مجلة ميلاف للبحوث والدراسات
ISSN : 2392 - 5361
العدد الثاني/ ديسمبر 2015

Mila Univ center. Publish. Co.

عُصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الأزمة : واسيني الأعرج نموذجا

War Neurosis and the Violence of Language and Form in the Terrorist Novel: A case Study of Wassini Al Araj

أ. عبد السلام بادي
جامعة الحاج لخضر – باتنة - الجزائر

تاريخ الاستلام: 2015/11/19 تاريخ قبول النشر: 2015/11/29

الملخص :

تهدف إلى أي مدى استطاعت اللغة أن تعكس رمزيا عنف العشرية السوداء؟ وكيف ترجم البرنامج السردي هذا العنف من لغة الواقع إلى لغة التخييل ثم إلى لغة التشكيل؟ ما هي ملامح بنية العنف الشكلية في المتن السردي لرواية الأزمة ؟ وهل يسوغ للطرح السيكولوجي أن يعتبر هذا العنف الفني واحدا من تجليات عصاب الحرب ؟

وفق منهج سيميائي فينومولوجي تسعى هذه المداخلة إلى مقاربة هذه الأسئلة على مستوى رواية الأزمة للروائي الجزائري واسيني الأعرج.

الكلمات المفتاحية: عصاب الحرب، العنف، رواية الأزمة، الهيمنة السردية.

Abstract :

To what extent can language symbolically reflect the violence of the black decade? How does the narrative text translate this violence from the language of reality to fictional language, and then to the language of formulation? What are the features of the structural form of violence in the narrative text of the terrorist novel ?Does psychoanalysis view this artistic violence as one of the symptoms of war neurosis?

This study tries to answer the questions above by relying on a semiotic phenomenological approach to Wassini Al- Araj's terrorist novel.

***Key words**: war neurosis, violence, the terrorist novel, narrative hegemony.*

تمهيد: تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على واحدة من تجليات العنف كسلوك و كظاهرة إنسانية لبست جسدا لغويا، ولكن قبل تناول أي ظاهرة بالدراسة لا بد من استيضاح المفاهيم التي تُعتبر بمثابة محركات بحث حول الظاهرة ، ولعل المفهومين الجديرين بالتوضيح كمُدخل ملح لهذه الدراسة هما مفهوما عصاب الحرب والعنف وما بينهما من ترابط، هذا الترابط الذي يمثل السياق الذي ستتحرك الدراسة على مستواه.

مفهوم عصاب الحرب : عصاب الحرب مصطلح صكه علماء النفس ليطلقوه على فوضى الانفعالات النفسية الشاذة التي تترجم عنها سلوكاتُ أفراد بسببٍ من صدمة مروا بها إبان فترات الحروب، وفي أعقابها ، إنه " **حالة من الصدمة تحدث جراء الصراع داخل الأنا كما يذهب إلى ذلك فرويد...ويشمل عصاب الحرب أعراضا كثيرة منها الشعور بالتعب والإرهاق والخوف والصراعات العقلية والانطواء والعنف ضد الآخرين**"[1] ، وعليه فإن كل السلوكاتِ وردودَ الأفعال التي تصدر عن الإنسان إبان الحروب وفي أعقابها بغض النظر عن تعددها(سلوكات يومية، عادات شخصية، علاقات اجتماعية، ممارسات فكرية ، طرق إبداع،...إلخ) إذا ما اعتراها نوع من الشذوذ أمكن اعتبارها ضربا من ضروب عصاب الحرب الذي يطال ذوي النفوس المرهفة، وما يهمنا في هذا الموضع سلوك العنف، الذي هو واحد من مظاهر عصاب الحرب، ولما كان الفنان بعامة والأديب بخاصة من أرهف خلق الله إحساسا؛ فلا شك في أن مؤشر استجابته لضغط العصاب يكون أكثر وضوحا ، ولما كان هذا الأخير قد أوتيَ مقدرة تعرية ذاته وتقديمَها في أطباق فنية في شكل من أشكال التصعيد والتعالي فإنه يوفر على المشخص جهدَ المناورة الصعبة مع كواليس الذات الإنسانية الآبقة المتأبية على التمظهر؛ وذلك بما يتيحه له من فرص نقل هذا الجهد إلى ورشة لغوية تلبس فيها الذات جسدا لغويا يعكس وضعا انفعاليا في ظرف ما أو حيال موقف ما؛ فاللغة من منظور علماء السيكولوجيا كائن ينمو ويتطور و يتأثر بما حوله، شأنه في ذلك شأن الإنسان تماما، على أن تشبيههم لها بالإنسان لا يعني كونهما كيانين منفصلين؛ بقدر ما يعني كونهما كيانين

متصلين و مندغمين؛ فاللغة تنمو بالإنسان وفي الإنسان، وبداخلها ينمو الإنسان بحيث إنها تتجاوز كونها وسيلة تعبير منفصلة إلى كونها جزءا من تركيبة الإنسان وواحدةً من وجوه تجلياته.

إن هذا التوحد بين الإنسان واللغة يتجلى أكثر ويتخذ له صورة أوضح حينما ترتقي اللغة مراقيَ فنيةً في نص أدبي يمثل فرطَ حساسية تجاه الواقع تُعلن عنه اللغة رمزيا ليصبح النص اللغوي فضاء أكبر يتجاوز حيزي المكان والزمان اللذين يؤطران الإنسان.

مفهوم العنف: العنف كظاهرة وكسلوك إنساني بالمفهوم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وحتى الثقافي في جانب منه كما يعرفه قاموس أوكسفورد هو " **فعل إرادي متعمد يقصد إلحاق الضرر أو التخريب لأشياء أو ممتلكات أو منشآت خاصة أو عامة أهلية أو حكومية عن طريق استخدام القوة**"[2]، و ترجمة هذا المفهوم بلغة الإبداع تبقى محتفظة بمعنى الفعل الإرادي المقصود به إلحاقُ الضرر؛ على أن المستهدف بذلك هو أنظمة الإبداع وأعرافه ، عن طريق القوة الإنجازية التي يملكها الفعل اللغوي؛ فاللغة هي رفيقة الإمبراطورية كما يقول عالم النحو الإسباني **أنطونيو دي نيبريخا** تمتلك ذات القدرة على التخريب والبناء التي تملكها الإمبراطورية، مع فارق أداتي هو أن الأديب أثناء ممارسته العنف سوف يستعمل صوته لا سوطه؛ فاللغة هي أداته القمعية ، ومع فارق إستيتيكي أيضا فيما يتعلق بفعل التخريب على اعتبارٍ من أن العنف التخريبي اللغوي له قابيلة الإدراج ضمن ما يسمى بالعنف الرمزي و بجماليات القبح؛ إنه جريمة منظّمةٌ ومنظِّمةٌ لكونه انزياحا على مستوى طقوس الإبداع وخلخلة لأنظمته وإرباكا لقرائن الألفة ودَرَجِ العادة داخل الجنس الأدبي المعتمد.

عصاب الحرب والعنف في رواية الأزمة: أما فيما يتعلق بالربط بين العنف وعصاب الحرب في دراسة رواية الأزمة ، وبناء على المنطلقين السابقين، ولما كانت رواية الأزمة أو العشرية السوداء عند واسيني الأعرج قد كُتبت في عوان الأزمة وإبانها فإن قراءتها من هذا المنظور السيكولوجي يسمح بالتعامل معها كسلوك إنساني مُفرز تحت ضغط، ؟ ورواية الأزمة عبرت عن ذلك في أكثر من موضع على لسان الراوي تصريحا حين يقول : " **لا أكتب إلا حينما تجتاحني حالة ألم شفاف**"[3] ليعيد بذلك طرح إشكالية علاقة الكتابة بالحالات النفسية، فإذا كان **دريدن** يرى في الموهبة العظيمة قرينة الجنون ، **ولمبروزو** يعتبر العبقرية المبدعة تعبيرا عن العقل المريض، فالكتابة عند الراوي في رواية الأزمة رد فعل تجاه ضغط الألم، وربما قصد بحالة الألم الشفاف ذلك الألم الذي يستعصي على صاحبه أن يضبط له موطنا على مستوى العضوية؛ لأنه ألم نفسي لا يستقر على موضع وهو ما يصطلح فرويد على تسميته بعصاب الحصر" **وهو شعور المرء بالضيق النفساني**

المحض الذي ليس له كما للخوف سبب واضح أو موضع معين"[4] ؛ حيث تصبح الكتابة حينها آلية دفاعية مقيدة بظرف نفسي غير عادي، فالروايات المعتمدة في هذه الدراسة (سيدة المقام ، حارسة الظلال ، ذاكرة الماء) مُدرجة ضمن ما يسمى بالأدب **الاستعجالي** الذي كُتب في عوان الأزمة ولم يتماسف معها (لم يتخذ مسافة زمنية حيالها) ما يمكن اعتبارها انفعالا نفسيا سريعا مؤطرا بفضاء حربي، وكل انفعال مؤطر بفضاء حربي يعد مظهرا من مظاهر عصاب الحرب، والعنف ـ بوصفه" **نتاج ضغط جسدي أو معنوي ذو طابع فردي أو جماعي**"[5] ـ كان قد شغل حيزا كبيرا في رواية الأزمة عند الأعرج، على أنه تجدر الإشارة إلى وجود نوعين من أنواع العنف في رواية الأزمة ، عنف على مستوى المضامين وعنف على مستوى التشكيل .

أ/ **العنف على مستوى المضامين:** لقد جاء العنف في رواية الأزمة على مستوى المضامين بصورة أكثر تقريرية وأقل رمزية؛ لأنه في متناول الإدراك، وهو غير مُحوج إلى فراسة تأويلية لتجليته ، فقد تجلى من خلال تصوير مشاهد العنف والاغتيالات التي تتخلل الرواية؛ رغم أن ورودها لا يحتكم إلى منطق الاستمرارية المشهدية من خلال عرض مشاهد متواصلة ومترابطة، بل جاءت في شكل نثار من الأخبار؛ مرة من خلال عثور الراوي على جريدة قديمة تحمل خبر اغتيال، ومرة عن طريق سرد حادثة اغتيال شخصية مثقفة مثلما نقلت رواية(ذاكرة الماء) مشهد اغتيال الأديب يوسف سبتي، وغير ذلك من المشاهد التي يتم سردها بتقريرية مسطحة محلاة ببعض بهارات المشهدية الدموية كنقل مشهد الذبح وخلع الرأس عن الرمة ثم رميه في القمامة على مرأى من أهل المقتول، وهو نوع من البروباغاندا المرافقة لمشهد الجريمة قصد التصعيد من أثرها في نفسية المتلقي، هذا بالإضافة إلى شكل آخر من أشكال العنف المتمثل في ألفاظ البذاءة والسب والشتم والإلحاد بالقيم الاجتماعية والدينية وإشاعة روح العدمية واليأس، حين يصرخ الراوي في رواية(ذاكرة الماء):" **ما معنى الحب؟ الكراهية؟ النضال؟ الخلود؟ المقاومة؟ الكتابة؟ العدالة؟ الشيء الذي في مغامرة الإنسان هو الموت**"[6]، هذا النوع من العنف ليس هو المقصود بالوقوف عليه في هذه الدراسة ، وإنما المقصود هو العنف على مستوى التشكيل.

ب/ العنف على مستوى التشكيل: فيما يتعلق بعنف التشكيل تسعى الدراسة لأن تجيب عن سؤال كيف استطاع العنف أن يأخذ شكلا سرديا؟ وكيف استطاعت البنية الشكلية في الرواية أن تنفتح على بنية مضامين العنف؟ بمعنى آخر كيف صاغت الرواية العنف شكلا

سرديا في ظل ما تتيحه الرواية كجنس إبداعي محكوم بخصائص الفن السردي؟ وما هي الأساليب الشكلية والميكانيزمات السردية التي عبرت بها رواية الأزمة عما نزعم بأنه تجلٍ سردي لعنف أفرز عنه عصاب حرب عبر آلياتها وأنظمتها الداخلية وبرنامجها السردي أين غدت الرواية ذاتها قطعة من عنف.

1/ القمع السردي وعنف الهيمنة والإقصاء: إن فعل الهيمنة على الآخر وإخضاعه والسيطرة عليه واحد من أوجه العنف المتعددة ، فالعنف في واحدة من مسالكه وتجلياته كما يرى بول ريكور" **يتخذ له طريق السيطرة على الآخر والهيمنة على مقدرات وجوده بطرق مباشرة أو غير مباشرة** "[7]، ونسجا على هذا النول مارست رواية الأزمة عند وسيني الأعرج هذا النوع من العنف بلغة السرد غير المباشرة تمثل في إقصاء بعض الشخصيات وسلبها حق الخطاب فوردت شخصيةً بلا صوت ولا ملامح، ما جعل منها شخصية ديكورية سليبة الإرادة تم إقحامها سرديا فقط لتَصدَع صوت الراوي/ البطل ولتُسمع موقفه، ولتكون قطعة في طقم حضوره، لقد جعلت منها الرواية قطعة تأثيثية مقهورة الصوت، ولقد مورس عنف الإقصاء والهيمنة بشكل واضح على شخصية الإرهابي، وهي الشخصية التي يُفترض بها أن تكون موضع تسليط الضوء في الرواية، وأن تحظى بتشخيص دقيق على اعتبارها المحور

الأساسي في الأزمة موضوع الرواية، وهي التي ينبغي سرد الأحداث على شرفها، ولكن الذي هو حاصل هو عكس هذا الافتراض تماما؛ ذلك أن هذه الشخصية ترد في الرواية ورودا سديميا لا يُمكّن لها التشخيص إطلاقا، وهذا ملاحظ على متن رواية الأزمة المكتوبة بالعربية بصفة عامة؛ إذ إن " **المؤلفات الجزائرية الإبداعية المنشورة بالحرف العربي تعبر عن آثار الأعمال الإرهابية لكن الإرهابي نفسه يبقى غائبا عن النص** "[8]، وهو الملاحظ على روايات واسيني الأعرج، حيث ترد شخصية الإرهابي أو الإسلاموي السياسي على شكل نثار من الشخصيات التي لا يمكن حتى أن نطلق عليها اسم شخصية ثانوية، ذلك لأنها من جهة تظهر في شكل غمزات فقط ثم تختفي بلا رجعة، وهي لا ترد إلا حينما يقتضيها وصف مشهد من مشاهد الاغتيالات على سبيل الورود العَرضي فقط وفقا لطقوس الشخصية الشبح في مسرحية هاملت، ومن جهة أخرى فهي حال ورودها ترد من دون سمات (السمات النفسية والجسمية)، وبلا خطاب أيضا، إنها الشخصية العزاء التي لا يمكن تشخيصها، فالرواية تعتمد بعض التقنيات التي تضرب بها حضرا على ظهور هذه

الشخصية ، إذ لا نقرأ فيها مواقف سردية مطولة وواضحة يتسنى من خلالها لشخصية الإرهابي الإعراب عن هويتها والإفصاح عن الخطاب الخاص بها الذي قد يصنع منها شخصية معارضة بمفهوم **فلاديمير بروب** تقف في مقابل شخصية البطل/ القضية كما هو مفترض ، فبالرغم من ظهور شخصيات متعددة للإرهابي في رواية (سيدة المقام) إلا أن الرواية تعجل باختفاء هذه الشخصية حيث لا يعدُّم ظهورها أزيد من نصف صفحة ، وإذا ما أباحت الرواية لهذه الشخصية الظهورَ فهي تفرض عليها نمطا معينا من الكلام الذي هو في الحقيقة كلام الراوي الذي يتضمن تشنيع هذه الشخصية أكثر مما يتضمن توصيفا و إفساح مجال لها كيما تُعرب عن نفسها وهويتها كما نلاحظ ذلك من خلال هذا الحوار :

ـ الدفتر العائلي

ـ من أنتم ؟ لستم شرطة .

ـ حراس الإيمان (النوايا) يا حمار ،

ـ هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله [9]

فمن خلال هذا الحوار وبغض النظر عن ألفاظ الشتم ـ والتي هي وجه من وجوه العنف الذي لا يحتاج إلى شرح ـ لا يمكن الوقوف على شيء من خطاب شخصية الإرهابي، ولا يمكن تعرُّف وجهٍ من وجوه سماته؛ لأنه خطاب غير دال، وإن دل على شيء فهو يدل عن موقف الراوي من شخصية الإرهابيين؛ حتى أن الراوي يعمد إلى تبني الخطاب الديني لصالحه والذي يفترض أن يكون لصالح شخصية الإرهابي من خلال رد الراوي في الحوار السابق بقوله : هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله .

إن شخصية الإرهابي في رواية الأزمة تتعرض في البرمجة السردية إلى عنف إقصائي كلي من خانة الشخصيات ، حيث يتم إيرادها ضمن خانة أو قائمة الأشياء أو الديكور على اعتبارها أحد مكونات المدينة من حيث هي واقع ، وأحد مكونات الرواية من حيث هي متخيل ، حيث إن الذي يمكن تسجيله هو أثر الإرهابي القوي الحضور المرفق بغياب شخصيته، إذ " **يبدو في ثنايا السرد ضعيفا يفتقد إلى الهوية والمنطق ، إنه آخر مقموع سرديا يخرسه الراوي وينوب عنه في الحديث والتصرف ، يعيد صياغته ليتكيف والصورة الغيرية السهلة الإخضاع والإقحام ، وفي حالة السماح له بالحديث فبهدف تشنيعه وتكريس صورته القمعية** " [10]، هذا بالنسبة للفرص التي قد يمكن لشخصية

الإرهابي أن تُعرب من خلالها عن نفسها ، أما من جهة الرواية من حيث وصفها لهذه الشخصية من خلال الراوي فهي تكتفي بتشخيصها عن طريق بعض الصفات والتسميات والنعوت الفضفاضة التي ليست من الدقة بما يمكن أن يخلع على هذه الشخصية هوية واضحة، وإنما هي عبارة عن نعوت ثلبية وقدحية، فالإرهابيون هم عبارة عن هوايش وحيوانات خرافية وهم قتلة وإرهابيون وجزارون ظلاميون ومصاصو دماء، يقولون ما لا يفعلون، يتحدثون باسم الدين و يقارفون مناهيه، ...، وغيرها من الصفات التي لا تتجاوز حد القذف والشتم ، ولا ترقى إلى درجة التشخيص ما يخلع عليها هوية سديمية لا أكثر.

وبناء على ما تقدم، يمكن القول بأن رواية الأزمة مارست عنفا ضد شخصية الإرهابي فأقصته وفق أليات سردية من تمثيل نفسه كشخصية، وغيبت صوته وسلبته حق التعبير عن شخصيته، إنه ضرب من ضروب العنف الفني.

2/ عنف الاستحواذ(السيرة الذاتية في مقابل الرواية) : الملفت لانتباه القارئ لرواية الأزمة عند واسيني الأعرج عبر العينات المدروسة هو أنها أخذت شكل السيرة الذاتية ، حيث الراوي لا يقع على محيدة من أحداث الرواية ، وإنما هو جزء من الرواية والرواية جزء من حياته؛

فرواية **(حارسة الظلال)** هي سيرة ذاتية يسردها الراوي **(حسيسن)** على القارئ، وهو منذ البداية يتبنى الرواية سيرة ذاتية له، حيث يعلن في الصفحة الثانية من بداية نص الرواية مباشرة عن ضميره المتكلم(**أنا**)، ليعلن أن الموضوع سيرة شخصية للراوي نفسه في الصفحة الثالثة، حيث يقول : " **أنا الذي وعد الملثمين الذين اختطفوه بألا يتذكر شيئا مما حدث**" [(11)]، وفي رواية (سيدة المقام) أيضا تعلن الرواية عن كونها سيرة ذاتية في السطر الثاني من بداية الرواية مباشرة من خلال قول الراوي :" **لست أدري من كان يعبر الآخر أنا أم الشارع في ليلة هذه الجمعة الحزينة**" [(12)]، ثم يشير في السطر الثالث إلى الذاكرة ليفهم القارئ أن الراوي بصدد استرجاع الذكريات، بينما تشير رواية (ذاكرة الماء) من خلال الغلاف الخارجي للرواية والذي يعتبر جزءا مهما من الفضاء النصي للرواية إلى كونها سيرة ذاتية؛ حيث نقرأ أن الراوي " **رجل على حافة الجنون يسرد يومياته بخوف ويأس** " [(13)] .

إن اختار شكل السيرة الذاتية يحمل دلالة مزدوجة، تتعلق الأولى بالتعبير عن آلية نفسية ناتجة عن عصاب حرب ، حيث تسلك الأنا نوعا من الانسحاب نحو الداخل

انطلاقا من إحساس باختلال الذات وعدم تناسقها مع من يحيط بها، فترتد نحو نفسها مكتفية بذاتها، وهو ما يعرف عند علماء النفس بظاهرة الاجترار،أي " **فقدان الاتصال بالواقع والانسحاب إلى عالم الخبرات الداخلية**" [14]، وهو ما عبرت عنه الرواية في أكثر من موضع بلسان الراوي حين يقول: إن" **شيئا في اللاشعور يشعرني بضرورة تصفية حساباتي القديمة مع الذاكرة**"[15]، ولكن اختار شكل السيرة الذاتية من جهة أخرى يتعلق بجانب من جوانب العنف السردي كآلية دفاعية ، ففي الوقت الذي ينسحب فيه الراوي إلى ذاته يسحب معه بساط السلطة لينفرد وحده بإدارة النص السردي، إن السيرة وليدة الإحساس بالفردانية كما يذهب إلى ذلك إدوارد الخراط، حيث يقول : " **إن الحس القوي بالفردية قد يكون باعثا قويا على ظهور السيرة الذاتية باعتبارها جنسا أدبيا**" [16]، حيث أن الحاصل في رواية الأزمة هو أن عُرى الإحساس بالانتماء إلى الجماعة قد حلّت في غضون عشرية سوداء صارت الرواية إبانها لا تكرس مبدأ الجماعة بقدر ما تدينه؛ ربما لأن روح الجماعة الذي كان بنو كلبون يشتغلون عليه هو الذي قاد إلى الأزمة، " **أناس سرقوا البلاد وتقاسموها باسم الوطنيات** "[17] وباسم الجماعة ، فجاءت الرواية تتحدث بالفرد عن الفرد في شكل إعلان عن إفلاس الجماعة ورفض الانتماء إليها من خلال رفض الرواية كشكل من أشكال السرد يوحي بالجماعة ولو من زاوية بعيدة، ثم إن اعتماد السيرة الذاتية بدل الرواية هو منبر يتيح للفرد كشاهد عيان أن ينقل بمصداقية فردية ما حدث وما يحدث؛ لأن الجماعة فقدت المصداقية، وقد سعت رواية (ذاكرة الماء) إلى الإشارة إلى ذلك باعتماد بعض المقتطفات المأخوذة من جريدتي الوطن والشعب وهما جريدتان ناطقتان باسم الدولة كرمز من رموز الجماعة المفلسة ، حيث إن استحضار هذه المقتطفات لم يكن بغرض الاستشهاد بها أو التوثيق؛ وإنما جيء بها في سياق تهكمي يدين رموز الدولة/الجماعة.

إن اختيار شكل السيرة الذاتية هو بحث عن طرح موضوعي، حيث إن العودة إلى الذات أو استصدارها واستنطاقها" **له من المعنى والجدوى بكثير من الموضوعية المفترضة التي لا يمكن الوصول إليها أبدا**"[18]، حيث تغدو الذات عاملا موضوعيا تماما كما اعتبرت ذلك الظواهريةُ مستدركةً على موضوعية البنيوية ، وكما فعلت المثالية الذاتية مستدركةً على موضوعية المثالية العقلية ، إن اعتماد السيرة الذاتية بقدر ما هو سحب للثقة من الجماعة المكنى عنها سرديا بالرواية هو أيضا يحمل دلالة قوة حضور الأنا

الفردية المتمثلة في شخصية الراوي التي تتعاظم حتى تبلغ حدود الاستحواذ والإقصاء للآخر/الجماعة، فالراوي يؤمن من خلال سرد سيرته بأنه الوحيد الذي يمتلك المصداقية والحقيقة والشرعية، فإذا كانت كتابة سيرة في صيغة قصصية تمنح للكاتب حسب الخراط " **حرية أن يعيد صياغة حياته نفسها**" [19]، فإن الذي يحدث في رواية الأزمة هو أنها تمنح للفرد حرية تشكيل موقف إزاء ما يحدث وإعادة تشكيل حقيقة مُغالطٍ عليها طالما أوهمت بها الجماعة، حيث إن(الراوي) يرد في رواية الأزمة عبر سرده لسيرته الذاتية حائزا على أمرين : إطلاقية الحضور وإطلاقية المعرفة؛ فهو مطلق الحضور من حيث اقترانه بالحدث؛ لأنه هو العين التي ترصد أحداث الرواية؛ بل إن الراوي مرتبط بهذه الأحداث وهو مَدارها؛ فهو دائم الحضور والظهور على مستوى كل صفحة من صفحات الرواية، وهو مطلق المعرفة لأن الرواية هي استنزال لذكرياته واسترجاع لحياته، وكل الآراء التي تحملها الرواية تَعْبر وفق مصهر رؤيته ومواقفه ، حيث الأنا المتكلمة (الراوي) هي الوحيدة القادرة على تقديم الحقيقة المصانة من الزيف، كما يصرح الراوي بثقة المحتكر للصوت والحقيقة:" **أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الاعماق نحو الطفولات الضائعة، نحو الحبر الأول**" [20] حيث يمثل اللجوء إلى الذات نوعا من إعادة اكتشاف الأنا التي كانت معفرة بأتربة الجماعة، إنه نوع من الاحتجاج ضد المجتمع، والفرد هو الوحيد الذي بإمكانه أن يبلور هذا الاحتجاج ويشكل خطاب الإدانة ، إن فضاء الأزمة الموبوء بالكافكاوية المشحون بالخوف والرعب لا سبيل إلى رصده إلا من خلال اعترافات شخص عايش الظرف وسكن هذا الفضاء، حيث تقول (مريم) في رواية (ذاكرة الماء)، وهي شخصية تستمد صوتها من صوت الراوي: " **الفارق الوحيد هو أننا لا نكتشف حمول المأساة إلا عندما نصطدم بها بشكل فردي** "[21]، إن كتابة السيرة الذاتية ضرب من ضروب الإقصاء والاستحواذ ، فإذا كان **فرانز كافكا** من خلال قصصه الفوضوية كان يكتب لنفسه لأنه لا يملك وطنا كما يرى البعض، فكذلك راوي رواية الأزمة ينكفئ على نفسه لأنه فقد ثقته بوطنه/الجماعة التي أصبحت مشروعا مفلسا، وهي رمز الخذلان كما يقول الراوي في رواية (ذاكرة الماء) :" **هذا الشعب الذي يتآكل مثل بناياته وطرقاته ومؤسساته صار غاشي لا يعي شيئا ولا يريد أن يعرف شيئا، أصلا لم يكن معنيا بما يدور في محيطه، فهو سيرفع راية المبايعة لأول منتصر**"[22].

وهكذا وبناء على ما تقدم فرواية الأزمة مارست نوعا آخر من أنواع العنف ضد الجماعة فجعلت الفرد / الراوي وحده من يملك الحقيقة ويحتكرها جاعلا كل الأصوات تنبع من مشكاة صوته، وكانت السيرة الذاتية هي الشكل المناسب للتعبير عن هذا العنف بلغة السرد.

3/ عنف الهدم (العزوبية في مقابل الزواج):

لقد مارست رواية الأزمة من زاوية أخرى عنفا رمزيا أخر ضد مفهوم الجماعة عبر أصغر مؤسساتها الاجتماعية ممثلة في فكرة الأسرة ،إذ لم تقيض لها سبل الانبناء ؛ بقدر ما سعت إلى تقديمها أنقاضا؛ إنه من الملفت لنظر القارئ بشكل عجيب تغييب الأسرة تماما من المتن السردي بشكل قصدي على اعتبارها الخلية الأساسية لبناء المجتمع ، فهي بذلك تقدم أبسط صور الجماعة، حيث نلاحظ من خلال الروايات الثلاث محل الدراسة أن العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة إما أنها ليست علاقة زوجية ، وإما أنها علاقة زوجية ولكن الرواية قيضت لها أسباب الفشل ، ومن خلال هاتين الفكرتين أسست الرواية لفكرة إفلاس مشروع الزواج والأسرة وفشله، ومنه أسست لإفلاس مشروع المجتمع/ الجماعة ، فبالنسبة لرواية(حارسة الظلال) نسجل غيابا تاما للأسرة؛ فالراوي حسيسن بطل الرواية هو رجل أعزب يقيم عند الجدة (حنا)، وهذه الأخيرة لا تملك لا أولادا ولا احفادا، وهذا يحيل على أحد أمرين؛ إما أنها لم تتزوج إطلاقا، أو إن مشروع الزواج معها انتهى بالإفلاس ، إما بسبب من عقم أي أنها لم تنجب أولادا أو بسبب الطلاق أو وفاة زوجها وكلا الأمرين مؤداه نتيجة واحدة، وكذلك شخصية دونكيشوت لم تورد الرواية شيئا عن أسرته ، وهو بذلك في عداد العزاب، وعليه فالأسرة مغيبة تماما في الرواية ، أما في رواية (سيدة المقام) فلم تحاول الرواية تغييب الأسرة كما في الرواية الأولى، وإنما استحضرتها لإثبات فشلها كمشروع، حيث قيضت لها ما يحملها على الإفلاس؛ فالعلاقة بين والدة مريم وزوجها الأول لم تكتب لها الرواية الاستمرار؛ حيث توفي الزوج قبل الاستقلال، وهي محاولة تغييب مقصودة من الرواية، ثم بعد ذلك تتزوج والدة مريم من صهرها وهو والد مريم، ولكن العلاقة بين هذين الزوجين لم تكن مؤسسة على الانسجام إطلاقا وهي مبنية على قدر كبير من الهشاشة، إذ سرعان ما بدأت بالفشل حينما اكتشف عم مريم أن المازوزية هي ابنة لأخيه وليست من صلبه، لتبدأ العلاقة الزوجية في السير نحو التوتر والإفلاس حيث لم يبق من مفهوم الأسرة إلا عقد شراكة بروتوكولي يسمى عقد الزواج، ولا يجمع بين هذين

الزوجين إلا فضاء جنائزي تصفه الرواية على لسان مريم بهذا الشكل: "**تصور معي هذه الحالة ، رجل يدخل البيت ثم ينزوي في حجرة نصف مضادة، يضع نظارتيه على وجهه ثم يبدأ في تلاوة القرآن بشكل جنائزي...تصور هذا المخلوق بكل شروطه الحيوية يطلب الأكل والشرب ثم يتدشدش داخل فوقية بيضاء يمطط رجليه على الفراش، يشرب القهوة بعد أن يتلو تلاوته القرآنية المعتادة، ثم ينزل إلى المسجد...يبقى هناك حتى الليل أحيانا، وفي أحيان أخرى لا يعود**"[23]، فهذه الصورة تعبر عن بؤس مشروع الأسرة في الرواية والذي قيضت له هذه الأخيرة أسباب الفشل لأنه في أصله كان إرضاء للطقوس " **المعادية للعاطفة و للفرد**"[24] سيرا على منوال خضرا القبايلية وعيشة بنت النخلة، هذا بالنسبة لوالدة مريم، أما بالنسبة لمريم فهذه الأخيرة كان لها منذ البداية موقف صريح الرفض لمشروع الزواج تكرر في الرواية أكثر من مرة ، مفاده كما تقول مريم:" **يبدو لي الزواج في هذه المدينة هو إعلان حالة إفلاس باطنية ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا**" [25] ، ولذلك نجدها غير متحمسة إطلاقا لفكرة زواجها من **(حمودة)**، حيث علقت عن موقفها عندما عرض عليها الزواج قائلة:" **في الحقيقة لم أكن أملك جوابا قطعيا ، قلتُ لم لا ؟؟** "[26]، عبارة تحمل الكثير من دلالة المقامرة أو الرهان التى يستوي فيه الربح مع الخسارة إزاء لامبالاة المقامر، لأن القضية ليست على قدر من الأهمية إطلاقا، وبعد الزواج تبين إفلاس المشروع منذ الليلة الأولى، حيث تمت بهذا الشكل كما تقصه مريم :" **انكفأ على وجهه ونام وهو يخبئ عاصفة هوجاء في عمق عينيه، ونمت أنا غير مقتنعة بأني صرت حقيقة زوجة بهذه السرعة المذهلة**"[27] ، ثم ينتهي هذا الزواج بفشل ذريع لتلقي مريم بثقل رضاها في حضن الراوي الأعزب كبديل عن فكرة الأسرة / الجماعة .

في رواية ذاكرة الماء لا تختلف الرواية عن سابقتيها فبالرغم من كونها قدمت البطل الراوي على أنه متزوج إلا أن زوجته مريم وابنه ياسين مقيمان في فرنسا، بينما هو في الجزائر يجابه الأزمة ، بل نجد في البرنامج اليومي الذي يرسمه الراوي ليومياته في المادة الرابعة منه لقاء مع صديقته نادية كبديل تقدمه الرواية عن الزوجة الحاضرة الغائبة ، هذه الصديقة التي فشلت بدورها في زواجها مع زوجها الذي كان يخونها مع صديقة لها في السجن(ثريا)، زوجها الذي كانت بدورها قد خانته مع الراوي في ندوة عربية.

هكذا ومما تقدم نجد أن رواية الأزمة عند واسيني الأعرج مارست عنفا بلغة السرد وعبر آلياته بداية من اختارها شكل السيرة الذاتية الذي أتاح للراوي ممارسة عنف تسلطي قهري لشخصية الإرهابي من جهة ، ولفكرة الجماعة المتمثلة من جهة في جنس الرواية كشكل سردي يحيل على السلطة والجماعة، ثم الإلغاء المتقصد لفكرة الأسرة وتقييض أسباب فشل قيامها، ومرد ذلك كله إلى أن روايات واسيني الأعرج كتبت في ظرف استعجالي لم يتماسف مع أحداث الأزمة، فجسدت واحدة من أعراض عصاب الحرب تمثل في سلوك العنف بلغة السرد.

الإحالات والمراجع

(1) عبد الرحمان محمد العيسوي: المدخل لعلم النفس الاجتماعي، دط، دار المعرفة الجماعية، د ت، ص28 .

(2) حسين خريف(عولمة العنف)، مجلة العلوم الإنسانية، العدد18-12-2002،جامعة منتوري قسنطينة، ص 54 .

(3) واسيني الأعرج : ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر ، د ط، 2001، ص 14 .

(4) جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج2،دط، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1979، ص76 .

(5) بيير فيو: العنف والوضع الإنساني، ضمن كتاب المجتمع والعنف، ت: إلياس زحلاوي، دط، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 1985، ص 149/148 .

(6) واسيني الأعرج : ذاكرة الماء، ص11 .

(7) Poul Ricœur : Histoire et vérité, paris , le seuil 1955,p227.

(8) إبراهيم سعدي: (الرواية الجزائرية والراهن الوطني)، جريدة الخبر الأسبوعي، الجزائر، عدد91(21/15 ديسمبر)، ص14 .

(9) واسيني الأعرج : سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر ، دط، 2001، ص38/37 .

(10) شرف الدين ماجدولين: (الرواية والمنفى وسؤال الغيرية، "ذاكرة الماء لواسيني الأعرج")، مجلة إبداع، عدد ديسمبر/يناير، 2000/1999،الهيئة العامة المصرية للكتاب،ص150 .

(11) واسيني الأعرج : حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، دط، 2001، ص11 .

(12) واسيني الأعرج : سيدة المقام، ص5 .

(13) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، (الغلاف الخارجي للرواية).

(14) شاكر عبد الحميد: الأدب والجنون، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص146 .

(15) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص75.

(16) إدوارد الخراط: (تنويعات على مقام السيرة الذاتية)، مجلة العربي، العدد520، مركز الإعلام، الكويت، جانفي 2003، ص95 .

(17) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص109 .

(18) إدوارد الخراط: (تنويعات على مقام السيرة الذاتية)، ص95 .

(19) المرجع نفسه، ص95 .

(20) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 15.

(21) المصدر نفسه، ص35 .

[22] نفسه، ص53 .

[23] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص11.

[24] المصدر نفسه،ص82 .

[25] نفسه، ص101 .

[26] نفسه، ص99 .

[27] نفسه، ص105