتر الحالة...»[120]، والدليل اللاأخلاقي بعد الجريمة التي ارتكبها يقول متفاعلا سعيدا بنفسه رغم وساخة عمله المخالف لتعاليم الدين والشريعة والقانون؛ كون البؤساء ما بعد الاستقلال؛ قد استوطنوا في أحياء قصديرية مادحا فعلته:«وأنا أخرج من بيتها بأنني خلاص تغيرت، صرت شخصا جديدا بالفعل، وأنه يمكنني أن أفعل أي شيء أريده، فلم يعد هناك ما يخيفني في الوجود، وأنني من تلك اللحظة قد ذهبت للضفة الأخرى من العالم»[121].

وكخاتمة تحليلية لهذا العنصر، ولا يكون الحصاد منه إلا بالتذكير السائد في جميع الروايات الجزائرية؛ لأنها حصرت نفسها بنضال الشعب الجزائري، وكذلك هو حال **رواية دمية النار لبشير مفتي** من خلال المزج ما بين المحظور من حيث الدين، والمقدس المتمثل في سياسة الدولة **عهد النظام الاشتراكي** زمن الحكم الذي تولاه **الرئيس الزعيم الراحل هواري بومدين**، وما نتج عنه من **تقديس لهذا النظام المؤقت** كونه هدد من طرف الجماعات السرية تماما كتقديس **والد رضا الشاوش** للحكم، ورفض **رضا الشاوش** لهذا الأخير؛ ما نتج عن تصادم القوى والمصالح المتضاربة، دون الخروج في نفس الوقت عن **مضمون العنصر الوراثي اللاأخلاقي من سلطوية الأب، إلى تمسك الأبناء بزعامة آباءهم** ولهذا أدخلت «صراعات الانسان، وهو يحاول التوازن مع العالم، فضلا عن كفاحه الداخلي مع العالم، فضلا عن كفاحه الداخلي **نزوعا نحو التوازن النفسي ضد الاغتراب، والاحباط وظاهر الألم والشقاء والدمار، والعلاقات المرضية والمنحطة.** هذه العناصر جعلت من الرواية فضاء

(120)- بشير مفتي، دمية النار، ص76.

(121)-المصدر نفسه، ص76.

متخيلا؛ حيث الشخصية الروائية تتبادل الأفكار وتكشف عن تصوراتها للعالم»[122]. ويضيف الدكتور **عبد الوهاب بوشليحة** في كتابه **شرفات النص،** قراءات في الرواية المغربية، وهذا طبعا تابع للقول الأخير الذي قيل؛ بأن الهدف من الرواية المغاربية عامة، والجزائرية خاصة «هو ما قصده **باختين** بتعددية الأصوات في النص؛ حيث تقيم الشخصية حوارا مستقلا حينا وتتصارع حينا آخر، كما لو أنها صورة عن حقل الأفكار في حركة مد وجزر، وحركة تمثيل لتلك العلاقات المتشابكة والمعقدة في الحياة العامة»[123]. وباستخلاص الفائدة؛ يكون **العنف والحب والكره والانتقام المرضي؛** قد اجتاز النص بصورة كاملة من بداية الرواية حتى نهايتها؛ لتتضخم بمقولة فلسفية كبرى هي؛ أن الشعور واللاشعور هو الحقيقة المخفية في باطن العقل والجسد والروح، وتحتاج إلى ترويض يغنيها عن الفساد اللاأخلاقي بطريقة مثلى تتصف بالثبات والمتابعة الاجتماعية والأسرية.

5. موت المشاعر كلغة وليدة لكثرة الجرائم:

اهتمت معظم الدراسات الإنسانية بالظاهرة الغير قانونية؛ وذلك بغرض نشر التوعية والتحسيس بضرورة حماية الفرد كونه كائن اجتماعي بطبعه يحب الاحتكاك، وغريزته التي خلق عليها هي النسل والدين والهوية؛ حيث تجدر الإشارة إلى أن كافة العصور قد شهدت الحروب من أجل السلطة والذروة العليا في احتلال كرسي الحكم؛ ومن خلال هذا التمهيد بالضبط نخص الحديث بالذكر الدولة الجزائرية زمن ما بعد الاستقلال؛ والمرتقب الذي حصل طبعا دون أية شك هو **حرب العصابات ضد الحكم الاشتراكي** السائد لفترة وجيزة، تعرض زعمائها للقتل؛ لأن المجتمع الجزائري يعاني من مخلفات الاستعمار الفرنسي خاصة **أثناء فترتي الانبعاث الشيوعي، وحرب الأحزاب،** وكذلك الضرر الكبير الذي ألحقته **حرب**

(122)- عبد الوهاب بوشليحة، شرفات النص، قراءات في الرواية المغاربية، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دار الروافد الثقافية-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2022م، ص7.

(123)- المرجع نفسه، ص7.

العصابات، وهو **موضوع رواية "دمية النار"** الدالة في عنوانها على السيطرة والسطو والنيران والقتل؛ **فالدمية ملكية، والنار ثأر وحرب.**

وبالتدرج فيما يخص هذا العنصر القيم في موضوع الأطروحة الذي تم تسميته **بموت المشاعر كلغة وليدة لكثرة الجرائم في "دمية النار" لبشير مفتي**؛ حيث «نتناول الآن السياقات التي توجه قدرتنا على الفعل والتي تشتمل على أبعاد العمل الاجتماعي» ولا يكون ذلك إلا بدمج التغلب السلطوي الإجرامي في الفرد كهدف نرجو تحقيقه ضمن المدونة، «وقد أوضح ذلك داني دور لينج Danny Dorling في دراسته الدقيقة عن عدم المساواة في المجتمعات الغنية، وذلك في كتاب بعنوان **الظلم: لماذا لايزال التفاوت الاجتماعي قائما.** وتتميز تلك المجتمعات بتفاوتات كبيرة، ويشعر الناس بالحرمان من حقوقهم، ويعانون من عدم التحكم في مسارات حياتهم»[124].

وعليه تسير الرواية الجزائرية وفقا «**للكتابة الروائية المتمردة والجزائرية** التي استطاعت أن تتسلل إلى المناطق المحظورة في المجتمع الجزائري في **وقت كانت سلطة القيم المحافظة تحاصر الفرد الجديد في مجتمع جزائري** كان يبحث عن نموذج جديد يتشكل من خلاله بعيدا عن رقابة المجتمع التقليدي والإقطاعي»[125]. ومن كل هذا نجد الاستبداد الجديد الذي هو حال الجزائر المستقلة زمن الثمانينات؛ فمع مرور الوقت بعد أن عاش **رضا الشاوش** حالة من الغموض في جو يكتنفه الخطر ضمن الجماعة المنظمة ورؤسائها، يتعرض فجأة لضغط السلطة بهدف السيطرة، وأخذ الفدية المتمثلة في حقيقة مطوية رحلت مع **والده المرحوم** الذي طالما مجد حكم **الزعيم هواري بومدين**؛ وذلك حين بلغ سن الرشد وكبر، وأصبح زميله **سعيد بن عزوز** الذي كان يحقد عليه من سن الطفولة عندما هدده

(124)–المرجع نفسه، ص112، 113.

(125)– لونيس بن علي، نشيد بروكوست، متون نقدية، مرجع سابق، ص147.

كونه أصبح ممثلا للنفوذ والحكم قائلا له بحقد دفين: «هل تعرف لماذا أكرهك؟»[126]، ويضيف مضايقا له بعد أن هدده من خلال لغز كلامه في الحوار الذي مثله الراوي **بشير مفتي** عن طريق **رواية رضا الشاوش** نفسه مبتدئ بفعل ماض، مجيبا عن سؤال كلام سعيد بن عزوز: «سألني **سعيد بن عزوز، وقد صار يعمل محققا في الشرطة،** عرفته في سنوات طفولتي طفلا رث الثياب، تعيس الملامح. كان يبدو وأن السماء غاضبة عليه أو منتقمة منه، لكنه كان مع ذلك نبيها جدا، أو كنت أشعر أنه يزاحمني في الذكاء بالمدرسة»[127]. وبعد التصريح المزدوج للغة ما بين السرد والقص والتأليف الموضوعي والخطابي حول **السعيد بن عزوز**، كونه لب السلطة التي سيندمج فيها **رضا الشاوش عن طريق منافسة بن عزوز الشرطي الصديق الغيور**؛ وما هي إلا فترات وجيزة على لسان **رضا الشاوش** منهكا دائما بالضيق والظلمة والحيرة والتيه؛ فإذا به يحكي عن رحلته مستطردا مستأنفا راض؛ بقوله عن **زميله الغيور**؛ كون **الغيرة من متطلبات الألم** باستدراك ذاتي قائلا: «ولكن ما أثار في هو ظهور اسم **سعيد بن عزوز** على ساحة الأحداث.. هل بدأ يلعب هو الآخر في هذه الساحة؟ وكيف؟ ولماذا؟ وماذا يريد أن يحقق؟ أسئلة بريئة ولم تكن لتتطور برأسي لو لم **ألتقه وأنا أمشي قرب ساحة "أول ماي"**، حينما شعرت أن سيارة توقفت ورائي بطريقة مباغتة، فالتفت فإذا **بسعيد بن عزوز**نفسه يخرج منها، وينادي علي: ها قبضت عليك»[128]؛ من هنا تأتي المباغتة الحقيقية حول **جرائم المجموعة السرية** التي سيندمج فيها **رضا الشاوش** وخصمه **سعيد بن عزوز**، وتفتح بوابة الصراعات القتالية والتنكيلية الجديرة بضمان **الجماعة السرية** رحلتها بين شوارع المدن الجزائرية، فلقد أسعد رغما عن كل **الشحناء والبغضاء** في نهاية الجدال **بن عزوز**؛ ليصبح في طريق واحد مع **رضا الشاوش.**

(126)- بشير مفتي، دمية النار، ص34.

(127)- المصدر نفسه، ص34.

(128)- المصدر نفسه، ص36.

ولهذا فلقد «بدأ الصراع ضد هذه الليبرالية، في الميدان الأيديولوجي، بالهجوم على العقلانية* وقام الموقف المسمى "بالوجودية" بدور هام في هذا الهجوم* فهو أولا أنكر مكانة الكلي وحقيقته* وأدى ذلك إلى رفض أية معايير عقلية ذات صحة شاملة بالنسبة إلى الدولة والمجتمع*»[129]، وضمن سيرورة فن هذه الرواية كونها تجسد السلطة الجمعية ذات القوى العظمى، والسائدة والتي تم إدانتها كليا من طرف الشعوب المظلومة؛ وذلك لا يكون إلا بتخصيص كفالة كل قدر وميزان قياسه الخاص به هو الرفض التام لمثل هذه السلطة خاصة من ناحية كون الحق في تقرير المصير حتمية تاريخية خلاصها هو السيادة والاستقلال ولو طالت المدة واشتدت الأزمات ؛ رغما عن فاعلية الكل ضد المستضعف. **ويمتد التحليل السوسيونصي لدمية النار فيما وضحه البروفيسور مهدي المنجرة** فيما يخص «مشكلات العالم العربي من الأوضاع الداخلية للبلدان العربية (كالتعليم، الإعلام، حرية التعبير، الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، غياب الديمقراطية والازدراء السياسي...)»[130]. وهذا هو التكوين الذي جعل **الفئة المثقفة** خصوصا تتعرض إلى أشد التجريم زمن ما بعد الاستقلال؛ خصوصا **فترة احمرار الأرض الجزائرية على غرار البلدان العربية إلى استهلاك الطاقة التجارية خصوصا المالية، وكرسي الحكم لصالح العصابات الكبرى**؛ وهذه أنماط **الجماعة السرية** التي انتمى إليها **رضا الشاوش**؛ ومع طريق الركوب في السيارة يتساءل **بطل المخطط** مع خصمه الذي ضيفه؛ قاصدا رمزية قوله الضمني له؛ بأنه يكرهه، متعجبا برواية باطنية في نفسه قائلا :«لم أتبين من ملامح وجهه إن كان يمزح،

(129)- هربرت ماركيوز، العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، د.ط، 1970م، ص261.

(130)- المهدي المنجرة، زمن الذلقراطية، حاورته: هند عروب، المركز الثقافس العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2017م، ص6.

أو يتعمد إغاضتي»[131]؛ ويستلطفه متنكرا :«لقد سمعت **أنك تعمل محاسبا في شركة طارق كادري**»[132]، يرد عليه **رضا الشاوش:** «سمعت أم حققت في الأمر»[133].

وأثناء شرب القهوة وتبادل حديث طويل بينهما يتفوه أخيرا **زميله الغيور سعيد بن عزوز** بجملة ناطقة بما سيلحق من مجريات أحداث هامة هي كبرى ضغوطات الجماعة السرية قائلا:«–هل تعلم؟ هناك لا يمزحون أبدا، يأخذون أي شيء مهما كان تافها بجدية، وجدت صعوبة في الاندماج، ولكن الوقت كاف لجعلك تفهم ما المطلوب منك لتنجح:

–أتمنى أنك سعيد الآن.

–نعم سعيد مثلما **كان والدك سعيدا في عمله والمرحوم أقصد**» ومع تلفظ كلمة **الوالد** ينتاب **رضا الشاوش** هزة نفسية جعلته يتساءل: «لم أفهم سبب تحدثه عن والدي، وظهر على وجهي القلق والشك فجأة، ونظرت **إلى سعيد بن عزوز** بعينين مفتوحتين على الآخر وأنا أحاول أن أجعله يترك **موضوع والدي**، وأن لا يحشره في الحديث»[134]. فبينما كان الشعب يتألم كان النظام ومن ضده في حلبة صراع كافية تمزح بالضعفاء، وتتسلل إلى حوض الثراء الفاحش لدى الأكابر، والفقر المدقع لدى الضعفاء والتحقيقات الصارمة لكل من هم في النظام، ومن هو عدو له، وذلك على حساب البؤساء.

فإن كانت **المرحلة التأريخية الوجودية للجزائر** في رحم تطورات لم تزل في مداهمة شديدة من أهلها في الخارج، كمهاجرين متطلعين في جوف الحاضر، بالعودة إلى الوطن والجالية الداخلية كعنصر بارز يساهم في تطوير البلد كميا ونوعيا، وذلك من خلال تنقيتها من مخلفات الثورة وآثارها القائمة، **ولحد الآن تسعى الدولة إلى استرجاع ملف الذاكرة من المحتل** الرافض تسليمها؛ ولأن «تاريخ الجزائر المعاصر يجب أن يكون أيضا وبنوع خاص

(131)–بشير مغني، دمية النار، ص36.

(132)–المصدر نفسه ص36.

(133)–المصدر نفسه، ص36.

(134)–المصدر نفسه، ص37،38.

تاريخ السكان الجزائريين والسكان المسلمين والأوربيين»[135]؛ لأن من أحقية الانتماء إلى الوطن الشعور الحقيقي بأن البلد هو جذر الهوية واللغة والدين كامتزاج يمنح الأهلية الأصلية العرقية تفاعيل الانتماء العرقي.

ومع تطور الزمن المستقبلي الاجتماعي النصي الحواري للرواية بغرض الوصول إلى حافة الجرائم عن طريق **سعيد بن عزوز الشرطي**؛ يجري تواصل آخر معه ومع **رضا الشاوش** بقهوة في المكتب على نفس الشاكلة محدثا إياه قائلا: «-كل شيء يتغير حتى الجرائم تبدلت اليوم وتحتاج لفطنة كبيرة كي نحاربها»[136]. ثم يوجه له لسعة شوكية بقوله: «-أنت تعرف أن منصبي يسمح لي بالتحقيق في كل شيء»[137]؛ يليه بقوله مستفزا: «سأقول لك بصراحة هناك أشخاص تقدموا بشكاوي ضد **والدك**»[138]. هذا ما جعل **رضا الشاوش** يخاف من هذا السلطوي المتجبر، حيث تعالت أصوات صيحاته بأن هذا مظهريا فقط؛ أما داخليا فإنه يردد: «صمت وأحست بالارتباك، وفكرت أنني لن أنجو من مخالب هذا الثعبان هذه المرة، بقيت صامتا ولم أبدي أي ملمح يثير فيه حسس الانتصار لكنني قمت فجأة من مكتبه:

- لقد توفي **والدي** ولن أسمح لأي شخص أن يمس ذاكرته بسوء»[139]. **إن مخالب هذا المنتشي بالثأر** الناتج عن **الغيرة**، وأن **والد رضا الشاوش** قد **قتل والده أي والد سعيد بن عزوز** تعذيبا في السجن، في ماض مليء بالغموض جعل **رضا الشاوش** يعرف حقيقة إصراره على كثرة الدعوى له في مكتبه، لكن **سعيد بن عزوز** هو مفتاح الدخول إلى عالم

(135)-شارل روبيراجيرون، تاريخ الجزائر المعاصرة، تر: عيسى عصفور، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982م، ص6.

(136)-بشير مغني، دمية النار، ص45.

(137)-المصدر نفسه، ص45.

(138)-المصدر نفسه، ص45.

(139)-المصدر نفسه، ص45.

السرية والجرائم، والتي هي سبب صعود **رضا الشاوش** عن طريق تنفيذ الأوامر وتطبيق الرهانات التي تخلو فيها من المشاعر الإنسانية، والخوض في دماء الأبرياء عن طريق تجبر الأسياد بالنصب عليهم، وتصفية الساحة في قانون الغاب، القوي يأكل الضعيف، ولهذا من مخلفات الثورة ونتائجها ما بعد الاستقلال ما قاله **الطبيب والمناضل فرانز قانون عندما عين كطبيب للأمراض العقلية في البليدة بالجزائر؛ زنجي من جزيرة المارتينيك إحدى مستعمرات فرنسا القديمة** تماما كصفة شبيهة بأدق تفاصيلها للجماعة الحربية التي قد اعتنقها **رضا الشاوش** بجرائمها، وبصدد التشابه في الهدف يندد **قانون** بخطابه قائلا: «لقد أدرك أن الاستعمار يشوه الطبيعة الإنسانية، وهو إن لم يستطع أن يمحق الإنسان المستعمر نهائيا ويقتلع منه جذور ثقافته، فإنه يضيعه ويضطره على الأقل إلى الانغلاق على نفسه والاحتماء بأشكال من الثقافة البالية.. بل يضطره إلى الامتناع عن الأخذ بأرقى أشكال الحضارة الحديثة أخذا سليما عفويا؛ طليقا، بل يضطره إلى الحقد عليها والازدراء بها، وبالتالي إلى أن يقبل بالعيش خارج الزمن وخارج التاريخ»[140]. ومع كثرة الانقلابات والضغوطات كان الشعب يفتقر لنظام واحد يتجلى في تعديل لوضعية الاجتماعية عبر تناص اللحمة بعيدا عن الظلم والكذب السياسي الذي يروج لنشر الفتن لهذا « تنبع الإهانة من إرادة واعية في التعدي على كرامة الآخرين، وليس فقط من الهيمنة. إنها أحد الأمور الأكثر انتشارا اليوم عالميا بفضل مستخدميها ومن يحافظون عليها، وهو الأمر الذي يثير الأقل فالأقل من السخط من جانب الحكومات والشعوب المهانة نفسها أو من طرف الرأي العالمي والدولي»[141].

(140)–فرانز قانون، سوسيلوجية ثورة، تر: ذوقان قزقوط ، دار الظليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1970م، ص 5، 6.

(141)–المهدي المنجرة، في عهد الميغا إمبريالية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2007م،ص7.

ومن طرف الفرض الاجتماعي السائد الذي يقر بإخضاع القوى الصغرى، وجعلها محطة مستعمرات لا تزال الجهود مبذولة، كي تتحقق بعض المبتغيات ولو بنسب ضعيفة، قائلة بأن الحرية وحق تقرير المصير هو ملك وليس صدقة يزكيها ذلك المهيمن الذي أصبحت بسببه حياة الإنسان البسيط ألما وشقاء وتيها، وهذا ما يدعو ضرورة الإلحاح على أن الحتمية التاريخية تقضي بحق الشعوب في تقرير مصيرها، ومع طول الرواية يظل **رضا الشاوش** مطاردا من طرف **سعيد بن عزوز الحقود**، الشيء الذي دعا **برضا الشاوش** إلى سرد حكاية الثأر **لأخيه الأكبر بأن والدهما قام بقتل والد الشرطي عزوز** ليتناولا مختصر الحكاية بأن اجتماعيا من خلال تكفل **أخ رضا الشاوش بالمهمة** كما يقول مبرزا: «حكا أخي باختصار لأنه لم يكن متعودا على الإطلالة في الحديث معي:

-لقد كان هو صاحب الشكوى ضد أبينا.

-ماذا؟ **هل عذبه أبي هو أيضا؟**»[142].ليضيف **رضا الشاوش** مفصلا رامزا «لم يكن أخي يحب كلمة التعذيب التي نطقتها بقشعريرة واضحة وأنا أتقزز وأشمئز في وجهي، فقال مستدركا:

-**لا لم يقم بالراجي معه...لقد كان والده متهما في قضية خطيرة**»[143]؛ حيث يؤكد **الأخ الأكبر لرضا الشاوش** بأن «قرر أن يلتزم القصر في الحديث: -حدثت أناسا مهمين والملف أغلق، ولقد كلمت **سعيدا واعتذر** لي على طريقة تصرفه معك، كل شيء عاد لوضعه الطبيعي»[144].

ومع مرور الزمن والتكيف الحاصل مع المنظمة، أصبح **رضا الشاوش** أحد أعلامها ما بين زحمة الوضع، وشساعة الشر، وقلة الخير، وما بين النور والظلمة، والتحرر والقيد النفسي، والحماس والشجاعة وراء خوف زرع منذ أزل الطفولة، **كعقدة ناتجة عن أي إنسان**

(142)-بشير مفتي، دمية النار، ص، ص49.

(143)-المصدر نفسه، ص49.

(144)-المصدر نفسه، ص50.

يعاني من نقص الكمال، الكمال لا يحصل إلا للذات الالهية كحقيقة فلسفية مطلقة، ووظيفة حتمية مفصلة، فبينما كان الشعب يتألم كان الفرح يزاحم المجموعة، بتعاطي الخمر ومجالس الميسر والمحرمات ، ويتقنون فن السخرية نظرا لثرائهم الفاحش، ما بين السكر والغواية، والمتعة واللذة، كأنهم شياطين ورؤوس للفتنة، وبالتفصيل في قضية **الوالد** بسبب مرضه النفسي الذي ادعاه وأطلق عليه بأنه **انتحر** يوجز **الأخوين رضا وأحمد الأخ الأكبر لشاوش رضا،** بأن أباح له كشف الغطاء فقال:

-«أبونا انهارت نفسيته بعدها، لأن والد سعيد شنق نفسه في السجن»[145] ومع تطور الأحداث وصولا إلى الهيئة **الصوتية العليا كخطاب إيديولوجي،** بالفعل **يروي رضا الشاوش آخر رحلة قد أوصلته أخيرا إلى جماعة النظام المتعالية، بنقمتها** عن طريق **سعيد بن عزوزو بالفعل بعد أن دققنا في هذه العصابة إلى أن وصل إليها حتميا بالتطبيق على أرض الواقع وكحجة دالة** إذا لم يتم تتبع تطور السلسلة الخطابية بدقة لكان كل ما نحصله يفتقد إلى معيار المصداقية **من أين لك هذا؟؛** لتكون الرواية كلامية اجتماعية ذات صلة بحياة الفرد الجزائري بكل ما تحمله من معاني ورسالة،مباشرة يبتديء رضا الشاوش تعريبه بفعل ماضي دال على الحدث التطوري يتبعه فاعله الدال على حصول الواقعة الخطابية كنظري خاص مطبق عليه قائلا:«دخلنا **ساحة حيدرة** بسيارة الشرطة وتوقفنا قرب مطعم مختف عن الأنظار ، وطلب مني **سعيد** أن لا أفاجأ بوجود عدد كبير من الرجال المهمين في الدولة، فابتسمت لم يكن يهمني رؤيتهم بطبيعة الحال، لكن كان عند **سعيد** مهما جدا»[146]. ويضيف **رضا الشاوش** واصفا الحال الذي استقبل به **سعيد** داخل مطعم يطلق عليه **باريس الصغيرة،** والشيء الأهم أن الجميع يتكلم بالفرنسية كلهجة تلح بأن الجزائر إبان تلك المرحلة مازالت وبشدة تحت صدمة فرنسا العقلية التي رحلت، لكن بقيت أسوارها مبنية في متون ألسنة الناس، رغما عنهم، حيث يروي **البطل رضا** في صمت داخليا قائلا: "لقد لقي

(145)-المصدر نفسه، ص50.

(146)-المصدر نفسه، ص67.

بعدها ترحيبا من بعض الزبائن الذين كانوا يجلسون في موائد متفرقة ومنهم **وزير الداخلية** الذي تقدم إليه **سعيد** وأعطاه التحية العسكرية، فضحك الوزير وعلق:

-ليس هنا يا **سعيد**، تكفي مصافحتي فقط. فصافحه بوقار»[147]. ومن هنا تأتي البداية الرسمية بعد استرسال كان من الواجب تتبع مراحله، لأن التقصير المباشر في الأحداث وسط البحث يؤدي إلى اختلال التوازن والتقصير في **أحقية التطور الموضوعي والفكري بانتظام**، لنلج إلى البوتقة التي من خلالها وصل **رضا الشاوش** إلى المنظمة عن طريق المفتاح **سعيد بن عزوز** ضمن الحيز اللغوي والسردي والأسلوبي السوسيولوجي والموضوعاتي للرواية والهدف المرجو تحصيله. ويفصل **رضا الشاوش** بتمعن: «تقدمت بدوري من مائدتهم التي كانت مزدهرة بالأطباق الشهية واللحوم من كل نوع، وصافحتهم جميعا فقال لي الرجل:

-والدك كان شخصا وفيا للغاية، أتمنى أنك مثله، لقد خدم النظام بتفان كبير»[148]؛ وفي هذا الانجلاء الواضح بأتم معانيه ينتمي **رضا الشاوش** إلى النظام الذي خدمه **والده** متفانيا، بعد أن كان يكره حتى الحديث عنه، ما بين الكره والحب، والتأثر والتأثير، والرغبة والنفور، وهذا ما يطلق عليه **بالألم النسلي الذي تشاءه الأقدار**، وتحكمه الطبيعة الوراثية من طبع الآباء إلى حرفة الأبناء لها رغما عن منطق الشعور بالرغبة والتحكم فيها كباطن لا شعوري يولد من صلب الرجل لابنه. وفي نفس الحوار يرد إحساس مجهول في جوف **رضا الشاوش** أثناء مصافحة الرجل ومدحه لوالده، ما جعل البطل يردد بنفس استنكاري: «لم أستوعب إلى أي شيء يلمح هذا **الكهل المخرف**، لكن **سعيدا** سارع الرد في مكاني:

(147)-المصدر نفسه، ص68.

(148)-المصدر نفسه، ص68.

-**رضا الشاوش** شخص متعلم وذكي، وهو يسير على خطى **والده**، وستسمعون بما سينجزه هذه الأيام»[149]. لم يدري **رضا الشاوش** عن أي فخ يتكلمون، لقد وقع في شباك أحضان مهمة والده حتى بلغ السيل الزبى، وأن القضاء هو حقيقة يجب تقبلها، لتأتي أناته بداخله يتوجع في حيرة !«بداخلي تساءلت عم يتكلمون؟ ولكن بقيت ابتسم ببلاهة دون أن أنظر أي شيء، إنهم من صنف يصعب حتى التكهن بما يفعلونه في الواقع، ويبدو من خلال جلوسهم الإمبراطوري في هذا المطعم، أنم يشعرون بفكرة كونهم أسيادا حقيقيين».[150] وكلها نتائج كانت حاصل تحصيل منذ البداية، **كون الرواية تأسست على الخلفة الأبوية للأبنية في تولي القيادة، وهذا هو اللغز الذي قامت عليه المدونة في تلقين الدراسة السوسيونصية** كتناص أو خطاب اجتماعي يرمي بالفرد إلى الاحتماء بأسرته ضمن المجتمع الذي تكونه الأسرة الكاملة كخلية أولى، **وبالتحديد خلافة رضا الشاوش لمهنة والده ولو بالشبه البسيط، ضمن ألم الرعاية الشعورية والذاتية والسلالية كموطن قائم بذاته.**

وما يرمي إليه **بشير مفتي** في دمية النار زمن الثمانينات هو أن العالم عامة والجزائر بصفة خاصة، قد مرت بمرحلة سوداء هي من بقايا فرنسا «لتبني منطق القوة بدل المنطق التحاوري مع الشعوب والأمم. التي عانت في ظل ما يسمى بالنظام الدولي الجديد من اختلال هذا الأخير، وكمنهجيته وسعيه للحفاظ على مآربه نظير امتصاص دماء الضعفاء»[151]. وهذا النظام الدولي الجديد الذي حكم الجزائر هو النظام القائم على اختلال التوازن ما بين الشعب والنظام، والشعب وحرب الفتن التي تقودها تلك الفرق المتفرعة من كيان المرتزقة على حساب نشر الرعب وقذفه في نفوس العامة التي هي الطبقة الكادحة والوسطى، أو بالأحرى الدنيا التي هي الأرض القاحلة، التي مورست عبر سطحها التجارب بشتى أنواع الجرائم.

---

(149)-المصدر نفسه،ص68.

(150)-المصدر نفسه، ص68.

(151)-المهدي المنجرة، الحرب الحضارية الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2005م،ص4.

وفي الحين بعد انتهاء اللقاء مع جماعة النظام في المطعم أوكل **سعيد بن عزوز** مهمة سريعة **لرضا الشاوش**، والتي هي من عالم جديد يغوص في صرامة وشراسة، محاورا له بحملة زمانية مع مبرر بتأكيد تقرير مباشر خارجي قائلا:

«– قبل أن نخرج من هنا أريد أن أعرف إن كنت ستكون معنا أم لا؟

– في أي شيء؟

– في المهمة التي سأوكلها لك.

– أية مهمة؟

– توصل رسالة للسيد **طارق كادري** مدير الشركة التي تعمل بها.

رسالة؟ !.

–تكون رسالة شفوية على أي حال، قل إن الجماعة لن تقبل أن **يغتني** شخص دون حمايتهم»[152] في نفس الصدد يصاب **رضا الشاوش** بحيرة، وأنه ضمن قضاء مكروه من طرفه هو نموذج سلكه والده مع النظام مترددا **لسعيد**:

«– من تقصد بالجماعة؟

–هو سيفهم لا تقلق، أنت نفذ فقط، أعلم أن الأمر يبدو لك معقدا»[153]. وكون **سعيد** الغيور يمتاز بثقافة بجعل الأمر ذا حلاوة لدى **رضا الشاوش** مسليا له:

«–أنت من سينفذ المهمة، هذا شرف لك، شرف كبير»[154]. وبالطبع مع سيرورة الأحداث تنقلب اللعبة لصالح **رضا الشاوش**، وتعلو منزلته لدى الجماعة، كونه سينفذ المطالب الصعبة، ويحتل المكانة، ويبقى **عزوز محققا** فقط، فمن نصب كمينا ونيته خبيثة معظم الأحيان سيقع فريسة لفخه.

(152)–بشير مغني، دمية النار، ص70.

(153)–المصدر نفسه،ص70.

(154)–المصدر نفسه،ص70.

ومع إشكالات الرواية الجزائرية بخصوص الوضع الراهن ما بعد الثورة مباشرة، كغيرها من دول القطر المغاربي، فقد «أدخلت في جوهر بنيتها صراعات الإنسان، وهو يحاول التوازن مع العالم، فضلا عن كفاحه الداخلي نزوعا نحو التوازن النفسي ضد الاغتراب والإحباط وظاهر الألم والشقاء والدمار، والعلاقات المرضية والمنحطة؛ هذه العناصر جعلت من الرواية فضاء متخيلا، حيث الشخصية الروائية تتبادل الأفكار وتكشف عن تصوراتها للعالم»[155].

وهذه التصورات هي أفعال الشخصية خصوصا ما تعلق من ردات فعل نحو الواقع الصعب أحيانا كثيرة، لتكون محطة الواقعة تكشف عن سلبية هي من سلالة وعرق وعصر وبيئة الفرد، وهو ما يتم تعريته في نظام المجموعة خاصة تهديد الفقراء بغرض البقاء على سلطنة كرسي الحكم، غير أن **رضا الشاوش** ظل مركزا على أحد الرجال اللذين تم لقائه بهم أول مرة في المطعم، وقرر الذهاب مع سائق السيارة الخاص بهم إلى القصر ملحا بأن ثبت له ذلك، ليبدأ رحلته الحقيقية بفضل **سعيد بن عزوز** الذي لا يزال يهدده بقضية مقتل **والده** بكل كره وحقد وغيرة كوليد لموت مشاعر الإنسانية، إلا فيما يخدم المصلحة الشخصية، فيصف **رضا الشاوش** الوضع عند حلوله بالقصر مذهولا: «دخلت البيت أو القصر، وأن لا أصدق أنني أقترب من هؤلاء الذين سمعت عنهم أكثر مما يجب من حكايات وأساطير ترعب أي مجنون.. فما بالك بعاقل !».[156]

هذا الموقف الكبير والشرس جعل **رضا الشاوش** ثابتا كالحجر ليواصل سرد الصوت الباطني الذي يراوده كالمتقلص وسط الحبال قائلا: «وجدت **الرجل السمين** ينتظرني في الصالون، لم يترك لي الفرصة كي أسلم عليه، وهو يأمرني بالجلوس»[157]،وبسرعة تامة

(155)–عبد الوهاب بو شليحة، شرقات النص، قراءات في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص7.

(156)–بشير مغني، دمية النار، ص77.

(157)– المصدر نفسه، ص77.

أطلق عليه زمام الأمر ورميه له بمهمة: «خذ هذه الرسالة **لطارق كادري**، فيها كل ما نريده منه، ونسبة الدفع...الخ. وسيكون لك معنا نصيب»[158].

ويحرضه مرغما: «ولك خمسة بالمائة لكل سنة لا تقلق ستزيد حسب أرباح ذلك الكلب، إنه غني جدا وسيدفع»[159].

وبالتحليل الموجز خاصة في إطار الموضع الاجتماعي لوضع الجزائر ما بعد الاستقلال، فإنه ساد صمت رهيب حل موطن الأرياف والمدن، وبالأحرى من الأحسن القول أن «الاضطرابات والتقلبات والثورات التي حللناها أعلاه قد أثرت بصفة دائمة، بل بصفة خطيرة أحيانا في الاقتصاد المعيشي للجماهير سواء في الأرياف أم في المراكز الحضارية»[160]. وكل هذا نابع من سطو الفئات الغنية لصالح نفوذها؛ ما جعل البؤساء يعانون وبشدة من كلح الحياة والعيش في بيوت قصديرية، والأغنياء كما لاحظنا في **الرواية** تسكن قصورا عجيبة في فخامتها، تصدر الأوامر وتدخل أرباحا طائلة ليزداد نفوذها أكثر فأكثر، ما جعل **رضا الشاوش** يبهر باندفاعية الجماعة نحو غاية تصونها هي كالأسود على حساب الأبرياء، فتغلب صوت الراوي البطل نفسه لتكون لغة داخل لغة وجيزة، أما باقي التحليل **كطب بديل يعقم عفنات بعض التكرارات القولية، وتعويضها بمفردات جديدة في المعجم اللساني الصوتي المباشر، وآخر ضمني مع كثرة المضادات التي اقتحمت البلاط بجمال المعنى، كقوة اكتسبها الخطاب الروائي، لمواصلة استرسال الحدث نحو الجدة والتطور**.

وللتوضيح أكثر ضمن هذا العنصر الذي خصص باضطراب حدثي ضخم ما بين قساوة المشاعر وموتها ، وما بين الشدة والرخاوة، لا يفوت **رضا الشاوش** الفرصة الثمينة

---

(158)–المصدر نفسه، ص77.

(159)–المصدر نفسه، ص77.

(160)–الجيلاليصاري، محفوظ قداش، الجزائر في التاريخ، المقاومة السياسية 1900–1954، الطريق الإصلاحي والطريق الثوري، تر: عبد القادر بن حراث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987م، ص 188.

وهو خارج من قصر الرجل السمين سائلا إياه وكأن روح الانتماء **لوالده** تخبره بشيء حدسي متلفظا:«هل تسمح لي أن أطرح عليك بعض الأسئلة عن أبي؟»[161].وببرودة أعصاب دموية ناتجة عن موت القلب بكثرة البذخ والطرف، والجرائم التي أوصلت ذلك **السمين إلى حلي فاخرة في قصر يلج منه الخمر والمجون**، يردد **رضا الشاوش** داخله مباشرة بعد سؤاله عن **والده** محيرا ومتخوفا بقشعريرة مرضية:«رأيت **الرجل السمين** يتمدد على الأريكة الجلدية، وقد أشعل سيجارا وراح يقذف سحابات دخانه في السماء، لم يسمعني أو سمعني دون أن ينتبه لما قلته»[162]. ويضيف **رضا الشاوش** وهو خائف:«فأكملت سيري مبتعدا عنه حتى سألني:

-ماذا قلت؟

-والدي.

-ما به والدك؟

بتعثر كبير سألت:

-أريد معرفة بعض الأمور عن حياته معكم.

عاد للصمت وهو يكمل نفث دخانه، ثم براحة يده أمرني بالانصراف، فغادرت المكان على الفور»[163].

وبتجذر أصلي نفسي وحسي **لرضا الشاوش** بعد أن أصبح إحدى علامات ورموز المنظمة، فلم تكن لوقاحتهم حدود، وذلك بفقدان الحس الإنساني، فقناعتهم إما البقاء لصالحهم، أو الهتك والفتك لكل من يعترض طريقهم، بوحشية وقساوة وانقلاب، لهذا حسب منظورهم ومنظور المسبلين ممن ضدهم ما بين معارض ومضاد، ومؤيد ومناصر، فإن «كل

(161)-بشير مغني، دمية النار، ص، ص 77،78.

(162)-المصدر نفسه، ص 78.

(163)- المصدر نفسه، ص78.

شهداء المعتقدات الدينية والحرية والعلم، كان عليهم أن يعصوا هؤلاء الذين أرادوا تكميمهم من أجل طاعة ضمائرهم الخاصة، وقوانين الإنسانية والمنطق»[164]. كما أن الجدية في الطرح الجزائري الجديد والمعاصر فيما يتعلق بالرواية وموطنها في نفوس المنظرين والمحللين، فتح مجالا عميقا لما وراء القصدية ما جعل «السؤال الذي كثيرا ما يتحاشاه الروائيون والنقاد في الجزائر، إما لأن الجميع قد فهموا المصطلح واستوعبوه، واعتبروه من البديهيات، أو لأن الكسل النقدي هو الذي يجعلهم يغضون الطرف عنه، والواقع أنه مصطلح مهم وخطير في الآن ذاته، ويكتسب تلك الأهمية التي يطرحها للنظر والمناقشة»[165].

وهذا الإشكال من حيث الاشتقاق يقصد به ما محل الرواية الجزائرية الجديدة والمعاصرة في الجزائر ضمن الدراسات الواقعية والفلسفية كباقي الآداب العالمية كنسق ولغة وتاريخ وخطاب؟. إذ بين أيدينا مدونة **دمية النار** التي احتلت الصدارة في ضمان النسق وإتباعه؛ ليثير جدلية المنظمة كاستفزاز وصراع دائم ضمن إشكالات الرواية الجزائرية الجديدة وتفتح باب الغموض، والغوص في قلب المجهول والمغامرة الاجتماعية بشخوصها وبحوارية فصحى؛**حيث واصل رضا الشاوش عمله الجديد خلفا لوالده كقدر وراثي واصفا المنظمة يوما بعد يوم بفخر ينبأ عن رضا تنكري لخلجات نفسه الحزينة وماض ظل يراوده هو ظلمه وخبثه واعتداءه الخارج عن الشريعة لرانية مسعودي**؛ ليصف الحالة الراهنة بقوله اللغوي المتحيز: «فهمت من خلالهم أن شطارتي كانت في إثبات وفائي لهم، وولائي لميولهم، وقدرتي على التنفيذ المحكم والدقيق، لما أنجزه من مهمات»[166]، ويساعد ثقل المسؤولية بعض الشيء تحسينا وتطويعا لذاته بتحد مساعد مفصلا عن نفسه الجديدة: «ومع

(164)–إريش فروم، عن العصيان ومقالات أخرى، تر: يوسف نبيل، روافد النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص12.

(165)–يونس بن علي، نشيد بروكست، متون نقدية، مرجع سابق، ص51.

(166)–بشير مفتي، دمية النار، ص78.

كل مهمة كنت أنجزها كنت أشعر أنني أتعمق أكثر في منظمتهم تلك، وأسير بعيدا في طرف ظلامهم ذاك، وأصبح مع الوقت جزءا منه، جزءا لا يتجزأ»[167].

ولكي يكتسب جرأة أكثر يبدو حسب الحالة الحديثة أن الأقدار تسير أحيانا لما يحبه الفرد كحظ، حيث تتبع علاقة تفاؤل في نفس **رضا الشاوش** وهو يتحدث قائلا: «تحسنت بعدها علاقتي مع **سعيد بن عزوز**، رغم حذره المفرط مني وهو يراني أتقرب كل مرة خطوة أو خطوتين من تلك الجماعة أو الجهاز، أو المنظمة ولم لا أقول العصابة؟»[168]، وفي هذه الفرصة بالذات تكون نقطة خاصة فردية واجتماعية موضوعاتية بمقاييس جد هامة ليصف **الشاوش** هذه المنظمة مستدركا ناقدا غير راض لا عن نفسه ولا عن المنظمة لأنه يكبت شعوره الحقيقي داخل فكره؛ حيث يقول: «لكنها **عصابة** تحكم، تسير كل شيء بينها، ولها آليات وقوانين، ومظاهر خادعة، كان الأمر يبدو لي مخيفا ومروعا وأحيانا سورياليا ولا معقولا، لكنه حقيقي وملموس، وصرت شيئا فشيئا على بينة من تلك الحقائق التي لا تقال، والتي يستأثر بها الخاصة فقط»[169].

وتعد هذه الرواية فصلا توثيقا من بين أحد المشاهد التي عاشتها الجزائر؛ أي **تأريخا للرواية الجزائرية في سلسلة دمية النار الشاهدة على الصراع الأيديولوجي القائم في الجزائر ما بعد الاستقلال**، والذي تولته جماعة الظل ما يجعل من الخطاب ضربان أو وجهان «**أحدهما تاريخي والآخر روائي**»[170]؛ حيث «أنه لمن المسلم به اليوم أن كل نص جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو

(167)-المصدر نفسه، ص78.

(168)- المصدر نفسه، ص78.

(169)-المصدر نفسه، ص78.

(170)-محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008م، ص23.

كثيرا: هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة»[171].

كذلك هو نص **دمية النار تأريخي وروائي**، وفي أعلى درجات السيرورة الثقافية الزاخرة بما سبق، وما هو محل عصر معيش، ما بين النسق التاريخي وما بين التنبؤ المستقبلي، خاصة حال **العصابة** كما سماها بطل الرواية **رضا الشاوش** التي جمدت مشاعرها على حساب التفرغة الفردية والأسرية، لكي تستطع فوق الكل، فيورد محتواها السلبي واصفا بكل حيرة وجفاف دم قائلا: «**لقد كانوا أسيادا بالتأكيد، لهم منطقهم الخاص في الحكم على القضايا وقراءة الحوادث، كنت أراهم يتهامسون ويضحكون ويسخرون ويمزحون، ويتقيؤون من السكر والمتعة والغواية، كانوا ملائكة وشياطيين، رؤوس الفتنة وأئمة الخلاص؛ وأحيانا يبكون. كان بكائهم غريبا حتى أنني لم أكن أفهم، كان ما يسيل من عيونهم دموعا حقيقية أم شيء آخر**»[172].

طبعا أمرهم جدلي محير لأن المرء إذا تعود على السلطة والظلم، والعيش في ترف وبذخ، وسفك للدماء فقلبه سيموت حقا، ولربما يصل به الموطن إلى العيش إما **مجرم سفاح وسفاك للدماء، أو تعاطي المحرمات** دون انتظار العواقب، لأن الحياة لها نهاية، طبعا فقناعة الجماعة لا تعترف بالذنوب؛ بل بتطبيق أوامرها فقط من قبل خدمتها، **طبقا للفناء في تجويد الحرم رغما عن كل خطة أو إنسانية**، طبعا هذا تمرد لـ «أن التمرد على قيم القبيلة، يقابله تهمة الجنون لأن المتمرد في اعتراف هو شخص خطير، فاقد للعقل والمسؤولية، ومن جهة أخرى فإن الجنون يحرر الكتابة أكثر، ويمنحها هامشا أكبر للاقتراب من مناطق الصمت في أي مجتمع لاسيما المجتمع الذي تتحكم فيه قيم الأب»[173].

(171)- المرجع نفسه، ص 23.

(172)-بشير مفتي، دمية النار، ص79.

(173)-لونيس بن علي، نشيد بروكست، متون نقدية، مرجع سابق، ص 153.

كما أن الثورة أو النزعة القومية تحكم بسيادة الحكام والأمراء، فإذا كان **التمرد يقابله الجنون**، فإن نظيره وبقوة ما شدد على وجوده بشير مفتي بتكييفه لنصه الخطابي التأريخي الاجتماعي، **وذلك عندما تساءل بطل الرواية رضا الشاوش عن السبب الذي يبكي الجماعة أحيانا وهم يشربون الخمر** كالعين الجارية لساقيها باندفاع وجنون بلا مناقشة، قائلا: «وحتى ولو فهمت لم تكن عندي الجرأة لأسأل عن سبب دموعهم تلك، ومن أي مادة صنعت؟ **وهل هي نتاج ضعف وحزن، أم قوة وجبروت؟** لقد رأيت أحدهم يبكي لأن شخصا آخر نام مع خليلته التي كانت تغرقه بمباهجها اللذيذة، وبكى لأن تلك المومس لم تستشره في خيانتها له وأنه قتلها ثم دمعت عيناه لأنه لن يتذوق ملذات جسدها مرة أخرى»[174].

وفي هذا **عصيان بشري** كونه أصبح محل جدلية بينية فوقية وتحتية لعقليات الجماعة الشاذة بتحكمها في حياة الناس كما تشاء، إن أرادت لهم الحياة سخرتهم لذاتها بالبقاء، وإن أوشكت تظل طريقهم صفتهم من الوجود، ولأن البراعة الروائية التي اكتسبها **رضا الشاوش** كفرد اجتماعي وسط الرواية **بتأليف الروائي بشير مفتي** بلغة سياقية و أخرى نصانية تلج إلى عالم فاخر، وهذا إن دل؛ فإنما هو يقرر ويحقق بصدق على أن« منتوج متوننا الروائية، يعد حقا، كما ذا قيمة تؤهله لأن تتبناه الأقلام بالدراسة، والقراءة والتأويل، وتحث عامل الكم هذا، أصبح الآن أكثر من ذي قبل، مفروضا علينا كما آخر هائلا تؤطره حشود من الأسئلة والانشغالات تماشيا مع تطور الأداة والرؤيا اللتين عرفتها صناعة المتون الروائية الجزائرية بعد سنوات التسعين»[175]؛ حيث حقق **رضا الشاوش** كأساس فعال وسط الرواية باعتباره سلما صاعدا يتجلى الأحداث وتتابعها على لسان **الراوي يشير منذ تسلمه المخطوط من رضا وغيابه نهائيا، ليحتل مخطوطه الزعامة الفردية التي تشكلت بواسطيتها الزعامة الجماعية**؛ فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه يؤثر ويتأثر إما بشحنات تجعله متطورا، أو ردات

(174)–بشير مفتي، دمية النار، ص 79.

(175)–مختار حبار وآخرون، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مختبر الخطاب الادبي في الجزائر"، جامعة وهران، ص 152.

تؤكد على أنه شخص ثابت لا يتحول ويحافظ على مبدئه مهما كانت علاقته واحتكاكاته مع النافع والضار، وبذكر الضرر والأذى وغياب العاطفة، يواصل **رضا الشاوش** تبليغ اللاعقلانية البشرية بالصلابة والردعية التي وصف بها الجماعة بأنها مخيفة وسامة مستدركا ومشمئزا بحرف عطف يغلي المعطوف على ما بعده بالتذمر والتقزز واصفا بقوله: «ورغم أنهم كانوا يتقاسمون فيما بينهم كل شيء، إلا أنه لم تكن تنقص أي واحد منهم الرغبة في الاستحواذ على أكثر مما لدى زميله في الجهاز؛ ولم أفهم أي سر حقيقي يخبئونه وكيف يديرون شؤون الحكم المخيفة فيما بينهم»[176]؛ فمن المحال بأن جماعة مثل هذه العصابة أن تفسح المجال للعب في قصورها ونفوذها أو حتى مناقشتهم في مقامهم، لهذا **حذر الرجل السمين رضا الشاوش** بأن يأخذ الحيطة منهم نظرا لخطرهم السام؛ وحتى أن **الرجل السمين** ينضم إليهم وإلى نفوذهم؛ غير أن الكل لا يأمن مكر أخيه؛ فالقلوب مريضة وغير صافية مع بعضها، وهذا ما يطلق عليه **بمرض القلوب وخبثها**، ليقول **الرجل السمين لرضا:** «كل واشرب، وتنعم، لكن احذر أن تدير ظهرك لأحد»[177].

وبشاعة الجملة الضاربة في أوج القوة، بهذا التحذير الصارخ والمتعالي، **ترهن الرهائن تحت البؤس والشقاء، ويغلب العنف بشراهة، فهم جماعة مصاصي لدماء الفقراء، ودعس العلماء والطبقة المثقفة، وجرح الأمهات بجعلهم أرامل**، فتجري الرياح إلى هتك الأسر وتفريقها، **وصرخة الأيتام** التي غدت مشردة في الشوارع والناس تسكن الأحياء القصديرية، بل وأغلبها هاجر **بحرق الأوجاع** إلى الخارج بهجرة غير شرعية، والتي يطلق عليها بالعامية الدارجة **الحرقة**؛ ف«إن كان على الإنسان أن يطيع فقط ولا يعصي فهو عبد، وإن كان عليه أن يعصي فقط ولا يطيع فهو متمرد(وليس ثوريا).إنه يسلك كنتاج **للغضب والإحباط والاستياء**، ولا يندرج سلوكه تحت راية الاقتناع الراسخ أو المبادئ»[178].**فالعبودية** قد تكون

(176)-بشير مفتي، دمية النار، ص79.

(177)-المصدر نفسه، ص 79.

(178)-إريش فروم، عنا العصيان ومقالات أخرى، تر: يوسف نبيل، مرجع سابق، ص 12.

إما **إجبارا وإكراها يتبعه أذى، أو إجبار يتبعه اختيار بالانسلاخ عن المنظمة الحاكمة،** فكلمة **عبد** تختلف عن **حر**، ويداوم **رضا الشاوش** حكمه الفلسفي التحليلي لموت المشاعر التي هي صفة ورمز للمنظمة بقوله محققا ومؤكدا: «فقد كان بإمكانهم طعني من الأمام، فقوتهم كانت بلا حدود، وشرهم بلا نهاية، وكانوا يحسبون لكل صغيرة ألف حساب، ولا تفوتهم أي نقطة مهما كانت تافهة»[179].

ومع **انتشار ظاهرة الانتحار** التي تهدد النظام وبقاءه، يشدد **رضا الشاوش** باعتباره أحد الرموز الثقافية إبان تلك الفترة عن طريق الراوي بشير مفتي، صانع جملة الأحداث التي تفصل الشعور الداخلي **للعصابة** في كون نقطة ضعفها هو خشية كثرة الوقائع المتفشية من قبل الشعب الذي يوزع فكرة التمثيل الذاتي وقصف الفرد لذاته أي **(الانتحار نتيجة البؤس الجمعي)**،«وباتساع الشعور وامتداده إلى ما هو أوسع من ذات الفرد، يخلق ما يسمى بالترابط الوجداني بين البشر، **حبا أو معاناة أو خيرا**...الخ، والترابط الوجداني بين البشر: لا ينشأ بمجرد أن يشعر الإنسان أنه يعاني، بل عندما **يشعر بمعاناة الآخرين** ويدرك أنم يعانون مثله»[180]، بحيث تتجلى الظاهرة الوجدانية بين أفراد القبيلة الواحدة عندما «يبدأ الخيال في التوهج، وتنمو الحساسية، ويبدأ الإنسان يدرك نفسه ويتصورها في إخوانه من البشر»[181]. وللتعرية والكشف أكثر يورد **رضا الشاوش في مخطوطه يد المعاناة، وسلم الأشرار الذابح؛ لأنه عندما تصل حيوية الشعور واللاشعور الجمعي إلى التضحية؛** كي تحل الثورة من أجل حق تقرير المصير، تكثر التضحية ولو بتسليم الحياة الفردية وجعلها واجب حتميا محكوما عليها بالفناء والبتر والموت؛ ما جعل **رضا الشاوش** ينبه لخطورة الوضع القائم عن بؤر توتر لربما تقضي على نفوذ **العصابة** بظرف زمان يلحقه تأكيد متعجبا

(179)–بشير مفتي، دمية النار، ص 79.

(180)–فريال حسن خليفة، الدين والسياسة في فلسفة الحداثة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص108.

(181)–المرجع نفسه، ص108.

بقوله الباطني: «**حتى أنهم مرة بعثوني لأحقق في أمر عجيب، وهو ارتفاع نسبة الانتحار في مدينة قريبة من الجزائر العاصمة.** ولقد تخيلت أنهم يمزحون بادئ الأمر وهو ينظرون للأمر على أنه خطير، ومهدد للاستقرار العام»[182]؛ وبالتحديد تبدأ الحكمة الشاسعة بغموضها وخصوصا أن الجماعة تراعي مصالحها على حساب الضعفاء، وذلك بالإرهاب القائم المتمثل في تخفيف الضغط على حيويتها بالتحقيق في كل التحركات التي هي فسحة لربما تهدي بها إلى القاع تماما، وكأن الشعب أو الفرد يلعب **لعبة الموت** المتمثلة في **التراجيديا الساخرة، والكوميديا الناقدة** من ممثلين مناضلين ومسلبين أدباء ومثقفين على خشبة المسرح حيث تئن ضحكاتهم ودموعهم المسرحية والنثرية الروائية والشعرية بمقامات ذاخرة هي **هموم الوطن التي يمثلها الفرد،** «فيحدث التلامس مع **أنينهم،** ويعاني **معاناتهم،** وفي هذا الوقت عينه ترسم **صورة الإنسانية الحزينة من المعاناة** في قلبه، أي أن الترابط الوجداني لا يقوم بين البشر إلا عندما ينهض الخيال، ويحمل الإنسان خارج ذاته ويضعهم بين الآخرين ووسطهم»[183].

وما يثير الاستنطاق الحواري والجدلي اللفظي يبعث **اللغة السوسيونصية تتحاور مع منطق الإنسانية،** والجماعة التقتيلية التي هي في النص الخطابي كما حلله **باختين** ويبرزهما بالصراعات الإيديولوجية هي أن العصابة في حد ذاتها فرد منفرد يمثل اللهجة اللغوية المعاكسة بخرق القاعدة البشرية، تماما كما تكسر القاعدة النحوية لغرض **تسييري تهجيني،** تمتزج فيه **قوى الخير مع قسوة الشر،** ويمضي **رضا الشاوش** بلغته الفلسفية شعوريا وتخفيا، ليوجه رسالة مساءلة عندما **تم أمره بالتحقيق في قضية الانتحار** من قبل المنظمة بحيثية زمنية دالة على التطور الحديثي قائلا: «وعندما سألتهم كيف يرونه خطرا على أمنهم؟

(182)–بشير مفتي، دمية النار، ص79.

(183)–فريال حسن خليفة، الدين والسياسة في فلسفة الحداثة، مرجع سابق، ص108.

أجابني الرجل السمين الذي كان مخول له يتكلم معي بأن **الانتحار** ربما يكون نوعا من الاحتجاج على الوضع وهذا غير مقبول..»[184].

بالطبع الغرض المقصود من **قضية الانتحار** الذي صرف الجماعة إلى تفاديه والتحقيق في كل وتيرة زمنية تمردية، أو بالأحرى مرضية أحيانا، **وتهديدا لنظامهم في غالب الأحيان بأنه نظام فاشل، ما جعل كثرة الانتحار يزاول البلد نتيجة للمعاناة ولقسوة الطبقات البرجوازية الحاكمة التي أصبحت تفترس كل من يهدد بقاءها.**

والهدف المقصود من سيل جرمهم هو مقصد مادي بالدرجة الأولى، وقاعدتهم في ذلك هي تطبيق العنف الاجتماعي فل«كي يثبت أن **العنف** هو *تاريخيا العنصر الأساسي*يثبت في واقع الأمر أن العنف ليس سوى الوسيلة، وأن الغاية هي المنفعة الاقتصادية»[185].

وفي الغرض الختامي نفسه من هذا العنصر، رغم كثرة نقاطه المختلفة والثرية ذات النبع الاجتماعي الفردي، في آن معا **يشير رضا الشاوش** لهم بصفة عامة مستنتجا بقوله: «فهم كانوا **أشرارا أقوياء، وحكماء عظماء وأصحاب رأي سديد، وحكم شديد،** وكنت في حضرتهم دون شك أشعر بقزميتي وتفاهتي. وكثيرا ما **تساءلت عما كان يشر به والدي حينما كان في خدمتهم، وتحت سطوة حكمهم، فهم يستعملونه كما يشاؤون في ترهيب المشاكسين، وظلم المعارضين وقهر المختلفين»[186]**. والصفة التي امتازت بها الجماعة هي في مصب واحد يطلق عليه **بالشبح أو الشر، بقهر الضعفاء وهتك الأعراض،** وعنوان الرواية هو دمية النار، أو **دمية الحرق المسعورة، تتمثل في الحرب واللعنة والتحكم والاستعباد؛ أرميك وقت ما شئت و أستعيدك وقت المصلحة تماما كالدمية التي هي ملكي.**

(184)–بشير مغني، دمية النار، ص 79.

(185)–فريدبريك انجلز، دور العنف في التاريخ، تر:فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة للنشر، د.ط، 1973م،ص10.

(186)–بشير مفتني، دمية النار، ص79، 80.

وبخلاصة موجزة تجلت **عناصر الرواية الجزائرية المعاصرة** في البرهنة على تعاضد وتنامي قوى متكاثفة تلهث بشوق إلى المعارضة، وإخراج السطحية والأرضية في المتون الاجتماعية إلى السيطرة على القوى الصغرى، كي تصعد إلى أعلى الهرم من أجل الحكم وعملية الإفراغ الذي يمكنها من القيادة والريادة والملكية السياسية والاقتصادية والعسكرية، وهذا ما برهنت عليه **دمية النار للروائي الشهير بشير مفتي** بجدارة وبراعة واستحقاق.

6-الألم مع الأنا والتأثر بالآخر:

أظفرت الجهود الأخيرة للأدباء والمفكرين بأن نجحت إلى حد كبير في توصيل لغة الرواية إلى أغلب درجات الفنية الثقافية واللغوية، من خلال تخليص الفن الروائي من الثبات والاستقرارية على جسر ثابت، مما جعلته معبرا حافلا بالقضايا الراهنة التي افتكت العصبة التقنية بامتياز، ذلك ما جعل المتلقي في متابعة مستمرة؛ خصوصا وأن الرواية في هذا **المجتمع النصي** يعبر عن **المجتمع الواقعي**؛ خاصة لما مثلته **دمية النار** بأن حوصلت على جميع الآفات والجرائم التي كان ضحيتها الفقراء والمستضعفين إبان فترتي ما بعد الاستقلال مباشرة، الشيء الذي جعلنا نوقد نار الكتابة والتحليل لهذه الرواية خاصة فيما تعلق بهذا العنصر كتابع لبقية العناصر السابقة لما فيه من تجلي للغوامض والسلبيات المفرزة من الفرد نتيجة سلطان المجتمع.بهذه الصيغة اللفظية المنتقاة **بالأنا والآخر في ظل العنف والألم والمحاكاة.**

ولهذا يقوم التأثر بين الأنا والآخر وفقا لسلسلة المعاناة مبنيا على «تحويل المكان الذي تجري فيه أحداث القصة -حقيقيا كان أم تخييليا- من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة باستطاعة القارئ فك رموزها ودلالتها وإعادة تشكيل المكان الذي يصوره الروائي وفقا لما يقدمه العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلق الأمر بأماكن محددة أو إثبات

علاقات التأثير بينها وبين الشخصيات»[187]. وما يجسد **نظرة الأنا والآخر بعفوية تامة**هو التقليد الأعمى في طيات التعاسة التي تدفع بالفرد إلى وراثة نظيره في سلوكه عندما يحدث الاحتكاك، فيتم إفراز ذلك النقص الذاتي عبر التقليد والاحتذاء نتيجة لقوة الألم.

وهو ما حدث فعلا مع **بشير مفتي** في أو لقاء له مع **رضا الشاوش** صاحب المخطوط عندما تم اللقاء بينهما في **حي بئر مراد رايس** في إحدى السهرات التي أقامها **العربي أو عمي العربي** كما يلقب من **طرف بشير**، في بيته قائلا عنه بصيغة استفهام؛ كان الغرض منه هو التعريف بدل التنكير من طرف **بشير مفتي** كونه المؤلف والسارد والمحكم. فيما تعلق باللغة والقراءة والكتابة، والتعاطي الممنوع للخمرة لأنها مولد الإدمان والعدوى تماما كالجراثيم المتطورة في جسد من الأجساد؛ ليقول: «لقد لقيت **رضا الشاوش** خلال إحدى السهرات التي أقامها عمي العربي في بيته في **حي بئر مراد رايس** وكان في الخامسة والثلاثين أو أكثر»[188]، حيث يدقق ويفصل في الواقعة التي تبرز الكيان الوطيد بين **الأنا والتأثر بالآخر** قائلا ؛(أي عمي العربي): «وفجأة قدمني **لرضا** قائلا:

-لا أدري لماذا يذكرني **بشير مفتي** بك أياما كنت شابا، وتحلم بالكتابة»[189]. في هذا الموطن بالذات تتحكم الهواية ويتم التفصيل الداخلي **بقول بشير**: «ابتسم **رضا**، وحدث معي نفس الشيء، وقلت مصافحا:

-أهم ما يرضيني عند عمي العربي أنه كيف يجمع الناس **بحسب هواياتهم**.

فرد **رضا** قائلا:

-بالفعل.

-ليسألني بسرعة:

(187)-نجوى منصوري، فاعلية التخييل في الخطاب الروائي عند زهور ونيسي،(الرواية السردية، البنية الزمكانية)، مجلة الأداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، العدد7، ديسمبر،2011م،ص35.

(188)-بشير مفتي، دمية النار، ص8.

(189)-المصدر نفسه، ص8

–هل تكتب؟»[190]؛ ولأن معظم الكتابات ناجمة عن التفريغ والقرحة والمأساوية فـ «عندما يطلب من المرء اختيار الحاسة الأكثر تعقيدا، سيختار البصر أو السمع أو حتى الشم. وهذا مناف للواقع لأن الألم كما عرفنا أخيرا هو الحاسة الأكثر تعقيدا بين جميع الحواس، كما أنه الأكثر أهمية من الناحية السريرية، والمدهش أيضا أنه الأكثر أهمية للبقاء على قيد الحياة»[191].

كذلك حب القراءة لن يخذل الفرد إلا بتعاطي المزيد رغما عن الذات وخاصة إذا كان الوسط الجمعي ثري بتلك الشحنات الإيجابية التي ترغم على قراءة المزيد من الكتب تجسيدا للألم اليافع بما يسمى **بنابغة الألم**، أقصد الفرد المبدع. وبتداول أطراف الحديث لأول مرة **بين رضا الشاوش وبشير مفتي** فيما يخص حب القراءة والذات والتفريغ، يتضح جليا أنه «مما لا شك فيه أن للوضع الثقافي المتخلف والمهمش في بلادنا منذ الاستقلال حتى الآن دورا أساسيا في جعل الكتاب المنشور بصفة عامة، **والنص الروائي خاصة يعيش هذا الوضع الذي نعرفه**. وبطبيعة الحال فإذا كان النص الروائي يعاني من قلة الانتشار في بلادنا، فإن النص الدراسي والنقدي لن يكون –بدون شك– أقل منه معاناة»[192]؛ حيث أن لكل هدف سبب يطغى على أرضية الوطن إبان مراحل الاستقلال مباشرة؛ خصوصا مخلفات الثورة وما نجم عنها من بقايا فاسدة كالأولياء الصالحين والإيمان بكراماتهم بعيدا عن الشريعة والسنة.

لهذا وجب تخليص تلك الفئات الضالة بالاحتكام للقراءة والعلم؛ ذلك وأن الرواية تجربة ناجحة في الخطاب الجمعي الموضوعي اتجاه التثقف لقتل الجهل والأمية، رغما عن

---

(190)–المصدر نفسه،ص8،9.

(191)–ريتشارد أمبرون، الدماغ والألم، نقلة نوعية في علم الأعصاب، تر: إيمان معروف، منشورات تكوين، الكويت، بغداد، العراق، ط1، 2022م، ص13.

(192)–مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دراسة القصبة للنشر، الجزائر، دط، 1999/06/15م، ص،ص3،4.

فطرة الألم؛ليجيب **بشير مفتي** ردا عن **رضا الشاوش** بعد أن سأله عن **حب الكتابة** قائلا له بجواب:

«–نعم أكتب، ولكن أقرأ أكثر، وما زلت في البداية، لا أعرف إن كان ما أكتبه ذا قيمة أم لا؟»[193]. وفي **أبهى صور التقليد ونظرة الأنا للآخر والسير على نهجه؛** فيما حدث أثناء هذا اللقاء الاستفتاحي يشير **بشير مفتي**بعد القيل والقال مع **رضا الشاوش الغامض صاحب المخطوط لب الرواية وموضوعها،** فسرعان ما حدث الإعجاب يؤكد بشير مفتي عن ولعه بالقراءة **لرضا الشاوش** ويصرح مشيرا: «أكدت له ذلك، **وأفرغت ما بقي في كأسي من نبيذ أحمر، وكانت تلك هي المرة الأولى التي ألج فيها عالم الشرب بدافع التقليد لا غير»[194]**. وهنا بالتحديد تبرز **صورة التقليد الأعمى ولذة الألم والحب والقراء والخمرة** التي هي إدمان جسدي تام، وطريق إلى موت المشاعر وغياب التحصين الديني، وسلك لدروب وعرة مخضها **عصيان الثالوث المحرم الذي يمثله الدين والسياسية وما تبع ذلك من مقدسات.**

وفي نظرة الأنا والآخر أو العنف مع الأنا «اتخذ أدب الهامش من المحاكاة الساخرة استراتيجية فنية لكشف المسكوت عنه في المجتمع، وفضحه في سرد يتخذ من السخرية وسيلة للتعبير عن موقف رافض للواقع الذي يهمش الناس ويقسم المجتمع كمركز يستغل هذه الهوامش اجتماعيا ولا يعطيها حقوقها الأدبية والمادية، وهوامش تشعر بالغبن وتحاول أن تسمع صوتها للمركز»[195].

وطبعا نجد تراكمات بشرية تفتقر للحماية خاصة التغذية الصحية أو الثقافية بمعنى جسدا أو روحا، وهذا مطابق للغة الشعور كمباشر، واللاشعور كباطن، وهذا ما حدث مع

(193)–بشير مفتي، دمية النار، ص9.

(194)–المصدر نفسه، ص9.

(195)–هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015م، ص224.

بشير مفتي بالفعل كالصحة والنفس، لأن **بشير** يحس ويعبر، ويؤثر ويتأثر خاصة بعد لقاءاته المتكررة مع **رضا الشاوش** بادئ الرواية، ومحاكاته اللغوية الحوارية له تقبلا منه لأنه يرى فيه ما يصبو إليه أي كاتب في طور التعلم والنضج قائلا باندفاع: «كانت تلك هي بداية معرفتي بذلك الشخص الذي استأثر باهتمامي فجأة، كما لو كان موضوع رواية رغبت في تتبع أطوارها ومسارها منذ النشأة حتى النهاية، إلا أن الحظ لم يسعفني إلا مرات قليلة تعد على أصابع اليد»[196]؛ وهو بالفعل ما يسمى **بالمحاكاة كالتراجيديا الحزينة الساخرة، أو الكوميديا والملهاة الناقدة اللاذعة** عبر فاعليتي التحويل والتأويل والانفتاح المقروئي الأيديولوجي الخطابي اللغوي من قبل الفرد لأخيه الآخر كزميل إما منحرف أو سوي الدرجات الفكرية عبر الخطية الذهنية اليافعة والناضجة وسط حيزها؛ لتصبح منبعا للتقليد كونها قيمة ونبيلة في مسعاها الحياتي.

وقد دعا «**بيير زيما** إلى قيام علم اجتماع للنص الأدبي، انطلاقا من إيمانه بأهمية النص في النقد الحديث، وإن كان يرى إلى النص رؤية مغايرة لها كانت عليه عند البنيويين الأوائل الذين يعتبرون الشكل الناحية الأهم في النص الأدبي المغلق، أما العنصر الاجتماعي فيما يدعو إليه **زيما** فإنه ينطلق من حصاد السابقين»[197].

ولهذا استدعى **زيما** الكلام الخطابي النقدي السوسيوبصي انطلاقا من النص كونه بنية اجتماعية ووسط لغوي ناطق بالأسئلة، والتفكيك الناضج لما وراء اللغة فيما يسمى ببنية الكلام وإدراجه فاعلا لكل الحيثيات الفاعلة ، وتطويرا لسابقيه ممن مهدوا لكلمة النص أو اللغة أو الخطاب انطلاقا من الخارج وولوجا إلى الباطن والداخل السردي. وبالفعل مع التأثر والتغني تبرز تلك **العلاقة الحميمية بحب الأدب وقراءة** المزيد من الكتب شغفا، لندرة المعرفة أثناء تلك الفترة التي عرفتها الجزائر، ويركز **بشير مفتي** على تكرار اللقاء **برضا الشاوش**

(196)–بشير مفتي، دمية النار، ص9.

(197)–أحمد سالم ولد اباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، (دراسة لفاعلية التهجين)، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، نواكشوط، مصر، دط، 2005م، ص64.

كونه منفذا قائلا عنه:«لكن في مرة كنت التقيته فيها، كان يزيد من شغفي بالتعرف على شخصيته واكتشاف أسراره، ورغم أنني أنظر إليه على أنه شخص مختلف، أو عصفور نادر كما يقال، وأن هذا النوع من البشر يملك شيئا يميزه عن غيره، ولا يجب تفريط التعرف عليه أكثر فأكثر كلما سنحت الظروف بذلك»[198].

ومع النسيج التخييلي الذاتي المتمثل **في محاكاة الآخر والسير على دروبه، يظهر الآخر في ذات المتأثر مقتنيا كلمتي التخييل والذات،** حيث يعرف ضمن هذه الصفة على أنه «طريقة رعناء، مليئة باللعب المتحررة من التسلل الزمني، ومقتنعة بأن الكتابة تهب للذكريات حقيقة أخرى بين **الحقيقة والكذب،** تلك هي الطريقة التي اخترع لأجلها مصطلح التخييل الذاتي»[199]. ولأن تجريد الكتابة والقراءة والعنف مع الذات كألم، شيء مستحيل؛ ذلك الشيء الباطني اللاشعوري محط رحال المكبوتات الداخلية تأثرا بالغير، أو توجعا يسقي حروف الرواية فيندمج حصنان يطلق عليهما **اللذة والألم** لدى **بشير مفتي ورضا الشاوش بطل المخطوط** لهذا وجب التفصيل والتشريح تكرارا، غرضه التأكيد على العلامة النوعية المباشرة والغير مباشرة؛ حيث يعرف الدور الذاتي ومكوناته السريرية على أن «**اللذة والألم** همها كلام **الحياة العضوية والعاطفية،** والتعبير عن توازنات الجسم المشبعة أو المضطربة، وهما يمثلان الوسائل التي تستخدمها الطبيعة لإجبار الكائنات على القيام ببعض الأعمال التي يستحيل بدونها الحفاظ على الوجود»[200].

وذلك بغرض النفع الذاتي أولا، والاجتماعي ثانيا، وهما وجهان لعملة واحدة تثير في فاعلها المزيد من العطاء والإبداع والاختراع الذي هو مخفي في تلك الخواطر الخامدة التي

---

(198)-بشير مفتي، دمية النار، ص9.

(199)-فيصل الأحمر، مقولة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب واللغات، جامعة جيجل، الجزائر، العدد2، ديسمبر2015م، ص81.

(200)-غوستاف لوبون، الآراء والمعتقدات، (نشوؤها وتطورها)، تر: نبيل أبو صعب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014م، ط2، 2016م،ص39.

تراجعت عن الظهور منذ سن الرشد، نظرا لتفادي المخاطر التي تهدد بقائها، تماما كالرغبة في النطق بالحق والحرية التامة وإلغاء القوانين التي هي التشريع والنظام الذي يؤكده دستور الدولة؛ فتلجأ الفئة النابغة مثل **بشير مفتي** الذي غرق في حيرة وإعجاب تام ببطل الرواية، فيمثل التأثر بالغير **رمزا وظيفيا يتحكم في دور البطل رضا الشاوش**، فرغم تعدد اللقاءات معه بادئ الأمر إلا أن **بشير** لم يشبع من محاكاته؛ لينجز معبرا عن طريقه يسرد به حالة نفسية دالة على قمة الإعجاب الذي غاص به في بحر **التيه والألم والوحدة**، مستدركا بقوله: «رغم اندفاعي للتعرف على الناس في تلك الفترة من حياتي، متوهما أن الأدب هو قبل أن يكون كذلك تجارب في الحياة، ربما كنت وقتها تحت تأثير ذلك الكاتب الأمريكي المشرد ***جاك كيرواك***وبطل ***روايته على الطريق***، حيث الحياة لقاءات ومصادفات تولد بالضرورة شيئا اسمه الكتابة»[201].

وبوصف الغير مصدرا لاستنطاق الجوارح، يظهر مصطلح جديد به يقوي إبداع الشخص المتألم، والمتمثل في الرغبة؛ حيث أن «**اللذة والألم يولدان الرغبة. الرغبة في بلوغ اللذة وفي تجنب الألم**، الرغبة هي الدافع الرئيس لإرادتنا، وبالتالي لأفعالنا من مجوفات البطن وحتى الإنسان، كل هذه الكائنات تحركها الرغبة»[202]. ولأن **اللاشعور محب للمحظور**، فإنه يسلك الرغبة المحذوفة بدلا من المسموحة، وإذا ما تم **التحليل السوسيونصي** عن جدة وأصالة، كون البحث فيه مزج لما جاء له **ميخائيل باختين وبيار زيما**حتى يصبح حبكة تحتكم إلى أصل روادها عن توثيق وتفخيم صحيح المبنى، قوي المتن، وضمن دراستنا السوسيونصية، فقد «طور بيار زيما (P.V.Zima) من جهته نظرية في النقد السوسيولوجي تستلهم إلى حد كبير من مدرسة فرانكفونت، فهي أمينة للأصل وحاولت أن تكون بمثابة تدخل نقدي في المجتمع، وفي الوقت ذاته دراسة داخلية للنص

(201)–بشير مفتي، دمية النار، ص9.

(202)–غوستاف لوبون، الأراء والمعتقدات،(نشوؤها وتطورها)، تر: نبيل أبو صعب، ص42.

الأدبي. استخدم **زيما** على وجه الخصوص مفهوم **سوسيولوجيا اللهجات**، ويقصد به***لغات الجماعات*** التي يمكن أن نموضعها في العدة الأدبية»[203].

وبالعودة **إلى الصورة واللهجة واللغة والخطاب** تتأرجح لغة الألم لدى **بشير مفتي الراوي والناقل للحدث والمخطوط** قبل أن يغزو أرضية الرواية، **وإن حدث ضمن عناصر الرسالة بعض التقديم والتأخير في عرض الحدث فذلك يعود إلى أن العناصر تتطلب الفرز والاختيار والانتقاء، لكل عنصر ما يلائمه حتى تظهر فيه لغة الألم المتنوعة بصور متفاوتة، ومتزايدة وضخمة، فالمدونة عميقة عمقا يجسد فكرة الحقيقة والخيال، والعداوة والصداقة، والقوة والضعف، كدقات وخفقات متفاوتة تضطرب حسب درجة الوضع عبر التقديم والتأخير المزدوج**، فيتزايد الكشف والتقرير لدى **بشيرالراوي** بتحليل مونولوجي سمح له بإثارة ضجة فكرية ولغوية؛ فيظهر شعوره القوي ما بين الشدة والرخاوة نافيا المصير المر قائلا: «لن أفضح نفسي إذا قلت إن ما كان يهمني قبل كل شيء ليس الناس في حد ذاتهم، ولكن ما يمكن أن يخلقوه بداخلي من توتر وقلق، أو حيرة وتأمل، أو رغبة في البحث أو الاستكشاف، **أي ما يولدونه من رغبة في الكتابة لا غير**، كما لو أنني وأنا لا أزال في طور البدايات الجنينية الأولى، كنت أعد نفسي لمستقبل زاهر في عالم الكتابة الروائية. والتي كنت مستعدا للتضحية من أجلها بكل شيء»[204]. ليراود **بشير مفتي** حب ما وراء الخلفيات وبالتحديد **الميتافيزيقيا الحرة واللعينة في جعل الأنا يتفرد مع ذاته كونه قد تشبع بحب الآخر**، حيث «إن ***الأنا*** باعتباره العضو المدرك...ليس فقط ما يصله من إحساسات تأتيه من الخارج، ولكنه يدرك الإحساسات المتأتية من الداخل...أجل***الأنا*** ذلك الجزء من الهو

(203)–بول آرون وآلان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مراجعة، حسن الطالب، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، طرابلس، ليبيا، ط1، 2013، ص94.

(204)–بشير مفتي، دمية النار، ص10.

الذي تحول وتغيرت وظائفه من تأثير العالم الخارجي، فانتظم لإدراك الاستثارات وللمدافعة عن نفسه ضدها»[205].

ويكون ذلك ببرمجة النزاعات الخارجية عبر تحليلها نفسيا عن طريق***الأنا*** الذي يطلب المزيد من محركات الدفع الذاتية وسط حيز تشويه تغطية خارجية، لكن يتم الفرز لما يناسب **الأنا**، خاصة **الهو** الذي يقف خاضعا **للأنا الأكبر** المتمثل في المجتمع، فيسعى إلى تحكيم درجات التأثر والتأثير من خلال العملية العقلية الصحيحة، يتم التحصين النفسي الذاتي والعقلي في آن معا، في التعامل مع الآخر، وبالفعل عندها استأثر **بشير مفتي** في بداية الرواية حب القراءة وحب الذات وحب الوحدة يستمر بعزل هوايته ليستقل بنفسه زاعما بترديد الماورائيات كمنفذ، ففي الأخير قد تخلص منه، لأنه خياليا وبلا نهاية قائلا: «ألم أقم بتطليق***عالم الميتافيزيقي*** الذي كنت مستريحا داخله، ومطمئنا كل الطمأنينة بين أحضانه؟ ألم أهجر عائلتي هجرة شرسة ولعينة، لأعيش متنقلا بين بيت صديق شاعر كان قد تكرم على سرير نوم مقابل أن أدفع له مرة أو مرتين في الشهر خبطة حمراء تنسيه العالم وما فيه»[206].

وهذا الاستلهام التام هو تمام الخلاص الوهمي؛ ليضيف **بشير مفتي**عن المحاكاة المقدسة له اتجاه **رضا الشاوش** قبل أن يصبح مخطوطه أو بالأحرى(روايته) زمن الحدث محققا ومؤكدا: **«لقد خلق رضا الشاوش تلك الرغبة الجامحة في التعرف عليه، في البحث عن ماضيه وحكايته مع الحياة، في السؤال عنه، لكن كما لو أنني لم أكن متسرعا للقبض على ما يخفيه عني وعن الآخرين، وربما حتى عن نفسه»[207]**. إلا أن المخفي قد ظهر كما سبق تحليله والمتمثل في المخطوط(الرواية) الذي تم سرده عن طريق **بشير مفتي**

(205)–بشير بويجرة محمد، الأنا،الآخر، ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، مرجع سابق، ص12.

(206)–بشير مفتي، دمية النار، ص،10.

(207)–المصدر نفسه، ص10.

أحيانا، وصوت **البطل رضا الشاوش الأيديولوجي** في حالات عديدة في العناصر الأولى من رسالة البحث.

كخلاصة عامة وشاملة، يتضح **أن الألم مع الأنا والتأثر بالآخر**، كان من مسبباته معطيات سياسية أخرى اجتماعية، أسرية تتضمن استمرار التفاعل بين الفرد مع غيره، وذلك وفقا للطبيعة والغريزة البشرية التي جبلت على حمل الأضرار والألم بافتقاد أهم المقومات التي سلبت من الفرد ليعجب بسلوك غيره.

ثانيا: الحوار الفلسفي للحياة من الألم كعاطفة إلى أسلوب كردة فعل تعصبي:

تتجلى الحياة العاطفية باستمرار في إشارات ورموز وعلامات تظهر مباشرة على الفرد إثر تعرضه لموقف من المواقف كالسخرية أو التهكم، أو العداء، أو المدح، أو الذم خاصة في إحدى درجات الظلم من طرف من له سلطة في إدارة الأمور على حساب الكل، فهذا الأخير يستنزف طاقة الفرد ويعرضه مباشرة للألم العاطفي نظرا لتدني مستوى التعامل، فيفقد المرء إحدى دعائم شخصيته، ويصبح أكثر حساسية وألم، ما يثير نار الحمية الفاعلية عن حقوقه الذاتية، فيتحرى طريق **التعصب والهيجان الذاتي كألم**.

من هذا **التحليل السوسيونصي** تظهر الدراسة الخاصة **برواية دمية النار** كفاعل دافع للتمحيص في الوسط الروحي واللاشعوري ضمن العناصر المقدمة:

1-فلسفة العاطفة الروحية الحوارية الصوتية:

من المؤكد أن اللغة الإنسانية تحتضن كل الملفوظات التي يحتاجها الناس في التعامل، كالصوت مثلا، والكلام كأحد أعضائه، كون الدراسات اللغوية والفنية هي تطبيق لما حولنا من مزايا تفصل المقولة المتمثلة في أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي خص العقل فيستنبط ويحكم ويشرع ويميز لهذا؛« قد تبدو بعض الأعمال الأدبية مجرد تهويمات في عالم الخيال، وشكل من أشكال البوح عن مشاعر مغرقة في الذاتية، وقد يبدو بعضها مجرد حكايات مسلية كتبت بلغة مدهشة، والحقيقة أن معظم الأدبية مهما كانت موغلة في الخيال،

ومغرقة في الذاتية، فهي محملة بدلالات اجتماعية وسياسية وفكرية، تعكس على نحو ما واقع مجتمع الفرد المنتج للعمل الأدبي، وتعبر من خلاله رؤى متعدة للعالم، وبالإمكان تفسيرها من عدة منظورات ومنها **المنظور السوسيولوجي** » [208].

وبالتحديد والتفصيل هناك علاقة وطيدة ما بين هذه الحمولة السوسيولوجية مع ألم روحي عاطفي صوتي شعوري ولا شعوري، **ما بين الصدق والخيانة والعاطفة والهجران،** حيث في مجريات الرواية وما تعرضت له **رانية مسعودي** من ضرب، بعد أن وشى بها **رضا الشاوش** إلى أخوها **كريم** بأن لديها صديق حميم في مخطوطه الذي قدمه **لبشير مفتي** واختفى دون عودة؛ليعود الألم من جديد؛ إنه ألم روحي ناتج عن رد فعل تعصبي، قائلا عنها **رضا الشاوش** بعد مرور سنوات:« لم أتصور أنني سألتقي أيامها **برانية** من جديد، **رانية...القصة غير الممكنة والحلم المجروح، والتي بالكاد برا جرح عشقها الكاوي كنار حارقة.** عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس الجاهزة، تجمد الدم في عروق قلبي، شعرت برجفة غريبة تسري بداخل ألياف روحي، ابتسمت دون أن ابتسم (هكذا أتعمد من جديد لإظهار تلك الابتسامة المخيفة التي لا تقول إلى عكسها)، ثم امتلأت عيناي بالدموع»[209]..يمكن القول أن **دمية النار** تعج بالمشاعر خاصة الفرز الذاتي الغزير بالوظائف السوسيونفسية والموضوعاتية، التي يطلع الفرد من خلالها إلى التفريغ الذاتي المكتوم.

وما من شأنه تزويد الطاقة اللاشعورية **لرضا الشاوش** ضمن هذا الجنس الأدبي هو العاطفة كاجتهاد منه عن طريق براعة **بشير مفتي في رائعته دمية النار** التي هي بين نصوص بحثنا، حيث« سعى الفلاسفة لزعزعة يقيننا كله وإظهار أننا لا نعرف عن العالم إلا القشور. لكننا سنمتلك دائما **يقينين اثنين كبيرين** لن يسع أي شيء أن يدمرهما: **اللذة, والألم** . فكل نشاطنا يتفرع عنهما .المكافئات الاجتماعية، وأشكال النعيم والجحيم التي

(208)–عبد الله عرفج، علم اجتماع الأدب، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1441هـ ص7.
(209)–بشير مفتي، دمية النار، ص40.

خلقتها الأنظمة الدينية أو الاجتماعية، تبنى على هذين اليقينين اللذين لا يمكن إنكار حقيقتهما الواضحة».[210]

ذلك وأن الألم يسع وسط اللاشعور البشري أكبر مساحة وظيفية، كي يتمكن من السيطرة على النفوذ على عكس غيره من المضادات الأخرى والضعيفة مقارنة به، **كالاكتئاب** هو أحد جذوره التي ينال منها اللاشعور بالاستسلام الفعلي له، عكس **التفاؤل** الذي تختص به فئات قليلة ويكون لديها انتاج علمي أو يدوي جيد، من حيث المردودية، لكن للأسف **اليأس** قد استدرج الفئة الكبرى باحتضان **آلام الماضي والعيش تحت التذكار القهري** .

كما أن وفاة والد **رضا الشاوش** قد خلف في حياته فراغا نال نصيبه واصفا إياه بفلسفة وجدانية مبرزا له :« لم يهلكني كل ذلك التيه الداخلي بقدر مكان يزيد من إحساسي العميق الغامق **العنيف باليتيم، فراغ وحشي، سرحان لا نهائي، صمت عميق، عنف غير مرئي، وأشباح يظهرون ويختفون** ! لشد ما كانت تبدو لي سيرتي أشبه بسيرة هذه المدينة الملطخة بالأحلام والأوهام الكثيرة ! لشد ما كنت أشعر بأنني مثلها لا أملك أصلا أتجذر بداخله»[211].

ومع كل هذا يعلو الصوت الناطق باسم الفلاسفة ، لما يعيشه الفرد بأنينه الداخلي وما يدور حوله من خلافات ونزاعات، أفقدت الثقة بين الشعب والسياسة الحكم، أو المرء في علاقاته مع أهل بيته، خاصة العقول التقليدية الرجعية، حيث يزداد الفرد توجعا« وهكذا فإننا ننفق هذه الأيام معظم الوقت في عالم حرب الجميع ضد الجميع ثم مرت لحظة بعثت فيه الروح. ولعلنا لسنا هناك حقيقة –ولكن يبدو أننا هناك. وللخوف عيون كثيرة، وللخطر مداخل جمة ،الجدران مليئة بالثقوب – بأمان شبكات بالية، وليست حصونا صنعت من

(210)–غوستاف لوبون، الآراء والمعتقدات(نشوؤها وتطورها)، تر: نبيل أبو صعب،ص46.

(211)–بشير مفتي، دمية النار، ص40.

إسمنت. حقا تبدو **الحياة فظة وقاسية**–وكلما كانت أكثر **فظاظة وقسوة**، طال مدادها » [212].

وكل ما تم تقديمه بين الحين والآخر، خصوصا **الحرب البائسة** التي عقبت الحرية في الجزائر كوطن أم، فقد نبتت تعاملات غير قانونية احتل كامل ثرواتها الجيوش المرتزقة، كما ذكرها **شاوش** عن كل ما هو منتدب ومخول فائدته لصالح العصابة أو المنظمة السرية التي أدرج ضمنها كعضو، وبينما يظل يصف المدينة التي أنقصت من رغبته في الحياة عن الجزائر في إحدى فتراتها الحالكة يتحدث« **مدينة أشبه بالحلم الكابوسي أو الكابوس الحلمي، تنام بحسرة، وتنهض بألم، تنتظر شيئا ما ينقضها من هلاكها المحتوم، ومن السادة لمختفين في قلعة سرية، وهم وحدهم القادرون على إحيائها أو إماتتها، هم وحدهم من يحددون لها بالميلمتر مسافة أحلامها »**[213].

فالندرة من الفقر والخلو من بساطة العيش تمثلها العصابة في أعلى درجات قمة البذخ والطرف والمجون والزندقة، قد حول الجزائر إبان الثمانينات إلى حلبة صراع إجتر الأخضر واليابس، وطفت فوق السطوح العنفوانية والفساد المالي على حساب شعب فقير يتألم ويئن من عيش مظلم، وحياة حالكة نادرا من يخرج منها إلا إذا أصبح عميلا لهم، كي يتحصل على امتيازات ترقية، وتخلصه من دناءة الحياة.

وما تعرض له **رضا الشاوش** من خطورة صديقه **عزوز الشرطي**، قد عاد بثأره، لأن **والده أي والد عزوز** مات تحت تعذيب **والد رضا الشاوش** في السجن لأنه متهم بقضية خطيرة، ما جعل **أخ رضا الشاوش** يتكفل بالأمر، يسرد لنا **الشاوش** صوتيا ما جرى؛« اتصلت بأخي ضابط السجن وأخبرته بما دار بيني وبين **سعيد** من كلام، فبقي

(212)–زيغمونت باومان، غرباء على بابنا، تر: نجيب الحصادي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2022م،ص104.

(213)–بشير مفتي، دمية النار، مرجع سابق، ص40.

يستمع إلي منتبها لكل كلمة أنطق بها، ثم أخبرني أنه سيتكفل بالأمر»[214]. ويضيف «تركته يتكفل بالأمر وسافرت لمدينة بعيدة كما طلب مني أخي ذلك»[215]. ويفضل محل السياحة **بركوبه قطار عنابة خروجا من مدينة الجزائر لمدة أسبوع، اختفاء عن الانظار**، واصفا بزمن تقريري تواصلي تتجدد فيه الأحداث بجمل فعلية دالة على التطور والجديد المقدم دائما في لب الرواية قائلا:« قضيت أسبوعي العنابي متنقلا بين ساحة الوسط وكورنيشاتها، متجولا بين أزقتها المفتوحة، دون رغبة في الاختلاط بناسها وسكانها، فلم يكن ذلك يهمني بالفعل، غير أن القدر جمعني بماضي فجأة، من خلال شخص تعرف علي وناداني باسم آخر.

-رياض...

ظننته أخطأ، ولكنه اقترب مصافحا وهو يقول لي:

-هل نسيتني؟ لقد كنا في **جماعة السرداب**. وبسرعة تذكرته »[216]. وهنا بالتحقيق والتأكيد يحصل النفع البراغماتي كي يجد الألم منفذا من جديد؛**ذلك وأن رضا الشاوش عندما كان شابا قد انخرط في جماعة السرداب زمن حكم هواري بو مدين زمن التشابكات التي راح ضحيتها الشعب وموت الزعيم مغدورا نتيجة للحقد والكره المرضي الغربي**، كذلك انقسام الجزائريين إلى مواطنين متمسكين بالحكم الذي طبق بعد الاستقلال مباشرة، وتولد تلك **الجماعة السرية** التي انتمى إليها **رضا الشاوش** مباشرة فيما بعد وهي جماعة **والده** التي ورثها عنه كقدر ربما أو كلعبة أو كدمية كما هي عنوان الرواية الرامزة للوراثة الأبنية فكان من المناضلين إلا أنه غادرها بعد مدة من النضال والمكافحة، ذلك وأن معظم الشعب فقير ومغبور في حالة مزرية من يتم وجهل وأمية، وأوبئة وأمراض ناجمة عن احتلال الثروات بعد خروج فرنسا من ذوي السلطة القبلية للاستقلال ولهذا ف« إن المشكلة الكبيرة التي تعاني منها هاته **الفئة الاجتماعية**، كامنة في **الفقر المادي والتخلف الثقافي**. ويتجلى المظهر

(214)-المصدر نفسه، ص 46،47.

(215)- المصدر نفسه، ص47.

(4) -المصدر نفسه، ص 47.

الأول في وضعها الاجتماعي: حالة **البطالة، الهجرة الدائمة إلى المدن أو إلى العمل خارج البلاد. أما المظهر الثاني فيتجلى في عدم وعيها وفي ضحالة رصيدها الثقافي، لأن أغلبية عناصرها منحدرة من أوساط قروية زراعية.** وقد تجلى وعيها البسيط أيضا في عدم فهمها لحقيقة الاستقلال، إذ اعتبرته كثير من شرائحها مجرد دعوة إلى الأمان الذي أقلقه الوجود الاستعماري. » [217].وفعلا هو ما تم السبق له بالتحليل والتبسيط قبل التنظير له بهذا الفعل الاجتماعي الأخير كرؤية تكوينية تحليلية للمجتمع الجزائري إبان فتراتها الحالكة، كتنبؤ حدسي من طرفنا كوننا نختص بهذا، لأننا ذو هوية جزائرية مستقلة بكيانها العريق، وقد نهلنا من مجرياتها ما يكفي أن نكون الأجدر والأولى بالحرص على تاريخها وثقافتها منا ولمن بعدنا.

وبالتحديد يشير هذا القول إلى ما دار بين **رضا الشاوش مع زميله الذي ناداه برياض،** مفعما بهذا الإصرار للعنوان كاسم، يسرد **رضا الشاوش قائلا:« وتذكرت اسمي النضالي رياض،** وأن اسمه كان **رفيق،** فتصافحنا وطلب مني أن نجلس معا ونشرب قهوة » [218].**محدثا الشاوش:**« – تركنا بسرعة في الفرقة، ومع ذلك لم يغضب منك أحد » [219].يرد عليه **رضا الشاوش** قائلا ببرودة لفظية:« لقد انضممت بدافع الفراغ لا غير، وأصدقك لم أحس نفسي أصلح للنضال أيامها» [220]؛ لتتناغم نفس المشاعر المحفوظة بين الطرفين لربما هو أشد من أن يسمى حزنا بل مضيعة للعمل آنذاك قائلا له **رفيق:**« لقد خرجت أنا أيضا بعدك بشهور قليلة بعد اعتقالات حدثت في الجماعة، هربت إلى هنا، ثم استقريت، هل تعلم؟ لقد تزوجت منذ سنة فقط، وعندي **ابني محمد،** أريد له أن يعيش بكرامة

(1)–حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي–دراسة بنيوية تكوينية–، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/1985م، ص90.

(2)–بشير مفتي، دمية النار، ص47.

(3)–المصدر نفسه، ص47.

(220) – المصدر نفسه، ص 47.

في بلده» [221]. من هنا تحول اللقاء إلى الحدث الرئيسي الذي أشرنا إليه من فقر وجهل ونقص في الوعي، خاصة الحراك والسلطة ما بين رافض ومؤيد لحكم **الزعيم هواري بومدين** الذي شهد له الكثيرون بالنجاح والأهلية كرئيس ف« بغض النظر عن الحوادث السياسية والأوضاع التي عرفتها **الجزائر** تحت حكم **بومدين**؛ فإن حكمه مر بمرحلتين اثنتين: الأولى من عام 1965 إلى عام 1970، تغلب فيها على منافسيه، وتجاوز عقدة افتقاره إلى الدعم الشعبي، وحافظ على نهجه الوطني » [222].أما بالنسبة ل« لمرحلة الثانية من حكم **بومدين**(1970-1978)، والتي انتهت بوفاته، فعرفت صعوبات كثيرة بحجم طموحاته، إذ فتح على نفسه جبهات داخلية وخارجية يصعب التصدي لها جميعها في وقت واحد؛ خصوصا بعد فشل مشروع الثورة الزراعية وتعقد مشكلة الصحراء الغربية، في الوقت الذي ابتعد **بومدين** عن قناعاته الوطنية وتماهى مع الأطروحات السيارية » [223].

وهو ما تعرض له **رفيق ورضا الشاوش** عن حال البلد بعد وفاة **الزعيم الراحل هواري بومدين** بأسلوب يعج بالضجر والرغبة في حصول ممر مماثل لعله يخرج البلد مما هو فيه من روحية وطنية دامسة، إذ يواصل **رضا الشاوش** تبليغ الكلام والصوت والصورة بينه وبين **رفيق** في كلامه مستمرا:« **مات الزعيم وجاء للحكم شخص آخر**، واستوطن الفساد البر والبحر، والبلد يسير إلى الأمام دون توقف.

قال **رفيق** مبتسما وهو ينتقد نفسه:

-تأسسنا ضد الحكم المفرد، ولكن بعد **وفاة الزعيم** شعرت أننا أخطأنا في توجيه السهام » [224].

(221) -المصدر نفسه، ص 47.

(222) - ناصر الدين سعيدوني، المسألة الثقافية في الجزائر، النخب-الهوية- اللغة- (دراسة تاريخية نقدية)، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسات، الظعاين، قطر، بيروت، لبنان، ط1، 2021م،ص219.

(223)-المرجع نفسه، ص219.

(224)-بشير مفتي، دمية النار، ص47.

ويبقى **رفيق** ما بين الكآبة واليأس، وما بين اللهفة لوضع أحس؛ حيث يثير في نفسية **رضا الشاوش** بعضا من الانفعال، واصفا إياه بالقريب من الاشتعال، **كدمية وسط نار موقدة**، لا تطفئ إلا بالجليد الذي يعوض الدموع الناطقة بالعراء الخارجي الخالي من مشاعر إنسانية تعيد ولو بعضا من شعلة الأمل قائلا عنه:

«كان يتكلم بانكسار واضح، وعلى وجهه علامات رغبة في الانفجار والبكاء؛ لقد ضاع خيط الهداية، وهو بالتأكيد يشعر أن الأشرعة تمزقت، والسفينة تتمايل راقصة قبل أن تغرق. » [225].هكذا هو فصل هذا الجزء الموسوم **بفلسفة العاطفة الصوتية كرد فعل تعصبي** .

وكختام لهذا العنصر الدال بعمق على أن الفرد مهما كان يبقى مكبلا بقيود المجتمع تماما كما هو الحال في الشخصية الرئيسية **للرواية التي تزعمها صوتيا رضا الشاوش**، عبر اختلاف أدواره فإن الفرد يخلق« في مجتمع معين فيجد نفسه خاضعا لالتزامات وواجبات متعددة إزاء المجموع، عليه أن يتقيد بها وإلا عرض نفسه للعقاب » [226].

فالعقاب يمثل الألم بأقصى درجاته العليا والسفلى، المتجذرة في الأصل الإنساني، ذلك وأن العقاب أو ما شابه من عنف أو كره أو حزن أو انتقام يتحول إلى عاطفة تجعل من صاحبها لا يرى إلا السوداوية التي تقتل الشعور بالفرح أو التخطيط لبناء نواة تؤسس صرح المجتمع، بل تحوله في أغلب الأوقات إلى مدمن أو جثة نائمة حتى لا يفكر في وضع حل إزاء الوضع الراهن والواقع الصعب؛ وهو بالتحديد ما اتصف به **رضا الشاوش الذي تحول من مثقف إلى متمرد، ومن خلوق إلى منحرف، ومن حيوي إلى صامت صمت الحديد البارد، وهو ما يعرف بالألم القاتل.**

(225)–المصدر نفسه،ص47.

(226)–نزار الطبقجلي، الوجيز في الفكر السياسي، الجزء الأول، شركة الطبع والنشر الأهلية، بغداد، العراق، دط، 1389هـ، 1969م، ص6.

2-سيطرة الطبقات البرجوازية على الطبقات الكادحة كفن لغوي، وتنكيل وقتل الطبقات المثقفة كخطر لغوي محكم:

تسعى **رواية دمية النار لبشير مفتي** إلى كشف الضغط الذي تعرض له النخبة المثقفة؛ خصوصا على الصعيد السياسي؛ فيكون ذلك إما بالنفي أو القتل أو السجن؛لأن المثقف يشكل خطرا كبيرا على مصالح الطبقات الغنية، وهو ما شهدته الجزائر إبان فترتها الحالكة مباشرة بعد الاستقلال، ويطلق عليها **المرحلة السوداوية المأساوية الحالكة،** والشبيهة إلى حد كبير بحياة موت **بطيء أو انتحار**، ناجمين عن ألم المستبد بكيانه المالي والجغرافي الاستراتيجي، ما بين الثراء والفقر، والسلطة والخضوع، من خلال ما تم طرحه نفصل هذا العنصر كالآتي؛ حيث يتلاقى الانقياد والسلطة فيما يخص احتكار المنصب وسلبه من المثقفين وعليه فإن« انتقاد سوسيولوجيا الإبداع لا تكشف فقط أن المرء برجوازي بل إنه أيضا عجز عن إدراك الأسباب السوسيولوجية لكون المرء على الطريقة التي هو عليها؛ أي على شكل من السذاجة والجهل يستحق التوبيخ بالفعل. لذا فإن نقد سوسيولوجيا الإبداع هو نوع من قهر الفرد لذاته، وأي انتصارات ظاهرية عليه ستكون باهظة » [(227)].فالإبداع قرين الثقافة، ومستوى الفرد لدى الأفكار النيرة يكمن في كيفية تقديره للمجتمع، ومعاينته له إن كان قد تخلى ردحا من الزمن من الخرافات والمعتقدات الرجعية، خاصة الجري وراء المال والجاه؛ فتصبح هذه الفئة ناهبة ومغتصبة للحقوق ممن هم أجدر أن يكونوا أهلا لها، لامتلاكهم الوعي والتخطيط والتجانس مع الفئات البسيطة، والعناية بمتطلباتها.

من هنا نلج مباشرة إلى ربط هذا التنظير بالرواية في حدث جد موافق له، والمتمثل في **سيطرة الطبقة البرجوازية أي الجماعة السرية** كما أطلق عليها **رضا الشاوش بالعصابة** بجملة فعلية محكمة مكونة من فعل وفاعل ومفعول به، ومعطوف عليه، بغرض التسريد

(227)-قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب، دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2009م، ص314.

النمطي الغير مستقر بلهجة متصلة، عن طريق النفي ب "لم"، والنهي ب "لا"، والتخيير ب "أو" و"إما"، وإدخال ظرفي الزمان والمكان ب "متى"، و "أين"، والفاء السببية، وضمائر الغائب المستترة والموصولة والأمثلة كثيرة، والجملة الشاهدة هي في هذا الصوت الجارح الذي أدهش **رضا الشاوش** بعد أن أصبح عضوا قويا فيهم واصفا لهم باشمئزاز؛« يسبون العالم والأرض والشعب والجميع بكل أنواع السباب، فلم تكن لوقاحتهم حدود، ولا يعرف الواحد منهم متى يبدأ غضبهم وأين سيتوقف وكيف سينتهي !وبالتأكيد كان الغضب ينتهي بحلين لا ثالث لهما: **إما تعذيب الشخص أو تأديبه بالسجن**، أو بعقوبات كثيرة يختارونها له بعناية بحسب موقفه الاجتماعي. ومرات لا يستعملون أي عنف، يقومون فقط بشرائه، وكثيرا ما سمعتهم يقولون لأحد عسسهم الصغار: "قدر لنا ثمنه" » [228].

هكذا واصل **رضا الشاوش** التفصيل الوحشي الذي اتخذته **العصابة** سبيلا لتغطية مصالحها، وتوسيع نفوذها، راصدا عنهم **بشير مفتي** في مدونته هذه الجرائم التي حلت بالجزائر في فتراتها الحالكة مباشرة بعد الاستقلال، لتجد الناس التيه والجهل متمركزا في ذواتها أكثر مما كانت عليه قبل الاستقلال، وذلك يعود للفهم الخاطئ للشعب بأن الحرية هي فقط أكل ونوم وأمن؛ بل هي تحدي بتشمير السواعد وتكاثف الجهود والخروج بالبلد من دائرة التخلف التي هي عليه، إلا أن الوعي الزائف والفهم الخاطئ لمعنى الحرية ظل حتى فترات ما بعد التسعينات.

والأمر يتطلب التوضيح دائما، ليس بتسويف وإنما بتصحيح تلك الأصعدة الجافة في أذهان المحتكرين أمام الرأي العام، فإذا« كانت رواية الخمسينيات والستينيات في الوطن العربي تحاول أن ترصد الواقع العربي بتعريتها للأنظمة البرجوازية الصغيرة ومؤامراتها » [229]، نجد أن« الرواية العربية التي أعقبت هزيمة 1967 أصبحت أشد ارتباطا وتفاعلا مع الواقع العربي بكل تناقضاته السياسية والاجتماعية... وكانت- بالإضافة إلى

(228)-بشير مفتي، دمية النار، ص80.

(229)-بن الطاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار، -دراسة-، ص11.

محاولة فضحها لقمع الدولة وأجهزتها –أكثر جرأة في تطرقها لواقع المثقف العربي ونقده إيجابيا أو سلبيا، وهو ما أكسبها رؤية فنية من خلال وضوح رؤية الذات والعالم » [230].

وكمثال دال على هتك المثقفين في الجزائر على لسان **بشير مفتي** وأصوات شخصياته في درجات متفاوتة الأحداث متطورة باستمرار، يروي **رضا الشاوشفي مخطوطه الذي هو لي الرواية قائلا في حديث يصل في موجبه إلى المثقف الهش، بنظام لغوي**؛« لكن الحياة شاءت أن أذهب حيث لم أقرر الذهاب، أن أصل إلى حيث كان من المفروض أن لا أصل، وأن أبلغ مرتبة يحلم بها الجميع بالوصول إلى عتبتها، فهو **سعيد بن عزوز** وقد ازدادقربه مني، واستغلاله لعلاقته بي في زيادة بطشه وفي البحث عن مكاني بأي شكل وهو لا يعلم أن أخباره كانت تصلني من كل حدب وصوب » [231].

بهذا القول يبرز **رضا الشاوش** بعد أن جعل منه الراوي بشير مفتي بطلا أيديولوجيا إشكالي؛ ليحتل مكانة الرواية بعلاقاته المختلفة والمتميزة، **كعمه العربي الذي وافته المنية، وكذلك والدته** ما جعل الألم يزف في مشاعره من جديد، وهو يسرد وينص ويقرر وفق النص إلى أن تطرق لقضية المثقف المتضرر والذي هو ضحية الطبقات البرجوازية منهيا لمصير هذا الأخير قائلا:« لقد تركت **السعيد بن عزوز** يترقب فرصته دون شك، إنه يعيش فقط من أجل أن يكون في المكان الذي أنا فيه، وكان يفعل كل شيء، لقد انتهت الحرب، وصار له دورا آخرا في فترة ما بعد تلك السنوات المظلمة من القتل والخوف، **إن قوته الآن تكمن في شراء ذمم الذين بقوا أحياء: سياسيين ومعارضين ومثقفين وغيرهم.** وهو الذي يحدد الثمن، أحيانا لا يشتريهم بالمناصب والنقود ولكن بالابتزاز، وكثيرا ما استعمل فتاة أحلامي السابقة رانية مسعودي لتلك المهام [232]» .هكذا بالتمادي الحاصل نلج إلى نقطة أخيرة، لتكون معبرا لتطور الرواية أكثر؛ لأنها غنية جدا خاصة بالتجديد اللغوي والزمني والمكاني والصوتي

(230)–المرجع نفسه، ص11.

(231)–بشير مفتي، دمية النار، ص103.

(232)– المصدر نفسه، ص104.

الداخلي والخارجي، فبعد أن ظن الكل بأن **والد رضا الشاوش المؤيد للزعيم الراحل هواري بومدين مات منتحرا** تتفق نية الشك مع الحاصل الحقيقي لقضية وفاته، من هذا التدقيق كختم للفصل الأخير من هذه الرسالة الاجتماعية بالدرجة الأولى خاصة في آخر موقف تختم به حول قضية الموت:« يتداول الناس كثيرا في أحاديثهم **كلمة الانتحار**، حتى ليتمكن الظن بأن معناها معروف من الجميع، وأن تعريفها لا طائل منه، غير أن كلمات اللغة المستعملة مثلها مثل المفاهيم التي تعبر عنها، غالبا ما يشوبها الغموض في الواقع » [(233)].وبالضبط تمكن **بشير مفتي** من وضع بصمة إبهام جعلت من الرواية كنزا ضخما يضم مرجعيات وخلفيات عظيمة في مبناها ومعناها السياقي والنصي، الفرداني والجمعي، **فالانتحار كلغة في الرواية**« ليس فقط لأن مفهومها فضفاض يصعب تحديده؛ حيث أنه يتغير من حالة إلى أخرى بحسب مقاصد الكلام؛ بل لأن التصنيف الذي تنتج عنه لا يصدر عن تحليل منهجي أيضا؛ ولكنه ينقل فقط انطباعات مبهمة لدى الناس » [(234)].

هكذا طبعا تكشف حقيقة وفاة الوالد، بعد سنين مضت من انضمامه ليدخل رضا الشاوش عمر الخمسين، وهو منخرط في سلك العصابة مستدركا للوضع متيقنا بأن شيئا ما سيكشف مفصلا محايثا:« لكن المشكلة أنهم كانوا يطلبون مني قتل واحد منهم، شخص كان من بين جماعتهم تلك، وقريب جدا إلي، لقد شرح الرجل الذي يضع **نظارات سوداء** ذلك لي بقوله:

-إنه محنك، لو بعثنا شخصا آخر لتنفيذ العملية لعرف بسرعة ولهرب، أنت الشخص الوحيد الذي يثق بك.. » [(235)]؛حيث بقى **رضا الشاوش** في حيرة من أمرهم، ومن هذا القرار المفاجئ؛ لكن صاحب النظارات أحس بفضول الشاوش ورد عليه مخاطبا:

(233)-إميل دوركايم، الانتحار، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011م، ص5.

(234)-المرجع نفسه، ص5.

(235)-بشير مفتي، دمية النار، ص92.

«–لقد كبر في السن وبدأ يخرف، بدأ يحرك بيادقه في الشارع للثورة علينا، لابد أنه جن، أو أن قرب الرحيل جعله يفكر بطريقة جنونية » [236]**. حتما هذا رصد كبير لفاعلية مصطلح الموت، أو الانتحار الجنوني**، حيث يكون للألم بذرة روحية فيه، ويطلق على هذا الانقلاب جراء احتكار السلطة بمبدئي التخلي للضعيف، والهمجية للقوي ل«تحوي أسوأ ظروف يمكن أن يعيشها الإنسان » [237]. ويطلق عليها«"حرب الجميع ضد الجميع "ورغم ذلك فهي تتميز بأن الحقوق فيها "متساوية "ولا حاكم إلا" القوة" ، وبالتالي فإن الحق في تلك المرحلة هو "القوة" » [238]. وهو بالضبط حال الجزائر في مرحلتي السبعينات وانفتاح الثمانيات على سلطنة الدولة لصالح الأثرياء، والشاهد هو هذا الحدث بعينه ،ليعود رضا الشاوش إلى الأمر الذي تلقاه من صاحب النظارات السوداء، وذلك بعد أن حلل وفكر ودبر في الأمر قائلا عنه في ذاته :« **كان يقصد ببساطته أن ضميره صحا فجأة، وأن هذا غير صالح للجهاز...**»[239] . وتمشي اللغة بأسلبة الأحداث؛ قائلا عنها **رضا الشاوش** فيما بعد:« وافقت على تنفيذ المهمة،أعطيت وعدا بذلك »[240]. وكل هذا التحليل البنائي، الغرض منه هو الوصول إلى حقيقة الانتحار الذي خبأها الدهر لتكشف بعد تأخير طال السنوات (والد رضا الشاوش الذي ادعى الجنون حتى يعود لإنسانيته وتبرئة يديه من الدماء الملطخة من تعذيب المساجين خدمة للنظام).

ولأن هذه العصابة أو الجماعة التي جعلت من **رضا الشاوش** ذا مرتبة جراء نجاحه في عمليات التنفيذ، فكتحليل نفسي اجتماعي موضوعاتي يشملها كلها التحليل السوسيولوجي كمنهج خاص بالبحث، فإن رضا **الشاوش** كان مميزا ولم ينقاد في بنائيته الشخصية وسط

(236)– المصدر نفسه، ص92.

(237)–طارق بن موسى العتيبي، الاغتراب "دراسة تأصيلية فلسفية علمية"، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الجيزة، مصر، ط1، 1439هـ، 2018م،ص22.

(238)–المرجع نفسه، ص22.

(239)–بشير مفتي، دمية النار، ص92.

(240)–المصدر نفسه، ص92.

النص إلا فيما سره من أجل التخلص من الألم لا غير، فكان حرا ومخيرا، لأنه أيديولوجي نفعي في كثير من الأحيان رسمي متزن الأسلوب والدور الذي قد خص به، لذا فإن« الاختيار والجبر، والخير والشر لها صلة متينة بالنفس كصلتها بالطبيعة، وما وراء الطبيعة لهذا كله لا غنى لنا عند طلب معرفتها من الاستعانة بالنفس وما يتصل بالنفس من قريب أو بعيد » [241].

ويواصل **رضا الشاوش** من خلال هذا التفصيل التنظيري تقديم الحادثة كمجرى سوسيونفسي درامي يحاكي العقل والباطن معا.عن الرجل الذي كلف بتصفيته بجملة فعلية تقريرية سردية زمانية ومكانية، وبأقوال ثابتة تماما كالخير والشر بمعطياتها المطلقة تجاه الوجود والواقع الحاصل قائلا:

«–ذهبت إلى بيت **الرجل السمين**...أذكر عندما دخلت عليه، كان متمددا على أريكته الفخمة تلك وهو يتناول الشاي، ويقرأ كتابا لم أتبين عنوانه. » [242]، ويواصل رضا الشاوش قائلا عن برودة ردة فعله: « ووضع الكتاب بعد أن أغلقه وقبله على طاولة صغيرة بقربه ثم التفت إلي:

–إذا أنت من سينفذ العملية » [243].حينها عرف **رضا الشاوش** أنه يقرأ مصحفا شريفا، حيث تم الحديث بينهما برهة من الوقت **لتنكشف حقيقة وفاة والد رضا الشاوش** قائلا له بتوبة نصوحة لأنه سيتلقى **رصاصة الألم أو الموت**، محققا:

«لقد سألتني مرة عن والدك، وقلت لك إن حكمك قاس جدا عليه، والدك فعل شيئا أخيرا ليهرب من هذا السجن، لقد قام بكل ما طلبنا منه فعله، لكن عندما انتبه ضميره، وأحس بأنه لا يحمي بلده، بل جماعتنا ادعى الجنون ليفلت من قبضتنا. لقد انطلت حيلته على الجميع إلا علي، لقد تتبعته بشكل دقيق وعرفت أنه لم يكن مجنونا بالمرة؛ بل كان فقط

(241)–عبد الجبار الوائلي، وحدة الوجود العقلية، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، دط، 1964/5/1م، ص171.
(242)–بشير مفتي، دمية النار، ص92.
(243)–المصدر نفسه، ص92.

يمثل هذا الدور »[244]،وبينما هو على سكة الموت الجارف يأتي هذا **الرجل السمين بمعطيات نصية كما تحدث عنها بيير زيما ، وخطابية كما فصلها ميخائيل باختين**،كذلك تتحد القوة مع الضعف، وأخذ الثأر من الجاني مع صاحب الدم المسفك، **كون الرواية أحداثها تقريبا شبه قضاء وقدر**، أو عفوية في أغلب الأحيان ف« فبالطبع إن المتهم هنا ليس" الحياة" كما الشأن في كل عمليات الانتحار "الفرداني" أو "الوجودي" المعاصر تحت وطأة آلة الحداثة التي "تشيء" الكائن البشري وتحوله إلى مجرد "موضوع" ليبيرالي للاستهلاك »[245].

وبالتحليل المستجد لقضية القتل والألم الكرهي في شخصية الرجل السمين اتجاه والد رضا الشاوش حسب تقليد فنية اللغة المتمردة والمعاصرة المستهترة قليلا في الصراحة التقريرية، كفنية جديدة تتم بحداثة الرأي وانعدام صوت المؤلف، لتكون لهجات الشخصيات هي الغالبة في المتن، يبوح أخيرا **الرجل السمين** بحقيقة موت الوالد قائلا عنه بالظرف والإشارة والفعل الحاصل:« **لقد قضى سنواته الأخيرة سعيدا للغاية، وعندما رأيت سعادته تلك شعرت بالغيرة منه** »[246]. **ويعطي سبب تخلي والده عن الانضمام، إلى الجماعة**« **كان والدك يريد أن يعيش حرا، حتى لو كان ثمن الحرية هو ادعاء الجنون.** »[247]وتسير الوتيرة حتى جاء الفصل ليقتل بعد الاعتراف، ويحين دور جزاء العقوبة، هكذا كما تحدث **رضا الشاوش** بنفس متلهف لرمي الرصاصة التي لطالما انتظر معرفة القضية المخفية عن بصيرة الجميع مركزا فيه بحذقيه:

«عاد للصمت من جديد ليقول لي وقد وجهت مسدسي نحو رأسه:

---

(244)–المصدر نفسه، ص93.

(245)–فتحي المسكيني، الهجرة إلى الانسانية، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، أريانة، تونس، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 1438هـ، 2016م، ص222.

(246)–بشير مفتي، دمية النار،ص93.

(247)–المصدر نفسه، ص93.

شيء أخير فقط، والدك لم ينتحر، أنا من دفعته من الطابق العلوي لينفجر على الأرض، لقد مات سعيدا على ما أظن...يمكنك الآن أن تطلق علي رصاصة رحمتك، فمن جهتي أنت لا ترتكب جريمة، أنت تنتقم لوالدك.

وهنا أطلقت رصاصتي عليه » [248].

ومن مستجدات الرواية أن اطلعنا على بعض من الأحداث الأيقونية، ورغم ذلك تبقى ثرية جدا بتفاصيل تطورها، لأن **رضا الشاوش** كزخم حقا ثري، قد أنجب من **رانية مسعودي** ابنا غير شرعيا بعد الاعتداء الغير مشروع عليها، ليصل ابنه إلى الجبل ويصبح من جماعة المناضلين ضد العصابة، والأحداث كثيرة.

ومن« ذلك يتضح أن علم اجتماع النص الأدبي جاء كرد فعل على علم اجتماع الأدب ومن قبله النظريات الإمبريقية، لكونهما يركزان على النواحي الفكرية في النص كما يرى **زيما** » [249]ذلك وأن« الظاهر من طريقة **زيما** أنه يعتمد في كتابه على النقض والتفكيك Dè-construction للنظريات السابقة عليه حتى يخلو له الجو، لأداء ملاحظاته وإرساء دعائم نظريته » [250]؛**حيث يؤكد الشاوش في متاهات فتنة الألم** التي لا تزال تراوده رغم احتلاله مكانة عالية، لماذا؟ لأنه أسد الجماعة، وفي هذه النقطة بالذات يظهر البطل المعاكس وعموما نجده مستحضرا وبشدة و« وهنا نجد **باختين** يؤكد الطابع الحواري للفكرة عند ديستوفيسكي، وبين أن بطله هو بالأساس كلمة حول العالم قبل أن يكون كلمة حول نفسه. لقد تجاوز الروائي العالمي المونولوجي الذي يتجاهل أفكار الغير، وفي أحسن الأحوال يؤكد الأفكار الصائبة، ويتلافى الأفكار الأخرى التي تبدو "غير صائبة"، أو غير مثيرة للاهتمام » [251].

(248)–المصدر نفسه، ص93.

(249)–أحمد سالم ولد اباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، (دراسة لفاعلية التهجين)، مرجع سابق، ص65.

(250)–المرجع نفسه، ص65.

(251)–عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص، مرجع سابق، ص97.

كل هذا ناجم من وجهة نظر علماء الاجتماع، وحسب وجهة نظر **بشير مفتي في دمية النار** لما يسمى الألم الذي أخصه بصاحب المخطوط ركيزة الرواية، –**رضا الشاوش**– بأهمية اجتماعية كبيرة طرح فيها البطل المناقض والمجتمع الرافض، والكولونيالية المعربة في تاريخ الجزائر الحديثة الاستقلال؛ حيث ظل الشر والخير والموت والحياة، كلغة ناطقة اقترنت مباشرة بالعنف الذي احتوى **رضا الشاوش** في الطريقة التي تمثل« **العنفوان بمعنى الشباب والقوة**» [252] . **كذلك نجد السبيل الذي يربط« العنف بالصرامة والألم والإيلام والزجر أو القمع** » [253].

وبما أن **رضا الشاوش** ظل يعاني من الألم العاطفي؛ عنف الأبوة؛ في مرحلة الطفولة، وعاطفته الميئوس منها اتجاه **رانية مسعودي**، رغما عن كونه شبيه في غالب الأحيان بالمتمرد اللاأخلاقي، إلا أنه متمسكا بخشبة شخصيته التي تتسم بالإحباط الدائم، والحزن المشيد على الفكر والقلب، كذلك هو إنسان مثقف وواع، لتصل به ثقافته إلى تمثيل هذا الدور في بدايات الرواية الراهنة للمثقف الهش، ومن هنا ترتبط هذه الشخصية بالأسرة والعصابة والصديق الغيور **(سعيد بن عزوز)**،والمحبوبة الرافضة له **(رانية مسعودي)**، والطبقة المثقفة، وكلها مؤثرات ترعرع فيها **رضا الشاوش** بشكل مضغوط عليه بالانقياد والتنفيذ اللاشعوري الغير مباشر مما جعله« ينشأ في بيئة تتسم بالعنف والقبح ولا يرى حوله مظهرا من مظاهر الأمان أو الجمال، أو الذوق أو التناسق أو الانسجام » [254] . وهذه مرجعيات قد أجبرته أن« افتقد عنصرا هاما من عناصر إنسانيته » [255]

ليعود أخيرا إلى سؤال الهوية والأنا مع الآخر بصراحة منهزمة طالما تكلم عنها قائلا وهو في غرفة نومه التي وصفها بالنفق:« وأنا في تلك الحالة الغريبة والملتوية والمنفتحة على

(252)–بشير ناظر الجحيشي، دراسات في علم الاجتماع، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2014م، ص149.

(253)–المرجع نفسه، ص149.

(254)–المرجع نفسه،ص160.

(255)–المرجع نفسه،160.

مغارة طويلة النفق، تذكرت والدي، وشعرت من جديد بأنني **ضحيته**، لست أدري كيف ولماذا وما دخله في خياراتي التي اخترتها بمحض إرادتي، أو في تلك الظروف التي لم أعد أميز فيها بين خير وشر، بين قبح وجمال، فما أسهل أن نقول: كل شيء يخضع لحرية الفرد، لخياره الفعلي، فيما الحياة تجبرنا على التحول في كل لحظة من نقطة إلى أخرى » [256]وهذا ما طلق عليه الألم الانقيادي بين خيار أو إجبار ومن خلال ما تم تناوله في هذا الاستنتاج العام تبقى هذه الرواية مفتوحة على أصعدة عديدة وطويلة، فهي ثرية وغنية بأحداثها وبشخصيات لم تذكر، لذا تم التركيز فقط على بعض مساحات الألم الذي هو مفتاحها.

(256)–بشير مفتي، دمية النار،ص106.

الفصل الرابع:

الألم الخرافي الناجم عن الإيمان بالماورائيات الجامدة، والنظريات التي تحكمها الطبيعة للمخلوقات الحيوانية؛ وأن الفرد يحتل دورها بالقوة تغلب الضعف في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي أنموذجا –دراسة سوسونصية–

1– الحيرة ما بين الشك واليقين، الخير والشر.

2– التوحد والانفصام الشخصي ما بين الرغبة في تعذيب الغير وحب القراءة التي يخلق عليها الأطفال.

3– لذة الألم الخرافي ومتعة القتل؛ بدافع المحاكاة الساخرة الرافضة لقانون السلم والرفق.

4– ألم الفناء في المحبوب (الألم العاطفي).

5– الألم العقلي بؤرة الانتحار.

توطئة:

أضحى العناد البشري أمرا بارزا وفعالا بشدة في الواقع اليومي، كما أن الانتهاك الواضح لحقوق الناس خصوصا للفئات المستضعفة شيئا عاديا؛ كوننا نعيش حالة قريبة ومتطابقة لأجيال مرت خضعت لطغيان المستعمر حيث كانت لذة القتل والجريمة هي هواية أصحاب القلوب المريضة من وجهة نظر اجتماعية، ومن الجهة الفردية شكلت النزاعات الأسرية عقدا لدى أبنائها ليكبر الطفل على العناد ، وتصبح صفة خلقية اعتباطية لا علاج لها إلا بممارسة اللذة الإجرامية الناجمة عن الألم، أو الهستيريا التي خلق وجبل عليها بمثابة فن وهواية يتقنها الأطفال؛ وقد يستخدمون طرقا مختلفة وذكية كطعم لاصطياد الضحايا؛ وهذه الشخصية القاتلة التي جذبت ضحايا أخر تسعى لهدف واضح؛ يطلق عليه **بسوسيولوجيا الخضوع والانقياد أو التمرد والحداثة.**

و بناء على ما تم التمهيد له ببعض الملامح الدالة على الظاهرة ننتقل إلى أهم العناصر المكونة للظاهرة وهي كالآتي :

1- الحيرة ما بين الشك واليقين، والخير والشر:

تتبعت الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات تفاصيل صراع الطبقة السياسية، وسجلت أهم الأحداث التي وقعت في سنوات العشرية السوداء بما تحمله من موت وأشلاء وفزع وخوف؛ وبذلك أصبحت الجزائر تعيش حالة متماثلة يطلق عليها **بالاستعمار المشابه؛** في تلك الفترة الحالكة(التسعينات)؛ حيث تيقنت النخبة الجزائرية أنه لا مناص من الحوار والتسامح والمصالحة كما يقول "**شريف بن حبيلس**"الكاتب الجزائري في مؤلفه" **الجزائر الفرنسية كما يراها أحد الأهالي**" بمناسبة الذكرى الخمسين لعيد الاستقلال مبررا«إن الفكرة العامة التي يمكن استخراجها من هذه المحاضرة البسيطة، رغم تعدد تقديمها في كل مرة، وتنوع أدوات آدائها يمكننا ان نلخصها في هذه الكلمات:

الحرب ضد الجهل، الحرب ضد التعصب، في هذه المعركة التي قادها، والتي كان لها حظ المساهمة فيها بين الحين والآخر كان السلاح الأقوى والأنجح هو: الفصاحة فصاحة تختزل المسافة بين القلب والقلب»[1]. وهذا أول منفذ نلج من خلاله إلى الرواية كونها تجسد ظاهرة استلاء طائفة على الحكم دون أخرى وما نتج عن ذلك من ردود أفعال ذات عواقب وخيمة على الفرد والمجتمع والأمة قاطبة، تذكر الرواية طفولة بشير مفتي كراوي أطلق على نفسه اسم **القاتل** ليبدأ رحلة طفولته أمام عيني والديه اللذين أنجباه وهما في سن قريبة من الشيخوخة، كذلك عناده وذكاؤه على أصدقائه في الوسط المدرسي. و**القاتل** كاسم أختير بعناية لما هو كائن وموجود في أحداث الرواية عن طريق القتل، والإجرام، وسفك الدماء ومن ثم تطبيقه على أرض الواقع كانقلاب طفولي أسري حتى بلوغ سن الرشد؛ ليصبح سفاحا بامتياز، وتسير الرواية في سرد أحداثها وسط اللغة والحوار، والفن والاتقان، والصوتيات واللهجة. تجدر الإشارة هنا إلى بروز قضية الخير والشر التي تجمع الحقيقة والخيال، والانفعال والطمأنينة فنجد «الخير والشر قضية تثير جدلا كثيرا، وسبب هذا الجدل هو عدم فهم المعنى الحقيقي للحياة، ذلك أن الناس –إلا قليلا منهم–قد ركزوا مقاييسهم على أن الحياة الدنيا هي الغاية، ولذلك تعبواوأتعبوا غيرهم، وكل من أخذ الدنيا على أنها غاية، أتعبه الله سبحانه وتعالى فيهاثم لم يأخذ شيئا »[2]؛ فتغدو شخصية القاتل في الرواية مع أول صفحة لها وكأنها لعبة حياة أو موت، تكثر فيها معاني الضد كالموجب والسالب؛ بمعنى السيء والحسن؛ لأن بناء الراوي لفنيته اللغوية للمدونة هي بحر يعج بالتلذذ، والقتل، والانتقام منذ الصغر، وأخرى تعود لأسباب ظاهرة وأخرى غيبية في عالم الفكر والنفس؛ حيث يبدأ الراوي باعتباره هو **القاتل** وهي الصفة التي امتاز بها بطرح قضية هامة في أول صفحة من رواية اختلاط المواسم قائلا بمعان دالة على ثنائية الخير والشر وقضية الوجود الإلاهي كما

(1)– شريف بن حبليس، الجزائر الفرنسية كما يراها أحد الأهالي، تر: عبد الله حمادي، فيصل الأحمر، وسيلة بوسيس، المسك، الجزائر، د.ط، 2012م، ص15.

(2)– محمد متولى الشعراوي، الخير والشر، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، مصر، د.ط، 1990م، ص4.

عند الفلاسفة في نحو قريب من الشك والكفر؛ باستفهام هادف يقول:« ما الحقيقة ؟ ما الله ؟ ما العدم؟ ما الحياة؟ ما الموت؟ ما الشر ؟ ما الخير ؟ ما أكثر الأسئلة، وما أقل الأجوبة ! ما أكثر ما يمزقنا في الداخل، وما أقل ما يريحنا في الخارج !ما أكثر ما نواجه من شكوك، وما أقل ما نحصل عليه من لغة من نعمة اليقين والطمأنينة!»[1]، وكذلك يقوم بشير مفتي يصف فيها الحياة من جانب سيكولوجي مفصلا بقوله: « حياة كما يقول الناس : مرة رائعة ومرة سيئة ومرة جميلة–أو نحسها كذلك – ومرة قبيحة قذرة، ولا نرى فيها نقطة جمال واحدة !الحياة مليئة بالمتناقضاتمليئة بالمآسي والشرور، مليئة بكل شيء، مزيج من عناصر سالبة وموجبة، وعليها تقوم الحياة .كان ذلك اكتشافا رائعا للغاية يوم عرفتأن الموجب وحده لا نفع منه، والسالب بمفرده لا فائدة منه، ولكن الطاقة تحدث من تلاقي الضدين»[2].

يضيف بقوة مندفعة ستنجز عنها لغة الخطاب والموت بين الوفاء للوطن وفقدان الوالدين قائلا :«الانفجار يحدث من باردوساخن، من عقل ووجدان، من جسد يشتهي وروح تتسامى، من هذه الأضداد خلقنا، ومن هذه الأضداد تنفجر المآسي عندما يحدث الخلل »[3].

هكذا يتكون الحسن والسيء في زمرة التلاقي والتفرد وذلك يكون حسب الدرجة التي يلتقي بها الذهن درجة الألم، إما التجميد والتحفيز لغاية لا تدرك عواقبها ؛ إلا عند اشتداد الألم ومع تعاقب الأعوام.

كما أن الثقافة الإيلامية وإن كان صاحبها إنسانا مثقفا كما هو حال الكاتب**(القاتل)**بهذا الاسم الذي يدل على«السلوك الشاذ: والشذوذ هو كل ما يخالف السواء، أو هو الاضطراب النفسي الشديد، أو هو السلوك الذي يعبر عن عدم التناسق داخل الشخصية أو عن سوء التفاعل مع المحيط. لا شك في أهمية الثقافة كمحدد لنمط سلوك المرض وكيفية التصرف

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1440هـ، 2019م، ص11.

(2)–المصدر نفسه، ص11.

(1)–المصدر نفسه، ص11، 12

حياله وعلاجه، وحتى أسلوب الشكوى منه، وأن التنشئة الثقافية تمارس دورها في سلوك المرض في المجتمع باختلاف قطاعاته،» [1]. هكذا هو العالم الذي يقضيه البطل في حيز شبيه بالتراجيديا الناطقة بحرفية سوسيو لغوية تحمل معنى الحب والكره في آن معا، والحكمة في السطو على الآخرين قائلا معرفا في أولى بداياته الروائية كونه لغز المتن متسائلا :« لا أدري إن كنت أتكلم بحكمة أم بجنون ؟ ! وهليستوعب الناس كلامي الآن، مع أنني في هذه اللحظة أنشد الاعتراف والخلاصأريد أن أصل إلى الحكمة الأخيرة من هذا المسار الملعون : مساري الخاص، تجربتي في الحياة التي سارت في هذا الطريق، ولم تحد عنه كأنها قدر سماوي رغم أنني منذ الصغر كنت أشك في وجود شيء في السماء»[2]، ويضيف في حالة ذعر وهذيان يشجع كلا منهما على ألم الشر ضد الخير كونه يتلذذ بحب إيذاء الناس، وهو في أعلى درجات الغواية والمتعة المرضية الإيلامية التي كلما زادت تفاقم معها الجديد قائلا:«أعذروني؛ لأني أختلف عنكم !لأني لا أشبهكم ! بعض الناس يولدون طيبين بقيم الحب والخير، وبعض الناس يولدون في بئر الكراهية، يولدون مزودين بالحقد،محمولين على أجنحة الشر، يعيشون مع الآخريندون أن يشاركوهم الكثير من تلك المشاعر والقيم التي يتقاسمونها مع بعض» [3]، ولأن الراوي باسمه المستعار حبا له فيه **(القاتل)**، فقد نضج على فكرة عدم الإيمان بأن عالم البشر قد خصص بالعقل والروح، اللذان تنبع منهما العاطفة والرفق، والاحسان كوننا بشر؛ فغاص في الماورائيات الحيوانية التي تحكم بغلبة القوة تقتل وتمحو الضعف، وهذا ألم وهاجس خرافي سيجعل منه مجرما كالطبيعة الحيوانية التي تسري بالفطرة والغريزة.

(1)–. محمد عصام طربيه، شادي أحمد أبو خضرا، أساسيات في علم الاجتماع الطبي، دار حمورابي للنشر والتوزيع، عمان، الأدن، دار بنان أبو عبد للنشر والتوزيع، نابلس، فلسطين، ط1، 2009م، ص197.

(2)–بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص12.

(3)–المصدر نفسه، ص12 .

وعليه «من ناحية أخرى تملي الثقافة البدوية والريفية على أبنائها في كيفية الشكوى من المرض، فالمريض منهم كتوم ورزين في شكواه من المرض، متماسك عند الألم، حريص على التحمل» [1]، فهذه الناحية بالذات جاءت ضد سلوك الراوي أي (القاتل) باعتبار الألم محفزا سوسيولوجيا أسريا واجتماعيا مربوطا بحالة وسن الوالدين؛ حيث يعطي التبرير الفاصل: «الطفولة ترسم في عقول البشر كمرحلة براءة، إلا أني منذ الطفولة رأيت نفسي بهذه القتامة، دون قدرة على الفهم أو الشرح، ولم يكن يوجد في الطفولة من ينتبه لشيء كهذا، شيء مروع يسكنني، شيء مخيف يستطيع أن يفعل الشر دون أن يعتريه الإحساس بالذنب»[2].

هنا بالذات بدأت بذور الشر والعدوانية لدى **القاتل؛** كونه يعيش حالة انفصام ذاتي، وآخر نفسي، والغلبة انفصام يكبته حب العزلة، وما يثير الجدل في هذه القضية الجد هامة هي المنوطة الأسرية التي خلق فيها؛ لهذا رغم كل الدلال والفخامة المادية التي يعيش فيها لا يظل هاجس الانتقام يدور بذهنه وهو طفل بريء، وهذا ما يطلق عليه بألم الانفصام والتوحد، وكون الموضوع مربوط أشد الارتباط بالمبدأ السوسيونصي فإن كل كلمة هي صوت، وكل صوت هو لغة، وكل لغة علم، وكل علم هو ناتج عن مجتمع بعينه كما نراه في فئات معينة من الأفراد التي هي مجتمع؛ فكل ظاهرة اجتماعية لغوية مفككة عبر الاختزال والنص«تخضع لحد أدنى مشترك وضروري من المعقولية والتنظيم والشمولية، وهي الشروط العامة والمشتركة التي لا يمكن لأي نمط من التفكير العلمي أن يشتغل وينتج خارج حدودها المرسومة، وبالتالي فإن القوانين العامة التي تنظم المؤسسات الاجتماعية الكبرى وتحدد آليات عملها هي قوانين حتمية وعامة ككونية السوسيولوجيا نفسها كعلم»[3]. تبرز بقوة

(1)– محمد عصام طربيه، شادي أحمد أبو خضرا، أساسيات في علم الاجتماع الطبي، ص197.

(2)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وسيمة القتل الكبرى، رواية، ص 13.

(3)– محمد جسوس، رهانات الفكر السوسيولوجي بالمغرب، أعده للنشر وقدم له: إدريس بسعيد، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية ، المغرب، ط1، 2003، ص8.

فرعونية السالب والموجب، والحسن والسيء لدى القاتل بفصل نفسه عما يسمى الخير، واتباع الهوى الهستيري اللذي المرضي تماما، كما تبرز السوسيولوجيا في هذا الدور كعلاج لكل سيء أو منحرف يخص المجتمع؛ حيث حدد زيما وباختين كل هذا في فصل خاص بالنص والخطاب كإكراه أو تحبيب، أو لغة وحوار مأسلب بعينه يطلق عليها علم الاجتماع العقدة المرضية لدى الأطفال في سن مبكرة، وذلك تجلى بوضوح في صوت **القاتل** بلهجة جديرة بالانتباه قائلا:« هل كنت عديم الإحساس؟ لا مطلقا. كانت عندي مشاعري المشوشة. كنت أحب أمي وأعطف عليها كثيرا، وأكرهها من حين لآخر مع والدي لأنهما أنجباني في سن متأخرة. كانت أمي في الخامسة والأربعين وأبي يقارب الستين، ولدت في بيت عجائز مسكون بالصمت والوحشة، ولم يتح لي الزمن معرفة سبب تأخرهما في قرار الإنجاب رغم أنهما تزوجا في مرحلة الشباب»[1]. ما ولد للرواي **(القاتل)** عقدة تشاؤم في طفولته بسبب العمر الذي ولد فيه، والأبوين قد أصبحا في قلب سني قريب من شيخوخة يطلق عليها، الطفولة الأبوية والأموية المسنة، وكل حديث ضمني هو إرهاق نفسي ممل لشخصه معهم أو بينهم، وبتخصيص ختامي لهذا العنصر الذي تم التأسيس للفكرة اليقين التي تدل حسب رأي الكاتب على أن الحياة ليست صافية كونها تحتقر وتنزع بعض القيم الأخرى، وكل هذا يعود لأفكاره المشتتة السلبية منذ الطفولة؛ لكن الواقع المفروض التماشي معه عكس غيره من الشخصيات الرئيسية الأخرى التي تظهر في حلتها مرة بائسة، وحيوية ونشطة، تارة أخرى تغدو نحو ما يقال دائما أن « الحياة منذ بدايتها دائمة القوة، دائمة الشباب، دائبة الحركة والتطور والنمو، لا تعرف الضعف والشيخوخة، ولا ينالها فتور أو ركود أو تعطل»[2].

وبالتأكيد فقد أقر **القاتل** عن والديه بأنه خلق متمتعا بكل الماديات قائلا:« لم أعرف أي نوع من الحرمان في طفولتي، كل ما أريده أحصل عليه، كانا يتدبران أمرهما كي أحصل

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص13.

(2)– الفضيل الورثلاني، الجزائر الثائرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2007م،ص7.

على ما أرغب فيه، حتى السفر كانا يأخذاني معهما في رحلات قصيرة إلى مدن عديدة من العالم»[1]. يبدو كذلك أن الطفل إذا خلق في جو أسري دون الحاجة إلى أتفه المتطلبات؛ يحوله إلى استهتار الوضع وتوليد أزمات لا مفر منها في سن المراهقة والشباب، خاصة إذا كان متفرغا للنزاعات والشائكات التي هي سبيل لخرق القانون الطبيعي لمسيرة الحياة والقانون.

2/– التوحد والانفصام الشخصي ما بين الرغبة في تعذيب الغير، وحب القراءة التي يخلق عليها الأطفال:

توجد عدة دراسات تثبت أن الأطفال قد يولد البعض منهم مزودا بطاقات هائلة تميل الى التعنيف الناجم عن ماورائيات مضرة أو محفزة على توطيد علاقته مع نفسه وغيره بلذة الانتقام أو التوحد والعزلة، وهذا ما ينطبق **القاتل** قبل أن يصبح قاتلا بالفعل في أول جريمة يرتكبها ويصرح بلذتها؛ فتظهر فكرة القهرية العلوية لديه بأنه إنسان مميز ومعنى كل هذا أنه حسب الطبيبة النفسية « يفترض في كل إنسان أنه يشعر بقدرته على التحكم في أفكاره، فهو –أي إنسان– يستطيع أن يطرد ما يشاء من الأفكار من وعيه متى شاء، كما أنه يشعر بامتلاكه لأفكاره ويشعر تجاهها بأنها تعبر عن توجهاته أ مشاعره الشخصية فإذا طرأت على وعيه فكرة ما فهو يحس بها مملوكة له وراجعة إليه، ويمكنه إبقاؤها في وعيه أو التخلص منها والتفكير في غيرها»[2]؛ إلا أن من بين إحدى متطلبات القهرية الألمية التي تطلب التنفيذ والإشباع وهذا ما يطلق عليه **بألم القهرية العقلية،** يستطرد الراوي أي **القاتل** طفولته بفعل ماض غرضه التماشي، والجدة والجدية في الطرح مبرزا حالته المرضية والتي انتبذت كل جميل ونفرت من كل حسن وشككت في كل يقين قائلا: «وإن كنت في الصغر قد

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص14.

(2)– وائل أبو هندي، الوسواس القهري من منظور عربي إسلامي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2003م، ص17.

تفطنت لبعض الخصوصيات التي تميزني، وبعض المشاعر التي المضطربة التي تلم بي، والكوابيس التي لا أفقه سرها؛ حيث تطاردني ليلا فأنهض مفزوعا والعرق يتصبب من كامل مسامات جلدي؛ إلا أني لم أتصورني مختلفا تماما»[1]، ويضيف مفسرا:« وربما هي سمة جميع الصغار في ذلك الوقت؛ لأني لم أكن أستطيع التمييز أو المقارنة مع غيري.

هذا إلى جانب أني كنت أنفر من الأطفال من مثل سني، وحتى عندما دخلت المدرسة كنت أشعر بعدم رغبة في الحديث أو اللعب معهم؛ إلا أنني كنت شديد العدوانية، ولم أكن أتسامح مع من يخطئ في حقي، فأصبحت مكروها من طرفهم، ويتخوفون مني في الوقت نفسه»[2]. وتعتبر العزلة والعدوانية والفزع والأفكار السلبية سببا دافعا لانحراف الذات عن كينونة العقل المستقرة؛ ففي حال اجتماع الوسوسة، والغيرة، والنرجسية وحب الذات يحصل الخطر، يقول الراوي عن ذاته وسط فردانيته مع أصدقائه في المدرسة:« ذلك أن واحدا منهم حاول السخرية مني فدفعته بكل قوتي فسقط على الأرض، وسال الدم من قدميه وراح يبكي ويصرخ. وتعرضي للضرب من طرف المعلم الذي شاهد الحادثة، لم يضعفني، بل جعلني أكثر تماسكا وقوة»[3]. هنا يزداد التعنت، والتمسك، والتشبث بفن العنف رغما عن ألم الضرب لديه. وكل من هذا القبيل الشائع الذي يطلق عليه **التعذيب** بدرجات متباينة ما بين الطفل كجسد صغير يجب حتى وإن تعرض للضرب؛ ففي إطار التربية والتعليم بغرض التنشئة الاجتماعية الصالحة للأبوين والمدرسة، إلا أن القاتل أو الراوي طور من نفسه ليصبح معذبا لغيره سفاحا فتاكا جلادا مجرما، كذلك تجلت بعنف صورة **القاتل** بأن مارس حرفته اللذية عن طريق الغرور الزائد، والهوس الهستيري، والظلم، والفساد، والجور، وكثرة التمرد الزائد يمثل رمزا للهتك والقتل التوحدي المرضي؛ أي هو مؤسسة عقاب للغير في حدة

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص14.

(2)–المصدر نفسه، ص15.

(3)– المصدر نفسه، ص15.

ذاته، فالسحق والبراعة في إيذاء الآخرين لدى هذه الفئة من الأطفال تكبر معهم ليصبحوا أكثر المجرمين وأكبر المتوحشين على سطح الأرض.

فعقد الصغر تمثل شخصية الكبر والرشد، هكذا هو حال **القاتل** قائلا عن نفسه:«لقد كنت متفوقا في الدراسة، لكن لم أكن أشارك في الحصص، أميل إلى الصمت، حتى يظن المعلمون أني جاهل وأحمق»[1]، والشيء الأهم مع نهاية الدراسة قرر زملائه الانتقام منه، غير أنه دبر لهم مكيدة لم تخطر على بالهم؛ فبمجرد نهاية كافة احتمالاتهم وقطعا لآمالهم بضربه قائلا عن إحدى جرائمه التي ستوصلهم إلى محطة الإجرام الحقيقي كبداية أولى ونهائية :«كانوا ثلاثة أغلبهم ذو أجساد خشنة على عكسي، كنت لحسن حظي قد جهزت نفسي لكل الاحتمالات، وبقيت أنظر لهم، وكانت نظرتي دائما ثاقبة، مؤذية، وحدها قادرة على إرسال شرارات قاتلة وخلق بعض الذعر في الخصم»[2]؛ حيث يتجمهر الحوار مع لغة العنف، ولغة القسوة مع نرجسية الطفولة البائسة والعنيدة قائلا محققا مؤكدا عنهم: «لقد أحضرت معي سكينا من المطبخ وعندها أخرجته أمامهم شاهدت حينها بأم عيني ذلك الفزع الذي سيطر عليهم، وكأنهم انتظروا كل شيء إلا أن أفاجئهم بهذا السلاح الأبيض، ودون أن يصدر أي واحد منهم كلمة صغيرة فروا جميعهم في رمشة عين»[3]. من هنا تتجلى فصاحة الاستبيان الذي يسلم بقضية تقوى مع وجود محفزاتها؛ لكن العواقب ستكون رهيبة في جل العناصر بردود أفعال **القاتل** الشاذة كمرض والبطلة كمهنة أمنية للبلد؛ حيث يمثل القتل ملاذا واسعا لحياة الراوي؛ أي **القاتل** نفسه، ولأن نظام اللغة كنظام المجتمع، فلغة **القاتل** ضمن هذه الرواية هي **لغة الانتقام والسادية والمازوخية والمازوشية** لتجتمع لغة العقل مع لغة التطبيق والقتل في محيطه الحيوي و «لأجل المطالبة بأن تكون قواعد اللغة التي نعزوها

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص15.

(2)– المصدر نفسه، ص16.

(3)– المصدر نفسه، ص16.

إلى الأفراد ينبغي أن تكون سهلة المنال؛ لأجل اشتراط أن يختزل العقلي إلى الجسدي»[1]. وبناء على هذا «فقد كانت المشكلة الأبدية في الفلسفة هي تفسير كيف يمكن للعقلي أن يؤثر على الجسدي، وكيف أن شيئا ما هو بالتعريف خيالي (غير ملموس) يمكن أن يحدث تغيرات في كيانات محددة الموقع مكانيا، بعبارة أخرى،كيف يمكن للعقل أن يحرك الجسد»[2] ، وتم تقديم هذا الاستشهاد دلالة على أن اللغة والعقل والجسد تفاعيل حركية وأخرى تخمد وضعيا حتى تظهر إبان الزحمة الطالبة للتدخل في وضع من شأنه التغيير والكشف المبكر لحقيقة الشخصية كما هو حال **القاتل** وهو صبي؛ لهذا فالعقل والجسد خيال وعضو الكل يشتغل تحت سلطان اللاشعور، فإيمانه بأن الماورائيات الخلفية؛ أي الحيوانية القوي له فرض الكيان على الدنيء، أي الأسفل المدعوس عليه جعل من**القاتل** مجرما بجدارة وهو صغير؛ خصوصا بعد حادثة إجرامية طفولية ثانية تنبئ على ساديته المبكرة قائلا: «كان منظر القطة يزعجني أنا كذلك، وكثيرا ما ركلتها بقدمي حتى تطير في السماء، وتسقط بعيدا عني ثم تفر هاربة، لكنها تعود دائما لأن **والدتي** كانت تعطف عليها، وتقدم لها الأكل اللذيذ، غير أني مرة وأنا أشاهد أمي تطردها خارج البيت، حتى خرجت ورائها، لقد استفزتني بدوري، وقررت قتلها، ولم أن أدري ما القتل حينذاك، كانت فقط قوة خفية بداخلي تقول لي خذها إلى مكان خفي، واخنق رقبتها بيديك حتى تلفظ أنفاسها، وهذا ما قمت به بالفعل»[3]؛ ليطلق العنان لنفسه بظرف زمن إباحي مضيفا مباشرة:« تحت تأثير صوت داخلي ملح، جعلني أقتل لأول مرة، تلك التجربة التي لن أنساها طوال حياتي، لقد أحسست بالقوة قبل التنفيذ وباللذة الغريبة بعد التنفيذ! **كانت تجربة نادرة ومؤثرة محددة لطريقي كي أصبح قاتلا فيما**

(1)– نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، تر: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009م، ص10.

(2)– المرجعنفسه، ص10.

(3)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص،18،19.

بعد!»[1]، حيث تظهر النزعة السادية لدى الراوي الطفل **القاتل** كمثال على فئة من قلة المجتمع حقيقة أو افتراضا، لهذا وجب التنديد بأن صفة التجذر بالعنفوانية الإجرامية قد تظهر إما مبكرا، أو في سن المراهقة تسبقها تخيلات ووسوسة لدى المعظم.

وكون القاتل صورة مثلى عن إصابة دماغية خاصة يطلق عليها **بجنون الفكر**، حيث يصيب صاحبه بالندم مرة، والاستعداد إلى التكرار مرة أخرى، أي رغبة تحتية غير مفصح عنها، فتكون إجرامية كما يلي في هذا القول التفصيلي التأكيدي لشخصية **القاتل:** «كان هذا هو أول إدراكي بمدى الظلم الذي قد يقع على مجموعة من المرضى فقط لأنهم مصابون بمرض نادر، ومن هنا تزرع أولى بذور الجهل في عقول أطباء المستقبل التي قد تؤدي يوما (وأدت فعلا) لموت أرواح عديدة.

إصابتك بمرض نادر تعني أن تشخيصك سيتأخر أو قد يجري تشخيصك بمرض آخر، فكثير من الأطباء لا يعرفون أصلا بوجود مرضك، وإذا كانوا يعرفون وجوده فهم غالبا لم يروا في حياتهم المهنية حالة فعلية مصابة به»[2].

فتجري الحالة المرضية النادرة الهمجية لشخصية الطفل **القاتل**، بحكمة الهيجان المستقبلي خاصة بعد انتهاجه سلك الأمن، وخوض معارك ضد أعداء الوطن ليجد متعة القتل، فداء وتضحية من جهة، وتلذذا وإشباعا لساديته المرضية من جهة أخرى دون توقف عبر كامل مراحل الرواية؛ بل ليحتل المستقبل كقاتل محترف دون أن يكشف أمره من قبل أي أحد، إلا مع قائده المنظم لسلوك مهنته كثروة ليبلغ بها مراحل القوة والانتقام لكل شخصية تألمت وتعذبت بالأخذ بثأرها، كذلك دون أن تعرف هي في حد ذاتها من انتقم إليها من شوكة عذابها والأبرز هي شخصية **سميرة قطاش الدكتورة المفترسة للرجال**،من خلال الذكاء

(1)– المصدر نفسه، ص19.

(2)– سوزانا كهلان، دماغ يشتعل– شهر من الجنوب، تر: محمد نجيب، مراجعة: نوف الميموني، دار أثر للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1442هـ/ 2021م، ص5.

الثقافي والتحرر الفكري والتمرد على قانون المجتمع المحافظ لأنها تؤمن بقضية الحرية والحداثة ضد الانقياد والخضوع التخلفي الرجعي رغما عن كونها امرأة، فشخصها تشبه شخصية القاتل في بعض النقاط.

وكختام لهذا العنصر الذي يدرس خاصية الوسوسة والتمرد وحب العنف والقراءة، فهو كان منفتحا كما أقر بذلك، وحادثة القطة بعد معرفة والديه بالأمر صرح به قائلا: «لم أظهر أي علامة على أنني اقترفت ذنبا أو ارتكبت جريمة ما زاد من مخاوفهما مني، ورعبهما علي، وانتهت المحاكمة بأن طلبا مني أن لا أعود لشيء كهذا»[1].

رغما عن كل هذا دافع بسادية مرضية انفصامية ألمية دماغية تحب القتل؛ لتخمد حرقتها الملتهبة بشدة لقتل المزيد كما صرح أطباء المرض النادر، أي أنه شبيه ببركان ثائر ليس له علاج قائلا:« ورغم أني دافعت عن نفسي حينها بالقول: إن الحيوانات خلقت لتفترس بعضها البعض؛ فهي إما قاتل أو مقتول، مفترس أو ضحية، وأن هذا يدخل كما قرأت في نموس الكون والطبيعة، لكن لم يقنعها دفاعي»[2].وهنا تستمر لهجة اللذة والألم مع باقي العناصر كي تدرج ضمن حكمة تسمى **بسادية الانفصام وألم الحرمان الإجرامي** الذي يتطور وينضج خلاياه؛ أي ثماره بمحفزات جد غنية يطلق عليها، سوسيولوجيا الفن الذي الإجرامي والألمي الاستنكاري الرافض لفكرة السلم.

3– لذة الألم الخرافي ومتعة القتل بدافع المحاكاة الساخرة الرافضة لقانون السلم والرفق:

تجري رواية اختلاط المواسم حسب سن **الكاتب أو القاتل**، وتندمج مع البناء الفني والتقني للدراسات النفسية اندماجا شديدا؛ كون الكاتب مصاب بحالة إفراط وانهزام عاطفي غلب عليه التوحد منذ الطفولة الشيء الدافع لحصول ما لا يحمد عقباه؛ حيث لاحظ جميع الأطباء

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص 19، 20.

(2)– المصدر نفسه، ص20.

مرضاهم – الأطفال– بأنهم يعيشون حالة« انغلاقهم الكامل عن الذات والابتعاد عن الواقع، والانطواء والعزلة، وعدم التجاوب مع المثيرات التي تحيط بهم»[1].

كذلك تجري حياة **القاتل** بنفس الصيغة التي تشكلت من التوحد الطفولي والغيرة،والنرجسية والغرور الزائد قائلا عن منظوره للحياة بلهجة شبه اجتماعية معاكسة للواقع المفروض:« لقد كان عندي يقين أن البشر أشرار بالفطرة، بل فطرتهم شريرة، ولكنهم يتكيفون مع الحياة كما هي معطاة أمامهم، وكما رسموا لها قوانينها وشروطها حتى لا يبتلع بعضهم البعض؛ لكن في العمق: الإنسان حيوان مفترس أو مفترس لا غير! لا يوجد حتى منطقة حياد ممكنة، لكنهم يخفون ذلك، لقد خلقوا منظومات فكرية ودينية لتعطيل غريزة الحيوان فيهم»[2]. هذا يعني روحا خالية من مشاعر لا سبيل لها في سلك قيم المجتمع لدى **القاتل** انطلاقا من أفكار وسواسه التشاؤمية التي تزعم بأن الفرد خلق ليعيش على سفك دم أخيه، وذلك يكون عبر مرئيته الشاذة التي تؤول الفكر السوسيونصي إلى لهجة مضادة ترفض فكرة الاجتماعية الإنسانية؛ لذا كان هذا المنهج مربوطا إلى حد بعيد بمنطق الفلاسفة حول المرضى المصابين بالانفصام، وحب التلذذ بالقتل أي سادية الفكر الإجرامي الناطق بحرب الدم.

ولهذا «ليست الرواية من عمل الخيال أكثر مما هي انعكاس للواقع:إذ يمكن جوهرهما وصفتها الضرورية في الارتباط بين ما هو واقعي وبين ما هو خيالي»[3] أن يربط الفرد بمجتمعه إما طوعا أو كرها، أو حبا أو إجلالا، فتبرز الشخصية الروائية الانتقامية السادية لدى **القاتل** كذلك هي «العلاقة بين المجتمع والرواية بوصفها عملا يحدد وجهة نظر

(1)– سوسن شاكر الجلبي، التوحد الطفولي، أسبابه، خصائصه، تشخيصه، علاجه، دار ومؤسسة رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2015م، ص11.

(2)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص 24،23.

(3)– ميشيل زيرافا، الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، تر: سما داود، مراجعة: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2005م، ص5.

المؤلف في المجتمع والرواية بوصفها عملا ذاتيا»[1]، ومع تزايد الإيمان الجازم في الرواية لدى **القاتل** بأن الإنسان خال من معاني المشاعر واللين، وأنه خلق ليقتل وهذا هو **ألم الافتراس العقلي** الذي إذا حرم منه صاحبه يتحول إلى كيان شبه صهيوني اسرائيلي، فرغم وفاة والديه لم يتأثر بالكارثة إلا في وقت موجز وانتهى معبر حياتهما بالنسبة له كوالدين قائلا:« لم أتغير كثيرا، عندما كبرت، أقصد لم يصدر مني شيء سيء منذ حادثة القطة وشعوري بتلك اللذة الروحية والجسدية الغريبة، وكما أخبرتكم: فقط تكيفت قليلا»[2]. ويضيف مباشرة «حتى توفي والدي! في البداية مرض بمرض تافه، يتعرض له الجميع دون أن يتوفوا، ولكن لأنه كان مدمنا على شرب الويسكي كل ليلة، توفي بعد إصابته بزكام خفيف في فصل الشتاء من عام (1992)، فلم يتحمل جسده ذلك»[3]، وعلى الرغم من فقدان الجذر الأسري الأول يقر بجدية باردة قائلا مضيفا بحرف عطف، وظرف زمان إخباري يقول: «وبعدها لم تمر إلا فترة قصيرة حتى لحقته والدتي دون مرض، بشكل غير غريب وجدتها نائمة في الفراش، حاولت أن أوقظها فلم تستيقظ، وأدركت أنها ماتت، كان جسدها باردا ونحيلا»[4]؛ ليعيش **القاتل** حالة مؤقتة من اليتم والوحدة والألم قبل الانطلاق في بحر ألغام اللذة القتالية في سلك الأمن، والبارز هنا أن لغة **القاتل** كونه هو الراوي قد تميز بلغة بعيدة عن مخاطبة الوجدان، بل ركز على المخاطبة العقلية الشفافة والموضوعية التي تنحاز لتقديم تفاصيل كل حادثة نصية خطابية اجتماعية عن طريق الفصل التكسيري الحجري للغة، عبر استلفاظ الكلمات المأسلبة التي وضعت كي تبرهن على مصداقية القول بأن لكل لغة جنس خاص بها، فجنس الكلمات هنا هو غلبة الحوار الخارجي والأكثر منه داخلي باطني يعزز الشخصية، ويكونها ذاتيا كي تحوز مكان الرواية بالجديد المتزئبق عبر التقرير السردي الغير

(1)– المرجع نفسه، ص5.

(2)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص25.

(3)– المصدر نفسه، ص25، 26.

(4)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية ، ص26.

مباشر، فلم تعزو الرواية عما جاء به **باختين وبيير زيما**؛ فالرواية خطاب والشخصية البطلة هي ركيزة النص باعتباره مجتمع. يقول **القاتل** عن جنازة أمه: «دفناها في مقبرة سيدي أحمد، أي غير بعيد عن حي العناصر؛ حيث تركوني أعيش في بيت واسع تطوقه حديقة جميلة، وبالرغم من إحساسي بالكثير من **الألم**، الذي يشبه جسدا عاريا يمشي في غابة مليئة بالأشواك، إلا أني لم أذرف دمعة واحدة، حتى الجيران وبعض الناس الغرباء الذين حضروا إلى الجنازة وتابعوا مراسم الدفن شاهدتهم يبكون فراق هاته المرأة الطيبة التي كانت تعطف على الفقراء وتساعد المساكين، أما أنا؛ فكل ما حدث لي أني استعدت ذكرياتي معها، ولم تكن كلها جميلة»[1]. ومع مرور الزمن يزداد البطش لدى **القاتل** بانعدام ثقته بقانون البشر نهائيا، بعد فترة وجيزة من الحزن والعزاء فإيمانه بأن المخلوقات كونها فريسة فقد خلقت للقتل والعنف ضدها، وهذا النابع منه بمرضية واضحة يعود إلى الألم الذي يطلب الجرم، منذ حادثة القطة والرواية بوصفها مجتمع فإن الحد الفاصل يبرهن دائما على أن كل نص هو فرع اجتماعي تأريخي؛ حيث« يتكون تاريخ الرواية من التناوب بين "الحقيقة في الأدب القصصي" و" الزيف في الأدب القصصي" أو التقابل بينهما. فمقابل كل رواية تصور الواقع، غالبا ما نجد رواية تتجرد من كل ما هو واقعي بحق»[2] وتجري مستهلات الجرائم بأن تحرر **القاتل** تماما كحرية الفن الروائي باختلاطه مع أفراد جدد، فعندما تنسجم الرواية وتصل إلى مرحلة من النضج يسمى واقعا ضمن نسيج النص المتخيل، عن طريق الأديب، كذلك هو الجديد لدى **القاتل** بعد أن أصبح حرا دون أي قيد، بمعنى بعد وفاة الوالدين، قائلا:« لقد صرت وحيدا إلا مع نفسي! لم يعد هناك من يتحكم في أفكاري أو حركاتي،

(1)–المصدر نفسه، ص26.

(2)– ميشيل زيرافيا، الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، تر: سما داود، مراجعة: سلمان الواسطي، ص15.

وحتى لو قمت بمجزرة ضد كل القطط لن يعترض علي أحد، أنا حر في بيتي، ولا يحق لأي أحد كان أن يتدخل في أموري الخاصة والعامة من ذلك اليوم»[1] .

وكي يتحرك **القاتل** مباشرة لابد من وجود أسباب مقنعة لولوج عالم القتل الألمي؛ حيث إن أصحاب الألم الخرافي ما إن يتوقف صاحبه عن ممارسة حرفته يتعرض لضغوط نفسية وعقلية تحكمها حركات جسدية متحمسة؛فيزداد الطلب والإدمان خاصة في ظروف تخمد فيها توزيعات يوجه إليها فكرة يطبقها في جسده، من هنا يصيبه ألم الانقطاع عن الجرم فتزداد الحرقة والحماس للممارسة التي تخمد نار هذا الألم الذي صاحبه يعيش حالة من خرافة الماورائيات كالأسد والغزال، فيتحول إلى وحش مفترس يريد أن يطفو إلى الحيتان(القرش) فوق سطحية البحر؛ فشخصية القاتل كدليل على نعمة اللذة الألمية الإجرامية كدافع نفسي يعتبر تكوينه منذ طفولته بقهرية الضد الضار ضد النافع المستقيم، لأنه سلبي ومعاكس لحالة البشر، ولهذا فإن« أكثر المخلوقات تعقيدا؛ أي في البشر تظهر صفة أخرى أيضا، وهي التي نسميها العقل، الذي به يستطيع الإنسان أن يتوقع ألمه، وهكذا يصير الألم الجسدي مسبوقا بحالة من الألم النفسي، وليس ذلك فقط؛ بل يستطيع الإنسان أيضا بواسطة العقل، أن يرى مسبقا موته، في حين يرغب بشدة في البقاء» [2]. كذلك **ألم العقل** لدى **القاتل** سبب له ضررا قد ألحقه بالآخرين،« كما أن العقل يمكن الإنسان بطرق عدة مبتكرة، أن يسبب لأخيه الإنسان، أو لكل المخلوقات غير العاقلة، قدرا من الألم أكبر مما كان ممكنا دون ذلك العقل، وقد استغل البشر هذه القوى العقلية أقصى استغلال، فتاريخ البشر هو بصورة كبيرة سجل للجريمة والحرب والمرض والرعب» [3]؛كي تغدو المثالية الإجرامية المرضية لدى **القاتل** بصورة وراثية لغوية تحتكم لأسلوب الكاتب،تغلب عليها الجمل الفعلية

(1)–بشير مفتي ، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية،ص28.

(2)– سي. أس. لويس، معضلة الألم، أفكار ثاقبة في أحد أعقد تحديات الحياة والايمان المسيحي، تر: أوسم وصفي، أوفير للطباعة والنشر، عمان، الأردن، الطبعة العربية الأولى، 2021م، ص18.

(3)– المرجع نفسه، ص 19،18.

الماضية دلالة على صيغة الحدث، وتعدد المشاهد، والأفعال المضارعة للاستمرارية الموضوعية، وكثرة حروف الربط من عطف وجر، وكما حدد **باختين** صنف الرواية كأسلوب حرفي يمتزج بأحداث الشخصيات، **يحدد كذلك زيما لغويته بالتناص كالأسلبة والتهجين** الذي يولد لغة داخل لغة، وكلاهما قد وصل إلى أن اللغة منتوج ناتج عن الاحتدام والتعارض والتصادم بين الرأي والفكر، كي تنهض السوسيولوجيا بفاعلية يطلق عليها **تهجين الفعل والمفعول بسلطة الفاعل المنتج**، فيكون التحاور بين متكلم ومخاطب وجمهور من القراء، هذا الأخير أي المتلقي يصنع من أفكار الرواية بحوثا جديدة خاصة إذا تعلق الأمر بالفرد ضمن مجتمعه؛ فيحصل كلمات وأساليب ضمن مشاريع اجتماعية من شأنها التغذية الروحية والعقلية.

وبدون إطالة يندمج **القاتل** ضمن سلك الأمن ساردا عن أول حادثة: «كنت في السنة الثانية من الجامعة، عندما بدأت تحدث مواجهات مسلحة بين المسلحين المتدينين والجيش والشرطة والأمن، كان الطلبة في الجامعة مرعوبين من فكرة انفجار قنبلة داخل المعهد»[1]

ويضيف« لم يتسلل الخوف إلى داخلي قط »[2] ، وبصورة عالية الجودة يستعيد حادثة قتله للقطة: «ها هو الإجرام البشري الذي كنت أتحدث عنه يحدث أمامكم، وتشاهدونه بأم عيونكم، ماذا تقولون الآن– أيها البؤساء–! أليس القوي هو الذي يسحق الضعيف، أليست هذه هي الحيوانات البشرية التي ترفضونها فيكم» [3]؛ ليحدث الفصل الإنجازي وتكون الرغبة قد تحققت بأن كانت افتراضية زعمها **القاتل** وهو صغير؛ فتتكون لديه نزعة حب الوطن والنضال والروح الكفاحية دون غرض مادي، بل فقط لممارسة هوايته البطولية التي ميزته بالهلوسة منذ الصغر والتوحد كونه مختلف كما يرى نفسه ويرى غيره يقول: «قررت أن

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص28.

(2)– المصدر نسه، ص28.

(3)– المصدر نفسه، ص28.

انتقل إلى الفعل... في تلك الأجواء– التي كانت مساعدة بالفعل على ذلك– تركت الجامعة والتحقت بسلك الأمن، وتم قبولي نظرا لمؤهلاتي العلمية سنة ثانية حقوق، بنية جسدية متينة، ولأنهم في أشد الحاجة إلى منخرطين جدد يحاربون المسلحين المتدينين، كان علي فقط المرور بفترة تربص دامت ستة أشهر» [1].

حتى فترة التسعينيات التي هي الفترة التي خلق الكفاح فيها، في هذه الرواية كان إعجازا تنفيذيا خالصا من نوعية قد قدم فيه **القاتل** أسمى ما يمكن من نجاحات في مهامه النضالية قائلا:« وهذا ما حدث بالفعل في شهر مارس من سنة 1994م؛ حيث التحقت بمركز أمني في بوزريعة، وأعطي لي السلاح للدفاع عن نفسي، وعن البلد الذي كان يهوى تحت ضربات المسلحين المتدينين » [2] ، وما أحوج الروح القتالية التي يمتاز بها **القاتل المحترف،** خاصة إذا تعلق الأمر بقضية يسمح فيها علنا بالقتل وهي قضية الوطن إبان الحلكة التسعينية الدامسة، وما جاء به **باختين** كمنظر باحث في جذر أو فرع أو أصل الرواية بأنها « خاصة فكرة تعدد الأصوات polyphonie في النص الروائي التي مكنته من بلورتها حين اعتبر العمل الروائي مجموعة من اللغات المتصارعة فيما بينها»[3] .

كذلك« أبرز ما يميز الإبداع هو الإيحاء، وهذه الخاصة تجعله مثله مثل اللغز يقول أشياء ويخفي أشياء أخرى، الأمر الذي يستدعي التأويل»[4].

ويتم التخمين الآلي لسوسيولوجيا الفن اللغوي حسب شخصية **القاتل،** ويكون ذلك بالمزج ما بين انفصامه وتضحيته للوطن، **وألمه الذي يطلب الاجرام،** وقوته التي تحمي البلد.

---

(1)– المصدر نفسه، ص 29.

(2)– المصدر نفسه، ص30.

(3)– نوال سي صابر، نور الدين صدار، إشكالية المنهج السوسيونصي في النقد الجزائري المعاصر، بين التنظير والممارسة، الشريف حبيلة أنموذجا، مجلة رفوف، مخبر المخطوطات، جامعة أدرار، الجزائر، المجلد 10، العدد 01، جانفي 2022م، ص 404.

(4)– المرجع نفسه، ص404.

ويدخل خضم الإنجاز الحربي قائلا بعد أن أحس بالإهانة والضجر لمهمة تولى فيها مع الفرقة التي ينتمي إليها بحراسة المجموعة المكلفة بالقضاء على الإرهابيين المسلحين فامتنع عن البقاء صامدا وتناوله غضب التسيير ليسرد:« بحثت عن الضابط الأمني الأكبر في تلك اللحظة، وطلبت أن أكون مع المهاجمين، نظر إلي مستغربا بعض الوقت، ثم قال لي حسنا كن معنا...وعندما بدأت المواجهة بعد حصار البيت المشتبه أن يكون الإرهابي و(الشوكة) مع جهادييه مختبئين فيه، راحت طلقات الرشاشات والبنادق تمزق صمت الليل وتحدث وجعا في الأذن، وعلى عكس من كانوا معي كنت أول من حاول الاقتراب »[1].

ومع الهيجان الداخلي الذي تشكل في قلب **القاتل**، ها هو يحاكي لهجته المفضلة في واقع باطني متسيب فيه؛ كونه وطني جهادي، وتمتزج لغة الموت مع لغة النص، والخطاب اللغوي يظهر جليا في الوقت نفسه كثرة المضادات والمترادفات، في صيغة صوتية مونولوجية جادة، قد تنوعت تفاصيلها بين حاضر يحتكم فيه بتفاعيل، ومفعولات كثيرة هي من يحدد وجهة التفاعل كقوله مثلا باختيار بعض الكلمات الدالة من الرواية عن طريق سحبها دون أن نوثق لها؛ لأنها مثال كأي جملة قد كتبت ضمن التحليل الشخصي من باب التدقيق؛ لكن تبقى تابعة لأصلها المنقول منه: بحثت عن الضابط الأمني الأكبر ...طلبت منه أن أكون مع المهاجمين...قال لي حسنا كن معنا، وكل هذه الوسائل الفعلية التي يجسدها فاعل ومفعول به، يستقل ببعض الصفات منها صوتية داخلية، ومنها جادة في تنازع الشخصيات عبر منطقي **الأسلبة والتهجين اللغويين**، ولهذا تفرز كل حصيلة حديثة صوتية نتاجا مطبقا لفكر ورأي كل شخصية؛ بوقوع الحدث اللهجي الصوتي الفاعلي لسوسيولوجيا اللغة الخطابية النصية؛ فيبرز نقيض ومناقض، حتى تتجلى اللغة الحوارية اللاشعورية كرمز دال على نوعية وعقلية كل شخصية، تماما كسيادة المجتمع الذي يبرهن على مصداقيته في تسيير الأفراد،ضمن الإيجابي بعيدا عن خرق القانون والسيادة الوطنية.

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص30، 31.

وكون **ألم القاتل** الذي يطلب الإشباع وممارسة **حرفة القائل** ها هو ضمن **فرقة الموت** قائلا معجبا بنفسه في عملية القبض على الإرهابيين: «وعلى عكس من كانوا معي كنت أول من حاول الاقتراب، بالرغم من سماع صوت الضابط خلفي: لا تقترب منهم كثيرا، دون أن أبالي بالتحذيرات، تقدمت، رميت عليهم قنبلتين مسيلتين للدموع، توقف إطلاق الرصاص من طرفهم، فقذفتهم بوابل من رصاص رشاشتي، حتى نفذت ذخيرتي فأخرجت المسدس وتقدمت أكثر ثم دفعت الباب بقوة ودخلت»[1].ورغم قمة الخطر المحاط **بالقاتل،** نفذ صبره حتى تأكد من صحة العملية وانجازها، تفعيلا لرغبته الإجرامية خاصة، وأنها ضمن إطار النضال الوطني الجزائري في الحلكة الدامسة؛ فكان ألمه متعة وفخر، وريادة وانجاز قائلا: «وجدت الثلاثة مطروحين أرضا وواحد فقط ينزف دما في ركبته ويستغيث فكدت أفرغ فيه ما في أحشاء مسدسي لولا وصول الضابط الذي أمسك يدي ودفعني إلى اليسار، وهو يقول: توقف يا أحمق نحتاجه للتحقيق»[2].هنا تبرز بشدة **مصداقية الألم الخرافي** الذي يعاني منه **القاتل (الراوي)** عن نفسه؛ لهذا لا مفر من حنكته التي ستزهق كل أرواح الرواية مع طول الحدث التفاعلي؛ ليظهر مرة مخلصا لمحنة شخص ما بأن يفدي له بثأره، أو يجتبي نفسه مرات ليبتعد ولو لشهر عن حرفة الإجرام؛ لكن سرعان ما يعود بقوة كمصاص لدماء البشر ما بين تضحية لوطن، أو جريمة خارجة من مهنة كضابط في سلك الأمن، وهذا ما يطلق عليه **بسوسيونصية القوة القامعة لحرية الفكر**، وجعله مطوعا ضد قانون الطبيعة الإنسانية، بأن يفقد مشاعريته كبشر ليمتلك العقل المخرب والمدمن مع اجترار الحوصلة الأمنية،**وجعلها ما ورائية بالقوة تغلب الضعف كالبيئة الحيوانية التي تخضع لعالمي الغريزة والتسيب، اللذان يخضعان لقانون الطلق الجذري للفصيلة الحيوانية؛ أي الحرية منطقها التفكك لعالم الماورائيات التي يؤمن بها القاتل.**

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص31.

(2)–المصدر نفسه، ص31.

ومن منطق التفرد بالإجرام حتى في عمليتي الكفاح والنضال الذي هو قيد احتكام **القاتل** له في جزائر التسعينيات، ضمن حرب الإبادة والتعنيف ضد الفئة المثقفة، بصفة عامة عبر كافة البلدان كونها تشبه بعضها البعض خاصة المستعمرات؛ وعليه «فالإيديولوجيات الشمولية انتشرت، ولازالت تنتشر في العديد من بقاع العالم. بالإضافة إلى هذا، فلقد شهدنا عمليات إبادة، بل وحتى مذابح مروعة، قام بها البشر فيما بينهم أدت إلى وفاة العشرات من الملايين منهم»[1]. كما أن حرب الوفيات قد نضجت بشكل عنيد له خلفيات استعمارية وأخرى وراثية، من ناحية التاريخ الجمعي، أو الفكر، والإرث العرفي ما بين الحضارات المكونة لبعضها البعض، خاصة فيما يخص **القتالية اللذية الفلسفية لدى القاتل** المحترف في سلك الشجاعة الوطنية الأمنية؛ لهذا فقد اهتم الجانب الوطني بأن جاء «بحلول نهائية للمشاكل الكبرى التي يطرحها الشرط الإنساني»[2]؛ من تقاريب وصفات تناقضية تفكيكية للحوارية اللهجية كونها استتبت لتصبح فاعلا أيديولوجيا باسم الحرب والنضال، لدى فكر **القاتل و الألم الباطني العميق والذي يعود أزله ونضج تكونه لمرحلة بدائية يطلق عليها الطفولة المتوحدة والرجولة المتعسفة ضمن خلية التخلي عن الوازع الاستعطافي** في إطار السوسيونصية التحتية، لصبر آراء **القاتل** قائلا بشكل مخيف ومروع عن دوره النضالي الذي أقحم نفسه فيه مفتخرا بأصالة: «صرت في دقائق البطل الوحيد في تلك الليلة، حتى الضابط الأمني الكبير أثنى على شجاعتي، وتهوري، وإخلاصي للوطن في مواجهة البراغيث، وأعطاني بطاقة زيادة عليها عنوانه ورقم هاتفه وهو يقول لي: غدا أحتاجك...مر صباحا على مكتبي»[3]؛ هكذا يجد فرصة تستمر بمراحل تأتي عبر **ذاكرة العقل المفعم بطاقة التنفيذ الإجرائي**، وسمعية الأذن الصوتية كإبلاغ يندد بضخامة تفتك

(1)– كلود ليفي ستروش، الأنثروبولوجيا في مواجهة مشاكل العالم الحديث، تر: رشيد بازي، تقديم: موريس أولاندير، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص14.

(2)– المرجع نفسه، ص 14.

(3)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص31.

العزلة الطفولية المتوحدة والمتوحشة إلى نطاق الرجولة المضحية. عبر آذان صاغية هي لغة التضحية الجذرية التأصيلية للغة والهوية إبان العشرية الحمراء؛ وهذا ما يطلق عليه **بتفريد اللهجة ضمن قوة الفرد المهيمن على مهنة اللغة داخل النص الخطابي** الذي أقره **زيما وباختين للغة الإيحاء، والتضمين، والضمنية المزدوجة الخالية من التوحد اللهجي والداعية إلى جم الأسلوب و الحوار ضمن الجماعة وبصمة فردها**؛حيث تزداد لغة اتقان لعبة الحرب وعدم تأنيب الضمير، فكان اللقاء عامرا بالشكر والثناء بين **القاتل وكبار من الضباط** قائلا عنهم: «شكروني جميعا وهم يرددون نفس الكلام تقريبا كلما تحدث معي واحد منهم:" أنت النوع الذي تحتاجه في هذه المواجهة الصعبة مع هؤلاء البراغيث... وأين كنت مختف علينا؟ وكيف ظهرت فجأة؟"»[1]، يبدو كلام **القاتل باعتباره هو الفاعل والراوي** يستمد قوته وحنكة جبروته؛ أي انتصاراته التي تلحق بعضها البعض، في الرواية يفصله **بيير فاليري زيما** بقوله:«ما دامت المصالح الاجتماعية تظهر على مستوى لساني **(معجمي، وخطابي)**، يجب تقديم النص الأدبي الذي نريد إدماجه في سياقه الاجتماعي أولا في الإطار التاريخي للوضعية السوسيولسانية»[2]، لتتموضع فكرة الأطروحة اللغوية ما بين جدة الكلام، أو عضوه الأصلي اللسان، مع الرأي الذي هو أداته عبر اتصالية الأدب كتأريخ، مع فرعية الفن الأدائي للشخصية الاجتماعية،بحوزة اندماج الفرع المعجمي المكون من المستويات والصوتيات، والتفاعيل والضمائر، في خدمة الأعلى الذي يتمثل في النبرة الخطابية الجدلية اللسانية التي تحكم الفكرة وتحولها إلى مجتمع مكون له علاقات تعم بالفائدة بين كل فئة،بقوانين ومراسيم هي في حد ذاتها قانون إنساني فكري للنص الأدبي. وعليه فإن ارتماء **الكاتب** منذ نجاحه ضمن **فرقة الموت** بممارسة **ألعوبة اللذة وحرفة الموتبين الجرم والتضحية للوطن** قائلا منذ نجاحه في المقاومة الأولى ضد السلفيين المسلحين: «فما كان

(1)– المرجع نفسه، ص32.

(2)– رشيد وديجى، سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما، مفاهيم وآليات تحليل الرواية، العلامة، دراسات أدبية، جامعة مولايإسماعيل، المغرب، العدد الخامس، ديسمبر 2017م، ص170.

يهمني بالدرجة الأولى أن أكون معهم في تلك اللحظة، أي **أن أكون مع صفوة القوم اللذين يستطيعون ممارسة القتل دون تأنيب ضمير، أو محاكمة عادلة. هؤلاء الذين أعطتهم المشروعية السياسية الحق في ذلك لإنقاذ وطن يتهاوى تحت ضربات مسلحين يؤمنون بالقاتل الأعمى** في سبيل الدين يقدسونه ويرونه الحق الذي يستحق أن يقتلوا أو يموتوا في سبيله»[1]، ويحظى الإتقان الإدماني لدى **القاتل** بنيل زمرة النصر مع طول أدراج الرواية، بصوته الذي احتل كل النص تقريبا؛ حيث تتجلى **فكرة الموت، أو القتل، أو الحرب، أو اللذة، أو الجرم الألمي الخرافي الذي يطلب الإشباع وقت لانقطاع**؛ بأن يدور ضمن المدونة الفكرية بصياغة قالب مجموعة من الأفراد سيتعرف عليهم **القاتل** الواحد تلوى الآخر؛ لكن يستمر هذا العنصر المهم في التوضيح الذي تشوبه تضحية **مسيبة** لأنها نضال وجهاد، وهنا يكمن الافتراس قائلا: «من ذلك اليوم **صرت ضمن فرقة خاصة تسمى فرقة الموت،** فرقة المهمات الصعبة والقذرة المستحيلة، الفرقة التي تقدم دون خوف في المعارك الحاسمة»[2]؛ ولكي تتضخم العملية اللذية المرضية المزمنة يظهر أعلى درجات العمل الإجرامي في ظروف ملحة بصوت جهري تبليغي فصيح، لا يخلوا من السرية أو التخفي؛ بل بلغة وكلام وحوار أيديولوجي يجعل من هذا البطل السلبي أيديولوجي، لكن هذه السلبية موظفة بين الحينوالآخر لصنف العملية الجهادية.، **والسبب التهجيني** الذي **يؤسلبها،** ويدخلها في ضمنية الإيحاء الشكلي والتوليد اللغوي؛ هو تضاخم هذه السوداوية الشخصية الماورائية بتفكيرها منذ الصغر عندما كان مرفوضا من قبل الوالدين، ليجتاز المراهقة ويصبح حر الصوت والفعل والتصرف، من خلال مهنة الأمن المضاد أيديولوجيا للمجتمع الإرهابي، حيث يستمر في مهنة الأمن قائلا عن هواية الدهر، الذي مكنه من تجلي حرفته بإمتياز: «سأعترف أن قتل البشر ليس بالسهولة المتصورة بالمقارنة مع قتل الحيوانات الأليفة مثل

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص32.

(2)– المصدر نفسه، ص33.

القطط أو حتى المفترسة، **للأسف لم أجرب قتل حيوان مفترس مثل الأسد أو النمر أو التمساح، ولو أتيحت لي فرصة قتل تمساح لما ترددت للحظة واحدة**، فهذا الحيوان لا يعجبني شكله بالخصوص، **نعم كله بالنسبة لي مفرإنه شكل عدواني**، وماكر وحتما ستكون تجربة **قتله لذيذة** للغاية»[1]؛ لهذا فهو يعترف صوتيا بأن الصورة المرتسمة في باطنه تكمن في قتل كل ما هو غير لطيف أو جميل المظهر، ويركز على اصطياد الفريسة البشعة المظهر، أو القوية قوة أكبر من أي قوة لا تتحداها، لأن ملاذ مرضه هو المنافسة من حيث سيطرة الضحية ودفاعها، فإن كان قوية يحصل تزايد حب اللذة في الإجرام؛ فينتقي الراوي كتابيا في مضمون الرواية مجموعة من الحيوانات المستفزة كالقطط، واتسع ليشمل العدوانية الكبرى كالتمساح أو الأسد والنمر، فلا يضاهي هذه القوى كلاميا ولا نفسيا قيمتها قتل إنسان؛ لأنه بسيط الحصول على مكانه والتخلص منه. أما الحيوانات فهي تمثل العالم الذي خلق بالقوة تغلب الضعف، ويستمر بالإجرام والألم التخريفي، **كما نراه في المستعمرات الراهنة التي خرفت بما يسمى استعمار كالصهيون ضد فلسطين، ذلك وأنها تملصت من العقلانية لتصبح مرضية شاذة سلاحها في وجودها هو القتل بدافع منحرف؛لأنه يعيش حالة ضياع عقلي**. وبعد أن أصبح محاربا أمنيا محترفا يرن هاتفه فجأة بحوار داخلي يغلبه حوار خارجي جهري قائلا وهو في بيته يتجهز للنوم:

«حتى رن الهاتف:

–نريدك أن تنفذ عملية الآن، سيارة تنتظرك بقرب بيتك، المعلومات تجدها عند السائق.

لبست ثياب العمل بسرعة، حملت معي مسدسي كاتم الصوت، وخنجرين إن اقتضت الأمور ذلك، وماهي إلا ثوان حتى كنت في السيارة السوداء، والسائق يعطيني ملفا مليئا بصور الشخص المطلوب قتله»[2]؛ حيث تتلاقى الفنية الأدبية الروائية مع خطاب الكراهية ضد

(1)–المصدر نفسه، ص38.

(2)–بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية،ص43،44.

الفرنسية؛ كي يحصل النجاح في أداء المهام بضمان وجودة واحترافية عالية من ناحية الوضع المطبق على الفريسة، في الوقت نفسه على عكس شخصيته؛ فمهنته نبيلة تحارب التهريب والممنوعات واختراق القانون العام للوضعية الأمنية والصحية وسط الشباب بالحراسة للوسط الاجتماعي من تفشي للآفات الاجتماعية **كعون أمني**، ويواصل تفكيك الأسلوب الإبداعي ببراعة واختبار قائلا عن ضحيته:« يا لها من لحظة، أو لأقل : يا لها من رعشة أنستني كل ما كان يعكر مزاجي حينها، **وجعلني أدخل في حالة صوفية خالصة**، متعة غريبة لا توصف، حتى قبل أن أصل إلى مكان العملية، وعندما وصلت بعد ساعة تقريبا، أرشدني السائق إلى بيت الشخص الذي سأقتله، وأضاف: هو وحده الآن، عائلته ليست بالبيت، الحق لم يثر في خبر وجود عائلة له أي شعور بالاستياء»[1]. ليحصل الأمر بجدية مفعلة وبرغبة تطليقية تفرض خرافة الهيجان الطفولي وقت الصغر؛ قائلا بكلمة(فقط) كحصر كلامي، وضمير (هي) الذي يعود على اللذة الإجرامية، وحرف (لو) التفسيرية الواصفة للشعور الانسيابي المطلق الكامل بجملة:«فقط كانت الإثارة الداخلية هي التي تجعلني كما لو أني أطير بجناحين في السماء.

أضاف السائق: يتركون لك التصرف في طريقة القتل، فقط لا تترك أي شيء يدل على مرورك.

خرجت من السيارة في لمح البصر، توجهت ناحية البيت كالسهم، فتحت الباب الخشبي بطريقتي الخاصة، تسللت إلى الداخل، وجدت الرجل يشخر، وهنا واجهتني مشكلة كيف أجهز عليه بالمسدس أم الخنجر، ربما ما سيرعبكم أني سأفضل الخنجر، حتى يكون صوته بطيئا، حتى أشاهد لحظة مغادرة الروح له، حتى أشعر بتلك اللذة الغريبة التي شعرت بها يوم

(1)–المصدرنفسه، ص44.

قتلت قطة أمي الصغيرة، نعم اخترت قتله بالخنجر، كانت لحظة مثالية، فعلت ذلك ببرودة كاملة»[1].

وتبرز هذه الفصيلة بدقة في تجارب اللحظات الآنية؛ أي في سعرات شبه حرارية وسط الجسد والعقل؛ حيث يخلو الميدان للقتل بصفة جهاد، ومن فصيلة الأفلام الخيالية أو أفلام الرعب، التي تسافر بالمحيط الأرضي إلى واقع مظلم كله شرور تسيب في التحكم السلطوي، ولأن **بيير زيما و باختين** دائما ينددان بالخطاب ضمن النص كازدواجية؛ فإن **القاتل** هنا هو خطاب ضد الإرهاب التعسفي، وكهوية العقل عن طريق السحر العنفواني لذا **فالقتل بهذه الصفة الوحشية الذي جعله يعيش حالة غياب، وسكر كالصوفية التي تمجد الطبيعة أو المرأة والذات الإلهية** وما اقترن بالرموز السامية في الوجدان والشريعة، **يظهر القتل كالصفة روحانية سكرية خمرية نصية ما سلبه بلغز الغياب عن الوعي تحت درج القتل الوحشي الناجم عن انفصام الشخصية**، وانعدام الروح وتفرقها عن العقل في الجسد الواحد، فتكون العلاقة ودية تضامنية شقيقة ما بين القتل، الألم، الكره، الانتقام، الفداء للثورة والشعب والبلد زمن احمرار الفجر الملتهب بثورة الإرهابيين.

ولهذا بمصادفة **عالم السرقة والمخدرات واللصوص** يظهر جليا التخييل كبرهنة عن عولمة الرواية إلى حيز اجتماعي تسوده اللصوص والشجعان وسط لغة ونص، وفكر وقارئ، ومطالعة، وتبرز العلامات النصية للرواية التي توصل السردية كرسالة ومفارقة تدعيمية للفرد عن طريق لغة الكاتب؛ فهو راوي ومرشد، يرسل القارئ والقارئ يراسله بآرائه الهامة ف « يوصف خطاب الرواية بأنه جنس من التخيل (fiction) والتخيل في معنى من معانيه نوع من المخادعة أو الإيهام الفني، وفي ذلك يعرف ليتري (Littré) الرواية بأنها "قصة مضللة كتبت نثرا"؛ فهي تزوي عالما افتراضيا، يلغي معادلة التطابق بين عالم التخيل وعالم الواقع، ويحيلها إلى درجة الصفر (Dénotation nulle) وإلا فلا داعي للحديث عن عالمين

(1)–المصدر نفسه، ص44، 45.

متطابقين، إذا كان العالم الأول، هو مجرد نسخة عن العالم الثاني يحاكيه ويعيد إنتاج عناصره، على حد تعبير **سعيد بنكراد**»[1]، طبعا ترى المتغيرات الحاصلة في النص الكتابي كونه مجموعة من الأفكار الهامة مكونة من شخصيات تتمركز **علاقاتها الهجائية والتلفظية والحركية والأسلوبية** مع بعض، عبر أصوات الرواية التي هي تخييل من اختراع الكاتب الذي ضمنه واقع الحيز الإنسانين وجمعه جزء مع بعض ليصيح عضوا كاملا ليطلق عليه **النص الروائي**، الذي يصوغ ما هو واقعي في قالب كتابي، ويوصل من خلاله شيفرة صوتية وأخرى رمزية حوارية تتأسلب بأسلوب التهجين والإيحاء، وتحليل الغموض؛ ليصبح مباحا ومفهوما، كما ركز مع ذلك **باختين** بجعل **الرواية خطاب، وربما نص** كفريضة لا خروج عنها في خضم تسييس المجتمع، فتظهر لدى **القاتل** في مهنته ورغم ألمه الإجرامي الذي يطلب المزيد من القتل؛ خاصة وأن مهنته تعطيه كل الفرص كمواطن قانوني يدافع عن بلده بالقضاء على السفلة التي هي ضد قانون الأمن، فالعمل يفرض التلاؤم مع كل الحالات، قائلا بأفعال ماضية وضمائر إشارة وحروف تأكيدية، وأخرى نفي بالقطع والجزم وحروف تفسيرية ومجموعة من القائمين على العملية كأفعال وفاعلين؛ إما **بالتفريد الدال على خطورة ذلك الشخص، أو الجمع الذي يؤكد على أن الجماعة اقترنت لتنتشر وتصبح عضوا مرضيا ضد مصلحة وأمن الشعب،وضمائر المتكلم الدالة إما على الوحدة أو التفرد أو التعزيز اللغوي النفسي المتميز**، كون الكاتب في حالة ما ينقطع،ويدخل في حالة يأس يفرض الإشباع الذي يخرجه من الوحدة الألمية، إلى الهيجان الإجرامي الذي يجعله معززا ومتلذذا فرديا ومنتصرا لا منافس ولا ضد له، يسرد مسيرته بكل برودة دم:«مرت سنوات التسعينيات السوداء علي بهذا الشكل تقريبا، كانت تأتيني مكالمات ليلية تطلب مني أن أنفذ مهمة فأنفذها دون نقاش، كان الأمر يحدث بشكل أوتوماتيكي، القتل عملية سهلة، ولمتكن

(1)– عبد الغني بن الشيخ، التخييل الروائي وخذع التمويه السردي، مجلة آداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، العدد 10، ص 149.

تخيفني بل تسعدنيّ، كان علي فقط ألا أترك شيئا يدل على مروري، **طبعا نسيت بعض تلك المهام التي قمت بها في الصحافة الأسماء لا أعرفها، بعضهم تجار مخدرات، لصوص طريق، مدمني كحول... إلخ** ومرات كانت تنسب لأجهزة أمنية تعمل في وضع النهار:تمكنت فرقة من الدرك الوطني من القضاء على الإرهاب الفلاني يوم كذا على الساعة كذا ...»[1] وبما أن العديد من إنجازاته القتالية اللذية نسبت كل واحدة منها لفرع؛ فلا يخلو ذلك من كونها ليست بمقابل أو شهرة، فمنها من نسبت كما تم قوله من طرفه ضمن الصحافة التي تنشر تلك العمليات، وحتى إذا كان الأمر جديا أو غير عقلاني نسبتها الصحافة إلى المجرمين أو تجار المخدرات، أو اللصوص أو المدمنين على شرب الكحول؛ لأن القاتل مجهول والعملية التي تم القتل والتفنن في أدائها لم تترك عليها بصمة المجرم لأنه محترف، ولا يهمه لا المصلحة ولا الشهرة ولا المال؛ بل تدعيم لذة الألم الخرافي الإجرامي بكل إشباع للعقل المنفصم منذ الصغر. ويضيف «وشخصيا لم يزعجني يوما لمن ينسبون ما قمت به، كان آخر همي أن أخرج من ظلمتي إلى نورهم، ومن سوادي إلى ضوئهم، فأنا ابن الليل، وهو اللباس الوحيد الذي يناسبني ويسعدني... لا أدري كم حصيلتي من القتلى، المهم فعلت ذلك بكل سعادة، وحققت لنفسي ما تمنيت تحقيقه منذ الصغر، **وأصبحت دون أن أنتبه إلى قاتل محترف بالفعل**»[2].

وبالتحصيل الكلي الذي تم من خلاله التعزيز ما بين الألم واللذة بكل العناصر التي تم الخضوع لها حسب قانون اللذة اللاشعورية الناتجة عن الطاقة الخفية الماورائية للألم ؛ كحس وجسد، وعقل وروح، نتج عنه تكوين شخصية **القاتل**، الذي فرد حياته كحرفة القتل من غير شرعي إلى فرع أمني، بصوت الراوي الذي يتحكم في اللغة والإيحاء والتضمين؛ ليكون الأسلوب الحواري ضخما بما يسمى **لغة الألم**. وتحصل الطاقة السوسيولوجية –النصية–

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص47.

(2)– المصدر نفسه،ص47.

للرواية كونها ضخمة بتفاعيل الفرد ضمن النص والخطاب،اللذان هما رسالة غير مؤقتة بل سارية الفعلية الحوارية لرواية، عن طريق الشخص الأسلوبي الحواري، الذي يضمن **للرواية تأريخا يجسد الفترة الحمراء للعشرية السوداء**، التي كان شعارها شخصية القاتل في النص السردي الروائي الإيديولوجي الجزائري بهوية ناطقة.

4- **ألم الفناء في المحبوب (الألم العاطفي):**

يغدو الألم مهيمنا على حياة الناس خصوصا ما تعلق بالحياة الوجدانية المتأزمة، وبالتحديد بين **حواء وأدم** كفصيلة تغلب عليها الحب أو الكراهية، فإذا كان الحب عذريا يكون وسامه التعذيب في حالة تبادله من طرف واحد؛ فيحصل النفع الألمي بشدة، ويتحصن العقل والروح والجسد بمؤهلات يطلق عليها **مشكلة الألم**. هذا ما سيوفره المجرى الحدثي الصوتي الحواري، للغة المأسلبة والتهجينية الروائية لدى **باختين وزيما** ضمن الرواية كلغة، ورمز ناطق باسم **الرغبة في الفناء في المحبوب طوعا أو كرها**، مع حصول **الشوق غالبا، والهجران والفراق** الذي يعصر القلب كالسحابة البيضاء دون مطر.

من هنا يتضخم الألم تفاعليا بين الشخصيات ليصبح معضلة؛ فكونَ « الألم لغز،الألم لغز لا يملك أحد حله،ولا يتجاسر أحد ويدعي أنه يملك الإجابة لمسألة الألم. ولكن مع ذلك يظل الإنسان يكافح ويكافح محاولا الفهم وساعيا لإيجاد إجابة لسؤال "لماذا الألم؟" فالألم قاس جدا، يعذب الإنسان طوال حياته، بل ربما لا توجد لغة منطوقة كافية للتعبير عن فظاعة الألم »[1].

ولا تحديد يفصل في هذه القضية الشائكة، رغما عن كثرة الدراسات النفسية من قبل المختصين،ذلك لأنهم في حد ذاتهم يعالجون و يتألمون،والضرر الأكبر هو عائق الأسر و المجتمع المحافظ الذي يكبل العلاقات ويحولها إلى انقيادية ؛كعدم حرية التخيير في الزواج

(1)- مشير سمير،مشكلة الألم، مراجعة وتحرير: هايدي صموئيل،الناشر: مشير سمير،الولايات المتحدة الأمريكية،ط1، 2012م، ص12.

لدى العائلات التقليدية أو العقليات الرجعية.فشباب اليوم يفضلون حب الاختيار وهذا أمر صحيح، فالاختيار يعطي التقبل والرضوان من كلا الطرفين وبالغوص السوسيونصي عند **بييرزيما** نجد أن الرواية في مفاهيمه هي بلورة « لمفهوم التناص، لذلك نجده منذ الفصل الأول من كتابه"نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي"يلح على ضرورة الاهتمام بمسألة دخول النصوص الأدبية وغير الأدبية إلى الإبداع الروائي، مثله مثل **كريستيفا وباختين**، وهكذا فقد لاحظ أن امتصاص النص الروائي لمجموعة من النصوص والخطابات الأخرى خارج أدبية أو تقريرية مثل الخطاب الصحفي والإشهاري ، تعتبر من أكثر الأشكال الخطابية تعبيرا عن الواقع » [1].

ويضيف بحدة وصرامة« لأن العلاقة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، بين اللغة الإيحائية واللغة التقريرية هي في الوقت نفسه المجال الذي تندمج فيه البنية الاجتماعية بواسطة الخطاب »[2].

ويدمج الخطاب مع اللغة الإشهارية ضمن رواية اختلاط المواسم خاصة خطاب العاطفة والذاكرة، تتأرجح العواطف تماشيا مع ما ارتآه **القاتل**، كلغة إباحية تقر ما هو حاصل خاصة **الشخصية الهامة** المتمثلة في شخصية **سميرة قطاش**؛ فتظهر الأوساط الأدبية مع لجان الاتفاقية المهنية؛ **فالقاتل مجاهد وسفاح**، و**سميرة دكتوره** تدرس في الجامعة؛ حيث يتعرف عليها **القاتل** بعد أن اختفى عن الأنظار مدة معينة بأمر من الضابط؛ فالإيحائية هي المهنة والبنية الاجتماعية هي الخافية الباطنية لما تخفيه المصدرية التي خلقت من أجلها تلك المهنة، من سبب ومسببات، وخلفيات جعلت من لغة الشخصية تظهر ملتبسة بذلك الدور، عن طريق إبداع الراوي الذي مزج بين **القانون والرواية، والتعليم والخطاب في نفس النص**، وهذا ما يطلق عليه **بلغة الإيحاء والتقرير حسب باختين وزيما،**

(1)–رشيد وديجى،سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما، مفاهيم وآليات تحليل الرواية، ص173.

(2) – المرجعالسابق، ص 173.

من خطاب مباشر وغير مباشر، يقول **القاتل**؛ أي الراوي نفسه عن نقطة البداية مع **سميرة قطاش** فاعلا في نفسه كذلك تحفيزا يلح عن لعبة الموت بعد أن قرر السفر ابتعادا عن الشبهات، أو بمعنى آخر بعد تصفية كامل الحسابات، وحصد الملل نفسه، واصلا بوصف المكان والوقت والنوعية بجملة وقتية محددة: « كنت أفكر بما أن مهمتي ستتوقف وقتا طويلا بعض الشيء أن أحقق أمنية السفر وترك مدينة العاصمة إلى مدينة قريبة، ووقع اختياري على تيزي وزو، فلقد زرتها مرتين، ولم أقتل فيها شخصا واحدا»[1]، وبينما هو متنزه قصد مطالعة الكتب في جولة لمكتبة كبيرة للمطالعة قصدت الترفيه وملأ فراغه الإجرامي يقول وكأنه يشم رائحة رحلة جديدة: «جلست على إحدى الطاولات، وبقيت أتملى مشهد الكتب المعلقة في الرفوف و كأنها طيور لا تستطيع التحليق، في تلك اللحظة دخلت امرأة في العقد الثالث، بمعطف قطني أسود اللون وهي تطوق رقبتها بشال أبيض اللون، أما شعرها الأسود فتركته ينساب على كتفيها، وعندما شاهدتني سلمت علي بصوت خافت فرديت عليها التحية»[2].

طبعا هذا الوصف الجلي الدقيق نبع من كون **القاتل** عندما تعرف على هذه الشخصية الرئيسية **سميرة قطاش** منذ الوهلة الأولى عبر خطاب داخلي ينبأ عن هيبتها وقوة كيانها من مظهرها، كما ظهر له ذلك في بادئ الأمر، كما أن **هذا التحفيز الإشهاري أي الشكليك الصحافة** التي نادى بها **زيما** من خلال **صورة هذه المرأة وشكلها**، الذي استلطف فكر **قاتل** لأول مرة فصاغ الراوي؛ أي **القاتل الدعاية أو الإشهار من خلال جمالها، كبلاغ حواري إشهاري** كما هو مترتب عن الخفايا التي يستحيل لأي كان فضحها إلا عن طريق **القاتل** كونه **مشخص أسلوب لساني لموضوع المرأة وماضيها المر**، ويجيب بعد تدقيق وتعارف معها قائلا عن صدفة اللقاء برواية تدقيقية: « سألتني مبتسمة: معذرة لم أعرف

(1) –بشير مفتي،اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية،ص 74،75.

(2)–المصدر نفسه،ص82.

بنفسي **اسمي سميرة قطاش.** تلعثم لساني فجأة و هي تقدم لي يدها لمصافحتي، أخرجت يدي من جيب جاكيتي الجلدية و صافحتها بود، وقلت لها: وأنا سليمان ناصر. كان اسما اخترعه في تلك اللحظة»[1]، وحتى في أول موضوع تعارف **تنكر** ولم يفصح عن اسمه الحقيقي، وهذا ما يطلق عليه **بالضمنية الإيحائية السوسيولوجية، فالتنكر إحدى الميزات التهجينية للغة الروائية،** والاستدلال ينبع من كون **التنكر والخافية** ميزة تقييمية للشخصية المونولوجية؛ حيث بعد مجاوزات وعدة لقاءات **بينه** وبين **سميرة قطاش** يعرف لغز حياتها المتمثل في ألم العاطفة المستحيلة التطبيق عليها إلا من طرفها تجاه شخص يدعى **صادق سعيد** الذي درست عنده في الجامعة عندما كانت **طالبة،** قبل أن تصبح **دكتورة في جامعة الجزائر** وانتقالها إلى **تيزي وزو** لتستقر هناك وتمارس التعليم في الجامعة بعد التخرج، ليواصل **القاتل** الفرز في موضوعها :« وأنا أستحضر حديثي مع **سميرة قطاش،** وأسأل بحيرة واستغراب عن الشيء الذي يحدث لي من الداخل، ولماذا أفكر في تلك المرأة، ثم اهتديت إلى السبب الوحيد المقنع، السبب الوحيد الذي جعلني انجذب نحوها، إنها عكس كل الناس الذين عرفتهم تريد أن تموت، أووصلت إلى هذه الحالة، وأنني ربما لا شعوريا إن كان مطلبها فأستطيع أن أحققه لها، من دون أن ترمي بنفسها على سكة حديدية فيدهسها قطار» [2]، وبما أن **صادق سعيد** لديه رفيق عزيز عليه يدعى **فاروق طيبي** الذي استغلت **سميرة قطاش** علاقته مع رفيقه **سعيد** قائلة **للقاتل:**« **للصادق صديق عزيز عليه اسمه فاروق طيبي** كان يعرفه منذ سنته الأولى في الجامعة، وهو صديقه الفكري الأول تقريبا، ولقد حاولت أن أثير اهتمامه بي، ولم يكن ينقصني من الذكاء الأنثوي لتحريك مشاعره نحوي، كنت أريد من خلال علاقتي به أن أحرك مشاعر **الصادق** نحوي، دون جدوى أدركت حينها أنه قاومني بكل رجولة ،حبا **لحبيبته سارة»** [3].ويغدو الألم والانتقام والخيبة في جلب

(1)– بشير مفتي،اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية ،ص83.

(2)–المصدر نفسه،ص88.

(3)–المصدر نفسه،ص93.

المحبوب ضمن فصيلة الحب المستحيل؛ خاصة **حوارية الرفض العاطفي** ضمن الفرديات العاملة في مجتمع حر، أو مقيد، **فسارة حمادي هي زوجة صادق السعيد**، التي عرفها بعد لقائه لها ضمن إطار العمل فأعجب بشخصيتها ولم يعر اهتمام **السميرة قطاش**، رغم كل المحاولات الفاشلة منها تمنته كزوج مستقبلي، فالظنون العاطفية يصيبها الانكسار والعجز؛ فيصبح صاحب القضية حزينا لا ملذة له رغم كل الماديات في حياته، فإذا اجتمع مفهوم الحب والموت معا في سرد خاص؛ فإن « الحب والموت، الشخصيتان الرئيسيتان في هذه القصة، قصة بلا حبكة ولا نهاية؛ بل تكثيف لأغلب صخب الحياة وضجيجها، وهما إقرار بتلك المعالجة / الكتابة / القراءة »[1]. كذلك« ما من شيء أقرب إلى الموت مثل الحب المتحقق، فظهور أحدهما إنما هو ظهور واحد منفصل، لكنه أيضا ظهور وحيد وللأبد، فلا يتحمل أي تكرار، ولا يسمح بأي استئناف، ولا يعد بأي إرجاء. فلا بد لكل منهما من أن يقوم بنفسه، واقع الأمر أن كلا منهما يقوم بنفسه، وكل واحد منهما يولد للمرة الأولى»[2]؛ بمعنى: «يولد من جديد متى أتى، وهو يأتي بغتة من اللامكان على الدوام، من ظلمة اللاوجود من دون ماض ولا مستقبل»[3]؛ ليعذب ويتعذب كصخرة الجبل المرمية في القاع بعد أن أسقطها نسر من نسور الغابة حفاظا على عصافيره، هكذا رمى **صادق سعيد** بزميلته أي طالبته المحبة له **سميرة قطاش**؛ لتعيش حالة رعب وخوف في خضم التعسير الوجداني الذي حلمت به دون إقرار **صادق** لها، أو الاعتراف ولو بصدقها نحوه كاختيار رفيع من حرارة العاطفة دون غيره من الرجال؛ لتقر **سميرة قطاش للقاتل** أخيرا بتألمها الفيروسي، قائلة له عن تعدد انحيازها وتلاعبها بمشاعر **فاروق طيبي صديق سعيد صادق**، كصنارة فقط لاصطياد **سعيد** معترفة بإجابة عامة عن طريق حوار:«– هل هذا هو سبب كل إحباطك وخوائك؟

(1)–زيجمومنت باومان، الحب السائل عن هشاشة الروابط الإنسانية،تر: حجاج أبو جبر،تقديم : هبة رؤوف عزت ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان،، ط.1، 2016م، ص 36.

(2)– المرجعنفسه، ص 36.

(3)– المرجعنفسه،ص 36.

–نعم في جزء منه، لقد ارتكبت حماقات وشرورا كثيرة، وشاهدت حماقات، وشرورا عديدة تحدث أمامي، وتسقط أناسا كثيرين عرفتهم في **حالات ذبول ويأس، وتنتهي حياتهم بألم.** أشعر أن الحياة مجرد فخ سيء للبشر، ولا يستطيع النجاة منها إلا قلة، أو لا أحد ينجو من ذلك الفخ، **كلنا نتعذب** فيها ثم نموت فما الجدوى؟»[1] . وعلى الرغم من تعرف **سميرة قطاش** في حياتها **على أستاذ الفلسفة الهيجيلية و اسمه –رشيد–** ضمن الرسائل التي كانت تكتبها وهي في **تيزي وزو لصادق سعيد،** ولم تدري هل يقرأها أم تروح في ذوبان الألم العاطفي، وهي في الجامعة قائلة له بتفكيك العزلة الصوتية إلى مرحلة التكوين التقريري الذي ينشط اللغة، بجعلها خاصية شعورية، وحلا للأزمة عن طريق النطق والإفصاح، والبوح الكلامي، بطلب إذن فعلي واصفة له بهذه الجملة الارتجالية المعتصرة بالحرق والشوق:« دعني أخبرك عن أول تجربة صادقة عشتها عندما كنت **طالبة بجامعة الجزائر** منتصف التسعينيات، هو أول حب في حياتي، إن تجاهلت حب المراهقة المثالي، أستاذ شاب يدرس **الفلسفة،** هو الذي عاكسني مرة على هامش ملتقى أدبي لا أذكر محوره اليوم، كان وديعا مثل الأرنب، حتى إني استسلمت لكلماته الشاعرية، وأنا أشعر بأمان تام»[2]؛ لكنها تمجد الوجدان الأول بوصفه **حب المراهقة المثالي؛** أي رغما ولو عن تعرفها على ذلك **الأستاذ** في رابطة نتجت عنها **خطوبة،** ومن ثم **فراق،** إلا أن ذلك لم يكن إلا من **أجل نسيان صادق،** ولكن فشلت وتراجعت من جديد لأن قدر الألم قد لبس ثوب قلبها تجاه المحبوب المستحيل، وباعتبارها **حداثية متمردة نمرودة تلعب بعقول الرجال؛** حتى تجتاز العوائق الذاتية الوجدانية **ارتبطت برشيد لفترة** ومن ثم انقطاع، وتشير مفصحة عن تفكيرها التحرري الرافض للخضوع، والداعي للحرية، والعيش في تسيب العواطف من هذا لهذا؛ قائلة:« حتى إنه بعد سنة فقط اقترح علي الخطوبة والتقدم للأهل والزواج»[3]، تضيّف نتيجة قصة **والدتها** مع

(1)– بشير مفتي،اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية،ص94.

(2)–المصدر نفسه،ص119.

–(3) بشير مفتي،اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية ،ص119.

والدها الذي أفقدها الثقة بأن الزواج مؤسسة فاشلة، محللة عن طريق الأبعاد اللسانية، «كنت أكره الزواج؛ لأنه يذكرني بقصص تعيسة في عائلتي، **أمي المطلقة** بعد ثلاثين سنة من زواج تعيس، أبي الذي تركنا وهاجر إلى فرنسا ولم يعد قط»[1]. كذلك أخذت دروسا من **أختها الكبيرة** التي كان مصير زواجها مريرا وتعيسا كوالدتها، تفصح عنها هي الأخرى :«أختي الكبرى التي تزوجت صغيرة من إمام مسجد يكبرها بعقدين، لكنها فرحت لأنها كانت متدينة بطريقة شعبية وتعتقد أن رجلا متدينا هو الأصلح للزواج وتكوين أسرة، لكنه اضطهدها من البداية، **كان يضربها كل يوم**، أنجبت معه زينة أطفال، ثم لم تعد تحتمل كل تلك الوحشية التي يتعامل بها معها»[2]. وكون الزواج مرتبط بالعاطفة؛ **فنهاية رباط والدتها وأختها** بعد عشرة مع كل زوج لإحداهما **بالطلاق**، فيلتقي إلى أبعد الحدود مع قصة **سميرة قطاش**، وانفصالها عن **رشيد** الذي كان مثبطا فقط للهجة الشعور الحواري في ضميرها وقلبها تجاه **صادق سعيد**، الذي يمثل في الرواية الباطنية الشيوعية التي تنشر الوعي ضمن الرأي العام رغما عن خطورة الوضع التسعيني؛ فهو المثقف المناصر للنهضة في البلد واحترام قانون الدولة ضد الإرهابيين، الذين هم شوكة قنابل ضد أمن المواطن، الشيء الذي جعل **سميرة قطاش** تعشق هيبته وشخصيته التي تتسم بالاحترام، والرئيسية التفكيرية المثقفة التي تحبها كل امرأة في الرجل الذي هو أمنيتها في الحياة؛ حيث تعاني **سميرة قطاش** إلى بعد جد قريب من تعذبها النفسي العاطفي بالتلاعب والتمرد في مجتمع جزائري حريص على عفة المرأة، بعنفوانية المشاعر، وأنانية القلب رغما عن وجود فرص كثيرة كي تؤسس بيتا فحتى **القاتل**، بما أنه صديقها، فقد عالجت روحها بعلاقة ودية معه وأمثاله كثيرون، فيندمج

(1)–المصدر نفسه،ص119، 120.

(2)–المصدر نفسه،ص120.

الألم العاطفي بها بما يطلق عليه **بالمثلية المرفوضة؛** فهي «توجه جنسي منحرف ويعتبرونهم مرضى عقلانيين» [1].

وتتكون **مثلية سميرة** من «التمثلات الاجتماعية للمثلية الجنسية تتأثر بالمضمون الثقافي السائد في المجتمع، من دين وأعراف اجتماعية» [2].

و«معناها استحضار الشيء رغم غيابه» [3]، وبناء على كل التحفظات التي قد أشرنا إليها في شخصية **سميرة** الموجودة في لائحة **المستحيل الوجداني،** في حياة **صادق سعيد** الذي أغوته يوم انتقالها من جامعة الجزائر إلى محطة القطار ذاهبة معه في سيارته بدافع أن يوصلها كي تركب مباشرة إلى تيزي وزو، لتعرفت زوجته **سارة حمادي** ذلك وتنفصل عنه، نتيجة ضعف منه لا أكثر وندم ودخل حالة انهيار وأن **طيبي فاروق** زميله وقع في **نفس فخ سميرة** التي هي **سفاح عاطفي مرضي،** «ويعرف **التمثل الاجتماعي** بأنه مجموعة منظمة من الآراء والمواقف والمعتقدات والمعلومات التي تشير إلى شيء أو موقف ما يتم تحديده من خلال الموضوع نفسه (تاريخيه، خبرته)، من خلال النظام الاجتماعي و الأيديولوجية التي يتم إدخالها فيها وطبيعة الروابط التي يحملها هذا الموضوع مع هذا النظام الاجتماعي»[4]. وكون الصوت التحرري **لسميرة قطاش** مزمن من منظور اجتماعي **يوصف باللسان العقيم وسط الرواية،** يولد عبر شحنات الأنين والفراغ الكلامي الذي يحدث بين رسالة **سميرة لصادق سعيد** الذي حولها إلى مثلية مرضية، فتحدث الحوارية المنولوجية داخليا وخارجيا، بخيبة تضج بإسم الصرخة اللهجية الصوتية قائلة: «كان كل شيء ورديا تقريبا حتى ظهرت **سارة حمادي** . أو حتى عرفت أن له علاقة بها، لا أدري من أخبرني

(1)– مريم جوايبية، شوية سيف الإسلام،التمثلات الاجتماعية للمثلية الجنسية لدى المثليين جنسيا، دراسات نفسية وتربوية،جامعة باجي مختار ،عنابة، الجزائر ،المجلد16، عدد (2)، أغسطس،2023م، ص48.

(2)–مريم جوايبية، شوية سيف الإسلام،التمثلات الاجتماعية للمثلية الجنسية لدى المثليين جنسيا، ص49.

(3)– المرجع نفسه، ص49.

(4)–المرجع نفسه، ص49، 50.

بذلك، في لحظة تهاوي قصر الرمل الذي بنيته بنفسي منذ سنوات، وتلاشى الضباب عن عيني، وأخيرا **عرفت مصير حبي الصامت** إلى أين سيكون بعد أن **وقعت الفأس على الرأس...**»[1]. و يبدو التحسر كثيرا يزداد طوعا وكرها لحاسة القلب عند **سميرة** وهي تجني ثمار **تمردها** وعدم السير على عادات المجتمع ولهجته العقائدية ،كونها كما تصف حالها دوما **بالحداثية،** وتنفر من حوار الدين تضيف بعمق معنوي اجتاز كل الخطوط الحمراء ليصيح في دائرة الهلاك العاطفي: «ما حدث بعدها هو محاولة تصحيح خطأ بالوقوع في أخطاء كثيرة، ربما كان علي أن اكون قوية أكثر، وأنسحب بشجاعة، ألا أترك نفسي لذلك العذاب المرعب الذي عانيته ليال طويلة بأكملها، **باكية، مجروحة، تنزف دما ودموعا كثيرة**»[2]. من هنا يبدأ الاستهلال النهائي الذي يخبر ضمير **سميرة** بمنطق النصر من هذا الألم الذي يشب ويشير في عبرات مسيرتها إلى ظلمة الانتحار؛ حيث يصف صاحب كتاب–**هبة الألم– بول براند وزميله فيليب يانسي** عن تجذرات الألم « بوصفه جراحا وعالما ومفتشا وفيلسوفا ملهما باستبصار نادر، أقول إن **بول براند** قد عاش بين المبتلين بالألم وعمل معهم، وتتسم تجاربه غير العادية بوحدة موضوعية متينة تتيح له تقديم موقف مدهش للألم»[3]، وهذا ما يقوله عنه إحدى زملائه المختصين معه ، من القول يتجلى الألم كظاهرة غريبة لدى عينات قليلة، التي هي قد تجاوزت الألم إلى أن صار أليفهم وزميلهم كالهواء المستنشق، وهو ما ينطبق على الهواية العاطفية لدى**سميرة قطاش بأن أصبح الألم لا علاج له؛ إلا بالفناء في محبوبها المستحيل تحصيله (سعيد صادق) الرجل الشخصية؛** الهواء المتنفس المنقطع نظرا لحتمية القدر الذي يفصل الطرفين إلى محب و الآخر لا محب.

(1)– بشير مفتي ،اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية ،ص220.

(2)–المصدر نفسه،ص220.

(3)– بول براند وفيليب يانسي، هبة الألم، لماذا نعذب وما موقفنا من ذلك،تر:آراك الشوشان،تكوين للدراسات والأبحاث،المملكة العربية السعودية،ط.1، 1440هـ ،2019م،ص 17.

وعندما تصل الناحية السوسيونصية إلى درجه الخطاب الإكراهي أو النص المفعل، بغرض التقييم الاجتماعي التضميني لأخلاقيات الفرد حسب **باختين و زيما**؛ تظهر أخيرا **سميرة قطاش** بوصول الحقيقة التي هي مصيرها ولا مفر منها؛فالهارب هو **صادق سعيد** الضحية للمفترسة **سميرة** التي خربت بيته بخطأ طفيف في نظر **سارة حمادي** لا يغتفر، تقول بتأكيد تحصيلي عددي، قياسي نصي،وسوسيولوجي يسرد تفكك الجماعات وحداثة المفارقات: « تركت نفسي أنساق وراء وهم صنعته لنفسي، ثم عندما زال الوهم ظهرت حقيقتي، ضعيفة، منهزمة، فاشلة، هل يستطيع الحب أن يحولنا إلى خيط رفيع من دخان يتبعثر في فراغ مظلم...لا أدري. ولكن هذا ما حدث معي، وبدل الانسحاب، بدل أن أفلت بجلدي، بدل أن أرمم ذاتي، **وجدتني أقاوم المستحيل كي أفتك بالرجل الذي لم يكن رجلي...**»[1]. فعندما يجتمع الكره مع الحب، والشوق مع الفراق، و الضعف مع الضد، و الهزيمة مع العناد، والمستحيل مع اللامستحيل، تصر المخيلة الجمعية لذاكرة الشخصية على التشبث ولو بطفيف أمل وهي تحت رعاية الموت الجارف، وتتخلى **سميرة قطاش** نهائيا عن تأملها الحداثي الذي نتج عن الإيمان بالروايات والكتب، إلى قيد الالتزام والانصراف الذي يجعلها تنتقم بطريقة الانسحاب نهائيا من حياة الرجل الذي أحبته، وكل من وقعوا في شباكها، وتصغي إلى لهجة صوتها الدماغي السائل بتخاريف الكتب والروايات ودخول عالم الملكوت الثاني (الموت)؛ لكن تعترف بكل طمسات عنادها، في رحلة النهاية قائلة بذكر الفاسد والطالح، المر والقبيح، والمؤلم والمحزن:« وكيف تورطت أكثر في طريق هاويتي ، بدلا من إصلاح حالي، وأصبحت شريرة ، خبيثة؛ بل امرأة مدمرة تستطيع تدمير من يحبها، وحتى من لا يحبها، تدمير كل من يقترب مني، كل من يريد أن يكون معي؛ لأني لا أستطيع فقط أن أكون معه هو...»[2]؛ **أي صادق سعيد** .

(1)– بشير مفتي،إختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية ،ص221.

(2)– المصدر نفسه، ص222.

من هنا تدخل عالم النهاية الحتمية، الذي يطلق عليه بالإجبارية الخطابية للشخصية وسط التحول البنائي للنص، من الإيحاء، والتقرير، إلى كره النفس، إلى التضمين اللاشعوري بالقضاء على حياة الحوار الداخلي والخارجي للصوت الناطق في الرواية، التي ألفها **بشير مفتي**، وألبس نفسه شخصا **القاتل**، وكل المفعلات الحواسية **لصادق**،وخسارته **لسارة حمادي**، وحب زميله **فاروق طيبي لسميرة** التي أوهمته بكذبة لتثير غيرة **صادق** عليها، والأحداث كثيرة وشديدة التورط في التفصيل الحرج، والفاضح للخفايا، وفي سلسلة قريبة من انتهاء العناصر البحثية تدخل جميع الشخصيات كره نفسها لفشلها، في حوارية العاطفة النصية السوسيواجتماعية؛ فيظهر الكره للذات من قبل شخصها ما عدا **القاتل**، ما بين العشق والغضب النحوي للغة، و« يعود الشعور بالغضب إلى أسباب عديدة منها الإحباط والإحساس بالظلم والإهانة والخسارة والكره...إلخ نحن نفكر بالانتقام عندما نشعر بأن ما حدث أو يحدث يعوق وصولنا إلى الأهداف التي ننشدها، أو عندما نشعر بأن الآخر يتعمد إعاقتنا أو يسمى إلى إلحاق الأذى بنا، وأحيانا لمجرد ما يمثله الآخر المختلف بالنسبة لنا. وهكذا يمثل الغضب حالة نفسية انفعالية معرفية»[1]. طبعا فعندما تحدث المعرفة في ذات الشخص بأنه مظلوم أو غير مرحب به في شتى الظروف، يقوى **الألم إما شرا أو انصرافا** من تلك البيئة، وذلك ناجم إما **عزة نفس، أو انهيار،وفشل، و من ثمة الخروج من الدائرة الجمعية المهنية** والفارزة لإبقاء من تألفهم، والطاردة لمن هم غرباء منذ البداية.

ويأتي المنفذ الأخير الموصل إلى **التفكير في الانتحار الناجم عن الألم العقلي** الذي يفصل **سميرة قطاش** عن **صادق سعيد** الحلم الكاذب، وحياتها النكدة المرة؛ فقد تعرضت لمواقف كذلك موجعة فانتهكت حرمتها من بعض الأشخاص المنحرفين عن القانون، وانتقم لها **القاتل**،وكامرأة قائلة عن نفسها:« جاءتني بعدها الضربات موجعة واحدة وراء الأخرى،

(1)–صالح بريك، الكره أو اللا تسامح مع الآخر، منظور نفسي،اجتماعي ، خطوات للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م ص38.

ظننت أني امرأة سيئة للغاية حتى يقع لها كل ما وقع، **فكرت في الانتحار** عدة مرات؛ لكن لم أملك الشجاعة الكافية لفعله.

صرت أنتظر مخلصا ينقذني من حياتي. شخص من السماء،أو من العدم وينهي هذه المأساة التي لم أعد قادرة على تحملها، حتى لو بقيت ظاهريا غير مستسلمة» [1]، وكي تحمي الرغبة شديدة في الموت المطبق يظهر **القاتل كمنقذ لها عن طريق الحمية الانتحارية** التي تنبأت بها؛ لأنه المصدر الذي عرف حكاية حياتها كاملة ليخرجها من أهوال لا تزول إلا عن طريق الرحيل؛ تقول في ختام هذا العنصر كتكهن أي تنبؤ:« هل كنت أوهم نفسي أن **سارة** ستغادر **صادق** وسيعود إلي...ربما كنت أحلم في مكان ما بحدوث شيء من هذا القبيل، معجزة تغلق باب المأساة إلى الأبد، وفي جانب آخر كنت أريد الخلاص النهائي، يجب أن أعترف بأني أخفقت في التحقق داخل هذه الحياة... وأن إصلاحي صار مستحيلا»[2]، فعندما يجتمع **الوهم اللغوي مع التخيل السوسيونفسي**، تظهر آلام الفرد ضمن **لغة التهجين النافذ والمفكك عبر التلقين الأيديولوجي للتناقض الوجداني للشخصية، التي تمربحالة عاطفية مأسلبة بجدة الوضع**، والاعتراف البنائي السوسيولوجي للمجتمع الرافض للحركات الفردية الحرة؛ خاصة إذا ما تعلق بالعاطفة ووجود الرفض بين أحد الطرفين المحبين بين عاشق ومهمل، وهذا ما يطلق عليه **بسوسيولوجيا الرفض العاطفي**. كنتيجة عامة لهذا العنصر الخاص بالألم الروحي والوجداني، والفناء في المحبوب بدراسة سوسيونصية طبقا **لباختين وبيير فالبري زيما** كمؤسسين للمنهج، يتضح خطاب الرواية في حرارة اللغة الحساسة بعمق للمحبوب والناطق بشاعريته، والنصية في التلاعب الفكري والفني بالتضمينية و الإيحاء شكلا ومضمونا؛ ليصبح النص الروائي **اختلاط المواسم بشير مفتي**

(1)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية،ص224.

(2) –المصدر نفسه، ص 224.

زرعا أيديولوجيا ينبض بأن الإنسان مهما كان في مستواه المعرفي وحياته المهنية، لا يخلو من العواطف؛ لأنه إنسان في النهاية وكل البشر حاملة للعواطف المجتمعية الخطاءة.

5/– الألم العقلي بؤرة الانتحار:

عندما يتحول ألم الوجدان إلى ألم الوفاء، يتحول في معظم الأحيان إلى خيانة جارحة تكسر الحاجز الأكبر ألا وهو الثقة، حسب موضوع هذه الرواية في كافة طياتها أيديولوجيا بصرخة نهايتها تراجيديا، وحسب **باختين** الذي انبنى مفهومه عليها منذ البداية هو التناص: و«انطلاقا من تعريفه للملفوظ كحدث لا يمكن أن نفهمه بمغزل عن طبيعته الاجتماعية،وأنه يقتضي على الأقل، وجود متكلم ومستمع يساهمان في إنتاجه، وعموما يمكن الوقوف عن شكلين من أشكال التناص **عند باختين:**

– تناص لغوي.

– تناص يتحقق على مستوى تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية»[1] ، يضيف **باختين** تحليل شكلي التناص حسب القيادة اللغوية ف: «فيما يخص الشكل الأول، جاءت صياغته انطلاقا من تنظيرات **باختين** للملفوظ بصفة عامة، وعلاقته الوطيدة انطلاقا بملفوظات الآخرين، وعندما قلنا بأن **باختين** كان مؤسس للتناص اللغوي، رغم أن التناص ينتمي إلى الخطاب وليس إلى اللغة كما يرى تودوروف، كنا نعني بذلك العلاقة بين خطاب المتكلم وخطاب الغير؛حيث تعتبر مقولة خطاب الغير كقاعدة أساسية لتحقيق التناص على هذا مستوى»[2]. ويضيف التوجه بالتحليل المنطقي؛ حيث يأتي«الشكل الثاني من أشكال التناص عند **باختين،** وهو الذي سيهتم به **زيما،** فيتعلق بتناص الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وقد تأتت له صياغة هذا المفهوم انطلاقا من قوله بأن الرواية جنس غير مكتمل منفتح دائما على أجناس متعددة، و وتجسد الرواية حسب **باختين** حالة خاصة في تحقيق ما

(1)–رشيد وديجى، سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما، مفاهيم وآليات تحليل الرواية، ص172.

(2)–المرجع نفسه، ص172.

ذهبنا إلى اعتباره تناصا للأجناس»[1]. وبربط التخمين بأجناس الرواية كجنس وسط عدة أجناس، يظهر ما يطلق عليه بالأجناسية المتعددة الرؤى، مثلا تتعانق الأجناس الأدبية وسط جنس روائي واحد، وداخل ملفوظ واحد مزدحم بأصوات لهجة رسالة يطلق عليها **بالسياسة الفردانية الخاضعة للسياسة الجمعية المؤدية لسلوك الإيحائي**، الذي يفهمه الأنا الأعلى أي المجتمع في حالة ظهور إشهاريات دالة على تجاوز المألوف وخرق السيادة الأخلاقية، فتندمج الرواية مع الضمير الجمعي بالبناء والتشييد الذي يؤهل الخطاب إلى فصل الرواية كتناص نسقي اتصاليو سياقي،بالانسجام و الاتساق بين المفاهيم التي يراها الفرد شائكة؛ **لذلك أول ما يهم المنهج السوسيونصي بربطه بالرواية الجزائرية خاصة رواية التسعينات الحمراء إلى تهذيب السلوك ومحاربة كل أشكال الفساد.**

وعليه يبني **الألم العقلي** بشدة متورطة من قبل شخصية **سميرة** عند ارتحالها إلى مجتمع الحداثة والتمرد؛ بأن سلكت طريق الفساد الديني الغير أخلاقي في أوج الدين الذي يحتضنه البلد الجزائري المحافظ، والرافض للمثلية أو الشذوذ أو الإرغام على جلب حب الغير المستحيل للحصول على وجدانيته؛ فيظهر **الوسواس القاتل** المؤدي مباشرة إلى طريق الموت؛بقتل النفس وهتك الروح، لذا **فصادق وسميرة** ذا فارق في البنية الأخلاقية فهو المحب لزوجته **سارة، وسميرة قطاش** صائدة رجال، حتى **القاتل** راودته؛ لكن أصبح ملجئ لتفريغ همومها وسفاحا منتقما لها من كل أذية أصابتها؛ فالحنكة هي حيلة **القاتل**، وذكائه الذي أبقاه مستورا رغم علاقته **بالضابط(ع)** حتى بعد نهاية العمل، ومن ثم الإجرام من أجل جني الثروة، ومع حصول حالة استرجاع رهيبة **لسميرة قطاش**، والإصلاح لذاتها أصبح مخيلة ككون بعيد، وكذلك حال **صادق** الذي انهار منذ طلاقه من **سارة**، ودخوله المستشفى النفسي وهذا نابع من علة التحيز الذي يقحم كلا الجنسيين في دائرة الفشل والحسرة، فكما يبدو جليا أن «للرجال مشاكلهم الخاصة بهم وكذلك النساء، فإن لهن مشاكلهن الخاصة بهن، وغالبا ما

(1)–رشيد وديجى، سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما، مفاهيم وآليات تحليل الرواية، ص172.

تكون طرق معالجة تلك المشاكل مختلفة عند الاثنين»[1]. وعندما تكون المرأة مفعلة بطاقة السلب الضار فإنها تخرب حياة الرجل، لا محال خصوصا إذا كانت **دخيلة**، وهي حال **سميرة قطاش** التي تهذي قائلا عنها القاتل معرفته لحكاياتها كاملة :« وبعد ذلك رحت أفكر في قتل الذين كانوا سببا في طريق الهاوية الذي قطعته **سميرة قطاش** وحدها منهارة ومهزومة ويائسة ...

ظهر اسم أستاذ الفلسفة **رشيد**

ثم أستاذ الأدب **صادق سعيد**

وصديقه الفكري أو الروحي **فاروق طيبي**

ثلاثة أسماء يجب أن تدفع بدورها الثمن»[2].

وتجري **الروحانية الأليمة العقلية لسميرة بسيكولوجية شاعرية** تعبر عن العذاب الفكري، واليأس من الوجود في حد ذاته عبر استباق، واسترداد،واسترجاع في تقديم التفاصيل وتأخيرها في الرواية، حتى تصل كل شخصية إلى نهاية تفصلها عن تجذرها بألمها إلى الحرية بالخلاص إما فقدانا للذاكرة، أو انتحارا، أو رحيلا عن بؤرة الضرر كما فعلت **سارة حمادي** بانفصلها عن **صادق** ، تقول **سميرة قطاش** نافية وجود الأمن في ذاتها نهائيا :« لم أستطيع النوم البارحة، بقيت أتقلب في الفراش، وأحس بالتعب، رأسي يغلي ويفكر، عملية التفكير مؤلمة وليست بالأمر السهل، كل من يفكر يتعذب، **كل من يستعمل عقله يصاب بألم شرس، الحياة العقلية ليست للجميع، هي ملك الافراد قلائل**، بقية البشر يحبون العيش

(1)–طارق كمال النعيمي، سايكولوجية الرجل والمرأة، أحدث دراسة علمية حول المشكلات الزوجية، أسبابها وطرق علاجها ، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1427هـ ،2006م، ص59.

(2)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص183، 184.

(2)– المصدر نفسه، ص 187.

في المناطق الآمنة، ولا يزعجهم أن تقول لهم تشبهون قطعان الغنم، فهم بالفعل يفضلون العيش كالقطعان على قلق الشاة التي تتمرد ويكون مصيرها جوف الذئب»[1].

هنا العودة بشكل متشابه لتفكير **سميرة** مع بعض أفكار **القاتل**، بوصف العيش الإنساني تماما كالمجتمع الحيواني؛ حيث تألف معظم الحيوانات الأليفة العيش في مجتمع استيطاني واحد بعيدا عن موطن الخطر، ولو بالزحمة والاختلاط تفاديا للتهديدات، أو الانحرافات، أو العزلة القاتلة، بعيدا عن التمرد الشمولي المؤدي إلى دخول عبرات التفكير الضار بالعقل؛ فعندما تألف الجماعات الإنسانية بعضها بالاحتكاك المجتمعي النافع، يكون الإنسان بعيدا عن كل الشبهات والمزالق المؤدية للانحراف الناجم عن سلوك الطريق الشاذ الفرداني، الذي هو صفة النقص والتمرد اللامقبول في سوسيولوجيا البيئات الإنسانية التي تتطلب التمسك والتعاون خاصة الحفاظ على الدين والعرف الموروث.

وتحاول **سميرة** حتى ولو بتجميع عقلها بألعوبة الكلام الحواري الكاذب، ما بين الحلم والواقع، وما بين الخلسة والفجيعة، وما بين النهاية وما كانت عليه سابقا،**بوسوسة عقلية رهيبة** توجع الباطن والجوف، بل حتى سريان الدم في دورتها الدموية يصبح كثير التدفق،وسريع الرفع للضغط، قائلة عن عقدتها العاطفية السوداء والمريرة: «الحب نقطة ضوء واحدة سرعان ما يتحول بدوره إلى ألم لانهائي، جرح غائر في الصدر، تدفق مستمر للحزن، كآبة شتوية لا تسمح للشمس بتسلل إليها، وما يظل ماكثا هو الرغبة في طي الصفحات بسرعة، الوصول إلى نقطة الختام بأمان، الموت، الشيء المريح في الحياة هو أننا عندما نتعذب كثيرا نفكر في الموت، ونقول إنه الخلاص، خلاصنا الأخير»[2]. وبذكر

---

(1) –بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص188.

(2)–المصدر نفسه،ص 242

(3)– المصدر نفسه، ص 242.

(4)– المصدر نفسه، ص242.

الخلاص والموت تأتي الأناة اللغوية المطبقة بتلاشي كل صور الوجود الواقعي حتميا، بأسلوب ضمني وآخر مباشر، يفرج عن صاحبه إلى الانتقال إلى مغامرة نهائية، توحي **بانعدام لغة الصبر النفسي أو التفاؤل العقلي، وظهور دائرة العبوس الأيديولوجي النقيض،** تماما للأمن الحياتي من طرف حوارية صاحبه لنفسه، إما مع الغير بالاحتكام إليه كسبيل لبلوغ المرحلة الختامية ؛كما فعلت **سميرة قطاش** رفقة صديقها **القاتل،** الذي احتمت به كي ترحل عن طريق الانتحار اللامباشر، وبلغة الضد الآخر المكلف بالعملية دون جرم من قبله بل بمعاونة وتضامن في التطبيق والحصول على لغة الموت الحقيقي، حيث تنتهي **سميرة قطاش** حياتها على يد **القاتل** بندم وعقاب شديدين، ويظهر ما يسمى الندم من طرف المذنب، والعقاب على يد المجرم كوسيلة لطي صفحه الآلام والذنوب، بماضيها وفجواتها؛ يقول عنها **القاتل** وهي تحت رحمة الانتحار بتحقيق جازم، وطلب خاتم:« لقد طلبت مني أن نذهب إلى بيتي، أن نقضي ما تبقى من اليوم سعداء، ومرحين كالأطفال الذين لا ينتظرون شيئا بعد من الحياة، وعندهم ثقة كبيرة أنه لن يحدث لهم مكروه فيها مهما فعلوا من شرور، أو ارتكبوا من حماقات، فعدت بها لبيتي»[1]،يضيف بعد أن أحس بلذة جديدة توحي بضحية لذية في داخله:« شعرت أنها تريد أن تنهي حياتها من دون ضوضاء، بلا أصوات ذاكرتها المزعجة، بلا أشباح الماضي المرعبين»[2]؛ حيث تظهر أعلى درجات **الوسواس القهري للألم العقلي** بحنكة اللهجة الصامتة بالرحيل الجميل، وبصورة جيدة دون غيرها من ضحايا **القاتل** المرعبة الذين توفوا بطرق بشعة عن طريق إبداعه السفاح المرضي، الذي نبع من خرافية العقل الجارف للكلمة المرفوضة الإنسان ذا إنسانية؛ يقول بوصف وتحليل موضوعي بناء **لسوسيونصية الخطاب والنص** عبر الكلمة والمعنى: «كنت أدرك مهمتي جيدا، لقد استيقظ في القاتل دون حتى أن أنتبه له، مع أني كنت خدرته كل تلك الفترة القصيرة التي

([1]) بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص188.

عشتها معها، وانتقمت لها من أولئك المجرمين، وليس منها هي»[1]، ولهذا يتزئبق الألم العقلي بلغة الموت، ضمن السجن و الفخ الذي يطلقعليه **سوسيونصية النهاية الضارة من حس الفردبقسوة المجتمع؛** فيتجلى الانتحار في« الحرمان من الوجود مع

تفادي الإحساس بالألم، الحرمان من كل الحقوق دون تعريض للألم، فرض عقوبات خالية من الوجع»[2].

كما أن الانتحار يمثل «إبطال المشهد وإلغاء الألم»[3]، **والانتحار شرك،** ويمثل في هذه الوضعية ما ينبه إليه بأن «الكفر فقد وضعيته كجريمة»[4]، فعندما يتعالى **الشرك الانتحاري مع الشخصية المرضية يباح القتل لدى صاحبه؛**لأن المنفذ أصبح بابه مفتوحا دون استدراج ترددي، وتصبح الجاهزية واقعة وحدث أيديولوجي للبطل الواقعي المنفور ضمن الرواية، بلغة السلسلة المحسوبية بالتلقين، والخبرة، والنتيجة الحوارية لصاحبة المنشور الروائي ضمن الرواية.

يعطي **القاتل** للتدقيق في **انتحار سميرة قطاش** قائلا ببرودة:« طلبت مني أخيرا أن ننتقل للفصل الأخير من الحكاية أن **تشرب السم،** فأحضرت لها كوب الماء ووضعت فيه ما يجعلها تغيب عن الحياة إلى الأبد...

كان ذلك هو الشكل الوحيد الذي يليق **بسميرة قطاش** ... لقد كانت ترغب في رحيل هادئ، ولأول مرة مارست قتلا شاعريا ورومانسيا، وحقق لي رغم كل ذلك لذة قصوى لا تقاوم...»[5].

---

(1)–ميشيل فوكو، المراقبة و المعاتبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مراجعة وتقديم: مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان،د. ط، 1990م،ص53.

(2)–المرجع نفسه، ص54.

(3)–المرجع نفسه،ص 58.

(4)– بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية،ص243.

(5) ميشيل زيرافا، الأدب القصصي، الرواية والواقع الإجتماعي، تر: سما داود،مراجعة : سلمان الواسطي، ص 18.

هكذا بدأت الأقاويل للغة الرواية بفن الموت الجارف؛ كي تتمخض كل التفسيرات الناهضة بالأيديولوجية التي عاشها **الكاتب أي القاتل** زمن الإرهاب ما بعد الاستقلال؛ فيظهر الألم بحلة جديدة فيها نوع إبداعي يغوص في ثنايا المجتمع بالصيغة المرضية الإجرامية **للقاتل** من جهة، والعاطفة السائلة والمفرطة **لسميرة قطاش** من جهة أخرى، والرجل السياسي **صادق سعيد** وصديقه الفكري **فاروق طيبي** اللذان يعبران عن صنف بعض من الرجال التي تقع في فخ المرأة الحداثية المتمردة؛ لتزيح الزوجة، وتحتل مكانها بالمشاكل والتفريق وتشتيت الأسرة؛ والمثال هو **سميرة ثعلبة** الضررالفاصل وطلاق **صادق سعيد** من **سارة**بسببها، وتطبيقها لزميله **فاروق طيبي** كوسيلة احتيالية التي تمثلتها في الرواية كشخصية استفزازية لمحبوبها **صادق سعيد؛** حيث تنبض الرواية بأسلبة الحكي الذي ساد جميع النص من بدايته إلى نهايته، وهكذا يتمظهر **الانتحار** في حياة معظم الشخصيات، وبالتحديد **فاروق طيبي** نفسه زميل **صادق** الذي أنهى حياته؛ لأن **سميرة قطاش** لم تعطه قلبها رغما عن كل تضحياته نحوها، ما أثار **الغيرة والغيبة بالحسد** من زميله **صادق،** يروي **القاتل** على لسان **سميرة** قبل انتحارها نهايته المأساوية بوقع السيوف، وتساقطها في النهاية:« الشيء المؤسف في هذه القصة هو **انتحار صديقه فاروق طيبي،** آه كم تألمت عندما عرفت أنه فعلها الحقير، كانت تلك أقصى عقوبة أوقعها بي، لقد انتحر بعد أن هاتفني في الليل، وأخبرني أنه لا يستطيع النوم، أنه من دوني لن يقدر على العيش، وأنه يعرف بقصة حبي لصديقه **صادق،** و أنه متفهم للأمر، وأن **الصادق** يحب **سارة** ولن يتخلى عنها، وأنه الخيار الحسن»[1]، وكل هذه المجريات الجمعية حصلت بانفصام الشخصيات عن ذواتها، عبر **مقروئية التخيل الضمني،** الذي هدد العقول إلى قهر الروح وتلاشيها نهائيا، عن طريق غياب الإدراك والتقبل، بأن المشاعر لاتباع ولا تشترى، إنما هي ميزة لا يتحكم فيها صاحبها، وتكون لشخص معين بلا ضغط أو إكراه، وتلمس السوسيونصية بكون **اختلاط المواسموثيقة نصية تقريرية لملامح**

(1)–المصدر نفسه، ص 238.

المشاعر وخفاياها في الكون الباطني المسؤول عن الإشارة الضدية؛لأن الضد يخلق المنافسة والسعي لخوض أنت الرابح وأنا الغالب، أو أنا القوي وأنت الأدنى؛ هكذا هو الحب واللاحب، والعيش برضوان، والانتحار رغبة في الزوال، وألم الجسد وألم النفس وألم العقل بفروع ثلاثة لمكونات الكائن البشري.

وبصورة شاملة للفصول الثلاثة؛ فإن«الرواية بوصفها تجسيدا لتاريخ المجتمع ووسيلة للتعرف عليه (مركزة في الحالتين على الطبقة الاجتماعية المسيطرة)، وظهر نقيض ببروز الرواية بوصفها حقيقة جمالية» [1]؛ حيث «ارتقت الرواية إلى مرتبة العمل الفني في الوقت الذي ارتبطت فيه شكلا ومضمونا بالظواهر التاريخية والاجتماعية، واحتضنت الرواية بوصفها جانبا أدبيا العمليات السببية والغائية التي يمر بها تاريخ المجتمع وعبرت عنها»[2].

وانبنى **المنهج السوسيونصي لرواده باختين وزيما**، بكون الرواية هي الغاية التي تترجم اللغات بأسباب ومسببات حصل من خلالها الألم كهدف إما وقتي، أو دائم يؤرخ للطبقات عير تشكيلاتها المادية كالثروة أو السيطرة المهنية، وقمة التضحية على السوء سلبية أو إيجابية، كحقيقة إما ضارة أو نافعة؛ مع الوطن أو خارج المهنة، فظهر السفاح المرضي للألم بصور ثلاث؛ إما تصعيدا للوطن ضد الاستعمار وطرده، أو بناء للثقافة التي مثلها القراء المثقفين برسالة التوعية والمحاربة بالقلم في دور الصحافة إبان الحلكة التسعينية الدامسة بتشريد وتهميش الطبقة المثقفة، وما عاشته من نفي كولونيالي، أول تحالف بعد سقوط النظام الاشتراكي، وحرب العصابات من أجل جمع الثروة وتشريد الفقراء؛ فكانت الرواية غاية سامية لتحليل **صور الألم العرقي والدموي عبر التأريخ للرواية الجزائرية بصورة سوسيونصية جد مبرهنة على قمة الإرث القومي الجزائري**.

---

(1)– ميشيل زيرافا، الأدب القصصي، الرواية والواقع الإجتماعي، تر: سما داود،مراجعة : سلمان الواسطي، ص 18.

(3)–المرجع نفسه ،ص18، 19.

خاتمة:

خاتمة:

من المسلم به أن لكل بحث أكاديمي نتائج يحققها وهي بمثابة الآفاق النابضة والأرجاء المفتوحة القائمة على سابق مبتكر، وتال مميز، ومضاف مبتدع، ومكتشف منير لبؤر الغموض، ودال جديد، لموضوعنا خطاب الألم في الرواية الجزائرية المعاصرة –دراسة سوسيونصية – نماذج مختارة؛ حيث توصلنا إلى أهم النتائج باعتبارها دليلا للراهن والمستقبل وحافز لبحوث أخرى شبيهة أو متصلة و منفتحة ونجملها في الآتي:

– المنهج السوسيونصي يتعالق مع الرواية ويرتبط بها ارتباطا وثيقا، حيث تتحول المناطق الصامتة إلى تخييل لساني حركي وتفسح لها الأرجاء لتكون لغة المنهج نظريا ولغة الرواية تطبيقيا.

– الرواية الجزائرية هي انتاج لفترات تأسيسية وأخرى واقعية اشتراكية تعبر عن قضية الجزائر باستعراض أهم الظروف التي مرت بها سياسيا وسلطويا، وتكشف العلاقة ما بين الشعب والسلطة، أما اجتماعيا فهي تبين العلاقة ما بين العائلة وأفرادها، وما بين القوى الحاكمة البرجوازية وردة فعل الطبقات الوسطى والفقيرة، وما بين الرأي العام والمثقف المضطهد.

– الدور الفعال للسينما إبان الحرب التحريرية والتحسيس بخطورة الكيان الفرنسي وظهور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والحركات الوطنية الأخرى لبث الوعي القومي والوطني، والحفاظ على مقومات الهوية الجزائرية من لغة وتاريخ ودين من الضياع والاندثار.

– دخول الرواية الجزائرية عالم التجريب جعل منها جنسا أدبيا يضم كافة الأجناس الأخرى بالغوص في ثنايا المجهول والتنبؤ بالمستقبل باعتبارها رؤية استشرافية دالة على عمق التجربة الأدبية الروائية الجزائرية من جهة الإنتاج الناجح بالدليل والقياس المحلي والخارجي

للجزائر، ودراسة المجتمع كعينة تعطي النتيجة التي هي مضمون الرواية عبر فاعلية الحدث الذي يسفر عن خلاصة التنبؤ.

– تقر الساحة الروائية الجزائرية بأهم القضايا والأحداث التي كانت ولازالت في خضم السيرورة التاريخية للجزائر بثورتها وشهدائها المخلدين بالفداء والتذكير بهم في كل مناسبة وطنية أو دينية، تفصل كل تضحياتهم الجسام من أجل بلد ينعم بالحرية، والحرص على تحفيظ الأجيال تاريخ البلد كي يبقى أصيلا وعريقا في أذهانهم دون انقطاع، ورفضها لكل أشكال العنف والاستعمار وفلسطين المنكوبة مثال حي على ذلك، وهو ما تدافع عنه الجزائر في قراراتها التي لا تتنازل عنها بإصرار داعية إلى رفع الحصار وخروج الكيان الصهيوني من فلسطين القدس الشريف، والتي نعيشها في كل يوم يشتد فيه ألم فلسطين التي هي نموذج معاصر عن استعمار فرنسا للجزائر في ماضيها؛ لتلتقي كل الروايات في تيمة ألم استعمار المتنوع من حيث الموضوع والصورة والمبدأ والقاعدة التي تمثلتها كل رواية عبر شخصية هي هدف في حد ذاته يظهر لغة الرسالة والخطاب الأيديولوجي الذي يندرج من خلالها القضية الممثلة لزمرة الاستعمار سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا أو اقتصاديا كل رواية وتوجهها الذي قد خصت به لتحليل صيغة الألم.

– احتل الألم مساحة شاسعة في كافة الروايات الثلاثة بكافة أنواعه؛ كونه وليد الأزمات التي مرت بها الجزائر إبان الثورة واندلاعها وقت الشدة للقوة والأمن أو حتى لقمة العيش، والاكتفاء بالصمت المطبق على الفئات الهشة بنوعيه العضوي والحسي لأن الجسد عانى من العذاب تحت سياط الجلاد؛ كذلك اختصاصه بالنفس المنزوعة من راحة البال التي قيدت بأحلام مكبوتة في موطن الأمنيات كالزواج، أو اليتم، أو مجهول الأبوين كون فرنسا قامت بتغميض الأعين على الشعب الجزائري بأن والده مفقود، أو ميت؛ لأن التقتيل قد خص بالمجاهدين والمسبلين، ولأن الخط الأحمر لنهاية الاستعمار كانت على يد الفرق المكافحة

التي بكت لفقدانها الأم والأب والأبناء؛ ذلك أنهم هم من أشعلوا بركان الثورة ولهيبها باحمرارها في أعالي الجبال والغزو ضد الثكنات الإجرامية الاستعمارية الفرنسية بكل جرأة وانتصار، واندلاعها وتحقيق الحرية وحق تقرير المصير؛ فكان دمهم دمين دم فخر وتخليد، ودم ألم وحرقة قلب وحنين للرجوع إلى قيد الحياة من قبل المحبين؛ لأن بفضل استشهادهم حصلوا على رواتب الشهيد أو المجاهد المتوفى لعائلاتهم، مما يزيد اللهفة إلى التلاقي إما في الجنان، أو سماع خبرٍ أنه وجدت جثه كي تترب بالثراء في مقبرة الشهداء؛ خصوصا وأن فرنسا أخذت معها الجماجم تحت ما يسمى بالمطلب الجزائري الراهن باسترجاع الجماجم أو الضحية الطاهرة، وبالتحديد العام استرجاع ملف الذاكرة بالفيديوهات والأحداث التي تكشف الجرم الذي ضده الإنسانية؛ وهو حال فلسطين المنكوبة التي هي نسخة الجزائر في ماضيها المجيد في ما يقارب القرن والنصف، الذي ظل حبكة الجيل الجديد بتحفيظه للقلوب خوفا من ضياع الشجن والحنين الذي يعتبر فرضا وشريعة لا تخل عنها، ولا تراجع؛ بل تبقى علم الجزائر الناطقة بنحن البلد المناشد للذود عن الوطن مهما كان الدرس؛ لأن درسنا تعترف به الحضارة والعالم بأكمله؛ فالألم ولد الاستقرار والثبات على المبدأ وعدم الانسلاخ عنه وهي ما جسدته رواية اللاز للطاهر وطار.

–يعد ألم تهميش المثقف في أوساط المجتمع الجزائري خلال السبعينيات والثمانينيات والعشرية السوداء ما بعد الاستقلال وما قبله حلكة جارحة للمثقف ونازعة لكيانه من الوجود بالنفي أو القتل أو المراقبة بغرض الحصول على الجماعة المناضلة التابعة له لأنه دليل لاصطياد إخوته؛ حيث جرت الصحافة والجرائد واجتهدت بنشر الوعي القومي والديني، واستنهاض الهمم بضرورة الكفاح المسلح والعنف ورد المغتصب، وأنه لا سبيل للحرية إلا بالثورة؛ فكان النضال بالقلم والصفحة المكتوبة وإبداء الرأي أكبر خطر على الاستعمار؛ لأنه رسالة توعية للجماهير داخل الوطن وخارجه، وأن ألم الموت في صفوفنا؛ ألم مغامرة نهائية

للخروج من الحياة، وتصفية الأرواح؛ لكن هو نبض العطاء ورفع الرؤوس المغموم عليها بالجهل والأمية، وسبيل لجعل كلمة أنت فقير؛ غني بعلمك، ومنير للعقل بالفكر، والمعرفة، والثقافة، والعلم؛ لذا المثقف المهمش هو ضحية الهشاشة والتخلف الرجعي للهشاشة الاستعمارية الساعية للرمي باللغة العربية، والتاريخ الوطني، والدين الاسلامي، وكلها الرسالة التي لقب من أجلها المثقف، بالمتهم والخائن، والإدلاء بالمساحة الاستعمارية إلى غيره من البلدان أنه إجرامي، فالثقافة، والمثقف، والعلم، والبلد الجزائري هي البلد العريقالذي أوصل برهان مصداقية ظلم المستعمر وإدانته للشعب الجزائري بأبشع الطرق الفاسدة والمنتهكة لكامل الحرمات والمقدسات التي هي عرض المرء و ملكيته، والتي نزعت منه وهو في عقر داره، والأضر قتله أمام زوجته وأبناءه يبكون وكلها مستجدات رواية دمية النار لبشير مفتي التي هي ألم المثقف الذي كبله اليأس ونبذه للحياة بالقنوط والهجرة إما خارج البلد؛ أو الارتماء في وسط المنظمات خوفا أو هربا من القبض عليه، كذلك هو ما أشارت إليه رواية اللاز بقوة إلى تفتيش البيوت من قبل جنود المعمر حتى ينال نصيبه من قتل أهلها، وجعل الأهالي كحركة في استجلاب الأخبار مقابل ميزات يحصلون عليها، تشجيعا لهم على خيانة بلدهم؛ إلا أن الأذهان تفطن وتشعل تلك الفئة ميزات المعمر بوجهين، لتكون هي في حد ذاتها واقفة في صفوف حركة جبهة التحرير لنهضة الجزائر بلدنا، ولسنا عملاء لكم؛ بل نحن خدمناكم لنقبض على ثكناتكم ونفجرها بفجر الاستقلال، وهنا يصدر الألم بعفوية النضال، وحب الأرض الخصبة؛ فيكون الألم سبب تحول الأرض من قاحلة إلى خصبة.

– كفصيلة للذخر الطفولي أرهب الآباء أبناهم بضرب أمهاتهم أمام مرآى أعينهم؛ الشيء الذي يخلق عليه الأفراد (الأبناء) متصفين بعقد نفسية كالخوف، أو كره الآباء ما أثار لب المخطوط في رواية دمية النار لبشير مفتي – رضا الشاوش– لا يحتمل حتى النظر لوجه والده الذي كان يركل أمه، ومن من ثمة تاب وادعى الجنون ندما على المساوئ التي أرهبت

المساجين التعذيب زمن الثمانينيات وظن الجميع أنه انتحر ؛ ما أثار في الشاوش تفادي والده خاصة بعد دخوله قيد التحقيق عند زميله أيام الدراسة في المدرسة – سعيد عزوز – ؛ لأنه أصبح محقق للشرطة، وعزمه على أخذ الثأر لوالده المقتول على يد والد– رضا الشاوش – ؛ فيتحول الثأر إلى غيرة نفسية وضغينة ومنافسة مهنية؛ لأن – رضا الشاوش –ارتفعت مكانته عندما دخل الجماعة السرية التي اعتلاها كوراثة لوالده الذي يكرهه؛ فيتحول الألم إلى علو وسلطة بنذة وبصمة القدر المرفوض بالوراثة الابنية في القسوة والنفوذ رغما عن غياب الرغبة،وهنا الألم قدر مرفوض ومطبق رغما عن رضاء شخصه؛ والذي أسهم في تكوين خلية الاعتلاء والرفعة في كسب الثروة والدورة السلطوية مع الجماعة السرية –لرضا الشاوش –، و سقوطا مباشرا بوجود محاولات كثيرة ورغبة منذ البداية للرفعة واعتلاء الهرم؛ لكن فشل – سعيد عزوز– الشرطي بكافة امكاناته وفريقه إلى وصول المكانة التي وصل إليها الشاوش ؛ فالأول كاره غامض لامبالي بالنجاح أو الإخفاق، والثاني غيورمنافس؛ ليصبح الألم رفعة وليدة البرودة لأنه قدر محتوم للوراثة الابنية للأبوية ولو لامبالاة، وينقضي الموسم العمري بالجري وراء النفوذ لكن يظل فرده (صاحبه) ثابتا في مهنته ولو افتدى بكامل منصبه وفريقه (سعيد عزوز) المحقق؛ لأن السبيل يحصل بالدعم للصداقة الطفولية أيام المدرسة لا تلقيف التهمة وأخذ الثأر من الابن ما بين سعيد عزوز ورضا الشاوش؛ فهو بريء والجرم يعود لوالده المتوفى، والاثم يبقى على صاحبه فقط، لهذا تتشكل فاعلتي البرودة والغموض ويلتقيان مع أناة الغيرة والضغينة الطفولية التي حليفها الفائز هو من لا يدقق والعيش بالرضا والقناعة لما كائن ، وعنوانها السوسيونصي –المجتمعية المزدحمة بالتناقضات الأخلاقية في ظل الرفض والقبول في الرواية الجزائرية – .

- اتصل الخطاب بالمنهج السوسيونصي الذي هو مجتمع نصي تحكمه الشخصيات المتصارعة في بيئة وزمن لساني لغوي للرواية؛ يحتكم فيه البطل إلى الاستفزاز لذاته؛ كي

تظهر لغة التهجين والأسلبة عن طريق الأصوات وتعدد الأحداث، واصطلاح اللهجة المنطوقة في داخل الشخصية البطلة، بالتصادم بينها وبين لعبة الموت؛ إما خيرا أو شرا ؛ تماما كشخصية القاتل في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي كنسخة ثانية لها فتظهر علامات النرسجية والتوحد، والميل إلى القتل كغريزة مرضية لا إرادية لا يتحكم فيها وتبرز لذة التلذذ بتعذيب الآخر والحرفة المتقنة في اصطياد الضحية دون معرفة من يكون المجرم؛ لهذا لقب بالقاتل المحترف، وكان أن كبرت لغة القتل عنده منذ حادثة قتله للقطة الصغيرة، وكرهه لزملائه في المدرسة، ومواصلته للغة العنف؛ فكان اللفظ، والتلفظ، واللغة، والفعل؛ والنمطية التي تحوي الحبكة والخطة المدبرة لنجاح العملية الإجرامية التي برمجها البطل كونها صادرة عن المرسل (القاتل) إلى المتلقي؛ قد أصر فيها بشير مفتي أن الفرد يولد مزود برغبات سلبية وإيجابية؛ فالسلبية تحتاج إلى التربية و التلقين مباشرة من الأبوين، والمجتمع القانوني، فإذا تطلب الأمر الضرب، وكونها شيفرة يفهمها الباحث كلغز للبحث الذي أرضيته الرواية، خاصة وأن القاتل قد احتل دور العامل في صف الأمن الوطن سليل جيش التحرير وقت العشرية السوداء، وهنا يحتل السيادة والمرتبة الأولى بين رفقاءه لنجاح في كافة مهامه؛ فيحصل الانتاج على جهة المهنة فداء للوطن كألم التعلق بالوطن المائع بين الارهاب الدموي ويتحول إلى ألم الانجاز والفوز بالأسبقية التي هي حتمية تاريخية بتقرير المصير لكل بلد محتل، كذلك هي حتمية دينية من منظور القصص القرآني، ومن جهة خاصة وجد هامة المرض الانفصامي الذي يحول صاحبه إلى التخلي عن كلمة تلك الانسانية التي هي خلقت للأمن والأمان على نفسها؛ فلا يبالي ويستمر بالقتل المسيب خاصة وأن المهنة أتاحت له العملية؛ فيكون مرتع خصب فيه ما فيه من الضحية التي سماها بأعلى درجات الرفاهية والمتعة الجسدية واللذة الروحية ببلوغ درجات أعلى درجات الصفاء الروحي والغياب عن العالم السفلي إلى عالم علوي صوفي للمتعة القتلية للبشر التي هي كشربة الماء إذا عطش الريق يطلب المزيد، وإلا يتحول إلى ألم الهيجان والغضب

والنهوض باكرا بحثا عن ما هو يطلق عليه سوسيونصيا – ما بين اللذة والألم في تضاخيم النص الروائي الجزائري بلغة الموت–.

– ألمت المدونات الثلاثة بالألم العاطفي ومست حالات مختلفة اندرجت ضمن التصوير الوجداني الشعوري واللاشعوري؛ كالعاطفة ما بين الفناء في المحبوب، فالمرأة إذا أكنت عاطفة لرجل قد تتعرض لعادات المجتمع وتقاليده بالزواج وفق الأعراف وعدم اعطائها حق الاختيار لشريك حياتها؛ كما حصل ذلك مع رانية مسعودي التي كانت حلم رضا الشاوش؛ إلا أنه كان الشعور من طرف واحد، وتعرضت للضرب بسبب اختيارها وتمردها عن قانون الأسرة؛ فتزوجت رجل آخر يدعى أحمد وهربت معه خوفا من تشدد أخيها كريم الذي أصبح متدينا بعد دخوله السجن وتعرفه على الشيخ أسامة الذي رغب في تزويجها له، فظل باحثا عنها بعد خروجه من السجن، فاستقرت معه بزواج عرفي في البيوت القصديرية المخفية؛ ليعيش رضا الشاوش حالة من الضياع واليأس والألم لسوء حظه لأنها اختارت زوجا غيره ويبقى شعوره تجاهها غير منقطع بدوام الوجع كونها المرأة التي لم يتمن غيرها ولا بديل عنها.

–كذلك حالة سميرة قطاش التي تعرف عليها القاتل بعد خموده لفترة بعيدا عن الأنظار والتحقيق في ضحاياه الذين قتلوا باحترافية وبأمر من الضابط –ع– يذهب لرحلة السياحية لتيزي وزو وهناك يلتقي بها، ويعرف حكاياتها وكل الأسباب التي جعلتها تتحول إلى متمردة عن العادات المحافظة في إطار الزواج برضا الوالدين، وتصبح دكتوره جامعية تعلقت بأستاذها سعيد صادق أستاذ الأدب الذي رفضها، وتزوج بسارة حمادي، وهنالك تتحول إلى شخصية شرسة خطيرة مخربة للبيوت وأكبر سبب من المسببات التي دمرت بها الحياة الزوجية لصادق وسارة، ومع تعدد سلبيتها التي هي نرجسية ومثقفة بثقافة الروايات والكتب التي كانت تقرأها وتؤمن بما يدور بين شخصيتها، وتتحول إلى محطمة عقليا وتدخل في

حالة هستيرية مختارة الانتحار على يد القاتل؛ كمنقذ لها بنسيان أن صادق سعيد بموتها، سترتاح من ألمها الأسود الجارف للحياة، وتحصل على الراحة التي يطلق عليها سوسيونصيا ضمن النص الروائي – بأيديولوجية العلاقات العاطفية الأنانية-

- تظهر رواية اللاز للطاهر وطار في أرضية جديدة كأن يطبق عليها المنهج الموضوعاتي كموضوع يخصص لدراسة التأريخ لوحده بالتفكيك لكل نقطة هي بؤرة توتر لكلمة – حرب– وتعميمها على الجوانب العامة لكافة المستعمرات القديمة والحديثة والمعاصرة للبلدان عربية كانت أم غربية ، كذلك يظهر المنهج السيميائي بقوة كدراسة العلامة والرمز لكلمة–الألم– كونه يبسط العلامة برمزها في ظل عقلية الفرد المنحاز إلى سيميائية الذاكرة والأهواء، وفي الوقت نفسه تأتي الرواية الأخيرة اختلاط الموسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي نفسه بصلابة المنهج النفسي أو السيكولوجي لكلمة – القتل– التي يبنى عليها الدليل القاطع لما هو في العصر الراهن كتقتيل الفلسطينيين نتيجة للنفسية الاسرائيلية الشاذة. كلها بعض الجوانب التي ارتأيناها لكل مدونة؛ لكن تبقى الآراء كثيرة، والبحوث عميقة، واجتهاد الباحثين وفير العطاء فمثلا بدل أن تدرس إحدى هذه المدونات دراستين أو ثلاث، يأتي من هو خبير ويحولها إلى دراسة تعميمية بالربط بينها وبين الظواهر الطبيعية والطبية والكونية للموجودات، كطب اللغة ضمن التعامل مع طب العلوم؛ فلا وجود لأدب أو علم إلا والانسان مجاله.

ملحق

ملحق:

ورقة تعريفية بالروائيين:

-**الطاهر وطار**:« ولد الطاهر وطار في الشرق الجزائري وعاصمته قسنطينة عام 1936م، ونال تعليمه في المدارس التونسية، وعمل بها فترة من الوقت ثم عاد إلى الجزائر واشتغل بالصحافة الأدبية. ويعتبر أكثر الروائيين الجزائريين الذين يكتبون بالعربية شهرة وانتاجا ومكانة، وقد صدر له العديد من الروايات منها:رمانة، والعشق والموت في زمن الحراشي، والزلزال، والحوات والقصر، وعرس بغل، واللاز. وله مسرحيتان: الهارب، والشهداء يعودون هذا الأسبوع، وقد مثلت على المسرح الوطني الجزائري. وله مجموعات قصصية عديدة منها: دخان من قلبي والطعنات »[1]

-**بشير مفتي**:« روائي جزائري ولد عام 1969م، له عدة روايات من بينها " أرخبيل الذباب"، " شاهد العتمة"،" بخور السراب"،" خرائط لشهرة الليل"، و"أشباح المدينة المقتولة"، وقد ترجم بعضها إلى اللغة الفرنسية، ووصلت روايته "دمية النار" إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العالمية العربية »[2]

الملخصات الخاصة بالنماذج:

- **ملخص رواية اللاز للطاهر وطار:**

تتحدث الرواية عن أبطال الثورة الجزائرية منهم اللاز اللقيط الذي تحول إلى مسبل ثوري، دفاعا عن الوطن والحرية رفقة أصدقائه ووالده زيدان البطل المحنك الأحمر الذي قتل في نهاية الرواية، ويتم ابنه اللاز مسيرة والده الشيوعي؛ فرواية اللاز تمثل الثورة بآلامها ومأساتها، وجروحها ضمن الماضي الضنك، والحاضر المأساوي، ومخلفاته المرجعية الثورية إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر.

- **ملخص رواية دمية النار لبشير مفتي:**

(1) – عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، ص17.

(2) – بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، ص 248. (صورة الغلاف).

ملحق:

تفصل هذه الرواية في واقع الجزائر مرحلة الثمانينيات مرحلة التقتيل في صفوف المثقفين؛ ليظل بشير مفتي في مدينة الجزائر كعلامة محصورة الجسر بين القراءة والعمل، ويلتقي بصاحب المخطوط لب الرواية وتفاعيلها رضا الشاوش؛ ويعطي نبذة حياته كاملة ومسيرته المظلمة التي تدل على حتمية القدر بعد أن تمرد في البداية ورفض مهنة والده كمدير في سجن التعذيب لإخوانه؛ إلى أن لقي نفسه في محطة حياة والده الذي ظن الجميع أنه انتحر ندما وتوبة منه على القسوة والشذوذ ضد أبناء بلده؛ لتظهر في النهاية أنه دفع من أعلى سطح إحدى المباني من قبل عملاء العصابة الذي اعترف أخيرا تفاديا لخطر أن يشي بأسرار المنظمة السرية لأنه تاب وتظاهر بالجنون كمفر، وهناك يطلق عليه رضا الشاوش الرصاصة القاتلة وينتقم لدم والده بعفوية غير مقصودة وبدون رغبة، ويجد أن خيوط القدر قد جمعته مع والده في المهنة والتصرف والعقلية، والاندماج الحتمي مع العصابة التي تسطو على أملاك الشعب وتأخذ حقوق الفقراء والضعفاء، وتصفي المثقفين من الساحة خوفا من انتشار الوعي واليقظة، وهي رواية حصرت ما بين واقع مؤلم والحقيقة المكبلة بالألم والتشاؤم واليأس والسوداوية والمرارة الدامسة لقيود الشعب الذي انقلبت عليه اللصوص الناهبة لثروات البلد في ظل الساسة التحتية، والمجتمعية التقليدية.

-ملخص رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي:

هذه الرواية تفصل حكاية القتل بأعلى احترافية أيام العشرية الحمراء، وما جرى فيها من حرب بين الدرك الوطني والجيش الوطني والأمن الوطني، ضد التشدد الذي تمسك به الإرهابيين السلفيين المسلحين، في عالم تشوبه التساؤلات عن الوجود، والخالق، والخير، والشر، وأن الكون خال من الرفق والسلم، والتخلي عن القيود والعيش بحرية تامة كما هو حال المخلوقات الحيوانية، والتفنن الذي اختاره القاتل في التقاط ضحاياه بأعلى درجات التفوق، وهو ما يطلق عليه باللوحة الإشهارية، ما بين الخطاب الأيديولوجي، واللذة، والمتعة التحصيلية الحسية، والروحية، في ظل النفعية الإيحائية بأن القاتل مصاب بالتسيب الإجرامي، كما هو الحال بالنسبة لصديقته سميرة قطاش المصابة بالطلق الوجداني المتمرد؛ فالقاتل رمز الغربة عن الحياة الإنسانية السلمية،

واختيار عالم الاعتباطية بالقوة تغلب الضعف، في موطن احتقار المنظور الأمني الذي هو فصيلة العقلاء، والتصفية لكل ما يصادف طريقه من الناس؛ لأنها ملجأ لتعزيز الجرم وتثبيطه بدلا من هيجانه العقلي وقت الانقطاع عن سفك الأرواح بصفة عامة؛ فالتضحية مسكن و مهدأ لراحة فكره؛ أما سميرة قطاش فهي رمز الشذوذ العاطفي المؤدي إلى الانتحار الذي كان مبدأ اختيارها، ونهاية لها من عالم الموجودات وهنا يندمج الاختلاف مع الائتلاف؛ فالقاتل مختلف، وسميرة قطاش تلاءمت معه لأنه هو من أنقذها من ضغط المكبوت العاطفي؛ ليصبح الجذر المتحصل عليه هو الانسجام بين الجرم والشذوذ كصوت للألم، ولغة للسرد الصوتي في الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أ- المصادر:

1. بشير مفتي، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، رواية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1440هـ، 2019م.
2. بشير مفتي، دمية النار، رواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1434هـ، 2013م.
3. الطاهر وطار، اللاز، موفم للنشر، الجزائر، دط،2007م.

ب- المراجع بالعربية:

4. إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، لماذا يفجر الإرهابي نفسه وهو منتش فرحا ؟، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1،2015م.
5. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2007م.
6. أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012م، الموافق لـ 1433هـ.
7. أحمد سالم ولد اباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، (دراسة لفاعلية التهجين)، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، نواكشوط، مصر، دط، 2005م.
8. أحمد مسعود و آخرون، الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا، اعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة و الأدب العربي، معهد الآداب و اللغات، المركز الجامعي بسعيدة، دط، 16/15 أفريل 2008 م.

9. أحمد منور، في ثقافة الأزمة (مقالات)، الوكالة الافريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، عين نعجة، الجزائر، ط1، 2009م.
10. أحميده عميراوي، الجزائر في أدبيات الرحلة و الأسر خلال العهد العثماني، "مذكرات تيدنا أ نموذجا"، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2003م.
11. إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007م.
12. إريش فروم، عن العصيان ومقالات أخرى، تر: يوسف نبيل، روافد النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016م.
13. أسحق ابراهيم منصور، موجز في علم الإجرام وعلم العقاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1991م.
14. إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2012م.
15. آمنة بالعلي وآخرون، آسيا جبار بين إكراهات الكتابة بلغة الآخر وسلطان الذاكرة والتاريخ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2015م.
16. آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2015.
17. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط،2006م.
18. أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، وزارة الثقافة وترقية الفنون والآداب، الجزائر، د.ط، 2009م.

19. أمينة بن جماعي، الشخصية المنفية في الرواية العربية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للإتصال النشر والإشهار، الرويبة، الجزائر، دط،2017 م.

20. أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الادبي، منهج "سوسيولوجي" في ا"لقرآءة" و"النقد"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1432هـ، 2011م.

21. بسمة عبد العزيز، ذاكرة القهر، دراسة حول منظومة التعذيب، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، تونس، ط1، 2014م.

22. بشير بويجرة محمد، الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، دار تفتيلت، طباعة، نشر، اتصال، الجزائر، ط2، 2013م.

23. بشير ناظر الجحيشي، دراسات في علم الاجتماع، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2014م.

24. بن الطاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار، –دراسة–، ص11 (1)–طارق بن موسى العتيبي، الاغتراب "دراسة تأصيلية فلسفية علمية"، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الجيزة، مصر، ط1، 1439هـ، 2018م.

25. بن الطاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار، دراسة، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2003م.

26. بوزيان بغلول، الرواية الجزائرية متى؟ لماذا وكيف، –قراءة من منظور النقد الثقافي–، الجزائر، ط1، ديسمبر 2020م.

27. بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،2012م.

28. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1،2005م.

29. جعفر ياشوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، المركز الوطني للبحث في الأنثرولوجية الإجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، د ط، 2007م.

30. جورج طرابيشي، ازدواجية العقل: دراسة تحليلية نفسية لكتابات حسن حنفي، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1،2005م.

31. حسن طارق أحمد، القهر الثقافي سلاح الأسياد في ترويض العباد، دار الكتب المصرية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2015م.

32. حسين عبد الحميد أحمد رشوان، في القوة السلطة والنفوذ، دراسة في علم الاجتماع السياسي دكتوراه في علم الاجتماع، مركز الاسكندرية للكتاب، الأزاريطة، مصر، دط، 2009، 2007م.

33. حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيو–ثقافية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005م.

34. حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م.

35. حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي–دراسة بنيوية تكوينية–، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/1985م.

36. حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي–دراسة بنيوية تكوينية–، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/1985م.

37. حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجي، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1990م.

38. حنا مينة، الجسد بين اللذة والألم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2012م.

39. سامية ادريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 1436هـ، 2015م.

40. سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، د ط، أبريل 2008م.

41. السعيد ضيف الله وآخرون، أسئلة التجريب الروائي لجزائري المعاصر، نواصري للطباعة والنشر، بريكة، الجزائر، د.ط، جوان2020م.

42. سعيد علوش، الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، المغرب، دط،1981م.

43. سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي، دار ضفاف للنشر، الشارقة، بغداد، دط،2018م.

44. سوسن شاكر الجلبي، التوحد الطفولي، أسبابه، خصائصه، تشخيصه، علاجه، دار ومؤسسة رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2015م.

45. سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، قراءات سردية ثقافية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م.

46. سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيوشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 1436هـ،2015م.

47. السيديس، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتب الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1970م.

48. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م.

49. صالح بريك، الكره أو اللا تسامح مع الآخر، منظور نفسي، اجتماعي ، خطوات للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

50. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، د ط، د ت.

51. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994م.

52. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، الناشر: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش، م، م، القاهرة، مصر، مكتبة ساعي للنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2005م.

53. طارق كمال النعيمي، سايكولوجية الرجل والمرأة، أحدث دراسة علمية حول المشكلات الزوجية، أسبابها وطرق علاجها، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1427هـ ،2006م.

54. الطيب ولد العروسي، أعلام في الأدب الجزائري الحديث، الناشر: أحمد ماضي، دار الحكمة للنشر، الجزائر، ط2،2012م.

55. عباس أبو شامة عبد المحمود، محمد الأمين البشرى، العنف الأسري في ظل العولمة، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1426هـ، 2005 م.

56. عبد الجبار الوائلي، وحدة الوجود العقلية، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، دط، 1964/5/1م.

57. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1421هـ، 2000م.

58. عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2006م.

59. عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1993م.

60. عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، 1961م.

61. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، مطبعة القلم، تونس، ط2، 1983م.

62. عبد الله شطاح، مدارات الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة لف، الجزائر، د ط، 1436هـ، 2014م.

63. عبد الله عرفج، علم اجتماع الأدب، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1441هـ.

64. عبد المجيد عمراني، جان بول سارتر والثورة الجزائرية، مكتبة مدبولي، باتنة، الجزائر، د ط، د ت.

65. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998م.

66. عبد الوهاب المسيري، تاريخ الفكر الصهيوني، جذوره ومساره وأزمته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009م.

67. عبد الوهاب بوشليحة، شرفات النص، قراءات في الرواية المغاربية، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دار الروافد الثقافية–ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2022م.

68. عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1428هـ، 2008م.

69. عزوز علي إسماعيل، الألم في الرواية العربية، دراسة سيسيولوجية سردية، دار الغراب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1438هـ، 2017م.

70. علال سنقوقة، المتخيل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، جوان 2000م.

71. علي حرب، خطاب الهوية، سيرة فكرية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ، 2008م.

72. عمار بلحسن، أنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر؟، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1986م.

73. عمر بن قينة، الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988م.

74. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا..و أنواعا..و قضايا.. و أعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية – بن عكنون – الجزائر. ط2، 1995م.

75. عمر عبد العزيز عمر، جمال محمود حجر، صور من تاريخ العلاقات الدولية في العصر الحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، د ط،2004م.

76. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، دار النّشر "الفضاء الحر"، الجزائر، دط، سبتمبر 2008م.

77. غنية كبير، الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطن اليوم، العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، أكتوبر 2015م.

78. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

79. فالح عبد الجبار، في الأحوال والأهوال، المنابع الاجتماعية والثقافية للعنف، تقديم: عباس بيضون، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

80. فتحي المسكيني، الهجرة إلى الانسانية، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، أريانة، تونس، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 1438هـ، 2016م.

81. فريال حسن خليفة، الدين والسياسة في فلسفة الحداثة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005م.

82. محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008م.

83. الفضيل الورثلاني، الجزائر الثائرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2007م.

84. فهيمة طويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار الأوطان، الجزائر،دط،2018م.

85. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

86. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

87. قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب، دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2009م.

88. قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب، دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2009م.

89. كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1،أفريل 2009.

90. لونيس بن علي، نشيد بروكوست، متون نقدية، تصميم: زبير فارس، دار بوهيما للنشر والتوزيع تلمسان، الجزائر، ط1، 2018م.

91. ليلى مهدان ومجموعة من الباحثين، الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2021م.

92. مجدى أحمد محمد عبد الله، أزمات الشباب ومشاكله بين الواقع والطموح، رؤية سيكولوجية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، طبع، نشر، توزيع، الأزريطة، مصر، د ط، 2013م.

93. محمد العربي الزبيدي، تاريخ الجزائر المعاصر (1954م-1962م) ج2، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999م.

94. محمد جسوس، رهانات الفكر السوسيولوجي بالمغرب، أعده للنشر وقدم له: إدريس بسعيد، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية ، المغرب، ط1، 2003م.

95. محمد سيد أحمد، الإعلام والتجريف العقل الجمعي في مرحلة التحول الديمقراطي، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، الجيزة، مصر، ط1،2015م.

96. محمد عصام طربيه، شادي أحمد أبو خضرا، أساسيات في علم الاجتماع الطبي، دار حمورابي للنشر والتوزيع، عمان، الأدن، دار بنان أبو عبد للنشر والتوزيع، نابلس، فلسطين، ط1، 2009م.

97. محمد متولى الشعراوي، الخير والشر، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، مصر، د.ط، 1990م.

98. مشير سمير، مشكلة الألم، مراجعة وتحرير: هايدي صموئيل، الناشر: مشير سمير، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2012م.

99. مصطفى الحجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الانسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط9،2005م.

100. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دراسة القصبة للنشر، الجزائر، دط، 1999/06/15م.

101. مفقودة صالح، المرأة في الرّواية الجزائرية، وزارة الثقافة، الصندوق الوطني لترقية الفنون الآداب، بسكرة، الجزائر، ط2، 2009م.

102. منير عتيبة، عن الكتابة..السحر والألم، محاورات ثقافية بلا ضفاف، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، عمان، ط1، 2013م.

103. المهدي المنجرة، الحرب الحضارية الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2005م.

104. المهدي المنجرة، زمن الذلقراطية، حاورته: هند عروب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2017م.

105. المهدي المنجرة، في عهد الميغا إمبريالية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2007م.

106. ناصر الدين سعيدوني، المسألة الثقافية في الجزائر، النخب–الهوية– اللغة– (دراسة تاريخية نقدية)، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسات، الظعاين، قطر، بيروت، لبنان، ط1، 2021م.

107. نجيب محفوظ، حول التدين والتطرف، أعده للنشر: فتحي العشري، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ، 1996م.

108. نوار حسين، المثقفون الجزائريون بين الأسطورة والتحول العسير من سنوات الجمر الى سنوات اللهب، من بداية القرن العشرين لغاية الاستقلال، تر، سعيدي فتحي، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرعاية، الجزائر، دط،2013م.

109. هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

110. هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، إشراف: صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013م.

111. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط،1986م.

112. وائل أبو هندي، الوسواس القهري من منظور عربي إسلامي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2003م.

ج–المراجع المترجمة:

113. إتيان دولابوسي، العبودية المختارة، مرافعة قوية ضد الطغيان montaignec، تر: صالح الأشمر، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1، 2016م.

114. أمارتياصن، الهوية والعنف وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يونيو 2008م.

115. إميل دوركايم، الانتحار، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011م.

116. بول آرون وآلان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مراجعة، حسن الطالب، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، طرابلس، ليبيا، ط1، 2013م.

117. بول براند وفيليب يانسي، هبة الألم، لماذا نعذب وما موقفنا من ذلك، تر: آراك الشوشان، تكوين للدراسات والأبحاث، المملكة العربية السعودية، ط.1، 1440هـ ،2019م.

118. بيار ف. زيما، النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، مراجعة: موريس أبو ناضر، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،ط1،2013م.

119. بيير بورديو، العنف الرمزي(بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

120. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

121. توماس إريكسون، محاط بالحمقى، الأنماط الأربعة للسلوك البشري، تر: عمر فتحي، الناشر: محمد البعلي، إخراج فني: علاء النويهي، دار صفصافة للنشر والتوزيع والدراسات، الجيزة، مصر، د ط، 2021م.

122. الجيلالي صاري، محفوظ قداش، الجزائر في التاريخ، المقاومة السياسية 1900–1954، الطريق الإصلاحي والطريق الثوري، تر: عبد القادر بن حراث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987م.

123. دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الألم، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2019م.

124. دافيد لوبروطين، الصمت لغة المعنى والموجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.

125. دوستويفسكي، الجريمة والعقاب(1)،تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م.

126. دوغلاس سي. نورث وآخرون، في ظل العنف، السياسة والاقتصاد ومشكلات التنمية، تر: كمال المصري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، ربيع الآخر 1437هـ،2016م.

127. دينيس تيرك، فريتس وينتر، دليل النجاة من الألم، كيف تسترد حياتك، تر: راقية جلال، مراجعة :فيصل يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1،2010م.

128. رودولف بترز، الجريمة والعقاب في الشريعة، النظرية والتطبيق من القرن السادس عشر حتى القرن الحادي والعشرين، تر: محمد سعد كامل، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط1، 2018م،

129. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1،2002م.

130. ريتشارد أمبرون، الدماغ والألم، نقلة نوعية في علم الأعصاب، تر: إيمان معروف، منشورات تكوين، الكويت، بغداد، العراق، ط1، 2022م.

131. ريجيس دوبريه، نقد العقل السياسي، تر: عفيف دمشقية، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1،1986م.

132. ريمون بودون، فرانسوا بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،1406هـ،1986م.

133. زيجمومنت باومان، الحب السائل عن هشاشة الروابط الإنسانية، تر: حجاج أبو جبر، تقديم : هبة رؤوف عزت ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان،، ط1، 2016م.

134. زيغمونت باومان وتم ماي، التفكير سوسيولوجيا، تر: حجاج أبو جبر، تقديم: ساري حنفي، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دار الروافد الثقافية– ناشرون، الامارات العربية المتحدة، توزيع: دار الروافد الثقافية– ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2023م.

135. زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي، بثينة الابراهيم، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة– مشروع كلمة، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة، دط، 2016م.

136. زيغمونت باومان، غرباء على بابنا، تر: نجيب الحصادي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2022م.

137. سكوت ليلينفيلد وآخرون، أشهر 50 خرافة في علم النفس، هدم الأفكار الخاطئة الشائعة حول سلوك الانسان، تر: محمد رمضان داود، إيمان أحمد عزب، مراجعة: حسام بيومي محمود، محمد إبراهيم الجندي، كلمات عربية، القاهرة، مصر، ط2، 2013م.

138. سوزانا كهلان، دماغ يشتعل- شهر من الجنوب، تر: محمد نجيب، مراجعة: نوف الميموني، دار أثر للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1442هـ/ 2021م.

139. سي إس لويس، الله الانسان والألم، The problem of pain، تر: هدى بهيج، الناشر: سامي فوزي، سلسلة الكلاسيكيات المسيحية، القاهرة، مصر، الطبعة العربية الأولى، 2014م.

140. سي. أس. لويس، معضلة الألم، أفكار ثاقبة في أحد أعقد تحديات الحياة والايمان المسيحي، تر: أوسم وصفي، أوفير للطباعة والنشر، عمان، الأردن، الطبعة العربية الأولى، 2021م.

141. شارل روبيراجيرون، تاريخ الجزائر المعاصرة، تر: عيسى عصفور، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982م.

142. شريف بن حبليس، الجزائر الفرنسية كما يراها أحد الأهالي، تر: عبد الله حمادي، فيصل الأحمر، وسيلة بوسيس، المسك، الجزائر، د.ط، 2012م.

143. غوستاف لوبون، الآراء والمعتقدات، (نشوؤها وتطورها)، تر: نبيل أبو صعب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014م، ط2، 2016م.

144. فرانز قانون، سوسيولوجية ثورة، تر: ذوقان قزقوط ، دار الظليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1970م.

145. فرانز ليوبولد نويمان، البهيموت بنية الاشتراكية القومية (النازية) وممارساتها 1933-1944، تر: حسني زينة، مراجعة: ثائر ديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الظعاين، قطر، بيروت، لبنان،ط1، 2017م.

146. فريدبريك انجلز، دور العنف في التاريخ، تر:فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة للنشر، د.ط، 1973م.

147. كاثلين تايلور، القسوة شرور الانسان والعقل البشري، تر: فردوس عبد الحميد البهنساوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014م.

148. كارل غوستاف يونغ، دور الشعور واللاشعور، ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: نهار خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1412هـ، 1992م.

149. كلود ليفي ستروش، الأنثروبولوجيا في مواجهة مشاكل العالم الحديث، تر: رشيد بازي، تقديم: موريس أولاندير، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.

150. كوام مكنزي، القلق ونوبات الذعر، تر: هلا أمان الدين، دار المؤلف، الرياض، السعودية، ط1، 1434هـ،2013م،.توين فان دايك، الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، مراجعة وتقديم: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014م.

151. محمد حربي، الثورة الجزائرية، سنوات المخاض، تر: نجيب عياد، صالح المثلوني، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1994م.

152. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

153. ميشيل زيرافا، الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، تر: سما داود، مراجعة: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2005م،

154. ميشيل فوكو، المراقبة و المعاتبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مراجعة وتقديم: مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د. ط، 1990م.

155. ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م.

156. نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، تر: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009م.

157. هربارت مار كوز، الانسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3،1988م.

158. هربرت ماركيوز، العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، د.ط، 1970م.

159. هيلين كيندي وآخرون، انتحار الغرب، تر: محمد محمود توبة،-ketab @ twitter:n، 22,12,2011.

د- المجلات والدوريات:

160. بدر سيد، عبد الوهاب "الرفاعي" ، الرواية العربية "ممكنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية بمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11 ديسمبر 2004، الجزء الأول، دولة الكويت، د ط، 2008م.

161. جابر عصفور وآخرون، الأدب والحرية(ج1)، فصول: مجلة النقد أدبي، القاهرة، مصر، مج(11)، العدد1،ط2،1992م.

162. جابر عصفور وآخرون، دراسة الرواية، فصول: مجلة النقد الأدبي، القاهرة، مصر،(مج12)، العدد(2)،1992م.

163. رشيد وديجى، سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما، مفاهيم وآليات تحليل الرواية، العلامة، دراسات أدبية، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب، العدد الخامس، ديسمبر 2017م.

164. سعيد زياد، أراضي الجماعات السلالية، التدبير، المنازعات، منشورات مجلة الحقوق " سلسلة الدراسات والأبحاث"، الرباط، المغرب، الاصدار التاسع، 2016م.

165. سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، اللاذقية، سورية، المجلد 36، العدد 5، 2014م.

166. عبد الغني بن الشيخ، التخييل الروائي وخذع التمويه السردي، مجلة آداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، العدد 10، دت.

167. فيصل الأحمر، مقولة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة النص، جامعة جيجل، الجزائر، العدد2، ديسمبر 2015م.

168. محمد جعفر، الألم في القصة القصيرة، مجلة (لغة – كلام)الصادرة عن مخبر اللغة و التواصل، جامعة غليزان/ الجزائر/ المجلد 7 / العدد: 03 جوان 2021م.

169. مختار حبار وآخرون، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر"، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، السانية، الجزائر، العدد02 مارس2005م.

170. مريم جوايبية، شوية سيف الإسلام، التمثلات الاجتماعية للمثلية الجنسية لدى المثليين جنسيا، دراسات نفسية وتربوية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر ،المجلد16، عدد (2)، أغسطس، 2023م.

171. نبيل بوالسليو، الإيديولوجي في الرواية الجزائرية، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي –نموذجا–، مجلة البحوث والدراسات الانسانية، جامعة 20أوت 1955م، سكيكدة، الجزائر، العدد08،2014 م.

172. نجوى منصوري، فاعلية التخييل في الخطاب الروائي عند زهور ونيسي،(الرواية السردية، البنية الزمكانية)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، العدد7، ديسمبر،2011م.

173. نوال سي صابر، نور الدين صدار، إشكالية المنهج السوسيونصي في النقد الجزائري المعاصر، بين التنظير والممارسة، الشريف حبيلة أنموذجا، مجلة رفوف، مخبر المخطوطات، جامعة أدرار، الجزائر، المجلد 10، العدد 01، جانفي 2022م.

174. نورة بعيو، أعمال المتلقى الوطني: PNR، الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، د ط، 29/28 ماي 2013م.

هـ- الرسائل الجامعية:

175. خديجة الكبرى سلطاني، تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية "هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر،2015م،2016م.

176. زهرة خفيف، الرواية الجزائرية وإشكالية المرجع، قراءة في ظاهرة المثاقفة – دراسة لنماذج مختارة–، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، إشراف: صالح ولعة، كية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2014م، 2015م.

177. مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995–2005)، دراسة موضوعاتية فنية، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف: نزيهة زاغز، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014م، 2015م.

178. مولدي بشينية، النموذج الاشكالي في روايات عبد الله العروي، – دراسة سوسيو– نصية –، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: صالح ولعة، كلية

الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،2013م،2014م.

و- المعاجم:

179. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة و النشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، تونس، د ط، 1986م،باب الخاء.

180. ابن المنظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، المجلد الثاني، دارالمعارف، القاهرة، مصر، دط، 1119هـ، مادة (خطب).

181. باتريك شارودو، دومينيك مونغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين الشريف، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د ط، 2008م.

182. تأليف مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، الناشر: وزارة التربية والتعليم، جمهورية مصر العربية، مصر، دط، 1415هـ/1994م، مادة (خطب).

183. تأليف مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، مصر، ط 4، 1425 هـ / 2004م، مادة (ألم).

184. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 م.

185. عبد العزيز السيد، معجم علم النفس والتربية، الجزء الأول، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د ط، 1984م.

186. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1431 هـ/ 2010 م.

187. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، باب الخاء.

188. نزار الطبقجلي، الوجيز في الفكر السياسي، الجزء الأول، شركة الطبع والنشر الأهلية، بغداد، العراق، دط، 1389هـ، 1969م.

فهرس المحتويات:

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
الشكر والإهداء	
خطة البحث	
مقدمة	أ- ي
مدخل :	11
أولا: الخطاب والألم	11
1-الخطاب	12
2- الألم	20
الفصل الأول : الرواية الجزائرية المعاصرة	26
أولا: نشأتها ، تطورها، أعلامها	26
ثانيا :اتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة	48
ثالثا: الظروف المحيطة باتجاهات الرواية الجزائرية المعاصرة	66
رابعا:كرونولوجيا الرواية الجزائرية المعاصرة (وفق التسلسل الزمني)	85
الفصل الثاني :خطاب الألم كلغة حوارية في رواية –اللاز– للطاهر وطار	145
أولا: خطاب الألم الجسدي والنفسي	146
1- خطاب الألم الجسدي والعضوي	146
2-خطاب الألم النفسي والمعنوي	155
ثانيا :خطاب الألم الاجتماعي	166
1- خطاب الألم :...الاحتلال والاستعمار	167
2- خطاب الألم ... الحرية والاستقلال	177
الفصل الثالث :خطاب الألم بين الشعور واللاشعور في رواية– دمية النار– لبشير مفتي	200
أولا: لغة الألم الروحي من الخوف والفراغ الذاتي	200
1-لغة الألم ومتعة القراءة	201
2-لغة الألم والعنف ضد المرأة كصوت ظالم للجنس الأنثوي	212
3-لفظية العنف الحسي والمعنوي واليأس الروحي	233

فهرس المحتويات:

4–وراثة العنف اللاأخلاقي من الأب إلى الابن	
5–موت المشاعر كلغة وليدة لكثرة الجرائم	258
6–العنف مع الأنا والتأثر بالآخر	281
ثانيا–الحوار الفلسفي للحياة من الألم كعاطفة إلى رد فعل تعصبي	290
1–فلسفة العاطفة الروحية الحوارية الصوتية	291
2– سيطرة الطبقات البرجوازية على الطبقات القادحة وتنكيل وقتلالطبقات المثقفة	298
الفصل الرابع: الألم الخرافي الناجم عن تقليد المجتمع الحيواني –اختلاط المواسم– لبشير مفتي أنموذجا	314
1– الحيرة ما بين الشك واليقين، وما بين الإيجاب والسلب، والحسن والسيء، والخير والشر	315
2–التوحد والانفصام الشخصي لدى الأطفال	320
3– لذة الألم الخرافي ومتعة القتل بدافع المحاكاة الساخرة الرافضة لقانون السلم والرفق	326
4– ألم الفناء في المحبوب (الألم العاطفي)	342
5– الألم العقلي بؤرة الانتحار	354
خاتمة	364
الملاحق	373
قائمة المصادر والمراجع	377
الملخص	405-403

ملخص:

ملخص:

تناولت أطروحتي بالدراسة والتحليل تيمة الألم في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث اعتمدت على ثلاث روايات مختلفة من أجل الوقوف على تيمة الألم بكل أنواعها ومناحيها، وتوزعت الدراسة عبر أربعة فصول تفصيلية ليصبح الألم ضمن هذا البحث مقسم حسب بناء هيكلي يضم الفروع التالية، ذات مضامين واضحة المغزى كالآتي: مقدمة توضح أهم الدراسات السابقة للمنهج المعتمد، وفصل نظري يبرز أهم المصطلحات والمفاهيم التي هي الفضاء اللغوي لتجليات الرواية الجزائرية منذ النشأة حتى التأسيس عبر فاعلتي النمذجة والتجريب، يليها الفصل التطبيقي الأول المخصص لدراسة عهد الثورة، وفصل تطبيقي ثاني خصصناه لتجربة الشعور واللاشعور؛ كذلك فصل تطبيقي ثالث أبرزنا فيه الجرم والقتل المتسيب، وفي الختام استشهدنا بخاتمة تطرقنا فيها لأهم النتائج المرجوة من البحث، وأشرنا فيها لأهم الآفاق المفتوحة لأبحاث أخرى

Abstract:

The intended objective of this research, expressed in a detailed and titled manner "The Discourse of Pain in the Contemporary Algerian Novel, Selected Examples - A Sociological Study", is to scrutinise the language of pain in the entity of the human soul as the fertile ground for the manifestation of psychological, physical and mental difficulties across the stages of the Algerian novel in the language of discourse, and the stylization dialogue language through the technique of effective hybridization by sound movement and multiple dialects for the purpose of diversification, and what enriches the topic is the criminal and pathological aspect as an analogy to the Israeli entity that is tyrannical in shedding the blood of innocent Palestinians, which results in the language of pain as a discourse within the language of the text, the pain within this research is divided according to a structural structure that includes the following sections with clear contents: a chapter of introduction explaining the most important previous studies of the adopted method, and a theoretical chapter highlighting the most important terms and concepts that are the linguistic space for the manifestations of the Algerian novel from its inception to its founding, through modelling and experimentation, followed by the first applied chapter dedicated to the study of the revolutionary era, a second chapter applied dedicated to the experience of conscious and unconscious, also a third chapter applied in which we highlighted crime and

homicide, in the conclusion, we cited a conclusion in which we touched on the most important results of the research and indicated the most important prospects for further research..

Résumé:

L'objectif visé par la présente recherche, exprimé de manière détaillée et titrée "Le discours de la douleur dans le roman algérien contemporain: exemples choisis - une étude socio-textuelle", est d'examiner et de détailler le langage de la douleur dans l'entité de la personne humaine, comme terrain propice à la manifestation des difficultés psychologiques, physiques et mentales, à travers les étapes du roman algérien dans la langue du discours, et la langue du dialogue stylistique par la technique de l'hybridation effective par le mouvement sonore, et les dialectes multiples à des fins de diversification, et ce qui enrichit le sujet, est l'aspect criminel et pathologique de l'entité tyrannique israélienne qui fait verser le sang de Palestiniens innocents, ce qui se traduit par le langage de la douleur en tant que discours dans le langage du texte, afin que la douleur, dans le cadre de cette recherche, sera divisée selon un plan structurel qui comprend les sections suivantes, avec des contenus clairement déterminés comme suit: un chapitre d'introduction expliquant les études antérieures les plus importantes de la méthodologie adoptée, un chapitre théorique soulignant les termes et concepts les plus importants qui constituent l'espace linguistique des manifestations du roman algérien depuis sa création jusqu'à son établissement à travers les acteurs de la modélisation et de l'expérimentation, ensuite le premier chapitre appliqué consacré à l'étude de l'époque révolutionnaire, un deuxième chapitre appliqué consacré à l'expérience de la conscience et de la subconscience, et un troisième chapitre appliqué dans lequel nous avons mis en évidence le crime et l'homicide, enfin, nous avons cité une conclusion dans laquelle nous avons évoqué les résultats les plus importants de la recherche et indiqué les perspectives les plus importantes pour la poursuite de la recherche.

Résumé:

L'objectif visé par la présente recherche, exprimé de manière détaillée et titrée "Le discours de la douleur dans le roman algérien contemporain: exemples choisis - une étude socio-textuelle", est d'examiner et de détailler le langage de la douleur dans l'entité de la personne humaine, comme terrain propice à la manifestation des difficultés psychologiques, physiques et mentales, à travers les étapes du roman algérien dans la langue du discours, et la langue du dialogue stylistique par la technique de l'hybridation effective par le mouvement sonore, et les dialectes multiples à des fins de diversification, et ce qui enrichit le sujet, est l'aspect criminel et pathologique de l'entité tyrannique israélienne qui fait verser le sang de Palestiniens innocents, ce qui se traduit par le langage de la douleur en tant que discours dans le langage du texte, afin que la douleur, dans le cadre de cette recherche, sera divisée selon un plan structurel qui comprend les sections suivantes, avec des contenus clairement déterminés comme suit: un chapitre d'introduction expliquant les études antérieures les plus importantes de la méthodologie adoptée, un chapitre théorique soulignant les termes et concepts les plus importants qui constituent l'espace linguistique des manifestations du roman algérien depuis sa création jusqu'à son établissement à travers les acteurs de la modélisation et de l'expérimentation, ensuite le premier chapitre appliqué consacré à l'étude de l'époque révolutionnaire, un deuxième chapitre appliqué consacré à l'expérience de la conscience et de la subconscience, et un troisième chapitre appliqué dans lequel nous avons mis en évidence le crime et l'homicide, enfin, nous avons cité une conclusion dans laquelle nous avons évoqué les résultats les plus importants de la recherche et indiqué les perspectives les plus importantes pour la poursuite de la recherche.