

د. عبد الله شطاح*

الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟

كيف للأدب أن يقارب المحنة؟ كيف للنقد أن يقارب مثل هذا الأدب؟ غالبًا ما تركّز مثل هذه المقاربة الأخيرة على المضمون، الأمر الذي تبرّره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد، إذ يكشف المضمون عن وجهه في مثل هذا الإنتاج قبل أيّ مظهر من مظاهر الشكل. ذلك أنّ من المميّزات الفارقة في كتابة المحنة أنها تتّجه رأسًا إلى «الموضوعة الغالبة» وتعلن مباشرةً موقفها من الخطوب الواقعة على المجتمع ككل. وكيف للأدب في مثل هذه اللحظات أن يغضّ الطّرف عن راهنه المأساوي ليلتفت إلى بذخ الحكاية وأصالة التخيل؟

هذا هو التساؤل الأساسي الذي تطرحه هذه الدراسة حول الأدب الجزائري في تسعينيات القرن المنصرم، لتجد أنّ ما يحكم النسيج الروائي لتلك الكتابة كلّها هو قابلية قراءتها من زاوية الرؤية الموضوعاتية. وما تتناوله، لذلك، من موضوعات محدّدة - كالثقّف وأزمة الإنتلجنسيا، وهمجية الإرهاب، وغربة المنفى وحياده، والعودة إلى بدايات المدّ الإسلامي... - لتجد أنّ الكتابة حين تضطر إلى الاختيار بين أن تكون محاكاة أو أن تكون تخيلاً، ربّما تكون المحاكاة ذلك الخيار الفني الذي ينمّ عن تصورٍ لوظيفة الكتابة وقضايا الجنس الأدبي أكثر مما يشي بقصور في التعامل مع مقوّمات الكتابة والتخيل.

ملامح الاستعجال في كتابة الراهن

لا تزال المغامرة بمقاربة الرواية الجزائرية التي واكبت المرحلة التي عُرفت في تاريخنا الحديث بمرحلة المأساة الوطنية، مشوبة بكثير من الجراءة والمغامرة، وذلك لمجموعة من الأسباب التي تجعل أي مقارنة، لا تتمتع بقدر لا بأس فيه من الموضوعية وصفاء الرؤية، مجرد إعادة للهواجس المسيطرة على تلك المخيلة التي

* أكاديمي جزائري.

أنتجت تلك النصوص المفتوحة على جميع الأسئلة المقلقة؛ أسئلة النقد والسياسة والإيديولوجيا والاجتماع^(١). أقول ذلك مدرّكاً تمام الإدراك صعوبة مواجهة الذات على مستوى الممارسة النقدية، صعوبة أن نكون القارئ والمقروء، الملاحظ والملاحظ في الوقت نفسه؛ فالمرجع التخيلي مرجعنا، والشخص نحن أو بعضنا، والمأساة مأساتنا العميقة، وشطط الواقع الروائي هو شططنا بكل هلوساته وهوجه وجنونه. من أجل ذلك، ربها، لم تُقارب ظاهرة الرواية التسعينية إلى الآن، في شموليتها، ومن حيث القوانين التي حكمتها أو انبتت وفقها، على الرغم من الاهتمام الكبير الذي واكب صعودها، سواء في البلاد العربية أو في أوروبا، أو في فرنسا خاصةً، وعلى الرغم من التأويلات الإيديولوجية التي ألصقت ببعض النصوص، جاعلة ذلك الترحيب الغربي يبدو غير بريء تمامًا.

إن غلواء «الإهمال» النقدي الأكاديمي الجاد لتلك الظاهرة، لم يخفف منه حتى الآن على الأقل، وفي حدود علمنا طبعًا، إلا الاهتمام الصحافي الذي واكب تلك الظاهرة، معرّفًا بمعظم النصوص الصادرة، وبكتابتها، ولا سيما أولئك الكتاب الذين تزامنت تجاربهم الروائية الأولى مع مرحلة المأساة الوطنية، أو تلك التي دفعها الوضع المتردي إلى اللياذ بالكتابة، درءًا للجنون أو الانتحار. صحيح أنه كانت هناك متابعات كثيرة للأعمال الروائية التي صدرت عهدئذ، وهو ما سنشير إليه في سياق هذا التناول، لكنها كانت في مجملها متابعات لأحاد النصوص من دون الارتقاء إلى مساءلة الظاهرة في مجملها، نستثني من ذلك بعض المتابعات الصحافية المستعجلة في الصفحات الثقافية التي لا تخرج عن ترديد التهمة التي ألصقت نهائيًا بالأعمال الصادرة وقتئذ، عندما أطلقت عليها تعريفين يلخصان وحدهما الرؤية النقدية التي ووجهت بها، حيث سُميت حينًا بـ «الأدب الاستعجالي» (Littérature de l'urgence)، وهو المفهوم الذي رددته الأوساط الفرنكفونية^(٢) في مقارباتها النقدية أو معالجاتها الصحافية، بينما انفردت المقاربات العربية للظاهرة في الملتقيات والكتابات الصحافية خصوصًا بإطلاق مفهوم «كتابة المحنة» أو الاكتفاء بترجمة المفهوم الأول. يقول جعفر يايوش: «لقد أطلق البعض من زملائنا الأدباء والباحثين الجامعيين، على الكتابة الأدبية في الفترة التاريخية الممتدة من ١٩٩٠ إلى غاية ٢٠٠٠، اصطلاح 'كتابة المحنة' و'كتابات الاستعجال'»^(٣).

ينصرف المصطلح العربي إلى بيان تعالق الكتابة بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود؛ راهن صادم للعقل والحس والمنطق والقيم، ومحيل إلى عوالم لم تعرفها المخيلة الجماعية، أكانت تلك التي عايشت فظائع الاستعمار أم تلك التي تعرّفت إليها في عوالم رواد الرواية الجزائرية، أمثال محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون، باعتبارهم، هم أنفسهم، قد كتبوا راهنًا جزائريًا يعيش محنة الاستعمار، لكن فضاءاتهم لم تجبل بفضائع الرواية التسعينية، التي كنا نحسبها شأنًا لا يحدث إلا للآخرين، في معسكرات النازية، ومعسكرات الفاشية التي عرفتها بقاع أخرى من العالم. أما كتابة المحنة، فهي الوجه الآخر لمحنة الكتابة، بما هي مرادف لمحنة العقل والروح والثقافة والوطن، تحمل ظلًا رومنسية تتقاطع مع محنة الإنسان الوجودية وأسئلته الخالدة المعلقة بين السماء

١ نعتقد أن الأمر من الصعوبة بحيث يتعدّر أن نحفظ تجاهه بالصفاء الذهني المطلوب لكل فعالية قرائية، لأنه يخاطب فينا شعورًا جريئًا، وواقعيًا عايشناه، وخطابًا نفذ إلى أعماق مكوناتنا الإنسانية، وجعلنا نطرح بدورنا الأسئلة المرحجة ذاتها، ونزفر احتجاجاتنا المكبوتة، تاركين لمن يمتلك ما يكفي من اللغة ومن الحساسية أن يقول عنا ما عجزنا عن قوله حينذاك.

2 Rachid Mokhtari: *La Graphie de l'horreur : Essai sur la littérature- Algérienne 1990-2000* (Algerie: Chihab, 2002), et *Le Nouveau souffle du roman algérien: Essai sur la littérature des Années 2000* (Algerie: Chihab, 2006).

٣ محمد داود، منسّق، رشيد بوجدرّة وإنتاجية النص، أعمال الملتقى الدراسي الدولي حول رشيد بوجدرّة (وهران، الجزائر: منشورات CRASC، ٢٠٠٦)، ص ٦٦.

والأرض، حتى لا يكاد المصطلح يؤدي حق الأداء معنى المأساة كما يؤديه المصطلح الثاني، مصطلح الأدب الاستعجالي المحيل إلى مسارعة الكتابة إلى التقاط صور الحرائق المشتعلة في البيت الجزائري وإلى الخناجر المصلتة على رقاب الأبرياء من النسوة والأطفال، بما يجعل كل ممارسة كتابية غير متجهة رأساً إلى التنديد بما يحصل، مجرد لعبة لفظية رخيصة لا تساوي قيمة حرها.

ذلك ما جعل مصطلح الأدب الاستعجالي أكثر التفاتاً إلى المقاربة المضمونية/ التيماتيكية (الموضوعاتية) لمجمل الأعمال الصادرة وقتذاك، متناسية إلى حين، أو مهملة بالجملة، قيمتها الفنية والتشكيلية. نجد أحسن مثال في التذليل على ذلك، في المنهج الذي سلكه رشيد مختاري في كتابه^(٤) اللذين كرّسهما لمقاربة مضمونية صرف لموضوعة الشهادة (Témoignage) على ويلات الراهن، والتنديد بالوحشية الفارقة للقلب والضمير وهي تمخر أوصال الوطن الجريح. المنهج نفسه كرّسه مخلوف عامر في مقارنته لبعض الروايات الصادرة في المرحلة التسعينية، حيث يقول: «ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون. لكن هذا الميل ذاته تبرره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد. إذ مهما اجتهد الروائيون المعينون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنايات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل»^(٥). وعلى هذا الأساس يجد المصطلح مبرراته الموضوعية والنقدية، مستدعياً، إنسانياً وثقافياً، التعامل مع النص وفق ما يقتضيه الجرح العميق الذي أحدثته الأزمة في نفوس أبنائها، بمساءلة الواقع والملايسات التي زجت بالبلاد في دوامة من الدماء والأشلاء، تجعل البحث عن المقومات الفنية سلوكاً ينم عن «قلة الحياء» الفني، إن صح القول، بما يجعل المنهج الموضوعاتي أليق المناهج بمساءلة النص وتفكيك مقولاته، إسهاماً في إضاءة العتمة المخيمة على الفضاء.

وإذا حاولنا أن نستجلي المميزات الفارقة لكتابة المحنة، وجدنا جل المقاربات تتجه رأساً إلى «الموضوعة الغالبة» أو الموقف المعلن تجاه ما يقع من حوادث وما يتعرض له المجتمع من حرب على كل مكوناته المادية والبشرية. وفي كلمة واحدة، الحرب على مقومات الوجود نفسها، كأن مقاربة الظاهرة، ظاهرة كتابة المحنة، لا يمكن أن تتأتى إلا بالقبض على المعنى الذي يريد النص أن يقوله، ومنه الالتفات إلى الشخصوخ وموقفها ورؤيتها للحوادث والأشياء والوقائع، أو بنائها النفسي والآليات العقلية والروحية التي تطورها لمواجهة الموت المتربص، أو القراءة التي توليها النصوص للأزمة وجذورها والفاعلين الرئيسيين فيها، بما جعلها تأخذ أبعاد الأدب المقاوم من عدة جوانب، وأحياناً أخرى تتحول إلى قراءة عميقة للأزمة السياسية أو الظروف الاجتماعية والاقتصادية، بما جعل الكتابة «الوسيلة الوحيدة بين يدي الكاتب لتجاوز محنته الذاتية، والتخفيف من وطأة الجو العام الذي تعيشه فئات الشعب المختلفة. حيث تعلن عن قلقها وتنازع المقدس والمهمين من أجل تحطيم التابوهات»^(٦)، متكشفة، في الوقت نفسه، عن عبقريتها الخاصة في قدرتها على التحول إلى ملجأ ملاذ، يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم، وإلى سلاح في يده، هو الأعزل الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة، محملاً إياها كل المخاوف والأحزان والشطط، وصراخه المبحوح في وجه الهمجية، مستنهضاً الضمائر الحية والرأي العام في الداخل والخارج. أصبحت الكتابة في ذلك الظرف العصيب من التاريخ، على حد قول

٤ هما الكتابان اللذان أشرنا إليهما في الهامش ٢، وهما عبارة عن مجمل المقالات التي نشرها في جريدة *Le MATIN* الموقوفة عن الصدور، خلال فترة التسعينيات، وقد رصد فيها مجمل الروايات الصادرة بالفرنسية، خصوصاً التي تناولت المأساة الوطنية.

٥ مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص ٧.

6 M. Daoud, *Le Roman algérien de langue arabe/lecture critique* (Oran: CRAASC, 2002), p. 116.

فيصل دراج: «المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتذيع ما لم يقل به علم الاجتماع وتشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ومحببه»^(٧).

تُرى، هل نقدر على العتبي؟ وهل نمتلك قدرًا كافيًا من الجرأة لننكر عليها استعجالها ومحتتها؟ الإرهاب «ليس حدثًا بسيطًا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعًا، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفضاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية»^(٨)، على حدّ قول مخلوف عامر. وفي هذا السياق يحق لنا التساؤل: هل يمكن للأدب أن يعشى عن راهنه التراجيدي من أجل بذخ الحكاية وأصالة التخيل؟ الواقع أن تساؤلنا هذا هو القضية المحورية في خضم الجدل الدائر حول ما سُمي الأدب الاستعجالي لأنه، من حيث لا يدري، يقع في قلب الانشغال الروائي بأسئلة الواقع والتخيل، كما يقع في قلب معظم المقاربات التي تناولت، مستعجلة هي الأخرى، ذلك الأدب الذي لن تتأتى له الإجابة عن السؤال إلا بالتناول النقدي الجاد، وبعرض نماذجه على تصنيفات التخيل الروائي من دون اختزال القضية في مدى ارتباطه من عدمه بالراهن الديموي عندما انبرى الكتاب، مستعجلين، إلى إدانته، وإدانة الأسباب التي تمخضت عنها المأساة الوطنية جملة وتفصيلاً، بما يقحمها في مواجهة الواقع المعيش وأسئلة الهوية والإيديولوجيا وأسئلة الوطن الجريح، في كل صفحة، وكل سطر نقرأه، ونقرأ وراءه تشظي الذات الكاتبة وعجزها عن تشخيص الهمجية التي فاقت واقعيتها أغرب ألوان الخيال.

إن القول براهنية كتابة المحنة لا يحتاج إلى تأويل عميق؛ فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها في الأفراد والجماعات والقرى والمدن تمثل خلفية لمعظم الأحداث الروائية، تتلقفها النصوص طازجة لتنسج، من وحيها، عالمها الروائي، من دون أن تتروى لبناء معادل تخيلي يتتبع الأزمنة منذ بداياتها التاريخية كما فعل بلزاك مثلاً، مع كوميدياه البشرية، غير أن خصيصة الواقع المضطرب بالحرائق، والفضاء المضرج بالدماء والأشلاء، لم تبق للكتاب فرصة التروّي أو التملي، فقد كانت المأساة، من هول الحضور، بما لم يدع مجالاً لكل ذلك، وإذا قُدرت لأحاديثهم الرغبة في تجاوز الراهن الحدّثي القريب، وفتح فضاء السرد على عوالم متاخمة للراهن، متعلقة به بضرب من التعلق، أثقل كاهل النص بخطابات مكشوفة في مساءلتها المعلنة للتاريخ والثقافة والهوية والوعي، قد تتخذ شكل المواعظ أو التأملات السياسية والاجتماعية، كما نجد ذلك خصوصاً، في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، وذاكرة الماء لواسيني الأعرج، حيث تحولت الكتابة الروائية للراهن الجزائري إلى كتابة لواقع الصراع بين سوداوية الواقع وهمجيته وبين الضمير الخُلقي أو الإنساني، وعليه «تحول الكاتب إلى راوٍ للأحداث أو هو البطل نفسه الذي لا يتعب ولا يكل في البحث الدؤوب عن المعنى، وذلك من خلال إيقاظ الرغبة الكامنة فيصبح المجتمع الذي يأوي الرواية وجهاً آخر للمجتمع الدنيوي، الذي لا ساء له ويكون زمن التقدم المتوالي وجهاً آخر لقمع البراءة الإنسانية»^(٩). وبقدر ما كان الراهن الحدّثي القريب دافعاً إلى العجلة في الكتابة من أجل التنديد والصراخ في وجه البربرية، كان في الوقت نفسه بمنزلة المنعطف الحاد في حيوات الكتاب في بعدهم الذاتي كأفراد يجمعون بين جوانحهم قلق الوجود البشري وضعفه أمام المحن والأزمات، فانبروا يعقدون ما يشبه المحاكمة

٧ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ١٥٧.

٨ عامر، ص ٩١-٩٢.

٩ جعفر يايوش، «العناصر النووية المكونة للمخيال السردى عند رشيد بوجدره»، في: داود، منسق، ص ٦٦.

للماضي القريب والبعيد، باعتباره جزءاً من تاريخهم الشخصي ومن تراثهم الفردي في سياق الوجود العابر ولا مبالاته المحبطة. واتخذت تلك المحاكمة شكل السيرة الذاتية المعتمدة على التحليل الشخصي لمنجز الذات، كمحاولة تعتمد القدرات الكامنة في اللغة والفن من أجل فهم المستعصي وتأمل الماضي والحاضر، فجاءت العناصر السيرية ملتبسة بالتخييل في كثير من الأعمال الروائية، نذكر منها: مكر الكلمات⁽¹⁰⁾، والكاتب⁽¹¹⁾ لياسمينه خضراء، وبوح الرجل القادم من الظلام⁽¹²⁾ لإبراهيم سعدي، والشمعة والدهاليز⁽¹³⁾ للطاهر وطّار. أما ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، فتبدوان إلى التخييل الذاتي أقرب منها إلى أي جنس آخر؛ إذ تبلور فيها النزوع السيري المشتغل على الأنا وتعالقاتها مع الواقع التسعيني المرهن تبلوراً أصبح يشكل وحده مبحثاً جديراً بالدراسة.

مثلاً فرضت المأساة الوطنية تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية، استطاعت أن تبعث مواهب روائية كانت نائمة إلى ذلك الحين، لم تكشف موهبتها إلا تحت طائلة صدمة الواقع العميقة التي دفعتها إلى الكتابة، مكرّهة لا مخيّرة، نذكر منها بوعلام صنصال، الذي اقتحم الرواية في مرحلة متأخرة نسبياً من حياته، من دون أن يعوّقه ذلك عن تحقيق مقروئية واسعة وشهرة كبيرة تجاوزت حدود الوطن، على الرغم مما اتسمت به كتابته الروائية من استفزاز للمشاعر الدينية والوطنية من خلال التشكيك في الهوية والانتماء القومي، ولا سيما في روايته الأولى يمين البرابرة⁽¹⁴⁾. وقد برر مواقفه التي أثارت ذلك الجدل بالقول إن «الحرية التي أعطيتها لنفسي، هي سببت الصدمة، إذ عوتبت على أنني قلت أكثر مما يجب، وهو ما فعلته بمنتهاى الإخلاص... فالرواية الجزائرية الراهنة، المكتوبة في قلب المأساة، تثير جدلاً واسعاً حول التاريخ والهوية. وستكون هدّامة منذ اللحظة التي تمثلت فيها مهمتها في زعزعة المعتقدات السائدة، وعليه فليس المحكي سوى ذريعة للخطاب التدميري، لأن موضوعاتها في مستوياتها الصغرى هي الأسئلة المتعلقة بالدولة، بالنظام السياسي، بالجمهير، وهي نفسها التي تغذي مشاغلنا الروائية»⁽¹⁵⁾.

يمكننا في الواقع أن نسحب الحكم الذي أورده صنصال في المقبوس السالف على النسيج الروائي للكتابة التسعينية كلها، ونباشر تعاملنا معها وفق ما مهّدنا به هذا البحث، من قابليته القرائية من زاوية الرؤية الموضوعاتية فحسب، انطلاقاً من كونها مجرد خطاب مُحَاكَم للراهن بشتى تجلياته، من دون أن يضع في حسابه ضرورات الجنس الروائي ومقتضياته التخيلية، غير أن الأمر ليس بهذه الاحتزال ولا بذلك التعميم. وإذا أمكن أن يصح الأمر على أعمال محدودة ومعدودة، لا سيما تلك التي جاءت نزولاً عند مقتضى المرحلة، وتحت إلحاح الواقع الدموي على تبليغ الصوت الراض والمندد، أو تلك التي كانت التجارب الأولى لناشئة الكتاب، فإن الحال ليست هي عند كتاب سجلوا تراكمًا معيّنًا في الساحة الروائية الوطنية والعربية أو الأجنبية بصفة عامة، وهو ما يستدعي التريث عندها ملاحظة موقعها من الجدل الدائر حول ذلك المتن، ونقصد بالضبط منجزات كتاب أمثال الطاهر وطّار وواسيني الأعرج ورشيد بوجدره، وأحلام مستغانمي، إذا حرصنا على

10 Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots* (Paris: Julliard, 2002).

11 Yasmina Khadra, *L'Écrivain* (Paris: Julliard, 2001).

12 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002).

13 الطاهر وطّار، الشمعة والدهاليز (الجزائر: موفم للنشر، 2004).

14 Boualem Sansal, *Le Serment des barbares* (Paris: Gallimard, 1999).

15 Mokhtari, *La Graphie*, pp. 74-75.

النزول عند مقتضى «الشرعية» الفنية المكرسة التي اكتسبها هؤلاء، وتجنبًا للحكم باقتصار الرواية على أيديهم، هم كذلك، على الوظيفة اللغوية التبليغية في بعدها اللساني البحت مهما توافقت الموضوعات التي تتخذها تلك الأعمال، حتى ليتمكن أن تشكل وحدها مبحثًا خاصًا لمقارنة التشكيلات المختلفة للموضوع الواحد. ولعل شخصية المثقف أن تكون أبرزها بحضورها المكثف والمتكرر في بطولة مجموعة من الأعمال الروائية أبرزها ثلاثية أحلام مستغانمي، وأعمال واسيني الأعرج التي ظهرت في مرحلة التسعينيات، وهي تشكل بدورها ما يشبه الثلاثية^(١٦)، وهي شرفات بحر الشمال وحارسة الظلال وذاكرة الماء، وروايات الطاهر وطار الشمعة والدهاليز والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وغيرها.

موضوعة المثقف وأزمة الإنتلجنسيا

هل يمكن تفسير ذلك الحضور الدال لشخصية المثقف في ضوء الواقع التاريخي الذي عاشته النخبة المثقفة في بداية التسعينيات، عندما كانت رموزها تتعرض للاغتيال في ظروف غامضة؟ هل هو خيار فني لإدانة الإهمال والتهميش اللذين عانتها الإنتلجنسيا الوطنية، فكان من الطبيعي جدًا أن تفرز سياستها تيارًا يعلن حربه على العقل والفكر والنور؟ أم لإعلان الفشل المحيط بمشروع المثقف العاجز عن القيام بدوره الاجتماعي الذي لا يتأتى إلا بـ «قدرة المثقفين على إنتاج وإعادة إنتاج معنى اجتماعي أو مجموعات أفكار ذات دلالات اجتماعية في مقدورها تكوين وتوجيه كل أو جزء من المجتمع المدني الذي توجد فيه هذه الفئة (المثقفون)، أي أنها تساعد على توجيه ممارسة اجتماعية»^(١٧). أم أن مرجع ذلك هو ما يغلف هذه الطبقة من غموض ونخبوية وطوباوية تجعل التواصل معها مغامرة في سرايب مجهولة، تلك التي عبّر عنها الطاهر وطار على لسان «الشاعر»، بطل الشمعة والدهاليز بقوله: «أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حوله، قبل حدوثه، أتحوّل إلى دهليز مظلم متعدد السرايب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقابًا للآخرين على تفاهتهم»^(١٨). إن فهم المثقف الكون على حقيقته لم يفده، على أرض الواقع، في التواصل الفعال مع مكونات المجتمع الذي ينتمي إليه، وعجز تمام العجز، إلا في حدود ضيقة جدًا، عن إنتاج المعرفة الكفيلة بإضاءة المعتم، بله استشراف المستقبل الذي تقوم به المعرفة المؤسسة تمام التأسيس على البصر بالمحيط الاجتماعي والفضاء الثقافي الذي يتحرك ضمنه. يرى عبد القادر جغلون أن «ما اصطُح عليه بالمثقفين، أي منتجي ومعيدي إنتاج الأنماط الفكرية والمعايير والسلوكيات .. مقطوعون إلى حد بعيد عن المجتمع ومكوناته المختلفة، حتى وإن كانوا يقاسمونها، إن قليلًا أو كثيرًا، مصاعب الحياة اليومية»^(١٩). كما لاحظ عجز التكوين عن تخريج مثقفين قادرين على فهم مجتمعهم و«صباغة التحولات الطارئة عليه وفهم التغيرات المعتملة فيه»^(٢٠). ويقترح تسميتهم بالمثقفين أو الكتبة لأنهم ليسوا سوى «معيدي إنتاج الخطابات التي أُنتجت بعيدًا عنهم»^(٢١).

١٦ نقرّ هنا بأن الأستاذ واسيني الأعرج هو الذي أشار إلى أن تلك الأعمال تمثل ثلاثية (في محاوره لنا معه بخصوص تعامله، أدبيًا، مع المسألة الوطنية) على الرغم من إخلالها ببعض المقاييس.

١٧ علي الكنز، حول الأزمة: ٥ دراسات حول الجزائر والعالم العربي (الجزائر: دار بوشان للنشر، ١٩٩٠)، ص ١٥.

١٨ وطار، الشمعة والدهاليز، ص ٥.

١٩ عبد القادر جغلون، «واقع المثقف في الجزائر: حوار مع المفكر الجزائري عبد القادر جغلون»، ترجمة محمد محيّا، المسألة، العددان ٤ و٥، (شتاء وربيع ١٩٩٣)، ص ١٣.

٢٠ جغلون، ص ١٣.

٢١ جغلون، ص ١٣.

مهما يكن، فإن شخصية المثقف ومكانته في المجتمع ودوره الفكري الخطير والإهمال الذي أولته إياه السلطة السياسية، فضلاً عن الضريبة الثمينة التي قدّمها بين يدي نبوغه وألمعيته، كل ذلك كان موضوعاً متواتراً الحضور ومكثف الدلالة في المتن التسعيني برمّته، بما يجعل المقاربة الموضوعاتية لهذا التمثيل مبررة بأكثر من سبب.

أما الموضوعة الأخرى التي تتحرك في إطارها أزمة الثقافة والمثقف، فهي الأكثر شدّاً للانتباه، باعتبارها، كما سلفت الإشارة، ما وسم كتابه الراهن بالأدب الاستعجالي، ونقصد بذلك وصف الممجيّة والوحشية اللتين بلغتھا الأعمال الإرهابية في الجزائر، والتنديد بالتقتيل والاعتصاب اللذين أصبحا الخبز اليومي الذي تقتات به الجماهير المصدومة أمام واقع لم يعرض لها ولو في كوابيسها الأشد غرابة. من أجل ذلك، اتجهت الكتابة، في محتھا، إلى إعادة إنتاج الواقع، محاولةً عرض نماذج بشرية حولتها الظروف إلى آلات بلا ضوائر تحترف البطش والتكيل، كما حاولت الالتباس بجلد الضحية لتعرض نوازعها العميقة وهي تواجه الموت المجاني بأيدي إخوان يتفاسمون معهم الأرض والتاريخ والدين، يتوزّعهم «إحساس متلفع بالخطر الداهم الذي لا يبقي ولا يذر، الأمر الذي يشحن النص الروائي بالتوترات النفسية الحادة التي تتلمس مواطن الضعف واليأس في ربط أجزاء الحدث، فتجد السارد يحكي من دون أن يحدد البؤرة التي يتمركز حولها الخطاب، وذلك في ظل ضبابية الرؤية وزئبقية المعنى»^(٢٣). يمكننا التمثيل لهذا الاتجاه بعشرات النماذج المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية، لكننا سنكتفي بالإشارة إلى تلك التي استطاعت أن تتبني الرؤية الموضوعية ولو نسبياً، حيث أخضعت شخصها إلى فضاء مخبري بغية ملاحظة نهاياتها ومدى استجابتها لواقع بداياتها من حيث ترقب أثر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في إنتاج ظاهرة العنف وفي الزجّ بالجزائر في تلك الدوامة الجهنمية، ونقصد بذلك أعمال ياسمينة خضراء الذي أفاد في بناء متخيله من تجربته العسكرية الطويلة في مواجهة الإرهاب، ولا سيما في نصه: بم تحلم الذئاب^(٢٤)، وخرقان المولى^(٢٤).

يتخذ في الأولى من الفضاء الحضري للجزائر العاصمة خلفية لتنامي الحدث الدرامي من خلال وجهة نظر الشخصية المحورية نانا وليد، الذي تتقاطع خيالاته المتوالية مع خيبة شرائح عريضة من الشباب الجزائري، الأمر الذي يقوده إلى اعتناق الإيديولوجيا الإسلامية التي تحاصره في بيته العائلي في القصة، حيث تنمو هذه الأخيرة وتفسو بين أوساط الطبقة المحرومة التي ترضخ طائفة لخطابها الذي يحسن استغلال مرارة واقعهم. ويوفق الكاتب إلى رسم الفضاء الشعبي للقصة بكل ما يعتدل فيه من تيارات وأفكار، ويُحسن الاستماع إلى الهمس الساري بين الجُدُر الآيلة إلى السقوط ورواد المقاهي الشعبية، ويقبض على هسيس الموت المحقق والخطر المترص، يقول: «كانت الجزائر العاصمة مريضة تتخبط في الفضلات النتنة، تنقياً، تتخبط بلا توقف، جماهيرها الإسهالية تهجم من الأحياء الخلفية في فورات صاخبة. والنمل يقفز من المجاري متأججاً في الشوارع المصهدة بشمس رصاصية. كانت العاصمة متشبثة بتلالها، مشمرة فستانها عن عورتها المتألقة ... بينما يجبس الشعب أنفاسه أمام الوحش الزاني بالمحارم الذي كانت بصدده وضعه للعالم. تلد العاصمة، في الألم والغثيان، وفي الفضاء طبعاً. يجأر نبضها بشعارات الأصوليين المتبخرتين في الشوارع بخطى منتصرة. إنها لحظات يتفوق

٢٢ يابوش، ص ٦٧.

23 Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups* (Paris: Julliard, 1999), and *À quoi rêvent les loups*, presses Pocket (Paris: Pocket, 2000).

24 Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur* (Paris: Julliard, 1998), and *Les Agneaux du Seigneur*, presses Pocket (Paris: Pocket, 1999).

فيها الدراويش على الشياطين، والشمس المحرقة تستوحى نيران الجحيم لتذيب الأرواح، والناس، في غفلتهم، يتمصون مهرجان المعذنين»^(٢٥).

ينمّ التشكيل الفضائي المتقدم عن الفيضان المتسرب تحت أسس مجتمع مريض يتحرك في فضاء من الرعب، الذي يستحضر إلى الأذهان روائع السينما العالمية التي تقصت أساليب الرعب الكفيلة بإسالة العرق البارد من جباه أفسى الرجال وأعتاهم. في هذا الفضاء الجحيمي الحابل بالرعب والهمجية، يتحرك نفا وليد، وتتحرك معه زاوية الرؤية، واصفةً تفاصيل المشهد المكاني بألوانه وروائحه وتفاصيله الصغيرة الناطقة بالخطاب الأصولي المتفشي في تفاصيل المدينة المريضة بأبنائها وهم يخرجون من جلدتهم الإنساني ليرتدوا لبوس أبالسة الجحيم.

على النقيض من ذلك، تقف الأحياء العاصمة الراقية، بكبرياء تتجلى في عنجهية قصورها المزوّرة عن الواقع المريض؛ توغل في اللذة والإثراء الفاحش المشبوه، ندخلها مصحوبين بالشخصية الرئيسة وهي تشتغل سائقًا عند عائلة راجا، لتتعرف على ألوان من الرفاهية والبذخ الذي يصعب تصوره بالقياس إلى الواقع البئيس الذي تعرفنا على ملامحه في الملفوظ السابق، وفي تشكيلات أخرى لفضاء القصبية والأحياء القصدية على أطراف العاصمة. يضعنا النص، وفق تقنية التقاطبات، في مواجهة عالين يحملهما التناقض والتقابل بين فضائيهما على الاصطدام الأكيد، اصطدام الحرمان بالوفرة، والفقر بالثراء الفاحش، والخبية العميقة من البلاد والعباد بالاستغلال الوقح لخيرات البلاد من طرف قلة محظوظة، بما يجعل اتجاه نفا وليد، وهو يخرج من قصر راجا مذموماً مدحوراً، إلى حمل السلاح، منسجماً تماماً مع المقدمات السوسيو-اقتصادية التي أسس بها الكاتب فضاءه.

لقد كان الفضاء الحضري للجزائر العاصمة هو الإطار الذي تحركت فيه الحوادث الروائية في النص كله، باستثناء بعض التشكيلات الفضائية للغابات والجبال، التي عبرتها الشخصية في رحلتها مع الجماعات المسلحة، بينما نجد أن الفضاء القروي/ الفلاحي، في إحدى قرى الغرب الجزائري، هو الإطار الذي ستتحرك فيه شخوص الرواية الأخرى خرفان المولى خاضعة للسيرورة التخيلية نفسها بحثاً في جذور الأزمة وفق نسق يعتمد البحث في العوامل السيكولوجية، بالإضافة إلى بحث الخلفيات التاريخية والإرث العائلي الذي يمثل المحرك الجوهرية في نزوع الشخوص إلى الانتقام، الذي كان الوازع الأساس في كثير من الجرائم التي اتخذت من ذريعة الدين مبرراً لوحشيتها المعلنة، حيث يكفي التصنيف الأوّلي لتلك الشخوص لتتكشف الآلية الداخلية التي حكمت تصرفها لأنها ضمت مختلف الانتهاكات المشكّلة لفسيفساء المجتمع الجزائري الرازح تحت وطأة الأحكام المسبقة التي عمرت منذ الفترة الاستعمارية، ف«قادة هلال» المدرّس الابتدائي هو في الواقع سليل أحد (القياد) في العهد الاستعماري. بعد أن ترفض سارة، جميلة القرية وابنة رئيس البلدية الفاسد، حبه يتطوع للجهاد في أفغانستان، طلباً لسلوان محبوبته التي تقع في حب علال سيدهم الشرطي الفقير، والابن البار لقرية غاشيا. أما الشيخ عباس، فهو الزعيم الروحي لجمعية الأصوليين، على جهل وعناد وتصلب لا حد له، سُجن عدة مرات، وعيسى عصمان/ (الحركي) الدليل الذي تجرّع طوال حياته ألواناً لا تحصى من الإهانات بسبب ماضيه الكريه إبان الثورة التحريرية، فلا يتحرر من نير الدل إلا بمبايعة ابنه تاج عصمان أميراً للجماعات المسلحة بناوحي غاشيا، حينها يعمل على غسل العار الذي طال أمده بالانتقام من مستعدي والده من سكان القرية. أما زان، فهو الشخصية الروائية التي لا نعث على مثيل لها في كل المتن الروائي الاستعجالي على وفرته وتنوع أساليبه؛ إذ يتقاطع مع أحذب نوتردام الذي خلّد فيكتور هيغو ملامحه على أكثر من مستوى، من دون أن يحمل عمق إنسانية كازيمودو

ولا نبل عاطفته؛ فهو قزم لثيم، يستغل شفقة الجميع عليه ليتجسس عليهم لصالح الجماعات المسلحة التي تبید أكثر من واحد بوحى توجيهاته وإرشاداته، ولا يفوته في خضم الرعب الفاشي، أن يجمع ثروة طائلة.

لا يخفى أن علاقات التوتر والحقد والكراهية بين النماذج النمطية، التي بلور الناص ملامحها، تبدو وحدها مبررات كافية لجميع أصناف العنف الدموي تحت طائلة حسابات موعلة في القدم. من أجل ذلك، لم يكن ضروريًا جدًّا أن تتجه الرؤية إلى استثمار الاجتماعي أو الاقتصادي كما كان شأنها في بم تحلم الذئاب، وإنما انصرفت إلى الحفر في أعماق الشخصيات ومكبوتاتها ولا شعورها، مستعينةً بآليات علم النفس بغية تفسير جانب مهم من الأزمة في بيئة قروية معروفة بالتكافل الاجتماعي وسواسية الناس في فقرهم وغناهم. على هذا الأساس، نعتقد أن الكاتب اعتمد أسلوبًا أقل ما يقال عنه أنه تحرى فيه الإلمام بجوانب الأزمة التي لا يمكن اختزالها في الجانب السياسي على الرغم من مركزيته في الحوادث. وقد تمكنت الكتابة بتناولها الأزمة الجزائرية من الزاوية النفسية المعتمة من ارتياد آفاق مظلمة من الوجدان الجزائري المحتقن بتاريخ من المهانات والخيبات المتراكمة، ويجروح لم يزددها الخطاب المكرس بعد الاستقلال إلا تفسحًا، بما جعل انفجارها ذاك نتيجة منطقية منسجمة مع الواقع إلى أبعد الحدود.

العلاقات المكانية/الغربة والحياة

ملمح آخر تتقاطع عنده نصوص العشرية السوداء وتستثمر مكوناته الموضوعاتية والبنوية بصورة لافتة للانتباه، ونعني به التصنيف المتواتر للأمكنة وفق توصيفي الغربة والحياة، حيث تتمظهر ملاذيًا في سباقات المنفى الذي دُفعت إليه النخبة المثقفة هروبًا من جحيم الممجية الإرهابية، وطلبًا لمواطن قادرة على الدفاع عن قيم العدل والحق في الحرية والحياة. وقد كان الغرب جغرافيًا وحضاريًا موطنًا وملاذًا وأمنًا، بيد أنه ظل مع ذلك، أو في أثناء ذلك، مفضيًا إلى الحياة من منطلق عدم الالتباس الشديد، الذي يميز المغترب عمومًا في علاقته مع أمكنة الغربة التي تُستدعى غالبًا في سياق المقارنة مع أمكنة الوطن، موطن الجمال هناك، في مقابل القبح والبشاعة هنا، بينما تلتبس المدن البعيدة بالجمال والسحر والألوان، ومن ثم ينفتح الفضاء الروائي على جدل رهيب عاشه المثقفون جميعًا وهو تقاطب الـ (هنا) والـ (هناك).

يمثل الملفوظ التالي، الذي ورد على لسان بطل مكر الكلمات، نموذجًا صالحًا لتمثيل ذلك التقاطب، حيث يقول الكاتب الملتبس بالرواي، الذي كان قائدًا في الجيش الجزائري، وهو يستعيد لحظة فاجعة من المعارك التي خاضها في معاقل الإرهاب: «أسيرًا لهمومي، عوض المتعة بالجمال المتتابع أمامي (طبيعة المكسيك)، أمدّ يدي إلى الستارة المسحورة لكي أجد البشاعات اللامبررة لبلادي، أرى روائح إيفلوسان وطمانيتها مدنسة بأزيز حواماتي، وجوّها المنعش قد لوثته عصابة قدرة، لحاها إلى صرتها، في انتظار لحظة هدوء من أجل مجزرة أخرى... أتذكر الدماء المتبسة في الساحات، والأئين الطويل للأرامل، وأثاث البيوت الفقيرة مقلوبة على جثث الأطفال، والكلاب التي أبت العودة إلى الأماكن التي ارتكب فيها البشر أخبث الفظاعات... تتابع المشاهد، في كل طريق وجوه تعرض مآسيها...»^(٢٦). هكذا، عن طريق ستارة سحرية (ستارة نافذة القطار)، يفتح المشهد على فضاءين يثيران أشد الأحاسيس تنافرًا، فضاء المأساة، وفضاء الجمال، بحيث لا يكون الأخير إلا مبعّرًا للآخر المنقوش على صفحة القلب والذاكرة، ذريعة لرؤيتين هما مناط التشكيل المكاني الخارج من عمق الفضاء والمأساة، حيث لا وقت لبذخ الأفكار والأساليب.

وهو الموقف نفسه الذي يسارع الكاتب إلى إعلانه إجابةً عن سؤال صحافي حول موقفه من مفهوم «الأدب الاستعجالي»، يقول: «وصف الأدب الجزائري لسنوات ٩٠ بالأدب الاستعجالي، يتعلق بخيار تسويقي Marketing أكثر منه بمقاربة موضوعية. أعتقد، عكس ذلك، بأن الأمر يتعلق بشكل من الالتزام ومن النضال الذي اختارته الروح الجزائرية كفضاء تعبير، في الوقت الذي تحول فيها بلدها إلى مكان مغلق منكوب مبدول للبربرية والظلامية»^(٢٧). الإحالة في هذا المقبوس على مفهوم الالتزام وعلى التصور الماركسي لوظيفة الأدب واضحة، لا كخلفية نظرية يصدر عنها الكاتب بوعي، ولكن كضرورة اقتضاها واقع محلي مخصوص أعلن الحرب على الثقافة والنور، الأمر الذي عجل بظهور ذلك الزخم الثر من النصوص التي شغلتها الحرائق المشتعلة في أطراف ثيابها عن مقتضيات القول الفني وشروطه.

أما واسيني الأعرج، فقد التبس هو الآخر ببطله الذي اختار منافي الشمال البعيدة عندما استحال عليه العيش وسط الموت والدمار والبداوة الزاحفة على مدينته التي يعشقها حد الفناء، وعند أول لقاء مع أمستردام يقع من دون أن يدري بين رحى التقاطب بين هنا وهناك: «يا، هذه هي أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء، مونتسكيو قال عنها: أحب فينيس كثيراً ولكني أحب أمستردام أكثر، بها نستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة، طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ماعدا هدير السيارات الخافت والترام المطرز بالألوان الغريبة، الذي يشقها طولاً وعرضاً وغيمة رمادية ومطر لا يتوقف أبداً... بدالي كل شيء واسعاً، الطرقات، المحلات، الممرات، قلوب الناس، المدينة، أهبية المطار المتداخلة، العيون، في الوقت الذي تزداد فيه حياتنا، كل يوم ضيقاً»^(٢٨). مئات التفاصيل يسردها الناص مأخوذاً بهول المفارقة بين عالين، عالم يقع على مرمى حجر من أعلى وجوه الكمال في الحضارة والعمران البشري الحديث وعالم مهول نحو نهايته الأكيدة: «مدينتنا سُرقت مثلما تُسرق النجوم، أصبحت قديمة وعتيقة وكأنها ميت يخرج من تحت الأناقض، الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل، السفن تتدحرج، والسواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها العادي... شخص ما (دعا) على هذه المدينة تقول مريم، شيء ما يدور داخل خفايا هذه المدينة وأحياناً في علنها... لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يومياً، تموت مثل ريف قديم وتتحول إلى قرية صغيرة، تنهاوى مثل الورق اليابس، كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، الناس»^(٢٩).

تجدد الإشارة إلى أن الترميز الوارد في المقبوس عن السواري المائلة والأشياء التي تعتمل في خفايا المدينة وعلنها، تحيل من طرف خفي على بدايات المد الإسلامي بعد حوادث ٥ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٨، التي تبلغ أوج قوتها في بداية التسعينيات، وهي موضوعة أخرى تتردد في جملة من النصوص التي اشتغلت على الأزمة الجزائرية، أو تلك التي ظهرت خلال العشرية السوداء واضطرت، نزولاً عند مقتضى المرحلة، إلى البحث في جذور الأزمة بالعودة إلى بداياتها القريبة، خصوصاً حوادث تشرين الأول/أكتوبر، وهو الاتجاه الذي سلكته رواية الورم لمحمد ساري، حيث تتموضع الحوادث في نواحي بليدة الفلاحية، بين مزارع البرتقال والكروم التي يرصد تحولاتها منذ الحقبة الاستعمارية إلى المرحلة الاشتراكية بعد الاستقلال، إلى خيارات الانفتاح واقتصاد السوق في بداية التسعينيات، وأثر ذلك في وجدان الفلاحين والقرويين، معرّجاً على حوادث تشرين الأول/

27 Mokhtari, *La Graphie*, pp. 174-175.

٢٨ واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال (الجزائر: دار الفضاء الحر، ٢٠٠١)، ص ٧٧.

٢٩ الأعرج، شرفات، ص ٣٣.

أكتوبر والندوب العميقة في وجدان الشباب الذين تعرضوا للتعذيب في مخافر الأمن، وسوف يكونون الأنوية الأولى للخلايا الإرهابية التي توجّه ضرباتها الأولى إلى عناصر الأمن، آخذة بثأرها القديم.

يمكن التمثيل لحالة الاحتقان التي مهدت للمأساة الوطنية من خلال التشكيل المكاني التالي، الذي يختصر بمفرده عمق التحولات التي عاشتها فضاءات أخرى غير الفضاء الحضري العاصمي: «آه على تلك السنوات السعيدة (السبعينيات والمزارع المسيرة ذاتيًا)، بعد سنوات، انقلب الوضع رأسًا على عقب، خرج سي العربي (الحارس الطيب الذي كان يسمح للناس بالانتفاع من خيرات المزرعة) وعوضه ناس آخرون، أصبح الحارس مسلحًا ببندقية صيد، يصطاد الأطفال مثلما يصطاد سرب الغربان الناعقة، بلا رحمة ولا شفقة، أحاطوا البساتين بالأسلاك الشائكة، عدنا إلى عهد الكولون، يأتون بالعمال من أماكن أخرى، ورجال وادي الرمان يسندون ظهورهم إلى الجدران ويتفرجون وبصدورهم يتراكم الغضب والحقد، ثم انتشر خبر طرد جميع القاطنين في الأراضي الفلاحية، لم تعد المزارع ملكًا للدولة، بيعت للكولون الجدد الذين سيّجوا المساحات بالأسلاك الشائكة وأقاموا حراسًا بالبنادق»⁽³⁰⁾. تتقمص قرية واد الرمان هنا دور المعادل الموضوعي الذي يمكن الناص من رصد التحولات العميقة في بنية المجتمع الجزائري السوسيو-اقتصادية التي يرشح بها مكون المكان الفلاحي، وتتبع سيرورة الشخوص وحياتها المتكررة، والإحباطات التي تحفر في وجدانهم أحاديث لم يملأها إلا الخطاب الأصولي باستشاره أثر التحولات السريعة التي لم تخلف سوى القهر والبؤس والتهميش. هل يمكن التدرّع بهذا المنحى السوسولوجي للحكم على المتن التسعيني بالوقوع في مطب التوثيق؟ هل يحق لنا ممارسة الإقصاء على الذوات الاجتماعية للكاتب؟ فهؤلاء في المحصلة ليسوا سوى مثقفين ينفردون، دون عموم الذوات، بامتلاك رؤية تؤهلهم للخوض في قضايا المدينة من دون انتظار الإذن من أحد ما دام التساؤل عن وظيفة الكاتب والكتابة يمثل «شكلًا من المعتقد، الذي يتطلب وظيفة اجتماعية للكاتب كوسيط لمعيش الشعب، وهو ما يفترض وضوح نظر حاد من جهة، وتجرّدًا في الواقع السوسيو-سياسي، من جهة أخرى، دون نفي للذاتية التي تجذ في الكتابة فضيلة شفائية (صراخ، عزاء، خلاص) أو وجودية، حيث تُعتبر الكتابة مبرر وجود في مواجهة إحباطات اليومي أو، أكثر من ذلك، كذاكرة، وكوسيلة للرقية من الموت»⁽³¹⁾. ثم إن الوساطة الاجتماعية التي يارسها الكتاب، تتخذ شرعيتها الكاملة بالنظر إلى مفهوم الإنلجنسيا كبنية عليا من بنى المجتمع، تضطلع بدورها الجدلي التاريخي في تفاعل الطبقات بعامل ذاتي لصيق بالفن الأدبي وبعقريّة اللغة التي تمارس دورها (التطهيري) الفردي والجماعي، وفق المفهوم الذي أرسى أرسطو أسسه في نظريته الشعرية الشهيرة.

الذاتي والموضوعي في إنتاجية المتن التسعيني

تتجه بنا القراءة، على هذا النحو، صوب المفاهيم النقدية الممارسة لسوسولوجيا النص في شقّها المتعلق باعتبار الأدب مؤسسة اجتماعية، وهو ما يحتم علينا مراقبة أثر الذاتي في إنتاجية المتن التسعيني، الذي جاء على نحو ما ليقول نوازع الأنا وهي تواجه الموت عاريةً إلا من عتاد الكتابة الزهيد. وقد سبقت لنا الإشارة إلى عدد من

٣٠ محمد ساري، الورم (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٢)، ص ٩.

31 Haj Miliani, *Une littérature en sursis, Le champ littéraire de langue française en Algérie* (Paris: L'Harmattan, 2002), p. 198.

المبدعين الذين وجدوا في الكتابة مؤثلاً وملاً عندما أعوزهم الواقع مثلها في دنيا الناس، فاستقطبت الذات (أنا) مجموع الخطاب النصي لتتحول إلى بطلنة مفردة تواجهه الواقع باستماتة، وتخوض معاركها البطولية الخاصة والعامّة من دون أن يشاركها فيها سوى من تربطهم بالذات رابطة قريبة من حميمية انكشفت في هذه المرحلة إلى حدودها الدنيا. المثير للانتباه في هذا السياق هو المحكي على طول المسافة السردية الطويلة نسبياً في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج التي تتشكل سيرياً لتكتب ملحمة المواجهة المعلنة بين الموت المتربص في كل لحظة والرغبة المهووسة بالكتابة في سبيل استكمال النص قبل الاستسلام للمصير المحتوم.

أما مايسة باي، فعلاقتها الشخصية بالكتابة تبدأ من اللحظة التي تتحول فيها هذه الأخيرة إلى فرصتها الوحيدة للاستمرار في ممارسة الحياة، تقول: «منذ السنوات الأولى من العشرية الرهيبة الماضية، نحن متجمدون من الخوف، ومن الصمت الحذر. لذلك أكتب لأرى نفسي في الصفحة، ولأتجنب الصراخ. ومن أجل أن أستشعر التفوق على المسألة، فوراء فعل الكتابة، ليست عجالة الوقت هي الأسبق، وإنما الرغبة في تحويل وقائع الرعب، على الصفحة، لتدجينها بفعل الإبداع»^(٣٢). بشكل ما تستثمر إمكانات اللغة لخلق عالم تخييلي تتحقّق فيه العدالة الشعرية، عقاباً وجزاء، من دون المخاطرة بالتعرض للرعب الفعلي الكامن في فضاء العالم الواقعي. أليس فعل الكتابة بهذا المعنى ممارسة في غاية الأنانية، تكنفي بتحويل الواقع إلى مادة يتغذى عليها المتخيل الروائي؟ ألا يتحول الكاتب، عبر هذا المسلك، إلى مصاص دماء يعتاش على دماء ضحاياه؟ ألم تنجز الرواية الجزائرية التسعينية أطرافها المرعبة، مكلسة الدماء فوق الدماء حتى إنه «كلما أريق دماء الأبرياء، بشراسة، على يدي العصابات المتوحشة، كلما قام الكتاب، وهم كثيرون خلال هذه العشرية، بتغطيتها بالكتابة، أو بحبر الكتابة بالتحديد. وهكذا فإن لكلمة طرس (Palimpseste) معناها الكامل»^(٣٣)؟ وربما كان معناها الآخر هو امتزاج دماء الكتاب بدماء الضحايا، دماء فوقها دماء، لا عاصم من طوفانها إلا الكتابة. ألم تعترف يونيل^(٣٤) بأن «الكتابة عندها تحذير من الجنون، وحماية منه»^(٣٥)؟ تلك هي المسؤولية الشاقة التي حملتها الكتابة خلال سنوات الدم والنار، أن تكون المتناقضات كلها والجهات جميعها، أن تربّت فوق ظهور المبدعين وتحمل أتعاب الضحايا والمقهورين والواقع والحلم والفجعة، وأن تكون تلقائية، ثرة، نابضة بفوران الدماء ورسيس الألم، ورزينة، مكينة، متأملّة، توثق للذاكرة والتاريخ، فلا مناص من أن تفي أو تخون، تنجح أو تفشل، بنسب معيّنة ومقادير متفاوتة لأننا ببساطة طلبنا منها أكثر مما يستطيع كرمها ونبلها وشهامتها ورأفتها ومشاركتها الوجدانية لمحننا، محنة كتابتنا، بينما لم يكن عليها خلال كل ذلك سوى أن تكون ما تستطيع أن تكونه، إما محاكاة وإما تخيلاً.

النص التسعيني: توثيق أم تخييل؟

نريد هنا أن نقارب المتن التسعيني في ضوء الاتهام الذي وسم روايات العشرية السوداء بالأدب الاستعجالي، من حيث سطحيته المفرطة، بإعادة إنتاج الواقع بحرفيته، ومن ثم الافتقار المطلق إلى التخييل والسقوط الكلي في التقريرية الصحافية التي تحرص أكثر ما تحرص على نقل الواقع بأمانة، فأطلق عليها بسبب ذلك توصيف

32 Mokhtari, *La Graphie*, p. 149.

٣٣ داود، منسق، رشيد بوجدر، المقدمة، ص ١٥.

٣٤ صاحبة رواية *عيون الثعلب*: Yonil, *L'œil du chacal* (Alger: Barzakh, 2000).

35 Mokhtari, *La Graphie*, p. 147.

أدب الشهادة (Témoignage)، وهو توصيف يحمل ظلالاً قديمة انتقاصية أكثر منه معنى الملاحظة النقدية المؤسسة، حيث اتجهت القراءات المشتغلة على ذلك المتن، في عجالات صحافية غالباً، إلى التماس الأعذار لتوجهها التوثيقي ذلك، باعتبارها كتابات نضالية عضدت الصحافة وشدت ساعدها في التزامها بفضح الإيديولوجيا الأصولية بتبليغ صوت الضحايا والأبرياء، وبالتنديد بالوحشية والبربرية والإرهاب الدموي الأعمى. يصرح رشيد مختاري بأن: «حجم الشهادات المكتوبة التي ظهرت منذ ١٩٨٨، قد صورت photographié ونددت بالمأساة بواسطة الكلمات اليومية العادية المنتزعة من الضبابية المفروضة، مينة الحدث L'Événement بكل قساوته، دون أن تبحث عن إثارة الإعجاب أو الخيبة. حيث تآزرت مع الصحافة، متخلفة عن الأثر الأسلوبي، عندما أصبحت وظيفتها الجديدة هي أن تبلغ بقدر ما تستج الخلاصة السياسية لهذه المأساة، ومن ثم فهي لا تسعى إلى شرحها وإنما إلى تسجيلها في الزمان والمكان»^(٣٦).

أليس التسجيل في الزمان والمكان، على حد تعبير الكاتب، هو على نحو ما قبضُ على لحظة هاربة في سيرورة الزمن والتاريخ؟ ألا يعني ذلك تحوّل الرواية إلى فوتوغرافيا تتوسل اللغة بدل عدسة الكاميرا من دون أن ترتبط الصورة الفوتوغرافية حتماً بالجمود الذي قد يتبادر إلى الذهن، لأنها تتحول إلى تخيل مفعم بالحركة عندما تُرَجَّح في عملية التلقّي، وعندما يتلقاها كلّ راءٍ/قارئٍ بكتافته الوجودية وتجاربه الخاصة وآلياته الذاتية في تفكيك الصورة وإعطائها المعنى الذي يريد؟ وعلى هذا الأساس يتحول البُعد الفوتوغرافي للمتن التسعيني إلى مادة صلبة، حافظه للتاريخ والذاكرة وتفاصيل المأساة الوطنية. ثم لماذا لا تقارب هذه الفوتوغرافيا باعتبارها خياراً فنياً ينم عن تصور ما لوظيفة الكتابة ولقضايا الرواية أكثر مما يشي بالقصور في التعامل مع مقومات الكتابة والتخيل؟ ولم لا نرى فيها تجاوزاً للالتزام بالمعنى الذي بلورته الواقعية الاشتراكية وطوّرت إسهامات سارتر على الرغم من خطورة الانزلاق صوب الوعظية والمباشرة والرواية ذات الطرح؟ إذ المعاني تتجدد والواقع زئبقي بطبيعته، بما يجعل الرهان على المرحلة، أي مرحلة، يفضي إلى تسطيح العمل بربطه بقضايا لا تتضمن بالضرورة عمق القضايا الإنسانية الكبيرة التي تتيح للنص فرصة تجاوز مرحليته وآنيته باتجاه الخلود.

التزام المتن التسعيني

الحاجة إلى إعادة النظر في مفهوم الالتزام تطرح نفسها في ضوء ما سبق بإلحاح. هل الأمر تحمّل الرواية أكثر مما في استطاعتها أن تحتمل من نضال من أجل الحق والحرية والمعاني الإنسانية السامية والمثل العليا وتوجّه خاص في الحياة، مذهبي عقدي أو إيديولوجي، أم الانكفاء بعيداً عن كل ذلك على شحذ مقوماتها وتطوير آلياتها لكي لا تقع في سطحية المرجعي؟ الواقع أن الالتزام بعيداً عن أي تشقيق مذهبي أو نظري يظل، على حد قول محمد برادة، متعلقاً مع «الدلالة العامة لما توحى به كلمة التزام من انشغال المبدع بقضايا القبيلة أو المجتمع أو العشيرة، واتخاذ مواقف تجاه قضايا سياسية أو دينية. فهذه الدلالة قد وجدت منذ وجد الأدب، ولا نكاد نعث على مبدع لم يتفاعل مع هموم وصراعات مجتمعه»^(٣٧). نستطيع في ضوء هذا المعنى الذي يقرره محمد برادة أن نفسر إلى حد ما تلك الوفرة الوافرة من النصوص التي سارعت إلى إدانة الأعمال الإرهابية، بالطرائق التي وُقِّ إليها الكتاب، متفاوتين كل التفاوت في أساليب مقاربتهم لعجالة المرحلة ومتقاربين في الالتزام بمقاومة

36 Mokhtari, *Le Nouveau*, p. 11.

٣٧ محمد برادة، «تحوّلات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث»، نزوى، العدد ٢٥ (٢٠٠١).

الوحشية بلا هوادة، وفي الإشادة بقيم التسامح والحرية وتقبل الآخر والحوار ونسيبة المعرفة، كأنهم بدفاعهم عن قيم الفضاء الاجتماعي الحر يدافعون عن شروط وجودهم كمنخبة مثقفة وعن شروط وجود الرواية، مدركين أن لا رواية جديرة بهذا التصنيف من دون حرية، وأن الاستبداد والطغيان والتطرف تند الديمقراطية والحرية والرواية والمثقف والثقافة جميعًا. وبإدراكها المميز ذلك لرهانات الكتابة والمعاني الوجودية المتخفية وراء الصمت والسلبية تارة، ووراء التنديد والتصدي والنضال تارة أخرى، تجد الرواية نفسها، من دون أن تسمي ذلك، وتقف في خط المواجهة مع كل ما يرتهن وجودها أو يستبيح مبررات وجودها. وعندما ندقق النظر «نجد أن بصمات مفهوم الالتزام ما تزال سارية المفعول عند جزء من الكتاب ولكن بفهم مغاير، يتفق على مسؤولية المبدع، إلا أنه يسلك طريقة نوعية في تحقيق تلك المسؤولية. وفي مجال الأدب العربي الحديث، لا نظن أن القضية قد أصبحت متجاوزة، وذلك بسبب عدم الوضوح الذي يطبع علاقة النقد بالنص الأدبي والقارئ تحت ضغط المشكلات الاجتماعية والسياسية التي تجعل معظم النقاد يتحرزون من المجاهرة باستقلالية الأدب عن الخطابات الإيديولوجية. لكن واقع الإبداع، في نأجه الجيدة، يشخص نوعًا آخر من (الالتزام) لا تكون فيه القيمة الفنية والرؤية الذاتية أقل من المضمون ودلالاته المختلفة»^(٣٨).

الواقع أن هذا النوع من الالتزام الذي ألمح إليه محمد برادة، والذي لا يضحّي بالقيم الجمالية والفنية في سبيل القضايا (الكبيرة)، بل يظل في منطقة «المابين» محاولاً الأداء الالتزامي من حيث لا يفترط في الأداء الفني، هو وحده القادر على النفاذ من «وصمة» الاستعجال وظرفيته إلى أرضية الاستمرارية والتجذر في مدونة تاريخ الأدب القومي. يعلن واسيني الأعرج، في إجابته عن سؤال حول رأيه في مفهوم «الأدب الاستعجالي»، اعتراضه المطلق على المفهوم واعترافه بوجود كتابات يمكن تصنيفها في خانة الشهادة بحكم إغراقها في المحلية: «صحيح، في بعض الروايات، بعد الشهادة هو الغالب، لأنها تشهد على حالة معيّنة، وعلى مرحلة محددة، وهي التي يمكن توصيفها بأدب الشهادة. هذا النوع من الأدب لا يهمني كثيرًا، هذه الشهادات تفيد التاريخ، والذات نفسها، لأن هناك حاجة ماسة لأطرح هذا كله على المجتمع، غير أنها آثار متعلقة بمرحلة معطاة، وإمكانات الاستمرارية محدودة جدًا، متى أرادت مغادرة فضاءها إلى فضاء آخر»^(٣٩). يكتسي هذا التصور الذي يصدر عنه الحكم القيمي لواسيني الأعرج أهمية خاصة لأنه يعبر عن انشغاله العميق^(٤٠) بقضايا الكونية والخلود، ولكونه واحدًا من المبدعين الذين سجلوا خلال العشرية السوداء تراكمًا روائيًا معتبرًا تجاوز الحدود القطرية إلى البلاد العربية والأوروبية، واستقطب اهتمام الخطاب النقدي العربي باشتغاله المميز على موضوعة العنف والتطرف والأصولية. ذلك ما يضيف على وجهة نظره بخصوص الواقع الجزائري والنصوص التي اشتغلت عليه إبان العشرية السوداء نوعًا من الواجهة في الجدل الذي أثارته إشكالية التوثيق والتخييل فيها.

٣٨ برادة، «تحولات مفهوم الالتزام».

39 Mokhtari, *Le Nouveau*, p. 158.

٤٠ يبقى الاعتراف الخارجي بالرواية العربية حلم الكتاب جميعًا على اختلاف مذاهبهم، في الوطن العربي كله، وحتى في غيره من البلدان المتخلفة. ولا يزال هذا الحلم مثار كثير من الجدل حول مفهوم العالمية التي يقول بشأنها واسيني الأعرج إن الروائي العربي، كغيره من كتاب العالم، منشغل بالعالمية التي تعني في شطر منها إخراج جهده الإبداعي من دائرة الضيق إلى دائرة الاتساع بما تعنيه من انفتاح وإنسانية. وسؤال العالمية الذي تطرحه الرواية العربية على نفسها أمر مشروع لأنه محاولة لتحديد وضعها في سياق الرواية العالمية وفي الذاكرة الجمعية الإنسانية، للوصول إلى الاعتراف بها كمنجز إنساني لا كمجهود فردي أو جماعي مرتبط بمحلية تضيق الخناق أكثر مما تدفع بالرواية نحو وضع اعتباري يلبق بها. انظر: «سلطان الـ Big Brother»، الخبر، ٣/٤/٢٠٠٨.

محلية أم كونية؟

إن الفهم الذي أسس به واسيني الأعرج وجهة نظره حول قضية الكونية والخلود، في سياق حديثه عن التوثيق و«الشهادة» في متن العشرية السوداء، يعيد إلى الواجهة ذلك الجدل القديم الجديد الذي ما انفك يردده الخطاب النقدي العربي حول محلية الرواية العربية وكونيتها كلما أثيرت قضية الفولكلور والعرب وإشكالية التعبير عن الذات كما وضحتها وناقشها عبد الله العروي في كتابه الإيديولوجيا العربية المعاصرة^(٤١). ثم إن مغازلة الكونية، بقدر ما تحمل من طموح مشروع للرواية العربية من أجل ارتياد آفاق العالمية، وما يعنيه ذلك من شحذ لإمكاناتها الفنية والدلالية، يحمل في ثناياه قدرًا لا بأس فيه من التخلّي عن القضايا الاجتماعية، والتنصل من المسؤولية الثقيلة المنوطة بها، أو على الأقل، لم يعد ذلك من أولوياتها ضمن الحركة الشمولية لمفهوم العولمة، كأن الأدب لم يُرضه البقاء على هامش الكونية الشاملة لمختلف مناحي الحياة، فراح يعلن تحرره من قيود الإطارية القطرية، والارتقاء في النهر الجارف لأفكار العالم الفسيح.

صحيح أن تحوّل مفهوم الالتزام في الخطاب النقدي العربي بعد انحسار جمالية المقاومة، وتخلّي المثقفين والكتّاب عن أدوارهم الطليعية، قد أدى إلى فهم جديد للواقعية لخصه محمد براءة بقوله: «يبدو لي إذا أردت أن أغامر بتوصيف الوعي النظري الآخذ بالتبلور، راهنًا، في الساحة الأدبية العربية، أن مفهوم الأدب يرفض استنساخ الخطابات الإيديولوجية والسياسية السائدة، ويميل إلى استيحاء ما هو قيد التشكّل، وما ينبت في أعماق الذات المبدعة، ملاسًا لحظات الحميمية والتساؤل عن الكينونة والمصير، وعن العلاقة بالتاريخ وبالآخر»^(٤٢)، لأن «المجتمع الذي يريد الأديب العربي وصفه يحكم على نفسه بالضعف والتخلّف. فإذا ما وقع ذلك الأديب بصورة تعكس الواقع بلا زيادة ولا نقصان، فإن الصورة التي ينجسها ستحافظ على نفس التخلّف مع أن المطلوب من الفن هو تجاوزه وتداركه. إن العرب يجلّمون دائمًا باستدراك ما ضاع منهم، ومجال الاستدراك هو الفن، الأدب بخاصة، أكثر مما هو الفكر المجرد»^(٤٣). وعلى هذا الأساس، لم يعد من المفيد للأدب العربي في شيء أن يقف بنفسه عند واقع هذا شأنه، في الوقت الذي يمكنه استغلال إمكاناته في سبيل الثأر من تخلّف عالمه، في المجالات التي لا يمكنه المغامرة فيها، وهو ما جعل العروي يتساءل: «أي نفع في التعبير إن هو ترك الواقع على حاله، ناقصًا غير مكتمل ولا محتمل؟»^(٤٤).

ينبغي ألا نفهم تساؤل العروي في هذا السياق كدعوة تستدعي نظرية أرسطو عن المحاكاة ودور الأدب في إظهار الواقع أجمل مما هو عليه، بل هي دعوة إلى فهم عميق للمجتمع وبناءه من أجل بناء صورة احتمالية ممكنة التحقق، بعيدًا عن التجريد الذي يسم الرواية العربية، التي تبدو، على حد قول برهان غليون: «لا كتاريخ للشخص والمجتمع ولكن بالأحرى، كتاريخ لهذا التاريخ، تمامًا كما يبدو المقال التاريخي العربي مقالًا عن التاريخ أكثر مما هو تحقيق التاريخ ذاته»^(٤٥). وعليه، فإن ارتباط العمل الأدبي بحقائق وقضايا اجتماعية مباشرة ليس هو

٤١ يقول العروي: «لن نصل إلى عبارة صادقة أمينة على أوضاعنا التاريخية والاجتماعية بمجرد أننا نتحكم في شكل يقال إنه مشترك بين البشر، أو أننا اتسعنا في ما نصف من المجال الاجتماعي، أو أننا نؤعنا ودققنا أساليبنا البلاغية. كل ما سنحصل عليه، بعد هذا الجهد، هو صورة مغرضة من نوع آخر لواقع محجوب عنا باستمرار». انظر: عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة (صياغة جديدة)، ط ٢ (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ٢٣١.

٤٢ براءة، «تحوّلات مفهوم الالتزام».

٤٣ العروي، ص ٢٠٨.

٤٤ العروي، ص ٢٠٨.

٤٥ برهان غليون، «أملاّت في الواقع العربي»، في: محمد براءة [وآخرون]، الرواية العربية: واقع وآفاق (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١).

ما يضعف أو ينال من خاصياته الجمالية، كما أن الواقع الاجتماعي حين يعيش ويدرك بعمق، يؤهل العمل أكثر ليشع كقيمة جوهرية في النظام الذي يهيكله. وعلى هذا الأساس، يعلق واسيني الأعرج كتابته لراهن بالتقاط الجوهرية وإعادة صوغ الواقع بما يتماشى والتحويلات الجديدة لمفهوم الواقعية والالتزام كما أبتنا عنها سالفًا، يقول: «أما أنا فأفهم الأدب كقدرة على الإمساك بالجوهري داخل المجتمع، غير أن وظيفتها ليست إعادة صياغة ما تمسك به، وإنما إعادة تشكيل، وإعادة كتابة تاريخ آخر على علاقة أكيدة بتاريخ البلاد، تتجاوز الكتابة التبسيطية للشهادة. تلك هي مهمتي الأدبية. طبعًا لا يمكنني الانفصال عن الواقع الوطني، هذا واضح، ولكن في نفس الوقت، يجب أن نتجنب، عند استقرارنا داخل الأدب، أن تكون مجرد إعادة إنتاج للواقع، بل يجب البحث عما هو مخفي خلفه»^(٤٦). وعليه، فإن السؤال الجوهرية الذي اتضحت ملامحه في ضوء المقبوسات السالفة هو: إلى أي حد استطاع هذا الأدب، متن العشرية السوداء الذي يعيننا في هذه القراءة، أن يكتب واقعه من دون أن يسقط في التقريرية والمباشرة؟ أو ما هي الأعمال التي استطاعت أن تنجز متخيلها، متكنة على واقع المسألة الوطنية، ومراعية لشروط تكوّن المحكي وجاعلة منه فضاء أغنى من الفضاء المادي، متوسلة ما تتيحه اللغة من استعارة ورمز وشعرية تزيدها الرؤية الذاتية عمقًا وظلالًا، هي بالتأكيد أكثر تأثيرًا من الواقع نفسه، من دون إغفال تلك التي التصقت بالواقع التصاقًا نفى عنها إمكان تجاوزه وإعادة صوغه، فتسترت وراء الأسلوب الفوتوغرافي، تاركة المشهد يقول فظاعته المجمدة في الفضاء والزمن.

ذلك السؤال، في اعتقادي، هو المحور الذي يتم عبره عرض أدب العشرية السوداء على آليات النقد لمساءلة الاختيارات الجمالية لتلك المرحلة من التاريخ، غير أن ذلك لا يتم إلا في الإطار الذي تحدده طروحات سوسولوجيا الرواية ومفاهيم الواقع والمتخيل واللغة والإيديولوجيا، لأنها تبحث في السؤال الكامن وراء الظاهرة التي نحن بإزائها، وهي الحدود الفاصلة بين الرواية والتاريخ، والتداخلات التي يمكن ملاحظتها بينها، في ظرف تاريخي مميز بخصوصيته، والمرحلة التي نحن بصدد بحث مظهراتها السوسيو- تاريخية على مستوى الخطاب الأدبي، لأنه من الممكن «أن نرى في العمل الأدبي مجرد وثيقة متصلة بمرحلة تاريخية معينة، ومن الممكن أن نتصور العنصر الاجتماعي على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبي. كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين، أي بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية، والمجتمع كسياق مفسر شارح من ناحية أخرى، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعي هو الذي يحدد الاختيارات الجمالية في نفس الوقت الذي تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح»^(٤٧). وعليه ينهض السياق.

يؤدي السياق السوسيو-تاريخي، بلا جدال، أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي، وخصوصًا في جانبه المضموني والدلالي، «فالمجتمع سابق في وجوده على العمل الأدبي لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي حيث نجد أثره ووصفه، وهو موجود بعد العمل لوجود سوسولوجيا للقراءة وللجمهور الذي يقوم، هو أيضًا بإيجاد الأدب، ولوجود دراسات إحصائية لنظرية التلقي»^(٤٨).

46 Mokhtari, *Le Nouveau*, p. 158.

٤٧ صلاح فضل، *منهج الواقعية في الإبداع الأدبي* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨)، ص ٢٤٧.

٤٨ جان إيف تاديه، *النقد الأدبي في القرن العشرين*، ترجمة قاسم المقداد (دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٩٣)، ص ٢٢٥.

تجدر الإشارة إلى أن الواقع المقصود بالدراسة في المتن التسعيني ليس واقعًا عاديًا في بساطة وانسيابية الستينيات والسبعينيات في الوطن العربي، ولا في وضوح معطيات العالم الغربي، لأنه واقع متشابك ومفرط التعقيد، لا تتوضح فيه الأوضاع الاجتماعية عن السياسية وعن الأيديولوجيا، فضلاً عن انخراطه في حرب غير محددة الأهداف، كان من نتائجها الصدمة والارتباك وزعزعة الإيوان الراسخ بالثوابت الموروثة، ومن ثم تشبّث «انتباه» النص الروائي الذي استحال عليه إنتاج المعنى واستثمار مقومات الواقع من دون الوقوع في التأريخ وفي عجالة الوصف، فتجلّت أوضاع اضطراباته في التغيير الحاصل على مستوى الالتزام، وفي مستوى علاقة الأدب بالمرجع وبالمصادر الواقعية خارج النص، وهو ما أدى إلى إعادة نظر ذات دلالة بالغة لمفاهيم الواقع والواقعي عند الكتاب المكرّسين الذين وقفنا على بعض تصوراتهم، ومنهم مايسة باي التي صرّحت بالقول: «في كتابتي لهذه القصص، كانت عندي ثلاث إمكانيات من المقاربة، تكمن الأولى في الالتصاق بالواقع الحدّثي البارد، وعليه اختيار أسلوب السرد الصحفي، وتكمن الثانية في التشكل عبر السخرية، أما الثالثة التي تبيّتها وهي التي تفسر التوتر الحاد للنص، فتعطي للواقع بُعدًا شعريًا. حيث تسامى جمالية النص عن الحدث»^(٤٩).

يكشف المقبوس السالف عن استراتيجيات المقاربة المعتمدة في كتابة الراحل الجزائري عند كاتبة مهمة من كتاب التسعينيات، من حيث إنه يكشف عن وعي الكتاب برهانات الكتابة الروائية في تلك المرحلة المساوية من التاريخ، ومن حيث إنّه يؤكد الاختيار الواعي للأسلوب الصحفي أو الفوتوغرافي الذي وسم كتاباتهم بالشهادة. وعليه، لا مكان إلى جانب ذلك التوجه الواعي إلى الأحكام المعيارية بقدر ما ينبغي إعادة مقاربة ذلك المتن في ضوء هذا الخيار. إن مفهوم الالتزام، كما تجلّى لنا في متن العشرية السوداء، على الرغم من اختلاف تصورات الكتاب لتشعباته ولقضاياها المتعاقبة مع الواقع والمتخيل، قد عبّر عن نفسه في الرفض المطلق للنهاية المفجعة التي انتهى إليها المسار الديمقراطي الفتي في التجربة الجزائرية، واضطر إلى عقد مساءلات عميقة للإيديولوجيا التي بررت خيار القتل والدمار من أجل مطالب سياسية بالدرجة الأولى، ومن ثم انزلت، نزولاً عند مقتضى الطبيعة الاستمرارية لترسبات المطالب السياسية وملاساتها القديمة نسبيًا، إلى كتابة التاريخ من حيث تكتب الواقع، فالفرق بين الرواية والتاريخ، في نهاية المطاف، «لا يكمن في أي منهما أكثر اتصافاً بالواقعية بل في كيفية بناء الواقع، وإعادة تشكيله داخل النص»^(٥٠). غير أن التاريخ الذي نشير إليه هنا، هو ما تتفطن إليه حاسة الكاتب من المغيّب والمهمّش والمسكوت عنه عندما تنبش الذاكرة الجماعية، وتفدّ إلى ما يستقر تحت هدوء قشرة الوعي، وتناوش المناطق المحرّمة من الفكر والثقافة والإيديولوجيا، عندها فقط تصيح بديلاً للتاريخ الرسمي وللتاريخ العالم^(٥١).

49 Mokhtari, *Le Nouveau*, pp. 148-149.

٥٠ سامية محرز، «صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية»، فصول، السنة ١١، العدد (١٩٩٢)، ص ١٧١.

٥١ نسجل على هامش هذا المقبوس دهشتنا من تأكيد المتدخل كفاية مرحلة العشرية السوداء، زمنيًا، لإنجاز خطاب روائي متمتع بالتأمل الكافي للأحداث وخلفيتها وتباير مستقبلها، في حين أن الحقيقة التاريخية التي ينبغي تسجيلها بصدد هذا التأكيد، هي أن المنعرجات المصرية في تواريخ الأمم لا تنهض بكل حيثياتها المخيلة الجماعية إلا بعد مراحل من التاريخ، تمكن من فهم الملابس التي أحاطت بالظاهرة من خلال تعاضد مختلف المعارف الإنسانية، ثم إن الرواية التسعينية الموسومة بالاستعجال لم تتمهل المهلة التي أشار إليها المتدخل، فقد بدأت بواكير تلك الكتابة مع أحداث صيف ١٩٩١، مسيرة تطور المسألة حدّثًا بحدّث، حتى ليتمكن أن نُورخ لتطور آليات الحرب الإرهابية على المجتمع الجزائري بناء على المتن الروائي، إذ بين استراتيجية اغتيال المثقفين في بداية العشرية السوداء التي سجلتها رواية الشمعة والدهاليز والاغتيالات الجماعية التي سجلتها أعمال ياسمين خضراء، من البون ما لا يحتاج معه إلى كثير من التدقيق.

مهما يكن، فإن الحقيقة التي ينبغي تأكيدها وسط معمعان الأسئلة الحافة التي استدرجنا إليها المتن التسعيني، هي أن هذا الأخير قد استطاع أن يحسم معركة التأريخ لصالحه، فما تقوله الرواية زمنيًا في لحظة، «يحتاج فيه التاريخ إلى كل الاستحالات للقيام به، فالتاريخ من هذا المنظور، هو لعبة الكاتب، مثلما الكلمات، ومادته المعجونة sa patte a modeler التي تعجن بضوابط تنتمي إلى الأدب وليس إلى التاريخ بالمعنى الصارم، فتحوّل العلاقة الإبداعية بالتاريخ إلى مساءلة واختراق، إنها معركة ضد المسكوت عنه والمسكّت عنه، فالرواية تواجه التاريخ بالسؤال الهدمي والكلمات، والمحرمات وبالذاكرة المتحفزة، إنها معركة انتزاع شرعية الخطاب، مخاطبة الآخر المهيمن والمدوّن للتاريخ الرسمي بكل الغيظ والغضب، نكاية ببلاغته وبتاريخه المقولب وبأشخاصه المصنعين»^(٥٢).

بناء على هذه العلاقة الالتباسية بين الخطابين، يمكن أن نقول في خاتمة هذه المقاربة إن الرواية التسعينية استطاعت أن تؤسس خطابها المميز، وأن تبلغ صوتها إلى الآفاق البعيدة، وأن تكون البديل، في تلك المرحلة المظلمة، من آلة التاريخ البطيئة، حيث تكشف عن شجاعة نادرة في مقاومتها المستميتة من أجل قيم الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية بفضحها لبنية الإيديولوجيا الأصولية، وفساد السلطة، والحيث الاجتماعية، وخيبة أمل جيل الاستقلال، وغيرها من الأدواء التي وفرت المناخ المناسب لتنامي ظاهرة التطرف.