وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البليدة 2 - لونيسي علي
كلّية: الآداب واللّغات
قسم: اللّغة والأدب العربي

الرواية البوليفونية

"القلاع المتآكلة" لمحمد ساري أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
إبراهيم رحيم

إشراف الأستاذ:
د. محمد بلعزوقي

السنة الجامعية: 2024/2023م

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البليدة 2 - لونيسي علي
كلّية: الآداب واللّغات
قسم: اللّغة والأدب العربي

الرواية البوليفونية

"القلاع المتآكلة" لمحمد ساري أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر
نوقشت بتاريخ: 18-12-2023

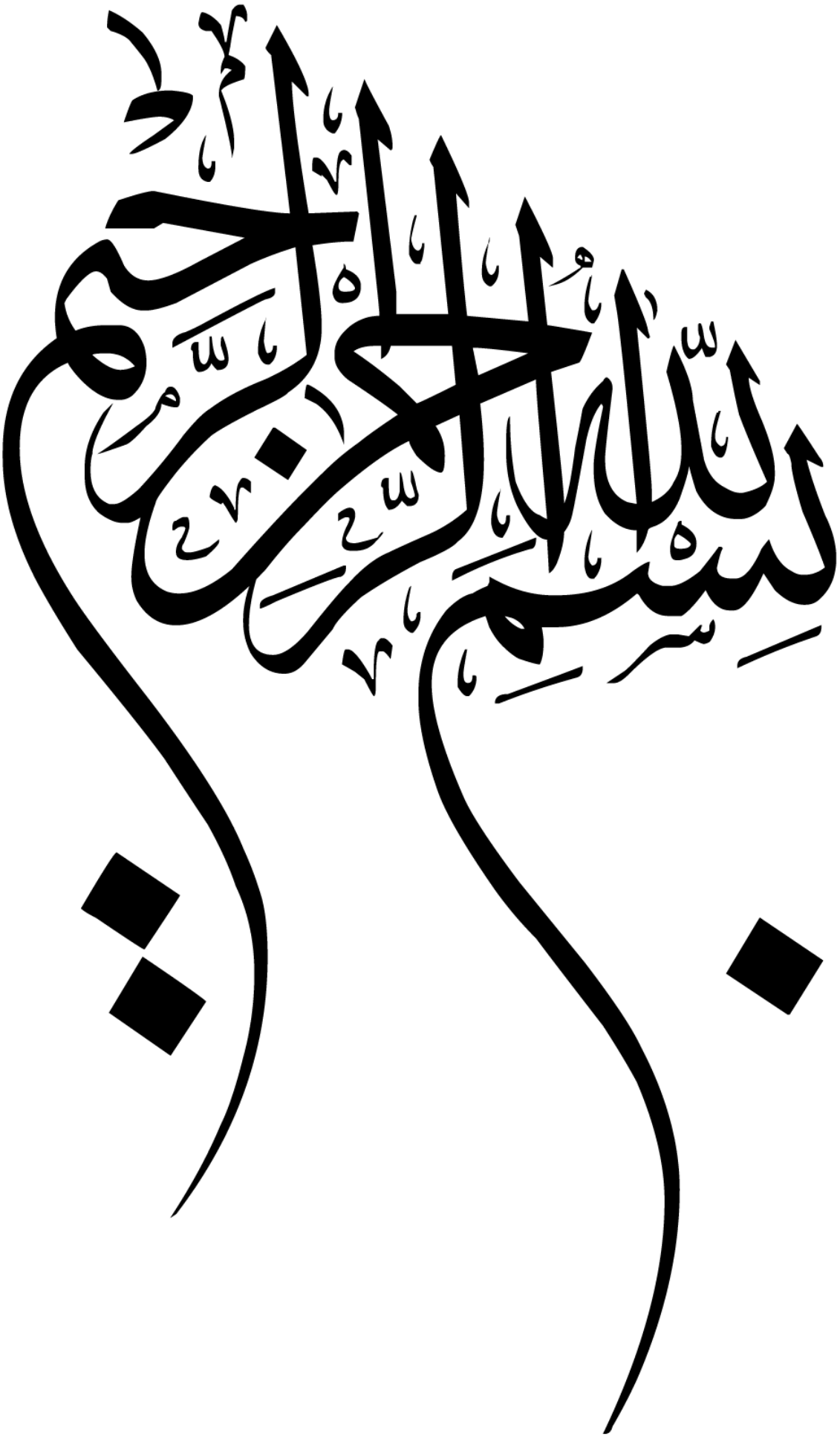
إعداد الطالب:
إبراهيم رحيم

إشراف الأستاذ:
د. محمد بلعزوقي

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
سعيد تومي	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	رئيسا
محمد بلعزوقي	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	مشرفا ومقررا
محمد مكاكي	أستاذ محاضر أ	خميس مليانة	عضوا مناقشا
علي حميداتو	أستاذ التعليم العالي	الوادي	عضوا مناقشا
أحمد زعزاع	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	عضوا مناقشا
عمر برداوي	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين ، إلى من قال فيهما الرحمن

"واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا"

سورة الإسراء الآية 24. أسأل الله أن يحفظهما ويطيل في عمرهما.

شكر وعرفان

الحمد و الشكر لله أولا وآخرا، الذي وفقني ويسر لي السبل لإنجاز هذا البحث...

أتقدم بشكري الجزيل لأساتذتي الأفاضل، وعلى رأسهم مشرفي محمد بلعزوقي، على صبره معي، وعلى توجيهاته ونصائحه وملاحظاته السديدة.

ولا يفوتني أن أتقدم بشكر خاص لرئيس فريق التكوين في الدكتوراه شعبة دراسات نقدية الأستاذ الفاضل سعيد تومي، وجميع الأعضاء على مرافقتهم لنا طوال فترة التكوين.

كما يسرني أن أتقدم بخالص عبارات الشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ووسمه، على تفضلهم وقبلوهم قراءة هذا العمل واضطلاعهم بتصويبه...

الباحث: إبراهيم رحيم

ملخص:

تهدف دراستنا إلى البحث في موضوع الرواية البوليفونية التي تقصّت تقنياتها في مدونة (القلاع المتآكلة) لمحمد ساري، بوصفها أنموذجا للتطبيق، وقد سعينا من خلالها إلى إبراز تجليات وتمثّلات السرد المتعدد الأصوات في بنياتها، والكشف عن آليات التعدد اللغوي التي تتخفى وراءها الشخصيات، لتعبّر عن آرائها ومواقفها وتوجهاتها التي تطبع الخطاب الروائي بطابع التعدد والاختلاف والحوارية الكبرى، المتمركزة حول الأفكار والإيديولوجيات، بغية البحث عن الذات وفهم الآخر والوجود، وبالتالي تفسير وعيها ورؤيتها للعالم.

ولعل هذا ما أكسب الرواية الطابع التجريبي البوليفوني الديمقراطي الذي أتاح للشخصيات حرية التعبير، وفي الوقت ذاته حيادية المؤلف، الذي طغت رؤيته وسلطته على السرد طويلا، بسبب هيمنة خطابه وصوته المتعالي الذي يوجه مصائر الشخصيات ويتحكّم في مستويات خطاباتها.

وهو ما حاولنا إبرازه في المقاربة التطبيقية التي ولجناها عبر مداخل عديدة، جاءت متسلسلة كل واحدة منها تهتم بإبراز تجليات البوليفونية، انطلاقا من مستويات محددة تلامس الشكل والمضمون، بالاستناد إلى العديد من الإجراءات والتقنيات، مثل: اللغة وحوارية النصوص، ومن ثم حوارية وتعددية الأصوات المعبّرة عن الإيديولوجيا وتباين مستويات الوعي.

الكلمات المفتاحية:

البوليفونية، الحوارية، التّعدد اللّغوي، الأصوات السردية، التهجين، الأجناس المتخلِّلة.

Abstract:

Our study aims to investigate the subject of the polyphonic novel whose techniques were investigated in "Corroded Castles" by Mohammad Sari as a model of application. Through it, we sought to highlight the manifestations and representations of the multi-voiced narrative in its structures and to reveal the mechanisms of multilingualism behind which the characters hide to express their opinions, positions, and orientations that

characterize the narrative discourse with the character of pluralism, difference and great dialogism centered around ideas and ideologies to search for the self and understanding the other and existence, thus explaining her awareness and vision of the world. Perhaps this is what gave the novel the democratic polyphonic experimental character that allowed the characters freedom of expression and at the same time the neutrality of the divine author whose vision and authority overshadowed the narrative for a long time due to the dominance of his speech and his transcendent voice which directs the destinies of the characters and controls the levels of their speeches. This is what we tried to highlight in the applied approach that we achieved through many entrances, each of them is concerned with highlighting the manifestations of polyphony, starting from specific levels that touch on form and content, based on many procedures and techniques such as: language and dialogism of texts, and then the dialogism and plurality of voices expressing ideology and varying levels of awareness.

Keywords: Polyphony – Dialogism – Multilingualism – Narrative Voices Hybridization– Intercalary Genres.

فهرس المحتويات

البسملة

إهداء

شكر وعرفان

ملخص

مقدمـة.....01

مدخل- في التأسيس المفهومي للرواية البوليفونية 12

1-الرواية البوليفونية/ المتعددة الأصوات: الوجود والحدود:..... 12

1-1-النشأة والتطور: بين الفن والأدب:..... 12

1-2-ميخائيل باختين والتنظير النقدي للرواية البوليفونية:..... 14

2-الرواية البوليفونية ومجاوراتها المصطلحية-بحث في التعالق المفهومي:..... 21

2-1-الأبعاد المعرفية والمفهومية للمصطلح:..... 23

2-2-بين الحوارية والبوليفونية:..... 27

2-3-من الرواية المونولوجية الأحادية إلى الرواية الحوارية المتعددة الأصوات:..... 29

3-محدّدات الرواية البوليفونية ومُشَكِّلاَتُها:..... 34

3-1-تعدد الرواة في الرواية البوليفونية:..... 35

3-2-تجليات الإيديولوجيا وتباين مستوى الوعي:..... 36

3-3-المؤلف بين الحضور والغياب:..... 38

3-4-تعارض الأصوات وتباينها:..... 40

3-5-الحوارية-نظرية للرواية المتعددة الأصوات:..... 41

الفصل الأول- بوليفونية اللغة بين التفكك والتعدد..... 45

أولا- حوارية العنوان -القلاع المتآكلة: النص الأكبر الجامع للمتن الروائي..... 46

1-بنية العنوان:.....46

2-عتبة الغلاف- البنية والدلالة:..... 52

3-العنوان وتوالد دلالته في المتن-من المطابقة إلى الاختلاف:..... 57

ثانيا- اللغة وتباين مستوياتها السردية:.....59

1-اللغة الفصحى:..... 62

2-اللغة العامية أو الدارجة:..... 65

3-لغة الجماعة الاجتماعية المهنية(Jargons)/ لغة المهن:..... 75

ثالثا- الصوغ الحواري في رواية القلاع المتآكلة: الأشكال والأبعاد..... 84

- الحوارات الخالصة للشخصيات ومناجاتها:.....86

رابعا- الأنماط اللغوية في القلاع المتآكلة:..... 105

1-اللغة الجاذبة:Langue Centralisatrice 106

1-1 - لغة المؤسسة السلطوية/ لغة النظام الحاكم:..... 106

1-2- اللغة السياسية:..... 110

1-3-لغة رجال الدين/ الجماعة الإسلامية:..... 113

1-4-لغة السلطة الذكورية:..... 117

2-اللغة النابذة..... 122

❖ لغة المسكوت عنه (Le langage du non-dit):.....122

-المسكوت عنه في التاريخ:.....123

-لغة الجنس:.....125

الفصل الثاني- التنوع الأسلوبي وحوارية النصوص.....130

- استراتيجيات حوارية الخطاب الروائي:..... 131

أولا- التهجين (L'hybridation): 135

ثانيا-تجليات العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات:..... 148

1-الأسلبة (la stylisation):.....149

2-التنويع (Variation):..... 157

3-الباروديا (la parodie):..... 163

4-السخرية (l'ironie):.....172

ثالثا- تمثّلات الأجناس المتخلِّلة في رواية القلاع المتآكلة:.....181

-الرواية ومقولة الحوار الأجناسي:.....181

1-الأجناس الأدبية المتخلّلة (Genres Litteraires):..... 185

1-1- الشعرية:..... 185

1-2- النثرية:..... 189

1-2-1-الرواية (Roman):..... 189

1-2-2-الأسطورة (Mythe):..... 193

1-2-3-الحكاية الخرافية:..... 196

1-2-4-أدب الرحلة- وصف الرحلات:.....198

1-2-5-الأمثال العامية والفصيحة:.....199

2-الأجناس شبه الأدبية (Paralittéraire):.....204

2-1-السيرة الغيرية:..... 204

2-2-اليوميـــات:..... 206

3-الأجناس غير الأدبية (Extralittéraires):..... 210

3-1-الخطاب الديني:..... 210

3-2-الخطب الدينية السياسية:..... 218

3-3-التـــــاريخ:..... 221

3-4-الصحافة والإعلام:..... 227

3-5-طقوس ومعتقدات شعبية:..... 230

3-6-الرســـــالة:..... 232

الفصل الثالث-إيديولوجيا التعدد الصوتي: استراتيجياتها وأشكالها المتباينة.....235

أولا- تعدد الرواة وتنوع الضمائر السردية:..... 239

1-صوت المتكلم (الراوي/ السارد) بين الأحادية والتعددية:..... 242

2-صدى صوت الروائي/ الذات المقنعة وتعدد أساليبها:..... 251

ثانيا- صوت المركز: السلطة وتعدد أساليبها القمعية:..... 255

1-نقد وتفكيك صوت الطاغية/ الديكتاتور:..... 258

2-مواربات أصوات الانتهازيين:..... 264

ثالثا- الصوت المضاد: من هاجس التغيير إلى واقع التغييب:..... 270

1-صوت الإسلاموي المتطرف ومحاولة تقويض مركزية السلطة:.....270

2-الإرهابي المتطرف المندفع:..... 284

3-الإسلاموي الجديد- الحلقة الأضعف في نظام السلطة المضادة:..... 289

رابعا- صوت الهامش والمهمش وصراع السلطة:..... 292

1-صوت المثقف واحتجاب مكانته: بين القهر والتهميش:.....292

2-صوت الغائبين والمغيّبين:..... 301

3- صوت المرأة الحاضر الغائب- صوت الظل والهامش:.....311

-الصوت المبحوح- أنثى الهامش وفضاء العتمة:.....312

خامسا- صراع الإيديولوجيات وتعدد أنماط الوعي في الرواية:.....321

1-تعدد أنماط الوعي في الرواية:..... 322

1-1- الوعي الوطني:..... 324

1-2- الوعي الاجتماعي:..... 325

1-3- الوعي السياسي:..... 329

2-صراع الأصوات وتضارب أصدائها:..... 331

خاتمة:.....337

قائمة المصادر والمراجع:.....345

فهرس الجداول:

جدول رقم1: البنى السردية في الروايتين المونولوجية والبوليفونية.....33

جدول رقم2: تناسل دلالات العنوان في المتن.....58

جدول رقم3: توظيف اللهجة العامية.....71

جدول رقم4: التناص الشعري..... 187

جدول رقم5: الأمثال العامية والفصيحة.....201

مقدّمة

تعدّ الرواية الجنس الأدبي الجامع، الأكثر مرونة واحتواءً للثقافات واللغات والعلوم والفنون لقدرتها على محاكاة الواقع ونسج عوالم تخييلية موازية، تغدو أكثر قربًا وعمقًا وتبصّرًا بماضي الذات وبحاضرها ومن ثم بمستقبلها، كونها بحثا ديناميا متناميا ولامتناهيا فيما كان، وما هو كائن وما سيكون، وهذا ما يميزها عن غيرها من الخطابات الأخرى التي تستوعبها وتتجاوزها، لتخلق عالما متفردا يضم بنيات عديدة تَجْمعُها وتُفَكِّكُها وُحَدَاتٌ مُختلفة تتضافر فيما بينها لِتُشكِّل النص الإطار.

ومثلما تحتفي الرواية وتعلي من قيمة الشخصيات بوصفها مكوِّنًا هامًا في النص، تحتفي كذلك باللاشخصية والتشيؤ، لأنها أزاحت وفكّكت المركزيات السابقة، وبالتالي ألغت هالة وقدسية التقنيات الكلاسيكية ذات الطابع الأحادي –سواء على مستوى اللغة أو الفكرة أو الإيديولوجيا أو السارد وغيرها– الأكثر هيمنة وانغلاقا، وأحدثت قطيعة معرفية انعطف معها الخطاب الروائي وتحول إلى خطاب بيني، منفتح، متعدد، ديمقراطي يأخذ من الخطابات المجاورة سواء أكانت فنية أم أدبية أم ثقافية، فيمتص ويتشرّب منها ما يخدم ويُلائم التيمات التي تشتغل على إبرازها بمختلف أبعادها وأوجهها الدلالية، فيكون النص وفق هذه الخاصية التفاعلية الإنتاجية عبارة عن فسيفساء من النصوص المتحاورة، التي تشكّل مجتمعة رواية حوارية، تتعالق فيها النصوص وتتعدد أساليبها ولغاتها وتقنياتها التي تدخلها إلى بنيتها دون أن تؤثر في تركيبتها.

وكما يحدث التّحاور على مستوى الشخصيات والرواة أو الساردين، يحدث التّفاعل كذلك بين النصوص، فيشمل في بُعدِه الأكثر اشتغالاً حوارًا متفردًا يتم بين مختلف البنيات النصية، يبدأ من داخل النص ويمتد إلى خارجه، فيحاكي ويحاور أسئلة الهوية والذات وعلاقتهما بالتاريخ والسياسة والواقع، دون إغفال للقارئ الذي يتم إشراكه في عملية إعادة بناء النص، والتفاعل مع معطياته وملء فجواته.

وضمن حركية الخطاب الروائي المتجدد، لفتت انتباهنا مدوّنات الروائي الجزائري محمد ساري وخطاباته السردية التي تتحدث عن الوطن وتخوض في تشعباته وأزماته، فتُسَائِلُ الذات عبر الحفر في خطاباتها باستحضار تاريخها ومختلف النكسات التي مرّت بها، ومن أبرز النصوص التي خاضت في هذه القضايا رواية (القلاع المتآكلة) التي صدرت سنة 2013، كونها أثارت موضوعا مركزيا أسال الحبر كثيرا ومازال، وهو العشرية السوداء.

هذا النص الذي نأى عما يسمى بالأدب الاستعجالي؛ لأنه نص ما بعدي متجدد، يثير عدة تساؤلات وأسئلة جوهرية بطريقة فنية توهم بواقعية المرجع التاريخي، وتستنطق وتكشف المخبوء، بحثا عن المسكوت عنه والمضمر، كل ذلك عبر تقنية موسومة بالبوليفونية أو تعدد الأصوات التي تتيح لأكبر عدد من الأصوات والشرائح الاجتماعية أن تدلي بدلوها، وتشارك في صناعة مشهدية الحدث سواء كانت شخصيات فاعلة مركزية، أو شخصيات ثانوية، شاهدة ومشاركة أم مستمعة ومنقول إليها الخبر، وقد مثّلت رواية القلاع المتآكلة بحق ثورة على الكتابة، وكتابة عن الثورة/ الحرب الأهلية ومخلفاتها، مع توثيق شبه دقيق لمواقف كل الفئات بدءا بالمثقفين –الذين فُرِضَ عليهم الحصار– ومن ثم السياسيين والنظام، وأجهزة الشرطة وغيرهم، سواء منهم الموالي أو المعادي أو المحايد.

تأسيسا على ما سبق، تمت المراهنة على المدونة التي شكّلت نصا متعددا، استمد أهميته من طبيعة الموضوع، والتقنيات المشتغل عليها، التي حاولنا الكشف عن تجلياتها وأبعاد البوليفونية فيها على مستوى اللغة والخطاب والدلالة في صلتها مع مستويات الوعي والمنظورات الإيديولوجية، ولعل هذا ما دفعنا وأغرانا على البحث، الذي وسمناه بـ –الرواية البوليفونية القلاع المتآكة لمحمد ساري أنموذجا، محاولين استقصاء واستخراج وتوكيد الطابع الحواري فيها، عبر الربط بين بُنى النص وأنساقه الداخلية، ثم الانفتاح على سياقه المعرفي والمحاضن التي تولّد منها، لفهم مختلف

البناءات الفكرية والإيديولوجية والمنظومات التي يستند إليها النص، وتعبّر عن انتماءات الشخصيات وتوجهاتها، وبصفة أدق تركيبة المجتمع الجزائري، ولعل هذا ما جعلنا نركّز بشكل دقيق على أهم ثنائية تغذي النص وهي (الاختلاف/ الخلاف) بدلالتها الإيجابية التي تثري النص وتجعله في حالة تفاعل وإنتاجية وحركية دائمة تستقي معطياتها من النزاع والتعارض والازدواجية التي تولّد التعدد وتباين المواقف، بعيدا عن الاتفاق الذي يؤكد الاستقرار وأحادية الرؤية.

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لأسباب ودوافع ذاتية، منها ميولنا إلى الرواية الجزائرية كجزء مرتبط بالهوية السردية، بحثا عن الذات والغوص في خلاصة تجاربها، وشغفنا بأعمال الروائي محمد ساري، وخاصة الأخيرة التي مثّلت عصارة ونضج تجربته الإبداعية، ومن بينها (القلاع المتآكلة) التي كانت نموذجا للرواية البوليفونية التجريبية في بُعدها الأكثر مرونة، وفق طريقة المبدع المغايرة التي تطوّع معطيات النقد السردي الغربي، كونه يجمع بين النقد والإبداع بطريقة ممنهجة أنتجت كتابة سردية مؤثثة معرفيا، وأكثر تبصّرا بقواعد اللعبة السردية.

أما عن الأسباب الموضوعية فإنها نابعة من طبيعة الموضوع وقيمته المعرفية، الذي استقى جهازه المفهومي والإجرائي من الدرس السردي الغربي، وبالتحديد نظرية الرواية عند الناقد الروسي (ميخائيل باختين) (Mikhail Bakhtine) في تنظيراته للرواية البوليفونية –مقابل نظيرتها المونولوجية التي كانت مهيمنة على الساحة الأدبية الغربية وحتى العربية سابقا– هذا النمط الخطابي الذي ألّف على منواله الروائي الجزائري محمد ساري روايته، فدفعنا إلى البحث عن خصائصها ومقاربتها وفق معطيات الحوارية.

ولا ندعي لبحثنا السبق في دراسة موضوع (الرواية البوليفونية)، والخوض في شؤونها سواء بطريقة شاملة أو جزئية، لأن هناك دراسات سابقة تباينت في طرائق المعالجة والتحليل مع اختلاف في عنوان البحث، وفي التحليل والآليات، فكانت موجِّهة لنا سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة

رغم أنها في أغلبها عبارة عن مقالات، حيث لم نعثر على دراسات مباشرة تناولت مدونة (القلاع المتآكلة) وحلّلتها من منظور الطرح الباختيني، ماعدا مقال الباحثة حياة أم السعد الموسوم بـ (إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية «القلاع المتآكلة» لمحمد ساري: إدراك العالم بين الانفتاح والانكماش السردي)، أما عن الدراسات التي تناولت الحوارية فكان من أبرزها كتاب (نورة بعيو: آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وأرض السواد لعبد الرحمن منيف)، الذي استفدنا منه كثيرا لصلته المباشرة بموضوع دراستنا، كونه تقريبا من بين أكثر البحوث المُمنهجة الدقيقة المتحكِّمة في آليات المنهج التي وقعت بين أيدينا، فكان عبارة عن دراسة شاملة ودقيقة، تطرّقت فيها الباحثة إلى عدة قضايا من بينها الجانب النظري الذي خصّصته للروائي (محمد منيف) فضلا عن تطرُّقِها إلى موقع ميخائيل باختين في النقد المعاصر، ومن ثم التأسيس لأبرز المفاهيم المعتمدة، إضافة إلى المقاربة النصية التي تطرّقت فيها إلى اللغة، ثم التّنوع الكلامي والأسلوبي وصولا إلى التّعدد الصوتي.

نجد أيضا أطروحات دكتوراه اشتركت معنا في الموضوع العام، من بينها عمل الباحثة سامية عليوات الموسوم بـ (التعدد اللغوي والصوتي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني بجامعة الجزائر 2015–2016)، وأطروحة الباحث سليمان قوراري (جماليات الحوارية في الرواية المغاربية– بجامعة وهران، 2011–2012)، وأطروحة الباحث موسى عالم (الحوارية في رواية جملكية آرابيا لواسيني الأعرج– جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة– 2016–2017) وغيرها، إضافة إلى الكتب العامة التي تشترك في بعض الجزئيات المتقاطعة مع عملنا مثل كتاب: فاضل ثامر (المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي)، ثم المقالات سواء منها النظرية أو التطبيقية، ومن أبرزها مقال الباحثة (نورة بعيو: التّشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا)، وقد استفادت دراستنا منه فأسهم في إنارة بعض القضايا ورسم حدودها، مع تجاوُزِنا لبعض المسائل

التي أثَارَهَا لانطلاقنا من بنية النص وممكناته التي فرضت آليات مناسبة لخصوصيتها واستبعاد آليات أخرى.

انطلاقا مما سبق ذكره، تولّدت إشكالية الدراسة التي تميّزت بطابع شمولي متشعُب يناسب طبيعة الموضوع، فقُسِّمتْ إلى أسئلة فرعية يسبقها السؤال المحوري الآتي:

ما أبرز تمثّلات وتمظهرات البوليفونية في القلاع المتآكلة؟ وكيف تجلّت على مستوى كل من اللغة والشخصية والحوار وغيرها من التقنيات؟

وتتناسل عن هذا السؤال عدة أسئلة صغرى من بينها:

- ما المقصود بالرواية البوليفونية؟ وعلام تستند؟
- هل استطاع محمد ساري أن ينحو بروايته منحى بوليفونيا بعيدا عن الطابع المونولوجي الذي يتحكّم في مسار السرد بطريقة غير مباشرة؟
- وهل مكّنته لغته وثقافته الواسعة من التزام الحياد في تقمّص أدوار عدة دون التّماهي مع شخصياته، وبالتالي انعكاس ظلال إيديولوجيته ورؤاه في رسم توجهاتها؟
- وهل تمكَّن محمد ساري من التوليف بين الاتجاهات المتضاربة ذات الايديولوجيات المتباينة داخل الرواية، دون هيمنة طرف على آخر؟
- كيف تجلّت صورة اللغة؟ وماهي أبرز تمظهرات الحوارية وآليات التعددية اللغوية ومن ثم الصوتية في الرواية؟ وبعبارة أخرى إلى أي مدى أتاح التعدد اللغوي وخلق تعددًا في الأصوات وأشكال الوعي والمنظورات والإيديولوجيات ليجعل من رواية القلاع المتآكلة رواية بوليفونية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، سارت الدراسة من أجل تحقيق مسعاها، والوصول إلى النتائج المبتغاة على خطى معطيات الطرح الباختيني، أي وفق مقاربة أسلوبية الرواية بشكلها الأكثر توسّعا

وانفتاحا –في بعدها السيوسونصي – كما أسّسها باختين الذي يتميز بفكره المركّب ومنهجه المرن الأمر الذي جعلنا نركز على اللغة السردية بوصفها خطابا وفنا، وأداة فاعلة في التّشكيل السردي الذي يبرز التنوع الكلامي والأسلوبي، ومن ثم التعدد الصوتي الذي يحدّد هوية النص ويرسم أبعاده الإيديولوجية.

وقد سمحت لنا طبيعة المقاربة ومعطيات النص، بالانفتاح على بعض الآليات المنهجية المساعدة التي أضاءت لنا طريق النص، وكشفت عن بعض زواياه المظلمة المغمورة، مثل الاستعانة بالسيمياء والتأويل، وإجراء الإحصاء، والسرديات البنيوية، وبعض معطيات النقد الثقافي وما بعد الكولونيالية، أو بصفة عامة الدراسات الثقافية، لصلة النص وانفتاحه على قضايا الهوية وما بعد الاستعمار، الحرية، الهامش الاجتماعي بأصواته الأكثر هشاشة تناسُبًا وتنوّع النص، الذي غطّى عدة مراحل من تاريخ الجزائر، هذا الأخير الذي شكّل المحكي الإطار المتضمِّن محكيات صغرى وقصصا هامشية مُتخلِّلة في ثنايا السرد المركزي، الذي قوّضَته وأقامت مكانه سرديات صغرى مُقاوِمة تشخّص وتُركز اهتمامها على حياة الفرد وصراعاته الداخلية والخارجية.

ووفق هذا النهج، اِنبنَت خطة البحث على مدخل تأسيسي للمفاهيم، وثلاثة فصول تضم المقاربة النصية للمدونة، تجمع داخلها بين النظري والتطبيقي، ثم خاتمة اشتملت على خلاصة ما توصّلنا إليه من نتائج، وقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها.

خصّصنا المدخل الموسوم بـ **(في التأسيس المفهومي للرواية البوليفونية)** للخوض في مفاهيم الرواية البوليفونية، مع الإشارة إلى جذورها وأصلها الفني المأخوذ من عالم الموسيقى، ثم تطرّقنا إلى أوجه التّداخل، ثم المصطلحات المُجاورة مثل: الحوارية، ولإبراز حدود البوليفونية أكثر قمنا بالبحث عن مفهوم نظيرتها الرواية المونولوجية، حتى تتشكّل في الأخير صورتها الكلية التي تُبرز تقنياتها المنفردة عن غيرها.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان: **(بوليفونية اللغة بين التفكك والتعدد)**، الذي يعالج مكوّن اللغة بعدّه عنصرا أساسيا حاملا للوعي والفكر والإيديولوجيا، يتميّز بالتّفكك وصراع المركزيات أو تهاويها في مقابل بروز مركزيات صغرى موازية مُقاوِمة ومضادة متّسمة بالتعدد. وقد انطلقنا في هذا الفصل من أول عتبة نصية تضمّنت حوارية العنوان بوصفه بنية صغرى أو أيقونة موجّهة ومتحكّمة في دلالة النص، رسمت أبعاده بطريقة غير مباشرة مبنية على فلسفة العلاقة بين الشكل والدلالة، فكانت نصا موازياً للمتن معبّرا عن مقاصده ومضمراته الأكثر بشاعة وفظاعة، مطابقةً أو اختلافًا لمعاني القلاع بوصفها الإيجابي أو السلبي؛ سواء أكانت قلاعا وهمية مزيفة أم قلاعا حقيقة متهاوية ومتآكلة مهزوزة في العمق، وقد عالجنا هذا من جانب شكلي يحاور المضامين، وبالنسبة للطروحات الأخرى التي تضمّنها الفصل فقد قُسِّمت إلى ثلاثة عناصر كبرى، كل واحدة تركّز على جزئيات متفرّعة من المكوّن اللغوي في بعده الأكثر شمولية، فتناولنا إلى جانب العنوان اللغة وتباين مستوياتها السردية من فصحى وعامية، وبعض تمثيلات اللغة الأجنبية، إضافة إلى لغة الجماعة الاجتماعية المهنية أو الحِرَفية التي تُصنِّف الخطابات بناء على مهنة صاحبها المتميزة بالخصوصية والاختلاف، والمعبّرة عن وجهة نظره وطريقة تفكيره، وبالتالي تفكير الفئة المنتسب إليها.

ولمَّا كانت الرواية البوليفونية حوارية بامتياز على كل المستويات، آثرنا أن نخصص العنصر الثالث من الفصل للصوغ الحواري في الرواية، بالتركيز على أشكاله وأبعاده سواء عبر الحوار الداخلي أو الحوار الخارجي، وبصفة أعمق حوار الفكرة أو الكلمة المنطوقة المتداولة المتضمنة داخل خطابات الشخصية، تأكيدا أو نفيا لموقف ما، ولأن هذه الخطابات أيضا مرنة ومبنية على ثنائيات متقاطبة كما أنها على قدر من الأهمية والتّناسل الدلالي خصّصنا آخر مسألة للأنماط اللغوية في الرواية التي ولجناها عبر ثنائية اللغة الجاذبة/ اللغة النابذة، فتطرقنا في الأولى

منها إلى لغة المؤسسة السلطوية بما فيها من لغة النظام الحاكم وتبعات الأنظمة السابقة بقواتها الضاغطة المسيّرة والمتحكّمة في غيرها، إلى جانب اللغة السياسية ولغة رجال الدين والجماعة الإسلامية والجماعات المتطرفة انتهاء بلغة السلطة الذكورية التي يمثّلها الأب، وفي مقابل ذلك هناك اللغة الثانية النابذة الهامشية التي تُفكّك الأولى وتعارضها بشدة، فتخوض في قضايا المسكوت عنه والطابوهات، لتضرب التاريخ الرسمي وتنفي وتشكك في صدقه حتى تؤسس لسرديات بديلة مضادة تعيد بناءه من جديد وفق منظورها.

وانطلاقا من بنية النص المنفتحة، وشبكة تعالقه المتحاورة مع مختلف الأشكال التعبيرية خصصنا الفصل الثاني لـ **(التنوع الأسلوبي وحوارية النصوص)**، الذي فكّكنا فيه الرواية بالاستناد إلى بعض الإجراءات المركزية في المقاربة الباختينية، كالتهجين والأسلبة والتنويع والباروديا والسخرية مع ما تحتويه هذه الآليات من تنويعات أسلوبية، وصولا إلى حوارية النص؛ أي التّناص الذي تناولنا فيه الرواية والانفتاح الأجناسي، استنادا إلى علاقة الرواية بمختلف الخطابات التي استحضرتها ووظّفتها واستعانت بتقنياتها تحت عنوان تمثّلات الأجناس المتخللة في الرواية تَطرَّقنَا فيها إلى الأجناس الأدبية الشعرية منها والسردية مثل: الرواية والأسطورة والحكاية الخرافية وأدب الرحلة ثم الأمثال الشعبية، ثم الأجناس شبه الأدبية مثل: السيرة واليوميات وصولا إلى الأجناس غير الأدبية كالخطاب الديني والخطب السياسية، إضافة إلى استحضار التاريخ، والاستعانة بالصحف والجرائد والرسائل وبعض الطقوس والمعتقدات الشعبية المتضمنة داخل النص.

أما آخر فصل فقد كان بمثابة نقطة تقاطع، اِلتقت واجتمعت عندها المعطيات السابقة التي رسمت معالمه وشكّلت حدوده بصورة شبه نهائية، لا سيما أن النص أضمرها ولم يفصح عنها كونه ظلّ مفتوحًا على التأويل، وهذا ما جعلنا في البداية نركز على اللغة وتعدّديتها والحوارات الكبرى النّصوصية وصولا إلى حوارات الشخصيات وتعددية أصواتها، فانطلقنا من البنيات الكلية وصولا

إلى البنيات الصغرى التي تكشف عن عمق النص ونواته الكامنة في الفكرة، الكلمة، الصوت، الموقف الشخصية، هذه الأخيرة التي تجلّت صورتها في الأخير واتضحت توجّهاتها ومواقفها وإيديولوجياتها التي تنامت داخل النص إلى أن امتلأت دلاليا، إضافة إلى إيديولوجيات النص والمؤلف المضمرة فسلطنا الضوء في هذا الفصل الموسوم بـ (إيديولوجيا التعدد الصوتي: استراتيجياتها وأشكالها المتباينة) على تعددية الرواة والضمير المتكلم داخل المتن، مرورا إلى الأصوات والأطروحات الفكرية والمنظورات الإيديولوجية، بما فيها من صراع بين المركز والهامش سواء الديني أو الثقافي أو الاجتماعي، هذا الأخير المُجَسّد في ثنائية الذكورة والأنوثة، أو بصفة أدق صوت الرجل إلى جانب صوت المرأة، مع التركيز على كل ما له صلة بأبعاد النص، ومستويات وعي الشخصيات التي تم تقسيمها بناء على مواقفها وتوجهاتها وعقائدها، التي كشفت وفككت رموز ورمزية تيمات رواية القلاع المتآكلة، التي أعادت كتابة المحنة من منظور ما بعدي.

وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر هذه المقاربة.

وقد استفادت دراستنا ووظّفت مراجع علمية هامة أثرت البحث، من أبرزها: كتب الناقد ميخائيل باختين (الخطاب الروائي) (شعرية دوستويفسكي) (الكلمة في الرواية) (الماركسية وفلسفة اللغة) (الملحمة والرواية)، وكتاب تزفيتان تودوروف (T.Todorov) (ميخائيل باختين المبدأ الحواري) إضافة إلى الكتب النظرية التي عالجت موضوع البوليفونية أو الحوارية أو التّعدد اللغوي مثل: (حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية لمحمد بوعزة)، و(حوارية الفن الروائي لعبد المجيد الحسيب)، مع الاستعانة بالمقالات التي طرقت الموضوع بأي شكل، فهذه الدراسات وغيرها ساعدتنا على إنجاز البحث وفتحت لنا العديد من المغالق نحو آفاق أكثر رحابة.

لم يخل بحثنا كغيره من الدّراسات من بعض الصعوبات المرتبطة بطبيعة المراجع –التي تخدم الموضوع وتوجهه– التي تشابه محتواها، مما أغلق الباب أمام التّنوع، كونها ذات منحى واحد

وتكاد تكون مستنسخة، ومن بين الصعوبات الأخرى التي لا تقل أهمية عن سابقتها، ما تعلق بشكل مباشر بمنهج ومنهجية باختين المؤسسة للرواية البوليفونية وأهم إجراءاتها المتداخلة، مثل: التهجين والأسلبة والباروديا والسخرية، التي يصعب الفصل بينها تطبيقيا في بعض الأحيان، وهذا بإجماع العديد من الدراسات التي تطرّقت إلى البوليفونية.

إضافة إلى الانفتاح المعرفي للرواية لكن بشكل محدود دائري، وخاصة على التاريخ والسياسة ونظام الحكم وصولا إلى محنة الحرب الأهلية، ورغم هذا لاحظنا أنّ هناك انحسارا ومحاصرة ثقافية جعلتنا نتحسّس جوهر الصراع الذي يخفت ثم يشتد ليعيد الحديث عن الموضوع ذاته بأوجه مختلفة تلتقي في نقاط مركزية مشتركة حاول النص أن يشتغل عليها بأكثر من منظور، وكأنها قصة واحدة طرحت من قبل عدد لا حصر له من الأصوات، وهو ما جعلنا نتحسّس تكرار الفكرة والكلمة والموضوع بين الشخصيات المحورية أو الثانوية، ثم بين السلطة والسلطة المضادة التي تمثّلها الجماعة المتطرفة ومع ما ذكرنا من صعوبات، إلا أنها لم تقف عائقا أمام سعينا لتجاوز بعضها، بل كانت حافزا على المغامرة العلمية بغية تمكين الذات من معرفتها والاطلاع عليها، ومن ثم التحكم فيها.

وفي الأخير، نحمد الله على توفيقه لإنجاز هذا البحث، الذي نأمل أن يكون لبنة مضافة للدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وحلقة مكملة ومحفزة لما سينجز لاحقا حول السرديات الجزائرية ولا يفوتني في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر لمشرفي الفاضل الدكتور (محمد بلعزوقي) على صبره وتوجيهه، وملاحظاته السديدة التي قومت البحث وضبطت حدوده.

مدخل

في التأسيس المفهومي للرواية البوليفونية

1- الرواية البوليفونية/ المتعددة الأصوات: الوجود والحدود

2- الرواية البوليفونية ومجاوراتها المصطلحية- بحث في التعالق المفهومي

3- محدّدات الرواية البوليفونية ومُشَكِّلاتها

1-الرواية البوليفونية*/ المتعددة الأصوات: الوجود والحدود:

سنحاول في هذا المقام البحث في مفهوم الرواية البوليفونية، بالتطرق إلى كل ما له صلة بها وبنشأتها ومُنْشِئِها، ومن ثم عرض مجاوراتها المصطلحية التي تتقاطع معها، وصولا إلى أهم مقوّماتها وخصائصها التي تميزها عن الرواية المونولوجية.

1-1-النشأة والتطور: بين الفن والأدب:

ارتبط استخدام مصطلح البوليفونية (Polyphonie/polyphony) تأثِيليًا بالكلمة الإغريقية (polyphonia)؛ أي تعدّد التصويت، التي كانت شائعة الاستعمال عند الإغريق، أما عن الصفة المشتقة منها (polyphones) فقد أُطلِقت على كل ما كان له القدرة على إصدار أصوات متعددة أو ما كان متميّزًا بغزارة التعبير اللغوي، أو ما كان ثرثارًا. ففي حين اقترن الاسم بالموسيقى منذ العصر الهيليني المتأخر، ظلت الصفة تستعمل في غير حقل الموسيقى، وبالمعنى الذي أوردناه من قبل جرت العادة على مرَ العصور على استغلال أصل الكلمة وهو "polyphone" في مجموعة من المصطلحات التي تعطي معنى تنوع الأصوات أو تعددها أو تكاثرها[1].

وتعني البوليفونية في المجال الفني الموسيقي على وجه التحديد، التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد؛ باندماج خمسة أصوات مختلفة تُسمى بـ (الفوغ) **

---

* تجدر الإشارة إلى أننا وظَفنا وتبنَينا في أكثر من موضع مصطلح البوليفونية المعرّب بالدرجة الأولى، إلى جانب مصطلحي الرواية المتعددة الأصوات أو الحوارية بدرجات متفاوتة، نظرا لوجود علاقات وشيجة تربط المصطلح بأصله الموسيقي الموائم لتعدد وتناغم الأصوات السردية، أما عن الحوارية فكان ذلك تأكيدا للصفة الجوهرية التي تنبني عليها الرواية وتشتغل عليها في بنياتها المتعددة.

[1] ينظر: عواطف عبد الكريم، تعدد التصويت في الموسيقى، مجلة فصول، مجلد 5، العدد 2، 1985، ص100.

** Fugue: "أحد أهم أشكال التأليف الموسيقيَ في عصر الباروك، تمثل التأليف الموسيقي متعدد التصويت أفضل تمثيل، وتقوم الفوجة على فكرة موسيقية واحدة تعرف باسم الموضوع الذي تتناوبه باستمرار الأصوات الموسيقية المكوَنة لنسيج الفوجة". مجمع اللغة العربية، معجم الموسيقا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية القاهرة، مصر ط1، 2000، ص57.

في إيقاع هارموني*موحّد. وظلت التجارب الموسيقية المختلفة للشعوب السابقة مدة طويلة مونوفونية (ذات صوت واحد)، والصوت هنا هو خط لَحْنِي أو طبقة صوتية متميزة عن خط لحني أو طبقة صوتية أخرى، لأن اندماج أصوات عدة من خط لحني واحد أو طبقة صوتية واحدة، لا يغير من الصيغة المونوفونية للموسيقى؛ ولم يتم الانتقال إلى الموسيقى البوليفونية (ذات الأصوات المتعددة) إلا في وقت متأخر نسبيا أدى إلى انقلاب في فن الموسيقى، فتح أمامه آفاقا جديدة[1]، كسرت المألوف وهي الخاصية نفسها المشتركة، التي نُقل بموجبها المصطلح إلى ميدان الأدب والنقد، كونه يحوي تعددا صوتيا يناظر تعدد الأصوات المتناغمة داخل الرواية البوليفونية.

وقد تمت استعارته من قبل (ميخائيل باختين) (Mikhaïl Bakhtine)، الذي يشير في تحديده لها إلى الطابع الحواري، وإلى تعالق مفهومها مع الحقل الموسيقي المأخوذ منه، بقوله: "إنَ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي أنَ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[2]، فالمزج فيها بين العناصر التي تبدو مختلفة ضروريا لبناء تركيب جديد، يكون خليطا من كل الوحدات اللامتجانسة، فتتشابه في تركيبتها هذه مع التأليف الموسيقي المتعدد الأصوات، الذي يقوم على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتشابكها (لحنان أو أكثر)، بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعي والنغمي المميَز

* تُعرف الهارموني بأنها: مجموعة نغمات موسيقية تتذبذب مع النغمة الأساسية المعزوفة أو المغنَاة، وهذه المجموعة لا تسمع بوضوح مع النغمة الأساسية، ولكنها تكسب النغمة شخصيتها ولونها، وتتصل هذه السلسلة بالنغمة الأساسية بنسب حسابية بسيطة. ينظر: مجمع اللغة العربية، معجم الموسيقا، ص 68.

[1] ينظر: هديل عبد الرزاق أحمد، تعدد الأصوات في الرواية العراقية، دراسة نقدية في مستويات وجهات النظر (1985–2010)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص11.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986، ص59.

له، وعلى الرغم من هذا التعارض والتشابك تكوّن فيما بينها وحدة فنيَة مترابطة[1]، فتتزامن بموجبها وتتداخل الأصوات المتعارضة بشكل منظَم متوازن، يوحي بتعدّد الأبعاد القرائية التي تدعو المتلقي إلى الإحاطة بكل فنياتها وتقاناتها المتداخلة.

1-2-ميخائيل باختين والتنظير النقدي للرواية البوليفونية:

صاغ **باختين** -بوصفه مؤسسًا ومنظرًا لهذا الصنف- نظريته في الرواية ومختلف دراساته استنادا إلى عدة معارف، فنجده ينتقل من فلسفة اللغة إلى نظرية الرواية، ومنها إلى الأدب الشعبي والثقافة الشعبية، فأجابت أفكاره وأعماله عن تساؤلات نقدية كثيرة، جاءت لتسدّ الثغرة أو الفجوة التي أحدثتها المقاربات والمناهج، سواء الخارجية التي أغرَقت النص بما حوله وخارج عنه، أو المناهج النصيَة التي بالغت في الاهتمام بالبنيات الداخلية للنص، دون أن تعير اهتماما موازيا لدلالته أو لأصوله ومرجعياته، مقيمة جسرا بين المقاربتين الخارجية والداخلية، كاشفة النقاب عن الطبيعة الحوارية للخطاب الروائي، وعن حضور الآراء الغيريَة في خطابات الآخرين المختلفة[2].

وقد وفّرت أفكاره للناقد آليات إجرائية عديدة، مكّنته من دراسة الخطاب الروائي في صنفه الحديث، متجاوزة القراءات الشكلية المحايثة والقراءات الإيديولوجية الإسقاطية، مُؤَسِسة لتوجه جديد يمزج بين اللغة والمجتمع والتاريخ، أطلق عليه تودوروف تسمية (النقد الحواري) لأنه نقد لا يؤمن بالمطلق، يستند إلى الحوار الذي يجعل منه مصدرا لكل شيء ومنتهاه[3]، محاولا المحافظة على

---

[1] ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة -مصر ط1، 2016، ص83.

[2] ينظر: فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ط1، 2004، ص32.

[3] ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، المغرب، 2007 ص29.

التوازن القائم بين ثنائية الشكل والمضمون، فربط في تحليله بين العناصر الداخلية للملفوظ وسياقاته الخارجية، مُحققًا قطيعة معرفية عبر تأسيس تصور جديد ينقد ويقوِّض من خلاله التيارات المهيمنة، كما هو الحال بالنسبة للتحليل الإيديولوجي المضموني المجرد، فرأى أن الخطأ الأكثر تكرارا عند الإيديولوجيين هو الإسقاط؛ وذلك باستخراج عنصر من العمل الأدبي ومقابلته مباشرة بما يشبهه في الحياة الاجتماعية، دون الاهتمام بالعلاقات التي تُقام بين هذا العنصر وباقي المكونات الأخرى للعمل الأدبي، في حين أنه اشتغل على عكس ذلك مصحّحا الرؤية، إذ لا يمكن في نظره أن نحذف أية حلقة من هذه السلسلة التي يشكِّلها مفهوم الظاهرة الإيديولوجية، ولا يمكن أن نتوقف عند حلقة دون أن نمر إلى الأخرى، بل إنه من غير المقبول أن ندرس العمل الأدبي مباشرة كعنصر للوسط الاجتماعي[1].

هكذا إذن تجاوز التحليل الإيديولوجي المضموني الصرف، ورَسَم تصوّرا نقديا تجنب من خلاله التعصَّب لإحدى النزعتين الإيديولوجية أو الشكلية، وسعى إلى التركيب بينهما، لأنهما شيء واحد إضافة إلى أنه كان ضد عزل دراسة الشكل عن دراسة المحتوى أو المضمون، هذه الثنائية التي دفعته إلى التخلَّص من القطيعة القائمة بين شكلانية مجرّدة وإيديولوجية ليست أقل تجريدا.

وقد ركَّز أثناء سعيه إلى استبعاد الدراسة الخارجية عن النَّص الروائي، على السياقات اللَّغوية الاجتماعية؛ والمقصود باللَّغات الاجتماعية هنا ليست الصيغ التَّركيبية والمعجمية المتعدَّدة، وإنَّما الخلفيات السوسيو– تاريخية والطبقية للأفراد، لأن التباين الاجتماعي يفترض تباينا في الاهتمامات والانشغالات واختلافا في الرؤية والتصوّر والهدف[2]؛ أي تباينا جذريا يتضمَّن أصواتا متنوعة محمَّلة

[1] ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص11، 12.

[2] ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات(2) 2008، ص271.

بمواقف إيديولوجية مُتصارعة، تعكس اختلافاتها الاجتماعية الملتحمة بلغاتها المتعدّدة داخل مجتمع الرواية، بوصفها محضنا ثقافيا واجتماعيا وحيزا لاحتواء أو تجسيد صورة ولغة الإنسان الممثّلة له التي تتحقق عبرها صورة المجتمع بشكله الشمولي.

يمزج **باختين** في دراساته بين تحليل النصوص بإعادة قراءتها، وبين تحديد المصطلحات وطرح النظريات والمقولات النقدية، مُستندا إلى مرجعيات معرفية وفكرية متنوعة، لأجل تتبع ومساءلة الخطابات الروائية وسيروراتها، الأمر الذي أسهم في تأسيسه لنظرية الحوارية، التي جاءت كرد فعل ضد التعصّب لمقولة الجنس الأدبي، وذلك من خلال الانتقال من صفاء الأجناس ووحدتها إلى تداخلها وهجنتها؛ ومن أحادية الصوت والأسلوب إلى تعدّدهما، بغية التوسّع والانتقال من بلاغة الجنس الأدبي، إلى أنساق الخطاب المتعددة الأصوات، وانطلاقا من الحوارية قرأ نصوصا روائية لدوستويفسكي ورابليه، كبديل لما فرضته مقولة الجنس الضيقة، وتَمثَّل فكرة التعدّدية التي تقوم عليها معظم كتبه وأبحاثه، التي كشفت عن نمط سردي متعدد، اصطنع له إجراءات تحاول القبض على جمالياته.

واستنادا إلى السّمات المميّزة للنّمط السردي المتعدّد، الرافض للأحادية، قام بتحديد مفهومه للرواية بصفة عامة، والرواية المتعددة الأصوات بصفة خاصة، وذلك أثناء نقاش سجالي مع الشكلانيين الروس، ومع جورج لوكاتش، أسّسه على الإختلاف بين جمالية الرواية وجمالية الملحمة انطلاقا من تحليله للعمل الروائي لدوستويفسكي الذي خصّص له كتاب معضلات شعرية دوستويفسكي[1]، وأرجع سبب انتشار الرّواية إلى ارتباطها الوطيد بالجذور الفلكلورية والأجواء الاحتفالية، بعدّها وسيلة رفض ومواجهة للخطاب الرسمي، مُحقِّقا انزياحا جذريا ينأى عن ربط

[1] ينظر: عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2014، ص ص67، 68.

الرواية بالطبقة البورجوازية، مُنطلقا في تأسيس وإثبات فكرته وتصوُّره لنظرية الرواية من مفهوم الكرنفال* الذي يعرف بأنه مجموعة من الطقوس التي كانت معروفة في أوروبا خاصة في فترات الحصاد التي تقام فيها حفلات تَعبُّدِية، يمتزج فيها الغناء بالرقص للتعبير عن الفرحة، خاصة في المواسم الجيدة ثم تطور مفهومه إلى أن أصبح طقسا اجتماعيا، مُجسِّدًا بعد ذلك لخطاب أدبي مغاير للخطابات المركزية. وتتميَّز هذه الأصناف الأدبية بسخريتها القاسية وتعاملها المعكوس مع كل القواعد التي تضعها المؤسسة الرسمية في مجال التعبير الأدبي[1]، كونها خطابات متحرّرة متمرّدة، تسعى إلى تحطيم الأحادية التي ظلَّت لعقود مهيمنة على الذائقة الأدبية، ومقيدة للمتخيّل الأدبي أو مُوجِّهة له وفق ما يخدم مصالحها وتوجهاتها، أو بالأحرى إيديولوجياتها.

ممَّا يعني أن الرواية في نظره، متفرِّعة ومتناسلة عن أجناس شعبية تحيل على الطبقة الاجتماعية العامة، الأمر الذي دفعه إلى ربطها أو تأصيل جذورها خارج الظروف المجتمعية والتاريخية والطبقية البرجوازية (عند كل من هيغل، جورج لوكاش، لوسيان غولدمان)، لأنها جزء من ثقافة المجتمع، بل الثقافة ككل، ومكوّنة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات، وهذا هو ما يفسّر حوارية الثقافة وحوارية

* رغم أن جذر مفردة الكرنفال يعود على الأقل إلى عام 1549م في اللغة الإيطالية، إلا أن الجميع يعزو ابتداعها إلى المنظر الروسي ميخائيل ميخالوفيتش باختين، كما يجمع كثير من النقاد على تعريفها بأنها وصف "لحيوية الرواية" وما تؤصله من نسبية بهيجة، ومانتطوي عليه من تعددية أسلوبية واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه في الأدب مايجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية، خاصة مايصاحبها من هجاء وعبث وسخرية وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية، والكلمة في أصولها تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة "الصوم الكبير" عند النصارى، أو أي لحظة احتفالية، أو ابتهاج عام أو تظاهرة جماعية مفرطة الفوضى. ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط3، 2002، ص214.

[1] عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص3.

الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات[1]، التي تنتظم داخل نسق متجانس متعدد الدلالات قِوامه الحوارية.

تأسيسا على ما سبق ذكره، يمكن القول إنّ الفضل يعود إلى **باختين**، في اِكتشاف المظهر البوليفوني للرواية من خلال دراسته لأعمال دوستويفسكي، التي كانت مُخالفة لما كان سائدا، فجاءت كرد فعل على سيطرة الرواية الكلاسيكية المونولوجية برؤيتها الأحادية، أين يُهمين فيها الرواي العليم على مسار الأحداث وتوجُّهات الشخصيات، التي عادة ما تكون صدى لصوت المؤلف وانعكاسا لإيديولوجيته الطّاغية، وهكذا تم الانتقال إلى الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي، الذي لا يعترف بالمطلق والمقدّس والنهائي[2]، لأنه يمجّد النسبية، وفي هذا اعتراف برفض وتحطيم لمركزية الراوي العليم التي أصبحت غير مقبولة، وغير معترف بها، تناغما وطبيعة الخطاب الجديد الذي لا يؤمن بالحقيقة المطلقة.

وتجدر الإشارة إلى أن للبوليفونية إرهاصات قديمة ترجع لعهد (أرسطو)، حين اِمتدح هوميروس الذي كان لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نادرا، لكي يترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات[3]، التي تمّ تهميشها والتحدّث نيابة عنها في الرواية الكلاسيكية، أما الآن، فإنّ الإقصاء النسبي لدور وأهمية المؤلف أو الراوي تعدّ خصائص بارزة في الرواية المتعددة الأصوات، التي تعتمد على مسرحة الأحداث من خلال تفعيل الحوار بين مختلف الشخصيات الروائية المتساوية.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص22.

[2] ينظر: عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص50.

[3] ينظر: محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2000، ص48.

ورغم وجود بعض الارهاصات القديمة، إلا أنَّ **باختين** يؤكد أسبقية وريادة دوستويفسكي في الكشف عن التعددية الصوتية، بقوله: "يعتبر دوستويفسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التي لم تكن موجودة، وما كان بإمكانها أن توجد لا في(الحوار السقراطي)* ولا في (الهجائية المينيبية)** العتيقة، ولا في مسرحيات الأسرار الدينية في القرون الوسطى، ولا عند شكسبير وسرفانتس، ولا عند فولتير وديدرو، ولا عند بالزاك وهيغو، ولكن تعددية الأصوات كان قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوروبي، إن كل هذه التقاليد، ابتداء بـ(الحوار السقراطي) والمينيبية، كانت قد انبعثت وتجدَّدت عند دوستويفسكي في شكل جديد وأصيل لا مثيل له"[1]، الذي ساعدته ومكّنته موهبته، وقدرته على سماع وفهم كل الأصوات مرة واحدة وفي آن واحد على اكتشاف الرواية المتعدَّدة الأصوات، إضافة إلى العامل الزمني–الفترة التي عاش فيها– كان له دور كبير في ذلك، فالتعقد الموضوعي وتناقض وتعدد الأصوات في عصره، إضافة إلى وضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعيا، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة

---

* هو صنف خاص حظي بانتشار واسع في زمانه، لقد كتب "الحوارات السقراطية" كل من أفلاطون، وكسينوفون، وأنتيسثينيس، وأيسخين، وفيدون، واقليدس، وألكسامين، وغيرهم، والحوار السقراطي ينمو بالاستناد إلى أساس كرنفالي شعبي، وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم، خصوصا طبعا في مرحلة تطور السقراطية الشفاهية. في البداية، كان الصنف الأدبي الخاص ب "الحوار السقراطي" – في المرحلة الأدبية من تطوره صنفا أدبيا يتعلق بالمذكرات تقريبا، لقد كان بمثابة الذكريات حول تلك المناقشات الحقيقية التي أجراها سقراط، والمدونات الخاصة بالمناقشات التي تحتفظ بها الذاكرة، والمثقلة بالسرد القصير، إلَا أنَ الموقف الابداعي الحر تجاه المادة سرعان ما حرَر تقريبا هذا الصنف الأدبي من قيوده التاريخية المتعلقة بالذكريات، وحافظ فيه فقط على المنهج السقراطي نفسه الخاص بالكشف الحواري عن الحقيقة، وعلى الشكل الخارجي للحوار المسجل والمثقل بالسرد. (ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص ص158، 159.)

** ينسب الهجاء المينيبي إلى الفيلسوف الإغريقي الساخر مينيبوس، وفي أبسط صوره، نوع من المعارضة التي تخلط النثر بالشعر، حيث تبلور كمصطلح تصنيفي لنوع من الأدب في القرن السادس عشر فقط، لكنه عاد فاشتهر بسبب الأهمية التي منحها له ميخائيل باختين في نظريته للرواية، حيث يرى باختين أن الهجاء المينيبي "حوار" غير منته بين أصوات حقيقية أو مضمرة يسعى إلى "اختبار" الحقيقة أو فكرة فلسفية. (ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص343، 344.)

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص262.

الذاتية الخاص بتعدّد البرامج الموضوعي للحياة، وأخيرا القدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشا ومؤثرا في بعضه – كل ذلك كوَّن التربة التي تغذَّت عليها الرواية المتعدّدة الأصوات[1]، استنادا إلى خلفيات أدبية وفكرية وثقافية وتاريخية أسهمت مجتمعة في رسم حدود هذا الصنف الروائي، الذي صاغه دوستويفسكي في عوالمه الرّوائية الاستشرافية، التي حطمت قيود السرد الأحادي، وانفتحت على التعدد والحوارية داخل بنياتها السردية المتشظّية المُطابقة للواقع المتأزم.

وإذا ما بحثنا من زاوية أخرى مغايرة، فإننا نلمس تعددا واضطرابا حول أصل تعدَّد الأصوات في الرواية، التي ربطها بعضهم بتطور المجتمعات في أوروبا وفي الوطن العربي؛ أي بالانتقال من الطبقية والإقطاع والأرستقراطية إلى نشأة البورجوازية، والاحتكار والمدنية، وهو ما أثّر في تطور فن الرواية في ظل الانفتاح، وغياب الديكتاتورية، ولغة القمع والإقطاع التي أسهمت في تعدد الأصوات في حين نفى غيرهم ربط نشأة (وجهة النظر)، أو رواية (تعدد الأصوات) بوضعية إيديولوجية أو تاريخية معيَنة[2]، يتفق هذا الطرح الأخير مع ما ذهب إليه **باختين**، الذي استبعد أن تكون البرجوازية أصلا للرواية، بل ردَّ جذورها إلى عمق الثقافة الشعبية، والأدب الشعبي الكرنفالي.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص45.

[2] حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلد24، العدد الأول+ الثاني 2008، ص168.

2- الرواية البوليفونية ومجاوراتها المصطلحية-بحث في التعالق المفهومي:

قبل التطرق إلى مفهوم الرواية البوليفونية والخوض في شؤون المصطلح، حري بنا الوقوف على مصطلح الصوت والإشارة إلى أبعاده المعرفية، لأنه عنصر أساس تُبنى عليه الرواية التي تشتقّ اسمها منه، وللإشارة فإنه مصطلح إشكالي متداخل، تعدَدت حوله تعريفات النقاد في المعاجم الاصطلاحية المتخصصة، نظرا لتعددية دلالته، التي قد يُقصد بها الصوت أو الشخصية أو الكلام أو الراوي، بل إنه يشمل حتى الجماد أو الأشياء التي لها وطأتها وحضورها وصوتها في النص.

والصوت كما يعرفه "لطيف زيتوني" في (معجم مصطلحات نقد الرواية) هو: "صوت المتكلِّم بل هو المتكِّلم عينه، وحسب "فندريس" هو وجه من وجوه الفعل يمثّل علاقة الفعل بالفاعل؛ ويعرف الفعل بأنه من يقوم بالفعل أو يتلقَاه أو يرويه أو يشارك فيه ولو سلبا"[1]، في حين عدّه (جيرالد برنس) (Gérald Prince) في قاموس السرديات عبارة عن "مجموعة العلامات التي تعين خصائص الراوي وعلى نحو أكثر عمومية، المقتضى السردي الذي يحكم العلاقات بين السرد، والمروي، والصوت مدلول أوسع من مدلول الضمير، وعلى الرغم من الخلط الشائع بين هذا المفهوم ومفهوم "وجهة النظر" فبالإمكان التمييز بينهما على الوجه التالي: أن مفهوم وجهة النظر يزودنا بالمعلومات حول "من يرى"، من هو صاحب الإدراك، ووجهة نظر من هي التي تتحكم في السرد، بينما يعطينا "الصوت" معلومات عن من "يتكلم"، من هو الراوي، مما يتألف المقتضى السردي"[2].

أما عن مفهوم تعدّد الأصوات، فإنه يرتبط بتعدّد أشكال الوعي داخل النص الروائي ويوحي إليها، لأن الصوت هنا، لا ينظر إليه من الناحية الفيزيائية، بل من زاوية تعدّد الوعي، ويتعلَق

---

[1] لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص117.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، القاهرة، ط1، 2003، ص210.

الأمر بِحُرّية واستقلال الشخصيات في بنية الرواية بالمقارنة مع الكاتب[1]، الذي يَمُّحِي صوته، وتتلاشى سلطته وتُفَكَّك أو تتماهى لغته مع شخصياته.

للإشارة، فإن الأصوات لا ترتبط دوما بالشخصيات فقط، وما تحمله من مواقف ورؤى بل تتّسع لتشمل أي مكوّن سردي، سواء أكان ماديا أم معنويا، حيا أم جمادا، واقعيا أم متخيلا، إلا أن ذلك لا يمنع أن تكون الشخصيات في رواية ما هي الأساس، أو ذات الأولوية في تجسيد كلية أصواتها وحواريتها[2]، ويعود هذا التوسع في حدود الصوت إلى بنية الخطاب الروائي المنفتحة التي تشتغل على التفاصيل بدورها، فتشحن كل البنيات الصغرى بدلالات وبقيم معرفية مجسّدة للاختلاف تحمل مواقف وتعبر عن حقائق بطرق مباشرة أو غير مباشرة.

ولا تبتعد الرواية البوليفونية عن هذا، فهي في جوهرها وليدة التعدّد والكثافة والتَّداخل والتَّفاعل تلغي الأحادية وتتجاوز الدوغمائية الكلاسيكية التي تُسيّج حدود الخطاب، وتكبح ديمقراطيته، مُؤَسِّسة على أنقاضها عوالم مفتوحة متحرّرة، تتحاور وتتداخل فيها الأصوات دون أن تختلط أصداؤها، مما يعني أنّ مفهوم تعدَد الأصوات يوحّد ويجمع بين منطلقات مختلفة، بل إنه بمثابة نهج المقاربة لرؤى الإنسان وثقافاته المتعدّدة، فتتنوّع الأصوات فيه؛ أي في السرد فتبدو بطولية، رئيسة، ثانوية، هامشية عميقة، سطحية، فكرية، جمالية، اجتماعية، ذاتية، سياسية، ثقافية، أسطورية، فرحة، حزينة تشاؤمية... تفضي إلى تنوّع إيقاعات الرواية الجمالية، فتغدو عدة نصوص، وخطابات وتعابير[3] محمّلة بتعدّد إيديولوجي وتعدّد لأنماط الوعي التي أشار إليها

---

[1] ينظر: عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص62.

[2] ينظر: حسين مناصرة، مقاربات في السرد(الرواية والقصة في السعودية)، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2012، ص ص5، 6.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

باختين، حين تَطَرُّقِه إلى أصل التعدَّد الصوتي، الذي يرى بأنه ليس مجرد تعدَّد لأصوات جوفاء – كما هو عند البنيويين والشكلانيين– بل هو تعدّد لأصوات مشحونة بإيديولوجيات مختلفة، لأن الرواية من منظوره بحاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجية الخاصة، فقول المتكلم فيها يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة، يتميّز كل صوت منها بصورة إيديولوجية مخصوصة، فقد يتكلم الراوي كلاما رصينا هو صدى لكلام الفيلسوف، وقد يتكلَم بصوت رجل القضاء يكون نازعا إلى البحث عن التوازنات، وقد ينطق بكلام الأستاذ أو بكلام الموظف[1]، وفق ما تستدعيه المقامات الخطابية، التي تفرض تنوعا كلاميا وأسلوبيا يعكس انتماءاتها ومواقفها، أو معتقداتها وإيديولوجياتها.

2-1-الأبعاد المعرفية والمفهومية للمصطلح:

استُعمل مصطلح الرواية البوليفونية/ المتعددة الأصوات وتمَ تداوله بشكل واسع– من قبل المنظَرين أمثال باختين، وميلان كونديرا ومن جاء بعدهم– يوحي بالضبابية والهلاميَّة المفاهيمية المحيطة به، لذا فمن الأنسب إيراد بعض مفاهيمه التي توضح حدوده ومجاوراته، نظرا لوجود تسميات تشاركه وتتقاطع معه في الدلالة من بينها: الحواريَة، المتعدَدة الأصوات، التعدّد اللغوي، رواية الأصوات،... ورغم التَّباين الحاصل بينها، إلا أن ذلك لا يعدم وجود نوع من التَّكامل بينها، يرجع في بعض أوجهه إلى اختلاف شكلي مرتبط بآلية صياغة المصطلح؛ أي عبر الترجمة أو التعريب أو انطلاقا من التعريف المضاد، أي بتحديد نظيرتها الرواية المنولوجية، أو بالاستناد إلى خصيصة بنيوية متضمّنة في داخل الحكي مثل: الحوارية.

[1] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس/ دار الفارابي لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010، ص101.

ويتحدّد مفهومها من خلال عدة جوانب مرتبطة في أغلبها ببنيتها السردية، وبتباين وتعدّد مستويات الوعي والإيديولوجيات، حيث تعرف بأنها جملة من الخصائص التركيبية والأسلوبية والدلالية التي تطبع الخطاب الروائي وتميّزه، فتجعل رؤيته لا تنتسب ولا تقتصر على المؤلف وحده، بل إلى شبكة من الشخصيات التي تتخلَّل الرَّواية، ويكون المبدأ الأساس المُنتظم فيها هو التعدد الصَّوتي الذي يحتفظ للشخصيات بنوع من الاستقلال في التعبير، ليترتب عنه في الأخير اتباع رؤى ووجهات نظر الشخصيات لمنطق حواري[1] فالذي يثبت التعدَّد هنا، هو أشكال وعي الشخصيات الروائية، وما تتمتع به من استقلالية نسبية يخلقها المؤلف كاستراتيجية متبعة منه، كي تتحاور الأفكار المتصارعة والمتعارضة أو المتنافرة فيما بينها بشكل متكافئ، تصهر وتدمج في كيان فنّي موحَّد متكامل، وربما لهذا يشترط فيها حياد المؤلف فيها، الذي يفترض أن يحتفظ بمسافة بينه وبين أفكاره وتجربته الخاصة وإلا فإن نصوصه ستغدو عبارة عن مذكّرات أو اعترافات، أو أفكار أحادية اللغة والدَّلالة والرؤية[2] مغرقة في الذاتية، أو ذات أسلوب أحادي يقمع الأصوات والشخصيات، بتركيزه فقط حول ذات المؤلف التي يصعب التخلّص من رقابتها.

تستند الرواية البوليفونية إلى اللغة السّردية المضاعفة المرنة، التي لها مكانة هامة في مقولات **باختين**، لأن حوارية الرواية تقوم على تنوَّع الملفوظات واللغات بالدرجة الأولى، ولكنها ليست (اللغة–النَسق) ذات البنية الثابتة، إنَما اللَغة (الملفوظ– الكلمة– الخطاب) المحمّلة بالقصدية والوعي حتى تحتضن معاني المتكلمين وتكشف عن علاقاتهم، وعن القصديَة الكامنة وراء كلامهم أو أفعالهم. فاللَغة الرَوائية لديه تتجاوز الكلمات القاموسية والألفاظ المفردة إلى بناء النَص الرَوائي الذي يستند إلى تعدَّد الأصوات، والمنظورات السَردية، والأجناس، وتداخل

[1] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي و البوليفونية، ص ص90، 91.

[2] ينظر: عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص62.

الخطابات، والأساليب اللَغوية[1]، أي اللَغة الموقف، اللَغة القضية سواء أكانت كلمة أم خطابا أم رمزا، فإنها تناظر اللغة المركز، وتُقِيم على أنقاضها سرديات أو خطابات بديلة تسرد الواقع أو الحقيقة من عدة أوجه، انطلاقا من رؤية المهمشين أو الطبقات العامة، وصولا إلى لغة الطبقة الحاكمة أو السلطة.

يُكسِب الشّكل الحواري المتعدّد الرواية البوليفونية فنّياتها السَّردية، من خلال انفتاح الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السَّامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدّم لنا منطوقاتهم المختلفة، المتفاوتة والمتناقضة، ليكشف الفنَّي عن طابع سياسي عميق، قوامه حرية النطق والتعبير[2] للأصوات التي تختلف وتتعارض فيما بينها، كونها تحمل وجهات نظر فكرية خاصة بها، ما يكسبها استقلالية إيديولوجية في الآراء والمواقف، دون محاولة التقريب بينها من قبل الكاتب وينتج عن الجمع بين المتناقضات عدم الإنسجام والتباين، فتتعارض ظاهريا مع مجتمع الرواية، لكن ذلك يمنحها فاعلية محاصرة الحقائق من زوايا متعدّدة، برؤى شمولية تكشف عن حقائق نسبيَة كما هي متجلية في الواقع.

إنّ أبرز ما يميّز الرواية البوليفونية هو "كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة غير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات "polyphone" الأصلية للشخصيَات الكاملة القيمة"[3]؛ أي تعدد الشخصيات التي تتلفظ بكلمات محمَّلة بأفكار وإيديولوجيات متباينة، انطلاقا من أنماط وعي متعدّدة

---

[1] ينظر: هديل عبد الرزاق أحمد، تعدد الأصوات في الرواية العراقية، دراسة نقدية في مستويات وجهات النظر (1985–2010)، ص ص19، 20.

[2] يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986 ص11.

[3] ميخائيل باختين، قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1986، ص10.

غير مندمجة مع بعضها، ولكنها متساوية الحقوق، إذ لا وجود لأية هيمنة لصوت على الأصوات أخرى، فجميعها لها الحرية الكاملة في تقديم وعرض وجهات نظرها وأفكارها، بل إن الحوار يكون شاملا ممتدًّا ليغطي النص وبنياته الداخلية وصولا إلى خارجه حتى يحاور المتلقي، الذي يكون طرفا فاعلا في بناء الدَّلالة، سواء بالانتصار لرأيه، أو التسليم بالآراء التي يتبناها أو يعارضها.

تثير هذه الرواية أسئلة في ذهن القارئ، أكثر مما تقرّر الحقائق، لذا نراها تترك الحكم النهائي له، كونها تنتهي دون أن تفرض رأيا محدَّدا، لأن موقف المؤلف فيها يتَّخذ طابعا حياديا، نظرا لأنه شخص يتساءل أكثر ممَّا يقرّر حقائق ثابتة، يتخذ من التعدّدية الأسلوبية –ذات الطابع الحواري الثابت– أداته الأساسية للتعبير عن الموقف القلق، الذي يترك فيه كامل المسؤولية للقارئ لكي يقرّر في شأن الوقائع الماثلة أمامه[1]، التي يختار وفقها وبكل حرية موقفه تجاهها، بناء على منظوره ورؤيته الإيديولوجية التي تناسب قناعاته، دون أي تأثير أو ضغط من قبل المؤلف أو السارد أو شخصيات الرواية.

أما إذا ذهبنا إلى الروائي والناقد (ميلان كونديرا) فإننا نجد بأن الرواية البوليفونية لديه تقوم على **التزامن** الذي يعد شرطا هاما لقيام التعدد، فتُكسَر فيها الخطية الزمنية؛ كونها تسهم في فتح ثغرات في القص المستمر لحكاية ما، لتتخلّص من التأليف الحكائي وفق خط واحد[2]؛ أي لا ينتقل الحكي فيها من نقطة زمنية تمثّل البداية، إلى نقطة أخرى تمثّل زمنا تاليا، ومع ذلك نظل نتقدم، ثم

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2010، ص33.

[2] ينظر: ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1999 ص78.

نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ من نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها، مقتفيًا في ذلك مصطلح باختين[1] ومستندا أيضا إلى تقنيات المفارقات الزمنية السَّردية التي قال بها (جيرار جينيت)، إضافة إلى ذلك فإن نمط التزامن الذي اشترطه كونديرا في الرواية، يوحي بشكل ما إلى مسألة السرد المتداخل، وإلى وجود قصة إطار، وقصص أخرى صغرى تطفو على سطح النص في كل مرة، حتى تكتمل وتمتلئ الدلالة الكلية بامتلاء دلالات النصوص الصغرى التابعة للبنية النصَّية الكبرى، فتتداخل الأزمنة والأمكنة والأحداث، التي تمهّد وتختم وتستعيد في كل فصل قصة أو حدثا ماضيا تفصَّل في ملابساته.

2-2-بين الحوارية والبوليفونية:

يستعمل **باختين** الحوارية على أنها مضمَّنة أو سمة للبوليفونية، أو خاصية في بناء الرّواية المتعددة الأصوات، وفي الوقت نفسه عدَّ الحوارية ظاهرة تُعنى بكل الكلام البشري، وقد جعلها مفتاحا اصطلاحيا لنظرياته، أمَا البوليفونية فقد جعلها سمة للإبداع الروائي، تطرّق إليها في كتابه "شعرية دوستويفسكي"، وقد طابق تودوروف بين المفهومين، وتبعه من النقاد العرب حميد لحمداني بقوله: "تهيمن في الرواية الديالوجية تعدّدية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات"[2]، والأمر نفسه ينطبق على يوسف وغليسي في كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) حين رأى بأن "هذا المفهوم قد أنتجه السيميائي الروسي باختين الذي استخدمه في نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928-1929)، بمصطلحات أخرى كالحوارية (Dialogisme)

[1] ينظر: سيزا قاسم، (ميرامار) و (النكتة) خواطر، مجلة فصول، مجلد 11، عدد4، 1993، ص146.

[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات سيميائية أدبية لسانية، ص43.

والتعدد الصوتي أو البوليفونية(Polyphonique)"[1]، أما الناقد محمد بوعزة فقد ساوى بينها، فجعل لمصطلحي الرواية الحوارية/ الرواية البوليفونية دلالة واحدة، بقوله: في الرواية الحوارية، والتي تسمى أيضا بالرواية المتعددة الأصوات/ الرواية البوليفونية، تنبني علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية[2] التي تخلّصها من رقابته ووصايته عن طريق طرح أفكارها بشكل متحرّر ومباشر، يعبّر عن الحقيقة كما تراها هي.

ولا يقاس معيار الحوارية بتعدد الإيديولوجيات والشخصيات المختلفة داخل النص الروائي، بل بطريقة عرض الأفكار المتباينة والصراعات القائمة ودرجة تأزمها وحِدَّتها، فحضور الإيديولوجيات المتعددة والأصوات المتباينة في الرواية لا يكفي وحده لخلق شروط الحوارية، بل إن الأمر يرتبط بالكيفية التي يكون بها، وبدرجتها، فيفرض الصراع بين أطراف متعادلة، أما إذا كان التعارض في الرواية لا يجري بين قوى متكافئة ومتساوية، فإنه حينها ينأى عن الحوارية (Dialogisme)، ليبقى منحصرا في نطاق الحوار (Dialogue) [3]، الذي لا يشترط وجود تكافؤ أو تساوي الأطراف.

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص391.

[2] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010 ص29.

[3] ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص ص50، 51.

2-3- من الرواية المونولوجية (الأحادية) إلى الرواية الحوارية (المتعددة الأصوات):

الرواية المونولوجية* هي ذلك النوع السردي الذي يهيمن فيه أسلوب المؤلف على باقي الأساليب والتصوّرات الموجودة في النص، بوصفه سلطة مركزية تتحكم في سيرورة السرد، كونه العارف والفاهم والرائي بالدرجة الأولى، إنه الوحيد الذي يحمل عقيدة، ويعمل على نفي الآراء المختلفة معه، أو يوجّه لها انتقادا وضغطا، لأن هدفه هو الحفاظ على الوحدة الدلالية لفكرته التي يطرحها فيصبح العالم الروائي خاضعا لنبرته الموحّدة التي تعبَر عن وجهة نظره الواحدة والوحيدة[1].

وتهيمن إيديولوجية المؤلف ورؤيته بشكل مطلق على الرواية، وتتمحور الأحداث حولها محاولا الانتصار لآرائه، التي يعمل على توليف وتوحيد مادتها السردية بما يخدم مخططاته وأهدافه لكي تسيطر وتتحكم في مسار شخصياته، فتصبح أصوات الأبطال مجرد أصوات وأصداء ناطقة باسمه، أما القول الفصل فإنه من نصيبه، لأنه لا يدخل في علاقات حوارية معها، كونه الأكثر إلماما من شخصياته، وهذا ما يؤكّد سمة أحادية الرسالة والموقف في الرواية المونولوجية انطلاقا من موقف المؤلف الأحادي المهيمن الطاغي المغلق، الذي يبعد الأفكار المناقضة له، تأييدا وتأكيدا لفكرته الصائبة والمُقنِعة التي يسعى إلى فرضها على القارئ، في مقابل إظهار قصور ومحدودية الأفكار الأخرى التي تُطرح في النص.

* سرد يتميّز بوحدة المتكَلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب وآراؤه وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص107.

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص ص 117-120.

وهكذا إذن، فإن العالم الفني المونولوجي عالم مغلق محدّد التوجّه لا يعرف أفكار الغير ويسعى جاهدا لينفي الآراء الأخرى، تأكيدا لإيديولوجياته التي يتبناها، المنقسمة إلى صنفين:[1]

- **صنف من الأفكار الصائبة واليقينية:** تلبي حاجة الوعي عند المؤلف، وبالتالي يجري تأكيدها.
- **صنف من الأفكار غير الصائبة:** لا يجري تأكيدها، لأنها غير صائبة في وجهة نظر المؤلف أو لأنها لا تثير اهتمامه فيتم رفضها جداليا، أو أنها تفقد قيمتها الدلالية المباشرة لتصبح مجرد عناصر بسيطة تدخل في التّشخيص الوصفي الفني في الرواية.

ومع هذا، فإن ذلك لا يعدم إمكانية اتسام الرواية المونولوجية بالطابع الحواري، الذي توهمنا به، خاصة عندما تترك وتمنح خلال مرحلة معينة حرية نسبية للأبطال ليعبّروا عن آرائهم الخاصة التي يُحيكها المؤلف وينسجها بطريقة دقيقة ذكية، فيعمل جاهدا في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية، يسهم في طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، فتكون الرواية في هذه الحالة ذات بنية سطحية حوارية، تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي[2]، تقدّم آراء وتصورات مختلفة حول الواقع لكن من وجهة نظر المؤلف، فظاهريا تبدو الشخصيات حرة في طرح أفكارها بينما هي في الحقيقة مقيّدة، وما هذا إلا تمويه أو استراتيجية يلجأ إليها المؤلف لتحريف كل الآراء ليعيد توجيهها بما يخدم ويوافق نظرته ورؤيته الخاصة، فتصبح الرواية من هذا المنظور مونولوجية الجوهر، حوارية المظهر، حتى تواكب نظيرتها البوليفونية، لأنها إن لم تفعل ذلك تنقص قيمتها الفنية لتفرض قسرا الرؤية الأحادية للواقع على قارئها، التي تؤدي إلى خلق ضبابية في رؤية الحقيقة الإيديولوجية التي تظهر بصورة غير مكتملة، بسبب معالجتها من زاوية واحدة.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص113.

[2] ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص42.

تتحدّد الرؤية المونولوجية للرواية انطلاقا من العلاقة القائمة بين المؤلف والشخصية الروائية بوصفها علاقة تحكّم وتوجيه وسيطرة، يكون البطل داخلها منغلقا، والدلالات المحيطة به مُحدّدة النوعية، كونه يفكّر ويتحرّك ضمن الحدود المُسطَّرة له، مُحاولا إبراز إيديولوجية واحدة مهيمنة، حتى لو كان هناك حضور للأشكال الإيديولوجية المغايرة إلا أن الأهم في ذلك ليس حضور هذه الإيديولوجيات، وإنما احتواؤها وتقديم تأويل لها يُفقدها خصوصيتها وغيريتها ويدخلها في النسق الخاص لإيديولوجية الكاتب، فتفقد الشخصيات بذلك هويّاتها المختلفة والمتميزة، لتكتسب هويات منجزة ومنتهية، تغدو بموجبها عاجزة على خلق حوار أو تفاعل يحقق إنتاجية النص، وثراءه الدلالي. ويفترض هذا النوع من الكتابة قارئا سلبيا يستقبل المعنى الجاهز، والمنجز دون تأويل واجتهاد وتساهم هذه الأشكال المونولوجية المطلقة، في تكريس آليات سلبية للتلقي لا تسائل فعل الكتابة، ولا تعمل على تجديده، أما إذا انتقل إلى الصنف الكتابي الآخر؛ أي الرواية المتعددة الأصوات واللغات/ البوليفونية فإنها تعرض بشكل متكافئ لمختلف التصورات والأصوات والرؤيات والأساليب، بفعل الحياد الكامل الذي يلتزمه السارد لحظة صياغته لمختلف الحيوات والمصائر، ولا يتحقق هذا النوع من الكتابة إلا عندما يكون وعي الذات عند الأبطال على درجة معينة من الاستقلال، تكفي لإلغاء الأحادية التي ينزع إليها المؤلف عادة، ولا يتحقق هذا في نظر **باختين** إلا إذا تخلَّى المؤلف عن التعبير عن البطل بالنيابة عنه، بل ينبغي تشخيص وعيه وهو في كامل حركيته وحيويته، فعندئذ فقط يكف وعي البطل على أن يكون مجرد صوت ناطق باسم الكاتب وستبقى دائما مسافة بين البطل والمؤلف[1]؛ بمعنى أنه يترك المجال مفتوحا للبطل أو لشخصياته ويمنحهم مسافة من الحرية المطلقة للتعبير عن مواقفهم أو التعريف بأنفسهم، ولعل هذا ما يكسب الرواية سمة الحوارية التي تتصف بها فتعرض في النص الواقع الإيديولوجي والثقافي من عدة

[1] ينظر: عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص55.

زوايا، وبأساليب وتأويلات قرائية مختلفة، أي برؤية شمولية، ذات أبعاد حوارية جمالية فنية مستقاة من خاصية التعدد التي تطبعها لتمارس تأثيرها على المتلقي، عكس الرواية المونولوجية التي "توفر أرضية لا تكفي بظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعي المختلفة، ولهذا السبب يتعذر وجود حوار جوهري"[1].

ورغم كثرة الشخصيات فيها إلا أنها تفتقر للتعدد الجوهري، كونها تركز على قيمة مهيمنة واحدة ثابتة، ولا تؤمن بالنسبية التي تعتمدها نظيرتها الحوارية السّؤُولة، التي تنفي وجود حقائق مكتملة واحدة، فتواجه وتُجابه الخطاب الرسمي سعيا إلى تحطيم مركزيته، بالاشتغال على التفكّك والتعدّد والاختلاف والنسبية، وعدم الارتهان إلى المطلق والثابت، فتولد الحقيقة فيها عبر الحوار المتبادل الذي يدور بين مختلف الأصوات التي يُفْسَحُ لها المجال للبطولة الجماعية، مُزِيحة الصنمية والرؤية الأحادية، لتنتج رؤية نسبية متعددة متشعبة في العمل الروائي.

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص115.

وختاما لهذا العرض، يمكن أن نستدل بجدول توضيحي للناقد (فاضل ثامر)، لخّص فيه أبرز الخصائص الفنية التي تميّز البنية السردية للرَواية البوليفونية، موازاة مع نظيرتها المونولوجية في الشكل الآتي[1]:

البنية السردية المونولوجية (أحادية الصوت)	البنية السردية البوليفونية (متعددة الأصوات)
تميل البنية السردية إلى التمركز نحو بؤرة رؤية أو وعي مركزي للمؤلف الضمني والبطل المركزي.	تميل البنية السردية للابتعاد عن المركز والاتجاه نحو المحيط باتجاه قوى جذب متعددة نحو الخارج باتجاه الأصوات السردية المتعددة
تميل البنية إلى لون من التماسك النسبي والانسجام العضوي.	تميل البنية إلى شيء من التفكك والتراخي الحر غير المنضبط.
تكشف بنية النص السردي في الغالب عن أسلوب واحد ولغة واحدة.	تكشف بنية النص السردي عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية يعادل عدد الأصوات شعرية السرد.
تكرس البنية في الغالب إشكالية الفرد.	تكرس البنية عادة إشكالية العلاقة بين الجماعة.
تكشف البنية عن إمكانية ظهور بعض مستويات السرد الخارجي من منظور الراوي كلي العلم.	انتفاء ظهور مستويات السرد الخارجي في البنية السردية وهيمنة أشكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة.
تشجع البنية ظهور العناصر المرآتية والفردية في السرد.	تشجع البنية صعود العناصر الملحمية والدارمية في السرد.
ثمة في الغالب راوٍ ضمني واحد.	ثمة عادة عدد من الرواة الضمنيين.
يتوجه السرد عادة نحو قارئ ضمني واحد ومروي له واحد.	يتوجه السرد نحو عدد من القراء الضمنيين والمروي لهم بعدد الرواة أنفسهم.
تمتلك بنية السرد بنية دائرية حيث تتم العودة إلى نقطة البداية بصورة من الصور.	لا يشترط في البنية السردية أن تتخذ شكلا دائريا بل تميل إلى التوزع إلى محاور متباعدة قلما تلتقي.
الثيمات والحبكات المتوازية أو الإطارية تلتقي في الغالب في نقطة التقاء واحدة.	الثيمات والحبكات المتوازية أو الإطارية تستمر في العادة في التشظي والتباعد.
يتخذ النسق الزمني في الغالب مسارا خطيا واضحا.	هناك مجموعة من الأزمنة التي لا تسير وفق نسق خطي محدد.
البنية المكانية محددة ومتعينة ومستقرة.	البنية المكانية غير محددة وغير متعينة وإنما تكون متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة.

جدول (1): البنى السردية في الروايتين المونولوجية والبوليفونية

[1] فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص 47.

3- محدّدات الرواية البوليفونية ومُشَكِّلاَتُها:

تعدّ الرواية البوليفونية رواية حوارية تصطبغ بطابع تعدّدي، يعزّز غيرية أو آخرية الإبداع والتواصل، بشكل ديمقراطي متحّرر من سلطة المؤلف، ومتخلّص من أحادية المنظور واللغة والأسلوب وهي تقنية إبداعية حديثة، تم توظيفها من أجل تحقيق غايات جمالية وفنية، وأخرى فكرية وثقافية تتضمن رؤية شمولية، مُواكبة لتعدّد أوجه الحقيقة وتشعبها في الواقع، بغية احتواء التنوع وتشخيص صورة الإنسان، والتعبير عن معاناته، وهو ما أهّلَهَا لأن تكون خطابَ "كفاح ضد تشيئ الإنسان وضد تشيئ العلاقات الإنسانية وكل القيم في ظل النظام الرأسمالي"[1]، المادي واللاإنسانوي الذي يسعى إلى تحويل أو قلب القيم الإنسانية المعنوية، بالتقليل من شأنها واختزال وجودها بتشييئها.

يسعى هذا الصنف من الرواية إلى "محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة حتى تكتمل الصورة في النهاية. ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم، فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية، وكل هذه الأصوات تتضافر في بنية واحدة، وليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تنطوي على تناقضات"[2]، أو على اللاتجانس الذي تقوم عليه، إضافة إلى التباين بعدّها قيما دلالية فنية وجمالية.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص88.

[2] سيزا قاسم، (ميرامار) و (النكتة) خواطر، ص147.

3-1-تعدد الرواة في الرواية البوليفونية:

أسهمت الرواية البوليفونية في التخلّص من هيمنة الراوي المتسلّط الغائب العليم بكل شيء، أو بدرجة أقل الراوي المشارك بوصفه شخصية روائية تروي الأحداث، فسمحت بتعدّد الرواة في سرد أجزاء الحدث، أو سرد القصة الواحدة من قبل عدة شخصيات، مع ما تحمله من أفكار وإيديولوجيات ووجهات نظر متباينة ومتعدّدة حول العالم وحول الآخر، لاختلاف وتعدّد أشكال وعيها، ويعد هذا الارتباط بين الرواة بما فيه من تعدّد إيديولوجي شرطا من شروط تحقّق البوليفونية في الرواية، حيث يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، إما يكونوا رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي، أو بشكل تناوبي بين الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختصّ كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون[1] وإما نجد نوعا آخر وهم رواة مشاركون في الأحداث، يثبت هذا التنوع القدرة على تخطّي الرتابة المفروضة على النص، ويمنحه تلوينا سرديا يحافظ على ديمومته وتجدّده وتغيره، وبالتالي يدفع الملل عن القارىء لحظة التلقي، نتيجة تنوّع أساليب السرد بتنوّع الرواة.

تعود أسباب ظهور هذا الصنف الروائي الجديد إلى تعقّد وتشعّب المجتمع، وتعدّد أوجه الحقيقة بل وصعوبة القبض عليها، فلم يعد صنف السرد التقليدي الأحادي -الذي يُهمين فيه السارد العليم بكل شيء- قادرا على تشخيص الواقع المتعدد، المتقاطع، المتناقض انطلاقا من صوت السارد وحده لأن مسألة التشخيص نفسها ولو بطريقة مُحوِّرة للواقع أصبحت موضعَ تساؤل ومراجعة، مُفسِحة المجال للتحايل على الواقع. ويمكن عد تعدّد الساردين وتعدّد الأصوات في

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 49.

الأخير، استجابة جمالية لمقتضيات تنسيب الحقيقة، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر، ومن العالم[1]، في ظل زعزعة الدوغمائية والثبات من خلال الاستناد الكلي إلى النسبية واعتماد التعدد مبدأً أساسيا يصف أبعادها من منظورات عديدة، تروي فيها الشخصيات حكاياتها بنفسها، وترتبط كل حكاية مع باقي الحكايات، لتشكّل وحدة أو بنية كبرى مترابطة لا يمكن الاستغناء عن أجزائها.

3-2-تجليات الإيديولوجيا وتباين مستوى الوعي:

تطرح الرواية وجهات نظر متعدّدة يروي أحداثها أكثر من راوٍ، لا ينتصر فيها المؤلف لأية فكرة على حساب الأفكار الأخرى، ما يجعلها مفتوحة على تأويلات عديدة أمام المتلقي، ويتمركز المؤلف في موقع وسط بين الظهور والاختفاء، فيتدخل بشكل غير مباشر من خلال تنظيم وتأطير الأحداث وحوارات الشخصيات الروائية، دون هيمنة على آرائها وأفكارها، إذ ليس من الضروري موافقة ومطابقة المنظور الإيديولوجي الذي يتبناه -المؤلف- في صياغة عمله الأدبي مع الواقع، كونه يتّخذ أشكالا عديدة، تُمكِّنه من التحدُّث بصوت مخالف لصوته، يتضمَّن عدة منظورات مختلفة ومتعارضة داخل عمل واحد[2]، يمنحها قوة طرح وجهات نظرها بكل ديمقراطية، فيولّد تباينا واختلافا وصراعا بين صوت المؤلف المتخفّي، ورؤى الأصوات الروائية التي تعرضها بنفسها فتتولى دور الراوي، ينتج عنه تعددا في أشكال الوعي ووجهات النظر، لكن ذلك لا يعدم استعانة الرواية المتعددة الأصوات بالراوي في تنظيم وتأطير الأدوار والحوارات، مما يدفع بالأحداث إلى

---

[1] ينظر: محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، عدد4، 1993، ص ص18 19.

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، دت ص 191.

الأمام، ولكن دون تسلُّطه على الشخصيات؛ ويشير ذلك إلى أنّ هذا النوع الروائي يفرض كثرة وتعدد الأصوات الكاملة الحقوق والمتساوية القيمة، بوصفها وجهات نظر حول العالم، تحمل إيديولوجيات متعدّدة، كما تفترض تعدد الدلالات مما يوسّع حدود التأويلات[1]، التي تصعب بموجبها مهمة حصر الحقيقة أو بلوغها بصفة نهائية.

ولا تتحقق السمة البوليفونية في الرواية حسب (أوسبنسكي) في المنظور الأيديولوجي إلا بتوفر الشروط الآتية:[2]

-عندما تتواجد عدة منظورات مستقلّة داخل العمل.

-يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث وبعبارة أخرى ألَّا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

-أن يتضح التعدَّد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويظهر ذلك في الطريقة التي تقيّم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثّلة للإيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها.

وهذا ما أشارت إليه "جوليا كريستيفا" أيضا، أثناء تعميمها وتحديدها للنمط الإيديولوجي الذي تحتكم إليه الرواية البوليفونية، فرأت بأن "النص المتعدد الصوت(Polyphonique) ليس له إيديولوجيا خاصة، وليس له موضوع إيديولوجي، إنه بمثابة (جهاز) تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة"[3]، فتكون متصارعة ومتحاورة دون غلبة أية واحدة منها للأخرى.

---

[1] ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، ص ص107، 108.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، 190.

[3] حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص82.

3-3-المؤلف بين الحضور والغياب:

لا شك أن حضور وعي المؤلف في الرواية البوليفونية ضروري وهام، بشرط وجود علاقات حوارية تربطه مع مختلف أشكال وعي شخصياته، التي يكون متفاعلا معها بشكل متساوٍ، حيث إن وعي مبدع الرواية المتعددة الأصوات يحظى بحضور دائم يعمُّ كل أجزائها، وهو غير مُطالب في التنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنَّما بالتوسع والتعمق إلى أقصى حد ومدى في إعادة تركيب هذا الوعي، من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق، والتعامل معها بطريقة حوارية[1]، متناغمة مندمجة تسهم في حدوث تأثير متبادل بشكل مُنتظم موحّد متحرّر، يرسم مختلف العوالم الخارجية والداخلية للذوات أو الأصوات السردية التي يقوم المؤلف بنَحْتِها وتشكيل صورتها، ومن ثم يترك لها مهمة العرض، والتحدث بلسانها دون تدخّل الراوي، فيحدث بينها التأثير والتأثر المتبادل بوصفها أشكالا متعددة من الوعي وذواتا متساوية الحقوق، متعايشة ومؤثرة في بعضها بعض.

إن التباين واللاانسجام بين أشكال الوعي هما القوة الحقيقية المُنتجة لقوى الأصوات الروائية المتواجهة، التي لا تتحدث حول بعضها، وإنما تتواصل وتتحدث فيما بينها، فتُغنِّي جميعا لكنها لا تُغنِّي بصوت واحد، لأن كل واحد منها يؤدي دوره الخاص به[2]، في مسار الرواية، وهذا ما يتطلب من المؤلف فعالية حوارية قوية جدا، لكي لا يبدأ الأبطال بالتيبُّس والتشيؤ، ولا تظهر في الرواية

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص ص96، 97.

[2] ينظر: ميخائيل باختين، قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، ص321.

أجزاء من الحياة صيغت بطريقة مونولوجية[1]، أحادية تكشف عن أعطاب السرد، وتفكّك أو تُراجِع سلطة ونتاجية المؤلف، التي قد تفتقر للعلاقات الحوارية.

يسعى المبدع –في الرواية المتعددة الأصوات– باستمرار أن ينقل إلينا بعد تمثّله لمجموع التصورات، صورة مكثّفة يستحضر فيها جميع الرؤى على قدم المساواة، لا تمثّل فيها رؤيته الخاصة نمطا من أنماط تصوّر الواقع فقط، بل إن آراءه توضع في مقابل آراء الشخصيات دون وجود أي امتياز خاص به، تُصارِع –هي نفسها– آراء الآخرين فتهزم تارة، وتنتصر تارة أخرى، لكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة النهائية، وتبقى الرواية في الأخير حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإيديولوجيات[2]، التي تحقّق الحياد الفني من خلال عرضها لمختلف المنظورات، والأفكار، والآراء المتعددة والمتباينة أمام القارئ.

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص97.

[2] ينظر: فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص44.

3-4-تعارض الأصوات وتباينها:

لا تنظر الرواية البوليفونية إلى الجزء (الوحدة الصغرى) على أنّه كلٌ (وحدة كبرى) مستقل ومكتفٍ بذاته، بل إنها تمزج وتدمج الأصوات بعضها ببعضها الآخر؛ أي أنها عبارة عن تراكم وازدحام من التعارضات والتباينات المتكاملة، تتميز بمادة أكثر كثافة، وتقوم على تداخل المصائر لا على عقدة وحيدة، فتختلط الخطوط وتتقاطع مع خط المأساة الوحيد، لتلتقي وتذوب في النهاية، مُشكّلة عدة تلوينات حول مواضيعها[1]، حتى تؤكد ومن ثم تعمل على خلق التنوع الكلامي والتعدد اللغوي داخل النص.

أما بالنسبة للصوت السردي فيها، فإنه ينفتح على غيره من الأصوات، ويدخل في علائق حوارية متبادلة مع مواقف وأفكار الآخر، فيحمل بذلك وجهة نظر تجاه العالم، بالتأثير المتبادل بين مختلف أشكال الوعي المعبّرة عن موقعه وموقفه الإيديولوجي على الأرضية التي يوفّرها له المؤلف حتى تعبّر الشخصيات أو الأصوات عن مواقفها، فتفصح عن وجهات نظرها وأفكارها بطريقة مُقنِعة وأكثر فاعلية، تتحاور فيها الإيديولوجيات المتعددة، فتتكلم بنفسها وعن نفسها بمواقعها المختلفة وملامحها الاجتماعية والثقافية والنفسية، ويولّد هذا الاكتمال دلالات عديدة وصراعات دائمة تفرض أن يحمل الروائي وعيا شموليا منفتحا يستوعب كل أشكال الوعي الموازية.

يمكن القول إن أسلوب الرواية المتعددة الأصوات ينبني على تنوع أنماط الكلام، وتباين الأصوات، داخل كيان مُنظّم اجتماعيا وفنيا، مكوّنًا وحدة متماسكة تشمل عدة لغات بأساليبها المتباينة وعدة رواة وأصوات كما تمتاز "بخصائص فنيّة تشكل خصوصيتها وتفرّدها، هي

[1] ينظر: ر. م. إلبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص116.

اللاتجانس، الحوار المونولوج الداخلي والتعدد اللغوي"[1]، وتحقق البوليفونية نجاحها من خلال اللاتجانس، وذلك بتزايد التباين والتنافر بين مختلف الأصوات الحاملة لوجهات النظر، فالتعددية الصوتية هي نتيجة للتعددية الجوهرية لأشكال الوعي الرافضة للانصهار في رؤية واحدة مطلقة.

3-5-الحوارية-نظرية للرواية المتعددة الأصوات:

يصعب الاجماع على مفهوم شامل للحوارية (Le Dialogisme) كون المصطلح يعد هيوليا وموسوعيا، فليس من السهل تحديده أو حصره، فهو اصطلاح مفتاحي في الطرح الفكري والنقدي لدى **باختين**، يُقصَد به تلك "العلاقة الدلالية الجوهرية التي تربط أي تعبير مع تعبيرات أخرى ضمن دائرة التواصل اللفظي"[2]، وقد أولى اهتماما كبيرا به، جاعلا من النص الأدبي مجالا خصبا له، تحرّر معه ودعا إلى انفتاحه.

يعد الحوار في الرواية البوليفونية مكونا أساسيا يثري النص، ويكشف عن المستويات المختلفة للأصوات الروائية، وعن المواقف الثقافية والفكرية المتباينة والمتعددة، فهو ليس مجرد وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الراوي، وإنما غاية نستطيع بها اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية، فضلا عن أنه يسهم في تفعيل حركية الأحداث الروائية بشكل ما، بدلا من الانغلاق الاستلابي للمونولوج[3]، كونه مظهرا خلاقا للعوالم التلفظية التي تكون ملتقى لامتزاج، ولتفاعل الملفوظات المختلفة بمستوياتها اللغوية المتعددة، ولا تقتصر الحوارية على النص فقط، بل

---

[1] حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، ص177.

[2] ينظر، تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص ص121، 122.

[3] ينظر: حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، ص178.

إنها ظاهرة شاملة، تتخلل كل الحديث البشري، ومختلف علاقات وظواهر الحياة الإنسانية؛ أي تمس كل ماله فكرة ومعنى [1].

ويفصّل **باختين** إضافة إلى ما سبق، في نظرته حول علاقة ملفوظات الأنا بالآخر –وعلى مستوى المونولوج– التي يعدّها صدى أو نتاجا للوضع الاجتماعي، بوصفه سياقا يحتضن ويوجّه الملفوظات المتفاعلة فيما بينها، إذ ليس هناك –حسبه– من تلفّظ يمكن نسبته إلى المتكلم بصورة حصرية؛ إنه نتاج التفاعل بين المتحاورين، بل هو بصورة أكثر شمولا نتاجٌ مركّبُ للوضع الاجتماعي الذي حصل فيه[2]، فلا يوجد أي ملفوظ يمكن نسبته بصورة حصرية إلى متكلّم واحد داخل مجتمع ما، إلا ويدخل في تفاعل وتبادل حواري، يشاركه في تشكيل معناه، بل إن الأمر لا يقتصر على التفاعل المزدوج المعروف، إنما يتعدّاه إلى أصناف حوارية أحادية ذلك أن "كل تلفظ –مونولوج، حتى ولو كان كتابة على نصب تذكاري، فإنه يشكّل عنصرا لا يتجزأ من التواصل اللفظي، وكل تلفظ حتى في شكله المكتوب، هو رد على أمر ما، ويتم بناؤه على هذا الأساس"[3].

فالمتلفِّظ كثيرا ما يوجّه خطاباته إلى شخص آخر محاور له، سواء ذاته أو غيره، حتى لا يحدث أي انغلاق، ويمثّل الحوار في هذا النمط الروائي، رؤية متجددة تفكّك تسلط الرؤية الأحادية وتفسح المجال لنمو الفكرة التي تحتاج "لأن تكون مسموعة، ومفهومة، ومجاب عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي آخرين، والفكرة كالكلمة ذات طبيعة حوارية"[4]، تحمل في داخلها قضية وتعبّر عن وجهة نظر محددة، أو موقف ما، ويمثّل طرحه –**باختين**– حول حوارية الكلمة طرحا

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

[2] ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ص68.

[3] Mikhail Bakhtine, Le Marxisme et La philosophie du language, Essai d application de la methode sociologique en linguistique, traduit du russe et presente par marina yaguello ،les editions de minuit,1977, p105.

[4] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص125.

رائدا متميزا، بوصفها بنية مركزية تكتسب إمكانات فنية وجوهرية بتفاعلها مع كلمات الآخر، فتَحيَا وسطها وتتفاعل معها، ولا تقتصر العلاقات الحوارية على التعبيرات الكاملة، وإنما تتعداها إلى أي مستوى وفي أي جزء خطابي مزدوج الصوت، له قيمته ودلالته داخل الملفوظ.

تتمظهر الحوارية بوصفها مقوما أساسيا في الرواية البوليفونية عبر أشكال متنوعة، تخلق تعددا على مستوى المحور الدلالي والتركيبي، إضافة إلى تتعدد اللغات والأساليب، وتتمثل هذه الأشكال في "التعدَد اللَهجيَ، البعد التناصي (من خلال قدرة الخطاب على الارتباط بخطابات أخرى حول نفس الغرض أو على الانفصال عنها)، البعد التأويلي (كون عمليَة الفهم جدليَة مشروطة بالجواب الذي تستتبعه)، البعد الإنتاجي (عبر مختلف صيغ الخطاب)"[1]، فتحقق رؤية شمولية للواقع، من خلال دمج الكاتب لتصوّره الخاص وإيديولوجيته مع مجموع أنماط الوعي الأخرى، في حلبة واحدة، تولّد صراعا للأفكار، يمنح النص الروائي ديمقراطية كاملة، تتكافأ فيها الأطراف نسبيا، سواء في الانهزام أو الانتصار، فيبقى النص مفتوحا تغيب فيه هيمنة المؤلف وسلطته على الأصوات، لتتساوى حظوظ التنعبير والإدلاء بشكل متساوِ بين أطراف العملية الإبداعية: المؤلف، الراوي/ السارد، الشخصيات والقارئ.

وفي الأخير يمكن القول، إن الرواية البوليفونية تقوم أساسا على تعدد الأصوات وتنوع اللَغات كثرة الأساليب، المنظورات السردية، الرؤى الإيديولوجية والاجتماعية التي تحملها الأصوات السردية المختلفة، في ظل الديمقراطية التي يوفِر أرضيتها ويصوغها الروائي الواعي، ليجعل من نصه أكثر شمولية، هذا النص الذي يتحاور ويتفاعل معه المتلقي بوصفه منتجا ثانيا يضطلع بتفكيك وإعادة بناء خطاب آخر، وهو ما يهدف إليه الطرح البوليفوني التعددي الحواري، في محاولته تحوير بعض

[1] ينظر: جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعيَ للتَداوليَة، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف: عزالدين المجدوب، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، سلسلة اللسان، 2010، ص 348.

التقنيات السردية التي أسهمت في الانتقال من سلطة الراوي العليم المتحكم في السرد، الذي يفرض أحادية الرؤية والموقف والحقيقة، إلى تعدد الرواة والأصوات بغية عرض وطرح جملة من التصورات من زوايا مختلفة، تسرد الحقيقة بعدة أوجه، حسب منظورات الشخصيات المستقلة، بمواقفها المتناقضة وأساليبها المتنوعة ورؤاها للعالم، فتطرحها بديمقراطية أمام القراء لإرضاء قناعاتهم وميولاتهم، ليبقى الخطاب الروائي على إثر هذا غير منجز ومنفتح على صراع أبدي متجدّد بتعدّد متلقيه وتأويلاتهم.

الفصل الأول

بوليفونية اللغة بين التفكك والتعدد

أولا- حوارية العنوان -القلاع المتآكلة: النص الأكبر الجامع للمتن الروائي

ثانيا- اللغة وتباين مستوياتها السردية

ثالثا- الصوغ الحواري في رواية القلاع المتآكلة: الأشكال والأبعاد

رابعا- الأنماط اللغوية في القلاع المتآكلة

أولا- حوارية العنوان -القلاع المتآكلة: النص الأكبر الجامع للمتن الروائي:

1- بنية العنوان:

قبل الولوج إلى تفكيك لغة الرواية إلى عدة مستويات، كان لزاما علينا تفكيك بنية العنونة كفاتحة ما قبل نصية أو نص موازٍ، يتضمن بنيات مضمرة؛ تحيل إلى هياكل وأنظمة لغوية وإيديولوجية، تنوب إشاريا وتلخص مضمون النص، وتكشف عن سمة التعدّدية والطابع الحواري للرواية.

معلوم أن العنوان نص موازٍ للمتن، قائم على نظام من العلامات السيميائية اللغوية وغير اللغوية، المُجَسِّدة لعدة أبعاد رمزية ودلالية وشعرية وغيرها، يعكس محمولات النص في شكله المُرَكَّز ويسهم "في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل... فليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر موازٍ ذو فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة أي الخارج النصي، ومتجاوب قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف، فالكشف في هذه الحالة يتطلب أفقا معينا، يلتقي هذا الأفق المتلقي مع أفق العنوان (النص الأصغر)، قبل أن ينتقل إلى النص الأكبر، فيتعزز ذلك الأفق التخييلي الذي توّلد أول وهلة أو يخيب"[1]، بناءً على المؤشرات الموجودة فيه، وفي المتن، ثم على مستوى تلقي القارئ ودرجة فهمه وتأويله لبنية العنونة وتفكيكها.

ولعل هذا ما عبّر عنه عنوان رواية "القلاع المتآكلة"، الذي تربطه علاقة جدلية بالنص، قائمة على تعالق وثيق جدا، سواء على مستوى ما حمله ورافقه من أشكال وتجليات خارجية أو

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص ص53، 54.

على مستوى التراكيب المكرّرة في المتن، لأن المؤلف تفادى العنونة الداخلية، مُقسّما روايته إلى فصول شملت اثنا عشر فصلا، مرقّمة تباعا بالترتيب من (01 إلى 12) كتقسيم أشهر السنة، فكانت اثنا عشر فصلا تعاقبت فيها الأحداث كتعاقب فصول السنة، خريف- شتاء- ربيع - صيف، بكل ما تحمله دلالة الفصول من تنوع وتبدّل؛ أي من جفاف وبرد ثم بهجة وتفتح وأخيرا قحط وحرارة، وربما توحي هذه الفصول بالتقريب إلى سنوات العشرية السوداء وما قبلها بقليل، إذ إنها من ناحية العدد تكاد مساوية لها، ولما حدث فيها من مجازر قامت الراوية بتشخيصها وتصوير بعضها مركزة على شخصيات محددة.

لا شك أن المتأمل في عنوان هذه الثنائية (القلاع /المتآكلة)، تتبادر إلى ذهنه مجموعة من الافتراضات والتساؤلات اللامنتهية، مفادها لمَ اختار هذه التركيبة؟ ولماذا لم يختر مثلا المعادلات أو المُجاورات اللغوية التي تربطها علاقة مجازية أو حقيقة مع العنوان الرئيس مثل:

- الحصون/ الجزائر/ المدينة/ الدولة/ الإمارة/ النظام/ السلطة/ الأبنية..
- أما من ناحية المركّب الثاني المتآكلة: المهترئة/ الفاسدة/ المنهارة/ المترامية /الهشة/ المتقابلة/المتباينة/المتماسكة/ المتهاوية/ الضخمة/ الملتوية/ المحطمة / المحصنة.

يمكن القول بدءا، إن علاقة العنوان -في الخطاب الروائي الجديد- بالمتن قد تغيرت، فلم تعد علاقة سؤال بجواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال يمتد من العنوان إلى النص، ومن النص إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثقافي والحضاري العام، ولم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدّده النص، بل إن النص صار يساهم في خلق معانٍ متعددة للعنوان[1]، قد تتناص وذاكرته، أو مع النصوص الأخرى، أو مع النص الأصلي، فهي هنا،

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، ص64.

تحيل على القاع الاجتماعي الذي بدا في التآكل والتشتت والانهيار ثم التبعثر، تماما مثل تآكل القلاع الصخور، والحديد وغيرها من المواد الطبيعية، التي تتلاشى تحت تأثير عوامل خارجية تنخرها في العمق؛ أي من الجذور، فتبدأ بالتهاوي تدريجيا بفعل هذا الداء.

ولو تتبعنا قليلا بنية العنونة لغويا، فإننا نجد بأن لفظة القلعة في لسان العرب وثيقة الصلة بالعمران والبناء، وتشتق منها عدة كلمات مأخوذة من المعنى الأول، فالقلعة هي: "الحصن الممتنع في جبل، وجمعها قِلاعٌ وقَلَعٌ وقِلَعٌ...، وأَقْلَعُوا بهذه البلاد إِقلاعاً: بنوها فجعلوها كالقلعة، وقيل القَلْعةُ، بسكون اللام، حِصنُ مُشرِف، وجمعه قُلُوعٌ"[1]، وتدل على الحصن الذي يتم بناؤه من الصخور المنيعة في الجبل، أو الأماكن العالية بغرض الحماية.

أما لفظة متآكلة فمأخوذة من الجذر أكل فـ: "أكل الشيءُ وائتكَلَ وتَأَكَّل: أكل بعضُه بعضا...الأكِلة: داء يقع في العضو فيأْتكِل منه. وتَأَكَّلَ الرجلُ وائْتكل: غضب وهاج وكاد بعضه يأكل بعضا"[2]، أي يكون التآكل بفعل مادي أو معنوي، فيحدث في حالات مخصوصة. وحين ضم المركب الاسمي النعتي (القلاع المتآكلة)، فإنها تعني حسب بنيتها السطحية –في بعض أوجهها– بأنها قلاع متهاوية متآكلة بسبب القدم، أو ربما بسبب بناء قلاع جديدة موازية تنتقل إليها المركزية معنويا، تماما مثلما حدث في العشرية السوداء فالصراع كان أَوَجَّه بين الجماعة المتطرفة الإسلاموية وبين الشرطة والأمن، والمدنيين الذين دفعوا الثمن غاليا.

ولو استحضرنا الصورة الشكلية التي يعبّر عنها العنوان، لامْتثَلت في مخيلتنا تلك البناءات الضخمة العظيمة التي تحمي قاطنيها، فالقلاع كما هو معروف مبانٍ ضخمة بها أسوار عالية

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ج11، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت– لبنان، ط3، 1999، مادة (ق ل ع)، ص282.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ج1، مادة (أ ك ل) ص ص172، 173.

تضم داخلها مدنًا صغرى؛ وهي في الأساس معالم تاريخية تستخدم في العادة كحصون للدفاع عن منطقة ما أو مدينة أو سكانها من العدو وهجماته؛ أي أن غرضها أمني، وكان يقطنها الأمراء وأسياد القوم قديما، إلَا أنها هنا ذات بعد رمزي، يشير إلى القلعة الكبرى دولة **الجزائر**، والقلاع الصغرى هي الولايات والمدن، بالإضافة إلى أنماط أخرى سنذكرها لاحقا.

يحيل العنوان بوصفه أول عتبة نصية إلى وجود حوار مع المتن الروائي، ليكشف عن الطابع البوليفوني والتعدّدية الصوتية في الرواية، فلمَّا نقول القلاع المتآكلة، فإن ذلك يوحي في البدء وحسب مُتصورنا أن هناك حصونا منيعة، وقلاعا متماسكة دالة على القوة، الثراء، السلطة، لأن القلعة ارتبطت دائما بالطبقة الحاكمة البورجوازية، المالكة المسيطرة، وهذا ما لا يتناسب مع المدونة، ولا مع العنوان الذي كان مُفارقا مُنزاحا عن المألوف، بطريقة شعرية تغريبية مثيرة تكسر أفق توقع القارئ لأول وهلة، وتجعله يبحث عن سبب التآكل، ومعرفة طبيعة هذه القلاع، هل هي وهمية؟ أم أنها حقيقية؟ ثم على أي مستوى حدث التآكل؟ وهل هناك محاولات لترميمها؟

يمكن القول إن بنية العنونة في رواية القلاع المتآكلة تتبني على ثنائيات ضدية متقابلة، قد لا يبدو فيها العنوان الرئيس مراوغا في بنيته السطحية –نوعا ما– لأنه كان حاضنا للدلالة منسجما معها شكلا ومضمونا، إضافة إلى أن توظيف الكلمة الثانية –المتآكلة– عَكسَ السيرورة وحركة فعل التآكل المستمر، فبالرغم من أنه حالة فيزيائية طبيعية علميا لكنه يوحي بالفناء والحتمية الدينامية للتجدّد والانتهاء والزوال والسقوط، وقد عَبّرَ في بنيته العميقة عن الثنائيات المتضادة المتصارعة بدءا من بنية قلعة الأسرة مثل: الأب والأم من جهة ثم الأولاد ذكور وإناث من جهة أخرى، وصولا إلى قلعة السلطة: الحاكم /المحكوم، الخير/ الشر، الموت /الحياة، السواد/ البياض، السلطة/ السلطة المضادة، القوة/ الضعف...

وتجدر الإشارة إلى أن البنية السطحية للدوال –الورادة بصيغة الجمع– توحي كذلك إلى أنّ هناك مجموعة قلاع أخرى متعددة، لكنها مجرد قلاع متآكلة، وهي خلاف لما نعرفه، كونها كسرت ذلك العقد أو الميثاق السردي من البداية، اعترافا منها وبوحا وإعلانا بأنها متهالكة متشظية، توحي بالشتات والضياع، تلك القلاع التي كانت مرتبطة بالقوة والسلطة والحكم، الرقي والتحضر أصابها التآكل وانهارت وتهاوت، فصوّرت لنا تلك الشروخ الكبرى التي مسّتها وخرّبت بنيانها، وبالتالي أصبحت مجرد رمز للمدينة المسحوقة المتعفنة الفاسدة، التي يحكمها قانون الغاب، حيث يأكل فيه القوي الضعيف، مما خلق نوعا من الاضطراب النفسي والأمني، وإحساسا عميقا بالغربة والضياع واللاّانتماء.

مثّل العنوان انطلاقا من طبيعته الرمزية المرآوية **بطاقة هوية للنص**، فكان اسما لمكان تدور فيه الأحداث، وإن كان ذلك على سبيل الترميز والتشبيه، فـ "المادة اللغوية التي يتشكّل منها تُكوِّن لدى المتلقي فروضا استكشافية، بناء على ما تثير لديه من تخمينات وحدوس؛ فكل كلمة تخلق فضاء تصوريا وأفقا للتوقعات، لا تتحدد مساحته إلا بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل ككل"[1].

بمعنى أنّ صورته الذهنية لم تكتمل، ولم تتضح إلا عند الانتهاء من قراءة الرواية، وبعد ذلك اكتملت اللوحة المشهدية الكبرى الافتتاحية، التي مثّلها باللوحات المشهدية الصغرى المتضمنة داخل المتن، وعبر الشكل الرمزي الواقعي للقلعة المتجلية على الغلاف، أو الحاضرة في المتن للتعبير عن دلالات متقاطعة معها، التي احتوت على معان متقاربة ومتناسلة عن المعنى المركزي الذي اختزلته وشخّصته بطريقة جمالية توحي بكثافة التصوير، رغم أنه شكليا

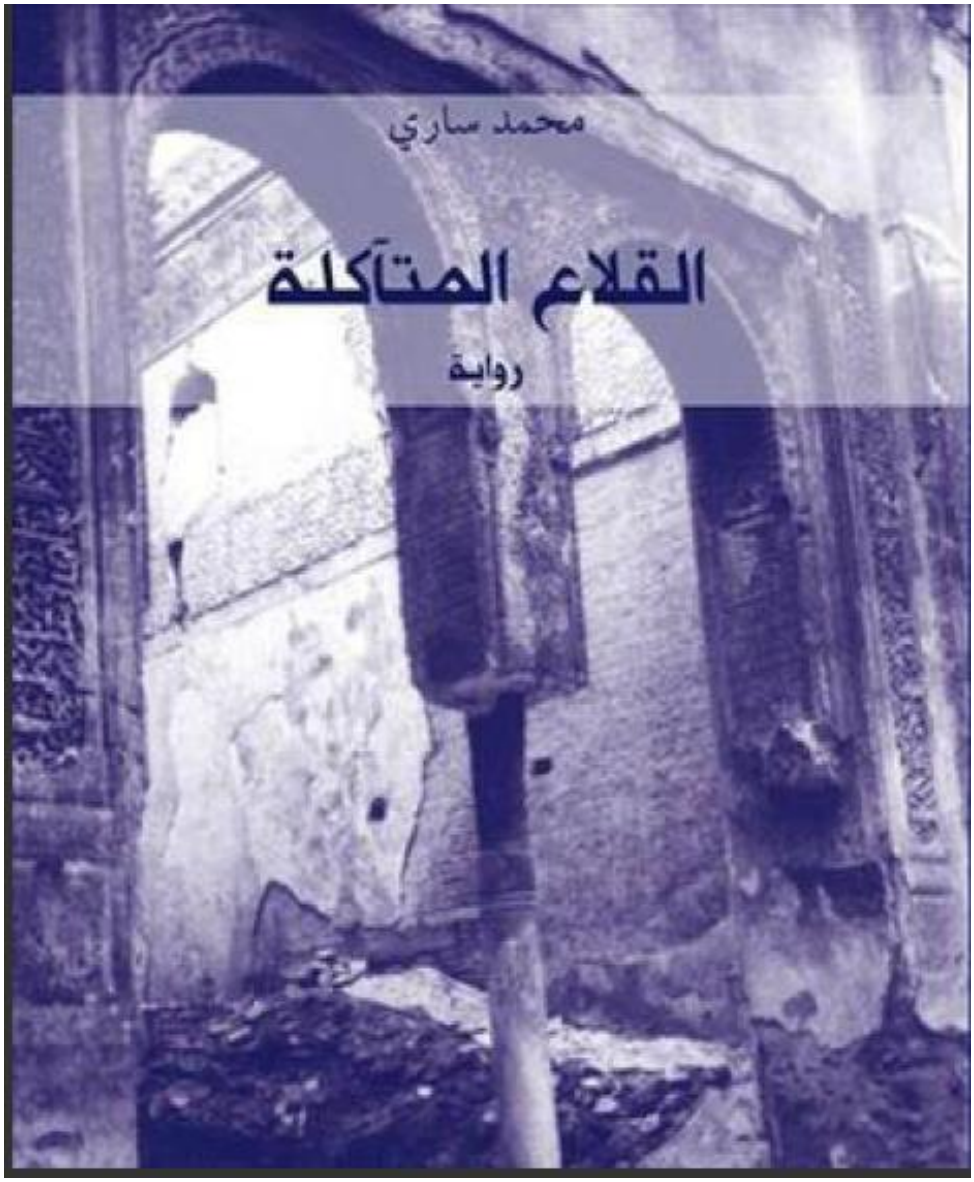
[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية ناشرون، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر/ دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص19.

يتَسم بالوضوح، إلا أنه ذو طابع رمزي مركّب من عدة أبعاد دلالية سياسية واجتماعية وإيديولوجية، وحتى ثقافية، فهناك قلاع مادية، وقلاع فكرية، وقلاع حربية، وقلاع سكنية، وقلاع وهمية، وقلاع نفسية، وكلها على سبيل المجاز والترميز خلا النوع الأول.

وقد تناسلت الدلالة فيها وتفرّعت لتحوي قلاعا من أشكال أخرى غير متناهية، أظهرت تحكم الروائي وقدرته على الإسقاط الرمزي للشكل مقابل الدلالة، معبّرا بطريقة دقيقة عن مضمون النص الذي سرد فيه قصة تآكل كل هذه الأشكال وتهاويها واحدة تلو الأخرى، فتطرق فيها بدءا عبر بنية سردية مفكّكة متشظية تبرز العلاقة الجدلية القائمة بين بنية النص – لغته وشخصياته وأحداثه وزمانه ومكانه وحوارته ووصفه –وبنية العنوان، أحلام الجماعة أو الأفراد كأبنية صغرى مثل: حلم الأم الابن، الشاب، المعلم، التلميذ، الشرطي... وغيرهم، أي حلم الجميع بحياة مستقرة هادئة، تلك الأحلام التي تحوّلت إلى كوابيس، وإلى أزمات انهارت فيها القيم وتفكك عبرها المجتمع والسلطة؛ فعبّرت عن هشاشة النظام وفساده ثم تآكله من الداخل، وبالتالي عجزه عن ترميم نفسه. وانطلاقا من النقطة الأخيرة المرتبطة بالنظام، يمكن القول إن القلاع في بعض أوجهها أيضا تمثّل: الرؤساء، الأنظم، السلطة، الشرطة، القادة... فكلها كانت عبارة عن هياكل صدئة مهترئة قديمة، ذات تفكير رجعي مدّمر، عصَفَ بالبلاد بسبب قوة الأصوات المتعارضة، وغياب ثقافة الحوار بين كل هذه الأطراف.

2- عتبة الغلاف- البنية والدلالة:

لمَّا كان للعنوان كل هذه السلطة في الكشف عن الدلالة النَّصية، فإن ذلك استدعى منَّا مقاربة صورة الغلاف كبنية لغوية متضمنة لكل هذه الأصداء، بوصفها شكلا حاوِيا لصورة فنية للقلعة تمثل بناءً معماريا متواشجا مع بنية العنوان في مظهره اللغوي، مثلما نراه ماثلا في الصورة الآتية التي نلمس فيها تطابقا واضحا بين العلامة اللغوية والصورة البصرية غير اللغوية.



الملاحظ هنا، أنه وبالرغم من الاقتصاد اللغوي للعنوان وكثافته، إلا أنه كان شارحا معبّرا مفصّلا استطاع البوح بما يحمله النص، سواء على المستوى الطباعي الكتابي، أو على مستوى الصورة البصرية بوصفها علامة سيميائية تحمل أبعادا دلالية، تسهم في رسم بنية العنوان الذي "يتشكل من صور فوتوغرافية أو رسوم تجسيدية أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكلات لونية وخطية، وتلخيص مقصدية متنه واختزال فكرته العامة"[1].

تشير الصورة فيه إلى معمار إسلامي مزخرف يحتوي على رسومات دقيقة، لكنها غير واضحة بسبب قِدمها، وقد بدت متساقطة هشّة، وأعمدتها وحيطانها محطّمة، امتزج فيها اللون الأبيض مع اللون الأسود ليخلقا لونا رماديا يعبّر عن اللاشيء، الضياع، التلاشي، الانهيار والحياد، التهاوي.

تكشف صورة القلعة المحطمة، بألوانها الحيادية البيضاء السوداء والرمادية، إضافة إلى اللون البنفسجي القاتم، على وجود عدة دلالات رغم أن الدال واحد، أما في ما يخصّ بنية اللوحة فيمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات الأعلى المنتصف– والأسفل، وكل جزء منها يوحي بدلالة مغايرة فالأسفل هو قاع المجتمع بقيمه وبمعتقده أي أعمدته المتينة، أما المنتصف فهو الحاضر المتأزم أما الشق العلوي فيشير إلى المستقبل الذي يشبه السديم، لأنه غير واضح.

ولو أخذنا بعين الاعتبار –من زواية أخرى– اللون كمؤشر غير لغوي مقصود الدلالة، وبحثنا في معانيه وتركيبته الدلالية، فإننا نجد بأن تركيبة اللون الرمادي تعني بأنه خالٍ من أي إثارة أو اتجاه نفسي، بوصفه لونا محايدا، إنه منطقة ليست آهلة ولكنها على الحدود، أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها، بمعنى مهجورة؛ فتتشاكل هنا دلالته والصورة

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص95.

المجسدة على الغلاف التي طغى عليه اللون الرمادي، أي لون الاسمنت، ولون الجدران العارية المهترئة المتساقطة القديمة فهي أرض خراب تؤسس للشتات والضياع، أما عن اللون الأبيض– الذي بدا محتشما قليل التجلي– فإنه يرمز لتلك الأرواح الصادقة التي دافعت عن الوطن (الجزائر)، وأوصلته إلى بر الأمان وأعادت للدولة هيبتها، وللبلد استقراره، وللمجتمع الهدوء والاطمئنان رغم مرارة الفقد، ولعل هذا ما تعكسه دلالة هذا اللون الذي يشير في بعض معانيه، إلى ضوء الأمل الخفي، والطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل **نعم** في مقابل **لا** الموجودة في الأسود، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثّل البداية في مقابل النهاية، أما عن اللون الأسود: فإنه رمز للحزن والألم والموت، كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ويدل كذلك على العدمية والفناء، وبالنسبة للون البنفسجي القاتم المؤطر للصورة فيمكن القول بأنه يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية، كما يوحي بالأسى والاستسلام[1]، كما أضفى اللون البنفسجي العاتم بعدا دلاليا عميقا سلبيا يفيد الانتقال من الحياة إلى الموت إذا لا يعني هذا اللون "العبور الربيعي من الموت إلى الحياة، أي الارتقاء، وإنما يعني العبور الخريفي من الحياة إلى الموت أي الانغماد"[2] والتَّلاشِي وهو متناسب تماما مع الأسود؛ أي لون العتمة والليل والظلمة والخوف في ليالي الاستعمار، وبعدها ليالي العشرية السوداء، التي تحوّل فيها النهار إلى ظلام دامس، بل كل شيء فيها كان حالكا، غابت فيها ومعها كل المعالم والقيم والمبادئ، الجميع بريء والجميع متّهم.

لم يستخدم الروائي هذه الصورة اعتباطا، بل كان توظيفه مقصودا، فنُحِتَتْ بدقة عالية شكلا ودلالة، وقد ورد فيها لفظ القلعة بصيغ الجمع على واجهة الغلاف الأمامية والواجهة الخلفية، ليؤكد

---

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص ص 184–186 (بتصرف).

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2013، ص121.

وليثبت كل مرة أن النص لم يشتغل على قلعة واحدة، بل على عدة قلاع جمعتها حالة واحدة وهي التآكل، وتتشاكل هذه الصورة بموادها المختلفة المُؤسسة لبناء القلعة مع تركيبة بناء الدولة، فكلاهما يحتاج إلى مواد بناء قوامها الأعمدة الثابتة غير الواهية حتى تحمي البلد من التصدّعات ومن هجمات العدو، فمثلما تحمي القلعة بحصنها المنيع وقوتها العسكرية الدولة، يحمي ساستها وقادتها المجتمع كذلك.

ولعل نظرة فاحصة لمظهر الصورة وحالتها من الأسفل إلى الأعلى تبرز هشاشة بنيانها وتآكلها من الأساس؛ وبالتالي تهاويها وسقوطها من القمة إلى القاعدة أو القاع، فالهشاشة تنخرها من الأسفل متَجهة إلى الأعلى، أما السقوط فيكون بطريقة عكسية تناوبية تجعلها تتحطم وتتهاوى إلى الأسفل بشكل مقلوب.

ولمَا كانت وظيفة العتبة الأمامية كواجهة أولى هي افتتاح الفضاء النصي، والولوج إلى عوالم المتن الحكائي، فإن وظيفة **الواجهة الخلفية** هي إغلاق المتن وإنهاء سيرورة الحكي، وهذا ما توضحه الواجهة الآتية:

تستيقظ قرية عين الكرمة على وقع حادثتين مفجعتين تدخلانها في دوامة عنف تعصف بسكينتها. هجوم مسلّح على شاحنة الشرطة التي تحمل المساجين للمحاكمة يخلّف مجزرة مروّعة، واكتشاف جثة ابن موظف متقاعد من قطاع التربية داخل ساحة المتوسطة التي يقطن بها وهي ملطخة بالدماء. ما هي حيثيات وملابسات الحادثتين ؟ هل توجد علاقة بينهما إذ لا يفصل بين زمن وقوع الواحدة عن الأخرى إلا يوم واحد فقط ؟ هذا ما يحاول اكتشافه المحامي والسارد لأحداث هذه الرواية التي تغوص في حاضر وماضي شخصيات متعدّدة، من واقع هذا المجتمع الجريح ؛ شخصية المحامي الذي يتحسّر على ما وقع من تغييرات شوّهت وجه القرية الآمنة التي دخل إليها ذات يوم يحمل في محفظته أول تعيين له معلما في مدرستها ؛ الأستاذ المتقاعد الذي يكتشف جثة ابنه الذي تحوم حوله شبهة انضمامه إلى الجماعات المسلحة التي أعاثت فسادا ورعبا بأهل القرية وهو الذي كرّس حياته لتعليم الأجيال الجديدة معاني التنوير والحداثة ؛ الابن الذي يجد نفسه مساقا في دوامة أحلام كبيرة تحولت إلى كوابيس ؛ الأمّ الممزقة بين صراع زوجها وابنها، والتي تقاوم سرطانا يمتص حياتها يوما بعد يوم ؛ محافظ الشرطة الذي يحلم بدولة القانون، المولع بكتابات جان جاك روسو ؛ وشخصيات أخرى كثيرة من أعوان الشرطة الذين استغلوا الفوضى العارمة للاغتناء، وشباب حي "البراريك" الذين انساقوا هم أيضا، تحت ظروف حياتهم غير المستقرة خلف خطابات مغرية أوصلتهم إلى العصيان المسلّح...

تَعلو أصواتُهم جميعا وتتداخل وتتشابك، لتحكي مسارات هشّة، تشبّثت بقلاع تصوّرتها متينة وقادرة على حماية تلك الأحلام الواعدة، ولكن الزمن والحتميات التاريخية هدّت تلك القلاع من عليائها، ليجدوا أنفسهم عرضة للتآكل الزاحف المؤدي إلى زلازل داخلية مدمرة.

تبدو الواجهة الخلفية للرواية، على صلة وطيدة بمضمون النص، بل إنّ ما فيها يشرح ويفسّر تيمات الرواية بشكل مركز، مُلخِّصًا بطريقة مكثفة كل الأحداث بكلمات بؤرية بني عليها النص، أعاد فيها المؤلف تكرار العنوان، الذي أفسح له سمة التكوّن والاشتغال الدلالي في أبنية لغوية أخرى، ولعل بيت القصيد أو الحبكة تكمن في هذه الأسطر التي شيّدت كنص ختامي عوالم السرد، حين قال فيها المؤلف واصفا شخصياته: (تَعلو أصواتُهم جميعا وتتداخل وتتشابك، لتحكي مسارات هشّة، تشبّثت بقلاع تصوّرتها متينة وقادرة على حماية تلك الأحلام الواعدة، ولكن الزمن والحتميات التاريخية هدّت تلك القلاع من عليائها، ليجدوا أنفسهم عرضة للتآكل الزاحف المؤدي إلى زلازل

داخلية مدمرة) فأعطت هذه الفقرة الختامية للقارئ صورة مصغرة عن الرواية قبل أن يلج إلى فضائها العام، حتى يزول عنه الارتباك والتساؤل والدهشة والانفعال والحيرة، وتنسجم مع أفق توقعه لمضمون النص.

3- العنوان وتوالد دلالته في المتن-من المطابقة إلى الاختلاف:

لم يكتف المؤلف بعنونة الرواية بعبارة "القلاع المتآكلة" في الواجهة فقط، بل نجده يستحضرها ويوظفها داخل النسيج السردي، وفي أكثر من موضع حتى يوطد العلاقة بينهما ويبرز أوجه التشابه فذكر قلعة المحاماة، قلعة الأمن، قلعة المهاجرين الذين تسلقوا وظفروا بحصون منيعة، ولم ترد تركيبة العنوان كما هي في صورة الغلاف، بل اتَخذت أشكالا مغايرة: من بينها قلاع حربية، قلاع محمية قلاع محصنة، كما وردت بصيغتي المفرد والجمع في عدة مواضع، نذكر من بينها الأمثلة الآتية:

التركيب	المقطع من الرواية	الصفحة
تحصنو خلف قلاعهم	بعد ذلك تحصّنوا خلف قلاعهم وأحاطوها بالحرّاس والمتاريس، وطلبوا من الشعب المسكين أن يساعدهم في القضاء على الوحش الجبّار.	16
قلعة متعفنة	ولكن الولاية لم تحرّك ساكنًا. الولاية... ما هي إلا قلعة متعفنة تُحصّن أسوارها بتكديس الملّفات، وتسطير القوانين المُعجزة، وإقامة أسوار من أعوان الأمن والبوّابين عند كل طابق.	110
القلاع المحصنة	القافزون تسلّقوا وتحصّلوا على منازل في القلاع المحصّنة التي ذكرتها	16
حصّن المحامون قلاعهم	ما الغرابة إنْ حصّن المحامون قلاعهم وسدّوا الثغرات التي تمكّن الغزاة أمثالنا من قضم جزء من أرباحهم؟	38
قلاع حربية	مقرّاته قلاع حربية يمارسون بداخلها أبشع أنواع التعذيب ضدّ معارضي السلطة والوجوه التي لا تجلب رضاهم.	162
قلاع محمية	ولكنه لم يبادر، مثل عادته، بشتم الإرهابيين الإسلاميين الذين	196

	يتسبّبون في خراب البلاد وإبادة المواطنين البسطاء وإن كانوا من رجال الشرطة والجيش. أمّا الجنرالات المتسبّبون بهذه الأزمة فيعيشون في قلاع محمية، بعيدة عن كل أذى.	

جدول (2): تناسل دلالات العنوان في المتن

يؤكد تكرار العنوان في المتن بأكثر من شكل(قلاع– قلعة– قلاعهم– حصونهم– المتآكلة المحصنة– المهترئة) على العلاقة الوطيدة بين المتن وما قبله، تتناسل فيه الدلالات لتعيد تشكيل وبناء المعاني المقصودة، ولا يؤكد مثل هذا الاستحضار"سلطة العنوان على النص فقط، وإنما يؤكد أساسا بعض مظاهر التوالد والتنامي وإعادة الإنتاج التي يحققها العنوان ضمن نص الرواية، ولتلك المظاهر منطق تأليفي يوحد من جهة بين مستويات الاستحضار والتحقق النصيين، وينزع، من جهة ثانية نحو تأكيد ضرورة فهم دلالة العنوان في ارتباطه بالسياق الحكائي العام والمؤطر لنص الرواية"[1] للعلاقة الوثيقة بينه وبين المتن الحكائي.

نخلص في ختام خطاب العنونة وحواريته، إلى أن الدلالة تتضح حين الربط بين العنوان وصورة الغلاف بواجهته الخلفية والأمامية ثم المحتوى؛ أي المتن الحكائي، عندئذ فقط تتجلى الصورة وتكتمل الدلالة، بشكل متناغم يوضّح الموضوعات الكبرى التي اشتغل عليها النص: رمزا وإيحاء ودلالة وشكلا، ويؤكد تضافر كل منهما أنَ الخطاب الروائي يحمل في طياته أبعادا سياسية واجتماعية وتاريخية متعددة، اشتغلت في أكثر أوجهها على العشرية السوداء كحدث أساس أولا، ثم تناسلت منه الموضوعات الأخرى، تقديما وتأخيرا، عودة واستذكارًا واسترجاعًا لسلاسل الدم، بدءا بحرب التحرير ثم أزمة العشرية السوداء، وما رافقها من ظواهر وممارسات استبدادية متسلّطة قاهرة للتعددية وقامعة للديمقراطية، بل حتى لحرية التعبير.

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص20.

ثانيا- اللغة وتباين مستوياتها السردية:

إن علاقة الإنسان باللّغة علاقة وجود وكينونة، كونها أداة للتعبير وللتواصل، تمثّل التفكير والتخييل، بل لعلها المعرفة نفسها، وتتوسّع دلالتها لتشمل الحياة بأكملها، وما تنطوي عليه من تحاور بين المتعاملين بها، وما يرافق ذلك من عمليات التفكير داخل نطاقها أو بواسطتها، إذ لا يعقل أن يفكّر الإنسان خارج نطاق اللّغة التي تتيح له أن يعبّر عن أفكاره فيبلّغ عما في نفسه، ويعبّر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه[1]، سواء أكان ذلك عن طريق توظيفها توظيفا غير أدبي، أو أدبي ينطوي على قدر من الشعرية، بشحن الألفاظ بدلالات خاصة مُنزاحة عن معناها التواضعي، لتصبح أداة طيعة يشتغل عليها وبها المبدع انتقاءً وتركيبا، عن طريق مبدأ الاختيار الذي يسمح له بانتقاء وتأثيث نصه من المعجم العام للغة، الذي يتميز بالدينامية، مواكبة لحركات التجديد والمثاقفة التي تسمح باستحداث ألفاظ وتوليد أخرى، أما إذا انصرف الشأن إلى لغة الرواية تحديدا، فيمكن القول إنها رمزية ومتعددة تتداخل فيها عدة مستويات لغوية، يعني أن الرواية إنتاج لغوي بالدرجة الأولى تعتمد في نظامها على الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، واللغة فيها ليست وسيلة فحسب بل غاية، وهذا ما يحلينا إلى الجزء الثاني من التعريف القائل إن الرواية رمزية، كونها تحاول عن طريق المتخيل إعادة بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية[2] تنسجم مع الموضوع، لتخلق عالما متخيلا يوازي العالم الواقعي.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998 ص93.

[2] ينظر: آمنة بلعلى، فضاء المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، ط2، 2011، ص85.

لا تستند العلاقات اللغوية الحوارية التفاعلية إلى معطيات علم اللغة فحسب، بل تتجاوزها إلى استحداث نظام مغاير لصيق بالسياق، وظيفي ينشأ وفق نطاق تبادلي مضاعف، تتعالق فيه مع غيرها فـ "كل لغة لا تتكشف في أصالتها إلا وهي متصلة بجميع اللغات الأخرى المدمجة داخل الوحدة نفسها المتناقضة للصيرورة الاجتماعية، وفي الرواية، تكون كل لغة وجهة نظر، ومنظورا اجتماعيا– إيديولوجيا للفئات الاجتماعية القائمة ولممثليها المجسّدين، وإذا لم تُفهم اللغة على أنها منظور اجتماعي– إيديولوجي فإنها لا تستطيع أن تفيد كمادة للتنسيق، ولا أن تصير تشخيصا للغة"[1] وذلك راجع إلى طبيعة الخطاب الروائي الانفتاحية والعابرة، التي تمتح من الخطابات الأدبية وغير الأدبية، فضلا عن هذا، فإنه –الخطاب الروائي– يغطي في بنيته كل فئات المجتمع، ويسعى لتمثيل لغاتها التي تعكس تعددية وتباين مستويات اللغة السردية، ضمن الفضاء النصي الذي تتصارع فيه الشخصيات بأفكارها وإيديولوجياتها في نطاق علاقاتها التفاعلية، عاكسة أفكار الروائي ورؤيته ومجسدة لأنماط وعي شخصياته ورؤاها حول العالم.

وإذا نظرنا إلى القلاع المتآكلة، فإننا نجد بأن لغتها السردية قد تعددت وتنوعت وغطت كل الفئات الاجتماعية، بثقافاتها المتباينة وألوانها وأشكالها وأعمارها، وقضاياها وهمومها، وأصواتها أو نبراتها، فشملت لغات فرعية مثل: **لغة ربات البيوت:** الأم، الأخت، الزوجة، الابنة، **ولغة الأب** بوصفه سلطة قوية توكل إليها مهمة السيطرة؛ ممثلة في الجد، الحفيد، الابن، العم... بعدّها لغة ذكورية تابعة للتيمة نفسها، أو للتصنيف ذاته، **ولغة أخرى سياسية** يمثّلها صوت السلطة بأجهزتها التابعة لها، من أعلى ممثل وصوت على رأس البلد إلى الموظف البسيط، بما فيها سلك القضاء، الشرطة، الأمن العسكري، الجنود، الضباط، القادة...، إضافة إلى **اللغة المهنيّة** الخاصة والعامة: مثل: لغة الموظف بقطاع الدولة، أو الموظف البسيط، أو البطال، وأخيرا **لغة الساحة العمومية**

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص160.

التي يمكن تقسيمها إلى عدة أنماط وأشكال هامشية ومركزية، وحتى يمكن تصنيفها إلى لغة القرويين ولغة المدنيين، وتمثّل هذه اللغة الأخيرة صدى لأصوات المجتمع بكل فئاته، بعيدا عن التصنيفات السابقة التي تركن إلى قوالب نموذجية لا تخرج عن نطاقها، لأن لغة الساحة العمومية متحرّرة عفوية يتخلّص فيها وعبرها الجميع من القيود، فيعبرون عن آرائهم بعيدا عن الرتابة، ونجد كذلك **لغة طابو الجنس** التي عرض من خلالها المؤلف لمشاهد محظورة قصدا، حتى يُفكّك ويكشف ويكتب عن كل ما هو مسكوت عنه في المجتمع؛ أي عن الظل/ الهامش بوصفه حياة موازية تشمل كلا من خطابات الجسد وقضايا الاغتصاب، الإجهاض، الحب، وكذلك النهب، السطو والسرقة، العنف... وغيرها من موضوعات الفساد.

يستند الروائي إلى هذه اللغات المتعدّدة في عمله، بغية الكشف عن مختلف التغيّرات في السلوكات والفضاءات والأزمنة التي طرأت على المجتمع، وبالتالي تَرجَمَتِها لغة الخطابات المؤطرة لثقافة الأفراد، والبيئة التي تعكس مختلف الصراعات، وهذا ما يؤكد الطبيعة الإيديولوجية للغة التي تعدُّ "فضاء من العلامات، فيه وبه يتكوّن التعبير: فالناس الذين يعيشون في مجتمع، يمارسون نشاطهم التعبيري في هذا الفضاء الذي تستقل فيه العلامات والذي يشكّل، بحكم هذا الاستقلال مستوى معينا من مستويات المجتمع، عليه نرى إلى النشاط الثقافي في حقوله المختلفة: كالحقل السياسي، مثلا، وحقل التشريعات الحقوقية، أو حقل المعتقدات إلخ.."[1].

هذا من ناحية الموضوعات المطروقة، وبناء على تصنيف الشخصيات وتراتبهم الاجتماعي والفكري، أما على مستوى طبيعة اللغة المستعملة في الخطاب وتصنيفها خطابيا، فإننا نجد بأن

[1] يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ص ص21، 22.

هناك مزجا بين اللغة الفصيحة والدّارجة والمعرّبة أو الدخيلة، وإشارات أخرى إلى لهجات أو لغات أجنبية كالفرنسية والانجليزية.

1- اللغة الفصحى:

معلوم أن لغة الكتابة الإبداعية عامة مُراوِغة "قلقة، متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الأطوار"[1]، ورغم ذلك فإن هناك استثناءات مغايرة، لا تُبئِّر على اللغة من الناحية الجمالية فحسب، بل تربطها بطبيعة الموضوع الذي ستُعالجه في علاقاته بمعطيات الواقع الإجتماعي، والشرائح الاجتماعية التي يضُمّها، حتى تعيد سرد كل ما هو مسكوت عنه ومحظور من منظورات أخرى تفكّكه وتعيد بناءَه، ولو تأملنا قليلا في المنجز السردي الحداثي والما بعد حداثي لوجدنا أن الرواية "كما تُكتبُ اليوم، بحسها العالي وقدرتها على تغيير الرؤى والتمثيلات الجاهزة، بأخرى أكثر جرأة وديناميةً، ليست بناءً تخييليا من تشبيهات وصور بسيطة أو مركبة لإدراك معان مجردة فقط، ولكنها نسق فسيفسائي وثيق الارتباط بالواقع في كل حركاته الموروثة والجارية، وبالذهن والشعور والخيال والرمز ضمن أبعاد دينية وتاريخية واجتماعية وثقافية، تخوض سبلا مختلفة عن المألوف في خلق حياة حقيقية غير فانية، لتجاوز تلك القناعات القاتلة"[2].

وهذا ما وجدناه في رواية القلاع المتآكلة، التي امتازت لغتها –الفصحى– بنوع من القوة والتماسك، بعيدا عن اللغة الشعرية الأدبية البيانية، فكانت مُناسبة جدا لطبيعة موضوع الأزمة وتمثُّلاتها على عدة أصعدة، تسرد الأحداث التاريخية، السياسية، الواقعية مستعملة الرمز في بعض

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص108.

[2] شعيب حليفي، ثقافة النص الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2016، ص6.

الأحيان والإيجاز أو الاقتصاد اللغوي، مُركزة على تنامي الأحداث الرئيسة والفرعية، بشكل متناوب يستوعب كل مستويات الخطاب سواء منه الواقعي للشخوص الحقيقة، أو الشخصيات المتخيلة نظرا لتضمُّنها وثائق ورسائل رسمية، فضلا عن الخطابات الدينية التي كانت تُلقى في المساجد والخطابات السياسية للقادة والرؤساء، إضافة إلى القرارات أو القوانين كما نجد ذلك في قضية التعريب.

ورغم إشارتنا إلى اشتغال الرواية في بعض المقاطع وخاصة الحوارية على اللهجة العامية، إلا أن اللغة الفصيحة كانت طاغية سواء على مستوى السرد، أو الوصف، أو الحوار، فنجدها تلجأ إلى أسلوب الإقناع عبر الشواهد والشهود، التي كانت تستحضر لتدعيم الرأي وقطع الشك باليقين، وهو ما ألفيناه في قصة قتل الميلود، واستدعاء صديقه ليكشف لنا بلغة دقيقة عن تفاصيل الحادثة التي حوّرتها السلطة، وكذلك المرافعات التي كانت تُقام في المحكمة، إضافة إلى كلام القاضي بوصفه شخصية ذات سلطة فاعلة.

وقد أسهمت هذه اللغات الفرعية الخاصة، في إضفاء طابع الرسمية والخطاب السلطوي الأحادي، الأمر الذي أتاح للقارئ بعدّه شخصية متفاعلة، الانخراط في العملية السردية معبّرا عن رأيه وموقفه، بطريقة تجعله يسدّ الفراغات غير المتلفظ بها، أو التي أهملها الروائي وتجاهلها أو أجّلها قصدا.

وإذا كانت اللغة المنطوقة المتلفظ بها أو المكتوبة تؤدي دورا فعالا يكشف ويموضع العمل فإننا نجد بالموازاة معها ما يمكن أن نسميه لغة الصمت –بعدّها فعلا وموقفا– حاضرة بقوة في الرواية لأن البوح في بعض الحالات يؤدي إلى الموت، فيكون الصمت غنيمة حفاظا على النفس، وفي الوقت نفسه تضييقا على الذات، ويكون "قاتلا أمام العنف أو الديكتاتورية، فيغدو حينها صورة

للتواطؤ أو العجز، وبعبارة أخرى، فإن دلالة الكلام أو الصمت لا تمنح نفسها أبدا إلا من خلال الظروف التي تخاطر بها... فأن يصمت المرء أمر يعني الرضا وتكميم نفسه بنفسه"[1].

وهو بذلك يخالف ويعارض طبيعة الإنسان التواصلية مع الآخرين، خاصة إن كان مفروضا وليس اختياريا؛ لأنه في هذه الحالة يكون مرتبطا في أغلبه بالخوف، الكبت، الحذر، القمع، تكميم الأفواه في السياقات المناوِئَة، ويمكن عدّه بمثابة "العدو اللدود للإنسان التواصلي ومنفاه، إنه يتطلب فعلا طويّة وتفكُّرا ومسافة مع شغب الأشياء، وأنطولوجيا لا وقت لها للانبثاق إن لم يتم الانتباه لها"[2] ويحدّ هذا الصمت القسري من حرية التعبير، ومن محاولة تغيير الوضع أو مواجهة الآخر عبر الرد بالكلام، إضافة إلى لغة الصمت نجد إلى جانبها الأفعال والحركات، الرمز، الفجوات النصيّة، أو الفضاءات الدلالية غير الممتلئة.

نخلص إلى أن لغة الشخصية المتكلمة في الرواية على العموم التي أُوكِلت لها مهمة التعبير بلسانها أو بلسان الراوي، وبالتحديد في الأماكن الرسمية كانت لغة فصيحة، مُناسبة لطبيعة الشخصيات المثقفة، ومنها تلك الحوارات التي كانت تدور بينها، إما بوصفها مُشاركة في الحكي، أو موضوعًا له، وهذا ما سنفصّل فيه في جزئية الحوار.

---

[1] دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2019، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص15.

2- اللَغة العامية أو الدارجة:

هي تلك اللّغة التي تتضمّن الكلام الدّارج المتداول بين عامة الناس، والأمثال والأغاني الشعبية وغيرها، وتجدر الإشارة، إلى أن النقاد قد اختلفوا حول مسألة اختيار الكاتب لنوع اللغة التي يستثمرها في نصه، فقسم يرى بوجوب الاكتفاء بالفصحى لغة للرواية، وذلك لتعدد اللهجات المحلية مما يؤدي إلى عدم فهم الرواية لدى القراء، وقسم ثانٍ يؤيد توظيف اللغة العامية بمختلف لهجاتها، لأن هذا التوظيف يقارب الواقع، وقسم أخير يرى أن اللَّغة الأنسب هي اللغة الوسطى، أي المزاوجة بين اللّغة العامية واللّغة الفصحى، بغية تقريب الفصحى من الواقع ومن العصر مستفيدة من العامية وتراكيبها لأجل إبداع فني يحمل نكهة شعبية[1].

وتتكامل التقسيمات مع بعضها داخل النسيج الروائي، مع ضرورة تكييف العامية في حال استعمالها لتتناسب مع قواعد اللغة –ليحافظ النص على المستوى نفسه– حتى تكتسب مشروعيتها التداولية، لأن هناك "إمكانية اكتساب بعض اللهجات العامية، المشروعية داخل الأدب لكي تساهم في تطوير وإثراء اللغة الأدبية، فاللغة الروائية متعددة اللسان، فهي تدرج ضمن خطابها كلَ الأجناس التعبيرية الممكنة وكلَ اللهجات الاجتماعية "العاميات"، إنها لغة منضَّدة تنضيدا لسانيا ومهنيا"[2] كونها تحيل على العالم الخارجي، وتعكس الواقع وتتقاطع معه، إما في شكل مرآوي مطابق نسبيا أو في شكل مقلوب، رغبة في خلق عوالم موازية مناهضة له أو رافضة، متجاوزة أو متمرّدة، لكن تبقى هناك علاقة ودلالة تجمع العالمين الواقعي والمتخيل، هذا الأخير الذي ينقل لنا

---

[1] ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2 2015، ص ص179، 180.

[2] محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2009، ص52.

كل المستويات الأدائية لأفراد المجتمع بمختلف الشرائح والثقافات واللهجات، أو حتى الازدواجية اللسانية.

ولعل هذا ما يؤكد صلة اللغة الوطيدة بطبيعة الأشخاص المتكلّمين بها، الذين تعبّر عن حاجياتهم التواصلية، وتعكس ثقافتهم، كما تتجلّى فيها خصوصية البيئة التي تبدو بارزة من خلال خطاباتهم، فلغة سكان القرى والأرياف عادة ما تكون مختلفة عن لغة سكان المدن، التي تتّسم بالانفتاح والازدواجية، وبالإضافة إلى ملفوظات الشخصيات، تحضر الهيئة بما فيها الملابس، بعدها لغة ثانية غير لغوية رمزية تسهم في اكتمال دلالة المشهد، وترسخ أوجه الاختلاف بين كل الأطراف وهذا ما وجدناه في الرواية التي حوت بنيتها كل الفئات، فكانت بحق مجالا خصبًا لاشتغال الحوارية وفضاء نصيا للتعدّد اللغوي، ولنأخذ على سبيل لغة سكان قرية سيدي مرزوق، وبالتحديد العائلة التي ينحدر منها محافظ الشرطة أحمد، في تفسيرهم الغيبي لقضية موته وربطها بمسألة الشوق، كما جاء على لسان أخيه: "الموت كان يناديه... هكذا مع جميع المهاجرين... حينما يشتدّ الشوق في قلوبهم هذا يعني أنّ أحد أفراد العائلة ممّن لا يزالون في مسقط الرأس سيخطفه الموت، غالبًا ما يكون أحد الوالدين"[1]، تشير هذه اللغة –الفصيحة– التي وردت على لسان شخصية قروية أميّة إلى تمظهر البيئة وأثرها في تشكيل وتوجيه وعي الشخصية، هذا الوعي الذي بدا سطحيا خرافيا، غير آبه أو جاهل لحقيقة الموت/ الأجل في الإسلام.

والمُلاِحظ للغة رواية القلاع المتآكلة، يجد بأن المؤلف قد اختار لها عدة رواة وساردين وشخصيات تتناوب وتتبادل الكلام والحكي، فتارة نجدها تتلفظ بلغة فصيحة سواء كانت مثقفة أو أمية، وتارة أخرى تتلفظ بشكل مطابق لمستواها أي بلهجة دارجة، وأحيانا أخرى بلغة وسطى، مما

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2013، ص213.

أسهم في خلق تعدد لغوي وتنوع أسلوبي في النص، ونظرا لكثرة النماذج التي احتوت على اللهجة العامية اكتفينا، ببعض النماذج تمثيلا لا حصرا.

ومثال ذلك ماورد على لسان السارد متحدّثا عن غيره، فنراه يقدح في سلوكيات بعض الموظفين الصغار البراغماتيين الطافحة بالكبر والتعالي، المُتسلِّقة التي تبحث عن الراحة، ولا يهمها أحد سواها تلك الشخصيات التي أُفرغت من الإنسانية، رغم أن مجال انتمائها المهني هو الحقل الصحي الطبي بقوله: "أنْ تستمع إلى شكاويهم وهم يمسكون القلم بتأفف وقرف (طايْحَة على راسي غير أنا برك الخدمة يَحَوْسوا عليّ، الصحّ والوا، غير الريح، الفايْدَة ليهم والمصايَب لينا...)"[1].

ورد هذا الملفوظ بلهجة دارجة مجهول المتلفظ، كونه صدى لكل الأصوات العاملة المتكلمة في المستشفى–وغيره من القطاعات الأخرى– بعدّه مكانا مغلقا تجتمع فيه أغلب الشرائح أو الفئات الاجتماعية، لهذا طبيعي أن تكون اللغة في الفضاء العام عامية اللهجة كونها أكثر قربا وتشخيصا للوضع، وللفكرة المتداولة المتأصلة في ذهنية الموظّف الصغير الذي يرى أن كل من هو أعلى منه يتنعّم بكل خير، أما هو فمسحوق مغلوب على أمره، غارق في العمل دون رحمة.

إن المتأمل في المقاطع التي احتضنت اللهجة المحلية الدارجة في الرواية، يجد بأنها جاءت على مستوى الحوار، ورغم اقتصادها السردي إلا أنها عبّرت عن خصوصية النص، مستندة إلى المرجعية الفنية والاجتماعية واللغوية التي تميّز البلد، ولهجاته، رغم تقطُّعها وتمازجها مع الفصحى أو الألفاظ الدخيلة المعرّبة التي تشخص لغة النص.

فتعابير مثل **(وين رايح يا سي محمد)** التي ألفيناها في بداية الفصل الأول من الرواية، توحي ضمنيا وحسب السياق العام التداولي إلى التحذير والنهر والمنع، فالسي محمد مثلا تطلق

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص48.

على أي شخص مجهول الاسم والهوية– كما أن له صلة وثيقة باسم النبي صلى الله عليه وسلم؛ أي تيمنا وتبركا باسمه– وخاصة في المقطع السابق، فإنها تعني توقف يا هذا؟ من أنت حتى تتصرف هكذا؟ ابق مكانك ودعنا نكمل عملنا، هذا هو ما يتضمنه المقطع اللغوي الدّراج المكثّف الذي يضمر دلالة خفية، فيثير في ذهن المُخاطب انفعالا وردّة فعل بضرورة التراجع والانسحاب الفوري، ولا شك أنّ مثل هذه الاستخدامات؛ أي التراكيب اللغوية الشائعة (السي محمد مثلا) تسهم في إثراء اللغة السردية وإعادة حركية الذاكرة بتوطيد العلاقات ونقاط الالتقاء التي تواضع الجميع على دلالتها المشتركة في سياقاتها المختلفة.

ومن تمثّلات اللهجة الدارجة في الخطاب المباشر، نجد كذلك ملفوظا آخر ورد على لسان السارد عبد القادر، حين استرجع الماضي البعيد أيام طفولته البائسة، فعادت به ذاكرته إلى لحظة وفاة أخته المريضة، التي وجدها ممدَّدة على الأرض وعيناها جاحظتان، وبمجرد دخوله مع أمه الكوخ خاطبها –ظنا منه أنها مازالت على قيد الحياة– قائلا: "«فتيحة... فتيحة... رانا جينا... ما تخفيش...»"[1]، جاء الملفوظ العامي–بصيغة الخطاب المباشر كما لَفَظَتهُ الشخصية– الذي كان متقطِّعا متبوعا بنقاط حذف اختزلت فترة زمنية وجيزة، شخّصت ترقُّب وقلق الشخصية الساردة، الأمر الذي جعل القارئ يملء الفجوة مسبقا، معايشا لحظة احتباس الأنفاس متوقعا الأسوأ ومنتظرا حدوث عكس ذلك.

إضافة إلى هذا، نلمس استخدام اللهجة السوقية المبتذلة الساقطة، التي تحدث بها رشيد مخاطبا جلاديه في أكثر من مقطع متحدثا عن التعذيب الذي تعرض له – امتد فضاؤه النصي إلى أكثر من صفحة وموضع– بقوله: "أفضل سبل الهجوم في مثل تلك المواقف هو الصراخ والشتم

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص67.

والضرب إنْ أمكن. ففاجأت الجلّاد بضربة من قدمي اليمنى صارخًا: أولاد الكلب، خنازير، أولاد القحاب... بعد مدّة، دخل حارس، فكّ قيد يديّ، وحطّ أمامي قطعة خبز يابس تستطيع أن تصرع به شخصًا، وحساء باردًا أكثره مياه ملوّثة. أولاد الزنى شحّوا عليّ حتى في الأكل... صرخت في وجهه: «روحوا تقَوْدوا بكم بخْرَاكم». أطلق قهقهة ساخرة وقال: «آه، فهمت... تريد أن تموت... سنحقّق لك ما تريد»."[1]

ردّ رشيد على سلوكات جلاديه العنيفة بلغة سوقية نابية مستفزّة، ذات نبرة حادة صارخة تهين الطرف الآخر وتُحَجِّمه، لتتحداه من موقع متكافئ يضخّم أناه، مُفرغًا في ملفوظاته عذابات ذاته المهشمّة والمقيّدة، عبر خطاب الكراهية الذي تجلى من خلال: الشتم والتوبيخ واستهجان أفعال الضرب، مشيرا في الوقت ذاته وبطريقة غير مباشرة إلى تاريخهم القذر –بوصفهم نموذجا يمثل التابع في شكله السلبي المقتدي بالآخر البعيد المعادي/ المستعمِر– وعمالتهم التي فضحت تواطؤهم مع المستعمر، ردا على معاملتهم السيئة، وتعويضا للنقص والدونية التي شعر بها في المعتقل القاع /القبو، حين مارسوا وطبقوا عليه شتى وسائل التعذيب لاستنطاقه–جسّدتها المشاهد التراجيدية المبثوثة في ثنايا السرد– إضافة إلى الإغراءات والامتيازات التي طرحت عليه لتغيير رأيه، ومع ذلك لم يستسلم، بل بقي صامدا غير آبه بما يحدث معه، ولعل ذلك راجع في بعض أوجهه إلى الطابع المتأصل في شخصيته وتركيبته الناقمة على النظام والوضع، لا بل على البلد بكل ما فيه، الذي انفصل عنه روحيا ونفسيا، كاشفا عن مستوى الرداءة والانحطاط، ومع ذلك فإن المتلقي لم يتوقع ردة فعله بتلك اللغة السوقية، وخاصة عندما تكون صادرة عن شخص مثقف واعٍ وطالب جامعي متحرّر متشبّع بالثقافة الغربية، وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن صوت رشيد

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 174–176.

الصارخ بتلك الملفوظات ما هو إلا صوت المجتمع المقموع الذي يسرد تاريخ الظلم والقهر والتعذيب في الأقبية المظلمة التي تتفسخ وتتعفن فيها الجثث والأرواح تنكيلا وسحقا.

ومن توظيفات اللهجة العامية في الرواية، نجد بعض الملفوظات المتداولة على ألسنة الجميع والتي جمعنا بعضها في الجدول الآتي:

المقطع من الرواية	دلالته	الصفحة
اشتهرت بلقب «**عيْشة راجل**». كيف تتجرأ على ضرب زوجها؟ على الزوجة الطاعة والخضوع.	عيشة راجل رمز وكناية عن المرأة الرجلة القوية، أو المتشبهة بالرجال، إلا أنها توظف في أغلب الحالات بغرض الذم والتحقير	68
فحدث ما لا يتصوَّر. حدث ما لا يحدث. «**صْرا اللي ما صْرا عند حتى قوم**»	يعمل التكرار في ملفوظ رشيد سواء الوارد باللغة الفصحى أو العامية، على تأكيد الدلالة، وتضخيم قوة الحدث، التي كانت مُفارقة وغير متوقعة، قلبت الكثير من الموازين، وخاصة عند عودة الابن نبيل متغيرا بشكل جذري من القرية التي نشأ فيه والده. وقد جاءت الدارجة في هذا الملفوظ، كلهجة مرافقة ومساعدة لتأكيد وتشخيص المعنى بطريقة دقيقة	94
في المقهى، بمجرّد جلوسنا، صاح صاحب المقهى المكرّش، الواقف خلف المصرف الخشبي المهترئ، باتّجاه النادل: **يا وْلَد، شوف الأساتذة واش يشربوا... اقفز...**	عادة ما تكون الأماكن العامة بيئة خصبة لاحتضان الكلام العامي الذي يكون فيها عفويا، لأن الجميع يتحدثون بعفوية مطلقة متحررة من قيود اللغة الرسمية المهنية.	196
هيّا بنا عند سي عبد الحميد الجيجلي... ما رأيك في **دوّارة** ولا **دُبارَة حارّة؟**	يحمل المقطع العامي مسميات لبعض أنواع الأكلات الشعبية الجزائرية، التي جاءت مكتوبة بنبرة نطقها بالعامية، لتدل على الخصوصية الثقافية، وتؤكد الانتماء فعادة ما ترتبط المأكولات بمناطق معينة، وبثقافة محددة	200

	تشتهر بها، مثل: البيتزا الايطالية، القهوة التركية...	
هيا حرّك روحك...راه الجوع قطّعني	يدّل ملفوظ محافظ الشرطة على شدة الجوع، ويقابله بالفصحى: استعجل... إني جائع جدا، وتوظيف العامية هنا يعبّر بدقة عن الموقف، حتى إنه يرسم مشهدا سرديا يشخّص الموقف في ذهن القارئ.	200
فرّغ واش في جيبك	يقابل هذا الملفوظ بالفصحى (هات ما تملك من نقود..)، كنوع من تهديد الطرف المقابل وابتزازه بطريقة آمرة، بغية أخذ المال عنوة.	217
«الحلّوف راه جاي عندك». رانا اقْضينا على الحلّوف... رانا اقْضينا عليه...	تستخدم كلمة **حلوف** في اللسان العامي للتعبير عن حقارة الطرف المقابل، وهي مرادفة للفظ (الخنزير) بالفصحى. وتوظيف كلمة حلوف هنا، كان على سبيل المسخ؛ أي تحويل الإنسان وإنزاله إلى مصاف الحيوان، المعروف عنه القذارة، وهو مشابه كثيرا لسلوكات الرجل الإرهابي الجشع الذي يستغل المستضعفين، ويهددهم بالقتل في حال ما إذا لم يستجيبوا لمطالبه المادية، إلا أن محاولاته باءت بالفشل وتعرّض للقتل من قبل سكان القرية، الذين رفضوا سلوكه.	219
«الكحلوش القصير».	تستعمل مثل هذه التراكيب العامية للتمييز بين الأشخاص، كنوع من التفريق الذي يحجّم الفرد شكلا ولونا.	222

جدول (3): توظيف اللهجة العامية في الرواية

انطلاقا من الملفوظات الدارجة الواردة في الجدول، يمكن القول إنها جاءت مختلفة ومتعدَّدة تجمع في طياتها وتعبّر عن أصوات المجتمع بشرائحه، فجسّدت وشخّصت الكثير من المواقف التي

كانت فيها مطابقة للسياق الكلامي الواردة فيه، وعبَّرت عن الثقافة، واللَّغة السوقية مثل لغة السب والشتم كما هي ماثِلة وموجودة في الشارع.

تندرج ضمن العامية لغة أخرى متناسلة منها تابعة إليها، لصيقة بها وهي **لغة الساحة العمومية** – لغة عامة الناس الذين يشكلون صورة المجتمع– التي تعبّر عن مختلف هموم الفئات الإجتماعية كونها صادرة عن قاع المجتمع، فتصوّر مختلف الأوضاع بشكل مرآوي يعكس حياتها وانكساراتها وأزماتها وكل ما يتعلق بها أو بمحيطها. فلما نقول عنها أو نخصّصها بسمة الساحة العمومية؛ فإنّ ذلك يجعلها مرتبطة منطقيا وآليا بالأماكن الشعبية التي تختلط وتمتزج فيها كل الطبقات بالأماكن العامة مثل: المقاهي، الحانات، الأسواق الشعبية، التجمعات، الاحتفالات التي تتلاشى فيها الفوارق وتزول الحدود والأقنعة، وقد سمحت لنا هذه الأماكن العامة بتتبع طرائق تعبير المتكلمين في أوساطها التي طُبعت بسمة التحرر، والتحدث بحرية، فكانت تعلو فيها الأصوات لأن الجميع تخلّص من أعباء الرتب، كما وجدنا ذلك مجسّدا في الحانات التي مثَّلت مكانا للحوارات الخصبة بين المثقفين، إلى جانب المقاهي والمطاعم كذلك، فضلا عن احتوائها لكبرى الأحداث والجرائم التي دارت فيها– مثل جريمة قتل الشرطي الذي ترصَّده عبد الحميد، مغتنما فرصة انشغاله باختيار حذاء من السوق الشعبي فأطلق عليه رصاصة أردته قتيلا– إذ عادة ما تكون هذه الأماكن أقل حراسة، وأقل تشديدا ورقابة من غيرها، لذا يُستبعَد فيها حدوث جرائم القتل بالرصاص وسط المارة المدنيين المسالمين، لأن المجرم يكون أكثر حرصًا على سرية العملية حتى لا يترك أي أثر أو دليل يدينه، كونه يقتل بطريقة غامضة احترافية بعيدا عن الأعين.

كما تعبّر لغة عامة الشعب في بعض أوجهها عن الطبقة الكادحة الهشة، في سعيها الدائم لتأمين قوت يومها، ومن أبرز مَنْ مثّل هذه الفئة عبد القادر في طفولته، كونه ينحدر من أسرة فقيرة

فكان يعمل مع والدته في صناعة المكانس اليدوية بغية تحصيل بعض المال، وإلى جانب اللغة العامية لمسنا شكلا آخر من تمثّلاتها، عبّرت عنه بعض الألفاظ الهجينة ذات الأصل الأجنبي والمتداولة بين عامة الشعب، والتي جاءت معربّة تأكيدا على الهوية الجزائرية واعتزازا باللغة الوطنية، وفي الوقت نفسه رفضا وتحرّرا من الآخر المستعمِر، وقد وردت على ألسنة الشخصيات من ذلك: ميل فاي، ساحة أو سوق المكسيك، متر، الصالون، فيزات، الكاسْكيتة، أوتوروت الكونطوار، السَرْتفيكا والسكريتيرات الأتوماتيكية، أفلام الوسترن، مادموزيل، صندويتش، بروتوكولي ليمونادة، الجدارْميَة، كلاشنيكوف ماركة أديداس، الطاكسيات، التليكوماند، البوليس، تويوطا، بوني بونْجور، بالطو، جريدة لوموند ونجد كذلك أسماء الشخصيات الأجنبية ومن بينها: ماركس، إنجلز لينين، ستالين، تروتسكي، روزا لوكسامبورغ، تشي غيفارا، كاسترو، ماو تسي تونغ، مایاكوفسكي لوركا، نيرودا.

ارتبطت أغلب الألفاظ المعربة ذات الأصل اللّغوي الأجنبي الفرنسي في النص بأسماء الشخصيات، والآلات والأجهزة، إضافة إلى كلمات أخرى متداولة بكثرة مستجلبة من الآخر وخاصة المُستعمر، بلغته الثانية التي بقيت آثارها متجلية على لساننا وثقافتنا، مبرزة ومؤكدة لسمة التعدَّدية اللغوية التي تطبع لساننا.

ومن بين المقاطع التي تجلَّت فيها بوصفها لغة خطاب وتواصل، ما وجدناه في ملفوظ المحامي (ناصر بن تواتي)، الذي عانى من الفرنسة المفروضة عليه، وعلى كل من تلقى تعليمه في فترة ما بعد الاستقلال، الأمر الذي دفعه إلى تعلّم اللغة العربية لكي يحافظ على وظيفته ومكانته، تماشيا مع تطبيق قانون التعريب. وقد حدث هذا الصراع اللَّغوي أثناء حواره مع القاضي الذي فرض على الجميع المرافعة باللغة الأم، وحظر استعمال اللغة الفرنسية بوصفها لغة مستعمر

هذه الأخيرة التي دافع عنها المحامي –متحديا القاضي– قائلا: "«لا يوجد قانون يمنع المرافعة بالفرنسية». قال إن تعليمات الوزير الجديد تجبر المحامين على استخدام اللَغة الوطنية... «الاستعمار حاربناه بلغته. أتعلَم أيها القاضي أنّ بيان أوّل نوفمبر حُرّر بالفرنسية أوّلًا، ولم يعرَّب إلّا لاحقًا وأنّ غالبية زعماء الثورة كانوا من المُفرنسين». قاطعني قائلًا: «لا أريد أن أدخل معك في نقاش سياسي. تكلّم بالعربية أو اسكت. القانون هو القانون». فكّرت قليلًا ثمّ قلت: «سأرافع بالعربية الدارجة. ليست لغة أجنبية على ما أظن؟». ظننت أنّ المشكلة حُلّت، ولكن عندما قدّمت له نصَّ المرافعة ليدمجه داخل الملف، قال: «المرافعات المكتوبة تكون أيضًا باللغة الوطنية»"[1].

رغم أن الحوار قد ورد بصيغة خطاب مباشر فصيح، ينقل لنا ملفوظ الشخصيات مثلما جاء على ألسنتها، إلا أنه يتضمن بطريقة رمزية غير مباشرة هيمنة اللغة الفرنسية كمنطوق متداول في قطاع القضاء حينها، لأن المحامي ناصر كان في تلك الفترة لا يجيد العربية.

وبالإضافة إلى تجلي هذا النمط اللغوي المعبّر عن التعدد، نلمس حضورا آخر لها في بعده الرمزي، مُتمثلّا في شخصية المعلمة الفرنسية التي تلقى عندها عبد القادر وزملاؤه –من التلاميذ المتأخرين عن الالتحاق بصفوف المدرسة– دروسهم، بقوله: "جَمعونا نحن الذين فاتنا قطار التعليم في قسم واحد، وأدخلوا علينا فرنسية تعلّمنا أبجديات اللغة كانت جميلة فسلبت عقولنا وأجّجت شهوتنا النائمة"[2].

على الرغم من أن الروائي اكتفى بوصف جسدها، ومهنتها دون التفصيل في لغتها، إلا أن توظيفه لها قد جسّد علاقة المُستعمِر بالمستعمَر المستمرة حتى بعد الاستقلال، مُركزاً على شكل

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص40.

المعلمة قبل مستواها الثقافي، عبر وصف حسي صوّر تفاصيلها الخارجية، في مشهد إغرائي – اكتفينا باستحضار جزء منه في هذا السياق– اختزله ملفوظ عبد القادر، أحال إلى الصورة النمطية السائدة التي تعكس الذهنية العربية المغلقة المغلفة بالشهوات، فانبهار الإنسان الجزائري بالآخر الفرنسي هو انبهار مغلوب وتابع بغالب، هذا الأخير الذي يعمل على إظهار نفسه بوجهه الملائكي الجميل وشكله الأنيق وثقافته ورُقيّهِ حتى يخفي بشاعة أطماعه، وما ذلك إلا وسيلة ممنهجة من قبله لتشتيت انتباهه تبعده عما يضمره له من أحقاد ومخططات تستهدف زعزعة اللغة عبر فرض الفرنسة.

3- لغة الجماعة الاجتماعية المهنية(Jargons)/ لغة المهن:

تسمى كذلك باللَّغة الحِرفية، وهي نوع خاص وثيق الصلة بصاحبه ومهنته، التي تُمثّله وتعبّر عنه وعن الطبقة التي ينتمي إليها، أو الجماعة التي تشترك معه في الوظيفة، فتكون لغة قِطَاعِية خاصة ذات مُواضَعَة مضاعفة داخل متن الرواية، نظرا لأن "لغاتها ليست إلا أقنعة"[1] قد لا تفهم –أحيانا– خارج نطاق الفئة التي تتعامل بها، كونها صدى لأفكارهم ولتطلعاتهم، ومستواهم الثقافي والعلمي.

تُبْرِزُ لغة الرواية في نسيجها السردي الداخلي –بوصفها محضنا ثقافيا اجتماعيا وتداوليا– نسقا من اللغات الحِرفية للمهن، ولمختلف الفئات الاجتماعية، وللأجناس التعبيرية وطرائق الكلام التي تتضافر وتنسجم فيما بينها بطريقة حوارية، مُشَكِّلةً تعدّدا لسانيا اجتماعيا وصوتيا، نتيجة تنوع

[1] Mikhail Bakhtine, Esthetique et theorie du roman, Traduit du russe par Doria Olivier. Ed gallimard-Paris, 1978, P96.

الأصوات الاجتماعية المتحاورة داخل النص، عبر الوسيط اللغوي الذي يعكس التحولات التي تطرأ على المجتمع، ويصوّر بشكل تخييلي دقيق الصراعات الاجتماعية والفكرية.

يعمل هذا التحاور أو التعدّد اللّغوي على تحرير النص الروائي من سلطة اللغة الواحدة ذات الرؤية المغلقة، إلى الإنتاجية الدلالية الدينامية، ويدفعها إلى الإحاطة بموضوعها عبر التعدَّد اللساني والصوتي والأسلوبي، كونها تجمع داخل بناها وحدات لا متجانسة عبر علائق حوارية تُكوِّن عالمها الدَّال، فتصبح الرواية وفق هذا المنظور الباختيني "نظام لغات تنير إحداهما الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، لأن ذلك قد يسطّح العمل الأدبي الروائي، ويطمس كافة أبعاده"[1]، كونه يستند إلى التفاعل الحواري الذي يمنحه مقومات وجوده في ظل العلاقات المتبادلة داخل حيز الخطاب، وربما لهذا نراه –باختين– ينفي قيام الرواية على لغة واحدة ووحيدة، لأن خطاب المتكلم يتفاعل مع ملفوظات الغير باختلاف فئاتهم، وطرائق تعبيرهم بناء على استخدامهم للغة.

لقد أثار (بيير زيما)(Pierre V.Zima) هذه المسألة اللغوية، حين تحدث عن لغات الجماعات الاجتماعية واللَغات المهنية، وهي تركيبات نظرية غير موجودة كظواهر "Phénomènes" مبنية على الملاحظة والتجربة، كونها تظهر دائما في شكل خطابي، فلغة المهنة لها خطابها الخاص بها، ونجده محدَّدا بوحدات معجمية بإمكانها امتلاك صفة دلالية، فمثلا لغة جماعة ليبرالية أو ماركسية تتشخَّص باعتبارها خطابا قياسا للوحدات الخاصة، حيث كل وحدة يمكن أن يكون لها أثر يوحي بمؤشر ما "indice" ويسمَيه "زيما" لغة الجماعة الاجتماعية الخاصَة/السوسيولكتية "sociolecte"

[1] وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق، مج 14، ع 3، 1998، ص 57.

فالإيديولوجيات هي لغات جماعية أو يمكن اعتبارها كذلك، ومن ثمة فكل خطاب إيديولوجي متصل بمصالح جماعية اجتماعية خاصة، قد تتعارض وقد تتفق مع غيرها[1].

وانطلاقا مما سبق ذكره، يمكن القول إنَّ اللغات المهنية التي حوتها الرواية، كانت طاغية وحاضرة بقوة، فنجد فيها لغة: الطبيب، العالم، رجل الدين، الصحفي، الأستاذ، العامل البسيط، الفلاح المحاسب، القاضي، الرئيس، السياسي، المحامي، الشرطي، محافظ الشرطة، الدركي، رئيس البلدية المدير، المفتش، الموظف المتقاعد، العقيد، الضابط، التاجر، الصائغ، الفحّام، الحارس، رئيس المصلحة، مدير المستشفى، الجندي، الطالب الجامعي بتخصصاته المختلفة (تاريخ/ عبد القادر فلسفة/ رشيد، لغة انجليزية/ نصيرة...)، عاملة النظافة، إضافة إلى ابنة رشيد في المجال الطبي مخبر طبي في كندا،... وغيرها من المهن الأخرى.

تكشف هذه الأصناف اللغوية الخاصة ذات الصبغة المهنية، وتؤكد الانتماء وتعكس التعدَّدية لكونها غير محايدة، ومعبّرة عن الوعي الجماعي لهذه الفئات، هذا الوعي الذي "يعمّق اتجاها موحدا للمشاعر والطموحات والتطلعات والأفكار عند أفراد الطبقة الواحدة، المتجانسة معرفيا واقتصاديا واجتماعيا"[2] من خلال ملفوظاتها التي تنمِّطها وتصنفها إلى أنواع متباينة مقصودة "تبقى متنازِعة مخترقة بالمقاصد ومشبّعة بالنبرات، واللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش فيها ليست نظام أشكال معيارية مجرّدا، بل رأيا متضاربا مشخّصا في العالم. الكلمات كلها تفوح منها رائحة المهنة، الجنس أو الاتجاه الأدبي، الحزب، عمل معيّن، إنسان معين، جيل معين، عمر معين، يوم معين،

[1] ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2014، ص144.

[2] Lucien Goldman : le dieu caché, ed Gallimard, paris, 1983, p27.

ساعة معينة. كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة اجتماعيا"[1].

ولِنأخذ أمثلة عليها يلزمنا أن نبدأ من أدنى تصنيف إلى أعلاه، الذي يكون فيه العامل البسيط أو الفلاح أو البطال... في أسفل القاعدة، نظرا لأن هذه الفئة تشكّل الطبقات الهشة ذات الصوت المقموع الخافت غير المسموع؛ أي الصوت الذي ليس له تأثير وغير معترف به، إلى جانب الأصوات الأخرى الأكثر فاعلية بسبب مكانتها الاجتماعية، المتمركزة في سلم التراتب الاجتماعي والاقتصادي وسنتعين هنا ببعض النماذج التمثيلية لتوضيح الفروقات بين اللّغات الخاصة، بدءا بالصنف الأول الذي اخترنا لتمثيله الفئة الشبابية العاطلة عن العمل، التي اختارت الجوسسة والوشاية كي تُرَمّم بها نفسها ووضعها المتأزم، مقابل الحصول على مبلغ جيد يضمن لها عيشا كريما، وقد ورد المقطع الخاص بهذه الفئة، في سياق نقاش عام قال فيه عبد القادر: "بالأمس فقط اتّصلت بنائب محافظ الشرطة، المفتّش سليمان... وقال لي بأنّهم أوقفوا مجموعة من شباب عين الكرمة الذين يشكّلون القاعدة الخلفية للإسلاميين المسلّحين، أولئك الذين تجدهم يوميًّا مسمّرين في الأرصفة وفي مداخل العمارات يراقبون الداخل والخارج. بطّالون ومن عائلات فقيرة، ومع ذلك يرتدون ملابس فاخرة آخر صيحة. من أين تأتيهم الأموال إنْ لم يكونوا يتلقّونها من هذه الجماعات؟"[2].

يجسِّد المثال علاقة الهيمنة بين أطراف متباينة المصالح، يؤثر فيها الأكثر قوة بطريقة غير مباشرة على الأضعف مُستغِلًّا حاجته التي تجعله يلجأ فيها إليه آليا، فالهيمنة المقصودة هنا تحديدا

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سورية – دمشق، 1988 ص 52.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص230.

"لاتتم بسبب قوة المسيطر فحسب ولكنها أيضا تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلّم بوجاهتها"[1] لحاجتنا إليها، وهو ما يجعل المُهَيمِن ينتهز الفرصة ليمرّر سلطته ونفوذه، ويخلق تابعا مواليا له يُمكِنه التحكّم فيه.

ويحيل هذا الفعل إلى نقطة هامة، مفادها أن الطبقة المهيمنة لا تبسط سيطرتها بشكل مكشوف داخل الأفراد، فهي لا تجبر المُهيْمَنْ عليهم على الإذعان لإرادتها وإنما يكون حضورها ضمنيا. كما أنها لا تفرض هيمنتها في المجتمع من خلال مؤامرة تحوكها حيث يقوم المخططون بصورة واعية باستغلال الواقع بما يتفق مع مصلحتهم الذاتية[2]، فالفئة الشبابية المستضعفة هنا كانت مجرد دمى تحرّكها الجماعة الإرهابية، وعينا ثالثة تُراقب وتتجسس وتجس النبض، وبالمقابل تتحصل على مكافآت، الأمر الذي جعلهم مدعاة للشك والريبة، فقصتهم وحالتهم كانت مُفَارِقة ومُعارِضة لوضعيتهم الاجتماعية المادية، كونهم ينتمون إلى عائلات فقيرة وعاطلين عن العمل، ومع ذلك يرتدون ملابس فاخرة، من أين لهم ذلك؟ إلا إذا كان هناك من يموّلهم سرا، تمت الإجابة عن السؤال بعدما كشفت التحرّيات لاحقا موالاتهم للجماعة المتطرفة، وبالتالي معارضتهم للسلطة. ورغم أن المثال لا يبرز لغة هذه الطبقة أو الفئة التي تعمل في الجوسسة، إلا أن سلوكهم وفعلهم يختصر كل شيء، بل إنه يعبّر عن عملهم الذي يتطلب التزام الصمت، والمُراقبة مع دقة التركيز، من أجل ملاحقة ومواكبة كل ما يجري حولهم ونقله إلى الجماعة التي يعملون لصالحها، وهذا الفعل يعدّ تحديا صارخا للنظام الذي يعملون ضده.

---

[1] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مرا: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيرت– لبنان، دط، 2014، ص ص321، 322.

[2] محمد سنينة، هشام معيري، محاولة في فهم سوسيولوجيا الهيمنة (قراءة في فكر بيير بورديو)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع17، 2017، ص5.

وفي مقام آخر وعلى مستوى مغاير، نجد نمطا لغويا مهنيا اتَّسم بالتعدَّد والدينامية، على مستوى الشخصية الواحدة، يمثِّله بامتياز (رشيد بن غوسة) –بوصفه شخصية محورية، كانت موضوعا للسرد– الذي انتقل من مهنة إلى أخرى: أستاذ، مدير، مفتش إلى غاية تقاعده، كل هذه المراحل وما قبلها أسهمت في تشكيل لغته وخلفيته. فصرّح وأفصح بطريقة مباشرة وغير مباشرة – من خلال مسيرته المتقلِّبة– عن بعض هموم الطبقة التي ينتمي إليه؛ المنتسبة إلى قطاع التعليم، هذا الأخير الذي لا يضمن –حسبه– للفئة المنتسبة إليه راتبا جيدا، ولاعيشا كريما. فرشيد مثل غيره لا يملك منزلا، سوى سكن وظيفي حصل عليه بشق النفس لكثرة الشروط المفروضة، أما حين انتهاء خدمته وتقاعده قامت السلطات المعنية بطلب إخلاء فوري والخروج منه، وإضافة إلى مشكل السكن الذي عانى منه، نجده شبه عاجز عن تغطية تكاليف علاج مرض زوجته المصابة بسرطان الثدي الذي ينهش جسدها فكان يراها تموت ببطء كل يوم، وتعاني بصمت في المستشفيات التي تفتقر إلى أبسط الضروريات.

ويمكن اختصار كل ما ذكرنا سابقا عن شخصية رشيد بهذا المقطع التمثيلي الذي يستعرض جانبا من حياته المهنية –وبالتحديد حين كان مفتشا– وبالتالي يعبّر عن سخطه واستيائه من السلطة وكرهه لها بسبب وضعه المزري، والمشقة التي كان يتحملها في سفره لممارسته وظيفته بقوله: "قارّة كاملة وعُم بحرك أيّها المفتّش المسكين. لا سيّارة تنقلك ولا فنادق محترمة تؤويك. الحافلة مثلك مثل «الغاشي» وغرف مراقد المتوسّطات المغبرّة. في أحسن الأحوال، يستضيفك مدير أو أستاذ في بيته. في تلك السنوات اكتشفت وضع البلد الحقيقي. وتضاعف حقدي على السلطة الحاكمة. حينما أخبرت رفيقي القديم بوظيفتي الجديدة، تنهّد وقال بأنّه يحسدني. إنّها فرصة للسفر

وتغيير الجوّ من مناخ المكاتب الرطبة وغبار الملفّات الخانق"[1]، يمكن القول إنّ الصورة النمطية المُشخِّصة لحالة رشيد– حين كان مفتشا وبعد ذلك موظفا متقاعدا في مقاطع سردية لاحقة، أفنى عمره في خدمة البلد وتربية الأجيال وتنوير العقول–ما هي إلا أيقونة مصغّرة عن معاناة الطبقة التي ينتمي إليها، ولهذا جاءت لغته ناقمة حاقدة على السلطة والبلد، بسبب التهميش الذي طاله في كل النواحي.

احتضن الريف بوصفه حيّزا هامشيا فئة أخرى هشّة مثّلتها لغة الفلاحين، والسكان البسطاء الذين سنلِج إلى خطاباتهم عبر مثال يعبّر عن اختلال وضعهم الأمني في تلك المرحلة الزمنية الحرجة، بالموازاة مع سكان المدن، ونلمس ذلك جليا في حوار دار بين أخ محافظ الشرطة– في جنازة هذا الأخير– وعبد القادر، حين بدأ الأول يروي قصة سكان قرية سيدي مرزوق، الذين تعرضوا لمضايقات من قبل الجماعة الإرهابية، التي كانت تقتحم منازلهم وتهددهم بالقتل إن لم يستجيبوا لمطالبها، بقوله: "أقول لك بصراحة، كنّا في جحيم لم نكن أبدًا نتصوّر أننا سنقع فيه يوما. كانت قريتنا جنّة من الهناء. صحيح أننا فقراء ولكنّ الفقر لم يقتل أبدًا. نفلح أرضنا وهي لا تبخل عنا أبدًا. كنت أحطّ رأسي على المخدّة إلى الصبح. لا خوف ولا قلق. نترك ماشيتنا في البراري ولا يتعرّض لها أحد بالسوء. فجأة سقط علينا هؤلاء المردة لا نعرف من أين جاؤوا ذات ليلة وكنّا نقيم عرسًا لتزويج أحد أبنائنا. أزيد من عشرة مسلّحين، وطلبوا منا إسكات صوت الدربوكة وغناء وزغاريد النساء. استغربنا أمرهم. دعوناهم إلى العشاء، فأكلوا ثمّ خطبوا فينا. أنا قلت لهم بصراحة: شأنكم هذا ليس شأننا. إذا عندكم مشكلة مع أصحاب الدزاير، اذهبوا إلى الدزاير. ما دخلنا نحن؟ ذهبوا في تلك الليلة واعتقدنا أن المسألة منتهية. ولكنّهم عادوا إلينا، وبأعداد كبيرة...

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص131.

انتظرنا طويلًا تدخّل الجيش ليخلّصنا من هؤلاء المُتجبّرين على رؤوسنا. ولكنّه لم يفعل شيئا أيضًا"[1].

توضّح لغة هذه الطبقة مُمثلة في شخصية أخ محافظ الشرطة، الذي أخذ بزمام الحكي وتكلم نيابة عن سكان قريته، فوصف واستعرض لنا حياتهم السابقة التي كانت هادئة ومستقرة، ثم انقلبت فجأة، وغاب فيها الأمن بسبب الجماعات الإرهابية المسلحة التي قامت بعدة عمليات إجرامية لمحاولة نهب ممتلكات هذه الفئة عنوة، فاستنجدت بالجيش لكن دون جدوى، ولم تستسلم بل دافعت عن ممتلكاتها دفاعا مستميتا، ويكشف صنيعها هذا عن شدة تعلق سكان القرية بالأرض، ويعكس بطريقة غير مباشرة مستوى تفكيرهم وبساطة حياتهم، تناسُبًا مع لغتهم التي كانت عفوية غير متكلفة، صريحة وشفافة، تبثّ ما يواجههم دون أدنى أي تدخل أو توجيه من قبل المؤلف، الذي أفسح لهم المجال–عبر الخطابات المباشرة أو المنقولة– كي يتحدثوا بلغاتهم وعلى طريقتهم.

أما عن لغة الصحافة –بوصفها لغة جامعة لأصناف متعددة من المنتمين إليها– كالجرائد والمجلات ووسائل الإعلام فقد كانت مسيّسة ومقيّدة خدمة للمصالح الخاصة لكل جهة، يتنازعها صوتان كبيران، أحدهما يمثّل للسلطة الرسمية، والآخر السلطة المضادة/ الجماعة الإرهابية، ويمكن أن نمثّل لهذا النمط من اللغات المهنية، بلغة الصحافة المسموعة المتمثلة في الإذاعة، التي سعت –في تلك الفترة– إلى تعبئة الشعب وتنويره بغية كسب تأييده وتعاطفه، وهو ما لمسناه في خطاب والدة يوسف عياشي، التي تحدثت عن حبها للرئيس الراحل هواري بومدين، وولعها بخطاباته التي كانت تتابعها في المذياع، بقولها: "أعترف اليوم أنني كنت معجبة بشخصية بومدين الذي كان أبوك يكرهه ويتّهمه بقتل أبيه والاستيلاء على الحكم بقوّة الدبابات. حينما كان يجدني أستمع إلى خطاباته

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 214، 215.

التي كانت تُبثُّ باستمرار في الإذاعة، يغلق المذياع ويصرخ في وجهي بشتائم لا أعرف إنْ كانت موجّهة لي أو لخصمه اللدود"[1]، لأن زوجها كان معارضا لسياسته.

أما عن اللغة المهنية الأكثر تجليا في الرواية، فكانت لغة جهاز القضاء، ومن أبرزها المحاماة التي ينتسب إليها السارد الرئيس عبد القادر بن صدوق وبعض زملاء المهنة، مثل ناصر بن تواتي وغيره إضافة إلى القاضي، وقد كانت هذه اللغة مسيّسة تابعة –في بعض الحالات– تحت ضغط الخوف من المصير المجهول، ويوضح المقطع الآتي ذلك: "يتردّد أغلبية المحامين في المُرافعة في مثل هذه القضايا المعقّدة. من يتجرّأ على اتّهام قوّات الأمن صراحة باختطاف الناس وقتلهم؟ أين الأدلّة؟ أين الشهود؟ من يستطيع أن يأتي إلى جلسة المحاكمة ويقول بالفم المملوء والكلمات الواضحة المعبرة، إن الذين اختطفوا هذا أو ذاك هم من رجال الأمن، خاصّة أمام الأخبار المتداولة بأنّ وسط هذه الجماعات المثيرة للرعب رجالًا مسلّحين بالبنادق «المحشوشة»، وهم ملتحون ويرتدون ألبسة أفغانية، ويقفون في الخلف، يكتفون بإعطاء الأوامر؟"[2].

اعترف السارد بخطورة خوض أغلب المحامين في المسائل الحساسة، التي تخص اشتباك السلطة مع الجماعة الإرهابية، حيث تلتبس فيها الحقيقة وتغيّب الحدود، كما تصبح حياة المُرافع مُعرّضة للخطر من كل الجهات إنْ وَجَّه أي اتهام لإحداها، الأمر الذي دفع بهذه الفئة إلى التزام الصمت، والابتعاد عن القضايا المشبوهة حفاظا على أرواحها.

وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن اللغة المهنية لا تعني بالضرورة أن كل أصحابها يملكون الرؤية نفسها، ووجهة نظرهم متطابقة أو متشابهة، بل نجد داخلها أيضا تفكّكا، وتعددا وانتماءات متباينة، فثلما كانت هناك فئة تنأى بنفسها عن الخوض في المرافعة عن القضايا

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص157.

[2] المصدر نفسه، ص24.

الحساسة نجد فئات أخرى مستميتة في الدفاع عن أبناء الوطن، من أجل تحقيق العدالة الإجتماعية واسترداد الحقوق المسلوبة، وقد مثّل ذلك المحامي عبد القادر.

ثالثا- الصوغ الحواري في رواية القلاع المتآكلة: الأشكال والأبعاد:

تعدّ الحوارات الخالصة التي تحدث بين الشخصيات داخل النص- أي الأقوال المنتجة من قبل الشخصيات- من طرائق إدخال التعدّد اللغوي إلى الرواية، التي تُمَكّننا من اكتشاف التوجّهات الاجتماعية والإيديولوجية لمختلف الأصوات[1]، ولا يتوقف الأمر في الحوار عند حدود التواصل والتبادل الكلامي، لأنه ليس حوارا عاديا بل حوارا شاملا، يعكس التفاعل اللفظي، وكل المتناقضات اللغوية التي تؤكد حتمية التنوع الكلامي، انطلاقا من تنوع الشخصيات وأقوالها، وهذا ما يثبت مركزية الحوار الذي يؤدي دورًا حاسمًا في تطوير أحداث الرواية، واستحضار الحلقات المفقودة فيها بالكشف المباشر وغير المباشر عن الطبائع النفسية والاجتماعية والثقافية للشخصيات، وحتى في رسم ملامحها وأبعادها واستجلاء خفاياها، ورؤيتها للعالم والحياة ومواقفها من الآخرين.

تجدر الإشارة إلى أن الحوار في الرواية خاص ومتميّز، وشكل تأليفي وثيق الصلة بحوار اللغات المتردِّد في التراكيب الهجينة، وفي الخلفية المشيدة للحوارية في الرواية، ولا يمكن أن يُستنفد في حوارات الشخصيات العملية المتصلة بالموضوع، بل إنه يزخر بتنوع لامتناهٍ من المواجهات الحوارية المتصلة بالموضوع التي تنتهي بهذا الحوار، ولا يمكن أن تنتهي به إلى حل، إضافة إلى ذلك فإنه يتضمن حوارية للَغات؛ أي أنه ليس مجرد حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها

[1] ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص38.

وحسب وإنما هو أيضا حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها ومالا يزال يعيش وما يولد: التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين.[1]

تستمد الحوارات الخالصة قوتها الدلاليَّة وحركيتها الأسلوبيّة من حوار اللغات والرؤى للعالم في الرواية، وتزداد أهميتها داخل النص لدورها الجوهري في تشخيص الكلام الحقيقي، لأن الكلام المتمظهر ضمن الحوارات الداخلية ليس مجرد استراحة للكاتب أو القارئ، أو لتزيين للنص، وإنما هو قناة التلفظ الروائي، وملتقى الشفوي بالمكتوب، منحدرٌ ومتناسلٌ من الخطاب الكلي للرواية[2]، ليعبر عن تصارع أشكال الوعي والتقاء الايديولوجيات.

يلجأ الروائي إلى الحوار ليُفسح المجال لشخصياته كي تعبّر بحرية عما تريد، وبأي لغة أو طريقة شاءت، فتعكس لنا عبر خطابها أو ملفوظاتها التفاوت الثقافي والعقدي والفكري، وفي حالات أخرى نجد المؤلف "يكمّم أفواه الشخصيات، ولا سيما إذا كان من النوع المشارك، فيتحدث نيابة عنها"[3]، مثلما رأينا في بعض المواضع التي استدعاها السياق، وعلى العموم فقد عمل الروائي على ترك المجال مفتوحا –في حالات خاصة– لشخصياته كي تعبر عن رأيها، وتكشف عن مكنوناتها وعن الحقائق المضمرة الخفية عبر خطاباتها الذاتية، أو من خلال تبادل الحديث بشكل تناوبي مع غيرها، سواء بالحكي أو الوصف أو المشاهدة ثم التعليق أو النقد، بشكل عفوي أو متصنّع مقموع خوفا من السلطة.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص ص 152، 153.

[2] ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، ص46.

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010، ص257.

- **الحوارات الخالصة للشخصيات ومناجاتها:**

يتمظهر الحوار في رواية القلاع المتآكلة بوصفه مكوّنا أساسيا يسهم في إبراز صورة اللغة عبر أنماطه المختلفة **تقنية وموضوعا**، حيث ينقلنا السارد عبر مقاطع عديدة من النص إلى معايشة أحداث مختلفة، حاول جاهدا الكشف عنها، بحثا عن إجابات لأسئلته وتساؤلاته، أو عن طريق تحرياته اللاّمتناهية خاصة في مسألة الجرائم التي حدثت، وعلى رأسهما جريمتي القتل الأولى المرتبطة بنبيل ابن أعز أصدقائه، والثانية المرتبطة بقتل ستة مساجين، وهما من أبرز أحداث الرواية، إذ يمثلان منعطفا بارزا في تحولات بنيتها السردية، إضافة إلى حكايات عبد القادر المحامي وعائلته، حكاية صديقه المقرب رشيد العلماني وزوجته وابنه وابنته، حكاية الصحفي يوسف عياشي، وحكاية عبد الكريم الصائغ وأخوه عبد الحميد، وحكاية محافظ الشرطة، فضلا عن القصص الثانوية والشخصيات الهامشية الأخرى التي جاءت في المتن.

وقد بقي الحوار فيها قائما ومفتوحا من بداية النص إلى نهايته، في شكل مقاطع مقتضبة ممتدة على فضاء الرواية في كل مرة تُفتح وتُناقش، بحثا عن لغز الجريمة التي لم تمتلئ معرفيا إلا باكتمال النص، وهذا لشد انتباه القارئ وإثارته، الذي يظل باحثا عن الحقيقة متشوقا لتفاصيل أكثر، تُقَدَّمُ له في كل مرة بشكل مقتضب مبتور، وبأسلوب استطرادي –يعمل على المفارقات الزمنية السردية– يعيدنا كل مرة إلى الحدث ليكمل ما تبقى منه، وربما لهذا جاء اختيارنا للمشاهد الحوارية مقترنا بطبيعة الموضوع الذي اشتغل أكثر على تبيان الحقيقة، فكان هناك استحضارا واستدعاء لشخصيات ثانوية مساعدة، أسهمت في الكشف عن الجريمة، وخيوطها وأسبابها ومن كان وراءها.

ومن بين الحوارات الخالصة في النص، نجد مقطعا ورد على لسان عبد القادر حين سرد قصة التحاق الميلود بالجيش، بأسلوب استرجاعي استحضر فيه الذاكرة، مُشخّصا من خلاله الحالة

والتحوّل، سواء كان متدخّلا في الحوار ومعلقا، أو تاركا المجال للشخصيات للتعبير بلغتها، الأمر الذي خلق تنوعا أسلوبيا متناغما بين الأصوات المتخاطبة في قوله:

"ما إنْ عتّب باب الفناء الصغير حتى صاح:

ـ ياما، ياما... خلاص قبلوني...

تركَت أمّي ما بيديها، وقفت وأطلقت زغرودة حادّة.

ما هذا الخبر الذي جعل أمّي تعبّر عن فرحها بهذا الحماس الفيّاض؟ عانقته بحرارة:

ـ مبروك عليك يا وليدي... متى ستلتحق بالثكنة؟

الثكنة؟ سيصبح أخي عسكريًا. وأمّي على علم بنيّة الميلود للتجنيد في الجيش.

حطّ أخي كيس الدقيق وطلب منّي أن أعطيه كيسه الصغير.

ـ أبشروا... هذا يوم عظيم، يجب أن نحتفل به. بعد يومين سأكون في البليدة.

أين تقع هذه البليدة؟ أكيد أنّ أخي سيغيب عنّا طويلًا. انتابني وهن مفاجئ. تبخّرت تلك القوة التي ملأتني عند لقاء أخي في الدرب الصاعد. رأيت نفسي وحيدًا مع أمّي، مثل جرو مع أمّه الضعيفة التي تنبح عند سماعها لأيّ جلبة، متصوّرة أنها خطر على رضيعها. جلس أخي مزهوًّا وفتح الكيس وأخرج منه قطعة حلويات ومدّها لي:

ـ كُلْ يا قدور... هذه «ميل فاي »...

ميل فاي أو بَغْرير بالعسل الحارّ؟ غير مهمّ. لو جاءت في وَقت آخر لالتهمتها في مضغة واحدة. اغْرَوْرَقَت عيناي بالدموع وركضت خارج البيت. لحق بي أخي وخفّف من روعي. ببضع كلمات

رسم لي الحياة السعيدة التي تنتظرنا بعد التحاقه بالجيش. لن نبقى في هذا الكوخ. ســـــنرحل إلى القرية وربّما إلى المدينة، وسأدخل المدرسة."[1]

يحتل هذا النمط الحواري مكانة بارزة في الرواية، فعّبر وكشف عن وجود تنوع لغوي كلامي وأسلوبي للأصوات والشخصيات المتحاورة، قد امتاز بطوله وامتداد فضائه النصي –أكثر من أربع صفحات– استعرض فيها السارد حياتهم الماضية من خلال التطرق إلى قصة أخيه مع السلطة، ولو بحثنا فيه عن افتتاح المشهد واختتامه، فإننا نجده مفتوحا وغير منته؛ لأن دلالته تكتمل وتمتلئ تدريجيا في النص، أما عند الانطلاق من بنيته اللغوية، فإننا نجد فيه استخداما لغات متباينة قديمة وحديثة، وخاصة مجالات محددة تعكس الطبقة الاجتماعية ومستواها الفكري والثقافي، كما تعبر عن طموحاتها في مقاطع تناوبية غير خالصة، يتدخل فيها السارد عبر تعليقاته، ومن أبرز الكلمات الدارجة المتضمنة في المشهد (ـ ياما، ياما... خلاص قبلوني...– مبروك عليك يا وليدي –هذه «ميل فاي »...) وهي ألفاظ شائعة متداولة في اللسان الجزائري –ثلاثي الأبعاد– عبرت جميعها بوضوح عن التعددية اللغوية في ثقافتنا التي تستعمل فيها اللغة العربية، إضافة إلى اللَهجة العامية وبعض الكلمات الفرنسية المعرَبة، التي تعكس جميعا التعدد في ثقافتنا المركبة، إضافة إلى هذا يجمع المشهد بين البوح والاعتراف، مستعينا بالوصف إلى جانب السرد المباشر لوقائع الأحداث المرتبطة بقصة التحاق الميلود بالجيش، هذه القصة التي تناوب فيها الرواة لاحقا حكيا وتدخلاً، أو تعليقا بطرائقهم التعبيرية المختلفة، مانحة للرواية بدرجة أكبر صفة الحوارية التي تصطبغ بها.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 100، 101.

وقد رسم الحوار في المشهد الاختتامي صورة دقيقة للتآكل الحاصل على مستوى الشخصيات المهمّشة والمغتربة نفسيا، سواء منها المثقفة أو غيرها، بدءًا من تآكل الأسرة وانتهاء إلى تآكل البلد ولم يغفل السارد هنا عن توصيف وتشخيص ردود أفعال الشخصيات، أو تلقيها للأخبار والمعلومات بما في ذلك لغة الجسد التي تمثّل لغة تواصلية غير منطوقة تنوب عن الكلمة، مثل: تعبيرات وجه الشخصيات، ونبرات صوتها ونطقها للكلمات وحتى عيوب النطق، وكأننا أمام عرض مسرحي أو مشهد تمثيلي تصويري يشخّص الحالة والحركة وبالتالي التحول، وخصوصا في المشهد الافتتاحي حين تلقت الأم خبر قبول ابنها في الجيش، وكيف ارتسمت الفرحة على وجهها، مُحدثة بنبرتها زغرودة دلالة على الفرح، أما في المشهد الختامي فنراها منهارة شديدة الصراخ والبكاء، ردا على تمزق ذاتها بسبب فقدانها لفلذة كبدها، خاصة عند تلقيها خبر وفاته:

"ـ اذهَب وقل لأمك بأننا نريد رؤيتها.

ركضْت:

ـ يَمّا... يَمّا... جدارْميَة بَعثهم خويا لعندك.

خرجت أمّي هلعة كما لو أنها توّقعت الصدمة. اقترب منها الدركي. وصلني صوته ولكنني لم أدرك فحوى كلامه. فجأة أطلقت أمّي صرخة مدوّية، وراحت تضرب صدرها بيديها. ركضت نحوَها مرعوبًا. جلسَت أرضا تبكي وتردّد: «وليدي مات... الميلود مات... علاش يا ربّي، علاش... الميلود... الميلود... ».

بقي الدركي واجمًا في مكانه. التحق به زميله الذي كان في الأندروفير، واقترب من أمّي:

ـ ما تبكيش يا أمّا... هذا مكتوب ربّي...

ولكن أمّي لم تعد تسمع إلا لنواحها. تناجي ابنها بصوت يُقطِّع القلب. ارتميت في حضنها وبدأت أبكي بدروي. جاءت جارتنا لالة خيرَة وأمسكت أمّي من الذراع، أوقفتها برفق وأدخلتها إلى فناء

الدار وهي تحثّها على الصبر والرضا بالقدر. بعد مدّة قصيرة، امتلأ بيتنا بالمعزّيات من سكّان الحيّ اللائي تدفّقن على منزلنا بمجرد تلقّيهنّ الخبر المفجع"[1].

يؤطر الروائي هذا الحوار، وغيره من الحوارات في نصه، عبر تقنيتي الوصف والتشخيص أو التصوير الدقيق للمكان والشخصيات، ومن خلال السرد الاستذكاري أي الاسترجاع، الذي تشتغل الذاكرة فيه على الماضي ممتدة إلى الحاضر بصورة عكسية، وهو ما أسهم في تأثيث الحوار، ورسم حدوده وتفاصيله، وتفاصيل الحوارات اللاحقة التي تربطها صلات أو خيوط سردية تجمع وتوحّد أجزاءها.

وقد رسم لنا المشهد المأساوي الجنائزي سقوط قلعة الأسرة وتآكلها، تلك القلعة التي بدأت ترمم نفسها بعيدا عن الخراب الذي لحق بها، متأملة في غدٍ مشرق ومتنبئة بمستقبل مستقر زاهر، لا تلبث أن تتهاوى، وتسقط أحلامها بموت الأب سابقا ثم الابنة وأخيرا الابن، صورة تراجيدية معبرة عن لوعة الفقد ، حيث عانت من ويلاتها كل الأمهات، بل أغلب الأسر الجزائرية في السلاسل الدموية التي لحقت البلاد، سواء في الفترة الاستعمارية أو ما بعدها، وما صورة الأم الثكلى هنا المفجوعة إلا إشارة واضحة على مرارة الصدمة والقهر.

استطاعت المقاطع أن تنقل لنا بدقة المشهد، سواء عبر خطاب الراوي الذي كان شاهدا على الحدث، أو عبر خطاب الأم المباشر المنقول بدقة على لسانها وخاصة في قولهما: فجأة أطلقت أمّي صرخة مدوّية، وراحت تضرب صدرها بيديها. ركضت نحوَها مرعوبًا. جلسَت أرضا تبكي وتردّد: «وليدي مات... الميلود مات...علاش يا ربّي، علاش... الميلود... الميلود...». كلمات متقطعة مكرّرة تدل على انقطاع أنفاسها، بسبب قوة الصدمة التي تلقتها، فجاءت نبرة صوتها مدوّية

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص104، 105.

عالية مُخالفة للمشهد الافتتاحي الأول الذي أطلقت فيه صرخة فرحة/ زغرودة، ابتهاجًا وسرورا، فوقتها لم تكن تعلم أنها ستودِّع ابنها قريبا، الذي اختار هذا الطريق مُكرهًا مثل غيره من الشباب الذين كانوا يحلمون بغدٍ أفضل، ومستوى معيشي جيد، إلا أن هذا الحلم لم يكتمل، بل انتهى بسحقه، وبالتالي سحق الطبقات الهشة التي وُئِدت أحلامها وآمالها عبر مشهد اختتامي انتهى بموت رمزي كُبِحت فيه عاطفة الأم، هذه الأخيرة التي مُنعت من رؤية ابنها، فبَكتْهُ وهو داخل الصندوق، بعدّه أيقونة أو علامة توحي بطريقة غير مباشرة إلى القوانين الصارمة والحراسة المشددة التي تتخذها السلطة/ الجيش مع المنتسبين إليها، وسرِّيتِهم التامة وتحفظهم عن قول الحقيقة كما حدثت، خوفا من زرع الفتنة والفوضى بين العامة والسلطة.

ويمتزج في موضع آخر السرد بالحوار الداخلي والخارجي، عبر عدة صفحات تدخّلت فيها عدة شخصيات أسهمت في تغيير مسار الرواية، ومنها لقاء المحامي عبد القادر بالجماعة الإرهابية وسردهم لبعض الحقائق. وقد انقسم الحوار فيها إلى مشاهد جزئية تعالج قضايا فرعية متنوعة، مثل: قصة يوسف عياشي الهارب من السجن التي أشار إليها فقط، وتوسّع فيها لاحقا، لهذا نراه يفتتح المشهد الممزوج بالسرد، ليدخلنا إلى عوالم مجهولة، موضِّحا لنا الأحداث اللاحقة على لسان شخصيات عدة بقوله:

"عند الباب، شلّتني المفاجأة وأخرست لساني. برغم الظلمة السائدة عند المدخل، تعرّفت على يوسف عياشي، موكّلي السجين الذي فرّ يوم الهجوم المسلّح على شاحنة الشرطة. وجمت ولم أبادر لا بالكلام ولا بالفعل. اكتَفَى الهارب بابتسامة مغتصبة قبل أن يقول متلعثما:

ـ معذرة سي عبد القادر... الظروف... إنني بحاجة إليك...

ـ أين أنتَ يا شقي؟ ماذا فعلت؟ لقد أوقعت نفسَك في مصيبة كبيرة.

ـ الظروف سي عبد القادر... الظروف... حينما سأحكي لك، ربّما ستجد لي أعذارًا وتساعدني.

ـ ادخل واحكِ لي قصّتك.

ـ لا، ليس هنا. البس ثيابك وتفضّل معنا.

ـ معكم؟ من أنتم؟ أنت لست وحدك؟

ـ لا تخف سي عبد القادر... هم يريدون الحديث معك... أنت محامٍ، والقضية أعقد ممّا كنّا نتصوّر...

ـ آتي مَعَك إلى أين؟

ـ مكان آمن لا يَبعد من هنا كثيرًا"[1].

اِتسمت بنية الحوار الخالص بالحذف، الذي جسّدته النقاط المتتالية – المكرّرة تقريبا في كل سطر أكثر من مرة– كعلامة على إضمار حقائق يكشف عنها اللقاء لاحقا، إضافة إلى الإشارات الاستباقية الأخرى، وتمثّل هذه التقنيات استراتيجيات خطابية سردية تبطئ وتسرع حركية السرد والزمن، فتثير في ذهن القارئ الفضول، وتغريه لمعرفة المزيد لذا يبقى مشدودا إليها منتظرًا امتلاءَها.

أفسح الروائي المجال نسبيا لشخصياته لكي تتناوب وتتبادل الكلام، بصيغة شفوية استعجالية جعلت المتلقي يترقّب مع السارد/ المحامي ما يحدث، هذا الأخير الذي استهل المقطع بحوار داخلي انشطرت فيه ذاته إلى متحدثة ومتلقية، متسائلة في البداية عن هوية الطارق وماذا يريد؟ وعن سبب الزيارة في منتصف الليل، فكل هذه العلامات توضح وتؤكد أهمية الموقف، والظرف

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 109، 110.

الاستعجالي الذي دعا يوسف عياشي ورفيقه إلى هذه الزيارة المفاجئة، التي أخذا فيها المحامي معهما قسرا إلى الجماعة الإسلامية التي تريده لأمر ما.

ولن يتوقف الحوار عند هذا المشهد، بل امتد إلى فضاء أوسع، شمل الانتقال والتنقّل من المنزل إلى مكان اللقاء الليلي المُحَدَّد من قبل الجماعة، بوصفه فضاء مغلقا يوحي بالسّرية، وهو مانجده في المقاطع الأخرى –تجاوزناها مرورا إلى القضية المركزية– التي حاول فيه الروائي استنطاق شخصياته المختلفة، لتعبّر عن آرائها ومواقفها من الأحداث ومن السلطة، وذلك ما توضّحه الأجزاء الأخرى في الصفحات التي تليها، تلك الحوارات –المصطبغة بالمناجاة والخوف والترقب– التي كشفت لاحقا عن مسائل هامة، فكّكت السلطة وفضحت تلاعب بعض الشخصيات المنتسبة إليها، فطعنت في مصداقية وظيفتها الرئيسة.

كل هذه الأحداث جاءت تباعا على لسان الشخصيات، التي كانت شاهدة وحاضرة أو مستمعة أو متلقية، مثل: عبد الحميد، ويوسف عياشي، والأعضاء الآخرين المنتسبين للجماعة الإسلامية/ الإرهابية كما توصف بها، لكن التركيز فيها كان على الشخصية المحورية المتلقية والمستدرجة؛ أي المحامي، الذي نراه غارقا في كل مرة في حوار داخلي جواني مع ذاته، مستفسرا ومتنبئا بما سيحدث كما ورد على لسانه في المثال الآتي:

"أطرقت برأسي لثوانٍ أفكر في هذا الاقتراح الغريب. أهي طريقة لاستدراجي وقتلي؟ لا... أنا محامٍ وليست لي عداوة معهم. هم يحترمون المُحامين لأنهم دافعوا عن شيوخهم يوم زجّت بهم السلطة العسكرية في السجن وكنت واحدًا منهم. أكيد أنهم بحاجة إلى مُحامٍ يدافع عنهم. ولكن ما عسى المحامي يفعله بعد اغتيال ستّة أعوان شرطة؟ إنّ في المسألة سرًّا زاد من تأجيج فضولي. فقلت:

ـ ادخل يوسف... دقائق وأنا عندك.

ـ يعطيك الصحّة، سي عبد القادر. أنتظرك هنا.

كان رجلان مُسلّحان ومُلّثمان ينتظران في الزقاق. بمجرّد أن وطئت أقدامنا القارعة المُحفّرَة انطلقا مسرعَين كعدّاءَين مُصرَّين على الفوز بمسابقة. كان أحدهما يدير رأسه من حين لآخر ليتأكّد من أننا نقتفي آثارهما.

....جلست وانتظرت. خفضت رأسي بضع لحظات لأخفي اضطرابي. هم الداعون وإليهم يعود فتح الجلسة. رفعت عينيّ وسرحت بنظري على الوجوه الملتحية، أتساءل في قرارة نفسي: من هم الفارّون من السجن ومن هم المعتدون على الشرطة؟ ماذا حدث للطبيب بالضبط؟ كيف تنسجم في هؤلاء شراسة القتل مع تلك الابتسامات والقهقهات التي استقبلوني بها؟"[1].

يتَسم هذا المشهد بطغيان الحوار الداخلي على بنيته، الذي يعرف بأنه حديث أحد شخصيات الرواية مع نفسه لنفسه، ويغني هذا النمط الحواري الرواية، ويلقي الضوء على عوالم شخصياتها الداخلية، فيقرّب المسافة بين الشخصية السردية والقارئ ويختصرها، ليضعه في الجو العاطفي والنفسي المتوتر الذي تمر فيه[2]، حتى يصبح أكثر دارية بكل ما يخص الشخصية داخليا وخارجيا لذا يمكن القول إن الحوار الداخلي هو الوسيلة البارزة التي يتحطم فيها الخوف، وتنفعل فيها الذات داخليا وتحاور نفسها، فتطلعنا على ما يدور في ذهنها وأسرارها الخفية، ودرجة وعيها، وعُقدها واضطراباتها التي تكشف عن دواخلها وهواجسها ومن ثم مواقفها.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 110- 112.

[2] ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص261.

وما يمكن ملاحظته على هذا الشكل الحواري، أنه متباين عن الحوار الخارجي كونه "يتيح استخدام ضميري المتكلم والمخاطب المفردين المُحيلين إلى ذات واحدة"[1]، تماما كما ورد على لسان السارد/ عبد القادر حين تساءل وأجاب مخاطبا نفسه: (أهي طريقة لاستدراجي وقتلي؟ لا... أنا محامٍ وليست لي عداوة معهم) وغيرها من الملفوظات الأخرى التي تشترك في الخاصية ذاتها، وتُعنى بتقديم أفكاره مسترسلة وعفوية كما وردت في ذهنه.

لم يقف المؤلف عند هذا الحد، بل قدّم في المشاهد الحوارية اللاحقة –المكملة للقضية المركزية المرتبطة بقتل أخ عبد الحميد، التي تتضمن في طياتها قضايا أخرى موازية تفكك السلطة– أقوال شخصيات أخرى بعدّهم رواة للأحداث، وانسحب من السرد ليفسح لهم المجال لعرض مشكلتهم، حتى لا يستحوذ على الحكي وينأى عن الأحادية، ممثلا لذلك بشخصية السارد عبد القادر الذي لا يعلم تفاصيل القصة، فكان في بعض المواضع يبدو عليما، وفي مواضع أخرى مشاهدا مترقّبا مع المتلقي لخط سير الأحداث التي سمع عنها لأول مرة، لذا تقلّص حضوره تدريجيا، لأنه غير مشارك، ليفسح المجال لسلطة المتكلم الآخر؛ أي الجماعة الإرهابية –المكونة من أربعة أشخاص في منزل معزول– حتى تعرض أفكارها وتطرح بعض القضايا المسكوت عنها التي تفضح وتدين السلطة.

وللإشارة، فإن رواية القلاع المتآكلة قد انبنت على الحوارات الداخلية كثيرا، التي وجدناها في أكثر من موضع، بحثا عن العوالم الداخلية للشخصيات الروائية، للكشف عما تخبئه وتكبته بواطنها ونظرا لخطورة البوح والمواجهة والتصريح اتخذت شكلا تخاطبيا لا يتجاوز ذاته تناجي فيه نفسها

[1] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص432.

لأن في مشاركة الآخر لهذه المعلومات تعني الوشاية، وتؤدي إلى القتل، لهذا كان عليها انتهاج الانغلاق وقمع ذواتها بالصمت.

ومن النماذج المحتضنة للحوار الداخلي، نجد مثالا آخر جاء على لسان السارد الرئيس عبدالقادر، الذي كان غارقا في تفاصيل المحاكمة، ومستقبل البلد، وأشار فيه بطريقة غير مباشرة رمزية إلى المحنة التي باتت تؤرق الجميع، وفجأة أيقظه اتصال هاتفي –في منتصف الليل– من خياله وترقبه لما سيحدث، فأطلق العنان لمخيلته وتوقعاته مستبِقا ما سيحدث، فجعلنا نتساءل معه عن هوية المتّصل؟ ماذا يريد؟ لمَ يتصل في هذا الوقت المتأخر؟ بقوله:

"هزّتني رنّة الهاتف كلسعة كهربائية مباغتة. ماذا يريد منّي هذا المزعج في هذه الساعة المتأخّرة من الليل؟ أيكون مدير الجريدة، يريد التأكّد من عدم تأجيل تاريخ المحاكمة؟ أم والدة السجين؟ لا، لقد زارَتْني اليوم في مكتبي. شكت لي أحوالها للمرّة الألف، كما توسّلت إليّ أن أخلّص ابنها من غياهب السجن، قبل أن تخنقها الدموع وتخفض رأسها خجلًا وعجزًا. ما كان بمقدوري إلا أن طمأنْتها بما جادت به قريحتي من كلمات وعبارات مواسية، رغم علمي بخطورة القضية"[1].

نلاحظ في هذا المقطع الافتتاحي –الذي ابتدأت به الرواية في شكل سرد حر– وجود حوار داخلي يناجي فيه السارد ذاته ويسائلها، مشيرا إلى موضوعات عديدة متداخلة، لم تتضح معالمها إلا حين التقدم في الأحداث، نظرا لأن بنية السرد مهزوزة متآكلة مفكّكة دائرية وغير خطية، أما على مستوى الدلالة فنجد بأن هناك انسيابا واضحا وترقبا وتوقعا لهوية المتصل، أو لشيء سيء قد يحدث فقد قرّبنا هذا الاتصال بوصفه خطابا صوتيا مباشرا –تتوفر فيه جميع شروط الرسالة من مرسل ومرسل إليه وقناة وسياق– من الشخصيات وطبائعها، وردّات فعلها تجاه الأحداث المتسارعة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 7، 8.

الصادمة، ومع أنه كان قصيرا إلا أنه من الناحية الفنية قد ترك أثرا بارزا، بعّده علامة مُفاجِئة ومشوقة في بداية الحكي، تلفت انتباه المتلقي وتجعله يلاحق المحكي لمعرفة تفاصيل مجرى الأحداث التي تدخله في كل مرة إلى عوالم أخرى، وقصصا صغرى مضمّنة لا تكتمل صورتها إلا باكتمال الرواية التي تبقى مفتوحة على التأويلات، وقد شخّصت ردة فعل السارد حالة من اللاأمن واللااستقرار التي كان يعيشها الإنسان الجزائري في فترة التسعينيات، هذا الإنسان الذي كان ينتظر دائما الأسوأ، الأمر الذي ولّد حالة نفسية مهزوزة واضطرابا دائما، جعله يتقوقع حول ذاته، ويغوص في عوالمها وصراعاتها مع نفسها ومع الآخر، فيقدّم ما يجول بخاطرها بصورة تشخيصية تغوص في أنا الشخصيات السردية وأدق تفاصيلها.

وقد يأتي الحوار في بعض الأحيان كعنصر مساعد "ينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية بالتمهيد لأحداثها و/ أو بالارتداد إلى ما مضى منها مما تعمّد الراوي إسقاطه و/أو بالإشارة سلفا إلى ما لم يبلغه السرد بعد"[1]، بحيث يسمح لنا بالتعرف على شخصيات جديدة في مسار الحكي، كان لها دور في تفعيل الأحداث، أو أثر على الشخصيات الرئيسية، فتَكُونُ وظيفته افتتاحية تُذيل النص بمجموعة معلومات، وتقديمات مشهدية قبل المقطع الحواري وبعده، كما هو الشأن في هذا المشهد الحواري –الذي يمتزج فيه السرد مع الحوار– المتضمن دخول السارد عبد القادر مكانا جديدا، وهو مكتب المحامي عبد الناصر والتعرف على شخصه، وتوجُّهِه في قوله:

"كان سي ناصر كهلًا نحيفًا، يرتدي بذلة رمادية دون ربطة عنق، بشنبات رقيقة، أشقر اللون. قلت في نفسي: هذا لا يكون إلا قبائليًا أو جيجليًا. استمع إليّ وأنا أعرض عليه مشكلتي. هزّ رأســـــه

[1] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص159.

وقال:

ـ أنت من الدفعات المعربة، أليس كذلك؟

أربكني سؤاله وأجبت مسرعًا:

ـ نعم، ولكنني أحسن الفرنسية قليلًا. لا أتكلَّمها بطلاقة ولكنني أقرأ بها بسهولة.

ابتسم وقال بنبرة فيها أسى:

ـ الظاهر أنّ التعريب يزحف بخطوات عملاقة. يُقال إنّ كلية الحقوق ستُعرَّب كلية ابتداءً من الدخول الجامعي المقبل.

ـ هذا ما يقال فعلًا. عرفت بعض الطلبة في الأقسام المُفرنَسة كانوا يَحضرون معنا الدروس بالعربية، بل منهم من التحق بالقسم المعرّب رسميًا.

مطّ سي ناصر شفتيه وهزّ رأسه قائلًا:

ـ قطار التعريب يجري بسرعة. وعلينا نحن أيضًا أن نحجز مكانًا قبل أن يفوتنا الركب. أخاف أن يحدث لنا مثلما حدث للأقدام السود، فنضطر إلى هجرة هذا البلد."[1]

اختص المشهد بعرض شخصية جديدة متمثلة في المحامي ناصر، فعرض لنا السارد في البداية وصفا شاملا شكله الخارجي، وتكوينه، وحتى جوانب من فكره ونظرته ومواقفه، وأصله القبائلي بالإضافة إلى تزويدنا بمعلومات عن نفسه؛ أي عن الشخصية المتحدِّثة– المحامي عبد القادر، عبر التعليق والحوار الداخلي الذي عقده مع نفسه المنشطرة، المترقبة والمتوقعة للرفض، فكان يبحث عن أسباب وجيهة، وطرائق مُقنعة ترضي المحامي ناصر، ليبرهن له بأنه أهلٌ للتربص، لكن سرعان ما كشف ناصر عن أزمته المتمثّلة في الفرنسة، التي لم يكن يعاني منها وحده بل كافة المثقفين في مرحلة ما بعد الاستعمار.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص42.

وقد حمل قضية عميقة جدا في تاريخ البلد عانى منها أبناؤه كثيرا، متمثّلة في تشظي اللغة والهوية الجزائرية وانشطارها وخاصة عند المفرنسين، الذين عانوا غربة لغوية كبيرة، كما مكّننا هذا الحوار المطول – الذي امتزج في ثناياه الحوار الخالص، والحوار الداخلي، والحوار المسرود أو المروي (غير مباشر)– من معرفة بعض الحقائق والقضايا المتعلقة بالهوية، وباللغة وبأزمة المثقفين بلسان حالهم، ثم ما يلبث أن يتوقف مُفسحا المجال للسرد ليكمل التفاصيل الأخرى، ويعود مرة ثانية وثالثة للحوار عن طريق إدخال شخصيات أخرى، أو الاستغراق في عرض مسائل متناسلة عن القضية الأم (صراع اللغة أو حوارها بين لغة المستعمر ولغة المستعمر)، يمكن القول إن بنية الحوار المركبة قد كشفت عن التعدَّدية الصوتية داخل النص وخارجه، ممثلة في الأصوات المتخيلة والشخصيات والسارد، إضافة إلى الأصوات خارج نصية الواقعية: المؤلف والقارئ كشخصية متلقية للخطاب الروائي وموجّهة له.

لم يأت الحوار الخالص في الرواية إلا قليلا، بل كثيرا ما كان مقترنا وممتزجا مع غيره، سواءً مع الحوار الداخلي أو الخطاب المروي، ومثال ذلك المقطع الآتي، الذي دار بين عبد القادر ورشيد ليلا، وبالتحديد ليلة انتحار الابن نبيل:

"هدِّئ روعك يا صديقي، ربّما لم يصب إلا بجرح أفقده وعيه...

ـ لا... لا... إنها رصاصة... سمعت دويّها من البيت... رصاصة مسدّس، وليست طعنة خنجر أو ضربة عصًا.

–تمتمت بذهول: «رصاصة مسدّس». وبسُرعة خارقة، تشكّلت بذهني صور كما لو أنني شاهدتها في فيلم بوليسي. يكون القاتل قد استهدف الأب دون شك، فجرفت الرصاصة الابن. أكيد أنّه كان يَترَصَّده مُتخفّيًا بقرب مدخل المتوسّطة، فتح نبيل السياج الذي أصبح يُغلق بالقفل لتردّي الوضع

الأمني، فوقعت الواقعة، ولكن ليس كما أراد لها مخطّطها. كيف نجا رشيد وأصيب ابنه؟ من عادة هؤلاء القتلة أنْ لا يخطئوا هدفهم. هي افتراضات دارت بخلدي، أَوْحَتْها لي عبارة رصاصة مسدّس وأنا أرتدي ملابسي بخفّة لألتحق بصديقي."[1]

يشير المثال إلى وجود حوار تناوبي مباشر، تخلّله تدخّل الراوي المفترض ببعض التعليقات التي كشفت عن مكنوناته، من خلال حوار متداخل يتدرّج فيه الحكي والسرد، بين نمطين حواريين خارجي وداخلي، هذا الأخير الذي تحول فيه السارد إلى شخصيتين، باستخدام ضميري المتكلم والمخاطب، مع توظيف متناغم لضمير الغائب إلى جانبهما، وقد أحال المثال داخله إلى وجود سرد بوليسي تحرى فيه السارد الحقيقة، جامعا الأدلة في صمت- مستغلاً منصبه كمحامٍ- لأن الأمر حساس، وقد جاء هذا الحوار بلغة فصيحة مناسبة جدا لمقام الشخصيات ومستوياتها الثقافية والاجتماعية، يحمل في طياته سردا تنبؤيا استباقيا كتأويل قبلي، يربط بين الأحداث انطلاقا من بعض المعطيات.

للإشارة فقط فإن هذا الحوار المزدوج المباشر/ الداخلي، قد تم توظيفه للكشف عن الجريمة وقد جاء فيه الحوار الداخلي بشكل مباشر على لسان الشخصية المتحدثة، فالْتَحَم بدرجة ما الصوتان معا دون تغييب لباطن الشخصية، كما وجدناه مكرّرا في مقاطع أخرى من النص، التي قام فيها السارد عبد القادر بتفكيك دواخل الشخصيات، محاولا تقديمها واستقراء باطنها، موضحا وكاشفا عن نفسيتها وحالتها وتوقعاتها، وخاصة في الحوار المتعلق بالاتصال الهاتفي، الذي استطاع من خلاله تشخيص حالة صديقه انطلاقا من نبرة صوته، التي أبانت تحت تأثير صدمة كبيرة زعزعت كيانه مُشكِّلة لنا صورته وتعابير وجهه بالحزن البادي عليه، فنقلنا من العالم الخارجي

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 8، 9.

كخراب إلى عالمه الداخلي الأشد قتامة، من خلال الحوار الداخلي الذي يركّز فيه المؤلف على إبراز الجانب النفسي لشخصياته، فيصوّر لنا تأزمهم وتفكيرهم ومعاناتهم، وحتى أبسط انفعالهم وردود أفعالهم أو استجابتهم لما يحدث، في لحظة تشتغل فيها الذاكرة أو المخيلة متوقعة ما يحدث.

ويستمر المشهد الحواري المرتبط بقضية موت نبيل– بعدّه حدثا مركزيا يجسّد عنف المرحلة الحرجة التي شهدها البلد، على مستوى الأفراد أو الجماعات– وتفاصيلها في الصفحات اللاحقة ولكنه يتغيّر بتبدل الشخصيات، كما حدث بين محافظ الشرطة والمحامي حين التقيا في مكان الجريمة، فالحوار حينها كان ثلاثي الأقطاب متسع الحدود، حوارا يجمع بين زمنين مختلفين الماضي والحاضر، وبين مكان مَعْلَم وهو المدرسة، مؤثثة معرفيا بعّدها صرحا علميا ثقافيا تعليميا، تم تشويهه ومسخه إلى مكان للموت/ مقبرة؛ أي مكانا لانتحار نبيل، كما نجده في المقطع الآتي:

"اقتربت من المحافظ الذي يبدو أنه لم يرني بعد.

ـ واش رايك يا السّي أحمد؟ ما هي تخميناتك الأولى؟

التفت إليّ مُندهشا:

ـ آه، أنت هنا يا أستاذ... لم تقل لي إنّك تسكن بالمتوسّطة؟

ـ لا. لقد اشتغلت هنا قبل التحاقي بالمحاماة. ورشيد بن غوسَة، المدير السابق، من أصدقائي الأعزّاء. ابنه هو الساقط أمامك...

هزّ رأسه مفكّرًا قبل أن يضيف:

ـ أين هو الأب؟ نحن بحاجة إلى بعض المعلومات.

لم يتحرك رشيد بن غوسَة من مكانه. اكتفى برفع رأسه وتغيير وضعية جلوسه. جال ببصره الذابل على الحاضرين، ثمّ تكلّم بهدوء، كما لو أنه كان يخاطب نفسه.

ـ لا أعرف... لا أعرف ماذا حدث بالتدقيق. حينما عدت إلى البيت حوالى العاشرة ليلًا، وجدت نبيل... سَكت متردّدًا، كما لو أنّه أراد أن يضيف عبارة أخرى، ربّما كلمة ابني، ربّما رحمه الله لكنه ضغط على أسنانه بقوة وواصل حديثه. وجدته جالسًا في الصالون، على ركبتيه دفتر وفي يده قلم. بمجرّد أن رآني، أغلق الدفتر بحركة فظّة. لم يرُدّ على سلامي. التفت إليّ، نظرة سريعة ثم أدارَ وجهه كما لو أنّه كان يخفي شيئاً ما. أحسسْت بالارتباك في حركته"[1].

يحمل هذا النموذج عدة أنماط خطابية حوارية متباينة، تجمع بين المناجاة والحوار المروي السردي بشكل متداخل متناوب، متضمنا كغيره تعليقات الراوي المفترض كمشاهد وشخصية عالمة بجوانية الشخصيات المتحاورة معها، أما عن غرضه الأساس فيتمثل في التحري وجمع المعلومات.

أدى تغيير الأصوات فيه بين: السارد/ المحامي، المحافظ، رشيد، إلى تغيير في مادة القول وطرائقه، لأن للسارد لغته الخاصة المختلفة عن لغة الشخصيات الأخرى، التي تستعمل في أقوالها قاموسا يتماشى مع معطياتها وثقافتها ورؤيتها، أو مصطلحات خاصة تتباين ألوانُها ومجالاتها ودرجاتها بحسب مقوّماتها[2]، فكل شخصية هنا تحدثت معبّرة عن رأيها وموقفها بطريقتها، ولعل أبرز ما يميز هذا الحوار عن غيره، هو أنه منقول بصيغة مباشرة؛ أي فيه احتفاظ شبه كلي بلغة كل طرف دون تدخل السارد، مع ما يميز كل واحدة منها بسمات ورؤى متباينة، في شكل علاقات تصادمية متناقضة أو متضادة، فالصوت الأول يستمد قوته وخصائص نبرته من هيمنة السلطة السائدة التي يسعى إلى إعادة إنتاجها ومن ثم تسريدها، أما الصوت الآخر فإنه رافض ومناهض له ولقوانينه وأفكاره.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 11، 12.

[2] ينظر: الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009، ص 369.

يمكن للحوار أن يأتي في نهاية الفصل أو الرواية، وخاصة في الرواية البوليفونية التي تشتغل أساسا على الحوارية، فيكون مشهدا ختاميا يسجّل مواقف الشخصيات وآرائها في مشاهد فاصلة تعلن عن حصول اتفاق/ اختلاف أو انتصار/انهزام، ولتمثيل هذا النوع يمكن أن نستدل بالمثال الحواري الذي دار بين شخصيتي المحامي وكاتبته:

"ما إنْ دخلتُ مكتبي حتى واجهتني الكاتبة بالخبر الصاعق:

ـ أسَمِعْت الخبر يا أستاذ؟

بحلقت في شفتيها، أستحثّها على الكلام، لتنطق بالفاجعة الجديدة.

ـ محافظ الشرطة... قُتِل هذا الصباح بقرب منزله.

ـ سي أحمد... مُستحيل... من أين لك هذا الخبر؟

ـ إنّه على جميع الأفواه... عندي صديقة تسكن في عمارة قريبة من تلك التي يسكن فيها المحافظ. تشتغل موظّفة في مصلحة الضرائب. التقيت بها قبل قليل وهي ذاهبة إلى العمل. لا تزال تحت الصدمة. قالت بأنها سمعت طلقات الرصاص من بيتها. لأوّل مرّة تسمع دويّ الرصاص عن قرب وبهذه الكثافة. كانت تتكلّم وتلتفت حولها"[1].

يدور الحوار بين الكاتبة والمحامي في المكتب الخاص به، كمكان ضيق يوحي بالأمان والانغلاق والسرية، أخبرته فيه عن جريمة اغتيال محافظ الشرطة أمام منزله وداخل السيارة رفقة أعوانه. ولم يأت الحوار خالصا بل جاء ممزوجا بتعليق السارد، وقد كان صوت الكاتبة فيه كمتلقية وناقلة للخبر مجرد صدى للأصوات الغيرية التي تداولت القضية، ونوعا من المقول الجماعي جسده ملفوظ (إنّه على جميع الأفواه)، إضافة إلى ملفوظ صديقتها التي أخبرتها عن الجريمة. إن

[1] محمد ساري، القلاع المتأكلة، ص 206.

هذه الشخصيات الغائبة الحاضرة كان لها دور غير مباشر في تفعيل السرد، ورغم تغييبها في النص إلا أنها قد أفادت المتلقي في تشكيل صورة شبه مكتملة عن الحدث الرئيس.

ينهض هذا الشكل الحواري على فكرة الاختتام المرتبطة بالمشهد الافتتاحي المشترك بنقطة الموت، فكانت مشاهد مكررة لأحداث مأساوية، من بداية السرد في الفصل الأول من الرواية؛ أي انتحار نبيل، إلى الفصل الأخير باغتيال محافظ الشرطة، إضافة إلى قتل أبرز أعضاء الجماعة الإرهابية، فكل المشاهد كانت بطريقة ما فاتحة للموت وخاتمة له، سواء كان موتا رمزيا أو حقيقيا بوصفه تيمة أساسية هامة رصدها واشتغل عليها الروائي –إلى جانب التيمات الأخرى– وفي حادثة الاغتيال هذه إعلان بانتصار الجماعة الإرهابية، التي استطاعت بقوتها أن تقهر السلطة وجهازها عبر شخصية المحافظ وأعوانه، فأنهت معها دوره في الكشف عن مخططاتها، وهذا أسلوب متبادل أو سياسة متبعة من كلا القطبين كنوع من القمع والتقييد وكتم للأصوات، إلا أن المشهد الكرنفالي الذي أُختتمت به الرواية استدرك ذلك، ورجح الكفة وأعاد للدولة هيبتها حين استطاعت القضاء على الجماعة الإرهابية.

في الأخير يمكن القول بأنه، رغم هيمنة السرد نسبيا على الحوار في رواية القلاع المتآكلة إلا أن المؤلف كان يوظّف بالموازاة معه بعض الحوارات إما المروية(غير مباشرة) أو الخارجية أو الداخلية، ليؤثث بها الحكي بغية تشخيص وتمثيل اللغات، فقامت الحوارات وفق ذلك بدور فعال تواصلي، أضفت وأسهمت من خلاله في خلق تعددية لغوية وأسلوبية، كشفت عن مختلف أشكال الوعي المتصادمة والمتصارعة، التي عكست رؤى متقاربة ومتنافرة، كما تؤكد طابع الرواية التجريبي الحواري، الذي يمزج بين معطيات وممكنات النصين الروائي والمسرحي، المجسّدة بشكل مباشر في تلك المشاهد المستطردة والمتشعبة، المستندة إلى تقنيات زمنية كالاسترجاع والاستباق والاستشراف والتنبؤ، إضافة إلى الخطابات المباشرة.

رابعا– الأنماط اللغوية في القلاع المتآكلة:

تنقسم الأنماط اللغوية في الرواية إلى اتجاهين؛ أحدهما يجذبها نحو المركز، تكون فيه اللغة أحادية مطلقة، واتجاه لا مركزة اللغة الذي تنفر فيه مُبتعدة عن الفلك الأحادي نابذة المركز، نظرا لأنها تحرّرت وصارت تحيا وسط التنوع الكلامي المتميز بالتعددية. وضمن نطاق التمييز الكلامي بين الأنماط اللغوية ومستوياتها، أعاد **باختين** بناء هذه التوليفة عن طريق ثنائية الكلام الآمر والكلام المقنع، فالكلام الروائي من منظوره ينقسم إلى نوعين، وعادة ما تكون سيرورة التحوّل الإيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بينهما؛ أي بين نمط يفرض نفسه علينا ويجبرنا على الاعتراف به دون أدنى شرط، ويدخل ضمنه الكلام (الديني، السياسي، الآخلاقي، كلام الأب وكلام الكبار والأساتذة)؛ بمعنى كل ما هو مقدس ووثوقي وسلطوي، لكنه غير مقنعٍ داخليا للوعي، بينما نجد النمط الآخر؛ أي الكلام المقنع داخليا محروم من السلطة، وغالبا غير مُقدّر اجتماعيا (من لدن الرأي العام، والعلم الرسمي والنقد)، ومحروم من الشرعية؛ لأنه لا يستظل بأي سلطة إلا أنه يحاور وعينا بشكل حر وعلى الرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين، فإنه يمكن أن يتحدا داخل كلام واحد هو في الآن نفسه آمر ومقنع، لكن هذا الالتقاء قلما يحصل[1]، ولا تبتعد الرواية بوصفها شكلا تعبيرا لغويا يحتضن كل الفئات بمنطوقاتها؛ أي كلماتها عن هذا التصنيف، فنجد فيها تصارعا لهذين الصنفين اللغويين بطغيان أحدهما على الآخر؛ أي الكلام الآمر رغم مجابهة الثاني له.

لذا ينبغي على الروائي أن يوظّف في نصه جملة من الأنماط اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص108.

وصوفي وملحد وفيلسوف وفلاح ومهندس وطبيب وأستاذ جامعي، فإنّ هذا يفرض استعمال اللغة الموائِمة لها[1]، حتى لا يحدث أي خلل أو قلب لمستوى اللغة في علاقتها بالشخصية أو الصوت، فيكون هناك تطابقا نسبيا بين شكلها وخطابها وحركيتها داخل المتن السردي.

1- اللغة الجاذبة:

وتشمل الكلام الآمر الذي يصدر عن المؤسسات العليا، أي عن السلطة، أو رجال الدين كقوات ضاغطة ومُوجِّهة، إضافة إلى السلطة الذكورية، وتتوزع اللغة الجاذبة في رواية القلاع المتآكلة إلى أشكال عدة نذكر من أبرزها:

1-1 - لغة المؤسسة السلطوية/ لغة النظام الحاكم:

تتسم لغة المؤسسة السلطوية بخطابها الآمر، وطابعها العدواني، وأساليبها العنيفة القمعية القاهرة لكل من يواجهها، سواء ضد الشعب أو الجماعات المتطرفة، مُتخذة في ذلك عدة أساليب من أبرزها: إهمال حاجات المواطنين وعدم الاهتمام بحل مشاكلهم، التجسّس على أفعالهم وأفكارهم واتخاذها وسيلة للقمع الفكري بمصادرة الحريات في الآراء والمعتقدات، إضافة إلى هذا يمكن أن تلجأ السلطة إلى طرق أخرى ملتوية توجّه فيها العدوان نحو الجماهير، وذلك بمصادرة ممتلكاتهم دون سند قانوني، فضلا عن الحد من الإضرابات والمظاهرات بالقوة والتعسف وسجن المواطنين واعتقالهم بشكل عشوائي غير قانوني، ويتمثل عدوان السلطة في أوضح صوره في الإهانة والتعذيب المادي والمعنوي وإهدار قيمة الإنسان كإنسان، وفي المقابل تتلقى السلطة عدوانا مضادا يمثله طرف ثانٍ -المعارضين/ الإرهابيين- يتخذ صورا مختلفة مثل: احتقار السلطة بالنكتة السياسية والاجتماعية ورسوم الكاريكتير، تعبيرا عن مشاعر الظلم والإحباط وعدم الرضا، وتزداد درجة

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص104.

العدوان باتخاذ الاحتجاج بالكلمة الصريحة والإضراب والمظاهرة سبيلا، لإعلان عدم الرضا عن السلطة القائمة وقد يستفحل الأمر بلجوء الشعب كله أو بعضه إلى العنف تحطيما وتخريبا لمصادر السلطة ورموزها المختلفة. أما عن العنف الذي يوجه من قبل المواطنين نحو السلطة فيأخذ أساليب شتى منها عدم المشاركة الشعبية، وعدم التعاون واللامبالاة فيما يتعلق بالجهود والأنشطة المختلفة المفروض القيام بها لانتظام عجلة الحياة اليومية، وكثيرا ما سقطت حكومات نتيجة لهذا الأسلوب الذي يسمى بالعصيان المدني[1]، لتأسيس نظام حكم آخر مغاير يستجيب لمطالب الجميع.

ونجد ضمن هذا الصنف لغة السلطة العليا، التي لمسنا فيها تفككا على مستوى المنتمين إليها وتعددا في توجهاتهم، إذ لم تكن السلطة الآمرة على قدر متزن وواحد من القوة، ولا على توجه أحادي متماسك، بل كان أغلب من ينتمي إليها يتصرّف وفق هواه وبشكل إزدواجي، ومع ذلك كانت تتظاهر بالوسطية، لطالما "كانت السلطة منذ الاستقلال تسعى لأن تلعب دور المعتدل الذي يحفظ التوازن بين يسار متطرف ويمين متطرف، فبقيت تشد شعرة معاوية بينهما وتسلك طريقاً وسطاً يسكّن المرض ولا يستأصله"[2]، مثلما رأينا ذلك ماثلا على مستوى النص أم خارج النص في الواقع، وخاصة على مستوى نظام الحكم بدءا بما بعد الاستعمار، أين كان النظام مشابها للنظام الاستعماري حيث "سارع الحكّام الجدد، وأغلبهم من ذوي التعليم الفرنسي، إلى بناء نظام لا يختلف عن النظام الفرنسي الرئاسي المركزي اليعقوبي، إذْ أبقوا على جميع القوانين الإدارية وهياكل

---

[1] ينظر: محمود عبدالله محمد خوالدة، علم نفس الإرهاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2005 ص ص156، 157.

[2] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص104.

المؤسّسات، بل راحوا يتفنّنون في الارتقاء بتقليده حتى في تعذيب مواطنيهم أبشع ممّا كان يقوم به الاستعمار. أصبح الفرنسي نموذجًا وسيطًا للارتقاء إلى الحضارة والتمدّن"[1] وللسيطرة والقوة كذلك.

كما نلمس وجه التفكك واضحا في مواضع أخرى، وبشكل مباشر على مستوى جهاز الشرطة بين الأمن العسكري ومحافظ الشرطة الرجل السوي المعتدل المتزن الذي يؤمن بالعدالة والمساواة على عكس غيره ممن يستفيدون من مركزهم، وينهبون أموال الشعب عن طريق ابتزازهم واتهامهم بقضايا الفساد والسرقة، ويقول مفصحا عن دوره ومدى التزامه بواجباته، مقابل انتقاد الأجهزة الأخرى التي تعمل في الخفاء "أنا هنا أقوم بتسيير محافظة شرطة تسهر على أمن المواطنين، ونعمل ما بمقدورنا لحمايتهم من أي تجاوز أو تعسّف. لا يسمح لنا القانون بتفتيش منزل مثلًا دون أخذ تصريح من وكيل الجمهورية، ولا بتوقيف شخص دون أمر المحكمة بالبحث عنه، إلا إذا ضُبط متلبّسا باختراق القانون. أجهزة أمن الدولة ليست عصابات خارجة عن القانون. من مهامّها الدستورية أن تسهر على احترام القوانين ولا تردّ على الجريمة بالجريمة. ما هو الفَرْق إذًا بينَها وبين عِصابات المجرمين؟ هكذا أفهم وظيفة الشرطة وأسهر على تأدية مهمّتي بحيث لا تتناقض مع قناعاتي. أمّا ونَحْن في حالة الطوارئ، فالحاكم الفعلي هو الجيش. وللجيش عمود فقري كان يسمّى بالأمن العسكري ثمّ تغيّرت تسميته إلى مديرية الاستخبارات والأمن. هو جهاز مستقلّ عن الشرطة، يعمل في الخفاء بعيدًا عن الرقابة القضائية. لذلك فأنا مثلك، أجهل ما بداخل هذه العلبة السوداء وما تفعله أو تنوي فعله من خير أو شرّ للبلاد. هم الذين قرّروا تنظيم الانتخابات، ثمّ رأوا أنّ من مصلحة البلاد أن يلغوها. هم الذين أقالوا الرئيس واستقدموا رئيسًا جديدًا، وأعلنوا حالة الطوارئ ومنع التجوّل"[2].

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص183.

[2] المصدر نفسه، ص ص 201، 202.

أما إذا انصرف الشأن للمحامي عبد القادر، فإن الأمر يختلف، حيث يمكن عدّه شخصية مركزية معتدلة ووسطية، لها صوت قوي، فرض وجوده بسبب الانتماء المهني للجهاز السلطوي –سلك القضاء، كما تربطه علاقة وطيدة بمختلف الشرائح الاجتماعية، بل حتى بالجماعة الإسلاموية المتطرفة/ الإرهابيين– الذي يعبّر عن صوته ولسانه، وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن المحامي ينتمي إلى نوع مخصوص حددّه **أنطونيو غرامشي** (Antonio Gramsci) باسم المثقف التقليدي، ويربطه بالأماكن الهامشية المحدودة نوعا ما مثل: الريف، والمدن الصغيرة التي ينتمي إليها بقوله: "مثقفو الريف أغلبهم من النمط التقليدي (traditional)، فهم يرتبطون بالأغلبية الساحقة من أهل الريف، وبالبرجوازية الصغيرة في المدن (لاسيما المدن الصغيرة) التي لم يطورها ويحركها بعد النظام الرأسمالي. هذا النمط من المثقفين هو همزة الوصل بين جماهير الفلاحين والإدارة المحلية وإدارة الدولة (المحامون والمحضرون، إلخ..). أصبحت لهم بسبب هذا النشاط وظيفة اجتماعية –سياسية هامة إذ يصعب فصل الوساطة المهنية (proffessional mediation) عن الوساطة السياسية (political mediation). وعلاوة على ذلك: يتمتع المثقف في الريف (القس والمحامي والمحضر والمدرس والطبيب الخ..) بمستوى معيشي أعلى أو على الأقل مختلف عن مستوى معيشة الفلاح العادي، ولهذا فهو يمثل في نظره نموذجا اجتماعيا يتطلع إليه في طموحه لتحسين حاله أو للخلاص منها"[1].

وقد مكّنته الوساطة السياسية وسمحت له بأن يكون محل ثقة من قبل الجميع، كما جعلته على دراية بما يحدث، لذا وجدناه في بعض المواقف ينتقد السلطة بقوة القانون، بل نراه في أكثر من موضع يستهجن سلوكاتها، مفككا قلعة الدولة بمناسبة وبغير مناسبة، وخاصة لما تعلق الأمر

[1] أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، دط، 1994، ص ص 29 .30

بتماطل المؤسسات، وعدم تسوية بعض الوضعيات وتحسين الأوضاع في المدينة، لهذا وجدناه يتنقد سلوك رئيس البلدية الذي كان في كل مرة يعطي وعودا كاذبة للعامة، ويوهمهم بأنه سيرمّم الطرقات ويزودها بالإنارة، لكن دون جدوى، رغم أن حالة المدينة كانت جد مزرية إلا أنه لم يحرك ساكنا، وهذا ما دفع بالمحامي إلى تعرية النظام ووصفه بالفساد، قائلا: "اتّصلت مرارًا برئيس البلدية السابق كي تقوم مصالحه بتنصيب المصابيح العمومية. قال بأنه قدّم مشروعًا مفصّلًا إلى مصالح الولاية يخصّ تعبيد أزقّة الحيّ وتبليط الأرصفة والإنارة العمومية. ولكن الولاية لم تحرّك ساكنًا. الولاية... ما هي إلا قلعة متعفنة تُحصّن أسوارها بتكديس الملّفات، وتسطير القوانين المُعجزة، وإقامة أسوار من أعوان الأمن والبوّابين عند كل طابق. ويسمّون هذه الإجراءات البيروقراطية هيبة الدولة. إنه إرهاب الدولة الضعيفة التي عجزت عن إخراج البلاد من التخلّف والفوضى، برغم الثروات المكدّسة في خزائن البنوك العمومية والحسابات البنكية الشخصية"[1]، تلك إذن هي أساليب السلطة المتبعة المتمثلة في الممطالة لإلهاء العامة وامتصاص غضبهم عبر الوعود الكاذبة.

1-2- اللغة السياسية:

تنتمي اللغة السياسية إلى السرديات الكبرى المعبّرة عن اللغة المركزية المسيطرة، التي لا تقبل التعددية، ولا تسمح بالاختلاف "حتى تنوه السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة. تقف تلك الخطابات أو السرديات الكبرى خارج الزمن ولا تسمح بالشك في مصداقيتها، وتصر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون. ودائما ما تكون السرديات الكبرى ذات طبيعة سلطوية وإقصائية تمارس التهميش ضد كل أنواع الخطابات

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص110.

الأخرى الممكنة"[1] وفي مقابل السرديات الكبرى نجد خطابا مضادا لها، وهو السرديات الصغرى التي تركز على الإنسان وهمومه الخاصة؛ أي أنها ذات طابع خاص مغلق نوعا ما.

أخذت هذه اللغة حيزا نصيا كبيرا في الرواية، فلاءَمت طبيعتها وخصوصية المرحلة، والأحداث والتيمات التي غطّتها أو طرَقتْها، كونها رواية واقعية تاريخية عرضت مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر السياسي والثقافي مع إشارة خاطفة لمرحلة الاستعمار ثم الاستقلال وبعد ذلك الصراع حول الحكم مظاهرات ديسمبر 1988، انتخابات 1992، العشرية السوداء، وهو ما جعل الأصوات تنقسم وتتصارع فيما بينها– إلا أننا لم نفصل في هذا؛ لأنه من وظيفة المؤرخ، بل اكتفينا بالإشارة فقط إلى الأحداث، بغية الكشف عن الطابع الحواري البوليفوني المتجلي خلفها– لتبرز التعدد اللغوي لكل طرف، ويمثِّل هذه التوجّهات الشعب بطبقاته، والسلطة بأجهزتها فضلا عن الفئة المثقفة والجماعة الإسلامية أو الإرهابية المنقسمة إلى طبقات وعصب، فئة إسلامية مسالمة وأخرى إرهابية مسلّحة، إضافة إلى الصحافة بعدّها صوتا داعما أو رافضا ومعارضا، والمرأة كآخر داخلي مع نظيرها الرجل الذي تباينت أدواره حسب مكانته.

وإضافة إلى هذه التعددية الصوتية واللغوية، نجد بيانات سياسية وأقوالا لشخصيات سردية كانت شهود عيان، ومن بينها المحامي السياسي عبد القادر الذي دافع عن بعض السياسيين محاولا نصرتهم بقوله: "انشغلت باجتماعات شبه يومية للنظر في كيفية الدفاع عن مناضلين سياسيين أوقفتهم الشرطة وزجّت بهم في السجن، لأنهم تحدّوا قانون منع التظاهر في الشارع، ونظموا تجمعًا في ساحة أول ماي، تنديدًا بسجن أحد قياديهم، لأنّه أعطى تصريحًا لجريدة فرنسية واتهم فيها النظام باغتيال أحد رموز المعارضة في الخارج. كنا نلتقي في مكتب المحامي سي

[1] معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2004، ص9.

ناصر، ونبحث عن السبل القانونية التي ستسمح لنا بالتحرك القانوني والنضالي الفعال"[1]، وهب المحامي نفسه للدفاع عن العديد من القضايا، كما لعب أدوارا هامة بوصفه ناشطا سياسيا لتحقيق التوازن والعدالة، وإنصاف كل مظلوم مهما كان توجهه وقضيته.

أما إذا انتقلنا إلى رشيد، فإننا نجد في لغته تحولا وتبدلا، حيث كانت سابقا صدى يعكس انتماءَه إلى حزب الطليعة السياسي وتوجهه وموقفه من السلطة –إضافة إلى انسجام لغة المؤلف مع شخصياته، ولغاتهم المتعددة المتنوعة –بوصفه صورة عاكسة للمثقف العلماني، الذي يجمع بين العلم والثقافة، السياسة والفلسفة والفكر، لكن غيّر توجهه بمجرد اصطدامه مع السلطة وتعرضه للتعنيف بقوله: "فكّرت في مصيري أيّامًا. أهملت الدراسة. ابتعدت عن نشاطات الطلبة. كان مجرّدُ التفكير بأنّي سأعود يومًا إلى ذلك القبو الجهنّمي يرعبني. كما رفضت رفضًا قاطعًا التعامل مع أجهزة المخابرات. اتّصل بي ذات مساء شخص لا أعرفه قدّم نفسه كموظّف سامٍ في الرئاسة، وتجاذب معي حديثًا حول الحياة النقابية والتنظيمية في وسط الطلبة. بدا أنه يعرف عنّي أشياء كثيرة، واقترح مساعدتي إنْ أنا أردت قيادة التنظيم الطلّابي. بل وعدني بالحصول على سكن. لم أجادله كثيرًا. أدركت أنه بُعث خصّيصًا لتجنيدي عميلًا للأمن العسكري. الوشاية ليست من شيمي. إنه سلوك حقير، لا يليق بي وبأخلاقي وبنظرتي إلى الحياة"[2]، استنكر رشيد لإغراءات السلطة مقابل الوشاية لأن ذلك يتعارض مع مبادئه.

نقلت لنا ملفوظات الشخصيات التي صرّحت وكشفت عن الأوضاع السياسية في البلد، وما كان يحدث في الأماكن المغلقة كالسجون، والمعتقلات، بما فيها من تعذيب جسدي أو نفسي كالنفي إلى أقاصى الصحراء، فضلا عن عوامل أخرى أسهمت في تأزيم الوضع كالبيروقراطية

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص180.

والإقصاء... وعلى الرغم من هيمنة اللغة السياسية، وتجليات الواقع الاجتماعي والحوارات التي كانت أقرب نوعا ما إلى المسرح، إلا أن ذلك لم ينقص القيمة الجمالية للعمل، بل كان هناك تنوعا لغويا ارتقى معه إلى مستوى شاعري يفصح عن مستوى الشخصيات وسعة اطلاعها، ثم ينزل إلى مصاف اللغة العادية؛ أي لغة التخاطب المباشرة بطريقة فنية محبوكة، فكانت بحق لغة حوارية تحاور اللغة المحايدة والفرعية الدارجة أو المعربة أو حتى الهامشية.

1-3-لغة رجال الدين/ الجماعة الإسلامية:

مثّلت هذه اللغة الجماعة الإسلامية، وعلى وجه التحديد الإرهابية، التي كانت ترى في كل من يخرج عن معتقداتها وآرائها ومقولاتها، ومبادئها خصمًا لها، مُحتكمة في بعض أوجهها إلى الدين الذي حوّرته بما يخدم رؤيتها ومصالحها، فكانت تثور في وجه كل من يخالفها أو يتبع السلطة، لذا لم يسلم من ممارستها العنيفة أي أحد، ومثال ذلك، قتل الجماعة الإرهابية للشاب العشريني الذي سبق تهديده، فقط لأنه جنّد في الخدمة العسكرية، فخاطبوه قائلين قبل قتله: «ها قد وقعت في أيدينا يا خادم الطغاة...»"[1].

يوضح المشهد السابق وغيره من المقاطع الموجودة داخل المتن الروائي، أن لغتهم كانت متحررة، تخرج عن وصاية الأنظمة الحاكمة المركزية السائدة التي تُسيّر البلاد، كونها تسعى إلى تأسيس خلافة إسلامية يسود فيها العدل والأمن والمساواة، كما تسعى إلى استعادة الحكم، وتتميز أغلب الشخصيات التابعة إليها بالصلابة والقوة، وتصطبغ بصبغة رجال الدين مثل: الإمام، الداعية، الملتحي، وقد سادت هذه الحركة بالتحديد قبيل الانتخابات التي حاولت تغيير نظام الحكم في البلاد.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص216، 217.

ولو أمعنا النظر في لغة عبد الجبار قائد هذه الجماعة أو لغة عبد الحميد كأحد أعضائها أو حتى لغة ياسين لوجدناها تتفق في بعض أوجهها، ولها غاية واحدة هي تحطيم السلطة وتأسيس الخلافة، والثورة على كل من يعادي هذه الرؤية/ الجماعة، فلغتهم مغايرة ونبرتها معادية قوية ترفض الاستسلام، لغة هامشية شكلا، إلا أنها ضمنيا تمثل قوى ضاغطة ثورية، وسلطة موازية للسلطة المركزية الرسمية التي لا تقبل التجاوز، والتلاعب بأعمدتها وكيانها، لهذا كانت تحدُث دائما مداهمات بين القطبين، إحداهما السلطة الرسمية التي تتغيا طمس الأحداث والعمل بسرية تكريسا للأحادية، والأخرى تفضح وتعري سياستها وتكشف عن المسكوت عنه.

وقد تميز بعض المنتمين إليها بالتطرف والتشدد، بل إن منهم فئة ظالمة متعسفة ومستبدة أعطت لنفسها حق معاقبة كل من تراه بعيدا عن الدين، أو معادٍ لها ورافض لطريقتها حتى إنها أجازت وأباحت القتل، ويؤكد ذلك ملفوظ ياسين، الذي طلب –بأمر من الجماعة الإرهابية– من نبيل قتل والده لأنه مرتد وكافر، بقوله "ألم تقل لي إنه يذهب كل يوم جمعة إلى الحانة ليشرب الخمر والعياذ بالله. الخمر من المحرّمات الكبرى، وجزاء شاربها القتل. قد يعود مخمورًا ويكون قتلك له تقرّبًا إلى الله، إنك ستخلّص البشرية من كافر زنديق وأجرك عند الله عظيم"[1] وبمقابل قتل والده سيحظى بالجنة، وترضى عنه الجماعة وتدخله إلى صفوفها.

يبرز خطاب ياسين بوصفه عضوا هاما في الجماعة، أن فعل القتل –الذي أفتوا بجوازه تحت تهمة الردة مرة، وتهمة شرب الخمر مرة أخرى – عندهم مبدأ أساس وشرط هام جدا لإثبات أهلية الفرد المُنْضَمْ إليهم وكفاءته، لهذا حاولوا توسيع حدود قوتهم باستهداف واستقطاب الطبقات الهشة المسحوقة المقموعة والمرفوضة من السلطة أو من المجتمع، إضافة إلى استقطاب الفئات

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص226.

الشبابية لتكمل المسار –سواء إجبارا أو اختيارا– حتى يتم تكليفها ببعض المهام المناسبة لها أو التي تخدم مصالحها، سواء كانت جوسسة أو قتل أو سطو.

أما عن موقف السلطة الرسمية، فإنها كانت تستهجن تلك الممارسات، وترفض شعاراتهم وكل الأيقونات أو العلامات الدالة على توجههم، مثل: اللحية، اللباس الأفغاني والقميص، فلو أخذنا اللباس على وجه التحديد وبحثنا عن قيمته ودلالته الإيديولوجية فإننا نجده "يتحول من كونه فعلا عاديا واعتياديا إلى أن يصبح علامة ذات دلالة مركبة. وليس من الضروري أن تكون هذه الدلالات منطقية أو ذات ترابط سببي. بل يكفي فيها أن تدخل في ملابسات معنوية بمعنى أنها تدخل في نظام من العلاقات تنشأ حولها وتتداخل معها مما يجعلنا نربط بين لباس ما وما يوحي به هذا اللباس من معانٍ. فإذا حدث هذا الربط صار اللباس لغة تتكون من دال هو شكل الملبس ومدلول هو المعنى الذي نربطه مع ذلك اللباس المعين"[1].

بالإضافة إلى اللباس، نلمس على وجه آخر تضييقا كبيرا على هذه الجماعة ومختلف نشاطاتها التي كانت تلقى في المصليات والمساجد، وذلك بسبب تمريرها لخطابات الكراهية ضد الدولة ونظامها وقادتها، وهذا ما كشف عنه ملفوظ نبيل حين تحدث عن خطب الجمعة التي كانت تلقى في المساجد أو مصلى الإقامة الجامعية، من قبل الشيوخ والأئمة الذين كانوا يحضرون ويستمعون إلى خطاباتهم أو من قبل الطلاب الذين ينتمون إليها.

وإذا كانت هذه الجماعات قد حققت بخطاباتها تأييدا كبيرا وتعاطفا من قبل الشعب، فإنها مع توالي الأحداث وتشويه صورتها ونعتها بالإرهابية، فقدت مصداقيتها بسبب الاشتباكات والسلاسل

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2005 ص111.

الدموية، التي أغضبت الأنظمة الحاكمة فثارت عليها، وفككتها وحلت أحزابها وسجنت قادتها ومؤيديها.

يمكن القول في ختام هذا النمط، بأن لغة رجال الدين الذين أظهرتهم رواية القلاع المتآكلة كانت لغة مزدوجة ظاهرها ومضمرها لا يتطابقان، رغم أن خطاباتهم كانت تبدو في ظاهرها وعظية إلا أن لها أبعادا خفية تستهدف السلطة، بل إنها في حقيقتها مجرد لغة سياسية ذات مقاصد مباينة شوّهت –بعض– ملفوظاتها وأفكارها النظرة إلى الدين كمعتقد يحظر المساس به، وجعلت منها سلاحا أثناء مواجهتها للنظام، وتعبئتها للشعب باستدراج كل الفئات وضمها إليها، هذا إنْ ركزنا على توجهها الإسلامي السياسي.

أما إذا ما بحثنا عن تمظهر لغة رجال الدين خارج النطاق السياسي، فإننا نجدها محتشمة تكاد تكون غائبة، خلا بعض الإشارات الطفيفة، ومن أبرزها لغة رجل الدين/ الشيخ الذي كان يضطلع بمهمة تعليم الأطفال، وتحفيظهم القرآن في الزوايا، ومع ذلك طاله الانتقاد بسبب طريقة التدريس التلقينية التي وسمت بالعتيقة، كما يعبّر عنها المقطع الآتي: "أعادَتني أمّي إلى زاوية الشيخ المولود ولكنني وجدت نفسي هرمًا وسط الأطفال الصغار، ثمّ إن طريقة التلاوَة الرتيبة دون فهم أصبحت تثير ضجري، فأخرج وسط الضجيج ولا أعود. اشتكى الشيخ مرارا من غيابي"[1]، يكشف الملفوظ عن رفض السارد المطلق لطريقة التدريس في الزوايا، التي كان يراها مملة ورتيبة تستند إلى الحفظ فقط دون تنشيط ملكة الإدراك والفهم، وبالتالي إنارة التفكير.

ونخلص في الأخير، إلى أن لغة رجال الدين الإسلاموية لم تحقق مبتغاها، وتم الانتصار عليها وفكها في سبيل فصل الدين عن الدولة، فالحركة الإسلامية لم تفلح كغيرها في استلام مقاليد

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص41.

الحكم والظفر بالسلطة، كما فشلت في تحقيق مسعاها المتمثل في تأسيس خلافة إسلامية يسودها العدل.

1-4-لغة السلطة الذكورية:

من ضمن تمثّلات اللغة المركزية نجد اللغة الذكورية، وعلى رأسها الأب كسلطة بطريركية* مسيطرة مثلما هو شائع في أغلب المجتمعات، لهذا يصنف **باختين** الخطاب الأبوي ضمن الكلام السلطوي الذي يقتضي منا "أن نعترف به وأن نتمثله، وهو يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه لنا. إننا نجده وكأنه مُتَّحِدٌ من قبل بما يُكَوِّنُ السلطة. والكلام المتسلط، داخل منطقة بعيدة، مرتبط عضويا بالماضي التراتبي. إنه، على هذا النحو **كلام الآباء**. إنه معترف به مسبقا في الماضي! فهو كلام وقع العثور عليه مقدما، وليس لنا أن نختاره من أقوال متعادلة"[1]، فكلام الآباء سابق لوجودنا، ماثل في لاشعورنا، ومجسّد بطريقة لاواعية في سلوكاتنا، سواء سلّمنا به وقبلناه أم رفضناه ورغم ذلك، فإن هذه السلطة كانت شبه غائبة في النص، إذ لم تكن لغة الأب في رواية القلاع المتآكلة كما عهدناها من قبل، بل كانت عبارة عن قلعة متهالكة صوتها تقريبا غير مسموع في أغلب الأحيان ولعل نبذة خاطفة عن كل الآباء الذين حوتهم المدونة يثبت ذلك، ولنبدأ مثلا بوالد السارد – المحامي عبد القادر الذي صوّره ساري بطريقة مأساوية، وفي حالة مرض دائم، وخاصة في المرحلة الأخيرة من حياته حين كان طريح الفراش، مثلما جاء في المشهد السردي

* أخذ مصطلح البطريركية/ الأبوية في الشيوع منذ السبعينيات من القرن العشرين في الدراسات النسوية ومن خلالها كما لعب دورا مركزيا في سعي الدراسات النسوية لتتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية، بوصفها مصدرا للكبت المفروض على الأنثى، ورأى أوائل المشتغلين عليها أن الأبوية شائعة في كل المجتمعات، بمعنى أنها كلها أبوية النظام، لا يسمح للمرأة فيها أن تتجاوز موقعها الثانوي أو الدوني، ووجدوا في المصطلح أداة منهجية ومعرفية مفيدة للتعرف على مختلف الممارسات الجنوسية، أو المتعلقة بجنس الفرد والتعبير عنه. ينظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص57.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص109.

الآتي: "كم كانت قاسية تلك الليالي الشتوية الباردة، حيث كانت قلوبنا تتمزق مع كل كحّة تصدر من أبي المرمي في زاوية الكوخ، يرافق سعاله الحاد المتواصل لحظات نومنا القصيرة... ذات ليلة، أيقظني صراخ أمّي. بقيت منكمشًا إلى جانب أخي تحت الحائك الصوفي المثقوب الذي نتجاذب أطرافه، أرتجف من البرد والخوف. مع أولى علامات الفجر، خرجت لأُخبر شيخ الجامع وبعض الجيران. دفنّا أبي تحت رذاذ المطر، وأرجلنا تتخبّط في الوحل. لم أبك ولم أشعر بالحزن. انتابتني سكينة مخدّرة. وقفْت تحت المطر أتابع مراسم الجنازة بعيون سارحة، وأقول مع نفسي الليلة سأنام إلى الصبح، سأرتاح من السعال ومن البكاء والنواح. هي أيضًا كانت تصرخ باستمرار ولا تتركنا ننام. وكنت أتمنى لها الموت في قرارة نفسي"[1].

عمل ملفوظ عبد القادر على إبراز قصة معاناته وعائلته من الفقر والجوع في الليالي الشتوية السوداء، التي غاب فيها الدفء والأمان مع رحيل الوالد المريض، هذا الأب الذي تراجعت قوته وبالتالي سلطته من خلال صوته المغيّب، وحضوره الباهت، إذ لم يكن حضوره أو غيابه يشكّل فارقا كبيرا من منظور ابنه، بل إن وجوده بتلك الوضعية الضعيفة المقعدة شكّل عبئا إضافيا، ولم يقتصر الأمر على الوالد فقط بل شمل الأم كذلك؛ أي أعمدة الأسرة المجتثة، رفضا للحياة القاسية التعيسة التي كان يعيشها معهما، وتجدر الإشارة إلى أن تصوير الأب بتلك الطريقة الرمزية؛ أي كأيقونة فقدت معناها، قد وسعّت شروخًا نفسية تجلت في سلوكات أفراد الأسرة سواء بطريقة شعورية أو لاشعورية، يُجسّدها صراعها مع نفسها ومع المجتمع وحياة القرية القاسية، مُعَبّرة عنها بلغة عكست وجعها النفسي.

عمدت الرواية على إظهار مسألة هامة، وهي صراع الأجيال –مختلفة التكوين والتفكير– مُمثِلة لها بعائلة أخرى متكاملة الأطراف لكنها هشة– رشيد ووالده، ثم بعد ذلك رشيد وابنه– سنركز

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص38، 39.

فيها على لغة وفعل العنصر الذكوري تلك اللغة التي تلتقي وتتقاطع في نقاط مشتركة كأنها متوراثة أبا عن جد مثل: العناد والتمرد على القوانين المسطّرة من قبل الأب، كما جاء في مقطع من المقاطع التي روى فيها رشيد بطريقة تفصيلية أسباب كرهه للدين، التي تعود إلى معاملة والده القاسية المتشدّدة الأمر الذي جعله يبتعد عن الدين والعائلة والقرية، ويعتنق أفكارا أخرى جعلته يتحرر ويثور على كل المقدسات، وخاصة الصلاة التي يمقت أداءها، فيقول متحدثا عن والده: "كان يوقظنا عند الفجر بصوته الجهوري وتهديداته المتواصلة لنصلّي معه صلاتي الفجر والصبح. والويل للمتأخرين...كنا نقضي النهار الطويل في المزارع ونعود منهكين، لا رغبة لنا إلا الاستلقاء في نوم ثقيل، ولكن أبي بالمرصاد، كجلّاد السجون، يطنّ فوق رؤوسنا مزمجرًا صارخًا... معركة صامتة تتكرّر مرات عديدة في اليوم: هو بقوته الجبروتية، وتهديداته القاسية، ونحن بحيلنا المقصودة المتحدية، وهمهماتنا المتذمرة، دون أن يجرؤ أحدنا على التمرّد الصريح أو حتى المناقشة. كان إخوتي الخمسة يقتدون بي، لا يبادرون إلا عندما أخطو الخطوة الأولى، في تواطؤ دفين. أما البنات المسكينات فكنّ يطعن أوامر الأب بخفة الخادمات...أبي هو الذي كرّهني بالدين. عشت الصلاة كسخرة يومية أنتظرها كعقاب مقيت. والدراسة هي التي أنقذتني... من حسن حظي أن قريتنا لم تكن تتوفر على ثانوية فسجلني بالقسم الداخلي بالبُلَيْدة. مع قسوة النظام الداخلي كنت سعيدًا سعادة لا توصف لأنني تخلصت أخيرًا من أداء الصلوات الخمس المفروضة عليّ في البيت العائلي"[1].

تجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن جوهر الصراع بينهما كان دينيا بحتا، ونجده متجليا في الثنائية الأولى بين الأب وابنه رشيد/ ثم بين رشيد وابنه نبيل. فأب رشيد في الثنائية الأولى كان مسلما، أما ابنه فكان ملحدا رافضا لتعاليم الدين غير مقتنع بها، منذ صغره وخاصة أداء الشعائر

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص63.

الدينية المفروضة مثل: الصلاة والصيام، ورغم أنّ لغة والده كانت عنيفة قوية، ونبرته صارخة مُهدِّدة ومع ذلك لم يخضع له، ولم يمتثل لأوامره وتمرّد عليه.

أما إذا انتقلنا إلى لغة الثنائية الأخرى؛ أي رشيد وابنه نبيل، فإننا نلمس المفارقة بدءا من اختلاف معتقد كل منهما، ملحد/ مسلم، بين أب متطرّف متشبع بالثقافة الغربية يؤمن بفلسفتها التحررية، وبين ابن مسلم تابع غير قادر على موضعة نفسه، فكان يتأرجح بين طرفين، أحدهما الجماعة الإسلامية التي تأثر بها وبأفكارها فعلا وقولا من جهة، وضغط والده الذي بالغ في تقييد حريته من جهة أخرى.

ورغم صلابة الأب الذي يمثل لغة ذكورية مركزية –في المثالين معا– وصوتا لا يكسر ولا يقهر، إلا أننا نجده مع توالي الأحداث صوته صامتا مستسلما فاقدا لذاته ولهيمنته، هذا الأب الذي ألفيناه في البداية متحكما نسبيا في زمام الأمور، وخاصة حين تم طرد ابنه نبيل من المدرسة بسبب اللحية والقميص، فما كان منه إلاّ إجباره على حلقها بالقوة، وإعادته للدراسة، في حين قام صديقه ياسين بالتوقف عن مزاولة الدراسة في الثانوية، رافضا الانصياع للقوانين المفروضة المتعلقة بحرية المعتقد كحلق اللحية، بوصفها رمزا يعزّز الانتماء إلى الاتجاه الاسلاموي. ويكمن الاختلاف بين شخصيتي كل من ياسين ونبيل في أن الأول متحرّر من سلطة الأب الذي هجرهم سابقا، لذا نجده لا يخاف من أحد ومسؤول عن نفسه، إضافة إلى حماية الجماعة الإسلامية له، أما نبيل فإنه كان تحت وصاية والده.

ومن أمثلة تراجع سلطة الأب في الرواية، المقطع المرتبط بحميد أحد أعضاء الجماعة الإرهابية وعائلته، حين أمرهم بتضليل الشرطة وإيهامهم بأنه هاجر إلى فرنسا، حتى لا يتمكنوا من القبض عليه وسجنه: "وبما أنني كنت غائبًا، أوصيت الجميع في المنزل بالقول إنني هاجرت إلى فرنسا للعمل... قال الشرطي لأبي بعد أن كرّر أنني قد هاجرت إلى فرنسا ولا داعي للبحث عني:

«لا تكذب علينا يا شيخ وأنت في هذا العمر. كيف يسافر ابنك إلى فرنسا وهو لا يملك جواز سفر؟ لا أثر لاسمه في سجلّات جوازات السفر. نحن مقتنعون بأنّ ابنك عبد الحميد قد التحق بالإرهابيين برفقة أخيه كريم. جمعوا المال ليقدّموه للجماعات الإسلامية المسلّحة بغرض شراء السلاح وقتل الأبرياء. لكنّهما سيقعان في أيدينا عاجلًا أم آجلًا». خفض أبي رأسه وسكت. ما عساه يقول أمام هذه الآلة الساحقة العليمة بكل شيء؟"[1].

يشير المقطع السردي السابق –بطريقة غير مباشرة من خلال ملفوظي الأب والشرطي– إلى مسألة جد حساسة، وهي قلب مفاهيم مركزية السلطة الأبوية من نظام آمر، إلى نظام مقيّد متلقٍ يفتقر إلى المعرفة خاضغ لتعاليم الابن، هذا الأب الذي لم يكن على درجة كبيرة من القوة والذكاء ودليل ذلك، هو ترديد كلام ابنه حين طلب منه تضليل الشرطة وتزويدهم بمعلومات خاطئة.

يشترك هذا الصراع الذي جسّدته اللغة الذكورية، في استهدافه للسلطة المركزية الأبوية ونقضها وتجاوزها، لأجل بناء صرح جديد يكون كل طرف فيه مستقلا عن الآخر، ويمكن إسقاط هذه الأبنية المنفصلة المتعددة التي اتسمت بالتَّزمُّت والأحادية على بنية الرواية القائمة في جوهرها على التعدد والتي لم نجد فيها أسرة ملتحمة، بل كانت أغلبها تعاني من التفكك، والاختلاف الجذري.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 124.

2-اللغة النابذة:

تتجلى تمثّلات هذا النمط اللغوي في رفض الخطاب المركزي ونقضه، عبر تحطيم المقدّسات وتجاوزها، إلى الحديث عن اليومي والواقعي والكشف عن المضمر، عبر سرديات صغرى تركز على قضايا الإنسان وعلى وجه الخصوص الطبقات الهشة، والممارسات غير الأخلاقية التجاوزية والأحاديث الجانبية، وهموم العامة والطبقة الكادحة.

تجاوزت رواية القلاع المتآكلة اللغة الرسمية، مُحطمةً القيود ومكسّرة الحواجز والمحظورات والطابوهات، والخطابات المقدسة، عبر استحضار شخصيات أعلنت بشكل مباشر إلحادها جهرا وبشكل مباشر، فخاضت في المسكوت عنه، وشكّلت خطابا موازيا رافضا ومتحررا من هيمنة الخطاب المركزي، ونلمس ذلك على عدة مستويات، سنتطرق إليها من خلال جزئية المسكوت عنه التي يمثلها: التاريخ، ولغة الجنس.

❖ لغة المسكوت عنه (Le langage du non-dit):

يتوزّع المسكوت عنه على مجالات حياتية كثيرة في التاريخ والسياسة، وفي المقدّس على صعيد اللاشعور الفردي والجماعي، كما يتوزّع على عوالم المدنّس والمهمّش والمقموع، وله علاقة وطيدة بالصمت، أو عدم النطق بما يجب النطق به في ظروف ومقامات محددة؛ وهذه ظاهرة مصاحبة لأي إنسان، ولأي مجتمع وخاصة العربي منه، ولعل ذلك يعود في بعض أوجهه إلى الخوف[1] المتأصل في طبيعة الإنسان العربي.

[1] ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف ص ص165، 166.

ويرتبط هذا الخطاب في بعض تجلياته، بما يسكت عنه ويخفيه المجتمع أو يتحفظ عليه، فيقوم الروائي بتفكيكه وتشريحه والتحدث عنه بأكثر من طريقة، فيصرّح ويكشف عنه في خطابه، ورغم أن رواية القلاع المتآكلة كانت رواية تاريخية سياسية تقترب كثيرا من الواقع الاجتماعي الذي يتسم بتصارع الأصوات والإيديولوجيات، إلا أن ذلك لم يعدم تحدثها وإشاراتها إلى مواضيع هامشية كانت تَحدُث في المجتمع سرا وعلنا، مثل خطابات السياسيين: الرئيس وكبار القادة، إضافة إلى إشارتها إلى تجربة النووي في رقان –صحراء الجزائر– ومخلفاتها، الخطابات والممارسات الجنسية، ونظرا إلى تعدد التيمات في الرواية وتنوعها، فإننا سنقصر على بعض النماذج والقضايا تمثيلا لا حصرا.

- **المسكوت عنه في التاريخ:**

إن الملاحظ لطبيعة الموضوع المركزي الذي اشتغلت عليه الرواية، يدرك لا محالة حضور المادة التاريخية وطغيانها في المتن، إلا أن ذلك لم ينفِ السمة الأدبية الشعرية للنص، بل عزّزها وجعلها أكثر تنوعا وثراءً وانفتاحا على التعدد والبينية كسمات حداثية للنص الجديد.

ورغم تطرّق العديد من الروائيين للعشرية السوداء بعدّها مادة تاريخية خصبة، إلا أنّ محمد ساري قد أعاد –في روايته– كتابة التاريخ، والنبش في المضمر والمسكوت عنه، ليُقدّمه للقارئ بطريقة أكثر دقة حاول إثراءها عبر التخييل، ومن ثم ملء الفجوات التي سكت عنها التاريخ الرسمي، واستعان في ذلك بمجموعة شخصيات متعددة الانتماء والتوجه والمكانة، متحدّثا بلسانها عن طريق السارد تارة، وتاركا لها حرية التحدث في مواضع مغايرة تارة أخرى، حتى يخوض ويناقش كل قضايا وأحداث تلك الفترة وما قبلها وما بعدها؛ بدءا بصراع القادة الكبار حول السلطة –الانقلاب العسكري– مُمَثّلا لذلك بشخصية الميلود أخ عبد القادر، الذي قُتل في ساحة المعركة

كما يروي صديقه، الذي وظفّه المؤلف كشاهد على الحادثة التي تؤرخ لقصة مضادة، تنفي ما ذكرته سرديات التاريخ الرسمي وتكشف عن حقائق مغايرة، في قوله: "قال لنا الضبّاط: «عاصمة الوطن في خطر، يجب الإسراع إلى إنقاذها». فتحمسنا وأسرعنا لإنقاذها. طبّقنا الأوامر. زحفنا بالدّبابات إلى غاية سهل قريب من مدينة العفرون، وانتظرنا وصول الدعم من الغرب الجزائري. كنت وأخاك الميلود داخل دبّابة واحدة. ولم نكن ندري بأنّنا كنا ضحية أطماع فردية، دبّرها ضبّاط الثورة أنفسهم، الهدف منها الإطاحة ببومدين والجلوس في مكانه"[1].

إضافة إلى قصص أخرى ذات صلة وطيدة بالتاريخ، تسرد معاناة الشعب، الذي تحدث بلسانه وبلغته بعيدا عن لغة المؤلف والسارد، وتجدر الإشارة، إلى أن أغلب الشخصيات التي حوتها الرواية أظهرت مكر السلطة، وصراع المعارضين من أجل الظفر بالكرسي.

وقد جعلنا المؤلف نستمع إلى أصوات المغمورين المهمشين، وإلى المقموعين حتى يروي لنا التاريخ ويعيد بناءه من منظورات مختلفة، ويقترب في ذلك من الكتابة التجريبية المعاصرة التي تتداخل فيها الأصوات، والشخصيات لكي تسرد بألسنتها حدثا مركزيا واحدا بطرائق مختلفة، ومن مواقع خاصة، وتم عدّ هذا النمط الكتابي "قفزة نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين التقني والفلسفي، إذ استطاع فن الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر، والانحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح، في مقابل الأحادية والانغلاق"[2]، حتى تتعاقب وتتناوب الشخصيات على مساحتي السرد والحوار، فتعبّر كل واحدة منها عن رأيها، لتروي القصة الواحدة بمنظورات مختلفة، أي عدة حقائق للقضية الواحدة.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص159.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان/ الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2003، ص ص68، 69.

- **لغة الجنس:**

تعاني بعض المجتمعات العربية من ظاهرة: الكبت وذلك بسبب القمع والخوف من تسليط العقاب المادي أو المعنوي على الذي يغامر بتجاوز الخطوط الحمراء، ويعود هذا إلى التراكمات التي ورثها جيلا بعد آخر، والترسبات الخرافية التي تجذّرت في ذهنية الإنسان العربي منذ قرون، بمرجعية دينية أخلاقية تارة، أو بمرجعية عرفية طقسية تارة أخرى، بذريعة تدنيس العرض والمسّ بالشرف، وفي مجتمع مقموع ومضطهد من كل الجهات، لا غرابة أن يتصف الفرد بالازدواجية والنفاق تجاه نفسه ومجتمعه، والنتيجة هي الرفض والاستنكار لكل ما له علاقة بالجنس، وقبوله والتردد عليه سرا وخفاءً، وفي الليالي والمسمارات بين الجدران ووراء الأبواب المغلقة، وعندما يأتي النهار لا تجد إلا العفة والطهارة والتقوى، والعجيب في الأمر أن أكثر الذين يحرمونها ولا يخوضون فيها في العلن هم الذين يمارسونها بمتعة مطلقة في الظلام[1]، بطريقة مناقضة تكشف ازدواجية الشخصيات ونفاقها الاجتماعي، وبالتالي خوفها من الرقيب ومن أقوال الآخرين فيها، كسلطة وهمية راسخة في ذهنها؛ قد تشوّه صورتها في المجتمع.

ونلمس بعض تمظهراتها في تيمة الجنس ولغته، هذا الأخير الذي ظل موضوعا محظورا متحفظا عنه في اللغة الرسمية وخطاباتها، كونه لغة الشواذ والمنحرفين، ورغم منع السلطة له، إلا أنه مازال يمارس بطرق غير مشروعة، عملت الرواية على فضحها والإشارة إليها، بغية الكشف عن ملامح الكبت الجنسي في المجتمع، ووسائل التعويض النفسي التي يتخذها الرجل لتعويض الحرمان فنقل لنا الروائي محمد ساري هذه العوالم بطريقة جريئة طرقت الموضوع من عدة جوانب، أخرجته من حيز التعتيم إلى حيز المكاشفة والتوصيف.

[1] نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص174.

لا شك أن الحديث عن هذا الموضوع الهامشي المقموع ظاهريا، المُمَارس خفيا، هو ما دفع بالمؤلف إلى التركيز عليه، والكشف عن تجلياته في العلن، كنوع من تحطيم ونبذ اللغة المركزية فمثلما خاض في السياسة والدين كمحظورات وممنوعات في المجتمع، تحدّث بدرجة أخرى عن الجنس وأفاض فيه، عبر مجموعة من المشاهد الجنسية البحتة التي حوتها الرواية، سواء إيحاءً أو ممارسة أو مشاهدة، مُحاوِلةً اختراق عتبة الطابو – الجنس/ المدنس بلغة سردية فنية، تروي المغامرة، لتمرّر خطابا مضادا يرفض ويقاطع ثقافة المنع.

وقد استعان في ذلك ببعض الشخصيات المحورية، التي سرد لنا تجاربها من منظوراتها وبطريقتها، بدءا بقصة حب رشيد ونصيرة حين كانا طلابا في الجامعة، ثم نبيل الشاب العشريني الذي كان يعيش حالة من الكبت والقهر، الأمر الذي دفعه إلى تفريغ تلك الشحنات السلبية عبر مشاهدة الأفلام الإباحية، ومن ثم تعويض الحرمان الجسدي، إلا أنه استطاع نسبيا استعادة توزانه بالرجوع إلى تعاليم الدين، في قوله: "بدأت أصوم. ولكنّ الصيام ليس سهلًا في فصل الصيف، حيث الحرارة المرتفعة والأيّام الطويلة التي تصل إلى أكثر من أربع عشرة ساعة. إنني في ورطة لا مخرج لها. أصبحت أخاف من مشاهدة الأفلام، وإنْ كان الفيلم في القناة الجزائرية. كلّما وقف رجل بإزاء امرأة قفزت تلك الصور اللعينة إلى ذهني. الحلّ هو الإكثار من قراءة القرآن والصلاة"[1].

وبالإضافة إلى نبيل، نجد قصصا أخرى لعبد القادر مع هذا العالم، منذ أن كان طفلا، حين ذهب مع والدته إلى الحمام، فهاله منظر النساء العاريات وأشكال أجسادهن، الأمر الذي أجّج شهوته وفضوله لمعرفة أسرار الجسد، ولم يلبث بعدها بسنوات حتى اقتحم هذا العالم مع رفاقه بقوله: "كنت طفلًا نحيلًا، قصير القامة نوعًا ما، فلم تمنعني العجوز المسيّرة للحمّام من الدخول إلى القاعة الكبرى حيث تستريح النساء ويغيّرن ملابسهنّ. كانت المفاجأة لاسعة. أجساد أنثوية فاتنة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص145.

متناثرة هنا وهناك. وجَمت مبحلقًا في ذاك الحريم، أتملّى البشَرات البيضاء والوردية والسمراء نصف العارية، بل أكاد أجزم اليوم، وفي هذا العمر الذي لم يعد جسد المرأة سرًّا عليّ بعد أن جرّبت الأنواع والأعمار كلها أنّ معظم الأجساد كانت عارية تمامًا. أو هكذا رَسخت الصورة في ذاكرتي."[1]

وقد أدى هذا التناقض الفعلي والقولي إلى ازدواجية الشخصيات، فعبد القادر/ المحامي كان يفترض أن يكون ضد هذه الأفعال التي شارك فيها؛ لأنها تجعل الفرد يتصف بالإزدواجية والتناقض الفعلي والقولي، كونه يتردد على الأماكن المشبوهة ليلا ويمارس مهنته الشريفة نهارا.

إضافة إلى تحدث السارد عن قضية الاغتصاب التي أشار إليها بشكل عرضي، حين تعريفه بصديقته المومس زهرة بقوله: "زَهرة السطايفية، زميلتي في الفندق الرثّ الذي سكنت فيه سنوات الأستاذية. فلولا أنها عاهرة تمارس البغاء جهارًا نهارًا لاتَّخَذتها خليلة لي. ولكن أنّى لرجل مثلي، تربّى في مجتمع محافظ، يعتبر المرأة الزانية أوسخ من حظيرة خنزير، أن يفكّر حتى في الاقتران بواحدة من هذا الصنف... انحدرت عائلتها من الريف مع زحف الريفيين نحو المدن في السنوات الأولى للاستقلال. اغتصبها عسكري في السابعة عشرة من العمر. وعدها بالزواج ثمّ اختفى."[2]

فاغتصاب زهرة هو اغتصاب للأرض، للمكان، للوطن، الذي حوّلها لاحقا إلى مومس تمتهن المتاجرة بجسدها من أجل أن تسد حاجياتها، ورغم أن اسمها يوحي بالرقة ومغاير ومفارق لوسمها، فالزهرة متعلقة بالثمار وبالخصب والنماء، إلا أنها هنا كانت محطمة منهوبة مُستغلَّة، بسبب العنف الذي مُورس عليها من قبل الذكر، والذي يُفَسّر ويعبر في كثير من الأحيان "عن الرغبة في

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص148.

الانتصار على كل حالات الضعف والهوان والنقصان التي يشعر بها الرجل في الفضاء الخارجي فإذا به حين يخلو بأهله يفرّج عن كربه"[1].

فضلا عن هذا، فإن المشاهد الإباحية التي صوّرتها الرواية ما هي إلا رموز للانتهاكات التي حدثت في البلد دون رحمة، فاغتصاب الجسد بعنف، هو اغتصاب لخيرات البلد، وتفريغ لوحشية الإنسان الذي يتمتع ويتلذّذ بممارسة المحظورات خفية وجهرا، فجسد الأنثى الماثل في الرواية، هو رمز معبّر عن فضاء الوطن الذي استغلته الطبقة البورجوازية التي أباحت لنفسها ما لم تبحه لغيرها بحكم موقعها.

نخلص في الأخير إلى أن لغة الخطاب الروائي كانت متحررة غير مُقيّدة للشخصيات تستعرض الأحداث على حقيقتها سواء الهامشية أو المركزية، متخلصة من هيمنة الرقيب، تاركة المجال مفتوحا للحكي وللمتخيل مستحضرة في ذلك أسماء شخصيات سياسية واقعية كان لها دور كبير في تأزيم الوضع، وأمام عنف الكتابة والمتخيل لم يتخذ المؤلف الصمت وسيلة، بل كان نصه عبارة عن بوح مؤلم لعذابات الذات، التي لم تتخلص من أثره حتى بعد مرور سنوات عديدة على الأزمة، وربما لهذا كانت اللغة عنيفة قوية متماسكة ومكثّفة تنحو نحو التاريخ، مازجة في طياتها بين اللغة الأدبية، ولغة الواقع كمرآة أو صدى لما يحدث في المجتمع من تفكك، فنراها تجمع إلى جانب التعدد التفكك، وإلى جانب الجمالية قبح وعنف المتخيل والواقع، وإلى جانب الفصحى العامية واللغة المعرّبة/ الدخيلة إضافة إلى أصداء اللغات الأخرى التي تمثل مختلف الشرائح الاجتماعية.

[1] آمال قرامي، الإختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، دار المدار الإسلامي، بيروت– لبنان، ط1 2007، ص708.

يمكن القول إن لغة الرواية لم تكن أحادية، أو على مستوى واحد بل كانت متعددة متداخلة ورغم هيمنة اللغة الفصحى على الخطاب، إلا أن ذلك لم يعدم تلونها وتنوعها باختلاف الشّخصيات وتباين مكانتهم الاجتماعية، ولهذا لم تكن محايدة بل كانت مساندة، معبرة عن كل الحالات والاختلاجات النفسية، صوتا ووصفا ولهجة ونبرة، لغة جمعت في طياتها بين كل ممكنات الكتابة المعاصرة المنفتحة على الحقول المجاورة.

الفصل الثاني

التنوع الأسلوبي وحوارية النصوص

- استراتيجيات حوارية الخطاب الروائي

أولا- التهجين(L'hybridation)

ثانيا- تجليات العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات

ثالثا-تمثّلات الأجناس المتخلِّلة (Les genres intercalaires)

- استراتيجيات حوارية الخطاب الروائي:

تعكس الرواية حياة الإنسان ومعاناته وتطلعاته، وهي الأنسب للتعبير عن واقعه المتغير والمتشعب، الموائم لحركيتها وانفتاح تقنياتها التي سمحت لها أن تكون جنسا متفردا حَاجِبًا نوعا ما لغيره، مرنا يتجدد باستمرار، وفضاء رحبا للتعدد اللساني والتنوع الأسلوبي والثقافي والأجناسي، لا تحكمه قوانين ثابتة كبقية الأجناس الأدبية الأخرى، لقدرتها وقابليتها على الذوبان، والانحلال والتماهي مع مجالات معرفية أخرى، مما يثبت موسوعيتها وديمقراطيتها، التي تُمكّنها من قول كل شيء، وهو ما يغيب نسبيا في الأجناس الأخرى، فقد تشمل الرواية السينما لأنها تستطيع وصف الصور، وفي الآن نفسه هي أكثر بكثير منها، لأننا نستطيع من خلالها أن نقول ما تفكر به شخصية روائية ما، وما يفكر به حجر أو طريق، كما نستطيع أن نسرد تاريخا أو نقول ما تظن إحدى الشخصيات أن شخصية أخرى تعتقده[1]، فتحاكي لغتها وتقنياتها دواخل وبواطن الشخصيات السردية سواء عن طريق ملفوظاتها أو حركاتها أو ملامحها، وهذا يعود إلى قدرتها على الجمع بين الواقع أو وهم المرجع والمتخيل، فتسهم في رسم عوالم موازية، مُفسحة المجال لفهم الواقع وملء فجواته، بل إنها كثيرا ما تستشرف المستقبل في شكل تنبؤات.

وتكون الرواية وفق هذا المنظور كيانا نابعا من وسط اجتماعي تعددي، يعتمد فيها المؤلف على لغات التنوع الكلامي وأساليبه، ولا يعتمد على أسلوبه الخاص ولغته الوحيدة، بل يأخذها من هذا الوسط الاجتماعي بكل تناقضاتها واختلافاتها ليودعها في النص، من أجل تفعيل العلاقات الحوارية بغية إنشاء صورة اللغة الروائية في إطار ما اصطلح باختين على تسميته بالتشخيص

[1] ينظر: محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، ص12.

الفني للغة la personnification de la langue [1]، فيعمل على إبراز التعدد اللغوي –يسهم في تعزيز الحوارية والتعددية الصوتية– الذي يعود أصله لفكرة **باختين** حول نشأة الرواية التي تجمعها به صلة وطيدة كونها ذات أصول شعبية كرنفالية هجينة، مكوّنة من الأصوات واللغات المختلفة والمنسجمة، يلجأ فيها المبدع إلى التعددية اللَغوية، ومن ثمة الصوتية، موظفا اللغة الأدبية وغير الأدبية، لأجل طرح مختلف المنظورات الإيديولوجية للشخصيات، مما يفيد في تكسير التعبير عن نواياه دون إضعافٍ لعمله الإبداعي، كونه ينقلها كما هي؛ أي أنه "لا ينقّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين ولا يقتل فيها أجنَة التعدد اللساني الاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها؛ وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي"[2]، ويلجأ الروائي لهذا الخيار من أجل التواري، أو لتضليل وإيهام القارئ بالموضوعية والحيادية، فيضم صوته الخفي إلى أصوات شخصياته المتصارعة المتضاربة، حتى ينتصر للموضوعات المطروقة والأفكار المعالجة، ويطرق عوالم المسكوت عنه وفق وجهات نظر متعددة تعيد بناء الواقع وترمّمه أو تهدمه لإعادة بنائه من جديد وفق نظرتها التي تتفق مع رؤيتها.

وهكذا فإن هذه التعددية اللغوية –بما فيها من تنوع أسلوبي وكلامي ينتهجه المبدع داخل المتن– تسهم في تجاوز النظرة القديمة، وتسقط التقيد والالتزام بالمعيارية البلاغية الخالصة التي تكلَس السرد وتقوقعه حول ذاته، لأنها كانت تحصره في رؤية واحدة تكاد تكون قاصرة ومغلقة، وهذا ما جعل الفكر التعددي يتجاوز ذلك، ليصل إلى أعلى مراتب الحوارية، التي يتمركز فيها

---

[1] ينظر: نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، مجلة الممارسات اللغوية، عدد 25، 2014، ص89.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 67.

النص الروائي حول بنياته ودلالاته، ومختلف مكوناته وتقنياته –لغته وشخصياته وأحداثه– فيصبح عالما أكبر ينضوي على عوالم صغرى موازية تعكس صورة المجتمع، رافضا في أغلب الأحيان اللجوء إلى خطاب الكاتب المباشر والخالص، ذلك الخطاب الإمبراطوري المتسّلط الذي كان قائما على الأحادية والمونولوجية، التي سيطرت على الرواية ردحا من الزمن، وإنما يتجلى دوره -في النص الحواري- في ترك لغة المجتمع تعبّر عن كل ما تحمله من مواقف مختلف الفئات الاجتماعية بإيديولوجياتها المتباينة، التي تعكسها خطاباتها و"تتراءى وراء هذه اللغات كلها صور المتكلمين في لباسهم الاجتماعي والتاريخي المشخص"[1]، الذي يبرز صراع الطبقات والرؤى واللهجات، وحتى اللغات سواء كانت خاصة مهنية أو عامة.

وقد وضع **باختين** عدة استراتيجيات لغوية لاستحضار خطابات الآخر، التي تمكّننا من إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، لكي يجعل من خطاباتها ثنائية الصوت ذات صيغة حوارية، ومجالا لدمج وصهر التأثيرات المتبادلة لأصداء الأصوات المتناقضة، حتى يعطي تعبير الكاتب صبغة غير مباشرة، لتضمّنه ونقله كلام ولغة الآخرين، مثلما نجده في الخطابات الهزلية والساخرة، والبارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص، وفي الأجناس التعبيرية المتخللّة كونها خطابات ثنائية الصوت، ذات صيغة حوارية داخليا، توجد فيها بذرة حوار كامن غير منتشر مركّز على نفسه، هو حوار صوتين ومفهومين للعالم وحوار لغتين...[2].

يمكن القول إن التعدد اللساني المدرج في الخطاب الروائي (مهما تكن أشكال إدراجه) هو عبارة عن حضور فعلي لخطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، يفيد بشكل ما في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، لأنه ثنائي الصوت يخدم المتكلمين، ويعبر عن نيتين مختلفتين: نيّة مباشرة – هي نيّة

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص 114.

[2] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 17.

الشخصية التي تتكلم، ونيَة –مكسَرة – هي نيَة الكاتب[1]، أي أنه يحمل صوتين لمتكلمين مختلفين مترابطين حواريا، صوت ظاهر تمثله الشخصية وآخر مضمر يمثله المؤلف.

لا يقتصر دور التعددية في التركيز على المستويات اللغوية المختلفة والألفاظ، كتعبيرات خاصة مشحونة بدلالة معينة فقط، بل يتعدى ذلك إلى اللغة من حيث هي مواقف وعلاقات وأبنية ودلالات وتصورات وقيم وأبعاد تاريخية وتجارب اجتماعية ومفاهيم تراثية حية، قابلة للتطور والنمو والتجدد والتعامل الحديث الحضاري مع قضايا الحياة المصيرية والخاصة[2]، فصورة اللغة هنا هي صورة منظور اجتماعي، وصورة عينات إيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها غير مفصولة عن أبعادها. لتصبح الرواية أخيرا أداة لالتقاط جدلية اللغات، كونها توحد بين جميع اللغات وتستعملها رغم اختلاف موقفها، الأمر الذي جعل متنها يتضمن "الصيغ، والأجناس التعبيرية، أنها ترغم جميع العوالم الآفلة والبالية، المستلبة والمبعدة اجتماعيا وإيديولوجيا، على أن تتحدَّث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات، نواياه ونبراته التي تتآلف فيما بينها عن طريق الحوار ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة"[3]حتى يثبت ويؤكد سمات التنوع والاختلاف في مستويات الخطاب، التي تظهر من خلال الحوار القائم والمستمر بين الشخصيات والأفكار والإيديولوجيات.

دفع كل من التنوع والتعدد **باختين** إلى اصطناع طرق أساسية لتشييد صورة اللغة في الرواية بقوله: "نستطيع أن نصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، في ثلاثة أصناف أساسية: التهجين تعالق اللغات القائم على الحوار، الحوارات الخالصة. ولا يمكن فصل هذه الأصناف إلا

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص91.

[2] ينظر: حسين مناصرة، مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن ط1، 2012، ص6.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص158.

بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة"[1]، إلا أنها تكشف مجتمعة وتعزز السمة البوليفونية والحوارية للرواية.

أولا- التهجين (L'hybridation):

يعدّ التهجين من بين المصطلحات الأكثر مركزية في الخطابات البوليفونية، إلى جانب الآليات الأخرى المجاورة التي تلتحم مع بعضها لتعبر عن تجليات الحوارية في النص، ورغم تحديد **باختين** له في أكثر من موضع، إلا أن حدوده تتلاشى وتتماهى على مستوى التطبيق، فنجده يتداخل مع الآليات الأخرى التي يتعذر في بعض الأحيان الفصل بينها، إلا أن هذا لا يعدم وجود بعض المفاهيم المُؤَسسة للتهجين، التي حاولت تشكيل تصور عنه ومعرفة طريقة اشتغاله وتجلياته في الرواية، ومن أبرزها تعريف **باختين** الذي يقول فيه بأنه "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ"[2]، هذا فيما يخص كيفية اشتغاله داخل الملفوظات والخطابات التي يتم فيها المزج بين وعيين لغويين مختلفين، ليعبّرا عن اختلاف وجهات النظر وتصادم الأفكار والرؤى، ولا يلزم أن يكون التهجين لصيقا بتعدد الشخصيات واختلاف ملفوظاتها ولغاتها فقط، بل يتجاوز ذلك إلى المستوى الفردي للمتكلم الواحد شرط أن "يمتزج فيه، عمليا، ملفوظان، وطريقتان في الكلام، وأسلوبان، ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان"[3]، حتى يُكسب النص تنوعا أسلوبيا وكلاميا على مستوى القول الواحد الذي امتزج داخله مستويان وملفوظان يعبران عن وعيين.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص120

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 76.

وقد حفلت مدونة القلاع المتآكلة بعدة أنماط تهجينية تجلت على عدة مستويات: سواء بإختلاف الرواة أو الشخصيات ووجهات النظر أو التيمات والأفكار، وقد اخترنا بعض المقاطع تمثيلا لا حصرا نظرا لكثرة النماذج.

اشتغل الروائي محمد ساري كثيرا على التهجين وخاصة **القصدي** منه، الذي تكون فيه صورة اللغة الروائية تهجينا لسانيا واعيا، وهو يختلف عن النمط الآخر **اللاإرادي غير القصدي** الذي يعد من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها، ومجال هذا النوع تاريخي متسع ومختلف عن المجال الأدبي، الذي يشترط لتحقق واكتمال صورة اللغة في الرواية وجود النوع الأول القصدي، إنها –صورة اللغة– ذلك الوعي باللغة من جانب لغة أخرى، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر[1]، وتكمن بلاغته في مدى انزياحه عن القواعد البلاغية القديمة وقيمتها الجمالية.

وتجدر الإشارة إلى أن التهجين المقصود في نظرية **باختين** خاص، مرتبط بالعالم المتخيل وهو مقصود وله بعد جمالي، على عكس التهجين في مجال علم اللغة الذي يستثمر فيه المتكلم الخطابات الغيرية بطريقة عفوية، فالروائي في خطابه "يقصد إلى التهجين إراديا بينما يقع التهجين عادة بين اللغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إراديا، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، وهذا النوع من التهجين ليس له بعد جمالي إطلاقا"[2]، لأنه يستعمل بطريقة غير انزياحية في التخاطب، لا تشكل خرقا أو بعدا شعريا أدبيا مفارقا، في حين يوظف في النص الأدبي توظيفا مقصودا شعريا جماليا.

ولا تنصهر اللغات واللهجات كلية مع بعضها بعضًا، بل يجمعها التجاور الحواري داخل النَص السَّردي، لتعطي وجهات نظر سوسيو لسانيّة مختلفة، ذلك أن "للّهجنة الثنائية الصوت

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 120.

[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص86.

القصدية، المُصاغة في حوار داخليًا، بنية تركيبية ذات خصوصية تامّة، نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد يتّحد ملفوظان كامنان مثل جوابين لحوار ممكن"[1] وهذا ما لمسناه في أحد مقاطع الرواية على مستوى الحوار، الذي عكس تقاطع الرؤى الفكرية والنفسية، وقد مثّل ذلك كلا من شخصية السارد المحامي عبد القادر الذي حاول تهدئة الوضع بحكم موقعه ومهنته بوصفه رجلا قانونيا عقلانيا وصديقه رشيد الموظف المتقاعد الرجل المثقف والسياسي والمفكر المتحرر، الذي فقد صوابه منذ أن وجد ابنه الوحيد نبيل مقتولا، فكان ذلك سببا في تولّد وتنامي حقده على كل من الدولة والجماعات الإسلامية –كثنائية متصارعة من بداية الحكي إلى نهايته– فأراد الأب أن ينتقم لولده، بفضح مخططات السلطة مفرِغا غضبه عليها، كما توضحه الملفوظات الحوارية الآتية: "ـ لا تحزَن يا رشيد. لستَ الأول ولا الأخير الذي فقَدَ ابنه. أنتَ أدرَى منّي أنّ هذه الحرب القذرة ستحرق قلوب الجميع. مهما يكن فإن مأساتك أهون من مأساة الكثير في هذا البلد الملعون قبل حتى أن تلتئم جِراح حرب الاستقلال ...

ـ لا ينفع الاتّهام ولا الشتم، ولا اللطم على الخدود. هذه كلّها لا تجدي نفعًا. نحن في زمن «سلّك راسك يا مسكين». القافزون تسلّقوا وتحصّلوا على منازل في القلاع المحصّنة التي ذكرتها. الأذكياء أصحاب بُعد النظر، دبّروا فيزات وإقامات في البلدان التي حباها الله بالأمن والرفاهية، ونجَوا بجلودهم وجلود أسرهم. أمّا نحن، فلم يبق لنا، مثلما قال لنا صديقنا الزيتوني، إلا شراء سبحة من العاج الخالص ولوك عبارات: الله غالب يا الطالب... فات الأوان يا مسكين... رفع صديقي رأسه وقال: الله غالب عليك وعلى أمثالك. أمّا أنا فما دامت قطرة دم تسيل بعروقي، لن أستسلم، لا

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 121.

للسلطة العسكرية القمعية، ولا لجنود الظلامية الوحوش. أقاومُهما معًا إلى أن تطلع الروح من هذا الجسد الذي لا يزال يحمل آثار تعذيب جلاوزة الطغمة التي تتسلّط على رقابنا"[1].

يحوي هذا الملفوظ ثنائي الأطراف وعيين لسانيين ولغتين مختلفتين قديمة دارجة وحديثة مفصولتان بحقبة تاريخية إحداها الراهن **(الآن)** الذي تعيشه الذات وتواجه آلامه، والأخرى الماضي البعيد الذي عاشته وعانت من ويلاته، وهي ذات رشيد التي أشارت إلى القمع، الذي تعرض له في شبابه بسبب نشاطه السياسي، في قوله: هذا الجسد الذي لا يزال يحمل آثار تعذيب جلاوزة الطغمة التي تتسلّط على رقابنا، ويمثل صوته هذا، صدى وانعكاسا لكل الآباء الذين فقدوا أبناءهم في العشرية السوداء، فكان يتألم وهو شبه عاجز عن المواجهة، محاولا استرداد حق ابنه بالانتقام ممن قتلوه، وفي المقابل نجد هناك صوتا مناهضا نوعا ما يعبر عن وعي المحامي، كأحد ممثلي السلطة والتابعين لجهازها، لذا يثق نسبيا في قدرتها على تفكيك وتصفية الجماعات الإرهابية.

يكشف التهجين في المثال الحواري الذي عرضناه كذلك عن مظاهر عديدة داخل الملفوظ الواحد، التي تؤدي معنى السَخرية أو الاحتجاج والرفض أو إلغاء لحدود الزمان والمكان، فيتحرر الحكي من قيود السّياق الخاص؛ أي من حدوده المرسومة نفسها، ولاسيما عندما يوظف الرّوائي كلمات معاصرة في سياق ذي طابع عتيق، مما يخلق تنوَعا واضحا في الكلام والأساليب الموظَّفة في النص، وهو ما يسهم بشكل ما في حوارية الرَواية[2]، فالدمج بين لغتين في النسيج اللغوي الروائي المهجّن، أو بين كلمات ذات حمولة معينة سواء كانت أجنبية أو قديمة تراثية وبين أخرى معاصرة له أغراض خاصة مقصودة من قبل المؤلف، تكشف عن الرفض أو التمرد أو

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص16.

[2] ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص201.

السخرية...الخ، بحسب المقام، مثلتها الملفوظات الهجينة المازجة بين اللغة الفصحى والعامية هذه الأخيرة التي جسّدها المثل الشعبي: **سلّك راسك يا مسكين، الله غالب يا الطالب،** والممارسات أو الطقوس الجاهلية **مثل: اللطم على الخدود،** بوصفها ممارسة قديمة بائدة مرتبطة بالنساء، وشائعة في الموروث والعادات الجاهلية، دلالة على الاستسلام والرضوخ للحالة البائسة.

ومن أمثلة التهجين المتجلية على مستوى الشخصية نجد التهجين المشخِّص لوعي السارد عبد القادر، وتحوّلات أنماطه المختلفة، هذا الوعي الذي اكتسبه أثناء ارتحالاته، بناء على التغيّر الزماني والمكاني، وما رافقه من تبدّل على المستوى الاجتماعي، وذلك عندما كان يشتغل أستاذا في متوسطة تقع بعين الكرمة، فحينها كان فقيرا وبريئا نوعا ما، إلى أن قرّر التوجه إلى مهنة أخرى تضمن له العيش الكريم، وقد كانت المحاماة وسيلة لهذا التغيير الجذري في حياته، بقوله: "تغيّر كل شيء. كبُرَت المدينة واغتنَت، ولكنها فقدت براءتها وطيبتها. أنا أيضًا لم أبق ذلك المعلّم الساذج، مدرّس التاريخ، الذي لا يرى في الناس إلّا مظاهرهم المتودّدة المنافقة. جَرفَتْني الموجة الراجفة الزاحفة. فاستبدلت مهنة التعليم النبيلة الهادئة بمهنة المحاماة المتَشَيْطنة المضطربة. علّمتْني المحاكم الغوص في أغوار نفوس الناس المتقلّبة الأهواء، وكيف يمسخ شره الكسب طيبتهم ويحوّلهم إلى ذئاب شرسة لا يراعون أي اعتبار، لا السنّ ولا القرابة ولا الأحقيّة الطبيعية للأشياء"[1].

يشير ملفوظ السارد عبد القادر الذي يندرج ضمن **التهجين اللغوي الواعي،** إلى وجود وعيين أحدهما ظاهر، والآخر مضمر يحيل إلى صوت الجماعة، تجسّده ازدواجية اللغات التي "تتمظهر في الرواية من خلال وعي الأفراد (أصوات الأبطال مثلا)، ولكنها في بعدها الأقصى تعبير عن وجهات نظر اجتماعية أو عن رؤى متباينة للعالم"[2]، لتعبّر عن حدوث تصادم بين الوعيين الماقبلي

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص18.

[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص86.

السابق، ووعي السارد الحاضر، الذي واكب سلسلة التحولات التي طرأت على حياته، مقارنا بين حاله وحال مدينته عين الكرمة التي كان يعمل فيها، واصفًا إياها بالتبدل تماما مثله، والتحوّل من الثبات إلى الدينامية خاصة حين قال: تغيّرت المدينة وكبرت وتوسع عمرانها، ومع ذلك فقدت المعايير الإنسانية والأخلاقية مثل: صفات الطيبة والبراءة وحتى الاحتواء، تلك الصفات التي كانت تحملها سابقا.

يمكن القول إن الوعي الجماعي المتخفّي وراء الملفوظ الفردي، قد عبّر عن وجهة النظر المشتركة نفسها، عبر اللغة التي تحاورت مع بعضها بعض داخل النص السردي، مهنيا وثقافيا من خلال شخصية واحدة متنامية، جعلتنا نسمع صوتين في ملفوظ واحد، طغى أحدهما على الآخر فأضاءه، وسار معه كما سار ضده في اتجاه معاكس بغية إبراز الوعي المقصود، وهذا ما يؤكد أن "الهجنة الروائية ليست ثنائية الصوت والنبرة فحسب بل، هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين – لسانيين– وعلى حقبتين ليستا في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية بل هما قد التقيتا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ"[1]، ضمن حقبتين يفصل بينهما زمن تَشكَّلت فيه وعبره الذات، تقوّت فيها وعادت بوجهٍ آخر فانسلخت من مهنة إلى مهنة أخرى محاذية للسلطة تستطيع من خلالها إسماع صوتها، وصوت كل الطبقات الأخرى التي تنتمي إليها أو تتعايش معها، وسط صراع يصور في أبسط تجلياته النمط المعيشي ظاهريا، لكنه على المستوى العميق يكشف وعي السارد.

وغير بعيد عن هذه التيمة، نلمس في مقطع آخر مظهرا جديدا من التهجين، يعكس تباين الأفكار وتباين درجات الوعي بين الطبقة المثقفة، والطبقة العامة التي تمثّل الوعي الجماعي السائد في العشرية السوداء؛ أي الوعي المكتسب الشائع عن أصحاب اللحية والقميص، الإرهابيين أو

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص121.

الإسلامويين المتطرفين، في مقابل سلطة النظام المتمثلة في الشرطة كجهاز أمني يعترض سبيل كل من يجده قريبا من الحادثة، حسبما جاء في القول: "في ثوانٍ معدودة افترق الخلق كأنّ إعصارًا مباغتًا بعثرهم. سَمِعْت شابًّا يقول لرفيقه وهو يجرّه من الذراع: «يبدو أن أصحاب «بولَحيَة» داروها كبيرة هذه المرة. البقاء هنا خطر علينا. بعد قليل، سيتدفّق العسكر كالجراد، والويل لمن يجدونه في طريقهم. كالعادة، سيُنزلون غضبهم على الزوالية أمثالنا"[1].

يعكس المثال وعيين أحدهما يمثّل صورة المجتمع –بكل ما يحمله من متناقضات– ووعيه العام، هذا المجتمع الذي كان في حالة ذعر بسبب الاشتباكات المتواصلة بين الجماعة الإسلامية وبين السلطة بمختلف أجهزتها، ووعي آخر تمثّله الثنائية المتصارعة، وقد تضمّن التهجين سخرية مبطّنة، مرّرها الروائي عبر شخصية مجهولة حملها الخطاب المباشر الذي شخّص بدقة صورة الأصوات الأخرى الغيرية التي تمثل عامة الشعب، في شكل صوت ناقم وناقد وفاضح لتجبر السلطة التي تسحق الطبقة الهشة، حسبما أحالت عليه عبارة: **سيُنزلون غضبهم على الزوالية أمثالنا**، وفي ذلك إشارة إلى أن هناك سلطة عليا تبيح لنفسها فعل أي شيء ضد من هم أضعف منها، إذ لا سلطة تعلو فوقهم وتحاسبهم.

وفي موضع آخر داخل الرواية نجد شكلا مغايرا من أشكال التهجين المتجلي على المستوى اللساني، والمعبّر عن التعددية اللغوية داخل بنية المجتمع الجزائري، الذي يستخدم اللغات واللهجات جنبا إلى جنب: اللغة العربية، اللغة الفرنسية، الأمازيغية اللهجة العامية، كما تجلى في مقطع خاص خاض في تشعبات المسألة اللغوية، على مستوى الحوار بين السارد الرئيس عبد القادر والمحامي عبد الناصر: "سكت قليلًا وسرح بنظره بعيدًا، كما لو أنّه يسترجع ذكريات حزينة. كنت أتكلم بالعربية الدارجة وأدخل بعض الكلمات الفرنسية رغبة مني في إقناعه أنني فعلًا أحسن لغة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 30، 31.

فولتير. أما هو فكان يتكلّم بالفرنسية، مُستخدِمًا من حين لآخر كلمات بالدارجة. كان نُطقه للأصوات العربية مثل نطقي للأصوات الفرنسية، مُحرَّفًا، مُثيرًا للضحك ...

مثلما ترى، أنا درست في زمن فرنسا، وحظ العربية آنذاك حصة واحدة في الأسبوع لا يهتم بها أحد. العربية الدارجة أيضًا لا أتقنها. أنا قبائلي، من مدينة عين الحمّام. وزوجتي كذلك. في البيت لا نتكلم إلا القبائلية. إنني في ورطة حقيقية. هل أغيّر مهنتي في آخر العمر؟ هل ألمّ أغراضي وألتحق بالأقدام السود؟ هم فرنسيون، رجعوا إلى بلاد أجدادهم. أما نحن فأين سنذهب؟ إلى منطقة القبائل؟ سيلحقها التعريب مهما تأخر تطبيقه. اللغة القبائلية لهجة شعبية، لا تُكتب ولا تُقرأ وغير مُعترف بها رسميًا.

سكت لحظة مفكرًا ثم أضاف:

ـ ولكن جابَك ربي في الوقت المناسب. (قالها بالدارجة وردّدت مَعه في سري: جابْني ربي في الوقت المناسب، صَح...) أنتَ تبحث عن تربّص يساعدك على ممارسة المحاماة، وأنا بحاجة إلى من يساعدني على تعريب الوثائق، بل أفكّر بجدّ أن أتعلم العربية"[1].

يحضر في هذا المثال –الذي انتقيناه هنا ليجسد **الهجنة اللغوية البحتة**– نمطان لغويان مختلفان من حيث البنية اللسانية، هما: اللغة الفصحى التي تتضمن في تضاعيفها كلمات معرّبة وعامية، مع إشارة ضمنية إلى اللغة الأجنبية الثانية الفرنسية التي تلفّظ بها عبد الناصر، ويفُصِح هذا المزج المبطّن ويدل على تباين المستوى الثقافي والفكري بين جيلين مختلفين، كما يشير إلى وجود تصادم بين وعيين وشخصيتين أو صوتيين أحدهما يمثل: الشخصية الجزائرية المعرّبة التي تلقت تكوينا عربيا، والآخر يمثّل: الشخصية المفرنسة مُفككة الهوية لا منتمية هجينة؛ قبائلية اللهجة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 42 –44.

فرنسية التكوين واللغة، وجزائرية الأصل، هذه الثلاثية المتقاطعة في تركيبتها جعلت منها شخصية ممزقة، رافضة للتعريب كمبدأ، ومع ذلك استسلمت له ورضخت للقوانين الجديدة حفاظا على وجودها وهو بالفعل ما حدث للمحامي ناصر الذي تعلم اللغة العربية على يد عبد القادر، خوفا من أن يحدث له كما حدث للأقدام السوداء(المعمّرين) في الجزائر.

وينبغي الإشارة في هذا المقام إلى أن الراوئي محمد ساري أثار في هذه المسألة قضية حساسة جدا، متعلقة بمخلّفات الاستعمار الفرنسي، وسياسته المتمثلة في طمس الهوية الجزائرية ومعالمها عن طريق الفرنسة؛ أي محاربة اللغة والناطقين بها، ومع ذلك انتصر في الأخير للغة الأم عبر شخصيتي كل من: عبد ناصر الذي لم يمنعه لسانه المزدوج على علاته من التواصل مع غيره، وشخصية عبدالقادر المحامي المعرّب، ويمثل هذان الوجهان أبرز الأقطاب الثقافية اللغوية الجزائرية الحوارية في النص وخارج النص؛ أي واقعيا، وقد مثّل هذا التهجين اللغوي داخل الرواية بحق ملتقى لتعدد الأصوات، ولامتزاج الثقافات والأفكار المتحاورة والمتصادمة، ثم تفاعلها دون طغيان أي طرف على آخر.

ومن تجليات **التهجين القصدي** على المستوى السياسي، نجد قصة رشيد مع السلطة التي قمعته وحدَّت من حرية تعبيره مثل غيره من المعارضين والمناهضين لها، وهو ما كشف عنه ملفوظه الذي فضح فيه تجاوزاتها، وتعنيفها وتصميتها لصوته، فهاله جدا ما تعرض له من إخفاء قسري وتعذيب بسبب نشاطه السياسي، فمورست عليه أقسى وشتى الوسائل لاستنطاقه، ومع ذلك لم يتكلم بل نراه في مواضع عدة ينتقد شخصية الإنسان الجزائري ما بعد الاستقلال، الذي أصبح صورة مطابقة للآخر تستنسخ نموذج المستعمر المتوحش، بل إنها تكاد تكون أعنف منه، وذلك في

قوله: "إنه لتعذيب قذر حقًّا. الشيء المحيّر في هذه القصة المؤلمة هو كيف يتجرّأ جزائري على تعذيب جزائري آخر بمثل هذه البشاعة التي تذكّر بالقمع الاستعماري؟"[1].

يبرز الملفوظ وجود ثلاثة أنماط من الوعي، وعي رشيد الذي يمثل الطبقة المثقفة التي ضيقت عليها السلطة وحَدّت من نشاطها وحريتها، ووعي السلطة الأمنية التي قامت بقمعه وتعذيبه، ووعي ثالث متمثل في نموذج المستعمر الأجنبي، الذي استحضر صورته للمطابقة بين الوجهين: الوجه العاري للسلطة، والوجه الاستعماري العنيف، ورغم الاختلاف بينهما إلا أنهما يمثلان وعيين متحدين في العنف، إلى جانب موقف رشيد المعارض، الذي كان مستضعفا راضخا بطريقة ما، وفي الوقت نفسه متمردا بصمته، رافضا الاستجابة لكل المغريات التي عُرضت عليه.

وقد مرّرَ الروائي من خلال هذا الملفوظ، طريقة تفكير الإنسان الجزائري المنتمي للسلطة، هذه الأخيرة التي تبيح له بعض الممارسات التجاوزية دون رقابة، كما كشف وعبّر عن وجهة نظر المثقف الناقمة على المجتمع وعلى السياسة، بطريقة ساخرة حجّمت ووضعت السلطة جنبا إلى جنب مع العدو الأجنبي مُطابقة في العنف فقط، ولكنها في علاقة غير متكافئة مشوّهة، تعكس اختلال المستويين الحضاريين للطرفين، يرتبط أولهما بشخصية الجزائري الذي يمثّل الجنوب المتخلف التابع القاهر للحريات الفردية، والمستوى الثاني يرتبط بالشمال أوروبا مُمثلة هنا بفرنسا بقمعها ووحشيتها التي ورّثتها لمستعمراتها، لأن التابع هنا "غير قادر على تمثيل نفسه، ولا بدّ له أن يخضع للسلطة ولهذا تتناقض الإمكانية أمام التابع ليقول شيئا حقيقا"[2]، الأمر الذي يجعله يصمت، أو يحاكي النموذج الاستعماري المولع به، وتمتزج هذه الصور وتشكّل طرفا معاديا، وهو المواطن

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص181.

[2] محمد علي أذرشب، فاطمة أعرجي، تمثيل هوية التابع في الرواية العربية الجديدة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الثامنة، ع26، 2018، ص ص 15، 16.

المسحوق المغلوب على أمره مهما كانت درجته، بل إن المثقف هنا تعرض للمحاصرة أكثر من غيره.

ومن أوجه التهجين نجد كذلك مثالا آخر امتزج فيه وعيان اجتماعيان، تَشكّلت من خلالهما نظرة السارد الرئيس لمسألة الزواج، بوصفه مؤسسة مقيّدة للرجل تغرقه في مسؤوليات كبرى، وبين العزوبية كنمط معيشي متحرر من أعباء الارتباط والمسؤوليات المتعلقة بالزوجة أو الأبناء، وهذا حسب منظور عبد القادر الذي بقي أعزبا، فاختار حياة واحدة رهنها لمهنته المتمثلة في المحاماة والدفاع عن حقوق أبناء جلدته، مرة في شكل محايد، ومرة في شكل معادٍ، ومرة أخرى متفاعل وحاقد سواء على السلطة أو الجماعات الإسلامية... في قوله: "حينما يَصلني هذا الهذر النوّاح، أستنشق نفحة هواء بملء رئتيّ وأرتخي فرحًا لأنني في منأى عن مثل هذه المصائب. أنْ تكون وحيدًا خير من الرفقة المزعجة"[1].

وقد وجدنا أثناء بحثنا في فكر المحامي عبد القادر، تلذذه وتمتعه بالوحدة بعيدا عن ضجيج ومشاكل العائلة، كونه لا يملك أحدا من عائلته، فكلهم سرقهم الموت لما كان طفلا، لهذا لم يحظ بالدفء العائلي ولم يعرف قيمته، كونه عاش وحيدا مقهورا، وهذا ما دفعه إلى بناء ذاته من جديد وتحسين مستواه المعيشي، وتغطية ذلك النقص بطرق أخرى، فعندما نتأمل في الملفوظ: **(أستنشق نفحة هواء بملء رئتيّ وأرتخي فرحًا لأنني في منأى عن مثل هذه المصائب. أنْ تكون وحيدًا خير من الرفقة المزعجة)** الذي ورد في سياق عام محدد بقضية مرتبطة بالمشاكل الأسرية التي تصطنعها المرأة للتضييق على الرجل، ندرك جيدا نظرته الساخطة للزواج، التي شكلتها البيئة المهزوزة التي ترعرع فيها، بالإضافة إلى الصورة المجسدة في ذهنه التي استقاها من وظيفته،

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص60.

المتعلقة بمسائل الطلاق والخلافات المفتعلة بين الزوجين، كل هذه الرؤى المتصارعة المتصادمة المزدوجة أسهمت في تشكيل وعي إضافي للسارد، لَفَظَ من خلاله هذه المؤسسة، واختار طريقا آخر جعله متحررا من كل قيد وضغط أو تضييق يحد من نشاطه.

وغير بعيد عن المثال السابق، نجد شكلا آخر من أشكال التهجين الذي تجلى على مستوى الحوار بين شخصيتي كل من رشيد وعبد القادر، يكشف من خلاله ملفوظ السارد على وجود وعيين أحدهما يمثله خطابه، كونه أعزب لم يجرب إحساس الأبوة، فيتكلم بناء على تجربته المحدودة مُستنْسِخا ومُستحضِرًا الوعي السائد، انطلاقا مما هو عام وشائع، والوعي الآخر متمثل في الحالة النفسية لصديقه رشيد المتأزم والمنهار إثر فقدانه لولده بقوله: "مرّ أكثر من أسبوع منذ أنْ دفنّا نبيل المسكين. يُقال إنّ حرقة الأب عند فقدان ابنه من أوجع الصدمات على الإطلاق. رشيد بحاجة إلى صبر أيّوب وطاقة فرعونية لتجاوز محنته"[1].

يُشخّص هذا الملفوظ حالة صديقه، كما يُبرز بدقة توظيف لغتين: لغة معاصرة تخطابية ولغة الخطاب الديني المقدّس، التي استحضر فيها قصتي أيوب وفرعون، القصة الأولى للنبي أيوب (عليه السلام) الذي عُرِف بصبره ووهْنِ قوته بسبب مرضه، وبعد ذلك ذهاب ماله وأولاده، فتحوّل حاله من قوة إلى ضعف، ومع ذلك كان شديد الصبر والتجلد والتماسك، وقصة فرعون المتجبّر القوي، ويتّحد في هذا المزج بين القصتين كلا من الصبر والقوة، اللذين يمكنهما تخليص رشيد من أزمته ومحنته التي يعاني منها.

ومن جانب آخر، نجد شكلا مغايرا من أشكال التهجين الواعي، المُعبر عن وعي الجماعة يعالج مسألة مرتبطة بتيمة اغتيال السلطة المتمثلة في شخصية المحافظ أحمد، كما يشير إلى ذلك

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص128.

ملفوظ (عبد القادر) أخوه بقوله: "لم أكن أتصوّر أبدًا أنّ الموت سيلحقه إلى هنا. نحن الذين كنّا مهدّدين بالقتل في أية لحظة. أما أنتم في المدينة، فاعتقدنا أنكم في آمان الله وقوّات الأمن"[1].

يمتزج داخل الملفوظ وعيان مختلفان؛ أحدهما تعكسه الجماعة التي تعيش في القرية كمكان معزول غير آمن مهدد في أية لحظة، والآخر المدينة بوصفها مكانا مؤطرا ومسيجا بجهاز السلطة درك، أمن، شرطة... حتى وإن كانت هاهنا محضنا وبيئة لاحتواء كل التنظيمات سواء المنتمية إلى السلطة أو السلطة المضادة الهامشية، فإنها تبقى مشروطة بالأمان، خاصة إذا تعلق الأمر بشخصية تابعة لجهازه الدولة مثل محافظ الشرطة، لكن هذا لم يحدث فلم يسلم السيد أحمد من الاغتيال، كغيره من الشخصيات الفاعلة التي قضت عليها الجماعات الإرهابية، التي ترى فيهم أعداء يطوقون حريتها ويمنعونها من تأسيس الخلافة الإسلامية التي كانت تسعى إليها.

نخلص في الأخير إلى أن آلية التهجين التي استعان بها الروائي محمد ساري في الرواية مكّنتنا من البحث في عدة مستويات فردية أو جماعية، سواء ارتبط الأمر بوعي الشخصيات، أو على مستوى التيمات أو الأفكار وحتى المعتقدات أو غيرها، وهو ما سمح لنا بتفكيك بنية المجتمع والكشف عن آلامه وصراعاته مع السلطة ونظامها، والجماعة الهامشية المضادة/ الإرهاب في شكل ثنائيات قطبية متضادة، وكان ذلك بلغة متعددة رافضة، ساخرة ومتهكمة حينا، ومزدوجة متحررة من سطوة القيود، لغة تجمع بين حقب تاريخية متنوعة ضمت سنوات عجافا من زمن الاستعمار إلى سنوات الجمر/ العشرية السوداء، وما رافق ذلك من تبدلات وانقلابات على مستويات عدة، الأمر الذي صبغ التهجين بصبغة موضوعاتية متنوعة على عدة مستويات اجتماعية وإيديولوجية وثقافية ودينية وسياسية، أسهمت كلها في تعزيز الطابع البوليفوني للرواية الذي خلق تنوعا كلاميا وأسلوبيا.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص214.

ثانيا- تجليات العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات:

يلجأ الروائي عادة في خلق صورة فنية للغة الخطاب الروائي إلى عدة آليات مثل: الأسلبة الباروديا والسخرية، بدل اعتماد أسلوب واحد ولغة مباشرة، لإبراز الطابع الحواري في نصه، حتى يُدخل اللغة الروائية في علائق مع لغات أخرى، عبر الإضاءة المتبادلة التي لها "فعالية عميقة مقارنة بالأساليب الأخرى، إذ تعمل على نشر الكلمة مزدوجة الصوت، فالأسلبة (Stylisation)، أو المحاكاة الساخرة (Parodie)، وكذلك السخرية (Ironie) تتضمن دائما صوتين متصارعين"[1]، كما تحتكم إلى صراع أو صدام دائم ينميها، يعكس في بعض أوجهه تعددية الأصوات والرؤى والأفكار، وهو ما سنحاول إبرازه في هذا المبحث، الذي يبين كيفية تشكّل العلاقات الحوارية في القلاع المتآكلة، التي سعى فيها محمد ساري إلى ترسيخ وتفعيل وتعميق التعددية، مُشتغِلا على مستويات عدة، من جانب: الوعي والفكر والثقافة والدين والسياسة واللغة، داخل المجتمع الجزائري الذي فكك لنا تركيبته ولسانه ومعتقده، وتوجهاته السياسية، ومرحلية تطوره التي تمثلها نقاط التحول الكبرى في تاريخه، مازجة بين زمنين تجمعهما تيمة واحدة، وهي الحرب مع عدو أجنبي والعشرية السوداء: زمن الثورة وما بعدها من تعاقب إلى غاية العشرية السوداء، رواية جسّدت لنا ثنائيات متصارعة رافضة للممارسات السياسية السلطوية القامعة، ومنادية بديمقراطية الفكر وحرية التعبير، منسلخة عن الدين، ومتمردة وفاضحة للإقصاء الاجتماعي، عبر تصوير حياة الطبقات الهشة الهامشية، في مقابل الطبقات البرجوازية كل هذه الثنائيات المتضادة رسمتها وصوّرتها الرواية عن طريق ملفوظات متعددة الألسن: شخّصت آراء كل الفئات، بالإستناد إلى آليات حوارية مختلفة، مستندة إلى تعالق اللغات المتداخلة ذات الطابع الحواري.

---

[1] نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، ص93.

1- الأسلبة (la stylisation):

تعدّ الأسلبة "إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصيغة أو التقليص أو التمطيط أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة"[1] والأسلبة عند **باختين** هي: "قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية (أجنبية) عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل"[2]، على شكل قرائن تساعد المتلقي على الكشف عن وجهة نظر المُؤسلِب.

إنّ كل أسلبة "حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللّساني لدى الآخرين. وفيها يقدّم، إلزاميا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسِلب) ووعي مَنْ هو موضوع للتّشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"[3]، أي أنها تشترط حضور وعيين لغويين؛ وعي من يشخّص أي المُؤَسْلِب، ووعي من هو موضوع للأسلبة، بحيث لا يتحدث الأول عن موضوعه إلاّ من خلال المادة الأولية لتلك اللغة.

ورغم أن الأسلبة تشترط حضور وعيين، إلا أن طريقة اشتغالها مختلفة عن التهجين، الذي يكون فيه الوعي الثاني حاضرا، في حين يكون غائبا في الأسلبة، لكن ذلك مشروط بوجود لغتين **الأولى:** غائبة تمثل وعي المؤلف، **والثانية:** حاضرة تمثل لغة الشخصية التي يحاورها ما دام يتكلم

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص98.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص 122.

بأسلوبها[1]، ففي كل منهما نجد لغة مشخِّصة وأخرى مشخَّصة، "ولكي نميز بين التهجين والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين: التهجين: لغة مباشرة أ، مع / ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد. الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد"[2]، فالفرق الجوهري بينهما إذن، هو حضور اللغة **(ب)** في الملفوظ الواحد بالنسبة للتهجين، أما في الأسلبة فهي ضمنية فقط.

يلجأ الروائي إلى هذه التقنية رغبة في تقليد أسلوب الغير، وتوجيهه لخدمة أغراضه وتحقيق أهدافه الخاصة بشكل نسبي، فيسهم في خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعدّدها، مما يؤدي إلى تنوّع الأساليب، بحيث يصبح لكلّ جهة صوتها الخاص وكلمتها المميزة[3]، دون توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، لكن على مستوى الوعي ووجهة النظر يتجلى موقف المؤّسلب بطريقة ضمنية وهذا ما مثله المقطع الآتي الذي تجلت فيه الأسلبة، حيث تقاطع فيه وعيان، وعي المؤسْلِب المتمثل في شخصية السارد رشيد، ووعي زوجته نصيرة التي تمثل صوت كل الأمهات، وترسم صورة جماعية عن حنان الأم وعطفها وحمايتها لأبنائها من سلطة الأب وعنفه، هذا الابن المختلف والمخالف لفكر الأب، وتوجهه وعقيدته، بقوله: "ذاتَ مساء، دخل علينا بلباس أفغاني ولحية تغطّي نصف وجهه. تأملته لحظة ولكنني لم أقل شيئًا. يئست من الكلام. أدركت ليلتها أنّ وضع ابني صار كما المركب الذي تتمزّق الحبال التي تشدّه إلى رصيف الميناء الآمن، فتجرفه الأمواج العاصفة بعيدًا في تيهان لا وجهة له ولا حدّ. انْتظَرت أن يحدّثني فلَم يَفْعل. قلت سأتْرك أمره للزمن، فهو وحده الكفيل بتغيير الأشياء. تَعاطفَت معه كَكُل الأمّهات. الأمّ مستعدّة دائمًا لرمي نفسها في النار من أجل ابنها. الحقّ مع الابن دائمًا، وليس مع الأب. تترجّل الأمّ بأبنائها، تثأر

---

[1] ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ص98.

[2] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص88.

[3] ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص203.

لنفسها من غطرسة الزوج. هكذا هُنّ دائمًا. أما أنا فلم يأت بعد اليوم الذي يتحكّم ابني في حياتي الخاصة، ويملي عليّ شروطه. المُهمّ... هذه حياتي الخاصّة وأنا مسؤول عنها، وأتحمّل تبعاتها مهما قست عليّ".[1]

يحمل هذا الملفوظ في طياته صورة مختزلة مشخّصة ومؤسلبة للوعي واللغة، وعي الابن الذي جسدته لنا هيأته عبر علامات سيميائية غير لغوية متمثلة في اللباس الأفغاني واللحية، دلالة على التوجه الإسلامي المعادي للتوجه الشيوعي الذي يمثله الأب الملحد، ووعي آخر أنثوي للمرأة/ الأم هنا، في مقابل الوعي الذكوري المهيمن المتمثل في الرجل/ الأب، عن طريق أسلبة القول والفعل لتمرير أفكار المؤَسلِب المعارضة والمتصادمة مع الفكر الشائع في تركيبة مجتمعنا، فالأم هنا وحسب كلام السارد متسامحة مع ابنها كثيرا، تقف معه وإلى جانبه، هذا الابن المدلل (نبيل) الذي اختار عنوة طريقا معاديا ومغايرا لنهج والده.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن نبيل الابن كما رسمه ساري في الرواية، عبارة عن رمز يمثل ويعبر عن الفئات الضعيفة الهشة، التي أدخلت وأُقحمت في اللعبة، تمويها لأغراض تخدم مصالح الجماعات الإرهابية المتخفية تحت عباءة الدين، فنبيل شاب ضعيف مهزوز الشخصية، لا صوت له سوى الصمت، تتعذر عليه المجابهة أو المواجهة، في حين أن الأب يمثل سلطة عليا متحكمة نسبيا في زمام الأمور، لهذا نراه يرفض رفضا قاطعا تحكُّم ابنه بأفكاره، أو في تغيير قناعاته وعقيدته بل نجده متحررا من كل شيء، ملتزم بأحادية رؤيته الرافضة لكل توجه، وهذا ما جعله شخصية مستقلة ومتمردة.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص12، 13.

ولا نبعد كثيرا عن المثال السابق موضوعاتيا حتى نلج إلى قضية أخرى، تؤكد تنبؤ الأب لمصير ابنه، وهذا ما وجدناه ماثِلاً في الحوار القائم بين رشيد ومحافظ الشرطة السيد أحمد وصديقه المحامي، وقد اكتفينا هاهنا، بهذا المقطع لتمثيل وعي السارد الذي خاطب المحافظ قائلا: "قلت لك أوّل أمس إنّ هؤلاء الكلاب قتلوه وتركوا المسدّس بين يديه لغرض ما. والآن عرفنا السبب. سيُتّهم ابني بقتل الشرطي، ويخرجون هم من الجريمة كالشعرة من العجين"[1].

يقوم الملفوظ على امتزاج وعيين وموقفين متباينين، موقف رشيد الرافض لاتهام ابنه بقتل الشرطي، وفي الوقت نفسه المعادي للجماعة الإرهابية، وبين موقف محافظ الشرطة المتحرّي عن ملابسات الجريمة كطرف ثالث محايد، انطلاقا من وجود قرينة متمثلة في (السلاح الأتوماتيكي) للشرطي المغتال منذ فترة، وهو المسدس نفسه الذي وجد لدى نبيل. وقد حوى هذا الملفوظ في بنيته تركيبا مؤسلبا، قام عبره المؤلف بتوظيف أسلوب المثل كنوع من الموروث الشعبي، فأسلبه وأسقطه ليؤدي وظيفة محددة، وهي تملّص الجماعة الإرهابية من تهمة قتل الشرطي، ومحاولة إلصاقها بابن رشيد (نبيل).

ومن أشكال الأسلبة كذلك، ما جاء في مناجاة (عبد القادر) لنفسه، الذي قام عبر تقنية المفارقة الزمنية السردية، بسرد واسترجاع أحداث مرتبطة بماضيه البعيد، أيام كان طفلا صغيرا يعاني وعائلته الفقر والحرمان، مقارنا ذلك بحاضره الذي تغير إلى الأحسن، بقوله: "من يَرَني أتبختر في بذلتي الأنيقة ورَبْطة عنقي الجذابة وحذائي اللامع دومًا، تركبه سوسة الغيرة المدمرة لأنه يتصورني في جنة النعيم. كم هي خادعة المظاهر! إنّ ما بداخل هذه البذلة من أسرار موجعة وذكريات أليمة، لا تمحوها رفاهية سلاطين ألف ليلة وليلة"[2].

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 90.

[2] المصدر نفسه، ص50.

إن في عبارتي: (كم هي خادعة المظاهر) و(لا تمحوها سلاطين ألف ليلة وليلة) تركيبان مؤسلبان، قام المؤلف في الأول منهما بتوظيف أسلوب المثل، فأسلبه ليعبّر عن انتقال وضعه من حال الفقر إلى حال ميسور، ومع ذلك فإن وضعه الجديد لم يمنع تجليات ندبات الماضي –رغم تجازوه لتلك المرحلة– التي تطفو على السطح كلما مرّ بمكان يذكره بحياته السابقة، أو كلما استحضر صورة طفولته البائسة، إضافة إلى ذلك نجد على المستوى نفسه استحضارا للنص السردي التراثي ألف ليلة وليلة، فدمجهما مع بعضهما بعضا في تركيبة مؤسلبة للغة والوعي، تُصوّر وتشخّص بطريقة حسية عذابات الذات وشروخاتها، رغم وجود كل مباهج الحياة كما صوّرها بالمظهر اللائق المتجلي في البذلة الرسمية، والسيارة والأحذية والمنزل... وهي الصورة الغيرية نفسها التي يرسم الآخر عنه الذي يجهل تفاصيل حياته السابقة، هذه الحياة التي سعى جاهدا لدفنها وتجاوز تبعاتها نفسيا.

يكشف هذا المثال من جهة اشتغال آلية الأسلبة، أنها مختلفة عن التهجين كونها لا تشترط "حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة غير أنها مقدمة في صورة آنية (Actualisée)، ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلاّ إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر"[1]، ففيها وجدنا أن الوعي اللساني للمؤسلب عبد القادر يعمل بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، ويضيئها ويدخل إليها اهتماماته الجديدة، وحياته المختلفة الآنية الراهنة، إضافة إلى أسلبة أنماط تعبيرية كالمثل، واستحضار سلاطين ألف ليلة وليلة، تعبيرا عن موقفه وصوته الداخلي المتشظي الذي لم يستطع أي شيء أن يمحو انكساره، رغم ما يوحي به ظاهره من تماسك.

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص88.

نجد في موضع آخر من الرواية، شكلا من أشكال الأسلبة، يتضمن في طياته الخطبة، حاول من خلالها (رشيد) إعادة أسلبة الأفكار الغيرية، وصياغتها بطريقته التهكمية الناقدة الفاضحة لسياسات السلطة وأجهزتها، والسلطة الهامشية المعادية/المضادة المتمثلة في الجماعات الإسلامية، فصوّر لنا بشاعة المنظر وخطر المواجهة، بين ثنائية ملتهبة عنيفة وبين عامة الشعب أي المدنيين، في قوله: "فعلها أولاد الحرام، المتحكّمون في رقابنا... أخْرَجوا الوحش من قمقمه، غذّوه حتى أضحى غولًا مفترسًا. بعد ذلك تحصّنوا خلف قلاعهم وأحاطوها بالحرّاس والمتاريس، وطلبوا من الشعب المسكين أن يساعدهم في القضاء على الوحش الجبّار. العَسكر من ورائنا والإرهاب أمامنا، فأين المفرّ؟ والشعب ليس له إلا اللسان والدعاء لسماء صمّاء بَخِلتْ عليه حتى بقطرات الماء الضرورية للحياة"[1].

استحضر السارد في ملفوظه، المقولة الشهيرة لطارق بن زياد –خطبته المعروفة– القائلة: أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم، مقابل العَسكر من ورائنا والإرهاب أمامنا، فأين المفرّ؟ في صورة تناصية تجسّد وتشخّص صعوبة الموقف الذي لا يمكن أن يحسم إلا بالتقدم إلى الأمام، مهما كانت العواقب والضغوطات. وبالإضافة إلى ذلك نجد تنوعا أسلوبيا وصوتيا في المقطع الذي حوى جملة من الألفاظ المنتمية إلى حقول دلالية متباينة، حاول السارد أن يؤسلبها بطريقته من بينها: الوحش/ القمقم/ الغول/ الحصون/ قلاع/ الحراس/ المتاريس: في أغلبها ألفاظ مستقاة من الأساطير، تعبر عن كائنات خرافية مخيفة متداولة في التراث الشعبي: كالغول الذي يمثل شخصية قوية متحولة، مقابل تصويره للسلطة كقوة مستفزة لا مبالية بالشعب الذي يعاني الأمرّين، ولم يجد سبيله سوى بالتضرع إلى الله بالدعاء، كممارسة دينية تعبّدية لطالما سخر منها وسعى جاهدا لتحطيمها، لأنه ملحد.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 16.

كما أظهرت الأسلبة في المثال السابق قوة التصوير الفني، الذي رسم وجسّد الأسلوب اللغوي الغيري المختلف في صورة فنية للغة غريبة، تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفرَدين: الوعي المصوِّر (أي الوعي اللغوي المؤسلِب)، والوعي المصوَّر المؤسلَب، وهكذا إذن، تختلف الأسلبة عن الأسلوب المباشر، بوجود الوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلب وجمهوره)، الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلَب، وعلى ضوء خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين[1] إضافيين، وهو ما قام به السارد على المستوى اللغوي، ليضفي على خطابه معانٍ تكشف وتعرّي الإيديولوجيات المتصارعة، حين لجأ أثناء عرضه للآراء المتضاربة إلى شحن خطابه ورفده بألفاظ قوية رمزية توحي بالقوة ضمن النسيج السردي الذي عادة ما تستخدم فيه الكلمة المؤسلبة (stylisé mot) "لتعكس سلوكا ما، أو رأيا معيَنا أو وضعية اجتماعية محددة، ذلك أن الكلمة هنا في علاقة مستمرة بكلمة الغير لتحقق ازدواجية صوتية"[2]، تُدخلنا عبرها إلى مسألة يعارضها بشدة، وهي الجانب الديني الإسلامي الذي لطالما كفر به، وكفر بالغيبيات، كاشفا في هذا عن إيديولوجيته وفكره الخاص، وفي المقابل فاضح لسلوكات غيره بإبراز موقفه منها.

ومن تجليات الأسلبة داخل خطاب المذكرات اليومية التي دوّنها نبيل أثناء مشاركته في المظاهرات المنظّمة من قبل الجماعة الإسلامية في العاصمة، وبالتحديد في ساحة أول ماي، فعرض ووصف تلك الأحداث، منتهجا في ذلك أسلوب اليوميات عبر استخدام ضمير المتكلم، ومراعاة الترتيب والتسلسل الزمني الخطي في الحكي، بطريقة واقعية واصفة، بقوله:"آلاف المناضلين بالقميص الإسلامي واللحية. خجلت من وجهي الأمرد. متى أجد حرّيتي الكاملة لأطلق العنان للحيتي مثل غيري من الإخوان المسلمين؟ وجدنا صعوبة كبيرة في التحرّك. جرّني ياسين

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص149.

[2] نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، ص94.

وسط الحشد العظيم ليريني الشيوخ. لمحناهم من بعيد. الجميع يتلهّف لرؤيتهم ومصافحتهم. ولكنّ جدارًا من الحراس الشداد الغلاظ يمنع الاقتراب منهم"[1].

تضمن هذا المثال لغتين ووعيين الأول منهما: جسّده صوت نبيل –حين كان تلميذا في المدرسة الثانوية– الذي ينتمي إلى الجماعة الإسلامية، ولكنه يخالفها شكليا في حلق اللحية، لأنها أصبحت علامة غير مرغوب فيها داخل المؤسسات التربوية توحي بتوجه مناهض للسلطة، والصوت الآخر الذي تمثِّله من جهة أخرى الجماعة الإسلامية بطبقاتها المؤيدة، والطبقة الحاكمة المسيّرة ممثّلة في الشيوخ، كما نلمس وجه الأسلبة من القرآن الكريم في ملفوظ نبيل حين قال: (ولكنّ جدارًا من الحراس الشداد الغلاظ يمنع الاقتراب منهم) وهو تركيب مؤسلب من الخطاب القرآني– وبالتحديد (سورة التحريم الآية: 6)– في قوله عز وجل: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا قُوا أَنْفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَارًا وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ عَلَيْهَا مَلَائِكَةٌ غِلَاظٌ شِدَادٌ لَا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ"، ومع أن السياق القرآني مختلف عن سياق الرواية؛ أي أنه جاء بطريقة مغايرة ومُفارقة، إلا أن ذلك لا ينفي وجود تقاطع نسبي في الدلالة، وهو قوة الحراسة المسيّجة لحدود الشيوخ، منعا لأي تدخل خارجي كنوع من الحماية المشددة، للحفاظ على سلامتهم، تماما مثل الملائكة الغلاظ الشداد اللذين يحرسون جهنم ولا يعصون الله ما أمرهم.

نصل في نهاية هذه الآلية، التي عرضنا فيها بعض الأمثلة التوضيحية التي تبرز اشتغال الأسلبة على مستويات متنوعة خطابيا ولغويا، كشفت عن تعددية صوتية وحوارية في الرواية، عبّر من خلالها المؤلف عن الأصوات المتصارعة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، وغطى فيها مختلف الشرائح الاجتماعية سواء الطبقة البورجوازية الحاكمة، أو الطبقات الأخرى العامة، بدءا بالأسرة وأفرادها كبنية صغرى وانتهاء إلى المجتمع ككل، من خلال تصويره للأساليب الغيرية، وتشخيصه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 140.

الفني للغاتها المتبادلة والمتحاورة، إما في شكل معارض أو ساخر أو مؤيد، خدمة لأغراضه ونواياه الخاصة المُؤَسلِبة لكلامهم، التي يُدخل عليها نبرته التي قد تتناقض أو تتوافق دلالتها مع دلالة الكلام الأصلي.

2- التنويع (Variation):

التنويع عبارة عن نوع من الأسلبة، ينضوي تحت أشكال الحوارية في النص، يقوم المؤلف داخله بالانتقال من الأسلبة إلى التهجين أو العكس، ويتم فيه انتقاد الصوت الآخر مباشرة بلغة مجسَدة وحاضرة في الملفوظ[1]، فالوعي اللساني المؤسلِب يضيء اللغة موضوع الأسلبة، ويدمج مادته اللَغوية وحمولته الفكرية.

ويتميز التنويع عن غيره "بأن المُؤسلِب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته "الأجنبية" المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة، ....) متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها"[2]، حيث يُدخل بحرية مادة للغة الأجنبية ضمن خطابه موازاة مع تيماته المطروقة، فيضع اللغة المؤسلبة موضع اختبار، ويدرجها في مواقف جديدة وغريبة بالنسبة لها، ويتم فيه انتقاد الصوت المضاد والآخر بطريقة مباشرة، وبلغة ظاهرة في الملفوظ.

ونجد في هذا النمط بأن الوعي اللغوي المؤسلب قد لا ينير اللغة المؤسلبة وحسب، بل يتلقّى هو نفسه الكلمة ويدخل مادته موضوعا أو لغة في اللغة المؤسلبة، فالتنويع يدخل المادة اللغوية الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرية، ويقرن العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر،

---

[1] ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص ص 89، 90.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

ويضع اللغة المؤسلبة على محك الاختبار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه[1]، وهو ما وجدناه ماثلا في الرواية، التي تناولت مواضيع شتى مَرّرت عبرها مجموعة من الأفكار في شكل حواري يؤسلب الكلام الغيري ويتخذ منه مواقفا مغايرة، سواء كان ذلك بشكل حر أو مقيد أو في حالات أخرى متضمنا فجوات دلالية تركت قصدا للقارئ، لكي يشارك في ملئها، وبالتالي يسهم في إنتاج النص، ولما كانت النماذج التي تجلى فيها التنويع كثيرة، فإننا سننتقي بعضا منها تمثيلا لا حصرا.

نلمس حضور التنويع على مستوى الحوار الداخلي، الذي انتقل فيه السارد عبد القادر من التهجين إلى الأسلبة، متحدثا إلى نفسه –بطريقة ساخطة– عن وضعه المتردي في قطاع التعليم الذي لم يضمن له العيش الكريم، راتب قليل، وتنقل عبر الحافلة، وعجز شبه كلي على شراء أبسط ضروريات الحياة مثلما جاء في ملفوظه: "صاح صوت بداخلي: لماذا لا تُجرّب ممارسة التجّارة؟ التجار كلّهم أغنياء. أجابه صوت آخر بأسئلة نافية: وهل أنت أهل لها؟ كيف تنتقل من مهنة أستاذ إلى بائع خضر أو خردوات؟ هذا لا يليق بمقامك، ويحطّ من شرف المعلّم الذي كاد أن يكون رسولًا. ردّ الصوت الأوّل ساخرًا: هذا كلام شعراء، فهم يقولون ما لا يفعلون، وأوّل مزية لهم هي الكذب. ألم يتَملّقوا السلاطين بأوهام كاذبة بهدف الحصول على بعض الدينارات الهزيلة؟ ثمّ إنّ الرسل حباهم الله بالقدرة على التضحية والصبر وتحمّل الظلم والفقر، أمّا أنا فكرهت الفقر وعذاب الحرمان الذي نخر عظامي"[2].

تداخل في هذا المثال صوت عبد القادر الأستاذ، وصوت ضميره المعارض والرافض والمتمرد الذي ينوب عن كل أصوات الطبقة التي ينتمي إليها؛ وفي هذا مزج وهجنة بين وعيين

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص150.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 20.

ولغتين متباينتين، فضلا عن وجود تركيبات مؤسلبة تضمنها الحوار الداخلي تتناص مع بيت الشاعر محمد شوقي الشهير القائل: قم للمعلم وفّه التبجيلا* كاد المعلم أن يكون رسولا، ولكنه هنا موظف بطريقة ساخرة وناقدة للشعراء، يمزج عبرها في مقام آخر بين المقطع الشعري بطريقة تساؤلية مثيرة للسخرية، وبين الآية القرآنية (سورة الشعراء) التي تنفي على الشعراء الالتزام أو التقيد بالأفعال وتلصق بهم الجانب القولي، فكلامهم مجرد أقوال يلوكونها لأغراض معينة: كونهم يقولون ما لا يفعلون، لأغراض خاصة مثلما كان يفعل الشعراء قديما، وعلى وجه التحديد شعراء البلاط المتكسّبين استجداءً وطلبا للمادة، وهذا ما يتعارض مع مبادئه، بل إننا نجده ينفي عن نفسه صفة الرسالية كمعارضة لكلام شوقي (كاد المعلم أن يكون رسولا) بقوله: (إنّ الرسل حباهم الله بالقدرة على التضحية والصبر وتحمّل الظلم والفقر، أمّا أنا فكرهت الفقر وعذاب الحرمان الذي نخر عظامي) يوحي هذا الملفوظ ويعبر عن موقف عبد القادر الرافض لحياة البؤس ولمهنة التعليم، التي أصبح يمقتها ويسعى لاستبدالها بأية مهنة بغية تحسين وضعه.

ومن تجليات التنويع التي لا تبعد كثيرا عن السياق السابق، وعلى مستوى الشخصية ذاتها التي استحوذت على جزء كبير من سرد الأحداث داخل النص، إما مشاركة أو مستمعة أو محايدة أو ساردة.. إلخ، ما جاء على لسان (عبد القادر) في سياق حديثه عن ماضيه، وتذكّره لطفولته حين كانت والدته حية بقوله:" تقنع أمّي بالقليل ولكن تقلّبات الدهر طبعت في نفسها خوفًا دفينًا من عودة أيام البؤس، فتجدها تدّخر ما أمكن بل وتتصدّق على من هم أفقر منّا. «ارحم من في الأرض يرحمك من في السماء. دير الخير تجد الخير. دير الشرّ تجد الشرّ». ما أروَع حكم أمّي. علّمتها الحياة أنّ الأيام لا تستقر على حال مهما طال. وما أصابنا جرّاء مصيبة أخي بعد أن

اعتقدنا جميعًا أن أيام البؤس ذهبت بدون رجعة، لهو الدليل القاطع على صحّة تخوّفاتها. وقد أورثتني هاجس الخوف من شبح الأيام العجاف ونوائبها المباغتة"[1].

روى لنا السارد ذلك الجزء من ماضيه عبر تقنيتي التذكر والاسترجاع، مستعيدا فيه تلك النصائح وذلك التخوف من الفقر الذي غرسته فيه والدته، ثم بيئتهم وحالتهم المتدهورة، هذا الخوف الدفين الذي رافقهما جراء التبدل والتغير الذي عاشاه في تلك الفترة، بانتقال من الريف إلى المدينة أي من الفضاء المغلق نسبيا –البعيد عن المعترك السياسي، مع ما تحمله كلمة الريف من صورة سلبية دالة عن ضيق العيش والفقر– إلى الفضاء المفتوح المدينة والقرية، رجوعا إلى اللاشيء، إلى الحياة البائسة مرة أخرى، بانتهاء حلم التحضر وتحسن الوضع المعيشي مع وفاة الميلود.

نلمس في ملفوظ السارد تنويعا واضحا تم من خلاله الانتقال من الأسلبة إلى التهجين، بأسلبة خطاب الأم من قبل وعيه المؤسلِب، الذي مرّر لنا عبره وجهة نظره وصوته الهش الذي يتخفى وراء مهنة المحاماة بعدّها وظيفة قارة محترمة، هذا الصوت الذي عانى الويلات في زمن الثورة وما بعدها وقد تجلت في هذا المزج: لغتان وحقبتان تاريخيتان ووعيان مختلفان أحدهما: وعي الأم المستسلمة بالقضاء والقدر والمتعايشة معه، وصوت ووعي الابن؛ أي السارد الرئيس الناقم والرافض والمتمرد على ذلك الوضع.

وتبرز التركيبات المؤسلبة المستحضرة من خطابات متنوعة، والمأخوذة من الحديث النبوي (الراحمون يرحمهم الرحمن، ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء) الواردة بحرفية وبشكل مباشر على لسان والدة عبد القادر كنوع من المحفوظ الراسخ في الذاكرة، صدىً لمرجعية دينية فطرية متأصلة في الذات، إضافة إلى أسلبة الموروث الشعبي عبر المثل القائل: دير الخير تجد

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص99.

الخير. دير الشرّ تجد الشرّ، والذي يتداول في اللسان الدارج دير الخير تلقاه، وإذا درت الشر تفكرو، يمكن القول كذلك، بأن هذه الأنماط الخطابية المؤسلبة ماهي إلا صورة مصغّرة معبرة عن العقيدة والمبادئ المتأصلة في ذات الأم التي ورَّثتها لابنها، وهي انعكاس لجوهر الإنسان البسيط الذي يعاند ويتحدى مرارة وقسوة الحياة، إلا أنه لا يتخلّى عن مبادئه.

ومن المواضع التي وجدنا فيها التنويع، ما ورد في سياق خاص على لسان السارد نبيل ضمن محكي المذكرات الشخصية، متضمنا في بنيته تعددا لغويا، وصراعا نفسيا تجسّده العلاقة اللامتوزانة بين نبيل وصديقه ياسين، الذي يمارس عليه نوعا من السيطرة لدرجة أنه طالبه بقتل والده، كما أن له سلطة جعلته يتحكم فيه ويسيره كما يريد سواء على مستوى الفكر أو العقيدة أو الثقافة؛ أي تعبئة من نوع خاص، علاقة تابع ضعيف الشخصية متماهي ومطيع، وهذا ما كشف عنه قوله: "اللعنة على هذه الحياة... اللعنة... اللعنة... ماذا سأفعل الآن؟ ياسين يقول اقتله، إنه كافر وزنديق... اقتله تتقرّب به إلى الله وتضمن مكانًا في الجنّة. الجنّة يا نبيل، الجنّة... الجنّة ليست كالأرض ...الجنّة بها كل ما لذّ وطاب... بها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر... أكل وشرب ونساء يا نبيل، نساء، جوارٍ، حور العين... ألا يكون دخول الجنّة إلا بقتله؟ لقد عافت نفسي هذه الدنيا. يحدّثني عن الأكل والشرب والنساء. أليسَت الجنّة إلا أكلًا وشربًا ومضاجعة حور العين؟"[1].

يقف نبيل عاجزا فاقدا للسيطرة على مشاعره التي يكنّها لوالده، مدركا حجم الخطأ والجريمة التي سيرتكبها في حقه، رغم الخلافات والاختلافات الموجودة بينهما على المستويين الديني والايديولوجي، ورغبته الضمنية في التخلص من رقابته، إلا أنّ ذلك لم يدفعه لقتله، فكان متأرجحا بين قوتين الأب من جهة، وتخوّفه من ردة فعل ياسين وجماعته الضاغطة من جهة أخرى.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص224.

أشار الصراع وأحال إلى وجود ثلاث لغات ومواقف متضادة ومتعارضة، شكّلت متضافرة أكبر التوجهات والإيديولوجيات المتصارعة في فترة العشرية السوداء، فمن جهة صوت نبيل الشاب المتسرع المندفع السطحي والهش الذي لا يعلم ما يحدث في الخفاء، جهلا بسياسة الجماعة الإرهابية التي تتخفى وراء الدين لتزرع في نفوس الأطراف الأخرى الأمان والإطمئنان، عبر تمرير خطاباتها والدفاع عن الدين والوطن بغية تأسيس الخلافة الإسلامية العادلة، ومن جانب آخر ضمان الجنة، والتنعّم بخيراتها، وهو التوجه الذي مثّله صديقه ياسين كعضو أساس من الجماعة الإسلامية، والذي قام السارد هنا بأسلبة كلامه عبر استدعاء الخطاب القرآني على لسانه (بها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر)، والموقف الأخير وهو الذي يمثله رشيد، الرجل المثقف الشيوعي الملحد الذي يمثل تهديدا لهذه الجماعة، كعنصر معارض بشدة لسياستهم وأسلوبهم، فأرداوا أن ينتقموا منهما هو وابنه بطريقة وحشية، وفعلا تحقق مطلبهم في تدمير الأسرة، وقتل الابن بطريقة غير مباشرة ومن ثم قهر الأب، بقتل رمزي انتهت قوته معه وانهارت.

خلاصة لما سبق، يمكن القول إن توظيف هذه التركيبات المتضمنة تنويعا بوصفه شكلا من أشكال الأسلبة التي تحوي في طياتها تهجينا، تمتزج فيه وعبره لغات مختلفة وأنماط تعبيرية وأدبية قائمة بذاتها، توحي باستقلالية الخطابات وحواريتها وتفاعلها، لتضفي على الرواية طابعا بوليفونيا وتنوعا لغويا وأسلوبيا على عدة مستويات سواء من ناحية الأشكال الخطابية، أو الشخصيات وحواراتها مع ذاتها مثل المناجاة أو مع غيرها، تعبيرا عن مواقفها وصراعاتها وأفكارها أو إيديولوجياتها.

3- الباروديا (la parodie):

الباردويا نوع الأسلبة، وشكل من أشكال الإضاءة المتبادلة بين اللَغات ذات الصيغة الحوارية الداخلية، تقوم على عدم توافق وتعارض نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، ويشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها "أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا باللغة التي بوشرت عليها"[1].

وقد اشتغلت الرواية كثيرا على هذا الآلية، لفضح وتعرية ومناقشة كل القضايا بطريقة غير مباشرة تهكمية ساخرة أو ناقدة، لأن الغاية من "المحاكاة الساخرة ليست مجرد الإضحاك –وإن كان الإضحاك غاية تستحق الجهد والسعي– بل نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من وجهة نظر المؤلف. ومن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقي على ما يراه المؤلف صالحا وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطرا يهدد المجتمع"[2]، لهذا جاء أسلوبها مزيجا بين المحاكاة الساخرة والسخرية والتراجيديا –وأنماطا خطابية أخرى متنوعة –من مختلف العادات والتقاليد والأفكار الصنمية التي قيّدت الفكر وكبّلته، وهذا ما حاولت الرواية تحطيمه بزعزعة وجوده، إضافة إلى تفكيك السلطة المهيمنة والسلطة المضادة المتمثلة في الإرهاب، هذه الثنائية التي أسكتت كل الأصوات المعارضة، وجعلتها تتحرك في الخفاء وخفوت شبه تام، الأمر الذي دفعها إلى فضح كل الممارسات اللاأخلاقية والزيف الذي طبع جهاز السلطة المتمثل في الرؤساء، النظام، الشرطة/ الأمن السري المخابرات، كل هذه التيمات شكّلت

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص18.

[2] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015 ص226.

مجتمعة موضوعا خصبا لتنامي الباروديا والسخرية، ونظرا لكثرة النماذج المجسدة لهذه الأنماط، سنقتصر على بعض الأمثلة التي تعالج قضايا مركزية أساسية تمثيلا لا حصرا.

من المشاهد السردية التي تجلت فيها الباروديا في النص، نجد المقطع الذي سخر وتلفظ فيه المتكلم/ السارد عبد القادر من الحقائق والخطابات الجادة الرسمية بطريقة هازئة، قوامها التعارض المطلق، منتقداً من خلاله اللغة المشخصة التي قام بفضحها، حين سرد قصته مع التعليم، والسكن الوظيفي الذي حرم منه كونه شابا أعزبا، لأنها من حق المتزوجين شريطة أن يكون لديهم أبناء، في قوله: "حيّ من 450 مسكنًا بعمارات ذات خمسة طوابق. استفادت المتوسطة من أربع شقق، كانت من حظ المُتزوِّجين وأصحاب الدفتر العائلي المليء إلى آخر صفحة. أما العزّاب أمثالي، فلم ترضَ مديرية التربية قبول ملفّاتهم. أسِّس عائلة كما الناس المحترمين، عندئذ تعال نناقش وضعيتك."[1]

يحوي الملفوظ مستويين ولغتين وصوتين، أحدهما تمثله مديرية التربية كطرف يعبر عن السلطة المتحكمة في زمام الأمور، والآخر يمثله السارد/ الأستاذ المغلوب على أمره، فيقوم بأسلبة وتشخيص لغة المديرية بقوانينها الصارمة ويحاكيها بطريقة ساخرة هازئة، لكنها مضمرة متضمنة داخل الحكي ناقمة وناقدة للوضع المزري المأساوي الذي يعانيه المعلم. ليضعنا أمام رؤيتين متباينتين تحوي ثلاثة أشكال، إحداها للأساتذة المتزوجين شريطة وجود أطفال، والأخرى يمثله الأستاذ الأعزب كصنف معبّر عن هذه الفئة التي تمثل السواد الأعظم، والأخيرة تمثلها الدولة كسلطة، وقد عبّر هذا المقطع البارودي عن صورة حية مأساوية عن ما يعانيه الأستاذ في البلد، وذلك بطريقة هازئة من القوانين سردها بشكل تدرُّجي، تكشف وتفضح الخطاب الفوقي بسلاسة، قد لا يشعر معها القارئ بشيء غريب أو مثير أو معادٍ وظالم للوهلة الأولى، لكن بمجرد ذكر رقم الحي وتعداده السكاني 450 في الملفوظ الآتي يتضح المعنى بقوله: (حيّ من 450 مسكنًا

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص21.

بعمارات ذات خمسة طوابق. استفادت المتوسطة من أربع شقق، كانت من حظ المُتزوّجين وأصحاب الدفتر العائلي المليء إلى آخر صفحة.) وفي هذا وصف دقيق للمكان/ الحي، وإبراز لعدد الشقق القليلة الموزعة على الأساتذة، يُظهر لنا المفارقة الساخرة، كنوع من التهكم والنقد لسياسة التقشف في توزيع السكن.

صوّر المتكلم في الملفوظ السابق وضعه عن طريق سخرية الآخرين منه، وسُخرِيته منهم فتحدث بواسطة كلمتهم، وضمّنها وشحنها بدلالة تتعارض مع الآخر، بطريقة جعلت هذا الصوت الذي استقر في الكلمة الغيرية، متصادما مع كلمة الغير، وأجبرها على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية، فحوّلها إلى حلبة صراع صوتين اثنين، يتعذر امتزاجهما معا[1]، وهما هنا صوت مديرية التربية بقوانينها الصارمة، وصوت الفئة الاجتماعية التي يمثلها الأساتذة بأصنافهم، في ملفوظ: (أما العزّاب أمثالي، فلم ترضَ مديرية التربية قبول ملفّاتهم. أسِّس عائلة كما الناس المحترمين، عندئذ تعال نناقش وضعيتك). إن هذا التركيب المحاكاتي الساخر المؤسلب للكلام الغيري، وغيره من الظروف السيئة هي التي دفعت بعبد القادر لاحقا لتغيير مساره، كما عكس لنا ذلك موقفه الرافض لسلطة القوانين الإدارية التعسفية.

نلمس في موضع آخر من الرواية، وبالتحديد على مستوى الحوار الذي جرى بين رشيد وعبدالقادر حضور المحاكاة الساخرة، التي تجاوز فيها رشيد الدلالة السطحية إلى انتقاد وضعه في هذا البلد، منطلقا من عمله الذي سرق وقته حين كان مفتشا، مما شكل غيابا شبه كلي وغيّب حضوره الأبوي، الذي أسهم لاحقا في انحراف ابنته وتحررها سيرا على نهجه، أما ابنه فقد سلك طريقا آخر انتهى به إلى قتل نفسه، كما جاء في كلامه: "أعي الآن أنّني ارتكبت حماقة قاتلة يوم قبلت بوظيفة مفتّش عامّ. كانت غياباتي طويلة ومتكرّرة. ضاع ابني بسببي، كما ضاعت ابنتي

[1] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص282.

أيضًا. صَحيح أنها نجت بنفسها واستقرّت في كندا. ولكنها تركت لنا فراغًا مهولًا. ولا أخفي عنك أنني حينما أتذكّرها يطير عنّي النوم ويشتعل صدري بحزن لا تطفئه جميع أفراح الدنيا. ومع ذلك رفضت إخبارها بوفاة أخيها. قل لي بربّك ماذا ستفعَل في بلد القتلة هذا؟ تقول في رسائلها النادرة إنها مستقرة في عملها بمخبر بيولوجي ذي سمعة عالمية، وسعيدة في حياتها الجديدة. هذا يكفي لإدخال الطمأنينة إلى قلبي وقلب أمّها"[1].

تجاوزت هذه المحاكاة حدود الملفوظ الواحد، لتُدخِل في شقها الآخر أسلبة الوعي الغيري عن طريق الكلمة الغيرية التهكمية، عبر التوظيف المزدوج للكلمة التي تحمل أبعادا متعددة، ذات دلالة مزدوجة تستخدم لنقل النزعات المعادية لها، كما نجدها في كلام وحوارات الحياة اليومية، حيث يكرر المحاور ما يؤكده المحاور الآخر، محملا إياه قيمة جديدة ومضيفا عليه نبرات متعددة خاصة به للتعبير عن الشك والاستياء، التهكم، الاستهزاء، السخرية[2]، تَبْرُز فيه مختلف أشكال الصراع بشكل مزدوج.

يشخّص المثال المقارن رأي كل من رشيد وابنته عن النمط المعيشي هنا وهناك في كندا، هنا اللاأمن واللااستقرار، وهناك العدل والأمان والرفاهية، في توصيف مباشر ناقد للوضع المتردي في البلد جسده تركيب **بلاد القتلة**، البلاد الذي يغتال أبناءه ويئد حريتهم، ويكمّم أفواههم، تحت سطوة سلطة قامعة محطّمة، ومهمّشة للطبقات بكل أشكالها باستثناء الفئة الموالية لها، التي لم تستطع رغم إمكاناتها حمايتها أو حماية نفسها، وخاصة في فترة العشرية السوداء، التي صوّرها لنا هذا المشهد التراجيدي المُشخّص لمعاناة الأب الذي أنهكته الحياة بحثا عن لقمة العيش– أب دون منزل، وزوجة مريضة بسرطان الثدي لم تسعفه إمكاناته من علاجها– تلك هي صورة المفككة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص130.

[2] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ص283، 284.

للأسرة في العشرية كبنية صغرى من بنية المجتمع الكلية المتشظية، عائلة متصارعة إيديولوجيا ودينيا مغرّبة الهوية الابن مقتول، الابنة في كندا مستقرة هناك، لأن وجودها داخل البلد خَطِرٌ على حياتها، ووجودها هناك حسرة وألم للفراغ المهول الذي ستخلّفه، وفي هذا وصف دقيق يقارن فيه السارد بطريقة غير مباشرة بين فضائين متباعدين، الجزائر وكندا، البلد الأم الذي يفترض أن يأوي ويحوي أبناءه أصبح شبحا يطارد طمأنينتهم، وينغّص عليهم لذة الحياة التي حرموا منها بسبب المرض، والفقر والحرمان كعوامل سيميائية ضدية معارضة، ومن ثم الإرهاب وقبضة الدولة الحديدية على كل صوت معارض وفي المقابل صوّرت لنا الآخر ملاذا آمنا وجنة فوق الأرض، ومحضنا لتقبل الهويات المختلفة يتعايش مع الاختلاف لا بل ويحترمه ويدعمه، كما جاء في ملفوظ الأب الذي تضمن إشارة ضمنية تؤكد ذلك في قوله: قل لي بربّك ماذا ستفعَل في بلد القتلة هذا؟ تقول في رسائلها النادرة إنها مستقرة في عملها بمخبر بيولوجي ذي سمعة عالمية، وسعيدة في حياتها الجديدة، يكشف هذا المقول الطريقة المحاكاتية التهكمية التي أظهرت موقف رشيد من الآخر، وتأثره بالغرب وثقافتهم واحترامهم للمثقف مهما كان جنسه، عكس ما يحدث في البلد الذي اتخذ موقفا معاديا مضادا له.

ومن مظاهر المحاكاة الساخرة التي اعتمدها الروائي في نصه، استعارته لأسلوب المثل الشعبي والكلام العامي، بطريقة ناقدة تهكمية تعبّر عن تمرد الجماعة الاسلامية داخل أسوار المدرسة كصوت رافض ومعارض بشدة لما يحدث، مثلما شخصه وأسلبه نبيل داخل يومياته بقوله: "اليوم طردني معلّم الفيزياء من القسم مع ثلاثة زملاء. المُراقب العامّ، عندما قلنا له بأننا كنا في المسجد لأداء صلاة الظهر، سكت وتركنا نمرّ إلى الطابق الثاني. أمّا أستاذ الفيزياء اللعين، فقد صرخ في وجهنا، كما لو أنه رأى عفريتًا يدخل القسم. حاول ياسين إفهامه بأننا لم نكن نلعب وإنما كنا نؤدّي واجبًا دينيًّا، ولكنه لم يترك له الفرصة للكلام. طردنا وأغلق الباب بعنف. أظن أنّه

من صنف أبي أعداء الدين، الشيوعيين الملحدين. لكنّي رأيته ذات جمعة في ساحة المسجد بعد انتهاء الصلاة. صلاة المنافقين، بالجمعة والأعياد، ليس إلا"[1].

يبرز هذا الملفوظ البارودي من وجهة نظر السارد، التمرد الظاهر والسلطة التي كانت تتخفى وراءها الجماعة الإسلامية داخل المدرسة، تحت عباءة الدين، تمرد على قوانين المدرسة واستهزاء بالوقت الرسمي المخصص للدروس والحصص المقدمة، وهذا ما دعا أستاذ الفيزياء إلى التصرف معهم بصرامة، وطردهم بنبرته العالية، وتدخل هذه التعددية ضمن نمط بارودي يحاكي الكلمات الغيرية بطريقة تهكمية معكوسة، ولابد هنا "للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا أن تحمل فهمنا الجديد وتقويمنا الجديد، أي أن تصبح مزدوجة الصوت، غير أن العلاقة بين هذين الصوتين يمكنها أن تكون متنوعة... إن كلامنا في الحياة اليومية مليء بالكلمات الغيرية، فمع مجموعة منها ندمج تماما صوتنا الخاص ناسين عائدية هذه الكلمات في الأصل، ومجموعة أخرى ندعم بها كلماتنا متناولين إياها على اعتبارها ذات نفوذ وسلطان بالنسبة إلينا، تبقى أخيرا المجموعة الثالثة التي تحملها نزعاتنا الخاصة الغريبة عليها أو المعادية لها"[2]، هذه الكلمات المفتاحية التي أتاحت لنا كقراء الكشف عن أوجه الصراع، ومختلف الأصوات المتصادمة في إشارات تبدو سطحية لكنها على المستوى العميق تعبّر في جوهرها عن صراع ديني عقدي، يتحكم فيه طرفين، أحدهما تمثله الجماعة الإسلامية بشكليها المتطرف والمعتدل، والآخر يمثله الوالد الشيوعي الملحد وأستاذ الفيزياء الذي يعارضه نبيل –وصديقه– بشدة بقوله: (أظن أنّه من صنف أبي، أعداء الدين، الشيوعيين الملحدين. لكنّي رأيته ذات جمعة في ساحة المسجد بعد انتهاء الصلاة. صلاة المنافقين، بالجمعة والأعياد، ليس إلا) شخّص ملفوظ المتكلم، وجهة نظر نبيل وموقفه المعادي

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص135.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص284.

الرافض لأعداء الدين كما يتصورهم، وقد حوى في طياته مثلا شعبيا قام السارد بتفصيحه: صلاة المنافقين، بالجمعة والأعياد/ وهو في التداول العام يتلفظ بـ (صلاة القيّاد بالجمعة والأعياد) ليناسب المقام الخطابي والمستوى الثقافي والموضع الذي ورد فيه، وردود الأفعال التي عكست المستويات الثقافية للمتحاورين.

وفي مقام آخر وعلى المستوى الحواري –الذي ينتهجه محمد ساري في روايته، كأداة تواصلية تتيح حرية التعبير للمتحاورين، ترصد أصوات كل الشخصيات المتفاعلة مع بعضها، ومع السارد الرئيس المحامي عبد القادر في شكل تناوبي– نجد ملفوظا واردا على لسان الراوية كاتبة المحامي متضمنا محاكاة ساخرة، تم عبرها تصوير الأسلوب الغيري الذي تَبنَّتهُ؛ أي لغة الغير العامة وعبرت عن أصواتهم، بصوتها المرتجف المرتبك/ صوت الخوف والقلق من الموت وانعدام الأمان، بسبب حادثة الاغتيال التي راح ضحيتها محافظ الشرطة وثلاثة من أعوانه، داخل سيارته وقرب منزله وعلى مرأى الجميع، مقطع تشخيصي يصور بدقة الوضع اللاأمني للبلد الذي لم يسلم منه أحد، كما قالت: "القتلة عند أبواب ديارنا ونحن لا خبر ولا علم. قتلوه مع ثلاثة أعوان داخل السيّارة وسرقوا أسلحتهم وهربوا. من يحمينا يا أستاذ ما دامت الشرطة لم تستطع حماية نفسها؟ الحمد لله أنْ ليس أبي ولا أحد إخوتي شرطيًّا. قبل حوالي شهر قتلوا واحدًا في سوق المكسيك، وفي الأسبوع الماضي قتلوا ستّة عند مدخل المدينة... الله يستَر ويبقي العواقب سليمة... هؤلاء كالقدر المحتوم، لا يوقف زحفهم أحد..."[1].

يوضح المشهد المباغتة التي انتهجتها الجماعة الإرهابية، سيرا على طريقة حرب العصابات كر وفر، بعد الاستيلاء على الأسلحة وهكذا، طريقة وحشية راح ضحيتها محافظ الشرطة – شخصية معتدلة متزنة تحكم بالعدل– وعدد كبير من الأرواح البريئة الأخرى، سواء المنتمية لقطاع

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 206، 207.

الشرطة أو المدنية أي المعارضة لتوجه هذه الجماعات، كما يشكل الملفوظ، الذي يعج بتعددية أسلوبية وصوتية، محضنا لاشتغال لغات مختلفة امتزجت فيه لغة العامة الدارجة ولكنها مفصّحة، ولغة الكاتبة الذي تمثله المرأة ولغات أخرى مضمرة، مثّلتها السلطة بوصفها صوتا صامتا مستسلما، كل هذا بأسلوب يحاكي خطابات الغير بشكل ساخر، ويتطابق هذا مع ما ذهب إليه **باختين** الذي قال بأنه "يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام، المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها، كما يمكن أن تستخدم حتى في تحقيق أهداف إيجابية أخرى"[1]، حسب وجهة نظر القائل ورؤيته للعالم، تلك الرؤية التي اشترك فيها الجميع تقريبا، بدءا بالكاتبة كصوت ينوب عن غيره من أصوات الجماعة ويمثل وعيهم؛ أي نظرة المجتمع الذي أصبح يرى بأن الدولة غير قادرة على حمايته –منتقدا سياستها البطيئة في ردع هذه التنظيمات والتكتلات المضادة– بعدما كانت سابقا مثالا يحتذى به في القوة، أصبحت مصدرا للسخرية، حسب قول الساردة: (الحمد لله أنْ ليس أبي ولا أحد إخوتي شرطيًّا) لأن الموازين قد انقلبت، والشرطي هنا أصبح علامة ضعف يتعذر عليه حماية نفسه فكيف بحماية غيره؟ لا بل أصبح وجوده داخل الأسرة مصدر خوف يهدّد أمنها.

حطّمت المحاكاة الساخرة على المستوى السياسي الأنموذج السلطوي، وفككت بنيته كما وضحه لنا المشهد الذي يصف عجزها على المواجهة، كما كان يتداول ذلك العام والخاص بنبرات مختلفة فكلمات "(الآخر) تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا، وغالبا ما يصحبها مزيد من النبرة الهازئة، والمتهكمة، والمبالغ فيها.. بودي هنا أن أذكر بالتكرار الهزلي والساخر بحدة للفعل في الجملة الاستفهامية للمحاور، وذلك في الجواب الذي يترتب عليها، في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ أنهم يلجؤون في الغالب ليس فقط إلى البنية الصحيحة من ناحية القواعد، بل وحتى إلى

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ص 282، 283.

الجريئة جدا والمستحيلة أيضا، وذلك من أجل أن يتكرر بشكل من الأشكال جزء من كلام محدثنا ومن أجل أن نسبغ عليه نوعا من التهكم"[1]، هذا التهكم الذي تضمنه قول الكاتبة: (من يحمينا يا أستاذ ما دامت الشرطة لم تستطع حماية نفسها؟) أي ما مصيرنا، هل سيأكل القوي منا الضعيف، أين هي الدولة وما موقفها؟ لمَ تقف مكتوفة الأيدي؟ تساؤلات عدة وفجوات تركها المؤلف عمدا لكي يملأها القارئ ويتفاعل مع النص، يشارك في الأحداث ويعايشها، إضافة أو نقدا/ تأييدا أو رفضا.

نخلص في الأخير، إلى أن أشكال المحاكاة الساخرة قد اتخذت هيئات متعددة داخل المتن الروائي، وانطوت على دلالات متباينة، كونها تعبّر عن مواقف عديدة بطريقة مفارقة مُخالفة أو معارضة تعكس تفاوت مجتمع الرواية بكل طبقاته، تاريخيته وسياسته، المراحل الكبرى الانتقالية التي تبدّلت فيها الأوضاع الأمنية من المرحلة الاستعمارية إلى ما بعد الاستقلال ثم العشرية السوداء صورة مكثّفة ومصغرة مرآوية لكل الأحداث، جمعت بين الحسرة، الألم، البؤس والشقاء، المغامرة والتحدي... وموضوعات هامشية وأخرى مركزية، سُردت بطرائق مختلفة متداخلة متعددة الشخصيات الأصوات والضمائر، وقد كان لشخصية السارد المركزي عبد القادر الدور الأكبر في تشريح وتسريد كل تلك الأحداث بطرائق مختلفة، مرة محايدة، ومرة ناقدة هازئة فاضحة لكل ما يحدث في الخفاء سواء عبر تمرير خطابه –يعكس بشكل ما وجهة نظر الروائي المتماهي مع الأصوات الأخرى– بوصفه محاميا لصيقا وقريبا بما يحاك ويحدث في المجتمع، ومن ثم في القضاء أي الجهاز السلطوي.

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص284.

4- السخرية (l'ironie):

تعد السخرية طريقة من طرائق التعبير التي يستعمل فيها المتكلم ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده حقيقة، كونها تحمل معنى خفيًّا مناقضا للمعنى الظاهر، وهي صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المعوج، والمسكوت عنه، كما أنها طريقة في التهكم المرير، والتندر أو الهجاء الذي يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنه الإنسان، وهي من أبرز صور البلاغة عنفا وإخافة وفتكا إن فطن إليها وعرفها فنان موهوب تمام المعرفة، وأحسن عرضها تكون عندئذ في يده سلاحا مميتا[1]، يعبر من خلالها عن آرائه وينقد الواقع، ويعري كل أشكال الفساد، ويخوض في مختلف المسائل بطريقة مضمرة مزدوجة المعنى.

تطور مفهوم السخرية وصار "تقنية مهمة في الإبداع الأدبي الغربي، حيث يوظف المتكلم السخرية كفن لغوي ومظهر أسلوبي، إذ يسمح هذا الفن بقول شيء ولكن المتكلم يريد أن يقول شيئا آخر، فعندما نكرر القول نفسه، فإننا نقصد عكس المعنى الظاهر أو السطحي، ويشبه "دومينيك مينغينو "السخرية بطريقة الاستعارة أي في الملفوظ الواحد هناك معنى ما وتعريف له"[2]، كأن يجمع المتلفظ بين خطابين أحدهما صريح مباشر، والآخر مضمر نكتشفه من قرائن السياق، والغرض من ذلك هو النقد أولا، والإضحاك ثانيا، بطرق متعددة إما بتصوير الإنسان تصويرا مضحكا؛ أي بوضعه في صورة مضحكة جسديا أو فكريا –تصل إلى حد الإيلام – كتكبير العيوب الجسمية أو

[1] ينظر: نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية، مصر، ط1، 1978، ص ص13، 14.

[2] نورة بعيو: التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، ص100.

العضوية أو الحركية أو العقلية، أو ما فيه من عيوب حين سلوكه مع المجتمع، وكل ذلك بطريقة خاصة غير مباشرة[1]، بغية تمرير رسائل للقارئ تكشف عن بعض الحقائق المسكوت عنها.

يلجأ المبدع إلى السخرية بوصفها اختيارا أسلوبيا واستراتيجية خطابية و"طريقة أدبيّة فنِّيّة ذكية لبِقة في الإبانة عن آراء ومواقف ذات رؤية خاصّة وبصيغة فنِّيّة متميِّزة، وهي أسلوب نقديّ هازئ هادف في التّعبير عن أفعال معيّنة، كعدم الرِّضا بتناقضات الحياة وتصرّفات النّاس وكشف الحسرة والمرارة بطريقة غير مباشرة بعيدا عن العاطفة الجامحة، والانفعال الحادّ قصد الإصلاح والتّقويم والتّغيير نحو الأحسن، وطلبًا للتّنفيس عن الآلام المكبوتة"[2].

ولعل أول ما يثير انتباهنا في القلاع المتآكلة، هو قدرة الكاتب على تصوير مختلف المشاهد بأساليب متنوعة متعددة خطابيا، مازجا في تركيباتها المتضادة بين الآنا والنحن سواء كان الآخر حاضرا أم غائبا، وبين الواقع والمتخيل، وبين الجد والسخرية والنقد في شكل توليفات متكاملة أحيانا ومتناقضة أحيانا أخرى، انطوت في داخلها على سخرية متعددة المشارب والموضوعات سواء من: القدر، السلطة والسياسة، القضاء، الدين، العادات والتقاليد، المرأة، الجماعة الإسلامية/ الإرهابية عبر عدة طرائق موائمة لها مجسدة لصورتها كالخطابات المنقولة المباشرة أو غير المباشرة وأقوال الشخصيات، أو تعليقات السارد... فكانت جد معبرة ومكثفة وواصفة خاصة حين يتعلق الأمر بعلاقة السلطة المركزية بالسلطة المضادة أي الإرهاب، أو علاقة السلطة الحاكمة بعامة الشعب المحكومين أو علاقة الفئات الاجتماعية ببعضها بعض، أو العلاقات الأسرية الخاصة، وعلاقة الفرد بالمكان الريف/ المدينة بالإضافة إلى العديد من العلائق المتضمنة في النص.

---

[1] ينظر: نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، ص14.

[2] ينظر: بوحجام محمد ناصر، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، د.ط، مطبعة العربية، 2004، ص 32.

من بين المواضيع التي اشتغلت عليها الرواية الفضاء سواء كان القرية أو الفضاء المديني/ المكان من عمران وطرقات ومرافق عامة وغيرها، وكل ذلك لإبراز النقص والوقوف على سوء التسيير وضعف التنمية التي تنعكس سلبا على سلامة المواطنين واستقرارهم، وفي هذا نقد للوضع الاقتصادي المتردي للبلد، وخاصة المدن المهمشة والقرى المغمورة، وهو بالضبط ما نجده في مدينة عين الكرمة التي وصفها السارد عبد القادر حين كان ذاهبا للقاء صديقه رشيد الذي وجد ابنه مقتولا في ساحة المدرسة، وأثناء انتقاله إلى المكان الذي يقطن به صديقه هاله منظر المنازل والأزقة المغبرة، والطرق الملتوية التي تصعب المشي والتنقل، في مشهد وصفي يمزج بطريقة مقلوبة وضعين مختلفين أحدهما أسوأ من الآخر، وهو حال الطرقات قبل نزول المطر، وحالاتها الأكثر سوءا بعده، فالمطر الذي عهدناه دلالة على الخصب والنماء، الانبعاث والتجدد والأمل أصبح نذير شؤم يضاعف الإحساس بالقهر والمعاناة، حسب ملفوظ السارد في قوله :"لحسن حظنا أنّ المطر تأخّر عن السقوط هذه السنة. يَوم واحد من المطر وتتحوّل الأزقّة إلى برك موحلة تعيق السير. فعوَض أن نقلق بل ونحزن لغياب المطر، أصبحنا نفرح لاستمرار الصحو، بل ونتمنّى أن يطول الجفاف. ومثلما يقول صَديقي رشيد ساخرًا: ماذا نفعل بالمطر؟ الوديان تصبّ في البحر أو تغور في الرمال. الأرض مهملة، بور لا يخدمها أحد. البطاطا والقمح نستوردهما من كندا. الأولى بنا أن نقيم صلوات استسقاء ندعو فيها الله أنْ يُسقط الأمطار في كندا، بغزارة وبلا انقطاع. هكذا نضمن مصادر رزقنا. فعلًا، إنّ شرّ البلية ما يُضحك"[1].

يحمل هذا القول سخرية سوداء ظاهرها مضحك وباطنها مأساوي، اعتمدها الروائي لفضح الواقع المأزوم تهكما ونقدا غير مباشر من الوضع المتردي والمعاناة التي يعيشها الإنسان الجزائري في فترة التسيعنيات، جزائر الأزمة والتبعية للآخر في أبسط ضروريات الحياة، لاعتمادها شبه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص9.

الكلي على الانتاج الغيري، وقد زعزع هذا المثال صورة الوطن، وذهنية المجتمع، مُنتقدا ممارساتها وطريقة تفكيرها الرجعية، التي حجّمت وصغّرت الذات التابعة وصورتها في شكل ضعيف تكاد تنمحي لتكريسها سياسية الاستهلاك التي تورث الكسل، وتُعْجِز الذات عن تحقيق الاكتفاء في شتى المجالات لأن كل شيء جاهز من الغرب فـ (الأرض مهملة، بور لا يخدمها أحد. البطاطا والقمح نستوردهما من كندا... الأولى بنا أن نقيم صلوات استسقاء ندعو فيها الله أنْ يُسقط الأمطار في كندا، بغزارة وبلا انقطاع. هكذا نضمن مصادر رزقنا) فنحن في منظوره لا نستحق قطرة ماء لأنها ستغرقنا في مآسٍ عديدة لأن هُنَا/ البلاد عبارة عن خراب لا تصلح إلا للقتل، على عكس هناك بلاد الخيرات التي تجود علينا مما تنبت أرضها الخصبة، صورة تؤكد الحالة المأساوية للإنسان الجزائري ما بعد الأزمة وأثناءها، إنسان بلا هوية لا منتمي يشعر بالغربة والتيه، وخيانة وطنه له.

تجلّت السخرية كذلك في موقف رشيد الذي سرد قصة تعذيبه، ووصف فيه المكان والجلادين مع طرائق الاستنطاق والتعذيب المتبعة، استحضر كل تلك الأحداث بطريقة هازئة ونظرة فوقية متعالية، تتحدى كل الألم الذي عايشه، ودفع ثمنه غاليا، لأنه كان ضمن التنظيم الطلابي الشيوعي وضبطته المخابرات وهو يحمل جريدة محظورة التداول، ورغم ذلك لم يشِ بزميله، وآمن بقضيته في قوله: "قيّدوني من القدمين وغيّروا طريقة التعذيب. تناول ذلك القزم مقبض فأس من ركن وانهال على ظهري بقوة حاقدة، كما لو أنني قتلت أمّه. يبدو أنه متخلّف عقليًّا، أتوا به لهذه المهمّة القذرة بالذات. مهما كان حقدي على إنسان، فلا أستطيع التصرّف إزاءه كما فعل معي. تَحت كل ضربة أشعر بجسدي يتفكّك إلى أشلاء، ومع ذلك لم أتوقّف عن الصراخ والشتم، والشنبنزي لم يتوقّف عن الضرب حتى وقعت أرضًا، نصف مغمى عليّ. فتركوني مرميًّا على الإسمنت وخرجوا"[1].

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 175.

يهجو ويسخر الراوي من الجلاد الذي أطلق عليه متهكما وساخرا لفظتي قزم وشنبزي للتقليل من شأنه وتشويه صورته، بأبشع الطرق منظرا وقولا وفعلا، هذا الجلاد الحاقد الذي لا يحمل ذرة إنسانية، كغيره من الجلادين المستعمرين، لكن الفرق هنا هو أن العداوة كانت بين أبناء الوطن الواحد واللغة الواحدة. وعلى الرغم من الطرق المفروضة والإغراءات والتعذيب استطاع أن ينتقم منهم وينتصر بصمته، فبقي متحديا غير آبه بما يحدث، مُسَلِّما جسده لهذه الآلة المتجردة من الإنسانية الطاغية المفرغة من الإحساس، مُعايشا في ذهنه عوالم صوفية جعلته يغرق في نشوة الانتصار، وقد وصف هذا المشهد التراجيدي بدقة عذابات الإنسان المثقف، الذي كمّمت السلطة فمه وأجبرته بشكل ما على تغيير مساره بالابتعاد كليا عن السياسة.

بالإضافة إلى النموذج السابق، حوت الراوية في فصولها نماذج عديدة من السخرية السياسية اللاذعة من الدولة وأجهزتها، بطريقة رافضة لسياستها وأساليبها في قمع الشعب، وقهره، وإسكاته، إما عن طريق الإغراء أو التعذيب والإخفاء والتصميت، أو من أصوات التي تعالت صرخت ورفضت وثارت على الأوضاع والسلوكيات التجاوزية التي مارستها، لهذا لمسنا العديد من التصدعات في كل أجهزتها وقطاعاتها، الأمنية، القضائية، الصحية، العلمية أصوات من داخلها فضحت سياسيتها وتجبرها وثارت عليها، وأخرى خارجية تحدتها، قيادة وسيادة وسلطة وقضاء وشرطة ...، فحدثت المواجهة بشكل مباشر متحدٍ، أو بشكل ساخر يسعى للتغيير عبر تمرير الخطاب التهكمي الملغّز بغية مواجهة المتناقضات والمسلّمات المتداولة المرسّخة في ذهنية المجتمع، وهو ما عبر عنه الملفوظ الآتي الذي ينقد طريقة السلطة المتسرعة في التعامل مع الأزمة والتحكم فيها بقوله: "هذه طفولة سياسية تنمّ عن قلّة التجربة والجهل التامّ بخفايا الدبلوماسية. مع كل هذا الحصار الدولي، يغلق آخر الأبواب المفتوحة. لا يمارس السياسة أصحاب الرؤوس الخشنة، الذين لا يملكون طاقة إدارة الحوار إلى آخره. ألا تعرف مقولة معاوية الشهيرة: لو بقيت

شعرة واحدة بيني وبين عدوي لما قطعتها، لأنه سيأتي يوم ربّما أكون فيه بحاجة إليه. هذا الداهية العربي أقام خلافة عظمى لا يزال التاريخ يذكر مزاياها. أما صاحبك، فإنه عسكري لا يحسن إلا فنّ القتال، بل ويخطئ حتى في معرفة عدوّه الحقيقي"[1]، فكلمات مثل طفولة سياسية، الرؤوس الخشنة، إنه عسكري لا يجيد إلا فن القتال بل ويخطئ حتى في معرفة عدوّه الحقيقي، كلها تعبيرات ساخرة تهكمية تنتقد وتهجو النظام العسكري الذي يفتقد إلى الحوار، بل نجده يستحضر هنا مقولة لمعاوية بن أبي سفيان تدل على وعيه الكبير وحنكته السياسية وبعد نظره، هذا البعد الذي يعوز نظامنا العسكري أحادي الرؤية الرافض للتعدد النظام الذي انقلب على المعارضين وحتى المواليين من أبناء الوطن.

تعبّر هذه السخرية السياسية عن رأي السارد الذي "يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية"[2]، فموقفه هنا كان ساخطا من الأحداث والصراعات والانقلاب العسكري للقادة، ولما كان الخوض في هذه المسائل المسكوت عنه في التاريخ من المحظورات والمسائل الحساسة، لجأ إلى الاقتصاد السردي مستخدما أدوات بلاغية مكثفة، معبرة تشير رمزيا إلى مواضع القصور السياسي، من خلال عقد موازنة غير متكافئة بين معاوية بن أبي سفيان واليمين زروال، كأطراف مختلفة في التفكير لكنها متفقة في الهدف، كنوع من النقد اللاذع المبطن بالسخرية، يُشوِّه ويُعري الأنظمة الديكتاتورية الاستبدادية التي قزمها ووصفها بالطفولة.

وفي سياق آخر يتضمّن سخرية ونقدا لاذعا يخوض من خلالهما الروائي في عدة مواضيع حساسة، يكشف ويفكك عبرهما بنية المجتمع الجزائري بطريقة ناقدة للوضع المتأزم على كل

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص30.

[2] نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان –الأردن ط1، 2012، ص16.

المستويات، وهذا ما وجدناه في المقطع الذي كان طرفاه المحامي وصديقه رشيد، ضمن حوار متقطع حول زوجة هذا الأخير التي أصيبت بسرطان الثدي: "نعم سرطان... سرطان الثدي، الورم الخبيث الذي لا يرحم.

–هل أنت متأكّد؟ ربّما أخْطأ الطبيب الفحص... أَنتَ أعرَف مني بأطباء اليوم، لا تكوين ولا ضمير مهني ولا هم يحزنون...

ـ لا... الداء ثابت. لقد أخذتها منذ حوالى أسبوع إلى طبيب مختص من خريجي تولوز، من جيلنا نحن، من أولئك الذين كدّوا وجدوا لنيل شهادة طبيب وليس مثل..."[1].

يحمل الحوار خطابا مضمرا، يكشف بطريقة غير مباشرة عن سوء الخدمات الطبية في القطاع الصحي الجزائري، بشكل ساخر ينقد الأطباء وتكوينهم المتردي، الذي أدى إلى فقدان الثقة بين المريض والطبيب، استنكارا لطرقهم الكلاسيكية في العلاج والتشخيص، وقد وضح السارد ذلك باستدلاله واستناده إلى نموذج مفرنس أقوى من خريجي تولوز بفرنسا، وفي هذا إشارة إلى التكوين الوطني الضعيف مقارنة بالتكوين الأجنبي الذي ينتقص من قيمته.

يعبّر ملفوظ رشيد الذي تضمن في طياته تركيبا مؤسلبا للخطاب القرآني، وسخرية واضحة من المستوى التكويني، عن رفضه التام ووعيه بالأوضاع المتردية في البلد بقوله (أَنتَ أعرَف مني بأطباء اليوم، لا تكوين ولا ضمير مهني ولا هم يحزنون...)، ويسترسل ويؤكد كلامه في السياق نفسه معززا موقفه: (لقد أخذتها منذ حوالى أسبوع إلى طبيب مختص من خريجي تولوز، من جيلنا نحن، من أولئك الذين كدّوا وجدوا لنيل شهادة طبيب وليس مثل...) بطريقة متعالية، توحي بفوقية وعظمة الذات المثقفة المغربة في التفكير، المتأثرة بالنموذج الغيري المتميز والمحتقرة لغيرها، تلك الذات التي تدرك نقصها وتعرف ما يحاك خفية بطرق مشبوهة، ولذا يمكن القول بأن هناك تمثيل

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص61.

واضح لصراع صوتين مثقفين، هما صدى وانعكاسا للصوت العام الذي يدرك ويعي جيدا هشاشة الوضع –القطاع الصحي وإطاراته– وقد قدم لنا الروائي هذا الموضوع الحساس، عن طريق السخرية التي تضمنت ملاحظات ثاقبة اجتماعية وسياسية وثقافية ونفسية بطريقة ذكية متخفية انتقادية.

ولا نبعد كثيرا عن السياق ذاته حتى نجد مظهرا آخر من تجليات الخطاب الساخر في الرواية جاء على لسان السارد الرئيس، يفضح فيه مختلف التجاوزات التي تحدث داخل القطاعات العمومية التابعة للدولة، وقد شخّص تجربة حية من داخل المشفى، وصف من خلالها تعفّن الوضع والرداءة إضافة إلى الفوقية وذلك التعالي والطريقة اللئيمة التي يتم فيها التعامل مع المرضى أو ذويهم، وهو بالضبط ما تعرض له رفقة صديقه، حين قال "في كل مرّة، نستنجد بالبوابين والسكرتيرات للعثور على رئيس المصلحة ليُوَقّع الوثيقة المطلوبة. كلّهم يتذمرون من كثرة الشغل الذي يخنق أنفاسهم. أنْ تستمع إلى شكاويهم وهم يمسكون القلم بتأفف وقرف (طايْحَة على راسي غير أنا برك، الخدمة يَحَوْسوا عليّ الصحّ والوا، غير الريح، الفايْدَة ليهم والمصايَب لينا...)، يخيّل إليك أنهم يسيّرون مصنعًا لإنتاج الصواريخ العابرة للكواكب."[1]

إن في هذا الملفوظ سخرية لاذعة تحجِّم الموظفين، وتفضح سلوكاتهم ورغبتهم الملحة في الاستفادة من الامتيازات، أما ما يثقل الكاهل من العمل فإنهم يتذمرون منه، ويتدعم المثال السابق بالمقطع التشخيصي المقوض الذي يليه، المعبر عن موقف ووجهة نظر المحامي، الذي ينقل الخطابات المباشرة الغيرية نقلا حرفيا، يبرز آراءها حين قال: "مرض العظمة بدأ ينخر ذهنية وسلوكيات الرؤساء الصغار. بمُجَرَّد أنْ تُمنَح لأي موظف صلاحية التوقيع، يُمسَخ إلى ثعبان لا وظيفة له إلا اللّدْغ، ولا تسمع على لسانه إلا: «وقتي ثمين ومحسوب بالدقيقة... عندي اجتماع

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص48.

مهم مع سيدي المدير... عندي مهمة خاصة في المديرية...» هذه هي الجزائر. كل واحد يبني جمهورية في رأسه ويسيّرها بقوانينه الخاصة"[1].

اتخذت الرواية من تقنية السخرية وسيلة لمجابهة ونقد قيم المجتمع المزيفة الهجينة، تلك القيم التي تلاشت عند أغلب الفئات، ونخص بالذكر عند عمال القطاع الصحي الذين تحدث عنهم بشكل عرضي، كرموز وعلامات تعكس مشهدية عامة، لما يحدث داخل المجتمع ككل، في شكل أيقونة أو صورة مصغرة تشخيصية للواقع؛ أي علامة حاضرة لأخرى غائبة متخفية في بنية المجتمع، تضمّن فيها المشهد، موقفا داخليا هجينا يمزج بين الوعي الذاتي الذي يحمله المحامي والوعي الغيري أي نظرة الآخر القريب منا إلينا، وأصوات هامشية متصارعة صارخة، ثم بعد ذلك موقف سلبي آخر يرسم لنا مشهدية بائسة، ولوحات مشوهة عن كل تلك الوجوه المنافقة المتلونة الساحقة لغيرها، المُحبّة للسلطة والقاهرة لغيرها، بتهميش وتهشيم للطبقات الأخرى بخطابها الكاذب، وقد غلب على هذا الخطاب الساخر الهجاء والنقد والتشويه الشكلي للشخصيات أو لأقوالها، بغية تعرية الواقع والكشف عن المسكوت عنه، ومن ثم تقديمه بصورة دقيقة تبرز سوءه وفظاعته وبؤسه، الوضع الذي تزينه الخطابات البراقة المتفائلة والقائلة بأن الأوضاع جيدة، وكل شيء تحت السيطرة، أما في الواقع فهي عكس ذلك تماما.

يمكن القول في الأخير إن الخطاب الساخر المتجلي في الرواية بأشكاله المتنوعة: موضوعا وآلية سواء هجاء، سخرية، نقدا، تهكما، ضحكا، وتشويها، أو تدنيسا، من الناحية الجمالية قد أسهم في خلق تعدد صوتي وأسلوبي متباين، أما من الناحية الدلالية فإنه قد استطاع فضح كل أشكال التخريب، ومجمل السلوكيات والمعتقدات البائدة وطرائق التفكير الرجعية، بالإضافة إلى أشكال

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص48.

العنف والقمع واللغة السلطوية الأحادية المغلقة، كما صورتها المشاهد الروائية الفسيفسائية في ثنائياتها المتصارعة.

ثالثا- تمثّلات الأجناس المتخلِّلة (Les genres intercalaires) في الرواية:

- الرواية ومقولة الحوار الأجناسي:

تبدو الرواية وفق المفهوم الحديث البيني منفتحة على مختلف الخطابات، والأجناس الأدبية القديمة والمعاصرة (الشعرية والنثرية)، والعلوم والمعارف والفنون (الموسيقى، الرسم...إلخ)، لتكون محضنا لـ "التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي"[1] أو التناص، هذا الأخير الذي تعرفه (جوليا كريستفيا Julia Kristeva) قائلة: "كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل له"[2]، فيعقد بذلك تحاورا مع النصوص الغائبة والمعاصرة، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة؛ أي باستحضارها وتداخلها في المتن الذي يعطيها جوهرا أكثر ثراءً.

يمنحها هذا الانفتاح اللامتناهي تنويعا وتكثيفا وشمولية في خطاباتها، ولغاتها المستعارة التي تأخذ منحى أدبيا منسجما مع بنيتها الحوارية، يُؤَهِّبها لتكون ميدانا لصراع وتصادم وتلاقي مختلف الآراء والأفكار، التي تُكسبها تعددا صوتيا ولغويا وتنويعا في أشكال وعي شخصياتها، وإلى جانب هذا، فإن وجهة نظر مؤلفها تكون واحدة من بين تلك الأفكار والآراء المتعددة والمتباينة المتفاعلة فيما بينها، دون هيمنة وتسلط منه في طرح وتوجيه مختلف الأفكار، التي تعرض أمام القراء مُلَبِّية جميع ميولاتهم وقناعاتهم.

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ط2، 1997، ص162.

[2] Julia Kristeva, recherche pour une sémanalyse, éd seuil, paris, 1978, p66.

ولا يمكن اعتبارها وفق هذا المبدأ، مجرد نوع أدبي محدّد له بداية ونهاية، أي كحدث تاريخي وإنساني انتهى وأصبح في سياق الماضي، بل إنها نوع أدبي غير منجَز، مستمر في تطوّره، يرفض الانغلاق والاحتواء[1]، وبتعبير آخر هي فن أدبي غير مكتمل، يرفض الرتابة والثبات، ويسعى دوما إلى تجديد تقنياته، ما يجعلها في تطور وتغير دائمين، خاصة من حيث أسلوب تقديمها، وهو ما ألفيناه في سياق التحولات التي طرأت على الرواية الحديثة في القرن العشرين، التي انتقل بموجبها السرد من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص التلاحم، إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضى والتناقض، والقلق، والتمزّق، وكل ما يَسِم علاقة الإنسان بالواقع، هكذا، أصبح السارد يحرك القارئ خارج غرفة البطل أو قد يدخله إليها؛ وقد يقدم إليه التحول عبر الحكي المجرد أو من خلال الحوار الداخلي الحر[2].

وضمن الحركية الأجناسية التي تتيح للرواية الاستعارة والانفتاح على مختلف الخطابات التي تحاورها، ثم تدخلها إلى نسيجها السردي –المكوّن في الأساس من مجموعة أشكال تعبيرية– الذي سنكشف عن بنياته عبر آلية حوارية أخرى لا تقل أهمية عن نظيراتها، وهي الأجناس المُتَخلِّلة التي يقصد بها: "الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها وتحولاتها"[3] لتأثيث النص وإثراء لغته عن طريق التنويع في الأساليب واللغات والتقنيات، التي تسهم مجتمعة في كسر إمبراطورية العلامة اللغوية السردية، وتشكيل البناء العام للرواية من منطلق حواري حر.

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص14.

[2] ينظر: محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، ص19.

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 28.

ويرجع الثراء النصي في الأساس إلى استناد المؤلف في خطاباته الأدبية على مصادر أساسية تشكّل في مجملها مرجعيته اللغوية وهي: الكتب التراثية الأدبية والدينية والفلسفية والتاريخية، واللغوية المتمثلة في المعاجم القديمة، إضافة إلى استعمال اللغة الحديثة سواء الصحفية أو الأدبية أو العلمية وهي لغة تتناسب ومقتضيات العصر، وأخيرا اللغة اليومية التي يتعامل معها في حياته تحت مسمّى العامية أو الدارجة، ونجدها بشكل أوسع وأوضح في الكتابات المهتمة بتصوير المجتمع المعاصر لأن الكاتب يوظّف شخصيات تعيش وتتحرك في فضاء معلوم وتعبّر عن حاجياتها ومطامحها بلغتها الأم[1]، وكل هذه المستويات اللغوية يلجأ إليها الكاتب كاختيارات منطقية حرة، وجمالية تثري خطابه وتأثثه سردا ووصفا وحوارا، تباينا أو تشاكلا، تقاطُعا أو انسجاما مع المقامات الخطابية التي تمثِّلها الشخصيات السردية.

تجدر الإشارة إلى أن الأجناس المتخلِّلة، تتكون عادة من خطابات أدبية وغير أدبية، تحتفظ بأسلوبها وباستقلالها وأصالتها اللسانية واللغوية بشكل ما، كما تعمد غالبا إلى كسر نوايا المؤلف[2] الذي يبدو موقفه محايدا، بغية الإسهام في خلق تنويع أسلوبي يكون ملائما لخصوصية النص ولغته ووجهات النظر المتضمنة داخله.

ويتعمق وفق هذه الدينامية النصية التعدد اللغوي وتتوسع دائرته بواسطة خطابات، وأشكال تعبيرية مختلفة متخلّلة داخل النص الروائي بأسلوب مباشر أو غير مباشر، عن طريق الرواة أو عن طريق الشخصيات الروائية، سواء تلميحا وتضمينا أو اقتباسا حرفيا لإثبات أو تفنيد رأي ما أو عرض وجهة نظر سلبية أو إيجابية حول قضية معينة، تكسر أحادية رؤية المؤلف، لتخلق تعددية صوتية وخطابية ديمقراطية متعددة الأصوات، نظرا لأن الأجناس المتخللة "جميعها خطابات ثنائية

[1] ينظر: محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2009، ص79.

[2] ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص39.

الصوت ذات صيغة حوارية داخليا، فيها جميعها، توجد بذرة حوار كامن غير منتشر، مركّز على نفسه، هو حوار صوتين، ومفهومين للعالم وحوار لغتين.."[1]، من خلال تعالق النص المركزي مع نصوص أخرى سابقة أو راهنة، تسهم في توسّع دلالته وإضفاء الطابع الحواري، الذي اشتغلت عليه رواية القلاع المتآكلة؛ التي حوت داخلها، جملة من الأجناس المتخللة سواء الأدبية أو غير الأدبية أو شبه أدبية، أخرجت اللغة من أحادية النسق إلى تعدده، وتداخلت معها في علاقات تناصية حوارية، والتي توزّعت إلى تراث ديني يضم الخطاب القرآني، وبعض الأحاديث النبوية، إضافة إلى إشارته لبعض قصص الخلفاء، واستعارته لمسألة الخلافة الإسلامية، والطقوس والشعائر الدينية مثل: الصلاة الصوم، الجنازة، كما ضمنّها تراثا أدبيا متنوعا سواء شعرا أو نصوصا نثرية، وأمثالا شعبية عامية وفصيحة، وأدب الرحلة، وأساطير وخرافات، فضلا عن خطابات غير أدبية، كالوثائق، التاريخ السياسة، الخبر الصحفي، السينما، الأفلام، الخطب، الشعارات، والرسائل والخطب، أقوال المشعوذين التي ذكرتها النساء حين ذهابهن إلى الأولياء الصالحين، كما نلمس حضورا لافتا للخطاب الفلسفي والقانوني.

أما عن الأجناس شبه الأدبية فكان لها هي الأخرى حضورا لافتا في النص، حيث تجّلت في: السيرة الغيرية، اليوميات، مقتطفات من مؤلفات متباينة المواضيع، وإشارات إلى شخصيات وأقوال الشخوص سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وغيرها من الخطابات التي تشكّل بنيات سردية مستقلة نوعا ما، تحمل أبعادا إيديولوجية مختلفة.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص17.

1-الأجناس الأدبية المتخلّلة (Genres littéraires):

1-1-الشعرية:

يلجأ الروائي إلى توظيف الشعر أو توظيف خصائصه من أجل كسر رتابة السرد حين تطول عملية الحكي، وهي خاصية مميزة للرواية التي تنحدر من الملحمة، هذه الأخيرة التي تعرف بأنها قصة طويلة تكتب شعرا تسهيلا للقراءة وللحفظ أيضا[1]، بمعنى أنها تميل إلى التكثيف، وربما هذا ما دفع بها إلى استعادة واسترجاع بعض فنياتها الأصلية، عبر الاستناد إلى التداخل الأجناسي، واستعارة بعض تقنيات الأجناس المجاورة أو اللجوء إلى التناص مع الشعر، من حيث كونه جنسا أدبيا يقوم على التكثيف أو الإقتصاد اللغوي، ويسمح بالتعبير عن مكنونات الشخصية، وعرض وجهة نظرها وموقفها، كما تسهم استضافة السرد للشعر في المتن الروائي، سواء كان تناصا أو تداخلا أجناسيا في تعميق الدلالة، وفي الكشف عن البنية الفكرية للروائي، ومعرفة المدارس الفنية التي ينتمي إليها انطلاقا من طبيعة الأشعار التي يوظفها إن كانت كلاسيكية أو حداثية من حيث الشكل (عمودية أو حرة) والمضمون (الأغراض)[2].

يعيدنا الاستشهاد بأبيات أو مقاطع واستحضارها في المتن الروائي إلى سياق النص الأول ودلالته، ثم اندماجه في النص الثاني وتفاعله معه، الذي يضفي عليه بحكم هذه الحركية والحوارية النصية أبعادا دلالية جديدة تُعمّق درجة الانفعالية، وتخلق تنويعا أسلوبيا مغايرا لبنية المسرود، ولا نبعد عن الصواب، إن قلنا بأنّ لغة الشعر مختلفة عن لغة السرد، من حيث كونها لا تمضي

---

[1] ينظر: عمر عاشور، الرواية الجزائرية والشعر، تداخل الأجناس وحدود التناص، مجلة إشكالات في اللغة والأدب المركز الجامعي لتامنغست- الجزائر، مج8، ع4، 2019، ص298.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص299.

بالأحداث في تناميها وتطورها عبر الزمان والمكان، بل إنها توقف الحدث لتفسح المجال أمام الخيال، لخلق صور تنعدم فيها الحركة لتعلو جمالية الكلمة وصوتها على الحالة والتحول.

لم تستند رواية القلاع المتآكلة إلى الخطاب الشعري إلا في مواضع محدودة جدا لصيقة بالجانب العاطفي الوجداني، الذي عبّرت عنه بدقة – سواء بشكل مباشر أو غير مباشر– في أربعة مواضع متفرقة من الشعر القديم والحديث، مثلما يظهر في الجدول الآتي:

النص الأصلي	المقطع المتضمن في الرواية	الصفحة
أبو القاسم الشابي: **ومن يتهيب صعود الجبال** **يعش أبد الدهر بين الحفر**	ملفوظ السارد عبد القادر في قوله: ورحت أنشد مع أبي القاسم الشابي ومن هاب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر وأنا أعطيت العهد لنفسي أن لا أبقى بجانب الحفر الموحلة التي تلطخ ثيابي في الصباحات الشتوية.	37
امرؤ القيس: **مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا** **كجلمود صخر حطّه السيل من عل**	ملفوظ السارد عبد القادر: وجسدي كجلمود صخر تتفتّت عند قدميه جميع الفيروسات، لقد تجاوزت الستّين بقليل وجسدي لم يكشف عنه أي طبيب.	60
	يقول رشيد مخاطبا صديقه عبد القادر: أنت تعرفني جيّدًا، ليس من عادتي أن أشتكي من صروف الدهر، برغم أنّ الحياة لم تكن رؤوفة بي. ولكن هذه المرّة، انهارت مقاومتي كجلمود الصخر الذي حطّه السيل من علٍ، مثلما يقول الشاعر الجاهلي.	130–129
امرؤ القيس: **وليلٍ كمَوجِ البحر أرخى سدولَه** **عليّ بأنواع الهموم ليبتلي**	اللعنة على ذاكرتي الخربة! ماذا أفعل الآن والليل قد أرخى سُدوله عليّ بثقل همومه منذ زمن طويل؟ أين أجد حانوتًا مفتوحًا يزوّدني	185

فقلت له لمّا تمطّى بصُلبه **وأردف أعجازًا وناء بكلكل** **ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلي** **بصبح وما الإصباحُ منك بأمثلِ**	بعلبة قهوة في هذه الليالي المرعبة التي أصبحت تجبر الناس على التخندق في منازلهم بمجرّد غروب الشمس، خوفًا على أرواحهم وممتلكاتهم المهدّدة ؟	

جدول (4): التناص الشعري

شكّل التناص الشعري –مع غيره من الخطابات والأجناس– تنويعا أسلوبيا دالا على حركية النص الروائي، الذي يتشرب من بلاغة الخطابات المُجاورة المحمّلة بقصدية المتكلم، وهو هنا السارد عبد القادر الذي استند في أكثر من مقطع سردي، وعلى عدة مستويات إلى أقوال شخصيات عديدة سواء كانت أدبية أو غير أدبية، تعبيرا عن حالته الشعورية، المتناغمة مع مدلولات المقاطع المنتقاة التي تنسجم ووضعه، فنراه يتلفظ في أول مثال ببيت الشاعر التونسي (الشابي أبو القاسم) المأخوذ من قصيدته الشهيرة (إرادة الحياة)، تأكيدا على صحة رؤيته، خاصة أنه خاض غمار تجربة تغيير مهنته، وقَبْلَ ذلك ثار على الحياة المزرية التي كان يعيشها، فلم يقبل البقاء بين الحفر، ومعاناة القهر والحرمان، بل فضّل تغيير وضعه ونجح في تحقيق حياة كريمة، خلّصته من الاستعباد الاجتماعي وخلقت له مكانة مرموقة، مكّنته من التحرك بكل حرية، ومن ثم الاقتراب من أجهزة السلطة ومن عامة الناس.

أما عن توظيف الشطر الثاني من معلقة امرئ القيس **(كجلمود صخر حطّه السيل من عل)** الذي تكرّر ذكره في موضعين مختلفين، أحدهما يدل على القوة، وهو مطابق لوصف فرس امرئ القيس القوي، وأسقط السارد ذلك على حاله، في سياق خاص يوضح فيه بأنه سليم وقوي رغم تجاوزه سن الستين، إلا أن صحته جيدة، وهذا راجع حسب وجهة نظره إلى تحرره من مؤسسة الزواج التي يمقتها.

في حين حَمَل التوظيف الثاني للشطر الشعري المضمّن داخل سياق مغاير، معنى سلبيا يدل على الانكسار والضعف والاستسلام، كحالات شعورية مأساوية عايشها الأب رشيد، الذي تلقى خبرا صادما بمقتل ابنه الوحيد، فنراه يشبّه حاله بوضع الصخرة العظيمة التي حطّها السيل من مكان مرتفع إلى الحضيض، فتحطمت وغدت مجرد فُتات صغير، مثل روحه المنكسرة المتلاشية بسبب توالي الضربات الموجعة التي هدَّتْ كيانه ومزقته، وقتلته رمزيا، فأصبح مجرد جسد خاوي الروح، لهذا جاء البيت الشعري المتخلل متناغما ومعبرا ومختصرا لحالته الشعورية النفسية، وتاريخه النضالي، الذي حطه من الأعلى إلى الأسفل.

ومن صور التناص الخارجي مع الشعر القديم، ما جاء على لسان السارد: (... ماذا أفعل الآن والليل قد أرخى سُدوله عليّ بثقل همومه منذ زمن طويل؟...)، الذي يحيلنا بشكل غير مباشر إلى معلقة امرئ القيس، وبالتحديد الأبيات التي خصّها لوصف الليل، بما فيه من ظلمة ووحشة وامتداد زمني طويل نسبيا، يجعل من الشخص الحزين ينتظر الصبح بفارغ الصبر، لانفراج الهم وتغير الحال، إلا أنه هنا يساوي بين الليل والنهار، لأن نظرته الكئيبة قتلت في عينيه النور فتساوى عنده النور والظلام، وتنطبق دلالة هذه الأبيات مع ملفوظات السارد الذي صرّح عَبْرَ مقطع وصفي دقيق عن حالات الرعب والذعر واللاأمن التي كان يعيشها هو وغيره من أبناء الوطن المُحاصَرين إبان العشرية السوداء، أيام كانت السماء رصاصية، يتعذّر على أي كان الخروج ليلا، لأنّ الليل يساوي الموت، الفناء، المجهول وكل ما يحمل معنى السلبية.

وقد استطاع السارد عبر مثال بسيط –وهو نفاد القهوة من منزله ورغبته في شراء علبة أخرى– أن يشخّص لنا تأزم الوضع الأمني، سواء في الليل أو النهار هذا الأخير الذي كان داميا ومرعبا أيضا.

يمكن القول إنّ الأبيات الشعرية المتخللة داخل الرواية استطاعت أن تعبّر بدقة عما يختلج الشخصيات من مشاعر وهواجس، تعكس لنا عوالمها النفسية الجوانية بأسلوب جمالي، حقّق تنوعا كلاميا داخل النص، كما أنها أتاحت للسارد التحرر من اللغة الأحادية بانفتاحه على التعدد اللغوي والأسلوبي.

1-2- النثرية:

1-2-1-الرواية (Roman):

استحضر محمد ساري بعض النصوص النثرية التي تحاورت مع روايته، وأثبتت وجود تعالق بين المتنين، سواء تلميحا بشكل ترميزي غير مباشر، أو تصريحا بشكل مباشر يوّضح الاستشهاد النصي الذي عادة ما يكون على لسان شخصياته، ومن ذلك إشارته لرواية (ميمد النحيف)*، للأديب التركي المشهور (كمال ياشار)، هذه الرواية التي تشترك قصة بطلها إلى حد ما، مع حياة شخصيات (القلاع المتآكلة) القاسية المعقدة، التي دفعتهم إلى التمرد تماما مثل تمرد ميمد على الظلم.

وقد ورد ذكرها على لسان السارد، الذي روى قصة رشيد حين كان طالبا، وذلك أثناء لقاء جمعه مع نصيرة، أيام رحلتهم إلى الصحراء، هذه الرحلة التي كانت بداية لقصة حبهما المتمردة، في قوله: "وبدأ يشرح لها فحوى الكتاب. يتذكره جيدًا، رواية يشار كمال «ميمَد النحيف». طفل فقير ضامر يتمرّد على ظلم مالك أرض مستبد. يرفع السلاح ويستقر بأحراش الجبال المجاورة. تقع أحداث القصة في الأناضول، منطقة شاسعة بتركيا. ثم بخجل وباختصار، قصّ عليها قصّة الحب

*نقلت هذه الرواية إلى عدة لغات، وتباينت ترجمة عنوانها إلى: محمد الناحل، ميمد الناحل، النحيل، الهزيل، النحيف.

الرائعة بين ميمَد وحبيبة طفولته التي هرّبها إلى الجبل معه ليخلصها من براثن ذلك المستبدّ. ثمّ قرأ لها بعض الفقرات ليتخلص من ارتباكه"[1].

على الرغم من اقتضاب المقطع السردي المتناص مع النص الأصلي، إلا أنه استطاع أن يختصر التيمة المركزية للرواية المتخلّلة، فهناك تقاطع وثيق الصلة بين النصين، متمثل في هيمنة الأنظمة البائدة المتسلطة التي تقصي وتقمع الجميع، وبصفة خاصة المعارضين والمتمردين على قوانينها التعسفية، الأمر الذي أسهم في تشكيل سلطة موازية، تحكمها جماعات مسلحة وغير مسلّحة غرضها الظاهر الدفاع عن المستضعفين ونصرتهم، أما هدفها الجوهري المضمر هو الوصول إلى الحكم، فقصة ميمد الثائر المتمرد تشبه تمرد الجماعة الإرهابية المسلحة، وتمرد المثقفين وخرقهم للقوانين.

وإلى جانب التعالق بين الروايتين، نلمس تعالقا وتعانقا من نوع آخر بين الشخصية الورقية رشيد، وبين الشخصية الواقعية (كمال ياشار)، الأديب التركي الذي تبنّى فِكره الشيوعي وطَرحه الفلسفي الوجودي ومعتقده المسيحي، بوصفه مرجعية ثقافية أسهمت إلى جانب قراءاته الأخرى في تكوين شخصية رشيد، الملحد المتحرر، الثائر والمتمرد على تعاليم الإسلام، رغم انتمائهما(رشيد وكمال ياشار) إلى أسرتين مسلمتين، كما بدا ذلك في الرواية، التي حاولت بعدة طرق أن تكشف لنا عن مرجعيات هذه الشخصية المركّبة والمربِكة معا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ تناص الروائي ساري مع هذه الرواية التركية لم يكن اعتباطيا بل مقصودا حيث جعل النص يمتد أفقيا وعموديا مع مختلف العصور والثقافات واللغات، ليخلق بذلك تعددية صوتية أفسحت لمختلف الشخصيات التعبير عن رأيها وموقفها بشكل ديمقراطي، وإضافة إلى هذا التقاطع والتناص، نجد إشارة إلى رواية عالمية أخرى للكاتب الفرنسي (فيكتور هيجو –

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص74.

البؤساء)، وقد تم ذكرها ضمن حوار دار بين ناصر بن تواتي المفرنس، وبين عبد القادر بن صدوق، أثناء حديثهما عن مهنة المحاماة، وطريقة نظر كل واحد منهما إليها:[1]

"خيّم الصمت بيننا لحظة قبل أن يسأل سي ناصر:

ـ وما هي وظيفة المحامي في رأيك؟

ـ الدفاع عن المظلومين والأبرياء.

ـ أنت متأثر برومانسية فيكتور هيجو.

قلت بحماس:

ـ قرأت البؤساء وتمزّق قلبي ألمًا بسبب مأساة جان فالجان.

ـ أقرأت الرواية حقًّا؟ إنّ فرنسية فيكتور هيجو صعبة.

ـ قرأت الكتاب مترجمًا إلى العربية في نسخة لبنانية.

ـ آه... المهم، يجب أن تعرف أن وظيفة المحامي هي الدفاع عن جميع المتهمين بارتكاب جريمة ما، حتى أولئك الذين يعترفون بالأفعال المنسوبة إليهم، ومهما كانت بشاعة هذه الأفعال. والدفاع عن المجرمين لا يعني الموافقة على ارتكاب الجريمة. الدفاع معناه أن توفر للمتهم سبل الدفاع عن النفس، ذلك أن كثيرًا ما تكون التهم مزوّرة وملفقة. أثناء المحاكمة، إن ثبت أن المتهم قد ارتكب الجريمة المنسوبة إليه فعلًا، فينال عقابه طبقًا للقانون."

يكشف المقطع السابق عن وجود تناص مع رواية البؤساء، التي تروي أحداث قصة شاب يدعى جان فلجان، اشتهر بذكائه وبقوته وتمرده، حيث كان في بداية حياته لصا، لكن سرعان ما تغير حاله، وأصبح مواطنا صالحا، همّه مساعدة الفقراء والمحتاجين ونصرة المظلومين، لكن لعنة ماضيه اللئيم لم تشفع له ما وصل إليه من مركز مرموق، بل ظلت تلاحقه، بسبب سوابقه العدلية

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 46، 47.

وبعض التهم المنسوبة إليه، كيف لا وهو الذي قضى تسع عشرة سنة في السجن ظلما، بتهمة سرقة قطعة خبز قدمّها لأبناء أخته الجياع، السنوات التي كانت مُدّدت كل مرة بسبب محاولاته العديدة للهروب، يكشف هذا المثال الذي استحضر قصة بطل رواية البؤساء عن تمييع القانون ومفارقة الحُكم العدالة الظالمة، المتضادة والمتناقضة مع نفسها كونها، إذ كيف تسجن وتعاقب شخصا بسبب قطعة الخبز، ثم بعد ذلك تقدمه له بالمجان في السجن لسنوات عديدة.

تصوّر لنا رواية البؤساء ظلم العدالة، فتجعلنا نتعاطف مع المتهم، ونغيّر وجهة نظرنا حول بعض المفاهيم المتصلة باللص، والمجرم، وهذا تماما ما حاول المحامي أن يشير إليه في حديثه عن هذه المهنة، وجهاز العدالة والقضاء، حيث إن هناك تداخلا بيّن بين موضوع الحوار الذي دار حول مسألتي الجريمة ومن ثم العقاب، وبين المتهم المجرم، وبين المتهم البريء، بين الظالم والمظلوم، بين تعسف القانون وبين ذكاء التّحايل على بعض التعليمات، التي تسمح لنا بالدفاع عن جميع الأطراف من خلال البحث عن مبررات وأسباب ودوافع الأخطاء حتى نعيد الاعتبار للجميع.

1-2-2- الأسطورة (Mythe):

استعانت الرواية في الكثير من فصولها ببعض الأساطير والخرافات، بوصفها نصوصا سابقة غائبة متناصة مستدعاة ومضمّنة في بنيتها، تعيدنا إلى نبش الذاكرة، لمعرفة حركية النص القديم الذي يترك أطراسه على النص الجديد، باعتبارها "سرد تقليدي يرتبط عادة بالمعتقد الديني والطقوس الدينية، يعبر عن مظهر نموذجي للكيفية التي تكون عليها الأشياء ويبررها"[1]، سعياً إلى تفسير العالم ومحاولة فهمه، وفهم الأشياء الغيبية، لذلك فإن الإستعانة بها، تكون على وجه الترميز وبطريقة فلسفية محكمة.

والأسطورة في بعض أوجهها، سرد قصصي مشوّه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشَّعبيَة، فتبتدع الحكايات الدّينية، والقوميَّة، والفلسفيَّة، لتلفت بها انتباه الجمهور، وتؤثر فيهم، وعادة ما تعتمد في مواضيعها على تقاليد العامَة وأحاديثهم وحكاياتهم، لتتَّخذ منها عنصرا أوَّليًا ينمو مع الزَّمن بإضافات جديدة، حسب الرّواة والبلدان والثقافات، فتصبح وفق ذلك غنيّة بالأخيلة والأحداث والعقد. وقد تكون من صنع كاتب أو شاعر معيَّن غاص في أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له وتوسَل بأسلوبه الخاصَ إلى وضع أسطورة ناجحة تصبح مع مرور الزَمن من الفولكلور المحلّيَ[2] كنصوص خالدة تتداولها الأجيال، وليس التناص الأسطوري حنينا لعالم ماضٍ منسي فقط، إنما هو انفتاح على عوالم أخرى ممكنة، تفسّر لنا النص الحاضر على ضوء النص الغائب.

ومن أبرز الأساطير التي تناصت معها الرواية، أسطورتي (أوديب وبروميثيوس)، وقد ذكرهما الرواي رشيد أثناء سرده المطوّل لقصة تعذيبه، محاولا تفسير الكثير من الغيبيات، مُبرزا إلحاده وكفره ونفي وجود الله، والتشكيك بقوته، بقوله: " فكّرت في الله وعظمته القادرة على كل

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص119.

[2] ينظر: جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984، ص19.

شيء. فلماذا يترك هؤلاء الوحوش يعذّبونني بتلك الطريقة المهينة للكرامة البشرية؟ ماذا فعلت أنا غير مبادرات غايتها تحسين الوضع البشري؟ فأين هو هذا الربّ الذي يصف نفسه بالخيّر وبحبّ الإنسان، فلماذا يترك بشرًا يستعبدون بشرًا آخرين؟

لا أخفي عنك أن عزلتي كانت قاصمة في ذلك الفجر، أحسست بنفسي وحيدًا، مضطهدًا، مقموعًا ولا أحد ينقذني أو يواسيني في مأساتي. تذكّرت مأساة الملك أوديب وتعنّت الآلهة الإغريق على تشويهه وتنجيسه بأبشع جريمتين في عرف البشر جميعًا: قتل الأب والزنى مع الأمّ. فلجأ إلى فضاء الملعونين، الذي لا تطأه قدم الخير أبدًا. كنت في قميص أوديب، أصرخ مأساتي وحدي، دون معين. ولا أخفي عنك أنني كفرت بجميع الآلهة والأديان في ذلك الفجر اللعين، وتشبّثت ببروميثيوس سارق النار من عند الآلهة وإعطائها للبشر. فتخيّلت نفسي بروميثِيوس منقذ البشرية من غطرسة الآلهة"[1].

تأسّى السارد لحاله، لأنه لم يجد أي أحد يقف إلى جانبه ويدعمه، أو ينصره، ويخلّصه من ظلم المستبدين، وكأنه منبوذ، أو ارتكب أكبر جريمة، ولعل هذا ما جعله يستحضر أسطورة أوديب التي شخّصت رمزية البطل المأساوي وعبّرت عن هشاشته، بقتله لوالده وتزوجه من أمه "جوكاست من غير أن يدري أنها أمه وتحققت النبوءة. ثم اكتشف الاثنان الحقيقة فشنقت جوكاست نفسها، واقتلع أوديب عينيه ونفى نفسه... وغدا رمزا للروح الإنسانية المعذبة، والذات المرهقة بنزاعاتها النفسية"[2]، وعقدها، فقتل الأب هنا، هو رمز لقتل السلطة الطاغية في شقها الذكوري المتجبّر ثم

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص177.

[2] طلال محمود حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان ط1، 1999، ص64.

التمرد على نواميسها، من أجل احتضان الوطن الأم، والعيش في استقرار دون منازعة أو مواجهة أي عدو خارجي دخيل، ولعل هذا ما حاول رشيد وأمثاله القيام به.

وإلى جانب استحضار رمزية أسطورة أوديب، نجده يشير كذلك إلى شخصية **بروميثيوس** الأسطورية منقذ البشرية –الذي عرف بدهائه وتبصّره، وقدرته على رؤية المستقبل والتنبؤ به– والمدافع عنها ضد تجبر الآلهة، وسارق قبس النار والمواهب، كما يروى في الأساطير الإغريقية، ويعدّ بروميثيوس أعظم محسن عرفه البشر، حين أتى إليهم بهدية النار، فمهّد بذلك الطريق لتقدّم مدنيتهم وعلومهم وفنونهم[1]، فالنار تحيل إلى النور والدفء، واستمرار الوجود البشري، من خلال استخدامها لتلبية حاجياتهم سواء لطهي الأكل أو الإنارة وغيرها، وقد سلَّط على كبير الآلهة على **بروميثيوس** أشد أنواع العذاب، لأنه قام بسرقة النار حين غفلة منه، وهنا يكمن وجه التقاطع والتداخل بين العقاب المسلط على أوديب و**بروميثيوس** وبين عقاب رشيد –الذي تم سحقه وقمع صوته– هذا الأخير الذي كان يعتقد بأنه سيحرر البلد ويخلصه من أعدائه، وينير العقول، ويبث الوعي، لكن ذلك انتهى به إلى طريق مسدود، جعله يغير مساره ويتخلى عن السياسة، بسبب ما تعرض له من تعذيب وتعنيف وتهميش.

[1] ينظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان السويس، ط2، 1988، ص100.

1-2-3-الحكاية الخرافية:

تُعرَف الخرافة بأنها قصة أو سرد (مجهولة المؤلف عادة) عن الكائنات فوق الطبيعية، وتكمن أهميتها في طريقة احتوائها وتعبيرها عن المعتقدات والقيم التي تؤمن بها جماعة ثقافية معينة، وقد تفسر أصل هذه الجماعة، وموضع تلك الجماعة من العالم، كما تبين علاقاتها بغيرها من الجماعات وتجسّد القيم الأخلاقية التي تجلها هذه الجماعة[1]، كما تشير "إلى ما لا يمكن تصديقه أو إلى ما هو خيالي غير واقعي إلى أبعد الحدود"[2].

اسْتُدعيت الخرافة في النص بدرجة أقل في مواضع محدودة، ومثال ذلك توظيف شخصية التنين في مطلع الرواية، حين قال السارد واصفا وضع البلد "إنّ التِنّين رابض على حواف النفوس الحائرة، يزأر ويجأر مهدّدًا متوعّدًا، وشواظ نيرانه بدأت تلفح الوجوه. لا أظن أنّ هناك قوةً قادرة على صدّ هجومه أو ثني عزيمته في إضرام النار في هشيم هذا البلد. لا يُروَّض التنّين إلا بقربان. في الخوالي من الأيام، كانت التَضْحية بعَذراء من جميلات القوم تكفي. أما اليوم، فالمؤكّد أنّ حريمًا من الأبكار والقناطير المقنطرة من أضابير الدينار والدولار والأورو غير كافية لترويض هذا المفترس القابع في عتمة الأسوار الخلفية"[3]، شبّه الروائي الجماعة الإرهابية ورمز لها بهذا الكائن الخرافي القوي، الذي يُخرج من فمه النيران المدّمرة التي تحرق كل شيء وتقضي عليه.

استحضرت الرواية دلالة التنين والغول ورمزيتهما في الآداب العالمية القديمة، كونهما ضمن الكائنات الخرافية المخيفة القوية والمدمّرة، هذه الكائنات التي تشخص بشاعة الفساد، الشر، الحرب

---

[1] ينظر: أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ص 69.

[2] إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري-حسن الشامي، دار المعارف مصر، ط1، 1972، ص42.

[3] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص7.

والدمار وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن المؤلف برع كثيرا في استعادة هذه الرموز المعبّرة عن الوحشية والبشاعة، فرسمت وكشفت عن الزيف والتشويه اللذين طالا البلد، بسبب بعض الجماعات والعصابات الإرهابية المتحالفة مع الآخر، محاولين استنزاف خيرات الوطن، وهدّ كيانه، بتشويه معالمه، وتفريق شمله من خلال زرع الفتنة والبغضاء بين الجميع، الأمر الذي أدخل البلد في حالة خراب وضياع تلاشت عبرهما وحدته وتفككت.

إضافة إلى ذلك، هناك إشارة أخرى للمصباح السحري كرمز خرافي أسطوري يدل على القوة وتحقيق الأمنيات في رمشة عين، وقد ورد هذا الاستدعاء النصي على لسان السارد حين تحصل على شهادة المحاماة بقوله: "كانت الوثيقة كما الخاتم السحري في حكايات أمّي. حكّ خفيف ويخرج العفريت: شبيك، لبيك، أنا هنا، اطلب ما تريد. سأطلب أيها القمقم... "[1]، هذه الشهادة التي اعتبرها ورقة رابحة تحقق له كل ما يصبو إليه، كونها تقرّبه من أجهزة السلطة، وتجعله أكثر قوة وتحرّرا.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص37.

1-2-4- أدب الرحلة- وصف الرحلات:

يعد أدب الرحلة شكلا نثريا يتسع لموضوعات متعددة ومختلفة، دينية وعلمية وسياسية، يتم فيه وصف السفر من موضع إلى آخر، وما تقع عليه أبصار المسافر من مشاهدات وما يستطرفه من أخبار، ويشترك هذا الأدب مع الرواية في أهمية الوصف في كل منهما، فإذا كان الوصف جوهر أدب الرحلة، فإن كل حكي -بحسب جيرار جينيت- يتضمن سردا ووصفا، ويعرض حياة الناس اليومية، ويصور الواقع والمجتمع ككل، وقد شكل هذا الإشتراك -في الخصائص- حافزا للروائيين في توظيف الرحلة ومحاورتها[1].

لم يتجل هذا الأدب في الرواية بشكل مباشر وواضح إلا في بعض المواضع، التي حوت وصفا دقيقا للمكان الجغرافي والتضاريس والعمران، والتنقل أو السفر، إضافة إلى وصف الشخصيات وطباعهم وهيأتهم، وقد تمظهر ذلك في بعض المقاطع المتفرقة في النص، نذكر من بينها وصف السارد عبد القادر للقرى، أثناء ذهابه إلى جنازة محافظ الشرطة، إضافة إلى إشارة المؤلف الخاطفة إلى الرحالة: **(ابن بطوطة)**[2]، ورحلاته الشهيرة مقيما معها علاقة تناصية، وذلك للشهرة الواسعة التي حظيت بها قديما وحديثا "فالرحالة ابن بطوطة زار في رحلته بلدانا متعددة، وشملت جولاته بلدان المغرب العربي، ومصر، وبلاد الشام "سوريا الكبرى"، وشبه جزيرة العرب، والعراق، وجزء من الساحل الشرقي لإفريقيا، وإيران، وتركيا، وحوض الفولغا الأدنى، وتركستان، وأفغانستان، والهند، وجزر الملديف، وساحل كروماندیل وسيلان وجزر الهند الشرقية، وجنوبي الصين، كما شملت الأندلس وأقطار غربي إفريقيا... وركز ابن بطوطة اهتماماته على وصف

---

[1] ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 ص ص 204، 205.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص131.

الحياة الاجتماعية والدينية للبلدان التي زارها، فتحدث عن عادات الناس وتقاليدهم، وعباداتهم ومقدساتهم"[1]، ونجد ذلك بدرجة أقل عند رشيد الذي كان تحدث عن رحلاته وأسفاره واصفا مشقة التنقل، وكل ما اعترض سبيله أثناء ممارسة عمله.

1-2-5-الأمثال العامية والفصيحة:

ينتمي المثل إلى الموروث الشعبي أو التراث الذي يعرف بأنه مجموع "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، في شعب من الشّعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسّياسي، والتَّاريخي، والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التَراث وإغنائه"[2]، وذلك ما عمل ساري على إبرازه في نصه، فنراه يلجأ ويتفاعل مع الموروث وخصوصًا المهمّش منه، الذي كشف لنا من خلاله عن طرائق تفكير ومستويات وعي كل الشرائح الاجتماعية، عبر عدة ممارسات عفوية سواء طقوس معينة، أو من خلال ملفوظاتهم، وربما يعود الاستخدام المكثّف للمثل الشعبي، إلى تأكيد الطابع الكرنفالي للرواية، المتناسلة عن الآداب الهامشية العامة الشعبية حسب **باختين**.

أما عن مفهوم الأمثال ووظيفتها، فيمكن القول إنها "قصة قصيرة بسيطة رمزية غالبا ما تدلّ على مغزى أخلاقي... وهو عبارة موجزة يتداولها الناس تتضمن فكرة حكيمة في مجال الحياة البشرية وتقلّباتها، وتصاغ عادة بأسلوب مجازي يستميل الخيال ويسهل حفظه"[3]، أما عن خصائصها، فإنها تتميز بقصرها وبإقتصادها اللغوي، وعمق دلالتها، فالمثل الشعبي نمط تعبيري

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 206، 207.

[2] جبور عبد النور، المعجم الادبي، ص 63.

[3] مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984 ص 332.

مكثف دلاليا، ومقتصد لغويا، إلا أنه ينوب عن الكثير من الدلالات، التي تُشخّص خلاصة تجارب الحياة، بصورة واقعية موجزة مرآوية تعكس طبائع وثقافة المتكلمين وحتى معتقداتهم.

ونظرا لكثرة النماذج في الرواية، آثرنا انتقاء ما له صلة مباشرة بالموضوع المركزي للرواية، ذو الأبعاد السياسية والثقافية، في ملمحها الإيديولوجي الذي يكشف عن تعددية الأصوات المتصارعة وتباين لغاتها ومنظوراتها، كما آثرنا الجمع بين المثل ودلالته المأخوذة من بعض الدراسات الشارحة لفحواه، وخاصة الأمثال المزدوجة الدلالة:

الأمثال الفصيحة	الصفحة	الأمثال الدارجة	الصفحة
يقتلون الميّت ويبكون في جنازته	50	الله غالب يا الطالب: بمعنى أن أمر الله وقضاؤه غالب يا أيها المستجدي. يقال للتأكيد على أن مشيئة الله لا تخالف، وكذلك لتبرير ضعف الإنسان بالنسبة للخالق، ويستعمل بعد قضاء الأمر. **(قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987، ص11)**	16
العصا لمن عصى	86	احفظ الميم تحفظك، ما اسْمَعْت، ما شَفْت	24
بلغ السيل الزُبى	119	اللّي يحب الزّين يصبر لعذابُه	37
أعذر من أنذر	135	البابور إذا كثروا فيه الرياس يغرق، أنت مير وأنا مير، شكون يسوق الحمير. معناه: إذا أصبح الكل قادة أو مسيرين أشرافا فمن يقوم بالأشغال. يضرب المثل لنبذ التعالي عن العمل ولتقسيم الأدوار بين أفراد المجتمع كل حسب درجة كفاءته ومؤهلاته. **(رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، الجزائر، دط، 2015، ص33)** كما يقصد به أيضا، إذا تخاصم الشخصان على الرئاسة فقد يؤدي حبهما الشديد لها أو	54

		الغرور بالنفس إلى ذهاب المسؤولية ضحية لهذا الخصام، والتخلي عن المصلحة العامة. **(قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص76)**	
كل من هبَ ودبَ	136	دخلنا في دوّامة قانون الغاب، الحوت الكبير يأكل الحوت الصغير، عندك دينار تساوي دينارًا، عندك حبة لِفْت تساوي حبّة لِفْت الحوتة الكبيرة تأكل الحوتة الصغيرة: يعني أن القوي يأكل الضعيف أو ما يعبر عنه بقانون الغاب، ويضرب هذا المثل في باب الحُكم والسياسية وغياب الضوابط القانونية الشرعية. كما يقول مثل آخر أيضا: حوت يأكل حوت وقليل الجهد يموت. **(رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص61)**	71
المصيبة إذا عمّت خفّت	175 190	ما يبقى في الوادْ غير حْجارُه –ما يقعد في الواد إلا حجره: ينطبق هذا المثل على الدخلاء الغاصبين الذين أعياهم الأمر فينسحبون، أو على الغزاة الذين يحتلون بلدا بالقوة ثم يطردون منه، طال الزمان أم قصر فيعود لأصحابه الأصليين وأهاليه الشرعيين. **(قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص63.)**	210
كمن خرج من السجن ليقع عند بابه. (المثل الشعبي: خرج من الحبس طاح في بابو)	203	أنا غير راسي وراس الطباخ	72
إنّ الذي ليس في بطنه تبن لا يخاف من النار. مقابل المثل العامي: لي ما في كرشو تبن ما يخاف من النار)، ويقصد به أن الشخص الذي لا يخفي فعلة قبيحة لا يخشى من الاتهام والمحاكمة. **(رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، 168)**	211	هنا يموت قاسي لن أتحرك اطلاقا من هذا المكان ولن أرجع عما أنا فيه. **(قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص191)**	133

جدول (5): الأمثال الشعبية العامية والفصيحة

الملاحظ من خلال الأمثال المتخللة الواردة في الجدول، أنها لم تكن على مستوى لغوي واحد بل جاءت فصيحة وعامية، كما هي متداولة في اللسان الجزائري، وذلك لإبراز السّمات المميّزة للرواية الجزائرية، وخصوصياتها المستمدة من الواقع، ومن المخزون الشعبي المتراكم والمتوارث عبر الأجيال ولم يكن توظيفها اعتباطيا بل كان مُناسبا للمقامات الخطابية، والمواقف التي استدعت من المتلفظ نسقا معينا حسب الشخصية التي يتحاور معها.

والأمثال من منظور **باختين** مثلها مثل باقي الأجناس المتخلّلة يمكنها أيضا أن "تتأرجح بين الأشكال الغيريَّة الخالصة (الكلمة المظهرة) وبين الأشكال القصدية مباشرة، أي تلك التي تتقدَّم وكأنها الحكم الفلسفية الدالّة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته"[1]، تحمل صوتا وتعبر عن فكر معين، يؤسس للاتفاق واتحاد الرؤية بين القديم والحديث، كنوع من المسلمات.

استحضر المؤلف هذه الأمثال باختلاف لغتها ولهجتها، على ألسنة شخصياته في مواضع وثيقة الصلة بمعناها، مطابقة للمقام الخطابي، ووثيقة الصلة بالموقف الذي كان في أغلبه سياسيا، فكريا، ثقافيا مناسبا لتيمات الرواية الكبرى التي اشتغلت عليها، وعالجتها، ومن بين النماذج التي لها صلة وثيقة بالسياسة ونظام الحكم الأمثال الآتية:

(البابور إذا كثروا فيه الرياس يغرق، أنت مير وأنا مير، شكون يسوق الحمير)، وأيضا (دخلنا في دوّامة قانون الغاب، الحوت الكبير يأكل الحوت الصغير، عندك دينار تساوي دينارًا، عندك حبة لِفْت تساوي حبّة لِفْت)، وهما يعبران عن السلطة والحكم، وتحرر كل طرف وتسلطه وتجبرّه على مَنْ هو أضعف منه، ويحيل الثاني منهما إلى نظرة أصحاب السلطة والجاه إلى من هم دونهم، كما يشير كذلك إلى الطبقية والتمييز في سلم التراتب الاجتماعي، بين الطبقة الحاكمة

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص89.

الثرية والطبقة الهشة الفقيرة، التي تقاس بما تملك، فضلا عن ذلك، فإن هذه العيّنات تعكس في جوهرها مستويات تفكير وخلفية الشخصيات، ورصيدها الثقافي والمرجعية التي تستند إليها، على غرار ما قاله السارد: (إنّ الذي ليس في بطنه تبن لا يخاف من النار، وهو مثل شعبي معروف متداول بين العامة: لي ما في كرشو تبن ما يخاف من النار) يحيل إلى النقاء وتبرئة الذمة من الأعمال السيئة.

إضافة إلى المثل الشهير (ما يبقى في الواد غير حجاره) الذي ورد ذكره في الحوار الذي دار بين مجموعة من المحامين، حين قال أحدهم: "هذه معضلة الشرطة في زمن الأمن والرخاء. تعسّف وتبجّح وابتزاز. ما يبقى في الوادْ غير حْجارُه. جاء وقت الحساب. اللّي دارها يخلّصها"[1].

ورد المثل في الملفوظ السابق بلغة وسطى، نُطْقُه عامي أما كتابته فصيحة تقريبا، ورغم أنه صادر عن شخصية مثقفة خطابها مزودج، إلا أنه استطاع التعبير عن انعكاس الثقافة المحلية، التي امتدت ظِلاَلها على لسان الشخصية بطريقة غير مباشرة استدعت الذاكرة، لتفسّر وتشخّص الموقف الحالي، ولتثبت صدى الماضي وحضوره فيه، بوصفه ملفوظا لشخوص واقعية قديمة، يتقاطع فيها صوت الحاضر مع صوت الماضي، وعلى الرغم من تداولها على ألسنة العامة وشيوعها في ثقافتنا إلا أن استخدامها على لسان إحدى الشخصيات الروائية، يضفي دلالة إضافية تؤكد ارتباط وانتماء الفرد إلى ثقافته وتراثه والتمسك بهما، سعيا لتأكيد الهوية والتمسّك بالموروث الثقافي الذي يربط الماضي بالحاضر.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص210.

2- الأجناس شبه الأدبية (Paralittéraire):

2-1-السيرة الغيرية:

معلوم أن فن السيرة على وجه العموم يتّخذ أشكالا متعددة، من بينها التراجم التي تنهض على قواعد محددة، تهدف إلى التعريف الموجز بالمترجم له، اسما وكنية ولقبا، تعقبها وقفة وجيزة على أخباره ونتاجه الأدبي أو العلمي تتناسب وأهمية الشخص، وتتراوح هذه التراجم من ناحية الحجم بين أسطر قليلة وصفحات طويلة، تورد الأخبار المستفيضة، ولكن الإيجاز هو السمة الغالبة والمميزة لهذا الشكل من السير[1]، كما تتضمن إشارات إلى مراحل معينة من حياة الشخص المعني، وتتصل السيرة بالكتابة التاريخية بأكثر من سبب، فكاتب السيرة يحتاج هو أيضا إلى البحث في المصادر المكتوبة والشفوية، والتدقيق في الوثائق والنظر إلى الشخصية موضوع السيرة في علاقتها بالمحيط الاجتماعي والسياسي والفكري، والاهتمام بموضعها في المسار التاريخي وأثرها فيه[2]، وهذا ما حاولت الرواية البحث عنه وفيه، حيث حفلت بتجليات مقومات فني السيرة الذاتية والسيرة الغيرية، فعملت على تشكيل حياة شخصيات متخيلة، تتقرب وتشخص حياة الكثير من المثقفين إبان العشرية السوداء.

اشتغل ساري في نصه على شخصيات مركزية وهامشية، مُركِّزًا على عوالمها الداخلية والخارجية، ومن ثم انعطاف مسارها سواء بالتمرد، أو بالتجاوز، أو الانحلال والتماهي والاستسلام وقد أوكل الروائي مهمة التعريف بشخصياته –في بعض المواضع– إلى رواة وساردين مختلفين جامِعًا فيها بين معطيات الواقع التي أعاد من خلالها كتابة تاريخ العشرية السوداء، انطلاقا من

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي لبنان/ المغرب، ط1، 1992، ص130.

[2] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص258.

شهادات عدة أسهمت في إثراء النص، وخلقت تعددا لغويا وأسلوبيا، فضلا عن التعدد في مستويات الوعي بين الشخصيات، التي عُني بها المؤلف كثيرا، حتى غدت الرواية أشبه بمجموعة سير غيرية منزاحة قليلا وليست بالمعنى المتعارف عليه بدقة، كونها تأخذ من مقومات السيرة بعض التقنيات وتحوّرها بما يخدم طبيعة النص البوليفوني، ومثال ذلك سيرة الشخصية المتخيلة رشيد بن غوسة التي احتلت فضاء نصيا معتبرا، امتد إلى صفحات وفصول عديدة، روى من خلالها السارد السيري –عبدالقادر– حياة صديقه منذ افتتاح النص الروائي، مُضطلعا بالتعريف به، والتفصيل في شؤون حياته الخاصة والمهنية والعامة وحتى الفكرية والثقافية بقوله: "أعرف رشيد بن غوسَة منذ أزيد من ثلاثين سنة، أيام التكوين في مدرسة المعلّمين. لمْ تكن الحياة ليّنة معه، وهو بدوره كان يركب رأسه ولا يتنازل عن شبر واحد ممّا يعتقد أنه من حقوقه الطبيعية، ولا يحقّ لأحد، مهما كانت سطوته، أن ينزع منها ولو رُبع ملّيمتر"[1]، يزودنا هذا المقطع المختزل المستند إلى تقنية تسريع السرد، بحقائق عن شخصية وتركيبة رشيد، واصفا قناعاته وأحادية نظرته.

ويستند السارد السيري للكشف عن هذه الشخصية إلى تقنية الفلاش باك، التي تعيدنا كل مرة إلى أحداث ماضية في مساره، غطت تقريبا كل مراحله العمرية؛ أي منذ أن كان طفلا ثم طالبا وشابا وصولا إلى خريف العمر، فكان في بعض المواضع يروي لنا سيرته على لسانه، وفي مواضع أخرى يفسح الروائي للشخصية المجال لتتكلم عن نفسها، ولم يقتصر في ذلك التفصيل على حياته الخاصة بمفرده، بل نراه يعرض كثيرا حياة عائلته وأسرته وابنه نبيل.

ويرجع الاهتمام بالشخصية المعرّف بها، إلى كونها ذات قدر من الأهمية والفاعلية، خاصة وأن رشيد مثقف متحرر، شيوعي التوجه، ملحد العقيدة، مناهض للسلطة ومعارض لقوانينها مثله مثل الفئة التي ينتمي إليها والمعبّر عن صوتها.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص8.

يمكن القول إن الرواية، استطاعت أن تستثمر بعض معطيات الكتابة السيرية، القريبة من داخل وخارج الشخصية، خدمة لإيديولوجيتها التي سعت إلى تعرية الواقع، وإعادة فتح ملف العشرية من منظورات متعددة، كما استطاعت أن تلخص سيرة ومسيرة بعض الشخصيات المتخيلة بطريقة دقيقة أقرب للواقع.

2-2-اليوميـــــات:

اليوميات هي خواطر ووقائع ومشاعر وأخبار يدوّنها الكاتب يومًا بعد يوم، ولا يجمعها سوى اندراجها في مجرى يومه، وقد ظهر هذا الفن استجابة لميل الفرد المتزايد للنظر في نفسه وما حولها بغية فحص الضمير، أو الاحتفاظ بذكريات يهدّدها الزمن والنسيان، أو تنفيس ثورته ضد ضغوط العائلة والمجتمع، أو توضيح مسألة غامضة، أو كشف قضية مطوية. وقد جعل منها بعض الكتّاب مختبرا لتجريب أشكال جديدة في الكتابة[1]، وهذا بالضبط ما لمسناه في يوميات نبيل التي جاءت موضوعاتها متنوعة، وفضاءاتها مختلفة، وأزمنتها متباينة، ويعود ذلك إلى "تنوع مضمونها من تأريخ الأحداث اليومية إلى الكتابة الشخصية الحميمة، ومن الملاحظات على الكتب المقروءة إلى تدوين الأفكار السياسية والأخلاقية"[2].

استندت رواية القلاع المتآكلة في عدة فصول إلى اليوميات، بوصفها سردا تقريريا ذاتيا، يقترب من الحقيقة ويعبّر عن الحدث بدقة، نظرا لأن صاحبها يدوّن ما يحدث له وما يراه ويشاهده بشكل آني، وهي في بعض أوجهها نوع من البوح والتعري والمكاشفة الصريحة التي تتبناها الذات الكاتبة وتصرح بها أمام نفسها، معبّرة عما يجول بخاطرها، وكاشفة عن جوانيتها وهواجسها وكل ما

[1] ينظر: لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص179.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يؤرقها حيث تكتب فيها ما تعجز عن قوله للآخر، فتسرد بطريقة ذاتية لمتلقٍ هو نفسها؛ بمعنى أنّ العملية التواصلية فيها تكون أحادية، إلا أنها تتضمن في عمقها إزدواجية صوتية.

نُسبِت اليوميات في الرواية إلى شخصية مفككة ضعيفة، تتأرجح بين سلطتين الأولى منهما السلطة البطريركية، والأخرى سلطة الجماعة الإسلاموية، بوصفه صوتا يعبّر عن حالهم ويرصد تحركاتهم، وأفعالهم وطريقة تفكيرهم، ونظامهم، وسياسة أو قانون الانتماء إليهم، فنبيل في النص كان أسيرا لهذه الثنائية، التي جعلته محاصرا ومشلول التفكير، عاجز عن اتخاذ أي قرار، فمرة كان يسرد فيها جوانب خاصة من حياته الشخصية وعلاقته بوالده، ووالدته وأخته، ومرات أخرى يتناول فيها مواضيع سياسية وثقافية في فضاءات متنوعة، يحكي فيها تفاصيل يومه في المدرسة والجامعة والمسجد، وفي المظاهرات، وفي المصلى الجامعي، وأثناء سفره وتنقله، ولقاءاته مع صديقه ياسين وغيرها من المواضيع الكبرى التي حوتها.

لم يكتف المؤلف بإيراد متنها فحسب، بل أشار كذلك إلى شكلها الخارجي، ووصفها بدقة، بدءا بتسليم الأب رشيد دفتر يوميات ابنه إلى صديقه المحامي عبد القادر، وانتهاءً بعرض أحداثها بوصفها دليلا قد يثبت ويكشف عن بعض الحقائق الملتبسة في حياته، وعن سبب قتله، بقوله: "هذه يوميات نبيل... هذا دفتر ابني نبيل، عثرت عليه وسط كتبه. كان يسجل فيه ما يَجول بخاطره. ومثلما ترى، لقد أخفيته عن الشرطة. سي أحمد هو الذي ركّب الدودة في رأسي. فجئت مباشرة وفتّشت خزانته. بقيت غرفته مثلما تركها. لا أنا ولا أمّه امتلكنا الشجاعة الكافية لتنظيم أغراضها... قلّبت الدفتر بين يديّ. تآكل غلافه الكرتوني على الأطراف. يكاد اللون البنّي يُمحى برسومات وخَربَشات وأشكال هندسية متنوّعة بالأسود والأزرق. إنها رُزنامة سنوية من طبع الشركة الوطنية للكهرباء والغاز. صفحة لكل يوم من أيام السنة. يعود تاريخها إلى أكثر من خمس سنوات. أكثر الصفحات فارغة. قلّة فقط هي المملوءة بخطّ صغير رديء ولكنه مقروء في عمومه، كُتب

بألوان متباينة. كثيرة هي الصفحات التي تحوي تمارين في الرياضيات والفيزياء وأشعارًا وأقوالًا مأثورة منقولة من الكتب المدرسية. قال رشيد: أتذكّر جيدًا أنني أعطيته هذا الدفتر وهو في السنة الثانية ثانوي"[1].

تضمن المقطع السابق، وصفا دقيقا خارجيا لشكل اليوميات ولونها ومصدرها، ثم وصفا داخليا لفضائها التشكيلي الطباعي، جعلنا نستعين بعلم الجرافولوجيا (Graphologie)، أي علم تفسير خط اليد، الذي يُستدلُّ به في تحليل الشخصية، خاصة أن السارد قد نبّهنا وأعطانا إشارة هامة إلى طريقة كتابتها (خطّ صغير رديء ولكنه مقروء في عمومه، كُتب بألوان متباينة...)، يرى الجرافولوجيا بأن الخط الصغير مؤشر على الانطوائية، ويدل على ابتعاد الشخص عن المحيط الاجتماعي بشكل زائد عن الحد الطبيعي[2]، كما وجدنا ذلك مجسّدا في شخصية نبيل الانطوائي، المتردد، ضعيف الشخصية.

أما عن زمن كتابة اليوميات –الذي جمع بين دفتيها– فإنه يمتد إلى ثماني سنوات، بدءا من السنة الثانية ثانوي وصولا إلى السنة التي توفي فيها وعمره لم يتجاوز بعد خمس وعشرون سنة، يثبت هذا بأن السرد كان مزامنا لحركية الحدث تقريبا، فجعلنا نقارب تلك الفترة بدقة، لأن نبيل كان يدوّن فيها أبرز الأحداث إلى غاية اليوم الذي وجد فيه مقتولا. ويعود تاريخ بداية تدوين يومياته بالتحديد إلى فترات انتقالية في حياته، أين بدت سلطة والده تختفي وتغيب تدريجيا، بسبب طبيعة عمله كمفتش ينتقل من ولاية إلى أخرى، هذا العمل الذي أبعده عن مراقبة ابنه، مخلّفا فراغا كبيرا، سمح لبعض الإسلامويين المتطرفين، بسحبه واستغلاله لخدمة مصالحهم، ومن ثم تعبئته ليثور ضد

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 129، 131.

[2] ينظر: محمد عبد السلام، علم الجرافولوجي، اعرف شخصيتك من خط يدك، مكتبة نور، دم، 2020، ص39.

والده الملحد وطريقة تفكيره المنفتحة، فجعلوه خصما له، وطعما من أجل تفكيك بنية الأسرة من الداخل.

أما عن حجم اليوميات فقد كان متفاوتا متناسبا وطبيعة الموضوعات المُدوّنة، وأشد قربا إلى تصوير الواقع والحقيقة، من الخارج إلى الداخل؛ أي الغوص في العوالم الداخلية للشخصية، لهذا جاءت ضخمة المحمول، واستطاعت إزاحة الكثير من الغموض في قضيته، فكشفت بدقة عن حياة نبيل ونفسيته، واضطراباته وتفكيره، حسب ما قاله المحامي واصفا إياها: "زوّدتني هذه اليوميات بمعلومات كثيرة عن نبيل وأفكاره وأصدقائه، ولكنها بقيت خرساء عن ظروف وملابسات مقتله"[1]، لكن وبمجرد الحصول على الصفحات المُمزّقة منها، حتى اكتملت الصورة واتضح من كان سببا وراء انتحاره، وتجدر الإشارة، إلى أن اليوميات قد أسهمت في تغيير مسار الرواية، فكانت تضيء الحدث كل مرة، فتعيد بناءه وتأثيث النص إلى غاية امتلائه دلاليا، كما كان لنبيل –على ضعفه المتعمّد من قبل المؤلف– دور كبير في توضيح بعض المسائل وملء الفجوات النصية، عبر مذكراته الشخصية التي دوّن فيها العديد من المعلومات والأدلة حول بعض الأحداث، فكان بمثابة الغائب الحاضر الذي قَتله المؤلف رمزيا، ومن ثم أعاده بقوة للنص من خلال خطاباته التي كانت تضيء السرد شيئا فشيئا إلى غاية آخر فصل في الرواية.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص194.

3- الأجناس غير الأدبية (Extralittéraires):

يتَسع مجتمع الرواية ليشمل وينفتح على مختلف أشكال التعبير سواء الفني أو الأدبي أو غير الأدبي، ويتداخل معها، كما يشمل مختلف الممارسات الثقافية، التي تكشف عن سلوكات مجتمع ما وعاداته وتقاليده ومعتقداته، فينتج عنه تنوع أسلوبي وكلامي للغات هذه الأجناس التي تتباين مصطلحاتها بناء على تباين مجالاتها، فنجد فيها مزيجا بين أنماط متعددة من اللغات الاجتماعية والأشكال التعبيرية المتضمنة التي تركز على الهامش لتفضح المركز، وتحتفي بالاختلاف الفكري الثقافي والعقدي والإيديولوجي، وبهذا التنوع، تلج الرواية بوابة الانفتاح والتعدد الأجناسي، فتحاكي لغتها كل النصوص مستعيرة تقنياتها، لتهدم نقاء الأنموذج السردي، سعيا لردم الهوة بين الأجناس ومحوها.

3-1-الخطاب الديني:

شملت رواية (القلاع المتآكلة) العديد من النصوص الدينية، التي تفاعلت وانسجمت مع مختلف سياقاتها، مُعَزِّزة السمات الفنية والجمالية المُمثلة لأعلى مراتب القوة اللغوية والإعجاز، هذه السمات التي عكستها بلاغة التوظيف سواء على مستوى البنية أو على مستوى الدلالة، ومن أبرز صور التفاعل مع الخطاب الديني، التناص مع القرآن الكريم، بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر عن طريق استعارة بعض الألفاظ والدلالات والقصص، لخدمة الموقف والرؤية، بغية تأكيد المرجعية الدينية التي تستند إليها بعض الشخصيات، فالقرآن كان ومازال "يلعب دور المرجعية العليا المطلقة في المجتمعات العربية والإسلامية، ولم تحل محله أية مرجعية أخرى حتى الآن، إنه

المرجعية المطلقة التي تحدد للناس ما هو الصح وما هو الخطأ، ما هو الحق وما هو الشرعي وما هو القانوني وما هي القيمة"[1].

ولم يقتصر التناص هنا على القرآن فحسب، بل شمل العديد من الخطابات الدينية المختلفة التي تداخلت وتفاعلت مع الرواية، عن طريق الاقتباس أو التضمين من الحديث أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي، فانسجمت مع سياقه، وأدت أغراضا متعددة سواء فكريا أو فنيا أو كليهما معا[2].

اتخذ التفاعل مع هذه النصوص عدة أشكال، بحيث تمّت الاستعانة بها عن طريق استحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، أو بناء أحداث الرواية على ضوء أحداث القصة الدينية، وغيرها من الطرائق، ومبرّر ذلك أن مثل هذه الخطابات في قسم منها، عبارة عن خطاب قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة، تمتح من مرجعيتها العقدية الضخمة التي تمثل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للخطاب الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه[3]، في ظل النهج الديني وضمن علاقتها به، سواء قربا أو بعدا.

ونظرا لكثرة النماذج المتناصة مع القرآن الكريم، آثرنا التمثيل لها ببعض المقاطع، التي تعكس المرجعية العقدية، وتباين مستويات الوعي الديني للشخصيات، سواء كانت مثقفة أو غير

---

[1] محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، دار الساقي لبنان، ط1، 1999، ص23.

[2] ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2000، ص37.

[3] ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 139.

مثقفة أو التي تستحضر قصصا قرآنيا يعيدنا إلى الأصل، بحثا عن حدود العلاقة بين النصين، ومثال ذلك ما عبّر عنه المقطع: "ولكن للجسد انجذاباته التي لا تقاوم. عويل داخلي أقوى من عويل الجوع والألم، لم ينجح في مقاومته إلا يوسف وبمشيئة ربانية. ولكن لحكاية الأنبياء منطقها الخاص يختلف كلية عن المنطق الذي يتحكم في حياة البشر"[1].

روى فيه السارد قصة رشيد وحبيبته نصيرة، وانسياقهما وراء إغراءات الجسد التي لم يسلم منها إلا الأنبياء، الذين عصمهم المولى من الخطأ، وبالتحديد النبي (يوسف عليه السلام) الذي ذكر اسمه هنا، إشارة بطريقة غير مباشرة إلى قصته مع امرأة العزيز، كما جاء في قوله عزوجل: "وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (23) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (24)" سورة يوسف، الآيات (23-24).

أعادتنا هذه القصة إلى تلك المشاهد التي كانت تفتعلها وتصطنعها زوجة العزيز لإغوائه قبل أن تعرض نفسها عليه إجبارا، مع أنه كان يرفض الانصياع لأوامرها، مُعرضا عنها؛ أي عكس ما حدث في قصة رشيد، التي كشفت عن هشاشته وضعفه وانسياقه وراء شهواته.

شغلت قصتهما حيزا نصيا معتبرا، وثّق الأحداث بأدق تفاصيلها، إلى غاية معرفتهما بخبر الحمل، الذي كان مفاجئا وصادما لهما، ولم يقتصر الروائي أثناء عرض هذه المشاهد الحوارية على استحضار قصة يوسف فحسب، بل إنه أشار كذلك إلى قصة الخلق، وأصل الخطيئة، كما جاء في المثال الآتي:"اعْترَف رشيد بأنه لم يدرك سبب هلع حبيبته إلا بعد لأي. ضرب صدغه من الغيظ إلى حدّ الوجع. كيف لم يفكّر في الأمر؟ كيف غاب عنه أنّ أية علاقة جنسية بين رجل

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص77.

وامرأة قد تخصب بحمل وإن كانت اغتصابًا. زوبعة صاعقة جرفتهما وأخرجتهما من جنّة النعيم، تمامًا كما وقع مع آدم وحواء في بداية الخلق. أين إبليس الذي وسوس لهما بأكل ثمار التفاحة دون ترخيص؟ عليه أن يتدخل إذًا لإنقاذهما من الفضيحة الوشيكة الذيوع"[1].

فهنا بدأت الخطيئة، التي انتهت بأخرى أكبر منها وهي الإجهاض وقتل روح بريئة، هذه الخطيئة المرتكبة، التي أخرجتهما من اللاأمن واللااستقرار، تماما مثلما حدث في خطيئة (آدم عليه السلام وزوجه حواء)، اللذين أُخْرجا من الجنة وطردا منها، بسبب إغواء الشيطان الذي أزلهما حتى يعصيا الله، كما جاء ذكر ذلك في القرآن الكريم "وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (34) وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36) فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37) قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ (38)" سورة البقرة، الآيات (34-38).

وتتواصل التناصات المباشرة وغير المباشرة من القصص القرآني، وحتى الكتب المقدسة* التي تروي قصة الخلق، وأصل سلالة البشر، هذه القصة الدينية التي تم ذكرها في موضعين- يشتركان في السياق نفسه الذي يفسّر تأصل الجريمة في البشر- على لسان رشيد الناقم من التعذيب الذي تعرض له، بسبب نشاطه السياسي، فيسرد مستذكرا جريمة القتل الأولى في تاريخ البشرية، ويفسّر على ضوئها الأفعال العدوانية المتأصلة في طبيعة البشر الذين ينحدرون من سلالة قاتل في المثالين الآتيين: "ولكنّني وجدت أنّ الإنسان يتحوّل إلى ربّ قاس وظالم على أقرانه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص79.

* العهد القديم

حينما يعتلي عرش السلطة. تذكّرت مقولة لفرويد: «ينحدر البشر جميعهم من سلالة قاتل» وهو يقصد قابيل الذي قتل أخاه هابيل، أثناء تفسيره للعنف والجريمة عند البشر. هل الجريمة متأصّلة في الإنسان وقد تلازمه أبد الدهر ممّا يعني استحالة استئصالها من حياة البشر حتى وإنْ بنينا له جنّة فوق الأرض؟"[1].

وقوله أيضا: "تقول قصص الخلق إن قابيل قتل أخاه هابيل بسبب الغيرة، لأنّ الله تقبّل هدية هابيل عوض هديته. مات هابيل دون أن يتزوّج. أما قابيل فعمّر طويلًا وأنجب ذرّية كثيرة. هكذا إذن تنحدر سلالة البشر جميعها من قابيل ابن آدم، قاتل أخيه. الشيء الذي يعني أنّ قتل الإنسان لأخيه الإنسان متوارث منذ فترة الخليقة الأولى"[2].

يستحضر الرواي هنا على لسان شخصية رشيد قصة ابني آدم (عليه السلام) هابيل وقابيل كما هي مذكورة في الكتب السماوية، وبالتحديد الآيات القرآنية الآتية: "وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آَدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآَخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30)" (سورة المائدة/ 27–30)، وعقد معها حوارا نصيا، تعالقت وتضايفت بموجبه مضامين القصتين؛ أي الأصل والفرع، بشكل يبرر سبب القتل، الإجرام، التعذيب كسلوكات عنيفة متوارثة، كما تراه مدرسة التحليل النفسي بممثلها (سيغموند فرويد)، التي كانت بمثابة مرجع، استند إليه في تفسير العنف، مؤكدا بشكل ما انتماءَه اللاديني، انطلاقا من مرجعيته الفلسفية الفكرية الأجنبية المتأثر بها، فرشيد في الرواية هو سجين الروح

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص177، 178.

[2] المصدر نفسه، ص182.

المُعذّبة والجسد، سجين الفكر والحرية خرج من السجن الصغير –الزنزانة– إلى سجن الحياة الأكبر، ومن سجن الأفكار الغيرية الغربية التي تدعو إلى التحرر، ليسقط في فخ أفكار مجتمع مغاير يرفض الاختلاف ويدعو إلى الانغلاق.

ومن أمثلة التناصات غير المباشرة مع القرآن ما جاء على لسان السارد (عبد القادر) –على مستوى الحوار الداخلي– واصفا الجماعة الإسلامية بالإزدواجية المتمثلة في جمعهم بين الشدة واللين وذلك أثناء استدعائها له ليلا، فأقتيد قسرا من قبل رجالها إلى مقرّها، منتظرا مصيره، وسبب طلب اللقاء المفاجئ، ولكن ما أن دخل حتى استقبلوه بحفاوة، جعلته يشك في الأمر، مستغربا ازدواجيتهم بقوله: "كيف تنسجم في هؤلاء شراسة القتل مع تلك الابتسامات والقهقهات التي استقبلوني بها؟ رحماء بينهم وقساة على أعدائهم. من هم أعداؤهم تدقيقًا؟"[1].

يكشف المثال السابق عن وجود تناص قرآني غير مباشر، تداخل فيه النص الروائي مع دلالة الآية الآتية من سورة الفتح، في قوله عز وجل "مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا " سورة الفتح (الآية– 29).

تصف الآية الرسول (عليه الصلاة والسلام) وصحابته، بأنهم أشداء على الكفار، رحماء فيما بينهم متعاطفون، ويتقاطع هذا مع النص السابق الذي يشّخص ويصور صفات الجماعة التي استدعته، شكلا وفعلا، الأمر الذي جعل الراوي يتساءل عن سبب هذا التناقض في سلوكاتهم

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص112.

وكلامهم، بقوله: كيف تنسجم في هؤلاء شراسة القتل مع تلك الابتسامات والقهقهات التي استقبلوني بها؟ هاته الجماعة التي تحارب عدوا وهميا اصطنعته من أجل الظفر بكرسي السلطة.

وبالإضافة إلى تناص الرواية وتفاعلها مع القرآن الكريم –الذي وُظّف بكثرة وفي أكثر من موضع– تتناص كذلك وتنفتح على الحديث الشريف في بعض المقاطع، ومن أبرزها المثال الآتي الذي جاء على لسان أحد أعضاء الجماعة الإرهابية –التي استدعت المحامي وعرضت عليه أن يدافع عنها وعن أعضائها، الذين بدأوا يسردون له قصصهم مع أجهزة السلطة– وهو (عبد الحميد) أثناء ذكره لتفاصيل قصة أخيه الصائغ (عبد الكريم بوعبد الله)، الذي تم غدره من قبل جاره ورفيق طفولته الشرطي فاتح، المتواطئ مع شرطيين آخرين، قاموا بالسطو على المنازل وسرقة النقود والمجوهرات التي تركها عند عبد الكريم الصائغ لكي يبيعها له مقابل الحصول على بعض الأرباح لكن فاتح قام بغدره وطعنه في الظهر، بقوله :"كان فاتح يأتي باستمرار إلى المحلّ ويقبض المبالغ المالية، على أساس تسليمها لأصحابها. الأمانة دين في رقبة المسلم. وقد خان هذا الماكر الأمانة. كنّا، أخي وأنا، نائمَين على آذاننا، ولم نكتشف الحقيقة إلّا بعد فوات الأوان "[1].

يكشف هذا النص عن وجود تفاعل نصي غير مباشر، كشفه السياق الخاص الذي يتعالق مع الحديث الشريف الذي يشخص صفات المنافق: (آية المنافق ثلاث: إذا حدّث كذب، وإذا وعد أخلف وإذا أؤتمن خان)، ويتطابق هذا حرفيا مع صفات صديقه فاتح.

ومن تمظهرات التناص مع الخطاب الديني، النموذج الآتي الذي ورد على لسان نبيل في يومياته، بقوله: "اليوم أوّل أيام العطلة الربيعية. عاد أبي مساء أمس. جاء متعبًا ونام باكرًا. الآن أسمع صوته في المطبخ. أكيد أنّ أمّي حكت له كل شيء. لا أريد لقاءه. أعرف ماذا سيقوله لي. إنه يكره الإخوان المسلمين أو «الخوانجية» مثلما يسمّيهم. ومع ذلك فهو والدي ولا أسْتطيع

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص117.

عصيانه. أمرنا الله بطاعة الوالدين. ولكن ياسين قال **لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق وإن كان هذا المخلوق أحد الوالدين**"[1].

طُرد نبيل مع غيره من المدرسة بسبب اللحية، وكان متوجّسا من ردة فعل والده، الذي عاقبه قسرا بحلق لحيته وأجبره على العودة إلى المدرسة، فنراه يستدل ويستحضر ضوابط وتعاليم الدين وأوامر المولى عز وجل بطاعة الوالدين الواجبة والمفروضة، وفي الوقت نفسه يستدل بقول صديقه ياسين المأخوذ من حديث نبوي شريف (لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق وإن كان هذا المخلوق أحد الوالدين)، فكل الطاعات مقيدة بشرط عدم معصية الخالق، أي ليست بُمنكر، ومع ذلك فإن هذا لا يمنع من التأدب معهما، والرفق بهما.

نخلص في الأخير إلى أن الرواية استلهمت الموروث الديني بشتى أصنافه، سواء عبر التناصات الدينية المباشرة أو غير المباشرة، التي كشفت من خلالها عن توجهات الشخصيات وثقافتها العقدية، وفكرها ومواقفها ومستويات وعي قائليها المتباينة، وحتى بعض الطقوس الدينية المتمثلة في الجنازة ومراسم الدفن، وتشييع الجثمان والصلاة على الميت، وخطب الجمعة، والصلاة كفريضة، مما أضفى عليها طابعا حواريا وتعددا لغويا يناسب المعتقدات المتجلية فيها، بين فئة متشددة متعصبة وثانية وسطية، وبين فئة أخرى متطرفة منحلّة ومتحلّلة من الدين، كانت لها كلها لغاتها التي تعكس وتكشف توجهها.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 137، 138.

3-2-الخطب الدينية السياسية:

نلمس توظيف بعض الخطب في الرواية، وخصوصا خطب الجمعة التي تكرّر ذكرها أكثر من مرة في النص، تارة تحمل أبعادا دينية، وتارة أخرى تحمل أبعادا سياسية، فخطابها كان "واضحاً صريحاً، يشير إلى الحيل الممكنة في استخدام الدين لأغراض سياسية، وإلى أن القناعة الدينية عندما تأخذ امتداداً سياسياً أو القناعة السياسية عندما ترتدي ثوباً دينياً، فإن أصحابها يصعب جداً أن يتقبلوا الرأي الآخر، وينتهوا بالتالي إلى ممارسة العنف، ينتقلون من استعمال المصحف إلى الديناميت"[1] لأغراض سياسية غايتها الوصول إلى الحكم عبر أقصر طريق مباشر، وهو الدين الذي تم اتخاذه قناعا تتوارى خلفه الكثير من الجماعات المتطرفة، ولهذا اتخذت الجماعة الإسلامية يوم الجمعة الذي تتوحّد وتتحد فيه الصفوف، من أجل تعبئة الجماهير وكسب مساندتها في تأسيس خلافتها الإسلامية.

جاءت أغلب الخطب مضمّنة داخل يوميات نبيل، بوصفه أحد المنتمين شكليا إلى الجماعة وقريبا جدا منهم، يسرد أخبارهم بدقة، وينقلها بشكل مباشر تقريري، كما يبدو في المثال الآتي: "في الجمعة الماضية، عندما بدأ الخطيب يصف عذاب القبر وعزلة الميّت وخوفه من عزرائيل، ملاك الموت، وهو وحيد يسمع خطوات المشيّعين تخفت وتبتعد، هزّتني رعشة خوف رهيبة. لم أنهِ الصلاة إلا وأنا خرقة بالية. أصلّي قيام الليل وأؤدّي الصلوات في وقتها، وأستغفر الله ليل نهار كي يعفو عنّي. قال لي ياسين بأن الله يغفر الذنوب جميعها عندما يتوب الإنسان. نلتقي في المسجد يوميًا عند صلاتي الفجر والعشاء. الساعة الآن تقترب من منتصف النهار. إنه وقت الالتحاق

[1] عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، ص91.

بالمسجد لأداء صلاة الجمعة. ياسين ينتظرني. ألَحّ عليّ كي أحضر مبكّرا لأنّ الشيخ محفوظ سيأتينا من البليدة لإلقاء خطبة الجمعة"[1].

يتخلّل الملفوظ خطبة الجمعة الدينية في البداية، ناقلا لنا ترهيب الإمام من الموت وعذاب القبر، الأمر الذي حزّ في نفس نبيل كثيرا، وجعله أكثر التزاما وتعبدا، سعيا لمرضاة الله، ويستند في ذلك إلى صديقه ياسين –الذراع الأيمن لقائد الجماعة الإرهابية– الذي يثق كثيرا في أقواله، ويعتبره مرجعيته الدينية، وهو الذي كان سببا وراء تحوّل حياته، والتزامه الشكلي (اللحية – اللباس الأفغاني) والفكري والسياسي، حيث كان يمارس عليه نوعا من الضغط–السلطة، جعلته تابعا له، مطيعا لأوامره مصدقا لكلامه، وذلك ما يكشف عنه المقطع الأخير، الذي يشير إلى إلحاح ياسين على حضوره بقوله: ألَحّ عليّ كي أحضر مبكّرا لأنّ الشيخ محفوظ سيأتينا من البليدة لإلقاء خطبة، ويقصد هنا الشيخ (محفوظ نحناح) السياسي والداعية–وأحد المناضلين الإسلاميين المعتدلين– الذي عرف بجرأة مواقفه، ومناهضته للعنف والتطرف، وهكذا إذن، يمكن القول إن خطب الجمعة إضافة إلى كونها ذات طابع ديني، كانت ملتقى للتعبئة الجماهيرية في بعدها السياسي، اتخذتها الجماعة الإسلامية منبرا لبث وتمرير أفكارها للعامة، من أجل كسب مساندة الشعب وتنويره.

ورغم المواقف الإيجابية لبعض الإسلاميين المعتدلين في تهدئة الأوضاع، ومحاولة بث الوعي إلا أن أعداء الوطن قد رسموا صورا سلبية مشوّهة، كان خلفها بعض أدعياء الإسلام الذين يتخفّون خلف المظهر الوديع المسالم، ويمارسون مختلف الأعمال الإرهابية تحت عباءة الدين، وهم لا يمتّون بصلة إلى تعاليمه، وهذا ما عبّر عن بعض تجلياته الحوار–المنقول على لسان السارد– الصاخب الذي دار بين صاحب الحانة شعبان المستخف بالدين مخاطبا عبد الله رائد الجيش الذي سخر منه بقوله: "أنا بربري لا علاقة لي بدين العرب. يقول عبد الله: أنت قبائلي بخيل، تعبد

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 134، 135.

الدينار. لو يتوقّف الناس عن الشرب، سنجدك حتمًا عند مدخل المسجد تبيع السُبُح والمسك والزنجبيل والعطور الشرقية. يَردّ شعبان غاضبًا: أنا أعرف بأنك مدسوس بيننا لتبيعنا إلى الأمن العسكري. أنتَ لم تتقاعد من الجيش، بل غيّرت مكان عملك ليس إلا. ينتفض عبد الله شاتمًا، قبل أن يقف مستعدًا لمغادرة الحانة: «ما دمت عميلًا في نظركم، أقسم أن لا تطأ قدماي مرة أخرى غار الجرذان هذا. نكاية فيكم، سأتوجّه حالًا إلى المسجد، أصلّي وأشي بكم إلى مجانين الله. آتي بهم إلى هذه المغارة العفنة ليضرموا فيها نيران جهنّم ويذبحوكم جميعًا ككباش العيد». يردّ شعبان: «أكيد أنهم وعدوك بمنصب سامٍ في خلافتهم الإسلامية الموعودة. سيعيّنونك وزيرًا للدفاع. أنا أعرف الكثير من زملائك الضبّاط الذين استبدلوا البذلة العسكرية بالجلابية والشاشية، وتصدَّروا الصفوف الأمامية للمصلّين، طمعًا في ترقيات مقبلة»"[1].

يشير الملفوظ إلى تفكك بنية المجتمع وانشطاره إلى مجموعات متضاربة على عدة مستويات سواء لغوية أم ثقافية أم سياسية أم دينية أم اجتماعية، فنجد فيه القبائلي البربري، والمعرّب والمفرنس وعلى وجه آخر، نلمس وجود صراعات بين الجماعة المتطرفة وبين الجماعة المعتدلة، وبين الشيوعيين والإسلاميين والعلمانيين، وبين مثقف منتمي لقضية الوطن ومدافع عنه، وآخر تابع للمخابرات الأجنبية مُندس يسعى إلى تحسين وضعه، إضافة إلى وجود تفكك على مستوى جهاز السلطة الذي تم إضعافه وفق مؤامرات خارجية جعلت المنتسبين إليه يتميزون بالنفاق الاجتماعي مثلما أشار إليه المثال السابق: (أنا أعرف الكثير من زملائك الضبّاط الذين استبدلوا البذلة العسكرية بالجلابية والشاشية، وتصدَّروا الصفوف الأمامية للمصلّين، طمعًا في ترقيات مقبلة)، وفي هذا نوع من التشويه والقلب المفهومي للكثير من المعتقدات، والمبادئ الراسخة في ثقافتنا.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص27، 28.

3-3-التـــــــــاريخ:

استعاد محمد ساري في روايته المحنة بطريقة تمزج بين التخييل وبين معطيات التاريخ مستعينا ببعض الشخصيات المتخيّلة والشخصيات المرجعية الواقعية، لتجسّد وتشخّص الحالة والتحوّل، فتعرّي وتفضح الكثير من الحقائق التي لم تُناقش، أو التي أثير حولها الجدل، فغطت بطريقة ما تلك الأحداث بشكل تصويري مرآوي من منظور عدة رواة وشهود.

اتَخذ الرّوائي من التاريخ موضوعا له في نصه، استدعي فيه الذاكرة، مُستحضرا الماضي المجيد وبعض الأحداث الواقعية، مستندا في ذلك إلى التخييل رغم وجود تعالقات بينهما، إلا أنها تبقى مجرد إعادة كتابة للتاريخ، وتصوير للواقع بشكل فني، من منظور الروائي ومن منظور شخصياته، تجعلنا نعايشه ونراه من زوايا أخرى، عكس ما ترويه الخطابات الرسمية السابقة، ومثال ذلك ما ورد على لسان شخصية رشيد الذي تداخلت لغته مع التاريخ والفلسفة والقانون، ومختلف المجالات بوصفه شخصية مثقفة منفتحة ومطلعة، لهذا حملت ملفوظاته زخما فكريا كبيرا، على عدة مستويات، جعلتنا نرى رأيه ماثلا في مختلف الطروحات.

ولم يكن اختيار بعض التواريخ في الرواية اعتباطيا، بل كان شديد الصلة بأحداث تاريخية لها وجودها في الواقع، أشار إليها بطريقة رمزية تعيد المتلقي إلى الحادثة بالتفصيل، وتجعله يكمل النقص الذي شابها، مثل يوم النصر 19 مارس، تاريخ الانتخابات 1992، مظاهرات أكتوبر 1988، الإشارة إلى اختلاف الأجيال الجيل السبعيني والجيل التسعيني، الجمعة كيوم ديني وسياسي، إضافة لتلك الإشارات إلى حرب التحرير، والانقلاب العسكري، والمعارك والمجازر التي أقيمت حول السلطة ويُكسب هذا التوظيف الرواية موضوعية، ولا يمحو جمالياتها الفنية، لذلك

يتفنن الروائي في تنويع أشكال استحضار التاريخ، عن طريق الإشارة إلى أحداث معينة بتواريخها الحقيقية، أو استدعاء الشخصيات التاريخية، التي اتخذت ثلاثة أشكال، وهي[1]:

-**الاستدعاء بالاسم:** وذلك بذكر اسم الشخصية التاريخية في سياق السرد الروائي، ومثال ذلك استدعاؤه لشخصيات كل من جميلة بوحيرد، العربي بن مهيدي، أحمد بن بلة، هواري بومدين، اليمين زروال، محمد بوضياف، الزبيري، وغيرهم في سياق عرضه لبعض الأحداث المرتبطة بهم.

-**الاستدعاء بأقوال الشخصيات التاريخية:** وذلك بسرد أقوال الشخصيات التاريخية، خاصة تلك الأقوال الشهيرة التي لها تأثير كبير على ثقافة القراء، وهذه الأقوال إما أن ترد بحذافيرها، وإما أن ترد متداخلة مع السرد الروائي، ومن بينها مقولة الرئيس الفرنسي (جيسكار ديستان) فرنسا التاريخية تحيّي الجزائر الجديدة.

-**الاستدعاء بالفعل:** وذلك بذكر أفعال اشتهرت بها شخصية تاريخية ما.

ومن أبرز ما جاء في الرواية عن توظيف التاريخ بواسطة استدعاء فعل الشخصية، الإنقلاب العسكري المرتبط بالقادة، إضافة إلى العديد من الأمثلة الأخرى، التي جاءت على مستوى الحوار مثال ذلك حوار عبد القادر وزميله بوعلام بن سعدون حول السياسة، الذي جاء مطولا فامتد إلى أكثر من صفحة، ناقش فيه بوعلام وزميله بعض الأحداث، من خلال عقد موازنة بين مواقف كل من الرئيسين اليامين زروال وهواري بومدين في قوله:

"...فاسمع جيّدًا وعمّر رأسك. لقد رفض اليامين زَرْوال اللقاء الذي عرضه عليه جاك شيراك لأنّه يتنافى والأعراف الدبلوماسية. طلب مقابلته سرًّا، بعيدًا عن عيون الكاميرات، كما لو أنّه سيقابل بينوشي أو تاجر أسلحة. زروال شاوي أصيل لا يعرف أنصاف الحلول. إما أبيض أو أسود. إنها

[1] ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 114، 115.

أوّل مرّة يفعلها رئيس جزائري. بومدين لم يفعلها بل استقبل جيسكار ديستان الذي جاء يهيننا في بلدنا بجملته الملغمة: فرنسا التاريخية تحيّي الجزائر الجديدة. ما هذه الهرطقة؟ هل ولدنا في 1962، أم في 1830؟ وقبل هذا التاريخ كنا قبائل نتناطح ونتقاتل من أجل هضاب المراعي والكلأ مثلما يقول مؤرّخوهم المرموقون؟

ـ اسْمَع جيّدًا يا بوعلام، وسجّل ما أقوله لك ودوّره جيدًا في رأسك الفارغ كالطبل. إنّ جاك شيراك رئيس دولة ديمقراطية، قائمة على مبدأ الاقتراع العامّ. ورئيسنا جنرال معيّن من الجماعة التي قامت بانقلاب عسكري، وأوقفت المسار الانتخابي. فكيف تريد لشيراك أن يلتقي بزروال كما لو أن الرجلين ينتميان إلى نظامين سياسيين متشابهين. يحافظ الرجل على سمعته وسمعة بلده. ثمّ إنّ جنرالات الجزائر تحوم حولهم شبهات تأجيج نار الإرهاب، بل هناك صحف فرنسية تنسب إليهم بعض ما يُقترف من الجرائم في هذا البلد الجريح.

ـ هذه ادِّعاءات أعداء الجزائر. وفرنسا على رأس هؤلاء الأعداء، وهي التي تؤجّج نار الفتنة بين أبناء الشعب الواحد. بل هناك من يتهم المخابرات الفرنسية في مدّ يد العون للجماعات المسلحة، بتمويلهم بالأسلحة والمعدّات الإلكترونية الأخرى. رأس الحربة هو فرانسوا ميتران الذي عمل المستحيل كي تتخلّى الجزائر عن الشرعية التاريخية، شرعية ثورة التحرير التي له معها تاريخ أسود، وتستبدلها بالشرعية الدينية التي ستطمس بطولات هذا الشعب تحت بطولات الزمن الإسلامي الأوّل. لهذا فتح جميع قنواته التلفزية والإذاعية لشيوخ الأصولية الإسلامية، لأنّه كان متيّقنًا من وصولهم إلى السلطة مثلما حدث مع الخميني في إيران. لذلك وقف ضدّ توقيف المسار الانتخابي، ليس حبًّا بالديمقراطية وإنما لدفن شرعية ثورة التحرير كي لا يذكّره أحد بجرائمه الاستعمارية."[1]

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 28، 29.

يكشف الحوار في امتداده الموضوعاتي المتشعب، عن العديد من المسائل، اللصيقة بتاريخ الجزائر، استعان فيه المؤلف –من أجل تعرية وفضح السياسيات الموالية للعدو الأجنبي– بشخصيتين مثقفتين، كل واحدة منهما لها وجهة نظرها، وموقفها الذي تدافع عنه، كما كشف الحوار عن تحريض المخابرات الفرنسية ودعمها للحرب الأهلية، بإثارة الفتنة عبر السماح للقنوات التلفيزيونية بتغطية الأحداث وخطابات شيوخ الأصولية، مستذكرا الثورة الإسلامية في إيران التي نشبت في (7 جانفي 1978 إلى غاية 11 فيفري 1979) بقيادة روح الله الخميني.

ولا نبعد عن الصواب إذا ما قلنا إن وسائل الاتصال الحديثة –المتمثلة بالتحديد في المقطع السردي السابق في القنوات التليفزيونية والإذاعة وغيرها– بقدر ما ساعدت على تحقيق التقارب حين حوّلت العالم إلى قرية كونية، فإنها كانت وسيلة للهيمنة وتزييف الحقائق، حيث أسهمت في تفجير الهويات، وقيام الصراعات، وكنا نأمل العكس، إذ باتساع أفق الإنسان تضعف العصبيات ويقل التطرف، ويبدو أن هناك عوامل سياسية عالمية وجهت ذلك، ولعل (الفوضى الخلاقة) لا تخلو من تلك التهمة فليس من المعقول أن ينفتح ذهن الإنسان على كل التطورات التكنولوجية والحياتية في العالم، ويرى ويسمع كيف أن أوروبا وحّدت نفسها وصارت حدودها مفتوحة مع بعضها وعملتها موحدة، ونتحول نحن أصحاب الدين الواحد واللغة الواحدة والتاريخ المشترك إلى طوائف وأطياف متصارعة متناحرة تقسو على بعضها حد القتل والتشويه والتنشيط العرقي والمذهبي[1]، وكل هذا بسبب خلق عدو وهمي وحقيقي من الداخل، عمل المستعمر أو الآخر الأجنبي المعادي تشكيل صورته وتأييد أفعاله، حتى يزعزع الآمان ويثير الرعب في نفوس الشعوب المستضعفة، لكي تلجأ إليه ثانية.

[1] ينظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص 319.

وكثيرا ما استدعى الروائي العربي على وجه العموم التاريخ، ثم المؤرّخ، هذا الأخير الذي قام بطرده لأكثر من سبب، لأنه يقول قولا سلطويا ولا يتقصى الصحيح، مُهمّشا تاريخ المستضعفين، إلى حد جعله يشوه ويزوّر الحقيقة ويعدمها، الأمر الذي دفع بالروائي إلى تصحيح ما جاء به المؤرخ وذكر ما امتنع عن قوله[1]، كما جسدّه المثال السابق، الذي عرض لنا التاريخ من زواية أخرى، أشارت إلى بعض المسائل المُحتجبة المضمرة والمسكوت عنها في التاريخ الوطني المدوّن من قبل مؤرخ تابع، أخفى وسكت عن بعض الحقائق، التي حاول الروائي إعادة كتابتها عبر التخييل الذي نَبَش ونقَّب عن بعض الأحداث، ليظهر الحقيقة ويكشف عن وجه الزيف والتشويه فيها.

ومثلما شغلت الأحداث الكبرى الظاهرة حيزا نصيا كبيرا في الرواية، تنازعته ثنائية الجريمة والعقاب، برزت بالمقابل قضايا أخرى لا تقل أهمية عن مثيلتها، متفرّعة عن العقاب وأنواعه، كحتمية تطال كل معارض ورافض، أو مجرم ومخطئ، سواء بالقول أو الفعل، ومن تجليات ذلك، ذكر أحد أعضاء الجماعة الإرهابية للمحامي عبد القادر عن تفاصيل اعتقاله، وسجنه في الصحراء، مشيرا بطريقة غير مباشرة إلى تجربة النووي التي أقامتها فرنسا بصحراء الجزائر في الستينيات في قوله: "أنا قضيت أربعة عشر شهرًا في معتقل بالصحراء. إقامة قاسية لا أراك الله ولا أنزلها على كافر، فما بالك بمؤمن. منطقة لا يزال بها أثر القنبلة النووية التي فجّرتها فرنسا الاستعمارية، وليس مستبعدًا أن نكون قد تعرّضنا لإشعاعاتها الضارّة التي تسبّبت بإصابة السكّان بأمراض سرطانية خطيرة"[2].

---

[1] ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب/ بيروت لبنان، ط1، 2004، ص ص 5، 6.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص112.

يوضح المثال السابق، قدرة الرواية على امتصاص واستعادة أبرز الأحداث المركزية في تاريخ الجزائر ومحاوراتها بطريقة مرنة، استحضرت الشخصيات التاريخية وأعادت سردها وعرضها، وعرض أضرارها من منظور المستعمرات، كتجربة النووي التي أجرتها فرنسا في ستينيات القرن الماضي في الصحراء الجزائرية، وما خلفته من أضرار نفسية وصحية، ما زالت آثارها إلى اليوم.

وبالإضافة إلى استرجاع التاريخ الوطني والغوص في تفاصيله، نجد إشارات إلى التاريخ العالمي، الذي أثّث به الروائي نصه، كما أشرنا سابقا إلى الثورة الإسلامية في إيران وأفغانستان وذكره لبعض الشخصيات السياسية التاريخية، مثل إشارته إلى الديكتاتور هتلر رئيس ألمانيا، كرمز للقوة والسلطة والشجاعة والتحدي، هتلر الدموي السفاح، الذي اشتهر بتعذيبه لليهود وإبادته لهم، وقد استدعى هذه الشخصية التاريخية رشيد حين أراد أن ينتقم لابنه نبيل، بقوله: "سأفعل فيهم أكثر ممّا فعل هتلر في اليهود. أنا أيضًا أستطيع حمل السلاح وإطلاق النار. سأشكّل مليشيا مسلّحة وسأطاردهم حتى وإن اختفوا في فروج أمّهاتهم"[1].

تأسيسا على الخطابات التاريخية المتخلِّلة يمكننا القول بأن الرواية قد سردت الأزمة الأمنية والثقافية والفكرية، بطرق غير مباشرة، أزمة حصار ومحاصرة الإنسان البسيط، والإنسان المثقف من قبل قوى وهمية متصارعة حول السلطة، استغلت بوحشية كل الفئات، واستهدفت الأسرة، المدرسة الجامعة، سكان القرى والمدن، شوهت معالم المدينة، وهذا ما حاول الروائي محمد ساري قوله في نصه، من خلال استحضار المادة التاريخية المتخللة، ذات الحمولة الضخمة التي امتدت ولامست مختلف المراحل التي عاشها الإنسان الجزائري، من الفترة الإستعمارية إلى الآن، في شكل

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص229.

ومضات وإشارات مثقلة برمزية الأزمات، التي فككت أحداثها وحللتها شخصيات الرواية كل واحدة من موقعها.

3-4- الصحافة والإعلام:

تعد الصحافة من الروافد التي تثري ميدان الرواية وتؤثثها معرفيا، وتضفي على متنها تعددا لغويا نابعا من طبيعة الميدان الصحفي، الذي ينقل الحقائق ويعرضها بلغة مباشرة تقريرية، وتعمل الصحافة إلى جانب هذا على توسيع رؤية المؤلف للحياة وللواقع المعيش خاصة في الجانب السياسي والثقافي[1] من خلال تزويدها ببعض المعلومات التي تتقصاها.

استعانت الرواية ووظّفت إلى جانب الأجناس المتخلّلة غير الأدبية، مجموعة من الأشكال التعبيرية الخاصة بمجال الصحافة، التي زودتنا ببعض الحقائق مثل: المجلات، الجرائد، القنوات التليفزيونية، الإذاعة، الخبر الصحفي، كأصوات معبّرة عن لسان السلطة، وعن لسان الجماعات الأخرى المتطرفة، ومن أبرز الأمثلة الدالة على تصادم السلطات ما ذكره السارد واصفا وضع موكله الصحفي، والتضييق الذي حدث له بسبب نشره مقالا يدين النظام ويتهم السلطة بقوله: "إنّ قضيتي قنبلة موقوتة، إنْ تفكّكت خيوطها، ستلطّخ شظاياها الجميع. مُوكّلي مراسل صُحفي يقبع في السجن منذ أكثر من شهرين. التهمة: نشر أخبار مغرضة تمسّ هيئة نظامية. في تحقيق صحفي نشره يوسف عيّاشي في جريدة الأخبار الأسبوعية، تحدّث عن اختفاء بعض الشبان من قرية عين الكرمة وبالضبط من حيّ البراريك، حيّ البيوت القصديرية، الواقع على ضفاف الوادي، في طرف الجهة الغربية من المدينة. يذكر في مقاله أن بعضهم التحق فعلًا بالجبال للانضمام إلى

[1] ينظر: ليندة مسالي، الخبر الصحفي نحو توسيع مرجعيات الرواية وتحديات الشكل الجمالي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، مج3، ع1، ماي 2022، ص156.

الجماعات الإسلامية المسلحة، هروبًا من المداهمات الليلية المتواصلة لقوّات الأمن. ولكنّه تحدّث أيضًا عن شخص يُدعى عبد الكريم بوعبد الله، وقال بأن فرقة من رجال الأمن الرسمي اقتحمت ليلًا منزل والديه الواقع في الحي نفسه، واقتادَته باتّجاه مجهول. لم يظهر له خبر إلى اليوم"[1].

فيوسف عياشي سجين الرأي المتهم، هو لسان حال الجماعة الإرهابية، ينشر أخبارها ويدافع عنها دون الخوض في الشؤون الأخرى التي تتبعها، إلا أن هذا لم يشفع له، فقد كان قلمه سببا في اعتقاله وسجنه ومن ثم قتله في الأخير، رغم أنه لم يشارك في المجازر الدموية، وهذا بسبب موقفه الداعم كصحفي تابع للجماعة المناهضة للسلطة.

وفي مقابل الصحافة الهامشية للجماعة الإرهابية، هناك صحف تابعة للنظام مشوهة، تنشر أخبارا مزيفة حسب قول السارد عبد القادر، الذي كان يبحث عن سبب مقتل أخيه الميلود، وملابسات القضية، وتفاصيل المعركة، لكنه لم يجد ضالته في الصحف الرسمية على حد قوله: "كنت أريد أن أعرِف ماذا حدث لأخي. أيامها كنت أتابع الدروس الليلية وقد تفتّحت قريحتي على القراءة والكتابة. اشتريت جريدة الشعب لعلّي أجد خبرًا عن تلك الحرب التي قتلت أخي. لم أجد شيئًا من هذا. كانت صفحاتها مليئة بصور وأقوال هواري بومدين، رئيس مجلس الثورة لا ذكر لبن بلّا ولا لأولئك الذين دبّروا انقلابًا عسكريًا ضدّه. بعد مدّة توقّفت عن شرائها. كنت أنزعج من رؤية صورة بومدين مبتسمًا رافعًا ذراع الانتصار، فيما كان أخي على مترين تحت التراب. وكنت مقتنعًا أنه قاتل أخي"[2].

يحمل السارد حقدا كبيرا ضد السلطة، جعله ينقد الرئيس بطريقة مستنفرة، حاقدة وناقمة على تلك الصراعات المفتعلة بينه وبين القادة من أجل كرسي الحكم، الذي راح ضحيته العديد من

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 23، 24.

[2] المصدر نفسه، ص107.

الأبرياء أثناء الاشتباكات العسكرية، وتجدر الإشارة إلى أن الخبر الصحفي المنقول عبر لسان السارد، قد أفصح عن حقائق مضمرة من منظور الفئة المهمشة المستضعفة التي تم استغلالها كثيرا من قبل السياسيين، واستخدمت كطعم لامتصاص الغضب، فأجبروها عبر خطاباتهم الممنهجة على الانصياع لأوامرهم، وتمت تعبئتها للدفاع عن الوطن، ضد أي هجمات داخلية أو خارجية، وفي الأخير سدت بها فوهات المدافع، في حين ظفر غيرهم بالحكم.

ويمكن التمثيل لخطاب الصحافة لغتها، أيضا بالمقطع الحواري الذي دار بين المحامي عبدالقادر وصديقه محافظ الشرطة، حول الأحداث المأساوية التي عصفت بالبلد، وراح ضحيتها عدد كبير من الأبرياء، فقال المحافظ معترفا بجهله لبعض الحقائق التي كانت تنشرها الصحافة، ومنبهرا بما يحدث: "أنا مثلك تمامًا، صدّقني، أقرأ الجرائد وأتساءل عن صحّة وعدم صحّة ما يُنشَر. كما أتساءَل عن المصدر الذي تستقي منه الصحافة هذه الأخبار المخيفة.

ـ ما يُشاع هو أنّ كثيرًا من الصحافيين يتعاملون مع أجهزة المخابرات. ولسنا ندري بالتأكيد مَن يستثمر في الثاني، ويستخدمه لصالحه؟ الصحافيون لانتشار مبيعات جرائدهم وملء حساباتهم البنكية أم المخابرات لترويج ما تريد ترويجه وتشويه ما تريد تشويهه؟"[1].

يمكن القول إنّ لغة الصحافة في التسعينيات كانت تابعة وتحت سلطة الرقيب، فحرية التعبير فيها كانت مطلبا صعب التحقق، لغياب الاستقلالية في صناعة الخبر، التي تعد شرطا أساسيا للنشر دون الخضوع لأي ضغوطات من أي جهة، حتى تتمكن في الأخير من نشر الوعي وإحداث التغيير السياسي والاجتماعي[2]، أما والحال هذه فإن الأمر مختلف، لأن طبيعة الصحافة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص202.

[2] ينظر: ليندة مسالي، الخبر الصحفي نحو توسيع مرجعيات الرواية وتحديات الشكل الجمالي، ص155.

استخباراتية، ذات مواضيع محدَّدة، تنسج مقالاتها وأخبارها السلطة بوصفها الفئة الحاكمة، لهذا كانت مجرد صدى للأحداث المحرّفة تارة، والمضخمة تارة أخرى.

ولم يقتصر الخطاب الصحفي على نشر الأخبار المتعلقة بالبلد الصادرة عن الجرائد الوطنية بل تعدى ذلك إلى الصحافة الأجنبية مثل: جريدة لوموند، وبعض الصحف الفرنسية الأخرى التي لم تذكر أسماؤها، إضافة إلى القنوات التليفزيونية الغربية، بوصفها صوتا خارجيا داعما ومساندا للفوضى التي حدثت داخل البلد لا بل محرضا على العنف أيضا.

3-5-طقوس ومعتقدات شعبية:

مثلما حفلت الرواية بالتراث الديني الزاخر، وبالإلحاد أو اللادين، نجد تمثيلات أخرى لبعض الطقوس والمعتقدات الشعبية التي وَلَّدتْها وزَرَعتها ثقافة الجهل، ومن بينها الإشارة إلى معالم المنجمين والعرّافين والاعتقاد بالأولياء، كممارسات غيبية في الحياة اليومية للعامة، خاصة النسوة منهم، ومن أبرزها التنبؤ بالمستقبل، الاعتقاد بالشفاء، وقد تجلت في بعض الشعائر التي "تستلزم وجود نوع من الارتباط بالعوالم المقدسة، أو ما فوق الطبيعية، أو السحرية... وتقوم الشعيرة بمهمة دمج الفرد بطريقة أشد إحكاما في الكل الاجتماعي"[1].

ومن بين النماذج الواردة في الرواية والمعبّرة عن هذا الصنف الخطابي، ما جاء في المقطع الحواري الآتي: "عندنا في القرية، أيام طفولتي، كانت أمي دائمًا تطلب مني مرافقتها في زيارتها لمقام سيدي المخفي. وهناك نجد باستمرار نساءً ملحفات يجلسن حول الضريح ويجهرن بالدعوات والطلبات الخاشعة الصادقة. «سيدي اشفِ لي وليدي... سيدي زوّج لي بنتي... سيدي ردّ لي

[1] أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014، ص 369.

رَجلي وانتقم لي من ضرتي اللعينة... سيدي خرَّجني من هذه المصيبة...» كنت أسمع العجب العجاب. وفي طريق العودة أجادل أمّي في اقتناعها الراسخ بأن الولي الصالح يستطيع الاستجابة لجميع الطلبات، وخاصة شفاء أبي وأختي من مرضهما. كان «الشايب» طريح الفراش، وقد أنهكه السلّ، فيما كانت أختي مصابة باختلاجات صرعية. تغضَب أمي بصدق وتأمرني بالسكوت قبل أن تطلب من سيدي المخفي أن يسامحني لأنني صغير وجاهل. هكذا هُنّ النساء...

–النساء الأميات، الجاهلات... وأنت تتكلم عن زمن الاستعمار...

... ما أراه في المحاكم اليوم، يزيدني قناعة أننا شعب يؤمن بالسحر والشعوذة إلى حدّ النخاع. والمرأة أكثر من الرجل"[1].

ينتقد هذا المقطع ويطعن في الثقافة البائدة التي اتبعتها النساء –كلهن دون استثناء– واعتقدن بوجودها وبصحتها، فوصفهن بالانسياق وراء الشعوذة لقلة حيلتهن، وجهلهن، وقد استطاع إلى حد ما أن يضعنا أمام الصورة السلبية التي تكشف عن الوجه الهش للمرأة القروية، وخاصة في مرحلة ما قبل وما بعد الاستعمار، بسبب سياسة التجهيل، تللك المرأة التي رسخت في ذهنها، ونُقشت في ذاكرتها ثقافة محدودة متوارثة، جعلتها تنفتح على عوالم مغلقة من الشعوذة، وتسرف في اعتقادها ببعض الأولياء، الذين رأت فيهم منفذا يخلصها من جل مشاكلها، وهذا ما وضحته تلك الأهازيج التي كانت تردد على مسامع عبد القادر حينما كان صغيرا. وقد ذكرت بحرفيتها كما هي متداولة في الوسط النسوي: «سيدي اشفِ لي وليدي... سيدي زوّج لي بنتي... سيدي ردّ لي رَجلي وانتقم لي من ضرتي اللعينة... سيدي خرَّجني من هذه المصيبة...»، هذه هي أماني المرأة، التي كانت تظن بأنها سوف تتخلص من مآزقها القدرية، بمجرد التوجه إلى الأضرحة، أو بممارسة بعض

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص62.

الطقوس الخرافية، التي لم يتقبلها ويستسغها الطفل –عبد القادر– آنذاك، لأنه أدرك فشلها في شفاء والده وبعد ذلك أخته.

3-6-الرســـــــــالة:

تعرف الرسالة بأنها نص مكتوب نثرا يبعث به صاحبه إلى شخص ما، يسمى المرسل إليه ولفن الترسل أنواع كثيرة، كالرسائل السياسية، والرسائل الاجتماعية، والرسائل الدينية، ورسائل الفكاهة والسخرية، والرسائل الوصفية، والرسائل الإخوانية...كما أن لفن كتابة الرسائل خصائص فنية تميزه عن غيره من الفنون النثرية الأخرى، كالبدء والختام والتضمين والاقتباس، والزخرفة اللغوية، والجمل الاعتراضية والدعائية[1]، كل هذه العناصر وغيرها قد تحضر وقد يغيب بعضها، وذلك يعود إلى طبيعة الرسالة ونوعها، وحتى شكلها وموضوعها.

استعانت الرواية بهذا الفن في بعض المقاطع، التي وردت فيها بشكل مباشر، وتوافرت فيها كل الشروط، ومثال ذلك الرسالة الإدارية الآتية التي وصف فيها السارد رشيد شكلها ومضمونها بقوله: [2]

"... لقد قلت لي منذ لحظة إنك تلقيت رسالة غريبة.

ـ آه ذكّرتني.

عاد إلى رفّ الكتب وتناول ظرفًا وسلّمه لي. جاءه من مديرية التربية. ماذا يريدون منه؟ هل يطلبون منه العودة إلى العمل؟ أمام تلكّئي في فتح الظرف، قال رشيد:

ـ اقرأ لتَرى بعينيك أوابد هذا البلد مثلما تسمّيها، هذا البلد الذي تتوسّم فيه الخير.

---

[1] ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 188، 189.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 131، 132.

فتحت الظرف، وضعت الرسالة أمام بصري وقرأت. رفعت رأسي منذهلًا:

ـ ما هذا؟

ـ مثلما ترى... يريدون طردي من الشقّة التي تؤوي عائلتي بعد ما يزيد عن ثلاثين سنة خدمة. قل لي بربك كيف تريدني أن أكنّ بذرة حبّ لهذا البلد؟

فعلًا كان التهديد بالطرد واضحًا. «نطلب منكم إخلاء الشقّة الوظيفية فورًا لأن مديرية التربية بحاجة إليها لإسكان الموظّفين الجدد".

يتضمن محكي الرسالة كل عناصر العملية الخطابية من مرسل ومرسل إليه ورسالة (ظرف) مُرسَلة من قبل مديرية التربية، التي أمرته بإخلاء السكن الوظيفي، وبعد ذلك تكشف عن رد فعل كل من رشيد وصديقه. كما تحيل إلى وجود تعدد صوتي (صوت ثنائي)، صوت المرسل إليه وصوت المرسل، ووردت بشكل مباشر مسرودة على لسان رشيد في شكلها المعهود (ظرف) صادر من مؤسسة تربوية، بشكل آمر يستعجل فعل الإخلاء بلغة مكثفة مختزلة مُناسبة للمقام.

وقد حققت هذه الرسالة المتخيلة إلى جانب الخطابات الأخرى تنوعا أجناسيا، كما عملت على إضاءة وكشف بعض المضمرات التي تمس قطاع التعليم ومعاناة المنتمين له، كما كان لها دور كبير في إضاءة بعض الزوايا من حياة رشيد، في علاقته بالأنظمة السياسية والاجتماعية القائمة التي أصبح يمقتها بسبب هذه التجاوزات، والسحق الذي تعرض له، وإضافة إلى هذه الرسالة نجد كذلك تجلي خطاب آخر وهو البرقية، والاتصال الهاتفي، كخطابات تواصلية مباشرة تقتضي وجود طرفين أو صوتين متحاورين.

يمكن القول في الأخير إن رواية القلاع المتآكلة كانت نصا حافلا بأصداء النصوص سواء العربية أو الغربية، ومختلف الآداب العالمية والخطابات الأدبية وغير الأدبية وشبه الأدبية، نصا استثمر كل ممكنات لغات وتقانات الأجناس، ليخلق فسيفساء من النصوص والثقافات، ولعل ذلك راجع في بعض أوجهه إلى طبيعة موضوع الرواية، ومسارها التاريخي، والحيز الذي انتقاه الروائي لمسار أحداثه وتنامي شخصياته، سواء كان عقديا أو فكريا أو ثقافيا، هذه المُشَكِّلاَتْ المتضافرة التي تبرز طبيعة المجتمع الجزائري، وتكشف عن سياسته، وتؤرخ لأبرز مراحله الانتقالية. كما كانت كذلك ملتقى لحوار الأفكار، والأصوات، وتعدد وجهات نظر الشخصيات، التي أخذت حريتها في التعبير عن آرائها ومواقفها، وتوجهاتها السياسية، رغم الردع والقمع والتصميت.

الفصل الثالث

إيديولوجيا التعدد الصوتي: استراتيجياتها وأشكالها المتباينة

أولا– تعدّد الرواة وتنوّع الضمائر السردية:

ثانيا- صوت المركز: السلطة وتعدد أساليبها القمعية

ثالثا– الصوت المضاد: من هاجس التغيير إلى واقع التغييب

رابعا– صوت الهامش والمهمش وصراع السلطة

خامسا– صراع الإيديولوجيات وتعدد أنماط الوعي في الرواية

تتميّز الرواية البوليفونية بالتعددية في الأطروحات الفكرية والإيديولوجية، حيث تقوم على المواقف الجدلية، وتباين المنظورات المتصارعة، التي تتصل وترتبط في أكثر تجلياتها بالواقع المليء بالتناقضات الملائم لاختلاف شرائح المجتمع بتركيباته المتنوعة، وهذا هو منبع تعدد الأصوات الذي يمكن أن يكون صدى للشخصيات أو للجماد أو أي شيء آخر يسهم في تغيير مجرى الحدث.

يلجأ المؤلف في نصه إلى تقنية تعدد الأصوات، بغية التخفيف من حدة صوته، الذي تمتصه مختلف الشخصيات، فتعبّر عن نفسها بطريقتها، فيُمكِّنُنا عبر هذه التقنية من الغوص في دواخلها وعوالمها وطرائق تفكيرها، دون انحياز وتأييد لأي واحدة منها، ودون اطلاق أي حكم تقييمي عليها أو على أفعالها سواء بالإيجاب أو السلب، كونها تقدّم لنا الحقيقة من منظورها وموقعها وحسب مستواها الفكري والإجتماعي مهما كانت صفتها، فتتعدد بموجب ذلك أوجه الحقيقة التي تبدو نسبية وبالتالي تدفعنا إلى الشك والتساؤل وزعزعة الدوغمائية، التي تنكر وجود حقائق ثابتة أحادية، كونها متعددة نسبية، تسهم كل الأصوات المتناوبة في صنعها وتشكيل صورتها بشكل متساوٍ.

يصطنع الروائي عالمه السردي الذي يضج بأصوات الآخرين، دون أن يحطم منظوراتهم وعوالمهم، محاولا الاحتفاظ بنواياهم لخدمة مقاصده المتخفية التي يصعب الوصول إليها، وهذا ما قدمه محمد ساري، الذي استغلّ بناء النص لينسج علاقات مهمة بينه وبين شخصياته التي أبدعها دون أن يحطم أفق تواجده كمتلق خارجي أعلى، فجاء التعدد الصوتي في نصه متماشيا مع مقاصده في ظل الغياب النسبي للسارد العليم بكل شيء، لأن كل شخصية تتكلم وتعبّر عن موقفها بنفسها وكأن الروائي لا يريد أن يَظهَر في النص إلا من خلال جملة العلاقات التي ينظّمها بين شخصياته لهذا قامت الرواية على حكي الأقوال أكثر من حكي الأحداث- لأن الجميع يعرف

ملابسات ووقائع العشرية السوداء وما انجرّ عنها من مجازر واغتيالات وتصفيات- بغية الاستماع وإسماع أصوات الجميع، ليس من أجل نقل وتعقّب ما جرى، بل لتقديم الأسباب والمبرّرات، ولهذا قامت على استمرارية موضوعاتية متشعبة حسب ما ترويه الشخصيات من آراء وأفكار وأحداث لا ترتبط براهن الأزمة فقط بل بما قبله، بدءا من الفترة التي تبعت الاستقلال وما جرى فيها من تصفيات ومشاحنات حول السلطة، خرّبت عند الكثيرين مفاهيم الوطنية والحرية والاستقلال، وجرّت جيلا حانقا على السلطة وجد متنفسا في ظل الأزمة[1] التي عمّقت الكثير من الخلافات.

وقد أرَّخت الرواية عبر رؤية سوداء لجزائر الأزمة التي استطاعت من خلالها بعض الجماعات السياسية المتطرفة الانتهازية من الوضع، لإشاعة وخلق الفوضى والفتنة وتفكيك البلد من الداخل وضرب النظام في العمق، مستهدفة كل الفئات لتزرع الخوف والقلق بين كل الأطراف، تلاشت فيها الحدود و"ضاعت في تعددية غلقت العقل الجزائري ورمت به داخل خلافات معتوهة، فجّرت الفرقة عبر صراع الهويات، لتطفو الهوية الآمازيغية، والهوية الوطنية، والهوية الدينية، والهوية اللغوية... ويبحر الجميع في صراع وخلاف غير مؤسس على نظرة تعي قراءة الواقع والراهن ومابين السطور وكأن الكل هرب من الواحد ليختلف ويخالف ويسقط بالتالي في عنف كان رمزيا معنويا، ثم صار سياسيا إيديولوجيا، ليصبح في الأخير عنفا دمويا ماديا"[2]، زاد تفاقما بسبب الأوضاع المتردية، وسلسلة التراكمات التي ولدت انفجارا سياسيا ثار على الأحادية الحزبية، بحثا عن التعددية والديمقراطية، كل هذا الخلاف والاختلاف تجسّد وتمظهر في الرواية، التي تعددت فيها الأصوات بتعدد واختلاف منظوراتها، المركزة على مواضيع مشتركة من زوايا متباينة

---

[1] ينظر: حياة أم السعد، إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، إدراك العالم بين الانفتاح والانكماش السردي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، ع23، ديسمبر 2014، ص ص161، 162.

[2] حياة أم السعد، سردية الخوف في الرواية الجزائرية، متاهات ليل الفتنة وأبناء المرارة نموذجا، مجلة اللغة والأدب الجزائر، ع20، 2011، ص ص 281، 282.

ومشتركة، بناء على خلفياتها وماضيها والمؤثرات والمُشَكِّلات التي كوّنت تركيبتها.

يدفعنا تنوع الشخصيات والأصوات في النص إلى انتقاء بعض النماذج تمثيلا لا حصرا لتكشف لنا عن تمظهرات البوليفونية، وتجدر الإشارة إلى أن الآليات السابقة المتمثلة في التعدد اللغوي والتنوع الأسلوبي ومن ثم التفاعل النصي، قد سمحت لنا بتشكيل معالم وحدود الأصوات وأشكال الوعي المبثوثة داخل النص، من خلال ملفوظاتها وشبكة علاقاتها، ورؤيتها لنفسها وللعالم، ومواقفها السلبية أو الإيجابية، وهو ما مكننا من تصنيف توجهاتها، التي سنحاول استخراج ونمذجة أبرز أشكالها من خلال الوقوف عند تعدد الرواة والضمائر، وصوت المؤلف ثم الولوج إلى أبرز الأصوات بوصفها شخصيات مشاركة في الأحداث غائبة عن الرواية وحاضرة من خلال كلام الشخصيات الأخرى عنها، إضافة إلى الصراع الإيديولوجي، وتباين مستويات الوعي السياسي والديني والاجتماعي والوطني.

أولا- تعدد الرواة وتنوع الضمائر السردية:

تَعَدَّد الرواة في القلاع المتآكلة تناسُبا وطبيعة الأحداث والمواضيع من جهة، ونأيا عن حيادية الراوي من جهة أخرى، فلم يكن الراوي/ السارد العليم وحده من يضطلع بسرد الأحداث، بل كانت أصوات الآخرين متداخلة مع صوته، تلك الأصوات المتباينة من حيث مواقعها الثقافية والإجتماعية والسياسية إضافة إلى أصوات أخرى متوارية ومجهولة، تحت ملفوظات أخرى مثل: قال، قالوا، كتب وغيرها من الألفاظ التي تركز على المقول وتغيب القائل، مع تبنِّي تقنيات القص المفرد الذي يقوم على سرد قصة واحدة بطريقة مفردة، إلى جانب القص المكرّر الذي يقوم بعرض مجموعة من الآراء والخطابات حول الحدث نفسه، لكن من وجهات نظر متباينة، أي من خلال تقليب الحادثة على عدة أوجه، والنظر إليها من زوايا مختلفة، تزوّدنا ببعض الحقائق وتشكّك في مصداقيتها فترفضها حينا وتصححها حينا آخر، عبر إتاحتها لكل الطبقات والشخصيات حرية التعبير للإدلاء برأيها، مما جعل كلمتها موازية لكلمات الآخرين كلٌ حسب موقعه، على اعتبار أن الكلمات من منظور **باختين** ذات قيمة دلالية كاملة، تعبر عن أشكال وعي مستقلة[1]، متساوية، لا يهيمن أحدها على الآخر، وبالتالي تعبر عن مواقف محددة تجاه نفسها وغيرها والعالم المحيط بها، وتسهم على المستوى الفني في خلق تنوع كلامي وأسلوبي.

ومن منطلق هذا المبدأ، نلمس تعددا واضحا لرواة الأحداث سواء منهم المعروفين أو المجهولين الذين كان لكل واحد منهم قصته ومنظوره، ومثال ذلك قصة قتل الميلود، وقصة قتل نبيل، وقصة قتل عبد الكريم بوعبد الله، وقصص مخلّفات العمليات الإرهابية، إضافة إلى أقوال الناس ومروياتهم التي تم تداولها في الأماكن العامة حول هذه الأحداث، فَضَحتْ تلك القصص

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص24.

المجتمعة سلبيات السلطة والسلطة المضادة المتمثلة في الجماعة الإرهابية المسلحة، كمجموعة سياسية متطرفة متسترة تحت عباءة الدين، فعرضت لنا فسيفساء من المحكيات الصغرى التي طرحت تأزم الشخصيات والمجتمع، مُشكِّلة في ذلك صورة دقيقة عن الوطن، وعن مختلف الأوضاع والصراعات السياسية والاجتماعية والدينية.

تشير عملية إسناد الحكي إلى كل الشخصيات مع تساوي حضورها وديمقراطية تعبيرها، إلى نقطة هامة مفادها أنّ هذا الصنف من الروايات البوليفونية الذي تنتمي إليه القلاع المتآكلة لا يعترف نسبيا بفكرة البطل أو لا يمجّده، كونه "ينزع لكسر حصانة البطل ومن خلفه الراوي، وله آليات تستهدف محو البطل، وهذا المحو للبطل المحوري يجعل من بنية الرواية تبدو مشتتة، ولا تخضع لمنطق يحكمها"[1]، فهي رواية تفكك وتشظي، كثيرا ما يكون البطل فيها منهزما ضعيفا، بسبب الضغوطات الخارجية التي تسهم في سحقه وتصميته، ومع ذلك يبقى مناضلا مكافحا، يقاوم لكي ينتصر لفكرته ويحقق جزءا من ذاته، بعيدا عن سلطة المؤلف، حتى يثبت للقارىء صحة رؤيته المستقلة مقابل الرؤى الأخرى الموازية.

ولو أخذنا من النص شخصية رشيد إن اعتبرناه بطلا بشكل ما، فإنه كان مثقفا موسوعيا وملحدا مع ذلك لم يستطع فرض رأيه حتى على مستوى أسرته الصغيرة، فتصدّعت علاقاته بها بدءا بزوجته التي خالفته في كل شيء، رغم أنهما سابقا كانا متفقان وعلاقتهما متماسكة لأنهما يسيران على النهج الإلحادي/ اللادين، أما عندما ارتدت الحجاب والتزمت بالدين بدأت علاقتهما بالتفكك خاصة بعدما أصيبت بمرض السرطان، الذي نهش جسدها وغيّب وجودها وحضورها وأضعف صوتها وصورتها، هكذا إذن تفككت قلعة أسرته الواحد تلو الآخر، وصولا إلى ابنه نبيل الذي خاطبه والده غيابيا بعد وفاته، متحسرا على نهايته البائسة، ومستذكرا أبرز نقاط تحوله،

[1] ينظر: فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص43.

بقوله: "في منتصف السنة الأولى، حينما دخلت علينا بقميص أفغاني ولحية عَتْروس، تأمّلتك غير مصدّق عينيّ، وقلت لك: «ما هذا الكرنفال؟»، قلت بنبرة اعتزاز: «هذا لباس إسلامي»... نظرت إليّ نظرة سخط واحتقار والتحقت بغرفتك وأدرت قفلها معلنًا بصراحة عن غلق باب النقاش. ماذا فعلت لك حتى تربّت بداخلك تلك الكراهية التي طالما قرأتها في عينيك؟ كراهية ضدّي وضدّ نفسك، كراهية دفعتك إلى الانتحار. هل ضاقت بك سبل الحياة إلى حدّ لم تعد تطيق تحمّلها؟ من أين أتيت بذلك المسدّس؟ من أعطاه لك؟ هل تحوّلت إلى قاتل بلا قلب، أنت الخجول المسالم؟ آه... يكاد رأسي ينفَجر من كثرة الأسئلة وغياب الأجوبة عنها..."[1].

يوضّح الملفوظ عجز وعدم قدرة رشيد على فهم ابنه نبيل واحتوائه، هذا الابن الذي اشتق طريقا مغايرا أدى به إلى الانتحار، الأمر الذي جعل سلطة الوالد تتهاوى، وبالتالي لم تهيمن قوته كثيرا على مسار النص، بل كانت تمشي جنبا إلى جنب مع القوى الأخرى المتصارعة التي تمثلها كل فئة إضافة إلى أن مواقف الشخصيات وأصواتها لم تثبت على حال بل كانت تتغير وفق سياقات ومقامات خاصة فرضت عليها إعاة النظر في معتقداتها، ومواقفها ومسارها وحتى توجهاتها التي أخفتها أو عدلت عنها.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص96.

1- صوت المتكلم (الراوي/ السارد) بين الأحادية والتعددية:

يستدعي السرد حضور السارد أو الراوي الذي يعرف بأنه "شخصية متخيلة –كائن من ورق– شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسَّل بها المؤلف، ويؤسس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي"[1]، ويختلف تجليه من نص إلى آخر، وحتى على مستوى النص الواحد فلا يمكن للرواية أن تقوم دونه، إذ يحدث أن يكون متواريا ويتدخّل بشكل غير مباشر، أو أن يكون وجوده علنيا ومكشوفا، فيتدخل باستمرار ليكشف عن أوجه الحقيقة عبر تعليقاته وتفسيراته ومختلف تأويلاته، وما يبرز هذه الفروقات هو الضمير الذي يكشف عن موقع الراوي ومدى قربه من الشخصيات، فحين يكون السرد بضمير المتكلم فإن ذلك يعني تبئير الراوي الحكي على ذاته، عبر "التوغل في أعماق النفس البشرية فيعرّيها بصدق ويكشف عن نواياها، ويقدّمها للقارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون"[2]، بالغوص في عوالمها الداخلية التي تكشف عن تركيبتها الحقيقية، مما يعزّز سمة الخصوصية، فيبدو النص كأنه تجارب شخصية حقيقية أو شهادات حية تؤرخ للأزمة، وتجعل الشخصية أكثر حضورا ومركزية، ويكون السارد فيها داخل العالم الروائي وشخصية أساسية مُشاركة في سيرورة الحدث وصنعه، قد تتماهى مع المؤلف وتبدو نفسها، إلا أنها مستقلة وصوتها منفصل عنه؛ تمتلك رأيا مخالفا وموقفا معارضا لا يتفق مع رأيه ولا مع مواقفه.

أما حين يكون بضمير المخاطب، فإنه يتواصل ويتخاطب مع الشخصية، وقد يكون غائبا غير مشارك وغير مشاهد لكنه يضطلع بسرد الأحداث بناء على ما زوّدته به الشخصيات الأخرى، فيرويها من منظورها، ولكنها بلسانه مع بعض تدخلاته، أما حين يكون عبر ضمير الغائب فإنه

---

[1] عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، مجلد 11 عدد4، 1993، ص68، 69.

[2] عبد الملك مرتاض، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص ص159، 160.

يكون راويا عليما يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرف عن نفسها، فيسرد ويتحدث عنها بكثير من التفصيل أي ينوب عن غيره، وتكون الرؤية هنا أحادية متعلقة بما يزودنا به؛ أي من منظوره الخاص، الأمر الذي يؤدي إلى انغلاق النص ونأيه عن التعددية الصوتية، إضافة إلى الراوي المتعدّد الذي ركَّز عليه كثيرا **باختين** في دراسته، والذي نجده "في رواية الأصوات التي تعتمد على أكثر من شخصية في سرد أجزاء الحدث"[1].

ولا يقتصر التعدد على الشخصيات ومواقفها ولغتها، وإنما يتمظهر كذلك على مستوى التبئير فالكاتب ينتقل من رؤية سردية إلى أخرى (الرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج، والرؤية مع)*[2] مما يترتب عنه تعدد الضمائر وتنوعها (المتكلم، والغائب، والمخاطب). كما قد ينتقل من سارد إلى آخر، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد. ويعني هذا أنها رواية ديموقراطية، تدمج كل القراء المفترضين، ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية، فيختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة بخلاف الرواية الكلاسيكية، إن تعدد الرواة والسراد في

---

[1] طه وادي، الرواية السياسية، ص96.

* الرؤية مع هنا هي رؤية الشخصية المركزية نفسها، ومن خلالها نرى الشخصيات الأخرى و"معها" نعيش الأحداث المروية، كما تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية، أما في الرؤية الثانية "من الخلف"، نجد الراوي فوق شخصياته وليس خلفهم كإله دائم الحضور، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم، حيث إن معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية، والرؤية الثالثة "الرؤية من الخارج" يكون فهم القارئ فيها موضوعيا، حيث نجد في هذه الرؤية كل شيء فيها موصوف ماديا وموضوعيا، والخارج هو السلوك والمنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه" (ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السَرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3، 1997، ص ص289، 290)، وغالبا ما تتنوع الرؤى السردية داخل الخطاب القصصي الواحد، بحيث إنه من الصعب على الراوي أن يلتزم برؤية سردية واحدة في قصة واحدة.

وقد استعان تودوروف (T.Todorov) بتصنيف بويون (Jean Pouillon) للرؤيات مع بعض التغييرات الطفيفة بوضعه علامات رياضية، وهي ثلاثة أقسام كما يلي:

–الراوي> الشخصية (الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

–الراوي=الشخصية (الرؤية مع): الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

–الراوي< الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي تتضاءل، حيث يقدم الشخصية كما يراها من الخارج. (ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السَرد–التبئير)، ص293.)

الرواية البوليفونية يعكس اختلاف المواقف الفكرية والإيديولوجية، أي أن كل قصة مركزية يسردها سراد مختلفون، وكل سارد له رؤيته الخاصة تجاه الموضوع[1]، مما يسمح ببروز عدة قصص فرعية متداخلة متناسلة عن القصة الإطار الكلية، تماما مثلما وجدنا في رواية القلاع المتآكلة التي تضمّنت قصصا صغرى متعالقة مع موضوعها المركزي، المتمثل في الأزمة وتصدعات الهوية والنظام، حيث جعل الروائي لكل قصة منها راويها الأساس ورواة آخرين يتناوبون الحكي، مُعزِّزاً الطابع الموضوعي الذي تجلت من خلاله وجهات النظر المختلفة للشخصيات.

اعتمدت رواية القلاع المتآكلة في أغلبها على السرد الذاتي الذي يهيمن عليه ضمير المتكلم أين نلمس تعددا للرواة سواء كانوا رئيسيين أو ثانويين، يضطلعون بشكل تناوبي بمهمة سرد الأحداث وتجاربهم الخاصة، ومن ثم نقل هواجسهم وأحساسيهم وما يدور بداخلهم عبر الحوار الداخلي أو الخارجي، فيعقدون حوارا شاملا مع الذات ومع الآخر، كما المثال الآتي، أين يكون المتكلم فيه راويا حينا ومرويا له حينا آخر، إضافة إلى الرواة الآخرين:

"حطّتنا الحافلة عند مدخل قرية صغيرة أغلب منازلها من الحجر والطوب لا يختلف لونها عن لون الرمال المحيطة بها. ما إنْ وطئت أقدامنا الأرضية الرملية حتى تقدّم إلينا رجل ملفوف في عباءة زرقاء لا يكاد يظهر من وجهه إلا عيناه السوداوان، يعرض علينا خدماته. كان على دراية بسبب قدومنا إلى بلدته البعيدة. لم يترك لنا وقتًا للسؤال. ركبنا في تويوطا قديمة، تئنّ من كل مكان. قالت والدة عبد الجبّار والدموع تكاد تخنقها:

–ما هذا المنفى الذي أُرسِل إليه ابني؟ كيف يستطيع الناس العيش في هذه القفار؟

[1] عبد الرحمان إكيدر، تجليات البوليفونية في الرواية المغربية "لعبة النسيان" نموذجا، مجلة اللغة والأدب، الجزائر مج15، ع1، 2018، ص152.

ردّت امرأة أخرى:

ـ مثلما ترَيْن يا أختي الكريمة... كأنّ البلد بأسره يفتقر إلى سجون حتى يُنفوا إلى هذه الأراضي الخالية؟

تدخّل شيخ آخر من خلف الحافلة:

ـ هذا ظلم يتجاوز ظلم الاستعمار... أخي إمام يؤمّ المصلين ويشرح لهم كتاب الله في دروس الجمعة، ومع ذلك سجنوه ونفوه إلى هذه القفار...

كثرت التدخّلات واحتدّ النقاش بين العائلات حول مصير أبنائها، وراح كل فرد يتلهّف لرواية قصّته كما لو أنّها كانت تحرق لسانه فلفظها عند أوّل شرارة. انشغلت بالحوار الدائر ونسيت الحرارة وطول المسافة"[1].

يروي الأحداث هنا سارد داخل الحكاية/ نبيل قريب من الشخصيات، غير عليم لكنه مشارك ومشاهد، رغم أن بعض الأحداث كانت وقعت خارج حدود معرفته، لكن علاقاته بها مكّنته من إعادة بناء النص من منظوره ومن منظور الشخصيات الأخرى المشاركة، التي اختلطت وتداخلت أصداء أصواتها مُفصِحة عما يجول بخاطرها، مُستذكرة قصصها الخاصة، مازجة بين ضميري المتكلم والمخاطب، هذا الأخير الذي يتناسب وطبيعة المشاهد الحوارية التي تخلّلت السرد، بأسلوب مباشر يكشف عن الشخصيات ومستوى وعيها، وبعض دواخلها، مما يضفي على النص صبغة التعدد انطلاقا من التنوع الأسلوبي، سعيا إلى تجاوز هيمنة الأسلوب الواحد، الذي يحيل على صوت المؤلف الذي تراجع نوعا ما ليثبت ويؤكد تنوع اللغات والنبرات والشرائح الاجتماعية مفسحا المجال للشخصيّات كي تعبر عن نفسها وقصصها الخاصة، ولهذا "لا ينبغي أن نفهم من الرواية البوليفونية على أنها احتواء لعدد من قصص منفصلة، بل يجب أن تكون هذه الأخيرة مترابطة فيما

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص192.

بينها، وفي سيرورة لا يظهر فيها تنافر بين جزئيات الخطاب، أي بنوع من المسايرة بعضها لبعض، من أجل بناء موضوع الرواية إلى نهايته. وعليه كان من شرط هذا البناء البوليفوني التوازن الكمي والمعنوي بين تلك القصص الجزئية، فلا تطغى إحداها على الأخرى في أوقات الحضور، ولا تطغى عليها في القيم الدلالية والمعرفية التي تحملها، في إطار الكل الذي تمثله الرواية"[1].

يمكن القول انطلاقا من المثال السابق إن تعدّد الرواة قد أكسب النص القدرة على تخطي الرتابة المفروضة، ومنحه تلوينا سرديا حافظ على ديمومته وتجدده وتغيره، أسهم في دفع الملل عن القارىء لحظة تلقيه النص، أما إذا نظرنا له من جانب آخر فإنه يضفي تعددا لوجوه الحقيقة، بل وصعوبة القبض عليها بشكل نهائي، حتى بعد قراءة الوجوه المتعددة لها[2]، تماما مثلما شخّص لنا ذلك المقطع، الذي جعلنا نرى الحقيقة بأعين شخصيات أخرى؛ أي بعد عرض جميع الآراء حول موضوع اعتقال الجماعات المتمردة بشتى أصنافها.

يعدّ التناوب السردي بين السّراد والأصوات بمختلف ضمائرهم عنصرا رئيسا في تأسيس البوليفونية، التي تعلو فيها الأصوات في لحظات متقطّعة، بشكل يضع كل حكاية على حدة في قالبها الروائي، كونها تشمل على المقومات المعروفة، ونوعا ما مكتملة، كالشخصيات والأحداث والأماكن وكذلك تأسيسها على تقنيات سردية[3] مكتملة، تسرد فيها الشخصيات بشكل متكافئ مختلف رؤاها وتصوراتها، مُبرزة إيديولوجيتها، مما يسمح بتعدد وجهات النظر حول قصة واحدة باستخدام عدد من الرواة إما تكون لهم علاقة بالحدث الحكائي، وإما لا تكون لهم علاقة، وذلك

---

[1] يحي سعدوني، البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أدغال البحر والسراب لمصطلح ولد يوسف أنموذجا مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 11، ع1، 2022، جامعة تامنغست، الجزائر، ص257.

[2] ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 255.

[3] ينظر: يحي سعدوني، البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص262.

"بتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختصّ كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون"[1].

وهو ما لمسناه ووجدناه في القلاع المتآكلة، التي تناوبت فيها أكثر من شخصية رئيسة على سرد الأحداث، من أبرزها السارد عبد القادر بن صدوق، رشيد بن غوسة، الجماعة المتطرفة، محافظ الشرطة، حيث إن كل شخصية منها تسرد الأحداث من وجهة نظرها التي تخالف أحيانا نظرة الشخصية الأخرى أو تكمّلها أو تعارضها، ونذكر على سبيل المثال: عبد القادر/ السارد الرئيس الذي اضطلع بسرد الأحداث من وجهة نظره الخاصة، مُستندا إلى ضمير المتكلم وضمير المخاطب في حالات مخصوصة، مُحاوِلاً تفسير ما يراه ويسمعه وما عايشه هو وغيره، وفي سرده للأحداث يتّضح لنا أنه راوٍ متسمك بزمام الحكي، له خبرة في الحياة، وأن له قدرة على تفكيك وتحليل القضايا المتشابكة، دون أن يكون متسلطا ومُوجِّها أو متحكِّما في الشخصيات الأخرى، بل نجده يستعين بغيره من الرواة والشخصيات متيحا لهم فرصة الظهور، حتى يثري معلوماته، مستذكرا قصصه الخاصة على أنقاض القصص المعروضة التي تتقاطع معها، وذلك يعود إلى شبكة علاقاته الكبيرة التي سمحت له بالاقتراب من الشخصيات لمعرفة خفايا القضايا، وتفاصيل الأحداث، كما يعود إلى سلطته الخاصة المستمدة من طبيعة عمله، تلك السلطة التي جعلته شخصية موثوقة من قبل الجميع، الذين يبوحون له بكل ما يعرفون، لذا نلمس في أسلوبه مزجا بين رؤيتين سرديتين تتسع وفقهما معرفته أو تضيق، أو تتساوى مع معرفة الشخصيات وهما: الرؤية الخارجية والرؤية المصاحبة.

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 49.

هيمن صوت السارد الرئيس كثيرا على مسار الرواية، حيث كان بمثابة وسيط مباشر وغير مباشر، سواءً بضمير المتكلم أو الغائب، معتمدا فيها على تصوير وتشخيص صورة البلد، إضافة إلى شخصيّات كل من نبيل، رشيد، عبد الحميد، يوسف عياشي، بوعلام بن سعدون، محافظ الشرطة... مفصحا عن عوالمها الداخلية والخارجية، من خلال وجهة نظره الخاصّة حولها، فكان كثيرا ما يحاول فهم طبيعتها والغوص في نفسيتها وتحليلها، كأنه يتقمص أدوارها ويعايش تجاربها الذاتية، حاملا همها، بكثير من الانفعال والتوتر والتأثر، كما حمل هم الوطن، غارقا في تفاصيل الأزمة، باحثا عن الأسباب والعلل، بدءا من افتتاحية النص التي قال فيها: "تَمدَّدْتُ فوق السرير وبذهني رغبة لا تقاوَم للغوص في نوم عميق يُنقذني من أرق التفكير في تفاصيل مرافعة يوم الغد. ها قد حان موعد جلسة المحاكمة وأنا في حيرة من أمري. القضية معقّدة وخيوطها لاهبة. قنْبُلة انشطارية موقوتة ننتظر، على أحرّ من جمر الغَضَا، انفجارها بين الفينة والأخرى. وَأَنا على يقين من ألاّ أَحَدَ سيخرج منها سالمًا. فليستر الله ويحوّل مجرى الزوبعة الجارفة بعيدًا عنّا... صَوْتٌ آتٍ من وهاد جوارحي، يهتف لي أنّ الجرح قد عفّن أجزاء أساسية لا دواء لها إلا البتر. إنها أيام شاقّة لن ينجو منها إلا طويل العمر مثلما كانت تقول أمّي، رحمها الله، وهي تحدّثني عن حرب أخرى لا تزال جروحها لم تلتئم بعد"[1].

انطلق السارد الذي يروي الأحداث بضمير المتكلم من حوار داخلي يصارع فيه هواجسه وقلقه، مُشخّصا عمق الأزمة وعمق الإحساس بها، حتى يشد انتباه المتلقي لنقطة التحول التي تتشابك عندها الأحداث وتتأزم، ولهذا بدت الرواية منذ افتتاحيتها وكأنها محاكمة كبرى للعديد من القضايا التي رُفعت من قبل المحامي، معترفا ومحققا في ملابساتها، مستندا إلى محكيات الشخصيات بأنماطها سواء ثانوية أم رئيسة.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص7.

وقد استدعى السارد الذاكرة في سياق عرض شخصيات الرواية لقصصها والأحداث المرافقة المتعلقة بالأزمة أو الفقد أو الماضي، فاستحضر قصصا مشابهة وقعت له أو لعائلته، عرض عبرها جوانبا من طفولته وتكوينه العلمي، فسرد لنا تفاصيلها بزمن ماضٍ استرجع فيه المشهد الذي يبدو مصوّرا بدقة عالية كأن عين الكاميرا التقطه، منوّعا في الضمائر السردية بين الأنا المتكلمة المعبّرة عن الذات المصابة بشروخ عديدة، وبين ضمير الغائب، تناسُبا مع طبيعة الأحداث المعقّدة المتشابكة غير المنتظمة التي حطّمت وفكّكت خطية الزمن، بحيث تداخل الحاضر مع الماضي مما يوحي بتوتر السرد، وتداخل الأحداث، وتناسل الحكي الذي استدعي بعضه بعضا في المواقف المتشابهة للتأكيد على فظاعة الموقف، والقهر والحرمان، وبشاعة العنف، ومن ثم المصير المحتوم المشترك معتمدا على زمن الفعل الماضي الذي يتلاءم مع الوصف والإخبار وعرض مختلف الحوادث، كما ينسجم مع ضمير الغائب هو، لأن هذا الضمير يخص السرد الواقعي الاجتماعي الذي يعرض لقصص حقيقية اجتماعية ووقائع تاريخية حدثت في الجزائر سنين العشرية السوداء، ولأحداث تلت الاستقلال، أو لقصص متخيلة.

ولنأخذ مثالا عن ذلك يرتبط أساسا بقضية الموت، التي كانت من بين أبرز التيمات في الرواية التقت عندها كل القصص وتباينت طرائق عرضها، ومن أبرزها موت نبيل، فإن كانت وفاته قد جعلت من والده رشيد يغرق في دوامة من الاتهامات طالت جهات خارجية وداخلية معا، أدانها بصوته الصارخ الرافض، فإننا نجد صوت عبد القادر لا ينفرد بآرائه الخاصة، بل يُسمعنا داخل صوته أصوات الرأي العام، بحيث نسمع من جهة صوتا واحدا هو لعبد القادر المتكلم، ولكن الإدراكات والأفكار تُنسب إلى متلفّظ منفصل عن المتكلم هو الرأي العام[1]، كما يقول مثلا: "جرائم ترتكب بإصرار وترصد ونية مبيتة لإثارة الرعب أو الانتقام. من هم القتلة؟ لا أحد يعرف بالتأكيد

[1] ينظر: حياة أم السعد، إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، ص ص165، 166.

تتحرر بعض الألسنة في لحظات يقظة الضمير والاندفاع الإنساني، فتهمس بشذرات من الأخبار، ولكنها سرعان ما تتنكر لأقوالها إذا ما سئلت صراحة..."[1].

تكشف ملفوظاته عن حقيقة الدور الذي أوكله له الروائي، وعن طبيعة الوظائف والمهام التي قام بها، حيث ألفيناه يتكلم في كل مرة من موقع العليم بخبايا السلطة، فكان يدين فسادها ومختلف ممارساتها اللاقانونية، ساخرا مثل غيره من خطاباتها الجوفاء المراوغة، لتغيير رأي العامة، ولهذا حاول فضحها عبر الاستناد إلى آراء ومواقف غيره المتعددة في شكلها الجماعي لا الفردي.

سعى عبد القادر كونه شخصية مركزية إلى تنظيم السرد وفق دائرة اختار المؤلف أن تتمركز حولها، لا لمدى مساهمته في دفع الأحداث قدما، ولكن لأن كل خيوط النص تلتئم عنده، فالمحامي لم يكن إرهابيا ولا معارضا سياسيا، ولكنه تكفل رغم ذلك بتعريفنا بكل الشخصيات بماضيها وحاضرها دون أن يلبس لباس الراوي العالم بكل شيء الذي يدخل في ذهن الشخصية وينقل أحاسيسها، بل نراه دائما ينظم السرد، ويرتّب الأحداث ويعطي لكل الشخصيات دورها في إسماعنا لصوتها، أو يعيد نقل خطابات هذه الشخصيات في خطابه سواء باستعمال الأسلوب المباشر أو غير المباشر [2]، بالإضافة إلى السارد الرئيس الذي طغى صوته نوعا ما على السرد، نجد صوت نبيل الذات المتكلمة الحاضرة الغائبة عبر اليوميات، التي حملت طابعا تقريريا وسردا لحقائق مضمرة، رغم أن صوته كان خافتا وقليل الحضور، إلا أنه أسهم في فك شفرات النص وإعادة بنائه من وجهة نظر أخرى.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص24.

[2] ينظر: حياة أم السعد، إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، ص160.

2- صدى صوت الروائي- الذات الكاتبة المقنّعة وتعدد أساليبها:

عمل المؤلف على المواءمة بين جملة من الأصوات المتعارضة، بغية إبراز مواضع الاختلاف بينها أو الاتفاق، لتتضح التيمات الأساسية التي عالجها النص، وخاض في كل تشعباتها عبر تفاعلات وحوارات الذوات الفاعلة، التي أخرجت النّص من رؤيتها الذاتية وتجاربها الخاصة، بما تعانيه من ألم وقلق واضطرابات جعلتها غير مستقرة، إلى فضاء رحب لامس التجربة الإنسانية في حركيتها، وعايش الأزمة وكيفية إدارتها، لكي يعبّر بدقة عن حمولتها ومختلف نزعاتها الفكرية والإيديولوجية.

وعلى الرغم من استقلال الشخصية عن المؤلف ظاهريا، إلا أنها عميقا متصلة به، تعكس بشكل ما موقفه ورؤيته الإيديولوجية، أو الرؤى المتصارعة المتعارضة التي تتغذى على الخلافات الجوهرية سواء الدينية أو السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، شخّصتها وقامت بها عدة شخصيات في النص، فكل صوت أسهم في الكشف عن حقائق معينة، وحالة خاصة، كانت في كل فصل تزداد وضوحا وتمتلئ دلالتها تدريجيا، فتتعالق الشخصيات مع بعضها وتروي قصصها فاتحة المجال أمام أحداث أخرى تكمّلها وتكشف أبعادها بالاستناد إلى حقائق مخبوءة أو شهود عيان، أو وثائق وسجلات أو شائعات، فجل الشخصيات في الرواية تشترك في سرد الأحداث من منظورها، أي بإعادة بنائها من جديد، فالحدث واحد لكن رواته متعددون، لتعدد حضورهم وفاعليتهم وزوايا نظرهم ورؤاهم ومستواهم الثقافي وتكوينهم الذاتي وتوجههم السياسي، فكان هناك دائما تمهيدا لما سيحدث لاحقا، حتى يظل القارئ متشوقا ومشدودا للآتي، وفي تلك الفجوات يتجلى صوت المؤلف كموجِّه متخفي وراء أقنعة عدة، من بينها إقحام شخصيات بسيطة في حوارات ونقاشات كبرى أكبر بكثير من مستوى وعيها وثقافتها.

طرق محمد ساري مواضيع هامة في نصه، متنوعة شملت العشرية السوداء، الطبقات المهمّشة التي كانت تعاني في صمت، عرج على أماكن الظل، تشويه المدينة، جمع بين عدة متناقضات وشخصيات مركّبة، كما حاول نزع القداسة عن المعتقد، والإشارة إلى بنية المجتمع المفككة، فخرق الطابوهات واستطاع الولوج إلى العوالم المغلقة، وغاص في لغة الشارع، واللغة اليومية بين مختلف الممارسات والعادات وبين لغة الشذوذ والجنس والماخور، فصوّر لنا ذلك بعدسة مرتاديها، متنازلا نسبيا "بطواعية عن دور العارف بكل شيء، وقدّم لشخوصه حجم الحرية المتنامية داخل الرواية والتي تسمح عندئذ بالرأي والرأي الآخر، ومن ثمة لم يعد يسعى الروائي إلى نظرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضية تحلقت حولها شخصيات وساهمت في صنعها أصوات"[1].

يتجلى صوت المبدع محمد ساري من خلال قدرته على التحكم في نسج وحياكة النص، ومن ثم تقمص أدوار عدة دون التماهي معها، ويدل هذا على موسوعيته وثقافته المتنوعة التي انعكست ظِلالها على الرواية، مستنطقا فيها تاريخ الوطن في شكل محاكمة تاريخية تقف عند العديد من المسائل المسكوت عنها التي يحظر النبش فيها.

نلاحظ وجود تماهي لصوت المؤلف مع صوت السارد، كما نجد صوته متضمنا في نصه بشكل عام، الذي يستضيف فيه شخصيات متخيلة وأخرى مرجعية، ولكنه يقف على مسافة من شخصياته التي يترك لها فضاء واسعا للتعبير عن ذواتها، تلك الشخصيات التي اتسمت بوضوح مواقفها وتوجهاتها، ومن أبرز تجليات صوت المؤلف، تلك الحمولات الثقافية والتعليقات التي لمسناها في ملفوظات شخصيات تبدو بسيطة، إلا أنها كانت انعكاسا لرؤية المؤلف ووعيه العميق،

[1] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص30.

واستباقاته وتأويله لمسار الحكي، لذا لا يمكن هاهنا، أن نقوض تلك العلاقة الحميمية بين المؤلف وشخصياته أو بالأحرى نصه القائمة على التضايف.

بنى المؤلف روايته على تقنية تعدد الرواة، كما استعان بالحوار الذي يبرز صدى الأصوات المتحاورة، التي تسمح للقارئ بسماع صوتها، ووجهات نظرها ورأيها ومن ثم موقفها، أمام تشابك الحدث والسرد المركبّ ودائرية البناء، هذا الأخير الذي جعل القارئ في عملية ملاحقة لتفاصيل الحدث ومآله، فكانت الانطلاقة فيه من النهاية وصولا إلى البداية والعكس، فضلا عن تعدد الشخصيات الثانوية وتداخل الأسماء وتشابهها، ورغم استقلالية الشخصيات في التعبير عن آرائها إلا أن ذلك لم يعدم تدخل صوت المؤلف وتخلله في ملفوظاتها وتعليقاتها، بشكل غير مباشر ضمني يؤيد أو يخالف مواقف الشخصيات ويتعمق في ذكر بعض التفاصيل، بل إنه يسترسل أحيانا ويأخذ بزمام الحكي، وخاصة مع الشخصيات الأمية، التي ألبسها لبوسا مخالفا لثقافتها ودرجة وعيها المحدودة نسبيا، ولم يتوان في بعض المواضع من اتخاذ رواته وشخصياته قناعا يتخفى من ورائه لعبر من خلالهم عن صوته، الذي نلمس حضوره بين الأسطر، ومثال ذلك خطاب جدة يوسف عياشي ووالدته، الأميتان في قولهما: "حكت لي جدّتك بأن زوجها قُتل في حرب منطقة القبائل التي اندلعت بعد الاستقلال مباشرة. حكت لي جدّتك يومًا قصّة زوجها بكامل تفاصيلها. قالت: «التحق زوجي أحمد بالمجاهدين أربع سنوات قبل الاستقلال وقضى معظمها في منطقة القبائل... في صائفة الاستقلال، حينما بدأت أفواج المجاهدين تهبط من الجبال، عاد إلينا كالسبع، ببذلة عسكرية مهيبة وبندقية مات 45 على كتفه. ورَحّلنا أنا وأمّه إلى منزل رومي فاخر. استبشرنا خيرًا بالاستقلال وقلنا ها هي حياة العزّ والرفاهية تغمرنا أخيرًا. ولكن للأسف الشديد لم تدم تلك الحياة طويلًا. كان حلمًا جميلًا تحوّل إلى كابوس نغّص علينا حياتنا وأعادها إلى أسوأ ممّا كانت عليه أيّام الاستعمار. اندلعت الحرب في منطقة القبائل، فأخذ زوجي رشاشه والتحق

بأصدقائه المجاهدين ثانية. كانت تصلنا أخبار متناقضة عن فحوى المعارك الطاحنة في أعالي هضاب القبائل. وكنا نرى يوميًا جحافل العساكر بالمدرّعات والشاحنات تتّجه صَوْب جُرجُرة. بعد شهور قليلة، توقّفت الحرب وابتهجنا لعودة زوجي أحمد. انتظرناه طويلًا بقلوب خافقة وآمال زاهية. ولكنه لم يَعد. اتّصل أخوه ببعض المجاهدين في تيزي أوزو، ولكن لا أحد دلّه على شيء. تمسّكنا طويلًا بأمل رُجوعه، بلا جدوى. بعد شهور بدأت أخبار تلك الحرب تنتشر. قيل إنّ جيش العقيد هواري بومدين تغلّب على جيش العقيد مُحَنْد ولحاج وقتل منهم المئات، ودفنهم في مقابر جماعية دون صلاة الجنازة ولا حتى تحديد هويتهم، مثل البهائم المصابة بداء الكوليرا. يئسنا من الانتظار وقرأنا الفاتحة على روحه. لو توقّف الأمر عند هذا الحدّ لحمدنا الله واقتنعنا بالمكتوب. الموت قدر على كل إنسان، ولكلٍّ أجله المعلوم"[1].

يبرز كلام والدة يوسف عياشي درجة الثقافة ومدى عمق الشخصية ودرايتها بكل ما يحدث بل ومتابعتها لأكثر القضايا تعقيدا وتفصيلا، حتى بدت وكأنها مشاركة في المعركة، وقد لمسنا في صوتها وصوت الجدة انعكاسا واضحا لصوت المؤلف وثقافته، الذي كلّف الموقع والشخصيات هنا ما لا يحتملانه مما جعل القارئ في حيرة، بسبب ارتباك وخلخلة بناء الشخصيات، وتناقضها وتضاد أقوالها مع مستواها الثقافي ووعيها السياسي، ولعل ذلك يعود إلى عدم تحقيق المعادلة النسبية بين الشخصية ومستواها الثقافي، الذي تجلى عبر خطابها الواعي القوي، وكأنه صادر عن شخصية مثقفة متعلمة خبيرة وعالمة بما يحدث سياسيا على عكس ما هي عليه.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 154، 155.

ثانيا– صوت المركز– السلطة وتعدد أساليبها القمعية:

تعرَف السلطة بكونها القوة الآمرة التي في حوزتها الإمكانية الفعلية لتسيير مختلف الأنشطة ومن ثم الهيمنة على الجميع، من أجل تحقيق التوزان ومنع المعارضات، لذلك لا تقبل الحوار، لأن كلمتها جامدة لا تلين ولا تتنازل عن طبيعتها الآمرة المستعلية، لقدرتها "على التأثير في الأشخاص ومجريات الأحداث باللجوء إلى مجموعة من الوسائل تتراوح بين الاقناع والاكراه"[1]، ويتميز صوتها دائما بلغته الخاصة (إيمانية يقينية ودعائية) ومضمونه الخاص المتعالي، وله بعدان إيديولوجي وإعلامي (النداء، الصحافة، المذياع، الخطبة...)، يسهمان وفق ذلك في خلق الأحداث الروائية وتوجيهها[2]، وتمرير إيديولوجياتها المتباينة.

طغى صوت السلطة كثيرا على الرواية، بما حملته من أصوات صغرى متعارضة فرعية تابعة لها لا تقهر، كانت تكبح جماح كل فرد يخرج عن سيطرتها، فتخضعه لها قسرا؛ متّبعة بعض الأساليب القمعية والممارسات الاستبدادية لإسكات كل من يقف في وجهها، لذلك اعتبر عالم الاجتماع (ماكس فيبر) (Max Weber) أن "العنف هو الوسيلة الطبيعية للسلطة، من حيث احتكارها وشرعنتها"[3]، كما لها في المقابل بعض الطرائق الملتوية القبلية، في فرض كلمتها وسيطرتها على المجتمع، ولا تلجأ لتحقيق ذلك إلى الإكراه والقسر فحسب، بل تلجأ إلى أساليب غير مباشرة مرواغة، فتستعمل وتستثمر الأعراف والطَقوس والاحتفالات لتؤمّن استمرارها وتجدّد دورها في المجتمع، فهي تستعمل جملة من الرّموز المعبّرة عن وجهها المزدوج في بحثها عن

---

[1] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 1994، ص43.

[2] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النَص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001 ص148.

[3] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، ص44.

الوحدة الداخلية للجماعة وفي التصدي للمخاطر الخارجية القائمة أو المحتملة[1]، لبسط نفوذها والحفاظ على هيبتها، ومع ذلك فقد تباينت قوتها في الرواية، وتهاوت قلعتها، وتفككت وحدتها، بسبب الصراع الفرداني حولها الذي عزّز حب التملك والقوة والاضطهاد، سواء لعامة الشعب أو للمنتسبين إليها، الأمر الذي جعلها تلجأ للعنف بأنواعه الرمزي والجسدي والنفسي لأن المحاولات الأخرى لم تجدِ نفعا.

يمكن القول إن للسلطة سلطات ظاهرة ومتخفّية ترتدي عدة أقنعة وتتجلى على مستويات متباينة، من أبرزها:[2]

- السلطة السياسية الظاهرة التي تحكم الدول والمجتمعات المعاصرة، وترتبط ارتباطا عضويا بالمجتمع المدني، بوصفها تعبيرا عن مستوى حضاري متقدم عن الأزمنة الإنسانية القديمة.
- السلطة الرمزية، التي تتجلى في الفنون والآداب والمظاهر الاجتماعية والدينية والاقتصادية حيث لا تمارس سلطتها بشكل علني، كما هو الحال بالنسبة للسلطة السياسية التي يقوم بها حاكم أو سلطان أو ملك.

تمتزج هذه الأجهزة السلطوية مع بعضها، وتتماهى إلى درجة تغيب فيها معالم وحدود كل طرف، إلا أن نبرات الرفض والحقد والكره بادية تجاهها من قبل الجميع، وحتى بين أطرافها لتباين مصالحهم وطرائقهم، وقد لمسنا التفكك فيها منذ افتتاحية الرواية إلى نهايتها، حيث كانت فيها القوى متضاربة ومتصارعة ذات أقطاب متعددة، ويوضح ذلك الملفوظ الختامي الذي جاء على لسان السارد الرئيس في آخر مشهد يشخص قتل الجماعة المسلحة: "إنها حرب قذرة. حتمًا ستنبعث منها

---

[1] ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، ص47.

[2] ينظر: علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2000، ص9.

أنتن الروائح، وستبقى محلّقة في الفضاء، تخز الضمائر وتصدّها عن مجابهة حقائقها العفنة"[1]، فالجميع كان يشعر بأن هناك خطرا يحدق بهم ويداهمهم باستمرار، لذلك قامت السلطة بتصفية الجماعات المتطرفة سواء جسديا أو سحقها نفسيا، عبر السجن والتضييق.

وفي هذا اعترافٌ بقوتها وبميل الكفة إلى صالحها، وبالتالي استعادة توازنها بالقضاء على كل من يتمرد عليها، ولعل المشهد الآتي خير دليل على ذلك، حيث يرسم بدقة مصير كل من يتجرأ عليها: "كانت جثّة عبد الجبّار ماثلة تتصدّر الوسط. ها هو إذن القائد الذي أراد أن يؤسّس لنظام سياسي وأخلاقي جديد بالحديد والنار. هل آمن حقًّا بإمكانية انتصاره على نظام دولة قائم منذ ما يزيد على نصف قرن وباسم شرعية أكتسبت الإجماع الدولي في وقتها؟ أم أنّ الحقد أعماه إلى حدّ أضحت رغبة الانتقام معه هي المسيّرة والموجّهة لجميع أفعاله؟ ربّما كان اليأس من الحياة هو الذي حثّه على استعجال الموت، لإيمانه المطلق بأنّه سيُقتَل في الدفاع عن الإسلام، وينال بذلك صفة الشهيد الضامنة للدخول إلى الجنّة؟"[2].

يستصغر الملفوظ وينتقص من السياسة المتطرفة التي اتبعتها الجماعة المسلحة، ويبرز حجم خطئها الفادح، وتسرعها وقلة حيلتها، في مواجهة السلطة المركزية التي تمتلك شرعية الحكم، ومن ثم القوة التي تؤهلها لمواجهة أي طرف ينازعها مهما كان، كيف لا وهي التي أخرجت العدو الأجنبي من أرضها، مستعيدة حقها المنهوب بقليل من العدة والعتاد، ولهذا جاء صوت السلطة قويا صارخا يُغيّب ويغمر ما سواه، فهو صوت لا يقهر ولا يقبل الثنائية والرأي المختلف عنه، جهوري ديكتاتوري يمقت المشاركة والمنازعة في الحكم، يقصي ويقضي على كل مقترب متمرد.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص237.

[2] المصدر نفسه، ص234.

1- نقد وتفكيك صوت الطاغية/ الديكتاتور:

لم يكن هذا الصوت بارزَ الملامح بل كان متخفّيا ومختبئا تحت عدة أقنعة، وعدة شخصيات نذكر أبرزها قناع الحاكم المتوراي كشخصية متسلطة تملك زمام الأمر، وتوكل إليه الكلمة التي لا تقبل الاعتراض أو المخالفة، وقد مثّل الروائي لهذا الصوت بعدة شخصيات تابعة لجهاز السلطة من بينها العقيد ثم الرئيس هواري بومدين، كحلقة هامة من حلقات النظام العسكري الجزائري السابق فعمل على فضح وانتقاد سياسته، وتخطيطه وانقلابه من أجل الظفر بالكرسي، وبعد ذلك إحكام قبضته الحديدية على الجميع، ورغم الإيجابيات والخدمات التي قدّمها للبلد على عدة مستويات اقتصادية وثقافية، إلا أن ذلك لم يشفع له حيث لم يسلم من الانتقاد، ولعل هذا طبيعي لأن سياسته المتبعة مدروسة وتنتهجها أية سلطة، التي لا تعتمد فقط على وسائل الإكراه، بل تعمد إلى تنويع أساليبها المداهِنة إذ "بإمكانها تأمين الطاعة وتحقيق الأهداف بواسطة الحظوة أو الصّيت أو الموقع الاجتماعي وحتى بواسطة السّلوك الذي يعدّه المجتمع سلوكا فاضلا فيرفعنا إلى مرتبة النموذج أو القدوة"[1]، التي تجعل الذوات المحكومة مطيعة للحاكم، حين تلبية مطالبها وتأييده، ومتمردة ومتصارعة مع السلطة في حالة ما إذا أخلت بالعقد، أو ثارت عليه، ويوضح الملفوظ الآتي بعض جوانب علاقة الحاكم بالمحكوم، مفكّكا الرابطة بينها، كاشفا عن عدة حقائق مرتبطة بسياسة الرئيس هواري بومدين: "جزائر بومدين ليست فقط جزائر الثورات الزراعية والصناعية والثقافية والطبّ والتعليم المجانيَّين، إنها أيضًا جزائر القمع الشرس ضدّ المعارضة السياسية السرّية، وتمرُّد الطلبة والانقلابات العسكرية والصراعات الطاحنة بين الإخوة الأعداء التي خلّفت آلاف الأموات والجرحى

[1] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، ص44.

والمساجين، ودمّرت سعادة عائلات عديدة كانت ترى في الاستقلال نهاية البؤس والخوف والتشرّد"[1] لتدخل مرات أخرى في معارك دموية أشد فظاعة.

بالإضافة إلى هذا، فإننا نجد في الرواية عدة أصوات حاقدة على مواقف وخطابات الرئيس بومدين، ومن ثم سياسته الديكتاتورية التي انتهجها، حسب ملفوظ والدة عبد الجبار الذي نقلته عن ابنها لحظة اعتقاله، بسبب تمرده وانتقاده للرئيس جهرا –بوصفه قائدا للجماعة الإرهابية المتطرفة– الأمر الذي أدى إلى سجنه في أقاصي الصحراء، بقوله: "لو كان هذا الطاغية مجاهدًا كبيرًا لما قبل الجلوس على كرسي غيره والموافقة على السطو على سلطة الشعب. ردّ عليه الدركي: أنت هو زعيم الشياطين الذين أرادوا تدنيس وطن الشهداء والثورة"[2].

يعبّر الملفوظ عن حقيقة مشتركة متساوقة مع طبيعة المجتمعات العربية، التي اتّسمت بلااستقرار وضعها السياسي والأمني، ولهذا نجدها تلجأ إلى الكتابة عن "تاريخ السلطان سلبا، متوسلة مآل الإنسان المحكوم، كأنها وهي تكتب تاريخ المقموعين، ترد على تاريخ سلطوي لا ينقضي"[3] تاريخ غير رسمي مروي على لسان أصوات هامشية، كانت مرآة صادقة للحقيقة التي تقدمها عبر منظوراتها المختلفة، ومواقعها ومواقفها وقصصها الخاصة التي تفضح السلطة.

لم يقصر المؤلف العنف على المجتمع الجزائري فقط، بل أرجعه إلى الصراع حول الحكم والخلافة منذ فجر الإسلام، مستحضرا أصداء الفعل، ليضعنا أمام صوت صارخ يفضح العنف متأصل في الذهنية العربية منذ القدم، وهذا يعني أنّ الاستبداد "ليس الأمر بالجديد. منذ الأزل والمسلمون يتقاتلون فيما بينهم، الصحابة تقاتلوا بشراسة ووحشية، من أجل الاستيلاء على الخلافة.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص160.

[2] المصدر نفسه، ص 190.

[3] فيصل دراج، الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين، مجلة الكرمل، فلسطين، ع 76–77، 1 يوليو 2003، ص62.

يتظاهرون بالوداعة ويحملون في نفوسهم حقدًا دفينًا ضدّ الحياة، ويسلّون سيوفهم عند أدنى خصومة. تبًّا لي ولحبّي الحقير لهذا البلد. لوْ استَمعت إلى عقلي، لكنت اليوم في كندا، بلاد المؤمنين الحقيقيين مثلما فعل كثير من أصدقائي"[1].

تعاني شخصيات الرواية من اغتراب ولاانتماء وضياع أسهم في شتات هويتها ومن بينها رشيد هذا الأخير الذي توارى عن الساحة منسحبا ومعلنا ضعفه، باحثا عن ملاذ آمن تراءى له بصورة أكثر توزانا عند الآخر الأجنبي، الذي يراه هو وأمثاله محضنا تلتئم فيه الجراح وتستعيد فيه الذات هويتها المسلوبة داخل وطنها المفكك، بوصفه مكانا معاديا آهلا يرفض استقطاب أبنائه ويلفظهم بعيدا، نفيا أو تهميشا أو قتلا، تلك هي الصورة التي شكّلها الإنسان الجزائري أثناء الأزمة.

وقد صوّر المؤلف إلى جانب ذلك، صوت السلطة العسكرية مرة في حالة قوة وسيطرة، ومرة أخرى في حالة ضعف أو عجز، وذلك ما وجدناه لدى بعض الشخصيات المنتسبة لهذا القطاع التي مرت بمراحل خفتت فيها أصواتها وكلمتها تدريجيا رغم تظاهرها بالقوة، كما صرّح محافظ الشرطة قائلا: "توغلت فرقة من الدرك داخل حهوي أكواخ الصفيح، تسأل السكان إن رأوا شيئًا. طبعًا، كانوا في بيوتهم ولم يروا شيئًا. سمعوا دويّ الرصاص مثلهم مثل غيرهم. أما نحن أهل الدار، فالتزمنا مكاتبنا ننتظر. عسكرَ الجيش في الجسر. أقام حاجزًا لإزعاج المواطنين الذين لا حمار لهم ولا بغل في الصراع الدائر. وأنا أيضًا بدوري أمرت بإقامة حاجز بمدخل المدينة، يزجي رجالنا الوقت بمراقبة صناديق السيارات الخلفية، والتحقّق من هوية السائقين، مع الاقتناع التام بعدم جدواها. نُكثِر من الحواجز في الطرقات الآمنة، لإيهام الناس بقوتنا وننتظر الأوامر التي ستأتي من فوق، مرّة بالهجوم ومرّة بالانسحاب، حسب الأمزجة وموازين القوى"[2]، كشف هذا الملفوظ عن وجه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص55.

آخر من أوجه حقيقة النظام العسكري، الذي يبرز ضعفه وتساهله وتظاهره بالقوة لإخافة عامة الناس. ويؤكد رشيد ذلك أثناء سرده لقصته مع النظام العسكري، أيام كان طالبا معارضا في الجامعة، فلم يتساهل معه النظام بل تعرض إلى تعذيب عنيف، جعله ينأى عن السياسة، ويتخذ من الصمت صوتا له، لأن السلطة يومذاك كانت ترفض التعددية لتبنيها الأحادية الحزبية، الأمر الذي دفعها إلى حل كل التنظيمات الطلابية، وتأسيس نقابة موالية تبث صوتها "كانت أيّامًا عصيبة حقًّا علّمتني الحرص والاحتياط وعدم التصرّف باندفاع غير مدروس. طبعًا كسّر القمع البوليسي والعسكري مشروع إقامة نقابة طلّابية مستقلة. تسرّب الانتهازيون وأعوان الحزب العتيد إلى احتواء النقابة، فأسّسوا نقابة طلابية موالية للسلطة"[1] ناطقة باسمها ومعبرة عن توجهها.

ومع توالي الأحداث يروي نبيل في إحدى يومياته مداهمة الشرطة للمصلى الجامعي، مستهدفة الجماعة الإسلاموية، كسياسة انتهجها الرئيس محمد بوضياف لتصفية الإرهابيين والمتطرفين وأعداء الوطن: "ليلة أمس، اقتحمت الشرطة الإقامة، أغلقت المصلّى وأقفلت أبوابه بسلاسل من حديد. كما اعتقلت الطالب الإمام الذي كان يصلّي بنا ويلقي الدروس. إنه شابّ لطيف ودمث الأخلاق، ولم أفهم لماذا سُجن. ربّما بسبب معارضته للرئيس الجديد الذي استقدموه من المغرب. سَمعْته أكثر من مرّة في دروسه يتهجّم عليه، حيث قال إنه من قدماء الشيوعيين، وإنّ الذين أجلسوه على كرسيّ الرئاسة لصوص ومرتشون. أنا لا أعْرفُه ولم أسمع عنه يومًا. يردّد أبي في كلامه أسماء بعض الشيوعيين، ولكنّ هذا الاسم لم يخدش أذني أبدًا. قرأت في جريدة أنه مجاهد كبير وهو الذي فجّر حرب التحرير وأتى بالاستقلال. تعلّمنا في دروس التاريخ الشيء الكثير عن ثورة نوفمبر وعن قادتها البارزين. كلّهم ماتوا شهداء، قتلهم الجيش الفرنسي. ولم يكلّمنا يومًا أساتذة التاريخ عن هذا الرجل. من أية مغارة أخرجوه؟ هل حقًّا كان من كبار مفجّري ثورة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص179.

الاستقلال؟ هل هو شيوعي مثلما قال الإمام؟ لا أعرف. أشياء كثيرة تغيّرت داخل الإقامة الجامعية"[1].

تساءل نبيل كثيرا عن هوية الرئيس محمد بوضياف الذي يجهله، وعن سبب اعتقال زميله الإمام الذي كان يمرر لهم عبر خطاباته الدينية خطابات سياسية معارضة تنتقد السلطة وتطعن في رموزها، مثل انتقاده للرئيس ومن نصّبوه على كرسي الرئاسة، والأغرب من ذلك إزاحة صفة مجاهد من تاريخه النضالي، رغم أنه أحد أبرز المجاهدين الذي فجروا حرب التحرير.

يستطرد نبيل في يومياته مفصلا اعتقال الشرطة لزملائه ولكل المعارضين، وقد ورد ذلك أثناء حديثه مع صديقه في الجامعة الذي أخبره بأن زملاءه في الغرفة "من مناضلي الجبهة الإسلامية للإنقاذ، والرئيس الجديد يشنّ حملة شرسة ضدّهم. لقد نقل الآلاف إلى محتشدات بالصحراء. قال لي متحسّرًا: «إنّ حال البلد لا يبشّر بخير. فهو على فوهة بركان قد ينفجر على رؤوس الجميع بين الفينة والأخرى. الحلّ الوحيد الباقي لمن أراد أن يعيش ولا يُغدَر برصاصة طائشة أو يتفتّت جسده إربًا إربًا بفعل تفجير جنوني هو الهجرة، الابتعاد بمسافة سبعة بحور، مثلما تقول جدّتي، عن هذا البلد اللعين. ومن يتصوّر أنّه سيغيّر الوضع برفع السلاح، فهو واهم ولا يعرف شيئا عن العسكر الذين يسيّرون هذا البلد بقبضة من حديد»"[2].

نقل لنا السارد كلام الشخصية بحرفيته عبر خطاب مباشر يُشخّص بدقة وجهة نظر القائل دون أي تدخل من قبله، فتحدث لنا عبره عن واقع الأزمة، والسياسة المتبعة من قبل الدولة للقضاء على كل الأطراف المتصارعة والأصوات المناهضة، فأظهر ملفوظه درجة وعيه الكبيرة بمجريات الأحداث وحيثياتها، منتقدا الوضع المتردي والقمع والقهر الذي تعرض له الجميع، وفي كلامه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص168.

اعتراف ضمني بقوة النظام العسكري الرادعة، لذلك يرى كغيره أن الهروب والابتعاد عن بؤر الفساد هو الحل الأمثل.

ونجد في موضع آخر انتقادا صارخا من قبل السارد الرئيس للسلطة التي ينتمي إلى أحد أجهزتها وهي السلطة القضائية، وذلك حين استشارة موكله يوسف عياشي الصحفي الفار من العدالة عن تسليم نفسه، فأخبره بأن الوضع خطير ولن يتم التسامح معه، سواء من قبل الجماعة الإرهابية أو من قبل النظام وخاصة الأمن العسكري بقوله: "لا تتسرّع. لا تخلو العملية من خطورة. لو تعلّق الأمر بالشرطة وحدها لهان الأمر. محافظ عين الكرْمَة صديقي، وسيساعدك بكل تأكيد. ولكنّ الشوكة السامّة هي الأمْن العسكري، هذا الجهاز السرّي الخطير هو الذي سيشرف ويسيّر مثل هذه العمليات. رجاله قساة لا يفرّقون بين الصديق والعدوّ، يشتغلون تحت أسماء وهيئات مزوّرة، مقرّاته قلاع حربية يمارسون بداخلها أبشع أنواع التعذيب ضدّ معارضي السلطة والوجوه التي لا تجلب رضاهم. صَحيح أنّ الوضع تغيّر قليلًا بعد مظاهرات أكتوبر 88، ولكنّ الجوهر بقي هو نفسه. طارت بعض الرؤوس البارزة، أدخلوا تعديلات في تنظيم المؤسّسة، استحدثوا مسمّيات جديدة، ولكنّ التركيبة البشرية والممارسات البائدة لا تزال على حالها. تمامًا مثل لعبة الشطرنج، نغيّر ألوان البيادق وأحجامها، وقد نستبدل لاعبًا أو اثنين، ومع ذلك يبقى قانون اللعبة واحدا. ثمّ إنّي لا أظنّ أنّ السلطة تقدّم مثل هذه التنازلات بلا مقابل. ولا تنس أنّك متورّط في عملية قتل ستّة أعوان من الشرطة"[1].

فالجميع يعرف أن التغييرات التي حدثت شكلية فقط، لأن بنية النظام وطريقته لم ولن تتغير مهما تبدّلت صفتها وتسميتها، وقد كشف ملفوظ السارد الرئيس/ المحامي عبد القادر وفضح كل الممارسات المشبوهة، منطلقا في ذلك من موقع المطلع العليم بخبايا السلطة، ودواخل العامة، كونه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 161، 162.

أحد أفرادها والمنتمين إليها، والآن أحد المحسوبين على السلطة، والأكثر قربا من الجميع، والأكثر إدانة وسخرية للتطرف الزاحف، واللاإنسانوية، التي تمنع التحرر من قبضة الحاكم المستبد الطاغية والسلطة العسكرية والقضائية، لهذا عمل على كشف الممارسات السرية للسلطة وطرقها الملتوية وسخر من خطاباتها المبطنة التي تمجدّها، من أجل استمالة واستعطاف العامة وكسب تأييدهم بغية ضمهم إلى صفها.

2-مواربات أصوات الانتهازيين:

عالجت رواية القلاع المتآكلة الأزمة والحركات المتطرفة، وتطرقت إلى مسبّباتها وإلى الانتقال من الاشتراكية إلى التعددية، وإلى الاستراتيجيات المتبعة من قبل كل الأطراف، سواء القمعية أو المسيّسة، بطريقة تفضح جوهر الصراع وتكشف عن صدى الأصوات المنافسة، والأطراف المشاركة والمتضررة، والانتهازية هذه الأخيرة التي اكتسبت القوة السلطوية من خلال كلمتها وموقعها وانتمائها كونها فئة اجتماعية منبثَة في ثنايا دائرة السّلطة، لكن لها لغتها الخاصة ووعيها الخاص بها، فقد تقاسم السلطة وسائلها وأهدافها، وتمثّل طرفا ثالثا بين المركز والهامش، وتجمع في خطاباتها بين قوة الاقناع المكتسبة من انتمائها الفكري والإيديولوجي للفئة المهمشة المغيّبة، وبين قوة السلطة الآمرة المكتسبة من وجودها بالقرب من مصادر القرار، ومما تحصل عليه من رتب وامتيازات مقابل خدماتها المقدمة للسلطة (المركز) واستغلالها للظروف المتغيرة.

تشكّلت فئة الانتهازيين في الرواية من عدة شخصيات مختلفة المبدأ والمكانة الاجتماعية والرأي والقيم، فكان منها من هو تابع لأنظمة السلطة مثل: فاتح الشرطي وأصدقاؤه، ومنها من هو من عامة الشعب كالفئة الشبابية العاطلة عن العمل، التي استغلت الوضع المتردي وعملت في الجوسسة مقابل المادة، ومنها أصحاب النفوذ الذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية الحاكمة، كونها

طبقة متعالية صنعت لها السلطة والمادة مكانة مرموقة في المجتمع، مكنّتها من فرض نفوذها وبسطه على الطبقات المستضعفة، كما يبرز ذلك المقطع الآتي المستدل به من قبل السارد الرئيس الذي يؤكد تجذر العنف في البلد بقوله: "يذكر ابن خلدون، حينما كان قاضيًا ببجاية، أنه كان يخرج برفقة الجنود لإرغام سكان الأعراش المجاورة على دفع الجباية للحاكم. تشتري هذه الأعراش سلمها وحرية بسط نفوذها على مناطق محدّدة بدفع قسط من إنتاجها الزراعي: قمح، شعير، زيت الزيتون، فول، عدس، حمص صوف... وحينما تَكبُر أطماع الحاكم أو يصيب المنطقة جفاف، تتمرّد القبائل وتشنّ حربًا تأتي على الأخضر واليابس. لغة واحدة، دين واحد، عادات متقاربة جدًا، ومع ذلك لم تتوقّف الحروب يومًا. تُحلّ الخلافات دائمًا بسفك الدماء وقطع الرؤوس. والخلاف الأول هو بسط السيادة على السهول والجبال والوديان. أما ما يُكتَب على الراية من تبريرات، فإنها محاولة لإقناع النفس الأمّارة بالسوء بأنّها منزّهة من المنكرات والمغريات الدنيئة. ثمّ إنّ الإنسان الظّلوم يملك قدرة عجيبة على إلباس الشرّ قناع الخير، وإلباس الخير قناع الشر. يكذب كذبة ضخمة ثم يصدّقها، ويعدّ جيوشًا جرّارة للدفاع عنها. يُبقي على الألفاظ القديمة ولكنه يكسوها بدلالات جديدة، يتغنّى بنبلها وأخلاقها العالية. وكل هذه الحذلقة للحفاظ على ملكيته للأشياء وسيطرته على العباد"[1].

ساعد تركيز الروائي على صوت هذه الفئة في الكشف عن الأصوات القريبة منها، والمحيطة بها، سواء التابعة لها أو المعادية، أي خصومها، التي تحيل إلى أن ثمة علاقة متناحرة غير متزنة بين الحاكم والمحكوم، وبين الطبقة البرجوازية المالكة وبين الطبقات البروليتارية المستضعفة، وبين هذه الأخيرة مع بعضها ترجّح الكفة فيها للأقوى، ولعل هذا ما كشف عن بعض ملامحه الملفوظ السابق، الذي عرض بطريقة غير مباشرة سياسة السلطة وألاعيبها في إثقال كاهل الشعب بالضرائب والديون، حتى تشغلهم عن أمور أكبر تحاك في الخفاء، وبالتالي تجعل من هذه الفئات

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص33.

خاضغة تابعة مطأطئة الرأس، في بحث دائم عن تحقيق الاكتفاء الذاتي، وفي حال عجزت عن تسديد المستحقات تلجأ إلى صراعات وشجارات كبرى كثيرا ما تنتهي بحروب مدمرة، وليس هذا الصنيع سوى تفريغ وانعكاس لردة فعلها الحاقدة على الحاكم، والطبقات البرجوازية التي تتنعم بخيراتها.

ينقلنا السارد في موضع مغاير إلى قضية أخرى، اجتماعية اقتصادية يعرض تفاصيلها وكيفية استشرائها في الوطن، ألا وهي استغلال التجار للأزمة واحتكارهم للسلع والمنتجات، مقابل زيادة الأسعار، بحثا عن الربح السريع والاغتناء بأقصر الطرق، فيشير إلى أن الأسواق قد أسهمت بمحلاتها "الكبرى المختصّة ببيع الموادّ الغذائية والألبسة المستوردة بأثمان مدعّمة، وكذا مؤسّسات بيع موادّ البناء، في غرس ذهنية كراهية العمل. تعلّم الناس بسرعة كيف يَغتنون بأقصر السبل وأبسطها. يقف الشخص ساعة في طابور، يشتري سلعة بمائة دينار، يخرج إلى أوّل شارع ويبيعها بضعف ثمنها. اليوم يشتري بمائة دينار، وغدا بمائتين، وبَعد غد بألف. من علب الطماطم المُصبَّرة ودلاء الزيت إلى الإسمنت وموادّ البناء الأخرى. هكذا، في عقد واحد، هجر الناس العمل في المزارع والمصانع، وامتهنوا البيع والشراء المربح. شَدْ مَدْ. لا عقود تُبرَم ولا ضرائب تُدفَع. بعد مدّة، انتبه موظّفو هذه المؤسّسات العمومية إلى الأرباح الهائلة التي يمكن أن يجنوها هم أيضًا. فبدأ الاحتكار والتخزين والتواطؤ مع البائعين... مغارة عليّ بابا، ولكن دون حرّاس، أو بالأحرى حرّاسها تحوّلوا إلى لصوص لخيراتها. هكذا ظهر المفتاح السحري الذي يركض خلفه الجميع: «الشْكَارَة»، كيس أو ظرف من النقود يكمّم الأفواه ويفتح جميع الأبواب المقفولة"[1].

استهدف المقطع بدقة الممارسات الخفية اللاقانونية التي تفضح فساد المجتمع وازدواجية أفراده الذين يعيشون في عوالم موازية، في ظل غياب الرقابة، وقد أخذنا السارد بالتحديد إلى هذه

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص23.

المناطق المفتوحة؛ أي الأسواق بوصفها فضاءات عامة مغيّبة، تلتقي فيها جميع الفئات، وتتصرف بحسب طبيعتها وبعفويتها لغياب الرقيب، من أجل أن نرى بعين الروائي وبعين شخصياته الحقيقة كما هي في واقع مجتمع الراوية، الذي أظهر لنا في الأخير بأن جميع الأصوات التي حواها محمّلة بمقاصد براغماتية متباينة الطريقة، لكنها ذات هدف واحد هو خدمة أغراضها الشخصية، وزيادة نسب أرباحها ويعكس هذا الفعل أنانيتها وحبها للتملك، وتوجهاتها الإيديولوجية وأفكارها التي تشير إلى نزعة الاستغلال الدفينة، وتواطُئِها لنهب خيرات البلد، سعيا وراء المادة التي أسقطت الكثير في أوحال لا خلاص منها، بل إن منها من حاولت شراء صمت بعض أجهزة السلطة مقابل تقديم خدمات لهم.

ومن الفئات الانتهازية التي استغلت نفوذها وقوتها لفرض سيطرتها على من هم أضعف منها نجد صوت الشرطة الممثل في فاتح وصديقيه، مقابل الفئة المتضررة من فعلهم المتمثلة في صوت الجماعة التي تعرضت للسطو من قبلهم، ثم صوت الإرهابي عبد الحميد الذي حاول مع أخيه عبدالكريم الصائغ تقديم شكوى ثم تراجعا، لانتماء السارقين لقطاع الشرطة، وعدم وجود دليل مادي يدينهم من قبلهما، بل إن دليل الإدانة لصيق بالصائغ الذي يملك في محله كمية هائلة من المجوهرات المسروقة، يتحدث عبد الحميد قائلا للمحامي: "الشرطيَّين ومعهما فاتح هم اللصوص الفعليون. اقترحْت على كريم أن يذهب إلى محافظ الشرطة ويحكي له ما وقع. ولكن بعد الأخذ والردّ، اقتنعنا بعدم جدوى مثل هذا المسعى. ثلاثة شرطيين سيتحالفون ضدّه. أقوالهم ضدّ أقوالنا. زيادةً على أنّ المجوهرات التي بحوزة صندوق أخي دليل مادّي ثابت ضدّه. مصيبة حقيرة وَقَعْنا فيها ولا نعرف كيف نفكّ خيوطها"[1].

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص118.

يأخذ هذا الخطاب حيزا نصيا يمتد إلى أكثر من صفحة، يفصّل في قضية السطو الغريبة النادرة التي قام بها رجال الشرطة، الأمر الذي أدى إلى استغراب المحامي الموكلة له مهمة الدفاع عن القضية، التي تستلزم فضح تجاوزات هذا الجهاز الفاسد، بقوله إن: "تحالف جماعة من رجال الشرطة على تكوين عصابة لصوص للسطو على المنازل عصيّة على التصديق. هذا ليس لأنني أعتبر رجال الشرطة مثاليين في السهر على احترام وتطبيق القوانين، أغلبهم من الشبّان المتمردين المشاكسين، الذين لا يتردّدون عن خوض مغامرات قد تؤدّي بهم إلى التهلكة. وهُم يعرفون سلفًا أن سلك الشرطة مهنة متاعب وقد يتركون في غِمارها جلودهم. بعيدة عنّي هذه الفكرة بُعد الأرض عن السماء. وإنما الشائع بين رجال هذه الفئة اكتساب المال بطرق أخرى مثل ابتزاز أصحاب شاحنات نقل البضائع والحافلات الخاصّة، والطاكسيات السرّية، أو تقديم خدمات بالمقابل مثل إرجاع رخص السياقة التي يسحبها زملاؤهم عند ارتكاب المخالفات. قد يذهب بعضهم إلى حماية تجّار المخدرات البارونات منهم أو مسوِّقي الكمّيات الصغيرة للمستهلكين، مقابل عمولة قارّة. أمّا السطو على المنازل فإنّه فعل نادر، لم أسمع بمثله من قبل"[1].

وهذا دليل قاطع على همجية وتجاوز حدود هذا الجهاز لصلاحيته، وعدم تأديته لواجباته المتمثلة في الدفاع عن المستضعفين، ومكافحة الشغب، هي إذن صورة توضح بصدق انقلاب الموازين وتلاشي القيم والمبادئ والإنسانية، أمام إغراءات المادة، واستشراء الفساد، والفوضى العارمة في البلاد التي اختلط فيها الحابل بالنابل، الضحية/ الجلاد، كل هذه العوامل أسهمت في تشكيل إنسان الأزمة والنكبة غير السوي، المضطرب والعنيف، الباحث عن حقه المسلوب –على حساب غيره– وهويته الضائعة التي أدرك معناها إبان فقدانه لها، وإحساسه بالضياع واللاجدوى، فلطالما أقلق سؤال الهوية "الإنسان العربي نتيجة احتكاكه بالآخر، الذي سبقه حضاريا، وبدأ يهدّد

[1] المصدر نفسه، ص 125.

وجوده حين زحف إلى الشرق مستعمرا. إذ إن المرء لا يدرك أهمية هويته، إلا في لحظة مأزومة، يواجه فيها المختلف، عندئذ يرتد إلى مكوناته الأصلية، التي تمنحه الإحساس بوجوده، أي بتميزه واختلافه عن الآخر، فيحس بضرورة الحفاظ على هذه المكونات، مهما كانت التحديات! إذ كلما احتدت المواجهة مع الغير، زاد المرء تمسكا بمكونات هويته وخصوصيته، حتى تكاد تصبح أناه وهذه المكونات شيئا واحدا!"[1]، لكنها هنا في النص هوية مقلوبة مسلوبة لا منتمية، مؤسسة على الخراب والكثير من الأحقاد المتأصلة، واللاوعي الذي أسهم في خلق بيئة من الهويات المغتربة غذتها الأفكار السلبية والإيديولوجيات المتصارعة حول السلطة.

[1] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، الكويت،ع389، مارس 2013، ص13.

ثالثا- الصوت المضاد: من هاجس التغيير إلى واقع التغييب:

1- صوت الإسلاموي المتطرّف ومحاولة تقويض مركزية السلطة:

جاء هذا الصوت المضاد ليواجه السلطة ويفتك منها الحكم، ردا على الأساليب التي تتّبعها ضد الهامش أو المعارضة، محاولا ترجيح الكفة لصالحه، ليؤكد لنا عبر خطاباته، وبعد ذلك أفعاله أن "كل خطاب في الهيمنة يقابله آخر في الرفض، وكل توجّه شمولي كلي يدفع تلقائيا إلى ظهور هوامش كانت ساكنة حركها المد الجارف لنقول إنها موجودة وتبتكر لنفسها خطابا مصاحبا في الإفصاح والمعارضة"[1].

لعل أبرز من مثّل الصوت المضاد في النص -بخطاباته وأفعاله المختلفة الأهداف والمواقف والمبادئ- مجموعة من الجماعات الإسلامية المعتدلة، وأخرى متطرّفة مسلّحة، حاولت جميعا تأسيس خلافة إسلامية يسود فيها العدل والمساواة، وفق المنهج الإسلامي المعتدل، وفي سعيها لتحقيق مبتغاها انقسمت إلى فئات مختلفة، تعدّدت أساليبها التي كانت في أغلبها عبارة عن رد فعل عنيف ضد ممارسات النظام.

معلوم أن الأصولية ومهما اختلفت وتفرعت إلا أنها تحمل جميعا شعاراً واحداً هو تطبيق الشريعة، بوصفه هدفا استراتيجيا يمكّنها من لمّ شتاتها إن افترقت ومن استجماع قواها إن ضعفت، رغم تباين كيفيات الوصول إلى هدفها، فمنها جناح يدعو إلى التعجيل بالاستيلاء على السلطة، مبرّراً مسعاه بمناسبة الظروف، وبأن أيّ تأخر أو تماطل من شأنه أن يمكّن السلطة من مراجعة مواقعها وامتصاص غضب الجماهير المهيأة للتمرد والثورة، وقد يمنح للرأي العام فرصة الحكم على أنصار تطبيق الشريعة بأنهم يهادنون الطغاة، وقد يتهمونهم أيضاً بالانتهازية والجري وراء المصالح

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ص18.

الخاصة ومنها جناح يوصف عادة بالاعتدال، وهو يتبنى سياسة التدرّج بدل التسرّع، ويبرر سياسته بعدم مناسبة الظروف للتغلب على مؤسسات عسكرية متفوقة عدّة وعدداً، وحتى في حالة ما إذا استطاع أنصار الشريعة الوصول إلى الحكم، فإن الأوضاع قد بلغت درجة من الفساد يصعب معها على سلطة "إسلامية" مواجهتها جميعاً، أو تتمكن من حل المشاكل الاجتماعية بما يرضي الشعب، وحينئذ ستوجّه أصابع الاتهام إلى "المسلمين" وإلى الشريعة ذاتها وربما إلى الإسلام عامة[1].

وهو بالذات ما حدث، فقد أخفت هذه الأصوات المضادة بتوجهاتها نواياها في الظفر بالحكم وراء مقاومتها ومواجهتها العديدة للسلطة، بغية إحكام قبضتها الحديدية الاستبدادية، لنشر أفكارها المتطرفة وتعصّبها الديني الذي تتوسل به لكسب التأييد واستعطاف وإقناع العامة، لإظهار نبلها وشفافيتها وتمسّكها بالجذور الدينية، مُستغلّة محنة الشعب وقلة حيلته، وموسّعة الشرخ الذي حدث بينهما والتصدّع –فالشعب فقد ثقته فيها بسبب تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية– للسّيطرة عليه والتّحكم في مصيره، فنكّلت به ومارست عليه شتى أنواع العنف الذي بقيت آثاره النّفسية إلى يومنا هذا، متخذة لنفسها حق التكفير والإذلال والإستبعاد، رافضة الإنصات للطرف الآخر، الذي لا ترى بضرورة التَحاور معه؛ لأنَها تؤمن بأفكارها ومعتقداتها فقط، ويزداد رفضها للآخر كلّما شعرت بتحدّيه لها، وتمرّده على نظامها ومبادئها وقوانينها التي سطرتها.

ولعل هذا ما جعل محافظ الشرطة يعترف بحجم الضرر الذي خلفته الجماعة الإرهابية، مصوِّرا فظاعة المشهد الدموي الذي راح ضحيته ستة أعوان من الشرطة، اعترضوا طريقهم أثناء نقلهم لمجموعة من المساجين الإرهابيين بغية محاكمتهم، بقوله: "ما رأيته ليس ديكورًا أبدًا. تصوّر... جثث عارية في وضعيات مخزية، مجرّدة من ملابسها الرسمية، ومن أسلحتها، سرقها

[1] ينظر: عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، ص104.

أولاد الحرام للتمويه بها في الحواجز المزيفة والمداهمات الليلية. أغلبهم مذبوحون ومطعونون بوحشية تدمي القلب. تكاد الرؤوس تنفصل عن الأجساد. الظاهر أنّ الكثير منهم لم يموتوا بالرصاص، فقام المتوحشون بالإجهاز عليهم بالخناجر. لحسن الحظ أنّ رجال المطافئ وصلوا قبل أنْ تلتهب النار كلية في الشاحنة، فأطفأوا الحريق وأنقذوا الجثث من التفحّم... لم تستدرجني الصدفة إلى مشاهدة منظر أبشع مما رأيت. ما هو حجم الحقد الساكن بداخل نفوس هؤلاء كي يجهزوا على المجروحين بتلك الوحشية؟ كان المسلمون الأوائل حسبما نعرف، وقبل صدور قوانين الحرب في العصر الحديث، يحافظون على حقوق الأسرى بحسن المعاملة وتلبية حاجاتهم الأولية. فعلى أيّ قوانين يستند هؤلاء لتبرير تصرفهم؟ وحدهم اللصوص الجبناء يقومون بتصفية الجرحى من الشرطة أو من غيرهم كي لا تكتشف هويتهم. أما هؤلاء، فيقولون إنّهم يطمحون إلى إقامة خلافة إسلامية. فأي خلافة هذه التي تُبنى على أنقاض مثل هذه الجرائم"[1] فأعمالهم الإجرامية تضاهي الأساليب القمعية الاستعمارية الوحشية.

إن المكانة التي اصطنعتها هذه الجماعة لم تأت من فراغ، بل ارتكنت إلى أسس ثابتة في البداية، استطاع من خلالها التيار الإسلامي حشد عدد كبير من الدعاة وأئمة المساجد، فأضحت كلمته مسموعة وسطهم؛ لأنهم يرون فيهم صورة المصلح المرشد القائم الداعي إلى وضع أفضل، لكن الأمور اتخذت منحى آخر فنشب بعد ذلك صدام بين الجيش والجبهة الإسلامية للإنقاذ، مما أدى إلى تشتت المجتمع الجزائري، وخلق هوة ساهمت بتفريغ وتحريض الإرهاب الذي ضرب بقوة صفوف أبناء الفئات الشعبية التي كانت القاعدة الاجتماعية والسياسية لهذه الحركات[2] فتحول الصراع السياسي إلى صراع دموي، متخذا من العنف وسيلة مقصودة لبث الخوف، لإجبار السلطة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص52.

[2] ينظر: فائزة لحياني، حضور العشرية السوداء في الرواية الجزائرية، نماذج مختارة، مجلة العروبة، مج2،ع4 2021، ص45.

وكل معارض على الخضوع لقرارتهم، في ظل هيمنة الإرهاب؛ أي "التهديد باستخدام العنف المفرط ضد أي شخص أو ضد الممتلكات، بهدف الدفع قدما بتوجه سياسي أو ديني أو إيديولوجي"[1] بالقوة دفاعا عن مصالحها، وفي هذا إدانة للطرف الآخر؛ أي النظام الذي كان وراء تدهور الأوضاع من منظورها، كونه السبب في كل ما جرى، والمسؤول عن الفساد والفوضى، وفي مقابل ذلك نجد السلطة تدين الفكر الإخواني الإسلاموي المتطرف، وتسعى إلى التضييق عنه.

برز صوت المعارضة كرؤية إيديولوجية أحادية مغلقة، ذات توجه إسلاموي سياسي متطرّف، متعدد الطرائق والأساليب، يرى أنه على حق وغيره على باطل، وهو وحده من يمتلك شرعية الحكم، وتسيير البلاد وفق نهجه الإسلامي الذي سنّ معالمه، ورسم حدوده من منظوره الخاص، الذي يقمع كذلك المعارض ويحاسب المرتد، ويقهر كل من يخالفه في الرأي والموقف والفعل، في ظل المعطيات السّياسية الجديدة التي أججها وزاد من حدّتها الوضع المتردي –نهاية الثمانينيات والتسعينيات– فوقفت لتعارض إيديولوجية السّلطة وتطرح أزمة الدّيمقراطية، والتّجاوزات الاجتماعية التي يخفيها خطابها الاشتراكي[2]، ومن أبرز الأصوات التي عبرت عن الخطاب المضاد المناهض للسلطة نجد:

–**الأمير عبد الجبار**: وهو القائد الذي يسيّر هذه الجماعة، وتوكل له مهمة إصدار القوانين والقرارات، وقبول أو رفض أي منتسب إلى جماعته، وقد تمّ تقديم هذه الشخصية ووصف مظهرها الفيزيولوجي وتركيبتها النفسية بشكل دقيق، دون أن ننسى دلالة الاسم الذي ارتبط بالتوجه الإسلامي، تأكيدا على قربها من الدين، الذي يعتبرونه مبدأ أساسيا يبررون به أفعالهم وتطرفهم،

[1] تشارلز تاونزند، الإرهاب مقدمة قصيرة جدا، تر: محمد سعد طنطاوي، مراجعة: هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014، ص9.

[2] ينظر: علال سنقوقة: المتخيّل والسّلطة، ص63.

الذي بدا واضحا من خلال ملفوظاتهم التي تؤكد غلظتهم وتعصبهم، وفهمهم المحرف والمغالي، وقد ارتبطت أغلب أسماء هذه الجماعة بالدين بوصفه سمة دالة على الانتماء، يسهم في تحديد الشخصية وجعلها معروفة، واضحة الملامح للآخر سواء شكلا أو مضمونا، فالشخصية عبارة عن "دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلاّ عندما يكون النّص الحكائي قد بلغ نهايته"[1]؛ أي أنها تمتلئ تدريجيا حتى تكتمل صورتها، ولهذا تعدّ الشخصيات مدخلا لفهم أي نص، فإلى جانب كونها تقوم بأفعال وسلوكات معينة تساهم في تفعيل السرد وتخصيبه، فإنها كذلك تمثّل تصوّرات ووجهات نظر للأشياء والعلاقات والحياة[2] تختزل صفاتها وتوضح مستوى وعيها.

يعمل الروائي على توخي التناسب بين شخصياته ومسمّياتها، حتى يتحقق في النصّ التجانس والمصداقية، فلا يسمّي (الأمين) مثلاً بـ (الخائن)، ولا (الكذاب) بـ (الصادق) إلا إذا أراد (المفارقة)، وخاصة في الأعمال التي تتطلب ذلك، وبالتحديد المتعلقة بالكشف عن الواقع وإعادة كتابة التاريخ، غير أن هذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة، لأن الاسم علامة لغوية، وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية مجانسة لأبطاله، فقد يطلق عليها ألقاباً مهنية مثل: الأستاذ، والمعلم، والفلاح... أو يُعيّنهم بالقرابة مثل: الأب، والأم، والعم... أو ينسبهم إلى مواطنهم، أو يطلق عليهم سمات وصفية تميزهم مثل: الأمير، والشيخ، والتاجر[3]، وبالعودة إلى اسم عبد الجبار والبحث في دلالته، نجد أنه مركب

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.

[2] ينظر: عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص122.

[3] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 18.

إضافي: والجبار: هو **الله تعالى العظيم، القوي، ذو الجلال والإكرام**. ومن صفاته: المتسلَّط، المتكبِّر، العاتي، القاهر.

أما عن الوصف الجسدي فقد صوّر الروائي شكل عبد الجبار الخارجي، ووصفه بأنه طويل وضخم البنية الجسدية، إضافة إلى تركيزه على توجّهه الديني، كما أشار إلى ذلك نبيل في أحد المواضع، معرفا به وبنشاطه قائلا: "كان يأتي من حين لآخر ليلقي دروسًا دينية في مسجد النور. فكان ياسين هو الذي يستقبله ويُصرّ على ملازمته طوال مدّة مكوثه بيننا. ولا يتوقّف عن طرح الأسئلة حول الدين والسياسة وأشياء أخرى أستغرب من أين يأتي بها. كان عبد الجبّار يفرض الاحترام والهيبة بقامته المديدة ولحيته الكثّة المصبوغة بالحنّاء وعباءته الناصعة البياض"[1]، فكل هذه السمات أكسبته هالة جعلته يحظى بمكانة مرموقة لدى العامة، ولدى الجماعة التي تتبعه، وترى بأنه خير خلف لخير سلف.

إضافة إلى منهج الجماعة الإسلامية وشكلها، نجد في المقابل اللباس بوصفه عنصرا ورمزا غير لغوي، يعلّمنا الحقائق أو يطمسها علينا، بل يفعل الشيئين معا، يخفي ويستر، وفي الوقت ذاته يكشف ويعلن، إنه يستر ما يجب ستره من الجسد، لكنه يعلن في الوقت ذاته عن اللابس، عن وجنسه وبلده وطبقته وعن زمنه قديما أو حديثا وعن وقته شتاء أو صيفا، مثلما ينّم عن ثقافته وحالته المادية والاجتماعية، وقد يستعمل للإيهام بذلك كله، ويكون حينئذ مجازا أو كتابة أو خدعة أو نكتة[2]، من أجل تمويه الطرف الآخر لإخفاء هوية المتطرف.

مثّل اللباس علامة إيديولوجية متفلّتة ومُراوغة، وسمة خاصة تنفرد بها عمن سواها، توحي بالرهبة والوقار مختزلة في ذلك التوجّه الديني الذي ميّز الفئة الإسلاموية، كما تشير إلى القوة

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص186.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ص99.

والتمسك بالأصالة، لكن كل هذا عبارة عن علامة مزيفة تختبئ وتخفي وراءها وجوها أكثر بشاعة، وتطرفا وازدواجية، يستعطفون به الفئات الهشة لكسب التأييد على أكبر نطاق، وهذا ما كشف عنه الملفوظ الآتي الصادر عن شخصية ثانوية، حين صرحت منتقدة سلوك الجماعات المتطرفة بقولها: "زوجي عبد القادر هو الذي جرَب وخالط الناس، يقول بأنهم يمارسون السياسة، ويتستَرون تحت غطاء الدين"[1] لإيهام الناس بالاعتدال والوسطية.

ولم تسلم من هذه النظرة حتى بعض الفئات المثقفة –مثل زوجة رشيد– إذ أضحى كل من يرتدي قميصا أو ملتحٍ، يوحي بالاعتدال والتمسك بالدين ظاهريا، رغم أن أفعال الجماعة المتطرفة تؤكد ازدواجية شخصياتهم التي تعارض مبادئهم وتزيف حقيقتهم، لتطبع في الآخر شعورا بالأمان تجاههم، ثم تمارس سياستها بطريقة متوارية مخاتلة تفرض سلطتها وتمرّر خطاباتها، ولعل النظرة المتمثلة في نقاء الجماعة المتطرفة قد كانت سائدة نسبيا، بين العامة وحتى الخاصة، وهذا ما سعى رشيد إلى تصحيحه، مُنتقدا زوجته بطريقة غير مباشرة تبرز سطحيتها بقوله: "زوجتي المسكينة تنخدع كثيرا بالمظهر، منذ أن أصبحت تصلَي أصبح جميع من يرتدي عباءة وشاشية ملكا في عيونها"[2]، فالمظهر الإسلامي كما هو شائع، يرمز إلى الاعتدال والوسطية ويسهم في خلق نوع من الأمان الذي يُطَمْئن الطرف الآخر الملتزم، كونه صورة مباشرة ظاهرة تمكّن الرائي من الحكم على المرئي، فاللباس هنا عبارة عن "صورة حية مثل التلفزيون في تأثيرها وفي دلالاتها وهي تدل دلالة إيجابية مثلما تدل دلالة سلبية"[3] تجعل المشاهِد يرسم صورة عن المشاهَد انطلاقا من بعض

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص92.

[3] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2005 ص100.

المعطيات الظاهرية التي تشكّل انطباعات أولية قد تمكّنه من معرفة التوجه، السن، الثقافة، المعتقد، الوضع المادي.

ولو بحثنا أكثر في خطابات الشخصيات المنتمية إلى هذه الجماعة، نجد على رأسها مرة أخرى القائد عبد الجبار الذي اتّسم بالتخطيط وبالقوة، وبسرعة بديهته، وخطابه الإقناعي مع الأدلة المثبتة والشهود، لهذا حاول الجميع الالتزام بأوامره، وإنجاز المهمّات المطلوبة على أكمل وجه ودون نقاش، كما جاء في الملفوظ الآتي الذي خاطب فيه المحامي بقوله: "دعوناك لنعرّفك على الحقيقة، الحقيقة كما يحبّها الله ورسوله الكريم، صلّى الله عليه وسلّم، وليس كما يزيّفها ويلفقها الطغاة من أهل الشرطة والجيش، الذين ستحرقهم نار جهنّم والعياذ بالله. نحن دعاة خير ولا نحبّ العنف. ولكن السلطة الطاغية هي التي أجبرتنا على استخدامه ورفع السلاح في وجهها. وهذا دفاع شرعي عن النفس. والبادئ أظلم"[1].

بدا تطرف هذه الجماعة واضحا على مستوى لغتها الفظة العنيفة، وسلوكها وفكرها الذي يغيب فيه المنطق، فغلب عليها الاندفاع والرغبة في الانتقام، محاولة منها تغيير الوضع ولو عبر التخريب والهدم، فغرست في المنتمين إليها أفكارا هدامة ومعتقدات خاطئة تتعارض مع معطيات الإسلام الذي تتخذه شعارا، بقولها: (عليها نحيا وعليها نموت: الشريعة، الشريعة... لا دستور لا ميثاق: القرآن، القرآن...)[2]، محاولة العودة بالمجتمع الجزائري إلى الجذور الإسلامية، ونسف منجزات النظام الذي لا تعترف بشرعيته وأهليته في قيادة البلاد.

ترى هذه الجماعة أنها على صواب ومعتدلة، كونها تجمع بين الحق والخير، والشدة واللين والعدل، تلك هي رؤيتها لذاتها بعينها وصورتها عن نفسها وعن الآخر الذي ترغب في إطلاعه

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص140.

على شفافيتها، ولهذا يصبح الإرهابي من منظورها نموذجا مزدوج الشخصية يجمع بين المتناقضات فهو "شخص نبيل ومروع ومثير للإعجاب بدرجة لا تقاوم؛ إذ إنه يجمع في طيَات نفسه سمتين من سمات السمو الإنساني: الشهادة والبطولة. فمنذ اليوم الذي يقسم فيه من أعماق قلبه بتحرير الشعب والبلاد يعلم أنه وهب نفسه للموت. فيمضي قدما لملاقاة الموت بلا خوف، وربما يموت دون أن تطرف له عين... كمحارب اعتاد على مواجهة الموت"[1].

تلك هي الصورة الطوباوية التي رسموها عن أنفسهم، وأقنعوا بها الآخر، وكل من ينضم إليهم أو يقترب منهم، كما يبرز ذلك ملفوظ عبد الجبار الذي يسترسل مع المحامي، ويروي قصصا حدثت له مع الشرطة والتضييق الذي تعرض له، حين تم نفيه لأقاصي الصحراء بقوله: "لست هنا لأحكي عن نفسي لأنني سلّمتها قربانًا لبارئها الجبّار، ولم تعد متع الدنيا تثير في نفسي أدنى رغبة. كلُّ شغلي هو كيف أعيد الاعتبار إلى هذه الأمّة الجريحة التي يتحكّم في رقابها طغاة زنادقة لا مكان لهم إلا في جهنّم والعياذ بالله" [2]، فيدّعي هنا أنه يقدّم هو وجماعته أنفسهم قربانا، من أجل تحرير البلد من هيمنة السلطة المتجبرة التي همشت الجميع، وأسهمت في قلب وتردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، التي جرفت البلد إلى الهاوية.

وقد أدت العلاقة المتوترة بين الجبهة الإسلامية وقيادة الجيش إلى مضاعفات خطيرة لاحقا لعبت فيها الشعارات الإسلامية دورا كبيرا في دق جرس الإنذار، أمام قيادة الجيش وقوى سياسية واجتماعية أخرى. (فلا دستور إلا القرآن) هو الشعار الذي ترجم بأنه إلغاء للدستور المدني للبلاد الشورى فقط في مقابل ديمقراطية الكفر. ترجمت على أن الإسلاميين سوف يستعملون الديمقراطية لمرة واحدة فقط لكنهم سيدمرونها بعد ذلك ومن ثم الحكم بطريقتهم. أما أحاديثهم عن ضرورة

---

[1] تشارلز تاونزند، الإرهاب مقدمة قصيرة جدا، تر: محمد سعد طنطاوي، ص 35.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص113.

محاسبة الوزارء والضباط وكافة المختلسين والسارقين فقد أضفت شحنة من الرعب واستعدادا لمعركة فاصلة[1] طاحنة، تكون الغلبة فيها للأقوى.

ولا تقتصر هذه النظرة على الجماعة المتطرفة بل إن الأمر يتعداها، وإن بنسب متفاوتة فالملاحظ "في المجتمع العربي الإسلامي أن المؤمن يفسر دينه حسب أوضاعه الخاصة فيهمل بعض جوانبه ويشدد على البعض الآخر... فالطبقة التي ينتمي إليها الفرد في مجتمعنا العربي الإسلامي تحدد درجة كبيرة طريقة فهم المؤمن لدينه وتفسيره لأوضاعه، ففي الوقت الذي نجد فيه الطبقات الغنية المثقفة في مجتمعنا تفسر الدين الرسمي على ضوء مصالحها وتعزيزا لمكانتها، تلجأ الطبقات المحرومة إلى الدين الشعبي بحثا عن حلول لمشاكلها اليومية الاقتصادية والنفسية. من هنا نجد كثرة قبور الأولياء والمزارات والزوايا والطرق الصوفية التي انتشرت انتشارا واسعا في المجتمع العربي التقليدي والمعاصر نتيجة لحاجات اجتماعية اقتضت الاندماج في جماعات منظمة تمكّن أعضاؤها من تجاوز عجزهم"[2] بتفكيك السلطة.

استطاع الروائي إبراز سلبيات كل طرف، بالاشتغال على الاختلاف /الصراع / الخلاف الذي أجج الأزمة بين السلطة والجماعات المتطرفة، ففضح كل صوت منهما آلاعيب الآخر، وكسر مركزيته، بمناهضة خطاباته ومواجهته، فأعطى لكل منهما معجما خاصا به، يصطبغ بصبغة الشخصية المتكلمة، وطبيعتها وبيئتها وثقافتها وطبقتها الإجتماعية، جعل صوتها مختلفا عن معجم أي صوت آخر معادي، الأمر الذي أسهم في فتح المجال أمام الأصوات الخافتة كي تعبر عن نفسها بعيدا عن الصوت الواحد والرؤية الأحادية، ذلك أن "الرؤية، أو الدلالة التي يحققها

---

[1] ينظر: حاتم رشيد، الأزمة الجزائرية .. إلى أين، دار سندباد للنشر. عمان –الأردن، دط، 1999، ص38.

[2] غالي شكري، أقنعة الإرهاب، البحث عن علمانية جديدة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة– باريس ط1، 1990، ص28.

الخطاب الروائي لا تكمن في الموضوع السياسي أو الاجتماعي المباشر، في هذا الخطاب فحسب، فالسياسي أو الاجتماعي، هو أحد حقول الرؤية أو الدلالة، وليس كل حقولها. فهي قد تتبدى في قصة حب أو في نمط علاقة بالطبيعة، أو في نمط علاقة شخصية، أو أسرية، أو في نمط حياة فردية... الخ. إنها ذلك المؤثر الناتج عن مجموع الخطاب"[1].

ولعل هذا ما اشتغلت عليه الرواية كثيرا، حيث تم تمرير العديد من الأفكار من خلال عرض مجموعة من القصص الهامشية، التي أبرزت توجه وفكر ورؤية كل صوت، ولنأخذ على سبيل المثال الملفوظ الآتي لوالدة عبد الجبار: "لم أفهم ما هو الإسلام الذي يريده أصحاب بولَحْية. نحن مُسلمون منذ وُلدنا. لا أحد منعنا من الصلاة، ولا من الصوم، ولا من الحجّ. بل أنا ممنونة للدَولة التي منَحت لنا، زوجي وأنا، حجّة مجّانية. فلولاها لما تمكّنّا أبدًا من زيارة البقاع المقدّسة، والتبرّك بمقام نبيّنا محمد صلى الله عليه وسلّم...ما أفهمه هو أنّ الذي يريد أن يكون مسلمًا، عليه أن يلتزم بالفروض الخمسة ويبتعد عن ارتكاب الحرام. ولا أظنّ مؤمنًا لا يفرق بين الحلال والحرام"[2].

تتخفى وراء ملفوظ الأم العلاقة الأسرية المفككة، التي أصبحت بمثابة محضنا لصراع الأضداد فالكل يواجه بعضه بعضا، بدءا من أصغر بنية في المجتمع؛ العائلة وانتهاء إلى الشعب والسلطة والجماعات المتطرفة التي لا تعترف بأي أحد.

وقد قامت فلسفة أصواتها على التنافر الصراع، القوة، والولاء للأمير، وتشترك في وعيها بشؤون البلد، وربما لهذا جاءت كلماتهم مشحونة بصوت ثوري يأبى التراجع، ويمجد المواجهة، صوت يفضح النظام العسكري والممارسات التجاوزية، سعيا لتحرير الإنسان من أغلال السلطة،

---

[1] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص61.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص189.

وتأسيس نظام عادل يحترم التعدد وحرية التعبير والفكر، كما تراه هي، ولو بطرق ملتوية تخفي إيديولوجيتهم وتوجههم السياسي، وهو نهج معلوم شائع يؤكد بأن ما "يجمع بين مختلف الحركات الإسلامية في الوطن أو في أي مكان في العالم أنها حركات سياسية وليست تيارات دينية كما تسمى عمدا لدى البعض. إن أفعالها وردود أفعالها الأساسية لا تخرج عن الدائرة السياسية. إن دعواتها إلى إلغاء الأحزاب والدستور، وتنظيراتها للعنف، واغتيالاتها الناجحة أو الفاشلة هي أعمال سياسية. وهذه الأعمال تصوغ في العمق وعلى السطح أحلام وطموحات فئات وقوى اجتماعية لها مصالح تجد في فكر الجماعات الإسلامية وسلوكها حصانتها الايديولوجية وكتيبتها الصدامية"[1]، مُتخذة من الجهاد ذريعة، مانحة إياه لبوس المقدس، الذي يبعده عن حقيقته المدنسة.

وقد استهدفت لأداء مهامها المتعلقة بالقتل، الفئات الشبابية بمختلف أعمارها ومستوياتها الثقافية، كياسين، وعبد الحميد، يوسف عياشي، نبيل، كونها جد متحمسة ولديها رغبة في التغيير والاكتشاف لخوض مغامرة جديدة تؤهلها للقيادة، وتكسبها في الأخير احترام الجميع كما كانت تعتقد فتغريها بالبطولة وتعزز الفحولة والقوة، بالنظر إلى التعبئة التي مورست عليها، من أجل استقطابها وضمها إلى صفها، كنبيل ورفاقه في الجامعة، فتصرفاتهم غير مدروسة متسرعة وليدة اللحظة دون تفكير في العواقب، وذلك ما لمسناه مع عبد الحميد الذي أقدم على قتل الشرطي القبائلي وترك زميله الآخر، الذي تسبب لاحقا في اغتيال أخيه عبد الكريم، وكل هذا من أجل إرضاء قائدهم عبد الجبار وامتثالا حسبه لتعليمات الدين الذي يأولونه حسب ما يخدم مصالحهم، فالقتل بالنسبة إليهم نوع من التطهير، يسمح بالفوز أو الظفر بالجنة حسب معتقدات مشايخ الجماعة المتطرفة، فينال من خلاله العضو جزاءه ويعوض كل عقد النقص –التهميش والبؤس– التي عاشها بعد أدائه وتنفيذه للمهام المطلوبة منه على أكمل وجه، وقد أقنعتهم هذه الجماعة بقداسة الجهاد كما تراه،

[1] غالي شكري، أقنعة الإرهاب، البحث عن علمانية جديدة، ص39.

ويدل هذا الفعل على أن الدين قد استغِلَّ "أسوأ استغلال، ليقود شبابا أشعلوا حربا من دون إدراك لمقدماتها ولا لعواقبها فكان الجميع ضحية لسقوطهم في العدمية واللاعقلانية"[1] والغلو.

ومع وجود مؤيدين وناشطين ينتمون لهذه الحركة، هناك من التبس عليه الأمر بسبب تعدد مشاربها، وتنوع طرائقها بين الواجهة الدينية الظاهرة، والواجهة الإرهابية المضمرة، وربما لهذا فقدت مصداقيتها تدريجيا: "لم يعد الناس يعرفون كيف يُسَمّون الجماعات المسلّحة: إرهابيين؟ إسلاميين؟ مجاهدين؟ جماعة الفيس؟ جماعة الجيا؟ قتلة؟ مرتزقة؟ الناس البسطاء حائرون. في الأحياء الشعبية، شاعت تسمية بولحية نسبة إلى اللحى الكثّة التي اشتهر بها الإسلاميون غالبًا. البعض يسميهم الخاوة، تمامًا مثل مجاهدي حرب التحرير. كما شاعت لفظة «اصْحاب الجبل والمحشوشة». أما التسميات الرسمية التي تبثّها نشرات الأخبار عبر الإذاعة والتلفزة، فإنها متغيّرة متقلّبة حسب موازين القوى، من إرهابيين إلى قتلة ومرتزقة، لتنزع عنهم الشرعية الدينية. أما الجرائد المُستقلّة، فلها تسميات أخرى: الأصولية، الإسلاموية الراديكالية، الإرهاب الإسلاموي. يصرّ أصحاب هذه الجرائد على التأكيد على الطابع السياسي والأيديولوجي للجماعات المتمرّدة"[2]، كنوع من الرد المضاد الموازي على هذه الجماعة، ومحاولة تبشيع صورتها للرأي العام، وهو ما أحدث جدلا كبيرا في الأوساط العامة والخاصة، بسبب تعدد المنظورات وتشكل الوعي السياسي لديهم، تناسُبًا ومنطق تعدد الأصوات ومستوياتها الثقافية والفكرية التي تؤكد سمة التباين وتعدد الرؤى إذ "لا تتحصّل المعرفة البشرية الحقيقية في إنتاج لون واحد من الرؤية، واقتصاره على مواجهته لنفسه؛ ذلك أن اللون الواحد ينتج معرفة مبتورة، أو ناقصة في أحسن الأحوال. فالمعرفة الحقيقية

[1] حياة أم السعد، سردية الخوف في الرواية الجزائرية، ص 282.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص32.

ينتجها جدل الآراء، وصراعها الخلاّق؛ أي جدل السلب والإيجاب في القضايا مدار البحث، والخوض في كليهما معاً، سعياً إلى الحقيقة أو إلى المواقع الأكثر دنواً منها"[1].

تحمل أصوات الجماعات المتطرفة إيديولوجيات متباينة، ولكنها تلتقي في تمجيدها للاختلاف ووعيها بحقيقته، وهذا ما أبرزته توجهاتها، وما كشفت عنه ملفوظاتها التي أوحت بوجود تصادم ولا توافق إيديولوجي بين الطبقات المشكِّلة لبنية المجتمع الجزائري المفككة، والمكونة من الطبقة الحاكمة والطبقات المحكومة التي تنقسم إلى عدة شرائح متباينة متعددة التوجه والمعتقد والإيديولوجيا.

من أبرز أعمالهم التخريبية، الدالة بشكل واضح على رفضهم لسياسة الدولة، العنف والقتل الاغتصاب، الاختطاف، التدمير، وكل هذا لترويع وتخويف من يخالفها، فكثيرا ما كان الإرهابيون ينشطون في الأماكن المعزولة والجبال والقرى، لأنها بعيدة عن الرقابة حيث "يقيمون الحواجز في الطرق الفرعية المؤدّية إلى القرى الصغيرة، لابتزاز السكّان والبحث عن المجنّدين في الجيش خاصّة. منذ حوالى شهر، ذبحوا شابًّا في العشرين من العمر عاد إلى أهله بعد إنهاء الخدمة العسكرية. لقد سُرِّح من الجيش، أين سيذهب المسكين؟ قال شهود بأنّ الذي أخرجه من الحافلة شخص يعرفه جيّدًا ابن دشرته. بمجرّد أن رآه، صوّب محشوشته إلى صدره ... دافع الشابّ عن نفسه وقال إنّ رجال الدرك هم الذين أخذوه عنوة وإنه خرج نهائيًا من الجيش، ومع ذلك لم تنفع توسّلاته. صعد إرهابيون آخرون إلى الحافلة وأرغموا الشابّ على النزول، وأمروا السائق باستئناف السفر. بعد يومين وُجد الشاب مذبوحًا غير بعيد من ذلك المكان. لا يبعد عنا كثيرًا، سنصل إليه بعد ربع ساعة"[2]، استهدفت الجماعة المسلحة كل من ينتمي إلى السلطة والنظام دون استثناء،

[1] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص312.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص216، 217.

إضافة إلى من يخالفها من المدنيين، فاستعملت ضدهم شتى وسائل القمع والقتل، ولم ينج منها أحد التحق بالخدمة الوطنية رغم أنهم حماة الوطن.

تبدو وسيلة القمع المتّبعة من قبلها متأثرة بالنموذج الغربي المستعمر، ومقصودة جدا، بدليل أنّ "الأصولية الإسلامية يحرّكها الشعور بالنقص والحاجة إلى التعويض"[1] لاستعادة مكانتها، وفي سعيها لذلك حاولت بشتى الوسائل اتباع سياسية الآخر، لكسب الولاء والتأييد من قبل العامة، الذين ترهبهم سلوكياتها الوحشية، حيث إننا لا نذكر الإرهاب إلا وتتبادر إلى أذهاننا تلك المجاز، الصور البشعة لجثث القتلى، ومختلف مظاهر التدمير لهياكل الدولة، والحرق والنهب.

2- الإرهابي المتطرف المندفع:

يمثل هذا الصنف ياسين، وهو الذراع الأيمن للأمير قائد الجماعة الإرهابية، يتميز بذكائه وسرعة بديهته، وقوته وتأثيره الكبير في نبيل، طُرد ياسين من المدرسة بسبب تمرده على قوانينها وعدم قبوله الرضوخ لها، أو التنازل عن هويته المتمثلة في اللحية والقميص، ينتمي ياسين ذو البشرة السمراء الزنجي إلى عائلة بسيطة، عاش فقيرا مع أمه المطلقة التي انفصلت عن والده السكير، لهذا كان أكثر شدة وعنفا وحقدا على الآباء، وعلى كل من هو منحرف، أو متساهل مع الدين، وقد أوكلت له الجماعة الإرهابية مهمة قتل محافظ الشرطة، إضافة إلى تحريض نبيل على قتل والده رشيد فالقتل لديهم شرط أساسي لإثبات الولاء والانتساب ومن ثم الكفاءة، التي تمنحه شرف الانضمام للجماعة.

[1] خلدون الشمعة، المختلف والمؤتلف، تمثيلات المركز الغربي والهامش العربي وشيطنة الآخر، منشورات المتوسط إيطاليا، ط1، 2019، ص253.

يتساءل السارد في أحد المقاطع باحثا عن ملابسات قتل محافظ الشرطة، متقصيا تفاصيل وقسمات هوية القاتل المتصف بقصر القامة وسواد البشرة، فجمع حوله بعض المعلومات التي توحي بأنه هو، أي ياسين بقوله: "في تلك الليلة التي التقيت فيها بجماعة عبد الجبّار، خيُّل إليّ أن شخصًا بهذه الأوصاف كان يجلس على يمين عبد الجبّار، منكمشًا في سترة جلدية سوداء، وعلى رأسه «بوني» أسود اللون أيضًا. أتذكّر جيّدًا الآن، إنه هو. وحده بريق عينيه النفّاذتين في تلك الظلمة الشفافة يخون حضوره. لم ينطق بكلمة طوال جلسة اللقاء. كان يتحرّك من حين لآخر ليسوّي جلسته. يبدو أنه كان ضجرًا من طول الجلوس. ولاحظت أنّه قفز قفزة سِنَّوْر بمجرّد أن أعلن عبد الجبّار نهاية المقابلة. وكان أوّل من التحق بالخروج. هل هو ياسين صديق نبيل؟ أغلب الظن أنّه هو. يجب أن أتأكّد مع رشيد، لقد رآه مرّة. هل أبقى مكتوف اليدين أمام ما وقع؟ هل يبقى قاتل سي أحمد حرًّا طليقًا ليضيف إلى ضحيّته قائمة من الضحايا الأخرى؟"[1].

كان ياسين في المثال السابق متخفيا وسط الجماعة حاضر ولكنه شبه غائب، الأمر الذي يثبت بأن هذه الجماعة الظلامية لطالما نشطت في الخفاء، أين يخيم الليل والعتمة؛ أو في الأماكن النائية كالجبال والمنعرجات الخطيرة، حتى يسهل عليها الاختباء، رغم وجود صنف آخر يعمل في وضح النهار، فإذا "كان اقتران الذوات باللون والكلام دلالة على سلطة الحضور، وغواية المركز فإن في اقتران الآخرين بالظل والصمت إعلان لارتباطهم الدائم بعوالم الهامشي والغائب والمجرد وانصرافهم للمثول باعتبارهم مقابلا ضعيفا يكرس قوة الأصل، ويسهم في سطوته وإشعاعه"[2].

يدل الصمت في هذه الحالة على إلغاء الذات وهامشيتها/ ياسين، في حضرة المركز/ عبد الجبار، فياسين في المثال السابق أخفى شكله وهيأته متخذا من اللون الأسود الحيادي، الذي يوحي

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 222، 223.

[2] شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص17.

بالظلامية لباسا يتوارى خلفه، تناسبا مع سواد بشرته وشاشيته السوداء كذلك، دون النطق ولو بحرف واحد، يترقب وكأنه يخطط لشيء ما.

ولو بحثنا في شخصيته ومركباته النفسية نجد بأنه "يتيم الأب ولا يعرف ماذا يعني الأب عند أيّ شخص. تربّى مع أمّه فقط، ويكره أباه ويشتمه بأقذع الشتائم. قال لي مرارًا بأنّ أباه طلّق أمّه ولم يكن قد تجاوز الرابعة من عمره. أبوه أيضًا كان يسكر ويأتي إلى البيت ويضرب أمّه كل ليلة. حكت له أمّه كل شيء بعد أن كبر. لذلك بدأ يصلّي وهو صغير كي لا يصبح سكّيرًا مثل أبيه. قال ياسين بأنه سيتّصل بجماعة الإخوان من عنابة للبحث عنه، وبمجرّد معرفة عنوان إقامته، سيتكفّل شخصيًّا بتصفيته وبعثه إلى جهنّم بسرعة البرق. ياسين يستطيع قتل أبيه بلا أدنى تردّد. إنه حاقد عليه لأنّه رماه مع أمّه وهو صغير، وعاش فقيرًا ويتيمًا"[1].

فتنشئة ياسين وتركيبته الشخصية لم تكن سوية، حيث عاش محروما من والده، الذي تخلى عنه هو وأمه، الأمر الذي ولّد داخله حقدا دفينا وكراهية كبيرة تجاهه وتجاه المجتمع الذي لم يرحم ضعفه، فهو لم ير العطف ولم يعرف الأمان، عاش حياته مدافعا عن نفسه، يتحمل مسؤولية قراراته ومصيره، لذا كان شديد القسوة عنيفا، ناقما وحاقدا، صوّره الروائي بوصفه شخصا ذا ضمير ميت لا يتوانى في قتل أقرب الناس إليه بكل برودة أعصاب، ولاإنسانوية، ثائر ضد الجميع، يرى نفسه على حق، ولعل نظرته هذه نابعة من شعوره بالدونية التهميش والغربة فجل "المستبعدين أو المهمشين اجتماعيا لا يقدرون على الاندماج في المجتمع أو استيعاب حياته وقوانينه"[2]، بل يلجأون إلى الالتحاق بتنظيمات أكثر شراسة لطلب الحماية، تحت ضغط الفقر والحرمان.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص226.

[2] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، ص91.

إضافة إلى ياسين نجد كذلك عبد الحميد، الذي ينحدر من أسرة بسيطة، تم تقديمه كشخصية تابعة مطيعة للقائد عبد الجبار الذي لا يرفض له طلبا، أما من الناحية الجسدية فوصفه السارد في لقاء جمعه معه، بأنه شاب نحيف "بلحية لا تتجاوز أيامًا قليلة. رأسه حليق، عيناه غائرتان، أنفه طويل ومسنّن كأنف طائر كاسر. يرتدي سروالًا عسكريًا وسترة جلدية ويمسك فوق ركبتيه بندقية كلاشنيكوف"[1]، وفي هذا التوصيف الدقيق لملامحه وشكل لحيته، ومظهره المتمثل في اللباس العسكري –الذي تحصل عليه بعد قتله للشرطي– دليل على جدة التحاقه بهذه الجماعة، التي انضم إليها بغية تحسين صورة عائلته، جراء ما لحق بها من تدنيس، وطعن في مبادئها، لأن ابنها التاجر عبد الكريم متهم بالسرقة، لا بل أصبح أكبر سارق في منظورهم بقوله: "انْضمَمت إلى الجهاد لأُعلي من سمعتها الطيّبة، ولكن تهمة السطو على البيوت وسرقة مال ومجوهرات الناس دنّست عائلتنا في عيون أهل الحيّ. وأنا أريد بهذه الحكاية أن أعيد الاعتبار لسمعة أخي والعائلة، تغمّد الله روحه وأدخله فسيح جنانه"[2]، يبدو سبب الانضمام وجيها ومقنعا، كرد فعل ضد تجبّر الشرطة، الممثلة في فاتح وصديقيه الذين كانوا سببا مباشرا في تعرض حياة عبد الكريم للخطر، ومن ثم إلى الاغتيال.

وفي موضع آخر، يتحدث قائد الجماعة الإرهابية عبد الجبار مع المحامي بطريقة تثبت وتؤكد تبني القائد للأعضاء وتبعيتهم لهم، لا بل قوته في التحكم فيهم وتسيير شؤونهم من جهة، وتسليمهم لأنفسهم ورضوخهم له من جهة أخرى، سواء عن خوف أو عن قناعة تخلّصهم من وضعية المنبوذين في المجتمع، بقوله: "لا تشغل بالك بأخينا عبد الحميد. إنه من جنودنا، ونحن قد اخترنا طريقنا مدركين أننا إمّا منتصرون أو هالكون. ولكننا نريد منك أن تظهر للعيان جرائم

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص125.

الشرطة ضدّ الأبرياء. يقتلون ويعلّقون الجريمة بلحانا. أنت دافعت عن شيوخنا وقد عرفت الظلم الشنيع الذي تعرّضوا له والاتهامات الباطلة التي ألصقت بهم وهم اليوم يقبعون في غياهب السجن زورًا وبهتانًا. يمكن لنا أن نصدر بيانًا ونتهم فيه هؤلاء الزبانية بقتل عبد الكريم بوعبد الله، ولكن لا أحد سيصدّقنا. نَحن طرف في الصراع، وكل ما نقوله يُعتبر دعاية لنا وتشهيرًا بأعدائنا. أما أنت المحامي، حينما تقف في المحكمة وترافع بالأدلّة الدامغة، ستنقل الصحافة أقوالك، أقصد الصحافة العالمية وليس الأوراق الوسخة التي توزّع علينا كل صباح. آخر جريدة محترمة، تلك التي كان يوسف يشتغل بها، وقد تمّ منعها وتشميع مقرّها مباشرة بعد نشر المقال المذكور"[1].

يكشف ملفوظ عبد الجبار عن ثقته الكبيرة في المحامي، الذي أوكل له مهمة الدفاع عن الجماعة الإرهابية، كونها مظلومة لم تستطع أخذ حقها لا بالقوة أو لا باللين، خاصة بعد تعرّض أغلب الأعضاء إلى التضييق والقتل والسجن والتعذيب، أين كانت الجماعة في وضعية المغلوب لا الغالب، الذي أضعف حلقاتها واستهدفها في العمق، وحاول خلخلة كيانها، من قبل أجهزة السلطة الفاسدة، وخاصة جهاز الأمن العسكري والشرطة، وحتى الصحافة الرسمية التي واجهت صوت الصحافة المضادة المتمثلة في الجريدة التي كان يشتغل فيها يوسف عياشي، فحين انتهت كل الحلول التي لم تأت بنتيجة مرضية، حاولت هذه الجماعة التواطؤ مع المحامي لأجل فضح أجهزة السلطة وتعرية أنظمتها الفاسدة، وتوجيه التهم إليها، كل هذا من أجل إظهار الحق كما تراه هي.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص126.

3- الإسلاموي الجديد- الحلقة الأضعف في نظام السلطة المضادة:

يمثّل هذا النموذج نبيل، شاب معتدل من عائلة متعلمة مثقفة ميسورة الحال، والده موظف متقاعد شيوعي ملحد، متشبع بالثقافة الغربية، ووالدته مدرسة لغة انجليزية، وأخته فريدة تعمل في مخبر طبي بكندا، كان نبيل هادئا ومطيعا خجولا، متميزا في دارسته قبل أن يتعرّف على ياسين ويتم استدارجه إلى الجماعة الإرهابية، وقبل ذلك تأثره بأقاربه في القرية التي جرفتها موجة التدين الشكلي حسب قول والده: "آه يا نبيل... حطّمتني في كبري وأنا الذي اعتبرتك سندًا لي حينما تتدحرج بي الأيام. كنت دائمًا طفلًا خجولًا، لا تكثر الكلام، بخلاف أختك الكبرى الثرثارة البارعة في قص أدنى تفاصيل حياتها. تكبرك بأربع سنوات وقد اعتنت بك كثيرًا وأنتَ صغير، إلى حدّ أنّها لقّنتك عادات أنثوية. فلم تكن تتشاجر أو تتخاصم مع أولاد المدرسة أو الجيران. طفل ذكي وتلميذ مجتهد في دروسك. كنت دومًا متفوقًا في الامتحانات... حتى تلك الصائفة الملعونة. ماتت أمي المقهورة، ذهبنا لحضور الجنازة هناك في قرية أولاد موسى. تركتك عند أعمامك لتقضي بقية أيام العطلة. هم الذين ألحّوا، وأنت أيضًا كنت تريد البقاء. ويا ليتَني ما قبلت. ولكنني قلت ستتعرّف على العائلة وحياة الريف. ستركض قليلًا في البراري والشعاب والأودية، ستترجّل...كنت مخطئًا. نسيت نهائيًا تلك العادات التليدة. قلت إنها ذهبت مع صاحبها. ولكن قلة انتباهي واستعجالي بالعودة جعلني لا أرى انتشار العباءات والشواشي واللحى الكثّة المغبرّة على ذقون المشيّعين. تأسلمت القرية أكثر من ذي قبل. تركتك في عرين الضباع وعدت إلى بيتي أواصل قراءة الفلسفة وجريدة لوموند."[1]

أسهمت هذه الظروف إضافة إلى غياب كل من الأب والأم وانشغالهما بالعمل في خلق فراغ كبير عمل نبيل على تعبئته خارج المنزل، كان لياسين الفضل في تغيير مساره، وتحريضه ضد

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص93.

والده الذي تمرد عليه، حيث أقحمه ضمن مجموعته، وأصر على اتباعه والسير على منواله، فاستغل خضوعه وتبعيته وضعف شخصيته وحيلته لتحقيق أهداف الجماعة الإرهابية.

فكان ياسين يجبره على طاعته والامتثال لأوامره تدريجيا، مستغلا صمته وعدم احتجاجه أو رفضه لأفكاره التي تبناها وتأثّر بها، وهذا ما كشفت عنه يوميات نبيل التي قال فيها: "كلّمني عن الانتخابات التي ستنظّم بعد أسبوعين. في الأيّام الأخيرة، كان موضوع الانتخابات مِحْوَر مناقشات ساخنة بين الإخوان في الإقامة. قال ياسين إنّه سجّل اسمي في البلدية كي تُحضّر لي بطاقة الناخب وأصرّ على حضوري كي أنتخب على قائمة الشيوخ. حينما أبديت فتوري وتردّدي في المجيء غضب وأمرني بالحضور لأنّ مصير الإسلام يتوقّف على هذه الانتخابات التي ستمهّد الطريق نَحو إقامة الخلافة الإسلامية. بعد صلاة الجمعة، رافقني إلى محطّة الحافلات. قال إن غيابي سيؤثّر على صداقتنا، وإنّه يعتبره بمثابة خيانة عظمى وتواطؤ صريح مع أعداء الدين. فلم يفارقني إلا بَعْد أن وعدته بالحضور"[1].

عاش نبيل ضغطا رهيبا بين الجماعة الإرهابية ووالده المعادي لهم، ففي حين أن الجماعة التي سينتمي إليها ويتبع نهجها تأمره وتشترط عليه اللحية والقميص، نجد في المقابل والده يمنعه من ذلك، لهذا كان تائها ضالا، فاقدا لمعالم الطريق القويم، باحثا عن هويته وذاته المشروخة التي تلاشت بفعل الصدمات العديدة، وقد كانت صدمته كبيرة حين عرف نوايا الإرهابيين، لأنه رسمهم بصورة مثالية بعيدا عن صورة الفساد المتفشي في المجتمع، لشدة تأثره بشعاراتهم الرنانة، التي خلطت بين الوجه المعتدل الإسلامي، وبين الجماعة الإرهابية المتطرفة تحت غطاء الدين.

وبناء على المعطيات السابقة، واستنادا إلى رؤية **باختين** للشخصية غير المنجزة، يمكن القول إن شخصية نبيل تنتمي إلى هذا الصنف؛ أي تعيش حالة اللاإنجاز واللااكتمال واللاحزم

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص166.

داخل المسار السردي الروائي، ويعني ذلك أنها شخصية قلقة تعيش المعاناة، وتواجه الحياة المعقدة، فتبدو غير مستقرة، كونها تعاني داخليا، وتعيش فضاء العتبة، أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار، وقد ترتكب هذه الشخصية جنحا وجنايات للتعبير عن أفكارها، أو رغبة في التخلص من أعدائها الآخرين وبتعبير آخر، الشخصية غير المنجزة هي الشخصية المهووسة، والمريضة نفسانيا[1]، المتأزمة، العاجزة عن اتخاذ قراراتها وتسيير حياتها بحرية.

إن عرض كل هذه القصص الفرعية –التي تبرز التعدد الصوتي والإيديولوجي– ما هو إلا مساهمة فعالة في الكشف عن الأفكار والرؤى ومناقشتها، ومن ثم بثها وتمريرها للقارئ، ذلك أن الجدل الإيديولوجي يسهم في رسم هوية المجتمع وتحديد نمط تفكير أفراده، ومرجعياتهم ومستواهم وبنياتهم النفسية وحتى تطلعاتهم للمستقبل، فمن يقرأ القلاع المتآكلة يلاحظ بوضوح أن شخصياتها مبنية على تقاطبات وثنائيات متضادة بين السلطة والجماعات المتطرفة، التي تبرز تعدد الأصوات وتناغمها وتداخلها، مستهدفةً الخطابات الخفية التي تفضح فساد المجتمع والسلطة والأنظمة، في ظل وجود عوالم موازية متناقضة متضادة انتظمت داخلها، عملت على ضرب المركزية الثقافية المهيمنة في العمق، للبحث في خطابات السلطة الإمبراطورية وتفكيك مركزيتها، والإعلاء من ثقافة الهامش أو الخطاب البديل الذي أخذنا عبره الروائي إلى مناطق المسكوت عنه، من أجل أن نرى الحقيقة المتخفية وراء المتخيل بعينه، وبعين شخصياته، تلك الحقيقة التي ظهرت في ختام النص، لتكشف عن انتصار السلطة العسكرية المستبدة بدورها، في مقابل القضاء على الجماعة المتطرفة، وبالتالي خفوت الإسلاميين وانهزامهم، هذه الجماعة التي استطاعت منذ عهد قريب السيطرة على الأوضاع في إحدى المراحل الانتقالية التي مر بها البلد، وقد ساعدها في ذلك استغلالها للفئات الهشة المتمثلة في المقهورين والمهمّشين في المجتمع الذين كسبت تأييدهم.

[1] جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دار النشر الألوكة، ط1، 2011، ص 135.

رابعا- صوت الهامش والمهمّش وصراع السلطة:

1- صوت المثقف واحتجاب مكانته- بين القهر والتهميش:

عبّرت الرواية في أكثر من موضع عن قلق المثقف وانهزامه، وتراجع صوته الصارخ الموازي، الذي لطالما اتسم بالندية والمواجهة ونشر الوعي بشكل مباشر أمام الجميع، عبر الرسالة التي يمررها ويؤديها هو وغيره؛ أي طبقة المثقفين، الذين يمثّلونها خير تمثيل "سواء كانوا يتحدثون أو يكتبون أو يعلِّمون الطّلاب أو يَظْهرون في التليفزيون، وترجع أهمية هذه الرسالة إلى إمكان الاعتراف بها علنا، وإلى أنها تتضمن الالتزام والمخاطرة في الوقت نفسه، وكذلك الجسارة والتعرض للضرر"[1].

وهذا بالفعل ما حاولت القيام به بعض شخصيات الرواية، إلا أنها وقفت عاجزة أمام تجبّر السلطة، التي صوّرتها مبتورة، مقيدة، سجينة الرأي والكلمة، فحكمت عليها بالبقاء في زنزانتها ذات الأبعاد الضيقة، بوصفها مكانا محظورا معاديا يمسخ ويشوّه الوعي ويحوّله، كما حدث مع الصحفي (يوسف عياشي) الذي أطلق العنان لقلمه، ونقل أخبارا تطعن في هيئة نظامية، متمثلة في جهاز الأمن، كما تحدث أيضا عن اختفاء الصائغ عبد الكريم قائلا: "بأن فرقة من رجال الأمن الرسمي اقتحمت ليلًا منزل والديه الواقع في الحي نفسه، واقتادَته باتّجاه مجهول. لم يظهر له خبر إلى اليوم"[2] وبسبب اعترافه الذي نشره في الجريدة من جهة، ولأنه تابع للجماعة الإرهابية وناطق باسمها تم الزج به في السجن من جهة أخرى، إلا أنّ الجماعة المنتمي إليها شكليا أنقذته، ليلقى حتفه في الأخير مقتولا مع أقرانه.

---

[1] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر وتقديم: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص45.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص24.

إن استهداف الصحافيين يعود إلى حساسية المرحلة الحرجة، التي تطلّبت وفرضت على الجميع انتهاج واتباع الصمت أداةً ضرورية للنجاة من الموت، وبصفة خاصة الصحفي المثقف الذي ضيقت عنه، فالظروف التاريخية همّشته وهمّشت خطابه، مما أدى إلى انسحابه التدريجي من كل أدواره المرتهنة بوجوده، وذلك يعود إلى سياسة السلطة التي عملت على إقصائه وتغييبه ظنّا منها بأنها ستتخلص من معارض قوي، يقف بالمرصاد لقراراتها وآليات حكمها التي تفتقد إلى الليبرالية، مما أدى إلى تعطيل دوره الفاعل في مجتمعه، وإدخاله في كثير من الأزمات مثل عدم مقدرته على ممارسة حرية التعبير[1] وخاصة إذا كان خطابه ضد سياستها.

تجدر الإشارة إلى أنّ الصحفي هنا ليس منتميا انتماء كليا للجماعة المتطرفة، ولا يتفق معها ولم يشاركها بالسلاح في عملياتها الإرهابية المدمّرة، لإيمانه بدوره السلمي، وفي المقابل نراه يمقت السلطة، ورغم هذا أراد تسليم نفسه لكي يبتعد عن السياسة، خوفا من التورط أو توريطه في أعمال مشبوهة، فحكى بمرارة –مخاطبا المحامي عبد القادر– عن وضعه اللامستقر، بقوله: "تعبت وكرهت العيش وسط هذه الجماعة. الآن، جئتك بلا إذن منهم. كلّهم يريدونني أن أحمل السلاح وأشاركهم في القتل والتخريب. يقومون بكثير من الخراب المجّاني. قبل أيّام قليلة، قاموا بحرق جميع شاحنات وحافلات بلدية وادي الرمان. ما الفائدة؟ عبّرت عن تذمّري ورفضي لهذا التخريب للأمير. إنه قريب لنا ويعرف أمّي كما يعرف قصّة والدي. إنه الوحيد الذي يرفض أن أنضَمّ إلى سرايا القتال. ويرى أنّ بإمكاني مساعدتهم بالعمل الصحفي. هو من جماعة الإخوان المسلمين القدماء، دخل السجن بعد أحداث أكتوبر 88، حيث شارك في مواجهات الإسلاميين مع قوّات الأمن... لكنه طلب مني أن أمتنع عن إبداء رأيي ضدّ ما تقوم به جماعتهم كي لا أخلق عداوات مع أعضائها"[2].

---

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، ص107.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص162، 163.

أُقحِم يوسف عياشي قسرا في صراع هو بريء منه، ليجد نفسه منقادا وتابعا بقوة لهذه الجماعة التي ورّطته معها، وجعلته تائها وفي موضع ضعف، يشاهد ما يحدث لكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا فيوسف مثالٌ للمثقف اللامنتمي الذي تحدّث عنه إدوراد سعيد قائلا: "إن تأكيدي لدور اللامنتمي الذي يلعبه المثقف أو المفكر قد نشأ من إدراكي لمدى العجز الذي كثيرا ما يشعر به المرء إزاء شبكة قوية غلابة من السلطات الاجتماعية –مثل أجهزة الإعلام، والحكومة، والشركات، وهلم جرًّا– وهي التي تسد المنافذ أمام إمكان تحقيق أي تغيير مباشر، بل قد يكون ذلك، مع الأسف، في الأوقات التي تقضي على المثقف أو المفكر بالانزواء للقيام بدور الشاهد الذي يشهد بوقوع إحدى الفظائع التي لولا شهادته ما سجلها أحد"[1]، هذه الشهادة التي جعلته يعاني الأمرّين، فلا هو قادر على التغيير، ولا هو قادر على الانسحاب، بل إن الأمر أعقد من ذلك، لأن صمته يعادل التأييد للعمليات الإرهابية وكلامه ووشايته للسلطة تعادل الخيانة بالنسبة لجماعته.

نستشف من ذلك أنّ المثقف الفعلي تعرّض للتضييق واُستهدِف من كل الجهات، وتم تطويق حريته وإلزامه الصمت إجبارا، بممارسة مختلف أشكال العنف الجسدي والنفسي عليه، فصار الوطن لديه رغم رحابته سجنا منفردا أشد سوادا، ماعت فيه القوانين وتلاشت كل القيم والمبادئ، تحت مسمى قانون الغاب، أين يأكل القوي الضعيف، ويلغي وجوده بشكل أكثر قسوة وسَادِية، يجعل الفرد أكثر ضررا، وبالتالي وعيا لما يحدث معه ومع غيره داخل المجتمع، وهو ما جعله كذلك يتخذ مواقف سلبية ضد السلطة رافضا وثائرا على سياستها بشكل صريح، إذا سلّمنا مع (إدوارد سعيد) بأن المثقف "ليس داعية مُسَالَمَةٍ ولا داعية اتفاق في الآراء، لكنه شخص يخاطر بكيانه كله باتخاذ موقفه الحساس، وهو موقف الإصرار على رفض (الصيغ السهلة)، والأقوال الجاهزة المبتذلة، أو التأكيدات المهذبة القائمة على المصالحات اللبقة والاتفاق مع ما يقوله وما يفعله أصحاب السلطة

[1] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص27

وذوو الأفكار التقليدية ولا يقتصر رفض المثقف أو المفكر على الرفض السلبي، بل يتضمن الاستعداد للإعلان عن رفضه على الملأ"[1].

ورغم اتفاقنا النسبي مع ما أشار إليه إدوارد سعيد، إلا أننا في المقابل نشير إلى مسألة جد هامة، مرتبطة بطبيعة وحساسية المرحلة التي ينتمي إليها المثقف ويعايش أحداثها، كونها تفرض عليه تعاملا خاصا أكثر حنكة وتثبّتا وحذرا في التعبير عن مواقفه، بشكل يضمن له وجوده، ذلك أن صوت المثقف الذي تحدّث عنه إدوارد سعيد مرتبط ببيئة أجنبية ديمقراطية تسمح بحرية التعبير، ولا تشتري صمته، أو تضايقه رغم تهديده لكيانها، أما والحال في الجزائر وكما صوّرته الرواية في فترة العشرية، فإن التعبير بديمقراطية وأمام الملأ يناظر السجن، والإخفاء القسري ويساوي الموت –كما وضحّ ذلك المثال السابق– الذي تساوق مع موجة اعتقال أو قتل كل ما من شأنه أن يخلق الفوضى وينوّر الرأي العام، كالمثقفين والصحافيين، لقدرتهم على قلب الموازين التي تكشف الأوهام المزيفة المضللة التي تخفي الحقائق البشعة.

إلى جانب الصحفي بوصفه مثقفا نوعيا يستغل الوسائل السمعية البصرية في نقل صوته ونشره على أوسع نطاق يفضح الممارسات الإجرامية، نجد صوتا آخر للمثقف المستلب المقموع والمقهور، المتمثل في الشخصيات المثقفة التي عاشت وتعيش هوس التغيير والحلم به، رافضة الذات والواقع معا، عبر لغتها الخاصة التي تظهر فيها هيمنة صوتها في الفضاءات المنغلقة (المقهى البيت...) التي تدور فيها الأحاديث حول القضايا السياسية والأدب والفن والجنس والمجتمع والعادات إنه الصوت السوسيو نصي الثقافي والإيديولوجي، بشكله الأكثر وعيا ونقدا،

[1] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص59.

وبالتالي الأكثر شقاء رافض ومرفوض يجتر أحلامه وآلامه، منتبه لكل ما يجري حوله ولكنه عاجز[1]، بسبب الأغلال التي كبّلته.

لنأخذ على سبيل المثال عينة عن نموذج المثقف، رشيد بن غوسة بوصفه رمزا للنخبة المثقفة (الأنتليجنسيا) التي ينتمي إليها، ومثالا عن المثقف العضوي* الذي يملك الحقيقة، الخبير بشؤون وطنه وما يحاك حوله في الخفاء سواء من قبل العدو الأجنبي الذي أثار الفتنة، أو من قبل أبنائه يدافع عن أفكاره وآرائه بشكل مستميت دون وجل، وله مواقف خاصة من كل الأحداث التي جرت وخاصة في بداية عهده؛ أي في عنفوان شبابه، حين أقحم نفسه في قضايا كبرى معقدة سياسية الغرض منها توعية الفئة الشبابية، وقد كان في البداية منتميا ومندفعا.

فرشيد شخصية منفتحة على الفكر الغربي، الذي ساعده على تكوين هويته الذاتية المتفردة غير المنغلقة والمتقوقعة حول نفسها، وهو مثال للمثقف الذي ينتمي إلى "الشريحة الاجتماعية المتنورة التي حصلت على قدر كاف من التعليم، وتشتغل في مهن فكرية، وتتعاطى مع الرموز، ولها رؤية للحياة، وموقف من قضايا المجتمع، وما يجري من حوله؛ في بلاده والعالم، طالما أن جزءا مهما من الصراع الدائر في كل عصر ومكان هو على المعاني والرموز.. إنه في هذا الجانب، صراع بلاغة وسرديات، كما هو في الجانب الآخر؛ صراع من أجل السلطة، وشكل السلطة ومضمونها"[2]، فلم يكن بمنأى عما يحدث حوله في وطنه وفي العالم، هو والشريحة التي

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النَص والسياق، ص149.

* يقصد به غرامشي العنصر المفكر والمنظم في طبقة اجتماعية أساسية معينة. ولا يتميز هؤلاء المثقفون العضويون بمهنهم التي قد تكون أية وظيفة تتميز بها الطبقة التي ينتمون إليها، بقدر ما يتميزون بوظيفتهم في توجيه أفكار وتطلعات الطبقة التي ينتمون إليها عضويا. أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، ص21.

[2] سعد محمد رحيم، المثقف الذي يدس أنفه...، مقاربات في مفاهيم الأنسنيّة والتنوير والحداثة والهوية والوظيفة العضوية للمثقف، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2016، ص166.

ينتمي إليها، التي تشترك بدورها في وعيها الكبير بشؤون البلد، وكلماتها المشحونة بصوت متمرد رافض يريد المواجهة، سعيا لتحرير المجتمع من قيود السلطة.

ونجده في مواضع كثيرة يجاهر بانتمائه ويتغنى بتحرره وعمق فكره التنويري الذي متح من معطيات الفلسفة الغربية الإلحادية التي تبناها مبكرا في المدرسة الداخلية، أين زادت قناعته وترسخت فكرته الرافضة للدين التي أيدت كرهه له، وفسّرت له بعضا مما كان يؤرق عقله السؤول، ويرضي فضوله المعرفي الذي لا يعترف بالإله، بقوله: "بالصدفة وقعت على جملة في كتاب لألبير كامو يقول بأن نيتشه الفيلسوف الألماني لم يقتل الربّ لأنّ هذا الأخير مات منذ زمن بعيد. مُفاجَأة صاعقة. ما هذا الكلام؟ كيف يموت الربّ وهو الخالد الأبدي؟ هذه الجملة هي التي قادتني إلى فلسفة نيتشه ومن ثمّة إلى كارل ماركس وسيغموند فرويد. فعَكفت على قراءة كتب الفلسفة، وتأملت طويلًا فكرة موت الربّ وخلافة الإنسان له، ليصبح ربًّا على هذه الأرض. إنّ الربَّ الذي كنّا نعتقد بحقيقته وخلوده، ونخاف عقابه وجحيمه، أصبح فكرة من ابتكار الإنسان البدائي لتفسير هلعه من الظواهر الطبيعية. رسخت الفكرة في رأسي وزعزعت قناعاتي السابقة. وكنت شغوفًا بكتب الفلسفة لهذا السبب أقرأ كتب أعلامها، القديمة والحديثة، من أفلاطون إلى كامو وسارتر، مرورًا بهيغل وماركس وفرويد وهربرت ماركوس"[1].

هكذا إذن تكوّنت مرجعيته وخلفيته الفكرية والثقافية التي حدّدت ورسمت وعيه، وإيديولجيته وانعكست لاحقا على مستوى مواقفه وردود أفعاله، فرشيد كما جاء في النص موظف متقاعد، علماني ليبرالي، تولدت لديه ردة فعل عنيفة ضد الدين بسبب والده الذي كان يجبره –حين كان طفلا– على تأدية صلواته في وقتها دون هوادة أو لين، لكن وبمجرد التحاقه بالمدرسة الداخلية ثم بالحياة الجامعية ترك الصلاة وعاقر الممنوع من شرب الكحول، ثم دخوله في علاقة غير شرعية

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص64.

مع زميلته أسفرت عن عملية إجهاض، ولكنها انتهت في الأخير بالزواج المؤسّس على التحام الأفكار وتشاكلها. وقد بنت هذه الشخصية حياتها ضد الدين دون صوم أو صلاة، وجعلت بيتها قلعة شيدتها أفكار التحرر المناهضة للانغلاق السائد، وكان همه الوحيد هو تحصين أسرته من العادات البالية، والعمل على عزلها بشكل ما عن أصداء العامة الذين يتنافى مع معتقدهم وتفكيرهم المستهجن من قبله، ومع ذلك اهتزت وتهاوت القلعة التي شيّدها وتآكلت من الداخل، لأن نبيل ابنه الوحيد الذي تربى داخلها خرج عن نطاقها وتمرد عليها، وأصبح غريبا مخالفا لوالده قولا وفعلا، فاحتد الصراع والتصادم بينهما، إلى درجة جعلت ابنه الوحيد يخرج عن طواعيته، ويرتمي في حضن الجماعة المتطرفة، التي جعلته طعما سهلا استطاعت من خلاله أن تتغذى من الهوة الموجودة بينهما[1]، فغرست في ذهنه وعبأته بأفكار سلبية ضد والده، وطلبت منه قتله لأنه مرتد، مستغلة الفجوة بينهما لزرع الفتنة، وخلق نوع من التفكك والتهاوي داخل الأسرة نفسها، التي تحوي جيلين مختلفين متعارضين في المبدأ، والمعتقد، والتوجه.

تلك هي صورة المثقف الذي يعاني من غربة واغتراب وعداوات من الداخل والخارج، لم تسلم منها حتى أسرته الصغيرة التي أسسها على تعاليمه، وشحنها بفكره، فرشيد لم يتخل عن دوره في توجيه ابنه وتنبيهه، وتحذيره من هذه الفئة المستبدة التي عبأته بخطاب الكراهية، وجعلته منفصلا عن والده الذي لا يقيم لكلامه وزنا بقوله: "منذ سنتين تقريبًا، لم يعد ذلك الطفل الوديع الذي يطيع الأوامر. أضحى عنيدًا، عصبيًّا، مُمانعًا، بل ومُعارضًا لكل ما أقول وأفعل. تخاصمنا مرّة. حاولت أن أفهمه أن الجماعة التي يخالطها لا تحبّ الخير للبلاد والعباد. إنها جماعة ضالّة، تتستّر وراء الدين لخدمة مصالح أمريكا الإمبريالية والممالك النفطية العربية. وجماعات الجهاد الأفغاني تُموِّلها أمريكا الإمبريالية في حربها ضد روسيا الاشتراكية. وما الدين إلا غطاء لإغراء الشعوب الفقيرة

[1] حياة أم السعد، إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، ص ص 163، 164.

المؤمنة بحمل السلاح. الصراع صراع مصالح اقتصادية وليس صراع قناعات وإيمان. اتّهمني بالكفر والزندقة. اتّهمته وجماعته بالظلامية والتخلّف والجمود الفكري. تعالت أصواتنا. تدخلت زوجتي لفضّ النزاع. خرج غاضبًا يومها، متوعّدًا مُهدِّدًا. غاب أيامًا عن الدار."[1]

يتّضح جليا من كلام رشيد نضجه السياسي، ووعيه الكبير بما يحاك ضد البلد، ولهذا تجاوزت أحكامه الاتهامات الداخلية الساذجة، مشيرا إلى وجود أطراف خارجية عالمية كانت وراء تأزم الوضع قامت بتشجيع حركات التطرف وتدعيمها لأسباب سياسية واقتصادية، مستغلة في ذلك ضعف الشعوب التي تتخبط في أزمات معينة، خالقة في أجوائها صراعات وهمية تأجج الأوضاع وتجرها إلى حمل السلاح[2] هذا الأخير الذي ينتهى بسلاسل دموية، لا تتوقف إلا بتدخل الآخر الأجنبي واستغلاله للأطراف المتواطئة معه، ومن ثم استيلائه على البلد وإحكام قبضته من جديد.

حورب رشيد من الداخل من قبل السلطة بسبب نشاطه السياسي، ثم من قبل الجماعة المتطرفة عبر استهداف ابنه، وخلخلة نظام أسرته، حتى يتراجع عن مواقفه، ولم يقتصر الأمر عليه فقط –بوصفه شخصية مركزية في النص– بل انسحب على كل صوت تشكّل لديه نوع من الوعي السياسي أو الثقافي المتحرّر، لهذا نجد استهدافا كبيرا للأفكار النيرة، والعقول المثقفة التي قمعت أصواتها، لأن الوعي يؤدي إلى التمرد والثورة، وبالتالي الخروج عن النظام إلى الهامش، فأن يكون لك رأيا أو موقفا مخالفا يعني أنك حكمت على نفسك بالنفي أو الموت، وخاصة في تلك الفترة الحرجة التي شخّصت لنا أصوات المعارضين وصُورَتهم المضطربة المصحوبة في الأخير بنهايات مأساوية حزينة.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص12.

[2] ينظر: حياة أم السعد، إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، ص164.

ونلمس في موضع آخر، تراجع ويأس المثقف وخفوت صوته، لإدراكه بأن ما يحدث فوق طاقته، وخارج نطاق مقدرته، مهما حاول أن يثير ويخوض في تلك المسائل الحساسة المرتبطة بالوطن، وبمختلف التجاوزات التي تخترق فيها القوانين، وهذا ما عبر عنه حديث كل من رشيد وعبدالقادر أثناء نقاشهما حول أوضاع الوطن، واعتراف الأخير بلاجدوى النقاش بقوله: "هممت بمواصلة النقاش، ولكنني أحجمت. ما الفائدة؟ ليست المرّة الأولى ولن تكون الأخيرة تلك المناقشات الصاخبة التي نبني فيها قصورًا ونهدّمها في غضون لحظات، متصوّرين أننا سننقذ العالم باقتراحاتنا الدونكيشوتية. نقاش مثقّفين لا صلة لهم بالواقع الملموس، ليس إلا. علّمتني مهنتي والقضايا التي أرافع فيها أنّ الحياة أعقد بكثير ممّا نتصوّره، وأنّ الإنسان الفرد تتجاذبه الأفكار المتضادّة والمصالح المتناثرة هنا وهناك والرغبات الدفينة، ليس من الهيّن الإمساك بها"[1].

تحمل الأصوات –المثقفة– إيديولوجيات متباينة، ولكنها تلتقي في تمجيدها للاختلاف ووعيها بحقيقته، ومن ثم عدم اتفاقها مع ما ينقل إليها، ومعارضتها لكل من يخرق قوانين السلطة، محاولة نشر الوعي بين العامة، كما تقتضي ذلك مهمة المثقف التي "تتطلب اليقظة والانتباه على الدوام ورفض الانسياق وراء أنصاف الحقائق أو الأفكار الشائعة باستمرار"[2] بل تفنيد الشائعات، وتحري الدقة، من خلال الطعن في النظام والسخرية من أعمدته، بنزع وإزاحة تلك الهالة المقدّسة عنها، بشكل ساخر مضحك يحتقر الآخر، ويعلي من شأن الذات التي تنتصر بإبراز العيوب وتضخيمها، لوعيها بحقيقة ما يحدث، هذا الوعي الذي تضاعف بسبب قربها من السلطة، ومن ثم تعرية حقيقتها بطرائقها المختلفة التي تضيء جوانبا أكثر عتمة، ومع ذلك لم تنجح نسبيا وتم اضطهادها، كغيرها من الطبقات الأخرى.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص16.

[2] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص59.

2- صوت الغائبين والمغيّبين:

أولت الرواية أهمية كبيرة للتعريف ببعض الشخصيات التي تنحدر من عامة الشعب، إضافة إلى تصوير حياة وأوضاع الطبقات المغمورة وسلوكاتهم ولغتهم ومواقفهم، وفسحت لهم المجال ليتحدثوا ويعبروا عن آرائهم، فكان صوتهم داخليا نابعا من أعماق المجتمع، يواكب ما يجري، يعايش الأزمات ويتحداها، كونه صوت القاع والهشاشة والحرمان، صوت الهامش الاجتماعي الممثّل في البسطاء الذين يتمسكون بالحياة دون أدنى شروطها، ودون أي حماية خارجية.

يمثّل الشعب في بعض تجلياته الصوت الخافت المغيَب الانفعالي، المغمور الذي لا حضور إيجابي له نسبيا، ومع ذلك نلمس صوته في كلامه الساخر المجسّد في النكات التي يتبادلها، كرد فعل[1] متحفّظ ومتخوّف دون مواجهة فعلية، أو تعارض صريح مع السلطة الرسمية، أما إذا انصرف الشأن إلى الطبقات الاجتماعية العامة مع بعضها بعض، فإن الصراع يشتد على أبسط الأسباب فكثيرا ما كانت تحدث اشتباكات كبيرة تنتهي بالقتل.

إن الأسباب المؤدية إلى تهميش الشخصيات وبالتالي الأصوات، متعدّدة داخل المجتمع وتعود في بعض تجلياتها إلى الحقبة الاستعمارية أثناء دخولها في صراع مع المستعمر الغربي، هذا الغزو الذي كان من نتائجه انفصال بعض أفراد المجتمع عن طبقتهم الاجتماعية، ومحاولة التشبه بالمستعمر، فكان من بين هؤلاء القايد، وكبير الدوّار (الشيخ)، والحركي والبيّاع خلال فترة الإحتلال أما في فترة الإستقلال فظهر الفرد المثقف الذي كان لا يحمل من طبقته الإجتماعية وواقعه العربي إلا الاسم[2] إضافة إلى الفئات الأخرى التي تمثل عامة الشعب.

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النَص والسياق، ص148.

[2] بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط2، 2006، ص132.

حاول المؤلف أن يروي ويستعيد صورة المجتمع الجزائري، راصدا انعكاسات الأزمة على الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية من خلال عرض مفصّل لحياة البسطاء والبائسين والفئات الهشة، ومعاناتها ونمطها المعيشي ومستواها المادي والثقافي، ونظرا لكثرة النماذج التي تشخّص هذه الفئة سنقتصر على ذكر أبرزها؛ وبالتحديد من كان لها دور في تفعيل حركية الأحداث وانعطاف مسارها.

ولنأخذ مثالا على ذلك بعض شخصيات سكان قرية سيدي مرزوق، ومن بينها عبد القادر أخ محافظ الشرطة، الذي يجسّد صوت المقاوم الشجاع، والبدوي الأصيل المتمسك بأرضه وبهويته وانتمائه إليها، لهذا تصدى هو وأبناء قريته لمجموعة من المسلحين، كانوا يهددونهم ويبتزونهم لأخذ أموالهم وممتلكاتهم عنوة، بقوله: "هدّدني وعائلتي بالقتل وحرق منزلي وماشيتي إن لم أدفع له المال خلال أسبوعين. وضع لي السكّين في الرقبة، ولم أعرف كيف أتصرّف. بقيت ثلاثة أيّام بلا نوم أفكّر في حلّ. فكّرت في بيع كل ما عندي والهروب إلى البليدة. في آخر عمري أصبح أجيرًا عند الناس وأنا طول عمري سيّد نفسي ومالي. ثمّ إنّني في قريتي كالسمكة في البحر، إن خرجت منها اختنقت. ماذا سأفعل في المدينة؟ أحجز مكانًا على الرصيف وأبيع السجائر والكاكاو كما يفعل أصحاب الأذرع المكسّرة. كل هذا وزوجتي وأولادي لا يعرفون شيئًا. قلت لهم فقط إنّ زوّار الليل يطلبون المال والمؤونة. فاتحت أخي الأكبر في الموضوع، هو معلّم في المدرسة التي تقع في مركز سيدي مرزوق. يجب أن تعرفوا بأنّ سيدي مرزوق مجموعات سكنية متباعدة نوعًا ما، كل عائلة تملك قطعة أرض وتفلحها. المركز به مدرسة مع مسجد عتيق وبعض حوانيت الموادّ الغذائية وحلّاق وميكانيكي للسيارات وقطاع صحّي مغلق منذ افتتاحه قبل أربع سنوات. يبعد منزلي عنه ثلاثة كيلومترات، باتّجاه الغابة. لذلك يسهل على الإرهابيين المجيء عندي. جاء عندي إلى البيت وتناقشنا طويلًا حول الموضوع. فقرّرنا أن نقاوم، أن نتّصل ببعض الجيران الذين نثق بهم وأنْ

نتصدّى لهذا الابتزاز. في ظرف يومين كنّا أكثر من ثمانية رجال، مستعدين لإقامة الحراسة ليلًا ومواجهة أيّ مداهمة"[1].

إن هذه الملفوظات هي صوت ونتاج الطبقة الوسطى والفقيرة المطحونة، التي تسعى جاهدة للحفاظ على ممتلكاتها وأرواحها، وتدافع دفاعا مستميا عن حقها المسلوب، في ظل تراجع وتخاذل أجهزة السلطة عن تأدية وظيفتها، إضافة إلى تردّي الأوضاع الاجتماعية، وغياب الأمن، الأمر الذي جعلها تتصرف من تلقاء نفسها وتواجه العدو بعدّتها القليلة لكي تقضي عليه: "مدّدنا القتيلين الواحد إزاء الآخر، جرّدناهما من سلاحيهما والذخيرة التي بحوزتهما. كنّا منتشين بانتصارنا. روينا تفاصيل معركتنا بافتخار واعتزاز. تأكدّنا ليلتها أننا رجال شجعان لا يقهرنا أحد ... قضيت الليلة أطوف وسط منازل سيدي مرزوق، أتبادل التشجيعات والتهاني مع أهل القرية. وفي كل بيت، أجد الشاي والكسرة السخونة، وفي بعضها الفتائر والبغرير بالعسل. عادت إلينا حكايات المجاهدين ضدّ الاحتلال الفرنسي، تلك التي عرفناها صغارًا من أفواه آبائنا وأمّهاتنا. وكان والدي رحمه الله من بين صناديد المجاهدين في الولاية الرابعة ومن بين رفقاء الشهيد سي أمحمَد بوقرة"[2].

تصف الأمثلة السابقة تردي الوضع الأمني في نقده لسياسات الأنظمة التي غيّبت هذه الفئات ولم تحاول تفكيك بنية الظلم والفساد وذهنية العصابة والإرهاب، وهذا ما حاولت القيام به الأقليات المُتسانِدة؛ وهي هنا القرية الداعمة لبعضها، كونها تواجه جميعا عدوا واحدا مستبدًّا يستغل ممتلكاتها في صراعها الدائم من أجل الحفاظ على البقاء، هذا الصراع الذي يحيل إلى أنماط أخرى أكثر تجذرا من زوايا مختلفة اجتماعية وثقافية وسياسية وإيديولوجية وقيمية، وهو ما تحاول الرواية البوليفونية إبرازه، إذ "لم تعد مشغولة بتأكيد الثوابت القيمية في المجتمع قدر تركيزها على إعادة

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص218.

[2] المصدر نفسه، ص 219.

توزيع الأضواء على النبرات الصوتية المتباينة بين القيم الثابتة والأخرى المتحولة في المجتمع، وهو أمر استتبع طريقة بنائية خاصة تتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة..."[1]، سعيا وراء البطولة الجماعية التي مثلتها القرية، وكل من انتصر على الظلم والطغيان.

فسكان قرية سيدي مرزوق ورغم أنهم كانوا يعيشون في بيئة آهلة من السكان، مع نقص كبير في المنشآت وضروريات الحياة، من مستشفى ومدارس وغيرها، إلا أن ذلك لم يؤثر عليهم كثيرا، لأن حياتهم كانت هادئة، تفيض بمشاعر المودة والألفة مع الغير ومع الأرض، يكافحون في الحياة من أجل العيش بسلام، لكن لما ارتبط الأمر بعدو آخر يود أن يخرجهم من أرضهم عنوة، تغيرت نظرتهم وحياتهم رأسا على عقب، ولم يهدأ لهم بالا حتى طردوه بقوة السلاح، كنوع من المقاومة التي يصطنعها المهمش لاستعادة كرامته وحقه، وهي مقاومة مناظرة لما فعلته إبان الاستعمار، لذا نراها تستعيد مواقفها بزهو كبير لتوطيد انتمائها للمكان، وتعزيز صلتها بالأرض التي تجذرت فيها كونها من مقومات هويتها وكينونتها، التي لا تتحقق إلا فيها وبداخلها، وربما لهذا يرى القروي في المدينة مكانا يقيده، يسجنه ويحدّ من إنتاجيته، يجعله تابعا وأكثر احتياجا، في حين أن أرضه تجود عليه وتؤمّن له حاجياته، ولهذا قامت الشخصيات المنتسبة إلى القرية بتوصيف خاص يؤكد انتماءها للمكان، لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي، ساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، سمح لها بالتعبير عن طبعها ومزاجها وأفكارها، بطريقته جعلت منه جزءا من بنيتها الكلية[2].

نجد في موضع آخر يشخّص مشاهد العنف ومخلفات الفعل الإرهابي، والمجازر التي استهدفت بعض الأماكن المعزولة الرافضة للممارسات الديكتاتورية والمتمردة عليها، كما روى ذلك

---

[1] ينظر: محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص7.

[2] ينظر: هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، ص203.

رشيد –نقلا عن حارس المدرسة الذي حكى له عن الهجوم المسلّح الذي تعرّضت له عائلته نتيجة معارضتها وتمردها– قائلا: "حارس المتوسطة غائب منذ ثلاثة أيّام. وصله خبر تعرّض عائلته في تبلاط إلى اعتداء إرهابي. هو الذي أخبرني. كنت عائداً من عند الخبّاز صباحًا، تعرفون أزمة الخبز هذه الأيام إذا فاتت السابعة صباحًا، كثر الازدحام وأنا أمقت الازدحام... قال لي إن أحد إخوته اتّصل به منذ قليل، أربعة قتلى من العائلة، ضمنهم أمّه العجوز ذات الثمانين سنة... وحسب الجرائد، كانت مجزرة شنيعة في حقّ دشرة انتفض سكّانها ضدّ دكتاتورية الجماعات المسلّحة... ما هذه المصيبة؟"[1].

يشترك هذا المثال مع الملفوظ السابق، حول قضية الإرهاب ومخلفات الأزمة التي أغرقت البلد في اشتباكات دموية عنيفة، مع تفشي الفساد، واللاإنسانية في ظل تقديم المصالح الخاصة الفردية مقابل المصلحة العامة، ومثلما تعرّض فيها المدني للقتل، استهدف كذلك العسكري والمثقف والسياسي لا بل لم يسلم من الاغتيال أحد، وشمل حتى رئيس الجمهورية محمد بوضياف، ومن يمعن النظر جيدا يجد أن الجماعات المتطرفة وكما صوّرتها الرواية استهدفت كل الفضاءات، لكن أماكن الظل بدرجة أكبر كونها بعيدة عن الرقابة، ويثبت هذا بأن للمكان سلطته في خلق التراتبية الاجتماعية، بل إنه من أهم المُشكّلات التي يصنّف الناس على أساسها إلى مركز وهامش، فلكل مجتمع مركز يتمركز فيه الحاكم والسلطة وكل آليات التحكم فيه، كما له أطراف أو هوامش تقترب أو تبتعد منه، حسب اهتمام المركز بها[2]، ولما تغيب رقابة المركز المتمثلة في السلطة الرسمية، يفسح المجال بطريقة غير مباشرة إلى الفئات المنبوذة والمتمردة لممارسة سلطتها وتجبرها على من

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص14.

[2] ينظر: هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، ص190.

هم دونها وأضعف منها ولعل هذا ما كشفت عنه ملفوظاتها التي تنتمي إلى معجم خاص يتصل بالعنف اتصالا وثيقا، ويتغذى على الخلاف الذي شكّل ذروة الصراع في الرواية.

وفي مقابل الصورة المُشخّصة للعشرية السوداء، يعيدنا السارد في أكثر من موضع إلى جزائر الاستعمار وما بعد الاستقلال، ناقلا صوت الفئات المطحونة التي تسعى جاهدة من أجل توفير لقمة العيش، مُصوّرا حياة الإنسان البسيط في صراعاته المريرة من أجل البقاء، ويمكن أن نستدل على ذلك بصورة عائلة السارد الرئيس عبد القادر ومعاناتهم مع الفقر والجوع بقوله: "برد قارص يزرّق الوجوه، جوع تتضوّر له البطون. أخرج بمعية أخي باكرًا، نمشّط ضفّتي الوادي القريب بحثًا عن الحطب الجاف، وعن الحلازن أيضًا. كانت الحلازن غذاءنا الدائم تقريبًا، إلى جانب بعض النباتات البرية مثل السلق والمجّير والفليو"[1].

ويقول في موضع آخر مُكمّلا مشهدية الألم، ومعبّرا عن شقاء وبؤس الذات الهشة الفقيرة في سعيها الدائم ورحلتها الطويلة لتأمين قوت يومها "أما أخي الكبير فكان يغيب منذ الفجر إلى غروب الشمس. يشتغل في المزارع البعيدة، ونترقّب عودته بفارغ الصبر لتخطف أمّي قُفَّته قبل أن ينزع حذاءه ليستريح؛ تفرغ محتواها على الحصير باحثة عن خضر للطهو. الشيء الوحيد الذي كان مُتوفّرا باستمرار هو الخبز. وكنت أنا المكلّف بأخذ القمح أو الشعير إلى طاحونة أعمَر أوعلّوش مرّة في الأسبوع. تساعدني أمّي على رفع الكيس وحطّه جيدًا على كتفي، والسير قدمًا لأكثر من ساعة كي أصل إلى المقرّ الرئيسي للقرية حيث توجد الطاحونة. كم كان قلبي يمتلئ ابتهاجًا حينما أسمع هدير محرّكها الصاخب من بعيد، حتى قبل أن ألج الزقاق الصاعد باتّجاهها.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 38، 39.

ذلك أن الصمت يعلن عن تعطّل في محرّكها، فنضطر إلى انتظار وقت طويل كي يقوم عمّي أعمر بإعادة تشغيلها وأحيانًا نترك عنده الأكياس إلى اليوم التالي"[1].

تشير ملفوظات السارد التي تصوّر وتنقل لنا صوت القاع الشعبي، إلى مخلّفات الاستعمار وانعكاسها على الطبقات الكادحة، التي عانت كثيرا من الفقر والحرمان، والتهميش القسري الذي فرض عليها، وخاصة سكان الأرياف والقرى، ويضيف السارد واصفا في المقام نفسه "الدرب مليء بالحفر والأحجار والغبار صيفًا، وبالوحل شتاءً. كنا نشقى جميعًا لتوفير لقمة الخبز. تعلّمت أمّي على كبرها حرفة صناعة المكانس. فكنت أرافقها إلى الأحراش المحاذية للهضبة كي نقلع الدوم. نحمل الجريد إلى البيت، نجفّفه، قبل أن تعكف أمّي على تحويله إلى مكانس تبيعها للجيران. وإن لم نتمكّن من تسويقها في المنازل المجاورة لنا، تحزمها أمّي في رزمة، أذهب بها إلى سوق القرية...هكذا كانت أمي تلقّنني الدرس وهي تساعدني على وضع الكنز على كتفي"[2].

إن صوت الطبقة الهشة الصارخ المتألم والمكافح من أجل الحفاظ على البقاء، هو انعكاس لصوت جماعي، يمثّل الأغلبية الساحقة التي تشكّل صورة مرآوية عن المجتمع الجزائري إبان الثورة وما بعدها بقليل، صورة ناقمة على الوضع المزري، والصراع اليومي ضد الجوع والفقر والحرمان إضافة إلى قهر المكان المُستبعَد الهامشي، ومحاولة هذه الفئات التخلص منه والابتعاد عنه نحو المدينة، لأن المكان بالنسبة لها كان سلبيا معاديا ومقيدا لحريتها، جعل الذوات في علاقة انفصال عنه وعن عالمها، تؤججها الرغبة الملحة في الرحيل، لوعيها بضحالته، خاصة أنه يؤثر "في تشكيل وعي الشخوص، وتتضح فيه سمات الحياة الاجتماعية والثقافية؛ لذا فهو أغنى التجارب

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص99.

الحضارية وأكثرها تأثيرا وتفاعلا في حياة الشخصيات"[1]، وحتى إذا انفصلت الذات عن هذا المكان الهامشي فإنه يترك آثاره في تركيبتها النفسية، لأنه يشكّلها ويشكّل وعيها ووعي الشريحة الاجتماعية التي تقطن فيه، فنظرتها إليه نابعة من عقد مقارنات بينه وبين غيره من الفضاءات الكبرى المركزية، التي تنقلها إلى عالم الانتماء والاستقرار، أين تتخلّص من أعباء التقاليد والعادات البالية التي تمردت عليها بكسر الطابوهات التي منعتها السلطة الرسمية في أوساطها حتى تبرز قوتها الرادعة لكل من يتخطى قوانينها، وينافسها في الحكم.

لطالما أعطت السلطة الرسمية لنفسها شرعية السيطرة التي أكسبتها هالة من القداسة، جعلتها تمارس ضغطها وهيمنتها من تخويف وإقصاء ضد المختلفين المهمشين، حتى تؤسس ذاتها ضمن مجرى التاريخ، وتقضي على آمال الآخرين الذين ينافسوها في الصعود والتقدم، فلا تمنحهم فرصة للتعبير عن ذواتهم، لأنهم في نظرها مجرد حثالة صراع البقاء، وآخر التشوّهات في الجسد الاجتماعي القائم على الهيمنة والتراتب، فهم مهمشين لا يستحقون الاحترام مثل غيرهم من البشر، بل لا يستحقون الانتباه بسبب تجريدهم من تاريخهم ومستقبلهم، وجعلهم عالة على الكبار والأقوياء والمراكز؛ لتفريغ فائض القوة[2]، وتتجلى هذه الطبقية التي تجسدها الهيمنة الاجتماعية "في ميل الأفراد إلى الاعتقاد بأن المجتمع مكون من طبقات وأن ثمة عددا من الأفراد يقعون في أعلى الهرم الاجتماعي إذ يستحقون مواقعهم ويفرضون هيمنتهم وسيطرتهم على الأفراد الذين يقعون في أدنى الهرم الاجتماعي بوصفهم خاضعين لهم، فالمجتمعات الأكثر تعقيدا هي المجتمعات التي تتميز بالجماعات الهرمية"[3].

---

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، ص205.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص70.

[3] محمد سنينة، هشام معيري، محاولة في فهم سوسبولوجيا الهيمنة (قراءة في فكر بيير بورديو)، ص5.

وربما لهذا أقحمت الفئات الهشة داخل بؤرة الصراع لكي تحافظ على كيانها، وذلك بشهادة أحد المشاركين والمتضررين من المعركة بقوله: "خدعونا، الله يخدعهم. تقاتلوا من أجل الكرسي وجرُّونا معهم، برغم أنّنا لا نصيب لنا وسطهم، لا معزة ولا نعجة، ولا حتى دجاجة. كان الميلود من زملائي الأعزّاء تدرّبنا معًا على قيادة وتشغيل الدبّابات في حاسي بَحبَح بضواحي الجلفة. كنا فخورين بمهنتنا العسكرية وبالراتب الذي نتلّقاه كل شهر. أنا أيضًا أنحدر من عائلة فقيرة، من سيدي لَعْجَل... أكيد أنك لا تعرفها. قرية مهملة، عرضة لصقيع البرد والرياح المزمجرة في الشتاء ورمضاء حارقة في الصيف وزحف الجراد في الخريف. لا أظن أنها مسجّلة في خريطة الجزائر. تجنّدت في الجيش بحثًا عن لقمة خبز. لم يكن يخيفنا التعب ولا البرد ولا الحرارة. نحن أطفال الحرب التحريرية، ومعتادون على الجوع والعطش والعري. فوجدنا في الجيش الملابس الدافئة والأكل الوفير والأمن..."[1].

استغلت السلطة قلة وعي هذه الفئات وحاجتها إلى تحسين ظروفها المعيشية المادية، لأجل تحقيق مآربها، فقدمت نفسها قربانا لمعارك طاحنة ضد الانقلاب على حكم هواري بومدين. ويضيف الشاهد العريف عمار موضحا بعض التفاصيل بقوله: "ذات فجر، حينما رأينا الطائرات الحربية تغطّي السماء وتمطرنا بالقنابل، لا أخفي عنك أنني تصوّرتها طائرات فرنسية عادت لتحتلّ الجزائر ثانية. حاولنا الدفاع عن النفس ولكنّ نيرانها ألهبت الدبّابات. أصيبت دباباتنا بقنبلة، اشتعلت فيها النار. قُتل الميلود بداخلها. أُصِبت بشظايا في جهتي اليمنى، في الذراع والساق معًا... قبل منتصف النهار حاصرتنا قوّات عسكرية كبيرة. كانوا جزائريين مثلنا تماماً. بل هناك من

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 158، 159.

تعرّف على زميل له في ثكنة سابقة أو تدريب مشترك. سلّمنا أنفسنا. تحرّرت الألسن وعرفنا الحقيقة"[1].

تطعن القصة السابقة في نظام الحكم العسكري وقبضته الحديدية وتبرز سلبياته، وتفكك بنيته وتقوم بنقدها، بتجلية تأثيره في زعزعة استقرار الأوضاع بعد الاستقلال، وقد كشفت الأمثلة عن وجود تعدد صوتي كبير، استحضر أصوات العامة، المناضلين والمتمردين في مقابل صوت السلطة، فَعَلَتْ وارتفعت أصواتهم –المتصارعة– جميعا لتروي لنا الأحداث بعيدا عن أحادية الحقيقة، انطلاقا من مواقعها ووجهات نظرها وسلمها التراتبي، ووعيها الذي تشكّل بعد الحادثة؛ أي بمعرفتها لجوهر وحقيقة المعركة وتمظهرات الوجع الإنساني ضد السلطات البائدة، وقد تمتعت هذه الشخصيات بديمقراطيتها في التعبير والبوح عما تحتفظ به وتضمره داخلها من أسرار دفينة، كشفت عن بشاعة المعركة وجعلت القارئ يتعاطف معها.

إن هذه الشخصيات عبارة عن صوت خفي للمؤلف، الذي يتقمص ويتستر خلف خطاباتها ليعبر عن رأيه ومواقفه انطلاقا من تجارب متعددة سعت لتمثيل أصوات الهامش–كونها ليست نخبوية– بكل أنماطه، سواء الديني أو الاجتماعي أو الثقافي أو الإيديولوجي، في مقابل المركز وهو السلطة بأجهزتها، كما طرقت مواضيع من قبيل التعليم والصحة والفساد والجوسسة والتمرد الخيانة القتل والاغتصاب السطو والسرقة، وغيرها من البنى والأنظمة الفكرية التي صورت حقيقة المجتمع والسلطة والجماعات المتطرفة، في بيئة اعتراها الفساد والاضطهاد، ولم تكن غايتها من طرح هذه الأفكار "رسم صورة عن همجية العشرية بقدر ما كانت نبراتها المتباينة تنخر للحفر في منابت الأزمة متكئة على تعددية اختلطت لا لتقول أن ما حدث في تلك الفترة كان ضربا من الفوضى غير المبررة بل هو مؤسس على تخطيط لم يدركه فكر عامة الناس بقدر ما استطاع

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 159.

بعض أبطال الرواية إعادة رسمه وفك طلاسيمه"[1]، فالشخصيات المنتقاة ساعدت بتعدد توجهاتها وتباين فلسفاتها القائمة على الاختلاف واللاتجانس في فضح الألاعيب السياسية، والمخططات الأجنبية التي أرادت الإطاحة بالبلد.

بدت أصداء هذه الأصوات متعادلة القوى نوعا ما، فلم تكن خاضعة أو تابعة لسلطة السارد العليم الذي يملي عليها ما تقول، كما أنها خرجت عن قبضة المؤلف وتحررت من أحادية إيديولوجيته التي طغت سابقا في السرديات الكلاسيكية، لهذا تبنّت مواقف مناسبة لرؤيتها وتطلعاتها ومعتقداتها فكانت الأصوات في مواجهة دائمة كل واحدة تدافع عن وجهة نظرها، بشكل حواري مفتوح يسمح بالتعدد في المواقف والأفكار والرؤى المختلفة.

3- صوت المرأة الحاضر الغائب- صوت الظل والهامش:

كثيرا ما ارتبط صوت المرأة مهما كانت صفتها بالداخل والمغيّب والخصوصية والانغلاق، كونه صوت الصمت والخضوع والتبعية، فـ "التابع المؤنث يكون في الظلّ بشكل أعمق"[2]، خاصة لمَا يتعلق الأمر بالبيئة العربية الذكورية المنتمية إليها، التي تمجد الحضور القوي للرجل؛ أي الأنا المركز في مقابل الآخر الهامشي (المرأة)، حيث يتسم هذا المركز "المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية وإتباع العرف والتقليد"[3] كنوع من الالتزام المفروض عليها، المترسّخ في اللاشعور الجمعي، أين تتوارى النمذجة الأنثوية خلفه، فتصبح بمثابة قوانين ثابتة توحي بأفضلية الرجل.

---

[1] حياة أم السعد، إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، ص158.

[2] غاياتري سبيفاك، هل يستطيع التابع أن يتكلم؟، تر: خالد حافظي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، السعودية، ط1 2020، ص59.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص330.

حاول المؤلف إعطاء صورة مكثّفة عن المرأة في الثورة وبعدها، وأثناء العشرية السوداء، مثلتها المرأة المثقفة المتعلمة، الموظفة المعلمة أو المحامية، المرأة المريضة، المرأة كطفلة، تلميذة في المدرسة، تابعة، المرأة بوصفها ندا للرجل، المرأة المطلقة، الأم المفجوعة بفقدان أبنائها أو زوجها الزوجة، المرأة الأمية التي تعتقد بالأولياء الصالحين، المرأة المتجلببة، المرأة المومس، المرأة الأجنبية المتمثلة في المعلمة الفرنسية، ولكنها اشتركت أغلبها في رسم صورة نمطية للمرأة التابعة الصامتة رغم تمردها في بعض المواضع، إلا أنّ صوتها على العموم كان ساكنا صامتا ويرجع ذلك إلى طبيعة المرحلة الحرجة التي حتَمت على الجميع التزام الصمت، لهذا لم نلمس لها حضورا واضحا في المظاهرات، ولا في القطاعات السلطوية سوى المحامية القبائلية التي ورد ذكرها عرضا أثناء تذكر عبد القادر لعلاقاته المتعددة بالنساء.

وقد حوت القلاع المتآكلة –بوصفها رواية ذكورية أحادية السلطة– بعض تفاصيل الصوت المغمور واللامسموع، المتناسبة مع طبيعة المرحلة التي قمعت أصوات الجميع بدرجات متفاوتة وتجدر الإشارة إلى أن الصوت النسوي فيها كان متباينا، بتباين مستويات الوعي والثقافة، فقدمت لنا صورة شاملة عن المرأة النمطية النموذجية التقليدية الخاضعة، وعن المرأة المتمرّدة على نواميس المجتمع كابنة رشيد التي كسرت كل القيود ودرست في كندا واستقرت فيها، وزهرة/ أنثى الجسد بائعة الهوى، وغيرها.

- **الصوت المبحوح– أنثى الهامش وفضاء العتمة:**

لعبت المرأة في الرواية أدوارا هامشية مغيّبة، إلا أنها كانت قريبة من الرجل، سواء أمًّا أو زوجة أو بنتا أو أختا أو حبيبة، وقربها منه جعلها تابعة وخاضعة، وفي مواضع أخرى متمردة ومتحررة، أو مستسلمة منطفئة لا صوت لها سوى الخنوع لجبروت الزوج، وسلطة العادات والتقاليد

البائدة، التي جعلت منها صوت الداخل والهامش والعتمة والانغلاق، وقد عمل الروائي على تشخيص معاناة المرأة وأوضاعها، بدءا بالمرأة المكافحة المناضلة إبان الاستعمار، وسعيها لكسب قوت يومها وصولا إلى المرأة المتمردة التي كسرت كل القيود.

جاءت مستويات الوعي النسوي متباينة، بناء على طبيعة كل أنثى، وثقافتها، فهناك المرأة التقليدية كما صورتها الرواية خاضعة لسلطة الرجل/ الزوج، تحت ضغط الخوف، لهذا لا تعصي له أمرا، كوالدة رشيد (ياقوت) فزوجها هو: "السيّد الجبار الذي لا يقبل أن يناقشه أحَد. أمّ رشيد مسكينة مغلوبة على أمرها، هي التي كثيرًا ما لطمها زوجها أمام أولادها لأنها تجرأت وناقشته في أمر ما. أمّه، الياقوت، عانت الويلات السبع من غطرسة الزوج المُستبد. لا تجد حريتها وفطرتها إلا أثناء غيابه. بمجرد دخوله، تتحوّل إلى شبح ذليل، تسرع إلى تلبية طلباته بخفة الكلب الوفي"[1].

تمثّل أم رشيد صدى لصوت المرأة المضطهدة المعنّفة المقموعة، التي تعيش في كنف زوج مستبد، يحتقرها ويهمش وجودها، لهذا بدت مستسلمة راضية بقدرها المحتوم، الذي يعلي من سلطة الرجل المتأصلة في الذهنية العربية "ولذلك فهي تنتظم بطريقة تهيئ هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة ومفاهيمها (الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية التشريعية، والفنية الأدبية). هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه الإيديولوجية وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت، كالرجل، ترى دونية نفسها كبديهة مطلقة"[2]، لا بل تعترف بضعفها ونقصها وتبعيتها للرجل، لأن دورها في منظوره يبدأ وينتهي في حدود القيام بشؤون المنزل، أما عدا ذلك، فلا يحق لها الخوض في نقاشات أكبر منها، وتشترك هذه الرؤية مع نظرة عبد الجبار للمرأة مخاطبا والدته في سياق نقاشها معه حول توجهه الإسلاموي الذي لا تفهمه،

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 86، 87.

[2] سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص330.

قائلا: "هذا كلام كبير على المرأة التي خلقها الله لتطيع زوجها وتعتني بشؤون البيت وتربية أولادها. أمّا مسائل الدين فهي للرجال. يقول إن الإسلام ليس فقط صلاة وصومًا وحجًّا. يحدثني عن الشريعة الإسلامية، ويغرق في كلام كبير لا يستوعبه مُخّي"[1].

أُجبرت المرأة عبر الزمن على الخضوع لإرادة الرجل، التي رسّخت في ذهنها فكرة أنها أقل مستوى منه سواء في الخصائص البيولوجية الجسدية أو الفكرية، لهذا لم يسمح لها بمشاركته الهموم السياسية، أو مناقشته في القضايا العميقة، كونه اختزل دورها ووجودها في الوظيفة البيولوجية؛ أي إنجاب الأطفال ورعايتهم إضافة إلى الأعمال المنزلية، وليس لها بعد ذلك أية سلطة أخرى، كأن تضارع الرجال في تقديم رأيها، أو التعبير عن موقفها ووجهة نظرها، إلا إذا كانت صاحبة نفوذ ذات مكانة مرموقة، وفي هذا تغييب واضح ومقصود من قبل الرجل.

وإن كان هذا الحكم السلبي الذي قوض هوية المرأة صادر عن شخص متطرف، يرى في نفسه بأنه متزن وعادل هو والجماعة الإرهابية التي ينتمي إليها، فإننا نجد بالمقابل رأيا مؤيدا له نوعا ما، لا يبعد كثيرا عنه، وهو السارد الرئيس عبد القادر/ المحامي، بوصفه شخصية معتدلة مثقفة ومع ذلك كان متطرفا في تصريحاته، ولعل ذلك يعود إلى أن "المثقف ما بعد الاستعماري يُغفل على نحو ممنهج امتياز الإناث"[2]، ويرى بضعفهن وسلبيتهن في قوله: "المرأة عمومًا ضعيفة وسريعة التأثر ولا تجد راحتها إلا بانضمامها الكلي داخل الجماعة. ثمّ إنّ المرأة بهشاشة وضعها وقلة زادها الفكري تخاف من الغيب وتؤمن بالشعوذة وكرامات الأولياء...هكذا هن النساء... المرأة هي المرأة. لا فرق بين الجاهلة والمتعلمة".[3]

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص189.

[2] غاياتري سبيفاك، هل يستطيع التابع أن يتكلم؟، تر: خالد حافظي، ص80.

[3] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 62.

يسوّي السارد بين كل النساء، غير آبه بالفروقات الفردية بينهن والإستثناءات، فهو كغيره يرى بدونية المرأة ويعترف بضعفها، وإيمانها بالشعوذة، وفي هذا إعلاء للأصل/ الذكورة، في مقابل انتقاص وإقصاء الأنوثة/ الفرع، بتحجيمها وردّها إلى أصلها وطبيعتها غير المكتملة مهما حاولت الانسلاخ عنها، مستندا إلى بعض الخطابات والرموز غير المباشرة التي يحاول باستمرار تمريرها إلى المرأة حتى يعيدها إلى صورتها النمطية الأولى التي تحجّمها، فمن خلال علامات العنف الرمزي يحاول الرجال "بتذكيرهن وإرجاعهن بمعنى ما إلى أنوثتهن، عبر لفت الانتباه إلى تصفيفة الشعر، أو هذه أو تلك من السمات الجسدية، أو استعمال تعابير المخاطبة الأليفة (الاسم الأول) أو الحميمية (ياصغيرتي، عزيزتي) في وضعية رسمية...هي خيارات كثيرة، متناهية الصغر للوعي، تساهم عبر جمعها في بناء الوضعية المنقوصة للنساء"[1]، التي تعزز لديهن الشعور بالنقص والدونية، وهذه النظرة السلبية عبارة عن محاكاة للصورة التي رسمها المستعمر عن المرأة التي قامت بتحجيمها واستغلال جسدها.

ولا نبعد كثيرا عن السياق ذاته حتى تتمظهر لنا صورة أخرى أشد سوداوية، يرتسم ويتجسد فيها صوت المرأة المضطهدة والمعنفة من قبل الزوج، المتمثلة في ابنة الشيخ التي لاحقتها لعنة الطلاق وهي لم تتجاوز بعد العشرين من عمرها، بسبب إنجابها للإناث –عمر الكبرى فيهن لا يتجاوز أربع سنوات– الذي كان سببا وراء فك الرابطة الزوجية وتركها معهن عند والدها الفقير تعاني مرارة الحياة وقد صوّرها السارد في مشهد مأساوي مستعيدا قصتها، بقوله كانت "ملفوفة في حجاب بنّي، تحمل بين ذراعيها رضيعًا، فيما كانت طفلتان صغيرتان مذعورتان تتشبّثان بساقيها. قالت: «يشتمني ويضربني لأتفه الأسباب. يعيّرني بأمّ البنات. صبرت، قلت لعلّ الله سيرزقنا بولد.

[1] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، مرا: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط12009، ص94.

ولكن منذ ولادة الطفلة الثالثة، هاج وماج وأصبح لا يكلّمني إلا بالسبّ والشتم. بل وأصبح يصبّ غضبه على البنات أيضًا، يركلهنّ ويلعنهنّ بلا سبب»"[1]، ويضيف والدها قائلا: "رفض ذاك المسخوط أن يدفع الكفالة المالية التي فرضها عليه القاضي. كلّمته مرارًا بالحسنى، ولكن الرجل كالحرباء، لا يستقرّ على رأي. يعد ولا يفي... يحسب أن الدنيا بلا قوانين، يرمي امرأة بثلاث بنات إلى الشارع كما ترمى الكلاب ويظنّ أن لا أحد يحاسبه. هذه المرّة سأطلب مِن القاضي أن يسجنه. رغبتي الآن أن أراه قابعًا في زنزانة مظلمة بضعة شهور، أن يدفع ثمن نذالته"[2]، نتيجة إهماله لزوجته وبناتها، وتنصّله من مسؤولياته، دون سبب واضح سوى أنها لم تجنب الذكور.

يكشف المثال عن طبيعة المجتمع العربي الذكوري الذي استطاع نحت منظومة من القيم الراسخة المتراكمة في اللاوعي الجمعي، مُشَكِّلة مجموعة من الأنساق المضمرة، تطفو على السطح رغم تواريها من خلال أقنعة الأنساق الظاهرة، التي صادرت حق المرأة وزادت من دونيتها كإنجاب الإناث، الذي يساوي الطلاق والعزل والنبذ، وقد بقيت آثار وترسّبات هذه النظرة التي ترى بأفضلية الذكر متجلية للآن.

ومثلما رأينا نموذج المرأة المطلقة المستسلمة، نلمس على مستوى آخر صوتا ثانٍ، مثّلته والدة المحامي عبد القادر التي طُلّقت هي كذلك من زوجها الأول، والسبب أنها كانت تتعرض للتعنيف والضرب، وهذا ما لم ترضاه لنفسها، حسب ما سردت لابنها: "حكت لي أمي فيما بعد أنّ أبي كان زوجها الثاني، واقترن بها وهو متقدّم في السنّ نسبيًا. طُلّقت من زوجها الأول بعد ثلاثة أشهر من الزواج وهي حامل بأخي الميلود. قالت أمّي بأنه كان متغطرسًا معها ويضربها باستمرار. صبرت في الأسابيع الأولى واشتكت لأمّه، ولكن هذه الأخيرة ساندت ابنها، بل وأظهرت مخالبها

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص34.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هي أيضًا. لم تتحمل أمّي أكثر. استغلوا يتمها لتحويلها إلى خادمة حقيقية. ولكن أمي من النوع الذي لا يرضخ بسهولة. فبدأت تقاوم. بالكلام أوّلًا. وحدث أن تأزمت المشاجرة ذات ليلة، فاستعان زوجها بالعصا الشيء الذي لم تقبله أمي. قالت بأنها ليست حمارة كي تُضرب بالعصا. فدافعت عن نفسها. كانت قوية ومتعوّدة منذ الصغر على العمل اليدوي الشاق. فاستعانت بقوة ذراعيها لردّ ضربات زوجها. خدشت الزوج المتغطرس من الخدين وأدمتهما. تعالى الصراخ. حضر أفراد العائلة والجيران. فقرّرت أمي في تلك الليلة مغادرة بيتها الزوجي. رجعت إلى بيت عمها ورفضت العودة إلى بيت زوجها، رغم محاولات الصلح التي قامت بها العائلتان بعد هدوء الأعصاب. بَقيَت أمي خمس سنوات وهي مطلقة. لم يتقدّم إليها أحد. اشتهرت بلقب «عيْشة راجل». كيف تتجرأ على ضرب زوجها؟ على الزوجة الطاعة والخضوع"[1].

ففي حين أن المرأة الأولى المطلقة كانت مغمورة لا صوت لها راضخة لغطرسة الزوج وتعنيفه لم ترض والدة عبد القادر بذلك، إذ لم تمكث إلا ثلاثة أشهر قبل أن تتخذ قرارها بفك الرابطة الزوجية بعد تأزم الوضع، ورغم "الظلم والإسكات والإقصاء ...الذي تتعرض له" المرأة"، إلا أنها قادرة على تحدي تقاليد المجتمع البالية، وعادات العائلة القاهرة، وهيمنة الرجل والمجتمع المميتة، وانتشال نفسها والانتصار لغيرها من النساء المستضعفات"[2]، فخرجت عن المألوف ودافعت عن نفسها بكل قوة وقامت برد فعل عنيف ضد زوجها الذي ضربته مثلما ضربها، رافضة وثائرة على العادات والتقاليد والأعراف التي تمجد سلوكات الزوج مهما فعل، غير آبهة بنظرة الآخرين إليها، لوعيها الكبير بأنها ليست حيوانا يضرب، وقد حطّمت بهذا تلك الصورة النمطية للمرأة التابعة التي تقبل بكل أصناف التهميش، فكانت نموذجا للمرأة الحديدية، ذات الصوت الصارخ الرافض للظلم.

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 67، 68.

[2] أحلام بوعلاق، جدلية الأنا والآخر في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، مجلة إشكالات، تامنغست، ع 12 2017، ص162.

وعند بحثنا عن نماذج أخرى لصوت المرأة المتحررة المتمردة نجد كل من نصيرة وابنتها فريدة والمومس زهرة، فنصيرة في بداية مسيرتها كانت فتاة مستقلة، استطاعت رغم البيئة القروية التي تقطن فيها أن تدرس وتتعلم وتتحدى الظروف، كخطوة أولى كسرت بها التقاليد، ذلك أنّ "أول تحدي رفعته المرأة هو حقها في التعليم، حيث كان هذا المطلب مثار جدل عبر التاريخ، لأن المرأة حسب التقاليد المتوارثة تابع لا حرية له ولا إرادة ولا كيان، إنها ملكية الأسرة منذ أن تولد وحتى تموت (الأب أولا، ثم الأخ، وبعد ذلك الزوج) مكانتها في أن تكون ما أريد لها ليس إلا"[1]، وهذا ما لم تقبله، فصنعت لنفسها مكانة في المجتمع، وأصبحت مدرّسة للغة الإنجليزية.

وعلى النهج ذاته سارت ابنتها فريدة المتحررة، التي أصبحت شخصية غربية المظهر والسلوك والفكر، وقد انعكس هذا الانسلاخ على فهمها للدين الإسلامي الذي ترفض الامتثال له مثل والدها وهو ما أدى إلى اختلافها مع نبيل المتدين، الذي استهجن تبرجها وأفعالها المفرطة في التحرر التي كانت سببا وراء الخلافات بينهما، بقوله: "في الصائفة الماضية وقع بيننا أوّل خلاف حينما رفضْت أن أرافقها إلى شاطئ البحر مثلما تعوّدت أن أفعل. أطلقت ضحكات عالية حينما قلت لها حرام على المرأة أنْ تذهب إلى البحر. قالت: «أنت أيضًا أصبَحْت تفتي. كل واحد في هذا البلد يفتي لنفسه. أنا أقول بأن السباحة حلال للمرأة». حاولت مناقشتها. ولكنّها هزّت كتفيها وخرجت. أبي أعطى لها الحرّية الكاملة. لا يسألها أين ذهبت ولا من أين جاءت. وحدها أمّي تنصَحها بعدم التأخّر، والرجوع إلى البيت قبل غروب الشمس. أختي لا تعمل إلا برأيها وأبي يوافقها على طول الخط"[2].

[1] أحلام بوعلاق، جدلية الأنا والآخر في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، ص162.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص139.

يعبّر ملفوظ فريدة عن لامبالاتها وسخريتها من الدين، واستهتارها وتشكيكها في مصداقية الفتوى، وفي هذا نقد غير مباشر للدين، مرّرت من خلاله وفككت خطابات الفتوى التي شاعت كثيرا في العشرية السوداء، من قبل الجماعات المتطرفة حين أباحت القتل وبعض الأفعال الأخرى، وهي الجماعة نفسها التي ينتمي إليها نبيل شكليا ومتأثر بمنهجها، فسخريتها من كلامه هي سخرية واستهزاء من الجماعة الإسلامية، وقد تجاوز بها الأمر إلى درجة أجازت لنفسها حق الفتوى كغيرها فاستحلّت سباحة المرأة وهي متبرجة، كنوع من التحدي والرد المضاد على كل من يعترض طريقها وقد اكتسبت هذه القوة من والدها الذي يدعمها ويؤيد أفعالها.

اشتد الصراع بين نبيل وأخته، إلى درجة جعلته يتجاهل كلامها اللاذع، وتصرفاتها غير اللائقة متخذا من الصمت حلا لفظ الجدال، في قوله: "تشاجرت مع أختي حول لباسها المتبرّج وذهابها إلى البحر للاستحمام مع الرجال. إنها شرسة وتدافع عن نفسها كما القطّة التي تحرس صغارها الرضّع ضد أدنى خطر. لذلك فضّلت مقاطعتها، فلم أَعُد أكلِّمها. وحينَما تخاطبني أو تطلب مني أن أشتري لها بعض اللوازم، أتصنّع الصمَم. في البداية كانت تعيد طلبها بكثير من الإلحاح. كدْت أضعف أمام تودّدها ورقّة أسلوبها ولكنّي قاومت، بالصمت حينًا، وبالخروج من البيت حينًا آخر... آخر مرّة كلمتني أختي ولم أجبها، شتمتني وعيّرتني بأبشع الأوصاف. ومع ذلك لجمت لساني وزممت شفتيّ. فانقطعت عن مخاطبتي. هكذا أحسن"[1].

تبدو الصورة هنا مقلوبة في علاقة الأنثى بالذكر، التي عكست موازين القوى ورجّحتها لفائدة فريدة، ذات الصوت المتحرر الصارخ المتحدي، في مقابل نبيل الضعيف الصامت والمستسلم، الذي يرمز إلى تراجع قوة المجتمع الذكوري، وفي الوقت نفسه للجماعة الإسلامية، خاصة وأنه لم يستطع التحكم أو التأثير فيها أو تغيير قناعاتها، وفي ذلك إشارة مسبقة إلى تراجع السلطة الدينية،

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص187.

ولهذا جاءت ردة فعلها عنيفة، فقدّمت لنا صورة معطوبة عن صوت نبيل كحلقة أضعف في المنزل.

كسرت فريدة التي كانت بالفعل متفرّدة عن النساء الأخريات بقوة مواقفها وقراراتها وأفعالها، كل الحواجز التي اصطنعتها البيئة المنتمية إليها، فخرجت من أغلال العادات ونسقية المجتمع المغلقة دون خجل أو حياء وحتى خوف مما ستجنيه أو تواجهه جراء التفسخ، والخروج عن المألوف، مثل التجول في كل وقت ليلا نهارا–مع حال الحصار المفروضة– وذهابها بمفردها للسباحة في البحر وكل هذا صدى للثقافة الغربية المتأثرة بها هي ووالدها.

دون أن ننسى صوت المومس زهرة/ أنثى الجسد والمتعة، التي تاجرت بجسدها مُستمدّة منه قيمتها، ومن ثم وجودها، الذي يختزل في المتعة اللحظية للرجل، كنوع من الرفض والتمرد عبر طابو الجنس على المجتمع، الذي يقمع هذه الأفعال علنًا ويمارسها خفاءً.

إضافة إلى صوت الأم المفجوعة الحزينة التي فقدت فلذة كبدها (والدة عبد القادر، نصيرة زوجة رشيد)، فقد برز صوتها بدرجة كبيرة، تلك الأم التي فقدت أبناءها، سواء كانت مطلقة أو أرملة بطرق بشعة ارتجالية، قتلت الرجل واغتصبت الأرض/ المرأة، وفي سلسلة الفقد المتتالية هذه إشارة إلى الأرض/ الوطن التي تناظر المرأة؛ أي الجزائر المنكوبة التي فقدت خيرة أبنائها في معاركها وحروبها المتوالية في سعيها نحو الحرية.

يمكن القول في الأخير إن تمثيلات صوت المرأة في القلاع المتآكلة كانت متعددة ومتباينة رغم تقاطعها في ثنائيات متقاطبة، تراوحت بين القوة والضعف، والانغلاق والانفتاح، وبين الاستبعاد والاستعباد ومن التهميش والتغييب إلى التمرد، ورغم هذا التنوع والتعدد، إلا أنها التقت في أغلبها بكونها مرأة مغمورة لا صوت لها خارج أسوار المنزل، بل حتى داخله، سواء أكانت مدنية متحضرة أم قروية بدوية، مثقفة أم غيرها، فصوتها متواري خافت قليل الحضور مقارنة بنظيرها الرجل، لهذا

انحصر دورها في بعض الفضاءات الخاصة تناسبا مع موضعها، وطبيعة العشرية التسعينية الحرجة ففي الفضاءات البدوية صورت الرواية المرأة خاضغة ضعيفة لا صوت لها، مثل والدة رشيد المعنفة ومثال ابنة الشيخ الطاعن في السن المقهورة المطلقة الفقيرة، ومثل والدة عبد الجبار ووالدة يوسف عياشي وغيرهن من النساء، اللواتي تبدى صوتهن بطريقة غير مباشرة في النص، من خلال الممارسات الطقوسية التي وضحت إيمانهن بالخرافة والشعوذة وخاصة في القرية.

خامسا- صراع الإيديولوجيات وتعدد أنماط الوعي في الرواية:

تباينت تعريفات الإيديولوجيا وتضاربت الآراء حولها، بين من يربطها بالحقل السياسي وبالسلطة وآخر بالعقيدة والدين، أو بالفكر والثقافة وغيرها من الحقول، وهذا يرجع إلى طبيعة مفهومها الهلامي المتعدد المشارب الذي يتغذّى على عدة معارف، ويتجسد في الكثير من السلوكات، كما يتخفى عبر الخطابات، وربما لهذا وسّع الفيلسوف ألتوسير(Althusser) مفهومها وأعاد النظر في دلالتها، حين قال بأن الإيديولوجيا لم تعد مجرد منظومة فكرية ورمزية منفصلة عن واقع المجتمع اليومي ومحددة بمجال الثقافة العليا، ففي المجتمعات الرأسمالية المعاصرة تحولت الإيديولوجيا إلى وجود مادي ملموس يتغلغل في بنية المجتمع ذاته، ويتجسد في مؤسسات السلطة المختلفة، وفي نظام العائلة والتعليم، بل وحتى في صياغة الوعي الفردي للإنسان داخل تلك المجتمعات. وبالتالي لا يوجد وعي ذاتي أو جمعي يستطيع الإفلات من قبضتها ومن هيمنتها على نظم إنتاج المعاني والتأويلات داخل المجتمع[1].

فبإمكان كل شخصية في الرواية البوليفونية امتلاك وعي شمولي مستقل بذاتها وبالآخر، يعبّر عن كينونتها وهويتها وطرائق تفكيرها، ويكون مختلفا عن وعي المؤلف؛ لأنه عام ولهذا لا

[1] معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، ص86.

يُنظر إلى الوعي على أنه فردي بل على أساس أنه واقعة مجتمعية – إيديولوجية[1]، تشتغل على التنوع الكيفي الذي يتأسس على اختلاف الايديولوجيات والأفكار التي تجسدها ملفوظات الشخصيات، المعبرة عن رؤاها وتوجهاتها بكل حرية، لكنها في داخلها عبارة عن صوت خفي وصدى للمؤلف، الذي يتقمص ويتستر خلف خطاباتها ليعبر عن رأيه ومواقفه، من خلال ردود أفعال شخصياته وملفوظاتهم، ولهذا كثيرا ما يعمد الكاتب إلى تقديم مجموعة من الشخصيات الروائية المتصارعة إيديولوجيا، حتى تنعكس إيديولوجيتها على أفعالها وأقوالها، وتتبوأ مكانة الموجّه لسلوكها فترى وقائع العالم عبره.

1- تعدد أنماط الوعي في الرواية:

يتعدد الوعي في الرواية البوليفونية بتعدد الشخصيات وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظوراتها السياسية والاجتماعية والإيديولوجية بوصفها أقنعة رمزية تمتلك وفقها وعيا مستقلا وتحمل وجهة نظر حول العالم، تتمظهر عبر الحوار بين أنماط الوعي المختلفة للأصوات المتصارعة والمتناقضة، فيصبح النص الذي يحتضنها بمثابة "نسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات"[2]، التي تعنى الرواية البوليفونية بتنظيمها، عبر عرض أشكال الوعي المتعددة وتشخيصها بشكل متساوٍ لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد[3]، وهو مبدأ أساس تقوم

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص22.

[2] حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص42.

[3] ينظر: محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، ص97.

عليه يكمن في "توحيد المواد والتكوينات غير المتجانسة بتعددية أشكال الوعي غير الموجهة إلى مركزية إيديولوجية"[1].

تكمن قيمة الوعي في تعدد أنماطه، وتساوي حظوظ عرضه داخل النص الروائي، ما يولَد علاقات حوارية بين مختلف الأنماط "فحيثما يبدأ الوعي، يبدأ – بالنسبة إليه – الحوار"[2]، خاصة في الرواية البوليفونية ذات الطابع الحواري، لأنها "تبنى لا بوصفها وعيا واحدا وتاما يتقبل موضوعيا أشكالا أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيرا متبادلا تاما لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منها شكلا واحدا موضوعا(Object) للآخر حتى النهاية"[3]، ذلك أن التأثير المتبادل يتم بين الأشكال المتعددة من الوعي بعدّها عوالمَ ذوات متساوية الحقوق، متعايشة ومؤثرة في بعضها لا عالم موضوعات، فالتباين واللاانسجام بين أشكال الوعي في الرواية البوليفونية هما القوة الحقيقية المنتجة لقوى الأصوات الروائية.

عند تَأمُّلنا في رواية القلاع المتآكلة نلمس بشكل واضح تشكل وعي بقيمة الموضوعات المطروحة –سواء من قبل الرواة أو الشخصيات أو المؤلف–؛ أي العشرية السوداء وحيثيات الأزمة أسبابها ونتائجها، فلم يكن المؤلف بمنأى عن ذلك، بل حاول أن ينبش في التاريخ ويستعيد الذاكرة لكي يخوض في المسكوت عنه، ويؤسس لسرديات صغرى تهتم بالفرد، ومعاناته ومأساته ضمن الجماعة، إضافة إلى تعبيره عن القهر السياسي، الاضطرابات الاجتماعية والسلوكية النفسية، وهو ما يبرز بوضوح درجة وعيه ومعايشته للأحداث، وقيمة القضية التي ناقشها وعرضها من منظور الرواة أو الشخصيات، التي تأثرت بشكل مباشر بالأزمة، هذه الأخيرة التي لم تستثن أحدا، بل إنها

---

[1] محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، ص94.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص26.

مست كل القطاعات، والطبقات والشرائح. لذلك طرقت الرواية العديد من القصص الموازية التي تبرز تجلياتها على عدة أصعدة، مما أسهم في خلق تعددية صوتية لامتناهية، سواء على مستوى الفكرة الموضوع، الشخصيات، الكلمة، اللغة، الإيديولوجيا، أو الوعي هذا الأخير الذي حاولنا تصنيف أبرز أنماطه الموجودة في النص.

1-1- الوعي الوطني:

من بين الأصوات الوطنية التي رهنت نفسها لخدمة الوطن محافظ الشرطة السيد أحمد، الذي امتاز بحنكته وقوة مواقفه وملفوظاته، التي تؤكد تكوينه وثقافه الواسعة، فقد كان رجلا معتدلا، كما يقول السارد: "أعرف سي أحمد منذ أنْ نُقل إلى المدينة قبل خمس سنوات. هو أيضًا من خريجي كلية الحقوق ومن عشاق النظام والانضباط. يكرّر دومًا مقولة جان جاك روسو: العدالة دون قوة ضعيفة، والقوة دون عدالة مستبدة. مبدأ آمن به ويعمل على تطبيقه في مهنته"[1].

استقى السيد أحمد أهم صفاته من فلسفته في الحياة، وتأثره بالفيلسوف (جان جاك روسو) (Jean-Jacques Rousseau)، إضافة إلى الوظيفة -امتهنها بضمير- التي شكّلت معالم شخصيته فصقلته هي والأحداث والتجارب والبيئة، وقد كان يحظى باحترام الجميع لسيرته ومسيرته المهنية النظيفة، فهو شخصية محنكة سياسيا متزنة تُعمِل العقل، وتسعى جاهدة للحفاظ على أمن البلد إضافة إلى نماذج أخرى ثورية أشار إليها المؤلف في نصه مثّلتها الشخصيات المرجعية التاريخية مثل: جميلة بوحيرد، العربي بن مهيدي، أحمد بن بلة، محمد بوضياف، هواري بومدين، اليمين زروال وغيرهم ممن أسهموا في بناء جزائر ما بعد الاستقلال.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص57.

1-2- الوعي الاجتماعي:

يستمد هذا النوع من الوعي موضوعه من بنية المجتمع وطبقاته، إضافة إلى بناء النص في بعده الدلالي المضموني، هذا البعد الذي تشكّل ضمن حركية تيمة الطابوهات – الثالوث المحرم- التي طَرَق من خلالها المؤلف عوالمَ أشد تعقيدا وأكثر جرأة، تُشرِّح وتفكّك الأوضاع النفسية والجسدية والثقافية والفكرية والاجتماعية لمجتمع يعايش وعايش مراحل انتقالية زادته تأزما وتيها، صوّرت فيها قلق الإنسان وضعفه، وتراجع صوته الذي كاد يصبح صامتا، بسبب القمع المفروض عليه من كل الجهات، وصعوبة المواجهة والتحدي، وتأرجحه بين القوى المتعارضة، وبين صعوبة الحياة والأوضاع الاجتماعية المتردية، ورغبته في التحرر، كل هذه الأوضاع أسهمت في تشكيل ونضج الوعي الجمعي لدى مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية التي انتبهت إلى ما يجري، وثارت على ذلك بدل القبول بالوضع المتأزم الذي يمسخ ويشوّه الوعي ويحوّله.

لهذا وجدنا في الرواية تباينا لمستويات الوعي انطلاقا من تركيبة كل شخصية، ومدى قابليتها وقدرتها على التأقلم، أو رفضها وتمردها على النواميس المفروضة عليها، لأن رؤيتها لنفسها ولغيرها وفي الأخير للعالم مختلفة عما يراه الآخرون، أي بين شخصيات تشكّل وعيها سابقا وقررت المقاومة والنضال لطرد المستعمر وطرد كل متربص بالبلد سواء كان عدوا داخليا أم خارجيا، وبين شخصيات أخرى متسرعة ناضلت وهي أقل وعيا (نبيل) أي مستوى وعيها منعدم، لعدم خبرتها ومعرفتها المحدودة، التي استقتها من أقوال الآخرين (الجماعات المسلحة)، ومما هو متداول وليس مما هو كائن بالفعل، أي من جوهر الصراع وحقيقته، ولعل ما هذا جعلها شخصيات تابعة تعرضت لاستغلال كبير من كل الجهات.

تجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن مستويات الوعي وحتى المواقف والرؤى لم تكن ثابتة حتى على مستوى الشخصية الواحدة، فكل فترة زمنية مرَّتْ بها يتشكَّل في كنفها موقفا معينا تلفِظُه المرحلة اللاحقة، أو تُوسِّعه، ومثال ذلك وعي رشيد، ووعي عبد القادر، محافظ الشرطة أحمد، عبد الكريم عبد الحميد، والدة عبد الجبار، فوعي الشخصيات–مثلما رأينا– في ماضيها مختلف كثيرا عن حاضرها، وذلك يعود إلى تنامي نضجها وتغيير مسارها.

فنجد مثلا أن رشيد في شبابه كان مندفعا ذو توجه حزبي معادٍ للنظام، وصوته يصدح بالخطابات المتحررة، لكن حين اصطدم مع السلطة وزجّت به في المعتقل تحولّت وِجهته، وتقوقع على ذاته، وهذا ما جعله ناقما عليها طول حياته، متخوفا مما سيحدث له لو عاد إلى ممارسة نشاطه السياسي، وحين البحث في مكونات وتركيبة رشيد نجده متمردا، متعصبا لرأيه، حسب قوله: "رأسي خشن لا يلين بسهولة"[1]، إضافة إلى تشبّعه بالأفكار الغيرية الغربية والفلسفة الإلحادية التي تمجّد الفرد، وتلغي الإله وتشكّك في وجوده، كل هذه الترسبات والمرجعيات ألقت بظلالها على حاضره وانعكست على سلوكه وأقواله وأفعاله، فسلوكه حين كان طفلا يبرز عناده، وأحادية الرأي الذي لا يقبل إزداوجية أو أية هيمنة طالما أنه غير مقتنع بها، فرشيد في البداية كان صلبا لا يقبل التنازل غير متقوقع على ذاته، كوّن ذاته بالاطلاع على مؤلفات الفلسفة الغربية المتحررة، وهو ما سمح له بالانعتاق من القيود التي كان يراها تكبل فكره.

ومثّلت نصيرة الفتاة المتحررة نقطة تحول أخرى في حياته كونها تشاركه في معتقده، ومتحررة مثله، وعلى مستوى متقارب من وعيه: "مُتعَصرنة ومتحضّرة وتؤمن بالأفكار التقدمية"[2] متمردة تسعى لتطوير ذاتها، بعيدا عن قريتها المتحفظة، الأمر الذي دفعها إلى المشاركة في رحلة

---

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص172.

[2] المصدر نفسه، ص61.

للصحراء مع زملائها المتطوعين لصالح الثورة الزراعية حين قالت: "عرفت من بعض الطلبة أنكم تخرجون إلى الأرياف، وتتحدثون مع الفلّاحين وتشرحون لهم قوانين الثورة الزراعية... أنا... أنا معجبة ببومدين والاشتراكية، وأريد أن أخرج معكم في عطلة الشتاء، فذلك خير من العودة إلى قريتي والمكوث في البيت"[1]، شاركت نصيرة بصوتها بوصفها امرأة واعية طليعية نشطة جريئة، قامت بتوعية الفلاحين وشرح سياسية الثورة الزراعية.

أسهمت كل المواقف التي حدثت مع رشيد وعايشها، في زيادة حقده على السلطة/ النظام بكل أجهزتها الفاسدة، التي تلغي الآخر وتتلذذ بتعذيبه؛ كما كشفت عن حجم الزيف الذي اصطدم به وجعله منفصلا عن واقعه، مقهورا إلى جانب الضعفاء والمهمشين، خاصة وأنه أستاذ الفلسفة الواعي المثقف المتشبع بمبادئ وقيم متحررة، تقوم على دولة القانون تماما مثلما هي في المجتمعات الغربية، التي تشجع على حرية الرأي وتحترم الاختلاف، وهو ما عزز لديه شعور اللاانتماء والغربة، كما جاء في قوله: "كل صباح أفتح القنوات الفرنسية لأتملى ذلك المجتمع المتفتح المتطور، الزاحف نحو الجنّة فوق الأرض، وأصِبت بالعمى عما يحدث حولي من تعصب وعودة قسرية جارفة لنمط العيش القديمة لمجتمعات بداية التاريخ، مجتمعات يتعلق أفرادها بما تدرّه السماء من أوهام وكوارث طبيعية الابتهالات الجماعية التي تتوسّل السماء أن تمطر ذهبًا وفضّة، فيما تعجّ الأرض وباطنها بخيرات نرفسها بأقدام عمياء حاقدة ونمر غير عابئين. هجر الناس خدمة الأرض واستقرّوا في المساجد يطلبون السماء ليل نهار لتمطرهم خبزًا وماء، وقد أمطرتهم يومًا بوهم عظيم رأوا فيه اسم الله يحلّق في فضائها الشاسع. هذيان رهيب أغرق الناس في هاوية بلا قاع. وعندما لم تأت الجنّة التي طالما تشوقوا إليها رفعوا السيوف لقطع رؤوس بعضهم البعض وأضرموا النار في ما تبقى من حقول وغابات. من الجنّة الموعودة سقطنا في جحيم مرعب لم يعشه شعب

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص73.

آخر قبلنا، ولا أظنّ أن شعبًا آخر سيعيشه بعدنا"[1]، تتجلى في ملفوظ رشيد علاقة انفصاله الشديد بالأرض، الوطن، المجتمع وتابعيته الفكرية والعقدية للآخر الأجنبي البعيد المتمثل في نموذج المستعمر المتأثر به، في مقابل احتقاره للذات التي يرى دونيتها وعجزها عن تحقيق أبسط ضرورياتها.

وفي موضع آخر نلمس تحول الوعي على مستوى الشخصيات وتبدل مواقفها، مثلما جسّده المشهد الذي تحدّث فيه السارد عن ماضيه، وموقف والدته من قراره العشوائي بالالتحاق بالجيش في قوله: "اشتغلت بعض الوقت في مزرعة للمجاهدين؛ عمل موسمي ينتهي بانتهاء جمع المحصول. الأجرة زهيدة ولكنني أعود دائمًا ببعض الخضر والفواكه. العمل شاقّ ووسخ ولا آفاق من ورائه. ولا أعرف كيف جاءتني فكرة التجنّد في الجيش. كشفت الأمر لأمّي. صرخت كما لو أنّ أفعى لدغتها. «أتريد أن تقتلني؟ ألا يكفينا ما وقع لأخيك؟ اللعنة على نقودهم... اللعنة على اليوم الذي دخل الميلود إلى الثكنة... الفقر أرحَم من الوضع الذي أنا فيه. الفقر لا يقتل أبدًا. نحن غلبة نقنَع بالقليل. ارمِ هذه الفكرة من رأسك» فعلًا لفظت الفكرة من رأسي نهائيًا"[2].

يجسّد ملفوظ الأم تشكل الوعي الاجتماعي والسياسي، خاصة بعد مقتل ابنها الكبير، لهذا رفضت رفضا قاطعا التحاق الابن الأصغر بالجيش، لأنها تعرف مصيره، وهذا يعني أن وعيها الحاضر يلغي وعيها السابق، حين كانت مندفعة وسعيدة وداعمة لقرار ابنها الميلود.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 93، 94.

[2] المصدر نفسه، ص108.

1-3- الوعي السياسي:

تُبرِز الرواية صراع قوى سياسية متضاربة حول السلطة، بين الجماعات المتطرفة التي تم تصويرها بطريقة سلبية رجعية، ترتكن إلى سياسة إجرامية وتتخفى تحت عباءة الدين والأصالة، وبين اتجاهات أخرى إشتراكية يسارية تنشد الحزب الواحد، مؤسسة للطبقية التي صادرت حق المجتمع في اختيار مصيره بحرية.

بدا تشكل الوعي السياسي لدى العامة إبان الثورة والاستقلال، ونلمس ذلك لدى شخصيات عديدة من بينها صديق الميلود عمار البلاندي الذي نجى من المعركة، فوعيه كان فرديا ولكنه صدى لوعي الجماعة المنتسب إليها بقوله: "كنّا ضحايا صراعات فردية ولا دخل لنا بها، لا من قريب ولا من بعيد. وهذا ما قلته بالحرف الواحد لضبّاط الأمن العسكري الذين استنطقوني على فراش المستشفى. أنا لم أعذّب. سمعت أنّ كثيرًا من الضبّاط عُذّبوا أشنع تعذيب. إنهم أقرب إلى الرؤوس الكبيرة المدبّرة لعملية الانقلاب، فأكيد أنهم يعرفون بعض الأسرار عمّا وقع... قُتل المئات من الجنود في ذلك القصف الرهيب، كما خرج العشرات بعاهات دائمة، ناهيك عن الضباط الذين قضوا سنين طويلة في السجون والنفي. كنت من المحظوظين إذ نجوت بجلدي، رموني إلى الصحراء ونسوني هناك أزيد من عشر سنين. ولم أرقَّ إلى رتبة عريف إلّا بعد مجيء الشاذلي بن جديد، حيث عفا عن جميع الذين تمرّدوا على بومدين"[1].

يشير المثال إلى أن تمثيلات الوعي تجلت بوضوح لدى الطبقة العامة التي كانت متضررة من الصراعات، فدفعت الثمن من ذواتها وأرواح فلذات كبدها، التي أقحمت قسرا في معارك لا علم

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص ص 159، 160.

لها بحقيقتها، أو جر بعضهم إلى السجن فنقلوا لنا تجربتهم التي شكلت وعيا مضادا للنظام، تزايد بعد معرفة الحقيقة.

وضمن هذا الصنف نجد نوعا آخر جسّده الوعي السياسي الإسلاموي المستند إلى العنف مثلته شخصيات متسمة بأحادية الرأي متمسّكة برأيها وموقفها وأهليتها في الحكم، مثل عبد الجبار الذي عُذِّبَ ونُفِي إلى أقاصي الصحراء، ومع ذلك كان يرى نفسه منتصرا في سبيل سعيه لتحقيق العدل، فهو يرى أنه قدم نفسه قربانا في سبيل تأسيس خلافة إسلامية تتسم بالمثالية، وإن لم يفلح في ذلك فيكفيه أنه سيموت شهيدا كما يعتقد، ولن يتنازل عن مبادئه، إضافة إلى الشاب ياسين الذي وضّح في أكثر من موضع أن تعاليم الجماعة المنتمي إليها لا تناقش، وإنما تطبق ويتم تنفيذها بحرفية، خاصة أن قائدها يحكم بقبضة حديدية، ويتّصف بالقوة وذكي دائم التخطيط، وهو ما جعل الجميع يخافونه ويهابونه ويمتثلون لأوامره، حسب اعترافات أحد أعضاء الجماعة الإرهابية الذي تم تكليفه بقتل شرطي: "أعتَرف بأنني حينما كنت على أهبة إطلاق النار على الشرطي، لم أفكّر في قضية أخي إطلاقًا، بقدر ما تحمّست لإرضاء أميرنا عبد الجبّار الذي وافق على أدائي لهذه المهمّة المقدّسة، وكان عليّ أن لا أعود مطأطئ الرأس، أجرّ خلفي ذيل الهزيمة. وفعلًا، جئته شامخ الأنف غانمًا منتصرًا، لأُدخِل سريتنا ضمن السرايا النشطة لجيشنا الإسلامي المظفّر"[1]، وهو ما يثبت أن العنف غير عقلاني غرضه كسب الولاء والخوف من العقاب، فضلا عن تصدّر السرية السبق في التخلص من أعدائها وتصفيتهم.

[1] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 121.

2- صراع الأصوات وتضارب أصدائها:

إن أهم ما يميز الرواية المتعددة الأصوات هو تعدد الرؤى، وتباين المواقف الفكرية، ما جعل النقاد يسمونها برواية الأطروحة، القائمة على تعدد الأفكار واختلاف وجهات النظر، كونها تتناول فكرة أو أطروحة محددة، وترد تلك الفكرة على لسان الشخصية الرئيسة أو باقي الشخصيات الأخرى وهذه الفكرة هي التي تحدد رؤيتها للعالم، وموقفها تجاه مختلف القضايا الاجتماعية والفكرية، إن الرواية المتعددة الأصوات هي جملة الأفكار المتعارضة بقوة، حيث تتصارع وتتناقض جدليا، ومن ثم فإن المهم ليس هو الشخصيات، بل تلك الأفكار التي تتقابل وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد، كونها تسعى لاحتضان الإيديولوجيات، لا إبراز إيديولوجيا واحدة فقط[1].

تتميز الرواية وفق ذلك بتعدد شخصياتها وتنوع أوساطهم، وتباين أعمارهم وتجاربهم الحياتية وخلفياتهم، مما يفرز تباينا على مستوى رؤية كل واحدة منها للحياة ومكوناتها المعقدة، ويتجلى الصراع فيها من خلال تشابك الأصوات وتعارضها وتمازجها، وتبلور وجهات النظر الخاصة بكل شخصية وموقفها مما يجري حولها، حسب رؤاها المتعددة، ومردُّ ذلك إلى أنّ المعرفة البشرية الحقيقية لا تتحصّل في إنتاج لون واحد من الرؤية، واقتصاره على مواجهة نفسه؛ لأن اللون الواحد ينتج معرفة مبتورة وناقصة، أما المعرفة الحقيقية فينتجها جدل الآراء، وصراعها الخلاّق؛ أي جدل السلب والإيجاب في القضايا مدار البحث، والخوض في كليهما معاً، سعياً إلى الحقيقة. أو إلى المواقع الأكثر دنواً منها.[2]

يحتوي النص الروائي على الكثير من الايديولوجيات، لكن في حالة اشتغالها الدينامية؛ أي في موضع حوار وتفاعل وحركة وصراع، تكف معها عن أن تكون إيديولوجيا بل رؤية للعالم،

---

[1] عبد الرحمان إكيدر، تجليات البوليفونية في الرواية المغربية "لعبة النسيان" نموذجا، ص150.

[2] ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص312.

ينهض بها النص الروائي في دلالته الكلية[1]، وربما لهذا اشترط **باختين** في الرواية البوليفونية وجود صراع وعدم اتفاق بين عدة شخصيات، بحيث يخوض الصراع كل من "القديسين والآثمين، الصحة والقوة، التشاؤم الراديكالي والايمان القوي بالتكفير عن الخطايا، التعطش إلى الحياة والتعطش إلى الموت، القسوة والطيبة، الغطرسة والخنوع، كل هذه النزوات تصطرع هنا صراعا لا يمكن حله أبدا"[2].

تجلت ذروة الصراع داخل القلاع المتآكلة في اختلاف وجهات نظر الشخصيات، وعلاقاتها مع السلطة والجماعة المتطرفة، وعلاقاتها فيما بينها حول الحياة والمادة، وأنانية الذات ومحوها للآخر أي أنه انبنى على مجموعة تقاطبات، أو ثنائيات متضادة، ومن أبرز أنواع الصراع الذي عمل المؤلف على إظهاره، الصراع الطائفي بين السلطة والجماعات الإرهابية والاتجاه الشيوعي، الذي حركته الأحداث التي قامت بها الشخصيات والأصوات المتباينة المعبرة عنه؛ ونجده ماثلا في الثنائيات الآتية:

- السلطة أو النظام الحاكم: المحافظ سي أحمد/ الشرطي فاتح وصديقيه/ أعوان الأمن.
- الجماعة الإرهابية: نبيل/ ياسين/ الأمير عبد الجبار/ عبد الحميد.
- الاتجاه الشيوعي الحداثي: رشيد بن غوسة / نصيرة في بداية علاقتها مع رشيد / المنظمة الطلابية ذات التوجه الاشتراكي.

يحرّك هذه الشخصيات الصراع الحاصل في الرواية، ويتبنى كل اتجاه مجموعة من الأفكار والمبادئ المخالفة للآخر، ويعمل على تمريرها بمواجهته في صدامات عديدة خرجت من

[1] ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص58.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص28.

مستوى الصدام بالقوة في الجانب الفكري إلى الصدام بالفعل على مستوى الأحداث المجسّدة له[1].

ومن يبحث أكثر عن جوهر الصراع الإيديولوجي الإسلامي يجد بأنه في بعض تمثلاته "تعبير صادق عن الأزمة المجتمعية والثقافية والقيمية والدينية والشعور بالاغتراب وعدم الانتماء، ففشل إيديولوجيتي الستينيات والسبعينيات في معالجة أزمة المجتمعات العربية وخاصة بعد هزيمة سنة 1967 وقد أدى إلى إفراز الإيديولوجية الإسلامية الحالية التي أدركت أزمة المجتمعات العربية وقامت برفض السلطة والمجتمع متجسدة في شكل حركات اجتماعية ثقافية مسيّسة معارضة تقدم الدين الإسلامي كبديل إيديولوجي لحل مشاكل المجتمع، بل إن لجوء هذه الحركات في النصف الثاني من السبعينيات إلى استخدام العنف والمواجهة مع السلطة، إنما يعبر عن اغترابها عن السلطة والمجتمع وعن بحثها عن انتماء خارج نطاق المجتمع كي تجد السند المبرر لواقعها في إقامة الدولة الإسلامية على أساس يعني تطبيقا لفكرة الحاكمية لله"[2]، بكثير من التطرف والتعصب.

وهكذا يمكن القول إن الصراع في الرواية قد توزّع بين أقطاب متعددة، أسهمت باختلاف انتماءاتها الثقافية في بلورة مجموعة من الأنساق التي تعمل على صناعة مركز يمثل معتقداتها (الأنا)، وهامش يمثل معتقدات (الآخر)، وهو ما خلق فجوات عديدة بينها، بدت متضاربة متباينة في شتى المجالات، جعل جوّ الرواية مشحونا بصراع مركزي تجلى في الاتجاهات والطوائف المتعددة (الإسلاميين المتطرفين/ السلطة والنظام/ الشيوعيين الحداثيين)، وهناك صراعات أخرى فرعية ارتبطت بمستويات عديدة من بينها الصراع الداخلي الذي تعانيه الذوات مع أفكارها وميولاتها،

[1] صليحة شتيح، صراع الهويات والذوات – في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، مجلة فصول، ع99، مارس 2017، ص485.

[2] محمود عبدالله محمد خوالدة، علم نفس الإرهاب، ص99.

وصراع آخر يظهر في الحيرة بين المشاعر الأسرية والمعتقدات الفكرية، وصراع يعانيه المثقف مع الواقع غير المرغوب فيه، وصراع يختزل في علاقة الوطن بالآخر الغربي من خلال كيفية التعامل مع الحداثة الأوربية المتطورة[1]، كلها صراعات من أجل الحفاظ على البقاء؛ أي بقاء الفكرة أو السلطة أو حرية الذات.

ولو بحثنا عن جوهر الصراع من زوايا أخرى، لوجدناه مركّبا ومتأصّلا ومتجذّرا في ذهنية الإنسان الجزائري، كما لخّص ماهيته السارد أثناء محاورته لمحافظ الشرطة في أحد المقاطع الواصفة لطبيعة الأزمة، التي رفضت السلطة الاعتراف بها، لأن في ذلك إلغاء لكيان الدولة "طال الحديث وتشعّب بيني وبين سي أحمد ولكنه لم يخرج عن دائرة هذا الصراع الدموي ترفض الدوائر الرسمية أن تصفه بالحرب، لأنّ الحرب تكون مع عدو أجنبي، مع دولة أخرى، مع شعب آخر. أما والحرب بين أبناء الشعب الواحد، لطالما تغنينا بمتانة وقدسية الوحدة التي تجمعهم، فإنها تسمّى بجميع الأسماء إلا اسمها الحقيقي. ولنا مثل في حرب التحرير التي رفضت فرنسا الرسمية تسميتها بحرب الجزائر إلا بعد مرور خمسين سنة من اندلاعها لأنها كانت تعتبر هذه الأرض وهذا الشعب جزءًا لا يتجزأ من فرنسا. سمَّتها أحداث الجزائر، مثلها مثل أي مظاهرات أو مواجهات بين مدنيين غاضبين وقوات مكافحة الشغب. أما عبارة «الحرب الأهلية» فإنها لفظة ممقوتة، مخيفة، لأنّ الاعتراف بها ينسف الثوابت واليقينيات التي يتشبث بها أي مجتمع وأي نظام حكم. إذا اندلعت حرب بين أبناء العائلة الواحدة، فيتحمّل الأب كامل المسؤولية. إنّ قبول هذه التسمية تعني الاعتراف بالإخفاق الذريع في تسيير شؤون الحكم منذ الاستقلال"[2]، والطعن في النظام بل وحتى في مسيرة النضال، ومقاومة الآخر الغربي.

---

[1] صليحة شتيح، صراع الهويات والذوات – في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، ص ص 484، 485.

[2] محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص56.

نخلص في الأخير إلى أن أغلب الأصوات التي تم انتقاؤها تتنازعها ثنائيات متضادة مؤسسة على القوة في مقابل الضعف، والحق/ الباطل، الدين/ اللادين... وغيرها من الثنائيات الأخرى، في مقابل تقاطبات أخرى مؤسسة على التبعية والصمت أو الحياد المطلق، وقد كانت متساوية الدور والحقوق والفاعلية كل واحدة بطريقتها الخاصة، لا من حيث الظهور، بل من ناحية الإدلاء بآراها والتعبير عن ذلك بمنتهى الحرية، فتفاعلت مع بعضها دون أن تتماهى أو تطفو إيديولوجياتها وتختلط مع بعضها؛ أي أنها بقيت محافظة على خصوصياتها، ولم تكن صدى مباشرا لصوت المؤلف بل جاءت مستقلة بوعيها وموقفها ورؤيتها.

خاتمة

تأسيسا على المقاربة النصية التي خاضت في تشعبات موضوع الرواية البوليفونية وتقصّت تجلياتها في رواية القلاع المتآكلة، توصّلنا إلى جملة من النتائج أبرزها:

- إن مفهوم الرواية البوليفونية/ المتعددة الأصوات شديد الصلة بمنظّره (ميخائيل باختين)، يحوي ويتضمن مفاهيم أخرى من بينها مفهوم الحوارية الذي تجمعه بها علاقة الجزء بالكل، كما تلتقي وتتقاطع مع عدة حقول متقاربة أدبية وفنية وفلسفية ولسانية، وهذا يعود إلى طبيعتها المركبّة المتناغمة مع طبيعة مؤَسّسها الناقد وإلى منهجه ومنهجيته المنفتحة المرنة في دراسة الرواية.
- مثّلت القلاع المتآكلة فضاء حواريا رحبا، ومحضنا ثقافيا التقت فيه رؤى الشخصيات واشتبكت بعضها ببعض بكل تناقضاتها، واختلافاتها السياسية والوطنية والعقدية، وهذا ما جعل النص ينأى عن الأحادية منفتحا على حوارية كبرى، وتعددية في الرؤى والمنظورات والأساليب التي تدعم وتؤكد نسبية الحقيقة المتصلة بتعدد الأصوات المتعادلة القوى نوعا ما، غير خاضعة أو تابعة لسلطة المؤلف الذي كان حياديا، متبنية مواقف مناسبة لرؤيتها وتطلعاتها.
- نلمس حضور التعدد في الرواية انطلاقا من مستويين يكمّل أحدهما الآخر شكلاً عبر اللغة التي تحشد داخلها وتحوي أنماطا متنوعة ولغات متعددة الأساليب سواء الفنية أو الفكرية، ثم بعد ذلك مستوى المضمون الذي يكشف أبعاد دلالة البنية اللغوية ويفككها بحثا عن فلسفة الاتجاهات المتعارضة وإيديولوجياتها المتباينة.
- تعددت مستويات اللغة بين الفصحى والعامية وإشارات أخرى غير مباشرة إلى لغات أجنبية مثل: الفرنسية والانجليزية، وانعكس ذلك على خطاب الشخصيات التي كانت متباينة الثقافة، إضافة إلى لغة الجماعة الاجتماعية المتمثلة في المهن، فمنها السوقية

الملائمة لعامة الشعب ومستواهم الثقافي، ومنها لغة المثقف الفرنكفوني، ولغة السياسيين التي تمثل النظام.

- ترجمت الرواية واحتضنت التصدعات والصراعات عبر لغة متعددة مضمونيا ذات مستويات متباينة مستخدمة في ذلك تشكيلات أسلوبية مختلفة، جاءت فيها الكلمة مزدوجة الصّوت، ذات مقاصد متباينة بعيدا عن السطحية التي لا ترقى إلى مستوى حوارية النص وشعريته، وقد مرّر المؤلف من خلال هذه الاستراتيجيات الخطابية الجمالية مواقفه ومواقف كل الأصوات المشاركة، التي نهضت على ثنائيات متضادة متقاطبة رفضت بشاعة السلطة وجبروتها، في مقابل السلطة المضادة/ الإرهاب، بأنماط لغوية متعددة أدبية ومهنية واجتماعية متجاذبة.
- شغل الحوار في الرواية حيزا معتبرا تناوب فيه السارد إلى جانب الشخصيات، الحكي في تقرير الحدث وعرضه بشكل مباشر، حول تفاصيل بعض المواضيع والكشف عن ملابساتها، كما سمح بمعاينة ومعرفة ردود أفعالها واستجابة المتحاورين، وبالتالي معرفة ما يضمرونه وما يصرّحون به، وقد كان الحوار مرافقا للسرد مكملا لما لم يقله، ومفصِّلا لبعض الحقائق التي لم يشتمل عليها النص، فجاء خارجيا، وداخليا عبر مناجاة الشخصية لنفسها معبّرا عن باطنها وهواجسها.
- لامسنا حضور عدة أشكال من التهجين مست عدة مستويات وتيمات وقضايا، بالإضافة إلى العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات: كالأسلبة والباروديا والسخرية كونها آليات للتنوع الكلامي والأسلوبي، الذي امتزجت فيه عدة أصوات وإيديولوجيات في شكل حواري مفتوح، استعار عبره المؤلف أنماطا خطابية متنوعة عكست تنوع شخصياته وتنوع الموضوعات والأمكنة التي جرت فيها الأحداث، بين الفضاءات المفتوحة

والفضاءت المغلقة الريف/ المدينة، خاصة أن الرواية قامت على سرد الأقوال التي ارتبطت بالماضي مما حتّم على المؤلف استحضار شخصيات دينية وأخرى تاريخية أسطورية...، ومن ثم سرد وقائع الحاضر الذي تعاني منه البلاد ويعايشه عامة الشعب، كحاضر متأزم متردي سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي، رافقه في ذلك ضياع وشتات الهوية العربية الإسلامية، مع تفسّخ أخلاقي، وشروخ كبرى على مستوى الأسرة، وغيرها، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل شمل ومس كل القطاعات الصحية، التعليمية، الثقافية.

- سعى الروائي محمد ساري إلى تأثيث نصه بمرجعية امتدت إلى فترات زمنية ضاربة في القدم، انفتح معها على قصص دينية عبر تقنية الأجناس المتخلِّلة (الأدبية وغير الأدبية وشبه الأدبية)، فتضافرت هذه النصوص مُشكِّلة نصًا حواريا متعدد الأصوات، متفاعلا مع عدة فنون وأجناس، استمد منها بعض التقنيات المضمنة في بنيته، مُستعينا بالرواية والشعر والنصوص المقدسة والخطب السياسية...الخ التي كشفت عن وعي المؤلف واستدعائه الموفّق للنصوص التي أثرت دلالة النص.
- لجأ المؤلف في روايته إلى تقنية تعدد الرواة التي أسفرت عن تعدد الأصوات والمنظورات المتداولة في النص، انطلاقا من المواضيع العديدة التي طرحتها وعالجتها ومن ثم كشفت عنها، وقد استطاع من خلال هذه التقنية الولوج إلى دواخل الشخصيات، والسماح لها بالتعبير عن نفسها ومعاناتها وتجاربها ورواية قصصها، وانطلق السرد عبرها من لحظة زعزعة الأمان وزرع الخوف إبان الحرب الأهلية في الجزائر، أين تعددت الروايات وتباينت وجهات النظر، بين مؤيد ومعارض ومسالم لحظة انقلاب الموازين، باستعادة الخوف الدفين المتأصل في ذهنية الجزائري، الذي عانى من ويلات الاستعمار لأزيد من

قرن وربع قرن نهب فيه ذاته وأرضه وشوّه هويته، وفكّك شخصيته، وما أن خرج من حرب شرسة ضد عدو أجنبي، حتى وجد نفسه يواجه عدوا من داخل البلد ومن أبناء جلدته، من هو؟ ماذا يريد؟ ولمَ اتّخذ هذه الوسائل الأكثر وحشية ضد أخيه الإنسان؟ كل هذه التساؤلات وغيرها تبادرت إلى ذهن القارئ الذي تحرى الوصول إلى الحقيقة انطلاقا من شهادات بعض الشخصيات، التي وثّقت الأحداث وروتها بطرائق مختلفة، تناوب فيها الرواة والسّراد بالإضافة إلى شخصيات أخرى ثانوية تمت الاستعانة بها لإضاءة السرد، والدفع به إلى الأمام حتى يكتمل مسار الحكي وتتضح صورته.

- تساوقت تركيبة شخصيات الرواية مع توجهاتها شكلا: هيئتها ولباسها ووظيفتها، ومضمونا: من خلال إيديولوجيتها التي تجلّت في أفعالها أو أساليبها الكلامية المعبّرة عن أنماط تفكيرها، وصراعها مع ذاتها ومع غيرها، وبالتالي نظرتها للعالم، التي مررتها بطرق غير مباشرة عبر السخرية، والنقد اللاذع للسلطة، والتهكم على أجهزتها الفاسدة وقلاعها المتهاوية، كما مررتها عبر خطاب الطابو، بوصفه محظورا تمنعه السلطة وتواجهه وتفككه فيبقى من المسكوت عنه والمضمر الذي يحرم الخوض فيه.
- حاول محمد ساري بناء شخصيات متباينة التركيبة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية والثقافية...، لم تكن ثابتة ساكنة، بل دينامية نامية امتلأت دلالتها وصورتها تدريجا باكتمال النص، فمنها ما رسمها بدقة اسما ووسما ووظيفة مثل عبد الجبار، ومنها ما اكتفى فقط بذكر دورها ومدى فاعليتها، إضافة إلى استحضار رمزية الشخصيات الواقعية التاريخية.
- يحيل التعدد إلى توسّع مجتمع الرواية الذي انبنى على التنوع والاختلاف، كما يحوي داخله كل الفئات والشرائح بمختلف مستوياتها، وثقافاتها وإيديولوجياتها المتضاربة،

بوصفها عالما ضخما متشاكلا مع العالم الواقعي المعقّد، يستقطب ويسمح بالتعددية والهجنة والتلاقح والتحاور من أجل التعايش مع الذات ومع الآخر المختلف عنا سواء كان بعيدا أم قريبا وهو ما أسهم في خلق خطابات متعددة بتعدد الأصوات ورؤاها ذات الأبعاد المختلفة زوّدتنا ببعض الحقائق التي تم إغفالها وتجاهلها، وبالإضافة إلى كل الأصوات التي مثلتها شخصيات ورقية متخيلة وأخرى واقعية، تم الاستعانة بها واستحضارها للإيهام بواقعية المحكي، نجد أصواتا مغايرة التركيبة أسهمت في تغيير مسيرة الأحداث، لتأثيرها المباشر في بنية الشخصية وتركيبها ومن بينها طبيعة المكان، والزمان، فكلها كانت بمثابة أصوات معادية أو موالية داعمة أو رافضة، مُعرقِلة لمسار الشخصيات والأحداث مثل: المباني القرى، الطرق المهترئة، المدن، السجن، المنافي والمعتقلات، صوت الصحراء التي أجريت فيها تجارب النووي، إضافة إلى زمان العشرية السوداء بكل ما يحويه من أحداث.

- تجاوز المؤلف الرواية الكلاسيكية ذات البعد الصوتي الأحادي، وبنى نصه وفق النمط البوليفوني –القائم على فكرة التعدد والاختلاف والتعارض– الذي يفضي إلى تعدد الحقائق ونسبيتها، مع الإعلاء من البطولة الجماعية مقابل فرادنية البطل.
- لم يطغ في الرواية صوت الراوي العليم بل نراه متواريا، حاضرا في المواقف التي تستدعي توضيحا، كونه يتناوب بين السارد داخل حكائي مشارك وسارد خارج حكائي متباين يجهل ما يحدث، فكانت معرفته رهينة بما تقدمه له الشخصيات التي تخبره بمجريات الأحداث.
- عمد الروائي إلى توظيف مجموعة من الشخصيات المرجعية سواء كانت تاريخية، أو أسطورية خرافية أو أدبية، إضافة إلى صوت الشخصيات المتخيلة، ليبرز ويثبت التعدد

اللغوي والصوتي، وبالتالي تعدد مستويات الوعي، المعبرة عن توجهاتها ومواقفها وفي الوقت ذاته المجسدة نسبيا لآرائه ومواقفه.

- استندت رواية القلاع المتآكلة إلى صراعات عديدة، حملت إيديولوجيات متضادة كشفت عن انتماء الشخصيات ومستوى وعيها، كما عبّرت عن معاناتها وآمالها وآلامها، عن غربتها واغترابها وتلاشي هويتها وضياعها، وبالتالي فنائها وقتلها نفسيا وتصفيتها جسديا أو لجوئها إلى الانتحار حلا نهائيا للتخلص من الألم والنأي عن واقعها الأشد عنفا وعتمة.
- نلاحظ هيمنة الصوت الذكوري في السرد مع تغييب قسري لصوت المرأة، هذه الأخيرة التي كانت شبه تابعة ذات صوت خفي، كونها شخصية غير مستقلة لا توكل إليها مهمة صناعة القرار، أو اتخاذ أي موقف، أو التعبير عن رأيها بطلاقة، ومع وجود هذه الصورة النمطية المترسخة في الذات، إلا أن ذلك لا ينفي وجود بعض الأصوات النسوية المتمردة غير الخاضغة مثل: صوت فريدة الفتاة المتحررة والمتحدية للجميع بأفعالها وسلوكاتها التغريبية غير آبهة بما سيحدث.
- رواية القلاع المتآكلة رواية متعددة الأصوات بامتياز، ذات بنية سردية دائرية، فضلا عن أنها منفتحة ومواكبة لكل التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية –هذه الأخيرة التي حاولت نقدها ونقضها– التي عبرّت عنها في مراحل معينة، فجمعت بين المختلف والمؤتلف المقدّس والمدنّس، وبين المتناقضات بأساليب متباينة، لكنها متماثلة ومتطابقة مع آراء الشخصيات ومواقفها وصراعها مع ذاتها ومع الآخر، إضافة عرضها الخطابات الغيرية المناهضة التي تسعى إلى تحطيم المراكز، لذا فإنها نص هجين الفكرة والوعي، مزودج بل متعدد الطروحات والموضوعات، خاض في المواضيع الكبرى إلى جانب

المواضيع الصغرى طَرَحَ أزمة المثقف، وأزمة السياسي المعتدل، ورجل الدين المسالم إلى جانب المتطرف وهشاشة الأنظمة إلى جانب مأساة العامة، والاضطهاد، العنف، القتل، المستعمر القديم والجديد، الجهل، التمرد، فمن خلال هذه الموضوعات والقضايا حاولت الرواية بث الوعي السياسي وغرس القيم الوطنية، بفضح وتصوير سلوكيات وأفعال الأطراف المتصارعة ومستويات القهر وأشكال العنف وتلاشي القيم، التي رسمت صورة مقلوبة عن الأنظمة الفاسدة المتعفنة والزيف السلطوي؛ أي عبر ذكر الثنائيات المتقاطبة المتضادة التي تتخفّى وراء مجموعة من الأنساق المخاتلة، تم تشريحها وكشفها من خلال التخييل السياسي فنقل لنا الروائي عبرها السياسات البائدة المتطرفة الأنانية والفاسدة محطِّما الطابوهات التي تتخفى خلفها.

- ترك محمد ساري روايته مفتوحة على تأويلات عديدة دون أن ينهيها، وفي هذا الفعل إشراك للمتلقي الذي يعيد بناء النص، فيستشرف ويتطلّع إلى إكمالها وتوقع ما سيحدث لاحقا بسد الثغرات المفتوحة، وكتابة أو توقع نهايات ترضي ذائقته وميولاته.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد أصبنا ووفّقنا في دراستنا لهذا الموضوع، وعبّدنا الطريق لمن سيأتي بعدنا، ويتناوله بالدراسة والتحليل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا- المصادر:

1- محمد ساري، القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2013.

ثانيا- المراجع العربية:

2- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

3- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط2 2000.

4- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

5- آمال قرامي، الإختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، دار المدار الإسلامي بيروت- لبنان، ط1، 2007.

6- آمنة بلعلى، فضاء المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، ط2، 2011.

7- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2015.

8- أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، السويس، ط2، 1988.

9- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط1، 2001.

10- بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران ط2 2006.

11-بوحجام محمد ناصر، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، د.ط، مطبعة العربية، د.م 2004.

12-جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دار النشر الألوكة، ط1، 2011.

13- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2001.

14-حاتم رشيد، الأزمة الجزائرية .. إلى أين، دار سندباد للنشر. عمان –الأردن، دط، 1999.

15- حسين مناصرة، مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، دار عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2012.

16- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

17- ــــــــــ: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

18- ــــــــــ: أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2010.

19- خلدون الشمعة، المختلف والمؤتلف، تمثيلات المركز الغربي والهامش العربي وشيطنة الآخر منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2019.

20- سعد محمد رحيم، المثقف الذي يدس أنفه...، مقاربات في مفاهيم الأنسنيّة والتنوير والحداثة والهوية والوظيفة العضوية للمثقف، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2016.

21- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السَرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ الدار البيضاء، ط3، 1997.

22- ـــــــ: انفتاح النص الروائي، النَص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

23- سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مرا: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيرت- لبنان، دط، 2014.

24- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، دت.

25- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية ناشرون لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

26- شعيب حليفي، ثقافة النص الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 2016.

27- الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009.

28- صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان/ الدار البيضاء -المغرب، ط1، 2003.

29- طه وادي، الرواية السياسية، الشركة العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة -مصر، 2003.

30- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

31- عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1994.

32- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1 1996.

33- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط1، 1992.

34- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب/ بيروت، لبنان، ط8، 2012.

35- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، المغرب 2007.

36- عبد المجيد النسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

37- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، دط 1998.

38- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

39- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، الدار البيضاء، ط2، 1991.

40- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات(2)، 2008.

41- غالي شكري، أقنعة الإرهاب، البحث عن علمانية جديدة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة- باريس، ط1، 1990.

42- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 2005.

43- فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ط1، 2004.

44- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-المغرب/ بيروت لبنان، ط1، 2004.

45- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 2013.

46- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، الكويت،ع 389 مارس 2013.

47- محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، ط1، 1999.

48- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية ناشرون لبنان/ منشورات الاختلاف الجزائر/ دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

49- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ط1، 2010.

50- ـــــــــ: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة مصر، ط1، 2016.

51- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002.

52- محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2009.

53- محمد عبد السلام، علم الجرافولوجي، اعرف شخصيتك من خط يدك، مكتبة نور، دم 2020.

54- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

55- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

56- معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

57- محمود عبدالله محمد خوالدة، علم نفس الإرهاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ط1، 2005.

58- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط3، 2002.

59- نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان -الأردن، ط1، 2012.

60- نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية، مصر، ط1، 1978.

61- نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2014.

62- هديل عبد الرزاق أحمد، تعدد الأصوات في الرواية العراقية، دراسة نقدية في مستويات وجهات النظر (1985-2010)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

63- هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2015.

64- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1986.

65- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2015.

66- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ثالثا- المراجع المترجمة:

67- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر وتقديم: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2006.

68- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014.

69- أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، دط 1994.

70- إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري-حسن الشامي، دار المعارف، مصر، ط1، 1972.

71- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، مرا: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

72- تشارلز تاونزند، الإرهاب مقدمة قصيرة جدا، تر: محمد سعد طنطاوي، مراجعة: هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014.

73- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

74- جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعيَ للتَداوليَة، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين إشراف: عز الدين المجدوب، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، سلسلة اللسان 2010.

75- غاياتري سبيفاك، هل يستطيع التابع أن يتكلم؟، تر: خالد حافظي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2020.

76- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.

77- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1 2003.

78- دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2019.

79- ر.م.إلبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2 1982.

80- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

81- ـــــــــــ: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

82- ـــــــــــ: قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، تر: .جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

83- ـــــــــــ: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكريي، يمنى العيد، دار توبقال للنشر المغرب، ط1 1986.

84- ـــــــــــ: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

85- ـــــــــــ: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق 1988.

86- ـــــــــــ: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، اختيار وتر: يوسف الحلاق، تقديم: بطرس الحلاق القاهرة، ط1، 2008.

87- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3، 1986.

88- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع سورية، ط1، 1999.

رابعا- المراجع الأجنبية:

89- Julia Kristeva, recherche pour une sémanalyse, éd seuil, paris, 1978.

90- Lucien Goldman, le dieu caché, ed Gallimard, paris, 1983.

91- Mikhail Bakhtine ,Le Marxisme et La philosophie du language,Essai d application de la methode sociologique en linguistique ,traduit du russe et presente par marina yaguello ,les editions de minuit ,1977.

92- Mikhail Bakhtine, Esthetique et theorie du roman. Traduit du russe par Doria Olivier. Ed gallimard-Paris, 1978.

خامسا- المعاجم:

93- جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984.

94- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

95- طلال محمود حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1، 1999.

96- لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

97- مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان لبنان، ط2، 1984.

98- مجمع اللغة العربية، معجم الموسيقا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر ط1، 2000.

99- مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر تونس/ دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010.

100- ابن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي ج1/ ج11، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1999.

سادسا- المجلات:

101- أحلام بوعلاق، جدلية الأنا والآخر في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، مجلة إشكالات تامنغست، ع 12، 2017.

102- حياة أم السعد، سردية الخوف في الرواية الجزائرية، متاهات ليل الفتنة وأبناء المرارة نموذجا مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع20، 2011

103- ـــــــــــ : إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، إدراك العالم بين الانفتاح والانكماش السردي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2، ع23، ديسمبر 2014.

104- حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24 العدد الأول+ الثاني، 2008.

105- سيزا قاسم، (ميرامار) و (النكتة) خواطر، مجلة فصول، مجلد 11، عدد4، 1993.

106- صليحة شتيح، صراع الهويات والذوات - في رواية "القلاع المتآكلة"، مجلة فصول، ع99 مارس 2017.

107- عبد الرحمان إكيدر، تجليات البوليفونية في الرواية المغربية "لعبة النسيان" نموذجا، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، مج15، ع1، 2018.

108- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف مجلة فصول، مجلد 11، عدد4، 1993.

109- عمر عاشور، الرواية الجزائرية والشعر، تداخل الأجناس وحدود التناص، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست- الجزائر، مج8، ع4، 2019.

110- عواطف عبد الكريم، تعدد التصويت في الموسيقى، مجلة فصول، مجلد 5، العدد 2، 1985.

111- فائزة لحياني، حضور العشرية السوداء في الرواية الجزائرية، نماذج مختارة، مجلة العروبة مج2،ع4، 2021

112- فيصل دراج، الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين، مجلة الكرمل، فلسطين، ع 76-77 1 يوليو 2003.

113- ليندة مسالي، الخبر الصحفي نحو توسيع مرجعيات الرواية وتحديات الشكل الجمالي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، مج3، ع1، ماي 2022.

114- محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، عدد4 1993.

115- محمد سنينة، هشام معيري، محاولة في فهم سوسبولوجيا الهيمنة (قراءة في فكر بيير بورديو) مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع17، 2017.

116- محمد علي أذرشب، فاطمة أعرجي، تمثيل هوية التابع في الرواية العربية الجديدة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الثامنة، ع26، 2018.

117- نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، مجلة الممارسات اللغوية، عدد 25، 2014.

118- وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق، مج 14،ع 3 1998.

119- يحي سعدوني، البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أدغال البحر والسراب لمصطلح ولد يوسف أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مج 11 ع1، 2022.

تم بحمد الله