الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامـــعة مصطفى اسطمبولي معسكـــر

كليـــة الآداب واللُغات **قسم اللّغُة والأدب العربي**

العنوان:

ظاهرة العنف في الرواية الجزائرية من 2000 إلى 2013 م مقاربة بنيوية تكوينية

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

تخصص: الرواية الجزائرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

إعداد الطالبة : **تحت إشراف**
الأستاذ الدكتور :
عثمان فايزة صدار نور الدين

أعضاء اللجنة المناقشة

د. سنوسي شريط	جامعة مصطفى اسطمبولي	رئيساً
أ. د. نور الدين صدار مشرفاً ومقرراً	جامعة مصطفى اسطمبولي	
أ. د. قادة عقاق	جامعة سيدي بلعباس	مناقشاً
أ. د. محمد بشير بويجرة	جامعة وهران 1	مناقشاً
د. عبد القادر فهيم شيباني	جامعة مصطفى اسطمبولي	مناقشاً

السنة الجامعية 2015-2016

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى الأبرياء الذين حموا شمس الحقيقة ولم يكدروها وغادرونا حاملينها.

مقدمة

المشهد الروائي الجزائري تأثر بالأحداث السياسية والثقافية والإجتماعية، وشكلت المأساة التسعينية مُنعرجا حاسما في تاريخ الجزائر المعاصر، فشهدت الجزائر صراعاً سياسياً عنيفاً ومواجهة دموية ساهمت في نسف أركان الدولة وهدمها، وتقويض كل قيم ومبادئ المجتمع الجزائري.

ظاهرة العنف في الجزائر كانت نتيجة حتمية لتعالق مجموعة من العوامل والأسباب التي أدت إلى إندلاعها. فهي نتاج لأوضاع داخلية وخارجية عمقت الهوة.. وازدادت اتساعا لما انفجرت جميع الميولات والحساسيات ذات الخلفيات الأيديولوجية والمصلحية، وعبرت عن نفسها بكل الأشكال، ففي البداية ثار الشعب في مظاهرات 5 أكتوبر1988 حتى سميّ بأكتوبر الغضب. ثم نزعت إلى طابع العنف الذي أغرق المدينة بهول جحيمه. الروائي الجزائري لم يكن بمنأى عن حركية العنف ولم يكن له الخيار فتوحد مع التغيرات والمجريات الواقعية العنيفة، والتي كان لها تأثير على خطابه الروائي. فواكب الأزمة وحاول الدنو منها وتفسيرها، وتحت ضغطها ظهرت كتابات روائية عديدة، وعُرفت بالكتابات الاستعجالية التسجيلية، وطرحت قضية العنف والوجود الإنساني الذي أضحى في خطر، وحاولت تفسير بعض القضايا إلا أنها لم تسمو عن التسجيل. ورغم مضي بعض الزمن على ظاهرة العنف، مازالت الكتابات الروائية الجزائرية لم تغادر الظاهرة، وظل العنف التيمة المهيمنة فيها، لأن هواجسه تطارد الكاتب وآرقته في لياليه. ويحاول من خلال تجربته الفنية البحث في أبعاد الأزمة وخلفياتها، وتقديرها لخلق بدائل ثقافية وإيديولوجية أكثر استقراراً وبعيدة عن العنف، خلق عالم أكثر طهراً وأمناً يحترم الأفكار والأحلام.

من هذا المنطلق نحاول إبراز تجليات ظاهرة العنف في الرواية الجزائرية والمحددة زمنيا، المستقرئة للواقع الجزائري الذي هيمن عليه الخطاب الواحدي والفساد السياسي والإجتماعي والاقتصادي والتراجع الثقافي، والإرهاب الذي أدخلهُ في متاهات مالها أول ولا آخر، وجرف المجتمع في قاع سحيق ومسخ ملامح وجوده، في إطار مقاربة العمل الروائي الجزائري الذي استلهم هذه الأحداث العنيفة وشكلها في قالب فني. فهذه العلاقة أفضت إلى طرح إشكالات، ماهي الأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت سببا في انفجار الأزمة وهذا الصراع الدموي؟ ماالمراد بالعنف وكيف سقطت جزائر الاستقلال في سُرادقه؟ هل استطاعت الرواية الجزائرية مماثلة المأساة التسعينية واستيعابها؟ كيف شكل الروائي بنيته الفنية والسردية وفق منظور ورؤية مأساوية؟

إن ظاهرة العنف وتجلياتها في الرواية الجزائرية تخضع البحث على الانفتاح على مختلف النصوص الروائية المرتبطة بها. فالعنف والإرهاب بشتى أشكاله كان الدينامية المحركة للرواية

الجزائرية، وبهذا تعددت الأصوات في الرواية وتعددت بهذا التعدد الأحداث واختلفت أفانين القول والحكي، وأضحت الرواية الجزائرية بهذا التناول دليلاً شاهداً على العصر وعلى المأساة واعٍ بالواقع القائم، ومستشرفاً من خلال مسلمات قائمة ماسيؤول إليه الحال في الغد القريب. ويتعلق الأمر بروايتي **القلاع المتآكلة والغيث لمحمد ساري ورواية أرخبيل الذباب لبشير مفتي، ورواية مرايا الخوف لحميد عبد القادر.**

من هنا جاء اختيارنا لموضوع البحث الموسوم: **بظاهرة العنف في الرواية الجزائرية من 2000 إلى 2013 مقاربة بنيوية تكوينية.** لأن الحديث عن العنف لم يبق حكراً على الجزائر بل أصبح العنف عالمياً. وأصبح قضية الساعة. فاقتحام هذا الموضوع رغم ما يحيط به من حساسية وخطورة، إلا أن البحث فيه ودراية تشكله واستيعاب الرواية له يعطيك متعة ونكهة خاصة لتفُك إبهامات عدة وترفع اللبس والغموض عنها.

يتناول موضوع البحث روايات عدة ومختلفة مما يتيح لنا الوقوف على رؤى وتوجهات عديدة والوقوف على اختلافاتها. والمنهج الذي يتيح لنا هذه الفرصة في التنويع، والحرية في الاستقراء بين عمل أدبي سردي وبين راهن سوسيولوجي، هو المنهج البنيوي التكويني. فالبنيوية التكوينية منهج مرن يسمح لنا بالانفتاح على دلالات متعددة في الرواية وعلى أنساق فكرية وإيديولوجية متنوعة، وعلى بنيات فنية جمالية. ولبلوغ المبتغى المنهجي قسمنا الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول أخرى وخاتمة.

خضنا في المدخل الأبعاد التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية للأزمة الجزائرية من 1962 إلى 2000، وتجليات العنف في الجزائر وفي الإبداع. ثم استعرضنا في الفصل الأول أهم القضايا التي تناولتها الرواية الجزائرية في الفترة التسعينية ومعالجتها لظاهرة العنف وفق رؤية مأساوية. قضية المثقف من القضايا الحساسة التي ركز عليها المتن الحكائي، فالوطن العربي بصراعاته الفكرية والسياسية والاقتصادية، كان مناخاً طارداً للمثقفين، لأن المثقف فكرياً وجد نفسه عاجزاً عن التغيير سلوكيا فعمق العجز الغربة في نفسه. وزاد الصراع الإيديولوجي بين السلطة والمتطرفين من تخوفه وخشيته. رصدنا مجموعة من الروايات والدراسات النقدية التي تناولت ظاهرة العنف وتأرجحت بين العناوين الآتية: محنة المثقف، السلطة والعنف، صورة المرأة والعنف، وصورة المتطرف.

ثم عمدنا في الفصل الثاني إلى دراسة مجموعة من الروايات دراسة فنية. وقوفا على العتبة العنوانية لأن العنوان له دلالات خاصة وأول ما يقع عليه سمع القارئ وعيناه. فهذا النص الموازي للنص الأصلي أو العلامة اللسانية تستأهل القراءة والتأويل ولكن في ظل المأساة التسعينية. وللمأساة لغة خاصة

لها ميزاتها تستفرد بها عن غيرها، ترتكز على قاموس فجائعي مليء بالعنف والظلم والتأوهات التي تسهم في تنفير القارئ من جميع أحداث العنف. وقد تماس الروائي الجزائري مع الأحداث العنيفة المأساوية في الراهن، فاستلهمها وعيه وضمنها في حكيه متماثلا معها في إطار فني شيق.

أما الفصل الثالث بحث في الجانب السردي للرواية وتماثل والرؤية المأساوية، إذ وقف على الزمن لأنه الخيط الوهمي الذي لا يقبض عليه والذي يعمق أهمية الحدث والشخصيات لدى المتلقي، مسلطا الضوء على مستويين للزمن في الحكي زمن القصة وزمن السرد. دون أن نغفل بنية المكان التي قامت على إيديولوجيات وأضحى لها دلالات أخرى في زمن المأساة. فتغيرت مفاهيم الانغلاق والانفتاح فيه لتَغَيُّر نفسيات الشخصيات وهواجسها وحلول اللا إستقرار واللا أمان في أماكن كانت ملاذاً في السابق كما عولجت بنية الشخصية في ظل المأساة والصراع الإيديولوجي ومعاناتها وغبنها.

لا يكفي في أي دراسة الاشتغال على الجانب التنظيري دون التطبيقي لبلوغ مستوى الفهم، فقد اعتمدنا في المدخل والفصل الأول التنظير أما الفصلين الأخيرين اعتمدنا الإجراء التطبيقي. والخاتمة كانت خلاصة نتائج لما قد عرض في هذا البحث. وقد صادفنا خلال مسيرة البحث صعوبات وعراقيل وما طابت النفس إلا بها أهمها:

- تعدد قراءات المؤرخين للتاريخ الجزائري وعدم ضبطهم له لنسبيته.
- قلة المصادر والمراجع التي تتحدث عن التصحيح الثوري وما حدث في تلك الأثناء.
- غياب الفترة التسعينية عن التأريخ لأنها لم تدخل بعد حيزه لحداثتها وحساسيتها.
- عدم توفر بعض الروايات الجديدة رغم التنقل إلى مصادر بيعها.

ومن المراجع المعتمدة في هذه الدراسة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة لشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، أربد لبنان، ط:1، 2010. البنيوية التكوينية مقاربة في التنظير والإنجاز لصدار نور الدين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ط:1، د:ط، 2009. الرواية السياسية لطه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، د:ط، د:ت. صور العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة لسعاد عبد الله العنزي، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط:1، 2010. الرواية والتحولات في الجزائر لمخلوف عامر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دار الأديب، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د:ط، د:ت.

ويبقى أن نشير إلى أن الدافع الأول في اختيار هذا الموضوع هو نفسه الذي لم يبرأ منه الروائي الجزائري وظل مداده سيالاً يحكي مأساة الوطن التسعينية.

وفي الأخير أقتطع هذا الحيز المكاني لأقول أن البحث ما كان لينضج ويخرج للوجود لولا وجود الأستاذ المشرف الدكتور صدار نور الدين، الذي أمدني من بحره ولم ينضب معينه، وشاركنا همومنا البحثية كأي والدٍ يرعى بنيه أطال الله في عمره، والدكتور الروائي محمد ساري الذي ألهمني من خلال عطاءاته الإبداعية وزاد دعمي في لقاءاتنا الفكرية. ولا يمكن أن أنسى زوجي الذي كان نعم السند والمشجع في خوض غمار البحث. ووالدي الذي آمن بقدراتي ودفعني قدما ووالدتي التي رعتني وتحملت أعباء البحث معي. شكراً لكل هؤلاء.

المدخل

قراءة سوسيولوجية للواقع الجزائري من 1962إلى2000

أولاً: الأبعاد التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية للأزمة الجزائرية.

1-1- الواقع السياسي والتاريخي في الجزائر.

1-2- الواقع الثقافي والاجتماعي في الجزائر.

ثانيا: ظاهرة العنف وتجلياتها في الجزائر.

2-1- ماهية العنف في المعاجم.

2-1-1- مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية العربية.

2-1-2- مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية الأجنبية.

2-1-3- مفهوم العنف والإرهاب في الإسلام.

2-1-4- مفهوم العنف والإرهاب عند النقاد والمفكرين.

2-2- العنف دوافعه وأشكاله وتجلياته في الجزائر.

2-2-1- تجليات العنف في الجزائر.

ثالثا: العنف والإبداع.

3-1- العنف والعمل الأدبي الجزائري.

إنَّ الرواية الجزائرية الصادرة بعد العشرية الدموية مليئة بالفواجع والمآسي والآهات، اغترفت مادتها الحكائية من مجريات الواقع في الفترة التسعينية؛ ومن المأساة الفعلية الدَّموية ومن الأحداث السياسية السَّاخنة، وإنَّ العنف غير الشرعي الذي ساد آنذاك، والذي مُورِس في حق الجزائريين اجترحه الكاتب الجزائري في سردياته. له جذور ومُسببات عفنة مهدت له وأفرزته، وجعلته يكون بهذا المظهر المُرهِب، حتى صار العيش في الجزائر يبدو ضرباً من الجنون، وصارت الهجرة الملاذ الوحيد، وهذا ما نسعى إلى رصده من خلال الوقوف على ظروف وتجليات العنف في الوسط الجزائري وفي الإبداع الروائي الجزائري. لقد مرّت الجزائر بسنين عجاف قبل العشرية الدموية بسنين، ورغم الدموية والمأساوية في السبع سنين (الثورة التحريرية) التي مضت في تاريخ الجزائر إلا أن الشعب استطاع استرداد حريته وهويته الضائعة، وإرساء قواعد دولة جمهورية من جديد، ولكن بقيت جذور الاستعمار متغلغلة في نفوس بعض القادة، فأرادوا الاستحواذ على السلطة، فنشبت صراعات بين الإخوة وحدَّ الصراع بينهم إلى حد الإقتتال، والشعب في غفلة من أمره لايدري أسباب الحرب. وتراكمت على هذه الحرب الأحقاد، ودخلت الجزائر على إثر الصراع في عهد جديد عهد الاشتراكية، ولكن أفرزت الاشتراكية طبقة ثرية استغلالية، وبطالة وديون كبيرة وفساد في كل القطاعات ولم تبق الإشتراكية قائمة في هذا البلد، لتُغيّر بنظام جديد، ولكن لابد لتحقيق هذا النظام دعائم، فاستغلوا ظهور جبهات إسلاموية لهذا الغرض. ودبَّت حرب أهلية عصفت بالبلد وأدخلتهُ في جحيم دموي. كل هذه النقاط تعرض لها الفصل التمهيدي بالدراسة، ويهدف هذا الفصل أو الفرش إلى تبيان الأبعاد التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية للأزمة الجزائرية، كما يوضح مفاهيم العنف وتجلياته في الجزائر وفي العمل الإبداعي الجزائري باتباعه المنهج البنيوي التكويني لإنه يسعف في لملمة المكونات والمضامين الورائية للعنف.

أولاً: الأبعاد التاريخية والسِّياسية والثقافية والاجتماعية للأزمة الجزائرية من 2000/1962:

إنَّ طبيعة الأزمات أن تُولد وتنتج عن تشاكل الكثير من المسببات وتعالقها، فهي ليست وليدة لحظتها، والأزمة الجزائرية من الأزمات العالمية التي كان خلفها واقعٌ مشحون بالغضب والتوتر في كل المجالات الحياتية والفكرية من سياسة وتاريخ وثقافة واجتماع، وأفرز هذا التوتر والغضب والانشقاق أزمة عجز العقل والقلم عن استيعابها "فيخطئ من يؤرخ للصراع الدائرة رحاه اليوم في الجزائر بأحداث 5أكتوبر1988؛ ويجانب من يجعل استقالة بن جديد رئيس الجمهورية ليلة 11 يناير 1992بداية الانزلاق الخطير(...) إنَّ انتفاضة 5 أكتوبر كشفت عن حمم بركانية كانت تتفاعل تحت الأرض"[1]. الأزمة التسعينية التي راح ضحيتها العديد من الأبرياء؛ لها جذور ضاربة أصولها في الثورة وما بعد الثورة التحريرية الكبرى وليست كما يعتبرها البعض وليدة انتفاضة أكتوبر 1988 بل وليدة تشنج عدة مجالات فنذكر :

1-1- الواقع السياسي والتاريخي في الجزائر :

شهدت الجزائر طيلة قرن واثنان وثلاثون عاما احتلالاً شنيعاً طمس هويتها وعروبتها وسلب حريتها واستغل ثرواتها وشعبها، فما قدر الشعب على الصمت والخنوع له، فانتفض في نوفمبر 1954 ثائراً وكاسراً القيد الذي حوله، فاستطاع استرداد هويته وسيادته على أرضه بعد هذه الثورة المجيدة، مجبرا فرنسا على الرحيل من أراضيه سنة 1962 وهي سنة الاستقلال، فخرجت الجزائر "من سنوات الجمع السّبع منهوكة القوى؛ ولكنّها خرجت غنية بثرواتها بعد اكتشاف النفط"[2]. وكان الرئيس أحمد بن بلة آنذاك على سدة الحكم وكانت فترة حكمه مابين "(1965/1962) بعد صراع احتدم على السلطة، وانتهى بهيمنة الرئيس أحمد بن بلة وحلفائه واستقوائهم على خصومهم؛ في مقدمتها عناصر القوة الثالثة، التي كانت تُعِدها فرنسا لمزاحمة وإضعاف جبهة التحرير الوطني، ثم تلاها خلاف بين الرئيس بن بلة ووزير الدفاع بومدين بسبب خشية الرئيس من نفوذ هذا الأخير"[3]. فبعد الخلاف بين **الرئيس بن بلة ووزير الدفاع هواري بومدين** حول سياسة الحكم "جاءت حركة حريزان/ يونيو 1965؛ لتطيح به ولتعيد الشرعية

[1] - أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، شركة دار الأمة، الجزائر، ط:2، 1999، ص9.

[2] - المرجع السابق، ص 23، 24.

[3] - ينظر بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر، 1989/1830، ج2، دار المعرفة، الجزائر، د:ط، 2006، ص339، 340، 341

ومبادئها الشعبية وسيادتها إلى النظام"[1]. فقام وزير الدفاع **هواري بومدين** بانقلاب على **الرئيس أحمد بن بلة** الذي أبعد معارضيه وأراد الانفراد بالحكم بعيداً عن مساندة أجهزة النظام له، وعلى إثر الإنقلاب أُسِر **الرَّئيس أحمد بن بلة** وانتقل الحكم "إلى وزير الدفاع **محمد بوخروبة** المعروف **بهواري بومدين** ما بين 1978/1965"[2]، وكان التيار الاشتراكي هو التيار المهيمن والسائد في الجزائر والذي تبنته جبهة التحرير. " فقد كانت الجزائر معدودة في نظر العالم كله دولة اشتراكية، ونظامها لائكي علماني وشعبها يساري ولسانها فرنسي وفكرها فرانكفوني، فحمل بومدين لواء التعريب بمعية الفصيل الوطني الذي وقف بجرأة وشجاعة في وجه الزحف التغريبي، ويعد التعريب من أهم المفاتيح التاريخية المنهجية، لفهم خلفيات الصراع في الجزائر"[3]. فمسألة التعريب التي تم تطبيقها في الجزائر وفي ظل حكم الرئيس هواري بومدين وبدفع منه، صادفت الرفض ومعركة لأن المد التغريبي ظل يمارس احتلاله في الخفاء وهذا كان بالنسبة له صفعة قوية وجهت له وهددت لغته الفرنسية وانحصارها واسترجاع الجزائر هويتها لأن اللغة لها دور في الحفاظ على هويه شعبها وكيانه، أما النظام قد عبر عن نفسه آنذاك بالاشتراكية؛ "ونشأ عنها بيروقراطية، أما القوى الريفية أخذت راية الاسلام، فتفاقمت البطالة والأزمات الاقتصادية المتواصلة، وتراكمت الديون والقروض الخارجية، وانتهى بها إلى بطالة تبلغ مليون ونصف شخص"[4]. أفرزت الاشتراكية التي تبناها النظام الجزائري مشاكل في كلِّ الأطر ومديونية وبطالة تلاها وفاة **الرئيس هواري بومدين**. " 27ديسمبر1978، انعقد مؤتمر وطني لجبهة التحرير لحل مجلس الثورة، وترشيح **الشاذلي بن جديد** لرئاسة الجمهورية "[5]. فعقب وفاة **الرئيس هواري بومدين** تم ترشيح **الشاذلي بن جديد** رئيسا جديداً للجزائر، وامتازت هذه المرحلة الممتدة ما بين 1989/1979 "بالتراجع التدريجي عن النهج الاشتراكي(...) واندلاع اضطرابات نتيجة لتدهور واقع الحريات السياسية والأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية من أهمها اضطرابات منطقة القبائل 1980، واضطرابات قسنطينة في 1986/1985 (...) وأخطرها حوادث أكتوبر 1988"[6]. فمرحلة الرئيس الشاذلي بن جديد اشتدت فيها

[1]- خميس حزام والي، اشكالية الشرعية في الأنظمة السياسية العربية مع إشارة إلى تجربة الجزائر، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط:1، فبراير2003، ص127.

[2] - ينظر رابح لونيسي، بشير بلاح، العربي منور، داودة نبيل، تاريخ الجزائر المعاصر 1989/1830، ج2، دار المعرفة، الجزائر، د:ط، 2010، ص57.

[3] - ينظر أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، ص79 ،80.

[4] - ينظر نادية محمود، المرأة المدنية والاسلام في الجزائر، عبد الجاسم الساعدي، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية، ندوة لندن 1999، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د:ط، 2004، ص39.

[5] - ينظر رابح لونيسي، بشير بلاح، العربي منور، داودة نبيل، تاريخ الجزائر المعاصر، ج2، ص59.

[6] - رابح لونيسي، بشير بلاح، العربي منور، داودة نبيل، تاريخ الجزائر المعاصر،ج2، ص59.

العواصف والاضطرابات وكان أشنعها حوادث أكتوبر لأن التدهور بلغ ذروته في كل المجالات من سياسة واقتصاد وثقافة وقد شهدت أيضا ميلاد الفكر التكفيري. "والذي كان كرد فعل عن الصراع بين الاسلاميين والسلطة في العالم العربي كلّه، بدءا بمصر التي قامت بإعدام بعض علماء الاسلام، والاعتقالات والمطاردات الظالمة، وانتقلت الدعوة من الحسنى إلى الخشونة وإلى سقوط ضحايا "[1]. سئم الشعب من وعود النظام ومن الانجازات الوهمية الكاذبة، فوجدوا بديلا لها هو هذه الحركات الاسلامية فانخرطوا فيها مطالبين النظام بحقوقهم، وخرجوا للمظاهرات وأعلنوا معارضتهم في صفوف التيار الاسلامي مساندين له وكانت انتفاضة أكتوبر 1988أعسرهم. "والتي تركزت بالعاصمة وخلفت 500 قتيل، وأجبرت الرئيس على القيام بإصلاحات جذرية، بنبذ الاشتراكية، وحق الاضراب وإنشاء الجمعيات السياسية مؤكدا على التعددية الحزبية، ودخلت الجزائر بذلك مرحلة تعددية شبه ديمقراطية "[2]. فهذه التعددية جعلت المعارضين يفرضون وجودهم ويجهرون بمعارضتهم، ولكن انتقلوا بعدها من المعارضة إلى الهوس بالسلطة. "ومطالبتهم بتنحية **الرئيس الشاذلي بن جديد** في1991، ولكنه كان يتمتع بنظرة استراتيجية ورؤية ثاقبة لم يكن بصدد تسليم الحكم ***للفيس*** على حساب البلاد، وكانوا بالنسبة إليه مجرد بطاقة سياسية"[3]. ولكن المعارضة لم تسلم وطالبت بحقوقها وأحدثت تمرداً على السلطة وملأت الشوارع والجامعات منددةً بمطالبها. "فواجه النظام حالة عصيان مدني قادتها جبهة الانقاذ، التي اعتبرت فوزها في الانتخابات المحلية بمثابة بداية النهاية للنظام القائم، فأرادت الوصول إلى الحكم بأقصر الطرق، مطالبة بإجراء انتخابات تشريعية ورئاسية مسبقة"[4]. مُنيت جبهة الإنقاذ بالخسارة بعد إلغاء الانتخابات المحلية، فألَّبت صفوفهم الخسارة وزادت في مطالبهم، ولكن" تم إيقاف الانتخابات وإلغاء الدور الثاني للتشريعات، عاشت بعده الجزائر مسلسلاً طويلاً من المواجهة الدامية والعنيفة بين النظام والجماعات الاسلامية المسلحة في الفترة الأولى، ثم بين المجتمع ككل وقوى الإرهاب في مرحلة ثانية، وكانت النتيجة ضحايا يعدون بالآلاف من كل شرائح المجتمع"[5]. المتتبع للتاريخ السياسي الجزائري الممتد من ليلة الاستقلال 1962إلى غاية 1990، يستشف من خلاله أن الصراع على السلطة واحتدامه ومزاحمة فرنسا وعملائها، ثم تليها الإطاحة **بالرئيس بن بلة**، واستقرار وزير الدفاع **هواري بومدين** رئيساً جديداً، وانتهاجه للمد الاشتراكي الذي ترتب عنه الكثير من المشاكل الاقتصادية والاجتماعية، وخوضه لمعركة التعريب ضد

[1] - ينظر أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، ص67.

[2] - ينظر رابح لونيسي، بشير بلاح، العربي المنور، داودة نبيل ، تاريخ الجزائر المعاصر، ج2، ص59 .

***الفيس**: وتعني الجبهة الاسلامية للإنقاذ وهي حزب سياسي جزائري سابق.

[3] - ينظر هابت حناشي، المحنة الجزائرية، شهود يتكلمون، منشورات البرزخ، الجزائر، د:ط، 2009، ص102.

[4] - عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، دار الأمير للطباعة والنشر، القاهرة، ط:1، 1999، ص11.

[5] - ينظر المرجع السابق، ص13.

المد الغربي، تعد الجذور الأولى للصراع في الخفاء، زيادة على ذلك ميلاد الفكر التكفيري الذي أفاض الكأس، وصراعات المعارضين مع النظام وهيمنتهم على أصوات الشعب، ونجاحهم في الانتخابات المحلية التي ألغيت فيما بعد، جعل الجزائر تدخل مرحلة سوداوية في تاريخها راح ضحيتها العديد من الأبرياء .

1-2- الواقع الثقافي والاجتماعي في الجزائر:

كان المواطن الجزائري في ظل الاستقلال والحرية يعيش على فرحة استقلاله وجدارته وبسالته بإخراج فرنسا من أرضه متغنياً ببطولته، في حين كان هناك من يطغى على حياته "وذلك باستغلاله البشع باسم النفوذ والسلطة، يقابل كل ذلك وجه آخر لاستغلال هو الزحف إلى احتلال المراكز والمناصب والمسؤوليات العليا بغير أهلية ولا رصيد، ولاحظ الشعب المجاهد صعود طبقة منه إلى قمة الثراء، فقد تم الاستحواذ على أملاك المعمرين، والسطو على الأراضي الفلاحية"[1]. فأدى هذا الأمر إلى "اتساع فجوة التفاوت الاجتماعي بين الفئات والشرائح المختلفة، وتزايد درجة الاستقطاب التي تعرفها بنية المجتمع، بخاصة أنَّ هذا التفاوت يفتقد أُسُسًا مشروعة تبرره في ظل غياب نسق قيمي يحظى باتفاق نسبي لدى القوى الاجتماعية"[2]. أدى هذا التفاوت الطبقي وظهور طبقة فاحشة الثراء الى انشقاق في المجتمع الجزائري وتضخم المشاكل بالرغم أن الجزائر كانت حديثة العهد بالاستقلال والتشييد، وتمخض عنه: "مظاهر عدة مثل: الرشوة، المحسوبية، روح الاتكال والمضاربة، وكلها ممارسات طالت مجالات حساسة في مختلف مؤسسات الدولة"[3]. كان الشعب الجزائري بعد الاستقلال في غمرة فرح باسترجاعه لحريته المستلبه، ولكن في جانب آخر كانت هناك فئة استغلت شرود الشعب وفرحته لتحقيق غاياتها المادية وبذل سطوتها في الدولة. أما بالنسبة للمثقف الجزائري كان شاهداً على الصراع الدائرة رحاه بين المجاهدين الثوار من ثورة التحرير الجزائرية والذين كانوا قائمين على نظام الدولة "فقد التف بعض المثقفين اليساريين حول الرئيس بن بلة من جزائريين وفرنسيين وعرب، فأنشأوا الجرائد والمجلات وكتبوا عن الثورة والثوار"[4]، وكان الأدب يومها تحت تأثير الإصلاح وجمعية العلماء المسلمين خاصة منه المكتوب بالعربية. "وظلَّ أسيراً للمنطلقات الإصلاحية، وساد الاتجاه المحافظ، أما الأدباء الجزائريون الذين يكتبون

[1] - ينظر أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، ص23 ،24.

[2] - عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، ص45.

[3] - ينظر المرجع السابق، ص44.

[4] - محمد ساري، محنة الكتابة، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، د:ط، ماي2007، ص51.

بالفرنسية خطوا خطوات متميزة شكلا ومضمونا "[1]. احتفى المثقفون بالاستقلال وأطلقوا العنان لأقلامهم وأفكارهم في ظل حكم الرئيس بن بلة، ممجدين الثورة والثوار وجاسين الواقع بأحداثه .

وبعد التصحيح الثوري الذي قام به وزير الدفاع هواري بومدين، تولى هذا الأخير رئاسة الجمهورية وفي زمن حكمه "سجن كثير من المثقفين لأنهم شكلوا لجانا تطالب بإطلاق سراح الرئيس السَّجين، وغادر المثقفون الأجانب ..."[2]. كان الرئيس الجديد يتمتع بكاريزمات جعلت الشعب يُقبِل عليه، أما المثقف الذي وعى الأحداث الواقعة حوله شكل جمعيات وندد بإطلاق سراح الرئيس المُعتقل، ولكن كان مصير هؤلاء المثقفين الاعتقال أو النفي أو ترك البلاد والبعض صمت مطلقاً. وبعد انتهاجه للمد الاشتراكي صار" الكتاب المبتدؤون في فترة السبعينات وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الإيديولوجي السائد"[3]. وانحصر بذلك الأدب والثقافة. "وصارت هناك حلقة صغيرة من الأفراد الذين يهتمون بالثقافة، وهم في الغالب يشكلون دائرة ضيقة يحتل الكتاب بمختلف مشاربهم النسبة الغالبة فيها، وكانوا يشكلون نخبة تستخدمها السلطة للنشاطات الثقافية وإحياء الملتقيات الثقافية والأدب، نخبة قريبة من السلطة بعيدة عن الجماهير"[4]. إن هذا النظام السياسي وبقيوده التي وضعت على فكر المثقف الجزائري، جعلت بعض المثقفين يكتفون بالصمت، والبعض الآخر ينضوي تحت لواء الخطاب السّائد. "ولكن في مطلع الثمانينات بدأت موجة الخطاب الاشتراكي تتحسر، وبدأ بعض الكتاب يراجعون قناعاتهم الأدبية "[5]. وتزامن هذا مع رحيل **الرئيس هواري بومدين** وتقهقُر الاشتراكية في العالم وفي الوطن العربي. "فخرج الكتاب عن صمتهم، وانتشرت حرية التعبير، وظهرت كتابات جريئة تفضح سلبيات السلطة، ولكن ظروف المقروئية والتعتيم الاعلامي، لم يسمح لها بالانتشار والتأثير"[6]. فظلت كتاباتهم رهينة الرفوف وأفكارهم حبيسة، وبذلك تشنج القطاع الثقافي وتردى وظل أداة طيعة لدى النظام، مثلما تردت القطاعات الأخرى بظهور مظاهر الفساد. وانطوى المثقف على نفسه يلوك القضايا ويفسرها غير قادرٍ على التغيير لأنَه بعيد عن الساحة.

إثر الخلل الذي أصاب القطاع الاجتماعي والثقافي وترديه" وفشل المؤسسات الاجتماعية وعجزها عن أداء دورها ووظيفتها بفعالية، بما في ذلك الأسرة والمدرسة، ومنظومة التكوين والتعليم عموما، فضلاً

---

[1]- ينظر مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د:ط، د:ت، ص105.

[2]- محمد ساري، محنة الكتابة، ص51.

[3]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دار الأديب، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د:ط، د:ت، ص14.

[4]- ينظر محمد ساري، محنة الكتابة، ص53.

[5]- ينظر مخلوف عامر. دون كيشوت يزور الجزائر، مجلة متون، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مولاي الطاهر سعيدة، الجزائر، العدد:1، جانفي2008، ص180.

[6]- ينظر محمد ساري، محنة الكتابة، ص56 ،57.

عن الجمعيات المهنية والمدنية، التي عرفت حالة اضطراب"[1]. وتقلص مردودية الثقافة وانحصارها بفعل القيود التي ضربت عليها، وتزامنا مع التسعينيات من القرن العشرين. "انتشرت إيديولوجية الإسلام الراديكالي، على هامش الهياكل الرسمية، تحت التأثير الكبير لأدبيات الجماعات الإسلامية الشرقية"[2]. فهذا المد الرجعي الذي انتسب للإسلام استطاع تسميم أفكار العامة من الشعب الجزائري."وقد أشرف هؤلاء على الصفحات الثقافية في الجزائر الرسمية، وساهموا بقسط كبير في تكفير المثقفين والكتاب، فانتشر فكرهم، وانتشر العداء بين الجزائريين وكثرت الفتن في العائلات الجزائرية، وتشكلت على إثر هذا جماعات سمت نفسها إسلامية، وبدأت تحارب المجتمع بالتكفير أولا ثم بالاغتيالات والذبح ثانيا"[3]. إلى جانب مظاهر الفساد في كل القطاعات التي تظافرت في نخر هياكل قيام الدولة، ظهرت جماعات منتحلة اسم الاسلام، محتميةً بدرعه نشرت سمومها الفكرية، فأحدث كل هذا انشقاقاً هائلاً في وسط المجتمع الجزائري وأدخلته في مرحلة دموية عصيبة تاريخياً.

ثانياً: ظاهرة العنف وتجلياتها في الجزائر :

إن تناول ورصد ظاهرة العنف بالتعريف والتحليل في المعاجم العربية والأجنبية ولدى النقاد والمفكرين يدفعنا بالضرورة لمناقشة أسبابها ودوافعها وتجليها في الجزائر، وقبل الخوض في الدوافع والأشكال والتجليات لابد من الوقوف على ماهية العنف .

2-1- ماهية العنف والارهاب في المعاجم اللغوية:

إن العنف معروف في كل الحضارات الانسانية بل منذ سيدنا آدم عليه السلام حين تقاتل ولداه قابيل وهابيل فقتل أحدهم الآخر وراح يبحث عن طريقة لمواراة أخيه عن الأنظار، ولكن العنف يختلف من حضارة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى "ويدخل البشر من كل الأجناس، وفي كل مكان في حلبة العنف، بل يتحولون إلى حلبات عنف شاءوا أم أبوا، لا اختيار هنا، فالعنف أصبح سيد الأحكام"[4] أُعتبر العنف سيد الأحكام، وعلى صعد شتى فهو الآمر الناهي، بل حتى صار الحل الأمثل في الغالب، ولكن قبل الأخذ بالمصطلح في التحليل وذكر دوافعه وأشكاله، نعرف مادتي" عنف، ورهب" في المعاجم اللغوية العربية :

2-1-1- مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية العربية:

[1] - عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، ص45.

[2] - محمد ساري، محنة الكتابة، ص61.

[3] - المرجع السابق، ص62 ،63.

[4] - جان بودرياد، إدغار موران، تر: عزيز توما، تق: ابراهيم محمود، عنف العالم، دار الحوار، سوريا، ط:1، 2005، ص10.

جاء تعريف مادة عنف في **لسان العرب لابن منظور** (ت700ه) "العنف: الخرقُ بالأمر وقلة الرّفق به، وهو ضد الرفق(...) والعنيف إذا لم يكن رفيقا في أمره، واعتنف الأمر أخذه بعنف؛ وفي الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم: "إنّ الله تعالى يُعطي على الرفق ما لا يعطي على العنف" والتعنيف: التعيير واللوم، والتعنيف: التوبيخ والتقريع واللّومُ"[1]. فالعنف في لسان العرب الكلام الذي فيه تعيير ولوم وقرع للآخر، والشخص غير الرفيق في أمره والشديد؛ أما في **قاموس المحيط لفيروز أبادي** (ت817ه) جاء معنى العنف:" مثلثه العين؛ ضد الرفق(...) والعنيف من لا رفق له بركوب الخيل والشديد من القول والسير؛ واعتنف الأمر: أخذه بعنف وابتدأهُ وائتنفهُ وجهلهُ؛ وعنفه لامه بشدة"[2]. جاء معنى العنف في كلا المعجمين على أنه ضد الرفق، والعنيف من لم يكن رفيقاً في أمره شديداً ، والعنف اللَّوم والشدَّة والتقريع والتوبيخ؛ فتشابه مقصدهما الدلالي عن العنف فكل من كان غير رفيق في أمره كان عنيفاً.

ونأخذ بالتحليل أيضا مادة رهب، لأنها ذات ارتباط معرفي بالعنف وذات قرابة دلالية، فجاء معناه في لسان العرب لابن منظور:" رَهب بالكسر، يرهَبُ رهبةً ورُهباً بالضم ورهباً بالتحريك أي خاف (...) وفي حديث الدُّعاء رغبة ورهبة إليك، الرّهبة: الخوف والفزع، وأرهب ورهبه واسترهبه، أخافه وفزعَه؛ وترهب الرّجل، إذا صار راهبا يخشى الله، والراهب المتعبد في الصومعة"[3]. فجاء معنى مادة رهب في معجم لسان العرب الخوف والإخافة والفزع، ونقول للشخص الذي اعتكف للعبادة الراهب خوفا وخشيةً من ربه، أما في قاموس المحيط للفيروز أبادي جاء معناه:" رَهِب، كعلِم، رهبةً ورُهْبا، بالضم والفتح، وبالتحريك، ورهبانا بالضم ويُحرك: خاف، وأرهبه واسترهبه: أخافه، وترَّهبه: توعده، والترهب: التعبد، والأرْهَابُ بالفتح ما لايصيد من الطير، وبالكسر قدْع الإبل عن الحوض"[4]. فمادة رهب في المعجمين تدل على الإخافة والفزع، والراهب المتعبد في صومعته المعتكف خشية وخوفا من الله، وأضاف صاحب معجم المحيط على معاني ابن منظور لفظة الإرهاب والتي عنى بها القدع؛ وقدع الإبل عن الحوض بمعنى منعها وكفها لترتد عنه. ويظهر من خلال المعاني والدلالات التي جاءت بها المعاجم اللغوية العربية عن الجذرين اللغويين (عنف) و(رهب) أن العنف يعني فيهما كل ما كان غير رفيق في أمره ويطلق على الشديد في تعامله ولفظه. أما مادة رهب لها معانٍ عدة تدل على الخوف والخشية، كما تعني التعبد. وتدلُ أيضاً على التخويف والفزع والتوعد. ولم تدل على القتل والإجهاز. مما يبين حمل مادة رهب لمعنى آخر تطلبَهُ الزمن.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية، ج:3، (ض، ق)، ط:1، 2005، ص2786.

[2] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط:6، 1998، ص839.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، ج:2، (د، ص)، ص1595.

[4] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص92.

2-1-2- مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية الأجنبية:

إذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية ومنها الفرنسية فإننا نجد مادة العنف(**violence**) يُعنى بها:" القوة الوحشية، وإجبار شخص بالقوة أو التخويف"[1]. وفي معجم فرنسي آخر عُني بها:" القوة الغاشمة، وعاصفة من العنف غير العادي"[2]. فكلا المعجمين حملا الدلالة نفسها وهي القوة الوحشية واعتمادها لإجبار شخص ما على فعلٍ؛ فتغيرت دلالة العنف من عدم الرفق في الأمر إلى اعتماد القوة لإجبار شخص؛ ومن التعيير واللوم والتقريع في القول إلى الوحشية في المعاملة.

أما عن مفهوم الإرهاب (**Terrorisme**) فجاء معناه في أحد المعاجم الفرنسية " (**Terroriser**) أرهب: ضرب. الإرهاب؛ يرهب: يرعب يفزع يخوف؛ والإرهاب **Terrorisme** جميع أعمال العنف التي ارتكبتها المنظمات لخلق مناخ ينعدم فيه الأمن، وأُنشِأت لإسقاط الحكومة وأول ما طُبق في فرنسا1793-1794"[3].

وفي معجم آخر دلَّ على:" أعمال العنف لغرض سياسي؛ الهجمات والاختطاف، والفعل أرهب (**Terroriser**) معناه روَّع؛ ضرب، العيش في الرعب، التخويف، الإفزاع "[4]. اتفق المعجميون في مدلولهما؛ وإن زاد معجم على الآخر في ذكر نشأته واعتماده كطريقة من طرف الحكومات لأغراض سياسية ويؤيده في ذلك "**معجم ويبستر** لطلاب الكليات؛ حيث يعتبر العنف؛ استخدام أساليب مرهبة/ إرهابية للحكم أو لمقاومة الحكم"[5]. يظهر مما ذُكر أن هناك مفارقة بين المعاجم اللغوية العربية والمعاجم اللغوية الغربية في دلالة مادة رهب، الإرهاب، فانتقل المعنى من الخوف والتعبد والرهبانية خوفا وخشية من الله عند العرب، إلى الضرب والرعب واعتماده كأسلوب لمعارضة حكومة ما؛ أو محاربة حكومة ما لمعارضين والقضاء عليهم عند الغرب، وهذا يدلُ على أن العرب لم يعرفوا الإرهاب كما عرفه الغرب، وأنَّ الإرهاب استحدثته فرنسا واعتمده الغرب كوسيلة ناجعة لإذلال الحكومات أو المعارضات والقضاء عليها .

---

[1]-Dictionnaire Encyclopédique pour la maitrise de la langue française, la culture classique et contemporaine, paris, 1Edition1993, page1657.

[2]-Le Robert Junior Illustré, paris, page107.

[3]-Dictionnaire Encyclopédique, page1555.

[4]-Le Robert Junior Illustré, page 1016.

[5]- نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني؛ الإرهاب الديكتاتورية حقوق الانسان، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، ط:1، 2010 ؛ ص24.

2-1-3- مفهوم العنف والإرهاب في الإسلام :

إن الله رفيق بعباده ويُعطي على الرِّفق ما لا يُعطي على غيره، والرَّفيق من الرِّفق وهو ضد العنف كما ورد في لسان العرب والقاموس المحيط، والعنيف من لم يكن رفيقاً في أمره، فعن **عائشة رضي الله عنها زوج النبي صلى الله عليه وسلم**، من **كتاب البِّر والصلة والآداب في باب فصل الرِّفق** قالت: "أنَّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: يا عائشة؛ إنَّ الله رفيقٌ يحبُ الرِّفق ويعطي على الرِّفق مالا يُعطي على العنفِ، ومالا يُعطي على سواهُ"[1]. فالذكر الحكيم لم يورد كلمة عنف في متنه، والنبيُّ محمد صلى الله عليه وسلم دعانا من خلال حديثه لعائشة أم المؤمنين باجتنابه واجتناب الفحش، والله عزَّ وجلَّ قد حبا السِّلم، ودعا له في كثير من آيات القرآن الكريم، فنستشهد بقوله تعالى :"وإنْ جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله إنَّه هو السميعُ العليمُ"[2].

أما كلمة "رهب" وردت في القرآن الكريم وبصيغ مختلفة نحو قوله تعالى :" يا بَني اسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمتُ عليكم وأَوفُوا بعهدي أوفِ بعهدكم وإياي فارهبونِ"[3]. وجاء معنى "وإياي فارهبونِ " في تفسير ابن كثير للقرآن الكريم "وإياي فارهبون ؛أي فاخْشونِ، أي أنزل بكم ما أنزلت بمن كان قبلكم من آبائكم من النقمات التي قد عرفتم، من المسخ وغيره(...) فدعاهم إليه بالرغبة والرهبة"[4]. وردت لفظة رهب في الآية الكريمة من سورة البقرة بمعنى الخشية، فدعا الله بني اسرائيل لخشيته، وجاءت أيضا بمعنى تُرهبون نحو قوله تعالى :"وأعدُّوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل تُرهبون به عدوَّ الله وعدوكم وآخرين من دونهم"[5]. وقوله ترهبون "أي تخوفون به عدو الله وعدوكم، إعداد العدة لإخافة عدو الله وعدو المسلمين"[6]. يدعو الله عباده المسلمين بأخذ الحيطة والاستعداد للعدو مما أوتوا من قوة؛ لإخافته وزرع الرهبة في نفسه حين رؤيته للعدة الحربية.

وجاءت بمعنى استرهبوهم نحو قوله تعالى:" استرهبوهُم وجَاءوا بسِحر عَظيم"[7]. وجاءت أيضا بمعنى رهبة ورهبا نحو قوله تعالى : " وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا ۖ وَكَانُوا لَنَا خَاشِعِينَ "[8]. فمعنى قوله

---

[1] - الإمام أبي حسين مسلم (206ه/261ه) صحيح مسلم، دار صادر، بيروت، ط:1، 1425/2004ه، ص969.

[2] - سورة الأنفال، الآية61، ص184، القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرِّسالة، ناشرون، بيروت، ط:5، 2011.

[3] - سورة البقرة، الآية 40، ص07.

[4] - عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي، تفسير ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الامام مالك، الجزائر، ج:1، ط:2، 2009، ص139.

[5] - سورة الأنفال، الآية 60، ص184.

[6] - عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي، تفسير بن كثير، ج:2، ص482.

[7] - سورة الأعراف، الآية116، ص164.

[8] - سورة الأنبياء، الآية 90، ص329.

يدعوننا رهبا ورغبا "أي رغبا فيما عندنا، ورهبا مما عندنا، وقال أبو العالية؛ خائفين"[1]. نلحظ مما تم ذكره أن آيات الله عز وجل التي أوردت مادة رهب بمختلف صيغها، لم تخرج معانيها عن الخوف والخشية ونضيف عليها التعبد والعبادة نحو قوله تعالى :" قالوا إنا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين ورُهبانا وأنهم لا يستكبرون "[2]. فقوله "ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون، تضمن وصفهم بأنَّ فيهم العلم والعبادة والتواضع"[3].

إنَّ مادة رهب في القرآن الكريم بشتى صيغها استوفت معان عدة منها الخشية والتخويف والتعبد، وكان الخوف المذكور فيه نوع من اللين لا القسوة، فيه نوع من الخشية والتعبد ولم يكن شديداً همجياً مرعباً، فهذا هو الفرق بين مفهومي الإرهاب عند الغرب والاسلام، فالمفهوم الغربي يدل على القساوة والشدة والترويع والضرب والهجوم والاختطاف، بينما في القرآن الكريم نلمس أن الله سبحانه وتعالى كان رفيقا حليما بعباده؛ وذِكره للإرهاب من باب التخويف والخشية والدفاع عن النفس فقط ودعواه جلَّ وعلى إلى الجنوح للسلم إن جنحوا .

2-1-4- مفهوم العنف والإرهاب عند النقاد والمفكرين :

اتضح من خلال معالجة مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية العربية والأجنبية؛ ومفهومه في النصوص الدينية أن هناك فروقاً بحسب الثقافات وطبيعة عقليات المجتمعات، وللنقاد والمفكرين طرح آخر عن مفهوم العنف والإرهاب؛ فيرى عالم النفس **سيجموند فرويدS.Freud** "أن هناك نزعة تتحكم بالإنسان بالإضافة إلى الغريزة الجنسية يسميها "الغريزة الحيوانية" ويرى أن الانسان ليس مخلوقاً لطيفاً بل هو على العكس مخلوق بين معطياته الغرائزية قسط قوي من العدوانية (...)وهذه النزعة تهدد باستمرار المجتمع المتحضر بالانقراض"[4]. إنَّ هذه النزعة التي تحدث عنها **فرويد** هي مصدر العنف، ولكن هل نبرر كل عمل عنيف بالنزعة العدوانية **الفرويدية؟** وفي تعريف آخر للعنف تعتبره **باربرا ويتمر B.Wetmor** "بأنه خطاب أو فعل مؤذ أو مدمر يقوم به فرد أو جماعة ضد أخرى؛ والعنف سلوك مُوَجه ضد آخر لغرض وتنتج عنه أذية مادية أو معنوية"[5]. فانتقل مفهوم العنف من عدم الرفق في الأمر إلى مفهوم الأذية والتدمير ويكون موجها للفرد أو الجماعة، ويذهب **تزفيتان تودوروف Tzvetan**

---

[1] - عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي، تفسير بن كثير، ج:2 ، ص281.

[2] - سورة المائدة ، الآية82، ص121.

[3] - عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي، تفسير ابن كثير، ج:2 ، ص134

[4] - حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دراسة أفقية، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، ط:1، 2009، ص27.

[5] - حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دراسة أفقية، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، ط:1، 2009، ص12.

Todorov إلى اعتبار "تصدير أية إيديولوجيا أو تقنية هو شيء يستحق الإدانة بمجرد فرضه عن طريق الأسلحة أو عن أي طريق آخر، وللحضارة سمات يمكن للمرء القول بأنها أسمى أو أدنى لكن ذلك لايبرر فرضها على الآخرين، بل إن فرض المرء إرادته على الآخر علاوة على ذلك يعني أنه لا يعترف له بالإنسانية نفسها التي يعترف بها لنفسه وهو ما يعتبر بالتحديد سمة لحضارة أدنى. وهنا يكمن العنف"[1]. يبين **تودوروف**Todorov من خلال رؤيته أشكال العنف؛ فاستعمال السلاح في فرض تقنية أو إيديولوجية يعدُ عنفا؛ أو أي طريق أخرى تكتم صوت الانسان تعد عنفا ضد الانسانية. أما **ميشال فوكو** **M. Foucault** يذهب لمصادر العنف فيرى "أن مصدره القوة التي تتخذ أشكالاً مختلفة ليست الشّرطة أو الجيش أو السلاح فقط، إنما لها أشكال أخرى عدة يمكن البرهنة عليها بالنظر في المجتمع والحياة اليومية، فكل تراكم للمعرفة الاجتماعية وكل نوع من أنواع البحث والتنميط والتصنيف والحكم هو صورة من صور ممارسة القوة وبالتالي العنف"[2]. إنَّ **فوكو** **Foucault** يعتبر تجلي العنف ليس في السلاح والخطاب والفعل العنيف والشرطة، بل يرى منبعه ومصدره يكمن في الحياة الاجتماعية اليومية بكل صورها الحياتية.

أما الإرهاب يعتبر شكلاً من أشكال العنف بل " في كنهه هو أقصى تمظهرات العنف وأشده، لأنه لا يعترف للحياة حقا عند الآخر مالم يكف الآخر عن هيمنته، فاستهدف بذلك السياسي والعسكري والمدني والمنشآت والرموز والنساء والأطفال وغيرهم على حد سواء دون ترو أو إعمال عقل "[3]. يظهر الاقتباس الإرهاب أشد قسوة ووطأة وسطوة من العنف، فهو يلغي كل تدابير العقل إذا ما حل ويتنافى مع الحياة، بحيث لا يميز إطلاقا ويمس كل عناصر الحياة. كما جاء في تعريف آخر له "هو القتل العمدي للأبرياء بغرض نشر الرعب بين السكان، وفرض حلول على السلطات، ومن الواجب إدانته لأنه يستهدف الإنسان البريء"[4]. إذن الهدف المتوخى منه نشر الرعب في أوساط المجتمعات لإنهاكها نفسيا، وهناك أيضا أهداف أخرى له إذْ"يهدد الحريات الأساسية ويكون الغرض منه الضغط على الجماعة أو الدولة لكي تغير

[1]- حامد خليل، الحوار والصدام في الثقافة العربية المعاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط:1،2001، ص20، عن شريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط:1، 2010، ص13.

[2] - المرجع السابق، ص14.

[3]- عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط:1، 2003، ص231، عن كتاب شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص12.

[4] - حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، ص37.

سلوكها تجاه موضوع ما"[1]. الإرهاب غدا أداة طيعة في يد المهيمن يستعملها متى شاء لتهديد أمن وحرية المجتمعات، وجاء في تعريف **شريف بسيوني** "بأنه استراتيجية عنف محرم دوليا، تحفزها بواعث عقائدية إيديولوجية، تتوخى إحداث عنف مرعب داخل شريحة خاصة من مجتمع معين لتحقيق الوصول إلى سلطة أو للقيام بدعامة كمطلب أو مصلحة، بغض النظر عما إذا كان مقترفو العنف يعملون من أجل أنفسهم ونيابة عنها أم عن دولة من الدول"[2]. أشار الإقتباس إلى نقطة أخرى تذكي نار الإرهاب وهي العقائد والإيديولوجيات التي يتكئ عليها مقترف العنف لتحقيق مبتغاه وغايته.

إنَّ للرأي العام الإمريكي رؤية أخرى عن الإرهاب "فالإرهاب إمريكيا هو بربرية حديثة وهو شكل من أشكال العنف السياسي وهو تهديد الحضارة الغربية، وهو خطر على القيم الروحية الغربية "[3]. فتعريف أمريكا للإرهاب تعريف عنصري، لغى من لائحته كل الأقوام المهددة به، والتي أنهكتها جرائمه مثل العرب والفرس والدول الأفريقية، وعدَّ الغرب هو الوحيد الذي يعاني هذا الخطر.

إنَّ الناقد الأمريكي **نعوم تشومسكيNoam Chomsky** يعتبر الإرهاب "جزءاً من أعمال أمريكا، ذاكراً أعمالها التخريبية التي قامت بها ضاربا المثل بهيروشيما و أونيكارغو وأوتشيلي، والعراق التي لازالت تدمر، معتبرا الإرهاب استعمال غير الشرعي للقوة"[4]. فالإرهاب إرهاب مهما تغيرت مفاهيمه ومصطلحاته، ولا يمكن الشفع لجرائمه التي طالت حياة الانسان البريء وهددت وجوده، لنصل إلى مسلمة مفادها أن الإرهاب في التعاريف والمفاهيم العربية والإسلامية؛ لم يخرج عن نطاق الخوف والخشية والتعبد، حتى أطلق لفظ الرَّاهب على المتعبد في محرابه، دائما مرتكز على جانب فيه اللّين المرفق بالرحمة، ودلَّ الذكر الحكيم أيضاً على المعاني التي فيها الرفق والخشية والتعبد. حتى من باب التخويف، ودعا للجنوح إلى السِّلم. أما التعاريف الغربية ومفاهيمها للإرهاب تنطلق من القوة والغصب والهيمنة والتعدي على الحريات الفردية، وهذا يدلُّ على أن الغرب له يدٌ في ظهوره بمظهر القوة وتطاوله، واختلف المفهوم بين الدول باختلاف مصالحها وأيديولوجياتها وأهدافها السياسية والاقتصادية، حتى مفهوم الإدارة الأمريكية كان فيه نوع من التمييز للشعوب.

2-2- العنف دوافعه وأشكاله وتجلياته في الجزائر :

[1] - محمد عبد المطلب الخشن، تعريف الإرهاب الدولي بين الاعتبارات السياسية والاعتبارات الموضوعية، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، د:ط، 2007،ص79.

[2] - محمد عبد المطلب الخشن، تعريف الإرهاب الدولي بين الاعتبارات السياسية والاعتبارات الموضوعية، ص76.

[3] - نبيل سليمان ، الرواية والمجتمع المدني، ص23.

[4] - ينظر نبيل سليمان ، الرواية والمجتمع المدني، ص23.

إن العنف مرتبط ببواعث وأسباب تستجلبه، فالإنسان لا يصل إلى استعمال العنف اتجاه الآخرين إلا إذا انتهكوا حقوقه وكرامته، حيث "إن العنف لا يتوقف عن الاستمرار والتجدد، ومظاهر وعوامل انتشاره تملأ الفضاء الإنساني، فلا يمكننا الحديث عن السلام والأمن ومظاهر البؤس والمجاعات تعصف بالملايين من البشر وتفقدهم الحق الأول من حقوقهم وهو حقهم في الحياة، فالإهمال والتجويع والحرمان وتشويه الصورة والعقوبات والعزل ووضع القيود على الحريات العامة كلها مظاهر للعنف"[1]. فحرمان الإنسان من أدنى حقوقه في العيش والحياة تعتبر مظهراً من مظاهر العنف، وهي التي تجعله يثور شططا وغضبا ويمارس العنف هو الآخر لاسترداد حقوقه المستلبة، ويأخذ العنف أشكالا عدة فقد "ارتبط في أذهان الناس بالقتل والدماء والتدمير والأسلحة، وهذا ما يمكن تسميته العنف الصلب أو القاسي"[2]. ويوجد شكل ثالث للعنف "لا يمارس عبر أدوات القتل بل أدوات الفكر أو العزل أو الحرمان، والتجويع وغير ذلك من الأساليب السياسية وغيرها ما يمكن أن يطلق عليه العنف اللَّين"[3]. إذن هناك شكلان من العنف. العنف اللَّين والقاسي، كلاهما يترصد حياة الإنسان؛ إما بسفك الدماء وزهق الأرواح وإباحة الأعراض أو كبت الحريات والعزل والأسر والقمع، إضافة إلى الأشكال الماضي ذكرُها برز شكل آخر للعنف وهو أشدهم وأقسّاهم الإرهاب. "فهو شكل من أشكال العنف السياسي وهو أقسى تمظهراته "[4]. واقترن الإرهاب بالسياسة لأنه يتكئ في مبادئه على أفكار وإيديولوجيات تحركه ضد الآخر وهو أنواع فقد ميّز "إقبال أحمد من أنواع الإرهاب إرهاب الدولة والإرهاب المقدس الديني، وإرهاب الجريمة والإرهاب المرضي والإرهاب السياسي المعارض والإرهاب الضحوي الثوري"[5]. كلُّها أشكال عنف اتخذت من حالتها أو مُوجهها اسمه؛ كالإرهاب الديني أو المقدس أخذ من مرجع الدين اسما له، ففي "أواخر ستينيات القرن العشرين نمت للإرهاب أجنحة وبدأ في مهاجمة أهداف تبعد كثيرا عن أوطانها؛ فالجناح الأول الإرهاب الدولي والجناح الثاني المناهض للديمقراطية هو التطرف الإسلامي، وجاء هذا التطرف ليهدد البلدان الاسلامية"[6]. كان الإرهاب الدولي هدفه ونطاقهُ أوسع وهدَّد العالم ككل، أما الإرهاب الذي ينسب كيانهُ للإسلام، استهدف الدول الاسلامية فقط ليَشُلَّ الإسلام فيها، وهذا الإرهاب الاسلامي قد تصاعد ليصير المهدد الأول للسلام العالمي في التسعينيات من القرن العشرين، فَلَبُس هذا الإرهاب لبوساً دينياً ليأخذ شرعيته، فهو عبارة عن "حركات سياسية لا غير وعنفها عنف سياسي يلبس اللبوس الديني لغايات معروفة (...)ومن أبرز تمظهرات العنف الديني المستمر والمتوالد وجود قوى شعبية أو منظمة على شكل

[1] - ينظر حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، ص20 ،45.

[2] - ينظر حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، ص43.

[3] - المرجع السابق، ص43.

[4] -ينظر نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص23.

[5]- المرجع السابق، ص23، 24.

[6] - ينظر محمد صادق صبور، الإرهاب في العالم، دار الأمين، جمهورية مصر، د:ط، 2006، ص7.

شرطة مثل جماعات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والتي تلاحق وتقمع ما تظنه خروجا عن القيم الإسلامية "[1]. يُبرز الإقتباس الجماعات التي جعلت الدين الإسلامي أداةً لتحقيق أغراضها السياسية. ولكن لمَ يقترن الإرهاب بالإسلام؟ رُغم أن الإسلام دين سلمٍ وتسامح؟. تقول **وفاء كمال الدين محمد** عن اقتران هذا التطرف بالإسلام "من سنوات ليست ببعيدة بدأ الإرهاب في أماكن مختلفة من العالم(...) يقترن بما يسمونه الجماعات الإسلامية، لماذا تُسَمى الجماعات الإسلامية ودين الإسلام لا يحضُّ وإنما ينهى كل النَّهي عن العدوان والإرهاب، كيف تُسمى هذه الجماعات الإرهابية بالإسلامية وكتاب هذا الدين وسيرة رسوله تحضُّ على احترام الكبير والعطف بالصغير"[2]. إنَّ هذه الحركات الإرهابية والتي شعارها القتل والتدمير وزهق الأرواح سمَّت نفسها بالإسلامية؛ لتنزل وتسقط تهمتها على الإسلام وتشوهه، ودفاعاً عن هذا الدِّين تقول **كارين ارمسترونغKaren Armtrong** وهي راهبة كاثوليكية سابقة وضعت كتابا بعنوان **تاريخ السماء** "في الوقت الذي كان الغرب يحاول فيه تدمير الإسلام في الشرق الأدنى، كان المسلمون في أسبانيا يساعدون هذا الغرب على بناء حضارته الخاصة به"[3]. وهذا يدل على أن الإسلام ليس دين تعصب بل كان متفتحا عكس القتلة المتعصبين الذين أجلوا بلاد الأندلس فور سقوطها وقطعوا رؤوس أصحابها إلا من فر، ويُقر أيضا كتاب **سياسة الهيستيريا** الذي صدر عام 1964، من تأليف الأمريكيين **إدموند ستيلمان وويليام بفاف** "أن العنف في الأساس صنع الغرب وتم تصديره إلى باقي أنحاء المعمورة، وأن الغرب دفع ومازال يدفع ثمن محاولته لفرض حضارته بعد تقويض الحضارات المغايرة "[4]. نصل إلى نقطة بعد وصل الخيوط بعضها ببعض، أنَّ لقيام أي حضارة يستلزم تقويض حضارات أخرى وبشهادة كتاب ونقاد غربيين الذين اعتبروا أن الإرهاب من صنع الغرب وصدَّرُوه إلى باقي الشعوب. وبرؤوا الإسلام من التهم التي نُسبت لهُ وحاولت تشويهه. وإلى جانب كل ذلك الصراع بين الغرب والحضارة الإسلامية منذ الأزل ومنافستها لها وخوفا من استقواء الحضارة الإسلامية عليها، قام الغرب بخلق هذا الإرهاب وكانت الدول الإسلامية المُهددة الأولى به ، وهذا يدل على نية الغرب على ضرب وقتل الحضارة الإسلامية في مهدها قبل بزوغها واتساعها .

2-2-1- تجليات العنف في الجزائر :

[1] - حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة ، ص218.

[2] - محمد صادق صبور، الارهاب في العالم، ص82.

[3] - شوقي رافع، محنة الأصوليين؛ العنف ليس إسلاميا والإرهاب ليس عربيا، مجلة العربي، رئيس التحرير محمد الرميحي، الكويت، العدد:437، 1995، ص60.

[4] - المرجع السابق، ص60.

تغيّرت أحوال البلاد بعد مظاهرات أكتوبر 1988 واشتد الصراع واحتدم، ولجأ التيار الإسلاموي إلى العنف المسلح بعد خيبته في الانتخابات، وقام بعدة عمليات إجرامية ومظاهرات تعارض النظام "حيث أدى ذلك إلى سقوط العديد من القتلى والجرحى في صفوف المعارضين ، وإلقاء القبض على قادته، وبعد توقيف المسار الانتخابي في جانفي 1992 عرف العنف نقلة نوعيه جديدة، حيث جرى تنشيط كل المجموعات التي كانت نائمة وانتشر العنف ليشمل مناطق واسعة من البلاد "[1]. دخلت الجزائر بذلك في متاهة دموية ما لها أول ولا آخر بعد انتخابات 1992 التي أُقصيَّ منها الحزب الإسلامي، واشتد الصراع بين النظام والمعارضة وتم اغتيال العديد من الشخصيات السياسية البارزة في الوطن". فاغتيل الرئيس الجزائري محمد بوضياف، أثناء زيارته لمدينة عنابة على المباشر من خلال التلفزيون يوم 28يونيو1992"[2] وأبو بكر بلقايد وزير الداخلية الأسبق ورئيس حركة النقابات الجزائرية عبد الحق بن حمودة "[3]. ولتعزيز قوتهم استهدفوا الثكنات العسكرية ومراكز الشرطة، ورجال الأمن في الشوارع بغية الحصول على الأسلحة والذخيرة "وبعدما طالت يد الفزع سلك الشرطة تمادت لاغتيال الصحفيين بأساليب متعددة سواء بمتابعة خط سيرهم كما حدث في البداية مع صحفي التلفزيون رابح زناتي وإحدى صحفيات الشروق أو الترصد والتجسس"[4]. إن الاغتيالات التي حصدت كثيراً من الرؤوس الصِّحفية، كانت نتيجة لمقالاتهم الثائرة وأفكارهم ومعرفتهم الحقة لهوية هؤلاء المتمردين السفاكين للدماء، ثم امتدت همجية الإرهاب لتتلقف المثقفين؛ لأنهم يشكلون بالنسبة لمجتمعاتهم الوعي ويقدرون على إحداث الفارق فيه إن تطلع الشعب لأفكارهم وآمن بها. " فمن المثقفين من آثر الصمت للنجاة بحياته ومنهم من تكلم بملء فيه وناهض الإرهاب والإرهابيين مثل الروائي طاهر جاووت الذي قال :الصمت موت فإن التزمت الصمت ستموت وإن تكلمت ستموت إذن تكلم ومت فاغتيل في 26أيار /مايو1993 برصاصتين لأنه عارض التنظيمات الإسلامية والمنطق الديني الأصولي"[5]. فمن المثقفين من آثر الموت على الصمت والجبن ومنهم من اختار حياة الغربة والمنفى فراراً بأحلامه وأفكاره من همجية الموت، "والمفكر بختي بن عودة اغتيل هو الآخر في 22أيار/مايو 1995برصاص العنف الظلامي في ملعب لكرة القدم "[6]. وافتتحت بذلك

[1] - ينظر عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، ص62.

[2] - ينظر هابت حناشي، المحنة الجزائرية، شهود يتكلمون، ص46 ،49.

[3] - ينظر محمد صادق صبور، الإرهاب في العالم، ص(197-199).

[4] - ينظر خالد بن قفة، أيام الفزع في الجزائر، مركز الحضارة العربية ، مصر، ط:1، 1998، ص50.

[5]- ينظر محمد عاطف بريكي، على يد بائع الحلويات المتجول ..19سنة تمر على اغتيال الروائي طاهر جاووت، 2012/1/4. http://www.djazairnews.info/trace/37.troce/39691.19.

[6]- ينظر عبد المنعم شنتوف، اغتيال بختي بن عودة، مديح الحداثة، القدس العربي .

قائمة الضحايا من المثقفين وحصدت الكثير من العقول المفكرة، " فاغتيل المسرحيان عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي ومغني الراي الشاب حسني والمغني القبائلي معطوب الوناس والباحث الاجتماعي بوخبزة والطبيب محفوظ بوسبسي وكذا عديد من الصحفيين ونجا بأعجوبة الروائي مرزاق بقطاش من محاولة اغتيال"[1]. فآلة الدمار هذه لم ينج من بطشها ولم يسلم أي مواطن جزائري، فكانت لا تفرق إن حلت بموضع، فهاجر الكثير من المثقفين إلى أوربا نجاةً بجلدهم وفكرهم، والمرأة هي الأخرى لم تسلم من العاصفة الهوجاء التي ضربت البلد "فقد عُذبت واغتصبت وقُتلت النساء إما لصلات القربى مع الإسلاميين أو كوسائل للضغط على الرجال في أسرهن(...) من أجل نزع الاعترافات منهم مستخدمين النساء كوسائل ضغط وتعذيب لخصومهم السياسيين لا أكثر"[2]. اعتُبرت المرأة كبطاقة رابحة في يد من اعتمدها لإذلال الآخر بكونها نقطة ضعف لأياً منهم، فالجزائر نزفت كثيرا طيلة هاته العشرية الدموية. ووصفا لبشاعة الإجرام يقول أحد المختطفين :علي عيه وهو رجل دين ومفتي "أما أساليب إجرامهم التي مارسوها، لم يسبق وأن ارتكبت بحق أي شعب من الشعوب البشرية عبر التاريخ لفظاعتها وشناعتها التي فاقت كل التصورات(...) وما ارتكبوه بحق شعبهم لم يرتكبه لا التتار بهمجيتهم عند استباحتهم لبغداد ولا بدمويتها في محاكم التفتيش التي اقترفها الإسبان بحق العرب عند سقوط الأندلس"[3]. لقد وصل العنف في الجزائر إلى أقصاه. كابوس مخيف فرّق وشتت العائلات وهدم المنشآت وهتك الأعراض. ووصلت به القسوة إلى" إبادة عائلة من 19 فرداً "[4]. فما اقترفه سفاكي الدماء في سنوات التسعين لا يتقبله عقل الانسان ولا أي منظمة إنسانية، وما بُثَ في القنوات التلفيزيونية وفي الجرائد والمجلات القليل مما حدث، وما تم ذكره فيها نقطة في سيل من الدماء التي أهرقت بغير حق. "وانتهت السلسلة الإجرامية بهدنة أقامها الرئيس بوتفليقة مع الجيش الاسلامي للإنقاذ وجاء بعدها قانون الوئام المدني الذي نادى به الرئيس بوتفليقة وقرار العفو"[5]. إنَّ العشرية السوداء حقبة زمنية ضالة في تاريخ الجزائر. لا يمكن تناسيها استهدفت الأبرياء من القوم وخيرة المفكرين والمثقفين، الذين آمنوا بالتغيير والتجديد والحداثة، ولازالت تشكل عطبا في ذاكرة الانسان الجزائري والذي لم يبرأ منه.

ثالثا: العنف والإبداع:

---

http://www.alquds.co.uk%3fp%3d50833

[1]- محمد ساري، محنة الكتابة، ص40،41.

[2]- نادية محمود، المرأة المدنية والاسلام في الجزائر، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية، ص43.

[4]-هابت حناشي، المحنة الجزائرية؛ شهود يتكلمون، ص74 ،75.

[4] -عمر الحاج" صواق عبد الوهاب "، الصحافة، العدد:30، الأحد6جوان 1999.

[5] - ينظر هابت حناشي، المحنة الجزائرية شهود يتكلمون، ص125-127.

يعتبر الإبداع لسان حال المجتمع، يترجم أفكار المبدع والجماعة التي ينتمي إليها مُراعيا ظروفهما الخارجية والداخلية بكل حيثياتها، والإبداع بشتى ألوانه يستلهم من المجتمع والطبيعة مادته، فتكون إما سمفونيات تحاكي أصوات الطبيعة والحركة في المدينة، أو ألوان ذات معنى تجسد أشكالا فنية، أو نصوصا من الشعر والنثر تزخر بالوصف والتخييل، فالأدب بشقيه شعرا ونثرا ينهل من ظواهر وأحداث المجتمع لبناته، فينظُم قصائدا إذا كان شاعراً أو يسرد حكايا إذا كان قاصًا أو روائيًا، ومن بين التيمات التي يعتمدها الأدباء تيمة العنف، "فهناك من يعتبره محركا للأعمال الأدبية، فالأبطال في الحكايات والأساطير دائما لهم قدرات كبيرة على البطش بأعدائهم، وهذا ما خلدته الأعمال الفنية الكبرى في تاريخ البشرية، ففي أسطورة الالياذة يبرز اسم أخيلوس وهكتور وأجاممنون، وفي الأوديسة أوديسيوس، وفي أساطير ما بين النهرين يبرز جلجامش، ولدينا أعمال في تراث الشعوب كالرمايانا الهندية أو إنيادة فرجيل، أو السير الشعبية في الأدب العربي كقصة الزير السالم وعنترة العبسي والظاهر بيبرس وتغريبة بني هلال، فكلها تدور حول البطولة فلولا عنفهم ما كانت الشعوب على هذا المستوى من الحضور والمكانة "[1]. إذا فلولا العنف والبطش والبطولات ما كانت لتخلد هاته الأعمال، وما كانت لتصلنا معلقة عنترة وسيرته إلا لأنه كان ذا أداء عنيف ويبطش بأعدائه ويقتحم الخطوب بقلب ثبت، ولكن أيعتبر العنف دوما محركا للأعمال الابداعية ؟ لأن هناك من يعتبر" الإبداع تجاوز لقهر الذات يخرجها من خوفها وحالة الرعب التي تعيشها، فتتجاوز حدود العنف المكانية والزمانية لتبدع عالم آخر أفضل يقوم على أنقاض العالم الذي تعيشه(...) لأن الانسان لا يبدع طالما ظل راضخا لحدود القهر، ولكنه يبدع بالتجاوز بمعنى أن القهر هو حالة من الوعي تسبق أو تلازم الإبداع، لكنه ليس أبدا محرضا على الإبداع "[2]. يعني هذا أن العنف ليس محرضا على الإبداع، وإنما الإبداع هو تجاوز للعنف بتحديداته وخلقه لعوالم أخرى أكثر وعيا وأقل بطشا، تسمو فيها الروح الانسانية عن الراهن.

إنّ العمل الأدبي العربي يعتبر العنف مورداً له بشتى أشكاله وأبرز تيماته " فكان العنف ولايزال، وما ابتدعته البشرية من وسائل التعذيب في المعتقلات والأقبية والسجون ومراكز التحقيق وزنازين المخابرات ودورها في التخويف والقمع تيمات تناولتها أعمال فنية كثيرة وخطابات روائية عديدة نذكر على سبيل المثال **روايتي عبد الرحمن منيف**؛ شرق المتوسط وهنا الآن أو شرق المتوسط مرة أخرى، التي تضمنت بعض ما يمكن أن يجري في سجون الكثير من البلدان العربية والعالم من أساليب ووسائل العنف والقهر وكسر الارادة "[3]. وهناك العديد من الروايات العربية التي عالجت الإرهاب والتطرف والعنف بالإسلام والمسيحية؛ وانتهاك الحقوق والاعتقالات والسجون المملوءة بالأبرياء "إذ نظر بعض

[1] - ينظر حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، ص16 ،17.

[2] - الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص15.

[3] - ينظر حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، ص70.

الروائيين إلى التطرف الديني مرضاً اجتماعيا مثل **نجيب محفوظ** في رواياته المرايا 1988، والباقي من الزمن ساعة1988، ويوم قتل الزعيم1988، وحُللت صور العنف في الأصولية الاسلامية عند روائيين كثر مثل **نجيب كيلاني** في رواياته العديدة ومنها رحلة إلى الله 1978، واعترافات عبد المتجلي1991، **وفتحي غانم** في روايتيه الأفيال 1981وست الحسن والجمال1991"[1]. ولازالت الرواية العربية تسعى أن تكون المرآة العاكسة للمجتمع المدني باحثة في أسباب الإرهاب والتطرف متنبئة بما سيحدث في المستقبل القريب للشعوب.

الشعر هو الآخر تناول موضوعة الإرهاب والعنف والتطرف والطائفية، يقول الشاعر **نزار القباني** مُدافعاً عن حقوقه الإنسانية واتهامات الغرب الباطلة :

"متهمون نحن بالإرهاب
إذا رفضنا محونا على يد المغول واليهود والبرابرة
إذا رمينا حجرا
على زجاج مجلس الأمن الذي
استولى عليه قيصر القياصرة"[2].

الشاعر **نزار القباني** غاضب ثائرٌ في أبياته الشعرية، رافض للمسميات المهينة وللتهم الملفقة، معتبرا دفاعه عن نفسه ضد المغول واليهود والبرابرة ليس إرهاباً وعنفاً، بل هو دفْع الظلم والاستعباد وحماية الأوطان من الأعداء. **طه حسين** تعرض في كتابه "خصام ونقد " لعلاقة الأدب بالثورة" وانتهى إلى أن هناك أدبا يسبق الثورة ويمهد لها وآخر يعقبها ويكون من ثمارها ولذلك يأتي ظهوره أطول وأبطأ"[3]. بمعنى أن الأدب ليس مرآة تعكس وجه الإرهاب ولا ترصد تحركاته وإلا صار الأدب هنا أقرب للصحافة والتحقيق منه إلى الخيال الفني الأدبي. إن الكاتب "طه حسين يتلمس طبيعة الظاهرة الأدبية التي لا يريد لها أن تكون صدى خطابيا 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"[4]. والعنف شأنه شأن الثورة لا ينبغي للأدب أن يكون تسجيليا للظاهرة بحذافرها متقصيا للأحداث والظروف، بل أن يكون دارسا وناقداً وباحثا عن بدائل التي يمكنها إحداث فوارق مستعليا عن الظاهرة.

[1] - عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر ، د:ط، 2007، ص370.
[2] - نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص70.
[3] - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص113.
[4]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر ، ص113.

3-2- العنف والعمل الأدبي الجزائري:

كان العنف التيمة الأساسية في الأعمال الأدبية العربية ولايزال، وهو يحظى بنصيب أوفر في التشكيل الأدبي الجزائري بحيث" تمثل ظاهرة العنف فيه بمختلف أشكالها ووسائلها السمة البارزة"[1]. فتحدث الشاعر الجزائري عن الثورة والثوار وتحمس لاستقلال والتشييد ساخطا على الاحتلال بكل أنواعه وعلى جرائمه الانسانية التي خلفها في كل البلدان المحتلة، وأعماله الإرهابية في حق الأبرياء، فلم تعد قضية الاحتلال قضية وطنية بل أضحت عالمية، فقد كتب **محمد العيد** قصيدة بعنوان "خطر العلم على البشرية" يتألم فيها لما أصاب هيروشيما من دمار:

كرة واحدة في هيروشيما تركت كل مبانيها هشيما"[2]

إن الشاعر الجزائري **محمد العيد آل خليفة** ساخط ومتألم لما أصاب هيروشيما، بعد قذف القنبلتين النوويتين على أراضيها من طرف أمريكا. ولازالت لليوم تعاني شعوب المنطقة من أشعتها، وكذلك فعل **"صالح خرفي** في قصيدته "الجنون الذري":

ولدي إن سطت عليك الرزايا وأشارت لك السما بالمنايا

وسرى فوقنا غبار مبيد فترامت صرعى ألوف الضحايا

ولدي فانتفض معي ومع الآ لاف في ثورة تطير شظايا"[3]

وانتقل الكاتب الجزائري من الحديث عن الثورة وما حققه الثوار، وعن الثورة الزراعية في السبعينيات من القرن الماضي، للحديث عن الشارع الجزائري إبان الانتفاضة والعشرية السوداء، فرصد الكتاب في أعمالهم الاضطرابات التي حدثت في الجزائر والانتفاضات المعارضة للنظام، واستغرقوا في الحديث عن الأزمة التسعينية الدموية التي دامت عشر سنوات وخلفت دمارا وضحايا بالألاف يعدون ، فتقول القاصة الجزائرية **حكيمة صبايحي** في "قصة حب" :لم أستطع أن أضحك يا رئيس لأن غصة السؤال: من أجل من كل هذا الموت المجاني؟ ومن سيذكر من؟ الذين اغتصبوا الجزائر وطاروا إلى مدن الأحلام يشترون ما طاب لهم مما سرقوا من أعمارنا وأحلامنا...؟أما الجثث المتبقية التي لم يحن دورها بعد في الدفن؟ ما أسهل الكلام؟"[4] إن الكاتب الجزائري أصابهُ الذُهول أمام آلة الدمار التي أتت على الأخضر واليابس وحصدت الرؤوس دون تمييز وقد أطلق على هذا الأدب " تجاوزا أدب المحنة لأنه

---

[1] - شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى في رواية عواصف جزيرة الطيور لجيلالي خلاص، مجلة متون، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مولاي الطاهر، سعيدة، العدد:1، 2008، ص183.

[2] - عبد الله الركيبي، قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، الجزائر، د:ط، 2009، ص155.

[3] - المرجع السابق، ص156.

[4] - عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، ص122.

اعتمد على مرجعية خاصة هيمن فيها العنف والتقتيل وفرضت الأحداث المأساوية حضورها"[1]. فالكاتب الجزائري كان مرصودا والموت يتبعه، وحديث الاغتيالات زاد من فوضاه النفسية، فأصيب بصدمة اضطرته للكتابة عن ما عاناه، ولم يخرج من معاناته ولا من هول الأزمة وانعكاسها على نفسه، فالروائية **آسيا جبار**" في "**أبيض الجزائر** " وفي مجموعتها القصصية "وهران لغة ميتة " تعبر عن سخطها وألمها من جراء ما يحدث وإنهما لصرختان في وجه الظلم وفي وجه الارهاب"[2]

الرواية الجزائرية استلهمت من واقع المجتمع الجزائري في خضم الإرهاب موضوعها وأحداثها، فالأزمة صعقت الروائي الجزائري وصدمته فجل الروايات "استغرقت في تصوير أثر الارهاب، مثل تيميمون **لرشيد بوجدرة**1994، والشمعة والدهاليز **للطاهر وطار**1995، وسيدة المقام **لواسيني الأعرج**1997"[3]، التي قال عنها **مخلوف عامر** في وصفها للإرهاب "أنه مظهر من مظاهر 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 زمنا، ولكنها ستسعر من جديد كلما حركت الأصولية ريحها"[4]. فالمقصود أن ما وراء الإرهاب في الجزائر في الروايات هو الأصولية يعني إيديولوجية تُوَجِهُهُ، فإذا خبت نار الإرهاب يعود الأمر لها وإليها فهي سيدة القرار، ويمكنها أن تعصف من جديد بتحريك الإرهاب وتوجهه لغاياتها المنشودة ومصالحها .

ولازالت أقلام الكتاب الجزائريين تغترف مواضيعها من هذه اللعنة التي صبت على الجزائريين في حين غرة وهلكتهم وأنهكتهم كروايات **الحبيب السايح**" زمن النمرود، وذاك الحنين، تماسخت " **وبشير مفتي** بروايتيه" المراسيم والجنائز، وأرخبيل الذباب "**وإبراهيم سعدي** بروايته "بوح الرجل القادم من الظلام" **وأحلام مستغانمي** بثلاثيتها "ذاكرة الجسد، عابر سرير وفوضى الحواس"...

وقد عُدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في الفترة التسعينية "رواية تسجيلية قريبة من التقارير الصحفية وتميل إلى اللغة الصحفية أكثر مما تسعى إلى خلق بنية فنية متميزة "[5]. فصارت المواضيع الروائية أقرب إلى التحقيقات والتقارير الصحفية منها إلى الأدبية؛ فالقارئ الجزائري مثلا وبحكم عيشه للأزمة يجد نفسه يعيد تذكر أحداث مرت عليه فقط، وقصص شاهدها أو سمعها أو حُكيت له، فيضطر لترك العمل قبل إتمامه قراءةً، فقد صار "هم الرواية أن تصب في روع قارئها حقيقتها المعلبة

[1] - ينظر شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى، ص183.

[2] - ينظر زاهية صالحي، المرأة الجزائرية والأزمة؛ قراءة في الأدب القصصي، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية، ص93.

[3] - عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، ص350.

[4] - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص136.

[5] - ينظر مخلوف عامر، دون كيشوت يزور الجزائر، مجلة متون، ص180.

الجديدة دون أن تفسح له مجال التردد أو الشك أو السؤال متجاهلة الحس النقدي لدى القارئ"[1]. وهذه الرواية التسجيلية كما سماها البعض قتلت روح التساؤل والفضول لدى القارئ أو المتلقي متناسية حسه النقدي، فانحسرت بذلك مكانته النقدية.

ويبقى العنف بشتى أشكاله هو التيمة الأساسية في أعمال الكثير من الروائيين الجزائريين والمأساة التسعينية لازالت تقض مضجع الروائي الجزائري وتوحي إليه وتسيل مداده، لأنه لم يبرأ منها بعد. مثله مثل باقي شرائح المجتمع، ولكن لكلٍ رؤيته وأيديولوجيته التي ينطلق منها، فالحدث المأساوي واحد والأساليب وأفانين الحكي والتعبير تتعدد من روائي لآخر، ورحلة الكاتب في البحث وتقصي الواقعة وقربه وبعده عنها وتصويره لها ولظروفها تتمايز فالذي عاشها كمرزاق بقطاش الذي نجا بأعجوبة من موت محتم غير الذي عاش في أوربا، والذي شارك في انتفاضة 1988 والذي شاهد اغتيالات المثقفين وضياع المرأة في هذا المد كله إلا وله حكاية مغايرة عن الآخر، وهذا الذي سنحاول معرفته في الرواية الجزائرية والرؤية المأساوية وتماثل هذه الرؤية مع البناء الفني للرواية .

[1] - ينظر حبيب مونسي، موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الثاني، نشر يوم الخميس13محرم1433 /8ديسمبر2011 https//aswat-elchamal.com/ar/

الفصل الأول

الرواية الجزائرية والرؤية المأساوية. دراسات نقدية

أولا: محنة المثقف الجزائري.

1-1- المثقف الإيجابي.

1-2- المثقف السلبي.

ثانيا: عنف السلطة.

2-1- السلطة والتطرف.

2-2- السلطة ضد التطرف.

2-3- المعتقلات والسجون.

ثالثا: صورة المرأة والعنف.

3-1- المرأة والعنف.

3-2- المرأة الوطن.

3-3- المرأة المثقفة والعنف.

رابعاً: صورة المتطرف.

4-1- مصطلح الأصولية والإسلاميين في الرواية الجزائرية.

4-2- شخصية المتطرف في الرواية الجزائرية.

تعتبر المأساة التسعينية التيمة البارزة في جل الكتابات الروائية الجزائرية، بحيث استنطقت هذه الأعمال الأزمة وحاورتها وبعثتها في شكل تعبيري روائي، وهذه الرؤية المأساوية التي اتسم الروائيون بها في كتاباتهم، لها مكونات أساسية وعناصر، يقول **لوسيان غولدمانL Goldmann** " إذا أردت أن أشرح خاطرة **بسكال** توجب عليَّ الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، ولكن ينبغي أن أشرح نشأتها، وعندها أضطر إلى الرجوع إلى الحركة **الجانسينية**، وأستطيع أن أفهم الجانسينية بربطها بطبقة نبلاء الرداء وهكذا دواليك"[1]. والناقد **لوسيان غولدمان** اعتمد في فكره على منطلقات **جورج لوكاتش Georg Lukacs** الذي عاش في وسط إمبراطوري تقليدي إقطاعي، وبعد هجرته إلى ألمانيا اختلط بالمثقفين وتبادلوا الحديث وخاصة في الجانب الصوفي عند **دوستويفسكي"[2]**. الكاتب جورج لوكاتش في كتابه **"الروح والأشكال** تأثر **بآدي الشاعر** المجري الثوري للبرجوازية الصغيرة المثقفة، والذي استمد منه البعد الأخلاقي لفكره، كما التقى **بآرنست بلوخ** الفيلسوف الألماني الذي أمده البعد الفلسفي"[3]. وقد عبر في هذا الكتاب أيضا" وخاصة في المقالة الأخيرة (ميتافيزيقيا المأساة) المهداة إلى **بول أرنست** عن رؤيته المأساوية للعالم"[4]. وطور هذه الرؤية **لوسيان غولدمان.** واعترف بمجهودات **جورج لوكاتش** في هذا الجانب. والمكونات الأساسية التي شكلت الرؤية المأسوية لدى غالبية الروائيين، خصصنا لها مدخلاً فوقفنا على جذور الصراع الذي دار في الجزائر ومسبباته، بوصفه المكون الفاعل والمباشر والذي كان له أثراً في تشكيل رؤية الكتاب" فالشكل يعتبر الأداة التي تتماثل مع رؤية المبدع وليس انعكاساً له"[5]. ورؤية المبدع هذه للواقع لا تنشطر عن رؤية الجماعة". .والحديث عن هذه الرؤية يستدعي الحديث عن الوعي القائم و الممكن، فكل حدث اجتماعي يستدعي في بعض جوانبه عملية وعي"[6]. مما لاشك فيه أن وعي المبدع بحال عصره يكون نتيجة تظافر وتلاقي وعي الأفراد والجماعة، "فوعي المبدع لابد أن يكون ملتحماً على نحوٍ ما بالوعي الشامل.. فالفنان لا يستطيع أن يتخيل رؤية المجتمع للعالم إلا في إطار هذا الوعي الشمولي، فهو يستوعب ما يشيع حوله من مفاهيم عقلية بالقدرة التي يستطيع بموجبها أن يفهم الأمور وأن لا يكون منفصلا أو شاذا بالقدرة عن العصر الذي هو فيه"[7]. إذن رؤية المبدع هي نتيجة

---

[1]- لوسيان غولدمان، عن صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2013، ص303.

[2]- ينظر محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د:ط، 2009. ص9.

[3]- ينظر المرجع السابق، ص10

[4]- المرجع السابق، ص11.

[5]- صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، ص300.

[6]- ينظر المرجع السابق، ص298.

[7]- ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، ص299.

حتمية لوعي الجماعة التي ينتمي إليها، وبالتالي فرؤية المبدع الجزائري كانت حصيلة لفهم الجماعة لمجريات الأحداث، وقد تمايزت رؤى الروائيين للواقع الراهن نظرا لغموض الحدث وأطرافه المتنازعة، واعتمد الكتاب فن الرواية بوصفه أحد الأطر الفنية التي يمكنها إبراز عدة حالات بشكل دقيق و معبر "فالرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب، و لكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكل إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص، والرواية نسق من العلاقات، والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات"[1]. فالرواية تتماثل مع الواقع و لكنّها تسمو فوقه لتخلق عالم تخييلي تتصارع فيه الأفكار". و الرواية الجزائرية المعاصرة اتخذت هذا المنحنى في توجهها نحو الواقع و التعمق في فهمه و تسجيل أزماته، يقول الروائي **محمد ساري** عن تشاكل الرواية الجزائرية بالواقع: "لم يكن إلا تعبيراً عن نوع من الصرامة الكلّية في الكشف عن أنفسنا، والتخلص من النفاق الاجتماعي والديني وتسمية الأشياء بأسمائها"[2]. فالواقع الجزائري المتردي فرض نفسه على الروائي الجزائري، وفرض عليه الواقعية في الكتابة بحيث "اعتبرت الرواية الجزائرية هي الأكثر تعبيراً عن الواقع الجزائري برؤى متعددة وتكنيكات فنية متميزة وصياغات لغوية مبينة"[3]. إذاً الرواية واكبت الواقع الجزائري في كثير من فتراته التاريخية، ولما تعرض هذا المجتمع للعنف المسلَّح وحدثت اضطرابات تعاطت مع هذا العنف و سجلت آثاره، فمثلا "التقى **الطاهر وطار** في "**الشمعة و الدهاليز**" مع **الأعرج واسيني** في "**سيدة المقام**" في البحث عن جذور الأزمة. وفضح الممارسات التي تبعتها كما جسدها آخرون **كإبراهيم سعدي** في "**فتاوى زمن الموت**" و **محمد ساري** في "**الورم**" و **بشير مفتي** في "**المراسيم و الجنائز**"(...) لقد أرخت مثل هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها"[4]. وقد خرجت من صلب الأزمة العديد من الروايات متماثلة في ذلك مع الواقع الجزائري القائم، مجسده الأوضاع بكل تناقضاتها و مآسيها بحيث "صارت عين الأديب عدسة كاميرا لاقطة لكل شاردة وواردة، وأصبح قلمه إزميل نحت يخلد كل فاجعة(...) و كلها تحمل خبراً عن الموت وعن صوره الكابوسية المفزعة للذاكرة، وهذه عناوينها كالآتي: **إبراهيم سعدي**: "**رواية النخر، فتاوي زمن الموت**"، **أحلام مستغانمي** بثلاثيتها "**ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**"، **بقطاش مرزاق**: "**خويا دحمان، دم الغزال**"، **بوجدرة رشيد**:"**تيميمون، انبهار**"، بوطاجين سعيد:"**وفاة الرجل المميت**"، **بن قينة عمر** "**مأوى جان دولان**"،

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر،ط:1، 2005، ص58.
[2]- ينظر آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل،د:ط، 2006، ص57.
[3]- عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، ص129.
[4]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص77.

جلاوحي عزالدين "سرادق الحلم و الفجيعة"..."[1]. فكل هذه النصوص الروائية و غيرها، اصطبغت بصبغة المأساوية، فقد وجد الكاتب الجزائري نفسه في خضم الأزمة، فخلق لنفسه معبراً ينقل إليه هواجسه وهمومه" فذهب عبد **الوهاب معوشي** في كتابه المعنون ب"**تفكيرات الجسد الجزائري الجريح**" إلى أن كثيراً من الكتاب الروائيين جسدوا وضعيتهم و مكانتهم في خضم ما تمتحن به الجزائر خلال تعرضه لدور المثقفين في المرحلة الراهنة وتناول أيضا مأزق الهوية الوطنية في ظل الصراع، و موضوع الإسلام بين التسييس و التسليح، و مسألة الحرية الشخصية والممارسة الديمقراطية وحرية المبادرة و الخلق و الإبداع"[2]. إذاً تعددت صور و طروحات الروائي الجزائري، و لكن السؤال الذي يبقى يردد نفسه على القارئ، كيف تموضعت هذه التيمات وكيف تشكلت ملامح هذه الصور؟. ومن بين التيمات التي اعتمدتها غالبية النصوص الروائية الجزائرية وشكلت الغالبية المعالجة: محنة المثقف، السلطة و العنف، صورة المرأة والعنف، المتطرف. وتعبر عن شرائح المجتمع التسعيني. والمثقف قريب من مكانة الروائي، أو لربما الروائي يتحدث عن مأساته كما فعل **مرزاق بقطاش** في روايته **"دم الغزال"**. فحوَّل اغتياله إلى عملٍ أدبي واستنجد بالمثقف كبطل لحكايته، ينجو مثقف **دم الغزال** من موتٍ وشيكٍ بعد تلقيه رصاصة طائشة أمام بيته. وكان المثقف الجزائري في زمن المأساة يعيش تيهاً، وفي ظلِّ الصراع الذي نشب بين الإسلامويين والسلطة الحاكمة أُجبر في بعض الأحايين على التزام بمواقف ومنها مالم ترض به السلطة الحاكمة، ومنها ما عارض به الإسلامويين، وكل هذه الصور استغلها الروائي الجزائري لتشكيل روايته. وفي هذا المعترك كلِّه كانت المرأة الوتر والعنصر الحساس في المجتمع التسعيني. فلم تسلم واستُغِلت وعُدَّت بطاقة رابحة في يدِّ عدوها يؤثر بها على الطرف الآخر. وحُرمت من ممارسة حقوقها، وعوملت بوحشية. فكل هذا الزخم من القضايا الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وعتها رؤية الروائي واصطبغت بالمأساوية. فما رآهُ لايسُرُ بتاتا. وشكلها وفق فهمه لها ومنحها قوالب فنية تتمايز وتختلف.

أولاً: محنة المثقف الجزائري:

إن النخبة المثقفة في جزائر ما بعد الاستقلال عرفت تصعيداً في المجال الثقافي، وقد التَفَّت حول الرئيس أحمد بن بلة و أطلقت العنان لنفسها، ولكن بعد الانقلاب الذي حدث انحصر دور الثقافة و المثقفين، وصارت الثقافة بُوقاً في يد السلطة تنفخ فيه بحسب تطلعاتها، و ظلت على تلك الحال إلى غاية التسعينيات من القرن العشرين، بحيث بدأت تظهر بوادر التحرر من السلطة و من العجز و التبعية، و قبل الخوض في معالجة حال المثقف الجزائري نعرج على المفهوم الشائع للمثقف "فهو كل إنسان مثقف بثقافة

[1]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية:CRASC، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،د:ط، 2007، ص222.

[2]- ينظر المرجع السابق، ص223.

مجتمعه الذي يعيش فيه"[1]. بمعنى أدق لكل مجتمع ثقافته ومثقفيه، لهذا تتعدد الثقافات بتعدد المجتمعات بل في المجتمع الواحد تتمايز. "ولم يرد استعمال هذه الكلمة إلا مع عصر النهضة حيث بدأت مجموعات المتعلمين العرب من الطبقات الاجتماعية الأرستقراطية و المتوسطة تعبر إلى عالم ما وراء البحر، وبدأ هؤلاء الذاهبون يتميزون داخل مجتمعاتهم"[2]. يتبين أن مصطلح المثقف وافد إلينا من الغرب عن طريق اجتماعات مثقفي العرب والغرب. وتأثرهم بالثقافة الغربية، فقبل النهضة عُرف المثقف العربي بأسامي أخرى كالفقيه والمتحدث والمفكر والفيلسوف والمؤرخ، ومصطلح المثقف في المعاجم اللغوية العربية من مادة" ثقف: ثُقُف الرجل ثَقْفًا وثَقَافَةً بمعنى صار حاذقا خفيفا. ومنه المثاقفة والثُقاف ماتسوى به الرماحُ"[3]. ويراد بمادة ثقف أيضا " ثَقَفَ، ثَقِفَ، ثَقُفَ، بمعنى صار حاذقاً خفيفا فهو ثَقُفَ، وثقفَ الرمح قومه و سواه، وثقف الولد هذبه و علمه. و الثقافة التمكن من العلوم و الآداب، و المثقف بالمعنى الإصطلاحي "هو من ألمَّ على نحو جيد بثمار الثقافة من العلوم و الآداب سواء أكان منتجا لها أم متلقيا فحسب "[4]، وللمثقف أهمية و دور في كل مجتمع لأنه يأخذ بيد أفراد مجتمعه إن ضلوا ويرشدهم للصواب. "فالمثقف هو الذي ينشئ أفكاراً جديدة داخل المجتمع، ويدافع عنها لكي تشق طريقها إلى الناس، و بهذا المعنى فإن المثقف المبدع لا يمكنه أن يسير في الصّف دون قناعة مسبقة كما لا يمكنه السكوت عن مظاهر الظلم الاجتماعي و الاستبداد السياسي، وهنا تكمن رسالة المثقف تجاه المجتمع"[5]. إنَّ المثقف له دور عظيم منوط به، بوصفه منتجاً للأفكار و مصلحاً

و محركاً للشعوب، و لكن "هذا المثقف في الوطن العربي وجد مناخا طارداً له، تارة لأسباب اقتصادية حين لا يوفر عملاً مناسبا يدر عليه عائداً معقولاً، و تارة لأسباب اجتماعية تقف حائلا أو تمنعه من القيام بدوره سواء على المستوى الوظيفي حين تمنعه من العمل أو على المستوى الذاتي حين تمنع نشر إبداعه، وتارة ثالثة لأسباب سياسية حين يتعرض للقمع"[6]. من خلال القول يُلحظ أن الذوات العربية المثقفة تعيش غربة في أوطانها وإهمال متعمَّد لأنها تشكل طبقة مستنيرة من شأنها إحداث فروقات في المجتمع برؤاها، وهذا ما لا تحبذه الشرائح المتضادة و إياها. "ويعتبر الأديب عنصرا مهما من فئة المثقفين التي تمتد بين ثنايا المجتمع له تكوينه الذاتي و نشأته الخاصة (...) يتأثر الأديب بما يحدث في الواقع الخارجي، و يجتاز عديدا من التجارب يكتسب من جرائها كثير من الخبرات...و يمضي الوقت يستوعب الواقع المحيط به، و يتفهم أبعاده حتى تتبلور لديه تدريجيا رؤية داخلية للحياة و الكون من حوله وهو ما عبر عنه تولستوي بأنه

[1]- باقر جاسم محمد، الفكر النقدي و أسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط:1، 2013، ص201.

[2]- أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية، الفهوم و الممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، د:ط، 2009، ص30،31.

[3]- إسماعيل بن حماد الجوهري، معجم الصحاح، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط:2، 2007، ص141.

[4]- ينظر باقر جاسم محمد، الفكر النقدي و أسئلة الواقع، ص201.

[5]- حمري بحري، الكتابة بماء الذهب و الكتابة بماء الخشب، مقالات، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د:ط، 2007، ص53.

[6]- ينظر حسن عيد، المثقف العربي المغترب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،ط:1، 1999، ص47.

البناء الروحي الذي يتكون فيغضون عملية التفكير و النشاط"[1]. و باعتبار الأديب له رؤية متفردة للواقع، ينطوي الأمر على الأديب الجزائري الذي وجد نفسه مرغما على مشاهدة حمام الدم في الجزائر، و اليد المجرمة التي طالت و ما أبقت ظلا. فالإرهاب يعتبر "المفكرين و المبدعين هدفا لابد من القضاء عليه فوجودهم منافٍ لوجود الإرهاب، و مضاد له، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصل إلا بالحرية و لا تتأسس إلا بالتمرد على شروط الضرورة، ولا تتردد في أن تضع كل شيء موضع المساءلة، فحضور المفكرين و المبدعين تهديد للتعصب و التطرف و تعرية لفساد الممارسات"[2]. إنَّ المثقف الجزائري شكل تهديدا للإرهاب، وبات يعرف نواياه المبيتة و لكنه لم يسلم من بطشه، فقد "استهدف المثقف الجزائري من الحركات الإسلامية الراديكالية فكفرته أولاً في نهاية الثمانينات و شهرت به في خطب بعض المساجد و على صفحات بعض الجرائد الموالية لها، ثم انتقلت بعض فصائل هذه الحركات الى اغتياله و خطفه في بداية التسعينيات"[3]. لهذا كانت غالبية الروايات الجزائرية ترتكز في قراءتها للواقع على المثقف لأنه عانى الأمرّين بحيث "كانت نوعية الأبطال جميعا من الفئة المثقفة، تدل عليهم وظائفهم و المواهب التي يمارسونها و مواقفهم و آراؤهم في القضايا المطروحة ففي **"سيدة المقام"** البطل أستاذ جامعي وروائى، و في **"ذاكرة الجسد"** فنان تشكيلي، و في **"امرأة بلا ملامح"** طالب جامعي، و **"تيميمون"** دليل سياحي ، في **"الشمعة والدهاليز"** أستاذ جامعي و شاعر، وفي **"دم الغزال"** عضو المجلس الاستشاري و كاتب"[4]. و شخصية المثقف في الرواية انقسمت بدورها إلى قسمين بحسب أدوارها ووظائفها ومواهبها في الرواية: المثقف السلبي، المثقف الإيجابي.

1-1 المثقف الإيجابي:

شخصية المثقف الإيجابي الذي اختار التكلم و التعبير و القيام بدوره المنوط به في إنتاج الأفكار رغم التهديد و الوعيد "وهو بطل خيّر يبحث عن الحق والعدل والخير والجمال ويمكن أن يكون إيجابيا مواجهاً يتحدى خصومه وأعداءه في الرواية"[5]. وقد كان "التركيز في العنف من نصيب الصحفيين بوصفهم فئة من المثقفين الملتزمين الذين ناضلوا من أجل إيصال الحقيقة وهذا الأمر كلفهم أرواحهم في

[1]- ينظر حسن عيد، المثقف العربي المغترب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،ط:1، 1999، ص14.

[2]- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الادب العربي المعاصر، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط:1، 2003، ص24.

[3]- محمد ساري، محنة الكتابة، ص43.

[4]- ينظر الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص121.

[5]- ينظر طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، د:ط، د:ت، ص17،18.

أغلب الأحوال"[1]. فالصحفي لا يتوانى عن ذكر الحقائق فتجده دوما السّباق للحدث و لو كلفه ذلك عمره، الرواية وصفت حالة الرعب التي عاشها المثقف والصحفي الذي "كان مهدداً في كل لحظة بالاغتيال من طرف الجماعات التي رفعت شعار قتل النخبة المفكرة في بلادنا، فكانت مثلا رواية **"في الجبة لا أحد" لزهرة الديك"** وصفا لحالة الترويع و الخوف التي يعيشها الشخص المهدد... كما جاءت في رواية **"وطن من زجاج"** حكاية الصحفي الشاب المتحمس و الذي لم يستجب لتهديدات التكفيريين فوضعوا حدا لحياته ببضع رصاصات خنقت حلمه إلى الأبد"[2]. إنَّ اندفاع الصحفي الشاب و جريه وراء حماسته، جعله يلقى حتفه مبكراً كباقي الصحفيين، و ركز الروائي **احميدة عياشي** هو الآخر في رواية **"متاهات ليل الفتنة "** على "ضحايا الإرهابيين الصحفيين، كما تعرض لمحاولات الاغتيال التي تعرضوا لها، و تبدأ أحداث العنف عندما يقرر **"حميدو"** أحد شخصيات الرواية الدخول في حقل الكتابة ضد الإرهاب، و جماعات الإسلام السياسي، أصبحت هاجسه الأول سكنته الجذور"[3]. ولكن كانت نهاية حميدو مأساوية فقُتل أبشع قتلة، كغيره ممن تحروا الحقيقة، وتتطرق رواية **"فوضى الحواس لأحلام مستغانمي"** أيضا "لجدلية الصحفي و المتطرف، حين ترسم المسار المأساوي للواقع الجزائري، و الذي يعيشه المواطن و لاسيما الصحفي، حين تقول شخصية الصحفي عبد الحق عن موت زميله سعيد مقبل: كان يتناول غذاءه رفقة زميلة له في مطعم صغير جوار الجريدة، عندما اقترب من شخص توهم منه أنه يريد محادثته و لكنه ولكنه أخرج مسدسا و أطلق النار عليه و مضى بهدوء، قتل و جريمته الوحيدة كلمات ليس سوى كلمات"[4]. و الصِّحفي الأجنبي أيضا لم يسلم من يد الإجرام ووقع ضحيةً في يد جلاده. ففي رواية **"تيميمون لرشيد بوجدرة"** يذكر السارد اغتيال صحفي أجنبي : "صحافي فرنسي يغتال من طرف إرهابيين إسلاميين بالقصبة في الجزائر العاصمة"[5]. تبقى الصحافة نِداً للمتطرف لأنها تفضح المستور والألاعيب المحبوكة في الخفاء، و تطلع الرأي العام على انتهاكات حقوق الانسانية، فها هو الصحفي "والذي هو الراوي في رواية **"عواصف جزيرة الطيور لجيلالي خلاصي"** يتساءل: "سجين إذن السبب؟ التعليق على خبر نشرته إحدى الصحف الجزيرة و تأويله خطأ، فالمساس بأمن المشيخة، و محاولة تشويه سمعة الشيخ الأكبر حامي الأمة، التهم واضحة و سبق الاصرار متوفر خاصة و الخبر بسيط لا علاقة له

---

[1]- سعاد عبدالله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة؛ دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط:1، 2010، ص50.

[2]- حبيب مونسي، موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الثاني، نشر في الموقع بتاريخ: الخميس 13 محرم 1433هـ الموافق ل:08-12-2011 https://aswat-elchamal/com.

[3]- احميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص51.

[4]- ينظر أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص52.

[5]- رشيد بوجدرة، تميمون، منشوراتANEP، الجزائر، د:ط، 2007، ص54،

بما أفكر و أحاول التحقيق في ما ورائياته، ها هو الخبر كما نشر في صفحة المنوعات من جريدة التشيخ: "اكتشاف أربع جثث على أحد شواطئ البيضاء وحسب رأي الطبيب فإن وفاة هؤلاء الأشخاص حديثة نوعا ما، و لم تعرف بعد ظروف هذه الوفيات، و قد فتح تحقيق في هذا الصدد من طرف مصالح الأمن لمعرفة هوية هؤلاء الأشخاص"[1]. إذاً يظل السبب الرئيسي لاستهداف الصحفي من الدرجة الأولى تحريه الحقيقة و بشكل يومي وبثه للوعي باستمرار، وهذا يشكل تهديداً لوجود المتطرف، و الخطر لم يتوقف عند المثقف الصحفي فحسب، بل كان متعديا على كل الشرائح المثقفة، **فرشيد بوجدرة في تيميمون** يصف اغتيال أستاذ "اغتيل الأستاذ بن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وحدث ذلك بمرأى ابنته البالغة عشرين عاماً؛ إذن الذي اغتيل هو أستاذ رمز التربية ومصدر العلم، والإرهاب يصوب رصاصه نحو أهل العلم والتنوير، ليفرض حالة من الظلام، ثم إنه يُغتال أمام ابنته بلا رحمة ولا شفقة"[2]. ورواية **بخور السراب** للروائي **بشير مفتي** تظهر" صورة الأستاذ الجامعي والروائي الذي تلاحقه الشائعات من قبل المتطرفين الذين يريدون قتله بأي ذريعة، فاتهموه بالإلحاد والشرك، وقد حذره مدير الجامعة التي يعمل بها وأعطاه إجازة مدفوعة الأجر لكي ينفذ من سهامهم، ولكن بعد ازدياد الأوضاع سوءاً يقرر حداد بيقين موته فيقول:" أفكر بجدية في ترك الجامعة فحسب ما سمعت لقد حُلِل دمي وإن كل تلك الشائعات بصددي لم تكن إلا البداية لإعطاء شرعية لمقتلي، سيقتلونني حتما لم يعد عندي أي شك في ذلك"[3]. صار كل من له علاقة بالعلم وله القدرة والشجاعة وباستطاعته التغيير، بالنسبة للمتطرفين هدفاً وهاجساً، من الضرورة القصوى القضاء عليه، وقد كانت حادثة اغتيال الروائي الكبير **طاهر جاووت** بالغ الأثر على جل الروائيين، فأورد الخبر **رشيد بوجدرة،** ضمن سلسلة من الأخبار الإجرامية التي اعتمدها في روايته:" الكاتب الكبير **طاهر جعوط** يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة"[4]. كذلك الروائي **أمين الزاوي** "يستفتح روايته **"رائحة الأنثى"** باستقبال جثمان المسرحي **عبد القادر علولة** الذي اغتالته يد الإرهاب، ويذكر في الباب الأخير" **باب عبد القادر"**، وهران وهي محاصرة بالعسكر، صفارات الإنذار والجثث واغتيال **الطاهر جاووت"**[5]. لم يرحم الجحيم الجزائري الروائي **طاهر جاووت** الذي قرر يوما الموت على الصَّمت؛ وناله في إحدى صباحات 1992، كذلك مصائر الشخصيات المثقفة في رواية **المراسيم والجنائز** للروائي **بشير مفتي** تشابه مصير طاهر جاووت "فمصائر هذه الشخصيات الشبابية

[1]- جيلالي خلاص، عواصف جزيرة الطيور،عن شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى، ص185.

[2] - رشيد بوجدرة، تميمون، عن مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص116.

[3] - بشير مفتي، بخور السراب، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص53.

[4] رشيد بوجدرة، تميمون،ANEP ، منشورات ، الجزائر، د:ط، 2007. ص74.

[5]- ينظر أمين الزاوي، رائحة الأنثى، عن نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص68، 69.

المثقفة الجامعية والممارسة للصحافة والكتابة الأدبية ملفوعة بالمرارة واليأس، بينما لازال الأمل يومض في شخصيات الجيل الأكبر، وبينما انتهى حميدي ناصر إلى المصح النفسي وأحمد عبدالقادر إلى الدروشة ووردة قاسي إلى الانتحار وفيروز إلى الهجرة ورحمة إلى القتل وصالح بوعنتر إلى الصمت، فإن (ب) يظل يكابد إلى النهاية"[1].

وتشكل شخصية الشاعر في رواية **الشمعة والدهاليز للطاهر وطار** البطل الإيجابي، فيقدمه لنا على النحو التالي:"أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول وهذا عقابا لجميع الآخرين على تفاهتهم، بحيث كانت رواية الشمعة والدهاليز رواية أفكار وتأملات رغم بعض الاستطرادات، فيقف مفسرا أسباب الأزمة والتي تلت أحداث أكتوبر 1988"[2]. لقد كانت جريمة البطل الوحيدة في الرواية هي فهمه للحقيقة واعتقاده بتفاهة الآخرين المموهين لها، بطل الشمعة والدهاليز كان شاعراً واعياً وهو نموذج "البطل الإيجابي الذي يطرح رؤيته في التغيير والدولة وينظر للعنف كزمن طارئ، وإن لم يكن وليد الساعة"[3]. فالبطل كان أستاذاً محاضراً في الجامعة، وكان يراقب التحولات من بعيد بعين الحصيف " وتميزت شخصيته بالإيجابية نظرا لاحتكاكه بالناس من خلال محاضراته وحديثه معهم في الشارع والتعاطي مع الآخر المختلف كما فعل مع عمار بن ياسر في المسجد مع المصلين ومع الفتاة خزيران، فقد عمل كمثقف وعالم اجتماع من أجل تغيير هذا الزمن ونزل للشارع ورأى الثوار المنتفضين واستمع لهتافاتهم، فأدرك أن "في بلدنا شعبان شعب سيد لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر وشعب مسود قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه، ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين"[4]. إن الشاعر كبقية المثقفين الذين وقفوا على ديدن الحرب، ولم يرضهم هذا الواقع الجزائري المستجد، والذي جعل أجساد شعبه حطبا تُوقد النار بها، **وواسيني الأعرج** كذلك في روايته **حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر** "اعتمد شخصية حسيسن الذي كانت له وقفة مشرفة ضد المتطرفين والسلطة الجزائرية في وقت واحد، ويكمن الحدث النواة في الرواية عندما تحتجز السلطات الجزائرية دون كيشوت بتهمة أنه لا يملك وثيقة سفر رسمية، ومن ثم اتهموه بأنه جاسوس فبدأ حسيسن رحلته في الدفاع عن صديقه، ولكنه يتعرض لعوائق تكون سببا في تدمير حياته، ورغم هذا يثبت حسيسن

[1]- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، عن نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص80.

[2]- ينظر الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، عن قلولي بن ساعد، مقالات في حداثة النص الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د:ط، 2005، ص51.

[3]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، الشريف جبيلة، الرواية والعنف. ص146.

[4]- ينظر الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص146،147.

المثقف المحارب، من قبل السلطة والمتطرفين أصالته وثباته على مواقفه ليشكل صورة للمثقف الملتزم والإيجابي الذي يناضل بالدم من أجل مبادئ الحرية"[1].

حاولت الدراسات النقدية السابق ذكرها إبراز أدوار المثقفين الإيجابيين في الرواية الجزائرية، وإبراز تغييراتهم ومواجهاتهم. مركزةً على الأدوار الإيجابية لهم، مظهرةً في الجانب المقابل نهاية التصدي والمجابهة. أرادت هذه الشخصيات المثقفة المتفتحة الإيجابية والملتزمة بمبادئها إحداث تغيير برؤاها وأفكارها وعياً منها بالماضي والحاضر مستشرفةً الغد، لكنها وجدت نفسها محاصرةً تُعاني تهديداً من أطراف مجهولة، فاختار بعضها الصمت على الاستمرار وهنا تحولت إلى بطلٍ إشكاليٍ *problematic character* ، "وهو مصطلح نقدي جديد قدمه نقاد "علم الاجتماع" منهم لوسيان غولدمان، وهو شخصية تبحث عن القيم الأصيلة في واقع اجتماعي مضطرب من حيث السلوك والقيم، وهو يتصف بقدرٍ من الوعي الفكري العميق، لكنه عاجز عن إصلاح مجتمعه، وعن القدرة على التعامل معه. إنه مثقف فكرياً، لكنّه غير قادر على الحركة سلوكياً؛ ومن ثمَّ ينتهي به الحال إلى أن يُصبح شخصية مهمشة مغتربة"[2]. أما البعض الآخر الذي أصرَّ على المواجهة اغتيل ومنهم من نجا بأعجوبة. إن الروائي الجزائري حاول تفسير الواقع التسعيني وفق رؤيته ووعيه للظاهرة. فاستخدم شخصية المثقف لتماثل فكره. ووجد في الحقائق الواقعية مصدراً يناسب مبتغاه فعمد لهُ. وبالتالي شكل عملهُ الفني .

1-2- المثقف السِّلبي:

شخصية المثقف السلبي نقيض لشخصية المثقف الإيجابي، هذه الشخصية التي التزمت الحياد بالصمت والهروب من الواقع المرير ودفنت رؤاها وأفكارها. البطل السلبي" يكون خاضعاً مستسلماً لقَدَره ومصيره، وتكون شخصيته أقرب إلى شخصية الفرد (المغترب) الذي يتعرض للظلم والقهر والاستلاب، دون أن يفعل شيئاً سوى الاعتراض الصامت"[3]. فبطل **رشيد بوجدرة في روايته تيميمون** "اختار تيميمون هذا الفضاء والحيز المكاني من أجل الهروب من حقيقة الواقع الدَّموي ولكنه فيما بعد سيجد أنَّ الصحراء غدت أيضا رمزاً "للموت"[4] ، يقول السارد في رواية **تيميمون**: " لازال الخوف يداهمني،

[1]- ينظر واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دون كيشوت، سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص55،56.

[2]- طه وادي، الرواية السياسية، ص20

[3]- طه وادي، الرواية السياسية، ص19.

[4]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ص225.

بنقض علي ويمزق أحشائي ينخرها لأنه رهيب لا يتركني أبداً، أحاول مقاومته بكؤوس الفودكا بجولاتي عبر أكبر وأنأى صحراء في العالم، أشعر وكأن نبضات قلبي على وتيرة غير عادية منذ متى وأنا على هذه الحالة؟ منذ البداية ومنذ الأبد"[1]. البطل المثقف في رواية تيميمون هو دليل سياحي اختار الهروب، الهروب إلى الصحراء، والصحراء هذا الفضاء يمثل فضاءً للموت هو الآخر."فهرب من الموت /الدمار إلى الانتحار والموت البطيء في الصحراء هرباً من ذاكرته وطفولته غير السوية المحملة بالكره، واتبع ذلك رفضه للواقع السياسي الصعب، شعوران مهيمنان على البطل إحساسه بالغربة من ماضيه وأهله، والخوف من الاغتيال"[2]. اختار البطل المثقف الهروب للصحراء والتيه في غياهبها على المواجهة يقول: "أصبحت حياتي المتعثرة لا تطاق، فأرفض كل هذا العنف المخيف وهذا الإرهاب المتوحش، كما تضيق نفسي بكل هذه المشاورات السياسية والسرقات المالية والمعاملات المافيوزية فيما كانت عصابات الحشاشين تفرض وجودها من خلال العنف، فلا تقتل إلا المثقفين الأبرياء والمواطنين البسطاء"[3]. كل هذا العنف الذي كان حوله جعلهُ يهرب من واقعه. يقول: "كنت أغير مسكني مرتين في الأسبوع وأعيش في حالة حذر وخوف واحتراس رهيبة"[4]. اختار البطل المثقف وظيفة دليل سياحي، بغية تغيير الأماكن هروبا من الواقع، وكؤوس الفودكا هربا من الموت الذي اقتنص المثقفين قبله واحدا تلوى الآخر. كذلك رواية **امرأة بلا ملامح لكمال بركاني** "انطوت شخصيتها المثقفة على نفسها، فهو طالب جامعي يرقب ما يحدث متأثرا به ومتفاعلاً معه، ولكنه منفصل عنه، يسكنه رعب ورأيه لا يتعدى القول ساخطاً على العنف يقول: "هذا الزمن ...وزمن آخر قادم...ربما كان بعيداً...زمن يهودي بامتياز ...علينا أن نعترف بذلك، ولنا سعف النخل وبعض القصائد اليتيمة"[5]. التزم المثقف في الروايتين الحياد، إما بالصمت أو الهروب من الجحيم الجزائري، واعيا بمجرى الحال ولكنه يرفض أي صلة به، منفصلاً عنه خالقا عالما فاراً من المأساة إليه، وفي مقابل المثقف السلبي الذي التزم الصمت مثقف غرق في الجحيم وصار طرفاً فاعلاً، ففي رواية **الورم لمحمد ساري** "يتورط البطل كريم وهو معلم ومثقف عريق في صفوف العمل الإرهابي، ولكن غدوه في صفوفه كان نتيجة لعيشه تجربة الاعتقال وفقده لعمله وينسحب هذا الأمر أيضا على شخصيتي عبد النور وزيتوني"[6].إن الروائي **محمد ساري** حاول وضع الإصبع على الجرح؛ وتبيان السبب الذي أباح لكريم الغرق في وحل الإجرام، كذلك كان مسار شخصية أحمد المعلم في **رواية وادي الظلام للروائي عبد المالك مرتاض** شبيها بمسار شخصية كريم في **رواية الورم"** إذ بدأ بالرواية معلما مثقفاً نشيطاً مجتهداً،

[1]- رشيد بوجدرة، تميمون، ص10

[2]- ينظر جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجبة والمآل، ص227.

[3]- رشيد بوجدرة، رواية تيميمون، ص70.

[4]- رشيد بوجدرة، رواية تيميمون، ص70.

[5] - ينظر كمال بركاني، امرأة بلا ملامح الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص153.

[6] - ينظر محمد ساري، الورم، عن آمنه بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص149.

يعمل على نشر الوعي والثقافة ومؤسس جمعية حقوق المرأة في مجتمع غيبت به حقوق المرأة..كل هذا الجهد من أحمد المعلم يقابله نبذ من المجتمع"[1]. وصادف أن حدث لأحمد المعلم حادثة اغتيال، جعلتهُ يغير مجرى تفكيره لأنه "كثيرا ما كان يثور على الأوضاع الاجتماعية المتخلفة كما كان لا يتردد في إبداء رأيه في بعض المعتقدات البالية التي يُروجها الجهال في الجلولية على أنها من الدين الصحيح، وهي حقيقتها ليست منه في شيء، ولذلك لم يسلم في أعوام الفتنه من التعرض لمحاولة اغتيال"[2]. إن رفْض أحمد المعلم للمعتقدات البالية، وشكه في حقيقتها وإبداء رأيه المعارض لها، أثار حفيظة المتطرف، الذي صار للمعلم بالمرصاد فحاولوا اغتياله ونجا بأعجوبة "هذه الحادثة تعتبر نقطة التحول في حياة الأستاذ، فتنهار القيم التي كان يؤمن بها ويتحول من بطل فاعل إلى بطل سلبي، لا يهتم إلا بنفسه ويبدل قيمه القديمة بقيم جديدة، قيم المرتزقة الذين لا يعتنون إلا بالمصالح الذاتية لهم"[3]. يتضح لمتأمل الشخصيتين في رواية الورم ووادي الظلام أن هذه الشخصيات غيرت من قيمها ومبادئها ومنهج تفكيرها من جراء حدث مأساوي، وبدا لها في التغيير الانتقام من الآخر ولكن في الحقيقة هو انتقام من الذات، إضافة على ذلك برهنت أنها شخصية غير مقاومة. أما البطل في **رواية بين فكي وطن لزهرة ديك** "أستاذ جامعي محسوب على الطبقة المثقفة، خيَّر الهروب وعدم المقاومة، وهذا الهروب متمثل في إنكار ذاته المثقفة والمتعلمة؛ لأنها صارت رهينه الاغتيالات مُطَبقا كلام صديقه الدكتور، إذ يقول له: إنهم اليوم يبحثون عنك لقتلك ولا يبحثون عني، أنا بياع الأسماك المقتولة ثم إن رائحة السردين وملوحة البحر تنفرهم مني وتبعدهم عني، أعلمت الآن سر راحتي"[4]. لقد كانت الشخصيات المثقفة أدوارها سلبية في متون الروايات، اختارت الاستسلام على المقاومة، والهروب على المواجهة، والصمت بدل قول الحقيقة. لأنها تخشى المواجهة وتخشى النهايات المأساوية.

ثانياً: عنف السلطة:

إن التناحر والنزاع على السلطة والخلاف لم يقتصر على الجزائر فحسب، بل عرفته الشعوب في كل العصور، وقد غدا الصراع السلطوي عادة سيئة لديهم، فيرى **ابن خلدون**" أن الوازع عند أهل الحضر هو السلطة السياسية، فعدوان بعضهم على بعض يدفعه الحكام والدولة، أما البدو فالوازع عندهم هو السلطة الاجتماعية، فينزع بعضهم عن بعض مشايخهم وكبرائهم، والمِلك عند ابن خلدون هو الثعل والحاكم بالقهر"[5]. يبدو أنَ الصراع على السلطة يظل قائماً لأنه متجذر في نفسية الإنسان الطامح للسيادة

[1] - عبد المالك مرتاض، وادي الظلام، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص48.
[2] - عبد المالك مرتاض، وادي الظلام، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص49.
[3] - المرجع السابق، ص49.
[4] - ينظر زهرة الديك، بين فكي وطن، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص155،156.
[5] - حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، ص110،111.

مهما تعددت صوره، والصراع على السلطة في الجزائر ابتدأ بالانقلاب الذي قام به الرئيس هواري بومدين وأخْذه للسيادة، وبعد وفاته" انفرد الشاذلي بن جديد بالكرسي وعمت بعدها الفوضى مؤكداً ذلك **الروائي مرزاق بقطاش في روايته خويا دحمان**: الإخوة الفوقانيون بقوا محافظين على سيرتهم العادية، ويعزفون نفس النغمة الثورة وما أدراك من الثورة، وكلما تلفظ أحدهم بهذه الكلمة، ازدادت السرقات والاختلاسات، وهذه طبقة أصحاب الملايير تبرز نعم يا خويا دحمان طبقة أصحاب الملايير مع أنك تعرف جيدا أن الجزائريين كلُّهم انطلقوا من الصفر، بعد أن انتزعوا حريتهم"[1]. إن عهد حكم ***الرئيس الشاذلي بن جديد*** عمت فيه الفوضى، وطفت طبقة أصحاب الملايير كما وصفها الكاتب في المجتمع الجزائري وظل الإخوة الفوقانيون ويقصد بهم أصحاب السلطة، يعزفون لحن الثورة فيما كثرت مظاهر الفساد" فسلطة الدولة لم تؤمن فعلاً أو ممارسةً بالتعددية أو الاختلاف أو حرية الشعب في صياغة مستقبله، أو عدالة توزيع الثورة في موازاة عدالة توزيع العلم والمعرفة، فأضاعت كل شيء ورسخت كيان الدولة التسلطية التي فرضت بناءها البطريركي على كل المؤسسات والقطاعات، وأعادت انتاج الصوت الواحد إلى ما لانهاية وساعدت على تأثل مركزية العلة والمبدأ والفكرة في الثقافة والتعليم في خطاب البعد الواحد الذي أشاعته أجهزتها الايديولوجية"[2]. لقد ظلَّ الخطاب الواحدي سائداً، رغم إيهامات السلطة بتعددية الأحزاب والديمقراطية، **ورواية الزلزال للطاهر وطار** تنبأت بما سيحدث للجزائر، ووصفت بدايات هذا الانهيار أو ما عبرت عنه بلفظ "الزلزال" فالرواية" لا تخفي نقدها القاسي للدولة، وتكشف عن الفساد الكامن في علاقات مؤسساتها، مبرزة الأسباب الرئيسة التي أدت إلى عجز هذه الدولة عن مواجهة دمارها الذاتي، بعد أن عملت دون أن تدري على الصعود الجديد لأمثال الشيخ بو الأرواح وأسهمت ولو على نحو غير مباشر في تفجير زلزال الإرهاب الديني الذي زلزل هذه الدولة"[3]. يتجلى للمتأمل في كلام الشخصيات أفكاراً مبثوثة على نحو ما، تبين أن الفساد وتفشيه بدءاً من السلطة، كان سبباً أساسياً في بزوغ الإرهاب، ويؤازر **عزالدين جلاوجي في روايته رأس المحنة** كلا **الروائيين الطاهر وطار ومرزاق بقطاش** في رؤيتهما على أن السلطة ثخنت الواقع بشعاراتها، وأن الراهن موبوء بالغبن والقتامة "....يتشدقون بالشعارات الجوفاء لا غير لقد ضحيت في الثورة بكل ما نملك، أُحرق بيتك ...وقُتل أهلك...وشرِّدت سنوات مريرة، وها نحن نعيد نفس الحكاية الكالحة...الناس يأكلون على كل الموائد ونحن

[1] - مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، عن جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري؛ دراسات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط:1 2002، ص36.

[2] - جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي، ص294.

[3] - جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي، ص92.

الفقراء مازالوا يطعموننا شعارات.."[1]. إضافة على هذه الوعود الكاذبة والشعارات الجوفاء، حلول رعب على البلد والمتمثل في الإرهاب "وهنا تكمن قمة العبثية كما رآها بشير بويجرة محمد. فأولاهما خطبة لأحد الوزراء:" أمامنا عمل بزاف ومشاكل قد لجبال *parce que* وزارتنا *très importante...importante* لازم نخطط نشيد عمرانات باش نقضي على مشكل السكن الخطير ونسهل*les habitants* البسطاء السكن ولو بالأديان.. "وثانيتهما لقطة قتل عبد الرحيم من طرف مجموعة إرهابية وهو يصرخ: أنا أخوكم...أقسم أنني برئ(...) أنا فقير أعيل خمسة أفواه ضعيفة"[2]. ما فتئت السلطة في إصدار وعودها الكاذبة وإيهام الشعب بالتعددية الحزبية والإصلاحات حتى "وجد المواطن الجزائري نفسه أمام ديمقراطية اصطناعية وتعددية وهمية، هذه السياسة لم تنفع في شيء، بل عملت على طمس شخصية المجتمع المدني وتشويه الحقيقة، وقد نتج عن ذلك أحداث مأساوية عديدة كان وراء تنفيذها الجماعات الإرهابية المسلحة"[3].

نظرت جل الروايات للسلطة نظرة اتهام، حملتها مسؤولية الفساد، انطلاقا من ثورة التحرير وصراعات السلطة، ثم عرجت إلى السرقات والاختلاسات التي كثُرت فيما كان الشعب يتغنى ببطولاته. ولم تقف عند هذا الحد بل بينت عدم مصداقية الشعارات والوعود التي أعطيت للشعب، لتصل إلى غاية؛ وهي أنَ الفساد وانتشاره والصراع على السلطة ووهمية التعددية في جل المتون الروائية الجزائرية عجلت بحرب أهلية دموية غير واضحة المعالم. وظل السؤال المطروح الذي يردد نفسه من يقتل من ؟.

2-1- السلطة والتطرف:

إن الرواية الجزائرية المعاصرة تماثلت مع الواقع الحي للجزائر، وفضحت ألاعيب السلطة وفسادها، بذكر الاختلاسات والسرقات ونفوذ الطبقة البرجوازية واعتلائها المناصب الحساسة في الحكومة لتحقيق مآربها الذاتية، والمقصود بالسلطة:" كل مسؤولية من أعلى هرم السلطة إلى أدنى مسؤولية محلية وهو ما أشارت إليه الرواية، فلم تترك منصبا إلا وعرته، وهي بذلك تنتقد نظاما سياسيا وليس أفراداً"[4]. وتعتبر السلطة بسياستها الوتر الحساس في جل الكتابات الروائية، وقد جاءت في شكل رموز وأيقونات بحيث" لا توظف الروايات شخصيات محددة ترمز للفساد أو تقوم بدور العوامل القائمة مقام السلطة، تؤدي وظيفتها بعيدا عن الشرعية، إذ أن معظم النصوص (...) حينما تعرض الفساد توظف

[1]- ينظر عز الدين جلاوجي، رواية راس المحنة، عن بشير بويجرة محمد، الأنا .الآخر؛ رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب، سانيا، وهران، د:ط، 2007، ص143.

[2] - المرجع السابق، ص143.

[3] - عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، ص157.

[4] - الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص166.

ضمير الجمع (هم) وهو مجرد علامة لسانية غير محددة، تسند إليه صفقات مثل (السرقة، اللصوص، النهب...)وغيرها من أسماء وأفعال الفساد"[1]. وينسحب الأمر على خطاب رواية **"الحوات والقصر "للطاهر وطار"** فقد اتكأت على الجانب الأسطوري في عرض غير الراهن، بإيجاد علاقة له بالراهن، وذلك لأن الخطاب السياسي خطاب طابو*"[2]. فاستخدام الرمز والأسطورة إيهام للسلطة وتمويه لها، وقد وقف **الطاهر وطار في الحوات والقصر** على المسكوت عنه، أي السياسة "فالسياسة كهامش مسكوت عنه تشكل البنية العميقة لتحولات القرى السّبع الجذرية لأنها تعبر عن الإحباط داخل بنية اجتماعية مغلقة، لأن السلطة كمحور تدور في فلكه القرى السبع وتجتذبها سحرها(...) وبهذا فإن الخطاب الروائي هو نقد السلطة ومحاولة إلغائها لأنها سلطة وهمية بأيدي لصوص وأ شرار: "هل السلطان موجود؟ لا أحد يدري لكن يمكن إقناع الرعية بأنه لا يوجد في القصر سوى الأعداء،وأن السلطان اغتيل منذ زمن طويل"[3]. كانت هذه حال الرعية التي تعيش على الزيف ووهمية السلطة، وإن حاولت الفهم والبحث في حقيقة السلطة والسلطان، لقت سوءاً منهما، **فالروائي جيلالي خلاص في روايته عواصف جزيرة الطيور** "يصف حال الصحفي الذي يودع السجن ولا يعرف سبب إيداعه سوى مساسه بأمن المشيخة بخبر نشره في صفحة المنوعات في جريدة التشيخ :"اكتشاف أربع جثث على شواطئ البيضاء، وحسب رأي الطبيب فإن وفاة هؤلاء الأشخاص حديثة نوعا ما، ولم تعرف بعد ظروف هذه الوفيات..."[4]. إنَّ المساس بأمن المشيخة والمقصود بها السلطة يعد تطاولاً وعقوبته الاعتقال أو الاغتيال، وينسحب الأمر على المؤرخ الذي اغتيل وقد وصلت وثائقه الصحفي المسجون، وهو ما عبر عنه بقوله:" وهكذا وصلتني وثائق المؤرخ الأخيرة كما احتفظ بعض أصدقائه الأمناء قبل اغتياله، ومن ضمنها هذه الصفحات غير الكاملة التي يكشف فيها عن أهالي جزيرة الطيور، كانوا يحاربون الأتراك، الذين غزوا بلدهم وتسلطوا عليه مدة ثلاثة قرون قبل مجيء الغزاة الفرنسيين سنة 1830، وهو ما لا يريد ذكره المشايخ الذين يصر مؤرخوهم الرسميون على أن حكم الأتراك كان حكما محليا، وأن الدولة التي حكمت جزيرة الطيور خلال تلك الحقبة كانت دولة يرضى عنها أهل جزيرة الطيور"[5]. تبقى المسائل المتعلقة بالسلطة قاب قوسين وأدنى مغيبة، والروائي **حبيب السايح** هو الآخر في **روايته زمن النمرود** "والتي كتبها في بداية الثمانينات، أدان فيها

[1] - المرجع السابق، ص166.

[2] - ينظر الطاهر وطار، الحوات والقصر، حسين خمري، فضاء المتخيل؛ دراسة أدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د:ط، 2001، ص200.

[3] - ينظر الطاهر وطار، الحوات والقصر، حسين خمري، فضاء المتخيل؛ دراسة أدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د:ط، 2001، ص199.

[4] - ينظر جيلالي خلاص، رواية عواصف جزيرة الطيور، عن شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى، ص185.

[5] - جيلالي خلاص، رواية عواصف جزيرة الطيور، عن شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى ، ص185،186.

السلطة يقول:" الجزائر في فهمهم بقرة جاموس، ويوم ييبس ضرعها يمصون دمها". وجسدت **رواية تماسخت** كيف تمتص دماء الجزائر بامتصاص دماء أبنائها بعضهم بعضا"[1]. كانت **لواسيني الأعرج** رؤية أخرى في روايته **حراس النوايا في سيدة المقام**، انتقل لوصف قمع السلطة "وقد عرض لنا عمل هؤلاء الحراس باعتبارهم شرطة من نوع جديد لأنهم يحرسون النوايا، فلم تبق المسألة عند حدود القمع التقليدي أو المعاقبة على فعل لا ينبغي القيام، لكن القمع في هذه الحالة بلغ درجة قصوى بحيث يحكمون بحسب النوايا "[2]. ويتمثل قمع السلطة في تواطئها مع الآلة الإرهابية التي قامت بجرائم شنيعة ونكلت بالجثث وهذا ما قد خشاهُ السارد وتنبأ به في قوله: "تصور أن أفظع ما أخشاهُ، عندما تتعقد الأمور، أن يركب المسؤولون طائراتهم الخاصة ويغادروا البلاد بعد تركها في دماء الفتنة والحروب الأهلية(...) أو من يدري قد يتحالف بنو كلبون وحراس النوايا على رؤوسنا "[3]. وفي صدد آخر يظهر فساد السلطة الذي أدى إلى ظهور حراس النوايا بقوله:" بنو كلبون صنعوا الموت وجاؤوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات، ثم قالوا المدينة بدون ثقافة. سطحوها ملؤوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات والدروشات. قالوا ليعش الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة. وذات صباح فوجئوا بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدقون على أبوابهم الموصدة"[4]. إن **واسيني الأعرج** في **سيدة المقام** يدين السلطة والإرهاب، ويؤكد غرقهما في قاع الرذيلة، باعتبارهما مصدر العنف وانهيار الجزائر، فالسلطة في نظره من خلقت هؤلاء بتسيبها واحتكارها للثقافة وترويجها لثقافة الدروشة والخرافات فأيقظت بذلك المارد من قمقمه. وينتقد أيضا **مرزاق بقطاش في روايته عزوز الكابران** "السلطة وجرائمها، وعلى تأثير انتفاضة أكتوبر في تفاؤل الرواية الكلي، بحيث تسقط رموز بناية الحكم تباعاً، ابتداء من مدير الجريدة مروراً بسعيد زوج نجوم، صاحب القبضة الحديدية ووصولا إلى أكبر رأس في البلدة عزوز الكابران، الذي يصاب بالجنون، تطفو كل العيوب على السطح ويكتشف المجرمون ويتخاصم أصحاب بناية الحكم فيما بينهم، يتبادلون التهم ويكتشفون سرقات بعضهم البعض"[5]. إن **مرزاق بقطاش** ينتقد السلطة وفساد الحكم وجرائمهم، ويستمر في قدحه لهم في روايته **دم الغزال"** ويظهر كرهه لسياسيين في فصله الأول الذي يخصصه لجنازة الرئيس المغتال **محمد بوضياف** يقول: ضمن المشيعين الظروف السياسية شاءت أن أكون واحداً منهم(السياسيين) مع أنني لست بالسياسي،

[1] - ينظر حبيب السايح، زمن النمرود، عن آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص175.

[2] - ينظر واسيني الأعرج، سيدة المقام، عن مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص129.

[3] - واسيني الأعرج، رواية سيدة المقام؛ مراثي الجمعة الحزينة، دار ورد للطباعة والنشر، سورية، ط:5، 2006، ص42.

[4] - المرجع السابق، ص 194.

[5] - ينظر مرزاق بقطاش، عزوز الكابران، عن محمد ساري، محنة الكتابة، ص108.

وأكره السياسة والسياسيين، ولا أرى الخير فيهم أبداً، وإن كانت نيات البعض منهم حسنة"[1]. وقد فضح ألاعيب السياسيين ولعنهم معتبراً أن الوطن" لم يكن يوما في خطر وأن الأزمة مفتعلة من بعض شياطين السياسة، ويؤكد بأن هؤلاء السياسيين(يأتون بشيخ طاعن في السن يزعمون أنه سينقذ البلد من الجهل والجاهلية، ثم يقتلونه في يوم من الأيام لأنه لم يرض أذواقهم وأطماعهم، آه، لم يتركوه يموت من تلقاء نفسه؟ لقد كان شيخا طاعنا في السن"[2]. قُتل الرئيس حينها برصاصة طائشة في مدينة عنابة مباشرة على التلفزيون، واتفق الوعي الجماعي على أنه ظلم، وهذا ما صرح به جل الروائيين، فيذكر الروائي **الجيلالي خلاص**" في روايته **المطر والجراد** والتي جاءت في جزأين: الأول هو(**عواصف جزيرة الطيور**) والثاني(**الحب في المناطق المحرمة**) بلغة الصحافة السياسية أن صدمة الناس بمقتل الشيخ قد أكدت لهم دموية الجماعات المسلحة، وبرهنت أن خلافها مع السلطة في قضية استرجاع الشمس لم يكن إلا خدعة استعملتها تلك الجماعات لنهب خير السكان العزل وتقتيل كل من يقف في وجهها"[3]. وتنتقد الروائية **أحلام مستغانمي** هي الأخرى في روايتها ذاكرة الجسد السلطة، على لسان شخصيتها خالد بن طوبال الشخصية الثورية، الذي يتخذ مكانا في عرس حياة معشوقته (الجزائر) ويبدأ في وصف أصحاب النفوذ الانتهازيين فيقول:" ها هم هنا. كانوا هنا جميعا... كالعادة، أصحاب البطون المنتفخة...والسجائر الكوبية...والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه...ها هم هنا...أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة والفيلات الشاهقة والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع، ها هم هنا مجتمعون دائما كأسماك القرش...ملتفون دائما حول الولائم المشبوهة، أعرفهم وأتجاهل معظمهم"[4]. إنَّ الروائية **أحلام مستغانمي** فضحت ملابسات السلطة و انتهاكاتها ومجالسها المشبوهة وأرزاقها غير الشرعية، والملاحظ أيضا أن أغلب الروايات أجمعت على فساد السلطة وتواطئها مع الآخر(الإرهاب) في السر لإيهام الرعية وإخفاءً لحقيقتها .

2-2- السلطة ضد التطرف :

إن متتبع الروايات الجزائرية التي فضحت ألاعيب السلطة وتواطئها مع الحركات الإرهابية، يجدُها في جانب آخر تغفل سعي بعض رجال السلطة في أجهزة الدولة في الدفاع عن الوطن وعن الشعب المغلوب على أمره، بل إن آلة الإرهاب لم ترحم رجالا في الدولة من مستشارين ورجال أمن ودرك.. واغتالتهم ونكلت بجثثهم. " فالفشل الذريع الذي أصاب الحركة الإسلامية في الانتخابات، وثبط وصولها

[1] - ينظر مرزاق بقطاش،دم الغزال عن محمد ساري، محنة الكتابة، ص115.

[2] - ينظر مرزاق بقطاش،دم الغزال عن محمد ساري، محنة الكتابة، ص115.

[3] - جيلالي خلاص، المطر والجراد، عن نبيل سليمان، الرواية والمجتمع المدني، ص69،75.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، لبنان، د:ط، 2013، ص336.

للسلطة، جعل شوكتها تشتد وتلجأ للعنف المسلح من خلال القيام بعدة عمليات، منذ نهاية الثمانينات وبداية التسعينات"[1]. ولكن هذا الإرهاب وجد رجالاً نزهاء واجهوه وكانوا لهُ بالمرصاد دفاعاً عن حقوقهم، وقد اقتنصهم بعدما جعلهم في لائحة المغضوب عليهم بوصفهم **الطاغوت** إذْ "جميع الروايات تجمع على وصف المتطرفين لأي أحد من رجال السلطة بالطاغوت، فكل من يعمل تحت راية الحكام والوزارات التابعة للدولة يُعتبر طاغوتا، وقتله واجب عليهم"[2]. وكانت أول مواجهة بين الحكومة والمتطرفين في مظاهرات أكتوبر 1988، وقد وظفها أغلب الروائيين في متونهم كحدث، فالروائي **الطاهر وطار** في **الشمعة والدهاليز** يصف المظاهرات فيقول:" كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، ألاف مؤلفة يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوون في السِّن والقامة واللِّحي المتدلية، يتشبثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع، وهي أحداث كانت إيذانا ببداية مرحلة أخرى للعنف سنة 1992"[3]. إن الكاتب يعمد إلى ذكر مواصفات كثيرة عن هؤلاء الرجال المتظاهرين، ومنها طريقة لباسهم والتي تبين وجهاتهم (التيار الإسلامي)، والروائي بشير مفتي في روايته المراسيم والجنائز يذكر الأحداث" حركة الإضراب متواصلة، وأنصار سعيد الهاشمي يحتلون الساحات الكبرى، الحكومة عاجزة عن وضع حد لهذه الحالة"[4]. يطرح الروائي **بشير مفتي** مسألة ضعف السلطة، في مواجهتها لهذا التطرف، كما يورد الروائي **حبيب السايح** في روايته **تماسخت** ضعف السلطة في مواجهة الإرهاب ولجوء أفراد المجتمع لحماية أنفسهم، تقول امرأة في حوارها مع الراوي:" حياتنا نعيشها بخياراتنا وحين لا نساوم عليها لا يبقى لنا سوى المواجهة، من اغتالوا زوجي لا يملكون أدنى درجات المواجهة، يكفي أن نثق لحظة في قدرتنا على الوقوف أمامهم ليُولوا مثل ذئاب"[5]. فقدَ الشعب ثقته في الدولة وفي حمايتها له، مُعتمدا في ذلك على نفسه، فكثيرا ما أصيبت السلطات بخسارة في وسط جيشها عن طريق مداهمات وكمائن الإرهاب، فيذكر "**حبيب السايح** في روايته **تماسخت** في فصلها الثالث عشر، إثر استماع شخصيتيه كريم والمكاوي لما تقوله الأخبار عن الإرهاب المستمر في الجزائر مسؤول حزب في الجزائر يدعو إلى المقاومة المسلحة ضد الأصوليين، وفي الجزائر دائما وقعت مذبحة قرب العاصمة راح ضحيتها ثلاثون شخصاً جلُّهم من الأطفال والنِّساء"[6].لم تهدأ نار الصراع بين الطرفين، وظلت مشتعلة مخلفة

[1] - ينظر عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد، ص62.

[2] - سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص63.

[3] - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص95.

[4] - بشير مفتي، المراسيم والجنائز، عن مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص107.

[5] - حبيب السايح، رواية تماسخت، عن عبد الله أبو هيف، الابداع السردي الجزائري، ص358.

[6] - ينظر المرجع السابق، ص363.

خسائر مادية ومعنوية، ويذكر الروائي **محمد ساري** أيضا في روايته **الورم** الصراع بين المتطرفين والدرك، وعلى لسان أحد شخصياته المتطرفة يقول:" لا تشغل بالك بالدرك؟ أصبحوا مثل الأرانب يتحصنون في مقر إقامتهم ولا يجرؤون على الخروج ليلاً، النَّهار لهم واللّيل لنا"[1]. اشتدت وطأة الإرهاب وخنقت الوطن، وضيَّعت آماله وأحلامه في التقدم والاستقرار، وحصدت كثيرا من الأرواح البريئة، ولكن من ناحية أخرى وجدت نوعا من المقاومة "فقد كانت للسلطة وقفات حازمة مع الإرهابيين فلاحقتهم وقبضت على قادتهم، وهذا يتضح من خلال عناوين الأخبار في الصحف الجزائرية التي أوردها **احميدة العياشي** في روايته **متاهات ليل الفتنة**: "قوات الجيش تقضي على جماعة إرهابية خطيرة"، " قوات الجيش تقضي على الأمير (أبو تراب) الأفغاني"[2]. لقد ظل الصراع قائماً بين السلطة والمتطرفين ولم يخمد سعير ناره، إلا مع نهاية التسعينيات، ببداية انفراج الأزمة بالهدنة التي عُقدت بين الطرفين كحل سلمي لإيقاف المأساة. ومع هذا كانت رؤية غالبية الروائيين غير منصفة بحق بعض رجالات الوطن الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية حمايته، فقط لأنهم كانوا يمثلون السلطة، ولكن في جانب آخر أظهرت بعض الروايات ما تكبدته هذه الفرق من عناء لحماية الشعب. بل أيضا كانت ضحية كالآخريين لهذه الهمجية قُتِلوا وهم يؤدون واجبهم الوطني.

2-3 -المعتقلات والسجون:

اعتمدت أجهزة الدولة لفرض نظامها وطاعة الرعية لها، مؤسسات عقابية، تقمع وتردع فيها كل معارض أو متطرف أو منتقد لها، وقد خصت بعض الروايات الجزائرية وصفاً للمعتقلات والسجون وعكفت في ذلك على الخيال في تصوير ذلك، وهذا لعدم دراية الروائي الجزائري لما حدث داخلها من قمع وردع. وخطاب السلطة وأجهزتها "يعتمد اللغة الاستبدادية، بحيث يطغى عليها العنف ولغة الأوامر، وهذا ما لاقاه علي الحوات في رواية "**الحوات والقصر**" من السلطة وقد تكرر فيها فعل الأمر وكذا نغمة التعالي: "انزعوا العصابة عن عينيه... كيف أبحت لنفسك باقتفاء أثرنا، تفحم أنفك فيما لا يعنيك... خذوه كما أوصيتكم... هذا إنذار صغير قص يده اليمنى"[3]. وتستمر هذه اللغة الاستبدادية ولكن باعتماد العنف لقهر علي الحوات فيقول: "يا سياف خذه أسكته إلى الأبد، وقل لهم أن يرموه قرب الأعداء"[4]. اعتمدت أجهزة السلطة القمع لإخراس كل شخص يعبر بحرية، واستعملت خطابها الردعي العنيف لقهر المعارضين، ففي **امرأة بلا ملامح لكمال بركاني** "يأت ذكرهم على لسان الراوي البطل: "قال لي الحارس

[1] - محمد ساري، رواية الورم، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص64.

[2] - ينظر احميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسيفي الرواية الجزائرية المعاصرة، ص65.

[3]- ينظر الطاهر وطار، رواية الحوات والقصر، عن حسين خمري، فضاء المتخيل، ص200.

[4]- المرجع السابق، ص201.

العجوز الذي يحبني: احذر... المخبرون ينتشرون في كل مكان..في المقاهي والأرصفة ويملأون المراحيض، هاه ... استيقظ المارد من قمقمة سنشهد أزمنة (الجيستابو) أخرى في طبعة جديدة وأنيقة"[1]. لقد كانت عيون السلطة منتشرة في كل الأماكن؛ مما استدعى الحذر منها وإضافة على ذلك كل من شكت في أمره وأيقنت بحركيته ضدها. قامت بنفيه، وهذا ما حدث في رواية **بوح الرجل القادم من الظلام لابراهيم سعدي** "بحيث تتحول المدينة التي يعيش فيها منصور إلى مكان لاقتتال والاغتيالات والخوف في سنوات الإرهاب، وفي تلك المدينة يلتقى مجموعة من المهجرين من الذين غضبت عنهم السلطة فنفتهم إلى تلك المدينة الفقيرة البائسة أستاذ فلسفة اشتغل في نقابة معارضة للسلطة، صحفي كشف عن اختلاسات أموال عمومية، شاعر هجا ضابطا سياسيا، استولى على شاطئ بحري يخصصه لنفسه ولعائلته، يلتقي هؤلاء لاجترار مرارة حياتهم وحقدهم على السلطة الظالمة، ولكن الإرهاب طاردهم في ذلك المقهى التعيس ليفجر أجسامهم"[2]. الفساد أعمى بصيرة رجالات السلطة، وجعلها أكثر تطاولاً وفتكاً، ففي **رواية جزيرة الطيور لجيلالي خلاص** "تعتقل فرقة (الأع) والمقصود بها، الأجهزة الأمنية، الصحافي الذي اكتشف أربع جثث، وبسبب هذا الإدعاء الذي يرونه مسًّا بأمن المشيخة يسجنونه مدة ثلاث سنوات ثم يفرضون عليه الإقامة الجبرية في قريته"[3]، ولم تنته أجهزة السلطة عند الاعتقال فحسب بل اعتمدت أساليب عقابية رهيبة فيذكر **محمد ساري** كاتب **رواية الورم** أنه استند في بعض أحداثه الروائية المتعلقة بالسجون على أخبار الناس بحيث "انطلق من مجموعة معطيات وتنقل عبر عدة مناطق وأحياء ومدن وكانت هي أساس الرواية لجمع المعلومات... وأحداث الرواية واقعية بما في ذلك المعتقل، فهناك شخص حدثني عن ظروف المعتقل والمعاملات السيئة التي يعانيها المساجين هناك في الصحراء، هذا بالإضافة إلى استنادي إلى معلومات استقيتها من تجارب أحد ضباط الجيش الذي كانت لديه تجربة في هذه المعاقل التي خصصها النظام آنذاك للزج بعناصر الفيس والمتعاطفين معه"[4]. فمثلا شخصية "فريد زيتوني في الورم الذي تعرض للعنف قبل زمن الإرهاب من قبل **موح الكحل** رئيس المفرزة والذي اتهمه بسرقة ساعات دون تحري: "وأقسمت مراراً وتكراراً ببراءتي لم أعد أسمع إلا صراخي وضربات السوط تدوي ظهري" مما جعله هذا الأمر يعزم على الانتقام"[5]. كذلك كان هذا شأن شخصيته البطلة كريم الذي اضطر للتورط في العمل الإرهابي بعدما شهده من جرم داخل المعتقل، وفي **رواية امرأة بلا ملامح لكمال بركاني** " يذكر الراوي بعدما اعتقل إثر اختفاء زميله سمير أنه عذب، فيخاطب صديقه البعيد" وهل تصدقني وقد

[1]- كمال بركاني، رواية امرأة بلا ملامح، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص185.

[2]- ينظر إبراهيم سعدي، رواية بوح الرجل القادم من الظلام، عن محمد ساري، محنة الكتابة، ص136.

[3]- ينظر جيلالي خلاص، رواية جزيرة الطيور، عن نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص70.

[4]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص148.

[5]- ينظر محمد ساري، رواية الورم، عن سعاد عبدالله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية، ص35.

نأى بك الزمن بعيدا أني ما لعنتك حتى وهم يدخلون خراطيم الماء في فمي ويرقصون على بطني، ليتدفق الماء عبر كل قنوات الصرف المتعبة"[1]. إن العقاب الجسدي الذي نال المعتقل وهم يدخلون خراطيم الماء في فمه بالضرورة يدحض النفس ويقهرها، وتتعدد أشكال العنف بتعدد أساليبها، ويذكر الروائي **عبدالله عيسى لحيلح** في روايته **"كراف الخطايا"** على لسان الراوي "الذي يحكي عنهم وهم يقودون منصور " أوصلوه...أنزلوه...دفعوه أمامهم، ركلهم أحدهم دون داع للركل، اعترض عليه آخر، أما هو فقد كان منضبطا وملتزما في الرواق فاجأته لكمات سريعة ومركزة، حتى أنه لم ير من ضربه ولم تحدد الجهة التي تأتي منها اللكمات، ولهذا لم يقاوم، وكيف يقاوم ويداه مقيدتان؟ ! ليجد نفسه مرميا على بلاط بارد، يكمد بأطراف أنامله، آلاما حارة في وجهه"[2]. أعطى الروائي صورة عما يحدث في أغوار السجن وما يتعرض له الأسير من عقاب نفسي وجسدي إضافة إلى وصف الراوي للمكان وأثره على نفسية المسجون.

إنَ أجهزة السلطة بأساليبها الردعية القمعية، وبخطابها القاسي واعتمادها العنف اللفظي والاحتقار و الإذلال، وإلحاقها الأذى الجسدي والنفسي بالمعتقلين ولد أحيانا التطرف وجعل الأسرى يفضلون الانضمام لآتون الإرهاب لرد اعتبارهم وكرامتهم التي خُدشت، كما جعل الطرف غير المنتمي للإرهاب يعيش بأمراض نفسية، ناقماً على السلطة وأجهزتها.

ثالثاً: صورة المرأة والعنف:

إن المرأة الجزائرية لها وقفات عدة مع الرجل في التاريخ الجزائري بل قاسمته همومه في كثير من الأحيان، وصعدت معه الجبال لتقاوم الاستعمار ببسالة، ولكن دورها بعد الاستقلال انحصر وظل صوت الرجل هو الوحيد نظرا لهيمنة خطاب **عيب*** على الأسر الجزائرية وها هو الروائي **عبد الحميد بن هدوقة** "يصور في روايته **"ريح الجنوب"** حقد الفتاة على المجتمع الذي يُخول لأخيها الطفل الخروج إلى السوق في حين تصدم هي "بكلمة عيب" في كثير من المواقف والسلوكات، يقول على لسان نفيسة:

[1]- كمال بركاني، امرأة بلا ملامح، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص192.

[2]- عبد الله عيسى لحيلح، كراف خطايا، عن شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 193، 194.

"الخروج عيب...الضحك أمام الرجل عيب...التجميل عيب...عدم القيام بكرة عيب...عدم الصلاة..."[1]. ظل هذا المجتمع العربي التقليدي خانقا لصوت المرأة كابحا لحرياتها، ومازاد الطين بلة مجيئ الحركات الإسلاموية التي ضيقت النطاق على المرأة، فقد "منعت النساء من الحضور في المراكز الثقافية، و مُنعت من الوجود في السواحل، قتلت فتيات كثيرات غير محجبات أمام مدارسهن و أمام أسرهن، و أصبحت الفتاة غير المحجبة هدفا عسكريا لهم(...) كذلك جرى فصل النساء عن الرجال في وسائط النقل، كما هو الأمر جار في إيران، جرى إلغاء دروس الرياضة و الموسيقى و التعليم التقني للنساء"[2]، لقد وجدت المرأة الجزائرية نفسها، في مواجهة شكل آخر من تقييد الحريات، الإرهاب، ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، بل طالت يد الإرهاب النساء في الجزائر، ومورس العنف بشتى أشكاله في حقهن وقد صور الروائي الجزائري المرأة في خضم هذا الصراع، ولكن اختلفت رؤى الروائيين بحسب توجهاتهم وتعددت جراءَهُ الصور.

3-1 المرأة و العنف:

لقد عرفت الجزائر بعد إلغاء الانتخابات التشريعية وخسارة الحزب الإسلامي، فوضى عنف اختلط فيها الحابل بالنابل، واستُعملت المرأة في هذا الصراع كنقطة ضعف لدى الطرفين المتصارعين؛ فقد "عذبت واغتصبت وقتلت النساء، إما لصلات القربى مع الإسلاميين، أو كوسائل للضغط على الرجال في أسرهن، من أجل نزع الاعترافات منهم، مستخدمين النساء كوسائل ضغط وتعذيب لخصومهم السياسيين لا أكثر. الأمر الذي كانت تقابله الجماعات المسلحة بالمثل، لقد كان النظام الحاكم والمعارضة الإسلامية في سلة واحدة بالضد من مصلحة المرأة وحقوقها"[3]. اعتبرت المرأة أداة في يد الخصمين، تستخدم لإخضاع الطرف الباغي، وقد صور الروائيون عنف المتطرفين الموجه ضد المرأة، فالروائي **الطاهر وطار** في روايته **الزلزال**، يصور لنا شخصية الشيخ والذي يمثل بداية التطرف في فكره معتبرا "المرأة أصل الشر في الكون، خلقها الله لإشباع شهوة الرجل وفتنته وهي حبالة إبليس الذي يزرع جرثومة الإثم المتطلعة من عيون النساء السافرات، خصوصا الشابات والأوانس اللائي يتميزن بعيون نهمة ونظرات مشحونة بالفضول والتطفل، هن بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف والمغاور"[4]. اعتبر هذا الشيخ المتطرف المرأة مصدر الفتنة والغواية وسليلة إبليس، مضيفا على ذلك "أن النبي عليه الصلاة

*تستخدم كلمة عيب في المجال النظري لتشير إلى ما في موضوع ما أو رأي أو فكرة أو عمل من نقص وسلبيات. وتشير في التراث العربي على النقائص في شخصية المرء وسلوكه وحياته.

[1] - مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط:2، 2003، ص41.

[2]- نادية محمود، المرأة المدنية و الإسلام في الجزائر، الأبعاد التاريخية و الثقافية في الأزمة الجزائرية، ص45.

[3]- نادية محمود، المرأة المدنية و الإسلام في الجزائر، الأبعاد التاريخية و الثقافية في الأزمة الجزائرية، 43.

[4]- الطاهر وطار، رواية الزلزال، عن جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، ص100، ص101.

والسلام تزوج عائشة في التاسعة، أراد عليه الصلاة والسلام أن يقول لأمته، إن غواية الأنثى كالأنثى تبدأ من يوم ولادتها"[1].

أصرَّ المتطرف على أن المرأة مصدر غواية و فتنة ولكي تكون غير ذلك، فرض عليها طريقة في اللباس لأن جسدها ككل في نظره عورة، وها هو **إبراهيم سعدي** في روايته **"فتاوى زمن الموت"** "يصف حال الحي: والحقيقة أن موجة التقوى والعفة بدأت تهب على الحي في تلك الأيام، فقد أصبح الشباب يحترمون الدين (...) قد تغير سلوك الإناث كذلك، فتخلين عن ارتداء الملابس الخفيفة المثيرة لانتباه الذكور، وصرن يلبسن لباسا متقشفة طويلة واسعة... وهكذا اختفى من حيّنا ذلك النوع من البشر، أولئك العشاق المتيمون..."[2].لقد تغيرت طباع الشباب الجزائري ذكوراً وإناثاً في ظل آتون الإرهاب؛ ولكنه رغم ذلك لم يسلم من بطشه فقد اعتمد الإرهاب سبلا أخرى كالسبي والاغتصاب والاغتيال، وقد صار الاختطاف لديه موضة، فيصف لنا الروائي **الجيلالي خلاص** في روايته **"الحب في المناطق المحرمة"** "حال الفتاة حكيمة المختطفة التي رفضت أمير الحركة :كان جسد حكيمة الهش قد ربط وقوفا على جذع البطمة الضخمة القريبة من خيمة الأمير(...) والأمير يتقدم وفجأة يمزق بحربة رشاشة فستانها من موقع السرة حتى أخمص القدمين، ثم يمسك بالثوب الممزق ليكشف عورة المرأة، وتلجم ضربة أخمص على الرأس هلع من تتفرج"[3]؛ ولا يتوقف عند هذا الحد في وصف الجريمة البشعة وإيلامات الجسد "للحظة بدا الأمير وكأنه يتأمل الجسد المشدود إلى الشجرة، ثم خطف في رمشة عين(الكلاشينكوف) من أقرب جندي إليه وانسفح الدم من سرة حكيمة على فخذيها وركبتيها وساقيها حتى عند قدميها..."[4] إن هذا المشهد الذي عرضه **جيلالي خلاص** اجترحه من الواقع الجزائري الملتفع بالغبن الذي عايشته المرأة المختطفة،كذلك الروائي **رشيد بوجدرة** في روايته **"تيميمون"**، "يركز على السيدة الخادمة التي تعيل أبناءها، وقد تجاوزت العقد الرابع من عمرها، إنها أرملة من دون شك، ليس لها معيل يعيلها ويحفظ كرامة أبنائها تغتال رميا بالرصاص وهي عائدة إلى بيتها"[5]. إن همجية الإرهاب لم تميز في مداهماتها لأفراد المجتمع، بل صار الكل عندها سواء، كذلك **الروائي عبد المالك مرتاض** "يعرض لنا حالة عنف والمتمثلة في رحمة ابنة شيخ قبيلة ببني سعدون في **"رواية وادي الظلام"** والتي قتل زوجها وشرد أبناءها وأصبحت سبية من السبايا اللواتي يحتفظ بهن الإرهابيون من أجل خدمتهن و يحولوهن في المساء إلى جارية في الفراش، فتقول لعائشة "كل ليلة أستقبل وحشيا يلتهمني، ولا نوم ولا راحة طول الليل !... ثم تعاد الكرة بعد أن ينتهي

[1]- الطاهر وطار، رواية الزلزال، عن جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، ص100، 101.

[2]- إبراهيم سعدي، رواية فتاوى زمن الموت، عن آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص81.

[3]- الجيلالي خلاص، رواية الحب في المناطق المحرمة، عن نبيل سليمان، الرواية والمجتمع المدني، ص72.

[4]- المرجع السابق، ص72.

[5]- ينظر حبيب مونسي، موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الأول، 30 نوفمبر 2011 http//aswat-elchamal.com

الدور !...أنا حبلى بثلاثة أشهر يا عائشة ! وأنا في جحيم حقيقي"[1].إن وحشية الإرهاب تنبع من أحقاد وأمراض نفسية، فما فُعل برحمة و غيرها، ممن سبين يعبر عن لا إنسانية هؤلاء وانفصالهم التام عن الدين الإسلامي، فالمرأة هنا تصير ضحية وحشية الإرهاب من جهة والمجتمع الرافض لها من جهة أخرى باعتبارها عار.

3-2- المرأة الوطن :

إنَّ الرواية الجزائرية المعاصرة اشتغلت على موضوعة المرأة، ونقلت لنا حكايتها و ظروفها الاجتماعية و مكانتها في المجتمع الجزائري، وصورت موقفها المناهض و الرّافض للعنف، ولقد كان حضورها في بعض النصوص الروائية عبارة عن رمز يخضع لتأويلات، بحيث تماهت صورة المرأة فيه مع الوطن، وهذا ما اتخذته شخصية حياة في **رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي** شكل المدينة، فتُدخِل بذلك **أحلام مستغانمي** المرأة حيز الترميز "لم تكوني امرأة، كنت مدينة، مدينة لنساء متناقضات، مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن، في ثيابهن وفي عطرهن، في خجلهن وفي جرأتهن، بحيث أشهد تحولك التدريجي المفاجئ. وأنت تأخذي يوما بعد يوم ملامح قسنطينة "[2] إن المتأمل لشخصية حياة في **"ذاكرة الجسد"** يجد أنها تعبر عن الوطن من خلال أفعالها وأفكارها وتهافت الرجال عليها، وهذا ما عبر عنه **الناقد الشريف حبيلة** حين اعتبر أن "توظيف العرس(عرس حياة) كان توظيفا رمزيا يعبر عن الفساد، يمثل طرفية العريس (سي...) العسكري المُغتَصب والعروس (حياة) رمز الوطن المغتصَب، بينما (السي شريف) متواطئ مع العسكري يبيع تضحيات الشهيد (السي الطاهر) والد حياة، واعتبر الذين ساعدوا على هذا العرس هم رمز للشعب، واستدل على ذلك بمقطع من الرواية «حزني على ذلك الثوب... حزني عليه، كم من الأيدي طرزته، وكم من النِّساء تناوبن عليه، وليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي، كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد ..؟ » "[3]. انتقلت صورة حياة المرأة من شكل المدينة (مدينة قسنطينة) لتأخذ شكل الوطن الذي أباح عرضه أهله، وقد اغتصبه العسكري، وبقيَّ حلما جميلا يطارد المجاهد، كذلك قارب **الناقد مخلوف عامر**، برؤيته بين شخصية خيزران في **رواية الشمعة والدهاليز** و الوطن فيقول: "هي شمعة مضيئة وسط الدهاليز المظلمة، و هي الخيزران هذه المرأة البربرية التي تقتل ابنها، ليتمكن الآخر، من استعلاء العرش، وكأنها أيضا صورة الجزائر في محنتها تأكل أبناءها ليتناوب

[1]- ينظر عبد المالك مرتاض، رواية وادي الظلام، عن سعاد العنزي، العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص71.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص131.

[3] - ينظر أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص175.

على حكمها أبناؤها"[1]. ونجد أيضا **حبيب السايح** في مجموعته البهية تتزين لجلادها "يرمز بشخصيته الروائية للجزائر، فالضحية هي الجزائر المدماة :«كذلك تنكتب لأختي، وقال الحكيم الشهداء لا يُغسَلون هم الحياة، ولا تتلى عليهم الآيات، هم الشفاعة »"[2]. ونجده أيضا يرمز للمرأة بالوطن في **روايته زمن النمرود**، وعلى لسان شخصيته "الزوايلي الذي يوجه كلمته إلى السيدة التي تعبر في الرواية عن الوطن، فيحكي لها بؤس الناتج عن بؤسها هي فيقول :«سيدتي من أين جاء هؤلاء الذين بسطوا عليك سطوتهم، مرة واحدة »"[3]. إن الشخصيات الروائية اختلفت من روائي لآخر بحسب طبيعة الحكي و القصة ولكن الصورة التي تعبر عن الوطن، كلها اتفقت على الدموية التي عايشها هذا الوطن وسطوة الآخر عليه، كذلك **الناقدة سعاد العنزي** تعتبر شخصية عائشة في رواية **"وادي الظلام" لعبد المالك مرتاض** رمزا للوطن تقول :"فإن عائشة ابنة الأستاذ أحمد، المتعلمة والمثقفة الجميلة، رمز للجزائر تتزوج من سعدون، الشاب الفارس الشجاع ذو الحمية، وهو الذي قبلت به عائشة زوجا في نهاية المطاف للدلالة على أن عائشة الأرض والوطن لا تقبل بذوي الأطماع بل تحتاج إلى من يهمه الصالح العام، ويُعلى من مصلحة الوطن على مصالحه الذاتية" [4]. وتعتبر **الباحثة آمنة بلعلى** شخصية عالية بنت منصور في **رواية عبد المالك مرتاض "مرايا متشظية"** تشكل رمزا للوطن :"فعالية بنت منصور الشخصية الهدف والرمز، فهي لا تملك القدرة على تغيير مجرى الأحداث، وكبح عجلات الواقع المأساوي، حيث تقول :«كنت أتألم وأبكي وأنا أشاهدهم يذبحون أولئك المساكين، وهم يصرخون ويتخبطون في دمائهم»"[5]. إنَّ عالية بنت منصور، هذه المرأة الأسطورية، التي يتقاتل حولها شيوخ الروابي السبع تمثل الوطن، وكل شيخ يريدها ملكا له وزوجه ". فعالية بنت منصور تجيب شيخ إحدى الربوات، الربوة البيضاء شيخ بني بيضان، بأنه لا يجوز أن يمتلكها أحدهم من دون الآخر فتجيبه قائلة :"وهل سترضى القبائل المتناحرة بأن تتزوجني أنت وتستأثر بي أنت وحدك، وهم ينظرون ؟ ألا تعلم أن دون ذلك أهوالاً و قتالاً ودماء ستجري، أنهارًا من حول الروابي؟ فلا يزداد الوضع إلا فتنة وسوءا ..."[6]. جسد لنا الروائي الجزائري الأزمة التي عصفت بالوطن والاقتتال الذي حصل بين أبنائه حول السُلطة، مشفراً إياه برموز ليصدم القارئ ببعض الغموض ويفتح باب التأويل. فاختار شخصية المرأة رمزاً مناسباً للوطن، وحولها تتقاتل الشخصيات التي تمثل شرائح الوطن، والكل يريد أخذ نصيب منها، حتى الآخر"المستعمر الأجنبي" لايرفع عيونه عنها

[1] - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص124.

[2] - ينظر الحبيب السايح، البهية تتزين لجلادها، عن عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، 356.

[3] - الحبيب السايح، رواية زمن النمرود، عن آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص93.

[4] - عبد المالك مرتاض، رواية وادي الظلام، عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص72.

[5] - عبد المالك مرتاض، رواية مرايا متشظية، عن آمنه بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص109،110.

[6] - عبد المالك مرتاض، رواية مرايا متشظية، عن سعاد عبد الله العنزي العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص73.

منتظراً اللحظة المناسبة للتدخل والسيطرة. وكل هذه القضايا التي اختار لها الكاتب المرأة رمزاً. مستنبطة من الواقع الراهن. فالجزائر لطالما تداولت عليها الأنظمة، وقضى المستعمر وطره منها. وتخالفت وتصادمت شخصيات جزائرية حول سيادتها. وظل الثوري يراها دوماً جوهرة. ولكن هذه الجوهرة في الزمن التسعيني ثار أبناؤها وحاولوا إتلافها (جماعة الإسلاميين). إن الوطن يشبه المرأة في كثير من الأشياء ويُعدُ الأقرب لها. لهذا اتخذ الروائي المرأة رمزا لها.

3-3- المرأة المثقفة والعنف :

إن الحديث عن المرأة الجزائرية المثقفة في ظل العشرية الدموية، لا ينفصل عن حال المثقف الجزائري العام، بل هو امتداد له، ولكن يفترق عنه في نقطة، وهي عادات وتقاليد المجتمع الجزائري الذي يقيد حريات المرأة المبدعة ويضيق الخناق عليها، معتبراً صوت المرأة ومشاركاتها في الملتقيات الرجالية والعمل والكتابة عيباً من العيوب ، وتعتبر **الشاعرة زينب الأعوج** "أن المجتمع الجزائري يسير على كثير من جثث النساء البريئات لأنه محمل بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي"[1]. تظل مسألة المرأة نقطة نزاع في الوطن العربي ككل، والمجتمع الجزائري بالأخص، وما طفقت المرأة تثبت وجودها وتفرض مساواتها مع الرجل حتى وجدت نفسها في مواجهة خصم آخر أشدَّ وأعنف، إذْ "وجدت المبدعة الجزائرية نفسها وجها لوجه مع محنة الوطن تعصف به رياح الإرهاب الأعمى، الذي اتخذ من آلة العنف وسيلة لإقصاء الرأي الآخر، وكأن المثقف هو المستهدف الأول، وبما أن المرأة جزء من هذا المجتمع فقد نالت حظها الوافر من الخطف والاغتصاب والتعذيب و القتل، فوجدت المبدعة نفسها محاصرة بتقاليد بالية، وعنف لا يستثنيها من صراعه مع السلطة"[2] ومن المبدعات الجزائريات اللواتي ضقن ذرعًا بحال المجتمع الجزائري الذي تغيّرت أحواله وأصبح جحيما لايطاق، لدينا **الروائية أسيا جبار** التي تبين للمتطرف معرفتها "بالرجوع للتاريخ الإسلامي في روايتها **"بعيدا عن المدينة"** محاولة إثبات أن النساء أيضا، لهن الحق في كتابة التاريخ، عائدة في ذلك لسيرة النبي وزوجاته، فتقول جبار أن روايتها بعيداً عن المدينة :إن الرواية بعيداً عن المدينة، رد على أولئك الذين استحوذوا على الإسلام، ونصبوا أنفسهم دعاة له وتقول أيضا :«شعرت بالحاجة أمام سيل الدماء كي أقدم شهادتي، وأن أقول :إنه ديننا أيضا»"[3] إنَّ الروائية **أسيا جبار** بشهادتها أثارت مسألة، أنَّ ما جاءت به الدعوة، لم يكن هدفه الأسمى الإسلام بقدر ما

[1] - فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2012، ص21.

[2] - فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2012، ص 22.

[3] - ينظر زاهية صالحي، المرأة الجزائرية والأزمة، قراءة في الأدب القصصي، الأبعاد التاريخية و الثقافية في الأزمة الجزائرية، ص91،92.

كان له أهداف أخرى، كون الذين يُقتلون أيضا مسلمون، وكان **للروائية أسيا جبار** رؤية في خلفية الأزمة، وما لم يظهر منها بحيث "أيدي الاتهام لا توجهها الكاتبة في ناحية الإرهابيين فقط، بل أيضا ناحية الأغنياء الجدد الذين استفادوا، من ضروب هذه الفوضى، إن لم يكن لهم يد فيها، والحكومة التي أدت إلى ظهور مثل هذه الأزمة، معبرة عن سخطها وألمها من جراء ما يحدث في روايتها أبيض الجزائر ومجموعتها القصصية وهران لغة ميتة"[1].

الروائية أحلام مستغانمي اتخذت اللغة العربية لغة لحبرها، ورصدت هي الأخرى واقع الجزائر المُتردي، والأرض التي باعت شهداءها، وتهافتت عليها أيدي القطاع، وقد جسدت هذا في روايتها ذاكرة الجسد :"نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر ولم يعد في وسعنا إلا أن نتوحد مع الجمر المُتطاير من فوهته، وننسى نارنا الصغيرة ..."،"اليوم لا شيء يستحق تلك الأناقة واللياقة، الوطن نفسه أصبح يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"[2]. إن أحلام مستغانمي باعتبارها مواطنة جزائرية ترى أنّه لا مفر مما يعاني منه الوطن إلا له، وقد اختارت لروايتها بطلاً ذكرًا، عوض امرأة وذلك "لإفصاح عن الخطاب السياسي، وهي بذلك تومىء بوضوح إلى عزلة المرأة عن ساحة صنع القرار وعن جدارة صوتها الخاص عن الإفصاح المصيري العام خارج عزلتها المنزلية "[3]. استعملت أحلام مستغانمي، شخصيتها البطلة "خالد بن طوبال" لتُسرب أفكارها، ناقمة في ذلك على السلطة، وعلى السارقين الذين تطاولوا على أسامي الشهداء، وباعوا بها واشتروا فاضحة ألاعيبهم ونهبهم هكذا تصفهم: "هاهم هنا.. أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع. أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع" وتواص قولها الساخط: "هاهم هنا ... مجتمعون دائما كأسماك القرش ملتفون دائما ...حول الولائم المشبوهة ...أعرفهم و أتجاهل ...»[4].

ويعتبر **الباحث الشريف حبيلة**، العرس الذي وظفته **أحلام مستغانمي** في روايتها **ذاكرة الجسد**، هو عبارة عن وسيلة بحيث "يغدو النسب بالزواج وسيلة، ونعته الراوي ب(الصفقة) اتخذه (سي الشريف)وسيلة، عقد صفقة مع (سي...) فزوجه ابنة أخيه الشهيد مقابل مصلحة طارئة «كان سي الشريف يدري أنَّه يقوم بصفقة قذرة، وأنَّه يبيع بزواجك اسم أخيه وأحد كبار شهدائنا مقابل منصب، وصفقات أخرى...»"[5]. استطاعت **أحلام مستغانمي** بروايتها أن ترفع اللُّبس عن بعض الحقائق والقضايا المتعلقة بالوطن والتي أُغفلت، واضعة كل الأطراف المتناحرة في قلب الحدث "العرس" فاضحة إياهم بحيث يُنهي

[1] - ينظر زاهية صالحي، المرأة الجزائرية والأزمة، قراءة في الأدب القصصي، الأبعاد التاريخية و الثقافية في الأزمة الجزائرية، ص92،93.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص22.

[3] - محمد ساري، محنة الكتابة، ص124.

[4] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص337.

[5] - الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص177.

السارد قوله عن هذا الحدث بقوله: هذا هو الوطن ... وهذا هو عرسك الذي دعوتني إليه، إنَّه السِّيرك عمار سيرك لا مكان فيه إلا للمهرجين، ولمن يحترفون الأفعال البهلوانية...والقفز على المراحل...والقفز على الرقاب...والقفز على القيم، سيرك يضحك فيه حفنة على ذقون الناس، ويروض فيه شعب بأكمله على الغباء"[1]. كان للمثقفة الجزائرية عموما والروائية خصوصاً وعي بمجرى الحال المتعفن وأحوال الوطن السيئة، حاملة في ذلك هموم الوطن العصيبة على أكتافها.

إن للمرأة المثقفة في العمل الإبداعي أهمية قصوى، كونها شخصية كان لها دور فعال في الواقع وفي تحديها للعنف، وقد كان لها أيضا دور في العالم المتخَيل بحيث سلط الروائيون الضوء عليها في متونهم فها هو **بشير مفتي** يصف حال المرأة المثقفة **في روايته المراسيم والجنائز** "ولفيروز قولها الخاص في الكتابة وفي الأزمة، وهي الصحفية التي تكتب في القسم الاجتماعي من جريدة الحرية، يوميات امرأة في الأزمنة الحديثة لكن التهديدات بالقتل اضطرتها إلى أن تعود الى قريتها (أولاد صالح) ثم تهاجر إلى فرنسا"[2]. إنَّ رأي الصحافة يبقى دوما الرأي الذي يشكل تهديدًا للتطرف، وقد شكلت شخصية فيروز نوعا من الخطر، لما استرعت انتباه المتطرفين فهددوها بالقتل، فاختارت الهجرة على المواجهة، وشخصية فيروز في رواية المراسيم والجنائز، هذه المرأة المثقفة تحاول فهم الواقع المستجد وأسباب الأزمة تقول:" ما ذنبنا نحن أبناء الاستقلال لنعيش نفس الوضعية القديمة المتجددة، نحن درسنا في الجامعات لكي تنقذ البلاد لا ندمرها "[3]. فيروز تحسُ ببؤس من هذا الواقع المريض، ومن هذه الوضعية القديمة المتجددة التي لا تنفك تتغير، وظلَّت على حالها رُغم تغير وعي شعبها وثقافتهم. "وتواصل فيروز البحث في جذور الأزمة، ولكن تحمل الجميع وزر ما هم فيه تقول :"أصبحنا مرضى بالدم والنفاق والمتاجرة ...جميعنا لصوص وخونة و مجرمون بشكل ما ...جميعنا متورطون في الكراهية والضغينة...جميعنا ...واحداً واحداً...فرداً فرداً...من دون استثناء...لهذا فلا معنى لكلمات كالعدل، الحرية، الديموقراطية، الشرف، القيمة، الأُخوة"[4].شخصية فيروز يئست من فظاعة الواقع، ووجهت أصابع الاتهام في ذلك للكل، لأنها تكلمت بضمير نحن ولم تستثن في ذلك أحد، أما بطلة **سيدة المقام لواسيني الأعرج،** مريم وهي راقصة باليه، فقد اعتبرها **الباحث الشريف حبيلة** بطلة إيجابية في النص "كونها تلقت رصاصة طائشة في الرأس أثناء أحداث أكتوبر 1988، والرأس يشكل مصدر للوعي، والرصاصة وإن كانت طائشة محاولة لاغتيال الوعي الطامح إلى المستقبل، فمريم تتحدى الرصاصة، وتحضر رقصتها لتؤديها في ربيع الجزائر الموسيقي، رمز انتصار الوطن متحدية في ذلك عصر العنف، والوافدين الجدد

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص340.

[2] - بشير مفتي، رواية المراسيم والجنائز، عن نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص79.

[3] - المرجع السابق 80.

[4] - ينظر بشير مفتي، رواية المراسيم والجنائز، نبيل سليمان، الرواية العربية والمجتمع المدني، ص 80.

"حراس النوايا" الذين أرادوا إغلاق قاعة الرقص"[1]. لوحظ من خلال استقراء الروايات ورؤية الباحثين والنقاد أن للمرأة المثقفة موقفاً، يماثل في ذلك موقف الرجل المثقف أو يفوقه، المرأة المثقفة سواءً مبدعة أو شخصية روائية لم يرضها حال الوطن المتردي المتعفن، وساءها الفساد الذي طغى، فعبرت عن رؤاها المأساوية راثيةً وطنها وشخصيات ثورية لها باعها، كما أن المبدع الجزائري اختار المرأة المثقفة شخصية ملائمة، عليها ما على الرجل، وتعددت صور النسوة المثقفات في المتون الحكائية، فمنهنَّ من اختارت الهجرة خارج الوطن، ووجدت ملاذها هناك، هاربة من هول الأزمة وتهديدات القتل، ومنهنَّ من ظلَّت في الوطن وعايشت الأزمة كيفما كانت، ومنهنَّ من راحت ضحية غدر المتطرف.

رابعاً: صورة المتطرف:

بعد الانتفاضة التي عرفها الشارع الجزائري، في 5 أكتوبر 1988 والتي شملت كامل التراب الوطني، والتي جاءت "لتعلن عن نهاية "الإجماع الوطني" وتحدث شرخاً عميقاً داخل النسيج الاجتماعي، وكان للحركة الإسلامية دور كبير في تعميق هذا الشرخ، من خلال الطروحات الإيديولوجية التي طرحتها بقوة في الساحة السياسية "[2]. وبعد الانتخابات التشريعية، انتهجت طائفة من رواد الحركة الإسلامية العنف كطريقة مثلى لتنفيذ برامجها الإيديولوجية، وبالتالي "اقترفت العديد من الجماعات والحركات الإسلامية المسلحة وعلى امتداد ثماني سنوات، مذابح جماعية على أمل تركيع النظام أو زعزعته حين لم يجر الاعتراف بنتائج الانتخابات عام 1991"[3]، الكاتب الجزائري وقف حائراً مندهشاً أمام ما يحصل وألاف الأسئلة تخامره، لم هذا القتل الوحشي؟ ما أسبابه؟ من أطرافه؟ لم يحصد كل الأرواح دون تمييز؟ وكان السؤال الجوهري و الأعمق والذي تباينت فيه رؤى الروائيين ما حقيقة الإرهاب والحركة الأصولية؟ وقد اعتبر **الناقد مخلوف عامر** "أن ظاهرة الإرهاب في الكتابة الروائية بدأت منذ السبعينات و جاءت بشكل صريح في رواية **الطاهر وطار** (**العشق والموت في الزمن الحراشي**) إذْ تصور هذه الرواية الصِّراع بين حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا يُعادون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية "[4] هذا يأخذنا إلى فكرة أن العداء بين الإخوان المسلمين وغيرهم له خلفية، ووصل الصراع لآخره وانتفض الإخوان في مظاهرات أكتوبر 1988 بعد مساعيهم الفاشلة في تحقيق

[1] - ينظر شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 123.

[2] - محمد داود، الأدب الجزائري في التسعينات، الملتقى الوطني "صافية كتو" للإبداع الأدبي، الكتابة الأدبية والمقروئية يومي 28و29 جانفي2010، دار الثقافة لولاية النعامة، ط:2، ص: 72.

[3] - نادية محمود، المرأة المدنية والإسلام في الجزائر، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية، ص43.

[4] - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص114.

مطالبهم، وقبل الخوض في شخصية المتطرف الإرهابي، ودراسة النقاد لها من خلال المتون الروائية الجزائرية. يجدر الوقوف عند إشكالية المصطلح.

4-1- إشكالية المصطلح :

تعدُ تيمة الإرهاب التيمة الرئيسة التي ارتكزت عليها غالبية المتون الروائية الجزائرية بعد تيمة الثورة، لأن الذات الجزائرية المقهورة وجدت نفسها من جديد تواجه عنفا من الآخر الذي خرج من صلبها، وانطلاقا من "المبدأ الذي حدده **غولدمان** من أن الرواية هي تعبير عن رؤية العالم، وهي رؤية تتكون بالطبع داخل جماعة معينة في احتكاكها بالواقع، وفي تعارضها مع جماعات أخرى التي تصطدم معها "[1]. نجد الروائي الجزائري يعبر برؤيته عن حال الجماعة التي ينتمي إليها وفي مواجهتها للآخر؛ الآخر الذي تعددت أساميه وتشظت، وهذا نظراً لتشظيها في الواقع، فيستخدم" راصدو الظاهرة الإسلامية المعاصرة العديد من المصطلحات التي ولدت في سياق تاريخي غريب عن الظاهرة، ولكنَّها رغم ذلك ليست بعيدة عن منطلق الظاهرة الداخلي، وآليات عملها ولكن من هذه المصطلحات ما هو قليل الاستخدام مثل "السلفية أو السلفية الجديدة" ومنها ما هو متداول مثل التطرف الإسلامي والإسلام السياسي والأصولية الإسلامية"[2]. وما قد شاع استعماله في الروايات من مصطلحات، لدينا مصطلح "**الأصوليين**" ومصطلح "**الإسلاميين**" وكذلك ورد لفظ "**الجماعات**"، ومصطلح **الأصولية** كما يراه الناقد **مخلوف عامر** "لم يعد لها دلالة المشروع النهضوي، والتي كانت ملجأ يحتمي به المستعمَر ضد الجهود الاستعمارية الرامية إلى طمس معالم التراث ومسخ الهوية، وإنما أصبحت تعني اليوم هذه الحركة السياسية التي تستعمل الدين وسيلة لتحقيق أغراض سياسية"[3]. تغيرت اعتبارات المصطلح وأصبح لها عبر الزمن مدلول آخر، غير الذي كان يعنيه سابقا بحيث " قابل مصطلح **الأصولية fondamentalisme** الغربي ترجمةً، وصار يُستخدم في سياق سلبي يدل على الانغلاق ومعاداة الحداثة "[4]. و مرَدُ هذا الانغلاق ومعاداة الحداثة القراءة الذاتية للإرث الديني والتفسير العقيم للقرآن الكريم، وذلك لأن" النص المقدس "القرآن" خطاب رمزي يستدعي التأويل بمعنى تفكيك رموزه، لكن عناصر الجماعات الأصولية عدا أقلية ضئيلة من أئمتها ليست لها دراية بعلوم الدين والفقه، وتجهل تماما العلوم الأخرى الحديثة، وكانت نتيجة هذه الوضعية أن أصبح كل متطفل على الدين مفتياً وإماماً يحجز ركناً أو زاوية في مسجد من آلاف

[1] - صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، ص204.

[2] - عبد السلام حيدر، الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2003، ص16.

[3] - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص134.

[4] - ينظر عبد السلام حيدر، الأصولي في الرواية، ص18.

المساجد غير الشرعية يتفصح فيه ويصدر الفتاوى، ويهدد ويتوعد كل من خالفه في الرأي أو الممارسة"[1]. وهذه الصورة الفكرية عن الجماعة الدينية اتفقت حولها الرواية، مُعتبرة إياهم أئمة جدداً، فيذكر الروائي **رشيد بوجدرة في روايته تميمون** عمليه قام بها شباب طائش أطلق عليهم الأصوليين :"لقد قتل الرجل ذبحاً من طرف عصابة إرهابية مكونة من شبان متعصبين ومدمنيين على تدخين الحشيش. اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الأشخاص في قعر ديارهم وأمام ذويهم"[2]. وفي مقام آخر يطلق لفظ الأصوليين لكثرة جرائمهم يقول السارد:" تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلفت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح جلهم في حالة خطيرة"[3]. فأصابع الاتهام وُجهت نحو الأصوليين، ويضاف على نشاطات هؤلاء الأئمة الجدد أعمال العنف" فأصبح القتل هو لغتهم الجديدة على رأي **الباحث محمد داود** في عصر الهمجية والبربرية من خلال قراءته **لرواية الانزلاق لحميد عبد القادر**، وهذا القتل يمارسه قتلة من نوع جديد "أياديهم ملطخة بالدم، وبين أسنانهم بقايا لحم بشري، يرددون آيات قرآنية غريبة مقلوبة » ويرى الباحث أن الراوي أورد لهم صفات البدائية والوحشية ليعمق جو الرعب الذي تعيشه بلدة بني مزغنة"[4]. فيدل هذا الحديث على افتراق فعل هذه الجماعة وآيات القرآن، وعدم فهمهم لها الفهم الصحيح إلا ما يتناسب وذواتهم، ويبرز أيضاً " اسم **السلفية** في **رواية كراف خطايا للروائي عيسى لحيلح** من خلال مواقف الجماعة الفكرية حول بعض قضايا المجتمع فيقول:« هذا الجيل من المتدينين الذين يدندنون صباح مساء حول الكتاب والسنة، وقال الله وقال الرسول، وما الكتاب والسنة عند هذا الجيل إلا أصوات مؤثرة ومواعظ محلقة تجلد الأعصاب وتتهم الواقع»"[5]. يظهر أن حلقات هؤلاء ودندنتهم للكتاب والسنة مثلما يرى الروائي عبارة عن رياء فقط، ويتبعونها بفتاوى ودعاوى، وهذا ما أورده أيضا الروائي **حبيب السايح** في روايته **"تماسخت"** حين " ذكر في الفصل السَّادس عشر تبعات المزاعم الدينية من خلال علامات القتل والتدمير ضمن حكايات ونصوص كثيرة على أن الإرهابيين يسوغون جرائمهم بدعاوى أنّ الأمة الإسلامية ليست وحدها الدموية لمضاعفة القتل كقوله:« أقتله في قتله صلاح المسلمين» والمؤسي حقا أن مستنقع الدم يتسع بمثل هذه الدعاوي الظالمة"[6]. وأورده أيضا الروائي واسيني الأعرج في روايته **حارسة الظلال؛ دون كيشوت** الذي يصف شخصية علي بلحاج المتطرف زعيم الحركة الشعبوية، والذي يصرح في عام 1989 قائلا:" لا

---

[1] - ينظر عنصر عياشي، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر ، ص33.

[2]- رشيد بوجدرة، رواية تميمون، ص30.

[3] - رشيد بوجدرة، رواية تميمون، ص64.

[4] - ينظر حميد عبد القادر، رواية الإنزلاق، عن محمد داود، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، http://insaniyat.org/8049-le10juillet 2012 consulté le 4 juillet2014

[5] - ينظر عيسى لحيلح، كراف خطايا، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص239.

[6] - الحبيب السايح،رواية تماسخت، عن عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، ص364.

وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفراً، وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنّه أراد تعريض قدرة الله بضعفه هو"[1]. يتضح أنّ هؤلاء المتطرفين جعلوا أنفسهم وكلاء الله في الأرض، ونصبوا محكمة دنيوية وأطلقوا فيها أحكاماً مجحفة، وصاروا يأمرون وينهون وفي الغالب يقتصون دون رحمة، فأغفلوا بذلك وجود الله ورحمته، وأن أمر عباده يعود إليه سبحانه.

ننتقل لمصطلح **الإسلاميين** أو **الإسلام السياسي** أو **الإسلامويين islamists** الذي شاع كثيراً في أوساط المجتمعات العربية وبين الروائيين، وكان كثير التداول، فقد "أطلق هذا المصطلح على هذه الظاهرة نظراً للآلية السياسية المعتمدة للاستيلاء على الحكم وإقامة دولة إسلامية"[2]. فيبدو غاية هؤلاء السلطة، وللوصول لها خلقوا طريقا أقرب إلى قلب الشعب وهي الإسلام، لأنهم يعرفون مدى تمسك الشعب الجزائري بدينه، فتنضم بذلك أصوات الشعب لأصواته، وهذا ما حاول قبضه **الباحث الشريف حبيلة** خلال قراءته **"الرواية الشمعة والدهاليز للروائي الطاهر وطار** «إنّهم شيع وأحزاب، الانتهازيون يركبون موجة الدين، كل حزب يتأسس يحاول انتزاع البساط من تحت الآخرين، الأجهزة تنشئ أحزابا وتستعمل إسلامها، المهمشون في الحياة، يظنون أن حجة وجبة ولحية، وإن شاء الله والسلام عليكم، تصنع مسلماً شريفا وتخلق اعتباراً اجتماعيا» فيعتبر الباحث أن اعتماده للتأكيد في بداية الكلام، لكي يثبت حقيقة هؤلاء، الذين لبسوا رداء الدين وسيلة بغية الحصول على السلطة، مُبعدين المنطق والعقل ومستبيحين كل الشعائر لأجل هدفهم"[3]. ومن أجل الوصول إلى السلطة عبدوا الطريق لها، فاعتمدوا العنف سبيلاً لتحقيق غاياتهم، والروائي **رشيد بوجدرة** في روايته **تميمون** يعتبر الإسلاميين هم وراء ما يحدث في الجزائر من مجازر" الإرهابيون الإسلاميون يُضرمون النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة"[4]. والروائي **واسيني الأعرج** يعتمد أيضا هذا المصطلح في **روايته حارسة الظلال،** التي بنيت أحداثها على الزائر الأجنبي دون كيشوت، الذي كان قدومه لأجل عمل كتاب عن جده دي سيرفانتيس، فاتهم بالجوسسة، وأحس بالخطر مستضيفه وصديقه حسيسن فيقول له: « على كل حال...أتحدث عن الإسلاميين يُخططون لاغتيال كل الأجانب الذين لم يغادروا البلد بعد انتهاء مهلة الإنذار»"[5].

نلمح من خلال استقراء بعض الروايات وجمع بعض الدراسات النقدية لها، أن الرواية الجزائرية استندت في طرحها لهذا المصطلح على الوعي الجماعي، الذي جهل حقيقة هؤلاء المتطرفين، فتارة تعتمد

---

[1] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال؛ دون كيشوت في الجزائر، منشورات الجمل، ط:1، 1999، ص32.

[2] - ينظر عبد السلام حيدر، الأصولي في الرواية، ص18.

[3] - ينظر الشمعة والدهاليز، الطاهر وطار، عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص234.

[4] - رشيد بوجدرة، رواية تميمون، ص101.

[5] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، ص23.

مصطلح الأصولية، وتارة مصطلح الإسلاميين وتارات أخرى جاء باسم السلفية أو الجماعات أو الإخوان. ويأتي **الناقد حبيب مونسي** في هذا المجال ليقدم قراءته للرواية الجزائرية" بحيث يعتبر أن الرواية الجزائرية لم تعط للمصطلحات حقها في الوضوح والبيان والتي قدمت كل متدين مسلم، ذي لحية وقميص على أنّه إرهابي وهذا يتنافى مع التعاليم الدِّين السَّمح ومنهجيته الإنسانية"[1]. وينتقل **حبيب مونسي** لمصطلح إسلامي الذي وُظف في الرواية، ويعتبر أن الروائيين الجزائريون استعملوه استعمالاً فجاً، وذلك لأنَّ "كل من اعتنق هذا الدين فهو مسلم وليس إسلاميا، نظراً لأن التسمية ليست عربية، وإنما هي ترجمة لكلمة فرنسية islamiste، وهذا المصطلح في رأيه فيه كثير من السلبية"[2]. تعددت أسامي الإرهاب في الرواية الجزائرية نظراً لأن الإرهاب قضية عالمية، وما نعتُ الإرهابيين بالإسلاميين على النطاق العالمي إلا لتقويض الإسلام وهدمه وتشويهه في نظر معتنقيه الجدد فينفروا منه وتتقلص بذلك مساحته، وغموض هذه القضية ولُبسها اللبوس الديني الإسلامي، أربك الوعي الجماعي مما جعله يرى في كل مسلم متدين ذي لحية وقميص، إرهابي ..وهذا الوعي هضمه المبدع الجزائري وتماشج مع وعيه، فجعله يطلق أسامي جُزافى على الإرهاب. لذلك تعددت الأسامي المطلقة في المتون الروائية. وحاولنا حصرها (الأئمة الجدد، الإسلاميين، الجماعات الإسلامية، الإخوان، الإسلامويين، أصحاب اللحي...) لكيان واحد وهو التطرف.

4-2- شخصية المتطرف في الرواية الجزائرية:

وقفت الرواية الجزائرية التسعينية كثيراً على العنف الإرهابي، وصورت مرارة الموت فتعددت لذلك الحكايا والقضية واحدة، وصار للموت فيها معنى آخر" فقد يكون الموت خاتمة، بيد أنّه حياة في محيط وقوعه، منطلق لأشكال شديدة التعقيد من الخطابات والأنساق السِّجالية التي لا تعوزها البلاغة وقوة التأثير(...) فالموت درامي في جوهره، والذي ينفذ تلك الدرامية ويمنحها جمالية مميزة هي قدرة الآخرين الأحياء على تشغيل رمزية الموت، وشحنه بمعاني حياتهم "هم" وجعله مرتكزاً في بلاغتهم وقدرتهم على الإقناع"[3]. إن الذي حرك درامية الموت في المتون الروائية الجزائرية التي اشتغلت على موضوعة الإرهاب، هو شخصية المتطرف، هذا الطرف الفعال الذي رسم له الروائي الجزائري مساراً في روايته متماثلا مع حيثيات الواقع، وذلك لأنَّ " الشكل الخيالي للعمل الروائي أي بناءه الجمالي يتميز باستقلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها لذلك النص، فالنص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنّه

[1] - ينظر حبيب مونسي، موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الأول.30 نوفمبر 2011. الموقع السابق.

[2] - ينظر المرجع السابق.

[3] - شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، قراءة في التجليات النصية، القاهرة، ط:1، 2006، ص73.

فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري"[1]. وانطلاقا من تماثل النص الروائي والبنى الخارجية والتصورات الموجودة في العالم، همَّ الروائي الجزائري في انتقاء شخصياته الحكائية، وبلورتها وفق المنظور الخارجي، وتضمينها في المتن الحكائي، فأول من عكف على توظيف الشخصية المتمردة، شخصية الإرهابي؛ **الروائي الطاهر وطار في روايته العشق والموت في الزمن الحراشي** والمتمثلة في "شخصية مصطفى التي تحمل مواصفات الجوهرية للإرهابي، بحيث يقوم بتطبيق الشريعة ويستعمل المسجد، ويعتبر تأويله للدين هو عين الحقيقية، فيتوهم أنّه ظل الله في الأرض، الأمر الذي يدفعه إلى أن يلجأ كل الوسائل لتبرير سلوكاته وممارساته فيقول:« لا يبقى سوى نحن في جنة خضراء عرضها السّماوات والأرض، ربي لا تذر على الأرض من الكافرين دياراً إنّك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجراً كافراً »"[2]. وتمثل أيضا شخصية **بو الأرواح** في **رواية الطاهر وطار الزلزال** مشروع متطرف، فيعتبر **الناقد جابر عصفور**" أنّ شخصية بو الأرواح هذا المثقف التقليدي الذي ينقلب إلى متعصب ديني، مُرادُهُ تحقيق مخططه الانقلابي ضمن زمرة من المتعصبين أمثاله، وهذا ما أعلنه بو الأرواح حينما قال:« يجب محاربة العدو بكل الأسلحة»"[3]. إنَّ الروائي الطاهر وطار في كلتا روايتيه وضعنا أمام شخصية تعصبت للدين ولأفكارها الرجعية، ورأت فيهما الصّلاح والسّداد وأنّ ما دونهما هو الضلالة.

ويأخذنا **الناقد بشير بويجرة محمد** بقراءته لرواية **فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي** "للانقلاب الذي حدث لحي فتاوى زمن الموت، فتحول من الإيجاب إلى السلب، ويرى الناقد أنّ هذه الحالة ساهمت فيها شخصيات وعناصر غريبة، مستنداً في ذلك على فقرات من الرواية، التي تقول:« إنّ ظهور الحركة في الحي من خلال دعاة غرباء ذوي ثقافة محدودة ومظهر بسيط، اعتادوا المجيء فرادى...» وكذا ظهور الشيخ عبود الموصوف في النص بأنّه كان رجل غريب ذو لحية طويلة وشعر نازل إلى الكتفين كشعر النِّساء"[4]. بالإضافة إلى هوية هؤلاء المتطرفين وهيئتهم الخارجية، يشير **الناقد بشير بويجرة** للحركة " برزت بتدعيم من الآخر بأساليب ملتوية جماعات متطرفة دينيا تدعو الشباب العاطل عن العمل وأبناء الفقراء والحيارى والقلقين والمهمشين، إلى إقامة الصّلوات والصّوم والتمسك بهدي الشريعة الإسلامية وفق ما دعا إليه السّلف الصالح "[5]. نلحظ أنّه إلى جانب الهيئة الخارجية التي ساقها الروائي والمتمثلة في

[1] - صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، ص205.

[2] - الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، عن مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص114 ،115.

[3] - ينظر الطاهر وطار، الزلزال، عن جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، ص95 ،108.

[4] - ينظر فتاوى زمن الموت، ابراهيم سعدي، عن بشير بويجرة محمد، الأنا ، الآخر ورهانات الهوية، ص128.

[5] - ينظر فتاوى زمن الموت، ابراهيم سعدي، عن بشير بويجرة محمد، الأنا ، الآخر ورهانات الهوية، ص131.

(اللحية الطويلة والشعر الطويل) أردف الوضعية الإجتماعية المزرية لهؤلاء المتتبعين وانحدارهم من العائلات الفقيرة والمهمشة.

ويعتبر **الباحث الشريف حبيلة** أنّ التشكيل الذي اهتدى له **الروائي واسيني الأعرج في روايته سيدة المقام** " له دلالات العنف"[1]. إنطلاقا من الوصف الشكلي والمظهر الخارجي لحراس النوايا، يقول السارد : "القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس، نتشممهم من بعيد فنغير المعابر والطرقات، رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات"[2]. إنَّ صورة المتطرف التي أدرجها واسيني الأعرج في سيدة المقام شديدة التشابه والصورة الحقيقية في الواقع حتى كادت تتطابق وإياها.

وتعتبر **الناقدة سعاد العنزي** أنّ ظروف التنشئة لدى المتطرفين" لا تخلو من بؤس وشقاء لدى البعض، كما تتسم ببعض الانحراف والإجرام عند البعض منهم، فالروائي حميدة العياشي في روايته متاهات ليل الفتنة يرسم لنا مسار شخصية الإرهابي أبي يزيد الذي عانى البؤس والشقاء والحرمان من الوالدين، ونشوئه وحيداً في دار جده"[3]. فضلاً على البؤس والشقاء والحرمان الذي كان من الأسباب الرئيسية في تورط البعض مع الجماعات الإرهابية، نلمس العقاب النفسي الذي مارسته المعتقلات والعقاب الجسدي المهين، فيتتبع **محمد ساري** في روايته **الورم** " تحولات شخصية كريم النفسية الجوهرية، معتبراً سياسة الاعتقال، وفصل كريم من عمله مبرراً لتورطه في العمل الإرهابي"[4]. إن الظروف الاجتماعية المزرية القاسية، وسياسة القمع التي اعتمدتها السلطة ومداهماتها وسجونها والممارسات العنيفة التي أقامتها عليهم في المعتقلات، أفرزت حقداً قتل الإنسانية في هؤلاء وأعمى بصيرتهم، وحولهم إلى وحوش لا تفرق بين الظالم والمظلوم.

الروائي بشير مفتي له رؤية أخرى، ففي روايته **بخور السّراب** "يتحدث السّارد عن مجموعة من اللُّصوص والمجرمين، أصبحوا بقدرة قادر حماة الدين والأخلاق« هل تعرف من هم الإرهابيون هنا؟ قدور سارق النعاج في الأسواق الأسبوعية، حليم بن الشيخ ساعد الذي اغتصبه أخوه في صغره، الطاهر ولد الحاج مبارك الذي كان يرفض صيام رمضان وعشق خدوجة فلم تعط له، كان يكفي أن يحضر شخص متخرج من الجامعة السلفية ويحتل المسجد لشهور حتى يدخلهم في مشروعه الكبير للجهاد الديني"[5]. **الروائي بشير مفتي** ساق لنا أنموذجا صار إرهابيا، تخطى فيه العوز والفقر والحرمان،

---

[1]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص235.

[2] - واسيني الأعرج، رواية سيدة المقام، ص12.

[3] - ينظر سعاد العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص42.

[4] - ينظر محمد ساري، الورم، عن آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص149.

[5] - بشير مفتي، بخور السراب، عن سعاد العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص42.

مجموعة من الصعاليك كانت تمارس الرذائل وأنهته بانضمامها للجماعات الإرهابية وصاروا بعدئذ أمراء وناهون في هذه الخلافة التي أسسوها.

صورة المتطرف الإرهابي في الرواية الجزائرية لم تخرج عن نطاق أفراد منحدرين من بيئة اجتماعية فقيرة تعاني الحرمان والعوز والبطالة والجهل، شباب تائه ضائع لا مستقبل له، شباب متعطش للتغيير سئم الوعود الكاذبة، واعتبر **الناقد حبيب مونسي** السمات التي طرحتها الرواية الجزائرية عن شخصية الإرهابي " فيها التسطيح في الطرح والسّذاجة في ربط العلل والأسباب، فينتهي الحديث سريعاً إلى فئة من الشباب لم تجد في حياتها اليومية فرص عمل أو مرح أو انفلات أو تدين، فترتمي سريعاً في أحضان التطرف الإرهابي، وكأن الميكانيكية الفكرية التي تشد هؤلاء تجعل كافة الشباب العربي إمكانية هاجعة لمشروع إرهابي قابع في النفوس، إنهم إرهابيون بالقوة لا ينقصهم سوى الفعل للانتقال إلى الضفة الأخرى"[1]. إنَّ الرّواية الجزائرية في رسمها لشخصية المتطرف كانت سطحية، ولم تحاول الغوص في الأزمة وأسبابها وطرح البدائل بل اكتفت بالظروف الاجتماعية التي دفعت هؤلاء الشباب إلى العنف، وكانت صورتها بذلك قصيرة النظر. وسلطت الضوء على المرأة والمرأة المثقفة التي كانت لها رؤية خاصة في زمن المأساة، كما كان للمرأة الجزائرية المبدعة ميزاتها في تناول الشخصيات السردية، وتناول قضية العنف. الروائي الجزائري لم يعد ذلك الصوت الواحدي مع خطاب السلطة، بل انفصل عنها وصارت له رؤيته الخاصة المتحررة الناقدة للأوضاع والمجتمع، الرافضة للذل المُحَبِة للتغيير، وفي زمن المأساة عبر عن سخطه من النظام ومن الجماعة الإسلامية لأنها شكلت تهديداً على الوجود الإنساني. وقد تعددت الرؤى واختلفت في رصد الواقع الجزائري وفي استلهام ظاهرة العنف وتشكيلها في المتون الروائية. وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في بعض النماذج الروائية الجزائرية بالتحليل.

[1] - حبيب مونسي، موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الثاني.

الفصل الثانـي

البنية الفنية والحدث المأساوي في الرواية الجزائرية.

أولا: العتبة العنوانية.

1-1- رواية أرخبيل الذباب لبشير مفتي.

2-1- رواية مرايا الخوف لحميد عبد القادر.

3-1- رواية الغيث لمحمد ساري.

4-1- رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري.

ثانيا: جمالية اللغة.

2-1- عنف اللغة.

2-2- السرد.

2-3- الحوار.

ثالثا: الحدث المأساوي.

3-1- رواية الغيث.

3-2- رواية أرخبيل الذباب.

3-3- رواية القلاع المتآكلة.

3-4- رواية مرايا الخوف.

تظل الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تعقيداً وأكثرها استحضارا للواقع، وذلك لالتقاء العديد من الأنساق فيها وتواشجها، فجعلت من الأنساق الفكرية والإيديولوجية متكأً، ومن فضاء التخييل معبرًا للإفصاح عن الآمال و الطموحات، والعمل الروائي الجزائري انساق هو الآخر وراء التجريب، حيث "عرف تجارب روائية جديدة، تجارب فردية، لا يتحكم فيها هاجس الانتماء إلى المؤسسة المكرسة أدبيًا واجتماعيا وسياسيا، ضمن التوجه الكلاسيكي بقدر ما يتحكم فيها هاجس القطيعة مع هذا الأمر الواقع"[1]. راحت هذه الرواية تحفر بكثافة في أعماق الواقع الجزائري التسعيني المتعفن، مُتسائلة عن جذور هذا الورم، الذي أصاب الجزائر ونخرها، رابطةً إياهُ بقضايا الصراع السلطوي الذي نشب إبان الثورة، وأيام الاستقلال وبعده، وكذا سلسلة الرؤساء الذين تربعوا على كرسي السيادة فارضين أنظمتهم التي سرعان ما انحلت وانبثقت عنها مشاكل لا حدود لها، وبتشكيل فني يحمل التجديد في ثناياه، عبرت عن الراهن وعن ظاهرة العنف التي عصفت بالبلد، مُكسرةً بذلك قواعد الرواية الكلاسيكية، وسَعيها الدؤوب ليس الحقيقة المطلقة، وإنما خلق قلق فكري لدى القارئ، وأسئلة لا إجابة عنها في المتون الروائية.

اقتضى البحث الإشتغال على مدونة روائية جزائرية تحمل عناوين لها ثِقَلها في الوسط الأدبي العربي غرض معرفة تجلي ظاهرة العنف فيها، على سبيل المثال **روايتي الغيث والقلاع المتآكلة** للروائي **محمد ساري**، ورواية **أرخبيل الذباب للروائي بشير مفتي**، ورواية **مرايا الخوف للروائي حميد عبد القادر**، وأول ما يقف عليه القارئ في أثناء قراءته؛ العتبة العنوانية كونها الباب الذي يلج منه أي قارئ، وأول ما تقع عليه عين القارئ وسمعه، فإذن كيف اشتغل الروائي الجزائري على العتبة العنوانية، وماهي الدلالات التي طرحتها هذه التسمية؟

أولاً: العتبة العنوانية :

العنوان **Titre** يعتبر من أهم المسائل التي اشتغل عليها النقد الأدبي، بل وصار له علم يخصُه بالبحث هو علم العنونة **Titrologie** أو علم العنوانيات، ويُعتبر السِّيميائي **جيرار جينيت** **G. Genette** من الباحثين الأوائل في هذا المجال، والذي خاض في مسألة العنوان في كتابه **عتبات**، "فالعنونة أي عناوين الكتب في حقيقة الأمر هي موضع اهتمام كل من المبدع (شاعر، روائي، ناقد،

[1]- محمد داود، النص الأدبي؛ مقاربات متعددة، دفاتر المركز، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، منشوراتCRASC، رقم7السانيا، وهران، د:ط، 2004، ص121.

مسرحي) والقارئ، فالقارئ أول ما يشغله أو يلفت انتباهه هو العنوان، فالعنوان يُغري القارئ في معظم الأحيان لقراءة هذا الكتاب أو ذاك، لكي يفك رموزه، ويعرف الأسرار التي يحويها هذا الكتاب بين دفتيه، فيصبح العنوان مثل الشيفرة بين المُرسِل والمرسَل إليه"[1]، اعتنى الكاتب أيما اعتناء بالعنوان كونه الرّسالة الأولى التي تخاطب عين القارئ وسمعه قبل محتواه، وبالتالي فالعنوان يعتبر العتبة الأولى لقراءة النص، وعلى أي دارس الوقوف عليها مُطَولا، ولا يتم الفهم إلا بعد قراءة آخر كلمة في النص للتعليق عليه والدخول في مرحلة التفسير. ويُعدُ العنوان من بين أهم عناصر **المناص (النص الموازي)**Paratexte ،

الذي يوازي النّص الأصلي"وقد عدَّه **جيرار جينيت** من العتبات النصية التي توازي النّص الأصلي وتوحي إليه، فالمناص في رأيه؛ هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قُرائِه أو بصفة عامة على جُمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة"[2]. المناص هو النّص الموازي للنص الأصلي، مُحَركه التأويل، ويُعد شارح ومُفسِر لمعاني النص ويستجلب القراء إليه، "فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرًا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل (**اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي،الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف**...). وهذا قصد تقديمه للجمهور"[3]، يظهر أن من المناصات الأخرى غير العنوان لدينا: **اسم الكاتب، الإهداء، الإستهلال، صفحة الغلاف، التصدير**، ووضع الباحث نقاطا دلالة على أن القائمة مفتوحة بمناصات أخرى غير هذه، وتكمن وظيفتها الأولى في التعريف بالكتاب وشرحه وتفسيره، وإضافة على ما سبق من مفاهيم، طرح اللساني **ليو هويك Leo hoek** مفهوماً آخر للعنوان معرفاً له. فالعنوان "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتُعينَه، تشير لمحتواه الكلِّي، ولتَجذُب جمهوره المستهدف"[4]. يعدُ اللساني **ليو هويك** المؤسس الفعلي لعلم العنوان "فهو الذي قام برصد العنونة رصداً سيميوطيقيا، من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها"[5]. والدراسات العربية كان لها أيضا سعي في هذا المجال "يُعتبر الباحثون المغاربة السباقون لدراسة العنوان، **فمحمد مفتاح** يقدم مدونة كبرى لضبط وانسجام النص، وفهم ما غمُض منه، إذ يعتبر العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو بمثابة الرأس للجسد، إما أن يكون طويلا فيساعد على توقيع المضمون الذي يتلوه، أو يكون قصيراً وهنا لابد له من

[1] - سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية، ص115.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط:1، 2008، ص44.

[3]- المرجع السابق، ص44.

[4]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص67.

[5] - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط:1، 2010، ص226.

قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"[1]. نستقرئ مما سبق أن وظائف العنوان تتعدد، فلا تقتصر وظيفته على التعريف بالكتاب وشرحه وتفسيره فحسب، بل له وظائف أخرى متمثلة في: **"الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإغرائية، الوظيفة الإيحائية "**[2]. إن عنوان الرواية أو أي كتاب لا يوضعُ اعتباطاً بل له أغراض ووظائف يستفيد من خلالها الكاتب، اذ يعتبر الرسالة الأولى بين الكاتب و القارئ، أو بين الكاتب والمستمع. وفي إطار البحث، كان لابد من الوقوف على العنوان بالدراسة لأنه أول حلقة بين الكاتب والمتلقي، وقد اعتنت الروايات المدروسة بالعنوان، فاتحة بذلك أبواب التأويل عليها.

1-1 "رواية أرخبيل الذباب" لبشير مفتي:

من الموضوعات الأثيرة التي تحتل مساحة واسعة في الكتابة الروائية الجزائرية التسعينية، لدينا موضوعة العنف، ويعد الروائي **بشير مفتي** من الروائيين الذين باشروا هذه الموضوعة في أعمالهم الروائية، وقد خُصت روايته **"أرخبيل الذباب"** بالدراسة، التي صدرت عام 2000 عن منشورات الاختلاف،وتقع الرواية في (143صفحة)، لها واجهة غلاف تحمل لوحة فنية، فلا غرو أن الكاتب له نظرة تجديدية وهذا يظهر من خلال غلاف روايته التي تحمل لوحة فنية، فتغير واجهة الغلاف من الصورة إلى اللوحة الفنية يُعد "من أبرز تغيير طرأ على لوحة الغلاف في روايات الحساسية الجديدة (...) ففي سياق الاهتمام بالمظهر الخارجي للكتاب، شرع الروائيون في فتح صفحات أغلفة رواياتهم الأمامية على الخصوص لفنانين تشكيليين، يعتبرونها بوابة أخرى (إلى جانب المعارض) للتعريف بأعمالهم الفنية، التي غالبا ما تحمل توقيعاتهم، ولقد أحدث هذا الانتقال (من فضاء الغلاف/ الصورة إلى فضاء الغلاف/ اللوحة) ارتجاجا بارزًا في طبيعة غلاف روايات الحساسية الجديدة، أدى هذا الضيع الفني إلى خلخلة ميراث الذائقة البصرية الفنية التي رسختها أغلفة روايات الحساسية التقليدية، التي كانت تركز على الصورة البورترية"[3]. إن الإنتقال من الصورة البورتريه الجامدة التي لا تحرك فضول القارئ أو المُشاهد، إلى اللوحة الفنية في الغلاف يُعد نقلة نوعية في الفن، ويعدُ تجديدا للعمل يعطيه لمسات فنية، يترك القارئ مشدوها ومجذوبا باللوحة يحاول قراءتها، تترك في ذهنه انطباعا وتشويقا يربطه بالعمل الروائي، ويدفعه للقراءة لمعرفة العلاقة بين اللوحة والعمل الروائي.

---

[1] - ينظر المرجع السابق، ص227.

[2]- ينظر عبد الحق بلعابد، عتبات؛ ص78،88

[3]- عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط:1، 2010، ص91.

إن التغيير الفني على واجهة الغلاف أعطى نفسًا جديدًا للفنانين التشكيليين لتدخل أعمالهم الفنية، كل البيوت عن طريق الكتاب، ولم تبق اللوحة حكرًا على المعارض، وهي بدورها أعطت للخطاب الروائي عمقًا دلاليًا يقفُ عندهُ القارئ والدارس والناقد طويلا ليفك استغلاقه.

يعلو لوحة غلاف الرواية؛ العنوان "**أرخبيل الذباب**"، "والواضح أن عنوان "**أرخبيل الذباب**" يقوم "بوظيفة التسمية" أولا، وعدا ذلك فإنه لا يحيل على واقع مرجعي معروف، ولا يُعبر عن الجاهز ولا يستجيب للخلفية النصية أو لأفق انتظار القارئ، إنه عنوان يغرق في غموضه وغرائبيته، مما يدفع بالقارئ إلى الفضول، وإلى رغبة الاستكشاف، ومن هنا وظيفته التحريضية لما يشير إليه من فضائية حيوانية، أو بالأحرى فضاء مشتت يقطنه نوع من الحشرات"[1]. إن عنوان الرواية من العناوين الاستعارية التي تُخضِع القارئ لمسألة التأويل، فهي لاتعين الموضوعة الأساسية للرواية، وقارئ الرواية لا يجد أي تطابق بين العنوان والخطاب الروائي، وإذا استقرأنا النص وقمنا بعملية إحصائية نجده يذكر لفظة ذباب ويُطلقها على شخصيات من المجتمع "التي تتخذ من الحانة ملاذها، فتصير بعد السُّكر كذباب مترنح هربا من الواقع الموبوء"[2]. الشخصيات في **أرخبيل الذباب** يلاحقها الموت، الإرهاب، السلطة، وسواها من أقرانها في المجتمع، أما ما دون ذلك فيعيش حياة الرخاء يقول الراوي:"ليست لهم أية علاقة بحياة الذباب التي نعيشها"[3]، ويذكر أيضا "نحن الحشرات يجب أن نُداس ليعيش السّادة"[4]، وفي تصريح للروائي في أحد الحوارات، وبالتحديد عن العنوان يقول: "فكرة الذباب كان مصدرها بسيطاً للغاية، وهو مثل شعبي كنا نردده أيام المحنة "أيموتو كي الذبان" أي يموتون كالذباب بلا قيمة، أما الأرخبيل فهي أقرب إلى التفسير الجغرافي للجزائر من غيرها"[5] ، إذن الأرخبيل والذي يدُل معناه اللّغوي على مجموعة من الجزر، يراد به الجزائر، أما الذباب ومعناه اللغوي "الذباب الأسود الذي يكون في البيوت، يسقط في الإناء والطعام"[6]، وهو نوع من الحشرات التي تتجمع على القاذورات، وتحمل الجراثيم والأمراض "فتدل على الكثرة والتعفن وعلى سهولة الانسحاق، وبانتمائها لعائلة الحشرات فإنها تقع في الدرك الأسفل من التراتبية الحيوانية، وتدل الحشرة أو الحشارة على رعاع الناس وسفلتهم، ويطلع العنوان هنا بالإيحاء إلى طرف مقابل لا ينعته ولا يشير إليه، وهو علية القوم وأرفعهم شأنا"[7]، إن الطرف الآخر الذي يوحي إليه العنوان،

---

[1]- محمد داود، النص الأدبي، مقاربات متعددة، ص124.

[2]- ينظر بشير مفتي، رواية أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2000.

[3]- المرجع السابق، ص79.

[4]- المرجع السابق، ص82.

[5]- حوار في جريدة النصر: حوار الشاعرة نوارة لحرش والروائي بشير مفتي
http:/www.shathaaya.com/vb/showthread.php%3Ft%3D49099.

[6]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول (أب)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2003، ص446.

[7]- محمد داود، النص الأدبي؛ مقاربات متعددة، ص124.

والذي يمتاز بالرفعة والعُلو ولا تصله أيدي الموت، تَذكره الشخصية الروائية ناديا في المتن الروائي، وهو طرف في الصراع، تقول :"إنهم يسكنون في مكان آخر، ليست لهم أية علاقة بحياة الذباب التي نعيشها"[1]. يبقى العنوان يحمل دِلالات عدة ولكل قارئ رؤيته وتأويله، فهذا العنوان يذكر طرفاً واحداً في الصراع، الطرف المقهور الذي طالته يد الموت، بينما الأطراف الأخرى يوحي إليها، وقد أشار لها المتن الروائي، إذْ هناك طرف ظهر خلال حوار شخصية ناديا والراوي عن الآخَر الذي لا علاقة له بحياة الذباب ولا يدنو منها، وطرف اتخذ الدِّين ذريعة تقول عنه شخصية محمود البراني:" أبناء اليوم يتحركون في كل تناقضات العصر، عودتهم إلى الدين مبررة، جموحهم إلى العنف هو إعلان عن إفلاس الجميع "[2].

وبعد صفحة الغلاف التي حملت عنوان الرواية واسم الكاتب، وجنس الرواية، تلته صفحة التصدير(**Epigraph**)" فيعرِّف **جينيت تصدير الكتاب**/ العمل ؛كاقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، فتصدير الكتاب اقتباس بجدارة، بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب"[3]. وكان تصدير رواية أرخبيل الذباب مقولة مقتبسة عن **مارتن هيدجر**"الإنسان يتيه، إنَّه لا يسقط في التيه. في لحظة معينة، إنَّه لا يتحرك إلا في التيه لأنَّه ينغلق وهو ينفتح، وبذلك يجد نفسه دوما في التيه"[4]. لقد انحصرت رؤيتهُ في الإنسان الذي يغرق في التيه، نظرًا لأن نهاية انفتاحه في آخر المطاف انغلاق لهذا تَراهُ يتخبط في التيه، وهذا القول يتطابق وآمال الشخصيات الروائية في رواية أرخبيل الذباب، التي خرجت من الحرب التحريرية أكثر أملاً وانفتاحًا وطموحًا بمستقبل واعد، لتصطدم بواقع أكثر غُبنا؛ وهيستيريًا بالموت ، بحيث صار الإنسان بلا قيمة يعيش في عبثية مطلقة يترصده الموت، ينتظر أن تنتهي حياته في أي لحظة، في انفجار أو مجزرة أو اغتيال...، وقد قسم الروائي بشير مفتي نصه الروائي إلى أربعة أقسام:

القسم الأول أعطاه عنوان فرعي **مونولوغ**[5] وابتُدِئَ من الصفحة (7 إلى 11) وقسم ثان دون عنوان يشتمل على أربعة وعشرون فقرة (24) غير متناسبة في الطول، وجاءت من الصفحة (11 إلى 85)[6] وقسم ثالث بعنوان **كوابيس**، من الصفحة (85 إلى 115)[7]؛ وقد قسم الكوابيس إلى خمسِ فقرات تروي حلما مزعجا عايشه الراوي **"س"**، هذا المثقف الذي يؤلمه مصير المثقفين. وقسم رابع بعنوان **محمود**

[1]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص79.
[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص140.
[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.
[4]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، صفحة التصدير، ص6.
[5]- ينظر محمد داود، النص الأدبي؛ مقاربات متعددة، ص126.
[6]- ينظر بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص7.
[7] - ينظر بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص11.

البراني وهو شخصية روائية انتقل إليها السرد في هذا الفصل وجاءت من الصفحة (117 إلى 143)[1]؛ تتخللها فقرات يحاول فيها محمود البراني الكتابة، فيحكي فيها مغامرته ومصير أصحابه.

لقد بدأ الكاتب النصَ الرِّوائي بفقرة افتتاحية (**الاستهلال**) والذي يعتبره **جينيت**"كل ذلك الفضاء من النَّص الافتتاحي بدْئيًا كان أو ختميا، وهو من المصطلحات الأكثر تداولا"[2]، وجاء في استهلال رواية **أرخبيل الذباب**، حديث عن غموض الحرب والحب و اللامعنى فيهما، وعن علاقته غير الواضحة "فتشكل هذه الفقرة الاستهلالية المفاتيح الرئيسية للبنية الدلالية للنص الروائي، حيث تعلن عن رغبة الراوي في تحري الوضوح والبحث عن اليقين حول ثنائية الحب و الحرب، أو بالأحرى ثنائية الحياة والموت في صراعهما الأبدي"[3]. ظلت هذه الثنائية الحب والحرب، أو الحياة والموت و غموضهما ترنان في ذهن الراوي، واستمر هو في بحثه عن الحقيقة والوضوح والصَّفاء.

1-2- "رواية مرايا الخوف" لحميد عبد القادر:

تجربة حميد عبد القادر تمثل نموذجا روائيًا رافضاً للعنف، وقد استقت هذه التجربة رؤاها من الوسط الجزائري الذي وصل الحضيض، بفعل المأساة التي سلبَت الحياة منه، فرواية **حميد عبد القادر مرايا الخوف** تعد تجربة روائية جريئة في تماسها وهموم المجتمع ومشاكله، والعنف الذي آرقه في لياليه، وجاءت **رواية حميد عبد القادر مرايا الخوف** في 188 صفحة[4]. تتصدرها صفحة الغلاف التي تنقسم إلى جزأين، الجزء العُلوي منها يشمل اسم المؤلف وعنوان الرواية بخط أسود بارز، ودار النشر، والجزء السُّفلي عبارة عن صورة يطغى عليها السَّواد، وتعتبر الصورة الفوتوغرافية بالنسبة **لرولان بارث Rolland barthes**"خطاب متكامل غير قابل للتجزيء، إنَّها تمثل الواقع، لكنَّها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللَّون، لكنَّها لا تحوِلُه ولا تبدلُه"[5] فالصورة في نظر **بارث** مُقَلِصة للواقع، ولكنها تقول الكثير، أما **سعيد بنكراد** فيرى أنَّ الصورة "لغة مسننة، أودعها الاستعمال الإنساني قيمًا للدلالة والتواصل والتمثيل"[6]. وتمثل الصورة في **مرايا الخوف** بيت على طراز قديم يحوي نافذتين صغيرتين وفتحة للتهوية، وكأنَّها صورة لقبو أو زنزانة سجن. وبما أن العنوان يُعد من "المفاتيح المهمة لقراءة النَّص

[1]- ينظر المرجع السابق، ص85.
[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.
[3]- محمد داود، النص الأدبي؛ مقاربات متعددة، ص127.
[4]- ينظرحميد عبد القادر، مرايا الخوف، منشورات الشهاب، الجزائر،د:ط، 2007.
[5]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ص121.
[6]- المرجع السابق، ص120.

الأدبي وفك استغلاقه، بل إنَّه من الأسس المؤثرة في إحداث المتعة والجمال واللَّذة، لذة القراءة والاستمتاع بها، ولم يعد العنوان دالًا أو بوابة الدخول إلى النص، بل بات رمزا موحيًا أو استعارة دالة أو صورة مُخَيَلة أو مطابقة ذات تفجر إيقاعي، أو سجعًا في تدفق صوتي"[1]. فإنَّ هذا ما ألفيناه في عنوان **رواية مرايا الخوف** التي تغرق في نوع من الفلسفة النفسية، باعتبار الخوف **Fear** /.**Peur**. "حالة انفعالية داخلية طبيعية يشعر بها الفرد في بعض المواقف، يَسلُك فيها سلوكا عادة ما يبعدُه عن مصادر الضرر، خوف:الفزع، الفزع: الفرق والذعر"[2]. إن الخوف حالة نفسية تصاحب الإنسان وتتمايز بحسب طبيعة الحالة التي يمرُ بها الفرد، أمَّا عن معناه اللُّغوي فيراد به، الخوف:"خاف الرَّجل، يخافُ خوفًا وخِيفةً ومخافةً فهو خائف، وقوم خوَّف على الأصل، وخيَّف على اللَّفظ(...) جاءوا به على فَعِلَ مثل فرِقَ وفزِعَ"[3]. والمرايا جمع لمرآة، وهي الأداة التي ينظر الإنسان لنفسه من خلالها "فالمرآة بكسر الميم التي ينظر فيها، وثلاث مراءٍ، والكثير مرايا"[4]. وبعد هذا التحليل المعجمي لعنوان الرواية يُفهم أنَّ تعدد المرايا، تعدد للقراءة وتعدد الدلالة، وهذا التعدد قد اقترن بحالة الخوف النفسية فصار المقصود منه، تعدد أشكال الخوف و مصادره، فالمجتمع الجزائري غرق في نوبات خوف، وكان أشدَّها الخوف من جماعة عديمي اللَّقب كما سماها الرَّاوي لعدم شرعيتها، فهؤلاء كانوا أشدَّ وطأة من سواهم لنيلهم من الأبرياء، وذوي العقول الضعيفة يقول الرَّاوي: "رأيت ما لم أكن أتصوره أبداً طيلة هذه العشرة سنوات، رأيتُ الفاجعة بعينها، الفاجعة مجسَدَة أمام عيني كل يوم في الصَّباح والمساء، في حرارة الصَّيف وبرد الشِّتاء، كانت جماعة سليمان رئيس عصابة الغربان، تحصد الأرواح بشكل بدائي، رأيت رؤوسًا مُقَطَعة، وأطفالا غارقين في برك من الدَّم، وجثث النِّساء والشُّيوخ والعجائز مشوهة (...) رأيتُ الكون يتحول أمامي إلى مذبح، وكان الزَّمن يتقهقر إلى الوراء قرونا عديدة، وأدركت أنَّ جماعة عديم اللَّقب فقدت صلتها بالإنسانية"[5]. إن هذا الحديث يعبر عن أحدِ أشكال الخوف وأشدَّها في الرواية، إضافة على ذلك هنالك خوف يقتل كرامة الرَّجل وشهامته، الخوف النَّاجم عن فقدان الرجل عمله ليجد نفسه مكتوفَ اليدين جيل غير قادر على مواجهة الغد القريب وهو عاطل، فهذا ما كان عليه حال والد شخصية **نازلي**، الذي فقد أي أمل في الحياة بعد طرده من المصنع، وذلك إثر سقوط النظام الاشتراكي وانتفاء آخر بذرة له، فتقول **نازلي** عن والدها: "فأنا كما تعلم أنتمي إلى جيل لم يتعلم التضحية من أجل مثل أعلى، جيلنا اكتسب

[1]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السّردية، دحلب للنشر. الجزائر عاصمة الثقافة العربية ،د:ط، 2007، ص139.

[2]- مدحت عبد الرزاق الحجازي، معجم مصطلحات علم النفس، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الكتب العلمية، بيروت .لبنان،ط:1، 2012، ص189.

[3]- الإمام إسماعيل بن حماد الجوهري، معجم الصحاح، ص323.

[4]- المرجع السابق، ص382.

[5]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص141.

الإيمان الأعمى في المال والقوة، وفي الرَّجل الذي يملكهما، الخطر الذي كان يُحدق بنا جعلنا نشعر بالخوف، ذلك الخوف الذي كنت أراهُ في عيني والدي بعد أن وجد نفسه عاطلا عن العمل، المصنع الذي اشتغل فيه سنوات طويلة أقفل أبوابه، الدَّولة قررت طرد العمال، ألقت بهم في الشَّارع، فأصبح والدي عاطلاً عن العمل تغير حاله انعزل في غرفته، ومكث فيها لا يغادرها، صامتًا متأملاً حاله حال الرّجل غير القادر على التكفل بعائلته"[1].فهذا الخوف المُعَبَر عنه في الفقرات، مرتبط بزمن المأساة التسعينية مما يعني أنَّ هناك خوفا آخر متعلق بزمانه، ومتمثل في الفترة الستينية أي فترة الاستقلال، فها هو الشعب يدخله الرّيب من الغد بعد الانقلاب الذي حدث، وكان الأوربي أول المستهدفين، يقول الرّاوي: "بعد الانقلاب جرت أمور أحزنت أهل الحي، غرقوا في المأساة وبدأت الشكوك تراودهم بشأن الغد، السَّيدة **"ماري فرانسواز بويي"** العجوز اللّطيفة كملاك والتي اشتغل عندها والدي عقب مغادرته آث منديل، لما وصلها خبر الانقلاب واعتلاء الكولونيل سُدة الحكم، قررت مغادرة البلاد والحُزن القاتل يلفُها مثل وشاح أسود"[2]. وهذا المصير نفسه الذي قد لقيَهُ كل من عادى الثورة، خونة كانوا أو أتباع **"سيدي الحاج"**[3]. فها هي والدة أبو قتادة الإرهابي زوج نازلي، "التي عاشت المنفى وولدِها في بلادها، بعد خيانة دوار بني ريح ورفضهم دعم الثوار، أبادوهم عن بكرة أبيهم وكانت هي من الناجين فقط"[4] تبوح لابنها سر مأساتها وعذابها المتجدد، يقول:"أخبرتني بما جرى في دوار بني ريح، قتلوا والدك ذبحًا، قالت لي ومعه كل أهل الدوار (...) وعرفتُ لاحقاً أنَّ أمي كانت ضحية خوف متجدد يقف على عتبة الباب في كل مرة، تحتفل فيه البلاد بعيد الثورة، كان يأتي إلى غيوت فيل رجال غرباء يرتدون بدلات سوداء، ينزلون من سيارات رسمية، يُغطون أعينهم بنظارات شمسية عريضة، يطرقون أبواب أهل الحي ويُذَكِرونهم بالثورة (...) وكانت أمي ترتعد من شدة الخوف حينما تفتح لهم الباب"[5]. إن العنوان يُشكل إحالة للحكاية، ورمزاً استعارياً إيحائياً لا يكتمل إلا بعد قراءة شارحة للنص، وتِباعاً ككل عمل أدبي بعد صفحة الغلاف نجد أنفسنا نواجه صفحة الإهداء إنْ وُجِدت، وبعد هاته الصفحة في بعض الأحيان نصادف التصدير، والذي اعتبرناه اقتباساً محضاً، متمثلا في حكمة أو مثل أو مقولة أو بيت شعري يتموضع في أعلى الكتاب أو بعض منه[6]. فاختار **حميد عبد القادر** تصديراً لروايته، ثلاث مقولات لمبدعين، مختلفة المعاني والرؤى، وأولاهما **للشاعر خ.ل بورخيس** "الجنة حقيقة هي، أم مجرد حلم؟"[7]. يتساءل هنا عن كينونة الجنّة، إنْ

---

[1]- المرجع السابق، ص156،155.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص87.

[3]- المرجع السابق، ص163.

[4]- ينظر المرجع السابق، ص161.

[5]- المرجع السابق، ص166، 167.

[6]- ينظر عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

[7]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص8، صفحة التصدير.

كانت حقيقة أو مجرد حلم، غَمُض عليه وجودها ومصداقيتها، كما غَمُضت على الرَّاوي الذي بات يجهل معناها، فاختلطت عليه المفاهيم والرؤى، فالجنة المتعارف عليها لديه هي مصير الأتقياء، ولكن ما زاد الأمر إبهاماً لما أضحى يحلم بها أتباعا سليمان عديم اللَّقب، الذين يقتلون الأبرياء بوحشية طمعا لها. "صحيح أننا نعيش في عزلة، لكن في نفس الوقت لسنا سوى ما أرادَهُ لنا الآخرين"[1] **بول أوستير**، هذا الاقتباس الثاني الذي يعتبر (**نحن**) يعيش في عزلة، ولكن في الوقت ذاته مُجبرا على أن يكون كما أراد له الآخرون، ف(نحن) هنا غير حر، وفي الرواية هناك سلطة عُليا تتحكم في الرقاب إلى جانب جماعة عديم اللقب، فصار نحن "الجزائري" قاب قوسين أو أدنى مُحاصراً، ويعيش في عزلة مُجبر على أن يكون كما أرادوا له. والاقتباس الثالث "إنَّ العالم فظيع، حقيقة لا تحتاج إلى برهان "[2]. **إرنستوسباتو**، إنها حقيقة ما أصبح عليه الواقع في الجزائر في التسعينيات وما قبلها، فالعيش فيها بات فظيعاً، وهذه حقيقة لا مناص منها وقد آرقت المعاناة الشخصيات الروائية، ولقد أضحى أيام العشرية السَّوداء ضرباً من الجنون.

لقد قسّم الروائي **مرايا الخوف** لثلاثة أقسام سماها فصولاً، فالفصل الأول يبدأ من الصفحة (9 إلى 64) ليروي علاقته الفاشلة مع نازلي والتي اضطرته للعزلة، تتخللها حكايات عن الأئمة الجدد وماضيهم. أما الفصل الثاني يبدأ من الصفحة (65 إلى 138) ينتقل السّرد فيه إلى أحداث ماضوية من زمن الثورة وما بعده، يحكي فيه تشكل النواة الأولى للسُّلطة التي تتحكم في الحاضر. والفصل الثالث جاء من الصفحة (139 إلى 188) وفيه حكاية إلقاء القبض على النِّساء الإرهابيات، من بينهن نازلي التي استدرجها زوجها لجُحر القتلة.

استهل الروائي روايته بلحظات انتظار الراوي لنازلي، مُقرنِا إياها بزمن كرونولوجي (2 ديسمبر 1990)[3]، متسائلاً عن إمكانية لقائها من عدمه، مُشيرا ومُستبقا لحدث الحزن الذي سَيُلاقيه بعدُ، والخراب الذي سيتخذ منحنى آخر في الرواية.

1-3- "رواية الغيث" لمحمد ساري:

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص8.

[2]- المرجع السابق، ص8.

[3]- ينظر المرجع السابق، ص9.

إنَّ أول ما يقفز إلى ذهن القارئ/المتلقي عند رؤيته أو سماعه عنوان **"الغيث"**، المطر النافع، فالغيث من العناوين المُغرية التي لا تخبِر عن المتن الحكائي، والتي تحدثُ قلقا معرفياً لدى القارئ، فالعنوان كما يرى **أندريه مارتينيه**: "يُشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن يتنبه عليه فعل التلقي، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة، ولتَمَيُزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرة إلى العالم وإلى النّص وإلى المرسل"[1]. فيُعَد عنوان الغيث من العناوين الأكثر انفتاحاً على فعل التأويل، فالغيث في معجم الصحاح يُراد به:"المطر، وقد غاث الغيثُ الأرض، أي أصابها، وغاث الله البلاد يُغيثُها غيثاً، وغِيثت الأرضُ، تغاثُ غيثاً فهي أرض مغيثةٌ و مَغيوثةٌ (...) وربما سُمِيَّ السَّحاب والنبات بذلك"[2]. فهل يا ترى يُرادُ بالغيث في الرواية، المطر الذي صلى لأجله أهل قرية عين الكرمة، ولكن دون جدوى تُرجى، فلم يسقط المطر وأصابهم الجفاف كل مصاب؟ يقول الرّاوي: "طال الجفاف زاحفاً، قاسياً، لا يلوي بتأوهات الأرض الجدباء، حاملاً بين جناحيه تلك الرّمضاء التي تمتص نسغ الأحياء، تشاءم الشُيوخ من الوضع السَّيء وقفزت بهم ظنونهم مباشرة إلى احتمال حدوث كارثة طبيعية ستردم المدينة ومن عليها، لا يملون من التكرار بأنّ في حياتهم الطويلة، لم يعيشوا جدباً شبيهاً بهذا الذي جثم على رؤوسهم منذ شهور..."[3]. اضطر هذا الجفاف أصحاب النّاقة أو الأئمة الجدد لتنظيم صلاة استسقاء، ولكن لم ينزل المطر وخابت صلواتهم، "أنهى الدَّاعون صلاتهم برفع الأيدي نحو السَّماء، وأبصارهم لاصقة بالزرقة الباعثة لليأس، مُنتَظرين إشارة ربانية تعلن بداية سقوط الغيث، دوى صدى "آمين" الجماعي بعيداً، زاحفاً إلى غاية سقوف المدينة، تلكأ المُصَلُون دقائق معدودة تحت الحرارة القائظة (...) ولكن المعجزة لم تحدث، ولا شيء يُبَشر بحدوثها، صممت السَّماء أنْ لا تغير لون ثوبها..."[4]. أم يُراد بالغيث ذلك المطر الهالك، والطوفان الذي أصاب أهل عين الكرمة، الذين رفعوا أيديهم لله طلباً للغيث فجاءهم ما طلبوا إلى حد الطوفان "وبعد ذلك... أتى الغيث مدراراً عاصفاً إلى حد الطوفان، ها قد استجاب الرَّبُ للأدعية المتواصلة..."[5]. ولكنَّ هذا الغيث المدرار أصاب المدينة وأهلَكَها. فظنَّ النَّاس أنَّ السَّاعة قَرُبَت، وما هذه إلا علامات القيامة، فهرعوا إلى المساجد "غاصت المسّاجد بالمُصلين جاءوا من كل الأحياء والدشور والأزقة، مُطَأطئي الرؤوس، قلوبُهم مرتجفة، يطلبون المغفرة، يطمحون إلى توبة نصوحة (...) لقد تغيرت الذهنيات، لفظ النّاس الحياة جانباً لأنَّها امتنعت إرواء عطشهم..."[6]. وهل يعدُ الغيث من العناوين الاستعارية التضليلية غير المطابقة لإحداثيات المتن الروائي، التي تصدع القارئ بعد إنهاء القراءة، فلا

[1]- عز الدين جلاوجي،سلطان النص، دراسات، دار المعرفة، الجزائر،د:ط، 2009، ص135.
[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري، معجم الصحاح، ص790.
[3]- محمد ساري، الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، د:ط، 2007، ص147.
[4]- المرجع السابق، ص151، ص152.
[5]- محمد ساري، الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، د:ط، 2007، ص12.
[6]- محمد ساري، الغيث، ص13.

يجد أي تطابق، والتي تقوم على علاقة المشابهة؟ ؛كالقصد بالغيث أصحاب النّاقة الضّالين أو الأئمة الجدد، الذين فقدوا رشدهم وصوابهم، وعاثوا في الأرض فساداً بموجة تدينهم التي لا تقوم على صواب.

إن عنوان رواية الغيث ينفتح على تأويلات عدة، ولا نستطيع الجزم بصحة واحدة، نظراً لتعديه لأكثر من تفسير، فالمتن الروائي وحده الكفيل بإخماد فضول القارئ، فهذا المتن يروي أكثر من حكاية، ولكنّه يقوم على أساس الصراع القائم بين التّيار الرّجعي الأُصُولي، وتمثله شخصية **"المهدي وأصحابه"**، والتّيار ذو التوجه الفلسفي والنظرة التّقدمية، وتمثله شخصيتي **"قدور بن موسى وعبد القادر كروش"**[1]، إذن الصِّراع هو صراع أفكار وإيديولوجيات في ظل النِّظام السِّياسي المُنهَك بالبلاد وسوء التسيير.

رواية الغيث إحدى أعمال الروائي **محمد ساري**، الذي اتخذ من الواقع ركيزة لأعماله، ومن العنف التسعيني مشهداً، وتتميز الرِّواية بخصوصيات جديدة، وخاصة من النَّاحية الشَّكلية، فجاءت الرواية في (259) صفحة مقسمة إلى مقاطع:

- المقطع الأول من الصفحة (5 إلى 10)./ لحظة الإقلاع.
- المقطع الثاني من الصفحة (11 إلى 15)./ لحظة المكاشفة، وهي نقطة انطلاق الرواية، وفيها وصف لأحوال عين الكرمة.
- المقطع الثالث من الصفحة (16 إلى 23)./ لحظة الانتظار، وهي لحظات انتظار شباب القرية الباخرة، للهجرة إلى الضفة الأخرى، وبحوار شيق يبرزوا توجهاتهم الفكرية.
- المقطع الرابع من الصفحة (24 إلى 27)، المهدي وضريح سيدي المخفي.
- المقطع الخامس من الصفحة (28 إلى 36)./ الشيخ امبارك، وهي حكاية الشيخ امبارك قيم زاوية سيدي المخفي.
- المقطع السادس من الصفحة (37 إلى 54)، حكاية المهدي والمخطوط الذي عثر عليه.
- المقطع السّابع من الصفحة (54 إلى 62)./ اعمر حلموش.
- المقطع الثامن من الصفحة (63 إلى 66)، المهدي وعودته من الرِّحلة الفاشلة إلى مكة.
- المقطع التاسع من الصفحة (67 إلى 70)./ نايلة.
- المقطع العاشر من الصفحة (71 إلى 80)، المهدي وأصحابه وجلبهم للنّاقة.

[1]- المرجع السابق، ص17.

- المقطع الحادي عشر من الصفحة (80 إلى 86)./ اعمر حلموش، قصته في الاستقلال واقتسام الغنيمة.
- المقطع الثاني عشر من الصفحة (87 إلى 92).أصحاب النّاقة واقتحامهم لسوق الفلاّح.
- المقطع الثالث عشر من الصفحة (92 إلى 96)./ نايلة.
- المقطع الرابع عشر من الصفحة (97 إلى 102)، اعتقال أصحاب الناقة.
- المقطع الخامس عشر من الصفحة (102 إلى 106)./ لالة فطومة.
- المقطع السّادس عشر من الصفحة (107 إلى 112)، صراع الإمامين وأخذ المهدي إمامة المسجد.
- المقطع السّابع عشر من الصفحة (113 إلى 120)./ المهدي.
- المقطع الثّامن عشر من الصفحة (121 إلى 133)، المهدي واكتشافه لمخطوط آخر في زاوية سيدي المخفي.
- المقطع التّاسع عشر من الصفحة (133 إلى 141)./ نايلة.
- المقطع العشرون من الصفحة (142 إلى 144)، المهدي والسّارق.
- المقطع الواحد والعشرون من الصفحة (145 إلى 146)./ ثرثرة شباب عين الكرمة.
- المقطع الثّاني والعشرون من الصفحة (147 إلى 156)، كارثة جفاف عين الكرمة.
- المقطع الثّالث والعشرون من الصفحة (156 إلى 167)./ نايلة.
- المقطع الرّابع والعشرون من الصفحة (168 إلى 174). قصة عبد القادر كروش وانضمامه لأصحاب النّاقة.[1]
- المقطع الخامس والعشرون من الصفحة (174 إلى 179)./ ليلى.
- المقطع السّادس والعشرون من الصفحة (180 إلى 188)، سليمان وعائلته.
- المقطع السّابع والعشرون من الصفحة (189 إلى 192)./ ليلى.
- المقطع الثّامن والعشرون من الصفحة (193 إلى 198)،انتحار قدور بن موسى.
- المقطع التّاسع والعشرون من الصفحة (199 إلى 203)./ ثرثرة.

[1]- ينظر محمد ساري، رواية الغيث

- المقطع الثلاثون من الصفحة (204 إلى 212)، وفاة اعمر حلموش.
- المقطع الواحد والثلاثون من الصفحة (213 إلى 214)./ليلى.
- المقطع الثّاني والثلاثون من الصفحة (215 إلى 224)، قصة أصحاب النّاقة وليلى.
- المقطع الثّالث والثلاثون من الصفحة (225 إلى 238)، أصحاب الناقة والجامعة وصراع الأفكار.
- المقطع الرّابع والثلاثون من الصفحة (239 إلى 247)، أصحاب الناقةوالماخور.
- المقطع الخامس والثلاثون من الصفحة (248 إلى 255)، المعجزة.
- المقطع السّادس والثلاثون من الصفحة (256 إلى 259)، المهدي وحرقه للضّريح[1].

لقد انتهج الروائي في استهلاله /لحظة الإقلاع، طريقة الحكاية التقليدية التراثية (الحكواتي والأسواق)، الذي يَسرد حكايته أمام جمع من النّاس في الأسواق، مستعملا ألفاظ التشويق لإثارتهم، وليضمن بقاءهم، يقول الراوي: "سادتي المستمعين أنا في خدمتكم، حَدِدُوا طلباتكم بالحجم واللّون..."[2]، ثم يعود ليقول أنّ زمن حكايات الأسواق قد ولى وانقضى عهده، وإنّ هذه الطريقة المبتدعة تثير القارئ، وتدفع به قدُمًا لفك مدلولات الرواية ومعرفة خباياها.

1-4-"رواية القلاع المتآكلة" لمحمد ساري:

الروائي محمد ساري من الروائيين الذين عكفوا على كتابة الواقع والصِّراع الفكري الإيديولوجي في الجزائر، والذي تمخضت عنه مأساة فظيعة هزت ربوع الوطن، برواية أخرى غير الغيث يعود ليطرح التقلبات السِّياسية والاجتماعية في مدينة عين الكرمة ويُتبِعها بجرائم مُورست في حق الانسانية من تقتيل وتفجير واعتقال واختطاف.

إن **رواية القلاع المتآكلة** رواية صادرة عن منشورات البرزخ من عام 2013، لها واجهة غلاف تحمل صورة قلعة مهترئة، أصابها التلف وتآكل أسفلها وذهبت[3]، وهذه الصورة لها بعدان تقريري وإيحائي، فيعتبر **رولان بارث** "أنَّ للصورة بعدين مرتبطين، تقريري وإيحائي، فبالنسبة إليه إذا كانت اللُّغة نتاج تواضع جماعي، فهناك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها، تشتمل على علامات وقواعد

[1]- المرجع السابق.
[2]- محمد ساري، رواية الغيث ، ص05..
[3]- ينظر محمد ساري، رواية القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر،د:ط، 2013.

ودلالات، لها جذور في التمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة"[1]، فهذه الصورة ترفع إلى أبصارنا مكاناً متلاشياً، وتوحي إلى تهشم في الأساس واقع، فهذا المكان الروائي يتصف بالقدم والتآكل والفراغ من عالم الأشياء التي تضفي عليه معنى للتعلق به والتشبث بالحياة. وجاء على رأس هذه الصورة عنوان الرواية **"القلاع المتآكلة"**، فنص العنوان يتركب من مركب وصفي، القلاع: موصوف، والمتآكلة: صفة للقلاع، والتعريف اللغوي للقلاع: "القلعة: الحصْنُ الممتنع، وجمعها قلاعٌ، وقَلَعٌ وقِلَعٌ، قال ابن **بري غير الجوهري**: القلعة بفتح اللام: الحصن في الجبل"[2]. وتآكلت: تلفت وذهبت، ومتآكلة جاءت لتصف حال القلاع، فالعنوان جاء بصيغة الجمع ليُظهِر تعدد القلاع المتآكلة، ولقد جاء جملة اسمية ليرصد لنا واقعاً غاضباً محموماً، أصاب التلف أجزاء أساسية منه وراح يكبر، فاهترأ و تهشم، والفاعل القائم بالفعل مجهول، يدفعنا العنوان إلى القراءة المُستكشِفَة لصاحب الفعل، فالرواية تقوم على صراع فكري إيديولوجي بين أب ملحد ذي توجه اشتراكي، وابن تغذى على أفكار الإسلامويين، ترافق الحكاية النواة حكايا ثانوية، حكاية الصحافي يوسف عياشي وجماعة الإرهاب، وحكاية سي أحمد المحافظ الذي اغتالته الجماعة الإرهابية .

لقد جاءت الرواية في (237) صفحة، مُقَسمة إلى اثني عشرة قسما مرقمة من (1إلى 12)[3]:

- القسم الأول من الصفحة (1 إلى 17) تلَقِّي نبأ وفاة نبيل .
- القسم الثاني من الصفحة (18 إلى 36) وصف مدينة عين الكرمة وحكاية الإنفجار الذي حدث بها .
- القسم الثالث من الصفحة (37 إلى 47) التحاق عبد القادر بسلك المحاماة.
- القسم الرّابع من الصفحة (48 إلى58) واقعة دفن نبيل، واغتيال حدَث في سلك الشرطة، في كمين نصبه الإرهابيون لشاحنة نقل المسّاجين .
- القسم الخامس من الصفحة (59 إلى89) حكاية رشيد بن غوسه ذو الفكر التحرري التقدمي الاشتراكي .
- القسم السادس من الصفحة (90 إلى 108) حكاية نبيل والإرهاب، واستذكار من زمن الاستقلال.
- القسم السّابع من الصفحة(109 إلى 127) حكاية عبد القادر المحامي والإرهاب.

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص120.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن (ع غ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2003، ص345.

[3] - ينظر محمد ساري، القلاع المتآكلة.

- القسم الثّامن من الصفحة (128 إلى 152) قراءة في مذكرات نبيل .
- القسم التّاسع من الصفحة (153 إلى 194) مُنقسِم إلى مقطعين: المقطع الأول من الصفحة (153 إلى 164) عبد القادر وموكِله الصحفي يوسف العياشي؛ والمقطع الثاني من الصفحة (164 إلى 194) قراءة في مذكرات نبيل.
- القسم العاشر من الصفحة (195 إلى 205) إطْلاع عبد القادر المحامي المحافظ سي أحمد بسر مداهمة الإرهابيين له ليلاً.
- القسم الحادي عشر من الصفحة (206 إلى 223) حكاية اغتيال المتطرفين المحافظ سي أحمد .
- القسم الثاني عشر من الصفحة (224 إلى 237) مذكرة نبيل الأخيرة وسر انتحاره، والقضاء على جماعة الإرهابيين[1].

الروائي استهل حكايته بالحديث عن القضية المعقدة، وعن التنين الرابض على حواف النفوس يقول الراوي: " القضية معقدة وخيوطها لاهبة، قنبلة انشطارية موقوتة ننتظر على أحر من جمر الغضا انفجارها بين الفينة والأخرى..."[2] ويقول أيضا:" إنَّ التنين رابض على حواف النفوس الحائرة، يزأر ويجأر مُهدداً مُتوعداً ..."[3] إذن تعد هاتين الكلمتين مفتاحيتين، وعليهما ستقوم الرواية، فهذا الاستهلال يقدم لنا الطريق لقراءة الرواية وكيفية استعمالها، وقد جاء الاستهلال مُوجها بحيث رأينا ملمحا ومؤشرا عن صاحب الفعل ولو رمزا وعن ما سنلاقيه أثناء قراءتنا للرواية. يتحدث السارد عن تنين لاتكفيه القناطر المقنطرة من الدينار والذهب ليترك ما جاء لفعله، أو يأخذ قربانا وينصرف كالأسطورات اليونانية. الخطر الذي يتحدث عنه السارد سيبلع كل شيء لأن الأحقاد هي التي تسيرهُ، وإن هذا ما سيعهده القارئ في المتن الحكائي.

ثانياً: جمالية اللغة.

[1] - ينظر محمد ساري، القلاع المتآكلة.
[2] - ينظر المرجع السابق، ص7.
[3]- المرجع السابق، ص7.

إنَّ اللُّغة تُعدُ ركنًا أساسيًا في التعبير عن الأفكار، ومكونًا رئيسيًا لتشكيل النّص الروائي، فهي تُمثل همزة وصل بين الكاتب والمتلقي، وعن طريقها يُسمِعُ الكاتب صوتَه، ويبثُ أفكاره ورؤاه "فاللُّغة في الرواية هي نسيج النَّص، والنّص قد يشق ويكشفُ كلَّ مقاصدَه، ولكن الغالب أن يكون كثيفًا لا شفافًا لأنَّه كما كشف **باختين Bakhtine** نتاجُ تراكمات من الأفكار والتعابير والمعاني، تجمَعُها ذاكرة اللُّغة وتحوّل القراءة إلى عملية لا تنتهي من البنّاء والتفكيك وإعادة البنّاء"[1]. فاللغة إذًا حاصل لصِرّاع أفكار ورؤى وإيديولوجيات، وانعكاس لها، وهذا ما ذهب إليه **زيما Zima** أيضًا: "فتقترب آراء زيما من آراء باختين عن مدى انعكاس البنيَّات اللُّغوية السَّائدة في المجتمع، داخل كينونة النَّص الروائي لتبيان الصِّراع الأيديولوجي ذي الطابع الاجتماعي الاقتصادي، وتُحولُه إلى بنيَّات لغوية تُعبر عنه وتُميزه في مراحل تطور المجتمع، وهذه الوضعية السُوسيُولسانية هي التي تدل على حقيقة الأفكار والأيديولوجيات المبثوثة في النَّص"[2]. المُتَأمل للحديث الذي مرق علينا يجد أنَّ اللغة الروائية هي تجلي تعبيري وتظافر مستويات عدة، تعكس لنا صراع مجموعة رؤى وأفكار إيديولوجية داخل المجتمع.

نالت اللُّغة الروائية، قسطها الوافر من الدِّراسات النَّقدية العربية باعتبارها مُكَوِن رئيسي في البنَّاء الروائي، فذهب **محمد كامل الخطيب** إلى أنَّ "تآلف الكلمات وانتظامها عبر جمل مفيدة، وتآلف الجمل في نسق هو الذي يخلق التركيب الكلِّي، يخلَق الرواية كنَّص، والنَّص هو بناؤه ومعناه، فتركيب الرّواية هو الذي يُطلق إمكانية اللُّغة الحبيسة، وهو ما يُحَوِل الأصوات والحروف إلى معان، وكما هو معروف، فإنَّ تآلف الحروف والكلمات والجمل في نسق رواية أو أي نص آخر ليس عفويًا أو اعتباطيًا، بل هو مُرتبط بالتصور الكُلِّي، بالمعنى العام، أو بشروط وغايات هي الأساس الذي يشدُّ ويُلحِمُ بين مُكوِنَات النَّص، وهي ما يُواشِج بين الأجزاء، منتجةً بذلك النَّص ودلالته، البنَّاء ووظيفته، المكتوب وخطابُه، البلاغة وفكرتُها"[3]. فالرواية هنا هي بنَّاء لغوي محض تقوم على تآلف كلمات وانتظامِها عبر جمل مفيدة، وهذا التآلف ليس عشوائياً، بل هو ناتجٌ عن تصور ذهني عقلي بالأساس، وإنّنا قد نجد داخل الرواية مستويات عدة، نظرًا لاختلاف ذهنيات الشَّخصيات ومشاربَها، وهذا ما يُقِرُّهُ **باختين** في كتابه **"الخطاب الروائي"** "على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمِّي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز، والغارقُ بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامدًا أو ثابتًا، يعيش وسط عدة أنساق لسانية، كان يُصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يُغني في لغة أخرى، ويتكلم داخل الأُسرة لغة ثالثة، وعندما يشرعُ في إملاء طلب على كاتب عمومي

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،ط:1، 2002، ص99.

[2]- عبد الله أبو هيف، الإبداع السَّردي الجزائري، ص141.

[3]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية؛ في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط:1، 2013، ص206.

مُوَجَه لسلطات المقاطعة القروية، كان يجرب لغة أخرى رابعة (رسمية، سليمة منبعثة من ركام الورق القديم)"[1]. يُفسر **الكاتب ميخائيل باختين** مسألة تعدد المستويات اللُّغوية، ونجد هذا التعدد اللُّغوي حتى في ذات الشخص وبعينه، فتراهُ يبتدع خطابات بحسب الأسيقة التي حل بها، وهذا ما قد ذهب إليه أيضا **النَّاقد عبد المالك مرتاض** في كتابه **"نظرية الرواية"**: "فمسألة المستويات اللُّغوية داخل العمل السَّردي، تعني في المذهب النقدي المُتسامِح، أنَّ الكاتب الرّوائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللُّغوية التي تناسب أوضاع الشَّخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات عالم لغوي، صُوفي ومُلحِد، وفيلسوف وفلاح ومُهندس وطبيب وأستاذ جامعي، فإنَّ على الكاتب أن يستعمل اللُّغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات"[2].

الكاتب الرّوائي لابد أن يكون على دراية تامة بمستويات اللُّغة، وحصيفًا في توزيع الكم الكلامي ونوعيته بحسب الشَّخصيات المُعتَمَدة، وإلاَّ سيُصبِحُ عمله السَّردي عبارة عن فوضى كلامية أو هذر لا ينتهي "فالأديب الكبير هو الذي يعرفُ كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن من دون أن يُشعِرَ قارئَه باختلاف المستويات في نسج لُغَتِه، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام مُوحَد على نحو ما، كالبنيَّة الكبيرة التي تجري في فلكِها بنى مختلفة دون أنْ تتفكك بنية منها، فتنعزل عن صنواتها، بلْ كل بنية تظَّل مُرتبطةً ببعضها، ومُفضيةً إلى أختها بحيث كل بنيَّة تستأثر بخصوصية من دون أنْ تفقد علاقتها العامة بباقي البُنىّ، وذلك من أجل تجسيد نظام لغوي، أثناء ذلك شديد التماسك"[3]. واستنادًا على ما طُرِح عن المستويات اللُّغوية، وبالنظر إلى الموضوعة المُهَيمنة على المتون الروائية الجزائرية العنف و الإرهاب، نجدُه يغلب عليها، ويصبغها بصبغته، فإذا بها لغة غاضبة مشحونة بالعنف والألم والتأوهات، ترتكز على قاموس فجائعي، ومن جانب آخر يُقابلها القاموس الدِّيني على اعتبار الصِّراع، دائر بين الإسلامويين الإرهاب والسلطة وذوي التوجه الإشتراكي، وبين هذا الدَّيدَن الشَّعب المغلوب على أمره، ولكن كل شخصية روائية تنظر لهذا العنف والصِّراع وفق منظورها الخاص، وتحلِّلُه انطلاقا من مستواها الفكري الثقافي والاجتماعي الذي تحتله. وبالرجوع إلى المدونة الروائية نلفي تعدداً في المستويات اللُّغوية نظرا لتعدد الشخصيات ومشاربها الفكرية، والأيديولوجية، فمنها الدِّينية، الفكرية، الصوفية، وهذا الأمر يُفضي بنا إلى سؤال: كيف تمظهرت ظاهرة العنف في المستويات اللّغوية الروائية؟

2-1- عنف اللُّغة:

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، عن سعاد عبد الله العنزي،صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص100.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة ،الكويت، د:ط، 1998، ص104.

[3]- رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، الانتشار العربي، بيروت. لبنان،ط:1، 2010، ص195،194.

الخطاب الرّوائي المغاربي صوب اهتمامه ناحية الرَّاهن بكل حيثياته ومستجداته، فذهب **بوشوشة بن جمعة** "إلى أنّ هذه الرواية تسعى لاستيعاب الأسئلة المستجَدَة في الرَّاهن المتحول، والمُتغير باستمرار، فهذه اللُّغة تسلك مذهب التجريب بغية تجديد إمكاناتها الجمالية، من خلال الانزياح عن المستهلك من ملفوظها، والسَّائد في بنياتها والمألوف من أساليبها"[1]. وإنَّ هذا الرَّاهن المغاربي وتحديدًا الجزائري، تنازعَتهُ أطراف عدة، وقد بلغَ الصِّراع أوجَه في السَّنوات العجاف "العشرية السَّوداء" فانكفأ الروائي على كتابة هذا الرّاهن، ومتابعة مستجداته عن كثب، ولما انقضت هذه السَّنوات، ظهرت على الساحة العديد من الروايات والتي اجترحت الحدث، فأُطلِق عليها اسم "**الأدب الإستعجالي**" لأنَّها كُتبَت أثناء المحنة، ولكن رُغم انقضاء سنوات عدة عن مرور المحنة وتناسيها، لايزال الكاتب الجزائري يُصَمِم على كتابة العنف، وبالتالي اتسمت نصُوصُه بالعنف اللُّغوي ويرى الروائي **حبيب السَّايح** أنّ النّص الأدبي يفرزُ عنفَه. فيقول: "إنَّ النّص الأدبي يفرز عنفه خلال تشَكلِه، لأن العنف ليس نية مسبقة يُراد بها التطعيم أو التأثيث، ولأن النّص بنية حية، فهو يتعرض لحالات من الإسقاطات العنيفة التي تمليها أحيانا المكبوتات والمُرجآت ويستدعيها نسق النّص نفسه لاستكمال جمالياته" [2]. فعلى رأي الكاتب وبالنظر إلى النُّصوص الرّوائية الجزائرية ، فإنّ العنف ناتج عن إسقاطات لاوعي الكاتب المثخن بالألم، والوّعي الجماعي الذي أنهكته المأساة وأثقلت كاهلَهُ. وإنَّ طبيعة لغة العنف القسوة والمأساوية والرّوع، وألاَّ تستقر على حال، فهي لا تميل للهشاشة والحِلم والرّقة. "فمن غير المعقول أنَّ الرّواية تحتوي على أحداث دامية وتأتي اللُّغة حالمة ورومانسية ومفعمة بالتشبيهات والأخيِّلَة الجميلة والناضرة؛ بل على الروائي أن يختار من الألفاظ، ومن الأنسجة اللُّغوية ما يُسهمُ في ترويع وإفزاع وتنفير القارئ من جميع أحداث العنف، وهذه هي وظيفة الفن كما تحدث عنها أرسطو"[3].

إذاً في نصوص العنف لابد للكاتب فيها أن يرتكز على قاموس لغوي مأساوي مليء بالعنف والظلم والتأوهات والبؤس وبألفاظ الجريمة، ويعتمد على أساليب كالنداء والتعجب والإستفهام والفراغات، وإنَّ هذا العنف اللُّغوي المُرتكِز على قاموس فجائعي بحت، من شأنه أنْ يَترك آثاراً في نفس المُتَلَقي، ويُعد هذا الاشتغال؛ "أحد تقنيات السَّرد التي تساعد في إيصال أيديولوجيا للمُبدع من عبر اللُّغة، فهو لا يقول مباشرة بأنَّه رافض للعنف، ولكنَّه يتفنن في الأساليب المتعددة من أجل أن يجعل القارئ رافضاً كذلك

[1]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص206.

[2]- الحبيب السايح، عنف النُّصوص، مساهمة في الملتقى العالمي للرواية المغاربية، الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن؛ انبثاق مخيال جديد، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية CRASC، وهران،د:ط، 2010، ص82.

[3]- سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص102.

للعنف"[1]. وإنَّ هذا ما لوحظ على النُّصوص الرّوائية الجزائرية الأنموذج، كونها اتخذت من العنف حقلاً لها، ومن الصِّراع مشهداً، ويتجلى هذا العنف اللُّغوي من خلال السَّرد والحوار:

2-2 السَّرد:

تلونت النُّصوص الرّوائية الأنموذج بلون العنف والفجيعة، نظراً لاختلاف وُجهات نظر الشخصيات وصراعها، واستقدمت معجماً لغوياً مأساوياً عنيفاً، وإنّ هذا ما قد عكفت له **رواية الغيث؛** ففي أحد المقاطع السَّردية تمثّل لنا العنف اللَّفظي بين إمام مسجد سيدي عبد الرّحمن وشخصية المهدي. يقول الراوي: "مرة. اشتد النِّقاش قبيل صلاة المغرب بقليل، بين الإمام سي عبد الحق والمهدي وأصحابه، تعالت الأصوات، تشنجت القلوب، استيقظت الأحقاد من رفاتها، فما كان على المهدي إلا أن اقترح على مريديه ألا يصلوا خلف الإمام"[2]. فهذا الصراع بين عبد الحق والمهدي على إمامة المسجد، يُعَدُ أولى بوادر الخلافة التي دعا لها المهدي. لينتقل الصِّراعُ إلى وُجهةٍ أخرى، وهذه المرة مع السُّلطة بسبب احتلال أصحاب الناقة لسوق الفلاح عنوةً، فأدى هذا إلى اعتقالهم بعد مشاداة عنيفة، استعمل فيها الكاتب ألفاظا، تتناسب والحالة: كالمداهمة والضَّرب والكَسْر والرَّكل، يقول الرَّاوي:"في لحظة ما، تسَلَّل شبح، يرتدي بدلة القِتَال الخاصة بقوات التَّدخل السَّريع (...) ثم أشَار بيده أنْ تقدموا، بعد ذلك هَجَم عدد لا يُحصى من رجال الشُّرطة. بالخوذات والدُّروع والمقامع المطاطية، فجأة انفجر الزُّجاج مُحدِثًا دويًا مُخيفاً، لم يجدْ حماة أَشهر الإبليات وقتًا لإدراك كُنْه الصَّاعقة التي باغتتهم في هذه السَّاعة من اللَّيل، حتى تهاطلت الضّربات والرَّكلات على رؤوسهم المُدَوَّخَة من قلة النّوم (...) تلقى المهدي ضربات عنيفة قبل أنْ يجدَ نفسَه مُكبلاً من اليَدين..."[3]. وصور لنا الروائي في مقاطع سَردية أُخرى، لجوء أصحاب النَّاقة لأحكام الشَّريعة وتطبيقها على الضَّالين، في محكمة أرضية أقاموها، وهذه المرة مع سارق حذاء في المسجِد يقول الرَّاوي: "انتفض المهدي في كلِّ الجهات كي يجمع العناصر الضرورية ليُطَبقَ شريعة الله: شاقور مشحوذ، قرمة سيجلبها سليمان من حمام قريب، قرمة واسعة الدَّائرة ومُسَطحة وأخيرًا قدر من الزَّيت المغلي كي يُعَوِم الجدعة المبتورة بداخلها"[4]. ولكنَّ هذا السَّارق التَّعيس لم يفهم سبب اجتماعهم عليه، إلاَّ بعد رؤيته لهاته الوسائل المُريبة التي أثارت الرُّعب والهلع في نفسه. يقول الرَّاوي: "حينما شاهد سليمان

[1]- المرجع السابق، ص104.
[2]- محمد ساري، الغيث، ص62.
[3]- المرجع السابق، ص91، 92.
[4]- المرجع السابق، ص143.

شقَ طريقَه وسط الحاشدين حولَه، وبين يديه وضم أسود متآكل الأطراف، وعليه شاقور مغروس نصفه بداخل الخشب، حينها ارتعدت أحشاؤُه وشعر بمغص تلاه ألم حاد، انتابه رعب مرعش أخرجه من سباته فكر بأنه إزاء مجانين وأنَّ الشُّرطة أفضل منهم بكثير معها سيطمئن على الأقل بأن يده ستخرج سالمة حتى وإنْ تعرض للتَّعذيب"[1]. ما يُلحظ على الرواية الواقعية الدِّقة الصَّارمة التي لامثيل لها في وصف جزئياتها، فالرّوائي وصف لنا وسائل الجريمة المعتمدة كأننا نراها بأمهات الأعين، كي يخلق قلقًا ويزرع رعبًا في نفس القارئ. وهاهو الروائي مرة أخرى وفي مشهد مؤلم يصف لنا عقابًا من زمن مضى قد استحدثه أصحاب الناقة، لتأديب عبد القادر كروش معتبرينَ إيَّاهُ مرتدًا زنديقا بتخليه عنهم يقول الرَّاوي: "أمسَكه الرَّجلان الشَّديدان من الذراعين، فيما جلس رشيد على رجليه، ماسكًا إياهما من العرقوبين، ثم تقدم المهدي بحزم وبيده اليمنى زرجونة كروم جافة ومعقودة وبدأ الفلقة (...) ثمانون جلدة بالتَّمام والكمال، تلقى الضَّربات الأخيرة وهو مُمَدد على ظهره، يشدُّ أسنانه تجنبا للصراخ، يجتر تفاصيل انتقام عظيم..."[2]. ولا زال العقاب الأَرضي الّذي أعلنَه أصحاب النَّاقة قائمًا وهذه المرة في مشهد وصفي أكثر وحشية وغُل، حريق في بيت ليلى، أضْرَمَه المهدي وأصحابه عقابا لها كونها زانية، وبقاموس فجائعي مُؤلم، صوَّر الرّوائي الكارثة (تهاوى جزء من الجدار، أطلَق الرَّضيع صُراخاً مُرعباً، خنقه الرُّكام، انقاذ الرَّضيع، اشتعل، تفحيم جثة حفيدها) ولم يكتفوا بالحريق فحسب بل قاموا بجلد الفتاة ليلى ثمانين جلدة [3].

إنَّ هذا القاموس المأساوي الحامي بألفاظه المليئة بالتأوهات والبُؤس والألم والحزن، نجده مُستمرا في **رواية القلاع المتآكلة**، هذه الرواية الواقعية التي استثمرت كثيرا في الأحداث الواقعية بعيدا عن اللُّغة الصُّوفية وأصحاب الكرامات وباعتبار اللُّغة أيضًا كاشفا عن رؤية مأساوية، نجد الرّوائي يستهلُ عملَه بواقعة عنف، وذلك لما يستيقظ رشيد ذي التوجه الاشتراكي التّقدُمي الحر على مقتل ابنه نبيل:" رأيت الجسَد ممدداً، تعرفت على ابني مباشرةً (...) كان الجسدُ مُلَطخاً بالدِّماء نزل جاري مُسرعاً، وبعد ذلك جاءت زوجتي وجارتها، شيء مرعب الإسلاميون القذرون هم الذين قتلوه "إخوته". مثلما يُسميهم بزهوٍ ساذج، الإخوة القتلة"[4]. ولم يكتفِ القتلة بهذا القدر من الإجرام بل امتهنوه. وصار عادة أَلِفتها مدينَة عينْ الكرمة، يقول الرَّاوي مُنَقزِزاً من فضاء المدينة: "هذه هي عين الكرمة اليوم... تصدَّعتْ، تورَّمتْ، تشوَّهتْ، من جراء الزَّحف الرّيفي الفوضوي، وفوقَ كلِّ هذا هاهو الإرهابُ يغرقها في أوحال جهنَّم

[1]- محمد ساري، الغيث، ص144.
[2]- المرجع السابق، ص172.
[3]- المرجع السابق، ص222.
[4]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص14.

برصيد اختراعاته البشعِة في زهق الأَرْواح وتشويه الجثث التي فاقت انجازات إبليس التَّاريخية"[1]. ويستمر الرَّاوي في وصف بشاعة المنظر وفظاعة الإجرام بقاموس لغوي فظيع. يذكر "لقد تعفَّنَ الوضع في المدينة حقاً، أشخاص يختفون فجأة، جُثث مُشَوَهة، أحيانا بلا رؤوس، ورؤوس آدميين بداخل أكياس، مرمية في الطُّرقات، وسط أحياء آهلة بالسُّكان، مذبوحةً أو مدروزةً لإثارة الرُّعب أو الانتقام، من هم القتلة؟ لا أحد يعرف بالتأكيد..."[2]. ظلَّت آلة الموت تحصدُ الأرواح، وهوية القاتل مجهولة؛ نظراً للصِّراع الذي دبَّ في المدينة بين أقطاب عِدَّة، وكلُّ قطبٍ لتحقيق غايتَهُ؛ افترش طريقه بحثت الضَّحايا من القطب المعادي أو من الشَّعب المغلوب على أمره، ولقد استرسل الروائي وذكر أهم التَّفاصيل والجُزئيات بلغة أسهمت في الإحاطة بالشّخوص والأفضية، وبلغة يتساءل فيها عن ماهية العنف وأسبابه ومفتعِليه، فلذلك نلحظ أنَّها نحت منحنى القُسوة والألم واللامعنى في الحياة، فيصف لنا الرِّوائي كمينا نصبَهُ الإرهابيون لشاحنة الشُّرطة التي تقل المساجين يقول الرَّاوي: "إنَّه فعلاً كمين نصبه الإرهابيون عند المدخل الجنوبي للمدينة، وبالضبط في جسر الصَّفصافة، بقرب حي الأكواخ القصديرية (...) الجسر ضيق لا يسمح إلا بمرور سيارتين خفيفتين، لذلك تضطر الشَّاحنات والحافلات إلى التَّوقف نهائيا، قبل العبور فوق الجسر، إنَّه المكان المناسب لنَصب كمين مُسلَّح وإمكانية الانسحاب سهلة..."[3]. ثم ينتقل بنا الراوي إلى زمن ولى ليستذكر حادثة اعتقال في فترة حكم الرَّئيس الرَّاحل هواري بومدين، واصفاً بشاعة هذا الاعتقال ومُصَوِراً هَوْلَه يقول: "قيَّدوا يدي إلى ظهري، وأرقدوني على حافة حوضٍ مليء بمياه ملوثة بمواد التنظيف، فبدأ جلاَّدُهم بتعذيبي (...) يُمسك رأسي ويغطِسُه داخل المياه القذرة حتى أكاد أختنق، يُخرجها لبعض الثواني..."[4] وكلما زاد تصميم الأسير على الصمت زادت همجية الجلاَّد وبطشه لافتكاك السِّر يقول: "جرَّبوا معي أنواعاً أخرى من التَّعذيب، بالأخص الكَّهرباء، والخوذة الألمانية، يدخلون رأسي داخل دلوْ حديدي إلى غاية الكتفينْ، يأخذون مطرقةً أو عصا ويضربون على الدَّلو. فكان صدى الدَّوي الأصم يرنُّ في أذني ويترك وجعاً رهيباً في أذني وصدغي"[5].إنَّ هذه المقاطع الرِّوائية الواقعية، تبين انتماء هذه الرِّواية إلى الأدب الواقعي، الذي يستند كثيراً على التصوير وعلى الحقائق الواقعية، كي يوهم القارئ بمصداقيته، وأنَّ ما يقرؤهُ حقيقة لاشَكَ فيها، ولكن في حقيقة الأمر الرواية الواقعية ما هي إلا عمل فني، يعتمد عنصر التَّخييل بكثرة، وهذا التماثل للواقع فيه، يأخذ بالقراء إلى التفكير في ماهية الأشياء. وهذه اللغة العنيفة المأساوية المعتمدة في المقاطع الروائية لها تأثيرها القوي على نفسية القارئ، ولها مرجعها

[1]- المرجع السّابق، ص23.
[2]- المرجع السّابق، ص24.
[3]- المرجع السابق، ص35.
[4]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص174.
[5]- المرجع السابق، ص178.

في الواقع. فما حمَّل الروائي لغته بالعنف إلا لأن الواقع المأساوي وبلغته الفظة ألهب القلوب والعقول. وعبر تتابع في سرد الأحداث، تتدفق اللُّغة في غير تعثرٍ ولا ارتباك واصفةً لوقعة قتل الشُّرطة للجماعة الإرهابية وتمثيلهم بها. يقول الرَّاوي: "كان التجمهر يسُدُ الرُّؤية، حاولت اختلاس النَّظر بين الأجساد المُكتظَّة بلا فائدة. فاضطررت إلى استعمال ذراعي لشَق ممر نحو الحلبة، فضول داخلي يقضِمُ أحشائي ويحُثُني على الاستعجال، مشهد غريب حقاً أعاد إلى ذهني مشاهد أفلام الوسترن التي كنّا نشاهدُها في شبابنا، تلك الأفلام الغاصة بجثث القتلى(...) ستة أجساد ممددة بعشوائية، مرمية كيفما اتفق. ألبستها متسخة بالتراب وملطخة ببقع حمراء وسوداء. أغْلَب الوجوه ملتحية ومُشوَهة بجروح تنم عن المشادات الضّارية التي وقعت بين الطرفين"[1]. فالمُتَأمل للمقاطع الرِّوائية التي مرت بنا، يَلاحظ أنَّ لغة محمد ساري الرِّوائية محملة بالعنف، والغُبن والألم والبُؤس، والغَضب وضرر الاعتقال، ولها دِلالات إيحائية مُشفَرَة، تدفع بالقارئ إلى التَّأمل والتَّفكير والبحث عن الحقيقة المُغَيَبَة، وإنَّ هذه اللُّغة المليئة بالعنف والغضب، نقلت لنا الممارسات الاجتماعية وأومأت إلى الأحداث التسعينية المأساوية، كون هذه الأخيرة شكَّلت لدى الرّوائي بؤرة استقطاب وبالتالي هيمنت المأساة على أعماله الرّوائية، فطلعت علينا اللُّغة بهذه الصورة العنيفة.

رواية **"مرايا الخوف"** رصدت لنا هي الأخْرى التناقضات والرؤى المتعددة، حتى أضحت في تماسٍ مع الواقع التسعيني المؤلم، وبِلُغَة روائية فجائعية مأْساوية أحيانا حاولت تصويره. إضافة إلى ذلك نقلتْ أحداثا من أزمنة عِدة بلغَ العنْفُ فيها ذروته، ومن أيام المحنة يصف لنا الرَّاوي إحدى الخطب في مساجد الأئمة الجدد، يقول: "كان يخطبُ بعنف، يصرُخ ويُلَوِح بيده اليُسرى، ويتوعد النَّاس الذين يرفضون السَّير وراء الأئمة الجدد. قال: إنَّ مصيرهم جهنّم، ويُضيف بمزيد من العنف والوحشية وقد تجهم وجهه وتصبب العرق من جبينه ...اللَّهم رمِلْ نساءَهم، ويتمْ أولادَهم، اللَّهم جمد البُراز في أحشائهم، وجفف الدِّماء في عروقهمْ، اللَّهمَ أنزلْ عليهم الزَّلازل والصَّواعق والبَراكين، اللَّهمَ سلطْ عليهم الأمراضَ، ما بدا منها وما بطن، اللَّهم أنشُرْ الفاحشة فيما بينهم "[2]. إن الرِّوائي حميد عبد القادر في هذا المقطع يتبنى شكلاً من أشكال العنف، وهو العنف الكلامي، وينسِبُه لإمام مسجد من الأئمة الجدد كما ورد، الذين يدعون لإقامة خلافة إسلامية، شعارها الإسلام ودستورها القرآن، ولكن هذه الشخصية المتدينة تدعو إلى سبيلها بالخشونة والعنف، وهذا يتنافى مع تعاليم الدِّين الإسلامي السَّمح الذي يدعو إلى سبيله بالتي هي أحسن.

الرَّاوي ينتقل إلى مشهد آخر في الرواية، يصف هول ما رأى طيلة عشر سنوات، بِلُغَة حامية عنيفة، شديدة الوَقْع على نفس المتلقي. يقول: "رأيتُ ما لم أكنْ أتصورهُ طيلة هذه العشرة سنوات، رأيتُ

[1]- المرجع السابق، ص233.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص17.

الفاجعَة بعينها (...)كانت جماعة سليمان رئيس عصابة الغِربان تحصُدُ الأرْوَاح بشكل بدائي، رأيتُ رؤوسا مُقَطَعة، وأطفالاً غارقين في بِرَك الدّم وجثث النِّساء والشُّيوخ والعجائزْ مُشَوَهة، رأيتُ أطفالاً يبكون عائلاتهم التي أُبيدت، ورجالاً يُصبِحون مجانين بين عشيةٍ وضُحاها وقدْ فقَدُوا زوجاتهم وأولادهم، رأيتُ الكَون يتحول أمامي إلى مذبح، وكان الزَّمن يتقهقر إلى الوراء قُرونا عديدة، وأدركتُ أنَّ جماعة عديم اللقب فقدت صلتها بالإنسانية"[1]. إنَّ ما يشدُّ إلى هذا المقطع التكرار، تكرار لفظة "رأيتُ"، فهذه الميزة الأسلوبية يُرادُ بها تأكيد الكلام، تأكيد الحقيقة المُؤلمة التي لا يقْبَلُها عقلُ بشَر، والتي عَجز الرَّاوي بدورهِ عن استيعابها، وكلُّ هذا يدل على فجائعية رؤية الرّوائي واليأس والقنوط من الحال المُتَردي، لذلك جاءت لغَتُه صاخبة غارقة في العنف والقَسْوة والوَحْشِية، جراء وصفه لمشاهد همجية افتعلها ممارسي العنف.

الرّوائي يواصل تصويره لمشاهد عنيفة خرَّت لها الأنفُس ودُهِشَت الأبصار، ولكنَّه هذه المرة ينزل بنا لمستوى الأطفال، أطفال الإرهاب، هؤلاء الصِّغار الذين جُبِلوا على العنف ورضَعُوه، فصارتْ تصَرُفاتُهم لا تميزُ عن أوليائهم. يقول الراوي: "بقوا يُحدِقون فينا مَذعورين، أحَدُهم اقترب مني، مَسَكني منْ رجلي، محاولاً غرْسَ أسنانِه في فخذي،مسَكهُ مسؤول الأمن المحلي، فألقى به إلى الوراء، فخرَّ سَاقطا، وقد انبعث الشَّرر منْ عينيه السّوداوين ذات النَّظرات الحادة "[2]. يتوقف القَارئ بُرهةً إزاء هذا المقطَع الذي يُورد مستوى لغوي خاص، يُعاين مرحلة عمرية من مراحل الإنسان، والتي يَعتَبِرها البَاحثون والدَّارسون في أدبِ الطِّفل من أصعب المراحِل من ناحية اللُّغة والمَضْمون، كونَها تمتاز بخصوصيات لها شأنها، وبالتالي على الأديبِ أنْ يكونَ عارفاً بها، وهذا ما قد راعاه الروائي في توظيف شخصية الطِّفل وما ناسبه من فعلٍ للدِّفاع عن نفسه. ثم يعود الرَّاوي ليستذكرَ مجزرة اقترفها المجاهدونَ في حقِ سكان دوار بني ريح من زمن الثورة. يقول الرَّاوي: "انتشر الموتى في كل مكان، الدَّم راح يتخثر، بعض الموتى قُطِعَت رؤوسهم، وآخرون قُطِعوا إرباً إرباً. لم ينجُ أحد، حتى الأطفال والشُّيوخ والعجائز أُبيدوا، وبينما كانت حرارة الشَّمس في طريقها إلى توسط كبد السَّماء. أخذتْ الجُثَث في التَّفَسُخ من شدَّة الحرّ، فتعالت في الجوُّ الثَّقيل رائحة الموت، وكانت كريهة لا تُطاق. كلُّ الجثثْ أُلقِيَت في مقبرة جماعية، حرارة الشَّمس لم تسهلْ عملية الدَّفن الفردي"[3]. لقد عاينَت هذه الرّواية الواقعة وسَجَلَت أدقَّ تفاصيلِها بلغةٍ يعْزُوها الوَصف، فقد وصفت همجية الآثمين وعنفَهُم، وبشاعة القَتل وشِدَّته، وإنْ وقفنا على بعض العبارات (الدَّم راح يتخثر، قُطِعت رُؤوسهم، أخَذت الجثث في التَّفسخ، رائحة الموت كانت كريهة)

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص140،141.

[2]- المرجع السابق، ص149.

[3]- المرجع السَّابق، ص162.

نراها لا تخرج عن العنف والقَتل الهمجي، ومُرادُ الرّوائي من وراء هذا، ترويع القارئ وتخويفِه، باعتبار هذا الأمر من وظائف الفن.

إنَّ رواية "**أرخبيل الذُّباب**" تتقاطع في كثير من الأحايين مع اللُّغة الشعرية، ويقصد بشعرية الرِّواية "مافيها من الصِّياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر أو مجموعة أخبار تُحْكى وتُرْوى، إلى عمل أدبي يخضعُ لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص، واستثارة الحوافز، ووصف المكان واستخدام الزمن والمنظور والراوي..."[1]. وفضلاً على هذه الصِّياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية إلى عملٍ أدبي يخضعُ لقوانين التَّوظيف المجازي الاستعاري والكنايات التي تحدث امتاعاً ولذةً في القراءة لدى القارئ. وتعتبر تجربة **بشير مفتي** الروائية، "تجربة وجودية جديدة تُحطم النِّظام وتعريه، لتبين عن حقيقة أخرى، فهي رواية عن رواية"[2]. وهذا من جماليات الكتابة الروائية الجديدة، فيقول الرَّاوي في وصفه للَيْل العاصمة المضطرب: "كان اللَّيْلُ سفاحاً والوقتُ يشهدُ على انتصار القَتَلة ويُبَشِر بحرب لا أمان فيها، ولا ومكان لتحقيق الأحلام المُسْتحيلة"[3]. إنَّ ليل العاصمة صار مُعترَكاً للقتلة مما جعلَ الرَّاوي يتجهم منه ويخشى من غياب الأمان في المدينة، ويواصل الروائي وصفها ووصف الصِّراع في شوارعها بلُغة تلائمُ مسعاهُ يقول الرَّاوي: "باب الواد تتحول إلى ساحةِ حرب، المشاجرات والعنف، قواتُ الأمن التي تُسَيِّج المنطقة بكاملها، والهتافات التي تصرخُ من أعماق الضَّغينة والتَّحدي لتَسقُطْ الدَّولة، ليَسقُطْ الرَّئيس... ليَسقُطْ الجَيشْ، وآخرون يُرَدِدُون هتافات النَّصر الله أكبر، الله أكبر..."[4].

الروائي **بشير مفتي** هو الآخر يلجأ إلى الواقع لتأثيث حكايتِهِ، لكن دون أنْ يتكئَ عليهِ مُطلَقاً، مُنطلِقاً بذلك من قلب الحدَث، أيانَ تصارَع النِّظام وأصحاب التَّيار الإسلاموي، فجاءت لُغَتُه متوترة توتر الأَحداث، صارخةً في وجهِ الظُّلمِ، مرددةً شعاراً دينياً دالاً على توَجُهِهَا الفكري، ولكن إلى أي مدى وصل هذا الصِّراع؟ يقول الرَّاوي: "لا (س) ولا أنا، لا أحد كان يتنبأ بالحوادثِ الشَّنيعة التي غمرتْ البَلَد بكاملهِ، من أقصى الشَّرق إلى أقصى الغَرْب... كان كلُّ شيء يتهدمُ تحت وقعِ الرَّصاص والمجازر والدَّم الذي يسيل كالوديان فوقَ السُّهول الخضراء والجَرداء مُعلِناً نشيدَ القيامة النِّهَائي"[5]. تستمر اللُّغة العنيفة المُستنِدَة على قاموس مأساوي فجائعي في أَرخبيل الذُّباب، فأرخبيل الذُّبابِ تتفقُ في عرضِها للحكي المسْرُود مع الرِّوايات التي سبقت، نظراً لعُرُوجِها على بعض الحوادث الواقعية، فتشابهت بذلك مقاطع في

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي؛ دراسة، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط:1، 2010، ص255.

[2]- ينظر محمد داود، النص الأدبي؛ مقاربات متعددة، ص122.

[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص16.

[4]- المرجع السّابق، ص139.

[5]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص 143.

المتون السَّردية، وتشابهت الأقوال، ولكن رُغْمَ هذا تفترق عنها، فأرخبيل الذُّباب رصدَتْ حال الشَّخصيات المُثَقَّفَة في خضم الحرْب البائسة ومصائرها، ولم ترتكز على أحداث العنف بكثرة ومفتعليه ولُغَتِهِمْ.

2-3 الحوار:

يُعدُّ الحوار رُكْناً أساسياً من أركان البنَّاء السَّردي الروائي، الذي له ثِقَلُه نظراً لما يحمِلُهُ من مضامين ورُؤى عن الشَّخصيات.فالحوار "ليس استراحة للكاتب والقارئ أو تزيين للنَّص، وإنَّما قناة التَّلفُظ الرّوائي، وَمُلتقى الشَّفوي بالمكتوب، ومن هذا المنظور تبرُز إمكانات المُكَوِن الحواري في الرِّواية، بوصفِهِ مظهراً خلاقاً لعوالم لفظية مُمكِنَة، ولتشخيصِ الصَّيرورة الأيديولوجية ولتفاعلات الشَّفوي بالمكتوبِ"[1] فصار الكاتب يعمدُ للحوارِ لكي يفتح مجالاً للشَّخصياتِ الرّوائية تتكلمُ فيهِ بحُريةٍ، وتُعبِر عنْ أفكارها وإيديولوجياتها، وبالتالي تخلق عوالم لفظية ممكنة. "فالراوي يختار أنْ يُوقف الحديث عن الشَّخصيات وعن أفعالهم، ليترُكَ لهم السَّاحة، ويحتلوا الواجهةَ ويُعَبِروا بالحوارِ أو بالمناجاةِ عنْ أفكارهم وعواطفهم، ومستواهُم الفِكْري والإيديولوجي باللُّغة التي تلائمُ طبَاعَهُم، ويكُون هذا التَّعبير بأشكال مختلفة..."[2]. ولقد اشتغلت الرِّوايات الأنموذج على تقنية الحوار بشقيه الحوار، والمناجاة، ومن خلال المقاطع الحوارية ظهر الصِّراع الفكري بين الشخصيات، وبواسطتِه كشفت عن توجهاتها ومواقفها ناحية العنف.

ومما لاشكَ فيهِ تظلُّ رواية **"أرخبيل الذُّباب"** تختلف عن نظيراتها في تعريتها لأفعال النِّظام وفضْحِهِ، وهذا لما باحَ الرَّاوي بالمسكوتِ عنهُ في أثناء مخاطبته لصديقه الصُّحُفي مصطفى، بلغة لا تخلو من التَّحذير والتَّذكير. يقول الراوي: "يجب أنْ تحسمَ الأمر.. بقاؤُك مَربوط بأشياءٍ كثيرة، مرهون بالقول والخُضُوع، وحتى الذُّل.. نعم هلْ تقبل الذُّل؟ (...) وعليكَ أن تحملَ بطاقة هويتكَ.. إنْ لم تحملها فأنت مجنون، سَيَضْرِبُونَك، لن تكونَ واحداً منهم، لنْ تكونَ عظيماً أبداً، إن لم تحمل بطاقتَكَ سَيسُبُونك بأقذرِ الشَّتائم، سيَتَهِمونَك بأنَّك لقيط وكلب، أما إذا ناقشتَ فاللعنة عليكَ، سيرمونَ كلَّ قاذوراتهمْ وحتى البَّول..."[3] ويُواصِل الرَّاوي تنبيهه وتحذيره؛ حاثاً مصطفى على الهجرة بدل قبول الصَّمت، لأنه الذُّل والخضوع بعينهِ يقول: "قل من جديد إنْ هُم اعتدوا عليك.. أنا لا شيء.. أنا لا شيء.. وحتى إنْ سَامحوكَ فلا تأمنْ.. صَدِّقني.. لا تنخدع برَأفَتِهِم.. إنْ هي إلاَّ بعضُ من حيلهِم الدَّنيئة للغدرِ بك في الغد أو بعد الغد، سيقتلونكَ

[1]- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ؛ دراسة تطبيقية، موفم للنشر، الجزائر،د:ط، 2007، ص171.

[2]- المرجع السَّابق، ص171.

[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص20.

إن اشتموا فيك قليلا من الصِّدق.. فأنت عدُوهُم الأَول، الخائن لهذا الوطن والآن هيا أشرب، كأس أخرى في سبيل سَفرِك القادم.. في نخب الفرِارِ من هذا البَلَد..."[1].

غلب على هذه الجمل الحوارية فعل الأمر، مُرفَقَة بضمير المخاطَب، وقد كان (س) فيها محَذِرا مُنَبِها، حاثاً صديقَهُ على الفرارِ منْ هذا البَلَد على الرضوخِ والانقياد. ليَجِد مصطفى نفسه مضطراً للكلام، ولكن هذه الجرأة جعلَت رأسَه مطلوباً يقول: "الآن أنا خائف بالفعل؟ (...) هذه الحرب القذرة أَكْرَهُها..أكرهُهَا.. يجب أن تبقى مختفياً.. رأسُكَ مطلوب، وهم يُنَفِذُون كل ما يخططون له، عليك أنْ تصْمُد وأن تسافر (...) في البداية كانوا يقولون مقالاتُكَ جريئة، والآن أدفعُ الثَّمنَ لوحدي.."[2]. ولقد انبنت هاته العلاقة الحوارية على بعض الجمل الاستجوابية القصيرة طُرِحَت على شاكلة سؤال جواب، وهذا الأمر يَدْفَعُ بالحوارِ قدُماً يقول: "لكن أنت لا تعرفهم يا (س) .. لو تراهم ..لا أعلم من أين خرجوا.. من أين جاءوا؟...جاءوا من هنا من هذه الأرض، من هذا التُّراب، وهذه الجبَال، هم منا لا غير"[3]. ويبقى التساؤل عن هوية هؤلاء القتلة قائماً في غالبية المتون السَّردية، ولكنَّهم يُرجِعون السَّبب للذين تركوا البلادَ تسيرُ بغيرِ معالم، سفينةً بلا ربان. ونلفي في **رواية أرخبيل الذباب** تركيزاً على المناجاة (المونولوج) monologue وهو "حديث أحد أشخاص الرِّواية مع نفسه لنفسه، يُغني الرِّواية ويُلقي الضَّوء على العالمِ الدَّاخلي للأشخاص"[4] وهذا لما يتغَلْغَل الرَّاوي في ذاته وكينُونَته البَائسة، الحانفة على الموت يقول:"استيقظتُ صباحاً بالفندق، الغرفة نفسها، أين كنت؟ من قادَني إلى هنا؟ وماذا حدث لي؟ لم أعدْ أذكر من كلِّ ذلك الرُّعب أي شيء. فقط الدَّردَشة المُخيفَة ورقة صغيرة مكتوب عليها هذا تحذير بسيط فقط "[5]. بعد التحذير الذي صدمَ (س)، صار يخشى الموت، والكَابُوس المُوحش يقول: "كيف يُمكنُني أنْ أُنقِذَ نفسي الآن من جبروت الوَحش الذي ينقض عليَّ كلَّما غفوتُ أو نمتُ، أو هكذا أظُن فإغماضُ العَينين، محاولة التَّغيب عن الواقعِ نسيان أخبار القتل التي بَدَأت تحتلُ واجهة الصُّحف الدَّاخلية والخَارجية، كلُّ شيء يدعو إلى الصَّحو، ليس الخوف فقط (...) كم هو مفزع كابوس الوَحش .. مجرد كابوس والحقيقة رُبَما تكون أفظَع أمام السَّفك الذي لا حدَّ لهُ لدماء صارت رخيصة"[6]. وباعتماده تقنية التَّداعي الحُر، يواصل البَّوح عن التراكمات النَّفسية وعن المُخَوِفَات التي تُرْهِبُهُ يقول: "لكن الكابوس يعود فجأةً من مكان ما، ليعاودَ محاولتَه الجريئة في إثارة الرُّعب بداخلي وجَعلي أرتعش من كل حركة أشكُّ فيها، أصوات كثيرة تصِلُني

[1]- المرجع السابق، ص21.
[2]- المرجع السابق، ص37.
[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص37.38.
[4]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص261.
[5]- المرجع السابق، ص80.
[6]- المرجع السابق، ص 81.

من بعيد، تتداخل بالرَّصاص والصُّراخ والفَزع العام الذي استولى هكذا على مدينة كبيرة كالعاصمة (...) كيف يُمكنُني إنقاذ نفسي الآن. وكل واحد لا يفكر إلا في نجاتِه هو. لوحدِه من المصيدَة العميَاء التي يذهبُ ضَحِيتُها الآلاف كلَّ سنةٍ، وتصبحُ هي حقيقة الوُجود. هي مصير هؤلاء التُّعساء الَّذين يفطنون كلَّ صَبَاح على بِرك الدَّم والرُّؤوس المقطوعة، لا شَك أنني لن أنقذ نفسي أبداً، لا نجاة لي اليَّوم ولا في الغد، الطاحونة ترحي كلَّ شيء"[1]، وبأساليب فيها الحَسْرة والتَّألم والبُؤْس استنطق الرَّاوي ذاتَهُ، التي أنهَكَها المَوت وأخبارُه؛ والمدينة التي أضحت محل الصُّراخ والفزَع يتلعلع فيها الرَّصاص، فمن خلال ما مرَّ علينا، تبدو لنا رؤية الكاتب، رؤية تشاؤمية تحكي الماضي البائس والحاضر الموبوء الذي أغرقه الموت وأنهَكَهُ، وبالتّالي تماثلت رؤيتُه التَّشَاؤُمية المأساوية والبنيات الحوارية.

نص **"القلاع المتآكلة"** ينقل الصِّراع السِّياسي بين أطراف جزائرية عدة، ومن أرضِ الواقع إلى المستوى الفنِّي الجمالي ليرسُمَ واقعاً فنياً متماثلاً مع ما وقع، فالرِّواية تحمل مفهوم الانعكاس والذي غيرهُ التكوينيون بمصطلح التماثل والذي يعتبره حنا مينا رؤية للعالم ونقد له، هدم وبناء كما عند غوركي"[2]. وتتم هذه العملية الإبداعية في العمل الأدبي على اعتباره "يُجَسِد الرؤية للعالم، لهذه الطبقة أو تلك، انطلاقاً من تظافُر بُعدَين: الأول اجتماعي مُنطلَق من الواقعِ المعيش، والثاني فردي مُنطلق من خيال الفَنان. والرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي وغير مباشر تؤثر في الفرد؛ (الكاتب المبدع) وهو يعيدُها بدورهِ إلى المجموعة"[3].

انطلاقاً من الواقع الجزائري المثَخَن بالجراحِ والآلام، تبلورَت رؤى غالبية الرّوائيين الجزائريين بل وحتى روائيين غير جزائريين، فهو يبقى منهل كل مبدع جزائري، ولكن التَّميُز يُكلِّل كل عمل روائي لأنَّه صفة كل مُبدع، وذلك لما يتخذ الرّوائي أدوات إجرائية في تشكيلِه للرؤية، ويمنَحُهَا مُعجمًا لغوياً ذاتياً وأسلوباً خاصاً به يُميزُه عن سائر الروائيين. وتجربة محمد ساري جَسَّدت المحنة بملامِحها، واجتزأتها من واقعها، وتجلى ذلك في البِنيَة الحوارية والتي نجدُها كثيفَة في الرّواية، وأخذنا منها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر بعض المقاطع، التي غلب عليها الاستجواب (سؤال جواب)، وقد ابتدأها الرّوائي كما الحوار المسرحي بأفعال القول، فيُعاين الرّوائي في مقطع حواري عن انفجار وقع بعين الكرمة يقول الرَّاوي: "هل تعرفون ماذا وقع؟

ردَّ وكيلُ الجمهورية: حاولت الاتصال بمركز الشرطة ولكن الخط مشغول.

---

[1]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب،ص82،81.

[2]- عبد الحفيظ بن جلولي،اللُّغة التي تتقاطع مع الواقع؛ رأس المحنة لعزالدين جلاوجي؛ عز الدين جلاوجي، ص407.

[3]- رحمن غركان، المنهج التكويني؛ من الرؤية إلى الإجراء، ص160.

قال القاضي: الشَّاحنة المُقِلَّة للمسَاجين لم تصلْ بعد، فيها ثلاثة إرهابيين سيُحاكمُون اليَّوم (...).

قال المحامي بوعلام سعدون: أنا مُكلَّف بالدِّفاع عن اثنين منهم، مُتهَمين بتخريب وحرق مقر البلدية في الصائفة الماضية، لقد قضيا أزيد من سنة في سجون الصَّحراء ولكنَّهُما عادا إلى تحريض الشَّباب بخطاباتهما النَّارية بمجرد اطلاق سراحهما"[1].إذاً الشَّاحنة وقعت في مصيَّدة الإرهابيين ونجا منها من نجا بأعجوبة. وفي مقطع آخر بين محافظ الشُّرطة والرَّاوي عن جرائم الإرهاب التي فاقت حدود المعقول يصفُها قائلا: "ماذا أقول لك يا خويا عبد القادر؟ هل تستطيع الكلمات وصف البَشاعة التي وقفتُ عليها هذا الصباح؟ (...) تصور...جثث عارية في وضعيات مُخزية، مُجرّدة من ملابسها الرّسمية، ومن أسلحتها (...) أغلبهم مذبوحون ومطعونون بوحشيةٍ تدمي القلب، تكاد الرؤوس تنفصل عن الأجساد. الظَّاهر أنَّ الكثير منهم لم يموتوا بالرَّصاص فقام المتوحشون بالإجهاز عليهم بالخناجر"[2]. إنَّ البشاعة التي وقف عليها الرَّاوي وهو يصف، ترعب وترهب النُّفوس، بل هذا الوصف والأداء اللُّغوي يُعبر عن الفجيعة بملامحها الدَّالة.

اللُّغة استطاعت استبطان ما هو داخلي ومكنون في الشَّخصيات، وبكم كلامي مُقتصَد طرحت العَديد من القضايا المتشابكة في الحوار، وفي الحديثِ نفسه طُرحت قضية أخرى، هي قضية انتحار نبيل يقول رشيد: "أنا لا أصدق رواية الانتحار...ابني لم ينتحر (...)

قال المحافظ: الإرهابيون بحاجة ماسة للأسلحة، يبيدونَ عرشاً كاملاً من أجلِ بندقية صيد، فكيف يتركون مسدساً آلياً من آخر طراز وبعبوةٍ مليئة بالرصاص؟ نحن شبه مقتنعين بأنَّ ابنك قد انتحر (...) يبدو أنَّه كان ينتمي إلى الجماعات الإسلامية. استدعيتُك لتُحدِّثني عن ابنك. طأطأ رشيد رأسه مغمغماً: الطامة الكُبْرى... في آخر عمري يتحولُ ابني إلى إرهابي...وبيتي مأوى للإرهابيين"[3]. تشابكت الأحداث وتأزمَ الوضْعُ في الحكاية ليَصِل إلى العقدةِ المَنْشُودة؛ بلغة اجتماعية متنوعة غلب عليها العنف، وذلك لاعتماده أحداث فجائعية عديدة، ورسمه لأشكال اجتماعية من أوساط عدة؛ ولقد جاء التعبير عنها بلغات وأصوات عديدة نظراً لتعددِ المستويات، فهناك: المحامي وأستاذ الفلسفة، والقاضي، والإرهابي والمُقَاوِم والمحافِظ والصَّائغ وابن الرّيف. و لازال الرّوائي يحاول استبطان الذات كاشفاً عن معاناتِها الفردية والجماعية مركزاً على علائقها الأيديولوجية، وهذا من شأنه إضفاء وإبراز جماليات على الحوار الدَّاخلي، يقول الرَّاوي مخاطباً ذاته متسائلاً، مستفسراً مستنتجاً من حديثه مع محافظ الشرطة: "أينَ ذهب يوسف عياشي؟

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص31.

[2]- المرجع السابق، ص52.

[3]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص91.

تساءلت عن سرّ انضمامه إلى الإرهابيين؟ وكيف يكونُ مصيرُه؟ هل سيتَحَول إلى إرهابي مُطَارد في الجبال؟ لا أعرِفُه كثيرا ولكنَّني تصَوَّرتُه مُسَالماً، يناضل ضد العنف مهما كانت الجهة التي تستخدمه"[1] نجد الرّوائي في هذا المقطع الحواري الدَّاخلي يوظف الجمل القصيرة، والأساليب الإستفهامية (أين، كيف، هل) بشكل لافت للإنتباه متسائلاً عن إمكانية التحاق الصِّحفي يوسف عياشي بصفوف الإرهاب.

إلى جانب السَّرد والحوار نرى الرّوائي قد جلب اعترافات شخصية من مذكرة أحد الشَّخصيات، ساعدت الحكاية كثيرا في حل إحدى عُقَدِها، وهي اعترافات نبيل، يقول في إحداها: "اللَّعنة على هذه الحياة...اللّعنة...اللَّعنة...ماذا سأفعل الآن؟ ياسين يقول أقتلهُ، إنَّه كافر وزنديق... أقتلهُ تتقرب به إلى الله وتضمن مكاناً في الجنَّة، الجنَّة يا نبيل، الجنَّة...الجنّة ليست كالأرض. (...) ألا يكون دخولُ الجنَّة إلا بقتله؟ لقد عافت نفسي هذه الدُّنيا، يُحدِثني عن الأكلِ والشُّرب والنِّساء، أليست الجنَّة إلا أكلاً وشُرباً ومضاجعة حور العين"[2]. ويواصل نبيل حديثَه النَّفسي وهو بين مطرقة العقل وسندان القلب "لا أعرف ولم أعد أعرف. قلبي منقبض، وأشعر بأحشائي تتمزق. لأَقُم الآن وأر ماذا بإمكاني أنْ أفعل، أَقتُلُه...لا أقتُلُه...أقتُلُه...لا أقتُلُه...وياسين ينتظرني...ماذا أقول له؟ رأسي يغلي وبصري مُشَوش...سأخرج حالاً...لا أستطيع البَقاءَ هنا...لا أستطيع"[3].نبيل عبثت به شخوص آثمة مُتعصبة وأوصَلتهُ لحتفهِ؛ بعد نزاع نفسي وعقلي أَرهقَه، ولقد لَعِبت اللُّغة هنا دور الكاشف عن الإيديولوجيات المُتصارعة (بين والد متحرر متشبع بأفكار شيوعية، وابن انتهج التَّيار الإسلاموي) لغة سَادها التَّوتر والضَّجر، كَثُرَت بها الأساليب الاستفهامية، ونقط الحذف، المُعَبرة والدَّالة على القلق النَّفسي الذي مرَّ به نبيل قُبَيْل انتحاره.

جاءت لغة مرايا الخوف، بسيطة يَلتَحم أُسلوبُها وبنية المضمون ولا أحَد يستطيع أنْ يُنكِر التأثير المباشر للواقع التسعيني والثوري على رؤيته، بل نراه كثيراً ما يستطرد باستذكاره تاريخ بعض شخصيات من الزَّمن الثوري، وعلاقتها بما آل إليه الحال. فتعددت المستويات اللُّغوية في الرِّواية؛ بتعدُّدِ الشَّخصيات الرّوائية ومشاربها وإيديولوجياتها، وتجلى هذا بشكل واضح من خلال الحوار، ففي أحد المقاطع الحوارية يُورِدُ الرّوائي تَهكُم أحد الإسلامويين على فتاة مُتبرجة يقول الرَّاوي: "كان يُحدِق فيها بغضبٍ، وكانت هي خائفة. نهض الرَّجل الملتحي من مكانه، فصاح فيها قائلا:

-أُستري نفسك يا عارية.

[1]- المرجع السَّابق، ص56.

[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص224.

[3]- المرجع السابق، 228.

انكمشت الفتاة على نفسها من شدة الخوف. بدت كقطة مذعورة (...) ولما وضع رجلَهُ على الرَّصيف قال مهدداً: لما نقيمُ دولتَنا، سَنُمِزق جسَدَكِ أطرافا، ونلقي بك في النَّار يا متبرجة"[1]. إنَّ اللُّغة المنسوبة لهاته الشَّخصية المُدرجَة(الإسلاموي) في المتن الروائي كشفت عن إنتمائه، فأولاً من ناحية اللَّفظ (التهديد، الوعيد) وثانياً من ناحية الوصف الذي خصتهُ لهُ؛ الرَّجل الملتحي ذو رائحة المسك الممزوجة برائحة العرق.وفي مقطع حواري آخر، يوردُ الرّوائي دعوى أتباع عديم اللَّقب النَّاس لصفوفهم المُريبة يقول:

"هاهو الآن يقف أمامي بقامته القصيرة، وجسمه الممتلئ. لما اقتربت منه قال لي:

-وأنت يا سي الجامعي ألا تلتحق بنا.

قلت له: من أنتم فأجابني.

-نحن الحقُّ وصوت الله، والله معنا.

نظرت صوبَه نظرة احتقار، ومشيت في طريقي صوب البَحر فسمِعتُه يضيفُ مهدداً:

ستلتحق بنا يوما ولو بالقوة، نحن أصحاب حق"[2].

إنَّ دعوى أتباع عديم اللَّقب، فيها من الغلظة والعنف الكلامي ما يُريبُ ويُرهبُ. فدعواهم لا تقوم على الحِكمة والنّصيحة، بل تقوم على التَّهديد والوعيد من أول وهلة. واللُّغة هنا كانت أكثر عمقٍ ودلالة. "فاللُّغة لم تعد وسيلة لتمرير القصة في النُّصوص السّردية بقدر ما أصبحت الشَّكل الأساسي لها،لأن الشكل هنا هو ما يصنع مَضمُونه ومُحتواه وهو ما يُؤسِس ويُوجِه دلالتَهُ أيضاً"[3]. وينتقل الرّوائي بنا إلى زمن الثورة وذلك باعتماده تقنية الاستذكار أو الاسترجاع* ليُعرِفنا بشخصية إبراهيم آغا وأفعالها في زمن ولَّى، وانخراطها في الجيش الفرنسي، وليُذكِرنا بحادثة قام بها في حق أحد الأسرى يقول: "أمرَهُ الجندي آغا ليتكلم؛ قال له: أين اختبأ هؤلاء الكلاب يا بن الكلبة، تكلم وإلا قتلتُك. لم يتكلم ، ضغط إبراهيم على رقبته بيدهِ. اختنق. قطع تنفُسَه. تكلم يا بن الكلبة"[4]. إفتكَ الجلاد من فم الأسير اعترافاً، بعد عذاب شديد سَلَّطهُ عليه، ونال بذلك تهنئة وترقية؛ فقال له الضابط: "قمت بعمل جيد، عمل قذر لكنَّه جيد، نحن بحاجة لمثل هذه القُسوة أثناء الحرب، الحرب ليست خالية من القذارة بل إنَّها القذارة"[5]. إنَّ لغة هذا المقطع الحواري، تكشف عن رؤية أحد السِّياسيين المُحنكين للحرب، الرؤية الناتجة عن طول تجارب في الحرب، ففي

---

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص13.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص63.

[3]- وافية بن مسعود، رواية شرفات بحر الشمال وآليات اشتغال الرواية المعاصرة، عن فوزية بن جليد، محمد داود ؛ الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، ص60.

* الاسترجاع ..flashback :وهو التوقف عن سرد الحوادث وفقا لاتجاهها الخطي، مع الرجوع إلى الوراء لذكر حوادث حدثت قبل بدء الرواية، ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص297.

[4]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص104.

[5]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص104.

الحرب كل شيء مباح غرض الوصول للمبتغى. تغذت اللُّغة في نص مرايا الخوف بواقع الحال المُضطرب، وعبَّرت عن حال شخصياتها وفق وضعياتها النَّفسية المتوترة، فيذكر الرَّاوي رجل عجوز يتحدث عن دشرته التي غادرها قال:" هددُوني بالقتلِ. أعرف من هددني. نعم أعرفُهم جميعاً. رجال من دوار الشَّعبة، ساندوا الغربان في حربهم (...) وأضاف بصوت رجل مُتعَب وكان الحزن يملأُ عينيه: انتهى كل شيء الآن، خسَروا الحرب، وانتصرنا لكنَّهم قتلوا ابنتي أخذوها من البيت في وضح النَّهار. أخذوها معهم إلى الجبل، جعلوها سبية يتداولون عليها (...)

فقلت: حقا إنهم قتلة"[1]. عاينت اللُّغة بؤس الشَّخصية وحُزنَها، والسُّوء الذي لحِقَها من جماعة الغِربان، وعبرت عنها بألفاظ التحسر والتوجع والحزن؛ مما جعلها تكشف عن الحقيقة القاسية.

أما عن الحوار الداخلي (المناجاة)؛ فقد كان له حضوة في النَّص الرِّوائي وأخذنا منه ما نستدل به فقط، فعلى سبيل المثال يذكر الرَّاوي إحدى الخطب للأئمة الجدد، المليئة بالعنف، فيقف منها موقف المتسائل فيقول: "لماذا هو عنيف؟ كيف يسمحُ لنفسهِ بأن يتوعد النَّاس هكذا؟ وهل هؤلاء الأئمة الجدد هم خلفاءُ الله على الأرض؟ وهل الله هو كل هذا العنف المنبعث منه كالشَّرر؟ لم أحتمل العنف المتطاير من خطبته، نهضتُ من مكاني وغادرت المسجد"[2]. إنَّ هذا المقطع من المناجاة، يترك هاته الشَّخصية، تُشَكِل أفكارها وتُغيِّر طروحاتها عن الخطب الدينية، بل هذا المحكي له دور فاعل في تسريب أفكار للمتلقي، تحمل التغيير في ثناياها.

الرَّاوي يفصح في مقطع مناجاتي آخر عن أحلامه، والتي استحالت بعدما صار عليه في الواقع يقول: "كنت أحلم بأن أصبح صياداً على ظهر قارب مثل والدي، فأصبحتُ مقاوماً قتلت عشرات الأشخاص، أشخاصا أشرار، لكنَّهم تألموا وهم يموتون. آه كم هو صعب أن يقتلَ الانسان. تعذبت عذاباً مؤلماً وأنا أقتل، لكنَّني تعودت على القتل مع مرّ الزمن (...) كنت أحلم بالبَحر، فأصبحتُ...أصبحت ماذا؟ قاتلاً؟ ... هل أنا قاتل فعلا؟...طبعاً لست قاتلاً...كنت أدافع عن نفسي... عن أمي...عن والدي...عن كل أفراد عائلتي...عن الناس الشُّرفاء...دافعت عن حقي وحقهم في الوجود...لا لست قاتلاً"[3].

إنَّ هذا المقطع الحواري الدَّاخلي الذاتي ينزعُ الغطاء الخارجي عن الشَّخصية ويُظهِرُها على حقيقتها، بِبَحثه في خلجات النَّفس وهواجسها، وتركيزه على ضُعفِها. فالرَّاوي هنا متألم من القتل، متأوِه منه، وهو في حركة ذهاب وإياب مع نفسه مما فعل؛ يراودُه شك إن كان قاتلاً أو مقاوماً، وينتقل الكاتب من السَّرد إلى اعتماد النقاط، وتدل هذه النقاط على التفكير الباطني للشخصية؛ فالكاتب هنا يترك المهمة

[1]- المرجع السّابق، ص146.

[2]- المرجع السابق، ص18.

[3]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص183

للقارئ بإبداعه وذلك بمَلْئِه الفراغات، وبعد هذا الشَّك من الرَّاوي على ما أقدم عليه، يفصل فيه نهائيا ويؤكد نافياً ما قد نسبه لنفسه بقوله: "لا لست قاتلا".

رواية **الغيث** ارتكزت في بنائها على الصِّراع الفكري الأيديولوجي في الفترة التسعينية، وقد ربطها الكاتب بفترات زمنية سابقة لها، أيان تشكلت النواة الأولى لهذا الصِّراع، وتقع المواجهة الأساسية في هذه الرواية بين الشَّخصية الدِّينية الإسلاموية المتطرِفة والشَّخصية التَّقدمية المُتَحررة، وبينهما النِّظام الأحادي الحزب، الشائع بوعوده الكاذبة، ويعتبر **ميخائيل باختين** الإيديولوجيا "مجموع الانعكاسات الانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يُعبر عنه ويثبته بواسطة الكلمة، والرّسم والخط أو بشكل سيميائي، من ثم عندما نقول إيديولوجيا، فإن ذلك يعني، داخل إشارة أو كلمة، أو علامة، أو خط بياني أو رمز، الخ..."[1]. والرواية لا تخلو من هكذا أفكار، بل الروائي **محمد ساري** جعل شخوصه الروائية تنضح بالإيديولوجيا، ويبرُز هذا من خلال حواراتها الداخلية والخارجية.

رواية الغيث لاتخلو من دلالات رمزية إيديولوجية، فنتخذ منها على سبيل المثال لفظة "سوق الفلاح" وهي عبارة عن مكان فلقد كان لهذه اللَّفظة شأن أيام الإشتراكية، فيعمد أصحاب النَّاقة في النص الروائي إلى تحويله لمسجد، ويظهر هذا خلال صراع أصحاب النّاقة والشرطة. يقول المهدي: "لانرضخ للتهديدات.

أردف رشيد حلموش بصوته الخشن: جماعتنا لاتخاف إلا الله، المسجد مسجدنا، وسندافع عنه إلى آخر رمق من حياتنا، سنقيم معركة لا تقل عن معارك الصَّحابة الأولين (..). قال المفتش:

-والله أنتم مجانين حقا أتتصورون البلد بلا حكومة؟ أم أن الدَّولة غائبة؟"[2]

إذاً يرمز "سوق الفلاح" للنظام الاشتراكي؛ الذي خاض أصحاب الناقة حربا ضده، كونه يمثل الإلحاد والكفر لديهم، وأرادوا تحويله إلى "مسجد" و"المسجد" هو الآخر يمثل رمزاً دلالياً فهو لدى أصحاب النَّاقة مأوى أفكارهم وتوجهاتهم الإسلاموية، والتي لا تمُتُّ بصلة لما جاء به خير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم. وتواصل الرِّواية حبكتَها للأحداث، معتمدة تقنيات السَّرد الحديثة بلغة حامية باثة للأفكار الأيديولوجية بين الفينة والأخرى، في مقطع حواري آخر، ظهرت فئة رافضة للفكر الإسلاموي تمثل التَّحرر، قال عبد القادر كروش بصوت ساخر: "أنظر إلى هؤلاء الأنبياء الجُدُد! أين يَهيمُون بوجوههم بهذا الاندفاع؟ سيطلبون من ربِّ العالمين أنْ يُفرِغ لهم قطرات من خزانِه الكبير. لماذا؟ أليس على علم بأنَّ سمَاءَهُ قد بَخِلت علينا بمائها منذ سنوات عديدة، هو العليم الذي لا تخف عنه خافية؟ في أوربا لا يطلب أهلها شيئا ولا يُقِيمون أي صلاَّة، ورغم ذلك، المطر عندهم لا ينقطع عن السُّقوط، وأنهارهم متدفقة دوماً

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات النشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1987، ص22.

[2]- محمد ساري، الغيث، ص88.

(...) أما المسلمون فإنَّهم لا ينقطعون عن السُّجود والدُّعاء بلا جدوى...الجفاف لاصق بهم كالقرادة العنيدة"[1]. لجأ الروائي في هذا المقطع إلى استعمال منبهات من (أمر واستفهام وتعجب) كان فيها **ع كروش** مستفسراً عن وجهةِ أصحاب النَّاقة، مقارناً متحسراً، غير مقتنع بفكرهم الغيبي الصُّوفي، مُمِرراً الرِّوائي في هذا المقطع أفكار أصحاب الفلسفة والتنوير الذين يُمجدون العقل.

أما عن العنف فتم تسجيله في العديد من المقاطع الحوارية، فقد انتهج دربَه أصحاب النَّاقة بُغية الوصول لمبتغاهم، فنالوا بعنفهم العديد من الأشخاص، وذلك لمَّا أقاموا محكمة أرضية عاقبوا فيها من ضلَّ واستنكر، مثال ذلك شخصية عبد القادر لحقها ما لحقها من زبانية المهدي، فاضطر لمواجهتهم بما جاؤوا به. يذكر الراوي أصحاب الناقة:

"-أُسكتْ يا زنديق وإلاَّ قطعنا رأسك هنا وحينا.

-سجلْ في مُخِّك العَفن أنَّ هذه المرة قد عفَونا عنْك، في المرة القادمة سنجلِدُك إلى حدِّ الموت.

وقف عبد القادر غاضبا وقال: (...) هذه المرة تمكنتم منِّي بالحيلة (...) من الآن فصاعداً، سأكون يقظاً، ومن ولدَتهُ أمُّه واقفاً فليتجرأ ويقترب مني...سترون ما باستطاعة الكروش أن يفعل..."[2]. والعذاب نفسه سُلِطَ على ليلى ولكنَّها لم تنتفض كونها امرأة ضعيفةٌ، قواها خارت في الحريق الذي أضرموه، يقول الراوي: "ارتفع صوت من الخارج:

-أُخرُجي أيتها الزَّانية...الفاجرة...إنَّك دنست المدينة...أُخرجي لتذوقي طعم السَّوط وعذاب الجلد...

أضحى الصَّوت جماعياً، صارخاً:

-الرَّجم...الرَّجم للفاجرة..."[3].

يبدو أنَّ اللُّغة الحوارية طغت عليها ألفاظ العنف، والنَّبرات الحادة الغاضبة، الملأى بالسُّخط والزَّمجرة والتهديد بالجلد. فهذا يدل على عنف أصحابها الذين لا يملكون في قاموسهم إلا أشباه ذلك.

أما عن الحوار الدَّاخلي الباطني، فقد استغلَهُ الرِّوائي بكمٍ أقل من الحوار الخارجي، واعتمده لإظهار شخصية قدور بن موسى الجامعية؛ التي تعاني صراعاً نفسياً، يقول مستبطناً غائصاً في ذاته: "لماذا أصبحتُ أخاف من النَّاس؟ أخاف من نظراتهم السَّاخرة، من تعليقاتهم التي تجمع بين الشّفقة والتَّشفي، بين الحزن المتصنع والسَّعادة الصَّادقة. ها قد أصابني ما أصاب الفيلسوف جان جاك روسو: رهاب الخلاء. إنَّ من يعشْ اضطهاداً أو تهميشاً كاللَّذين أعيشُهُما أكيد أنَّه يُصاب بإحباط لا دواء لَهُ، بخيبة أمل لا حلَّ لها إلا بالهجرة والانتحار"[4].إنَّ حديث قدور بن موسى، والمُتَجلي عبر اللُّغة يومئُ إلى مستوى فكري ولغوي

[1]- المرجع السابق، ص150.

[2]- محمد ساري، الغيث، ص173.

[3]- المرجع السابق، ص217.

[4]- محمد ساري، الغيث، ص194.

عالٍ لدى هذه الشخصية، والذي أرفقَه الروائي باقتباس لجان جاك روسو الفيلسوف، وهذا يدُلُّ على خصوصية وفردانية الشَّخصية المتبناة في المتن الحكائي، والتي تُعطي لكلِّ أمرٍ تفسيراً وتعليلاً، وهذا لا يظهر إلاَّ لدى الشَّخصيات المثقفة الواعية، ولكن هذه الشخصية المثقفة الواعية تقرر وضع حد لحياتها يقول: "قررتُ وانتهى. لا وقت للتخاذل. قررتُ...وسوف لن أتراجع. مثل الرَّصاصة المارقة، لمح البصر ثم لا شيء وداعاً لغطرسة حراس القبيلة، وداعاً لشكاوي تلك الشَّمطاء، وصراخ أفراخها، وتهديدات وبذاءات ديكها، آه... ما الدَّاعي إلى استحضار مثل هذه الأفكار الآن، لا ينبغي للضُّعف أن يتسلَّلَ إلى نفسي، عليَّ بالمرور إلى الفعل..."[1].

يرتكز الحوار الباطني لهذا المقطع، في خطابه التّواصلي النّفسي على ضمير المتكلم، أي بين الذّات المتكَلِمة ونفسها، وهذا يَظهر من خلال ألفاظ التَّكلم (قررتُ، لن أتراجع، نفسي) والتي تُظهِر هذه الأنا المُتكَلِمة بمظهر الاضطراب والضَّجر من واقع الحال المتردي والذي يسوقُها للانتحار. وكحاصل لما استوفيناه، وإجابة على ما طرحناه عن تمظهرات العنف في المتن الحكائي، وجدنا أنَّ الرِّوايات الأنموذج قد تماثلت والواقع الرّاهن. مما جعل تشكيلها الفني وأداءها اللّغوي لا يخرج عن نطاق العنف بكل مظاهره وتجلياته: من هوس بالانتحار، واضطرابات نفسية، وخوف ورعب وبؤس، وانعدام الأمان والحب والحلم، بل أَلِفت شخوص الرِّواية تراجيديا الموت، فصارت لغتها تنحصر في المأساة والفجيعة واليأس، وباتت ألوان الحياة وجمالها من الخيالات لديهم، فتلونت المتون بلون العنف ونهلت من مَعينِه. وهذا كلُّه أسْفَر عن رواية واقعية خارجة من رحم المأساة.

[1]- المرجع السابق، ص197.

ثالثاً: الحدث المأساوي:

لا يفترق اثنان في أنَّ النُّصوص الرِّوائية المختارة مدونات واقعية مهمة، تقوم في الأساس على أحداث واقعية من تاريخ الصِّراع السِّياسي في الجزائر خلال العشرية السَّوداء، فهي تحمل رُؤى الكتاب المأساوية التي تمخضت من مجموع رؤى العالم التي سبِقَتها، فالرُّؤية المأساوية في نظر **غولدمان Lucien.Goldmann** "تتموقع بالنسبة لرُؤى العالم التي سبقتها، وبين التي جاءت بعدَها"[1].

فالرؤية المأساوية تجسدت في الحدث الروائي انطلاقاً من رؤيتها للواقع التّسعيني البائس، المُثخن بالآلام والجراح، ورفضها للعنف الذي سَاد وهتك عرض البلاد. وقبل الخوض في الحدث المأساوي، في النُّصوص الرِّوائية المدونة، لابد من وقفة على ماهية الحدث أو الفعل "l'action"، "فالحدث في الرواية مُكون مُتحرك متعدد، فهو في الذات تصور للواقع، وهو في الفرد تجربة ذاتية، ومع المجموع ظاهرة واقعية"[2]، أي أنَّ الحدث هو رؤية الكاتب للواقع، ووعيه بمُجْرى الحال النَّابع عن تصورات جماعية ورُؤاها للعالم، ويُعَد الحدث أيضا "سلسة من وقائع متصلة تتصف بالوحدة وتوحي بالدَّلالة، وتنتظم ضمن سياق بنَّائي من بداية ووسط ونهاية، ضمن نظام نسقي من الأفعال"[3].إذنْ الحدث عُنصر أساسي مُكون لهيكل الرّواية، فإنْ خلَّ تداعى البنَّاء الرّوائي، وهو مُشَكل من مجموع وقائع غير مُشترَكة ذات دلالات لها نظام تتابعي "بداية وسط نهاية"؛ ويتأتى هذا الفهم للنِّظام، بعد قراءة واعية تنتظم خلالها الوحدات في ذهن القارئ. "فتتشكل (الوقائع الغريبة) من أحداث متنوعة سياسية اجتماعية تاريخية، ولا تأتي الأحداث متتابعة أو متسلسلة زمنياً بلْ تُصاغُ على شكل ومضات متناثرة بانسيابية وتلقائية هادفة، فالحدث لا يسير بخط مستقيم بل ينمو بشكل منعرج ومنفرج ومتفرع، فسير الأحداث يتخلَّله التَّذكر والاسترجاع والمقابلة ثم التذكر داخل التذكر"[4]. فهنا سيرورة الحدث لا تخضع للتتابع والخَطية في الزَّمن، إنَّما تخضع لتقنيات السَّرد: تقنية الارتداد، المونولوج أو الحوار الدّاخلي، الاستباق، وتقنية التَّلخيص، المشهد والوصف. والتي تجعلهُ ينمو بشكل منعرج ومنفرج ومتفرع، وهذه التِّقنيات السَّردية التي تقوم بتقطيع الأحداث، تجعل القارئ ينتقل من حدث لآخر عبر التَّذكر والاستياق والوقف، فتترك القارئ يعيش التَّشويق واللَّذة في القراءة.

وانطلاقاً مما سبق الحديث عنهُ، رأينا في هذه المُدونة الرِّوائية ما يفي بأغراضِ هذا البَحث، ونظراً للرؤية المأساوية التي يحمِلُها العديد من الروائيين، كونَهم عايشوا هذه الفترة العصيبة من تاريخ

---

[1]- صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص138.

[2]- رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص170.

[3]- جيرالد يرنس، المصطلح السَّردي عن رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص170.

[4]- شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عن رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص171.

الجزائر، وتأثروا بالصِّراع السِّياسي وما نجم عنه من عنف، إنْ لم أقل تأذوا منه، فالرّوائي الجزائري عانى الأمرَّين؛ ورؤيتهُ المأساوية انبثقت من رؤى العالم، ورؤى الجماعة التي ينتميى إليْها لواقع جزائري مُزْري مُهوّل، وفي هذا الحال نتساءل عن كيفية تجسيد الرّوائي الجزائري رؤيته المأساوية في بنية الحدث؟

3-1- رواية الغيث:

إنَّ رؤية الرّوائي **محمد ساري** للواقع، رؤية نابعة عن وعي جماعي لمُقتضى الحال، رؤية لما قبل ظهور الإرهاب وبَعدَه، أيام الاستقلال ولحظة انهيار النِّظام الاشتراكي في الجزائر، فهذه الرؤية كان لها أثر كبير في تشكيله الرّوائي باعتبار "رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه فحسب، ولكنَّها تُشكل أيضاً عاملاً حاسماً في تحديد وفرض أدوات التَّعبير التي يُعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي"[1]. وبناءً على هذا فرؤية **محمد ساري** المأساوية والرَّافضة للواقع المزري؛ ساهمت في اختياره لموضوع الحكاية ومضمونها وفي تحديد طريقة للتعبير، وطالما الرّوائي عايش الزَّمنين، الاستقلال وسنوات الجمر، فهذا الأمر قرر شكل حكايته التي انقسمت لحكايتين. حكاية المهدي وأصحاب النّاقة، وحكاية عائلته المضطربة، وبالتالي تعددت الأحداث وتواترت، فكان هنّاك أحداث متعلقة بزمن الاستقلال، وأحداث متعلقة بالزمن المتوحش، فنُشير إلى أنَّ علاقة الرّواية بالواقع الرَّاهن، لم تكن عابرةً أو سطحية، بل هي علاقة وطيدة عميقة، ذلك لأنَّ الواقع الرَّاهن بما لهُ وعليه فتح للرواية مجالات عدة وعالماً يزخر بالأحداث المدوية والتحولات الحادَّة، والقضايا العسيرة والأشد إثارة، فرواية **الغيث** تداولت أهم القضايا الفكرية والأكثر حيوية بدءاً من انهيار المؤسسات الاقتصادية الجزائرية وتحول الجزائر من نظام الاشتراكية إلى نظام الرأسمالية، وحديثه عن الصِّراع الإيديولوجي بين الإسلامويين وذوي التّوجه الفكري المتحرر، ناهيك عن ذكره أصحاب الكرامات والمجاهدين، فبدأ الحكاية بلحظة الإقلاع[2]، أين مهد القُرَّاء نفسياً باعتماده طريقة فولكلورية تعرف باسم "الحلقة" التي يسرد فيها "الحكواتي" أهم الحكايا التراثية، ثم انتقل للحظة الانتظار[3]، أين اجتمع شباب قرية عين الكرمة منتظرين الباخرة متداولين أهم القضايا الفكرية، ثم انتقل السَّارد للحديث عن السِّر الذي يمثل نواة القصة وهمزة وصل بين الزَّمنين؛ ومسعى كل من شخصية المهدي واعمر حلموش والشيخ

[1]- عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة؛ نجيب محفوظ، عن صدار نور الدين، البنيوية التكوينية؛ مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص171.

[2]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص5.

[3]- ينظر المرجع السابق، ص16.

امبارك، وهو سر البئر في زاوية سيدي المخفي الذي يُقَال عنه، أنَّ نبعه من بئر زمزم "قالت بأنَّ أم الولي الصَّالح فقدت طاسها بداخل بئر زمزم أثناء حجِّها إلى البِقاع المُقدَّسة وعند عودتها وجدته عائماً على سطح ماء هذا البئر"[1]. واختار الكاتب بداية لحكايته حدث عثور المهدي على المخطوط[2] الذي يُشكل منعرجاً في حياته، فيحكي عن كرامات إبراهيم عبد الله والحجَّة المُباركة إلى البقاع المقدَّسة راكعاً ساجداً، فيختار المهدي الإقتداء والحج راجلاً للبقاع[3] ولكن يفشل المهدي في سعيهِ للبقاع، فسَعيُه في عصر العولمة والتكنولوجيا يُعد بالنسبة لشرطة الجمارك ضرباً من الجنون، ثم اعتمد الكاتب تقنية الاسترجاع، أين توقف الرَّاوي عن التواصل مع سرد الأحداث، ليعود مستذكراً[4] أحداثاً ماضيات في حياة اعمر حلموش، قبيل وبعد الاستقلال، الذي قام بقتل أحد الجنُود الفرنسيين، فانقلبت حياته من باحث عن لذة عابرة في زفاف إلى مجرمٍ يطاردهُ رجال الدَّرك، ولكن لحسنِ حظِّه، حرب التَّحرير جرفته فالتحق بالجبال[5]. وبعد الفشل الذريع الذي مُنَّ به المهدي والخيبة التي عاشها. ينتقل الرَّاوي إلى ذكر حدث لجوء المهدي إلى مسجد سيدي عبد الرحمن، أين قام بتأليب النَّاس ضد إمام مسجده، واقترح على مريديه أنْ لا يُصلوا خلفه[6]، ثم اقتطع الروائي سير الأحداث باستذكار، تسترجع فيه الشَّخصية نايلة ماضيها المشؤوم، أين اغتصبها المستعمر[7]. وتواصل الأحداث سيرورتها المُتواتِرة، وهذه المرة جلب المهدي النَّاقة من الصَّحراء، لتُرشِده إلى مكان بناء المسجد كفعل ناقة رسول الله، فأخذته هذه الأخيرة لسُّوق الفلاح فاقتحمه المهدي وأصحابه. يقول الرَّاوي عن المهدي في خطبته: "أوضح بأنَّ الله وَجه خطوات النَّاقة مثلما فعل مع ناقة الرَّسول محمّد، سيُحوَّل سوق الفلاح إلى مسجد بإذن الله تعالى، ومنه ستنطلق الفتوحات الحديثة لإقامة الخلافة الإسلامية"[8]. ولكن هذا الاقتحام الهمجي أغضب السُّلطات وأدخل أصحاب الناقة في صراع معها. واستمر الرِّوائي في توظيف وصلات استذكارية من ماضي الاستقلال باعتماده تقنية الارتداد الداخلي "ويأتي هذا الارتداد قبل بداية الرواية"[9]، وذلك بعودته لحكاية اعمر حلموش المجاهد الذي هبط من الجبال منتصراً أكثر شدة، عازماً على أخذ تركة المستعمر ولو بالقوة يقول: "هيا بنا...أنا أم أنت يا داري العزيزة...الويلُ لمن سأجِدُه بداخلك..."[10]، معتبراً غنائم فرنسا جزاء وحق المجاهدين، وقد استعمل الروائي تقنية المشهد

[1]- المرجع السابق، ص27.
[2]- ينظر المرجع السابق، ص37.
[3]- ينظر المرجع السابق، ص43.
[4]- ينظر رحمن غركان، المنهج التكويني، من الرؤية إلى الإجراء، ص175.
[5]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص59،60.
[6]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص63.
[7]- ينظر المرجع السابق، ص69.
[8]- المرجع السابق، ص79.
[9]- رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص175.
[10]- محمد ساري، الغيث، ص83.

من الصفحة (87-92) حيث صار فيها زمن السّرد مقاربا لزمن الحكاية. فهو "تلك الصُّورة من الأداء الرّوائي التي يعمل فيها الرّوائي على انتقاء مواقف من أحداث مهمة في سياق الرّواية، ويُعنى بعرضها على نحو مسرحي، مُرَكِزاً بشكل تفصيلي على أبعاد تلك المواقف"[1]. ففي المشهد استعان الروائي بشخصيات عدة للمشاركة في الحدث، وهذا ما ألفيناه في رواية الغيث، لما استعان الروائي في مشهد صراع أصحاب النَّاقة والنِّظام بشخصيات روائية عدة تمثل الأقطاب المتصارعة (جماعة المهدي، مفتش الشُّرطة، المحافظ، الوالي، رجال الشُّرطة، قوات التَّدخل السَّريع)[2]. والهدف المُتوخى من المشهد هو "إشراك أكبر عدد من الجمهور في الحدث، فهذا يُلهِب مشاعر القارئ"[3] واقتطع الرّوائي المشهد؛ بلحظات استذكارية من ماضي نايلة، مسترجعاً حدث استنجاد نايلة بالمجاهد اعمر حلموش لإنقاذ زوجها قيِّم زاوية سيدي المخفي من مخالب أقرانه المجاهدين، لأنَّه أقدَم على وشايتهم لدى المُستعمر، فقرَروا الانتقام منه ومن كلِّ خائن في الثورة، وهذا الحدث يُعَد بداية علاقتها بالمجاهد، والتي يتواصل سردهُ على لسان شخصيات ثانوية "لالة فطومة" يستعين بها الروائي لفضح العلاقة المريبة في الرواية[4]، والتي تنتهي بإنجاب المهدي ولد العار، وهذا ما تعترف به نايلة لزوجها الشَّيخ امبارك بعد شجار عنيف دبَّ بينهما، تقول صارخةً في وجهه: "إنَّهُ ليس ابنك...المهدي ليس ابنك..."[5]. ليعود الروائي لإتمام المشهد، باعتقال أصحاب النَّاقة واستجوابهم لمعرفة رؤسائهم ومن وراؤهم، يقول المحافظ لمفتش الشرطة: "أريد أسماء، وتقريراً مفصلاً عما جرى. كيف تحدث مسيرة بهذه الخطورة وأنتم لا تعلمون عن تحضيرها شيئا (...) أنظروا إلى جهة المساجد، بدأت تحدث أشياء لا تُبشر بالخير أبداً..."[6]. يُطلَق سراح المهدي وأصحابه، بعد المواجهة الحادَّة وشرطة النِّظام، لتبدأ المواجهة العلانية ضد رموز الدَّولة، والآن مع ممثل وزارة الشؤون الدِّينية، الإمام سي عبد الحق، الذي ينتهي أمره بطرده يقول: "

-سأشتكي إلى الوزارة وستطردكم الشُّرطة من هنا مثلما طردتكم من سوق الفلاَّح.

-هكذا يا سي عبد الحق، تهددنا الآن وتقف مع الطُّغاة...رشيد، سليمان...خذوه وارموه خارج المسجد...لا أريد أن أراه هنا مرة أخرى. هذا المسجد مسجدي، اليوم وغداً وأبداً. ولا يُخرجني منه أحدا"[7].

---

[1]- رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص177.

[2]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص88-92.

[3]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي؛ دراسة، ص110.

[4]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص105،104.

[5]- ينظر المرجع السابق، ص140.

[6]-المرجع السابق، ص98.

[7]- المرجع السابق، ص109.

يوقف الروائي سرد الأحداث بارتداده زمنياً، مستحضراً أحداثاً من ماضي المهدي البائس، وعلاقته بوالده واعمر حلموش وأمّه التي رحلت عنه، معتمداً بين الفينة والأخرى تقنية التلخيص " والتي يضغط فيها الروائي امتداد الزَّمان، مُقلصا إياهُ في مُدِيات قصيرة، فيتم اختصار أحداث الشُّهور أو السَّنوات في أسطر وفقرات أو مشاهد في صفحات قليلة، من دون الكشف عن التفاصيل التي قد يعرِفها المتلقي، لأن زمن الحكاية أصبح أكبر من زمن السَّرد"[1]. وقد اعتمد الروائي لاختصار الزمن وتلخيصه عبارات: كان اللَّيل طويلاً ، لقد قضى فيه طفولته وجزءاً غير يسير من شبابه، في ذلك العهد، وبرغم السَّنوات الطِّوال التي أبعدته عنها، ولشهور طويلة أوهَمه الشّيخ امبارك بأنَّها ستعود قريبا[2]. لأن القارئ قد يكون على دراية بها أو استعان بذهنه لملئ الفجوات وما أسقطه الرّوائي من تفاصيل.

يمضي سيْر تدفق الأحداث بالوتيرة نفسها، ليضعنا الرّوائي أمام اكتشاف جديد في مسجد سيدي عبد الرَّحمن، اكتشاف المهدي مخطوطاً يتحدث عن حياة محمد بن تومرت، الذي يتخذهُ هذا الأخير مُرشِدَه الرُّوحي، مقتدياً بخطاباته الدِّينية وأفعاله الرَّدعية، وخططه العجيبة التي أوهمت النَّاس بصدقه، مُقرِراً استئنافها لتأسيس خلافته الوهمية، فأسرَّ لأصحابهِ بأنَّه أضحى من الضَّروري ظهور مهدي جديد يقود عملية التَّطهير. وأولى أفعال التَّطهير، حادثة السَّارق مع أصحاب النَّاقة، الذي سرق حذاءً من مسجد سيدي عبد الرَّحمن، فاشتكى صاحبه لإمام المسجد، فأنزل به المهدي وأصحاب الناقة عقابا مريعا (بتر اليد)، فاعتمد الروائي تقنية الوصف، لوصف الحادثة، ووصف حالة السَّارق النَّفسية يقول الرَّاوي: "ولم يفهم مغزى كل ذلك الهرج والمرج، كل ذلك الذَّهاب والإياب إلا حينما شاهد سليمان يشق طريقه وسط الحاشدين حوله، وبين يديه وضم أسود متآكل الأطراف، وعليه شاقور مغروس نصفه بداخل الخشب. حينها ارتعدت أحشاؤُه وشعر بمغص تلاه ألم حاد. انتابه رعب مرعش أخْرجَه من سُباتِه"[3].ومن أفعال التَّطهير انتقل الرّوائي لسَّرد حادثة جلب أصحاب النَّاقة للغيث؛ في صلاة استسقائية جماعية نظموها بعد الجفاف الذي أصاب عين الكرمة، ولكن دون جدوى، فالسَّماء أصرَّت على الجحود، فولوا الأدبار. يقول الرَّاوي: "وقف مُتثاقلاً، ألقى نظرة آملة نحو السَّماء. لا شيء يُوحي بتغير ما، ثم مشى مندفعاً مسرعاً باتجاه المدينة دون أن ينبس ببنت شفة"[4]. وتواصل خيُّوط الماضي بأحداثها ووقائعها تنثال على النَّص لتسري فيه، وتلتحم مع وقائع وأحداث الرَّاهن، فيستحضر الرّوائي ماضي نايلة البائس وعلاقتها غير

[1]- رحمن غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص176.
[2]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص113-119.
[3]- ينظر المرجع السابق، ص143، 144.
[4]- محمد ساري، الغيث، ص155، 156.

الشَّرعية بسيِّدها التي انتهت بانجاب ليلى منه[1]، ليلى التي تترك المدرسة والعالم النَّظيف، لتندمج في عالم الرَّذيلة بعد الإهانات والملاسنات البذيئة التي تلقتها من أصدقائها في المدرسة[2]، ويواصل الرّوائي السَّرد نازعاً السِّتارة عن شخصية أخرى، شخصية زليخة صديقة نايلة، ويُظهِرُها، بتطرُؤِه لمعاناتها[3].

الأحداث المأساوية لاتتوقف في الرّواية عند هذا الحد، بل تفتح البَّاب واسعاً أمامها، لتتنوع وتتغير صيغ القول والخطابات. فيقف الرّوائي في حدث مأساوي على السُّوء الذي أصاب عبد القادر كروش من أصحاب النَّاقة، فنالَهُ ما نالَهُ منهم في حادثة الجلد التي تعرض لها وجريمتُهُ الوحيدة شرب الخمرة. يقول الرَّاوي: "واصل المهدي الجلد مُضاعفاً قوته رويداً رويداً، منشغلا بعَدِّ الضَّربات، متصنعاً هيئة وقار لا تُقْهَر. عندئذٍ حرَّك عبد القَّادر جِسمَه بعُنفٍ في محاولة منه للتخلص من القَيد، كما تلفظ بتهديدات انتقام قاسية، ثم رافقها بشتائم بذيئة، وحده يُحسن صياغتها في نوباتِ الغَضب. الجوابُ الوحيد الذي تلقاهُ تمثل في هجوم شرسٍ على جسمهِ، لشدِّ ذراعيه وساقيه إلى أنْ شُلَّت حركاتهُ نهائياً. وبرغم اهتزازات الدِّيك المذبوح، لاشيء تمكن من توقيف الجلد، تلقى العقاب الشَّرعي حسب قانون الإخوان الجديد"[4].

تراجيديا الأحداث تستمر في التّعالق والتّأزمِ، ويُصِّر أصحاب النَّاقة على التَّطهير، ولا تفتأ أفكارُهم التَّعصبية تصيب شخوص الرِّواية، وفي هذه المرة حوَّلوا أنْظارهم ناحية وسائل الترفيه، وردعوا النّاس عن (مشاهدة التلفاز، الموسيقى، الغناء، التبرج، الهوائيات) واعتبروها أصوات الشيطان. والصَّلاح والنَّجاة لا يكون إلا باتباعهم يقول المهدي: "هذا ما ينبغي أنْ يفعله كل مسلم حقيقي، إنَّنا أعطينا المثل بهذا الحريق العمومي. اليَهود لعنَّهم الله، هم الّذين صَنعوا هذه الآلات خصيصاً ليُبعِدوا المسلمين عن دينهم. إنَّها أسلحة الكفر والمكر. إنَّ الواجب الدِّيني يأمرُنا بتحطيمها وحرقِها"[5]. وفي خضم هذه الأحداث المأساوية والتَّوترات التي تشهدُها عين الكرمة، يُقرِر قدور بن موسى هذا المثقف الذي يُمثل التَّيار التَّحرري والمُعارِض للفكر الغيبي الذي جاء به أصحاب النَّاقة، وضعَ حدٍّ لحياتهِ. فيقول في حديثه النَّفسي باعتماده تقنية المونولوج "التي تُفصح فيها الشَّخصية عن نفسها لتمتزج أفكارُها وراؤها بتموجات السَّرد"[6]. يقول:

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص156-162.

[2]- ينظر المرجع السابق، ص174.

[3]- ينظر المرجع السابق، 162-167.

[4]- المرجع السابق، ص172.

[5]- محمد ساري، الغيث، ص186.

[6]- رحمن غركان، المنهج التكويني؛ من الرواية إلى الإجراء، ص176.

"إلهي لماذا وُلدْتُ في هذه البلاد الجرباء؟"[1] ويواصل مناجاته "قررتُ وانتهى... لا وقت للتَّخاذل. قررتُ...وسوف لن أتراجع"[2]. فشخصية قدور بن موسى سئمت الحياة في عين الكرمة، وسئمت الإنقياد الأعمى للقبيلة وقيَّمِها، وجماعة المهدي التي دعتْهُ للإلتحاق بها، فرفضهم مُعتبراً الشَّياطين أرحم منهم.

الرّوائي يلجأ في حادثة صراع المهدي والمجاهد اعمر حلموش، لاعتماد تقنية المشهد لعرض المواقف المتنَاقضة والمتضَاربة، فالمهدي ينفي عن اعمر حلموش صفة الجهَاد، فالجهادُ الحقيقي في نظره يكون في سبيل الدِّين لا في سبيل الاستقلال، فيبدأ الروائي هذا المشهد بعبارة "أمواتكمْ ليسوا شهداء" ويُنهيه بتوعد أحدهما الآخر بعد نقاش احتدم بينهما في وسط حلبة الجُلوس[3]. اعمر حلموش يُغادر الحياة، وينطفئ معه السِّر، بل يأخذ معَه كل الأسرار، ويترك للمهدي الحيرة والقلق، وتبدأ شمعة التأزم تذوي، ومعها تبدأ حسرات المهدي. يقول: "آه يا سي اعمر ! لو عدت إلى الحياة وكشفتَ لي السِّر المكنون، سر النَّفق. أكيد أنَّك تعرف مكانه الآن، فلماذا نطقت باسمي وباسم الولي الصَّالح سيدي المخفي (...) أتوسل إليك يا سي اعمر، قمْ وبلغْ الرِّسالة، لا تأخذ سرَّك معك. إنَّني بحاجة ماسة إليه..."[4].

أعناق أصحاب النَّاقة تشرئب، وتتطاول أيديهم البطشة؛ وتستفحل جرائمهم، لتَمُس الكُل. وتتغير أحوال عين الكرمة، فنلحظ توالي أحداث العنف في الصَّفحات الأخيرة من الرِّواية؛ ببدء محكمة الأرض في الاقتصاص من الضَّالين، فيتعرض بيت نايلة للحرق، الذي أضرم النِّيران فيه أصحاب النَّاقة للنَّيل من ليلى، غير آبهين بالقاطنين به؛ وفور خروجِها قاموا بربط جَسَدِها على جذع شجرة، وتناوبوا على جلدِها، لأنَّها في نظرهم زانية فاجرة، وعقابها الجلد والرَّجم. يقول: "اربُطوا الزَّانية إلى جذع الشجرة، السَّوط؟ أين السَّوط؟ أجلدوا الفاجرة" إلى أن تركوها جثة هامدة لا تتحرك"[5]. وعلى هذا النَّحو تتقدم أحداث العنف والمآسي. فينتقل بذلك الصِّراع للجامعة، صراع التّوجهات والأفكار؛ بين الطلبة الماركسيين وجماعة المهدي، الذي انتهى بشجار عنيف بين الطرفين يقول الرّاوي: " تبادل المتخاصمان الدبزات والرّكلات وضربات العصِّي بلا تبصُر ولا رحمة، ألقى كل فرد بكامل ثِقله وعنفوانه داخل المعركة "[6]. ولا ينتهي الصِّراع عند هذا الحد بل يأخذ مجرى أبعد من هذا، بتمشيط أروقة الجامعة وقاعاتها وبساتينها، مُنقَضين على المُذنبين رادعينَّهم، ومانعين كلَّ تجمهر واجتماع وعرض مسرحي، ومازاد النّار في الهشيم تواطؤ

[1]- محمد ساري، الغيث، ص195.
[2]- المرجع السابق، ص197.
[3]- ينظر المرجع السابق، ص199-203.
[4]- محمد ساري، الغيث، ص211.
[5]- ينظر المرجع السابق، ص215-224.
[6] - المرجع السابق، ص229.

بين جماعة الإخوان وسلطة الحزب الواحد بأجهزتها الأمنية وقوانينها المجحَفة، بضبط النّاس في الشَّوارع والمُراقبة المُستمرة للهُويات [1]. ولا تنفك العملية الإنقاذية لأصحاب النَّاقة في استمراريتها واثقين في عمليتهم التَّطهيرية فوجهُوا غضبَهُم ناحية رُواد الماخور، الذين لم يستسلموا لكلام المهدي، فانهالوا عليهم ضرباً، يقول الرَّواي: "هؤلاء فجرة لايصلُح معهم الكلام، أخرجوا العصِّي والهروات ...هيا اطردُوا الجميع من هنا..."[2].

إذنْ تلك أساليب أصحاب النّاقة الرّدعية، فإنْ لم تنفع الكلمة لجؤوا للعنف والمداهمة والُلباغتة لتحقيق غايتهم وإعلاءِ كلمتهم. ليُنهي الرّوائي أحداث الرّواية ببحث المهدي عن النَّفق السِّري في زاوية سيدي المخفي، الذي طالما هذى به والدُه الشّيخ امبارك وآمن بوجودِه اعمر حلموش، ليَكتشِف أنَّه مجرد غار، حفرة ضيقة بلا مخرج، فتُصيبهُ خيبة، ويطفق في إشعال النّار في زاوية سيدي المخفي[3].

إنَّ رواية الغيث اجترحت من الزّمنين؛ زمن الاستقلال وزمن العنف في الجزائر أحداثها، فَوُفِقت في تشكيل بنيتها الحدثية وتلاحمها، ضفْ على هذا توظيفها للأسطورة والكرامات والتراث الجزائري والإسلامي، وتناصها مع رواية عرس بغل للطاهر وطار بتوظيفه شخصية العنابية مما زاد من جماليتها، ولكن ما يؤاخذ عليها إثقال السّرد بالتفاصيل الطويلة المُمِلة والأحاديث السِّياسية المُقحَمة والتي جاءت في غير مكانها[4]. ورُغم هذا النقد المُوجَه من الكاتب بشير مفتي إلا أنَّ رواية الغيث لها أغراض إيديولوجية من الإقحامات السياسية ومن ذكر التّفاصيل، ولم يُنقِص بتاتاً من جماليتها ومن تشكيلها الفنِّي.

3-1 رواية أرخبيل الذباب:

رواية **"أرخبيل الذُباب"** ترتكز في مضمونها الحكائي على مصائر المُثقفين، الذين عانوا من وطأة الحرب المُعلنة عليهم. وننطلق على إثر هذا من افتراض؛ وجود تماثل بين بنية الحدث في الرواية والواقع الجزائري المُتردي، الذي صار فيه الموتُ سيّدا.

فبدءاً الرواية هيمنت عليها تيمة الموت، فحكمت على شخصياتها إما بالانتحار أو الفرار أو غربة الذات. والسَّارد في الرواية هو شخصية مُشاركة يُعاني من وضعية مأساوية، وتتوالى الأحداث في

[1] - ينظر المرجع السابق، ص225-238.

[2] - المرجع السابق، ص247.

[3] - ينظر محمد ساري، الغيث، ص258،259.

[4] - ينظر بشير مفتي، الغيث رواية للكاتب محمد ساري؛ تحولات العنف الجزائري ماضياً وواقعاً.
http://daharchives.alhayat.com

سرديتها بصوتِه، ويرى **محمد برادة** "أنَّ الرواية من ناحية بنائها وتشكيلها تتمايز عن روايات جزائرية سابقة، فيبدأ بمونولوج قصير الذي نفهم من خلاله، أنَّ الكاتب (س) أنجز مخطوطة إلى وكالات الأنباء مُرفقَة بخبر يُعلِن فيه عن انتحاره، وبعدها تُطالِعُنا بأربعة وعشرون فقرة تتخللُها يوميات ثم فصل بعنوان "كوابيس" ثم يليه فصل بعنوان "محمود البرّاني"[1].

يعتمد الكاتب بداية لحكايته مونولوج وهو تقنية في بناء الحدث، فيغور السَّارد (س) في ذاتهِ محاوراً إياها، مُتسائلاً عن معنى الحرب وعن علاقته غير الواضحة، وكل هذه الأسئلة التي تراوِدُهُ استباق لما سيعانيه (س) فيما بعد.

الحكاية تروي معاناة نخبة مُثقفة، تُعاني التَّيه والعجز والضَّياع في بلد فقدت فيه الإنسانية معناها، وبات الوجود فيها مريراً، فالكاتب(س) الرّاوي الأساسي في الرِّواية الذي يعيشُ ضياعاً وعجزاً وعدم القدرة على الحب والحياة؛ يعترف بمأساويته يقول: "نعم أنا كاتب مأساوي"[2]. ويلتقي (س) شخصية ناديا، الفتاة الجميلة المُثقفة في مكتبة محمود البرّاني، هذه الفتاة التي تُشكل منعطفاً في حياته. يقول: "كأنَّها تعرفُني من زمان وكما لو أنَّ هذا اللِّقاء الصُّدفوي كان مُقرراً في ذهنها منذ أمد.."[3]. ولكنَّ علاقتهُ بها لم تكنْ كأي علاقة؛ ونياديا لم تكنْ كأي امرأة عادية، فهذه المرأة تنحدر من طبقة غنية وتُحيطُها أسْرار، ويجد (س) عقبات في لقائها، فيضطر للبحث عنها وتعقُبِها في وهران، ليكتشف هناك أسراراً عن ناديا، وتخبِرهُ شخصية عيسى عن خطورة الارتباط بها واستحالتِه. يقول: "الأمرُ لايخص ناديا لوحدها..هناك..ولم يُكمِل جُملَتَه تلك، وإنْ أحسستُ أنَّهُ كان يُردْ أنْ يُشير إلى أشخاص معنيين"[4]. وفعلاً هذا ما لقيَّهُ من سوء في ظلِّ هذه العلاقة. يقول عن حدث اختطافه: "لا أذكر جيّداً ما الذي حدث لي بعدَها، أظن أنَّ سيارة سوداء توقفت بِقُربي وأنا خارج من باب العمارة وشخص يرتدي بدلة سوداء ويضع نظارات شمسية على عينيه أخرجَ مُسدساً وقال لي" أدخلْ" فدخلت(...) وأنا مدفون الرأس تحت ركبة ذاك الشّخص طويل القامة وضخم الجُثَّة. أسمعُ دردشتهما المُخيفة "أين نذبَحهُ" والآخر "لاتخشى شيئاً سآخذُكَ إلى مكانٍ آمن"، ثمَ يُضيف الثَّالث "هنا.. في هذا المكان يجبُ أن نُقَطِع جسْمَهُ قطعاً قِطعاً ونتركُه بالواد.."[5].إذنْ تعرَّض (س) لحادثة اختطاف ومحاولة اغتيال على طريقة بوليسية، فقط لأنَّهُ فكّر في ناديا هذه الفتاة الغامضة، التي لاتعيشُ

---

[1] - ينظر محمد برادة، أرخبيل الذّباب للجزائري بشير مفتي، شجاعة الفارس..المُنهزِم 2004/06/24- 1425/05/6، رقم العدد:15063.
http://daharchives.alhayat.com

[2] - بشير مفتي، أرخبيل الذّباب، ص15.

[3] - المرجع السابق، ص34.

[4] - المرجع السابق، ص75.

[5] - بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص80.

استقراراً. تقول: "لقد وضعتني الظُّروف أو الأقدار في مواجهة مستمرة مع العالم، إمَّا أن أكون أو لا أكون، لايوجد وسط يُمكِنُني أن أبقى فيه مطمئنة وهانية.. ابنة أب مسؤول في جهاز الدّولة"[1]. هذا السِّر الذي جعلها دائمة الحركة ولا تستقِر في أي علاقة، خوفاً وخِشيةً من قتل والدِها المُزيّف للأشخاص الذين يرتبطون بها، باعتبارهم من سلالة الذُّباب. وبالتَّالي يُقرِر (س) الإختفاء مُعلناً انتحارهُ. يقول: " بعثتُ برسالة انتحاري إلى الجميع.. ثم هكذا قرَرْتُ أنْ أُنهي حياتي بالفعل.. أعرف بأنّني جبان.. لكن كان القرارُ حاسماً هذه المرّة"[2]. إنَّ (س) قرر الإختفاء هروباً من الواقع المُزدري، ومن الأشخاص الذين يُلاحِقونه، بينما أصدقاءَهُ فعزيز الصّافي إنتحر قبل بداية الرّواية، ويأتي تذكرهُ باعتماد تقنية الاسترجاع الخارجي، يقول عزيز الصّافي واصفاً حالته في حوار مُستَذكر" ما الذي بقيَ لنا لنتمسك به؟ لقد ضاعت الأحلام الكبيرة ولم يبق أمامنا إلاَّ هذه الزطلة نهرب بها من مواجهة المسائل الحقيقية"[3]. وقرر وضع حد لحياته في إحدى الصَّباحات بجرعة زائدة من الأقراص[4].

سمير الرّسام يُلاقي المصير نفسه، لأنَّهُ سئم تهكم الحياة، فعجِز عن الحب كما عجز عن إكمال لوحته، وسئم من الواقع العبثي الذي أغشى سماءهُ القتل، فكانت أخبار القتل تُرعِشهُ وتُقلقُهُ وتجعلهُ يمرض[5]. يقول (س) عن حدث انتحاره : " أظن أنَّ سمير الهادي قد فكَّر طويلاً قبل أنْ يُقدِم على هذه المخاطرة..قبل أن يرمي بنفسهِ داخل الدّوامة التي تطحن كل شيء.."[6]. أمَّا مصطفى الصِّحافي يُطَارد ويُعتَقل بسبب مقالاته السِّياسية الجريئة، يأتي ذكر حدث الإعتقال في مشهد حواري: "- لقد افزعوه..

-بل جعلُوه يفقد عقلَهُ.."[7]. فهذا الأمر دفعهُ للفرار من البلد، يذكر محمود البرَّاني: " مصطفى تعرض لحادث غريب، حيث أُختُطِفَ وهُدِد ثم أطلِقَ سراحهُ من طرف منظمة مجهولة، هددتهُ بالقتل إنْ أكمل مقالاته السِّياسية تلك، فاضطرَّ إلى السَّفر هارباً بجلدهِ إلى الخارج"[8]. ونجد الرّوائي بشير مفتي يلجأ لتقنيات أُخْرى في بنَّاء روايتهِ، بل المتأمل في روايته يراها حواراً داخلياً أو بالأحرى تداعيات ذهنية تنسابُ في الحاضر، ويتضح من البنية المعمارية أنّها تتميز بتشكيل في غاية التَّعقيد، فلا تتبع خطة مُنسجمة واضحة وجاهزة في ترتيب الفقرات والأجزاء، بل هي عبارة عن لقطات ومقاطع[9]. فاعتمد

[1] - المرجع السابق، ص94.
[2] - المرجع السابق، ص115.
[3] - المرجع السابق، 52.
[4] - ينظر المرجع السابق، ص53.
[5] - المرجع السابق، ص182.
[6] - بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص141.
[7] - المرجع السابق، ص33.
[8] - المرجع السابق، ص137.
[9] - ينظر محمد داود، فضاء الابتذال واللامعنى؛ مقاربة سوسيونقدية لرواية أرخبيل الذباب لبشير مفتي، ص125.

الروائي تقنية الحوار الدّاخلي في الفقرات الأربع من القسم المُسَمى كوابيس. وفي الفقرة الأخيرة اعتمد تقنية الرّسالة، فهناك مُرسِل ومرسَل إليها وهي ناديا التي يخاطبُها (س) وتعتبر الرّسالة جنس تعبيري من الأجناس التعبيرية "التي تدخل إلى الرّواية، تحمل إليها لغاتها الخاصة، مُنَضِّدة وحدتها اللسانية تنضيداً تراتُبياً، ومُعَمقةً بطريقة جديدة تنوع لغاتها.."[1]. إذنْ توظيف جنس الرسالة التعبيري يزيد من عمق لغة الرّواية ودلالتها ، كما يوحي بواقعيتها.

قسم محمود البراني، يتحول السرد فيه لشخصية محمود البراني، يسترجع ماضيه مع (فاطمة ح) وكيف ضيَّعها، فحكايتُهُ معها تُشابه حكاية (س) مع ناديا، محمود البراني لايُعتَرف له بحق الأبوة الطبيعية في الرِّواية، فهو والد ناديا الحقيقي. تقول فاطمة: "لقد فرض عليَّ والدي الزواج من رجل أعمال يُشبِهُهُ تكفل بتغطية ما أسمَوهُ بعاري لقد ولدت فتاة وسميتُها ناديا"[2]. يُقرر محمود البراني العودة للجزائر بعد غربة طويلة فيفتتح بها مكتبة، ويحتضن فيها المثقفين، وفي هذا القسم يعتمد الرّوائي جنس المذكرات، محاولاً فيها محمود البراني الكتابة عن هواجسه لكنّه يفشل كونَه غير مُبدع وكاتب بالفطرة، تُحرق مكتَبَتُهُ ويختفي منها المُثقفين، فمصطفى يغادر البلد، وسمير وعزيز الصَّافي ينتحران، وناديا تختفي، و(س) يُعلِن انتحارَهُ، أما محمود البرّاني يُقرِر الرّحيل للصَّحراء، أين يتجرد الإنسان من كل شيء، فهي نقطة الانعدام[3].

نصل إلى توكيد ما افترضناهُ، فرواية أرخبيل الذُّباب تماثلت مع الواقع المُتردي، لمَّا عاينت الشَّأن الثَّقافي وحياة المُثقفين في ظِّل الصِّراع بين السُّلطة والإسلامويين، أين ضاعت مفاهيم الحياة، وأصبح الوجود فيها صعباً، فانطلق الرِّوائي من الحياة العبثية للأشخاص؛ التي صارت حياتها كالذُّباب المترنِح، يُطارِدُه الموت لذلك جاء البنَّاء الرِّوائي غير مُرتَب الفقرات والأحداث، وجاء عبارة عن مقاطع وتداعيات تنسابُ في الحاضر.

2-3 -القلاع المتآكلة:

رواية القلاع المُتآكلة تطرح هي الأُخرى الصِّراع السِّياسي في الجزائر بين السُّلطة والإسلامويين، وتومئ لمسألة العداوات التي خلفتها الصِّراعات داخل الأسرة الجزائرية والإنفكاكات التي أحدثتْها. عين الكرمة مرة أخْرى هي أرض الحدث والزَّمنيين نفسيهما في رواية الغيث؛ لكنَّها تختلف عنها كون الأولى وظفت

[1] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص89.

[2] - بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص119.

[3] - ينظر المرجع السابق، ص143.

التُّراث والأحداث العجائبية، وهيمنت عليها حكايا أصحاب النَّاقة، بينما الثَّانية لها رؤية أخرى وهذا ما سنخوض فيه ونُعللُه من خلال الأحداث، ونبين إنْ الرِّوائي قد حقّق رؤيتهُ المأساوية في بنية الحدث.

الحكاية تقوم على حدثين رئيسيين، الحدث الأول اكتشاف جثة نبيل مقتولة في باحة المدرسة، والحدث الثّاني الهجوم المُسلَّح على شاحنة الشُّرطة، فتُسرد الأحداث بصوت الرّاوي البطل عبد القادر في شكل حكاية بوليسية؛ بالبحث عن ملابسات الجريميتين وتعالقِهما، وتدخُل في أثناء ذلك أحداث ثانوية تُحرّك الحكاية إلى الأمام. فيعتمد الرّوائي تقنية الاستباق في عرض حدث مقتل نبيل، الذي نكتشف ملابسات قتله من خلال يومياته، يقول رشيد بن غوسة: " مشيتُ خطوات في السّاحة ورفعتُ رأسي باتجاه جاري المُنحني على جدار شُرفَتِه، واصل الإشارة باتجاه مكان المراحيض. مشيتُ على رؤوس الأصابع. مُستعداً للدفاع عن النّفس. عند المُنعطف، رأيتُ الجسد مُمَدداً. تعرفتُ على ابني مباشرةً. ضوء المصباح يثنير المكان. صرختُ: نبيل...نبيل...كان الجسدُ ملطَخاً بالدماء"[1]. تُرفع جريمة القتل للشُّرطة، ويبقى سؤال الجريمة بين الإغتيال والإنتحار؟. لئن كانت الجريمة الأولى مُوجَهة لبيت المُفتِش المتقاعد ذي التّوجه الاشتراكي التَّحرري المُتقدم، فإنَّ الجريمة الثّانية موَجهة لشرطة النِّظام ذات الحزب الواحد، فيعتمد الروائي تقنية المشهد لوصف المقهى القريب من المحكمة وحدث الانفجار الذي وقع على مقربةٍ منه. يقول الرّاوي: " في تلك اللحظة وأنا أتأهبُ للجواب، ارتفع دويُّ انفجار أخرس ألسنتنا وأصمَّ أسماعنا وأرجفَ أحشاءنا. إشرأبت الأعناق وامتدت الآذان صاغية مُترقِبة. بعد لحظات وجيزة، تعالت طلقات نارية كثيفة، هدير صفيرها يملأ الجوّ(...) قال بوعلام سعدون: لا ليس هذا إلا اشتباكاً بين الإرهابيين وقوات الأمن"[2]. أمام هذه الحيرة التي دبَّت في نفوس السَّامعين، تساءل أولياء المساجين عن الحادثة وعن تأخر وصول الشاحنة التي تقل أولادهَم. وصَدُقَ ماقد تداولوه عن الكمين الذي وُضِع لها، هذا ما أكدَهُ الرّاوي عبد القادر لأنّهُ من المُنتظِرين فهو مُوكِل أحد المُتهَمين. "خرج كاتب الضبط وأعلَن أنَّ الجلسة أُجِلت للأسبوع المقبل. ارتفعت همهمات وتعالت أسئلة، ولكن الكاتب عاد أدراجَهُ دون أنْ يمهِل أحداً بالإقتراب منه، تبعتُهُ وعُدت إلى مكتب وكيل الجمهورية. هنَّاك وجدتُ الخبر اليقين. إنَّهُ فعلاً كمين نصَبَهُ الإرهابيون عند المدخل الجنوبي للمدينة. وبالضبط في جسر الصفصافة"[3]. ويلجأ الرّوائي لتقنية الإسترجاع أو الإرتداد وذلك للغوص في ماضي الشَّخصيات، مع إظهار بداية تشَكُل العنف في الجزائر والأسباب التي أدت إلى هذا الواقع المشحون، فيستذكر عبد القادر الرّاوي انتقاله من سلك التَّعليم لسلكِ المحاماة وتعرُّفِهِ بسي ناصر

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص14.

[2]- المرجع السّابق، ص30.

[3]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص35.

المحامي الذي لا يُجيد إلاَّ الفرنسية، وهنا يُشير إلى مسألة التَّعريب التي فُرضت على كامل القِطاعات[1]. لينتقل الروائي إلى حادثة ثانوية، حدث دفن نبيل واستغراب الرّاوي من ظهور شُبان أقوياء البنية يرتدون الزّي الأفغاني يحمِلون تابوته[2].

يقتطع الرِّوائي سيرورة الأحداث بإنفتاحِه على ماضي الشَّخصيات وما تحمِلُهُ من دلالات وإيديولوجيات، باعتبارها شخصيات اليوم. يتوقف عند شخصية رشيد بن غوسة الأستاذ الشُّيُوعي المُلحِد كوْنَه الحلقة الرَّئيسية في بناء الحكاية. وزوجته نصيرة التي تحمِلُ رُؤاه. ولكن تغيَّرت أفكارُها مع ظهور المد الإسلاموي في عين الكرمة، يغرق الرَّاوي في سرد تفاصيل علاقتهما قبل الزَّواج، وإهتماماتهما التَّطوُعية والثورة الزراعية الإشتراكية، ولا يتوانى الرّاوي في استذكار ماضيه البائس بين الفينة والأخرى[3]، والألم الذي شهِدَهُ ووالدتَهُ التَّعيسة، وإشارته للحقد الدفين الذي يُكِنُهُ لهواري بومدين. لأنَّه قتل أخاهُ في صراعه على السُّلطة[4]. وفي خضم المأساة والأهوال التي أصابت عين الكرمة، وهروب المساجين المُتطرفين. يستيقظ عبد القادر الرّاوي على مفاجأة أُخْرى، يأتيه يوسف عياشي رفقة مُتَطَرِفين، فيصطحبونَهُ معهم للقاءِ قائدهم، فيعتمد الرِّوائي هنا تقنية المشهد لفضح الجرائم والسَّرِقات التي حدثت في عين الكرمة. فأسباب قتل الشُّرطي في سوق المكسيك وراءها سرقات واغتيالات[5]. يقول قائدهم مُخاطباً المحامي عبد القادر: "لكننا نريد منك أن تظهر للعيان جرائم الشُّرطة ضد الأبرياء. يقتلون ويُعلقون الجريمة بلحانا. أنت دافعت عن شيوخنا وقد عرفت الظُّلم الشَّنيع الذي تعرضوا له والاتهاماتات الباطلة التي ألصقت بهم وهم اليوم يقبعون في غياهب السِّجن زوراً وبهتاناً. يمكن لنا أن نصدر بياناً ونتهم فيه هؤلاء الزبانية بقتل عبد الكريم بوعبد الله، ولكن لا أحد سيُصِدقنا، نحن طرف في الصِّراع، وكل ما نقوله يعتبر دعايةً لنا وتشهيراً بأعدائنا"[6]. وبعد قرار تفتيش غرفة نبيل لحوزته على سلاح شرطي مقتول، شُكَّ في تواطئه مع المتمردين. يقول رشيد بن غوسة: "- هذه يوميات نبيل.

- يوميات؟ وأين وجدتها؟

[1]- ينظر المرجع السابق، ص42.
[2]- ينظر المرجع السابق، ص49.
[3]- ينظر المرجع السّابق، ص59-89.
[4]- ينظر المرجع السّابق، ص97-108.
[5]- ينظر المرجع السابق، ص109.
[6]- محمد ساري ، القلاع المتآكلة، ص126.

- في غرفته...أنسيت بأن محافظ الشُّرطة قال لنا بأنه سيبعث برجاله ليفتشوا أغراضه لعلهم يجدون معلومات تفيدهم في التَّحقيق"[1] . وتعدُّ هذه المذكرات التي اعتمدها الروائي سنداً في فك طلاسم الرواية، عن طريق اعترافات نبيل بانضمامه للإسلامويين وزياراته لهم في معتقلاتهم، وصراعه مع والده المُلحِد، وتحريضهم له بقتله لأنه كافر وزنديق. يقول له ياسين: "اضغطْ هنا وتخرج الرَّصاصة، رمش عين وأنت أصبحت جندياً من جنود الله ومن المبشرين بالجنة. ندخلك إلى جماعتنا، وتُصبِحُ واحداً منا"[2]. ولكن هذا الأمر كان عصياً عليه، وشوش ذهنه وأرهقه، فجعله يُجهِز على نفسه. مازالت أحداث العنف والمآسي والاغتيالات تتوالى في الحكاية نظراً لتماثلها مع الواقع الاجتماعي الذي حدثت فيه جرائم لاحصر لها، بل باتت جرائم مألوفة. يقول **غولدمان** في هذا الشَّأن: " بأن عدداً لا حصر له من الجرائم تحدث يوميا ضد الإنسان. وتعتبر هذه الجرائم جُزءاً من النِّظام الاجتماعي نفسه ومن البنى النفسية (...) لأفراده ويضيف غولدمان مصطلحات أخرى مثل إبطال القداسة والإنسانية والقيم الأصيلة عن الإنسان والأشياء"[3]. فيذكر الروائي حدث مأساوي أودى بحياة محافظ شرطة عين الكرمة سي أحمد. يقول بوعلام سعدون: "الرَّجل الطَّيب... باغتوه في الصَّباح الباكر عند الخروج من بيتهِ (...) يقول شهود عيان إنَّه بمجرد انطلاق السِّيارة للخروج من الموقف الذي يتوسط العمارات، انبثق رجلان كانا بداخل سيارة متوقفة خلف العمارة المقابلة. الغريب أن لا أحد انتبه إليهما. كان أحدهما مُسَلحاً برشاش كلاشينكوف وخيَّط المركبة بوابل من الرَّصاص"[4]. إذن تغادر الحكاية شخصية سي أحمد بعد اغتيالها حاملةً معها أسرار عبد القادر وآمالها بالعودة لريفها بالبليدة، ويُنهي الرِّوائي الأحداث بمشهد عرض جثث المتطرفين في ساحة أول نوفمبر. يقول الرَّاوي: "مشهد غريب حقا أعاد إلى ذهني مشاهد أفلام الوسترن التي كنا نشاهدها في شبابنا (...) أغلب الوجوه ملتحية ومشوهة بجروح تنم عن المشادات الضارية التي وقعت بين الطَّرفين، يُحيطها شرطيون باللِّباس الميداني الأزرق اللَّون، يُمسِكون بنادقهم الرَّشاشة في وضعيات المتأهبين للهجوم"[5] ومازاد الأمر غرابة وجود الصِّحافي يوسف عياشي بينهم الذي أراد مراراً تسليم نفسه لشرطة عين الكرمة، ولكنهم قضوا عليه قبل أنْ يُسَلِم نفسه.

ربما شكل هذا النص ببنيته الحدثية المأساوية أبلغ دليل على التَّصور المفترض، فكثيراً ما تماثل الرِّوائي مع الواقع المتردي في الجزائر، لذلك تشعبت الأحداث في الرواية وتشظت. ولقد وصلنا إلى نقطة اختلاف بعد قر اءة واعية لرواية الغيث والقلاع المتآكلة، فالغيث استعرضت وجهات نظر المتطرفين ولجأت إلى

[1]- المرجع السابق، ص129.
[2]- المرجع السابق، ص226.
[3]- محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص63.
[4]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص209.
[5]- المرجع السابق، ص233.

توظيف التراث والأساطير والكرامات، وتركت الحكاية منفتحة على حرق المهدي الضريح وهو مصاب بحالة هيستيرية أقرب إلى الجنون. أما رواية القلاع المتآكلة تركت المجال لرؤى أُخْرى تظهر مُتمثِلة في رشيد بن غوسة اليَّساري والمحافظ سي أحمد والمحامين، ولقد أغلق الروائي أحداث حكايته بالقضاء على الجماعة الإرهابية ونهاية الإجرام.

3-3 -مرايا الخوف:

رواية **"مرايا الخوف"** انفتحت على تاريخ الجزائر المُحَمل بالمآسي والهموم، تاريخ الثَّورة والاستقلال الذي يُمَثل مرجعية للواقع اليَّوم. فالماضي لا ينفصل عن الحاضر، والروائي استعان به لتعميق فهم الحاضر، فالرواية من العنوان تشتغل على الجانب النَّفسي للبشر، تشتغل على تيمة الخوف التي تعددت أسبابها وأشكالها ماضياً وحاضراً، ودوما ما كان يُشير الرّوائي إلى عشر سنوات المأساوية. لئن كانت رؤية الكاتب حميد عبد القادر للواقع الجزائري شاملة لزمنين، فهل تماثلت هذه الرؤية المأساوية وبنية الحدث؟

لقد كانت الحياة الاجتماعية في الجزائر صاخبةً، تتقاذفُها الصِّراعات السِّياسية بين التَّيار الإسلاموي والنِّظام، وكذا المشاكل الاقتصادية والثقافية، فخلقت كلُّها واقعاً متناقضاً بمادئ مهلهلة مزيفة، وهوة عميقة جرفت الكل، **فحميد عبد القادر** من الرِّوائيين الذين شغل فكرهم ما يحصل، فهو الأديب الذي قال عنه المؤرخ **يحيى بوعزيز**: "الأديب الأصيل هو الذي يبني قضايا شعبه وتوجهات أمته، واهتمامات بلاده، ويستوعبها ويلتصق بها ويتخذها مادة أساسية لإبداعاته مهما كان لونُها وشكلُها وطعمُها"[1]. وبالتالي أحداث العنف في الجزائر والواقع المرير وجهتا رؤية الكاتب، فجاءت حكايته تُلخص الزَّمن التسعيني تقودها حكاية **زينو** و **نازلي.** فالفصل الأول من الرواية يتحدث عن تعارف شخصية زينو البطل المثقف بنازلي في ظلِّ التَّكهرب السِّياسي وظهور جماعة سليمان عديم اللَّقب، يبتدئ الحكاية بحدث انتظار زينو لنازلي[2]، معتمداً تقنية الاستباق؛ تقديم حدث سابق لأوانه، ليعود إلى حدث التَّعارف في محطة الحافلة ولكن

[1]- يحيى بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، عن جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص147.

[2]- ينظر حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص9.

تنتهي هذه العلاقة بعد انضمام نازلي للأصوليين وزواجها من رجل آخر، هذا الأمر يدفع زينو للعزلة[1]. وفي ظلِّ هذه الأحداث يلجأ الروائي إلى تقنية الاستذكار، والتعريف بالشَّخصيات ووصفها، فيستحضر شخصية **بيليسي** هذا العقيد المجرم الذي سُميَّ شارعٌ بكامله باسمه ويذكر جرائمه، ويستحضر أيضا قصة القرصان **بربروس** غير الشَّرعية واصفاً إياهُ بالمجرم[2]. ويغوص أيضاً في ماضي شخصية سليمان عديم اللقب وسعيد الزاهي مُعتمداً تقنية الوصف، هاتين الشخصيتين التابعتين للأئمة الجدد[3]، واللَّتان غيرتا حي **"سان كلو"** وأصبحتا من قادته الجدد، يذكر **الرَّاوي زينو** حدث لقائه بهما:" قال لي وأنت يا سي الجامعي ألا تلتحق بنا، قلت له: من أنتم، فأجابني:

-نحن الحق وصوت الله والله معنا. (...)

اندفع سليمان عديم اللَّقب نحوي، وقال: بينما الشَّرر ينبعثُ من عينيه المُكَحلتين: كل النَّاس سيلتحقون بنا"[4]. وفي الفصل الثَّاني من الرواية يعود الرَّاوي ليستذكِرَ طفولته وجدَّته، و**آث منديل** هذه المنطقة الواقعة ببجاية؛ وتنفتح معها الذَّاكرة على السَّنوات السَّبع من تاريخ الجزائر، فيستذكر حرب الحزب الاشتراكي ورجال غارديماو ضد قوات الملك، مُعتمداً الرِّوائي تقنية التلخيص ضاغطاً على امتداد الزمن، مُلخصاً إياه في مُديات قصيرة [5]؛ كذكره عبارات: بعد سنوات، سنوات الحرب السَّبعة، مساءات الشِّتاء الباردة...ويذكر الرِّوائي شخصية رَّجل غارديماو أو سعيد بوفارة القادم من غارديماو وقصة الإطاحة بالرَّئيس؛ والمجلس الثَّوري الذي عُقِد للإنقلاب[6]. ولازالت الأحداث الماضية تتوالى بظهور شخصيات: كالسيِّدة ماري بويي صاحبة فيلا الطُّيور التي سكنها رجل مارس أو إبراهيم آغا وهو من الجنود الفرنسيين. يقول الرَّاوي: "في أواخر شهر مارس من سنة 1962...ذلك الشَّهر المُبارك عليه وعلى جميع جنود غارديماو الذين استولوا على السُّلطة في صيف ذلك العام...دخلوا البلدة مُدَججين بالأسلحة...قاتلوا المُحاربين في معارك طاحنة...حرباً أهلية...نهاية الثورة...مات المحاربون...انتصر إبراهيم آغا...رفس محاربي الجبال...قتل منهم الكثير...دخل العاصمة على ظهر دبابة...وفي عام 1965 بعد الانقلاب بأسبوع دخل حي سان كلو، وفي جيبه بطاقة مجاهد"[7]. ليختتم هذا الفصل بقصة **محند بود أبوت وبلقاسم**

[1]- ينظر المرجع السابق، ص19،48.
[2]- ينظر حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص14،36.
[3]- ينظر المرجع السابق، ص55.
[4]- المرجع السابق، ص63.
[5]- ينظر رحمن غركان، ص176.
[6]- ينظر حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص80-83.
[7]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص105

كاستيلو، هاتين الشَّخصيتين اللَّتين طالما تصارعتا رغم انحدارهما من عرق واحد، ولكن بود أبوت أصبح من أتباع سيدي الحاج، أما كاستيلو إنضم للثُّوار، فنشبت بينهما حرب وكان الانتصار فيها للثوار. وبالتالي أضحى الواقع الجزائري تتحكم فيه ثلاث شخصيات؛ بلقاسم كاستيلو صاحب مقهى الثَّورة، ورجل مارس، مسعود غارديماو[1]. فمن المؤكد الذي لا شك فيه أنَّ الفصل الثاني من الرواية غرق في الماضي؛ مُستعيداً الثَّورة ومآسيها، وما جَلَبه الاستقلال من هول على المُحاربين، معتمداً فيه الرّوائي تقنية الاسترجاع، ولكنَّه أثقلَ الرِّواية باستطراداته التاريخية والتَّفاصيل التي أخرجت الرواية عن مسارها المعهود.

ليعود في الفصل الثالث إلى الكابوس المُخيف الذي أهلك المدينة، فيلتحق البطل زينو بجماعة المُحاربين .يقول:" مرت اليوم عشر سنوات على التحاقي بجماعة المحاربين. نسيتُ خلالها نازلي بشكل يكاد يكون مُطلقاً(...) الواقع الجديد الذي فرضته جماعة الغربان، جعلني أنغمس في الواقع إنعكاسا كلّياً. كان الموت يحصد أرواح رفاقي في كل مكان، وعلمتُ أنَّ تلك الجماعة حكمت عليَّ بالإعدام، فاضطررتُ لمغادرة بيت أهلي بحي سان كلو"[2]. ولكن شاءت الصُّدف أن يلتقي زينو بنازلي مرةً أخرى. ففي حدث التَّحقيق الذي أُوكل لهُ عن النِّسوة اللَّواتي التحقن بالزمن المتَوحش، فقد غادرنَّ المغارات رفقة أبنائهن. يذكر: " ستذهب غداً إلى الهلالية رفقة رجال الاستعلامات للتحقيق معَهُن"[3]. وفي طريقه لهذه المنطقة يُرافق زينو رجُلاً عجوزاً يحكي له مرارة العيش، وفقدهِ لابنته التي سَباها الغِربان[4]، وهي كناية عن القتلة أو جماعة سليمان عديم اللَّقب الذين قتلوها. لينتقل الروائي إلى حدث لقائه بالنِّسوة الأصُوليات، أين يبدأ التَّحقيق، فيعتمد الرّوائي تقنية المشهد الحواري في هذا الحدث لتُشارك فيه أكثر من شخصية، وهناك يكتشف أن من بين النِّسوة الأصوليات نازلي، وبعد حوارهِ معها يعرف قصة التحاقها بهؤلاء. تقول: "لا مناص، وقعتُ بين مخالب الهلاك، وأنا التي اختارت ذلك. تركت رياح الشُّؤم تعصف بحياتي، ورميت بنفسي بين أحضان رجل عنيف ساقني إلى المغارة"[5]. وبعدها تروي له قصة ارتباطها بهذا الرَّجل الذي يحقِد على المسؤولين الكبار، وتُطلِعه على سبب حقده عليهم، فمن زرَع الحقدَ في قلبه والدتُه التي عاشت ماضياً مؤلماً، يسترجِعُه الروائي باعتماده تقنية الارتداد. تقول: "أخبرني استناداً إلى رواية أمِّه أنَّ كولونيل الولاية الثالثة أرسل من الشَّمال كوموندو مُدَجج بالأسلحة وكلَّف قائدها بإبادة أهل الدَّوار عن بكرة أبيهم بتهمة الخيانة. نجت أمُّه من الموت بأعجوبة، كانت الوحيدة التي نجت من المجزرة حسب

[1]- ينظر المرجع السابق، ص137.
[2]- المرجع السابق، ص140.
[3]- المرجع السابق، ص142.
[4]- ينظر المرجع السابق، ص145.
[5]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص154.

روايته. والدي قُتِل ذبحاً"[1]. فيقرر زوجها الانضمام لجماعة سليمان عديم اللَّقب، لأنَّه لطالما رُفِض ومُنِع من المسؤولين، فأراد الانتقام منهم وردَّ الاعتبار لعائلته باتباع هؤلاء القتلة ولكنَّه يلقى حتْفَه في إحدى المُداهمات، ويكتَشِف أنَّه دخل لعبة حقدٍ أعمى غرستهُ والدته فيه، فيصطدم هناك بحقيقة أخرى. يذكر الرَّاوي: "مدَّ المحارب يده نحو قاتله الواقف أمامه، مدَّها نحو وجههِ وهو يقول له: "أنا والدُك،أنا مصطفى بن أحمد الهواري. المولود في دوار بني ريح." ويضيف: "لم أمتْ في مجزرة بني ريح. نجوت بأعجوبة"[2]. تنتهي الرواية بموت زوج نازلي واستفادتِها من قانون العَفْو، ويترك زينو المقاومة ليعود إلى بيتهِ. ليترُكَ الروائي الحكاية مفتوحةً على ظهورِ الرَّجل الثري، ونهاية الزمن المتوحش.

يتضح مما قد مرَّ سلفاً، أنَّ رواية مرايا الخوف قد عجَّت بالأحداث المأساوية، وذلك لما صوبت اهتماماتها ناحية الواقع الجزائري بزمنيه: التّسعيني، وزمن الاستقلال، فحاول الروائي الوقوف على أساسيات قيام الواقع الجزائري بالبحث في الماضي، فما وقع في الرَّاهن ما هو إلاَّ نتيجة حتمية، لأسبابٍ قد مضت، ولكنَّه أسْهب في استرجاعاته التَّاريخية، مما جعل الرواية مُتَرهلة وكادت تبتعد عن الحكاية الأصلية لها. ورواية مرايا الخوف كغيرها من الروايات السَّابقة نجحت في توظيف تيمة العنف، وتماثلت بنيتُها الحدثية ورؤية الروائي المأساوية. بلْ إنَّ المدونة الروائية (الغيث، مرايا الخوف، أرخبيل الذباب، القلاع المتآكلة) تجلت فيها الحياة العنيفة بشكل كبير، انطلاقاً من الصِّراعات الأُسرية التي أَدَّت إلى التَّفكك الأسري، موت القيَّم النَّبيلة، وفقدان طعم الحياة مع العجز والضَّياع فصار الموت ملاذ كل الشَّخصيات؛ وكذلك غربة الذَّات وغربة الوطن التي دفعت بالشخصيات إلى الاختفاء أو الانتحار أو التخلي أو الانطواء، تفشي الحياة البدائية وفقدان سمة الجمال، ظهور الأمراض النفسية من خوف وحذر، ورُهَاب، ويأس من الواقع. إذن تلك أهم التجليات التي هيمنت على متون المدونة الروائية، وجعلت بنية أحداثها تصطبغ بها.

[1]- المرجع السابق، ص161.

[2]- المرجع السابق، ص175.

الفصل الثالث

البنية السردية والرؤية المأساوية.

أولا: الزمن والرؤية المأساوية.

1-1- زمن القصة في رواية الغيث.

1-1-1- الغيث وزمن السرد.

1-2- زمن القصة في أرخبيل الذباب.

1-2-1- أرخبيل الذباب وزمن السرد.

1-3- زمن القصة في مرايا الخوف.

1-3-1- مرايا الخوف وزمن السرد.

1-4- زمن القصة في القلاع المتآكلة.

1-4-1- القلاع المتآكلة وزمن السرد.

ثانيا: المكان والرؤية المأساوية.

2-1- المدينة.

2-2- القرية.

2-3- المكان الإيديولوجي.

2-3-1- المقهى.

2-3-2- الخمارة.

2-3-3- المساجد.

2-3-4- السجون والمعتقلات.

ثالثا: بنية الشخصية.

3-1- شخصية المثقف.

3-2- شخصية المتطرف.

3-3- المرأة.

أولاً: الزمن والرؤية المأساوية:

لا يمكن أن نتحدث عن تماثل بنية الزمن ورؤية الكاتب المأساوية للواقع الجزائري دون أن نقف على ماهية الزمن، بوصفه عمود تتحلق حوله البنى المشكلة للرواية " فللزمن أهميات في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي"[1] ويعتبره الناقد عبد المالك مرتاض "خيطاً وهمياً مسيطراً على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فإذاً لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها، وقْف عليها، مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أنَّ الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاث امتدادات كبرى: الإمتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل، وربما كان الحاضر أضيق الإمتدادات وأشدها إنحصارا بحكم قوة الأشياء"[2]. الزمن يبقى زئبقي لا يمكن القبض عليه، لذلك شبهه عبد المالك مرتاض بالخيط الوهمي الذي يسيطر على جل التصورات والأنشطة والأفكار، وأشار إلى ثلاث امتدادات للزمن، الماضي، الحاضر والمستقبل. ولكن كيف تشكلت هذه الإمتدادات في بنية الرواية؟ "عادة ما يميز الباحثون في السرديات البنيوية بين مستويين للزمن في الحكي:

زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، فيخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن السرد، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد "[3]، وهذا ما تذهب إليه أيضا سيزا القاسم لما تعتبر "زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[4]. إذا يخضع زمن القصة لترتيب الأحداث وفق خطية زمنية متتابعة، ويمكن تعليل هذا في الشكل الإفتراضي التالي للقصة:

أ ←ب ←ج ← د بينما زمن السرد لا يخضع للتتابع والخطية في الزمن بل يخضع "للمفارقات الزمنية"[5]، ويمكن إظهاره في الشكل الإفتراضي التالي:

(ج ← د ← ب ←أ) أو (ب← ← ج← د أ). والمفارقات الزمنية اشتغلت عليها روايات تيار الوعي "باعتبار رواية تيار الوعي هي أكثر الأنماط الرواية العربية استخداما

---

[1]- ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2010 ص87.

[2]- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، ص174.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص87.

[4]- سيزا القاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 عن محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص41.

[5]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص88،89.

للزمن من حيث التشكل البنائي والدلالي له، كما أن تشكيل الزمن في هذه الروايات له خصوصية فنية وإيحائية قل ما نجدها في التيارات الروائية الأخرى ولاسيما اللواحق الزمنية والقفز الزمني والتواتر التكراري وجدلية الزمن والذات والديمومة الزمنية"[1]. إن الزمن في الرواية الكلاسيكية خطي، تخضع فيه الأحداث للترتيب المتعارف عليه، بينما رواية تيار الوعي لا تخضع لخطية الزمن، بل تخضع للمفارقات الزمنية، مما يجعلها تتميز فنيا وإيحائيا عن سواها. "وتحدث المفارقات الزمنية في زمن السرد لما يخالف هذا الأخير ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث أو استباق حدث في زمن الخطاب قبل وقوعه"[2]، إضافة على تقنية الاستباق والاسترجاع يجدر بنا الوقوف على إيقاع السرد (تبطيئ سرعة السرد وتسريعه)، وتعرف أيضا بالمدة والديمومة" **La Duree** وتخصص لدراسة زمن السرد أوهي التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد"[3]. فيتحدد إيقاع السرد "من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها، في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل ويتم سرد أحداث تستغرق زمن طويل في أسطر قليلة بتقنيات زمنية سردية أهمها الخلاصة **Sommaire** والحذف**L éllipse** وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد **Scéne** والوقفة **"Pause**[4] فهذه التقنيات التي سبق الحديث عنها والإشارة لها تعتبر من الفنيات الجمالية التي تخلق تشويقا وإثارة لدى القارئ. وتحوله من طرف متلق صامت غير مشارك إلى متلق يفكر ويحلل ويبدع ويشارك في العملية الإبداعية. وما يهمنا من هذه المقاربة البحث في جوانب تماثل رؤية الكاتب المأساوية وبنية الزمن من خلال زمني القصة والسرد في المدونة الروائية.

1-1- زمن القصة في رواية الغيث:

الروائي الجزائري لم يكن بمعزل عن الواقع الجزائري بتقلباته وتغيراته أو عن الزمن الراهن الذي ساده العنف وضيق الخناق على شعبه بكل شرائحه بل نرى الروائي الجزائري تعاطى مع زمن العنف من خلال كتاباته، فالرواية "هي تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان. فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها"[5]. وسنحاول تحديد

[1]- مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، عن رحمن غركان، المنهج التكويني، ص179.

[2]- ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص88،89.

[3]- المرجع السابق، ص89

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص92.

[5]- مها حسن القطراوي، الزمن في الرواية العربية، عن شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص85.

هذا التفاعل من خلال زمن القصة الذي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ويضع لزمن الأحداث بداية ونهاية.

رواية الغيث تتكون من حكايتين، حكاية المهدي وأصحابه، وحكاية عائلته، فحكاية المهدي تمثل الزمن الحاضر بتقلباته السياسية وأحداثه العنيفة، وتنتمي حكاية المهدي زمنيا إلى السبعينات والثمانينات من هذا القرن، بالتزامن مع ظهور المد الإسلاموي في العالم العربي وانكسار شوكة الشيوعية بموت قادتها. فبدأ نص رواية الغيث زمنيا بوفاة الرئيس هواري بومدين في أواخر1978، يقول رشيد حلموش "مات عبد الناصر الشيوعي الذي قتل الشهيد سيد قطب، وهاهو رفيقه الوفي يلتحق به في قاع جهنم. ومعهما سينتهي عصر الشيوعية. إن خبرك فأل خير. سينتصر الخميني ويقيم دولة إسلامية حين ذاك سترون الخير والعدل بأم أعينكم"[1] وتتوالى الأحداث في غير تعثر ولا ارتباك فاتحة مجالا للاستذكارات من حين إلى حين. يكتشف المهدي مخطوطا في زاوية سيدي المخفي فيقلب حياته رأسا على عقب وعلى إثرها يقرر الحج لمكة راجلا ولكنه يفشل في سعيه، فيعود لعين الكرمة ويقرر تطبيق الشريعة بدءا من المسجد فتتغير أحوال عين الكرمة بظهور الإخوة الإسلامويون وأفكارهم الرجعية وتدخلاتهم العنيفة لتأسيس خلافة إسلامية. يقول محافظ الشرطة: "انظروا إلى جهة المساجد، بدأت تحدث أشياء لا تبشر بالخير أبدا. إن الثورة الإسلامية في إيران تقترب زاحفة وستعصف بدول كثيرة"[2]، وإن تنبؤات محافظ الشرطة تحققت بالفعل، فحمل أصحاب الناقة على عاتقهم إنقاذ أهل عين الكرمة من الضلال، فتوجهوا ناحية الإقامات الجامعية والجامعة والماخور والشوارع. لتنتهي حكاية أصحاب الناقة بإعلان الجهاد والمقاومة في بلاد الرافدين مع بداية التسعينيات يقول الراوي: "فجأة، اندلعت الحرب في بلاد الرافدين. خطب المهدي في الناس قائلا بأن الغرب المسيحي يستعد لاحتلال العراق لتكسير قلعة من قلاع الإسلام (...) لقد حانت اللحظة التي ينتظرها كل مسلمي العالم: إعلان الجهاد والمقاومة لطرد المحتل"[3] أما حكاية المهدي تنتهي بإصابته بثورة نفسية جنونية ناجمة عن خيبته في اكتشاف سر النفق الذي يمثل نقطة بداية الحكاية وانطلاق أحداثها، فيقوم المهدي بحرق الضريح ويتجه نحو الغابة يعدو كالمجنون.

حكاية الشيخ امبارك قيِّم زاوية سيدي المخفي، وحكاياته العجيبة في ذلك المزار الذي تركه بعد فضحه متلبسا، ليعاود الظهور مع الاستقلال يقول الراوي:" ولكن عند الاستقلال، حينما توافدت القبائل والأعراش، تاركة الجبال لتستقر في المدن(...) قال البعض بأن قيم مزار سيدي المخفي يشبهُ إلى حد بعيد

[1]- محمد ساري، الغيث، ص21.

[2]- محمد ساري، الغيث، ص98.

[3]- المرجع السابق، ص259.

ذلك الدرويش الذي اختفى قبل سنوات في ظروف غامضة"[1] فيترك السارد الحاضر ليغترف من الماضي حكاياته ويبحث في الذاكرة عن ما يثير الحاضر ويفسر توجهات شخصياتها .

حكاية اعمر حلموش هي الأخرى ابتدِأت زمنيا من قبل حرب التحرير، وهذا ما أكده الراوي بقوله: "حدثت الواقعة في بداية الخمسينيات، وكانت بداية لحياة جديدة، شاقة ولكنها نفعته كثيرًا"[2] يترك الراوي الذاكرة تحكي منفتحًاً على زمن طفولة اعمر حلموش، لتتواصل حكايته زمنيًا في عهد الاستقلال وتقسيم تركة المستعمر، لتغادرنا في زمن حرب الروس على الأفغان وحركة الإخوة الإسلامويين وفتاويهم. يقول الراوي:" فمنذ بضعة أشهر، انتشرت فتوى أن مرافقة الميت إلى مثواه الأخير يُعد عبادة من أفضل العبادات"[3].

حكاية نايلة وتصنف زمنيا قبل حرب التحرير، لما قام المستعمر باغتصابها، لتتواصل في زمن الاستقلال أحداث حكايتها، يقول الشيخ امبارك مُخاطبا نايلة " الاستقلال فتح لكن العيون وأردتن أخذ مكاننا.."[4] تنجب نايلة المهدي في علاقة مريبة مع اعمر حلموش في زمن الاستقلال الذي استنجدت به لانقاذ زوجها الشيخ، وتنجب نايلة في علاقة مريبة أخرى ليلى بعد الاستقلال، لتنتهي حكايتها باضرام النار في بيتها من طرف المهدي وعصبته، وتفر العجوز ناحية المسجد .

الرواية تتوزع لحكايتين؛ حكاية المهدي وأصحاب الناقة وتمثل الحكاية الرئيسة في الغيث وجرت أحداثها في الزمن الحاضر،وحكاية عائلته المضطربة التي انجرفت في سيل الماضي، وتتحلق حولها حكايا ثانوية (اعمر حلموش، نايلة، ليلى، عبد القادر كروش، وموسى بن قدور) وتوجهاتهم المضادة لما جاء به المهدي وعصبته، الرواية لم تخضع للترتيب المنطقي الخطي للأحداث بل جاءت عبارة عن مقاطع سردية مختلفة الأزمان خاضعة للمفارقات الزمنية.

1-1-1- الغيث وزمن السرد:

زمن السّرد أو الخطاب يتميز بخضوعه لمفارقات زمنية، والتي تجعله لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث إِذْ " يتحول السّرد من السّرد النمطي الخطي إلى سرد مُتَكسِر أو متقاطع يُخالف فيه توقعات القارئ، الذي يحس لدى توقف الراوي وتغيير الاتجاه بتوق شديد لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة "[5] فهذا العدول عن الخطية في تتابع الأحداث من جماليات الرواية الجديدة التي تجذب القراء لها

[1] - المرجع السابق، ص30.
[2] - المرجع السابق، ص59.
[3] - محمد ساري، الغيث، ص205.
[4] - المرجع السابق، ص138.
[5] - ينظر إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص103.

جذبًا، وتفتح بذلك أبواب التأويل عليها والتفسير، **ورواية الغيث** اعتمدت كثيرًا على المفارقات الزمنية؛ حيث تراوحت زمنيا بين الماضي والحاضر ، ناهيك عن توظيفها لزمن الكرامات والتراث الجزائري والإسلامي، فأول ما بدأ به الرواي حكايته لفظ لغوي زمني **"لحظة الإقلاع"** لتنفتح الرواية بهذا اللفظ على الزمن، وينتقل إلى لفظ زمني آخر **لحظة المكاشفة** ليصف أحوال عين الكرمة (الجفاف. الزلزال. الطوفان...) وهنا يعتمد تقنية الاستباق لما سيحدث لاحقا في الرواية، ونلفي استباقات أخرى في الحكاية، كتنبؤ نايلة بما سيحدث لها تقول مخاطبة مُضيفتها: " عليَّ أن أبتعد من هذه البقاع التي لعنتني"[1] وهذا ما جنحت له فعلاً للفرار من عارها في الأحداث اللاحقة من الرواية ، نستشرف حدثا آخر بقولها: " في ذلك العهد كنت ساذجة، مندفعة، مهووسة بالمدينة وبريقها وبالاستقلال ووعوده السَّرابية، ولم أكن أدري أن ما ينتظرني أقسى وأمر، وأن امرأة وحيدة بلا رجل يحميها عرضة لكل الاهانات"[2] . لنجد أيضا شخصية قدور بن موسى تتكهن بما سيقع لها في عين الكرمة بعد انتحارها "ماذا سيقول غداً حينما يأتيه رسول يقول له ابنك قدور شنق نفسه على قمة شجرة، لشنق نفسه ألف مرة، ليرمي بنفسه في نار جهنم، إنه لا يصلح لشيء (...) أتأسفُ فقط على الدّراهم التي منحتها له لشراء الكراريس والكتب التي لم تنفعه، سأذهب حالا لأحرق كل ما تبقى منها. هي سبب البلاء"[3] .

ورود الاستباقات في الغيث قليل بالنسبة للاسترجاعات التي جاءت بكثرة، ذلك لانفتاح الحكاية على الذاكرة، فكانت معظم مقاطعها غارقة في الماضي مشكلة مع حاضر الرواية كاملة. فاستحضر الراوي ماضي الشيخ امبارك وحكاياته العجيبة. يقول الراوي: " حكايات عجيبة غريبة تُروى عن الشيخ امبارك قيِّم زاوية سيدي المخفي. إنَّهُ مُقرئ قرآن ومطبب بالأعشاب يصنع التمائم"[4] إضافة على هذا يُحكى عنه (محاولة إحيائه الموتى، اخصاب العواقر) .

يستحضر الراوي ماضي اعمر حلموش الذي يبدأ زمنيا مع الخمسينات وينتهي بالاستقلال، اعمر حلموش الذي صنع تاريخهُ بيَده. ووظيفة الاسترجاع هنا التعريف بالشخصيات وماضيها العجيب.

الذاكرة نجدها تشتغل وتتدفق بأحداثها لتعرفنا بشخصية نايلة التي تمثل الحلقة الواصلة بين شخصيات عدة (الشيخ امبارك، المهدي، اعمر حلموش، ليلى) فتروي قصة اغتصابها أيام حرب التحرير وعلاقتها باعمر حلموش[5]، وانفصالها عن الشيخ امبارك وعلاقتها المريبة مع رجل المدينة وانجابها لليلى

[1] - محمد ساري، الغيث، ص70.

[2] - المرجع السابق، ص 141.

[3] - المرجع السابق، ص 197.

[4] - المرجع السابق، ص28.

[5]- ينظر محمد ساري، الغيث، ص69، 96، 196.

منه، والانفتاح على ماضي لالة حليمة [1]. وإلى جانب هذه الاستذكارات من زمن الحرب والاستقلال، هناك استذكارات أبعد من هذا زمنًا مثل قصة ابراهيم عبد الله الملقب بالعظم الذي حج راكعًا ساجدًا إلى بيت الله وأرفق الروائي الاسترجاع بتحديد زمني 726هجري، وقصة الناسخ محمد بن تومرت في القرن السادس الهجري، ومهمته التطهيرية التي قادها آنذاك[2]، استرجاع الراوي الفتنة. ومقتل عثمان وعلي في خطبة الجمعة التي ألقاها الإمام سي عبد الحق، وذكر الراوي اكتشاف الخليفة هارون الرشيد قبر علي بن أبي طالب ونجاة كل من معاوية بن أبي سفيان وعمرو بن العاص من المؤامرة، واسترجاع قصة ناقة نبي الله محمد صلى الله عليه وسلم [3]. إنّ هذه الاسترجاعات لقصص غابرة جاءت لتبيان المرجعية التي اتكأ عليها المهدي لتأسيس خلافته الوهمية والناتجة عن الفهم غير الصحيح للوقائع التاريخية، ولتبيان فلسفته الفكرية وتوجهاته المتعصبة، فهذه الاسترجاعات توهم بواقعية القصة ومصداقيتها وهذا كلُّه غرض تحقيق جماليات فنية مقصودة.

وجنب تقنتي الاستباق والاسترجاع، هناك مستوى آخر من الدراسة هو الإيقاع السّردي أو الديمومة، فتدرس هي الأخرى وتيرة سرد الأحداث من حيث السُّرعة و البُطء، وذلك من خلال تقنيات سردية. فمن ناحية سرعة السّرد تستخدم تقنية الخلاصة **Sommaire** والتي تختزل وقائع وأحداث جرت في سنوات وأشهر في صفحات أو أسطر أو بضع كلمات[4]. وهذا ما أُلفي **في رواية الغيث** التي لخصت أحداث ووقائع استغرقت مدة زمنية طويلة في صفحات وأسطر، وخاصة لما انفتحت الذاكرة على الماضي ، ففي استرجاع السارد لحكاية الشيخ امبارك العجيبة قبل حرب التحرير، والتي استغرقت مدة زمنية طويلة، أخذها الراوي في صفحات قليلة لاتتعدى تسع صفحات. كذلك لما عرّفنا بشخصية اعمر حلموش وقصته قبل حرب التحرير وبعده، لم تتجاوز ثمان صفحات ونصف. وورد أيضا تلخيص لحياة شخصيات تاريخية مثال ذلك الصوفي ابراهيم عبد الله المعروف بالعظم والذي دامت رحلته أربعة عشر سنة اقتصرها السارد في صفحة؛ وغاية الكاتب من هذه التقنية تسليط الضوء على شخصيات وحكايا ماضية والتعريف بها في أقصر مدة لتخدم الحكاية الأصل وتربط الأحداث التاريخية الماضية بالحاضر لتحقيق مبدأ الفهم من ورائيات القصة. نجد أيضا تقنية القطع أو الحذف L''Ellipse فيكتفي الروائي فيها بقول مرت سنتان، انقضى زمن لإسقاط مرحلة زمنية طويلة [5]. وقد ظهر القطع في رواية الغيث بكثرة

[1]- ينظر المرجع السابق، ص120، 139، 162.

[2]- ينظر المرجع السابق، ص41، 123.

[3]- ينظر المرجع السابق، ص64،65، 74.

[4]- ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط:2، 2000، ص76.

[5]- ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.

نستدل على ذلك بأمثلة: " حينما يتذكر المهدي تلك الليالي، ينتابه ندم على عدم قدرته على مواجهة أبيه بالأسئلة الدقيقة"[1]. فاستعمل هنا لفظ لغوي زمني **الليالي** " إنها السنوات الأولى للاستقلال، كانت الحرب بخرابها قد أعمت الناس في البداية"[2]، وقوله" في ذلك العهد، كنت ساذجة، مندفعة، مهووسة بالمدينة وبريقها"[3]. تجنبًا للسرد الطويل الممل عكف الروائي لهذه التقنية السردية، وفي الوقت نفسه يشير لأكبر كم من الأحداث والعلائق التي تخدم الحكاية الأم.

الدراسة تنتقل إلى الجزء الثاني من الديمومة، إلى تقنية تبطيء السّرد بشقيها. فاعتمد الروائي تقنية المشهد**Scéne** كثيرًا في الرواية، "ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السّرد ويتوافق فيه زمن القصة مع زمن السَّرد" [4]. وقد عُرِج على هذا المحور بالأمثلة في بنية اللغة، وظهرت المشاهد الحوارية في الرواية في مقطع **"لحظة الانتظار"** من الصفحة (16إلى 23) وفي مقطع **"ثرثرة"** من الصفحة(145إلى 146)، ومقطع **"ثرثرة"** آخر من (199إلى203). بينما المونولوغ أو الحوار الداخلي كان حضوره قليلا في الرواية، والغرض المتوخى من الحوار إظهار إيديولوجيات وأفكار الشخصيات وتفكيرها الباطن.

أما تقنية الوقف أو الاستراحة **Pause** "يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويُعطل حركتها"[5]. وقد لجأ الروائي لهذه التقنية كثيرا في وصف الشخصيات والحوادث والوقائع العنيفة والأمكنة ووسائل القمع. ويُعَد الوصف من المقومات الجمالية التي تميز بها هذا النص السردي. ففي وصف المكان يقول السَّارد: "كانت المدينة ساحرة، بأزقتها المحمية من الشمس بأقواس مُظَلِلة، وتلك القبب المتراصفة، المتعددة الأشكال، وحوانيت الأقمشة الحريرية التي تُذكر بالحواضر المشرقية"[6] فهذا الوصف لمدينة ألف قبة يُعمِل الخيال ويجعل الأفكار والصور تتداعى في ذهن القارئ. كذلك يصف السارد شخصية نايلة" كان وجهها مُضيئًا، وابتسامة مُشِعة ترفرف على شفتيها المُحمرين بالسواك، غطت شعرها جزئيًا بمحرمة زاهية الألوان، وبعينيها بدا الكحل كثيفا جذابا" [7]. إنّ هذا الوصف لشخصية نايلة يوحي بدلالات، فنايلة تدل على المرأة الجزائرية النايلية، وتغطية الشعر والكحل في العينين سمات العروبة، وهذا الوصف يجعل القارئ مشدودًا مجبوذًا للنص راغبا في المزيد،

[1]- محمد ساري، الغيث، ص35.
[2]- المرجع السابق، ص119.
[3]- المرجع السابق، ص141.
[4]- حميد لحميداني، بنية السرد الروائي، ص78.
[5]-المرجع السابق، ص76.
[6]- محمد ساري، الغيث، ص51.
[7]- المرجع السابق، ص95.

وقد حرك بعضا من لواعج نفسه. يصف الراوي أيضا حادثة وواقعة جلد ليلى: " تقدم بِخُطى واثقة وطفق يُسوطُها في الظهر بضربات ساخطة. كانت الفتاة مطأطأة الرأس، تئن في صمت، مستسلمة يائسة. كان سليمان هائجا يضرب بعنف، كأن سعارا سكنه فجأة"[1] إنَّ هذا العنف المُصَور في المقطع يُومئُ بعنف الزمن، ويشير إلى مرحلة مثيرة في تاريخ الجزائر، فالرواية ترتكز كثيرا في حبكتها على زمن العنف بمآسيه وتناقضاته الإيديولوجية والفكرية، وتبقى مفتوحة على جراحه وآلامه.

1-2- زمن القصة في أرخبيل الذباب:

رواية أرخبيل الذباب تتمايز في بنائها عن الروايات الأُخَر، هي رواية عن رواية، فسارِدُها هو كاتب لرواية أرخبيل الذباب في النسج الروائي. الرواية تبتدئ حكيها من اللامعنى من الحرب، والعلاقة التي تكونت في ظلال الحرب.تنتمي زمنيا إلى حقبة الثمانينات والتسعينات من هذا القرن، ويعلن فيها السارد من البداية عن مشكلته مع الزمن يقول: "أما الزمن فهو مشكلتي الحقيقية، وكلما دقت الساعة تدقُ دائما عند منتصف الليل في هذه الحانة اليتيمة التي يفضل صاحبها عمي الرّبيع تركها مفتوحة حتى هذا الوقت المتأخر"[2] كان الهروب للحانة المنفذ الوحيد للشخصيات من زمن العنف ومأواهم الذي يبعدهم عن حقيقة الواقع. الحكاية تبدأ في زمن الصراع قبل 29ديسمبر1989، إذْ يتواصل مجموعة من المثقفين في مكتبة محمود البراني (الكاتب س، ناديا، مصطفى، سمير الهادي، محفوظ، محمود البراني). ويحدث أن تربط ناديا الفتاة الغامضة بالكاتب **س** علاقة حب، علاقة لم تكن واضحة في زمن صاخب. يقول السارد" وهذا الشهر كان مليئا بالغليان. لا أعلم كيف قضيتُه. المهم انه انقضى. وأنني في الغد فقط على موعد مع ناديا"[3] ولكن هذه العلاقة تبقى معلقة ويضطر **س** للاختفاء جراء تهديدات مختطفيه.

الكاتب **س** يبعث برسالة انتحاره لوكالات الأنباء ويختفي عن الأنظار، ناديا هي الأخرى تضطر للاختفاء، أما أصدقاءه المثقفين، فسمير الهادي ينتحر ومصطفى يهجر البلاد، ومحفوظ يعود لأهله، ومحمود البراني يرحل للصحراء. يقول **س** :" إنّ عدم القدرة على القبض هكذا بطواعية على خيط التنظيم ليعني أنني عاجز عن سرد حكاية كرونولوجية تبدأ نحو موتها النهائي وفوضى الحياة وقلق الذات.أسئلة هذه المتاهة التي أتخبط فيها لا أرى أن لها مقدمة وخاتمة. أشعر أنها بدأت في اللانهاية وأنها تستمر في اللانهاية حيث لا أحد سيعلم مصيره"[4]. إذا الحكاية لا تخضع للخطية الزمنية، ولا للترتيب السردي بل جاءت مكسرة الزمن والسرد. كتابة غامضة" فالروائي بشير مفتي لا يمنحنا الكتابة اليقين(...)

[1]- المرجع السابق، ص222.
[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص8.
[3]- المرجع السابق، ص46.
[4]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب ، ص106.

بل يبقى النص مفتوحا على الاحتمالات المطلقة وبهذا فهو يتخلص من (آنية) L.actualité الموت، وفي هذا دلالة واضحة على ثابت من الثوابت الكامنة في اللاوعي البشري تحيلنا أي الدلالة على زمن مفرغ يتحرك خارج التعاقب الزماني"[1]. إن زمن العنف واللامعنى في الحرب جعلتا الكاتب بشير مفتي يحمل رؤية سوداوية تشاؤمية، وتجلت بشكل واضح في العمل السردي الذي انفتح على الموت وجاء مفرغ الزمن، يتحرك خارج التعاقب الزماني، وشخصياته من البداية تبحث عن خلاصها.

1-2-1- أرخبيل الذباب وزمن السرد:

رواية **أرخبيل الذباب** عبارة عن تداعيات ذهنية تنساب في الحاضر. غلب عليها الحوار الداخلي المونولوغ، وهذا الحوار الداخلي أمدَّ النص بقيم دلالية مشحونة، وكسر خطية الزمن. إنه زمن يعبر عن العبث والفوضى والأسى والموت، وأول ما افتتح به الكاتب النص السردي لفظ زمني، أو تقنية زمنية **مونولوغ**، ليترك النفس تعبر عن جُوانيتها المتقرحة، متسائلة عن اللامعنى في الحرب ويُقابلها باللامعنى في الحب. ينطلق الخطاب السردي من اللامعنى في الحرب، هذه الحرب غير واضحة المعالم، فيعمد الكاتب هنا لتقنية الاستباق بتقديم سرد لاحق في الرواية. فالبداية كانت الحديث عن الانفصال الذي سيحدث فيما بعد. يقول السارد: "فهي تعلم أن الحرب لم تكن واضحة..لا حبنا ولا الحرب.. كل شيء لم يكن واضحا.. لقد أخبرتني منذ البداية تقريبا أن سباقنا مع الزمن هو من أجل الانفصال لا غير.. أن انفصالنا حتمية تاريخية ولن يكون على حساب أحد"[2]. ونجد الاستباقات كثيرة في رواية **أرخبيل الذباب**، فعن الرِّسالة التي تعلن انتحار (**س**) "قررتُ بعد أن شربتُ حتى صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية ووكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب(س) (...) كما كتبتُ في رسالة طويلة هي خلاصة هذه الأوراق المحبرة عن أرض سميتُها "أرخبيل الذباب"[3]. كذلك يستشرف السارد ما سيحدث لاحقا عن انتصار القتلة، وضياع الأحلام "هززتُ كأسي أنا أيضا وقلتُ نفس الشيء، كان الليل سفاحا والوقت يشهدُ على انتصار القتلة ويبشر بحرب لا أمان فيها ولا مكان لتحقيق الأحلام المستحيلة"[4]. لدينا أيضا عزم سمير الهادي على رسم لوحة والتي ينهيها فيما بعد كيفما اتفق" سأرسم اللوحة بأي شكل"[5]. نجد أيضا شخصية مصطفى تراودها فكرة الهجرة، وهذا ما سيكون

[1]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد؛ التجربة والمآل، ص234.
[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص10،11.
[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب،، ص11
[4]- المرجع السابق، ص16.
[5]- المرجع السابق، ص17.

فعلا "سأسافر إذن وسأكتب ما طاب لي أن أكتب.."[1]. ليستبق **س** حدثا مرة أخرى واصفا العاصمة "كانت مدينة العاصمة مثل لوحة رسمها فنان وانتحر"[2]. وهذا ما قد تحقق فعلا، فلوحة سمير الهادي حملت وجه العاصمة، رسمها وانتحر.

الاستباق لعب دورًا مهما في النص السردي، فالشخصيات الروائية غدت كالذباب المترنح تبحث عن خلاصها لأنها سئمت الضياع والعبثية واللامعنى في الحب والحياة، فأضحى الوجود بالنسبة لها " تحكمهُ نزعة تشاؤمية جارفة، تستبدل الحلم بالكابوس، واللذة بالألم، والفرح بالبكاء والخير بالشر، والطمأنينة بالرعب، وهذا معناه أن إرادة الموت تنتصر على إرادة الحياة "[3].وبما أن الرواية غلبت عليها التداعيات الذهنية التي ارتهنت للزمن الحاضر فإن استرجاعات الماضي البعيد كانت قليلة مقارنة بالماضي القريب. إذْ استدار السارد ناحية الماضي مستذكرا نهاية والد مصطفى يقول: " أبي كان مناضلا دون شك حالما بعض الشيء.. دكتاتوريا بالتأكيد.. لقد حشو رأسهُ بالأوهام عن العدالة الاجتماعية، علبوا عقلَه بالشعارات حتى النخاع وعندما رأى مدير المصنع يسرق الزيت ويطلب من سائق المؤسسة أن ينزهَ كلبه موموش ثار غضبه وقال هذا ظلم .. هذه خيانة للاشتراكية .. لكن صوته ذهب هباءً (...) ونزعوا عن والدي صفة الشرف المهني"[4]. ولكن هذا الانفتاح على الماضي كان مختصرا مُختزلا، فالسارد لجأ لتقنية التلخيص واختصر حوادث في حياة والد مصطفى في أقل من صفحة، وبالتالي لم يكن الاسترجاع أكثر اتساعا. ليعود السارد في مقطع آخر لاستذكار قصة عزيز الصافي والتي كانت خارج إطار الحكاية الأصلية " كان موضوع سمير الهادي قد بدأ يشغل بالي(...) مجرد التفكير أنه قد انتحر مثل عزيز الصافي كان يثير بداخلي شجونا لا نهاية لها"[5]. اعتمد الروائي في هذا المقطع السردي الاستذكار الخارجي "وقد يكون هذا النوع من الاسترجاع خاليا من أي اتصال بالحكاية الرئيسة، كأن الراوي يريد أن يرفه عن القارئ، وأن يجنبه الإحساس بالرتابة"[6]. أو يريد أن ينوه أن عالم الرواية الجديد لا حدود له ولا يخضع للتحديدات بل هو عالم منفتح على الخارج ويقبل كل التأويلات. ويلجأ الراوي مرة أخرى للاستذكار المختصر المختزل للتعريف بشخصية **عمران ح** "كانت فاطمة تحكي لي عن والدها (عمران ح) وتصفه بأنه شخص ثري ومنافق لا يريد أن يختار موقفا في تلك المعركة الشرسة التي كانت تدور في

[1]- المرجع السابق، ص25.
[2]- المرجع السابق، ص27.
[3]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري، ص231.
[4]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص23.
[5]- المرجع السابق، ص52.
[6]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص106.

الجزائر"[1]. فوظيفة الاستذكار هنا تسليط الضوء على الفكر السياسي ومواقف أرباب المال آنذاك. انطلاقا من تلميحات السارد عن المعركة الشرسة في الجزائر.

وهناك استذكار داخلي، ويكون هذا النوع في إطار الحكاية الأصلية، بإعادة تذكر حدث تم التطرق إليه سابقا في الحكي. يقول محمود البراني عن **س** "لقد عاد مُنكسر الوجدان من مدينة وهران بعدما تصور أن سفره سيُمكنه من تحقيق التحام نهائي بين ذاته وناديا.. لم يتصور أن الأشياء ستسير عكس التيار لقد وقع في فخ عواطفه"[2]. إن هذه الاسترجاعات الخاطفة المختزلة عن حياة الشخصيات أبرزت واقع جزائر الاستقلال التي لازالت تتخبط في الضياع، ويعيش أهلُها التهميش والغُبن والصراعات، وكانت هذه الاستذكارات تتميز بالاختزال والتلخيص في فقراتها السردية، إذ لجأ الكاتب لتقنية التلخيص أو الخلاصة في عرض أحداث ماضية والتعريف بالشخصيات، ففي تعريف السارد بشخصية فاطمة ح والدة ناديا وعلاقتها بمحمود البراني لم يتجاوز صفحتين، حكاية والد محمود البراني هي الأخرى لم تشغل مساحة كبيرة بل جاءت في أسطر معدودة. والغرض من استخدام هذه التقنية عرض مجموعة من الأحداث في مدة وجيزة.

ومن المفارقات في سرعة السرد الحذف أو القطع وذلك بإسقاط أحداث حصلت في مدَد زمنية طويلة وتعويضها بألفاظ زمنية. وجاءت في الرواية كالتالي: "منذ سبع سنوات تقريبا وهو يراني هنا جالسا في مكان محدد"[3] ، "كانت هناك حروب...منذ سبع سنوات...منذ أربعين سنة...منذ ألف سنة.."[4]، " أنا الذي تعودتُ خلال هذه السنوات المفزعة أن لا اكترث بالوقت "[5]، "أنا هنا منذ شهرين. ثلاثة أشهر. الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن تتداعى كما لو هي عطر الموتى"[6]. إنّ هذه التقنية تُتيح لسرد الأحداث بالاستمرار، وتقلص زمن القصة، وتمكن القارئ النموذجي من الإلمام بحيثياتها وأدق الأمور.

الروائي بشير مفتي اشتغل كثيرا على تقنية المشهد (الحوار) بشقيه الخارجي والداخلي، بل خصص مقطعا كاملا باسم **المونولوغ** وجاء في خمس صفحات من الصفحة (7إلى11) "ويُسهم هذا الزمن في تحرر الشخصية من سلطان المُبدع، ويُعطيها طواعية أكثر، كما يسمح للشخصية بالانعتاق من سلطة المكان والأشياء، وينتصر العالم الداخلي ويمارس سلطته على فعل الكتابة، ومن ثم يحرر الكتابة من سلطة ضمير هو(الغائب) ليحل محله ضمير أنا (المتكلم) مما يعطي للعمل السردي بُعدا جماليا يقوم

[1]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص118.
[2]- المرجع السابق، ص140.
[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب،، ص9.
[4]-المرجع السابق، ص10
[5]-المرجع السابق، ص13.
[6]- المرجع السابق، ص85.

على مصداقية الحكي"[1]. فهذه التقنية تترك للشخصيات حرية الحكي والتعبير عن أفكارها وهواجسها النفسية، وذلك بالغوص في مكنوناتها الغائرة والبحث فيها. يقول **س** في حواره مع **محفوظ: "**-هذه الرواية جزء من التاريخ الكلي للمأساة

-بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية.

-أقصد أنك تكتب عن المأساة دائمًا.

-نعم بالتأكيد أنا كاتب مأساوي.

-هل هو الجرح إذن؟.

- الجرح.. نعم..نعم..الجرح."[2]

المفارقة الأخرى في بطء السرد "الوقفة"، لجأ لها الروائي لوصف الأمكنة التي طالتها أيدي العنف، والشخصيات والأحداث "كانت مدينة العاصمة مثل لوحة رسمها فنان وانتحر..لم يلتفت إليها على الإطلاق لم يحاول حتى التكهن على أي صورة ستكون ..مجرد لوحة، فضاء ممزق، ذاكرة مثخنة بالألم، ألم الذاكرة، ألم الجوع، ألم الروح، ألم النفس، ألم العقل، ألم الكتابة، ألم الخوف، ألم الضوضاء"[3]. إن الصورة الأقرب لمدينة العاصمة لوحة فنان رسمها وانتحر، ولم يدر أي مصير تركها له، فالسارد ترك القارئ أمام مجموعة من صور الألم. وكل صورة لها دلالات إيحائية، تومئ بهموم الذاكرة وشجنها. يصف السارد ويستجلي في مقطع آخر حالة شعورية ولحظة إبداع " في تلك الساعة المتأخرة من الليل. حيث تمكن سمير أن يستسلم قليلا لحالته الوجدانية المتكسرة. أن يشعر بالفراغ والحزن. أن يمتلئ بأصوات الأشباح التي تزوره كلّما خلى إلى عزلته وأن ينصت عميقا لتلك الأشياء المتداخلة والمبهمة، الغامضة والحالة، تلك التي توحي بأن عالما بأكمله يندلح في أعماقه الملتهبة، حيث الرغبة في خلق شيء.."[4]. السارد هنا يصف اللحظات التي تسبق العملية الإبداعية والتي تعتري النفس قبل وضع أولى الرتوش على اللوحة، لينصرف الروائي إلى وصف الذات أمام العنف يقول: "بلا قتل كثير لا يشعر المُشاهد بأنه أمام فيلم جميل أو مهم .. العنف يتحول إلى ضرورة وحالة مبهمة تثير الرعب والبهجة في الآن ذاته ..عندما انفجرت لأول أمامنا أنا ومحفوظ تلك القنبلة وقفنا ذاهلين شعرنا بالفزع أمام الدخان والنار وصوت الانفجار والأجسام المفحمة والدم..ثم ياللعبث كدتُ أنفجر ضاحكًا"[5] إنَّ رواية أرخبيل

[1]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص70.

[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص15.

[3]- المرجع السابق، ص27.

[4]- المرجع السابق،، ص 39.

[5]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص108.

الذباب اختلفت كثيرا عن سابقتها من ناحية التقطيع السردي، والتكسير الزمني، فغلبت النزعة التشاؤمية على النص السردي وبالتالي كيَّفته وفقا للواقع العبثي والزمن المُثخن بالآلام .

1-3- زمن القصة في مرايا الخوف:

تنفتح القصة على زمن كرونولوجي مُحدد 2 ديسمبر 1990 وهي بدايات العنف في الجزائر.

فينطلق الحكي من لحظات انتظار زينو لنازلي وفي تلك الأثناء يظهر" شاب ملتح (...) يرتدي لباسا أفغانيا أسود، سروال نصف ساق، حذاء جلديا، وسترة سوداء كثيرة الجيوب، وضع في أحدها مصحفا صغيرا وسواكًا (...) لمح العاشقين وهما يمسكان يد بعضهما(...) فاندفع من مكانه غاضبا كالثور الهائج"[1]. ولقد حدد السارد زمنيا جميع اللقاءات بين نازلي وزينو، ولكن تنتهي علاقتهما بعد انضمام نازلي لموجة التدين التي عصفت بالبلد ويحدد نهاية العلاقة بيوم 13 فيفري1992، سنة اغتيال الرئيس محمد بوضياف. وتعد سنوات (1992-1993) البداية الفعلية للعنف في الجزائر، فقد جرت في هذه الفترة العديد من الجرائم والاغتيالات، وكذا تعد الأشد عنفا في تاريخ الجزائر.

السارد يستدير ناحية الماضي ويركز على الفساد والعنف فيه، فيبحث في تاريخ الجزائر ويحدده زمنيا (1517 إلى غاية 1830) أيام الحكم التركي، ثم يعود للحرب التحريرية والصراع السُلطوي الذي جرى بعد الاستقلال. فبعد هذه الاستدارة إلى الماضي يعود السارد للزمن الحاضر، مُحددا إياهُ (أوت2004) أين يُكلَف بمهمة التحقيق في قضية لأنَّهُ التحق في الزمن المتوحش بمصلحة التدخل السريع. فيُحقق مع النساء اللواتي التحقن بالزمن المتوحش، وهناك يصادف نازلي ويكتشف أنها التحقت بالزمن المتوحش رفقة زوجها الناقم على الدولة لأسباب ماضية يعود عهدها إلى (ماي 1957). لينتهي الزمن المتوحش في الحكاية بالعفو على الذين التحقوا بالغربان. وينتهي فعل زينو بتركه صفوف المحاربين ليعود إلى بيته. وتنفتح الرواية على زمن آخر يقول السارد: "...رأيتُ في الحلم أن زمن الغربان المتوحش كان قد انتهى ...وبدأ زمن الرجل الثري.."[2]

1-3-1- مرايا الخوف وزمن السرد:

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص10.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص188.

الخطاب ينفتح في رواية **مرايا الخوف** من البداية على الزمن المتوحش والاضطرابات السياسية التي سادت البلاد (1990،1991،1992،1993) فهذه السنوات تمثل البداية الفعلية للعنف، وبداية علاقة زينو بنازلي والتي انتهت بانضمامها للزمن المتوحش. يتوقف الراوي عن التقدم في سرد الأحداث عائدا إلى الوراء مدة من الزمن، معتمدا في ذلك تقنية الاسترجاع، مستحضرًا ماضي شخصيات تاريخية عدة: العقيد بيليسي وجرائمه التي لا تغتفر"جعلت أهل البلدة يتصرفون وفق عنف مماثل، عنف مضاد، ومع مرِّ السنين أصبحوا لا يثقون إلا في العنف"[1]. تستمر الذاكرة في تدفقها مستحضرة حكاية القراصنة الترك كما يحلو له أن يسميهم، وعلى رأسهم بربروس الذي دخل البلاد 1517 وأحدث فيها الفساد[2]. ويعرفنا السارد بشخصية والده وحياته في آث منديل وعلاقته بالسيدة **بوبي**، ويعرج على حكاية سليمان عديم اللقب ابن يمينة بنت المحجوب الذي صار من الأئمة الجدد وحكاية أمه التي اغتصبها رجل غارديماو. يستذكر السارد ماضي طفولته يقول: " قضيتُ طفولتي في عالم مُخيف، عالم لايترك أي مجال لما قد يُعطي الطفل الصغير الحساس الحالم الذي كنتُهُ، إمكانية الإحساس بالطمأنينة "[3]. يسترجع ماضي جدته في **آث منديل** وحرب السنوات السبع الرهيبة وقصة سيبوس مع أهل قرية آث منديل[4]. يسترجع ماضي **مسعود بوفارة** القادم من **غارديماو** أو مسعود غارديماو وقضية الانقلاب. قال للسيِّد الرئيس: "ارتد ثيابك واتبعنا، لماذا؟ سأل السيد الرئيس، فأجابهُ العقيد: شكلنا مجلِسا ثوريًا. وقررنا تنحيتك"[5]. يسترجع السارد أيضا حكاية رجل مارس **ابراهيم آغا** المُجند الفرنسي الذي تسلل لجسد الثورة بعد مارس 1962 " وفي عام 1965 بعد الانقلاب بأسبوع دخل حي سان كلو، وفي جيبه بطاقة مجاهد.."[6]. يسترجع ماضي كل من **كاستيلو و محند بود أبوت**، وقصة زوج نازلي وماضي أهله المشؤوم في دوار بني ريح والمجزرة التي حدثت آنذاك، ثم تسترجع نازلي مأساتها مع جماعة الغربان في الجبال .

النص الروائي تشبع بالاسترجاعات الماضية، وهيمنت على حاضره الأحداث التاريخية، مما جعل الحكاية تبتعد كثيرا عن مسعاها الأصلي المرسوم لها وتقع في براثن الذاكرة. وبما أن حضور الاستذكارات كان ساحقا فإن صيغ الاستباق جاءت قليلة مقارنة بالاسترجاعات المكثفة، ولعل أهم الاستباقات ذلك اللقاء الذي بدأ به السارد نصهُ الروائي يقول: "هل سألتقي مع نازلي، ليخفُتَ خزني،

[1]- المرجع السابق، ص14.
[2]- ينظر المرجع السابق، ص36.
[3]- المرجع السابق، ص65.
[4]- ينظر المرجع السابق، ص68.
[5]- المرجع السابق، ص83.
[6]- حميد عبد القادر ، مرايا الخوف، ص105.

وأنسى الخراب من حولي"[1] والذي حددهُ زمنيا السارد ب 2 ديسمبر 1990، فيعود السارد لاحقا لحدث اللقاء ويذكر خيبته وفشله في ذلك اليوم. ونلفي بعض الاستباقات في النص مثل: التهديد الذي تلفظ به الأصولي عن إقامة الخلافة الإسلامية "لما نقيم دولتنا، سنمزق جسدك أطرافا، ونلقي بك في النار يا متبرجة"[2]. إعلان نازلي زواجها تقول: "سأتزوج الأسبوع القادم"[3] ويتحقق هذا الحدث لاحقا في السرد بارتباطها برجل منتمي لجماعة الغربان.

السَّارد يستشرف في حديثه مع نازلي رغبةً يقول: " أرغب في أن أصبح كاتبا"[4]. بيد أن هذه الرغبة لم تتحقق في السرد اللاحق يقول: " لم أصبح كاتبا كما كنت أحلم. الزمن لم يكن زمن كتابة. ولم يكن حتى زمنا واقعيًا. كان كابوسًا. كابوسًا مخيفًا مؤرقًا"[5]. ويحكي السارد عن آمال زوج نازلي بتصحيح الزمن وذلك بانضمامه لجماعة عديم اللّقب يقول: "سنصحح الزمن لنعيش سعداء"[6].

نص **مرايا الخوف** استفاد كثيرا من الزمن الماضي، واستثمر في أحداثه التاريخية، مُستعينا في ذلك بتقنية الحذف، إذ ألفينا حضورها بكثافة في النص السردي : " بعد سنوات طويلة قرأتُ في رواية بول أوستير ابتكار العزلة"[7]. "ومع مرور السنين، وبلوغه سن المراهقة، بدأ عدم امتلاك سليمان لقبا عائليا يثقلُ كاهلهُ"[8]. " لم ترهم منذ سنوات طويلة فاشتاقت إليهم"[9]. "وقد مرت تسعة أشهر على عزلتي"[10]. "مرَّ أسبوع كامل قضاه كاستيلو في البحث عن ما يُقنِعُه"[11]." مرّت اليوم عشر سنوات على التحاقي بجماعة المحاربين"[12]...ومما لاشك فيه أن نص مرايا الخوف إلى جانب تقنية الحذف اعتمد كثيرا على تقنية التلخيص السردية لعرض وقائع وأحداث وماضي شخصيات في فقرات قصيرة مُسقطا بواسطتها تفاصيل كثيرة. ففي عرضه لشخصية نازلي وتعريفه بها لم يتجاوز صفحة، بل حكاية نازلي وزينو كانت أشد اختزالا. نلفي أيضا تعريفه بشخصية سليمان عديم اللقب والذي أصبح فيما بعد من الأئمة الجدد وحياة عائلتهم معقدة لم تتجاوز أربع صفحات ونصف، أيضا عروجه على حكاية **سعيد الزاهي**

---

[1]- المرجع السابق، ص9.
[2]- ينظر المرجع السابق ، ص13.
[3]- المرجع السابق، ص47.
[4]- المرجع السابق، ص23.
[5]- المرجع السابق، ص139.
[6]- المرجع السابق، ص161.
[7]- حميد عبد القادر، أرخبيل الذباب، ص54.
[8] -المرجع السابق، ص58.
[9]- المرجع السابق، ص59.
[10]- المرجع السابق، ص62.
[11]- المرجع السابق، ص133.
[12]- المرجع السابق، ص140

الخطيب الجديد ل**حي سان كلو** والذي كان فيما سبق يلتهم الحياة التهاما والتي جاءت في صفحة. عرض السارد لشخصيات عدة من زمن الثورة والإستقلال (الجدة، سيبوس، مسعود بوفارة، ابراهيم آغا، كاستيلو، محند بودابوت...) وأحداث شتى ووقائع تاريخية (حرب سبع سنوات، الصراع على السلطة، الإنقلاب...).وتتمة للحكاية نلفي عرض حال **زينو ونازلي** بعد عشر سنوات من الكابوس الموحش، فعرج السارد على مأساة نازلي ومأساة زوجها وماضي عائلته البائس في حرب التحرير وبعده . وليُفسر السارد الحاضر استدار للماضي لأن وراء حقد زوج نازلي أسباب تضرب جذورها في الثورة .

السارد اعتمد لتبطيء السرد مفارقة الوقفة، وعكف على الوصف لعرض شخصيات وأمكنة ووقائع تاريخية. ووُجِد الوصف بكثرة في نص **مرايا الخوف**. فوصف السارد مسجدًا: "مسجد الحي بناية صغيرة. هو في الحقيقة مُصَلى فوضوي. سقفُه من الترنيت. جدرانه مُتسخة نخرتها الرطوبة. أرضيته من الاسمنت...[1] إن هذا الوصف نابع عن رؤية ناقدة وناقمة ومُعَبرة في الآن ذاته عن موجة التدين التي عصفت بالبلد. أين أصبح أراذلُ أئمة وأسيادًا. يقول: "فالناس تتدينُ من شيء مخيف، والزمن كان مُخيفا موحشا، يدفَعُ إلى التمسك بشيء نخاله مرفأ النجاة، أهل الحي جميعًا تحولوا إلى الصلاة"[2]. وفي وقفة وصفية أخرى يتطرأ السارد لتفاصيل حسية لإمام من الأئمة الجدد يقول: "لم يكن يتجاوز الخامسة والعشرين عاما، جسده نحيف، ولحيَته لم تكن كثة. نمت بضع شعيرات فقط على ذقنه، وكانت تُشبِه الزغب. ثم سرعان ما لفت انتباهي ندبة طويلة تحت أذنه اليمنى، تمتد إلى غاية رقبته"[3]. إن وعي الروائي القائم على واقع اجتماعي مفكك. صال فيه العنف وجال جعلَه يُقدم منظوراً لهذه الفترة يماثل ما حدث، فيقول السارد: "رأيتُ مالم أكن أتصورهُ أبدا طيلة هذه العشرة سنوات. رأيتُ الفاجعة بعينها مجسدة أمام عيني كل يوم. في الصباح والمساء(...) رأيتُ رؤوسا مقطعة وأطفالا غارقين في برك من الدّم، وجثث النساء والشيوخ والعجائز مُشوهة، رأيتُ أطفالا يبكون عائلاتهم التي أبيدت(...) رأيتُ الكون يتحول أمامي إلى مذبح، وكان الزمن يتقهقر إلى الوراء قُرونا عديدة"[4]. يظهر أن **الروائي حميد عبد القادر** اشتغل كثيرا على تقنية الوصف، ورصد الواقع بذهنية ناقدة وما قام في العشرية السوداء، وبوعي شكل حكايتَه فنيا.

ومن العناصر الفنية المعتَمدة لتبطيء السرد تقنية المشهد الحواري بجُزئيها الداخلي والخارجي، اعتمدها الروائي غرض إغناء الحكي برؤى وأفكار وتطلعات الشخصيات، وظهر ذلك جليا في جدالها. وبما أن بنية اللغة أوردت الحوار سالفا، فإننا نورد مقطعا حواريا تمثيليا فحسب. والذي أضفى على الحكي

[1]- حميد عبد القادر، أرخبيل الذباب، ص16.
[2]- المرجع السابق، ص16
[3]- المرجع السابق، ص17.
[4]- المرجع السابق، ص141.

جماليات. وترك الشخصيات الروائية تعبر عن ذواتها وتفصح بمكنوناتها. ففي حوار السارد مع امرأة من نساء الزمن المتوحش عن هويتها يقول: "- قالت بنبرة متلعثمة:

-أم مصعب.

-ابتسمتُ، فقلتُ:

-أقصد اسمك الحقيقي.

-قلت لك أم مصعب

-هل لي أرى بطاقة تعريفك

-فقدتها منذ عشر سنوات..أتصور منذ أن صعدت الجبل"[1]

إن هذا المقطع الحواري رصد مسائل عدة تعالقت وأمأت إلى أن الزمن المقصود زمن العنف (عشر سنوات) وأن هؤلاء الآصوليون تخلوا عن الهوية التي تمثل الوطن ورموز الدولة. ولجأوا للتمرد وتفضيل الألقاب والاعتكاف في الجبال. وإن متأمل الحديث والأفكار المبثوثة فيه يُفسره بالبطاقة التعريفية لهؤلاء المتمردين. وفي الغرض التعريفي نفسه وجدنا حوارا داخليا يرصد هذا الشأن يقول السارد: "فتساءلتُ في قرارة نفسي. لماذا هو عنيف؟ كيف يسمح لنفسه بأن يتوعد الناس هكذا؟ وهل هؤلاء الأئمة الجدد هم خلفاء الله على الأرض؟ وهل الله هو كل هذا العنف المنبعث منه كالشرر؟ لم احتمل العنف المتطاير من خطبته."[2]. إن خطاب السارد النفسي عبر عن موقفه المتشائم من الأئمة الجدد، وفي الآن ذاته أومأ وأشار لظاهرة التدين التي أضحت موضة متفشية في زمن العنف، وبتأثير من الأئمة الجدد غدت المساجد ملأى بالناس تدعو لسبيلها بما هو أشد وأعنف.

إنّ **مرايا الخوف** فسَّرت الخوف والعنف الحاصل في الزمن الحاضر بما جرى في الماضي، والواقع من منظورها إلا نتيجة حتمية أسفرها تواشج مجموعة من المُسَبِبات اقترفتها ذهنيات عديدة ، وقد أورثت أبناءها وأحفادها الأحقاد. مرايا الخوف ظلت أسيرة الخوف بكل أشكاله. وكان العنف محورا ومركزا للزمن، فبدايته محددة 1990، ونهايته مع تباشير الصلح والعفو على من التحق بالزمن المتوحش.

1-4-زمن القصة في القلاع المتآكلة:

إن رواية **القلاع المتآكلة** تكشف عن واقع محموم، وعن مجتمع اختلطت فيه المفاهيم وتصادمت، وأفرزت أفكارا متناقضة. الروائي محمد ساري نسج روايته على إيقاع الصدام والعنف. إذ تدور أحداثها زمنيا في الحاضر الراهن. والذي يصفه ويحيل إليه السارد: "رأسي تحجبُه غيمة كؤوس البيرة التي

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص150.

[2]- المرجع السابق ، ص18.

تجرعتها برفقة عصابة آخر الناجين من التدين الزاحف على البلد في السنوات الأخيرة"[1]. نلفي رموزا أخرى تشير للزمن وتؤكد الافتراض بأنه الزمن التسعيني. تقول إحدى الشخصيات: "ما رأيك في موقف اليامين زروال؟"[2]، وما هو شائع أن حكم هذا الرّجل كان بعد اغتيال الرئيس الراحل محمد بوضياف الذي زج بالناشطين السياسيين الإسلامويين في محتشدات الصحراء[3]. وهناك عبارة أخرى أكثر دلالة "ماذا فعل زروالك هذا حتى يستحق كل هذا التبجيل ؟ هل أخرج الشيوخ من سجنهم وأقام معاهدة صلح كصلح الحديبية؟ أم أنه سحب ترشُحه من الرئاسيات وترك المدنيين يخوضونها بحرية دون تدخل الجنرالات الذين أعادوه إلى السلطة بعد أن أخذ تقاعدهُ"[4]. فيظهر التماثل جليا بين ما يحصل في الواقع. وما تمثله البُنى الذهنية الخارجة عن النص وبين بنى النص نفسه[5].

رواية **القلاع المتآكلة** تقوم على حادثتين مأساويتين حصلتا في زمن العنف. الحادثة الأولى اكتشاف جثة نبيل ابن الموظف ذي التوجه الاشتراكي الشيوعي مقتولا بالرصاص في ساحة المدرسة، والذي حدده السارد زمنيا في مذكرات نبيل الجمعة 28 سبتمبر. العاشرة ليلا من عام 1992. والحادثة الثانية الهجوم المُسلح على شاحنة الشرطة التي تحمل المساجين للمحاكمة. أين ارتكبت جريمة شنعاء في حق رجال الشرطة، ولا يفصل بين الحادثة الأولى والثانية إلا يوم واحد. فيفضي هذا الحديث عن الواقعتين إلى أن الزمن الذي تدور في بوتقته الأحداث الصاخبة هو زمن العنف. بل الأشد عنفا في تاريخ الجزائر.

رواية القلاع المتآكلة لم ترو الحادثتين فقط، بل تحلقت حولها حكايات أخر من الزمن الماضي ومن الحاضر الراهن، وتعالقت وتواشجت لانتظام هذا العمل السردي. فتارة ترفع هذه الحكايات اللبس عن الحكاية الأصلية وتارة تشير لما ورائيات العنف ومُسبباته. وتارة أخرى تمنح الحكي تشويقا بتسليطها الضوء على شخصيات أخرى وعلى أفكارها المؤدلجة وتوجهاتها.

1-4-1- القلاع المتآكلة وزمن السرد:

المحنة الجزائرية التسعينية شكلت مرجعية أساسية لازدهار الكتابة الروائية في الجزائر، واللافت في الروايات هي الرؤى والعوالم والخصائص البنائية التي ميزتها وأجازت انتسابها لهذه المرحلة. **القلاع المتآكلة** واحدة من الروايات التي أعلنت انتسابها بموضوعها ورؤاها وعوالمها إلى مرحلة العنف في

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص
[2]- المرجع السابق، ص25.
[3]- ينظر المرجع السابق، ص54.
[4]- المرجع السابق، ص26.
[5]- ينظر صدار نورالدين، البنيوية التكوينية، ص125.

الجزائر ولم تخرج عن نطاق ذلك. واشتغلت على تكسير الزمن نظرا لمعاناة مجتمع الرواية. والموت والدمار الذي قضى هكذا على مدينة عين الكرمة. من الوهلة الأولى يظهر الزمن الزمن الراهن، الذي اكتسحه التنين بتعبير السارد. "لا أظن أن هناك قوة قادرة على صد هجومه أو ثني عزيمته في إضرام النار في هشيم هذا البلد، لا يُروض التنين إلا بقربان في الخوالي من الأيام (...) أما اليوم فالمؤكد أن حريما من الأبكار والقناطر المقنطرة من أضابير الدينار والدولار والأورو غير كافية لترويض هذا المفترس"[1]. زمن السرد في **القلاع المتآكلة** جاء متكسرا يوحي براهنيته. فالحكاية تشظت لحادثتين مرعبتين. وحول كل حادثة مروعة هالة من الغموض تحيط بها. ويغيب الترتيب في الرواية أيضا جراء اعتماد الروائي تقنيات السرد المُكسرة للزمن. فنلفي استباقا في القسم الأول والثاني من الرواية باعتبار الرواية مقسمة إلى اثنتي عشر قسما. فيستجلب السارد حدث مقتل نبيل ابن الأستاذ الشيوعي، وهذا الحدث تظهر تفاصيله ومسبباته لاحقا في الرواية. يقول الأستاذ الشيوعي: " ابني...أقول لك ابني...هل تسمعني؟ عثرنا عليه مُلَطخا بالدماء..."[2]. إذا الرواية لا تبدأ بذكر التفاصيل المؤدية للجريمة مثل الروايات الكلاسيكية؛ التي تتنامى فيها الأحداث تصاعُديا وفق التوالي الزمني للأحداث وصولاً إلى الذروة. ثم تنفرج وصولاً للنهاية. بل بدأت بمشهد الجريمة والمؤسس على المفارقة. ليوحي بالفجائعية وتتماهى التفاصيل وتتشابك مع حكايا أخرى معقدة. وكل هذا يشير إلى زمن التشتت والضياع، زمن العنف المُرشى بالجرائم والضحايا والثكالى والأرامل. ويستقدم السارد أيضا حدث الهجوم المُسلح على شاحنة الشرطة التي تحمل المساجين والتي أفرزت مجزرة مأساوية.

ومما لاشك فيه استثمرت الرواية كثيرا في مفارقة الاستباق، فنجد الاستباق في قوله: "بعد قليل امدادات الجيش والدرك سيحوطون المكان وسيُمشطونه مترا مترا. إنهم مجانين فعلا"[3]. وأيضا لما تحدث الناصر بن تواتي عن التعريب الذي شمل جميع القطاعات: "الظاهر أن التعريب يزحف بخطوات عملاقة. يُقال إن كلية الحقوق ستُعرب كليةً ابتداءً من الدخول الجامعي المقبل"[4]، وأيضا يظهر الاستباق في قول السارد: " مارأيك لو أسلم نفسي إلى الشرطة؟ (...) زرني غدا أو بعد غد إلى البيت ليلا وسنتدارس معا قضيتك"[5]. لئن كان لمفارقة الاستباق حضورها في الرواية، والتي استغلها الروائي لتكسير نمطية السرد فإن مفارقة الاسترجاع سجلت حضورها هي الأخرى، مُسلطة الضوء على ماضي الشخصيات والمضمر من القضايا الحساسة والتي كان علاقة مباشرة بالراهن المتعفن.

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص7.
[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص7.
[3]- المرجع السابق، ص36.
[4]- المرجع السابق، ص42.
[5]- المرجع السابق، ص127.

السارد يستذكر قصة تخليه عن التعليم وانخراطه في سلك المحاماة وفي الآن ذاته يُلقي الضوء على قضايا اجتماعية ومسائل سياسية، يُعري فيها هذا الواقع الهزيل المبني على شقاء أفراده. وتتواصل الاسترجاعات الماضية انهيالها على الحاضر، شارحة ومفسرة له، إذ يستحضر السارد ماضي رشيد بن غوسة ووالده، ويُعد ماضيه سرا دفينا لما أصبح عليه في الراهن " وفي سهرات رمضان، يقودنا كقطيع خرفان إلى المسجد لأداء صلاة التراويح. أبي هو الذي كرّهني بالدين، عشت الصلاة كسخرة يومية أنتظرها كعقاب مقيت. والدراسة هي التي أنقذتني"[1]. إن هذا المقطع السردي يوحي بدلالات أكثر عمق كقضية تمرد الأبناء على الآباء، رفضا للتقاليد العريقة، وهذه القضية أو ما تعرف بصراع الأجيال دوما ما مثلت إشكالية المجتمعات عبر العصور. ويواصل السارد الحديث عن ماضيه مستحضرا حكايا جرت أيام الاستقلال: " فجرني الحديث إلى الغوص في أوجاعي الخاصة التي ما تذكرتها مرة إلا وقضيتُ بقية اليوم كئيبا حزينا، لأنها تذكرني أيضا بمأساة أخرى، مأساة أختي التي أنهكها الصرع وعذبها قبل أن يستسلم جسدها الضامر. الهش. وتلفظ آخر أنفاسها على الفراش الذي مات فيه أبي والركن المظلم نفسه"[2]. ولا يبرح السارد الحديث من وصلة إلى أخرى عن ماضيه اليائس وعن عذاباته، ويضعنا أمام صورة من صور المعاناة " الميلود قُتل في معركة وقعت في ضواحي البليدة بين طائرات هواري بومدين ودبابات بعض عقداء الجيش الذين أرادوا الإطاحة به، والثأر لبن بلا الرئيس الذي أزاحه بومدين من الحكم وأدخلهُ السجن"[3]. إن لحظات التذكر والعودة بالزمن إلى الخلف يمكننا اعتبارها قرائن دالة لها علاقة وطيدة بما يحدث في الراهن. والعنف والبؤس في المجتمع ماضيا يُعبر عن الأساسات الهشة للمجتمع الذي تآكل في الراهن بفعل تضارب الإيديولوجيات وعنجهية المتطرفين.

وقد لجأ الروائي لإسقاط مُدد طويلة من الزمن وتفاصيل سردية كثيرة لمفارقة الحذف، لتسريع السرد: "وبعد مرور أزيد من عشرين سنة من تلك المصادفة الرائعة"[4]. "في السنوات الأخيرة وبالأخص منذ إحالة رشيد بن غوسه على التقاعد"[5]. "في ذلك الأسبوع انشغلت باجتماعات يومية"[6]. إن هذه التقنيات السردية لا نستطيع من خلالها حصر الزمن والقبض عليه، كونه زئبقي ينفلت كلّما تم الاشتغال عليه، ولذلك اعتبرته **سيزا قاسم** " أن لا وجود له مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان ومظاهر الطبيعة. فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص63.
[2]- المرجع السابق، ص66.
[3]- المرجع السابق، ص106.
[4]- المرجع السابق، ص44.
[5]- المرجع السابق، ص59.
[6]- المرجع السابق، ص69.

تجزيئية، فهو الهيكل الذي تتشيد فوقه الرواية"[1]. إذاً الزمن هو روح العمل الروائي وتتحلق حوله البنى الأخرى. مُشكلة بذلك البنية النهائية للشكل الروائي. وإلى جانب تقنية الحذف في تسريع السرد هناك تقنية التلخيص. ففي عرضه لحدث اغتيال الشرطة وتهريب المساجين لم يتجاوز الصفحة، وفي عرضه المقتضب لشخصية سي الناصر لم يتجاوز أيضا صفحة، وأيضا عرضه لشخصية محافظ الشرطة سي أحمد لم يتجاوز صفحة. وهذا ليتسنى للسارد ذكر القضايا وأهمها في السرد وتسليط الضوء على حيوات شخصيات تسترعي انتباه القارئ.

الروائي لجأ لتقنية التلخيص ذاكرا وقائع ماضية. مُستندا في ذلك على ما يُسعفه لفك إبهامات الراهن وما له علاقة بما يحصل في الحاضر. كإشارة السارد إلى ماضيه ومقتل أخيه الميلود في ظل الصراع السلطوي وماضي عائلة يوسف المشؤوم، الماضي الذي صيرهم منبوذين في الحاضر. وأسقط بهذه التقنية الكثير من التفاصيل كي تعلو بهذا سلطة السرد.

الروائي استعمل مقابل مفارقة تسريع السرد مفارقة تبطيئه، واستثمرها استثمارا جيدا أين تطرق لمواضيع شتى تمثل نقاط حساسة في جزائر التسعينات وما عرفته من أحوال وأهوال. وتجلت هذه القضايا بشكل واضح في البنية الفنية للنص. وقد استعان بالوقفة لهذا الشأن، فعن قضية تسمية المتطرفين يقول: "لم يعد الناس يعرفون كيف يسمون الجماعات المسلحة: إرهابيين؟ إسلاميين؟ مجاهدين؟ جماعة الفيس؟ جماعة الجيا؟ قتلة؟ مرتزقة؟ الناس البسطاء حائرون؟ "[2]. ينتقل في مقطع آخر للحديث عن شغب وعنف الجماعة المتطرفة وقادتها وخططهم لتأسيس الخلافة الإسلامية، ولكن مصائر هؤلاء المتطرفين كان الاعتقال والسجون. فعمد الروائي لتقنية الوصف وتطرأ لتفاصيل رحلة نبيل إلى أقاسي الجنوب حيثما تكمن السجون يقول: "يقع السجن داخل ثكنة عسكرية، وسط منبسط رملي عند أسفل هضبة صخرية تحيطها أسلاك شائكة، بها قليل من البيوت الصلبة المبنية بالحجارة والقرميد، والباقي عبارة خيام عسكرية تمتد إلى عمق أسفل الهضبة"[3]. نلفي وصفا آخر لرحلة إلى البليدة لدفن محافظ الشرطة المغتال، أين تشعب الحديث بين الشخصيات، ولمسوا قضية الحواجز المزيفة يقول: "أنا وقعت في أربعة حواجز مزيفة، كنت داخل الحافلة ينتظرون دائما اقتراب المغرب ليخرجوا من معاقلهم. إنهم من منطقتنا ويعرفون الناس، لذلك يكتفون بأخذ الأموال والبحث عن المجندين في الجيش"[4] . جاء الوصف في العمل الروائي ليخدم بنية الزمن وباقي البنيات. الوصف الذي يرسم عوالم أخرى متخيلة في ذهنية القارئ، ويجبره على

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية27، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984، عن محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص59.

[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص32.

[3]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص192.

[4]- المرجع السابق، ص217.

القراءة الثانية والثالثة وهكذا دواليك. وبما أن القلاع المتآكلة رواية واقعية كانت حريصة على ذكر التفاصيل، وتصوير الأحداث والوقائع والشخصيات، فيصف السارد مشهد جثث المتطرفين المعروضة في ساحة أول نوفمبر يقول: "جثوت بقرب جثة قصيرة معفرة أيضا بالدماء والتراب ملقاة جهة اليمين، تكاد تلتصق بأخرى. كان الرأس مهشما كما لو أنه ضرب بآلة حادة"[1]. إنَّ درب الرواية الواقعية العكوف على التصوير والاشتغال على الوصف القريب من الواقع لإيهام القارىء بحقيقتها وما هي في نهاية المطاف إلا عمل فني مرتكز على التخييل بالدرجة الأولى المتماثل مع قضايا الراهن.

الخاصية الثانية لتبطيء السرد المشهد، بحيث باتت بنية الشكل وتقنيات السرد تهم الكتاب كثيرا، وفي ضوء هذا السياق اشتغل الروائي على تقنية الحوار بشقيه والتي أفرد لها مبحثا خاصا في اللغة. ولتوليد دلالات لا متناهية ضمن الروائي مشاهد حوارية داخلية وخارجية والتي انفتحت بدورها على نقاشات وأجْلَت قضايا خفية وبهذه اللعبة استطاع الروائي التملص من هذه الحقائق المسرودة كون الشخصيات على اختلافها التي أسند لها فعل السرد هي القائلة. كحديث ندماء المقهى عن زيارة الرئيس الرسمية إلى نيويورك. أين انقسمت الآراء إلى معارض ومؤيد لهذا الرئيس وأفعاله[2]. لدينا مشهد حواري آخر ضم محافظ الشرطة والسارد الذي رفع الغطاء عن قضية فرار المساجين وأفعالهم الوحشية. وقصة اختفائهم وأسباب معارضتهم وتعاطف الشعب معهم[3].

مشهد حواري جمع (محافظ الشرطة ورشيد بن غوسة والسارد) والذي كشف فيه المحافظ قضية انتحار نبيل، وإمكانية شراكته مع المتطرفين. فالحوار الخارجي في النص جاء ليماثل مواقف جرت في الأزمة، وأفكار وأقوال تداولوها، والحوار الداخلي مضى هو الآخر مُضِي الخارجي. واستجلى ما يمكن أن تقوله النفسيات والذهنيات في تلك الآونة، وما أثار لواعجها. فاعتمد الروائي لهذا الغرض مذكرات شاب جرفته موجة التدين الزاحفة وأذاقته من علقمها مرا، وخيرته قتل والده أو الانضمام لها و الفوز بجنتها، وأغرقته في وساوس نفسية أودت به للانتحار. ووراء المشهد الحواري مقاصد تأويلية يدخل في دائرتها حتى القارىء بحيث تجعله يستبطن مكنوناته ويقارن ويحس بآلامها ومن هنا فوظيفة الفن المعالج للعنف لها أغراض من بينها جعل القارىء يحس بعذابات وآلام الشخصيات.

الروايات الأنموذج تبدو حسب ما يضمر سردها حينا ويصرح به حينا وما تصرح به بنيتها الزمنية المتماثلة مع الواقع التسعيني العصيب حينا آخر. صوت الحقيقة، حقيقة الضياع والهزائم، حقيقة الموت والعنف الهستيري. وقد اتفقت الروايات الأنموذج على رصد الزمن التسعيني، وقضاياه لتأثيث عملها السردي. فتشابهت بذلك المواضيع، والأقطاب المتصارعة، وغدت الشخصيات الروائية تعبر عن

[1]- المرجع السابق، ص235.

[2]-ينظر محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص26.

[3]- ينظر المرجع السابق، ص53.

عمق جريح واحد، كادت تتطابق لولا اختلاف رؤى الكتاب ومشاربهم، غير أن بنية الزمن تباينت وتمايزت من روائي لآخر، فالزمن في رواية أرخبيل الذباب عبثي عبث حياة الشخصيات، مُكَسر لا تستطيع القبض عليه، زمن ضاعت فيه الأحلام والآمال يدور حول نفسه يبدأ أين ينتهي. على غراره رواية القلاع المتآكلة التي اشتغلت بكثافة على التفاصيل الواقعية وكان الزمن التسعيني بما له وعليه لبها، وعانت السنين الشديدة العنف. أما مرايا الخوف عاينت سنوات الجمر ولكن استعاضت بالماضي بدله واستغرقت في استحضار حكاية من زمن ولى لتعود في ختام الحكاية لزمن العفو فخرجت بذلك الحكاية عن مسارها الحقيقي المرسوم لها. ولقد كان دأب الغيث زمنا يسبق زمن المحنة. الزمن الذي امتلأت فيه القلوب شنآن واختارت التطرف حل أمثل لمشاكلها وتظل المرجعيات والأسباب واحدة في الروايات المعللة لظاهرة العنف وتعيد كل ذلك لمطلع الثورة والصراع السلطوي الذي نشب وللقضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية التي عجلت لقيام سنين الدمار. هكذا انبنت الروايات على مشاهد الدمار وغلى زمن العنف وصراع الأفكار والقضايا والقيم، وكانت بذلك معادلا نقديا لزمن هجرته معالم الإنسانية وصار العنف سبيلا أمثلا لمشاكلها.

ثانياً: المكان والرؤية المأساوية:

المكان بنية من البنيات المُكونة للنص السردي. يتجلى من خلال اللغة السردية والوصف، ويختلف عن الأمكنة الفنية الأخرى كالمسرح والسينما. وهذا ما ذهب إليه هنري متران الذي اعتبر "المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[1]. فالمكان يوهم القارئ بحقيقة القصة وحقيقة أمكنتها. ويضطره للبحث عن مماثلاتها في الواقع. فلا تستوي القصة بلا مكان "فيمثل المكان مُكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان. فلا وجود لأحداث خارج المكان. ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[2]. فتُجسَد بنيات الحكاية على أرضية المكان. والذي يمثل البؤرة التي تجذب الكل إليها. ويمثل هوية الشخصيات إن لم أقل هوية البشر. فما الحروب والمعارك والثورات قائمة إلا لأجل تربة الأرض. وبالتالي نجد أن "المكان يلعب دورا مهما في تكوين هوية الكيان الجماعي. وفي التعبير عن المقومات الثقافية والقناعات السياسية، كما يصبح إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب أو حرمت منه الجماعة ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمظلومين داخله"[3]. فالمكان المقصود منه مكون الفضاء، وهذا ما ذهب إليه أيضا الناقد **حميد لحميداني** الذي اعتبر مجموع الأمكنة في الرواية، فضاء الرواية "لأن الفضاء أشمل وأوسع من

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص65.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص99.

[3]- عبد القادر بن سالم، ص134.

معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محددا ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها. فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية"[1]. إذا النص الروائي يتوفر على مجموع الأمكنة المتوزعة في المتن، وكل مكان روائي يحمل مدلولات مُوحية تشكل الفضاء العام للرواية، وهناك من يطلق على المكان مصطلح حيز، فيرى الناقد عبد المالك مرتاض "الحيز كخشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها، ونوازعها وعواطفها وآمالها وآلاماها"[2]، كل هذه المصطلحات لمدلول واحد هو "المكان" الذي يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل يُمَكن أحيانا الروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم[3]، ويضطرنا الحديث عن المكان استجلاب آراء نقاد فيه، فبعض النقاد "يرون أن الفضاء أكبر من المكان لأن الأول يحتوي الثاني ويمتلىء به، فالمكان هو الموضع الذي تقع فيه الأحداث (**Place**) وهو ما يقابله في العربية لفظ المكان أي الحيز أو الوعاء وهو الذي يقع فيه الفعل، أما الفضاء **(Space)** فهو ذلك الفراغ، أي الفضاء الخارجي الذي يحيط بالمادة"[4].

المكان في خلقه للمعنى داخل الرواية لايتوقف عند موقف الأبطال من العالم بل "يتشكل من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فلكل لغة صفات خاصة لتحديد المكان: (غرفة، منزل، حي) ثم من طرف الشخصيات التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارىء، الذي يدرج بدوره وجهة نظر في غاية الدقة"[5]، إذا المكان مكون لا يمكن الاستهوان به، فإن خل تداعى كامل الجسد الروائي لأنه حلقة واصلة بين مختلف البنيات، يتأثر بها ويؤثر فيها، ويعبر عن مقاصدها ويحمل إيديولوجياتها، وإيديولوجيات الكاتب أي "أننا نجد أن المكان الواحد قد يتمظهر في صور ورؤى مختلفة حسب الموقع المكاني الذي يتخذه الروائي تبعا لرؤيته الأيديولوجية والجمالية التي يرصد منها وعبرها العالم"[6]، أو نقول أن المكان كثيرا ما كان يحرك الأقلام ولواعج النفس وأشجانها، وحنينها في خوالي الأيام، بل وأصبح الوقوف على الأطلال عند شعراء الجاهلين قداسة لابد منها، "وفي الحقيقة فإن الفضاء الروائي لا يتشكل

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص63.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص135.

[3]-ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص70.

[4]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص115.

[5]- طه وادي، الرواية السياسية، ص99.

[6]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص114.

إلا عبر رؤية ما، بل ويمكن القول بأن الحديث عن المكان في الرواية هو حديث محور عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر، فالرؤية التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"[1]. المكان يستحيل دون رؤية مسبقة. فتسبق عملية الرسم والعرض الكلي للمكان عملية الإدراك ووعي الراوي بها. وطالما الرؤية هي الي تسيّر طبيعة المكان الروائي ويستحيل هو دونها. يدفعنا الفضول لمعرفة خبايا الرواية الجزائرية من خلال توزيعها وهندستها للأمكنة ومعرفة التماثل الواقع بين الرؤية المأساوية والأمكنة في المدونة الروائية ويصل بنا الحديث إلى طرح إشكالية. كيف قابل الروائي الجزائري بنية المكان بالرؤية المماثلة لظاهرة العنف التي سادت أيام المحنة ونحن نعرف أن الروائي الجزائري كان شاهدا على المأساة التي جرفت الكل ببؤسها وعنفها. وقد طالته يد العنف وطالت المثقفين على شاكلته فمنهم من عارضها ومنهم من غادر البلد اختار الاغتراب ملاذا، ومنهم من اختار الصمت وابتلاع الجراح، وهذا الأخير وجد فن الرواية متنفسا له وضمادا لجروحه، واختار بلده الموبوء مكانا أمثل لأحداث روايته ولكن كيف أثث هذا المكان وفق رؤية مأساوية.

2-1- المدينة:

فضاء المدينة في الرواية الجزائرية يشكل دوما الضياع وفقدان القيم وانعدامها وتلاشيها، ولكن يعود هذا لأسباب منها النزوح الريفي نحوها، وانتساب أفراد لا يعرفون للمدنية طريقا لها، فتحولت إلى جحيم أرضي تكثر فيه كل مظاهر الفساد والانحلال وقد "اتهم أبناء الريف وأبناء البوادي بمسؤوليتهم عن خراب المدن وعن تضييع المدينة لهويتها المدينية في أعمال سردية عديدة ولا يرتد ذلك لتناسل أبنائها والإنجاز السكاني بها. بل يرتد ويعود إلى موجات الهجرة المتتالية إليها من الأرياف والمناطق النائية داخل الدولة الواحدة أو من الدول الأخرى"[2]. كل أصابع الاتهام تشير ناحية أبناء الريف في فقدان المدينة هويتها المدينية واضمحلالها وتحولها إلى آثمة "فكثيرا ما اتهمت المدينة بممارسة العهر بسبب قبولها بأي وافد إليها وكأن الأساس في المدينة أن تكون مغلقة في وجه الوافدين إليها والشعر العربي المعاصر الذي اتهم المدينة بقدرتها على تضييع أبنائها وقهرهم...واتهموها بأنها مجرد عاهرة"[3]. وفي خضم هذا الحديث

[1]- حسن بحراوي عن إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص259.

[2]- ينظر صلاح صالح، جدلية الجمال والقبح في المدينة العربية، سوريا، عن نذير جعفر، جماليات الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي للرواية العربية، دار الينابيع، سوريا، ط:1، 2009، ص68.

[3]- ينظر المرجع السابق، ص69.

واستنادا على رؤية الروائي العربي للمدينة كان للروائي الجزائري رؤية خاصة في ظل المأساة وظاهرة العنف، وفي ظل الموت الضارب، وباستنطاق النصوص الروائية "يبدو لنا فضاء المدينة مرادفا للموت والانهيار. مدينة منفصلة عن عالم الانسان. كل شيء فيها موت وخراب ودمار وانحلال ورذيلة..."[1].

وقد أشارت **روايتي القلاع المتآكلة وأرخبيل الذباب** من العتبة العنوانية إلى هذا الفضاء المديني الممزق، فالأرخبيل مجموع جزر متناثرة يعيش بها ذباب، ويشير هذا الأمر إلى الإطار المرجعي الجزائر التي أضحت فيه أيام المحنة مدينة عبثية فقدت معالم الحياة والأحلام، أهلكها العنف، وشخصياتُها ذباب طائش ضائع يعيش تيْها بل يتحرك إلا في التيه. يصف السارد العاصمة بقوله " العاصمة..الصخب المفعم بالجري. الحلم الذي يسكن الأسوار والمباني والحكايات. كوشم يحكي الأسطورة ويفجر الغوايات القديمة التي تصنع للإنسان معناه في غربته، غربته في منفاه...العاصمة هواؤها ملوث وحبها دافئ"[2]. نزع السارد إلى الفلسفة الممزوجة بالغزل ليصف العاصمة. العاصمة التي لم تغادر جروحها وأضحى هواؤها مُلوثا، واختلط فيه صوت الرصاص بالصراخ والفزع العام الذي استولى هكذا على مدينة كبيرة كالعاصمة. إنه سعار وجنون، وصار الموت فيها هو سيد اللحظات."لا أمل في سماء المدينة التي ضاقت بسكانها ذرعا وألما وتفجرت بهم وألقت بأشلائهم إلى النار تأكلهم واحداً واحداً...<<هذا البلد مثل القطة التي تأكل أولادها>>"[3]. لقد غابت مفاهيم الإنسانية في هذه المدينة. وغدت حفرا من هشيم النار تأكل أبناءها واحدا تلوى الآخر. ويواصل السارد وصف العاصمة ولكن هذه المرة وهي تحت حظر التجول" العاصمة تنام باكرا، صار الجميع متأكدا من الساعة التي يهربون فيها إلى بيوتهم وحتى في الحانات التي تتظاهر بتحدي الخوف. فإن هناك ساعة محددة يتوقف عندها أفق السكر"[4]. بعدما كانت العاصمة المكان المفتوح الذي لا قيود فيه للحريات، ولأهواء النفس البشرية. أصبح يفرض نظاما يقيد فيه الحريات والأنفس ويكبُتها. وضاع معه ليل العاصمة الجميل وصار مكانا مغلقا مُرعبا مثيرا للهزيمة هي الأحوال التي استحالت إليها العاصمة جراء العنف الذي ضرب في جذورها وأثر سلبا في شخوصها. وجعلها تعيش غربة في أوطانها. وفي الحديث نفسه حفر الحكي عميقا وأزاح الستارة عن القلاع المتآكلة، عن المدينة التي تآكل أسفلها وصارت كعظمة منخورة هشة.دارت جل أحداث الحكاية في مدينة صغيرة تقع في أطراف العاصمة يصفها السارد" عين الكرمة لم تعد تلك الواحة الوارفة الظلال. الدافئة الحضن. التي آنست العيش بين أسوارها الآمنة منذ اليوم الأول الذي نزلت فيه من الحافلة"[5]. عين الكرمة فقدت هي

[1]- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، دط، 2007، ص94.

[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص15،16.

[3]- المرجع السابق، ص82.

[4]- المرجع السابق، ص107.

[5]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص18.

الأخرى هدوءها وأمنها ودفئها لتنقلب إلى مدينة كبيرة غنية " تغير كل شيء. كبُرت المدينة واغتنت. ولكنها فقدت براءتها وطيبتها"[1]. ولكن كيف فقدت المدينة هاته البراءة والطيبة؟ يقول السارد: " تغيرت عين الكرمة جذريا جاءها الناس من كل حدب وصوب وتحصلوا على سكن وقطع أرضية. التجارة قبل السكن. الطوابق الأرضية محلات لبيع السلع التي كثرت بفضل سياسة الانفتاح والليبرالية المتوحشة التي انتهجها الرئيس الجديد (...) أما الآخرون وهم الكثرة الغالبة. فاستولوا على الشعاب والوهاد والمنحدرات المحيطة بالمدينة وعلى ضفاف الوادي القريب. وشيدوا بيوتا قصديرية فوضوية بعيدة عن الأنظار . ويرتزقون كيفما اتفق.."[2].كانت رؤية الروائي **محمد ساري** للواقع رؤية متأسفة مُتَحسرة ناقدة لما أصبحت عليه المدينة. وما يظهر على رواية القلاع المتآكلة اشتغالها الكثيف على المكان. حيث دقق ومحص بل جعل للمكان أحقية. وهذا الأمر يعود لأغراض الرواية الواقعية التي تسهب في ذكر التفاصيل وكل ما من شأنه إيهام القارئ بحقيقتها الجازمة. فيجد القارئ نفسه يبحث لها عن مطابقات ومماثلات في الواقع. وتنفتح بذلك أبواب التأويل .

عين الكرمة هاته القرية الهادئة الوارفة الظلال غزاها البناء الفوضوي. وأضحت مدينة شنيعة يقول السارد: " هذه هي عين الكرمة اليوم.. تصدعت، تورمت، تشوهت، من جراء الزحف الريفي الفوضوي وفوق كل هذا هاهو الإرهاب يُغرقها في أوحال جهنم برصيد اختراعاته البشعة في زهق الأرواح وتشويه الجثث التي فاقت إنجازات إبليس التاريخية. من قرية تُشعرك بالأمان والإطمئنان من الاحتكاك الأول، إلى مدينة يمتد عمرانها الخرساني القبيح إلى ما لا نهاية، دون معالم يسترشد بها الزائر، تُدخل في نفسك الكآبة وينتابك الخوف ومعه الرغبة الشديدة في مغادرتها"[3]. عين الكرمة القرية الغناءة والفيحاء العطرة غدت بشعة بالنزوح الريفي والبناء الفوضوي، وما أفاض الكأس الإرهاب الذي أغرقها في جحيمه. وجرت في عين الكرمة عديد من الجرائم وشهدت أسوارها تطور الحركات الإسلاموية. وبيوتها المهجورة المؤامرات. فالجريمة الأولى مقتل نبيل والتي وقعت بعمارة المتوسطة " كانت ساحة المتوسطة غارقة في شبه ظلام لايسمح بتمييز وجوه الحاضرين القلائل.."[4]. والجريمة الثانية وقعت بجسر الصفصافة والتي استهدفت شاحنة المساجين، ويقع عند المدخل الجنوبي للمدينة قرب حي الأكواخ القصديرية " إنه المكان المناسب لنصب كمين مسلح وإمكانية الانسحاب سهلة بالتسلل عبر مجرى الوادي حتى غابة الصنوبر في التلة المقابلة المطلة على أحراش المتيجة"[5]. إن الحديث عن المكان هو الحديث

[1]- المرجع السابق، ص18.
[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص21.
[3]- المرجع السابق، ص23.
[4]- المرجع السابق، ص9.
[5]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص35.

عن رؤية الروائي كون الذهنيات وعت دور المكان قبل الكتابة. وكتعليق على الأفضية في رواية **القلاع المتآكلة**. يجوز القول أنها خضعت للتفصيل والتدقيق في الوصف. وهذا مالم نشهده في رواية **أرخبيل الذباب** التي اكتفت بإظهار الفروقات بين ما كانت عليه العاصمة في الماضي وما أضحت عليه في ظلال المأساة. وكان وصفها حنينيا غلب عليه الغزل حتى السارد نفسه قالها: إن العاصمة تشبه لوحة فنان رسمها ورحل... عين الكرمة هي المدينة ذاتها في **رواية الغيث** ولكن الزمن غير زمن القلاع والسارد والشخصيات. حتى عين الكرمة طرأ عليها التغيير الزمني. بحكم رواية الغيث أسبق زمنيا. فكان الفضاء المكاني في الغيث فضاءً صوفيا، لأن الشخصيات لازالت تحكمها العقلية الصوفية . وتمتح من معينها. لذلك كان الجو العام للحكاية ذو لمسات صوفية" فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي وتماسكه الإيديولوجي"[1]. واستنادا على الاقتباس وبالنظر إلى الرواية فإن شخصية المهدي التي عاشت في جو أسري صوفين كانت أغلب حركاتها وأفكارها لا تنفك تشير لغرائب الصوفيين وأمكنتهم (المزارات، القبور، الأولياء الصالحين وبالنسبة للمدينة كانت عين الكرمة تلك القرية الصغيرة تمثل متنفسا لهم والمعدن النفيس الذي يغري وعليه يتنافس المتنافسون. يقول السارد: "لم نخض حربا ضد الاستعمار وننتصر انتصار الأسود، كي نبقى جاثمين بجبالنا برفقة الغنم والقراد، عين الكرمة عائشة. عين الكرمة تتدفق فيها الخيرات، المعمرون يغادرون ديارهم ويتركونها فارغة.. استعدي للرحيل إلى المدينة"[2]. عين الكرمة وما شهدته من تطورات، غدت تسيل لعاب الطامعين فيها والقرويين. وكان اعمر حلموش أحد هؤلاء في الستينيات من القرن الماضي ولكن عين الكرمة في الثمانينيات من هذا القرن صارت مطمع أسيادا جدد يقول السارد "تقبع عين الكرمة وسط البساتين المهملة منطوية على خضرتها المستفحلة، منتظرة أن تزف عروسا للأسياد الجدد"[3]، وحدثت مسيرة في هاته المدينة نظمها الأسياد الجدد، يقول السارد: "ستعيشون يوما مشهودا يغير مجرى التاريخ بهذه المدينة المباركة. وستردده الألسنة طويلا. ربما تساءل الكثير منكم عن سبب استقدام هذه الناقة من الصحراء"[4]. تتفق أغلب الروايات العربية في قضية ضياع المدينة لمدنيتها البهية وشوارعها وأسوارها البراقة للقرويين الذين انحدروا من الجبال والهضاب بحثا عن قوتهم. بحيث تبقى صورة المدينة القديمة في الذاكرة يحملها الراوي معه والحزن يملأ قلبه يقول السارد: "بومدين هو الذي فتح أعينهم باشتراكيته الحمقاء التي تشجع على الكسل، رافعة شعارالمساواة بين الفقراء والأغنياء. وسخوا

[1]- طه وادي، الرواية السياسية، ص98.

[2]- محمد ساري، الغيث، ص81.

[3]- محمد ساري، الغيث، ص25.

[4]- المرجع السابق، ص74.

المدينة، حولوها إلى مزبلة عمومية، آه على زمن فرنسا، لم يكن يجرؤ هؤلاء المقملون على تلطيخها بأقدامهم الملوثة"[1]. وتومئ النصوص وتشير للتغيير الذي زحف على المدينة كالصاعقة. على بيوتها وحاناتها وشوارعها ومواخيرها. ولم يهضمه الشعب. ولا الروائي. ويُحمل السارد مسؤولية ما يحدث لسياسات المنتهجة في البلد. ولهؤلاء الأسياد الجدد يقول السارد: "تدثرت المدينة بألوان الحجاب القاتم. انتشر الاكفهرار بقسوة الحجر. عودة إلى حياة الريف والقرى والمداشر، إلى قيم وعادات الأجداد. الرجال في الأسواق والمقاهي. أما النساء حاشاكم، فلا يصلحن إلا للطبيخ وتربية الأطفال وتنظيف الاصطبلات"[2] إن اختلفت النصوص الروائية الجزائرية في متونها. فإنها تتفق في وجهات نظرها في تعرية الواقع الجزائري الهزيل. الذي شارك في تدمير وغصب مدينته كثير من القطاب المتناحرة. وضاعت المدينة في حوافر هذا الصراع. يقول السارد: "بعد ذلك، أضحت الشوارع حزينة، الرجال، سوى الرجال يتسكعون في الأرصفة والطرقات. النظرات تائهة.."[3] إذا هذا العرض اللغوي للمدينة. وما أضحت عليه بفعل الصراعات تولد الكثير من الدلالات والتاويلات ويبرز وجهة نظر الكاتب للعالم ويصدق عليه هذا القول : "التاريخ هو فعل الانسان في الجغرافيا. وعندما يكون فعل الانسان في بقعة جغرافية ما حاسبا ويبلغ من القوة درجة تحول مسار الانسان يصبح هذا الفضاء حيزا ذهنيا وصورة مثالية. لوعي جذري ترتبط به صلات المصاحبة والتراسل والجدل. بطبيعة الحال لن تكون كل الفضاءات متساوية في هذا الشأن وإنما ستكون هناك أمكنة مميزة ترتبط بطفرات حضارية، لهذا طالما وجدنا هذه الفضاءات تجتذب المتخيل الإبداعي ويصير الانتماء إليها انتسابا الى فضاء المغايرة الابداعية. والمغايرة تمارس عنفا بطبيعتها ومن المفترض أن يضحى التعبير عنها عنيفا"[4] إن الروائي الجزائري عان الأمرين في جزائر التسعينيات ووعى وعايش التغيرات والتطورات عن كثب، لذلك غدا تعبيره عنها عنيفا، وتحضر المدينة في رواية مرايا الخوف لحميد عبد القادر وتكاد لا تخلو صفحاتها من ذكر أحيائها وشوارعها ومقاهيها ومحلاتها وبناياتها. وهذه الكثافة المدينية تبرز رؤية الكاتب.

وقد انبنت بعض الأفضية على رؤية ناقدة يقول السارد: "راودتني أفكار يائسة وأنا أعبر شارع العقيد بيليسي. نفسي تتقزز كلما أعبر هذا الشارع، وفي كل مرة أتساءل عن بقاء اسم هذا السفاح راسخا في ذاكرة أهل البلدة" [5] . ويقول عن شارع آخر "فمشيت على طول شارع مونتانياك (متى ينزعون هذه التسمية ؟ ألا يعرفون أنه عسكري مجرم أباد أجدادنا مثل بيليسي وزرع الرعب أينما حل بجنوده

[1]- المرجع السابق، ص99.

[2]- المرجع السابق، ص222.

[3]- المرجع السابق، ص235.

[4]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما ص47، 48.

[5]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص13.

المدججين بالاسلحة)"[1] . السارد يُرجع ظاهرة العنف المستفحلة بين أهل المدينة للجنرالات القساة الذين سبقوهم. يقول السارد: "بيليسي أيها الحقير (...) جعلت أهل البلدة يتصرفون وفق عنف مماثل، عنف مضاد، ومع مر السنين أصبحوا لا يثقون إلا في العنف "[2] . السارد عاين حقيقة العنف المستفحل في المدينة بما فعلته شخصيات تاريخية في أهلها. فالعنف لا يولد إلا العنف. والسارد في مقطع سردي يرثي حيه، ويبكيه بكاء خفيا "لم احس بالاطمئنان وأنا أرى حي سان كلو يتحول إلى مكان أسياده من رعاع الحي الذين كانوا يشكلون فيما مضى أفراد عصابات المنحرفين"[3]. ويواصل وقوفه الطللي على المدينة " كنت أرى أن أمور الحي تسوء وتنحو نحو الكارثة، مما زاد من حدة تشاؤمي. فقدت الإيمان بغد هادئ، فالأوباش إذا تحولوا إلى أسياد الحي سيحل الخراب حتما"[4]. فبعد هذا الرثاء وهذه التنبؤات؛ يقع ما كان يخيف السارد ويثير قلقه وتشاؤمه. فتسوء حالة المدينة وتهوى نحو قاع الكارثة." قد حوّم الغربان على المدينة، ينهشون لحم أهلها، وكان الموتى يسقطون كل يوم، بعضهم يموت في الصباح، وآخر ليلا، فامتلأت المقابر، وظهر الدفن الجماعي"[5]. إذا هذا الفضاء المديني ضيّع كرامة الإنسان وغيّب مفاهيم الإنسانية، وأصبح الموت سيّد اللحظات. فالمدينة دفعت شخصياتها نحو نهايتها السلبية.

إن كانت رؤية الروائي الجزائري والعربي للمدينة رؤية متشائمة. مأساوية يسودها التدمير والضياع والانحلال فإن له رؤية مناقضة للريف والقرية.

2-2-القرية:

الريف والقرية يشكلان في الروايات الجزائرية ملاذا وملجأ للنفس. وتطارد فيه الشخصيات ذكرياتها رغم العناء الذي قاسته فيها وصعوبة العيش. فيُمثل الريف ببساطته وسذاجته الأصالة بأسمى معانيها." فمن جماليات القرية أنها مفتوحة وممتدة ما بين أرض خضراء أو ستخضر وسماء ماطرة أو ستمطر. هناك شفرة خاصة بين المكان وصاحبه. يمكن فهمها عبر تجليات اللون اللاهب كقوة مضافة للرواية عبر أمزجة خاصة. ليست ممتعة غالبا. شكلها امتزاج القبح والخوف بالطبيعة التي كونت العنصر الأساسي في اللوحة"[6]. القرية منفتحة على الأصالة وعلى الذكريات. فجل الشخصيات تعود لديارها تتبع خطى الذكريات لعلها تمن عليها حنانا وتضج بالحياة من جديد لترى فعل الزمن. ولكن تتعدد رؤى

[1]- المرجع السابق، ص26.
[2]- المرجع السابق، ص14.
[3]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص55
[4]- المرجع السابق، ص55.
[5]- المرجع السابق، ص139.
[6]- نذير جعفر، جماليات الرواية العربية، ص258.

الشخصيات للقرية في الرواية الواحدة بين معارض ومؤيد، فهناك من يراها غبنا وبؤسا وشقاء لافتقادها مرافق الحياة وهذه الصورة نلفيها في القلاع المتآكلة يقول السارد: "قريتنا معزولة في منطقة جبلية، أرضها غير صالحة للزراعة، وبها نقص فظيع بمنابع المياه"[1]. إذا هذه الصورة توحي بالفقر والبؤس والعزلة، مضيفا عليها الروائي ذهنية الدروشة وزيارة المقابر والمزارات يقول السارد: "أمي تركض من مزار إلى آخر. ومن طالب إلى آخر، ولم تنفع جميع وصفاتهم في التخفيف من ألمها"[2]. وهناك صورة أخرى للريف كصورة الأقدمين للأعراب وأهل البادية المعروفين بالعلم والفصاحة والسليقة، فالبداوة في حاضر الرواية تشدُّ أزر الرجل وتقوي بأسه ورجولته بقساوتها. يقول السارد: "ولكنني قلت ستتعرف على العائلة وحياة الريف، ستركض قليلا في البراري والشعاب والأودية، ستترجل"[3]. لكن عصفت بالريف ريح عاتية وأخذته في دهمائها. يقول السارد في وصف إحدى القرى: "كانت قريتنا جنة من الهناء، صحيح أننا فقراء ولكن الفقر لم يقتل أبدا. نفلح أرضنا وهي لا تبخل عنا أبدا (...) فجأة سقط علينا هؤلاء المردة لا نعرف من أين جاؤوا (...) وبدأ بعض شبابنا ينظم إلى جماعتهم. فانقسم أهل سيدي مرزوق. ولكن تجبر هؤلاء فاق جميع الحدود، واعتدوا على ممتلكاتنا، أجبرونا على دفع الأموال لهم، اشتكينا إلى رجال الدرك مراراً ولكنهم لم يفعلوا شيئاً"[4]. لئن كانت المدينة تنعم ببعض الحماية والأمان فإن الريف عدَّهُ الكثير وكراً للمردة، والانتهاكات والسرقات لغياب الحماية. وأهله يعيشون على أمل الموت يدافعون عن أنفسهم من ظلم هؤلاء. يقول السارد: "اشترينا بعض البنادق أيضا ووقفنا وقفة رجل واحد لنحمي شرفنا وممتلكاتنا"[5]. ولهذا " تكتسب القرية أهمية مميزة لاتصالها الوثيق بالعنف خاصة القتل بعد الانعطافات الهامة التي شهدتها البلاد وجاءت لتعبر عن مرحلة تاريخية واجتماعية عاشها أهل هذا المكان، وجاءت اللغة لتنقلها إلى النص الروائي بتفاصيلها الحزينة مجسدة في يوميات السكان"[6]. مثلت القرية في زمن العنف ملاذا للمردة ووكراً لهم، محطة يلجؤون لها إذا فرغت مؤونتهم وخلُصَت.

الروائي حميد عبد القادر ينصرف إلى أشجان النفس ولواعجها ليصفها، في فراقها عن مسقط رأسها الريفي يقول السارد: " أعتقد أن جدتي عاشت حياتها حزينة. لم يسبق لي وأن رأيتها تضحك، عاشت مثخنة بالجراح التي سببتها لها مغادرة آث منديل. تلك النقطة الصغيرة الواقعة بين أزفون وبجاية على ظهر جبال الصومام جهة الشمال"[7]. إن البعد المعتمد في الإقتباس. يمكن أن يفسر بالبعد النفسي،

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص65.
[2]- المرجع السابق، ص66.
[3]- المرجع السابق، ص93.
[4]- المرجع السابق، ص214.
[5]- المرجع السابق، ص215.
[6]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص54.
[7]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص67.

لتأثير المكان على الذوات. " فلم يسبق أن تكلم أحدٌ عن البعد النفسي للمكان. صحيح أنهم تكلموا عن المكان والهوية، والمكان والبعد الأسطوري والإيديولوجي على قلة، لكن أحداً لم يتطرق لما يمكن أن يفصح عن موقف نفسي يؤثر في شخوص الرواية، وقد لوحظ أن بعض الكتاب يصور المكان باعتباره طارداً للشخوص. فالإنسان قد يضيق بهذا المكان أو ذاك. وقد يكون المكان جاذباً لا طارداً بمعنى أن الشخصية تتوق لكي تكون فيه"[1]. فالسارد انشغل بوصف ألام وحزن جدته النفسي الناتج عن فراق الأرض.

مثلت القرية فيما مضى الأصالة والعروبة الحقة. رغم صعوبة العيش فيها. لكن في الزمن المتوحش غدت وكراً للوحوش البشرية يقول السارد على لسان الإرهابي بعد قتله شرطيا: " يجب أن نغادر البيت حالا(...) إلى قرية بالقرب من دوار الخشنة"[2]. يصف السارد هاته القرية والتي تبرز توجه قاطنيها الفكري "لم نعثر على أي نقطة تفتيش. ونحن نلج هذه القرية التي تُشبه القرى الأفغانية"[3].

رواية الغيث فيها اشتغال مُكثف على القرية لأن " القرية هي المكان الذي يمثل شريحة اجتماعية أو لنقل طبقة كُبرى هي طبقة الفلاحين، فإن الالتفات إليها في الروايات كثيرا ما تُلازمه فكرة التمسك بالهوية الاجتماعية للناس"[4]. وهذا الاقتباس نُسقطه على **رواية الغيث** التي تراوحت زمنياً بين عهدي الاشتراكية وحرب بلاد الرافدين؛ أي فترة الاشتراكية بين السبعينات والثمانينات، وكانت الشريحة الكبرى في المتن شريحة الفلاحين، ويغلب على فكرها البداوة والغيبية والقصص الغرائبية. وقد استقروا في الأودية والشعاب. يقول السارد: " من عمق البطحاء المحاذية للوادي، ظهر حشد من الأطفال، بأعمار متفاوتة، يركضون في ضجيج من الصّيحات والنداءات، يجر بعضهم عربات ونقالات مصنوعة من تجميع متشابك للألواح الخشبية والصفائح الحديدية، مشدودة بأسلاك وحبال ومسامير معبأة بالدلاء وجيريكانات بلاستيكية، استعملت في الأصل للزيت وماء جافيل عبروا البطحاء بسرعة وانحدروا عبر المسالك الترابية المؤدية للمدينة"[5]. عبر هذا الوصف الدقيق تجلت صورة معاناة أهل القرى المحاذية لمدينة عين الكرمة ومعاناة أطفالها، وبشكل تفصيلي أكثر يرسم الدروب التي تؤدي لمزار سيدي المخفي." اندفع وسط الحرش، مُستعينا بذراعيه لإبعاد الأغصان المتدلية التي تعيق سيرهُ، على أية حال، فإن كل الدروب الصاعدة ستؤدي حتما إلى مزار سيدي المخفي المنتصب بشموخه على قمة الرابية"[6]. إن بنية المكان الحاضرة بكثافة في الرواية أعطتها دلالات عميقة وقوة إيحائية" فالتلاعب بصورة المكان في

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، 144،145.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص169.

[3]- المرجع السابق، ص170.

[4] - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص139.

[5] - محمد ساري، الغيث، ص16.

[6] -المرجع السابق، ص24.

الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجد فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنما يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عليه السرد مُحررا نفسه هكذا من أغلال الوصف"[1]. فماثلت الرواية الحياة الاجتماعية السائدة في فترة الاشتراكية، وزحف السكان إلى جوانب المدينة وذكرت قداسة بعض الأمكنة وتأثيرها العميق في نفسية أصحابها. أين أصبحت متكأً شرعيا عقائديا لبطل الرواية ولغيره، يقول السارد: "حينما دفع الباب الخشبي، ارتفع صرير أشبه بأنين الأشباح ثم عصفته روائح الغمل والصمغ المحترق والجاوي والعنبر، فسدّت شمّه، لتقذفه بداخل الجو الصُّوفي، حيث تتلاشى الفوارق بين الواقع والخيال، بين الطبيعي والسحري، لتفسح المجال لحالة تنتفهي فيها الجاذبية، حالة الأحلام والخيالات. اقترب من الضريح، انحنى باتجاه اليمين ونزع الألواح، بحركة فضة، كأنه تذكر فجأة وجود شيء يحوي السر المكنون"[2]. إن الأماكن القديمة وهذا الجوُّ الصوفي فيها لايكاد يزوره أحد إلا وفجر في أعماقه العديد من الأسئلة والاستفسارات، وقد شكلت هذه الأمكنة العديدة والمختلفة ديكوراً يُعبر عن رؤية الروائي لواقعه المُبهم الذي أخرج من بوتقته انتفاضة توالت بعدها جرائم وهزائم هتكت عرض البلاد العباد.

وعبر تصور واعٍ يسُوده كثير من التشاؤم والغربة يرسم بشير مفتي أمكنته ويلملمُ شتاتها، وهذا نابع عن غربة الذات والعبثية التي تعيشها شخصيات الحكاية. "فتغيير طبيعة الإحساس بالحياة إذن هو الذي جعل أدباء القرن العشرين يُغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع، فلم يَعد إحساسهم بالمكان يبعث في أنفسهم الشُعور بالإطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه"[3]. فمظاهر البؤس والشقاء والضياع والعبث جعلتهم يحولون عن مسار الرسم الأنيق للأمكنة إلى الإحساس بالغربة والهروب. يقول السارد: " عندما كنت في مقتبل العمر لم أتصور الحياة بهذا الشكل القاتل ولم يكن لدي مقدرة على مواجهة إحباطات المكان الذي كانت تعصف به ألوان شتى من الصراعات المنافسات العنيفة"[4]. وبكثير من العنف والمأساوية الدمية يصف الأمكنة غداتها. يقول السارد: "كان كل شيء يتهدم تحت وقع الرصاص والمجازر والدم الذي يسيل كالوديان فوق السهول الخضراء والجرداء مُعلنا نشيد القيامة النهائي"[5]. بناءً على ما ذُكر من استشهادات روائية مختلفة الرؤى والاتجاهات. يتأكد ما سبق الإشارة إليه وهو تماثل الواقع وبنية المكان من مدينة وقرية، لما أظهرت اشتراكها في رؤيتها ومشكلات الواقع. واتفقت في قضية المكان سيادة العنف في أوساطه. إذْ لم يسلم شبرٌ منها إلا وأغرقته المأساة بضوضائها، وسّودت نهاره بمجازر ودماء مهدورة.

[1] - حميد الحميداني، الخطاب السردي، عن محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص33.

[2] - محمد ساري، الغيث، ص256.

[3]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص70.

[4]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص29.

[5]- المرجع السابق، ص143.

وصيّرت الأماكن المفتوحة أكثر منها أمنا الأماكن المغلقة، بل إنَّ ألوان الحياة وجمالها غادرت الشوارع والأحياء والبيوت والقصور والمداشر والسُّهول، وانفتحت على العنف بأشكاله.

2-3- المكان الأيديولوجي:

إنَّ الأمكنة ذات الأبعاد الفكرية الأيديولوجية كانت حاضرة بكثافة في المدونة الروائية الجزائرية. وتجلت في البنية السطحية للرواية، والنابعة عن رؤية إيديولوجية لما هو راهن، والرؤية الأيديولوجية واحدة من رؤى العالم المتجسدة في المتن الحكائي، فرؤية العالم **la vision du mond**" هي مفتاح أساسي...في العلوم الإنسانية. ذلك أنها تُحولنا إلى تحويل جميع القيم والتيارات الفنية. ونرى أهميتها أكثر عندما ندرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني يشكل جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية. وأن التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكهُ. إلا من خلال رؤية العالم الخاصة بالكاتب"[1]. إن رؤية العالم تقودنا إلى جوانية الشيء لإدراك التفاعلات القائمة بين مجموعة من العلاقات. "والرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتمثله من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا خطابُه"[2]. إن رؤية روائيّ المدونة تماثلت مع ما هو سائد في الراهن، والأفكار المُسَيسة لغالبية الأمكنة ولم تغادر الأيديولوجيا هذه الرؤية. والمقصود بها " مجموعة المعتقدات السياسية الشاملة الواضحة التي تحدد مجال العمل السياسي ومساره. والأيديولوجيا بهذا المعنى تساعد على تشخيص الواقع بقدر ما تسهم في تحديد الرؤية المستقبلية"[3]. الرؤية الأيديولوجية تعي جيّدا الواقع المعيش. وتفترض واقعا ووعياً ممكناً تستطيع من خلاله تجاوز اللحظة. فاعتماد الأماكن الأيديولوجية" يحقق المشهد أو الإطار الذي لابُد منه لاضفاء الواقع الحسي على الحوادث إلى اعتبار آخر ربما كان أكثر أهمية من السابق. وهو الوظيفة الأيديولوجية ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير أو تشخيص للواقع الاجتماعي والطبقي للشخوص"[4]. وأولى هذه الأمكنة التي لا تغادرها المناقشات السياسية المصطبغة بصبغة أيديولوجية (المقهى).

2-3-1 المقهى:

إن هذا الفضاء يمثل ملتقى مختلف الشرائح. معروف لدى جل الثقافات. والمقهى الآن" يلعب كحيز في النصوص السردية الجديدة البؤرة المركزية في تنامي الأحداث، وتفعيل مسار السّرد. حيث يغدو المكان المفصل في ثقافة الجيل الجديد لتبادل الآراء ومناقشة الأفكار حتى إنه أصبح المتنفس الذي تناقش فيه كبْريات القضايا بسطحية في البداية. ثم سرعان ما تتحول إلى مؤشر لتغيرات قد تمُس الوضع العام

[1]- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، عن صدار نورالدين، البنيوية التكوينية، ص226.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، عن صدار نورالدين، البنيوية التكوينية، ص215.
[3]- طه وادي، الرواية السياسية، ص33.
[4]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص137.

والأشخاص"[1]. وهذا ما أُلفيَ في المدونة الروائية الأنموذج من خلال مقاطع سردية، يقول السارد في رواية القلاع المتآكلة: "وجدتُ المقهى المقابل للمحكمة غاصاً بالرجال، أغلبهم من زبائن العدالة، تأخرتُ هذا الصَّباح حتى خشيتُ أن يفوتني موعد انطلاق الجلسة"[2]. يظهر أن رواد المقهى زبائن العدالة، وقضاياهم التي يتداولونها حتماً ستكون ذات أبعاد سياسية، يواصل السارد قوله: "ما إنْ عتبت المقهى حتى ارتفع صوت بوعلام سعدون، يدعوني للالتحاق بطاولة جلس إليها أربعة من زملاء المهنة. من كثرة الصخب، أدركت أنهم وكعادتهم يخوضون نقاشاً ساخناً حول حديث سياسي أو رياضي جديد. قال بوعلام متحمساً:"ما رأيُك في مةقف اليامين زروال؟ أليس شهماً يُذكرنا ببومدين؟"[3]. إن للمقهى حضور قوي في الرواية، فساهم في خلق معنى جديد يُعبر عن رؤى وأفكار الشخصيات المتعارضة. وكان هذا التوجه أيضا ديدن رواية مرايا الخوف، والتي اختار لها الكاتب اسما بل قلْ توجها. (مقهى الثورة) والتي يبدو أنها تعرف الكثير من الأسرار. يذكر السارد قصة مسعود غارديماو" الشيوخ الذين تداولوا القصة وجعلوها تنتشر بين الناس من مقهى الثورة حيث يجلسون. قالوا إن الكولونيل لما اتخذ قرارهُ كان السيّد بوفارة يجلس خلْفَهُ. وقالوا إنهما دخلا البلاد سويا قادمين من تونس. جاءا على رأس جيش الحدود المدجج بالأسلحة يحلمون بالسلطة"[4]. الظاهر الأقوال المتداولة في مقهى الثورة لا تخرج عن نطاق الإيديولوجيا ولها علمٌ بأحداث السياسيين واغتيالاتهم. يذكر السّارد حقيقة رجل مارس: "الرجل الوحيد الذي يعرف الكثير عن تفاصيل حياته، عثرت عليه الشرطة ميتا على شاطئ خليج المنار، سنتين بعد الانقلاب العسكري(...) علمت بتفاصيل ما جرى بعد تسعة عشر عاما من وقوع الجريمة، رواها كثير من شيوخ الحي الذين يقضون أوقاتهم في مقهى الثورة. من طلوع النهار إلى غروب الشمس"[5]. إن الأفكار ذات الأبعاد الأيديولوجية لا تتوقف عند المقهى فحسب. بل هناك مكان آخر للبوح (الخمارة).

2-3-2 – الخمارة:

إن الروايات الأنموذج عاينت هذا الفضاء الطابو المحرم في المجتمعات العربية الإسلامية، لتحريم شرب الخمر تنزيلاً. إذْ" أصبح فضاء شرب الخمر فضاءً خصوصياً. ومحطة للعطالة والعنف والممارسة المشبوهة. التي تنغمس فيها الشخصيات وهذا المكان شكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية وبما يحمله من دلالات سلبية يرمز إلى ما يُعانيه الفرد من ضياع وتهميش. وهو فضاء تنفيس تقصده الشخصيات لتبديد العطالات الفكرية والصراعات النفسية والوهن الذي يُعشش بداخلها والتوتر

[1]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص132.
[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص25.
[3]- المرجع السابق، ص25.
[4]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص80،81.
[5]- المرجع السابق، ص89.

بينها وبين ذاتها وبين الآخرين"[1]. إلى جانب التنفيس والبوح أضحى مُستقَراً للهاربين من وهن الواقع الدموي، فلا مفر لهم من رداءته إلا بالانتشاء. يقول السارد في رواية **أرخبيل الذباب**: "وكلّما دقت السّاعة. تدقُ دائماً عند منتصف اللّيل في هذه الحانة اليتيمة التي يُفضل صاحبها عمي الرّبيع تركها مفتوحة حتى هذا الوقت المتأخر. لعلّه كان يحب رؤية آخر المخمورين الذين يصعدون إلى السماء السابعة ثم يتحولون في رمشة عين إلى ذباب. شخصيات بلا عقل تهذي بلا وعي وتترنح من الخفة والطيش"[2]. ويقول السارد في المقام ذاته على لسان عزيز: "مالذي بقي لنا لنتمسك به؟..لقد ضاعت الأحلام الكبيرة ولم يبق أمامنا إلا هذه الزطلة نهرب بها من مواجهة المسائل الحقيقية"[3]. الغرق في السكر وتحليل أعتى القضايا. كان شأن رواد حانة سي شعبان القبائلي أيضا في **القلاع المتآكلة**. يقول السارد: "حانة الخيام ملجؤنا الوحيد والمفضل برغم الجو العفن المشبع بروائح القلي والكحول ودخان السجائر لأننا لا نملك بديلا لهُ"[4]. ملامح المكان تتوضح من خلال الشخصيات التي ترتادهُ وأحوالها النفسية، فيتحول من مكان للمارسات المشبوهة والعطالة إلى مكان المناقشات الحادة والقضايا الحساسة. يقول السارد: " ويتواصل الكلام إلى أن تجف حلوقنا. يتحول النقاش إلى لغط مع تصاعد الحرارة إلى الرؤوس. نُفكك العالم ونعيد بناءهُ. نصول ونجول في مناقشات وسجالات لايمنعنا عنها أحد. رغم علمنا بوجود وشاة وعملاء للأمن"[5]. إن فضاء الخمارة يصير أداة للتعبير عن موقف شخصيات الرواية من العالم وتتفق أغلب الروايات في أن الشخصيات التي ترتاد هذا الفضاء شخصيات مثقفة تهرب من واقعها لواقع تصنعهُ الشخصية لتتخلص من عبأ التفكير هذا من جهة. ومن جهة أخرى ومن خلال رؤية المتطرف يصبح هذا الفضاء محرما. ويتجلى من خلال موقف المتعصبين منه، يقول السارد: "ماذا تفعل في هذا الوِجار القذر؟ ألا تخجل من نفسك ومن دينك؟ قم وامش معنا، سنريك كيف نعاقب المرتدين أمثالك"[6]. إذن تحمل هذه الأمكنة المشبوهة أبعاد إيديولوجية نظراً لروادها الذين يجعلونها مفرغاً لهمومهم. يستجلون فيها أفكارهم ويخوضون أهم القضايا الفكرية. وإلى جانب فضائيْ المقهى والخمارة هناك فضاءات أخرى ذات طابع إيديولوجي، تبعثرت في الروايات المدروسة ولكن الطابع الأيديولوجي وحوارات الشخصيات الفكرية العلنية هموا بجمعها. وقد سعى الروائي إلى تقديم هذا الفضاء بطرق فنية كلّها لها خيوط ذات صلة وطيدة بالأيديولوجيا. وفضاء المكتبة واحد من الفضاءات والمقاصد التي لها رُواد من فئة خاصة، لهم تطلعات ثقافية فكرية. يقول السارد في **رواية أرخبيل الذباب**: "محمود البراني هو الذي عرفني بناديا. كانت تأتي إلى مكتبته كل يوم أحد وتستعير

[1]- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، ص135.
[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص09.
[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص52.
[4]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص27.
[5]- المرجع السابق، ص28.
[6]- محمد ساري، الغيث، ص170.

ماتشاء من الكتب القديمة والجديدة"[1]. فهذا الفضاء ملتقى المثقفين يفككون فيه ويُركبون لعبة الحياة ويستشرفون المستقبل. يقول صاحب المكتبة: "بسعادة كنت أحضرُ الكتب. أشتريها من هنا ومن هناك. أرتبها في صفوف ومحاور أضع علامات ترقيم على كل كتاب(...) ولم أكنْ أهتم بأحوال السياسة وملامح الوجه الجديد للبلاد..كنت أرغب فقط في الاستماع إلى الشبان الذين يزورون مكتبتي وكان من بينهم شاب اسمه مصطفى. لقد لاحظت من أول وهلة عنف كلامه وقدرته التحليلية الواضحة واستشرافه لمستقبل كئيب"[2]. هذه المكتبة التي مثلت توجه المثقفين وملجأهم. دبّ فيها حريق من طرف جماعة مجهولة لشكهم في محمود البراني.

هناك فضاء إيديولوجي آخر إلى جانب فضاء المكتبة. هو فضاء الجامعة الذي عمق مفهوم القضية وماثل وراهن العنف والتظاهرات التي حدثت في الواقع. فرؤية الكاتب لهذا الفضاء قادتنا نحو معرفته. إذْ كانت الجامعة أولى أهداف الجماعة المتمردة لأنها تمثل نضج الأفكار وتفتح العقول واستنارتها. يقول السارد في **رواية الغيث**: "في هذه الليلة، تجمعوا في جيش عرمرم أمام نادي الطلبة، مُصممين على منع عرض مسرحية "محمد خذ حقيبتك" منذ أسبوع وإشاعة المنع قائمة"[3]. ولم يتوقف الأمر عند المنع بل اقتحموا القاعة لأن المسرح في نظرهم فن غريب عن الإسلام، لُبس بالوثنية الجاهلية. يقول السارد: "اقتحم الملتحون القاعة المضببة بدخان السجائر، دخلوا بغتة بأعداد مُهولة، واحتلوا المنصة والأماكن الأمامية(...) صعد المهدي على المنصة، قام بتهديم الديكور ثم أمر المتفرجين بالخروج. تصاعدت الأصوات الاحتجاجية، وضجيج الكراسي والطاولات المنقلبة"[4]. فهذه المقاطع من الرواية تصور الصراع السياسي بين الإسلامويين والشباب الجامعي المثقف الثائر.

رواية **أرخبيل الذباب** ترصد أيضا الجامعة: "الجامعة صارت حقلاً للتلاعبات كلها. الكل يريد أن يملك قطعة في ذلك الفضاء وصراعات مستمرة. البارحة قتل شاب فقط في المطعم الجامعي. تصور أصبح شهيد الخمر وشهيد الإسلاميين وحتى شهيد القضية الأمازيغية.."[5]. شهدت الجامعة صراعا سياسيا بين شباب مثقف ثائر وبين الإسلامويين. وهذا ما وعته الرواية وضمنته في حكيها. الجامعة حقل للتلاعبات لأن الشباب في هذا السن يبحث عن الانتماء ووضع أولى خطوات لإثبات الذات، سريع الإنفعال سهل الإغراء ومندفع.

[1]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص29.
[2]- المرجع السابق، ص125.
[3]- محمد ساري، الغيث، ص236.
[4]- المرجع السابق، ص237.
[5]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص126.

الكاتب **محمد ساري** كانت له رؤية أخرى مغايرة للأولى في **القلاع المتآكلة** عن الجامعة، تتماثل والزمن التسيعيني الذي ضرب فيه العنف بشدة، وغدا التطرف سبيلاً. يقول رشيد حلموش مُخاطبا ابنه: "زاد تطرفك منذ أن دخلت الجامعة. في أيامنا، كانت الجامعة معبداً للمعرفة والعقل والتنوير، فأضحت اليوم وكْراً للتطرف والجهل والتعصب والخرافات البائدة"[1]. أشار السارد في هذا المقطع الروائي إلى مآل الجامعة في ضوضاء العنف والتطرف. فلم تسلم منه، بل احتضنته وتكيفت معه وباتت وكراً ينمي المتطرفين.

2-3-3- المساجد:

بيوت الله ودور العبادة لم تسلم من التطرف بل جعلته الجماعات المتطرفة مهداً يغذي ويشحن العُقول بالسموم القاتلة، وانتسبت لهُ لأنهُ مُقام المسلمين ومكان تجمعهم، وارتدت عباءة الإسلام ودربت ألسنتها على بعض الأقوال والأفعال والهتافات لتجذب العامة. يقول السارد في **أرخبيل الذباب**: " الهتافات التي تصرخ من أعماق الضغينة والتحدي. لتسقط الدولة، ليسقط الرئيس..ليسقط الجيش والآخرون يرددون هتافات النصر الله أكبر الله أكبر"[2]. يبدو أن طائفة المتطرفين لجأت للمساجد لتُثبت هويتها وشرعيتها وتجمع أكثر الأصوات لصَفِها. وفضاء المسجد لايظهر في الرواية فقط من خلال عبارت تدل على هذا المكان الجغرافي. بل يلجأ الروائي " للتعبير عنها تعبيراً غير مباشر مثل قول القائل، في أي كتابة روائية. سافر، خرج، دخل...سمع المؤذن. فمثل هذه الأفعال، أو الجمل، تُحيل على عوالم لا حدود لها، وهي كلُّها أحياز في معانيها"[3]. ونجد هذه الأفعال أو الجمل التي تشير إلى مدلولات لاحدود لها في **رواية الغيث**. مثل المناقشات الفقهية، سيرة الرسول وناقته القصواء، الفتنة على الخلافة..يقول السارد: "كان المهدي ينزوي بعد الصلاة وسط أعمدة الصالة الكبيرة. وينشغل بقراءة القرآن وكتابات فقهية أخرى. التحق به فتيان آخرون. توسعت الحلقة وتمتنت. أطالوا الجلسات، أحدثوا جلبة بأصواتهم"[4]. اتسعت الحلقة لتسع الناس في الخارج وتجذبهم. فوجد الناس ما يملأ عقولهم ويقودهم .يقول السارد: "سرت في الناس حركة عبادة مثلما تسري النار في الهشيم. غاصت المساجد بالمصلين، وفي كل الأوقات. ولا تخرج الأحاديث عن الموت وما يأتي بعدهُ"[5]. هي المشاهد ذاتها وعتها رؤية الروائي **حميد عبد القادر**. إذْ لفت الانتباه إلى الحركة الواعدة داخل المساجد ودعوة الأئمة الجدد. يقول: "كان يخطب بعنف ويصرخ ويُلَوِح

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص96.
[2]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص139.
[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص124.
[4]- محمد ساري، الغيث، ص63.
[5]- المرجع السابق، ص 184.

بيده اليسرى، ويتوعد الناس الذين يرفضون السير وراء الأئمة الجدد. قال إن مصيرهم جهنم"[1]. إن فضاء المسجد غدا يحمل أبعاداً أخرى حملها إليه الأئمة الجدد، وبثوها في أرجائه. فمن هذا المنطلق شكلت الرواية منطقها الخاص. والرؤية ذاتها نجدها في **القلاع المتآكلة**. إذْ يقول السارد: "لازمت مُصلى الإقامة، وتعرفتُ على بعض رواده (...) أحيانا يأتي خطباء من خارج الإقامة لإلقاء الدُروس علماء صغار السن طلبة في سنواتهم الأخيرة. ولكن ما شاء الله يُبحرون في علوم الدين وتاريخ الصحابة وذكر مناقب الفقهاء وفتاواهم"[2]. ولكن هؤلاء الإخوان مسائل الدين باتت لاتعنيهم وحدها. بل صارت مسائل السياسة تعجُ في مجالسهم. يقول: "في الأيام الأخيرة، كان موضوع الانتخابات محور مناقشات ساخبة بين الإخوان في الإقامة"[3]. إذن تشابهت رؤى الروائيين في وعيهم الواقع ولهذا الفضاء الذي صيّره الأئمة الجدد مشبوها. حيث غدا أداة طيعة في أيديهم، يديرون فيها أهم القضايا السياسية.

2-3-4- السجون والمعتقلات:

إنَّ هذا الفضاء المُغلَق يوحي اسمه بالانغلاق والأسر. لجأت السلطات له لقمع التمرد الحاصل في البلاد. فكلّ من يُشَك في أمره أو يُشبه لهم اعتقلوه. ولكن هذه الروايات لم تُصور الجرائم الإنسانية التي تمت في هاته الأوساط في فترة التسعينات عدا **رواية القلاع المتآكلة** التي صورت القمع داخل أحد المعتقلات ولكن أيام الاشتراكية. صوّرت معاناة رشيد بن غوسة الطالب الثائر الذي عُرف بتحركاته السياسية ونشر خطابات سرية. يقول السارد عما يجري داخل تلك المعتقلات: " جربوا معي أنواعاً أخرى من التعذيب بالأخص الكهرباء والخوذة الألمانية. يُدخلون رأسي داخل دلو حديدي إلى غاية الكتفين، يأخذون مطرقة أو عصا ويضربون على الدلو. فكان صدى الدّوي الأصم يرّن في أذني ويترك وجعاً غريباً في أذني وصدغي"[4]. كما يحكي السارد اعتقال المشتبه بهم أيام التسعينات يقول: "هذا ظلم يتجاوز ظلم الاستعمار...أخي إمام يؤم المصلين ويشرحْ لهم كتاب الله في دروس الجمعة، ومع ذلك سجنُوه ونفوه إلى هذه القفار"[5]. فيُعد السجن وحدَهُ أعلى درجات القمع لأسر الحُريات والأمّر لما يكون في صحراء قاحلة. يقول السارد: "يقعُ السجن داخل ثكنة عسكرية، وسط منبسط رملي عند أسفل هضبة صخرية، تحيطها أسلاك شائكة. بها قليل من البيوت الصلبة المبنية بالحجارة والقرميد. والباقي عبارة عن خيام عسكرية تمتد إلى عمق أسفل الهضبة"[6]. فهذه البقعة الجغرافية تعني الانعدام، تعني الموت والانتحار،

---

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص17.

[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص165.

[3]- المرجع السابق، ص166.

[4]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص178

[5]- المرجع السابق، ص192.

[6]- المرجع السابق، ص192.

وفي الغيث هو الحديث نفسه عن الاعتقال. اعتقال أصحاب الناقة بعد تمرُّدهم واغتصابهم لسوق الفلاح عنوةً وتطاولهم على إطارات الدولة. يقول السارد: "قضى المفتش يومه في استنطاق المساجين، الواحد بعد الآخر وجُوه كثيرة مألوفة لديه"[1]. إن الاعتقال والاستجواب أساليب السلطة في التحقيق مع الجاني. وللروائي **حميد عبد القادر** رؤية ذات أبعاد أخرى عن السجن. فلم يعدْ مُعتقلاً كسابق عهده. بقدر ماغدا مدرسة تلقن الأفكار وتُرَوجها. في هذه النقطة يحكي السارد قصة تغير مبادئ سليمان عديم اللقب: "الدخول الثالث للسجن أثر في مجرى حياته، تعرف على سجين سياسي يُدعى قزويني. كان من أتباع جماعة الإخوان التي تمرّدت على السلطة بعد رحيل الديكتاتور(...) في السجن تحول قزويني إلى داعية. أثر في كثير من المساجين، أغلبهم اقترفوا جرائم القتل. وعلمهم الصلاة ثم استمالهم إلى أفكاره"[2]. تتعدد أشكال العنف وتتنوع أساليبه، من تعذيب وتنكيل وإهانة. وهذا الذي جعل أبو قتادة إرهابيا مُصراً على النيل من السلطة الحاكمة. يقول السارد: "كان رجُلا حزيناً ضُرِبَ في صميم كرامته، فقد عذبوه في السجن لما أمسكوا به، وهو يذرع شارع الثورة لما انتفض الشبان في خريف الغضب. واعتدوا عليه، علمتُ لاحقاً من أمه أنهم لم يكتفوا بتعذيبه بتلك الطريقة الفظيعة، بل مارسوا عليه أفعالاً مشينة"[3]. إن هذا العنف المسلط على عاتق الضعفاء لا يولد إلا عنفاً مماثلاً وتمرداً أشد.

أرخبيل الذباب تتحدث في متنها عن التهديدات التي تجرعها مثقفي البلد في سنوات الجمر. يقول السارد: "أنا مدفون الرأس تحت ركبة ذلك الشخص. طويل القامة وضخم الجثة أسمعُ دردشتهما المخيفة. أين نذبحهُ؟ والآخر لاتخش شيئاً سآخذك إلى مكان آمن. ثم يضيف الثالث هنا...في هذا المكان يجب أن نقطع جسمه قطعاً قطعاً ونتركه بالواد"[4]. إن الخطف والتهديدات التي تعرض لها الكاتب **س**. عمّقت خوفه ورهبانيته وعجلت باختفائه. والكاتب **س** لم يكن الوحيد الذي تعرض للتهديد، فهناك مثقف آخر نال ما ناله الكاتب **س** يقول السارد: "ذات يوم طرق بابي أناس مجهولون وهددوني. وقالوا كلاما مخيفاً وشتموني وأرغموني على أن أحني رأسي عندما أرد عليهم ثم هددوني بالقتل إن أنا تفوهت بشيء"[5]. لم يكن أصحاب اللحي وحدهم يشكلون خطراً على السلطة بل بات المثقفون أيضا يشكلون خطراً داهماً لأنهم ينشرون الوعي في الأوساط. فاستُهدِفُوا من قبل أطراف عدة، إذْ لم تكن الحرب أبداً واضحة المعالم. ويظهر ذلك جلياً في الروايات المدروسة. التي عالجت هذا الفضاء وفق رؤيةٍ ووعيٍ بهذا الواقع ووعي

[1]- محمد ساري، الغيث، ص98.
[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص61.
[3]- المرجع السابق، ص185.
[4]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص80.
[5]- المرجع السابق، ص25.

جماعتها القائم. ولكنّها تتفق في هدفها أن العنف لا يولد إلا العنف. والعنف ليس سبيلاً أمثلا لتحقيق الغايات.

يبدو المكان في الروايات المدروسة التي عالجت الزمن التسعيني متجردة من الأمان والاستقرار. تحولت إلى سرادق تأوي الفجيعة. وقد تغيرت المفاهيم إذْ غدت الأماكن المغلقة توحي بالانفتاح. أما المفتوحة أصبحت توحي بالانغلاق وانفتحت على الشرّ والآلام والجراح. وهجرت الشوارع والأزقة والحدائق اللمسات الحنينية. فصار كل حيزٍ في سنوات الجمر يعني لا استقرار. وهذا اللااستقرار هضمه وعي الروائي الجزائري وخلّدهُ في متون سردية تبكيه. وتبحث عن الاستقرار والأمان ولو في المنفى.

ثالثاً: بنية الشخصية:

الشخصية مكون فعال في البنية الروائية العامة، يدور حولها المتن الحكائي ويتمركز. ويُنسج السرد من خلال أقوالها وأفعالها وصفاتها ووظائفها. تقوم الشخصية الروائية بأحداث في زمان ومكان معين تربطها علاقات خاصة. إذْ " لارواية بلا أشخاص. فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تُحرك الواقع من حولنا. وعن ديناميكية الحياة وواقعيتها وتفاعلاتها. فالشخصية أولاً وأخيراً من المقومات الرئيسة للرواية والخطاب السردي بصفة عامة. والشخوص هم الأفراد الخياليون أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرواية الو القصة أو المسرحية"[1]. إن الشخصية الروائية الجديدة لا تحمل تعريفاً لشخصياتها يكون بمعزل عن الوظائف الأخرى كالرواية التقليدية التي تقدم بطاقة تعريفية عنهم " فلكل شخصية داخل العمل الفني وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء معمار النص وتشكيله الفني. ولا تكتمل صورة أية شخصية إلا بعلاقتها بالشخصيات الأخرى"[2]. فالكاتب التقليدي كان يُجهد نفسهُ في تصوير الشخصية. بينما الروائيون الجدد "يجنحون للحدِّ من غلوائها ، والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية، فلم تعدْ إلا مجرد كائن ورقي بسيط وذلك انطلاقاً من نهاية الحرب العالمية الأولى"[3]. تغيّرت مفاهيم الشخصية نظراً لتغيُرها في الواقع، فأضحى وجود الإنسان كعدم وجوده. وانحصرت الإنسانية مع الحربين العالميتين الأولى والثانية والحرب النووية. فجعلت الروائيين الجدد "ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي(...) فكافكا أحد المبشرين بجنس روائي جديد، يجتزئ في روايته المحاكمة (le procés) باطلاق مجرد رقم على الشخصية"[4].

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص137.

[2]- ينظر محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص48.

[3]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص76.

[4]- المرجع السابق، ص77.

لئن كان هذا درب الرواية الجديدة بدعوتها للتضئيل من هيمنة الشخصية. فكيف وظف الواقعيون الشخصية؟. إن الروائيين الواقعيون اتخذوا الشخصية وفق منظورهم للواقع. فتحرُوا الدقة في وصفها لإيهام القارئ بأن مايقرؤهُ ينطبق مع الواقع، أو الواقع بحذافره لم يجتزئ منه الروائي شيء. "فتلعب الشخصية الروائية بذلك دوراً هاما في بلورة الرؤى الواقعية. والشخصية الروائية الواقعية تُحافظ على أبعادها الإنسانية والوجودية، أي أن الكاتب لايتخلى عن التدقيق في الاسم. اسم الشخصية ووظائفها الاجتماعية. ووضعياتها الاجتماعية. وصفاتها الظاهرة (السلوك وأنماط القول والحكي) وصفاتها الباطنية (الحالات العصيبة والنفسية والذهنية)"[1]. فمبدأ الإيهام ينطلق من الوصف الدقيق لذات الشخصية لأفعالها وأقوالها وصفاتها. فيخلق بذلك الكاتب "شخصية متكاملة تُوهم القارئ بواقعيتها وتنسيه طابعها اللغوي أو الرمزي ما يجعل القارئ متعاطفاً معها. ومتقمصاً لها. ونابذا الواقع المحيط بها"[2]. تختلف مستويات الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية في الرواية الواحدة. مما يجعل التعدد واجباً في المستويات اللغوية. وهذا ما تم التحدث عنهُ سابقاً في محور اللغة. فتمثل الشخصية محور العملية السردية فلا يمكن تصور رواية بدون شخصيات تُحرك الأحداث. وطالما أحداث الروايات الجزائرية المدروسة لا تخرج عن بوتقة الصراع الدائر رحاه في الجزائر الذي أطلق عليه عدة أسامي العشرية السوداء، سنين الجمر، عشرية الدم. فإن الحديث سيكون عن كيفية تشكيل الروائي الجزائري الشخصية الروائية. وفق منظور الروائي للراهن التسعيني الذي عسُر على الذهنيات استيعابه. وإن أحصينا عدد الشخصيات في الرواية الجزائرية المدروسة. فإننا نلفي عدداً لاحصر لهُ. ولكن الاشتغال سيكون على الشخصيات المهيمنة في المدونة الروائية والتي مثلت بؤرة الاهتمام ومركز الاستقطاب. أو ماتعرف بالشخصيات الرئيسة. العميقة، أو النامية. وهي" الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية. فهو الحامل لفكر الأديب أو الذي يدعو إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي"[3]. إن هذه الشخصية تمثل العمق والغموض وتستميل القارئ نحوها لما تحملُهُ من أفكار مبهمة تثير الفضول. "فالشخصيات الرئيسة تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ(...) ويسمي فورستر الشخصيات المعقدة بالشخصيات المدورة round التي تجسد كل أنواع التعقيد في الطبيعة الإنسانية لذلك يعتبرها الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي"[4]. فالشخصيات المهيمنة في المدونة الروائية. مُحاطة بهالة من الغموض. حاملة على عاتقها القضية، والظاهر أن التعقيد والغموض والرؤية الناقدة للواقع التسعيني هي التي جعلتها تمِيزُ عن باقي

[1]- محمد معتصم، بنية السرد العربي، ص28،29.

[2]- حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حُسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، القاهرة، د:ط، 2006، ص28.

[3]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص365.

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص56،57.

الشخصيات. ويرى **باختين** في هذا المُقام "أنَّ الوجود المعطى للشخصية ولا صورتها المعدة بصرامة هو مايجب الكشف عنُ وتحديدهُ، وإنما وعي البطل وإدراكُه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه"[1]. فما ينبغي الكشف عنهُ انطلاقاً من المدونة الروائية، هو وعي الشخصية وإدراكها لما هو سائد حولها في زمن المأساة.

3-4 -شخصية المثقف:

شخصية المثقف تمثل عُنصراً محوريا في الروايات الأنموذج، وقد أوكلت إليها مهمة السرد عدا **رواية الغيث**. وليست عملية السرد وحدها التي ميزتها عن باقي الشخصيات، بل أقوالها وأفعالها ورؤاها لهذا العالم المتناثر حولها، فهالها مارأت فغدت تُركب وتُقوض الوضع الراهن بما يوافق فكرها "وتتمتع شخصية المثقف بأهمية تُميزها عن غيرها من الشخصيات باعتبارها ممثلة لدائرة الوعي الفاعل داخل المجتمع، ومن ثم فهي المقياس الحساس المنعَكس عليه حركة الواقع سلباً أو إيجاباً(...) وجعل الشخصية مؤهلة للتعبير عن الأيديولوجيا التي يتبناها الكاتب في بنية النص الروائي"[2]. يبدو أن شخصية المثقف في الروايات الأنموذج لها حضورها ولكن يختلف من نص سردي إلى آخر بحسب طبيعة النص الروائي. فتمايزت الشخصيات المثقفة في وجهاتها ومصائرها وتعددت صورها نظراً لتعدد وعيها وقدرة تحملها لهذا الواقع المتناقض حولها. وذلك "لأن الشخصيات الثقافية تُقدم لنا صوراً واقعية وتاريخية عن "المثقف" العربي الحديث، وهو يعيش التمزق الداخلي بين عالم متناقض ، عالم قيَّمُه مترسبة في أعماقه، ويحاول التمرد عليه بوعيه بها، وعالم يتمسك بهذه القيم ويُحاربه بها. وينتج عن هذا التناقض القائم..الإحساس بالتغرب والرفض وبالتالي المعاناة"[3]. والمثقف الجزائري مثال للمثقف العربي الذي وجد نفسه في خضم حرب ومعاناة. أفقدته لذة الحلم وعيشته التغرب، وبالتحديد في زمن المأساة التي جعلته يتلون بلون المأساة. فالصراع حوله اشتدّ واضطرمت نارُه، وامتدت الأيدي لتلتف حول أعناق المثقفين، وكل من تكلم ولم يرض الهوان أُجهز عليه. والكاتب الجزائري لم يكن بمنأى عن الحاصل حولهُ، بل عاينهُ ولفحته نارهُ. لذلك "تعود ظاهرة هيمنة المثقف كشخصية محورية في النصوص السردية التسعينية إلى التغير الذي حدث على صعيد وعي الكتاب بعد انهيار الأيديولوجية الاشتراكية. ايديولوجية كتاب الثمانينات التي كانت تدفع إلى الاهتمام بالغير في صورة الشخصية المُدانة داخل النص أي الخصم

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص366.

[2]- حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، ص349.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط:3، 2006، ص142.

الإيديولوجي(...) أو في صورة الحليف (العامل. الفلاح) وأصبحوا في التسعينات يرون الواقع نظرة فئوية، نظرة كتاب ومثقفين مهددين بالموت في كل لحظة"[1]. انتشرت في التسعينيات ظاهرة قتل الكتاب والمثقفين، فمنهم من لاذ بالفرار. ومنهم من تكلم ولاقى الويلات. ومنهم من التزم الصمت، ومنهم من اندمج والجماعات. والروائي **محمد ساري** يرسم الصراع بين التقدميين والرّجعيين في **رواية الغيث،** والتقدمي متمثل في شخصية موسى بن قدور. الطالب الجامعي، صاحب تخصص الفلسفة. فكانت أقواله وتصرفاته وحواراته ونقاشاته ونقده للبشر واقتباساته تنمُ عن ثقافته الواسعة ووعيه الشديد بالأمور، وتبرز توجهه ونظرته المغايرة للحياة. يقول مُبديا رأيه في الخلافة الإسلامية: "من الناحية النظرية الإسلامُ مُغرٍ تماما مثل الشيوعية قبل أن تدخل حيز التطبيق، حلول جاهزة لكل اهتمامات البشر الدنيوية والسّماوية. حلول ستقضي على كل المشاكل الموجودة. وسنعيش في الجنة هكذا قال لينين"[2]. الظاهر من الاقتباس أن أفكار شخصية قدور بن موسى أفكار متشبعة بالثقافات. تعتمد الملاحظة والمقارنة والتفسير. وهذا التبصر والقدرة على التحليل يوجد فقط عند المثقفين الواعين. ويواصل حديثه عن اقتناعات الناس بالخلافة حلاً: "أول شيء سيقوم به الحاكم الإسلامي هو إصدار قوانين المنع والرّدع، وأول رد فعل طبيعي هو اختراق هذه الممنوعات. يستعين الحاكم بالهراوة لفرض احترام القانون. وهكذا نعود إلى دوامة القمع. وبما أن العنف لايولد إلا العنف. فسنغرق حتما في حروب دموية لانهائية. أنا أقول بأن الإنسان يحتاج أولاً إلى الحرية، هي التي تحفظ كرامته وتصونه من الذل والمهانة"[3]. أول ما يجذب في حديث الشخصية استشرافها لمستقبل الخلافة الإسلامية، بعد وضعها لمجموعة من الأسباب، نبذه للعنف والحلول الرّدعية القمعية التي لاطائل منها وتقديره للحرية وضرورتها للحفاظ على كرامة الناس وصيانتها.وإلى جانب الأقوال والأفكار والآراء. هناك وصف خارجي لذات الشخص يقول السارد: "كان قدور بن موسى يمشي بخطى متثاقلة. فوق رأسه كسكيت سوداء لاتكاد تغطي شعرهُ الكثيف، المسترسل خلف قذاله، خطان بارزان يحفران وجهه النحيل، الأهلب. حينما اقترب من الحانوت، توقف مثل عادته وحملق في الجميع المتحاشر، المتناثر هنا وهناك. هزّ رأسه، قطب جبينه، حرك شفتيه ولكنه لم ينبس ببنت شفة، بقيَّ واقفاً، يسرح بنظرات تائهة"[4]. من وصف الملامح يظهر أن لهذه الشخصية عمق في التأمل، حتى الخطوط على وجهها الأهلب والنظرات الصموتة لها من الغموض والتعقيد الكثير. مما يجعل الآخر يفسرها. وهذا ما كان فعلاً يقول السارد: "لا كلام لاسلام...كأنّك تحمل كل ذنوب البشر على كتفيك"[5]. فعلاً هذه الشخصية

[1]- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، ص68.
[2]- محمد ساري، الغيث، ص21.
[3]- المرجع السابق، ص21.
[4]- محمد ساري، الغيث، ص17.
[5]- المرجع السابق، ص17.

المثقفة تحمل هموم الآخرين على عاتقها مما يُثقلها، فمهمتها في الوجود التفكير والإحساس أن ما يحدث في الواقع لهُ القدرة على تغييره. يقول السارد: "هاقد أصابني ما أصاب الفيلسوف جان جاك روسو: رُهاب الخلاء، إن من يعش اضطهاداً وتهميشاً كاللذين أعيشهما، أكيد أنهُ يصاب بإحباط لا دواء لهُ، بخيبة أمل لا حل لها إلا بالهجرة أو بالانتحار. والاثنان سيان عندي"[1]. إن هذا المثقف التعيس لم يستطع التفاعل مع مجريات الواقع أو التغيير ولم يحتمل رؤية العالم حوله يتداعى. فوضع حداً لحياته ومعاناته. معلقاً نفسه على جذع شجرة. تاركاً الموت ينسل لجسده ويفعل فعلته الأخيرة. وهو المصير عينه لاقاهُ مثقف الروائي بشير مفتي أو مثقفيه. وتستمر رؤية الكاتب المأساوية في رسم الشخصيات، الشخصيات الفجوعة من تردي الحياة ومن الثقافة والسلطة والصراع مع الإرهاب، أين أضحى كل شيء خرابا. وما ميّز الرواية منذ الوهلة الأولى افتقاد البطل لاسم شخصي؛ وكأن الروائي أرادهُ أن يكون أي إنسان من هذا الواقع المتردي. "فمسألة التسمية التي كان **كافكا** أول من خرق القاعدة التقليدية، فأطلق على شخصية "القصر" حرف (k) وعلى شخصية "المحاكمة" مجرد رقم من الأرقام"[2]. فالشخصية الرئيسة **في أرخبيل الذباب** الكاتب (س)، وهو الراوي الأساسي يعيش تيهاً وضياعاً وعجزاً وذعراً "(س) هو الراوي والبطل المضاد أي الوعي المركزي للنص المتحدث بضمير المتكلم، لا نعرف عنهُ إلا أنه أستاذ لمادة الفلسفة للقسم النهائي بثانوية المقراني.فلسفته كما يبدو هي العدمية... وهو مثقف عاجز وحالته النفسية معقدة ومنكسرة يتحدث عن نفسه بكلمات توحي بالغثيان"[3]. الكاتب (س) نموذج المثقف السلبي. الذي عجز أمام التهديدات وأمام الحب في زمن الحرب والعنف. العنف الذي قضى على الأخضر واليابس حولَهُ. فأضحت العاصمة في نظره لوحة فنان رسمها ورحل. يقول السارد: "كنتُ قد تعودتُ على تأدية مهنة الأستاذ. الذي يُلقي دروساً في القسم بشيء من القلق وعدم الإطمئنان.. وبطريقة، كان طلاب قسم النهائي بثانوية المقراني يعتبرونها جديدة عليهم(...) وكان كل ما أحرص عليه، أن أزرع بذور الشك والسؤال... حتى أنهم ظلُّوا يعتبروني فيلسوفاً عدمياً"[4]. يظهر من الاقتباس أن الكاتب (س) كان يشغل منصب أستاذ يعيش قلقاً وعدم اطمئنان وعجز وضياع من الأحداث التي تجري حولهُ، يقرر وضح حد لحياته. يقول: "قررتُ بعد أن شربتُ حتى صرتُ مخموراً أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية ووكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها انتحار الكاتب(س)"[5]. كانت رؤية الكاتب(س) رؤية بلون الفجيعة والمأساة باحثةً لنفسها عن مخرج من الطاحونة التي رحت كل شيء. يقول: "لو كنت شاعراً يا إلهي. ماذا

[1]- المرجع السابق، ص194.
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص86.
[3]- محمد داود، النص الأدبي، ص128.
[4]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص54.
[5]- المرجع السابق، ص11.

لو كنتُ شاعراً؟..سأكتبُ حالة الفقدان والتعاسة. سيتحول هذا الحزن الكثيف إلى قصيدة وسأسعى للاعتقاد أن الشعر مازال بإمكانه إنقاذ العالم"[1]. الكاتب(س) صاحبتهُ حالة من الاكتئاب رغم شبابه وفتوته. وهو انموذج البطل السلبي الذي يدرك ويعي ولكنّه عاجز عن التغيير"فالبطل السلبي عاجز مغترب، يملك كثيراً من الوعي والفهم. ويدركُ سر آلامه ومصدر متاعبه، لكنّه يعجز عن اتخاذ خطوات إيجابية لرفع الظلم أو رفع الشّر. فهو إنسان يملك الرؤية لكنّهُ يفتقد القُدرة، كذلك يتحول إلى بطل مغترب يشعر بالعزلة والوحدة"[2]. الظاهر أن الأحداث المأساوية والصراع السلطوي الذي دبَّ والعنف بأشكاله. جعل الشخصيات المثقفة شخصيات انهزامية عاجزة، تنتظر دورها في طابور الموت. وهو المصير ذاته لاقته الشخصيات المثقفة الأخرى في أرخبيل الذباب، والتي عاشت تيْهاً وضياعاً. فمصطفى الصحافي ينتقد السلطة بمقالاته. فتؤذيه هذه الأخيرة وتتركه على حافة الجنون والانهيار، فيضطر لترك البلد على غير رجعة. ناديا المولعة بالكتب تختفي بعد سماع رسالة انتحار (س) هاربة من السلطة ومن والدها المتزمت إلى مصير مجهول. سمير الهادي الرّسام يضع حداً لحياته بإقدامه على الانتحار بعد عجزه عن اتمام لوحته. محمود البراني تُحرق مكتبته فيفر للصحراء حاملاً سرّهُ معه.

مثقف الروائي **حميد عبد القادر** لهُ رؤية أخرى في زمن الموت. الملقب بـ**زينو** وهو الراوي الأساسي في رواية **مرايا الخوف**. والاسم هنا يفسر طبيعة الشخصية والواقع الاجتماعي الذي نحت هذا الاسم لأغراض. "فالاسم يُفسر طبيعة الشخصية الروائية ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو الاثبات ويفسر منزعها واتجاهها الأيديولوجي. كما أن أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها"[3]. كما أن الوضع الاجتماعي السائد آنذاك غيّر العديد من الأمور بما في ذلك الأسماء "لأن في معيار تلك الفترة ، يمكن أن يوصف الرجل المثقف على شاكلة زينو بأي وصف إلا أن يوصف زين الدين"[4]. زين الدين ابن صياد من جذور قبائلية مولع بقراءة كتب الفلسفة والتاريخ القديم ومولع بالأدب. يقول السارد: "كنتُ شاباً فقيراً نحيف الجسم، عشتُ حياتي منقوصاً ومحروماً من عاطفة الحب، فانغمست في القراءة بحثاً عن عوالم جديدة للخلاص والإحساس بالسعادة"[5]. إن هذا الشاب المرهف الإحساس يقع في حب فتاة من أصول تركية تتخلى عنه لتتزوج رجُلاً غنياً. فيُصاب باحباط، ويختار العزلة دواءً لحالته. **زينو** هو الأخر لم يسلم من تهديدات جماعة عديم اللقب ومن إغراءاتهم. ولكنّهُ لم يتحمل أسلوبهم ومنطقهم في الحياة. يقول عن أحد

[1]- المرجع السابق، ص82

[2]- طه وادي، الرواية السياسية، ص122.

[3]- عثمان بدري، وظيفة اللغة، ص51.

[4]- سمير قاسيمي، ساعة أولى مع مرايا الخوف لحميد عبد القادر، صوت الأحرار.2014/4/13.
www.sawt-alahrar.net/ara/national/16917.html

[5]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص20.

الأئمة الجدد: "لماذا هو عنيف؟ كيف يسمح لنفسه بأن يتوعد الناس هكذا؟ وهل هؤلاء الأئمة الجدد هم خلفاء الله على الأرض؟ وهل الله هو كل هذا العنف المنبعث منهُ كالشرر؟(...) فالعنف لايستحضر الله، بل يستحضر إبليس"[1]. زين الدين لم يُطق العنف المطبق على حواف النفوس. ولا تهديدات هؤلاء. وجنب ذلك كله الفقر والحاجة والاضطهاد. فكل هذه العوامل اضطرته للانضمام في صفوف المقاومين. وكان هذا دأب خريجي الجامعات. الذين لم يجدوا من ينصت لهم ولا لأفكارهم. ورغم نظرته المشمئزة وسخطه على الحاكم وحاشيته إلا أنه انضم لأحد أجهزة الدولة لمحاربة الغربان ومواجهتهم. وتُعد السلطة هنا طرفاً في الصراع. فلم يختر بطل **رواية مرايا الخوف** الحياد والمواجهة بل اختار الانحياز.

رواية القلاع المتآكلة تقدم شخصيات مثقفة لم تستسلم لهواجسها وانطوت عن العالم الخارجي وانعزلت. ولم تختر الفرار كحل لهمومها، بل اختارت البقاء والمواجهة والتعبير عن آرائها. والشخصية الأولى شخصية عبد القادر المحامي الذي أُوكلت لهُ مهمة السرد. كهل غير متزوج. كان معلماً في السابق ولكن التعليم لم يدر عليه بالمال. مما جعلهُ يختار عالم المحاماة لجني بعض المال. ورفيق دربه رشيد بن غوسه مدير المتوسطة المتقاعد ذو التوجه الاشتراكي التقدمي. كلا الشخصيتين لها ماضٍ قاسٍ جعلها تكون ماهي عليه في الحاضر. عبد القادر عاش طفولة بائسة والد متوفي وأمٌ تعيل عائلة، في كوخ مهترئ يعيشون. أخوهُ قُتِل في الحرب الأولى على السلطة مما جعله يضمر حقداً للحاكم آنذاك. عمل أستاذاً ثم محامياً. ومن بين قضاياه المثيرة دفاعه عن الشيوخ المعارضين، ولكن لمّا اشتد العنف ووضع أوزاره كانت لهُ رؤية أخرى. يقول في إحدى حواراته الداخلية: "الغريب أن الجزائريين عند استقلال بلدهم لم يجدوا من يُقلدونه إلا فرنسا، هل هي ظاهرة المغلوب المهووس بثقافة الغالب مثلما يقول ابن خلدون(...) عند الاستقلال سارع الحكام الجدد، وأغلبهم من ذوي التعليم الفرنسي، إلى بناء نظام لايختلف عن النظام الفرنسي الرئاسي المركزي اليعقوبي.إذْ أبقوا على جميع القوانين الإدارية وهياكل المؤسسات بل راحوا يتفنون في الارتقاء بتقليده حتى في تعذيب مواطنيهم أبشع مما كان يقوم به الاستعمار"[2]. إذاً كانت رؤية عبد القادر شاملة لعدة فترات زمنية مُفسرة للعنف الذي يُعشش في نفوس أصحاب النفوذ والسلطة. الذين أصبحوا صورة لا تتجزأ عن مستعمرهم. فآراء عبد القادر المحامي عن العنف كانت عبارة عن مجموعة من الإشكالات التي طرحها والتي تُفسر ظاهرة العنف في الجزائر. فلم يكتف بطرحٍ واحد بل فتح ذهن القارئ على عدة تأويلات. شخصية عبد القادر ظلت تبحث طيلة الرواية عن الحقيقة وتفاعلت مع العنف وتعاطت مع الشخصيات. حتى أنها قدمت وجهات نظر ولم تلتزم الصمت والتفكير.

[1]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص18.

[2]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص183.

شخصية ثانية في **القلاع المتآكلة** لايقلُ دورها عن عبد القادر المحامي. شخصية رشيد بن غوسه المثقف الاشتراكي. الذي يمثل حلقة في الصراع الدموي. ذو فكر تحرري تقدمي. وأفكارهُ أغاظت الإسلامويين فأضمروا حقداً لهُ. ولما سنحت الفرصة لهم حرضوا ابنه **نبيل** للنيل منه لأنه يمثل الكفر والإلحاد بأفكاره. ولكنّهُ لم يقدر على النيل من والده فقتل نفسه. رشيد كان فتىً شقياً عارض والدهُ في صغره وتمرّد عليه. يقول: "أبي هو الذي كرهني بالدين، عشتُ الصلاة كصخرة يومية أنتظرها كعقاب مقيت. والدراسة هي التي أنقذتني"[1]. إذن هذا السبب الرئيس في كون رشيد مُلحداً ودافعاً في تشبعه بثقافات أخرى. رشيد بن غوسة كان متطوعاً في الثورة الزراعية. وهناك التقى نصيرة التي صارت فيما بعد زوجاً لهُ. فأنجبت له نبيل وفتاةً أخرى. نبيل هو الآخر تمرّد على والده وأصبح متطرفاً. يقول له في إحدى حواراته: "زاد تطرفُك منذ أن دخلت الجامعة. في أيامنا كانت الجامعة معبداً للمعرفة والعقل والتنوير. فأضحت اليوم وكراً للتطرف والجهل والتعصب والخرافات البائدة"[2]. نفسية رشيد تغيّرت بعد مقتل ابنه وصار أكثر عصبية من ذي قبل. وقرر الانتقام من الإسلامويين لأنهم حرضوا ابنه عليه وقتلوهُ، وأذاقوهُ عذاباً بمكرهم.

هناك شخصية يوسف عياشي الرجل البريء. الذي هُدِر دَمهُ هباءً. لأنهُ نشر أخبار تمسُ الهيئة النظامية. فقامت السلطات بسجنه ويوم محاكمته، اغتالت الجماعة الإرهابية الشاحنة التي كان يركبها. ففرّ مع الهاربين ممازاد الأمر تعقيداً. وأصبح في نظرهم متواطئاً مع الجماعة. ولكن يوسف العياشي رغم رفقته لهم بالغصب إلا أنهُ بأفكاره لم يكنْ يوماً مثلهم. يقول مخاطباً محاميه عبد القادر: "أنا تعبتُ وكرهتُ العيش وسط هذه الجماعة. الآن، جئتُكَ بلا إذن منهم. كلُّهم يريدونني أن أحمل السلاح وأُشاركهم في القتل والتخريب. يقومون بكثير من الخراب المجاني(...) عبرتُ عن تذمري ورفضي لهذا التخريب للأمير"[3]. لطالما نبذ يوسف العياشي العنف. ونبذ مكر وخديعة رجال الشرطة وشهر بذلك في الجرائد. إلا أنّهُ لاقى حتفه واغتيل مع الجماعة المتطرفة دونما رحمة . ودُفِن سرُهُ معه.

تعددت رؤى المثقفين في الروايات المدروسة. فكان منهم من يتصف بقدر من الوعي الفكري والتحليل المنطقي ولكنّه عجز أمام هذه الآلة الوحشية وأمام الخراب حوله. مما جعلهُ ينعزل ويعش غربةً في وطنه. وكان منهم أيضاً من اختار الفرار بأفكاره وأحلامه إلى بلدان أخرى أكثر أمنا و أمانا. ومنهم من وضع حداً لحياته لأنهُ لم يقدر على تغيير أفكار جرى عليها زمن ووجد نفسه مكبلاً بصمته فلم تطاوعهُ نفسه فاختار أقصر الطرق لنهاية معاناته. ومنهم من انحاز لطرف من الأطراف للإحتماء من غدر الزمن التسعيني والعنف الذي ضرب الوطن واستلب الحياة منه. ومنهم من قرر المواجهة غيرُ مبالٍ وعايش

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص96.

[2]- المرجع السابق، ص96.

[3]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 162.

المأساة وتعاطى معها باحثاً عن الحقيقة مبدياً آراءً وأفكاراً. كلُّها صورٌ أقحم الروائي فيها القراء وجعلهم ينظرون برؤيته بصفته طرف في العملية الابداعية.

3-5 -شخصية المتطرف:

طفت على سطح الساحة السياسية بعد مظاهرات أكتوبر 1988 وبعد مساعي الانتخابات التي أقدم عليها الإسلامويون. شخصية رافضة ثائرة ومضادة. وهي شخصية المتطرف. ولقد صور كل روائي هذه الشخصية وفق توجهاته الفكرية ورؤيته لها في الواقع ولكن اتفقت جلُّ الروايات في أنّ هذه الشخصية. شخصية عادية تحولت إلى ماهي عليه بفعل مُسببات واتخذت الإسلام كذريعة تُغطي به أفعالها. وحفظت لها بعض الأقوال ومسائل الدين لتُثبت شرعيتها وأحقيتها. وهذه الجماعة تطمح "إلى توحيد صورة أفرادها من حيث البنية الفكرية الواحدة، بعيداً عن الاختلاف، مرتكزاتها النقل لا العقل. وكذا البنية الشكلية المتمثلة في (القميص، القلنسوة، اللحية، الكحل)؛ وهناك ارتباط عضوي قوي بين الفكر والشكل لتكتمل صورة المنتمي للجماعة"[1]. الباحث **الشريف حبيلة** أعطى صورة للمتطرف من خلال رصده لمجموعة من الروايات الجزائرية التي عالجت العنف في فترة التسعينيات. ننتقل في هذا المحور إلى نوعٍ ثانٍ من الشخصيات السياسية في الجزائر، الشخصية التي تحملُ فكراً ورؤيةً رجعية، رافضة للتجديد، متكئة على الإسلام لضمن ذيوعها وإنصات الشعب لها. وقد ظهرت هذه الشخصية في **رواية الغيث**، وكانت تُمثل نموذج البطل السلبي الذي يرفض التجديد ويرى فيه الإلحاد والكفر. شخصية المدي التي تمثل التيار الفكري الإسلاموي. أبوهُ قيّم زاوية سيدي المخفي (الشيخ امبارك) وأمهُ (نايلة). المهدي ابن غير شرعي؛ لم يعش طفولة عادية. رافق قيم الزاوية الشيخ امبارك وتعلم بعض مكره. وقرأ لهُ بعض المخطوطات القديمة. وعلى إثرها قام بأمور جنونية أراد بها إحياء مجد الأوائل. يقول السارد: " اتخذ المهدي وجهة الشرق، وجهة القبلة، سالكاً طول الطريق المُعبد. يمشي حاثاً خطاه، غير مبالٍ بالسيارات المُسرعة التي شبهها بالقوافل التي كانت تصادف ذاك المتصوف المتجلد"[2]. اتخذ المهدي وجهة الشرق مكة لأجل الحج مُتَبِعا خُطى ابراهيم عبد الله في المخطوط. ولكنَهُ فشل في سعيهِ فالشرطة الحدودية منعته عن ذلك. فعاد أدراجه رفقة سليمان واعتكف في مسجد سيدي عبد الرحمن. ولكن هذه المرة بهيئة أخرى تنمُ عن تغييره الوجداني والفكري. يقول السارد: "اكتسب المهدي سلوكات جديدة. بدءاً تخلص من ملابسه الأوربية، مُستبدلاً إياها بلباس إسلامي. قميص على شكل جلابية وعلى رأسه شاشية بيضاء. كما أطلق العنان

[1]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص231.

[2]- محمد ساري، الغيث، ص43.

للحيته"[1]. الكاتب **محمد ساري** رسم مسار حياة شخصية المهدي وتحوله. هذه الشخصية التي عانت في طفولتها من القهر والجوع واليُتم؛ والعنف الذي سُلِط على جسدها النحيف الصغير. كما كان لجوّ الدروشة الصوفي تأثير على فكر المهدي، والبطالة والفقر. كل هذه الأمور جعلته ينحرف عن مساره ويتحول إلى قيادي متطرف. إذْ أول الأمر تطرف على إمام مسجد سيدي عبد الرحمن وطردَهُ منه، وكون رفقة شباب ضال تائه أنهكهُ الفقر والبطالة جماعة. وأصبح الآمر الناهي فيها. واستمال الناس بأفكاره الرّجعية، ولم يقف الأمر عند الأفكار فحسب. يقول السارد: "بحركة أصابع مضطربة، شدَّ خيوط حذائه الرياضي الأسود. ثم أخرج السكين من غمده، تفحصهُ بنظرة ذهول خلال ثوانٍ عديدة. مُقلباً إياه بين أصابعه. ثم أرجعهُ إلى غلافه وأدخل الكل بتثاقل تحت قميصه الفضفاض"[2]. يظهر من الاقتباس تغيُر المهدي. فانتقل من القول إلى الفعل، مؤمناً بأفكاره التطهيرية التأديبية. وشنَّ حملته على كل موضع يُشكل تهديداً وخطراً على جماعته. بوصفه ضالاً أو تقدمياً عصرياً. الكاتب يعالج نشوء بذرة التطرف وبزوغها حتى أنهُ أدرج الاحتكاك الذي جرى مع مصر وبلاد الرافدين وإيران. متماثلاً في ذلك مع الواقع الحقيقي. وكيف وعت عقول جماعته المنتمي إليها ظروف تشكل هذه الجماعات المتطرفة. وحتماً لكل بداية نهاية، وكانت نهاية هذا المتطرف الجنون والانفتاح على زمن المأساة.

أرخبيل الذباب بشكل فنيٍ أدبيٍ أكثر صورت زمن العنف. وسلطت ضوءها على نخبة من المثقفين، وما اعترى نفوسهم من خوف وعجز وإحباط وخيبة من الواقع المأساوي المتردي، فالسلطة تطاردهم من جهة والإسلامويين من جهة أخرى، وأظهر السارد غضب الإسلامويين وسخطهم على الدولة في قوله: "قوات الأمن التي تسيج المنطقة بكاملها والهتافات التي تصرخ من أعماق الضغينة والتحدي «لتسقط الدولة، ليسقط الرئيس... ليسقط الجيش» وآخرون يرددون هتافات النصر الله أكبر الله أكبر"[3]. ويعتبر السارد تلك الحرب تمثيلية فقط. مبيناً نقطة التحول في قوله: "كانت الحرب مثل تمثيلية تبدأ بالهتافات والنوايا... ثم تلتقي النفوس الهائمة مع النفوس الهائمة الأخرى، يتشاجر الضحايا"[4]. يتجلى من خلال الرواية تخلي الروائي بشير مفتي عن توظيف شخصية المتطرف. لأنّهُ في غنى عنهم، ولم يبرر أفعالهم وأقوالهم. ولم يعطهم شرعية لوجودهم. بعكس اهتمامه بالمثقف وصراعاته النفسية الوجدانية وتهميشه. فرؤية **الكاتب بشير مفتي** مغايرة للرؤى الأخرى، التي بررت في بعض الأحايين أفعال هؤلاء؛ بالظروف القاسية والفقر والبطالة.

---

[1]- المرجع السابق، ص63.

[2]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص113.

[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص139.

[4]- المرجع السابق، ص139.

وصفُ الشخصية المتطرفة عند **الروائي محمد ساري في القلاع المتآكلة** تعكس رؤيته للعالم، الذي تغيرت فيه الكثير من المفاهيم والقيَّم، واحتدم فيه الصراع الإيديولوجي وعجت الفوضى. الشخصية المتطرفة انطلاقاً من الرواية خلقها العنف الذي مُورس ضدها والحقيقة المزيفة وتلفيق التهم التي غيّبت الكثير من الأمور وحجبتها. ويبرز الأمر جلياً من خلال حوار السارد مع هذه الجماعة والتي كانت تضمُ شباباً. وأحدُ هؤلاء الشباب **عبد الحميد**، وقد لجأ الكاتب لذكر تفاصيل شكله: " كان شاباً نحيفاً، بلحية لا تتجاوز أياماً قليلة. رأسُهُ حليق، عيناه غائرتان، أنفُه طويل ومسنن كأنف طائر كاسر. يرتدي سروالاً عسكرياً وسترة جلدية ويمسك فوق ركبتيه بندقية كلاشينكوف"[1]. إن هذا المتطرف حانقٌ على السلطة وجهاز الأمن لأنهم أذوه، وأذوا وابتزوا أخاه. فاتهم أخوه بالسرقة من طرف جماعة شرطة. فأقدم عبد الحميد على قتل شرطيٍ لإبعاد التهمة عن أخيه. يقول: "لم أفكر في قضية أخي إطلاقاً، بقدر ما تحمست لإرضاء أميرنا عبد الجبار. هو الذي وافق على أدائي لهذه المهمة المقدسَة، وكان عليَّ أن لا أعود مُطأطئ الرأس، أجرُ خلفي ذيل الهزيمة. وفعلاً جئتهُ شامخ الأنف، غانماً منتصراً، لأُدخل سريتنا ضمن السرايا النشطة لجيشنا الإسلامي المظفر"[2]. والمتطرف الآخر الذي ظهر في الحكي عبد الجبار الأمير. فيطلق على قائد الجماعة المتطرفة لقب الأمير. يحلمُ عبد الجبار وجماعته بخلافة إسلامية يقضون فيها على الطاغية ويجتثونه من رؤوسه. وتتبع الجماعة التي يترأسها تنظيما محْكماً . إذْ "يظهر من التوحد الفكري والشكلي المنتهج من طرف الجماعة أنّها تقوم على أسلوب الاتباع والانضباط داخل التنظيم، والتّمسك بالمظهر الشكلي، الذي يوحد أفراد الجماعة"[3]. الجماعة تتبع أمير سريتها في كل خطاه. فلا تختلف معه في الأفكار ولا المظهر ولا الأفعال وكأنهم جسدٌ واحد. حتى ولو كان على خطأ أو ليس له دراية كافية بمسائل الدين لايخرجون عنه. يقول عبد الجبار: "نحن دعاة خير ولا نحب العنف. ولكن السلطة الطاغية هي التي أجبرتنا على استخدامه ورفع السلاح في وجهها. وهذا دفاع شرعي عن النفس. والبادئ أظلم. أنا قضيتُ أربعة عشر شهراً في معتقل بالصحراء. إقامة قاسية لا أراك الله ولا أنزلها على كافر، فمابالكَ بمؤمن. منطقة لا يزال بها أثر القنبلة النووية التي فجرتها فرنسا الاستعمارية"[4]. يُومِئ الاقتباس إلى دلالات عميقة مُغيبة تخفيها الجماعة الحاكمة. وجبروت وظلم قاسٍ صبتهُ على المعتقلين في سجون الصحراء. والأعمال الردعية القمعية التي مُورست في حقهم والتي فجرت كل هذا الغضب والعنف الذي اكتسح كل شيء. للراوي رؤية لاتبرئ أعمال السلطة الحاكمة ولا أعمال المتطرفين. ويظهر أنها رافضة للعنف من أساسِه. باحثة عن أسباب العلل الكامنة وراء هذا الصراع الإيديولوجي. الراوي لايعلم أكثر مما

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص113.

[2]- المرجع السابق، ص121.

[3]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص236.

[4]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص112.

تعلم الشخصيات المتطرفة ولذلك يترك لها حرية التعبير عن نفسها وعن أفكارها وتوجهاتها مدافعةً عنها. ولذلك تعددت وجهات النظر والأفكار في الرواية وتعددت الأصوات. ولكن طريق هذه الشخصيات المتطرفة مسدود. ونهايتها مأساوية. يقول السارد: "ستة أجساد ممددة بعشوائية، مرمية كيفما اتفق، ألبستها متسخة بالتراب وملطخة ببقع حمراء وسوداء. أغلب الوجوه ملتحية ومشوهة بجروح تنمُ عن المشادات الضارية التي وقعت بين الطرفين"[1]. انتهت الحكاية بموت الشخصيات المتطرفة. وعرض جثثها في ساحة أول نوفمبر.

نموذج المتطرف في **رواية مرايا الخوف** لايعترف لهُ الرّاوي بشرعية الاسم. إذ أطلق على الجماعة المتطرفة اسم «جماعة عديم اللقب» مما يجعل القارئ يُفكر بأن هذه الجماعة لاهوية لها ولا أصل. سرد الراوي حكاية مجموعة من المتطرفين وتفاصيل حياتهم المثيرة للفضول. ناعتاً إياهم برعاع الحي ومجموعة من المنحرفين. يقول: "لم أحسْ بالاطمئنان وأنا أرى حي سان كلو يتحول إلى مكان أسياده من رعاع الحي الذين كانوا يُشكلون فيما مضى أفراد عصابات المنحرفين الذين كانوا يُعاقرون الخمرة ويجلبون إلى الحي العاهرات والمخنثين فيتبجحون بذلك"[2]. الراوي يعتبر الجماعة المتطرفة منحرفة. تضم فقط الرعاع والمنحرفين ومعاقري الخمرة. وسليمان عديم اللقب هو أحد قادة هؤلاء. يقول السارد: "علمتُ لاحقاً أنّ سليمان عديم اللقب، ابن يمينة بنت المحجوب، الذي يسميه أهل الحي سليمان ولد يمينة، أصبح أحد قادة جماعة الإخوان. الرّجل لايعرف والدَهُ. هو الابن اللقيط كما يعرف الجميع. ولدتهُ أمُهُ بين الأحراش"[3]. تبدو رؤية الرّاوي ناقمة. تُدين الجماعة وماضيها البائس معريةً حقيقتها. ومُركزةً على الانتقال والتحول الذي جرى في حياة أفرادها. فسليمان عديم اللقب ابن لايعرف والدَهُ. سُجنَ العديد من المرات لتُهَم مقرفة. يقول السارد: "الدخول الثالث للسجن أثر في مجرى حياته. تعرف على سجين سياسي يُدعى قزويني. كان من أتباع جماعة الإخوان التي تمرّدت على السلطة بعد رحيل الديكتاتور"[4]. السِّجن خلق رجلاً آخر بأفكار غير الأفكار التي دخل بها في بادئ الأمر. السجن صنع منه متطرفا بعد جلسات عدة مع صاحب القضية. مسخت عقله وبنت أفكارا أخرى تحلم بإرساء قواعد خلافة إسلامية. ذكر السارد في الرواية متطرفاً آخر. كان في السابق رجلاً عادياً يُحبُ سماع الأغاني ويرددها. متفتحاً على الملذات حتى لُقب باسم مغنيه **سعيد الزاهي**. حدث لهُ أمر عاطفي قلب حياتهُ رأساً على عقب. وتحول إلى رجل تائه فترصدته الجماعة وضمته إليها. يقول السارد: "كان سعيد الزاهي يرتدي لباساً أفغانياً، لحيتهُ

[1]- المرجع السابق، ص233.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص55.

[3]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص55.

[4]- المرجع السابق، ص60،61.

طويلة تصلُ إلى غاية بطنِه، وكان يضع في جيب سترته عود سواك وقرآناً من الحجم الصغير"[1]. الروائي **حميد عبد القادر** أعطى صورة موحدة عن شكل المتطرفين. لباس أفغاني وسترةٌ عليه، وعود سواك. وفي موضع آخر رائحة المسك الحادة. وللنساء ثوب أسود يُغطيهنَّ. كما ظهر التوحيد في الكلمة وكأنها سهم خرج من وتر واحد. والأمير صاحبها ولا نقاش في قراراته. كما أُلغِيَّ في النص السردي الأسماء المركبة المنتحلة التي تعود إلى التاريخ الإسلامي. (أبا عبيدة، أبا قتادة).

الروائي يكشف عن سبب آخر كامن وراء التطرف، وهو الحقد الأعمى الذي ولدته الثورة، والانتقام المُضمَر في النفوس. أبو قتادة وليد هذا الحقد. فماضي والديه الأسود طاردَهُ. لأنهما اعتبرا وقبيلتهما خونة أيام الثورة. فلاحق العار العائلة وصارت من المنبوذين. ولمَّا حطَّ زمن العنف رحالَهُ في قلب العاصمة. اغتنمت الأُم الفرصة. تقول زوجته: "أُمُه هي التي شجعتهُ على ذلك، أخبرتهُ أنَّ جماعة سليمان على حق. وعليه أن يلتحق به لكي يثأر لوالده. هو الذي أخبرني لاحقاً أنَّ أُمَّه هي التي دفعتهُ للعمل معهُ. نعم أمه هي التي صنعت من رجُلاً مستعداً للإنتقام. فالانسان لايولد قاتلاً"[2]. تكتشف هنا أن أسباب العنف ليست وليدة لحظتها. بل هي عبارة عن سلسلة من التراكمات، والتي تعود إلى ماقبل الثورة. كما يظهر السارد في المتن الحكائي مُعتدلاً لايقبل أي مبررات. ويرى أفعال أبا قتادة لاتمتُ بصلة للشرعية والإنسانية. كما يُلفت السارد الانتباه إلى سلطة الأمير، والذي يُجَوِزُ لنفسه أموراً محرمة. بما في ذلك الدين الذي أصبح في يديه عجينة يشكِلُها كيفما شاءت نفسه. وبحسب الأهواء وما يخدُمُ المصالح. يقول السارد: "قائد الجماعة لهُ الحق المطلق في التصرف بزوجة أي عضو في الجماعة(...) كما يستطيع أن يُطلقها من زوجها، ويتزوجها زواج متعة لبضعة أسابيع. ثم يعيدها لزوجها، وعلى هذا الأخير أن يذعن، وإن تعنت قتلَهُ الأمير ذبحاً"[3]. الجماعة المتطرفة لم تحتكم في أفعالها إلى أحكام الشريعة ولا إلى تخمينات العقل. بل احتكمت إلى أهوائها وما يخدم أغراضها. يقول: "يتصرفون وفق قاعدة غريبة تقضي بأن القائد إذا حضر بطُلت أحكام الشرع"[4]. إذاً يفندون أحكام الشرع أمام حضور القائد الذي يمثل الدين بذاته. ويحتكرهُ لنفسهِ.

رؤية **محمد ساري في الغيث وحميد عبد القادر في مرايا الخوف،** كانتا مُتشابهتين في تناول موضوعة بزوغ الجماعة المتطرفة. حينما جعلتا شخصية المتطرف غير شرعية، لاهوية لها ولاجذور. ولكن اختلفتا **فالروائي محمد ساري** أظهر مبررات ودوافع أوصلت شبابا تائها إلى التطرف ولم يكنْ بمحض إرادته. بينما حميد عبد القادر اعتبر الشخصيات المتطرفة عربيدة خريجة السجون والخمارات. طرف لابد من القضاء عليه لأنه أفسد الأرض ولابد من مقاومته لحماية الأهالي. أما لبشير مفتي رؤية

[1]- المرجع السابق، ص62.

[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص168،169.

[3]- المرجع السابق، ص171.

[4]- المرجع السابق، ص171.

تجاه السلطة والتي رآها بمرأى المتطرف، والتي قضت على الأحلام وطاردتها وأخرست الألسن. كما اعتبر الجماعة المتطرفة تائهة. ورأى الحرب المعلنة تمثيلية ذات معالم مجهولة.

3-6- المرأة:

الرواية الجزائرية استطاعت إلى حدٍّ ما أن تعالج أهم قضايا القرن. كما استطاعت أن تثبت وجودها مع مأساة الوطن. وكانت التيمة المهيمنة في جل الروايات العنف. رغم مُضيِّ زمن على المأساة إلا أنَّهُ ظل قابعاً يُوجع ويؤلمُ ويُرهق ضمير الإنسان الجزائري. ولقد تعددت الرؤى والقضايا وكانت قضية المرأة حاضرة بقوة وبكل الأشكال، أُماً وأختاً وزوجةً. ولكن الإشكال المطروح كيف عايشت المرأة المأساة وتحدتها؟

لطالما مثلت المرأة وتراً حساساً في المجتمع العربي. وبخاصة الجزائري. فهي أكثر من غيرها هشاشةً وتأثراً بالواقع. لذلك يرى نجيب محفوظ "أنهُ لاتوجد ثمة حركة بين الرّجال إلا وراءها امرأة. المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبهُ قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم"[1]. ولقد تعددت دلالات وجود المرأة في الرواية الجزائرية. فحضرت على شاكلة وطن في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، والجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.. كما عبرت عن معاناة المرأة الجزائرية واضطهادها وهمومها. وأيضا انفعلت وتفاعلت مع الرّجل في زمن الموت. وعبرت كمثقفة واعية وكتبت عن مأساة الوطن ومأساة المثقف.

ونجد نموذج المرأة المثقفة في **رواية أرخبيل الذباب**. والمتمثل في شخصية ناديا، البطلة المتمردة وهي فتاة جامعية مهووسة بقراءة الكتب، امرأة غير عادية حركت العواطف وشكلت استثناءً. "فصورة ناديا في الرواية، بالأحرى عند الراوي هي صورة أسطورة مزيج من الملاك والشيطان. هي الهواية والخطورة، وهي شبه مسجونة في عالمها(...) العائلة والمرتبة التي عاشت فيها ...ولكن ناديا تحب دائماً أناساً من الذباب، وهكذا أصبحت رهاناً للعبة سياسية خطيرة"[2]. ناديا فتاة استثنائية أبوها الشرعي **محمود البراني** وأمها **فاطمة ح** التي تنحدر من عائلة ثرية. تبناها رجل ذو صلة وثيقة بالسلطة. يبطش بعشاقها فتلجأ للحركة المستمرة هاربة بحبها خوفاً منهُ. تقول: "لقد وضعتني الظروف أو الأقدار في مواجهة مستمرة مع العالم، إما أن أكون أو لا أكون، لايوجد وسط يُمكنني أن أبقى فيه مطمئنة وهانية..ابنة أب مسؤول في جهاز الدولة، يقضي غالبية وقته في السفريات الرسمية وأم ضريرة"[3]. الروائي **بشير مفتي** في روايته يقدم مثالاً عن التحرر ورفض القيود التقليدية. امرأة ترى في عدم الاستقرار حياتها، مثقفة لها

[1]- عبد الحميد هيمة، صورة المرأة في رواية راس المحنة لعزالدين جلاوجي، سلطان النص، ص51.

[2]- محمد داود، النص الأدبي، ص128.

[3]- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص94.

رؤيتها تجاه السياسة. يقول السارد: "ظلت ترغي بكلام كثير عن السياسة والبلد ومشاكل الناس وهموم الطبقة المسحوقة وضرورة أن يلعب المثقفون أدوارهم. والنضال من أجل مزيد من حرية التعبير.. والديمقراطية"[1]. ناديا موعدها الغرامي لم يمنعها من التفكير والحديث عن هموم الطبقة المسحوقة. فدفعتها إنسانيتها إلى الإحساس بهم. وعقلها الرّاجح الواعي بالتفكير والبحث عن حلول تقضي على مشاكل الناس.

محمد ساري في رواية الغيث يقدم نموذج المرأة المستلبة، التي تعيش غبناً واضطهاداً. ينظر إليها المجتمع بنظرة تناقضية حادة. فهي المرغوب والمرهوب منها. المرأة الضحية، ضحية الاغتصاب والعار. وهي تحت وطأة كل هذا تعيش انكساراً وقهراً. فتصارع محاولة إثبات وجودها. ولكن تبقى مهمشة ينظر إليها المجتمع بنظرة شزرة. وهذا ما مثلته شخصية **نايلة** التي اغتصبها المستعمر في مداهمة له لقبيلتهم. وخوفاً من مواجهة الأهل بالعار فرّت به وكتمت سرّها. فأواها الشيخ امبارك واتخذها زوجةً لهُ. ولكنّها تتفاجأ به وبمكره. تدخل نايلة في علاقة لاشرعية مع المجاهد اعمر حلموش. مطلقة العنان لنفسها متحررة. فتنجب لهُ المهدي. ولا يقف سعيها للتحرر عند هذا الحد بل تترك الشيخ وابنها متجهةً صوب المدينة، باحثة عن الحياة الرغدة فيها. وتشتغل خادمة في إحدى البيوت البرجوازية. ولكنّها تعودت الخطيئة فتجلب لنفسها طامة أخرى في علاقة مع سيّدها وتنجب ليلى. نايلة ونساء أخريات في الرواية يتجادلن حول غبنهن والناتج عن بوحهن للأسرار، وفضهنَّ لبعض القيود التي وضعها المجتمع. تقول: " في تلك الليلة خففتُ من وطأة مأساتي. فتحتُ عيني وقلبي لشقاء غيري. وبعد انسحاب المرأتين، تمددتُ على فراشي أستخلص الدرس من تجربة البشر، وأقسمت أن أكون قوية، وسوف لن تهدني نائبة من نوائب الدّهر، مهما كانت قوة وبشاعة صدمتها. أدركتُ تمام الإدراك أنني لست وحدي في شقائي، وأن حالي ليس أسوأ من أحوال غيري"[2]. الروائي **محمد ساري** صوّر معالم الغدر والخيانة والعار الذي عصف بالمرأة. هذا الطرف المكسور الجناح الذي كان ضحية دوماً للطرف الآخر. والمجتمع لايرحم ولايشيح نظرته الشزرة عن النسوة أمثال نايلة بل يصنفهن في خانته السوداء وكأن الخطأ ارتكبته المرأة لوحدها. وهناك نموذج آخر للمرأة ولكن في زمن المأساة. ليلى الفتاة الجميلة التي غزت فكر كل رجلٍ في الرواية. ليلى الفتاة الساذجة التي حذت حذو أمها بعدما اكتشفت حقيقة وُجودها. واستخدمت نُضجها لإغراء الغير بالسيطرة عليها. ولكن هيهات فهذا المجتمع يأوي أناسا غير آدميين. فتقع شر وقعة. وتنجب لها طفلين. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد. فهناك عيون تترصدها وتحيك لها. فتتلقى جزاءً أبشع من أصحاب الناقة. يقول السارد: "كانت ليلى تعرفُ أن هؤلاء من عناصر جماعة آخر الزمان، الذين يرددون أمام الملأ، على مسمع ومرأى الناس جميعاً بأنَّهم جاءوا لإنقاذ المدينةمن الهلاك(...) بدأوا بليلى لأنهم يعرفونها، ويعرفون

[1]- المرجع السابق، ص48.

[2]- محمد ساري، الغيث، ص167.

أنها حملت وأنجبت لقيطاً"[1]. ليلى أمام رجال طغاة يمارسون العنف ويتلذذون بإلحاق الأذية بالأخرين. واثقين في مهمتهم الإنقاذية. العنف ضد المرأة الرافضة المتحررة هو طبيعة في رؤية الرجل. ولكن لايستطيع النيل منها أو عقابها لأن هناك قوانين وضعية تحميها. فسلوك العنف هنا المسلط على جسد ليلى مرهون بزمن العنف. يقول السارد: "ما أن رُبِطت إلى جذع الشجرة بحبل نيلوني سميك، حتى تحرَّك سليمان وتناول السَّوط من يد أحد الرِّجال، تقدم بخطى واثقة وطفق يُسوطها في الظهر بضربات ساخطة"[2]. ليلى استسلمت لحقد هؤلاء، فلا تستطيع وهي امرأة إيقاف آلة الدّمار التي شنت هجومها العنيف على جسد خائر القوى ضعيف. وكل النساء في المتن الحكائي غيّرن من أنفسهن واستسلمن لقرارات أصحاب الناقة الرّدعية القمعية. حتى نساء الماخور تقوقعن في مخبئهن وأوصدن الأبواب.

رواية القلاع المتآكلة تختلف في اختيار نموذج المرأة عن سابقتها من خلال تبني الثقافة. فالمرأة في **القلاع المتآكلة** مثقفة. زوجة متحررة ذات أفكار اشتراكية تقدمية. أستاذة الانجليزية. ولكن الزمن التسعيني غيّر نظرتها للأشياء. فظروف مقتل ابنها نبيل هزتها. وغيرت أفكارها. وجرفتها موجة التدين الزاحفة كغيرها من الناس العاديين. يقول رشيد بن غوسة: "إنّ زوجته بدورها أصيبت بفيروس التدين الجارف. أضحت مداومة على القنوات الدينية السعودية والمصرية، تُصلي بانتظام وتصوم أيام الإثنين والخميس. أرجع ذلك إلى مرض سرطان الثدي الذي يُلازمها منذ شهور"[3]. شخصية نصيرة لم تتح لها فرصة السرد. ولكن الشخصيات في حوارها قدّمت وكشفت مسار تحولها من امرأة مثقفة تقدمية إلى امرأة بوجه آخر وأفكار وملامح أخرى. تتلاءم والزمن الاجتماعي. فليست نصيرة وحدها التي أصابها ريح التغيير. يقول رشيد في حواره مع السارد: "أتعرف بأن زوجتي بدأت تصلي. تصلي؟ ألم تقل يوما بأنها متعصرنة ومتحضرة وتؤمن بالأفكار التقدمية مثلك تماماً؟

نعم. هكذا كانت، أو هكذا تصورتها. ولكنّها تغيرت بمحور180 درجة. وأعرف من غيَّرها...ليست إلا تلك الصديقة المتجلببة التي تزورها دوماً"[4]. باستخدام تقنية الاسترجاع أو الاستذكار يعود السارد لماضي نصيرة ورشيد ويسرد تفاصيل تطوعهما وعلاقتهما والخطأ الذي ارتكباه في شبابهما. الذي يدفعها للغوص في الداخل النفسي لتغرق في هموم مالها أول ولا آخر. ومن جهة أخرى هي مصدومة ومفجوعة لمقتل ابنها. يقول السارد: "منذ وفاة نبيل، فقدت شهية الأكل. كأنها مضربة عن الطعام. كم مرة نبهتها إلى أن جسدها أضحى جلداً وعظاماً. ولكنها تهزُ كتفيها ولاتجيب. أضربت عن

[1]- المرجع السابق، ص222.

[2]- المرجع السابق، ص 222.

[3]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص17.

[4]-المرجع السابق، ص61.

الكلام أيضا لم يعد شيئاً يشدها إلى الحياة"[1]. إذاً نصيرة نموذج المرأة المثقفة السلبية التي استسلمت لمرضها وهواجسها، وغيّرت أفكارها ومبادئها. وغرقت في غيبوبة مرضية.

نموذج المرأة في **رواية حميد عبد القادر** يختلف عن باقي النماذج. امرأة تحملُ اسماً تركياً **نازلي** لأنها تنحدر من أصول تركية. تعيش حياة ضنكى. أمها خادمة عند الأغنياء الجدد. نازلي لم تعش طفولة سوية ولم تحسْ حنان الأب. بل كان والدها رجُلاً متسلطاً عنيفاً. مما جعلها تنفُرُ من الرّجال جميعاً. تقول أمها: "يجبُ أن تحذري منهُ، لا ثقة للمرأة في الرّجل"[2]. نازلي اختارت رجلاً غنياً زوجاً لها. تركت زينو في قارعة الطريق. وقد أقنعها هذا الزوج بعد مرور زمن بالالتحاق بجماعة عديم اللقب. لتجد نفسها امرأة سبية تعيش في الجبل رفقة جماعة لا رحمة ولا شفقة في قلوبهم. نازلي نموذج البطلة السلبية التي انخرطت في جماعة الغربان، وأصبحت امتداداً لهم لا تفترق عنهم. يقول السارد: "لقد تغيّرت بشكل مخيف، ملامح وجهها زالت نهائياً، ولم يبق منها أي أثر، كأن رياح الزمن طمستها نهائياً، وحولتها امرأة أخرى، لا مسحة جمال على وجهها، حتى بهاء عينيها اختفى. وامتلأ وجهها بآثار ندب ظلّت عالقة رافضة أن تزول، كانت تبدو كأنها بلغت من العمر ستين عاماً"[3]. نازلي تغيرت حياتها في الجبال فلم تعد تلك المرأة الجميلة. نازلي أصبحت امرأة متطرفة. حفرت ندوب الزمن عميقاً في قلبها. وغدت امرأة بملامح تفسر معاناتها وغبنها ويأسها. تقول: "ماذا تبقى لي الآن غير الموت. حين يدنس الإنسان. الموت هو خلاصه الوحيد. الموت أو الاختفاء. تمنيت أن أموت في الجبل، لكن ذلك لم يحدث معي"[4]. ولقد أعطى السارد صورة أخرى لنازلي الممتعظة من هذه الدنيا. بعدما دنست نفسها وأصبحت امرأة بلا إنسانية تائقة للموت رافضة بهرج الحياة. يقول: "كونت صورة أخيرة عنها وهي تُسقط النقاب على وجهها. ولمحتُ شيئا يشبهُ الرغبة في الموت في عينيها. إخفاء الوجه بنقاب أسود يعني اشتهاء الموت والقتل الذاتي"[5]. الموت يبدو أقصر الطرق أمام نازلي لانتهاء معاناتها. فهي تعرف أنها لن تعيش الطمأنينة وهي مدنسة. ومن سيقبلُها ويقبل ماضيها كمتطرفة؟

يبدو أنَّ الروايات المدروسة تعاطت مع موضوعة المرأة والمأساة. فتجلت من خلالها رؤى مختلفة، نساء نالهُن العنف ونكل بهِنَّ، ونساء مثقفات جرفهُنّ التيار واستسلمن لهُ، ونساء التحقن بالزمن الموحش فتدنسن وأصبح الموت هو خلاصهن الوحيد. الكلُّ عاش صدمة العنف، وتأثر بمجريات الواقع

[1]- المرجع السابق، ص197.
[2]- حميد عبد القادر، مرايا الخوف، ص38.
[3]- المرجع السابق، ص152.
[4]- المرجع السابق، ص178.
[5]- المرجع السابق، ص179.

على الرغمِ من انتهائه. إلا أنهُ لم يبرح الذوات، وظلَّ قابعاً في النفوس، يطفو متى شاء ويجرُ معه الأحزان. لذلك جاءت الشخصيات مصدومة مُتلونة بلون المأساة. بائسة تعيشُ تيْهاً مُطلقاً.

الخاتمة

في نهاية هذا البحث وتقييماً له نوجز أهم النتائج والاستنتاجات التي توصلنا إليها كما يلي:

- إن الأزمة الجزائرية والمأساة الوطنية كانت نتيجة حتمية لتراكمات وترسبات الماضي، فالعنف في الجزائر له أبعاد تعود جذورها إلى الستينيات من هذا القرن، أين احتدم الصراع على السلطة وانتهى بتصحيح ثوري واعتماد الاشتراكية كتوجه سياسي.

- تعددت مفاهيم العنف وتمايزت لتعدد الثقافات والإيديولوجيات. بين العالم الغربي والعالم العربي، والإسلام بريء مما يدينوه به. فالأصولية والتعصب ثقافة الآخر صُدرت لنا.

-الجزائر شهدت تجربة مأساوية غير عادية في ظل الصراع الإيديولوجي بين التيار الإسلاموي والدولة. راح ضحيته خيرة من أبناء البلد.

- العمل الإبداعي استلهم تيمة العنف شعراً ونثراً. وعبر عن سخطه وغضبه من موجة الإرهاب التي دحضت كل شيء.

- استطاعت الروايات الجزائرية أن تؤرخ للزمن التسعيني وتذكر بعض الصراعات والقضايا، برؤية مأساوية، منتقدةً أحيانا الدولة وفي الأحايين الأخرى التيار الإسلاموي الوافد إلى الجزائر.

- قضية المرأة ومحنة المثقف والرجل المتطرف من أهم القضايا المهيمنة على المتن الحكائي الجزائري التسعيني، نظراً لأنها مثلت بؤرة الاستقطاب في الراهن الجزائري.

- عناوين الروايات الجزائرية تماثلت كثيراً مع العنف السائد آنذاك. فلم تخرج مضامينها عن نطاق الخوف والفزع والهشاشة وموجة التغيير والترنح.

- لغة الروايات ركزت كثيراً على القاموس المأساوي الفجائعي، لغة عنيفة ساخطة مأساوية تفزع القارئ وتُنَفره من العنف بشتى أشكاله.

- انفتحت الروايات الجزائرية المدروسة على أحداث مأساوية كثيرة مثلت العنف والصراع الإيديولوجي بين أقطاب عدة. بين أصحاب التوجه الاشتراكي والإسلامويين، وبين الدولة والإسلامويين ووسط كل هذا مختلف شرائح المجتمع.

- ظاهرة الإسلام السياسي احتلت حيزاً واسعاً في المتون السردية المدروسة، ومسارها وتحولها بالأخص في روايتي **محمد ساري الغيث والقلاع المتآكلة.**

- أسلوب التجديد الفني، انطلاقا من العنوان والغلاف وتسميات الشخصيات والتكسير الزمني والعبثية في العيش ظهر في رواية **أرخبيل الذباب لبشير مفتي.**

- رواية **الغيث لمحمد ساري** استعانت بالتاريخ الإسلامي وحكاية الصحابة، واستثمرت في التراث الصوفي والكرامات، واستخدمت طريقة فنية جديدة قديمة لاستفتاح الحكي"الحكواتي". أما رواية **مرايا**

الخوف لحميد عبد القادر غرقت في براثن التاريخ الجزائري. وخرجت بذلك عن المسار المرسوم للحكاية.

- الروايات الجزائرية المدروسة انفتحت على الزمن التسعيني، زمن المأساة واعتمدت أهم التقنيات السردية في الانتقال بين الأحداث. أما رواية الغيث انفتحت على زمن الاشتراكية وانقضاء عهدها.

- دلالات المكان تغيرت في الروايات المدروسة نظراً للعنف السائد في الزمن التسعيني، فغدت الأماكن المغلقة توحي بالانفتاح، والأماكن المفتوحة توحي بالانغلاق، وقد تعددت الأماكن الإيديولوجية من مساجد، جامعات، مقاهي وخمارات.

- تراجع التسجيل في الروايات المدروسة، والاحتكام إلى فنيات الرواية والأساليب التجديدية وسلوك مذهب التجريب عند بعضهم.

- هيمنت شخصية المثقف في المتون الحكائية المدروسة، وتباينت أدوارها ورؤاها الفكرية الإيديولوجية، ومواقفها من العنف السائد في الزمن التسعيني.

- شخصية المتطرف ومسارها في الروايات الجزائرية المدروسة، واتفاق جل الروايات على أن الجماعات المتطرفة تأوي شبابا ضالاً تائهاً، امتهن السرقة والسلوكات المنحرفة، حفظ له بعض الأقوال والأفعال وصار من الأئمة الجدد.

ثبت المصطلحات الأساسية

فرنسي- عربي

المصطلح بالعربية	المصطلح الفرنسي
الحدث	Action
الديمومة	Dureé
التصدير	Epigraph
الحذف	Ellipse
الأصولية	Fondamentalisme
الاسترجاع	Flash back
الإسلامويين	Islamists
المناجاة	Monologue
البطل الإشكالي	Problematic character
النص الموازي	Paratexte
الوقفة	Pause
الخلاصة	Sommaire
المشهد	Scéne
الفضاء	Space
الإرهاب	Terrorisme
العنف	Violence
رؤية العالم	Vision du monde
العنوان	Titre
علم العنونة	Titrologie

الملخص

ظاهرة العنف في الرواية الجزائرية من 2000 إلى 2013

مقاربة بنيوية تكوينية

يدور موضوع هذه الرسالة حول إشكالية نقدية حداثية تطمح إلى تمثل ظاهرة العنف التي عرفتها الرواية الجزائرية المعاصرة في العقد الأول من الألفية الثالثة. ولتحقيق هذه الغاية اقتضت الخطة الإجرائية لهذا البحث تناوله في مدخل وثلاثة فصول. فكان المدخل **'قراءة سوسيولوجية للواقع الجزائري من سنة 1962 إلى سنة 2000**، وهو المدخل الذي أردناه تحليلا للواقع السياسي والثقافي والاجتماعي لنتمكن من تمثل مكونات ظاهرة العنف والتطرف بوصفها ظاهرة اجتماعية عرفتها الجزائري في تسعينيات القرن الماضي، وكيف تماثلت هذه الظاهرة في الرواية الجزائرية التي رافقت المحنة التي عرفتها الجزائر.

وفي الفصل الأول الموسوم " **الرواية الجزائرية والرؤية المأساوية** " حاولت أن أرصد فيه مواكبة الرواية الجزائرية لظاهرة العنف من أهم التيمات الرئيسية التي عالجتها الرواية الجزائرية والمتمثلة أساسا في : محنة المثقف ، والمثقف الإيجابي ، والسلطة ، والمرأة ، والتطرف..، وهي التيمات التي تمظهرت فيها مأساة الجزائري خلال هذه الفترة .

وفي الفصل الثاني المعنون :" **البنية الفنية والحدث المأساوي في الرواية الجزائرية** " ، أبرزت كيف أن **الرؤية المأساوية** في روايات الفترة المستهدفة لم تتمظهر بوصفها فكرة فحسب بل ألفينا حضورها في البنية الفنية للرواية الجزائرية وهذا ما تماثل مع العتبات واللغة والأحداث ، والسرد والحوار..

وفي الفصل الثالث الموسوم : " **البنية السردية والرؤية المأساوية** " خصصته لتحليل مكونات السرد الروائي في تماثلها والرؤية المأساوية ، ومن هنا كان التركيز على تحليل بنية **الزمن** ، وبنية **المكان** ، وبنية **الشخصيات** ،ليس بوصفها بنى سردية حيادية ديكورية ،بل بوصفها بنى حاملة لرؤية مأساوية تعبر عن هموم ومأساة الجزائر في تسعينيات القرن الماضي ، ولم تكن إلا نتيجة قلق داخلي ومضايقات نالت من هيبة الدولة ، كما أن الروائي لم يكن بمنأى عما يجري حوله ، بل عايش الأزمة بطميهما كباقي شرائح المجتمع بتجاربه الروائية التي ماثلت راهنه.

Résumé

Le phénomène de la violence dans le roman algérien (2000-2013)

Approche structuraliste génétique

Le sujet de notre thèse se situe au niveau d'une problématique critique et moderniste qui vise à personnifier le phénomène de la violence dans le roman algérien moderne durant la première décennie du troisième millénaire. Afin d'atteindre cet objectif, nous avons structuré notre travail en un préambule et trois chapitres.

Le préambule fut une **lecture sociolinguistique de la réalité algérienne de 1962 à l'an 2000**. Nous y avons analysé la réalité politique, culturelle et sociologique afin d'appréhender les composants du phénomène de violence et d'extrémisme que l'Algérie a vécu durant les années quatre-vingt-dix. Ainsi nous y avons montré comment le roman algérien s'est inspiré de cette période noire.

Le premier chapitre intitulé **"La vision tragique dans le roman algérien",** nous y avons exposé les différentes composantes du phénomène de violence dont s'est inspiré le roman algérien telles que: la tragédie de l'homme de culture, l'homme de culture positiviste, le pouvoir, la femme, l'extrémisme, etc.

Nous avons démontré dans le deuxième chapitre "**La structure artistique et le fait tragique dans le roman algérien**" comment **La vision tragique** ne s'est pas traduite seulement dans les idées mais également dans la structure artistique du roman algérien en contournant les barrières de la langue, des évènements, de la narration et du dialogue.

Quant au troisième et dernier chapitre que nous avons intitulé "**La structure narrative et la vision tragique**", nous l'avons consacré à l'analyse des composantes de la narration romanesque inspirée de **La vision tragique**, à cet effet, nos efforts se sont consacrés aux **structures** du **temps**, de **l'espace** et des **personnages**, non comme des structures narratives indépendantes et faisant parties du décor, mais telles des structures imprégnées d'une vision tragique traduisant la tragédie qu'a vécue l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix, tragédie que la société algérienne a vécu, y compris le romancier.

قائمة المصادر والمراجع

أ-القرآن الكريم:

1-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط:5، 2011.

ب- المصادر:

1. الأعرج واسيني، حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، منشورات الجمل، ط:1، 1999.

2. الأعرج واسيني، سيدة المقام، مراثي الجمعة الخزينة، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط:5، 2006.

3. بوجدرة رشيد، رواية تميمون، منشورات ANEP، الجزائر، د:ط، 2007.

4. ساري محمد، القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، د:ط، 2013.

5. ساري محمد، رواية الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، د:ط، 2007.

6. عبد القادر حميد، مرايا الخوف، منشورات الشهاب، الجزائر، د:ط، 2007.

7. مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، دار نوفل، بيروت، لبنان، د:ط، 2013.

8. مفتي بشير، أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2000.

ج- المعاجم:

9. أبادي الفيروز، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط:6، 1998.

10. ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، المجلد الأول (أب)، بيروت، لبنان، ط:1، 2003.

11. ابن منظور، لسان العرب، دار المتوسطية للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية، ج:3، (ض، ق)، ط:1، 2005.

12. الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2010.

13. بن حماد الجوهري اسماعيل، معجم الصحاح، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط:2، 1428-2007.

14. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1، 2002.

د- المراجع:

15. أبو الهيف عبد الله، الإبداع السردي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،د:ط، 2007.

16. الأشلم حسين، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، القاهرة، د:ط، 2006.

17. أشهبون عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدواد الخراط نموذجاً، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط:1، 2010.

18. بحري حمري، الكتابة بماء الذهب والكتابة بماء الخشب، مقالات، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،د:ط، 2007.

19. بدري عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر، الجزائر، د:ط، 2007.

20. بلاح بشير، تاريخ الجزائر المعاصر، 1989/1830، ج2، دار المعرفة، الجزائر، د:ط، 2006.

21. بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، د:ط، 2006.

22. بن ساعد قلولي، مقالات في حداثة النص الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د:ط، 2005.

23. بن سالم عبد القادر، بنية الحكاية، في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2013.

24. بن قفة خالد، أيام الفزع في الجزائر، مركز الحضارة العربية مصر، ط:1، 1998.

25. بن كثير عماد الدين أبي الفداء اسماعيل القرشي، تفسير القرآن العظيم، دار الإمام مالك، الجزائر، ج:1. ج:2، ط:2، 2009.

26. بن موسى فريدة ابراهيم، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2012.

27. بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2010.

28. بويجرة بشير محمد، الأنا. الآخر، رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب، سانيا وهران، د:ط، 2007.

29. تحريشي محمد، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب للنشر، الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، د:ط، 2007.

30. جاسم محمد باقر، الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط:1، 2013.

31. جعفر نذير، جماليات الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي للرواية العربية، دار الينابيع، سوريا، ط:1، 2009.

32. جلاوجي عز الدين، سلطان االنص، دراسات، دار المعرفة، الجزائر، د:ط، 2009.

33. حزام والي خميس، إشكالية الشرعية في الأنظمة السياسية العربية مع إشارة إلى تجربة الجزائر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط:1، فبراير 2003.

34. حسن ابراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دراسة أفقية، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2009.

35. حناشي هابت، المحنة الجزائرية، شهود يتكلمون، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2009.

36. حيدر عبد السلام، الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2003.

37. الخشن محمد عبد المطلب، تعريف الإرهاب الدولي بين الاعتبارات السياسية والاعتبارات الموضوعية، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، د:ط، 2007.

38. خليل ابراهيم، بنية النص الروائي، دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2010.

39. خمري حسين، فضاء المتخيل، دراسة أدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د:ط، 2001.

40. داود محمد، الأدب الجزائري في التسعينيات، الملتقى الوطني "صافية كتو" للإبداع الأدبي، الكتابة الأدبية والمقروئية، يومي 28 و29 جانفي 2010، دار الثقافة لولاية النعامة، ط:2.

41. داود محمد، النص الأدبي، مقاربات متعددة، دفاتر المركز، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، منشورات CRASC، رقم 7 السانيا، وهران، د:ط، 2004.

42. الركيبي عبد الله، قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، الجزائر، د:ط، 2009.

43. الزاوي أمين، صورة المثقف في الرواية المغاربية، الفهوم والممارسة، دار النشر راجعي،الجزائر، د:ط، 2009.

44. ساري محمد، الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر،د:ط، 2009.

45. ساري محمد، محنة الكتابة، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر،د:ط، ماي 2007.

46. السايح الحبيب، عنف النصوص، مساهمة في الملتقى العالمي للرواية المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، وهران، د:ط، 2010.

47. سلطاني أبو جرة، جذور الصراع في الجزائر، شركة دار الأمية، الجزائر، ط:2، 1999.

48. سليمان نبيل، الرواية العربية والمجتمع المدني، الإرهاب الديكتاتورية، حقوق الإنسان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط:1، 2010.

49. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد لبنان، ط:1، 2010.

50. صادق صبورمحمد، الإرهاب في العالم، دار الأمين، جمهورية مصر، د:ط، 2006.

51. صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، بسكرة، ط:2، 2003.

52. صدار نورالدين، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ط:1، د:ط، 2009.

53. عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الحزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دار الأديب، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د:ط، د:ت.

54. عامر مخلوف، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، د:ط، د:ت.

55. عباس ابراهيم، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط:1، 2005.

56. عبد الجاسم الساعدي، الأبعاد التاريخية والثقافية في الأزمة الجزائرية، ندوة لندن 1999، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د:ط، 2004.

57. عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط:1، 2008.

58. عبد الله العنزي سعاد، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط:1، 2010.

59. عبيد حسين، المثقف العربي المغترب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط:1، 1999.

60. عصفور جابر، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط:1، 2003.

61. عياشي عنصر، سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر، دار الأمير للطباعة والنشر، القاهرة، ط: 1، 1999.

62. غركان رحمن، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط:1، 2010.

63. غلاب جمال، مقاربات في جماليات النص الجزائري، دراسات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط:1، 2002.

64. لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط:1، 1991.

65. ماجدولين شرف، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، قراءة في التجليات النصية، القاهرة، ط:1، 2006.

66. مدحت عبد الرزاق الحجازي، معجم مصطلحات علم النفس، عربي، انجليزي، فرنسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط:1، 2012.

67. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د:ط، 1998.

68. مسلم أبي حسن (206هـ/261هـ) صحيح مسلم، دار صادر، بيروت، ط:1، 1425/2004.

69. هيمة عبد الحميد، علامات في الإبداع الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د:ط، 2007.

70. وادي طه، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، د:ط، د:ت.

71. الونيسي رابح، بشير بلاح، العربي منور، داودة نبيل، تاريخ الجزائر المعاصر 1830/ 1989، ج2، دار المعرفة، الجزائر، د:ط، 2010.

72. يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، CRASC، الجزائر، د:ط، 2007.

73. يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط:3، 2006.

هـ- المراجع الأجنبية:

74. Dictionnaire encyclopédique pour la maitrise de la langue française , la culture classique et contemporaine ,paris , 1 Edition 1993.

75. Le robrert Junior Illustré, Paris.

76. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1987.

77. بودرياد جان، إدغار سوران، تر: عزيز توما، تق: ابراهيم محمود، عنف العالم، دار الحوار، سوريا، ط:1، 2005.

و- المراجع الإلكترونية:

78. برادة محمد، أرخبيل الذباب للجزائري بشير مفتي، شجاعة الفارس...المنهزم 2004/06/24-1425/5/6، العدد: 15063، http://daharchives.alhayat.com

79. حوار في جريدة النصر، حوار الشاعرة نوارة لحرش والروائي بشير مفتي، http://www.shathaaya.com/vb/show/hreadphp%3ft%3d49099

80. داود محمد، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، http://insaniat.org/8049-le10juillet2012

81. شنتوف عبد المنعم، اغتيال بختي بن عودة، مديح الحداثة، القدس العربي، http://www.alquds.co.uk%3fp%3d50833

82. عاطف بريكي محمد، على يد بائع الحلويات المتجول، 19 سنة تمر على اغتيال الروائي طاهر جاووت، http://www.djazairnews.info/trace/37.troce/39691.19،2012/1/4

83. قاسيمي سمير، ساعة أولى مع مرايا الخوف لحميد عبد القادر، صوت الأحرار 2014/4/13، www.sawt-alahrar.net/ara/national/16917.html

84. مفتي بشير، الغيث رواية للكاتب محمد ساري، تحولات العنف الجزائري ماضيا وواقعا، http://daharchives.alhayat.com

85. مونسي حبيب، موضوعة الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الثاني، نشر يوم الخميس 13 محرم 1433 / 8ديسمبر 2011، http://aswat-elchamal.com/ar

86. مونسي حبيب، موضوعية الإرهاب في الرواية الجزائرية، الجزء الأول: 30 نوفمبر 2011، http://aswat-elchamal.com

ي- المجلات:

87. رافع شوقي، محنة الأصوليين، العنف ليس إسلاميا والإرهاب ليس عربيا، مجلة العربي، رئيس التحرير محمد الرميحي، الكويت، العدد:437، 1995.

88. عامر مخلوف، دون كيشوت يزور الجزائر، مجلة متون، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مولاي الطاهر سعيدة، العدد: 1، جانفي 2008.

89. عمر الحاج "صواق عبد الوهاب". الصحافة، العدد:30، الأحرار 6 جوان 1999.

90. مزاري شارف، كتابة العنف أو محنة المعنى في رواية عواصف جزيرة الطيور لجيلالي خلاص، مجلة متون، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مولاي الطاهر، سعيدة، العدد:1، 2008.

إهداء

مقدمة

المدخل

قراءة سوسيولوجية للواقع الجزائري من 1962إلى2000

أولاً: الأبعاد التاريخية والسِّياسية والثقافية والاجتماعية للأزمة الجزائرية من 2000/1962:.....4

1-1- الواقع السياسي والتاريخي في الجزائر :.....4
1-2- الواقع الثقافي والاجتماعي في الجزائر:.....7
ثانياً: ظاهرة العنف وتجلياتها في الجزائر :.....9
2-1- ماهية العنف والارهاب في المعاجم اللغوية:.....9
2-1-1- مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية العربية:.....9
2-1-2- مفهوم العنف والإرهاب في المعاجم اللغوية الأجنبية:.....11
2-1-3- مفهوم العنف والإرهاب في الإسلام :.....12
2-1-4- مفهوم العنف والإرهاب عند النقاد والمفكرين :.....13
2-2- العنف دوافعه وأشكاله وتجلياته في الجزائر :.....15
2-2-1- تجليات العنف في الجزائر :.....17
ثالثا: العنف والإبداع:.....19
2-3- العنف والعمل الأدبي الجزائري:.....22

الفصل الأول

الرواية الجزائرية والرؤية المأساوية. دراسات نقدية

أولاً: محنة المثقف الجزائري:.....29
1-1- المثقف الإيجابي:.....31
1-2- المثقف السِّلبي:.....35
ثانياً: عنف السلطة:.....37
2-1- السلطة والتطرف:.....39
2-2- السلطة ضد التطرف :.....42
2-3 -المعتقلات والسجون:.....44
ثالثاً: صورة المرأة والعنف:.....46
3-1 المرأة و العنف:.....47
3-2- المرأة الوطن :.....49

3-3- المرأة المثقفة والعنف : 51
رابعاً: صورة المتطرف: 54
4-1- إشكالية المصطلح : 55
4-2- شخصية المتطرف في الرواية الجزائرية: 58

الفصل الثاني

البنية الفنية والحدث المأساوي في الرواية الجزائرية

أولاً: العتبة العنوانية : 64
1-1 "رواية أرخبيل الذباب" لبشير مفتي: 66
1-2- "رواية مرايا الخوف" لحميد عبد القادر: 69
1-3- "رواية الغيث" لمحمد ساري: 72
1-4-"رواية القلاع المتآكلة" لمحمد ساري: 76
ثانياً: جمالية اللغة. 78
2-1- عنف اللُّغة: 80
2-2- السَّرد: 82
2-3- الحوار: 88
ثالثاً: الحدث المأساوي: 98
3-1- رواية الغيث: 99
3-1- رواية أرخبيل الذباب: 105
2-3 -القلاع المتآكلة: 108
3-3 -مرايا الخوف: 112

الفصل الثالث

البنية السردية والرؤية المأساوية.

أولاً: الزمن والرؤية المأساوية: 118
1-1- زمن القصة في رواية الغيث: 119
1- 1-1- الغيث وزمن السرد: 121
2-1 - زمن القصة في أرخبيل الذباب: 125
1-2-1- أرخبيل الذباب وزمن السرد: 126
3-1- زمن القصة في مرايا الخوف: 130
1-3-1- مرايا الخوف وزمن السرد: 130
4-1-زمن القصة في القلاع المتآكلة: 134
1-4-1- القلاع المتآكلة وزمن السرد: 135
ثانياً: المكان والرؤية المأساوية: 140

2-1- المدينة: 142
2-2-القرية:..... 147
2-3- المكان الأيديولوجي: 151
2-3-1 المقهى: 151
2-3-2 – الخمارة:..... 152
2-3-3- المساجد:..... 155
2-3-4- السجون والمعتقلات:..... 156
ثالثاً: بنية الشخصية:..... 158
3-4 -شخصية المثقف:..... 160
3-5 -شخصية المتطرف: 166
3-6- المرأة:..... 171
الخاتمة.....
220

ثبت المصطلحات الأساسية فرنسي-
عربي.....224

الملخص.....
226

قائمة المصادر
والمراجع.....229

الفهرس.....
238.....