استنطاق الهامش وإعادة إنتاج التاريخ السياسي في روايتي حميد عبد القادر وكمال داود

د. آمنة بلّعلى

جامعة تيزي وزو

Abstract :In order to examine the problematic relating to representation of the Marginalised and reconstruction of the political history in Algerian novels, I chose two novels: the first « meursault contre enquête » by the novelist Kamal Daoud. And the second: « توابل المدينة» (spices of the city) by the novelist Hamid Abdelkader. The former because of their noise which made it in the media. And the latter because of it has considered as a political novel excellently. I will attempt to show how the two novelist have represented the unsaid, in order to express the conflict between center and margin, and the means (agency) which used by the colonial and political institutions in Algeria pre-independence, in order to devoting the dominance and the exclusion.

منذ صدور أول رواية بالعربية في الجزائر، والروائيون يشتغلون من خلال ثنائية طرفاها يتوزّع بين الأنا والآخر، المستعمر والمستعمر، الرجعي والتقدمي، الرجل والمرأة، وغير ذلك من الثنائيات التي ظلت تشتغل في الرواية الجزائرية، وتوجّهها خيارات إيديولوجية ساهمت في تغييب عناصر أخرى من كلا طرفي العلاقة، هي الحقيقة ذاتها التي غيّبت أو تم احتكارها. وعلى الرغم من ذلك ظلت الرواية تراكم حديثها عن الوطن والذات والآخر، كما ظلت تراكم ذاتها.

غير أن هذه التراكمات والتقاطعات التمثيلية جعلت المتلقي غير قادر على اكتشاف الممكنات التي يمكن أن تؤول إليها، وذلك بسبب ربط التجريب بالشكل، والتحليل الشكلي الذي أضفى الشرعية على الناقد وعلى الثقافة وبالتالي على المؤسّسة التي وطّدت المعنى الثابت والحقيقة، وساهمت في جعل الأدب والنقد يتواطآن

مع القوة وشدّت وثاقهما على نحو واضح بالتقنيات الشكلية للتجريب من سرد ووصف وبنية سردية لتكريس الانضباط والمجاراة التي نلاحظها في دوران موضوعات ومعجم مكرر عند معظم الباحثين والنقاد.

وبدءا من الألفية الثالثة، يبدو من الصعوبة إدراك المسافة بين هذه التقاطعات في ظل هذا التراكم، الأمر الذي يجعل الحديث عن التراكم أو التقاطعات تراكم علاقات تحكم سياسة التمثيل كعلاقة الراهن والتاريخ والمركز والهامش والمضمر والجلي.... وهو تعدّد وتعقّد يعد تمثيلا لإبستيمية هي "الأرضية التي تقوم عليها معرفة عصر معيّن ومجاله المرئي، والمرتكز الثابت الذي يوزّع خطاباته والفضاء الذي تنتشر فيه موضوعاته، وقانون تواتر مفاهيمه وقواعد توزّع أساليبه والإكراهات المغلقة وغير محددة الملامح التي تتموضع في كل خطاب [1] وهي ما يشغّل ما قصدنا إليه باستنطاق المهمّش وإعادة إنتاج السياسي في الرواية الجزائرية في الألفية الثالثة، باعتباره موضوع التجريب الذي يتعدد تمثيله ويختلف باختلاف النصوص الروائية.

مثّلت الرواية في السّبعينات خطاب السلطة، وساهمت في تشكيل النخبة الرمزية التي أعادت إنتاج خطاب والهيمنة، وساهمت في تفعيل دور السلطة وإضفاء الشرعية عليها، ولذلك لم يختلف دورها عن دور وسائل الإعلام آنذاك، ولذلك تم تهميش كل ما يتعارض معها، كان الخطاب عن السياسي أقرب إلى الخطاب المثالي، وحفلت الرواية الجزائرية بالتجريب الشكلي وخاصة بدءا من الثمانينات، وكان خلف كل شكل من أشكال التجريب يتوارى جزء من الحقيقة التاريخية، ما يعني أن التجريب الشكلي كتوظيف التراث، والمتخيّل الظرفي حمل آثار سلطة لم يتوصل إلى معرفة كيفية تشكلها. واختلف الأمر عن خطاب العشرية السوداء لأنه أيضا كان يتحدث عن المظاهر الخارجية للصراع والمتمثلة في القتل، واختزلت في كونها نتيجة صراع بين الإسلاميين والنظام.

وأمام الكم الهائل من التساؤلات التي طرحت جنحت الرواية في بداية الألفية الثالثة إلى نوع من التحليل التاريخي لكيفية ظهور الأزمة والبحث عن أسبابها، وذلك

انطلاقا إعادة قراءة التاريخ السياسي الجزائري وخاصة تاريخ الثورة التحريرية التي بلورت صراع التصورات والتمثلات لدى الجزائريين، حيث بدأ الصراع حول من يمتلك الحق في الثورة، ومن يمثل خطرا عليها؟ فانتقل التجريب في رواية الألفية الثالثة الى صيغة من الجينيالوجيا بمفهوم فوكو، أي البحث في الانقطاعات والانفصالات القائمة في التاريخ السياسي الجزائري [2] برمته، حتى الكولونيالي منه، وصار السؤال عن كيف تقول الرواية مجرد سؤال بسيط يكفي التمرن على الإجابة عليه ليتم العثور على تجلياته في الرواية. أصبح السؤال الإشكالي هو حول ما يعني النص وما لا يعنيه في الوقت ذاته، كما أصبحت "عملية تأويله هي كيف يحل النص لغز شيء مدوّن يخفيه النص ويكتشفه في آن واحد" [3] وتلك هي المنزلة الإبستيمولوجية التي يضطلع التجريب الروائي اليوم بها. ومن هنا نفهم لماذا الرواية الجزائرية اليوم تجنح في البحث، ليس عن المضامين والجماليات الكبرى بل عن **التفاصيل والمهمش والمسكوت عنه**، واستنطاق تفاصيله وأصبح السؤال الكبير في الرواية الجزائرية، هو كيف ساهمت الثورة في تكوين علاقات السلطة في الجزائر المعاصرة وما هي آثار ذلك، وهو ما نجده عند جل الروائيين ولكن لكل واحد الجهة التي يتحدث منها والموقف السياسي والإيديولوجي الذي ينطلق منه، غير أن استراتيجيات التمثيل لديهم يمكن رصد بعض تجلياتها في بعض النقاط التي يشتركون فيها، ومنها:

1- جانب جينيالوجي يقوم على نزع القيمة عن بعض الشخصيات التاريخية وتعرية بعض الحقائق؛

2- تحول التاريخ السياسي والثورة التحريرية إلى موضوع مساءلة وتساؤل لا موضوع تذكر وتقديس؛

3- إعادة تمثيل التاريخ الكولونيالي والرد ونقد التمثيل بالرد بالكتابة؛

4- تبديد الوحدة التي أصبح ينظر إليها على أنها سياسة إخضاع، وتفكيك تاريخ العتمة وتعريته، والدفع بعجلة الذاكرة المضادة، إلى الواجهة؛

5- تفكيك المنظومة الفكرية التي قامت عليها السلطة والمرتبطة بالهيمنة والإقصاء التي نشأت أثناء الثورة وظلت سائرة بعد الاستقلال ليتم توظيفها في جزائر الاستقلال؛

6- قول حقائق أخرى مضمرة بتنشيط استراتيجيات مختلفة، سنتعرض إلى اثنتين منها وهي **التعرية والمخاتلة** من خلال روايتين إحداهما بالفرنسية والأخرى بالعربية، هما: رواية **مارسو تحقيق مضاد** لكمال داود **وتوابل المدينة** لحميد عبد القادر، وذلك للضجة الإعلامية التي أحدثتها الأولى، ولأن الثانية قدمت على أنها رواية سياسية بامتياز.

أصبحت الرواية بمثل هذه الاستراتيجيات التمثيلية، وغيرها **"تحليلا للخطاب** "حيث ارتسمت اتجاهات جينيالوجية متعددة، أعادت اكتشاف الصراعات والذكريات الخاصة، وزاوجت بين معارف كونية وذكريات محلية، مزاوجة تسمح بتأسيس معرفة تاريخية بالصراعات وتوظيفها واستعمالها من أجل قول الحقائق المهمشة [4] ولذلك، ترنو الرواية الجزائرية اليوم إلى الاضطلاع بمناهضة استراتيجيات السلطة والمؤسسة، ورفع الهيمنة عن التاريخ الثوري والسياسي وتخليصه من النظرة الأحادية، إنها تقوم بتحريك المعارف الغامضة، وإظهار المخفي والمسكوت عنه، وترسم لنا السلطة التي تشتغل "وتمارس في شبكة، وفي هذه الشبكة يكون الأفراد في وضع الخاضعين، وأيضا الممارسين للسلطة" [5]

1- استنطاق المهمش: في رواية **توابل المدينة** يستنطق حميد عبد القادر [6] نوعين من المهمش ويبني عليهما روايته، يمثّلما راويان هما الشخصيتان اللتان تتناوبان على الحكي، **عبد القادر المغراوي وسليمان ولد الشعبة**، حيث يكلف كل واحد، وبالتناوب على السرد بتفسير الحدث الأساس الذي ابتدأت به الرواية وهو مقتل **السيدة جنات**، ومن خلال عمليات استذكارية لحياتيهما الشخصية، يتم استذكار واقع المجتمع الجزائري قبل الاستقلال وبعده، ونتعرف شيئا فشيئا على أن القاتل هو **سليمان** وأن الشاهد هو عبد **القادر المغراوي**، وكلاهما يمثل مهمّشا أراد الروائي

استنطاقه، ليبرز حقيقة أخرى متعلقة بالسلطة في الجزائر أثناء الثورة وبعد الاستقلال والمتمثلة في ممارسة الهيمنة والإقصاء والاستغلال، حيث وجّه الإقصاء لما سمّاه الطبقة البورجوازية في الجزائر، وقد جسّد استنطاقها ما يشبه المرثية في الرواية، حيث يرسم فيها الراوي الأول المغراوي صورة رومنسية لهذه الطبقة من خلال السماع للموسيقى الكلاسيكية ومظاهر التأنق في اللباس وطريقة التعامل، والتعايش مع الفرنسيين واليهود .وجسد من خلال الراوي الثاني **سليمان ولد الشعبة**، الطبقة الفقيرة التي عانت كل أشكال التهميش والتفقير في البوادي والشعاب، وتمّ استغلالها أثناء نزوحها إلى المدينة لتكون أداة في يد النظام، يستغلها من أجل بسط الهيمنة وإقصاء الطبقة البرجوازية، فيصبح صراع المهمشين نوعا من اللعب الذي يمارسه النظام، ليزداد نفوذا، ويمرر مشروعه الاشتراكي الذي سمح له بتفقير الطبقة البرجوازية ثم نفيها، وتجلى ذلك من خلال قتل **السيدة جنات**، وتأميم أملاك البورجوازيين، وإقصائهم بدفهم إلى الهجرة.

يعيد **حميد عبد القادر** إعادة ترتيب المواقع، بإعطاء تفسير آخر للتاريخ السياسي الجزائري ويحفر في خطابه أثناء الثورة وبعد الاستقلال ويعريه، ليعرفنا على استراتيجية الهيمنة والإقصاء والتي كانت نتيجتها سرقة الثورة من أصحابها، وكانت قد بدأت أثناء الثورة وربما قبلها، فنظام ما بعد الاستقلال لم يكن إلا استمرارا لذلك الوضع، ولذلك فإن كل من ولد الشعبة والمغراوي يمثلان التهميش والخضوع، وباتت الهجرة أو الهروب الذي يراه المغراوي القوة الدافعة لمقاومة الهيمنة نوعا من الخضوع هو الآخر، ومن هنا يتحقق اللعب أو المخاتلة التي يضعنا فيها الكاتب، فولد الشعبة يمثل أحد أساليب السلطة في الوقت الذي يمارس عليه أسلوب آخر للإخضاع بالتخويف وتكليفه بالقتل وهذا النوع من الإخضاع هو نفي لوجود الذات، وعندما يحس الروائي في منتصف الرواية أنه يجنح إلى إغلاق الرواية الذي فرضته بنيتها القائمة على التوازي بين راويين بالتناوب. يتماهى مع الثاني، ويصبح الراوي عبد القادر المغراوي هو نفسه

الروائي عبد القادر حميد، فيعود بنا إلى تاريخه الخاص باعتباره الذاكرة المضادة التي يعيد بها إعادة إنتاج التاريخ السياسي.

يبيّن **حميد عبد القادر** جانبا من تحول الخطاب الروائي، الذي يفكّك المؤسسة، التي سرقت الثورة بدل حمايتها، ويعرّي المجتمع المتعدّد الذي تحوّل إلى مجتمع أحادي، فكان نتيجة ذلك إرهاب العشرية السوداء. ولذلك يعتمد الروائي في استنطاق المهمش على التمثيل بما يشبه سلوك **البارانويا** الذي يشتغل في الرواية، والمتمثل في حالة الارتياب والخوف والإحساس بالاضطهاد والملاحقة، وجعل الشخصيات تعيش تحت تهديد دائم، هو التهديد بالابتلاع، فاليهود مهددون من فرنسا ثم من المجاهدين، والرجل الخائن الذي أصبح مسؤولا ساميا في الدولة مهدد من طرف **جنات** التي تخفي ملف خيانته، وهو يهدد الرجل الذي ينتظر موته على الرصيف منذ سنوات، ويعيش رعب انتظار الموت على يديه، وسليمان يعيش رعب تهديد المسؤول المهدد بفضحه من قبل جنات، والذي يكلفه بقتلها ويبقي أسير التخطيط لقتلها. هناك نوع من الخوف العام الذي يشتغل في الرواية، وننتقل فيه من الخاص إلى العام والذي اختزل في ذريعة الخوف على الثورة من أعدائها التي استعملها النظام خوفا على مصالحه.

لقد أصبح النظام يمتلك حق الموت والحياة ويتجلى ذلك من خلال نموذج البطل الذي يجسده كل من ولد الشعبة والمغراوي اللذين على الرغم من اختلافهما وانتمائهما إلى فئتين مختلفتين إلا أن النظام جعلهما يشتركان في تمثيلهما للبطل الذي يعيش حالة الرهاب المستمر، فولد الشعبة يتم استغلاله وتخويفه والمقايضة بحياته مقابل حياة **جنات**، ويكلف هو بدوره بتخويف البورجوازيين والإسهام في الترويج ضدهم بالإشاعات، وجعلهم يعانون ضربا من الرهاب الذي أدى إلى عزلهم ثم هجرتهم، إنها عملية ترويض الجسد الذات بمراقبته ومعاقبته والتي اختصرها الروائي في ذلك الشيخ الذي يجلس في انتظار الموت في أي لحظة.

إنها سياسة التخويف التي لا تزال تمارس إلى الآن، في كل مرة يحس فيها النظام بأن السلطة يمكن أن تفلت من بين يديه. وهو نوع من الضغوطات السلوكية الانضباطية **contraintes disciplinaires** التي كانت مقنّعة ومخفية لممارسة فعلية للسلطة، وذلك بواسطة الجهاز القانوني المنشط والقوانين التشريعية لنظرية السيادة" [7] ولذلك نجد خطاب النظام يتمفصل حول قضيتين اثنتين: أولاهما قبل الاستقلال، والمتمثلة في تحرير الشعب بالانتماء إلى الثورة والثانية بعد الاستقلال، والمتمثلة في سيادة الشعب بالاحتماء بالثورة، وهو ما يؤسس القانون الانضباطي الذي استفحلت به هيمنة السلطة أثناء ثورة التحرير وبعد الاستقلال، وقد قيدت لهذا القانون مصطلحات من قبيل الوحدة، الثوابت، كما وظفت له أساليب المراقبة والمعاقبة المتمثلة في السجن والاغتيال والنفي والتهميش.

تفضح رواية "توابل المدينة" والتي تعيد إنتاج السياسي، **لعبة التصورات** التي تفرضها الهيمنة، حيث نجد كل طرف يتصور خطرا ما من الطرف الآخر، فهو يقيس الخطر الذي يمثله عليه الطرف الآخر، والذي يمكن أن يقع فيه إذا قرر اللجوء إلى القوة أو السيادة [8] ويسرد لنا الروائي كيف تمّ تهميش المثقف البرجوازي وذلك من خلال استراتيجية خطابية معينة بالسيطرة على الخطاب والطلب من ولد الشعبة التشهير بان البرجوازية هي حزب فرنسا، وإنشاء الخطاب الاقصائي، وهذا يعني أن "السلطة لا تظهر في الخطاب أو عبر الخطاب، فحسب، ولكنها كقوة اجتماعية تكون وراء الخطاب أيضا" [9]

وفي الرواية يسند التعبير عن الخطاب ليس إلى النخب الرمزية من المثقفين بل إلى جاهل جاء من الشعبة، وحدد له فضاء هو مقهى شعبي دون كراس لتصبح فضاء منتجا للخطاب وللمعرفة والمعايير والقيم والأخلاق، وفي الوقت ذاته تعمل على محاربة كل خطاب أو ثقافة لا تنتجها هي، ومن ثمة فسلطتها إيديولوجية قاتلة للنخب الثقافية التي رفضت أن تبقى وراءها ولذلك **قتل طاهر** وهاجر **سفيان** إلى الخارج، وقتلت **جنات** وتم استغلال **سليمان**.

من جهة أخرى، تهدف الرواية إلى الخروج من وعي تاريخي متمركز حول أسطرة من تبنوا الثورة ونسبوها إلى أنفسهم، ليرسموا بذلك تاريخا ليس هو التاريخ كله، وحقيقة قد يكون نصفها مزيف والآخر غير موجود، فتتمّ تعرية ما تم التعتيم عليه واستحضاره ليكون شاهدا على أن الحقيقة التاريخية صنعتها مجموعة معيّنة، وأن هناك ذاكرة مضادة تقول بأن السلطة السياسية في الجزائر بعد الاستقلال عملت على إعادة تحيين آليات السلطة الاستعمارية في الإقصاء والهيمنة، مع تغيير في الهدف. الذي كان قبل الاستقلال هو التحرر من فرنسا ليصبح بعد الاستقلال هو تدجين الشعب، وإذكاء الصراع بين أفراده، وكان من نتائجه مأساة العشرية السوداء. وقد استعملت وسائل متعددة من بينها العمل على إشاعة المتعة الجنسية وتعزيز ربطها بالمهيمن وجعلها آلية للهيمنة وزرعها في الواقع والدفع إليها وتجذيرها مثلما يظهر من خلال ذلك المسؤول الخائن، الذي يتردد على فندق كان يتاجر فيه بالجنس، وهو نفسه الذي ترك ذلك الرجل ينتظر الموت، واستغل سليمان ولد الشعبة ودفعه لقتل **جنات** وعمل على التشهير بالبورجوازيين الأمر الذي يفسر بقاء الحقيقة والسلطة سلاحا في يد فئة بعينها.

يفكك الروائي التاريخ السياسي، وذلك بسحب الموقف السياسي للجزائريين أثناء الثورة على الموقف بعد الاستقلال ليبرز كيف نشأت سياسة الهيمنة ذاتها، فالموقف السياسي الذي أقصى البورجوازيين من الثورة بحجة ترددهم، وربطها بالفئة الفقيرة، هو نفسه الموقف السياسي الذي تبنى إقصاء من شاركوا في الثورة، ليسوّي بين الفقراء والأغنياء، وتصبح هذه الآلية نزوعا يتحول فيه الموقف السياسي إلى إيديولوجيا قاتلة ومنظومة فكرية قائمة على الهيمنة لا تختلف عن التعصب للمذهب الديني وخاصة أنه استغل كذلك الجانب الروحي القائم على الارتباط العاطفي للجزائريين بالثورة ورموزها، أصبحت فيها الطبقة الفقيرة ذاتها والتي كانت ركيزة الموقف السياسي الذي نشأ في الثورة أداة للاستغلال والإقصاء، وهي مفارقة عجيبة بصر بها بعض الروائيون الجزائريون في الألفية الثالثة في إعادة إنتاج السياسي.

وهكذا انتبه الروائي الجزائري إلى تاريخ الذوات المتصارعة الذي رسمته الثورة من خلال الانقسامات الأخلاقية التي حدثت في الثورة، وأعاد النظام السياسي تشغيلها بعد الاستقلال، من خلال ذرائع تأميم الثورة وإلغاء الطبقية وإلغاء الاستقلال ويتم تعويضها بطبقية أخرى واستغلال وهيمنة هي هيمنة السلطة السياسية. ورواية **توابل المدينة** كغيرها من روايات الألفية الثالثة تجرب في مسألة تفكيك علاقات السلطة التي تتمحور حول ثلاثة عناصر، **ذات خاضعة، مؤسسة سياسية وشرعية الثورة**. وهي كلها عوامل هيمنة، لأن عنصر الذات الخاضعة ناتج عن علاقات الإخضاع التي صنعته وهو في الرواية **ولد الشعبة** الذي يعد ذاتا مصنوعة من أجل الإسهام في صناعة الهيمنة وإبقائها. ولعل بقاءها بعد الاستقلال هو الذي أدى إلى علاقة الحرب، التي بدأت مع ثورة التحرير، وانفجرت في التسعينات، وهكذا تتحقق استعارة السياسة حرب مستمرة، تحقيقا للمبدأ القائل" الحرب ليست إلا استمرارا للسياسة" [10]

تثير الرواية، إذن مساءلة الذاكرة ونسبية القيمة، من أجل الخروج من الصورة النمطية التي تحصر الفرد في ثنائيات من قبيل، مع أو ضد، هنا أو هناك، داخل أو خارج، وغيرها غير أن تركيزه على الصورة النمطية لمفهوم البورجوازية وهي الصورة الرومنسية المتكلسة التي تركز عللا التأنق في اللباس وسماع الموسيقى، وصورة الآخر باعتبارها يوتوبيا المثقف، جعل الرواية تسقط في نوع من اليوتوبيا العولمية بتسويق صور تمثيلية جديدة تتماشى مع قيم الاختلاف المعاصرة كحضور الآخر وفكرة التعايش والتسامح ودور المثقف، وقيمة الحرية التي تنتصر للتماهي مع الآخر وتفاعل الثقافات وغيرها.

2- المخاتلة وتفكيك الصورة الكولونيالية: ينطلق **كمال داود** في روايته مارسو تحقيق مضاد [11] من زعزعة شرعية أدبية ظلت تشتغل لصالح الحاصل على جائزة نوبل، فيقوم بإعادة كتابة **الغريب** لألبير كامي، وتثوير وضع تاريخ تلق دام أكثر من سبعين سنة بجعله موضع تساؤل، فحواه كيف أمكن لقراء كامي أن يقرؤوا رواية الغريب دون أن يعرفوا حياة ذلك العربي الذي قتله مارسو؟ وكيف

استطاع كامي أن يمارس الإغفال وينجح في المخاتلة والتعتيم على الجريمة بواسطة الحكي؟

يعلن السارد في الصفحة الأولى أنه قرر أن يقلد براعة أسلوب كامي ويحذو حذوه وبلغته، مثلما استعاد الجزائريون منازل المعمرين وبنوا بحجارتها منازلهم [1 2] .ويستفيض منذ البداية في الحديث عن براعة **ألبير كامي** وقدرته على المخاتلة وتضليل القراء ومن بينهم الطالب الجامعي الذي التقى به في الحانة جعل منه محققا يسرد عليه الحقيقة والاعتراف فيعيد معه قراءة كتاب الغريب ويوقفه على مظاهر التضليل والتي تقوم على **مقدمة أولى** هي أن **كامي** يتقن الكتابة **ومقدمة ثانية** وهي: كامي أوقع قراءه في الوهم بأسلوبه الراقي، والنتيجة إذن عبارة عن استعارة هي: الكتابة تضليل ومخاتلة لأنها تنكر الحقيقة وتخفيها.

وانطلاقا من هذه الاستعارة يصوغ شهادته واعترافه بالحقيقة في الوقت الذي يعترف فيه بأنه يحاكي كامي، ما يعني أنه لا بد من أن يخاتل هو أيضا لكي يكتب رواية في مستوى رواية الغريب، فيتخذ من البداية من المخاتلة النصية، استراتيجية عامة، تبدأ من العنوان: **Meursault contre enquête** حيث تظهر قصدية الكاتب **المخاتلة** من خلال جلب أنظار القراء، وهو يكتب أول رواية له، بربطها برواية الغريب لألبير كامي ويعلن عن اسم بطل رواية الغريب الرجل العبثي الذي لم كان نموذجا للمبالاة بكل شيء حتى بموت أمه، ولذلك كان قتله للعربي عندما التقى به جزءا من تلك الرؤية العبثية التي قدم بها **كامي** بطله. ولو لم يكن العنوان يحمل اسم **مارسو** لما أحدثت هذا الاستقبال ولما بلغت ترجمة الرواية إلى 28 وعشرين لغة في ظرف سنة.

بدءا من العنوان، إذن، سيسفر الروائي عن **لعبة المخاتلة** التي تقوم عليها الرواية، ليجعل القارئ ينتقل بين التجلي والخفاء، يخص التجلي ما له علاقة بكامي من خلال مارسو، ويتعلق الخفاء بطبيعة التحقيـق المضاد الذي يقيمه في فضاء رواية **la chute السقطة** لكامي ما يعني أن المخاتلة لا تتعلق بما يعلن عنه العنوان، ولكن

أيضا بما أضمر؛ لأن بنية الرواية على السرد الاعترافي الذي يروي فيه هارون للطالب ما تم إغفاله في رواية الغريب ليس سوى ذريعة سردية يخاتل القارئ من خلالها، ويرتكز على طريقة بناء رواية السقطة، وقيامها على راو يسرد اعترافاته وهو جون **باتيست كلامونس** [13] الذي يماثل هارون الذي يسرد قصة الرجل العربي الذي قتله **مارسو** في رواية الغريب، ويمرر من خلالها اعترافاته، ومواقفه، وذلك من خلال التحقيق الذي يقيم عليه روايته ويقنع به قارئه، الأمر الذي يوحي بأن **التداولي** الذي توحي به عبارة تحقيق مضاد، سيكون **مرتكز هذه الرواية وسندها الحجاجي**. حيث يشغّل الروائي مجموعة من الآليات التداولية في حوار هارون مع الطالب الجامعي الذي نصّبه محققا، يعرض عليه شهادته واعترافاته ويحمله على تخيّل محاكمته، ويقدم له إدانته للمؤسسة السياسية الجزائرية بعد الاستقلال ويعقد لها صورة مماثلة تشبه المؤسسة الاستعمارية، وكل ذلك من خلال **أفعال كلام مباشرة وغير مباشرة** تشكل قوام استمرار تفاعل قولي بين هارون الذي يتحدث طيلة الرواية والطالب الذي لم يتكلم، لكنه ظل موجودا حتى آخر الرواية. ويمكن اعتبار هذا الطالب المحقّق هو ذات ثانية اشتقّها كمال داود من ذات هارون وكل منهما يمثل القارئ والكاتب الذي هو كمال داود. وتصبح الرواية قراءة- كتابة. لكنه بذلك يستعيد الصورة التمثيلية التي أقام عليها كامي رواية السقطة، والتي يقوم فيها جون باتيست كلامونس بسرد اعترافاته لزميله في حانة مثلما هو الحال عند كمال داود.

غير أن القارئ يدخل في منطقة أخرى، تقطع صرامة السند الحجاجي وتدخله في **عالم التخييل** وبضمير المتكلم يدخلنا في طقس التذكر والسرد الاعترافي وتعلن عبارة "**مآ لا تزال اليوم على قيد الحياة**" [14] أول حيلة سردية يخاتل بها القارئ ويمارس من خلالها لعبة التجلي والخفاء التي تظل تشكل عالم التحقيق المضاد وهو **المتخيل القائم على رواية السقطة** وواقع رواية الغريب وكلاهما الصورة التمثيلية المستعادة الذي ستكون الأرضية التي سيتم تسويق رواية كمال داود بها.

أول مظاهر التحقيق المضاد هو **خلخلة اليقين والسر** الذي ارتبط برواية الغريب والمتمثل في قتل العربي الذي لم يشر إليه كامي إلا من خلال انتمائه الإثني **l'arabe** ليتم احتكار الحقيقة طيلة اثنتين وسبعين سنة، ويتم إخراج هذا القتيل من الورق دون بطاقة دلالية ليصبح له اسم هو موسى وتاريخ وهوية وهو شقيق بطل الرواية **هارون** الذي يحاكم **كامي** عن إخفائه حقيقة اسم أخيه القتيل، ثم يسترسل في عملية سرد استذكاري لذكرياته مع أخيه وأمّه، فتبدو الرواية وكأنها **سيرة تخييلية** ممهدا لها بعنوان هو بمثابة **الميثاق الحجاجي**، الأمر الذي يضع القارئ أمام معضلة في **المخاتلة السردية** تطرح مسألة تصنيف هذا العمل هل هو تصحيح لحقيقة واقعية في عمل تخييلي أم تصحيح لخطأ تاريخي في عمل إبداعي، هل هي إجابة لسؤال تركه كامي دون إجابة، أم هي ذريعة سردية لمحاكاة روائي مبتدئ لكاتب كبير يشكل نموذجا ومركزا في الإبداع، أم هي معارضة أسلوبية ليست إلا تمطيطا أو تعليقا أو تحويلا لنص الغريب؟ كل هذه الأسئلة تجعل من الصعوبة البت فيها سوى كونها وبهذا التشطي مظهرا من مظاهر الكتابة الجديدة التي تقوم على تقويض مركز، وسردية كبرى في مجال الإبداع الأدبي والفكر الوجودي العبثي هو **إيقونة ألبير كامي**. ومن خلاله تقويض **سرديات أخرى**.

أما المظهر الأساس من المخاتلة فيرتبط **بمسألة التسمية**، وهي على الرغم من بروزها **كحيلة تمثيلية astuce** يستعين بها كمال داود في عملية تضخيم وتمطيط سردي نظرا لعدم ذكر اسم القتيل، وإدانة محاكمة غير عادلة في حقه، إلا أنها تجعل من التحقيق المضاد تحقيق ممانعة ثقافية، ويصبح التحقيق تحقيقا من أجل الهوية، ويصبح تفكيك إينيقما **enigme** الغريب أو تفكيك شفرة كامي والمتمثلة في إغفال التسمية لا يختلف عن الآلة التي استخدمها الحلفاء في فك شفرة الحرب الألمانية في الحرب العالمية الثانية، ومن هنا يصبح فك شفرة كامي هو تفكيك لفكرة طمس الهوية الجزائرية، غير أنه يدخلنا في مخاتلة أخرى وهي ترتبط بتفكيك هذه الشفرة التي توهم القارئ بأنه يؤكد على سردية كبرى هي مسألة الهوية الجزائرية، فيدخلنا

وبالطريقة نفسها إلى تفكيك لغز الثورة الجزائرية ولغز النظام وشفراتهما الملتبسة ويكون الجزء الخاص بتفكيك شفرة التسمية وسيلة لتفكيك شفرات الثورة التحريرية والنظام السياسي بعد رحيل الفرنسيين، وهنا يحصل الخطل، ونصبح أمام تقويض سردية بسردية أخرى، وتقويض مركز كان هامشا بمركز وتقويض مركز أصبح هامشا بهامش، ولذلك يلجأ إلى عملية تكييف أسلوبية يستعمل فيها صورا تمثيلية لكامي حول مارسو، وشيئا فشيئا يدخل هارون تارة في شخصية مارسو ويصبح استمرارا لموسى الذي جمعته مع مارسو علاقة نفي أحدهما للآخر؛ لأنه كان لا بد أن يموت أحدهما ويبقى الآخر وهو مارسو الذي يفكك اسمه، إلى ثلاث حالات قد يعنيها اسم مارسو، هي يموت وحيدا، **meurt seul** ويموت مجنونا **meursot** ولا يموت أبدا **ne meurt jamais**[15] وهذه الاحتمالات يحيل اثنان منها إلى موسى الذي مات وحيدا ولم يمت أبدا من خلال استمرار أخيه هارون، كما يستعير لهارون من شخصيته مارسو لامبالاته وعبثيته غياب ردود أفعاله تجاه المرأة التي أحبها وسماها داود مريم تماما مثل ماري التي أحبها مارسو ورفض الزواج منها، لأنه لا يعترف بقيمة الزواج، ولعل رد الفعل الوحيد والعنيف كان مع الدين لتتحد الصورتان التمثيليتان في الموقف من الدين من خلال رد الفعل العنيف لمارسو تجاه القس الذي جاء يطالبه بالتوبة في السجن ورد فعل هارون تجاه قارئ القرآن والإمام الذي جاء ينصحه بالصلاة، وهو ما يجسد الاحتمال الثالث إذا ما اعتبرنا أن العبث هو نوع من الهبل. والذي يضفيه على كيفية نطق الجزائريين لأسم **مارسو بمرسول أي الرسول** وفي ذلك محاكاة ساخرة نجد مثيلاتها في مواضع كثيرة من الرواية. بل إن السخرية جسدت الحيلة الكلامية التي استقاها من سخرية **كلامونس** من الآخرين ومن نفسه، ومن الدين ومن صاحب الحانة وهو يحلم بمحاكمته.

والقارئ لا يعدم ملاحظة أن تسمية العربي ومحاكمة كامي وبطله لقتل موسى بإعطاء تتمة لنكرة، سيصبح معرفة له أخ وأم وعائلة ووطن أي إنشاء حكاية بواسطة اللغة ولكن **من خلال الوقوع في فخ الإنكار والإغفال** مرتين الأول هو اختفاء الوالد،

والثاني الذي مورس بواسطة اللغة، والمتمثلة في ذلك الخبر القصير الذي أوردته صحيفة استعمارية عن مقتل أخيه، فلقد ظلت أمه تلح عيه أن يقرأ لها ما جمعته من قصاصات الجرائد التي كانت تتحدث عن مقتل موسى دون ان تذكر اسمه ومن أجلها تعلم الفرنسية، وبإيعاز من حرقة أمه على قتل ولدها وافقها على الثأر له بقتل الفرنسي، ومثلما كان موسى غريبا في الغريب حين قتله مارسو، فكذلك الفرنسي جوزيف الذي قتله هارون وجاء يبحث عن مخبأ، كان غريبا لا يذكر منه الا قميصه ذو المربعات.

ومثلما يصف **كامي** العرب بأنهم غرباء أقرب إلى الوحوش، يرسم هارون غربة الفرنسيين الذين كان الجزائريون ينتظرون رحيلهم منذ أن استوطنوا الجزائر، لأنهم كانوا يدركون أنهم سيغادرون الجزائر في النهاية. وغربة الفرنسي الذي قتله هارون حيث جاء بحثا عن مكان يختبئ فيه. وأما التفسيرات والتعليقات التي كان يملأ بها فجورات كامي والتصحيحات التي كان يقدمها عن أحكام كامي عن كون العرب قساة الوجوه، بسبب سرقة أرضهم، وأن ظهورهم أمام الفرنسي كان للانتظار فقط ولم يكن بهدف القتل، وأن الفتاة العربية التي اتهمت في الغريب بالعهر لم تكن أخت موسى ولم تكن عاهرة، كل هذه التبريرات التي تجعل القارئ يصدق بأن داود يقدم إدانة واضحة للصورة الاستعمارية التي مثلها كامي، ثم ما يلبث أن يهشمها بجعل هارون **تمثيلا مرآويا لمارسو**، يتحدث بطريقته، وإن ناقضه لأجل تمثيل مرآوي مقلوب لا غير، فمارسو ماتت أمه وأم هارون لا تزال على قيد الحياة، ولم يجعلها حية إلا لتجعل منه أداة لكي يصبح مارسو جديدا أو مارسو جزائريا، وماري هناك هي مريم، والشمس في الغريب تحولت إلى قمر والنهار إلى ليل والساعة الثانية ظهرا أصبحت الثانية فجرا..

وهذا **التمثيل المرآوي المقلوب** الذي يستعير فيه داود الصورة التمثيلية لمحطات الغريب والسقطة السردية ورؤية بطليها العبثية التي تضمر مبدأ الحرية الوجودي، يعضده **بمقاومة ثقافة الهيمنة** التي تضمر هي الأخرى مبدأ الحرية التي من أجلها أيقظ

كمال داود العربي وأنطقه وجعل له اسما وعائلة وأخا انتقم له لأنه يشترك مع مارسو في هذا المنظور الوجودي للحرية. لكن مثلما يقع مارسو في قيد هيمنة المركزية الاستعمارية، يقع هارون في هيمنة مركزية الأم التي تفرض عليه قراءة الخبر الوارد في الجريدة الفرنسية في كل مرة لتدفعه إلى قتل الفرنسي، وهنا تتحول **المعرفة إلى قيد**، فهارون قتل الفرنسي لأنه تم التخطيط لذلك بهدف الانتقام لأخيه، ومارسو قتل العربي لأن ذلك جزء من استراتيجية الهيمنة الاستعمارية في محو الآخر. ليوقفنا على استعارة هي **الثقافة مخاتلة**، لأنها قد توهمنا وتدفعنا إلى محو الآخر، **واللغة أيضا مخاتلة**، لأن اللغة الفرنسية التي مكنت كامي من محو العربي هي نفسها التي مكنت داود من إحيائة وقتل الفرنسي، وهذه اللغة التي مكنت كامي من الهيمنة والتمركز إلى حد أنه أصبح استعارة متكلسة **stéréotype** في الثقافة العالمية هي نفسها التي مكنت داوود من فك التكلس بمحاكمته، وهو الذي يقول في أول فقرة من الكتابة، لكثرة ما كررت هذه القصة لا أكاد أتذكرها [16] "وبما أن اللغة هي فعل مخاتل acte de prédation فكل الثقافات مخاتلة، وفي كل الثقافات يوجد سؤال إشكالي هو ماذا أفعل بالآخر حين ألتقي به، وما دوره في الحفاظ على حريتي وهل اختلافي معه هو أن أمحوه؟ هل الاختلاف هو السردية الكبرى التي يجب أن تقوض؟

وهنا يوقفنا داوود من خلال قتله الفرنسي أن قصة **قتل الآخر** هي اللعنة التي تلاحق الإنسان منذ قابيل وهابيل وهي تبدو وكأنها فخ، **والفخ فعل مخاتلة** أيضا يظل يجر الإنسان إلى الخلف، ولذلك يعترف للمحقّق أن القاتل في الحقيقة هي أميّ لأنها هي التي كانت تمسك بيده ليضغط على الزناد وموسى كان يمسك بيدها وهكذا وصولا إلى قابيل. وما دام القتل موجود فكل ما في الحياة لا معنى له.

إن **التحقيق المضاد** الذي أعلن عنه **كمال داود** في عنوان الرواية يبدأ في الجزء الأول تحقيقا حول **التهميش** الذي قام به كامي كممثل للسلطة الاستعمارية على موسى الذي قتله مارسو، والروائي يستنطقه ليجعله تمثيلا للجزائريين كلهم، سيصبح في الجزء الثاني تحقيقا ضد السلطة السياسية في الجزائر التي تضاهي في

هيمنتها وتهميشها للجزائريين ما فعلته السلطة الاستعمارية، ويتجلى ذلك من خلال نقطتين **المحاكمة و الأم** فهارون هو امتداد لموسى الذي ظل يرث الإغفال والتهميش والهيمنة والإقصاء وهو تمثيل للجزائريين، والأم تصبح تمثيلا لصورة الجزائر المستقلة التي ناضلت من أجل الثأر ونجحت في الانتقام بقتل الفرنسي، لكنها بعد الاستقلال وعلى الرغم من أنها لا تزال حية إلا أنها بكماء لا تتحدث.

يشغّل الروائي مجموعة من الآليات التداولية في حوار هارون مع الطالب الجامعي الذي نصبه محققا، ويعرض عليه شهادته واعترافاته ويحمله على تخيل محاكمته، ويقدم له إدانته للمؤسسة السياسية الجزائرية بعد الاستقلال ويعقد لها صورة مماثلة تشبه المؤسسة الاستعمارية.

إن الرواية، وإن كانت تعيد إنتاج السياسي من أجل إعادة إنتاج مفهوم القيمة ذاتها بتحرير التاريخ من التاريخ الذي يتعالى على التاريخ [17] سمحت للروائي، ومن خلال الوعي البارودي بالتناص بإعادة إنتاج التاريخ الأدبي والسياسي واستنطاق المهمش، والانخراط في تحليل الخطاب الكولونيالي، وسياسة الهيمنة والإقصاء التي لا لون لها ولذلك فهو يفكك خطاب الهيمنة الذي تجلى في تغييب اسم القتيل العربي والذي كان بإمكانه أن يسمّيه الساعة 14heures التي تعني بالعربية: **زوج** مثلما سمى روبنسون كروزو عبده جمعة [18] Friday كإشارة إلى امكانية تعرف الآخر الكولونيالي نفسه على وضع جديد للذات بعد مرور سبعين سنة عن كتابة رواية الغريب، ولذلك فرواية كمال داود "تفرض أن كل وضع يجب أن يذكرنا بنقده الخاص، وبأن علينا أن نقرأ ونكتب بإحساس بالمخاطرة الكبيرة الكامنة في الفعالية التاريخية والسياسية التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وغير الأدبية [19]، ومن ثم فهو يقدم منذ البداية نقدا للتمثيل الكولونيالي الغارق في الهيمنة والعنصرية، ويضفي من خلال هذه الرواية إشكالية على التاريخ الأدبي والسياسي، وتقوض المعنى، ولكنها لا تنكر أيا منهما [20] لأنه في الوقت الذي يستحضر فيه قصة عربي الغريب ويستحضره

باعتباره أنا موسى في روايته، فإنه ينفذ من خلاله إلى عالم كامي من أجل القبض على لحظة الإذعان والتهميش التي لونت تاريخ الهيمنة الغربية عبر الأزمنة.

ولعل أهم ما في الروايتين هو ارتباط تغييب الحقيقة بالمرأة، فمقتل السيدة جنات، الذي بدأت به رواية **حميد عبد القادر** ونسج عالمها من خلاله، لا يعد تمثيلا للطبقة البورجوازية فحسب، بقدر ما عبّر على أن الحقيقة توجد خارج النظام البطريريكي، ف **جنّات** المرأة المثقفة الخارجة عن المركز الذكوري هي من يملك الحقيقة المخفية والمتمثلة في ملف خيانة المسؤول، وقتلها ترك وراءها سؤال كم هو عدد الحقائق التي لم تكشف بعد؟ وهو نفسه السؤال الذي تركه صمت والدة هارون لأنها تملك الحقيقة التي ظلت تكتمها ولا تستطيع البوح بها.

إن استنطاق المهمش وإعادة إنتاج التاريخ السياسي، هما وجهان لعملة واحدة، تتداولها الرواية الجزائرية اليوم، لتوجّه القراء نحو استراتيجيات جديدة في التمثيل، وإلى تغيير عاداتهما القرائية التي تتجاوز اليوم جفاف الدراسات البنيوية، وتفتح هذا النوع من الخطابات، على الدراسات الثقافية التي لا تحمل معها سوى تخوّف واحد هو خطر السقوط في القراءة الانطباعية.

الإحالات:

1- يراجع، عبد العزيز العيادي مشال فوكو المعرفة والسلطة، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت 1994 ص21.

2 - يراجع مفهوم ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة، وتقديم وتعليق: الزاوي بغورة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 2003، ص 17.

3- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 221.

4- يراجع يجب الدفاع عن المجتمع، ص 36.

5- ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ص 54.

6- حميد عبد القادر، توابل المدينة، دار الحكمة، الجزائر 2013.

7- ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع ، ص61.

8- يراجع عبد العزيز العيادي ،ميشال فوكو السلطة والمعرفة ص 258.

9- توين فان دايك، الخطاب والسلطة، ترجمة غيداء العلي، مراجعة عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة القاهرة 2014 ص 85.

10- يجب الدفاع عن المجتمع، ص 69.

11 -kamel Daoud, meursault contre enquête , editions Barzakh, alger 2013.

12 -Kamel Daoud , p 14.

13- يراجع رواية السقطة لألبير كامي

14 - Kamel Daoud. P13.

15 -Kamel Daoud , p18.

16- Kamel Daoud p 13.

17- عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو-السلطة والمعرفة، ص 34.

18- يراجع تحليل العلاقة بين السلطة والذات من خلال رواية تورنييه حول علاقة كروزو بعبده فرايداي، في كتاب تعليم ما بعد الحداثة، برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، ترجمة السيد إمام، المركز القومي للترجمة، ط1 القاهرة 2010 ص 71 وما بعدها.

19- يراجع إدوارد سعيد العالم والنص والخطاب، ص 255.

20- يراجع برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية ، ص229.