مخلوف عامر

الروايــة
والتحوّلات في الجزائر

(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)

دراســة

قبل البدء

تشكل هذه المقالات حصيلة متابعات للحركة الأدبية دامت سنوات طوالاً.

وقد كُتبت في فترات متقطعة، متقطعة بسبب طبيعة العمل الذي لم يكن يسمح باستقرار دائم، ولا بالبحث المتأني المنتظم، ثم بسبب ما فرضته العشرية الأخيرة من تشرّد وعيش مضطرب.

وبما أن معظم الأدباء في بلادنا قد عزفوا عن النقد وآثروا كتابة الشعر والقصة والرواية في الوقت الذي يشتكون فيه دوماً –من غياب النقد– فقد اخترت منذ بداياتي تجريب الكتابة، طريق المحاولات النقدية.

ولا أزعم أنها ترضيني، فضلاً عن أن ترضي الآخرين، لأني أدرك جيداً مدى افتقارها إلى الاستفادة من المناهج النقدية المتطورة.

ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون. لكن هذا الميل ذاته تبرّره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد. إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل.

ولما تبيّن لي أن حرب التحرير والثورة الاجتماعية تمثلان مرتكزاً يحضر في سائر الأعمال الأدبية –إلا ما ندر– فقد رأيت من المفيد أن أرصد المنطلقات والمفاهيم التي يستند إليها الكُتّاب في بلورة رؤاهم.

ولكني حاولت أيضاً– وفي حدود الإمكان– أن أتعرف إلى طبيعة الأدوات الفنية المكرورة منها والمبتكرة عند جيل من الأدباء عايشتهم منذ فترة السبعينيات الخصبة.

وذلك اقتناعاً مني بأن طبيعة النص الأدبي هي التي تُملي على القارئ /الناقد الجانب المثير فيه والذي يستحق الدرس والمعالجة، وهذا ما جعلني أتتبع

مفهوم الحرب والثورة أو علاقة النص بالخطاب السياسي أو دلالة الارتداد أو دلالة الصورة الأدبية أو أثر الإرهاب في الكتابة الروائية حسب طبيعة النصوص وتمايزها.

وكل أملي أن أكون قد عبّرت عن حضور ما، وبصوت قد يبدو للبعض مبحوحاً أحياناً، لكني وجدته أفضل من الانسحاب إلى دهاليز الصمت.

■■

-مدخل-

كل من يهتم بالحركة الأدبية في بلادنا ويتتبعها يلاحظ في يسر كثرة الكلام عن أزمة النقد الأدبي. ومن غير شك إنّ لهذا الكلام جذوراً، كما أن هناك اختلافاً في طبيعة الأزمة ذاتها وفي تحديد هذه الجذور. فالأعمال النقدية في الجزائر – على ندرتها- بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي، سواء أتعلق الأمر بنظرات "رمضان حمود" النقدية أم بجهود الدكتورين "محمد مصايف" و"عبد الله ركيبي".

ولكنها مرحلة طبيعية لا يسعنا إلاّ أن نقدر مجهودات الذين ساهموا فيها. وأما الحديث عن الأزمة فهو حديث طبيعي أيضاً، لكنها أزمة هذا المنهج القديم وليست أزمة عامة مطلقة، هي أزمة إبداع أيضاً إلى حدٍ ما، لأن وجود نقد أدبي راق يتطلب وجود إبداع راق أيضاً.

ولقد ظهرت في الساحة الأدبية وجوه تحاول أن تتجاوز النقد التقليدي إلاّ أن ما يغلب على محاولاتها أنها تنحو في معظم الأحيان منحى نظرياً يبدو فيه اطلاع كبير على أحدث النظريات النقدية كالبنيوية مثلاً، غير أن الصلة بالنظريات المعاصرة بقيت على صعيد التنظير واجترار التنظير.

ولا أحد ينكر أهمية النظرية ودورها بوصفها عصب التفكير، فالممارسة بدونها عمياء لا تهتدي إلى الطريق السوي ولكن النظرية هي الأخرى في غياب الممارسة تبقى عرجاء.

فما السر في عدم الخروج من دائرة النظري في مجال النقد الأدبي؟

هل يمكن أن نعزو ذلك إلى انبهار بالنظريات المستجدة على الساحة الأدبية عربياً وعالمياً أم أنه جهد صادق يرمي إلى هضم وامتلاك الجانب النظري، وما اجتراره إلاّ رغبة مخلصة في تطويعه قبل إنزاله إلى ميدان الممارسة؟

الخطر كل الخطر في الولوع بما هو نظري أن يتحول إلى لعبة ذهنية

تصبح متكأ للتلذذ والمباهاة والاستعلاء، وقد تصبح في أحسن الأحوال مطية لتلقين دروس للمتلقي بشكل تعليمي مفضوح ممجوج.

ألا يمكن –في ضوء هذا– أن يكون عزوف بعض الدارسين والباحثين عن دراسة الأدب الجزائري بسبب تعاليهم عنه واستخفافهم به؟

أم أن مصدر ذلك لا يعدو أن يكون تهربهم من القراءة الجادة المضنية؟

لأن القراءة ستكون –بوصفها ممارسة احتمالية– مجالاً لاختيار النظرية والممارسة بحيث تلتحمان وتنصهران من أجل مزيد من الإضاءة والكشف والخلق.

وكثيراً ما ينظر إلى الأزمة من زاوية مظلمة أي يتخذ المصطلح مفهوماً سلبياً وتعد الأزمة تدهوراً، بينما يمكن للأزمة أن تكون أزمة تطور. وهي –هاهنا– لا تخص النقد الأدبي وحده في بلادنا، فما النقد إلا جانب من محيط أشمل هو الثقافة وهذه بدورها تسبح في محيط أكثر شمولية هو الواقع الجزائري اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً.

متى نستطيع –والحال هذه– أن نقرن النظرية بالممارسة؟ لأن الفصل بينهما في أي مجال من مجالات الحياة ليس ظاهرة صحية على الإطلاق.

إن ذلك –كما يبدو لي على الأقل– لا يتأتى إلا في ظل أداة سياسية منسجمة قادرة على جمع الشتات وعلى محاربة التبعثر والتشرذم، وفرق بين مرض التشتت وبين الاختلاف الذي يعني الثراء والخصوبة والديموقراطية.

إن نضج النقد الأدبي خاصة يرتبط بتحقيق نهضة ثقافية شاملة، والنضج في المجال الثقافي، بدوره مرهون بمشروع التحويل الذي لم يكتمل في جميع الميادين.

يستحيل على الناقد الأدبي أن ينشئ أو يطور أدواته في ظل الانغلاق الخانق، إذ لا نشكو فقط من ضعف التواصل فيما بيننا وبين البلدان العربية في المجال الثقافي، بل إننا نشكو من ضعف التواصل بيننا حتى داخل الوطن، ومن الغريب أن يحدث هذا في وقت أصبح فيه العالم قرية صغيرة.

ومن طبيعة الكتاب أنه يخدم التواصل والتعارف ولكنه كفّ عن أن يلعب هذا الدور بسبب ثمنه الذي زاد ارتفاعه. والمنظومة التربوية تعاني من عدم الانسجام إنْ في البرامج أو من ضعف تكوين المؤطرين الذين يسهرون على تطبيق هذه البرامج.

إن الفترة التي أنجبت جيلاً من الأدباء يكتبون باللغة العربية، لكفيلة بأن

تنجب جيلاً من النقاد أيضاً، بغض النظر عن قيمة ما يقدمون، لأن الولادة في ميدان النقد عسيرة وبطيئة ولأن نضج العمل النقدي يتطلب معرفة علمية وفلسفية عميقة كما يتطلب ممارسة منتظمة طويلة.

إن الكتّاب كثيرون ولكن المدعين قليلون، ومن الجهل أن يتخذ الطبع مقياساً للإبداع.

فما أكثر الكتب المطبوعة وما أقل الكتب الجيدة. وليس كل عمل أدبي قابلاً للنقد مثيراً له.

ولكن للساحة الأدبية الجزائرية خصوصيتها، هذه الخصوصية تلزم الناقد بالقراءة ثم القراءة لأنها لا تزال ميداناً بكراً في حاجة إلى معرفة وكشف، وهذا الركام من الإنتاج الأدبي لا يزال ينتظر، ولا يتم الفرز في المنظور النقدي السليم إلا إذا تأسس على قراءة واسعة لهذا الإنتاج.

وبما أن الثورة سواء عندما يقصد بها حرب التحرير خاصة أو الثورة الاجتماعية عامة، صارت موضوعاً متداولاً بكثرة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، فإن الذي كان يهمني بالدرجة الأولى في هذه الدراسات، هو الاقتراب من صورة الثورة وما استتبعها من تحولات وكيف ترتسم في عدد من الروايات ذلك لأن كون الثورة موضوعاً للنص الأدبي ليس كافياً لأن يجعل منه نصاً ثورياً.

ومادام الأمر يتعلق بالإنتاج الأدبي المكتوب باللغة العربية، فذلك يعني أننا نقصد جيل المعربين. ولابد أن نأخذ في الحسبان العوامل التي ساهمت في تكوينهم، والتربة التي كانوا يتحركون فوقها كي تأتي انطباعاتنا قريبة من الموضوعية عند تقييم نشاطهم.

فمنذ بروز الحركة الوطنية كانت الأولوية –دوماً– للخطاب السياسي الأيديولوجي، فلم يكن أدباء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين يهتمون بالناحية الجمالية، بقدر ما كانوا يهتمون بالدلالة السياسية والاجتماعية في كتاباتهم. فبقي الشعر في حدود القوالب التقليدية، وتخلّف عن شعر المهجر وتجديداته، ونال فن المقالة الحظّ الأوفر من الكتابة النثرية ثم كان المقال القصصي –فيما بعد– أقصى ما بلغه الفن القصصي قبل حرب التحرير.

أمّا خلال الحرب فإن ما كتب بالعربية، لم يكن يلعب دوراً ريادياً أو قيادياً، لا لأن أحداث الحرب بطبيعتها أقوى وقعاً من التأثير الأدبي، ولا لأن تسارع الأحداث لا يتناسب مع ما تقتضيه عملية الكتابة من بطء وطول اختمار فقط، بل

أيضاً لأن الحرب من حيث هي مضمون واقعي تحرري، نضجت ظروفها بفعل تراكمات الماضي بما عرفه من مقاومات شعبية وبفعل المد التحرري العالمي. بينما لم تتخلص الأشكال الأدبية من بنياتها التقليدية وبقيت في حدود المواكبة والتسجيل والاستجابة العاطفية.

ويبدو أن الحركة الأدبية الجديدة مقطوعة الصلة بسابقتها أو كأن المجددين لا يستندون إلى أدب الحركة الوطنية، بقدر ما يستندون إلى الأدب المشرقي والعالمي الوافدين عبر الكتب والمجلات وبعثات المتعاونين في قطاع التربية والتعليم، حتى إنه يصعب القول مثلاً بأن قصاصينا خرجوا من معطف "أحمد رضا حوحو".

كما يمكن القول، وبلا مبالغة أن أدباءنا حتى فترة السبعينيات كانوا عصاميين بدرجات متفاوتة: إذْ نشؤوا في وسط حظ العربية فيه ضعيف، تزاحمها الفرنسية من جانب، والعامية من جانب آخر. والبرامج المدرسية لا توفّر لهم فرصة الاطلاع على النصوص الأدبية الراقية ولا على المعارك النقدية الحديثة، أضف إلى ذلك أنهم ظلوا يتحركون تحت مظلة الخطاب الرسمي باسم الثورة والشرعية التاريخية أحياناً، وباسم الثورة الاشتراكية أحياناً أخرى.

واستمرت العربية تصارع، وتفرض حضورها الأدبي في الساحة ولو بتغليب الدلالة الاجتماعية.

إنه لمن البديهي اليوم أن البعد الاجتماعي في النقد الأدبي، مصدره حضور هذا البعد في العمل الأدبي أصلاً.

وإذا حصل الاعتراف بالدلالة الاجتماعية للأدب منذ القديم صراحة أو ضمناً، فإن التنظير لوجودها على نحو فلسفي أعمق لم يحصل إلاّ في العصر الحديث. ولعله كان لحركات التحرر دور كبير في حمل الأديب على الالتزام بقضايا أمته، إذ لا خير في أديب يتلذّذ بالعيش في برجه العاجي بينما أمته تئن تحت نير الاستعمار أو ترزح تحت وطأة الفقر والجهل والمرض والاستغلال البشع.

ثم لا شك أن قول "سارتر" بضرورة أن يختار المرء الموجود لا الكائن بين ما تطرحه أمامه الحياة من خيارات، جاء ليعمق فكرة الالتزام بموقف، بالرغم مما يصحب ذلك الاختيار من قلق على ما يختار وندم على ما يترك. بحيث أصبح للالتزام أو أدب المواقف مبررات فلسفية، غير أن التركيز على وظيفة الأدب الاجتماعية وإعطاء الأولوية للقيمة المضمونية مردّه الفلسفة الاشتراكية التي

وجدت أرضية خصبة في البلدان الثائرة للتحرر من الاستعمار والتي تطمح شعوبها في الوقت نفسه إلى تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية منذ العشرينيات على الأقل.

فجمعية العلماء المسلمين الجزائريين كانت حركة بعث وإحياء للأصول، وعملت على توظيف الدين واللغة العربية وآدابها لخدمة القيم التي أنشئت من أجلها، وهي قيم سلفية بعيدة كل البعد عن مستجدات الحركة الأدبية والنقدية في العالم، بل كانت متخلفة حتى عن المعارك النقدية التي ظهرت في البلدان العربية فـ "محمد السعيد الزاهري –مثلاً– يكتب مقالاً عن طه حسين بعنوان (طه حسين شعوبي ماكر) شنّ فيه عليه حملة هجومية كال له السبّ كيلا، ودعا إلى حرق كتبه، وطلب بتحريم إدخالها إلى الجزائر، لا سيما كتابه (في الشعر الجاهلي)([1]).

كما كان البشير الإبراهيمي يميل إلى السخرية والتهكم وإلى استعراض عضلاته الثقافية واللغوية ولم تخل ممارساته من فرض الوصاية وإقصاء الذين لا ينصاعون لشروط الكتابة كما يفهمها.

وهكذا يمكن القول أن نشاط جمعية العلماء وتلامذتها في مجال الأدب والنقد لم يأت بإضافة نوعية موازنة بما كان يجري من حولنا.

وإني لا أجد تقييماً أدق مما قاله عنهم حمود رمضان: ((إنهم بلّغوا تلك الأمانة التي استودعت في أيديهم إلى أيدينا بغير خيانة ولا تقصير لا أكثر ولا أقل، والأمانة هي اللغة العربية لا غير))([2]).

ومن غير ما دخول في نقاش من النوع الذي أثاره طه حسين عن أسبقية الثورة أو أسبقية الأدب، أو أن ثورة الشعب هي التي تنتج ثورة الشعر على حد تعبير "محمد العيد خليفة"، فإنه من الواضح أن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية كان تابعاً لأحداث حرب التحرير المتسارعة، مما جعل الأناشيد الشعرية الوطنية تتصدر الموقف الأدبي في نظم حماسي يستمد شرعيته من هول الحدث أكثر مما يستمدها من طبيعته الفنية.

وربما كانت فترة الاستقلال أدعى –لما فيها من هدوء نسبي– إلى الميل نحو كتابة الفن القصصي. لكن صورة الحرب الثورة ظلت تلاحق كل الكتّاب، سواء من باب الحنين فالاستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد.

([1]) عن عبد الله قرين– النقد الأدبي في الجزائر (موضوع رسالة لم ينشر)،
([2]) المرجع نفسه،

فروايات، كالمؤامرة لمحمد مصايف، والبزاة لمرزاق بقطاش، وهموم الزمن الفلاقي لمحمد مفلاح مثلاً، نجدها لا تتعدى الوصف بهدف التغني بمجد صنعناه. بينما التفكك لرشيد بوجدرة أو اللاز للطاهر وطار أو ريح الجنوب لابن هدوقة، من الكتابات التي لم تبق في حدود التعاطف والوصف، بل تجاوزت ذلك إلى النقد.

صورة الثورة في هذه الأعمال لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانية تزين النص الأدبي ولا كجسر يمكّن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشرعية الأدبية، وإنما الارتداد إلى صورة الحرب يمثل مرتكزاً شرعياً نقدياً نقيضاً لشرعية تاريخية يمثلها الخطاب الرسمي بشكل زائف. وهنا يتداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والتاريخي وتقصر أيّة مقاربة نقدية عن ملامسة الإشكالية التي يطرحها النص إذا هي اعتمدت منطلقاً أحادياً.

على أن الفترة التي برز فيها البعد الاجتماعي في الإبداع وفي المحاولات النقدية على حد سواء، هي فترة السبعينيات، إلى درجة أن الخطاب الرسمي وهو الخطاب الاشتراكي، قد انعكس بطريقة شبه آلية أو آلية في كثير من الأعمال، "كالأكواخ تحترق" لمحمد زتيلي و "الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات والزلزال للطاهر وطار ومجموعة القرار للحبيب السائح وبعض كتابات واسيني الأعرج والزاوي أمين وعمّار بلحسن وعمار يزلي.

إن الكتّاب المبتدئين في فترة السبعينيات، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي/ الأيديولوجي السائد، ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية المفقرة. إلاّ أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم، لم ينجهم من الفجاجة والتسطح إلى حد تغييب أدبية الأدب، حتى ليبدو العمل حاملاً لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها.

ولقد صحب هذا التوجه في الإبداع توّجه نمطي على شاكلته أيضاً كالمحاولات النقدية التي كتبتها شخصياً، كما امتدت إلى دراسات أكاديمية ومنها ((السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر)) لزينب لعوج و ((الثورة الزراعية في الأدب الجزائري)) لربيعة جلطي.

ولكن مهما يكن لهذا النزوع الأيديولوجي/ الاجتماعي من عيوب، إلاّ أن الموقف النقدي المنتظر ليس استحساناً أو استهجاناً، بل ممارسة نقدية تكشف عن جدلية الخفاء والتجلي فيما يستأهل النقد حقاً.

وعزوف أسماء من أمثال محمد مصايف وعبد الله ركيبي عن دراسة

الكتابات الجديدة، قصة ورواية وشعراً ليس له ما يبرره سوى عدم امتلاك الأدوات الكافية لمعالجتها أو التملّص من اتخاذ موقف ولو أدبي من الموقف الأدبي المعروض.

والدلالة الاجتماعية تعد بعداً أساسياً في الإنتاج الأدبي، وتغييبها لا يعني غيابها، ومجرد الاعتراف بها على الصعيد النظري والقفز عليها أثناء الممارسة النقدية، أمر لا يبرره زوال المعسكر الاشتراكي. إذ العمل الأدبي يوحي بدلالته تلك منذ قراءة عنوانه، فأنت عندما ترى "الحوّات والقصر" على صفحة الغلاف، قد يتبادر إلى ذهنك هذا التوازي الأولي أو قل هذا التناقض بين فقر الحوّات وغنى القصر، بين المحكوم والحاكم، بين المقموع والقامع إلى غير ذلك مما يجعلك تحتمل منذ البداية علاقة غير متكافئة بين الطرفين.

وعندما يقابلك عنوان "الجازية والدراويش" قد تستحضر امرأة واحدة في مقابل مجموعة الدراويش، وربما جالت في ذهنك قضية المرأة بكل ما تعرف عنها من خلفيات، وقد تستحضر هذا الاسم التاريخي في سيرة بني هلال، وقد تتشكل لديك فكرة مسبقة عن الدّروشة وطقوسها وما ينجرّ عنها من العادات والتقاليد وهي من صلب الحياة الاجتماعية.

وإذا قابلك عنوان "سيدة المقام" فقد ينصرف ذهنك إلى امرأة سيدة وقور، فتلغي المرأة العاهرة من حسابك، وإذا دخلت بلغة دينية فهي موازنة بين الحلال والحرام. كما قد يوحي إليك المقام بالمكان المقدس، لأنه مقام وليّ صالح، ولذلك فهو مقام يزار.

هذه وغيرها من التأويلات تلاحق القارئ/ الناقد لأن النص الأدبي الناجح – لاشك–يمليه عليه. هذا إذا كان القارئ/ الناقد– بدوره– يتوفر على إمكانات القراءة المفتوحة.

صحيح أن النقد الأيديولوجي أو المضموني أو التركيز على الدلالة الاجتماعية، قد أفقد النص الأدبي أدبيته إلى حد كبير، ولم يرق بالنص من الانعكاس الآلي إلى مستوى انعكاس الانعكاس، وساهم أحياناً في الترويج للأدب "الصغير" وإغفال الأدب "الكبير". ولكن هذا ليس مبرراً للانتقال من النقيض إلى النقيض، أي إلى إلغاء الدلالة الاجتماعية أو السكوت عنها.

ولعل الإضافة النوعية التي جاءت بها البنيوية هي أنها نبّهت إلى ضرورة انتشال الأدب من الفجاجة الواقعية والتسطيح ومكّنت النقاد من استخدام أدوات راقية في التعامل مع النصوص. لكن الاتجاه البنيوي الذي يعمد إلى تفكيك النص

لمعرفة بنيته ثم يعيده إلى هيئته، ويبقى في حدود الإطار اللغوي مهما كانت تفرّعاته، إنما هو اتجاه يجعل من عمليتي التحليل والتركيب غاية في ذاتها. ومهما كان بارعاً في إنتاج المصطلحات وفي الاستفادة من مختلف العلوم، إلاّ أنه يظل قاصراً عن أن يحيط بجوهر الظاهرة الإبداعية.

فأما مشكلة النقد عندنا فهي ذات طبيعة أخرى، إذ باستثناء جهود محمد مصايف وعبد الله ركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوهاً قليلة جداً يمكن أن يعوّل عليها مستقبلاً، من أمثال الأساتذة: عبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك، وعبد القادر هني، ونور الدين السد...

والظاهر أن الأدبيين لا يقبلون على المحاولات النقدية، وإذا هم أقبلوا عليها في بداياتهم، فإنه سرعان ما ينصرفون إلى كتابة القصة أو الرواية أو الشعر، كما انقطع محمد ساري إلى تجريب الكتابة الروائية، مع أنّ مساهماته النقدية تشهد له بحضور متميز.

إن الساحة الأدبية عندنا من الخصوبة بحيث تجعلنا في أمسّ الحاجة إلى ممارسات نقدية، ممارسات تستفيد من عثرات الجدانوفية والنقد المضموني من جهة، ولا تكتفي –من جهة أخرى– بإسقاط النظريات الجديدة على النص العربي، وتخادعنا بالعمليات الرياضية ورسم الجداول فتحوم حول النص ولا تطال أبعاده.

ولأن للعربية خصوصياتها وأسرارها، فإني لا أطمئن إلى تحليل يدّعي صاحبه أنه بنيوي، وقد يتفنن في ترويض أحدث المصطلحات، إذا كان هذا المحلّل لا يميز بين جمع القلة وجمع الكثرة أو كان يجهل متى تأتي كان تامة ومتى تأتي ناقصة.

ومما يجدر ذكره أن فترة السبعينيات وإن غلب فيها التوجه المضموني في الكتابات الأدبية والنقدية. إلاّ أنها الفترة التي تكثّف فيها الإنتاج باللغة العربية وكانت تأسيساً سمح بظهور وتكوين كوكبة من الأدباء، أصبحت لهم مكانة محترمة.

وتعرف الساحة الأدبية اليوم جيلاً آخر يجرّب كتابة الشعر والفن القصصي وتنبئ أصواتهم بمستقبل واعد للحرف العربي، في الوقت الذي يتعالى فيه صوت الزاوي أمين ويعلن انتقاله إلى الكتابة باللغة الفرنسية، وقد صاح مالك حدّاد من قبل معترفاً بأن الفرنسية منفاه وهو الذي يتقنها، وأعلن رشيد بو جدرة يوماً عن عودته إلى الكتابة بالعربية، مع أنه أثبت مقدرة عالية في الكتابة بالفرنسية.

وإني وإن كنت –مبدئياً– لا أنكر على أحد أن يستعمل اللغة التي يرتاح إليها، إلاّ أن هناك معطيات تمليها طبيعة الإبداع، وشروطاً تقتضيها حدود العقل.

فاختيار الفرنسية اليوم من قبل أستاذ اكتسب تجربة مهمة في الكتابة بالعربية، يقوم –في تقديري– على مبررات واهية.

فإذا كان الدافع يعود إلى أن العربية لغة المحرمات والقيود، فإن تاريخ الأدب العربي يشهد منذ ما قبل الإسلام إلى اليوم على أنها ظلت تخرق الثالوث المحرم. وإذا كان الدافع فنياً فإن الإبداع لا يتحقق إلاّ عبر اللغة التي يرضعها الأديب ويتقنها ويتنفسها وتسكنه. وإذا كان في الأمر طموح للعبور إلى رحاب العالمية. فهذه لا تتحقق إلا من خلال المحليّة. فأما إذا كانت المسألة لا تتعدى البحث عن شهرة أو مال، فمن العبث أن نتحدّث عن الإبداع ولا حتى عن احترام اللغة الفرنسية نفسها.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أؤكد على الكلمة التي قالها المفكر الناقد حسين مروة ذات يوم للناقدة يمنى العيد: ((نحن بحاجة إلى ممارسات نقدية، لا إلى نظريات في النقد وعظية لنكتب نقداً، ولنترك الآن مهمة تحديد أصول النقد ومنهجه، وواجبات الناقد، ما عليه أن يقول وما عليه أن يدع.. يوم يصبح عندنا إنتاج نقدي، يصبح بإمكاننا أن نستنتج كل هذه المقولات النظرية، وبشكل أصدق))([3]). اقتناعاً مني بحاجتنا الملحة إلى الممارسة في مجال النقد الأدبي، وبضرورة الإقلاع عن الروح الانتظارية كتبت هذه المحاولات المتواضعة للتعريف ببعض إنتاجنا الروائي.

هي مساهمة متواضعة لضعف استفادتها من المناهج النقدية الجديدة كالبنيوية والألسنية مثلاً، لأن مجهوداً في هذا الاتجاه يقتضي تخصصاً وتفرغاً.

ولذلك فإن الوقت الذي يخصص لهذه الكتابات يفتكّ افتكاكاً لا بسبب انعدام التفرغ وحسب، بل لأن ما يجري في الواقع الحي أهم وأولى من الكتابة عن الأدب أحياناً.

وليست هذه الملاحظات تبريراً أو ضرباً من التواضع الأدبي الزائف، ولكنها حقيقة لا تخفى على قارئ اطلع على ما توصلت إليه الحركة النقدية المعاصرة عربياً وعالميا.

■■■

([3]) يمنى العيد –ممارسات في النقد الأدبي.

صورة الثورة
في نماذج من القصة والرواية.

لعله مما لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها هاجساً أساسياً يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه. والواقع أن هذه الظاهرة لا تدعو إلى الغرابة ما دامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير، ومادام طابع عصرنا كله طابعاً تحريرياً.

ولعل أدباء كثيرين يكتبون عن الثورة لا عن قناعة وإيمان، بل يكتبون عنها مضطرين، لأن قيمة العمل الأدبي أو شرعية وجوده لم تعد تكتسب في الوقت الحاضر إلاّ بالمرور عبر جسر الثورة.

ولهذا نجد آثاراً أدبية كثيرة تختفي خلف أكثر النظريات الثورية معاصرة في حين تتنافى ممارسات كتّابها مع الثورة في أبسط مبادئها.

إن صدى الثورة ببعدها الانفعالي هو الذي طبع معظم الكتابات، مما جعل الكتابة تنحو منحى رومانسياً أو تعليمياً أو شعارياً يطفح بالروح الانتصارية.

على أن هناك اتجاهاً آخر يرى إلى الثورة بمنظار أقرب إلى الواقع، غير أنه يدفن الخصم أحياناً بالكلام وقبل أن يقتله.

يقال إن القيمة المميزة للرواية تنبع مما تقترحه على الإنسان لا من الشعارات السياسية ولا من المطالب التي تعبر عنها.

والأديب يعبر عن أيديولوجية ما بأسلوب خفي عن كل شيء إلاّ على التحليل.

لقد عرفت بلادنا الثورة بمرحلتين: مرحلة الكفاح المسلح ومرحلة "الثورة الديمقراطية الوطنية".

فكيف ترتسم صورة الثورة بمرحلتيها في أذهان مجموعة من كتابنا المعروفين؟

ستتعرض هذه الدراسة إلى نماذج من القصص والروايات قصد استجلاء

صورة الثورة لا كموضوع بل كمفهوم وموقف، وقد أدرجت في هذه الدراسة بعض القصص التي لم ترق إلى مستوى البناء الروائي، أدرجت لطولها أولاً، وثانياً لأن كتابها يمثلون أسماء معروفة في الساحة الأدبية، وإغفالهم قد لا يساعد على الاقتراب من الصورة التي نود البحث عنها.

الصورة الأولى: الصراع الكتلوي

إنّ كتّابنا منهم من عاشوا ظروف حرب التحرير ومنهم من سمعوا عنها فقط، ولكن العيش والسماع كليهما لا يكفيان لتكوين نظرة صحيحة عنها.

إذ لا بد من حضور الوعي الذي هو العصب الحساس إن في النظرية أو في الممارسة. والملاحظ أن نسبة كبيرة من الكتاب لم يقفوا على طبيعة الصراع كما تجسد فعلاً خلال الحرب.

فالمفهوم الغالب يرسم صورة الثورة على أنّها صراع بين كتلتين:

الكتلة الوطنية والكتلة المستعمرة (بكسر الميم).

وليس هناك تناقض داخل الكتلة الوطنية سوى تلك الإشارات المتكررة إلى الخونة أو ما يعرف بـ "الحَرْكَة" والتي لا يكاد يخلو منها عمل أدبي كان موضوعه حرب التحرير.

واعتماداً على النماذج المدروسة وهي:

المؤامرة للدكتور (محمد مصايف) والبزاة لـ (مرزاق بقطاش) وهموم زمان الفلاقي لـ (محمد مفلاح)، تبين أن هناك خصائص مشتركة تحكم مسار البطل في العمل الأدبي وتعطي صورة واحدة للثورة.

فالكاتب يعمد في نصه إلى تصوير المعاناة التي يعيشها البطل أو المواطن الجزائري بصفة عامة: القمع، التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد العنصري وغيرها من الممارسات التي عُرف بها النظام الاستعماري.

الغرض من هذا التصوير هو خلق المبررات الكافية لتقبل البديل، وما البديل إلاّ هاجس الالتحاق بالجبل، ففكرة الانضمام إلى المجاهدين هي المخرج الوحيد الذي ينتظر كل مواطن غيور على وطنه.

ثم تحدث القطيعة بين حياته الأولى العادية وبين حياته الثانية في ظل الجهاد بواسطة عمل يقوم به كعربون يعلن به عن ولائه لرجال المقاومة وعن

اختياره طريق اللارجوع. وقد يتمثل عمله في علاقة سرية سابقة مع المجاهدين أو في وضع قنبلة يتسبب انفجارها في قتل مجموعة من الفرنسيين أو يباشر بنفسه قتل أحد الخونة المتعاونين مع الاستعمار.

البطل المجاهد يتمتع بصفات مثالية: الشرف، النبل، الشجاعة، الروح الوطنية، التفاني في الإخلاص، الصدق، الذكاء، الانتصار.

الخائن/ الحَرْكي والفرنسي المحتل يتميز كل منهما بصفات مناقضة له: الخداع، الخسة، الجبن، التعدي، الاغتصاب، الظلم، استغلال الآخرين، تعذيبهم بلا شفقة، الهزيمة.

ذلك ما ينطبق على "عمر" الذي يستشهد أبوه فيخلفه يحافظ على الجوهرة/ الوصية ويواصل المسيرة الثورية إلى أن يكتشف المؤامرة التي يحيك خيوطها "مبروك" المسؤول في الجبهة، ويدعو إلى محاكمته فيعدم شنقاً.

وهي أيضاً مواصفات "حماد الفلاقي" الذي يضع قنبلة في مقهى ثم يلتحق بالجبل، ويهجم في إحدى الليالي على مركز العسكر وينتقم من "جلول" الحَرْكي الذي طالما اضطهد سكان القرية.

وهي أيضاً حال البحار الذي يعاني من الحقد العنصري المتكرر أثناء عمله، ويتبين –فيما بعد– أنّه يخدم الجبهة سراً ويزود الثوّار بأسلحة يقتنيها في أسفاره.

ولعل تردد صورة الثورة بهذا الشكل في كثير من الكتابات، أن يعود إلى الخضوع للخطاب السياسي الرسمي، حتى حال دون أن يتعمق الكاتب في سر التناقض وطبيعة الصراع خلال الكفاح المسلح.

إذ لا يمكن أن يفسر الصراع بهذا الشكل التبسيطي المبتذل، كتلة وطنية محلية ضد كتلة استعمارية خارجية. الإطار المرجعي لهذا الفهم هو روح الانتصارية المتولدة من الحركة الوطنية بوصفها مقاومة ضد الأجنبي الدخيل، فضلاً عن كونه أثراً ينتجه ويعيد إنتاجه خطاب سياسي محدد وبتوظيف أيديولوجي محدد أيضاً.

إذا لم يكن لهذه النظرة ما يبررها في كل من (المؤامرة) و (هموم الزمن الفلاقي)، فإن لها –بالعكس– ما يبررها في (البزاة) إلى حد ما. فما يميز هذه الرواية هو انشغالها بعالم الطفل في حرب التحرير، ووعي الطفل محدود بطبيعته ولا يعدو أن يكون انطباعات أولية توحي بها إليه الممارسات الاستعمارية.

فقصور الرؤية حين يحصر في (البزاة) بين طرفين قد لا يكون مصدره

محدودية الوعي لدى الكاتب، وإنما هي حالة تقتضيها طبيعة الشخصيات التي تتحرك على رقعة النص الأدبي.

على أن الأديب القدير بإمكانه أن ينفخ من وعيه السليم ولو في عالم الطفل، لأن الرواية من حيث هي تحمل موقفاً ما ودلالة ما لم يكتبها طفل على أية حال.

الصورة الثانية: التناقض المعقّد

في الصورة السابقة كان التناقض بين كتلتين لا تمايز بينهما داخلياً. أما في حالة التناقض المعقد، الصراع بين الطرفين يبدو بديهياً ومن السذاجة الوقوف عند هذا الحد والاكتفاء بهذا الفهم، فالفرز داخل الكتلة الواحدة يصبح أمراً ضرورياً، ويتخذ الصراع طابعاً سياسياً ووطنياً واجتماعياً وتظهر الثورة فيه مشروعاً ابتدأ ولم يكتمل.

ففي الروايات: "اللاز" للطاهر وطّار و"صهيل الجسد" للزاوي أمين و"التفكك" لرشيد بوجدرة و "ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" لواسيني الأعرج يسعى كل كاتب نحو البحث عن الجانب المغيّب في الحركة الوطنية فأما الطرف الذي يمارس عملية التغييب هذه فهو مدفوع بطموحات بورجوازية ومحكوم بعقلية تحارب في اتجاهين: ضد الاستعمار من جهة وضد قوى التقدم من جهة أخرى، إنه يساهم في صنع الثورة ويعمل على إجهاضها في آن.

وهو بقدر ما كان مستعداً لمقاومة المستعمر بقدر ما أصبح مهيأ لعقد الصلح وتقديم التنازلات للامبريالية.

إنه بمثابة قابلة فاشلة تحاول أن تساعد على ميلاد الطفل في الوقت الذي تقوم فيه بخنقه.

هذه معالم الطريق الذي يسير فيه الشيخ القائد في الجبهة بعقليته البالية وإصراره على احتكار السلطة وخوفه الدائم من (زيدان) في "اللاز" وهو طريق الجد (الحاج المكي) في صهيل الجسد الذي يحفظ القرآن ويقوم بتدريسه ويتظاهر بالأبهة والتقوى والورع ولكنه يتعاون مع السلطة الاستعمارية ويقمع الفلاحين ويحتال بكل الوسائل ليبقى ابنه في ديار الغربة ويستأثر هو بزوجته الشابة.

هكذا تتميز عقلية الجد بالمحافظة والزيف والنفاق والخداع والأنانية والأخلاق الكاذبة والعداء للوطن وللثورة.

"زيدان" صاحب مبدأ ولا يقبل المساومة ولو كلّفه ذلك حياته. إنه يعرف طريقه جيداً، طريق الشرف والإخلاص للوطن وللرفاق، ونضاله ليس محدوداً، بل هو أفق مفتوح على المستقبل ومشروع لا ينجز بمجرد خروج الاستعمار من البلاد، لذلك كان مصيره الذبح مع رفاق له أجانب.

في هذا الحدث وبه لا تبقى الثورة في نطاق الوطنية الضيقة، بل تأخذ بعدها الإنساني، وموت (زيدان) ليس نهاية وإنما سيظل صورة حية تلاحق ابنه اللاز وكأنها تقول: ما يزال المشروع لم يكتمل.

الذبح أيضاً، كان الوسيلة للتخلص من (الأخضر حمروش) بفارق أن هذا الأخير يُذبح على يد أحد أصدقائه، الأمر الذي سيجعل من هذا الحدث لعنة تلاحق صديقه وقلقاً يقضّ مضجعه ومدعاة لتأنيب ضميره وبالتالي محركاً يقوده نحو مقاومة الظلم ويجعل منه خصماً عنيداً لأعداء الديمقراطية.

كلام (الأخضر حمروش) على حد تعبير واسيني كان نفس كلام زيدان، لكنهما لا يتحركان نفس الحركة وإن كانا يسيران على نفس الخط البياني (الرواية –ص: 132).

عملية الإبعاد في (صهيل الجسد) تتم بواسطة الرسائل التي يكتبها الحاج المكي وباستخدام الدين والعاطفة الأبوية ثم قتل البقرة، لحمل الابن على البقاء في الغربة تعويضاً له عن هذه الخسارة.

لكن خطة الأب كانت فاشلة، وتجاوزتها الأحداث، إذ كان ابنه في الغربة قد اكتسب فكراً يؤهله لتغيير حياته عبر المسار الصحيح، ونعرف –فيما بعد– أنه قد التحق بالثورة سراً منذ مدة.

كل محاولات التخلص سواء من زيدان أم الأخضر حمروش أم السي موح ولد الحاج المكي لم تحقق غايتها، فأقصى حد وصلت إليه هو التصفية الجسدية وظلت روح كل منهم تمارس حضورها مهما اختلف شكل الممارسة.

في رواية (التفكك) الحكيم الأجنبي هو الآخر يذبح بسكين حافية على الرغم من إخلاصه النضالي ومساهمته المباشرة في الثورة. إلاّ أنّ الصورة الشمسية التي يحتفظ بها الطاهر الغمري وتضم مجموعة من رفاقه، تستمر في قرع ذاكرته وفي نبش التاريخ من جديد، وإذا ليليات الطاهر الغمري ويوميات سالمة تتحول إلى فيض من التداعيات تسعى إلى تقييم دور الحزب الشيوعي الجزائري، وتنتهي إلى الحكم بأنه ضيّع الفرصة التاريخية يوم كان مناضلوه يترقبون تفجر الثورة العالمية.

وبقدر ما ينصب اللوم والعتاب على الدور الذاتي للحزب، بقدر ما تغفل الشروط الموضوعية للفعل التاريخي.

إن صورة الثورة في هذه الروايات الأربع تتحدد معالمها بشكل متقارب، فهي تشترك في كونها تلمس أساس التناقض في المجتمع وتبحث عن الطرف المغيّب في الحركة التاريخية وتربط في منظور انصهاري بين الوطني والاجتماعي لتنتهي إلى أنّ حرب التحرير لم تكن سوى مشروع لم يكتمل إنجازه، وإن الطرف المغيّب (بفتح الياء) ما يزال يمارس حضوره وهو المؤهل للقيام بإتمام هذا الإنجاز المستقبلي.

الصورة الثالثة: الإصلاح الفوقي:

يروي (محمد زتيلي) في قصة (الأكواخ تحترق) أحداث أسرة فقيرة انتقلت من القرية إلى المدينة طمعاً في حياة أريح، بحيث يتعلم الطفل كريم مسح الأحذية ليساعد الأسرة ولكنه يموت على أثر حادث.

تسمع الأسرة نبأ توزيع الأراضي على الفلاحين في إطار الاستفادة من الثورة الزراعية، فتقرر العودة إلى الريف لتدخل سكناً جديداً كغيرها من الأسر لأن مساكن جديدة قد بنيت على أنقاض الأكواخ البالية المحترقة أما (إدريس بوذية) في قصته (حين يبرعم الرفض) فيركز على معاناة الفلاحين واستغلال (الحاج عمر) لهم، ولكنهم لا يقفون مكتوفي الأيدي بل يسعون إلى تنظيم صفوفهم لمواجهته. وفي الأخير يدبر لهم تهمة ويقدمهم إلى المحكمة قصد الإيقاع لولا أن عدالة المحكمة تُفشل خطته وتعيد إلى الفلاحين حقوقهم بمنحهم الأراضي والسلفيات.

و(اسماعيل غموقات) لم يبعد عن هذا الطرح في قصته (الشمس تشرق على الجميع) فجهيدة وأمها تنتقلان من العمل في بيوت الناس إلى العمل في مصنع السكر، وبائع الفول يقرر الالتحاق بالمستفيدين من الثورة الزراعية، والشرطة تتمكن من القبض على جماعة السوء في الثانوية.

وهكذا تشرق الشمس على الجميع بفضل الثورات الثلاث، الزراعية والصناعية والثقافية.

وفي رواية (السعير) لمحمد ساري، يعمل رئيس البلدية بالتنسيق مع أحد المقاولين ليحوّلا أموال الدولة لصالحهما، وهما في الوقت ذاته يمارسان استغلالاً

لا يطاق ضد أهل القرية الفقراء، ويسعى رئيس البلدية من أجل ربح الانتخابات مرة أخرى لولا أن يقظة فروع الاتحاد الوطني للشبيبة تفوّت عليه الفرصة.

ترد القرية في كل هذه الأعمال بوصفها مكاناً تسود فيه العلاقات الاستغلالية وهذه العلاقات بدورها تجعل البطل يفكر في أحد الحلين:

إما مغادرة القرية بالهجرة إلى المدينة أو خارج الوطن وإما البقاء في القرية والسعي من أجل تنظيم صفوف الفلاحين بهدف القضاء على العلاقات الجائرة.

ولكن مغادرة القرية ليست سوى مطية تؤكد ضرورة العودة إليها من خلال تأكيدها على أن الهجرة ليست هي الحل الأنسب، ما دام المهاجر يواجه ظروفاً أكثر قساوة وعلاقات أكثر إجحافاً في المدينة، ليس غريباً أن تكون القرية هي ساحة الأحداث في الأعمال المشار إليها آنفاً، لأن الموضوع قد اختبر مسبقاً للترحيب بالثورة الزراعية.

وتبدو السلطة أساس التغيير، فهي تعلن عن الشروع في تطبيق الثورة الزراعية، وتضامن الفلاحين يبدو ثانوياً بالموازنة مع قرار المحكمة التي تمنحهم حقوقهم، وتدخّل الشرطة هو الذي يقضي على الممارسات اللاأخلاقية في المؤسسة التربوية تعبيراً عن ثورة ثقافية.

تتميز رواية (السعير) بالإشارة إلى العمال الذين يتخذون الإضراب وسيلة لافتكاك حقوقهم، ويجعل الشبيبة تلعب الدور الحاسم في إنجاح الانتخابات وتخليصها من محاولات التزوير، غير أن ذلك لا يكفي لإخراج رواية (السعير) من دائرة الإصلاح الفوقي كسابقاتها.

إن صورة الثورة في هذه النماذج لا تعدو أن تكون صدى للخطاب السياسي/ الأيديولوجي السائد، ويبدو الكاتب في هذه الحالة تابعاً يواكب القرار الفوقي ويسارع إلى صياغته أدبياً، وكأن الثورة قرار تصدره السلطة وما وظيفة الأديب سوى البحث عن الشكل الأدبي الملائم لصياغة القرار، ولاشك أن تقسيم العمل بهذا الشكل بين الأديب والسلطة من شأنه أن يطمس الحقيقة كما من شأنه أن يصرف الأديب عن أن يلعب دوره الحقيقي، وتصبح النتيجة هي تأجيل العمل الثوري، هذا مع الفرق الكبير الموجود بين رواية السعير وغيرها شكلاً ومضموناً.

وهو لا يتناقض مع ما قيل من قبل لأن الرؤية الإصلاحية ذاتها درجات.

إنّ فترة السبعينيات والتحولات التي شهدتها البلاد يومئذ هي التي كانت مصدراً لهذا الفهم الإصلاحي.

والواقع أن الأديب كان في ذلك الوقت عرضة لخطاب سياسي/ أيديولوجي لا يتنافى في مميزاته العامة مع طموحاته، وخاصة إذا كان من فئة الشباب الذين لم يتلوثوا بالعقلية البورجوازية وأخلاقياتها.

إلاّ أنّ أديباً يكتب تحت تأثير الحماس الجماهيري يبقى محدود الأفق ويظل مستقبله محفوفاً بالمخاطر والصعوبات، ويحتمل أن يصبح أمله خيبة فعزلة فانطواء، كما يحتمل أن تكسبه الشبكة الأيديولوجية السائدة. فيتحول إلى بوق أو يجعل مهنته البحث عن مبررات لما يستجد في الواقع بإعطاء الخطاب السياسي بعده الأدبي إن استطاع، فأما الاحتمال الآخر فيكمن في قدرة الكاتب على الانسلاخ من الشبكة الأيديولوجية السائدة وخطابها السياسي، بحيث يستطيع أن يعلو على الواقع ويحركه في رحابة ذهنية ليعيد بناءه وفق منظور صحيح، وليهتدي بالتالي إلى البديل الثوري الذي يؤهله لإنتاج أدب ثوري. وفي نظري أن فترة الثمانينات كفيلة بأن تكون غربالاً تقوم على أساسه عملية الفرز والتمييز بين مسارات الأدباء الذين بدأوا الإنتاج الأدبي في فترة السبعينيات ولم ينقطعوا إلى اليوم.

الصورة الرابعة: مشروع الكادحين:

منذ أواخر الستينيات أخذت حالة الثورة المسلحة ببعدها المثالي، تتلاشى تدريجياً لدى مجموعة من الكتّاب.

بدأ بعض الكتّاب يعيدون النظر في الخطاب السياسي/ الأيديولوجي التقليدي ليتبنوا بدلاً عنه خطاباً آخر أكثر عمقاً، خطاباً يقيم عملية فرز طبقي داخل الوطن ليقترب من طبيعة الصراع بروح نقدية وهكذا أصبحت الرواية تشير بأصابع الاتهام إلى الطبقة المستغلة (بكسر الغين)، على أنها خانت عهد الأوائل واستأثرت بالزرع والضرع.

(فابن القاضي) في ريح الجنوب يستخدم كل الحيل والوسائل ليحتفظ بملكيته للأرض، وينظر بالروح نفسها إلى ما عداها، لذلك يريد أن يتصرف بابنته كما يشاء من أجل أن يمنعها من مواصلة دراستها وليزوجها من رئيس البلدية (مالك) حتى يتمكن من إنقاذ ملكيته من عملية التأميم.

(عبد المجيد بو الأرواح) لا فرق عنده بين ملكية الأرض وملكية الثانوية التي يديرها، لذلك يعارض كل مالا يناسب عقليته وتدبيره وخاصة الشبان،

ويستعمل كل الوسائل والحيل على الصعيدين الفكري والعملي للتهرب من التأميم.

فأما (الحرايري) في (زمن النمرود) فهو يسير في الخط نفسه، من حيث معاداة (التحولات الديمقراطية) وفي مقدمتها الثورة الزراعية.

يوظف الدين بشكل مغرق في الرجعية لمعاداة الاشتراكية والتقدم عامة.

إن الشخصيات النمطية الممثلة للطبقة المسيطرة تشترك –غالباً– في جملة من الصفات المنبوذة كالماضي المشبوه والانحلال الخلقي واستغلال الأرض من خلال استغلال الآخرين والاحتيال على القانون والتستر بالماضي الثوري وتعاطي الرشوة والمحاباة وتزوير الانتخابات والوصولية ومعاداة التحولات "الديمقراطية" واحتقار الفئات الفقيرة من العمال والفلاحين.

إنها شخصيات تمثل الذين يخونون عهد الشهداء ويجهضون الثورة. هو الزمن الحراشي الذي قد يصبح فيه الخائن الحَرْكي إنساناً شريفاً، وهو زمن النمرود الذي قد يصل فيه المجاهد القديم إلى التردي النهائي.

(حالة بعطوش في الزمن الحراشي والحرايري في زمن النمرود) في ظل هذا الوضع تبقى الثورة ضرورة ملحة ومشروعاً لم يكتمل. وإنجاز هذا المشروع المستقبلي مرهون بوعي الطبقة المستغلة (بفتح الغين) ممثلة (بنفيسة) الطامحة إلى التحرير والراعي (رابح) الذي آن له أن يفك قيود الاستغلال عن نفسه (ريح الجنوب).

وجميلة التي تتغذى من مذكرات الشباح المكي والأمين الذي انتقل من النضال بين الطلبة إلى النضال اليومي بين صفوف العمال في المصنع (العشق والموت في زمن الحراشي ثم زمن النمرود) بفضل هؤلاء يبقى باب الثورة مفتوحاً على المستقبل ويظهر الصراع على الساحة بشكل صارخ.

والروايات التي تجسد الثورة من هذا المنظور وهي:

"ريح الجنوب والزلزال والعشق والموت في زمن الحراشي وزمن النمرود" تنحو أكثر من غيرها نحو رسم خارطة الصراع الطبقي كما هو حاضر في البلاد إلى درجة أنها تتخذ طابعاً تقريرياً تسجيلياً ففي (العشق والموت في زمن الحراشي وفي زمن النمرود) الثورة بوصفها مشروعاً للكادحين المسغَلين (بفتح الغين) هي الصورة التي أصبحت تحتل الصدارة في الكتابة الروائية، إلاّ أنّ هناك نماذج تتميز عن غيرها بالبعد الفني وأسلوب الكتابة.

ففي هذه النماذج لا يظهر الصراع الطبقي على رقعة العمل الأدبي بشكل

صارخ بل تضفى عليه مسحة من الشفافية وإن بقي العدو الذي تستهدفه الثورة واحداً في معظم الحالات.

في رواية **(الحوات والقصر)** المجرمون هم الذين يستولون على القصر ويعيثون في القرى فساداً، يهاجمون السكان الآمنين فيقتلون وينهبون حتى **(الحوات)** الذي تدفع به براءته وحسن نيته إلى أن يحمل إليهم الهدايا احتفاء وفرحاً بنجاة السلطان من محاولة الاغتيال، يجازى جزاء سينمار.

وفي رواية **الجازية والدراويش**، الشامبيط بالتنسيق مع شركة أجنبية يتزعم مشروعاً يهدف إلى بناء سد وترحيل سكان القرية إلى قرية أخرى جديدة، والمشروع نفسه يتجسد في رواية **(حمائم الشفق)** بشكل آخر، إذْ يختار **(جيلالي خلاص)** المدينة البيضاء التي طالما امتحنتها الحروب والثورات والخيبات والآمال عبر القرون ليكشف عن المشروع الذي يتبناه الشيخ الأكبر والرامي إلى إبعاد السكان الفقراء من قلب المدينة فيلجأوا إلى بناء الخيام في ضواحيها وليستأثر –المشايخ– بالقصور والحدائق الغناء والخدم والجواري.

كما أن مشروع القطار (اللي يمشي تحت أرض) تحركه أياد أجنبية تخدم الغرض نفسه. المشايخ خانوا العهد وتنكروا لثورة الجبل الكبرى.

وفي **(ليليات امرأة آرق)** المتهم هو الواقع العربي المرير، الذي يمارس ضغوطه اليومية المختلفة ضد المرأة، الضرب، المضايقات في الشارع وفي العمل، الممارسات الجنسية الهمجية، تسييجها بالمحظور واختصار وجودها بكامله في ثقبة يتنافس عليها المتنافسون.

في (ذاكرة الجنون والانتحار) يظهر القمع في قفص الاتهام منذ مرحلة الدراسة الأولى مع المعلم "حرشاوي" ومروراً بالواقع الذي يدفع إلى التشرد وتعاطي المخدرات والانحراف نحو كل أنواع الآفات المعروفة وصولاً إلى الضابط الذي يختطف من "ديدوح" أعز منْ عنده وهو "أنيسة الجميلة".

كيف يتصور الكاتب الثورة أمام هذا الوضع المختل الذي يرسمونه بالكلمات؟

إنهم يلتقون قبل كل شيء في ضرورة المواجهة، ولا مخرج غير المواجهة مواجهة "علي الحوّات" للقصر تبدأ سليمة عاطفية ساذجة ولكن التجربة تشحذ وعيه ووعي الآخرين تدريجياً إلى أن تتحد القرى وتتوصل إلى هدم القصر والانتقام من المجرمين الذين ليسوا في نهاية الأمر سوى إخوته.

والثورة هي المعارضة التي يتلقاها مشروع الشامبيط فيخيب أمله وينتهي إلى السقوط في هوة الخطر، وهي الحلم الذي يتحقق بزواج "عايد" من "حجيلة" المشروع البديل.

الثورة في **(حمائم الشفق)** تأخذ طريقها عبر مسارين متكاملين.

مسار "بو جبل" الذي وُلد مع البارود وعاش نقابياً في شركة أجنبية قبل التحاقه بثورة الجبل الكبرى وواصل حياته بعد الجلاء نقابياً أيضاً، زاهداً في المال والجاه وكل أنواع الامتيازات والمغريات ومسار الرسام الذي يحلم بتغيير وجه المدينة المشوّه من خلال لوحاته الرائعة والمتضمنة بأشكالها وألوانها روح التغيير المنشود.

تاريخ المدينة يموج بالحروب والصراعات وبحرها يموج وهي لا تزال تموج وتغلي بالحقد على الشيخ وجلاوزته. سكانها –رجالاً ونساء– يترصدون خطوات الشيخ وأتباعه ويسعون من أجل منح المدينة صورة أخرى أجمل تعوّضها عن الصورة المشوّهة، وبالتالي تتلاحق الثورات:

ثورة الخيام وثورة الأرحام... إلى أن تتوج عملية التغيير بالفيضان المعطاء (نهاية الكتاب الأول).

فأما وضع المرأة فيدعو إلى الرفض المستمر لكل أشكال القمع والاستغلال، وهي تتلذذ بمذكراتها، تتأمل ذاتها وتعيد صياغتها وفق آمالها وهي تتحدى الرجال الجبناء بالكشف عن عقدهم وعجزهم الجنسي، خاصة وأنها طبيبة مختصة في الأمراض المتعلقة بالجهاز التناسلي. كل ما يحيط بها يدعوها إلى الانتحار، ولكن ثورتها تدعوها إلى المقاومة ضد الانتحار نكالاً في الرجال.

أما "ديدوح" فهو يتجاوز المعلم "حرشاوي" بإرادته ويصبح طالباً جامعياً مولعاً بالمسرح، لا يعيش على هامش الحياة لأنّ له مثلاً عزيزاً يطارده، إنه لا يزال متعلقاً بأنيسة الجميلة، أنيسة الحلم والأمل، الثورة والوطن.

استنتاجات سريعة:

- إن الثورة بوصفها صراعاً كتلوياً. ثم إصلاحاً فوقياً صورتان متقاربتان قاسمهما المشترك هو خضوعهما للخطاب الرسمي التقليدي السائد.
- يشعر القارئ/ الناقد في الكتابات المعبرة عن هذا الاتجاه، بنوع من الفصل بين الذات والموضوع. وكأن هناك هوة كبيرة بين لحظة الإبداع والإبداع ذاته، وهذا

من شأنه أن يطرح قضية الصدق لا بمعناه الأخلاقي التقليدي بل من حيث هو انسجام ضروري للكتابة الأدبية. –قد كان لهذه الهوة أثرها في البناء القصصي، بحيث ساد السرد بطريقة الرواية عن الآخر واعتماداً على ضمير الغائب والوحدات الثلاث الكلاسيكية المتمثلة في المقدمة والعقدة والحل.

- أمّا صورة الثورة بوصفها تناقضاً معقداً أو صراعاً طبقياً، فإن الأعمال التي تمثلها تقع في نفس الخط البياني بغض النظر عما بينها من تفاوت وتمايز، كما أنها تشترك في الانتماء إلى خطاب آخر مغاير.

وفي كتابات هذا الاتجاه ميل نحو التوحد بدل الانفصال، إذا يشعر القارئ دوماً بحضور ما في الكتابة، فيها غوص في حركة المجتمع وما يموج فيه من صراعات كما فيها غوص أيضاً في فضاء الكتابة.

- أمّا أثر ذلك في البناء الفني فيتجلى في البحث الدائم عن أدوات مستحدثة كالأسلوب الارتدادي وتوظيف الرمز والمثل والأسطورة ومحاولة تحرير اللغة من القيود والطابوهات... الخ.
- إن بعض الكتابات يتخذ فيها الالتزام طابعاً سياسياً صارخاً، ويكف عن أن يكون التزاماً بإبداع بناء فني جديد ينقض البناء الكلاسيكي المعهود. وعندما تعجز الكتابة عن تجاوز هذه العقبة، تتردد فيها الشعارية والتقريرية وتميل إلى الطابع التسجيلي.

إن الالتزام السياسي لا يعدو أن يكون–في حالات كثيرة– تبريراً لعجز إبداعي قد يدركه الكاتب ولكنه لا يستطيع أن يتداركه. وبالتالي يأخذ النص الأدبي مشروعية وجوده من الخطاب السياسي لا من أدبيته.

- في الروايات التي تتجسد فيها الثورة بوصفها مشروعاً للكادحين، وعليهم يتوقف إنجازه، يزداد الحس المأساوي توتّراً، والأعمال الأخيرة (الحوّات والقصر وليليات امرأة آرق والجازية والدراويش وذاكرة الجنون والانتحار).

لا تستمد هذا الحس والتوتر والتأزم من طبيعة الصراع حسب، بل تستمد هذه القيم من القدرة على استكناه نفسية الشخصية الروائية باستخدام المونولوج والتداعي واختيار المثل وتوظيف الأسطورة وإبداع الصور الممتعة.

ومما يلفت النظر في مجال التصوير، تلك اللوحات الجميلة التي أبدعها وطّار في الحوّات والقصر وجيلالي خلاص في حمائم الشفق ورشيد بوجدرة في معظم ما يكتب.

- في الأعمال المذكورة آنفاً يكتسي: الصراع ثوباً شفافاً إلى درجة تغييب التناقض الأساسي أحياناً، كما في ليليات امرأة آرق، حيث توضع المرأة في مقابل الرجل ويرتسم أفق الأزمة في قلق نفسي ذاتي.

وتكاد أزمة الجنون والانتحار أن تتحول إلى أزمة نفسية ذاتية أيضاً.

ومشروع القرية البديل في (الجازية والدراويش) يبقى مشروعاً لم تتحدّد معالمه ولو أن الشامبيط قد فشل في تحقيق مشروعه.

- الكتابات التي تمثل التوجه الأخير تلفّها مسحة من الغموض، وهو غموض مصدره الخصوبة الفكرية والفنية إلاّ أن الأمر ليس كذلك في كل الحالات.

وإذا كانت بعض الأعمال الأدبية مهددة بالعجز عن خلق بنية فنية تتجاوز البنية التقليدية فتسقط ضحية الشعارية والتقريرية، فإن التوجه العام للأعمال الأخيرة، يجعلها مهددة بالتروع نحو التعميم والتجريد وتمييع المواقف.

وإذا كانت الأعمال التي عولجت في القسم الأخير من هذه الدراسة قد توصلت إلى إيجاد نوع من التوازن بين النص ودلالته الاجتماعية، فإن الخطورة مستقبلاً تكمن في محاولات العودة إلى مقولة الفن للفن والأدب للأدب في ثوب معاصر متعلمن.

■■■

(البزاة)
تحت مظلة الخطاب السائد

الزمن هو زمن حرب التحرير، والهاجس الذي يلاحق الكبار والصغار هو الثورة.

أبو الطفل مراد يشتغل بحاراً في إحدى البواخر، ولكنه يعاني الحقد العنصري والإهانات بشكل مستمر ولعل ذلك ما يجعله يقتنع بضرورة العمل مع الجبهة سرا ويستغل أسفاره لاقتناء السلاح (المسدس)، أما ابنه مراد فيترك المدرسة الفرنسية ليلتحق بمدرسة حرة تدرّس اللغة العربية.

وهو لا يني يفكر في علاقات أبيه التي تبدو له غير عادية كما يفكر في هؤلاء الأجانب الذين يختلفون عن بني جلدته.

تبنى الرواية إذن انطلاقاً من تصوير الواقع المأساوي الذي يعيشه الإنسان الجزائري تحت وطأة السيطرة الاستعمارية.

الجوع الفقر الاستغلال، الإهانة التعذيب التشرد... الخ

وعندما يعمد الكاتب إلى هذا التصوير بالذات، فهو في الواقع يبحث عن مخرج مناسب، يبحث عن مبرر معقول ومقبول لما سيقوم به مستقبلاً أو هو بتعبير آخر، عدم اكتفاء بتصوير انتقادي للواقع بل سعي لإيجاد بديل لذلك الواقع.

وما ذاك البديل سوى الالتحاق بالجبهة عن طريق تصوير الحقد الذي يمارسه المستعمرون (بكسر الميم) تجاه المواطن الجزائري الذي هو في الرواية الأب. تسعى الرواية إلى إقناع القارئ بأن العمل السري الذي يقوم به وكذا التفكير

في الالتحاق بالجبهة هو عمل أكثر شرعية بل أنه المَخرج الوحيد الذي يخلّص الأب وغيره من براثن المحتل.

وهكذا تتشكل صورة حرب التحرير – الثورة بناء على وجود طرفين متناقضين المستعمِر والمستعمَر (بكسر الميم ثمّ فتحها).

ولا خلاف في أن حمل السلاح كان هو المخرج الوحيد والصحيح، لأنه عندما تكون المعركة حاسمة لابد من اختيار، فضلاً عن أن يكون هذا الاختيار سليماً موفقاً.

ولكن الذي لا يغيب عن البال أثناء قراءة عمل كهذا، هو أنه تأسس على هذا النوع من التناقض الكتلوي، فلم يتخلص الخطاب الأدبي من شبكة الخطاب السياسي الرسمي السائد.

إلاّ أن الخطاب الأدبي ينحو منحى رومانسياً يضفي على البطل صفات إيجابية ترتفع، به عن السلبيات والنقائص، بينما تضفي على عدوه كل ما من شأنه أن يجعله شائناً منبوذاً.

ليس معنى ذلك أننا ننتظر من الخطاب الأدبي أن يقول العكس أو أن ينظر إلى العدو بعين الرحمة والشفقة، ولكن المقصود أن النص الأدبي من حيث هو إبداع، ينبغي أن يعلو على الخطاب السياسي، لا بالتجرد من السياسي أو إقصائه، فذلك مالا يستطيع الفكاك منه حتى وإن أراد. إن العلو في عملية الإبداع هو القدرة على التقاط ما هو جوهري في حركة المجتمع والتاريخ.

والجوهري في حرب التحرير لم يكن صراعاً بين كتلتين تنسجم كل منهما داخلياً، لأن الصراع كان أفقياً بقدر ما كان عمودياً أيضاً.

الجوهري بالنسبة للأديب أن ينفذ إلى الفروق الدقيقة داخل كل كتلة على حدة. وقد أصبح من البديهي الاعتراف بمواقف الفرنسيين المناصرين للقضية الوطنية وبتضحياتهم التي فاقت أحياناً تضحيات جزائريين.

إن النسبة الكبيرة من الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية تجسد الصراع انطلاقاً من منظور كتلوي، وأقصى ما تصل إليه في تلمسها التناقض، أن تصور شخصية الخائن/ الحَرْكي الذي يفتقد الحس الوطني وينقلب ضد الثورة فتحق عليه اللعنة والإهانة والمطاردة والتنكيل والقتل.

غالباً ما تكون شخصية الخائن/ الحَرْكِي ظاهرة عامة، وجدت نشازاً وشذوذاً، شخصية لا علاقة لها بأي تنظيم وخاصة إذا كان التنظيم من النوع الذي لا يجب

أن يوصم بالعيب.

وقليلاً ما تقدم شخصية الخائن على أنها كانت مندسة في صفوف الجبهة ذاتها (المؤامرة لمحمد مصايف مثلاً)، فأما الفرنسي الذي كانت له قناعات، تخالف النظام الاستعماري وتقطع معه فتجعله يضم صوته إلى أصوات الثوار، فإن الرواية تسدل عليه ستار الصمت وتغيبه، وهذا بالذات ما يؤكد سيطرة الخطاب السياسي الرسمي السائد وتأثيره على الكتابة.

وما (محمد الصغير) والطفل (مراد) وغيرهما من الأطفال/ البزاة سوى نسخ مصغرة من الأب.

يشعرون بالاستغلال والغربة والاحتقار في وطنهم، فينمو في نفوسهم الحقد والتنافس والرفض والحنين إلى الالتحاق بالمجاهدين الذين صاروا يمثلون رموزاً جذّابة وأبطالاً يقتدى بهم.

من المعروف أن (بقطاش) يتميز بالكتابة عن عالم الأطفال، فهل تعود محدودية الرؤية إلى هذه الخاصية بالذات؟ إن الثورة من صنع الكبار وأن الأطفال وإن كانت همومهم وانشغالاتهم من وحي الثورة إلا أنها لا تعدو أن تكون انطباعات زرعتها في نفوسهم وأذهانهم ممارسات المحتل، ولكن يبدو أنه ليس مبرراً كافياً، إذ يوجد في الرواية الكبار والصغار، بالإضافة إلى أن الصغر لا يمكن أن يكون حجة، ما دام الأديب قادراً على أن يضيء الواقع برؤية إمّا على لسان الكبير أو الصغير، فالرؤية في نهاية المطاف هي رؤية الكاتب قبل أن تنسب إلى شخصية مبتكرة.

في اعتقادي أن نظرة الكاتب إلى حرب التحرير في هذا العمل افتقرت كثيراً إلى العمق، فجاءت أثراً باهتاً من آثار الخطاب السياسي، هذا الخطاب الذي فقد مسوغات وجوده بفعل الظروف المستجدة فقَد مضمونه الثوري وشرعية وجوده على مستوى الممارسة، فأصبح شعاراً نظرياً مكروراً مملاً، ولم يعد له من ملجأ يأوي إليه إلا الحديث عن الماضي وعن الثورة/ المشروع الذي ظل مشروعاً.

هل يمكن القول أن الرواية المكتوبة بالعربية على هذا النمط هي الأخرى، كانت تسعى إلى أن تثبت شرعية وجودها باسم هذا الخطاب السياسي، أيْ أن تجعل من منظور الخطاب السائد عن حرب التحرير جسراً يسمح لها بالعبور إلى رحاب الأدبية والإبداع؟

لا أتصور أن سقوط الأدباء في هذا الفخ كان يتم دائماً عن وعي أو قصد.

بل ربما يعود أساساً إلى محدودية البرجوازية الكولونيالية المتجدّدة والتي سيطرت في الساحة وكرست سياسة وفكراً إصلاحيين، ورحبت بالثقافة العربية الإسلامية ولكن بمضمونها التقليدي الذي ورثته عن الحركة الإصلاحية.

ما يميز (بقطاش) أيضاً وما يخلق متعة في ثنايا النص الذي يكتبه، هو تركيزه على تنامي الحدث. فالقارئ لا يدرك مسبقاً ما ستؤول إليه الأحداث ولا يشعر بتخطيط قبلي، وإنما يتحول إلى مكتشف تواجهه أحداث مستجدة من حين إلى حين.

ثم إن اللغة السهلة الجميلة التي يكتب بها تضاعف ذلك الإحساس بالمتعة وتساعد على الاسترسال في القراءة. ولعل هذه الخاصية تؤهله لأن يكون مقروءاً على نطاق واسع وفي مستويات مختلفة.

■■■

طبيعة الصراع
في رواية (السعير)

يظهر أن (محمد ساري) كان جاداً في سعيه نحو الانتقال من ممارسة النقد الأدبي إلى الإبداع، وبالتحديد إلى كتابة الرواية. وآخر عمل أنتجه في هذا المجال–حتى كتابة هذه السطور– هو رواية (السعير) ويمكن على سبيل التجزئة ثم التركيب فيما بعد، أن يقرأ كل جزء على حدة، إلى درجة أنه يكاد يشكل قصة قصيرة مستقلة أو كأن الرواية رواية من طبيعتها أن تكون مؤلفة من مجموعة من قصص على طريقة الجمع التراكمي وإنما بطريقة تركيبية تسمح بالقول أنها تندرج ضمن معمارية واحدة.

المختار الذي كان يشتغل راعياً عند الحاج عبد الله وعانى من الاستغلال مدة غير قصيرة، ليسكن في قرية تبدو للناس مهجورة وليبحث عن عمل آخر أليق وأنسب.

كان رجال الدرك يأتون إليه حريصين على ترحيله إلى الجبل، فلم يعد له من مكان في هذه القرية، بينما هو يتردد على رئيس البلدية الذي وعد بأن يمنحه وثائق للبناء، ولكنه ظل يعاني من التسويف والمماطلة والقهر البيروقراطي الذي يحرمه حتى من مقابلة (المير).

ويبدو أن اختيار شخصية المختار على هذا النحو، جاء للإشارة إلى هذه الفئة من الرعاة والفلاحين التي تتشكل طرفاً أساسياً في عملية الصراع وبناء على ذلك يتجسد مشكل الاستغلال في الجزائر المستقلة بوصفه قضية أساسية، ويترتب عنها هاجس رئيسي هو الهاجس الذي يحرك الشخصية نحو الخروج من دائرة الاستغلال.

ولكن طريق الخلاص محفوف بالأشواك التي يضعها رئيس البلدية

وبالحواجز البيروقراطية التي تقف عائقاً دون الوصول إلى غاية مرسومة.

ويأتي "الجيلالي ولد البرهوش وبوعلام" ليمثلا نمطاً آخر من الفئات المستغلة (بفتح الغين). فهما شابان يبحثان عن العمل، وبعد أن يحصلا على الشغل في بناء القرية بصعوبة ومشقة، تعترضهما مع غيرهما من العمال مشكلة الاستغلال أيضاً.

فالمقاول المسؤول عن عملية البناء يتأخر دوماً في دفع الرواتب متحججاً بمبررات لا أساس لها من الصحة والصدق، وهو يعمل بالتنسيق مع رئيس البلدية وقد اتفقا على نهب أموال الدولة وسلب العمال حقوقهم.

إلاّ أن العمال هؤلاء لا يستسلمون بل يقاومون بكل ما أوتوا من قوة ويلجأون إلى الإضراب كأخطر وسيلة مؤثرة ترغم المقاول على الانصياع.

وبما أن رئيس البلدية ارتاح إلى الجلوس على كرسي المسؤولية واستلذ سرقة أموال الدولة، فهو لا يتوانى في التحضير للانتخابات المقبلة بشتى الحيل وأساليب التزوير، ويبدو متأكداً من الفوز كعادته لولا أن فروع الشبيبة تفوّت عليه الفرصة هذه المرة، وقد كان لأستاذ التاريخ دور كبير في شحذ الوعي بضرورة التغيير.

إلى جانب هذه المحطات القصصية نقرأ ذلك الفصل الممتع بصوره المتناثرة هنا وهناك بشكل درامي. الفصل الذي يخصصه لعلاقة "الجيلالي" بزوجه العروس، لحظة يقدم ليفض بكارتها قلقاً خائفاً متردداً عاجزاً.

ولمزيد من الإيضاح يمكن كتابة هذه المحطات القصصية بالشكل التالي:

- *المختار يسكن الديار المهجورة ويتردد على البلدية*
- *"الجيلالي والبرهوش وبوعلام" يبحثون عن العمل.*
- *الجيلالي وبوعلام يذهبان في جولة إلى المدينة.*
- *العمال يناضلون ضد المقاولة وضد رئيس البلدية.*
- *قصة الجيلالي مع زوجه العروس.*
- *نضال الشبان والأستاذ في الانتخابات.*
- *الجيلالي يفض البكارة.*
- *بناء القرية.*

عندما تؤخذ هذه المحطات في ضوء هذا المنظور التجزيئي فإنها قد تبدو مستقلة عن بعضها، لكنها من منظور تركيبي تشكل لحمة واحدة.

فالمحطات القصصية هي محطات اصطدام ومواجهة أيضاً. المختار في مواجهة الدرك ورئيس البلدية، العمال في مواجهة المقاول ورئيس البلدية، الجيلالي في مواجهة العروس البكر.

وما يسهم في خلق الحس المأساوي هو أن لحظة المواجهة/ الأزمة لا تتفجر بل تتلوها لحظة تأزم أخرى بحيث تزداد الأزمة تعقيداً.

يبقى مصدر الأزمة واحداً ممثلاً في المقاول ورئيس البلدية. إنهما يشكلان الطرف النقيض الذي يسير على وتيرة واحدة.

وممارسات مكررة توحي بالدوران في حلقة مفرغة لا جديد فيها. إنها الجمود وطريق الانقراض والزوال.

بينما يختلف الطرف النقيض الإيجابي في كونه يتشكل من أغلبية متجددة. تبدأ الرواية بالمختار ثم "بوعلام والجيلالي" ثم الشبيبة..... الخ.

أشكال المقاومة هي الأخرى تتجدد وتنتقل من مرحلة المطالبة "المختار" مع رئيس البلدية إلى الإضراب (العمال ضد المقاول) إلى تمكن الجيلالي من فض بكارة العروس فبناء القرية.

هكذا تتبنى الرواية على تصوير طرفين متناقضين، يمثل أحدهما قوى الشر والآخر قوى الخير.

رئيس البلدية والمقاول يمثلان الاستغلال والقمع ومعاداة التقدم، أما الذين يحملون بذور الحياة والمستقبل فهم المختار والعمال والشبيبة. الخط الأول يسير حتماً نحو الفناء، أما الثاني فيصنع شروط البقاء.

وظيفة شخصية المعتوه/ الحكيم الذي هو "عابد الغبريني" ليست غريبة، فقد صارت تشكل ظاهرة مكررة سواء في الأعمال الروائية أم السينمائية.

هو في السعير يجمع بين الجانب الخرافي والحقيقة الواقعية، يضفي على المكتوب مسحة أسطورية من جهة، ودلالة اجتماعية وفنية من جهة أخرى.

وبالرغم من أن صراع "الجيلالي" مع البكارة ليس ذا دلالة جنسية بقدر ما هو صراع ضد النفس وحملها على تجاوز ماضي الخرافة والشعوذة، إلا أنه اتخذ طابعاً أقرب إلى الذاتية، الأمر الذي جعل المقاومة الجماعية للعمال وكذا القرية التي تظهر في النهاية، تبقى باهتة خافتة بالقياس إلى هذه المعركة الذاتية التي يخوضها العريس ويستحضر عنفها وصعوبتها وقد كان السرد يتم باستخدام ضمير الغائب في معظم الأحيان، وكأن الكاتب يتحدث عن وقائع، مما جعل

أسلوبه يقترب كثيراً من الأسلوب التقليدي، بينما يتغير الجو إذ يستخدم ضمير المتكلم في حمل القارئ على أن يعيش الأحداث ويشارك فيها باتخاذ موقف ما.

(السعير) على الرغم من أن حدة الصراع فيها لم تبلغ درجة من المأساوية تجعل هذا العنوان مستساغاً، إلاّ أنها من هذه الروايات التي تتبنى على هاجس التغيير، هاجس الثورة على الواقع.

ولئن كانت النظرة إلى التغيير بنوع من الإصلاحية أحياناً (دور فروع الشبيبة في الرواية مثلاً) إلاّ أنها استطاعت أن تتلمس الخيط الرئيسي في طبيعة الصراع، وإن هذا الخيط في عمل أدبي ينبغي أن يكون رفيعاً شفافاً، وحققت في ذلك نجاحاً لا سبيل إلى إنكاره.

■■■

(زمن النمرود)(*)
جلاء السياسي... خفاء الأدبي

في العمل الأدبي الروائي الأول للأديب (الحبيب السايح) (زمن النمرود) يلعب المكان دوراً أساسياً في البناء. فهو ينتقل بنا عبر محطات مكانية مختلفة، المقهى الذي يشكل ملتقى فئات متعددة مختلفة. تدخله عناصر لتتزود بمعلومات جديدة عن أحوال المنطقة، بينما عناصر أخرى قد احترفت السمسرة بالكلام وهي قادرة على أن تصنع من الحبة قبة وأن تحيل القبة حبة.

ثم القرية التي تصبح محل صراع بين الحاكمين والمحكومين على الصعيد السياسي وحيث يمثل المستفيدون من الثورة طرفاً أساسياً في هذا الصراع، ثم العرس الذي ليس فقط فرصة للهو والزهو ولكنه فرصة أيضاً للأحلام وللمشاريع ولوضع حسابات الحاضر والمستقبل. ثم مصنع الورق الذي يعج هو الآخر بصراعات دائمة لا تختلف عن تلك التي تشهدها القرية. ثم أن السيارة هي الأخرى تتحول بدورها إلى مكان سواء في ذهابها أم إيابها بين المدينة والقرية، وتتخذ صفة الثبات كبقية الأماكن وإن كانت بطبيعتها متحركة.

ولعل وظيفة المكان تكمن أساساً في كونه حيزاً يحتضن المادة اللغوية التي بها يتشكل العمل الأدبي، أو بعبارة أخرى يلجأ الكاتب إلى توظيف المكان ليجعل

(*) (كانت هذه الرواية قد أثارت ضجة عند صدورها، وكان وراء الضجة مسؤولون شعروا أنها تمسهم بشكل مباشر، يدعمهم في ذلك فئة من المتعلمين الذين لم يكن من عاداتهم الإقبال على مطالعة الآداب فضلاً عن قراءة الرواية واستيعابها، وراحوا يجتزئون عبارات وفقرات ليوظّفوها حسب ما يحلو لهم خارج سياق النص الأدبي، مما أدى إلى أن يتعرض الكاتب إلى مضايقات انتهت بمصادرة الرواية).

منه متكأ أو قالباً يمكنه أن يسكب فيه المادة اللغوية.

إن استخدام المكان في العمل الأدبي سواء أكان هذا المكان حقيقياً موجوداً في الواقع كما هي الحال في (زمن النمرود) أم كان متخيلاً يوهم بالواقعية، فإنه يدل دوماً على درجة معينة من التجريدية التي تقتضيها طبيعة العمل الفني.

ولعل هذه التجريدية هي التي حدت ببعض الكتاب والمنظرين إلى القول باللامكانية واللازمانية اللتين تنتشلان الأثر الفني من المناسبتية ومما هو مؤقت زائل فيعلو بانتقاله من المألوف إلى اللامألوف ومن المحلي إلى العالمي، من الظرفية إلى الخلود.

إن المكان بقدر ما يساعد الكاتب على حصر القول ومحاصرة الأفكار ووضع الإطار العام لمعمله، بقدر ما يمنع العمل الأدبي من الانفتاح ويحرم القارئ من التمتع بلذة أفق أرحب.

ومهما استطاع الكاتب أن يحرك شخصياته، إلا أنها ستظل دوماً رهينة إطار مكاني حدّد مسبقاً، الأمر الذي يقلل بدوره من الدينامية والدرامية معاً. وهذا يفسر طبيعة الحركة في الرواية التي هي على مستوى الفعل، الحركة لا تأتي إلى الشخصية من داخلها ومن تلقاء نفسها بقدر ما تأتيها من خارج، أيْ على لسان الكاتب الذي يبدو للقارئ/ الناقد أنه يتحدث (عن) أكثر مما يتحدث (في).

ولما يسود المكان بوصفه مرتكزاً أساسياً، وتفتقد الشخصية حركتها الداخلية يكثر الوصف الذي يضيف ستاتيكية المكان درجة أخرى في الستاتيكية.

ويسعى الكاتب إلى انتشال عمله من هذه الورطة بأدوات أخرى، كالحوار الداخلي من حين لآخر والحوار الثنائي والخطاب السياسي.

الخطاب السياسي يتجسد من خلال الصراع بين طرفين متناقضين:

الطرف الذي يمثله "يزيد والحراري والحاج عون الله". يعيشون باسم الماضي، لم يعد لهم من خيط يتشبثون به سوى خيط الماضي والمشاركة في الكفاح المسلح، به يسوسون الناس ويستغلونهم، وقد أصبحوا مصدر أمراض اجتماعية كثيرة ومفضوحة: تزوير الانتخابات، تعاطي الرشوة، المحاباة، القمع، التهافت على المصالح الخاصة، عرقلة الثورة الزراعية، معاداة عمال المصنع باسم خدمة الدين ومحاربة الشيوعية.

الطرف الثاني يمثله: "هارون ولد ربيعة والأمين".

يقفون على نقيض من الطرف الأول، يناصرون الفلاحين والعمال ويناضلون

من أجل الديموقراطية والتمثيل الحقيقي ورفع الإنتاج وتوزيع الإنتاج بشكل عادل ويعملون على تنظيف أجهزة الدولة من الحشرات السامة.

ثم هناك النماذج التي احترفت السمسرة بالكلام في الشوارع والمقاهي، والتي تشكل طرفاً ثالثاً بقدر ما تشكل يسار اليمين، يسار الطرف الأول.

(عوج الفم) يمثل هذا التيار، يحسن الاستماع إلى إذاعات الغرب الرأسمالي ويتقن التقاط الإشاعات وترويجها بشكل سريع ومؤثر. وهو منحاز إلى نظرية العوالم الثلاثة الماوية. والكاتب يلخصها على لسانه بشكل غير دقيق إذ يقول: "هناك ثلاثة عوالم، العالم الأول بقيادة أمريكا، العالم الثاني بقيادة روسيا. العالم الثالث موضوعياً تعود قيادته إلى الصين للقضاء على الإمبريالية. يتحالف العالم الثالث مع الأول للقضاء على العالم الثاني وتحويله إلى قوة إلى جانب العالم الثالث للقضاء على العالم الأول وهكذا ينتهي عصر الإمبريالية" الرواية ص19.

بينما ترى النظرية المقصودة أن الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي يشكلان العالم الأول وقوى الوسط وهي اليابان وأوروبا وكندا تشكل العالم الثاني أما آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية فتشكل العالم الثالث، وعلى هذا الأساس فإن الحل المقترح يقتضي أن يتحالف العالم الثالث مع الثاني للقضاء على العالم الأول..... الخ.

هذه بإجمال خارطة الصراع السياسي كما ترسمه (زمن النمرود).

الملاحظ أن الذي يتجدد في الرواية من فصل إلى آخر هو المكان والحدث، ويكاد كل مكان أن يشكل عالماً مستقلاً بذاته لولا الخطاب السياسي الذي يقوم بعملية التلحيم ويلعب دور الوصل بين الأمكنة والرابط بين الأحداث.

فما السر –يا ترى– في أن تتخذ الكتابة هذا الطابع التسجيلي؟ وللاقتراب من إجابة موضوعية على هذا التساؤل، لابد من النظر إلى هذا العمل على أنه ثمرة فترة السبعينيات، فترة التحولات المعروفة وما كان يدعى (المكاسب الوطنية الديموقراطية) التي نشأ "الحبيب السائح" في أحضانها، وما كان له ليتنصل منها ولو أراد، بل على العكس من ذلك تماماً يظهر "الحبيب السائح" بوصفه الأديب الناشئ الذي استطاع أن يرصد حركة الواقع بوعي وفي أدق تفاصيلها.

إن رسم الواقع بالطريقة التي في (زمن النمرود) لا يمكن أن يتأتى إلا لمن فهم أو شارك في صنع الخطاب السياسي ولو كتب تحت مظلة هذا الخطاب.

ثم إن النقص الملحوظ في أدبية النص لا ينبغي أن يخفي عنا الموقف

الواعي الجريء الذي كان وراء الكتابة أصلاً. فما أكثر الذين يكتبون في الفترة نفسها ولم يكن همهم سوى أدبية الأدب وفنية الفن، لكن كتاباتهم لا تنم إلاّ على محدودية في الوعي وضحالة في الفكر.

استنتاجات:

- *(زمن النمرود) وليدة ظروف السبعينيات، كتبت تحت مظلة الخطاب السياسي الذي كان سائداً يومئذ، ولكن كتابتها لم تكن انقياداً لهذا الخطاب بقدر ما كانت وعياً به، وهي بذلك تتجاوز أعمالاً أدبية عديدة اتخذت منحى إصلاحياً.*
- *الوعي السياسي وحده لم يكن كافياً لذلك لم تَنْجُ من السقوط في التسجيلية الفجة، ولعل في ذلك قصوراً ما في فهم العلاقة بين الأدبي والسياسي.*
- *التجربة اللغوية التي تعمّدها الكاتب في (زمن النمرود) ومحاولته تضييق الهوة بين الفصحى والعامية، كثيراً ما تعيق القراءة المسترسلة، وأقول تعمّدها حتى لا يفهم تصرفه ذاك على أنه عجز لغوي، فهو قد كتب من قبل مجموعتين قصصيتين بلغة عربية راقية.*
- *(زمن النمرود) بالنسبة لصاحبها هي خطوة أولى في طريق الكتابة الروائية وتنم عن نفس يؤهله للخوض في هذا المجال.*
- *(حقاً أنه لا يمكن الوصول إلى الوطنية والعالمية من خلال المحلية غير أن المحلية في المنظور الفني لا تعني تسمية الأشياء بأسمائها.*

■■■

(صهيل الجسد)
استحضار الطفولة ووعي التاريخ

يكاد الأسلوب الارتدادي أن يشكل ظاهرة في بناء الفن القصصي الجزائري، إذ يندر أن نقرأ رواية أو مجموعة قصصية دون أن نجد فيها عودة إلى الماضي.

ومردّ ذلك لعله البحث عن التقنيات الحديثة في القص ولعله يكمن أيضاً في عقلية الكاتب العربي والمثقف العربي بصفة عامة التي هي عقلية تتميز بالتذكر أكثر مما تتميز بالتفكير. وما أكثر الذين يتذكرون ويتوهمون أنهم يتفكّرون.

ولكن–مع ذلك– يبدو لي أن هناك سبباً أعمق من ذلك بكثير، ويتمثل في أن الرجوع إلى الماضي في العمل الأدبي يأتي بوصفه رد فعل على خطاب أيديولوجي/ سياسي يكرس في الواقع باسم الماضي واستناداً إليه.

هذا الخطاب السائد يقدم الماضي دوماً كصفحة سوداء فيصل– ضمنياً أو صراحة– إلى أن الحاضر صفحة بيضاء، إنه يتهم الماضي ليثبت براءة الحاضر وفي إثباته براءة الحاضر تنصّل من مسئوليته على رداءته وفساده.

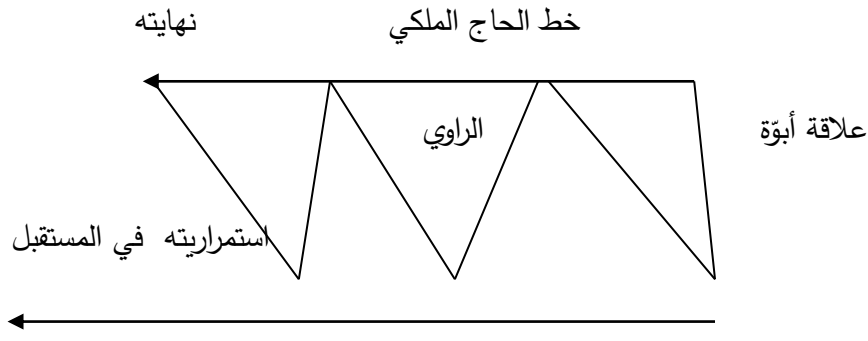
والرد على خطأ إيديولوجي سياسي في نص أدبي يقتضي رداً من خلال الإبداع ومن خلال النسيج الداخلي للعمل الأدبي.

ونص أدبي لا يفضي بقوله عبر بناء ما، فإنه يضحي بأدبيته ويسقط في الرد على خطاب إيديولوجي سياسي بخطاب آخر لا يختلف عنه إلا في المضمون، إنْ هو استطاع حقاً أن ينهض بمضمون مغاير.

رواية **(صهيل الجسد)** للزاوي أمين ليست العودة فيها إلى الماضي بدافع البحث على التقنية الجديدة ولا لمجرد التلذذ بعملية التذكر فحسب، ولكنها عودة

لصياغة الماضي وفق منظور يخالف، بل ينقض ما يكرسه الخطاب السائد تاريخياً وإيديولوجياً وسياسياً.

وتتبني الرواية باستحضار خطين أصلهما واحد، يخرجان من منبت مشترك، غير أن هذا الأصل سرعان ما يتبين أنه قد أقيم على أسس واهية لا عماد لها، حيث يتبين أن صلة الأب بابنه لا تكفي وإن كل ما يأتي لاحقاً لا يدل إلا على بعد أحدهما عن الآخر، ويمكن بيان خطوط الرواية بالشكل التالي:



خط السي موح

الخط الأول هو خط "الحاج مكي".

هو رجل يحفظ القرآن، يتخذه للأبهة والتميز، ويرسم حول نفسه هالة من الوقار المزيف، يقمع الفلاحين، يتعامل مع المستعمر (بكسر الميم) يدفع بابنه إلى العمل، يستأثر هو بزوجة ابنه، يكتب له الرسائل ليستبقيه هنالك، يستعمل الدين والعاطفة للتأثير، يقتل البقرة ليطيل بقاءه في ديار الغربة.

وتنجر عن ممارسات الشيخ المكي مجموعة من الصفات جذرها المحافظة والاستغلال، وفروعها النفاق والخداع والأنانية والزيف والعداء للوطن والثورة.

إنها العقلية الإقطاعية الجامدة المتخلفة التي تريد أن تجري في اتجاه يعاكس النهر.

الخط الثاني هو خط الابن، الذي يهاجر إلى فرنسا بحثاً عن لقمة العيش يعاني من وطأة الاستغلال في الهجرة، ووضعه يساعده على شحذ الوعي، يشتغل بالسياسة، يتصل بالشيوعيين، يكتسب فكراً جديداً، فكراً ثورياً فهو متطور، يؤمن بضرورة التغيير، مخلص، له وعي وطني، شريف، يلتحق بالثورة. إنها العقلية

التقدمية التي تصنع التاريخ وتحمل بذور النمو والحياة المستقبل كما يتصورها الكاتب.

ولكن كيف أن الرواية تتخذ العودة إلى الماضي مرتكزاً، ومع ذلك هي منفتحة على المستقبل؟ ما هي الدلالات التي تجعلها تقرأ الحاضر/ المستقبل في الماضي.

- في عودة الرواية إلى الماضي لا تكتفي باستحضار طرف واحد من المعادلة التاريخية، لأنها لو فعلت ذلك لافتقدت حرارة الصراع وكفت عن أن تكون نقداً للحياة.
- النص (صهيل الجسد) يسعى إلى البحث عن الطرف المغيّب في التاريخ وفي سعيه ذلك بحث عن كينونته، عن وجوده المستقل، وهو بذلك يتميز من نظرة الخطاب السائد إلى الماضي، إلى التاريخ.
- لو كانت الالتفاتة إلى الماضي صادرة عن رؤيا تماثلية ترى إلى الأمور والأشياء في انسجام وتوافق لانعكس ذلك على النص بالانغلاق والستاتيكية والرتابة.
- مصدر الحركة في النص أساسه التناقض بين طرفين لا يمكن لهما أن يلتقيا والتنقل من ممارسة إلى أخرى، أو من صورة على مستوى خط الشيخ على حدة والتنقل بالطريقة نفسها على مستوى خط ابنه "السي موح"، ثم التنقل بينهما من خلال الرواية التي تحكمهما وتقبض على الطرفين كفكي كماشة.

رؤيا الحفيد/ الكاتب/ الراوي منوّعاً في عملية السرد بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب.

الخطاب السائد يميل دائماً إلى التقديس. الخطاب الديني يقدس الدين والأدبي يقدس اللغة، والأخلاقي يقدس الجنس، والتاريخ السياسي يقدس الماضي والسلطة.

النص الأدبي (صهيل الجسد) يريد أن يبيح المحظورات، يريد أن يحلل ما يعرف بالثالوث المحرم: الدين والجنس والصراع الطبقي.

فأما القداسة الدينية فيهتك حجابها (الحاج المكي) نفسه الذي يعيش حياتين، ظاهرية وباطنية. يتظاهر بالتدين والورع والتقوى وكل ممارساته خلاف ذلك.

وأنكر ما يدوس به الأخلاق الجنسية أن يستأثر بزوجة ابنه على مرأى من

زوجته.

وإن كان هذا الاستئثار غير محصور في المسألة الجنسية المحض، بل هو استئثار أيضاً بالأرض واحتكار لها، مما يشير إلى تكريس الاستغلال وإطالة عمر الاستعمار. وفي بقاء الاستعمار استمرارية سلطته الدينية ومتعته الجنسية ومصالحه السياسية والاجتماعية. وبهذا الجانب السياسي الأخير يكتمل الثالوث. فشخصية "الحاج المكي"–إذن– شخصية مزدوجة موزعة بين الظاهر والباطن كأية شخصية نعثر عليها في الواقع. وكل ما هنالك أن الرؤيا في العمل الأدبي جمعت في نسيج واحد بين جدلية الخفاء والتجلي بشكل يسمح بالتمييز بين الحقيقة والزيف سواء على رقعة العمل الأدبي أو على رقعة الحياة.

المسائل الجنسية والتعليقات الدينية تظهر بشكل صارخ، وقد تصدم حدتها القارئ العادي وخاصة القارئ المحافظ خاصة عند استحضار مرحلة الطفولة، لكن ما يبرر الكتابة الأدبية في هذا المستوى هو الانسجام مع براءة الطفولة ذاتها.

فالطفل عادة لا يضع الحواجز المعقدة أمامه قبل أن توضع رغماً عنه بعد مرحلة النضج والفهم. والمسائل الدينية لا تعدو أن تكون انطباعات أولية خالية من هالة التقديس. إن الراوي / الحفيد/ الكاتب، يعتمد السيرة الذاتية ولكنها سيرة ذاتية تنطلق من وعي آخر قد لا يتساوى فيه الأخوة العشرون، وطبيعة الوعي تلعب دوراً أساسياً في السكوت أو البوح بما هو ذاتي.

السكوت والبوح، الظاهر والباطن، الخفاء والتجلي كلها مصطلحات لم تنشأ عبثاً، وإنما كانت إفرازات لحركة فاعلة في التاريخ، وبالمقابل أيضاً ليس من العبث أن يهتم النص الأدبي بالبوح بما هو مسكوت عنه بإظهار ما هو باطن، بإجلاء ما هو خاف.

والطرف المغيب هنا يتمثل في الابن الذي التحق بالثورة بفضل وعي اكتسبه في فرنسا وحالة أشبه بمسار "زيدان" بطل رواية اللاز "للطاهر وطار" وترمز لظروف نشأة الحزب الشيوعي الجزائري ولكن على الرغم من كون أبيه "الحاج المكي" موالياً للاستعمار إلا أن سبب إبعاده ابنه يكاد أن ينحصر في العامل الجنسي. أن الدافع إلى إبعاد "السي موح" والسعي الدائم من أجل إبقائه في الغربة يبدو أصغر حجماً بكثير من المثل التي صار يحملها، ومن ثم ينمو الشعور لدى القارئ/ الناقد بأن حدث التحاقه بالثورة يكاد أن يكون مقحماً غريباً عن جسد الرواية، خاصة وأن علاقته بالشيوعيين في فرنسا لم تتجسد بوصفها حدثاً يصوّر،

بقدر ما قدمت في شكل خبر يعلن عنه.

ومما زاد فجوة في البناء القصصي أن الطرف الذي يقوم بعملية العزل والإبعاد حاضر في النص فكراً وممارسة، بينما الطرف المغيّب الذي يهدف النص إلى إثبات وجوده فإنه يطل علينا أو نطل عليه من حين لآخر بشكل يلمح إلى وجوده من بعيد.

أليس ذلك من باب الإمعان في التغييب؟ وهل يصح تاريخياً أن يكون "الحاج المكي" بمواصفاته في الرواية هو الذي مارس عملية التغييب والإبعاد؟ ألم يكن الخط الأكثر خطورة هو الخط الوطني ذو الأفق البرجوازي، وأنه استغل وطنيته في ممارسة شرعية الإبعاد والتغييب سواء بالتصفية السياسية أم الجسدية؟ بطبيعة الحال عملية التغييب عبر التاريخ لم تحقق كل ما تصبو إليه، ولا أدل على ذلك من حضور نص أدبي كهذا، إذ حضوره دليل على حضور الطرف الذي يراد إبعاده، ولكن التساؤلات المطروحة سابقاً من شأنها التنبيه إلى أن محاولة نقض الخطاب السائد، إذا لم تحقق غايتها عبر بنية النص الأدبي ذاته، فإنها بالتأكيد تقع في شرك الخطاب السائد فتكرسه.

ويمكن القول أخيراً أن (صهيل الجسد) باستحضارها عالم الطفولة والماضي تحاول أن تقرأ الماضي نفسه والحاضر والمستقبل.

إنها تحاول أن تقدم خطاباً بديلاً عن الخطاب الإيديولوجي/ السياسي السائد لغة وتاريخاً وسياسة وأخلاقاً، وأتصور أنها بلغت درجة مهمة في النجاح سواء بالقياس إلى ما كتب منذ السبعينيات أو موازنة بما كتبه (الزاوي) من قبل.

■■

■ *هوامش:*

1- صهيل الجسد- الزاوي أمين- دار الوثبة- دمشق- 1985.

2- لقد اقتبس الكاتب من كتاب (حملة الحقائب) لهيرفي هامون وباتريك روتريك روتمان- ترجمة، حسين العوادات ونور الدين سكوتي الطبعة الأولى 1981. فكان الاقتباس من الفصل الذي عنوانه (الدقات الثلاث) بتصرف ودون أن يشير إلى المصدر، ولكنه وضع علامات التنصيص.

3- وقع خطأ مطبعي في السنة المشار إليها فهي أصلاً 1955 بينما وردت في الرواية 1900.

■■■

((التفكك))
من خلال يوميات سالمة وليليات الطاهر الغمري

إنه لمن الصعوبة أن يكتب عن أعمال "رشيدة بو جدرة" وقد حاولت جهدي أن أطلع على ما قيل عن روايته (التفكك) لمزيد من الاستفادة والإضاءة غير أني حتى .كتابتي هذه السطور .لم أقرأ سوى مقالين، أحدهما لمحمد ساري نشر في مجلة المجاهد الأسبوعي والثاني كتبه (جيلالي خلاص) ونشر في (النادي الأدبي بجريدة الجمهورية) وبدا لي أن صاحبي المقالين قد ركزا على عرض أحداث الرواية أكثر من تركيزهما على مناقشة مضمونها.

يوميات السالمة:

أسميتها **(يوميات)** نظراً لأن سلوكات سالمة وتصرفاتها علنية، وكأنها تجري في وضح النهار، خاصة إذا ما قيست بالحياة السرية التي يعيشها (الطاهر الغمري) وهي في كل ما تقوم به تنتسب إلى الحاضر وتشير إليه أكثر ما تنتسب إلى الماضي.

سالمة تشتغل في المكتبة الوطنية، محافظة الخزانة العامة، تعرف القراءة بين الأسطر والحبر السري يعرفها، وهذا ما يؤهلها للبحث عن الحقيقة وإدراكها، وليس لأحد أن يخادعها وهو لا يستطيع حتى وإن أراد..

تقص على (الطاهر الغمري) تفاصيل حياتها، فهي تنتمي إلى أسرة مفككة أبوها شيخ يعيش بعقلية طفل، أمها ورعة، عمتها فاطمة عاشت طوال حياتها ولم تتزوج، لها أخت مطلقة تشتغل في ورشة الخياطة، أخوها لطيف طبيب يعاني من شذوذ جنسي بالإضافة إلى أخوتها الآخرين..

أما الذي يشد انتباهها أكثر ويبدو أنه أثّر ويؤثّر في مجرى حياتها فهو أخوها البكر، ذلك السكّير الذي كان يتعاطى الخمر يومياً ويترصد للضباع فيقتلها. مات وقد أحيط موته بسرية تامة من طرف أبيه جبناً وخوفاً من المستعمرين، وأشيع عنه أنه مات بتأثير الخمر.

سالمة تعيش بعقلية البرجوازية الصغيرة المشتتة الفكر بين الماضي والحاضر، بين ثورتها النفسية الداخلية وسعيها من أجل البحث عن الحقيقة، وبين اتصالاتها بالطاهر الغمري الذي يمثل فكراً وتاريخاً محددين. صلتها به تتم عبر زيارتها لبيته القديم وبواسطة الهاتف العمومي وعن طريق قراءتها لليلياته التي يكتبها.. هذا الجوّ يذكّر القارئ بجميلة وعلاقتها بمذكرات "الشباح المكي في رواية الطاهر وطار (العشق والموت في الزمن الحراشي)..

بوجدرة يستخدم تيار الوعي ويطلق العنان للتداعيات النفسية تتدفق بغير انتظام وفي ذلك دلالتان على أقل تقدير...

أما الأولى فتكمن في أن هذا التداخل أو التفكك يصبح في حد ذاته تماسكاً على مستوى الأسلوب، وليس تعارضاً إنما هو تناقض يمنح العمل صفته الدرامية المؤثرة. وأما الثانية فتكشف عن مدى صدق المعاناة ومعايشة الكاتب لما يريد أن يقول في الأثر الأدبي إلى درجة تجعل القارئ يستشف بل يعيش حالة أشبه بالتجربة الصوفية. (الصوفية بالمفهوم الذي تقتضيه طبيعة الإنتاج الفني).

سالمة هي أيضاً (الجزائر) بكل ما تحمله من تناقضات ويمور فيها من قيم اقتصادية وسياسية واجتماعية وهي في الوقت نفسه نموذج المرأة الجزائرية العربية بكل ما تعانيه من مشاكل وما تعيشه من تمزقات داخلية بين تقاليد الماضي وقيم الحاضر والمستقبل.

هذه المرأة التي شوّهت حقيقتها النظرة الجنسية، وصارت تتعرض يومياً لمضايقات الرجال..

ولكن سالمة لا تبالي كثيراً بمثل هذه المضايقات، إنها منشغلة بما هو أهم. هي نموذج المرأة التي تبحث عن الحقيقة وتستقي المعرفة يومياً وتتطور باستمرار..

وما يلفت النظر أيضاً أن هذه البرجوازية الصغيرة يظهر تأثيرها بشكل واضح على "الطاهر الغمري" وكأنها تسعى منذ البداية لإخراجه من العزلة والانطواء ليندمج في المدينة الجديدة والحياة الجديدة، ولينبذ الأفكار العقيمة والتقاليد البالية،

ويتحقق لها ذلك بالفعل عندما تبعث به إلى الحمام فينظف جسمه من أدران الماضي ويلبس ثوباً جديداً..

يبدو أن سالمة التي يدل اسمها على البراءة والصفاء والسلامة من الأمراض تتوفر على رصيد من الثقافة التاريخية التي تسمح لها بنقد وتقييم أعمال الحزب الشيوعي الجزائري من خلال "الطاهرالغمري"..

ففي حديثها إليه تواجهه بسيل من الأسئلة ولعل من أكثرها إثارة للحيرة والعتاب قولها:

"لماذا لا.. لم تقودوا الثورة؟".. ثم لا تلبث أن تجيب. ولعل من أكثر الأجوبة إثارة قولها: ((مر القطار وهم يترقبون بنيتهم الحسنة في قاعة الانتظار يترقبون تفجر الثورة العالمية)).. (الرواية ص 172)

وهكذا ترد على لسان سالمة معظم الانتقادات التي توجه عادة إلى الحزب الشيوعي الجزائري، وتبدو هذه الانتقادات أحياناً منفصلة عن الإطار التاريخي الهام الذي يحكم أسبابها الحقيقية، كغلبة العنصر الفرنسي على تركيبته في فترة تاريخية سابقة، وما خضع له من تأثير تحت مظلة الحزب الشيوعي الفرنسي بقيادة (موريس توريز) وأطروحة الأمة الجزائرية في طور التكوّن.

إن السؤال الذي يؤرق سالمة باستمرار هو: ((لماذا لم يبادروا بالعمل المسلح؟ هل فاتتهم طبيعة الاستعمار؟ هل سبب هذا الخلل الهائل كان عدم وجود طبقة عاملة قوية وواعية؟.. هل لابد للثورة الوطنية من مرحلة انتقالية تقودها البرجوازية الصغيرة وأحزابها؟)) (الرواية، ص 172)..

والواقع أن تفكير هذه الفتاة يعد مثالاً لعقلية البرجوازية الصغيرة المتذبذبة المتفككة وهي في الوقت ذاته صورة للواقع الجزائري كما يفهمه رشيد بو جدرة. ولعل هذا الفهم عند الفتاة مرده إلىأن صلتها بالطاهر الغمري صلة واهية لا تتسم بالعمق وتتجلى أقصى درجاتها في القراءة، والقراءة وحدها لا تكفي، لأن الصلة على المستوى الفكري المحض ضرورية لكنها ستظل عرجاء مالم تطعم بالممارسة المنظمة، ولا يمكن لعقليتها تلك أن تصبح ثورية إلا إذا انتحرت.

ليليات الطاهر الغمري:

هذه شخصية تاريخية يبعثها الكاتب إلى الحياة مرة أخرى. كان الطاهر الغمري مدرس قرآن انخرط في جمعية المسلمين الجزائريين سنة 1945، ولكن

تصرفات كثيرة من الأئمة والشيوخ لم ترضه، إذ راحوا باسم الدين يتصيدون الولائم ويتحلقون حول موائد الأطعمة اللذيذة، وطنيتهم ممزوجة بطبقية. وهو يظهرتعاطفه مع الفلاحين الفقراء ويدعو إلى ضرورة توزيع الأراضي عليهم، يتهمونه بالكفر والإلحاد ولكنه يظل مصرّاً على رأيه، إلى أن ينضم إلى الحزب الشيوعي سنة 1947.

فقد زوجته وابنتيه في حوادث ماي 1945، غير أن هذه المصائب لم تثنه عن النضال المستمر الدؤوب إلى أن حمل السلاح وباشر الكفاح المسلح إلى جانب رفاقه..

يستحضر الكاتب صورته وقد سكن بيتاً قصديرياً لا يرضى بغيره بديلاً، يتجول في الحدائق ويتتبع الحمامات، يملك ثلاث بقرات يحلبها لكي يبرر خروجه إلى المدينة. يبدو منشغلاً بكتابة لياليته تجسيداً للسرية والعزلة وهو في الواقع يحاول أن يكتب التاريخ بطريقة أكثر موضوعية..

يزور سيدي عبد الرحمن حيث يتحين الفرص لرؤية العذارى وحتى يعود بعد ذلك ليمارس العادة السرية وفاء لزوجته.

لم يكن ليحمل بطاقة تعريف ولا أي شيء ((آخر يعرف إلى هويته)) ما عدا تلك الصورة البالية التي يجعل منها الكاتب واسطة لإجراء حوار طويل بين الطاهر الغمري وسالمة. وهو حوار تتحدث فيه سالمة عن نفسها وعن أسرتها، ((ولكنه هو ما حدثها يوماً عن هذه الأمور بل كان يقصر حديثه عن أصدقائه في الكفاح ورفقائه في الحزب وإخوانه في الثورة ويبذل مافي استطاعته لإعطاء فكرة موضوعية عن التاريخ وبلورتها.. أما عن طفولته وعن حياته الخاصة فلم ينبس يوماً ببنت شفة، بل كان يكتب ويكتب وصرير القلم))..

منْ هم الرفاق الذين يفضل الحديث عنهم، وتظل صورتهم تلاحق خطاه وتتبعه أينما حل وارتحل، الرفاق الذين تضفي عليهم الرواية مسحة بطولية مأساوية.

بوعلي طالب، عامل واع ولحّام ماهر، تمزق تحت شظايا القنبلة الزمنية التي كان يصنعها، الحكيم الأجنبي الذي سهر على معالجة الطاهر الغمري من المرض الذي كان يعاني منه وقد كان مصيره أن ذبح بسكين حافية على الرغم من إخلاصه للثورة ومساهمته المستميتة فيها. الألماني الذي ليس ألمانياً ولكنه لقب كذلك لأنه أسر في ألمانيا وكان أشقر الشعر.

سيد أحمد، كان يعلّم اللغات وينظّم خلايا الحزب داخل المعهد حيث كان يدّرس، ألقي عليه القبض سنة 1957، عذب مدة عشرة أيام ثم أحرق حياً.

هذا القسم الذي أسميته ليليات الطاهر الغمري يبدو أكثر اتصالاً وانسجاماً. ولا غرابة في ذلك إذْ نظرة الغمري إلى التاريخ تختلف بداهة عن نظرة سالمة إليه. وإن طريقة الكتابة نفسها تتميز بكونها جملة متصلة اتصال التاريخ، فهو لايعرف التوقف لحظة، يتحول الفصل إلى جملة واحدة بلا نقطة ولا فاصلة ولا أي اعتراض. وفي هذا الأسلوب تجديد ذكي ينم عن انسجام بين الشكل والمضمون وعن كون النص هو الكاتب لحظة كتابته.

"بوجدرة" بإحيائه شخصية الطاهر الغمري على هذا النسق يكون قد أحيى جانباً من التاريخ طالما تجاهلته كتب التاريخ الرسمية والمؤرخون الرسميون. غير أنه أحياه منفعلاً بالتاريخ أكثر مما هو فاعل فيه.

غالباُ ما يحاول الفنانون أن يتنصلوا من كونهم مؤرخين، ولكنهم في الواقع يؤرخون بطريقة فنية خاصة.

و"بوجدرة" في هذه الرواية قد ارتفع بوقائع تاريخية إلى مستوى فني، لولا أن هذه الوقائع تشتم منها رائحة المبالغة والعتاب الزائد، على الرغم من أنه لا جدوى من اللوم والعتاب.

فهو عندما يشير إلى أن الطاهر الغمري كان يترأس اجتماع اللجنة المركزية ثم أوقف الاجتماع وقام لتأدية الصلاة، إنما تظاهر بذلك ولم يقم بما قام به عن اقتناع، هذا ما يستشف من العبارة الواردة على لسان سالمة: ((تتذكر يوم اجتماعات اللجنة المركزية وتركت المنصب وأنت ترأس الاجتماع ورحت تتوضأ وتصلي ركعات العصر وترجع، وكل أعضاء اللجنة في انتظارك)) (الرواية ص:58).

فهل كانت سلوكات الطاهر الغمري فعلاً مجرد تظاهر؟ أم أن الظروف التاريخية التي مر بها الحزب الشيوعي أدت إلى أن يكون في صفوفه أمثال هؤلاء المؤمنين الذين لم يروا تناقضاً بين نضال من أجل الحق والعدل وبين ممارسة العبادات؟...

ثم إن هناك كلاماً تلفه مسحة ضبابية كقوله: ((أعني أن التاريخ مبني على تناقض أساسي، لا نفهمه إلا بعد مروره... ولا يمكن استيعابه على الفور ولا يمكن لمسه ويصعب عليَّ أن أمنطق كلامي هذا. ماذا يفعل المعذبون إنهم بأمس

الحاجة إلى الطليعة. وهيهات أن تعرف الطليعة الفقر أو ألم الجوع.. وفي الأمر أيضاً تناقض فادح. ما العمل؟ وهي بأمس الحاجة إلى من يحركها ويدعمها ويشهر السلاح بأيديها..... الخ))، ص: 233.

كأن هذه التساؤلات المحيّرة تريد أن تضعنا في مأزق يستحيل الخروج منه، وكأنها تدعو إلى الاستسلام إلحالة من التفكك لا تماسك فيها.

أو ليس في وسع الطليعة أن تستوعب التاريخ وأن تعرف الفقر والجوع، بل والتضحية في سبيل الفقراء المعذبين؟ أو لم يشهد الكاتب نفسه للطاهر الغمري ورفاقه بتضحياتهم الجسام؟...

يرتكز بناء الرواية على التداعيات النفسية المتصلة الطويلة، انطلاقاً من صورة الرفاق البالية ولعل في ذلك رمزاً إلى أننا لا نملك من الماضي سوى صورة قابلة للتفسير والتأويل والتشويه أيضاً..

أسلوب يتسم بالجدّ والقدرة على ترويض الأداة اللغوية، يكثر فيه التداعي والتداخل والتعرجات والالتواءات، وتتزاحم فيه الأقواس والتكرارات وتختلط البداية بالوسط وبالنهاية حتى لا تكاد تميز بين كل منها. إنه بإيجاز التفكك في ثوب فني موفق.

ويعمد الكاتب في كثير من الأحيان إلى الإغراق في وصف الجزيئات والتفاصيل، وإن تجلت في ذلك إمكاناته في القدرة على الوصف والقدرة أيضاً على تطويع اللغة لهذا الوصف، إلا أنه يضفي في الوقت نفسه مسحة ستاتيكية تبعث على الرتابة والملل في مواقف كثيرة.

وإذا كان الميل إلى التجريدي خاصية ضرورية للفنان، فإنه عند بعض الفنانين يصبح مطية للقفز على الحواجز وتمييع القضايا الجوهرية والتهرب من تقديم مواقف محددة، أما بالنسبة "لرشيد بوجدرة" فإن العودة إلى الماضي ليست مجانية ولا تكراراً لخطاب سائد حتى وإن تعلق الأمر بأقرب الناس إليه فكراً وسياسة.

وهناك ظاهرة أخرى تطغى على الرواية وهي أن الكاتب لا يكاد يتعرض إلى شخصية من شخصياته إلا وتكون مصحوبة بالشكل الجنسي. وإذا كنا لا نختلف في أن الجنس واحد من الثالوث المحرم الذي ينبغي كسره، إلا أن وروده بشكل ما، قد يجعله هو الأساس مع أن الكاتب لا يريد ذلك.ففي مايتعلق بقضية الجنس هناك معادلة دقيقة بين الكاتب والمتلقي، وإدراك هذه المعادلة أمر ضروري للكاتب

قبل المتلقي حتى لا يفهم عمله بشكل معكوس.

فعلى سبيل المثال، نعرف من خلال الرواية أن الطاهر الغمري كان يمارس العادة السرية وفاء لزوجته، ولعل في ذلك دلالة سياسية أعمق تتصل بماضي الحزب الشيوعي وحاضره، ولكن أكبر الظن أن القارئ العادي سيتخذ من هذه الظاهرة حجة لتكريس الاعتقاد السائد . خطأ . عن كون الإنسان الشيوعي شخصاً إباحياً ضعيف الأخلاق.

وبقدر ماكان الكاتب يطلق العنان للتداعيات، بقدر ما نلمس تكلفاً في الجانب اللغوي، إذ كان كما يبدو يسعى جاهداً لحشد أكبر عدد ممكن من الألفاظ المعجمية القديمة، حتى أنها تشكل عقبة لا تسمح للقارئ بأن يتابع حرارة التداعي في يسر وأن يخلص بالتالي إلى التمتع بالنص، فضلاً عن أن طبيعة التداعي تتناقض مع التكلف.

قد يرى الكاتب أن من حقه استخدام أيّة لفظة يحتوي عليها القاموس وقد تساعده الظروف والإمكانات على أن يتفرغ للبحث في المعاجم ولرصف المترادفات، ولو كانت غريبة، إلا أن هذا الركام من الألفاظ المهجورة المهملة يبدو متنافياً مع ما تقتضيه لحظة الكتابة، حالة التصوف الإبداعي.

هكذا نترك سالمة وحاضرها المتفكك، كما نترك الطاهر الغمري وقد أحياه الكاتب ثم أماته من أجل أن يقدم بعض الإضاءات، ولكن ما يبقى عالقاً في الذهن طاغياً على المخيلة، هو اللوم والعتاب اللذان يبلغان حدّ الحسرة والندم.

لماذا يسود التفكك وتبقى سالمة طائشة على الرغم ممّا يوحي به اسمها من تفاؤل؟

إذا كان الأمر يعود إلى طبيعة الفنان كما تحددها العبارة الواردة على لسان "ماهلر" في الرواية: ((الفنان رجل يسدد خطاه في الظلام، فلا يعرف إلام يهدف، وفيما إذا سيهدف يوماً إلى شيء))..

إذا كان الفنان على هذه الحال، فقد ضاع منه الخيط وتاه في كهف مظلم، والفنان الأصيل هو الذي يستضيء بنبراس الوعي عندما يسدد خطاه في الظلام فيعرف إلامَ يهدف ويظل هادفاً دوماً.

■■■

دلالة الارتداد في روايتي
(ما تبقى من سيرة حمروش ونوار اللوز)
(لواسيني الأعرج)

يشكل الارتداد مرتكزاً أساسياً في البناء الروائي عند (واسيني الأعرج) في روايته (ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش) و(نوار اللوز).

ومن وظائفه أن يخلق زمناً ثانياً غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية. فإذا كان النص الأدبي بطبيعته ينتمي إلى المتخيل، فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلاً داخل المتخيل أو هي درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي. فالقسم الأكبر من رواية (ماتبقى من سيرة الأخضر حمروش) يكتب استناداً إلى عملية الاسترجاع في ظرفين تعيشهما الشخصية الرئيسية.

يقوم باستحضار الماضي منذ انطلاقه في الساعة الحادية عشرة ليلاً نحو البيت وحتى الوصول إليه ثم يعود إلى العمل نفسه منذ خروجه من البيت حتى وصوله إلى العرس الذي كان عازماً على السهر فيه.

في الفصل الأخير يسود التداخل بين زمنين، الماضي المسترجع وحاضر وقائع العرس. يتكرر الارتداد أيضاً في نوار اللوز بوصفه مرتكزاً أساسياً في البناء الروائي.

صالح الزوفري يستحضر ماضي الجازية وسيرة بني هلال ووقائع أخرى كثيرة... يستحضر الظروف القاسية التي ماتت فيها زوجته المسيردية بمستشفى الغزوات، وتتم عملية الاسترجاع وهو في طريقه من مسيردة إلى بلعباس.

ويستحضر ظروف سجنه في الوقت الذي كانت فيه زوجته تعاني آلام

الموت وهو عائد من مدينة بلعباس إلى مسيردة.

فأما الذي يطغى في هذه الرواية فهو تفاصيل الحاضر على الرغم من أن الارتداد يبقى دائماً متكأً في الكتابة.

ولكن الارتداد يستدعي مرتكزاً آخر يستند إليه الكاتب وهو الخلوة، وكأن الخلوة مبرر لابد منه لكي يكون الارتداد مستساغاً في السياق الروائي.

فالكاتب يصوره البطل يمشي وحيداً نحو البيت، وحيداً أيضاً نحو العرس وكأن الاستحضار لا يتأتى إلا وهو في وحدة أو كأن الوحدة مبرر للاستحضار وهذا المرتكز هو الغالب في "ما تبقى من سيرة حمروش"، ولكن . في "نوار اللوز" بالإضافة إلى الخلوة المرتكز والمبرر تظهر مرتكزات ومبررات أخرى فرعية، إذ لا يكتفي الكاتب بتصوير "صالح الزوفري" وحيداً في البيت بل يضيف إلى ذلك أنه كان يتعاطى الخمر إلى درجة السكر، فيكون ذلك مثاراً لمزيد من الانغماس في التذكّر والاسترسال في التداعي، وعندما يصوره مسافراً في الحافلة يجعله يغفو لتبرير الخلوة إلى الذات.

بينما نجد أن تحقيق الخلوة لتمرير الحوار الداخلي قد تتم بتصوير الشخصية في السجن وهو ما يتكرر في مجموعته القصصية "حميدا المسيردي الطيب"..

إن الارتداد في جوهره هو عودة إلى الماضي سواء أكان هذا الماضي قريباً يتعلق بحرب التحرير خصوصاً، أم يتعلق بالتاريخ العربي الإسلامي عموماً، ويكاد أن يشكل ظاهرة غالبة في الرواية والقصة المكتوبين باللغة العربية في الجزائر. فما السر في ذلك؟...

هل لأن الغالب على عقلية المثقف العربي هو الرجوع إلى الماضي، وأنه أميل إلى التذكّر منه إلى التفكير وحين يتذكر يتوهم أنه يفكر؟؟

هل لكونه يتخذ الماضي ملجأً يتلذذ به تعويضاً عما يعانيه من نقائص فرضها عليه واقع متخلف؟...

- هل لأن الكاتب يقع تحت مظلة الخطاب الإيديولوجي السياسي الرسمي، وهذا الخطاب من خصائصه أن يستند إلى الماضي لتكريس سلطة الحاضر وحاضر السلطة، والكاتب من حيث يريد أو لا يريد يدعم هذا الخطاب ويصوغه في خطاب أدبي؟...
- هل يوظف الكاتب هذه الأداة الفنية التي هي "الارتداد " لمجرد كونه أداة مستحدثة تخدم الموضة أو المتعة الأدبية الخالصة؟...

إن تحديد وظيفة الارتداد في الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" لا يمكن أن يكون تحديداً صحيحاً أو قريباً من الصحة إلا بالعودة إلى النص وإلى السياق الروائي الذي يدخل في نسيجه هذا الارتداد. لأن الرجوع إلى الماضي يمكن أن يتم بطريقة سردية كلاسيكية تروي عن الآخر المنفصل عن الأنا، وكثيراً ما تؤرخ وتحشد المعلومات ولا تسائلها.

فأما الارتداد في الروايتين المذكورتين آنفاً، فإنه يأتي لينتشل الكتابة من السرد التقليدي الممل، وبالتالي ينتشل القارئ من التساهل في القراءة ليحفزه على القراءة اليقظة وعلى إعادة تصفح الماضي بحذر. والخلوة ليست ملجأً للهروب والاستكانة أو عزلة تصوفية ذاتية سلبية، بقدر ماهي احتجاج على الواقع ماضياً وحاضراً.

وهي تستدعي تياراً من الوعي والتداعيات جوهرها مساءلات الواقع والتاريخ. وهذا ما يثبت أن الارتداد بوصفه أسلوباً فنياً مستحدثاً، ماكان له ليكسب صفة الحداثة لولا ارتباطه بوعي جديد للحاضر والماضي وللكتابة ذاتها.

وهذا ما يقودنا إلى مرتكز آخر، ويتمثل في درامية الصراع، إذ أن الماضي قريباً أو بعيداً كان لا يستحضر في سكونيته بل في حركة دائمة من الصراعات والتناقضات، ويتجلى الصراع في الروايتين كالتالي:

1. *خط الإقطاع والبرجوازية المعادي للتحولات ((الوطنية الديمقراطية)) والتقدم ويمثله الحاج المختار الشارية في ((ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش)) ثم السبايي في ((نوار اللوز))..*
2. *خط الطرف المستغَل (بفتح الغين) المقموع ويمثله (الأخضر حمروش) الذي ذبحه صديقه تحت الضغط ثم صالح الزوفري الذي يمثل الوجه الآخر "للأخضر حمروش" وهو خط النمو والحياة والمستقبل أو قوى الخير.*

الخط الأول الإقطاعي البرجوازي يجسد الماضي بالفعل تأريخاً وتاريخاً لأنه آيل إلى الزوال في حكم التاريخ.

الخط الثاني يمثل النقيض وهو أن ماضٍ تأريخاً إلا أنه حاضر ومستقبل تاريخاً. والحاصل من هذه المعادلة ليس قلباً للزمن وللتاريخ بقدر ماهو صياغة أخرى لهما. وفي . المنظور الأيديولوجي . السياسي هو رؤيا تنقض الخطاب الرسمي باسم الماضي وباسم التاريخ وباسم الثورة.

ثم إنه . بعد ذلك . خطاب مستحدث يقتضي على المستوى الأدبي وعياً أدبياً يستخدم أدوات فنية مستحدثة ويخلق انسجاماً في معمارية الرواية. ومن هنا فإن الروايتين تحتلان مكانة بارزة ومتميزة في صف الرواية الجديدة المكتوبة بالعربية سواء بالموازنة مع الرواية الجزائرية أم بالرواية العربية.

ما تبقى من سيرة (الأخضر حمروش) تلتقي مع روايات جزائرية أخرى كونها منشغلة بالبحث عن الطرف المغيَّب (بفتح الباء) مهما اختلفت وسيلة التغييب وهذه الروايات منها:

اللاز للطاهر وطار . التفكك لرشيد بو جدرة . صهيل الجسد للزاوي أمين. هذه الأعمال تشترك في العودة إلى حرب التحرير وإن هي لم ينحصر مجالها في تلك الفترة فقط، وأهم نقطة التقاء بينها هي السعي . من خلال الخطاب الأدبي . لإبراز وتأكيد:

حضور الطرف المغيّب في التاريخ الوطني. ذبح زيدان في اللاز، ذبح الألماني في التفكك، إبعاد الابن في صهيل الجسد، ذبح الأخضر حمروش في (ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش)..

لكن ذبح (الأخضر حمروش) ظلماً يصير هاجساً أساسياً يلاحق صديقه ويدعوه إلى التأمل العميق في الواقع الحاضر، وإعادة قراءة الماضي في ضوء نظرة جديدة ومعطيات تحاول أن تقطع مع الخطاب الرسمي.

لماذا توجد علاقات استغلالية في ظل الاستقلال؟ لماذا يستمر الصراع بين المتطوعين وأعداء الثورة الزراعية؟

كل ما جرى أمامه يرسّخ لديه قناعة بأن الليلة تشبه البارحة. والتفكير في الأخضر حمروش والطريقة المأساوية التي ذبح بها تزيده اقتناعاً بضرورة النضال وتشحذ وعيه أكثر فأكثر..

التصوير يشكل مرتكزاً آخر عند (واسيني الأعرج) ولا يرد على نمط واحد، إذ أحياناً تتلاحق الصور بحيث ينتقل القارئ من صورة لتتلوها صورة أخرى جديدة، وأحياناً تتقابل صورتان لتجسد المرتكز الفكري الذي يرى إلى الحركة التاريخية في صراعها الاجتماعي، في تناقضها، مثلاً: صورة المختار الشارية وهو يمارس العملية الجنسية مع (الروخا)، وإلى جانب الكلب الألماني وهو يمارس العمل نفسه مع فتاة أخرى، ففي هذه الصورة من القبح بقدر ما فيها من الجمال لأنهما نابعان من الصورة الموقف والموقف الصورة.

تشترك الفتاتان في وضعية واحدة كما يشترك الحاج المختار والكلب في وضعية واحدة أيضاً. في هذا الضرب من التصوير ازدواج / تقابل/ تناقض معبر عنه بالصورة.

وقد يأتي التصوير متداخلاً بحيث يتم الانتقال من صورة إلى أخرى قبل اكتمالها، مثلاً: الفصل الأخير من (سيرة الأخضر حمروش) (آلام الرقصة الأخيرة)..

وإذا كان الارتداد بدعائمه المتنوعة يعمل على انتشال الرواية من السرد التقليدي الممل، فإن كثرة التداعيات والإغراق في التفاصيل والاستطرادات ترهّل النص الأدبي وتقلل من حرارة التمتع بالصور الجميلة، ولعله أيضاً هو الذي يجعلنا نستشعر أن حجم الرواية يبدو أكبر مما ينبغي أن يكون عليه.

وبالإضافة إلى الارتداد ومرتكزاته الفرعية (الخلوة، الغفو، الخمرة، السجن). والتداعي بتنويع الضمائر بين الغائب والمخاطب والمتكلم، والقدرة الواضحة على دقة التصوير والخلفية الثقافية والفكرية المتينة التي تنم عنها كتابات (واسيني الأعرج)، تأتي اللغة الأدبية الجميلة والتي تشكل الأداة الأساسية في النسيج كله، لتجعل من الكاتب صوتاً متميزاً في الساحة الروائية وتجعل من أعماله إضافة جديدة مؤهلة لأن تكون مقروءة بيسر وعلى نطاق واسع.

■■■

"الجازية والدراويش"
حكاية قرية يتنازعها مشروعان

القرية تقع في قمة الجبل، الطريق إليها وعرة مسالكه ويصعب الوصول إليها إلا على الذين عاشوا فيها وألفوها وهذا الموقع يجعلها تعيش في شبه عزلة، وهي تتسم بشيوع عادات وتقاليد قديمة يسهر على المحافظة عليها مجموعة الدراويش الذين يظهر أن بين أيديهم الحل والربط وهم يتغذّون في تفكيرهم وسلوكهم من الأولياء السبعة والجامع وكل ما خلّفه لهم ماضي أجدادهم وينظمون تجمعاتهم بإقامة الزردة والحضرة حيث يعيشون نوعاً من النشاط التصوفي الخاص، تتردد فيه الأدعية الشاعرية المسجوعة ويتمتعون بحركات الرقص المصحوبة بلعق المناجل الساخنة.

إنه جو تسود فيه الأساطير والخرافات، تضاف إليه جازية /الحلم فتزيده إغراقاً في أسطوريته وهي الفتاة الساحرة التي ما رأت عين جمالاً كجمالها ولا سمعت أذن كلاماً أحلى من كلامها. ولذلك تصبح محل تنافس كبير بين المعجبين بها وخطّابها.

إن تغليف القرية بهذه الهالة الأسطورية ظاهرة ليست غريبة على عادات وتقاليد مجتمعنا، وهي في الوقت نفسه ليست غريبة على أسلوب الكاتب إذ لا يزال العدد سبعة يؤدي وظيفة أساسية في تحقيق الجو الأسطوري كما أداها في (الأشعة السبعة) وإن اختلف الاستعمال إلى حد ما.

ولكن ما المقصود بإضفاء هذه الحالة الأسطورية على القرية؟ أو ما الدلالة التي ينطوي عليها هذا التوظيف؟

إذا كانت القرية تسبح في رقعة ماضوية فإن أهم دلالة يمكن استخلاصها من التوظيف المشار إليه آنفاً، هي أنها تقع تحت تأثير خلفية غيبية هي التي تحركها وتوجهها وتحكم بالتالي العلاقات الاجتماعية التي تربط بين سكانها فتنعكس في تفكيرهم وسلوكهم حتى أنهم . كما يبدو . يعيشون حياة ظاهرية وأخرى باطنية، وتحجب عنهم الغيبيات الرؤية الواضحة فيصعب عليهم التمييز والتحديد. إنهم يظهرون في أحسن الحالات كالمذيع الذي لا يفتأ يذيع كلام غيره.

ولكن العزلة ليست سوى، وهم، فالقرية تموج بصراعات يومية ويتنازعها مشروعان:

فأما الأول فيمثله حضور الطلبة المتطوعين وعلى رأسهم المتطوع (الأحمر) الذي يبدو أكثر فهماً وحرصاً على تحقيق المشروع الذي جاء من أجله إلى القرية. ولكن سلوكاته تنم عن بعض التطرف الذي يصدم به شعور كثير من أهل القرية إلى درجة جعلهم ينفرون منه. وهو من خلال ممارساته يظهر شاباً متعلقاً بالحلم أكثر من تعلقه بالتفكير في طريقة تحقيق الحلم.

وهذا بخلاف المتطوعة الوحيدة (صافية) التي تتحلى بالهدوء والرزانة وتنبذ الاندفاع المجاني، لولا أنها تدخّن، وتلبس سروالاً، مما يزهد السكان فيها ويجعل الدراويش ينسجون حولها حكايات يشحنونها بالمبالغة والمزايدة للإساءة إليها، وتشويه سمعتها.

فأما المشروع الثاني فيتزعمه الشامبيط الذي له ابن يدرس في أمريكا، ويسعى بالتعاون مع شركة أجنبية إلى بناء سد وترحيل سكان القرية إلى قرية أخرى، تبنى جديدة.

هكذا يقبض الصراع بين المشروعين كفكي كماشة على القرية، مشروع إقامة السد وترحيل السكان إلى قرية جديدة، ومشروع يعارض إقامته ويتزعمه المتطوع الأحمر، يهدف مشروع الشامبيط . كما يتبين . إلى قطع القرية عن ماضيها لتصبح في تبعية مطلقة للأجنبي، بينما يرمي مشروع التطوع إلى محاربة هذه التبعية ويمتد تصوير هذه الأحداث في البناء الروائي عبر خطتين يسميها الكاتب:

الزمن الأول والزمن الثاني:

الزمن الأول:

ينطلق من السجن نحو القرية في عملية تذكّر واستحضار يقوم بها الشاب الطيب الذي سبق أن وجهّت إليه تهمة قتل المتطوع الأحمر. وهي أربعة فصول تصوّر الطيب في السجن يتلذذ بذكرياته التي خلفها وراءه في القرية، يجلس، ينهض، يتأمل الجدران، يستحضر صورة الجازية ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية....

ويتذكر ابن الشامبيط الذي سيعود من أمريكا وقد يفوز بالجازية، ويتذكر الطلبة السبعة وكيف اتفق مع أبيه على دعوتهم إلى البيت ذات يوم.

وهكذا يستمر الحوار الداخلي إلى أن يوقظه السجان بدعوته إلى مقابلة فتاة جاءت تزوره زيارة لم يكن يترقبها ولم تخطر على باله إطلاقاً، زيارة المتطوعة صافية.

الزمن الأول عبارة عن شريط تذكاري يمتد من السجن إلى القرية فلماذا هذا الاختيار في البناء؟...

السجن مكان يوحي بالانغلاق والعزلة وحيث لا يجد المسجون بُدّاً من الخلوة إلى النفس. فاختيار الكاتب لهذا المكان بالذات يعني استخدامه وسيلة للتعبير عما يختلج في فكره ونفسه. إن السجن . هاهنا كان مطية للتنفس الفكري إذا صح القول، ووجود الطيب في السجن أشبه بنزول الحاج كيان إلى الخقّ في رواية "عرس بغل" مع الفارق الكبير في بقية التفاصيل.

ولهذا نجد أن الأسلوب الغالب هو استعمال الحوار الداخلي. ويمكن القول عكسياً أن محاولة الكاتب استغلال هذه الأداة الراقية أي الحوار الداخلي هي التي تجعله يبحث عن جو يمكّنه من استغلالها، وليس هناك ماهو أنسب من العودة إلى الذات واستنطاق الذاكرة واستحضار الأحداث التي مرت بهذه الذات وقد وقع اختيار الكاتب على السجن نظراً لكونه يفي بهذه الأغراض.

ولكن الملاحظ أن الكاتب لا يستمر طويلاً في عملية التداعي النفسية وكأنه يعاني من قصر النَفَس لذلك نجده يستعين بشخصية الشاعر الذي يتقاسم مع الطيب حجرته ويلقي إليه من حين لآخر ببعض الأسئلة المنبّهة، إن هذه الأسئلة إذا كانت تنبه الطيب الذي سرح خياله إلى حد الغيبوبة، فإنها في الوقت نفسه

عصاً يتكئ عليها الكاتب ليقدر على مواصلة الحوار، مما يدل على نقص في السيطرة على هذه الأداة الفنية.

فأما الزمن الثاني وهو أربعة فصول أيضاً فيدور حول شخصية عايد الذي يعود من ديار الغربة كما يدل على ذلك اسمه. وقد حرص على العمل بوصية أبيه الذي نشأ في القرية، ولا زالت تحتفظ له بذكريات بطولية خالدة.

بعد دخول عايد إلى القرية يحاول أن يتعرف على كل أسرارها وخاصة سر الجازية، إلا أنه يتعلق بفتاة أخرى هي (حجيلة) من البيت الذي نزل فيه ضيفاً ويتزوجها.

الفصول الثلاثة من الزمن الثاني هذا تبدو بمثابة الجسد الغريب على الرواية إذ لا أثر لها في الصراع الذي يتحرك على رقعة الزمن الأول، وبقدر ما يشعر القارئ بالحركة وحيوية الحوار في الزمن الأول بقدر ما يشعر بالرتابة المثقلة بالسرد وبسكونية الوصف في الزمن الثاني.

وكأن الغرض من إقحام الزمن الثاني منحصر في تطعيم الرواية في العلاقة الغرامية بين عايد وحجيلة بحيث تكون هذه العلاقة أشبه بالرقعة الأرجوانية التي كان يعمد بعض الأدباء الإنجليز إلى تنميقها لتضفي على العمل الأدبي مسحة مثيرة.

يكاد أن يكون الفصل الرابع وحده نقطة الالتقاء بين الزمنين، ففيه يستعد السكان لإقامة الزردة والحضرة يوم خميس، تنفيذاً لمساعي الشامبيط الذي سيعود ابنه من أمريكا. لقد هيأ كل ما يلزم ليجعل من التجمع فرصة يتعرف فيها ابنه على الجازية ويطلب يدها. غير أن محاولته تبوء بالفشل الذريع عندما يركب بغلة ويسقط في هوة الخطر فيموت..

زواج عايد في النهاية من (حجيلة) هو عودة إلى الواقع، وكفّ عن مطاردة خيط الجازية/ الحلم، وكأنه بذلك يرجع إلى صوابه بعد شطط دام طويلاً فيقول: ((الجازية حلم والأحلام لا تتحقق لكل الناس، وأنا يا عمّ عاهدت أبي أن أعود. وقد عدت، وعاهدت أبي أن لا أزرع بذوري في الريح ولكن في هذه القرية الطيبة. وفي أول يوم وصلت إلى هذه الدشرة شاءت الأقدار ألاّ أتلاقى بالجازية ولكن بحجيلة.....)) (الرواية . ص:221)..

هذه النهاية جرّدت شخصية الجازية من الأثواب الأسطورية التي اجتهد الكاتب في أن يلبسها إياها منذ بداية الرواية، فأفقدها سحرها وجاذبيتها. كما أفقد

الصراع على السد حرارته. وكأنه أصبح في طي النسيان، وإن كان المشروع الذي تركه المتطوع الأحمر من جهة، والابن الذي خلّفه الشامبيط من جهة أخرى، يوحي باستمرارية هذا الصراع.

وخلق شخصيات أو مواقف ثمّ تركها دون متابعة تكاد أن تشكل ظاهرة في كتابات (عبد الحميد بن هدوقة).

عدد المتطوعين سبعة ولكن الحديث يتركز على اسمين، وصافية نفسها تكاد أن تنسى. هذا بالإضافة إلى أن مواقف كثيرة تخضع للصدفة وتفتقر مواقف أخرى إلى الانسجام الفكري أو الفني. فالمتطوع الأحمر مثلاً على الرغم مما يبدو عليه من اليسارية المتطرفة إلا أنه هو صاحب المشروع المستقبلي السليم، وسعي الشامبيط إلى إقامة السد يوحي بقطع التبعية أكثر مما يوحي بتأبيدها ولذلك لجأ الكاتب إلى استعمال فكرة ترحيل السكان.

المتطوع الأحمر سواء أقتله عدوّه الرئيسي وهو الشامبيط والذين يتعامل معهم من الأجانب، أم راح ضحية الغيرة التي أصابت الأخضر بن الجبايلي لكونه يتمنى أن تصبح الجازية زوجة لابنه الطيب، أو ذهب ضحية المحدودية التي تحجب الحقيقة عن أهل الدشرة، فلا يعودون يميزون بين العدو والصديق، ومهما يكن قاتله المباشر إلا أنهم جميعاً شركاء في ارتكاب الجريمة ويبقى المشروع مشروعاً يتنازعه الطرفان ولو ببرودة.

إن الزمن الأول والثاني يتناوبان من حيث الترتيب داخل الكتاب، بحيث نقرأ فصلاً من الزمن الأول ثم يتلوه فصل من الزمن الثاني وهكذا إلى أن تنتهي الفصول الثمانية.

وقد سبق أن أشرت إلى أنّ الفصول الثلاثة من الزمن الثاني تكاد أن تكون مقحمة وتأكّد لدي هذا الإحساس بعد أن تعمدت قراءة الرواية مرة أخرى، بحيث أقرأ كل زمن فيها على حدة، فلم يظهر خلل في بنائها الداخلي. الرواية توهم بالتداخل دون أن تتداخل وتوهم بتعقيد في البناء دون تعقيد. وبتعبير آخر، يوهم ترتيب الفصول بوجود معمارية روائية جديدة ولكنها في جوهرها من النوع البسيط الذي هو إلى الكلاسيكية أقرب. وعجز الرواية عن إبداع بناء معماري نقيض للبناء الكلاسيكي هو الذي يؤدي بها إلى السقوط في دائرة الخطاب السياسي والإسقاط الإيديولوجي والنزوع نحو الشعارية.

هذا لا يعني أن العمل الذي بين أيدينا لم ينج من هذا الشرك في كل جوانبه، ولكن المقصود هو أنه يسعى جاهداً للتخلّص من البنية القديمة دون أن يكسرها

ويتوصل إلى خلق بديل لها، وسعيه هذا هو الذي يجعله ينزع نحو التنويع داخل الإطار نفسه.

إن أزمة النص تتمثل . تحديداً . في محاولة تطليق البنية الكلاسيكية بالتنويع على هذه البنية ذاتها، الأمر الذي من شأنه في كثير من الأحيان أن يفقد الكاتب سيطرته على النص لافتقاده الأدوات الفنية اللازمة لتحقيق السيطرة والقدرة على تحريك البناء الجديد في رحابة ذهنية مرنة طيعة.

على أن التنويع وإن كان لا يؤهل النص لأن يستقل ببنية متفردة، غير أنه يشكل إضافة معينة، وتبدو هذه الإضافة في (الجازية والدراويش) على مستوى توظيف الأسطورة والبعد المكاني والزماني وتدافع الأحداث بحركية الصراع.

وقد يستحضر القارئ جوّ "زوربا" الراقص، أو جو الرقص بالخنجر في رواية (الشمس في يوم غائم) لحنا مينة، أو يستحضر من غير شك جو التطوع في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) "ولكن لعل في ذلك سراً بالإضافة التي يمكن للتنويع أن يبلغها، هي إضافة بالنسبة إلى إنتاجنا الروائي عامة وبالنسبة إلى إنتاج "ابن هدوقة" السابق خاصة.

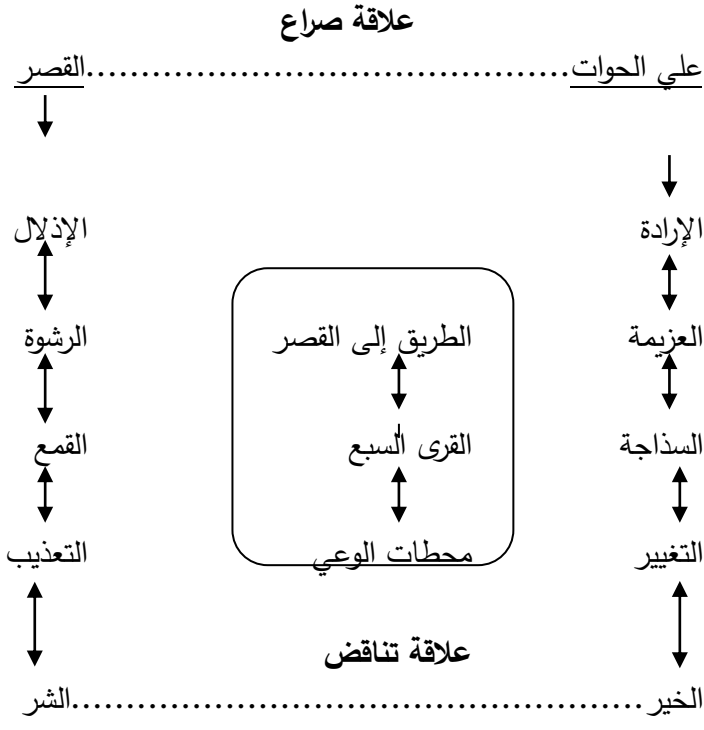
وفي الأخير يتبين لنا أن الإنتاج الجزائري الجديد في مجال الرواية كالجازية والدراويش وزمن النمرود ورائحة الكلب وليليات امرأة آرق يتميز دوماً بنكهة خاصة تمتد جذورها إلى واقع الشعب الجزائري وهذا بدوره ما يؤهل الأديب الجزائري أكثر من سواه لأن يرسم ملامح الهوية الوطنية بوعي جمالي رفيع، إذا هو اقتنع فكراً وممارسة بأن العلاقة بالجماهيري ينبغي ألا تقتصر على القراءة والكتابة.

■■■

"الحوات والقصر"

رحلة الوعي والثورة

الرحلة الأولى



الرحلة الأولى:

علي الحوات رجل بسيط من قرية التحفظ، يعيش على صيد السمك، يسمع بأن السلطان نجا من الموت فيقرر أن يحمل إليه هدية فريدة من نوعها عربون محبة ودليل ولاء.

إن قراره هذا أمر جديد غريب بالنسبة لقريته التي ألفت التحفظ واحترفته في مواقفها.

يصطاد سمكة تزن سبعين رطلاً، تكسوها ألوان تسرّ الناظرين، ثم يقصد القصر يحدوه الأمل في الوصول إلى جلالة السلطان.

وفي طريقة يمر بقرى سبع، يشاهد مناظر أسطورية عجيبة، يمر بالاحتجاج والتساؤل والحيرة والمخصيين الذين سلبهم القصر رجولتهم وهيّج نساءهم، والمتصوفين الذين أعماهم وأثقلهم بضريبة البحث عن القنافذ حتى صار نهارهم ليلاً وليلهم نهاراً.

كل قرية تعاني أثراً سلبياً من آثار القصر وتواجهه بموقف سلبي أيضاً، يبعد عن الحكمة والتعقل والممارسة الفعالة، فأما قرية الأعداء الأباة القريبة من القصر .فهي صامدة لاتهادن القصر فيها الحكماء والأطباء والجيش المقدام.

وما هذه القرية في الواقع إلا محطات وعي يمر بها "علي الحوّات" منذ أن يخالف أهله فلا يبقى سجين تحفظه.

ولكن هذا الوعي لا يزال شتاتاً موزعاً بين الاحتجاج والتساؤل والحيرة والانعزالية والانطواء والرجولة. لم يتوصل . بعد . من خلال الرحلة الأولى إلى جمع الشتات في خيط متين يقيه شر التبعثر.

ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه، فلا الريح تجري بما تشتهي السفن ولا الحوّات يتوقع ما يبيت له القصر.

سبع محطات حراسة تنتظره، وأشكال من الإهانة والإذلال يتلقاها يطلبون منه أن يسير راجلاً، فحافياً، فمطأطئاً رأسه، فحبواً، ويلبي الطلب إلا أن القصر لا يكتفي بكل ذلك، بل يقطع ذراعه اليمنى ويرميه.

وذلك ما يشبه جزاء سينمار، إنه باللغة المعاصرة جزاء الوهم البرجوازي الصغير الذي لا يؤسس على التجربة الواقعية الحية، بقدر ما يخطو انطلاقاً من أماني وتصورات مثالية. ولعل مرد هذا الوهم . ولو في جانب منه . إلى عدم الثقة

في التجارب السابقة وفيما أسفرت عنه ممارسات الآخرين.

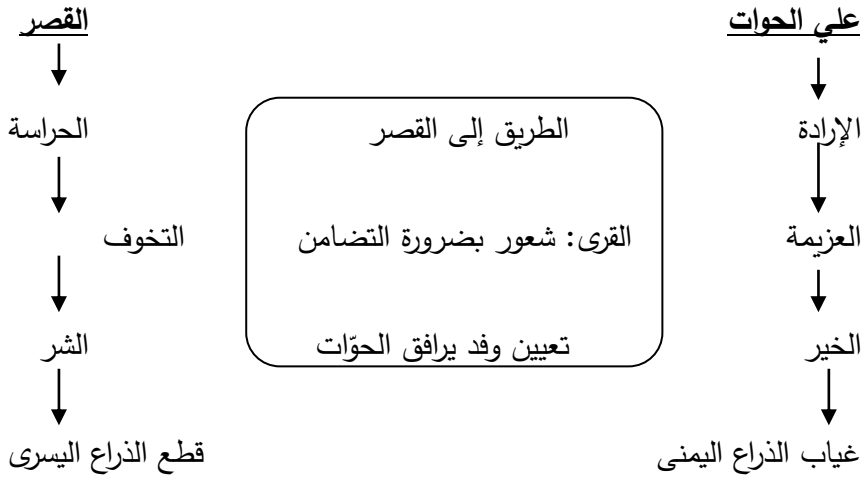
فينشأ الحرص على ضرورة التجربة الذاتية والمشاهدة العيانية.

"علي الحوات" يتحرك بدافع الخير، ولكن القصر لا يتحرك إلا بدافع الشر، إنهما يمثلان في الجوهر نقيضين، لا يلتقيان إلا ليُحدثا شرارة ما.

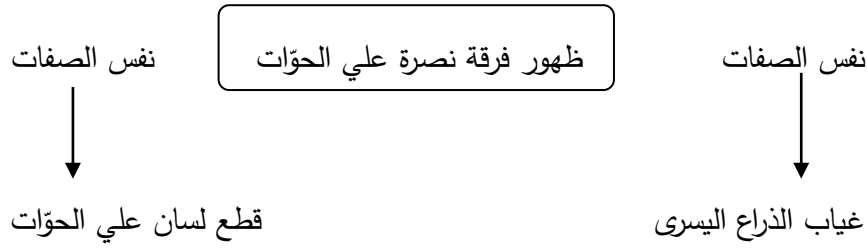
وقد كانت الشرارة الأولى أفقدته ذراعه اليمنى، وحرمته مما يميزه كصياد وممّا يساعده على العيش.

فهل تكفي الطيبة والنية الحسنة؟ وهل تكفي الرغبة في فعل الخير؟

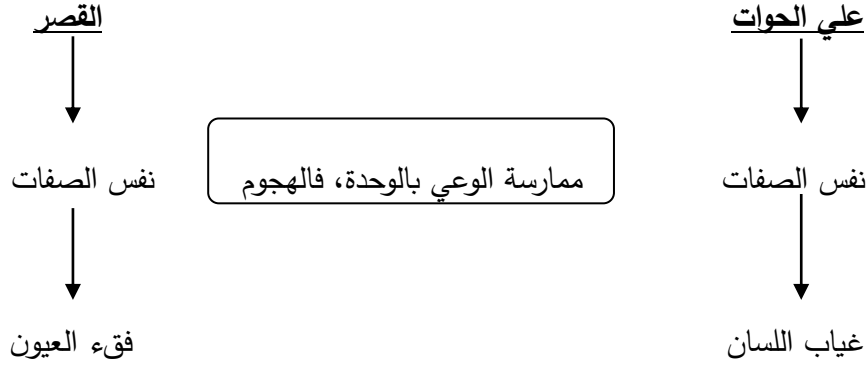
الرحلة الثانية



الرحلة الثالثة



الرحلة الرابعة



عندما نقرأ هذا المخطط التقريبي عمودياً من الرحلة الأولى حتى الرحلة الأخيرة، نجد أن علي الحوّات يحافظ دوماً على الصفات الأساسية التي ميزته منذ البداية (الإرادة العزيمة، حب الخير) فيبين أنه يمثل طاقة هائلة مستعدة للتضحية باستمرار، وهو لا يتوانى في العمل من أجل تحقيق نذره، بل كلما قطع عضو من أعضائه ازداد إصراراً على العودة إلى القصر.

حرموه من الذراعين، أداتي العمل اللتين تميزانه ثم أسكتوه ثم أعموه ولم يتخلّ عن مشروعه، فمن أين له كل هذه الطاقة المتجددة؟

علي الحوّات هو كل القرى في الوقت الذي ليس فيه كل القرى. إنه يستمد القوة والخصائص منها جميعاً ليتميز منها جميعاً..

وذلك ما يجعله قابلاً للعطاء الدائم، يسير في خط تصاعدي، ويرتقي في سلم التضحية درجات.

وفي الوقت ذاته لم تبقَ القرى على حالها الأولى، بل كانت تعيش تحولات مستمرة بفعل العلاقة الجدلية التي بينها وبين (علي الحوّات) والواقع أن هذه التحولات هي تعميق لإيمانه بضرورة مواصلة الطريق الذي عزم على أن يسلكه، وماهو إلا طريق الخير.

((بالنسبة لعلي الحوّات، إن التجارب الأولى أدت إلى اكتشاف الصوفية لطريقهم، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم، وإلى خروج أهل التحفظ من تحفظهم، وإلى انتماء بني هرار، وإلى بروز فرقة نصرة علي الحوات، وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة.

وقرية الحيرة إلى اليقين، ويقين أن المرحلة القادمة هي مرحلة العمل الجماعي المتوحد، وإن ما يليها من مراحل هي الجولة النهائية، التي تأتي على طغيان الطغاة)).. (الرواية . ص:237).

وعندما نقرأ عمودياً الطريق الواصل بين علي الحوات والقصر في المخطط يتبين أن القرى محطات الوعي، هي في تحول نوعي من مرحلة إلى أخرى.

تنتقل من مرحلة التبعثر والتشتت إلى الوعي بضرورة التوحد فالوعي بضرورة التنظيم الموحد فممارسة هذا الوعي وتجسيده في الهجوم.

(علي الحوّات) يستمد قوته من القرى، وهي تستمد قوتها منه، هو كل القرى في الوقت الذي يتميز فيه عن كل القرى.

لا يهم أن تقطع الذراعان واللسان وأن تفقأ العينان، فتلك حصيلة تجسدت في علي الحوات، ومن الممكن أن تكون موزعة بين عدة أشخاص ينتمون إلى هذه القرى، ولا يهم أن يفقد تلك الأعضاء مادام القلب حياً نابضاً لم يستطع القصر أن يطال القلب أو يطمس البصيرة.

رابطة القلب النابض بالخير، المتحرك لأجل الخير، أقوى وأمتن من رابطة الفم التي قد تتحرك بدافع من الشر، ولأجل الشرّ.

خط القصر يبدو تصاعدياً من حيث الإمعان في الشر والقمع، ولكنه بالقياس إلى القلب المتشكل من علي الحوات والقرى، خط تنازلي.تنازلي من حيث

إن (علي الحوّات) كان بعد كل رحلة يخطو نحو القصر خطوات أكثر تقدماً، ومن حيث إن طرف علي الحوات يرقى نحو الوعي وقوة الوحدة، بينما طرف القصر يدور في حلقة مفرغة تؤول إلى التشتت والضعف والانهيار.

انتصار علي الحوات في النهاية على القصر هو انتصار الخير على الشر، ولكن انتصارا نوعياً كهذا، مشروط بدرجة عالية من الوعي والوعي بضرورة التضامن والتوحيد وضرورة التنظيم المحكم للانتقال بالفكر من الوعي النظري إلى الممارسة الميدانية الخلاقة.

والجو الأسطوري الذي اعتمده الطاهر وطار في هذا العمل الإبداعي يؤدي وظائف حساسة إمّا على مستوى المتعة الأدبية أو إضاءة الفكر. فهو لا يكتفي بتكرار أو نقل الأسطورة أو الخرافة الشعبية بحيث تأتي مقحمة، وإنما يبدع بها وفيها فيخلق أساطير وخرافات لم نعهدها من قبل.

والأسطورة كما هي في **(الحوات والقصر)** تنتقل بالمألوف إلى اللامألوف، أي إلى الخارق، مما يساعد بدوره على اختزال المسافات المكانية والأبعاد الزمانية. إنه يخرق الحدود المكانية والزمانية في حركة ذهنية سريعة تمنح الكاتب نفسه مجالاً أرحب وأكثر مرونة للتحرك والخلق، كما توفر للقارئ فرصة لاستساغة هذه الحركة والتمتع بمجرياتها وملابساتها.

ثم إن جدلية **(علي الحوّات)** الذي يستمد صفاته من كل القرى، فيتميز من كل القرى، هي وظيفة أخرى تؤديها عملية الأسطرة إذ تنقل الشخصية من درجة المحسوس إلى المجرد. وبها يتشكل هذا الرمز الغني الذي يعلو على كل العصور ليصدق على كل العصور.

جدلية العام والخاص– ها هنا– تضفي على (علي الحوّات) مسحة أسطورية رمزية شفافة تحوله إلى فكرة، في الوقت الذي تتحول فيه الفكرة إلى صورة أدبية جميلة ممتعة.

عملية الأسطرة في (الحوّات والقصر) تأخذ من الموروث الإنساني. فالقارئ قد يستحضر أثناء القراءة جزاء سنمار أو أسطورة بروميثيوس أو قصة الإسراء والمعراج.. إلخ ولكن فيها تميزاً من الموروث، حتى أن القارئ يعيش عالماً أسطورياً جديداً.

يمكن القول أن الأسطورة قد ارتفعت بالرواية من حرفية الواقع إلى تجريدية تعلو عن الزمان والمكان، إلا أن هذا العلو ليس ميتافيزيقيا خداعا.

فإذا كانت الأسطورة قد أدت وظيفتي التعبير والتفسير قديما فلأن التعبير والتفسير كليهما كانا ضروريين للإنسان في مواجهة الطبيعة ومن أجل السيطرة عليها وامتلاكها وتطويعها لصالحه.

أما وقد أصبحت سمة العصر هي التغيير والنضال من أجل الخير على جميع الأصعدة ومنها صعيد الأدب والفن، فإن "الطاهر وطّار" لا يبقي الصراع في حدود التعارض الميتافيزيقي التقليدي بين الخير والشر بل ينزله إلى ساحة الصراع الطبقي دون أن يفقد النص أدبيته.

ولا مجال للمصالحة بين الطرفين المتناحرين إذ لا بد أن يحسم أمر السلطة لصالح الخير.

رحلة علي الحوات إذن، هي رحلة الوعي بالثورة، للثورة على الظلم والجور، الوعي بالطريق الذي يقود إلى افتكاك السلطة ليعم الخير. فالخير يستدعي الثورة، وبالثورة يسود الخير.

وهي رحلة "الطاهر وطار" نحو استلهام الموروث الأسطوري والتراث الشعبي ليضيء هذا الموروث ذاته ولينفخ فيه من روح الإبداع فيكسبه دلالة الفكر والواقع أيضاً.

■■■

دلالة الصورة في رواية
(حمائم الشفق)

النموذج الأول:

تتميز هذه الصورة بأنها تجمع بين طرفين أحدهما جامد (المدينة) والثاني حي متحرك (السلحفاة) بطريقة التشبيه التركيبي كما هو المصطلح في البلاغة القديمة. الجمع بين طرفين متمايزين ينتج طرفا ثالثاً، يحمل خصائص الطرفين معا في الوقت الذي يتميز فيه عنهما معاً. هي حالة تشبه حالة الماء الذي يتركب من أوكسجين وهيدروجين ولكنه يختلف عنهما، إنه كائن آخر جديد.

المزج بين صفتي الحياة والموت في طرفي التشبيه، يبذر في روح الصورة مبدأ التناقض وتبدو السلحفاة في درجة تتوسط الحياة والموت أو هي الموت ومقاومة الموت، إنها المعاناة المأساوية (انبطحت مفلطحة تعاني حسرات الموت) ومبدأ التناقض بدوره يمنح الصورة حركة داخلية على الرغم من أن الصورة ترمي إلى التعريف بمكان، مما يوحي بالوصفية والثبات. ومما يزيدها حركة –على المستوى الذهني– هذه الدلالة المتمثلة في الانفتاح على الشرق والغرب وما يتداعى بعد ذلك من خواطر وأفكار تؤكد أن المدينة مغزوة، مستلبة عاهرة تستقبل الناس من كل حدب وصوب، ثم أن هذا السر هو الذي جعلها في الأساس أشبه بسلحفاة مضروبة مضغوطة تعاني الموت بصفة درامية بطيئة دائمة.

النموذج الثاني:

"أما من فوق الجبل فالمدينة تبدو كسيل حمم تنحدر من بركان ضخم خفي

مندس تحت الجبل في منتصف سفحه حتى إذا بلغت أسفله راحت تتركد وتتكدس عائمة بموازاة البحر وكأن عائقاً عتيدا يسد عليها المنفذ إلى الماء.." (الرواية – ص78).

"المجموعة السكانية الضخمة تقف في وجه البحر وكأنها تعارض زحفه" "القادم من فوق الجبل يعتبر أن المدينة تحمي سفح الجبل من الأمواج. القادم من البحر يعتبر أن الجبل هو الذي يحمي المدينة".

الصورة التي مرت بنا في النموذج الأول تبدو مأخوذة من أعلى في شكل منظر بانورامي، بينما أخذت هذه الصورة من زاوية شرقية ثم من زاوية غربية، مصدر الحركة في هذه الصورة يتمثل في:

- حمل القارئ/ المشاهد على التنقل من مكان إلى آخر.
- كون المشبه به (السيل) ذا خاصية حركية وهي الجريان من القمة إلى السفح.
- حمل القارئ/ المشاهد على التنقل عبر التوالد، توالد الصور بشكل تركيبي: المدينة سيل، ينحدر من بركان، البركان مندس تحت الجبل، الحمم تتكدس إلخ..
- التناقض مصدره يكمن في:
- حماية المدينة للجبل تقتضي احتمال غزو بحري.
- حماية الجبل للمدينة يقتضي احتمال غزو بري.

المدينة المحاصرة /غزو ومواجهة/ هجوم ومقاومة/ المدينة في صراع ومعاناة.

النموذج الثالث:

يتجسد هذا النوع من التصوير في لوحة (الحدب) التي تبدعها ريشة الرسام وفي الواقع الروائي تبدعها كلمات الكاتب. وهو لا يخترع شكلاً جديداً، وإنما يستغل الشكل الهندسي القائم في الواقع فينقله من حالة الجمود والثبات إلى عالم الحركة، وذلك عندما يخلق روحاً داخل هيكله العظمي. مثلاً:

–الأبواب المقوسة فيها صعود وهبوط /ذهاب وإياب/ اغتصاب واسترجاع وفي ذلك حركة وتناقض أو صراع يتلخص في المثل القائل (اللي خرج منا ما يعود لينا).

-تقوّس سطوح العمارات يؤدي إلى انزلاق القنابل ويبطل مفعولها.
-خيوط الأمطار الصاعدة من البحر هي تنبع من الحي الشعبي وتنزل في البحر.
-تقوس ظهور السكان كالنمور يدل على استعدادهم الدائم لمواجهة الغزو تشترك هذه الصور في توظيف شكل هندسي هو (الأحديداب أو التقوس) ولكن عملية التوظيف هذه لا تتعارض مع الدلالات الأساسية في الصور السابقة. إذ يتكرر وجود طرفين: حالة وحالة مضادة /فعل وفعل معاكس/ تناقض وصراع قد تتجسد دلالة الفعل والفعل المعاكس من خلال التشبيه التمثيلي المفصل، الذي يبنى على ضرب من المنطق ويفضي إلى الإقناع بنتيجة حتمية معينة مثلاً:

-النهر يساير التيار فينقاد إلى البحر، البحر يلتهمه، فالنهر غبي.
-الذي يساير التيار يكون كالنهر، ومصيره الابتلاع، وهو أغبى من النهر.
-من يتعظ ويتذكر لا يساير التيار، يقاومه، إنه أذكى وسيحول النهر ليروي الأرض الخصبة. (ص:95 من الرواية).

النموذج الرابع:

مما يعبر عن هذا النموذج (لوحة مصارين) طريقة التصوير في هذا المثال لا تتم عن طريق التشبيه التركيبي. الصور لا تتداعى انطلاقاً من المشبه به ولا تتركب بالاستناد إليه كما هو الحال في المثال التالي.

"حتى إذا انقرض الجراد فجأة كما أغار على المدينة فجأة بدت هذه الأخيرة منطقة مثقبة كجلد ثور أبيض عملاق هدّه الجرب ناتفا وبره وناخزاً حتى بشرته النيئة" بل تتداعى الصور بشكل تكاد فيه أن تستقل كل صورة عن سابقتها، في حين تبقى الدلالة العامة هي الرابطة بينها جميعاً.

"لوحة مصارين تذكر بالطبق، يذكر بالزقاق الممتدة عبر العمارات المبعوجة، تذكر بالنساء الحوامل وتكاثر الأجنة يذكر ببعر النعاج"(ص37-38) هذه صورة مصغرة ولكن عندما يتعلق الأمر بجدارية فإن الصور تتوالد بكثرة مثال الجدارية الأخيرة.

يظهرن "الفتيات كعبوة تنسف قلب المدينة -تتشقق القصور -قصور بنيت من ثلج تطلع الشمس فتذيبها -عمارات الجلاوزة تتهاوى كشموع أسطورية -

أشعلت بنار من تحت تتركّز على شمعدان –تتحول أذرع الشمعدان إلى أغصان أخطبوط يظهرن على أغصان الأخطبوط عاريات– شعورهن فتائل مشتعلة تقضم أجساد الجلاوزة – أجساد الجلاوزة تتذارب زبدا حامضاً نتنا".

–أيديهن كلابات تهرس ما غنمه الجلاوزة– أحواضهن تضع أجنة– قلب المدينة حدائق أشجار طحلبية أزهارها حليبية، ورودها قانية الاحمرار –الأوتاد نسائف مدمرة– الوبر نيران اتخذت شكل الأيادي الحمراء – انتهاء الأحداث بشفق نوراني – الشمس أصابتها نوعية ضحك جنوني– تكبت الضحك بالإختفاء وراء الجبل – النوارس تبحث عن البيت في الميناء –الحمائم تبحث عنه داخل البيوت– تظهر كنقاط ذهبية.

يمكن ترتيب الجدارية على أساس الطرفين المتناقضين بالشكل التالي: ظهور الفتيات، طلوع الشمس، إشعال ناره، الشعور فتائل مشتعلة، الأيدي كلابات، وضع الأجنة، الحدائق الجميلة، الأوتاد نسائف، الوبر نيران الشفق النوراني، النوارس والحمائم تبدو نقاطاً ذهبية تبحث عن المبيت.

كل الأفعال والصفات التابعة لهذا الطرف تدل على المقاومة والثورة، إنه الطرف الذي كان يسعى دوماً إلى تغيير وجه المدينة المشوّهة، الطرف الإيجابي الذي يزرع بذور النمو والحياة والمستقبل.

فأما الطرف السلبي الذي يزرع الخراب والفناء فمصيره الزوال، وهو يحصد ما زرع.

–تشقق القصور، ذوبانها، عمارات الجلاوزة تتهاوى، أجسادهم تقضم، غنائمهم تهرس.

بزوال الجلاوزة يظهر وجه المدينة على غير عادته ويظهر قلبها مخضراً بالحدائق الغناء وتبدو سماء المدينة مزينة بطيور تبعث الأمل والطمأنينة والسلام.

النموذج الخامس:

"أعتقد أنني لا أعشق شيئاً في الحياة كعشقي إياها بأزقتها المتثعبنة وشوارعها المتحلزنة وبيوتها المتسلحفة.." (الرواية –ص17–18).

تتميز هذه الصورة بغياب المشبه والشبه به كركنين مصرح بهما في أمثلة سابقة – التصريح بهما يبقي مسافة ذهنية ما بينهما، حتى ولو كان التشبيه بليغا، الأمر الذي لا يجعل من المشبه والمشبه به شيئاً واحدا، إذ يظل الانفصال قائماً

في حدود ذهنية معينة.

فقولنا: الأم مدرسة لا ينفي استقلالية كل منهما. أما في استخدام الكلمات: متثعبنة ومتحلزنة ومتسلحفة، فإن المسافة تصير أضيق بكثير، وهذا من شأنه أن يجعل الصورة أبلغ، وصياغته على وزن تفعلل (تمنحه بطبيعتها حركية داخلية فضلاً عن كون الكلمة المشتقة) اسم فاعل يصف من قام بالفعل.

النموذج السادس:

الصور السابقة في معظمها تنطلق من التشبيه أو من توظيف المكان والأشياء لتصل إلى الإنسان محور الصراع المفقود في عملية التناقض. فأما النوع التالي من التصوير فيخلص فيه الصراع للإنسان أي أن الصورة تنطلق من الإنسان وتبقى في دائرة الإنسان مثلاً:

الجلاوزة يبقرون البطون لنتر الأجنة بدعوى أنها عصابة أشرار.

في هذه الصورة (البقر والنتر) ومبرر الفعل (لأنها عصابة أشرار). ثم النساء يقمن بثورة الأرحام (رد فعل) لإثارة حنق الجلاوزة (مبرر رد الفعل وعند توالد الصور في هذا النوع يؤدي مبرر الفعل إلى فعل جديد يتحول إلى مبرر لفعل آخر، وهكذا تتوالى الأفعال المعاكسة مما ينمي حركة الصراع بأسلوب درامي ينتهي إلى نتيجة ما.

مثلاً:

تغضب الأمهات– يسجنون الناس– الجلاوزة يصدرون اتهامات – يُقمن إثر ذلك مظاهرات – يزداد حقد الجلاوزة فيستأصلون الأجنة– تسيل الدماء غزيرة فتكون الأكمة الحمراء.

تتسع الصورة في الرواية لتأخذ حجماً أكبر ولكنها تظل تحتفظ بالخصائص نفسها. مع الخريف العاصف تقوم ثورة الخيام وتظهر المدينة كفحمة تخرج من فوهة بركان مع الشتاء القاسي يحدث تمرد كاسحا السور يحاول الشتاء أن يطفئ الفحمة ولكن لبها يبقى مشتعلا.

مرّ الربيع وكأنه لم يمر، أما هي فقد التهبت بحمى التمرد وخرجت تستقبل الصيف الذي سوف لا يزيدها إلا اشتعالاً.

في كل موسم تعيش المدينة صراعاً داخلياً، تعيش الفعل والفعل المضاد وفي كل موسم تخرج منتصرة رغم ما يبدو عليها من الإرهاق والتعب وعلامات

الخراب.

العناصر التي تتشكل منها النماذج السابقة من الصور هي نفسها يقوم عليها البناء الروائي.

-الحركة تتجسد في عملية التوالد حيث الصورة اللاحقة هي نسخة من صورة سابقة ولكن في ثوب أرقى.

الأب كان يقاوم بالبندقية ثم تتحول البندقية ريشة ترسم أحلام الشاعر بتغير وجه المدينة كما تحلم جميلة بأن تصبح مهندسة معمارية في المستقبل.

التوالد/ الحركة يفضي أيضاً من التشتت والفردية إلى التلاحم والانسجام والمتمثل في الانتقال الصرفي من ضمائر المفرد إلى ضمائر الجمع.

-التناقض بين خطتين:

خطة الشيخ الأكبر وجلاوزته يعملون بالتنسيق مع أيد خارجية لحفر قلب المدينة من أجل إنجاز مشروع (القطار اللي يمشي تحت الأرض) مما يستدعي بدوره ترحيل السكان ليبنوا الخيام المدينة. إن هذا الخط يعيث في المدينة الفساد بالتخريب والتشويه والاستغلال والتجويع.

استنتاجات:

1- *تتشكل الصورة من عناصر المكان والزمان والإنسان وتفضي جميعها إلى المعاناة التي يعيشها الإنسان.*

2- *مصدر الحركة يكمن في توالد الصور بطريقة التشبيه والتشبيه المركب والتداعي والمنطق المبني على الفعل المعاكس، وبالتالي التناقض الذي هو أساس التحرك.*

الدلالة لا تخص الإنسان بل تمتد إلى المكان والزمان وكل الأشياء، الأمر الذي لا يجعل الوصف مقصودا لذاته. ولكنه يكتسب بعدا وظيفيا يتحرك ضمن رقعة محورها الأساسي هو الصراع الذي يعيشه الإنسان.

3- *كل صورة مصغرة تكاد أن تكون نسخة من صورة أكبر، وقد ساهمت هذه الخاصية في خلق انسجام داخلي للبناء إلى حد ما. وتتراكم الصور المصغرة لتشكل جدارية وتتسع الجدارية لتصنع الرواية.*

4- *البناء الروائي يشكو من بعض الخلل في الانسجام، ولذلك فإن عملية*

استحضار البناء لا تخلو من كسور. ولعل هذا الخلل يتضح في كثرة تكرار الصور والمواقف، ولعله يظهر أيضاً في ضعف التماسك بين بعض فصول الرواية.

ويبدو أن مصدر الخلل يعود في جانب منه على الأقل إلى تعلق الكاتب المسبق بضرورة احترام الضمائر، حتى -كأنه أحياناً- يملأ فراغاً لا بد له من أن يملأ. وهي عملية أشبه ما تكون بظاهرة ملء الفراغ الذي يفرضه التقيد بالتفعيلات في الشعر العمودي.

5- *إن رواية (حمائم الشفق) للجيلالي خلاص، تمثل جهدا إبداعياً واضحاً بالقياس إلى ما كتبه من قبل، كما تعد إضافة متميزة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.*

رواية تُعيد صياغة وتركيب المدينة/ المجتمع في ضوء الحركة الجدلية والصراع المأساوي، وهي -بدون مبالغة – دليل قوي يؤكد الصلة الحميمية القائمة بين فن الرسم بالقلم، فن الرسم بالألوان وفن الرسم بالكلمات.

■■■

انطباعات أولية لدراسة
"معركة الزقاق"

هذه انطباعات أولية حول رواية الكاتب المبدع (رشيد بوجدرة) وهي (معركة الزقاق)، كنت سجلتها فور صدورها.

وأؤكد في البدء إلى أنها لا تعدو أن تكون انطباعات لأن هناك فرقاً كبيراً – كما هو معروف– بين تقديم انطباعات أو إبداء رأي وبين تقديم دراسة نقدية.

وبعد القراءة الثانية لا أستطيع أن أزعم بأني فهمت النص بحيث أتمكن من تحريك كل جوانبه في رحابة ذهنية بل لا تزال جوانب أخرى غامضة ولعل مضامينها لا يستطيع أن يعرفها إلا الكاتب ذاته.

ذلك لأن (رشيد بوجدرة) يكتب نمطاً جديداً من الرواية، يتطلب درجة عالية في مجال القراءة الأدبية وجهدا مركزا في المجال المعرفي.

طارق في مكتبة بالطابق العاشر ومنه يطل على الورشة التي بدأت بها الأشغال والرافعة الصفراء تذهب في كل الاتجاهات في حركة لا تنقطع.

قد يبدو من خلال القراءة الأولى أن لا علاقة بين حركة الرافعة وما يتلو من تصوير سواء أتعلق الأمر بالمنمنمة أم بالطفولة أم غيرها.

يظهر الانتقال للوهلة الأولى مفاجئاً غير مبرر، ولكن بالتدريج يتبين أن في العملية انسجاماً تاماً له كل المبررات على المستوى الفني.

فما حركة الرافعة عمودياً في اتجاه الورشة سوى حركة ذاكرة طارق في اتجاه الماضي ببعديه القريب (مرحلة الطفولة والثورة المسلحة) والبعيد (معركة الزقاق في التاريخ العربي الإسلامي) ثم هذه الأخيرة ذاكرة الكاتب في اشتغالها على

الرواية.

هكذا يمكن أن نتصور ذهنياً الحركة بشكل عمودي:

الرافعة الورشة، ذاكرة طارق/ الماضي ببعديه، ذاكرة الكاتب/ الرواية كما يمكن أن نقرأ هذه، اللعبة الفنية بشكل دائرة وتبدأ من أية نقطة شئنا مثلاً:

الرافعة، ذاكرة طارق، ذاكرة الكاتب، الرواية الماضي، الورشة.

في هذا المنظور، لا فرق بين هذه المعطيات، إذ كل واحدة منها تقود إلى الأخرى وتدل عليها بل وتساويها أيضاً.

في الأقسام الثلاثة الأولى من الرواية تتكرر الحركة الرافعة وتذهب في كل الاتجاهات على نحو ما تشتغل ذاكرة المراهق وهي تجمع شتاتاً من المعلومات التي لا رابط بينها في معظم الأحيان.

إذا أخذ الكاتب من (موسى بن نصير) صفة السمنة فلأن، سمنة طارق الشخصية الروائية هي سمنة معلوماتية. يبدو طارق شاباً مراهقاً حشي ذهنه بمعلومات كثيرة، جاءت من كل حدب وصوب إلى أن ترهّل في خلط وجلط وملط.

ففي الأقسام الثلاثة الأولى هذه تتكرر المواقف والصور بشكل مزعج فيقرر طارق بعد ذلك أن يتبع قانوناً غذائياً خاصاً يخفف من سمنته ويقيه شر السخرية والمضايقات التي يتعرض لها من قبل زملائه.

وبفعل حرصه على إتباع هذا القانون الغذائي يرق طارق تدريجياً وترق معه الرواية أيضاً. ينتقل مسار الرواية من مرحلة الكم إلى مرحلة الكيف والشفافية في حدود ما تسمح به فترة المراهقة.

هكذا فإن ظهور الإطار العام للبناية هو في الوقت ذاته يعني ظهور الإطار العام لبناء الرواية.

يقوم طارق بعملية غربلة للمعلومات التي جمعها من كل اتجاه يأخذ في الانتقال التدريجي من الجمع إلى الفرز، من التلقي إلى التساؤل.

الشاب المراهق تتنازعه عدّة جهات، سلطة الأب صاحب القرار، طهارة الأم وصفاؤها، تأثير الشيخ في الكُتّاب، علاقته مع أصدقائه ثم هناك التساؤلات المحيرة التي صارت تقرع ذاكرته بفعل حضور الأستاذ ابن عاشور أستاذ مادة التاريخ.

اجتماع هذه المعطيات المتناقضة في ذات الشاب هو الذي خلق حالة السمنة والترهل، وكان لا بد له من قانون غذائي خاص يساعده على التخلص من ذلك الثقل، أي صار في حاجة إلى ما يشحذ وعيه ويساعده على إقامة الفرز وتنقية ذهنه ومعلوماته من الشوائب.

هكذا تتناقص سلطة صاحب القرار شيئاً فشيئاً لتحل محلها تأثيرات أستاذه ابن عاشور، هذا الأستاذ الذي يبقى تأثيره في حدود طارق ولكنه يصبح مزعجاً للأب أيضاً، إذ كثيراً ما يعبر هذا الأخير عن سخطه وانزعاجه من أحاديث الأستاذ (ابن عاشور أستاذ التاريخ).

المنمنمة تشكل واسطة بين طارق والماضي، ومن خلالها يقرأ التاريخ الذي هو معركة الزقاق. وكأن (رشيد بوجدرة) يقول إننا لا نملك في أحسن الأحوال سوى صورة من الماضي، وقد رسمت كما شاء راسمها، وهي من المحدودية والغموض بحيث تستدعي تساؤلات عميقة لاستنطاقها ولعل هذا ما جعله يستخدم الصورة بوصفها مبررا فنياً وفكرياً في رواية (التفكك).

تمثل المنمنمة محوراً أساسياً في الرواية، غير أنها لا تبقى على حال واحدة فهي تصور في البداية على أنها منظر عام ثم توصف من مواقع مختلفة بحيث تنصب تفاصيل الوصف على الهيئة واللون، وتتواصل التداعيات كسيل من التساؤلات والاستنطاقات فلا يبقى طارق في حدود المنمنمة بل يتجاوزها إلى الغوص في ماضي التاريخ العربي الإسلامي مدفوعاً بوخزات الأستاذ ابن عاشور ومستنداً إلى أمهات المصادر التاريخية المتعلقة بفتح الأندلس وبالقائد موسى بن نصير وطارق بن زياد كتاريخ العلامة ابن خلدون وابن عبد الحكيم وابن الأثير والمقري وابن عذارى المراكشي.. الخ.

وفي الوقت نفسه تحضره المعادلة الرياضية ذات المجهول الحقيقي ويتبين له في القسم السادس من الرواية أن جذرها واحد..

تشكل هذه المعادلة من الدرجة الثالثة طرفاً في المعركة التي يخوضها طارق وهو يأبى أن يتدرج نحو الحل النهائي متخطياً كل الصعوبات التي تعترض طريقه.

ومن الوهم أن يتوقع القارئ تصويرا لمعركة الزقاق التاريخية وكيف فتح العرب المسلمون الأندلس، لأن "طارق" الشخصية الروائية لم تأخذ من طارق الشخصية التاريخية غير الاسم. والأب صاحب القرار هو الذي اختار له هذا الاسم لما يربطه بالماضي من حنين تمجيدي تقديسي.

وإذا كانت معركة طارق بن زياد ترمي إلى فتح منطقة ما في زمن ما، فإن طارق المراهق يعيش زمناً آخر، ولا مفر من أن يخوض معركة لفتح باب المعركة، معركة الواقع والحاضر والتاريخ، وليحقق ذلك لا بد له أن يكتسب وعياً عميقاً يمكّنه من تحريك التاريخ في رحابة ذهنية وفهم معركة الزقاق ذاتها خاصة وأن المصادر التاريخية لا تجيب الباحث عن كل التساؤلات التي تخطر بباله.

إذن معركة الزقاق الرواية هي معركة المعركة، معركة طارق المراهق في مواجهة المحيط بكل ما يحمله من تناقضات ومواجهة المنظومة التربوية وهي تحشو ذهن المتعلم بركام من المعلومات المختلطة.

وهي أخيراً معركة "رشيد بوجدرة" في استحضار المتخيّل (بفتح الباء) وتجسيده إياه في حروف وكلمات وصور، في نقلة المتخيل من فضاء الذهن إلى فضاء الحبر.

استنتاجات:

- التداعي هو أساس الكتابة عند رشيد بوجدرة، لكن عفوية التداعي لا تعطي هذا الزخم المعرفي في النص، لو لم تكن روح الكاتب مشبعة بالمعرفة العلمية والعمق الفلسفي.
- يصعب التوفيق بين ما تقتضيه طبيعة العفوية والتداعي وبين غرابة الألفاظ القاموسية وكثرتها.
- إن النص الأدبي عند "بوجدرة" يطرح الفهم شرطاً أساسياً للتذوق ويستحيل أن يستقيم أحدهما في غياب الثاني.
- المتعة التي يوفرها النص لا تبدو مؤقتة عابرة، بل تتجدد كلما تجددت القراءة سواء أكان القارئ واحداً أم كان القرّاء متعددين.
- لعل جوهر الإبداع وسر نجاح النصوص وتفاوتها يكمنان في الخصوبة الفنية والمعرفية التي تجعل منه أفقاً مفتوحاً يتحدى الانغلاق والآنية.
- رواية معركة الزقاق ليست إضافة نوعية على صعيد الرواية العربية فحسب بل هي برهان على مدى سعة الفضاء الذي تستطيع اللغة العربية أن تطاله.

■■■

محنة المثقف
من خلال (المراسيم والجنائز)

رواية "بشير مفتي" التي طبعت سنة 1998 بمنشورات الاختلاف، تواجهنا بعنوانها المثير (المراسيم والجنائز) تأليف بين كلمتين يربط بينهما العطف، وينبئ منذ البداية عن أجواء الحزن والكآبة.

فكلمة المراسيم وحدها تستوقفنا بهذا المد الذي يذيلها في لحظة صوتية كأنها الأنين قبل التلفظ بحرف العطف والمعطوف حيث يكتمل وقع الحزن في كلمة "الجنائز". ولعل صيغة منتهى الجموع تعمق الشعور بالحزن كمّا ويزيده جمع التكسير انكساراً.

إن التقاء الكلمتين مجموعتين ومعرفتين يشكل خطوة أولى نحو الدخول في المأساة المنتظرة، مأساة الحضور في جزائر التسعينيات واقعياً وثقافياً.

وما أن نتجاوز التقديم الذي وضعه قارئ يقظ، تدل انطباعاته الحادة على اندماج ذاتي في المكتوب ووعي كوامنه، حتى نصطدم بالعمود الثالث من اللوح العاشر لملحمة جلجامش والذي يقول:

"إلى أين تمضي يا جلجامش؟

إن الحياة التي تبحث عنها لن تجدها.

فعندما خلقت الآلهة البشر

قسمت للبشر الموت

واستأثرت في أيديها بالحياة"(1)

كأن الكاتب بإيراده هذه الفقرة يؤكد الموت ويعمق طبيعة المأساة التي بدأت

بالعنوان ولا داعي لأن نبحث عن سر الخلود، لا معنى لأن نكرر تجربة جلجامش الفاشلة /الناجحة، وهي فاشلة لأنه تعب بلا جدوى حين كان يطارد خيط دخان، وهي ناجحة لكونها تختصر المسافة على اللاحقين من البشر.

إن الحياة قد استأثرت بها الآلهة، فأما البشر فمآلهم الموت، ولا شيء غير الموت الذي ينتظر الإنسان في كل ركن، وكل يوم ينقضي من حياة الإنسان يكون قد خطا خطوة نحو القبر.

"**المراسيم والجنائز**" واقع حكاية وحكاية واقع، هي قصة رواية كتبت وكيف كتبت، ولكنها أيضاً رواية قصص.

قصة (ب) الذي ينوي أن يصل إلى الموعد ليلتقي بفيروز المحبوبة، لولا أن حواجز تحول دون أن يحقق رغبته، إذ تحاصره الهموم وتحضره الذكريات ويعيش موزعاً بين الواقع وأحلام اليقظة.

حركة الإضراب متواصلة وأنصار سعيد الهاشمي يحتلون الساحات الكبرى، الحكومة عاجزة عن وضع حد لهذه الحالة.

قصة "وردة قاسي" التي لا تقوى على فعل شيء أمام عنف المال، وهي التي نشأت فقيرة وظلت تحلم- دوما- بالقطع مع ماضيها التعيس، لكنها لم تحقق غايتها بل انتحرت بعدما كان أبوها قد جُنّ فغادر البيت وراح يهيم في شوارع العاصمة.

قصة رحمة المجاهدة التي راحت ضحية التهميش وانزوت في مكان ما تكتب الشعر، إلى أن انفجرت بالقرب منها قنبلة فأردتها جثة مفحّمة.

قصة صالح بوعنتر الذي شارك في الثورة ولم يلوثه الطمع بعد الاستقلال فعانى من الغبن والتهميش هو الآخر، وآلمه كثيراً أن تلتحق ابنته منيرة بصفوف الظلاميين فتموت برصاصة، وكان يأمل أن تصبح طبيبة ناجحة.

قصة عبد القادر حامد الذي يحب ويخجل أن يبوح بالحب ويضعف أمام المحبوبة فينتهي إلى الدروشة، وقصة اغتيال "عمر الحلزون" وما يحيط بعملية اغتياله من شكوك.

قصة "حميد ناصر" الذي يلتحق بالخدمة الوطنية ويرى من الفجائع ومظاهر الرعب ما لا يطاق فيصاب بانهيار عصبي.

قصة زهور التي تموت بسرطان الثدي وفيروز التي تغادر الوطن لمواصلة الدراسة خارجه، أينما ولّيت وجهك فثمّ العنف: ومن لم يمت بالعنف مات بغيره.

عنف الخطب النارية والسيارات المفخّخة والذبح والرؤوس المقطوعة وأشلاء الأجساد المتطايرة وكثرة الجثث المشوّهة، وعنف يترجمه عويل الثكالى وصراخ اليتامى، ولكنه أيضاً عنف قانون المال الذي لا يرحم وعنف التهميش والمضايقة الدائمة.

وهكذا لا يقدّم الكاتب صورة واحدة للعنف، بل صوراً متعددة تتناوب في ظهورها على رقعة المتن الروائي لتشكل في مجموعها لوحة مأساوية واحدة للوطن الجريح.

ولكن ما موقع مثقف /كاتب، عوّل على لقاء معشوقته فداهمته أمواج من الوقائع الصاخبة، وتزاحمت في ذهنه ذكريات تثير في نفسه أسئلة مقلقة من النقد والنقد الذاتي، وإنه وإن تأخر عن الموعد المرتقب إلا أنه يظل مشدوداً إلى ملاقاة فيروز.

ربما حدث له حين كان طالباً أن تعاطف مع عناصر من الحركة الإسلاموية ورأى فيهم مناصرين للحرية حاملين مشعل الإنقاذ، غير أنه كان يحمل وهْماً خطيراً.

وسرعان ما خاب ظنه، فهم قد استحوذوا على النفوس وشرعوا في زرع المآسي قبل الوصول إلى الكراسي.

ولكن ما معنى الديمقراطية أيضاً إذا كان يعلنها جنرال؟ ما قيمة التاريخ إذا بقي حقلاً للاستهلاك والسمسرة السياسية؟ إذا ظل متكأ لتكريس شرعية زائفة؟

وهو عندما يسائل التاريخ يزداد حيرة ونقمة على هذا الواقع الموبوء، ولكنه يجد عزاءه في مجاهدين أنقياء مهمّشين من أمثال رحمة وصالح بوعنتر حيث لا يزال النبع صافياً وفّياً للقيم التي ضحى من أجلها الشهداء.

إنه مثقف اربكه ما حدث في البلاد، حرب لم يكن يتوقعها ولم تعطه مهلة للتفكير والتدبير. وقد يقول في قرارة نفسه ليتهم تركوهم يجربون وقد يقول "لو تحاوروا قليلاً.. لو تنازلوا قليلاً.. لو تفاهموا قليلاً.. لما حدث كل هذا الشيء"(2).

إنه، وهو الأستاذ الجامعي يدرك أن عمله الجامعي صار بلا جدوى وصار الحرم العلمي وسيلة لتحصيل العيش ليس إلاّ. وهو نفسه أصبح عاجزاً عن أن يقنع طلبته بجدوى ما يصنعون وحين يشتغل صحفياً يبحث عن ركن في الصحيفة لا يعرّضه للعسف المباشر، ولكنه رغم ذلك لا ينجو من الرقابة ولا من التهديدات المتتالية، فإذا رفض الرقابة وفضّل الاستقالة على أن يرهن موقفه، قيل

له مع السلامة بلا حرص على قيمته وكفاءته.

هو المثقف /الكاتب الذي لا يرضى بأن ينتمي إلى حزب قابع في جحره ويكتفي بإصدار البيانات.

"إنه دائماً بين نارين نار السلطة ونار التغيير الفوضوي، بينهما لا مكان للتنفيس والحياة"(3).

كيف يتقي المثقف /الكاتب شرّ الناريْن أين يجد مكاناً للتنفيس والحياة؟

أفي أحزاب مهترئة لا تتقن غير إصدار البيانات؟ أم في صحافة واحدية الخطاب رغم تعدد العناوين والمسمّيات وتضع له خطوطاً حمراء لا يتعدّاها؟ أم في جامعة يحس بأن بقاءه فيها ضرب من العبث.؟

حتى جمعية حقوق الإنسان التي شارك في تأسيسها بعد اغتيال (عمر حلزون) –وهو اغتيال مشكوك فيه. اكتشف في الأخير أن جماعة المافيا تخطّط لتفريقها.

وقد عرض عليه أحد العناصر وظيفة في إحدى دول الخليج كطريقة لإبعاده، ولم يبق له أمام حصار الدماء والدموع والأسئلة المقلقة غير الكتابة ملاذا، ولكن الكتابة أيضاً ما عساها تنفع أمام المجازر الرهيبة وهل بإمكانها أن تخفّف برك الدماء والدموع؟

ثم هل في وسعه أن يقدم إضافة جديدة متميزة بالقياس إلى ما كتبه آخرون قبله؟ هذه حال المثقف المهموم الذي كلّما انهالت عليه الأسئلة المصيرية كلما ازداد تأزماً. هل ينتحر؟ أم يبقى قابعاً في البيت وإذا سمع طرقاً على الباب أصابه الذعر والفزع؟ هل ينتظر الموت إلى أن يقال قد اغتيل فلان، ثم يطويه النسيان كما طوى غيره من قبل.؟ وهل الحل في الهرب؟

"لقد هرب الكثيرون. ماذا فعلوا للقضية.. لا شيء بل بالعكس لقد تورطوا جميعاً مع جهات أجنبية.. وأحرقوا أوراقهم النظيفة التي كان يمكنهم الافتخار بها أمام المعارضة والسلطة على السواء"(4).

تلكم هي الهموم التي حضرته، كوابيس الجزائر التي أخّرته عن الموعد مع فيروز، ووجد نفسه مضطراً على أن يحكي لها القصة، عذابات السفر الطويل، وكيف وقعت الواقعة.

ما أسوأ الذي حال بينه وبين الحبيبة. الفوضى، الموت، الاغتيال، الانتحار، عنف السكين والرصاص وعنف المال والفقر والمرض وعنف الأسئلة المتزاحمة

الضاغطة، ذاكرة من الفوضى أو فوضى الذاكرة.

لكن الكاتب –رغم كل ذلك– يستطيع أن يلملم الشتات ويخرجه حبرا على ورق، وكأنه يعلن عن اختياره الكتابة ملجأ وسلاحا لمقاومة العنف بكل أشكاله، فهو عنيف حتى مع نفسه، وهو مصرّ على أن يكون في الموعد للقاء فيروز، لأن الحياة حب وأنه يحب الحياة.

وقد يعاب على هذا النص ميله إلى التقريرية والتسجيل، ولكن ماذا يضيف "بشير مفتي" لو غلّف ذلك كله بعوالم من التخييل، هل سيكون النص أشد وقعاً وفظاعة من الوقائع؟ هل سيكون أكثر عجائبية من مشهد أُمّ تُذبح أمام بناتها ثم يحزّ الرأس ويرمى في الشارع فتجري إحدى البنات لتلتقطه وتعيده إلى جسد أمها؟ أو يكون أكثر عجائبية من مشهد رضيع يُقطّع أو يشوى في الفرن؟؟

"أعوام من الأزمة.. لقد تعودنا على ذلك لم يعد يهمنا كثيرا أن يموت شخص بذبحة صدرية أو سكتة قلبية أو بأي مرض مزمن.. لم يعد يثيرنا خبر سرقة حانوت وقتل صاحبه.. تلك الأخبار لم تعد تثير حتى الصحافة"(5) إذا كان الأدب بطبيعته يجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة، فلعل ذلك ما يناسب الحياة عندما تسير سيراً عادياً، أما وأن تتحول يوميات المثقف/ الأديب إلى خوارق مهولة تفوق الخيال، فقد يكفيه أن يتابع ويرصد ويسجل ويطرح الأسئلة التاريخية الجارحة.

لقد وجدت في (المراسيم والجنائز) بلغتها الجميلة، شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذّبة ومتميزة في رؤيتها وعذابها وفي تعاملها مع الشخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية.

وهي تجسد في وجه من وجوهها محنة المثقف وتترجم – أيضاً– ثقافة الوطن الممحون.

■■■

■ إحالات

1–مفتي (بشير) : المراسيم. منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 1998– ص07
2–نفسه ص:83
3–نفسه ص:76
4–نفسه ص:84
5–نفسه ص:88

■■■

أثر الإرهاب في الكتابة الروائية

لقد سبق لـ "طه حسين" في كتابه (خصام ونقد) أن تعرّض لعلاقة الأدب بالثورة، وانتهى إلى أن هناك أدباً يسبق الثورة ويمهد لها، وآخر يعقبها ويكون من ثمارها، ولذلك يأتي ظهوره أطول وأبطأ.

ويعدّ موضوع "طه حسين" ردّاً على أولئك الذين كانوا يتعجّلون أن يروا صورة ثورة يوليو 1952 في الإنتاج الأدبي، وربما استغربوا –بنوايا حسنة– ألاّ يظهر حدث بهذه الضخامة في الأعماق الأدبية بشكل سريع.

إلاّ أن طه حسين مصيب فيما ذهب إليه، لأنه يتلمس طبيعة الظاهرة الأدبية التي لا يريد لها أن تكون صدى خطابياً لما هو ظرفي ولأن ما هو سياسي عابر إنما يوكل للخطب والكتابة الصحفية وللدراسات التحليلية.

فأما الأدب فهو امتداد في الزمن يلتقط مادته مما هو ظرفي ويعلو عليه.

والثورة ذاتها من حيث هي حدث كبير، تلقي بظلالها على حياة الناس وتملأ عليهم أوقاتهم، فإنها تجعلهم ينصرفون عن قراءة الأدب وكتابته.

و" الإرهاب" ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها.

وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعاً، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية.

لذلك فإن وقْعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقها، ولكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها. والواقع أن الإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الكتابة

الروائية بدأت منذ السبعينيات وجاءت بشكل صريح في رواية الطاهر وطار (العشق والموت في زمن الحراشي). إذ تصوّر هذه الرواية الصراع بين حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا يعادون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية والذين كانوا مدعومين –سرياً– من حزب الطليعة الاشتراكية.

ففي الوقت الذي يحرص فيه المتطوعون على العمل من أجل إنجاح الثورة، ينشغل مصطفى وجماعته الإخوانية بالتردد على المسجد، ويراود إمام المسجد ليسمح له بإلقاء خطبة إلى أن يتمكن من تحقيق رغبته.

جماعة الإخوان تستعمل الدين وسيلة أساسية للحكم على خصومهم بالكفر والإلحاد، أمّا هم فيحلمون بجنة خضراء ينعمون فيها وحدهم بعيداً عن موسكو وهافانا ومن تبعهما ((لا يبقى سوى نحن في جنة خضراء عرضها السماوات والأرض، ربي لا تذر على الأرض من الكافرين دياراً إنك إنْ تذرهم يضلّوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجراً كفّاراً))(1)

جميلة طالبة متطوعة متحررة، لذلك فإنها تعاني من مضايقات مصطفى وأحقاده، إلى أن يهجم عليها مرة ليشوّه وجهها بالأسيد، وتنجو منه بفضل ما أبدته من مقاومة عنيفة ولأن شخصيتين أخريين تدخلان على الفور.

"الطاهر وطار" في عمله هذا لم يكن يتنبّأ بقدر ما كان يرصد وقائع، حتى أن الرواية نفسها لم تكن سوى صدى للخطاب السياسي السائد.

ولكن الخطاب كان واضحاً صريحاً، يشير إلى الحيل الممكنة في استخدام الدين لأغراض سياسية، وإلى أن القناعة الدينية عندما تأخذ امتداداً سياسياً أو القناعة السياسية عندما ترتدي ثوباً دينياً، فإن أصحابها يصعب جداً أن يتقبلوا الرأي الآخر، وينتهوا بالتالي إلى ممارسة العنف، ينتقلون من استعمال المصحف إلى الديناميت.

وعلى الرغم من أن الوضع يختلف في السبعينيات حيث كانت الحركة الإسلاموية تظهر ككتلة واحدة بقيادة الإخوان المسلمين، ضد كتلة أخرى من أنصار الاختيار الاشتراكي، إلا أن شخصية "مصطفى" في رواية الطاهر وطار المذكورة، فيها المواصفات الجوهرية للإرهابي فهو يقوم بتطبيق الشريعة ويستعمل المسجد ويعتبر تأويله الخاص للدين هو عين الحقيقة، فيتوهم أنه ظل الله في الأرض، الأمر الذي يدفعه إلى أن يلجأ إلى كل الوسائل لتبرير سلوكاته وممارساته.

وتجدر الإشارة إلى أن التيار الأصولي يحضر في معظم كتابات "وطار" وبشكل صارخ أحياناً، كما في رواية الزلزال.

عقبات في طريق تيميمون:

(تيميمون) هي رواية لـ "رشيد بوجدرة" صدرت عن دار الاجتهاد عام 1994 أي أنها ظهرت خلال الفترة الساخنة من الجحيم الإرهابي بالجزائر، بالقياس إلى ما سبق وما سيلحق.

تيميمون، الرواية جولة طويلة عبر الصحراء الشاسعة، رحلة وسط الرمال الصفراء والسماء الصافية، بحيث لا يبقى سوى الكاتب مع هواجسه وحواراته الداخلية. ومن عادة "بوجدرة" في كل ما كتب أن يطلق العنان لتيار الوعي فتتلاحق التداعيات تغرف من ينبوع الطفولة والذكريات الحلوة والمرّة، وذكريات العشق والحب والكره والغيرة، وغيرها من المسائل الذاتية واللاذاتية التي يتركها "بوجدرة" تفيض كالسيل.

إنه وسط الصحراء، بعيد نوعاً ما عن صخب الإرهاب وما يحدثه من رعب. ولكن أنى له أن يبتعد وأخبار الموت تصله مسموعة ومكتوبة.

وها هو يفتح المذياع فإذ به يسمع خبراً مفجعاً:

((اغتيل الأستاذ بن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين وحدث ذلك بمرأى ابنته البالغة عشرين عاماً))(2)

ينقطع تيار التداعيات بسبب هذه العقبة التي تعترضه، وقد كتب الخبر بخط أكبر، وبلون أسود قاتم، ولما اجتمع بروز الحروف مع السواد على رقعة بيضاء متميزة عن باقي المكتوب، بدت هذه البقعة السوداء عقبة ونشازاً في طريق سيل التداعيات الذي لا يتوقف مجرى التاريخ الذي قد يرتطم بالصخور والنتوءات ولكنه سرعان ما يتخطّاها ليواصل مشواره. إن الذي اغتيل هو أستاذ، رمز التربية ومصدر العلم، والإرهاب يصوّب رصاصه نحو أهل العلم والتنوير ليفرض حالة من الظلامية، ثم إنه يغتال أمام ابنته بلا رحمة ولا شفقة. إشارة إلى ما يصل إليه العمل الإرهابي من فظاعة ووحشية.

يعود الكاتب إلى تداعياته يحاول أن ينسى ما جرى، يخلو إلى ذاته يناجيها ولكنّ وقْع الخبر كان أقوى من أن يقاوم. وها هو يلح عليه ويحضر مرة أخرى

بلونه الأسود البارز.

((الأستاذ بن سعيد يغتال هذا الصباح في بيته، على الساعة الثامنة والنصف بمشهد من ابنته البكر...))(3)

ومهما اختلفت الأخبار في تحديد ساعة الاغتيال بالضبط، إلا أن المهم أن الأستاذ قد اغتيل. وتمّ اغتياله أمام ابنته سواء أقيل تبلغ عشرين عاماً أم قيل هي ابنته البكر. والذي يلفت الانتباه، الفرق في طريقة إيراد الخبرين. إذ الأول يحدد الجهة القاتلة في أنها عصابة إرهابية من الإسلاميين بينما يسكت الثاني عنها تماماً يستمر المونولوج من الصفحة الخامسة والثلاثين بعدما يتجاوز العقبة الثانية.

فلا يتوقف إلا في الصفحة السابعة والسبعين عندما يصطدم بالعائق الثالث: **((صحافي فرنسي يغتال من طرف إرهابيين إسلاميين بالقصبة في الجزائر العاصمة))(4)**. الضحية هذا من رجال الإعلام، من الذين يطلعون الرأي العام على الأحداث والمستجدات، وهم رمز الحرية والتعددية إلى حد ما.

والمغتال فوق ذلك من جنسية فرنسية. لأن الإرهابيين يريدون أن يجعلوا من فرنسا هدفهم الثاني، ويريدون أن يفتكّوا امتداداً دولياً لمساعيهم.

يتواصل سيل الكتابة صفحات أخرى، يستحضر الآلام والآمال، إلى أن تصل الجرائد بالطائرة فيقدمها له صاحب الفندق ليقرأ في إحداها ما يلي:

((تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلفت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح في حالة خطيرة...))(5)

في هذا الخبر اختلفت طبيعة السلاح المستخدم، إنها القنبلة، وحدّدت الجهة القاتلة بأنهم الأصوليون، ثم لم تعد الاغتيالات فردية بل جماعية مفزعة، لذلك لا يملك سامع الخبر إلا أن يقول:

((صعدت إلى غرفتي بسرعة، تقيّأت كل الفودكا التي شربتها البارحة أخذني الغثيان أمام هذه المجزرة الشنيعة))(6)

ويأتي الخبر الخامس ليعلن عن وجه آخر للموت:

((شغالة منزلية في السادسة والأربعين من عمرها وأم لتسعة أطفال تغتال رمياً بالرصاص وهي عائدة إلى بيتها...))(7).

الإرهاب الأعمى يضرب بلا تمييز أحياناً، إنه يريد أن يسجل حضوره مهما تكن الضحية المستهدفة، ويزداد الموت بشاعة لأن الضحية تعيل تسعة أفواه، لمن

ستتركهم وما الملامح التي يكبرون عليها والسلوكات التي يسلكونها، جيل بكامله معرّض للهلاك، ثم يأتي الخبر السادس يعلن اغتيال الكاتب "الطاهر جعوط".

((الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة))(8).

أعداء الثقافة والأدب والفن والعلم، يقتلون كاتباً كبيراً، كان يقود ابنتيه إلى المدرسة، صورة أخرى للفظاعة والوحشية، لا يكفيهم أن يقتلوه، بل وعلى مرأى من ابنتيه.

الخبر ما قبل الأخير:

((اثني عشر كرواتياً يذبحون بطريقة وحشية بالقرب من مدينة المدية)) (9)

الخبر الأخير:

((الإرهابيون الإسلاميون يضرمون النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة))(10)

في الأخبار الثمانية التي تتخلل الرواية، نعرف الاغتيالات الفردية والجماعية ونعرف أنها تصوب بدقة نحو المثقفين والفنانين ولكنها تطال العاديين أيضاً.

اغتيل أشخاص من جنسيات مختلفة.

استخدمت وسائل مختلفة في القتل، الرمي بالرصاص، الذبح.. النزوع إلى الهدم والتدمير، تفجير المطار، إحراق المدارس...

إذا قلت سابقاً "عقبات تيميمون" فلأن طريق تيميمون الحقيقي هو طريق الكتابة الروائية، وفي هذا الطريق يخلو الكاتب إلى نفسه ويسرح بذاكرته في الماضي وفي الطبيعة البشرية، مندمجاً فيما يكتب بعلاقاته الذاتية والموضوعية، ولا يقطع عليه حبل التفكير والتداعي إلا هذه الأخبار التي تصل إليه مسموعة ومكتوبة.

وهو عندما يثبتها على جسد النص الروائي بلون أسود قاتم وأكثر بروزاً فلأنها الأحداث التي تميز الساحة، لأنها بالقياس إلى ما عداها في النص، تمثل بقعاً سوداء من الحزن والقتامة والظلام. إنها تشكل نتوءات يصطدم السيل بها ويتعثر، ولكنه لا يلين ولا يتوقف، والقارئ يشعر بهذا الاصطدام، لأن "بوجدرة" يحمله على أن يندمج في النص ذاتياً، وقد يزعزع الخبر كيانه ويفسد عليه التمتع بالقراءة ولكن يستمر في القراءة لأن ما يشده إليها أقوى من خبر عابر ولو كان

فظيعاً، ولو كان مكتوباً بخط أسود بارز.

وقد يكون من دلالات ذلك أن هذه الجرائم والاغتيالات مهما كثرت ومهما بلغت من القسوة والوحشية، فإنها تعد أحداثاً عابرة زائلة بالنظر إلى عمق التاريخ وعنفوانه. التاريخ، هذا النهر الكبير، سيظل يجري، ومهما ارتطم بالعقبات والصخور، فإنها لا تثنيه عن الاستمرار أبداً.

الحكم على ظاهرة الإرهاب في النص الروائي عند "بوجدرة" هو حكم يستند إلى موقف تاريخي، من حيث إن التاريخ لا يعود إلى الوراء. ومهما حاول هؤلاء أن يجرّوه في الاتجاه المعاكس، إلا أنهم سوف لا يفلحون، وإنهم وإن عطّلوا الحركة لفترة ما، إلا أنهم لا يستطيعون أن يوقفوها.

ويمكن القول أيضاً بأن الكاتب لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لا بد أن يترك بصماته في الكتابة.

علماً بأن أثر الإرهاب في رواية "تيميمون" لم يجعل منه محرك التاريخ، بل ظاهرة طارئة على التاريخ، حدثاً عارضاً، قد يعيق الحركة كما يقطع حبل التسلسل في القراءة، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ، كما تظهر الأخبار بقعاً سوداء في جسد الرواية، ولكنها عقبات لا تحول دون قراءة الرواية كما لم تحل دون كتابتها.

العقبات لا توقف مجرى التاريخ وإن بقيت وشماً في جسد التاريخ.

الشمعة والدهاليز: للطاهر وطار

أول ما يستوقفنا هو هذا العنوان الرئيسي الذي اختاره الكاتب لروايته وهو يتألف من كلمتين يتوسطهما حرف عطف.

أ-**الشمعة** : وقد أصبحت تحمل دلالة أدبية كالإضاءة والتضحية، لأنها تحترق لتضيء على الآخرين.

ب-**الدهاليز** : وهي تجعلنا نستحضر ما يشبهها كالكهوف والمغارات والمتاهات، وتؤدي جميعها إلى دلالة أساسية هي الظلمة.

ولكن العطف هنا لا يبقى في حدود تعريف النحويين، كونه تابعاً يتوسط بينه وبين متبوعه حرف عطف. كما أن الواو لا تفيد (مطلق الاشتراك والجمع) فقط، بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب، ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة، وأكثر من ذلك أن

اجتماعهما هو الشرارة التي منها تتولد الحركة، هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني، بين صيغة المفرد في الشمعة وبين صيغة الجمع في الدهاليز، ولماذا يقدم الكاتب الشمعة ويؤخر الدهاليز رغم كونها عنواناً فرعياً تالياً في متن النص بالقياس إلى العنوان الفرعي الأول (دهليز الدهاليز).

إن طرح مثل هذه التساؤلات أمر ضروري بالنسبة للقارئ/ الناقد ولا يهمه إن جاءت العملية من الكاتب قصداً أو عفواً، إنما الذي يهمه أن لها دلالة ما، وأنه لا بد أن يبحث عن هذه الدلالة فإذا هو لم يهتد إليها فذلك لا يعني أنها غير موجودة.

فقارئ الرواية يدخل دهاليز كثيرة حقاً، حتى أنه لا يخرج من دهليز إلاّ ليدخل آخر، وبقدر ما تتعدد السراديب تتعدد معها التساؤلات المحيّرة المقلقلة، وهي تارة تتخذ أبعاداً نفسية اجتماعية وتارة تأخذ أبعاداً تاريخية سياسية.

والخيزرانة: الفتاة المعشوقة كانت واحدة بالقياس إلى معشوقيها المتعددين، الشاعر الضحية كان –هو الآخر– واحداً بالقياس إلى عدد الملثّمين.

إنها حالة تطغى فيها عناصر الشر على عنصر الخير: ولكن الشمعة رغم ذلك تضيء. لذلك فإن عنوان الرواية وحدها عندما ينطوي على دلالتين متناقضتين لغة (الإفراد والجمع) ومضموناً (الضوء والظلمة)، فإنه يكفّ عن أن يكون تركيباً حيادياً ويلقي ظلاله ليصف حالة –هي في أبسط صورها– حالة تصادم بين الوعي واللاوعي بين الضوء والظلمة، بين الخير والشر.

يتصدر الرواية إهداء، هذا نصه:

((إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي الذي كان يتنبّأ بكل ما يجري قبل حدوثه)).

ثم يتلوه تقديم يبدي فيه الكاتب مجموعة من الملاحظات يراها ضرورية:

في الملاحظة الأولى ينفي أن تكون هذه الرواية سيرة ذاتية لشخص بعينه وإن هو استعان بملامح ومميزات بعض أصدقائه.

والواقع أن هذا الاحتياط لا ضرورة له ما دام القارئ الذي يعرف المرحوم "يوسف سبتي" والعلاقة التي جمعته بالطاهر وطار سيدرك بسهولة ووضوح حضوره في الرواية أكثر من غيره، فأما القارئ الذي يجهل هذه العلاقة فإنها لا تعنيه أصلاً.

وفي الحالين فإن النص هو الذي يعبر عن ذاته، وأن القراءة الصحيحة تستنطق النص وتسقط عليه معلومات من خارجه مهما كانت هذه المعلومات مؤكدة.

وفي الملاحظة الثالثة يقول الكاتب إنه لم يستطع أن يلتزم بمخطط مسبق على خلاف رواياته السابقة.

والواقع أن هذه المسألة نسبية، تتعلق بطبيعة الإبداع من حيث هو مزيج من القصد والعفوية فإذا كان يعتمد التخطيط في أعماله السابقة فلا شك أن فيها لحظات كثيرة وتفاصيل تنفلت من الإطار الذي وُضع أصلاً، كما أنه وإن هو أطلق الحرية للتداعي في هذه الرواية، إلا أنها لا شك تحركت ضمن تصور أولي للإطار العام.

وفي الملاحظة الثالثة يستبعد الكاتب أن يكون عمله تاريخياً متسلسلاً أو ممنطقاً أو محسوباً.

(إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، هذه الواقعة إلى تلك)(11) ثم ينتهي إلى القول:

((وقائع الشمعة والدهاليز، الروائية تجري قبل الانتخابات 92 التي خلفت ظروفاً أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت قد وظفت بعضها))(12).

لم يعد الخطاب الروائي يحترم التسلسل التاريخي للأحداث، بل صار تكسير البناء الخطي سمة من سمات التجديد، وقد كان وطار من أوائل من جرّبوا ذلك باللغة العربية في الجزائر.

وأما أن يحدد زمن الرواية بما قبل الانتخابات 1992، فلعله أن يكون من باب حرص الكاتب على تأكيد قدرته على التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها. إذ في الرواية ما يحمل القارئ على أن يفهم غير ذلك، ولعله من الأحسن في مثل هذه الحالات أن يترك الأمر للقارئ كما يقول وطار نفسه في هذا التقديم:

((إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرّح به، هو هذا الذي سيكتشفه القارئ الكريم))(13).

<u>دهليز الدهاليز: (العنوان الفرعي الأول):</u>

التركيب هنا ليس مجرد مضاف ومضاف إليه: بل يحمل دلالة قوية تعني أنه أكبر الدهاليز، أو أصل المحنة وجذر المشكلة.

في دهليز الدهاليز نتعرف على الشاعر الأستاذ بمعهد الحراش، يسمع صخباً في الشارع وأهازيج وترديد شعار الحركة الإسلاموية المشهور ((عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله)) وإذا بمجموعة من قادة الحركة يستولون عليه بعد خروجه وتنشأ بينه وبين أحدهم "عمار بن ياسر" علاقة خاصة، يسعى هذا الأخير إلى إقناعه وتجنيده بينما لم يستطع هو أن يتخذ موقفاً حاسماً مما يجري.

من خلال مونولوج مطوّل يعود بذاكرته إلى الوراء، يستحضر ماضيه، فنعرف مراحل حياته منذ أن كان تلميذاً في مدرسة الميلية إلى أن التحق (بالفرنكو–مسلمان) في قسنطينة، وقد تميز منذ صغره بوطنية حادة وبميله إلى المطالعة الكثيرة والمتنوعة وكذا دفاعه عن اللغة العربية.

الشمعة: (العنوان الفرعي الثاني)

تدريجياً يلتقي بالفتاة التي تصبح فارسة أحلامه، الخيزران التي تنجذب إليه وينجذب إليها.

ولكن اللقاءات المباشرة تتناقص شيئاً فشيئاً، إلى أن تشفّ العلاقة بينهما وترقّ فتعلوا على الحواس وتتجه اتجاهاً تصوفياً روحياً فإذا هي بالنسبة إليه صورة تستعصي على الوصف والتحديد، وإذا هو يخيّل إليها والياً من أولياء الله الصالحين.

هي شمعة مضيئة وسط الدهاليز المظلمة، وهي الخيزران هذه المرأة البربرية التي تقتل ابنها لتمكّن الآخر من استعلاء العرش، وكأنها أيضاً صورة الجزائر في محنتها تأكل أبناءها ليتناوب على حكمها أبناؤها.

ولكن لا فرق أيضاً بين الشمعة الخيزران والشمعة الشاعر والشمعة الكاتب في متاهات الجزائر. يتيه المرء في دهاليز كثيرة ومختلفة. يسرح في الماضي والتاريخ وينتقل إلى الحاضر/ الواقع ينتابه القلق النفسي، وتحيره الأسئلة الفكرية والممارسات السياسية، وكثيراً ما يجتهد في فك ألغازها ويخرج بلا طائل، وكل دهليز يفضي به إلى دهليز.

فما أرحم أن يرى وسط العتمة بصيصاً من نور، أن يأتي ضوء الشمعة بعد ظلمات الدهاليز، ومهما يجرك الكاتب إلى الماضي إلا أنك تبقى مشدوداً إلى الحاضر بكل ما يموج فيه من صراعات، حتى أن الماضي لا يستحضر إلا لقراءة الحاضر والتعليق عليه. ولقد كان الارتداد إلى الماضي في أعماق (وطار) مرتكزاً دائماً للموازنة والنقد فضلاً عن كونه حيلة فنية لتكسير التسلسل الواقعي لزمن

الحكاية الأصلية.

المشهد الإرهابي:

اختار الأستاذ الشاعر أن يعيش وحيداً في بيته، أعزب، مثله الأعلى في حياته أن يعيش لوطنه وكتبه، ولكن ها هم يقتحمون عليه البيت، مجموعة من الملثمين يحيطون به فجأة ويوجهون إليه تهماً ليحكموا عليه بالإعدام:

الملثم الأول: يتهمه بالاتصال بمجموعة من الأشرار الذين يستعملون الدين لأغراض سياسية ويستهدفون ضرب النظام الديمقراطي وهم تحركهم قوة أجنبية حاقدة على الوطن؛ وقد استطاعت الفتاة أن تخادعه وتجرجره إلى المساجد إلى أن أصبح يتعاطف مع السجناء من هؤلاء المتآمرين، يعطيهم النقود ويرسل إليهم الكتب ويحملهم في سيارته.

الملثم الثاني: يتهمه بأنه تمكن من أن يستولي على عقل الفتاة فيشغلها عن الدور الأساسي الذي كانت تقوم به، إذ كانت تستخدمها أجهزة المخابرات في جمع المعلومات وخاصة من أوساط الصحفيين المعربين غير المتطرفين.

الملثم الثالث: يتهمه بأنه رفض التحدث إلى جماعته في المسجد، باعتبار كونه مفكراً وباحثاً وليس من عامة الناس. ولقد كان همه الأول حسب التهمة أن يتأكد مما إذا لم تكن الجماعة أو بعض أفرادها يشتغلون مع الأجهزة.

بالإضافة إلى كونه توصل إلى اقتحام عالم عمار بن ياسر وشوّش عليه فكره وجعله يعيّنه وزيراً للفلاحة.

الملثم الرابع: يتهمه بأنه معتزلي يعادي المذهب السني وينتصر للحلاّج وغيره من الزنادقة.

الملثم الخامس: يتهمه بأنه يشكل خطراً على فرنسا وعلى الجزائر وعلى الإسلام وعلى الحلف الأطلسي ومجلس التعاون الخليجي والعروبة أيضاً.

إنه يقبل مناقشة رسائل الطلبة بغير اللغة الفرنسية ويكتب عن هجرة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية.

الملثم السادس: يعتبره واحداً منهم ولو لم يعلن ذلك صراحة ولم يردد معهم في الشوارع (عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله) وهو يقدّر فيه جهوده في البحث واتصالاته بمختلف الجامعات ومراسلة الطلبة في سجن الحراش... إلخ. لكنه –مع ذلك– متحفّظ إلى حد كبير، لأنه وإخوانه لا يفهمون لماذا يحجّم

الإسلام إلى شمعة في دهاليز العصر والإسلام كان ولا يزال نور السماوات والأرض. لنا أن نتصور الشاعر الضحية وسط هؤلاء الملثمين يرشقونه باتهاماتهم المختلفة، ليغرزوا في جسده النحيل خناجرهم، وإنهم وإنْ كانوا ملثّمين إلا أن مضمون كل تهمة يفضح صاحبها، فتسقط الأقنعة وتتكشف هوية كل منهم.

فالملثم الأول والثاني وإن تمايزا فهما يعبران عن أجهزة المخابرات.

والثالث والرابع والسادس، يمثلون الأصولية غير المنسجمة.

الخامس يمثل ما يوصف في الخطاب السياسي بحزب فرنسا من أتباعها والموالين لها.

كيف يختلف الملثمون وفي الوقت نفسه يستهدفون ضحية مشتركة؟

كيف تتباين التهم لتشكل في مجموعاتها تهمة واحدة؟

بعدما نتتبّع مسار الأستاذ الشاعر من مدرسة الميلية إلى الفرونكو مسلمان) إلى امتهانه التدريس بمعهد الحراش إلى أن ينقضّ عليه الملثمون بخناجرهم فيصبح جثة هامدة.

قد نتوهم أن الدائرة انغلقت بينما هي من منظور القراءة المنفتحة بداية الانفتاح على وقائع الرواية ورواية الواقع.

نهاية الرواية لا تردّ العملية الإرهابية إلى جهة محددة ولا تردها –خاصة– إلى الحركة الأصولية كما هو سائد، بل أن إطفاء شمعة المثقف الوطني الرمز يعود إلى عدة أطراف. وكأن هذه الأطراف التي تبدو غير منسجمة ليست سوى تنويعات على وتر واحد، ظاهرها اختلاف وباطنها اتفاق. وفي هذه الرؤية تشكيك في مصداقية الخطاب السياسي الرسمي، ودعوى إلى إدانته، غير أنها تنطوي في الوقت ذاته على نوع من التسوية تخفّف من الخطورة الأصولية وإفرازاتها الفاشية الدائمة. وهذا جوهر ما يجعلها تختلف جذرياً عن غيرها.

ومهما تحاول هذه القراءة أن تعلو عن التحليل السياسي إلا أنها تبقى مشدودة إليه، سواء بحكم طبيعة الموضوع (أثر الإرهاب في الكتابة الروائية) أو بحكم أن الرواية نفسها مشدودة إلى الوقائع السياسية وتسعى إلى تفسيرها. ولولا تداخل الأزمنة بالارتداد، ولولا ذلك الاتصال الروحي بين الشاعر والخيزرانة لكانت الرواية أقرب إلى تقرير سياسي مباشر.

طبعاً إن ثقافة الكاتب وقدرته الكبيرة على ترويض الأداة اللغوية وطول مراسه، كلها مزايا تؤهله إلى التقاط الأسئلة الواقعية المحيرة وتصوير الحالات

النفسية القلقة وإثارة القضايا المصيرية، بحثاً عن أسباب الأزمة، إلا أن ذلك قد لا يكفي للوقوف على الأسباب الحقيقية للأزمة.

حراس النوايا في "سيدة المقام"

صدرت الطبعة الأولى من رواية (واسيني لعرج) "سيدة المقام" عن دار الجيل بألمانيا سنة 1996 ثم صدرت طبعتها الثانية سنة 1997 بالجزائر عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

يعني ذلك أنها كتبت والأحداث الإرهابية على أشدها. لكننا في هذا العمل لسنا أمام كاتب ترد عليه الأخبار مسموعة أو مكتوبة وتقتحم عليه خلوته وتفكيره فيلصقها بجسد النص الروائي. بل إن واسيني ينقلنا من الأخبار إلى الأفعال. يشد القارئ من يده كما يشد المحبوبة مريم ويتجول به في شوارع العاصمة، يدخل مطاعمها ومقاهيها ويشاهد معه الرقص في الأوبرا. قد يقودك إلى أعلى جسر فيها فتطل عليها بنظرة بانورامية، وقد ينزل بك عند قدميها لتنعم بنسيم الشاطئ وتتأمل عظمة البحر.

ولكن حراس النوايا سوف لا يفارقونك لحظة؛ لقد صار ظلهم يمتد مع ظلال المدينة:

هم حرّاس، مهمّتهم المتابعة والمراقبة، فهم شرطة، ولكنهم ليسوا شرطة بالمعنى البوليسي المعتاد. إنهم شرطة من نوع جديد لأنهم يحرسون النوايا. فلم تبق المسألة عند حدود القمع التقليدي أو المعاقبة على فعل لا ينبغي القيام به، لكن القمع في هذه الحالة بلغ درجة قصوى. إنهم يحكمون حسب ما تنوي، أو حسب ما ينوون أنك تنوي على الأصح.

((أعرف، بل صار مألوفاً أن حراس النوايا لا يتدخلون عادة بعنف إلا عندما يكون الرجل مصحوباً بامرأة. أو يشمون رائحة الأجساد التي تعيش لحظة عنفوان شائقة، من صفاتهم أنهم يقرؤون في عينيك ما تفكر به، ولا يهم إن كان صحيحاً أو غير صحيح. المهم أنهم فكروا أنك على خطأ، فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة، عندما يكفّرونك، وعادة يفعلون ذلك عندما يختلفون معك، عليك أن تقبل، لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة، الحاكم لا يناقش الحاكم ينفذ أمره ثم تقبّل يده البيضاء السخية ويطلب غفرانها))(16).

هذه الأشباح المخيفة تلاحق قارئ الرواية منذ البداية، وتشكّل جزءاً مهماً من المنطق الداخلي لبناء الرواية.

فهم منذ البداية، يستهدفون مدرسة الفنون الجميلة، يريدون أن يغلقوها ويحوّلوها إلى مساكن للمواطنين، كما يهددون الأستاذة "أناطوليا" التي تشتغل فيها، فتضطر إلى مغادرة البلاد.

وواسيني لعرج عندما يختار هذه المدرسة رمزاً، فإنما لأنها تمثل قمة الحرية وحب الحياة والجمال، ليمثل حراس النوايا بالمقابل قمة البدائية والهمجية.

وهو عندما يفرد الفصل التاسع لحراس النوايا، فليس معنى ذلك أنهم يغيبون في بقية الفصول، بل لأن هناك حدثاً متميزاً يقع بينهم وبين الراوي/ الكاتب.

فقد اقتادوه إلى مخفر الشرطة تعسّفاً وحاكموه بوصفهم شرطة إسلامية وضربوه ورموه في مزبلة، وعلى الرغم من أن الكاتب لا يعمد إلى تصوير الأحداث الفظيعة وما أكثرها، ولا يصف الأساليب الشنيعة التي تمّ بها القتل والذبح وتشويه الجثث، ولا المجازر الجماعية التي تتطاير فيها أشلاء البشر. مع أنه لا يجهلها ولا يشكوا عجزاً في القدرة على رسمها، إلا أنه يقف على الجوهر الذي يحرك الآلة الإرهابية.

فهو من جهة يعدّهم ورثة "بني كلبون" أولئك الذين حكموا البلاد والعباد ردحاً من الزمن باسم الثورة والشرعية التاريخية، ولكنهم في الواقع العملي تنكّروا لدماء الشهداء، فأعاثوا في البلاد فساداً وعبّدوا –بذلك– الطريق لحراس النوايا ليأخذوها لقمة جاهزة.

ومن جهة أخرى يُنبئ المنطق الداخلي في الرواية عن طبيعة التفكير الذي يفرض كل رأي لأنه يحكم عليه بالشيوعية واللائكية والكفر والإلحاد، فينتهي إلى الحكم عليه بالإعدام.

واسيني، إذن لا يهتم بهول الحدث في ذاته، لأن الأحداث الفظيعة بدأت بمناوشات بسيطة وما دام جذرها واحداً ولا زال باقياً. فإن الممارسات الإرهابية ستظل تتوالد وكأن الرواية تقول أيضاً، إنه لا فرق في الواقع بين "بني كلبون" وبين حراس النوايا، إنهم يقعون جميعاً في خط واحد. ومهما بدا بين الطرفين من تمايز إلاّ أنهما يلتقيان في خندق واحد، ولا يحيا أي منهما إلا بوجود الآخر.

الإرهاب في "سيدة المقام" ليس حدثاً عابراً، ولا مجرد خبر يقرأ أو يسمع، بل إنه أحد مكونات المدينة/ الرواية. هو عنصر حاضر فيها ولو كان عنصر هدم لا عنصر بناء. هنا تأخذ ظاهرة الإرهاب حجمها الطبيعي. فالكاتب لا ينكر وجودها ولا يستصغر شأنها، ولكنه لا يكتفي بتسجيل حضورها، وإنما يعطيها أيضاً بعدها

التاريخي والأيديولوجي والسياسي من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية.

والجميل في الرواية أنها مبنية على علاقة حب صافية وقوية في صفائها، علاقة مبنية على عشق المدينة وعشق الحياة، لولا أن حرّاس النوايا يفسدون الحب وينغّصون الحياة.

(مريم) تهوى الرقص والفرح، غير مبالية بالرصاصة التي استقرت في رأسها، ولكن الحراس يقتلون الابتسامة ويحاربون الفرح. وما كان لحراس النوايا أن يجرؤوا على كل ذلك لولا التواطؤ المفضوح بينهم وبين بني كلبون.

علاقة الحب هذه بين مريم والراوي، هي الجذر الذي تتفرع منه أطراف الرواية، تتشعب في تداعيات نحو الماضي لتعود إلى الحاضر، ويبقى المستقبل محفوفاً بالمخاطر، فإذا كان "واسيني" لا يهتم بتصوير الجرائم الفظيعة التي ارتكبها الإرهابيون، فلأنه مهموم بما هو أفظع وأكثر هولاً، إنه يخشى على المدينة أن يراها آيلة إلى الزوال.

فالقارئ لا يستشعر تفاؤلاً زائفاً، بل إن الكاتب يدق ناقوس الخطر تلميحاً لا تصريحاً عندما ينشر أوراق آخر رواية له من أعلى جسر، وقد ماتت مريم وأصبح مطر المدينة رذاذاً من الدم.

والجميل في الرواية أيضاً، أن الظاهرة الإرهابية لا تحضر في شكل خطاب سياسي فج، بل تحضر بوصفها جزءاً من حركية المجتمع، تعيقه وتشدّه إلى الخلف.

فالكاتب يهتم بنبش أعماق الظاهرة وتفكيك خيوطها ليوقف القارئ على سيرورتها وطبيعتها. إن المدينة أصبحت تعيش تناقضاً صارخاً، فيها الجمال وفيها القبح، فيها الحب وفيها الحقد، فيها الموت، وفيها من يصنع الفرح وفيها من يقتل الفرح.

ولعله مما يدعو إلى الإعجاب ويوفر المتعة في "سيدة المقام" لغتها الطيّعة التي تتموج مع التداعيات، وتلملم شتات الذكريات وتنقلك في يسر بين الجوانية والبرانية، وتشدك ببراءة الوصف وحسن التصوير إلى أن تتعاطف مع مريم وتتألم لحالها، وتقدر مقاومتها وتحديها وتدرك عظمتها. كما ترثي حال المدينة البيضاء التي اسودّ وجهها، وتهزك الغيرة على ما آلت إليه أوضاعها وبعد أن يفرغ المرء من قراءة "سيدة المقام" تبقى مريم سيدة النص وسيدة المقام، بشموخها وعشقها

الأبدي، رمزاً للهيبة والوقار، ويبقى بنو كلبون وحراس النوايا مثالاً للقمع والخداع، صورة للبؤس والشقاء، عقبة في وجه التاريخ، نموذجاً لمعاداة الإنسانية، على أن الإرهاب –في الحكم النهائي– يمثل جمرة الأصولية الملتهبة. وإنها وإن انطفأت إلا أن رماد الأصولية في عمومها، يخفي جمرات أخرى، وتستعر –لا محالة– يوم تهب الريح.

خلاصة من خارج الرقعة الروائية:

لم تعد للأصولية دلالة المشروع النهضوي حين كانت ملجأ يحتمي به المستعمر (بفتح الميم) ضد الجهود الاستعمارية الرامية إلى طمس معالم التراث ومسخ الهوية. وإنما أصبحت تعني اليوم هذه الحركة السياسية التي تستعمل الدين وسيلة لتحقيق أغراض سياسية. فأما أن يحتل مصطلح الإرهاب الصدارة ويشيع وينتشر بهذا الحجم، فذلك يعود أصلاً إلى أن السلطة في الجزائر مثلاً، قد سخّرت وسائلها الدعائية والإعلامية –بوعي أو بلا وعي– لتوهم بوجود انفصال بين الأصولية والإرهاب.

لقد كانت السلطة منذ الاستقلال تسعى لأن تلعب دور المعتدل الذي يحفظ التوازن بين يسار متطرف ويمين متطرف، فبقيت تشد شعرة معاوية بينهما وتسلك طريقاً وسطاً يسكّن المرض ولا يستأصله.

إن الأصولية مهما اختلفت وتفرعت تحمل كلها شعاراً واحداً مشتركاً هو تطبيق الشريعة، وهو هدف استراتيجي يمكّنها دوماً من لمّ شتاتها إن افترقت ومن استجماع قواها إن ضعفت. ولكنها تعاني حقاً أزمة تأويل عملي عندما يتعلق الأمر بكيفية بلوغ الهدف. فمنها جناح يدعو إلى التعجيل بالاستيلاء على السلطة، مبرّراً مسعاه بنضج الظروف وبأن أيّ تأخر أو تماطل من شأنه أن يمكّن السلطة من مراجعة مواقعها وامتصاص غضب الجماهير المهيأة للتمرد والثورة. وقد يمنح الفرصة للرأي العام لأن يحكم على أنصار تطبيق الشريعة بأنهم يهادنون الطغاة ويرضون بأنصاف الحلول وقد يتهمونهم أيضاً بالانتهازية والجري وراء المصالح الخاصة.

ومنها جناح يوصف عادة بالاعتدال، وهو يتبنى سياسة التدرج بدل التسرّع ويبرر سياسته بكون الظروف غير مواتية للتغلب على مؤسسات عسكرية متفوقة عدّة وعدداً. وإنه وإن استطاع أنصار الشريعة أن يصلوا إلى سدة الحكم، فإن الأوضاع قد بلغت درجة من الفساد يصعب معها على سلطة "إسلامية" أن تواجهها جميعاً وتتمكن من حل المشاكل الاجتماعية بما يرضي الشعب، وحينئذ

ستوجّه أصابع الاتهام إلى "المسلمين" وإلى الشريعة ذاتها وربما إلى الإسلام عامة.

فإذا كان الجناح المتطرف يعجّل بتطبيق الشريعة، فإنه يسير نحو عملية انتحارية مؤكدة. وإذا كان الجناح المعتدل يريد تهيئة الظروف تدريجياً، فهو اعتراف ضمني بأن التهيئة تتم بوسائل أخرى غير الشريعة، وعندئذ يثار سؤال مصيري إنكاري، ما ضرورة تطبيق الشريعة؟.

يبدو أنه مأزق نظري تترتب عنه أيضاً مشاكل وصعوبات على المستوى العملي. ولكن المعارضة ذات التوجه الديمقراطي تعاني –بدورها– مأزقاً لا يقل حرجاً عن مأزق الإسلامويين.

فمن الديمقراطيين من يرفعون شعار القطيعة الجذرية مع الأصولية ويعدونها خطراً على الديموقراطية ومستقبل البلاد، ولكنهم اندمجوا في المسار الانتخابي وقبلوا –في الواقع– بتقاسم السلطة مع الأصوليين، فهم بهذا الموقف –شاؤوا أم أبوا– قد ساهموا في إعطاء الشرعية للإسلام السياسي، وزكوا عملياً إمكانية أن يصبح الأصوليون ديمقراطيين يمارسون التناوب على السلطة عن قناعة وبتحضّر.

ولا شك أنهم عندما يتّخذون هذا الموقف، إنما يتخذونه إمّا عن جهل بجوهر الأصولية وطبيعتها وإما أنهم يعدّونه من باب التكتيك المرحلي فينضوون –حتماً– تحت خطاب السلطة التي تسعى إلى استغلال الخلافات الناشئة بين الأصوليين وعزل الجماعات المسلحة منهم.

ولكن الفرق الكبير هو أن الأصوليين عندما يدخلون اللعبة الانتخابية فإنهم يكسبون شرعية "ديموقراطية" لا يؤمنون بها أصلاً، وربما لم يكونوا يحلمون أن يصلوا إليها بهذه السهولة، فهم –بذلك– رابحون مهما تكن النتائج الانتخابية، بينما يخسر "الديموقراطيون" استراتيجياً ولو كان فوزهم عالياً في الانتخابات، ولم يكن كذلك على أية حال.

ومن الديموقراطيين من يريد قطيعة مزدوجة: مع الأصولية وبلا مهادنة من جهة، ومع النظام وممارساته –بما فيها المسار الانتخابي– من جهة أخرى.

لكن هذا الموقف وإن ثبتت صحته نظرياً ومن خلال التجربة أيضاً، إلا أنه لم يشكّل امتداداً عملياً كافياً، وكأن المأزق الديمقراطي منشأه التعامل مع السلطة التي هي –في نهاية المطاف– عبارة عن فسيفساء من الجماعات الضاغطة

والمتمايزة والتي تجعل المعارضة في حرج من أمرها، تراوح مكانها في دوامة من التردد بين القطيعة والتواطؤ.

والنظام الجزائري –بطبيعته ومحدودية أفقه– ليس مؤهلاً لإحداث قطيعة جذرية لا مع الأصولية ولا مع ممارسات الحزب الواحد، إنه يخاف الأصولية ويخاف عليها في آن. يخافها لأنها إذا ما استولت على السلطة، فإنها سوف لا ترحمه، ويخاف عليها لأنها حجاب يستره، فإذا ما غابت فإنه سوف يتعرّى ويصبح هو المتهم الأول والأخير.

وما الإرهاب –في الحقيقة– سوى مظهر من المظاهر الأصولية، إنه رأس الحربة والجناح المسلح، وما الأصولية سوى الخزان الخلفي الذي سيظل يفرز الممارسات الإرهابية ما بقي. وقد تخبو جمرة الإرهاب تحت رماد التواطؤات السياسوية زمناً، ولكنها ستستعر كلما حرّكت الأصولية ريحها.

■■

■ إحالات:

1–وطار (الطاهر): العشق والموت في الزمن الحراشي. الكتاب الثاني: دار ابن رشد للطباعة والنشر ط 1980 ص: 1311.

2–بوجدرة (رشيد) تيميمون – دار الاجتهاد، 1994 ص 27

3–نفسه، ص: 35.

4–نفسه، ص:77.

5–نفسه، ص 92.

6–نفسه، ص: 92–93.

7–نفسه، ص: 102

8–نفسه، ص: 111.

9–نفسه، ص: 130.

10–نفسه، ص: 149.

11، 12، 13: وطار (الطاهر): الشمعة والدهاليز –منشورات التبيين– الجاحظية الجزائر 1995 ص:.6

16–واسيني (الأعرج) سيدة المقام –المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر 1997 ص: 220.

خاتمــة

إن الكتابة الأدبية باللغة العربية في الجزائر عمرها قصير، ولكن على الرغم من قصر عمرها يمكننا اليوم الحديث عنها موازنة بالأدب العربي والعالمي، وخاصة في مجال الكتابة الروائية.

وإنه لمن الصعب والخطأ الفصل بين الرواية المكتوبة بالعربية والرواية المكتوبة بالفرنسية، ولكنه من الصعب الجزم أيضاً بتأثير هذه في تلك لمجرد الأسبقية عليها في النشأة والظهور.

والذي لا شك فيه أنهما تلتقيان في سمات مشتركة بفعل انطلاقهما من أرضية مشتركة.

فالرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالعربية أم بالفرنسية تعيد صياغة المجتمع بوصفه كياناً موضوعياً يتميز بوجوده المستقل عن الذات. لكن هذا الوجود ليس مفصولاً تماماً عن الذات المبدعة أو تحركه حتمية ميكانيكية، وإنما هي علاقة مؤسسة على صلة جدلية وثقى بين الأدب والواقع، صلة تعترف بدور الأدب في عملية التغيير وإنه لا قيمة لنص أدبي لا يحركه هاجس التغيير.

ولا أدلّ على ذلك من ارتباط الحركة الأدبية في بلادنا منذ نشأتها بالمسألة الوطنية والنضال الوطني، حتى أن الحركة الأدبية قبل حرب التحرير قد غيبت أدبية الأدب وجماله بمنح الصدارة للعمل الإصلاحي والنضال السياسي.

على أن الكتابة الروائية بالعربية بقيت سجينة النظرة الإصلاحية والنضال السياسي المباشر، بينما تخلّصت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية من ذلك القيد منذ قبيل حرب التحرير وأثناءها، وتخلّصت منه الرواية المكتوبة باللغة العربية بعد سنوات في ظل الاستقلال.

في فترة وجيزة احتضنت الرواية المكتوبة بالعربية عدة اتجاهات كلها ملتصقة

بالواقع وتحوم حول الواقع وأقلها تلمس جوهر الحركة في هذا الواقع.

ففيها الاتجاه الإصلاحي الموروث عن الحركة الإصلاحية والمتأثر بالثقافة العربية الإسلامية التقليدية والاتجاه الرومانسي الذي ينادي بالثورة ويتغنى بها بعيداً عن الدلالة الاجتماعية الواقعية للثورة، وهذه الكتابة الرومانسية كثيراً ما تتحول إلى ضرب من الترف الذهني أو كأن الثورة تتخذ جسراً تعبره الرواية للوصول إلى رحاب الأدب، بمعنى أن الرواية أحياناً تسعى إلى اكتساب شرعية وجودها عن طريق التغني بالثورة وخاصة حرب التحرير. وهذا يشكل أحد العوامل التي جعلت الثورة موضوعاً سائداً متكرراً في الأعمال الروائية.

ثم هناك الاتجاه الذي يقترب من الوعي بالواقع وضرورة التغيير ويقف على التناقض الرئيسي في حركة المجتمع، فهو يسعى إلى التخلص من شبكة الخطاب السياسي/ الأيديولوجي السائد، إلا أنه يقع أحياناً في خطاب نقيض يقدم فيه السياسي على الأدبي.

ولكن هذا الاتجاه بالرغم من عثرته المشار إليها آنفاً، يبقى هو المؤهل لتخليص الرواية من الخطاب الرسمي السائد دون أن تفقد الرواية أدبيتها.

أما الخطورة في المسار الروائي فتكمن في أن تصبح نية التخلص من عثرة الخطاب السياسي المباشر مبرراً للرجوع إلى حلبة الفن للفن في ثوب معاصر متعلمن.

ذلك لأن معظم أدبائنا اليوم لم يخرجوا من دائرة الخطاب الرسمي المسيطر، سواء أكانوا ينتقدون أم يرفعون شعار الجماهيرية بشكل عفوي، وهم في هذه الحدود لا يتمكنون من طي مظلة الخطاب السائد، بل يبقون يتحركون تحت مظلته ولا يستطيعون منها فكاكا، إن هم لم يعانقوا خطاباً آخر ينقضه.

ثم لعل أكبر خاصية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية– وهي جديرة بمزيد من البحث والاستقصاء– تتمثل في بحثها الدائم عن الثورة في الشكل والمضمون لإيجاد معمارية فنية تتضمن التوازن بين القطبين.

وأعتقد أنها استطاعت أن تحقق نسبة كبيرة من النجاح في نماذج معدودة موازنة بالرواية العربية والعالمية وقياساً خاصاً على التجربة القصيرة التي عاشتها الكتابة الروائية في بلادنا حتى الآن.

■■

المصادر والمراجع

1-المؤامرة: محمد مصايف-المؤسسة الوطنية للكتاب، .1983

2-هموم الزمن الفلاقي: محمد مفلاح-المؤسسة الوطنية للكتاب .1986

3-البزاة: مرزاق بقطاش- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983 الجزائر.

4-اللاز: الطاهر وطار -الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الطبعة الثانية.

5-صهيل الجسد: الزاوي أمين - دار الوثبة- دمشق .1985

6-التفكك: رشيد بوجدرة -الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

7-ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش- واسيني الأعرج- دار الجرمق.

8-الأكواخ تحترق: محمد زتيلي - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الطبعة الثانية 1982- الجزائر.

9-حين يبرعم الرفض -إدريس بودية- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983- الجزائر.

10-الشمس تشرق على الجميع -إسماعيل عموقات- الشرطة الوطنية للنشر والتوزيع.

11-السعير: محمد ساري- لافوميك.

12-ريح الجنوب: عبد الحميد بن هدوقة-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-ط.1

14-العشق والموت في الزمن الحراشي: الطاهر وطار-دار ابن خلدون للطباعة والنشر- الطبعة الأولى .1980

15-زمن النمرود: الحبيب السايح- المؤسسة الوطنية للكتاب .1985

16-الحوات والقصر: الطاهر وطار- دار البعث للطباعة والنشر الطبعة الأولى قسنطينة الجزائر.

17-ليليات امرأة آرق: رشيد بوجدرة- المؤسسة الوطنية للكتاب.

18-الجازية والدراويش: عبد الحميد بن هدوقة- المؤسسة الوطنية للكتاب 1985- الجزائر.

19-حمائم الشفق: جيلالي خلاص-المؤسسة الوطنية للكتاب .1986

20-ذاكرة الجنون والانتحار: حميدة عياشي- نشر لافوميك.

21-تيميمون: رشيد بوجدرة- دار الاجتهاد، الجزائر .1994

22-الشمعة والدهاليز: منشورات التبيين الجاحظية- الجزائر .1995

23-سيدة المقام: واسيني الأعرج- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر

1999.
24-المراسيم والجنائز: بشير مفتي- منشورات الاختلاف، الجزائر .1998
25-تجارب قصيرة وقضايا كبيرة- مخلوف عامر- المؤسسة الوطنية للكتاب- .1984
26-اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: واسيني الأعرج- المؤسسة الوطنية للكتاب- 1986.
27-ممارسات في النقد الأدبي: يمنى العيد- دار الفارابي، بيروت- لبنان.

■■■

المحتويات

قبل البدء 3
-مدخل- 5
صورة الثورة في نماذج من القصة والرواية. 15
الصورة الأولى: الصراع الكتلوي 16
الكتلة الوطنية والكتلة المستعمرة (بكسر الميم). 16
الصورة الثانية: التناقض المعقّد 18
الصورة الثالثة: الإصلاح الفوقي: 20
الصورة الرابعة: مشروع الكادحين: 22
استنتاجات سريعة: 25
(البزاة) تحت مظلة الخطاب السائد 28
طبيعة الصراع في رواية (السعير) 32
(زمن النمرود)' جلاء السياسي... خفاء الأدبي 36
استنتاجات: 39
(صهيل الجسد) استحضار الطفولة ووعي التاريخ 40
■ هوامش: 44
((التفكك)) من خلال يوميات سالمة وليليات الطاهر الغمري 46
يوميات السالمة: 46
ليليات الطاهر الغمري: 48
دلالة الارتداد في روايتي (ما تبقى من سيرة حمروش ونوار اللوز) (لواسيني الأعرج) 53
"الجازية والدراويش" حكاية قرية يتنازعها مشروعان 58
الزمن الأول والزمن الثاني: 60
الزمن الأول: 60
" الحوات والقصر " 64
رحلة الوعي والثورة 64
الرحلة الأولى 64
الرحلة الأولى: 65
الرحلة الثانية 66
الرحلة الثالثة 66

الرحلة الرابعة 67
دلالة الصورة في رواية (حمائم الشفق) 71
النموذج الأول: 71
النموذج الثاني: 71
النموذج الثالث: 72
النموذج الرابع: 73
النموذج الخامس: 74
النموذج السادس: 75
استنتاجات: 76
انطباعات أولية لدراسة "معركة الزقاق" 78
استنتاجات: 81
محنة المثقف من خلال (المراسيم والجنائز) 82
■ إحالات 86
أثر الإرهاب في الكتابة الروائية 87
عقبات في طريق تيميمون: 89
دهليز الدهاليز: (العنوان الفرعي الأول): 94
الشمعة: (العنوان الفرعي الثاني) 95
المشهد الإرهابي: 96
حراس النوايا في "سيدة المقام" 98
خلاصة من خارج الرقعة الروائية: 101
■ إحالات: 103
خاتمـــة 105
المصادر والمراجع 107
المحتويات 109

■■