الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنة-

كليـــة الآداب واللغـــات قسم اللغة العربية وآدابها

المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية متاهات ليل الفتنة لـ: احميدة عياشي "أنموذجا"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالبة : إشراف الأستاذ الدكتور:

غنية بوحرة محمد منصوري

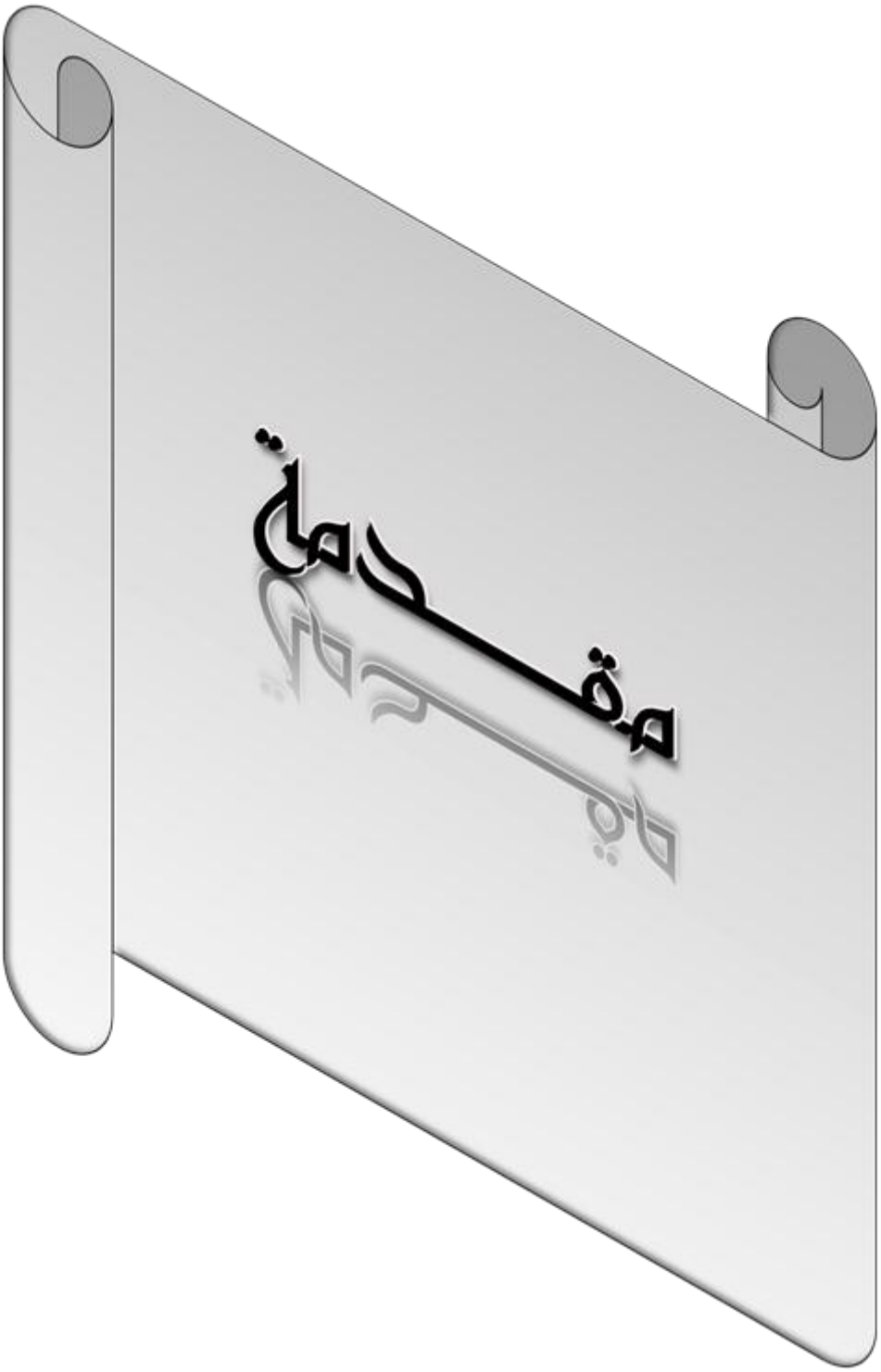
أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ. د- علي خذري	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
أ.د- محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا ومقررا
د- السعيد جاب الله	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا
د- مصطفى الغماري	أستاذ محاضر	غرداية	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :

1432- 1433هـ – 2011- 2012م

بسم الله الرحمن الرحيم


مقدمة

ظهرت رواية التسعينيات الجزائرية في مرحلة متأزمة من تاريخ الجزائر عُرفت بالأزمة، وجد فيها الكُتاب مناخا مناسبا ومادة دسمة لأعمالهم الإبداعية بخاصة الروائية منها، باعتبارها أكثر ملامسة وارتباطا بالواقع، وأكثر قدرة على نقل المأساة الوطنية في قالب فني إبداعي يهيمن عليه البعد الأيديولوجي، بلغة تتراوح بين الشعرية والخطابية، فجاءت بداية التسعينيات إيذانا لبدء مرحلة جديدة في الكتابة الروائية ميزتها عن رواية السبعينيات والثمانينيات، سواء على مستوى المضمون أو الشكل، إذ كشفت روايات هذه الفترة عن التوجهات الأيديولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات مختلفة، فأظهرت ذلك الصراع القائم بين السلطة والجماعات الإسلاموية من جهة ومحاولة كل منهما إلغاء الأخرى ورفضها وإقصائها، لتفضح (الرواية) براغماتية كل منهما كأيديولوجيا تعمل على تعتيم العقل وتعميته، تختفي خلف قناع خدمة المصالح العامة، في حين تعمل كل منهما على خدمة مصالحها الخاصة وتحقيق أهدافها وغاياتها السياسية، مما سمح لهما استعمال العنف ليتحول بذلك الصراع الفكري إلى صراع دموي يهدف إلى تصفية الآخر، وتتحول الحركة الإسلامية من تيار فكري إلى قوة سياسية من جهة ومن حركة إسلامية إلى حركة إسلاموية متطرفة من جهة أخرى، تمارس القتل والعنف كأعلى درجات التطرف، تستخدم الدين كوسيلة لتحقيق ما تصبو إليه من خلال فهمها الخاطئ للآيات القرآنية وأخذها بظواهر النصوص دون التعمق في معناها ومعرفة مقاصدها الشرعية.

ومن جهة أخرى تعرض رواية الأزمة الصراع بين المثقف والسلطة السياسية من جهة وبين المثقف والجماعات الإسلاموية من جهة أخرى، لتكشف عن معاناة المثقف خلال هذه الفترة و وقوعه بين المطرقة والسندان، بين نار السلطة وجحيم الإرهاب. هذا ما جعل رواية التسعينيات تهتم بعرض أشكال عدة من المثقف.

إن قضية التطرف الديني وعلاقته بالمثقف و العنف الأيديولوجي وإن بدا بارزا بصورة أكثر وضوحا في رواية الأزمة، فإنه كان حاضرا في رواية السبعينيات عند الروائي "الطاهر وطار" بدءًا بروايته الأولى "اللاز" بتنفيذ حكم الإعدام في شخصية

"زيدان" ثم "الزلزال" بتمرد "بولرواح" وتطرفه الديني، ليزداد الصراع الأيديولوجي بين التيار المادي والتيار السلفي أكثر حدة في روايته "العشق والموت في الزمن الحراشي" التي تشكل البداية الحقيقية للحركة الإسلامية في الجزائر، فكانت بذلك بمثابة الإرهاصات الأولى التي تنبأ بها "الطاهر وطار" في رواياته، ليتحول الخطاب الروائي بذلك إلى نص راصد للصراع الأيديولوجي الذي بلغ ذروته بداية التسعينيات من أجل السلطة، فعرّت الرواية بذلك من خلال مشاهد العنف والاستبداد -الذي تجلى عبر العناصر الدالة للرواية- عن سلبية الأيديولوجيات السائدة، وعبرت عن واقع اجتماعي وسياسي، وكشفت عن المكونات الفكرية والنفسية للشخصيات التي عانت من هذا الواقع المرير، فجاءت الرواية بذلك لتؤرخ لفترة حرجة من تاريخ الجزائر اتسمت بالغليان والتوتر وتصاعد العنف، تحاول البحث في أسباب الأزمة وكشف اللثام عن المتسببين في ذلك. فهل استطاعت رواية الأزمة أن تعكس المأساة الوطنية فعلا؟ وهل أثر ذلك على الشكل الروائي والبنية الفنية للخطاب الروائي؟ كيف صورت "متاهات" علاقة المثقف بالسلطة والجماعات الإسلاموية؟ هل كان شخصا فاعلا في مجتمعه يسعى إلى تغييره وإخراجه من براثن الظلم والفساد كما دعا إلى ذلك غرامشي أم كان مثقفا يائسا متخاذلا عاجزا حتى عن الحفاظ على قيمه ومبادئه؟ ومن خلال كل هذا سنحاول قدر الإمكان الإجابة عن هذه التساؤلات التي تسمح للقارئ أن يلج رواية الأزمة ويتغلغل في عمق أحداثها.

أما عن اختيارنا للموضوع فلم يكن وليد الصدفة وإنما جاء بعد قراءتنا لعدد من روايات الأزمة، إذ لفت انتباهنا تماثل موضوعاتها وتشابه تيماتها (العنف، الصراع الأيديولوجي، معاناة المثقف، التطرف الديني) وترديد بعض شخصياتها المتطرفة شعارات معينة تكرر ذكرها في عدة روايات، فألفيناها رواية جديدة متعددة تستحق الدراسة والتمحيص، لذلك حاولنا أن نجمع بين هذه الموضوعات في عنوان واحد وهو "المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية" علما أنه وقع اختيارنا في بداية الأمر على موضوع "العنف في رواية الأزمة" إلى أن استقر رأينا على هذا العنوان. أما عن المدونة فوقع اختيارنا على رواية "احميدة عياشي" "متاهات ليل الفتنة"

رغبة منا في دراسة مدونة لم تتناولها أقلام الباحثين لتجنب الروايات التي قُتلت بحثا ودراسة ، فلم نعثر في حد علمنا على دراسة مستقلة لهذه المدونة إلا ما كتبته آمنة بلعلى في كتابها "المتخيل في الرواية الجزائرية" حيث أشارت إلى تاريخية الرواية وظرفيتها ضمن عدد من روايات هذه الفترة، وحسب ما نشر في شبكة الأنترنت هناك دراسة أخرى لناقدة كويتية "سعاد العنزي" في كتاب بعنوان "العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة" وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كانت مدونة العياشي من بين الروايات التي اعتمدتها في دراستها.

إن الغاية المرجوة من هذه المذكرة والتي ننشدها طيلة البحث تكمن في رغبتنا إلقاء الضوء -على الأقل- على مضامين بعض كتابات هذه الفترة انطلاقا من البنية الاجتماعية وربطها بالبنية الدالة للخطاب الروائي، من خلال مدونة العياشي وأيضا من خلال الإبداعات الروائية لبعض الروائيين- كما جاء في الفصل الأول- التي تنقل الواقع إلى العالم المتخيل وترصد تناقضات المجتمع بكل أبعاده وخلفياته، وأيضا الكشف عن الصراع الأيديولوجي الذي عاد إلى الظهور أكثر حدة، ولمعرفة مدى قدرة الكاتب على صياغة هذا الواقع المأساوي والعنف الأيديولوجي الذي تجلى عبر عناصر وفضاءات الرواية ذات الأبعاد والدلالات المختلفة، ومن ثمة الكشف عن رؤية الشخصيات المثقفة لواقعها المأزوم ومدى قدرتها على تحدي هذا الزمن المأساوي. لذلك ارتأينا رسم خطة تترجم كل ذلك على النحو التالي:

قسمنا البحث إلى أربعة فصول وخاتمة لأهم النتائج التي توصلنا إليها، قدّمنا لها بمدخل أوجزنا فيه الحديث عن ظروف وخلفيات الأزمة في الجزائر انطلاقا من أحداث أكتوبر 1988 ومِن بعدها توقيف المسار الانتخابي، ومن ثم تقديم الرؤية الروائية لهذه المتغيرات والمتناقضات التي شهدتها الجزائر وكيف استطاعت تحويل التجربة الواقعية المرة إلى تجربة إبداعية فنية، وقدرتها مواكبة الأزمة وتتتبع مسارها خطوة خطوة ومساءلة المحنة في ذلك.

خصصنا الفصل الأول الموسوم ب ***"أبرز الموضوعات المطروحة في رواية الأزمة الجزائرية"*** للحديث عن أهم التيمات التي ميزت الرواية التسعينية وهي المثقف، الميتاروائي، الأيديولوجيا، و العنف، وقد جاءت موزعة على ثلاثة مباحث تندرج ضمنها عناصر جزئية معتمدين في ذلك على عدد من الروايات التي عالجت هذه القضايا، فحاولنا أن نجمع بين كُتاب متميزين في فترات مختلفة (الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز، مرزاق بقطاش في دم الغزال، واسيني الأعرج في سيدة المقام، إبراهيم سعدي في فتاوى زمن الموت، بشير مفتي في بخور السراب، محمد ساري في رواية الورم)، وقد جمعنا في هذا الفصل بين التنظير والتطبيق لكل عنصر، وهي المنهجية نفسها التي اتبعناها طيلة البحث مع بقية الفصول إذ زاوجنا بين عرض المفاهيم النقدية والعمل على تطبيقها والتمثيل لها من المدونة بدعمها بخطاطات وجداول توضيحية تساعد القارئ على الفهم وتمثل الأحداث، وجاء الفصل الثاني مخصصا للخطاب السردي بعنوان ***"المثقف ومضمون الخطاب السردي في رواية متاهات"***. قسمناه إلى أربعة مباحث بدءًا بالعتبات النصية لتِبْيان مدى قدرتها على عكس مضمون النص بفك أيقوناتها ومعرفة دلالاتها المكثفة والمختزلة، ثم آليات التجسيد الفني لشخصية المثقف في المبحث الثاني بالتعرف على طرق تقديم الشخصيات المثقفة سواء من خلال تقديم الشخصية لنفسها أو التي يتم تقديمها من طرف السارد والشخصيات المثقفة الأخرى (الطريقة المباشرة والطريقة غير المباشرة)، ثم التعرف على أبعاد هذه الشخصيات المثقفة، وفي المبحث الثالث تناولنا مكونات الخطاب السردي انطلاقا من الراوي والرؤية السردية مرورا بأيديولوجيا لغة المثقفين ومستوياتها ختاما بعرض طبيعة الحوار بين الشخصيات المثقفة لعكس الأبعاد الفكرية للشخصيات ومدى عمق وعيها وثقافتها، أما المبحث الأخير فقد كان مخصصا لمرجعيات هذه الشخصيات لمعرفة المنابع التي تستقي منها الشخصية المثقفة معارفها وثقافتها وتعددها بتعدد مشاربها ومصادرها الثقافية، سواء كانت محلية وعربية أو غربية وافدة ليتضح أنها اهتمت أكثر بالثقافة المحلية والعربية المتمثلة في الثقافة التاريخية، الاعلامية، الأدبية، الدينية، الشعبية، حيث جاءت مرتبة حسب درجة هيمنتها في المتن الروائي، أما الثقافة الوافدة فكانت أقل حظا واهتماما من طرف الكاتب

حيث تمثلت في الثقافة الوجودية التي وجدنا بعض سماتها حاضرة في الشخصيات التي اتسمت بالقلق الوجودي.

أما الفصل الثالث الموسوم ب ***"تجليات الأيديولوجيا في فضاءات رواية متاهات"*** فتناولنا فيه الحديث عن الدلالة الأيديولوجية في فضاءات الرواية، وتجليات دلالة العنف كفضاء مأساوي يحمل معنى القهر والموت بفعل التدمير، للكشف عن النظرة السوداوية والمأساوية لفضاءات الرواية، سواء منها المغلقة أو المفتوحة وحملها أبعادا سياسية وثقافية واجتماعية من خلال الوصف الطوبوغرافي الدقيق لأشياء المكان كفضاء جغرافي، أما المبحث الثاني من هذا الفصل فجاء بعنوان دلالة الزمن في رواية متاهات للكشف عن الدلالة التي ينتجها الزمن من خلال ثلاثة أزمنة: الزمن التاريخي والزمن الاجتماعي والزمن النصي.

انتقلنا في الفصل الرابع الموسوم بـ ***"تجليات الصراع الأيديولوجي في رواية متاهات"*** إلى الكشف عن الصراع المُتجلى في المدونة محل الدراسة من خلال أربعة مباحث. كان الأول منها بعنوان المثقف والأيديولوجية السياسية، إذ تحدثنا فيه عن علاقة المثقف بالسلطة وموقفه منها، وقهر هذه الأخيرة لحرية المثقف من خلال وسيلتي القمع والاعتقال أحد أهم الوسائل الأيديولوجية التي تستعين بها السلطة في قهر معتقليها السياسيين والمعارضين، الذين كان ذنبهم حرية آرائهم والإجهار بمواقفهم الأيديولوجية المعارضة، أما المبحث الثاني فقد رسم علاقة المثقف بالأيديولوجية الإسلاموية وموقفه من الجماعات الدينية المسلحة، ثم عرضنا تطرف المثقف ومن ثمة ممارسة هذه الشخصية للقتل. وقبل الحديث عن هذا كله أردنا أن نشير إلى بدايات ظهور التيار الإسلامي في الجزائر قبل تحوله إلى تيار متطرف ومتعصب يستعمل العنف كقوة مضادة وُجهت ضد السلطة وكل من يعمل في مؤسساتها بعد الحكم عليهم بالكفر ووجوب القتل.

في المبحث الثالث من هذا الفصل انتقلنا للحديث عن علاقة المثقف بالأيديولوجية الاجتماعية من خلال موقف المثقف الأيديولوجي من بعض القضايا الاجتماعية كالفساد والمرأة .

وأخيرًا خصصنا المبحث الرابع لمظاهر الصراع الأيديولوجي من خلال الأيديولوجية البراغماتية التي مثلتها الرواية بصفة عامة في الجهات العليا والجماعات المسلحة وبعض أفرادها، والأيديولوجية الرافضة والمناضلة التي تبنتها الشخصيات الصحفية، التي فضلت المقاومة بالكلمة بدل الاستسلام والركون لليأس على الرغم من معاناتها الدائمة وعيشها بين أخبار القتل والدمار التي تعمل على إبلاغها إلى المتلقي لفضح الأطراف المتسببة في ذلك، ما جعلها ضحية كلماتها كما بينت ذلك "متاهات"، وأخيرا دينامية الأيديولوجيا وفيها ترصد المدونة تحول الشخصيات المثقفة عن أيديولوجيتها وتخليها عن مبادئها وقيمها التي طالما سعت إلى نشرها في ظل التحول الذي شهدته البلاد، لتكشف عن سلبية الشخصية المثقفة وعدم قدرتها على الصمود في مجتمع مليء بالمتناقضات سواء كان ذلك برغبة منها أم دون رغبة.

انطلاقا من مضمون المتن الروائي فإن منهج الدراسة الذي فرضه النص هو المنهج البنيوي التكويني الذي يهتم بالبنية الاجتماعية/الأيديولوجية (البنية العميقة) وببنية النص الأدبي (البنية الجمالية والفنية)، الذي يجمع بين الآراء الماركسية التي تهتم بالمضمون، وأراء البنيويين الشكلانيين الذين يقتصرون على النص دون ربطه بظروفه الاجتماعية أمثال جاكبسون، رولان بارت وألتوسير وفوكو، فجاء لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية(Structuralisme génétique) للتوفيق بينهما اعتمادا على ما كتبه لوكتاش في كتابه "نظرية الرواية" إذ يهدف غولدمان في البنييوية التكوينية إلى رصد رؤية العالم في النص بإلقاء الضوء على الخلفية الاجتماعية والتاريخية للنص بالتحليل الداخلي للخطاب

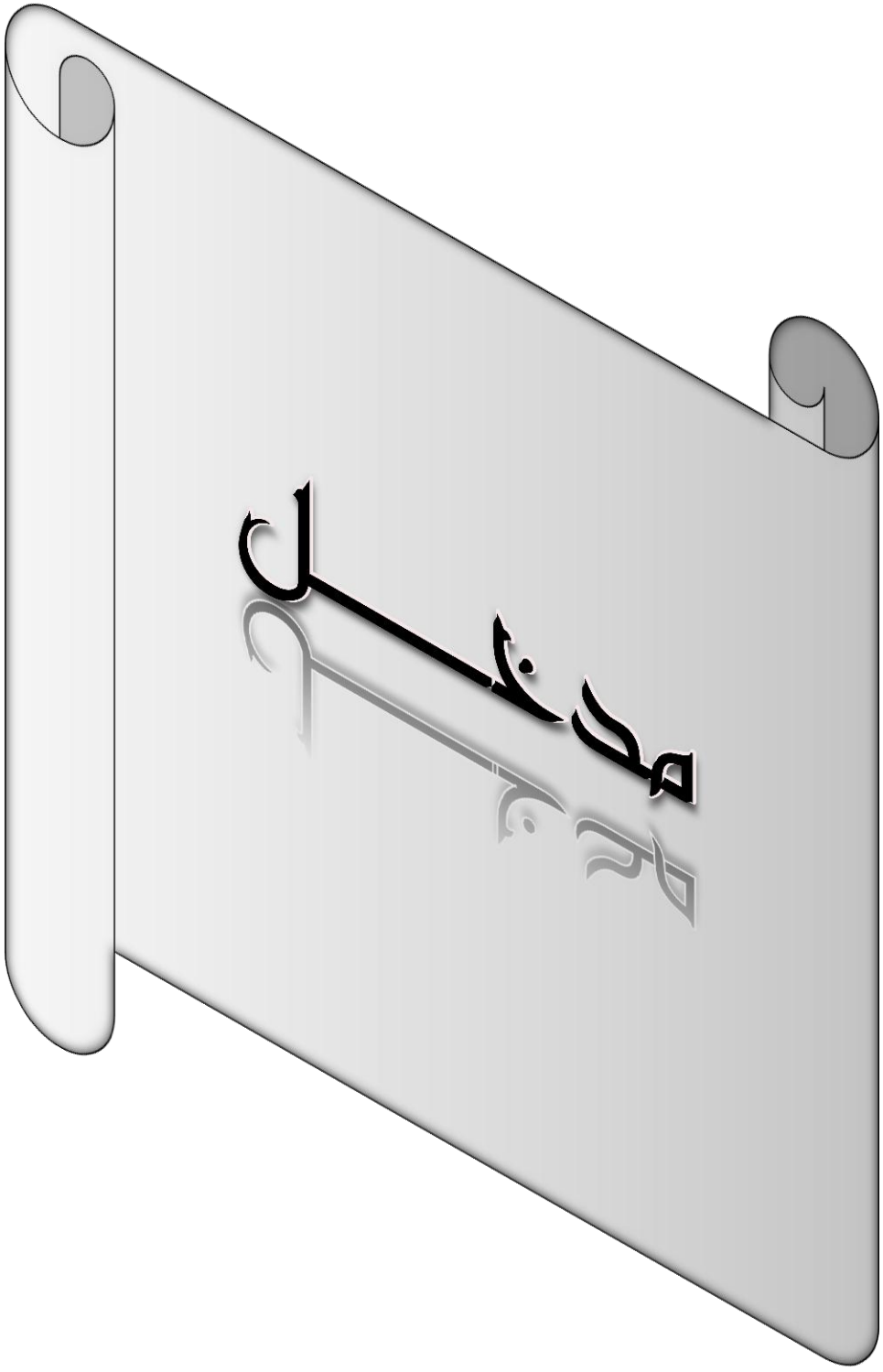
الروائي، لذلك ساعدنا استخدام هذا المنهج في تفكيك بنيات النص وذلك بتتبع خطواته الأساسية في التحليل بفهم النص فهما حقيقيا ثم تفسيره والبحث في الدلالات التي ينتجها

الخطاب بربطه بالعوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية، وبذلك عكس رؤية الكاتب للعالم ومجتمعه الذي ينتمي إليه ونقله إلى المتلقي عبر النص الأدبي. كما أفدنا أيضا من المنهج السيميائي في دراسة العتبات النصية في الفصل الثاني للكشف عن دلالات النص الموازي لفك رموزه واستكناه معانيه.

ومن أبرز المراجع التي أفادتنا في إنجاز بحثنا هذا نذكر: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي لعمرو عيلان، وبنية الشكل الروائي (الزمن الفضاء الشخصية) لحسن بحراوي، والرواية والعنف لـ الشريف حبيلة كما أفدنا أيضا من دراسات أعمال ملتقى سعيدة التي تناولت الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى رجل العلم والأدب: الأستاذ المشرف الدكتور محمد منصوري لترحيبه وحسن استقباله لنا ورعايته هذا البحث وتوجيه مساره وبكل ما أمدنا به من معرفة ونصيحة وتشجيع، فله منا جزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام ونتمنى أن يجعله الله ذخرا لأهل العلم والمعرفة. كما لا يفوتنا أيضا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من له الفضل في إنجاز هذا البحث، بدءا بعائلتي الكريمة وزميلاتي وأساتذتي الأفاضل وأخص بالذكر الدكتور أحمد جاب الله الذي لم يبخل علينا بمساعدته لنا و دعمه وتوجيهه. فلهم منا جميعا أسمى آيات التقدير والامتنان والعرفان.

والحمد لله رب العالمين


مدخل

الرؤية الروائية للأزمة الجزائرية

مما لاشك فيه أنه بمجرد ذكرنا عبارة رواية الأزمة الجزائرية أو رواية التسعينيات أو رواية العشرية السوداء أو رواية المحنة أو الرواية التسجيلية، يحدث ربط ذهني منطقي مباشر بسنوات الدم وأحداث ومظاهرات الخامس من أكتوبر 1988، وما وقع فيها من اضطرابات وصدامات بين السلطة والشعب، ومن ثم تشعب الأحداث وظهور اتجاهات إسلامية معارضة. ما يثير التساؤل عن الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية للأزمة، وكيف أثرت في الرواية الجزائرية خلال هذه الفترة ؟، وكيف كانت نظرة الرواية إلى هذه الأزمة، أو كيف صورت الرواية الأزمة الجزائرية؟.

إن طبيعة النظام السياسي في الجزائر القائم على نظام الحزب الواحد. هو الذي أدى إلى طريق مسدود لعدم السماح للآخرين بالظهور والمشاركة السياسية، وذلك لرغبتها في احتكارها السلطة بدعوى الشرعية الثورية، مما ساعد ذلك على تفجر الأوضاع واستياء الشارع الجزائري،« إذ يعود ذلك إلى عملية الإقصاء التي تتعرض لها قوة اجتماعية ذات توجهات سياسية وعقائدية مغايرة، بحيث تمنع من حرية التعبير عن مواقفها كما تُمنع من الدفاع عن مصالحها بطريقة منظمة وضمن أطر شرعية»[1] فيكون الرد العكسي مقابل هذا الكبح والإقصاء اللجوء إلى الاحتجاج ثم استعمال العنف المبرر.

إن الأحداث التي مرت بها الجزائر لم تكن محصلة أزمة سياسية فحسب كما يرى حسن بركة حينما يقول« إن طبيعة الأزمة الجزائرية سياسية بحتة ناجمة عن إلغاء المسار الانتخابي في طوره الثاني، والناجمة عن انتخابات 26 سبتمبر 1991»[2]، وإنما كانت هذه الحادثة القطرة التي أفاضت الكأس، بخاصة وأن الجزائر قد شهدت اضطرابات* وصدامات مع السلطة سابقة تعود إلى بداية الثمانينات، وما حدث فيها من اضطرابات ومظاهرات ومشادات مع الإسلاميين ورجال الأمن، ثم تلتها أحداث أكتوبر

---

[1] - بلقاسم سلاطنية، سامية حميدي: العنف والفقر في المجتمع الجزائري، دار النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص 182 .

[2] - حسن بركة: أبعاد الأزمة في الجزائر ***المنطلقات، الانعكاسات، النتائج***، شركة دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، ط1، 1997، ص 95 .

* أشرنا إلى هذه الاضطرابات في الفصل الرابع ص179.

التي قلبت الأوضاع رأسا على عقب وغيرت موازين الحياة بخاصة السياسية منها ويرجع ذلك إلى تفاقم المشاكل الاجتماعية والاقتصادية، من تدهور أوضاع المعيشة، وارتفاع أسعار المواد الأولية، ونقص السلع الأساسية، وغلاء المعيشة، وانتشار البطالة، وانتشار أشكال الانحراف، إضافة إلى تراجع أسعار البترول وانخفاضها.

كل هذه المشاكل وغيرها جعلت الشارع الجزائري يتفجر بعد صمت لم يدم طويلا، ليدل على أن الأزمة الجزائرية لم تعد «مجرد أزمة تحول عابرة حتمها تبدل المزاج الجماهيري بل كانت في الأساس أزمة تحول شاملة لفت جميع الصعد السياسية والاقتصادية والاجتماعية تجاه حال جديد (غاب فيه نظام شمولي بديل) فتح معه الباب واسعا أمام تداعيات خطيرة نالت من كنه المسار الخاص الذي اتبعته الجزائر منذ الاستقلال، الأمر الذي كون منذ بداية الأزمة رأيا مفاده أنها ستطول وتفرز معها تداعيات ومضاعفات خطيرة تغذيها المطالب الشعبية الراغبة في التحول»[1] وتحسين ظروف المعيشة، والبحث عن الحرية والعدالة الاجتماعية، والمطالبة بالتعددية الحزبية التي تعني بالضرورة تعددية ثقافية وفكرية، فبتعدد الأحزاب والحركات تتعدد الرؤى والأيديولوجيات التي كان من المفترض أن تتبع نظام الحوار والمناقشات الهادئة لطرح القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية وحلها، فيكون كل من ساهم في حل هذه المشاكل والرقي بالبلاد والسعي وراء الأفضل هو مثقف عضوي كما حدده غرا مشي لم يحمله هذا المثقف من رغبة في الإصلاح والتشييد والبناء ونشر الوعي الثقافي والفكري.

بعد أن وافق النظام الحاكم بالتخلي عن نظام الحزب الواحد الذي حكم الجزائر منذ الاستقلال، وقبول فكرة التعددية الحزبية وإجراء انتخابات برلمانية لإسكات الشعب وامتصاص غضبه، بدأت التوجهات الشعبية تتضح بميلها إلى الحركة الإسلامية التي وجدت ضالتها فيها، ورغبة الفرد الجزائري إلى العودة إلى ماضيه التاريخي والثقافي والإسلامي من خلال ما تدعو إليه الحركات الإسلامية التي بدأت تكشف عن وجودها باسترجاع هيئتها ولباسها، ورغبتها في إقامة دولة إسلامية، ورفض كل ما يمت بصلة

[1] - صالح فيلالي: أيديولوجيات الحركة الوطنية الجزائرية، ***الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية***، مركز دراسات الوحدة العربة، بيروت، ط2،1999، ص 79.

بالغرب من مظهر ولباس وهيئة، حتى الثقافة وطريقة التفكير، وذلك بالتخلي عن الثقافة الغربية والتمسك بالأصالة والعودة إلى الأصل والجذور الأولى وفِطرة الإسلام، وتطبيق الشريعة الإسلامية لإنقاذ المجتمع من الدنس ومن التخلف ومن المشاكل التي تحيط بالفرد الجزائري من شتى الجوانب. فباستعادة عهد الأوائل وتمسك هذا التيار بالدين في اعتقادهم سوف يمكنهم من الخلاص من التبعية والطبقية والتخلف والسلطوية، والعيش في أمن وعدل واستقرار ومساواة. لكن رفض السلطة استمرار هذا التيار جعل أحلامهم وأمانيهم تتبخر، فنجم عن ذلك ردة فعل عكسية زادت الأوضاع تأزما بعدما ظن الجميع أنها بدأت تنفرج شيئا فشيئا بعد قبول التعددية الحزبية والفكرية، غير أن إلغاء وتوقيف مسار الانتخابات الذي حل محلها صوت السلاح أدت إلى «بروز ظاهرة العنف السياسي حيث أصبح يطبع الحياة السياسية بمختلف مستوياتها»[1] وبذلك بروز ظاهرة العنف المضاد والمسلح نتيجة لحالات الإقصاء ورفض الآخر والرغبة في الاستيلاء على السلطة.

كل هذه الأوضاع والمظاهر والاضطرابات والمشاكل والتصدعات والصراعات مع السلطة وغيرها لم تغفل عنها الرواية الجزائرية التسعينية، بل كانت موضوعا دسما اشتغل عليه الروائيون لينقلوا للقارئ كل ما هو حيني وظرفي ويحولوا التجربة الواقعية المرة إلى تجربة إبداعية فنية، فراحت الكتابة الروائية تواكب الأزمة وتتبع مسارها خطوة خطوة مساءلة المحنة، والأطراف المتسببة في ذلك.

فقد واكبت الرواية الجزائرية الأزمة التسعينية على أصعدة مختلفة مما جعلها تؤرخ لسنوات العنف والمأساة الوطنية« التي فرضت تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية»[2]، وحاولت البحث عن أطراف الصراع وعن أسبابه ونتائجه مما أوقعها في فخ التسجيلية معتمدة على سرد الراوي أو الشخصيات الروائية، وفي الغالب يكون السارد العليم هو الذي

---

[1] - حسن بركة: أبعاد الأزمة في الجزائر، ص 67 .

[2] - عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية ***متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل***، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، العدد 3، جويلية،2010، ص 151.

يتكفل بمهمة السرد، حتى يجول في أعماق الشخصيات ويعبر عن مكبوتاتها ومشاغلها وأحزانها، ويتركها تستفز القارئ ليتعرف على حقيقتها ومدى فاعليتها في النص.

إضافة إلى ذلك فقد بحثت الرواية عن جذور العنف والأزمة وفضحت السلطة والمعارضة والأيديولوجيات المتضاربة، التي تخفت وراء قناع خدمة المصالح العامة من أجل تحقيق أهداف سياسية خاصة، واشتغلت على تعرية الواقع والكشف عن هذه الأيديولوجية وعن الحقائق المؤلمة، والإجابة عن أسئلة لطالما حيرت الكثيرين بالوقوف عند مرجعيات «وحيثيات هذه الأزمة والغوص في تفاصيل الواقع المأساوي في محاولة محاورته والوقوف على أسبابه بصورة تحليلية نقدية، مُناشدة الأعمال الإجرامية التي تقودها الجماعات المسلحة، فكان الواقع ومجرياته هو الملهم الأساس للكتابة الروائية»[1]، إذ وجد الكُتَّاب أنفسهم مرغمين على ذلك إن صح التعبير، فقد فرضت هذه المأساة والمحنة نفسها على الكُتَّاب، بخاصة أن بعضهم لم يسبق لهم وأن خاضوا تجربة الكتابة الروائية، بل الواقع المرير هو الذي دفعهم إلى ذلك لبث أحزانهم وآلامهم وجروحهم وهمومهم ليعكسوا في الآن نفسه أحزان وآلام وجروح وهموم شعبهم ويجسدوا« المأساة الوطنية بكل تناقضاتها ومفارقاتها في قالب روائي وفق آليات فنية»[2] تختلف من كاتب إلى آخر« لأن ما حدث في جزائر التسعينيات لم يكن ليغري الأديب بالكتابة بقدر ما كان يجبره عليها، لأنها الملاذ الآمن للمثقف آنذاك، حيث كان من أكثر الرموز استهدافا للتصفية، فراحت الكتابة الروائية تواكب الأزمة، فولّد بذلك نوع روائي جديد* تقلّده مجموعة من الكتاب بمجموعة من النصوص الروائية والقصصية باللغتين الفرنسية والعربية والتي تصُب كلها وتنبع من الأوضاع المفجعة التي عايشتها الجزائر منذ بداية

[1] - سعاد طويل : تجليات المأساة الوطنية في رواية الورم لمحمد ساري، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، ملتقى الرواية الرابع، رابطة أهل القلم، سطيف، 2008، ص 176.

[2] - نفسه، ص177.

*الأصح: فولد بذلك "نوعا روائيا جديدا" ، " (نوعا " مفعول به للفعل ولّد).

التسعينيات وانعكاس هذه الأوضاع على مختلف شخوص الوطن في محاولة للبحث عن الحقيقة وعرضها وفق رؤى متعددة، تصل حد التناقض في الغالب »[1] .

إن سنوات الدم والمحنة التي عالجتها رواية الأزمة كشفت عن أثرها السلبي في الشخصيات الروائية، وذلك بميلها إلى الاغتراب والانكفاء على الذات، والخوف والقلق وميل بعضها إلى العنف والقتل بعد تحولهم عن قناعتهم وأيديولوجيتهم وقيمهم التي طالما دافعوا عنها، بمطالبتهم حرية الرأي والتعبير، ويرجع ذلك إلى إقصائهم وتعنيفهم والزج بهم في سجون الذل والمهانة، بخاصة بعد مظاهرات أكتوبر وانقلاب الأوضاع رأسا على عقب بعد تعطيل مسار الانتخابات البرلمانية، فسجن الكثير ظلما ليس لشيء إلا لأنهم نالوا رضى شعبهم وعبروا عن مواقفهم بصدق، أو لأن بعضهم كان من بين المتظاهرين، كما حدث لإحدى شخصيات رواية الورم، لما تفنن "موح" رجل الدرك في تعذيبه لمجرد أنه سرق خمس ساعات إلكترونية، بل الأكثر من ذلك إصراره على اتهامه أنه من مشجعي الحزب الإسلامي لوجوده كأحد المتظاهرين في شوارع العاصمة. ضف إلى ذلك سجن المثقفين والمتدينين لنفس الأسباب واتهامهم بإشعال نار الفتنة، فكان جزاؤهم أن مورست ضدهم مختلف أشكال التعذيب -كما سنبين ذلك لاحقا- وكأنهم في مخبر تجارب، يجربون أي الأدوات أنفع وأفضل لتحقيق اللذة والمتعة من جراء التعذيب، حتى يكاد يجزم القارئ أن هذه الطرق الجهنمية في التعذيب التي صورتها الرواية قد ورثتها السلطة الجزائرية من السلطات الفرنسية وتأثرت بها إلى حد التقليد الأعمى، فعرضت الرواية في محاولتها إعادة إنتاج الواقع «نماذج بشرية حولتها الظروف إلى آلات بلا ضمائر تحترف البطش والتنكيل، كما حاولت الالتباس بجلد الضحية لتعرض نوازعها العميقة وهي تواجه الموت المجاني بأيدي إخوان يتقاسمون معهم الأرض والدم والدين»[2].

---

[1] - عامر رضا، كريبع نسيمة: رواية الأزمة المكتوبة بالفرنسية وإشكالية الترجمة، قسم الأدب العرب، جامعة (ميلة- جيجل)، تاريخ النشر: 10-09- 2010، تاريخ الزيارة : 15-07- 2011. http/pulbit. Alwatnvoice.com

[2] - عبد الله شطاح: قراءة في الرواية الجزائرية، ص 151.

لم تغفل الرواية إلى جانب ذلك عن الكشف عن الأيديولوجيات المبثوثة في المتن الروائي والصراع القائم بينها، وركزت أكثر على الأيديولوجية الإسلاموية وكيف بدأت كتيار فكري في إطار شرعي وتحولت إلى قوة سياسية استغلت الدين واتخذته وسيلة لتحقيق غايات سياسية باستعمال شعارات زائفة كشعار البلدية الإسلامية، الدولة الإسلامية، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله، (الورم، سيدة المقام، الشمعة والدهاليز، متاهات ليل الفتنة...) متأثرين في ذلك بآراء سيد قطب في كتابه "معالم في الطريق" و"توسمات" "لمحمد شكري" وأيضا كل من "المودودي" و"حسن البنا" التي كانوا يعرضونها في نقاشاتهم وحواراتهم بخاصة في السجون أين وجدوا الفرصة مواتية لعرضها وطرح بعض القضايا الدينية وتكفير كل من يرفضها أو يعارضها كما هو الحال في روايتي "الورم" لمحمد ساري و"وفتاوى زمن الموت" "لإبراهيم سعدي". إذ قام أصحاب اللحى بتعميم فتوى القتل، فلم يسلم أحد من هذه الفتوى حتى الأخ من أخيه، كما لم تسلم الشخصيات المثقفة من هذه الفتاوى في "المراسيم والجنائز" لإبراهيم سعدي بل كانوا الفئة الأكثر عرضة لذلك، ليجد المثقف نفسه أمام أمر محتوم لا مفر منه .

والأكثر عرضة للقتل والتهديد كما صورتهم رواية الأزمة هم الأساتذة الجامعيون والصحفيون. هؤلاء الذين تعتبرهم الجماعات الإسلاموية عملاء للسلطة –الطاغوت كما يحلوا لهم تسميتهم- وبذلك لابد من تصفيتهم وإزاحتهم عن طريقهم لأنهم يزعجون السلطات والمعارضة ويقفون حجر عثرة في طريقهم. لذلك نعتقد أن الكاتب أراد أن يكشف عن معاناة ومأساة هذه الفئة إذ اعتمد أسلوبا« أقل ما يقال عنه تحرى فيه الإلمام بجوانب الأزمة التي لا يمكن اختزالها في الجانب السياسي على الرغم من مركزيته في الأحداث»[1] .

[1] - عبد الله شطاح: قراءة في الرواية، ص154 .

مما سبق يتبين أن رواية الأزمة طرحت أيديولوجيات متضاربة تكاد تسيطر على المتن الروائي التسعيني «الأمر الذي يؤكد جوهر الصراع في الرواية والواقع حيث تسعى كل أيديولوجيا إلى تكريس الغلبة عن طريق إلغاء وهدم ماعداها»[1].

والرواية على الرغم من تصويرها لعنف الإرهاب في أبشع صوره إلا أنها تكاد تجمع «على إدانة السلطة في تغذيتها العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، ونتيجة فشل المشروع الاشتراكي»[2]، فذهبت تجسد ذلك الصراع الأيديولوجي والمادي الذي كانت السلطة أحد أطرافه بعدما استعانت بمختلف الوسائل الأيديولوجية في محاولة فرض السيطرة ورفض التعددية الحزبية والفكرية.

فلقد أثرت الأزمة بشكل كبير ولافت على الرواية الجزائرية سواء من حيث التيمات التي تكاد تكون متماثلة ومتشابهة –وسوف يتم التطرق إلى ذلك بشيء من التفصيل في الفصل الأول- أو من حيث الشكل الروائي والفني، إذ تأثر معظم الصحفيين بمهنتهم، وحتى غير الصحفيين "كواسيني الأعرج" في "ذاكرة الماء" و"بوجدرة" في "تيميمون" حينما ينقلان الأخبار التي كانت ترد على صفحات الجرائد اليومية، إذ يلجأ الكاتب عادة إلى الاستعانة ببعض القصاصات الصحفية وإعادة تدوينها حرفيا على صفحات الرواية أو استيقاء الأخبار من اغتيالات وتهديدات وتهديم من الإذاعة والتلفزيون. مما أثر ذلك سلبا على الشكل الروائي، حتى يخيل للقارئ أنه يتصفح جريدة أو مجلة تحكي وقائع وأحداث المأساة -وإن اعتبر ذلك شكلا روائيا جديدا ميز الرواية التسعينية الجديدة- ولعل الهدف من ذلك هو رغبة الرواية في الكشف عن ظاهرة العنف للقارئ حتى« يتعرف على العقل الذي مثل خلفيتها الفكرية والعقدية وحوّلها إلى ممارسة فعلية، فيقرأ عن شخصيات متعصبة تعاني الجمود الفكري وتمارس الاستبداد السياسي »[3] وقد تجعل من هذه الأخبار موضوعا مناسبا للكتابة الروائية.

---

[1] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية ***من المتخيل إلى المختلف***، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو،(د ،ط)،2006، ص 124.

[2] - المرجع السابق، ص78 .

[3] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف ***دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة***، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عَمان، ، ط1، 2010، ص 17 .

إن هذا العنف الذي أفرزه الواقع وصورته الرواية تجسد كظاهرة إنسانية فطرية ناتجة عن الملاحقات والمداهمات والتهديدات والتعذيب والموت، لذلك يحس القارئ أن « الخوف حالة طاغية في البنية الشعورية للرواية»[1] .

هكذا جاءت نظرة الرواية إلى الأزمة الجزائرية من زوايا نظر مختلفة، رصدت أحداثها وجسدت وقائعها، حملت مآسي الشعب وهموم المثقف بلغة عنيفة صاخبة بعنف أحداثها وحمرة دمائها أحيانا، وبلغة سطحية تقريرية مباشرة في أحايين كثيرة. والذي دفع إلى هذا النوع من الكتابة غياب التجربة ودخول روائيين جدد عالم الرواية، إذ اشتغل بعضهم في مجال الصحافة* فظهر أثر ذلك واضحا في مدوناتهم، وأيضا تأثرهم بمأساة وطنهم إذ لم يجدوا مجالا للتفكير في كيفية كتابة رواية ذات أبعاد فنية وجمالية بعدما كان كل همهم نقل رائحة الموت والدم وتجسيد معاناة المثقفين. بخاصة إذا كانوا مستهدفين وشهود عيان على آلام شعب ترسخت في أذهان الكثيرين ونقشت على ذاكرة المفجوعين.

إن رواية المحنة أوالعشرية السوداء قد جسدت الأزمة الجزائرية والمأساة الوطنية بكل صدق وبخلفياتها وأسبابها ونتائجها كما جاءت في الواقع، ورسمت بقلم كاتب مبدع الأعمال الشنيعة التي مارسها النظام على المتظاهرين والإسلاميين في بداية دعوتهم، والعنف الإرهابي المسلح كرد فعل مضاد لما لاقته الأحزاب الإسلامية من إقصاء وإلغاء نهائي. إنها فعلا رواية الموت والفجيعة ورواية البحث عن المجهول وعن المتسبب الحقيقي في إشعال نار الفتنة من وجهات نظر متعددة بحيادية تامة أحيانا أو بتوجيه أصابع الاتهام إلى جهات معينة أحيانا أخرى.

---

[1] - أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية ***المفهوم والممارسة***، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص179 .

* أمثال: احميدة عياشي(مدير جريدة جزائر نيوز)، مراد بوكرزازة (مدير إذاعة جيجل)، سفيان زدادقة (صحفي وأستاذ بجامعة سطيف) فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، زهرة ديك...

الفصل الأول

أبرز الموضوعات المطروحة في رواية الأزمة الجزائرية

أولا : المـــــــثقف

ثـانيا: الأيديولوجيا

ثالثا: العـــــــــنف

تـوطئة

إذا كانت رواية الثمانينيات في الجزائر هي امتداد لرواية السبعينيات التي ظلت غارقة في الرؤية التي أنتجها الأدباء المؤسسون، كما أنها لم تستطع أن تنتج نصوصا تميزها عن غيرها وتعلن بذلك قطيعتها مع رواية السبعينيات. فإن هذه القطيعة سواء من حيث الرؤى أو التيمات، لم تحدث إلا مع جيل جديد من الروائيين الشباب الذين نسجوا نصوصا من رحم الأزمة الجزائرية، نصوص ذات حساسية أدبية ومعرفية مغايرة، كانت بمثابة ردة فعل لتلك التحولات العميقة التي عرفتها الجزائر على جميع الأصعدة ابتداء من أحداث أكتوبر 1988. والتي دفعت بالرواية الجزائرية إلى التخلص من وثن الثورة الذي حكم الذهن الإبداعي منذ الاستقلال.

إن الرواية الجزائرية خلال هذه الفترة لم تكن إلا صدى للأحداث التي هزت البلاد آنئذ، وعبرت عن الراهن والحيني، وقامت بتعرية المجتمع والكشف عن حقيقة المتسببين في تشويه صورة البلاد والتنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية.

أما إذا أردنا الغوص في أعماق الرواية التسعينية والكشف عن أهم التيمات التي فرضتها الأزمة الوطنية، وألهبت مشاعر الكُتّاب الروائيين الذين فرضوا حضورهم بقوة في الكتابة الروائية. نجد بعض الروايات تتحرك تحت مظلة الخطاب الرسمي الأيديولوجي إما تصريحا أو تعريضا، بخاصة ذلك الصراع الأيديولوجي القائم بين السلطة السياسية والحركة الإسلاموية، ومن ثمّة صراع المثقف مع هاتين الأيديولوجيتين، هذا المثقف الذي وجد نفسه سجينا وأسيرا بين نارين نار السلطة وجحيم الإرهاب. هي ضريبة يدفعها المثقف نتيجة لأيديولوجيته الثورية وتحديه، ورغبته في كسر حاجز الظلم وطمس معالم القهر والعدوان، مما يشكل موضوعا رئيسا متواتر الحضور ومكثف الدلالة في المتن التسعيني .

ومن أبرز الموضوعات التي ميزت الأعمال الروائية التسعينية، موضوع المثقف والأيديولوجيا، والعنف والفجيعة وأبجديات التقتيل والتنكيل والسجن والتعذيب، سواء كان

هذا العنف من طرف الإسلامويين أو السلطة الحاكمة. كليهما عملا جاهدا في إبراز تسلطهما والتفنن في أنواع التعذيب والتقتيل والتربص بالمثقف والكيد له.

كل هذه القضايا اهتمت بها رواية التسعينيات وحاولت بذلك إنتاج وصياغة الواقع بأسلوب فني جمالي، وهي بذلك تعري المجتمع وتصور العنف الموجه ضد المثقف بطرق فنية وإبداعية تختلف من كاتب لآخر.

ولأننا لا نستطيع أن نتعرض بالدراسة إلى جميع ما أُنتج في هذه العشرية، نكتفي بنماذج مختارة، إذ جمعنا بين جيل الشباب ذوي النزعة التشاؤمية الذين تميزت بهم هذه الفترة، وجيل السبعينيات والثمانينيات الذين جمعوا في رواياتهم بين الخطاب الأيديولوجي وجماليات الكتابة الروائية.

أول هذه الموضوعات التي سنلقي عليها الضوء بالشرح والتحليل صورة المثقف وحضوره في رواية الأزمة.

المثقف " intellectuel " :

1. مفهوم المثقف:

يعد مصطلح المثقف من بين المفاهيم التي كثرت حولها النقاشات، وتعددت وجهات النظر حول تحديد معنى المثقف، ووضع تعريف شامل له، ولعل ذلك راجع إلى اختلاف وتنوع التعريفات من لغة إلى أخرى، وتداخل هذا المفهوم مع مفاهيم أخرى في اللغات الأوروبية.

وقبل أن نعرض بعض هذه المفاهيم التي وضعها الباحثون نقف بدءا عند المفهوم اللغوي للمصطلح .

- **المعنى اللغوي :**

اشتق لفظ المثقف من الفعل الثلاثي ثَقَفَ ،وثقف الشيء ثقفا وثِقافا وثُقُوفة ،حذقه ورجل ثَقَفَ وثَقِف وثَقُفٌ : حاذق فهم

ويقال ثَقِفَ الشيء وهو سرعة التعلم. ابن دريد: ثقفت الشيء حَذَقْتُه وثِقِفْتُه إذا ظفرت به ...وثَقُفَ الرجل ثقافة أي صار حاذقا خفيفا.

والثِّقاف خشبة تسوى بها الرِّماح، وحديدة تكون مع القواس والرماح يُقوّم بها الشيء المعوج[1]

وكلمة المثقف* في اللغة اللاتينية هي ترجمة للكلمة الفرنسية "intellectuel" التي يرجع تاريخها إلى أزيد من قرن. ولفظ "intellecteul" مشتق من "intellect" الذي معناه العقل أو الفكر، وبالتالي فهو يدل عندما يستعمل وصفا لشيء على انتماء أو ارتباط هذا الشيء بالعقل كملكة للمعرفة. أما عندما يستعمل اسما فهو يحيل إلى الشخص الذي له ميل قوي إلى شؤون الفكر، وإلى شؤون الروح "[2].

---

1 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 9،(د ط ت)، ص19،(مادة ثقف).

*إن استخدام لفظ المثقف في اللغة العربية بالمعنى المتعارف عليه الآن حديث الاستعمال ولا وجود له في مصادرنا العربية، و هي تحيل على مصطلح الثقافة الذي هو ترجمة لكلمة "culture " الفرنسية، وتعني كل مدخلات الذهن المكتسبة عند إنسان ما، من معتقدات أو عادات ومعارف وتقنيات، وآداب وسلوك، وفن ونقد ولغة، بقصد أو بغير قصد، والوعي بها لتدبير شؤونه الخاصة وحياته وحل مشكلاته وتطويرها. إذن هي باختصار مجموعة المعارف والخبرات، والقيم والفنون، والعلوم والنظريات الفكرية والأدبية والنقدية واللغوية .. ينظر محمد عابد الجابري : المثقفون في الحضارة العربية ***محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد***، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان، ط2 2000 ، ص22، 61.

[2] – محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة ص23.

➢ المعنى الاصطلاحي :

ارتبط ظهور لفظ المثقف باسم ضابط فرنسي من أصل يهودي" **ألفريد دريفوس**" " Alfred Dreyfus"، الذي حكم عليه سنة 1894 بالنفي إلى "غوايانا" بتهمة التجسس لصالح ألمانيا نتيجة الحقد والكره الذي يكنه الفرنسيون لليهود وحنقهم على سيطرة اليهود على الحياة المالية والشؤون السياسية الفرنسية، فانقسم بذلك المجتمع الفرنسي ونخبته المثقفة إلى مناصر "لدريفوس" ومعاد له، وعرفت الحياة الثقافية الفرنسية ظاهرة جديدة بنزول عدد من علماء الفكر والأدب في فرنسا أمثال "إميل زولا" "أناتول فرانس" "ومارسيل بروست" "وليون بلوم" إلى حلبة الصراع والساحة العمومية، محتجين على قرار المحكمة والمطالبة بإعادة النظر في قضية "دريفوس" بإصدار بيان حمل توقيعهم، ونشرته جريدة الفجر الفرنسية سنة 1898 بعنوان "بيان المثقفين*"le manifeste des" intellectuels من أجل رفع التهمة عنه وإطلاق سراحه ورد اعتباره[1].

لقد كانت هذه الحادثة في فرنسا السبب الأول لإطلاق كلمة المثقفين les" "intellectuels، وشهادة ميلاد للمثقف التي أصبحت تحمل معنىً تهكميا لدى المعارضين الذين أرادو محاكمة" دريفوس" كما هو الحال عند "نابليون" والأيديولوجيين.

ارتبط مفهوم مصطلح المثقف عند منظره الأول الفيلسوف والمفكر الإيطالي الماركسي "أنطونيو غرامشي " Antonio Gramcci" حيث يربط دوره بالنشاط الفكري الذي يقوم به الإنسان، شرط أن يسهم في بناء المجتمع وتغييره وترقيته، « فكل من يعمل اليوم في حقل مرتبط بإنتاج المعرفة أو بنشرها هو مثقف حسب مفهوم غرامشي»[2] والناس بالنسبة إليه كلهم مثقفون لكن ليس بمقدورهم أن يؤدوا الدور نفسه الذي يؤديه المثقف الحقيقي في المجتمع. فالمسألة إذن ليست مرتبطة بالكم المعرفي والإنتاج الفكري والأدبي الذي يقدمه المثقف، وإنما بما يقوم به من دور فعال وقيادي يسهم في تغيير المجتمع وتقدمه وإصلاحه والوقوف ضد هيمنة السلطة وتعسفها (سواء كانت سياسية أو

---

* أول من استخدمها كليمانصو في مقال افتتاحي تحدث فيه عن حادثة دريفوس والمفكرين الذين وقفوا إلى جانبه .ينظر :سهيل لعروسي : إشكالية الثنائية في الثقافة العربية .مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 09، 10،2007، ص88 .

[1] - ينظر محمد الشيخ: المثقف والسلطة ***دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر***، دار الطليعة للطباعة وللنشر، بيروت،ط1،1991، ص65.

[2] –ادوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت ،1996، ص 26 .

دينية أو أي سلطة أخرى)، و«يساهم في تعبئة المجموعات الاجتماعية الصاعدة وبلورة مطامحها وأهدافها»[1] بتمثيله لتلك الفئات الاجتماعية والدفاع عنها. وهذا ما يصر "إدوارد سعيد" على تأكيده في قوله: «إن المثقف هو فرد له في المجتمع دور علني محدد لا يمكن تصغيره إلى مجرد مهني لا وجه له، أو عضو كقوة في طبقة ما لا يهتم إلا بأداء عمله. فالحقيقة المركزية بالنسبة إلي كما أعتقد هي أن المثقف وهب ملكة عقلية لتوضيح رسالة، أو وجهة نظر، أو موقف أو فلسفة، أو رأي، أو تجسيد أي من هذه أو تباينها بألفاظ واضحة لجمهور ما، وأيضا نيابة عنه، ولهذا الدور محاذيره، ولا يمكن القيام به من دون شعور المرء بأنه إنسان مهمته أن يطرح علنا للمناقشة أسئلة محرجة، ويجابه المعتقد التقليدي والتصلب العقائدي (بدل أن ينتجهما)، ويكون شخصا ليس من السهل على الحكومات أو الشركات استعابه، وأن يكون مبررُ وجوده تمثيل كل تلك الفئات من الناس والقضايا التي تُنسى ويُغفل أمرها على نحو روتيني، ويقوم المثقف بهذه المهمة على أساس المبادئ»[2]. وليس شرطا عند غرامشي أن يرتبط هؤلاء المثقفون بطبقة اجتماعية معينة، ولا يشكلون« طبقة مستقلة، بل إن كل مجموعة اجتماعية لها جماعة من المثقفين خاصة بها، أو هي تعمل على خلقها. وظيفتهم القيام بدور أداة الهيمنة ووسيلة السيطرة وتحقيق الانسجام داخل المجموعة »[3]

إذا كان غرامشي لم يحدد جماعة معينة، ويطلق عليها صفة المثقفين، لأن المثقف برأيه كما أشرنا لا يهتم بإنتاج المعرفة فقط، وإنما يعمل على نشرها وتوضيحها للمتلقي والدفاع عن مجتمعه والاهتمام بقضاياه، فإن "جوليان بندا" يرى أن المثقفين جماعة قليلة ومحدودة من أهل العلم والمعرفة ،«وعصبة صغيرة من الملوك والفلاسفة الذين يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ (أمثال) "سقراط" ،"وسبينوزا" "وفولتير" ويرى أن هؤلاء يشكلون طبقة مثقفة، ممن هم حقا مخلوقات نادرة[...] ويذهب إلى أن المثقفين الحقيقين الذين لا يهدف نشاطهم أساسا إلى تحقيق أغراض عملية، وكل الذين ينشدون السعادة في ممارسة فن ما أو علم ما، أو في تأملات ميتافيزيقية، أي باختصار في

---

[1] - محمد عابد الجابري :المثقفون في الحضارة العربية، ص20.
[2] - ادوارد سعيد: صور المثقف، ص28.
[3] –محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، ص20.

التحلي بمزايا غير مادية»[1] معنى هذا أن هؤلاء المثقفين ليسوا كبقية الناس، ولا يهتمون بالماديات. بل يهتمون بكل ما هو ميتافيزيقي ،والبحث عن السعادة في الفن والأدب وهو بذلك يلغي صفة المثقف على باقي أفراد المجتمع.

من المؤكد أن مفهوم المثقف قد تغير واختلف باختلاف الفلاسفة والمفكرين واختلاف الزمان من عصر إلى عصر وبتعدد وجهات النظر وتنوع الرؤى بشأن المثقف. إذ يرى "ماركس فيبر" أن المثقف «يحمل صفاتا ثقافية وعقلانية مميزة، تأهله* للنفاذ إلى المجتمع والتأثير فيه بفضل المنجزات القيمية الكبرى»[2]، ويعتقد "بارسونز" «أن المثقف هو الشخص المتخصص في أمور الثقافة ويضع اعتباراتها فوق الاعتبارات اليومية المعتادة، بينما يرى "لويس فوبير" أن المثقف هو المتعلم والمهني من الطبقة الوسطى الذي يختلف عمن يعمل بالصناعة والتجارة من الطبقة العليا والطبقة الدنيا»[3] على عكس "كارل ماركس" الذي يرى بأن المثقفين الذين يقومون بالدور الإيجابي والفعال في المجتمع إنما يرتبطون بالطبقة العُمّالية (البروليتاريا) التي تتصف بالوعي الناضج، الأكثر التصاقا بالمجتمع وارتباطا بمشاكل أفراده.

هناك من يعتقد أن المثقفين خريجو الجامعات والتعليم العالي، أو الذين حصلوا على قسط كاف من التعليم في إحدى المجالات العلمية والمعرفية ...وفي هذا الشأن يقول صاحب المعجم النقدي لعلم الاجتماع «نحن مدعون إذن إلى الافتراض بأن المثقفين موجودون عند المهنين والمدرسين ومسؤولي المنظمات العامة والخاصة. وفي هذه الحالة نستطيع الحديث عن المثقفين بواسطة التأهيل .

ولكن المثقفين منظور إليهم بهذا الشكل يبقون مجموعة كامنة . فثمة الكثيرون من حاملي الشهادات الذين يتمتعون بعد قضاء وقت طويل في الجامعات بأهلية أكيدة .أو أنهم

---

[1] –، محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، ص 22 .

* هكذا وردت والصواب تؤهله.

[2] - أيمن طلال يوسف : التفاعل الإيجابي بين المثقف العربي وقضايا الأمة ***إدوارد سعيد أنموذجا***، مجلة الفكر السياسي، العدد 26، السنة الثامنة، 2006، ص 3 .

[3] - مصطفى مرتضى علي محمود: المثقف والسلطة دراسة تحليلية لوضع المثقف المصري في الفترة 1970-1995، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1998،ص25.

يمارسون مسؤوليات تقنية أو إدارية عالية جدا، لا يدّعون صفة المثقفين، ويفاجأون* أو أنهم يصدمون فيما لو نسب إليهم ذلك »[1].

إذن فالمثقف ليس ذلك الشخص الحامل للشهادة فقط، أو المهني الذي لا يهتم إلا بأداء عمله بل هو صاحب النظرة الثاقبة والناقد الموجه، الذي يحمل رسالة ويتبنى رأيا وموقفا نبيلا يسعى من خلاله إلى تحقيق أهداف وغايات نبيلة لصالح الفرد والمجتمع.

نخلص أخيرا إلى أن المثقف المبدع هو الذي يحمل آراء خاصة ومواقف محددة واضحة وصريحة تجاه مجتمعه وأفراده، أو تجاه قضية معينة (سياسية، اقتصادية، أخلاقية، دينية ...) أو ظاهرة سادت وانتشرت في مجتمع ما محاولا إبداء رأيه وإقناع الآخرين، وحل المشكلات، ونقد المجتمع، والوقوف ضد السلطة التعسفية والبراغماتية سواء كانت سلطة سياسية أو غير سياسية، فهو بذلك يحمل أيديولوجيا خاصة به تميزه عن غيره وتجعله في صراع دائم مع قوى مختلفة. وهذا ما سنحاول توضيحه وإبرازه لاحقا.

2. أنواع المثقف*:

حاول كثير من الدارسين والفلاسفة تصنيف المثقفين حسب رؤاهم الأيديولوجية وتوجهاتهم الفكرية والسياسية .."فجورج لوكاتش" مثلا "يقدم تصنيفا واقعيا ممزوجا بالمادية الجدلية حيث يصنف المثقفين المبدعين إلى المثقف المثالي كما في رواية "دونكيشوت" "لسيريفانتيس" حيث نجد الذات أصغر من الواقع، والمثقف الرومانسي حيث الذات أكبر من الواقع كما في رواية "التربية العاطفية" "لفلوبير"، والمثقف المتصالح الذي يتكيف مع الواقع كما في رواية " سنوات تعلم فلهلم "مايستر" لكوته. ولكن "لوكاتش" يدافع عن المثقف الإيجابي الاشتراكي الذي يتمثل في "تولوستوي" الذي ألف روايات ذات البطل الجماعي الإيجابي[2]

---

*هكذا وردت والأصح أن تكتب الهمزة على الواو لأنها مضمومة وما قبلها مفتوح

[1] - ر. بودون و ، ف .بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع .ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بيروت، ط2، 2007، ص 487 .

* ظهر الاهتمام بالمثقف العربي بشكل كبير بعد نكسة حزيران 1967 التي تسببت في أزمة المثقف العربي في العصر الحديث، وانتكاسه وتقبل الأوضاع على أنه محتوم واقع لذلك قام عدد من المفكرين والباحثين والدارسين العرب بتقويم دور المثقف العربي وتبيان موقفه من الحضارة وقضايا المجتمع، ثم علاقته بالسلطة ، ومن هؤلاء عبد الله العروي الذي ذكر ثلاثة أنماط من المثقفين حسب الوعي الأيديولوجي : المثقف السلفي، والمثقف الليبرالي والمثقف التقني. ينظر جميل حمداوي : تصنيف المثقفين. تاريخ النشر : 26-04-2008 ،تاريخ الزيارة : 27 - 03 -2011،المثقفين. ص 3 .http://www.startimes.com/f.aspx?t=9433287

[2] - جميل حمداوي : تصنيف المثقفين، ص2 .

أما أنطونيو غرامشي الذي له فضل السبق في تصنيف المثقفين فقد صنف المثقف إلى صنفين: المثقف التقليدي والمثقف العضوي.

- **المثقف التقليدي:**

أمثال الفلاسفة ورجال الدين والمعلمين والإداريين والمهندسين والمحامين ...ممن يواصلون أداء العمل نفسه من جيل إلى جيل"[1] ويتميزون بقدرتهم على الاستمرار والتواصل لقوة أفكارهم وكفاءتهم ولا يرضون التراجع عن قيمهم ومبادئهم «حتى ولو بقوا معلقين بدون أرضية طبقية يرتكزون عليها»[2] فهم «يقدمون أنفسهم ويصورون ذواتهم على أنهم مستقلون عن الطبقات الاجتماعية ويؤكدون في خطاباتهم وتصوراتهم على كونهم استمرارية تاريخية لعصور الفلسفة الذهبية ورجالها كسقراط وأفلاطون»[3]،ويضرب عمار بلحسن في ذلك مثالا بالمثقفين الإصلاحيين أمثال ابن باديس الذين يمثلون استمرارية تاريخية للمجتمعات الإسلامية[4].

والمثقفون التقليديون كانوا في الأصل «عضويين لطبقات اجتماعية سابقة سادت في زمن معين، وداخل نمط إنتاج معين كذلك، فذهبت ريحها وانحلت أنظمتها، وبقوا شاهدين على مجدها وتراثها الثقافي والروحي...واحتفظوا باستمراريتهم التاريخية[...] (ويمثلون) ذلك الحطام الثقافي الاجتماعي الذي بقي من انفجارات كتلة تاريخية سابقة وماضية»[5] يدافعون عن الطبقات الاجتماعية المحافظة التي آلت إلى الزوال، ويؤمنون بالثبات والاستقرار وعدم التغيير. لكن بإمكان المثقف التقليدي أن يصبح عضويا بتخليه عن الأفكار الأيديولوجية الوهمية التي يعتقدها ويتبنى أفكارا جديدة تساهم في تطوير المجتمعات.

- **المثقف العضوي:**

إن المثقف العضوي هو ذلك المثقف الإيجابي الذي يسمح لنفسه بالاحتكاك بطبقات مجتمعه، والمساهمة في إخراج أفراد هذا المجتمع من براثن الظلم والفساد، ومن سيطرة

---

[1] - محمد عابد الجابري : المثقفون في الحضارة العربية ،ص 22 .

[2] - عمار بلحسن: أنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر؟!!، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ،ط1، 1986 ، ص 43 .

[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – عمار بلحسن: في الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص62.

[5] - نفسه، ص43.

الأيديولوجيات الزائفة، إنه مثقف « يعمل على إنجاح المشروع السياسي والمجتمعي الذي يعنى بحاجات الطبقة الكادحة ويلبي حاجاتهم الجوهرية»[1]. فهو إذن لا يتصف بالنرجسية والفردانية في خدمة مجتمعه. ففي حين «يناضل المثقف التقليدي عن حقوق تمثل طبقته وتهدف لتحقيق مكاسب ذاتية على المستوى العام والخاص، ويعيش في برجه العاجي يناضل المثقف العضوي لتحقيق مطالب الطبقة الغارقة في عاديتها وحاجاتها اليومية»[2] فيتسع مفهوم المثقف العضوي بذلك لدى غرامشي ليشمل «كل من يمارس عملا تربويا ثقافيا أخلاقيا...، فمناضل الحزب والمعلم، والصحفي، والأديب مثقفون لكونهم يبذلون عملا ذهنيا.. يتعدى كثيرا كمية ونوعية العمل اليدوي الذي يؤديه الشغيلة اليدويون مثلا[...] (فيتجاوز غرامشي بذلك) المضمون الضيق الذي أعطاه ماركس والذي يقتصر على مبدعي و"مفكري" الأوهام وصناع الأفكار والأيديولوجيات فقط»[3] ويحاول التوفيق والربط بين البنية التحتية والفوقية للمجتمع إذ إن «الوظيفة الأساسية لكل مثقف عضوي داخل البنية الاجتماعية هي كونه اسمنتا يربط البنية التحتية بالبنية الفوقية ويكون بذلك (الكتلة التاريخية الاجتماعية فهو...وزملاؤه يقوم بخلق وتوزيع ونشر الأيديولوجيا من جهة، لضمان انسجامية وعي الطبقة التي يرتبط بها عضويا من جهة أخرى[4]».

وأخيرا نخلص إلى أن المثقف الحقيقي هو المثقف العضوي الذي يعيش هموم عصره ويرتبط بقضايا أمته ... إذ إن أي مثقف لا يتحسس ألام شعبه لا يستحق لقب المثقف حتى وإن كان يحمل أرقى الشهادات الجامعية. فما فائدة هذه الشهادات إذا لم تدفع صاحبها إلى جس نبض مجتمعه والإحساس بالمحرومين والمظلومين والعمل على إخراجهم مما هم فيه، بمواقفه الجادة ورأيه الصائب الذي يعبر بالضرورة عن أيديولوجيته، وقدرته على مواجهة السلطة وتحقيق أهداف تساهم في تطوير مجتمعه.

---

[1] - محمد جزائري : أزمة مثقفي البورجوازية السعوديين، تاريخ النشر : 23-03-2011،تاريخ الزيارة: 27-03-2011، ص01.
http://www.alarabiya.net/writers/views/2011/03/23/142642.html

[2] – محمد جزائري : أزمة مثقفي البورجوازية السعوديين، ص01.

[3] - عمار بلحسن: في الأدب والأيديولوجيا، ص52.

[4] - نفسه، ص52.

3. صورة المثقف في رواية الأزمة الجزائرية:

لم تعد الرواية التسعينية تهتم بموضوع الثورة التحريرية والمشاكل الاجتماعية التي ميزت أعمال كتاب السبعينيات، بقدر ما اهتمت بوصف الصراع الأيديولوجي القائم بين الشخصيات المثقفة والاتجاهات المختلفة، فحملت في طياتها أثار القلق والخوف والتوتر والرغبة في الانتقام، والصراع من أجل تحقيق غايات وأهداف تصبوا إليها شخصيات وأبطال هذه الروايات. إذ عملت الرواية على تجسيد أحداث المأساة الوطنية، ومحنة ومعاناة المثقف الجزائري في ظل تلك الأحداث الشائكة التي نتج عنها صراع بين أطراف مختلفة، ضاع المثقف وسطها، وفقد دوره الحقيقي في النهوض والإسهام الفاعل في التغيير وبناء مجتمع راق. إذ إن الدور الحقيقي الذي يقوم به المثقف «لا يظهر في الأوضاع الهادئة أو العادية. بل يتجلى في خضم تمزق المجتمعات، والمثقف هو الشاهد على تمزق المجتمعات وبالتالي هو الذي يعيش ويستوعب في داخله تمزق مجتمعه»[1]، وعليه أن يؤكد هويته ويثبت وظيفته الاجتماعية، وأن يعمل على تغيير نظام مجتمعه إلى الأحسن والتأثير على السلطة بقراراته وأفكاره .

إن معظم الروايات في هذه الفترة تتعرض لوضعية المثقف ومعاناته واضطهاده. فلا يكاد يخلو نص من حضور صورة المثقف التي تتقمص في كثير من الأحيان دور البطل إذ كشف لنا الروائيون عن الشخصيات المثقفة من خلال انطباعاتهم عن أحداث أكتوبر وتقيمهم لأبعادها من الناحية السياسية والاجتماعية، ليصلوا إلى أن المشاكل التي تعاني منها هذه الشخصيات متشابكة متشابهة. يجمعهم هم أكبر يكمن في تمزق وطنهم. لذلك فلقد كانت أزمة المثقف الحقيقية هي صدامه الدائم مع السلطة والإرهاب السياسيين

إن الشخصيات المثقفة التي تجلت في الروايات هي شخصيات تراوحت بين السلبية والثورية والإشكالية، إذ بدا بعضها في البداية شخصيات ثورية ثائرة مناهضة ومعارضة، إلا أنها تعجز في نهاية المطاف عن تخطي الصعاب التي تعيق تقدمها وتعيق في الوقت ذاته سير أحداث الرواية نحو محور البناء، بل ساعدت هذه الشخصيات على الهدم أكثر منها البناء، والتراجع والاستسلام بدل الإصرار والتضحية في كثير من

[1] - فلاديمير ماكسيمنكو: الأنتلجانسيا المغاربية ***المثقفون أفكار ونزاعات***، ترجمة، عبد العزيز بوباكير، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1984، ص 8.

المشاهد الروائية. وبدل أن يعمل المثقف على تنمية إرادته وعزيمته وتعزيز ثقته بنفسه للوقوف ضد عوامل القهر والظلم والاستبداد، نجده يتقوقع على نفسه ويختبئ في منزله أو يفر إلى الجبل لأنه يرى فيه المكان المناسب لتحقيق ذاته وإثبات كيانه.

فبعض المثقفين كشخصية المعلم "كريم" والطالب الجامعي في رواية "الورم" "لمحمد ساري"، والصحفي "الطاهر سمين" في رواية "بخور السراب" "لبشير مفتي" تعاطفوا مع عناصر الحركة الإسلاموية ورأوا فيهم «مناصرين للحرية حاملين مشعل الإنقاذ»[1]غير أنهم كانوا يحملون أوهاما وسرابا تلاشت بمجرد اتضاح رؤاهم وانضمامهم إليهم من أجل البحث عن الحرية المنشودة والعدالة المفقودة، في مجتمع اختلط فيه الحابل بالنابل والحق بالباطل. فإذا بهذه الشخصيات المثقفة تصعق بواقع هذه الجبهة، ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن تلطخت أيديهم بدماء الأبرياء. ليجد القارئ نفسه هو الآخر يتساءل عن حقيقة المثقف الذي كان كل همه حمل هموم الناس ونشر الحق والعدالة والوقوف إلى جانب المحرومين والانتصار لهم .

المعلم كريم الذي أُخذ عنوة من بيته ليلا وسجن بأقاصي الصحراء، التقى بجماعة من السلفيين في السجن واستمع إلى نقاشاتهم الحادة ولاحظ تعصبهم لآرائهم الفقهية التي لم يقتنع بها. ولكن على الرغم من ذلك لم يستطع أن يبدي معارضته أو عدم اقتناع بالأفكار التي سادت الحلقات، فهو يعلم أن المثقفين الذين اعتقلوا وهُجِّروا إلى أقاصي الدنيا تحت الشمس اللاهبة سجنوا ظلما لذلك أعطى الحق للأسلامويين الذين يحقدون على الحكام .

إن كريم هو الآخر يحقد على الحكام والسلطة، ولكن بدل أن يدفعه ذلك إلى الصمود والوقوف ضد السلطة كما هي عادة المثقف الحقيقي، نجده يتخاذل ويقف إلى جانب الجبهة المعارضة والانضمام إلى الجماعات الإسلاموية، بعد خروجه من السجن واللجوء إلى الجبل من أجل الفرار من ضغوطات السلطة، وإجباره كل يوم للحضور إلى قسم الشرطة لتسجيل حضوره تحت صراخ رجال الأمن وسبه وشتمه والحط من قدره ورجولته .

---

[1] - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر ***دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 87 .

فكريم لم يعد يحتمل ذلك كل صباح وتحت أشعة الشمس التي يحملها على رأسه من أجل سماع كلام يزيد الجسم إرهاقا والعقل جنونا، بخاصة بعد اتهامه بالمشاركة في حرق دار البلدية والهجوم على مقر الدرك. والأكثر من ذلك فقده لوظيفته وانسداد أفق الحياة لديه .

لكن ما أقدم عليه كريم من تخليه على قيمه ومبادئه إنما يدل على ضعف شخصيته وسلبيته. فشخصية المعلم كريم هي **نموذج للمثقف السلبي** العاجز الخائن القاتل الذي لم يستطع أن يحافظ على مبادئه وأخلاقه وأيديولوجيته، على الرغم من وعيه بما يدور حوله وعلى الرغم من موقفه الجاد من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية المطروحة، إلا أنه في لحظة ضعف وقله تفكير وتدبير وجد نفسه مقحما في مسار غير مساره، ليتحول إلى مجرم حقير بعدما كان ذلك «المعلم المبجل الذي يلجأ إليه أولياء التلاميذ للمشورة والمساعدة »[1].وهكذا كان المعلم كريم واحدا من «الكثيرين الذين حولتهم السلطة إلى سلبيين خائنين وهاربين "[2]

إلى جانب شخصية كريم كنموذج للمثقف السلبي هناك نموذج آخر يمثل **المثقف اللامنتمي***[1] الذي يمثله الكاتب السارد في رواية بخور السراب ومسعود الأستاذ الجامعي في رواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي .

أما عن شخصية المثقف البطل في رواية بخور السراب فقد كان يعيش اغترابا داخل وطنه وبين أهله، ينبذ الكل حتى والده، وعلاقته مع الغير سطحية لا تربطه في البداية معهم إلا علاقة زمالة لا غير. يرفض الخوض في المسائل السياسية أو المشاركة في أي حزب، ولا يرغب حتى إبداء رأيه فيما يحدث حوله، وقد أعلن حياده ولا انتماءه. لذلك كان السجن النفسي الذي يعيشه أبلغ من السجن المادي. فقد عمد الكاتب إلى كشف اغترابه وإحساسه بهشاشة الوجود باللجوء إلى الحوار مع أحد أصدقائه صالح كبير

---

[1] - محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص 35.

[2] - صالح ولعة: صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 386، حزيران، 2003. ص05 .

* السلبي واللامنتمي يتشابهان في كونهما بلا قيم ،وقد يكتفي اللامنتمي بالوقوف على الحياد، بينما يقع السلبي في مستنقع القذارة، وينغمس في حياة الغاب تقوده أنانيته إلى الفتك بالآخرين والصعود على جثث الأبرياء ،وهو بطل العصر الصاعد من رحم الطبقات الفقيرة التي لا تملك غير بؤسها، والذي يرغب في الوصول السريع، ينظر محمد عزام: البطل الإشكالي، الأهالي للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، ص 12 .

الذي حاول إخراجه مما هو فيه ."فاجأني مرة صالح كبير وهو يلومني على هذه العزلة التي أفرضها على نفسي أقول له بصوت باح.

لست مؤهلا لهذا التغيير .

فيسألني من جديد.

هل تخيفك السياسة إلى هذا الحد ؟

فأرد عليه دون تفكير

هل تسميها سياسة؟ " [1]

إن الراوي لا يرغب في مسايرة الأحداث ولا الاقتناع بما يدور حوله من صراعات وتناقضات، ولا النضال من أجل تغيير مجتمعه الغارق في كومة من الفساد، أو المطالبة بحريته وحقوقه. فهو لم يعد يثق في أحد ولا يؤمن بهذه التوجهات، ولم يستطع أن «يجسد مثله الأعلى في الإصلاح ويحقق غايته المنشودة بسبب انعدام التفاعل بينه وبين مجتمعه الذي ينتمي إليه »[2].

أما عن سبب هذه العزلة والاغتراب والانكفاء على الذات فيعود إلى عجز المثقف عن القيام بالدور المنوط والمهمة الملقاة على عاتقه، وعدم القدرة على المواجهة والسيطرة على الأوضاع، وإخراج مجتمعه من براثن الظلم والفساد والاستبداد، كل ذلك جعله يحس بالعجز وعدم القدرة على المواصلة، فأعلن عن عجزه ويأسه بالتزام سجنه والانكفاء على نفسه واجترار همومه. وحينما قرر الخروج من عزلته ولا انتمائه دخل في لا انتماء آخر أفظع مما كان عليه واللجوء إلى الرذيلة والجنس والشرب واللهو. كل ذلك من أجل الهروب من الواقع وعدم التفكير فيه. فكانت هذه الشخصية التي عالجها الكاتب ضعيفة سلبية رفضت تحمل أعباء الحياة وأبت رفع شعار النضال والتغيير، والبحث عن الحرية والديمقراطية.

مسعود في فتاوى زمن الموت هو الآخر كان يرفض الاندماج في المجتمع أو التعامل مع الآخرين. كان لا يفضي أسراره إلا "لموح"/السارد وعنتر صديقاه وقد خاب

---

[1] - بشير مفتي : بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004،ط1، ص70.

[2] - صالح ولعة : صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف، ص 07.

ظنه في أقربهما إليه،-عنتر- الذي قتله نتيجة لأفكاره التي جنت عليه وأيديولوجيته التي يؤمن بها في حرية اعتناقه للديانة التي تناسب تفكيره وإلحاده وعدم إيمانه بوجود الله .

قضية الإيمان والإلحاد التي كانت تدور في خلد الأستاذ الجامعي مسعود هي في الحقيقة سبب عزلته وانطوائه، والسبب أيضا في خوفه وقلقه وإحساسه بالعزلة والوحدة والتوتر الدائم، لضعف اعتقاده على الرغم من تمسكه بأيديولوجيته التي توحي بإلحاده وعدم إيمانه.

«لقد أحسست بنفسي وحيدا وغريبا، لم أعد أعلم من أنا، من أين جئت ولم العيش كنت أعيش بينكم كالغريب، وكنت أحس بنفسي أخدعكم وأخونكم، لقد كنت تائها ضائعا، لم يعد لي دار ولا أهل ولا صديق ...»[1]

مسعود صاحب العلم والمعرفة الفكرية والميتافيزيقية، في الحقيقة يعيش مأساة فكرية وفلسفية لضيق أفقه وحصر تفكيره في مجال محدود لم يزده إلا وبالا. فبمجرد أن صرح بإلحاده حتى حكم عليه بالكفر ووجوب قتله بعدما «انتهى ذلك النقاش الذي دام أزيد من عام نهاية سيئة، ليس لأن موسى فقد إيمانه بل لأنه أفضى إلى تكفير مسعود وإشاعة أمره بين الملتحين »[2]

شخصية المثقف التي صورها إبراهيم سعدي في روايته على الرغم من شهادته العليا التي يحملها والمنصب العلمي الذي يشغله، فإنه لم يتمكن من أن يكون مثقفا حقيقيا يحمل همومه وهموم غيره، ويحاول أن يخرج بلاده من المأزق الذي تعيشه وشغل نفسه بأمور ميتافيزيقية لا أساس لها جعلته يرفض قيمه ودينه وأخلاقه ...

«إن اغتراب هذه الشخصيات هو نوع من الاحتجاج على سيادة الظلم في المجتمع، فهذه الشخصيات المثقفة غير راضية بمجتمعها وواقعها ورافضة لثقافة المجتمع وأخلاقه وقيمه ومؤسساته، إنها شخصيات أعلنت قطيعتها مع المجتمع واختارت العزلة أو العيش في القبو بعيدا عن الناس»[3].

---

[1] - إبراهيم سعدي : فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الفني، الجزائر، 1999، ص 70 .

[2] - نفسه، ص 76 .

[3] - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص123.

لقد طرحت الرواية الجزائرية التسعينية إلى جانب **المثقف السلبي واللامنتمي** نمطين من الشخصيات الثورية: أولاهما تتميز بالصمود والتحدي والمواجهة، وهي شخصيات **مثقفة إيجابية**، وثانيهما تتميز بالاستسلام والفشل في تحقيق الأهداف وهو **المثقف الإشكالي**.

من الروايات التي عالجت **المثقف الثوري الإيجابي** رواية بخور السراب في شخصية الصحفي خالد رضوان، ومريم خريجة معهد الفنون في سيدة المقام .

إن شخصية خالد رضوان هي نموذج للمثقف الثوري الحق الذي لم يستسلم ولم يتراجع ولم يفشل، ولم يلجأ إلي الفرار والهروب على الرغم من معاناة الصحفي الدائمة من اضطهاد السلطة وقمعها أو التهديد بالقتل من طرف الجمعات المسلحة، ولكن، على الرغم من ذلك فإن خالد لم يستكن للهزيمة والاستسلام على الرغم من سجنه المتكرر، بل أبى إلا أن يتجرع من الكأس التي شرب منها شعبه والتصدي لهم (السلطة والجماعات الإسلاموية) بمواصلة نضاله وإظهار الحقائق وكشف المستور ونشر الوعي والثقافة إذ «لاتزال صورته في تلك الفترات مرتبطة بحبه للثقافة ومساعدة المثقفين في خلق مشهد ثقافي يسمح للمواهب الإبداعية كي تتبلور وتنفجر قرائحها»[1].

لقد عملت الرواية على كشف وعي الشخصيات الروائية والمثقفة بضرورة التغيير والدعوة إلى حرية الرأي والفكر، فقد عمد خالد رضوان إلى نشر أفكاره الأيديولوجية من خلال محاضراته وخطبه التي كان يلقيها وسط الطلبة والتي كانت سببا في سجنه واضطهاده، فلم يزده ذلك إلا إصرارا وعزيمة، بل كان يعود كل مرة بروح عالية وهمة لامثيل لها. فبعد أن اختفى لمدة شهر « عاد للظهور من جديد، ولم يكن التعب أو الهزيمة ظاهرة عليه، بل كان كمن يستعيد بعد حادثة الاعتقال كل قواه الروحية وخطب من جديد »[2] وواصل نضاله وإلقاء محاضراته لكشف التلاعبات التي كانت تحاك ضد البلد والشعب. فهو مثقف حاضر في مجتمعه ومتفاعل مع قضاياه، محافظ على قيمه ومبادئه وأفكاره، التي تحظى باحترام العامة .

---

[1] - بشير مفتي: بخور السراب، ص 71.

[2] –نفسه، ص 34 .

أما مريم في رواية سيدة المقام فقد ماتت بعد أن حققت جزءاً من أمانيها وأحلامها في القيام ببلي البربرية وشهرزاد على موسيقى رمسكي كورساكوف. وبالنسبة لمعهد الفنون فلم تفلح في إقناع رئيس البلدية ورجال الشرطة بتركه كما هو. بل أغلقوه ثم حولوه إلى ملجأ لسكان القصبة باعتباره مكانا لا ينتج إلا الفسق والتغريب حسب رأي حراس النوايا، ولكن على الرغم من ذلك ظلت متمسكة بموقفها إلى أن ماتت.

وعن **المثقف الإشكالي** فقد مثله الكاتب/السارد أستاذ الفن الكلاسيكي في الرواية نفسها ومرزاق بقطاش في دم الغزال، إذ تمرد كل منهما على الواقع ورفضه وأعلنا بغضهما للسلطة وللجماعات الإسلاموية التي اتخذت الدين قناعا لتحقيق غاياتها السياسية. لكن رفضهما وعدم قناعتهما بما يجري في الواقع وفي الوطن من قمع لحرية الرأي والفكر والقتل والتخريب، لم يكن كافيا لتغيير الأوضاع إلى الأفضل، بل عاش كل منهما اضطرابا مأساويا وفشلا في تحقيق ما يصبوان إليه. وعجز الراوي "مرزاق بقطاش" في نشر قيمه الأصيلة ومبادئه السامية في مجتمع يقوم على الزيف لا تهمه هذه القيم، فقد تعرض لمحاولة اغتيال لأنه فكر يوما في الإسهام يإخراج بلاده من الفساد والاستبداد الذي تعيشه، إذ يتساءل عن سبب محاولة إسكاته في حين «يظل اللصوص والنسل والقتلة وكل الذين نهبو البلاد واستباحوا الأعراض وأهلكوا الحرث والنسل متنعمين آمنين، مستلذين بما طاب من المحرمات وما كدسوه من أموال منتهبة بينما نموت نحن الذين نريد أن نبني الوطن، أن نظيف شيئا إلى الإنسان في هذه الحياة ؟»[1]

مرزاق بقطاش الكاتب /السارد والشخصية الروائية المثقفة على الرغم مما حدث له فقد تميزت شخصيته بإرادة قوية للتماثل للشفاء، ومن ثمة واصل استمرار كفاحه ونضاله وثورته، باللجوء إلى الكتابة الروائية وإعلان تحديه. فهو وإن فشل في التصدي لهذه الأزمة وهذه المشاكل بمشاركته الفعلية، لم يتوان لحظة في أن يكتب رواية يفرغ فيها جميع مكبوتاته بتناول تيمة الموت موضوعا لروايته باعتبارها التيمة التي شاعت وانتشرت، وكادت أن تخطفه وتنال منه بعدما تمكنت من الرئيس الراحل محمد

[1] - مرزاق بقطاش: براري الموت دم الغزال، الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص 194 .

بوضياف. لذلك قرر أن« يعلن عن اختياره للكتابة ملجأ وسلاحا لمقاومة العنف وأشكاله»[1].

موضوع الكتابة الذي اختاره الكاتب/السارد أيضا كأحد موضوعاته البارزة في براري الموت -دم الغزال- هو ما تسميه باتريسيا يونغ (wangh patritia) الميتاروائي (mitafiction) وهو عندها « بنية نص تدخل في علاقة مع النص»[2] أي أن يكون النص أو موضوع الرواية هو الرواية في حد ذاتها، فالميتاروائي أو الخطاب الواصف عند جيرار جينيت «سرد واصف mitaricit أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية »[3]. فالنص الروائي بذلك يتحدث عن إشكالية الكتابة ونقدها واستحضار الشخصيات الروائية في الأعمال الروائية السابقة واستنطاقها، والحديث عن سبب لجوئها إلى الكتابة، وكذا« تضمين مواقف الروائي الخاصة من قضايا الكتابة والقراءة، بحثا عن أفاق جديدة تستطيع أن تستوعب وبطرائق متقدمة تلك التحولات العميقة التي تعيشها الثقافة العربية عامة والرواية الجديدة على وجه التحديد »[4].كما هو الحال عند الروائي بقطاش في رايته دم الغزال حينما تحدث عن تجربته الروائية وانتقد الطريقة التقليدية في الكتابة وتجاوز الشكل القديم والقواعد التي تُفرض على الكاتب، لذلك فهو يكتب رواية يعترف أنه أول مرة يكتبها دون أن يَحول الخوف والموت بينه وبين قلمه، وبمجرد أن يكتب « كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا قائما بذاته »[5] ذلك ما جعله يرفض اللجوء إلى وضع تصميم لما يريد كتابته فيقول: « البعض يقول إن الرواية بداية وعقدة ونهاية والبعض الآخر يزعم أنه من الواجب أن تكتب الرواية بهذه الطريقة أو تلك وأن تحترم هذه المعايير أو تلك ...ها أنذا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط ...أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي حسب تجربتي. الروائية تجربة حياتية عميقة وليست تنظيرا يضعه هذا أو ذاك »[6].

---

[1] - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص 89 .

[2] –patritia wangh: mètafiction, thetheory and practice of sel، Conscious fiction mathuen ,london, 1984,p13 .

[3] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 157 .

[4] - عبد الملك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية ***روايات ادوارد سعيد نموذجا***، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010، ص 195 .

[5] - مرزاق بقطاش: دم الغزال، ص 84 .

[6] – نفسه، ص 302 .

يعد مرزاق بقطاش من الروائيين المتحررين من قيود الوسائل الفنية، ولعل الذي دفعه للكتابة بهذه الطريقة راجع إلى الواقع المرير الذي عاشه، بخاصة بعد حوادث أكتوبر 1988 ومحاولة اغتياله، لذلك قرر أن يكتب رواية جديدة دون التقيد بمعايير وتقنيات الكتابة الروائية وموقفه هذا إنما « يمثل أحد أشكال المعاناة التي تنتاب الكاتب الحداثي لحظة الإبداع، فعليه أن يكتب نصا مقنعا ومختلفا ومتحررا من ضوابط النص السردي التقليدي الذي حددت ملامحه الشخصية الروائية »[1]

إذا كان هاجس الكتابة بات يؤرق بقطاش في روايته، واعتبرها تحدِّيا للواقع بعدما فشل كبطل مثقف في تحقيق الأمن والاستقرار والتأثير على السلطة وتغيير مسار الحياة إلى الأفضل، فإن بشير مفتي هو الأخر لجأ في رواياته إلى الميتاروائي، بخاصة المراسيم والجنائز باعتباره عالج أزمة ومعاناة المثقف ومن ثمة لجوء هذا المثقف إلى الكتابة الروائية . فباتت الكتابة الهاجس الذي يؤرق شخصياته.

في رواية بخور السراب قرر البطل السارد كتابة رواية للخروج من مأزقه ومن وحدته وعزلته ولتكسير حاجز الصمت والخضوع، على الرغم من أنه يعلم أن الكتابة لم تعد «إلا صياغة لعالم منهار تنهار فيه الذوات تحت وقع المآثم المتكاثرة »[2] أراد أن يكتب شيئا لكنه يعلم أن الكتابة عاجزة عن التغيير ولا يلجأ إليها الكاتب إلا للهروب من واقعه والتخلص من أزمته، بعكس صديقه حداد الذي كان مولعا بكتابة الروايات على الرغم من صراعاته الدائمة ومشاكله الاجتماعية المتواصلة، وهو من شجعه على الكتابة، وقد بعث له برسالة قبل اغتياله يحدثه فيها عن روايته الأخيرة بعنوان "بخور السراب" بعدما استأذن منه أن يكون هو بطل روايته.

واسيني الأعرج هو الآخر لم تكن الكتابة بالنسبة إليه وسيلة للتخلص من أزمته ومعاناته كما عند مرزاق بقطاش. بل إن هذه الأزمة هي التي دفعته إلى التخلي عن فصوله الإحدى عشرة في روايته. وباعتباره **نوذجا للمثقف الإشكالي** لم يستطع الاستمرار والمقاومة وإنما أحس بانغلاق جميع الأبواب في وجهه بخاصة بعد عودته من

---

[1] - كمال الرياحي: الميتا سرد في رواية خشخاش لسميحة خريس. تاريخ النشر: 08-03-2007، تاريخ الزيارة، 30-05-2011، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article1163

[2] - بشير مفتي: بخور السراب، ص 84 .

الخارج وتفاجئه بواقع بلاده ثم وفاة صديقته مريم. كل ذلك وأمام هذه التغيرات وأيضا القهر والتعسف السائد لم يستطع الصمود طويلا بل سقط منهارا متخلصا من هويته وأوراقه، ورمى بمخطوطه والنص الروائي الذي لم تنته فصوله بعد. وقرر الانتحار كآخر حل يلجأ إليه المثقف الإشكالي بعد استسلامه ورفض هويته و وطنيته وانتماءه ومجتمعه وكل ما كان سببا في وضع حد لحياته، فتنتهي مقابل ذلك حركة السرد باغتيال الشخصيات الروائية المثقفة إما جسديا أو معنويا كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

إن رواية التسعينيات عامة والروايات التي اخترناها محلا للدراسة بخاصة لم تخل واحدة منها من عرض حال المثقف ومأساته. وتعرضه لشتى أنواع العنف والقهر من شتى الاتجاهات والإيديولوجيات، مما جعلها أكثر واقعية وأكثر التصاقا بالواقع، والذي يعاب على بعض هذه النصوص التسجيلية والتقريرية الفجة، ولكن ما عسى الكاتب أن يفعل أمام أحداث مهولة ووقائع مروعة، أمام بطون تبقر ورؤوس تقطع، وأمهات ثكلى وأطفال يتامى ومثقف ضاعت حقوقه واغتيلت أفكاره وكبلت حريته. هل كان عليه أن يجري وراء الأخيلة والصور الشعرية ليجعل من نصه فسيفساء من عوالم التخييل؟ أم يكتفي بكتابة الدماء والدموع، وطرح الأسئلة المحيرة والمقلقة. وهل سيكون النص أشد وقعا على نفس القارئ، وأكثر عجائبية وغرابة من المشاهد المؤلمة التي عانى الكاتب الكثير من أجل تسجيلها وتشكيلها وتوزيع أحداثها على صفحات روايته؟.

ثانيا: الأيديولوجيا " ideology "

1. مفهومها:

إن مصطلح الأيديولوجيا من أكثر المصطلحات شيوعا وانتشارا، ومن أكثر المفاهيم دراسة و تحليلا، و نقاشا و تفسيرا من طرف المفكرين و الفلاسفة و الباحثين. غير أنه على الرغم من ذلك يظل من أكثرها تعقيدا و غموضا، و عدم استقراره على صيغة مفهوميه واحدة تحدده و توضحه، وتزيل عنه التعتيم و التشويش. ذلك أن مصطلح الأيديولوجيا لم يختص بمجال معرفي محدد، بل تجاذبته عدة مجالات معرفية مختلفة فلسفية، سياسية، دينية و اجتماعية، حاولت فك غموضه و ضبط إطاره المعرفي، ومن ثمة انتقاله إلى ميدان الأدب، مما يزيد الأمر تعقيدا و أكثر صعوبة في التحديد .

لذلك سنحاول في هذه الصفحات أن نتتبع خطوات تطور هذه اللفظة و ما تحمله من دلالات و معان مع كل مرحلة و عند بعض المفكرين لكن دون تفصيل و إطالة و الوقوف عند كل مرحلة و خطوة، حتى لا نكرر ما سبقنا إليه الباحثون في بحوثهم، لأن غايتنا من هذا البحث هي الكشف عن تجلي هذه الأيديولوجيا في رواية الأزمة الجزائرية. فكان حريا أن نعرج بدءاً ذي بدء بمفهوم هذا المصطلح و علاقته بالأدب و الرواية.

إن البدايات الأولى لظهور هذا المصطلح كانت على يد المفكر الفرنسي " أنطوان "ديستوت دو تراسي" " Antoine destut de tracy " في كتابه " العناصر الأيديولوجية" إذ أطلقه أول مرة في عصر التنوير الفرنسي ليعني به "**علم الأفكار**" و كان قصده من ذلك حسب مدلولية اللفظ في اللغة اللاتنية "idéu" و تعني الفكر و"logie" تعني علم إيجاد مبحث يهتم بالأفكار، ويدرسها وفق قوانين علمية تجريبية غير تجريدية [1].

---

[1]- عمرو عيلان : الأيديولوجيا و بنية الخطاب للروائي ، ***دراسة سيسيوبنائية في روايات بن هدوقة***، منشورات جامعة منشوري، قسنطينة، 2011، ص 11 .

2- موسوعة المقاتل: مفهوم الأيديولوجيا ، (د ت ن)، تاريخ الزيارة: 2011-01-15.
http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Mnfsia15/Ideology/index.htm

و يعني به أيضا، العلم الذي يهتم بدراسة ما ينتجه العقل الإنساني من أفكار واعية و مدى صحتها و خطئها. «هذه الأفكار التي تبنى منها النظريات و الفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع »[2] ،و هو حينما أطلق هذه التسمية إنما أراد البحث عن دلالاتها و معانيها و رموزها، و كذا علاقتها باللغة، و مدى قدرتها على ترجمة و عكس هذه الأفكار و الآراء التي يتبناها أفراد المجتمع ، فهو بذلك يهدف «إلى تأسيس علم جديد يسعى من خلاله إلى إيجاد منهج علمي عقلاني تجريبي لدراسة و فهم الأفكار و المفاهيم المجردة و تكوينها و شروط مطابقتها للحقيقة»[1].

لقد كان القرن الثامن عشر في أوروبا عهد صراع دائم بين الكنيسة و فلاسفة عهد الأنوار، إذ عمل دوتراسي على نشر آرائه و أفكاره الإصلاحية الداعية إلى هيكلة المؤسسات الاجتماعية، و التغيير الشامل للقطاعات بخاصة التعليمية منها، كما دعا العقل الإنساني إلى ضرورة الوصول إلى المعرفة و الحقيقة عن طريق التفكير العقلاني، والتمتع بالحرية في التفكير و الممارسة بهدف الوصول إلى تفكير سليم يخدم المجتمع ويعمل على تغييره و قدرة الإنسان على تسيير أموره و ضبطها ، غير أن هذا لم يلق قبولا و استحسانا من طرف الكنيسة التي اعتبرت « الفلاسفة آلة مسخرة في يد الشيطان يمثلون دورا جديدا في سلسة المؤتمرات التي دبرت منذ القدم ضد مملكة المسيح »[2] .

وهكذا بدأ الصراع يحتدم بين طلبة المعهد القومي الفرنسي و النظام الإقطاعي الذي يسعى إلى إلغاء الفكر و تعتيم العقل و إفساده و إدخال الشك في قلوب الناس، لكي يغدو مجرد آلة تتحكم فيها القوى الحاكمة، فكان ذلك بداية لأول «صراع أيديولوجي بين أيديولوجيا الأفكار و التقاليد الموروثة التي يشغلها الرهبان المتسلطون في تكريس مصالحهم و الهيمنة على جموع الناس و تغييب عقولهم، وذلك بنشر الأساطير كحق الملوك الإلهي و معصومية الكنيسة و الحكمة الإلهية في انقسام البشر إلى أحرار وعبيد تزييفا للوعي الانساني»[3] لذلك أصبح مصطلح الأيديولوجيا يشير إلى كل ما هو غيبي و خيالي و كل ما ليس له علاقة بالواقع . و في هذا السياق تتصادم المصالح و الأفكار التي

---

[1]- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص الروائي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1 ، 2005، ص 20.
2- عبد الله العروي: مفهم الأيديدولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط7، 2003 ص 22 ، 23 .
3- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 22.

كان يدعو إليها دو تراسي و تعارضها مع مشاريع "نابليون بونابرت" Napoléon" "Bonaparte الاستعمارية التوسعية، إذ حاول هذا الأخير القضاء على جماعة دو تراسي واصفا إياهم بالأيديولوجيين تحقيرا لهم والسخرية منهم لأنهم في رأيه لا يقفون على أحكام ترتكز على أسس واقعية و بأنه نظام قليل التماسك، و الأكثر من ذلك فهم يشكلون خطرا دائما على السلطة، لبعدهم عنها ولجهلهم بالمشكلات الحقيقة التي يعاني منها المجتمع وكيفية معالجتها، فهم برأيه «أناس حالمون مغرقون في الخيال بعيدون عن الواقع عمل على اضطهادهم و السخرية منهم بمرارة مطلقا عليهم اسم أصحاب النظريات الواهمة »[1].

من هنا يتضح أن "نابليون بونابرت" هو أول من أعطى لكلمة أيديولوجيا معنىً تهكميا تحقيريا لتعارض مصالحه و أهدافه مع جماعة الأيديولوجيين .

غير أن سرعة انتشار هذا المصطلح و ديناميته لم يعد يعني علم الأفكار فحسب، بل تغير مفهومه بظهور عالم الاجتماع كارل ماركس الذي أعطى له معنىً آخر غير الذي عرف به في فلسفة الأنوار، وربطه بالتاريخ و الحياة الاجتماعية و بالتقسيم الطبقي .

فالأيديولوجيا عند **كارل ماركس** «مجموعة منظمة من الأفكار تشكل رؤية متماسكة و طريقة لرؤية القضايا التي تتعلق بالأمور اليومية أو تتعلق بمناحي فلسفية معينة سياسة خاصة، أو قد تكون مجموعة من الأفكار التي تفرضها الطبقة المهيمنة في المجتمع على باقي أفراد المجتمع»[2] بل إن أفكار الطبقة الحاكمة هي المسيطرة على باقي أفراد المجتمع حتى و إن كانت هذه التصورات خاطئة و لا تخضع للعقل و المنطق. لذلك تسعى الطبقات البرجوازية جاهدة فرض أيديولوجياتها و أفكارها و آرائها و تصوراتها و تقديمها على أنها الأفضل، خادمة غاياتها المراد بلوغها و التخفي وراء هذه الأفكار الزائفة لتحقيق مصالحها الشخصية على حساب الطبقات المستضعفة، و هذا ما أطلق عليه كارل ماركس **بالوعي الزائف** أو تشويه الوعي و تزييفه، وهو ضد الوعي الصادق

1- عمرو عيلان : الايديولوجيا و بنية الخطاب الوائي ص 13.

2- محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي: الأيديولوجيا. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط02،2006،ص59.

[3] -عبد الله العروي :مفهوم الأيديولوجيا. ص 124

[4] - جورج لارين: الأيديولوجية والهوية الثقافية، ترفريال حسن خليفة. مكتبة مدبولي، ط1،2002، ص 57،59 .

لأنه نظام فكري يحجب الواقع لصعوبة أو استحالة تحليله ، و عدم إدراكه على صورته الحقيقة و الأدلوجة على حد تعبير "العروي" في هذا الاستعمال «هي الصورة الذهنية غير المطابقة للقاعدة المجتمعية المنوط بها »[3] و الفكر غير المطابق للحقيقة و الواقع، فالأيديولوجيا عند كارل ماركس لم تعد تعني العلم و إنما أصبحت تعني نوعا من «تشويه الوعي الذي يخفي تناقضات المجتمع و تساعد بذلك على إعادة انتاج الواقع المتناقض لمصلحة الطبقة الحاكمة [4].

إذا كانت الطبقة المسيطرة ماديا هي الطبقة البرجوازية و الطبقة الحاكمة، فإنها تبقى دائما هي المسيطرة فكريا و روحيا، و تبقى أفكارها المسيطرة هي دائما الأفكار السائدة ، بمعنى أن الطبقة «المالكة للقوة المادية المتحكمة في المجتمع تمثل في ذات الوقت القوة الروحية المهيمنة في ذات المجتمع و الطبقة التي تملك و سائل الإنتاج المادي تملك أيضا وسائل الإنتاج الروحي»[1] و لكن على الرغم من ذلك فهي ليست « انبثاقا للوعي بلا مسوغ (بلا مبرر) يشوه الحياة عن قصد، و لاهي نتيجة لمؤامرة Conspircy للطبقة الحاكمة Rulling class لتضليل الطبقات السائدة . مع أن الأيديولوجيا تخدم فحسب الطبقة الحاكمة»[2] . أما الطبقة المحكومة و الطبقة المستضعفة و الكادحة فإنها تمتص أفكار و أيديولوجيا الطبقة الحاكمة و تعتمدها في حياتها ، و هنا يتكون الوعي الزائف أي اعتناق لهذه الأفكار دون وعي و رغبة منها .

لقد ربط كارل ماركس النشاط الفكري و الروحي بالنشاط الاقتصادي المادي و كشف العلاقة بينهما ، و عن دور الإنتاج الفكري في التطور و عكس ترجمة العلاقات المادية وهذا ما أطلق عليه كارل ماركس اسم **البنية الفوقية** الذي يعني به الإنتاج الفكري والثقافي من قانون و فلسفة، و دين و سياسة، و عادات و قيم و أخلاق و ذهنيات و عقائد أما البنية التحتية فأطلقه على النظام المتعلق بالإنتاج المادي و النشاط الاقتصادي و الاجتماعي .

---

[1] -عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الحطاب الروائي، ص 16 .
[2] - رمضان الصباغ: الفن والأيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005، ص 13 .

«إن التطور القانوني و السياسي و الفلسفي و الديني والأدبي و الفني ...الخ يقوم على التطور الاقتصادي »[1] و المادي لوسائل الإنتاج الذي تمثله الطبقة الحاكمة، و على هذا الأساس فإن تطور البنية الفوقية يتوقف على تطور البنية التحتية للمجتمع الذي يتحكم في مجرى الحياة الاجتماعي و السياسي و الفكري عامة.

ومن جهة أخرى تناول ماركس الأيديولوجيا على أنها **قناع** متصل بالعمل السياسي، و هذا القناع عبارة عن أوهام تعتم العقل و تمنعه من الوصول إلى الحقيقة و قد استمدها ماركس من فلاسفة الأنوار، واعتمدها كأساس عريض في بناء نظريته و تطوير مفهوم الأيديولوجيا .

تعمل هذه الأيديولوجيا على الظهور عكس ما عليه في الواقع لتمويه و تغليط خصومها ، و من أجل خدمة مصالحها الخاصة و إيهام الآخر بصدقها و العمل من أجل المصلحة العامة، في حين تكشف حقيقتها لمعتنقيها للتواصل معهم .

أما عالم الاجتماع "**كارل مانهايم**" في كتابه "الأيديولوجيا واليوتوبيا" فقد فصل بين الأيديولوجيا و هي الأفكار التي تتبناها الطبقة الحاكمة و الطوباوية التي هي فكر الطبقات المحكومة و الكادحة ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نميز بين طبقتين أيديولوجيتين مختلفتين في أي مجتمع طبقي . « الأولى أيديولوجيا الطبقات الحاكمة التي تريد فرض تصوراتها و أفكارها على بقية أفراد المجتمع و تبرير الأوضاع الواهنة و الدفاع عنها.

و الثانية أيديولوجيا الجماعات الخاضعة التي تحاول تغيير هذه الأوضاع لصالحها و إحداث تغييرات في بناء القوة القائم في ذلك تحقيق العدالة الاجتماعية »[2]

و في خضم هذا السياق انبثق مفهوم آخر للأيديولوجيا من طرف الناقد الفرنسي "**لويسان غولدمان**" على أنها "**رؤيا للعالم**" "**vision de monde**" التي تسعى إلى تفسير الأفكار و شرحها في إطار ثنائية الفردي و الاجتماعي الذاتي و الموضوعي، انطلاقا من فكرة

---

[1] - محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي: الأيديولوجيا، ص 35 .

[2] - بول ريكور: الأيديولوجيا ومفهومها، ترجمة محمد سبيلا، موقع المقاتل.
http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Mnfsia15/Ideology/index.htm

الوعي الجماعي للمجموعة عبر التاريخ إلا أنه وضع حدودا بينهما دون إعطاء تعريف واضح و صريح للأيديولوجيا .

من خلال ما تقدم نخلص إلى أن الأيديولوجيا بصفة عامة هي نسق من التمثلات والتصورات و الذهنيات، و الأفكار و الآراء، و العقائد التي تسعى إلى تفسير الظواهر الاجتماعية و محاولة تغييرها، ومنظومة من المفاهيم و الآراء و المواقف تجاه قضية ما أو المجتمع أو العالم ومحاولة إقناع الآخر، و فرض السيطرة من خلال تحقيق المصلحة الخاصة على أنها خدمة للمصلحة العامة، ومن جهة أخرى هي جملة من التمثلات المصاحبة للعمل السياسي في مجتمع معين و الهادفة للاستيلاء على السلطة و الحفاظ عليها .

2.الأدب والأيديولوجيا:

إن العلاقة بين الأدب و الأيديولوجيا علاقة تتسم بالتعقيد لكون الأدب حقلا إبداعيا يحتضن مجالات عدة و مجالا لتفاعل عدة مكونات ، يدخل ضمنها العنصر الأيديولوجي الذي يصعب فصله عن النص الأدبي، لكن الذي يثير نقاش النقاد ودارسي الأدب، مدى احتضان النص الأدبي للأيديولوجيا، بخاصة أن الأعمال الأدبية تتباين في درجة و مستوى تجلي الأيديولوجيا، إذ نلحظ في بعض النصوص الأدبية تحميلها المبالغ فيه للأيديولوجيا مما يفقدها فنيتها و أدبيتها و جماليتها. فكثيرا ما كان البعد الأيديولوجي فيها مباشرا و واضحا و صريحا يعكس الواقع بكل ما يحمله من تناقضات و صراعات، بخاصة لدى أولئك المبدعين الذين وجدوا في الأدب حقلا لتفريغ شحناتهم الفكرية، و مجالا لنقل الصراع الأيديولوجي و العقائدي و السياسي مما أثر سلبا على الجانب الإبداعي و الفني للأدب «أدى إلى فقده الكثير من المقومات الجمالية، ليصبح مجرد خطاب للدعاية و نشر الأفكار»[1] فالأدب و إن كان موضوعه انعكاس أيديولوجي للكاتب فهو «ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية و الطبقات و الصراع الطبقي ، إنه إبداع فردي لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية»[2] لأن هذا النص هو

1- التادلي الزاوي : الأيديولوجيا و مجالاتها في الفكر و الأدب، تاريخ النشر 1-21-2010. تاريخ الزيارة 21-03-2010.ص 7.
http://almoudaris.com/articles.php?article_id=668
2- عمار بلحسن: في الأدب و الأيديولوجيا، ص 91 .

خلق و إبداع من طرف ذات واعية هي الكاتب الذي يعمل على تحويل اللغة وتشخيصها و تحميلها معان أيديولوجية، إلا أن هذه اللغة « لا تخضع لإرادة الكاتب بمفرده، و إنما هي جزء من الشروط التي تحدد طبيعة الظاهرة الأدبية، التي تستعير اللغة العربية للتعبير. ولأن اللغة في جوهرها ذات وجود و كيان اجتماعي فإنها غنية بالدلالات و التراكيب، التي تحمل شفرة، توحد بين المستوى الوظيفي و الجمالي في العمل الأدبي»[1].

وفي المقابل نجد أعمالا أدبية أخرى لا تتخلى عن قيمتها الفنية و الجمالية و تعمل على تجسيد فكرة معينة و الدفاع عنها لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يخلو النص الأدبي من أي فكرة أيديولوجية أو مضمون فكري و إن حاول الكاتب إخفاءه بين ثنايا النص، و التستر خلف آرائه و مواقفه، ذلك أن الواقع ينتقل إلى الأدب بشكل غير مباشر عبر دلالات أيديولوجية و شفرات ورموز لغوية، فيعمل الكاتب على إقامة الأفكار و رصد الأبعاد النفسية و الاجتماعية عبر انزياحات جمالية، بلاغية وأسلوبية فيقوم الكاتب« بإعادة تشكيل العناصر التي يلتقطها، ليتسنى له إبداع صورة فنية متكاملة ...و يعمل على إعادة إنتاج المعطيات المتوفرة لديه ، وفق المنظور الأيديولوجي الخاص لأن الإنتاج الفني يؤدي وظيفة فكرية اجتماعية»[2]و إبداعية جمالية ، فكان على المبدع ألا يكون مجرد شخص يسوق الأحداث ويعرضها كما التقطه إحساسه الخارجي، و لكن يعيد « رسم تلك الصراعات و مناقشتها فينتج أيديولوجيا، لأنه مهما ادعى الاستقلالية فهو ينتج ذلك تحت تأثيرها. فالأيديولوجيا العامة عند هؤلاء مضمرة ومخفية»[3] والقارئ المتمرس هو من يتمكن من كشفها وتعريتها .

مما سبق يبدو واضحا أن البعد الأيديولوجي في النص الأدبي «موجود من خلال مستويات متعددة، فهو موجود في الفكرة والموقف، وموجود في البنيات الفنية، وفي منظور المبدع ووعيه، وما يندرج ضمن ذلك من أهداف تحرك الإبداع لديه وتحكم علاقته بالقارئ، كما أنه قد يوجد في الشكل الذي يتمثل فيه الأديب الواقع، وفي الدور الذي يقوم به كعضو في جهاز من أجهزة الدولة الأيديولوجية»[4].

---

[1] - عمرو عيلان :الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 40 .
[2] –عمرو عيلان :الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 37.
[3] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 54.
[4] - التادلي الزاوي: الأيديولوجيا و مجالاتها في الفكر و الأدب، ص 11.

والأيديولوجيا تتحدد وفق ثلاث أطروحات كما حددها عمار بالحسن وتتمثل في ما يلي

1. النظر إلى النص على أنه كتابة تنظم الأيديولوجيا وتبنيها أي تعطيها بنية وشكلا يحمل

دلالات جديدة تختلف من نص إلى آخر ، بحيث يحمل كل نص تجربته الخاصة .

2. اعتبار النص الأدبي تحويلا وتحويرا للأيديولوجيا، وإعادة تصويرها وتشكيلها وكشفها بوصفها أيديولوجيا عامة، فيعمل النص على فضح كاتبه وتعريته ويجعل ما يخفيه واضحا على الرغم من أن وجود الأيديولوجيا في النص مضمرا، و مخفيا في ألبسة و أثواب و أشكال وصور و ملامح .
3. يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة بالواقع حين يتمثله فنيا و جماليا [1]، إذ لا يمكن للعلاقة الموجودة بين الأدب و الأيديولوجيا أن تنفصم، إنها التركيبة الذهنية و الفكرية التي تساند الأدب و تمنحه عمقه و اتجاهه ، ولا يمكن لأي نص أدبي أن يخلو من أيديولوجيا ما دام كل أديب وكل كاتب حامل لأيديولوجيا تكشف عن تصوراته و انطباعاته تجاه المجتمع والتاريخ و الحياة ...و بهذا فالأدب ينتج الأيديولوجيا، إذ تتجسد بداخله و يصبح الخطاب الأيديولوجي بشتى فنونه منتج لأيديولوجيا في ثوب و شكل و أسلوب لغوي مغاير .

3. الرواية والأيديولوجيا:

لا شك أن الرواية في بداية ظهورها ارتبطت بتطور المجتمعات الأوروبية و ظهور البرجوازية، التي عملت على تجسيد قيمتها الفنية و رسم واقعها و تفسيره و تحليله وبذلك ارتباطها بالأيديولوجيا و البنية الفوقية و الأفكار السائدة التي تنتجها الطبقة البرجوازية باعتبارها الطبقة المهيمنة، و باعتبار الرواية من أوائل الأجناس الأدبية التي احتضنت وعكست أفكار و آراء مجتمعات معينة .

الرواية باعتبارها جنسا أدبيا قائما بذاته تتكون من تقنيات و عناصر سردية تتكاثف فيما بينها لتشكل نصا روائيا حاملا لأيديولوجيا لتبرر العلاقة بين الرواية والأيديولوجيا «فالزمان، المكان، و الحبكة و الشخصيات و الحوار و السرد و الاستبطان والإسقاط و

[1] - ينظر عمار بلحسن: في الأدب و الأيديولوجيا، ص 47.

الرمز، كلها حوامل للأيديولوجيا و مظهر لها، ويمكن من خلالها أن يبدي الروائي ما يسرد و أن يخفي ما يريد»[1] ، فالروائي و المبدع لا يمكنه أن يخفي أيديولوجيته و مواقفه حتى و إن أنكر ذلك، لأن وجودها في النص يكون مضمرا و مخفيا في صور و أشكال مختلفة، لا يمكن كشفها إلا من طرف القارئ الحاذق و الجاد. لذلك فيمكن أن تظهر علاقة الرواية بالأيديولوجيا من خلال هذا الأديب و المبدع . و علاقته الثابتة و المؤكدة بينه و بين نصه الروائي باعتبار أن الكاتب حاملا لأيديولوجيا معينة تبرر توجهه و انتماءه العقائدي و السياسي، و بذلك فهي علاقة تربط أيديولوجية الكاتب بالنص الروائي الحامل لآراء و مواقف معينة، تشكل توجهه الأيديولوجي و الثقافي والاجتماعي التي تتمظهر داخل لغة أدبية موحية و دالة .

و لتأكيد العلاقة بين الرواية و الأيديولوجيا و تمثلها الجمالي في النص الروائي، و البحث عن جماليات الكتابة الروائية، نتناول عنصرين مهمين :

الأيديولوجيا في الرواية و الرواية كأيديولوجيا .

- **الأيديولوجيا في الرواية :**

لا يخلو أي نص إبداعي و روائي بخاصة، من الأيديولوجيا المكونة لمحتوى النتاج الأدبي إذ لا يمكن لهذا النص أن يقوم إلا على أساس التناقض و الصراع الأيديولوجي من خلال لغة خاصة توظفها شخصيات الرواية من خلال صراعها الفكري و السياسي فتكشف الرواية بذلك عن عمق هذه التناقضات، و عن الميول و الأحوال النفسية لمجتمع بعينه، كما تسعى إلى جعل الرواية تعكس صورة المجتمع في إحدى مراحل تطوره كما أشار إلى ذلك لينينن في نقده لـ "تولستوي" لكن «دون تطابق الأيديولوجيا السائدة فيها مع أيديولوجيا الكاتب»[2] بعكس "بليخانوف" الذي يرى في الروايــة «نصا روائيا يحمل رؤية واحدة، هي رؤية كاتبه و موقفه»[3] كما أنه يركز بالدرجة الأولى على المضمون الأيديولوجي للنصوص الروائية

[1] ـ إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 57 .
[2] ـ عمرو عيلان: الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص 51
[3] ـ نفسه، الصفحة نفسها .

كثيرا ما أخطأ «النقاد العرب مثلا في التعامل مع هذه الأيديولوجيات المكونة لبنية الرواية، فتعاملوا معها أو على الأصح مع بعضها على أنها تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب مع أن كُتّاب الرواية غالبا ما يقومون بعرض هذه الأيديولوجيات و المواجهة بينها من أجل أن يقولوا ضمنيا شيئا آخر ربما يكون مخالفا لمجموع تلك الأيديولوجيات نفسها»[1].

أما بالنسبة "لبيارماشيري" في دراساته لأعمال تولستوي يتناول مفهوم المرآة في النص الروائي الذي يساعد على فهم علاقة الإبداع الروائي بالأيديولوجيا باعتبارها من أهم العناصر المكونة للنص، و الرواية حينما وصفها "ماشيري" بالمرآة التي يعني أنها لم تنقل إلينا واقع المجتمع بحذافيره كما هو في واقع الحقيقة، إنها تنقل جزءا منه فقط، أو تصف فئة اجتماعية معينة أو صراعا أيديولوجيا بين أفراد المجتمع و ما يحمله من تناقضات وانقسامات، فالمرآة بذلك «لا تقف عند حدود العكس الآلي، للصور و المشاهد بل تقوم بعملية اختيار انتقائي في الواقع التاريخي، و هذا الاختيار لا يترك شيئا للصدفة، فالكاتب بتصوره الأيديولوجي الخاص يسعى لنقل مظاهر و مواقف دون أخرى و يتعرض لقيم وسلوكات وأخلاقيات دون غيرها»[2] ، لأنه لا يمكن للنص الروائي والنتاج الأدبي أن يعكس الحقيقة الكلية والتامة للمسار التاريخي لا كما تجلت على أرض الواقع و لا كما وردت في كتب التاريخ فلو حدث ذلك «و كان مرآة آمينة للواقع فلن تكون له أية قيمة دلالية، لأنه سيكتفي عندئذ بنقل الواقع كما هو، أما وهو غير مكتمل فإنه يكمل صورته الخاصة هادفا إلى تكميل صورة الواقع الناقصة بالنسبة إليه»[3] .

لقد كانت علاقة الرواية بالواقع الاجتماعي هي الإطار الذي يتبلور فيه البعد الأيديولوجي فغدا مجالا لنشر الأفكار و بث القيم، و فضاء يمكن صاحبه من الدعوة إلى أفكار و بلورة مواقفه من خلال تأثره و تأثيره .

---

[1] - حميد لحمداني: النقد الروائي و الأيديولوجيا، ***من سو سيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي***، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط 1 ،1990 ص 33.

[2] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص 52 .

[3] - حميد لحمداني: النقد الروائي و الأيديولوجيا، ص 29 .

➢ **الرواية كأيديولوجيا :**

إذا كانت الأيديولوجيا في الرواية لا تظهر إلا من خلال التناقضات والصراعات بين شخصيات الرواية ، في شكل فني و كمكون جمالي، فإن الرواية كأيديولوجيا، لا يمكننا الكشف عنها و لا يمكن لمعالمها أن تظهر إلا بعد انتهاء ذلك الصراع القائم بين أبطال و شخصيات الرواية، فتظهر بذلك أيديولوجيا الكاتب و يتحدد موقفه من خلال شخصياته. إذ لا يمكن الحديث عن الرواية كأيديولوجيا « إلا بعد استيعاب طبيعة الصراع و تحليلها بين الايديولوجيات داخلها و نتيجة هذا الصراع .لأن الرواية كأيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد ،وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة»[1]وهنا يظهر دور الأيديولوجيا في إبراز تصور الكاتب وموقفه تجاه القضايا التي طرحها وتناولها في عمله الإبداعي ونصه الروائي الذي يتيح لنا «فهم العلاقات التخيلية التي تجمع بين العناصر المكونة لبنية النص العامة، وهنا تبدو القدرة الإبداعية لدى الكاتب»[2]

أما "باختين" فيرى في موقف الكاتب، موقف حيادي لا يميل إلى أي أيديولوجية من الأيديولوجيات التي يعرضها بخاصة في رواية الأصوات المتعددة، وإنما نجد صوته وأيديولوجيته ضمن كل تلك الأصوات المتعددة والمتعارضة التي تبدو« متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب مادام يدير الصراع الأيديولوجي في شبه حياد تام. إن أراء الكاتب لا تشكل في البداية إلا طرفا واحدا من حدود الصراع الأيديولوجي، ولا ينتبه القارئ إلى مشروع الكاتب الأيديولوجي إلا بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل»[3].

وخلاصة القول إن أيديولوجيا الكاتب ترقى فوق كل الأيديولوجيات التي يبثها في نصه، وأن الرواية كأيديولوجيا تعني مباشرة موقف الكاتب بالتحديد، الذي لا يظهر إلا بعد انتهاء أحداث الرواية وصراع الشخصيات من أجل إثبات الأقوى.

---

[1] - حميد لحمداني: النقد الروائي و الأيديولوجيا ، ص 35 .

[2] - علاق سنقوقة: إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، مذكرة ماجستير،(مخطوط)، إشراف الدكتور نور الدين السيد، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، 1996-1997،ص 24 .

[3] - حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، 36 .

4. تجليات الأيديولوجيا في رواية الأزمة الجزائرية:

من الواضح أن الروايات التي أنتجتها الأزمة الجزائرية تمثل كتابة جديدة أفرزها الواقع المأساوي، عملت على تعرية الواقع وكشف المؤامرة التي تحاك ضد الوطن بمفردات مليئة بالدمار والخراب، والقتل والموت، وكذا الكشف عن العنف الأيديولوجي الذي رافق فترة الأزمة، وسلبيات الأيديولوجيات السائدة التي تجتهد كل منها لتبرئة نفسها ومحاولة السلطة استئصال الإسلامويين وقطع دابرهم، في حين يعمل الإسلاميون على تكفير النظام وإلصاق تهم فساد النظام بهم، و يطلقون أحكامهم وعقوباتهم التي لم يسلم منها أحد، ولم يكن هذا إلا صراع أيديولوجي بين الاتجاهين يحاول كل منهما تبرير موقفه لمواصلة دربه، والتخفي وراء خدمة المصالح العامة من أجل تحقيق مصالح ذاتية وفردية. فكلاهما يمثل الأيديولوجية البراغماتية النفعية التي تعمل على تأويل الوقائع والأحداث بطريقة تظهر على أنها على حق وصواب وغيرها هو المخطئ الذي يستوجب العقاب.

إن الأيديولوجية الإسلاموية التي ميزت الرواية الجزائرية وصراعها مع السلطة عملت على بث أفكارها ونشرها بين الناس، فلقيت ترحيبا وقبولا في أوساط الشعب إذ« كان دعاة هذه الجماعة يركزون على الجانب الديني البحت، داعين إلى الابتعاد عن السلطة، وإلى عدم الاهتمام بأمورها ...وقد وجدوا آذانا صاغية خصوصا لدى الشبان العاطلين عن العمل. ولدى أبناء الفقراء والحيارى والقلقين والمهمشين والخائبين»[1].

إن الأفكار التي تحاول الجماعة الإسلاموية بثها بين أفراد المجتمع من خلال ما ذكره الكاتب/السارد، ماهي إلا أفكار الفئة المسيطرة ، إذ استطاعت هذه الفئة فرض أفكارها وأيديولوجيتها على باقي أفراد المجتمع من شبان عاطلين وفقراء ومهمشين وخائبين...وغيرهم ممن ذكرهم إبراهيم سعدي، هؤلاء الذين يمثلون الطوباوية والفئة المستضعفة الخاضعة لأيديولوجيا الجماعات المسيطرة التي تحاول فرض تصوراتها وتعمل على إقناعهم بضرورة تبني أفكارها، لكونهم يدافعون عنهم، ويرغبون في إقامة دولة إسلامية، أساسها الدين الذي يستخدمونه كقناع يتخفون وراءه لتحقيق مآربهم

[1] - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، ص 74 .

وأهدافهم السياسية، وخدمة مصالحهم الخاصة من أجل الوصول إلى سدة السلطة. ولا يتم ذلك إلا بتضليل الشعب وإيهامه بخدمة المصالح العامة وبضرورة التغيير. فتعمل هذه الأيديولوجيات بتعمية وتعتيم عقول الفئات المستضعفة المقهورة والمغلوبة على أمرها. فلا يكون لهذه الفئة إلا أن تخضع وتؤمن بهذه الأفكار وتتبناها دون وعي منها. وهذا ما أطلق عليه كارل ماركس بالوعي الزائف كما سلف الذكر.

إن الذي دفع بهذه الفئة التعلق بأيديولوجيا الجماعات الإسلاموية وبآرائها، طمعهم في تحقيق المساواة ونشر العدالة وتلبية رغباتهم ولا يتأتى ذلك في نظرهم إلا بقيام الدولة الإسلامية ف« هذا زمن الجاهلية وسينتهي عن قريب عند قيام الدولة الإسلامية، ستختفي كل مظاهر الظلم والاستبداد مثلما أوضح لنا الأفغاني، الناس ستكون سواسية كأسنان المشط»[1].

فالإسلاميون يوهمون غيرهم بأن ما يقومون به له بعد إسلامي يتجاوز الحدود كما أوضح لهم الأفغاني، وهو دال من خلال اسمه على أنه من بين أهم أعضاء وأفراد الجماعة الإسلاموية، القادم من أفغانستان لتدريبهم على القتال و الجهاد. بل إن بعض الشيوخ يقومون بعد صلاة الصبح بتحفيز الشباب على القتال، فحشوا رؤوسهم وأقنعوهم بالجهاد في سبيل الله، بالقتل والنسف لدخول الجنة كما هو الحال في رواية "سيدة المقام" حيث أخذت "مريم" بطلة الرواية تتساءل عن المعنيين بالقتل والتصفية. الذين يقاتلونهم باسم الجهاد حينما سألت إحدى صاحبات لباس الجنه - كما يدعين في الرواية-« تقتلون من ؟! قالت أعداء الله! وشكون أعداء الله. قالت الشيوعيون حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملحدون، العقلانيون، اللائكيون، وأصحاب دعوات تحرير المرأة، نساء جمعيات النسوية، جمعيات العهر والفسوق، والحكام والرعية ومسؤولو أجهزة الإعلام المقروء والمسموعة المرئية ...وكل من يحذو حذوهم»[2]

فهم لم يتركوا أحدا إلا وكفروه. إذ أطلقوا عليهم كل الصفات التي لا تمت إلى الإسلام بصلة، بل إنهم يخلطون الحابل بالنابل، ولا يفرقون بين الرعية والحكام، والمسؤولين، والنساء والصحفيين ...كلهم خونة وعلمانيون وشيوعيون وملحدون.

---

[1] - محمد ساري: الورم، ص 249 .

[2] - واسيني الأعرج: سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط2،1997، ص 231 .

هذه النظرة السلبية والرؤية الإيديولوجية هي التي طغت على عقولهم وصبغت سلوكاتهم، وميزت مواقفهم السيئة.

أما عن الذين يبقون في هذه البلاد فهم « الأتقياء الخيرون »[1] الذين « يحلمون بجنة خضراء ينعمون فيها وحدهم بعيدين عن موسكو وهافانا ومن تبعهما »[2]. لا أحد يحاسبهم أو يلومهم لأنهم مقتنعون بما يقومون به ، بل قد أجاز لهم شيوخهم وأئمتهم أعمالهم وتخريبهم وقتلهم الأبرياء وبخاصة الصحفيين الذين تستخدمهم على حد تعبيرهم « السلطة الطاغية في الترويج لأكاذيبها الملفقة ضد الجماعات الإسلامية. وحسب فتوى حديثة العهد من أمير الجهاد أجاز الإسلام قتل كل الذين يشتغلون في مؤسسات السلطة، كما يجوز شرعا حرق وتدمير وإتلاف هذه المؤسسات العمومية لإضعاف السلطة تمهيدا لإقامة الدولة الإسلامية»[3] بل إن الله يغفر لهم جميع ذنوبهم إذا ما اقترفوا المعاصي والكبائر ويتوب عليهم فهم شعبه المختار، فتقول إحدى الشخصيات المنتمية لهذا الاتجاه في رواية الورم « إن الله رحيم يعرف حق المعرفة بأن نوايانا صادقة وقد سخرنا النفس والنفيس لخدمته وإعلاء كلمته .يغفر لنا ولضحايانا ...»[4].

فكما هو واضح من أقوالهم وأفعالهم سيطرة النظرة الخاطئة للإسلام على أفكارهم وسلوكاتهم وحياتهم، مما يخول لهم تفسير الأمور وتأويلها كما يحلو لهم وبحسب ما يخدم أهواءهم ومصالحهم الخاصة .

لم يقف الأمر عند هذا الحد، بل طالت فتاواهم وأحكامهم ومحاولة فرض أرائهم حتى السجون والمعتقلات في الرواية نفسها، التي سجلت الصراع الأيديولوجي الذي دار بين أحد السجناء، وهو طالب متخرج من الجامعة الإسلامية وأمير جماعة حينما احتد النقاش بينهما في مسائل عدة واختلاف الرأي، ولأن الطالب أبدى رأيه بصراحة وحاول مناقشتهم وإقناعهم، اتهموه بالخروج عن تعاليم الدين الصحيحة، فصدرت في

---

[1] - واسيني الأعرج: سيدة المقام. ص 23 .

[2] - عامر مخلوف: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 28، ع 1، الكويت، سبتمبر 1999، ص 304 .

[3] - محمد ساري: الورم، ص 147 .

[4] – نفسه: الصفحة نفسها .

حقه فتوى بجلده حتى يعود إلى "رشده". فهذه الشخصيات إذن شخصيات متطرفة دينيا متعصبة لآرائها، تعمل على إقصاء الآخر وإلغائه لمجرد اختلاف الآراء وتباينها.

الكاتب من خلال عرضه لأحداث الرواية لم يبد رأيه وحاول أن يكون خارج الأحداث، إلا أنه حرص على نقل الوقائع كما هي وجعل الشخصيات تتحرك وتتحدث بطلاقة وحرية كما لو أنها على مسرح الواقع، مما أدى ذلك إلى فضح أيديولوجيات الشخصيات وانتمائها الحزبي، فعرض لنا ميل الأيديولوجيتين إلى استخدام كل الوسائل المتاحة من أجل فرض رؤاها في حالة عدم الاقتناع بما يقولون، كإقامة الحد على معارضيهم. لذلك كان المثقف داخل المعتقلات يتجنب الخوض في المسائل السياسية والدينية ورفض الإفصاح عن انتمائه وحقيقة مواقفه تجاه أية قضية أو أية مسألة بخاصة المسائل الدينية أو ما يتعلق بالسلطة. وهذا ما نصح به الشاعر المعلم "كريم" بطل رواية الورم داخل المعتقل «ذلك أن العقوبة ستنزل عليه مثلما ينزل البرق على شجرة منعزلة»[1].

إلى جانب هذا الصراع هناك صراع أيديولوجي آخر حدث بين الدرك كإحدى وسائل السلطة الأيديولوجية وبين أعضاء الحزب الإسلامي المعارضين، بشأن الشعار المثبت في الواجهة الأمامية لدار البلدية، واستبدال شعار "من الشعب وإلى الشعب" إلى شعار "البلدية الإسلامية" بحجة أن هذا الشعار من مخلفات المرحلة الاشتراكية الملحدة وعلى الحزب أن يضع شعارات جديدة تعبر بحق عن أفكاره.

كان الشعار القديم مكتوبا بالأحمر فوق مساحة بيضاء، فاختاروا اللون الأخضر كرمز للجنة مقابل الأحمر، والإسلام مقابل الاشتراكية. الإيمان مقابل الإلحاد. فقد عمدوا إلى تغيير الألوان التي تحمل هي الأخرى دلالات أيديولوجية تنم عن انتماءات أصحابها، ولأن اللون الأحمر وذلك الشعار برأيهم إنما هو شعار الشيوعيين، على الرغم أن أحد الدركيين أفهمه أن هذا الشعار شعار يومئ إلى الاستقلال ولا علاقة له بالشيوعية، لكن دون جدوى.

[1] - محمد ساري: الورم، ، ص 21 .

إذا كانت رواية محمد ساري هي رواية أيديولوجية بامتياز ومن أكثر الروايات التي استطاعت أن تبرز الصراع الأيديولوجي من كل جوانبه، وبين اتجاهين سياسيين مختلفين، فإن "الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" يبقى وفيا لنظرته الأيديولوجية، إذ جاءت روايته « لتؤكد بأن الخط الأيديولوجي للخطاب الروائي لهذا المبدع لم يتغير رغم المدة التي تفصل بين روايته الأولى "اللاز"، وروايته "الشمعة والدهاليز" حيث بقي مشدودا إلى الخطاب الأيديولوجي الماركسي الذي كان يتبناه في بداية مشواره الفني »[1] والإبداعي من خلال تداعيات الشاعر بطل الرواية ذو التوجه الماركسي، هذا الشاعر الذي تفضح الرواية انتماءه الأيديولوجي من خلال تأثره بالفكر الماركسي أثناء قراءاته واتصاله بالفكر الماركسي وارتباطه بالاشتراكية بعد تعرفه بصديقه الفرنسي من أصل كورسيكي، ورفضه للأيديولوجيا الإسلاموية، فيقول الراوي في ذلك: «امتدت يد الشاب عمار بن ياسر تطلب المصافحة امتثلت يد الشاعر كعادتها يتردد معلن* عنه وكأنما تشعر بلا جدوى هذه الحركة النفاقية»[2] رفض "الشاعر" المصافحة في بداية الأمر إنما يدل على رفضه للجبهة المعارضة، وعبر عن ذلك بعدم رغبته في المصافحة، وتقديم نقد للحركة الإسلامية في بداية ظهورها حينما أعلنت رغبتها في بناء جمهورية إسلامية وخلافة إسلامية مما أثار استفسار الشاعر عن حقيقة هذه الدولة وما الفرق بين هتين التسميتين، فأخذ أحد الملتحين يشرح ويفصل في الأمر. والشاعر حينما استفسر عن ذلك كان من أجل معرفة حقيقة هؤلاء والتعرف على هويتهم بدقة وعن غايتهم وطريقة تفكيرهم وفهمهم للواقع .

إن "الطاهر وطار" في رواياته « حمل شخصياته محمولات أيديولوجية ودينية أثرت في المسار العام للروايات وجعلها تسير في اتجاه واحد هو الاتجاه الذي ارتضاه لها الروائي وينتابك شعور قوي وأنت تقرأ الروايات أنها موجهة بشكل واضح وفاضح

---

[1] - وذناني بوداود: الثابت الأيديولوجي في الكتابة الروائية ***الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا***، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي سعيدة،2008، ص 154 .

هكذا وردت

[2] – الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2004،ص 25 .

ومحملة برسالة معينة، ولذلك ففي كل مقطع هناك الظلال الأيديولوجية مرة والرؤى الخاصة به، مبثوثة في كل أجزاء الروايات»[1].

إذا كانت جل الشخصيات الروائية بخاصة المثقفة منها في النصوص الروائية التسعينية ترفض السلطة صراحة، وتحتقر الأيديولوجيتين السياسية و الإسلاموية، فإن الكثير منها وقع في شرك هذه الأخيرة ،وتبنت أراءها ومواقفها، وإن كانت الظروف الصعبة التي مروا بها هي التي قادتهم إلى ذلك في كثير من الأحيان كما هو حال شخصية المعلم "كريم" في "الورم"، و"موسى" و"زعطوط" و"عنتر" في "فتاوى زمن الموت" و"الصحفي الطاهر سمين" في "بخور السراب" كما أشرنا إلى ذلك سابقا، هذه الأخيرة التي رفض بطلها الإفصاح عن موقفه، ورفض الخوض في المسائل السياسية ومشاكلها لأن الخوض في مثل هذه الأمور تزيده هما على هم ، لذلك أعلن بغضه للعالم والناس، عكس صديقه الذي أقنعه بضرورة اندماجه الاجتماعي، الذي كان يواصل نضاله بنشر مقالاته في جريدة "المشعل" التي كان بطل الرواية الكاتب/السارد يحرص على قراءتها وقراءة جرائد أخرى "الصراط، المستقيم، الأنوار" لكن دون إصدار حكم حول ما كُتب وما يقرأ، فهو كما يقول « أقرأ دون أن أحاكم، فما كان دوري أن أقول من هو على حق ومن هو على باطل ...ولكن أن أصون عقلي من التدليس وقلبي من التخويف وروحي من التوجيه»[2].

إن الكاتب/السارد حاول أن يبعد نفسه عن كل ما ينغص عيشه ويشوش أفكاره ودخول متاهات لا مخرج منها، على الرغم من محاولة أصدقائه اخراجه من عزلته التي فرضها على نفسه بطمأنته بأن لا يخشى من التبعات لأنهم إلى جانبه. لكنه مقتنع أنه ليس« مؤهلا للمشاركة لهذا التغيير »[3]،وأن ما يحدث لا علاقة له بالسياسة ولا بشيء آخر.

إن وعي الكتاب الجزائريين بما يحدث بالواقع المعيش، ومعايشتهم للأحداث اليومية جعلهم ذلك يقربون المسافة بين نصوصهم الروائية وما يدور في ساحة الحياة اليومية،

---

[1] - محمد صالح خرفي: الديني والأيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ***الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات***، ملتقى سعيدة الخامس، ص 122 .

[2] - بشير مفتي: بخور السراب، ص 69 .

[3] - نفسه، ص 70 .

حيث بدت الروايات متطابقة مع روح الحركة الاجتماعية المملوءة بالتناقضات والصراعات، فجاءت نصوصهم ناطقة بما يحدث في الواقع المعيش، لذلك يمكن اعتبارها نصوصا أيديولوجية أنتجت وفق رؤية أيديولوجية معينة، تنتقد وتقزم التوجهات الإيديولوجية المتضمنة في الرواية، كما أن السارد يقدم تلك المشاهد التي تكشف سلبيات أيديولوجية النظام والأيديولوجيات الأخرى التي تلعب بدورها التسلط على المجتمع دون مراعاة لهويته وخصوصياته، فالنص الروائي عند الكاتب هو مسرح الصراع الأيديولوجي.[1]

لقد عمل الكتاب الجزائريون على نقل الوقائع والأحداث وإخراجها من عالمها الأصلي على عالم الفن والإبداع، وعكس وفضح ونقد تناقضات المجتمع وفساد النظام والقيم الأيديولوجية السائدة بشكل مباشر في كثير من الأحيان، مما أوقع الكثير من الروايات بخاصة جيل الشباب في فخ الأيديولوجية البحتة والخطاب السياسي، فشابها نوع من التقريرية الفجة التي أثرت سلبا على البناء الفني والجمالي للنص الروائي.

[1] - ينظر وذناني بوداود: الثابت الأيديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار، الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات، ملتقى سعيدة الخامس، ص157 .

العنـــف " violence"

1. معنى العنف:

أ. المعنى اللغوي :

جاء في اللغة العربية حول العنف: العنف الخرق بالأمر وقلة الرفق به، وهو ضد الرفق، وعليه يُعَنِّف عَنْفًا وعَنَافَةً وأَعْنَفَه وعَنْفَه تَعْنيفًا وهو عَنِيف، إذا لم يكن رفيقا في أمره، وأَعْنَفَ الأَمْرَ أخذه بِعُنْفٍ[1].

والعُنْفُ من لا رفق له بركوب الخيل، والشديد من القول والسير. واعْتَنَفَ المجلس، تحول عنه، وطريق مُعْتَنِفْ: غير قاصد، وعنّفَه لامه بشدة.[2]

ب. المعنى الاصطلاحي:

لقد عُرف العنف منذ الأزل منذ أن استقر آدم على وجه الأرض وقتل قابيل هابيل. كانت هذه أول جريمة تقع على وجه هذه البسيطة، ومن ثمة توالت الأحداث والصراعات التي نشأ عنها العنف بأشكاله المتعددة التي أفرزها التاريخ البشري عبر مراحله المختلفة. في ظل ذلك حظي موضوع العنف باهتمام الكثير من الباحثين والمفكرين في حقل علم الإجماع. ذلك أن ظاهرة العنف لم تكن وليدة الساعة ولا حديثة النشأة، وإنما كما أشرنا إلى ذلك قبل حين، من أقدم الظواهر التي عرفها الإنسان في تاريخه. إلا أن هذه الظاهرة في عصرنا هذا شهدت تصاعدا رهيبا في أنحاء المعمورة، ما كان ذلك باعثا على القلق والتأمل، والبحث عن مفهومه وأسبابه ونتائجه من طرف الباحثين.

يعرف "بييرفيو" العنف بأنه « ضغط جسدي أو معنوي ذو طابع فردي أو جماعي، ينزله الإنسان بالإنسان »[3]، فهو بذلك سلوك إيذائي سواء كان ذلك « باليد أو باللسان، بالفعل أو بالكلمة في الحقل التصادمي مع الآخر، قوامه إنكار الآخر...إما بإخراجه خارج الحقل الاجتماعي، وإما بتصفيته جسديا أو معنويا. وبالتالي فالعنف هو عدم الاعتراف بالآخر »[4]وإلحاق الأذى والضرر بالأشخاص وتخريب الممتلكات للتأثير في

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، ص 257، (مادة عنف).

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، بيروت لبنان،ط1،،2004 (مادة عنف)، ص 855 .

[3] - بييرفيو: العنف والوضع الإنساني.، ترجمة، إلياس زحلاوي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، (د ط ت)، ص 138 .

[4] - سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري ***من أجل مقاربة سوسيولوجية***، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية بقسنطينة، ط1، 2006، ص 44 .

المستهدفين وإرغامهم باعتمادهم السلوك العنيف الذي ينتج عنه ردة فعل بالخضوع أو المقاومة من الجانب المعتدى عليه. ومن ثمة فالعنف يرمي إلى تحقيق أهداف معينة تخدم مصالح خاصة سواء كانت فردية أو جماعية أي تخص فئة أو جماعة أو دولة معينة.

ويعرفه بكر القباني بأنه «نقيض الهدوء وهو كافة الأعمال التي تتمثل في استعمال القوة أو القهر أو القسر أو الإكراه بوجه عام، ومثالها أعمال الهدم والإتلاف والتدمير والتخريب، وكذلك أعمال الفتك والتقتيل والتعذيب وما أشبه»[1].

من خلال ما سبق يتضح أن مفهوم العنف وإن اختلفت التعريفات والمفاهيم، فإنها تكاد تصب في قالب واحد، فقد عرفه أيضا كل من "تشارلز ريفيرا"، و"كينيث سويتز"، و"أرنست"، إلا أنها تكاد تكون متشابهة، لذلك اكتفينا بما ذكرناه لأننا رأيناه أشمل وأوضح، فالعنف إذاً يعني بصفة عامة ظاهرة عامة تشهدها جميع المجتمعات الغربية والعربية على حد السواء وسلوك شديد وعنيف يمارس على شخص أو مجموعة أشخاص داخل الدولة أو خارجها، ويجمع هذا العنف بين المادي من قتل وتعذيب وتخريب وتدمير وإخلال بالنظام العام، وبين المعنوي كالسب والتهويل والترويع والتهديد بممارسة العنف وإلحاق الأذى بالأشخاص والممتلكات.

إلا أنه عند البعض يعد عملا مشروعا لا يعاقب عليه القانون باعتباره « فعلا نضاليا نبيلا، ومن الجهة الأخرى فعلا إجراميا سلبيا»[2]، ويرجع ذلك إلى مرجعيات كل شخص وكل فئة وإلى القيمة الثقافية، واختلاف الدوافع والأهداف التي أدت إلى ممارسة هذا الفعل، وبذلك يتقاطع العنف والأيديولوجيا ويتداخلان في ما بينهما. ذلك أن الأيديولوجيا غالبا ما ترتبط بالقوة من أجل تحقيق مصالحها على حساب الآخر، ولأن العنف فكرة من الأساس قبل أن تكون ممارسة، دفعت صاحبها –الحامل لأيديولوجيا العنف- الاعتقاد بأنه عن طريق الهيمنة واستخدام القوة والعنف يحافظ على استمراره بوصفه عنفا باسم أيديولوجيات معينة. وما تطرحه هذه هي عملية تبريرية لممارسة العنف (لأن العنف غالبا ما يرتبط بالتبرير والتوظيف الأيديولوجي) أي العنف يظهر كأداة تستخدمها الحركات الاجتماعية والسياسية لتحطيم أشكال سياسية تراها قديمة وبالية، للقضاء على

[1] -بكر القباني: ثورة 23يوليو وأصول العمل الثوري المصري، دار النهضة العربية، القاهرة،(د ط)،1970، ص 109 .
[2] - سهيل لعروسي: العنف مقدمات ونتائج، مجلة الفكر السياسي، العدد 13،14، (د ت)، ص 126 .

التخلف الاجتماعي والسياسي حسب رأي بعض الأيديولوجيات كما هو الحال عند الأيديولوجية الإسلاموية اليوم التي تعتقد أنها تسعى إلى تحقيق العدل والمساواة وتطبيق الشريعة الإسلامية. وهذا هو لب حديثنا. إذ سنتناول ذلك بالتفصيل في الجزء التطبيقي لهذا العنصر.

إن الشكل الأكثر تجسيدا للعنف بخاصة في العصر الحالي هو الإرهاب، هذه الظاهرة التي نشأت نتيجة الاضطراب السياسي في معظم البلدان، وعرفت أكبر أشكاله قديما، وكانت أوروبا هي الموطن الأصلي لظهور هذا المصطلح.

أما في الجزائر فقد انتشر على نطاق واسع خلال العشرية السوداء كشكل من أشكال العنف السياسي بعد فشل الانتخابات التي تولد عنها بداية تشكل العنف الداخلي في المجتمع الجزائري خلال أحداث أكتوبر 1988، وهذه الأعمال العنيفة الممارسة في المجتمع الجزائري، إنما تعبر عن الاحتجاج وعن عدم قدرة النظام على تحقيق متطلبات الأفراد وتلبية احتياجاتهم، وأيضا اعتراضهم على نظام السلطة واستبدادها لرفضها التسليم بنتائج الانتخابات، وعدم الاعتراف بأحقية الشعب وحريته في اختياره، مما أدى إلى تصاعد التوتر والاضطراب وتزايد حالات العنف -الذي أسهمت السلطة في تغذيته بشكل أو بآخر-، وهياج الشعب ليدخل الجميع في دوامة من الصراع وسير الأمور نحو التأزم أكثر.

2. أشكـــال العنـــف:

لقد أفرز التاريخ البشري أشكالا متعددة من العنف أبرزها:

- ***العنف المادي:*** وهو استخدام القوة المادية وإيذاء الجسد سواء باليد أو بوسائل أخرى وإلحاق الأذى والضرر بالأشخاص وإتلاف الممتلكات لأجل تحقيق مصالح خاصة وأهداف معينة، ويتمظهر هذا العنف في: القتل، التعذيب، التخريب، الاعتقالات لأسباب سياسية، ومحاولات الاغتيال، والمظاهرات السلبية التي ينتج عنها استخدام القوة من طرف قوات الأمن الموجهة لمكافحة العنف.
- ***العنف الرمزي***: إن العنف الرمزي أشد وقعا وتأثيرا في الذات الإنسانية لكونه يبدو خفيا يصيب الإنسان « بالإرهاق الشديد والألم الذي يعاني منه بصمت (فيقوده) إلى الانكماش والانكفاء نحو الذات قاتلا فيه و مقصيا أفضل طاقاته وإبداعاته »[1]مما ينعكس ذلك سلبا في تعامله مع محيطه وميله إلى العنف والتطرف.

و« يدل العنف الرمزي على قمع العقول والنفوس لا على قمع الأجساد، إنه عنف أيديولوجي يقوم مثلا على قمع فئة لأفكار فئة أخرى »[2]

إذن فالعنف الرمزي أو المعنوي هو عنف أيديولوجي مخفي ومقنع يلحق الأذى بالغير بالتهديد باستخدام القوة، واستخدام التعنيف اللغوي من أجل إرهاب وتخويف النفوس.

- ***العنف السياسي:*** وهو العنف الرسمي الذي يوجهه النظام الحاكم في دولة ما ضد المواطنين والجماعات أو القوى المعارضة لها «باستخدام القوة المادية أو التهديد باستخدامها لتحقيق أهداف سياسية ...تختلف طبقا لتلك القوى وحدود قوتها، وموقعها من السلطة السياسية، وطبيعة أيديولوجيتها »[3]

كما أن النظام يمارس العنف من خلال وسائله الأيديولوجية المتمثلة في الجيش والأمن والسجون والمخابرات ...،وقد يكون موجها إلى جماعات وعناصر معينة أو إلى أحزاب

---

[1] - شبكة النبأ المعلوماتية: مصطلحات سياسية. نظرية العنف الرمزي عند بيير بورديو، (د ت ن)، تاريخ الزيارة: 01-04-2011، http://www.annabaa.org/nbanews/62/422.htm

[2] - سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري، ص 45 .

[3]- حسنين توفيق إبراهيم: العنف السياسي في النظم العربية، ص 83، 93.

وتنظيمات سياسية لأسباب سياسية والتعارض في الرؤى ووجهات النظر ويتخذ شكل الاعتقالات العسكرية أو التصفية الجسدية .

- ***الإرهاب السياسي:*** أما عن الإرهاب السياسي الذي تنسب إليه معظم أعمال العنف « فهو أحد أشكال العنف الموجه أيديولوجيا والذي ترتكبه تنظيمات غير رسمية عن طريق أفراد أو جماعات من المنتمين إليها بهدف تحقيق أهداف سياسية »[1]. و إحداث أثر نفسي « يتمثل في حالة من الخوف والقلق والرعب والتوتر لدى المستهدفين »[2].غير أن هذه الأعمال الإجرامية بالنسبة للجماعات الممارسة لها تعد في نظرها نضالا وطنيا وجهادا دينيا. وإطلاق صفة الإرهاب من طرف الاتجاه المضاد ليس إلا تشويها لصورتهم وتبريرا لأعمالهم الانتقامية.

1 - سيد فهمي محمد: العنف في المجتمع الجزائري، ص 48 .
2 - 53 . حسنين توفيق إبراهيم: العنف السياسي في النظم العربية، ص53.

3. صور العنف في رواية الأزمة الجزائرية:

لقد اهتمت كتابات التراث العربي* بإبراز أشكال العنف والإرهاب، مما يعني أن هذه الظاهرة كان لها امتداد عبر التاريخ العربي الإسلامي، وما يحث الآن في عالمنا المعاصر ما هو إلا تكملة لمسرحية لم تكتمل فصولها بعد، لذلك أبى الكتاب إلا أن يسجلوا وقائع القمع والعنف وتفشي الظلم والفتن، فجاءت كتاباتهم كرد فعل على موجة الإرهاب، «وشهادة على نظام الحكم الذي نكل بالكتاب والمعارضين والمختلفين»[1].

كذلك الأدب الجزائري شأنه في ذلك شأن الآداب الأخرى، ما هو إلا انعكاس للراهن والحيني والظرفي، مما حدث من تغيرات وتحولات على مستوى المجتمع الجزائري، إذ أسهم في ظهور رواية جديدة هي أقرب إلى التسجيلية منها إلى الفنية.

والواقع أن فترة التسعينيات تجلت فيها المحنة وفرضت حضورها في الكتابة الروائية بقوة وبشكل لافت للنظر، والأكثر من ذلك تصويرها للمشاهد الإرهابية التي بدت أكثر هيمنة في النص الروائي وقمع السلطة التي نالت حظا وافرا في رواية الأزمة.

وحتى نكون أكثر موضوعية في إنجاز البحث سوف نتناول عنف كل من هتين الأيديولوجيتين ونوضح مدى انعكاس هذا العنف على الروايات الجزائرية.

➢ عنف السلطة :

تطرح الرواية الجزائرية مسألة العنف وتشير إشارة واضحة وصريحة إلى تسلط السلطة وممارستها القهرية، وظلمها وتعسفها باستخدامها شتى الوسائل التي تمتلكها، وجاء الحديث عنها متفاوتا من نص إلى آخر. بعضها صريح يدينها ويدين أفعالها كما هو الحال في رواية "دم الغزال" "لمرزاق بقطاش" الذي أعلن صراحة عن بغضه للسلطة والسياسة، على الرغم من أنه كان يشغل منصبا سياسيا، ويصفها باللعنة السياسية فهي تمثل « فن القتل على الرغم من أنها، في جوهرها فن البناء، (فما) الفرق بين الرئيس الذي يذبح شعبا في ظرف ثوان معدودات، ورجل المافيا»[2] فالرئيس

---

* أمثال أبو عبد الله نعيم بن حماد المزروي في مؤلفه "كتاب الفتن" ومحمد ابن أحمد التميمي صاحب كتاب "المحن"، وابن كثير في كتاب له بعنوان " النهاية في الفتن والملاحم ".ينظر: شارف مزاري: أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات، ملتقى سعيدة، ص 83 .

[1]- نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - مرزاق بقطاش: دم الغزال، ص 194 .

ورجل المافيا كلاهما قاتل ولا فرق بينهما، فهو لا يرى فيهم الخير أبدا حتى وإن كانت نيات بعضهم حسنة، بل لم يعد يثق في أي أحد منهم «فالسياسيون يُكرِهوننا على إتيان المنكرات من حيث لا ندري يأتون بشيخ* طاعن في السن يزعمون أنه سينقذ البلد من الجهل والجاهلية، ثم يقتلونه في يوم من الأيام لأنه لم يرض أذواقهم وأطماعهم »[1].إن "مرزاق بقطاش" لم يعرِّ السلطة و يكشف حقيقتها فقط، وإنما استطاع أن يبين الخرق الذي أصابها ويكشف عن التناقضات والصراعات الداخلية التي مست السلطة وعرقلة سيرها. وما اغتيال الرئيس الراحل "محمد بوضياف" -كما جاء في الرواية- إلا دليل واضح على انشقاقهم واختلافهم، وعلى أن هناك سلطة أقوى استطاعت أن تتخلص من الذين يعيقون طريقها. لم يعد الكاتب السارد يأمن لنفسه منهم ولا يثق فيهم، لذلك رفض أن يوصف بالسياسي، فهو ليس مثلهم على الرغم من أنه منهم.

إذا كانت رواية "دم الغزال" قد صورت لنا واقع السلطة وحقيقتها أو اضطهادها مما أرهق كاهل الجزائري، فإن رواية الورم قد سجلت لنا أحداث الموت الذي حصد أرواح الكثيرين دون تمييز بين المذنب والبريء، بخاصة المثقف الذي وقع ضحية إيديولوجيتين، ووجد نفسه أسيرا بين نارين. نار السلطة وجحيم الإرهاب، إنها فعلا رواية العنف الأيديولوجي التي تقدم تلك المشاهد التي تكشف عن سلبية الأيديولوجيات المختلفة المبثوثة في المتن الروائي.

لقد كانت السلطة تمارس قهرها وظلمها وتعسفها من خلال وسائلها الأيديولوجية المختلفة، منها رجال الأمن الذين يداهمون الناس ليلا وينفونهم إلى أقاصي الصحراء وإلى أماكن أخرى مجهولة قد لا يعودون منها ولا يعرف لهم أثر. فالكثير من هؤلاء من أُخذ دون رجعة، وهذا ما كان يصرح به كريم "المعلم" حينما أُخذ من بيته ليلا وزج به في معتقل بأقاصي الصحراء « أنا بريء ولكنني قضيت قرابة السنة في السجن. وأي سجن؟ جحيم لا تتمناه لألد أعدائك، وماذا فعلت حتى أعاقب بهذه الطريقة اللاإنسانية؟ لو أحكي لك كيف دخل العسكر بيتنا ليلا، وكيف قادوني بعنف همجي بمنامتي فقط..لو

* يعني بالشيخ الرئيس الراحل محمد بوضياف .
[1] – مرزاق بقطاش: دم الغزال، ص 186 .

أحكي لك تفاصيل الأيام والليالي التي قضيتها تحت خيم تنتقل فيها الحرارة من الصفر إلى الأربعين في
ساعات قليلة، لو أحكي لك...»[1]. يبدو أن "كريم" قد عانى الكثير من ويلات السلطة، حتى وإن تجنب ذكر تفاصيل تعذيبه، ولكن القارئ لا يحتاج إلى كثير تمعن فيما ذكره حتى يعرف ما قاساه في سجنه من خلال تكراره لجملة " لو أحكي لك ".

إن شدة معاناته وتكرار تعذيبه بشتى الوسائل والأنواع جعلته لا يرغب في تذكرها وحكيها، واكتفى بالإشارة والإيماء إلى ذلك.

لم تكن جريمة "كريم" وغيره « سوى التعبير عن رأي مخالف، والمشاركة في انتخابات تعددية »[2]، وليس هذا إلا دليلا على قمع حرية الرأي في دولة تدعي الحرية والديمقراطية، والكشف عن الأسباب التي أدت بالحكومة إلى إسكات المنتمين إلى الحزب الإسلامي باعتقالهم بخاصة بعد فشل مشروع الانتخابات وأحداث أكتوبر، « تماما كما فعل النظام الستاليني حينما أبعد المنشقين إلى سبيريا باسم الدفاع عن الاشتراكية والحرية »[3] .

أما عن فنيات التعذيب التي كانت تمارس في السجون ضد الموقوفين والمعتقلين، والتي إن سكت عنها كريم فإن السارد أبى إلا أن يطلعنا عليها، حتى يكشف لنا مدى الشبه الكبير بين قمع السلطة وبطش السلطات الفرنسية إبان الثورة التحريرية، فالدركي موح لكحل وزملاؤه في تعذيبهم للموقوفين كغيرهم من المستعمرين «ابتداء من الشتائم المزبلية المهينة، والدبزات والركلات مرورا باستخدام العصي والأنابيب المطاطية المبللة وصولا إلى طرق جهنمية مثل ضغط منشفة مبللة بالجافيل والكوزيل على الفم و...وأخيرا وضع ملاقط حديدية مكهربة على شحمة الأذنين وحلمتي الصدور...»[4].

إذا كانت رواية "الورم" مليئة بأحداث العنف والقمع والسجن والتعذيب فإن كل من "واسيني الأعرج" في "سيدة المقام" و "الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" عملا على التخفيف من حدة العنف الأيديولوجي، وأشارا إلى ذلك دون التفصيل في وصف

---

[1] - محمد ساري: الورم، ص 54 .
[2] - نفسه، ص 152 .
[3] - نفسه، الصفحة نفسها.
[4] – نفسه، ص 132 .

أحداث العنف، على الرغم من أنهما وجها أصابع الاتهام إلى كل من السلطة والجماعات الإسلاموية، أو كما وصفهما الأعرج "بني كلبون "و"حراس النوايا"، فالطاهر وطار عمل على إيهام المتــلقي بالتقارب وتلاقي الأيديولوجيتين المتمثلتين في شخصية الشاعر ذو التوجه الماركسي و"عمار بن ياسر" السلفي، إذ يتهم الكاتب في نهاية الرواية كلا الطرفين، وأطراف أخرى في اغتيال "الشاعر" رغم اختلاف المبررات إلا أن هدفهم كان واحدا -وهو تصفية المثقف- وعلى الرغم من أن القتلة كانوا ملثمين إلا أن مواقفهم وادعاءاتهم وتصريحاتهم فضحت انتماءهم وأيديولوجياتهم.

- ***عنـف الإرهـاب:***

لقد سعت الرواية التسعينية إلى تعرية الواقع وكشف ممارسات القمع والعنف بأشكاله، وكشف المؤامرة التي تحاك ضد الوطن، إذ إن حضور العنف فيها كان حضورا طاغيا، يحمل أثار الاستبداد والظلم والتعصب والإرهاب، هذا الأخير الذي كان وقعه «في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقه ...إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب من التنصل منها»[1].

جاءت الإشارة إلى هذه الظاهرة بشكل صريح في معظم الروايات وإن أطلق البعض عليها تسميات أخرى يستطيع القارئ الكشف عن دلالتها، كما هو الحال عند "واسيني الأعرج" الذي أطلق عليهم تسمية " حراس النوايا"، هؤلاء الذين يسلطون عقابهم على أصحاب النيات الذين ينوون بأنك نويت فيحكمون على الإنسان حسب ما يعتقدون هم لا ما هو كائن وواقع، فمهمتهم المتابعة والمراقبة وقراءة أفكار الغير ومحاسبتهم عليها. فهم عادة «لا يتدخلون بعنف إلا إذا كان الرجل مصحوبا بامرأة، أو يشمون رائحة الأجساد التي تعيش لحظة عنفوان شائقة. من صفاتهم أنهم يقرؤون في عينيك ما تفكر، ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح، المهم أنهم فكروا أنك على خطأ فيجب أن تكون على خطأ من دون ثرثرة، عندما يكفرونك وعادة ما يفعلون، ذلك عندما يختلفون معك، عليك أن تقبل لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة »[2]، وهكذا كان مصير أستاذ الفن

---

[1] - مخلوف عامر: الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 304 .

[2] - واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 220 .

الكلاسيكي حينما وجدوه يسير وحده ليلا، فأخذوه بقوة وعنف حتى مزقت ثيابه وأدخلوه شاحنة خاصة بنقل النفايات ورموه بعيدا مع الفضلات « ...وجدت نفسي فجأة في شاحنة كبيرة مخصصة لنقل الزبالة بين أكياس الفضلات والروائح الكريهة كنت غارقا في القمامة و العفونة »[1].هكذا كانت حال المثقف في رواية الأزمة ، لا فرق بينه وبين أكياس القمامة وليس له الحق أن يسأل أو يتساءل، لكن عليه أن يكون عبدا مطيعا حتى لا يقطع رأسه.

على الرغم من أن الكاتب لم يعمد إلى تصوير الأعمال الفظيعة والشنيعة التي كان يقترفها الإرهاب، وما أكثرها، إلا أنه يقف عند أهم المحطات ويترك فرصة الاستشراف على القارئ ليتنبأ الأحداث. فوقف مليا عند حادثة غلق صالة الباليه ومدرسة الفنون الجميلة، لما تمثله هذه المدرسة بالنسبة للكاتب ومريم من أمل وحياه وتحقيق للذات وراحة البال وطمأنينة النفس، هي المتنفس الوحيد لمثل هؤلاء الذين يبحثون عن الحياة وسط مدينة الموت والخراب، مدينة مليئة بالدم و الصراخ والأنين والعذاب. وما استهداف مدرسة الفنون من طرف "حراس النوايا" بمساعدة "بني كلبون" -على حد تعبير الأعرج-إلا رغبة في قمع الحرية وقتل الحياة.

لم يقف هؤلاء عند حد غلق صالة الباليه وتحويلها إلى ملجأ لسكان القصبة. بل قاموا بحرق دار البلدية وما تحويه من أثاث وعتاد في رواية "الورم" بعد الصراع الأيديولوجي العنيف الذي دار بين الإسلامويين ورجال الدرك كما أشرنا إلى ذلك سابقا. والذي كانت نهايته سقوط قتلى وجرحى في كلا الطرفين، وبعدها قتل رئيس البلدية من طرف ابن عمه "يزيد" الإرهابي أمام الملأ بعد تهديده بضرورة التخلي عن المنصب الذي وكل إليه، فهو برأيه يساعد السلطة ويقف إلى جانبها مادام يعمل تحت إمرته « ببرودة أعصاب عجيبة أخرج يزيد لحرش محشوشه من تحت جاكيتته، وأطلق رصاصتين على مستوى الصدر، صاح المير صيحة مخنوقة، وسقط أرضا. اقترب يزيد

[1]- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص266.

من الجسم الممدد فوق الرصيف، انتظر قليلا ولما لم يتوقف عن الارتعاش والحركة أخرج مسدسا من حزامه، وأطلق رصاصتين أخريين على الرأس...»[1].

إن مثل هذه المشاهد كثيرة في الرواية الجزائرية فترة التسعينيات، وبخاصة رواية "الورم" "لمحمد ساري" التي جسدت المشاهد الإرهابية، إذ لم يخل فصل من فصولها من الحديث عن تيمة العنف و عن الإرهاب وقسوتهم، حتى غدت الرواية خطابا سياسيا، اهتمت بالأحداث وأهملت الجوانب الفنية والجمالية فيها.

ومن بين هذه المشاهد الإرهابية الأشد قسوة في هذه الرواية تصوير لمشهد ذبح الصحفي محمد يوسفي والمذيع التلفزيوني بعد أن كفروه وحكموا عليه بالموت، لمجرد أنه يعمل في إحدى مؤسسات الدولة « أمسك الرأس جيدا حتى أتمكن من الذبح. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا ذبحتم فأحسنوا الذبح. ودون أن ترتعش يداه مرر السكين على الرقبة، انفجر الدم بقوة، ارتعش الجسم في حركات حادة متتالية، ارتفع شخير مخنوق، ثم توقف الجسم المذبوح عن الحركة »[2].

لم تكتف الروايات ببث العنف المادي فقط، بل كثيرا ما كانت تشير إلى العنف الرمزي من تهديدات متواصلة بالقتل الذي ينتج عنه الخوف والهلع، وأيضا السب والشتم وبذاءة اللسان كما حدث لأستاذ الفن الكلاسيكي في "سيدة المقام" إضافة إلى تدهور الحالة النفسية للشخصيات الروائية المثقفة مما أدى بها إلى «الانغلاق على النفس والتواطؤ مع الصمت والخضوع للخوف ... الخوف من الاغتيالات المبرمجة والعشوائية، الخوف من الاعتقالات، الخوف من المداهمات المستمرة على البيوت بحق وبغير حق، الخوف من الخوف نفسه».[3]

إن الحديث عن العنف في رواية الأزمة الجزائرية لا ينتهي، لأنه من أبرز المظاهر التي ميزتها من حيث إنها استطاعت أن تقدم تلك المشاهد التي تكشف سلبية الإيديولوجيتين، وتعكس من خلال شخصياتها المشهد السياسي المجسد في الخطاب

---

[1] - محمد ساري: الورم، ص 42 .
[2] – محمد ساري: الورم، ص 181 .
[3] – بشير مفتي: بخور السراب، ص 81 .

الروائي، فانتشار العنف في المجتمع الجزائري من الأسباب التي جعلت الأدب الجزائري وبخاصة الرواية تتجه هذا الاتجاه وتعكس الأحداث المأساوية التي سجلت حضورها بكل قوة وصدق في المتن الروائي.

الفصل الثاني

المثقف ومضمون الخطاب السردي في رواية متاهات

أولا: العتبات النصية

ثانيا: آليات التجسيد الفني لشخصية المثقف

ثالثا: مكونات الخطاب السردي

رابعا: مرجعيات الشخصيات المثقفة

أولا: العتبات النصية

1. تصميم الغلاف:

تعد دراسة الغلاف من أهم العناصر الأساسية لفهم نص المدونة والعمل الأدبي وتفسيره وتحليله وفك شفراته ورموزه، إذ لم يعد كما السابق يطبعه الفراغ التشكيلي، بل أصبح يحمل مؤشرات وأيقونات وأشكال هندسية مختلفة، ذات ألوان متنافسة تسعى إلى البروز لعكس مضمون النص الأدبي، إضافة إلى رسومات واقعية وتجريدية تشكل لوحات فنية مكثفة الدلالة متفاوتة الجمال، ذات أبعاد متعددة حسب ما تطرحه الرواية من قضايا الحياة، لذلك فإن الغلاف «عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية وأبعاده الأيديولوجية والجمالية، وهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو من خلال عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة»[1] ، باعتبار العنوان الخارجي يحتل مساحة واسعة من الغلاف ويتخذ شكلا معينا بخط معين ولون أو ألوان معينة تميزه وتكشف عن أبعاده، وبذلك اختزال النص في دلالة مكثفة.

«من المعروف أن الغلاف الأدبي والفني يشكل فضاء نصيا دلاليا لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا [...] يحمل رؤية لغوية ودلالية بصرية»[2] تساعد القارئ على استكناه مضمون النص، بخاصة إذا كان الشكل الفني والرسومات الإبداعية على وجه الغلاف واقعية، لذلك فإن القارئ لا يحتاج إلى عناء كبير في الربط بين النص والشكل بسبب دلالاته المباشرة الدالة على مضمون الرواية.

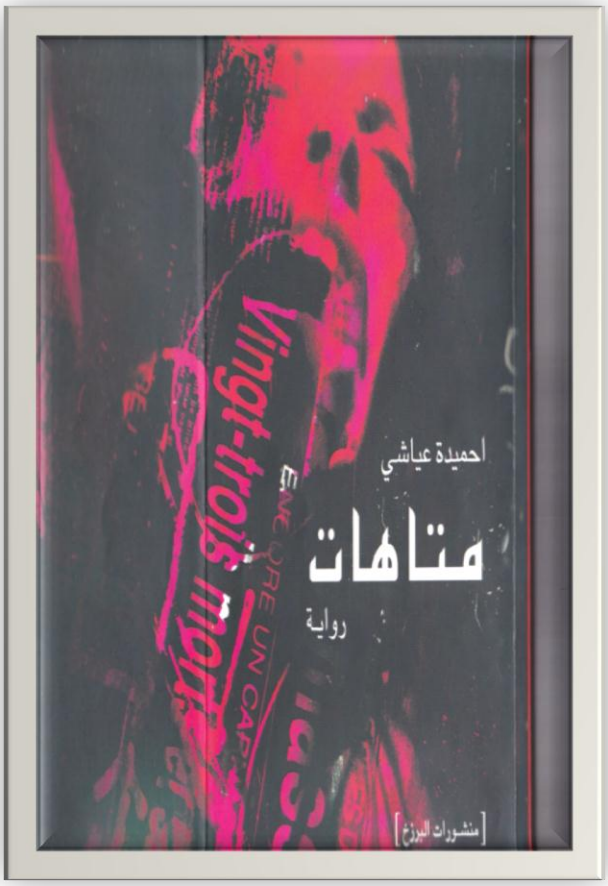
غالبا ما نجد في الغلاف بيانات معينة متمثلة في اسم المؤلف وعنوان الرواية ودار النشر. وبقية البيانات الأخرى في الصفحة الموالية للغلاف، إضافة إلى اللوحة الفنية المميزة للعمل الأدبي. ورواية متاهات هي الأخرى تحمل هذه البيانات نفسها، لكن اللافت للانتباه تفجر غلاف المدونة دما من خلال ألوانه الساخنة والصارخة التي تشد نظر

---

1 - جميل حمداوي: دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، ص 01. تاريخ النشر: 19-09-2008، تاريخ الزيارة: 18-08-2011.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article15389

2 - نفسه، ص02.

القارئ، والتي لونت كل الغلاف الأمامي والخلفي بما فيها الصورة الواقعية، «إذ يبدو أن حضور هذه الرسومات الواقعية تقوم بوظيفة إذكاء القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه »[1].



جاء ترتيب البيانات السابقة بدءا باسم المؤلف "أحميده عياشي" وسط الغلاف يمينا وتحته العنوان يتخذ موقعا متميزا يجذب القارئ عند أول وهلة، بكتابة كلمة واحدة منفردة "متاهات" دون ذكر الجزء الباقي "ليل الفتنة" بخط واضح عريض وبارز، يتميز باستقامة حروفه وحدة زواياه مما يمكنه من البروز أكثر نظرا لشكله الهندسي الدقيق، وهو المعروف بالخط الكوفي الذي اشتهر منذ القديم مع انتشار الفتوحات الإسلامية، والذي أُطلق عليه فيما بعد بالخط الإسلامي[2] .

إن «مصدر الاهتمام بالخط آت في المقام الأول من البعد البصري، وآت من كونه التجسيد الملموس والمنظور للعنوان. إنه الأثر البارز والباقي ما بقي الخط [...] وأهميته وقيمته تأتي من بعده الفني والجمالي إلى الثقافي والاجتماعي»[3]

تحت العنوان مباشرة يسارا كُتب نوع الجنس الأدبي "رواية" بالخط نفسه الذي كتب به اسم المؤلف وهو خط عادي متوسط الحجم باللون الأبيض الناصع، اشتدت نصاعته أكثر لكونه جاء فوق غلاف ذو لون نقيض للون الأبيض.

---

[1] - جميل حمداوي: دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، ص 01.

[2] - محمد تونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته –عتبة العنوان أنموذجا- مؤتمر كلية الآداب (الجزء الأول)، الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الأقصى، ص555. *www.alaqsa.edu.ps/ar/default.asp?edition_id=45&pageid=108*

[3] - جميل حمداوي: دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، ص 01.

أسفل الغلاف يمينا دائما بنفس الخط واللون نجد اسم دار النشر بين معقوفتين [منشورات البرزخ]، مما يوحي إلى دور النشر التي تكفلت بنشر الأعمال الأدبية (الروائية والشعرية) في فترة تميزت بصعوبة النشر، إذ تكفلت الدور الخاصة بنشر مثل هذه الأعمال التي تناولت موضوعات حساسة أمثال (منشورات الاختلاف، والتبيين الجاحظية، والبرزخ).

نعود لنطرح السؤال: لماذا اختار الكاتب كتابة اسمه مع بقية البيانات بخط غير بارز كخط العنوان؟ هل هو تقليل من قيمته ككاتب؟ أم أن الموضوع الذي عالجه أهم من الذات الكاتبة؟

لاشك أن الكاتب عياشي لم تكن تهمه نفسه كذات كاتبة بقدر ما أهمه الموضوع الذي تناوله وأيضا شخصياته الروائية التي تجلى في إحداها، لذلك فضل إظهار اسمه الكامل داخل المدونة، وظهوره كشخصية فاعلة في النص دون أن يولي اهتمامه الكامل بالكيفية التي يكتب بها اسمه على واجهة الغلاف، وإنما الذي كان يهمه فعلا ويؤرقه هو الأزمة الجزائرية والصراع الداخلي والمتاهات المتعددة التي تاه فيها أبناء الجزائر، فكانوا لا يخرجون من متاهة إلاّ ليدخلوا متاهة أخرى، ولم يكن احميدة سوى أحد هؤلاء الذين تاهوا في هذه المتاهات. لذلك فضل الاهتمام بكتابة العنوان وبإظهاره وإبرازه، لأنه يعكس مضمون مدونته، ويعكس همومه وحيرته، ومن ثمة أولى اهتمامه أكثر باللوحة الفنية والصورة الصارخة بألوانها الساخنة، وإن كانت من رسم الفنان "عمار بوراس" إلا أنها استطاعت أن تلخص وتختصر أحداث المدونة واستطاعت أن تختزل النص في دلالات مكثفة. ف «إذا كانت اللغة نظاما للتواصل، فإن الصورة بمختلف أشكالها وأنماطها يمكن توظيفها هي الأخرى أنظمة للتواصل، بل هي لغة قائمة الذات»[1] فالصورة التي ظهرت على واجهة الغلاف هي لغة مفضوحة تكشف عن نفسها. إذ تمثل صورة شخص يبدو رأسه مفصولا عن جسده، يصرخ بأعلى صوته، رافعا رأسه، يحتل معظم واجهة الغلاف من اليسار، عيناه مغمضتان في ألم شديد، حاجباه غير الواضحين منكمشان يكادان يلتصقان بالعينين من شدة الألم، وأنفه لا يبدو منه سوى فتحتان شديدتا

[1] - جميل حمداوي: دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، ص01.

السواد لميلانه نحو الخلف، أما فمه فهو أكبر الأعضاء، وما زاده اتساعا صراخه الحاد الذي ينم عن الألم الشديد، فاختفت جميع الأسنان ولم يبدو منها سوى الثنايا العليا من مقدم الفم.

لون وجه الرجل أحمر فاقع يتخلله السواد (فتحة الفم، فتحتا الأنف، عين الجهة اليمنى والحاجب، والذقن جهة اليسار). فلماذا فضل المؤلف هذه الصورة المؤلمة ولماذا اللون الأحمر بالذات؟ وهل استطاع الكاتب أن يجسد موضوع روايته على الغلاف أم لا؟ وهل بإمكان القارئ أن يقرأ الرواية من خلال الغلاف بألوانه وعنوانه؟

لاشك أن القارئ بمجرد مشاهدته لرأس الرجل المقطوع وصراخه، والتي تمثل علامات في صورة تقريرية، يستطيع استكناه دلالات الغلاف وفهم معنى الصورة دون عناء كبير، ولا شك أن الرواية تطرح قضية الموت والدماء والصراع والهلاك... والقارئ إذا علم الفترة التي كتبت فيها هذه الرواية زاد فهمه أكثر لها وتحليلها وفك رموزها لتعكس صورة أبناء الجزائر الذين ذهبوا ضحية الصراع من أجل السلطة وضحية فتاوى التكفير التي أحلت رؤوسهم ودماءهم، أما إذا قرأ ما هو مكتوب على الجهة الخلفية من الغلاف بأن كل من قتل كان بسبب كلمات « كلمات ..يُقتلون من أجل كلمات هؤلاء الذين زج بهم في السجون كان وراء أقدارهم كلمات، الدم كان خلفه كلمات، الجرح تخيطه كلمات، الفتنة توقظها كلمات ...»[1] فإن ذلك سوف يوحي له أن صاحب تلك الصورة وذلك الرأس المقطوع تجسد صورةً لكل الصحفيين والكتاب أصحاب تلك الكلمات التي كانت سببا في موتهم وهلاكهم، لأن الرواية فعلا تحدثت عن اغتيال الصحفيين كعمر وعلي خوجة صديقا احميدة، الذي كثيرا ما تساءل عن سبب قتلهم بالرصاص والمدية والخنجر[2]، ذلك أن الصحفي في هذا البلد «أصبح ضحية متعددة الوجوه والأشكال، ضحية نفسه ضحية الحسابات الخاطئة، ضحية الوهم والحقائق

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص185.
[2] - نفسه، ص185.

المقلوبة، ضحية مسارات التاريخ المنحرفة، ضحية السلطة والمجتمع في ذات الوقت».[1] لذلك يمكن للقارئ أن يؤول ويقرأ الصورة من خلال هذه الكلمات باعتبار أن الكاتب صحفي تأثر بموت زملائه وعاش هو الآخر على شفا حفرة من الموت، ويقرأها أيضا من خلال كلمات كتبت باللغة الفرنسية بشكل مائل على واجهة الغلاف وإن بدت معظمها غير واضحة قد محاها اللون الأسود، إلا أن ما تبقى منها يوحي إلى أنها جرائد عناوينها تتحدث عن أخبار القتل والمجازر، فنجد مثلا خبرا يحمل العنوان التالي:

" ...vingt-trois morts et six " واختفى أثر بقية الخبر تحت اللون الأسود ما يعني أن هناك جرحى إلى جانب هؤلاء القتلى بإضافة حرف العطف (و) والرقم ستة إلى جانب عدد القتلى. ثم خبر آخر عن مجزرة أخرى على واجهة الغلاف " encore un carnage وعبارات ونصوص أخرى مكتوبة بخط صغير باللون الأحمر غير واضحة تماما قد محاها اللون الأسود.

كل هذه العلامات والرموز اللغوية وغير اللغوية توحي بدلالات معينة مليئة برائحة الدم والخراب، لا يحتاج القارئ إلى إمعان وعناء كبيرين لتأويل الصورة وفهم النص الروائي، بخاصة حينما يتأمل سيطرة اللونين الأحمر والأسود على الغلاف وازدحامهما على كامل الواجهة، لأن الدلالات السائدة والمعروفة للونين متقاربتين دلاليا إذ يشتركان في معان سلبية (كالخوف والعنف والهلاك). فاللون الأحمر هو لون النار ولون الدم، فمثلما يكون الدم طاهرا وإيجابيا يكون فاسدا وسلبيا. وكذلك اللون الأحمر هو لون الإثارة والخطيئة كذلك[2] «يثير روح الهجوم والغزو والافتنان والشجاعة والثأر ويخلق في الانسان نوعا من التوتر»[3]. أما اللون الأسود فهو نقيض الأبيض ويرتبط رمزيا بدلالة سلبية، فهو ضد كل الألوان مرتبط بعالم القبور، وقد يدل على الموت والعدم، وهو لون الحزن والألم والموت، ولون الشقاء، ولون الخطيئة، و عدم الاستقامة ولون الكراهية والسجون والحرب، ودهليز الاستنطاق بامتياز، وأيضا لون الحزن والوحدة ولون

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات،181.

[2] - محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، ص573.

[3] - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص154.

السلطة[1]، لاستعمال هذه الأخيرة آلات جهنمية في تعذيب معتقليها الذين يفقدون الإحساس بجميع الألوان ليبقى اللون الأسود هو المسيطر، والذي ينم عن النظرة التشاؤمية للعالم. كل هذه الدلالات والمعاني وجدناها حاضرة في الرواية، فالموت والدم دلالتان بارزتان سواء على غلاف الرواية أو في المتن الروائي من خلال عمليات القتل والذبح التي لم تستثني أحدا (علي خوجة، عمر، بوسعد عبديش، زوج لالا فتيحة رضوان، ذبح المعلمات، الهجوم على قطار وذبح المسافرين، واغتيالات في كل مكان...إلخ)، والسجن والسلطة عنصران حاضران في الرواية من خلال قمع المتظاهرين والزج بأعضاء ومسؤولي حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ والمتعاطفين معهم إلى السجن أمثال (كمال منصور، والدكتور أبو إبراهيم).

إن اللونين الأحمر والأسود من بين أكثر الألوان تأثيرا في النفس البشرية «ذلك أن كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويملك دلالات خاصة»[2]. فالأسود يثير التشاؤم في النفس، أما الأحمر فهو من الألوان الساخنة الأكثر لفتا للنظر «يحمل لون الخطر والإثارة، يدل على العنف، للإشارة على المقاومة والصراع»[3] ، لذلك «يرى البعض أن الألوان الساخنة وبخاصة الأحمر ترفع التوتر، وأن الألوان الباردة ترخيها وقد ارتبط هذا التصور بالعديد من الأدبيات التي تقول بتأثير لون البيئة على الأعصاب والنفسيات»[4] ، فاللون الذي تميزت به سنوات المحنة هو اللون الأحمر من أثر القتلى وأخبار الموت واللون الأسود من خلال القمع والاضطهاد وانتشار الفتن، ما يفسر سيطرة اللونين على الغلاف، لذلك عُرف كتاب هذه الفترة بالنظرة التشاؤمية عكس كتاب السبعينيات.

بإمكاننا القول إن الكاتب قد نجح إلى حد بعيد في تجسيد مضمون المدونة واختصار دلالات موضوع روايته في صورة واحدة وثلاثة ألوان وعنوان من كلمة واحدة تزاحم حوله لونان قاتمان احتلا كامل مساحة الغلاف. فعلى الرغم من دلالات الموت، والدم والخوف، والرعب، والسجن، والحرب، والظلم، والألم، والاستنطاق ...التي يحملها اللونان الأحمر والأسود والتي تعكس سواد فترة التسعينيات وقتامتها. إلا أن الكاتب رأى

---

[1] -. محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، ص573.

[2] - ص183.

[3] – أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ص 154.

[4] - نفسه، ص573.

أن يكون متفائلا ولو قليلا بوجود نقاط بيضاء قليلة جدا فوق المساحة التي غطاها اللونان الأبيض والأسود، إضاقة إلى اختياره كتابة العنوان "متاهات" بخط ذو لون أبيض عريض، ومن الواضح أن اللون الأبيض الناصع لون فيه الكثير من التفاؤل والأمل والصفاء و النقاء والصدق والطهر مما يوحي إلى إمكانية عودة الأمن والسلام إلى الوطن بعد سيطرة ألوان التشاؤم، وحتى يؤكد تفاؤله وأمله في الاستقرار.

2. دلالة العنوان:

يعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي التي يُستند إليها لفهم النص الأدبي وفك شفراته ورموزه التي تسمح للقارئ الولوج إلى عالم النص لاستكناه دلالاته وفهم معانيه وعكس كل أغواره، فالعنوان «نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز، له بنيته الدلالية السطحية وأبنيته الدلالية العميقة مثل النص»[1] وهو «بمثابة الرأس للجسد»[2] يمثل الفكرة العامة، بينما النص يتشكل من مجموعة أفكار جزئية اختزلها النص في جملة واحدة أو حتى في كلمة مفردة ، إلا أن العنوان وإن كان «قادرا بمفرده أن يقوم بتفكيك النص على مستوى بنياته الصغرى والكبرى، وذلك بغية إعادة تركيبه من جديد»[3] فقد لا يشكل دائما المعنى المكثف والمختزل للنص بل قد يحتاج إلى عتبات موازية ومحيطة به تتكاثف جميعا لفهم مضمون النص، فالنص المحيط إضافة إلى العنوان الخارجي يحيل على «مقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي»[4].

إن العنوان مفتاح أساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة لتوضيح دلالاته واستكناه معانيه الظاهرة والخفية، فهو «الموجه الرئيس للنص بنوعيه، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية و الإحالية يتضمن غالبا أبعادا تناصية، فهو دال إشهاري وإحالي يوحي إلى تداخل النصوص وتلاقحها وارتباطها ببعض المحاور، ويعلن كذلك عن قصدية المبدع أو

---

[1] - الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيميائية العنوان "للدكتور بسام قطوس"، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، 15،16، أفريل 2002، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، منشورات الجامعة، ص25.

[2] – محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2006، ص72.

[3] - جميل حمداوي: السيميوطيقا العنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد25، العدد3، يناير/مارس 1997، ص82.

[4] - نفسه: ص80.

المنتج وأهدافه الأيديولوجية والفنية، إنها إحالية تناصية و توضيح لم غمض من علامات وإشارات فهو إذا النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص»[1] .

جاء عنوان المدونة كلمة واحدة بصيغة الجمع كما جاء على واجهة الغلاف، أما الصفحة الموالية للغلاف فيثير انتباه القارئ العنوان كاملا "متاهات ليل الفتنة" وكأننا بالكاتب خاف أن يعجز عن اختزال مضمون النص في كلمة واحدة فلجأ إلى كلمات أخرى مساعدة بمثابة عنوان ثانوي «ففي بعض الأحيان يجد الروائي أن العنوان المركزي لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلا كافيا وخصبا فيتجه إلى رفده بعنوان ثانوي سيضاعف من قوى العنوان المركزي ويقربه من مرحلة الاستواء والتكامل»[2] ، لذلك نجد أن مدى نجاح العمل الأدبي يكمن في مدى حسن اختيار العنوان الذي يجذب القارئ إليه، فالمؤلف لا يضع عنوانا اعتباطا دون مرجعيات مسبقة لأهدافه وغاياته، بل يختاره عن وعي و قصد يسعى من خلاله إلى اختزال فكرة معينة، مكثفة الدلالات والإضاءات التي تساعد المتلقي على تشريحه وتفكيكه، «إنه المفتاح الاجرائي للنص الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[3] .

يجدر بنا في هذه الدراسة أن ننطلق من المعنى اللغوي للكلمات التي يتكون منها العنوان، لذلك فلقد جاء في لسان العرب عن لفظة " متاهة": التّوْه هو الهلاك وقيل الذهاب، وقد تاه يتوه توها، هلك. والتِّيه: الصلف والكبر. وقد تاه يتيه تيها : تكبر، وتاه في الأرض يتيه توها وتيها وتيهانا، والتيه أعمها، أي ذهب متحيرا وضل وهو تيّاه، وفي الحديث إنك امرؤ تائه أي متكبر أو ضال متحير. قال ابن دريد: رجل تيهان إذا تاه في الأرض قال: ولا يقال في الكبر إلا تائه وتيّاه وبلد أتيه. والتيهاء الأرض التي لا يهتدى

---

[1] - بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية "رواية حمام السلام" لنجيب الكيلاني أنموذجا، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الثاني،ص 35.

[2] - محمد صابر عبيد: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، قراءة سيميائية في رواية "المصابيح الزرق" لحنا مينا، مجلة الموقف الأدبي، العدد434، حزيران 2006، ص01.

[3] - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص90.

فيها[1].

أما الليل فهو عقيب النهار ومبدؤه من غروب الشمس، و الليل ضد النهار، والليل ظلام، والنهار ضياء[2]. وفي القاموس المحيط: الليل من مغرب الشمس إلى طلوع الفجر الصادق أو الشمس، ج، ليال وليائل[3].

وعن الفتنة قال الأزهري وغيره: معنى الفتنة الابتلاء والامتحان والاختبار، وأصله مأخوذ من قولك فتنتُ الفضة والذهب إذا أذبتها بالنار لتمييز الرديء من الجيد، والفتْن الاحراق ومن هذا قوله عز وجل "يوم هم على النار يفتنون" أي يحرقون بالنار.

ابن الأعرابي: الفتنة: الاختبار، والفتنة المحنة، والفتنة المال، والفتنة الأولاد والفتنة الكفر، والفتنة اختلاف الناس بالآراء، والفتنة الاحراق بالنار، وقيل الفتنة في التأويل والظلم.

ويقال تفتَّن الرجل بالمرأة، وافتتن. وأهل الحجاز يقولون فتْنَتْه المرأة إذا ولَّهتْه إذا أحبها وأهل نجد يقولون فتَنَتْه.

والفتنة إعجابك بالشيء، والفتنة الضلال والإثم، والفتنة الفضيحة، والفتنة العذاب نحو تعذيب الكفار، والفتنة ما يقع بين الناس من الاقتتال، والفتنة القتل، والفاتن المضل عن الحق[4].

أما الجانب التركيبي للعنوان فيتكون من جملة اسمية مركبة تركيبا إضافيا، فأضيفت المتاهات –خبر لمبتدأ محذوف تقديرها "هذه متاهات" إلى الليل وكأننا به يريد القول بأن الضياع والهلاك لا يكون إلا بالليل لظلامه وعدم وضوح الرؤية فيه. وهو بذلك تأكيد على شدة الأوضاع وتأزمها، والنظرة السوداوية المتشائمة إلى الواقع المعيش وأضيف الليل إلى الفتنة حتى تكتمل صورة الواقع المرير، إذ إن الفتن في حد ذاتها ظلام لهولها وشدتها، والليل يتميز بحلكته والفتنة أيضا تتميز بالقتامة. إذن فالتركيب لم يكن مجرد مضاف ومضاف إليه، وإنما له دلالات وإيحاءات تعكس مضمون النص، وجملة العنوان جمعت بين المفرد والجمع، والمضاف والمضاف إليه وهي بذلك تخضع في « تشكيلها اللغوي والتركيبي لوعي الروائي اللغوي والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، مج13،ص142،143، (مادة: توه، تيه).
[2] - نفسه، مج11،ص607،(مادة: ليل).
[3] - الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص1068، (مادة: ليل).
[4] - ابن منظور: لسان العرب، مج 13،ص317، (مادة: فتن).

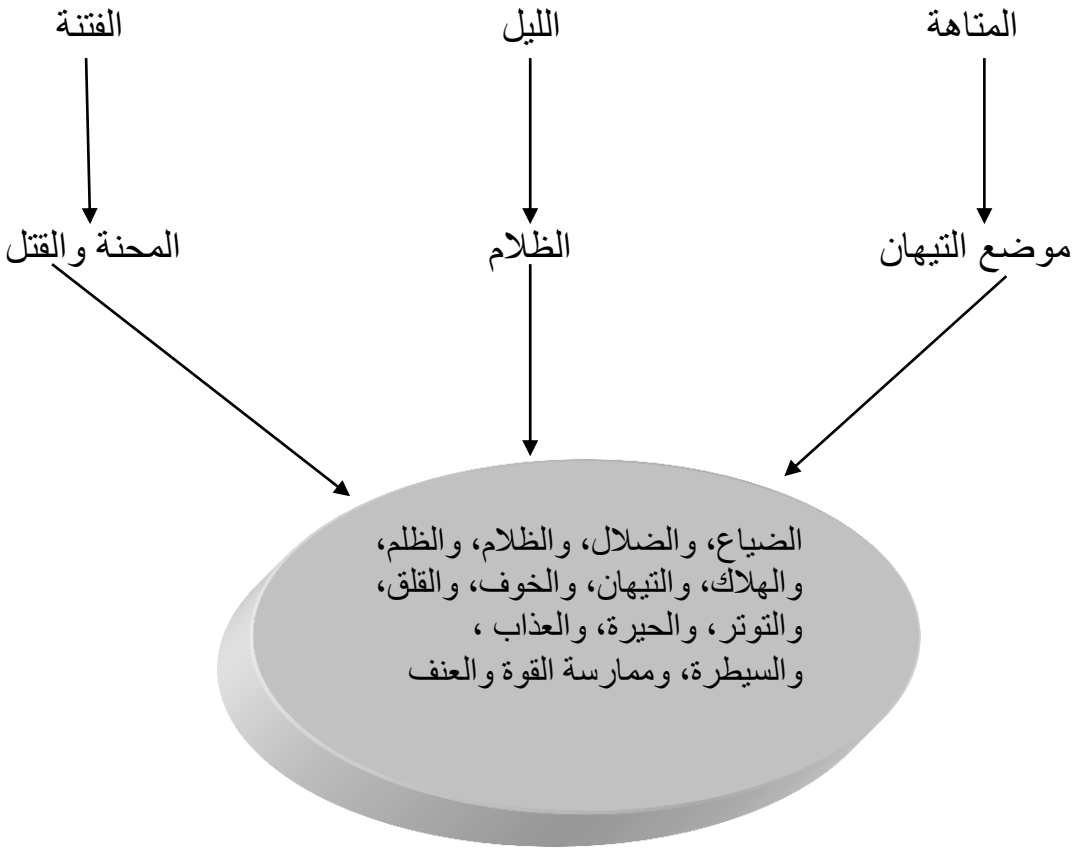
وقيمتها التعبيرية في الافراد والاسناد وقدرته على ضخها بكثافة تدليل وتعبير يناسب رؤيته بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه»[1] .

كلمة متاهات التي جاءت بصيغة جمع المؤنث السالم توحي بأن نص المدونة يتضمن عددا لا حصر له من المتاهات، ولكن أي المتاهات يعنيها الكاتب؟

توحي لفظة المتاهة بالضياع والظلام في سراديب وغياهب متعددة ، وهي فعلا تكسر أفق التوقع لدى القارئ، إذ إنها لا تعني التيهان في المكان أو الحيز الجغرافي، وإنما عبر الزمن وهو زمن الأزمة، والقارئ لا يستطيع الكشف عن ذلك إلا بعد قراءة المدونة والغوص في أعماق أحداثها وتمعن معانيها. ووجدنا أن الكاتب أراد أن يوضح للقارئ نوع هذه المتاهات و ذلك بحصرها في متاهات معينة يتضح ذلك جليا عند اختياره للعناوين الفرعية والداخلية، على النحو التالي: (متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس)، وهي كما هو واضح وردت بنفس كلمة العنوان بصيغة المفرد، ليجد القارئ نفسه أمام عنوان يتكرر في كل مرة وفي كل قسم من أقسام المدونة ليتأكد الحضور الدائم والمتواصل للعنوان كعلامة سيميائية مشعة ساهمت في إضاءة دلالة النص. والتكرار هنا لم يكن اعتباطا وإنما عن قصد ووعي من الكاتب، أراد من خلاله أن يؤكد على معنى معين يتكشف شيئا فشيئا أثناء ومع تواصل القراءة التي تكشف مدى تعالق العنوان مع النص دلاليا.

الكلمات التي تشكل منها العنوان بالرغم من تباينها واختلافها معجميا، إلا أنها دلاليا تشترك في معان تصب في قالب واحد توحي بالتوتر والخوف والضياع والظلام والهلاك كما هو واضح في الخطاطة التالية:

[1] - محمد صابر عبيد: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، ص01.



من خلال هذه الدلالات والمعاني المتوالدة يستطيع القارئ أن يتنبأ بموضوع المدونة بخاصة حينما أضيف إلى المتاهة التركيب الاضافي (ليل الفتنة) لما تحمله كلمة الفتنة من معنى الحرب والاقتتال والصراع، والذي يؤكد هذا المعنى أيضا الصورة المصاحبة بألوانها الصارخة وأيقوناتها الموحية، لذلك جاء كل من العنوان والغلاف ليعبرا عن أثر سلبي في نشر الخوف والرعب، ونقل رائحة الموت والدم عبر صفحات الرواية، وإن جاء الحديث عن ذلك متفاوتا موزعا على أقسام دون أخرى.

إذا تأملنا العنوان جيدا وربطناه بالمتن الروائي وجدناه يختزل النص في كلمات متقاربة المعاني، إذ إننا نستطيع أن نشكل من هذا العنوان عناوين أخرى تؤدي المعنى نفسه (الفتنة، ليل الفتنة، المتاهة والفتنة) لكونها تنتمي إلى حقل دلالي واحد، فالنص زاخر بفتن الماضي والحاضر. ماضي التاريخ الإسلامي وما حدث فيه من فتن متعددة، وماضي الثورة وما بعد الاستقلال، وحاضر الجزائر ودخولها في مأزق سياسي واشتعال نار الفتنة وصراع أفرادها من أجل السلطة، وزاخر أيضا بمتاهات وسراديب الماضي السحيق متاهات القلب والحب القديم (أقلها حضورا في النص)، متاهات الصمت

والضياع متاهات الطفولة والشباب، متاهات الدمار والخراب، ومتاهات القتل والتعذيب...وحضورها متفاوت في المدونة، ويركز على متاهات ماضي التاريخ العربي الإسلامي وحاضر جزائر التسعينيات ليقيم مقارنة بين أهم الأحداث التي وقعت فيهما. والنص أيضا في حد ذاته عبارة عن متاهة، إذ يجهد القارئ في كل مرة بنقله من متاهة إلى متاهة عبر أزمنة متعددة بين الحاضر والماضي دون سابق إنذار، حتى إن القارئ يحس بتداخل الأحداث وعدم ترابطها مما يؤدي به إلى عدم القدرة على الإمساك بخيط الرواية وسقوطه في غياهب ودهاليز متعددة داخل المتن الروائي، يتيه في أعماق الحاضر والماضي ليستيقظ على أنقاض أحداث أخرى تفاجئه وتزج به في سجن كوابيس احميدة من جديد.

إذا انتقلنا إلى المستوى الصوتي الذي تشكل منه العنوان نجده يتكون من حروف تحمل هي الأخرى دلالات مختلفة باعتبار أن الحرف أو الفونيم أصغر وحدة لسانية يساعد هو الآخر في تكثيف معنى الكلمة. فلنلاحظ مثلا هذه الوحدات التي تشكلت منها كلمات وجملة العنوان.

م ت ا ه ا ت ل ي ل ا ل ف ت ن ة

وسوف نركز اهتمامنا على أكثر الحروف تكرارا وهو حرف "التاء"(بتواتر أربع مرات) وهو من الحروف المهموسة الانفجارية الشديدة، «يقول عنه العلايلي: (إنه للاضطراب في الطبيعة الملامس لها بالشدة)، ويقول عنه ابن سينا: (إن صوته يسمع من القرع بالأصبع قرعا بقوة»[1] ، فحرف التاء إذاً يحمل هو الآخر معنى القوة والشدة والانفجار، وهو المعنى نفسه الذي تحمله كلمة الفتنة التي تضمنت هذا الحرف، فنجد أن الحرف قد أدى المعنى نفسه الذي أدته الكلمة متأثرا بها، غير أنه «وعلى الرغم مما أسند إلى هذا الحرف من الشدة والانفجار، وما وصف بالقرع بقوة، فإن صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطراوة والليونة كأن القدم الحافية تطأ أرضا من الرمل الجاف»[2] . وهذا ما لمسناه في كلمة متاهات، مما جعل الكلمة تبدو في غاية الليونة،

[1] - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص54.
[2] - محمد صابر عبيد: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، ص01.

وهناك أحرف أخرى أيضا مهموسة في كامل العنوان بلغت ستة أحرف وهي: (التاء، الهاء، الفاء) إذ جاء كل من حرف التاء والهاء متبوعا بحرف المد، مما يوحي بامتداد الصوت وإطالته نغما ممتدا يخرج من أعماق نفس حانقة حائرة متألمة متأثرة بواقعها المتأزم، لكن الكاتب لم يشأ أن يصرخ بأعلى صوته كما فعل صاحب الصورة على واجهة الغلاف، وإنما اختار الصراخ داخل أعماق نفسه باختياره الحروف المهموسة والحروف البينية أو المتوسطة (بين الشدة والرخاوة) وهي (م ن ل) وكأنه بذلك يهمس بصوته خوفا أو رغبة في مناجاة نفسه. ويهمس حتى بالعنوان الذي اختاره لرويته والذي يحمل في الأصل معنى القوة والشدة والعنف عكس صفات حروفه، إذ لم تتوافق عمليا مع إيحاءاتها السمعية، مما يجعلنا نعتقد أن الكاتب لم يوفق في اختيار وحدات صوتية تكون أكثر إيحاء والتصاقا بالمعنى الذي أداه العنوان، والغلاف، والنص.

إذا انتقلنا للحديث عن العناوين الداخلية وجدناها مرتبطة بالعنوان الرئيس بتكرار لفظة "المتاهة" في الأقسام الخمسة للرواية، مما يعمق أثر التيه والضياع والحيرة في نفس الكاتب وفي نفس شخصياته الروائية. وتظل المشاهد المأساوية حاضرة من خلال عنوان كل قسم، فقد جاءت هذه الأقسام مرتبة كالآتي: (متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس) وهذه الجمل ليست مجرد تركيب من مضاف ومضاف إليه فحسب، بل تحمل دلالات عميقة تنكشف من خلال معرفة مضمون النص وقراءة كل أجزاء وأقسام الرواية التي تظهر في بعض الأحيان منفصلة عن بعضها في بناء أحداثها وشخصياتها، إذ تظهر في كل قسم شخصيات وتختفي نهائيا في أقسام أخرى وكأن الرواية مجموعة قصص لكل قصة عنوانها وبناؤها الفني الخاص بها.

أول قسم يصادف القارئ بعنوان **"متاهة المحنة"**، فالمحنة في حد ذاتها متاهة يتيه فيها الفرد من شدة البلاء والمصائب، وهذا العنوان في الحقيقة يصلح لأن يكون عنوانا رئيسا للرواية، فالمحنة ليست محنة واحدة، بل جمعت الرواية بين محن متعددة كالمتاهة ومحنة العشرية السوداء التي عصفت بالجزائر في التسعينات، وحالة الشعب الذي أصبح يعيش حالة غيبوبة وتيهان عقب أحداث أكتوبر، ومحنة التاريخ الإسلامي من خلال استحضار حميدو ما قرأه في كتب التاريخ. فهذه محنة وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم

والخلاف من أجل الخلافة والإمامة واضطراب أحوال المسلمين، وقتل الصحابة، وحادثة الجمل وخروج عائشة أم المؤمنين ومواجهتها علي ...ثم ما أصاب الفاطميين في عهد الخليفة المنصور من تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخروج على السلطان الذي رفع رايته أبو يزيد النكاري صاحب الحمار الأشهب، وبذلك غرق الماضي في الضباب، كما غرق الحاضر في الضباب. ماضي الدماء والفتن والمحن، وحاضر الدماء والفتن والمحن. إنها ثنائية الحاضر والماضي[1] التي بنى عليها احميدة عياشي روايته من بدايتها إلى نهايتها.

متاهة الجرح: لم تخرج هي الأخرى عن التركيب الإضافي، إذ يشعر القارئ باستمرارية سلسلة المحن التي تسببت في جروح كثيرة. هي ليست جروح مادية جسدية وإنما معنوية رمزية يصعب اندمالها، حتى جروح الطفولة هي باقية ما بقي احميدة، فهو لا ينس أبدا رسوبه في المرحلة التكميلية بسبب أستاذ اللغة الفرنسية الذي رفض إعادة النظر في ورقة الامتحان واعتبره تطاولا وإهانة، فترك هذا الرسوب أثرا بالغا في نفسه، لدرجة أنه فكر في الانتحار.

متاهة الغبار: وكأن هذه المتاهة تميزت عن غيرها بالضبابية وعدم وضوح الرؤية لم يعلوها من غبار. هو غبار حاولت الصحافة نفضه وإزاحته نهائيا حتى يتسنى للجميع رؤية الواقع على حقيقته، إذ جعلت من الكلمات سلاحا لها ووسيلة تعينها على إزاحة هذا الغبار الذي أعمى أبصار الشعب الجزائري وجعله يتيه في دهاليز غارقة في السواد والظلام لا يعرف أي مسلك يختار وأي منفذ فيه نجاته.

متاهة المتاهة: في هذه المتاهة غرقت فعلا الشخصيات الروائية –التي برزت في هذا القسم- في سراديب حقيقية يصعب التخلص منها. إنها متاهة الجبال والأدغال والإرهاب متاهة القتل والانتقام، إنها متاهة وما بعدها متاهة لم تنته إلا بعودة بعض الشخصيات إلى وعيها ورشدها، وتحكيم عقلها و التمسك بقيمها وأيديولوجيتها التي تخلت عنها في يوم ما.

---

[1] - ينظر نعيمة فرطاس: سيميائية العنوان عند الطاهر وطار رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، موقع أفق الثقافية.
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2811

متاهة الكوابيس: عادة ما تتراءى الكوابيس للنائم في الليل، لكن كوابيس احميدة لا تتراءى له إلا وهو يقظ، يرى ظله فيتخيله شبحاً، وحذاءه المقلوب جني يتحدث إليه والأشخاص الأربعة الذين يرتدون لباسا أزرقا شعورهم طويلة ووجوههم رمادية ينزلون من سيارة زرقاء. هم أشباح يترقبون فريستهم لاصطيادها بالرشاشات المخبأة داخل الصاك[1] .

ربط احميدة الكوابيس باللون الأزرق الذي يشتغل بكونه صادا إجرائيا يحجب الرؤية لضبابيته وقلة نوره ومحدودية إضاءته، وحكمة اللون ذات التأثير النفسي في بصرية الرؤية[2]

إن اختيار الكاتب اللون الأزرق (القاتم) الذي تكرر عدة مرات في المتن الروائي تلاءم كثيرا مع الوظيفة الإيحائية التي يؤديها عنوان الكوابيس، إذ «يسبب الانزعاج والقلق والشعور غير المتوازن وقدرا من الاهتياج»[3]، وربما يرجع النفور من اللون الأزرق لقربه من الأسود، لذلك اختار (الكاتب) اللون الأزرق للباس وسيارة الأشباح لما تحمله هذه الأخيرة من معنى الرعب والخوف على الرغم أن اللون الأزرق عادة ما يشير إلى الراحة النفسية والهدوء واعتدال المزاج.

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 292.
[2] - ينظر محمد صابر عبيد: العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، ص03.
[3] - أحمد عمر مختار: اللغة والون، ص190.

3. ملخص الرواية:

متاهات ليل الفتنة رواية للكاتب الصحفي احميدة عياشي، تتكون من 293 صفحة من الحجم المتوسط، متضمنة خمسة أقسام جاءت معنونة كالآتي:
متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس. كتبها ما بين 1999 -2000 ونشرت سنة 2009 نظرا لصعوبة النشر في تلك الفترة بدعم من وزارة الثقافة، من منشورات البرزخ، الجزائر.

حاول احميدة في روايته الكشف عن جذور الصراع وأسباب الأوضاع المأزومة في الجزائر انطلاقا من أحداث أكتوبر وما حدث فيها من اضطرابات، والزج بالمتظاهرين في السجون وقمع السلطة لهم دون أن يعمد إلى التسلسل الزمني، بل كان في كل مرة يقفز إلى هذه الأحداث عن طريق الملصقات الإعلامية وقصاصات الجرائد التي كان يعتمد عليها في عرض أحداثه.

عمد الكاتب/الراوي إلى نقل الصراع بين النظام والجماعات المسلحة في الفترة التي تميزت فيها الجزائر بالغليان، وجعل من شخصياته الصحفية مركزا للأخبار باعتبارها شاهدة على ما يجري في الساحة، وانشغالها أيضا بأزمة بلادها، وباعتبار الصحافة تسعى دائما إلى كشف المستور وإظهار الحقائق وفضح اللعبة السياسية. ومن ثمة انطلق الراوي من متاهة المحنة ليعرض المحنة التي مرت بها الجزائر بدءا بالصراخ والفزع والعويل، والأصوات والتوسلات التي تشق صدر الظلام. وكان الأمير أبو يزيد الارهابي هو المتسبب في رسم هذا المشهد المأساوي، إذ اكتسحت جماعته بعد منتصف الليل "ماكدرة" مسقط رأس الصحفي حميدو، فأخرجوا الناس من ديارهم وأفرغوا البنزين فيها لتلتهم ألسنة النيران كل شيء وتقطع السيوف رؤوس الأبرياء.

الكاتب حينما قدم هذا المشهد أراد من ورائه أن ينبه القارئ إلى شخصية تاريخية مماثلة لشخصية "دلهوم" الإرهابي ليجري مقارنة بينهما وهي شخصية أبو يزيد النكاري صاحب الحمار الأشهب (الشخصية التاريخية) الذي عاش في القرن التاسع في عهد الخليفة المنصور. نفض غبار الزمن وعاد ممثلا في شخصية أبي يزيد صاحب الحصان

الأشهب (الشخصية التخيلية)، فهذا يطلق صفة الطواغيت على أهل "ماكدرة" وذاك كان قد أطلقها من قبل على الفاطميين.

امتد الحديث عن أبي يزيد النكاري عدة صفحات طغت على القسم الأول لدرجة أنه يقتبس نصوصا من كتب التاريخ ويوردها كما هي، حتى يقنع القارئ بمدى الشبه الكبير بين رجل عاث في الأرض فسادا في القرن التاسع، ورجل هو امتداد له اتبع خطاه في القرن العشرين. وليخرج القارئ من هذا الجو العفن كان يتسلل في كل مرة عبر الذاكرة إلى أيام الطفولة والشباب وأيام الوصال والصفاء، فيروي قصة لقائه بعائشة –زوجته فيما بعد- ليعود بعد ذلك إلى حاضر الألم والضياع والحديث عن أحداث أكتوبر يوما بيوم، وما ترتب عنها فيما بعد من انعكاسات خلقت الفوضى والصراع .

حاول احميدة من خلال المدونة مساءلة الواقع والبحث عن الأسباب والنتائج من جراء ذلك. وينتقل بالقارئ بعد ذلك إلى فيلا بعض الرؤوس السياسية المراوغة ليُعرفهم بالجنرال المتقاعد على إثر حوار صحفي معه، والذي لم يمكنهم في الحقيقة من الوصول إلى معلومات مهمة لكونه يحسن المراوغة فوصفوه بالديناصور والذئب السياسي.

عياشي من حين إلى آخر كان يقفز إلى أخبار متنوعة تحمل عناوين إعلامية مختلفة، من انقسامات داخل الهرم العسكري إلى انشقاق الجماعة الإسلامية وخروج جماعة الجزأرة من الجماعة المسلحة، وأخبار مكتوبة عن الاغتيالات المتكررة واستهداف الصحفيين الذين وقعوا ضحية السلطة والجماعات المسلحة. ومن ثمة الحديث عن قصة "لالا فتيح" السفاحة. كانت عنوانا مثيرا لمقالة كتبها حميدو ونشرها في الصفحة الأولى لجريدته. هذه المرأة التي تحكي قصة التحاقها بزوجها في الجبل وقتلها وذبحها للنساء بعد أن ذُبح أبناؤها وزوجها أمام عينيها، فبقيت في الجبل تغسل وتنظف وتطبخ وترتب الملابس وتجمع الحطب. عاشت حياة كلها قهر وشقاء، ومذلة ورعب إلى أن تمكنت من الفرار وتسليم نفسها.

حكاية لالا فتيحة الذباحة لا تختلف كثيرا عن حكاية كمال منصور الطالب الجامعي الذي خصص له الكاتب قسما كاملا للحديث عنه، فكونت قصة مستقلة بذاتها مكتملة فنيا ذات أحداث وشخصيات رئيسة وثانوية كان لها دور فاعل في سير أحداث القصة، إذ

كانت كل شخصيات هذه القصة شخصيات إرهابية، تتخذ الجبال مأوى لها، تقتات من لحم الأبرياء وتعيش من أموال الأثرياء، الذي تفرضه جماعة أبي يزيد على المقاولين وكبار التجار.

متاهة المتاهة قصة كمال منصور الذي كان ينتمي إلى حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" أُلقي عليه القبض بتهمة العمل من أجل قلب النظام بعد مظاهرات أكتوبر. تعرض لاستنطاق قاس وتعذيب مريع، وحكم عليه بالسجن لمدة عشر سنوات ليُنقل بعدها إلى سجن "لامبيز" وهو سجن أغرب من الخيال لم وقع فيه من حكايات غريبة من هول التعذيب -كما أشار إلى ذلك كمال- إلى أن جاءته فرصة الفرار من أكبر سجن إلى الجبل رفقة المئات من المساجين، وهناك التقى بجماعة أبي يزيد الإرهابية التي قامت بتدريبه على السلاح، فحمل البندقية ولبس اللباس الأفغاني، وبدأت حياته مع القتل والذبح بإمرة أبي مصعب، وكانت هذه الحياة الجديدة بمثابة نقطة تحول في حياة الشخصية المثقفة.

تحكي القصة أيضا التقاء كمال منصور بالدكتور أبو إبراهيم أحد الفارين إلى الجبل خوفا من القبض عليه من طرف السلطة باعتباره أحد أفراد حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" المنحلة بعد فوزه في الانتخابات التشريعية، فانظم هو الآخر إلى سرية الإرهابي سياف، وفي هذه الفترة كان الدكتور وكمال يكثران من الحديث عن طبيعة الصراع بين السلطة والجماعات الإسلاموية القائمة على القوة والعنف، وضرورة اللجوء إلى الحوار كأحسن وسيلة للتفاهم، وكان هذا التفكير بداية عودة الوعي إليهما ليسلما نفسيهما في نهاية المطاف.

تنتهي الرواية من حيث بدأت بالعودة إلى التاريخ وإقامة مقارنة بين الشخصيات والأحداث، والصراع من أجل الخلافة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن ثمَّة قتل "علي" كرم الله وجهه من طرف "عبد الرحمن بن ملجم". هي الفتنة ولدت من أجل الخلافة في العصر الإسلامي واستيقظت من جديد في جزائر التسعينات من أجل السلطة مما جعل كوابيس القتل والدماء تلاحق احميدة (الشخصية التخيلية) أينما كان. ليختم الرواية بعد ذلك بالصراخ والعويل والبكاء في جنح الظلام فيعود بذلك إلى نقط البداية.

ثانيا: آليات التجسيد الفني لشخصية المثقف

1. تقديم الشخصيات المثقفة:

يختلف الكتاب من حيث اختيارهم طرق تقديم الشخصيات الروائية التخيلية، فلكل كاتب طريقته الخاصة في رسم وتقديم شخصياته الروائية وتحديد وظيفتها في السرد، لذلك لجأ الكتاب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ. ويمكننا أن نميز بين طريقتين مختلفتين في التقديم، اعتمادا على المقياس النوعي* الذي حدده "فيليب هامون" بالنظر إلى «مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف،، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها »[1] .

أ. الطريقة المباشرة: وفي هذه الطريقة تتكفل الشخصيات الروائية بتقديم المعلومات عن نفسها، إذ «تُعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي auto-description مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل»[2].

نختار لهذه الطريقة نموذجا لأكثر الشخصيات حضورا وتعريفا لذاتها من خلال الاسترجاع ، وهي شخصية احميدة حينما استرجع ذكريات الدراسة ويوم رسوبه في الامتحان فيقول «كل شيء غائم في وجهي، كنت ضمن أوليك الزملاء- الراسب الوحيد تحجر الدمع في عيني، كانت ماكدرة في عتبة الظلام، كنا في بداية الصيف، غمرني القهر، غمرني الحزن غمرتني كل الأفكار الجنونية العاصفة، فكرت في الانتحار..
توجهت نحو الجسر القديم، لكن شيئا خفيا ظل يمنعني وتركني أتراجع كانت الآخرة.. الخوف من العقاب، الخوف من نار جهنم.

---

* المقياس الثاني الذي اعتمده هامون هو المقياس الكمي، واعتمدنا على المقياس النوعي فقط لكونه أكثر تواترا في الرواية والأفضل في معرفة المعلومات حول الشخصية ونوعية الجهات التي تبثها. ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص232.

[1] -Hamon Philipe : pour un statut sémiologique de personnage عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص224.

[2] - محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص44.

توجهت متثاقل الخطى، ساهما شارد الذهن نحو البيت، لم أحس بالزمن.. لاحظوا علي وجوما ودموعا متحجرة في المآقي..»[1] .

المتكلم في هذا النص هو احميدة /الراوي يصف حالته النفسية المتأزمة وما يعتريها من مشاعر الإحباط واليأس والاستسلام إلى درجة تفكيره في الانتحار، لكونه الراسب الوحيد بين زملائه، ولكن هذا ليس السبب الوحيد الذي جعل حالته النفسية تنهار بهذا الشكل، وإنما لكون أستاذ اللغة الفرنسية هو السبب في هذا الرسوب.

ويمكننا من خلال هذا النص أن نوضح في جدول المعلومات والصفات المقدمة حول هذه الشخصية، والتي من خلالها نستطيع التعرف عليها.

الشخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصفات الخارجية	الصفات النفسية	الصفات الاجتماعية
الصحفي احميدة	الشخصية نفسها(الراوي احميدة)	تحجر الدمع في العين. متثاقل الخطى	القهر، الحزن، الأفكار الجنونية العاصفة، التفكير في الانتحار، الخوف من العقاب والخوف من النار، شرود الذهن، عدم الإحساس بالزمن، الوجوم.	الرسوب في الامتحان

من الواضح أن الراوي اهتم بالكشف عن الصفات السيكلوجية أكثر من غيرها باعتماده ملفوظات وصفية مباشرة لا تحتاج إلى إمعان كبير لمعرفة مدى تأثره بنتيجة الرسوب وانفعاله الشديد وإحساسه بالحزن والقهر والظلم على الرغم من مرور عدة سنوات على هذه الحادثة. مما يعكس الحالة النفسية للراوي ويكشف عن المكونات الفكرية والنفسية لهذه الشخصية، وقد اعتمد الراوي الطريقة نفسها في تقديم نفسه في مراحل أخرى من حياته، إلا أنه كان يقدم لنا المعلومات على دفعات ومراحل تفصل بينهما أشواطا من الملفوظات الحكائية.

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص116.

ب.الطريقة غير المباشرة: تتمثل في تلك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر خطاب المؤلف أو عبر تعليقات الشخصيات الأخرى. أي أن مصدر المعلومات حول الشخصية الروائية تأتي من طرف السارد أو شخصيات روائية أخرى، وقد نتعرف على الشخصية من خلال بث معلومات ضمنية تنكشف من خلال المظهر والمزاج والطبائع التي تميز شخصية ما، أو يمكن استخلاصها من سلوكياتها وتصرفاتها وأفعالها حيث يحاول القارئ استخراج واستكشاف مظاهر الشخصية وصفاتها.

وما يلفت انتباهنا في هذه المدونة سيطرة هذه الطريقة عند التقديم للشخصيات، حيث غالبا ما يكلف السارد إحدى شخصياته المثقفة لتقديم شخصيات مثقفة أخرى، أما السارد فقد اهتم بتقديم المعلومات حول الشخصيات التخيلية الأخرى غير المثقفة، أما المثقفة فكان من حين لآخر يتدخل لإضافة معلومات عن شخصياته حتى يساعد القارئ في الكشف عنها والتعرف عليها.

- **تقديم السارد للشخصية المثقفة:**

لم يسيطر الكاتب/الراوي على تقديم شخصياته المثقفة وإنما ترك لشخصياته الروائية فرصة تقديم نفسها وتقديم بعضها بعضا، فجاء التقديم مقسما بينهم على النحو التالي:

الشخصيات المثقفة	وظيفتها الاجتماعية	مصدر المعلومات
احميدة	صحفي	الشخصية نفسها
حميدو	صحفي	الشخصية نفسها
كمال منصور	معيد في الجامعة	الشخصية نفسها
عمر وعلي خوجة	صحفيان	السارد/الكاتب (اهتم بوصفهما عند حادثة اغتيالهما).
بختي بن عودة	صحفي	السارد
شهيناز زوجة عمر	أستاذة جامعية	السارد
الجنرال	جنرال متقاعد	السارد
أبو إبراهيم	دكتور في الجامعة	كمال منصور
وردة زوجة حميدو	أستاذة جامعية	حميدو

عائشة زوجة احميدة برينو رضوان	أستاذة التعليم الثانوي سكرتير أول في السفارة مثقف وله إطلاع واسع في السياسة والفكر الإسلامي	احميدة مرة على لسان ألكساندرا ومرة على لسان عمر كمال منصور
ألكسندرا، سلمى الجماهير	صحفيتان سكرتير رئيس التحرير	من خلال تصرفاتهم وأفعالهم (وأحيانا يتدخل السارد)

ومعظم هذه الشخصيات شخصيات ثانوية لم يكن لها دور فاعل في النص، وإنما جاء ذكرها لارتباطها بالشخصيات الرئيسة ولعلاقتها الاجتماعية بها.

ونعود للحديث عن الراوي العليم الذي هيمن على عملية السرد في المتن الروائي، إذ له إلى جانب الشخصيات الأخرى قدرة على تقديم الشخصية تقديما شاملا يجعل القارئ ينظر إليها «كما لو كانت شخصية محتملة وتتوفر على أثر الواقع من خلال ما يُحمَلها إياه المؤلف من الصفات والطبائع وبقية التميزات الوضعية الأخرى»[1]، ومن ذلك وصفه لبختي بن عودة في قوله: «بختي بن عودة كان في سن احميدة ويصغر حميدو بقليل.. فارع القامة، عميق النظرات، يتحدث كالصبي الهائج، مهووس بالشعر والفلسفة والبني اللغوية الغامضة .. لا يحب العاصمة، يكره الصخب والضجيج، يحب كرة القدم والمشاكسات والسفر إلى المهرجانات، وهران كانت له كل شيء، التقى مع احميدة في الباهية، كانت المرة الأولى، قال له احميدة كتاباتك تستفزني ...بختي يحب الراي النسوي لا الذكوري»[2] . ونوضح هذه المعلومات المقدمة أكثر في هذا الجدول.

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص233.
[2] - احميدة: عياشي: متاهات، ص102.

الشخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصفات الخارجية	الصفات النفسية	الصفات الإجتماعية
بختي بن عودة	السارد	-في سن احميدة ويصغر حميدو بقليل. -فارع القامة. -عميق النظرات. -يتحدث كالصبي الهائج .	-يكره الصخب والضجيج. -يحب كرة القدم والمشاكسات. -يحب السفر والمهرجانات. -يحب سماع الراي النسوي.	-كتاباته تستفزَ احميدة. -لقاؤه الأول كان في وهران.

➢ **تقديم الشخصية المثقفة للشخصيات المثقفة:**

ما يلاحظ أن الشخصيات المثقفة التي قدمت لها شخصيات مثقفة أخرى لم تكن شخصيات محورية أو شخصيات نامية، بل كانت ساكنة ثابتة ظهرت كل واحدة في قسم مستقل عن الآخر عن طريق الاستذكار دون الحديث عنها في بقية أقسام الرواية، مما يوحي بانتهاء دورها وعدم تأثير غيابها في العمل الروائي، وأن الكاتب أوردها من أجل حشو النص وملء الفجوات والفراغ الذي قد يظهر في المتن الروائي. وقد تمثلت في شخصيتي وردة وعائشة، وسنكتفي بإيراد نموذج واحد يتمثل في وصف الصحفي حميدو لزوجته وردة. «قامة وردة فارعة كأنها شجرة خضراء، والأنف رقيق وطويل، النواجذ كأنها التبر، كانت كل صباح تنزل من الطابق التاسع على الساعة التاسعة أخرج من ثانوية النجاح والقلب يصطك، وأتسمر أمام المبنى[...] وراحت وردة تكبر وتتفتح كالوردة، فستانها الأصفر الرقيق المبرقش الذي رأيتها فيه أول مرة لازال عالقا في ذهني. منقوشا كالقدر. ارتجفت مفاصلي عندما رأيتها، وراح القلب يصطك، ركضت

خلفها وعندما توقفت وقذفتني بنظرة غامقة وساحرة في الوقت نفسه[...] وردة كانت تحب سعدي يوسف مثل والدها [...] تحفظ شعر صديق والدها عن ظهر قلب»[1].

مصدر المعلومات في هذا المقطع عن شخصية وردة هو السارد حميدو الذي اهتم بوصف المظهر الخارجي لوردة، إذ استعمل «الرؤية الخارجية التي ترتكز على ظاهر الشيء الموصوف دون النفاذ إلى خباياه أو تأويل دلالته»[2]، كما استعمل ضمير الغائب أثناء وصف زوجته والذي يسمح له «بالحديث عن أوصافها وانشغالاتها من موقع العين الراصدة وينجح بالتالي في التقاط كل جزئية من جزئياتها والتعرض لمظاهرها وخفاياها من جميع الوجوه، كما يمثل هذا الاستعمال أثر من آثار السرد الكلاسيكي»[3] .

وفي مقطع آخر يقدم "كمال منصور" أحد رفقاء الجبل تقديما شاملا وافيا «...الدكتور أبو إبراهيم من تلمسان متزوج وله خمسة أبناء، يتجاوز الأربعين بقليل .. لحيته لم تكن طويلة أو متدلية .. حديثه يشبه الهمس .. وكان ممن نجحوا في الدور الأول في الانتخابات التشريعية الملغاة .. أُلقي عليه القبض مباشرة بعد إلغاء المسار الانتخابي ..قضى حوالي سنة في محتشدات رقان ولدى خروجه من المحتشد وجد الجزائر تغلي لم يفكر مطلقا في الصعود إلى الجبل ، شرع الاقتتال يثير في نفسه مخاوف وهواجس كبرى ..لم يكن راضيا على انتهاج طريق السلاح.. كان يرى ذلك انتحارا سريعا للمشروع.. كان من دعاة الحفاظ على الشرعية، أفكاره تلك جلبت له الكثير من الاستعلاء من جانب السلفيين المتشددين .. كانوا يعتبرونه رأسا من رؤوس الجزأرة ..وذات مساء هجموا على بيت الدكتور بتلمسان.. كان ينظر إلى النافذة عندما رأى أحدهم يطلق النار على أحد الأئمة الملتحين .. أحس بالخوف والفزع...»[4]

---

[1] - احميدة: عياشي: متاهات، ص31،32.
[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص235.
[3] - نفسه، ص233.
[4] - احميدة عياشي: متاهات، ص263،264.

الشخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصفات الخارجية	الصفات النفسية	الصفات الإجتماعية
الدكتور أبو إبراهيم	كمال منصور	**عمره:** يتجاوز الأربعين. **لحيته:** لم تكن طويلة ولا متدلية. **حديثه:** يشبه الهمس.	-يثير شرع الاقتتال لديه مخاوف وهواجس كبرى. -عدم الرضى على انتهاج طريق السلاح. -الإحساس بالخوف والفزع	**الوظيفة الاجتماعية:** دكتور **السكن:** تلمسان **الحالة العائلية:** متزوج وله خمسة أبناء. **الانتماء الأيديولوجي:** من دعاة الحفاظ على الشرعية الثورية. -المشاركة في الانتخابات التشريعية. -أفكاره تجلب له العداوة والمشاكل

2. أبعاد الشخصيات المثقفـــة:

تتضافر عدة أبعاد ومستويات للكشف عن طبيعة الشخصيات المثقفة داخل الرواية وبنائها، و التي ساهمت في بناء الشخصية التخيلية وكشفت عن دلالاتها النفسية والاجتماعية والأيديولوجية. وهذه الأبعاد هي:

➢ البعد الأيديولوجي:

إن الرواية ككل تحمل في طياتها رؤى وأفكار مختلفة تعبر عنها الشخصيات سواء كانت مثقفة أو غير مثقفة، كل حاول نشر قيمه ومبادئه كما يعتقدها ويؤمن بها والتأثير بها على غيره، ولا يهمه إن كانت هذه الأفكار التي يتبناها ويسعى إليها نبيلة أم لا. المهم أن يحقق غايته من خلالها. لذلك فقد نظرت بعض الشخصيات الروائية إلى الدين على أنه أيديولوجية ورفعت إلى جانب الشعب في مظاهرات أكتوبر 1988 شعار إقامة الدولة الإسلامية وشعار «عليها نحيا وفي سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله»[1]، فلم يكن تسيسهم للدين وأد لجته إلا وسيلة ارتضوها لتحقيق مآربهم السياسية. فبدأت هذه الأيديولوجية بالظهور وموجة التدين تتسع بدءا بالمظهر الخارجي إلى اتساع الثقافة الدينية والتأثر بمواقف وأراء زعماء الحركات الإسلامية في المشرق من خلال اطلاعهم على كتابات "حسن البنا" و "أبو الأعلى المودودي" و"سيد قطب" –كما هو حال كمال منصور- ليبدأ صراعهم الفكري ورفضهم للأيديولوجيات الأخرى .

رشيد صاحب الثقافة الدينية الذي شارك في الحرب الأفغانية وعاد منها مفعما بأفكار جديدة وأطروحات مغايرة، جعلته يرفض الواقع والمجتمع بثقافته وقيمه وعاداته وتكفير أفراده نتيجة لسلوكاتهم والدعوة إلى أيديولوجيا الجهاد.

وفي مقابل ذلك تعرض الرواية شخصيات أخرى في اتجاه معاكس لهذا التيار ترفضه تمام الرفض وتنتقد تصرفات أفراده، من خلال عرض الدور الذي تؤديه الصحافة الممثل فيما تكتبه وما تنشره الشخصيات الصحفية أمثال "احميدة" و"حميدو"... وانتقادهم أيضا للسلطة والحكام والسياسة التي تنتهجها الدولة الجزائرية، وأزمة الطبقة السياسية من

[1] - احميدة: عياشي: متاهات، ص252.

خلال عنوان مقال كتبه احميدة بعنوان «حكام في أزمة سياسيون مفلسون»[1]. ومن خلال ما سبق «يمكن للقارئ أن يتنبأ بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها في ظل منظومات قيَمها الخاصة»[2] . فالرواية إذا توكل مهمة التنبؤ بمصير الشخصيات للقارئ، وإن كانت الرواية تكشف عن ذلك في أحيان أخرى في نهاية الأحداث كحل للعقدة و الوصول إلى نتيجة حتمية.

- **البعد الاجتماعي والثقافي:**

جاء الحديث عن العلاقات الاجتماعية أثناء تقديم الشخصيات المثقفة، إذ يتعرف القارئ على عائلة بعض الشخصيات دون أخرى أحيانا عن طريق الاستذكار وأحيانا عن طريق سرد الأحداث ، لكن يحس القارئ أن الإشارة إلى هذا الجانب جاء من أجل ملء الفراغ أو لعجز الكاتب الإلمام بأحداث الرواية، إذ يبدو أن حضور ماضي هذه الشخصيات ليست لها أيّ علاقة بأحداث الرواية، على الرغم من أنه قلما نجد شخصية مثقفة لا يقف عند ماضيها، واستخدم في العودة إلى الماضي ضمير المتكلم ، كما هو الحال عند "احميدة" و"حميدو". أما بالنسبة "لكمال منصور" الذي باءت علاقته العاطفية بالفشل لوقوف والدة خطيبته في وجهه لعدم قدرته على توفير السكن ولرفضها لحيته وهيئته فهو دائما يلومها في مخيلته وعبر التداعي، فيحس القارئ بأن هناك علاقة بين ماضيه وحاضره وتأثير الماضي على نفسيته ومساهمته في بناء أحداث الرواية.

أما البعد الثقافي فقد كشفت عنه الرواية من خلال حوار الشخصيات وحديثها. فهذا "حميدو" يُظهر اهتمامه بالتاريخ من خلال كثرة قراءاته لكتب التاريخ واستعراضه لحكاية "أبي يزيد النكاري" وقصته مع القتل وسفك الدماء، وهذا "احميدة" يحدث صديقة عائشة عن "ابن تومرت" وتلميذه "البيذق"، أما "شهيناز" فتطرقت للحديث عن الحركات الوطنية في الجزائر وتاريخها وبداية نشأتها وعلاقة المثقف بالسلطة، ووقوعها موقف المدافع عن المثقف باستعراض الأدلة والحجج لإقناع زوجها الذي حاول استفزازها.

---

[1] - احميدة: عياشي: متاهات، ص177.

[2] - سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، 2006، ص195.

➢ البعد السيكولوجي:

قسم الكاتب روايته من خلال تقديمه للشخصيات والأحداث والفضاء الروائي إلى منظورين: المنظور الذاتي والمنظور الموضوعي، ما جعل الرواية متعددة الشخصيات وإن شغل الراوي العليم أكبر حيز ممكن في الرواية بخاصة أثناء تقديم وسرد الأحداث لا الشخصيات، لأن هذه الأخيرة تكفلت بتقديم وجهة نظرها ووصف نفسها من الداخل فنقرأ في الشخصية نجواها ومكنوناتها وعواطفها وذكرياتها، وآلامها وأحلامها وطموحاتها، ويكون ذلك عن طريق الاسترجاع أو المنولوج، وهي الطريقة نفسها انتهجها "عياشي" في مدونته أثناء عرض شخصياته باستخدام ضمير المتكلم، "فاحميدو" كثيرا ما يتساءل في قرارة نفسه عن سبب ما يحدث وعن كثرة الجثث والقتلى لتتحول حياته إلى كوابيس. هذه الكوابيس تدفعه للحديث مع أشيائه وتشخيصها واستحضار الأحداث التاريخية واستنطاق شخصياتها. ولم يكن هذا إلا تأثيرا لهذا الواقع المرير على نفسيته الحائرة، التي لا تكف عن التساؤل عن أخبار الموت المبتذل الذي أصبح يقول أشياء كثيرة[1] من خلال ما يقوله احميدة، مما يجعل «هذا المنظور الداخلي يوفر للقارئ شيئا غير قليل من القناعة لأنه يقرأ ما تقدمه الشخصية وما تعرضه عن نفسها وما تحسه وما تنفر منه قريبة منه أليفة لديه»[2].

إذا كنا قد تعرفنا على شخصية احميدة من خلال الذاكرة والاسترجاع وحديثه عن نفسه وعن علاقاته وأحواله، فإننا تعرفنا أكثر على كمال منصور من خلال صراعه مع ذاته وانشطار شخصيته، تتجاذبه شخصيتان، لم يستطع تحديد موقفه ولا تبرير تصرفاته وموقفه، لا يعلم إن كان يمثل «ضحية أو بطلا أو مجاهدا أو إرهابيا؟»[3] ، يحس القارئ حينما يتحدث عن نفسه بخيبته وضعفه وعدم ثقته بنفسه، وعدم قدرته الدفاع عن نفسه وعن غيره «كنت أشعر بالخنوع، والخيانة والجبن.. لكنني ابتلع كل ذلك وأصمت»[4] .

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص55.
[2] - سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية مقاربة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص124.
[3] - احميدة عياشي: متاهات، ص247.
[4] - نفسه، ص261.

لقد سمح الكاتب لشخصيته بتقديم نفسها وفق المنظور الذاتي بواسطة ضمير المتكلم مما يوحي بأن «الشخصية الروائية أكثر دراية بعواطفها وأحاسيسها وأفكارها من أي إنسان آخر، لأن هذه الأشياء خاصة بها وحدها، ويستطيع الروائي ضمان قدر أكبر من قناعة القارئ بالشخصية إذا تركها تعرض لأفكارها بنفسها، وتحلل أمام القارئ أحاسيسها وآراءها وتأثير واقعها في حياتها»[1] .

إلى جانب المنظور الذاتي الذي «يتمثل في إدراك شخصية من الشخصيات العالم الذي حولها دون الخروج من إطار هذا الوعي فتقدم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة»[2] ، هناك المنظور الموضوعي، أي منظور الراوي العليم بكل شيء باستخدام ضمير الغائب. فالراوي في الرواية عالم بكل شيء، يعرف دخيلة الشخصيات ومشاعرها وهيئاتها الخارجية وتصرفاتها، يتحدث نيابة عنها ويترجم ما تحس به دون أن يترك لها فرصة لذلك. والراوي هنا لم يكن هو الكاتب فقط بل تنوع بتنوع الشخصيات فهو تارة "حميدو" وتارة "احميدة" وتارة "إرهابي" وأحيانا أخرى "كمال منصور". كل من هؤلاء يبدأ بتقديم نفسه ثم ينتقل إلى عرض الشخصيات المشاركة انطلاقا من المنظور الداخلي والخارجي للشخصية، فالسارد (كمال) مثلا لا يكتفي بعرض ما يتصف به رضوان من شجاعة وكرامة وصرامة، وشدة غضبه، بل يعرض تعرضه للتعذيب من طرف جماعة "أبي يزيد" الإرهابية والزج به في السجن، ثم ينتقل للحديث عن ذبحه رفقة آخرين حاولوا الهروب من الجبل ثم رميهم في حفرة نحو سفح الجبل. كل هذا جاء بضمير الغائب من منظور موضوعي جعلت الراوي يعرف كل شيء عن الشخصية التي يقدمها وعن مصيرها ونهايتها المأساوية نتيجة لمواقفها التي لم ترق أمير الجماعة.

[1] - سمر روحي الفيصل: الروية العربية البناء والرؤية، ص125.
[2] - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص212.

ثالثا: مكونات الخطاب السردي

1. الراوي والرؤية السردية

نظرا لارتباط وتعلق الرؤية بالراوي وانبثاقها منه ارتأينا أن ندرسهما ضمن عنصر واحد دون الفصل بينهما لتداخلهما وترابطهما، فلا يمكن أن نتعرف في المتن الروائي على راو بلا رؤية، ولا رؤية بلا راو، إذ إنه من خلال الراوي «تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه»[1]. فالراوي إذن هو الشخص الذي يروي قصة أو حكاية سواء كانت حقيقية أو تخيلية بضمير الغائب أو المتكلم. ولكن ما تجدر الإشارة إليه هو ضرورة التفريق بين الراوي والروائي، لأن الروائي عادة لا يتكلم بصوته، وإنما يفوض شخصية تخيَلية ثانية هي الراوي التخيلي الذي يتكفل بعملية السرد، وقد يكون إحدى شخصيات الرواية. لذلك فالراوي «يستمد أهميته وفاعليته ووجوده من الكاتب نفسه»[2] .

أما عن الدراسات والتنظيرات فقد فرقت بين الراوي والروائي وأجمعت جلها على أن «الكاتب هو الكاتب الروائي أو الروائي الحقيقي، وحديثه موجه بالتبعية إلى القارئ الحقيقي والراوي هو الكاتب المجرد (شكل فني، حيلة فنية)، ومن ثم جاء حديثه عنه موجها إلى القارئ المتخيل (المروي له)»[3] الذي يكون مع علاقة مع الراوي عن طريق المروي الذي يرغب بإيصاله إلى المروي له لا إلى المتلقي، لآن المتلقي شخصية حقيقية واقعية كما هو الحال بالنسبة للكاتب، عكس الراوي والمروي له اللذان يمثلان شخصيتان تخيُليتان من صنع أو خلق الكاتب في الإبداع الأدبي. والرواة عند "جون بويون" " Jeon pouillon" ثلاثة[4] وهم:

1. **الراوي العليم بكل شيء:** وهو الراوي المضطلع العليم بأحداث عالمه الروائي يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريده هو أن يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها.

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ***الزمن السرد التبئير***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د، ت)، ص284.
[2] - محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص65.
[3] - نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - ينظر محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005 ، ص89.

2. **الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات:** وهو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، ويمكن تحديد الراوي الذي يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين: الأول أن يكون الراوي مشاركا في أحداث الرواية أو الشاهد عليها. والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث ويستخدم في كلتا الحالتين ضمير المتكلم.
3. **الراوي الذي يعلم أقل ما تعلمه الشخصيات:** سواء كان هذا الراوي واحدا من شخصيات الرواية أو من المشاهدين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به.
4. أما تودوروف (t. todorov) فقد ميز بين ثلاثة أنواع من الرواة، وتقسيمه هذا لا يختلف عن "جون بيون".

1. راو يعلم أكثر من الشخصية
2. راو يعلم ما تعلمه الشخصية.
3. راو يعلم أقل ما تعلمه الشخصية.

أما إذا انتقلنا إلى الرؤية السردية أو المنظور الروائي فنجد أن الباحثين يرون ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها « وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى»[1]ويكون ذلك عن طريق الراوي. وقد عُرف هذا المكون بتسميات عديدة منذ أن تم توظيفه. ومن هذه التسميات: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير. ولعل "وجهة النظر" هو الأكثر ذيوعا وبالأخص في الدراسات الأنجلو أمريكية، ولعل "هنري جيمس" كما اتفق معظم الباحثين هو أول من استحدث هذا المفهوم.[2]

وعن معنى الرؤية فهي « الطريقة التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها، أو هي وجهة نظره»[3] في أحداث وموضوع الرواية من الزاوية التي يرى من خلالها.

---

[1] - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي ***مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة***، المركز الثقافي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990، ص116،117.

[2] - ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص284، 285.

[3] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص66.

وهذه الزاوية تختلف من راو لآخر ومن شخصية إلى أخرى حسب أيديولوجية كل شخص ووجهة نظره المستقلة تجاه العالم الروائي أو الانسان أو الأحداث (المبأر أو الموضوع) .

وقد صنف جون بيون الرؤية أو زاوية الرؤية إلى ثلاثة أنواع في كتابه "الزمن والرواية"[1].

1. **الرؤية من الخلف Vision par derrière:** يكون الراوي فيها عليما بكل شيء محيطا بالأحداث.
2. **الرؤية مع Vision avec** (الرؤية المصاحبة): وتتساوى فيها معرفة الشخصيات بمعرفة الراوي.
3. **الرؤية من الخارج Vision du dehore:** ويكون الراوي فيها أقل من الشخصية.

أما تودوروف فقد استعاد تصنيف جون بيون مع بعض التعديلات الطفيفة

1. **الراوي > الشخصية(الرؤية من الخلف):** حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.
2. **الراوي= الشخصية (الرؤية مع):** وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.
3. **الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج):** معرفة الراوي هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.

وبناء على عمل "بويون" وتودوروف" يقدم جينيت (Gerand Genette) تصوره معتمدا مصطلح التبئير (focalisation) بدل الرؤية الذي يعني «عملية تعديل مقدار النظر أو التركيز وتوجيه الرؤية نحو موضوع معين قصد إدراكه من زاوية معينة وبمقدار محدد»[1]وتقسيمه جاء كما يلي:

[1] - ينظر محمد عزام: شعرية الخطاب السردي ص94،95، وسعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص293.

1. التبئير الصفر أو اللا تبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

2. التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا

3.التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على الشخصيات.

إن الرؤية السردية لا تتحدد إلا من خلال الضمير الذي يستخدمه الراوي، ومن ثمة فقد اعتمد "عياشي" في عرض أحداث روايته على ضميرين (هو) و (أنا) اللذين حفلت بهما الرواية. فنجد الكاتب ينتقل من (الهو) إلى (الأنا) ومن (الأنا) إلى (الهو). إلاّ أن ضمير الغائب هو الغالب على النص، مما يعني أن الراوي مضطلع وعليم بأحداث الرواية التي يرويها بضمير الغائب، لأنه حينما ينتقل إلى ضمير الأنا ستختلف الرؤية ويتساوى مع شخصياته الروائية في المعرفة. غير أن الراوي في متاهات هو راو غير مشارك في الظاهر وضمير(الأنا) لم يستعمله للتعبير عن نفسه فقط، وإنما هو ضمير خصصه أيضا لشخصياته الروائية التي كان يظهر صوتها من حين إلى آخر لتعبر عن نفسها وتفصح عن مشاعرها وتحكي قصتها مع ماضيها وحاضرها، وإن كنا نلحظ تدخل الراوي العليم بين الفينة والأخرى ونقله لخطاب شخصياته، أو ينتقل بطريقة تبدو فوضوية في نقل أخبار القتل والاغتيالات المستمرة، حتى لا يكاد القارئ يستطيع الامساك برأس الخيط، فهو وإن انتقل إلى عالم شخصياته الروائية، ملقيا الضوء على ماضيها إلا أنه لم يجعل البطولة في أي منهم وإنما جعلها للأحداث.

والراوي وإن بدا أنه غير مشارك إلا أنه يظهر في الفصل الثاني كشخصية روائية تحمل اسم الكاتب نفسه، مما يعني أنه يحكي قصة حياته وعمله في الصحافة ومتاعب هذه المهنة، وفي هذه الحالة نجده قد انتقل إلى الرؤية المصاحبة التي تستعين بضمير المتكلم في سرد الأحداث مما يشير إلى أن هناك تداخلا بين الراوي وإحدى الشخصيات الرئيسة التي تخفى خلفها الراوي، واتخذت الشخصية من اسم الكاتب "احميدة" اسما لها.

---

[1] - جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي ***مقاربة في السرديات***، منشورات الأوراس، ط1، 2007، ص43.

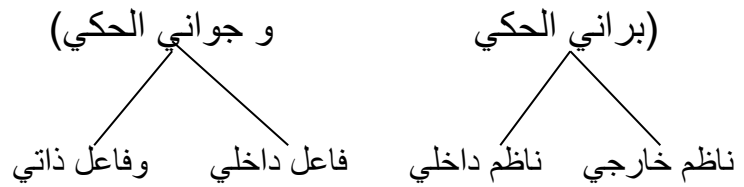
هناك أصوات أخرى في الرواية برزت لتحكي قصتها مع الواقع وعلاقتها بشخصيات أخرى تولت هي تقديمها للقارئ دون أن تولي اهتمامها للأحداث من وجهة نظرها هي، وإن كان صوتها خافتا غلب عليه تدخل السارد الذي ينقل كلامهم .

الصوت الوحيد الدي خصص له الكاتب فصلا كاملا –إلى جانب صوت "احميدة" الذي كان يتناوب عملية السرد مع الراوي- هو صوت "كمال منصور" الذي يظهر كبطل لقصة ضمنها الكاتب داخل روايته، إذ كان يروي أحداث اعتقاله وهروبه من السجن واللحاق بالجماعات المسلحة... ومزج في حكي قصته بين السرد الذاتي والمونولوج الذي يعبر عن قلقه وخوفه وتردده وانشطار شخصيته، فجاءت قصته على شكل مذكرات، حيث وضع لها الكاتب عنوان " مذكرات كمال منصور" وفي هذه الحالة فالراوي يعلم ما تعلمه الشخصيات وتتساوى بذلك معرفته مع الشخصية.

أما الرواية ككل جمعت بين الرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة. الرؤية من الخلف حينما يسرد الراوي أخبار القتل وهجوم جماعة "أبو يزيد" على "ماكدرة" وما خلّفه هذا الهجوم من خوف ورعب، وأخبار أخرى من هنا وهناك تتعلق بشخصياته الروائية ماضيها وحاضرها.

أما الرؤية المصاحبة (مع) فبرزت في النص أثناء تولي "احميدة" عملية السرد بنفسه يحكي سيرته وحياته وكثرة كوابيسه التي تلاحقه أينما حل، نتيجة كثرة الاغتيالات التي ميزت جزائر التسعينات. فكما هو واضح أن الرؤية هنا لم تكن من خلال عيني الراوي فقط، بل كان يتخلى عنها لبعض الشخصيات، فهو إذن راو حاضر غائب. حاضر حينما يتكلف عملية السرد والاخبار وغائب حينما يتخلى عن عملية السرد للشخصية الروائية (احميدة مثلا).

أما إذا نظرنا إلى النص حسب تقسيم "سعيد يقطين"[1]



[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص315.

فإن في الحكي البراني يظهر لنا الناظم الخارجي في بداية الحكي كمؤطر ومقدم للحدث والشخصيات والفضاء بضمير (الهو) فيكون للراوي « دور تنظيم الحكي عبر تدخلاته التي يشي من خلالها إلى حضوره كراو»[1] غير مشارك، يسجل صفات الشخصية وتصرفاتها والأحداث وتطوراتها. ثم نجده ينتقل بعد ذلك إلى الحكي الجواني عبر الفاعل الذاتي الذي «يظهر لنا بجلاء عندما تكون ذات المبئر هي موضوعه في آن معا تميزا له عن الفاعل الداخلي في إطار الشكل نفسه »[2] الذي تمارس فيه الشخصيات الحكي عكس الذاتي الذي تخلو فيه الشخصية إلى ذاتها وتمارس الحكي كشخصية مركزية وهي شخصية احميدة كما بينا ذلك سابقا.

إذن فالراوي ينتقل من الناظم الخارجي إلى الفاعل الذاتي ومن الذاتي إلى الخارجي حتى آخر صفحة من روايته، فيكون عياشي بذلك قد سلك طرقا عدة لإقامة بنائه الفني، دامجا الحلم بالواقع والذاتي بالموضوعي والجواني بالبراني.

2. أيديولوجيا ومستويات اللغة:

إن النص الأدبي لا يتحقق إلا من خلال اللغة، التي تعد كيانا اجتماعيا وأداة للتواصل بين الأفراد، ذات أبعاد أيديولوجية غنية بالدلالات والتراكيب التي تحمل شفرة توحد بين المستوى الوظيفي والجمالي في العمل الأدبي، كما تمثل رداء للأفكار، وتكشف عن رصيد لغوي ومجموعة من المعارف التي تحيل على مرجعيات ثقافية. لذلك فالخطاب اللغوي هو سياق فكري متجانس مع طبيعة الأيديولوجيا ويعمل على بثها، فتشكل الأعمال الأدبية مجالا فسيحا تتجلى فيه عملية التواصل بين اللغة والأيديولوجيا[3] .

إن اللغة تتعدد بحسب ميادين استخدامها وتتباين حسب الوظيفة الاجتماعية والأيديولوجية لكل شخص. فلغة الطبيب مثلا تختلف عن لغة الفلاح ولغة السياسي تختلف عن لغة التاجر... وهكذا، ولكلٍّ حقله الدلالي الخاص به، وهذه اللغات وإن كانت كلها متباينة إلا أنها جميعا نموذجية اجتماعيا مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية. ما يجعلها متنوعة متعايشة تجسد للتناقضات الاجتماعية والأيديولوجية

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص383.

[2] - نفسه، ص316.

[3] - ينظر عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص31،41.

متوزعة بين الماضي والحاضر، ومختلف الفئات الاجتماعية والأيديولوجية و بين تيارات ومدارس وحلقات...[1]

يكشف نص المدونة عن مستويات لغوية مرتبطة بالمهن التي تشغلها الشخصيات المثقفة، فكما يقول باختين « يمكن أن نُدخل في الرواية "اللغات" والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال، لغات الأجناس التعبيرية، والمهن، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل، والمزارع، والبائع، والفلاح)...»[2] ، فبعض اللغات ترتبط بالوظيفة «كلغة أهل القانون (التي) لا تتطور إلا ببطء شديد [...] ولا تكاد تخرج عن النظام المؤلوف لدلالة ألفاظ المتعاملين بها في حقل القانون مثلا»[3] .

في مدونة "عياشي" نعثر على لغة واحدة هي اللغة الفصحى، لكن تختلف من حيث حقلها الدلالي بحسب وظيفة الشخصيات التي أثرت على طبيعة حديثها، فنجد مثلا لغة الصحفي، ولغة الأستاذ، ولغة السياسي، ولغة المتطرف، لكل حقله الدلالي الخاص به. جاء بعضها في شكل حوار وبعضها الآخر على لسان السارد، (وسنتناولها على حدة حسب هيمنتها في النص الروائي)، وعن هذه المستويات اللغوية في العمل السردي يقول عبد الملك مرتاض: إن على الكاتب أن «يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي...فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات»[4] . وعياشي في مدونته اهتم بلغة الشخصيات المثقفة فقط وأهمل لغة الشخصيات العادية الأخرى (كلغة السائق، والمقاول، وغير المتعلم، وربة البيت) وجعلها توظف لغة سردية حكائية صافية هي بالأحرى لغة السارد وخلفه المؤلف المحكم للعبة التأليف[5] وهي اللغة الغالبة على الرواية. أما عن المستويات اللغوية التي سوف نشير إليها فإنها تكاد تنحو

---

[1] - ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الآمان للنشر والتوزيع، زنقة المامونية، الرياض، ط2، 1987، ص53،54.

[2] - نفسه، ص71.

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005، ص 163.

[4] –نفسه، ص157.

[5] – ينظر: صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية ***قراءة في نصوص العروي الروائية***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص72.

منحى العلمية الجافة، لارتباطها بمهنة الشخصيات الروائية. لذلك ارتأينا البدء بلغة الصحفي، باعتبار معظم شخصيات الرواية صحفية.

لغة الصحفي: وهي أكثر اللغات بروزا وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار المقالات التي كانت تنشر الأخبار الوطنية. منها السياسية وأخبار القتل والاغتيالات المستمرة. والخطاب الإعلامي الصحفي عامة له علاقة «بالكلام و بالإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام: إنه ينتقد ملفوظا، وجهة نظر، يجادل، يسخر...وإذا حلل عملا يكشف وجهات النظر التي تحفزه، ويصوغها لفظيا مبرزا إياها بما يلائم: بالسخرية، بالغضب،...إلخ»[1] ويختار الصحفي إبراز العناوين المثيرة لمقالاته حتى يتمكن من جذب القارئ إليه وإغرائه. ومن بين هذه العناوين المغرية ذات اللغة الإعلامية التي اختارها احميدة «لالة فتيحة تعترف، قدر امرأة كانت ذابحة »[2] . فالعنوان كما أشار بعض الصحفيين مثير وقاس في الوقت نفسه كما هو الحال أيضا بالنسبة لعنوان آخر قال عنه الجنرال أنه على الرغم من قساوته فهو يعبر عن الواقع بوضوح «حكم في أزمة سياسيون مفلسون»[3]، ومن خلال حديث بعض الشخصيات يستطيع القارئ أن يتعرف على لغة الصحفيين من خلال فحوى ومضمون حديثهم الذي يدور جله حول أهم الأخبار الإعلامية التي سيتم نشرها، فمثلا نجد "علي خوجة" يسأل حميدو عن مقاله الأخير ومدى نجاحه: «المراسلة الأخيرة أعجبتك أم لم تعجبك يا احميدة، قل الحقيقة .

عمر، هل وجدت المراسلة خبطة إعلامية حقيقية أم أنها مجرد قعقعة؟

قل رأيك بصراحة "لا تخجل"

-انشقاق كبير في الجماعة الجزائرية

-خروج "الإنقاذ" وقيادي من "الجزارة" »[4]

إذن من خلال ملفوظات هذا الحوار ومن خلال مقال آخر كتبه "علي خوجة" حول هذه الأحزاب وانتقادها، نعرف غاية هذه الأيديولوجية الإعلامية الراغبة في كشف

---

[1] - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 104.

[2] -احميدة عياشي، متاهات، ص197.

[3] - نفسه، ص177.

[4] - نفسه ، ص169.

الصراع الأيديولوجي بين هذه الأحزاب وتعريتها للمجتمع الجزائري، وإزاحة الستار عن هذا التيار وما حدث فيه من انشقاقات.

- **اللغة التاريخية:** اعتمد الكاتب في النص لغة تاريخية في الماضي القريب ولغة تاريخية في الماضي البعيد، ولم يأت ذلك اعتباطا وإنما ليدلل على مدى تشابه الأحداث على الرغم من مرور عدة قرون، وتأكيد مقولة التاريخ يعيد نفسه. فأحدث تطابقا حتى في أسماء شخصياته (علي، عائشة، عمر، عبد الرحمن).وأشار إلى الخلافات والنزعات التي شهدها العالم الإسلامي في عهد الصحابة والتابعين ففي حديثه عن بيعة الصحابي عثمان رضي الله عنه يقول: «واتفقوا على بيعة عثمان وانتظم الأمر واستمرت الدعوة في زمانه وكثرت الفتوح وامتلأت بيت المال غير أن أقاربه من بين أمية قد ركبوا مهالك فركبته ووقعت في زمانه اختلافات كثيرة وأخذوا عليه كلها منسوبة إلى بني أمية»[1]
- **لغة السياسي:** وهي اللغة الصادرة عن السياسي، أو من يهتم بالشؤون السياسية ومن ذلك قول الجنرال معلقا على حال الجزائر «فإننا نقول أن ما عرفته الجزائر من أحداث كبيرة عميقة منذ أكتوبر1988 لم تعرفه خلال ثلاثة عقود من الاستقلال [...] (و) منطق أننا دولة حديثة الاستقلال قد لا يكون مبررا للتخلف والانحطاط السياسي، إن عمر كندا المستقلة هو نفسه عمر الجزائر، بل ما كانت تتوفر عليه الجزائر من أسباب النجاح في بداياتها كان يتجاوز بكثير حظوظ كندا، لكن بعد مرور نفس الفترة على البلدين، أصبحت المقاربة اليوم تبدو غريبة، لما وصلت إليه كندا، وما نعيشه اليوم من تخلف وانحطاط سببها الأساسي ضعف النخبة الحاكمة وسوء تسييرها وضحالة مخيالها»[2] .وفي مواضع كثيرة نجد الراوي يتحدث هو الآخر بلغة السياسي، ينتقد الأوضاع ويتساءل عن عجز الجزائر عن تحقيق أي تقدم يذكر على الرغم من انتقالها من نظام الجزب الواحد إلى نظام التعددية الحزبية « لماذا بعد عشر سنوات تقريبا من الموت الرسمي لنظام الحزب الواحد ودخول الجزائر بعد دستور 1989 عهد التعددية الحزبية لم تتمكن من العملية الديمقراطية، من تحقيق تقدم نوعي، ولحظات فاصلة من حيث الانتقال إلى نظام جديد،

---

[1] – احميدة عياشي، متاهات 161.

[2] - نفسه، ص183.

مختلف جذريا عن النظام السابق؟ هل الداء كامن في حدود الجيل الجديد من السياسيين، أم في سلطة القوة العاطلة المتجذرة في سراديب النظام القديم، وفي سطوة القوى المحافظة داخل دواليب الدولة أو في البنى التقليدية للمجتمع ...»[1]. فالرواية إذًا تكشف عن لغة شخصياتها السياسية ولغة الكاتب الذي تخفَّى خلف شخصية الراوي لتقديم وجهة نظره من القضية السياسية في الجزائر، وهي بذلك لغة تقريرية جافة ليس فيها أي فنية أو جمالية تجعلها ترقى إلى مستوى اللغة الإبداعية المجازية.

- **اللغة الدينية والمتطرفة:** وجاء معظمها على لسان بعض الشخصيات الإرهابية التي تدعي الإيمان وإقامة الشريعة الإسلامية وحدود الله عن طريق الخطاب المنقول، ومن ذلك قول جمال فوزي لكمال منصور في محاولة إقناعه بالمفاهيم الدينية الجديدة « إننا نعيش في جاهلية، إنها جاهلية القرن العشرين[...] الجماعة عازمة إنشاء الله أن تخرج إلى النور .. أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف، من السر إلى العلن»[2] والكلام في ظاهره يبدو ذو نزعة دينية يرغب في تحقيق هدف ديني، غير أنه يظهر عكس ذلك عندما يلجؤون إلى استعمال العنف بعد إحساسهم بالعجز عن تحقيق مطالبهم وأهدافهم، ومنه أيضا قول أبو يزيد «قتلانا في الجنة قتلاكم في النار»[3] ، فهو يعتقد أن قتال إخوته في الدين جهاد في سبيل الله سوف يُجاز عليه ، لأنه ومن معه المؤمنون، ومن يقاتلونهم هم الكفار وجب قتالهم والتخلص منهم، مما يعني أنهم يأخذون بظواهر النصوص دون معرفة مقاصدها الحقيقية، وبذلك فهمها فهما سطحيا بحسب ما يخدم مصالحهم ويُحل تصرفاتهم وأفعالهم، ما يعكس تطرفهم وانحرافهم.

إن اللغة التي اعتمدها الكاتب في روايته هي اللغة الفصيحة سواء في سرد الأحداث أو في حوار الشخصيات، باعتبار أن معظم شخصيات متاهات هي شخصيات مثقفة، وفي المقابل لا نكاد نعثر على العامية البحتة أو التهجين بالعامية في حوار الشخصيات البسيطة والتي كان حضورها ثانويا وسطحيا (السائق، شخصيات إرهابية)، إذ وجدنا الكاتب يفرض عليها لغته المعيارية ذات مستوى لغوي واحد وهي اللغة الفصيحة التي لا تتناسب

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص177.
[2] - نفسه، 18.
[3] - نفسه، 251.

مع منطوق ومستوى الشخصيات المتحدثة، في حين كان يُفترض أن يترك الشخصيات تتحدث بلغتها ولهجتها الخاصة، حتى يكون هناك ما يسمى بالتعدد اللغوي والكلامي في الخطاب السردي، كما نبه إلى ذلك ميخائيل باختين في "الرواية البوليفونية"، وحتى يتمكن القارئ من التمييز بين لغة الراوي ولغة الشخصية المثقفة ولغة باقي شخصيات الرواية التي ساوى الراوي بينها، فظل الروائي مخلصا للفصحى التي طغت على المشاهد الوصفية والحوارية على حساب منطوق الشخصيات التي تستدعي في الأصل خطابا متنوعا(لغة وفكرا ورؤية وثقافة)، حتى تحقق الرواية بذلك المصداقية وتوهم المتلقي بالواقعية -هذا الواقع الذي حرصت الرواية على نقله وعكس أغواره وتناقضاته- والكشف عن تنوع الخطاب اللغوي والثقافي والفكري... . وإبراز خصوصية البيئة الاجتماعية والثقافية واللغوية.

إن التنوع اللغوي الذي أهمله الكاتب بالرغم من تنوع الرواة، جعلها تنتمي إلى الرواية الأحادية المونولوجية التي تنفي التعدد اللغوي واللهجي، ما جعل لغة الكاتب تسيطر على النص الروائي، إذ يستخدمها الراوي ويتكلمها المثقف والسائق والبطال وربة البيت ... فتقلصت المسافة بذلك بين الراوي (بضمير الأنا) والروائي، وبينه وبين شخصياته المثقفة بحكم انتماء هذه الشخصيات إلى جيل واحد وتقارب مشاربها الثقافية وتقلدها مناصب مهنية نفسها (التعليم، الصحافة) ما جعل أهدافها واهتماماتها مشتركة، فألغى بذلك سمة التمايز الفردي بين الشخصيات الروائية.

4. طبيعة الحوار بين الشخصيات المثقفة:

لقد أولى الناقد الروسي "باختين" الحوار اهتماما كبيرا في الرواية المتعددة الأصوات خلال دراسته لأعمال "دوستووفسكي". ذلك أن الحوار ضروري للكشف عن الشخصيات الروائية وسبر أغوارها والكشف عن كيانها ومكنوناتها الفكرية والثقافية وحالتها الاجتماعية وانتماءاتها السياسية. كما أنه يساعد على نمو وتطور الرواية والدفع بها إلى الأمام. والحوار في الرواية كما هو معروف نوعان: حوار خارجي (الديالوج) وحوار داخلي (المونولوج).

1. **الحوار الخارجي (الديالوج):** وهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر، أي بين المرسل والمرسل إليه بغية تبادل الأفكار أو للتعبير عن الصراع بين الأيديولوجيات والكشف عن وجهات نظر حول العالم الروائي وانتقاده، وتحديد المواقف والآراء من القضايا الاجتماعية والسياسية. وقد يرد الحوار في الرواية ولا يحمل أي وجهة نظر حول المبأر وإنما يكون عاديا لا يعبر عن أي مرجعية كما ورد ذلك في بعض المقاطع الحوارية في المدونة.

رصد عياشي في متاهات عدة حوارات تتراوح بين الطول والقصر بين الشخصيات المثقفة، بعضها فيها ما يشير إلى المستوى الثقافي والفكري للشخصيات وبعضها جاء عاديا حول أمور الحياة ومتاعب العمل كما هو الحال (الغالب) بين باقي الشخصيات العادية وحتى المثقفة التي يكون حديثها حول مسائل روتينية عادية لا تثير القارئ ولا تلفت انتباهه.

عرض الكاتب حوارا مطولا دار بين عمر وزوجته شهيناز حول قضية المثقف وعلاقته بالسلطة، فثارت هذه الأخيرة في وجه زوجها مدافعة عن المثقفين ساخطة على السلطة –وإن رفضت اتهامها بالدفاع عنهم- فراحت تسرد تاريخ الحركات الوطنية وزعمائها والشعب وعلاقته بالسلطة، حتى غدا هذا الحوار سردا يغلب عليه صوت واحد (شهيناز) امتدّ حوالي ثلاث صفحات وكأنها بصدد إلقاء محاضرة. ولعل مهنتها بالتدريس في الجامعة بكلية التاريخ أثر على كلامها، وجعلها لا تتوقف عن السرد والشرح والتحليل والتعليق حتى أحس زوجها بالملل والرغبة في النوم، وربما يرجع ذلك لعدم رغبته في الخوض في مثل هذه الأمور التي تزيده قلقا وتوترا.

«المثقفون هم دائما هكذا عندنا، نظرتهم فيها غطرسة وحول ويغشاها ضباب كثير..

-يبدو أنني لا أقول جديدا عندما أدعي أن رجال الحكم عندنا يفتقرون إلى الدهاء، أي أنهم ليسوا بالذكاء الذي يمكنك أن تتصوره.

-ذكاؤهم ودهاؤكم من طراز خاص يا شهيناز..

-وما هذا الطراز الخاص من الذكاء والدهاء يا ترى؟

قال عمر وكأنه أراد أن يتخلص من الورطة التي سقط فيها.

-لو لم يكونوا أذكياء لما استمروا كل هذه السنوات في الحكم وحافظوا على مواقعهم رغم التحديات التي واجهت النظام ثم مضيفا في استفزاز واضح.

-لو لم يكونوا أصحاب مكر ودهاء لما ضحكوا بسهولة على المثقفين وروضوهم وجعلوا منهم مجرد أعوان فنيين وأدوات حققوا بها مآربهم.

-صمتت برهة ثم استأنفت دفاعا عن نفسها كالعادة.

-هؤلاء ليسوا بأذكياء، وإن شئت ذكاءهم يقوم على الحيلة والغريزة، أما أسباب استمرارهم في الحكم فهذا يرجع إلى نهج البطش الذي تبنوه من خلال خنق كل صوت معارض ..لكن يرجع ذلك إلى أسباب يتعلق بعضها بالتاريخ وثقل ظلال الأجهزة وشبه غياب المجتمع المدني وهشاشة الطبقة السياسية...»[1]

الحوار طويل جدا أخذنا منه هذا المقطع الذي ينم عن مستوى ثقافي معين وعن وعي المثقف وإدراكه لحقيقة العلاقة بينه وبين السلطة من جهة وبينه وبين مجتمعه من جهة أخرى، وهذا الحوار وإن بدا مشحونا بالتوتر والعصبية من طرف شهيناز، لا يقوم على الخلاف وإنما يريد كل منهما إبداء رأيه من الزاوية التي ينظر منها إلى المثقف وأزمته والدفاع كلٌّ عن رأيه محاولا إقناع الآخر دون رفضه أو إلغاء رأيه.

من جهة أخرى تناول الكاتب حوارا أخر ينم عن الوعي السياسي، وعن تأثير علاقات العمل على حوار الشخصيات، إذ كانت تدور جلها حول مهنة الصحافة واللقاءات الصحفية وعناوين المقالات المنشورة وموضوعاتها وأزمة البلد السياسية. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر الحوار الذي جرى بين الصحفيين "احميدة" و"علي خوجة" و"عمر" مع الجنرال المتقاعد.

فقبل أن يدخلوا في صلب الموضوع تناول حديثهم مشكلة الصحفيين وأزمتهم ووقوعهم بين مخالب متعددة فيقول علي خوجة: «الصحفي في هذا البلد أصبح ضحية متعددة الوجوه والأشكال، ضحية نفسه، ضحية الحسابات الخاطئة، ضحية الوهم والحقائق المقلوبة، ضحية مسارت التاريخ المنحرفة، وضحية السلطة والمجتمع في آن الوقت.

احميدة

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 219،220.

لكن من هذه العبقرية التي جعلت من الصحفيين أهدافا وكباشا للتضحية

ثم أضاف

من هؤلاء الأشباح الذين يقفون وراء التصفية الجسدية للصحفيين ووراء هذا الدمار المرعب؟»[1]

ويستمر هذا الحديث المطول إلى أن يدخلوا في صلب الموضوع للحديث عن الأوضاع السياسية في الجزائر على شكل استجواب للجنرال.

«هل من الممكن أن تتحالفوا مع القوى التي أبعدتكم من الحكم؟

-نحن لم نبعد نحن برأنا ذمتنا أمام التاريخ، وقدمنا استقالتنا بمحض إرادتنا.

-لكن لماذا لم يعلن عن هذا الموقف آنذاك؟

-أردنا اتقاء الفتنة

(ملعون من يوقظها؟)

إن الأجيال السياسية التي عرفتها الجزائر المستقلة لم تعرف كيف تتسامى، ولم تتجه نحو العالم المنتج للأفكار، بل ربطت مصيرها، أكاد أقول قبل ميلادها بمن يملك القوة القائمة على القهر والبطش تارة، وعلى الإغراء تارة أخرى.. وتحول المشهد السياسي إلى قطبين، قطب يملك القوة ولا يملك الأفكار، وقطب يفتقر إلى القوة والأفكار معا، لكنه على استعداد تام أن يلعب دور الملك المزيف للقوة والأفكار»[2].

والملاحظ أولا، أن الكاتب لم يكشف عن اسم الجنرال وإنما نسب إليه صفة عمله التي عرف بها مضيفا لها صفة المتقاعد، وذلك للتعميم فقد أطلق هذه التسمية (الجنرال المتقاعد) على شخصية سياسية ليعني بها كل الشخصيات السياسية التي تتصف بالمرونة والقدرة على التهرب من الأسئلة التي تثير الحساسيات والصدمات، إذ لم يتمكن هؤلاء الصحفيون من أخذ شيء مهم من الجنرال « لكن أنت تعرف مع رجال الحرس القديم مثل الجنرال، التحديد يبقى صعبا وزئبقيا..

-لم تحاصروه، الم تنزعوا منه شيئا مهما؟

-إنه محصن جدا، وذئب سياسي حقيقي.

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص181،182.

[2] - نفسه، ص183،184.

-إذا لم تفلحوا في انتزاع شيء مهم..»[1] .

فاحميدة مثلا حينما سأل الجنرال « هل تعتقد أن العسكر سيستخلص الدرس من المأساة . وينسحب من السياسة..

-.....

-.....

-.....»[2] نجد هذه النقاط التي لا تدل على كلام محذوف ، وإنما على عدم إجابة الجنرال، لحرصه وعدم خوضه في مسائل حساسة، إذ قد يؤدي به أي تصريح يدلي به إلى ما لا يحمد عقباه ويجني ثمار ما قاله غاليا. والشيء نفسه بالنسبة للصحفيين الذين يدفعون حياتهم ثمنا لكلماتهم واستفساراتهم، لأن احميدة يشير مباشرة بعد سكوت الجنرال إلى هذه الكلمات التي كانت سبب مأساة الصحفيين.

والملاحظة الثانية اعتماده على حوارات مطولة تتجاوز الثلاث صفحات إضافة إلى الجمل الطويلة في غالب الأحيان لدرجة تحولها إلى مقاطع سردية تعكس مدى عمق الشخصية المتحدثة ومأساتها.

2. **الحوار الداخلي (المنولوج):** وهو الحوار الذي يكون من طرف واحد، ويكون هو المرسل وهو المتلقي في الآن نفسه، في صراع داخلي بين الشخص وذاته، ويأتي على شكل حوار داخلي ومناجاة للنفس ووصف الوعي والتداعي الحر.

تضمنت المدونة على عدد من المنولوجات الداخلية التي جاءت منسجمة مع طبيعة الشخصية المثقفة التي اتسمت بالخوف والقلق والتردد بالنسبة (لشخصية احميدة وانعكاسات الخوف في كوابيسه وكمال منصور وانشطار شخصيته)، فكشف عن الآثار السلبية التي تركتها الأحداث في نفوس الشخصيات التخيلية المثقفة. فلقد رصد ما دار من تساؤلات واستفسارات في خلد ونفس "احميدة" عن طريق المونولوج فيما يخص

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص196.
[2] - نفسه، ص184.

موضوع الكتابة، ولمن يكتب الكاتب، بخاصة إذا كان في مجتمع لا يقرأ، مجتمع تحكمه الديكتاتورية الشفوية[1] .

«خاطب احميدة نفسه:

هل نكتب لنغير. لكن نغير ماذا؟؟

إننا نكتب لنزداد عزلة على عزلة

نكتب لنزداد جنونا على جنون.

وفجأة انتشلته من تأملاته وفلسفته ذبابة»[2] .

فاحميدة يسأل وفي الوقت نفسه يجيب عن تساؤلاته وكأنه يُحدِّث شخصا آخر، وهنا هو المرسل وهو المتلقي .

بنفس الأسلوب يكشف كمال منصور عن اضطرابه وتردده عن طريق المناجاة التي تعري نفسية كمال المتوترة والمترددة في اختيارها وقرارها «هل سيكتب لي أن ألتحق بالمعسكر وانضم إلى الجماعة أم سألقى حتفي وأتحول على أيديهم إلى شيء كالرماد...؟هل يقبضون علي من جديد وأعود مجددا إلى ذلك العالم الروماني حيث ينتظرني ظل الاستنطاق الثقيل والصمت المطبق؟

(..لا لا سأصل إلى المعسكر وسيكون أبو يزيد شخصيا في انتظارنا)»[3].

وأخيرا بعد الحيرة والتردد الذي طبعت ذات "كمال" استطاع أن يخلص إلى قرار نهائي وهو اللحاق بالجماعة وإن صعب عليه أمر الاختيار فكلاهما ليس في صالحه، والسجن والجبل كلاهما مرّ، ولكن بعد اختياره الهروب إلى الجبل رأيناه كيف يناجي نفسه مرة أخرى في أسى ومرارة وحزن كبير «لالا أنا لا أريد أن أموت هنا في هذه الغابة الكثيفة والجبال الغريبة.. بعيدا عن أسماء.. وعن جو قاعة المطالعة بالمكتبة الجامعية.

(أيضا) لا أنا لست جبانا .. حياتي ليست أفضل من الحيوانات الأخرى، حيوانات كل هؤلاء وأولئك الذين ماتوا ممزقين بالرصاص. أو أشلاء ..أو يتمرغون في دمهم»[4]. وعلى هذا فإن شخصية كمال تتسم بالصراع وكثرة التردد في تحديد مصيره، ويرجع ذلك إلى

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ، ص103.

[2] - نفسه، ص103.

[3] - نفسه، ص 254.

[4] - نفسه، ص248.

الضغوطات النفسية التي يعيشها وتأثير الواقع السياسي فيه، إذ يظهر ذلك من خلال مناجاته وحواره الذاتي.

رابعا: مرجعيات الشخصيات المثقفة

غالبا ما تستقي الشخصيات المثقفة ثقافتها من منابع متعددة ومتباينة توسع دائرة معارفها واهتماماتها، وتكشف عن تطلعاتها و أيديولوجياتها . لذلك حاولنا من خلال هذه المدونة أن نتعرف على المرجعيات الثقافية لشخصياتها المثقفة، فوجدناها اهتمت أكثر بالثقافة المحلية والعربية أكثر من الثقافة الغربية الوافدة.

1. الثقافة المحلية والعربية

- **الثقافة التاريخية:** لقد احتلت الثقافة التاريخية مساحة واسعة في المتن الروائي ما يعني أن الشخصية المثقفة التي وظفت هذه الثقافة مطلعة على التاريخ الإسلامي ومتأثرة به، و يظهر ذلك من خلال استرجاع حميدو لأحداث هذا التاريخ . ومن كثرة قراءاته لكتب التاريخ التي كان مولعا بها، ويتبين ذلك جليا من خلال عرضه ما قرأ على مسامع زوجته وردة، ومن ذلك ذكر ما حدث من معارك وحروب بين "أبي يزيد النكاري" و"الخليفة المنصور" وما اتصف به "أبو يزيد" وأعوانه من ظلم وجور وقتل وذبح وسبي وحرق فقد « كانوا على الجرأة على الله يرمون الأطفال في الهواء ثم يلتقفون بالسيوف»[1] ومن ذلك أيضا ما نقل حميدو عن "ابن الأثير" في قوله: «مذهبه تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخروج على السلطان، فابتدأ يحتسب على الناس في أفعالهم ومذاهبهم وأصبحت له جماعة تعظمه حتى اشتددت شوكته وازداد أتباعه في عهد القائم ولد المهدي ومن يومها راح يشن الغارات ويحرق ويفسد»[2].

اهتم الكاتب أيضا إلى جانب ذلك بنقل أخبار أعظم خلاف بين الأمة الإسلامية على لسان احميدة، وذلك حينما مرَّ وأصدقاؤه بالسقيفة بشوارع سيدي بلعباس فذكرته بنزاع سقيفة بني ساعدة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، فقال وهو يحدث صديقه "عبد الرحمن" «في الوقت الذي كان فيه المهاجرون الأولون منشغلين بمراسيم دفن الرسول

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص22.
[2] - نفسه، ص12.

محمد (ص) وتهدئة من أفزعه موته، وبعد ان تواعدوا على إرجاء البث في مسألة الخلافة إلى الغد بادر حزب الأنصار بالاجتماع في سقيفة بني ساعدة وهذا التدبير مسألة الإمارة وموقفهم من المهاجرين إذ هم نازعوهم في السلطة. لكن أثناء الاجتماع كان ثمة عيون لأبي بكر ترى أحقيته في الخلافة. ومن هذه العيون رجلان شهدا بدرا من الأنصار هما عويم بن ساعدة ومعن بن عدي»[1] . وهناك نصوص أخرى كثيرة حول هذه الحادثة وحول معركة الجمل ومشاركة السيدة "عائشة رضي الله" عنها فيها وما حدث من قتل وسفك دماء، ثم ذكر اسم قاتل "علي كرم الله" وجهه (عبد الرحمن بن ملجم). كما تحدث احميدة في صفحات أخرى عن "البيذق" تلميذ "ابن تومرت" حينما سألت صديقة عائشة عنه «قالت صاحبة البشرة البيضاء ومن هذا البيذق؟

قال احميدة: هو أبو بكر بن علي الصنهاجي المكنى بالبيذق ترك لنا كتابا بعنوان "أخبار المهدي بن تومرت" وما يعرف عن حياته بعد لقائه بابن تومرت الملقب بالمعصوم أنه كان يرافقه عند عودته من المغرب بعد رحلته إلى المشرق »[2] .

أما "شهيناز" فاهتمت بعرض تاريخ الحركة الوطنية وميلادها الحقيقي مع "مصالي الحاج والحاج" و"الحاج عبد القادر" وزملائهما الذين أسسوا حزب شمال إفريقيا «حاول أن تستعيد ما قرأته في كتب التاريخ عن العشرينيات، أصداء ثورة أكتوبر الروسية انتشار الأفكار التحررية انعقاد مؤتمر فرساي، الحزب الوطني وجد نفسه كالحوت في الماء، أصبح مصالي الحاج نجما وطنيا...هذا كل شيء جميل، أليس كذلك؟ لكن مع هذا الشيء الجميل ثمة نبتة قبيحة في بطنه»[3]. ثم أشارت إلى الصراع الأيديولوجي الذي كان أثناء الثورة وما ترتب عنه من تصفيات جسدية، وإلى بذور التسلط الحالي للعائلة السياسية بالجزائر.

من خلال ما ذكرناه يتبين مدى سعة ثقافة هاته الشخصيات واطلاعها الواسع ومعرفتها للتاريخ الإسلامي والجزائري واهتمامها بهما.

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص280.

[2] - نفسه ، ص139.

[3] - نفسه، ص221.

➢ **الثقافة الإعلامية:**

إذا كان النص التاريخي الذي فرض حضوره بقوة في النص الروائي يعبر بالضرورة عن ثقافة الشخصيات الروائية المثقفة، فإن النصوص الإعلامية التي جاءت في شكل قصاصات صحفية مقتبسة من جرائد وطنية جاءت لتعبر عن مرجعية الكاتب/الراوي، غير المشارك أكثر منه لعكس مرجعيات شخصياته الروائية، وإن كان الأمر يمثل شيئا واحدا، لأن الشخصيات الموظفة في الرواية هي شخصيات صحفية، تمثل المحورية منها (احميدة، وحميدو) شخصية الكاتب في حد ذاته، غير أن الراوي يفضل في الغالب إدراج القصاصات الصحفية ضمن النص الروائي أثناء عملية السرد دون الاستعانة بشخصياته، لكن ما يعاب عليه أنه يوردها في كثير من الأحيان دون ربطها بسياق النص، فألفينها مبتورة لا علاقة لها بالنص المسرود، وكأننا به يكتب بطريقة فوضوية، كلما خطر في ذهنه خبر قام بإلصاقه ثم يواصل عملية السرد -الذي ساهمت القصاصات في تعطيله- والرابط الوحيد الذي وجدناه يجمع بين هذه النصوص الإعلامية والنص الروائي هو تيمة العنف، هذه التيمة التي جعلته يستحضر جل النصوص التاريخية والصحفية.

إن التفاعل الإعلامي يحضر بقوة في نص متاهات، إذ بلغ عدد القصاصات الصحفية المقتبسة من الجرائد اليومية الوطنية (جريدة الخبر، الوكالات، La Liberté) وجرائد أخرى لم يذكر أسماءها، اثنين وعشرين نصا إعلاميا مقروءا يتراوح بين الطول والقصر حسب أهمية الموضوع، وإن كانت جل الموضوعات التي تناولتها الجرائد تعرض أهم التغيرات السياسية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر ابتداء من الخامس أكتوبر 1988، ومن ثم التركيز على أخبار القتل والانفجارات والاشتباكات، والتحطيم، والهدم، والحرق، والإشارة إلى الخلافات التي كانت بين الإسلاميين وزعمائهم، واشتباكات مصالح الأمن مع مناضلي الحزب الإسلامي واعتقال أفراده. فهذه الأخبار لا تخرج عن إطار العنف الذي رسمه الكاتب منذ البداية. وموضوع العنف إذن، قبل أن يكون حدثا أساسيا في روايته كان أهم حدث ركزت عليه الجرائد الوطنية عن طريق أقلام الصحفيين ومن بينهم احميدة وزملائه كشخصيات روائية ، فالعنف الذي جاء عبر

الصحف اليومية هو عنف إعلامي يركز على أحداث العنف بأنواعه، يستخدمه الصحفي بغية التأثير في القارئ وتبصيره بما يحدث، بإسقاط الأقنعة وفضح المستور و الكشف عن الأيديولوجيات وكيفية تفكير أصحابها، لا عنف مسلط على أفراد المجتمع أو على المتلقي

إن تعدد القصاصات الصحفية بهذا الشكل اللافت في نص روائي واحد - بعضها كتب بخط بارز وواضح- إنما جاء للتأكيد على قتامة الأوضاع التي مرت بها الجزائر وعلى مأساوية الأحداث ودمويتها، ولم تكن هذه التقنية الجديدة التي اتبعها كُتّاب هذه الفترة إلاّ عنفا آخر يمارسه الكاتب على القارئ تجعله يستثقل مواصلة القراءة، بخاصة إذا كان حضورها كثيفا ومبالغا فيه ومن دون داع إلى ذلك، أو فوضويا يفصل بين الأحداث دون أن تساعد على استمراريتها. فمثلا العياشي حينما أورد خبرا عن وكالة الأنباء الجزائرية عن حدوث انفجارات واغتيال الصحفيين أمثال "عبدوش بوسعد" كان قبل ذلك يروي بضمير الأنا عن طريق الاسترجاع حالة مرضه ودخوله المستشفى فيقفز بذلك عن طريق قصاصات الجرائد إلى أخبار لا علاقة لها بمرضه. وفي موضع آخر يفصل بين الحوار الذي جرى بين احميدة والسائق ونقطة وصوله إلى قصر الحكومة لحضور مؤتمر صحفي، يسرد خبرا آخر في نصف صفحة حول قرارات الإعدام التي أصدرتها المحكمة الخاصة بقسنطينة بحق أشخاص متهمين ببث الرعب وإنشاء جمعيات إرهابية، واعتداءات واستهداف رجال الأمن، ومحاولة القتل.

إذا كان ما قدمناه يمثل الثقافة الإعلامية لشخصية السارد/ الكاتب كمرجعية ثقافية اعتمدها الروائي لعرض حالة الصدامات السياسية التي نتج عنها تزايد العمليات الإرهابية، باعتباره صحفيا يمارس مهنة الصحافة في الواقع.- ما أثر ذلك سلبا على الكتابة الروائية- فإن هناك شخصيات صحفية أخرى تمثل الوجه الأخر للكاتب تتحدث بلسانه وتعبر عن شعوره ومواقفه، بخاصة إذا علمنا بتطابق شخصية "احميدة" التخيلية و "احميدة" الواقعية حينما يصرح باسمه في إحدى المواقف التي عكست سيرته الذاتية وذكريات طفولته. "فاحميدة" مثلا يتحدث عن عناوين مقالات قاسية ومؤثرة جعلت رئيس التحرير يختار إحداها في الصفحة الرئيسية "قدر امرأة كانت ذابحة" ، "وادي

الآخرة أو العيش في ظل الأمراء" (تابع)، وتحت أسفل العنوان الأول يكتب " كتب احميدة ع" ليكشف نفسه للقارئ مرة أخرى[1].

تحدثت الرواية أيضا عن حوار صحفي أجراه كل من "احميدة" و"عمر" و"علي خوجة" مع الجنرال المتقاعد الذي أُعجب بمقال سياسي كتبه "احميدة" على الرغم من قساوته، كما كتب أيضا عن مأزق عائلة الجنرال السياسية. وعن "عمر" فقد كُتب له أن يكتب آخر عمود بعنوان "أيها السلم تجلى"[2]. أما "علي خوجة" فكانت رغبته حينما كان في القاهرة أن يكتب مقالا عن جماعة الإخوان بمصر، وعندما فشل في ذلك بعد طرده من مصر وعودته إلى الجزائر، قرر أن يعيد الكرة لإنجاز العمل الذي حرم منه هناك، فكتب مقالا عن الجماعة المسلحة في الجزائر الأكثر صخبا وإثارة بعنوان "انشقاق كبير في [2]"الجماعة" الجزائرية".[3] ومن خلال ما سبق سنحاول في هذا الجدول تسجيل مضمون القصاصات التي اعتمدها الكاتب ومصدرها وصفحاتها كما جاءت في المدونة.

مصدر الخبر	مضمون القصاصات الصحفية المقتبسة	الصفحة
الوكالات	أ أخبار عن انفجارات واغتيال الصحفي بوسعد عبديش.	ص17
الوكالات	عمليات تفجير السيارات المفخخة.	ص18
الوكالات	وقوع اشتباكات بين مصالح الأمن ومجموعة من مناضلي حزب جبهة الانقاذ واعتقال أفراد منها بعد محاولتهم نزع شعار "من الشعب إلى الشعب " واستبداله "بالبلدية الإسلامية".	ص41
الوكالات	وفاة طفل عمره 15سنة.	ص41
الوكالات	إدلاء وزير الداخلية بحديث مع الأسبوعية المصرية "روز اليوسف" حول الاعتداءات واغتيال رجال الأمن الجزائري.	ص41،42
/	الحكم بالإعدام والمؤبد في حق مجموعة من الأشخاص بتهمة بث الرعب وخلق جو من انعدام الأمن، وإنشاء جمعيات	ص56

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص196.
[2] - نفسه: ص157.
[3] - نفسه: ص169.

	إرهابية.	
/	الحديث عن إحدى الكتائب التي تنشط بجبال اسطنبول وأمرائهم، واعتراف أحدهم على عملية ذبح المعلمات.	ص97
	19سبتمبر 1988: إلقاء الرئيس الشاذلي بن جديد خطابا حادا ينتقد فيه قيادات حزب جبهة التحرير وبعض إطارات الدولة.	ص105
/	الثلاثاء 04 أكتوبر1988: اشتعال المظاهرات والمسيرات واستعمال العنف وحدوث مشادات بين قوات الأمن والشعب	ص105
/	الأربعاء 05 أكتوبر1988: اتساع رقعة الغضب	ص105
/	الخميس 06 أكتوبر1988: سقوط جرحى وقتلى في صفوف المتظاهرين وإعلان حالة الحصار لمدينة الجزائر وضواحيها.	ص105
/	الجمعة 07 أكتوبر1988: انتشار العسكر في كل مناطق المدينة، وتنظيم أول مسيرة ضخمة للإسلاميين.	ص106
/	السبت 08 أكتوبر1988: ارتفاع حدة العنف في عدة أحياء.	ص106
/	الأحد 09 أكتوبر 1988: اتساع حملة الاعتقالات.	ص106
	الإنين 10 أكتوبر 1988: خروج آلاف من الشباب بالحي الجامعي بلكور في مسيرة سلمية وصامتة.	ص106
ا- الخبر La Liberté é	مجزرة جديدة ببوفاريك (قتل، ذبح، اختطاف، سلب ونهب)	ص132
/	خبر موجز عن حياة الرئيس الشاذلي بن جديد ومغادرته الحكم	ص149
/	خبر حول انشقاق كبير في الجماعة الاسلامية المسلحة	ص169
/	توقيف 16 مهرب أسلحة نحو الجزائر.	ص195
/	حكاية لالا فتيحة ومأساتها	ص196
/	اغتيالات قامت بها الجماعات الإرهابية واختطاف واغتصاب الفتيات.	ص275
/	اغتيال 20 مواطنا منهم امرأة حامل.	ص284

➢ **الثقافة الأدبية:** يأتي اهتمام الشخصيات المثقفة بالأدب والشعر والشعراء في المرتبة الثالثة بعد الثقافة التاريخية والإعلامية اللتين فرضت سيطرتهما على المدونة. فنجد وردة زوجة حميدو تحفظ شعر سعدي يوسف وترددده على مسمع حميدو الذي يذكّرها بذلك فيقول: «كنت دائما تتحدثين عن والدك وعن سعدي يوسف.. وتقرئين على مسمعي

مند أن كان طفلا، تعلم أن المطر

حين يأتي رذاذا

فلا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب، لا موجة في النهر

غير أنك تعلم أن الحياة اتسعت

كالعباءة في الريح...»[1]

فقد كرر هذه الأبيات مرتين في الصفحة (48، 49) ولعله يقصد من ذلك مدى تعلق وردة بالشاعر سعدي يوسف وبقصيدته، إذ كان صديق والدها ويسكن العمارة نفسها التي تسكن فيها عائلة وردة في "ماكدرة" قبل رحيله وعودته إلى بغداد.

في موضع آخر ذكر مقاطع طويلة للشاعر "فوزي كريم" استغرقت ست صفحات ولعله مبالغ فيه، لأن الكاتب حينما ينقل نصوصا شعرية طويلة وبأكملها فإنها تعرقل عملية السرد وتعيق القارئ وتمنع رغبته في مواصلة القراءة.

ويذكر أيضا أبياتا أخرى لمفتي الخوارج (عمران بن حطان) قيلت في قاتل "علي كرم الله وجهه" (عبد الرحمن بن ملجم)، وقد تذكرها "احميدة" حينما اقترب في كوابيسه من مطعم شخص اسمه "حطان"، فذكر أن هذا الشخص هو غير "ابن حطان" فقد كان كثيرا ما يستحضر أسماء شخصيات تاريخية كلما صادفه اسم من الأسماء (عبد الرحمن

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص48،49.

صديقه، /عبد الرحمن قاتل علي، عائشة زوجته/ عائشة صاحبة الجمل، علي صديقه المقتول/علي كرم الله وجهه حطان صاحب المطعم/ عمران بن حطان مفتي الخوارج وشاعرها) .

أما عن المسرح فقد كان احميدة أيام الجامعة مولعا بالمسرح، إذ أسس مع رفقائه فرقة مسرحية كان اسمها "تين هينان"[1] عرضت عدة مسرحيات غير أن نشاطها تقلص بعد تخرجهم وتوجههم إلى الحياة العملية، ضف إلى ذلك ضيق الوقت وقلة الإمكانات.

أما "احميدة عياشي" كسارد لم يتوان لحظة في نقل النص المسرحي "ثرثرة وسط ليلة جزائرية" كما هو والذي تم عرضه أيام الجامعة، وقد استغرق سبع صفحات من حجم الرواية، ومقطع آخر من روايته "ذاكرة الجنون والانتحار" ويدل هذا على تناص الكاتب مع أعماله الإبداعية تناصا ذاتيا كشكل من أشكال التفاعل النصي في المتن الروائي.

- **الثقافة الدينية:** لم يخل نص المدونة من الحضور الديني بخاصة على لسان السارد الذي وظف آيات قرآنية وأحاديث نبوية في المناسبات الداعية إليها. ومن ذلك ما ذكره حميدو عن طريق الاسترجاع عند وفاة جدته من أبيه وقد خيم عليهم الحزن والأسى لفقدانها « الطالب الفقيه سي مختار يشد على يدها اليمنى ويتمتم "كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوتِ (آل عمران الآية 185) و" يا نفس عودي إلى ربك راضية مرضية*"»[2] .وقد قرأ سي مختار الآية الأولى للدلالة على موت العجوز، وأن كل نفس لابد أن تذوق الموت وأن هذا حال ومصير كل مقيم في هذه الدنيا مهما طال عمره، وبهذا يرجع كل الخلق إلى ربهم وكل ذلك من أجل أن يخفف عنهم شدة مصيبتهم.

وقبل هذه الحادثة يتذكر جيدا عودة جدته من الحج وحديثها المستمر عن الكعبة مما جعله

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص136.

* الصحيح قوله تعالى " يَا أَيَّتُها النَّفْسُ المُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلى رَبِّكِ رَاضِيَّةً مَرْضِيّة" (الفجر الآية28).

[2] - احميدة عياشي: متاهات، ص 44.

يستدعي حادثة الفيل وتهديم أبرهة للكعبة وفي هذا الصدد يردد آيات من سورة الفيل[1] التي تحيل على تلك الحادثة، وعلى ما فعله الله بأصحاب الفيل.

وفي حديثه عن النار يقول احميدة «تأكل من يعترض طريقها وتسير صارخة (هَلْ مِنْ مَزِيد؟)»[2] وقد اقتبس هذه الآية من سورة (ق الآية30) وضمنها حديثه في سياق الحديث عن النار التي أضرمت في البيوت والأفرشة وأثاث المنازل، وتسلقت الجدران والجبال والأشجار، وأصبحت هاجسا وكابوسا تلاحقه دائما، وتستنجد بأهل المدينة بأن ينقذوها بجرعة ماء[3].

أما حادثة نزع احميدة وعمر لحذائيهما عند زيارة الجنرال في بيته فجعلته يستحضر "سورة طه" عندما خاطب الله نبيه موسى عليه السلام « (وهَل اتَاك حَدِيثُ مُوسى) [...] (إِذْ رَأى أَنْ نَارًا فَقَالَ لأَهْلِه امْكُثُوا إِني ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي ءَاتِيكُم مِنْهَا بِقَبَسٍ أو اجِدْ عَلَى النَّارِ هُدَى[...] (فَلَمَّا أَتَاها نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنّكَ بِالْوَادِ المُقَدّسِ طُوى)». (طه الآيات 9،10،11،12). وكأن بيت الجنرال بيت مقدس لا يسمح بتدنيسه بأحذيتهم، لذلك وجب عليهم نزعها عند دخولهم كما فعل "موسى عليه السلام"، على الرغم من أن "علي خوجة" لم يفعل ذلك عند أول وهلة ولم ينزعج منه الجنرال.

أما الأحاديث النبوية الشريفة فقد وجدناه يستعين بها دون الإحالة إلى ذلك ومن ذلك قوله: «تفرق بنوا إسرائيل على اثنتين وسبعين ملة وستتفرق أمتي على ثلاثة وسبعين ملة تزيد عليهم ملة كلهم في النار إلا ملة واحدة، قالوا يا رسول الله من الملة الواحدة التي تنقلب؟ قال ما أنا عليه وأصحابي»[4] . وقد جاء هذا الحديث النبوي في سياق الحديث عن الفتنة التي شاعت وانتشرت في الجزائر بداية التسعينيات.

ومن الأدعية مازال حميدو يتذكر الدعاء الذي قرأته الفقيرات اللاتي أنشدن في الحفل الذي أقامته عائلة "حميدو" بمناسبة عودة أحد افراد عائلته من السجن، وقد تزامن مع نجاحه في شهادة التعليم الابتدائي. «اللهم اجعل لي نورا وفي قلبي نورا ونورا في قبري

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص29.
[2] - نفسه ، ص130.
[3] - نفسه، ص131.
[4] - نفسه ، ص161.

ونورا بين يدي ونورا من خلفي ونورا من يميني ونورا من فوقي ونورا من تحتي ونورا في سمعي ونورا في بصري ونورا في شعري ونورا في بشري ونورا في لحمي ونورا في عظامي اللهم اعظم لي نورا واجعل لي نورا»[1].

وبعيدا عن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية نلمس في هذه الشخصيات وازعا دينيا ونفسا راضية و مؤمنة بالله متمسكة بتعاليم الإسلام. فهذا احميدة يتراجع عن قرار الانتحار، ليس لشيء إلا كونه يحمل في داخله يقينا بالله وخوفا من عقابه ومن لهيب نار جهنم. وأيضا كمال منصور يعود إلى صلاته بعدما بدأ يكتشف سحرها عندما أصبح يصليها مع الجماعة.[2]

- **الثقافة الشعبية:** في ثقافتنا الشعبية عادة ما تُقيم العائلات الجزائرية احتفالات بمناسبات مختلفة منها كما جاء في المدونة، عودة الحجاج بعد الانتهاء من أداء فريضة الحج، وخروج من حكم عليه بالسجن ظلما أو لأسباب سياسية وعودته إلى بيته وأهله. فقد حدثنا حميدو عبر التداعي والاستذكار عن تلك الاحتفالات التي لازالت قائمة في معظم المناطق لحد اليوم. كالاحتفال الذي أقاموه بمناسبة عودة جدته من الحج وخروج "مولانا علال" من السجن المتزامن مع نجاح حميدو في شهادة التعليم الابتدائي، وفي مثل هذه المناسبات تذبح الخرفان وتفتل النساء الطعام ويقرأ الطلبة القرآن وتنشد النساء (الفقيرات) اللاتي يختمن الحفلة بالدعاء، كما يزين الأطفال (البنات والذكور) بالحناء احتفاء بعودة الحجاج[3] .

ترتدي النساء المنشدات لباسا أبيضا معظمهن موشمات بشكل دائرة واسعة على الجبهة ويرددن أنشودة بأسماء الله الحسنى متبوعة بصوت البنادير[4]، أصواتهن موحدة كأنهن صوت واحد ويستحضرن صورة الولي الصالح "سيدي عبد القادر الجيلالي" الذي يظهر «من خلف ستار الأصوات ، وجهه فيض من نور .. يتجلى الصوت في كامل جلاله بلاغته ترتفع الأصوات وتهتز:

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات ص85.
[2] - نفسه، ص250.
[3] - نفسه ، ص8.
[4] - نفسه، ص 81

ياغوث الأعظم قل لأحبابك

وأصحابك.. من أراد منكم صحبتي

فعليه بالفقر ثم الفقر عن الفقر

فإذا تم فقرهم فلا ثم إلا أنا»[1]

ومن العادات التي تدخل ضمن الثقافة الشعبية والتي لازالت عالقة في أذهان الكثيرين التشاؤم من تقلب الحذاء على ظهره، وهذه الظاهرة تحمل دلالة سلبية ويتطير منها صاحب الحذاء، لذلك يسرع إلى قلبه وإعادته إلى وضعه الطبيعي، وهذا ما حدث مع احميدة وحذائه الذي أنكر عليه فعله فـ «قال الحذاء الذي كان مقلوبا على ظهره، لِم لَمْ تتركني وشأني، هل قلت لك يا احميدة ردني إلى وضعي الطبيعي الكريه؟

قال احميدة العادة تقول هكذا..

قال الحذاء: وما دخلي في عاداتكم الكريهة..

قال احميدة لو تركتك مقلوبا قد ينزل الشر على الرؤوس وتفتح الأبواب على مصراعيها أمام الفتنة»[2].

"احميدة" هو الآخر مازال يؤمن بهذا الاعتقاد ويتطير من رؤية الحذاء على هذا الشكل ويعتقد أنه نذير شؤم، وشر ينزل بالإنسان، كما يؤدي إلى انتشار الفتنة. لذلك عمد إلى الإسراع بإعادته إلى وضعه الطبيعي حتى لا تحل الكارثة ويحدث ما لا يحمد عقباه.

2. الثقافة الوافدة:

لم يهتم الكاتب بالثقافة الغربية بقدر ما صب اهتمامه بالثقافة العربية والمحلية، التي انعكست على شخصياته المثقفة والتي لم يظهر أنها استفادت أو تأثرت بالثقافة الغربية ولم نلمس سوى الثقافة الوجودية.

- **الثقافة الوجودية:** الوجودية تيار فكري وفلسفي تزعمه الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" وإن سبقه إلى فكرة الوجودية فلاسفة آخرون (كير كجرود –المؤسس الحقيقي للوجودية- مارتن هيدجر، كارل ياسبرز، نيتشه)، وقد استطاع الاستفادة من فلسفة هؤلاء وبلورة فكرته الوجودية، وانطلق هذا الأخير من كون الوجود يسبق الماهية بخاصة وجود

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص85.

[2] - نفسه ، ص160.

الإنسان، فالإنسان يوجد أولا ثم يدرك وجوده ونفسه وإنسانيته فيقول جان بول سارتر «إننا نعني أن الإنسان يوجد أولا، ثم يتعرف إلى نفسه ويحتك بالعالم الخارجي فتكون له صفاته، ويختار لنفسه أشياء، هي التي تحدده فإذا لم يكن للإنسان في بداية حياته صفات محددة فذلك لأنه قد بدأ من الصفر، بدأ ولم يكن شيئا، وهو لن يكون شيئا إلا بعد ذلك، ولن يكون سوى ما قدره لنفسه»[1] . فالإنسان إذا يوجد أولا ثم يكون ما يريد ويصنع نفسه كما يريد، يفعل ما يريد، يتصرف كما يشاء غير مقيد، حر حرية مطلقة مسؤول عن نفسه، إذ أن «كل فرد وصي على نفسه مسؤول عما هو عليه مسؤولية كاملة »[2] و«عندما نقول أن الإنسان مسؤول عن نفسه فنحن لا نعني أنه مسؤول فقط عن شخصه، ولكن مسؤول كذلك عن كل الناس»[3] .

هناك الكثير من القضايا التي دعت إليها الوجودية غير أننا سوف نركز اهتمامنا هنا على أهم العناصر والسمات التي وجدناها في الرواية وعثرنا عليها في شخصية "كمال منصور". كالقلق والخوف والتقزز والغثيان وهي مصطلحات كثيرا ما ترددت على لسان جان بول سارتر لدرجة أنه كتب قصة بعنوان " الغثيان".

إن كمال منصور باعتباره شخصية مثقفة يتخذ موقفا من العالم والمجتمع وينقده، بل ويرفضه بشدة ويرفض ما آلت إليه المدينة فيقول « بدأت أشعر بالضيق بل بالنبذ والاحتجاج ضد هذا العالم الجاهلي»[4] ويعني بالعالم الجاهلي مجتمعه ومدينة الجزائر وما آلت إليه من تراجع في الأخلاق وانحلال ديني، كما تحولت المدينة إلى «الصخب الأعمى يخترق الآذان ويملأ الدنيا طنينا أصما، ويجعل الأعصاب أشياء متهرئة عديمة الحس والانتباه» [5]

هذه المدينة التي جعلته يميل إلى العزلة والهروب إلى المسجد عله يجد ضالته، كما جعلته أيضا يحس بالقرف والغثيان والتقزز من كل شيء «منذ أيامي الأولى في الجامعة أصابتني العاصمة بالتقزز والغثيان، اكتشفت أن الفارق مهولا بين الحياتين حياة الأمس

---

[1] - ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كير كجرود إلى جان بول سارتر، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص14.

[2] - نفسه، ص15.

[3] - نفسه، ص16.

[4] - احميدة عياشي: متاهات، ص251.

[5] - نفسه ص250.

وحياة اليوم»[1] ويكرر هذا مرة أخرى في موضع آخر، فنظرته هذه إلى المدينة لم يخص بها العاصمة فحسب، بل حتى الأدب وحبه للشعر لم يعد ينظر إليه كما في السابق، ولم يعد يهتم به ويتذوقه فيقول: «أصابتني العاصمة بالغثيان والتأفف، تحول الأدب من لذة مطلوبة إلى عقوبة تشبه الحكم بالأشغال الشاقة»[2] .

إن كمال أصبح ينظر إلى العالم من زاوية أخرى، أصبح يثير لديه التقزز والغثيان، لم يعد يتحمل البقاء والعيش بينهم، لذلك فضل العزلة التي ما فتئ أن تحرر منها حينما انتقل إلى جبال عصفور. ولعله في ذلك يخالف الفكرة الوجودية في تخليه عن حالة الاغتراب.

وأكثر ما يميز هذه الشخصية أيضا الخوف والقلق الوجودي والتوتر الذي يقول عنه "ريجيس جويفيه": «إذا أردنا أن نميز الوجود بعلامة لا تخطئ من وجهة ما فإننا نقول أنه خاضع لليأس والقلق»[3] "فكمال منصور" يعبر عن هذا التوتر والقلق الوجودي الذي أشار إليه "جويفيه" عدة مرات في النص. فمرة أثناء هروبه من السجن وصعوده إلى الجبل، ومرة عندما استدعاه أمير سريته فيقول «امتقع لوني وجف صوتي، وشعرت كأن شوكة في حلقي وبدأ عرق بارد يتصبب من وجهي، وراحت دقات قلبي تخفق بقوة وسرعة حتى خيل إلي أنهم سمعوها .. فلقد كانت تخفق وتدق كالطبل الصفيح»[4] .

هكذا استطاع "كمال منصور" أن يعبر عن خوفه وقلقه واستسلامه الذي نتج عن اليأس.

وكل هذه الأمور تنم عن تأثير وجودية سارتر أو لنقل بعض سيماتها وعناصرها التي استطاعت أن تنفذ إلى شخصية كمال، فصنعت منه شخصية متوترة مترددة تعيش أزمة نفسية وصراعا داخليا مع نفسه وأيديولوجيًّا مع غيره.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات ص249.
[2] - نفسه، ص250.
[3] - ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية، ص43.
[4] - احميدة عياشي: متاهات، ص259.

الفصل الثـالث

الدلالة الأيديولوجية في فضاءات رواية متاهات

أولا: تجليات عنف الفضاء في نص الرواية

ثانيا: تجليات دلالة الزمن فى نص الرواية

أولا: تجليات عنف الفضاء في نص الرواية

1. الفضـــاء الروائـــي:

إن الحديث عن الفضاء الروائي يعني الحديث عن عدة فضاءات أخرى متضمنة داخل المدونة الروائية قد حددها حميد لحمداني وأشار إليها ثم فرق بينها وهي: الفضاء النصي*، الفضاء الدلالي*، والفضاء كمنظور أو كرؤية*، وأخير الفضاء الجغرافي، وهذا الذي يهمنا في بحثنا، إذ يطلق للدلالة على المكان «ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه»[1] ، وأيضا هو الإطار والحيز المكاني الذي تجري فيه الأحداث المحكية داخل النص الروائي بعيدا عن الواقع لأنه مكان متخيل يُخلق عن طريق الكلمات والصور «فالكلمة لا تنقل عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم)»[2]و «الفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاء وهميا وفضاء إيحائيا»[3]، كما أن المكان من بين أهم العناصر السردية التي لا يمكن الاستغناء عنها إلى جانب الاشخاص والأحداث والزمن، إذ لا يمكن للمكان أن يقدم بمعزل عن هذه العناصر.

إذا كان البعض يرى أن الفضاء هو المعادل لمفهوم المكان وأنهما مصطلحان يراد بهما معنى واحدا، فإن لحمداني حاول التفريق بينهما وجعل المكان جزءا من الفضاء، لأن الفضاء برأيه أوسع من المكان، فهو يشمل ويجمع بين عدة أمكنة. «إن مجموع هذه الأمكنة ، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه هو العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى، أو المنزل أو الشارع، أو الساحة

---

* الفضاء النصي :ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة الروائية باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وو ضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغبرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها.
الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشا عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب الراوي بواسطتها لأن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيها من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح. ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الإسلامي ، الدار البيضاء، ط1، 1991،ص 55، 62.

[1] - نفسه، ص62.

[2] - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 108.

[3] - حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 47.

كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية»[1] فالفضاء إذاً يسع كل هذه الأمكنة ويجمع بينها في عمل روائي واحد حتى وإن بدا أن الرواية تقدم أحداثها في مكان واحد، فإن هناك أماكن أخرى تحضر عن طريق الاستذكار وفي أذهان الشخصيات وكلها تساهم في بناء الحدث. وهذه الأمكنة التي يتولى تقديمها الراوي أو الشخصيات الروائية من وجهة نظر معينة تتعدد وتتنوع بتنوع الأحداث وتطورها، إذ إن «تنوع الأمكنة يستدعي تنوعا في الأحداث وبالتالي في الدلالات المترتبة عن تلك الأحداث من زاوية رمزية أو أيديولوجية»[2].

إن المكان كمكون هام للفضاء الروائي يوهم القارئ بواقعيته من خلال عملية الوصف الدقيقة، حيث إن ما يميز المكان هو طريقة الوصف، لأنه يمثل «الأسلوب الأمثل لتقديم المكان، فإنه يتصل بصورة أساسية بالبنية الفكرية والأيديولوجية العامة للنص، ويسعى لخلق الانسجام بين مختلف العناصر البنائية للرواية بهدف تشكيل تناغم يجسم الفكرة والرؤية التي يعمل النص على تأكيدها»[3] كما أن الوصف في الرواية «أصبح عنصرا له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة، ويؤكد "فلوبير" أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر في تطوير الحدث »[4]، وإن كان الأمر كذلك فإن عياشي لم يولي اهتماما كبيرا بوصف المكان، لأنه كان في أحيان كثيرة لا يهتم بذكر المكان كبعد هندسي يذكر صفاته ومميزاته بما يحويه من أشياء مختلفة، بقدر ما اهتم بذكر الأحداث التي تقع في هذا المكان، ويسمى الأسلوب الذي يعتمده هذا الوصف بالانتقائي إذ «يقدم الفضاء الروائي بشكل عرضي متداخل في ثنايا السرد والحديث عن الأفعال في الرواية أو في إشارات عامة إلى أماكن الانتقال والاقامة كالبنايات والشوارع والساحات»[5] فهو بذلك يتحول إلى «إشارات محملة بقوة إبلاغيه قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والأيديولوجية بصورة

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص 63.
[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 90.
[3] – عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 220.
[4] - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 115.
[5] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص221، 222.

تحدث الأثر الجمالي في المتلقي»[1] ، فهو ينتقل من مجرد بنية وشكل هندسي إلى مكان «يساهم في خلق المعنى داخل الرواية »[2] ،إذ لا يمكن أن يوجد المكان هكذا اعتباطا بلا معنى ودون دلالة وقيم رمزية. «إن المكان من هذا المنظور امتلك طاقة إنجازيه واضحة في المستوى الدلالي، بانتقاله من مجرد بعد هندسي تقليدي إلى عنصر بنائي حافل بالرؤية الفكرية للشخصيات»[3] لأن المكان يعكس حقيقة الشخصيات ويفسر طبيعتها ويشير إلى حالتها النفسية وطباعها ومزاجها فـ «من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[4]، فالمكان إذن «لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، فليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الابطال[5]

إن هدفنا من هذه الدراسة هو إبراز الدلالة الأيديولوجية والرمزية التي يؤديها المكان إلى جانب إظهار مقاطع الوصف وما تحمله من قيمة فنية وجمالية. لذلك سوف نهتم بأكثر الأمكنة تواترا في المدونة وأكثرها دلالة، وتكون البداية مع فضاء المدينة كفضاء عام يضم معظم الأمكنة باستثناء الجبل

1.فضـــاء المدينة:

لقد ارتبط الفضاء الذي اهتم الكاتب بإبرازه بأهم الأحداث التي ميزت المتن الروائي، لذلك فهو لا يرى في المدينة إلا ذلك المكان الحزين الذي استولى عليه أناس ليسوا غرباء عنه. بل هم أبناء المدينة العاقّين الذين تنكروا لها ولأمومتها وحقها عليهم. فغدت المدينة والجزائر ككل، كالأم الثكلى التي تنعى أبناءها الذين فقدتهم وترجو عودة الضالين منهم المتنكرين لوطنهم وثقافتهم ومقوماتهم وقيمهم ومبادئهم. إنهم أبناء عصاة عملوا على

[1] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 218.
[2] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 222.
[3] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص227.
[4] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30.
[5] - ينظر المرجع نفسه، ص29.

ترسيخ «كل قيم الرداءة والهدم والخراب، كما لو كنا أمام قوم عاثوا في الأرض فساداً»[1].

لم يكن اهتمام الراوي بإبراز المظاهر العمرانية والسكنية للمدينة أكثر من اهتمامه بما يجري فيها من مجازر واغتيالات، وكيف أن المكان تحول من مجرد شكل هندسي جغرافي إلى بناء فني يحمل رؤى فكرية وأيديولوجية، ومدينة تحمل صورا مأساوية انقلبت جحيما وألماً، رسمت معاناتها الرواية، فنقلت رائحة الدم ومشاهد القتل والتخريب إنها "ماكدرة" إحدى المناطق المجاورة لمدينة "سيدي بلعباس" التي اكتسحتها جماعة إرهابية وحولتها إلى خراب وطمست معالمها وأثارها « الواحدة صباحا نزلوا كالعقبان الخُرافية واكتسحوا المكان ..احتلوا مسقط رأس حميدو وأخذوه على غرة.»[2] ويضيف «يضرمون النار في البيوت والمحلات.. ويتركون الدم يتجمد في الشرايين .. جيش من الدود الغليظ يحاصر الرمل والماء »[3]. .إننا أمام مشهد خراب هذه البلدة الصغيرة و تحولها إلى بؤرة للتوتر، وفضاء «يفوح برائحة الأزمة المتشربة، ومثارا للإحساس المأساوي الذي يعايشه المكان كبؤرة للتأزم وفقدان الأمن في تلك المرحلة التاريخية المضطربة»[4]، التي شوهت المكان وحولته إلى كتلة من رماد و جعلت سكانه دائمي الخوف والاضطراب، مفجوعين وناقمين عليه. إنه إحساس نشأ عنه رفض للواقع ونشاز بين الإنسان والفضاء المكاني على الرغم من علاقة الألفة التي تربط بين المكان والشخصيات، باعتبار المكان الحيز الذي تتنقل فيه الشخصيات الروائية وتتأثر به ويؤثر فيها، فهي إذن علاقة تأثر وتأثير. كيف لا وقد أصبح المكان أداة للتعبير عن السواد والضباب والصراخ والفزع والعويل. لقد تحول إلى مجرد جسد مريض بلا روح.

"ماكدرة" المدينة الصغيرة، لم تكن تعاني الحزن والألم من جراء ما تشاهده من مجازر واغتيالات، ولم تكن تعاني تحول القيم والعادات والتقاليد فقط بل شهدت حتى

---

[1] - محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية *الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي*، إشراف أ الدكتور السعيد جاب الله، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، (مخطوط)، جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، 2008-2009، ص 116.

[2] - احميدة عياشي: متاهات، ص 09.

[3] - نفسه، ص 231.

[4] - محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، ص 127.

التحول المادي وطغت النظرة المادية تجاه المدينة والحياة، وأصبح الناس لا يؤمنون إلا بما هو مادي، «وفي ظل الترهل الذي اعترى ماكدرة تغير الناس وأصبحوا لا يؤمنون إلى بحياة مادية سمجة وبذيئة تلبد الحس وانطفاء الذكاء وهيمنة قيم هشة مشوهة تحث على التسلق السريع والانتهازية والأصولية.

وفد إلى ماكدرة مرحلون وأناس غرباء وعلّوا بناءات لا وجه ولا لون لها، وتعرضت تلك المساحات الفلاحية الخضراء إلى اغتصاب فض مريع حيث وئدت السواقي ودُفنت الوديان ومُلأت بالحجارة والصخور وخنقت بإسمنت ، هدمت الكثير من البيوت والأحواش ونصبت مكانها عمارات متراصة، مليئة بالأوساخ، وحافل محيطها بالقاذورات»[1]. لقد مس التحول جميع الجوانب، وسيطرت الحياة الجديدة على المدينة محملة بالدلالات السلبية التي تنم عن رفض الواقع ونبذه والاستنجاد بالماضي. إنه حاضر موبوء، حافل بالقيم الجديدة التي تمثل الانتهازية والأصولية، والتي تعبر عن البنى الفكرية والأيديولوجية التي شهدتها المدينة، وكأننا بالكاتب وبنظرته هذه. يريد أن يربط تحول البنية التحتية للمجتمع بتحول البنية الفوقية، وكأن الأصولية الجديدة -على حد تعبير السارد- هي سبب هذه المظاهر وهذا التشوه الحضاري والأخلاقي الذي شهدته المدينة. ليعلن هو الآخر عن رفضه وسخطه عليها وعلى القيم الجديدة.

"بوفاريك" هي الأخرى لم تعد كسابق عهدها ولم يعد احميدة ينظر إليها بمنظار الماضي. أصبح يراها من زاوية أخرى لأنها أصبحت تعني شيئا آخر غير الذي كانت تعنيه في السابق «بوفاريك التي اختفت عدت أراها من جديد، أراها من خلف اللون الأزرق وراء السماء عدت أراها، هي خلفي وأمامي، ينصب الرصاص كالمطر الأسود أسمع زخاته وعويله المدثر بالعويل والفزع، ناس كالعويل يحصدون، ويتعثر خلفهم النشيج وبقايا صور وتلبس الأرامل السواد وتسكن العيون، تبكم، يخترقها البهت بينما يتعرى الكلام من رداء المعنى، يمشي على الأرصفة عاريا، فاضحا سافرا، مجردا بلا حجاب بلا وجه بلا لسان[...] من يبكيني من يبكي بوفاريك؟»[2]، لم تعد هذه البلدة آمنة،

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص88.
[2] - نفسه، ص 128،129.

أصبحت خالية من كل شيء إلا من معنى واحد يجول طرقاتها ويطرق أبوابها، إنه فضاء مفتوح على الموت. فحتى الذين يتخذون من البيوت ملاذا لهم فإنهم يدركون حقا أن الموت سيدركهم مادامت البلدة قد فتحت ذراعيها لألسنة النيران التي تلتهم كل شيء.

إذا كانت "ماكدرة" لا تمثل سوى أزمة هذا الوطن في هذه الفترة الحرجة ولم تكن إلا «أحد تلك الأركان أو الزوايا التي أسهمت في تشكيل معادلة المأساة الوطنية في هذه المرحلة التاريخية»[1]، فإن مدينة الجزائر هي الأخرى فضاء يحيل على المأساة والوضع المتردي للوطن، تتسع أكثر لتشمل مآسي باقي المدن. هي لم تكن كما صورها الأعرج ومستغانمي على أنها فضاء سدومي مليء بالرذيلة والدنس وملجأ للسكارى والصعاليك بل هي مدينة تفجرت دما وعم الخراب أحياءها. تعبر عن حالة الانهيار والسقوط دون الاستسلام. إنها «عاصمة لكل المأساة الوطنية، ومركز تبث فيه مختلف المحن، والفتن، والدعوات والأفكار الهدامة التي ما فتئت تعم البلاد وتكتسح كل ربوعها»[2]، وانفتاح على العنف والقتل من خلال المظاهرات ورفع الشعارات وتهديم الممتلكات العامة والخاصة «في هذا اليوم (الخامس من أكتوبر 1988) اتسعت رقعة الغضب، فشملت أحياء أخرى من العاصمة و عدة مدن داخلية ..قام المتظاهرون بحرق المباني والمؤسسات التي ترمز للدولة مثل وزارة الشباب والرياضة، ووزارة التربية، قسمات الحزب الوحيد، أسواق الفلاح، محافظات الشرطة والمركب التجاري الضخم رياض الفتح، كما سقطت خلال اليوم أولى الضحايا»[3]. هذه هي العاصمة التي شهدت أولى مظاهر العنف، تتسع لتشمل باقي المدن الداخلية مطالبين بتحسين أوضاع المعيشة ورفع المدخول الفردي ومطالب أخرى ...مما جعل السلطة تتصدى لهم وتعلن حالة الحصار لمدينة الجزائر وضواحيها تحت طلقات الرصاص وسقوط قتلى وجرحى، دفعت الإسلاميين إلى الظهور «يُنضِّمون أُولى مسيرة ضخمة خلال هذه الأحداث تتجه نحو القبة وباب الواد إلى المستشفى الجامعي مصطفى باشا مطالبة السلطة بتسليم جثث الضحايا لدفنها»[4]

---

[1] - محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، ص 120.
[2] - نفسه، ص 120.
[3] - احميدة عياشي: متاهات، ص 105.
[4] - نفسه، ص 106.

إن هذا الفضاء الواقعي تتحرك فيه الشخصيات والحركات السياسية مرتبط بالزمن الذي لا ينفصل عن المكان حتى يتمكن النص من رصد أحداث واقعية ساهمت في تشويه صورته وتحويله إلى فضاء للصراع والقتال بعدما كان رمزا للحياة والحركة والأمل.

بعيدا عن الصراع ورائحة الدم وصور الخراب لازالت العاصمة تمثل صورة سلبية لدى شخصيات الرواية فهي «قشرة مزيفة والحياة فيها تبعث على القيء والملل والكدر...»[1] كما أنها تثير لدى "كمال منصور" التقزز والغثيان. لا يحبها ويحنّ كثيرا إلى مدينته عين تيموشنت التي تختلف كثيرا عن العاصمة ويعتقد أنها أحسن بكثير منها لدرجة أنه يقيم مقارنة بينهما في وصف مطول فيقول: « اكتشفت أن الفارق مهولا بين الحياتين، حياة الأمس وحياة اليوم، الحياة في عين تيموشنت والحياة في العاصمة.. عين تيموشنت طرقها نظيفة وشوارعها مضيئة وواسعة [...] الناس ليسوا عبيدا لوسائل المواصلات،[...] المقاهي الغاصة بالرواد غير مجردة من الكراسي وليست مليئة بالرؤوس والعيون المجهولة التي تتلصص عليك أو تنظر إليك شررا، هناك أشجار التوت والنخيل الشامخ [...] هناك الحدائق العمومية والعمران الكولنيالي القديم الذي لم يفقد من رونقه و وقاره شيئا كبيرا جنبا إلى جنب مع العمارة الإسلامية ذات الطراز العثماني المتجلية في الحمامات والمساجد والجوامع العتيقة والبناءات العربية التليدة[...] أما هنا في العاصمة فالصخب الأعمى يخترق الآذان ويملأ الدنيا طنينا [...] النساء يجلسن في نوع من التبرج الفاضح على شرفات المقاهي والحانات ينفخن الدخان ويقرعن الكؤوس قرعا، الإسمنت يزحف بعنف وصلف، يسرط الاشجار والفضاءات العزلاء ويلتهم كل ظل كل دائرة وبقعة خضراء [...] لا يوجد رجال يمشون وراء النعش كيلومترات يرددون (لا إله إلا الله) »[2].

النص طويل جدا، يمتد قرابة الصفحتين حاولنا أخذ هذا المقطع لنرى وجهة نظر هذه الشخصية إلى كلتا المدينتين لتتكشف بذلك أيديولوجيتها وميلها إلى كل ما هو تقليدي ومحافظ، والتمسك بالدين وبالأصالة والتقاليد. فنظرته إلى المكان إذن نظرة دينية

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 137.
[2] - نفسه، ص 249، 250.

ومحافظة تنبذ الحاضر وتتمنى عودة الماضي والحضارة الإسلامية من خلال المباني العربية والعمارة الإسلامية، وميله إلى الطبيعة ورفضه لمظاهر الحياة الجديدة التي تميزت بها العاصمة بما في ذلك جلوس النساء في المقاهي والحانات ينفخن الدخان ويشربن الخمر كأنهن بذلك بلغن قمة الحضارة. كل هذه القيم وهذه المظاهر جعلت "كمال" يشعر بالتقزز والرفض المطلق لهذا المكان الجديد المتحول الذي لم يألفه من قبل.

إن تحول المكان وتقلباته ينم عن واقع متوتر ومتأزم وعن ذات إنسانية أكثر توترا ورفضا لهذا الواقع. مما يؤدي إلى نشوء نشاز بين الإنسان والفضاء المكاني الحامل لكل هذه القيم الجديدة والأيديولوجيات المتناقضة

2.فضـــــاء السجن:

فضاء السجن من الفضاءات المغلقة التي تنعدم فيها حرية الإنسان، إذ يُحبس فيه الشخص فلا يبرح مكانه ولن يكون بإمكانه الاتصال بالعالم الخارجي. إنه مكان معاد تنعدم فيه أدنى معاني الإنسانية، لا يحس الشخص بداخله إلا وكأنه حشرة لا قيمة لها، أو شيء من الأشياء القديمة المهلهلة المرمية في قبو أو سرداب داخل المنزل التي لم تعد تصلح لشيء، فكذلك السجين الذي يحس بأن نفسه قد أهينت وكرامته قد ديست وبأنه فقد قيمته ورجولته وكامل إنسانيته. كما هو حال "الشيخ السلفي" الذي التقى به "كمال" في السجن حيث ظهرت على ملامح وجهه «مرارة الغبار وإمارات جرح العزلة»[1]دلالة على الوحدة والإحساس بالضياع والألم، بخاصة إذا كان هؤلاء السجناء سجناء سياسيون فكروا يوما في معاداة النظام أو طالبوا بتغيره بإقامة الدولة الإسلامية كما هو شأن "كمال منصور" و"الدكتور أبو إبراهيم" اللذان سجنا بسب انتمائهما الحزبي، إذ كانا ينتميان إلى "حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ" . أما "كمال فلم يُكتشف أمره إلا بعد أن تحول إلى التنظيم المسلح بعد أن تم إلغاء الانتخابات وحل حزب جبهة الإنقاذ.

[1] – احميدة عياشي: متاهات، ص 252.

لم يهتم الراوي كثيرا بتقديم السجن ووصفه طوبغرافيا ورسم حدوده ومعالمه أكثر اهتمامه بنقله على أنه فضاء لقهر الذات الإنسانية وذلها وإلغائها نهائيا، فكلمة السجن تحيل مباشرة على معاني سلبية لم يمارس على السجين من شتى أنواع التعذيب الجسدي والنفسي بهدف إلغائه وتقييد حريته أو الانضواء تحت مظلة النظام. ومن هذه السجون التي ذكرها الراوي صراحة بأسمائها الحقيقية دون إخفائها أو مواربتها، للدلالة على واقعيتها وبأن لا فرق بين المكان الحقيقي والمتخيل الذي يستمد صوره من الواقع. سجن "رقان" و سجن "لامبيز"، إذ يفاجئنا الكاتب حينما يسمي أمكنة نجدها على خارطة الواقع، "فرقان" هو المكان الذي سجن فيه الدكتور "أبو إبراهيم" أما "لامبيز" فقد سجن فيه "كمال منصور" والذي يصفه بقوله –بعد عملية الهروب منه- «لقد شاركت في أكبر عملية هروب من أكبر سجن كله حكايات عجيبة وأساطير ورهبة»[1] ، فلا شك أن "كمال" لم يقل هذا الكلام إلا بعد أن رأى بأم عينه هذه الأساطير والحكايات المجسدة على أرض الواقع بخاصة وأن هذا السجن فضاء مخصص للسجناء السياسيين، والإرهاب، والذين تطول مدة سجنهم، فينقلون إليه بعد أن تتم محاكمتهم أو بعد التأكد من مشاركتهم الحزبية والسياسية.

يصف كمال السجن باعتاره فضاء للقهر والاستلاب، والذل والإهانة في مواطن مختلفة من المدونة دون تفصيل أو إطالة فيقول: «اقتادوني مع آخرين على جنح الظلام الشتوي إلى مكان بارد ودامس»[2] وعن الشيخ يقول: «اقتادوه إلى قبة شديد الاختناق ومغمور بالرطوبة»[3] «منذ عشر سنوات اقتادوه إلى مكان أفضل من هذا المكان الدامس الكريه الرائحة»[4] وفي موضع آخر يتحدث الراوي عن كمال بعد عملية الاستنطاق «وأعادوه من جديد إلى الجحيم»[5] . ففضاء السجن إذاً يتميز بشدة الاختناق وكثرة الرطوبة والظلام الدامس وكره الرائحة. ثم يجمع هذه الصفات كلها في كلمة واحدة وهي "الجحيم"، فبعد أن وقف على الصورة الطوبوغرافية للمكان يعقبه تعليق واختصار لكل

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات ص 247.
[2] - نفسه، ص 24.
[3] - نفسه، ص 253.
[4] - نفسه، ص254.
[5] - نفسه، ص 256.

ذلك في كلمة واحدة مركزة "الجحيم" تلخص لنا «كل الامتلاء الدلالي الذي عجز الوصف عن إنجازه»[1]، كذلك الأمر حينما وصف ما يحدث فيه بالغريب والأسطوري فهو بذلك يساعد على استكناه ومعرفة الدلالة الأيديولوجية المتخفية خلف التصوير الطوبوغرافي، وبالتالي هو فضاء تنعدم فيه الإنسانية وتغيب فيه المشاعر والأحاسيس. كيف لا وهو من أهم الأجهزة الأيديولوجية للسلطة التي تستعين بها للدلالة على أيديولوجيتها وممارساتها القمعية «إنه فضاء التسلط وإلغاء الآخر، إنه دليل واضح على التعسف وخرق الديمقراطية حتى الموت»[2].

إن التعليق على دلالة المكان الذي يلحق التصوير الطوبوغرافي «يمكنه أن يغنينا عن (هذا التصوير) للفضاء السجني من دون أن يلغي علاقة التكامل بينهما وذلك حينما يركز على القرائن المفهومية الملازمة للمكان ويكشف لنا عن الحضور المكثف للدلالات محاولا تطويقها والإعلان عن مكنوناتها»[3] .

3.فضـــاء الجبـــل:

إذا كان السجن فضاء مغلقا ومعاديا يُحيل على انعدام الحرية و القهر والاستلاب وإلغاء الآخر، فإن هناك فضاء آخر يُحيل في أحيان كثيرة على المعنى نفسه وعلى القهر والظلم والإلغاء. فبالرغم من انفتاحه على العالم واتساعه والإيهام بحرية الأشخاص داخلة، إلا أنه فضاء يمثل سجنا أكبر يضيق بما رحب. إنه فضاء القهر الواسع، وفيه تقهر الكلمة والحرية مرة أخرى ليعري الجماعات التي تأوي إلى هذا المكان، والتي تدعي استنادها على كتاب الله وسنة رسوله الكريم في كل ما تقوم به. فجماعة "أبو يزيد" الإرهابية التي تتخذ من الجبل موطنا لها تجمع بين فئات وشرائح اجتماعية مختلفة ذات انتماءات حزبية وأيديولوجية مختلفة أيضا (السلفيون، والبطالون، والفقراء، وأعضاء الجبهة الإسلامية للإنقاذ وعناصر تيار الجزأرة والجيا، ونخبة من المثقفين) كل هذه الفئات ضمها الجبل وجمع بينها تحت مظلة "أبي يزيد" صاحب الحصان الأشهب (كما

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 60.
[2] - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص 38.
[3] - احميدة عياشي، متاهات، ص 61.

جمع معظمهم السجن سابقا تحت سيف السلطة) ، الذي فرض رأيه ومواقفه على هؤلاء الأفراد جميعا (أبو يزيد)، فليس هناك صوت يعلو على صوته، ولا رأي فوق رأيه. بل هو الآمر الناهي، والمقرر المفتي، يوزع المهام بين الأفراد ويخطط للعمليات الإرهابية داخل هذا الفضاء الواسع، ويفتي بضرورة الجهاد والقتل وفرض الزكاة، فأضحى فضاء الجبل واحدا متعددا يجمع بين مهام وأماكن مختلفة، فهو فضاء للمحاكمة والسجن وإصدار الفتوى والتدريب على السلاح، ونسخ الأشرطة وتوزيعها ضمن لجنة الدعوة والإعلام، و أيضا فضاء سكني يضم المنازل والخيام والنساء والأطفال وهذا ما أشار إليه "كمال" عند وصولهم إلى "المنطقة المحررة" في جبال تادموت «المسالك يملأها الطين والحصى الغليظ، وعلى جوانبها مساكن متواضعة بنيت بالطين والحجر وبعضها الآخر بالزنك والخشب.

السكان القلائل يرقبوننا في صمت ينظرون إلينا وكأنهم لم يرونا، الأطفال شبه العراة يقتربون من بعضنا ويهمسون بكلمات متقطعة.

و بمجرد أن دخلنا قلب المنطقة المحررة كما يطلق عليها، حتى ظهرت عناصر فوج خاص بالمراقبة والحراسة.. كانوا في انتظارنا، يرتدون زيا أفغانيا، لا يتجاوز أكبرهم سن الخامسة والعشرين، شعورهم شعثا وطويلة، أثار الطبيعة القاسية بادية على قسمات وجوههم»[1].هكذا انزاح فضاء الجبل عن صفته الطبيعية كمكان انتقال إلى مكان إقامة فتحول إلى فضاء آهل بالسكان بعدما كان مهجورا إلا من الحيوانات والحشرات، يسكن أفراده مساكن متواضعة وكهوف ومغارات بعدما كانت مخبأ للمجاهدين والمناضلين أيام الثورة. لقد تغيرت قيمته الرمزية ودلالته الأيديولوجية بتغير وظيفته وصورته الطبيعية إذ كان في السابق يحمل دلالة إيجابية وأيديولوجية ثورية دفعت المجاهدين للدفاع عن الوطن وحمايته من قبضة المستعمر، فلم يجدوا مكانا أفضل من الجبال للاختباء والتخطيط بين الأدغال وكثافة الأشجار وفي الكهوف والمغارات. أما زمن الأزمة فأصبح يحمل دلالة سلبية وقيما أيديولوجية معبأة بالراديكالية و الأصولية المشحونة بالعنف والقوة، والظلم والتعسف، والقهر والتسلط، وحب الانتقام ورفض الآخر

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 246.

ومعارضته. إنه مكان الاستلاب والقهر، تنعدم فيه الحرية. إذ يُعذب ويُقتل كل الذين تسول لهم أنفسهم المعارضة أو الفرار، كما في السجن تماما. "فرضوان" حينما لاحظ التمييز بينهم من طرف أميرهم "أبي يزيد" وعدم السماح لهم بمشاركتهم الرأي في اتخاذ القرارات وتهميشهم ومراقبتهم وعدم الثقة بهم، ثار على مسمع جند الأمير "أبي يزيد" «إن كنتم لستم بحاجة إلينا دعونا نرحل عن منطقتكم، فهناك من هو أحوج إلينا، نحن لم نغامر بحياتنا ونقوم بالهروب الكبير من السجن لنسجن من جديد في هذه الأحراش»[1]. فكلام "رضوان" يؤكد ما ذكرناه من تحول فضاء الجبل من كونه فضاء مفتوحا إلى فضاء مغلق وهروب السجناء من سجن السلطة "بتازولت" ودخولهم مرة أخرى سجن الجماعات في الجبل، وهو سجن تنعدم فيه أقصى معاني الحرية. لكن كلام "رضوان" هذا لم يكن ليلقى ترحيبا أو تقبلا من طرف "أبو يزيد" بل استدعاه واتهمه بشق عصى الطاعة وزرع الفتنة وأمر بربطه ونزع ثيابه وجلده أمام مرأى الجميع[2]، بل الأكثر من ذلك فقد تحول هذا الفضاء إلى مكان للتصفية الجسدية والقتل العمدي نتيجة لرفض فكر الآخر ومحاولة "رضوان" ومن معه الهروب. فالجبل بذلك يكشف عن الصراع والعنف ويشهد عملية الذبح إذ «اتجهوا بهم إلى سفح الجبل الذي ظل صامتا وغارقا في الضباب الكثيف وألقوا بهم في حفرة كثيفة وألقوا عليهم التراب»[3] وقد رموهم من قبل في سجن بدائي نتيجة كلامهم وطريقة تفكيرهم التي شهدها الجبل.

إن هذا الفضاء لا يمثل فضاء السجن والقتل ... بل هو أيضا فضاء مخصص لنشر الأفكار والأيديولوجيات ، وهي الوظيفة التي يقوم بها الدكتور "أبو إبراهيم" وانظم إليه كمال "منصور" في معسكر سري يسمى بالرحمن، يعمل على نسخ الشرائط والبيانات والدعاية والدعوة والإعلام[4]. إن الجبل بذلك فضاء واسع متعدد المهام والوظائف والمسؤوليات، متعدد الشخصيات والمستويات الاجتماعية والسياسية، يحمل رموزا ودلالات تنم عن أصحابها وتعري حقيقتهم وأيديولوجيتهم الإسلاموية الأصولية.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 257.
[2] – نفسه، 259.
[3] - نفسه، ص259.
[4] - نفسه، ص 263.

4.فضـــاء المسجد:

لم يعد المسجد ذلك المكان المخصص للعبادة فقط بل أضحى فضاء للنقاشات والمناوشات، استغلته الحركة الإسلامية لنشر أفكارها وفرض رأيها، ومكانا لالتقاء أعضاء الحركة بعناصرها في المدينة، فقد «بدأت النواة الأولى للمعارضة الإسلامية في مساجد الجامعة ثم توسعت إلى باقي الجامعات»[1] وقد استطاعت استقطاب الكثير من الشخصيات «وتأطير الجماهير وتجنيد المؤطرين من خلال المساجد التي بلغ عددها في سنة 1987 حوالي 10 آلاف مسجد، سيطر تنظيم الجبهة الإسلامية للإنقاذ على حوالي 9 آلاف منها خلال عملية التعبئة لإنجاح الدعوة الجديدة واستمرارها أو دخولها في عملية صراع مع الفاعلين الآخرين في الحقل الاجتماعي»[2]، وبعد هذا النجاح الكاسح وبعد أن تم حظر الحركة وإلغاء نشاطها، اتخذته الحركة الإسلاموية فضاء لبث سمومها لانتقامها من السلطة، لذلك لازال أتباعها كثر، وأصبح الشيخ يلقي خطبه الحماسية التي تدعو إلى الجهاد والقتال في سبيل قيام الدولة الإسلامية، كما أشار إلى ذلك الكاتب بالنسبة لمسجد "حي كابل" في "متاهات"، الذي شكل منذ «الانفتاح السياسي للجزائر أهم القواعد السلفية الراديكالية للحزب الإسلامي الذي اكتسح كالبركان الهائج الساحة السياسية منذ سقوط الحزب الواحد»[3] ، فأبناء هذا الحي قد تأثروا بحركة الجهاد في أفغانستان وانخرط بعضهم في الجهاد الأفغاني في بداية الثمانينات، لذلك عادوا محملين بهذا الوعي الزائف بأدلجتهم الدين وتسيسه من أجل تحقيق أهدافهم السياسية، من خلال الدور الفعال الذي أداه المسجد لتوصيل رسالتهم التي حادت عن مسارها نتيجة لرفض الآخر لهم.

عادة ما يسْتغل الأئمة والشيوخ المساجد لإلقاء خطبهم المؤثرة في نفوس الناس، لذلك «جاء الشيخ إلى ماكدرة وألقى خطبته في مسجدها العتيق بكى الناس وانتحبوا طلبوا التوبة. وراحت كلمات وشعرات جديدة تخلب القلوب وتسحر العقول، توارى وجه

---

[1] - محمد ساري: محنة الكتابة، ص 59.
[2] - محمد حسني فهمي: اشكالية العنف في المجتمع الجزائري، 201.
[3] – احميدة عياشي: متاهات، ص 213.

الكولونيل وبزغ وجه الشيخ بلحيته الكثة وعينيه الغارقتين في الكحل وقميصه الأبيض وصوته الجهوري الداعي للعود إلى الإسلام والخروج من عهد ظلمات جاهلية القرن العشرين.. سارت ماكدرة وكأنها في حلم غارق في سعادة ربانية. أصوات كالرعود بدأت تخرج من الدهاليز والأدغال تزجر في وجه الطاغوت، وأتباع الطاغوت. احتفت المدينة المنورة بقدوم الشيخ، التف حوله رجالها الكبار وأعيانها وعدهم أن لا ضرائب في دولة الاسلام القادمة. كان يردد على مسامعهم. هي قاب قوسين، هي قاب قوسين تَخَلَّوا عن حزبهم العتيق الشائخ. أصبحوا من أشد المنتقدين له. اكتسبوا بفضل حزب الشيخ بكارة جديدة.»[1] فسارت ماكدرة خلفه وتأثرت بكلامه المحمل بمعان وقيم جديدة ساهم المسجد في بثها ونشرها واحتواء أبنائه، ليصبح المسجد هو الآخر محملا بدلالات أيديولوجية معينة يسعى أصحابه إلى تحقيقها، وقد كان لهم ذلك بعد ان التف حوله رجال ماكدرة وأعيانها وسارت خلفه كل ماكدرة يرددون الشعارات الجديدة وتخلوا بذلك عن الحزب الشيوعي العتيق واستبدلوه بحزب الشيخ الجديد .

إذا كان الكاتب قد اهتم بإبراز دلالة المسجد والدور الذي يؤديه في فترة الأزمة فإنه أيضا لم يغفل عن التصوير الطوبوغرافي له. فمسجد المدينة المنورة في سيدي بلعباس «لا يشبه مسجد ماكدرة، مسجد فاخر مرصع بالزليج والمصابيح المستوردة من خارج البلاد. كل شيء فيه مستورد ولا يقدر بثمن: الزرابي، الأبواب، المصابيح، المحراب، مكبرات الصوت، الخزائن ومختلف الوسائل التي جعلت من مسجد المدينة المنورة أكبر مساجد المنطقة ومفخرتها »[2] ، وكل ذلك بفضل أثرياء المدينة الذين أسهموا في إثراء المسجد وإلباسه حلة جديدة مقابل الأفكار الجديدة التي أهداها إياهم المسجد، التي لا تقدر بثمن، كما أن الأشياء التي جُهز بها المسجد لا تقدر بثمن هي الأخرى.

5.فضاء الشارع :

فضاء الشارع من الأماكن المفتوحة الانتقالية التي تشهد تنقلات وتحركات الاشخاص بغدوها ورواحها وانتقالها من أماكن عملها ومقر سكناها، وهو في المدونة

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص 90،91.
[2] - نفسه، ص 91.

كالمدينة ينم عن القلق والخوف من الموت، الخوف من الاغتيالات المستمرة ومن الدبابات والرشاشات التي أصبحت تجوب الشوارع والأحياء، الخوف من أعين الرقباء. كل الوجوه أصبحت مشبوهة وكل التحركات أصبحت مخيفة، لقد أصبحت شوارع المدينة تثير هاجس الخوف والقلق الدائم، فها هي شوارع العاصمة تشهد مشادات عنيفة بين الشعب ورجال الآمن «سقط فيها بعض المتظاهرين صرعى وجرحى تحت طلقات الرصاص»[1]. وذلك إثر أحداث أكتوبر 1988 بداية انطلاق العنف الذي «بدت أسبابه سياسية وأيديولوجية، لكنها في العمق اجتماعية عبرت عن غضب الشارع الجزائري حيث تدفقت جحافل المتظاهرين تملأ الطرقات رافضة القهر المسلط عليها»[2]

شوارع ديدوش مراد، عميروش، العربي بن مهيدي ومراد حسين داي شهدت عنفا آخر، (العنف الارهابي) حيث انفجارات لسيارات مفخخة خلفت قتلى وجرحى وضحايا كان من بينهم الصحفي "بوسعد عبديش"[3] . أما الصحفي عمر الذي خرج من بيته متجها إلى مقر عمله في الجريدة فقد تربصته جماعة داخل سيارة انتظرت دخوله أحد الشوارع الخالية لتقضي عليه برصاصات في الرأس والظهر «فكر أن يأخذ طاكسي لكن تراجع وبدل رأيه وفضل أن يسير على الرصيف [...] التفت على يمينه، سيارة سوداء إنه هو، هو قال أحدهم. أنت متأكد؟ قلت إنه هو، هو أنظر شوف صورته، إنه هو. قال الثاني: انتظر حتى يخرج من الشارع الكبير. أنظر إنه سيأخذ شارع حسيبة بن بوعلي، قبل أن يصل حسيبة هل فهمتم: قال الثالث: إذن يسقط قبل أن يصل حسيبة. وقال الأول: في الرأس. هل فهمتم.. في الرأس. نظر عمر إلى السوداء لم يتبين الاشباح. لكن قلبه بدأ يخفق بسرعة. توقف لحظة. قال الثاني: يبدو أنه انتبه إلينا، حذار أن يضيع منا.[...]

فتحوا زجاج النوافذ وصوبوا فوهات رشاشاتهم اتجاهه. نظر إليهم مفزوعا. احتمى بالجدار. ركض. طلقات في الرأس، في الظهر، صرخات الناس يركضون، توقف

---

[1] - احميدة عياشي، متاهات، ص 15.

[2] - الشريف حبيلة، الرواية والعنف ***دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة***، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عَمان، ط1، 2010، ص 44.

[3] - احميدة عياشي: متاهات، ص 17،18.

الاشباح. الطريق خالية الرصاصات في الرأس. آ آ آ»[1]. لقد تتبع هؤلاء القتلة خطوات عمر من شارع لآخر حتى تمكنوا منه قبل وصوله إلى شارع حسيبة بن بوعلي، أحس بأعين تراقبه وتلاحقه منذ مغادرته البيت، حاول الاحتماء بالجدار لكن الموت في الشارع كان قدره. ليصبح الشارع دلالة على الخوف ورمزا للموت، يبث الرعب في نفوس الناس، كل من يتجول فيه عليه أن يتأكد من خلوه من الأشخاص الغرباء كما فعل عمر. هذه الشخصية التي تعبر عن عمق المأساة، و التمزق الذي يعانيه الفرد من خلال الفضاءات السابقة التي تتحول إلى ساحات متنوعة للقتال وبث الأفكار المسمومة. فيها الظالم والمظلوم، القاتل والمقتول، الحر والسجين... هذه التقاطبات التي أنتجتها اللغة لتعبر عن دلالات ذات أبعاد سياسية وأيديولوجية، تحولت من سجال فكري إلى صراع مادي تستخدم فيه كل الوسائل الممنوعة للترهيب والترويع من طرف أطراف مختلفة لتصبح الشوارع مصدرا للخوف والقلق، وتغرق في بركة من الدماء، وتضيع وسط الجماجم والرؤوس المقطوعة والمرمية في شوارع وأحياء المدينة، كما حدث لرأس الصحفي علي خوجة.

الشوارع لم تغرق في بركة من الدماء فقط للتعبير عن البعد السياسي، وإنما غرقت أيضا في بركة من المياه العكرة للدلالة هذه المرة على القهر الاجتماعي، من خلال وصف الشارع في فصل الشتاء الذي «غمر الشوارع ببركه الفظيعة وفيضاناته التي تجعل من الجهة القديمة من بلعباس مجموعة من الحواجز المائية التي يصعب على الراجلين وسائقي السيارات اجتيازها راحت تهدد مجاميع الأبنية العتيقة قصد تسوية شوارع جديد و حسنة التعبيد وساحات لوقوف السيارات »[2]، فضاء يعاني إلى جانب العنف السياسي والعنف الإرهابي، العنف الاجتماعي، لعدم اهتمام الجهات المعنية بتعبيد الطرقات وتوسيع الأودية من أجل ضمان سلامة السكان وأبنيتهم القديمة التي تهددها الفيضانات، جاءت هذه العبارة للدلالة على شوارع شعبية يسكنها سكان بسطاء ينتظرون تنفيذ وعود لتعبيد الطرقات وتسوية حالة هذه الشوارع.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 226، 227، 228.
[2] - نفسه، ص 96.

«إن المدونة لا تحفل بهندسية أو بجغرافية الشارع إنما تلتقط منه ما يعزز صورة العنف والقهر في مكان مفتوح، لذا لا يحضر الشارع كمكان هندسي يقف عنده الراوي أو الشخصية يصف تفاصيله وأجزاءه المتفرعة، بل يقدمه من منظور نفسي متأثر بأحداث تلك الحقبة»[1] عكس ما نجده في الرواية التقليدية التي تهتم بالوصف الطوبوغرافي الجاف. لذلك فأهمية المكان لا تكمن في صفاتها الخارجية فقط، إنما في أبعادها التي تكشف عنها اللغة لتؤكد أن شوارع المدينة في العاصمة وغيرها في جزائر التسعينات تنفجر ألما ودما، حاضنة لمختلف أشكال العنف والقهر الاجتماعي جاعلة من المثقف شخصا يعيش في توتر دائم، يلاحقه هاجس الخوف وهاجس الكوابيس من جراء عنف المكان وعنف الأشخاص الذي جسدته أحداث الرواية.

6.فضاء البيت:

حضر فضاء البيت في المدونة للدلالة على شيئين، إما على الموت كما هو حال الأمكنة السالفة الذكر، بعدما كان يمثل فضاء للأمن والطمأنينة. وإما للدلالة على ثراء وتنعم الشخصية التي تقطن هذا البيت –وبذلك تكوين فكرة عن الوضع الاجتماعي للفئة التي تأهله- في وقت كان يعاني معظم سكان الجزائر من الفقر والقهر الاجتماعي. ليتساءل القارئ من أين لها هذا؟

الخراب في المدونة لم يشمل بيتا واحدا، إنما هي مجموع بيوت عمها الخراب والأذى، من طرف جماعة "أبي يزيد" الإرهابية حينما هجمت على ماكدرة بعد منتصف الليل للتخلص من أفراد كانت تبحث عنهم، لأنهم في حد تعبيرها عملاء للطاغوت. لذلك عمدت إلى حرق مساكنهم و قتل ساكنيها للدلالة على عنف هذه الجماعة ولا إنسانيتها، وعلى عمق مأساة الفرد الجزائري. فقد «ضربوا الأبواب بقوة. دارت العيون في محاجرها وخفقت القلوب واحترقت الأعصاب .. أخرجوا السكان من جحورهم وأفرغوا

[1] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 38.

البنزين وراحت ألسنة اللهيب المستعرة تلتهم الأبواب والأسرة والفراش والقصدير»[1]، لقد رآهم والد حميدو يضرمون النار في البيوت، و«ينقضون كالكواسر

رآهم ينعقون ويشتمون.

رآهم يعوون كأنهم الذئاب الساغبة..

رآهم يقذفون بأثاث بعض البيوت على الأرض في الخارج لتلتهمهم النيران المجنونة»[2] . انتقلت المأساة من الشوارع إلى البيوت لتصبح كل الفضاءات تحمل معنى الموت، فلا فرق بينها مادامت هذه الجماعات لا تستثني أي شيء. لحظة التدمير هذه هي لحظة شوهت المكان وعبرت عن تصدع عميق أصاب البيوت وساكنيها، وتحوُّل المكان إلى خراب ينم عن صراع وانتقام الجماعات، وعن أفق مغلق محدود خلقه التعصب والرغبة الجامحة في الانتقام من المكان مصدر الطمأنينة، ومن أهله لبث الرعب في نفوسهم كما حدث لوالد احميدو الذي كان شاهدا على هذه المجزرة، إذ كرر الراوي الفعل " رأى" للتأكيد على فعل الرؤية وعلى مشاهدة كل التفاصيل. رأى رجالا يلبسون زيا أفغانيا يحملون رشاشات وبنادق يطلقون الرصاص ويضرمون النار في كل شيء، الأثاث الأبواب، الأسرة، الفراش، القصدير، رآهم يقتلون ويذبحون النساء والأطفال. كل هذه المشاهد جعلته يصاب بانهيار وكاد يصعق من شدة هول ما رأى[3] . لقد أسهم فعل تدمير البيوت في مستوى السرد في الكشف عن العنف المسلط على البيت وإلى تحول معناه ودلالته بتحول الواقع المعيش الذي طرأ على الجزائر زمن التسعينات، فتكفلت اللغة بنقله في مستوى الخطاب الروائي لتعري البيت الجزائري الجديد، وتعكس الأوضاع السائدة آنئذ وتؤكد على مدى التحول الذي أصاب البنية الفوقية والتحتية، وكيف أصبح المكان يعاني كما تعاني الشخصيات الروائية، يُمارس ضده العنف ومختلف الانتهاكات حاله حال الانسان. إنه فضاء يمثل الألم والحسرة لفقدانه مرة أخرى، تحمله ذاكرة والد احميدو وهو يحكي ما رأى.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 09.
[2] - نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

علي خوجة أيضا تعرض للعنف في بيته الذي كان يظن نفسه أنه يعيش فيه في أمان واستقرار، مادام أنه يعيش بعيدا عن وطنه الذي تنتهك فيه حرمة البيوت ويجرد فيه الإنسان من انسانيته. لكنه للأسف وجد نفسه في وطن آخر لا يقدس المكان ولا أصحاب المكان، ليس لشيء إلا لأنه كان يرغب في كتابة مقال حول "حركة الإخوان المسلمين" ونشاطهم في مصر، ما يعكس خنق حرية الرأي في البلاد العربية. لذلك يجب رفضه وطرده، فيعود إلى الجزائر ليقتل- بعد فترة- بعد إهانته وطرده من القاهرة، لقد «سقطت السماء على رأسه، نزلوا عليه في وقت السحر، حاصروا البيت، كانوا يحملون رشاشات و هراوات وكانت معهم كلاب تكاد تجن بالنباح، لم ير شيئا. فتشوا البيت، قلبوه رأسا على عقب، وقذفوا به وكأنه كومة زبالة في سيارة تولول، ثم قذفوا به بعد أن أذاقوه ضربا مبرحا وتعذيبا، رموه في حفرة مليئة بالأشباح، وبعد ثلاثة شهور من الجحيم اقتادوه إلى المطار، ووضعوا علامة سيئة على جوازه، فصلوه عن أمه المسلمة ذات الأصل اليهودي التي بقيت هناك في القاهرة، أما هو فلقد طردوه إلى حيث مسقط رأسه ومسقط رأس والده.»[1]. لم ينج علي خوجة من العنف داخل بيته حتى وهو في بلاد الغربة، مما يعكس صورة سلبية عن السلطات المصرية التي اقتحمت البيت في وقت حدده الراوي بالسحر، أي أن أهل البيت كلهم نيام، والهجوم عليه في مثل هذا الوقت بالرشاشات والهراوات رفقة الكلاب التي تنتظر الإذن بالهجوم على الضحية و الافتكاك بها، يعني إرعابه وترويعه، وتكتمل الصورة حينما يحاصرون البيت ويقلبونه رأسا على عقب وكأنهم يبحثون عن مجرم فر من قبضة القانون. وهذا السلوك والعنف المسلط على المكان والشخصية التي تقطنه ينم عن موقف السلطات المصرية تجاه الأفراد الجزائريين زمن الأزمة ونظرتها إليهم، مما جعلها تكشف عن أيديولوجيتها ورفضها للآخر باستعانتها بالقوة والتعذيب والإهانة، و من ثمة فصله عن أمه وطرده بعد أن شوهوا صورته بوضع علامة سيئة على جواز سفره.

من خلال هذا التصرف يتضح أن المكان مرتبط أشد الارتباط بالأفراد، فلولا وجود علي خوجة في هذا البيت لما تعرض بيته لمثل هذا التشويه.

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص125.

قدمنا فضاء البيت للدلالة على قهر الأيديولوجية السياسية والإسلاموية وعنفها وعدم رضاها على الاشخاص الذين يحملون فكرا معاديا لفكرهم (الاسلامويون) وعلى المكان الذي يأويهم، فبالتخلص منهم جميعا يمكن لهم أن يتربعوا على عرش السلطة وفرض رأيهم. فهم لا يخشون الموت ولا لومة لائم في ذلك مادام أنهم يقاتلون في سبيل الله من يسمونهم الطاغوت وأعوان وعملاء الطاغوت.

أما الآن فنعرض صورة البيت كفضاء جغرافي وشكل هندسي له أبعاد وحدود تتحرك بداخله الأشخاص، وتعبر عن حريتها وقيمتها ومكانتها الاجتماعية، من خلال الأشياء والاثاث المبثوثة في زوايا البيت ودلالتها في المدونة من أجل تحديد القيم الرمزية والدلالية للفضاء الروائي.

صور لنا الراوي فيلا الجنيرال تصويرا طوبوغرافيا مطولا استغرق عدة صفحات من وجهة نظره، بعين ثاقبة مسحت كل الزوايا. من مدخل إلى غرفة الاستقبال وما تحويه من أثاث مستوردة ذات ألوان وأشكال مختلفة، إلى الأجسام الضخمة التي تحرس المكان. فاصلا بينها بالسرد والتعليق على بعض ما يعرض، وسوف نلخص ذلك في الجدول التالي:

وصف البيت	وصف الأشياء	اللباس	حراس المنزل
-منزل في أعالي العاصمة، في الطريق إليه تصطف مباني شاهقة. -ثلاث كاميرات. -باب أزرق حديدي (يفتح آليا). -فناء المنزل مفتوح بشكل بهيج على خضرة	تمثال عاجي تتدفق من فمه أمياها ملونة -مكتبين ضخمين. فاكس وآلة تصوير ناسخة ومصباح مضيء، كومبيوتر وأوراق بيضاء ومقلمة. - مكتبة ثرية بالمجلدات	-يلبس بلغة صفراء من جلد التماسيح. -برنوس ناعم بني على كتفيه. بذلة زرقاء داكنة جيبها يحمل نفس ألوان الراية أحمر، أبيض،	شباب كأنهم البنيان المرصوص. -حلاقة رؤوسهم عسكرية، وقفلتهم عسكرية، أصواتهم كأنها عسكرية.

ناضرة. -مداخل داكنة لبناءات متكتلة مجهولة المسالك. جهاز آلي للتفتيش. -سلم خشبي. تماثيل في زوايا البيت. -سقيفة يضيء جدرانها الزليج. -عرصة صغيرة ذات منظر تركي. أعمدة ملتوية مزخرفة. -صالون رحب مصمم على الطريقة الغربية الأكثر حداثة.	ذات الألوان الزاهية والحروف المرصعة. -زربية غليظة ناعمة. -زرابي أخرى ممتدة على طول وعرض مساحة الصالون. -الأرائك والكراسي مغلفة بقماش القطيفة البني الأسود، والأبيض. -الوسادات مبطنة مفتوحة -موائد مستطيلة ومدورة مستوردة النقش غير مفضوحة. - سيجارة رفيعة، مسبحة صغيرة مغربية. - لوحات نادرة للفنان نصر الدين ديني. -صورة في إطار كبير(نايليات، الأمير عبد القادر). -إطار فيه كلمات للأمير عبد القادر مرصعة	أخضر. يرتدون جاكيطات سوداء، بلوڈجينات أمريكية وأحذية ريبوك. -يضعون سلاسل ذهبية في أيديهم وفي أعناقهم. -يمضغون العلكة.	

توقف الراوي مطولا عند وصف البيت وصفا استقصائيا* يحدد المكان و«الدلالة الاجتماعية، ومن ثم القيمة الفكرية والنمذجة الأيديولوجية، التي يفرض أن يمتلكها كل فضاء»[1] من خلال وصف البيت والأشياء المبثوثة فيه، وهي دالة على الحالة الاجتماعية والثقافية للشخصية، إضافة إلى الحالة السياسية التي أشار إليها الراوي بوصفه لحراس هذه الشخصية السياسية. ذوي الأجسام الضخمة ومظهرهم الخارجي المتشابه الذي يدل على شدتهم، ثم استعمالهم للجهاز الآلي للتفتيش، وكاميرات للمراقبة. أما الباب الخارجي لبيت الجنرال فهو مصنوع من الحديد ويفتح آليا. كل هذه المظاهر جعلها الجنرال تحسبا لأي طارئ أو خوفا من الهجومات المباغتة نظرا لحالة الغليان التي كانت تعيشها الجزائر فترة التسعينات.

ينتقل الراوي لوصف عناصر البيت والأثاث وكل الأشياء الموزعة بانتظام شديد في أطراف الفيلا من حيث الشكل و الحجم واللون كما هو مبين في الجدول، فالجنرال اختار الأشياء التي توافق ذوقه والتي تعبر عن ثقافته ومستواه الفكري والاجتماعي وأصبحت عناصر دالة عليه ومؤشرا على نمط عيشه ودرجة تطوره وسلوكه الحضاري، وارتباط الأشياء بالإنسان تشكل إحالة فكرية أيديولوجية واجتماعية على الشخصية التي ترتبط بالشيء، فتنهض القيمة الدلالية أو الرمزية بناء على الصلة القائمة بينهما[2]. فاللوحات الفنية النادرة والمكتبة وما تحويه من مجلدات، والمكتبين الضخمين وما يحملانه من جهاز كومبيوتر وأوراق ومصباح وناسخة...كلها دالة على البعد الثقافي والمستوى الفكري للشخصية. أما السيجارة الرفيعة والبلغة المصنوعة من جلد التماسيح والبرنوس الناعم والزرابي الناعمة والأرائك والتماثيل والصالون المصمم على الطريقة الغربية، وأشياء أخرى دالة على الترف والغنى والمنزلة الاجتماعية الرفيعة التي يتمتع بها الجنرال، وعلى انفتاحه على الحضارة الغربية وتأثره بها في طريقة ترتيبه للمنزل والأثاث والزرابي المستوردة، أما صورة الأمير عبد القادر والإطار الذي كتبت فيه

* الوصف الاستقصائي يعطي أهمية كبيرة للمكان ويسعى للإيهام بالواقع والتأكيد عليه عبر التأكيد عليه في التفاصيل في الحيز الروائي وأقسامه وعناصر كل قسم، والأجزاء المكونة لكل عنصر وعددها ومواصفاتها وألوانها وأحجامها، ويتشكل في الرواية ضمن مقاطع طويلة نسبيا يمكن فصلها وتحديد ها بشكل واضح في ثنايا الخطاب. ينظر عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 221، 222.

[1]– عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص 262.

[2] - ينظر المرجع نفسه: ص 267.

كلماته وصورة النايليات والنساء الأمازيغيات الموشمات فدالة على تمسكه بالتراث واهتمامه بالتاريخ الجزائري. فالراوي إذن انتقى الأشياء وقدمها للقارئ في صورة رائعة لجلبه وكسب تأييده وإيهامه بالواقع وبالتالي إبراز القيمة الرمزية والدلالية لمكونات وعناصر البيت في مدونة "عياشي".

وفي الأخير يمكن لنا تلخيص دلالات وأبعاد الفضاءات الجغرافية المعلن عنها في المتن الروائي في الجدول التالي:

الفضاء الجغرافي	دلالته	عنف الفضاء
فضاء المدينة	الخراب، الدمار، الحزن، الألم، الصراع، الموت، الهلاك، المأساة.	
فضاء السجن	القهر، الاستلاب، الالغاء، الاقصاء، الذل، الإهانة، انعدام الحرية.	
فضاء الجبل	الأصولية، المعارضة، الظلم، التعسف، القهر، الإلغاء، الانتقام، الدعوة والدعاية، الموت،	
فضاء المسجد	نشر الأفكار، الإيهام بمصداقية المشروع	
فضاء الشارع	الخوف، القلق، الموت، العنف السياسي، العنف الإرهابي، القهر الاجتماعي.	
فضاء البيت	الخراب، الدمار، الطبقية، الترف والغناء	

يشكل الفضاء الروائي في رواية الأزمة الجزائرية مسرحا للعنف والقتل والتدمير جعل من الشخصيات الروائية تعيش المأساة وتحلم بمكان آمن تلجأ إليه وتحتمي فيه من أعاصير الموت التي اجتاحت المدينة والشارع والجبل...، وأصبحت هذه الأمكنة تشكل

فضاء ذو دلالات وأبعاد أيديولوجية وسياسية واجتماعية ونفسية انزاحت عن طبيعتها الحقيقية كفضاء هندسي جغرافي له حدوده وشكله الذي يميزه ويحدد وظيفته، إذ يحضر الفضاء في رواية الأزمة كمكون دلالي إيحائي ملتبسا بكل التحولات التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين، فاهتمت اللغة بنقله في شكله الجديد بأبعاده المختلفة بعيدا عن البعد الهندسي والشكل التقليدي المعروف في تقديم المكان ووصفه.

إن الفضاء في رواية الأزمة هو فضاء الموت والقهر والاستلاب، إذ لا يكاد يخلو مكان في المتن الروائي من مشاهد القتل والخراب وزرع الهلع والخوف والقلق وسط ساكنيه.

ثانيا: تجليات دلالة الزمن في نص الرواية

➢ الزمن الروائي

يعتبر الزمن الروائي أحد المكونات الأساسية في الشكل الروائي التي لا يمكن تجاهلها ولا يمكن لأي نص أن يخلو منه ، إذ من الممكن أن تُحكى القصة دون تحديد مكان وقوعها، ولكن ليس من الممكن عرض قصة منفصلة عن الزمن، بل لابد أن ترتبط بزمن معين إما بالماضي أو الحاضر أو المستقبل، وقد يعلن الكاتب ذلك صراحة وقد يقدم قرائن دالة مساعدة على معرفة الزمن الذي جرت فيه الأحداث. إضافة إلى ذلك فإنه لا يمكن قياس الزمن إلا بعد انقضائه، غير أنه يمكن «التأكيد من هذه الأبعاد الزمنية عبر قيم روحية ونفسية لا غير. فالماضي نستعيده في الحاضر عن طريق الانتظار، أما الحاضر فهو مجرد رؤية وفيّة للفعل وهذا التصور يقودنا للقول بأن الحاضر هو البعد الزمني الوحيد الذي يضم البعدين الأخرين في مستوى الوعي الخاص بالإنسان وروحه»[1] .

وقضية الزمن هذه تعود بداياتها إلى النقاد الشكلانيين الروس الذين اتفقوا على وجود الزمن في النص الروائي كبنية قائمة الذات انطلاقا من التفريق بين المتن الحكائي

[1]– عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص271.

والمبنى الحكائي الذي يرفض التسلسل المنطقي للأحداث، لذلك فالسرد إما أن يخضع «لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي»[1] فيتم عرضها دون الاهتمام بالتسلسل الزمني الواقعي للأحداث.

قسم "ميشال بوتور" سنة 1964 الزمن إلى ثلاثة أقسام: زمن المغامرة وزمن الكتابة، وزمن القراءة. أما "تودوروف" فتقسيمه لا يكاد يختلف عن تقسيم "بوتور" وهي الأخرى ثلاثة أصناف: زمن القصة، أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد، وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري للقراءة، ثم أبرز كيف أن القضية في السرد إنما تطرح بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويرى أنه في القصة قد تقع عدة أحداث في الوقت نفسه بينما يجد الخطاب نفسه مضطرا إلى وضعها حدثا تلوى الآخر[2] لذلك فليس من الضروري أن يتطابق الزمنان ، فزمن القصة إذن هو« زمن المادة الحكائية في شكلها [...] إنه زمن أحداث القصة وعلاقتها بالشخصيات والفواعل »[3] ، أي المادة الأولية التي يمتلكها الروائي والوقائع والأحداث التي وقعت لينطلق منها الكاتب وينسج منها أحداث عمله الروائي ومن ثمة فإن الأحداث تسير وفق حدوثها في الواقع. أما زمن السرد فيُعرف بأنه «الزمن الذي تعطي فيه الزمن زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»[4] فهو إذن، الزمن الذي يتحكم فيه الكاتب ولكنه لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث.

في سنة 1968 وبعد إطلاع تودولاوف على بحوث النقاد الألمان قام بتحديد العلاقة القائمة بين زمني القصة والخطاب وتوزيعه إياه على ثلاثة محاور: وهي محور النظام (L'ordre) الذي يستحيل فيه التوازي بين الزمنين (زمن القصة وزمن الخطاب) فينشأ عن ذلك ما يسمى بالمفارقة السردية Anachronie) (narrative ،

---

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص107.
[2] - ينظر عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص114،115.
[3] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص49.
[4] - نفسه، الصفحة نفسها.

والتي قد تكون استرجاعا (Rétrospection) لأحداث ماضية أو استباقا(Anticipation) لأحداث لم تقع أو يتوقع حدوثها، ومحور المدة (Durée) أو كما يترجمه لحمداني الاستغراق الزمني الذي قد يتسع أو يتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية يصعب قياسها تتمثل في (الخلاصة(sommaire)، الحذف(L'ellipse)، الوقفة(pause)، المشهد (scène)). وأخيرا محور التواتر Fréquence) ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد، السرد المكرر، والسرد المتواتر) وهي التقسيمات نفسها التي نجدها عند "جيرار جينيت"[1].

وفي الأخير فإن الرواية دون شك تهتم بعنصر الزمن وتعمل على التقاطه و تشخيصه كونه «كالنص نفسه يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها »[2]، وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد «للتعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك أن النص يشكل في جوهره بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات»[3] .

إن الغاية التي نرجوها من دراستنا لهذا العنصر هو البحث عن تشكل الدلالات الأيديولوجية للزمن، وذلك من خلال ثلاثة أزمنة. الزمن التاريخي والزمن الاجتماعي والزمن النصي، إذ تظهر وتتجلى هذه التوجهات الأيديولوجية في الزمن الموظف في مدونة عياشي وهذا ما سنحاول إبرازه وتوضيحه.

1. دلالة الزمن التاريخي:

لاشك أن كل عمل روائي ينطلق من حدث معين أو قصة معينة فيبني عليها أحداث روايته وعمله التخيلي، ويجعل منه عملا فنيا ذا أبعاد جمالية تأسر قلب المتلقي، ولاشك أن هناك من الكتاب والمبدعين من يفضل الانطلاق من أحداث تاريخية تمثل المرجعية الأساسية لموضوع الرواية، إذ تحدد فترة زمنية محددة من واقع الحياة ثم تنقلها إلى النص الأدبي، بإضفاء الطابع التخيلي عليها شرط أن لا يغلب التاريخي على الأدبي حتى

[1] - ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص115.
[2] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، ص112.
[3] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص297.

لا تهيمن الموضوعية التاريخية على السياق التخيلي، وإن كان "إبراهيم عباس" يرى أن «النص الناجح هو الذي يوظف هذه الموضوعية التاريخية على أساس أنها خلفية للأحداث، تعطي الحدث طعمه وموضوعيته، ولا تعطل جماليته الفنية»[1] غير أننا نعتقد أنه إذا سيطر السرد التاريخي على المتخيل الروائي فإن هذا يؤثر على بنية النص وجماليته فتغدو الرواية رواية تاريخية أكثر منها رواية تخيلية ذات أبعاد فنية وجمالية.

تنطلق رواية متاهات من أحداث تاريخية واقعية ومأساوية، فانتقل بذلك المكون التاريخي إلى النص الروائي محملا بإشارات ورموز واضحة دالة على الزمن التاريخي كمرجعية تاريخية للمرحلة التي تناولتها الرواية، ليخترق النص الأدبي من زاوية أيديولوجية محددة تسعى لبث قيم فكرية معينة سادت تلك الفترة التي اتسمت بالغليان والتوتر. وقبل ذلك لابد من الاشارة إلى أن الرواية قد تناولت ثلاثة أزمنة تاريخية متباينة متفاوتة الحضور والدلالة كما هو مبين في الشكل التالي:

زمن التاريخ الإسلامي	زمن الثورة والاستقلال	زمن الأزمة
333 هـ ↓	1960 ↓ 1967	1988 ↓ التسعينات
زمن الفتنة	زمن المجد	زمن المأساة الوطنية

فالزمن الأول الذي تناوله الكاتب لا يختلف كثيرا عن زمن الأزمة من حيث الصراع والخلاف من أجل السلطة وانتشار فتنة القتل وظهور فئة تدعي الإسلام تكفر أهل الملة، ولعل الظاهر من المكون التاريخي الذي استحضره الكاتب يبدو خاليا من أية أيديولوجيا، إلا أن اختيار عياشي لهذه الفترة جاء من باب الاختيار والانتقاء لآهم الأحداث المشابهة لأحداث الفترة التي تناولها، وبالتالي فهو ينتقي أهم الدلالات الأيديولوجية الموظفة. «ومن هنا يكون التعامل بين التاريخي والتخيلي خاضعا لمبدأ الانتقائية والاختيار، وإذا كان التاريخ بوصفه جملة من الأحداث لا تحمل قيمة أيديولوجية ثابتة فإن المنطلقات التأويلية للوقائع التاريخية هي التي تغذيه بالأبعاد الأيديولوجية والتصورات المتعددة المختلفة باختلاف بؤر التعامل مع الحقيقة

[1] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 298.

التاريخية»[1]، لذلك فالكاتب حينما أورد ذلك الصراع القائم بين "أبي يزيد النكاري" و"المنصور" الخليفة الفاطمي إنما أراد أن يوصل إلى القارئ فكرة الاختلاف بينهما من حيث الاعتقاد، بشتمه "عليا كرم الله وجهه" وكفره وعصيانه «فمذهبه تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخروج على السلطان، فابتدأ يحتسب على الناس في أفعالهم ومذاهبهم وأصبحت له جماعة تعظمه حتى اشتدت شوكته وازداد أتباعه في عهد القائم ولد المهدي ومن يومها راح يشن الغارات ويحرق ويفسد»[2]. ومن هذا الزمن التاريخي المؤلم انطلق الكاتب في بناء أحداث روايته ليستعيد هذا الزمن وهذا التاريخ، وأيضا هذه الشخصية التاريخية العائدة المدثرة بقيم وأفكار ودماء وظلم الماضي من خلال تجسيده لموقفه ورؤيته للشخصية التخيلية (أبو يزيد الإرهابي) ولأحداث أكتوبر وما بعدها طيلة التسعينات لذلك «فالتاريخ يدخل النص الأدبي من زاوية رؤية أيديولوجية محددة تسعى لتثبيت قيم فكرية تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع وتعمل على صياغتها فنيا»[3].

أشار الكاتب إلى عدة أحداث ووقائع شهدتها الجزائر خلال زمن الأزمة، أو كما عُرفت في الساحة الإعلامية بالعشرية السوداء بدءا بمظاهرات 5 أكتوبر 1988 والتي حددها النص تصريحا لا تلميحا وتعريضا، للأهمية القصوى التي تكتسبها الإشارة إلى هذه الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر، فوقفت أحداث الرواية عند حركة التحول التي مست المجتمع الجزائري، بخاصة على المستوى السياسي والصراع من أجل السلطة حيث تسعى كل فئة لطرح أفكارها وتبرير منطلقاتها وسلوكياتها ... وقد طرحت الرواية إشكالية إقامة الدولة الإسلامية وهي من الطروحات الأيديولوجية التي ميزت هذه الفترة التاريخية ، لذلك ركزت الرواية أيضا على إبراز المظاهرات والمناوشات التي حدثت بين الشعب وأعوان السلطة، كأخبار تناولتها وسائل الإعلام للكشف عن حالة الصراع ورفض الشعب لمنطلقات الدولة الفكرية وسياستها التي تحاول فرضها على الشعب والتي تولد عنها انفجار الجماهير ومطالبته بتغيير هذا الواقع، فقدم الراوي جملة من المواقف التي تؤيد هذا الموقف وهذا القرار بشأن قرار قيام الدولة الاسلامية.

---

[1] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص282.
[2] - احميدة عياشي، متاهات، ص12.
[3] – إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص282.

إن حضور هذه الأفكار في سياق النص يستجيب بشكل أساسي لاختيار الفترة الزمنية التي أطرت أحداث الرواية أي توقيت الرواية وهي المرحلة الزمنية التي اهتمت الرواية بنقلها، وهي مرحلة حرجة ومهمة في تاريخ الجزائر، اتسمت بالغليان والاضطراب والتوتر على جميع الأصعدة، لذلك «فالوقوف عند مرحلة زمنية معينة لا يخلو من خلفية فكرية وأيديولوجية. لأن هذا التوقيت التاريخي هو اقتطاع في الزمن الانساني لمرحلة من مراحله التي تحفل بخصوصيتها الاجتماعية وبنياتها الفكرية»[1]وهذا الزمن الذي اهتمت الرواية بنقله هو زمن المأساة والانكسار، وزمن الخيبة و الفجيعة وقد بدا في بداية الأمر أنه زمن ميلاد الحرية والتعددية الحزبية «في 88 كانت الجزائر تغلي . زمن ميلاد الحرية .. جزائر جديدة.

ميلاد جزائر جديدة

أطفال المولوتوف فجروا كل شيء ..

كنت أعرف أن البارونات لم يسقطوا..

الصحف الوليدة كانت تقول ذلك..

كل صباح تنشر الغسيل...

حريات معلقة، تعذيب

قضبان حريات مغلقة

حقوق الانسان في عطلة .. عطلة طويلة وقاتلة»[2] .هي الحرية التي كان ينشدها الشعب الجزائري بعد الإقرار بالتعددية الحزبية الذي باء بالفشل، لذلك فالكاتب يتساءل عن ذلك «لماذا بعد عشر سنوات تقريبا من الموت الرسمي لنظام الحزب الواحد ودخول الجزائر بعد دستور 1989 عهد التعددية الحزبية لم تتمكن من عملية الديمقراطية، من تحقيق تحول نوعي ولحظات فاصلة من حيث الانتقال إلى نظام جديد مختلف جذريا عن النظام

[1] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص282.
[2] - احميدة عياشي: متاهات، ص151،152.

السابق؟ هل الداء كامن في حدود الجيل الجديد من السياسيين، أم في سلطة القوة العاطلة المتجذرة في سراديب النظام القديم، وفي سطوة القوى المحافظة داخل دواليب الدولة أو في البنى التقليدية للمجتمع وفي مستويات قيمتها وثقافتها المرسخة لكل ما هو تبعي وقابل لقيود الاتكالية والانقيادية والسلبية»[1] .هذا هو الزمن التاريخي الذي تناوله الكاتب والذي عجز عن فهم عدم قدرة الجزائر على تحقيق الديمقراطية الفعلية والتغيير الشامل على الرغم من تخلصها من نظام الحزب الواحد الذي كان يمثل العائق في سبيل تحقيق ذلك. وعلى الرغم من ذلك فقد كان يمثل زمن هذا النظام (زمن الثورة) بالنسبة لمعظم الروائيين «زمن مرجعي أصيل يتسلح به الروائي تذكرا وهروبا في آن، إنه زمن مقدس وواضح وملاذ آمن لم يطله لا دنس الحاضر ولا غموض المستقبل بل هو نقيضهما معا، فتلجأ إليه الرواية وتستجير به من تجهم الحاضر وجوره»[2] حتى وإن لاقى أفراده شتى أنواع التعذيب ولكن ذلك لا يعني شيئا في مقابل الحرية التي قاتلوا من أجلها، لذلك فقد خاطب أحد السجناء مولاي إسماعيل والد حميدو حين اقتيد إلى السجن إثر مظاهرات 1960في سيدي بلعباس قائلا له: «لماذا أنت هكذا منزوي منتكس الرأس، نحن أحرار، رؤوسنا يجب أن لا تنتكس .. إخواننا هنا، وفي الجبل وفي كل مكان.. عصر الذل والإهانة انتهى، لابد أن ينتهي هل فهمت.. الجبهة لن تترككم وحدكم ..»[3] هكذا كان يُنظر إلى الثورة على أنها عز ومجد وحرية واستقلال تنبؤوا به قبل أوانه. لا ذل وهوان كما حدث زمن التسعينيات، وكأننا بالكاتب أراد أن يقيم مقارنة بين مظاهرات 1960 والاستقلال الذي صاحبها بعد سنتين، ومظاهرات 1988 وما نجم عنها بعد فشل وإلغاء مشروع الانتخابات. فالأولى محاولتها كانت إيجابية ، أما الثانية فكانت وبالا على البلاد والعباد. إن الزمن الأول هو زمن الحياة والتفاؤل والأمل. أما الزمن الثاني فهو زمن الموت المباغت والاغتيالات وزمن التشاؤم والبكاء، إنه زمن مشوه يدعو إلى التشاؤم والتطير والتنبؤ بمستقبل مظلم غائب الملامح ضيق الأفق.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص177.
[2] - محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، ص67.
[3] - احميدة عياشي: متاهات، ص73.

من خلال هذا التأطير الزمني للأحداث تتحدد طبيعة مضمون النص الروائي، ومن خلال المرجعيات التاريخية والواقعية يشحن النص بالدلالات المتعددة «لأن الاعتماد على الإشارات التاريخية ذات المرجعية الواقعية يقدم ضمن بنية روائية، والعلاقة تبعا لذلك تأخذ طابع علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي، وضمن هذه العلاقة ينبني النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معا»[1].

إن الفترة التي تم اختيارها زمنيا لرواية متاهات تقتضي الإشارة إلى التحولات التي شهدتها الجزائر وإلى الاضطرابات والاغتيالات التي لونت البلاد، وهي لا تخلو من الدلالة القصدية المعروضة في ثنايا النص مشبعة بالخلفية الأيديولوجية من خلال الشعارات التي تبنتها شخصيات الرواية ومواقف رافضة لها، وهذه الأفكار والمواقف بمثابة التيمات التي تضمنها الزمن التاريخي في الرواية، لذلك نستطيع أن نلمس الخطاب الأيديولوجي من خلال زمن الرواية الذي جسدته المدونة.

2.دلالة الزمن الاجتماعي:

ترصد الرواية حركة التحول السياسي في المجتمع الجزائري لذلك فقد جاءت الإشارة إلى الدلالة الاجتماعية خافتة، إذ لم يهتم الكاتب بإبراز الزمن الاجتماعي بقدر اهتمامه بالزمن التاريخي بالتركيز على الأحداث الهامة التي ميزت الرواية، ومن ثمة فإن «الدلالة الأساسية للزمن في هذه الرواية تكمن في التوقيت الذي اختير. ومن ثم يغدو البحث في الدلالة الزمنية متصلا بكشف القيم الاجتماعية التي ميزت هذه اللحظة التاريخية»[2] والتحول الاجتماعي الذي شهدته الجزائر ورفَضَه كمال منصور. رفض خروج النساء من بيوتهن وجلوسهن في المقاهي والحانات في تبرج فاضح ينفخن الدخان ويقرعن الكؤوس دون حياء، هذه المرأة التي كانت تتستر خلف الحايك الأصيل الذي تخلت عنه لتواكب عصر التقدم. رفض التوسيع العمراني بعد اغتيالهم المساحات الخضراء، انتقد الطريقة الجديدة في التعزية على أعمدة صفحات الجرائد...كل هذه المظاهر الاجتماعية الجديدة لم ترق "كمال"، ورغب في التخلص منها وعودة الزمن

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص142.
[2] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص299.

الماضي زمن الحياء والوقار من أجل الحفاظ على تقاليد السلف في الممارسة الاجتماعية وتكريس بنيات أخلاقية ماضية. ونظرته هذه تتأسس كفكر أيديولوجي يسعى إلى تثبيته في مجتمع يرى فيه فساده، وفي مقابل ذلك يرى صدق اعتقاده وتصوراته.

حاول الكاتب أيضا الكشف عن الفروقات الاجتماعية في مجتمع النص بعرضه فيلا الجنرال وما تحويه من أثاث وزرابي مستوردة واتساع البيت وتنظيمه وتنعُّم الجنرال وترفه، في حين يصور لنا عجز "كمال منصور" عن توفير بيت لإتمام شرط الزواج من أسماء التي رفضت والدتها تزويجها منه لعجزه عن شراء البيت، مما يكشف عن النظرة المادية والشكلية التي سادت هذه الفترة، فتكون الرواية بذلك قد رصدت بعضا من القيم الاجتماعية التي تمثل واقع المرحلة التي عرضتها المدونة بكل تناقضاتها.

3.دلالة الزمن النصي:

أشرنا في البداية إلى تقنية الزمن كمكون بنائي حاضر في الرواية ، وإلى المفارقة السردية التي تنشأ عن عدم تطابق زمن السرد مع زمن القصة، إضافة إلى محاور أخرى مرتبطة بالزمن والتي سنحاول من خلالها التركيز على العناصر الدالة لهذه البنية، وفهم واستكناه دلالاتها التي وظفها الكاتب والتي يمكن أن تنشأ عن توظيف بنية الزمن السردي في الرواية، وهي تحيل على أبعاد فكرية يرغب الكاتب في إثباتها أو الإشارة إليها لأن أي توظيف لأي عنصر في الرواية لا يمكن أن يكون بريئا أو دون قصد «لذلك فإن الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة بابتعادها عن المسار الخطي للحكاية هو العنصر المشحون بالدلالة والحامل لجانب من المشروع النظري الفكري الذي يغمر النص الروائي بمجمل مكوناته »[1]، والقارئ الحاذق المتخصص هو الذي يتمكن من فهم واستخراج هذه الدلالات ومحاولة فهم ومعرفة قصدية الكاتب من وراء توظيفه للمكونات الزمنية وتركيزه على عناصر دون أخرى، ولا يكون ذلك إلاّ لغاية يتوخاها الكاتب ويرغب في إيصالها إلى المتلقي. لذلك سنحاول التركيز في هذه الدراسة على المكونات الدالة الحاملة للأيديولوجيا معتمدين في ذلك على العناصر الأكثر توظيفا في النص دون

[1] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص303.

غيرها، انطلاقا من النظام السردي والمدة وأيضا التواتر السردي كما حددها جيرار جينيت ، وقد وظفت هذه التقنيات بشكل متفاوت حسب حاجة الكاتب إليها في نصه بوعي تام بأهميتها ودورها في أداء وظيفة مهمة في الخطاب السردي.

1.**النظام الزمني " L'ordre temporel**":

لابد من التمييز بين زمنين في الخطاب الروائي (زمن القصة وزمن السرد) وهما زمنان لا يتطابقان كما أشرنا إلى ذلك سابقا. لذلك نجد الروائي لا يحترم التتابع المنطقي والتسلسلي للأحداث كما جاءت في واقع الحكاية، إذ قد يحتاج الكاتب إلى توقيف زمن السرد بالعودة إلى الماضي عبر الفلاش باك لاسترجاع أهم الأحداث التي استوقفت الكاتب، وجعلته يقف عندها مدة من الزمن قد تستغرق عدة صفحات على حسب أهميتها، لإعطائنا معلومات مهمة عن شخصيات الرواية أو أحداث تكون قد وقعت في الماضي الذي لا يصلح إلا لإدانة الحاضر الموبوء والذي عادة ما تلجأ إليه الشخصيات التخيلية هروبا من واقعها المأساوي المتعفن، لذلك فحضور الماضي في النص ليس إلا مفسرا يضيئ مواقف الشخصيات ويعلل لها[1] . وقد يلجأ الكاتب إليه من أجل الاستنجاد بالماضي أو رغبة منه أن يضع القارئ أمام صورة الماضي والحاضر للمقابلة بينهما من حيث اختلاف وتشابه الزمنين في الاحداث .

أحداث ديسمبر 1995(ذبح، قتل، تخريب...من طرف جماعة أبي يزيد الارهابي) هي نقطة البداية التي انطلق منها الكاتب لبناء روايته، وهوزمن مطابق لزمن القصة في مكانها الطبيعي، غير أنه يقطع السرد بالعودة إلى الماضي عن طريق استعادة حميدو ما قرأه في كتب التاريخ (ذبح، قتل، تخريب... من طرف جماعة أبي يزيد النكاري) ثم يعود مرة أخرى إلى الزمن الطبيعي للقصة، ويقطع السرد الخطي للأحداث مرة أخرى باسترجاعات أخرى تقوم بها شخصيات الرواية، وما تجدر الإشارة إليه هو أن السرد **الاستذكاري** لم يقتصر على شخصية واحدة. بل عدة شخصيات مختلفة اهتمت بسرد

[1] - ينظر مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2،ط1، ص60.

أحداث ماضيها وذكرياتها منها (حميدو، احميدة، كمال منصور، الارهابي، لالا فتيحة) ولكل شخصية دافعها في الاستذكار لإضاءة جوانب من حياتها ونظرتها للعالم.

إن الغاية من استحضار التاريخ واسترجاع ما وقع في عهد الفاطميين من فتنة وقتال بين الخليفة والخارجين عنه، والخلاف الذي وقع بين الصحابة رضوان الله عليهم بعد وفاة الرسول لم يأت هكذا اعتباطا، وإنما جاء من باب إثبات نقاط التشابه بين العصرين وعودة النزاعات وانتشار الفتن وتطرف بعض الشخصيات الذي يعكس طريقة تفكيرها، وبالتالي محاولة كل فئة فرض رأيها وسلطتها وإثبات أحقيتها ومشروعيتها وتبرير ممارساتها، وكأننا بالكاتب «يريد أن يعلل ما يحدث في الواقع من مفارقات وتجاوزات لها أثرها في ما يحدث الآن»[1] .

إن الكاتب لا يوظف هذه التقنية إلا في حالتين: إما لسد الفراغات السردية أو حسب ما يستدعيه الموقف الأيديولوجي. والاسترجاعات تحضر في نص المدونة بتداخل شديد مع زمن السرد، أي يتناوب سرد أحداث الماضي والحاضر مما ينشأ عنه تشويش أفكار القارئ وعدم قدرته على التركيز على أحداث بعينها، وهذا التناوب في سرد الأحداث والتداخل يشير إلى اضطراب وتوتر الواقع الذي انعكس على طريقة الكتابة لدى الكاتب وحيرته وانقسامه بين متاهات الماضي والحاضر، وهو تعبير مباشر عن طبيعة مضمون الرواية وعن مرارة وقساوة كلا الزمنين. فهو حينما يلتفت إلى زمن ما بعد الاستقلال ويشير إلى اقتياد البوليس السري ل "مولاي علال" - من أصل مغربي وأحد أقارب حميدو- واعتقاله بتهمة انتمائه إلى حزب معارض وبأنه عميل ومن أعداء الثورة، فإنه يريد الإشارة إلى قضية رفض وإلغاء الآخر وإقصائه برفض أي حزب معارض لحزب النظام الواحد، وهو الشيء نفسه حدث في التسعينيات كما جاء في المدونة حينما تشكل حزب إسلامي معارض. وبالتالي فإن الرواية أرادت أن تبين أن فكرة رفض الآخر وإلغائه لم تكن جديدة على المجتمع الجزائري وإنما وجدناها حاضرة حتى بعد الاستقلال وإن كان الطاهر وطار في روايته "اللاز" قد أشار إلى ذلك فترة ما قبل الاستقلال عكس احميدة عياشي الذي أشار فقط إلى رفض بعض الشخصيات الانتماء إلى أي حزب

[1] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص330.

سياسي خوفا من ملاحقات السلطات الفرنسية لها كما حدث لوالد حميدو حينما تم القبض عليه لمجرد مشاركته في مظاهرات سيدي بلعباس سنة1960 [1].

«إن اللجوء إلى استحضار محطات ماضية سواء في حياة الشخصيات أو الاحداث التي مضت، يعمل على توضيح جوانب خفية من تلك الأحداث، والتي هي السبب الحقيقي في تعطيل حركة تطور المجتمع وفق الخطاب الروائي»[2] . ومن هنا يمكن القول أن الاسترجاع وظفه الكاتب في أحايين كثيرة للكشف عن الاختلافات الفكرية والأيديولوجية التي سادت فترات زمنية مختلفة.

أما عن **الاستباق** فقد كان أقل توظيفا وحضورا في المتن الروائي، غير أنه يعكس البعد النفسي والأيديولوجي للشخصية الروائية التي استعانت بهذا العنصر البنائي في الكشف عن مكبوتاتها وحقدها ورغبتها في الانتقام، ولم تكن هذه الشخصية سوى شخصية الإرهابي الذي كان مهوسا بالانتقام إذ اتخذ الاستشراف عنده شكل حلم أو رغبة يتمنى تحقيقها، بل يتوقع تحققها بعد القيام بعملية الهجوم على "ماكدرة"، وهي أحسن فرصة يود استغلالها، لذلك نجده يتخيل ويستشرف وقوع الحدث قبل أوانه عبر التداعي «نوقد النيران في المساكن في البلدة وفي كل شيء ونجعل من سماء ماكدرة شيئا أحمر وأفقا عامرا بالرعب ونترك العيون تدور بجنون في محاجرها[...] وبعد ذلك تهجم المجموعة الرابعة من سرية الموت وتبدأ في النحر وتبدأ في الذبح لا يرحمون أحدا [...] والدها الشرطي المتقاعد سأبد به أكيد سيبكي يتوسلني سوف يتوسلني، أنا لا أرحمه أبجره أركل والدته العجوز إن أرادت اعتراض طريقي [...]سوف يستنجد بي، يندم، يقول سوف أطلّق خديجة وأزوجها لك حالا، أبصق في وجهه مهددا وأنهال عليه باللعنات [...]أهوي على رأسه بالساطور. ثم أنزع رأسه عن جسده ...وتتعالى الأصوات ..البكاء الصراخ، العويل والنحيب.

لا نرحم أحدا..

---

[1] - احميدة عياشي، مناهات، ص71.

[2] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 335.

نبيد كل عملاء الطاغوت..

الطواغيت..

والدها الشرطي، الطاغوت قال لي أنت رجل غير مناسب لابنتي ..أنت جاهل وفقير ..أحس والدي بالخجل.. وأضحى أقصوصة ماكدرة.. »[1] . يبدو هذا المقطع مشحونا بالدلالة حاملا لأيديولوجيا متطرفة، ترفض كل من يعمل في مؤسسات الدولة ويلجأ أصحابها إلى العنف كوسيلة للتخلص من أعدائهم. وشخصية الإرهابي لم تتبنى هذه الأيديولوجيا من أجل أهداف أيديولوجية يسعى إلى تكريسها وإنما اتخذها وسيلة لتنفيذ أهداف ذاتية دفعته إلى الانتقام من الشخص الذي رفض تزويجه ابنته لأسباب اجتماعية ليس للشاب يد فيها، لذلك جعل يحدث نفسه بما سيفعله في المستقبل –بعد الهجوم على ماكدرة- بعائلة الشرطي والد الفتاة التي أحبها.

إن الدلالة التي شُحنت بها ملفوظات هذا المقطع تحيل على أبعاد نفسية لشخصية حانقة حاقدة تحمل الضغينة والكره في نفسها تجاه المجتمع بأكمله لرفضه واحتقاره، مما يعكس البعد الاجتماعي لكونه ينتمي إلى عائلة فقيرة ودون مستوى علمي، ومن خلال كل ذلك نستطيع أن نتعرف على شخصيته و تحديد حالته السيكولوجية وموقفه من الشخصيات والمجتمع، مما يساعد على الكشف على أيديولوجيته. فهو حينما يصف الشرطي بالطاغوت فإن ذلك يحيلنا على بنية فكرية معينة دفعته لإطلاق هذه الصفة على الشرطي لمجرد رفضه تزويجه "خديجة" ليبرر فعله هذا تحت غطاء التخلص من أعداء الله وإقامة الدولة الإسلامية، لتتم بذلك أدلجة الدين وتوظيفه لخدمة المصالح الخاصة التي كشف عنها السرد الاستشرافي.

4. **المدة** "La durée":

سوف نركز دراستنا لهذا العنصر على دلالة التقنيات الحكائية للإيقاع الزمني الأكثر توظيفا ودلالة في نص المدونة، انطلاقا من **المشاهد الوصفية** للأشياء و الشخصيات التخيلية التي توحي إلى الدلالة الاجتماعية والبنية الفكرية للشخصية

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 242، 243.

الروائية. فحينما يقف الكاتب مطولا عند وصف الأشياء المبثوثة في بيت الجنرال كما لاحظنا ذلك في دلالة الفضاء الروائي فإن ذلك يشير إلى الحالة الاجتماعية والمكانة المرموقة التي يحتلها الجنرال المتقاعد، وفي مقابل ذلك يصف هيئة "كمال منصور" وهو يستعد للانتقال من جبال تادموت إلى جبال اسطنبول بلباسه الأفغاني وبندقيته وبالتالي يحيل على البنية الفكرية للشخصية وما تنوي القيام به، فتسمح **الاستراحة أو الوقفة** الوصفية بالتنوع الدلالي المحمل بشفرات وإشارات متباينة حسب ما وظفت لأجله.

أما **المشاهد الحوارية** فهي تسمح للقارئ أن يتعرف على الشخصيات الروائية ومواقفها وأفكارها وميولاتها وقناعاتها وطبيعة حياتها، حتى و إن جاء المشهد منقولا على لسان السارد، فقد جاء في حديث "الدكتور أبو إبراهيم" مع كمال منصور أن الحوار ضروري للتفاهم بين القوى المتصارعة كحل لإنهاء الصراع وحقن الدماء، فهو لا يؤمن بالحرب كغاية في حد ذاتها ويرفض التشدد والتعنت[1]. ومثل هذا الحديث هو الذي يكشف عن موقف الشخصية وطبيعة تفكيرها وقناعتها بضرورة الحوار والتفاهم للوصول إلى نتيجة ترضي جميع الأطراف.

إذن فتوظيف التقنيات السردية في الأعمال الروائية لا تأتي إلا بما يخدم النص السردي وفقا لما يرغب الكاتب في إيصاله للمتلقي.

5. التواتر "Fréquence":

التواتر السردي هو ثالث المحاور التي تطرق إليها "ميشال بوتور" و"جيرار جينيت"، وهو باختصار تكرار الوقائع والأحداث التي تنشأ بين النص والقصة، وتندرج ضمنه ثلاثة أنماط سوف نحاول الكشف عن دلالة تكرار الأحداث في النص الروائي.

بالنسبة **للسرد المنفرد أو المحكي الافرادي** فهو من أكثر الأنواع شيوعا في الرواية لأن معظم الروائيين يميلون إلى سرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة دون تكرار لذلك لم نلحظ أي دلالة تنشأ عن هذا السرد الذي وظفه الكاتب بعكس السرد المتكرر أو **المحكي التكراري** الذي يحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة، والذي وجدناه حاضرا

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص264،265.

بقوة في نص المدونة، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على مدى تأثر الكاتب بهذه الأحداث المتكررة في كل مرة في مواضع مختلفة من أجزاء الرواية، ومن هذه الأحداث:

- هجوم جماعة "أبي يزيد الإرهابية" على "ماكدرة"، الصفحات (09، 14، 16، 19، 22، 25، 59، 60، 230، 231، 241).
- قتل الصُحفيَّيْن "عمر" و"علي خوجة"، الصفحات (156، 162، 227، 229).
- أحداث أكتوبر 1988، الصفحات (105، 151، 183، 191).
- قتل "أبو يزيد النكاري"، الصفحات (14، 64).
- زيارة "عمر"، "علي"، "احميدة"، للجنرال المتقاعد وإجراء حوار صحفي معه الصفحات (163، 172، 217، 233).
- خلع الأحذية أثناء زيارة الجنرال الصفخات (150، 152، 162، 163، 173).

لقد تكررت هذه الأحداث عدة مرات في النص الروائي بنسب متفاوتة بقدر درجة أهميتها وتأثيرها في نفسية الكاتب، على الرغم من وقوعها مرة واحدة، وذلك ليتمكن من التأكيد على حقيقة معينة والحصول على تأييد من القارئ، وللكشف عن المأساة الوطنية والأزمة الجزائرية من أجل فضح تلك الجرائم، كالتي قامت بها الجماعة المسلحة، والتي مثلت أهم حدث شهدته الرواية والأكثر تكرارا على مستوى النص. فتكرار هذا الحدث بهذه الصورة جاء مشحونا بدلالة العنف وحب الانتقام والرغبة في السيطرة المطلقة. لذلك جاء دور الصحافة لانتقاد هذا الواقع ورفضه لتتم محاكمتها، والحكم على أفرادها بالموت، وهو بذلك موت الكلمة الحرة ورمز النضال، وهي الدلالة التي أراد أن يشير إليها الكاتب بتكراره حادثة موت الصحفيين، ومن ثمة تظهر أيديولوجية الكاتب الرافضة المناضلة كصحفي شاهد على الأحداث من أجل البحث عن الحقيقة ورفض الواقع المأساوي بكل تناقضاته والذي يدعو إلى التألم والحسرة والبكاء.

الفصل الرابع

تجليات الصراع الأيديولوجي في رواية متاهات

أولا: المثقف والأيديولوجية السياسية

ثـانيـا: المثقف والأيديولوجية الإسلاموية

ثـالثـا: المثقف والأيديولوجية الاجتماعية

رابـعا: مظاهر الصراع الأيديولوجي فـي الرواية

أولا: المثقف والأيديولوجيا السياسية:

إن الأيديولوجيا السياسية هي التي يلتزم ويتقيد بها رجال السياسة والمفكرون إلى درجة كبيرة، بحيث تؤثر في حديثهم وسلوكهم السياسي وتحدد إطار علاقاتهم السياسية بالفئات الاجتماعية الأخرى.

وفي هذا الصدد ارتأينا أن نتناول علاقة المثقف بهذه السياسة التي تتزعمها السلطة أو أحد رجالها في شتى أجهزتها المختلفة، وكيف تعامل معها .

1 – المثقف والسلطة

كثيرة هي الدراسات والندوات والملتقيات التي نُظمت من أجل الحديث عن علاقة المثقف بالسلطة، وإن اتفقت معظمها على علاقة التنافر والصراع والصدام. إذ« ارتبط منذ القديم وضع المثقف وموقعه بوضع السلطة وموقعها، وإن العلاقة بين هذين القطبين تحكمهما إما حالة صراع أو حالة هدنة وذلك حسب الهوية الطبقية بين كل من المثقف والسلطة »[1]. إلا أن هناك من دعا إلى ضرورة تحسين العلاقة بينهما بشروع الكثيرين بقضية «التجسير حلا لمأزق وعلاقة المثقف العربي بسلطته التي مارست بحقه أصنافا من الموت أو العقاب أو المنكرات أو الإهمال أو التجاهل»[2] إلا أن السلطة لا تهتم بهذا الربط التجسيري بينها وبين المثقف إلا حينما يتعلق الأمر بمصالحها، أما عدا ذلك فهي لا تعترف به. وعلى الرغم من هذه النظرة النفعية من طرف السلطة فإن هناك من يرى أن المثقفين العرب اليوم أصبحوا «شعراء بلاط ووعاظ سلاطين وأدوات تبرير وتمرير لسياسة وأوضاع الأنظمة العربية القائمة، وإضفاء مشروعية زائفة عليها سواء كانوا داخل البنية السلطوية أو خارجها»[3] كما يعتبرونهم «جنود السلطة المركزية ومؤدلجوها

[1] - سهيل لعروسي: إشكالية الثنائية في الثقافة العربية، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد9،10،أكتوبر2007،ص248.

[2] - عبد الله أبو هيف: المثقف والسلطة، مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد25،2006،ص2.

[3] - بوجدرة: حلزونيات، دار الحكمة، (د، م، ط، ت)،ص184.

وأن هذا الفكر التعميمي ذو النزعة العدائية ضد المثقفين على اختلاف مواقفهم يعكس صورة "الفراغ السياسي" الذي يعيشه الفرد الجزائري و(العربي) ويعكس مستوى معين من الوعي»[1].

إن المثقف الجزائري خلال فترة السبعينيات استعملته السلطة كوسيلة لتمرير أيديولوجيتها ولإنجاح المشروع الاشتراكي الذي تبنته، فعوض أن يكون المثقف « صوتا يعبر عن الجماهير ويعبر عن همومها، أضحى صوتا يعبر عن أيديولوجية السلطة دون وعي حقيقي منه لأنه مرتبط بالخطاب الأيديولوجي أكثر مما هو مرتبط بالواقع. فلقد سيطرت الأيديولوجية الاشتراكية على فئة عريضة من المثقفين من مختلف التخصصات سواء منهم الأدباء أو الذين اشتغلوا في ميدان المعرفة من علم الاجتماع وفلسفة وتاريخ فعكف الكل على إظهار القيم الاشتراكية في المجتمع الجزائري والعربي، مما يعني أن المثقف تحول إلى مثقف تقني استعملته السلطة مقابل امتيازات مادية، بخاصة حينما فُرض عليهم بمقتضى قانون 120 الانضمام إلى الحزب الواحد واكتساب بطاقة النضال، من أجل الحصول على منصب عمل في إحدى مؤسسات الدولة[2].

أما مع بداية الثمانينات حينما أعلنت الجزائر رغبتها في التخلص من المرحلة الاشتراكية وقفت إلى جانب الإسلاميين الذين كانوا يسعون جاهدين إلى ذلك، فسمحت بنشر كتبهم الدينية ونشر مقالاتهم وآرائهم. لكن بعدما استتب لها الأمر وقضت على الاشتراكية، وقفت في وجه الحركة الإسلامية لتمنع استمرارها، وهي التي ركزت في نضالها وصراعها الأيديولوجي «على الإيمان مقابل الإلحاد، والتمسك بالأخلاق الفاضلة مقابل التفسخ الأخلاقي »[3].

كل هذه القضايا وهذه الصراعات التي تسببت فيها السلطة لم تغفل عنها رواية الأزمة، بل جسدتها بكل واقعية حتى غدت في بعضها خطابا سياسيا ذو أبعاد أيديولوجية، وغدا المثقف حائرا إلى من ينسب تهمة الاضطراب السياسي. في حين بقي البعض الآخر يلتزم الحياد ويرفض الكشف عن أيديولوجيته وموقفه.

---

[1] - أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية ***المفهوم الممارسة***، دار النشر راجعي، الجزائر، (د، ط)، 2007، ص 248.

[2] - ينظر محمد ساري: محنة الكتابة، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2007، ص56.

[3] - نفسه، ص 59.

أما عن "احميدة عياشي" كمثقف وكاتب وشخصية روائية، ومن خلال تركيزه على إبراز وكشف سلبيات جهة دون أخرى، نحس بنوع من التعاطف مع السلطة، وإن كان ذلك لا ينفي كشف احميد عن توتر العلاقة بين السلطة والمثقف. إضافة إلى محاولتنا الكشف عن نظرة احميدة الصحفي كشخصية روائية وسارده إلى السلطة ومؤسساتها، وإن كان يعمل في إحدى هذه المؤسسات، مما يجعل حريته في تناول الموضوع مقيدة إلى حد ما.

إذا كان الأصل في المتخيل الروائي أن« يمزج الروائي مادته الروائية بمتخيل يحجبها أو يسعى إلى حجبها مستبدلا زمنا بآخر ومُرَحِّلا قضايا الحاضر إلى الماضي، أو إلى زمن غائم يصعب تحديده، بقدر ما يستبدل بالمكان الذي يسائل قضاياه ما شاء من الأمكنة وُجِدت أم لم توجد على الإطلاق»[1]، فإن احميدة عمد في معالجة موضوعه إلى ذكر الأماكن بمسمياتها (العاصمة، سيدي بلعباس، عين تيموشنت، ماكدرة، تادموت بوفاريك...)، كما ذكر زمن الأحداث (الخامس من أكتوبر 1988)، أما الحدث فهو إلغاء الانتخابات التشريعية في دورها الثاني وما ترتب عنها، وكل هذه الأمور ليست غائبة عن ذهن القارئ. أما اللافت هو أن «السرد لا يحفل بالشخصيات السياسية في السلطة، لا يتتبع حركتها من البداية إلى النهاية راصدا أفعالها وسلوكها، التي تشخص فسادها، بل تحضر السلطة بصفتها جهازا فاسدا، يمثل ظاهرة في النص، يذكرها الراوي والشخصيات المحورية، مسندا إليها صفات تكشف عنها»[2]، وقد يرجع ذلك إلى خوف الراوي وتفادي الرقابة السلطوية، أو للضرورة الفنية حتى لا يفقد النص بريقه الإبداعي وجماليته الفنية.

يُرجع احميدة سبب الاضطرابات السياسية والمطالبة بالتعددية الحزبية إلى مرض النظام وفساد السلطة، وكأنه بذلك لا يضيف جديدا، ولا يقدم للقارئ إلا ما كان معروفا في الأوساط السياسية والاجتماعية آنئذ فيقول: «إن ميلاد التعددية الحزبية منذ لحظة

[1] - فيصل دراج: الرواية العربية نقد السلطة واستعادة الماضي، مجلة المستقبل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 378، اب أغسطس، 2010، ص61.
[2] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 172.

الميلاد، حدث منذ البداية ضمن القصر والخديعة والمخادعة هذه السمات الثلاث تعكس هدير التاريخ من جهة، ومرض النظام من جهة ثانية[...] لقد وُلدت الحزبية على أساس نفي الآخرين ونفي روح التعددية، فالعلماني جاء كنفي للإسلامي، والوطني المحافظ والإسلامي عملا على تثبيت نفسيهما على أساس الرفض الشامل للعلماني»[1]، إذ جاءت المطالبة بالتعددية كوجه من وجوه الديمقراطية شعار الدولة، وإن كانت هذه الديمقراطية كما وصفها الراوي ديمقراطية اصطناعية وهمية تقوم على القصر والخديعة -كما أشار إلى ذلك سابقا- لا تخرج بين «قبضة الأيدي الفولاذية الصانعة في ذات الوقت السلطة والوجوه الساحقة لم يسمى بالمعارضة. إننا أمام ديموقراطية بدون ديمقراطيين حقيقيين، لأنهم في الميدان غير موجودين كأصحاب أفكار وكقوى فاعلة داخل المجتمع، إن وجودهم لم يتعد مستوى الشعار والخطاب الصوري على صعيد الصالونات السياسية والتواجد الشكلاني»[2].

من خلال هذا النص نستطيع أن نتعرف على موقف الراوي من السلطة ومن المعارضة، فكلاهما عنده لا يحسن سوى رفع الشعارات. أحدهما ينادي بالديمقراطية والآخر بعودة الإسلام، فوجودهم لا يعني شيئا في ظل غيابهم كأصحاب قرار وأفكار وكقوى فاعلة داخل المجتمع. ثم يعود إلى الوراء إلى فترة ما بعد الاستقلال وفرض النظام الاشتراكية حينما أرادت ذلك وطلاقها حينما يئست منها. ليدلل على سيطرة الدولة على إرادة الشعب وجعله بوقا لا يردد إلا ما ترغب فيه السلطة «فأضحى الشعب مجرد مجموع ذات أصوات مدوية ورهْبة يستمد منها الحاكم سؤدده وبطشه ويجعل من شرعيتها غطاء جميلا لفساد حاشيته. لقد هللت هذه الجموع للاشتراكية والثورة الزراعية في عهد هواري بومدين، لكن سرعان ما تحولت إلى مجرد أشباح يوم حدث التخلي عن الاشتراكية والثورة الزراعية، وراحت هذه الجموع رافعة شعار " الإسلام هو الحل"»[3]. لتنقلب الأوضاع رأسا على عقب رافضة نظام الحزب الواحد.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 178.
[2] - نفسه، ص 179.
[3] - نفسه، ص179 .

ما يلاحظ على المدونة أنها تتجنب التفصيل في الحديث حينما يتعلق الأمر بالسلطة كما سنبين ذلك لاحقا، إذ تكتفي بالإشارة إلى أفراد السلطة بضمير الغائب (هم)، وإن كانت قد تحدثت بصراحة عن فساد السلطة وأنظمتها. لكن الذي يؤخذ على الراوي توليه عملية السرد في مواضع كان يجب عليه أن يترك فرصة للشخصيات الروائية تفعل ذلك حتى تتمكن من تقديم نظرتها وموقفها من القضايا المطروحة، دون تأثير من الكاتب الذي يبدو أن موقفه قد توزع على شخصياته المثقفة، من حيث لا يدري، فأثر فيها وعبرت هي عن موقفه، وتعرت بذلك أيديولوجيته.

2 – المثقف والقمع والاعتقال:

إذا كانت رواية "احميدة" حفلت بتصوير المشاهد الإرهابية التي تسببت فيها جماعة أبي يزيد، فإنها لم تغفل عن تصوير بعض الممارسات القمعية السلطوية ضد المثقف.

وأول شكل من أشكال العنف الذي جسدته المدونة ضد المثقف من طرف السلطة تمثل في منع التجمعات والمظاهرات بالقوة. والتي تمثل في حد ذاتها أولى مظاهر تشكل العنف من طرف الشعب في حالة عدم استجابة السلطات المعنية لمطالبها، لذلك كانت تتولى السلطة بأجهزتها المتعددة منع المظاهرات بمختلف أنواع الأسلحة التي يستعان بها عادة في الحرب، لتخرجها السلطة في وجه شعبها الأعزل، وهذا ما كشفه لنا "كمال منصور" الذي كان أحد ضحايا هذه المظاهرات ليتم اعتقاله وينتقل بذلك إلى حياة جديدة لم يسبق وأن تخيلها من قبل. «في الخارج، خارج أسوار الجامعة حيث الصدى والهدير كانت حشود من الرجال الزرق يضعون قبعات على رؤوسهم ويحملون الرشاشات والقنابل المسيلة للدموع. يقفون على الجمر متأهبين للهجوم في كل لحظ وبين داخل الأسوار وخارجها كانت الحيرة والانتظار والصدى المهول»[1].

أسند "كمال منصور" اللون الأزرق إلى رجال دون ذكر أسمائهم، هم بالأحرى رجال الشرطة أصحاب اللباس الأزرق والقبعات التي يضعونها على رؤوسهم. وربما ينم عدم رغبته في ذكر أسمائهم والاكتفاء بالإشارة إليهم بلون لباسهم، عن حقده على هذا النوع من الجهاز السلطوي، الذي استعملته السلطة خصيصا لردع الشعب وقمعه

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص25 .

بحملهم الرشاشات والقنابل، في حين كانت وظيفتهم الأساسية حماية الشعب والوقوف إلى جانبه بخاصة حينما يتعلق الأمر بالمصلحة العامة. إنهم على أتم استعداد للهجوم في أية لحظة، وكأنهم يتوقعون هجوم عدو لهم، فوقفوا مستعدين كل هذا الاستعداد ليسهل عليهم اصطياد ضحاياهم بإطلاق الرصاص عليهم.

أجهزة السلطة الأيديولوجية غالبا ما تخرجها الدولة حينما تستشعر الخطر فتبثها في كل الأنحاء، وتقف وسط الطرقات لتمارس نوعا آخر من أشكال العنف بالسّب وإطلاق اتهامات باطلة من طرف العسكر. فالصحفيون بالنسبة لهم (أعداء البلاد، مرتزقة، تجار دم، أسباب البلوى ولا وطنية لهم)[1] كل ذلك لأنهم استطاعوا كشف بعض ممارساتهم القمعية التي كان يجهلها الكثير، لأن كل التهم كانت تلصق بالجماعات الإسلاموية دون استثناء.

أما السجن كوسيلة من وسائل السلطة فيعتبر هو الآخر مكانا لممارسة العنف، إذ كثيرا ما يربط الكتاب القمع بالسجن كأعلى درجات القمع والإذلال والاحتقار والحط من قيمة الشخص، فيفقد الإنسان عامة والمثقف بخاصة عزته وكبرياءه وانسانيته وشخصيته وكرامته وهيبته... .

يواصل "كمال منصور" سرد أحداث اعتقاله بعد استنطاق مُرِّ دام طويلا حينما حاصرت قوات الأمن الحي الجامعي الذي كان يسكن فيه فيقول: «أخرجوني كالطير المهيض واقتادوني مع آخرين على جنح الظلام الشتوي إلى مكان بارد ودامس ...وبعد أيام من الاستنطاق القاسي و الثقيل والمديد أودعوني في زنزانة ..ثم حكموا علي..»[2].
تنم الأفعال(أخرجوني، اقتادوني، أودعوني، وحكموا) على استعمال الشرطة القوة داخل الحي الجامعي. وكما هو معروف أن أغلب من أُخرجوا من ديارهم في جنح الظلام كُتب عليهم بالنفي إلى أقاصي الصحراء، وحينما يُحكم عليهم ظلما بالسجن لسنوات طويلة ينقلونهم إلى سجن "لامبيز" كما هو حال "كمال" و"رضوان" و"الشيخ" وآخرين.

ويفترض الفراغ الممثل في النقطتين بعد عبارات (إلى مكان بارد ودامس ..، أودعوني في زنزانة..، ثم حكموا علي..) لدى القارئ انتهاكات أخرى وكل ما يمكن

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، 52.
[2] - نفسه، ص 252.

تصوره. إنها فضاء نصي يحتمل التأويل[1]. فالمكان البارد الشديد الظلام هو السجن، والنقاط التي أضافها هي إيحاءات ورموز عن كلام كثير سكت عنه الراوي ليفسح المجال أمام القارئ، يفتح بابا من التأويلات وكل ما يوحي إليه السجن من قهر وعذاب ومعاناة، واتخاذه لدى البعض حقل تجارب لتجريب أبشع أنواع التعذيب، بخاصة حينما يتعلق الأمر بالسجناء السياسيين. وقبل كل ذلك قد مر بمرحلة الاستنطاق الذي وصفه بالقاسي والثقيل والمديد. فالقمع الذي يتلقاه المثقف من جراء الاستنطاق لا يقل قساوة من التعذيب، لم يستعملونه من قهر جسدي ونفسي لتصوير مدى بشاعة آلة العنف.

«أذكر لنا بالتفصيل لماذا ومن كان وراء سفرك في شهر ماي من العام الماضي إلى الخرطوم؟.

- وجهت إلي الدعوة من طرف السفارة السودانية ببلادنا باعتباري عضوا في التنظيم الطلابي الإسلامي.
- أنت أستاذ ولست طالبا.
- أنا معيد وحسب لكنني لازلت طالبا أحضر رسالة الماجستير.
- إذن أنت لا تريد أن تعترف..
- أعترف بماذا؟ قلت وجهت إلي الدعوة باعتباري..
- أسكت يا كلب.. يا بن ال..
- لصالح من كنت تشتغل؟.
- لم أشتغل لصالح أي جهة .. أنا كنت مناضلا في حزب شيوعي و..
- لا تريد ، أن تتعاون ..لا تريد أن تعترف.. سنريك عنادك.
- أقسم بالله أنني أقـ..
- ألم تنظم إلى س وع ونون قصد تشكيل جماعة أشرار هدفها زرع الفوضى والقتل. العمدي وقلب النظام الجمهوري؟.

[1] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 188.

- هذا لم يحدث إطلاقا.»[1]

الدركي وهو يستجوب كمال لا يترك له فرصة الرد على أسئلته ردا كاملا. بل كان يقاطعه في كل مرة، وهذا نوع من الظلم والتعسف في حق "كمال" لأنه لم يدعه يدافع عن نفسه، ولأن الدركي لا يريد أن يسمع إلا ما يرغب في سماعه، ولا يريده أن يدافع عن نفسه ولا أن يبرر موقفه. فهو يعتقد أن "كمال" متهم بتشكيل جماعة تعمل على قلب النظام. إذن، فلا بد أن يكون كذلك حتى وإن لم يفعل. فهو لم يرغب في تصديقه حينما قدم له مبرر سفره إلى السودان. يريده فقط أن يعترف بما يعتقده. لا يهمه إن كان كمال فعل أو لم يفعل، المهم أن يقول لهم أني فعلت حتى وإن لم يفعل، وأن كل ما يعتقدونه وما يشكُّون فيه صحيح حتى وإن لم يكن كذلك. يهددونه (لا تريد أن تتعاون.. لا تريد أن تعترف.. سنريك عنادك). يقسم لهم، يحاول أن يبرر عمله وبأنه كان مناضلا في حزب شيوعي، لكن ذلك لم يشفع له. بل هو في نظرهم خارج عن القانون معاد للسلطة ولدولة الحق وخارج عن طاعتها وولائها . وفي النهاية تمت محاكمته بعشر سنوات سجن[2] لتنتصر السلطة وتقهر المثقف لمجرد أنه رفض طريق التبعية، فاعتبرته بذلك منافسا لها، فسعت إلى محاربته بشتى الوسائل[3] .

أما عن "الشيخ السلفي" الذي التقى به "كمال" في السجن، فكان كمن خرج من جحيم التعذيب، فهو «لا يريد أن يتذكر التعذيب ..لا يريد أن يتذكر كيف توقفت العربات المجنونة مساء ذلك اليوم الملعون أمام البيت ونزل منها رجال ملثمون ومسلحون.

كان وحيدا في البيت صوبوا تجاهه بنادق رشاشاتهم النارية وأغمضوا عينيه واقتادوه إلى قبو شديد الاختناق ومغمور بالرطوبة..

منذ عشر سنوات اقتادوه إلى مكان أفضل من هذا القبو الدامس الكريه الرائحة.. منذ عشرة سنوات بصقوا على وجهه وكالوا له اللكمات لكنهم لم يتركوه مثل هذه المرة دون أكل وشرب لأيام ولم يبولوا عليه ولم يشربوه سائل الجافيل ولم يتفننوا في وضع

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 254.

[2] - نفسه، ص 256.

[3] - ينظر سهيل لعروسي: إشكالية الثنائية في الثقافة العربية، ص 93.

"الشيخ" على الرغم من أنه لا يريد أن يتذكر ما حدث له في السجن، إلا أن السارد الكهرباء في لحمه والزجاج في مؤخرته كما هذه المرة»[1] .

"كمال" -الذي تولى عنه الحكي وأخذ مكان السارد الأصلي- لم يشأ إلا أن ينقل للقارئ بعض ما لقيه الشيخ من التعذيب، فهو وإن لم يكن السجن غريبا عنه من قبل إلا أنه لأول مرة تمارَس ضده هذه الانتهاكات، حتى يخيل للقارئ أن ما يقرؤه عن التعذيب في رواية التسعينيات إنما هو تعذيب ورثته السلطات الجزائرية عن قدوتها في ذلك" فرنسا"، ويجب أن تحافظ عليه وأن تُعرف أبناءها على هذا الموروث الجديد ! .

الدكتور أبو إبراهيم هو الآخر سُجن ظلما، ليس لشيء إلا لأنه كان ممن نجحوا في الدور الأول للانتخابات التشريعية، وذنبه الوحيد أنه إنسان مثقف يملك قوة كامنة في نفسه تسمح له بالتأثير في الناس وتوجيههم وتوعيتهم إلى حرية اختيارهم وحرية اعتناقهم للأيديولوجيا التي تسمح لهم بالارتقاء بالمجتمع وبالفرد في الآن ذاته، والدعوة إلى العدالة الاجتماعية والمساواة اللتين دعا إليهما كارل ماركس.

إن «البطش والنفي والمضايقة (التي تتبعها السلطة) داخليا وخارجيا ليس إلا من علامات دور هذا المثقف في حياة الناس وفعاليته في تكوين وعيهم».[2] لذلك فالسلطة إذن لم تكن غايتها مكافحة الإرهاب فقط، لكن من خلال سجنها لكل من "كمال" و"أبو إبراهيم" وآخرين يبين أن الأمر على العكس تماما، إذ كان هدفها الأول هو استئصال المعارضة الإسلامية التي لم تقبل التحالف معها والتي تهدد مصالحها.[3]

تجسد المدونة الصور التي أنتجها الوقع وعكستها الرواية، وأيضا عنف السلطة وقمعها لحرية الرأي وحرية الاختيار. وهنا يكمن صراعها الدائم مع المثقف، وإقصائها وقمعها له، ولعل ذلك يرجع بالدرجة الأولى خوفها من سلطته المعنوية وقوة إرادته وفكره وعلمه وإبداعاته التي قد تهدد استقرار الحكم والمجتمع[4] .

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 253، 254 .

[2] - محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم *متغير* ***واقعها سياستها سياقاتها وبناها الشعورية***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 96.

[3] - ينظر حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، ترجمة روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2003، ص 52.

[4] – ينظر جورج قرم: المثقف والسلطة بين المفارقة والمعانقة، مجلة المستقبل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد،364، يونيو، 1990، ص 78.

لابد من التأكيد أن محنة المثقف جاءت «نتيجة لفوضى العصر وتخبط السياسة وتصدع السد الثقافي، ولكن الضروري الواجب على المثقف التسلح بالإرادة والتزود بالغاية النبيلة، وامتلاك وضوح الرؤية لتجاوز هذه المحنة ومعالجة الفوضى وصياغة المستلزم الشعبي، مع الإصرار على تصحيح المسار السياسي»[1] وعدم الاستسلام لآلة القمع وأساليب القهر التي تتبعها السلطة كشرعية تقوم عليها باعتبارها الوسيلة الأساسية لتحقيق مطالبها الأساسية.

إن رواية متاهات نص أيديولوجي في قالب روائي جسد الصراع القائم بين شقين متناقضين، وكشف عن الواقع الأيديولوجي بكل تناقضاته واختلافاته وصراعاته، من خلال سرد الأحداث التي تداول عليها الكاتب/ الراوي وشخصياته الروائية، وأيضا من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيات بمختلف أنواعها (عادية، مثقفة، سياسية، إرهابية)، مما ساعد على الكشف عن أيديولوجيات متناقضة داخل النص الروائي.

ثانيا: المثقف والأيديولوجيا الإسلاموية*:

---

[1] - وليد مشوّح: محنة المثقف محنة الواقع، مجلة الموقف الأدبي، الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 399، تموز، 2004، ص 02.

* عند الحديث عن الإسلام نجد مصطلحات عديدة تتقاطع فيما بينها، ويمكن التفريق بينها كما جاء في الترجمة عن الفرنسية فنجد:
Muslim- islamik – islamism- islamist- islamisation. ف muslim تعني الفرد المسلم و islam الإسلام الذي اشتقت منه islamic اسلامي ،و islamist إسلاموي ، أما islamism فيعني إسلاموية، وهو مصطلح أُطلق على الحركات والأفراد الذين يسيسون الإسلام ويؤدلجونه واتخاذه وسيلة لتحقيق مصالح سياسية. ولفظ الإسلامي يطلق على منتج الحضارة الإسلامية .

يعتقد الدكتور عائض القرني أن مصطلح الإسلاموية هو انعكاس للرؤية الغربية للدين النصراني وبالتالي لكل دين، فالنصرانية في طبيعتها ديانة شعائرية لا شأن لها بالأمور الحياتية والدنيوية وعدم مشاركتها في الحياة السياسية والاجتماعية...وبذلك فكل من له رؤية ومذهب حياتي له تجليات سياسية واجتماعية واقتصادية وله منطلقات فلسفية حول قضايا الوجود الكبرى فهو صاحب رؤية أيديولوجية معينة. والإسلامويين مصطلح أطلقه غلاة ومتطرفو العلمانية في العالم الإسلامي على الإسلامين، فحين أخذ الإسلاميون في مواجهة الاستعمار الغربي يطالبون بإعادة الاعتبار لدور الإسلام في الحياة على اعتبار أنه دين ودنيا رفض المستغربون في العالم الإسلامي هذا الفهم وأصروا على أن الدين شعائر فقط وأن محاولة إعادة الاعتبار لدوره في الحياة هي أدلجة لا صلة لها بالدين، فأطلقوا على دعاة الإسلام اسلامويين وعلى برنامجهم إسلاموية.

ويختم القرني بأن استعمال مصطلح الإسلاموية وظلاله وأصوله وإيحاءاته المعنوية غير العربية تجعله مصطلحا سلبيا يطلق على دعاه الإسلام .

ويعتقد الضحيان أن الإسلاموية مصطلح أطلق نتيجة لصعود الإسلاميين والحركات الإسلامية وهيمنتها على الشارع العربي ودخولها في سجال فكري مع الطرح العلماني، فتحول السجال بين التيارين الإسلامي والعلماني إلى نوع من الهجاء العلماني، استعمل فيه كل تيار ما يملك من مصطلحات هجاء للطرف الآخر فشاع في أطروحات الإسلاميين عن العلمانيين مصطلحات المستغربون، والمتأمركون. كما شاع في أطروحات الإسلاميين عن العلمانيين مصطلحات الأصوليون والماضويون والظلاميون ومنها مصطلح الإسلامويين. فقد بدأ التيار العلماني باستعمالها ليدلل على أن الطرح الذي يطرحه الإسلاميين لا يمثل الدين وإنما هو إيديولوجيا بعيدة عن الدين وإن تدثرت برداء الدين وهو بهذا الاستعمال مصطلح سلبي موجه يحمل شحنة من الهجاء صيغ في معرض السجال الفكري مع الإسلاميين .

والإسلاموية أيضا هي جملة من المفاهيم والممارسات التي صبغت التيار الإسلامي وارتبطت به وغير المبنية بالضرورة على مرجعية إسلامية صلبة، وإنما اتكأت عليها لتبرير أفعالها.

ينظر بدر راشد :الإسلاموية والإسلامويون .. بين إيجابية الدلالة وسوء الاستخدام، جسد الثقافة، تاريخ النشر 07-06-2005، تاريخ الزيارة - 26- 06 -2010 http://www.aljsad.net/t57145.html

وسمير ناصر: ما بعد الإسلاموية... كبديل استراتيجي، موقع الشهاب، تاريخ النشر 11-04-1426هـ، تاريخ الزيارة 26-06-2010
http://www.chihab.net/www.chihab.net/modules.php?name=News&file=article&sid=862

إن رواية متاهات لـ احميدة كغيرها من روايات الأزمة صورت ذلك الصراع القائم بين السلطة والجماعات الإسلاموية منذ بداية الاضطرابات وتشابك الأحداث، ووقوع المثقف بين هذين الاتجاهين .فأما موقفه من السلطة والعلاقة بينهما سواء على أرض الواقع أو في المتن الروائي فكان واضحا كما بينا ذلك سابقا، وأما موقفه من التيار الإسلاموي فهذا ما سنحاول توضيحه من خلال رواية متاهات. لكن قبل ذلك يجدر بنا أن نشير إلى الحركة الإسلامية في الجزائر وتحول التيار الفكري إلى قوة سياسية والإسلامية إلى إسلاموية.

1.نشأة الحركة الإسلامية في الجزائر وتحول التيار الفكري إلى قوة سياسية:

إن تاريخ الحركة الإسلامية في الجزائر هو تاريخ صدام مع السلطة، وهي حركة سياسية ليست جديدة، وإنما جذورها امتدت إلى فترة الاستعمار الفرنسي بظهور الإمام ابن باديس ثم البشير الإبراهيمي ووجوه إسلامية أخرى كرست حياتها من أجل خدمة الدين وحماية اللغة العربية. أما البعض فيرجع جذورها إلى ما قبل الاستعمار الفرنسي وإلى عهد ما قبل الأتراك[1]، وقد «استمرت الجماعات الإسلامية في نشاطاتها المعارضة بعد الاستقلال، وهذه المرة ضد المفاهيم الاشتراكية وتفسير القيادات الإسلامية للدين الإسلامي تحت حجة مفادها أن المذهب الفلسفي للقرآن هو الذي كان الأداة المعارضة الأساسية لفعل التفرنس، من الممكن أن يكون الوعاء السياسي والثقافي، لا بل الحل النموذجي الذي تجد فيه الشخصية القومية توازنها وروحها»[2]، وتمثلت هذه الجمعيات والمنظمات الإسلامية التي ظهرت بعد الاستقلال في "جمعية القيم"[*]و"الحركة الوطنية"(1975) التي تزعمها الضابط مصطفى بويعلى، إذ كانت هتين الحركتين في صدام دائم مع السلطة فانتقد أئمتها سياسة السلطات، واستعملوا الدين لمحاربة الاشتراكية واعتبارها

1 - الطاهر بن عيشة: الإسلاميون يتسترون وراء العنف وقيادة الفيس ذات نزعة ديكتاتورية، مجلة الوحدة، العدد 538، أكتوبر 1990،ص 28.

[2] - صالح فيلالي: أيدولوجيات الحركة الوطنية الجزائرية ***الأزمة الجزائرية***، ص67.

[*] جمعية القيم (1966) كانت برئاسة الشيخ تجاني وآخرين مثل الشيخ سلطاني، وعرباوي، وسحنوني، وهي جزء من الجماعات التي تأثرت بفكر مالك بن نبي، وتم حظرها وحلها نهائيا سنة 1970 بأمر من الرئيس هواري بومدين، كما تم اعتقال معظم الرؤوس الإسلامية التي عارضت الثورة الزراعية، ينظر أحمد موصللي: موسوعة الحركات الإسلامية في الوطن العربي وإيران وتركيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1،2001، ص 203. وبلقاسم سلاطنية :الفقر والعنف في المجتمع الجزائري، ص132.

كفرا وإلحادا ومتناقضة مع الاسلام، وهكذا بدأ هذا التيار في الانتشار عبر محاربة الفكري الثوري في كل البلاد الإسلامية.

من المعلوم أن هذه الحركات وغيرها تبدأ كفكرة أو كوجهة نظر، ثم تتحول إلى منظومة فكرية متكاملة تشمل كل مناحي الحياة بحيث يصبح لها موقف إيجابي أو سلبي من الثقافة والدين والتاريخ والسياسة، فتبدأ نشاطاتها كحركة فكرية ثم تتحول إلى قوة سياسية هدفها المشاركة في الحياة السياسية[1].

إذا كانت الخطوة التي قام بها السادات في السبعينيات بالإفراج عن الإسلاميين والسماح لهم بالمشاركة السياسية قد أفرزت عن نتائج سلبية، فإنه في الجزائر وبحل هذه الحركات واعتقال زعمائها من طرف السلطة هو الذي أدى إلى نتائج عكسية وازدت الهوة اتساعا بين الإسلاميين والسلطة، وزادت رغبتهم أكثر في إقامة دولة إسلامية بخاصة بعد انتصار الثورة الخمينية في إيران 1997 والغزو الروسي الشيوعي لأفغانستان، والتأثر بحركة الإخوان المسلمين بمصر. فقد كانت فترة الثمانينات في الجزائر بداية الاضطرابات والصدامات بين الإسلاميين واليساريين كحادثة الأغواط وما صاحبها من اعتقالات سنة 1989، وكذا حوادث سيدي بلعباس ومظاهرات وهران وأحداث بن عكنون الدامية سنة 1980 وما صاحب هذه الأحداث والمظاهرات من اعتداءات على الإسلاميين واعتقالهم أو نفيهم، ومضايقات المتحجبات ومحاولة غلق بعض المساجد...[2]

لقد كانت هذه الأحداث بمثابة الإرهاصات الأولى لانفجار الشعب الجزائري في الخامس من أكتوبر 1988، إضافة إلى المشاكل الاجتماعية والاقتصادية التي كان يعانيها، وظهور الطبقية والبورجوازية، ليعلن أخيرا عن غضبه ويطالب بضرورة التغيير وتحسين الأوضاع، فوجدت الحركات الإسلامية أرضا خصبة للظهور ومعاودة تحركها من جديد متأثرة بالاضطرابات وتدهور أوضاع البلاد «وقد اتسمت بسعيها

[1] - ينظر الطاهر بن عيشة: الإسلاميون يتسترون وراء العنف وقيادة الفيس ذات نزعة ديكتاتورية، ص28.
[2] - ينظر خير الدين حمادي: من تيار فكري إلى قوة سياسية، مجلة الوحدة، ص 26.

بضرورة إعادة الاعتبار للدين الإسلامي والدعوة إلى إحياء العقيدة والحث على أداء الشعائر والأخلاق الإسلامية والأهم من ذلك إقامة دولة إسلامية مبنية على مبدأ الشورى وتطبيق مبادئ الدين وأحكامه»[1] .

ومن أبرز هذه المنظمات الإسلامية ميلاد قوة سياسية جديدة هي " الجبهة الإسلامية للإنقاذ التي ضغطت على السلطة بضرورة التعددية الحزبية والسياسية وإلغاء نظام الحزب الواحد، وإجراء انتخابات للتعبير عن حرية الفرد الجزائري في اختيار من يمثله. وبالفعل كان لهم ذلك حيث فازت هذه الحركة في الدور الأول من الانتخابات بعد أن «قدمت برنامجا يدعو إلى إحلال الإسلام محل الأيديولوجيات المستوردة من أجل وحدة الصف والمحافظة على مرتكزات الأمة وتخليص الإنسان من نزعة الأنانية حتى لو كلفها ذلك الصدام بعنف مع الدولة، كما أعلنت بأنها تريد أن تدخل في صراعات مع الآخرين [...] لتهذيب الطرح الإسلامي والقضاء على ما يعتريه على يد بعضهم من شوائب»[2]، إلا أن هذه الفرحة لم تدم طويلا إذ ألغيت الانتخابات في دورها الثاني «وبحل الجبهة الإسلامية للإنقاذ في ربيع 1992 جنح جزء من المعارضة إلى استعمال العنف كوسيلة موازية للعمل السياسي في التعامل مع السلطة القائمة، ومن هنا بدأ مسلسل العنف الدامي»[3] ، وبذلك يمكننا القول أنها بداية تحول الحركة الإسلامية إلى حركة إسلاموية وبدأت تنسى شيئا فشيئا هدفها الرئيسي الذي كانت تسعى إليه بلجوئها إلى العنف الأعمى مما أدى إلى التشابك وتعقد الصراع. «فكان القادة الإسلاميون هم البادئين بتشبيه معركتهم بالكفاح المجيد من أجل التحرر الوطني، وظهروا بمظهر المؤمنين خدام المثل العليا »[4]. كما أنهم يعتقدون أن «النضال ضد النظام العسكري والمادي المتعاون مع الاستعمار هو فريضة مقدسة. على جميع المؤمنين الالتزام بها من أجل الدفاع عن

---

[1] - صالح فيلالي: أيديولوجيات الحركة الوطنية في الجزائر ***الأزمة الجزائرية***،ص 68.

[2] -. صالح فيلالي: أيديولوجيات الحركة الوطنية في الجزائر ***الأزمة الجزائرية***، ص 69.

[3] - حسن بركة: أبعاد الأزمة في الجزائر ***المنطلقات الانعكاسات النتائج***، ص 40.

[4] - سيفرين لابا: الإسلاميون في الجزائر بين صناديق الانتخابات والأدغال، ترجمة حماد إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص 193.

حرية الجزائريين»[1] فكان أعضاء الحزب يدعون إلى الجهاد المقدس متأثرين بتجربة الإخوان المسلمين وبآراء سيد قطب في كتابه المشهور "معالم في الطريق"، وبأن كل ما يتعرض له الحزب إنما من قبيل الابتلاءات، وذلك لفهمهم الخاطئ للقرآن وأخذهم بظواهر النصوص وتطبيقها إيمانا منهم أنهم يطبقون شرع الله. وهذا ما سنحاول إبرازه

من خلال رواية متاهات التي عكست هذ الاتجاه وتأثر الشخصية الروائية عامة بهذا التيار، أو بالأحرى وقوعها في شرك هذه الأيديولوجيا.

2- المثقف والجماعات الإسلاموية:

إن القارئ لرواية متاهات يلحظ التماهي بين الأنا الساردة والأنا المسرودة أو التطابق بينهما في الرؤى والمواقف، حتى حينما اختار الكاتب اسماً لشخصيته الرئيسة فضل أن يكون نفس اسم الكاتب "احميدة" الذي يشتغل هو الآخر بالصحافة. أراد أن يحكي مأساة وطنه من خلال قصة حياته وعمله في الصحافة ونقله للأخبار والأحداث التي كان شاهدا عليها، والتي كان يسعى إلى إظهارها ليبرز معاناته كمثقف يسعى إلى كشف الحقائق وفضح المستور من أجل إعادة هيكلة الأمور، والنظر في قضايا المجتمع. إنه يكتب بذلك رواية الاعتراف، رواية السيرة الذاتية، ويتخذ من حياة المؤلف أو فترات منها موضوعا لها للبحث والمساءلة[2] حتى يرصد مراحل صدامه مع السلطة والجماعات الإسلاموية. وفي هذا السياق يسرد صراع المثقف مع الخطر الأصولي والمد الإسلاموي الذي شغل بال الكاتب حتى غدا التيمة المسيطرة على النص الروائي.

«الواحدة صباحا نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان [...] احتلوا مسقط رأس حميدو وأخذوه على غرة. ضربوا الأبواب بقوة. دارت العيون في محاجرها وخفقت

[1] - حكيم اومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران،(د، ط)، 2005، ص 110.

[2] - ينظر عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2003، ص 194.

القلوب واحترقت الأعصاب. أخرجوا السكان من جحورهم وأفرغوا البنزين وراحت ألسنة اللهيب المستعرة تلتهم الأبواب والأسِرَّة والفراش والقصدير»[1] .

هكذا كانت بداية الرواية مع هذه الجماعة حينما هجمت على ماكدرة مسقط رأس حميدو الصحافي. هدفها كان محددا منذ البداية، فقد جاءت لتصفية حسابات مع أشخاص معينين، يجب إزاحتَهم عن طريقها، هؤلاء الذين يعملون في مؤسسات وأجهزة السلطة. عدوها الأول الذي أجهض أحلامها ومنعها حريتها، لذلك فأميرهم يخاطبهم بقوله: «نقتلكم كلكم، نذبحكم كلكم، لو تتعاملون مع الطاغوت»[2] إذ هم يرفضون كل من يتعامل مع السلطة التي حكموا عليها بـ"الطاغوت" لأنها برأيهم دولة مستبدة. لكن هم لم يكتفوا بقتل هؤلاء، بل حتى أبناءهم ونساءهم إن لم يجدوا من يبحثون عنهم. فيقول السارد:

«ذبحوا وبجروا أربعين من نساء، وأبناء الذين جاءوا يبحثون عنهم ولم يجدوا بعضهم»[3].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه. من يقود هذه الجماعة ؟ومن الذين جاءوا يبحثون عنهم ولم يجدوا بعضهم ؟.

تعرض الرواية جماعة تحت إمرة أميرها أبو يزيد «أعرج ضخم الجثة، غليظ الصوت يمتطي حصانا أشهب مكشوف الوجه يتطاير الشرر من عينيه [...] قصير القامة، جاحظ العينين، ناتئ الأنف، طويل الشعر، كلهم عرفوه، ابن البلدة، دلهوم المدعو أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب؟ الأمير أبو يزيد كلهم عرفوه [...] كان يلبس زيا أفغانيا، مدججا بالسلاح يشد على رأسه بحاشية سوداء يشير بيده ويعطي الأوامر.»[4].

إذا تمعَّنا الجمل المسطر تحتها نلحظ أن الكاتب ركز على أمور معينة في وصفه لقائد الجماعة، فهو أبو يزيد صاحب الحصان الأشهب. ويحيلنا هذا الاسم على المرجعية التاريخية لشخصية تاريخية عاشت في القرن التاسع-أبو يزيد النكاري صاحب الحمار

[1] - احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، ص 09.
[2] - نفسه، ص09
[3] - احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، ص 09..
[4] - نفسه، ص 09، 10.

الأشهب- «ينبعث أبو يزيد من القرن التاسع، ينفض الغبار، يخترق الزمن المغلق بالنسيان وينقض على ماكدرة...»[1] .

حينما اختار الكاتب هذا الاسم لم يكن عشوائيا، ولكن ليبين مدى الشبه الكبير بين الشخصيتين، وكيف أن هذه الشخصية الفنية التخيلية استمدت صفاتها وعدوانيتها من الشخصية التاريخية عن طريق انتحال شخصيتها بدءاً بالاسم والهيئة واتخاذ الحصان بدل الحمار، انتهاءً عند التطرف والعنف وارتكاب المجازر، والحرق والتدمير إلى الصراع الدائم والمستمر مع السلطة، وبث الرعب والهلع بين الناس.

ثم يضيف (كان يلبس زيا أفغانيا) تحيلنا هذه الجملة على مرجعية أخرى، وهي تأثر دلهوم الإرهابي بالأفغان ولباسهم وحماسهم وقتالهم وشدتهم أثناء الغزو الروسي الشيوعي لأفغاتسان، والأكثر من ذلك الأخذ بآرائهم وأقوالهم فيما يخص الجهاد والقتل ومنه فهو الآمر الناهي المحلل المحرم، المفتي في جميع الأمور والقضايا. «اجتمع بنا الأمير، ظل يخطب فينا ساعة [...] إلى جانبه وقف حصانه الأشهب، تلى الفتوى على مسامعنا [...] وراح يتفرس فينا. لم أكن أقوى على النظر إليه عيناه ما أصعبهما قال لنا قتلانا في الجنة قتلاهم في النار»[2] .

هكذا كان يفتي صاحب هذه الشخصية المهيبة التي لا يتجرأ أحد على مخالفتها أو معارضتها، وإلا كان مصيره قطع الرأس بعد أن يحكم عليه بالكفر والخروج عن أمر الجماعة كما هو حال "رضوان" حينما خالفهم الرأي.

أما ما قاموا به في تلك الليلة المرعبة من قتل وذبح وحرق ليس إلا جهادا ضد من يسمونه الطاغوت حسب اعتقادهم، وفهمهم لمعنى الجهاد على أنه «سنام الدين ورهبانية الإسلام »[3] وبأنه «جهاد ماض إلى يوم القيامة ولا يمكن أن يتوقف إلى إذا تم القضاء

---

[1] - نفسه، ص 58.

[2] - احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، ص 242.

[3] - محمد الرحموني، الدين والأيديولوجيا جدلية الدين والسياسي في الإسلام والماركسية، دار الطليعة للطبيعة والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 25.

على آخر كافر في الدنيا»،[1] وبما أنهم حكموا على السلطة ومن يتعامل معها بالكفر فإن جهادهم مستمر حتى يأتوا على آخرهم ويخلوا لهم كرسي الحكم الذي قاتلوا من أجله وفي سبيل الحصول عليه.

إن الكثير من الشباب حسب المدونة إنساق خلف هذه الأوهام وانضم إلى هذه الجماعات بدعوى إقامة دولة إسلامية واسترجاع لماضي السلف، بخاصة حينما يستمعون إلى الخطب التي كانت تلقى في المساجد، فيتأثرون بما يقوله الشيخ ويسيرون خلفه مغمضي الأعين فاقدين للوعي، غائب عنهم الإحساس والشعور بحاضرهم كما تؤكد ذلك مدونة "عياشي" «وجاء الشيخ إلى ماكدرة، ألقى خطبة نارية في مسجدها العتيق، بكى الناس وانتحبوا، طلبوا التوبة، وراحت كلمات وشعارات جديدة تخلب القلوب وتسحر العقول، توارى وجه الكولونيل، وبزغ وجه الشيخ بلحيته الكثة، وعينيه الغارقتين في الكحل، وقميصه الأبيض وصوته الجهوري الداعي للعودة إلى الإسلام والخروج من عهد ظلمات جاهليه القرن العشرين.. سارت خلفه ماكدرة وكأنها في حلم غارق في سعادة ربانية. أصوات كالرعود بدأت تخرج من الدهاليز والأدغال تزجر في وجه الطاغوت وأتباع الطاغوت ووعدهم أن لا ضرائب في دولة الإسلام القادمة»[2].

إن السارد هنا هو الكاتب /الراوي الذي تولى تقديم شخصية الشيخ وسرد الأحداث، لينقل لنا ما كان شاهدا عليه من تحولات مفاجئة في البنية الفوقية لمجتمعه، فهو حينما وصف الشيخ (من لحية، وعين غارقة في الكحل، وقميص أبيض، وصوت جهوري) إنما يريد أن يكشف عن الدلالات الأيديولوجية التي تحملها هذه الصفات، وتتعرى هذه الأيديولوجيا أكثر حينما يرسل كلماته وشعاراته الجديدة من عودة الإسلام، والخروج من عهد الظلمات التي عانى منها الشعب في نهاية الثمانينات، ثم إلغاء الضرائب المفروضة. أغرقوهم في أمنيات وأحلام جعلتهم يسبحون في بحر من الأحلام وسعادة لامثيل لها.

بهذه الطريقة وبهذا الفكر الجديد المسيطر استطاعت هذه الجماعة أن تسيطر على عقول العامة والخاصة، فانساق وراءهم أهل "ماكدرة"، بخاصة الشباب منهم الذين

[1] - ، محمد الرحموني، الدين والأيديولوجيا جدلية الدين والسياسي في الإسلام والماركسية ص27.
[2] - احميدة عياشي: متاهات، ص 90، 91.

انبهروا بهذه الأيديولوجيا والفكر الديني فتقبلوها واعتنقوها اعتقاداً منهم بأنها الحل الأمثل والسحري لمشاكلهم، إذ وجدوا هذه الجماعات قد فتحت لهم أحضانها والتقفتهم من مجتمع غارق في الفساد. لذلك كانت هذه الشريحة وغيرها من المهمشين والبطالين والكادحين والمضطهدين الذين عانوا قساوة الظروف الاجتماعية من أكثر الفئات انتماء لمثل هذه الحركات، التي وجدوا فيها متنفسا لهم، لكونها تتماشى مع تفكيرهم، وتلبي حاجاتهم. فزوج "لالا فتيحة" «مثل الآلاف من الشباب الذين انخرطوا في تيار الإسلام الراديكالي .. كان معبأ بالخطاب الجذري الداعي إلى التغيير عن طريق العنف المسلح .. أيديولوجية الجهاد تحولت عنده إلى عقيدة مقدسة.. لكن الجهاد ضد من؟»[1].

تؤكد عبارة (الآلاف من الشباب الذين انخرطوا في تيار الإسلام الراديكالي) ما ذكرناه. ذلك أن «صفة الشباب دالة على الحركة والنشاط والتهور والسذاجة، زيادة على اعتمادهم النقل دون العقل، الأمر الذي يجعل منهم خطرا كبيرا»[2] فهم فهموا الجهاد على أنه عقيدة مقدسة لابد من الدفاع عنها. فيتساءل الراوي ضد من يكون الجهاد ليكشف هو الآخر عن أيديولوجيته ورفضه لهذا التيار عن غير وعي منه.

إضافة إلى فتوى القتل ومفهوم الجهاد لدى الجماعات الإسلاموية هناك مفهوم آخر سنُّوه لأنفسهم وأقنعوا به غيرهم، فهم يعتبرون الأموال التي تؤخذ من الأغنياء حق من حقوق الله وزكاة لابد من دفعها، لذلك ف «لم يبخل أثرياء المدينة المنورة* من التجار والمقاولين وكبار المسؤولين السابقين بأموالهم وخدماتهم في سبيل قيام الدولة الإسلامية»[3]، ومن بين الذين أسهموا بأموالهم - سواء عن قناعة منهم أو دون قناعة "محمد هارون" «سندهم القوي ورَجُلهم الذي يجب أن لا يمس بسوء وكانوا يسمون الأموال التي تقتطع منه بالزكاة والجهاد بالمال في سبيل إقامة الخلافة الإسلامية

---

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص198.

[2] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 233.

* مدينة في ولاية سيدي بلعباس، أُطلق عليها هذا الاسم تيمنا بالمدينة التي بناها الرسول صلى الله عليه وسلم، متاهات. ص 89.

[3] - احميدة عياشي: متاهات، ص91.

والإطاحة بالطواغيت، تحولت مزارعه الواقعة في مرتفعات "تاسفور" أحد معاقل كتائب الأمير أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب»[1].

(في سبيل قيام الدولة الإسلامية، أو إقامة الخلافة الإسلامية) العبارة التي تكررت عدة مرات في النص الروائي على لسان أفراد "جماعة أبي يزيد". استخدموها طعما ووسيلة في سبيل تحقيق غاياتهم وأهدافهم السياسية. بل اتخذوا من الدين الإسلامي ككل وسيلة لذلك بالفهم السطحي للآيات القرآنية والتأويل الخاطئ لها والأخذ بظواهر النصوص دون التعمق في معناها، إذ «يقفون عند ظاهر الأشياء(و) لا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن حقيقة الأشياء »[2] .

إذًن فرواية متاهات تكشف للقارئ «حقيقة الجماعات الدينية (التي) تقوم على تدين ناتج عن ظروف اجتماعية قاهرة ثم تتحول إلى عقد تظهر في شكل ملتح، قد يتغير بتغير الظروف التي أوجدته. وهنا نتحدث عن غياب الوعي والاعتقاد الصحيح المبني على قناعة راسخة وتفكير متأني يعي ما يعتقد به»[3] .

إذا كان غياب الوعي والاعتقاد الخاطئ والتهور والاندفاع من سمات الشباب الذين انساقوا وراء هذه الأيديولوجيا، فكيف للإنسان المثقف الواعي والعارف بأمور دينه ودنياه، الذي يعول عليه أفراد مجتمعه في التغيير والأخذ بيده أن يكون هو الآخر ضحية هذا الفكر المتعصب، ويسقط في متاهة هذه الأيديولوجيا .

"برينو" السكرتير الأول في السفارة، حين زار الجزائر فترة غليانها تنبأ لها بالبركان والزلازل فشعر أن «الكلمات تدخل ساحة الحرب. كل شيء بدا كأنه يستعد لحرب طويلة. المساجد، قدامى البارونات والبارونات الجدد. اللغات. الأيديولوجيا كلهن بزغوا إلى سوق السياسة كالعفاريت»[4]. لفت انتباهه تلك التحولات وشغلت باله لذلك رغب في معرفة الكثير عنها وعن القوى الديمقراطية الصاعدة، وعن النخب الجديدة في السياسة، فكان أول ما شد إعجابه هذه القوى الجديدة ذات التيار الإسلامي فيقول «جذبتني تلك القوى التي راحت تكتسح كالواد الرهيب الهائج كل ما تجده في طريقها.

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات ، ص 93.
[2] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 240.
[3] - نفسه، ص 241.
[4] - احميدة عياشي: متاهات، ص 158.

الأصولية الإسلامية التي أضحت تبدو كالبديل الوحيد في هذا البلد المشبع بالثورة والراديكالية وبالحب المقدس للتضحية فرضت نفسها علي. أثارني خطابها الجارف وعنفوان قواعدها والملتفين حول قياداتها المبشرة بأمجاد الإسلام المبكر...»[1].

جاء في كلام برينو (جذبتني تلك القوى، فرضت نفسها علي) لو تأملنا جيدا في دلالة الفعلين (جذبني، وفرضت) وجدنا أنه إما أنه كان في حالة اللّاوعي حين قبل الانتماء إلى هذه الجماعة، أو أنه تحت ضغط وقوة جامحة دفعته إليها بتأثير أيديولوجيتها عليه. فالفعل جذب يدل عن نوع من القوة التي دفعته إلى التمسك بها، فكأنه انجذب إلى تلك القوى بفعل قوة كامنة داخلها أثرت فيه وأن هناك فعلا مغناطيسيا أو رابطا قويا يجمع بينهما. أما الفعل فرض فيحمل معنى الإلزام والوجوب وكأنه يريد أن يقول أنه أمر مفروض عليه ويجب اتباعه شاء ذلك أم أبى، لأن الفرض ينفي معنى الخيار ويقتضي الامتثال لهذه القوى والرضى بها .

أما حينما يقول (أثارني خطابها الجارف) نحس وعيه بهذا التيار وقبوله والاهتمام بأفكاره وآرائه-التيار- التي جعلته يُبهر بها إلى حد الإثارة ، بخاصة حينما يتعلق الأمر باستعادة أمجاد الإسلام بكل ما يحمله من تراكمات فكرية ورؤى دينية، «هنا يأتي الدور الوظيفي لهذا الزمن القادم، إنه امتصاص فعل قوي يجذب إليه الفرد وينهيه، يحوله بدوره إلى عنصر لا علاقة له بزمنه الحقيقي والفعلي»[2]، وفي حالة لا شعور المرء بزمنه الحقيقي يسهل على الجماعة احتواء مثل هذه الفئة وضمها إلى صفوفها.

إذا كان "برينو" وغيره ممن سيأتي الحديث عنهم لاحقا في "مظاهر الصراع - الأيديولوجي" نموذجا للمثقف الذي سقط في شراك الأيديولوجيا الإسلاموية فإن هناك نموذجا آخر وقع ضحية هذه الأيديولوجيا. ينتقدها ويرفضها حتى باتت تلاحقه في منامه وكوابيسه.

"عمر" شخصية مثقفة وصحفي يعمل في إحدى الجرائد التي يعمل بها "احميدة" وصديقاهما "حميدو" و"علي خوجة" –هذا الأخير الذي كان ضحية جماعة أبي يزيد نتيجة لأفكاره التي كان يحرص على نشرها في الجرائد.

---

[1] – احميدة عياشي: متاهات، ص 159، 160.

[2] – الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص232.

عمر أيضا لم يكن أحسن حظا من صديقه، إذ لاقى حتفه هو الآخر بعد مقتل أخيه رشيد (أبو راتب) أمير إحدى الجماعات المسلحة من طرف رجال الأمن. فقرر أتباعه الانتقام له، فكان أول من بدأوا به أخوه عمر الذي كانت كثيرا ما تدور بينهما نقاشات وصراعات حادة، بخاصة بعد عودة رشيد من أفغانستان ومشاركته في الحرب الأفغانية أين عاد بقناعات أيديولوجية ورؤى فكرية ودينية راسخة. لذلك لم تكن أفكار عمر لتعجب رشيد «أصبحت مائعا يا عمر

الطاغوت يسكن أرواحكم أنتم المثقفون كالجن

صم، بكم، عمي لا ترجعون

لماذا تخشون شرع الله

مسكونون بالشيطان الصليبي، مرعوبون من حكم الله لماذا؟»[1].

لم يكن رشيد يكتفي بإهانة أخيه وتهديده، بل كان يسخر من زوجته شهيناز ويصفها بالمتبرجة ما يجعل عمر يثور لكلامه ويرد عليه غاضبا: «ما هذه الترهات التي تقذف بها عن جهل شمالا ويمينا دون تقدير لمسؤولية الكلمة وعواقبها؟

وأضاف غاضبا

تجرؤ وتقول عني أنني مائع وحليف للطاغوت ما هذا الهراء؟

ألأنني صحفي، تقول عني كل هذه الترهات؟ ثم مهددا لن أسمح لك البتة أن تتفوه بكلمات مشينة عن شهيناز »[2] .

بهذه الصورة مثّل الكاتب الصراع بين أخوين من بطن واحدة وعائلة جمعتهما تحت سقف واحد، إلا أنهما يختلفان فكريا وأيديولوجيا، ويرفض كل منهما الآخر لاعتقاد كل منهما أنه على حق والآخر هو المخطئ والمذنب.

أما "حميدو" الذي كان مولعا بالقراءة والكتابة الصحفية، فقد كان طلبة زوجته في معهد التاريخ كثيراً ما يسألونها عن كتابات زوجها في الصحافة «فتجيبهم أحيانا وتصمت أحيانا كثيرة جماعات الإسلام السياسي هاجسه الأول» [3].

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص214.

[2] - نفسه، ص215.

[3] - نفسه، ص11.

الهاجس الذي سكن احميدة وأرَّقه هو موضوع الجماعات الإسلاموية، لا يتحدث ولا يكتب إلا عنهم، لذلك نجد زوجته وردة تتجنب في كثير من الأحيان الإجابة عن أسئلة طلبتها حول كتابات زوجها لتتساءل عن هذا الكابوس متى ينتهي، فقد شغل فكر زوجها حتى بات «يحدثها بإسهاب وفي أوقات متقطعة عن ما احتفظ به من ملاحظات حول "أبي يزيد" صاحب الحمار الذي أصبح جزءا من حياتهما اليومية»[1] ويسجل أهم نقاط التشابه إلى حد التطابق "بين أبي يزيد التاريخي" و"أبي يزيد التخيلي".

لقد بثت جماعة "أبي يزيد" الرعب والخوف في نفوس المثقفين كلما تذكروا العالم الذي يعيشون فيه وانتشار رائحة الموت في كل مكان فها هو احميدة يرى كل «ليلة أشباح (هكذا وردت) ملثمين أو غير ملثمين على متن عربات مجنونة ينزلون كالقضاء كاللعنة الأسطورية، الرعب يحاصرنا، الموت يحاصرنا، تتسرب رائحة الفاجعة إلى البيوت»[2]. تكاد هذه الكوابيس لا تفارق احميدة أبداً، حتى أنه يتخيل نفسه كالجرذ يترقب الموت في كل مرة، «أراني كالجرذ، أترقب زارعي، أترقب الموت المتوحش، أترقب الرصاص، أرى السيف، أتحسس الخنجر وأشم خطوات الأشباح المتسربلة بجنح الظلام»[3] .

لقد باتت الأشباح والكوابيس تلاحق نخبة المثقفين أينما ذهبوا وأينما ولوا وجوههم، وأصبحوا يترقبون الموت في أي لحظة نتيجة رفض الآخر لاعتقادهم وسلوكهم وانتمائهم، مما أوقعهم ذلك في متاهة الموت. لذلك غالبا ما كانت نهايتهم إما الموت أو الانتحار أو الجنون أو الهروب، وإما الانضمام إلى الجماعات الإسلاموية تحت قهر الظروف وظلم المجتمع وقمع السلطة وخيبتهم السياسية.

3 – المثقف والتطرف:

من المؤكد أن التطرف لم ينشأ اعتباطا، وإنما ساعدت عدة ظروف وعدة عوامل في نشوئة، فقد تكون عوامل نفسية خالصة ناتجة عن ظروف غير طبيعية، أو راجعة

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص11.
[2] – نفسه، ص 131.
[3] – نفسه ص 127.

إلى ظروف اجتماعية أو اقتصادية قاهرة، ويربطه البعض بالنظام السياسي. ونستطيع أن نتعرف على الشخصية المتطرفة من خلال ثلاثة مستويات:

تتسم الشخصية المتطرفة على المستوى العقلي بأسلوب مغلق جامد التفكير أو بعدم القدرة على تقبل أية معتقدات تختلف عن معتقداتها أو أفكارها، ويميل هذا الشخص دائما إلى النظر إلى معتقده على أنه صادق صدقا مطلقا ويميل إلى إدانة كل مختلف معه في الرأي.

وعلى المستوى الانفعالي يتسم بشدة الانفعال والغضب والتطرف والكراهية . أما على المستوى السلوكي فيتسم بالاندفاعية والعدوانية والميل إلى العنف.[1]

تقدم رواية متاهات نوعين من التطرف. النوع الأول وهو المعروف بالتطرف الديني، ونوع آخر كشفت عنه الرواية من خلال صوت الراوي العليم وأصوات أخرى وهو المتطرف الاستئصالي في المستوى الفكري[2].

بالنسبة للمتطرف الديني وهو الغالب في النص، فيتخذ صفة التيار الواحد، يتدفق من بداية الرواية إلى نهايتها مشكلا تيمة أساسية ميزت الرواية من خلال ما تتلفظ به الشخصيات المتطرفة وما تقوم به من سلوكات وأفعال عنيفة كأعلى درجات التطرف كما بينا ذلك في العنصر السابق.

يعرض الراوي شخصية "أبي يزيد" الإرهابي وتطرفه من خلال فهمه السطحي للنصوص القرآنية فيما يخص بعض القضايا الدينية، والأخذ بظواهرها دون التعمق في المعنى، من أجل تحقيق غايته السياسية كما هو حال فتوى القتل والجهاد والزكاة في سبيل إقامة دولة إسلامية.

إلى جانب هذه الشخصية الأكثر تطرفا هناك شخصية أخرى تمثلت في أحد رجال الأمير "أبي يزيد" الذي ظهر كشخصية ثانوية دون تسميته. فقد حمله تطرفه إلى الانتقام ممن أساءوا إليه قبل التحاقه بالجماعة، وهناك نماذج أخرى متطرفة سيطرت على النص

---

[1] - ينظر حسين عبد الرحمن، أحمد رشوان: الإرهاب والتطرف من منظور علم الاجتماع، مؤسسة شباب الجامعة.، الاسكندرية،(د،ط)، 2002، ص 29.

[2] - الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 251.

الروائي، غير أنه ليس هذا ما نريد الحديث عنه في هذا الصدد. وإنما نريد كشف اللثام عن تطرف المثقف في حد ذاته والتطرف الموجه ضد المثقف.

نبدأ من هذا الأخير حيث كشفت الرواية إلى جانب المثقف المتطرف، العنف الموجه ضد المثقف وإقصائه جسديا وتكفيره واتهامه ومعاتبته وإلقاء اللوم عليه من طرف الجماعات الإسلاموية، بالاعتقاد أنهم على صواب وأنهم يطبقون شرع الله في أرضه بعكس المثقف الذي يعتبرونه إنسانا كافرا، طاغيا، عاتيا، يساعد ويقف إلى جانب أعدائهم وأعداء الله، لذلك وجب التخلص منهم.

"رشيد" حينما رجع من أفغانستان عاد وهو محمل بأيديولوجية مغايرة تماما لم كان عليه في السابق. تغيرت نظرته إلى الكون والحياة، لذلك أصبح ينظر إلى أخيه "عمر" من زاوية أخرى غير الزاوية التي كان ينظره منها. "فعمر" في رأيه إنسان مائع، منحل أحمق تسكن الشياطين والجن روحه وأصحابه لتمنعهم عن عبادة الله وعن طريق الخير. لا يخشون ولا يخافون الله، ويتخذون الشياطين أولياءهم. بمساندتهم السلطة، هم برأيه صم بكم عمي لا يرجعون[1].

تحمل الملفوظات والاتهامات التي أطلقها "رشيد" أيديولوجيا متطرفة تعبر عن فكر استئصالي يرفض الآخر ويمقته، وفكر يحمل أحكاما مسبقة تنم عن الكره والحقد والبغض والاقصاء والالغاء.

إن التطرف اللغوي والفكري الموجه ضد المثقف، لم يكن صادرا من طرف الجماعات الإسلاموية فقط، وإنما أيضا من طرف أولئك الذين ينتمون إلى السلطة -رجال الأمن- حماة البلاد والعباد، إذ أوقف أحدهم سائق السيارة التي يركبها "احميدة" وطلب منه إظهار وثائق السيارة، وبطاقة الهوية، والبطاقة المهنية التي ما إن رآها حتى انقلب وجهه وصار يطلق اتهامات هو وزملاؤه ويستهزؤون ويسخرون في غضب يصبغ وجوههم، ودوا لو أنهم يتخلصون منه.

«قال: صحفي؟

قلت: صحفي..

[1] - ينظر احميدة عياشي: متاهات ، ص214 .

قال: أنتم اصحاب البلوى

قلت: البلوى؟؟

قال: أعداء البلاد..

قلت: نحن ؟

واقترب منه آخر يشبهه في البدلة والسحنة والبنية.

قال: هناك مشكل؟

قال الأول: صحافة ..

قال الثاني: هناك مشكل؟

قال الأول: يكتبون أي شيء.. خراء.. خزعبلات

قال الثاني: هم من قال أيضا أن العسكر أيضا يقتل؟

لا وطنية لهم مرتزقة، يهينون كل شيء .. الدولة، نحن، كل شيء..

قال الأول: تجار دم .. مرتزقة».[1]

تكشف الملفوظات التي تشكل منها الحوار عن دلالات أيديولوجية واضحة تنم هي الأخرى عن رفض هذا النوع من المثقف (الصحفي) الذي يعتبرونه سبب البلوى والمشاكل. لذلك فالنص يحاول القول في المستولى الدلالي للحوار الذي رصد العنف الرمزي من جانب واحد أن هؤلاء الصحفيين هم أسباب اشتعال الفتنة، فتكشف الشخصيات عن بنيتها الفكرية الاستئصالية. فيتهم رجل الأمن الصحافة بقولهم (أنتم أسباب البلوى، أعداء البلاد، لا وطنية لهم، يهينون كل شيء، الدولة، نحن، كل شيء، تجار دم، مرتزقة) فهذه الجمل بما تحمله من حقد وغل فيها الكثير من التطرف والتعصب والاقصاء، فإطلاق الأحكام هكذا عشوائيا لمجرد ما تكتبه الصحافة في الجزائر عن هؤلاء وأولئك لا يكون إلا إذا أحس المعني أو المتهم بالذنب وصدق ما يقال عنهم . وحينما يتهمونهم بتجار الدم والمرتزقة وينسبون إليهم سبب ما يحدث، فهذا يعني أنهم يتهمونهم اتهامات باطلة لا أساس لها من الصحة، ولا تقف على دلائل وإثباتات

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص51،52.

صحيحة، مما يعني أن مثل هذا الكلام لا يصدر إلا من شخصيات غير واعية بكلامها ليثبتوا مقابل ذلك تطرفهم الحاد تجاه المثقف.

إذا قلنا إن الكاتب يعي جيدا مضمون روايته واستطاع أن يتحكم في سير الأحداث وحركة شخصياته دون أن تتمرد عليه، لأنه كما يبدو اعتمد الواقع أكثر من التخييل، فإنه أحيانا ما يقع في تطرف يمارسه في حق شخصياته المتطرفة دينيا أو ضد الأحزاب التي ينتمون إليها. يعني أنه يمارس تطرفا ضد تطرف ليكشف للقارئ عن رؤيته «المحكومة بأيديولوجيته،(التي) تظهر في المستوى اللساني ، المتباين في لغة واصفة ولغة شكلت ألفاظها أحكاما خلال وصفها المتطرف، يطل منها الكاتب مفصحا عن نفسه، وعن كرهه لهذا النموذج من الشخصيات»[1] والتيار الذي تنتمي إليه، لأن الكاتب في الأصل بصدد كتابة عمل أدبي فني بعيدا عن اطلاق الأحكام والمواقف الأيديولوجية. فحينما يصف الراوي الجماعات الإسلامية بالأصولية والراديكالية في قولة: «كان انتصار الأصوليين الإسلاميين كاسحا في أول انتخابات محلية حرة في هذا البلد»[2] فهذا يعني أنه يطلق حكما متطرفا ضد الجماعات الإسلامية، بخاصة إذا افترضنا أن هذه الحركة في بداية ظهورها وتشكلها بعد أن غابت عن الساحة السياسية فترة من الزمن، أي أنها في بداية دعوتها لم تكن تميل إلى ممارسة العنف والتطرف إلا بعد فشل مشروع الانتخابات ، ولم يكن هناك أي عمل إرهابي بعد ولا أحد يتحدث عن جماعات إسلامية مسلحة، زيادة إلى ما تحمله كلمة أصولية من دلالات فكرية وسياسية متعصبة على الرغم من أن الكلمة في أصلها تعني التمسك بأصول الدين، ولا يمكن لهذا المصطلح أن يستعمل رديفا للتطرف والتعصب والإيذاء المتعمد، غير أنها في الرواية أُطلقت لتعني الإرهاب والرجعية والظلامية المعادية لكل تقدم، والإسلام لم يكن يوما ضد التقدم والتطور و« لم يكن الفكر الديني عبر التاريخ الإسلامي معيقا لتقدم العلم والمعرفة، بل إن حركة التقدم ومسيرته عموما تعتمد في نجاحها على انسجام عناصر القوة الروحية والمادية (الدينية والدنيوية)»[3].

---

[1]– الشريف حبيله: الرواية والعنف، ص243.

[2]– احميدة عياشي: متاهات ص159.

[3] - رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1،2003، ص221.

يتكرر وصفه للجماعات الإسلامية في بداية ظهورها بنفس الصيغة فيقول:« وشكل حي كابل منذ الانفتاح السياسي للجزائر أهم قواعد السلفية الراديكالية للحزب الإسلامي الراديكالي الذي اكتسح كالبركان الهائج الساحة السياسية منذ سقوط الحزب الواحد»[1].

فالكاتب حينما يطلق أحكاما متطرفة في روايته حتى وإن كان صادقا ورأيه صائب وحتى وإن بدا أن رأيه منبعث من نفس متأذية حانقة تعلن رفضها لمثل هذه الحركات عن طريق تصريحاته التي قلما تكشف عنها الرواية، فإن الرواية كعمل أدبي فني لا تسمح بذلك. بخاصة حينما يتدخل الكاتب -كما هو واضح – ليتحدث بدل شخصياته فيمنع بذلك شخصياته الروائية من حرية التعبير عن مواقفها وآرائها. لذلك فالكاتب يعري نفسه بنفسه لتحضر أيديولوجيته التي حاول أن يخفيها خلف شخصياته، لكنه أخفق في ذلك لينس أنه يكتب رواية، ويتجه إلى السرد المباشر والخطاب السياسي.

4 – المثقف الإسلاموي الجهادي:

عرضت الرواية نموذجين من المثقف الإسلاموي. "كمال منصور" معيد في الجامعة وطالب يحضر رسالة الماجستير، والدكتور "أبو إبراهيم" كلاهما يبدوان غير مقتنعين بأفكار ومبادئ وقيم الجماعات الإسلاموية- بعد مرور فترة من انضمامهم إلى الجماعة- لكن بخضوعهما لأوامر الجماعة والقبول بالقيام بأعمال لاإنسانية بعين الرضى –لاحقا- فهذا يؤكد انتماءهما إلى هذه الحركة.

سنتناول في هذه الدراسة شخصية كمال منصور دون شخصية الدكتور أبو إبراهيم لكون كمال هو من مارس عملية القتل باعتباره جهادا من أجل القضاء على كل من يقف في طريقهم أو يعمل إلى جانب السلطة. أما أبو إبراهيم فسيأتي الحديث عنه في موضع آخر.

تبدأ قصة كمال مع القتل بعد فراره من سجن "لامبيز" هو وعدد كبير من السجناء فعلى الرغم من خوفه وتردده إلا أنه قرر في الأخير أن يهرب مع رفقاء السجن «كنت

[1]- احميدة عياشي: متاهات، ص 159.

خائفا أن أذبح لو رفضت الهروب ..وكنت خائفا أن أسقط تحت رصاص حراس السجن»[1]نهاية المثقف في كلتا الحالتين واحدة فهو بين نارين وعليه أن يختار إحداهما. لم يكن اختياره عن قناعة وإنما كان يتبع أمر الجماعة. ومن هنا يبدأ إحساس "كمال" بتشظي شخصيته وانشطارها، وعدم قدرته على اتخاذ قرار، ومن هنا أيضا تبدأ مسيرة شخصية فاشلة وسلبية، لها مبادؤها وقيمها. إلا أنها لا تستطيع أن تعلن عنها. يعلم أنه دائما على خطأ يلوم نفسه يعاتبها يرفض ضعفها .. كل ذلك في خياله ولا يستطيع أن يقرر أو حتى أن يقدم وجهة نظره. فكل ما عليه هو التنفيذ لا غير، لذلك تعوّد على ذلك ورمى بكل ما يؤمن به خلفه وسار نحو طريق مجهول.

بداية كمال مع عالم الأدغال والقتل كانت حينما وافق بالتدريب على السلاح بعد أن سأله «هل تدربت على السلاح من قبل؟

تدربت على ذلك عندما كنت في الخدمة العسكرية، كان هذا منذ زمن طويل .

ابتداء من الغد إن شاء الله ستكون في سرية الفتح وتتدرب مع إخوانك على السلاح من جديد.

أنا رهن إشارة أميرنا حفظه الله.

غداً ستتوجه وإخوان لك إن شاء الله إلى جبال اسطنبول وستجدون جماعة أبي مصعب في انتظاركم»[2] وقد نظرت إليه الجماعة بعين الرضا والقبول ورأت فيه الطاعة والولاء. يبدو كمال أنه راض بما يقوم به، وبدأ يحضر نفسه لما سيأتي من ترقيات، فبعد أن كان يقوم بأعمال الغسل والطهي، وجلب الماء، وجمع الحطب أصبح أحد أهم العناصر الفاعلة في المجموعة، بل أصبح يطمح أن يصبح أميرا فيما بعد.

ينتقل بنا الراوي "كمال" ليحكي لنا قصته مع أول عملية يقوم بها، وقد تخلص من الخوف الذي كان يسيطر عليه سابقا فيقول: «كانت أول عملية لي هجوم على قطار

---

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص260.
[2]–نفسه، ص 259.

المسافرين .. أتلفنا السكة الحديدية وصعدنا القطار .. كان الوقت ليلا .. أخرجنا المسافرين المرعوبين، أمرني أبو مصعب بذبح خمسة مسافرين، ترددت في البداية، لكنني انقضضت عليهم كالوحش الضاري الذي كان تائها في داخلي، ظلوا يصرخون ويشخرون، وضعت السكين على رقابهم، نطت أصواتهم العاوية إلى قلبي، وانغرزت كالمسامير، لكنني وضعت السكين على رقابهم وكان الوقت ظلاما، أفرغنا البنزين في القطار واشتعلت النيران، هرب آخرون وسط الدجى، وأطلقنا عليهم الرصاص سقط منهم الكثير، ورحنا ننقض عليهم بالخناجر والسواطير، الأطفال والنساء يبكون .. تركناهم في دمائهم يتمرغون، ولم يعد قلبي يخفق، توقف عن الخفقان، أخذنا طريق النهر ثم ضعنا في قلب الظلام وفي أدغال الغابة، ثم صعدنا إلى الجبل..»[1] .

كما لاحظنا، فالراوي سمح لشخصيته الروائية أن تتحدث عن نفسها وتخبرنا بقصتها أثناء تواجدها بالجبل وتفصح عن مشاعرها ومكنوناتها والتعبير عن كل ما يجول بخاطرها، مما سمح للقارئ التعرف على هذه الشخصية عن قرب، والكشف عن ذلك الصراع النفسي الذي ينم عن انشطار الشخصية، والذي أفصح عنه منذ بداية الأحداث، بخاصة حينما رأى صديقه رضوان يُذبح أمام عينيه لانتقاداته الصارخة في وجه الحزب الذي أخذ عليهم آليتهم وحرفيتهم في تأويل القرآن والسنة.

كمال كانت تتقاسمه أيديولوجيتان، أيديولوجيا تدعوه إلى التمسك بقيمه وأخلاقه وبالتالي التسامح والتراجع عن قرار القتل، وأيديولوجيا تجذبه نحو العنف والقتل وعدم الاستسلام لعواطفه، وقد انتصرت هذه الأخيرة بعد قرار لا يحتاج إلى تفكير معمق، وإن كان في حديثه يفصل بين رغبتين بكلمة "لكنني"، مما يعني أنه استطاع التغلب على تلك المشاعر والأحاسيس التي كانت تقلقه وتمنع عنه النوم، إذ لم يسمح لتلك الأصوات التي كانت تنط إلى قلبه وتنغرز كالمسامير أن تؤثر عليه، وكأننا به يريد أن يقول أن هذه الأصوات على الرغم من أنها بقيت عالقة في ذهنه متشبثة بقلبه، إلا أنه يقطع أملها في

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص 261.

الحياة بكلمة " لكنني" فيقول: (ترددت في البداية لكنني[...]، نطت أصواتهم العاوية إلى قلبي، لكنني[...])ويمكن أن نمثل لهذا الصراع بالشكل التالي:

أيديولوجيا التسامح	الصراع	إيديولوجيا العنف
تردت في البداية ←	لكنني ←	إنقضضت عليهم كالوحش الضاري الذي كان تائها في داخلي
نطت أصواتهم العاوية ← إلى قلبي	لكنني ←	وضعت السكين على رقابهم وانغرزت كالمسامير

والنتيجة كانت كالآتي:

(أطلقنا عليهم الرصاص، رحنا ننقض عليهم بالخناجر والسواطير).

والأهم من ذلك نجده يعلن انتصاره وتغلّبه في الأخير على أفكاره والسيطرة على مشاعره ليؤكد غلبة قانون الغاب والبقاء للأقوى في قوله:

لم يعد قلبي يخفق

توقف عن الخفقان

ضعنا في قلب الظلام

ثم صعدنا الجبل.

توحي كلمات هذه العبارة المجزأة إلى استسلام كمال لأيديولوجية العنف وانتصارها ليدخل في متاهة الظلم والانحراف، بقلب راض ونفس مطمئنة لتكشف الرواية عن نوع آخر لشخصية المثقف الإسلاموي القاتل العنيف الذي لا يهتم إلا بنفسه، ولا يرغب إلا في تحقيق مصالحه واعتلاء سدة الحكم والسلطة بأي طريقة وبأي ثمن. هو مثقف أكثر من أن نقول عنه أنه سلبي أو انتهازي أو أناني أو خائن. هو كل هذه الصفات، فبعدما اشتغلت الرواية الجزائرية على الكشف عن المثقف الثوري الرافض المناضل، فإذا

بالقارئ يصطدم بهذا النموذج الجديد الذي كشفت عنه رواية الأزمة، وإن كانت هذه الأخيرة هي التي خلقت هذا النموذج وساعدت على ولادته وظهوره.

إذا تأملنا الملفوظات التالية: (لم يعد، توقف، ضعنا، صعدنا) ألفيناها تحمل دلالات ومعان تعكس دينامية الشخصية، (فلم يعد) تشير إلى أنه في السابق كان يحس بالخوف والتوتر حينما يفكر في اللحاق بالجماعة المسلحة، أما الآن وبعد اقتناعه بأفكار الجماعة وأيديولوجيتهم فلم يعد هناك ما يخيفه، وما يؤكد ذلك الفعل (توقف) الذي يضع حدا للقلق والخوف، ليصبح أكثر صلابة وذلك بقطع صلته نهائيا بشخصية كمال المسالمة وبكل العلاقات التي تربطه بمجتمعه. لكن هذا الانتقال المفاجئ في حياته يرمي به في متاهة الظلام والضياع كما يشير إلى ذلك عنوان المدونة، فحينما يقول: (ضعنا في قلب الظلام) فإن الضياع هنا يعني التيهان في عالم مجهول المصير يغشاه السواد وضبابية الرؤية، ثم يختم كلامه باختياره الصعود إلى الجبل، وهو صعود يتخيله نحو الأعلى، في حين يمثل صعودا إلى الهاوية، إذ إن الصعود إلى الجبل لا يعني الصعود إلى القمة بقدر ما يعني هبوطا إلى الحضيض لأن كلمة "الصعود" هنا تحمل دلالة سلبية عكس ظاهرها ومعناها اللغوي الذي يشير إلى العلو والارتقاء، لذلك لمسنا في الشخصية نوعا من التردد والقلق الوجودي قبل الصعود، ربما يرجع ذلك لكونه يدرك أنه بقدر علوه يكون هبوطه.

من خلال ما سبق يتضح أن الكاتب وضع أمام القارئ صورة جديدة. هي صورة مثقف آخر يحتاج إلى من يأخذ بيده ويوقظه من غفلته. يذّكِّره بدينه وقيمه وعاداته وأفكاره التي كان يسعى إلى نشرها في يوم من الأيام.

ثانيا: المثقف والأيديولوجيا الاجتماعية

نود الحديث في هذا العنصر عن موقف المثقف من بعض القضايا الاجتماعية التي عرضتها المدونة، باعتبار أن هذه القضايا التي يؤمن بها أشخاص معينون، كالفساد (الرشوة وانتهاك أموال الدولة) تنطلق من فكرة يؤمن بها أصحابها لتصبح بالنسبة إليهم أمرا عاديا ، بخاصة إذا تعلق الأمر بالجهات العليا والمسؤولين الكبار في الدولة.

1 – المثقف والفساد:

طرحت الرواية قضية الفساد وربطته ربطا مباشرا بالسلطة، وانتهاك مسؤوليها للمال العام، إلا أنها لا تشير إلى شخصيات بعينها وإنما وجهت أصابع الاتهام إلى فساد السلطة عامة عن طريق أجهزتها ومسؤوليها. فقد تحدثت بصراحة عن قضية الرشوة وسرقة أموال الدولة واستغلالها ونسبها إلى جهات معينة، بلغة مباشرة تقريرية دون اللجوء إلى لغة رامزة تجهد القارئ في تفكيكها وتأويلها، فتُسقط بذلك قناع السلطة وتكشف حقيقتها، وهذا ما يوضحه الحوار الذي جرى بين الصحفيّين "احميدة وعلي خوجة" ليُعرِيّا عن موقفيهما تجاه مثل هذه القضايا.

«- جماعة الرئيس بدأت تتحدث عن الرشوة

- الرشوة ملف الرشوة ..هذه أغنية قديمة..

-كيف أغنية قديمة كيف؟

-كلما جاء طرف إلى الحكم إلا ولوح بهذا الملف في شهوره الأولى وعندما يصفي حساباته ويرسم الوضع على حسب مزاجه ومصالح جماعته يبتلع النسيان كالوحش ملف الرشوة.

-أنت تعتقد حكاية ملف الرشوة مجرد وسيلة للتهديد وتصفية الحسابات بين جماعات المصالح؟

-أعتقد ذلك

- عندما كنت في القاهرة، أيضا كانت ملفات وقضايا المال العام تفتح في الوقت المناسب وتغلق في الوقت المناسب بقدرة قادر.
- أظن نحن العرب أبطال رشوة، أبطال في ممارساتها وفي ذات الوقت أبطال في إدانتها
- والجنرال؟
- على هذا الأساس قلت لك أن جماعته ليست في وضع مريح.
- تقصد؟
- أجل أقصد أن فتح ملف الرشوة، موجه أصلا ضد بعض رؤوسها.»[1] .

لجأ الراوي إلى حوار مباشر بين شخصيتين همهما معرفة خبايا السلطة والمسؤولين واستغلال الشعب وأكل أمواله. حوار يكشف عن مدى أهمية الموضوع الذي شغل العام والخاص، لكن الأهم والأخطر أن يوجه الاتهام إلى جهة محددة بل إلى شخصية بعينها. يستطيع القارئ أن يتعرف عليها من خلال المركز السياسي الذي يشغله (الرئيس). ويتضح الأمر أكثر حين يشير إلى إقالة الرئيس[2] علما أن الرواية أرخت لأحداث أكتوبر وما بعدها، لذلك فعلي خوجة يشير إلى أن موضوع الرشوة ليس موضوعا جديدا وليد هذه الأحداث إنما قديم ضارب جذوره في التاريخ الجزائري، وهو ما يعلل الثراء الفردي الفاحش لدى فئات عريضة من المجتمع كما هو حال شخصية المقاول محمد هارون الذي سيأتي الحديث عنه لاحقا.

تشير ملفوظات الحوار إلى أن أيَّ رئيس يعتلي كرسي الحكم يوهم الناس بالعمل على القضاء على الفساد مع بداية حكمه ثم ما يلبث يطويه ملف النسيان بعدما يمتلئ بطنه. فكلهم سواسية عند الصحفي علي خوجة ولا فرق بينهم. هي أغنية قديمة يرددها الواحد منهم تلو الآخر دون نتيجة تذكر من أجل تصفية حسابات بين الجماعات السياسية.

يشير الحوار أيضا إلى أن هذه الظاهرة لم تخص السلطة الجزائرية وحدها فقط، بل الوطن العربي عامة. أبناؤه ومسؤوليه أبطال رشوة يفتحون الملفات متى شاءوا ويغلقونها حينما يقضون مصالحهم ويتخلصون من الأطراف المزعجة.

---

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص 234.
[2]– نفسه: الصفحة نفسها.

ينزل الراوي من هرم السلطة إلى أجهزتها الأمنية ليبين كيف تتبع هذه الأخيرة خطاها في ممارسة أعمالها وكيفية اقتطاع الأموال من كبار التجار والمقاولين والمسؤولين بطرقهم الخاصة. إذ يجبر العسكر أصحاب الأموال على دفع الأموال مقابل شراء رقابهم وإلا اتهموهم بالتواطئ مع الإرهاب «ومن أجل حماية أنفسهم من بطش العسكر كان بعض هؤلاء الأثرياء بمجرد أن يسلموا الأموال يهرعون إلى مركز الأمن العسكري ويقدمون شكاوي على أساس أنهم أرغموا من طرف جماعة الإرهابيين الأشرار على تقديم "الجزية"، وقصد التغطية على تورطهم مع جماعة أبي يزيد، كانوا يقدمون جزية من طراز آخر إلى مسؤولي العسكر على مستوى مركز الأمن العسكري وبذلك يتجنبون العقاب والبطش من طرف هؤلاء..»[1]

أضحى الفرد الجزائري يشتري راحته وحريته ونفسه بدفع أموال تلجم أفواه جماعة أبي يزيد والعسكر، وتمسك عنهم أسلحتهم وسجونهم، فالأول يقبض الأموال بدعوى الزكاة، والثاني بدافع السكوت وعدم اتهامهم بمساندة الإرهاب، وهكذا يجدون أنفسهم ضحايا لجماعة "أبي يزيد" والعسكر رمزا القمع والتسلط على حد السواء، لذلك امتلأت جيوب الإرهابين وغالبية العسكريين بمختلف مستوياتهم ورتبهم، فإذا كان الإرهابيون يحصلون على غنائم حربهم، فللعسكرين غنائمهم أيضا[2]، أما الضحية فهو المواطن دوما.

من بين الأثرياء الذين مثّل لهم الراوي، شخصية المقاول محمد هارون الذي كان شديد الحرص في التعامل مع كلتا الجهتين دون أن ينتبه أحد إلى ذلك –في البداية- من أجل خدمة مصالحه وتنمية أمواله بطرق ملتوية، فقد كانت فيلته «قبلة كل الولاة والضباط العسكريين السامين الذين مروا على رأس الولاية تُشوى لهم الخرفان ويقدم المسفوف بالزبيب والعسل والمشروبات الفاخرة. وفي المقابل كان محمد يحصل على

[1] – احميدة عياشي: متاهات، ص 92.
[2] - ينظر: حبيب سوايدية : الحرب القذرة في الجزائر، ص 159.

أهم المشاريع الجديدة في مجال البناء، ومع نهاية الثمانينات راح محمد هارون يستثمر في قطاعات جديدة مثل السكر والزيت والحديد»[1] .

تود الرواية أن تكشف عن نموذج آخر من أصحاب البطون الكبيرة الذين انتشروا في نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات. بسبب ممارساتهم غير الشرعية، من أجل الكسب السريع، واتخاذ أجهزة السلطة كإحدى الوسائل التي تساعدهم على تحقيق غاياتهم مقابل خدمات أخرى يقدمها الانتهازي لهم حتى تعم الفائدة جميع الأطراف، فتُظهر الرواية بذلك كيفية نشوء الطبقية وتفاقم الظروف الاجتماعية، وتقاسم الخيرات بين المسؤولين صغارا وكبارا دون الالتفات إلى الفئات الأخرى التي تشكل الطبقة المهضومة حقوقها المسلوبة إرادتها.

2.المثقف والمرأة:

وقفت الرواية عند نموذجين من شخصية المرأة ورصدت موقف المثقف منها. النموذج الأول الذي قدمته تَمثل في الشخصيات النسوية المثقفة والعاملة والتي تنوع عملها بين الصحافة والأستاذية (ثانوي وجامعي)، وهو نشاط تقوم به لبناء شخصيتها الانسانية «العقلية والاجتماعية والثقافية[...] والاخلاقية وغيرها إذ بالعمل وحده تنمي المرأة كالرجل، قواها العقلية، ومشاعرها، وتعيد إنتاج ذاتها الانسانية، وتعكس تلك الذات في العالم الذي تنتجه»[2]، وتقف بذلك إلى جانب زوجها جنبا إلى جنب يكافحان من أجل حياة أفضل، ويتقاسمان معا الهموم والمشاكل والخوف الذي يتربصه من كل جانب وهو يعيش زمن العنف وزمن القتل والتهديد الذي يحوم فوق سماء كل مثقف.

وبما أن الشخصيات المثقفة التي جسدتها الرواية تعمل في مجال الإعلام والتعليم فإنهن أكثر النساء مساهمة في بناء المجتمع وتقدمه «فالتعليم والصحافة يتيحان للمرأة التخاطب والتواصل مع أكبر عدد ممكن من أبناء الوطن والتأثير فيهم، وهذا يتطلب منها

[1] – احميدة عياشي: متاهات،ص 92،93 .
[2] - حسن رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية 1965- 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د، ط)، 1998، ص 64.

جهدا مضاعفا في سبيل نشر الوعي وتنوير العقول»[1]. لذلك لم تجد هاته النساء المثقفات صعوبة في التفاهم مع أزواجهن الذين يعملون في مجال الإعلام.

فاحميدة صحفي وزوجته عائشة أستاذة التاريخ في ثانوية ابن تومرت.

حميدو صحفي، زوجته وردة أستاذة جامعية في معهد التاريخ.

عمر صحفي ، زوجته شهيناز أستاذة جامعية، وسلمى صحفية زميلتهم في الجريدة.

إن المثقف في "متاهات" لم ينظر إلى المرأة على أنها متاع وسلعة سعى الرجل إلى امتلاكها، ولا أنها تابع للرجل لا قيمة لها، يعمل على تشيئها، والرغبة في السيطرة والهيمنة عليها، كما كنا نقرأ ذاك في الرواية العربية التي نظرت جلها إلى المرأة نظرة رجعية، ولا ترى فيها إلا كائنا «ناقصا وقاصرا، لا يرقى إلى مستوى الرجل صاحب الامتيازات»[2] فكانت هذه النظرة «تنم على انتقاص هذه الشخصيات من قدرة المرأة، وتقزيمهم لدورها، وتبخيسها لقدراتها وإمكاناتها»[3] لأنها بالنسبة له مجرد جسد يفيض لذة وشهوة. فبدت المرأة جسدا فاتنا لا يصلح إلاّ للجنس الرخيص، وهذا ما رفضه "حنا مينا" حينما سُئل عن صورة المرأة في رواياته فقال: «أنا لست كاتب جنس، أرفض هذا المسلك، فالمرأة أكرم من هذه النظرة الجسدية القاصرة، لكن الجنس كثيرا ما يتردد في رواياتي كعلاقة زوجية»[4] إلا أن موقف الروائيين والشخصيات الروائية المثقفة من المرأة متباينة ومختلفة تبعا لتباين أيديولوجيات هذه الشخصيات وانتماءاتها الطبقية فموقف "احميدة عياشي" من المرأة لا يختلف عن "حنا مينا"، إذ نظر إليها على أنها الزوجة المثالية التي وقفت إلى جانب زوجها في أشد محنه، إذ تخفف عنه وطء ما يلاقيه

---

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص 68.
[2]– محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية السورية، ص 36.
[3]–نفسه، ص 36.
[4]– حنا مينا: حوارات وأحاديث، دار الفكر الحديث، بيروت، ط، 1، 1992، ص 132.

من متاعب، من جراء مهنة الموت كما وصفها الجنرال المتقاعد[1]، كما « أنها صدى لمبادئه ورفيقة تشاركه ممارسة هذه المبادئ، إذ تخرج من البيت وتتجاوز العلاقة المادية نحو علاقة أرقى»[2]

إن المرأة في رواية متاهات يُنظر إليها على أنها شخصية لها قيمتها ومكانتها الاجتماعية، وأنها كيان مستقل في علاقته مع المجتمع و« ذات اجتماعية مستقلة مشاركة، وليس جنسا أو شيئا آخر»[3] لا أهمية له، رخيص يُستغل فقط لتضييع الوقت وإشباع الرغبات، فقد أحبها إلى جانب كونها امرأة، إنسانة لها مقوماتها الشخصية ومبادؤها وأخلاقها. «وهذا تعزيز روائي للموقف الحقيقي للمرأة، وهو موقع التأثير في الآخرين بوعيها وليس بجمالها كما جرى العرف الروائي القائل إن جمال المرأة هو العنصر الوحيد الذي يجذب شخصيات الذكور»[4]

حميدو كثيرا ما يلجأ إلى زوجته ليقرأ لها ما جاء في كتاب ابن الأثير(الكامل في التاريخ) عن أخبار "أبي يزيد النكاري" الذي هجم على جيوش الفاطميين[5]، ويقيم مقارنة بينه وبين "أبي يزيد" الإرهابي، وكان في كل مرة يحكي لها عن أخبار "أبي يزيد" وأمير الجماعة يقول: (وقلت لوردة ، وقلت لوردة) وكأنه بذلك لا يجد شخصا آخر أقرب إليه من زوجته ليحكي له ما يحزُّ في نفسه من هموم وآلام، بخاصة حين علم بهجوم جماعة "أبي يزيد" على مسقط رأسه وإصابة والده بالانهيار لهول ما رأى، أمّا هي فكانت الأذن الصاغية. تنصت إليه وتشاركه حديثه وهمومه .

عمر هو الآخر يحب أن يطرح بعض القضايا السياسية ويناقشها مع زوجته شهيناز لاستفزازها وإثارة غضبها، إلا أنها كانت تقف مدافعة عن رأيها، ولا تصمت حتى تدفع زوجها إلى الاستسلام، فكانت ترد عليه بأن لا يقاطعها وهي تتحدث عن هشاشة الطبقة السياسية وتدافع عن المثقفين الذين اتهمهم زوجها بهشاشتهم وتبعيتهم للسلطة فتقول: «

---

[1]– احميدة عياشي: متاهات، ص 180.
[2]- محمد رجب البارودي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، ط1، 1993، ص 206.
[3]–نفسه، ص 202.
[4]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)/ 2005، ص 120.
[5] - احميدة عياشي: متاهات، ص 11، 13.

دعني أوضح فكرتي جيدا، وبكل هدوء.. أرجوك حاول أن تصغي إلي دون أن تقاطعني كعادتك»[1] وتستأنف حديثها عن دهاء ومكر السلطة وبطشها مستندة في ذلك على تاريخ الجزائر السياسي وأهم شخصياته التاريخية. فيرد عليها «إذن أنت مصرة على رأيك ..معزة ولو طارت»[2] .

إذن. عمر –الزوج المثقف- من خلال ما سبق يتضح أنه يتعامل مع زوجته – المثقفة- على أنها امرأة واعية ترقى إلى مستوى إمكانات الرجل وقدراته، وأنها شخصية حققت وجودها من خلال فرض رأيها وعملها بكل ثقة وكبرياء، فيختلف معها في الرأي ويحاول كل منهما إقناع الآخر بالاستناد إلى الحجج والبراهين التاريخية.

أما المرأة الحبيبة فكانت لا تتحدث إلا من خلال الذاكرة حينما يعود كل من احميدة وحميدو بذاكرتهما إلى أيام الجامعة، ويحكيان بداية علاقتهما. يصفان جمال وأناقة كل من وردة وعائشة، من فم وأنف وشعر وقد وطول، وتعلق وردة بشعر سعدي يوسف صديق والدها وحفظها لشعره عن ظهر قلب، أما احميدة فحينما التقى بعائشة في محطة القطار ارتفعت دقات قلبه وتصاعدت النبضات، إلا أنه تجرأ وسلم عليها هي وصديقتها وتحدث إليها، وكان جل حديثهما عن المسرح والفرقة المسرحية التي كان أحد أعضائها، ليعرض قائمة من الشكاوي، ووقوف الظروف حائلا في سبيل نجاح هذه الفرقة.

عمر كان يدافع عن زوجته شهيناز حينما وصفها أخوه بالمتبرجة ورفض أن تمس بسوء حتى وإن كانت كذلك. وسكرتير رئيس التحرير كان ينظر إلى سلمى الصحفية على أنها انتهازية استغلته وضحكت عليه، تخلت عليه بمجرد أن وفر لها منصب عمل في الجريدة. أما كمال فكانت الوحدة والعزلة في السجن تجعله يعود بذاكرته إلى أيام لقائه مع أسماء ويلعن أمها المتغطرسة التي كانت سببا في تأجيل موعد الزفاف إلى أن دخل السجن، فكان موقفه منها موقفا عدائيا فيه الكثير من البغض والحقد. «ذات اللسان السليط والعقل الأخرق والقلب اليابس كالحجر أمها ناقصة دين وعقل. كانت أمها لا

[1] – احميدة عياشي: متاهات، ص 221.
[2] - نفسه، ص220.

تحبني ولم أكن أشعر تجاهها بأية راحة واطمئنان. لم تكن أمها مواظبة على الصلاة وكانت تكره لحيتي، ولم تكن تناديني باسمي. كانت تقول لابنتها أسماء متى يحصل بولحية على منزل..»[1].

وقف كمال من حماته موقفا واضحا فيه الكثير من العتاب واللوم، فهو لا يحبها لسببين: الأول لأنها كانت سببا في تأخير موعد الزفاف لعدم قدرته توفير بيت مستقل لابنتها، وثاني سبب لأنها رفضته من أجل لحيته، أي رفضت تدينه، وحكمت عليه من خلال مظهره ولحيته.

نعود الآن لنتحدث عن نموذج آخر من المرأة وموقف المثقف منها. إنها المرأة المظلومة المستهدفة من طرف الجماعات المسلحة، فالمرأة المثقفة دفعت حياتها ثمنا لثقافتها وخروجها من بيتها للعمل، والمراهقات دفعن ثمن غفلتهن وعدم حرصهن، فلقد قامت جماعة "أبي يزيد" بذبح سبعة عشر معلمة كنّ عائدات من عملهن واختطاف فتيات ما بين عشر والاثنين والعشرين سنة[2]، إذ أثّر خبر هول الحادثة في نفوس المثقفين والأهل والعامة على حد السواء.

أما الحادثة التي هزت كيان احميدة هي حكاية "لالا فتيحة" التي نشرها في الجريدة واحتار أي موقف يتخذ من هذه المرأة. أهي امرأة إرهابية قاتلة، أم امرأة مسلوبة الإرادة ؟

ترك الكاتب/ السارد فرصة لشخصيته الروائية "لالا فتيحة" تتحدث عن نفسها وعن قصتها مع القتل بعد أن نشر احميدة قصتها على صفحات الجرائد وهو يتساءل: «لماذا صعدت إلى الجبل بماذا كانت تشعر وهي تذبح؟ من أجل أي هدف كانت تقترف

[1]– احميدة عياشي: متاهات ص 267.
[2] - نفسه، ص 98، 133.

تلك البشائع والفظائع التي يقشعر لها البدن»[1] لم يعرف إن كان يلومها ويعنفها ويعاتبها وهي التي شهدت مقتل زوجها وابنيها أمام عينيها. أم أنه يشفق عليها ويلتمس لها عذراً وهي التي عاشت حياة كلها قهر ومعاناة، وشقاوة ومذلة، ورعب دائم واستعباد لها من طرف الجماعات، «لقد كنت سبية، مرغمة ومسلوبة الإرادة»[2]. أضف إلى ذلك خوفها من انتقام الجماعة منها في حالة عصيانها لأوامرهم، أو هروبها لأنها تعلم أن « التعذيب الذي يتعرض له من يكون ضمن الجماعة هو أقصى وأعنف من كل قتل قد يصيب من هو خارج الجماعة»[3].

هكذا وقف المثقف حائرا أمام هذه المرأة التي تفوق شجاعتها وقوتها ألف رجل وإن كانت تبرر عملها بعدم قناعتها بما قامت به، لكن خوفها من الجماعة هو الذي دفعها إلى ذلك. لذلك يكتفي بنقل الحادثة والوقوف مشدوها أمامها يكتفي بطرح التساؤلات والاستفسارات فقط.

---

[1]– احميدة عياشي: متاهات ، ص 202.
[2]–نفسه، ص203.
[3]–نفسه، ص 201.

رابعا: مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية متاهات

1. الأيديولوجيا البراغماتية:

الأيديولوجيا البراغماتية هي أيديولوجيا نفعية ذات نظام فكري متصل بمجموع الأفراد أو الجماعات بمختلف توجهاتها الفكرية والثقافية، ولعلها ترتبط أكثر بالطبقة السياسية والبورجوازية وبالشخصيات الانتهازية التي تسعى إلى استغلال كل ما يخدم مصالحها، ولا يهمها ما قد ينتج من جراء تصرفاتها البراغماتية ما دامت تخدم مصالحها الخاصة حتى وإن كانت على حساب الآخرين. والملاحظ أيضا على الشخصيات البراغماتية أن لها علاقات مختلفة مع جهات متعددة لاشتراكها في المصالح، وبذلك تعم الفائدة والمنفعة هذه الجماعات، وتضر بالآخرين الذين غالبا ما يقعون ضحية هذه الأيديولوجيا.

برزت الأيديولوجيا النفعية في نص المدونة في اتجاهين مختلفين تماما في البنية الفكرية والتحتية. الاتجاه الأول يتمثل في السلطة التي مثلت لها الرواية بالهرم العسكري المتسلط من خلال أجهزتها القمعية التي مارست عنفها ضد المنتسبين أو المتعاطفين مع التيار الإسلامي، فيكون هدفها هو القضاء على المعارضة الإسلامية – المنافس الوحيد على كرسي العرش- لتخلو لها الساحة وتستولي على الحكم، بعد أن أحست بضياعه وقرب انتهائه، فتقضي بذلك على المعارضة وعلى أفكارها التي كانت سبب قوتها وفوزها في الانتخابات، وتوهم الناس برغبتها في التخلص من المنحرفين والقتلة الذين يريدون السيطرة على البلاد والعباد، فتخدم بذلك مصالحها السياسية وتحافظ على السلطة ومكانتها السياسية. وإن كانت المدونة لم تكشف عن ذلك صراحة، ولكن القارئ يستطيع أن يستشف ذلك من خلال عرضها لبعض النماذج السلطوية، سواء على لسان السارد أو على لسان بعض الشخصيات التي عاشت هذه المواقف واستطاعت أن تكشف عن عنف السلطة وعملها من خلال مؤسساتها على «تثبت الوضع بترسيخ أيديولوجيتها، وقمع

الفكر المخالف باستئصال أيديولوجيا الآخر، أي فرض نفسها على أفراد شعبها» [1]كما كانت تفعل في بداية تبنيها للأيديولوجيا الاشتراكية، إذ كانت تفرض على كل من أراد أن يلتحق بوظيفة تابعة للحكومة أن يثبت انتماءه إلى نظام الحزب الواحد.

مثلت الرواية للأيديولوجيا البراغماتية السلطوية بالدركي وكيفية استنطاقه "لكمال" والجنرال الذي أوهم الصحافة أنه استقال لأنه كان ضد إخراج الدبابات في وجه أبنائه[2].

فالدركي أثناء استنطاقه "لكمال" وإلصاق تهمة التعامل مع الإرهاب من أجل الاطاحة بالسلطة على الرغم من عدم ثبوت الأدلة، يدل على نية السلطة الخفية التي تضمرها. فبسجن المعارضين والمتعاطفين مع التيار الإسلامي تكون قد حققت مبتغاها في التخلص من منافسيها والبقاء في السلطة متخفية بقناع حماية الشعب من الإرهاب الذي يهدد حياتهم، ولم يكن الجيش إلا أداة قمع بين يدي المسؤولين العسكريين الذين يشغلهم مصيرهم الشخصي.

أما الجنرال المتقاعد أثناء الحوار الذي أجراه معه كل من "احميدة" و"عمر" و"علي خوجة"، فقد كشف عن التوتر والصراع الفكري بين زعماء الجيش على مستوى قمة الهرم العسكري. لذلك قرر الجنرال الاستقالة والتنازل عن منصبه.

إذا كان الجنرال استقال بمحض إرادته كما يدعي أو أرغم على ذلك كما كان يظن الصحفيون، فإن ذلك ينم عن صراع داخلي وعن تباين الأفكار واختلافها، وبذلك سوف يقف هذا الاختلاف حائلا بينهم وبين تحقيق مصالحهم ، ولأن الأولوية للمصلحة السياسية بالنسبة للشخصيات السياسية، فإنه ليس من الصعب التخلص من كل ما يعيق طريقهم في سبيل تحقيق غاياتهم وأهدافهم البراغماتية، ومن السهل إحالة الجنرال على التقاعد إذا كان يزعجهم تواجده ومعارضته لهم.

هذا فيما يخص الاتجاه الأول، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في براغماتية الجماعات المسلحة -نقيض الأول- والتي كان هدفها «المعلن دوما هو الحرية والعدالة، لكن وسيلة

[1]– الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 14.
[2] - احميدة عياشي: متاهات، ص 138.

الوصول إليه هي الجريمة»[1] . ويختلف الثاني عن الأول في كون قيامه على أفكار دينية وقناعات سياسية أسهمت في تسيس الدين وجعلته جسرا للوصول إلى السلطة، فاستعملته لأغراض شخصية ووسيلة للتمويه وتحقيق المصالح السياسية، لذلك فهي محملة بالنفاق السياسي والأخلاقي والديني «لتخوض معركة فكرية باسم حماية الدين للدفاع عنه، وإن كانت في الحقيقة لا تدافع إلا عن مصالحها تحت ستاره [...] وبهذا المسلك شوهت الأيديولوجيا النفعية الدين وسخرته بشكل مفضوح وسيء، موظفة الرؤية الاجتماعية والنظرة المحدودة لدى فئة منتجة لخطاب مشوه للدين، بربطه بشكل مباشر بحدود ضيقة تتنافى وحقيقته الشمولية الواسعة»[2].

وخير من مثل هذه الأيديولوجيا في المدونة شخصية الإرهابي أبي يزيد صاحب الحصان الأشهب، الذي استطاع استغلال الدين أحسن استغلال، وتوظيفه لصالحه الخاص، بفهم النصوص القرآنية فهما خاطئا، والأخذ بظواهرها دون معرفة مقاصدها حتى يتمكن من اطلاق فتواه المتعلقة بالقتل والتكفير والجهاد في سبيل إقامة دولة إسلامية، وأيضا فرض الجزية على الناس، وبخاصة على كبار التجار والمسؤولين الذين تُقتطُع منهم الأموال بدعوى الزكاة.

كل هذه المفاهيم التي اكتسبها "أبو يزيد" والتي اكتسبت في الآن ذاته أيديولوجية نفعية مستمرة من خلال مواقفه وقناعاته الشخصية، فتكفير السلطة وكل من يعمل في مؤسساتها، والدعوة إلى قتالهم بدعوى الجهاد والتخلص منهم، وابتزاز الناس وأخذ أموالهم. ليس من أجل إقامة دولة إسلامية كما تدعي ولا هي رغبة في التمسك بمبادئ وسلوك السلف الصالح، ولا هي تبنت رفع لواء الدين من أجل ذلك. وإنما فعلت كل ذلك من أجل منفعة ذات نزعة ذاتية تسعى إلى تحقيق المصلحة الخاصة والمتمثلة في استعمال الدين للحصول على أكبر عدد ممكن من الأصوات المؤيدة والتي تساعدها في الوصول إلى سدة الحكم والانتقام من النظام الذي منعهم حق الانتخاب، وبالتالي فهي

[1]– حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، ص 21.
[2]– عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 85، 86.

استعملت الدين عن طريق إحدى شخصياتها الفاعلة كطعم ووسيلة لتحقيق الغاية السياسية.

أما الوجه الآخر للأيديولوجيا البراغماتية بعيدا عن السلطة والجماعات المسلحة فتمثلت في إحدى الشخصيات الثرية التي استغلت ثراءها لكسب مسؤولي السلطة (من عسكريين وولاة وضباط...) ، إنها شخصية المقاول "محمد هارون"، صاحب المشاريع الكثيرة التي استطاع الحصول عليها كمقابل للخدمات التي يقدمها لهؤلاء المسؤولين. ضف إلى ذلك فقد « كان دائما يحرص أشد الحرص على أن يعطي لنفسه صورة الرجل البسيط، المتواضع الذي لم يفسده ولم يغيره الثراء الفاحش، حيث يظهر كل جمعة ببرنوسه وبشاشيته البيضاء، وبلغته الصفراء في مسجد المدينة الكبير ضمن الصفوف الأولى ويلمع في مختلف المناسبات الدينية والتقليدية بعطائه وتبرعاته لصالح الفقراء والمساكين والمعوزين [...] وهو بالرغم من ظهوره أمام الناس بمظهر المحافظ المتمسك بالأصالة والتقاليد فإن أبناءه وبناته لم يكونوا يتكلمون إلا الفرنسية ويرتدون آخر الموضات التي تظهر في الغرب، وعندما زاره الشيخ في فيلته الجديدة بالمدينة المنورة أظهر إعجابه بذكائه وتقواه التي سخرها الله في خدمة المشروع وقال الشيخ حينذاك، إن الله ينصر دولة الاسلام بالمؤمن القوي»[1].

كل المخططات والأفعال والتصرفات التي يقوم بها "محمد هارون" إنما هي لخدمة مصالحه الخاصة، وحتى يكسب ثقة الجميع، حتى شيخ البلدية الذي أثنى عليه كثيرا على الرغم من الممارسات غير المشروعة التي يقوم بها، فهو شخصية في قمة الانتهازية، إذ يظهر بمظهر المتدين والمحافظ المتمسك بالأصالة والتقاليد وهي في الحقيقة «مظاهر النفاق الأخلاقي والاجتماعي واضطراب القيم الحاصل في طبيعة الأيديولوجيا النفعية الذي يمكن رده إلى النفاق وانعدام الصدق مع الذات والواقع حتى ولو حاول أصحابها

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 93.

الظهور بمظهر التماسك والتواصل المنطقي والمنهجي»[1].

استطاعت شخصية محمد هارون أن تجمع بين المتناقضات عن قصد أو عن غير قصد، لأنه حينما يدعي التمسك بدين الله ومساعدة الفقراء نجده يرتشي ويقدم المساعدات المالية للجماعة الإرهابية من جهة ومن جهة أخرى نلحظ تبرج بناته وتقليدهن للغرب في الملبس واللغة على الرغم من ادعائه تقوى الله و محافظته على تقاليده وأصالته. فطبعًا لا يهمه شيء من ذلك ما دامت مصالحه تسير وفق مخططاته.

2.أيديولوجيا الرفض والنضال:

نلمح في نص المدونة أيديولوجيتين متصارعتين كل منهما تحاول إلغاء الأخرى وإقصائها واستئصالها واجتثاث جذورها بالكامل، فالأيديولوجيا السياسية والأيديولوجيا الإسلامية في صراع دائم، إحداهما تدعو إلى الديمقراطية واللحاق بالركب الحضاري والأخرى تدعو إلى إقامة دولة إسلامية والتمسك بمبادئ السلف الصالح، وازداد الصراع حدة بعد تحول هذه الأخيرة إلى قوة سياسية وتيار إسلاموي، وكلاهما متطرف متعصب لرأيه، يرفض الآخر رفضا مطلقا، وكلاهما لجأ إلى العنف واستخدام القوة المادية لتأكيد قدرتهما على تثبيت بنيتهما الفكرية وتحقيق غاياتهما. وهناك أيديولوجيا ثالثة تعلن رفضها القاطع لهتين الأيديولوجيتين ، وتقف ضد توجهاتهما، وتكشف عن تلاعبات أصحابها إنها أيديولوجية الانسان المثقف، صاحب المواقف والقيم التي يسعى إلى تطبيقها والتأثير على المجتمع وتغييره، «فالإنسان المثقف من حيث إنه إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام سريع التأثر بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في نفس الوقت شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيطه العصري لما له من قوة ومواهب عقلية خاصة مستمدة

[1] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 83.

من معارفه وعلومه»[1] .

إن الأيديولوجيات التي وظفها الكاتب «تتحاور وتتصارع [...] كما ما في الواقع وكل يرفض الآخر ويسعى لتجاوز أطروحاته النظرية وإظهار عجزها في إيجاد الحل الأمثل، فالرفض والإلغاء سمة كل أيديولوجيا»[2]. وما نلمحه في المدونة أثناء رصد الكاتب لهذه الايديولوجيات عدم حياديته أثناء طرحه لموضوع الأزمة مما ساعد على كشف تسامحه وتجاهله للأمر. فقد ركز أثناء عرض أحداث الرواية على إظهار سلبيات الجماعات الإسلاموية وتطرفها الديني وتعسفها وقهرها للمثقف والمواطن، في حين لم يهتم كثيرا بإبراز علاقة المثقف بالسلطة بنفس المستوى من السرد، على الرغم من وضوح العلاقة بينهما خلال هذه المرحلة الحرجة من تاريخ الجزائر، ويظهر ذلك من خلال عرض بعض الشخصيات المثقفة التي عانت قهر السجن السياسي أمثال "رضوان"، "كمال منصور"، "الشيخ السلفي"، و"الدكتور أبو إبراهيم".

«لقد حاول احميدة أن يصنع دراما سردية تبحث في النتائج النفسية الخطيرة في حياة صناع الموت وعشاق الدم، كما حاول كشق عبثية القتل من خلال تقديم أسئلة القاتل عن سبب القتل، وحيث تحضر مرة أخرى الأسئلة تغيب الأجوبة»[3]، فهل هذا يعني أن القاتل لا يعي جيدا ما يفعل أو أن الأمور اختلطت عليه وسقطت أيديولوجيته في جحيم الانتقام، أم أن عملية القتل قد فُرضت عليه فرضا؟

الصحفيون هم أيضا يتساءلون عن سبب قتلهم واستهدافهم «لماذا يموت الصحفيون

---

[1] - عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882- 1952، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط1، 1985، ص 10.

[2] - عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 89.

[3] - وليد بوعديلة: السياق والتأويل نموذج الرواية والقصة الجزائرية (وطار، الأعرج، مفتي، والعياشي)، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، عدد62، 2007، ص 96.

بالرصاص والمدية والخنجر»[1] «لماذا أصبح الصحفي فجأة ضحية مزدوجة ، ضحية السلطة والجماعات في نفس الوقت»[2] .

إن هذا القتل العشوائي الذي يتعرض له الصحفي، هو الذي زاد من عزيمته وقوى إرادته. إذ لم يشأ الاستسلام وأبى التراجع، وفضل النضال في سبيل إعلاء كلمة الحق واختار الكلمة وسيلة لذلك، لأنه يعلم أنها أحدُّ من السيف على عنق الظالم على الرغم من علمه بأن هذه الكلمات التي يخطها على صفحات جريدته هي سبب مأساته، ويعلم أن مهنته في الصحافة أصبحت تعني الموت والانتحار[3] ، لكنه أبى إلا البحث عن الحقيقة لينور عقول الناس بها، ذلك ما جعل رجال الدرك يتهمونه بالزندقة حينما تحدثت الجرائد عن قتل العسكر للشعب.

حميدو حينما أوقفوه وصرخوا في وجهه بهذه العبارات لم يأبه لهم ولم يهتم لكلامهم لأنه يعلم أنه معرض لمثل هذه الاتهامات في كل وقت وفي كل لحظة ويعلم أن رأيه لن يعجب أمثال هؤلاء وغيرهم. الشيء الوحيد الذي كان يقتنع به حميدو هو أن يقول ما يعتقد أنه حق وليس عليه أن يعتقد الناس برأيه الذي يعتقد أنه حق.

في ذلك اليوم الذي هاجمت فيه جماعة "أبي يزيد" ماكدرة مسقط رأسه، كان من بين المحكوم عليهم بالموت. هو كان بالعاصمة لكن حينما بلغه الخبر وعلم بمرض والده وإصابته بانهيار عصبي من هول ما رأى-لأنه كان شاهدا على هذه المجزرة- هرع مسرعا إلى العاصمة لزيارة والده ومعرفة الأخبار على الرغم من تحذير خاله له ودعوته إلى التخلي عن مهنته، إلا أنه رفض ذلك بتظاهره عدم سماعه «لا تأتي ماكدرة في مثل هذه الظروف. أنتم تموتون كل يوم كن حذرا أصحابك قتلوا لأنهم تجنبوا الحذر.

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 185.
[2] - نفسه، ص 223.
[3] - نفسه، ص 180.

هل فهمت؟ جازفوا حيث لا يجب المجازفة بأرواحهم (ثم يجيبه حميدو) لا تقلق يا خالي الأعمار بيد الله، قال: نعم الأعمار بيد الله لكن الحذر مطلوب. اعقلها ثم توكل»[1] .

صاحبا "احميدة" اللذيّن أشار إليهما خاله (عمر وعلي خوجة) لم يقتلا لأنهما غير حذرين وإنما لكونهما رفضا الواقع المأساوي ومشاهد الدم والخراب، ورفضا سلوك الجماعات والفتاوى العشوائية والقناعات السياسية والدينية المغلوطة. هما قُتلا بسبب الكلمة. "احميدة" و"حميدو" يواصلان نضالهما بالكلمة. هذه الكلمة التي تكررت في نص المدونة على مستوى صفحتين فقط ثمانية وثلاثين مرة. ووردت متتالية بشكل أفقي وعمودي «كلمات، كلمات، كلمات..

كلماتك يا علي خوجة..

كلماتك يا عمر..

كلماتك يا احميدة..

انتقي كلماتك يا عمر، يا علي خوجة ..

أنتقي كلماتي.. أجل الكلمات..»[2]

وتتكرر الكلمات منفردة عدة مرات أفقيا وعموديا مما أثر فنيا على عملية السرد، حتى بدت أنها زائدة ولا معنى لها وفقدت فنيتها وقيمتها الأدبية، لكن الراوي حينما كررها على هذا النحو، أراد أن يوصل فكرة إلى القارئ. هي أن الكلمات سبب الموت والبلوى وفي الوقت نفسه علامة الرفض والنضال، وهذه الكلمات لا زالت تسعى إلى تعرية ممارسات القمع و «لا تزال تلعب دورا شبيها بقناع بريوس الذي لاقى به الميدوزا الرهيبة، وقضى عليها بأن وضعها في مواجهة صورتها التي انعكست على صفحة

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 25.
[2] - نفسه، ص 185.

درعها الصقيل كالمرآة، فرأت الميدوزا من بشاعة وجهها ما أفضى بها إلى الدمار»[1] وهذا هو حال الإرهاب حينما يقرؤون حقيقتهم الأصولية ويشاهدون ممارساتهم القمعية على صفحات الجرائد، ما يؤدي إلى اشتعال غضبهم والانتقام من أصحاب الأقلام الذين أباحوا لأنفسهم الموت على صفحات جرائدهم. لذلك فحضور المثقف هو تهديد لهم وتنديد لممارساتهم وبنياتهم الفكرية ومرجعياتهم الأيديولوجية ونظرتهم الدينية المتطرفة.

إن المثقف الحامل لأيديولوجيا الرفض والنضال هو مثقف إيجابي، يسعى لأن يعيش شعبه حياة أفضل. يقاوم ويدافع عن وطنيته. والصحفي هو رمز التضحية ذو نظرة ثاقبة، بوسعه الإسهام بإمكاناته في تشكيل تصور نقدي عن المجتمع، وشخصية ثائرة ضد الأوضاع رافضة للواقع الدموي، آثرة الكلمة والقلم عن باقي الوسائل للدفاع والنضال من أجل شعب مضطهد ووطن وقع بين أنياب الظلم وتحت رحمة الأيديولوجيات الزائفة والقناعات المتناقضة.

3. دينامية الأيديولوجيا:

نعني بدينامية الأيديولوجيا تحول مجموع القيم والمبادئ والأفكار والأهداف والغايات التي كانت تتبناها شخصيات معينة، ولعله يرجع ذلك إلى عدم قناعة الشخصيات بهذه الأفكار ورغبتها في استبدال أيديولوجيا أفضل –على الأقل بالنسبة لها تناسب قناعاتها الجديدة- أو يكون نتيجة سيطرة أيديولوجيا معينة على مجتمع معين باستطاعتها أن تفرض نفسها على أفراد هذا المجتمع، لقوة آرائها ومواقفها ومرتكزاتها الفكرية. فنلحظ تغير مواقف الأفراد وتنكرهم لمبادئهم السابقة وتخاذلهم وعدم ثباتهم على مواقفهم. وهذا ما لاحظناه في نص مدونة "عياشي"، إذ كشف عن شخصيات متحولة أيديولوجيا وتنوعت بين شخصيات مثقفة وغير مثقفة، إلا أننا سوف نركز اهتمامنا على الشخصية المثقفة باعتبارها تسعى إلى تحقيق أهداف نبيلة.

أول شيء شغل الشخصيات المثقفة قضية الانتماء الحزبي وهي «قضية مطروحة لدى الروائي العربي والمثقف العربي معاً ، إذ لم يعد الانتماء الفكري غير المنظم كافيا

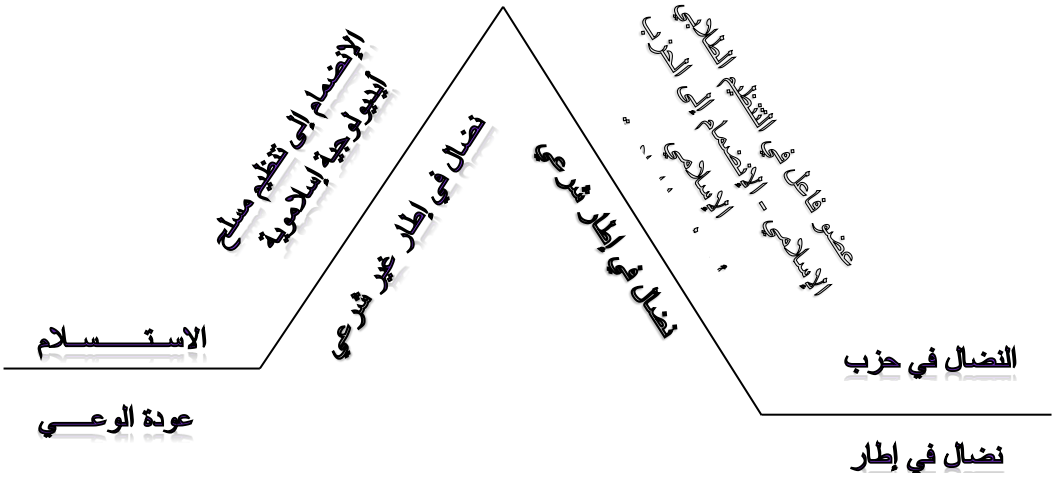
[1] - جابر عصفور: مواجهة الارهاب قراءة في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003، ص08.

فقد شعر المثقف بضرورة وجود قنوات تنظيمية يستطيع التعبير عن آرائه وممارستها ممارسة فعلية»[1] ، وهذا ما جعل كل من "كمال منصور" والدكتور "أبو إبراهيم" ينْضمّان إلى الحزب الإسلامي (الجبهة الاسلامية للإنقاذ) ظنا منهما أنهما بانتمائهما لهذا الحزب يستطيعان تحقيق كل الأهداف التي يصبوان إليها، والتي يعمل الحزب عامة على تطبيقها. ولعل اندفاع "كمال" وحماسه الزائد من أجل بث الروح الإسلامية وإيقاظ الحس الإسلامي والرغبة الجامحة في الرجوع إلى عهد السلف الصالح لإقامة دولة الحق التي تقوم على مبدأ الشورى وسلطة الشعب، دون تفكير معمق في مدى نجاح هذه الدعوة هو الذي دفعه إلى سلك هذا السبيل بتفاؤل وإيمان كبيرين، بخاصة بعد عودة بعض الإخوان من الحرب الأفغانية وتشجيعهم على مواصلة الدرب والمضي فيه قدما، وما زاد من حماسه الديني المتصاعد، كثرة قراءاته لكتب "حسن البنا" و"أبو الأعلى المودودي" و"سيد قطب"، ومنذ ذلك الحين يقول "كمال" بدأت «أشعر بالضيق بل بالنبذ والاحتجاج ضد هذا العالم الجاهلي، وبعد مرور عامين على وجودي مع جماعة جمال فوزي قال لي هذا الأخير: الجماعة عازمة إنشاء الله أن تخرج إلى النور.. أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف ومن السر إلى العلن»[2]. ينم هذا الوعي عن وعي ديني معين في فكر هذه الجماعة لأن «الحضور الديني في حياة الناس يشير إلى وعي ما على الرغم ما تحمله علامات هذا الحضور من رهبة وقلق للمثقف العلماني الذي رأى دائما أن الدولة الحديثة لا تنمو إلا بفكر معزول عن الأيديولوجية الدينية، ومهما يكن فإن الحضور الديني أصبح حقيقة واقعة، يختلف بشأن حجمه الفعلي، ومدى درايته وعمقه لكنه أمر ثقافي، كما هو أمر الأيديولوجية العلمانية وكذلك المعارف والتعليم...»[3] .

"فكمال منصور" طالب جامعي يحضر رسالة الماجستير ومعيد في الجامعة من مدينة عين تيموشنت. كان يُعرف وسط أترابه وأساتذته في الثانوي بالشاعر. بعد دخوله الجامعة تغير تفكيره وتخلى عن كتابة الشعر وأصبح ينظر إليه نظرة رجعية ويشعر بالخجل والتقزز كلما تذكر أنه كان يرغب في أن يصبح شاعرا، لذلك قرر أن يصبح

[1] - محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربي، ص 104.
[2] - احميدة عياشي: متاهات، ص 251..
[3] - محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، ص 95.

مناضلا في الحزب الشيوعي وعضوا فاعلا في التنظيم الطلابي الإسلامي ما يؤكد تغير وجهته وانتمائه. قُبض عليه بعد مظاهرات أكتوبر بتهمة الانضمام إلى تنظيم سري مسلح يعمل على تنظيم الجهاد من أجل قلب النظام. حُوِّل إلى سجن لامبيز ، وأمضى فيه عدة سنوات إلى أن جاءته الفرصة وشارك «في أكبر مغامرة هروب من أكبر سجن كله حكايات عجيبة وأساطير ورهبة»[1] متجها ومن معه إلى جبال "تادموت"، إذ كانت المرة الأولى التي يصعد فيها الجبل ليدخل الأسطورة من بابها العريض. كان في البداية مترددا خائفا «لم أكن متحمسا للهروب .. كنت خائفا أن أذبح لو رفضت الهروب .. وكنت خائفا أن أسقط تحت رصاص حراس السجن»[2] . هذا هو حال مثقفينا الذين تورطوا بانتمائهم الحزبي زمن الأزمة، مشتتين خائفين يعانون انشطار الشخصية وتشظيها. يرى الظلم بأم عينه أثناء إقامته بالجبل ولا يستطيع أن ينبس ببنت شفة، يحس بالخنوع والخيانة والجبن، لكن سرعان ما يتلاشى ذلك الإحساس مع مرور الأيام بعد أن أَلِف حياة الذل والمهانة رفقة جماعة "أبي يزيد"، فقد أصبح يُكنى "بأبي جمانة"[3]، ومنذ ذلك اليوم بدأ في التدرب على السلاح وارتداء الزي الأفغاني وحمل البندقية ليبدأ حياته الجديدة مع أبشع العمليات الإرهابية. و يمكن أن نمثل لمسار "كمال منصور" وتحوله بهذه الخطاطة:



مسار تحول كمال

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 247.
[2] - نفسه، ص 260.
[3] - نفسه، ص 258.

"كمال منصور" عند بداية تحوله الفعلي والسلبي، كان مشتت الأفكار لضبابية الرؤية وعدم وضوح معالم الطريق الذي سلكه واختاره لنفسه، مما جعله يكثر من التساؤلات عن حقيقته «من أكون؟ من أنا في نظرهم وفي نظرها؟ ضحية؟ بطل؟ مجاهد؟ إرهابي؟» «من أنا ماذا حدث لي بالفعل وكيف وصلت إلى هنا، ثم هل أنا؟ ÷ل هل أنا؟؟؟» [1] .

التحاقه بالجماعة المسلحة في نهاية المطاف لم يكن عن قناعة تامة، وممارسته القتل لم تكن برغبة منه، ولكن بعد أُن أُقنع بذلك أصبح الأمر عاديا بالنسبة إليه، فالفرد حينما يلتحق بالجماعات في الجبل تصبح عقيدته الجديدة «هي الهواء الذي يتنفسه والماء الذي يشربه والطعام الذي يأكله، هي حياته وينفصل تماما عن كل صلة بما كان فيه في الماضي، ينفصل عن صلة الدم عن العادات والتقاليد التي ورثها عن مجتمعه الفاسد ينفصل عن الدين كما فهمه من أهله وأبائه وأجداده، ويصبح إنسانا آخر، خلع الماضي كما خلع الضرس الذي نخره السوس»[2].

الدكتور "أبو إبراهيم" لا يختلف كثيرا عن "كمال منصور" وإن كان انضمامه إلى الحزب الإسلامي -بعدما كان في السابق من دعاة الشرعية الثورية- بدافع سياسي إذ «كان ممن نجحوا في الدور الأول في الانتخابات التشريعية الملغاة.. ألقي عليه القبض مباشرة بعد إلغاء المسار الانتخابي.. قضى حوالي سنة في محتشدات رقان ولدى خروجه من المحتشد وجد الجزائر تغلي، لم يكن يفكر مطلقا في الصعود إلى الجبل شرع الاقتتال يثير في نفسه مخاوف وهواجس كبرى.. لم يكن راضيا على انتهاج طريق السلاح.. كان يرى في ذلك انتحارا سريعا للمشروع.. كان من دعاة الحفاظ على الشرعية. أفكاره تلك جلبت له الكثير من الاستعلاء من جانب السلفيين المتشددين.. كانوا يعتبرونه رأسا من رؤوس الجزأرة .. وذات مساء هجموا على حي الدكتور بتلمسان ..

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص 247، 248.
[2] - عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 152.

كان ينظر إلى النافذة عندما رأى أحدهم يطلق النار على أحد الأئمة الملتحين.. أحس بالخوف والفزع، فتح النافذة وتسلق الجدار [...] وفي الفجر شق طريقه إلى الجبل.»[1]

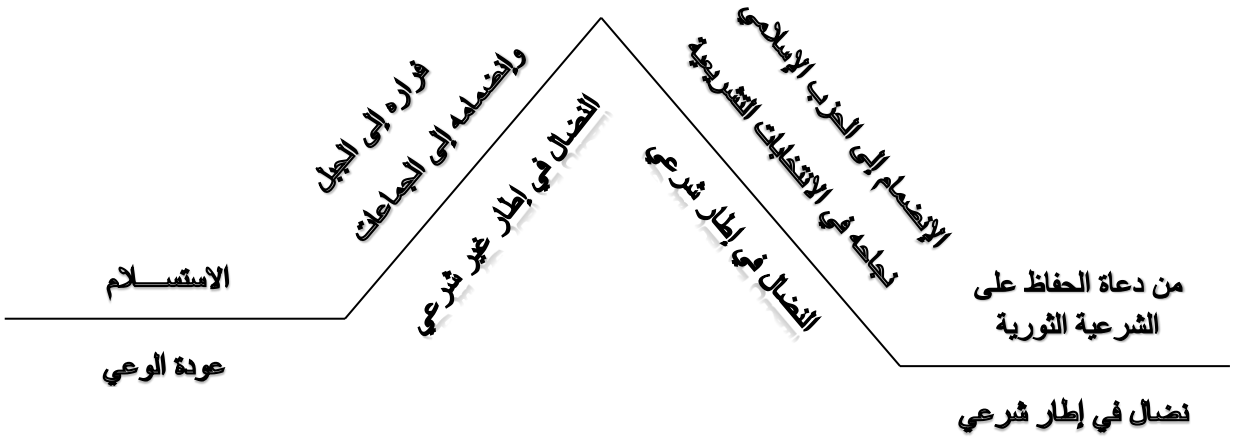
هكذا كانت بداية الدكتور أبو إبراهيم مع حياة الجبل والإرهاب، على الرغم من رفضه الدائم لهذه الحركة، إذ كان من خصوم الإرهاب والنشاط المسلح مما جعل زملاءه في الجامعة يتساءلون عن سبب ذلك، وهو الذي كان من دعاة الشرعية. إلا أن تصرفه هذا لا يحتاج إلى تفكير معمق بخاصة بعد قتل الإمام، لأنه يعلم أن دوره آت لا محال، بعد اتساع عملية القبض على أعضاء الحزب الناجحين في الانتخابات والمتعاطفين والمشجعين لهذا الحزب، إذ بالفعل جاء العسكر في اليوم الموالي للقبض عليه ولم يجدوه. ومن هنا نقول إنه إذا كان هناك من التحق بالجماعات نتيجة لقناعاتهم السياسية فإن كثيرا منهم «فعلوا ذلك ببساطة لأنهم لم يعودوا يتحملون الضغط الذي يمارسه عليهم الهرم العسكري»[2] ، فيدفعون ثمن حريتهم واختيارهم ودعوتهم الدينية والسياسية غاليا .نهايتها إما السجن أو الموت أو اللحاق بالجماعات في الجبل كما جاء ذلك في المدونة.

الدكتور أبو إبراهيم حين التحق بالجماعات بالجبل كان ضمن لجنة الدعوة والإعلام رفقة المعلمين والأساتذة الجامعيين والمثقفين، التي اختصت بنسخ الشرائط والبيانات وعلى الدعاية والدعوة والإعلام[3]. كان كثيرا ما يُسِرُّ "لكمال منصور" بضرورة الحوار لأنه لا طائل من وراء التشدد والتعنت فيقول: «إننا غير قادرين على إزالة النظام والقضاء عليه، وهم غير قادرين على اجتثاثنا واستئصالنا»[4] .وكان هذا التفكير الإيجابي هو الذي رد إليهما وعيهما ليسلما نفسيهما دون أن يذكر الراوي تفاصيل الحادثة.

أما عن مسار أبو إبراهيم فيمكن توضيحه فيما يلي:

---

[1] - احميدة عياشي: متاهات، ص .264
2 ـ حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، ص 139.
[3] - احميدة عياشي: متاهات، ص 265.
[4] - نفسه، ص 263.



مسار تحول الدكتور أبو إبراهيم

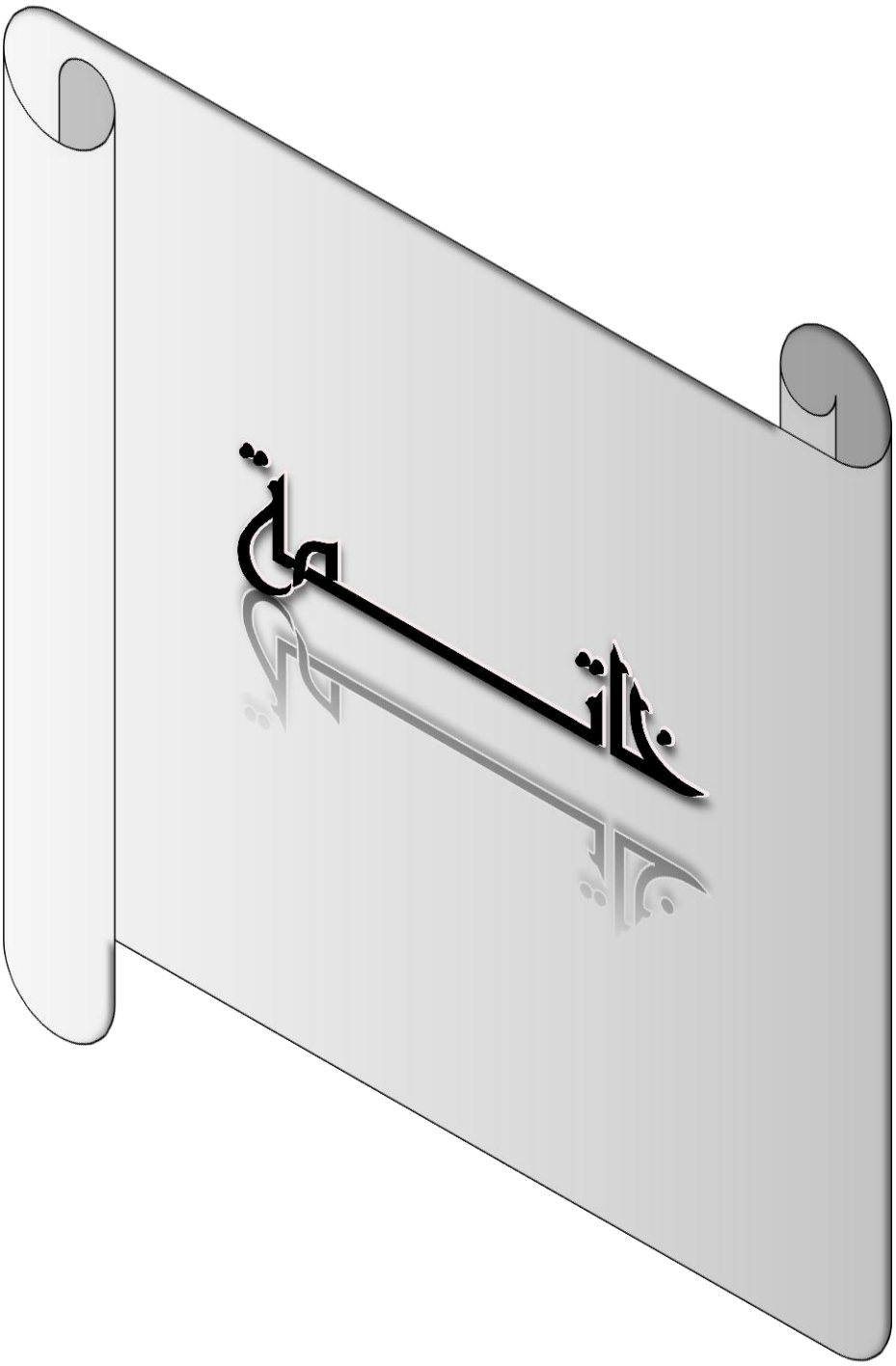
إن كمال منصور والدكتور أبو إبراهيم نموذجان لشخصية المثقف الإشكالي السلبي الذي يميل أكثر إلى السلبية ، كونهما يحملان قناعات أيديولوجية معينة ويؤمنان بها، إلا أنهما لم يستطيعا الحفاظ عليها وتخليا عنها نتيجة للضغوطات والظروف السياسية التي مرا بها، والشخصية الإشكالية في الحقيقة هي موقع وسط بين الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية، في حين أن ركوبها ظهر الموجة يجعل منها شخصية سلبية[1]وهذا هو حال كمال وأبو إبراهيم حينما ركبا موجة الهلاك وكادت أن تؤدي بهما إلى نهايتهما لولا تفطنهما واستيقاظهما من غفلتهما في نهاية المطاف.

هكذا تمكنت الرواية من تجسيد الصراع الأيديولوجي القائم بين أطراف وجماعات مختلفة، ورصدت تخبط المثقف ومعاناته ووقوعه بين مطرقة السلطة وسندان الإرهاب وسقوط الآخر في شرك الأيديولوجية الإسلاموية.

إن وعي الكاتب بما حدث في الواقع المعيش ومعايشته لذلك يوميا باعتباره صحفيا كان في قلب الأحداث، تمكن من رصد الأحداث بكل تناقضاتها في بناء روائي جعلت القارئ يستحضر الكثير من المشاهد والوقائع التي حدثت فترة التسعينيات، مما يكشف عن تسجيلية الرواية وظرفيتها، ما أثر نوعا ما على البناء النصي جماليا فاهتم بنقل

[1] – ينظر محمد عزام: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، ص 10، 11.

الأحداث بدءاً بحياته الشخصية ليسجل رواية سير ذاتية من خلال شخصية "احميدة الصحفي" والعودة عن طريق الاسترجاع إلى أيام الطفولة والشباب، فلم يكلف نفسه حتى تغيير أسماء شخصياته الروائية لينقلها من عالمها الواقعي إلى عالمها التخييلي.


خاتمة

تمثل الرواية الجزائرية التسعينية بداية لرواية جزائرية جديدة أرخت لفترة حرجة من تاريخ الجزائر تجلت فيها المحنة وفرضت حضورها بقوة في الكتابة الروائية ما جعلها تتميز عن غيرها من الروايات الجزائرية، وقد ظهر ذلك جليا في المتن الروائي، ما جعلنا نخرج من هذا البحث بجملة من النتائج نجملها في النقاط التالية:

✓ استطاعت الرواية خلال هذه الفترة أن تعكس صورة الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي باعتبار أن الكاتب الجزائري انطلق من الواقع لرسم وبناء أحداث روايته، فجاءت هذه الرواية عاكسة للتحولات والتغيرات التي أصابت المجتمع معبرة عن واقع مأساوي مرير، سيطرت عليه تيمة العنف بوصفه تيمة أيديولوجية استطاعت أن تحتل مساحة واسعة في الكتابة الروائية بما تحمله من آثار الظلم والتعصب، لذلك نلحظ تقاطع وجهات نظر الكتاب حول هذا الموضوع وإرجاع أسبابها إلى خلفيات سياسية واقتصادية واجتماعية، على الرغم من أنهم يختلفون في طرق تناولهم له وطرق عرضهم وتصويرهم لهذه المشاهد حسب رؤية كل كاتب واهتماماته التي تعكس رؤيته للعالم من خلال هذه الزاوية.

✓ تعرض المدونات التي تناولناها بالدراسة في الفصل الأول شخصيات متطرفة تنظر إلى العنف من وجهات نظرها الخاصة والضيقة على أنه عمل مشروع، بل هو واجب باعتباره جهادا وقتالا في سبيل قيام الدولة الإسلامية لتطبيق الشريعة الإسلامية. لذلك وجب عليهم تصفية كل من له علاقة بالسلطة بعد تكفيرهم والحكم عليهم بالموت، والرواية بذلك تكشف عن أيديولوجيا دينية متطرفة وهي الأيديولوجيا الإسلاموية.

✓ لم تقف الروايات عند ذلك فقط بل كشفت أيضا عن العنف الممارس من طرف السلطة ضد الشعب إثر مظاهرات أكتوبر، أو ضد المثقف بسجنه وتعذيبه بأبشع أنواع التعذيب، حتى إن إحدى شخصيات رواية "الورم" شبهت ما تقوم به السلطة والنظام الجزائري بالنظام الستاليني حينما أبعد المنشقين إلى سيبيريا باسم الدفاع عن الاشتراكية والحرية، ووصفها بقطاش في "دم الغزال" "باللعنة السياسية" للتدليل على عمق الأذى الذي ألحقته السلطة بالشخصيات المثقفة، وعلى الرغم من أن بعض

الروايات حاولت توجيه أصابع الاتهام إلى كلا الجهتين إلا أننا لاحظنا أن بعض الكُتّاب ينتصر لأحدى الفئتين على حساب الأخرى، بمعنى أنهم اهتموا بعرض أيديولوجيا معينة على حساب أخرى، غير أننا وجدنا أنهم أسهموا جميعا في إشاعة الخوف والألم وانتشار الفوضى والموت في كل مكان كما ظهر ذلك جليا في فضاءات روايات الأزمة.

✓ إذا انتقلنا للحديث عن تجلي الأيديولوجيا في رواية الأزمة وجدناها حاضرة ومبثوثة في الروايات المدروسة حتى وإن حاول بعض الكتاب التخفي خلف لغتهم والاستعانة بالرموز والاشارات، إلا أن القارئ المتمرس يتمكن من معرفتها والكشف عنها، ذلك أنه لا يمكن لأي نص أدبي أن يخلو من الأيديولوجيا والتي تظهر في شكل صراع فكري وسياسي يتجلى في خطاب الشخصيات والسارد. والكاتب لا ينجح في توظيفها إلا حينما تحضر كبنية أو كمكون جمالي لا كخطاب سياسي مباشر يفضح أيديولوجية الكاتب ويعيق الكتابة الإبداعية لديه.

✓ إن وعي الكتّاب بواقعهم المعيش وتأثرهم به ومعايشتهم للأحداث اليومية جعلهم ذلك يقربون المسافة بين الواقع وإبداعاتهم في محاولة منهم لنقل الصراع الأيديولوجي وسلبية هذه الأيديولوجيات، التي أظهر بعض كُتّاب هذه الفترة الحياد التام تجاهها كما هو حال رواية "بخور السراب".

✓ إن معظم روايات التسعينيات تتعرض لوضع المثقف ومعاناته، الشاهد على تمزق مجتمعه، ذلك الذي حولته السلطة إلى خائف قلق وخائن على الرغم من وعيه بواقعه وحاله ومجتمعه، وعلى الرغم من مواقفه الجادة والصريحة من قضايا مجتمعه، إلا أنه ظهر عاجزا فضّل العزلة والاغتراب لأنه لم يقدر على المواجهة والقيام بالدور المنوط به كعنصر فاعل في المجتمع يسعى إلى إخراج مجتمعه من الظلم والفساد. لقد نجحت رواية الأزمة في رسم أزمته ومعاناته الدائمة وصراعه مع الواقع ومع غيره ومع نفسه، هو صراع أدى به إلى سبل مسدودة، فإما الموت أو الانتحار أو الاغتراب كما صورته الرواية، أو التخاذل ومحاولة الهروب من الواقع باللجوء إلى الكتابة الروائية كوعاء يفرغ فيه كل هواجسه وهمومه وآلامه التي لا يقدر على حملها إلا صفحات الكتاب البيضاء، وهذا ما يسمى بالميتاروائي، إذ وجدنا عددا من الروايات التي تناولت

موضوع الكتابة الروائية داخل النص الروائي كرواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، "بخور السراب" لبشير مفتي، "متاهات ليل الفتنة" لـ احميدة عياشي.

✓ انطلقنا في دراستنا في الفصل الثاني بالتطبيق على مدونة العياشي "متاهات" من العتبات النصية بمقاربة العنوان والغلاف، فوجدنا أنهما ساعدا على فهم النص واختزاله في كلمات متوالدة المعاني تشترك في حقلها الدلالي المليء بالحيرة والحسرة وصورة واقعية انفجرت دما وألما كشفت عن فحوى النص وأبعاده، فالمتاهة حاضرة بقوة في بنية الخطاب الروائي ونلمح ذلك في بنيته الفنية، في الأحداث والفضاءات والزمن والشخصيات.

✓ كشفت الملفوظات الموظفة في حوار الشخصيات عن طبيعة الشخصيات وعن مستواها الفكري والثقافي وحتى السياسي، مما يعني مشاركتها في الحياة الاجتماعية والسياسية (الشخصيات الصحفية) وتفاعلها مع مجتمعها بالكشف عن رؤيتها وموقفها من المجتمع وما يحدث فيه من صراعات وتناقضات. وعلى الرغم من تعدد الشخصيات المثقفة التي وظفها احميدة إلا أنها لا تعني رواية متعددة الأصوات بالمعنى الذي نادى به "باختين"، لأن معظم هذه الشخصيات الموظفة تتفق في الرؤية والموقف لتختلف كلها مع السلطة والجماعات الإسلاموية من جهة أخرى، كأجهزة سلطوية ترغب فرض رأيها باستعمال العنف كتيمة أيديولوجية تعبر عن رؤيتها وطبيعة تفكيرها المتطرف.

✓ اهتم الكاتب في مدونته بالثقافة المحلية والعربية أكثر اهتمامه بالثقافة الغربية الوافدة من خلال توظيفه لثقافات مختلفة كشفت عن مرجعيات الشخصية المثقفة وعن المصادر التي استقت منها هذه الأخيرة معارفها وثقافتها.

✓ إذا كانت الرواية الجزائرية التسعينية جديدة من حيث تيماتها ولغتها الفنية فإنها أيضا جديدة من حيث الدلالة المأساوية التي يحملها الفضاء الروائي، فأضحى الفضاء مكانا للصراع الأيديولوجي ومكانا للموت وبثَّ الرعب والخوف شاهدا على خرابه ودماره، إذ لم يول العياشي اهتمامه بوصف الفضاء وصفا عموديا يهتم بإبراز

ملامحه وصفاته الخارجية بوصفه ديكورا تزينيا، بل صبَّ جل اهتمامه بالوصف الأفقي الماسح للمكان مشحونا بدلالات مأساوية تحمل معنى الموت والقهر كفضاء المدينة والشارع والجبل والسجن، والذل والمهانة كفضاء البيت الذي تسكنه إحدى الشخصيات في بلاد الغربة. أما الغاية التي كان ينشدها الكاتب من وصف البيت وصفا ديكوريا استقصائيا هو الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية وحتى التاريخية والتراثية من خلال الأشياء المبثوثة في زوايا البيت. إنه فضاء يحمل أبعادا ودلالات مختلفة تنم عن حالة الشخصية الروائية والواقع الاجتماعي والمهني والانساني، لذلك فوصف المكان لم يكن بريئا خاليا من أية أيديولوجيا وإنما يكشف عن رؤية الكاتب للمكان ووصفه من وجهة نظره الخاصة.

✓ الزمن هو الآخر في رواية "متاهات" يحيل على زمن مأزقي مأساوي، سواء في الماضي أو الحاصر الذي هو امتداد له، وهو زمن العنف يتميز بالتداخل بينهما باستخدامه أسلوب التناوب في تناوله لأحداث الزمنين يرحل بينهما من حين إلى آخر، يشكل فوضى إن صح التعبير حينما يمزج بين الحاضر والماضي، مما يستدعي قارئا متمكنا قادرا على فصل الأحداث عن بعضها بعضا، للتمييز بين أحداث تقع في الحاضر وأخرى قد وقعت في الماضي، والقدرة أيضا على التمييز بين الشخصيات الروائية والتاريخية لتشابه أسمائها مما يجعل الأمر يلتبس لدى القارئ.

✓ إن الزمن الواقعي الذي تناولته المدونة هو زمن يشكل بؤرة للمأساة، هو زمن العنف شغل الكاتب، جاء هو الآخر محملا بدلالة أيديولوجية شحن بها زمن الأزمة إلى جانب العنف، وذلك من خلال رؤية الكاتب المأساوية لهذا الواقع الذي ينم عن رفضه له.

✓ أما عن البطولة فلفت انتباهنا إسناد البطولة للحدث بدل الشخصية، مما يعني اهتمام الكاتب بسرد الأحداث أكثر اهتمامه بالشخصية الروائية، ما يفسر تأثر الكاتب بالأحداث التسعينية وما وقع فيها من هجومات مستمرة واغتيالات أتت على الأخضر واليابس، ما جعل الرواية تهتم بعرضها في شكل قصص قصيرة ومشاهد متقطعة أوقصاصات إعلامية لتشكل ميزة أخرى اتسمت بها الرواية الجديدة كتقنية جديدة وكمرجعية ثقافية التصقت أكثر بالشخصيات الصحفية التي تعكس سيرتها الذاتية. إن

الرواية بذلك جاءت لتعبر عن التحول الذي طرأ على جزائر التسعينيات (اضطرابات واضرابات، مظاهرات والمطالبة بالتعددية الحزبية، فشل الانتخابات، حل الحزب الإسلامي، رفع شعار الدولة الإسلامية، انتشار العنف والقتل) كاشفة بذلك عن البعد السياسي والاجتماعي وأيضا النفسي لشخصياتها المثقفة والمأزومة التي تعيش في متاهة ودوامة لامتناهية رسمها لها الكاتب في متاهاته.

✓ ألفينا رواية الأزمة تجسيدا للواقع تميزت بقدرتها على نقل رؤية الكاتب للواقع والمجتمع عكست تصوراته وأيديولوجيته عبر خطاب شخصياته الروائية الصحفية. التي كشفت عن نظرتها وموقفها من الواقع المأساوي المرير، كما جسدت الصراع الذي بلغ أشده بين تيارين متناقضين حاولت كل منهما فرض سيطرتها كقوة لا تقهر. كما قدم لنا من جهة أخرى أنموذجا للشخصية التي يفترض أنها واعية قد حطمت سمة الشخصية المثقفة بانضمامها إلى جماعة عملت على نشر مبادئها لتغليط المجتمع وإيهامه بصدق دعوتها باستعمالها الدين وسيلة أساسية للحكم على خصومها بالكفر والالحاد، ليتم تسيس الدين وأدلجته وتفسيره حسب ما يخدم مصالحهم، لتفضح الرواية بذلك براغماتية هذه الأيديولوجيا ونفعيتها وتكشف عن أيديولوجيا الرواية الرافضة والمناضلة والمناهضة لها ولأعمال العنف ومشاهد القتل والدمار والتي تعبر في الآن نفسه عن أيديولوجيا الكاتب احميدة عياشي.

قائمة المصادر
والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1) إبراهيم سعدي : **فتاوى زمن الموت**، منشورات التبيين الجاحظية ،سلسلة الإبداع الفني ،الجزائر، 1999.
2) بشير مفتي : **بخور السراب**، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2004.
3) احميدة عياشي: **متاهات ليل الفتنة**، منشورات البرزخ، الجزائر، (د، ط)، 2003.
4) الطاهر وطار:**الشمعة والدهاليز**، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2004.
5) محمد ساري : **الورم**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ، 2002.
6) مرزاق بقطاش: **براري الموت دم الغزال**، الفضاء الحر، الجزائر، 2007.
7) واسيني الأعرج: **سيدة المقام**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط2،1997.

المراجع العربية:

8) إبراهيم عباس **الرواية المغاربية *تشكل النص الروائي في ضوء البعد الأيديولوجيا***، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1 ، 2005.
9) أحمد عمر مختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
10) آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية *من المتخيل إلى المختلف***، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو،(د ،ط)،2006،
11) أمين الزاوي: **صورة المثقف في الرواية المغاربية *المفهوم الممارسة***، دار النشر راجعي، الجزائر، (د، ط)،2007.

12) بكر القباني: **ثورة 23يوليو وأصول العمل الثوري المصري**، دار النهضة العربية، القاهرة،(د، ط)، 1970.
13) بلقاسم سلاطنية، سامية حميدي: **العنف والفقر في المجتمع الجزائري**، دار النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.
14) بوجدرة: **حلزونيات**، دار الحكمة، (د، م، ط، ت).

15) جابر عصفور: **مواجهة الارهاب قراءة في الأدب المعاصر**، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003.
16) جويدة حماش: **بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي *مقاربة في السرديات***، منشورات الأوراس، ط1، 2007.
17) حسن بركة: **أبعاد الأزمة في الجزائر *المنطلقات، الانعكاسات، النتائج***، شركة دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، ط1، 1997.
18) حسن رشاد الشامي: **المرأة في الرواية الفلسطينية.-1965- 1985-** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د، ط)، 1998.
19) حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د، ط)، 1998.
20) حسن نجمي: **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

21) حسنين توفيق إبراهيم: ظاهرة **العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية** ،بيروت لبنان، ط2،1999.
22) حسين عبد الرحمن، أحمد رشوان: **الإرهاب والتطرف من منظور علم الاجتماع**، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 2002.
23) حكيم اومقران: **البحث عن الذات في الرواية الجزائرية** (الطاهر وطار)، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران،(د، ط)، 2005.

24) حميد لحمداني : **النقد الروائي و الأيديولوجيا، من سو سيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1990 ص 33.

25) ———— **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي الإسلامي ، الدار البيضاء، ط1، 1991.

26) حنا مينا: **حوارات وأحاديث**، دار الفكر الحديث، بيروت، ط، 1، 1992.

27) رزان محمد إبراهيم: **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

28) رمضان الصباغ: **الفن والأيديولوجيا**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005.

29) سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

30) ———— **تحليل الخطاب الروائي *الزمن السرد التبئير***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د، ت).

31) سكر روحي الفيصل: **الرواية العربية البناء والرؤية *مقاربة نقدية***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

32) سيد فهمي محمد: **إشكالية العنف في المجتمع الجزائري *من أجل مقاربة سوسيولوجية***. ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية بقسنطينة، 2006.

33) الشريف حبيلة: الرواية والعنف ***دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة***،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ،ط1، 2010.

34) صالح إبراهيم: **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

35) صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية ***قراءة في نصوص العروي الروائية***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

36) عبد السلام حيدر: **الأصولي في الرواية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
37) عبد السلام محمد الشاذلي: **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة**، 1882- 1952، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط1، 1985
38) عبد الله إبراهيم: **المتخيل السردي *مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة***، المركز الثقافي، الدار البيضاء ، ط1، 1990.

39) عبد الله العروي : **مفهم الأيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي ، ط7، 2003.
40) عبد الملك أشبهون: **الحساسية الجديدة في الرواية العربية *روايات إدورد سعيد نموذجا***، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010.
41) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية **بحث في *تقنيات السرد***، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005.
42) عمار بلحسن: **أنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر؟!!**،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ،ط1، 1986.
43) ———— في الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د ط)، 1984.
44) عمرو عيلان: **الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، *دراسة سيسيوبنائية في روايات بن هدوقة***، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2011.
45) مجموعة من المؤلفين: **الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية**، مركز دراسات الوحدة العربة، بيروت، ، ط2،1999 .
46) محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي *الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياستها سياقاتها وبناها الشعورية***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005..

47) محمد بوعزة: **تحليل النص السردي *تقنيات ومفاهيم***، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

48) محمد رجب الباردي: **شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة،** الدار التونسية للنشر، ط1، 1993.

49) محمد الرحموني: **الدين والأيديولوجيا جدلية الدين والسياسي في الإسلام والماركسية،** دار الطليعة للطبيعة والنشر، بيروت، ط1، 2005.

50) محمد ساري: **محنة الكتابة،** منشورات البرزخ، (د، ط)، الجزائر، 2007.

51) محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي: **الأيديولوجيا**. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط02، 2006.

52) محمد الشيخ: المثقف والسلطة ***دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر،*** ذار الطليعة للطباعة وللنشر، بيروت،ط1،1991

53) محمد عابد الجابري : **المثقفون في الحضارة العربية *محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد،*** مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان، ط2 ، 2000.

54) محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي،** اتحد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.

55) محمد مفتاح: **دينامية النص *تنظير وإنجاز،*** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2006.

56) محمد نجيب التلاوي: **وجهة النظر في رواية الأصوات العربية،** منشورات اتحاد الكتاب الغرب، دمشق، ط1، 2003.

57) مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)،** منشورات اتحاد الكتاب العرب (د، ط)، دمشق، 2000 .

58) ———— **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (دراسة)،** دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو ، ط2، (د، ت).

59) مصطفى مرتضى علي محمود : **المثقف والسلطة *دراسة تحليلية للمثقف المصري في الفترة الممتدة من 1970 – 1995،*** دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 1998.

المراجع المترجمة:

60) إدورد سعيد : **صور المثقف**، ترجمة. غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت ،1996.

61) بييرفيو: **العنف والوضع الإنساني**، ترجمة. إلياس زحلاوي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، (د ط ت).

62) جورج لارين: **الأيديولوجية والهوية الثقافية**، ترجمة. فريال حسن خليفة. مكتبة مدبولي، ط1، 2002 .

63) حبيب سوايدية: **الحرب القذرة في الجزائر**، ترجمة. روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2003.

64) ريجيس جوليفيه: **المذاهب الوجودية من كير كجرود إلى جان بول سارتر**، ترجمة. فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

65) سيفرين لابا: **الإسلاميون في الجزائر بين صناديق الانتخابات والأدغال**، ترجمة. حماد إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

66) فلاديمير ماكسيمنكو: **الأنتلجانسيا المغاربية المثقفون أفكار ونزاعات**، ترجمة. عبد العزيز بوباكير، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1984.

67) ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة. محمد برادة، دار الآمان للنشر والتوزيع، زنقة المامونية، الرياض، ط2، 1987.

المراجع الأجنبية:

68)Patritia wangh :mètafiction,thetheory and practice of self. Conscious fiction Methuen ,London, 1984

الموسوعات والمعاجم:

❖الموسوعات

69) أحمد الموصللي: موسوعة الحركات الإسلامية في الوطن العربي وإيران وتركيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1،2001.

❖المعاجم:

70) أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مج 9، (د ط ت).

71) ر. بودون و ، ف .بوريكو : **المعجم النقدي لعلم الاجتماع** .ترجمة. سليم حداد ،ديوان المطبوعات الجامعية ،بيروت ،ط 2، 2007.

72) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، دار الكتاب الحديث، بيروت، ط1،2004.

الدوريات والمجلات:

73) مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، العدد 3، جويلية (د ت).

74) مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد25، العدد3، يناير/ مارس 1997.

75) مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 1، سبتمبر 1999.

76) مجلة كتابات معاصرة، لبنان، عدد62، 2007.

77) مجلة الفكر السياسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد9، 10، أكتوبر،2007.

78) مجلة الفكر السياسي، العدد25،2006 .

79) مجلة الفكر السياسي، العدد 26، السنة الثامنة ، 2006.

80) مجلة الفكر السياسي، العدد 13،14، (د ت) .

81) مجلة المستقبل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد،364، يونيو، 1990. / العدد 378، اب أغسطس، 2010.

82) مجلة الموقف الأدبي، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، العدد434، حزيران 2006.

83) مجلة الموقف الأدبي، العدد 386، حزيران،2003.

84) مجلة الموقف الأدبي، العدد 399، تموز، 2004.

85) مجلة الوحدة، العدد 538، أكتوبر 1990.

المؤتمرات والملتقيات:

86) مؤتمر كلية الآداب (الجزء الأول)، الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الأقصى.
www.alaqsa.edu.ps/ar/default.asp?edition_id=45&pageid=108

87) **أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية**، ملتقى الرواية الرابع، رابطة أهل القلم، سطيف، 2008.

88) **الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات** روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا-، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي سعيدة،2008.

89) **السيمياء والنص الأدبي**، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، 15،16، أفريل 2002، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، منشورات الجامعة.

الرسائل الجامعية:

90) علال سنقوقة: **إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية**، مذكرة ماجستير،(مخطوط)، إشراف الدكتور نور الدين السيد، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، 1996-1997.

91) محمد الأمين بحري: **بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية** *الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي*، إشراف أ الدكتور السعيد جاب الله، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث،(مخطوط) جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، 2008-2009.

المجلات والموسوعات الالكترونية:

92) مجلة أصوات الشمال

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=4&a=18448

93) مجلة أفق الثقافية .

http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2811

94) موسوعة مقاتل من الصحراء:

http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Mnfsia15/Ideology/index.htm

95) شبكة النبأ المعلوماتية

http://www.annabaa.org/nbanews/62/422.htm

المقالات الالكترونية:

96) بدر راشد :الاسلاموية والاسلامويون .. بين إيجابية الدلالة وسوء الاستخدام، جسد الثقافة http://www.aljsad.net/t57145.html

97) التادلي الزاوي : **الأيديولوجيا و مجالاتها في الفكر و الأدب**، المدرس http://almoudaris.com/articles.php?article_id=668

98) جميل حمداوي : **تصنيف المثقفين**. ستار تايمز http://www.startimes.com/f.aspx?t=9433287

99) جميل حمداوي: **دلالة الخطاب الغلافي في الرواية**، ديوان العرب http://www.diwanalarab.com/spip.php?article15389

100) كمال الرياحي: **الميتا سرد في رواية خشخاش لسميحة خريس**، ديوان العرب http://www.diwanalarab.com/spip.php?article1163

101) محمد جزائري : **أزمة مثقفي البورجوازية السعوديين**، العربية http://www.alarabiya.net/writers/views/2011/03/23/142642.html

فهرست الموضوعات

فهرست الموضوعات

مقدمـــة.....أ – ز

مدخـــل: الرؤية الروائية للأزمة الجزائرية.....12 -19

الفصل الأول: أبرز الموضوعات المطروحة في رواية الأزمة الجزائرية

توطئة.....21- 22

أولا: المثقف

1. مفهوم المثقف.....23- 27
2. أنواع المثقف.....27
   - المثقف التقليدي .....27 - 28
   - المثقف العضوي.....28 -29
3. صورة المثقف في رواية الأزمة الجزائرية.....30 - 39

ثانيا: الأيديولوجيا

1. مفهومها .....40 - 44
2. الأيديولوجيا والأدب.....45 - 47
3. الرواية والأيديواوجيا.....47
   - الأيديولوجيا في الرواية.....48 - 49

- الرواية كأيديولوجيا.....49 - 50

4. تجليات الأيديولوجيا في رواية الأزمة الجزائرية.....51 - 57

ثالثا: العنف

1. مفهوم العنف.....58 - 60
2. أشكال العنف.....61 - 62
   - العنف المادي.....62
   - العنف الرمزي.....62
   - العنف السياسي.....62
   - الإرهاب السياسي.....62
3. صور العنف في رواية الأزمة الجزائرية.....63 - 68

الفصل الثاني: المثقف ومضمون الخطاب السردي في رواية متاهات

أولا: العتبات النصية

1. تصميم الغلاف.....70 - 76
2. دلالة العنوان.....76 - 84
3. ملخص الرواية.....85 -87

ثانيا: آليات التجسيد الفني لشخصية المثقف

1. تقديم الشخصيات المثقفة.....88 - 94
2. أبعاد الشخصيات المثقفة.....95
   - البعد الأيديولوجي.....95 - 96
   - البعد السوسيولوجي والثقافي.....96
   - البعد السيكولوجي .....97 -98

ثالثا: مكونات الخطاب السردي

1. الراوي والرؤية السردية.....100 - 105
2. أيديولوجيا ومستويات اللغة.....105 - 109
3. طبيعة الحوار بين الشخصيات المثقفة.....110 - 114

رابعا: مرجعيات الشخصيات المثقفة

1. الثقافة المحلية والعربية.....116
   - الثقافة التاريخية.....116 - 117
   - الثقافة الإعلامية.....118 - 122
   - الثقافة الأدبية..... 122 - 122
   - الثقافة الدينية.....123 -124
   - الثقافة الشعبية.....125 - 126
2. الثقافة الوافدة.....126
   - الثقافة الوجودية.....126 -128

الفصل الثالث: الدلالة الأيديولوجية في فضاءات رواية متاهات

أولا: تجليات عنف الفضاء في نص الرواية.

- الفضاء الروائي.....130 -132

1. فضاء المدينة.....132 -137
2. فضاء السجن.....137 -139
3. فضاء الجبل.....139 -142

4. فضاء المسجد.....124 - 143
5. فضاء الشارع.....144 -
6. فضاء البيت.....146 - 153

ثانيا: تجليات دلالة الزمن في المتن الروائي

➢ **الزمن الروائي**.....153 – 155

1. دلالة الزمن التاريخي.....155 - 160
2. دلالة الزمن الاجتماعي.....160 - 161
3. دلالة الزمن النصي.....161 - 162

أ. النظام الزمني.....162 - 165
ب. المدة.....165 - 166
ت. التواتر.....166 - 167

الفصل الرابع: تجليات الصراع الأيديولوجي في رواية متاهات

أولا: المثقف والأيديولوجية السياسية

1. المثقف والسلطة.....169 - 173
2. المثقف والقمع والاعتقال.....173 - 178

ثانيا: المثقف والأيديولوجية الإسلاموية

1. نشأة الحركة الإسلامية في الجزائر وتحول التيار الإسلامي إلى قوة سياسية
.....179 - 182
2. المثقف والجماعات الإسلاموية.....183 - 191
3. المثقف والتطرف.....191 - 196

4. المثقف الإسلاموي الجهادي.....196 - 200

ثالثا: المثقف و الأيديولوجيا الاجتماعية.....201

1. المثقف والفساد.....201 - 204
2. المثقف والمرأة.....204 - 209

رابعا: مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية متاهات.....210

1. الأيديولوجيا البراغماتية.....210 - 214
2. أيديولوجيا الرفض والنضال.....214 - 218
3. دينامية الأيديولوجيا.....218 - 224

خاتمـــة.....226 - 230

قائمة المصادر والمراجع .....232 - 241

فهرست الموضوعات .....243 - 247