Passerelle PP. 97-123
Vol. 13 No. 1 ISSN : 1112-6337 EISSN : 2716-8328

الكتابة والتيه في رواية "المسلوب" (L'exproprié) لطاهر جاووت

حسينة فلاح[1]
[1]جامعة مولود معمري، تيزي وزو / الجزائر
hassina.fellah@ummto.dz
https://orcid.org/0009-0003-2070-5649

عزيز نعمان[2]
[2]جامعة مولود معمري، تيزي وزو / الجزائر
aziz.namane@ummto.dz
https://orcid.org/0009-0009-2187-6144

استلم: 2024/05/24، مقبول: 2024/11/01، **نشر:** 2024/11/10

Writing And the Maze in The Novel "The Expropriated" By Tahar Djaout

Abstract: Tahar Djaout's novel «The Expropriated» (L'exproprié)- (1981)- implicates jumbled texts which share the idea of maze from reality of looting with its various manifestations. The narrator's monologue is supported by scenes and images which conjoin stories and documents of historical memories as wells reflections that create an estrangement in the context. This approach makes the tracking of any character or event impossible. Otherwise, Jumble and rave are alternative to building and system, and it also arises a gender alienation resulting from the overlap of novel, poetry, translated historical texts, quotes from celebrities, overlapping of linens and footnotes as well as special writing. The work implies fragmentations and hybridity heard and mind which differs from his both predecessors and contemporaries Algerian and Maghreb writers. We wondered amid the jumbled case of the writing dealt with and characterized by and about Tahar Djaout's position and his former fiction in post-modernist writing?.

Keywords: writing; maze; fragmentation; hybridity; postmodernity.

الملخص: ضمّن طاهر جاووت روايته "المسلوب" (1981) -(L'exproprié)- نصوصا مضطربة تجمعها فكرة التيه المنجرة عن واقع السلب بمظاهره المختلفة، فعلاوة على مونولوغ الراوي تتوالى مشاهد وصور تضم قصصا ووثائق تاريخية وذكريات وتأملات تُحدث قطيعة على صعيد المضمون، ويصبح تتبع شخصية من الشخصيات أو حدث من الأحداث أمرا متعذرا، ليغدو الاضطراب والهذيان بديلين للبناء والنظام. وتنشأ أيضا قطيعة أجناسية نتيجة تداخل الرواية والشعر وأغاني مترجمة ونصوص تاريخية، ومقولات بعض المشاهير، وتداخل البياضات والحواشي والكتابة الفضائية،

في عمل يوحي كل ما فيه بأن صاحبه تبنّى التشظي والهجونة قلبا وقالبا، خلاف النهج الذي اتبعه من سبقه، وعاصره، من الكتّاب الجزائريين والمغاربة. تساءلنا وسط حالة التيه التي عالجتها الكتابة واتصفت بها، عن موقع جاووت وعمله الروائي الأول في الكتابة الأدبية ما بعد الحداثية؟

الكلمات المفتاحية: كتابة، تيه، تشظي، هجونة، ما بعد الحداثة.

المقدمة

سبقت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية نظيرتها المكتوبة بالعربية إلى الظهور بما يزيد عن عقدين من الزمن، وإذا ما انطلقنا من رواية "أحمد بن مصطفى القومي" (Ahmed Ben Mostapha, goumier) لعبد القادر حاج حمو (1891- 1953) العائدة إلى 1920، أي مرحلة ما بين الحربين، بدلا من رواية "نجل الفقير" (Le fils du pauvre) لمولود فرعون (1913- 1962) العائدة إلى بداية الخمسينات (1950)، فإن الفارق الزمني مع أولى رواية بالعربية، رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة (1925- 1996)، الصادرة في 1971، سيقارب نصف قرن. ويعد هذا السبق الزمني عاملا حاسما أسهم في تطور الرواية الأولى، ونضجها فنيا ورواجها عالميا.

ومن بين ما يفسر ذلك السبق، احتكاك الروائيين الجزائريين بأدباء الغرب عبر المدرسة الفرنسية، واستفادتهم من التجربة الروائية الغربية، الأصيلة والرائدة، واطلاعهم المباشر على كبار الروائيين العالميين؛ كما كان الوضع البشري المتردي جراء الاستعمار سببا آخر، قد يكون الأهم، دفع أولئك الروائيين إلى اختيار ذلك الجنس النثري، المهتم بعالم الواقع المعاش وعالم الخيال المنقول إلى الوجود (ينظر: الماضي، 1984، ص.77)، وتسخيره للتعبير عن "ضرورة إنسانية لا سبيل لتأجيلها مؤداها وضع صورة الجزائري أمام العالم بمختلف تفاصيل وجزئيات حياة الحرمان والبؤس المنجرة عن الاستعمار وأساليبه البشعة" (نعمان، 2005، ص.09)، وانتهاج درب النضال الفكري عبر رسالة سعت لفضح الاستعمار وإبطال منطقه السلبي والسالب، وإظهار تبعاته على البلاد والعباد، والكشف عن الإنسان المقهور والمغلوب على أمره والراغب في استرداد وجوده وكرامته.

توالت أجيال من الكتّاب وتعددت الأعمال الأدبية قبل وبعد استقلال الجزائر، وظهرت في فترة السبعينات أقلام مثلت جيلا ثالثا، ضم أسماء جديدة، أمثال مراد بوربون، نبيل فارس، رشيد بوجدرة، وطاهر جاووت، وغيرهم. وراح هؤلاء، وهم يعودون إلى المسائل التي استكشفها سابقوهم، يُشرّحون واقعهم الجديد وينتقدونه انتقادا لاذعا على أصعدة عدة.

انطلق مشوار جاووت (11 جانفي 1954- 02 جوان 1993) الإبداعي في هذه الفترة، خلاف من يرى أنه من جيل الثمانينات، وكانت البداية بدواوينه الشعرية "مدار شائك" (Solstice Barbelé)، "سفينة مع التيار" (L'Arche à Vau- l'Eau)، و"الجزيري وشركته" (Insulaire et Cie) الصادرة سنوات 1975، و1978، و1980، وفق هذا الترتيب. وشرع، بعد هذه التجربة الشعرية الممهدة لمساره الإبداعي، في نشر أولى رواياته الموسومة "المسلوب" (L'Exproprié) في سن السابع والعشرين، علما أنه ألفها بين 1974 و1976، وهو العمل الذي استرعى انتباهنا ودفعنا إلى تخصيص هذه الدراسة المصغرة للبحث في سمات التشظي والهجونة المميزة لذلك الإصدار شكلا ومضمونا، والتي تثير تساؤلا جوهريا حول طبيعة الكتابة التي اختارها جاووت لتكون باكورة إنتاجه الروائي.

كانت انشغالات جاووت من انشغالات كُتاب جيله، فراح يغوص مثلهم في أعماق المجتمع الجزائري ويقترب من فئاته المنسية المقصية، مطالبا بالهوية وداعيا إلى الأصالة، مقابل معطيات السلب والمثاقفة[1] أحادية الاتجاه. وقد ضم ريشته أيضا إلى ريشة كُتاب الثمانينات، في سعيهم للبحث عن الكتابة ومباشرتهم "مهمة تجديد الأشكال الأدبية" (Noiray, 1996, p.157)؛ فكان بذلك ملتزما- كحال سابقيه- بالواقع ومفككا له، وكان علاوة على ذلك مجددا مع معاصريه وباحثا عن كتابة أخرى مستجيبة لتطلعات راهن يتجه نحو التغيير والتحول.

يبرز، في هذه المرحلة المتقدمة من تاريخ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، جاووت الذي استطاع أن يستفيد من تجربة سابقيه وأن ينتفع مما أفرزته المراحل الماضية من سمات فنية بدرجة أولى، حيث- وكما يقول جاك نواري- "لم يتوانى هذا الأدب طيلة نصف قرن من الزمن في إنكار نماذجه وتجديد أشكاله، ولا ينبغي أن تُنسِي مضامينه الثرية قيمة بحثها عن الكتاب(Noiray, 1996, p.139). فكانت رواية ذلك الأديب الأولى خير نموذج قام على أنقاض نماذج روائية سابقة، وتجلّى فيه البحث العميق وشق سبلا جديدة ما كان من السهل شقها وسط ما سبق إنجازه والخوض فيه.

يحدثنا جاووت نفسه عن روايته الأولى ومنحى كتابته فيها، وهو لا يزال في مقتبل العمر: "كنت، حينما شرعت في كتابة «المسلوب»، في العشرين من عمري. أعتقد أنها السن التي نكون فيها أكثر طموحا على صعيد الكتابة. كنت، فيما يخصني، أعرف تقريبا ومسبقا أنه ليس بوسع الكاتب أن يُحدث تغييرا كبيرا في الكون، لكن في الكتابة بوسعه حقا فعل شيء. وهو ما دفعني في «المسلوب» إلى استثمار شحنة خارقة وسريالية، وذلك ما كان فعلا على علاقة بالأدب المغاربي لسنوات السبعينات، تلك الفترة التي كان يُعتقد فيها أن الكتابة الجيدة هي بالضرورة الكتابة بالهدم" (Benmouhoub, 1996, p.208).

سلك جاووت سلوك التغيير وسلكت كتابته مسلك الخرق والهدم، وأفضت إلى عمل تتداخل فيه الأصوات، وتضطرب النصوص والخطابات، وتتيّع الأجناس. والمؤلَّف الذي يوهمنا في صفحة غلافه بأنه رواية، يتضمن سرد رحلة لا زمانية على متن قطار، حيث يجد متَهمون، والراوي واحد منهم، أنفسهم في محكمة متنقلة، تُصدر أحكامها ضدهم وتجبرهم على النزول في المكان الذي يفرضه ويحدده الحكم. ويكون المنطلق من منطقة "لِيل" (Lille) الفرنسية، بعد العودة من المناجم، مرورا بالجزائر، ومنطقة القبائل على وجه التحديد، لتكون الوجهة بعد ذلك المغرب ثم تونس. وأغلب المتّهمين جزائريون تم إيقافهم خلال فترة الاحتلال الفرنسي، ويضمّون قبائليين ممن تم نفيهم إلى تونس في 31 مارس 1871. وتختلف معاملة المحتجزين تبعا للجنسية والنسب الاجتماعي، ويجد الراوي نفسه محتجزا، دون أن يعرف التهمة الموجهة إليه، وعرضة للسلب اللغوي والهوياتي، لكنه يجد بعض التسامح عند الحراس لكونه روائيا ونباتيا.

ويحيد ذلك القطار الخيالي عن طريقه أحيانا ويختفي أحيانا أخرى، وتأتي مشاهد وصور أخرى تضم قصصا ووثائق تاريخية وذكريات وتأملات لتُحدث قطيعة على صعيد المضمون، ويصبح من المتعذر تتبع قصة شخصية من الشخصيات أو حدث من الأحداث، ويغدو الاضطراب والهذيان بديلين للبناء والنظام. وتنشأ أيضا قطيعة أجناسية نتيجة تداخل الرواية والشعر وأغاني مترجمة ونصوص تاريخية، ومقولات بعض المشاهير في عمل يوحي كل ما فيه بأن صاحبه تبنى الهجونة بامتياز قالبا شكليا مغايرا للقالب الذين سرى عليه الكتّاب الجزائريون الكلاسيكيون.

وقد أجادت الدارسة جانين فيف كراغيل (Janine Fève- Caraguel) وصف العمل والتعبير عما لحق من اضطراب ببنائه ومضامينه، فتقول على سبيل المعاينة: "ليست المسلوب رواية ولا قصيدة، إنها بالأحرى نص كان قد عزم على تمثيل التناقض بين هذه وتلك. العالم فوضوي وتبدو فصوله ركاما من خطابات متنافرة وأمكنة يزلق بعضها على بعض" (Groupe d'auteurs, 1996, in, Boualili A, 2014, p.14).

سعيا منا لتبيّن ذلك التناقض والتنافر والفوضى، سنحاول الاقتراب من هذا العمل الذي نستطيع أن نقول، دون تردد، إنه مميز وفريد مقارنة بمواصفات الكتابة الروائية المغاربية التي ميزت عموما المرحلة الزمنية التي أُلّف فيها. ونود، ونحن نعلل دوافع اضطراب كتابة جاووت، أن نستند إلى معطيات هامة راهنة مرتبطة بالشكل الروائي المعاصر في ظل ما أفرزه الوضع ما بعد الحداثي من تحولات عميقة استهدفت النظام الإبداعي شكلا ومضمونا ومست الأدب جوهرا وقيمة. والرواية ما بعد الحداثية باعتبارها أكثر الأشكال الأدبية المعاصرة رواجا تقوم على تجسيد الفوضى التي تطبع الحياة في مختلف مجالاتها، فلا يكترث كُتابها

بخاصية نقائها الجنسي وقيامها على منطق السرد، ويحرصون على تفكيك القواعد السردية التي لازمتها طويلا، وإلغاء الحدود الفاصلة بين الخيال والواقع، وإزالة نقاط التماس الفاصلة بين السرد والنقد، وانتهاك الحدود الخطابية في مختلف نشاطات الإنسان الفكرية. وحصيلة ذلك كله: أشكال سردية ذات أبنية مشوشة قائمة على الهجونة والتشتت والتذرية والتهكم والمفارقة. فأين "المسلوب" من سمات الاضطراب هذه كلها، وأين جاووت من هذا النهج الجديد؟

1- سرد مُنتهَك حيال سلب متّبَع:

خالف عمل جاووت، كما قلنا سابقا، النظام السردي الذي جاءت عليه الأعمال الروائية الكلاسيكية، فلا نلمس فيه خطية روايات مولود فرعون، أو محمد ديب، أو مولود معمري، أو آسيا جبار، أو مالك حداد، بل نحس باقترابه أكثر إلى أسلوب التشظي الذي انتهجه كاتب ياسين في روايته "نجمة" (Nedjma) (1956)، التي حيرت ببنيتها الفنية المتمردة ولا تزال تحير النقاد والدارسين. وإذا علمنا أن التشظي تقنية شائعة عند الأدباء القدماء والمحدثين، فمن الضروري بصفة مبدئية، وكما يؤكد مارك غونتار (Marc Gontard)، "تمييز النص المقطّع (fragmentaire) عن النص المتشظي (Fragmental). فما يشكل موضوع القضية في الحالة الأولى هو إما عدم الاكتمال (عمل منشور بعد وفاة صاحبه)، أو النقص (مخطوط مُتلف أو مفقود جزئيا). وتشير صفة المتشظي في الحالة الثانية إلى كتابة واعية لذاتها، وجمالية مدروسة" (Gontard, 2013, p.102).

هل كان التشظي في "المسلوب" مدبّرا ومقصودا، أم أنه مجرد محطة تجريبية دخلها أول عمل سردي جاء بعد مجموعة من الدواوين الشعرية، التي يقول الكاتب إنها قريبة حقا من الرواية، والتي كتبت بشكل ملموس في الفترة نفسها (Voir: Émission à la chaine 3, 1981, in, Algérie Littérature/ Action, 2003, p. 45)؟ فلنعدد بداية بعض مظاهر ذلك التشظي:

1-1- تشظي الفعل السردي:

يبدأ العمل بمشهد القطار الذي يقل الراوي ومجموع المتهمين نحو وجهة مجهولة؛ ويتبعه نص تاريخي مقتبس من كتاب "الجزائريون المسلمون وفرنسا" (Les Algériens musulmans et la France) لشارل روبير أجيرون (Charles- Robert Ageron) يتحدث عن وقائع انتزاع ملكيات الجزائريين الجماعية والفردية بدءا من منطقة القبائل مرورا من الشرق الجزائري وصولا إلى الغرب؛ ثم يلي نص آخر يسرد مسير الراوي مع أخيه في ضواحي إيبُوجة حيث اندثرت القرية لتتحول إلى مقبرة جماعية بسبب تجرأ أهاليها

على الولي الصالح سيدي معاشو، ويشرع الراوي بعد محادثة الحارس في القطار عن أجواء الحفلة في قريته رفقة عائلته، في تصوير خلاف الإله الطيب والإله الخبيث وشجارهما حول مصير إيبوجة وتعرضها للإساءة على يد الإله الأول، ويتخلل ذلك كله مشهد رؤية الراوي من نافذة قاطرته لإيبوجة ولقرية تازولت حيث يتواجد سجن لامبيز، ومشهد مرور الإله الطيب أمام قاطرته. ويلي حديث الحارس الميثولوجي والمتهكم بالخالق عن المحاولة الفاشلة لإزالة الشمس عن الوجود، وملابسات ظهور البحر، وظروف نشأته هو كحارس وحنينه إلى السفن. يأتي بعد ذلك مشهد الشيخ المتحول إلى جَمل والذي لم يعره أهالي عشيرته اهتماما، ثم الشاعر الصامد بشعره والرافض كل ألوان المساومة، وقصة طفل مطماطة الباحث عن الماء، والذي حرم من اكتشاف الحضارة ونشأ مقصيا. ويَظهر الراوي مرة أخرى في مقطورة، في هيئة شاب يافع بهي الطلعة متمكن من الفرنسية، فيجول ببصره في مطماطة حيث سيلتقي سكانها الذين يسعدون لمعرفة أنه من نفس عرقهم. ويتبع مشهد تحقيق المبشّر مع الراوي وتجريده من ثيابه وحديثهما عن الأدب والكتابة والحضارة، ومطالبة الراوي له باسترجاع ذاكرته وأجداده الذين ماتوا في التاريخ بأسماء مزيفة وتحت لواءات كاذبة. ويستعيد الراوي بعدها ذكرياته في فرنسا وهو يدرس في السوربون، ومحنة الاغتراب، وكذا ذكرياته في المَرج مع أمه وأخيه الغريق وأبيه المعطوب، ويصف قسوة الأب وألم الأم وصمودها. ويعود إلى القطار الذي وجد طريقه بعد أن أضاعها.

وتعود الذكريات مرة أخرى، في سوق إفريقية، رفقة إيزابيل (Isabelle)، ثم ذكريات الأب العامل والساهر على تعليم ابنه، والجد الذي تعُود صورته باعتباره زوج الكاهنة المحتقرة، واقتحام الجنود للبيت العائلي، ثم القرية فالغابة المشخَّصة، وجنون الأم ونقلها إلى المستشفى، ويتخلل هذه المشاهد حديث عن الكتابة والأدب ومحاولة الأكاديميين الموصوفين بحمير الوحش مساومة الراوي في مبادئه، وتذمر الأب من مهنة الابن وتهديده بالحرمان من الميراث إن استمر في الكتابة. ويعود القطار مجددا، وينشأ في المقطورة حديث بين الراوي ورفيقه الذي يتبين أنه شخص عصامي التكوين، وينبه الراوي إلى الخطر الذي يتهدده، ويبرئ الراوي ساحته مرة أخرى من تهمة الفرار الموجهة إليه، وفي لغة متهكمة يُظهر حاجته إلى طبيب جراح يداوي ذاكرته، ويتحدث عن سلب الأصل الأمازيغي منه. وتنقلنا ذكرياته بعد ذلك إلى عرض البحر، وفي جزيرة من الجزر يجد شاعرا متوحدا فيُركبه على متن السفينة ويسلكان وجهة مجهولة، وينصهر الجزيري مع البحر، ويحتمي ببرنوسه هو من سُلب اسمُ أبيه واتهم بالعنصرية، ويموت بعد تأدية ذات القصيدة التي أدتها أم الراوي المجنونة. ويلي ذلك حديث الراوي عن سيد جائر مستبد استحوذ على الأراضي وسلب من الراوي جسده، وجعله دون قرار ينتقل من قطار إلى آخر. ويظهر الراوي بعد ذلك رفقة صديقه في واحة بالأطلس، ويتعرضان لاعتداء مسلح، فينجو الراوي ويتجه نحو مكناس، ويحدثنا بعد ذلك

عن "دريس"، ابن "علي أمقران" وأخ الجزيري، وذكرياته مع فتاة غريبة جميلة، وقصة تبنيه لـ "مسعود" الرث الهيئة ابن البدوي وتصادقه معه، وتخليه عنه بعد ذلك، ويعيد الراوي هاهنا مشهد الطفل الغريق الذي ترك أمه بعدما ألفته. ويتخلل هذه المشاهد الأخيرة حديث اليهودي المهين عن أهالي الجبال ووصفهم بالخرفان والنعاج، مما حمل أحد الأطفال على ضربه.

ينطلق الراوي بعد ذلك، وهو يذكر بدايةً جورج بتاي (Georges Bataille)، في سرد وقائع حياته للحارس، ووصف حالة الحرمان التي لازمته، ثم يعود إلى ذكرياته في الجامعة ويستحضر صورة طالبة العلوم السياسية وأستاذ الفلسفة، وولعه بالمدن، ويصف عجزه في اللغة الفرنسية. ويُقرّ بعد ذلك بعدم فعالية الكلام في تغيير الأمور مشيرا إلى صديق له لزم الصمت. وتتداخل بعد ذلك وتتشابك ذكريات الطفولة والمدرسة، وحديث الراوي مع حديث الأم، وخلافه الديني مع الأخ. ويُظهر بعدها ما كان من تعلقه بالطبيعة التي غذت خياله. ويستعيد أيام الأعياد، وبعدها المدرسة وذكرى المعلمة الفرنسية التي جاءت إلى البيت لتزوره حينما مرض وكاد يموت. وتعود ذكرى الأخ المنتحر، وتتبعها صورة الجد المهان في الصحراء، وحملة الصيد الشرسة التي شنها الممثلون على طائر البلبل وآلات العزف. وينتقل الراوي بعدها إلى مظاهرات الطلبة، وواقع اغتيال أحد العسكريين لأخيه، ثم يتحدث عن الشباب الراغبين في بناء مستقبلهم وتغيير العالم إلى ما هو أحسن ومعارضة المحافظين لهم، الراضين بسباتهم. وتعود الطبيعة مجددا مشخّصة ومستنطقَة برموزها، ويعود معها ولع الراوي بنصب فخاخ للطيور، وخصوماته المتكررة مع أقرانه، ويجد في تلك الذكريات ما ينسيه راهنه في القطار، ويمنحه ذلك الإطار الريفي قوة وصلابة في شخصه. ويلي الماضي المرتبط بالعمل، وحديث الراوي عن اغترابه واشتغاله في مناجم الفحم بـ "ليل" (Lille) الفرنسية، وتغير سلوك الناس من حوله، بما فيهم الأب الذي راح يفكر ويعمل في إطار الآلة الاجتماعية والبوليسية. ويعود مشهد القطار في النهاية، حيث يظل الراوي حبيسا فيه، ويبدو فرحا بالتحرر من السلطة الأبوية رغم تنبؤ الممثل الديني له بالاضطراب حيثما حل، ويظل مصيره عالقا.

وبعد هذا، يشرع الراوي في الحديث عن الجَد ومدى حبه للمطر، الذي يُحيي الأراضي ويوفر أسباب العيش للفلاحين، باستثناء علي أمقران الذي لم يكن يمتلك أرضا ولا دارا، مما جعله بائسا وصعلوكا. ويسرد الراوي مشهد قتله لرفيقه محند أسمّام، وفراره المستمر، وقتله بعد ذلك لدركيين فرنسيين، وحصار الجنود الفرنسيين له ومصيره المجهول. وآخر ما تنتهي به الرواية حديث عن أسلحة ثقيلة موجهة ناحية المعارضين من الصحافيين والشعراء الذين استسلموا بفضل تجيل الشيوخ لسادة السماء والأرض، ومشهد العاصين الذين سيُعدمون في أقرب حفلة دينية، وكذا مشهد الشاعر الرث الهيئة المرفوق بأخيه المجنون.

ويشار في النهاية إلى نص الشاعر المحبوس والمهمل في الدرج لسنوات والذي لم يرقمّ، حيث صار بلا فائدة ولا مفعول.

يتأكد لنا بعد عرض مشاهد الرواية قيام أحداثها على التشظي الذي يعد سمة غالبة تحكم وتسيّر جميع عناصر الفعل السردي، بسيطها ومعقدها، فيتمظهر كل ما نصادفه في صورة مشتتة "أرخبيلية (archipélique)" (Gontard, 2013, p.106) شديدة التحول وهاربة باستمرار، وكلما سعينا لجمع الشظايا وجدنا شظايا أخرى لها لا تنفك تتذرى. والزمن أكثر العناصر تذرية، وعرضة للتكسير والتقطيع، واستجابة للالتواء وخضوعا للتلاشي والغياب، وافتقارا لمعالم واضحة وحدود فاصلة، "فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات. ومن حين إلى آخر تأتي القصة على دفعات، ولكننا بين أمواج الدفعات هذه نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا" (بوتور، 1971، ص.100). والقفز في المجهول الذي يتحدث عنه ميشيل بوتور (Michel Butor) يُدخل قارئ "المسلوب" في دوامة من الصعب إيجاد مخرج لها على صعيد مضامين مكثفة، أرادها جاووت أغلفة معتمة لفكرة السلب الجوهرية، التي جعلها عتبة أساسية لعمله من حيث اتخاذها عنوانا بارزا لها، وجعل الحركة اللولبية الحلزونية منطلقا لها وغاية تسعى لبلوغها.

1-2- السلب الأدبي والثقافي:

إن السلب الذي يعني انتزاع ملك الآخر بأسلوب القهر، ويفيد أيضا الاختلاس والتجريد، يكون في علاقة جدلية مع التهميش، فكلاهما سبب في الآخر ونتيجة له، إذ يؤدي السلب المعنوي والمادي إلى الإقصاء الفعلي، وما التهميش إلا حرمان الآخر من موضع المركز وتجريده من حق الإنسانية الطبيعية التي تصبح حكرا على البعض. وتلكم دوافعُ كافية جعلت جاووت يخصص عملا برمته لتصوير فعل الاستلاب وتكبير صورته لتتجلى الفوضى الحاصلة على مستوى الأشياء والأفكار. ومن بين علامات تلك الفوضى نبذ الشمس وسعي السالبين لإماتتها:

"انطلقت الشمس مثل السهم، تجر ذيلا مفرطا في الطول. تتبّعناها كلّنا بأعيننا، حالمين مسبقا ببرودة هزازة لا منتهية، ستستقر سيدةً أكيدةً متخلفة على الفضاء الشمسي الشاغر. وتتفكك الحرارة نُثارةً على مساحة الحجاب" (Djaout, 1981, p.27).

وكذلك يتوعد السيد (Le Seigneur)- كبير السالبين- الراوي بسلب نور الشمس منه وإمائته في الظلام:

"أنت، يا من يهوى الشمس، ستموت ليلة ما بغرفة لا نور فيها" (Djaout, 1981, p. 95).

وينطلق السلب من الجسد، إذ يجرَّد الراوي من ملابسه ويُخدر جسمه وتُحد حركته، ويطال بعد ذلك العائلة حيث تتعرض الأم للجنون وتموت بعد ذلك ويسبقها الأخ، وتكون الذاكرة آخر محطة في السلب، إذ يتم استئصالها ليجد الراوي نفسه مقيد التفكير، دون اسم ولا لغة ولا تاريخ ولا مكان انتماء. ويبرِّر هذا كله في تصور جوهر أمحيص أُوكسيل "سعي الراوي، عبر ذلك الاضطراب الظاهر في الفكر والكتابة ومن خلال مسار فوضوي دون هدف واضح، لفك ميكانزمات إيديولوجية تفرض بكل الوسائل رؤية جديدة للعالم مخالفة لقيمنا الثقافية. فيستجيب الأسلوب المفكَّك لذلك التيه المميز للفكر، إنه فعل هدم" (Amhis- Ouksel, 2014, p.30). والهدم ردة فعل لا شعورية تجاه التهميش، والأدب هو ما يستوعب ذلك الهامش ويصيّره مركزا:

"أذكر أنني طُردت حينها من بلدٍ، وتعلمت منذ ذلك الوقت كيف أعيش في المناطق المظلمة وعديمة اللون، حيث تنتش الجرائم والشعر بالتناوب في الأدمغة التي يسكنها السراب والريح. صارت حياتي بذلك مَكْتبة مشكَّلة ومُزدرعة تحت رحمة ريح الجنوب" (Djaout, 1981, p.46).

ولأن الشعر أداة يتقوى بها الراوي، فإن السراب الذي ينتجه سيؤسس لعمل تضطرب أساليبه وتتعارض مراميه، ذلك أن "كلمة عمل كلمة بعدية وكلمة مجد، وثقافة وخلق وكينونة، وكلمة هدم وعدم" (Blanchot, 1969, p.594)، وقد بنى جاووت على هذا الأساس والمنطق روايته حيث يبدو راويه مسلوبا بالمعنى الذي تمنحه الثقافة الأمازيغية للكلمة، أي من سُلب عقله وصار تائها، ولكن الجنون في سياق الرواية هو ما رُمي به المهمّش وجُعل فيه "الهذيان (وأحيانا الهلسنة onirisme) غالبا مُعوّض الأحداث المنظمة والمرتبة" (Hammoudi, 2012, p.49)، وقد نُسب الجنون إلى الراوي وأمه والجزيري الشاعر، وتتكرر الأغاني (الصلوات) الجبلية عند هاتين الشخصيتين الأخيرتين اللتين اعترفتا بأن الألم والذنب سببهما التخلي عن البرنوس الذي يرمز إلى أصالة وثقافة همشها أصحابها قبل أن يهمشها المستعمر الأجنبي والمستبد السياسي. فيقولان طالبين البركة النبوية، وواضعين أصبعهما على موضع الجرح الحقيقي:

"فلتُنج بعنايتك أيها النبي

قلبي الذي أضنته القسوة

ويَشقّق من الكفر

جمر بطيء يحرقه

لقد اتبع رعيّتك الضالة

ونسي استعمال البرنوس" (Djaout, 1981, p. 94)

وقد تغلّف الشاعر ببرنوسه ليحتمي من القر والحر واتخذه مأوى وحصنا أدبيا وثقافيا، كما "شرع، وهو يحضّر أيضا لزواجه القريب بنسمة، هي أنثى البحر، في تنظيف نفسه بماء المطر، وإعادة خياطة بسمات برنوسه العريضة، وصنع نعل لقدمه السليمة بجلد قرش مقتول" (Djaout, 1981, p.92). ينضاف النعل الجليدي إلى البرنوس لتأكيد رموز تلك الثقافة المسلوبة، أو المتعرضة لعنصرية سالبين، تتجلى على حد تعبير عبد الله الغذامي في "الانطلاق من منطق وهمي يفترض أن المختلف عما يرونه هو بالضرورة تخلّف وتقليدية" (الغذامي، 2009، ص.238). ورواية جاووت حفر في القديم، قديم ثقافته، و"تنديد بنظام يسلب، ويلغي الذاتية" (Amhis- Ouksel, 2014, p.31)، ومثابرة في استنطاق ما غيبته الحداثة التي راحت تُعولم كل شيء، وتلغي الفروقات والخصوصيات القبائلية والتنوعات الثقافية، وتحصرها في خانة الأقليات المقصية المرفوضة.

1-3- سلب اللغة ولغة السلب:

تُعد اللغة من بين ما يبرز الاختلاف ويؤكده في "المسلوب"، وقد كثر حديث الراوي عن اللغة الأمازيغية، باعتبارها لغة أصلية متداولة، مسلوبة من أصحابها ومتجاهلة عبر التاريخ، ومداسة على مر الأزمنة وتتابع المحتلين. فيصفها الراوي، أحد أولئك المسلوبين، ويطالب بها شعبه قائلا:

"أريد أن أسمعك تتكلم هذه اللغة التي كانت مائي وعَرقي" (Djaout, 1981, p.78).

يرمز الماء في المقطع السابق إلى الحياة والوجود والكينونة، ويرمز العَرق إلى كد الأجيال المتعاقبة ونضالها من أجل حماية العِرق وصيانة اللغة الأم من الموت. وتتعمق تلك الرمزية حينما يَظهر الراوي وهو يبحث عن الأم المجنونة في الغابة، ويتفاجأ في الصباح بسلبٍ آخر مورس على حلمه، وعلى ماضيه وحاضره وغده باسم الحداثة:

"أيتها الساقية، حيث ينصهر حُلمي في حليب ولغة محاصرة، لقد جُلت لليالي طوال في أطرافك لسد شرخي، وذات صباح رأيت شمسا غربيّة تدنّس مشاريعي ومَكَّاتي. قايضتُ جلدي وأمي بحفنة من النجوم المربحة، وصرت بائعا جوالا لأفكار مُعقَّمة، وبشير صلوات مفروضة. رحت أجوب مواقع طفولتي ومسجل الصوت بيدي، لأجمع الأدلة الشكلية المثبتة لموتنا، ووقعت فورها في حب أغاني أبناء جلدتي الدينية، إذ كنت أفكر وأنا استمع إليها في الهنود المستأصَلين. قلت لنفسي، عجبا إني سليل سلالة في طريق الانقراض..." (Djaout, 1981, pp.77- 78).

وليس الغرب بمدنيّته وحداثته هو وحده السالب، بل للشرق أيضا يد في ذلك الإقصاء، من حيث إنه قلل كوافد من قيمة تلك اللغة الأصلية، وجعل اسمها ومتكلّمها مشتقين من صفة "البربرية"، التي كانت منذ العهد الروماني القديم تعني الهمجية والتخلف، وحصرها في بقايا حية تصارع من أجل البقاء، لتغدو وفق ذلك المنطق المقصِي صالحة للرقص ليس أكثر. وكأن بجاووت يظهر مقدار جسامة الأضرار المترتبة عن المساس باللغات الأم، ومن ثم رفض ما يشكل أساس الفرد (Voir: Amhis- Ouksel, 2014, p.48)، والطعن في حق الوجود والاختلاف:

"عبثا أقول لها إني كنت بر/ بربا (Bar/bare)، وإن ذويها اختزلوني في فلكلور" (Djaout, 1981, p.88).

استنادا إلى مقولة جاك دريدا (Jacques Derrida) القائلة بأن "ما يحكم الأشياء في الغالب ليس التطابق، وإنما التناقض والاختلاف" (Derrida, 1967, p.87)، يمكننا أن نؤوّل موقف الراوي الرافض الانضمام إلى حضارة يمثلها رجال السلطة والنفوذ، المعبّر عنهم في الرواية بـ "المجلس الفكري"، والرافض للحضارة الإنسانية كمصطلح شائع ومفهوم متداول، بالقول إن الأمر مرتبط عند الغرب والشرق على حد سواء بتصنيفات عقلانية و"تقسيمات طبقية تأخذ بتفضيل الذات على الذات الأخرى وزعم مركزية حضارية لها علو عقلي وطبقي" (الغذامي، 2009، ص.239)، ويفضل الراوي العاطفة على العقل والإنسانية على الطبقية، مُبديا اطمئنانه من عدم قيام حضارة أمازيغية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، لإيمان الفرد الأمازيغي بالحرية كمبدأ حياة، ونبذه الاستعباد والإقصاء اللذين يفرضهما الفعل الحضاري ويفترضهما في تجسيد ثنائية الغالب والمغلوب الجدلية. يقول مختزلا الحضارة في التعذيب ومشيدا بحيادية عرقه:

"لم يكن هناك أبدا حضارة إنسانية. لم تقم الحضارة إلى يومنا هذا سوى بتطوير وسائل التعذيب وطرائقها. لم تستعرض الحضارات الماضية جميعها (الإغريقية، الرومانية، الإسلامية، الفرنسية) سوى قيمها المزعومة أمام "الهمجيين" (Barbares) المنبهرين، لإحكام استعبادهم. كنا محظوظين لعدم امتلاك حضارة مطلقا (أقصد حضارة باسمنا، لأننا شيدنا حضارات للآخرين): لهذا السبب بقينا إنسانيين بعض الشي" (Djaout, 1981, pp.48- 49).

ومن تبعات الحضارة على الراوي، باعتباره ممن عُد اختلافه نقصا ودونية (الغذامي، 2009، ص.244)، تحريف اسم الجد، وتحويله من "مقران" إلى "المقراني"، وهذا سلب تاريخي[2] لا يقل قيمة عما فعله المستعمر في حق ذلك الشخص الذي كان في بادئ الأمر صعلوكا، لكنه أصبح بعد ذلك مقاوما يُرهب الدرك الفرنسيين، ولم يعد مصيره معروفا بعد ذلك.

وكذلك اجترعت "الكاهنة"، كرمز مستحضَر، مختلف ألوان الإقصاء، فغدت منبوذة وعرضة للسب والبزق، وصُوّرت باعتبارها جدة الراوي "جيدة"، ويتحمل هو الحفيد نتائج ذلك كله فيغدو "رجلا مجتث الجذور، مطرودا من أرضه بعد ثورة 1871، وينتقل من قطار إلى آخر دون أن يجد أبدا فضاء محددا يقيم فيه" (Djaout, 1981, p.97)، وذنبه- كما يصرح للمبشّر- هو عدم إيمانه بأي شيء، "حتى الإلحاد" (Djaout, 1981, p.44)، أي أن عرقه المختلف ونظرته إلى الحياة المغايرة ومبادئه ومعتقده ومحددات هويته هي ما يجعله، وكل من أُدرج مثله ضمن ما يعرف بالأقليات، عرضة للرفض والسلب. ويحسسنا جاووت من خلال عمله هذا أنه معترف، على غرار كتّاب ما بعد الحداثة دون أن يكون واحدا منهم، بتلك الأقليات ومقتنع بتوجهاتها، وقد تبين اليوم أن "التخوف من ذلك، كما تؤكد ليندة هتْشيون (Linda Hutcheon)، تخوف غير مؤسس، وأن التوجهات الأخرى صارت قوية، ويمكن القول دون مخاطرة (...) أن مختلف أشكال «سياسات الهوية» قد أثرت فيما بعد الحداثة وحملتها على جعل الهامش مركز اهتمام" (Le Reste., 1999).

ما يُعرِّض الآخر للسلب على أصعدة ذاتية وثقافية وسياسية ودينية وفكرية هي الأفكار التي تصبح "مادة للتمييز العنصري وتصبح قيمة ثقافية نسقية وسيكون المتشابهون في تصوراتهم الدينية أو الثقافية هم الأفضل وغيرهم سيخرج شيئا فشيئا حتى يصل إلى النفي الكلي والطرد" (عبد الله محمد الغذامي، م س، ص.240). وهو ما آل إليه الراوي الذي وجد نفسه ضريرا وصامتا، ومغتربا، وهائما في الأرض لا يعرف شرقها من غربها، ومسجونا في فضاء غير محدد المعالم، يتراوح فكره بين الرغبة في الفرار والتذكر، ويتوه، كحال القطار، في توقفات متكررة ثم يستأنف الحركة (Voir: Amhis- Ouksel, 2014, p.21). وقد استجابت حالة العمى تلك لبنية العمل التي سبق وأن قلنا إنها جاءت مشوشة ومتقطعة، على غرار ما نراه في الأعمال ما بعد الحداثية في أيامنا.

ولن نتسرع ونقول إن ما دفع جاووت إلى الحديث عن مهمَّشي الثقافة الأمازيغية رجالا ونساء، أدباء وشخصيات تاريخية هو استجابة كتابته لتيار فكري ما بعد حداثي لم تظهر بوادره الأولى في الأدب الأوروبي إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث يقول مستبعدا تأثير المرجعيات الأدبية: "إنها هندسة قائمة على تجريب الكلمات، والجمل، لكنها متمحورة حول المشاعر والتجربة المعيشة أكثر من تمحورها حول النظريات أو المرجعيات الأدبية" (Émission à la chaine 3, 1981). فالمسألة وثيقة الصلة بالواقع، وذلكم عنصر أولاه الروائيون المعاصرون اهتماما واسعا، لكن تبقى خصوصية جاووت فريدة وأكيدة في الفضاء المغاربي في فترة السبعينات والثمانينات، الذي وإن بدا تأثره بكاتب ياسين واضحا في

البنية الزمانية المخلخلة وتوظيف الرمز التاريخي، إلا أنه مهد الطريق- في الفضاء ذاته- لكتابة مضطربة مقصودة تبناها من رفع لاحقا راية الحداثة البعدية ورافع في صالح أفكارها.

2- رفض الأدب، وأدب الرفض:

يعد الأدب، فضلا عن اللغة والثقافة، عنصرا آخر يُظهر خصوصية الراوي ويؤكد اختلافه في "المسلوب"، بل يسهم في تحديد هويته المهمشة، وهو من بين أسباب تعرضه للإقصاء والنبذ والسجن والاغتراب، إذ يجد المجتمع برمته عائقا يسعى دائما للحد من عزيمته، فيصبح، كما يقول: "كالخطر الجوال، وقد حجب الوجهاء نساءهم لإنقاذهن من جنوني. ولم يهتموا بالمقابل، لحظة واحدة، بصحتي وإعادة تأهيلي في الآلة الاجتماعية" (Djaout, 1981, p. 45).

والعائلة أول من يواجه الراوي ويقمعه ويبدي شعور الخجل تجاه تلك المهنة التي احترفها، ويتوعد الأب بحرمانه من الإرث إن واصل الكتابة وفق النهج الذي اختاره، مفضلا عليه الأخ المشتغل في الفخار، والذي بمقدوره شراء الدار التي تنشر أعماله. يقول متوعدا إياه بسلب ملكيته العائلية من جهة، ومتعهدا بالعفو إن امتثل للأخلاق وركع للسادة، أصحاب القرار:

"آه. حينما أفكر في كل المال الذي أنفقتُه في سبيل تعليمك، لتشرع في نهاية المطاف في كتابة أشياء تشين الإيمان وتخجل الرهبان. إن أخرجت كتابا آخر من الطبيعة نفسها، سأحرمك من الميراث. أبوك المستعد لتجاوز كل ضلالك إن أقررت بالذنب أمام المعابد والأسلاف والحكام" (Djaout, 1981, pp.81- 82).

يقترن الأدب، في تصور العائلة والمجتمع، بثوابت الدين والتقاليد والسياسة، التي تحيل إلى مرجعية تحترف الرقابة والإقصاء، ما يجلب للكاتب المعاناة ويُحسسه بالخيبة المستمرة، لكنه مقتنع بقيام الأدب على المفارقة وتأرجحه بين القبول والرفض، وتموضعه في منطقة التيه وعدم التعيين، ذلك أنه، كما يقول بلانشو، "قد يكون مصنوعا أساسا لتخييب الأمل، باعتباره دوما مخالفا لذاته" (Blanchot, 1969, p.594). ومن آيات ذلك التعارض عدّ الراوي جُمل نصه القليلة التي نجت من الرقابة دموعا لجسده المعذب (Voir: Djaout, 1981, p.45)، وعد الأدب بمثابة شيء واقع في ما وراء حياته، وأن ذكر عمله يقتضي الحصر والاستثناء. يقول للمبشر: "حقا، ما أنا سوى روائي (مع احترامي لشخصك)" (Djaout, 1981, p. 44).

يجابَه الراوي برفض الحكّام لأدبه، وشطب "الجمعية الفكرية" اسمَه بصفة نهائية، وعدم اهتمامها بوصف الأكواخ القذرة، وإحراقها نسخ روايته جميعها، بسبب رفضه العيش في ألف ليلة وليلة وبغضه الحشيش والملذات الشرقية (Voir: Djaout, 1981, p.47). وهذه الشخصية التي جعلها جاووت نموذجا للحصار الذي تفرضه الهيئات السياسية والإدارية الحاكمة والإيديولوجية الفكرية المهيمنة على الأديب بعدّه "طريد القبيلة" (Djaout, 1981, p.48)، تُظهر عمق القطيعة التي أرادها الأدباء المغاربة الفرنكوفونيين مع السياق التاريخي والثقافي لمنطقة المغرب الكبير في مراحل زمانية متعاقبة، واختيارهم الأدب كفضاء وحيد يكفل للفرد حريته في التفكير والتعبير والإبداع. ولا يعني هذا ابتعاد الأديب عن السياسة وحياده، إنما عدم إمكانية ولا قبول اختزال عمله الفني، رغم قناعاته السياسية وإرادته الحسنة كمناضل، إلى "حالة أداة في خدمة قضية ستتجاوزه" (Robbe- Grillet, 1963, p.42).

وصمود الأديب الراوي أمام إغراء الأكاديميين الموصوفين بحمير الوحش، إحالة إلى هيئة ثقافية تمارس بدورها عملية السلب على صعيد الإبداع، منتهجةً أسلوب التهميش المتوارث عن الاستعمار، وقد يكون بعض أعضاء الأكاديمية الفرنسية هم المقصودين، إذ يبدي الراوي انتفاضه ضد تلك "المؤسسة التي تجسد بعنف السلطة على اللغة وبداخلها، إلى جانب محافظة جمالية معينة لا تتوافق مع عمله، وكتابته" (Mebarek, 2011, p.103)، كما قد يكون المعنيون من وضعوا على رؤوس المؤسسات الثقافية في بلده الجزائر وبلدان المغرب الكبير عامة؛ وفي كلتا الحالتين يقع تهميش عام تترتب عنه حالات عجز كثيرة، ويرى ألبير ميمي أن "أشد عجز تعرّض له المستعمَر يكمن في وضعه خارج التاريخ وخارج المدنية" (Memmi, 1973, p.121). وتعمل تلك الهيئة السالبة، التي تضم هؤلاء وأولئك، على استدراج الأديب المُهمَّش إلى نخاخها، مقللة من شأن الخلاف وداعية إياه إلى التعقل والاتصاف بالنفعية، منتزعة منه صفة الإنسانية:

"ظل حمير الأكاديمية الوحشيون متمسكين بي. قالوا لي إننا خُلقنا لنتفاهم وإن خلافنا لم يكن قائما إلا على سوء تفاهم بسيط. قالوا: «نحن أناس طيبون. أبواب اصطبلنا دوما مفتوحة، وإنْ حدث وأنْ قرّرتَ مستقبلا أن تتبنى موقفا أكثر عقلانية وربحا، فاعلم دوما أننا هنا لمساعدتك»" (Voir: Djaout, 1981, p.70).

ويتم اللجوء بعد ذلك إلى أسلوب المساومة، والتلاعب بالمشاعر، ورفع الشعارات الأخلاقية والإنسانية قصد حمل الأديب على تكريس شعره للقيم المفروضة والمزيفة، ولكن جواب الأديب الراوي

يكون بالرفض، وتكون ردة فعله التلذذ بكلام الحكام وهم يعلنون جهلهم ويعترفون بقيمة الأدب في تثبيت القيم أو تغييرها:

"إذا أعِنّا، على الأقل، على تحديد قيمنا ومكتسباتنا. ننوي إنشاء أدب متفائل وعلاجي. ولبلوغ ذلك نود القيام ببعض عمليات جرد للميدان، وبما أننا محدودون في الميدان وجاهلون له، فإننا نلجأ إلى معرفتك الكونية وكلمتك الدائرة والمدوّخة المولّدة للنيازك" (Djaout, 1981, p.70).

ما يمكن استنتاجه من خلال العينات التي خصّت الأدب وصورة الأديب بالتفكيك، تطابق أفكار جاووت إلى حد ما مع أفكار ما بعد الحداثيين الذين "يشتركون في عدد من أشكال الرفض: ادعاء امتلاك الحقيقة، وإقامة المعايير أو الخضوع لها، والخطابات المشاركة بشكل عام" (Lévy, 2014, p.18). وهي المظاهر التي تضمنتها رواية "المسلوب" وسعت لتقويضها، بدءا من تعرية صورة السالب المستعمِر، والحاكم المستبد، والمؤرخ المحرّف، والمشرّع المُقصي، والأب المتبرئ، والعائلة المتصلبة، والمجتمع المتواطئ؛ مرورا من القوانين المتشددة والخادمة لفئة دون أخرى، والعائدة إلى مرجعية أجنبية، غربية وشرقية على حد سواء، متنكرة ومغيّبة للأصول الأمازيغية المغاربية؛ وصولا إلى صورة المسلوب الضحية الذي طفا الحرمان الثقافي على يومياته المضطربة، و"جسّد كل أشكال الغموض وكل مستحيلات المحتل (بكل ما تحمله الكلمة من دلالات سلب مستمرة ومتراكمة بعد الاستقلال) التي بلغت حدودها القصوى" (Voir: Memmi, 1973, p.137)، ليغدو مضطرب المعالم، تائها في فوضى المرجعيات، وباحثا مع ذلك عن ذاته وماضيه وثقافته، وساعيا لإعادة امتلاك الكلمة عبر أدب مستكشِفٍ، ورواية يمكن أن نطلق عليها، تأسيّا بصيغة عنوان ألبير ميمي، عبارة "صورة المسلوب"، وهي صورة تجلت ملامحها في غلاف الكتاب الذي يُظهر إنسانا لم يُترك من جسده سوى هيكل عظمي يفتقر إلى الرأس، فاتحا بذلك المجال لاحتمال تيه ذلك الإنسان وتيه الكتابة التي تحاول البحث عن ذاكرته واسترداد منطقة إنسانيته، وما حركة الرّجل واليد اليمنيين نحو الأعلى إلا دليل على صمود صاحبهما وصمود الكتابة التي تتخبط في الفراغ لتكّل صورة الجسد الناقص والمشوه، ولتعرف هي بدايتها وخارطة طريقها. وليس غريبا أن تنصبّ رواية جاووت الثانية، "الباحثون عن العظام" (Les chercheurs d'os) (1984)، حول العظام، ففي البحث عنها بحث عن الأصول والحقيقة والمصير.

3- التهكم المضاد للسلب:

قبل أن نتطرق إلى بعض العناصر الشكلية، بقي أن نتحدث عن السخرية باعتبارها تقنية أكثر جاووت من استعمالها في روايته الأولى، إذ يكاد القارئ يجزم أن كل المشاهد والأحداث والتمثيلات

قامت على تلك التقنية. ولا بأس من إيراد عينة صغيرة منها، قصد معرفة النهج المتبع في ذلك والدلالات المستهدفة.

من بين ما يسترعى الانتباه مشهد الراوي الطفل رفقة أبيه وهما في السوق، حيث يغتنم الابن فرصة ذهاب الأب لقضاء الحاجة، فيأخذ خمسة عشر سنتيما من نقود البضاعة الرديئة التي بيعت ويشتري ثلاث فطائر، كان يسميها- لفرط اشتهائه لها- "العجائن الإلهية" (Djaout, 1981, p.72)، لكن قبل أن يشرع في سد رمقه، يفاجئه الأب، ويسرف في ضربه، فيفرّ إلى الغابة ويمضي هناك الصبيحة، لكن بعد عودته إلى السوق يتهجم الأب عليه مرة ثانية فيضطر إلى اللجوء إلى الغابة مرة أخرى ويمكث هناك خمسة أيام. ويتفاجأ بعد رجوعه إلى البيت في اليوم السادس بشطب الأب اسمه من الدفتر العائلي وبيع صحنه الزائد.

يوفر لنا هذا المشهد كل ما من شأنه أن يفيد فكرة تشدد الأب غير المبرر تجاه ابنه، ويبلغ التشدد منتهاه حينما يكون جوع طفل صغير أعزل ذنبا في نظر الأب عقوبته التبرؤ منه وطرده من البيت، وكأن بالكاتب يعيدنا إلى المجتمع الأبوي القديم، ويحن إليه، لكن بصيغة تهكمية تعمل على "نسف الأفكار الحداثوية من الأصالة" (هتشيون، 2009، ص.345)، والتي ترتبط هاهنا بالمصلحة الاقتصادية والجانب النفعي. كما يمكن ربط هذا المشهد بمشهد الأب نفسه الذي يتوعد ابنه، كما رأينا سابقا، بالحرمان من الميراث إن أقدم على كتابة روايات تتخللها مقاطع إباحية، ويدعوه إلى خدمة الحكام والوصولية وإشباع مصلحة سياسية انتهازية.

وكذلك يظهر الأب في صورة هزلية ممتطيا جواده الذي جهزته الأم، ذاهبا ناحية الجبل حيث يشحب وجهه وتجمد أعضاؤه من شدة البرد، ويشرع في مناجاة الرياح ودعوتها إلى تثبيت خطاه، ويصل خائر القوى إلى عمته. واختيار الجبل يفيد الحنين إلى الأصالة، حيث منبت القيم الأمازيغية الأولى، لكن "إحياء الماضي للنظر فيه ينبغي أن يتسم بالسخرية لا بالبراءة" (بروكر، 1995، ص.356)، حيث يفيد استحضار الفارس، على طريقة دون كيشوط (Don Quichotte) ومحاكاة هذه الشخصية الروائية محاكاة ساخرة، التهكم بأب يعيش في أوهامه وهوسه، ويريد إصلاح المجتمع، على طريقة النبلاء، وتقويم الاعوجاج وتقنين الاستمرارية والتراث في صيغتيهما المتصلبتين.

ويستوقفنا أيضا مشهد تشظية الراوي عناصر صورته كأديب أمام المبشّر، حيث يعمد إلى إحداث خلط في الأزمنة التاريخية واستحضار وجهين فنيين متباينين، وإيراد القواعد النحوية. يقول متباهيا بتلك الغرابة الهجينة:

"تريد أن أزيدك حديثا عن أدبي! حقيقة، لا أفهم سبب إصرارك القوي على ذلك. لكنني أستطيع أيضا أن أؤكد لك أنني كاتب عظيم. صرت سيدا في التهريج الكلامي. وقد اعترفت بي أفضل جرائد الطليعة. ستباع صورتي قريبا في الأكشاك رفقة صورتيْ ميراي ماتيو (Mireille Mathieu) وأحمد شوقي. لقد قلبت أحوال الفعل الإعرابية، ووضعت نعوتا بين الفعل والفاعل"[3] (Djaout, 1981, p.47).

يقترن الأدب في المقطع السابق بفعل التهريج الذي يدل على اللعبة أكثر من دلالته على الجد والكد، فالأديب هو من يتقن اللعب البهلواني بالكلمات ويصير بطلا فيها. وقد جعل الكاتب الوضع الشفوي القديم للأدب، باعتباره كلمة رشيقة سريعة الانتشار بين الناس، محل انبعاث في مرحلة الطليعة، التي تعني التجديد أكثر من أي شيء آخر، وتتجلى السخرية في استحضار الدلالة الشعرية الأصلية للأدب المقترنة بالشفوية والحنين إليها في زمن الكتابة والصحافة المنبئين بحداثة منقصة من قيمة اللغة، فكأن بالكاتب يقول- على غرار رولون بارت (Roland Barthes)- بأن "دور الأدب يكمن في أن يمثّل للمؤسسة العلمية بِهِمة ما ترفضه، أي سلطة اللغة" (Barthes, 1984, p.20)، وتلكم قيمة أدبية أصلية تحدد جوهر الأدب وماهيته.

عمد الكاتب أيضا في المقطع السابق إلى إيراد وجهين فنيين متباعدين لا تجمعها سوى الشهرة التي نالها كل منهما، أما الأول فهي المغنية الفرنسية ميراي ماتيو (ولدت في 1946، ولا تزال على قيد الحياة إلى يومنا هذا) التي ذاع صيتها في الساحة الغنائية العالمية، وتُرجمت أغانيها الكثيرة إلى لغات عديدة وحصدت عدة جوائز. أما الثاني، فهو الشاعر المصري أحمد شوقي (1868- 1932) الملقب بأمير الشعراء، والذي حظي بشهرة عالمية في العصر الحديث، وقد تحول إلى شاعر الشعب بعدما كان شاعر البلاط الملكي. ومكمن السخرية الجمع في لوحة واحدة بين هذين الوجهين البارزين وصورة الراوي الذي اشتهر بقلب نظام الجملة الفرنسية، وبرع في الكتابة بلغة الآخر دون لغته، حيث ينفرد هذا الأديب المنتمي فيما يبدو إلى كل الأزمنة، أو بالأحرى إلى الزمن المطلق، ومهمش الثقافاتِ كلها، ويصبح أدبه هو أيضا سلعة تباع وتشترى، فإيراد صورته المتمردة رفقة صورتين نمطيتين في الشعر والغناء يندرج ضمن ما تسميه ليندا هُتْشيون بـ "التهكم المضاد للمنطق" (هتشيون، 2009، ص.347)، وهي ممارسة كرسها كتاب ما بعد الحداثة، تعني في سياق بطل رواية "المسلوب" أن "كل من يناضل ضد النظام وفي سبيل حرية جماعته، سيكون بمثابة بطل، وبمثابة محارب عظيم على وجه الخصوص" (Benoit, 1996, p.80). ومن سمات هذا التوجه أنه يُرهص بمستقبل بعيد يستشرفه جاووت من خلال حياة معاصرة مطبوعة على الرغبة في الاختلاف، وإعادة الكلمة المهمشة وإعادة الاعتبار للمهمشين.

يتبيّن من خلال العينة الصغيرة المأخوذة، أن أسلوب السخرية في رواية "المسلوب" وثيق الارتباط بفكرة التهميش التي رفض الكاتب، وهو يقلبها على وجوهها المتعددة، "كل أشكال الاستلاب والاختزال" (Benoit, 1996, p.68)، التي طالت هويته وثقافته ولغته، وقد انطلق بها في أولى صفحات روايته حينما أقرّ راويه أنه لم يعد يحتمل الكتابة دوما بالوكالة ورهن نصوصه بالرسمي، وذلك ما يود التخلص منه (Voir: Djaout, 1981, pp.05- 105)، كما تساءل عن سبب الصمت والخوف وعاد إلى الطور الجنيني[4] وأغواره لاستقصاء الحقيقة. وراح جاووت يُشرّع، على شاكلة كتّاب عصره، كتابته المتمردة نحو فضاءات منسية وملقية تحت أسطح التاريخ المتراصة وطبقاته السميكة.

4- الهجونة والتقطيع: معبر التيه:

من المهم في نهاية هذه الدراسة التوقف عند سمتي الهجونة والتقطيع اللتين تطبعان عمل جاووت، وتجعلان شكله مغايرا للأشكال الروائية المتبعة في الروايات المغاربية عامة، وموافقا لرغبة الكاتب في "تأسيس عمل، وأدب قائم على تحطيم وتفكيك اللغة التي يوظفها، والكتابة عكس اتجاه التاريخ" (Mebarek, 2011, p.103). وذلك ما جسده هذا الإبداع السردي الأول الذي جاء في قالبه الأجناسي هجينا. ومن الصعب للغاية إدراجه ضمن هذا الجنس أو ذاك. ورغم أن الرواية هي ما يشكل إطارا خارجيا له، إلا أن الخرق حاصل على مستوى الكتابة الروائية كما أثبتت ذلك مباحث دراستنا هذه.

من المفيد والممتع أن نستعين في حديثنا عن إشكالية "المسلوب" الأجناسية، بموقف الدارسة كريستيان عاشور (Christiane Achour) التي راحت تستعين بإحدى مقولات العمل لتسأل جاووت نفسه بصيغة السؤال ذاتها التي وظفها على لسان راويه: "يسعى طاهر جاووت للحديث عن ثورة شاملة، انفجار يحملنا فيه الأسلوب الهجين- أغاني مترجمة، قصائد، مقتطفات من كتب التاريخ، أسماء مشاهير (ج. بتاي، فانون، عبد الكريم)[5] ، مونولوج الراوي- نحو السؤال الذي يطرحه هو نفسه، ونحن راغبون في أن نطرحه عليه بدورنا: «يحدث لي وأن أقرأ كتبا ألّفها كُتّاب بلدي، فأتساءل إن كانت الكتب موجهة إلى أبناء وطنه (وإخوتهم في الدين، فضيلتكم) أم إلى أهالي المريخ. وأؤكد لك أن إيجاد الإجابة ليس بالأمر الهين. ثم إنهم يكتبون دوما بلغة السواح، فقررت حينئذ أن أصبح كاتبا» (Voir : Djaout, 1981, pp.44- 45)" (Achour, 1990, p.141).

وإن رتّبنا العناصر الأجناسية التي أشارت إليها عاشور، حسب نسبة حضورها، وجدنا المونولوج، فالقصائد، والأغاني القبائلية، والنصوص التاريخية ثم مقولات بعض المشاهير. وهذا المجموع الهجين كله يدعونا إلى تبني سؤال الأديب جمال عمراني في صيغته الإشكالية التالية: "أيمكن أن نسمي روايةً تلك

النصوص الدائمة الشراسة، والتي تروي قصصا كثيرة في الآن نفسه؟" (Hammoudi, 2012, p.55). وهل تُرانا نخفّف، نسبيا، من حدة السؤال إن قلنا إن للشعر حضورا قويا في "المسلوب"، سواء في صيغة قصائد حرة أو عبر اللغة الشعرية المهيمنة على خطابات النص الكثيرة. وتجدر الملاحظة إلى أن كلمتي "مدار" وجزيري" المشكّلتين، وفق هذا الترتيب، لعنواني ديواني جاووت الشعريين الأول والثالث متكررتان باستمرار. وقد اعترف للدارس الفرنسي مارك غونتار خلال مدة إقامته برين (Rennes) أن لدواوينه الشعرية الأولى تأثيرا على عمله الروائي الأول، فيقول: "أعُدّ نفسي قبل كل شيء شخصا ينجز عملا حول الكتابة. إنه عمل مفكّك لعالم ما سبق وأن شُرع فيه، في قصائدي" (Hammoudi, 2012, p.47)، كما صرح في لقائه الإذاعي لسنة 1981، أن ديوانه الشعري الثاني "سفينة مع التيار" يتضمن في حبكته نصوصا مكتوبة سابقا، وهي "المسلوب" وقصص أخرى، فـ "ليست العلاقات التواطئية هي الموجودة فقط بل ثمة أحيانا نقل لكلمات بل لنصوص كاملة" (Hammoudi, 2012, p.54). هو إذا اعتراف بقيام العمل على التجنيس المقصود. ومن التعابير البديلة التي نعتقد بصلاحية توظيفها لوصف طموح كاتب شاب آمن ببرنامج كتابته، ما اصطلح عليه الباحث أحمد بوعليلي بـ "النص المعبر"(Boualili, 2014, p.40)، والعبور هنا هو تجريب للشعر المنثور بعد إيقان صاحبه أن الروائي شاعر فاشل، مثلما كان يقول وليام فولكنير (William Faulkner)، ومواصلة ممارسة الشعر باعتباره نشاطا لعبيا في أصله، كما سبق وأن رأينا ذلك، وهجّنه بالنثر الذي يعيد تمثيل الحياة والواقع على بساط أكثر امتدادا ونفَسا.

تتجلى الهجونة كذلك في الكلمات والعبارات الكثيرة التي وردت في النص بأصلها اللغوي الأمازيغي، أو العربي أو الإنجليزي، وقد أحصيناها فيما يلي: أمقران (Amoqrane)، آث مقران (Ath Moqrane، المقراني (El- Mocrani)، جمْعة (djemâa)، الشيخ (le cheikh)، قلعة (Qalaa)، إليشان (ilechan)، أمكْسى (ameksa)، إمزاد وأشوّيق (d'imzad et d'achouiq)، برنوس (burnous)، يا أهل الكهف (Ya ahl el-kahf)، كلنا لله وكلنا إليه راجعون (Koullouna li'llahi wa koullouna ilayhi râdji'oun)، تَشْربْ يا خو؟ (Techreb yak ho?)، بُوبْليوتيك (boublioutique)، فوطة (fouta)، قندورات (gandouras)، (donated by the United States of America; can't be sold or exchanged)، سوق (souk)، (Your prick is as big as a winch)، جِيدة (djida)، الفقهاء (les fquihs)، كانون (Kanoun)، ألِف (alif)، حديث (hadith)، فلاّح (fellah)، أُوراس عودي (ou- ras'oudi)، كسكس (couscous)، (yaddimhandyaddisriris)، (elderlylady)، (waiting for you ready to satisfy all your desirs)، جلابة (Djellabas)، قشّابية (quechabia)، إليلي واسيف (alili wassif)، كعبة

And i think about that friend who travels continuously between Bejaïa) ،(Kaaba) (and an unknown city ،(wasn't it only a words-war?)،(lekhrif) لخْريف ،طلع البدر علينا، فقير (Fakir)، (you are very pretty, miss)، بالله (bi- allahi)، العيد (l'Aïd)، (Now the television is switched on. The wo/man of my dreams is singing. The twists. Both wo/men- poles of mine: sun and) ،(Offers her mouth and hands to the crowd «Her boy-friend is in the room.) ،(rain, mother and syster/ wife, arse and vagina The sings dor him», thinks the teenager girl. The little girl dreams about the day she But where is now this) ،(l'oued) الواد ،(Rabek) ربك ،(becomes a famous singer. syster who)، إلى الابن الأكرم (Ila el- ibn el- akram)، يا ليل يا... (... Ya lil ya)، شيخة (chikha)، أسّمام (Assemam)، إخرُوبن (Ikharouben)[6] (Voir: Djaout, 1981, p.11-...-) .144

تُظهر هذه الكلمات والعبارات الكثيرة المبثوثة على صفحات العمل مقدار تشبع جاووت وتعلقه بثقافة بلده، لا سيما الشعبية منها، ولم يكتفي باللغة الفرنسية كلغة كتابة بل راح يغرف من معين لغته الأمازيغية خاصة ما ارتبط بثقافة اللباس والطعام والريف عامة، كما زاوج بين العربية الفصحى والعامية للتعبير عن الثقافة الدينية، ولتعميق الهجونة اللغوية، أكثر من أي كاتب مغاربي سبقه أو عاصره، أضاف جملا كثيرة باللغة الإنجليزية- رغم قلة تداولها في بلده والمنطقة المغاربية- يرتبط معظمها بالجنس وكل ما هو ممنوع ومقصى في ثقافته.

ويبدو جاووت أقرب إلى روح ما بعد الحداثة حينما يعمد، في جزء هام من العبارات السابقة، إلى استعمال "الشفرة المتناوبة" (Gontard, 2013, p.125) في سياق مفتوح على المحلية تارة وعلى العالمية تارة أخرى؛ ليكون ممن- كي لا نقول أول- اتخذ التعددية اللغوية أسلوب كتابة في تاريخ الرواية المغاربية المكتوبة باللغتين، ومنحها طابع التعددية عبر لغة هجينة تكشف الطابع غير المتجانس للذات المتعددة اللغات (Voir: Gontard, 2013, p.122)، القابلة للآخر في صيغته الجمعية، رغم وضع الإقصاء وآثاره الحادة والكثيرة.

جاء العمل زاخرا بعلامات شكلية أخرى دالة على طابعه المتشظي والمتقطع، فاعتمد المؤلف على نظام الترقيم الألفبائي للفصول التي يبلغ عددها خمسة (أ، ب، ج، د، و- a, b, c, d, e)، وعمد في بعض المواضع إلى توظيف جمل طويلة دون ترقيم، والشروع في جمل جديدة دون حروف البداية الكبيرة، وإيراد جمل ناقصة. واستعان أيضا بالكتابة الفضائية أحيانا، وأكثر من البياضات والنقاط المتقاطعة والخطوط، التي

تعد كلها فجوات مقامة بين النصوص الكثيرة، لتشكل "فضاء توتر (مجال قوة) متولد عن التدفق الفوضوي لذرات اللغة على أساس الفراغ واللامعقول" (Gontard, 2013, p.107). ولا يتوقف التوتر عند مسالة ترك الفجوات، إنما يكتسي طابع المفارقة حينما يعمد الكاتب إلى إيراد هوامش يملأ بها فجوات أخرى، أو بالأحرى يزيد إبهاما وسخرية وغرابة بعض المختصرات المبثوثة في المتن بحروف إفرنجية كبيرة لافتة للانتباه. ومن ذلك مختصر (C.U.L)، الوارد في المتن في عبارة "تلك الكتب كلها نشرها ك.و.ل" (Tous ces livres sont édités par C.U.L)، والمشروح في الهامش بـ "النادي العالمي للكتاب (Club Universel du Livre)" (Voir: Djaout, 1981, p.48). جاء معناه بذلك مخالفا لمبناه الذي هو دال (صورة صوتية ومرئية) يشخص البذاءة.

لا تتموضع الحواشي في الهامش فحسب، إنما تحتل أحيانا مساحات معتبرة من المتن، فترِد بين قوسين أو في صيغة مكثفة مائلة، إيذانا بتحولها إلى مادة جوهرية للنص لا يُستغنى عنها، لافتة انتباه القارئ أكثر نحوها. والحاشية التي أعاد إليها جاووت الاعتبار في نصه، مثلما يعاد الاعتبار لأي عنصر أو مكوِّن مهمَّش، "تبدو إذا كرفض للشمولية، كوسيلة لقلب المجموعات المنظمة، والآلات النصية، والبناءات السردية أو الخطابية" (Gontard, 2013, p.08). وليس من الغريب أن يصف جاووت حبكة "المسلوب" بشدة الالتواء وشدة السواد (Benmouhoub, 1996, p.208)، كما لو أنه أدرك بأن قلب موازين الكتابة والسعي لتحريرها من قيود الشكل والنظام والبنية هو ما يضمن الانتقال إلى النور، ورفع السلب والتهميش عن الأديب المغاربي وأدبه بوجه عام.

يبلور إيمان جاووت ويعززه السؤالان الوجيهان اللذان طرحهما على مولود معمري، في لقائهما المميز سنة 1986، واللذان يصوغان بدقة وعمق تصوره للكتابة والأدب عموما. يقول سائلا ومجيبا عن سؤاله وسؤال معمري:

"طاهر جاووت: تحطيم القوالب المتعارف عليها، ودفع الشكل إلى أقصى حدود ممكناته...ومستحيلاته، تفجيره، إن صح القول. أوليست تلك طريقة لتحطيم القيود، ومن ثم الإسهام في خلق شيء آخر؟

مولود معمري: الآن، أنت من يكتب أدبا.

طاهر جاووت: سعيا لاسترداد فكرة أعتقد أنها صحيحة. بإجبار الكلمات وتصميماتها على استعمالات غريبة، تُكسَّر القيود، ويُعوَّد الناس على امتلاك الحرية، الحرية تلك الكلمة الجميلة...وفق نظام الأشياء،

النظام تلك الكلمة الشنيعة...، وإن استطعت أن أنتج أدبا، أن أنافس الله. أعتقد أنه كان لدى الإغريق كلمة لذلك. كانوا يقولون: خالق (démiurge). أليس الكاتب خالقا بشكل من الأشكال؟" (Mammeri, 1987, p.25).

ترادف الكتابة عند جاووت فعل الخلق الذي يستلزم بدوره الحرية وتجاوز الأنظمة الجاهزة والمقنّنة، ولا يتطابق الفعل الخلاق، كما يقول معمري، إلا مع حاجات الكاتب الدفينة (Mammeri, 1987, p.25)، وقد جاء "المسلوب" عينة أولى أرادها صاحبها على شاكلة حداثة بعدية، اِعتقد آنذاك- في سبعينيات القرن العشرين- أنها "ستكون وحدها من ستتّبع الحركة الحلزونية للزمن والذكاء والإبداع" (Benoit, 1996, p.81)، لكن معطيات حياة الأديب وملامح كتابته اللاحقة تجعلنا نفترض أن يكون قد تعرف، وهو الصحافي القارئ للنصوص الأدبية أو "فكاك الرموز" (Benmouhoub, 1996, p.206) كما كان يلقب نفسه، على أساسيات كتابة بعدية بدأت تظهر هنا وهناك في العالم، سعت لأن تقدم البديل وتكرس الاختلاف؛ فراح يجرب ذلك النهج المضطرب، ويسلك طرقه الشديدة التفرع، لكنه لم يكن في واقع الأمر يتحرك بمقتضى نظرية أدبية، أو تيار فكري محدد، إنما بمقتضى وضْع مضطرب ميز مرحلة من حياته وصفها بالتناقضات والتعارضات الكثيرة التي صارت "جملة تأملاتٍ راسخة كالآثار" (Achour Ch., op.cit. p.141)، ومقتضى رفْضه للوسط المنطقي العقلاني الذي فرضته عليه دراسة الرياضيات. فاتخذ من الأدب سترة (Voir: Djaout, 1981, p.118)، وجعله متنفسا له وردة فعل طبيعية اختارت كتابة التيه، وتيه الكتابة. وما يزيد التيه كتابة والكتابة تيها ما قاله على لسان الراوي في نهاية الرواية من أن النص شاخ- مبينا قبل ذلك أنه فقد كل مادة سردية (Voir: Djaout, 1981, p.117)- وأصبح مسالما ولم تعد لِكلماته نكهة ولا لون بعدما ظل في الدرج لسنوات[7] دون أن يحركه أحد، أو يُرقّم، ولا أحد بوسعه أن يقول إن نظام صفحاته الحالية هو النظام الذي أراده صاحبه (Voir: Djaout, 1981, p.150). وقد أحسنت جوهر أمحيص أوكسيل تنبيه القارئ حينما ألحت على "ضرورة تأويل كل أشكال المسكوت عنه وإدراج هذه الكلمات (كلمات الراوي السابقة) في سياق تلك الفترة (ولا نستبعد فترتنا الحالية): عنف، رقابة، مطاردة الكُتاب، والشعراء، والأفكار المزعجة"(Voir: Amhis- Ouksel, 2014, p.47)، وكلها مظاهر ترسم ملامح ثقافة السلب وتُلوّنها.

خاتمة

تاهت كتابة جاووت في الذاكرة المبتورة والتاريخ المشوه والثقافة المسلوبة، وكتبت السلب في صيغه الفعلية والفاعلة والمفعولة، وأزمنته الماضية والحاضرة والمستقبلية، وضمائره الفردية والجمعية، الغائبة والحاضرة،

الذكورية والأنثوية، وسخّرت الفوضى، وسخِرت من الخطابات السياسية والأيديولوجية، ومن الأنظمة العفنة المتظاهرة بالقداسة والعفة والراغبة في البقاء، ورسمت أشكالا جديدة وألقت بنفسها في الممكن والمستحيل.

أظهرنا في مقالنا هذا طابع الكتابة المتشظي والهجين في رواية "المسلوب"، وحقيقة تفكيكها لواقع السلب والتهميش الممارسين على الذات والهوية والثقافة، وتنديدها بالأنظمة السالبة وكشف خطاباتها المزيفة في المغرب الكبير وإفريقيا، وأحقية إنصاف المسلوبين المهمَّشين حيثما وجدوا. ولأن السلب يولِّد الحرمان، والحرمان يولد الضياع، فقد لجأ طاهر جاووت إلى قاموس التيه، ووظف مفرداته ودلالته لإعادة المغيّب والمسلوب والمتجاهَل إلى الواجهة. وبدت كتابته المشتتة الأرخبيلية، التي أبت أن تكتب بالوكالة، قريبة إلى حد كبير- في شكلها ومضامينها- إلى نهج الكتابة ما بعد الحداثية، ليكون بروايته الأولى- دون أن يواكب حقا تلك الطريقة الجديدة التي كانت في بداياتها الأولى محصورة في مناطق من العالم- قد شق في وقت مبكر طريق التجديد وخلْق شيء آخر لم يعهده سابقوه في الجزائر والمغرب، بل وإفريقيا أيضا. نتساءل مثله ونقول: هل كان لكتابة السبعينات التي شكلت مرحلة هامة بالنسبة إليه في الفضاء الأدبي والروائي المغاربي الامتداد الذي كان ينتظره منها أصحابها، وهو واحد منهم؟

حري بنا أن نبحث في أدب الروائيين الجزائريين لمرحلتي السبعينات والثمانينات، حيث انطلقت مشاريع الإصلاح على الصعيد الثقافي، مستجيبة لتطلعات مرحلة ما بعد الاستقلال، وراسمة لآفاق جيل أدبي راغب في مراجعة الذات الجماعية وتمثيل الراهن المشترك، تمثيلا يؤسس لواقع أحسن وغد أفضل، يجد مخرجا لحالة التيه الوجودي المزمنة التي أفرزها الماضي الاحتلالي القاهر والحاضر المبهم المأزوم، ويطلق العنان للكلمة والفكر، بعيدا عن ضغوطات السياسة وإكراهات الخطاب الرسمي، مقبلا عن طواعية والتزام على كتابة في أوج تيهها ونضجها، وعلى إبداع يغترف من الحياة والإنسان ومن معادلة تفاعلهما، يهب الجزائر موقع الصدارة في خطاباته ونصوصه، ويهب نفسه مكانة فنية مستحقة بين آداب العالم وإبداعات الإنسان، ويحظى باهتمام الدارسين والأكاديميين مثلما حظي بذلك "طاهر جاووت" وغيره، وهم كثر، أحوج ما نكون إلى كتاباتهم، وأحوج ما يكونوا هم إلى قراءات أبناء ثقافتهم من النقاد والباحثين، ونفض غبار النسيان الوطني الذاتي عنهم وعن أعمالهم.

الهوامش والإحالات:

[1]- قدم جاك نواري (Jacques Noiray) تعريفا دقيقا لمصطلح المثاقفة، مظهرا جانبه الكولونيالي الخفي: "يشير مصطلح المثاقفة إلى جملة الظواهر التي تَحدث حينما تكون ثقافتان في اتصال، فهو يشير إذا، وبصفة مبدئية، إلى ردة فعل متبادلة، إذ تؤثر كل ثقافة في أخرى. لكن هذه الكلمة حُمّلت، لا سيما في البلدان المحتلة أو الحديثة الاستقلال، بدلالة منتقِصة. إنها تقريبا مرادف تقهقر الهوية الثقافية (déculturation)، وتشير إلى مسار الاستلاب الثقافي، الذي يجد فيه الفرد أو الجماعة أنفسهم مسلوبي اللغة والثقافة في صالح لغة وثقافة أجنبيتين (غربية)، مفروضة عبر علاقات هيمنة سياسية أو اقتصادية". (ينظر: Noiray J., 1996, p.17).

[2]- يقول الراوي للمبشّر الذي تظاهر بنسيان اسمه، مذكرا إياه أنه ينتمي إلى عرق عرَف الحضارة في تاريخه العريق: "سيدي المبشِّر، أنا من العرق الآخر، عرق الذين يحملون في أعماق خلاياهم العصبية آلاف السنين من الشمس" (Djaout, 1981, p.43). ويقول واصفا الجَد المُهان، الذي تراءت له حالته في المنام، حيث قوبلت استمائته من أجل العرق بالقيد مقابل تشريف الغازي: "الجد المتحجّر في التاريخ فوق حصانه الجامح. الجد مقيّد، مجرجر. لطخ دم الجدّ الصحراء دون أن يخصبها، وعلى الدم المتخثر رُفع تمثال على شرف الغالب المخرّب" (Djaout, 1981, p.120). وعمن يسميها "جيدة" (الكاهنة)، يقول معترفا بتفرد عملها الثوري والبطولي: "هنا، في ظل الكاهنة، الثائرة الوحيدة في تاريخنا، أردّد بياني المضاد" (Djaout, 1981, p.71). وتتجسد فكرة السلب التاريخي الذي مس كل مناحي الحياة بطائر الزرزور الذي حمل في ساقيه المغلولتين برقية استطاع الراوي فك شفرتها: "لن يقبلوني بعد الآن في المدينة. قف. فقدتُ بطاقة هويتي. قف. أجرّ قرب الحدود الملغومة أسمالي وهذه القصيدة الجنسية التي يصعب تقيؤها. قف. لكن الأهم هناك. قف. حيث ذلك الحرمان الكبير الذي يسدّ أحشاء قبيلتي. قف. ويلزمها يوما التقيؤ على وجه الجمركي. قف. وهذا الجلد المؤقت. قف. وانتهى" (Djaout, 1981, p.19).

[3]- وردت الصيغة الأصلية كالآتي:

"J'ai révolutionné les formes du participe, j'ai placé des adjectifs entre le sujet et le complément" .

[4]- يبدو الراوي كالمحقق الذي يبحث عن تفسير رحمي لواقع الصمت والخوف، فيقول متهكما: "غُصت حينها بعيدا في الأسفل. كان لا بد عليّ أن أكشف سبب الصمت والخوف. الرجوع إلى غاية الجنين، وتعذيبه إلى أن يقرّ". (Djaout, 1981, p.109).

[5]- وهُم: جورج بتاي (Georges Bataille) وفرانتز فانون (Frantz Fanon). وعبد الكريم الخطابي، إلى جانب مشاهير آخرين ترددت أسماؤهم في الرواية، نذكر منهم: شارل روبير أجيرون (Charles- Robert

Ageron)، فريدريتش نيتشه (Friedrich Nietzsche)، جاك لاكان (Jacques Lacan)، غاستون باشلار (Gaston Bachelard)، كارل ماركس (Karl Marx)، جان جاك روسو (Jean Jacques Rousseau)، ومحمد خير الدين الذي اختُصر اسمه في حروف ثلاثة (م.خ.ا M.K.D). واعترف جاووت أنه تأثر، فضلا عن وليام فولكنير وكاتب ياسين، بهذا الكاتب الأخير- الأمازيغي المغربي- وقد حيّاه على لسان الراوي في الرواية (راجع الصفحة 71)، جاعلا إياه أول من تحدث عن الشخصية والبطلة التاريخية "الكاهنة" (وكان ذلك في روايته "أغادير"- Agadir- الصادرة سنة 1967).

[6]- Voir: p. 11- 12- 19- 21- 32- 33- 54- 55- 59- 63- 64- 68- 69- 71- 74- 76- 80- 81- 82- 83- 86- 93- 97- 99- 105- 106- 107- 110- 111- 115- 118- 119- 120- 135- 136- 142- 144

[7]-ألف جاووت روايته الأولى، كما رأينا في البداية، بين 1974 و1976، ولم تنشر إلا في 1981، والسبب الرقابة المفروضة عليها؛ وقد أسهم رشيد ميموني- الذي كان عضوا في لجنة القراءة على مستوى "المؤسسة الوطنية للنشر" (SNED)، إلى حد ما في بروزها، هو من تأسف- رفقة كريستيان عاشور- على الصمت الذي رافق ظهورها.

قائمة المراجع الببليوغرافية:

- الغذامي عبد الله محمد، (2009)، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت، المركز الثقافي العربي.

- الماضي شكري عزيز، (1984)، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، قسنطينة، الجزائر، دار البعث للطباعة والنشر.

- بروكر بيتر، (1995)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ط1، أبو ظبي، المجمع الثقافي.

- بوتور ميشيل، (1971)، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1، بيروت، منشورات عويدات.

- نعمان عزيز، (2015)، "مقروئية الرواية الجزائرية"، ضمن كتاب: الرواية الجزائرية والسينما، تنسيق د. آمنة بلعلى، تيزي وزو، الجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.

- هتشيون ليندا، (2009)، سياسة مابعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

- Achour Christiane (1990), Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Paris, ENAP- BORDAS.

- Amhis- Ouksel Djoher (2014), Tahar Djaout, ce tisseur de lumière, Alger, Casbah-Éditions.

- Barthes Roland (1984), Le bruissement de la langue, Paris, Éditions du Seuil.

- Benmouhoub Louisa (mai 1996), «Les introuvables: Une interview de Tahar Djaout à la revue Tin Hinan», Tizi-Ouzou, Algérie, 1991, in, Algérie Littérature/ Action, revue mensuelle (n°1), Paris, Marsa Éditions.
- Benoit Luc, (septembre 1996), Prolégomènes à l'autoreprésentation de l'écriture postmoderne, mémoire de maitrise littéraire, Québec (Canada), Université du Québec à Trois- Rivière.
- Blanchot Maurice (1969), L'Entretien infini, Paris, Éditions Gallimard.
- Boualili Ahmed, (2003-2004), Étude lexicologique et pragmatique de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout, Mémoire de magister sous la direction de Abbes Kara Yasmine, Bouzaréah, Alger, École Normale des lettres et sciences humaines.
- Derrida Jacques (1967), Grammatologie, Paris, Éditions du Seuil.
- Djaout Tahar (1981), L'exproprié, Alger, Éditions SNED.
- Émission à la chaine 3, (19 décembre 1981), «De vive voix, paroles de Tahar Djaout», Flash- Back, transcrites par Michel-Georges Bernard, in, "Algérie Littérature/ Action" (nº 73- 74), Paris, Septembre-Octobre 2003.
- Gontard Marc (2013), Écrire la crise- L'esthétique postmoderne, Rennes (France), Presses Universitaires de Rennes.
- Groupe d'auteurs (1996), La littérature maghrébine de langue française, Paris, Éditions EDICEF- AUPELF.
- Hammoudi Rachid (2012), Tahar Djaout, un talent cisaillé, Tizi-Ouzou, Algérie, Éditions l'Odyssée.
- Le Reste Anne-Claire, (août 1999), Qu'est- ce que le postmodernisme?, entretien avec Linda Hutcheon, in, Cercle de Réflexion Universitaire du Lycée Chateaubriand de Rennes, Rennes, France, pp. 4- 5, www.lycee-chateaubraind.fr/cruatala/publication/hutcheon.htm, août 1999, (date de consultation: 12 avril 2016).
- Lévy Clément (2014), Territoires postmodernes, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes.
- Mammeri Mouloud (1987), Entretien avec Tahar Djaout, Alger, Éditions LAPHOMIC, Collections «Itinéraires».
- Mebarek Radia, (décembre 2011), Écriture et désir de dialogue et de conciliation: Tahar Djaout et l'évolution du champ littéraire algérien, 1970- 1990, mémoire de maitrise littéraire, Québec (Canada), Université du Québec à Trois- Rivière.
- Memmi Albert (1973), Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Noiray Jacques (1996), Littératures Francophones- I. Le Maghreb, Paris, Belin.
- Robbe- Grillet Alain (1963), Pour un nouveau roman, Paris, Éditions Gallimard.

السير الذاتية للمؤلفين

1. **حسينة فلاح** أستاذة محاضرة "أ" بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، حائزة على شهادة التّأهيل الجامعي في اللغة العربية وآدابها. عضوة في مخبر" تحليل الخطاب"، وخبيرة في مجلة "الخطاب" الصادرة عن المخبر ذاته، وعضوة في/ رئيسة مشاريع بحثية في إطار الـ (pnr)، (cnepru) و(prfu). أشرفت على مجموعة من مذكرات الليسانس والماستر ورسائل الدكتوراه، وناقشت مجموعة أخرى منها بصفتها ممتحنة أو رئيسة. عضوة في اللجان العلمية لعدد من الملتقيات الدولية والوطنية، ومتدخلة (محاضرة) في عدد منها في موضوعات ذات صلة بالأدب والدراسات الأدبية. صدر لها كتاب "الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)" (2012)، ومجموعة من المقالات العلمية في عدد من المجلات الوطنية.

2. **عزيز نعمان** أستاذ محاضر "أ" بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، حائز على شهادة التّأهيل الجامعي في اللغة العربية وآدابها، عضو في مخبر" تحليل الخطاب"، ورئيس فرقة "ترجمة الخطابات الأدبية النقدية" التابعة للمخبر ذاته، عضو في مشاريع بحثية في إطار الـ (pnr)، (cnepru) و(prfu). أشرف على العديد من مذكرات الليسانس والماستر، ورسائل الدكتوراه، وشارك في عدد من لجان المناقشات الأكاديمية (ماستر، دكتوراه، تأهيل جامعي) بصفته رئيسا أو ممتحنا. وهو خبير في مجلتي "الخطاب" (التابعة لمخبر تحليل الخطاب) و"اللغة العربية" (التابعة للمجلس الأعلى للغة العربية). ولقد كان عضوا في اللجان العلمية الخاصّة بالملتقيات الدولية الوطنية، كما شارك في عدد منها في موضوعات مرتبطة بالأدب والدراسات الأدبية. صدر له كتاب "جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص «سيمرغ» لمحمد ديب" (2012)، ومجموعة من المقالات العلمية في عدد من المجلات الوطنية. وأسهم في عدد من المؤلفات الجماعية: "آسيا جبار بين إكراهات الكتابة بلغة الآخر وسلطان الذاكرة والتاريخ" (2015)، "الرواية الجزائرية والسينما" (2015)، "مسارات في تأويل الخطاب الروائي الجزائري" (2019)، "مولود معمري الهوية المتعددة: روائي، كاتب مسرحي، أنتروبوبوجي، لساني" (2022). كما شارك في ترجمة جماعية لكتاب "النقد الأدبي وعلم الجمال. الأسس الجمالية لنظريات الأدب"، لبيير ف. زيما (2022).