وزارة التعليـم العالي والبحث العلـمي

جامعـة مـحمد الشريف مساعدية
سوق أهراس

Université Mohamed
Chérif Messadia Souk
Ahras

كلّية الآداب واللّغات

قســـــم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي موسومة بـ:

وجوه ألبير كامي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة في الرؤيا وأشكال التناص

شعبة: الدراسات الأدبية

تخصّص: أدب جزائري

إعداد الطالبة: فاطمة الزهراء جبالة

إشراف: أ. عبد الوهاب شعلان

لـــجنة الـــمناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
مداني زيقم	أستاذ	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	رئيسا
عبد الوهاب شعلان	أستاذ	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	مشرفا ومقرراَ
سليمة لوكام	أستاذ	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	عضوا مناقشاَ
عبد الوهاب بوشليحة	أستاذ	جامعة أمين العقال الحاج موسى أق أخموك تمنغست	عضوا مناقشاَ
فايزة لولو	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	عضوا مناقشاَ
شهرة بلغول	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشاَ

السنة الجامعيّة 2026/2025

مقدمة

مقدمة:

حاول الإنسان منذ الأزل البحث عن أسباب وجوده، والمصير الذي سيؤول إليه، وذلك من خلال أبسط الأفكار التي تبادرت إلى ذهنه، ليتطور شيئا فشيئا عبر مختلف العلوم والمعارف، هذا ما شغل رجال الدين واللاهوتيين والفلاسفة وغيرهم من العلماء عبر التاريخ، حيث سخّروا أفكارهم وأقلامهم للإجابة عن سؤال الوجود والمصير والموت والإنسان. لكن ذلك لم يزح ستار القلق عن أسئلة الإنسان الكبرى، فاشتغلت الفلسفات، كلٌّ بحججه وأسسه وأدلته وتأويلاته لفك هذا اللغز، ولم يكن الفن عامة، والأدب خاصة بمنأى عن هذه الإشكاليات الوجودية والفلسفية، فقد حاولت الخطابات بأنواعها تغيير نظرتنا للحياة والعالم والمصير، بل هناك من ذهب إلى أعمق من ذلك من خلال الجمع بين الفلسفة والأدب، ليغوص في عمق التجربة الإنسانية الوجودية، ومن بين هؤلاء: نيتشه، وسارتر، وألبير كامي...؛ وهو ما يعنينا في دراستنا هذه.

يعد **ألبير كامي Albert Camus** أحد المفكرين والكتّاب الذين ذاع صيتهم وانتشرت أفكارهم وأعمالهم على نطاق واسع، وهذا راجع إلى عدة عوامل جعلته يصبح ظاهرة في الأدب عامة، وفي الرواية العالمية خاصة، إذ تعود شهرته أولا لانتمائه المزدوج والمتناقض كونه وُلد ونشأ في بلد المستعمَر، لكن أصوله تعود إلى بلد المستعمِر، الأمر الذي أدى إلى بروز جدل شديد حول هويته، أما السبب الثاني وهو الأبرز: فلسفته الوجودية التي تضرب بجذورها في عمق الإنسان بمشكلاته الأصيلة والسرمدية.

تقوم فلسفة **كامي** في مجملها على فكرتي العبث والتمرد كأسس تبرر معنى الوجود، وتجيز العيش من دون التفكير في إيجاد معنى لذلك. ولعلّ ما ميز فلسفته أكثر هو قدرته على تجسيدها في أعماله الروائية والمسرحية، الأمر الذي دفع بالأدباء والروائيين والشعراء، أو المبدعين عامة، ولاسيما منهم الجزائريين إلى العودة إليه، وعلى وجه الخصوص الروائيين الفرنكفونيين المعاصرين.

ونظرا للمكانة التي احتلها **ألبير كامي** في الأوساط النقدية والأدبية، والتي أدرجته نموذجا في الفكر الغربي المعاصر خاصة في بعده الوجودي، فقد جعلت الروائيين الجزائريين المعاصرين يعودون إليه، ويستحضرونه بأشكال متعددة، وأوجه مختلفة، وذلك لما جاء به من أفكار ورؤى فلسفية متفردة عن غيره، والتي مست عمق الفرد والمجتمع المعاصر، الذي أصبح يعيش حالة من الاغتراب والتيه، فكانت سيرته وأعماله وفلسفته مرجعا مهما اتكأ عليه هؤلاء الروائيون من أجل بث رؤاهم حول الواقع الذي يعيشونه. وقد كانت رواية **الغريب** من أكثر الأعمال التي عاد إليها

هؤلاء، نظرا لقدرتها العجيبة على الجمع بين حياته وفلسفته في قالب أدبي متفرد وشديد الخصوصية.

ولقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من النصوص الروائية، نظرا لتعالق وتفاعل هذه الكتابات مع سيرة ألبير كامي وإنجازاته الأدبية والفلسفية، و هذه الأعمال هي:

1. Salim Bachi: le dernier été d'un jeune homme
2. KaoutherAdimi: Nos Richesses
3. Saad KHiari: le soleil n'était pas obligé
4. كمال داود: معارضة الغريب
5. عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول.

وقد ولّد هذا التعالق والتفاعل بين نصوص هؤلاء وكتابات ألبير كامي وسيرته الشخصية أيضا، تساؤلات عدة وتصورات متباينة. وعليه تحددت وجهة بحثنا، وتمحورت في إشكالية تقوم على سؤال مركزي مفاده:

ما هي مظاهر وأشكال أبعاد استحضار نصوص كامي الأدبية والفلسفية وسيرته لدى الروائيين الجزائريين المعاصرين؟ وماهي ودلالات هذا التوظيف فنيا وجماليا؟

ومن هنا، تهدف هذه الدراسة إلى تقصي ظاهرة العودة إلى ألبير كامي من خلال:

- رؤية كامي من زاوية النقاد والروائيين الجزائريين.
- الوقوف على أشكال التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة، وبالتحديد المكتوبة بالفرنسية.
- محاولة فهم أشكال التفاعل النصي بين الرواية الجزائرية الفرانكفونية خاصة وأعمال كامي وحياته.
- تقديم قراءة لظاهرة العودة إلى شخصية ألبير كامي ونصوصه لدى الروائيين الجزائريين وأبعاد ذلك ومراميه.
- مدى قدرة هذا التفاعل النصي في إغناء التجربة الروائية الجزائرية جماليا وفكريا.

كما تستند الخلفية النظرية لبحثنا على بعض الدراسات والجهود النقدية التي تناولت كامي من زوايا مختلفة، أعادت من خلالها تأسيس الخطاب الكاموي في حلل جديدة، وتفكيك أدب العبث التمرد وفق ما يقتضيه العصر، ومن أهمها:

- جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد.
- مجموعة مؤلفين: ألبير كامو (العبثية- الوجودية- الانتحار).

-عبد الغني بومعزة، كامو في أرض الغريب.

- شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود: محمد مداور.

- نهضة التابع/ دراسة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود: إبراهيم بوخالفة.

- السرد المضاد وإعادة تشكيل الهوية في رواية "مورسو تحقيق مضاد" أو "معارضة الغريب" لكمال داود –قراءة طباقية-: عبد الغني لبيبات.

ومن الناحية الإجرائية فقد اعتمدنا المنهج السوسيونصي في هذه الدراسة كونه يقرأ الأشكال النصية في علاقتها العضوية مع البنى الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية، كما اعتمدنا أيضا على منهج ما بعد الكولونيالية الذي أتاح لنا قراءة بعض النصوص متقفين آثار الهيمنة الاستعمارية ومحاولات استرداد الهوية وتمثلاتها عبر بنى أسست لواقع جديد مقوض لأدب المستعمرات، مما اتاح فهما أعمق لتلك النصوص باعتبارها خطابات اجتماعية.

وبذلك ارتأينا أن نقسم البحث إلى أربعة فصول تناقش الوجود الكاموي في الأدب الجزائري عامة، والرواية خاصة، حيث كان **الفصل الأول** بعنوان: **ألبير كامي في سياق الجدل الفكري والأدبي الجزائري**، والذي تناولنا فيه ميزان ألبير كامي عند المثقفين الجزائريين من حيث الانتماء، ومن حيث أدبه وفلسفته أيضا. أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ: **الرواية الجزائرية وأشكال التفاعل مع سيرة ألبير كامي**، فقد تطرقنا فيه إلى أهم روايتين تناولتا سيرة ألبير كامي **وهما " le dernier été d'un jeune homme" و "Nos Richesses"**، ومدى التطابق مع حقيقته، والجمالية التي حققها هذا الاستحضار، وجاء **الفصل الثالث** معنونا بـ: **الرؤيا وأشكال التناص مع نصوص ألبير كامي الروائية و الفكرية**، والذي ضمّ أكبر قدر من المدونات التي اخترناها، وهي **" le dernier été d'un jeune homme "، "الأميرة والغول"، "معارضة الغريب"، " le soleil n'était pas obligé "**، ذلك أنها تقاطعت بشكل كبير مع نصوص كامي سواء الروائية أو الفكرية، من خلال تأييدها، أو استثمار تقنياتها السردية، أو من خلال معارضتها والاختلاف عنها. وأخيرا، وسمنا **الفصل الرابع**: **مظاهر استحضار المرجعية الفكرية لألبير كامي في الخطاب الروائي الجزائري**، والذي تجلت فيه بوضوح فلسفة هذا المفكر الذي قادته نحو تلك الشهرة العالمية، وتطرقنا فيه إلى كل من **"le dernier été d'un jeune homme"، "الأميرة والغول"، "معارضة الغريب".**

وفي الختام أتوجه بكل عبارات الشكر والامتنان إلى مرشدي وأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور عبد الوهاب شعلان، الذي كان الشعلة الموقدة لأفكاري ودراستي طيلة سنوات البحث، وكان حريصا على توجيهي وتحفيزي الدائم لإتمام هذا العمل على أكمل وجه، وفي أحسن صورة، أدامه الله ذخرا لي ولجامعتنا، آملة في الأخير أن تكون هذه الدراسة إضافة نوعية للأدب الجزائري، وللفلسفة الكاموية عموما، لنختتم بدعوانا بالحمد والشكر لله الذي وفقنا في سعينا لإتمام هذا العمل، فعليه توكلت وهو ولي التوفيق.

الفصل الأول:

ألبير كامي في سياق الجدل الفكري والأدبي الجزائري

تمهيد

يعدّ **ألبير كامي Albert Camus** أحد الكتّاب والروائيين والفلاسفة الذين أُختلف في فهم انتمائهم، فهناك من يقول بأنّه جزائري انطلاقا من مكان مولده ونشأته ودفاعه عن العنف ضدّ الجزائريين، وهناك من يعتبره فرنسي الأصل، كونه من المستوطنين الذين ألقى بهم الاستعمار الفرنسي في الجزائر (أب فرنسي وأم اسبانية) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب دعوته للتعايش السلمي بين الجزّائريين والفرنسيين، الأمر الذي وضعه موضع جدل كبير بين المثقفين والنقاد الجزائريين. لكنهم لم يكتفوا بالجدل حول أصله وانتمائه بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك، أي بالتركيز على أعماله وفلسفته القائمة على العبث والتمرد، وبذلك فقد نال قدرا واسعا من الدراسة والتحليل، سواء حول شخصه أو حول كتاباته. وسنحاول في هذا الفصل تتبع هذا الجدل القائم انطلاقا من وجهة نظر الكتّاب والمفكرين الجزائريين حوله.

ويهمنا في البداية أن نستعرض أهم المحطات في حياة وفكر كامي من أجل توضيح وتقصي أسباب الاهتمام به.

1. من هو ألبير كامي؟

هو أديب وفيلسوف فرنسي الأصل، جزائري المولد والنشأة؛ فقد "ولد ألبير كامي في مدينة الذرعان بولاية الطارف يوم 7 نوفمبر عام 1913، وكان الابن الثاني لأسرة لوسيانكامي الذي كان يعمل فلاحا، وتدعى أمه كاترين سانتيس، خادمة شابة من أصل إسباني، كانت أمية وتتكلم بصعوبة، تم تجنيد لوسيان كامي أثناء الحرب العالمية الأولى ومات في حرب لامارن، ... كان ألبير كامي يقرأ كثيرا للكاتب الفرنسي أندري جيد، تعلم حياة البؤس في حي بلوزداد (بلكور سابقا)، وبفضل مساعدة أحد معلميه، السيد جيرمان تحصل على منحة مكنته من متابعة دراسته في ثانوية بيجو في الجزائر العاصمة"[1]، وقد كانت الخطوة الأولى في حياة كامي ومسيرته العلمية، لأنه بعد ذلك احتك بأساتذته وبدأ بدراسة الفلسفة والتعمق في قضاياها، بالإضافة إلى شغفه بكرة القدم التي أصبح فيها حارس مرمى لفريق الثانوية.

من الواضح أن شغف الكتّاب والروائيين الجزائريين به لم يكن عبثا، فإذا تتبعنا العصر الذي عاش فيه **كامي** نجده عصر صراعات محتدمة على الصعيد الوطني والعالمي، الاستعمار الفرنسي

[1]ينظر ألبير كامي: الغريب، ترجمة: محمد بوعلاق، دار تلانيقيت للنشر، الجزائر (بجاية)، 2014، ص10/9.

الذي أحدث شرخا في انتمائه من ناحية، والانقسام القطبي للعالم من ناحية أخرى، حيث يعتبر "القرن العشرون قرن الصراع السياسي والفكري في ذروة احتدامه داخل إطار الفكر الغربي الحداثي"[1] الأمر الذي ولّد أزمات وانقسامات أدت إلى نشوب صراع طغى على المجتمع الجزائري الذي يعاني أصلا من عنف الاستعمار.

إن هذا الوضع السائد في العالم جعل ثلة من المفكرين تلمع أسماؤهم وتبرز، وذلك للجرأة الفكرية والأدبية التي جعلتهم يخوضون في تلك القضايا دون تردد، فقد "كان النصف الثاني من القرن العشرين ملحمة متداخلة المشاهد للصراع الفكري. وبرز خلال هذه الملحمة بطلان فكريان استقطبا جماعات المثقفين في الشرق وفي الغرب. ناقشا قضايا الإنسان والشعوب على خلفية جديدة محورها الحرية أو التحرر في إطار جديد غير إطار المحورية الغربية. هذين المفكرين: ألبير كامي وجان بول سارتر. كان كلاهما بحق مصداقا لمقولة أن الكاتب/ المفكر شاهد على عصره، بل صانع مايسترو لفكر العصر الذي يشهده ويشارك في بنائه بحيث نطالع مسرح الحياة على صفحات كتاباته"[2]، فأدب **كامي** مثلا يجسد الوضع السائد في المجتمع سواء الغربي أو العربي (الجزائر)، ذلك أنه عبّر عن المأساة الإنسانية من خلال طرح فكرة العبث كمعادل موضوعي لهذه الصراعات والأزمات التي تعاني منها الشعوب.

وقد بدأت بذلك بذرات أفكاره الفلسفية حول الوجود، حيث يرى بأنّ الحياة التي نعيشها لا تخلو من الاستبداد والقمع فهي بذلك حياة مزيفة، حيث أن العبثية عنده تجعل الإنسان دائما في تساؤل مع نفسه أو باطنه وإلى ما سيؤول إليه وماذا سيكون مصيره؟ مما يجعله شخصا منعزلا يعاني الاغتراب الداخلي، وبذلك يصبح لا فائدة منه، وهذا بسبب تراجع القيم والأخلاق وتدهورها في ظل النظم الاستبدادية التي زرعت الألم والمعاناة في نفوس البشرية، مما جعل نظرته إلى العالم تشوبها ضبابية لا تفسير لها سوى أن العالم لاعقلاني؛ أي أن العقل البشري يتصف بمحدودية تعجزه عن فهم الوجود وتفسيره.

بدأ **ألبير كامي** بعد نظرته وتفسيره لما يعاني منه الإنسان المعاصر بطرح أفكاره، "فالعبث بالنسبة له ليس العالم ولا الإنسان، وإنما هو العلاقة التي تربط العالم بالإنسان، والعالم برأيه إذن ليس عبثيا ولكنه لا عقلاني، فالصفة الجوهرية للعبث هي استعصاء العالم على الخضوع للمقاييس

[1] رونالد أرونسون: كامي وسارتر، ترجمة: شوقي جلال، دار عالم المعرفة، الكويت، 2006، ص1.
[2] المرجع نفسه، ص 2.

العقلية، وهكذا يرى كامي أن العقل محدود ولا يستطيع أن يصل إلى عقلنة الوجود"[1]، وقد كانت نتيجة رفض الواقع اللامعقول طغيان اللامبالاة والفوضى في المجتمعات، ذلك أنه لم تتم الاستجابة بين رغبة الإنسان في الحصول على التعايش السلمي والسعادة المفترضة، وبين قدرة العالم على تحقيقها؛ هذا العالم المستبد الذي لا يعرف سوى القمع، ما جعل كامي يحاول إيجاد حلول لإتمام مشروعه الوجودي.

إن الاضطراب التاريخي الذي شهده العالم ما بين الحربين العالميتين، وما تلاهما من ويلات الحرب الباردة كان له الأثر تصورات ألبير كامي الفلسفية والفكرية، خاصة في رؤيته للوجود، فقد "قذف بألبير كامي وسط صراعات العصر، وهو عصر مزقه التناقض وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق، والقيم عن المجتمع، والفكر عن الحياة، وبالتالي بات العصر يؤمن بموت القيم التي تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان، والتي من شأنها جلب الطمأنينة إلى ما سبق من تمرد إنساني، فليس هم العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كلّ معنى، بل راح ينزع إلى نبذ احتمال وجود القيم على أي صورة من المطلق، ولهذا كانت القضية الكبرى التي واجهت ألبير كامي هي خلق قيم جديدة في عالم متناقض دون بعث الحياة في القيم التقليدية القديمة، التي عفا عنها التاريخ"[2]، وذلك من خلال طرحه فكرة التمرد كنتيجة حتمية للعبث الذي طغى على الإنسانية، ومحاولة منه تجاوز عبث الحياة البرجوازية التي أفرزها المجتمع الغربي، فقد "كان تاريخ أوروبا الحديث موضوع اهتمامه الدائم، وهو اهتمام شاطره فيه العديد من الكتاب والمفكرين"[3]، بيد أن **كامي** حمل بالفعل آلام العصر وحاول إعطاء مفاهيم ورؤى للأوضاع السائدة، محاولا معالجتها بفلسفته الوجودية.

لقد لاقى هذا الفيلسوف بطبيعة الحال انتقادات ومآخذ حول توجهاته الفلسفية كغيره، لكن "بغض النظر عن الآراء المتناقضة حول ما إذا كان ألبير كامو وجوديا، أو عبثيا، أو لا هذا ولا ذاك، فما يهم في قراءة أي كاتب -بحجم كامو وتعددية أفكاره وعمق تفكيره وهوسه بالتغيير- أن نتجه مباشرة إلى تلك الآراء التي تصب في مصلحة الإنسان، في خانة ارتقائه إلى حالة من الإنسانية، تناقض الحالة التي يعيشها العالم الآن. كامو كان أكثر أبناء عصره تطلعا نحو التغيير، وكان أكثرهم

[1] ألبير كامي: الإنسان الأول، ترجمة: لبنى الدرى، دار الهلال، ص9.
[2] جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة: جلال العشرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 7/6.
[3] جرمين بري: ألبير كامي، مطبعة المتوسط، بيروت، لبنان، ص 13.

رؤية لما ستغدو عليه الأمور في المستقبل"[1]، من قتل وضغائن المجتمعات لبعضها البعض، وجور الحكام، وطغيان المآسي، محاولا في ذلك تجسيد قيم جديدة تقوم على وضع أسس ومبادئ للتعايش والاستقرار، من أجل تحقيق وجود إنساني بعيد عن الألم والتشظي، وذلك باستنكار ورفض كل ما يؤدي إلى عذاب الإنسان كالانتحار وغيره من سبل الموت، فنادى بالتمرد.

لقد كان نِتاج الوصول إلى مبدأ التمرد الذي قال به كامي مجموعة من الرؤى والتجارب كما ذكرناها سابقا، وقد عبّر عن ذلك في كتابه الإنسان المتمرد بقوله: "إن حركة التمرد ليست في جوهرها حركة أنانية، قد يكون لديها ولا شك مقاصد أنانية، ولكننا نتمرد ضد الكذب. كما نتمرد ضد الاضطهاد. أضف إلى ذلك أن التمرد، اعتبارا من هذه المقاصد وفي توثبه الصميمي، لا يصون شيئا؛ لأنه يغامر بكل شيء. لا جرم أنه يطالب باحترام من أجل ذاته، ولكن بمقدار ما يتوحد ذاتيا مع جماعة طبيعية"[2]، أي أن التمرد هو رد فعل مفتعل يجب على المرء اتباعه كقاعدة أساسية لإثبات ذاته وإدخال السعادة والبهجة في يومياته، أو بالأحرى للتداوي من عبث الحياة.

لابد في ممارسة فعل التمرد الكاموي خلق قيم جديدة منافية لما هو معهود، تقوم أساسا على مبادئ مختلفة ولاعقلانية كاللامبالاة، والتي نرى طغيانها في أبطال **كامي** الذي جسد أفكاره الفلسفية حول الوجود فيها، واختار من التمرد وسيلة للتحرر من كل قيود السلطات الحاكمة، فسرد لنا فنيا توجهه، حيث "أن ألبير كامي وكتاباته وجهان لحقيقة واحدة، أو هما وجه واحد لحقيقة واحدة، فحياته هي حياة أبطاله، بحيث لا يمكننا أن نفرق بين الإنسان ألبير كامي الذي حمل آلام العصر على كتفيه وتحملها بكل الشجاعة والشرف، وبين أبطال مثل سيزيف وكاليفوميرسو وريو ممن مضوا في طريق الأمانة والعدالة إلى أقصى مدى، وتحملوا ببطولة لا تخلو من تضحية عذابات الطريق"[3]، ذلك أنّ الظروف الصعبة التي عاشها **كامي** جعلت منه إنسانا غير مبال.

عانى **ألبير كامي** في كثير من الأحيان من عائلته، مما جعله يوازي هذه المعاناة والألم في أعماله، وقد كان ذلك بسبب وفاة والده وهو في المهد، واشتغال والدته لتتكفل بالعائلة، ومرضه بالسل ما أدى إلى انسحابه من كرة القدم التي شغف بها كثيرا، وبعد تخرّجه ارتحل من وظيفة إلى

[1] مجموعة مؤلفين: ألبير كامو (العبثية- الوجودية- الانتحار)، ترجمة: عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2021، ص 7

[2] ألبير كامي: الانسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص 22.

[3] جون كروشانك: ألبير كامو وأدب التمرد، ص 6.

أخـــرى، هذا بالإضافة إلى ما سلف ذكره عن أوضاع عصره، كلّ ذلك كان الدافع نحو العبث والتمرد كفكرتين فلسفيتين انبثقتا من الوجودية التي عبّر عنها بطريقته الخاصة.

وستتضح أفكاره وفلسفته جليا من خلال علاقته بالكتاب والمفكرين الجزائريين، وذلك بعد عرض آرائهم حوله ونظرتهم إلى أعماله.

وقد عبّر **محمد يحياتن** منذ مدة ليست بالقصيرة عن الصدى الذي خلّفه **كامي** في الأوساط النقدية والأدبية، قائلا: "بالرغم من مضي ما يربو على عشرين سنة من وفاته، ما فتئ ألبير كامو أن يحظى بمزيد من الاهتمام من قبل الباحثين والدارسين، وهذا ان دل على شيء فانما يدل على مدى حيوية أدبه وفكره"[1]، اللذين لامسا العقول المثقفة منذ بدايات كتاباته إلى يومنا هذا.

وللولوج إلى عالم **ألبير كامي**، والاطلاع على مدى حضوره القوي لدى المثقفين الجزائريين، استندنا إلى مقولة **روبير اسكاربيت** التي يقول فيها: **"أن تعرف شأن كاتب ما، هو أن تعرف في المقام الأول الكيفية التي قُرئ بها"**، وعليه سنحاول عرض آرائهم فيه ككاتب وفيلسوف ونظرتهم حول أعماله، ثم كيف صنفوه؛ جزائريا أم فرنسيا؟

2. مولود فرعون: صداقة وقرابة فكرية

سنحاول في البداية الحديث عن حياة الأديب والروائي الفرانكفوني **مولود فرعون Mouloud Feraoun**، وذلك من أجل الإحاطة بالظروف التي عاشها كلا الكاتبين **(كامي و فرعون)**، وكيف انحاز كل منهما بمبادئه وآرائه في ظل الاستعمار الفرنسي.

يعتبر **مولود فرعون** كاتبا و أديبا جزائري الأصل والنشأة، "أصله من قبيلة آيت شعبان، ولد في 8 مارس 1913 بتيزي هيبل، لعائلة من الفلاحين الفقراء، حيث عمل والده في مناجم بشمال فرنسا، تحصل على منحة مكنته من تجاوز امتحان القبول بمدرسة المعلمين ببوزريعة، كما ساعدته على تجاوز كل العقبات التي صادفته في مسيرة حياته الدراسية، تخرج من المدرسة سنة 1935، عمل بعدها مدرسا بمنطقة القبائل (تيزي هيبل) من 1935 إلى 1946، ثم بتاوريت موسى من 1946 إلى 1952، وذلك قبل أن يُعيّن مديرا في فورت ناشيونال بتيزي وزو 1952، ثم بكلوس ساليمبير بالجزائر العاصمة عام 1957"[2]، بدأ الكتابة بتوجيه وتحفيز من أحد زملائه الذين رأوا فيه غزارة

[1] عثمان شبشوب: مجلة الثقافة، العدد84، صفر- ربيع الأول 1405هـ، نوفمبر- ديسمبر1984م، ص227.
[2]Abdellalimerdaci, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, L'Haramattan, Paris, 2010, P123.

الأفكار، ورؤية للواقع، حيث "أشار فيimage algerienne d'Emmanuel Robles إلى كيفية دفع زميله السابق له في مدرسة بوزريعة من أجل الكتابة، ليصبح كاتبا شهيرا"،[1] خاصة في مجال الرواية. *

وبطبيعة الحال كتب **مولود فرعون** كأقرانه في تلك الفترة باللغة الفرنسية، لغة المستعمر، ربما يعود الأمر في ذلك إلى شيئين اثنين؛ الأول منهما يتمثل في السياسة الفرنسية وفرضها للغتها عنوة، والتي قامت "بصبغ البلاد التي احتلتها بكل ما هو فرنسي، خاصة اللغة، وقد تنبه الفرنسيون إلى أن اللغة هي المنطوق الأساسي للبشر، يمكن أن تزيد من انتماء المتحدث بها إلى ثقافة هذه الدولة"[2]، أما الثاني هو تكوينه الجيد بهذه اللغة، كونه دَرَسَ ودرَّس بها. إلّا أن الباحث في سيرته يجد أن الكاتب قد كتب بالفرنسية حبا فيها، ذلك أنه لم يكن يضجر كثيرا من الاستعمار الفرنسي، فهو قد تعلّم وتشبع بالثقافة الفرنسية التي أثّرت في كيانه، مما جعلته يطالب بالتعايش السلمي بين الفرنسيين والجزائريين، حيث أنه "لم يكن له أي عداء مع الفرنسيين، بل بالعكس، لقد كان له أصدقاء عدة منهم، خاصة اليساريين، ممن يشاركونه قناعاته بإمكانية التعايش بين مختلف الأعراق في الجزائر، أي بين المستوطنين الأوروبيين والجزائريين، في كنف فرنسا، وهي الأفكار التي ظل يؤمن بها حتى أن جعلتها الدماء التي سالت طوال ست سنوات من الثورة والحرب أمرا مستحيل التحقيق"[3]، لكن مع ذلكنجده لم يصرح برأيه حول ذلك بطريقة مباشرة.

يرجح **فرعون** دوافع كتاباته إلى التعبير عن الواقع لا أكثر، ذلك أن اللغة "لم تكن مجرد سلاح في المعركة ولكنها كانت أيضا تمتلك منظورها الفني وجدليتها الجديدة، وروايتها لحركة المجتمع والتاريخ، ولهذا أعطت لأصحابها المكانة اللائقة، واستحوذت على اهتمام النقاد والدارسين"[4]، حيث كانت بالنسبة له وسيلة عبّر بها عن واقع المجتمع القبائلي كما هو، وهذا الواقع هو الذي بدأ يجمعه في علاقة مع **ألبير كامي**، حيث حاول تفنيد بعض الطروحات حول مرارة العيش ببلاد القبائل وبؤسها التي عبر عنها **كامي** في كتابه **"وقائع جزائرية"**

[1]Abdellalimerdaci, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, p123.

• ملاحظة مهمة بالنسبة لترجمة المصادر والمراجع المكتوبة باللغة الفرنسية أو الإنجليزية التي اشتغلت عليها وبها في أطروحتي هي ترجمة شخصية قمت بها لذلك لن أكرر هذه الملاحظة كلّما توقفنا عند مصدر أو مرجع أجنبي.

[2]محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996، ص12/11.

[3] أحمد منور: ثقافة الأزمة (مقالات)، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، ط1، الجزائر، 2009، ص 143.

[4]إدريس بوذيبة: البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، ط1، 2000، ص20.

"algérienne"chronique" بمقال مطول تحت عنوان **بؤس القبائل " misère de la Kabylie"**، والذي كان رده عليه من خلال روايته ابن الفقير.

نجد في هذا الصدد دراسة معاصرة **لسليم بوتقة** بعنوان **"ألبير الاستعماري وكامي الإنساني يكتبان عن بؤس القبائل"**، وقد تناول فيها أهم الدوافع التي أحالت **مولود فرعون** إلى كتابة رواية **"ابن الفقير"**، وكانت أولها رده حول مقال **كامي**، فيقر في ذلك أن تقرير هذا الأخير لم يفلت من انتباه **مولود فرعون** الذي صحح له تصوره عن بلاده بطريقة غير مباشرة، قائلا في ذلك: "لم يتساءل كامي أبدا عن بقاء وضع القبائل كما هو عليه. بمساعدة قلمه، أعاد فرعون وضع بؤس القبائل من زاوية أخرى هي الإقصاء والتهميش ورفض الاعتراف طيلة فترة الاستعمار"[1]، وقد قدّم تقويض الرواية لمقال كامي الذي لم ير جيدا وضع القبائل آنذاك، حيث عبّر عنهم من جانب الشفقة لا أكثر، حيث "يؤكد مولود فرعون على قسوة الحياة في بلاد القبائل، وشعور الإنسان هناك بالضعف وبصعوبة تغيير الأمور، وعلى الرغم من ذلك يرفض هذا القبائلي استبدال وطنه بوطن آخر"[2]، في حين أن هناك من يعتبر روايته إدماجية بالدرجة الأولى، يقول عنها **يوسف نسيب**: "رواية تدعو إلى الاندماج والتعايش مع الأوروبيين والأهالي، وهي الفكرة التي غرستها في نفسه دار المعلمين ببوزريعة"[3]، ومن هذا المنظور فهو يتفق مع **كامي** في فكرة التآخي والمساواة والإدماج.

وفي اعتبار **كامي**، الجزائر أو بالأحرى تلك القبائل البائسة، لا خيار لها سوى أن تخضع للمستعمر وسلطانه، وتسلمه نفسها كي تخرج من شقائها، أما عن **مولود فرعون** فيقف ضد هذا الاستسلام والخضوع، لكنه لم يستطع التعبير عن رأيه بوضوح تام، لأن القارئ لرواياته الثلاث التي صدرت قبل اغتياله تنبئ عكس ذلك، "ففي نظر الجزائريين الذين يتألمون ويكافحون بدا كشخص بارد يخشى ملامسة الحقيقة، وفي نظر الجزائريين الذين يتألمون ويكافحون بدا كشخص باع نفسه، ولكنه في نظر نفسه وببساطة شخص طموح لم تقدر موهبته بشكل صحيح"[4]، لأن أفكاره ونظرته لوطنه، وللمستعمر لم تتضح للعيان إلا بعد وفاته، وذلك في كتابه يوميات (journal) التي نشرها صديقه روبلاس.

---

[1] سليم بوتقة: ألبير الاستعماري وكامي الإنساني يكتبان عن بؤس القبائل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 12، 2016.

[2] أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص 206.

[3] يوسف نسيب: مولود فرعون (حياته أعماله)، ترجمة: حسين بن عيسى، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر، 1991، ص41.

[4] أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، المرجع السابق، ص57.

كان **مولود فرعون** قبل أن يكتب مؤلفاته التي نُشرت بعد وفاته، أقل نقدا للواقع وللوضع الذي تمر به البلاد، كما كان يعتقد أن تحقيق الاندماج بين الأهالي والمستوطنين تحت حكم المنظومة الاستعمارية أمرا ممكنا جدا، وهذا ما جعله يعادي الحركة التحررية المتمثلة في الثورة التي قام بها الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي الذي طال زمنه في البلاد، واعتبرها مجرد أعمال صبيانية مخربة لنظام البلد آنذاك، ولهذا كانت "الكتابة عند مولود فرعون بحثا عن الحقيقة والتعريف بالواقع، رغم أن الإمساك بجميع تعقيداته وغموضه من الأمور العسيرة"[1] والتي عانى منها الكاتب، خاصة في سوء فهمه من قبل معاصريه، فهو قد كان يعبر "عن حياة الناس في قريته الصغيرة بالخصوص، معتقدا أن ذلك سوف يسهم في التقارب والتفاهم والاندماج بين المستوطنين الأوروبيين والأهالي، لبعث مجتمع جديد يتمتع فيه الجميع بالحرية، ويسوده العدل والسلام والوئام"[2]، أي أنه كان يؤمن بجزائرمتعددة يتساوى فيها الجميع في الحقوق والواجبات.

إن تبني **مولود فرعون** الأفكار القائلة بالاندماج ، فسر بشكل ما موقفه وأسباب تحفظه من الثورة، وتعجبه من اندلاعها\\ تة ، "فمولود فرعون معروف عنه أنه رجل مسالم، ولم تكن له أيّة علاقة بالسياسة أو بالثورة، وحتى حينما خرج عن كتاباته الأنثروبولوجية والإثنية التي اشتهر بها، وكتب عن الثورة في يومياته Journal 1955-1965، كتب عنها كمراقب ينظر إلى الأحداث من بعيد، وكان يبدو في انطباعاته عنها مندهشا ومستغربا مما يحدث أكثر مما كان يرى فيها نتيجة طبيعية للسياسة الاستعمارية التي لم تترك للجزائريين من سبيل إلا الثورة واستعمال العنف لاسترداد الحرية الملتبسة"[3]، وكذا الأمر بالنسبة للجرائم الشنيعة، والاغتيالات التي تقوم بها السياسية الاستعمارية ضد الجزائريين، الأمر الذي دفع هؤلاء المثقفين إلى حتمية الرد على هذا المستعمر، والتعبير عن الأوضاع، "فإزاء ضرورة استخدام لغة أجنبية كان على أدباء أن يوجدوا انسجاما وثيقا بين عبقريتهم القومية وبين أداة لغوية أجنبية كان لابد لهم من استخدامها"[4]، وقد جسد بذلك مولود فرعون موقفه من الثورة عبر هذه اللغة.

[1] أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص56.
[2] أحمد منور: ثقافة الأزم، ص147.
[3] المرجع نفسه، ص143.
[4] عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص54.

حاول في الكثير من كتاباته الابتعاد عن كل ما يؤدي إلى تصنيفه ضمن فئة معينة، فكما ذكرنا سابقا أن القارئ لأعماله الروائية التي نشرت قبل موته سيلاحظ غيابا شبه تام للثورة، لكنه سرعان ما عدل عن رأيه فيما بعد، ووقف موقف المناضل الوفي لوطنه بعد مدة من كتابة يومياته.

لقد أصبح يؤمن بالاستقلال لكن دون معاداة لفرنسا، ودليل ذلك علاقته المتينة بكُتّاب أمثال كاميوروبلاس واعتبارهم جزائريين، وهذه الأفكار التي تنصف إيمانه بالاستقلال ظهرت بعد الاستقلال في مؤلفاته الثلاث "1962: تم نشر اليوميات 1955-1962 في شهر أوت 1962 من قبل روبلاس بعد وفاته، وتلاه نشر مراسلاته **(lettre a ses amis 1968)**، والفصول الأولى من رواية غير مكتملة، وأحداث منشورة في مجلات **(l'Anniversaire 1972)**[1]، والتي ظهر فيها بشكل جلي رأيه وموقفه من الجزائر و الاستعمار، وأبدى فيها رأيه بوضوح حول ضرورة استقلال الجزائر عن فرنسا، لأنه أدرك حجم الو طة التي وقع فيها والتي اتهم فيها بازدواجية الهوية، حيث "أن ظاهرة ازدواج الأدب في الجزائر، ظاهرة لم تعرفها بقية الأقطار العربية. فقد سبقت الإشارة إلى أن سيطرة اللغة الفرنسية على واقع الشعب الجزائري ومنذ الاحتلال ومحاولة القضاء على اللغة العربية بمنعها واعتبارها لغة أجنبية، ومحاولة **"فرنسة" "إدماج"** الشعب الجزائري. كل هذا أوجد ظاهرة الازدواجية في الأدب الجزائري"[2]، الأمر الذي سبق أن تحدثنا عن أسبابه عند هذا الروائي و دوافع لجوئه إلى هذه اللغة، مما جعله يحاول - في تلك المؤلفات- تبريرذلك.

أما عن علاقته **بألبير كامي** فقد تطورت بعد قراءته لأعماله خاصة رواية الطاعون، التي جعلته يغير نظرته، ويتضح ذلك جليا في مراسلاتهما، حيث "أنّ العزلة التي عاشها مولود فرعون ببلاد القبائل خلال السنوات التي قضاها هناك قد استغلها في كتابة عدد هائل من الرسائل إلى أصدقائه. وذلكم النشاط الكتابي سوف يخبو قليلا عندما يستقر في الجزائر سنة 1957. والسبب في ذلك هو اهتماماته المهنية، وانشغالاته الأسرية، وفوق هذا كلّه الظروف المأساوية التي كانت تعيشها البلاد. ولم يبق إلّا النزر اليسير من تلك المراسلات التي وجهها إلى دربس شرايبي، و(ألبير كامو)."[3] والتي سنحاول من خلالها فهم واستنتاج العلاقة التي كانت تربطهما ببعض هذا من ناحية،

---

[1]Abdellalimerdaci, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, P125.

[2] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص209.

[3]مولود فرعون: الرسائل، ترجمة: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيفيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2016. ص5.

ومن ناحية أخرى رأي **مولود فرعون** في أفكار **كامي** وفلسفته وتأثيرها على الوضع السائد في البلاد كونهما عاشا في الفترة نفسها، وذلك من خلال الرسائل التي وجهها إليه، ورسائل أخرى إلى معاصريه يذكر فيها رأيه فيه، فقد "نشرت مراسلاته التي كتبها في أواخر حياته سنة 1968 أي بعد وفاته، وقد نشرها روبلاس"[1]، لأنه توفي بدون سابق إنذار عن عمر يناهز الخمسين سنة.

يبدو منذ الوهلة الأولى أن مولود فرعون ينظر بعين الاحترام إلى كامي باعتباره كاتبا ويقدرموهبته كثيرا، ويعتبره من كبار الروائيين المعاصرين ، لكن هذا لم ينف وجود انتقادات و مساءلات وجهات نظر متباينة حول كتاباته ، مركزا فيها على رواية **"الطاعون"**، ونحن من خلال تلك الرسائل سنحاول تدارك موضع **كامي** عند **مولود فرعون** كمثقف جزائري، يقول هذا الأخير في رسالة وجهها إلى صديقه **روبلاس** الذي تربطه هو الآخر علاقة طيبة مع **كامي**: "قرأت رواية الطاعون لكامو وكررت قراءتها، وإنه لحظ سعيد أن يستمع المرء إلى كامو... "[2]، فالمتأمل في هذه العلاقة التي جمعتهما يجد أنها علاقة مليئة بالمودة والإعجاب من ناحية، ويتضح ذلك من خلال رسالته التي عبر فيها عن امتنانه الشديد وسعادته في الاستماع إلى أدبه، ودليل ذلك تكراره قراءتها مرات عدة،ثم الحسرة واللوم من ناحية أخرى.

تعود أسباب هذا الرابطة إلى تلك الزاوية التي عبر عنها كلاهما في نظرته إلى الجزائر، خاصة وأن كامي تناول واقع الجزائر من وجهة نظر الفرنسيين المستوطنين (في رأي مولود فرعون بالرغم من أن الفرنسيين يعتبرونه جزائريا)، الأمر الذي دفع **مولود فرعون** إلى تنبيهه إلى هذه القضية، وانتقاده وإبداء رأيه حول غياب الأهالي والمواطنين الجزائريين في أدبه عامة، وفي رواية الطاعون خاصة، واعتبر ذلك تقصيرا منه،حيث صرح بذلك في أول رسالة وجهها له بتاريخ 27 ماي 1951، قائلا: "قرأت la peste، وتهيأ لي بأنني فهمت مؤلفكم أكثر من أي مؤلف آخر. وكنت قد تأسفت لخلوه من أي شخصية من شخصيات الأهالي، وأن وهران لا تزيد في نظركم عن كونها ولاية عادية من الولايات الفرنسية. آه، ليس هذا قدحا. فكرت فقط بأنه لو لم تكن هذه الهوة التي بيننا لاستطعنا أن نفهم بعضنا فهما جيدا. كان بإمكانكم أن تتحدثوا عنا بنفس الأريحية التي تحدثتم بها عن الآخرين. أتأسف من صميم أعماقي بأننا لم نعرف أنفسنا جيدا، ولم يكن هناك أي

[1]Abdelalli Merdaci , Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, p125.

[2]مولود فرعون، الرسائل، ص 10.

شخص حاول فهمنا، أو جعلنا نفهمكم، أو حاول أن يساعدنا على أن نفهم أنفسنا"[1]. إن المتأمل في الرسالة يستطيع أن يلاحظ الهوة بين الكاتبين، فهنا تصريح واضح عن تذمر **مولود فرعون** من اعتقاد **كامي** أن الجزائر مقاطعة فرنسية، وأن الجزائريين هم عرب ينتمون إلى فرنسا جغرافيا وفكريا، وبالتالي أحدثت هذه الرؤية شرخا بينه وبين كامي (وكتاب آخرين سنتعرف عليهم لاحقا).

يصنف **مولود فرعون كامي** ضمن الكتاب الجزائريين، وذلك اعتبارا لنشأته وترعرعه فيها، درس وتعلم وألف في كنفها، فكيف له أن يتنكر لكل هذا؟ وقد ذكر ذلك في نهاية الرسالة الأولى قائلا: "إنني معلم مدرسة جيبي، ولدي تلاميذ كثر، وأحب قسمي. لا أطلب شيئا، وأحلم كما يحلو لي. وقد نجحت في أن ألفت نظر (Audisio. Camus. roblés). والنتيجة رائعة. ثلاثتكم جزائريون، ولا يجب عليكم أن تتجاهلوننا."[2]، هذا الأمر لم يحدث بمعزل عن كامي، حيث قام بالرد على هذه الرسالة بكل امتنان وتقدير، وفي فترة وجيزة؛ يوم 12جوان 1951، حيث ذكر أنه قرأ روايته **ابن الفقير** وتعامل معها بحساسية شديدة، انطلاقا من كونه أقام في بلاد القبائل مدة تتراوح بين العشرة أيام من أجل انجاز تقرير حولها، وقد جاء في رده ما يلي:

"سيدي العزيز

قرأت بسرور وتأثر كتابك. لا أتذكر هذا اللقاء في عام 1937، ولكن لا يزال لدي مقالاتي وذكرياتي حول هذه القبائل الرائعة، أنا أحب شعبك الشقيق، وإنني معجب بفضائلهم وكراماتهم الحقيقية. لذلك كنت حساسًا جدًا اتجاه كتابتك.

لا تعتقد أن عدم ذكري للعرب في وهران يعني أني أشعر بانفصال بيني وبينهم، بل السبب هو إبرازهم، يجب أن نتحدث عن المشاكل التي تسمم حياتنا جميعًا في الجزائر، لذا كان يتعين كتابة كتاب آخر عما كنت أرغب فيه، ولكتابة كتاب آخر، يلزم موهبة قد لا تكون متأكدًا من أنني أملكها. أما أنت، ربما تكتبه لأنك تستطيع بسهولة أن تتخذ موقفًا فوق الكراهيات السخيفة التي تشوه بلادنا."[3]

إنه يعتبره أبلغ منه في التعبير عما يحدث في القبائل كونه ابن الأرض، حيث نستنتج من هذا الرد أنّ **ألبير كامي** هو أيضا معجب بكتاب مولود فرعون، وبالحس الوطني الذي يمتلكه، ويعتبر ذلك ملكة وقوة إبداعية لديه.

---

[1] مولود فرعون، الرسائل، ص 184.

[2] المرجع نفسه، ص184.

[3] Mouloud Feraoun: Réponse inédite de camus, Livrescq , N23, mar. 2013-23.

ولشدة تعلق **مولود فرعون بكامي** وأخباره، نجده قد أرسل إلى صديقه **روبلاس** وأخبره برد **كامي** قائلا: "رد كامو عل رسالتي، واستطعت أن أفك رموز جوابه. إنه واضح في تعابيره لكن خطوطه تعد صفرا في تقديري. كان سعيدا برسالتي حيث عاتبته فيها بعد الكلام عن عرب وهران في الطاعون"[1]. وهو دليل تقارب فكري وروحي واضح.

إن إعجاب **مولود فرعون** به هو ما جعله يصنفه ضمن الكتاب الجزائريين، لأنه إذا وجهنّا النظر إلى محتوى الدراسة التي نسعى إليها، وفك شفرات الإشكالية التي نطرحها، سنلاحظ أنه يعتبره من أبناء وطنه الذين عبّروا عن وجودهم وانتمائهم، يبدو ذلك حين هنأه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل قائلا: "لعلني أظفر برؤيتكم خلال هذه السنة وأتبادل معكم أطراف الحديث... ولأقول لكم بفضل هذه الجائزة الرفيعة يستطيع رجال وطننا بناء هذا العالم الأخوي الذي لم ييأسوا يوما من وجوده. وأنا مقتنع بذلك أشد الاقتناع. عالم أنا وأنتم أحسن من يقوده."[2] و لعل ذلك سر الإشادة به وعتباره كاتبا جزائريا عظيما.

يمكننا اختصار هذه العلاقة الودية والمتينة بما جاء في مضمون الرسالة الآتية، التي تبرر كل ما سبق ذكره، والتي أرسلها إليه يوم 30 نوفمبر 1957، يقول فيها: "لا يجب أن تعطي أي أهمية، أو دلالة لسكوت الكتاب الجزائريين. أما من ناحيتي فقد سبق لي أن عبرت لكم عن إعجابي لكوني ببساطة منحاز إليكم أكثر من الآخرين، عندما يحدثني (روبلاس) صديقنا المشترك عنكم، فإنه يحيطني علما بأدق أسرار أفكاركم التي لا تبوحون بها أبدا، وقد خرجت من ذلك بتكوين فكرة عن آرائكم، وانشغالاتكم، وآلامكم. هل تعتقدون أن زملاءكم يعرفونكم كما نعرفكم حتى وإن فعلوا، وهل هم معجبون بكم مثل ما أنا معجب بكم؟ إن ما وقع لكم يعنينا جميعا دون ريب، وجميعنا يعلمه. غير أننا نعيش ظروفا صعبة جدا، حيث الرغبة كبيرة في التخلي عن الصداقة لتسهل الكراهية، وحيث التوجس والحقد يسيطران الآن عن هؤلاء وأولئك وكأنها الأحاسيس الوحيدة التي يتبادلها أفراد هذا البلد، وحيث أخيرا لا يتورع المرء منهم في خداع نفسه. يكذب على نفسه، ويخادع جاره، والدته، وعدوه خاصة، وإن كان ذلك العدو بالأمس هو الجار، وإن كان ذلك العدو بالأمس هو الأخ. كنا نخشى أن يتحول ذلك العدو إلى أخ. وبالفعل فإن كل واحد قد اقتنع منذ زمن طويل؛ كل واحد يعيش

[1] مولود فرعون، الرسائل، ص 54.
[2] المرجع نفسه، ص188/189.

في أعماق صدره بذلك الخوف غير المعلن، وبذلك العار، يعيشه كبريق أمل يمكن أن يضيء في يوم من الأيام الشعلة كلها. لنبكي أيّها الصديق مآسي بلدنا، ونتمنى أن تزول أحزانه كلها بسرعة.

كنت أتمنى أن أكتب لك هذه الرسالة المطولة منذ زمن بعيد وهاأنا أفعل الآن وقد راجعتها مرات عديدة."[1]

ومن هذه التصريحات الجريئة من لدن **مولود فرعون** نستطيع استخلاص رؤيته للكتّاب الجزائريين بصفة عامة، و**كامي** بصفة خاصة، وهذا اعتبارا لمنظوره المتفرد حول أسباب ودوافع الكتابة التي يعانيها أصحابها قبل الشروع فيها، والمعيقات النفسية أولا ثم الاجتماعية ثانيا، وكل هذا يعود في نظره إلى ما تفرزه النظم المستبدة التي تجبر هذا وذاك، لذا حري به أن يتصور **كامي** الجزائري الذي لم يره عن قرب ، فهو كأي كاتب يعاني الاغتراب بين أهله، عاش التمزق بين وجودين؛ الأول جزائره التي احتوته بكل تشوهاتها، والثاني أصوله التي ما فتئت تقيد حريته، فاختار الأولى مع إرضاء الثانية، وبالتالي ظل محل جدل لا نهاية له.

وإذا ما عدنا إلى رد فعل **مولود فرعون** على وفاة **كامي** ، سنلاحظ ذلك جليا ، حيث جاء ما يلي: " أفكر في كامي وأولئك الذين لم يتبق علي تبجيل ذكراهم، أولئك الذين انفصلت عنهم مؤقتًا ولكنهم يظلون أصدقاء أعزاء جدًا، ببساطة، وباسم هذا الولاء للوطن الجزائري الذي يوحدنا في قلب المأساة التي تعارضنا، أود أن أقول إلى أي مدى يؤثر فقدان ألبير كامي على الأوروبيين والمسلمين بنفس الطريقة، وكأن الأمر يتطلب حزناً مشتركاً لتوحيد كومة الحزن المزدوجة.لم يكن أحد يعرف مثله كيف يعبر عن جمال الجزائر وحلاوتها، تلك الجزائر التي أحبها جسدياً بكل أجزاء كيانه، وأنا أستطيع أن أؤكد أن مجرد اكتشاف بضع صفحات تعج بالعاطفة كان كافياً في كثير من الأحيان لغزو قلوب قرائه المسلمين الذين كان يتقاسم معهم نفس الحب لنفس الكلمة. لكن مثل هذه الصفحات نادرة في الحقيقة عندما يتعلق الأمر بالجزائر، عندما يخرج الفنان من ذاته ويلقي نظرة على شعبه"[2]، لقد اعتبره من بين الكتّاب الذين أنصفوا الجزائررغم كـــــــل المزالق والخطايا التي وقع فيها.

[1] مولود فرعون، الرسائل، ص 186.

[2] Réaction de Mouloud Feraoun à la mort de Camus, Livrescq , N23, mar. 2013-22.

3. كاتب ياسين: انتقادات وتوجسات

أديب وروائي وشاعر ورجل مسرح، ولد بعد **ألبير كامي** بست عشرة سنة؛ وذلك "في 6 أوت 1929 بمدينة قسنطينة، وهو ابن وكيل قضائي، تمتهن عائلته العديد من المهام في شرق الجزائر، تنتمي عائلة الكاتب إلى فرع من قبيلة الكبلوت الواقعة في الناظور (قالمة)، والتي ستغذي فيما بعد أسطورة شخصية للمؤلف"[1]، وهذا يعني أنه ينتمي لعائلة ميسورة الحال عكس معظم الكتّاب الجزائريين آنذاك، حيث شهد العصر الذي عاش فيه الأحداث نفسها التي عاشها **كامي**، لكن كلّ منهما عبّر عما يحس به من وجهة نظره الخاصة.

لقد جمعت الكاتبين العديد من القضايا في البداية، لكنها لم تدم طويلا، والمتتبع لسيرتهما يجد أنهما قد التقيا بفضل صحيفة **"الجزائر الجمهورية" "Algérierépublicain"** التي ترأسها **ألبير كامي** في وقت ما، فأصبحت بينهما شبه مراسلات عبر الأدب حول القضية الجزائرية الفرنسية والأوضاع السائدة في البلاد، مما أنشأ علاقة بينهما على الصعيد الأدبي والنقدي.

تعلق الأمر في الأدب برواية **"الغريب""L'étranger"**ورواية **"نجمة "Nedjma"** اللتين تحملان علاقة ضمنيةطباقية؛ "حيث حدد كاتب ياسين المؤشرات الزمنية للقصة في الجزء الأول من الكتاب ووضعها ضمن مناخ استعماري بحت يتخذ من العنف أداته المثلى. وبافتتاح الرواية من وجهة نظر المستعمَر، يضع الراوي القارئ أمام أربعة "غرباء"، أبناء العم والرفاق والشباب العاطلين عن العمل كأداة مباشرة لمحاورة كامو وتحدي وحدة ميرسو. وتعكس بنية الرواية مظاهر التهميش التي يعيشها الجزائريون على أرضهم"[2]، الأمر الذي اتضح قبل ذلك في رواية **"الغريب"**؛ التي عمد فيها كامي إلى تجريد الجزائريين من هويتهم، بحيث نفى أصلهم بالكامل وأطلق عليهم العرب بدل الجزائريين، وفي كثير من الأحيان ذكر الأشخاص بدون أسماء، والأمر نفسه مع الأماكن التي قام بفرنستها. أما **كاتب ياسين**فقد حاول في روايته رد الاعتبار لما تم تهميشه عند **كامي.**

إن هذه العلاقة بين الروايتين تدل على وجود معارضة أو تقويض إن صح القول، ذلك أنه لم يكن يوليه أي اعتبار، خاصة ما صدر عنه حول الأهالي في أعماله، مما جعله يكتب **"نجمة"** بروح

---

[1]Abdelallimerdasi, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, P151.

[2]شولي عاشور كريستيان: مسالة الأسبقية في الكتابة، ألبير كامو/ كاتب ياسين/ كمال داود/ 1942-2013، ترجمة: الدكتورة شميسة خلوي: المجلة العربية لعلم الترجمة، العدد الأول كانون الثاني-يناير 2022، ص162.

حاقدة على **كامي** وأمثاله، وكأنه سرد مضاد يضرب كل زاوية من زوايا **"الغريب"**، وحقيقة ، إذا ما قارنّا بين الروايتين من حيث التقنيات السردية سنلاحظ تلك الطباقات الواردة على مستوى الشكل والمضمون، والتي تُبرز لنا المضمرات التي خلّفها **كامي**، وكشفها **كاتب ياسين**، وقد عبر عن روايته قائلا: "لم تكن كتابة نجمة Nedjma سهلة أبدا، أرقتني طويلا قبل أن تصبح أثرا ناجزا، كنت أمام اختيار صعب، كيف أصنع الجزائر في كتاب؟ الجزائر القوية والحية، الثورة الحالمة"[1]. وما يهمنا هو التركيز على الصعيد النقدي الذي يتجلى من خلال رؤية **كاتب ياسين** -كمثقف جزائري- **لألبير كامي.**

لقد تبين بعد التصريحات التي ألقاها **كاتب ياسين**في إحدى الحوارات التلفزيونية،التي وُثقت وفي مقال بعنوان **"La littérature algérienne n'est pas Albert Camus"**، رأيه بوضوح حول كامي،حيث جاء ما يلي: "هناك أشخاص يَدَّعون أن ألبير كامي يمثل المدرسة الجزائرية في الأدب الجزائري (من قبل الاستقلال حتى يومنا هذا)، لكن الفرنسيين الذين يعرفونه يمكنهم فهمه بشكل أفضل (وحتى الكتاب الذين وجدوا أنفسهم معه في الاتجاه نفسه)."[2] ويُفهم من ذلك أن **كاتب ياسين** يعتبر **كامي** من الكتاب الفرنسيين، ولا ينتمي إلى الأدب الجزائري عكس ما يعتقده الكثير من الأدباء والنقاد الجزائريين، فهو بالرغم من علاقته الجيدة معه(عضويتهما في صحيفة الجزائر الجمهورية، انخراطهما في الحزب الشيوعي الجزائري)، وتواصله والتقائه به في العديد من المرات والمناسبات، إلا أنه يعتبره فرنسيا ألقى به الاستعمار وسط البلاد.

قام في المقال ذاته بالمقارنة بين **كامي** والأديب الأمريكي **ويليام فوكنر William Falkner**كونهما يتشابهان إلى حد ما في موضعهما يقول: "لدينا الكاتب الأمريكي المتحصل على جائزة نوبل "ويليام فولكنر" والذي يتشابه مع كامي في الظروف نفسها، حيث يمكننا القول: إن ألبير كامي أكثر تواضعا، وويليام من المستوطنين في جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، حيث يكمن التشابه في أن كامي يعيش وسط الجزائريين ووليام وسط السود في جنوب أمريكا، أما الفرق فيكمن في أن ويليام كان يتحدث لغة السود، وعبّر بها في مؤلفاته، كما كان عامة السود يعرفونه (رغم تلميحاته العنصرية)، لكنه كان يتنازل مع السود ويحاول فهمهم عكس كامي الذي عبر أولا بلغته،

[1] محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، ص111.

[2]Kateb Yacine évoque camus, La littérature algérienne n'est pas Albert Camus, Livresque , N20, Décembre. 2012-30.

كما أنه كان رافضا رفضا تاما للاستقلال، فقد كان أقل عنصرية من وليام لكن معنويا فقط، فحتى في مؤلفاته إذا ما تحدث عن الجزائر يذكر فقط جمال الأماكن (تيبازة، البحر، الوجوه الجميلة التي التقى بها...)، بعيدا عن وصف الشعب الجزائري"[1]، وهو الأمر الذي أشار إليه أيضا **مولود فرعون** كما ذكرنا سابقا، أي أن غياب الجزائري في أدب **كامي** لم يفلت من انتباه حتى من يعتبرونه جزائريا.

لقد كان من أسباب هذه المقارنةمحاولة كاتب ياسين البرهنة على أن درجة الانتماء تتأتى من محاولة إثبات الهوية الأصيلة، وعدم التنكر للسكان الأصليين وسلبهم أرضهم حتى فكريا، لأنه مهما بلغت درجة وعظمة الأديب، فإن محاولة التملص والتأصيل المغلوطة ستضعه في ميزان التردي، ذلك أن **فولكنر** قد "اهتم في الأربعينيات بمشاكل متقاربة يمكن أن تنطوي تحت عبارة 'الزنوج والعامة'. والعامة في هذه الحالة هم المزارعون من مستأجري الأرض والمنحرفون المتحدثون باسمهم وكذلك مستغلوهم، وليس العامة أو الزنوج ظاهرة جديدة في قصص فولكنر، ولكنه ظل بضع سنوات يركز عليهم وكأنه حزم أمره على أن يوليهم اهتماما خاصا، قد وقع العامة والزنوج فريسة للاستغلال من الخارج والضعف والتردد من الداخل"[2]، كما هو حال الجزائريين. لكن تعبير **كامي** لم يتساو مع ويليام، بالرغم من الوزن الكبير الذي نالته كتاباته **وكاتب ياسين** استدل بذلك خاصة حينما أشار لجائزة نوبل التي نالها من وراء **"الغريب"**، والتي نالها **فولكنر** هو الآخر.

ينتقل **كاتب ياسين** بعد ذلك إلى مؤلفاتهما والمقارنة بينهما، فيقول في ذلك: "إذا ما حاولنا المقارنة بين كتاب **L'étranger لألبير كامي**، وكتاب **Lumiére d'aout لويليام فولكنر**، نجد أن في رواية **L'étranger** الشخصية الرئيسية الوحيدة هي سعيد على ما أعتقد، الذي لا يكاد يوجد (أو قال حتى كلمة واحدة) ثم مات، على عكس رواية **Lumiére d'aout** الذي رسم صورة المجرم، حتى لو أحسسنا أنه عنصري (الأهم أننا نجد عمل كاتب حقيقي، لأنه يعلم ما يكتبه)."[3] وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على تلك الزاوية المعتمة في منظور **كامي** تجاه الجزائريين، فهو يحب ويعشق الجزائر دون شعبها، أو جزائر بشعب فرنسي إن صح القول.

---

[1]Kateb Yacine évoque camus, La littérature algérienne n'est pas Albert Camus, Livresque , N20, Décembre. 2012-30.

[2] فروديك هوفمان: وليم فولكنر، ترجمة: أحمد شناوى، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ص 103.

[3]Kateb Yacine évoque camus, La littérature algérienne n'est pas Albert Camus, Livresque , N20, Décembre. 2012-30.

وقد كان الاختلاف أيضا -كما ذكرنا سابقا- في طغيان الشخوص والمسميات والأماكن الفرنسية على حساب الجزائرية التي تكاد تكون منعدمة في **"الغريب"**، و هو ما اختلف فيه جذريا مع **فولكنر**، الذي اهتم "بالزنوج في كافة قصصه ولكنه اهتم اهتماما خاصا، في الأربعينيات، بما يسود العلاقات بين البيض والسود من قلق وانتهاك للحقوق بعنف ودون مبرر، وارتباط ذلك بقضية الأرض ذاتها لا من الناحية الرمزية فحسب بل كمشكلة اقتصادية أخلاقية"[1]، عكس **كامي** الذي ردّ **كاتب ياسين** ذلك إلى انحيازه للمستوطنين أمثاله فقط، وعدم الاختلاط بالأهالي، حيث يقول في ذلك: "وبما أن كامي عاش وسط الفرنسيين فهو لا يعلم بحياة الشعب رغم أنه حاول التظاهر بذلك في عدة مواقف كقوله إذا خيروني بين الجزائر وأمي سأختار أمي"[2]، وهو الحدث الفيصل الذي جعل **كاتب ياسين** وكثيرين يصنفونه فرنسيا بالرغم من كل ما بدر منه حول نبذه للعنف ضد الجزائريين.

يمكننا القول إذن إن هناك فجوة عميقة بين **كاتب ياسين وألبير كامي** يصعب سدّها، فالقضية قضية هوية وانتماء ووطن، لا يُتسامح فيها أبدا بعالم **كاتب ياسين**، وقد صرّح بذلك علنا في لقاء له مع الناقد العراقي **جهاد كاظم** قائلا: يمثل ألبير كامي في نظري تجسيدا لمأساة الفرنسي في الجزائر، فهو لم يكن أبدا جزائريا، ولا أحب كتاباته، وهو لم يمثل الإنسان الجزائري قط.

وعليه **فكاتب ياسين** من الكتّاب الجزائريين الذين لم يتأثروا **بألبير كامي** واعتبروه متحاملا ومعاديا للهوية الجزائرية، وبالتالي لم يُبدوا رأيهم في أعماله وفلسفته العبثية.

4. جان سيناك: الابن المتمرد الوفي

إن محاولة معرفة العلاقة التي جمعت الكاتبين **ألبير كامي وجان سيناك Jean Sénac** تستدعي بالضرورة العودة إلى أهم مُؤَلف تناول حياتهما ونقاط تقاطع واختلاف كليهما، ألا وهو كتاب **"ألبير كامو –جان سيناك أو الابن المتمرد" لحميد ناصر خوجة**، حيث كرّس لذلك وقتا وجهدا من البحث والنبش في حياة هذين الكاتبين محاولا جمع أكبر قدر من المعلومات والحيثيات التي تسهل على الباحث فهم واستدراك تلك القرابة الأدبية التي أُطلق عليها علاقة الأب بالابن، أو التلميذ بالأستاذ.

[1] فروديك هوفمان: وليم فولكنر، ص116.

[2] Kateb Yacine évoque camus, La littérature algérienne n'est pas Albert Camus, Livresque , N20, Décembre. 2012-30.

لقد تجلت هذه العلاقة من خلال تواصلهما عن طريق رسائل عديدة مدة اثنتي عشرة سنة، ذلك أن الشائع عن هذين الكاتبين هو اختلافهما في العديد من القضايا التي من شأنها أن تعرقل وجود أية علاقة اتفاق بينهما، ويوضح ذلك الناقد **أحمد منور** بقوله: "ألبير كامو وجان سيناك، أية علاقة؟ سؤال في الصميم يمكن أن يطرحه أي قارئ يقع نظره على كتاب الأستاذ حميد ناصر خوجة عن علاقة هذين الرجلين اللذين عرف عنهما اختلافهما الكبير في أشياء كثيرة، منها الاختلاف في نوع الكتابة الإبداعية التي كان يمارسها كل واحد منهما، فقد كان الأول كاتبا وروائيا، كرس كل حياته لفن الرواية، ولم يعرف عنه أي اهتمام بالشعر، في حين عرف الثاني بكونه شاعرا في المقام الأول، ولم يكن اهتمامه بالرواية أقوى من اهتمام كامو بالشعر، كما كانا يختلفان اختلافا جذريا في مواقفهما السياسية، وخاصة في موقفهما من استقلال الجزائر"[1]، لكن هذا الاختلاف لا يجسد علاقتهما الحقيقية، وهو الأمر الذي سعى إليه **حميد ناصر خوجة** لتوضيحه، والمتمثل في أوجه الاتفاق ونظرة كل منهما للآخر.

وعليه سنحاول استجلاء أهم القضايا والأفكار التي جمعتهما، ثم كيف كانت نظرة **جان سيناك لكامي** من حيث الانتماء، ثم من حيث أدبه. وقبل الشروع في ذلك سنعرض بإيجاز لحياة **سيناك** لتدارك أهم المحطات والظروف التي جمعته **بكامي**.

جان سيناك أديب وشاعر جزائري النشأة، "ولد في بني صاف في 29 ديسمبر 1926، جان كوما هو لقب والدته، اعترف به والده بالتبني ادموند سيناك الذي سيحمل اسمه من الآن فصاعدا، أمضى فترة مراهقته في وهران ومعسكر، وفي سن السادسة عشرة من عام 1942 ألقى قصائده الأولى لمجلة Le Pique-Bouf المغربية"[2]، لتبدأ بذلك مسيرته الشعرية.

لقد دافع هذا الشاعر عن جزائريته إلى آخر نفس من حياته، ذلك أنه ولد وترعرع وناضل في الجزائر ومن أجلها، إلا أنه لم ينل الجنسية إلى يوم اغتياله، فقد أقام علاقات مع كتاب جزائريين وآخرين فرنسيين، وأصاب في تصنيفهم بالرغم من المشاكل التي اعترته حول هويته التي حاول إثباتها عبر أشعاره، حيث "سعى للحصول على دعم في الوسط الأدبي الجزائري معربا عن تعاطفه مع مؤلفي الحركة الأدبية الجزائرية القديمة، والابتعاد عن تلك الموجودة في مدرسة الجزائر حتى

[1] حميد ناصر خوجة: ألبير كامي ـ جان سيناك أو الابن المتمرد، ترجمة: محمد عبد الكريم أوزغلة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012، ص13.

[2]Abderahman Merdassi , Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, P208.

لو حدث طلب مقدمة لألبير كامو لمجموعة قصائد ينشرها إدموند شارلوت"[1]، حيث نشر بعض قصائده أيضا في دار النشر **غاليمار** التي كان يترأسها **كامو** آنذاك بباريس، ليصبح بينهما تواصل حول العديد من القضايا.

وإذا ما عدنا إلى علاقة الكاتبين سنلاحظ أنها علاقة متينة تستحق بالفعل لقب الأبوة، ويتضح ذلك جليا من خلال المراسلات التي دارت بينهما، والتي قام **خوجة** بجمعها وتحليلها واستنتاج روح الأخوة الأدبية والفكرية بينهما.

دامت العلاقة بين الكاتبين ما يقارب عقدا من الزمن، فقد "تكونت صداقتهما قبل سنوات عديدة من اندلاع الثورة، وكانت تقوم في بدايتها على أساس الإعجاب والتقدير المتبادل بين شاعر شاب موهوب في العشرينيات من عمره وكاتب روائي ناضج، في منتصف الثلاثينيات من عمره، بدأ يشق طريقه نحو النجومية، والشهرة العالمية"[2]، وذلك عن طريق الرسائل التي عبر فيها كل منهما عن إعجابه الشديد بالآخر، وشغفه بالاطلاع على أدب نظيره، "وربما تكون الأصول الإسبانية المشتركة لكليهما، وكذا الانتماء إلى الطبقة الشعبية الفقيرة لمجتمع المستوطنين قد لعبا دورا في تمتين روابط تلك الصداقة، واستمرارها لسنوات طويلة، وقد تجلت في مساعدة كامو لسيناك ماديا، حين آواه في بيته بباريس، وساعده على نشر ديوانه الأول في المتروبول، بحكم العلاقات والصداقات التي كانت تربط كامو بدور النشر الباريسية، لكن الشقة بين الرجلين راحت تتسع مع تطور القضية الجزائرية وكفاح الشعب الجزائري"[3]، مما أدى إلى انفصالهما واتخاذ كل منهما سبيلا للتعبير عن الوضع السائد في البلاد من منظوره الخاص، وهو الحدث ذاته أو بالأحرى موقف **كامي** نفسه الذي فصله عن الكثير من الأدباء الآخرين بالرغم من تعلقهم الشديد ببعض أدبيا.

لكن ما يهمنا في دراستنا هذه ،هو التركيز على رأي **جان سيناك** ككاتب وشاعر جزائري في **ألبير كامي** من حيث الانتماء والنزعة الفكرية والأدبية.

اتضح لنا من خلال البحث في ذلك أن **سيناك** يعتبر **كامي** مستوطنا أوروبيّ الأصل ذا عقل جزائري، وهذا انطلاقا من نشأته وتكوينه في أرض الوطن من ناحية، ودفاعه عن العنف ضد

[1]Abderahman Merdassi, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, p209.

[2]حميد ناصر خوجة: البير كامي ـ جان سيناك أو الابن المتمرد، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص14.

الجزائريين من ناحية أخرى، هذا بالرغم من مواقفه المعارضة للثورة وضرورة الاستقلال التي يسعى لها الجزائريون **وسيناك** ذاته، والتي كانت الخيط الفيصل في العلاقة بينهما .

كما نجد أن **سيناك** يعترف ويقر بالأصول الفرنسية **لكامي** وانتمائه لها، ويعتبره فرنسيا عكس بعض الكتاب أمثال **مولود فرعون**، حيث "يبدي جان سيناك في نشاطه النقدي الأدبي معرفة واسعة بالأعمال الأدبية لكامو، الذي يمثل في نظره بحق الآداب الفرنسية والتفكير الجزائري المسخرين لخدمة الإنسان"[1]، فهو لم يكن يهتم بالتيار الذي ينتمي إليه الكاتب أو الأديب بقدر ما يهتم بنِتاجه الأدبي، ودرجة تعبيره عن الروح الإنسانية، هذا حال الشعراء الذين يبحثون في شعرهم دائما عن مكمن السلام والاستقرار النفسي، **فسيناك** عبّر عن **كامي** وأمثاله واعتبرهم ينتمون إلى أرض الوطن كونهم ترعرعوا تحت شمسها وبحرها، لكنّه يقر في الوقت نفسه أن "هذه الخصوصية الجغرافية لا تمنع هؤلاء الكتاب من الانخراط في الأدب الفرنسي مادامت كتاباتهم تخضع، بفعل عامل المحاكاة، للنواميس التي تحكم أقرانهم في المتروبول. هذا بالرغم من نواياهم الاستقلالية المعلنة أو الباطنة"[2]، وبالتالي فهو يعترف اعترافا تاما بأنه فرنسي الأصل حاول -في البداية- الدفاع عن الشعب الذي ينتمي إلى هذه الأرض.

ويبدو أن الأمر الذي جذب **سيناك** ولفت انتباهه **لكامي** منذ وعيه به هو اهتمام هذا الأخير بشعره، فهو "لا يعتبر من المولعين بالشعر، إلا أنه سرعان ما صار مهتما بشعر سيناك وأضحى كأحد أشهر المعلقين عليه. ويوضح كامو بعد إبداء إعجابه ببعض نصوص سيناك: ليست قصائدك رديئة ومن المؤكد أن لك مواهب في كتابة الشعر"[3].

وفي المقابل، نجد أن **جان سيناك** قد تأثر بأعمال **كامي** منذ بدايات صدورها، وتابع مسيرته التأليفية، وقد قام الناقد حميد ناصر خوجة بتحليل واستنباط هذه العلاقة في آخر فصل من كتابه، تحت عنوان **"نحو أدب سياسي: سيناك قارئا لكامو"**، حيث جمع كل ما صدر من دراسات حول قراءات سيناك لروايات وكتب **كامي** الفلسفية ووضعها بين أيدينا، ونحن سنقوم بتلخيص هذه العلاقة في النقاط الآتية:

[1] حميد ناصر خوجة: البير كامي ـ جان سيناك أو الابن المتمرد، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص43.
[3] المرجع نفسه، ص25.

- قام في البداية بقراءة جميع مؤلفاته، وقد رأى فيها وأحس بالروح الجزائرية عبر ميولاته الوجدانية وشغفه بأرض الجزائر، فعبّر عن ذلك في أول حصة إذاعية له - بعد انضمامه لإذاعة الجزائر كمذيع لحصص أسبوعية- "حول أعماله تحمل عنوان: أعراس مع العالم مع عنوان فرعي: شاعر بهجة الحياة: ألبير كامو. لقد تناول سيناك في هذه الحصة الإذاعية موضوعين رئيسين سبق له التطرق لهما في مقالاته. أولهما ذو صلة بفلسفة كامو الذي جعل من نفسه حاملا للواء البهجة في بلد يغدق خيراته على الجميع من غير ما حساب. والذي طالما عجز كامو عن التعبير أمام صيف الجزائر الذي لا يعرف الهزيمة وجمالها الطبيعي الساحر، أما الموضوع الثاني ذو الصلة الوثيقة بالسابق، فيتمثل في الروح الجزائرية في الأدب، روح عزيزة على قلب سيناك، الذي تشكل الجزائر بالنسبة إليه توفيقه ومثالا تتجسد فيه الرغبة والحلم، وبطبيعة الحال يجد كامو نفسه شريكا في هذه الروح الجزائرية"[1].
- قام **سيناك** بإجراء دراستين حول رواية **"الغريب"** بعنوان: ملاحظات حول رواية **الغريب،** ملاحظات تكميلية حول رواية **الغريب،** حيث أعطى في تحليل الرواية وشرحها قراءة سياسية أدبية، أوضح من خلالها التناقض الذي يميز كامي من الناحية الشكلية والسوسيوتاريخية، وقد أبرز ذلك بعودته لشخصية **مورسو** المتناقضة، والتي قال عنها أنها تحمل ملامح **كامي** أو ملامح الأم، كذلك الأمر بالنسبة للمكان -خاصة مسرح الجريمة- الذي أعاد اختراعه بمواصفات وأسماء فرنسية.
- اعتبر **جان سيناك** رواية **"الغريب"** صورة وصفية للمستعمر، تفسيرا منه لقضية حضور العرب في الرواية، التي رأى أنها مجرد أشكال جامدة وغامضة وصامتة وعديمة الاسم، حيث تبين له أن ذلك إثبات من **كامي** باختياره مسقط رأسه الفرنسي في مقابل منح عدالة للمستعمر الآخر العربي، خاصة فيما بدر من **مورسو** بقتله للعربي تحت ضغط أشعة الشمس دون أي ندم.
- أشار **سيناك** أيضا إلى أن أكثر من جسد هذه هو **سوفور غالييرو** في الصورة على الرصيف رفقة **نيكول (ماري)**، وقد أعاد هذه المعلومة **جان كاتلان**، صحفي **لونوف الأوبسارفاتور** التي مرت دون أن يلاحظها أحد.

[1] حميد ناصر خوجة: البير كامي - جان سيناك أو الابن المتمرد، ص31.

- أما عن تحويل الرواية إلى فيلم، كان **جان سيناك** من بين المعجبين والمؤيدين لهذه الفكرة، حيث ساهم في الإخراج من بعيد خاصة فيما تعلق بالديكور والشخصيات، كما أعطى للمخرج **فيسكونتي** الذي استغل مجيئه ليشرح له جوانب عدة تحتوي السياق الاجتماعي والسياسي للجزائر في الفترة المفترضة لأحداث القصة أي **1935-1938**، وقد أخذها المخرج بعين الاعتبار، كما صاحب أيضا البطل صاحب دور **مورسو** طيلة فترة التصوير، ليُعيَن بمنصب مستشار أدبي للسيد **فيسكونتي** نظرا لمجهوداته المبذولة في إصدار هذا الفلم.
- صرح **سيناك** في مقاله **"ملاحظات حول رواية الغريب لألبير كامي"** أيضا بتأثير التقنية الأمريكية في كتابة هذه الرواية.
- في حصة إذاعية أخرى تحدث عن قراءته لأحد ورقات **كامي** حول الشاعر روني شار والتي لم تُنشر إلى يومنا هذا.
- وفي آخر مقال **لجان سيناك**–قبل وفاته- يعود قارئا **لكامي** من جديد، حيث تحدث فيه عن القطيعة بين الأدب المكتوب بالفرنسية في الجزائر وبين الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وعن القطيعة بين الجديد والقديم، ذلك باعتباره روايتي **"الغريب" و"الطاعون"** من أهم المراجع الكلاسيكية التي كرّست لهذه القطيعة، واعترف بصدق إقرار **كامي** في استحالة تعايش الأوروبيين مع الجزائريين على أرض الوطن بعد الاستعمار؛ الذي اعتبره **كامي** بدوره حدثا مستحيل التحقق، لأن الخلافات التي تفصل العرب والبربر عن الأقدام السود كثيرة لا يمكن تجاوزها، ليحدث انفصال تام بعد ذلك بين **كامي وسيناك** وتنتهي العلاقة بينهما.[1]

يمكننا القول في الأخير إن علاقة **جان سيناك بألبير كامي** كانت علاقة أدبية متينة، ذلك أن **سيناك** الإبن–كما أطلق عليه **حميد ناصر خوجة**- قد استفاد من **كامي** في الكثير من القضايا الإنسانية والفلسفية التي تخص المجتمع، بل الحياة برمتها وانتقده في بعضها، إلا أن ذلك لم يدم حتى نهاية حياتيهما، حيث تمسك كلّ بأفكاره حول حتمية التعايش السلمي بين الأوروبيين والجزائريين، ثم في استقلال الجزائر الذي لم يكن من ضمن حسابات **كامي** أبدا عكس جان **سيناك** الذي ناضل من أجل الثورة والحرية.

[1]ينظر حميد ناصر خوجة: البير كامي ـ جان سيناك أو الابن المتمرد، ص 154/147.

5. مولود معمري: نحو قراءة هادئة لكامي

أديب جزائري فرانكفوني، "ولد في 28 ديسمبر 1917 في توريت ميمون، مولود معمري الابن الصديق لأهل القرية، ذهب بعد دراسته في الابتدائية إلى الرباط (المغرب) حيث استقبلته أسرة عمه؛ الذي يشغل موظف حكومي كبير في الأسرة الشريفة، بدأ دراسته الثانوية في هذه المدينة، ثم عاد إلى الجزائر لينتقل بعدها إلى باريس ويكمل دراسته هناك، درس الفلسفة عند جان غرونييه الذي أشركه في كتابة مقال حول الثقافة البربرية"[1]، وربما كان **غرونييه** هو صلة الوصل الأولى بينه وبين **كامي**، حيث لم يُذكر أنهما تقابلا من قبل.

إنّ الأدب عادة ما يكون صلة الوصل بين المثقفين، ونحن إذا ما عدنا إلى رأي **مولود معمري** حول **ألبير كامي**، سنجد أنه معجب بأعماله الأدبية خاصة **"الغريب"**، ورأى أنه يستحق الشهرة العالمية التي وصل إليها، فقد صرّح بذلك في حوار له قدمته لنا **المجلة الثقافية الجزائرية** قائلا: كامو كاتب عظيم. فهو يجمع بين الأسلوب الكلاسيكي والحديث، وهذا ما جعله يستمر في شهرته حتى بعد موت. فقد حاول إظهار الجانب الجميل في الإنسان. فهو لم يقف عند قبح الحياة بل تعدى هذا الجانب إلى موقف التمرد على القبح والإيمان بقدرة الإنسان على تغييره بالتدريج. وأعظم ما كتبه في رأيي هو قصة الغريب L'Etranger ومقال آخر نشره في المجلة الأدبية تيراس وقد ظهر منها عدد واحد فقط كان هو الأول والأخير، ونشر كامو في هذا العدد مقالا عن منطقة تيبازة القريبة من مدينة الجزائر عنوانه العودة إلى تيبازة، وأعتقد أن هذا المقال هو أروع ما كتب كامي في الوصف، فقد عاش في هذه المنطقة الجميلة بأحاسيسه، وأنتج أروع لوحة فنية صورت هذا المكان الذي يخلب العين والروح معا.[2] إن معمري معجب بأسلوب كامي في الكتابة.

فالمتأمل في هذه العبارات الودية يجد أنه لم يتحدث عن المضامين التي تقوم عليها أعماله، خاصة في مقاله حول القبائل الذي لاقى الكثير من الانتقادات من قبل الكتاب والنقاد الجزائريين؛ الذين رأوا في ذلك تقصيرا من **كامي**، وتشويها لإحدى المناطق الجزائرية الأكثر أصالة، بما في ذلك أولئك الذين اعتبروه منهم **كمولود فرعون**.

---

[1] Abdelalimerdassi, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale. P175.

[2] خديجة قاسم، حوار نادر مع الكاتب الجزائري مولود معمري: فشلي في تعلم لغة بلادي أثبت غبائي عن جدارة، المجلة الثقافة الجزائرية، https://books.openedition.org/apu/2521?lang=fr#authors

إن **مولود معمري** لم يتعمق في علاقته **بألبير كامي**، حيث قرأ أعماله كأي كاتب لا يهم أصله أو انتماؤه، فقد انزعج فقط منه حينما اختار فرنسا بدل الجزائر يوم استلامه جائزة نوبل، وذلك حينما سُئل في الحوار ذاته بعد هذه التصريحات حول أدبه: "ولكن هل تعجب بكل مواقف **كامي؟**

إن الأمر أخذ يختلف في نهاية حياته، حين قال كامو جملته المشهورة: إنني أحب العدالة وأحب أمي، ولكن إذا طلب مني الاختيار بين العدالة وأمي فإنني سأختار أمي! إن اختياره هذا كان صدمة كبيرة للجزائريين لأنه كان يقصد التخلي عن فكرة استقلال الجزائر الكامل، مفضلا الانتماء إلى فرنسا التي رمز لها بالأم"[1]، لكن تبقى علاقته معه متحفظة، لا تتخللها أية انتقادات أدبية أو فلسفية أو سياسية.

6. أحمد طالب الإبراهيمي: تأملات نقدية في التجربة الكاموية

يعد **أحمد طالب الإبراهيمي** أحد الأدباء السياسيين، ناضل لفترة طويلة من أجل القضية الجزائرية لتحرير الوطن، فقد كان له حضور سياسي ووطني مشهود، والباحث في سيرته لابد له من العودة إلى مذكراته التي أفصح فيها بلسانه عن مولده ونشأته وكل الظروف التي مرّ بها، حيث يقول: "ولدت في الخامس من جانفي 1932 بسطيف، مدينة في الشرق الجزائري، لأسرة يقال إنها ترقى بنسبها إلى الصحابي الجليل أبي بكر الصديق، خليفة الرسول (صلعم). وقد أنجبت عائلتي سلالة من العلماء تجاوزت شهرتهم حدود المنطقة"[2]، فأبوه هو العلّامة **البشير الإبراهيمي** أحد مؤسسي **جمعية العلماء المسلمين**، والمشرف على نشاطاتها بالغرب، وجدّه الشيخ **السعدي الإبراهيمي**، أما عمّ والده الشيخ **المكي الإبراهيمي** الذي تتلمذ على يده والده **البشير الإبراهيمي**، وغيرهم من العلماء.

يردف حول نشأته قائلا: "ولدت بعد عامين من احتفال فرنسا ببذخ وقح بمئوية احتلالها لبلدي، وبعد عام من إنشاء جمعية العلماء المسلمين التي كان والدي أحد مؤسسيها وروادها. كان بودي لو وجدت للحديث عن منزل طفولتي عبارة مقتضبة كتلك التي استعملها أحد الشعراء الفرنسيين: كنت طفلا في عهد الجمهورية الثالثة، أسكن في الدائرة الرابعة عشرة، في بيت من القرن التاسع عشر.

---

[1] خديجة قاسم، حوار نادر مع الكاتب الجزائري مولود معمري: فشلي في تعلم لغة بلادي أثبت غبائي عن جدارة، المجلة الثقافة الجزائرية، https://books.openedition.org/apu/2521?lang=fr#authors

[2] أحمد طالب الإبراهيمي: مذكرات جزائري، الجزء الأول: أحلام ومحن (1932-1965)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006، ص15.

لكن مسرح طفولتي عرف العديد من البيوت"[1]، فقد ارتحلوا من مكان لآخر منذ ولادته. تحصل على شهادة جامعية في الطب، كما شارك كعضو مناضلفي **الاتحاد الديمقراطي لأحباب البيان**، لينضم بعدها إلى **فدرالية** جبهة التحرير الوطني، ثم عُيّن ممثلاً للحكومة المؤقتة بالقاهرة، هذا بالإضافة إلى توليه الوزارة في ثلاث حقب متتالية (الستينيات، السبعينيات، والثمانينيات)، ثم ترشح في سنه 1999 للرئاسيات التي نجح فيها **عبد المجيد بوتفليقة**، وغيرها من المهام والتوجهات التي تولاها وانخرط فيها إلى يومنا هذا.

كان **لأحمد طالب الإبراهيمي** علاقات جيدة مع أصدقائه، ومع كتاب وفلاسفة ذلك أنه درس الفلسفة كمادة محببة لقلبه، وهذه العلاقات هي التي تهمنا في دراستنا، وبالتحديد علاقته **بألبير كامي**، حيث يذكر ذلك في مذكراته قائلا: "زميلي هو روجي أسان. وكان رقيق المشاعر مثابرا وكتوما. وكذا نتبارى من أجل الظفر بالمرتبة الأولى في قسم الفلسفة، لكنا كنا أصدقاء، كان ابن طبيب، وأصبح هو نفسه مختصا لامعا في مرض السكري، وكان يدعوني إلى بيته في الشراقة، وكان يحثني على قراءة فولكنر، وكنت أحدثه عن شغفي بمقالات ألبير كامو في جريدة كومبا"[2] الذي كان يتابع إصداراته منذ بدايتها.

إن الحديث عن العلاقة التي جمعت **أحمد طالب الإبراهيمي بكامي** يوجب بالضرورة العودة إلى المقالات التي أنجزها حوله، والتي تحمل عنوان **"ألبير كامي في نظر جزائري"** بأجزائها، حيث كانت في حقيقتها محاضرة ألقاها بالفرنسية في قاعة **ابن خلدون** بالجزائر العاصمة، يوم 10 فيفري 1967، ونقلها إلى مجلة الفكر الأستاذ **الصادق مازيغ**، والتي أبدى فيها رأيه بكل موضوعية، ثم نشرت بعد ذلك في كتاب من تأليفه بعنوان **De la decolonisation a la revolution culturelle (1962-1972).**

ربما يكون الأمر الذي جذبه إليه أكثر هو تناقضه الذي بدأ يظهر مع كل مؤلف جديد، وفي خُطَبِه التي ألقاها بين الجزائر وفرنسا، حيث يقول في هذا الصدد: "إن حياة ألبير كامو Albert camus غريبة في أطوارها، فقد ولد في أسرة فقيرة، وكانت والدته أمية لا تحسن القراءة ولا الكتابة، لكن شاءت الأقدار أن يصبح أحد أساطين الأدب في العالم... أجل إن حياة الرجل لتشكل قصة ملتوية متناقضة الأطوار، فهو وليد الجزائر القائل في **الصيف (L'été)** إن الجزائر لهي

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: مذكرات جزائري، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص55.

وطني حقا"[1]، ليكتشف شيئا فشيئا مفارقة في كلام الرجل الذي كثيرا ما أحسن به الظن. قد أقر بإعجابه له في مذكرته قائلا: "كنت بالتأكيد معجبا بكامو، خصوصا في كتاباته في جريدة كومبا"[2]، لكن هذا الإعجاب سرعان ما تحول إلى حيرة وتساؤل حول شخصه، وموقفه من الجزائر واستقلالها، الأمر الذي جعله يسمع منه لا عنه، أي بتخصيص متسع من الجهد لجمع ودراسة أعماله، وتتبع مسيرته الفكرية حول نظرته للجزائر، التي ألهبت قريحة الكتاب والنقاد الجزائريين، فمنهم من أنصفه في الحكم ومنهم من زاد على ذلك.

يقول **أحمد طالب الإبراهيمي** بخصوص قضية **كامي** الشائكة: "ونحن إذا أعدنا إلى ذاكرة قارئنا اتخاذ هذين الموقفين المتعارضين فليس من غرضنا الحكم له أو عليه، إنما همنا أن نتفهم حقيقته ونستوضح جليته، ولئن حامت من حوله أجواء التأويلات الخاطئة والأحاديث الملفقة، واكتنفت ضروب من اللبس علاقات كامو بالجزائر (وهو ما يهمنا مباشرة) فنحن سنحاول ما استطعنا أن نلقي ببعض الأضواء الكاشفة سعيا منا إلى استئصال كل أثر لسوء التفاهم واللبس، مسهمين عند الاقتضاء في تحطيم بعض الأوهام والخرافات، سواء أكان ذلك عن نية أو عن محض جهل"[3]، ويتضح من هذا القول السبب الرئيس في تطرق **أحمد طالب الإبراهيمي** إلى ألبير كامي، والمكانة التي يكتسبها في قلبه التي جعلته يتعمق في ثنايا حياته كي ينصفه حقه.

يؤكد على هذا الاهتمام بقوله: "لزام علينا قبل أن نتفهم أي إنسان أن نعمد –على حد تعبير منتاني Montaigne إلى **اقتفاء أثره مليا وبمزيد الامعان.** فلنشر بادىء ذي بدء إلى المراحل الرئيسية لحياة الرجل، تلك التي اخترقتها المنية وهو في السابعة والأربعين أثناء حادث سيارة بأحد دروب فرنسا في الرابع من يناير (جانفي) سنة 1960"[4]، وهكذا يبدأ في سرد أحداث حياته بتفاصيلها، من مرضه وانجازاته وسفره وزواجه وغيرها، ويشرع في تحليلها ونقده في بعضها، مع إعجابه ببعضها الآخر.

ونحن سنقوم بعرض ما توصل إليه من ناحيتين؛ الأولى حول أدبه، حيث نجد أنه قد تتبع مسيرته الفنية منذ بداياتها ككاتب مقالات إلى روائي ثم فيلسوف ثم رجل مسرح، فقد قال أن "احتراف الأدب كمهنة من قبل كامو قد تقرر نهائيا سنة 1937، ولربما كان أوفر إقبالا على

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري، مجلة الفكر، العدد: 9، الإصدار: 1يونيو 1970. ص2.
[2] أحمد طالب الإبراهيمي: مذكرات جزائري، ص 90.
[3] أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري، المرجع السابق، ص3.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التأليف المسرحي منه على الرواية أو الدراسة المذهبية"[1]، وهذا ما يدل على توغله في جميع مؤلفاته، حيث أعطى رأيه بداية بـ **"القفا والوجه"**، ثم **"أعراس"**، لتتوالى بعدها رواية **"الغريب"و"الطاعون"** وبقية المسرحيات والكتب الفلسفية الأخرى، ، وقد أعطى رأيه كما يلي: "يمكن القول أن مسيرة كامو الأدبية (ربما كان ذوقه المسرحي أكبر من ذوقه الروائي أو المقالات العقائدية)"[2]، حيث كانت قراءاته تحمل طابعا موضوعيا بالرغم من إعجابه وشغفه الشديد به، حيث تطرق إلى الشخصيات التي وظفها في أعماله ورمزيتها التي أسقطها على الوضع السائد في البلاد.

أما الناحية الثانية فتتجلى في رؤيته من حيث إشكالية الانتماء ونظرته للجزائر، حيث يرى **أحمد طالب الإبراهيمي** في **ألبير كامي** الملامح والروح الفرنسية النابعة من عمق تفكيره، "وعلاوة على ذلك يغيّب الجزائريون (الذين يسميهم "العرب") عن جميع أعماله، وعندما يصور عربيا كما في "الغريب" لا يتردد في الاستحالة، ربما لأن قصته ليست وصفا بل استعارة"[3]، حيث ذلك أنّه انخدع في البداية كغيره من المثقفين الجزائريين الذين ظنوا أنه يدافع عنهم، وعن وطنهم الذي كثيرا ما أقرّ بأنه ينتمي إليه بروحه ووجدانه ، لكنه يُظهر خلاف ذلك في كتاباته التي تحمل نفسا فرنسيا يطغى على كل التصريحات السابقة.

كان **ألبير كامي** يطالب بالإدماج وذلك تبعا لما تنشره وتناضل من أجله صحيفة **"الجزائرالجمهورية""Alger Républicain"** التي كانت تدعم هذا القرار (سياسة الإدماج)، **وكامي** كونه عضوا فيها "وبالنظر إلى فصوله بصحيفة الجزائر الجمهورية فسوف نرى أنه لئن ناضل عن مفهوم العدالة الاجتماعية في دائرة نظام سياسي لا يضع محل النقاش وضع الأوروبيين المواطنين بالجزائر فهو سيكون أشد احترازا بكثير سنة 1945 إزاء المطالب السياسية الرامية إلى إقامة جمهورية جزائرية، حتى إذا كانت سنة 1954 أصبح المناهض كل المناهضة لفكرة استقلال الجزائر"[4]، وبالتالي تبين رأيه كل الوضوح، ودخل دائرة التناقض التي أراد **الإبراهيمي** قراءة دلالاتها.

---

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري، ص6.

[2] Ahmed Taleb Ibrahimi: De la decolonisation a la revolution culturelle (1962-1972), 2ed, Societe nationale d'edtion et de diffusion, Alger, p165.

[3] Ipid, p181.

[4] أحمد طالب الإبراهيمي، ألبير كامو في نظر جزائري، المرجع السابق، ص9/8.

أبدى **كامي** موقفه تجاه الأرض التي نشأ فيها، بحيث استنكر كيانها وسلطتها التي داس عليها الاستعمار مدة طويلة، واعتبرها تابعة له بعدما كان يدافع عنها، فقد أبدى "أسفه من غير ما لبس لما كان من إضاعة الفرص السانحة لإنجاز سياسة الإدماج، على أنه معترف إلى ذلك بأن هذه السياسة الإدماجية ما فتئت تلاقي شديد المناهضة من طرف المعمرين، وأن الرأي العربي (كما يسميه) هو في معظمه إما عديم الرغبة في تطبيقها وإما معارض لها"[1]، ولعل هذا ما جعل **أحمد طالب الإبراهيمي** يلاحظ بشدة إفراط الرجل في مقولاته حول انتمائه للجزائر، وسقوطه في مفارقات لا ينبغي أن تصدر عن أمثاله، حيث قال في هذا الصدد: "كان للجزائريين كل الحق في توقع الأفضل من جائزة نوبل. هذا التكريم ليس شرفا عظيما فحسب، بل هو أيضا عبء ثقيل، فهو يضفي نوعا من التجاوز للحدود الوطنية، ما يتطلب وضع مصالح الإنسانية فوق مصالح الوطن. لم يحقق كامو هذا الهدف. ومع ذلك، كان الجزائريون ليطلقوا عليه لقب "كامو الجزائري" بكل سرور لو أنه تغلب على انفعالاته الغريزية، وأدرك نبل نضالنا وقبل النتيجة الوحيدة المقبولة: الاستقلال"[2]، 'إنه لو لم يحدد موقفه من اعتبار الجزائر فرنسية، ومن الثورة التي أساسها الاستقلال، لكان الأديب والمفكر الأكثر جزائرية.

كثيرا ما أُعجب **الإبراهيمي بكامي** وكتاباته ، خاصة المتعلقة بأرض الوطن، لكن موقفه تغير جذريا خاصة عند "رده في ستوكهولم (stochkolm) اثر تسلمه جائزة نوبل على شاب جزائري كان قد استفسره خلال ندوة صحفية عما إذا كان مساندا للثورة الجزائرية أم مناهضا لها فأجابه كامو: **إنني ما فتئت أدين الإرهاب، فعلى أن أدين عمليات الإرهاب الأعمى الجارية بأزقة الجزائر مثلا، والتي قد تصيب أمي ذات يوم، إنني لمؤمن بالعدالة (وهذه منه محض فكرة مجردة)، لكنني أدافع (هنا تتكلم العاطفة) عن أمي قبل العدالة**"[3]، وقد قام في ذلك بمقارنته **بجان عمروش** الذي اعتبره أيضا من الذين رضعوا من الثقافة الفرنسية، لكنهم لم يتنكروا للوطن، بل دافعوا عنه إلى آخر نفس من حياتهم.

يقر **أحمد طالب الإبراهيمي** انتماء **كامي** ونظرته إلى الجزائر موطن نشأته قائلا: "ذلك هو كامو كما ترده لنا (الأبدية على كنهه وحقيقته الخالدة) لقد كان كاتبا ذا موهبة لا غبار عليها، وكان

---

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري، ص15.

[2] Ahmed Taleb Ibrahimi: De la decolonisation a la revolution culturelle (1962-1972), p184.

[3] أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري (2)، مجلة الفكر، العدد: 10، الإصدار: 1يوليو 1970، ص17/16.

ذا حساسية مرهفة متسما على الدهر بتضامن عنصري في جوهره يشده على المجموعة الإنسانية التي ولد وترعرع في أحضانها وما فتئت أمه منتمية إليها"[1]، وبالتالي فهو لا يعدو أن يكون أكثر من مستوطن فرنسي في نظره، وقد صرّح بذلك في نهاية مقاله الثاني قائلا: "نحن الآن بعد استعراضنا حياة كامو يحق لنا أن نستخلص الفحوى والزبدة منها، وهو أن كامو قد تغير كثيرا، وأن ما زعموه من تعلقه ببلدنا إنما كان تعلقه الجثماني الصرف بطائفته ورهطه عندما دقت ساعة الحقيقة وانتفت كل الريب... كامو لم يكن جديرا بهذه الجائزة العظمى، لذلك سيظل في نظرنا كاتبا جليل القدر أو بالأحرى صاحب أسلوب فني ممتاز لكنه سيبقى إلى ذلك غريبا عنّا لا صلة بيننا وبينه مطلقا"[2]، وبذلك يكون **أحمد طالب الإبراهيمي** قد صنف ألبير **كامي** كاتبا فرنسيا لا أكثر، ولا رابطة له بالجزائر كما يزعم هو وبعض النقاد والكتّاب الجزائريين الذين غضوا النظر عن الكثير من المقولات والمواقف التي بدرت منه، والتي تنافي تماما أفكار القائلين بضرورة الاستقلال، بل وبالكيان الجزائري من أصله.

7. عثمان سعدي: حول المسألة الكاموية

يعتبر الدبلوماسي الجزائري **عثمان سعدي** (1930-2022) من بين الأدباء الجزائريين الذين عاصروا **ألبير كامي**، لقد كان ناشطا سياسيا نخبويا، وأديبا دافع بكل حرف عن اللغة العربية والكيان الجزائري، له عدة مؤلفات تتعلق أغلبها بالعروبة والإسلام، وتمجيد الثورة الجزائرية داخل وخارج الوطن، بالإضافة إلى عدة مقالات تصب في هذا السياق، والتي تطرق في إحداها إلى **ألبير كامي** بعنوان **"حول الكاموية"**، الذي أوضح فيه منظوره له كسابقيه، خاصة فيما تعلق في علاقته بالجزائر وانتمائه الفرنسي، والذي ركز فيه على ترجمة أحد الأشعار في مجلة الآداب التي نسبته كمفكر جزائري.

لقد أبدى المفكر المجاهد **عثمان سعدي** رأيه بوضوح في **ألبير كامي** من حيث الهويـــــة والانتماء، وقد تجلى ذلك من خلال مقاله **"حول الكاموية"**؛ المنشور في مجلة الآداب اللبنانية (1953)، حيث جاء فيه ردا منه على اعتراض الدكتور **علي سعد** حول ترجمته لمقطوعة شعرية نُشرت في المجلة نفسها في وقت سابق، إذ انتقد الدكتور ذلك بقوله أن نشر عمل لمستوطن أوروبي في مجلة **"الآداب"** ما هو إلا إشارة لاعتباره جزائريا، يقول **عثمان سعدي**: "فهو بذلك يعيب على

[1] أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري (2)، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص23.

"الآداب" أن تتوج المقال المترجم عن كامو بـ"صفحات من الأدب الجزائري" ناسيا أن مجلة الآداب ما هي إلا وسيلة من وسائل التثقيف المبني على حرية الفكر... إن المفهوم النقدي الخاطئ الذي نستخرجه من مقصد الدكتور هذا، هو، النزعة الزجرية في النقد، التي هي عبارة عن نزوة عاطفية...ثم يستمر الدكتور في كلامه فيقول .. إن إدراج أدب كامو في نطاق الأدب الجزائري مغالطة لا يبررها كونه ولد في الجزائر.."[1]، و هو ما أثار قلقه، فقام بالرد عليه مفسرا وجهة نظره في ألبير كامي من خلال تعددية وجوهه، والمتمثلة في الغوص في أعماله من ناحية وانخراطه في مجالات عديدة من ناحية أخرى.

بالرغم من انتقاد **عثمان سعدي لألبير كامي** في مواقفه السياسية الناتجة عن الثورة، وردود فعله حولها، إلا أنّه اعترف بجزائريته التي ترتبط أساسا بنشأته وتكونه الثقافي والفكري، يقول معارضا **علي سعد**: " إن الدكتور يصدر هذا الحكم قبل أن يدرس الكاموية دراسة متكاملة وينظر إلى مدى تأثير البيئة الجزائرية في هذه الفلسفة.. ولا شك أنه يعترف بأن كامي لم يولد في الجزائر فقط وإنما نشأ فيها أيضاً واختلط بدمه التراب الجزائري عن طريق الماء الجزائري الذي شربه، والخبز الجزائري الذي أكله، ولم يغادر الجزائر إلا بعد أن اكتمل تكوينه الفكري ونضج جهازه الحسي، وبعد أن صابح وماسى شعباً جزائرياً، ولازم شباباً جزائريا، وبعد أن كافح وناضل في سبيل وجود مثالي للإنسان الجزائري.."[2]، إنه لا ينكر كيانه الجزائري الذي اكتسبه بوجوده وتفاعله مع هذه البيئة وشعبها، وقد برر ذلك بأعماله التي احتوت هذا الكيان الذي يمكن فصله عن مواقفه السياسية.

لقد كان موقف **عثمان سعدي** من **كامي** واضحا لا يعتريه لبس، حيث أفصح بكل جرأة عن رؤيته لأعماله ثم عن آرائه السياسية؛ اللتين رسخ من خلالهما ضرورة الفصل في حقيقة **كامي** عبر هذه الثنائية؛ تمثلت الأولى في اعتباره الكاتب المبدع والفيلسوف الذي استمد أفكاره ومبادئه من الجزائر، أما الثانية: **فكامي** السياسي المتصل بفرنسا والمرتبط بأفكارها السلطوية الاستعمارية، يقول في ذلك: "ولا يهمني إذا كان «كامو الآن»، تخلى عن مبادئه وعن هذه البيئة الجزائرية التي استوحى من مناظرها الطبيعية ومن وضعية إنسانها فلسفته لان «كامو الآن» ليس هو «كامو الماضي» الذي أقصده : كامو في «الطاعون» في هذه الفلسفة التي استمدها من وضعية الانسان

[1] عثمان سعدي: حول الكاموية، مجلة الآداب، العدد 12، الإصدار: 1ديسمبر 1955، ص66.
[2] المرجع نفسه، ص66.

الجزائري وسط هذا الطاعون السياسي المبيد له بالتدريج ، ليس هو كامو في «التفاهة» التي تعتبر أساساً لفلسفته استمدها من صميم الأوضاع التي جعلت الحياة الجزائرية تافهة في كل مظاهرها، ليس هو كامو الجزائر يوم أن كانت مسرحياته الثورية تمنعها الرقابة الاستعمارية خشية من أن تثير الشعب الجزائري على أغراضها"[1]، وبذلك يقرّ بضرورة النظر إلى أعماله التي هي الفيصل في هذه القضية، بمعنى أن **ألبير كامي** يمكن النظر إليه باعتباره أديبا وفيلسوفا جزائريا بالعودة إلى رواياته ومسرحياته وكتبه الفلسفية، لاسيما في بداياته الأدبية.

أما على الصعيد السياسي فينتقده بشكل كبير، خاصة بعد آرائه حول الثورة الجزائرية معلنا تراجع مبادئه الإنسانية التي عهدها في مؤلفاته الأدبية والفكرية، حيث عارض بشدة هذه الحركة التحررية التي قام بها الثوار الجزائريون، وبالتالي تأييده لفرنسة الجزائر الكلية، لكنه مع ذلك يُبقي نظرته له كجزائري انطلاقا من اعتقاده أن الفنان لا يُحكم على تقلباته السياسية بالقدر الذي ينتجه في أعماله الفنية، يقول في ذلك: "إنني لم أقصد كامو سنة ١٩٥٥ الذي تنكر لمبادئه وأصبح آلة في يد الحكومة لا يتحرك إلا إذا كانت الحركة ترضي السلطات الفرنسية. لقد كتب كامو بعد أن أرسلت تلك الترجمة إلى «الآداب»، مقالا في مجلة «الاكبرس» الأسبوعية أعلن فيه رأيه في الثورة الجزائرية - في هذه الثورة التي جاءت مقياساً لا خلاص كل من له صلة بالجز اثر بعيدة أو قريبة. لقد أيد كامو في مقاله هذا خرافة فرنسة الجزائر وحكم عليها أنها قطعة من فرنسا... لكن كامو الفنان هل يؤمن بهذا الرأي؟"[2]، ذلك أن كامي قد حدد موقفه سياسيا منذ البداية، واختار انتماءه الفرنسي، هذا بالإضافة إلى رؤيته للجزائريين على أنهم مجرد عرب دخلاء لا أكثر، بالتالي هذه الإشارة ما هي إلا محاولة من الباحث لتفادي الانتقادات التي ستوجه إليه عبر اعتبار كامي جزائريا.

لم يكترث **عثمان سعدي** بأي من الانتقادات التي ستوجه إليه حول القضية الكاموية، وأعلن بكل وضوح جزائريته قائلا: "إن كامو الفنان كان قد أعلن رأيه في فشل فرنسة الجزائر واعتبرها بلداً له شخصيته المنتقلة في مقال له نشرته مجلة الكومبا Combat سنة ١٩٤٥ (عدد اغطسطس) ... ولكن هذا لم يمنعني من أن أغير رأيي في جزائرية كامو وأبقى مؤمناً بجزائرية الفلسفة الكاموية، لأن كامو الذي خلق هذه الفلسفة تلاشي في معمعة الحياة وحل محله كامو الصحفي، كامو الموظف ... ولم أتخل عن رأيي في جزائرية كامو بعد أن كتب هذا المقال.. لأن الحكم على الكاتب مرتبط

[1] عثمان سعدي: حول الكاموية، ص 66.
[2] المرجع نفسه، ص 67/66.

بإنتاجه"[1]، لا ينكر الباحث أصول كامي الجزائرية التي تجلت في أعماله الفلسفية التي تشبع فيها عمق التراب الجزائري منذ الصبا، ومع ذلك يوضح انحرافه السياسي وتبعيته الفرنسية التي لم ولن تؤثر على نظرته له.

لقد كان **عثمان سعدي** يعي جيدا المخططات الفرنسية خاصة في محاولاتها فرنسة الشعب الجزائري بأساليب قذرة، فهو القائل: "كان مخطط الاستعمار –طوال وجوده بالجزائر- مبنيا على إفراغ الشخصية الجزائرية من مضمونها القومي، لإحلال مضمون الشخصية الفرنسية محلها. وكان يشرف على تطبيق هذا المخطط أساتذة الاستعمار الفرنسي، وهم متخصصون في العلوم الإنسانية، وعارفون بالدقائق الخفية للتركيب النفسي والاجتماعي للفرد"[2]، لكن إذا ما قارنّا ذلك برأيه حول **كامي** نجد أنّه تعاطف معه في حدود معينة، ونحن نتحدث هنا عن المجاهد الذي اشتغل في يوم ما رئيسا **للجمعية الجزائرية لحماية اللغة العربية**، والذي ناضل منذ صباه في صفوف **حزب الشعب الجزائري، وجبهة التحرير الوطني**، مدافعا عن العروبة والإسلام، أي ليس أديبا فرنكفونيا إدماجيا كمولود فرعون مثلا، أو علمانيا متطرفا ككاتب ياسين، إذ أن معظم هؤلاء لم يعترفوا بجزائريته، ولم يشفعوا له توجهاته الإنسانية ، إلا أن **عثمان سعدي** أعطى رأيه فيه بكل موضوعية، ومن خلال أعماله وتوجهاته السياسية التي أفصحت عن مكنوناته، ورؤيته للجزائر من الصميم.

إن نسبة جزائري إلى أحد أفراد المستوطنين أو حتى أبناء الوطن في نظره ، تحمل في طياتها كيانا عربيا إسلاميا، وإلا سُلبت منه هذه النسبة، إذ يقول في هذا الصدد ""العروبة والإسلام يعتبران وجهي عملة الهوية الوطنية الجزائري، ولا ثالث لهما، والقول بأن الجزائري مسلم فقط أمر محفوف بالمخاطر، لأن الإسلام دين وليس هوية"[3]، مما أوقع الباحث في شيئ من التناقض الفكري .

لكن بطبيعة الحال أدرك **سعدي** هذا المنزلق الذي وقع فيه، وحاول تصويب رؤيته حوله قائلا: "وأخيرا دعني أهمس في أذنك –يا دكتور-: إن كاتب هذه السطور أحد الجزائريين الذين شملهم التشريد والقمع الاستعماري الفرنسي، إلا أن هذا لم يمنعني من أن أهمس في أخلص للحقيقة وأقرر أن البيئة الجزائرية بيئة عقيمة لم تترك أثرها في فلسفة كالكاموية أو في كاتب ككامو.. إننا

[1] عثمان سعدي: حول الكاموية، ص67.
[2] عثمان سعدي: البربر الأمازيغ عرب عاربة، (وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ)، دار الأمة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص135.
[3] المرجع نفسه، ص157.

لم نقرأ لك في مناسبات ومجالات أخرى مواتية رأيك في عروبة الجزائر وفي وحشية الاستعمار الفرنسي الذي يعمل على خنق هذه العروبة.. وهل أخلص العرب للجزائر العربية؟ هل دافعوا عن عروبتها؟"[1]، يتضح من خلال ذلك نظرته المتوازنة لكل من كامـــــــي و **علي سعد** والعرب بصفة عامة، إذ أنه في ظل الانتكاسات التي مرت بها الجزائر على جميع الأصعدة، وبوجه خاص المساس بعروبتها لم يتأت لأحد الانتفاض من أجل نصرتها.

أما عن أعماله، على وجه الخصوص فلسفته، فيضيف منتقدا في ذلك أيضا **علي سعد**، يقول: "إن الكاموية كما هي معروفة ليست فلسفة واقعية موضوعية تدرس مشكلة المجتمع وتحلل واقع الجماهير وكفاحهم في سبيل الخبز، ونضالهم ضد أعداء الإنسان، وصراعهم مع خانقي الحريات، إن كامو لم يفعل هذا وإنما آمن بفلسفة ليطبق عليها آراءه، فالكاموية لم تسجل لا كفاح الشعب الجزائري ولا كفاح الشعب الفرنسي وإنما سجلت آراء كامو الفيلسوف.."[2]، لقد فصل بين كامي الفيلسوف وكامي السياسي، وهذا جانب من جوانب الموقف المتوازن تجاه هذه الشخصية الإشكالية.

يعتبر هؤلاء الكتاب والمثقفون الذين سبق ذكرهم من المقربين **لألبير كامي**، حيث جمعهم العصر والظروف التاريخية ذاتها، ولذلك وُجدت مؤلفات كتبها أصحابها (كتب، مقالات، رسائل، محاضرات، لقاءات صحفية) بدرت منهم مباشرة، وإذا ما عدنا إلى الذين جمعتهم به علاقات عابرة فهم كثر، نذكر منهم: **مالك حداد**؛ الذي لم يول اهتماما واضحا به، ومع ذلك كتب عنه مقالا بعنوان: **"الاحترام الوحيد الذي أدين به إلى كامي"**، بحيث رأى أن **كامي** ممزق بين وطنه الذي ينتمي إليه، وبين الجزائر التي ترعرع فيها، لكنه حسم الأمر قبل نهاية حياته بحوالي أربع سنوات حين اختار العدالة(الأم) على الجزائر، "وإلى هذا يشير مالك حداد في رواية "الانطباع الأخير" حين يقول: ((وخطر ببال سعيد مقالا لكامو كان قد قرأه مؤخرا، جاء فيه: إن الوقت قد حان لكي يلتحق كل واحد بقومه))(ص55)، وهي إشارة تعبر من خلال السياق الذي وردت فيه، عن خيبة أمل المثقفين الجزائريين في مثقف وكاتب مثل كامو، كانوا ينتظرون منه أن يكون نصيرا قويا للثورة الجزائرية، ومدافعا عن حرية الجزائر، بلده بالمولد والنشأة، مثل ما كان مدافعا عنيدا عن حرية فرنسا، بلده بالانتماء العرقي، أثناء الاحتلال الألماني لها"[3]، والأمر ذاته مع مالك حداد الذي خاب ظنه فيه تماما

[1] عثمان سعدي: حول الكاموية، ص67.
[2] المرجع نفسه، ص67.
[3] أحمد منور: ثقافة الأزمة، ص86.

بعد ذلك التصريح، ولذا أبقى على احترام وحيد أكنه له، وهو حبه للجزائر من القلب، لكن للأسف لم يدم ذلك حتى آخر حياته.

أما عن **محمد ديب** في علاقته مع كامي، فلم يُذكر عنها سوى التقائهما وتعارفهما بمدرسة الجزائر، حيث أراد **محمد ديب** دراسة الآداب الأجنبية، مما جعله ينخرط ويحتك بالكتاب الموجودين بها، وذلك سنة 1948 حيث تعرف على **كامي وجان سيناك**[1].

هذه مجموعة من النماذج التي اتخذت من **كامي** موضوع دراسة لها، وقد ذكرنا بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر، ذلك أن بحر **كامي** عميق، وحضوره عند الجزائريين كان ولازال بالقوة التي اكتسبها منذ بدايات شهرته إلى غاية وفاته، سواء أكان بالمدح أو القدح، وهذه عادة ما تكون سمة العظماء.

وعليه، من خلال عرض آراء هؤلاء المثقفين يتضح لنا ميزان **كامي**، وتتجلى أمام أعيننا الدوافع الأولى التي أدت بالروائيين الجزائريين المعاصرين إلى الانتقال من اعتباره أديبا وفيلسوفا شهيرا، إلى استحضاره في سردهم، وجعله كائنا يسري في ثنايا رواياتهم كشخصية من الشخوص المهمة، أو استلهام الأحداث السردية من سيرته التي ظلت عالقة في الأذهان، بل هناك نصوص من تشربت عبثيته المتفردة وفلسفته الجرئية وموهبته الروائية الأصيلة.

وبذلك ندخل عالم **كامي** من زاوية الممارسة السردية حيث تم استحضاره بأشكال مختلفة ووجوه متعددة، وذلك من خلال العودة إلى مجموعة من الروايات الجزائرية المعاصرة اتخذت من **كامي** -بسيرته وأعماله وفلسفته- مرجعا للكتابة الروائية في أبعادها المختلفة لاسيما منها الرؤيا وأشكال التناص.

[1] ينظر أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، الملحق.

الفصل الثاني:

الرواية الجزائرية وأشكال التفاعل مع سيرة ألبير كامي

تمهيد

إن الولوج إلى عالم كامي لم يتوقف على الأدباء والنقاد والمثقفين الذين قدموا قراءات وأطروحات نقدية وبحوثا حول شخصه وأعماله، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك، حينما عمدوا إلى استحضاره في نصوصهم الأدبية عامة والروائية خاصة، ولعل هذا الحضور القوي لكامي الذي بقي خالدا في أذهان الروائيين له دلالات عميقة تنم عن كونه أكثر من أديب وفيلسوف اشتهر في مرحلة ما من حياته، لذا سنحاول في هذا الفصل الاقتراب من أسباب التطرق لسيرته التي تفاعل معها الروائيون الجزائريون المعاصرون، والكيفية التي حضرت بها .

يهمنا في البداية أن نتطرق إلى نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وخصائصها التي تميزت بها عن المكتوبة بالعربية، ذلك أن معظم المدونات التي عادت إلى كامي كُتبت باللغة الفرنسية، ثم دراسة علاقة جنس الرواية بالسيرة الذاتية، لننتقل بعدها إلى فهم أشكال تفاعل نموذجين من الروايات الجزائرية مع سيرة ألبير كامي، وهما: رواية **Nos Richesse(ثرواتنا) لكوثر عظيمي**، ورواية **homme D'unjeune été Dernier Le (آخر صيف لشاب) لسليم باشي.**

1. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

لقد تميّزت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بارتباطها العميق بالسياق الاجتماعي والسياسي الذي نشأت فيه، إذ برزت كفن أدبي يعكس روح العصر، متفاعلة مع الواقع والتاريخ والثورة، وحاملة في جوهرها توقًا عميقًا إلى الحرية والتقدّم. غير أنّ ظروف الاستعمار وما خلّفه من سياسة التجهيل والتعليم بالفرنسية أفرزت جيلًا من الكتّاب الجزائريين لا يعرفون العربية، فكتبوا بلغة المستعمِر، الأمر الذي أثار جدلًا حادًّا حول هوية هذا الأدب، وهل يُعدّ جزائريًا أم فرنسيًا. ومع ذلك، حافظت هذه الروايات على انتمائها الوطني من خلال الروح الجزائرية التي نُسجت بها، لتؤكّد أنّ اللسان المستعمل لا يلغي الهوية الثقافية[1]. كما أنّ اشتراكها في اللغة مع الكتّاب الأوروبيين المولودين في الجزائر، مثل **ألبير كامي وإيزابيل إبرهاردت**، لم يُنتج وحدة أو تماثلًا بينهم، إذ ظلّت خصوصيتها قائمة بفعل اختلاف الخلفيات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية، وهو ما أكسبها فرادة

[1] أحمد منور، الادب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،2007 ص41.

واضحة عن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية وعن الأدب الفرنسي على حدّ سواء[1] ، ذلك أنه وقع وسطا بين هذه الخلفيات الثلاث.

لقد واجه الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، منذ نشأته، إشكالية عميقة تتعلق بالتعبير، إذ وجد نفسه موزعًا بين بعد قومي يفرض الانتماء إلى لغة الشعب العربية، وبعد فني تقتضيه لغة دخيلة فرضتها الظروف الاستعمارية، فكتب الأدباء الجزائريون عن قضايا وطنهم بلغة المستعمر. ومن هنا برز تمايز واضح عن بقية آداب اللغة العربية في العالم العربي، تمايز ارتبط بخصوصيات تاريخية وثقافية مركّبة نشأت من تفاعل ثلاثة عناصر متداخلة: العنصر المحلي، والعنصر العربي، والعنصر اللاتيني الفرنسي، وهو التفاعل الذي أفرز أدبًا جزائريًا ذا خصوصية فريدة[2]. كما أنّ جيلًا من النخبة المثقفة التي تلقت تعليمها في المدارس الفرنسية أدرك مبكرًا أن فرنسا ليست سوى استعمار ينبغي مقاومته والتخلص منه، فكان أن حملت كتاباتهم، على الرغم من فرنسيتها اللغوية، رؤية وطنية صريحة، جسّدتها منذ بداياتها الأولى نصوص مستلهمة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية، مثل قصة "انتقام الشيخ" (1891)، التي مثّلت أول تعبير أدبي جزائري بالفرنسية يعكس الانتماء المحلي رغم لسانه الأجنبي.

لقد تأخر نضوج الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لعوامل تاريخية معقّدة، في مقدمتها سياسة العدوان والقمع التي انتهجها الاستعمار، إضافة إلى سياسة التجهيل التي حدّت من تطور التعبير الأدبي الوطني، ما اضطر الكتّاب الجزائريين إلى اللجوء إلى لغة المستعمِر لأسباب تتعلق بالتأثير الثقافي والحضاري والتلاقح الفكري، إلى جانب محاولة تصحيح الصورة النمطية التي روّجها المستعمر عن الشعب الجزائري.

في البداية، ظهرت أعمال مشتركة بين بعض المثقفين الجزائريين والفرنسيين اتسمت بطابع تعليمي/ديداكتيكي، حيث احتل الكاتب الجزائري فيها موقع التلميذ، كما في أعمال رونيه بوتييه وإتيان دينيه مع سليمان بن إبراهيم. وقد شكّلت فترة العشرينيات والثلاثينيات والجزء الأول من الأربعينيات مرحلة انتقالية، حيث كانت النصوص الأدبية الصادرة آنذاك ترفع من شأن الفرد الجزائري وتظهره بصورة إنسانية نبيلة، لكنها بقيت موجّهة إلى الآخر الأوروبي لإثبات قدرة

[1] عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي في الجزائر ،1967-1925 ترجمة: محمد صقر الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر،1998. ص 5.

[2] حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ت، ص 15.

النخبة الأهلية على الكتابة، دون أن تنغمس بعمق في الواقع الاجتماعي المحلي[1]. ولم يتبلور الشكل الناضج المكتمل للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلا بعد مجازر 8 ماي1945[2]، لتبدأ في الخمسينيات مرحلة جديدة تمثلت في ميلاد أعمال أصيلة تعكس بصدق مأساة الشعب الجزائري وتطلعاته، كما نجد في روايات مولود فرعون مثل "نجل الفقير" (1950) و" الربوة المنسية" (1952)، التي نقلت بوعي وصدق مأساة الاحتلال، واليأس، وأحلام التحرر، في إطار كتابة أدبية وُلدت من رحم المعاناة لكنها بدأت تتحرّر تدريجيًا من جذورها الاستعمارية نحو أدب جزائري متميّز داخل "فم الذئب" كما وصفه كاتب ياسين.

لقد شكّل أيضا ظهور أعمال محمد ديب، ولا سيما ثلاثيته الشهيرة "الدار الكبيرة"، "الحريق"، و" النول"، منعطفًا حاسمًا في مسار الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، إذ انتقلت لأول مرة من صالونات المثقفين ومناقشاتهم النخبوية إلى عمق المجتمع الجزائري، لتتناول هموم الطبقات الشعبية البسيطة وتعبّر عن معاناتها اليومية في ظل الحكم الاستعماري ووهم التعايش السلمي بين الأهالي والمعمّرين.[3] وهو حال معظم المواضيع في تلك الفترة.

وبالمثل، أبدع **مالك حداد** روايات اتسمت بحمولة عاطفية عالية وبساطة تركيبية، لكنها كشفت بعمق حالة البؤس الاجتماعي للشعب الجزائري إبّان الحرب، وحملت همًّا مزدوجًا بين مأساة الاستعمار ومعضلة اللغة، ما جعله يعبر عن قضايا وطنية وإنسانية برؤية تقدمية نأت به عن التعميم أو السقوط في الخطاب المتعصّب. أما كاتب ياسين، فقد رسّخ في روايته "نجمة" (1956) لحظة ميلاد الجزائر الجديدة، مُجسّدًا عبرها المعاناة التاريخية للشعب الجزائري بكل تفاصيلها، لتصبح شاهدًا يقينيًا على ولادة الرواية الجزائرية الحقيقية.

وهكذا، غدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في هذه المرحلة مرآة صادقة للواقع الاجتماعي والسياسي، تكشف الطبقات المستغَلة، وتبرز الأبطال المناضلين، وتُعطي الكلمة الأولى للجزائريين الذين يعانون من عنف الاستعمار ومن قيود التقاليد الاجتماعية، متحوّلة إلى أداة مقاومة فنية وفكرية تعيد للأدب وظيفته النضالية[4] التي حاول طمسها المستعمر بكل الوسائل.

---

[1]Jean Déjeux: La littérature maghrébine d'expression française, Presses universitaires de France ,Paris, 1992 ,1ère édition , p15

[2]نوال بن صالح: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، ص 224/223.

[3]أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 106.

[4]حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص 182.

وبعد الاستقلال، وجدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية نفسها أمام واقع جديد وقضايا مختلفة عمّا كان قبل الثورة، فتنوعت مسارات الكتّاب تبعًا لرؤاهم الشخصية. فقد اتجه كاتب ياسين نحو الفن المسرحي بالعربية والدارجة للتعبير المباشر عن هموم المجتمع الراهنة، في حين توقف مالك حداد عن الكتابة بالفرنسية مفضلًا المساهمة في تنشيط الحياة الثقافية من داخل مؤسسات وطنية. أما الجيل المعاصر من الروائيين بالفرنسية، فقد عاد إلى استثمار أساليب الرواية الكولونيالية لكن برؤى نقدية وتحويلية، كما يظهر في تجربة آسيا جبار التي ميّزت نفسها برؤية تاريخية تبتعد عن تسجيل الأحداث الآنية لصالح بعدٍ زمني يمنح الموضوعات منظورًا تحليليًا أعمق[1]. فجاءت روايتها الأولى "العطش" انعكاسًا لهروبٍ فني من الواقع القاسي، بينما مثّل عملها الثاني "أطفال العالم الجديد" نقلة نوعية جعلتها صوتًا نسويًا بارزًا يدافع عن مكانة المرأة في مواجهة مجتمعٍ مستبد لا يقرّ بدورها ولا يعترف بأهميتها. وهكذا، أظهرت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بعد الاستقلال قابلية كبيرة للتجدد وتعدد الرؤى، متحررة من النمط الواحد، ومتجهة نحو معالجة قضايا المجتمع الجزائري بتنوع فكري وفني يعكس تعددية الهوية الجزائرية الحديثة.

ومع منتصف الستينات برزت توجهات جديدة ذات نزعة احتجاجية سياسية واجتماعية، عبّرت عنها أعمال مثل "رقصة الملك" و" معلم الصيد" و"إله أرض البربر"، كما واصل رشيد ميموني هذا الخط النقدي بروايات فضحت تحوّل الثورة عن مسارها الشعبي النضالي. وفي فترة التسعينيات، تزامن صعود الإرهاب مع انفجار أعمال روائية وُصفت بـ "الأدب الأسود"، قدّمت شهادات حية عن المأساة الوطنية، ناقلة صورة حادة لواقع العنف السياسي والاجتماعي، كما في أعمال ياسمينة خضرا، حيث امتزج السرد البوليسي بالتحليل السياسي والاجتماعي والديني، مجسّدًا حالة وطن يواجه محنته في أوجها[2] هذا بالإضافة إلى مواضيع أخرى ذات طابع قومي جسدتها رواياته كرواية أشباح الجحيم، وروايات غيره.

وبهذا، برزت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية كمرآة دقيقة للتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، حيث "شكّلت طفرة نوعية في المضامين منذ الثورة الجزائرية وما بعدها، إذ أخذت على عاتقها تصوير مختلف أشكال الثورة وكشف الوجه الحقيقي للاستعمار الفرنسي، ثم انتقلت إلى معالجة إشكالية الإنسان الجزائري المنقسم بين الشرق والغرب[3]، محتضنة الذاكرة

[1] نوال بن صالح: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، ص 188.
[2] أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص124.
[3] محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 2006، ص495.

الجماعية للشعب الجزائري من فترة الاستعمار إلى ما بعد الاستقلال، ومتحولة إلى خطاب أدبي ملتزم ينقل الواقع ويعبر عن الآمال والخيبات والطموحات في آن واحد، محافظة على تميزها الإبداعي وفرادتها مقارنة بالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، سواء من حيث الأسلوب الفني، أو انفتاحها على السياق الكوني، أو استثمارها للغة المستعمر لتوليد خطاب مقاومة وتوثيق واحتجاج.

2. علاقة الرواية بالسيرة الذاتية

نشأ فن السيرة الذاتية قديما، حيث وجد فيها أصحابها -آنذاك- القالب المناسب لترك آثارهم، وقد تعرضت السيرة الذاتية كغيرها من الأنواع الأدبية إلى تطورات وتغيرات في الشكل والمضمون، وأصبحت لها أسس وقواعد فنية وموضوعاتية تحكم بناءها، فهي ليست مجرد يوميات عاشها الأديب وقام بكتابتها وطبعها ونشرها، بل هي أعمق من ذلك.

إذا ما أردنا أن نعطي مفهوما لها سنستند إلى **فيليب لوجون** الذي تطرّق للسيرة من جميع نواحيها (إشكالية المصطلح، مشكلة الأسلوب، إيديولوجية السيرة الذاتية...)، حيث خَلُص بعد عدة أبحاث إلى تعريفها كالآتي: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"[1]، بمعنى أن السيرة هي سرد لوقائع وأحداث شخصية صاحبها بتفاصيلها، ونحن سنركز على أحد أنواع السيرة والمتمثل في السيرة الغيرية؛ التي "هي البحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ، والكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها محيطه، والأثر الذي خلفه في جيله. لذلك كانت أقرب إلى التأثير الدرامي من كل ألوان التاريخ الأخرى، وكانت أكثر إثارة للقارئ"[2]، وهو ما حدث مع سيرة ألبير كامي التي ظلت عالقة في الأذهان.

يرى الكثير من الدارسين أن "أبرز ما في السيرة هو العمل الذي قام به صاحبها، والأثر الفعّال الذي تركه بعمله في الحياة الإنسانية، وبقدر ما يعظم هذا العمل ويعظم تأثيره، بقدر ما يحفل به التاريخ فيقص خبره ويروي سيرة صاحبه"[3]، **فكامي** قد ترك أثرا عميقا على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري...، وحاز على شهرةتجاوزت زمنه، وذلك بفضل أعماله ذات التوجه الإنساني، حيث أن هذا الفن المميز "يعرض من سيرة الفرد لجوانب حياته المختلفة حتى تتجلى مقومات شخصيته، وتبرز معالم حياته؛ لتفصح عن سر نبوغه وتفرّده؛ إذ لا تحفل السير إلا بكل نابغة فريد،

[1] فيليب لوجون: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص22.
[2] حسين فوزي النجار: التاريخ والسير، دار القلم للنشر والتوزيع، القاهرة، 1964، ص14.
[3] المرجع نفسه، ص62/61.

فالسيرة –على هذا- قصة إنسان فذ أو متميز بكل ما ينبض به قلب هذا الإنسان من أحاسيس وعواطف، وما اعتَوَرَ عقله من فلتات الذكاء الفذ والخيال الجامح"[1]، ولذا احتفت سيرته بهذا الكم من الاهتمام والعرض، لكن هذه المرة في حلة جديدة، أي بعدما جُمعت في قالب فني جديد، أكسبها جمالية أكبر، واستقطب لها جمهورا وقرّاء أكثر، وذلك فيما يعرف برواية السيرة الذاتية؛ بمعنى أن حياته كانت مرجعا مهما لكتابة رواية، وهذا التلاقح الأجناسي بين سيرته وتقنيات السرد الروائي ولّد خصوصية جديدة ميزت الرواية الجزائرية المعاصرة.

يهمنا أن نعرج على مفهوم رواية السيرة الذاتية؛ الذي هو "عمل سردي روائي، يعتمد اعتمادا كليّا على السيرة الذاتية للروائي"[2] أو سيرة الآخرين، فقد عبر عنها عبد العزيز شرف بقوله: "رواية السيرة الذاتية **novel autobiographical**التي يتضح من اسمها أن موضوعها شخصي، ولكن كاتبها ليس كاتب سيرة ذاتية محترفا، ومع ذلك فإنها يمكن أن تُملى ويمكـن أن تُكـتب، وإن كان هذا قلما يحدث بصيغة ضمير الغائب"[3]، والتي يمكننـــا تسـميـتها -حسب ما يقتضيه موضوع بحثنا- رواية السيرة الغيرية، لأنه إذا ما ربطنا بين مفهوم السيرة الغيرية -ذكرناه سابقا- وبين مفهوم الرواية يصبح لدينا نوع جديد، وقد جسدته الرواية الجزائرية المعاصرة مع ثلة من الروائيين؛ بحيث اتخذوا من حياة أدباء وروائيين آخرين موضوعا لهم، وهذا ما سنخوض فيه مع رحلة كامي وسيرته عند كل من **سليم باشي وكوثر عظيمي.**

3. أصداء سيرة ألبير كامي في رواية "le dernier été d'un jeune homme" "آخر صيف لشاب"

لقد كان الروائي **سليم باشي** من بين الروائيين الجزائريين المعاصرين الذين تأثروا **بألبير كامي** وأعماله، ذلك أنه خصص له الحضور القوي في روايته، واتخذ من سيرته الأحداث التي شكل بها عالمه السردي، بل إنّ قارئ روايته يظن لوهلة أنه ينصت لحياة ذلك الأديب والفيلسوف الشهير؛ الذي عاش حياة مليئة بالتساؤلات والتناقضات، وقد نشرت هذه الرواية – بسب تحفظ نظرة الجزائريين لكامي- خارج الوطن بالضبط في باريس، حيث يقول عن ذلك **إيمانويل كامي ناد Emmanuelle Caminade**، "يبدو أن المؤلفين الجزائريين يجدون صعوبة في نشر وتوزيع

[1] عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص5.
[2] فايز صلاح عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013، ص30.
[3] عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، المرجع السابق، ص37.

كتبهم عن كامي، وهكذا، اضطر سليم باشي لنشر "آخر صيف لشاب" في بداية الموسم الأدبي"[1]، مما يؤكد تلك البصمة العميقة التي تركها كامي في الذهنية الأدبية الجزائرية بالرغم من المسافة الزمنية التي مرت على وفاته.

تعتبر الأحداث التي عاشها **كامي** مصدرا روائيا مهما ومنبعا ثريا للدراسات الكاموية، الأمر الذي يقودنا إلى التساؤل عن سر هذه الحضور لدى الروائي الجزائري **سليم باشي** في روايته " **le dernier été d'un jeune homme**"، وبذلك سنغوص في ثنايا السرد، من أجل اكتشاف الأسباب والدوافع التي جعلته يعود إلى حياة **كامي**، ثم مدى استحضاره تفاصيل ما عاشه وبثها ضمن نسق أساسه خرق الواقع وتحويره في سياق جديد.

يبدو من خلال قراءتنا لرواية **"آخر صيف لشاب"** * منذ الوهلة الأولى أننا نقرأ حياة الراحل **ألبير كامي**، حيث يذكر في الصفحات الأولى عائلته كاملة، وقد اختار الروائي السارد أو الراوي هو البطل ذاته والذي حافظ على اسمه **كامي**، والذي كان حضوره في السرد امتثالا لما جاءت به يمنى العيد في قولها بأنه "المرسِل، الذي يقوم بنقل الرواية الى المروي له، أو القارئ(المستقبل). وهو شخصية من ورق- على حد تعبير بارت- وهو لأنه كذلك وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته"[2] ، عالم محفوف بالقضية الكاموية من جميع زواياها (الهوية، الساسية، الدين، الأدب الفلسفة...).

يقول البطل معلنا في سرد سيرته: "غالبا ما تعود أمي من عملها منهكة مثل الوحش الذي انتهى من العبء أخيرا، كانت تقوم بالتنظيف. صامتة، وقد حضيت بالتقدير من قبل أصحاب العمل الذين هم أكثر ثراء منا، لكنهم أقل حديث معها، أبي توفي في الحرب بعد ولادتي"[3]،أما عن أخواله فيقول: "كان الخال ايتيان الأخ الأصغر لأمي، يعيش معنا في منزل الجدة، أما الخال جوزيف الأكبر، بعد مشاجرته مع الخال ايتيان غادر البيت. يعيش وحده في غرفة استأجرها بالقرب من حديقة التجارب **Jardin d'Essai**. وكان يعمل في شركة السكك الحديدية"[4]، إن هذه المقاطع تحيلنا مباشرة إلى أهم مؤلف من مؤلفات كامي التي نُشرت بعد وفاته ألا وهو

---

[1]Salah Guemrich: Aujourd'hui, Meursault est mort, Edition Frantz Fanon, Alger, 2016, p13.

*تجدر الإشارة هنا إلى أن شخصية ألبير كامي التي انصبّ عليها تركيزنا هي شخصية البطل في رواية "آخر صيف لشاب" وليس ألبير كامي الفيلسوف الغني عن التعريف، والذي سنشير إلى ذلك عند التطرق له.

[2]يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، دار الفارابي بيروت، 1990م، ص 90.

[3] Salim Bachi ; Le Dernier été D'un jeune Homme, éditions Flamarion, Paris, édition barzakh, Alger, 2013, p11.

[4]Ipid ; p11

"le premier homme" "الرجل الأول"؛ كتاب ألفه **كامي** في نهاية حياته، وبث فيه كل ما مرّ به منذ طفولته، لكنه لم يكمله بسبب وفاته المفاجئة.

لقد قامت ابنته كاترين **كامي** بتنقيحه وتعديله ونشره بعد مدة من الزمن، وقد كان هذا الكتاب مرجعا مهما **لسليم باشي** في كتابة روايته؛ التي هي إعادة سيرة **كامي** بطريقة سردية متخيلة، حيث أن هناك بعض المقاطع أخذها كما هي ووضعها في روايته. وقد لعب التناص دوره في استحداث هذه السيرة ونشرها مجددا، وهذه العلاقة بين المؤلفين سنقوم بدراستها وتحليلها في الفصل الموالي، الذي يبحث في أشكال التناص كخاصية معاصرة في الرواية الجزائرية.

إن المتتبع للرواية منذ البداية إلى النهاية يجد أن الأحداث تبدو نوعا ما سيرة حقيقية، حيث لاحظنا حضور المرجعي بقوة تفوق عالم التخييل قليلا الذي تتميز به الرواية، ذلك أن الروائي استحضر كل الأحداث التي عاشها كامي، مع توثيقها بالتواريخ التي جسدت زمن حدوثها، ما جعلنا نعتبرها رواية سيرة غيرية؛ والتي "تدور مجالاتها في تسلسل تاريخ الحياة وفي مجرى تاريخ الأشخاص"[1] كما حدث مع هذه الرواية في علاقتها بحياة **كامي**، لكن هذا لا يعني أنه أهمل الجانب الفني المتعلق بالتقنيات السردية المميزة للرواية.

سنركز في دراستنا على أهم الظواهر والخفايا التي تحملها الرواية من وراء لعبة السرد الغيري الذي انتهجه **سليم باشي**، بحيث برزت أمام أعيننا عدة قضايا أفصحت عنها اللغة، أولها: قضية الانتماء والهوية؛ التي تعتبر من أهم القضايا في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث يسعى الروائيون في أعمالهم إلى محاولة إما إثباتها أو نفيها، ثم بعد ذلك الأبعاد السياسية للشخصية، وأخيرا قضية الكتابة عنده.

1.3. الهوية والانتماء

لم تكن قضية الهوية عند **كامي** موضوعا جديدا للدراسة، ذلك أنه منذ عهد طويل وهو يُدرس ويُحلّل من أجل الوصول إلى حقيقته وكنه انتمائه؛ الذي طالما اعتراه الشك من قِبل المهتمين به، وذلك لمواقفه الإنسانية التي أبداها قبل الثورة التحريرية بكل عطف مع شعب أقر في كثير من الأحيان أنه شعبه وأنه ينتمي إليه، وهذا ربما الدافع الأول الذي جعل من هذه الرواية إعادة قراءة له بطريقة أكثر حداثية، حيث سنحاول مساءلة اللغة السردية واستنطاق مدى قدرتها على التعبير عن هوية **كامي** وانتمائه المتأرجح بين عالمين متضادين.

[1] يوسف نوفل: ما الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2022، القاهرة، ص61.

في البداية يهمنا أن نعرّج على مفهوم الهوية السردية أو الهوية في السرد، وذلك من أجل توضيح منحى دراستنا والغاية من هذا المفهوم في علاقته بالرواية قيد التحليل.

من المعروف أن مفهوم الهوية السردية يرتبط بالفيلسوف الفرنسي بول ريكور-1913) (2005الذي قدّم محاضرة بهذا العنوان سنة 1987 في إطار اليوم الدراسي الذي خصصته لأعماله المجلّة الفرنسية الشهيرة .Esprit غير أنّ مؤلّف "الذات عينها كآخر" كان قد تحدّث عن الهوية السردية في خاتمة الجزء الثالث من مؤلفه "الزمان والسرد" (1983 - 1985)، وقد صدرت الترجمة العربية لهذا الكتاب سنة 2006. ففي الرحلة الختامية في "الزمان والسرد".

يَتساءلُ بول ريكور عما إذا كانت هناك تجربة أساسية تدمج بين السّرد التاريخي والسرد الخيالي، مفترضًا أن "الهوية السردية"، سواء أكانت للفرد، أم لجماعة تاريخية، تتعيّن بوصفها هوية الشيء الذي يظل نفسه في التغيير وخلاله، فهي الموقع المنشود لتفاعل السرد والخيال. وبهذا المعنى، تتعين الهوية السردية بوصفها ذلك الضرب من الهوية الذي يكتسبه الإنسان من خلال وساطة الوظيفة السردية[1] أي بالامتزاج مع التقنيات المجاورة التي لا يخلو منها العمل الروائي.

وبحسب ريكور، فإن "السرد يؤلف الخواصّ الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحرّكة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية"[2]. وعلى هذا الأساس، يمثل الشكل السّردي النموذج الأمثل لبناء الهوية السردية. ومن المعروف أن ريكور فصّل القول في هذا المفهوم في كتابه "الذات عينها كآخر"، الذي نقله إلى العربية اللبناني جورج زيناتي سنة 2005.

من بين الفرضيات الأساسية التي يقوم عليها تصور ريكور للهوية السردية، أن الحياة البشرية تغدو أكثر قابلية للفهم والإدراك حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها، كما أن محكيات الحياة بدورها تصير قابلة لأن تفهم عندما يطبق عليها الإنسان النماذج السردية المستمدة من التاريخ والخيال. فالنماذج السردية هي التي تضفي التماسك والانسجام على الهوية السردية كما تتجلى في السيرة الذاتية مثلًا، حيث يحرص كاتب السيرة الذاتية على منح هويته شكلًا معقولًا ومتماسكًا. ومن هنا، يشدد مؤلّف "صراع التأويلات" على أن بعض الأنواع الأدبية، كالرواية والسيرة الذاتية، تعزز هذا الحدس بقوة. وسنرى هذا أكثر في تداخل هذين النوعين الذين شكّل بها الروائي **سليم باشي** سيرة غيرية.

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2006، ص251.
[2] المرجع نفسه، ص260.

إن السرد هو أحد الأدوات الأساسية لفهم الذات والآخر. فالوجود الإنساني، كما يرى الفيلسوف **فيلهلم شاب**، هو وجود مورّط في السرد "إن اتصالنا بالعالم هو اتصال موسط بالسرد، فهو لا يتم إلا عبر وساطته. والعالم والقصة التي نحن مورطون فيهما يتقاطعان. لا يوجد العالم إلا في القصص التي نرويها، إنه موجود في القصص التي يكون الإنسان طرفًا أساسيًا فيها، فاعلًا أو منفعلًا"[1]. وعلى هذا الأساس، تبدو الهوية السردية، إذًا، ديناميكية وهشة. فهي ليست مستقرة، وليست ثابتة، وإنما هي معرّضة دائمًا لفقدان الاستقرار بسبب التنويعات الخيالية. إنها نتيجة بحث غير نهائي أبدًا، دائمًا قيد الإنشاء (إعادة البناء). وبالتالي فهي تشهد على التوازن غير المستقر بين امتلاك الذات وضياعها. "توجد حياتنا في فضاء من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا من خلال رواية القصص المتماسكة"[2] ، كما سنراه مع رواية آخر صيف لشاب، التي شكلت هوية كاموية عبر ترابط وتماسك أحداثها.

وانطلاقًا من مفهوم الهوية الذاتية الذي يجد أساسه في نقد الكوجيطو الديكارتي، وفي فكرة الانفتاح والكائن المقذوف في العالم لدى هايدغر، يقودنا ريكور في اتجاه مفهوم الهوية المرنة والديناميكية التي تحصّن وتحمي ضد خطر العودة نحو الذات المتصلبة التي تُفهم على أنها جوهر ثابت لا يطاله التغيير. وبما أن "الهوية لا تعطى بل تشكّل وفقًا لصراع تأويلات"[3]، فإن الهوية السردية التي هي ليست بالهوية الساكنة، لأنها تستمر في خلق ونقض نفسها، تشكّل هدفًا أخلاقيًا في عصر لم يعد فيه للأصالة من دلالة كبيرة، فهي تنطوي على الانفتاح على الآخر والعالم، وعلى المعاملة بالمثل والاحترام المتبادل، وكذلك الحوار في المجال العام، وغيرها من القيم التي تجعل من الممكن الجدال والتفاوض في السرد وبواسطته، كما يعلمنا هومي بابا.

سننطلق في دراستنا هذه محاولين الإجابة عن مجموعة تساؤلات كما طرحها **حسن حنفي** في كتابه **"الهوية"** قائلا: "هل يمكن تحديد الهوية؟ وممّ تنشأ؟ هل هي هوية المكان؟ فالإنسان يولد في بقعة من الأرض، في وطن وفي دولة. ينشأ ويترعرع، يقضي طفولته وصباه، ورجولته وشيخوخته، يحن إليه كلما غادره"[4]، وعلى نحو ذلك سنحاول الكشف عن ماهية **كامي** وهويته الحقة من خلال لغة الرواية، والتي تطرقت إلى أهم ثنائية طالما كانت هاجسا بالنسبة له، ألا وهي ثنائية

[1] Cécile de Ryckel, Frédéric Delvigne, La construction de l'identité par le récit, Psychothérapies, 2010, N° 4, p. 230 Psychothérapies, 2010, N° 4, p. 238

[2] فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت 2013، ص 174.

[3] Homi K. Bhabha, Les lieux de la culture Une théorie postcoloniale, Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Editions PAYOT, Paris2019, pp17

[4] حسن حنفي: الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، 2012، القاهرة، ص63.

المكان (الجزائر/فرنسا)، حيث أبدى لنا على لسان بطله إحساسه الحقيقي تجاه هذين الوطنين، ورأيه بوضوح في كل منهما.

كانت الجزائر بالنسبة إلى **كامي** الوطن الحميم الذي يشعر فيه دائما بالطمأنينة، بالرغم من الفقر الشديد الذي عاناه وعاشه، فالوطن يُعدّ من أهم ركائز الهوية، ذلك أنّه يجمع أفراد المجتمع داخل إطار جغرافي واحد، ويغرس فيهم شعورًا بالانتماء والوحدة. كلما ابتعد الإنسان عن أرضه، شعر بالغربة والضياع، وبقي الحنين إلى مسقط رأسه حاضرًا، يدفعه للعودة إليه واستعادته بمختلف السبل. هذا ما تجلّى في نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي لاسترجاع أرضه وهويته في مواجهة محاولات الطمس والاستيطان[1]. لكن هل هذا ما أحس به كامي حقا؟ هو الذي وقف في وجه العنف ضد هؤلاء، هل يحس بالانتماء لهذا الوطن حقا؟ سنرى كيف عالج الروائي ذلك من خلال سرده.

لقد جاء في مواقف كثيرة ومشابهة نوعا ما لحالته تأثره بأبناء الوطن (الجزائر)، يقول حين تأثر بإحدى العائلات الفقيرة: "أتخيلهم جيدا، لأنني عشت هكذا في الجزائر العاصمة طوال طفولتي، أشعر بالخجل من استنشاق البؤس دون أن أعرف ذلك بعد الآن"[2]، وقد كان لذلك تأثيران، أولهما سلبي جعله يتأزم ويشعر دائما بالحزن والإحباط والخجل خاصة أمام زملائه، أما الثاني إيجابي والذي جعله أكثر شهرة في العالم، فالفقر دائما ما يوّلد الإبداع، حيث "كانت العائلة تعيش في فقر مدقع... كانت دراسة كامو خطوة مهمة للخروج من الفقر"[3]، ليخرج بعدها إلى عالم الشهرة.

إن هذه الظروف تحيلنا إلى معنى أعمق ويتمثل في الطفولة التي عاشها **كامي** في الجزائر، والتي تعتبر من أهم مراحل تكوين شخصية وهوية الفرد، فقد نشأ كامي ودرس وتعلم فيها، الأمر الذي يُفترض أن يدين له ولا ينكر احتواءه له، بل من الواجب احترام تلك السنين والدفاع عن هذا المكان الذي نشأ وترعرع فيه دون أي ضغوطات، وعن هذه الأرض وأصحابها وأبسط حقوقهم المسلوبة، وفي هذا الصدد كتب –خارج سياق الرواية- مقاله الشهير بؤس القبائل، الذي فضح فيه ما يعيشه فئة من المجتمع الجزائري وأسقط ذلك على جل المواطنين العرب كما يسميهم.

لقد وجد **كامي** نفسه ضعيفا أمام الأرواح التي تتألم وتعاني عنفا جسديا ومعنويا، الأمر الذي جعله يدخل عوالم الإنسانية من أبوابها الواسعة، يقول: "أسمع نفسي أقول إن العرب رجال وليسوا

---

[1] صلاح صلاح: دراسة المكان الصحراوي في فساد الأمكنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد12، العدد3، مصر، 1993، ص313.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p13.

[3] مجموعة مؤلفين: ألبير كامو، (العبثية الوجودية الانتحار)، ص9/8.

حيوانات، كم مرة اضطررت إلى تكرار ذلك لشعبي الذي لا يفهم ذلك"[1]، ومما يُفهم من قوله أنه لم يكن يدافع عن بلد احتواه فقط، بل كان يعبر عن نزعة إنسانية تجاه المضطهدين مهما كانوا، ذلك أن موقفه من العنف واضح جدا منذ بدايات كتاباته، والرواية هنا حاولت إيضاح إحساس **كامي** بالواجب الأخلاقي الذي توازى في ذهنيته مع الواجب السياسي، هذا الذي لا يغيّر من انتمائه الشيء القليل، وربما يختصر هذا الموقف فكرة العدالة الإنسانية لدنه، فهو أراد جزائرً تابعة للسلطة الفرنسية لكن في سياق سلمي لا يعتريه عنف.

لقد أنتجت لغة الرواية هنا تصدع هوية كامي المزدوجة -إن صح القول- إذ أن الخطاب الأدبي في سياق سوسيونصي لا يمكن فصله عن البنى الاجتماعية المنتجة له وكذا التاريخية والثقافية، هذا ما جعلنا نكشف عن تلك الفترة الكولونيالية الكاموية، التي وقف فيها وسطا بين شعبين أحس بالانتماء لكليهما، ولولا ذلك ما حاول إصلاح الوعي الجمعي المهيمن والشائع آنذاك في اعتبار العرب (الجزائريين عنده) حيوانات، الأمر الذي حاول **بيار زيما Pierre Zima** رصده في مفهومه لعلم اجتماع النص، حيث يقول: "باعتباره علم اجتماع نقدي يسعى إلى تحديد علاقات الخطاب بين النظرية والإيديولوجية وبين النظرية والتخييل. هو إذن وفي الوقت نفسه نقد للخطاب الذي تتعدى اهتماماته ومشاغله المجال الأدبي"[2]، مما جعل اللغة السردية هنا في خدمة المضمون الهوياتي لكامي الذي أعاد إحياءه هذا الخطاب المعاصر.

قد نلاحظ ذلك فيما تعلق بمجازر **8 ماي 1945**، التي رأى فيها هدرا للأرواح والحقوق، حيث نادى في كثير من الأحيان بضرورة إنصافهم وإيقاف الحرب والعنف ضدهم، يقول: "أكره أن يتم إعادتي بشكل غير رسمي نحو منطقة تتلاشى فيها قيم العدالة، وهي نفس القيم التي دافعت عنها طوال حياتي. ولكي أكتب عن مجازر 8 مايو 1945، لقد اعتمدت هذه النبرة الأستاذية، كما لو كان الأمر يتعلق بإبعاد المأساة"[3]، قد يبدو **كامي** بطل الرواية بالحيرة ذاتها على أوضاع البلاد، خاصة في هذه الجزئية التي انفجر فيها بتصريحات عديدة مبديا مغالطات المستعمر المتكررة، ذلك أنه "لم يلذ بالصمت في أعقاب حوادث ماي 1945 الدموية، التي أودت بحياة ما يربو على 40000 نسمة من الجزائريين الأبرياء، الذين خرجوا ليعربوا عن تذمرهم من النظام الاستعماري. فبلهجة لا يعتريها الفتور ولا تخونها الصراحة، كتب كامو مقالا صحفيا يشجب فيه السياسة الاستعمارية

---

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p15.

[2] بيار زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991، ص12.

[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p15.

التي لم تعد تقيم وزنا للاعتبارات الإنسانية، وتستبيح ما يأباه الوازع الإنساني"[1]، بمعنى تصديه للمستعمر بطريقته الخاصة، وهذا ما يقودنا إلى القول بأنه كان معاديا بشدة للنظام الكولونيالي مهما كان، وليس بالضرورة معاداته لفرنسا، لأن جل مواقفه تفصح عن رؤيته وموقفه من الاستبداد فقط والذي عاناه هذا الشعب أمام مرأى منه، ولم يغص في أسباب ذلك وعن حقهم في الحرية والاستقلال.

نلاحظ فيما سبق تشابك الحدث التخييلي مع الواقعي الذي خاضت فيه الأحداث السردية، حيث اتخذت من رؤية **كامي** لواقع الجزائر حدثا مهما لتشكيل نص يعيد بناء أصوات برزت في فترة صعبة من تاريخ الجزائر، وهي إحدى أساليب وأدوات الخطاب التخييلي في الرواية؛ كما "هي عند باختين جنس حواري آكل للأجناس كلّها، وإذا هي عند غيره جنس لا قانون له"[2]، وبالتالي أصبح الواقع الذي يحمل في طياته العناصر ذاتها الموجودة في الرواية سبيلا للتلاحم بينهما.

لم تكن هذه المجازر السبب الوحيد الذي جعله يخرج عن صمته، فها هو قبل ذلك في الاحتفالية المئوية للاستعمار ينتهج الرأي ذاته، ويطالب بضرورة التوقف عن المهازل التي يقوم بها الشعب الفرنسي وحكومته التي طمست هوية هذا الشعب، ولازالت مصرة على احتقاره، يقول كامي: "إن شجاعتنا، كالاحتفال بالذكرى السنوية للاستعمار، لا يهدف إلا لخداع أنفسنا، ذات يوم سوف يثور العرب ويرموننا في البحر، بالرغم من أننا ولدنا هنا وننتمي لنفس الأرض، لنفس العرق المتوسطي المختلط منذ فجر الإسلام، دعوننا ننسى انتصارانا بدلا من أن نحتفل به مثل المغامرين الأشرار، فلنعترف للعرب بنفس حقوقنا، وهم الذين شرعا يستحقون أكثر منا، إلى متى سينتظرون؟ سيظل جيلي جيل التآخي أو لن يكون، فإذا فشلنا سنطرد من هذه الجنة"[3]، يتضح من خلال هذه الرؤية التي بثتها الرواية، الفكرة التي يطمح لها هذا الأخير منذ وعيه السياسي، وهي إقامة صلح وطني تحت شعار الجزائر فرنسية.

إن **كامي** في كثير من الأحيان والمواقف يقول بضرورة تطبيق العدالة التي في نظره إقامة صلح بين الطرفين، بحيث يتنازل أحدهما عن توجهه الاستقلالي تماما، وبالتالي فهو يبحث عن عالم موازٍ على تلك الأرض، يقول في تصريحاته حول ذلك: "لقد اخترت وطني، اخترت جزائر العدالة حيث يلتئم العرب والفرنسيون"[4]، وهو ما بدر من كامي البطل الذي كان يرى استحالة حدوث

[1] محمد يحياتن: مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة التحرير الجزائرية، ص 95.
[2] محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخيل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص 85.
[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p 53.
[4] محمد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة التحرير الجزائرية، المرجع السابق، ص101.

الاستقلال، فيقول: "لم أؤمن قط باستقلال الجزائر"[1] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يرفض، بل ويدافع عن الجزائر المضطهدة، فيتبين بذلك رأيه بوضوح والذي أعرب عنه قائلا: "مستقبل الجزائر لابد أن يكون بالترابط لا بالفصل"[2]، والمُلاحظ أن سليم باشي استقى هذه الأفكار التي يحملها كامي من كتابه **"وقائع جزائرية" "chronique algérienne"** الذي يحتوي معظم مقالاته حول فكرة الجزائر الجديدة التي يرنو إليها، أي أنه حاول خلق وتشكيل عالم فني جديد **لكامي** من خلال استقائه من المرجعية التي تحمل حقائق ثابتة حول هويته.

إن المتأمل في المقاطع السابقة التي تضمنت تداخلا قويا بين المرجعية التاريخية **لكامي** وبين التقنيات السردية باعتبارها خطابا تخييليا، يجد أن اللغة الروائية لم تعبث كثيرا بهذه المرجعية، خاصة فيما تعلق بترسيخ طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ؛ كون هذا الأخير ظلّ متلازمة تُجاور الخطاب الروائي منذ بداياته إلى يومنا هذا، وبالتالي كانت تصريحات **كامي** حول موضع الجزائر وفرنسا كوطنين تجذّر وجودهما على تلك الأرض التي هي جزء من شمال إفريقيا حدثا تاريخيا مهما ومرنا توسّل به الروائي لإثبات متانة العلاقة بين الواقع والتخييل، ولإثبات حقيقة انتمائه وهويته الفرنسية، ودفاعه المزيف عن الجزائيين تحت مسمى النزعة الإنسانية.

تتضح مقاصدنا من خلال ما جاء في الرواية حينما قال: "سافر كامو إلى باريس. وصل قبل فترة وجيزة من سيطرة الجيش الألماني على باريس ومعظم شمال فرنسا. وجد أن الجيش الفرنسي ليس سوى بقايا مقاتلين بلا معنويات، والأسوأ من ذلك، تم وضع الجنود بشكل غير صحيح حيث لا يمكنهم الدفاع عن المدينة. يجد كامو نفسه يشعر بالعزلة أو الابتعاد عما اعتقد أنه بلده. كتب كامو باريس ماتت. الخطر في كل مكان. أذهب إلى المنزل وأنتظر إشارة التنبيه أو أي شيء. يتم توقيفي باستمرار في الشارع ويسألونني عن هويتي"[3]، أي هويته الفرنسية المتأثرة بواقع مأساوي لم يشعر به قبلا في الجزائر التي ادّعى أنه ابنها وينتمي إلى شعبه، ليميل نوعا ما نحوما يسمى بالبطل المأساوي، إذ أن "البطل المأساوي هو من يختار أن يحقق ذاته ويتحمل مسؤولية هذا الاختيار"[4]، حيث اختار البطل **كامي** هنا النزوح نحو عالمين متناقضين، وهو يعي خطورة ذلك، وهذه الشخصية في العمل الروائي هي "التي تقود الفعل دائما وتدفعه نحو الأمام"[5]، وليست الأحداث هي التي تقودها

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p165.
[2] Ipid, p103.
[3] مجموعة مؤلفين، ألبير كامي (العبث- التمرد- الانتحار)، ص11.
[4] صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي، عمان، 2006، ص46.
[5] المرجع نفسه، 131.

طاعة للسارد، خاصة وأن هذه الرواية سردت سيرة غيرية لكاتب وفيلسوف ذو شهرة، وبالتالي فهو من يتحكم في أفعاله إلى حد ما.

بهذا يتجلى نوعا ما مغزى الروائي من التطرق إلى هذه القضية (قضية الهوية والانتماء) التي شكّلت رهانا اجتماعيا، الأمر الذي اختص علم الاجتماع في تحليله وتفسيره وفق العلاقة التي تربط المستويات المعجمية والدلالية التي تتميز بها اللغة، مع المضامين والظواهر الاجتماعية، وقد جاء في هذا الصدد: "يجب على علم اجتماع النص أن يبدأ بنظريتين متكاملتين: أنه ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وأن الوحدات المعجمية، الدلالية والتركيبية تجسد مصالح جماعية ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية"[1]، الأمر الذي اتضح من خلال الخطابات السابقة التي أفرزتها لغة الرواية، والتي ستتضح أكثر في بعدها السياسي والتاريخي المتعلق بحيثيات حياة كامي التي لازالت عالقة في الذهنية الأدبية.

وبذلك يمكننا القول إن محاولة فهم انتماء **كامي** ورصده راجع بطبيعة الحال إلى توجهاته السياسية، سواء في مناهضته للاستعمار ضد الجزائر، أو في تأييده له، ثم في علاقته بفرنسا كبلد مدافع عنه ومقاوم معه ضد النازية والفاشية، هذا الأمر جعلنا نغوص أكثر في الرواية لنستشف منها تلك الأبعاد السياسية كما طرحتها الرواية، التي خاضت هذه المساءلة التاريخية الخاصة بوقائع وأحداث جرت فعلا، ولنؤكد بذلك فرنسية الهوية الكاموية.

2.3. البعد السياسي والتاريخي

لقد ظل الجانب السياسي والتاريخي **لكامي** كمثقف إنساني ذي نزعة تحررية يدور في حقل الثقافة الكولونيالية؛ والتي دخلت عالم الرواية من أبوابها الواسعة، ونحن سنحاول محاورة المقاطع السردية التي تناولت التوجهات السياسية **لكامي** وغايته من ذلك، وبالتالي غاية الروائي من إعادتها لنا.

ارتأينا في هذا الجانب أن نقوم بتقسيمه إلى جزئين؛ الأول منهما: بعد سياسي سلمي، حيث تناولنا فيه كل ما تعلق بتوجه **كامي** نحو الصلح الذي مرّده المساواة بين العرب والفرنسيين، ونبذ كل أشكال العنف ضد الجزائريين، وذلك بانخراطه في أحزاب مؤيدة لهذه الأفكار، وكتابته لمقالات وتصريحات حول هذه الفكرة. أما الجزء الثاني فيتمثل في: البعد السياسي الكولونيالي:

[1] بيار زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ص177.

ويتجلى فيه الوجه الحقيقي **لكامي** الذي كان متخفيا تحت قناع الإنسانية، وفي ذلك رفضه للثورة الجزائرية وأنصارها بمبدأ رفضه للعنف، وفي المقابل ذهابه لفرنسا كمقاوم للنازية جسديا وفكريا.

نشير في البداية أننا سنتطرق إلى عرض الأحداث التاريخية والسياسية التي عاشها **كامي** بطل الرواية محاولين ربطها بالمرجعية الحقيقية، وذلك لتحديد العلاقة بين الرواية وسيرة **ألبير كامي**، ثم تحليلها للوصول إلى النِتاج الجمالي لهذا التداخل.

1.2.3. البعد السياسي السلمي

يبدو أن **كامي** في الرواية قد أفصح منذ البداية عن رأيه حول وضع البلاد من الناحية السياسية، فقد صرّح بذلك على لسانه قائلا: "إذا سُئلت عن مشاعري اتجاه الجزائر فسوف أختار دون تردد الحل الذي جاء في بيان فرحات عباس، ما الذي يقترحه وهو أمر فاضح لدرجة أن يسجن؟ الفيدرالية. جزائر مرتبطة بفرنسا ولها جمعية خاصة بها، يجلس فيها الفرنسيون والعرب جنبا إلى جنب على قدم المساواة، مع أننا نعلم أن العرب يفوقوننا بثمانية أضعاف"[1]، وهذا بطبيعة الحال رأي كل مثقف من الأقدام السوداء، حيث يعلم ثروة الجزائر وغناها من جميع النواحي، وحقها في الاستقلال الذي طال أمده، لكن النزعة البراغماتية تدفعه إلى البحث عن حل وسط.

لقد اختار **كامي** مجموعة **فرحات عباس** القائلة بالمساواة والقبول للمستعمِر الذي يرى فيه الوجود الحق لدولة الجزائر، هذا الذي أيّد ودعم فكرة الإدماج انطلاقا من استنكاره للأمة الجزائرية، لكن ذلك عبر فئة معينة فقط دون غيرها، "فالجزائر الفرنسية والمندمجة عند فرحات عباس لا تعني اندماج النخبة البرجوازية دون عامة الناس، كما كانت تريده فرنسا، فإن امتيازات البعض يؤدي حتما إلى بؤس البعض الآخر، فينتج عنه الفوضى الاجتماعية واتساع الهوة بين فئات الأهالي"[2]، ما جعل **كامي** يتّخذه قدوة في مشواره عكس **مصالي الحاج** الذي ينادي بالاستقلال التام.

كما أن **كامي** بتوجهه الإنساني حتى وإن دعا للاندماج فلن يفضل فئة على أخرى، يقول في ذلك: "إنهم يخططون لإسكات الرجل الذي كان قبل بضع سنوات فقط من أنصار موريس فيوليت والاستيعاب، والذي يختار الآن الحكم الذاتي من خلال التنمر والإهانات، غدا إذا وصلنا هذا سينظم إلى عسيرة المتعصبين، هل يمكننا بعد ذلك أن نتناقش مع رجال مثل **مصالي الحاج** أو الأسوأ من ذلك مع أولائك الذين لن يسمعوا إلى صوت الدم"[3]، فهو كما هو معروف عنه في آرائه السياسية و

---

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p17.

[2] جوان غيبسي: الجزائر الثائرة، ترجمة: خيرة عماد، منشورات الطليعة، بيروت، 1961، ص65.

[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p17.

الفلسفية مناهض تماما لفكرة العنف وكل ما يؤدي إلى إراقة الدماء، وعلى رأس ذلك الثورة، الأمر الذي جعله يحارب بقلمه هذه الأفكار، فقد كان ضد المصاليين الذين خططوا للثورة.

قد عالجت الرواية رؤية **كامي** للثورة بعودتها لمفاتيح الذاكرة من أجل رصد علاقة الظروف المحيطة به، الزمان والمكان الذين وُجد فيهما، وكيف أثّرا على مشواره السياسي، بحيث نجده حاول بث هذه الرؤية التي تنبثق من قوله: "إنّ معظم الثورات تكتسب شكلها وأصالتها في جريمة القتل"[1]، وفي ذلك عبّر عن موقفه المناهض للجرائم التي ترتكبها فرنسا في حق المواطنين الجزائريين، إذ يقول عن عمه غوستاف الذي يؤيد المستعمر في كل العمليات العسكرية: "لم أفهم كيف رفض رجل قرأ لأناتول فرانس، وهو عالم إنساني أن يرى أن حالة السكان الأصليين في الجزائر كانت مؤسفة"[2]، ما يجعلنا نفهم أن رؤية كامي تتوافق مع **فرحات عباس** في فكرة المساواة، لكنه في الحقيقة يدرك أكثر منه أحقية الأرض لسكانها الأصليين.

يذكر التاريخ أن **فرحات عباس** لم يعترف بوجود أمة جزائرية أصلا، بمعنى أن منطلق ومبدأ فكرة المساواة لدى الرجلين ليست نفسها، والأهداف أيضا، **فكامي** يرى في الجزائر مستقبلا يحوي الشعبين، أما **فرحات عباس** فيرى فيها إثباتا لشعب ينتمي لهذه الأرض التي طالها الاستغلال والاستعمار، وبالتالي يأمل في فرنسة الشعب الجزائري وعيشه تحت وطأة الفرنسي الغاشم ليصبح أمة جزائرية جديدة.

يمضي **كامي** في مشواره السلمي بانخراطه في الصحف والجرائد والأحزاب التي تؤيد المساواة، فينظم بداية إلى مجلة الإقدام، يقول: "قبل بضعة أشهر من الحصول على البكالوريا انضممت إلى فريق جريدة الإقدام التي أسسها الأمير خالد حفيد عبد القادر، وأدارها صادق دندان، وكانت المجلة ليبرالية، الأمر الذي أثار استياء العم غوستاف بشدة، الذي كان فوضويا يمينيا عندما كان يقرأ صحيفة العمل الفرنسية، لم يكن يريد المساواة بين المسلمين والفرنسيين، لقد أخطأ عندما لم ير أن مستقبل الجزائر سيكون في يوم من الأيام بالترابط لا بالفصل كما كان يمارس كل يوم تحت أعيننا"[3]، حيث كانت **"الإقدام"** آنذاك من بين أوائل الجرائد بعد الحرب العالمية الأولى التي عبرت عن انشغالات الشعب الجزائري، وتوعيته فيما يخص الوضع الذي آلت إليه البلاد.

---

[1] ألبير كامي: الإنسان المتمرد، ص135.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p105.

[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p103.

لقد صدرت المجلة "في أول عدد بتاريخ 02 فيفري 1919، وهي وطنية أسبوعية ناطقة باللغة الفرنسية، ثم أضيفت لها طبعة باللغة العربية ابتداءً من سبتمبر 1920. كان مقرها لالير بالجزائر العاصمة. حدد ثمنها بـ 25 سنتيما. اتخذت من "الإقدام" اسما لها؛ إلى جانب عنوان فرعي تمثل في "الإسلام الرشيدي"، أما شعارها فتمثل في "جريدة الاتحاد الفرنساوي العربي، علمية أدبية سياسية اقتصادية من أجل الدفاع عن الحقوق السياسية والاقتصادية لمسلمي شمال إفريقيا"[1]، حيث أعطت فرنسا الجزائريين بعض الحقوق بعد الحرب العالمية الأولى، ومن بينها الحق في الانتخابات؛ الأمر الذي جعل من الأهالي يتنفسون قليلا، ويشاركون في المجالس البلدية والولائية، وقد كانت هذه الجريدة أحد الوسائل التوعوية في ذلك، وبالتالي وجدها **كامي** البذرة الأولى التي يُطعم بها أفكاره حول الوضع في البلاد.

انخرط **كامي** بعد هذه المجلة في الحزب الشيوعي وذلك "بينما كان طالبا في الجامعة، وفقا للسيرة الذاتية، أنظم كامو إلى الحزب الشيوعي في عام 1934، في المقام الأول باعتباره معاديا للفاشية. الحرب الأهلية الإسبانية أثرت بشكل كبير على كامو وكثيرين غيره. استمرت علاقته العاصفة مع الحزب الشيوعي طوال حياته. لم تعجب اللينينية الماركسية كامو، حتى وهو طالب. كان اهتمامه الحقيقي بمحنة الطبقة العاملة والفقراء في الجزائر وأماكن أخرى"[2]، حيث أسس رفقة شخصية **كريستيان**-التي بفضلها تعرف على زوجته **سيمون**-، مسرحا يقومون فيه بعرض مسرحيات أساسها التوعية السياسية.

إن هذا التردد راجع إلى أن الحزب الشيوعي في بداياته حاول معالجة قضايا القوميين من نواحي لم تُقنع **كامي** كثيرا، وقد ذكر **باشي** ذلك في الرواية، يقول: "في ذلك الوقت لم يكن الحزب الشيوعي يهتم كثيرا بالعرب، السبب الذي جعلني لا أهتم به، لقد كان كل من جان دي ميزونسول و كلود دي فريمينفيل الذين أقسموا فقط به، عندما كنت متحفظا، ولقد استدلوا بجيد ومالرو لإقناعي بالانخراط فيه، ومع ذلك سيعود أحدهما قريبا من رحلة محبطة إلى الاتحاد السوفييتي، ولن يكون الآخر أكثر من مجرد رفيق سفر، أما بالنسبة لي فقد بقيت على قناعة بأن الحزب لم يهتم كثيرا بالجزائر"[3]، ليتراجع عن رأيه بعد ذلك وينضمّ إليه.

---

[1] نفيسة دويدة: قضايا الجزائر من خلال جريدة "الإقدام" (1919-1923م)، مجلة الحقيقة، العدد 40، 2017/05/18، ص170.

[2] مجموعة مؤلفين: ألبير كامو (العبثية- الوجودية- الانتحار)، ص10/9.

[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p105

وعن قناعته بذلك تماما يقول: "عند عودتي من جزر الباليار انضممت إلى الحزب الشيوعي بناءً على نصيحة جان جرينير وكلود دي فريمينفيل، بعد التفكير أوافق أن كل شيء يجذبني نحو الشيوعيين، أريد تجربة معارضة الشيوعية في الممارسة اليومية... إن الشيوعية يمكن أن تكون زهدا يؤهل الإنسان إلى الحياة الروحية، أنا أؤمن بالأخوة التي تؤدي إلى الشيوعية الحقيقية، أكثر من الصراع الطبقي، لدي رغبة قوية في رؤية مقدار التعاسة والمرارة التي تتضاءل فيه سموم الرجال"[1]، فقام بأعماله المسرحية التي تنطوي تحت مطالب هذا الحزب.

بدأ **كامي** رفقة زملائه بمسرحية استعار أحداثها من رواية **"زمن الازدراء" لأندريه مالرو**، التي أشاد فيها هذا الأخير ببعض الأخبار حول المقاومة الألمانية النازية والتي كان له فضل السبق فيها قبل المؤرخين والروائيين بسنوات، فقاموا بتجسيدها على أرض الواقع في مسرحهم، يقول: "تحت رعاية الحزب، بدأنا في إنشاء مسرحنا العمالي، والذي سيكون أيضا لبروليتاريا الجزائر العاصمة، وبالتحديد في بلكور... قررنا بالاتفاق المتبادل تكييف فيلم "زمن الازدراء" مع المسرح. سيكون هذا أول إنتاج لنا، مستقل ومصمم بالكامل من قبل هواة، أكتب لمالرو لأطلب منه الإذن باستخدام روايته القصيرة، أحصل على برقية تقول: "اعزف" فرح الفريق بأكمله، وبدأنا العمل بسرعة"[2]، وقد لاقت المسرحية قبولا كبيرا بين الأوساط الشعبية المختلفة الأجناس(فرنسيون وجزائريون)، الأمر الذي جعل كامي يستبشر خيرا، فيقول: "أشادت الصحافة بالإجماع بأداء فرقة من الهواة والتأقلم الرائع للمخرج الشاب ألبير كامي، أنا فخور، لكني أحاول عدم إظهار ذلك... المسرح هو المكان الذي أشعر فيه بالسعادة، إنه المكان الذي أشعر فيه بأقل قدر من الوحدة"[3]، وهو ما جعله رجل مسرح بجدارة.

بعدها أسس **كامي** رفقة باسكال بيا **"جريدة الجزائر الجمهورية"**، التي في حقيقتها تنتمي إلى الحزب الشيوعي، لكن **كامي** بطل الرواية يُنكر ذلك، حيث يقول: "سيدير الجزائر الجمهورية مجلس إدارة لا ينتمي أعضاؤه إلى أي حزب، ولن تنتخبهم أي فصيلة من الجزائر، وهو ما يضمن قدرا من الاستقلالية التي تفتقر إليها بقية الصحافة الجزائرية، وستكون هذه الصحيفة المخصصة للعمال والطبقات الدنيا مستقلة عن PCA، حتى لو كان بعض أعضاء مجلس الإدارة من الناشطين، فهو جمهوري بعمق، وسيعمل على الجمع بين المسلمين والفرنسيين لتحقيق المساواة بين مواطني

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p126
[2] Ipid, p131.
[3] Ipid, p132.

الجزائر ومواطني فرنسا"[1]، وهي في حقيقة الأمر تابعة إلى PCA، حيث يقول أبو القاسم سعد الله في تأريخه للثقافة الجزائرية: "وكان للحزب الشيوعي جريدة (الجزائر الجمهورية) التي لها تأثير بارز على النخبة اليسارية عموما. وكان كتابها من المثقفين المسلمين (الأهالي) والمثقفين الفرنسيين. وقد كتب فيها في بداية حياتهم كل من محمد ديب وكاتب ياسين وألبير كامو... ومن كتابها الجزائريين أيضا الصادق هجرس، والبشير حاج علي، وعبد الحميد بن زين. وكانت صحيفة (الجزائر الجمهورية) أسبوعية ثم يومية، وقد أوقفتها السلطات الفرنسية سنة 1957. كما أصدر الحزب نفسه جريد باسم (الحرية)."[2]وهذا التناقض في تبعية الصحيفة ربما يكون سببه رغبة **كامي** وإيمانه التام بأن الحزب الشيوعي لم ولن يكون وسيلة للتواصل مع الشعبين من أجل الوصول إلى حل وسط يرضي الطرفين.

لقد ذكر **كامي** في الرواية تاريخ صدور هذه الصحيفة، الذي كان بعد انفصاله حقيقة عن الحزب الشيوعي، "إطلاق الجزائر الجمهورية 6 أكتوبر 1938، إليكم العدد الأول من جريدة الجزائر"[3]، ويوضح أكثر مقاصدها وتبعيتها قائلا: "الجزائر الجمهورية لا تدافع إلا عن المصلحة العامة، وسيكون برنامجها السياسي مقتصرا على برنامج التجمع الشعبي الذي شاركت جميع أحزابه وتنظيماته في تأسيسه، إنه يعلم مقدما أنه سيواجه كل أعداء الديمقراطية وبائعي الفاشية المتجولين، الإقطاع الصناعي والزراعي والمصرفي، وهو يفتخر بذلك"[4]، وفي ظل هذا العمل يبحث **كامي** عن جزائر جديدة لا تخلو من الأوروبيين عامة، والمولودين بالجزائر خاصة (الأقدام السود)، فسعى إلى تحقيق ذلك عبر هذه الصحيفة، التي تدعو إلى ضرورة التعايش، حيث آمن كثيرا بإمكانية تحقيقها على هذه الأرض بالرغم من صعوبة تجسيدها، لأنها نجحت على نطاق ضيق جدا، ذلك أن كلا الطرفين رأى في الجزائر الأحقية التامة.

كان **لكامي** أيضا تدخل في قضية **"الشيخ العقبي"**، الذي اتهم بقتل **"المفتي كحول بن دالي"** خلال التجمع الشعبي الذي قامت به مختلف التيارات السياسية والفكرية في الجزائر من بينهم الشيوعيين وأصحاب التجمع الإندماجي...، يقول كامي: "لقد تمت محاكمة زعيمهم الشيخ العقبي بدوره بتهمة اغتيال مفتي الجزائر العاصمة، وهي جريمة قتل لم يرتكبها، ولكن هناك في نظري كان الشيخ مشتبها به، كونه متعصبا دينيا بالإضافة إلى إحساسه بجنون العظمة، قومي، كانت

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p202.
[2]أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، 2007، ج10، الجزائر، ص200.
[3]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p204
[4] Ipid, p205

المحاكمة على وشك الانتهاء، طلبت من بيا أن يرسلني لتغطية القضية"[1]، ذلك أن الشيخ الطيب العقبي كان صارما جدا في تقاريره، ومتشددا لدرجة كبيرة، حيث قام بالتنديد بقرارات كثيرة لعلماء آنذاك أُنتقد عليها أشدّ الانتقاد.

إن هذا الأمر جعل **كامي** يشكك فيه قليلا، بالإضافة إلى تلك العلاقة العاصفة بين الشيخ العقبي وبين المفتي كحول، وبطبيعة الحال هي مكيدة دبرتها فرنسا لضرب المؤتمر الإسلامي وجمعية العلماء المسلمين في صميمها، ونحن ما يهمنا منظور كامي لهذه الحادثة؛ التي أيد فيها مناصري الإصلاح، فبينما كان مناهضا بشدة لفكرة الاستقلال إلا أنه وقف معهم في وقت ما، حيث يصرح بذلك قائلا: "أكتب مقالا للدفاع عن أتباع المصاليين على أمل أن يتذكروا ذات يوم أن رجلا فرنسيا من الجزائر كان إلى جانبهم"[2]، وهو رأي مؤيديه الذين اعتبروه كاتبا وصحفيا مدافعا عن القضية الجزائرية (قبل الثورة)، ومن بينهم سليم باشي؛ الذي كانت هذه الفكرة أحد الدوافع المهمة في كتابته للرواية.

قام **كامي** أيضا –تحت الوجهة السلمية ذاتها- بكتابة تقارير حول بؤس القبائل، والتي رأى فيها إجحافا كبيرا من قبل السلطات الاستعمارية وظلما وجب الحديث عنه، حيث ذهب بنفسه إلى المنطقة، و"كمراسل قام بتجميع سرد مفصل لحياة الفقراء العرب في منطقة القبائل. نشر لاحقا مجموعة من المقالات حول الظروف الصعبة والتمييز العرقي الذي يواجهه العرب"[3]، حيث انتقد السياسية الاستعمارية بشكل لافت للانتباه، الأمر الذي أغضب كثيرا المستعمرين، بالرغم من أن تلك الانتقادات –على حد اعتبار المفكرين الجزائريين- انتقادات شكلية لمظاهر العنف والتشريد التي ستحرك ضمير أي إنسان على وجه الأرض، حيث يقول في ذلك محمد يحياتن "نقد كامو للسياسة الفرنسية لم يعد أن يكون نقدا لمظاهر الاستعمار، وليس الاستعمار في حد ذاته، ومعنى ذلك أن نظرته كانت قاصرة"[4]، ومع ذلك تسببت له بمشاكل أثرت سلبا على صحيفة الجزائر الجمهورية، حيث يقول في هذا الصدد: "إن تقاريري عن الفقر في منطقة القبائل وقضية الشيخ العقبي المتهم خطأ باغتيال مفتي الجزائر العاصمة، سبب لي الكثير من المتاعب في الجزائر، عندما تم إعلان الحرب، خضعت الجزائر الجمهورية لرقابة منهجية من قبل السلطات المحلية، التي انتقمت

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p217
[2] Ipid, p218
[3] مجموعة مؤلفين: ألبير كامي (العبثية- التمرد- الانتحار)، ص11/10.
[4] محمد يحياتن: مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة التحرير الجزائرية، ص97.

لالتزامنا تجاه العرب، لقد أسعد ذلك المستوطنين الكبار الذين لم يريدوا أن يسمعوا عن المساواة والعدالة للعرب"[1]، محاولا بذلك تبرير موقفه من الجزائر المُزعم بالمساندة.

وعلى ضوء ما سبق حول الوجهة الإصلاحية **لكامي** يتضح أن **سليم باشي** حاول إعادة إنتاج سيرته ليبرز بعض المواقف التي نُكرت **له** من ناحية مساندته للشعب الجزائري في فترة ما، فهو بالإضافة إلى دعوته للمساواة، إلا أنه رفض بشدة الحالة المزرية التي أصبح عليها المجتمع الجزائري بسبب المستعمر، ولم ينتقد ذلك من باب الإنسانية فقط، بل أنه اعتبر ذلك الشعب جزءا من كيانه، لأنه كثيرا ما قاوم الفرنسيين بلسانه، ودافع عن هذا الشعب المضطهد الذي عانى الكثير، حيث يقول في ذلك: "لم أندم على شيء، لقد قمت بواجبي اتجاه شعبي البيض والعرب الفقراء"[2]، وهذا كلّه كان قبل اندلاع الثورة الجزائرية، لتتغير آراؤه وكتاباته وتأخذ منحى جديدا مناوئا تماما لهذا الشعب ومتطلباته.

بالنظر إلى هذا التكييف الذي قدمته الرواية في هذا الجانب المهم من سيرة **كامي** نجد أنها قد أخضعت هذه المرجعية إلى لغة ذات بعد توثيقي، لكن في الوقت نفسه نلمح جهدا من لدن الروائي في إعادة إنتاج هذه الأحداث داخل سياق سردي متين، بحيث حاول دسّ إصلاحات هذا الرجل داخل إطار زمني أساسه الاستباق والاسترجاع كأهم تقنية في هذا العنصر، بالإضافة إلى علاقته بالشخوص داخل الرواية التي هي مستلة من واقعه، محاولا الحفاظ على البعد التاريخي لسيرته، هذا ما جعل الهيكل الدلالي والتركيبي للرواية يوضح الجانب الإيديولوجي لهذا الفاعل (كما أطلق عليه غريماس)، أي البطل كامي في علاقاته داخل المجتمع السياسي المضطرب.

لقد كانت لتلك الفروقات اللغوية والتوجهات السياسية المختلفة داخل المتن السردي دور في الكشف عن جوهر الوضع الاجتماعي السائد في تلك الحقبة السوداء من تاريخ الجزائر عامة، ومن تاريخ **كامي** خاصة، إذ "يجب من أجل وضع علاقات بين النص (الأدبي) وسياقه الاجتماعي تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخييل"[3]، حيث تشابكت المعاني داخل الرواية، ونسجت الملفوظات التي تصب في الحقل السيري الكاموي رؤية للعالم ترجمتها البنى المتشابكة كبنية التناص، وبنية التماثل التي لعبت فيها المرجعية

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p248
[2] Ipid, p248
[3] بيار زيما: النقد الاجتماعي، ص183.

التاريخية دورا في المحافظة على المدلول الكاموي؛ الذي هو فرد يحوي مفاهيم جماعية تصب في بوتقة الإنسانية التي تدافع عن المظلومين أينما كانوا.

ولابد في السياق ذاته أن نرى الوجه الآخر لكامي النقيض عبر هذا المتخيل السردي، وكيف خدمت البنى اللغوية الفكر الكولونيالي لديه تحت مسمى العدالة.

2.2.3. البعد السياسي الكولونيالي

لقد كان كامي حرا في اختياراته السياسية، فهو في دعوته للسلم لم يأبه للمستعمر الذي يأمل في الاستيطان التام، ودافع عن رأيه في المساواة والعدالة ووقف ضد العنف في حق العرب بكل جرأة، وهو ما عززته الرواية وأعادت إنتاجه، إذ نختصر ذلك بعد كل ما عرضناه في قوله: "بالنسبة للجمهورية الجزائرية لا يمكن أن يكون هناك نوعان من الفرنسيين، بل نوع واحد فقط، والذي يشمل أيضا الباريسيين، من مواليد باريس، والمرسيليين من مواليد مرسيليا، والعرب من مواليد الجزائر. ولهذا السبب نطالب بالمساواة الاجتماعية الفورية لجميع الفرنسيين، مهما كان أصلهم أو طائفتهم أو فلسفتهم"[1]، أي أنه يأمل في إنشاء فيدرالية تشمل جميع الطوائف تحت القوانين الفرنسية، مع بُعده عن كل أشكال القمع والاستبداد.

إن المتتبع لسيرة **كامي** يُلاحظ أن هذا الكائن الإنساني أخذ يحيد عن أفكاره السلمية التي تقول بالمساواة وترك القوة، وذلك حينما أصبح وطنه الأم مهددا بالعنف، ويخضع لجميع أشكال القمع، الأمر الذي جعل تلك الشرارة التي طالما كان رافضا لها تشتعل في داخله، وهي شرارة القتال أو الثورة كما يسميها هو **"الإرهاب"**، حيث عمد إلى تجنيد نفسه ضمن صفوف الجيش الفرنسي للمحاربة معهم، إلا أن هناك عائقا منعه من ذلك، وهو مرضه، حيث لم يُقبل بسبب حالته التي لا تسمح بذلك.

في هذه الأثناء والظروف عُيّن رئيس تحرير لـ**Le soir republican**، وبدأ بدعوته فيها إلى حتمية الكفاح المسلح، الأمر الذي انتُقد فيه أشد الانتقاد، بحيث "حرر كامي تقاريره للخدمة العسكرية في ضوء إيمانه بضرورة التضامن مع هؤلاء الشباب، الذين هم بمنزلة إخوة لهم، وانخرطوا في سلك الجندية، واستبد به الغضب، لأن إصابته بمرض السل قبل ذلك أفقدته أهليته للخدمة"[2]، وفي هذا الصدد جاء قوله في الرواية: "هكذا هي الحياة، كوميديا البوليغارد وإلا فإنني أرفض بكل قوتي استسلام فرنسا التي تسقط بالسرعة التي كانت الحرب قادمة بها منذ وقت طويل،

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p 205.

[2] رونالد أرونسون: كامي وسارتر، ص42.

كان ينبغي لنا أن نواصل القتال، قدمت نفسي مرتين إلى التفتيش العسكري للتجنيد، لا أحد يريد رئتي"[1]، ومن هنا تبدأ رحلته نحو **الغموض** كما يسميها سارتر.

تغيرت تلك الأفكار التي طرحها **كامي** بتواجده في أرض الجزائر وأخذت منحى آخر كولونياليا على أرض فرنسا، ليبدأ التناقض والغموض يخيّم على أفكاره التي انقلبت من النقيض إلى النقيض، ذلك أن **كامي** عارض الثورة التحريرية واعتبرها إرهابا، في حين أنّه دعّم القوات العسكرية للتصدي للمقاومة النازية، فهو "الذي اعترف للكاتبة في تلك اللحظة بما يلي: فعلا، لم تعترني الدهشة وأنا أقاوم النازيين لأنني فرنسي وأن وطني كان محتلا كان من واجبي أن أقبل أيضا المقاومة الجزائرية لكنني فرنسي. وهذا القول يذكرنا –لا محالة- في قوله المشهور: اذا كان علي أن أختار بين العدالة وأمي، فإنني سأختار أمي. ومن كلا القولين، ننتهي إلى أن كامو كان هو الآخر يفكر بمنطق ذوي الأقدام السوداء"[2]، وليس هذا فقط بل نجده أيضا دعا الهنغاريين للقتال والمقاومة بالقوة ضد السوفييت.

كان **كامي** مناهضا بشدة للفاشية، بحيث عارض جل التابعين لها، وقد عبّر عنها في كتابه **"الإنسان المتمرد"** مقارنا إيّاها بالشيوعية قائلا: "ليس صحيحا أن نماثل بين غايات الفاشية والشيوعية الروسية. فالفاشية تمثل تمجيد الجلاد للجلاد... أما الشيوعية الروسية فتمثل تمجيد الضحية للجلاد... الأولى لم تحلم قط بتحرير الإنسان كله، بل بأن تحرر بعض الناس فقط عن طريق إخضاع الآخرين. أما الثانية فتسعى، في مبدئها الصميمي، إلى تحرير البشر كافة عن طريق استعبادهم جميعا بصورة مؤقتة. لذلك يجب أن نقر لها بعظم المقصد"[3]، وقد جسد سليم باشي مقصده هذا في الرواية من خلال تعرضه لنظرة كامي في تلك الفترة الحادة من تاريخ العالم –إن صح القول- الحرب الأهلية الإسبانية من ناحية، والغزو الألماني على فرنسا من ناحية أخرى، بل ومن ناحية ثالثة الاستعمار الفرنسي وكيانه في الجزائر.

لقد استذكر الروائي مشروع بلوم فيوليت وتأثيره على القرارات السياسية في الجزائر آنذاك، ليحيل القارئ إلى هذه الفترة، فيقول: "لم أؤمن قط باستقلال الجزائر... لقد تم رفض مشروع بلوم فيوليت وهو قطرة ماء في محيط من المرارة والاستياء، وقد أدى إلى زعزعة استقرار الجبهة الشعبية لدرجة أن ليون بلوم حظر ENA لإرضاء جزء من الشعب الفرنسي والانتقام من المعارضة

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p261.
[2] عثمان شبشوب: مجلة الثقافة، العدد 84، صفر- ربيع الأول 1405هـ، نوفمبر ديسمبر 1984م، ص334.
[3] ألبير كامي: الإنسان المتمرد، ص307.

من المصاليين الشيوعيين الذين يتبعون الجبهة الشعبية، الموقف نفسه اتجاه إسبانيا، تتراجع الجبهة الشعبية لتقفز بشكل أفضل في أحضان فرانكو مع دعم الواجهة للحكومة الجمهورية"[1]، حيث يبدو من خلال هذا المقطع أن تركيز **باشي** على هذه الثلاثية (الجزائر، فرنسا، إسبانيا) إنما هو محاولة منه إلى التنبيه على كيان **كامي** المتعلق بين ثلاثة أوطان، الجزائر: أرض المنشأ والعائلة والأصدقاء، أرض العلم والمعرفة والفكر، فرنسا: أصله الذي لا مفر منه(أبوه فرنسي)، إسبانيا: الأصل الثاني الذي كثيرا ما غُفل عنه(أمه إسبانية)، وبالتالي تدخلات **كامي** السياسية في كلّ ذلك لم تكن عن عبث، فهو بحكم انتمائه الثلاثي –إن صح لنا القول- نجده يدافع بكل ما أوتي من حرية تحت وشاح مناهضته لكل أشكال العنف؛ التي عدل عنها ودخل عالم التذبذب والتناقض الكولونيالي.

لقد كانت إسبانيا آنذاك في قمة صراعها بين القوات الجمهورية التي تدعو إلى إنشاء نظام ديمقراطي، وبين القوات الوطنية التي يقودها فرانكو المُدعّم من قبل الفاشية والنازية العدوينالللدودين **لكامي**؛ وذلك بسبب الأهداف التي يرمون لها المتمثلة أساسا في النظام الاستبدادي المعادي تماما لأفكاره ذات التوجه الإنساني.

يذكر **كامي** البطل في رحلته الكولونيالية عندما التقى **بمالرو** الذي كثيرا ما شُغف به، وصديقه الحميم باسكال بيا: "أمامي الرجل الذي نبهنا لأول مرة إلى صعود الفاشية، ونهاية القيم وانحدار الغرب، لا شيء لنفعله، كان علينا أن نتحرك في 36 مع الجمهوريين الإسبان الذين تخلت عنهم فرنسا وانجلترا، يسأل بيا: هل التحالف مع الشيوعيين؟ يتهرب مالرو من السؤال وهو لم ينقطع بعد عن الحزب بشكل كامل حتى لو ابتعد عنه، ويتابع: كان من الضروري تقديم الثورة لصالح الجمهوريين، وليس للشيوعيين، كان على موسكو أن تتخلى عن الشيوعيين الإسبان، كان ستالين يفكر بالفعل في تحالفه مع هتلر"[2]،الأمر الذي سيزيد من حدة الحرب الأهلية، فكلاهما يعتبر طاغية منتهك للحقوق الإنسانية، وكلّ منهما عمل بنظام استبدادي قامع، فالجرائم التي قاموا بها ضد الإنسانية لا تحصى.

إن هذا ما جعل **كامي** يقتنع تماما بفكرة المقاومة، "ولكن نظرا إلى أن الاتحاد السوفييتي كان لا يزال في حالة سلم مع ألمانيا النازية فقد اتخذ الحزب الشيوعي الفرنسي موقفا مهادنا بدرجة أو بأخرى مع الاحتلال حتى 21 يونيو 1941. ولم يكن الاشتراكيون على استعداد لشجب حكومة

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p165.
[2]Ipid, p253

فيشي، إذ صوت غالبية أعضائهم لمصلحة تمكينها من السلطة"[1]، لم يقرر بعد كامي موقفه بصراحة، حيث يقول متما حواره مع مالرو: "أقول أنه بإمكان الفوضويين أن يحملوا الشعلة... الحرب الأهلية الإسبانية هي حرب أهلية، الخطوط دائما ضبابية في هذه الحالة تحديدا، أليس كذلك...قال مالرو: ليس هناك ما يمكن فعله في الوقت الحالي، أملنا الوحيد هو أن تقف إنجلترا بثبات وأن يلقي السوفييت معاهدة السلام مع ألمانيا. أو العكس الجيش الفرنسي هو الوهم الكبير. حفلة تنكرية، لقد التقى العجوز بيتان بفرانكو ويستعد للهزيمة، قلت: مستحيل ستكون هناك بداية"[2]، إن الثورة تعيد للعالم توازنه، لأنه لم يبق –في نظره- سوى حل وحيد وهو القتال، خاصة بعد سقوط فرنسا وتوقيع معاهدة الاستسلام، وقيام حكومة فيشي تحت قيادة **المارشال بيتان** الذي لم يُحرك ساكنا تجاه قضية وطنه.

وعلى الصعيد الإسباني فاز **فرانكو** في الحرب الأهلية، فيقول عن ذلك: "وهكذا تم أسر مالرو المتطوع من قبل الألمان، ثم هرب ولجأ إلى المنطقة الحرة. جاء المارشال بيتان لمساعدة فرنسا وحدهم الفائزون في معركة فردان يعرفون ثمن الحرب والسلام والصحافة الانهزامية التي أعمل من أجلها، تغني لما كذبا، ما هذا العار هل يجب أن نضيف العار إلى الهزيمة؟ يتم تشكيل حكومة في فيشي ويتولى بيير لافال منصب رئيس الوزراء"[3]، وذلك حينما تم تطهير فيشي كما يذكر المؤرخون ذلك، حيث تم فصل ومحاكمة جل الخونة الذين قادوا فيشي وأعدموهم لارتكابهم جرائم ضد الشعب الفرنسي، وقد كان كامي من بين الحضور خاصة في محاكمة المارشال بيتان، والذي "أصر على العدالة وعلى إنزال عقوبات صارمة. لأول مرة في حياته، تساءل عما إذا كانت عقوبة الإعدام عقوبة معقولة. حضر كامو محاكمة رجل خائن، واعترف بأن الموت بدا جيدا ومقبولا تماما بالنسبة إلى الخائن، ومع ذلك، قاوم عقوبة الإعدام ووقف في تضاد مع مشاعره"[4]؛ هذه التي وضعته محل جدل عميق ودائم.

ولعل هذا الوضع زاد من حدة **كامي** في الحكم على ما وصلت إليه الظروف في هذه العوالم التي يجب أن تضع حدا لما هي عليه، "وإذا كان كل من العدوين بدأ من إدراكه لعبثية العالم. فإن كامي زعم أن الفرنسيين يقرون هذا الإدراك ويعيشون في إطاره، بينما الألمان يسعون للتغلب عليه عن طريق الهيمنة على العالم، إن الفرنسيين وهم شعب يرفض العنف أساسا، سوف يهبون للقتال

---

[1] رونالد أرونسون: كامي وسارتر، ص46/45.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p255/254.

[3] Ipid, p262.

[4] مجموعة مؤلفين: ألبير كامي، ص17.

ولكن فقط من أجل الأسرة والعدالة" [1]، لكن في المقابل هم الذين سيطروا على الجزائر عن طريق العنف، وهنا تكمن مفارقة **كامي** التي لم ولن تُنسى عبر التاريخ، وقد اختصر **"عبد الغني بومعزة"** ذلك بقوله: "إنّ التناقض هو أحد سمات ألبير كامو، وهو الذي دعا إلى المقاومة ورفع السّلاح ضدّ الاحتلال الألماني لبلاده وعارض الحكم المطلق لستالين وسياسة الغولاغ وغزو تشيكوسلوفاكيا والفرنكويين في إسبانيا، كان مثقلا بالوحدة والنشاط والقلق، بعدم اليقين، بالاضطراب وتشتت الأفكار"[2]، في حين أنّه انتقد ذلك أشد الانتقاد عند قيام الحركة الوطنية بالثورة عن طريق السلاح.

إن هذا التشتت الذي انتابه يبدو في الرواية واضحا، وذلك في قوله: "يجب علينا إخلاء باريس.... الألمان يدخلون العاصمة ويعرضون في شارع شانزليزيه، ولأول مرة أشعر بأنني فرنسي لم أعد جزائري"[3]، ولربما كان هذا التصريح مقصودا في الرواية، والتي أرادت توضيح فكرة مفادها أن **كامي** هو فرنسي بطبيعة الحال كونه من المستوطنين، وينتمي إلى فرنسا انتماء تاما، وبحكم ولادته بالجزائر فقد دافع عنها بكل ما أوتي من حق، وانتفض ضد الثورة التحريرية من مبدأ معارضته لكل أشكال العنف، والثورات عبر العالم وليس الجزائر فقط، أما عن دعمه ودعوته لمقاومة النازية يرى في ذلك أمرا مختلفا، لأنه "فيما يتعلق بالجزائر، الاستقلال الوطني هو صيغة عاطفيّة بحتة، لم يكن هناك قط أمّة جزائريّة، سيكون لليهود، والأتراك واليونانيين والإيطاليين، والبربر نفس الحق في طلب قيادة هذه الأمّة الافتراضيّة." (بومعزة مفارقات)، أما عن فرنسا فهي كيان مستقل منذ القدم، ولها كامل الحق في صد أي عدو يجتاحها، سواء سياسيا أم عسكريا، وبالتالي بقيت هذه المغالطة الفكرية تتبعه حتى بعد وفاته، والروائي أراد توضيحها سرديا أكثر، وإنصاف **كامي** في مقولاته وآرائه حول ذلك.

إن تاريخ **كامي** قد استحوذ على فترة مهمة من فترات الصراع السياسي في الجزائر، الأمر الذي يستحضر في أذهاننا التساؤل الذي طرحه محمد القاضي بقوله: "ما الذي يحدث حين يتقاطع في نص واحد ضربان من ضروب الخطاب: أحدهما تاريخي والآخر روائي: فيجتمعان في جنس فرعي هو الرواية التاريخية؟"[4]، ليتبين لنا بذلك (حول هذا التداخل) أن الروائي أتاح لنا كقراء العودة زمانيا ومكانيا عبر المتخيل السردي، وذلك بإثارته الذهن إنشائيا عن طريق المشاكلة بينه

[1] رونالد أرونسون: كامي وسارتر، ص49.
[2] عبد الغني بومعزة: كامو في أرض الغريب، (مراجعات حول ظاهرة ألبير كامو)، دار خيال للنشر، الجزائر، 2023، ص73.
[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p256.
[4] محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص23.

وبين المرجعي، مع محافظته لمصادر هذا الأخير، ودليل ذلك أن معظم الأحداث والأقوال التي صرّح بها البطل مأخوذة من مؤلفاته التي أشرنا إلى الكثير منها. وبذلك نقول أن الروائي قد وازن بين الواقعي والتخييلي في قالب تغزوه الجمالية التي تنبثق من قدرته على استعارة أحداث حقيقية وبثها في قالب فني مستثيرا به القراء.

3.3. البعد الأدبي

لقد كانت شهرة **ألبير كامي** متعلقة أساسا بأعماله الأدبية والفلسفية (سنتحدث عنها في فصل لاحق)، وكذلك الصحفية (وقد تم الحديث عنها مفصلا في العنصر السابق)، هذا الأمر الذي كان دافعا أيضا **لسليم باشي** نحو كتابته روايته، حيث نجده قد تطرق لمعظم مؤلفاته إن لم نقل كلها، وبيّن الظروف التي جعلته يكتبها، وبمن تأثر في ذلك معتمدا على التقنيات السردية التي بث من خلالها صور **كامي** المتعددة في التأليف وتوجهاته الفكرية والفلسفية.

بعد قراءتنا للرواية اتضحت لنا عدة أعمال **لألبير كامي** استحضرها الروائي، وسنحاول في هذا العنصر التركيز على أهمها، وهي كما يلي:

1.3.3. رواية الطاعون:

تعتبر هذه الرواية أحد أهم المؤلفات التي لاقت شهرة منذ صدورها، حيث لازالت تُدرس بالجودة نفسها، وتُقام حولها دراسات وأبحاث إلى اليوم، وقد كانت في رواية **آخر صيف لشاب** عبارة عن كنية **كامي**، ذلك أنه في بداية رحلته إلى البرازيل مع السيدة **كريميو**، يقول: **"**لم يستطع البروفيسور **برونييه** إلا أن يقدمني كمؤلف رواية الطاعون**"**[1]؛ وهذه الرواية غنية عن التعريف، حيث أراد بها الروائي التعريف بشخصية البطل، بل والتأكيد على كونه **ألبير كامي** الروائي والفيلسوف المتفق عليه، لأنه سبق وأن ذكر لنا تفاصيل حياته المتعلقة بالعائلة والمطابقة تماما لحقيقته.

وفي موضع آخر جاء على لسان أحد الشخصيات، يقول: **"**سيد كامو، أنا حقا أحب ما تكتبه. وخاصة الطاعون، كانت المراجعة رائعة. يا له من نجاح سيد كامو يا له من نجاح باهر**"**[2] وبالفعل نجح كامي بهذه الرواية إلى حد بعيد، مما جعل الروائي يثني على ذلك ويبدي رأيه سرديا.

وهناك مقاطع كثيرة اكتفى فيها الروائي بذكر **رواية الطاعون** من باب التعريف بها، أو نسبتها إلى كامي فقط، وهو أمر معلوم لدى الجميع، ولذلك سنتوقف عند هذين المقطعين حول هذه الرواية.

---

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p14.
[2]Ipid, p182.

2.3.3. رواية الغريب:

الوجه الثاني لكامي في عالم الفكر، حيث إذا أردت الحديث عنه يكفي أن تقول **"الغريب" "L'étranger"**، دون ذكر اسمه، ذلك للشهرة الكبيرة التي نالتها في الأوساط العربية والغربية، "ففي هذه الرواية يصور لنا كامي الوضع القائم في موطنه الجزائر في تلك الحقبة الاستعمارية أن الإنسان الذي لا يساير رغبة السلطة يوضع في خانة المغضوب عليهم، ويكون غريبا في مجتمعه الذي لم تُثبت ذوات أفراده وجودها الحر. ومن خلال هذا التصوير فهو يدعو إلى إثبات الذات، الذات الإنسانية الفردية ونبذ الذات الكلية التي تُفرَض من خارج الذات الفردية الإنسانية، لذلك رفض كل ماهو فوقي كالاستعمار الذي يسلب حق الناس في الحياة الكريمة"[1]، وبالتالي جسد غرابته في هذا العالم المشوه الذي نشأ فيه عبر شخصية **ميرسو** بطل الرواية.

إنّ أحداث هذه الرواية أخذت تُفسر وتُحلل من وجهات نظر مختلفة، وأخذت مساحة جمة في الساحة النقدية الكاموية، خاصة فيما تعلق بجريمة القتل التي قام بها البطل، الأمر الذي جعل رواية **آخر صيف لشاب** تركز على هذه الحادثة بالضبط، معيدة تشكيل الأحداث، ومبدية موقف كامي من ذلك، يقول **كامي** في إحدى المقاطع: " قتلت عربيا في الغريب، مات العشرات والآلاف من العرب في مايو 1945 في سطيف وقالمة. هل أنا مذنب؟ أنا إلى حد ما مقارنة بالآخرين، لكن إذا اعترفت بخطئي، فهذا لا يعطيني حق الحياة أو الموت على من يرتكب نفس الخطأ"[2]، يحيلنا هذا المشهد العميق الذي جاء على لسان **كامي** إلى العودة إلى تلك الفترة التي عاش فيها، والتي لم يكن ينفذ فيها حكم الإعدام على أي فرنسي يقتل جزائري، وبالتالي نفهم من ذلك أن كامي بحكمه الإعدام على ميرسو قد خالف القوانين المطبقة آنذاك، ثم بالمقارنة بينه وبين جرائم فرنسا التي لا تعد ضد الجزائريين، خاصة في مجازر 8 ماي 1945، والتي أعادتها الرواية يتضح مغزى **كامي** المتمثل في عدم قدرته على التعايش مع الوضع القائم آنذاك.

يقول الطيب بوقرة في تحليله **للغريب** "لا نعتقد أن كتابة الغريب كتابة محايدة أو بريئة أو شفافة، ولا نعتقد أن السمات الاجتماعية أو الأسطورية للغة قد ألغيت. بل على العكس"[3]، أي نص الغريب يحمل في طياته رؤية للعالم التي ترجم بها الروائي الواقع آنذاك، إذ يحتوي شحنات دلالية عميقة ذات أبعاد اجتماعية وأسطورية؛ أي أن اللغة في ذلك أصبحت حاملة لدلالات كونية وفلسفية

---

[1] ألبير كامي: الغريب، ص5.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p179.

[3] Tayeb Bouguerra: Le dit et le non-dit (A propos de L'Algerie et de L'Algerien chez Albert Camus), Office des publications universitaires, Alger, p34.

أعمق من كونها مجرد وصف واقعي وفقط، حيث بدى ميرسو كضحية لعالم يفتقر للعدالة، خاصة وأنه حُسم مصيره واتفق عليه الجميع.

وقد أعطى **بيار زيما في** كتابه **النقد الاجتماعي** مجالا واسعا لدراسة الغريب من هذه الناحية حيث "حددالوضع الاجتماعي للغريب في الإطار الزمني للأربعينيات. مركزا على العلاقة القائمة بين الإيديولوجيا وقيم التبادل في هدم المعنى في اللغة، وتحويل الكلمات إلى عناصر دلالية متعارضة، ثم حاول الناقد إظهار اللهجة الجماعية Sociolecte التي تستوعبها الرواية وتمتصها من خلال التناص. وتتمثل هذه اللهجة في الخطاب الإنسي-المسيحي... ومنه فقد غيبت العدالة واقع الوضع الاجتماعي الذي تحكمه الازدواجية واللامبالاة، وذلك مرده إلى أن ممثلي الثقافة الرسمية يرفضون الاعتراف بأزمة القيم"[1]، بمعنى أن اللغة كانت مجرد غطاء أيديولوجي امتصت الخطاب الجماعي المتداول في تلك الفترة، ومن ثمة قامت بتغطية واخفاء الصراع الحقيقي المتمثل في أزمة القيم بدل اظهارها ومواجهتها.

لقد شغلت هذه القضية أذهان الكثيرين منذ صدور الرواية، ذلك أن فعل القتل دون مبرر موضوعا لا يمكن السكوت عنه، خاصة من قبل كاتب طالما كان مناهضا للعنف والقتل والانتحار، ودافع بكل السبل الأدبية والفلسفية عن ضرورة التعايش مع أي ظرف كان، ها هو الآن في روايته يقتل شخصا، ومن هذا الشخص؟ عربيا دافع عنه مدة من حياته السياسية.

لقد كانت حادثة القتل في الرواية حقيقية بحيث استلهم منها **كامي** القصة، وقد أعادتها رواية **آخر صيف لشاب** لتبيان دلالة العرب آنذاك ونظرة كامي لهم وعلاقتهم بروايته، حيث يُحكى أنه "بعد ظهر أحد أيام صيف عام 1939، على شاطئ بويسفيل غرب وهران، تشاجر أحد معارف كامو اسمه راؤول بن سوسان مع اثنين من العرب اللذين حسب قوله أهانوا صديقته، عاد راؤول برفقة شقيقه للتحدّث مع العربيين، بعد المشاجرة أصيب أحدهم وهو يحمل سكينا، ذكر في سيرة كامو الذّاتيّة أنّ راؤول عاد غاضبا ومتوتّرا وهو يحمّل مسدّساً من عيار صغير، لكن في نفس الوقت كان تمّ اعتقال العربيين قبل أن يقدم على ارتكاب جريمة بإطلاق النّار عليهم، بعد هذه الحادثة، صاغ ألبير كامو الرّوايّة التّي جاءت لتترجم فلسفته عن الحياة"[2]،وعند النبش حول مصداقية هذه الحادثة نجد أن الناقدة الأمريكية **"أليس كابلان"** هي من أشارت إليها.

[1] عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته (من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص123/122.

[2] ينظر عبد الغني بومعزة: كامو في أرض الغريب، ص23.

لقد قامت الناقدة بتحريات كبيرة حول حياة **كامي** في علاقته بمؤلفه **"الغريب"**، وذلك في كتابها **"بحثا عن الغريب" "looking for the strager"**؛ فوجدت أنه في أحد الأيام سنة 1939 وقع هذا الشجار الذي استلهم منه كامي الفكرة، كما ذكرت أن من نقل هذه الحادثة آنذاك جريدة **"ليكو دوران"** اليمينية الصادرة من ولاية وهران،وهي التفاصيل ذاتها التي ذكرها سليم باشي، ونحن سنقوم بتلخيص الأحداث كما جاءت في الرواية (لأنها أخذت حوالي ثلاث صفحات لايمكن اقتباسها كما هي ص252/251/250)، حيث يقول أنه عند ذهابه مع راوول بنسوسان إلى شاطئ بوم اشبيلية -الذي حسب رأيه شاطئ أوروبي لا يمكن أن يرتاده العرب- حيث تشاجر هناك مع عربيين لأنهم لم يحترموا النساء، فاعتبرها إهانة لا يمكن السكوت عنها، فصرخ في وجه العرب الذين لم يريدوا المغادرة، فانقض الشقيقان (راوول وإدغار) عليهم، لتنتهي المعركة بأن أخرج أحد العرب سكينا وجرح راوول على وجهه، فحدث ذعر كبير في الوسط، عاد مساءا كل من راوول وبيير وليجدوا أن العرب لازالوا مكانهم، أحدهم يعزف ويغني أطلق عليه مباشرة، فأتى الدرك وأخذوا شهادة الأخوين...[1]، وبعد ذكر هذه الأحداث يحاول سليم باشي إبداء رأي كامي حول هذه الحادثة التي أثرت فيه كليّا، حيث يقول: "ماذا يمكننا القول عن كل هذا السرك؟ أذهلني اندلاع أعمال العنف هذه غير المبررة، كان هذا المزيج من العنصرية وعدم التفاهم بين الأجناس رمزا للمجتمع الجزائري، في مواجهة هذه الأحداث التي وقعت في بويسيفيل، شعرت بالتضامن مع شعبي زمرة بنسوسان وغالليندو، وفي الوقت نفسه بالذنب لأنني سمحت لنفسي بالانجرار إليهم، حتى أنني رافقتهم إلى الشاطئ... لقد تابعت القصة بأكملها وقمت بتدوينها في دفتر قبل دمجها في روايتي"[2]، على ضوء هذا يمكننا القول أن هذه الحادثة احتلت مكانة في الذهنية الأدبية والنقدية، لتكون سببا في حضورها مجددا في هذه الرواية.

تعتبر هذه الحادثة بمثابة خلفية لموقع **كامي** آنذاك، فهو قد وقع في موقف صعب، وقـــــع – في هذه الحادثة- بين ضفتي المواطنة والولاء، **كامي** الذي طالما رفض العنف بأشكاله، والذي - في الوقت نفسه- أحب بني جلدته، وجد نفسه بين تضارب الجنسيتين في بلاد يحلم بحصول العدالة والمساواة فيها، الأمر الذي جعله يبني حبكته على هذه الحادثة التي أثرت فيه بشكل فتح أمامه رؤية للواقع الذي يريد التعبير عنه.

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p151/150.
[2]Ipid, p151.

وفي الأخير توثق رواية الرواية صدور **الغريب**، حيث جاء ذلك على لسان البطل قائلا: "أخبرت باسكال بيا أنني انتهيت من رواية الغريب وأسطورة سيزيف، يطلب قراءتها، فأرسلتها له عبر البريد، مرت خمسة عشر يوما ولم أتلق شيئا، أرسلتها هذه المرة إلى جان جرينيه، الذي تتمثل مهمته في نقلها إليه، وأخيرا تلقى بيا المخطوطات ووجدها رائعة، حيث قرر إرسالها إلى مالرو. لقد تلقيت رسالة رائعة من مالرو كان متحمسا، حيث يخطط لإرسال المخطوطات إلى جاستون غاليمارد على الفور والأخير يوافق على نشر ذلك"[1]، وهو ما يوافق سنة 1942 زمن نشرها حقيقة.

إذن يبدو أن **رواية آخر صيف لشاب** قد ركزت على تفاصيل كثيرة من حيث استلهام الأحداث إلى طريقة طرحها، ثم إبداء علاقتها بالغريب، وصولا إلى كيفية نشرها، وعليه يمكننا القول إنه قد ساهم في إعادة سردها بطريقة تتشظى منها دلالات نقدية حول رأيه فيها، كما تنم عن خلفياتها المختلفة والمتمثلة أساسا في إبراز جانب كبير من حياة **كامي** الفكرية والسياسية.

3.3.3. الموت السعيد:

تعتبر من بين الروايات التي لا تقل أهمية عن رواية **"الغريب"**، وخاصة في حضورها عند **سليم باشي**، ذلك أنها تضاهيها في أحداثها وبطلها إلى حد كبير، بل اعتبرها بعض النقاد والدارسين مسودة أولى لرواية **"الغريب"**.

لقد نشرت هذه الرواية بعد وفاته بحوالي عشر سنوات من قبل زوجته، يحكي **باشي** بعض التفاصيل عن هذه الرواية على لسان بطله **كامي** قائلا: "لقد بدأت رواية الموت السعيد، والتي أريد أن تكون أقرب من كلمة إلى الخيال، الشخصية التي أدانها الطب تقرر القتل لتحرر نفسها. يقتل زاجريوس، الفيلسوف العجوز ولكنه معاق، ثم يسرق ثروته، يشتري بالمال مزرعة في شنوة، غير بعيدة عن تيبازة، يموت سعيدا. هل يمكن أن تموت سعيدا في العشرين؟ لقد تم طرح هذا السؤال علي منذ أن سعلت دمي الأول، منذ الحمى والليالي القلقة. من ضيق التنفس والألم الجنبي والنفخات والإقامة في المستشفى"[2]، يبدو من ذلك أن فكرة السعادة التي ربطها **كامي** بالموت بدأت نسائمها تظهر عندما أصابه المرض، حيث قام **باشي** بالربط بين حياته البائسة الفقيرة التي عاشها في حيّه التعيس، مع الفقر الذي عرّض حياته للخطر، وبين الرواية التي هي تعبير عن تلك الحقيقة التي استنتجها ذاك الفتي من قساوة العيش.

---

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p262.
[2]Ipid, p194.

إنه لمن الواجب في الحياة الكاموية البحث عن السعادة بأي شكل من الأشكال، الأمر الذي جعل ميرسو خاصة **"الموت السعيد"** يقتل أقرب الناس إليه، وأكثرهم غنى لنيل السعادة المنشودة، ذلك أنه يطمح لإرساء هذه الفكرة الفلسفية وتخليدها عبر هذا العمل، وقد عبرت الرواية عن هذا المغزى، قائلا على لسان بطله: "أود أن يكون الموت السعيد نوعا من الأسطورة للإنسان المعاصر."[1]، الأمر الذي يتجلى بوضوح لقارئ هذا العمل.

لقد كانت هذه الرواية بالنسبة **لكامي** من أهم الأعمال على الرغم من عدم تمكنه من نشرها قبل وفاته، وقد أعاد لنا **باشي** تعلقه بها قائلا: "أشعر بالحزن الشديد لأنني أجبرت على التخلي عن الموت السعيد، رأسي مليء بالمشاريع: مقال عن تيبازة، وآخر عن الحساسية العبثية أو الإمبراطورية المعاصرة، ومقالة عن كاليجولا المجنون، ورواية أخرى أكثر إحكاما وأبعد عني"[2]، ذلك أنه كتبها في فترة حساسة من حياته، فكان الأجدر أن يتوجه إلى ما تقتضيه الظروف خاصة حول ما يحدث في بلاد القبائل، لكن الأحب هو بث أفكاره حول الحياة بصفة عامة، والسعادة بصفة خاصة، وبالتالي نفهم من ذلك تعلقه بالأفكار التي تميل إلى البحث عن مأمن حتى لو كان ذلك بالموت.

أبدى الناقد **جون كروشانك** رأيه حول هذه القضية في كتابه **"كامي وأدب التمرد،** قائلا: "(لا معنى لحب الحياة إذا انتفى اليأس في هذه الحياة)، وربما جاز لنا أن نعتبر هذه العبارة بمثابة تفسير كامي للحقيقة القائلة بأن النزعة التشاؤمية والإحساس بالمأساة دائما ما يهيمنان على بحثه عن السعادة"[3]، ودليل ذلك ما فعله **ميرسو** بطل رواية **"الموت السعيد"**، الذي لزمه الشعور اليائس من الفقر والذي أدى به إلى فعل الجريمة، ثم لم يبال بذلك لأن هدفه المنشود البحث عن السعادة في رُكام اليأس والخوف والهلع الذي تقتضيه الحياة عامة.

ركزت **رواية آخر صيف لشاب** في استرجاعها لهذا النص على رمزية الموت السعيد، حيث دعّم بها أفكار بطله الذي يتمنى أن يموت سعيدا، وجاء ذلك في مقاطع عديدة، سنذكر مقطعين على سبيل التمثيل لا الحصر، من أجل فهم دلالة توظيف عنوان الرواية كمنفذ لحياة البطل، يقول: "أحاول أن أكتب في المساء عند عودتي إلى المنزل، لكنني مرهق جدا بحيث لا أستطيع التفكير، شهر من

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p197.
[2]Ipid, p198.
[3] جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ص63.

العزلة وربما أحظى بموت سعيد"[1]، وفي موضع آخر حول انتهائه من بعض أعماله وإرسالها للنشر يقول: "يؤكد لي جاستون جاليمارد أننا سننشر أيضا أسطورة سيزيف وكاليجولا، أستطيع أن أموت سعيدا"[2]، حيث يبدو من خلال تكراره لهذه الجملة أنه يريد إيضاح تلك الفكرة الفلسفية التي تحملها روايته **(الموت السعيد)**، والتي انبثقت عن مفهوم **كامي** للسعادة عموما.

أشار **جون كروشانك** في كتابه على أن **كامي** قد "عرّف السعادة على أنها انسجام وتوافق بسيط يربط الفرد بالوجود، وهل ثمة أساس أكثر متانة من هذا الأساس لتقوم عليه السعادة، أعني اعتراف الفرد بهذه المفارقة التي لا تحل والتي تشكل موضعه في العالم، وستتمخض السعادة عن العلاقة التي يتقبل فيها العداوة الأبدية بين حبه للحياة وبين حتمية ملاقاته للموت"[3]، الأمر الذي جعل هذا البطل يتمنى الموت سعيدا، كونه أمر محتم أولا، ومصير يجب أن يلقاه أي فرد من الأفراد، ثم ثانيا ضرورة الوعي بذلك والرضوخ للحياة بشقيها الإيجابي والسلبي في انتظار هذا الحتف السعيد.

أما عن أعماله الأخرى من روايات ومسرحيات فقد اكتفى فقط بذكرها ونسبتها إليه، أي أنه لم يتطرق إلى تفاصيل كتابتها ونشرها كما فعل مع **الغريب والموت السعيد والطاعون**، حيث كان –في مقاطع عديدة- يذكر أنه بدأ في مسودة أحد الأعمال، أو أنه اختار موضوعا جديدا...، لذلك لم نركز على تحليلها، وبالتالي يمكننا القول أن **سليم باشي** فعلا قد استطاع بكل جرأة سردية التعبير عن أعمال **كامي** من وجهة نظره التي أزاحت الستار عن كثير من الخفايا التي لزمت هذه الأعمال مدة من الزمن، بالإضافة إلى تنبيهه للقراء ودفعهم –بطريقة غير مباشرة- إلى التعمق في أعماله التي تستحق الخلود، حيث أثبت مرة أخرى أن هذه الكتابات ليست مجرد أفكار مدسوسة بفعل اللغة، بل هي أعمق بكثير، ومعظمها نابعة من نظرته إلى الحياة بصفة عامة، وعليه يمكننا القول بأن رواية **آخر صيف لشاب** هي حوصلة لحياة كامي الفكرية والأدبية.

يبدو لنا من خلال ما سبق ذكره عن الأبعاد السياسية والأدبية لكامي، أن الروائي **سليم باشي** تعمد العودة إلى هذه الجوانب المهمة من حياته بتفاصيل أكثر دقة، وذلك من أجل إبراز وتوضيح الشبهات التي طالما لحقت **بكامي**، فهو أراد بذلك أن يضع **كامي** في صورته الحقيقية التي لا يمكن تشويهها، فمثلا عن الجزائر لم يكن حبه لها من باب شغفه بجوّها ومناظرها كما يزعم الكثيرون من النقاد والدارسون له، بل كان نابعا من باب مناهضته للعنف الذي رآه يحدث أمام مرأى منه،

---

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p199.
[2]Ipid, p263.
[3] جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ص59.

وكذلك الأمر بالنسبة للفقر والقهر الذي كان بعيدا عن العنف الجسدي، فقد خرج عن صمته وكتب مقاله الشهير **بؤس القبائل** والذي ارتكزت عليه **الرواية** في طرحها لنظرة **كامي** للجزائر.

وعليه يمكننا اعتبار رواية **آخر صيف لشاب** ثراءً حقيقا لحياة الرجل بتفاصيلها الظاهرة والباطنة، وأنه أعادها لنا بطريقة توافقت فيها هذه المضامين الخاصة بسيرة **ألبير كامي** مع الشخصيات والأحداث والموضوعات بالإضافة إلى الزمان والمكان كتقنيات سردية، وتلاحمت لتبرز لنا جمالية هذا العمل الذي يمكن أن يُصنف ضمن الأعمال الأكثر إبداعا بين الروايات الجزائرية المعاصرة.

4. تجليات سيرة كامي عند الروائية كوثر عظيمي

تمهيد

تعد **كوثر عظيمي** من بين الروائيات الجزائريات اللاتي اشتهرن في فترة وجيزة من بدايات كتاباتهن، ذلك أنها أبدعت في أعمالها الثلاثة، خاصة آخر رواية لها **"Nos Richesse" "ثرواتنا"**؛ التي نالت جائزة **غونكور الأدبية**، وهي التي تهمنا في هذا المبحث، حيث تطرقت فيها إلى سيرة الكاتب الفرنسي **الراحل إدموند شارلو (1915-2004)**؛ الذي كان يملك مكتبة ودار نشر ينشر فيها أعمالا لكتّاب جيله ومن بينهم **ألبير كامي**.

استحضرت الرواية جزءا من حياة **كامي**، وذلك بعودتها إلى فترة الاستعمار، وعوائق النشر آنذاك، ولذلك سنحاول استنطاق الأسباب والدوافع التي جعلتها تعود بنا إلى تلك الفترة من التاريخ.

تناولت رواية **ثرواتنا** تفاصيل لا تقل أهمية عمّا جاء في رواية **سليم باشي**، و ذلك من خلال عودتها إلى تاريخ الجزائر عامة، وتاريخ **كامي** على نحو خاص، لكنها لم تفرد له جل الساحة السردية كما لاحظنا في الرواية السابقة، لذلك تحليلنا لهذه الرواية سيكون أقل توسعا مقارنة بما استكشفناه مع النص السابق، ذلك أن **كامي** كان إحدى شخصيات النص الروائي ، و لم يكن بطل العمل و محوره.

تبين لنا من خلال قراءتنا للرواية أن **كامي** قد حضر حاملا مخزونه الأدبي والفكري كما هو متعارف عليه، ذلك أننا وجدنا وقائع وأحداثا حقيقية موثقة بتاريخها وزمن حدوثها فعلا، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى قدرة الروائية على المزج بين المرجعي والمتخيل السردي، متخفية في ذلك وراء أقنعة الشخوص الروائية، والتي كان **كامي** أحدها، إضافة إلى ثلة من الكتاب والفلاسفة الذين كان لهم شأن كبير، ممّا يحيلنا مباشرة إلى عنوان الرواية وما يحمله من دلالات **"ثرواتنا"**، وبالتالي

يبدو أن الروائية اعتبرت أعمال **كامي** من بين الثروات الأدبية والفكرية التي أَثـرَتِ الأدب الجزائري في فترة ما، وهذا ما ينم عن شغفها به وبأعماله.

1.4. الحضور السيري الكاموي

يرى **عبد السلام المسدي** أن النص:" تركيب وأداء وتقبل ذلك أن المتلقي مع النص حالات متطورة وللنص شأن عند مباشرته للمرة الأولى، ثم يكون له شأن آخر عند معاودته، وشأن ثالث عند اختزاله ورابع عند الحديث عنه، وهو كل مرة كأنما صار نصا جديدا"[1]، فهو بذلك ينظر إلى النص من زاوية التلقي، إذ يتميز النص الأدبي بديناميكية تنبع من تعدد وحرية قراءاته وتأويلاته، وهذا بطبيعة الحال حسب خلفية ورؤية المتلقي والسياق الفكري الذي ينتمي إليه، فمثلا عن تلقي نصوص ألبير كامي انقسمت إلى عدة قراءات، حيث هناك من نظر إليها ككتابات إنسانية بحتة، وهناك من قرأها في سياق كولونيالي، في حين تحولت بفعل الكتابة إلى رموز أدبية تجاوزت نصوصه إلى حياته وسيرته التي ترسخت في الذاكرة الجمعية الأدبية، و هو ما ينطوي عليه نص **ثرواتنا**، الذي سنحاول قراءته تبعا للسياق الذي حضر فيه.

جاء السرد على لسان بطل الرواية وهو **إدموند شارلو**، إذ يعتبر السارد عنصرا مهما يدخل ضمن عناصر العمل السردي، فهو يمثل المحرك الأساس والركن المميز في الراوية، لما يقوم به من تقديم المادة القصصية في شكل فني مميز، وعادة ما يكون السارد "الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة، وهو-أي المؤلف- الذي يختار له موقعا يقربه من الحوادث، والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان، والمكان"[2] لكن في الرواية التي بين أيدينا السارد لم يكن من اختراع المؤلف، بل شخصية حقيقية اقتطفتها الراوئية من الواقع معيدة إيّاها في سياق جديد. والذي يهمنا هو كيف تجلت علاقة السارد هنا بألبير كامي باعتباره أحد الشخوص التي لا تقل أهمية عن البطل في حضوره، ومغزى الكاتبة من ذلك.

إن العلاقة التي جمعت بين **إدموند شارلو** و**ألبير كامي** هي علاقة أدبية، وقد بدأت بالتقائهما في ثانوية بيجو بالعاصمة، حيث درسا معا، وكانا محببين من لدن أستاذهما في الفلسفة **جان ديجو**؛ الذي كان المعين والقدوة لهما في هذا التخصص، ليؤلفا بعدها مسرحية بعنوان **"الثورة في أوستارياس"**، والتي تطرقت لتفاصيلها رواية **ثرواتنا**، وقد ورد ذلك في الرواية كما يلي: "السيرة الذاتية لإدمون شارلو، تاجر كتب: صاحب مكتبة، ناشر، نشر الكتب الأولى لكامي، روي، فوشيه...

---

[1] عبد السلام المسدي: **قضية البنيوية (دراسة ونماذج)**، د.ط، دار الجنوب للنشر، 1995، ص51.
[2] إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010، ص 77.

محرر جريدة "'فرنسا الحرة"' أثناء الاحتلال بالأحرف الأولى من اسمه E C إدموند شارلوت، نشر في ماي 1936 الثورة في أستورياس، وهي مسرحية جماعية مكتوبة بعد سيناريو لكامي المحظور من قبل بلدية الجزائر"[1]، الأمر الذي أثار سخط **كامي** آنذاك، حول تدخل السلطات في منعهم عرض المسرحية التي حضّروا لها جيدا هو وشركاؤه في العمل.

لقد كان **إدموند شارلو** أيضا شغوفا جدا بعرض هذه المسرحية التي تحمل في طياتها بذورا اشتراكية، حيث عمد **كامي** وأعوانه إلى العودة لأحداث ثورة أكتوبر 1934 الإسبانية (والتي تعتبر سمة كامي في التأليف المسرحي؛ الاقتباس من الأحداث التاريخية والأعمال الأدبية)، وذلك كونها فترة انخراطهم في الحزب الشيوعي الذي كانوا يأملون من خلاله إلى تثقيف الطبقات العاملة، يقول بطل الرواية **إدموند شارلو**: "أمضيت فترة ما بعد الظهر في المبنى الخاص للشركة الموسيقية L'Africaine، في منطقة بلكور مع سيكارد وكامو وبواجنانت، وبورجوا وممثلين مبتدئين من مسرح العمل الذي تم تأسيسه مؤخرا، هما يتدربان بشكل دائم على الثورة في أوستريا‌س، وهي مسرحية من أربعة فصول كتباها في شكل مخطط تفصيلي"[2]. تدور أحداثها حول التمرد الذي حدث بأوفييدو (إسبانيا)، والتي وجدا فيها الجانب الإنساني القريب من معطيات المسرح العمالي الذي أسساه، فكان المراد هو تجسيد هذه المسرحية على خشبة المسرح، لكن لسوء حظهما مُنعت من العرض.

يتابع **شارلو** تفاصيل الرفض الذي تلقياه قائلا: "طلب مني كامي أن أطبع مسرحية "الثورة في أستورياس" بشكل عاجل، يبدو المؤلفون الأربعة غاضبين ويائسين بسبب قرار عمدة الجزائر العاصمة، أوغسطين روزيس لمنع عرض مسرحيتهم، الموضوع ساخر ساخن ويمكن أن يثير أفكار التمرد، أربعة طلاب أدب شباب يخيفون عمدة المدينة، تم تقليل أكثر من شهرين من العمل إلى لا شيء،يجب على الفرقة تعويض التكاليف الكبيرة المتكبدة"[3]، ذلك أن تلك الفترة من تاريخ الجزائر حساسة جدا، لا يمكنهم تجسيد مثل هذه القضايا في الساحات العمومية، لأنها تخضع لرقابة صارمة.

عزم **كامي** على أن يجسدها ورقيا ، فطلب من **شارلو** نشرها؛ "28 أبريل 1936 سيتم نشر الثورة في أستورياس في غضون أسابيع قليلة، المسرحية مهداة إلى أصدقاء مسرح العمل في

[1]KaoutherAdimi: Nos Richesses, Editions barzakh, Alger, 2017, p86.
[2]Ipid, p36.
[3] Ipid, p38.

الجزائر العاصمة"[1]، وهذا طبعا بعد فتحه للمكتبة المشهورة **vrais richesse**، والتي تبدأ من خلالها مرحلة جديدة ومهمة في علاقة الكاتبين ببعضهما، والتي كانت المحور الرئيس الذي عمدت الروائية إلى التركيز عليه في بنائها السردي ، فبعد ارتباط **شارلو بكامي** من خلال المسرحية التي سبق ذكرها، نجده فتح مكتبته، التي كانت من بين الأماكن التي يقدسها **كامي**، ويكتب فيها مخطوطاته، ويفتح فيها آفاقا جديدة.

يبدو من خلال تلاحم هذه الحقائق مع السرد التخييلي أن الرواية حاولت كسر الحدود الأجناسية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى عكست موقف الكاتبة من قضايا راهنة أعادت إنتاجها بالعودة إلى تاريخ دموي احتوته تلك المسرحية وحيثياتها، من قمع وظلم اجتماعي سائد في واقع معاصر، حيث قامت بمساءلة أحداث أدبية يتخللها التاريخ محاولة إبراز عمق الإيديولوجيا التي تحملها تلك المسرحية التي عانى مؤلفاها من تجسيدها ونشرها، والتي كان **كامي** أحد البارزين فيها؛ حيث كان ذكره وحضوره يختصر الكثير من الفكر الثوري الرافض لشتّى أنواع العنف الإنساني، وهو ما أعرب عن وجهة نظر الروائية؛ التي استحضرت هذا الموقف المزدوج محاولة فهم واقعها في هذا الإطار، والذي نختصره في سؤال: هل يبرر التمرد الكاموي الظلم الذي تنتجه الثورة؟

وتعتبر وجهة النظر في الدراسات السردية من بين العناصر البنائية للنص، وقد ظهر هذا المصطلح بالدرجة الأولى في الغرب، ثم تناوله واستقاه العرب في معاجمهم وكتبهم النقدية، فقدموا له مفاهيم تسهم في تأسيس منظور نظري خاص بهذا المصطلح بدقة. فقد ذهب **جيرالد برنس Gerald Prince** مثلا إلى "أن هذا المصطلح يتخذ الوضع التصوري والمفهومي الذي يجري وفقا لشروط عرض الموقف والوقائع: التبئير، المنظور، وجهة النظر، ووجهة النظر التي يمكن تبنيها تلك الخاصة بالشخص المحيط أو العالم بكل شيء الذي يتغير موقفه أحيانا، كما لا يخضع لأية قيود تصورية أو مفهومية، أو قد يتحدد موقعه داخل المادة المحكية بالذات بإحدى الشخصيات"[2]، كما هو الحال في رواية **ثرواتنا** مع السارد **إدموند شارلو، وألبير كامي.**

كما يمكننا تحديد مفهوم وجهة النظر وفقا لما وضعه **برسي لوبوك** بأنها:" هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيقة، مسألة وضع الراوي من القصة، إنه يرويها كما يراها (هو) في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع، وقد تُروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي،

[1] KaoutherAdimi: Nos Richesses, p39.

[2] جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، د.ط، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003، ص179.

ويتجسد المشهد حيا بشخصيات الرواية"[1]، والتي أخذت طابعا واقعيا في رواية **ثرواتنا**، لعب فيها الراوي دورا حاسما في بث رؤية أيديولوجية اقتسمها مع بقية الشخصيات التي تحمل الطابع ذاته.

بالإضافة إلى ما قدمه **تودروف Todorov** في تحليله مصطلح **وجهة النظر** في كتابه **الشعرية** تحت ما يسمى مصطلح **"الرؤية"** فعرفها بأنها: "وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع، ونوعية هذه الملاحظة(صحيحة، خاطئة، جزئية كانت أو كلية)، وينبه إلى مجازية مصطلح الرؤية، فهو لا ينحصر في دلالته البصرية، بل يتضمن كل ما يؤديه الإدراك في الخطاب السردي"[2]، أي أن وجهة النظر حسب **تودروف** هي الرؤية من الناحية السردية التي تدرس بطبيعتها الخطاب السردي والتي تشير بدورها إلى عدم تعلقها بإدراك ومعرفة القارئ للقصة بمعنى معرفة الكيفية التي يدرك بها القارئ القصة من قبل الراوي والطريقة التي يقدم بها هذه الأخيرة.

تمضي الأحداث على لسان الراوي معبرا عن وجهة نظر الروائية، التي اتخذت من مكتبة ادموند شارلو رمزا للإنتاج الثقافي الغزير الذي تمتعت به الجزائر بالرغم من الرقابة الفرنسية آنذاك، حيث أعادت إنتاج هذا المكان الذي يحمل دلالة قوية في بناء السرد السيرروائي، والذي يضفي بعدا ميتا سرديا يؤثر في القارئ المدرك لهذا الفضاء الذي يحمل إرثا ثقافيا عظيما. حيث يرى "بعض النقاد أن المكان هو كل شيء في الرواية"[3] لأن له حضورا فعالا، فقد أثبت لنا مقاصد الروائية التي تتمثل أساسا في محاولتها إعادة إحياء بعض الثروات المهمة التي تحتاج إلى ترميم من وقت لآخر في الساحة الأدبية.

ركزت رواية **ثرواتنا** على أعمال **كامي** التي اعتبرتها ثراءً حقيقيا في عالم الأدب والفن عموما، وفي المكتبة الجزائرية خصوصا، حيث "يساهم المكان في خلق المعنى داخل الرواية"[4]، فعن المخطوطات التي كان يحضرها **كامي**، ولقيمتها العظيمة أعادت لنا الرواية تفاصيل كتابتها ومحاولات نشرها في هذه المكتبة، يقول الراوي في ذلك: "يجلس ألبير كامي على درجات مكتبة les vraies richesses ويصحح مخطوطة، وسيجارة في شفتيه في الشارع يمر عدد قليل من أطفال المدارس العرب وهم يرتدون قمصانا مرقعة وأحذية مثقوبة"[5]، وقبل ذلك عظّم -في ذات

---

[1] سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، د.ط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،2004، ص181.

[2] تزفيتان تودوروف: **الشعرية**، تر: شكري المبخوت وآخرون، دار توبقال، بيروت،1990، ص45.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص66.

[4] المرجع نفسه، ص70.

[5] Kaouther Adimi: Nos Richesses, p67.

السياق- مكانته وشأنه قائلا: "على الدرجة الصغيرة التي جلس فيها الإله ألبير كامي لتصحيح المخطوطات"[1]، إذ يبدو لنا من ذلك أنه في نظر الروائية كاتب يستحق التقديس، قيمته من قيمة **شارلو** الذي له سبق الفضل في المحافظة على كنوز المؤلفات.

يطّرد السرد وفق رؤية الكاتبة فيتحول موقع الراوي معبرا عن تلك العلاقة التي جمعت كل من **شارلو وكامي**، بحيث تذكر ارتباطهما الوثيق سرديا، والذي جاء كما يلي: "في شارع تشاراس، يركض الأطفال خلف الكرة، ويدفعون امرأة، إنها تصرخ: أنت شقي، انظم شارلو إلى كامو على عتبة الباب، لاحظهم وهم يبتسمون..."[2]، تنحدر من هذه التفاصيل البسيطة دلالات عميقة تفصح عن وجه نظر الروائية، التي اتخذت من يوميات الشخصيتين منبعا ثريا دعمت به سردها القائم على محاولة إثبات مكانة الأدب والأدباء في النهوض والرقي بالأمة.

تجلّت وجهة النظر هنا كما عبّر عنها **سعيد علوش** بقوله أنها: "طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها أو انطلاقا من أجزائها فقط، حيث تتم وفقا له عبر ثلاث مواقف تتمثل هذه الأخيرة فيما يلي:

- رواية الراوي بضمير المتكلم مع خروج الأحداث عبر حيز التجارب.
- رواية من منظور إحدى الشخصيات.
- رواية من زاوية العلم بالأشياء"[3]

وحسب ما أقرّه سعيد **علوش** في تقديمه لوجهة النظر نجد أنها فرصة للقارئ أو المتلقي يمنحها الكاتب له من أجل عملية البحث حول الأبعاد الكامنة في الرواية، وذلك من خلال إبراز العلاقة المتواجدة بين الراوي والشخصيات وتحليلها و الكشف عما خفي منها، الأمر الذي جعلنا نقر بأن هذا الواقع الفني بدمجه سرديا قد أحدث طفرة أنتجت جمالية في نص **ثرواتنا**؛ الذي امتزج بين الحقيقة والتخييل من ناحية، وبين التاريخ والأدب من ناحية أخرى.

إن معظم النقاد والدارسين لأدب وفلسفة كامي يتجهون نحو محتوى أعماله ومدى تأثيرها وشهرتها في عالم الأدب والفكر، مما دفع الروائية **كوثر عظيمي** - كنظيرها **سليم باشي-** تتجه نحو إبراز الإرهاصات الأولى لكتاباته وكيفية نشرها، والمرجعية التي استقى منها موضوعاته، حيث

[1] Kaouther Adimi: Nos Richesses, p14.

[2] Ipid ,p68.

[3] سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ص221.

تطرقت لمجموعة من أعماله، وأبرزت ذلك عن طريق عودتها زمنيا إلى تلك الفترة التي كُتبت ونُشرت فيها.

عن كتاب **"L'Envers et L'Endroit" "الوجه والقفا" لألبير كامي** ، يعود **ادموند شارلو** راويا، فيقول: "17 ديسمبر 1938 وحتى اليوم لا يهتم العملاء إلا بأحداث الجوائز الأدبية، حاولت أن أقدم إلى مؤلفين جدد لتشجيعهم على شراء **L'Envers et L'Endroit** لكامي لكن لا مبالاة تامة، أنا أتكلم عن الأدب، فيقولون المؤلفين الناجحين"[1]، فقد حاولت تقديم هذا الكتاب الفلسفي كمؤلف ناجح هو الآخر، وذلك عن طريق ترويج **إدموندشارلو** له بعدمـــا قام بنشره.

بالعودة إلى محتوى هذا الكتاب نجد أنه حقيقة يستحق الشهرة كغيره، ذلك أنه أسّس فيه بدايات نظرته للحيـــاة العبثية، فكانت أولى إنجازاته الفلسفية التي جسد فيها انطباعاته حول الوجود، وانتقد فيه الفلسفة العقلانية التي تسيطر على القوانين التي تحكم الأشياء، فقام **شارلو** ببيع أكبر قدر ممكن من النسخ، يقول: "28 ديسمبر 1938 المهمة ليست سهلة ولكن يتم إنشاء الشبكات والصداقات موجودة، غالبا ما يأتي **كامي** لتقديم المساعدة، يقوم بملء نماذج الاشتراك، ويشتري الكتب عندما يكون لديه عدد قليل من العناصر، ويؤجر أشياء أخرى، يجلس على الدرج أو تحت الميزانين الصغير ويكتب لي أو يقرأ أو يصحح لي المخطوطات، هو في المنزل هنا، أخبرته بالأمس أنني قمت ببيع النسخة الأخيرة من كتابه **L'Envers et L'Endroit**، 350 نسخة"[2]، ذلك ما يوضح قيمة ما جاء فيه، وخاصة في تلك الفترة العصيبة التي احتاجت فيها الفئات المثقفة منفذا فلسفيا يعبر عن كيانها، فكان دور **شارلو** مهما جدا في الترويج لهذا العمل بين القراء الشغوفين بهذه الفلسفة.

لم يتوقف **شارلو** عند هذا المؤلف الخاص **بكامي** فقط، فهاهو يبدي رأيه في مخطوطة كتابه **"Noces" "أعراس"**، التي سيقوم بنشرها أيضا، يقول: "31 يناير 1939 قراءة نص **لكامي** بعنوان جميل noces هناك كل ما نختبره هنا في الجزائر، تأثرت جدا وانتقلت، إن التواضع الغريب الموجود بيني وبين ألبير سوف يجبرني على كبح حماستي عندما أتحدث معه عن ذلك، سأقوم بنشره في شهر مايو في نسخة مطبوعة كبيرة، 1225 نسخة"[3]، إنه يود استقطاب جمهور

[1]Kaouther Adim: Nos Richesses, p79.
[2]Ipid, p79.
[3] Ipid, p80.

قراء أكبر من ذي قبل، وهذا إن دل إنما يدل على القبول الكاموي في المجتمع، وعلى نجاح كتابه الأول **L'Envers et L'Endroit**، وإلا فإنه لن يجازف بطبع هذا العدد الهائل من النسخ.

وإذا ما عدنا إلى أساس شهرة **كامي** الحقة، نجدها تعود إلى أهم ثلاثة مؤلفات، وهي: **رواية الغريب، أسطورة سيزيف، مسرحية كاليجولا**، هذه الثلاثية التي أدرجت كامي في مصاف الكتاب الكبار في الأدب والفلسفة، والتي لم تفلت بطبيعة الحال من اهتمام **كوثر عظيمي** التي سردت لنا مراحل نشرها، يقول في ذلك **إدموند شارلو**: "10 مارس 1941 أرسل لي كامي مجموعة كبيرة، ثلاثة نصوص تشكل الكل بالنسة له: الغريب، أسطورة سيزيف، كاليجولا، مجمعة تحت عنوان العبث. إنه عمل مثير للإعجاب، يبدو لي أن هذه النصوص ذات مستوى عال مما جعلني أقرؤها في الماضي"[1]، حيث أرادت الروائية بذلك تمييز قيمة هذه الأعمال الثلاث التي استحقت أن يُعرف بها كأشهر كاتب وفيلسوف عبثي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أرادت لفت الانتباه إلى صعوبة نشرها آنذاك، وفي الجزائر بالذات، وذلك بسبب المضايقات التي تعرض لها كامي، والتي تسببت في هروبه إلى مدينة وهران، "لقد تم تثبيت تجنيد توقيف كامي في هوت لوار، المخطوطات تنتشر بصعوبة"[2]، مما جعلها تُرسل مباشرة إلى دار نشر فرنسية (غاليمار) من أجل النشر، وفي هذا الصدد جاء مايلي: "13 مارس 1941 أبلغت كامي أنني لا أستطيع نشر نصوصه، ونصحته بالاتصال بغاليمارد، هذا الاحتلال يشبه اليد التي تدفع رؤوسنا تحت الماء، شتاء لا نهاية له، كيف سينتهي هذا؟"[3]، وقد ذكرت رواية **آخر صيف لشاب** تفاصيل النشر في دار غاليمار التي سبق وأن عرجنا عليها.

إن هذه النصوص الثلاثة -العبثية- هي عصارة فكر **كامي** وتوجهه في الحياة، والتي كان لابد على الروائية بتطرقها **لكامي** أن تعرّج عليها، الأمر الذي يحيل القارئ مباشرة على الأفكار الخالدة لهذه المؤلفات، والتي لا يزال يذكرها التاريخ والأدب إلى يومنا هذا، فقد أرادت بذلك إثبات -مرة أخرى- أن فلسفة **كامي** صالحة لكل زمان ومكان، وأن حياة هذا الفيلسوف تصلح أن تكون مرجعا مهما لسرد الأحداث، حيث نجدها في مقاطع مختلفة من الرواية تستذكر بعض تفاصيل حياته الخاصة والعامة، ما يدل على شغفها الشديد به، يقول **شارلو** عنه: "أنا سعيد لرؤيته هكذا وسيم ومغري، تعافى من خيانة سيمون هيي التي تركته لتتزوج كامي قبل أن يخدع الأخير بدوره،

[1] Kaouther Adim: Nos Richesses, p94.
[2] Ipid, p92.
[3] Ipid, p95.

القصص مع النساء هي اللعنة"[1]، وأضاف حول شقيقه **لوسيان**، قائلا: "انظم أخي بيير وشقيق ألبير لوسيان كامي إلى فريق vrais richesse إنهم يعفونني من جزء كبير من الإدارة، وهو ما يمثل مساعدة كبيرة لي"[2]، وهي بذلك ترنو إلى التأكيد على حقائق من حياته.

يبدو من خلال ما سبق أن الخطاب الروائي حفل ببعض الأحداث التي تخص سيرة **كامي** ، ذلك أن الجانب السيري من حياة هذا الفيلسوف كان لابد من حضوره في السرد الذي أضفى سمة جمالية تميزت بها الرواية الجزائرية المعاصرة، بحيث أصبح تداخل فن السيرة (الغيرية)بالسرد الروائي سمة من سمات كثير من الخطابات السردية .

تتقدم الأحداث في الرواية في سرد محكم حول حياة الأديبين معا، لنصل إلى مرحلة نهاية **كامي**، والتي أثارت صدمة لدى **شارلو** لأن الخبر كان مفاجئا بالنسبة إليه، يقول: " 4 يناير 1960 كامو؟

5 يناير 1960 كنت أحضر حفل تسليم جائزة الرسم عندما اتصل بي أحدهم، لا أعرف من كان على الخط... كان الشخص يبكي ويردد "لقد مات". استغرق الأمر مني خمس دقائق على الأقل لمعرفة من كان يتحدث عنه"[3]، فهو لم يكن ينتظر هذا الخبر، صديقه كامي الذي لم يتوقع أحد أنه سيموت بهذه الطريقة العبثية، ترك أثرا عميقا في قلبه وقلوب معاصريه، مما جعلهم يكرمونه عن طريق نشر عدد خاص به، يقول: "صدر العدد الأول في يناير 1960 تكريما لكامي"[4]، ثم إنشاء تمثال خاص بمدينة تيبازة: "29 أبريل 1961 تدشين نصب تذكاري تكريما
لكامي من صنع الموهوب لويس بينيسي في قلب آثار تيبازة"[5]، ولا يزال إلى يومنا هذا.

تنتهي رحلة **شارلو** بتدمير مكتبته التي كانت كل شيء بالنسبة له، يقول: "16 سبتمبر 1961 لقد تم تدمير مكتبتي بالكامل، لقد فقدت كل شيء على الإطلاق: مذكرات كامي، ومراسلاتي مع جيد وعمروش وآخرين"[6]، انتهت بذلك حياته سرديا، لأن تعلقه بالمكتبة هو إسقاط لتعلقه بالحياة، وبالتالي بفقدانه كنزه الثمين، بالإضافة إلى فقدانه أصدقائه وخاصة منهم **كامي**، فقد انتهى كيانه.

[1]Kaouther Adimi: Nos Richesses, p81/82.
[2]Ipid, p95.
[3]Ipid, p172.
[4] Ipid, p174.
[5]Ipid, p195.
[6]Ipid, p199.

يتضح من هذه المقاطع التي صورت فيها الروائية **كامي** في تعالقه وتفاعلة مع الشخصيات الأخرى، الأثر الفني والجمالي والإنساني العميق الذي تركه في نفوس مؤيديه، حيث لعب السياق الثقافي والتاريخي الذي حضر فيه دورا مهما في فهم المغزى العام من وراء العودة إليه، والذي يكمن في أن الأدب والفلسفة لا يموتان، ذلك أن كامي كان "يحمل في كيانه كل صراعات العصر ويتجاوزها بفضل الحماس المتوهج الذي عاناها به"[1]، فكانت أعماله تجسيدا للواقع الذي يحتفي به العصر من قلق حول الوجود وكيفية التعايش معه.

إن هذا الحضور الكاموي في الرواية لامس قلوب القرّاء من مختلف الأجناس والفئات، فرنسيين كانوا أم جزائريين، ذلك أن مرجعه الأساس دائما الجانب الإنساني الذي يحتمي فيه الجميع. لقد كانت **كوثر عظيمي** إحدى هؤلاء الشغوفين به وبأعماله، والتي وُفقت في مزجها لمرجعية هذا الأديب مع المتخيل السردي بمصداقية إلى حد نيلها جائزة كبرى حول عملها، بالإضافة إلى استقطاب العديد من القرّاء والنقّاد.

إن طبيعة السرد الروائي ومرجعياته تقوم أساسا على مجريات الواقع الذي تنتجه الذاكرة، بحيث شكلت حياة **ألبير كامي** فضاءا واسعا استطاع الكاتبان- سليم باشي، كوثر عظيمي - من خلاله إنتاج نص جمالي احتوى واقعا وتاريخا ومتخيلا سرديا، و ذلك تماشيا مع طبيعة فن الرواية؛ الذي يقوم على التجاوز وإعادة البناء بطريقة فنية، إلا أننا وجدنا في الروايتين أنهما أقرب إلى التسجيل منه إلى الخرق، خاصة فيما يخص المضامين التاريخية، لكنّهما أبدعا في توظيف هذه المضامين ودمجها في ثنايا السرد، وبالتالي أنها حملت في طياتها أبعادا مختلفة يمكن تقسيمها كما يلي:

- **أبعاد سياسية:** تجلت من خلال رفضه كل ما يؤدي للعنف، ووقوفه إلى جانب الجزائريين المضطهدين في فترة ما من تاريخ الجزائر، أيضا محاولته التصدي للغزو الألماني، حيث قاوم بلسانه حينما عجز –بسبب صحته الهشة_ عن رفع السلاح، بالإضافة إلى انخراطه في أحزاب سياسية، ومشاركته في العديد من الصحف والمجلات التي مهمتها الدفاع عن أفكار سياسية وإيديولوجية تخص حينا المجتمع الجزائري، وحينا آخر المستعمر الفرنسي، وبالتالي اعتبرت حياته السياسية خلفية مهمة جدا لسرد وقائع ماضية تخدم المصلحة القادمة لدى القرّاء والدارسين المعاصرين.

[1] عبد الغفار مكاوي: ألبير كامي محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص15.

- **أبعاد تاريخية وثقافية:** بروز مكانة **كامي** في الساحة الثقافية الجزائرية والفرنسية من خلال نشاطاته الصحفية ومؤلفاته الأدبية والفلسفية جعلت منه شخصية عميقة، ومنبعا ثريا لاستكشاف ورؤية العالم من زاوية أكثر إقناعا، وذلك عن طريق المبادئ التي أسس لها، والتي يرنو من خلالها إلى إيجاد حلول لأزمات الإنسان، عن طريق فكرتي العبث(الاقتناع بها)، والتمرد (تجسيدها)، ومن ثمة الحصول على الحياة السعيدة –في نظره- بدل الخضوع لدوامة الأسئلة التي لا إجابة لها.
- **أبعاد اجتماعية:** ارتبطت شخصية كامي–في الروايتين- بسياقات اجتماعية عكست الوضع السائد في تلك الحقبة التي عاش فيها، وفي بلدين متناقضين، وبالتالي أفصح حضوره في الرواية عن مضامين اجتماعية كالفقر والبؤس، العنف والظلم الذي عانته بعض الفئات المجتمعية، بالإضافة إلى بعض القضايا المهمة التي طُرحت في كثير من الروايات المعاصرة، حتى أصبحت سمة بارزة فيها ألا وهي قضية الهوية والانتماء.
- **أبعاد فنية جمالية:** عزز حضور كامي في الروايتين البعد الجمالي، بحيث أضفى عمقا وتعقيدا ورمزية أسهمت في إكساب العملين أولا: شهرة ورواجا ومقروئية، ثانيا: ثراءً وزيادة لكل الأبعاد التي سبق ذكرها، والتي تخص سيرته المنقوصة، أو بالأحرى الجوانب التي أُهملت نوعا ما.

يمكننا القول في الأخير إن الروايتين وبفضل فضائهما السردي الثري، استطاعتا احتواء تجربة **كامي** الحياتية من جميع النواحي بتناغم فني وجمالي، أبرز حقائق اخترقها المتخيل السردي معلنا دلالات عميقة وجوانب إنسانية طالما كانت محل جدل.

الفصل الثالث:

الرؤيا وأشكال التناص مع نصوص ألبير كامي الروائية والفكرية

تمهيد:

ارتبطت بعض الروايات الجزائرية المعاصرة بأعمال **كامي** الروائية والفكرية، وذلك بتوظيفها لنصوصه الروائية والفكرية. ونحن قد اخترنا في دراستنا مجموعة مدونات احتوت ذلك، حيث سنحاول تحليلها وفق رؤية سوسيونصية لاستنباط دوافع اللجوء إلى هذه الأعمال، والأثر الذي تركته فيها مما أكسبها شهرة ومقروئية، وذلك عن طريق تقنية **التناص L'intertextualité**؛ باعتباره آلية تقوم على التفاعل بين نص لاحق مع نص إبداعي سابق، حيث "يأخذ النص الروائي علاقات عديدة مع غيره من النصوص سواء كانت سابقة عليه أو معاصرة له. ولقد بات واضحا في الوقت الراهن تداخل أشكال الرواية الجديدة مع أشكال مختلفة قد تنتمي إلى النوع نفسه (الرواية) مع اختلاف في شكل الانتماء وهويته"[1]، وهو ما سنحاول توضيحه من خلال فك شيفرات استدعاء نصوص **كامي** باعتبارها خطابات أدبية حضرت في الرواية الجزائرية المعاصرة، وإبراز مكمن الجمالية التي حققتها من ذلك.

1. النص والخطاب والتناص: مقدمة نظرية

إن الحديث عن مفهوم التناص يوجب الحديث عن بعض المصطلحات التي لها الفضل في نشأته وبلورته ليصبح مصطلحا نقديا في الأدب عامة، ومن هذه المصطلحات النص والخطاب، واللذين تبدأ منهما هذه العملية النقدية التي هي في أساسها إعادة إنتاج لهما.

1.1. مفهوم النص

يعد مفهوم النص من المفاهيم المعتمدة في الدراسات اللسانية والأدبية الحديثة، وإن تعدد مفاهيم هذا المصطلح "النص" تعود إلى تشعب البحوث في نظرياته التي أخذت بالدراسة في المدارس الغربية والعربية بغية إيجاد تعريف شامل جامع للنص لكيلا يختلف عليه اثنان.

تعددت مفاهيم النص وتعريفاته في المعاجم العربية، حيث جاء في **لسان العرب لابن منظور** في مادة (ن.ص.ص) بأنه: "النص: رفعك الشيء، بمعنى الحديث ينصه نصا: أي رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص، ونص الرجل نصا إذ سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونص كل شيء: بمعنى منتهاه"[2].

---

[1] وسيلة بوسيس: بين المنظور والمنثور (في شعرية الرواية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 الجزائر، 2009، ص147.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (ن.ص.ص)، ج8، د.ط، دار الحديث، القاهرة،2003م/1423ه، ص575.

كما جاء في كتاب **محيط المحيط** أن النص هو الامتلاء والإنشاء، يقولون: نصَّ الكتاب لفلان وعلى فلان، وجاء في الكليات النص أصله أن يتعدى بنفسه، لأن معناه الرفع البالغ، ثم نقل في الاصطلاح إلى الكتاب والسنة، وإلى ما لا يحتمل إلا معنى واحدا- أو ما لا يحتمل التأويل[1].

بالمقابل نجد النص في **المعجم الوسيط** أنه: "صيغة كلام أصلية وردت من قبل المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحد أو ما لا يتحمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد في النص، وعن الأصوليين: النص هو الكتاب والسنة، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه، يقال نص الحديث رفعه وأسنده إلى المحدث عنه"[2].

ومن خلال ما جمع حول مفهوم النص في المعاجم العربية نجد أنه عبارة عن فضاء جامع للعديد من المعاني المتداخلة معه من حيث الدلالة، بالإضافة أن النص هو السبيل الوحيد الذي يلجأ إليه المتكلم عند مخاطبة الآخرين فيقوم بعملية الرفع والإظهار حتى يتمكن من الوصول إلى المستوى السليم من عملية التلقي.

وللنص تعريفات اصطلاحية أرساها مجموعة من النقاد غربيون وعرب نوجزها فيما يلي:

يعرفه **رولان بارث** على أنه:"النسيج الذي يوصف الإنتاج وهذا يقارب تشبيه الكلام بالنسيج في التراث العربي، إذ نعثر في المضفات البلاغية على تلك الإشارات"[3]، حيث يعتبر النص عند رولان بارث عبارة عن نسج للكلام المتصف بمهارة الربط بين أجزائه وترتيبه، تناسقه باعتبار أن النص إنتاج نابع ومستنسخ من ألفاظه وعباراته لكي يصبح نسيجا مترابطا ومتناسقا يأخذ شكلا جميلا يؤثر في ذهن القارئ عند تلقيه.

كما تذهب **جوليا كرستيفا** في تحديدها لمفهوم النص إلى أنه:" جهاز عبر اللسان يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[4]، أي أن النص حسب مفهوم **جوليا كرستيفا** هو ظاهرة يقوم بها اللسان من خلال تحليله بحيث لا يقتصر هذا التحليل على مقولات اللغة فقط على الرغم من تشكله منها، بل يستند أيضا إلى مراعاة الجوانب الأخرى المتمثلة في الواقع الفعلي واللغوي

---

[1] بطرس البستاني: **محيط المحيط**، د.ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، ص896.

[2] مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، ج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص934.

[3] عبد الرحمان أكيدر: **التعليق عند عبد القاهر الجرجاني دراسة في التماسك النصي**، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2018، ص 140.

[4] جوليا كرستيفا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،1997، ص21.

التي تتواجد بدورها في الواقع الخارجي والتي تعبر عن مقولات غير لغوية ، بمعنى أصح مقولات خارج النص.

كما عرفه الأمريكي **دي بوجراند** النص على أنه:"حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة[1] وهي:

1-**السبك:COHESION**وهو الربط النحوي أو الاستساق؛

2-الالتحام:**COHERENCE** وتعني التماسك أو الانسجام أو الحبك؛

3-القصد:**INTENTIONALITY** أي هدف النص؛

4-القبول أو المقبولية:**ACCEPTABILITY** وتتعلق بتوقف المتلقي من قبول النص.

5-الإخبارية أو الإعلامية:.INFORMATIVITY أي توقع المعلومات الواردة فيه أو عدمه.

6-رعاية الموقف أو المقامية:SITUATIONALITY والتي تتعلق بمناسبة النص للموقف

7-التناص:INTERTEXTUALITY،وتتضمن العلاقات بين النص والنصوص الأخرى، فهذه المعايير تحدد النص من اللانص.

ومنه النص حسب **دي بوجراند** هو حدث تواصلي لابد من توفره على بعض المعايير حتى يكون النص نصا.

إن مفهوم النص الذي تطور عن المفهوم القديم، لم يقتصر فقط على الغربيين وإنما كان للعرب نصيبهم من ذلك، فقد قام العلماء العرب بالبحث في مفهوم النص ونظروا فيه فقدموا مجموعة من الإسهامات العلمية، حيث عرّفه **عبد المالك مرتاض** على أنه:"هو شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى يمارس تأثيرا عجيبا بغية إنتاج نصوص أخرى، فهو قائم على التجددية بحكم مقرؤيته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة فالنص من حيث قابلية العطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة"[2] ومنه نرى أن **عبد المالك مرتاض** يرتكز ويستقي على المرجعية اللسانية والبنيوية والمرجعية والإيديولوجية في تحديده لمفهوم النص، أي أن النص في رأيه هو جزء من الكل.

ويذهب **نصر حامد أبو زيد** إلى أن النص:" هو الواضح وضوحا بحيث لا يحتمل سوى معنى واحد، ويقابل النص المجمل الذي يتساوى فيه معنيان يصعب ترجيح أحدهما، ويكون الظاهر أقرب

[1] حلمي خليل: **دراسات في اللسانيات التطبيقية**، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية،2013، ص57.
[2] حسين خمري: **نظرية النص من بنية النص إلى سيميائية الدال**، ط1، دار منشورات الاختلاف، الجزائر،2007، ص49.

إلى النص من حيث إن المعنى الراجح فيه هو المعنى القريب"[1]، مفهومه هنا ينطوي على النصوص الدينية بعيدا عن الأدبيات.

في حين أوضح الغذامي أن النص هو: "كلي في حركة مرحلية لأنه نص بنيوي، والبنية شمولية ومتحولة وذات تحكم ذاتي والنص يتحرك داخليا لحركة مفعمة بالحياة من أجل تكوين بنية الوجودية ليكون له هوية تميزه. فإذا ما تميز فإنه يتحرك كاسرا لحواجز النصوص ليدخل مع سواه في سياق يسبح كما تسبح الكواكب في مجرتها"[2]، وقد ركز الغذامي في مفهومه هنا على الشكل أكثر منه على المضمون، خاصة فيما تعلق بعلاقاته التناصية مع نصوص أخرى.

كما يرى **منذر عياشي** معربا عن فهمه لحقيقة النص أن:" النص دائم الإنتاج لأنه مستحدث بشدة، ودائم التخلق لأنه دائما في شأن ظهورا وبيانا، ومستمر في الصيرورة لأنه متحرك وقابل لكل زمان ومكان لأن فاعليته متولدة من ذاتيته النصية، وهو إذا كان كذلك، فإن تعريفه يعتبر تحديدا يلغي الاستمرارية فيه، ويعطل في النهاية فاعليته النصية"[3].

وما يمكننا استنتاجه من خلال التعريفات السابقة أن النص حسب النقاد العرب ذو وحدة لغوية بحيث يجمع بين عناصرها مجموعة من العلاقات والروابط تجعله مترابطا منسجما مما يحقق التواصل بين المتكلمين أثناء حدوث عملية التلقي.

2.1. مفهوم الخطاب:

يعد موضوع الخطاب من الموضوعات اللغوية والفلسفية المهمة وذلك لأهميته في كل مجالات الحياة. وتعددت مفاهيم الخطاب تبعا لتنوع الدراسات والأبحاث، وهو مدار بين التفاعل بين المتكلم والمتلقي، فمن **المنظور اللغوي** في تعريف الخطاب مايلي:

تعددت صيغ الخطاب في القرآن الكريم فتارة يأتي بصيغة الفعل كقوله تعالى: {{وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما}}[4]،وبصيغة المصدر في قوله تعالى: {{رب السماوات والأرض وما بينهما الرحمان لا يملكون منه خطابا}}[5]، وقوله تعالى عن داوود عليه السلام: {{وشددد ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب}}[6]

---

[1] نصر حامد أبو زيد: **مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت،2001، ص180

[2] عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)**، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)،1985، ص90.

[3] عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، د.ط، منشورات دار هومة، الجزائر، 2004، ص64.

[4] **-سورة الفرقان** : الآية63.

[5] **-سورة النبأ**: الآية37.

[6] **-سورة ص**: الآية20.

عند **ابن منظور** في **معجم لسان العرب**: "ورد في مادة (خ.ط.ب): والخطاب والمخاطبة ومراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وهما يتخاطبان"،[1]. فمفهوم الخطاب عند ابن منظور يدور حول الكلام والتخاطب.

أما الخطاب عند **الزمخشري**: "خطب، خاطبه أحسن الخطاب وهو المواجهة بالكلام وخطب الخطيب خطبة حسنة، وخطب الخاطب خطبة جميلة"[2] ومفهومه عند **الزمخشري** لا يكاد يخرج عن مفهوم الكلام مثله مثل **ابن منظور**.

أما من **المنظور الاصطلاحي** فلقد تعددت واختلفت المفاهيم حول إعطاء تصور شامل وواضح للخطاب.

يعرف **هاريس** الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل التي تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية"[3] فالخطاب عنده هو مجموعة من الكلمات سواء كانت ملفوظة أو منطوقة وليس تتابع جمل.

أما **ميشال فوكو** فيعرفه بقوله:" نسمي خطابا مجموعة ملفوظات تنتمي إلى نفس التشكيل الخطابي نمط خطابي صحفي، تلفزيوني، إداري..... "[4]. ومنه فإن الخطاب عند ميشال فوكو هو بمثابة مجموعة الكلمات التي تنتمي إلى حقل خطابي أو سياسي تكون مناسبة في المناسبات التي أقيمت من أجله.

كما جاء **إميل بنفنست** معرفا الخطاب بأنه "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[5]

وعليه وإجمالا لما سبق ذكره فإن الخطاب هو جملة من الملفوظات ذات الأبعاد والمستويات أو هو جملة من الكتابات التي تنقل مجموعة من الأخبار والمعلومات سواء الشفوية منها أو الكتابية حسب طبيعة الهدف التي كتبت من أجله.

نجد عند **ابن عربي** تعريفا للخطاب بأنه: "وفصل الخطاب الفصاحة المبينة للأحكام، أي الحكمة النظرية والعلمية والشرعية، وفصل الخطاب هو المفصول المبين من الكلام المتعلق

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**-مادة خ.ط.ب- ، ص360

[2] الزمخشري: **أسس البلاغة**، مطبعة المدني، القاهرة،1991، ص435.

[3] محمود عكاشة: **لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)**، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005، ص36.

[4] باتريك شاردو: دوميك منغو، **معجم تحليل الخطاب**، د.ط، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سينترا، تونس، 2008، ص181.

[5] مرتضى جبار كاظم: **اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني**، ط01، مكتبة عدنان، بغداد،2015، ص24

بالأحكام"[1]، في حين عرفه **الأمدي** بأنه: "اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه"[2].

بالمقابل جاء **الجاحظ** في تعريفه للخطاب حيث يقول: "ولليونان فلسفة وصناعة المنطق وكان صاحب المنطق نفسه بكى اللسان غير موصوف بالبيان مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه وهم يزعمون أن جالينوس كان أنطق الناس ولم يذكروه بالخطابة ولا بهذا الجنس من البلاغة"[3]

كما يعرف **محمد العبد** في كتابه **النص والكتابة والخطاب** بأنه: "الخطاب مجموعة من الملفوظات التي تبرهن على موضوع واحد تأسيسا على مجموعة من المعطيات"[4]

ومنه نستنتج أن الخطاب هو فعالية مشتركة في مبدأ الحوار، باعتبار أن الظاهرة الأساسية في هذه الفعالية هي الحوار، فهو يعد الصيغة الطبيعية للكلام الأوسع والشامل.

إن تطرقنا لمفهوم كل من النص والخطاب راجع لكونهما المدخل الأساسي واللبنة الأولى للولوج إلى عالم التناص؛ الذي يختص به هذا الفصل في علاقة النصوص التي بين أيدينا بنصوص كامي الأدبية والفكرية، فإذا كان النص -حسب التعريفات السابقة- بنية لغوية محكمة ذات علامات، فإن الخطاب هو الملفوظ الذي يربط تلك العلامات بسياقها الاجتماعي والثقافي والتاريخي، ما اقتضى بدراستنا البحث في مفهوم هذين المصطلحين اللذين ترصدنا حضورهما وكيفية استثمارهما من أجل بناء نصية سردية جديدة، وعليه يلعب التناص دورا في تفاعل النصوص والخطابات ضمن فضاء لغوي محكم ذو أبعاد اجتماعية وثقافية.

3.1. مفهوم التناص

اهتم العديد من العلماء والنقاد الغربيين والعرب بمصطلح التناص وأفردوا له مصنفات وبحوثا كثيرة ومتشعبة.

ورد في **لسان العرب** مادة (ن.ص.ص) بمعنى النص أي رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري

---

[1] ابن العربي: **تفسير القرآن الكريم**، تح: مصطفى غالب، ط2، دار الأندلس، بيروت،1978، ص394.
[2] الأمدي: **الإحكام في أصول الأحكام**، ط1، دار ابن حزم، د.ت، ص18.
[3] الجاحظ: **البيان والتبيان**، ج3، تح: محمد هارون، 1998، ص27.
[4] عباس أحمد محمد عبد الباقي: جمال الدين عبد الرحمان أحمد، **تحليل الخطاب في اللسانيات الحديثة (المقاربة التداولية نموذجا)**، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، مجلد2، العدد10، أكتوبر 2021، ص132.

أي أرفع له وأسند"، كما ورد أيضا في هذا القول:" نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه ونصت الظبية جيدها، رفعته"[1].

وقد ورد أيضا مفهوم التناص اللغوي في معجم **مقاييس اللغة** بأنه:"(نصص): قولهم نصصت ناقتي قال الأصمعي: النص: السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها.

كما قال: ولهذا قيل: نصصت الشيء: رفعته ومنه منصة العروس ونصصت الحديث إلى فلان: أي: أي رفعته إليه، وسير نص ونصيص، ونصصت الرجل:إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده"[2]، يتضح من خلال هذه المفاهيم أن المعاجم العربية لم تعط مفهوم التناص كمصطلح نقدي كما هو عليه الآن. إذ يمكننا أن نستوحيه من أصوله النقدية ومدولالته المشتقة من الأدب والنقد. ومن أقرب المعاني الواردة لمفهوم التناص في هذه المعاجم هو إسناد الحديث ورفعه إلى فلان.

تعددت مفاهيم التناص وتضاربت الآراء حوله بين ما هو غربي وما هو عربي وفيما يلي سنوجز أهم التعريفات التي جاء كل منهم على حدا.

تعتبر **جوليا كرستيفا** أول من جاءت بمصطلح التناص، متأثرة بحوارية ميخائيل باختين، حيث تعرفه بأنه: "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهاد وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى، بمعنى أنه يتشكل من خلال عملية إنتاج من مختلف النصوص"[3]، بمعنى أن التناص عبارة عن تركيبة مشكلة من مجموعة من النصوص، فكل نص قائم على نص آخر، فالتناص من خلال ما جاءت به **جوليا كرستيفا** قائم على الترابط بين نص ونصوص أخرى ينتج من خلاله نسيج من النصوص في نص واحد.

في حين يقول **جيرار جينيت** حول مفهوم النص:" لا يهيمن النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه (التعالي النصي) أضمنه داخل ما يعرف (بالتداخل النصي)[4]، أي أن التعالي النصي هو مفهوم ضمني داخل التداخل النصي بهدف خلق حلقة تشابك وتعالق نص مع نصوص أخرى إما بشكل واضح ومباشر وإما بشكل ضمني داخلي.

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة(ن.ص.ص)، ص154.
[2] ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، د.ط، ج5، دار الفكر، د.ب.، د.ت، ص433.
[3] جوليا كرستيفا: **التناص نظريا وتطبيقيا**، نقلا عن: أحمد الزعبي، د.ط، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص12.
[4] جيرار جينيت: **مدخل لجامع النص**، د.ط، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1999، ص90.

أما **رولان بارث فيرى** أن النص:"هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[1]. حيث يقصد هنا أن النص عبارة عن تمازج وتداخل كتابات متعددة ومتنوعة في نص واحد مما يخلق وجود ثراء وغنى في الكتابات مزودة بمنتوج ثقافي متنوع، وهو الأقرب إل مفهوم التناص من حيث الإجراء.

يرى **سعيد يقطين** بأن التناص:"هو وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ وهيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثير في حين لم يلق المفهوم الأساس الذي هو "الأيديولوجيم" هذا الذيوع، تعددت دلالات التناص وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار بل إنه صار"بؤرة" تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول النص"[2] وهذا معناه أن النص الأدبي حسب **سعيد يقطين** لا يبدأ من نقطة فراغ بل إنما يبتدئ من نقطة سوابق متشكلة ليتسع لمجموعة من دلالات متعددة جديدة.

وقد عرف **محمد مفتاح** التناص بأنه: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده محولا لها بتمطيطها أو بتكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها أو دلالتها، أو بهدف تعضيدها"[3]، ومفهومه هنا أقرب بكثير من مفهوم جوليا كريستيفا، إذ يعتبر أن النص عبارة عن قطع مجزأة ومأخوذة من نصوص سابقة، يندمج بعضها ببعض بشكل متناغم بوجهين إما عن طريق التمديد أو التكثيف وتنسج من جديد في حيز وفضاء لغوي جديد يسمى النص.

2. أشكال التناص مع الخطاب الكاموي في نصوص روائية جزائرية

بعد طرحنا للمجال النظري لمفهوم التناص وأسسه الأولى، سنحاول قراءة هذه التقنية في خدمتها للروايات التي سنخوض فيها، وهي كما يلي:

- رواية **" Le Dernier été D'un jeune Homme " لسليم باشي**
- رواية **"الأميرة والغول" لعبد الغني بومعزة**
- رواية **"معارضة الغريب" "Mersault Contre Enquette" لكمال داود.**

---

[1] رولان بارث: **درس السيميولوجيا**، ط1، ترجمة: ع.بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص62.
[2] سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 1992، ص121.
[3] محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص121.

- رواية **"Le soleil N'est Pas Obligé" لسعد خياري.**

حيث استحضر فيها أصحابها أشكالا متعددة وصورا مختلفة من نصوص وخطابات **كامي**، وقد ركزوا فيها بوجه خاص على رواية **الغريب** بجميع مكوناتها السردية، بالإضافة إلى رواية **"الرجل الأول"** التي استثمر **سليم باشي** أحداثها في كتابة روايته بالإضافة إلى بعض كتبه الفلسفية التي لم تسلم من ذلك، محاولين تشكيل بنية سردية جديدة لها تأويلاتها النابعة من تداخل هذه النصوص مع بعضها البعض.

1.2. جمالية التناص في رواية "Le Dernier été D'un jeune Homme" لسليم باشي

لقد سبق أن تطرقنا للعديد من القضايا التي طرحتها رواية **آخر صيف لشاب** والمتعلقة أساسا بحياة **ألبير كامي**، بحيث اعتبرنا هذا العمل السردي سيرة غيرية، وذلك لما جاء فيها من تفاصيل تطابقت مع حياته من نواح متعددة.

وبطبيعة الحال، وككل عمل أدبي، استند نص هذا الروائي إلى نص سابق استقى منه وتناص معه في العديد من الأمور، والتي سنحاول اكتشافها من خلال هذه الدراسة. وهذا النص هو رواية **الرجل الأول**؛ التي كتبها **كامي** في آواخر أيام حياته، وقد سرد فيها تفاصيل طفولته ومرضه ودراسته...، ولكن الموت كان أسبق من نشر هذه المخطوطة؛ التي تولت المهمة ابنته **كاترين كامي Catherine Camus**. هذا بالإضافة إلى تعالقه مع نصوص أخرى **لكامي** من مؤلفاته المختلفة.

وعلى ضوء ما سبق، سنقوم في هذا العنصر بدراسة قدرة وتأثير نصوص **كامي** في نص **آخر صيف لشاب**، ومدى اشتغال آليات التعالق النصي بين هاته النصوص، أما عن دوافع ذلك فقد أشرنا إليها في الفصل السابق الذي تضمن أسباب عودة **سليم باشي لألبير كامي**.

1.1.2 التناص مع رواية الرجل الأول "Le Premier Homme"

تحكي رواية **الرجل الأول** قصة الفتى **جاك كورمري Jacques Cormery** (بطل الرواية الذي هو في الحقيقة **ألبير كامي**)، الذي عاش في ظروف قاسية، بين عائلة نهش الفقر ضلوعها، في حي تفوح منه رائحة الجوع والفقر الشديد، يتيم الأب مع أم شبه صماء وجدة تجلد بلسانها ويدها، بالإضافة إلى خالين لا بأس بحضورهما في حياته، أما عن الخالات، فلم يكنّ لهن الحب الكافي، بل يصيبه الملل للقياهن.

ولد **جاك** في ظروف صعبة نوعا ما، في بيت أحد المزارعين العرب حيث كانت ليلة ممطرة، في سفرة عبر إحدى العربات الليلية، توفى والده بعده بسنة في حرب **لامارن La Marne**ودفن بفرنسا، عاش الولد بدون ذكريات الأبوة التي يحتاجها أي طفل سليم النشأة، الأمر الذي جعله يذهب في أواخر حياته إلى فرنسا بحثا عن قبره الذي كاد أن يُنسى، وليسترجع الفتى ذكريات مفقودة، أحس من خلالها بشيء جديد يحدث في حياته لأول مرة.

كانت تفاصيل هذه العمل مرجعا مهما لنص الرواية، حيث أخذت منه الأحداث والشخوص والأزمنة والأمكنة ذاتها مع إضافات أخرى، الأمر الذي يقودنا إلى التعمق في دلالات هذا التعالق النصي كما سمّاه **جيرار جينيت Gérard Genette**؛ الذي رأى بأن "كل الأعمال هي متعالقة نصيا ولكن بدرجات متفاوتة"[1]، وهذا النص الذي بين أيدينا **(آخر صيف لشاب)** قد تشابك مع رواية **الرجل الأول**، خاصة فيما تعلق بحياة البطل الشخصية وعائلته، إذ تكاد تكون القصة ذاتها، ونحن سنحاول إبراز هذا **التعالق** الذي مرده –في المقام الأول- العودة إلى مصدر سيرة هذا الرجل، وذلك عن طريق استخراج أهم المقاطع المستلّة، وتبيان مدى قدرتها على إضفاء معنى وجمالية في النص اللاحق

1.1.1.2 تجليات التناص عبر الشخوص

إن القارئ لرواية **آخر صيف لشاب** سيلاحظ منذ الوهلة الأولى حتما ذلك التقارب الشديد بين نصه ونص **كامي**، حيث نجد أن الروائي قد استعار مشاهد ومقاطع ليحيل بها القرّاء إلى العلاقة بين النصين، ذلك أنّه من طبيعة الكتابة الروائية الربط بين النصوص وتفاعلها فيما بينها، وإلّا لن يكتسب ذلك العمل صفة الإبداع، حيث يقول **سعيد يقطين** في هذا الصدد: "إن العمل الأدبي خارج التناص، يصبح ببساطة غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما، إلا في علاقتهما بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها، وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقيق أو تحويل أو خرق"[2]، وهذا حسب التفاعلات النصية التي طرحها، والتي سنحاول الحديث عنها حال حضورها في النص الذي بين أيدينا.

---

[1] Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré; Edition seuil Paris 1982 ; p16.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص94.

قام الروائي ببناء جسر لغوي لشخوص رواية **الرجل الأول** لتعبّر وتتحول بفعل السرد إلى شخوص خاصة به، وهو ما يمكننا من تصور الدلالات التي يرمي إليها من وراء هذا التحول الذي سنحاول الكشف عنه وعن أسبابه من خلال محاورة المقاطع المتسربة إلى نصه.

في بداية أحداث رواية **آخر صيف لشاب** يحاول الروائي التعريف بعائلة البطل، حيث جاء في الرواية عن والدة البطل أنها صماء تعمل خادمة من أجل قوت يومهم، فيذكر ذلك على لسانه قائلا: "غالبا ما تعود أمي من عملها منهكة مثل الوحش الذي انتهى من العبء أخيرا، كانت تقوم بالتنظيف. صامتة"[1]، وهو مقطع مأخوذ من النص السابق، والذي جاء فيه ما يلي: "كانت والدة جاك تعود تعود من العمل متأخرة في المساء، وتكتفي بأن تنظر وتسمع ما يقال"[2]، حيث يكاد يكون مقطع ذاته، وهذه التفاصيل العائلية لعبت دورا مهما في تبيان العلاقة بين النصين.

وفي حادثة في غاية الأهمية متعلقة بوالدته، يوم أحست بنوع من الحرية والسعادة قليلا يقول: "قامت أمي بقص شعرها بطريقة صبيانية، أصبحت أمي تغازل منذ التقائها بدانيال، وهو رجل مالطي طويل ونحيف، عندما عادت إلى المنزل بتصفيفة شعرها الجديدة، وصفتها الجدة أمامنا بالعاهرة. هربت أمي وهي تبكي. وكانت قد حبست نفسها في غرفتها. لقد انضممت إليها، وكانت تبكي على سريرها. قلت لها أنها جميلة، لوحت لي بيدها"[3]، وهو المضمون ذاته عند **كامي** الذي يقول على لسان بطله **جاك**: "في فترة زيارات أنطوان، دخلت ذات مساء وشعرها مقصوص، وقد استعادت شبابها ونضارتها، معلنة بفرح أنها أرادت أن تعمل لهم مفاجأة. كانت بالفعل مفاجأة للجدة، التي تفحصتها متأملة الكارثة التي لا علاج لها واكتفت بأن تقول لها، أمام ابنها أنها تشبه المومس، ... اندفعت باكية إلى حجرتها، على السرير الذي ظل الملاذ الوحيد لراحتها ووحدتها وهمومها... قال جاك وهو يلمسها على استحياء ماما، ماما، أنت جميلة هكذا لكنها لم تسمعه وطلبت منه بإشارة من يدها أن يتركها"[4]. الأمر اللافت للانتباه هو أن الرواية قد استحضرت هذه المقاطع استحضارا اجترايا، إذ يسهل على القارئ منذ الوهلة الأولى التعرف على مكمن التناص، بحيث اندمجت هاته النصوص السابقة وتماهت تماما مع البنية النصية الجديدة بصوت الرواي، مما يحيل على انفتاح نص الرواية على تلك الشخوص المهمة من حياة كامي، وعلى الزمن الذي عاش فيه، والذي خلّف فيه من الإبداع والفكر الشيء الكثير.

---

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme ,p11.

[2] ألبير كامي: الرجل الأول، ص85.

[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p20.

[4] ألبير كامي: الرجل الأول، المرجع السابق، ص113/112.

يتابع الروائي سرد الأحداث حول العائلة وبالطريقة ذاتها، فعن أهم عضو فيها (**الجدة**)، يقول: "خلعت ملابسها أمامي، ونزعت فستانها الأسود وقميصها القماشي الأبيض، استلقت أمامي برائحة جلدها الحامض المسن، ونامت بسرعة كبيرة بينما كنت أشاهد الذباب الذي ما زال يطن وهو يهبط على ساقيها المغطاة بالدوالي"[1]. وقد سُرد هذا المقطع من قبل **كامي** كما يلي: "عندما يستقر في مكانه من السرير كان ينظر إلى جدته وهي تخلع ثوبها وتنزل قميصها المصنوع من تيل سميك، مدكك من أعلى بشريط كانت تفكه عندئذ. ثم تصعد بدورها على السرير، وكان الطفل يشم إلى جواره رائحة اللحم المسن بينما ينظر إلى الأوردة الزرقاء السميكة وبقع الشيخوخة التي تشوه قدمى جدته. كانت تردد: هيا، نام وسرعان ما تنعس هي، بينما يتابع الطفل وعيناه مفتوحتان، حركة الذباب التي لا تكل ذهابا وإيابا"[2]، حيث كانت الجدة مصدر رعب لكلا البطلين، وهذا يدل على الدور الذي يجب أن تحتله الجدة في الأسر آنذاك، "حيث يتطلب هيكل الأسرة في شمال إفريقيا، في غياب الأب، أن يتولى أفراد آخرون من العائلة مسؤولية تلبية احتياجات الأطفال الأساسية. أدى ضعف والدة كامي وتواضعها، التي تشعر في غياب الأب بأنها بلا تعليم ولا إرث، إلى تدخل جدته في محاولاتها الخرقاء لأداء دورها تجاه كامو وباقي أفراد الأسرة"،[3] هذا الدور الذي تمسخ داخل السرد بمدلولاته، وبقيمة هذا العنصر وهذه الشخصية كما في حياته الحقيقية.

يتابع **كامي** البطل حول قيلولة الجدة قائلا: "جدتي حكمت الرعب على طفولتي. كم مرة اضطررت للنوم بجانبها، في نفس السرير. كانت القيلولة مقدسة، كانت تحب أن تفعل ذلك بعد الغداء في حرارة الصيف، عندما تكون الشوارع مهجورة... امتد الزمن حتى بدا لي أن اليوم لن ينتهي أبدا لن أهرب من عصر الذباب المظلم الذي يطن في غرفة الطعام"[4]، أما عن جاك فقد جاء قبل ذلك ما يلي: "كان جاك لا يحب نوم القيلولة، وتذكر جدته في حقد عندما كان طفلا في الجزائر العاصمة، حين كانت جدته تجبره على مرافقتها في نوم القيلولة... وفي ظل الحجرات كانت ذبابة أو ذبابتان تحدثان أزيز طائرة وهما تحاولان، بلا كلل، العثور على مخرج"[5]. وبالتالي هناك تشابه كبير بين الحدثين، وخاصة في ردة فعل كل من البطلين **كامي وجاك**، في توافقهما معه حقيقة، "فبدلا

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p20.

[2] ألبير كامي: الرجل الأول، ص47.

[3] Ali Yédes: Camus L'Algérien, Edition L'Harmattan, paris, 2003, p141.

[4] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p19.

[5] ألبير كامي: الرجل الأول، المرجع السابق، ص46/45.

من أن يرى فيها كامو الصغير مصدرا للتوجيه الأبوي، لم يقدر سلوك جدته المتسلط، الذي أثقله جمودها وتعصبها"[1]، والذي حضر بصورته في كلا العملين.

يبدو أن للجدة تأثيرا كبيرا على شخصية **ألبير كامي** الذي طالما عانى من الناحية العائلية، فربما كانت قسوتها هي الدافع الأول والقوي ليصبح ما عليه الآن، فهي بالرغم من الصورة السوداوية الحاقدة التي أظهرها **كامي** لنا في روايته، إلا أنه كان لها الفضل في دراسته وفي انخراطه في جو العمل منذ صغره، لأن ذلك يساهم بشكل كبير في تكوين شخصية الفرد، وبالتالي اغتنم **باشي**هذه الشخصية من أجل إبراز فكرة الصراع الذي يواجهه الإنسان منذ الصغر، والذي يحيله على الشعور بالضياع وعدم قدرته السيطرة على حياته التي تتحكم فيها قوى أكبر منه، وبالتالي يبدأ في دوامة البحث عن سبب وجوده والمصير الذي سيؤول إليه، فيعي شيئا فشيئا عبث الحياة التي رسمها له القدر المحتوم.

وفي السياق ذاته، نلاحظ أن الروائي تطرق لأفراد عائلته الآخرين الذين يعيشون تحت سقف واحد، وهما الخالان قائلا: "كان الخال ايتيان الأخ الأصغر لأمي، يعيش معنا في منزل الجدة، أما الخال جوزيف الأكبر، بعد مشاجرته مع الخال ايتيان غادر البيت. يعيش وحده في غرفة استأجرها بالقرب من حديقة التجارب **Jardin d'Essai**. وكان يعمل شركة السكك الحديدية"[2]، وإذا عدنا إلى رواية **الرجل الأول** نجده يقول عنهما: "الابن الأصغر المعاق أصبح صانع براميل قوي، وجوزيف الابن الأكبر، الذي لم يتزوج وكان يعمل في السكك الحديدية"[3]، وهكذا تستمر التفاصيل العائلية التي استقاها السارد من النص السابق المذكور، والذي ارتأينا أن نكتفي بهذه النماذج على سبيل التمثيل لا الحصر من أجل إبراز درجة تقارب النصوص المتناصة ودلالة ذلك.

استظهرت هذه النصوص المتقاطعة غاية الخطاب الروائي من العودة إلى أسرة **كامي** باعتبارها نواة أساسية في المجتمع، تعكس مكمن القوة أو الضعف، الحب أو الكراهية، القمـــــــــع أو التضامن...، هذا بالإضافة إلى أهم عنصر في حياة الفرد والمتمثل في الهوية؛ وهو الغاية الكبرى التي تحملها مقاطعه، ذلك أنه "يُفترض في النص المقتبس أو المتضمن في الرواية أن يؤدي وظيفة فنية وجمالية أو فكرية موضوعية يخدم السياق الروائي وينسجم معه. ولا يستحضر هذا النص أو ذاك للزينة أو الديكور أو استعراض القدرات الثقافية، وإنما لغرض يراه المؤلف ضروريا لتعميق

[1]Ali Yédes: Camus L'Algérien, p141.
[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p11.
[3]ألبير كامي: الرجل الأول، ص85.

فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضنية ما، أو يراه منسجما مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في روايته"[1]، وبالتالي نلاحظ محاولة الروائي المزاوجة بين غاية فنية جمالية تجلت عبر حضور صوت كامي بين ثنايا سرده، وبين غاية فكرية أسس فيها حوارا زمنيا مع هوية هذا المفكر الذي استهل توجهه نحو الفكر والفلسفة من بدايات حياته المتمثلة في الطفولة التي عاشها في عائلة فقيرة، ومتسلطة في كثير من الأحيان.

كما أنتجت هذا التداخل نوعا من الانسجام اللغوي بين النصين – كونهما كتبا باللغة ذاتها_ وبين المضمون الذي تطرحه فكرة العائلة، بحيث كانت في النص الأول تحمل دلالات عميقة نظرا لموقها في تلك الفترة ولمدى تأثر كامي بها، وقد تسربت هذه الدلالات لهذه الرواية المعاصرة محافظة على جودتها في التأثير على بطل الرواية.

2.1.1.2 التناص مع التصور اللاديني الكاموية

تجلى التناص في هذا الموضع مع الرؤية الالحادية الكاموية، حيث ذكر كرهه للدين ورِجَالاته منذ الصبى، ذلك أنه تعرض لموقف جد محرج أمام زملائه ما جعله يقطع صلته بكل ما يتعلق بالدين، يقول: "لم أعد أؤمن بالله منذ أن صفعني القس بضع صفعات لمعاقبتي على التحدث علنا، شعرت بالكراهية تجاه هؤلاء الرجال ذوي الملابس السوداء الذين يسيطرون على الفقراء وغير المتعلمين مثل أمي"[2]، وقد أخذ عن كامي هذا الموقف المخزي الذي يقول فيه: "من هو الله؟... كان جاك الذي يتمتع بذاكرة ممتازة يسمعها برباطة جأش دون أن يفهمها قط، ذات يوم نادى الكاهن جاك أمام كل الأطفال، وهناك، وبدون أي تفسير صفعه بكل قوة، بيده الطويلة القوية. وكاد جاك يسقط تحت وطأة قوة الصفعة، وقال الكاهن اذهب لمكانك الآن"[3]، فكانت بذلك هذه الحادثة الفيصل بينه وبين الدين.

وإذا ما عدنا إلى حقيقة **كامي** فيما يخص هذا الجانب من حياته نجد أنه طالما اتبع الفكر العلماني الملحد في طرح أفكاره، والذي حاول عبر كتاباته الدعوة إلى تجسيد أسسه الفلسفية الرامية لإصلاح الإنسان بعيدا عن كل الأديان بمختلف طقوسها، وبتركيزه على الدين المسيحي -في الرواية- طبعا هذا راجع لأصوله الفرنسية وشجرة عائلته، ذلك أن موقفه من الإسلام واضح جدا ومنذ البداية، ولذا اغتنم باشي تلك الحادثة واستعارها ليشير إلى هذا الجانب الذي لابد منه في حياة بطله.

---

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000، ص29.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p44.

[3] ألبير كامي: الرجل الأول، ص151.

ربما يعود هذا التقاطع بين النصين إلى وجهة نظر الروائي، المتمثلة في محاولة خلق نموذج كاموي جديد بحمولاته الأيديولوجية التي تحيل إلى ضرورة خلق المعنى حتى من العدم إن اضطر الأمر، كما فعل **سيزيف** مثلا، هذا بالإضافة إلى إنسانيته اللادينية؛ والتي تقول بجميع القيم الخيّرة من عدالة وكرامة وأخلاق بعيدا عن أي مقدس ديني، وبالتالي فسرده يحمل موقفا أيديولوجيا صريحا حمل ازدواجية بنيوية كما عبّر عنه **بيار زيما**، وذلك عن طريق دمج البنية الأيديولوجية ضمن البنية النصية، عبر إعادة بناء شخصية فعّالة أعادها إلى الوسط الأدبي المعاصر، حيث يقول **زيما** في ذلك: "كل نص تخيلي، يمكن أن يُفهم كموقف أيديولوجي نقدي أو غير نقدي"[1]، بمعنى أن النص الذي بين أيدينا في استحضاره **لكامي** فهو يؤسس لنظرته للعالم عبر تلك الشخصية التي تشع منها أيديولوجيات تمس الواقع المعاش، والذي اختصرها في أفكاره الفلسفية.

لقد عبّر **سعيد يقطين** عن هذه الظاهرة الأدبية بقوله: "هناك علاقات كثيرة يأخذها النص مع غيره من النصوص، ولعل أكثرها هيمنة، أن يكون تكرارا لأهم نماذجها، كما أنه قد يكون إضافة أو تحويلا لها"[2]، وما نلمحه في النص الذي بين أيدينا هو تكرار ليس لنموذج البطل فحسب، بل لتفاصيل حياته المتعلقة بالعائلة والدين، والسياسة –كما رأينا في الفصل السابق- وبالتالي أحدث النموذج المختار إنتاجية نصية ساهمت في تحقيق شعرية الرواية إلى حد ما.

2.1.2 التناص مع رواية الغريب L'Etranger

أثبتت العديد من الدراسات الأدبية والنقدية أن رواية **الغريب** كانت ولازالت مرجعا مهما للكثير من الكتابات والفنون، وذلك لجرأة أحداثها وغرابتها في الوقت ذاته، يقول في ذلك **أوليفر جلوج Oliver Gloag**: "تعد رواية كامو الأكثر شهرة –الغريب- مصدر إلهام مباشر لإحدى أغاني البوب، وثمة كاتب جزائري خطّ رواية كاملة تكملة لها. فما الذي في أعمال كامو يجعلها تلهم العديد ليقتبسوا منها، ويناقشوها، ويستخدمونها باعتبارها مصدر إلهام لتأليف الكتب والأفلام والأغاني؟"[3]، ونحن هنا مع رواية **الغريب** التي تم إعادة تمثيلها بصيغ مختلفة، فمنهم من وظفها لتفسير شخصية وسلوكات البطل، ومنهم من تناص مع تفاصيل من أحداثها إعجابا بها، ومنهم من عارض واعترض على أفعال وتصرفات **ميرسو**...، وما يهمنا في هذا العنصر هو كيف تجسد حضورها في نص **آخر صيف لشاب**، وكيف أعادها الروائي إلى الوسط السردي المعاصر.

---

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008، ص281.
[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص103.
[3] أوليفر جلوج: ألبير كامو، ترجمة: مؤمن محمود رمضان أحمد، مؤسسة هنداوي للنشر، 2017، ص103.

لقد شغلت الجريمة التي قام بها **ميرسو** بطل رواية **الغريب** أذهان القرّاء والمؤلفين؛ ومن بينهم **سليم باشي** الذي اتخذها موضوعا جديا في روايته، حيث خصص لها حيزا حاول فيه التبرير لها من ناحية، والمقارنة بين شخصية البطل وبين كاتبها من ناحية أخرى، وسنقوم بعرض المقاطع التي تناولت هذه الجزئية كما جاءت في روايته.

لقد أحدث **كامي** –في نظر باشي- قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه، عالم كولونيالي يدين القاتل لا لفعلته، بل لعدم تبريره ومبالاته بالجريمة التي ارتكبها، وما يؤكد هذه الفكرة هو المقطع الآتي الذي شُبِّه فيه **ميرسو** بـ**كامي** ذاته، حيث يقول: "الصداقة الحميمة وذكريات الشباب لميرسو شبيهي. البحر والشمس. اقفز في البحر، ألم الرجل الذي يموت وحيدا تحت الشمس. لا أستطيع أن أكتب هذا الكتاب. أنا قريب جدا من موضوعي، في نهاية المطاف ميرسو يشبهني، حتى لو لم أقتل لشراء هذه المزرعة الواقعة على سفوح شنوة"[1]، أي أن كامي كشخصية حقيقية لم يقتل، لكن أفكاره تشبه إلى حد بعيد **ميرسو**، ذلك أنه لو أتيحت له الفرصة لفعل ذلك، لأن الأمر لم ولن يزعجه.

بالنظر إلى هذا المقطع، نلاحظ في إعادة صياغة الحكاية بإسقاط شخصية **ميرسو** على **كامي**، محاولة لإثبات تذمره من السلطات الاستعمارية آنذاك، وذلك في طمس الحقيقة القائلة بالتمييز العنصري الذي واجهه العرب في تلك الفترة، لأن الجريمة التي قام بها لم يُحاكم عليها بقدر محاولة السلطة دفعه للتبرير المفتعل من أجل دس نواياها الخبيثة، فتظهر العدالة الزائفة أمام الجزائريين، إذ يقول في هذا الصدد: "تم رسم المرض ضمنيا في الرواية، أصبح مستشفى الفقراء دارا للمسنين حيث توفيت والدة ميرسو، المسافة من العالم هي لي، مقتل العربي على الشاطئ رجل عنف خفي، وتنفجر في تلك اللحظة بلا سبب تحت غطاء جريمة عنصرية لن يعاقب عليها المجتمع، ومع ذلك فإن هذا النفاق سيؤدي إلى إدانة ميرسو وفوق كل شيء سيتم إعدامه لأنه لم يبك في جنازة والدته"[2]، التي أُعتبرت أكثر التفاصيل مرواغة أثناء محاكمته، حيث يبدو من خلال عودة الروائي لهذا التفصيل المهم من الرواية أنه يحاول كشف النظام البرجوازي السائد آنذاك، والذي لم يطعه **كامي** –إن صح القول- لأنه لم يمتثل لتلك القيم والأخلاق الكولونيالية المفروضة، والتي توجب الحس العاطفي كأداة أيديولوجية تنطوي تحت معايير السلطة الحاكمة، وبخرق **كامي** لها، أي بعدم بكاء ميرسو خاصته على والدته، فقد طغى على البرجوازية الأوروبية، التي مثلتها السلطة الاستعمارية الفرنسية.

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p 195
[2]Ipid, p252

ومن ناحية أكثر عمقا فهو يحاول تجسيد مفهومه للامعنى الذي طالما حاول إرساءه هروبا من العبث الذي تميزت به الحياة في تلك الفترة، والتي تتميز بها الحياة عامة، "فمرسو حين يسلم نفسه للمعطيات الخالصة، وللتجربة الحية المباشرة يرفض في الحقيقة كل أنظمة التفسير والتعليل، ويلقي بنفسه، إن جاز التعبير، في صحراء خالية من كل دلالة أو معنى"[1]، الأمر الذي جعله يحظى بحضوره والعودة إليه كلما اقتضى السرد.

يتتالى السرد مسجلا بعض التفاصيل التي تُروى على لسان **كامي**، فيقول: "في الرواية التي أردت كتابتها قتل ميرسو رجلا، وسجن وعند حضوره المحاكمة لم يشعر بأي شيء، على العكس من ذلك بدا له هذا الأمر مضحكا لدرجة أنه لم يستطع إلا أن يفكر في شيء آخر، حتى أنه لاحظ وجود صحفي في الغرفة، وكان يدون الملاحظات في دفتر ملاحظاته، هذا الأخير بدا لي مثل الشيطان."[2]، نلاحظ في هذا المقطع ضربا من العدول عما جاء في رواية **الغريب**، أو تحويرا –إن صح القول- لردة فعل **ميرسو** حيث جاء في رواية **الغريب** مايلي: "كنت أشعر ببعض الدوار لكثرة الحاضرين في تلك القاعة المغلقة. فقلت للدركي: إن هناك حضورا كثيرا، فأجابني أن ذلك بفعل الصحف، وقد كان بالفعل أحدهم الذي ما إن رآه حتى تقدم في اتجاهنا. كان رجلا مسنا، لطيفا، رغم وجهه المكشر قليلا، توجه الصحفي إلي مبتسما، وقال: إنه يتمنى أن تسير أموري على أحسن ما يكون، فشكرته"[3]، ربما أراد الروائي بهذا التقويض إعادة المشهد بما يجب أن يكون، ذلك أنه سخر جل الرواية في رد الاعتبار لـ**كامي** ولأقواله التي كثيرا ما نوقشت وتعددت الآراء حولها، ذلك أنه في كلا المقطعين نلاحظ ردة الفعل غير المبالية بما يحدث، لأن في نظره العدالة أصلا تفتقر إلى العدل والعقلانية، فراح يعيد المشهد من زاوية أكثر وضوحا، حيث يتهكم فيها على تلك المحاكمة التي أخذت طابعا اجتماعيا أكثر من كونها محاكمة قانونية.

بالنظر إلى هذه المقاطع من ناحية سوسيونصية نكاد نجد إجابة لما طرحه **بيار زيما** في قوله: "كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة"[4]، حيث كانت اللغة السردية لباشي في خدمة قضية **كامي** المتذبذبة، والتي وضعته محل جدل عميق، ذلك أن التاريخ يشهد على انتمائه الفرنسي لكن الرواية تبث نظرته الناقدة للسلطة الفرنسية. المجتمع الجزائري أو بالأحرى الجزائر يحبها وينسبها له ولأهله لكنه في الوقت ذاته لا يعترف بأهلها

---

[1] عبد الغفار مكاوي: ألبير كامي محاولة لدراسة فكره الفلسفي، ص94.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p220

[3] ألبير كامي: الغريب، ص97.

[4] بيار زيما: النقد الاجتماعي، ص172.

وينعتهم بالعرب، ونقصد بذلك أنه "كان دائما ما يجمع بين المتناقضات فيما يخص استعمار الجزائر، وقد أثر ذلك عليه بدرجة كبيرة"[1]، الأمر الذي قاربته الرواية عبر تلك البنى السردية، فتفاعل بذلك نصه مع هذه القضية الكاموية التي تحمل تناقضات اجتماعية وتاريخية، ويواصل في ذلك عبر بنيات تُبدي هذا الصراع الذي عاناه ولا زال يعانيه هذا الأديب إلى يومنا هذا.

يبدو لنا رأي **كامي** الذي لم يبتعد عن رأي **ميرسو** في ردة فعله حين سماعه خبر وفاة أمه، حين يقول: "أما الرواية فكانت لي الجملة الأولى: **"اليوم ماتت أمي"** تتناقض مع الأول بشكل مثير للسخرية: "أو ربما بالأمس لا أعرف وصلتني برقية من دار العجزة: والدتك توفيت، الجنازة غدا، أطيب التحيات"، إنها لا تعني شيء كان ربما بالأمس"[2]، وعلى أية حال هذا الخبر سيحصل يوما ما، فرأى في ذلك ضرورة للتقبل بكل أريحية معه، لأنه لابد من حدوثه، وسواء سمع ذلك في أوانه أم بعديا، لا مجال للدهشة في ذلك، وهذا البرود نحو الخبر أدى به إلى المحاكمة بصرامة أكثر من جريمة القتل في حد ذاتها، حيث كانت "افتتاحية الرواية هي واحدة من أكبر الأساطير في أدب القرن العشرين وفيها يأتي صوت ميرسو: "ماتت أمي اليوم. أو ربما بالأمس، لا أعرف"[3]، وبناءا على ذلك نرى أن الرواية قد أعادتها بصورة تكاد تكون متماهية مع رأي **كامي** فيها، حيث يبدو توجهه نحو الصراع الفلسفي الذي ينطوي تحت مفهوم العبث بوجه خاص، والذي مثله المشهد الذي استهل به **كامي** روايته، مركزا في ذلك على ضرورة الفهم العميق لمقصديته، ففي "رواية الغريب، يكون القارئ مستهدفا على نحو غير مباشر ويُجبر على الإحساس بالعبث"[4]، وهو المغزى من عدم التأثر بخبر الوفاة.

يصرح السارد أن هذا المشهد قد حدث أمام عيني **كامي**؛ الذي حافظ على الفكرة في ذهنه ليوظفها بعديا، معبرا بها عن عبث الحياة، ويضفي عليها مشاعره الحقيقية، وذلك في رواية **الغريب**، يقول: "تخيلت شابا يرفض ولا يذرف دمعة في جنازة والدته ثم تساءلت إذا كان هذا الرفض لن يسبب فضيحة أعظم من اغتيال رجل بريء. هذه الفكرة التي زرعت في داخلي في ذلك اليوم، كانت ستنمو ببطء لتنتج ثمارا جميلة"[5]، وبالفعل جسدها في رواية **الغريب** ببطلها الرافض لكل ما

---

[1] أوليفر جلوج: ألبير كامو، ص87.

[2] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p220.

[3] مجموعة مؤلفين، ألبير كامي، ص23.

[4] أوليفر جلوج: ألبير كامو، المرجع السابق، ص46.

[5] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p67.

هو عقلاني، معبرا عن عبثية الحياة من ناحية، وضرورة التمرد من ناحية أخرى، وخاصة في اقتراحه فكرة القتل ومحاكمته حول ذلك لعدم بكائه أمه أكثر من الجريمة في حد ذاتها.

إن حضور الخطاب الكاموي في الرواية يكشف عن عمق الجمالية التي حققها هذا التلاقح اللغوي، حيث قدّم بنية أدبية خاصة عبر تلك النصوص المستلة والتي تحمل في طياتها لغة كامي (الحاملة لفكره وفلسفته) بتصادمها مع المجموعات الاجتماعية المتناقضة التي تواجد فيها وتعايش معها، وفي هذا الإطار يحيل بيار زيما في ضوء قراءة النصوص المماثلة كما يلي: "أولا، يجب وضع النص الأدبي في وضع لغوي اجتماعي خاص، كما عاشه كاتبه وجماعته الاجتماعية. وواضح أنه في ظل هذا الوضع فإن بعض اللغات الجماعية والخطابات تكون أكثر أهمية من غيرها بالنسبة لبنية رواية ما... فإنه من المهم إظهار كيف أن الاستيعاب التناصي للغات الجماعية والخطابية يولد بنية أدبية خاصة"[1] وقد لعب في ذلك الاستيعاب التناصي لتلك المجموعات دورا مهما في إيضاح مغزى الروائي من استحضاره **كامي**، والمتمثل أساسا في بحثه وبثه لكل الأسباب والدوافع التي جعلته يُفرِز ويطرح فلسفته الوجودية، والتي أصبحت في نظره أسسا وقيما اجتماعية لابد من تبنيها من أجل الشعور بلذة الحياة، أو السعادة كما عبر عنها كامي، ومن هنا كانت انطلاقة بيار زيما في منهجه الذي يبرهن فيه على أن "القيم الاجتماعية ليس لها وجود مستقل عن اللغة"[2]، فهذه الأخيرة هي الوسيلة التي من خلالها يتم برمجة القيم داخل المجتمع، وكلّ حسب اعتقاده.

3.1.2 التناص مع أسطورة سيزيف

تُظهِر **رواية آخر صيف لشاب** ملمحا مهما جدا في فلسفة **كامي**، والذي تقوم عليه في الأساس، وذلك في حديث للبروفيسور **برونييه** مع **كامي** أثناء ذهابهم في الباخرة، حيث يقول لكامي: "هناك مشكلة فلسفية خطيرة واحدة فقط هي الانتحار، كما تقول"[3]، وهو قول أخذه عن **"أسطورة سيزيف"**، أو بالأحرى هي أول مقولة **لكامي** في مؤلفه هذا الفلسفي؛ والذي جاء فيها مايلي: "هنالك مشكلة فلسفية هامة وحيدة، هي الانتحار. فالحكم بأن الحياة تستحق أن تعاش، يسمو إلى منزلة الجواب على السؤال الأساسي في الفلسفة. وكل المسائل الباقية تأتي بعد ذلك"[4]، ومن الملاحظ في هذه النقطة أن الروائي يحاول إجمال أفكار **كامي** الفلسفية وتبسيطها للقارئ من خلال فعل التناص

---

[1] بيار زيما: النقد الاجتماعي، ص204.
[2] المرجع نفسه، ص121.
[3] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p85
[4] ألبير كامي: أسطورة سيزيف، ص11.

أولا، ثم بعد ذلك محاورته لها مع من هم من طينته ووزنه، وذلك لإبراز أهم الأسس التي تقوم عليها.

يتضح من هذا المقطع أهمية فكرة الانتحار التي طالما دحضها **كامي**، خاصة وأنه مرّ بأصعب الظروف، فهو في تساؤل دائم حول أسباب عدم قدرة الناس على التأقلم مع حياتهم، حيث يقول في هذا الصدد: "أنني أجد الكثيرين يموتون لأنهم يقررون أن الحياة لا تستحق أن تعاش، وأجد آخرين يذهبون ضحية القتل، بصورة متناقضة، لأنهم يفعلون ذلك بسبب الأفكار والأوهام التي تهبهم سببا يعيشون من أجله، (فماهو سبب ممتاز للعيش، هو أيضا سبب ممتاز للموت)، ولهذا فإنني أستنتج أن معنى الحياة هو أشد المسائل إلحاحا"[1]، وأعظم القضايا التي عالجها في كتبه الفلسفية كلها، وهذه الفكرة التي طرحها تنطوي تحت مفهومه للعبث.

يمكننا القول في الأخير إن هذه العلاقة التناصية بين رواية **آخر صيف لشاب** وأعمال **ألبير كامي** أمر طبيعي الحدوث على المستوى الشكلي، ذلك أن كل عمل أدبي بمكوناته وتقنياته لابد أن يستند إلى مرجعية معينة، أي عن طريق التناص الذي كان مع الأدب ذاته، وهو ما يعرف بالتناص الأدبي؛ "ونعني بالتناص الأدبي تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته"[2]، كما لاحظنا من خلال تحليلنا للرواية، التي خلفت على مستوى المضمون أبعادا أظهرت غاية الروائي المتمثلة في إعجابه بهذه الشخصية التي كثيرا ما وُضعت في ميزان النقد والجدل حول أعماله وأفكاره الفلسفية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لإبراز مدى قدرة هذا التناص على إحياء ومناقشة أفكار فلسفية المنبع، ثم الأثر الذي خلفته عبر مرور الزمن بلغة فنية سردية.

2.2. الغريب مرجعا لرواية الأميرة والغول

تحمل رواية **الأميرة والغول لعبد الغني بومعزة**، في طياتها عذابات الإنسان المعاصر الذي يعاني هشاشة بسبب الظروف التي آل إليها، غربة المكان والزمان، غربة الروح، إنها تجسيد لذات منكسرة في خضم حياة عكّر صفوها الفقدان والحرمان، هي طفرة لمشاعر طال قيدها.

كتب **عبد الغني بومعزة "الأميرة والغول"** لينجو بنفسه من دهاليز الأنا المظلمة، حيث يمكننا اعتبارها أقرب إلى السيرة، كونها تعبر عن حياة صاحبها بشكل كبير. تحكي الرواية عن

[1] ألبير كامي: أسطورة سيزيف، ص12.
[2] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص50.

حياة البطل **سعيد** الذي فقد زوجته في حادث مرور بسبب سائق سيارة سكير، مما جعله يدهس في الوقت ذاته على كل أحلامه وطموحاته في الحياة، حيث يقول:"لماذا كذا من امرأة وما أكثرهن على قيد الحياة بينما أميرتي تموت، أفقدها في ذلك اليوم المشؤوم بسبب سائق سيارة سكير، كان يمكن له أن لم تلده أمه، أن يكون في أي مكان إلا مكان الحادث، كأن يكون في ملهى ليلي بعيدا عنا... اشترى رخصة السياقة ليهديه أباه سيارة {B.M.W} بمناسبة عيد ميلاده ليدهس بها حبيبتي، أميرتي،..."[1]، الأمر الذي يدل على مرارة العيش بعد هذا الحادث الذي ترك بصمة سوداوية في حياته.

إن الأمر اللافت للانتباه، والمحفز على الاستقراء هو استحضاره لأهم شخصية من شخصيات العبث والتمرد؛ شخصية **"ميرسو"** بطل **"الغريب" لألبيركامي**، الأمر الذي دفعنا إلى البحث في ثنايا هذه الرواية، والنبش في أسباب ودوافع لجوء الروائي **بومعزة** إلى هذه الشخصية الأسطورية حيث أدخل روايته في علاقة تناصية مع نص **كامي** لإفراز دلالات جديدة وعميقة، وهو ما سنحاول الكشف عنه.

من خلال قراءتنا للرواية اتضح أن البطل يعيش حالة ضياع بسبب الظروف القاسية التي مرّ بها، والتي جسدها فعل الموت، حيث نجده قد فقد زوجته التي أحبها بصدق، ثم فقد والدته، وبعدها أعز صديق على قلبه (سي عبد الحميد صاحب المكتبة)، الأمر الذي يحيلنا على فلسفة الحياة العبثية الرافضة لقدر الموت وحتميته، وتجسيدا لهذه الفكرة يحضرني قول الروائي: "منيت نفسك وأنت في هذه الحالة النفسية الصعبة من خريف حياتك العثور على ما يشبه طوق نجاة تنقذ نفسك من الانهيار أو الانتحار"[2]. إنّ الملاحظ في هذا المقطع أن الروائي يستند إلى مرجعية فكرية تستقي أصولها من فلسفة **كامي** الرافضة والمتمردة خاصة فيما يتعلق بالموت أو الانتحار، فقد أقرّ بذلك على لسان بطله الذي عانى وسيبقى يعاني من عبثية الحياة التي أخذت منه أعز ما يملك، بالإضافة إلى خذلان بعض أحبته ومعارفه له، وسنتحدث عن ذلك بعديا.

إن ما يهمنا في دراستنا هذه هو البحث عن مدى تعالق نص **بومعزة** بشخصية من شخصيات رواية **الغريب**، والسبب في ذلك، ثم قيمة الجمالية التي حققها حضور تلك الشخصية في الرواية، حيث نجد أن هذه الشخصية **(ميرسو)** من منظور سوسيولوجي قد كان لها أثر عميق، ذلك أنها تحتوي على دلالات رمزية تمس المجتمع بأكمله، مما جعله يصبح -في الدراسات الحديثة

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص37.
[2] المصدر نفسه، ص9.

والمعاصرة- نزعة يمكن أن تحملها مجموعة اجتماعية معينة، أو أمة بأكملها، وهذا بطبيعة الحال راجع لانخراطه في الثقافة العالمية، فأضحت المجتمعات المثقفة تنصت لأفعاله وردود أفعاله التي هي جزء من طبيعة الحياة المفترض، ولعل هذا السبب هو الذي دفع **الروائي** إلى استحضاره، فهو مع توالي السرد وسريان الأحداث نجد أنه بدأ يعي حقيقته، وأوجد له مكانه الأصح بين ثنايا سرده.

ثم إن اختياره لرواية **الغريب** من بين الروايات العالمية عامة، وأعمال **كامي** خاصة لم يكن مجرد صدفة سردية، بل كان اختياره ذا دلالات بعيدة المدى، ذلك أن هذه الرواية تحمل عمقا فكريا وجوديا جسده صاحبها عبر البنى النصية، بمستوياتها اللغوية، والدلالية والتركيبية والمعجمية، "لكن لماذا تمكنت هذه الرواية، قبل كل شيء، من إثارة موجة من التعليقات، في شكل مقالات وكتب، وحتى أطروحات، بحيث أصبح من المستحيل تقريبا، اليوم، إلقاء نظرة جديدة عليها؟ باختصار، ما الذي يجعل كتاب الغريب مرموقا إلى هذه الدرجة، ليس فقط في نظر الجمهور، وليس فقط في نظر النقاد والجامعة، بل أيضا بين الكتاب أنفسهم"[1]، هذا ما سنتداركه في علاقة نص بومعزة بها، بحيث أعاد بلورة بعض تفاصيلها خدمة لواقع سرده؛ الذي يعتبر هو الآخر مجموعة بنى نصية عبّرت عن واقع الروائي إلى حد ما. يقول **زيما** عن هذه البنى أنها "تحاكي وتعيد إنتاج الواقع وتتماثل أحيانا بشكل ضمني، أو صريح مع هذا الواقع"[2]، وفي رواية الأميرة والغول تجسد الواقع بشكل صريح إلى حد كبير.

كان للمجتمع والعالم الخارجي تأثير كبير على ذهنية بطل الرواية **"سعيد"**، الأمر الذي أدخله في دوامة من الحزن والقلق حيال ذلك، فارتأى السبيل في **"ميرسو"** بطل **الغريب**، الذي اعتقد أنه هو من سينجيه من مصيبته، وسيكون المعين له على حياته، وقد يظهر في البداية أن الروائي بعودته إلى نص **كامي** وتعالقه معه لم يكن على وعي تام بماهية **ميرسو** الحقيقة، ومع تتالي الأحداث سنلاحظ أن الوعي به بدأ ينمو شيئا فشيئا، وهذا نظرا إلى الكيفية التي وظفه بها، والدور الذي خصّه إيّاه.

لقد كانت أحداث الرواية تروى تارة على لسان البطل سعيد، وتارة على لسان ميرسو، وتارة على لسان أحد الشحوص الأخرى، وهذا ما يعرف في الدراسات السردية بالتبئير، الذي هو اختزال للرؤية السائدة في الخطاب الروائي، وهو مصطلح يستخدم في النقد الأدبي وعلم اللغة للإشارة إلى

[1] Bernard Pingaud : L'étranger de Camus, Librairie Hachette, 1971, p 2
[2] بيار زيما: النقد الاجتماعي، ص175.

وجهة النظر أو البؤرة التي يرى من خلالها السارد الأحداث أو يسلط الضوء على عناصر معينة في الجملة أو النص.

عرفه **جيرار جينيت** على أنه تقليص مجال رؤية الراوي للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، حيث يقول في هذا الصدد: "التبئير هو تضييق في حقل الرواية، أي عمليا، انتقاء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية... أداة هذا الانتقاء هي بؤرة متموضعة"[1]، بمعنى أن هذا المصطلح يجعل لمظهر الشخصية داخل البنية السردية دورا جديدا، فيكون تجاوز للطرق التقليدية، تغير وتحول وجهة السرد وبالتالي تغير وجهة القارئ.

ويعبر **جون بويون** في كتابه الزمن والرواية الذي تم نشره سنة 1946م بمصطلح الرؤية، وهو بصدد الحديث عن حالة الراوي وموقعه بالنسبة لشخصياته وبالنسبة لما يرويه وبالنسبة للمخاطب[2]، أي علاقات الرواي مع الشخصيات والأحداث التي يرويها محتسبا رأي المتلقي.

أما مفهوم ميك بال للتبئير فهو:": يرتبط أكثر بفكرة الرؤية أكثر مما يرتبط بفكرة تضييق حقل الرؤية الذي يؤدي إليه تبني وجهة نظر في الحكاية"[3]، وإجمالا لما سبق فإن التبئير هو معرفة اتجاه ومنحى عملية النظر والإدراك.

أما عن مفهوم الراوي ترى الناقدة **جوليا كرستيفا** أن: "المؤلف يصبح ذاتا سردية بمجرد دخوله العالم الروائي ويتخلى على صفته الشخصية، ومنهم من يصل بين الكاتب والراوي، لتمييز الواحد منهما عن الآخر كما ذهب إليه"لنتفلت" أو للربط بينهما كما نجد في النصوص التي تتضمن إشارات صريحة أو ضمنية إلى كاتب النص، أو كما يظهر في بعض نصوص السيرة الذاتية والتي يكون فيها السرد بضمير المتكلم والتي تحوي قرائن تدل على حضور الكاتب"[4]، كما سنلاحظ ذلك في رواية **الأميرة والغول**، التي تقمص فيها الرواي دور الروائي وبث كل رؤيته، وبؤرة الصراع التي يدور حولها موضوعه المتمثل في إدراكه لعبثية الحياة، وبحثه عن الخلاص.

يذهب **واين بوث** في هذه القضية إلى التفريق بين الكاتب الضمني والإنسان الواقعي، لأن الإنسان الواقعي حسبه "يخلق في اللحظة نفسها التي يخلق فيها أثره، صورة مثالية عن ذاته، وكل رواية تجعلنا نعتقد في وجود كاتب نعتبره ضربا من الأنا الثانية"[5]، كما تعتقد **كاثلين تيلوسون** من

---

[1] جيرار جينيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ط1، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص49

[2] سمير حجازي: **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة**، د.ط، دار الراتب الجامعية، لبنان، د.ت، ص185.

[3] جيرار جينيت: **المرجع السابق**، ص116.

[4] محمد الخبو: **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار صامد للنشر، تونس، 2003، ص247

[5] محمد نجيب العمامي: **الراوي في السرد العربي المعاصر**، ط1، دار محمد الحامي، تونس، 2001، ص13.

ناحيتها أن العديد من الروائيين يبتكرون ما تطلق عليه"الذات الثانية" فمن خلالها يستطيع المؤلف أن يقول أشياء لا يستطيع قولها، "وهذه الذات الثانية" هي التي يجسدها من خلال الراوي"[1]، حيث يعكس بها رؤية أيديولوجية، أو قضية اجتماعية أو سياسية معينة، لم يتح له السرد التصريح بها مباشرة، فيعبر الرواي عن صوت الروائي ضمنيا داخل الرواية.

نلاحظ في البداية أن الراوي قد شبه بطل الرواية بميرسو تماما، وذلك حينما غرق **سعيد** (البطل) في أحزانه، ووصل إلى ذروة يأسه لفقدانه زوجته، يقول: "في هذا الجو المشحون بالمرارة وخيبة الأمل، الإحساس بالعجز، بالعزلة، تتذكّر الغريب الذي قد يكون من باب التشابه توأمك الرّوحي الذي لم تلده أمك ... أوف نسيت اسمه، ما اسمه؟ .. م ... مي... مر...، تبّا، اللعنة، آه، تذكرت اسمه، ميرسو، بحر أسود وشمس حزينة، لماذا اخترته دون غيره؟، ما الذي يجعلك قريبا منه؟"[2]، وهنا الرواي لم يكن لا البطل سعيد، ولا ميرسو، المسألة التي تحدثنا عنها سابقا حول فكرة التبئير، إذ كان على الروائي تمرير أفق نظره بالتماس العون من الراوي كأول معين، فكان عليه الحذر في انتقاء الأحداث على لسان الراوي الذي يتغير بتغيرها.

إن اللافت للانتباه في هذا المقطع هو تلك العلاقة الضدية التي جعل منها الروائي علاقة مشابهة، فهل من المعقول حقا أن **ميرسو يساوي سعيد؟** أم أن البطل من هول فاجعته وإشكالية مصيره اختار **ميرسو** معادلا له؟

إن هذه القضية التي تطرق لها خطاب الروائي **عبد الغني بومعزة** تندرج ضمن التناص الخارجي، والتي لا تعدو أن تكون ظاهرة أدبية لازمة خاصة في الرواية المعاصرة، بل أصبحت هي من تكسب النص جمالية وتُضفي عليه سمة الإبداع، حيث "يشير التناص الخارجي إلى ما يطلبه الشاعر أو الروائي عمدا من نصوص مزامنة له أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي مصادر أساسية لا غنى للأديب عنها سواء أكانت ثقافة عربية أم أجنبية، بلغاتها المختلفة، ويعد ذلك شرطا للإبداع وأحد المكونات الرئيسية للشخصية الإبداعية"[3]، فالروائي باختياره شخصية ميرسو التي تعتبر أجنبية، وبلغة وثقافة الآخر، قد ميّز نصه، حيث وصل به الأمر درجة المماثلة بينه وبين بطله ذي الأصول العربية، المتحدث بها والمندمج ضمن ثقافتها، هذا ما جعلنا نقف عند هاته القضية التي تحث القارئ على استقراء رمزية هذا الحضور الغربي، ومحاولة التماهي معه.

---

[1] روجر هنيكل: **قراءة في الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)**، د.ط، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، 2005، ص148.

[2] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص19.

[3] ينظر: أحمد جبرا شعث: جماليات التناص، ص54/53.

نجد أن هذا الأمر قد تكرر في مقاطع كثيرة حيث يؤكد فيها على أنه شبيهه، فيقول في موضع آخر: "ربما لأنه يسكن هواجسك الداخلية كلما زادت قناعتك أنك غريب مثله، غريب كنت ومازلت ولا تعرف متّى ستتحرّر من هذه التهمة رغم إنك تعرف من أنت ومع تكون ومن أين قدمت وماذا تفعل هنا، ثم، أخيرا تنطق، تتكلم، ماذا تقول؟، آه، لأنت تتكلم عنه، تقصده هو، أنني أحسّ به معي، أحسّ به يتبعني كظلي، يتجسّس عليّ، قد أكون أكثر غربة منه، أكثر ضياعا"[1]. إن الظروف الاجتماعية التي عاشها البطل جعلته يحس بغربة واغتراب في مدينته التي تغيرت ملامحها هي الأخرى، فالظروف التي يعيشها الإنسان هي التي تغير وجهته وقناعاته في الحياة، فيصبح محبطا قلقا حيال ما سيفعله وما سيقوم به، ومصدر هذا القلق بطبيعة الحال راجع إلى عدم توافق الإنسان ذهنيا مع واقعه، ربما بسبب صدمات أو سلطة ما مفروضة، أو أن يكون ضحية لمجتمع لا يقدّر أحدا.

حيث أن ما حدث مع البطل **سعيد** جرآء تأثره بالصدمة التي لم تكن في الحسبان، جعله يتّكل على **ميرسو** ليوصل لنا صوته الذي عجز عن وصفه دون تمثيل، فيقول: "لا نوم لمن فقد صفاء نفسه وعقله في مقتلة الأيام، في إرهاب الخوف المستأثر بعزلتك، الحزن المتلاعب بك ولا يتركك تعيش في سلام، أي سلام هذا وأنت تأخذ شكل وصورة وتجسيد الغريب الجديد، ميرسو، بحر أسود وشمس حزينة وأيام تنكمش حول نفسها في صدفة الأحزان تلو الأحزان، في الحقيقة ميرسو جديد، إنسان ميت بالحياة"[2]، يتحول السرد إلى لسان البطل سعيد، ذلك أنه وهو يعيش قساوة الحياة يقارن نفسه **بميرسو**، فقد بدأ يعترف باختلافه عنه قليلا وذلك حينما قال **ميرسو** بحلة جديدة، لكن الحقيقة أنه يختلف عنه تماما.

إن ميرسو يحمل رمزية العبث واللامبالاة، ويعيش التمرد كما جاء به **كامي**، وباستحضار النص الروائي له في سرده لم يتغير هذا المدلول الذي يحمله بالرغم من تغير السياق، إذ يمكننا إدراج هذا التوظيف ضمن التناص الإفرادي؛ حيث "يقوم هذا المستوى من التعامل مع الدال اللغوي على أساس أنه مخزون من الدلالات والمفاهيم التي اكتسبها من تاريخ استعماله في سياقات كثيرة، فالتصقت به وأصبحت طبقات وترسبات دلالية لا يمكن استبعادها أو الاستغناء عنها عند محاولة تفسير السياق الجديد للمفردة، وما تنشأ عنه من مركبات وانزياحات تضاف إلى التراكم السابق"[3]،

[1] ينظر: أحمد جبرا شعث: جماليات التناص، ص20.
[2] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص25.
[3] أحمد جبرا شعث: جماليات التناص المرجع السابق، ص213.

فميرسو ورد في سياقات كثيرة، وفي آداب مختلفة سواء عربية أم غربية، مثلا: **Meursault Contre Enquete**، **L'Eveil de Meursault**، **Aujourd'hui Meursault et mort**... لكنه بقي محافظا على صورته الأولى التي ورد فيها في الغريب.

وإذا عدنا إلى رواية **الغريب** نلاحظ ذلك الفرق الشاسع بين كل من ميرسو وسعيد على مستوى الأفعال وردود الأفعال، "وإذا ما قارناه مع البطل سعيد لا نجد أي رابط بينهما، بل عكس ذلك هناك تناقض شديد، حيث أن سعيد كاد يجن من شدة حزنه على زوجته وأمه اللتين توفيتا، الأمر الذي جعله يفقد طعم الحياة، فأحس باغتراب شديد في مدينته التي أصبحت مدينة بؤس وأشباح، فعبر عن ذلك بكل الأساليب، وأفصح عما يكنه في قلبه من مشاعر الحسرة والندم والخذلان، أما ميرسو فقد استغرق زمنه في مقاومة كل مظاهر الهزيمة والفقدان، الحزن والاستسلامبرضى تام وبطريقته الخاصة المتمثلة في العزلة واللامبالاة"[1]، والتي هي فلسفة كامي التي جسدها عبر شخصه، لكن هذا يبقي من منظور سردي حكائي، لأن هذا التقاطع من منظور فلسفي ورؤية فكرية كاموية يختلف تماما، وسنرى ذلك بوضوح في الجزء المخصص له.

إن ما يؤكد ويزيد من قوة المشهد السردي القائم على التناص أو بالأحرى الحضور القوي **لميرسو**؛ هو تفاعله داخل المتن السردي ومع الشخوص الحكائية، فهاهو هنا يحرض البطل على الانتقام، ويعكس له صورته في ذهنية تلك المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، قائلا: "يطل ميرسو متحاذقا بصحة العينين.. ألم أقل لك أن الحياة التي تعيشها رخيصة؟ لا تساوي شيئا، بالطبع لا تساوي سنتا واحدا، أنت وزوجتك بضاعة لا ثمن لها، أنظر ماذا فعلوا بك في المحكمة، أقصد المهزلة، أين هو الشاب الذي دهسها؟، لماذا لم تطله يد العدالة؟،"[2] والروائي يلعب هنا سرديا على محور الراوي ليصف لنا مدى حنكة ما وظفه، فتارة يأتي الكلام على لسان **البطل**، وتارة على لسانه هو، وتارة أخرى على لسان **ميرسو**، فتتجلى بذلك الوظيفة الجمالية عبر هذه المراوغة الكلامية، حيث أن "الفعل الجمالي يتجسد ويتمثل من خلال الذوات (المؤلف والبطل) وهذه الذوات تتبادل أدوار الحوار، كشخصيات تعمل في العمل الفني"[3]، وما زاد من جمالية هذا الفعل هو اشتراك

---

[1] فاطمة الزهراء جبالة، عبد الوهاب شعلان: النزعة الميرسوية في رواية الأميرة والغول: قراءة في أبعاد التناص، مجلة أبوليوس، المجلد 10، العدد 1، جانفي 2023، ص 315.

[2] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص35/34.

[3] ميخائيل باختين: النظرية الجمالية (المؤلف والبطل في الفعل الجمالي)، ترجمة: عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2017، ص13.

صوت ثالث، صوت ميرسو، المسير لهذه الذوات التي استندت إليه لتختصر وعي البطل بماهية الحياة التي هزّت كيانه.

وقد اختصر الروائي بذلك المشهد دلالات كثيرة، وهذا الاختصار سرديا هو "الصيغة المثلى التي يلجأ إليها الكاتب عادة لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، والتركيز على ما يعنيهم منها"[1]، وهو الأمر الذي يهمنا نحن، والمتمثل في المفهوم الميرسوي المتجلي في هذه الرواية، وكيف تعامل معه الروائي في علاقته بالبنى النصية التي تحمل علاقة هذا المدلول بالمتن، وكيف جسد عبره واقعا مريرا بثه بين ثنايا سرده.

ينطق**ميرسو** الذي استلّ الحكي في لحظات عجز فيها البطل عن الحديث لغربة ما يراه، وما يحدث داخل المحكمة التي تمثل المجتمع، وهو يمثل الضمير الصاحي، وذلك حين اكتشف أن المجرم قد تم إرساله خارج البلاد وتم تزوير وثائقه، وكل ذلك لأنهم أثرياء: "سأقول لك للمرة كذا لو كنت مكانك في تلك اللحظة لأفرغت خزانين من بندقية كلاشنكوف، في القاضي ووكيل الجمهورية وشهورد الزور وأباه ثم في الغاشي الذّي حظر الجلسة ليس من باب التعاطف معك لكن بداع الفرجة"[2]، محاولا بذلك البرهنة على أن ارتكاب الجريمة في حق هؤلاء ليست جريمة بالمفهوم السلبي لها، بل هي محاولة للتعايش بشكل سليم، وبالتالي التمرد على عبث الحياة، فوضع البشر هو الذي يحدد مفهومها الحقيقي، ليصبح في صداقة حميمية معه، يستحضره كلّما غرق في ظرف قاس.

تواترت بتتالي الأحداث أشكال حضور **ميرسو**، حيث أصبح ظلا للبطل، يستحضره في كل صغيرة وكبيرة مستنجدا به من القهر والظلم الذي عرقل مسارات حياته، بحيث أصبح يحاوره في العديد من المرّات إمّا ليأخذ منه النصيحةويستنجد به، فيقول: "لا رغبة لي في الحياة، لن أقاوم، أكره الحياة، من يسمعني؟، لا أحد، أينك يا الهي؟، هل تسمعني؟، أين أنت يا ميرسو؟، أخرج من حجرك وامنع عن حبيبتي الموت"[3]، أو طاعة له ولأوامره، وذلك حين رأى الحلم المزعج الذي ظهرت فيه زوجته، ورآها لأول مرة بعدما توفيت، فذهب مهرولا بأمر منه، كونه وضع فيه كل ثقته،قائلا: "ينطق ميرسو خاصتي هاتفا، محرضا، مشجعا تقدم صديقي المسكين، لا تخف، تقدم الم تعرفها؟، إنها حبيبتك، أميرتك"[4]، وإمّا ليأنس به في وحدته الموحشة: "أرى ميرسو متكئا، يحدق

[1] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر، دمشق، ط1، 2003، ص19.
[2] المرجع نفسه، ص36.
[3] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص 135.
[4] المصدر نفسه، ص 130.

في، يدخن سيجارة، متأملا إياي بحسرة، بكثير من التضامن يشوبه الغضب والنقمة والكراهية"[1]، وهذه المقاطع إن دلّت على شيء إنما تدل على مدى قدرة **ميرسو** على امتصاص التشوش والاضطراب الذي وقع فيه البطل؛ فهو يتعافى بمجرد ذكره أو إحساسه بوجوده معه.

ويمكننا اعتبار هذا التقاطع تناصا فكريا مع ما يحمله ميرسو من دلالات واضحة المعالم، تنم عن أسباب ودوافع الروائي إلى استحضاره، والمتمثلة أساسا في كونه عبارة عن كومة من الأيديولوجيا والفلسفة والسياسية، حيث جاء في هذا الصدد "أن الأفكار التي تتناص مع السياق الروائي فإنها تكون معروفة الهوية، واضحة المعالم، بحيث يمكن نسبتها أو ربطها برؤية محددة معروفة، كالرؤية الدينية، أو النظريات السياسية، والاجتماعية والفلسفية إلى غير ذلك، كما يمكن معرفة مصادر تأثر الكاتب بها بدقة ويسر"[2]، أي أن العمل الروائي لم يكن اختياره -لكامي عموما وميرسو خصوصا- اعتباطيا حيث كشف ذلك لنا عن خلفيته ذات التوجه الأيديولوجي والفلسفي الكاموي، الذي أفصحت عنه لغته باعتبارها أداة حصر لذلك، يقول **رولان بارت** في هذا الصدد: "الجملة هي وسيلة لإخراج الإيديولوجيا وإظهارها، فهي محملة بمخزون فكري وديني وسياسي"[3]، وهذه المخزونات الثلاث هي الدلالات التي يحملها ميرسو، والتي استقطبت الروائي لبثها في عمله.

نجد في الرواية تقاطعا واضحا جسّده **بومعزة** مع حادثة مهمة من رواية **الغريب**، والمتمثلة في حادثة وفاة الوالدة بدار المسنين، حيث تناص معها بكل تفاصيها مع شخصية **محمود الطباخ** الذي توفيت والدته هو الآخر،وكيفية تقبله للخبر، حيث يؤكد بذلك الفكرة السابقة التي تتمثل في حتمية الرضوخ لظروف الحياة القاسية، يقول: "محمود الطباخ، قد أذهلك موقفه الخالي من مشاعر الصدمة لوصول برقية تحمل خبر نعي أمّه آخر رمز عائلي من عائلة منقرضة أو شبه منقرضة، نزيلة المسنين التي لم يزرها أحد منذ شهور، لا أعرف، نسيت، ربما منذ سنة، تعامل مع الخبر كأنه حدث عادي، وعابر وإن كان من الأفضل قول خبر نعي مزعج لأنه لم يكن مهيأ له، بل إنه لم يكن متأكدا من التاريخ الصحيح لموتها، الأمس أو اليوم أو ...،"[4] إذ يحيل هذا المقطع القارئ مباشرة إلى ما جاء في رواية **الغريب**، والتي يقول فيها **ميرسو**: "اليوم ماتت والدتي، أو قد تكون ماتت بالأمس، لست أدري! لقد توصلت بتيلغراف من دار الشيخوخة كتب فيه، الأم توفيت، الدفن

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص242.
[2] ينظر أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص79.
[3] رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسي، باريس، ط1، 1992، ص91.
[4] المرجع نفسه، ص23.

غدا، تقبل عواطفي، هذا لا معنى له، ربما كان ذلك بالأمس"[1]، إن هذا التعالق المماثل للحادثة يندرج ضمن مفهوم **جيرار جينيت Gérard Gérard** للتناص، والذي يعتبره "أول نوع من المتعاليات النصية، وبأنه حضور فعلي لنص في نص آخر بشكله الأكثر وضوحا وحرفية"[2]، ليمارس من خلاله نوعا من الإغواء والإثارة السردية على مستوى الخطاب.

تتواصل الأحداث على لسان **سعيد**، قائلا: "كلّ ما أزعجه هو كيف يقنع رئيسه بالحصول على الإجازة وضيقه الشديد من صديقه لأنه سيستلف منه ربطة عنق تذكره بموت قريب له، ...، بل أكثر من هذا في اليوم التالي من دفنها ذهب لحمامات المدينة وهناك التقى بزميلة له في العمل فمارس معها الجنس وكأن شيئا لم يحدث"[3]، حيث نجد أن هذه التفاصيل مأخوذة تماما من نص **كامي**، والذي يقول هو الآخر: "أطلب من رئيسي في العمل عطلة يومين، وهو لن يرفض طلبي أمام عذر من هذا القبيل، لكنه كان يبدو غير راض... كان علي أن أصعد إلى عند ايمانويل لأستعير منه ربطة عنق سوداء وشارة حداد، هو أيضا فقد عمه منذ بضعة شهور"[4]، ثم بعد إتمامه مراسيم الجنازة، وعودته من دار المسنين يلتقي **بماري كارادونا** صديقة قديمة له، ويذهبان معا للشاطئ، ثم إلى غرفته،... وبهذا يشترك النص الأول مع النص الثاني في السياق ذاته.

هذا ما أنتج فاعلية جديدة دفعتنا نحن كقراء إلى التجاوب والفهم العميق لدلالات هذا التوظيف، والذي يكمن في اشتغال الرموز ذات الأبعاد السوسيولوجية المتعلقة أساسا بضرورة الفهم الجيد لمغزى الحياة، وعيشها كما هي لا كما يجب أن تكون، وهو البعد الذي أبرزه المنهج السوسيونصي، والذي تخفى وراء لغة الروائي في اصطحابه لمضامين غيره،"حيث أن منهج الدراسة في سوسيولوجيا النص، ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية الاجتماعية التي أنتجته، ولكن دائما من منظور سوسيو-لساني؛ لأن الأدب لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة، بل مع مصالح اجتماعية محولة إلى نصوص مرتكزة على المستوى الخطابي"[5]، لينفتح بذلك نصه على الواقع بالرغم من الخصائص التخيلية التي تميزه عن هذا الأخير، وتصبح الرواية بذلك مرآة عاكسة لأهدافه الواقعية المتضمنة مزيجا من الحيرة واللوم والخذلان، ثم محاولة الفهم والتفسير لهذا العالم.

---

[1] ألبير كامي: الغريب، ص15.

[2] Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré ;p8.

[3] عبد الغني بومعزة، الأميرة والغول، ص23.

[4] ألبير كامي: الغريب، المرجع السابق، ص16/15.

[5] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص281.

نجد هذا الطرح قد مسّ شخصية أخرى في الرواية، شخصية **عبد الباقي**؛ لم يأسف هو الآخر على بعده عن عائلته، بل تجاهل دعوتها لرؤيته قبل أن تموت بلامبالاة ميرسوية غير آبهة، يقول البطل متحدثا على لسان سفيان: " أرجع إلى اليوم الذي وصلتني فيه البرقية، أمزقها، أحرقها، سأفعل كما فعل عبد الباقي، عندما قالوا له بأنّ أمه المريضة تطلبه على فراش، الموت، ضحك عليهم، ... أرسل لها برقية مختصرة قال {سامحيني يا لميمة، ربي يخليك ليّ حية لكنني لن أرجع، لن أعود، مزقت جوازي، وألقيت به في البحر، أما أنتم أيها المتآمرون فانسوا نهائيا بان لكم اخ اسمه الباقي!...} كرهته في أول الأمر، احتقرت سلوكه الأناني وعد إنسانيته لكن اليوم فإنني أقولها وأكرّرها الباقي راجل ونص"[1]، أصبحت شخصيات الرواية تحمل في عمقها بعدا إنسانيا كامويا، أفرزته هذه النقلة النوعية للأحداث، التي أشركها صاحبها في علاقات تناصية مع الغريب، لتحمل الدلالات ذاتها بالرغم من تغير السياق الذي نتجت فيه، وبالتالي فإن "التحليل التناصي يجب أن يلقي الضوء على النص الأدبي في سياق حواري، أي بالمقارنة مع الأشكال الخطابية التي يتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها، ومحاكاتها الساخرة، الخ. ذلك لأنه يستوجب شرح أبنية النص الدلالية والسردية بدءً من هذه الأشكال الخطابية "[2]، أي أن نص **الأميرة والغول** كفضاء لغوي حاور نص **الغريب** في العديد من الأحداث والشخوص مستوعبا إيّاها بشكل جاد، بحيث أضفى هذا الحضور بعدا جماليا وأدبيا ميّز ا النص.

ومع تتالي الأحداث نعثر على تقاطع آخر مع نص **كامي**، المتمثل في علاقة البطل مع رحمة التي تعرّف إليها، وأعادت إحياء بعض المشاعر الدفينة التي أخذتها معها زوجته، وذلك حين استفسرت منه حول جدية العلاقة بينهما، وإن كان يريد الزواج منها، فكان رده كرد ميرسو لماري كارادونا، يقول: "تسأل... لماذا لا تتقدم وتخطبني منه؟ ... لا أسمعها، أتعمد تجاهل اقتراحها، تبدو لي فكرة سخيفة، غير مجدية، لن أكرر مهزلة عمار في مقهى البوسفور"[3]، والتي لم يتزوجها وبقي يهرب من سؤالها، فتحول بذلك البطل سعيد من النقيض إلى النقيض، حيث كان مجرد شخصية روتينية أثرت فيه الظروف القاسية، ليتحول إلى شخصية عبثية تشبه إلى حد بعيد ميرسو، وهنا تكمن دلالة التناص وقوة تأثيره داخل المتن الروائي، بحيث يصبح النص اللاحق أكثر عمقا لاحتوائه

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص270/269.
[2] بيار زيما: النقد الاجتماعي، ص204/ 205.
[3] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، المصدر السابق، ص320.

على دعم ورمزية مأخوذة من النص السابق، أي أن البطل في رواية **الأميرة والغول** اكتسب دلالات أعمق بانخراطه في التشكيل الميرسوي.

وعليه يمكننا القول إنّ الروائي باستثماره نص **كامي** قد حقق ازدواجية فنية، تتمثل الأولى في محاولته تبني فكره وإيديولوجيته التي تختصر معنى الوجود، أما الثانية فتتمثل في تحقيقه لجمالية اكتسبت من خلال حضور شخصية ميرسو، وجمل أو بنى نصية مأخوذة من النص السابق، وتعاضدها وحوارها مع بناه النصية، ذلك "أن المجال الحواري في التناص حيوي بين المتناصات والنص المركزي الجامع لفسيفساء من النصوص الأخرى، بحيث يكون الحوار حركة معقدة من تأكيد النصوص أو نفيها، وهو ما يلفت انتباه المتلقي إلى النصوص الغائبة عبر شفرات نصوصية وإيماءات وتصريحات عديدة"[1]، وبالتالي كان نص **الأميرة والغول** تجسيد لشفرات نص **الغريب** المتمثلة في البحث عن المعنى المغيب، والتعالي عن محاولة فهم الوجود فهما منطقيا لأنه يخلو من ذلك، وقد لعب في سرده على وتر الراوي، الذي أخذ أماكن عدة أفصحت عن وجهة نظره هذه بإعطائه حق الحكي للشخوص الأكثر أهمية في النص، والتي تحكمت في مسار السرد منذ البداية إلى نهاية الرواية.

3.2. التمثيل السردي في رواية معارضة الغريب

تمهيد

لقد حاول الروائي الجزائري **كمال داود** في سرده المضاد لرواية **"الغريب"** إعادة تفاصيل كثيرة من الأحداث وتقويضها -إن صح التعبير- وذلك عن طريق الرد بالكتابة كتقنية سردية ما بعد كولونيالية؛ والتي تعتبر آلية وليدة التجربة الاستعمارية بكل ما انطوت عليه من قوّة وتنوّع أثّرا في تشكيل خطاب إبداعي متعدّد الثقافات، متباين اللغة والأسلوب والغاية. إذ تحوّل الفعل الكتابي في هذه المرحلة إلى أداة مواجهة، واستعادة، ورفض، في مواجهة الهيمنة الاستعمارية ومظاهرها الفكرية والثقافية.

يتضمن مفهوم الرد بالكتابة ثلاثة أبعاد أساسية:

1. **المواجهة** :أي الرد على القويّ المهيمن والوقوف في وجهه بسلاح الكتابة.
2. **الاسترداد** :استعادة ما سُلب من مظاهر الهوية الثقافية نتيجة الهيمنة.
3. **الرفض** :أي رفض الهيمنة ورفض طمس المعالم الثقافية والهوياتية.

[1] أحمد جبرا شعث: جماليات التناص، ص54.

ومن ثمّ يتجاوز الرد بالكتابة مجرّد فعل الاستعادة، ليتحوّل إلى كتابة مضادّة مقاومة، تنقض أطروحات الآخر الأيديولوجية، وتعيد للرأي حريته خارج تبعية المؤسّسات الرسمية الخاضعة للنظام الاستعماري.

ترتبط وظيفة الرد بالكتابة بالسعي إلى استرجاع الكرامة الإنسانية والاعتراف بها، وإحياء القيم الفكرية التي ترفض الإهانة والتهميش، وذلك عبر تفكيك الرموز الاستعمارية وإزالة الزيف عنها، وإضاءة الوجود في أبعاده المهمَّشة. ومن خلال هذا الفعل الإبداعي، تبحث الذات المقصاة عن تعويض الفراغات والإجحافات التي لحقت بإنسانيتها[1]، وتتنوع أشكال الرد باختلاف الحقول التعبيرية. ففي الفنون التشكيلية، يتجلى الرد من خلال لوحات تعبّر عن قضايا ووقائع سياسية أو اجتماعية، كما يظهر في الرسوم الكاريكاتورية التي تتناول النظام والحرية والدين والمجتمع. وفي المسرح، ينبثق الرد عبر عروض تستلهم الواقع وتعكسه بأصدق تعبير. أمّا في حقل الكتابة، فيبرز الرد في نصوص إبداعية – روائية أو شعرية – تركت أثرًا واضحًا في ذائقة القارئ، وأسهمت في بناء وعي مغاير للعلاقات الثقافية والسياسية بين الأنا والآخر.

بالرغم من أنّ المصطلح ينطوي على شيء من الإضمار والغموض، إلا أنّ تشريحه يمر عبر مفاهيم نقدية مجاورة، مثل: التناص، والمعارضة، والكتابة المضادّة، والسرد المغاير، سواء وردت بصورة مباشرة مصرحًا بها، أم بصورة مضمَرة تستدعي التأويل. ويرجع صعوبة ضبط المفهوم بدقة إلى حضوره الكثيف في كثير من الكتابات الإبداعية، وهو حضور أسهم في توسيع دائرته وشمول بنيته، وفق تحوّلات جمالية فرضت أنماطًا جديدة في التفكير والتمثيل.

لقد مثّلت مرحلة ما بعد الكولونيالية لحظة نقدية ثقافية، أفرزت إنتاجات روائية وفكرية تهدف إلى تفكيك كل ما هو مركزي مهيمن، والبحث في المرجعيات البديلة، بما يساهم في خلخلة المركزية الغربية وإعادة الاعتبار للهامش. كما طرحت قراءة مغايرة لعلاقة الأنا بالآخر، متأثرة بالتحولات التاريخية العالمية والعربية، ساعية إلى استنطاق المسكوت عنه عبر طرائق كتابية متنوّعة[2]، وبوجه خاص في الرواية.

ومن هنا، تتباين آليات اشتغال الرد بالكتابة من كاتب إلى آخر، بحسب الموضوعات والقضايا التي يعالجها، ووفق زاوية النظر إلى الذات وإلى الآخر معًا. وهكذا أضحينا أمام نصوص روائية

---

[1] ينظر بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2006، ص 16.

[2] اوقاشة شفيعة: تجليات الرد بالكتابة في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2022، ص15

حملت في طياتها همومًا ثقافية واجتماعية وسياسية، تلامس واقع المجتمع بكل طبقاته، وتعيد تشكيل وعيه بذاته في علاقته بالآخر.

وبالنظر إلى رواية **معارضة الغريب** التي حاولت الردّ على ما جاء في رواية **الغريب** فإننا حددنا نوع هذا التعالق الذي أحدثته اللغة السردية –بعد قراءتنا للرواية، ثم ما أفصح عنه عنوانها- وهو المعارضة؛ والتي "تتمثل في علاقة النص المعارِض بالنص المعارَض على نحو تكون الفاعلية فيه باحتمال الاستبدال والتجاوز للنص المعارَض، وفي أدناه تكون ببروز النص المعارِض كفوا لنظيره المعارَض في علاقة متنوعة"[1]، والنص الذي بين أيدينا تجاوز النص السابق وحاول تقويضه من نواحي عديدة.

تحكي الرواية عن البطل هارون أخ شخصية العربي المقتول في رواية **الغريب**، والذي أعطاه **كمال داود** اسما وعائلة، وهو موسى، حيث تجري أحداث الرواية على لسان هارون ساردا فيها كيف أراد أن يثأر لأخيه الذي هُمش من قبل **كامي**، ومن قبل القراء الذين لم يكترثوا لهذه الهوية المسلوبة على مدار نصف قرن تقريبا، ثم نجده في ثنايا السرد يعبر عن والدته التي دخلت في دوامة الانتقام، منزعجا في الوقت ذاته من حبها الشديد لموسى المقتول، الذي لم يعد له وجود مقارنة به هو الذي أمام مرأى منها، لدرجة أنها تناديه باسمه في كثير من الأحيان، ما ولّد في نفسه غيرة فاقمت من معاناته، وبالتالي أصبح شخصية تُضاهي **ميرسو** في لامبالاته بشكل غير متوقع، وعليه سنحاول اكتشاف مدى تأثير رواية **الغريب** في رواية **معارضة الغريب** من نواحٍ متعددة.

لقد كان تقاطع نص **معارضة الغريب** مع نص **"الغريب" لألبير كامي** مغايرا لما رأيناه مع كل من **عبد الغني بومعزة** في روايته **"الأميرة والغول"وسليم باشي في روايته "آخر صيف لشاب"**، حيث نجده عارض الرواية بدل أن يستحضرها كسابقيه، حيث "أول مرة راهن فيها نص جزائري على رفع التحدّي أمام نصّ فرنسي صميم شهير، ويُعلن التمرد عليه والعصيان على محكيّه بقلب لعبته وتقويضها"[2]، ومعنى ذلك أنه أعاد قراءتها محاولا تفكيك مركزياتها، وتسليط الضوء حول المسكوت عنه فيها، وهذا عن طريق رد الاعتبار للعربي الذي سُلبت منه هويته، فاسترجع له حقه سرديا، فكانت الرواية بذلك سردا مضادا هدفه إعادة صياغة الوضع الكائن في فترة حرجة من تاريخ الجزائر، لكن العودة إلى هذا النص تظل ضمن أحد أنواع التناص، حيث "يلاحظ القارئ

[1] أحمد جبرا شعث: جماليات التناص، ص53.
[2] سليمة لوكام: كتابة الرواية الجزائرية بالعربية والفرنسية (إشكاليات وخصوصيات)، مكتبة علاء الدين، صفاقص، تونس، 2023، ص50.

لرواية معارضة الغريب حضورا لافتا لمقاطع لغوية كثيرة (تصل حد الفقرة أحيانا) وردت في نص ألبير كامي، يستحضرها الكاتب مع التحوير فيها أحيانا لتتماشى مع النص الحاضر"[1]، وسنذكر منها عند تحليلنا للرواية من هذا المنظور.

لكن في المقابل نقع في مفارقات تسللت إلى عمق السرد فاضحة ايديولوجيا وتوجهات الروائي المغلوطة، والتي عكست رؤيته للعالم من خلال هذه القضايا، وعلى رأسها طابو الدين. وعليه سنقوم بتقسيم مبحثنا إلى قسمين؛ الأول حول استرجاعه للهوية المسلوبة من قبل **كامي**، أما الثاني فيتعلق بالمفارقات التي وقع فيها.

ويجب الإشارة هنا إلى أن هذه الرواية قد أثارت انتباه القراء والدارسين منذ صدورها، خاصة منهم المهتمين **بألبير كامي** وروايته **الغريب**، وذلك باعتبارها ردا عليها وإعادة بناء تفاصيل لم تحضر في النص الأول، مما جعلها تصبح حدثا سرديا مهما. وقد ركز هؤلاء في تحليلها على قضايا مختلفة ومتقاربة بشكل كبير مع موضوع بحثنا، (من اعتبارها ردا بالكتابة على الغريب، دراسة طباقية، دراسة مقارنة... سأشير في الملحق إلى كل الدراسات التي تناولتها)، وعليه سأحاول التركيز على مكمن العلاقة بين النصين.

1.3.2 إعادة تشكيل الهوية

قدّمت رواية **معارضة الغريب** سردا غُيّب فترة زمنية طويلة، انطلق فيها **كمال داود** من آخر حدث في رواية **الغريب** والمتمثل في جريمة القتل، أو بالأحرى شخصية العربي المقتول، محاولا استعادة هويته التي سُلبت منه عنوة من قبِل مستعمِر أبدع في تجريد وطمس وجوده، حيث صاغ حبكته بلغة ثائرة ناقدة ومناهضة للسرد السابق، معيدا تشكيل الهوية عن طريق ضبطه للروابط الأسرية التي تحكم الفرد والمجتمع، وبذلك "عملت هذه الرواية على تحرير صوت وصورة هذا الأصلاني التّابع، ومنحته هوية وجواز عبور إلى القارئ، ليعبر عن حقيقته، وأن يعيد سرد الأحداث بالمنطق الذي يرتضيه، والذي كان مقموعا في السرد الكاموي التسلطي"[2]، حيث أعطى للمقتول اسما وعائلة ووفر له حقه سياسيا في تلك الفترة، وبالتالي شكل إقصاء وتهميش العربي من رواية **الغريب** بؤرة صراع كانت اللبنة الأولى التي بنى عليها **داود** سرده، ونحن سنوضح كيف انتقلت هذه الشخصية من الهامش إلى المركز سرديا، ثم كيف قوضتالرواية بعض الأفكار والروابط التي

[1] محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.

[2] المرجع نفسه.

استغنى عنها **كامي** في روايته كليا، والتي على رأسها الأسرة كونها الأساس الذي تُبنى عليه شخصية الفرد.

1.1.3.2 من الهامش إلى المركز: استعادة صوت العربي

العرب أو العربي؛ بداية يمكننا الحديث عن هذه الجزئية في العقلية الأوروبية بأنها رمز لكل ماهو مهمش ومحتقر، حيث "في ظل الوضع الاستعماري كعلامة مبهمة للإشارة إلى رجل أو فئة محددة من الرجال، اكتسب الدال "عربي" لدى الجزائريين بسرعة حزمة كاملة من الدلالات التي طبعت على معناه الأساسي "الأصلي" لتحريف معناه بإثقاله بمعان ثانوية، وإضفاء صبغة عنصرية عليه احتقارا للمستعمَر"[1]، الأمر الذي دفع **بكمال داود** إلى التذمر والكتابة ردا على ذلك، لأن ما جاء به **كامي** لم يتوقف على مجرد اعتبار هذه اللفظة كنية أو تنابزا بإحدى الشخصيات، بل تقصّد معناها في التحقير منه، وبالتالي من المجتمع الجزائري بأكمله، مشيرا إلى كيانه المنعدم، لذلك أطلق على القتيل بالعربي؛ الذي هو **موسى** في رواية **معارضة الغريب**، فقد أعاد له هذا الأخير الحياة التي سُلبت منه عند سابقه، بحيث خصص له الجزء الأكبر من السرد محاولا إنشاء مجتمع جزائري كان حاضرا في تلك الفترة من التاريخ التي غيبها **كامي**.

يُقصد بالمركز والهامش في الدراسات الأدبية تلك الثنائية التي تعكس توزيع السلطة الرمزية والمعرفية داخل المجتمع والثقافة. فالمركز هو موقع القوة الثقافية والسياسية والدينية والجمالية، حيث تُنتَج الآداب الرسمية التي تحظى بالرعاية والانتشار، وتُدرج في المناهج وتُحتفى بها في المهرجانات، ليس بالضرورة لكمالها الفني، بل لأنها تخدم توجهات السلطة وتعبّر عن مصالحها. في المقابل، يُمثّل الهامش كل إنتاج أدبي أو فكري يُنتَج خارج المؤسسات السياسية أو الاجتماعية أو الأكاديمية، أو يتجاوز أعراف الكتابة المألوفة، أو يتحدى السلطة ورموزها، فيُحاصر ويُقصى ويُحكم عليه بالصمت أو النسيان[2]. كما هو حال العربي الذي لم يأخذ حقه عن كامي، هاهو يعاد بأكثر التفاصيل المغيبة والحاملة للهوية المسلوبة.

أتى السرد على لسان هارون شقيق العربي المقتول، وهو يحكي لطالب التقى به في حانة يريد تفاصيل عن رواية **الغريب**، قائلا: "دعني أصارحك فورا: القتيل الثاني، الذي اغتيل، هو أخي؛ إمّحى ذكره تماما، ولم يبق إلّا أنا كي أتكلم نيابة عنه، أنا الجالس في هذه الحانة مترقبا تعازيَ لم

---

[1] Tayeb Bouguerra: Le dit et le non-dit (Apropos de L'Algerie et de L'Algerien chez Albert Camus), p30.

[2] روبيرت اسكاربيه: سوسيولوجيا الأدب، ط3، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، 1999، ص58.

يقدمها إليّ أحد قط."[1] تُبدي لنا هذه النبرة الثائرة التي بدأ بها السارد حربه الورقية مع **كامي**، فيشرع في فضح المستور، وكشف المسكوت عنه طيلة هذه المدة.

يقول متلهفا للبوح بقضية أخيه: "إذًا، مات القاتل من زمان، ومن زمن طويل رحل أخي عن هذه الحياة، رحل إلّا عنّي. اعرف أنك متلهف لطرح أسئلة من النوع الذي أمقته، لكن أرجوك أن تنصت إليّ بانتباه، عندها ستفهم. فالقصة ليست عادية. هي قصة أستعيدها دوما من نهايتها ثم أرجعها إلى بدايتها"[2]، معلنا بذلك سرده المضاد بدءا بالجريمة التي أقيمت في حقه، "فكمال داود حاول عن طريق التخييل السردي أن يملأ الفراغ الذي تركه كامي في روايته، ولعل هذه النقطة هي التي صنعت قوة الرواية وتفردها. حيث ينطلق الروائي من المسكوت عنه أو المغيّب، أي ما غيّبه كامي سيصير موضوعا للسرد في رواية داود"[3]، وسنلاحظ ذلك في محاولاته استعادة هويته من جميع النواحي.

كانت أولى تمثيلات الهوية لهذه الشخصية هي إعطاء ضحيته اسما وعائلة ومكانة سياسية، والتي سُلبت منه في النص السابق، يعبر عن هذا الغياب قائلا: "عربيّ وحسب، فنيا لم يعمر طويلا، عاش ساعتين وظل ميتا طوال سبعين عاما من دون انقطاع، حتى بعد دفنه"[4]، ثم يرد بعد ذلك مشكلا وجوده، فيقول: "لا، لم يسع أحد، حتّى ما بعد الاستقلال إلى معرفة اسم الضحيّة ولا عنوانه ولا أسلافه، ولا أولاده المحتملين. لا أحد... من يمكنه أن يعطيني اليوم الاسم الحقيقيّ لموسى؟ من يعرف إن كان موسى صاحب مسدس أو عقيدة أو ضربة شمس؟ من هو موسى؟ هو أخي."[5] فيبدأ بذلك سرده المضاد لما حاول **كامي** طمسه في نصه، محاولابكل جرأة فنية إعادة حضور هذه الشخصية المنفية، وبالتالي حضور الكيان الجزائري في تلك الفترة، وهذا التقديم المغاير "لمنطق الأحداث والوقائع التي جرت في المتن الروائي الأول، لا يمكن أن يتأتى إلا لكاتب يعي جيدا منطق السرد الكولونيالي واحتيالاته الفنية، ويعي بدرجة أكبر خطورة السرد الذي أصبح أداة إنتاج للمعرفة، يشرعن للقوة والهيمنة فبات واضحا أنّ من يملك قوة السرد وقوّة اللغة فإنه يملك السلطة والحقيقة

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ترجمة: ماريا الدويهي، جان هاشم، ط1، دار البرزخ/دار الجديد، الجزائر/ بيروت، 2015، ص8/7.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.

[4] المرجع نفسه، ص 10.

[5] كمال داود: معارضة الغريب، المرجع السابق، ص11.

المطلقة"[1]، ويجيز الكتابة أو الرد بالكتابة على أكبر المركزيات السردية، ومن ثمة إعادة تشكيل خطاب معيد للهوية وواهب إيّاها مركزية هي الأخرى.

يواصل السارد فعل الرد باعتبار الجريمة التي أقيمت في حق أخيه ما هي إلا استشهاد نظرا للظروف الاستعمارية آنذاك، فيقول: "كلمة الشهيد وردت بعد مضيّ زمن طويل على الاغتيال؛ وما بين الزمنين كان أخي، قد تحلَّل والكتاب لاقى النجاح الذي نعرفه. ثم بعد ذلك راح الجميع يجتهدون لكي يبرهنوا أنّه لم تقع جريمة بل مجرد ضربة شمس"[2]، ومعنى ذلك أن الروائي هنا ساخط على مجتمع بأكمله، مجتمع سكت عن الحق، وترك مجالا واسعا لسطوة المستعمر على التشديد والغلو في مركزيته، لا لشيء سوى لانبهاره بفلسفة عبثية ساعدت في فهم موقعهم وفسرت وجودهم،ذلك أن جل تركيز قراء ومحبي الأدب الكاموي، وعلى وجه الخصوص روايته **الغريب** كان منصبا على ميرسو؛ بل ومنبهرين بشخصيته التي أصبحت نزعة في الأدب (النزعة الميرسوية)*، متجاهلين تماما تلك الضحية التي هي رمز للشعب الجزائري المعدوم في نظر **كامي**، الأمر الذي أثار سخطه على هذه الرواية، وعلى كاتبها خاصة، فقام بالرد عليه بأسلوب يشبه إلى حد ما أسلوبه،إذ "تتجلى المعارضة بالدرجة الأولى في مستوى الأسلوب. حيث يعمد مؤلف النص اللاحق (المعارَض) إلى محاكاة النص السابق (المعارِض) باستخلاص أساليبه المميزة والنسج على منواله لإنشاء نص جديد مطبوع بطابعه الأسلوبي. وهنا يتجلى لنا التناص بآلياته المختلفة (الاستشهاد والاقتباس والتلميح والايحاء)"[3]، والتي لاحظنا حضورها وانتقالها من نص الغريب إلى نص معارضة الغريب عبر هذه الآليات.

يمكن القول إن الروائي بإعادته رسم شخصية العربي من ملامح جسدية، وأوصاف وجوده، فإنه انفتح على نص **كامي** ناقدا إياه في نظرته للعالم؛ والتي تقوم على أسس كولونيالية بحتة هدفها تأسيس مركزية وأحادية سردية، تُغلب الظالم على المظلوم، وتُعطي أحقية السطو على العوالم

---

[1] عبد الغني لبيبات: السرد المضاد وإعادة تشكيل الهوية في رواية "مورسو تحقيق مضاد" أو "معارضة الغريب" لكمال داود –قراءة طباقية-، مجلة رفوف، المجلد 12، العدد 01، ماي 2024.

[2] المرجع نفسه.

* ينظر: فاطمة الزهراء جبالة، عبد الوهاب شعلان: النزعة الميرسوية في رواية الأميرة والغول لعبد الغني بومعزة، مجلة أبوليوس.

[3] محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.

المهمشة، والشعوب المقهورة سياسيا، وبالتالي قام داود بكسر تلك المركزية وإعادة الاعتبار لشخصية العربي المهمش التي هي إسقاط للكيان والوجود الجزائري في بلده في فترة الاستعمار.

2.1.3.2 الأسرة ملاذا لاسترجاع الهوية

تعتبر الأسرة العامل الأول والأساسي في تشكيل هوية الفرد؛ الذي ينشأ منها وتتكون شخصيته في كنفها، الأمر الذي نلاحظ غيابه بشكل تام في رواية **الغريب لألبير كامي**، بعكس رواية **معارضة الغريب**؛ التي انتقد هذا الوضع أولا عند سابقه، ثم أسس له في روايته مما جعل تلك الهوية المسلوبة تُسترد عبر اللغة السردية في أبهى صورة، وذلك من خلال علاقات البطل الرواية بعائلته (أمه، أخوه، وصديقته مريم)، مقارنة بنظيره ميرسو الذي لا يملك سوى والدة انزعج حتى من مراسيم جنازتها.

1.2.1.3.2 أزمة التفكك الأسري الميرسوي

إن مما لا يختلف فيه اثنان ذلك الجمود العاطفي الذي تميز به ميرسو تجاه والدته، والذي يختصر ذلك هو العبارة التي بدأت بها الرواية، التي يقول فيها: "اليوم ماتت والدتي أو قد تكون بالأمس، لست أدري. لقد توصلت بتيلغراف من دار الشيخوخة كتب فيها: "الأم توفيت، الدفن غدا، تقبل عواطفي". هذا لا معنى له ربما كان ذلك بالأمس"[1]، لقد تمّ أسطرة هذه المقدمة عبر الزمن منذ صدورها إلى يومنا هذا، "فعنف العبارة الأولى راسخ في المتخيّل الجمعي، وكمال داود عرف أن تلك الجملة تشكّل بؤرة رواية الغريب فأراد أن ينطلق منها ليقلب موازين السرد ويؤسس لرؤية جديدة مضادة تحمل في طياتها المسكوت عنه، وتجهر بصوت عال بالحقيقة من الزاوية المثلى"[2] وذلك بسبب مضمونها المنافي للغريزة الآدمية، فمهما فسدت العلاقات الأسرية، ومهما طغا فيها النفور وعدم التوافق، لن تصل إلى حدود الأمومة (علاقة الأم بابنها).

هذا الرابط الذي داس عليه **كامي**، هاهو**كمال داود** ينقحه مع شخصياته، ويعاتبه على ذلك بلغة ساخطة، حيث يقول على لسان السارد: "حين أستعيد تلك القصة في ذهني ينتابني الغضب، أقلّه في كلّ مرة وجدت فيها القوة لهذه الحالة. هو الفرنسيّ يلعب فيها لعبة الموت ويسهبُ شارحا ظروف موت والدته... ما إن ماتت والدة هذا الرجل القاتل، حتى بات بلا موطن، وغرق في البطالة

[1] ألبير كامي: الغريب، ص15.

[2] عبد الغني لبيبات: السرد المضاد وإعادة تشكيل الهوية في رواية "مورسو تحقيق مضاد" أو "معارضة الغريب" لكمال داود –قراءة طباقية-، مجلة رفوف، المجلد 12، العدد 01، ماي 2024.

والعبثية. وظن نفسه روبنسون المفترض به أن يغير القدر بقتله رجله جمعة..."[1] يحاول الروائي من خلال هذا القول أن يؤكد على أهم دافع للجريمة التي قام بها ميرسو في حق موسى، والتي رأى أنها تنبع من عبثيته المزعومة، أي أن لامبالاته بوفاة والدته لم تكن سببا كافيا ليقتل شخصا بريئا.

لقد اعتبرت الجريمة وما جاورها من تحقيق ونبش حول دوافعها وأسبابها، سببا وجيها لمعاتبة **كامي** حول عدم بكائه أمه، وإتمام حياته بشكل طبيعي، لكن في نظر **داود** لم يكن ذلك مقنعا بالشكل الكافي الذي استطاع الآخرون تقبله، فهو يرى عكس ذلك، أي أن انسلاخ ميرسو عن الحياة الأسرية ماهو إلا اعتباط ومبرر زائف ليفعل فعلته الشنيعة.

بدأ **كامي** من تلك النقطة، بسحب هوية ذلك العربي الذي هو إسقاط لأبناء الوطن، يعبر هارون بمنطق مغاير: "لا تبدأ قصة هذه الجريمة إذن بالجملة الشهيرة: " اليوم ماتت أمي"، بل بما لم يسمعه أحد قط، أي بما قاله أخي موسى لأمي قبل أن يخرج في ذلك النهار: سأعود أبكر من العادة"[2]، أي أن المخيال السردي في تلك الرواية تلاعب بأذهان القراء مستعطفا إياهم من ناحية وفاة والدة ميرسو، لينشغلوا بمأساة المركز التي لم ينشغل بها صاحبها أصلا، ويتناسى فيها ماهو أهم ويُهمش تحت ثنايا تلك الحادثة، خاصة وأن المحاكمة كانت تسري نحو تحقيق العدالة التي مفادها: لماذا لم يبك ميرسو والدته، أكثر من محاولة القتل العمدي في حد ذاته، وهنا يشير **كمال داود** بكل جرأة لذلك في روايته قائلا: "حُكم على القاتل بالموت لأنه لم يُحسن دفن أمّه، ولأنّه تكلم عنها بالكثير من اللامبالاة"[3]، حيث تبدو في ذلك محاولته إلى لفت الانتباه لتلك القيم التي تم تجريدها من ميرسو، والتي بسببها خرج عن صمته، فاتضح مقصده وتبين سبب معارضته للغريب.

2.2.1.3.2 رد الاعتبار للعلاقات المغيبة في النص السابق

إن شكل علاقة هاورن وموسى بوالدتهما لم يضاه تماما علاقة ميرسو بأمه، وقد اشتغل **داود** على هذا الجانب عبر التفكك الأسري وغير المبالي لميرسو مع والدته. حيث تجسدت المعارضة عبر رد الاعتبار لهذه العلاقة من خلال نظرة هارون لأمه، ثم في علاقته بأخيه موسى القتيل، ومريم صديقته (فكرة الزواج).

---

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص11/10.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] المصدر نفسه، ص74.

1.2.2.1.3.2 الأم بوصفها تشكيلا للهوية

في سياق الحديث عن والدة هارون مقارنة بوالدة ميرسو أتت المعارضة كما يلي: "أمي اليوم ما زالت على قيد الحياة، لا تنبس ببنت شفة، علما أن في جعبتها الكثير لتقوله، بعكسي أنا"[1]، يحيل هذا المقطع القارئ منذ الوهلة الأولى إلى استهلال رواية **الغريب**، لكن بلغة مغايرة، لغة يعتريها التفنيد والإسقاط لقيم لا يمكنها أن تتغير لمجرد بث أفكار معينة، لغة مبالية عكس ما رأيناه سابقا.

صيّر **كمال داود** مقدمة **الغريب** نموذجا يقدم به والدته كلما أحس بضيق ميرسو، حيث يقول في موضع مشابه: "اليوم، هرمت أمي حتى باتت تشبه أمها، أو ربما جدة أمها أو جدة جدتها"[2]، إنه غير راض عن تقدمها في السن، لأن هذا يقربها من الموت حتما، وهذا كان هاجسه الدائم منذ أن فقد أخاه، وقد عبّر عن هذا الخوف، في قوله: "ولكم أخشى يوم اضطراري إلى العودة إليه لدفن أمي، هي التي يبدو أنها لا تريد أن تموت"[3]، (هنا يقصد مارينغو المكان الذي عاشا فيه هو وأمه) بالرغم من أن الموت حق على الجميع.

لكن هذا لا يعني تعلقه الشديد بها، فهو كان شديد الغضب منها كونها حملته ذنب موت ابنها موسى، وهنا تكمن المفارقة بينه وبين ميرسو، فهذا الأخير لم يبال بوالدته من دون أي سبب، والآخر بالرغم من معاملتها السيئة والمتغطرسة معه، والمسؤولية التي حمّلتها له مع براءته، ثم نظرتها الدائمة له على أنه بديل موسى لا أكثر، ومن هنا بدأت أفكار ميرسو تتخلل ذهنه اتجاه والدته، وسنفصل في ذلك في الفصل الموالي.

وبالتالي يمكننا القول إن **كمال داود** قد حاول تقويض المفهوم الأسري المتعلق بالأم، والذي جاء به **كامي** تحت مبدأ وشعار العبث الذي يجيز للفرد التمرد على أهم القيم الموجودة في المجتمع، إلا أنه لم ينجح إلى حد بعيد في ذلك، حيث انفلتت من بين ثنايا طرحه أفكار ميرسو، التي ربما هي بغير وعي منه، ليقع في ضرب من التناقض.

2.2.2.1.3.2 الأخوة ذاكرة لاسترجاع الهوية

مثّلت الأخوة كرابط أسري هي الأخرى سردية مضادة لما جاء به **كامي**، الذي لم يأت على ذكر هذه القرابة في روايته، والتي ركزّ عليها **كمال داود** بشكل كبير، بحيث أعطى ميكروفون

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص 41.
[3] المصدر نفسه، ص37.

السرد لهذا الأخ المتشظي نفسيا لفقده أخاه من ناحية، ومحاولة الانتقام له بأمر من والدته من ناحية أخرى، فتجلت بذلك علاقة متينة أبدع البطل في وصفها، ومقوضا في الوقت ذاته أحداثا من **الغريب**، يقول: "فلنوضح بداية أنّنا كنّا شقيقين وحيدين، ليس لنا أخت لعوب كما أوحى بطلك في كتابه، كان موسى أخي البكر... عندي القليل من الصور عنه، لكنّي حريص على وصفها لك بدقة، كما في ذلك اليوم عندما عاد باكرا من السوق في حيّنا، التقاني وأنا ألعب بإطار دولاب عتيق، فحملني على كتفيه وطلب مني أن أمسكه من أذنيه لأجعل رأسه مقودا، وأذكر أني طرت فرحا...أتذكر رائحته..."[1] وراح يسرد تفاصيل كثيرة من أيام صباهم، تنم العلاقة الوطيدة بينهما.

لقد كان شديد الخوف من فقدان أخيه، (بعدما رحل عنهم والدهم وتركهم دون مبرر)، حيث أصبح الغياب هاجسا بالنسبة له، يقول: "كانت نهارات وليالي قلق، يسودها الغضب وأذكر ذعري لدى التفكير في أن موسى أيضا قد يفارقنا، لكنه كان يعود دوما مع الفجر ثملا وفخورا بشكل مستغرب بثورته وكأنما تزوّد قوة جديدة. ثم يصحو موسى، أخي، من سكرته ويبقى هامدا. فيكتفي بالنوم، وتستعيد أمي سلطانها عليه. هي صور في رأسي وهي كلّ ما يمكنني أن أقدمه لك"[2]، قد احتل السرد الأخوي هذا معظم الرواية، حيث كان كلّما يذكر أخاه يشير إلى مدى تعلقه به بالرغم من وجوده في الذاكرة فقط، مما يؤكد محاولة الروائي استرجاع قيمة الروابط الأسرية المغيبة تماما عند سابقه، حيث يقول في هذا الصدد: "كل ما بقي زخرفات من صنع عبقرية كاتبك، فيما بعد لم يعبأ أحد بالعربيّ ولا بعائلته ولا بشعبه."[3] الأمر الذي جعله يعيد السرد من هذه النهاية التي غُفل عن النبش فيها منذ ذاك الوقت، ولعل تلك العبقرية كما سمّاها من "إعجاب وشهرة النص السابق أبرز الدوافع التي حفّزت داود على معارضته، حيث أصبح هذا النص بمثابة النموذج الذي يحتذى به في الكتابة. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الكاتب يتساءل باستغراب: كيف لم يعارض أحد قبله رواية كامي؟ لمَ لم يكتب أحد عن العربي الذي أهمله الغريب"[4]، ليكون نصه إعادة تشكيل لهذا الأخ مسلوب الهوية في فضاء ما بعد كولونيالي.

لقد وصلت هذه الأخوة حد التضحية، وهو ما رأيناه في محاولاته المتكررة لإثبات وجوده وهويته، ثم محاولة الانتقام له، ليتجاوز الأمر إلى أعمق من ذلك، وذلك حينما قُورن به من قبل

---

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص18/17.
[3] المصدر نفسه، ص74.
[4] محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.

المحقق، الذي فضّل أخاه عنه، قائلا: "شقيقك شهيد أما أنت فلا أدري... ، وجدت في عبارته هذه عمقا مذهلا"[1]، أي أنّه راض تماما عن مصيره مهما يكن، فقط ما سرّ نفسه، وأعاد له الحياة هو نعت أخيه بالشهيد، وأخيرا أُنصف هذا الذي غُدر به جسديا ومعنويا، وبذلك تحققت العدالة نوعا ما، فذاك الذي طالما نودي بالعربي، هناك من نعته بالشهيد وهذا يكفي يعينه في رحلة استعادة كيان وهوية أخيه.

وبالتالي كانت ردود فعل هارون ثائرة قاسية، بحيث حاول محاكمة النص السابق مُسقطا مركزية شخوصه، وبالتالي مركزية الغرب المعتادة في الخطاب الكولونيالي، فأثبت حضور ما يسمونه هامشا، وذلك باعتبار نفسه وأخيه ووالدته الأهم في تلك القصة، وهؤلاء الشخوص الثلاثة إسقاط لما يلي: الجزائر وتمثلها الأم، موسى القتيل: هو مقومات وهوية شعبها، أما هارون السارد فهو الصوت واللغة المدافعة عن أهلها، وبذلك كان لرابط الأخوة العميق دورا في تحويل مركزية السرد، والتعبير عن المسكوت عنه.

وسنرى لاحقا رمزية هذا الرد في علاقته بالوعي بعثبية الحياة، وأنه يشمل إلى حد بعيد فكر نقيضه الذي يقول بالتمرد على كل ما يجعل الحياة يائسة وبلا معنى، والتي جسدها هارون بفعل البوح.

3.2.2.1.3.2 دور العاطفة (حب، زواج) في بناء الهوية

تكمن هذه العلاقة في أهم رابط من الروابط الأسرية التي تضبط العلاقات الإنسانية، وهو الزواج؛ هذا الأخير لم نلمح حضوره في النص الأول، بل حضر لكن بتصرف غير مبال تماما من قبل بطل الرواية ميرسو تجاه صديقته ماري.

في **الغريب** طلبت ماري الزواج من ميرسو، لكنه أجابها ببرود ولا مبالاة بأن موافقته أو عدمها الشيء ذاته، بحكم أن هذا الرابط غير مهم تماما، يقول ميرسو: "في المساء جاءت ماري إلى المكتب لتصطحبني، وسألتني إن كنت أريد أن أتزوجها، فقلت: إن ذلك سيان عندي، وإننا نستطيع أن نتزوج إذا كانت تريد ذلك، ولكن أرادت أن تعرف إن كنت أحبها، فأجبتها بما كنت قد قلته من قبل، بأن ذلك لا يعني شيئا"[2]، يقابل **كمال داود** ذلك في علاقة هارون بمريم التي أحبها كثيرا، محاولا إنشاء علاقة رسمية معها، فيقول: "سألتها إن كان باستطاعتها العودة ذات مساء.

[1] محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.
[2] ألبير كامي: الغريب، ص55.

ضحكت مرة أخرى وكفأت رأسها أن لا. فتجرأت وسألتها: "أتقبلين بي زوجا؟" فشهقت متفاجئة، كأنها طعنت فؤادي. لم تتوقع ذلك. كانت تفضّل، على ما أظنّ، أن تعيش هذه العلاقة من باب اللهو الطبيعيّ لا كمقدمة لالتزام جدّي"[1]، وهذا مضاد تماما لما جاء في النص السابق حول هذه العلاقة، وقد عمد الروائي إلى المحاكاة المضادة لذلك من أجل تعزيز أساليبه في نقض الآخر من خلال علاقاته داخل المتن السردي، خاصة وأن هذه الجزئية قد أثارت انتباه العديد من النقاد والدارسين، كونها من بين تقنيات الوعي بالعبث الذي طرحها **كامي** في روايته.

لقد أشار **كمال داود**، أو لنقل هارون إلى غياب هذا العنصر المهم عند نقيضه البطل قائلا: "إن ما يرويه بطلك مورسو في هذا الكتاب، ليس عن العالم، بل عن نهاية العالم. ففيه لا نفع يُرجى من الملكية، ولا يكاد الزواج يكون ضروريا، والزفاف فاترا، والذوق لا طعم فيه، ..."[2]، وفي ذلك رد مباشر، وانتقاد لهذا التفكير غير العقلاني الذي يجرد الإنسان من مبادئه، ويحوله إلى كائن عبثي بإرادته، فالحياة في نظرته تستحق أن تُعاش، فالزواج مثلا في مفهومه العام هو ضبط للسلوك الجنسي غير الأخلاقي، لذا من المفترض أن يتم لتكتمل أحد الروابط الأسرية المهمة، وبالتالي تخرج الحياة عن دائرة العبث التي هيمنت على فكر نقيضه، وقد كان المقطع السابق الذي يحتوي على طلبه الزواج من مريم دليلا على ذلك.

لقد كان لشخصية مريم في الرواية دور مهم في استعادة الهوية، وذلك من ناحيتين؛ الأولى تجسدت في علاقتها بهارون وأنها كانت الملاذ لبث كل أحزانه، وبالتالي ساعدت في حبه لنفسه عكس ميرسو، الذي رأى في ماري مجرد لحظات جميلة عابرة لا أكثر، يقول هارون حول وجودها في حياته: "والقصة الوحيدة في حياتي التي تشبه، إلى حدّ ما، قصة حب هي تلك التي عشتها مع مريم. هي المرأة الوحيدة التي تحلت بالصبر كي تحبني، وتعيدني إلى الحياة"[3]، أما الناحية الثانية فتمثلت في كونها هي الأخرى تبحث حول هوية موسى أخ هارون، ويقول في ذلك: "شرحت لنا مريم، أنها أمضت أشهرا تتقفى أثرنا، انطلاقا من باب الودّ حيث لم يتذكرنا أحد تقريبا، كانت تعد أطروحة، مثلك أنت، عن بطلك وهذا الكتاب الغريب يروي فيه جريمة قتل بعبقرية عالم رياضيات منكب على ورقة ميتة. سعت إلى إيجاد عائلة العربي، وهو ما قادها إلينا بعد تحقيق طويل ما وراء

[1] كمال داود: معرضة الغريب، ص179.
[2] المصدر نفسه، ص75.
[3] المصدر نفسه، 96.

الجبال، في بلاد الأحياء"[1]، حيث كانت رحلة بحثها عن عائلة العربي، هي رحلة بحث عن هوية أماتها النص السابق، هوية مغلوب عليها سياسيا وفكريا، وقعت بين سطوة الاحتلال وسطوة السرد.

لقد ساعدت شخصية مريم –ورقيا- هذه العائلة على تقفي أثار القاتل، يقول هارون في ذلك: "رحلت مريم بعطرها وعنقها ولطفها وابتسامتها، وكنت قد بدأت أفكر في الغد. أصابتنا الجمدة، أمي وأنا. فقد اكتشفنا للتوّ، ومن حيث لا ندري، آثار خطى موسى الأخيرة، واسم قاتله الذي لم يُعرف قطّ ومصيره الاستثنائي"[2]، إذ يبدو من خلال ذلك أن لها دورا كبيرا في مساعدة شخصية البطل في مشواره الأخوي المشكّل الكيان الهوياتي الضائع، ولا تقل في ذلك أهمية داخل العمل السردي عن البطل، حيث "لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءا مكونا وضروريا لتلاحم السرد"[3]، فهي بالرغم من أنها ثانوية إلا أنها مهمة في تطوير الأحداث والكشف عن الأبعاد العميقة (كالهوية هنا)، ولذلك استعان بها **كمال داود** في هذه المهمة، والتي ارتأينا من خلال تحليلنا أنها تقتضي الوقوف عندها في هذا العنصر الذي يهتم بإعادة العربي للوجود.

يمكننا القول بعد عرضنا للكيفيات التي استعان بها **كمال داود** في استعادته للهوية الجزائرية التي جسدتها شخصية العربي المقتول المستعار من رواية الغريب أنه قد وُفق إلى حد ما في رده الاعتبار لهذه الهوية المطموسة من قِبل كامي، حيث تكافلت فيها الشخوص مشكّلة حضورا فعليا لذاك المُغتال غدرا، والمسلوب من أبسط حقوقه كالاسم والعائلة، وبالتالي تم استرجاعه بعد ما يقارب النصف قرن من الزمن، وفي ذلك استرداد لقيم مغيبة من منظور سوسيونصي، ذلك أنه "من المهم في إطار علم اجتماع للنص تقديم أزمة القيم كظاهرة لغة وإظهار أن وجود القيم الاجتماعية والثقافية لا يستقل عن التغييرات اللغوية"[4]، وبالتالي جسّد عبر سرديته هذه القيم التي تخلّى عنها كامي في مشواره الوجودي.

2.3.2 المفارقات والصلح مع الآخر

عند العودة إلى حياة الروائي **كمال داود** الذي قام بالرد على مستعمِر حاول طمس الهوية الجزائرية، فإننا نقع في مفارقات عدة حول ما كتبه وما نوى إظهاره للقارئ الجزائري، حيث "يتخذ نص داود من نهاية نص كامي منطلقا لأحداثه. لكنه لا يحقق المفارقة الكبيرة التي وعد بها القارئ

---

[1] المصدر نفسه، ص169.
[2] كمال داود: معرضة الغريب، ص171/170.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، بيروت، 1990، ص209.
[4] بيير زيما: النقد الاجتماعي، ص34.

في بداية الرواية (أو حتى على مستوى العنوان)، إذ لم تتمكن المعارضة في نص داود من تحقيق ما يسميه جيرار جينيت المواصلة الخائنة التي تقتل نصوصها السابقة"[1]،ذلك أننا أمام كاتب فرنسي الجنسية، غير معادٍ لبلد استعمره مدة 132 سنة، ناهيك عن إسلامه المؤقت ريثما استقر ايديولوجيا كما صّرح هو بذلك، يعيد هذا الكاتب لنا تفاصيل جرت إبان الاحتلال الفرنسي زاعما سخطه على الكثير من الأوضاع آنذاك،

لقد وُفق في إعادة الهوية للعربي الذي أُغتصب حقه في النص السابق إلى حد ما، حيث يقول في هذا الصدد **عبد الغني بومعزة**: "كانت الهوية أيضا موضوعا لرواية مشهورة إلى حد ما تسمى ميرسو، تحقيق مضاد () للكاتب كامل داود، عمل أدبي مستوحى من رواية كامو و الذي أعاد كتابته بنفس اللغة و لكن من اليمين إلى اليسار حيث يكسر عملية قتل هذه الشخصية، بالإضافة إلى هذا وهذا ما يعتبر مهما و رمزيا أعطاه اسم موسى المولود في أسرة جزائرية"[2]، لكنه وقع في مفارقات –ربما عن غير قصد- أنتجتها لغته المضادة، والتي تتمثل في أهم ثلاث جوانب من الحياة؛ الجانب الثقافي والمتمثّل في اللغة، الجانب السياسي، الجانب الديني، ونحن سنركز في هذه العناصر الثلاثة على كل ما يجمع النص السابق بالنص اللاحق كي لا نبتعد عن موضوع بحثنا، وعليه سنحاول الكشف عن المغالطات التي وقع فيها داود محاولا إنقاذ الهوية الجزائرية.

1.2.3.2إشكالية اللغة:

مما لا شك فيه أن أول ما يلفت انتباه المتلقي لهذه الكتابة السردية المضادة هو اللغة، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى مضمون النص، الذي يصرخ فيه صاحبه معلنا الحرب على كاتب كولونيالي عمل على محو الوجود الجزائري، هاهو ذا يكتب باللغة ذاتها، مشكلا بها كيانا مسكوتا عنه مدة ما يقارب النصف قرن، ذلك أن اللغة هي "وعاء الفكر ومرآة الهوية؛ فهي ليست مجرد أصوات للتخاطب، بل تحمل ثقافة الأمة، ومعتقداتها، وعاداتها، وتاريخها، وتشكل الأداة التي تُكتب بها حكايتها وتُرسم بها ملامح مستقبلها"[3]. وهو السبب الذي جعلنا نقف عند هذه الإشكاليـــة .

لقد حاول المتخيل الروائي تضليل القارئ ليتجاوز هذه الجزئية المهمة، مستأنسا بكتّاب ما بعد الكولونيالية؛ الذين يعتمدون على ذات لغة المركز محاولين تكسير مقولاتهم ومركزيتهم، وإعادة المهمش إلى سلطته، وقد صرّح في المتن الروائي عن أسباب لجوئه لها، على الرغم من معرفتنا

[1]محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، ص 152.
[2] عبد الغني بومعزة: كامو في أرض الغريب، ص58.
[3]ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، 1971، ص52.

بعلاقته بالعربية عامة، يقول: "لهذا السبب أساسا أتقنت هذه اللغة قراءة وكتابة، كي أتكلم نيابة عن ميت، وأستأنف بدء جمله"[1]، وبهذا نقع في أولى مفارقاته الثقافية، فهو من ناحية ينتقد بل ينقم بشدّة على سلب كامي لهوية "العربي" وعدم إعطائه حقوقه كونه فردا جزائريا؛ والجزائري هو شخص ذو جنسية جزائرية، دينه الإسلام، لغته العربية، ومن ناحية أخرى يكتب بلغة الآخر الناقم على هذا الكيان، مبررا لنفسه بأسلوبه الساخط ليُوقع القارئ في متاهات تُغنيه عن النبش في ذلك.

فيقول: "صار القاتل معروفا وقصته المكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده، بل قل معارضته. كتب الكاتب بلغته. ولذلك قررت أن أحذو حذو الناس في هذا البلد بعد استقلاله: أعني استعادة حجارة منازل المستوطنين سابقا لأبني بها منزلا لي، لغة لي"[2]. وقد عمل بجرأته في ذلك على دعمه ومصالحته للآخر في هذا الجانب الذي يقود حتما للوقوع في التغريب سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد، لأن قضية اللغة كانت ولازالت محل جدل عميق حول هوية أصحابها، وعلى وجه الخصوص الكتّاب الجزائريين ما بعد الاستقلال. فقد "مزق الاستعمار الفرنسي النسيج الاجتماعي الداخلي للمجتمع الجزائري"[3] عن طريق فرنسته محتاطا في ذلك باحتمالية خروجه في يوم ما، ليضرب بكل قوة في جذور الثقافة العربية مستأصلا أصالتها، ومثبتا لثقافته.

يُشرّع لنفسه الحق في التعبير بها في كلّ مرة، وسنذكر مقطعين على سبيل التمثيل لا الحصر لأن الرواية تعج بذلك، يقول: "الأمر بسيط، يُفترض إذا إعادة كتابة هذه القصة، باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار. أي البداية مع جسده الحيّ وصولا إلى تلقيه الرصاصة. فمن أسباب تعلّمي هذه اللغة هو أن أروي هذه القصة نيابة عن أخي..."[4]، ويقول في موضع آخر: "مريم. هي على نحو خاص من ساعدني على إتقان لغة بطلك، وهي من جعلني أكتشف هذا الكتاب الذي تحتفظ به في حقيبتك كتعويذة. هكذا أصبحت اللغة الفرنسية أداة لإجراء تحقيق بالغ الدقة والهوس. معا"[5]. يبدو من خلال هذين المقطعين أن **كمال داود** مدرك تماما لجدية وخطورة اللغة ودورها في تفكيك الخطاب ما بعد كولونيالي، فاللغة تعبر عن مراد الروائي كيفما استعملها وحوّرها لخدمة مدلولاته، "صحيح أن السرد حاضر في مختلف الأشكال الكتابية الأدبية وغير الأدبية، ولكن للسّرد الروائي خصوصيات كحامل لجمالية الأفق غير المنتظر، حيث اللغة الأدائية تقدم الواقع على أنّه لا يصنع

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص07.
[2] المصدر نفسه، ص08.
[3] أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص31.
[4] كمال داود: معارضة الغريب، ص14.
[5] المصدر نفسه، ص 125.

قدره، وإنّما يخضع لسلطة الذّات، أي الروائي"[1]، وبالتالي له عبر هذه اللغة الحرية والقدرة الخارقة في التعبيرو نسج عالم متخيل.

تعتبر اللغة هنا ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل هي أعمق من ذلك، هي بنية فكرية ولسانية عبرت عن توجهات صاحبها، لذا أصرّ على أن هدفه من ذلك هو إعادة تشكيل هوية لا أكثر، لكن في الحقيقة شكّلت هذه البنية نتاجا واستمرارا للخطاب الكاموي، على مستويات عديدة من بينها الأسلوب، والمضامين في بعض الأحيان.

وعليه، يمكننا القول إن العمل الروائي قد وقع في مفارقة جوهرية على مستوى البنية التي عبرت عن تبعيته، ومصالحته مع الآخر لا عن تقويضه وكسره لمركزية أثارت سخطه كما يقول، ذلك أن صاحبه كتب بالفرنسية، في فرنسا، وحصل على جائزة فرنسية.

2.2.3.2المسألة السياسية:

انتقد **كمال داود** النظام الاستعماري الجائر كما جاء به **كامي**، خاصة فيما تعلق بقضية الهوية، لكنه في الحقيقة كان يميل بشدة إليه، وإلى المنظومة الفرنسية بنواحيها المختلفة، كما رأينا ذلك في الجانب الثقافي الذي تمثّل في اللغة.

نجد هذا الاختلال السياسي لدى الروائي بوضوح في شخصية السارد (هارون) المنسلخ الهوية، فهارون من ناحية يرفض الاستعمار رفضا قاطعا، ومن ناحية أخرى يرفض الجزائر المستقلة، وذلك حينما عبّر عن تذمره من السياسة الجديدة، ونظام الحكم فيها بعد الاستقلال، يقول معبرا عن ذلك: "أمي لم تحظ بأي حق، لا باعتذارات قبل الاستقلال، ولا بتعويض بعده"[2]، والأم هنا هي إسقاط للجزائر، الوطن الذي تم استغلاله بالقوة، ليستقل ويسقط مجددا في أنظمة لا تقل عنفا واستغلالا عن سابقتها.

اشتغل الفساد من جديد، وقُمعت الحريات مجددا، وهو هنا ينتقد فقط، دون إعطاء حلول تحررية، يقول معبرا عن حجوط: "في حجوط المنظر هو نفسه كما في الحقبة التي شيّع فيها بطلك نعش أمه المزعومة، بدا لي أنه لم يتغيّر شيء باستثناء البنايات...، أردت بالضبط أن أقول لك أننا، نحن العرب، أعيطنا في تلك الحقبة انطباعا أننا ننتظر، ولا ندور في حلقة مفرغة كما هي الحال اليوم."[3] يتضح من هذا المقطع السردي أن الروائي يقوم بالمقارنة بين ماضيه وحاضره، وهذه في

[1] مصطفى ولد يوسف: أنظمة الخطاب الروائي (من سردية الرواية إلى روائية السرد)، ص07.
[2] كمال داود: معارضة الغريب، ص68.
[3] المصدر نفسه، ص42.

حد ذاتها مفارقة، ذلك أن الخطاب ما بعد الكولونيالي أساسه التفكيك وإعادة البناء، تفكيك مركزية الآخر وإعادة الاعتبار للهامش؛ وفي الرواية يمكن أن نلمح هذه الخاصية في شخصية موسى، وأنه أبدع حقا في إعادة إنتاجها، أما على الصعيد السياسي المتعلق ببلده الجزائر، فنلاحظ محاولاته لإعادة غربنة جزائر ما بعد الاستقلال، والمصالحة مع الآخر الفرنسي، ذلك أن نظرته للواقع والسلطة جعلت موقفه يتحدد، فالمعارضة على مستوى السياسة "لم تكن سوى قناع للتعبير عن رؤيته للعالم وموقفه من ماضي وطنه وحاضره، حيث يدعو إلى التخلص من ثقل الماضي (الثوري) والاهتمام ببناء الحاضر، ويدعو ضمنيا إلى طي صفحة الاستعمار وضرورة إقامة حوار ثقافي مع فرنسا (المستعمر السابق) والعالم"[1]، لذا يُعتبر مشروعه النقدي والمقوض غير مكتمل ما جعله يقع في مفارقة جوهرية تجلّت عبر رؤيته السياسية لواقع **كامي** مقارنا إيّاها بواقعه.

كما تتجلى هذه الرؤية أيضا حينما حوكم على الجريمة التي قام بها، والتي لعب فيها التوقيت دورا مهما في عقوبته، يقول عن الضابط الذي حقق معه: "انفجر ضاحكا ضحكة قوية، مجلجلة، غير واقعية. وأضاف وهو يقهقه **"من كان ليعتقد بأنني سأحاكم جزائريا لقتله فرنسيا."** وكان محقا"[2]، يحمل هذا المقطع الساخر الذي انتقد به **داود** المنظومة الجزائرية اتهاما لهذه الأخيرة بتبعيتها وولائها لفرنسا الزاعم تحررها سياسيا، مشيرا إلى أن هيمنة وهيبة هذا الغرب المتسلط لازالت حاضرة، متذمرا وصارخا في الوقت ذاته من ذلك، وهنا مكمن المفارقة، حيث أننا نقرأ لكاتب يكتب بلغة المهيمن والمسيطر الذي حاول مناهضته، ثم أنه لم يسع بفعل سرده إلى إنتاج ما أفسده الآخر، فقد اكتفى بالرد فقط.

3.2.3.2 البعد الديني والايديولوجي:

انتقد **كمال داود** في روايته جل الطقوس الدينية المرتبطة بالإسلام والمسلمين، هذا الروائي الذي هاجم كامي ومركزية سرده، هاهو الآن يعيد الكتابة، وينتقد الخطاب الديني بجميع مقوماته، وهنا تبرز أكبر مفارقة وقع فيها، لكن هذا لا يثير الدهشة لمن يعرف حياة الأديب الذي احتمى ببلد المستعمر، وبايديولوجيا الغرب الهادفة إلى علمنة المجتمعات العربية عامة، والجزائر خاصة.

يُبدي السارد نظرته للدين الإسلامي بقوله: "في الحقبة التي قتلت فيها، لم يكن لله، في هذا البلد، وجود قويّ وضاغط بقدر ما عليه اليوم، وعلى كل حال أنا لا أخاف جهنم"[3]، وفي ذلك إسقاط لواقع

---

[1] محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.

[2] كمال داود: معارضة الغريب، ص148.

[3] المصدر نفسه، ص121.

الجزائر بعد الاستقلال، والتي أصبح فيها الدين القوة الحاكمة الضاغطة التي تفرض أوامرها قسرا على الشعب، هذا الذي كان أقصى أحلامه التحرر من المستعمر هو الآن تحت ضغط جديد، محاصر بالتشريعات الإسلامية التي يرى أنها لا تقلّ عنفا عن المنظومة الفرنسية، معبرا في ذلك عن عدم خضوعه وتخوفه منها، الأمر الذي جعله يرتكب جريمته بقتل الفرنسي.

تقوم الرواية بنقد واقع الجزائر بعد الاستقلال، مركزة على الخطاب الديني الطاغي آنذاك، حيث انتقل الخوف من المستعمر إلى الخوف من المصير الذي رسمه أولئك المتدينون المتشددون في نظره، فراح يسخرمن الشعائر الدينية من مساجد، ويوم الجمعة، ومجود القرآن...، ليبرز من ذلك مدى سخطه على الوضع آنذاك، في بلد استقل منذ فترة وجيزة رافعا راية الدين الإسلامي، لكنه ظالم أكثر من ذي قبل.

وبالنظر إلى علاقة نصه بنص كامي في هذه القضية نلمح اشتغال أدوات لغوية متقاربة إلى حد بعيد في طرحهم لذلك، حيث أوقعت هذه الرؤية الكاتب في شراك الثقافة الغربية المعادية للتصورات الدينية عامة والإسلامية خاصة، وبالتالي التبعية للخطاب الكاموي في هذا الجانب، الذي يقوم على التمرد على المنطلقات الروحية والدينية والسخرية من عاداتها ومبادئها، وقد يظهر ذلك بشكل جلي عند لقاء هارون بمجود القرآن، يقول: "وبين الحضور جوزيف، الرجل الذي قتلته وجاري، مجوّد القرآن المريع وقد أتى لمقابلتي في زنزانتي ليشرح لي بأن الله مسامح كريم. هو مشهد مثير للسخرية لأنّه يفتقر إلى أساس"[1]، وعند مقارنته بالقس الذي أراد التخفيف عن ميرسو، نجد النظرة ذاتها لهذا المرشد الديني، يقول ميرسو: "نظر لوجهي قائلا: لماذا رفضت زياراتي إليك؟ فقلت: لأنني لا أؤمن بوجود الله، فأراد أن يعرف ما إذا كنت متأكدا من ذلك، فقلت: إنه ليس هناك ما يدفعني إلى أن أسأل نفسي ذلك السؤال، فذلك في رأيي أمر لا أهمية له"[2]، من هنا تتضح أن فكرة التمرد التي استبعدت الدين كوسيلة لتبرير الأفعال والسلوكات تكاد تتقاطع بصورة جلية وواضحة النصين، مما يؤكد هيمنة نص كامي وحضوره الطاغي في معارضة الغريب.

غاص السارد في طرح هذه الرؤية المعارضة للدين الإسلامي من خلال سخريته من يوم الجمعة؛ الذي يعتبر يوما مقدسا بالنسبة للمسلمين، يقول: "اليوم الجمعة. إنّه النهار الأكثر قربا من الموت في روزنامتي. فيه يتنكر الناس، ويرتدون أسخف الثياب المضحكة، ويتمشون في الشوارع وهم لا يزالون في ثياب النوم أو حتّى عند الظهر يجرجرون أقدامهم بالأخفاف كأنهم في هذا اليوم

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص122.
[2] ألبير كامي: الغريب، ص131.

مُعفون من متطلبات المدنية"[1]، يحاول الروائي من خلال ذلك التعبير عمّا آلت إليه جزائر بعد الاستقلال، أي أن المجتمع أصبح يخضع للرتابة التي بثتها العقيدة في نفوسهم، بدل حثهم على التغيير والحرية الفردية.

يبدو من خلال موقف الروائي الرافض للتصور الإسلامي بشكل خاص، والأديان بشكل عام، توجهه الأيديولوجي والعلماني التابع للتأسيس الكاموي، حيث بات "من الواضح أن كمال داود ينتمي إلى فئة المثقفين العلمانيين الذين لا يرون بدّا من إحداث القطيعة مع ثقافة الذات، والاندماج مع الثقافة الغربية باعتبارها كونيّة، وشمولية، ومحرّرة للبشر من سلطة الأديان. فهو يرى أن الأديان كلّها، الوضعية أو السماوية تسلب الإنسان حرّية التفكير وتسلمّه إلى حالة من الاغتراب والتيه الفكري والروحي"[2]، فارتأى بدا من عدم الانحياز إلى أي مقدس ديني، بل ذهب إلى أبعد من ذلك إلى السخرية من كل ما يتعلق بالعقائد الدينية، وقد عقد في ذلك صلحا مع كامي الذي يعبر عن رؤيته للدين عموما بقوله: "ان العقائديات المعاصرة، العقائديات التي تبدل وجه العالم، إذا لم يكن هناك من الله العلي إلى البشر سوى علاقة سيد بعبد، فلا يمكن ان يكون هناك في العالم سوى قانون القوة"[3]، وذلك حينما حاول الربط بين هذه العقائد المعاصرة بالتحليل الفلسفي الهيغلي في نظرته للصراع السلطوي القائم على الأسياد في مقابل العبيد، ليخلص إلى رفضه كل ما له علاقة بالألوهية والأديان التي تحاول فرض قوانينها على العالم التي تخلو من كل عقلانية.

إذن يمكننا القول إن رواية **معارضة الغريب** في علاقتها بنص **كامي** قد زاوجت بين الرفض والتأييد، المعارضة والمواصلة، فقد أعادت من ناحية هوية العربي المقموع عبر علاقات عديدة، ومن ناحية أخرى مواصلته وصلحه مع الخطاب الكاموي الذي هو إسقاط للخطاب الغربي بصفة عامة، حيث اتخذ "موقف جرئ من الدين والهوية والعروبة والسياسة والتاريخ في الجزائر... موقف إجلال للغة والأدب الفرنسيّين"[4]، وعليه تعتبر روايته ردا محاكيا للخطاب الكولونيالي في كثير من الأحيان.

---

[1] كمال داود: معارضة الغريب، المصدر السابق، ص125.

[2] إبراهيم بوخالفة: نهضة التابع/ دراسة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 20، العدد 02، 2022.

[3] ألبير كامي: الإنسان المتمرد، المرجع السابق، ص173.

[4] سليمة لوكام: كتابة الرواية الجزائرية بالعربية والفرنسية (إشكاليات وخصوصيات)، ص50.

4.2. التناص في رواية "Le Soleil n'était pas Obligé" "الشمس لم تكن مجبرة" لسعد خياري

تمهيد

تعتبر رواية **الشمس لم تكن مجبرة Le Soleil n'était pas Obligé** للروائي الجزائري **سعد خياري Saad Khiari** امتدادا للسرد الذي يعيد قراءة **كامي**، وعلى وجه الخصوص روايته **"الغريب"**، حيث تحاور فيها الروائي مع هذا النص السابق في العديد من القضايا محاولا مساءلتها عبر شخصية **ماري مارادونا**؛ التي كانت أقرب شخصية لميرسو، وبالتالي إعادة السرد من منظور أوروبي فرنسي لتلك التفاصيل التي أخذت متسعا من النقد والتحليل، خلافا **لكمال داود** الذي أعادها لنا من منظور جزائري.

اتخذ الروائي **سعد خياري** من **كمال داود** خطوة أولى للولوج إلى هذا الرهان القائم حول **كامي**، وقد استحضره في روايته التي تحمل ردا له ولكامي في الوقت ذاته، حيث حاول من خلال شخصية ماري التعقيب على المسكوت عنه في رواية الغريب، الأمر ذاته الذي سحب **كمال داود** إلى الساحة السردية الكاموية، وذلك بإعادة عرضه للأحداث بنظرة تأملية نقدية أوروبية، هدفه منها بث رؤية كلا الطرفين (الفرنسيين، الجزائريين) حول القضية الميرسوية.

لقد كانت **ماري كارادونا** منذ البداية تسعى إلى إعادة النظر في شخصية **ميرسو** أكثر من أي شيء آخر، وذلك عبر تسليط الضوء على حياته الاجتماعية التي غُفل عنها كثيرا، ضاربة في جذور علاقاته مع شخصيات كانت قريبة منه إلى حد ما، هذا بالإضافة إلى محاولاتها المتكررة في لقاء **كمال داود** من باب العزاء الإنساني لا أكثر، ثم النبش في الُحكم المتحيز الذي أُصدر في حقه لارتكابه جريمة دون عمد، كلّ هذا يعكس نظرة الروائي **سعد خياري** في القضية الميرسوية؛ والتي تتجلى منها محاولاته لتفكيك منطق السرد الكاموي انطلاقا من تفكيك أحادية السرد.

لقد أعطى الروائي حق السرد لشخصيات ثانوية من رواية **الغريب**، وذلك من أجل كسر احتكار مركزية السرد التي شهدناها في النص السابق، حيث يظهر ذلك بشكل واضح في شخصية **ماري** التي هُمشت نوعا ما، فهي على الرغم من حضورها وقربها من البطل **ميرسو** إلا أن معظم النقاد والدارسين اعتبروها شخصية ثانوية مهمشة،هاهي في رواية خياري تحتل المركز وتعيد لنا الكثير من الأجواء الغائبة في **الغريب**، وقد أضفت هذه النقلة بعدا فنيا جماليا تمثل في تحريك المتخيل

وإعادة تصوير لشخوص و بناء الاحداث و تشييد العالم السردي ، وذلك من خلال أدوات سردية سنحاول الكشف عنها في التحليل.

يمكننا تقسيم هذه الرواية من حيث علاقتها بالغريب إلى عنصرين مهمين؛ الأول يتمثل في إعادة المهمش إلى مركزيته، أما الثاني فيتمثل في الجدل السردي الذي مثله حضور **كمال داود** في هذه الرواية.

1.4.2.من الهامش إلى المركز

بالرغم من حداثة التركيز البحثي على "الهامش" الذي برز بوضوح منذ سبعينيات القرن العشرين، إلا أن جذوره التاريخية عميقة، إذ ارتبطت بوجود المركز وهيمنته منذ قرون، وظهرت في أشكال مبكرة مثل شعر الصعاليك الذي تمرّد على النظام القبلي وخرق قواعده. وبذلك، يصبح الهامش ليس مجرد موقع إقصاء، بل فضاء مقاومة، إذ يقدّم أدبًا يخرج عن القوالب الجاهزة، ويعالج قضايا الفقراء والمهمشين والمعارضة السياسية والأقليات والتشرد والتسول، وغيرها من القضايا التي لا تتبناها المؤسسات الثقافية الرسمية[1]، وحتى الأدب في حد ذاته، الذي حاول حديثا العودة إلى هذه الفئات المهمشة وإعادة الاعتبار لها.

إن العلاقة بين المركز والهامش علاقة جدلية تقوم على التضاد والتجاذب، أشبه بصراع الذات والآخر، إذ يتأسس المركز بتثبيت هيمنته عبر إلغاء أو تهميش الأطراف، بينما يخلق الهامش خطابه الخاص بوصفه ردّ فعل ورفضًا ومساءلةً لما هو سائد. وفي هذا السياق، يتحول الهامش إلى قيمة إيجابية، لأنه يقدّم رؤية مغايرة تُعيد ترتيب أولويات السرد وتفتح مساحة لصوت لم يكن مسموعًا[2]. ومن هنا يتبلور مفهوم "السرد من الهامش إلى المركز"، أي انتقال الفعل السردي من موقع الإقصاء إلى موقع التأثير، حيث تتحوّل النصوص التي نشأت خارج المؤسسة أو ضدّها إلى نصوص قادرة على إعادة تشكيل المشهد الأدبي، وتغيير موازين التلقي والتأويل.

إن هذا السرد يمنح المهمشين موقع الذات الساردة بدل الموضوع المحكى عنه، ليُعيد ترتيب العلاقة بين السلطة واللغة والخيال، ويحوّل الرواية أو النص الأدبي إلى مساحة للصراع الرمزي والجمالي بين أصوات متعددة، تتحدى مركزية الصوت الواحد، وتفتح المجال أمام التعدد والتنوع،

---

[1]حسن البحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية الى المركزية، مجلد اعلاميات مكناس العدد 18، المغرب، 2002، ص03

[2]خليل سليمة، مشقوق هنية: الادب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد 2، جامعة بسكرة، 2011، ص113.

الأمر الذي جسدته رواية **الشمس لم تجبرني** بعودتها إلى إحدى الشخصيات المهمشة في رواية الغريب، والتي أعطتها سلطة الحكي، ومركزية احتلت بها السرد.

أول ما تُشرع فيه ماري هو التعريف بنفسها، وذلك بطريقة كاموية تجذب الانتباه، حيث تقول: "اليوم مازلت على قيد الحياة، تم نقلي إلى دار المسنين بسيارة إسعاف اليوم أو بالأمس، لا أدري، عمري أكثر من السبعين عاما، وصحتي سيئة"[1]، حيث يبدو منذ الوهلة الأولى أن هناك علاقة تناصية بين النصين، فهذه المقدمة الكاموية تكاد تحضر في جل النصوص المتعالقة مع **الغريب** والتي سبق وأن تطرقنا لها، ثم تدلي بعدها بمعلوماتها الكاملة قائلة: "اسمي ماري كارادونا وربما تعرفون أنني وميرسو كنا نفكر في الزواج قبل أن يصيبنا هذا الحظ السيء"[2]، وهذا الحظ السيء كما صرحت به **ماري** هو أحد الدوافع التي جعلت الروائي يعيد سرد الأحداث، أي أن الجريمة التي قام بها **ميرسو** في حق جزائري لم يُعترف به جغرافيا هي الحافز الأول لهذا السرد الذي بين أيدينا، وهو ما حُفر في الذاكرة الجمعية لقراء ونقاد الأدب الكاموي، والذي سنحاول فك شفراته ودلالاته عبر تأملات شخصية **ماري**.

لم تقف الرواية عند هذه الشخصية فقط، فهي كونها السارد سيتجلى دورها ببراعة في تحولها من الهامش إلى المركز، حيث نجدها تجاوزت إلى شخصيات ثانوية أخرى، وكل ذلك كان في محاولات **ماري** النبش حول قضية **ميرسو**، تبدي رأي **سلامانو** جاره السابق حول ذلك قائلة: "السيد سلامانو أخبرني في هذا الصدد لأن هذه القصة ليست واضحة جدا. عند العرب إذا خانت المرأة عاقبوها أولا قبل معاقبة شريكها. ثم يحتسب عليه هذا الخطأ دائما أو يُقتل في بعض الأحيان، هذا هو الرد على ما يسمى بجريمة الشرف...أفكر في سلامانو وأقول أنه على حق بالتأكيد لأنه يعرف العرب جيّدا"[3]، لكن المشكلة التي واجهتها في ذلك هو أن الجريمة التي قام بها ميرسو لا يمكن مقارنتها بهذه الحوادث، لأنه أولا كان مشكوكا جدا في هذه الفتاة التي بسببها حدث الشجار لينتهي إلى ما انتهى به، تقول في ذلك: "سألت عن المرأة التي تعمل مع ريموند، لم تكن أخته"[4]، وهو ما أشار إليه **كمال داود** أيضا، ويعتبر التشكيك في قضايا مشابهة من بين أسليب الرد بالكتابة أيضا.

أما الأمر الثاني فهو حتى وإن كان ذلك صحيحا، **فميرسو** قتل ذلك العربي من غير قصد، تقول: "كنت أبحث بنفسي عن نظراته أثناء المحاكمة لأجعله يفهم أنه يجب عليه أن يخفف من

---

[1]Saad Khiari: Le Soleil n'était pas Obligé, p13.
[2]Ipid, p14.
[3]Ipid, P31.
[4]Ipid, p31.

كلماته قليلا. في ذلك الوقت، لم أفهم موقفه القتالي الصريح وفي المساء عندما عدت إلى المنزل فهمت أن هذا الرفض وهذا العناد كانا بالفعل دليلا على أنّه لم يكن لديه أية نية لقتل العربي أخبرت السيد ماسون وزوجته أنه في غرفة الزيارة في السجن، أخبرني أنه لا يفهم سبب وجودنا هناك"[1]، فازداد بذلك تأسفها على حاله، مما أثار في نفسها الرغبة في فضح القوى الضاغطة عليه آنذاك، وبالتالي سلطة الحكم من ناحية وسلطة المجتمع من ناحية أخرى.

طالما نُظر إلى **ميرسو** على أنه عبثي غير مبال، لم يبك أمه، بالتالي قتل دون اكتراث وبطريقة عبثية لم تُنصفه، والأكثر من ذلك أنه أُعدم ظلما، فالأجدر على الأقل أن يبقى مسجونا، وفي ذلك يقول **سيليست** (هو الآخر شخصية ثانوية مستلة من الغريب): "أنا لا أقول أن قناعة صديقك عادلة. لم يكن يستحق عقوبة الإعدام، ونحن جميعا نتفق على ذلك، ولكن من وجهة نظري كان الأمر يستحق السجن مدى الحياة"[2]، فهاجسها الأكبر كان الحكم الذي ترى أنه جائر في حقه، وبذلك تتجلى رؤية نقدية لنظام الحكم الاستعماري آنذاك، الهدف منها إعادة النظر في هذه القضية وإقامة عدالة حقيقية تدين القاتل لفعلته كي تكون عدالة اجتماعية لا عدالة فلسفية.

في هذا نقد لفلسفة **كامي** التي يرى فيها أن العبث لا يمكنه تبرير لامعقولية الأخلاق، فالقتل يبقى جريمة يجب أن يُعاقب صاحبها للأسباب التي دفعته لذلك، وهو ما غيّبه كامي في روايته، تقول ماري في ذلك: "اتهمته بارتكاب جريمة قتل لم يكن يريد ارتكابها ولماذا رفضت المحكمة الاعتراف بأنه لا يستطيع قتل رجل لا يعرفه ولم يفعل له شيء"[3]، وفي ذلك تقويض وردع للعدالة الاستعمارية التي تعاملت مع الوضع على مبدأ فلسفي عبثي بثه الروائي، بعيدا عن القيم الإنسانية وجوهر العلاقات الاجتماعية والأخلاقية.

في هذا الصدد يقول **سلامانو** "عندما سمعت بما حدث له انزعجت كثيرا لأنني فهمت أنه كان سيء الحظ، وأنه كان حادثا مؤسفا. لقد كان من سوء حظه أن يكون هناك في الوقت والمكان الخطأ، الأمر كلّه محض صدفة كما يقول العرب... هل تعلمين سيدتي ماذا يعني مكتوب باللغة العربية، تعني؛ هو مكتوب (c'est écrit). نسميها القدر"[4]،حيث نلمح من ذلك وجود بعد ثقافي عربي استغنى عنه **كامي**، متخفيا تحت رداء العبثية، وهنا فضح لتلك القيم المغيبة في **الغريب**،

[1] Saad Khiari: Le Soleil n'était pas Obligé,p30.
[2]Ipid, 46.
[3] Ipid, p31.
[4]Ipid, p44.

وبالتالي تفكيك منطق السرد السابق عبر كشف الظلم الذي تعرض له **ميرسو** آلة **كامي**، الذي تحكم في جل تصرفاته ومصيره داخل المنظومة الاستعمارية.

وصفت الرواية مشهد الإعدام الذي حضره معارف **ميرسو؛ سلامانو وريموند** بقوله: **"**لقد تم إخفاء ريموند وأنا من قبل رجال العدالة. وكان الجميع يرتدون بدلات داكنة. لم يكن هناك أي أثر للإنسانية في وجوههم الشاحبة والخاملة. كان الأمر مخيفا**"**[1]، حيث جرّد بذلك المنظومة السلطوية من إنسانيتها هذا من ناحية، ونقد العبثية الفلسفية الكاموية من ناحية أخرى، ذلك أن **ميرسو** حتى وإن كان يمثل المستعمر داخل الرواية إلا أن الحكم في حقه كان من قِبل المستعمر ذاته، وبالتالي أبدى الإعدام رؤية واقعية مرعبة تخلو من كل أوجه الإنسانية، لأنه لم يُنظر أبدا لقضيته من زاوية الأسباب والدوافع، أو لنقل كونها خطأ قام به شخص فرنسي ضد عربي، بل لأن هذا القاتل شخص عبثي، فنظرت المحكمة في ذلك الحدث على أنه فلسفي أكثر من كونه حدثا اجتماعيا يمكن أن يحدث مع أي فرد من أفراد المجتمع، فكانت هذه الثغرة التي عابت عليها **ماري ألبير كامي**، لتنتقل بعدها إلى **كمال داود**.

لقد كانت لهذه الشخوص الثانوية التي أعطى لها الروائي أصواتها وحقها سرديا دورفي مقاومة النسيان في تلك الحقبة التاريخية الجزائرية، وهي شخوص تكاد تكون كلّها فرنسية (مستوطنين)، لتشهد عن الأوضاع آنذاك، وبالتالي محاولته فضح السياسة الفرنسية ونظام الحكم فيها عن طريق تقويض دور هاته الشخصيات لتكون ذاكرة يلج من خلالها لفضح نوايا **ألبير كامي** في محاولته تمرير أسسه الفلسفية عبر طمس الأحداث الجماعية المؤلمة، وطمس الهوية الجزائرية.

2.4.2 الجدل السردي من خلال استحضار كمال داود

تظهر بين ثنايا السرد محاولات الروائي في التعبير عن قضية الانتماء بين ضفتين متناقضتين، حيث قدّم ذلك عبر رؤية تكاد تكون مشابهة لما جاء به **كمال داود**، وذلك في محاولاتها بداية بالاعتراف بالعربي الذي يحمل هوية طالما غُفل عنها، تقول في ذلك عن **كامي** مستندة إلى **داود**: **"**لقد قيل لي أنك في كتابك تنتقد ألبير كامي كثيرا لأنه لم ينادي أخاك باسمه، لدي أيضا الكثير من الانتقادات التي أود أن أوجهها إليه لأنه لم يحاول أبدًا مقابلتي للاستماع إلى روايتي للأحداث، على الرغم من أنه كان صحفيا عظيما وفقا للسيدة يولاند**"**[2]، تبدي الساردة أولا مركزها من الحكي في النص السابق، وتؤكد على تهميش **ألبير كامي** لها هي الأخرى كالعربي أخ بطل **داود**، وفي ذلك

[1] Saad Khiari: Le Soleil n'était pas Obligé, p36.
[2] Ipid, p19.

اتهام **لكامي** بوقوعه في مفارقة ساخرة، فهو كونه صحفيا؛ وهذه المهنة تستوجب الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة وعدم إهمال الحقائق، إلّا أنه مارس سلطة جائرة في روايته من خلال تهميشه للعربي أولا (والذي أثار قريحة **كمال داود**)، ثم شخصية **ماري** وهي الساردة هنا، (والتي أثارت قريحة **سعد خياري**).

تمضي ماري في سرد الأحداث المتعلقة بمحاولتها للقاء **كمال داود**، مصرّحة بأن ذلك من باب الفضول لا الاعتذار، وأنها لا تتفق معه في الكثير من الأمور، فتقول: "أنا هنا لمقابلة شخص فقد أخاه بسبب الرجل الذي أحبه. أنا لم آتي إلى الجزائر للاعتذار أو التوبة بدلا من ميرسو، أتوب في مكانه؟ سيكون ذلك سخيفا بالفعل"[1]، حيث يبدو من حديثها أنها تتفق مع **داود** في اعترافها هي الأخرى بالمسكوت عنه في **الغريب**؛ صوت العربي المغيّب، حيث كان هو السبب الأول لعودتها إلى الجزائر؛ "يقول ياسين أنه في رأيه كتب كمال داود روايته للتنديد بالظلم، لأنه يجد من المثير للاشمئزاز أن شخصا مثل كامي، الذي يأتي من بيئة متواضعة جدا، يحتقر العرب لدرجة أنه لا يعطي اسما لرجل فقير سينتهي به الأمر تحت رصاص مورسو، أجبت أنني لا أتفق معه تماما لأنه لم يعط ميرسو اسما أيضا"[2]؛ وهو الأمر الذي ركزت عليه انطلاقا من **داود**، وذلك بانتقادها **لكامي** في النقطة ذاتها لكن مع شخصية **ميرسو**.

أوضحت بعد ذلك بشكل جلي أسباب إصرارها على لقاء **داود** قائلة: "أود أن أقول للسيد داود الحقيقة كاملة لأنه هو وأمه عانيا من آلام الاحتقار والظلم. لقد تحملنا المعاناة نفسها، ولذا فهو الوحيد الذي يستطيع مساعدتي في إظهار الحقيقة بشأن ميرسو، أنا مصممة على القتال بكل قوتي لإثبات أن هذه الجريمة غير متعمَدة. لأنني وجدته رجلا عادلا طلبت مقابلته"[3]، ذلك أنها رأت أن **كامي** لم ينصف تشكيل شخصية ميرسو، واستغلها فقط رمزيا ليثبت أفكارا أيديولوجية، فتقول ثائرة: "لذا يمكننا أن نفكر في أنه أمر مثير للإزدراء بنفس القدر، وأنه باستخدام اللقب فقط، فإنه يشير إلى أن جميع الأقدام السوداء مثل ميرسو؛ مجرد أرقام بسيطة مسجلة، قلت له أنني لا أدافع عن كامي، ولكنني لا أتفق أيضا مع كمال داود دائما"[4]، ومعنى ذلك أن الروائي سعد خياري في سرده يوجه انتقادا **لألبير كامي** بشكل واضح -عبر شخصية الراوي- تصنيفه للشخصيات الحاضرة في روايته، التي أخذ منها البعد الإنساني والاجتماعي، وجعل منها مجرد دمى يحركها حسب ما تقتضيه أفكاره

[1] Saad Khiari: Le Soleil n'était pas Obligé,p76.
[2] Ipid ,p76.
[3] Ipid, p79.
[4] ,Ipid, p76.

وفلسفته، حيث شيّأها وفق نمطية سرده، وهذا يحيلنا إلى ما يسميه **بورديو Pierre Bourdieu** بالعنف الرمزي[1]؛ الذي تجسد من خلال قدرة اللغة السردية على إقصاء وتجريد هوية وكيان الشخوص، وبالتالي كانت هذه إحدى الثغرات التي عابت عليها الرواية **ألبير كامي**.

تبرز محاولة أخرى لتقويض أفكار **كامي** كشخص سياسي بعيدا عن كونه روائيا، في تعرض الرواية لأهم مقولة أو تصريح من **كامي** حول انتمائه، والتي اشتهر بها على أوسع نطاق، وذلك عندما سأله أحد الحاضرين عن اختياره بين أمه والعدالة يوم استلامه جائزة غونكور عن روايته **"الغريب"**، فاختار أمه، تقول ماري: "يقولون أن الجزائريين لا يسامحونه على قوله أنه بين العدالة وأمه اختار أمه، لقد فهمت جيدا ماذا يعني ذلك. حسنا، أنا أيضا أفضّل رجلي على العدالة، لأنه تم إعدامه بالمقصلة رغم أنه لم يكن لديه أي نية للقتل. أنا لا أتفق مع هذه العدالة"[2]، حيث يبدو من خلال هذا المقطع انتقاد الروائي لبنية العدالة التي تفتقر للبعد الأخلاقي، حيث نزح بها عن المنطق العبثي عند **كامي**، والمنطق الاستعماري عند **داود**، فاحتلت العدالة بذلك موقع اتهام عبرت عنه الذاكرة المهمشة، مفككة إيّاها نحو الجوانب الإنسانية والاجتماعية المغيّبة، وبالتالي جسدت هذه الرؤية معارضة صارخة للخطاب الفلسفي السابق.

يمكننا القول في الأخير أن رواية **الشمس لم تجبرني** قد مثلت أيضا سردا مضادا لرواية الغريب، لكن بمنطق أوروبي أساسه الجانب الإنساني الذي تخلو منه الرواية، إذ يمكن النظر إلى التمثيل باعتباره **إعادة تشكيل نصي** يتجاوز مجرد عرض الوقائع والأحداث، ليعبر عن دلالاتها العامة. فالعلامات التي تنتجها النصوص السردية تتضافر لتكوين **عوالم نصية متخيلة**، تناظر في بنائها العوالم المرجعية الحقيقية. وهذه العملية تبرز الوظيفة الجوهرية للتمثيل، والمتمثلة في **إعادة إنتاج المرجعيات** من خلال خلق عوالم جديدة تعبّر عنها النصوص السردية[3]. حيث ركز الروائي في ذلك على شخصية ميرسو التي تحمل قداسة فلسفية لدي **كامي** ولدى قرائه، وبالتالي قوّض مفاهيم العبث والتمرد التي أتى بها هذا الأخير عن طريق إعادته للمشاهد المغيّبة في روايته عبر شخوص مهمشة، استعان بها كذاكرة مواجهة للنسيان، وبالتالي استعان في سرده بأسس الكتابة ما

---

[1] لقد استعمل **بيير بورديو Pierre Bourdieu** هذا المصلح في كتابه: **أسئلة علم الاجتماع (حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي)** باعتباره أحد أنواع السلطة والسيطرة التي تمارسها القوى العظمى بطريقة غير مباشرة وسلمية لمن هم أضعف منها، وذلك وفق أنماط رمزية كاللغة والمعايير والقيم، الأمر الذي نستعيره لما وجدنا فيه توافق مع الفكرة التي نطرحها.

[2] Saad Khiari, Le Soleil n'était pas Obligé, p80.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، طبعة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2008، ص394.

بعد الكولونيالية من خلال بلورة الصراع بين الهامش والمركز حيث أعاد في ذلك توزيع الأصوات داخل المتن الروائي، مع تحريره للأحداث وتأويلاتها من منظور اجتماعي وإنساني بعيدا عن الجانب الفلسفي العبثي الذي طغى على رواية **الغريب**.

يتضح من خلال عرضنا للروايات التي استحضرت أعمال ألبير كامي الروائية والفكرية، أن هذا الانخراط السردي قد حاور الإرث الكاموي عبر مساءلة أعماله الكولونيالية من جوانب عدة، حيث استغلت روايتي آخر صيق لشاب والأميرة والغول الجانب الرمزي والفلسفي في أعماله، بيد أن معارضة الغريب والشمس لم تجبرني جعلتا منه مرجعا لتقويض الأيديولوجيات والهيمنة النصية التي تميزت بها أعماله، حيث أبرزا تلك التحيزات الثقافية والسياسية والتاريخية لواقع الجزائر وشعبها في تلك الفترة التي عاصرها، وبالتالي استرجاع حق السرد عبر مواجهة السلطة الكولونيالية التي مثّلها هو تحت غطاء الفلسفة الوجودية، وذلك بتفكيك خطاباته وإعادة بنائها من زاوية الضحايا لا الجلاد

ولا ننسى الجانب الجمالي الذي هو أحد أبرز غايات هؤلاء الروائيين الذين اتخذوا من التناص وعناصره إستراتيجية مقوضة للنص الأصل، فعكس بذلك التناص الصراع الثقافي مما جعله يتحول من أداة وتقنية فنية جمالية، إلى بنية دلالية هادفة إلى تحرير الخطابات الكولونيالية من مركزيتها.

الفصل الرابع:

مظاهر استحضار المرجعية الفكرية لألبير كامي في الخطاب الروائي الجزائري

تمهيد:

يعد الوجود الإنساني من أهم الإشكاليات الفلسفية التي طُرحت منذ القديم إلى يومنا هذا، حيث كان و لا يزال محور الجدل بالنسبة للكثير من الفلاسفة والمفكرين بصفة خاصة والإنسان بصفة عامة، محاولين في ذلك تفسير وجودنا والغاية منه؛ بحيث يراه البعض غامضا بلا معنى، أما البعض الآخر فيرى أن السعي الإنساني أصلا لإيجاد المعنى أمر عبثي للغاية وغير مهم، حيث تعتبر بذلك "الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها. أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر المعاصر، وهي أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذي تملك العالم الشعور الحادّ به بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية، فلقد كان لهذين الحادثين أثر بالغ في إشعار الإنسانية بالمعاني الكبرى التي تؤلف نسيج وجودها... والوجودية أيضا من أقدم المذاهب الفلسفية لأن العصب الرئيسي للوجودية أنها فلسفة تحيا الوجود، وليست مجرد تفكير في الوجود"[1]، إن الأمر الذي جعل هذا المذهب الفلسفي يتصدر المذاهب الفلسفية الأخرى هو تركيزه على صميم الروح الإنسانية في علاقاتها بالواقع والمصير، بحيث وجد فيها أتباعها ما يمتص حيرتهم وقلقهم من الوجود.

وإذا ما عدنا إلى مفهوم الوجودية نجده "في المعجم الفرنسي يقابل كلمة **الوجود** مصطلح **Être**، وهو مشتق من الكلمة اللاتينية **Esse** التي تعني "أن يكون"، ويقابله في المعنى العدم أو اللاوجود أمّا كلمة **Existencia** في اللاتينية فتعني الخروج إلى العالم والبقاء فيه، وتشير في الفلسفة إلى الوجود الداخلي للإنسان[2]، حيث تُعَدّ الفلسفة الوجودية **Existentialism** من أحدث التيارات الفلسفية التي ظهرت كثورة ضد الفلسفات التقليدية التي نظرت إلى الإنسان ككائن مجرد بعيد عن الواقع. وقد أعادت الوجودية الاعتبار للإنسان الملموس وتجربته الحياتية، مؤكدة أنّ **الوجود يسبق الماهية**.

لقد تعددت اتجاهات الوجودية بين "تيارات حرة يمثلها "هايدغر" و"جان بول سارتر"، وأخرى إيمانية يمثلها "كارل ياسبرز" و"مارسيل"، مع الاعتراف بـ "سورين كيركغارد" بوصفه الأب الروحي للوجودية. وقد رأت أن الكون لا معنى له بمعزل عن الإنسان"[3]، هذا الكائن الذي يحيا في رحلة البحث عن وجوده وكيانه، وبمعنى خاص، فقد صاغ "سارتر" مذهبه في كتابه **L'Être et le Néant** مؤكدًا أن الإنسان يتمتع بحرية مطلقة في الاختيار وصياغة ذاته. ويرى

[1] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص20/19.

[2]Larousse Dictionnaire encyclopédique. canada: licencie quant aux droits d'auteur et usager inscrit des marques pour le canada, 1980, p412

[3]Taylor, Richard. *Metaphysics*. Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall, 1974, p79.

أن الفرد لا يحقق وجوده إلا بالتحرر الكامل من كل قيد اجتماعي أو ديني[1]، أي أن الإنسان حر في اختياراته وفي تفكيره من أجل إثبات وجوده داخل مجتمع محكوم بقواعد وقوانين يستلزم الخروج والعدول عنها.

ومن بين الفلاسفة الذين مثلوا هذا الاتجاه أيضا وبشكل كبير الفيلسوف **ألبير كامي**؛ الذي تأثر بسابقيه، لكنه "سلك طريقه وحيدا، إذ ازدراه المثقفون عامة، وكرهه اليسار غالبا، وعزله اليمين. واليوم، يتفق الجميع على تمجيد عظمته"[2]، وذلك لفكره المتفرد، والذي يمس عمق الروح الإنسانية، فهو الذي طرح العبث، ذلك أن "كل شيء عنده يبدأ بالعبث. هذا المفهوم يشكل أساس تفكيره المستمر، وخلفيته"[3]، في حين أنه لم يتوقف عند ذلك فقط، بل تجاوزه إلى طرح أفكار أساسها التمرد، وذلك من أجل تزكية الحياة التي نعيشها -إن صح القول-

والرواية باعتبارها فضاء واسعا وخصبا استطاعت عبر تقنياتها تبنّي هذه الفلسفة الوجودية؛ التي تقوم بمساءلة العالم من خلال مفاهيمها ومبادئها وذلك بلغة سردية تخييلية، فقد عبّر عن ذلك **ألبيركامي** بقوله: "ليس العالم الروائي سوى تصحيح لهذا العالم، وفق رغبة الإنسان الصميمية"[4]، بمعنى أن الرواية الوجودية هي محاولة جدية لتشكيل العالم وفق رؤية تنجلي من رغبة الإنسان في خلق المعنى المفقود في حياته. إن هذا المدخل يقودنا إلى علاقة الأيديولوجيا بالسرد، والتي سنحاول استجلاءها من خلال بعض الروايات التي تبنت الفكر الكاموي في ثناياها.

لم ينفصل الأدب عبر تاريخه عن محيطه الاجتماعي ولا عن السياقات التاريخية والسياسية التي أحاطت به، فقد ظل دائمًا مجالًا يعكس اهتمامات الإنسان وقضاياه وصراعاته الفكرية. ومع ظهور الفلسفة الماركسية تراجع التصور الكلاسيكي للأدب باعتباره مجرد خلق وإبداع حر، ليُنظر إليه بوصفه إنتاجًا أيديولوجيًا يرتبط باللغة وأشكال استعمالها، ولا يمكن فهمه إلا في علاقته بالأيديولوجيا والتاريخ، سواء تعلق الأمر بتاريخ التشكيلات الاجتماعية، أو بتاريخ الإنتاج الأدبي

[1] Sartre, Jean-Paul: L'Être et le Néant. Paris: Gallimard, 1943, p77.
[2] روجيه بول دروا: أساطين الفكر، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، 2012ص167.
[3] المرجع نفسه، ص168.
[4] ألبير كامي الإنسان المتمرد، ص327.

وأدواته وتقنياته، وما يحمله من تمثيلات للتناقضات القائمة داخل المجتمع[1]، وبالتالي أصبح أكثر ارتباطا بالسياق الاجتماعي الذي يعيشه سواء الكاتب أو المجتمع.

يبرز البُعد الأيديولوجي بوضوح في لحظات التحولات التاريخية الكبرى، الأمر الذي دفع عددًا من المفكرين، من ماركس إلى غولدمان، إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بالبنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وكيفية نقلها وتصويرها للواقع بتناقضاته وصراعاته الفكرية. وانطلاقًا من التصور المادي للتاريخ، حيث يُنظر للأدب باعتباره نصوصًا تُظهر الوضعيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمجتمعٍ ما في فترة زمنية محددة.

تتسم علاقة الأدب بالأيديولوجيا بدرجة عالية من التعقيد، إذ لا تنعكس هذه العلاقة في الخطابات المعلنة أو المواقف المباشرة فحسب، بل تتجلى في البنية العميقة للنص، في منظوره إلى الذات والعالم، وفي نظام العلاقات الذي يُعيد تشكيل المجتمع والطبيعة والقيم والأفكار والشخصيات والأحداث[2]، وقد تم النظر إلى حضور الأيديولوجيا في الأدب عبر ثلاث أطروحات رئيسية:

1. أن النص الأدبي يُنظم الأيديولوجيا ويُعيد صياغتها في بنية ودلالة جديدة.
2. أن النص يقوم بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها، مما يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها أيديولوجيا عامة تخص مجتمعًا أو عصرًا بعينه.
3. أن العمل الأدبي يتضمن معرفة بالواقع، فهو انعكاس جمالي وفني لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وما يخفى فيه من أبعاد[3].

وبذلك يُعتبر الأدب انعكاسًا يتضمن تحويلًا للأيديولوجيات؛ فهو لا ينقلها كما هي، بل يُعيد تركيبها وصياغتها. وتغدو الرواية، باعتبارها أحد أهم الأجناس الأدبية، "انعكاس الانعكاس"، فالواقع ينعكس في الأيديولوجيا، وهذه الأخيرة تتحول داخل النص إلى أحداث وشخصيات وبُنى خطابية تُعبر عن تناقضات المجتمع بلغة فنية وجمالية.

تُصبح الرواية إذن وعاءً يجمع أفكار الإنسان وطموحاته ومواقفه من واقعه المشحون بالصراعات الأيديولوجية. وبقدر ما تُترجم هذه الصراعات داخل النص، فإنها لا تفقد صلتها بالواقع

---

[1] كمال أبو ديب: الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 5، العدد 4، القاهرة، مصر، 1985، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص63

[3] عمار بلحسن: حول الأيديولوجيات، الأدب الرواية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 05، العدد 4، القاهرة، مصر، 1985، ص168.

الذي أفرزها، بل تدخل المجال الأدبي لتُمثل تناقضاته ورؤاه ضمن قناع جمالي يمنحها دلالات جديدة.

كما يُعد مفهوم الأيديولوجيا الروائية مفهومًا إشكاليًا، لأنه يجمع بين الاستقلال النسبي للنص وبين ارتباطه بموقع المُبدع وانتمائه الطبقي وموقفه من الصراع الاجتماعي. وقد بيّن **بيير ماشيري**، في قراءته لدراسات **لينين** حول **تولستوي**، أن النصوص الأدبية لا تعكس الواقع كما هو، بل تُقدم رؤى جزئية ومختلفة للحقيقة، حيث إن "المرآة الأدبية" تُعيد صياغة الواقع ولا تنقله حرفيًا[1] وذلك عن طريق البنى اللغوية التي يميزها طابع التخييل والخرق.

أما مكانة الأيديولوجيا داخل النص الروائي، فعلى الرغم من انتقالها إليه، فإنها لا تحتفظ بالقوة ذاتها التي تتمتع بها في الواقع، إذ تُحاصر بوجود أيديولوجيات أخرى إلى جانبها، فيتحول النص إلى ساحة لصراع هذه الأيديولوجيات، ومن هذا التفاعل يولد جماله الفني، وهكذا تقتحم الأيديولوجيا النص كمادة أولية تُسهم في بناء بنيته الفنية.

لم يختلف **باختين** مع **ماشيري** في مسألة اقتحام الأيديولوجيات للنص، لكنه قدّم رؤية مغايرة في مستوى تجلّيها، حيث رآها تتبدى عبر البنية اللغوية واللسانية، فالدليل اللغوي ذاته مُحمّل بشحنة أيديولوجية. وبما أن الرواية نظام من العلامات اللغوية، فإن الأيديولوجيا تفرض حضورها عبر أصوات الشخصيات ورؤاها المتعددة، مما يجعل الرواية فضاءً حواريًا يتقاطع فيه الاجتماعي بالجمالي، وتتبلور داخله الأيديولوجيا في شكل إبداعي يُعيد تشكيل العالم[2] من منظور ورؤية المبدع أو الكاتب ذاته، ليبث وجهة نظره حول المسألة الأيديولوجية التي هو بصدد طرحها.

وبناءً على ما سبق، يمكننا اختصار مفهومنا للأيديولوجيا في الرواية على أنها النسق الفكري والقيمي الذي يتخلل النص الروائي، متجليًا في بنيته اللغوية، سرديته، شخصياته، وأحداثه، بحيث يُعيد تشكيل الواقع وصراعاته داخل فضاء جمالي، فيصبح النص حقلًا تتصارع فيه الأيديولوجيات وتُنتج دلالات جديدة تعبّر عن المجتمع وتحولاته.

وقد ركزّنا في هذا الفصل على علاقة الأيديولوجيا بالرواية أكثر كوننا سنتطرق لفكر ألبير كامي الذي يعكس أيديولوجيته، وكيف عالجت الرواية المعاصرة (ثلاثة نماذج على سبيل التمثيل)

---

[1] سعيدة جلايلية: الأيديولوجي والفني، مقارنة بنيوية تكوينية في روايتي اليتيم والفريق لعبد الله العروي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2014، ص11.

[2] حميد لحمداني: النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص33.

تداخل هذه الأيديواوجية الفلسفية عبر التقنيات السردية والبنى اللغوية التي يتميز بها هذا النوع الأدبي، بالرغم من أن هذا الموضوع قد تجسد في الفصول السابقة لكننا ركزنا فيها أكثر على تداخل السيرة، التناص، الرد بالكتابة..

إنّ ما يميز **ألبير كامي** عن غيره من الفلاسفة هو قبوله للتناقضات، يقول في ذلك الدكتور عبد الغفار مكاوي: "الحق أن نقطة البداية في فلسفة كامي هي السلب أو النفي، أو هي التناقض على وجه التحديد"[1]، فمن خلال مقولته الشهيرة **"يجب على المرء أن يتخيل سيزيف سعيدا"**؛ يعترف بالخلفية العبثية للوجود وأننا بحاجة لمواجهة هذه الحقيقة واعتناقها، ثم إن الاستسلام لها لا يبدو أمرا صائبا، بل من الأصح أن نتعايش مع العبث ونواجه هذه الحقيقة بتشكيل وخلق المعنى؛ وهذا ما وصفه **كامي** بـالتمرد؛ الذي كان الوجهة الفارقة والمغايرة له عن الفلاسفة الوجوديين الذين تأثر بهم في البداية **كنيتشه، هايدغر، وسارتر...**

اتفق كامي في البداية مع هؤلاء الفلاسفة في نظرتهم للحياة والوجود، إذ يرون –خاصة سارتر- "أن الإنسان بكل بساطة ليس هو ما يتصوره، لكنه ما يريده وما يتصوره عن نفسه، ولكن بعد أن يوجد من قبل، حيث يريد أن يكون بعد هذه الفترة نحو الوجود، ليس الإنسان سوى ما يصنعه نفسه هذا هو المبدأ الأول في الوجودية"[2]، والذي شرع كامي في معالجته عبر مؤلفاته الفلسفية، إذ أكدّ في ذلك على لاعقلانية هذا الوجود الذي يتميز بالفوضى على جميع الأصعدة، لكن"لا يكتفي كامو بالقول أن الواقع فوضوي، وغير عقلاني، ومجرد من المعنى. بل يحدد في أسطورة سيزيف أن العبث يولد من هذه المواجهة بين النداء البشري والصمت غير العقلاني للعالم"[3]، محاولا بذلك تجاوز هذا العبث الذي يميّز الحياة الفاقدة للمعنى، وهو الأمر الذي اختلف فيه مع الوجوديين السابقين.

لقد اتخذت وجودية **كامي** منحا مغايرا تتممة لهذا المشروع الذي اشترك فيه مع الوجوديين السابقين، حيث اشتغل على محاولة تجاوز العقل الإنساني في محاولاته لإيجاد المعنى، وبرهن على ذلك باستقرائه لآراء بعض الفلاسفة في نظرتهم للعقل، من بينهم: **كارل يسبرز (Karl Jaspers)، ليون شستوف (Léon Chestov)، كيركجور (Kcirkcrgaad)**، حيث

[1] عبد الغفار مكاوي: ألبير كامي محاولة لدراسة فكره الفلسفي، ص78.
[2] موريس كارنستون: سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، 1991، ص69.
[3] روجيه بول دروا: أساطين الفكر، ص168.

انتهى في "تحليله لمواقف هؤلاء إلى ما يسميه الانتحار الفلسفي لمواقف الوجوديين، ويقصد بذلك الحركة التي ينكر بها الفكر نفسه ويحاول أن يتجاور نفسه في نطاق ما يؤدي إلى نفيه. فالوجوديون غايتهم العليا، أو إلههم –على حد تعبير كامي- هو النفي، وهذا الإله لا يقوم إلا بنفي العقل الإنساني"[1]، هذا الذي وقع في صدام عنيف مع محاولة فهم الواقع والعالم، مما أدى إلى الشعور باللاجدوى من ذلك، وبالتالي لامعقولية هذا العالم، فراح يبحث عن الحل بعيدا عن كل ما يؤدي إلى الموت أو الانتحار، ليخلص إلى فكرة التمرد.

يعتبر التمرد بالنسبة لألبير كامي موقفا "لابد من أن يكون مقترنا بشعور المرء بأنه على حق، بصورة ما، وفي مجال ما. وبهذا المعنى يقول العبد المتمرد **"نعم" و"لا"** في نفس الوقت"[2]، بمعنى أن هذا الطرح يخول للفرد العيش بمنتهى الحرية، حيث يمكنه القبول أو الرفض، الرضوخ أو الاستعلاء.. لجل القوانين التي فُرضت على الإنسانية كافة، والتي سبق فيها الوعي بالعبث كخطوة أولى، إذ يختصر ذلك أكثر في قوله: "فالإنسان كيفما وجد عليه أن يتمرد"[3]، وبالتالي أحدثت هذه المسلمة طفرة في الفلسفة الوجودية، وميّزته بشكل كبير عن الوجوديين سواء الذين سبقوه أو الذين عاصرهم، وقد مست هذه الأفكار بعمق واقع الأدباء بصفة عامة والروائيين بصفة خاصة.

إن هذه الفلسفة المتفردة جعلت الكثير من الروائيين المعاصرين يتأثرون بها، من غربيين وعرب، وذلك لقدرتها على احتواء المضامين المعاصرة التي انزاحت للحديث عن زيف الحياة والصراعات النفسية ضد واقع مشوه، فكانت بذلك الملاذ الذي يعبرون منه وبه عن ظروفهم وحياتهم التي تفتقد المعنى والمنطق، الأمر الذي جعل هذه الجماعات تتشارك مع منطق **كامي** الفكري والإيديولوجي الذي استوعبته نصوصهم من أجل خلق نماذج ذات بنيات دلالية وأدبية أكثر حداثية، ما يقوم بالتركيز عليه المنهج السوسيونصي، حيث "يبدو هذا المنهج أكثر التصاقا بالمستوى اللغوي للنص الأدبي، ولكنه في الوقت نفسه أكثر إلحاحا على رصد التفاعلات الاجتماعية والإيديولوجية، ولكن بعيدا عن نظرية الإنعكاس أو التناضر"[4]، بمعنى أنه يهتم بالكيفية التي تم بها إعادة تصوير الواقع في المتخيل الأدبي وكيفية إنتاجه لا بكيفية انعكاسه فقط.

---

[1] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص212.
[2] ألبير كامي: الإنسان المتمرد، ص18.
[3] المرجع نفسه، ص29.
[4] عبد الوهاب شعلان: المنهج الجتماعي وتحولاته (من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص)، ص104.

ونحن في دراستنا سنركز على الروايات الجزائرية المعاصرة التي تبنت هذا الفكر، وقد اخترنا ثلاث مدونات تفاعل فيها أصحابها مع الفلسفة الوجودية الكاموية بعمق، إمّا مساءلة أو تقويضا، وإمّا تبنيا وتأثرا؛ وهم: **"Le Dernier été D'un jeune Homme" آخر صيف لشاب لسليم باشي، "الأميرة والغول" لعبد الغني بومعزة، "معارضة الغريب" لكمال داود،** وسنوضح من خلال تحليلنا المفاهيم التي تقوم عليها فلسفة ألبير كامي، وتداخلها ضمن سياقات سردية حديثة بفاعليتها التي أحدثتها ضمن البنى اللغوية النصية، حيث "يؤكد زيما في هذا المنحى على وظيفة التعليق على النصوص، بعيدا عن المحاكمة والتوجيه الإصلاحي. ويذهب أبعد من ذلك فيري أن مصطلح النقد الاجتماعي للنصوص يبدو أكثر ملاءمة من علم اجتماع النص الذي هو أكثر حيادية وأقرب إلى دلالة على الجانب الوصفي والموضوعي.

ومهما يكن من تفاوت في دلالات كل مصطلح، فإن زيما ظل وفيا لفكرة أن العملية التخييلية هي ظاهرة اجتماعية وتاريخية تتجلى في نسق لغوي، ومن ثمة فمن العبث أن نتحاشى -كلية- تقديم الموقف وتقييم النص"[1]، وبالتالي فإن النقد الاجتماعي عند **زيما** –بعيدا عن تسمياته- يقوم على حتمية الكشف عن مدى موقع النص الأدبي أو المتخيل السردي ضمن البنية الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي ينتمي إليها.

1. تجليات المرجعية الفكرية في رواية "آخر صيف لشاب"

تمهيد

إن فعل الكتابة لا يَعدُو أن يكون نتاجا لما عاشه الكاتب وما أثر فيه وفي طفولته، حيث نجد أن معظم الدراسات التي تناولت أسباب ودوافع التأليف؛ تقول بأنه يعود إلى المؤثرات الداخلية والخارجية التي مرّ بها صاحبها. بالإضافة إلى ذلك فهي تعبر عن إيديولوجيته وتوجهه الفكري، وبذلك "يتحول النص من عملية إبداعية فنية إلى حامل لإيديولوجيا الأديب، ووعاء لفكره، أي خطابه الإيديولوجي"[2]، كما هو الحال في أعمال ألبير كامي، الذي كتب من باب التعبير عمّا مرّ به، وما أحسه من عبث للحياة، نظرا لموقعه المكاني والزماني الذي لا يُحسد عليه، "فلقد أثرت طبيعة فقر طفولته تأثيرا عميقا في كتاباته وسياسته وفي كثير من النواحي إلى موقفه من الحياة"[3]. وقد تطرقنا

[1] عبد الوهاب شعلان: المنهج الجتماعي وتحولاته (من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص)، ص105.
[2] إبراهيم عباس الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار كوكب للعلوم، الجزائر، ط1، 2014، ص60.
[3] مجموعة مؤلفين: ألبير كامي، ص227.

في كثير من الأحيان إلى سيرته التي أفصحت عن ذلك، لكن في هذا السياق سنقوم بالولوج إلى حياته الفلسفية من منظور الروائي **سليم باشي**؛ الذي نهل من كل منبع سيري وطعّم به روايته، ليوضح لنا أكثر أسباب ودوافع توجه **كامي** للفكر الوجودي الذي مرّده كل من العبث والتمرد.

تعتبر الفلسفة بالنسبة **لكامي** الملاذ الذي بنى فيه أفكاره، ذلك أنه عبّر عن الحياة التي عاشها بتبنيه مبادئ فلسفية كانت نتاجا لتجاربه في الحياة، حيث تبدأ رحلته من الفقر إلى المرض، ثم الوضع غير المستقر في الوطن (الجزائر وفرنسا)، وصولا إلى انخراطه في الفكر والأدب والسياسة، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى جهود أستاذه **لويس جيرمان** الذي تكفل بتعليمه منذ الابتدائية لتنفتح بعدها في وجهه كل سبل العلم والمعرفة. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا نتحدث عن **ألبير كامي** بطل رواية **سليم باشي**، الذي يعتبر صورة فنية سردية عن الفيلسوف المعروف **ألبير كامي** الحقيقي.

كما ذكرنا سابقا أن فلسفة **ألبير كامي** تقوم على **العبث والتمرد**، وهي فلسفة وجودية تميز بها عن غيره بمبادئ وأسس جديدة، واتخذ لها مقولاته ومفاهيمه الخاصة، وبطبيعة الحال نجد أن الروائي **سليم باشي** في روايته ركز على هذا الجانب المهم من حياة الرجل، حيث تطرق إلى تفاصيل بينت توجهه نحو الوجودية منذ بدايات تأثره بالحياة، ثم مفهومه للعبث والتمرد وذلك في تصادمه بظروف أنتجت هذه الرؤية لديه، وفي ذلك ارتأينا أن نقسم ذلك إلى ثلاثة عناصر -حسب ما جاء في الرواية- الأول يتمثل في تأثر **كامي** بالأدباء والفلاسفة وكتاباتهم، والعنصر الثاني يتمثل في تأثر **كامي** بالحياة وظروفها، أما العنصر الثالث فيشمل موقف كامي من الدين وعلاقته بفلسفته.

1.1. تأثر كامي بالأدباء والفلاسفة

لقد شهدت سيرة **ألبيركامي** علاقات عدة بين أدباء وفلاسفة ومفكرين كان لهم أثر بارز على حياته، خاصة في شقها الفلسفي، إذ نهل من بعضهم أفكارا وصقلها مع مفاهيمه الخاصة. وقد ذكر لنا الروائي شيئا ليس بقليل عن ذلك، والذي ترجم إلى حد كبير تجليات هذه المبادئ الفلسفية عبر هذا التقاطع.

1.1.1 أندريه مالرو André Malraux

كان الروائي الفرنسي **أندريه مالرو "André Malraux"** من بين الأدباء الذين تأثر بهم **كامي**، حيث جمعته به علاقة ودية قائمة على الفكر والأدب والسياسة، فعلى الصعيد الأدبي والفكري نجد أن كامي قد تأثر أولا بروايته **"Les conquérants" "الفاتحون"**؛ التي بدأ في قراءتها واستأنس بها بين شظايا معاناته وهو في المشفى الذي اعتبره منفى، يقول: "أقرأ لمالرو،

كتابه les conquérante، الذي يجعلني أرغب في الشرق الأقصى، تعجبني بشكل خاص محاكمة غارين، الرجل الغريب والبعيد الغائب عن العالم، وألاحظ هذه الكلمة العبثية التي كثيرا ما تأتي من فمه، عالم ذو معنى أنا منغمس فيه حتى رقبتي، حياتي تنزلق من بين أصابعي في اللامبالاة، أنا يمكن أن أموت دون ضجة وحيدا في هذا المستشفى[1] الذي –كما ذكرنا سابقا- كان السبب الكبير في دخوله عالم العبث.

هذا الأمر جعل البطل يتوافق مع **غارين** الذي أُعجب به قائلا: "وقت صدور الحكم، لم يلاحظ سوى الجانب المسرحي من محاكمته، إنه يشعر وكأنه غريب هناك، هذه الدمى تتظاهر بالحكم عليه، أعيد قراءة الرواية عدة مرات، لقد اكتشفت شيئا جديدا هناك، أحاول الآن تجميع قناع مثل غارين، سوف يساعدني على إبقاء الموت بعيدا"[2]، إذ يبدو من خلال إعجابه بهذه الشخصية ميوله نحو الميتافيزيقا اللاعقلانية التي تستبعد فكرة الموت بكل أشكالها، حيث استعان به للتغلب على حالته المرضية الصعبة، ذلك أنه كان يصارع الموت، لكن بموقف الرافض الثائر عليه، وهو وما يتوافق مع رأيه كفيلسوف، الذي أثبت في موقفه أن "الحياة لا معنى لها -إذن فلنثر عليها كما هي مع بقائنا غائصين في أعماقها، متحدين العدم، وإذا متنا متناثرين ثائرين لا مستسلمين عن طيب خاطر"[3]، بمعنى أن البطل في تأثره بهذه الرواية يُبدي الجانب العميق من ذاته، وفكره الذي يتجه نحو التمرد على كل ما يؤدي إلى الموت أو التفكير فيه، فالروائي بذلك جسد المفهوم الكاموي للاعقلانية الوجود، وذلك من خلال تخليه عن التساؤلات التقليدية التي تفسر أسباب الموت، والخوف من هذا المصير الحتمي، ومن ثمة وعي البطل بحتمية مواجهة العبث.

ولقدرة هذا المشهد السردي الأدبي الذي ارتأى فيه الروائي تأثيرا فعالا على بطله في علاقته بهذه الرواية (**les conquérants**) من ناحية، وبالمرجعية الفكرية لكامي من ناحية أخرى، نجده أعاد استحضاره في موضع آخر ليبين مكمن العبث فيها والذي جذبه أكثر في هذا العمل، إذ يقول: "لقد قرأت لمالرو les conquérants بشغف وأردت أن أترك علامة، مثل غارين، الذي مات عبثا"[4]؛ ذلك أنه انجذب إلى هذه الشخصية بشكل خاص، لما رآه من تقارب فكري و فلسفي بينها وبينه، بل اعتبرها المنقذ والنموذج الذي يحتمي به من سلطان الموت الذي يخيم حوله، وبالتالي

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p42/43.
[2]Ipid, p43.
[3] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص214.
[4]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p151.

بدأت نظرته للعبث تتبلور، واتضح مفهومه له شيئا فشيئا من خلال بوحه بأسرار غارين الثائر التي أُعجب وتأثر بها.

إن العلاقة بينهما لم تقف عند حدود التأثير والتأثر، بل أن **أندري مالرو**كان المعلم المرشد **لكامي** في كثير من الأحيان حول كتاباته، خاصة وأنه أرسل إليه مخطوطة **"الغريب"** قبل أن ينشرها وانتظر منه رأيه فيها، وقد ذكرنا ذلك المقطع حين تحدثنا عن رواية الغريب في العنصر السابق، وبالتالي العلاقة بينهما كانت ثمينة، وبالفعل كان لها صدى كبير عند **كامي**، ودليل هذه المتانة والصلة الوثيقة هو صدور كتاب يحمل مراسلاتهما منذ سنة 1940 إلى غاية 1959 عن دار **غاليمار**، وذلك لاهتماماتهما المشتركة حول الفلسفة الوجودية.

2.1.1 فرانز كافكا Franz Kafka

يعتبر **فرانز كافكا Franz Kafka** ممن تأثر بهم **كامي** أيضا، بحيث جمعتهم علاقة أدبية وفلسفية متينة بالرغم من عدم التقائهما ، حيث كان **كامي** قارئا جيدا له ولأعماله، وبطبيعة الحال لم يفلت ذلك من انتباه **سليم باشي**؛ الذي ركز في استحضاره على درجة تأثيره في **كامي** وكتاباته، وهو الأمر الذي يهمنا في دراستنا، حيث يقول عند اشتداد المرض عليه: "بعد أن شرعت في البحث عن كافكا، خاطرت إذا لم أدخل المستشفى حذرا، بأن ينتهي بي الأمر مثله، في هذه المدينة الجليدية حيث الناس محاصرون ويفتقرون إلى الحياة، مجموعات أشباح من الموتى"[1]، ذلك أنّه أراد أن يجتنب المصير الذي لاقاه **كافكا**، كونه يضاهيه في شدة المرض، فكما هو معروف عنه أن السل قد أهلك جسده لدرجة أنه توفي بسببه، مما جعل **كامي** يخاف ويدرك ضرورة العلاج، الذي هو جزء كبير من الوعي بعبثية الحياة التي لا مفر منها، وليكمل على الأقل مشروعه الفلسفي، الذي يقوم على طرح التمرد كوسيلة لمجابهة هذا العبث الذي لا يكاد يخلو من حياة أي فرد من الأفراد.

يُرجع **سليم باشي** والعديد من النقاد الخلفية الأدبية لكتابة الغريب إلى رواية **"المحاكمة"** لكافكا، وذلك للتوافق الكبير بين أحداث العملين، في حين أن هناك من ينفي ذلك وعلى رأسهم **سارتر**، لكن ما يهمنا نحن هو رؤية **سليم باشي** والكيفية التي عبّر بها لنا عن ذلك، حيث نجده ذكر على لسان **كامي** تأثره بالرواية، وأنه كتب على شاكلتها **"غريبه"**، يقول: "لقد قمت بتأليف الغريب بهذا التمجيد الذي رواه كافكا في "المحاكمة"، في ثلاثة أشهر تمكنت من تكثيف تجربتي على مدى

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p152.

السنوات الخمس التي أمضيتها في الجزائر العاصمة، "[1]، وعند قراءة الروايتين يتضح الشبه إلى حد ما،حيث انطلق كلاهما في فكرة العبث من خلال استعمال القضاء، تجسد أحداث رواية كافكا إجراءات المحاكمة التي عاشها البطل يوزيف في ظروف غامضة لا يعلم حتى السبب الذي تم إدانته به فيقول في ذلك: "في الصباح ، بدون أي مبرر يتم اعتقاله"[2]، والذي كان يعني به حقيقة العبث الحتمية للإنسان المقيد بها والتي لا تبرير لها على الإطلاق، وتنتهي بإعدامه وهو على ذلك الحال، وهذا يوضح التواجد الغامض للإنسان والذي مهما سعى لفهم الغاية منه لن يفشل في ذلك، كما هو الحال في رواية **الغريب** حيث يتعامل البطل ميرسو مع الحياة بعبثية، سواء حين ارتكابه للجريمة، أو حتى مع إجراءات محاكمته، لينتهي به المطاف كما هو الشأن لدى بطل رواية المحاكمة معدما وهو على ذلك الحال.

كتب عبد **الغني بومعزة** في هذا الصدد مقالا بعنوان **"كافكا وكامو المحاكمات التي غيّرت وجه الرواية"**، وقد نشره في كتابه: **"كامو في أرض الغريب"** حول العلاقة بين الروائيين وبين عمليهما، وحول رد **كامي** في الآراء القائلة بمحاكاته لهذا العمل، بحيث لم ينف تماما ذلك، يقول: "لقد اعترف بتأثير كافكا لكنه دافع عنه، بحجة أن رواية المحاكمة رمزية، واستعارية بينما كتابه واقعي ومبني على تجربة شخصية"[3]، لكنه في الوقت ذاته وضع اعتبارا لعمله، وللرمزية التي أخذها من **كافكا**، وبالتالي نجد أنه أخذ عنه الجانب الفلسفي المتمثل في العبث واللامبالاة التي تميز بها بطله **"جوزيف كيه"** ثم الجريمة والمحاكمة، بالإضافة إلى أسلوب الكتابة.

ولم يتوقف ذلك على رواية الغريب فقط فحتى في كتابه **أسطورة سيزيف** التي تتحدث عن عبث التكرار الأبدي التي أشار إليها كافكا أثناء الإجراءات الطويلة والمعقدة التي عاشها خلال محكامته بقوله " المحاكمة لا تأتي بنهاية، والمتهم شبه متأكد من عدم إدانته، كما لو كان حرا"، فكان القصد به من ذلك لعنة الوجود الإنساني التي تستمر بالتواجد بدون مبرر أو معنى واضح، ولو أن هذه النظرة تتصف بالسوداوية، إلا أن تأثر **كامي** بها لم يكن تاما، فلقد فكرة التمرد على الحقيقة، النقطة التي يعارضه فيها كافكا الداعي للاستسلام، و يبرز موقفه بوضوح من خلال قوله:

---

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p252.

[2] Franz Kafka: The Trial, Translate: Mike Mitchell, Oxford university press, New York, 2009, p05.

[3] عبد الغني بومعزة: كامو في أرض الغريب، ص116.

"و كأن الطريق الوحيد هو قبول الأشياء كما هي"[1]، لكن هذا لا ينفي تأثر كامي بفلسفة كافكا بالرغم من ذلك.

لقد أوضح **كامي** تأثره **بكافكا** حين قارن نفسه كقارئ له -بعد موته- بقُرائِه هو بعد وفاته، حيث اعتقد أنه سينجح إلى الحد الذي وصل إليه نظيره، يقول: "إذا مت سأترك ورائي كومة من العمل، أفضل من لا شيء،...لم ينشر كافكا رواية التحول إلا خلال حياته، أتخيل قارئي المستقبلي تحت هذه النجوم البعيدة التي تتألق رغم المأساة التي تهز بلدا بأكمله"[2]، أي أنه استشرف منزلته التي اعتبرها حاملة لشهرة لم تكن من نصيب أيّ كان، ذلك أنه بالرغم من الظروف الصعبة التي مر بها هو، والتي تمر بها البلاد إلا أنه استطاع أن يكون **كافكا** زمانه، وهذا بطبيعة الحال اعتبارا لما جاء به **سليم باشي** في روايته.

3.1.1 جان جرينير Jean Grenier

لقد كان الفيلسوف الفرنسي **جان جرينير Jean Grenier** أستاذا سابقا **لألبير كامي** في قسم الفلسفة، وقد جمعته به علاقة صداقة أكثر منها علاقة الطالب بأستاذه، حيث كان **جرينيي** مهتما كثيرا **بكامي** وأفكاره في الأدب والفلسفة، فكان لابد من حضوره في مشروع **سليم باشي** الروائي، الذي تطرق له بشكل يوضح تلك العلاقة المتينة بين الرجلين، وتأثر **كامي** به من حيث استلهام أُسسه وأفكاره الفلسفية، خاصة وأنه في كثير من الأحيان كان يستشيره فيما سيكتبه، وينتظر قراءة مخطوطاته العبثية –كما يسميها-

يذكر بداية طريقة تعارفهما، فيقول: "في الثانوية تم تنصيب جان جرينيه كالآلهة، ترددت شائعات في فصل الفلسفة أنه كتب كتبا ويعرف مالرو وجيد، لقد وضعني في الصف الأمامي ليراقبني بشكل أفضل وفي نهاية الفصل مرضت وزارني في المنزل"[3]، ومن هنا تبدأ تلك الفجوة تضيق ليصبحا أكثر قرابة، فيقول: "في الثانوية أصبحت أقرب إلى جان جرينيه، حيث قدمت له La Douleur لأندري ريتشو، أردت بدوري أن أقول حقيقتي، عندما تحدثت عن الأمر مع جان جرينيه حين التقينا أمام مكتب البريد في الجزائر العاصمة، شجعني بقوة في هذا الاتجاه، هل أجازف بالتكرار، فهل يقع كلامي في السخافة؟ طمأنني جان جرينيه بقوله أن حياتي الحالية التي يجتازها

[1]Franz Kafka: The Trial, p85.
[2]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p257.
[3]Ipid, p45.

المرض ستضفي لونا فريدا على كتاباتي"[1]، حيث كان يحفزه على الكتابة، وأن الظروف الصحية التي يمر بها ما هي إلا الشرارة التي يجب أن ينطلق منها الإبداع، ومن ناحية علاقة هذا الرجل بفكر البطل، نجده يتجلى من خلال بلورته لمفهوم العبث في حياته، ذلك أنه وضع أمامه مرآة عاكسة لظروفه المرضية في شقها الإيجابي، محاولا توعيته بحقيقة الحياة المزيفة التي تقتضي التمرد عليها، وذلك بدفعه نحو الكتابة كفعل خلاص.

رأى **جان جرينير** أن **كامي** أدرك جيدا عبث الحياة، فاستبشر فيه خيرا لما سيكتبه، خاصة وأنه كان قارئا جيدا لأعماله، وفي هذا الصدد جاء في الرواية ما يلي: "في صباح يوم الأحد، جمعنا الطعام في سيارة سيتروين السوداء وانطلقنا في مغامرة، لقد أعادت هذه الأيام على ضفاف الماء طعم الطبيعة والبحر الأبيض المتوسط، الذي كنت أحمله بداخلي منذ الطفولة والذي كاد المرض أن يتلاشى، نفس الشعور الذي شعرت به عند قراءة جزر جان جرينيه والذي أذهلني في أيام نشاطي السابق، لكن العالم ذو الجمال العظيم والوحشي لم يبال بمعاناتي"[2]، كان **كامي** حقا منبهرا بكتابات أستاذه، التي أعطته السند في الإبداع والكتابة، والأمل في التمرد والرفض، ليجسد مفهومه حول الوجود من خلال ذلك، لكن مع صراعه الأبدي للشعور بالتعاسة والمعاناة، لأن ذلك حتمية لا مفر منها؛ فلطالما كان "مصدر العذاب هو هذا الشعور أو الوعي الذي ينتاب الإنسان في بعض اللحظات النادرة من حياته، أعني تلك التي يخلد فيها إلى نفسه، ويفكر في قيمة ما يعمل، هناك تزلزله هذه الحقيقة الأليمة الرهيبة، **كل ما في الوجود عبث**"[3]، بمعنى أنه يكتب لينجو من هذا العبث، لكن في قرارة نفسه يعيش وهو يتألم، كما حدث مع سيزيف بالضبط.

وكما نعلم أن المرض جعل **كامي** يعتزل الجميع، وبالرغم من صرامته في هذا الأمر إلا أنه لم يستطع منع نفسه عن أستاذه، خاصة في أشد أيامه، يقول: "لقد حافظت في كثير من الأحيان على مسافة من الناس، الأمر الذي أبعدني أيضا عن الأشخاص الأقل إثارة للاهتمام، لكن لم يكن هذا هو الحال مع جان جرينيه"[4]؛ بحيث اعتبره مثل والده، والمرشد الدائم له، فقد أيقن مع الوقت عمق الوعي الذي زرعه فيه، يقول حين: "قرأ جان جرينيه نصوصي بانتباه وشغف، فقد سمح لي

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p62.
[2] Idip, p75.
[3] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص207/206.
[4] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p88.

باكتشاف ثروة في نفسي لم أشك فيها أبدا، لقد علمني أن أكون ألبير كامي"[1]، الفيلسوف الذي طالما أراد أن يكونه، على الرغم من نفوره من هذا المصطلح –فيلسوف- إلا أنّه أراد أن يحيا كمثقف استعان بمبادئه في الحياة وتجاربه مع الغير فوثقها في مؤلفاته، التي استقطبت القراء والنقاد والباحثين في مجالات متعددة، وفي جانبه الإيجابي، وعليه كان حضور هذا الأستاذ **جان جرينير** في الرواية دليلا ورمزا على تبني البطل كامي فلسفة ووجودية **ألبير كامي** الحقيقي، وذلك من خلال تسلسل المقاطع السردية خدمة لهذه الغاية الفكرية، مع تجليها فعليا عبر ظروفه التي جعلته يكتشف معنى الحياة رفقة هذا الأستاذ الذي رافقه في رحلته العبثية نحو التمرد.

لقد كان **جان جرينيه** في كثير من الأحيان يصحح له ويعاتبه، وهذا الأمر يزعج **كامي**، لكنه اكتشف في النهاية أن هذا العتاب لم يكن إلا في صالحه، يقول: "أعطيت المخطوطة لجان جرينيه ليقرأها، فوجدها فاشلة، لماذا لاشيء أكتبه يرضيه؟ سأضل تلميذا لهذا المعلم"[2]، الذي أثبت في نهاية المطاف أن ملاحظاته كان لها الفضل الكبير في توجيهه نحو التميز والانطلاق، ليصبح -كما قال- ماهو عليه الآن؛ **ألبير كامي**.

ومن بين المؤلفات التي قرأها كامي أيضا وتأثر بها – أبيكتيتوس- العبد الذي كسر له سيده ساقه عقابا له على خطأ تافه لا يستحق، ليصبح بعد ذلك فيلسوفا ويتغلب عن ذلك الإذلال، وقد أبدى إعجابه بشجاعته وعدم استسلامه وتمسكه بالحياة، كما واجه البطل **ألبير كامي** الحياة بشجاعة ودعا في أفكاره بذلك، وقد فهم مغزى تلك المؤلفات جيدا، بحيث لو قاربناها مع فلسفته نجد توافقا بشكل واضح، الأمر الذي جعل تأثره بها يُترجم تجليات فلسفته عبر هذا السرد، لأنها شكلت إلى حد بعيد حقيقتها.

نجد أيضا رواية **-الألم- لأندريه جيد** التي كانت تعطيه جرعات من الأمل، والتي كانت تدور أحداثها عن أرملة فقدت زوجها أثناء الحرب العالمية الأولى وكانت تعيش مع ابنها، لقد رآها تمثل حياته فهو الابن الذي عاش مع والدته التي فقدت زوجها في الحرب.

والعديد من المؤلفات الأخرى التي كان يحضرها له العم غوستاف، ولم تنته مطالعته في المستشفى فقط، بل أحب القراءة للكثير من الفلاسفة، كل هذا جعل له نظرته أوضح لكل ما يدور

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p111.
[2]Ipid, p197.

في الحياة من وجهات نظر مختلفة، وساهم في تكوين أفكاره والوصول إلى فلسفته المميزة، لينطلق في مسيرته الفكرية.

أما عن **سارتر** يمكننا أن نشير إلى أن البطل كامي قد تأثر به إلى حد بعيد، وربما يعود ذلك في نظرته لفكرة الموت، ذلك أن سارتر يرى أن "الموت لا يعطي أبدا للحياة معنى، بل بالعكس، هو ما يزيل مبدئيا كل المعاني من الحياة، إذا كان يجب علينا أن نموت، إذا لا معنى من حياتنا "[1]. فهو يرى بذلك أن فكرة الموت يجب أن تُرى على حقيقتها من خلال كونها أمرا يجسد بوضوح عبثية الحياة وغياب المعنى، فإذا كانت تلك هي النهاية الحتمية، فما الفائدة من كل ما يفعله الشخص في حياته.

إذ لم يكتف **سليم باشي** بذكر هؤلاء فقط، بل نجده سرد أحداثا متعلقة بفلاسفة آخرين تأثر **كامي** بهم أمثال: **برونيه، دانتي** ... وغيرهم، لكن كان حضورهم في الرواية عابرا، لذلك لم نتطرق لهم بشكل واسع.

وقد اتضح لنا في الأخير أن علاقة **كامي** بهؤلاء الفلاسفة كان لها بالفعل تأثير كبير على أعماله التي اشتهرت على نطاق واسع لتُصبح بنية نصية يُستشهد بها في الكثير من الأعمال، ذلك أنها مست عمق المجتمع، "فكامو لا يُساء فهمه بقدر ما يُستشهد به. وقد صرّح المنظّر المحافظ نورمان بودهوريتز علنًا بأن كامو يُستحق أن يُستشهد به"[2]، وذلك ربما لتوافق أسسه الفكرية مع الظواهر الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية، ومن ناحية سوسيونصية "فزيما نفسه يعتقد أن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها أن تُقدَّم في النص الأدبي على شكل قضايا لسانية تتجسد من خلال طابعه التناصي (Intertextuel)، ولذلك فإن الفصل بين الدلالة والإيديولوجيا للنص، وبين بنيته اللسانية يعتبر إعتباطيا"[3]، وهذا ما أفرزه النص الذي بين أيدينا في علاقته التناصية مع سيرة كامي من ناحية، وفي علاقته مع مجموعة الفلاسفة الذين تصادم معهم وأخذ عنهم مفهومه للحياة من ناحية أخرى، ليخرج بذلك التناص من مفهومه الضيق الحامل لجمالية شكلية إلى اعتباره وسيلة بث وإعادة إنتاج رؤية فلسفية وفكرية ذات أبعاد اجتماعية، وكل ذلك عبر اللغة بحمولاتها الصرفية النحوية والتركيبية الخادمة للمضمون.

---

[1]Jean- Paul Sartre: Being And Nothingness, translate: Hazel E. Barnes, pocket books, new york, 1956, p690.

[2] أوليفر جلوج: ألبير كامو، ص104.

[3] حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص 86.

2.1. تأثر كامي بدراما الحياة

لقد كان للفقر والمرض الحظ الأوفر في تكوين شخصية **كامي** القائلة بالعبث، وقد تجسدت هذه الأفكار بشكل واضح في الرواية، حيث حاول **سليم باشي** من خلال استحضاره لبعض المواقف التي عاشها **كامي** وأعطى ردود فعله فيها، والتي بفعلها وتأثيرها القوي عليه كانت الدافع وراء عبثيته في الحياة، والرواية تعج بهذه المقاطع التي سنحاول ذكر بعضها فقط على سبيل التمثيل لا الحصر، وبما أن هذه القضية معلومة لدى المهتمين به، نحن سنحاول إبرازها من خلال تمازجها مع السرد الروائي، وكيف طرحها **سليم باشي** بأسلوب أكثر إقناعا وتنويها لذلك.

في البداية سنشير إلى طفولة البطل التي حملت بعض المنطلقات الفكرية حول ما نبحث فيه، على اعتبار أن الأحداث التي يعيشها الإنسان في فترة طفولته تؤثر بشكل أو بآخر على شخصيته وأفكاره، يقول"... أنا أخفي لعبتي جيدا، هذا صحيح، من خلال إخفاء جوانب معينة من حياتي. أنا لا أكشف عن هذه القوة الغاشمة أبدا، مثل النهر المتدفق الذي لا يحمل على السطح سوى قطرات قليلة من الماء. ولد الغريب من هذا الدافع المظلم الذي أحمله في داخلي منذ الطفولة ..."[1]، ذلك أن طفولته حملت في طياتها مآسٍ عديدة، فقد والده في سن مبكرة، وهو أكثر ما يحتاجه الطفل أثناء تلك الفترة، أب يعمل ليعيل العائلة، وأم ترعى وتربي، لكن **كامي** أجبر على العمل وتعويض مكانته في سن مبكر أثناء فترة دراسته بسبب الفقر الذي يعيشه، إذنلاحظ أن هذه الفجوة الأبوية تكاد تكون في جل أعماله، حيث "يظهر غياب الأب في أعمال كامي كبئر هائل لا نهاية له، هاوية لا يمكن لشيء أن يملأها"[2]، هذا بالإضافة إلى المرض الذي عانى منه مما جعله يشعر بالعبء عليها، إذ كانت هذه التفاصيل السيرية شذرات أولى بدأ منها الروائي في بث بدايات وعي البطل بعبث الحياة.

يعتبر المرض من بين الأمور التي جعلت **كامي** ينهار نفسيا أكثر منه جسديا بالرغم من قوته، حيث كان بذلك الحافز الأول لدخوله عالم العزلة الذي أدى به إلى التماهي مع فكرة العبث، حيث يقول في هذا الصدد: "عانيت أثناء غيابي عن الدراسة في الثانوية، لم يعد المرض معديا، تم إطلاق صراحي أخيرا من المستشفى، اختفت الحمى لكنها أخذت جزءا من رئتي، هذه العاطفة الغريبة فضلت الأوهام وزادت من غضبي الجنوني، أصبحت تصوراتي أكثر وضوحا عندما عانيت

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p87/88.
[2] Ali Yédes: Camus L'Algérien, p131.

في جسدي، وجدت نفسي أحلم بشعاع من ضوء الشمس، بورقة من القمح، ..." [1]، حيث جعله هذا البلاء أكثر عزلة، فبعد أن ساقه إلى عتبة المستشفى، أُجبر على مغادرة الثانوية، وكانت الصدمة الأولى له، فقد اعتبر التعليم سبيله الوحيد للنجاة من الفقر والعيش بسلام، وهنا كان قد رأى الوجه الآخر للحياة وعبثيتها، ليُبدى تذمره لأنه شعر بأن كل شيء قد انهار ولا معنى من كل ما يفعله في الحياة.

بعد قضائه فترة في المستشفى محدقا في الفراغ، متأملا في تفاصيل الحياة وتعامل المحيطين به بشفقة، كل هذه المعاناة التي عايشها جعلته يتذمر وينظر إلى الحياة نظرة خذلان، مما أدى إلى توجهه نحو الفكر العبثي، الذي وجد السبيل لبلوغه في الكتب والقراءة، يقول: "كبرت وحدتي، واكتشفت أنها مثمرة، لقد سمحت لي بالقراءة والتفكير والكتابة، كان العم غوستاف يحضر لي الكتب كل يوم، كان هذا العالم الورقي أجمل ملجأ عرفته، لقد أبعد عني الموت؛ الذي كان يحضرني كلما كنت أعاني من ضيق التنفس أو يعذبني ألم في الصدر"[2]، فهو بدأ يعي بذلك ضرورة التعايش مع الحياة، لأن المرض الذي عاناه ليس بالسهل، فقد كان يتقيأ دما، ورئته تنزف حد الإغماء، وفي كثير من الأحيان كان ينتظر أهله خبر وفاته، الأمر الذي جعله يدرك عبثية الحياة بعد تلك المطبات المرضية الصعبة التي تجاوزها بصعوبة.

كان لشفائه المؤقت من هذا المرض، وخروجه إلى العالم من جديد، جرعة أمل أنقذت حياته من دهاليز مظلمة كادت أن توقعه في شراك الموت، يقول في ذلك: "...بعد الحمى كنت أخرج في نزهة طويلة، منتشيا بالحياة والعالم اللذان جاءا إلي في ومضات، وكنت أحاول التمسك بهما بكل قوتي..."[3]، وسواء في قول البطل أو فلسفة **ألبير كامي** يؤكد على أن المرء إن واجه حقيقة الحياة عليه ألا ينحني ويستسلم وربما يفكر في الانتحار كسبيل للخلاص، لكنها فكرة مغلوطة تماما، لأنه يجب أن يقدّر كل ما فيها في كل الأحوال ويتمسك بها، وقد برز ذلك من خلال مقاومته للمرض الذي أنهكه والرغبة في الحياة من جديد.

لقد كان في كثير من الأحيان ناقما على حياته التي زاوجت بين المرض والفقر، حيث نجده عبّر عن ذلك بحرارة في حديثه مع أستاذه **جان جرينير** قائلا: "أن عبد أحاول تحرير نفسي، لكن

[1]Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p46
[2]Ipid, p47
[3]Ipid, p46

الفقر المقترن بالمرض يمنعني من الهروب من الانجذاب القاتل لبيئتي، أشعر بالظلم العميق، إذن هي مكافأتي لكل جهودي في المدرسة؟ اعتقدت أنه يمكنني تغيير مصيري من خلال العمل الجاد، كنت مخطئا، لن أتمكن من العودة إلى المدرسة، أو إلى ملعب كرة القدم أو إن أحبتني امرأة، من يريد شخصا مريضا؟ سأموت في غضون أسابيع وأشهر قليلة، ستستمر الشمس في الشروق وسيحبني الناس وأنا تراب"[1]، هذه التساؤلات التي راودته هي تساؤلات وبحث في الوجود، أي الوجودية من زاوية نظره، فهو لطالما تحمل في مسيرته التعليمية العديد من الضغوطات، حتى في الوقت الذي كان زملاؤه يقضون العطل في التنزه مع عائلاتهم وفي السن الذي كان يجب عليه أن يعيشه كغيره من أقرانه كان هو يعمل لتلبية حاجياته وحاجيات عائلته، كل هذه الأعباء كانت ستؤثر حتما على شخصيته وتفكيره، وتجعله يرى الحياة من منظور آخر مختلف عن غيره، حيث لم تكن الظروف التي يعيشها البطل وحدها مؤثرة على مسيرته التعليمية، بل زادها المرض تعقيدا.

إن فلسفة **كامي** تركز على تحليل ظروف الحياة التي تفتقد إلى المعنى، وغير المجدية على أنها متاهة يقع فيها الإنسان في رحلة بحثه عن السعادة الحقة، وهو ما يُعرف عنده بالعبث؛ يقول في هذا الصدد: "أقرأ دائما Vigny، مما يعزز شعوري بالعزلة العبثية"[2]، حيث يرى **كامي** من خلال عزلته وانفراده أن الحياة عبثية ومشوهة يتخللها الزيف والنكران، وأن الإنسان محاصر داخل كومة هذه الأفكار، وهذا ما حاول **سليم باشي** إبرازه من خلال المقاطع السابقة، فهو قد انهار – بداية- وشعر بانكسار وضعف شديد، لكنه مع مرور الوقت، وبعد إدراكه الجيد لضرورة التعايش، بدأ ينهض شيئا فشيئا، فوجد القراءة والكتابة ملاذا له فاستأنس بها، لذا اقترح فكرة التمرد من أجل استمرار الحياة والتعايش فيها، وذلك عن طريق مواجهة هذا العبث والتلاشي بصنع وافتعال السعادة، بل وتحويل البؤس إلى فرح، كما فعل سيزيف الذي قال عنه: **"حري بنا أن نتخيل سيزيف سعيد"**.

بعد أن رحب العالم **بكامي** من جديد و شفي مؤقتا، أول خطوة قام بها هي عودته للثانوية والتحاقه بالسنة الأولى من قسم الفلسفة، نرى اختياره لهذا القسم لم يكن عبثا بل محبته ورغبته في التعمق أكثر قادته إليه، حتى وأن أطروحته كانت تدور حول **بلوتينوس** و**القديس أوغستين**، "تابعت باهتمام كبير دورات رينيه بورييه، الذي كتبت تحت إشرافه أطروحتي للحصول على درجة الدكتوراه في الدراسات العليا عن بلوتينوس والقديس أوغسطين، لقد سمح لي مرض السل بجمع

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme, p56
[2] Ipid, p121

الأفكار مثلما يجمع الآخرون الفراشات"[1]، وبالرغم من اختلافه الكلي عنهما في منطلقات أفكارهم، إلا أنه لم يختلف في مسألة طرح أسئلة عميقة عن الوجود كما فعلوا، وكان المرض في ذلك حافزا لا عائقا، عكس فهمه العميق لعبثية الوجود، وضرورة التمرد.

إن إرادته العودة إلى الدراسة واستمراره في ذلك بعد كل ما عاشه، تحمل إشارة الإصرار على مقاومته للحياة بالرغم من كل المعاناة التي تحاول فرضها عليه، يقول في هذا الصدد: "...وكأن المرض بدلا من أن يدمرني، قد أعطاني دفعة جديدة، كرجل يغرق في الهاوية وفي لحظة معينة عندما يصل إلى القاع، وبحركة صغيرة من قدمه يدفع نفسه مجددا إلى السطح ."[2]، فالمرض الذي قاده إلى القاع، وفصله عن الدراسة التي رآها طريقه الوحيد للخلاص، لم ينجح في جعله تعيسا، وتلك الدفعة التي تعيده مجددا إلى السطح هي ما سماها بالتمرد، والتي يجب على الإنسان أن يدركها كي يعود مجددا ليعيش السعادة حتى وان كانت وهما.

تبدأ ملامح التمرد في بعض المقاطع التي ذكرها **باشي**، فمثلا في وفاة جدة **كامي** وذهابه معهم إلى الدفن يقول "صرخات ودموع الآخرين من حولي أثارت في داخلي نوبة من الدموع العنيفة لدرجة أن العم غوستاف عانقني. أتساءل أحيانا بعد كل هذه السنوات، إذا كنت بكيت لأنني شعرت بالأسف على اختفاء جدتي، أو في الغالب هو مجرد تقليد للآخرين، وهو الأمر الأكثر ادعاءا في المجتمع"[3]، ينجلي من هذا المقطع المفهوم الفلسفي الوجودي **لكامي** الذي طالما عبّر عنه، خاصة في روايته **الغريب**، حيث يعيد **سليم باشي** شرح وتفسير أسباب عدم بكاء **كامي** على والده، وذلك بسرد ما يجب أن يكون ومقارنة النتيجة، فهاهو في هذه الرواية يبكي جدته بحرقة، لكن السبب لم يكن لفقدانها، لأن ذلك أمر لا مفر منه، ولابد أن يحدث في أحد الأيام، يبكي **كامي**من دون معرفة السبب في ذلك، ليقع في تساؤلات أكثر عمقا من محاولا فيها خلق المعنى الذي تفتقده هذه الحياة.

لو كان الإنسان أزليا أو خالدا في هذه الحياة لربما لن يتساءل عن وجوده بالقدر الذي يتساءل عنه كونه عكس ذلك، وفكرة الموت خاصة لدى **كامي** قد أثرت بشكل كبير على فكره، ناهيك عن صراعه مع ذلك أثناء مرضه في سن مبكر وفقدانه لأفراد عائلته واحدا تلو الآخر، فلقد كان يعيش في فترة الاستعمار والحروب والمجازر التي كانت تحمل الظلم والعبثية في طياتها.

---

[1] Salim Bachi: Le Dernier été D'un jeune Homme; p136.
[2]Ipid ,p62.
[3]Ipid, p67.

لقد فقد والده أولا في معركة لامارن، لكن الغريب في ذلك أنه لم يُبد أية مشاعر حزن، لأنه لا يشعر بشيء اتجاهه بالرغم من أنه والده، وقد نبرر هذا البرود والمشاعر القاسية اتجاه وفاة أبيه بعدم العيش معه لفترة طويلة، وأيضا كان صغيرا لدرجة أنه لا يتذكر حتى ملامحه، لكن الأغرب حين توفيت جدته التي كان يرعاها ويعيش معها منذ طفولته على سقف واحد، لم يبد أية مشاعر كما فعل مع والده، حيث أثار ذلك استغراب كل من حوله وبدأت تتعالى الأصوات ناقدين ردة فعله الباردة التي لا تحمل أية ذرة من المشاعر، ربما هذا هو السبب الوحيد في نظرته لانهياره بالبكاء، الذي مرده العادة لا أكثر.

تُوجب الطبيعة اعتياد البشر البكاء عن فقدان الأحبة والأقرباء في وداعهم الأبدي، لكن **كامي**لا يرىمعنى لذلك، بل يتعالى عليهويجعله لا يستحق ردود الفعل تلك، لأنه في النهاية أمر حتمي لا يمكن إنكاره أو الهروب منه حتى بالنسبة لأقرب الأشخاص إلينا، ويتجسد ذلك بشكل كبير في شخصية ميرسو (ربما تلك الشخصية التي لطالما أراد أن يعيش دورها)، وردة الفعل تلك التي يراها منطقية وهي ما يجب أن تكون.

يظهر التمرد أيضا في نقاش للبطل مع البروفيسور **برونير** وهم على متن الباخرة يقول فيه: "في بعض الأحيان بعد النقاش معه أعود غاضبا، ثم هدأت ولاحظت أنه كان على حق، أكتشف مشكلة فلسفية أكثر خطورة من الانتحار... لم أكن أعرف كيف أطبق مبدأ الحرية في حياتي، لقد اختلقت الأعذار واخترعت العقبات، كان الشباب والفن والمرض والمنفى دائما سبل الهروب بالنسبة لي، والتي سمحت لي بالهروب من الحقيقة"، وهذا يعني أن تجسيد **كامي** للتمرد بدأ من ذاته، وأن الهروب من الألم ومسبباته، والانخراط في حياة الفكر والتأليف هي المنفذ.

3.1. الدين وموقف كامي الفكري منه

لعل موضوع العقائد كان ولا يزال من الموضوعات الحساسة التي تؤثر على الفكر الإنساني، فهناك من تعمق في أفكاره الفسلفية وحاول أن يجمع بينها وبين عقيدته لإيجاد روابط مختلفة تبرر ذلك، لكن الطريق الذي انتهجه أغلب الفلاسفة هو طريق فصل أفكاره الفسلفية عن الدين أو العقيدة.

لا يوجد كتاب أو قول أو مقال **لكامو** إلا ويتطرق فيه إلى مسألة الألوهية، وكأنه في مواجهة دائمة مع هذه السلطة العليا. فحتى وإن كان الله "مفهومًا لا يمكن تجنبه ومن المستحيل عدم مواجهته"[1]، فإنه يظل مع ذلك غائبًا عن الكون الكاموي، حيث لا يظهر إلا سلبيًا.

وهنا تشير **إيرينا مافردين** إلى أنه "يجب تمامًا أن نقول غياب لا عدم وجود، لأن كامو في هذا الصدد لا يصرّح بوضوح تام"[2]، بل إن كامو يصرّح في موضع ما أنه ضدّ الإله **(antithéiste)**وليس ملحدًا **(athée)** فالله، ومعه كل الكيانات الميتافيزيقية المرتبطة به أو التي تحل محله، يمثلون في نظر كامو هروبًا سهلاً جدًا من المشكلات التي يجب على الإنسان أن يبحث لها عن حل إنساني.

لذلك، يرفض عقيدة "أؤمن" لأنه أمر غير معقول باسم العقل وباسم روح الحرية الفردية، هذا العالم، الذي يتأسس في غياب الله، حيث يمكن للإنسان "من دون عون الأبدي أو الفكر العقلاني، أن يخلق وحده قيمه الخاصة"[3]، يجد تعريفه الأوسع والحاسم في ملاحظة **ميرسيا إلياده**: "الإنسان الحديث اللاديني يتبنى وضعًا وجوديًا جديدًا؛ فهو لا يعترف إلا بكونه ذاتًا وفاعلاً للتاريخ، ويرفض أي نداء إلى التعالي. وبعبارة أخرى، لا يقبل أي نموذج للإنسانية خارج الشرط الإنساني كما يمكن قراءته في مختلف الوضعيات التاريخية. يصنع الإنسان نفسه، ولا يبلغ كماله إلا بقدر ما ينزع القداسة عن نفسه وعن العالم. فالمقدس هو العائق، بامتياز، أمام حريته"[4]، وهو ما نلمسه في جل كتاباته التي لا يتعرض فيها كثيرا إلى مفهوم العقيدة، بل ويتجاوز ويذكر دائما أن الإنسان يجب ألاّ يتقيد بأي مقدس ديني وتلك أقصى درجات الحرية.

وبالنسبة لبطل هذه الرواية **ألبير كامي**، فقد قرر الإبحار والتعمق في التفكير بحرية دون مرجعية دينية، حيث صرّح أنه لا يؤمن بوجود الله بكل وضوح، وقد ربط الموضوع -مبدئيا- حين صفعه الكاهن بسبب حديثه، فشعر بكراهية واشمئزاز منهم، خاصة بسبب احتقارهم للفقراء أمثال والدته.

[1]Francisco Lazzari : Camus e il cristianesimo, LibreriaScientifica Editrice, Quadernidi filosophia, Naples, 1965, p172.
[2]Mavrodin Irna: SpaŃiulcontinuu, Univers, Bucure□ti, 1972, p98.
[3]Simon Pierre Henri: L'homme en procès, La Baconnière, Paris, 1950, 123.
[4]Eliade Mircea: Le Sacré et le Profane, Gallimard, Paris, 1965, p. 247.

يبدو أن قضية القس واستنفاره له قد بقيت في ذاكرة **كامي**، الأمر الذي جعله يتطرق إلى هذا التفصيل المهم في روايته **الغريب** التي تعتبر منبع فلسفته. يقول ميرسو "في تلك اللحظة بالضبط دخل القس، عندما رأيته ارتعدت، ولاحظ هو ذلك ... ثم يسأله عن سبب رفضه لزيارته فيقول: لأنني لا أؤمن بوجود الإله"[1]. لعل تلك الحادثة التي تقترب من الحقيقة بشكل كبير كانت الدافع الأول نحو نفور **كامي** من الاعتقاد بوجود خالق، يجب طاعته والانسياق لتعاليمه، التي تبرر معنى الوجود، والمصير الذي سيؤول إليه كافة البشر، وهذا يناقض تماما أفكاره العبثية، وبالتالي لم يؤمن بأي ديانة كانت.

في أحد الأيام المملة التي كان يقضيها في المستشفى يقول " الدين هو الموت "[2]، ومن هذه العبارة يظهر تذمره الشديد من الدين لدرجة وصفه بالموت، ربما لأنه يرى الإنسان المتدين شخصا خادعا لنفسه ليس لديه أي فكرة عن حقيقة العالم، الذي سّماه بالوهم بعديا.

هناك الكثير من الأحداث والظروف التي أثرت على الفكر العقائدي **لألبير كامي** كالمقال الذي قرأه **لجان جرينيه** عن الأرثودكسية، الذي هدم فيه الشيوعية وأراد وضع وجهة نظر دينية جديدة ذات ادعاءات علمية،مما اثأر اشمئزازه أكثر، حول المتدينين، حيث يقول: "كان جان جرينيه يكتب كتابه عن روح الأرثدوكسية والذي هدم فيه الشيوعية، وهو دين جديد ذو ادعاءات علمية... عندما قرأت مقاله، شعرت بالخجل واستأت منه بشدة، اعتقدت أن المعلم الجيد لا ينبغي أن يقدم نصائح سيئة"[3]، هذا بالإضافة إلى ابتعاده عن الإخوان المسلمين وكذلك عن جريدة الإقدام بعد انضمامه إليها كي لا يغضب منه العم غوستاف.

بات من الواضح أن قضية بعد **ألبير كامي** عن الفكر الديني لها ارتباط وثيق مع فكره الفلسفي، فالشخص المتدين يرى أن الحياة من صنع خالق له حكمة وغاية من ذلك وكل ما يجب فعله هو عبادة الله واحترام قوانينه، وبذلك فهو لن يقع في الفراغ الفكري والروحي (كما عاش **كامي**)، يقول في ذلك: "إن التجربة الدينية تسمح لنا بإبعاد أنفسنا عن العالم قبل ممارسة حكمنا عليه"[4]، وبالتالي فهو غير مقتنع بهذه الأفكار الدينية تماما، حيث وجه فكره نحو الغوص في العبثية والفراغ محاولا تفسير كل ذلك بنظرته الشخصية وفكره المتفرد.

---

[1] ألبير كامو: الغريب، ص130-131.

[2]Salim Bachi : Le Dernier été D'un jeune Homme, p42

[3]Ipid, p162.

[4] Ipid, p127.

يمكننا القول في الأخير إن هذه الأحداث التي عاشها بطل الرواية **ألبير كامي**، وخاصة المرض الذي شكّل المحور الأساسي في تبنيه للفكر العبثي، ثم رغبته في الدراسة والمطالعة والكتابة، وكل التجارب التي مرّ بها قد أثرت بشكل واضح فيفكره الذي ختمه بالتمرد علىعبث الحياة تلك، والبحث عن المعنى بعيدا عن كل تأسيس ديني، وبالتالي اعتبرت هذه الرواية أرضا خصبة جسدت مفاهيمه بشكل مكثّف.

2. تجليات الفكر الكاموي في رواية "الأميرة والغول" لعبد الغني بومعزة

لقد سبق الحديث عن رواية **الأميرة والغول** من حيث علاقتها **بألبير كامي**، والتي رأينا فيها أن الروائي **عبد الغني بومعزة** قد تأثر بأحد أهم أعمال **كامي**؛ وهي رواية **"الغريب"**، وعلى وجه التحديد شخصية **ميرسو**؛ الذي جعل منه شخصية ملازمة للبطل **سعيد** باعتباره رمزا للوجودية، حيث أنار له الكثير من الغموض الذي اعترى حياته المليئة بالخذلان.

وكما ذكرنا سابقا، فإن بطل الرواية يعيش حالة من التيه والاغتراب في عالم مليء بالتناقضات من جميع النواحي، وقد أشرنا في كثير من الأحيان كذلك إلى الدلالات الرمزية والإيحائية لشخصية **ميرسو**، مع الدوافع التي جعلت الروائي يستحضره في روايته.و سنتطرق إلى هذه الإشكالية مجددا من زاوية أكثر عمقا، والتي تتمثل في مدى قدرة نص **بومعزة** على احتواء فكر **كامي**، وفتح حوار فلسفي معه من خلال مسيرة الشخوص داخل الرواية، والدلالات الوجودية المشتتة عبر الأحداث التي اتسمت بالانهيار الأخلاقي داخل مجتمع يفتقد للقيم، ليكون بذلك الاستدعاء ليس مجرد تناص قائم على استعارة أحد مكونات السرد السابق، بل استعارة فكر بأكمله استطاع احتواء تجربة الروائي في رفض كل ما حوله، وفي هذا الصدد يقول **ألبير كامي** عن علاقة الرواية عموما بفكره: "مما لا ريب فيه أن النشاط الروائي يفترض نوعا من رفض الواقع، ولكن هذا الرفض ليس مجرد هروب فهل علينا أن نعتبره حركة انزواء تقوم بها النفس النبيلة التي، بحسب هيغل، تخلق لنفسها في خيبتها عالما مصطنعا لا سيادة فيه إلا للأخلاق"[1]، ومعنى ذلك أنه من طبيعة السرد الروائي الخوض في غمار متاهات الحياة برمتها، ورفض الواقع فيها هو طابع خيالي يقوم على محاولة بناء عالم مواز مسترجع للقيم المفقودة.

وتجدر الإشارة إلى أن شخصية **ميرسو** في الرواية لم تكن الأثر الوحيد لفكر **كامي**، ذلك أننا نجد أن شخصية البطل أيضا قد أخذت معالم الوجودية الكاموية إلى حد بعيد، بالرغم من اختلافها

[1] ألبير كامي: الإنسان المتمرد، ص323.

عن ميرسو في بعض التصرفات، وقد وضحنا ذلك بشكل جلّي في الفصل السابق، أما في هذا العنصر فسنحاول استجلاء ملامح العبث وذلك من خلال الاغتراب الذي عاشه، ثم التمرد كرد فعل على الانهيار الذي عرفه في مدينته أولا، ثم لدى أقرب الأقربين إليه، وذلك استنادا لبعض المقاطع فقط والتي يُقاس عليها المعنى العام للرواية.

1.2. ميرسو مرشدا وجوديا

لقد كان حضور ميرسو في رواية **الأميرة والغول** يُترجم علاقة الروائي بفلسفة **ألبير كامي**، لأن هذه الشخصية اختصرت وجودية **كامي** القائمة على العبث؛ وذلك من خلال نظرته غير المبالية للحياة ولما يحدث حوله، خاصة في ردة فعله عند سماع خبر وفاة والدته، قتله للعربي دون سبب وجيه، ردة فعله أيضا عند الإعلان عن عقوبة الإعدام التي تلقّاها، كلّ هذا يُنبئ عن اللاجدوى واللامعقولية التي يتميز بها العالم في نظر **كامي. هذا** من ناحية، ومن ناحية أخرى فكرة التمرد؛ والتي تجسدت في لامبالاته من كل ما سبق.

حضر ميرسو في رواية **الأميرة والغول** كدلالة فلسفية ورمز وجودي لا كشخصية فاعلة داخل النص، ذلك أن الروائي حافظ علىهذه الشخصية كما هي في نصها الأصلي، محاولا بذلك الاستعانة بفكر **كامي** لا بخلفيته الدينية أو الهوياتية التي تقوده إلى خطاب الاتهام. يقول ممثلا ميرسو في صورته: "ميرسو، بحر أسود وشمس حزينة، لماذا اخترته دون غيره؟، ما الذييجعلك قريبا منه؟،"[1]، حيث يبدو من خلال هذا المقطع أن **ميرسو** هو مجرد وسيلة وعي بعبث الحياة التي يعيشها بطل الرواية، وأنه البوابة التي ولج منها الروائي للخوض في غمار العبث وصولا إلى تخوم التمرد.

إن القارئ في البداية يلاحظ أن الروائي ربط البطل برباط وثيق مع **ميرسو**، ثم انتقلت هذه الرابطة إلى جميع الشخوص الأخرى، يقول في هذا الصدد: "لست الوحيد المتهم بالمرسوية، يوجد أيضا ميرسويون مثلك، سفيان، الشيخ سي عبد الحميد غريب رغم أنه ولد لبلاد، تثيرك هذه الكلمة، تستفزك، وتثير في نفس الوقت سخريتك"[2]، فكأن متلازمة **ميرسو** –كما يسميها الروائي- أصابت جميع معارفه الذين يألفهم، والذين ينفر منهم، ليصبحوا غرباء كغريب **كامي**، وذلك بكونهم غير جديرين بالحياة، أثقلتهم الأحزان والمآسيو تراجيديا الوجود.

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص19.
[2] المصدر السابق، ص21.

يقول معلنا تجلي الفكر الميرسوي عبر الشخوص: "تلعن في نفسك نحس أعياد ميلادكما، عيد ميلادك أنت وعيد ميلاد ميرسو وسفيان ولما لا تضيف له عيد ميلاد محمود الطباخ، تلاحقك صورته، يطاردك ظله، طيفه في مخيلة رأسك المثقلة بهموم الوحدة الموحشة..."[1]، ثم يردف في موضع آخر حول هذه المتلازمة التي أصابت الجميع قائلا: "هل هو ميرسو خاصة سفيان؟، لا إنه دينوبراسكو، كما لسعيد ميرسو ولمحمود الطباخ، كذلك لسفيان ميرسو خاصته، لا يهم إن كان اسمه ميرسو أو غيره من الأسماء بقدر أهمية وجوده في حياة كائن من كان، أقصد وجوده بداخل كل واحد منا كجزء لا يتجزأ من الذات"[2].لقد أيقن الكاتب تماما أن هذه الشخصية الأسطورية ما هي إلّا إسقاط لحالات الإنسان الطبيعية، فمثلا في عدم بكاء ميرسو على والدته التي توفيت، ونسيانه في أي يوم وصلته البرقية، ثم ذهابه مع صديقته في اليوم الموالي لدفنها هو أمر لا يستحق الدهشة، لأن ذلك القدر محتوم ولا مفر منه، وما على الإنسان إلا أن يتقبّله ويتعايش معه، لأنه لا تخلو حياة أيّ إنسان من الخيبات والأحزان، والتي تأتي بأشكال متفاوتة بينهم، وبالتالي لابد من التقبّل والتسليم، الذي هو في مفهوم **كامي التمرد**.

لقد كان لفعل القتل أيضا صدى كبير في رواية **"الأميرة والغول"**، خاصة في الجريمة التي قام بها ميرسو من خلال إطلاقه النار دون تفكير، حيث استقى منها البطل **سعيد** الجرأة ليعبّر عن غضبه الشديد من السائق الذي دهس زوجته، وذلك أثناء المحاكمة، حيث تعتبر الجريمة في الفلسفة الكاموية أحيانا المنقذ من عبث الحياة، وإذا ما عدنا إلى دراستها سوسيولوجيا نجد أنّ: "الجريمة نسبية وزمنية ومجتمعية وذلك لأن المجتمع هو الذي يحدد ما هو الخطأ وما هو الصواب، وهو الذي يقرر متى يكون فعل معين جريمة أولا، فالجريمة تختلف اختلاف المجتمعات في فهمها للصواب والخطأ وذلك بدوره يخضع لتغيير قيم المجتمع"[3]، الأمر الذي وضع جريمة ميرسو تخضع لتقييم اجتماعي بعيد عن أسبابها ودوافعها، فحتى العقوبة لم تكن بسبب الجريمة في حد ذاتها، بل لأسباب كامنة في شخص المجرم.

ربما هذا الأمر الذي استهوى الروائي وجعله يستعير فعل القتل ليتمرد به بطله على ظلم الحياة التي أخذت منه محبوبته، يقول على لسان ميرسو: "كظمت غيظك، تمنيت في تلك اللحظة

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص23.
[2] المصدر نفسه، ص271/270.
[3] ينظر السيد علي شتا: علم الاجتماع الجنائي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1993، ص20/19.

أن تفعل ما فعلته أنا على الشاطئ عندما أطلقت النّار على ذلك العربي القذر، لا تظنني عنصريا، حاشا لله أن أكون هكذا، هذا فهم خاطئ للطبيعة البشرية... هل تعرف لو كان عندي في تلك اللحظة مدفع رشاش لأفرغته في كل الحاضرين في قاعة المحكمة وبدون استثناء، لو سألتني ان كنت نادما على الجريمة سأجيبك لا، لست نادما، لماذا أندم؟، هل قتلت إنسانا صالحا؟، لست نادما بقدر فخري بما فعلته"[1]، فكأنهيبرر أولا مفهوم الجريمة في مجتمعه، والتي تعتبر سبيلا للنجاة من الوقوع في دهاليز غامضة، قد تؤدي بالإنسان إلى الاستسلام لظروف الحياة القاهرة، ثم يبرز ثانيا رأي **ميرسو** في الجريمة التي قام بها، والتي سيقوم بها هو الآخر عبر بطله.

لقد وصل الأمر أحيانا إلى التصرف مثله، حيث نجد أنه في النهاية صرّح بكونه أصبح مثله تماما، فيقول: "إنني من اليوم فصاعدا ميرسو حقيقي لا وهمي، من اليوم فصاعدا أعتبر سوق أهراس مدينة أشباح الماضي والحاضر لا مدينة المقبورين بالحياة"[2]، ذلك أنه تجاوز كلّ مظاهر العبث التي أنهكته، وقد نلاحظ نتيجة هذا التصريح أو القرار الذي اتخذه كونه أصبح **ميرسو** حقيقيا، "وبالتالي استحوذت عليه النزعة الميرسوية وتجسدت عبر أفعاله التي تخطّى بها كل ما هو معقول وصولا إلى فعل القتل في حد ذاته، ذلك أنه عزم الانتقام من الجميع وقتلهم رغبة منه في إشفاء غليله من كلّ ما تعرض له في حياته واستسلم وخضع له بقلب منكسر"[3]، يتحول إلى النقيض.

وفي هذا الصدد، ومع نهاية الأحداث السردية، يُخرج **سعيد** كل ما بداخله من ألم وحزن وحقد، عبر تصريحات صادمة وعنيفة قائلا: "الانتقام كما يوسوس لي ميرسو، كما يحرضني، كما يشجعني على اقترافه من جنون حكيم.. {لو كنت مكانك لأفرغت فيهم ذخيرة كاملة من الرصاص، هكذا، بانغ، بانغ... بانغ... بانغ... يستيقظ في نداء الانتقام، نداء ميرسو..."[4]، ثم يعيد المشهد والأفكار ذاتها في موقف آخر، قائلا: "ماذا سأفعل عندما ألتقي به؟ أقف أمامه وجها لوجه، هل سأطلق عليه رصاصة واحدة أم اثنتان كما دربني ميرسو في كذا من مرة وهو يحرضني قائلا بأن السلالة البشرية وخاصة الجنوبية منها لا تصلح إلا للقتل أو التقتيل"[5]، وبذلك تكون شخصية البطل **سعيد** قد تماهت تماهيا شبه تام مع شخصية **ميرسو**، حيث أصبح يفكر ويجسد أفعاله. وعليه انتهى

---

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص35.
[2] المصدر نفسه، ص340.
[3] فاطمة الزهراء جبالة، عبد الوهاب شعلان: النزعة الميرسوة في رواية الأميرة: والغول قراءة في أبعاد التناص.
[4] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، المرجع السابق، ص348.
[5] المصدر نفسه، ص349.

الروائي بصورة كاملة في تشكيل هذه الشخصية التي مرّت بعقبات ومراحل لتصل إلى ما عليه، وإلى الكمال الميرسوي إن صح القول.

إن المتتبع للمواقف التي حضر فيها **ميرسو** في هذه الرواية، سيلاحظ حتما أنها كانت مواقف تصادمت فيها الشخصيات مع عبثية الحياة، فهو قد كان مرشدا وجوديا خاصة مع البطل، حيث كانت الرواية ترجمة لواقع أصابه العطب على جميع الأصعدة، وبالتالي أصبح واقعا يخلو من كل معنى، فالمدينة أصبحت كالوحش الذي يفترس الإنسانية بجميع أبعادها، والدين أصبح مجرد سلطة قمعية، ناهيك عن الموت باعتباره سلطة فوقية لا يجوز النقاش فيها، كل هذا ولّد فوضى ربما اقتضت الاتكاء على علامات وجودية لمواجهة هذا التعسف والانهيار الذي آلت إليه الحياة داخل هذا النص، **وميرسو** أكبر علامة اتكأ عليها الروائي في طرح ذلك.

2.2. العبث بوصفه وسيلة للتعبير

لقد كانت حياة البطل سعيد تفتقر إلى المعنى، وذلك بسبب الظروف التي عاشها، والتي يعيشها أي كائن يتسم بالعقل، فسعيد هنا وهو في رحلة بحثه عن المعنى المفقود الذي يجب أن تكونه حياته من سبب وجوده، إلى غاية حصوله على مراده يشبه إلى حد بعيد **سيزيف**؛ الذي بنى عليه **ألبير كامي** أفكاره، فسيزيف شقي وشقاؤه يترجم الوعي بعبثية الوجود، "ويقصد كامي من لفظة العبث، بوجه عام، انعدام التوافق أو الانسجام، بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي، وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابده الذهن ويعانيه"[1]، كما حدث مع بطل الرواية الذي يقول في هذا الصدد وهو يعبر عن هشاشة واقعه: "لكن هذا الشيء الخارج عن نطاق السيطرة يفضح فيك هذه الغربة المؤذية، المؤلمة، المعذبة، هل هو الخوف؟، القلق؟، الصمت؟، الغضب؟، الوحدة؟، أو أنها رغبة في الصراخ؟، في طرح الأسئلة بصوت مسموع ليسمعك الجميع، ينصتون لك، لكن...، لا داع لطرحها لأنك تدرك بأنّه لا وجود لإجابات جاهزة في هذا الوقت بالذّات حيث تعيش أكثر لحظات حياتك اضطرابا وهشاشة من المؤكد أنها إجابات لا تشبع نهمك"[2]. شكّل هذا الاستهلال السردي نقطة تقاطع جوهرية مع فلسفة **كامي**، وذلك من خلال اعتراف السارد بإدراكه التام لعدم وجود أجوبة لتساؤلاته التي تختزل البحث عن المعنى.

[1] جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ص78.
[2] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص8/7.

لقد سمّى **ألبيركامي** هذه الأفكار بـ "لحظة الوعي العبثي"؛ التي عبّر عنها في كتابه **أسطورة سيزيف**، الذيوصف فيه روتينية الحياة التي لن يدوم فيها الصمت حول المصير، فيقول: "فيحدث أن مشاهد المسرح تتهدم. النهوض، الباص، أربع ساعات في الدائرة، أو المصنع، وجبة الطعام، النوم، والاثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت، طبقا للنسق نفسه –من الممكن السير في هذه الطريق بسهولة دائما، ولكن في يوم من الأيام تنشأ –لماذا- ويبدأ كل شيء من ذلك الضجر بالاصطباغ بالدهشة. **"يبدأ"** هذا هو المهم. فالضجر يأتي في نهاية أفعال الحياة الميكانيكية"[1]، وبالتالي من تلك اللحظة التي يدرك فيها الشخص أنه لا معنى للمعنى الذي يبحث عنه، وربما استثمر الروائي **بومعزة** هذه اللحظة عبر تقنية الاستباق الزمني في السرد ليحيل القارئ منذ الوهلة الأولى إلى وعيه بعبثية **كامي**، خاصة وأنه ركز على التساؤلات التي تجول في ذهن أي باحث وجودي.

نلمح هذا الوعي العبثي في مواضع كثيرة، مع تساؤلات عديدة من لدن البطل، وسنذكر نموذجا على سبيل التمثيل لا الحصر، لأن الرواية تعج بهذا الطرح الاستفهامي. يقول عند قراءته رواية **الغريب** التي نصحه معلمه الفلسطيني بالعودة إليها: "كنت أقرأها وأعيد قراءتها وفي نفس الوقت أطرح الأسئلة ربما أجد إجابات تعينني على فهم ما يحدث لي، من أكون؟، لماذا أنا هكذا ولست كالآخرين؟، لماذا أنا موجود؟، ماذا أفعل في هذه الحياة؟، لماذا لم أمت؟، أين ذهب الأحبة والمحبوبين؟،... لماذا أقسوا على نفسي؟، أعذبها؟، لماذا تقسون عليّ؟، أعرف بأنني لست في موقع يسمح لي بالإجابة على هذه الأسئلة؟، قد أكون أنا نفسي سؤالا بدون إجابة؟، من أنا؟، من أكون؟، من أين قدمت؟..."[2]، وهكذا يكمل تساؤلاته بطريقة تلفت الانتباه،وبذلك تتجلى بوضوح **"الماذا"** التي أشرناإليهاعند **كامي**، والتي كما يقول أنها تنبثق من الضجر باعتباره لحظة حاسمة لإدراك العبث الذي تتميز به الحياة، وبالتالي فالروائي قد أفصح عن علاقته بالفكر الكاموي من التساؤلات التي طرحها ليست لها إجابة يقينية في هذا العالم المليء بالزيف.

يظهر العبث الكاموي في الرواية أيضا من خلال الفوضى التي آلت إليها المدينة وذلك من خلال سياسة القمع التي مارستها على جميع الأصعدة، والتي أثرت في البطل بشكل مباشر، يقول: "... وجدت نفسك في لحظة ما من الإحساس بالضيق الداخلي غريبا في مدينتك، مدينة اليوم لا مدينة الماضي... لا تدري كيف وجدت نفسك يتيم المكان والزمن على إيقاع نظرات باردة لناس

[1] ألبير كامي: أسطورة سيزيف، ص21.
[2] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص20.

تجهل من أين قدموا ومن أتى بهم، هي نظرات تساؤلية من أين قدمت ومن تكون"[1]، أسئلة أخرى وجودية أفرزها المجتمع الذي يفتقد إلى المنطق والألفة المعهودة، ذلك أن البطل أحس بضيق وغربة عادة ما تصيب الإنسان وهو في رحلة بحثه عن معنى يبرر وجوده، وبالتالي وعي تام بعبث الحياة، والذي يقود إلى حلين لا ثالث لهما –في نظر كامي- الانتحار، أو التمرد، وسنتتبع خطى هذه الرؤية التي تبنّاها البطل، والمصير الذي حدده لنفسه من أجل إدراك مدى تعلقه بأفكار كامي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة العبث عند **ألبير كامي** هي نتيجة لتجارب يعيشها الفرد ويحس بها، وليست قوانين فلسفية يجب أن تُطبق، حيث "كتب كامي في مقدمة موجزة لكتاب **"أسطورة سيزيف"** يقول في صراحة أنه لا ينشئ فلسفة العبث philosophie absurde وإنما يصف حساسية العبث، sensibilité absurde واستطرد قائلا أن موقفه تجاه العبث موقف موقوت"[2]، وفي ذلك تمهيد لفكرة التمرد، التي اقترحها كحل جذري للعيش بسلام في عالم يخلو من العقلانية والمنطق.

يتضح هذا الوضع في حديث الروائي عن المدينة التي أصبحت غولا يفترس، الأمر الذي جعل البطل ييأس من البحث عن القيم المغيبة، متجها إلى البحث عن الخلاص، وذلك بقبوله التناقض الموجود في كل زاوية من زوايا حياته، يقول **كامي**في هذا الصدد: "التناقض هو ما يلي: أن الإنسان يرفض العالم كما هو...، دون أن يرضى بالتخلي عنه..."[3]، الأمر الذي وضعه البطل نصب عينيه، فيقول: "منيت نفسك وأنت في هذه الحالة النفسية الصعبة من خريف حياتك العثور على ما يشبه طوق نجاة تنقذ به نفسك من الانهيار أو الانتحار، حتى تحس بالطمأنينة المفقودة وفيض من الشوق والحنين لزمن الطفولة الجميل المفقود والموعود بكذا من مفاجأة سارة لم تخطر على النسيان"[4]، ينجلي من هذا القول لحظة واعية مدركة تماما للتجربة الوجودية الكاموية، حيث استنطق هذا المقطع بشكل كبير ماهية العبث عند **كامي** واعتباره مقدمة للتمرد؛ الذي صاغه هذا الأخير كبديل ورفض للحلول الوهمية وعلى رأسها الانتحار؛ هذا السلوك الناجم عن تأزم الذات جعله يفرد له مؤلفا بأكمله وهو أسطورة سيزيف، يقول: "أسطورة سيزيف، بالنسبة لي، كانت بداية فكرة رحت أتتبعها في

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص7.
[2] جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ص78.
[3] المرجع نفسه، ص324.
[4] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، المصدر السابق، ص9.

كتاب –الثائر-. إنها تهدف إلى حل مشكلة الانتحار، كما يحاول -الثائر- حل مشكلة القتل"[1]، وبالتالي كانت وجهة الروائي بومعزة نحو محاولة خلق معنى جديد عن طريق التمرد باعتباره وسيلة مولدة لوعي هادف للتقبل والعيش بحرية وسعادة مع ما هو كائن، وذلك برفضه للانتحار رفضا تاما والبحث عن البديل من منطلق كامويخالص.

ومن هذه المقاطع سابقة الذكر التي جسدت العبث الكاموي، سنحاول الولوج إلى السلوكات التي ترجمت التمرد في الرواية باعتباره وسيلة للنجاة.

3.2. التمرد بوصفه مقاومة

إن أساس هذا التشظي والتيه الذي يعيشه بطل الرواية شكّله إلى حد كبير فقده لزوجته، حيث كانت توأم روحه، وبوفاتها وقع في صدمة جعلته يعي عبث الحياة التي تفتقر للمعنى، يقول في هذا الصدد: "تحاصرني الوحدة وأنا أحاصر نفسي بأسئلة قلقة، ماذا فعلت حتى يحدث لي هذا؟، لماذا كذا من امرأة وما أكثرهن على قيد الحياة بينما أميرتي تموت"[2]، هذه الأخيرة التي دفعته نحو اكتشاف واقعه، واقع مليء باللامعقولية، لكنّ مع تتالي الأحداث نجد أن هذا البطل لم يقف عند حدود هذا المصير، بل تجاوز إلى البحث عن الخلاص منه، وذلك تماشيا مع ما جاء به**كامي** في قوله: "فإذا أقررت بأن حريتي ليس لها أي معنى إلا بعلاقتها بالمصير المحدود، فيجب علي أن أقول أن المهم ليس أفضل العيش وإنما أشده"[3]، أي يجب على المرء أن يخلق عالما لنفسه من شظايا بؤسه، لا يشترط فيه الراحة والرفاهية، بل مجرد القبول بهذا المصير؛ الذي يترجم فكرة التمرد.

تتوجه أفكار سعيد نحو هذه الرؤية التي وجد فيها الخلاص من حالة اليأس التي كان عليها، ولكن مع قليل من التردد في البداية، فيقول: "اليوم لا أجد الشجاعة للنظر في وجوه الناس لأخبرهم بأنني أبحث عن مصدر السعادة الجديدة، إن كان باستطاعتهم أن يدلوني على امرأة تشبهها، نسخة منها، تصهرني جنينا في أحشائها، تعوضني على كل ما ضاع منّي من أشياء لذيذة لا تقاوم فتنتها ولا مكمن سطوتها الرحيمة بي، ناس زمان قالوا ولقولهم حكمة...{ما عافس على الجمرة غير لحاس بها}"[4]، تتجلى من خلال هذا المقطع شذرات تمردية من لدن البطل، والتي بدأ فيها بالتعافي من صدمته من خلال محاولاته في البحث عن السعادة المفقودة، لكنه يقاوم أكثر ويرى شيئا فشيئا أن

---

[1] ألبير كامي: أسطورة سيزيف، ص7.
[2] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص37.
[3] ألبير كامي: أسطورة سيزيف، المرجع السابق، ص70.
[4] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، المصدر السابق، ص36.

الحل بين يديه هو، فينفجر متمردا حول أحقيته بالعيش في عالم محدود العطايا، يقول متناسيا أحزانه: "تثيرني المرأة التي تضحك، تشعرني بأنه توجد أشياء جميلة ولذيذة تستحق عناء العيش من أجلها، لكم أحببت مشاهدة كلّ النساء الجميلات يضحكن، يبتسمن، عندما لا تضحك امرأة فهذا مؤشر على وجود خلل خطير في العلاقات، تضحكين ولضحكتك دويّ يهز كياناتي المهزومة ويوقظها من سبات ذكريات حذرة بدافع الحزن والألم"[1]، لينتهي أخيرا بشفائه التام من ذاك الحب الذي ظلّله عن معرفة حقيقة الوجود.

ينتهي به الأمر إلى أعلى درجات التمرد، حيث يتضجر الإنسان من عدم معرفته بحقيقة هذا العالم المزيف، وأنه لا يوجد شيء يستحق ردود الفعل التي تجعله مسحوقا، يقول في ذلك: "لماذا هذه الأنثى القادمة من زخم وقائع الماضي تطرح أسئلة لا طائل منها؟، أسئلتها تشعرني بندم وحسرة على ما ضاع مني أو فرطت فيه، عندما نخسر أشياءنا الغالية التي تعلقنا بها نحس بتأنيب ضمير"[2].إن الروائي أو الراوي بالأحرى هنا جعل من هذا الحب الجديد وسيلة للخلاص والتمرد على عبثية حياة البطل؛ التي هي أمر لابد من حدوثه مع أي فرد في المجتمع، أو بعبارة أخرى لأنه من طبيعة الحياة.

إن الإنسان المتمرد هو الذي يحافظ على ثباته، وبالتالي حياته مهما كان الثمن، فكما يثني **كامي** على غاليلي في محافظته على حياته، يحاول الروائي السير على دربه، يقول كامي: "لم أر أحدا مات من أجل التفكير في الكينونة. فغاليلو، الذي عرف حقيقة علمية ذات أهمية عظيمة، تخلّى عنها بكل سهولة في اللحظة التي هددت فيها حياته، وبمعنى من المعاني نجد أنه فعل حسنا، فلم تكن تلك الحقيقة لتستحق المشنقة"[3]، ولم يكن فقدان زوجته يستحق كل تلك المعاناة، بل البحث عن حب جديد كطوق نجاة هو الحل الأمثل. نختتم ذلك بقول البطل: "بعد موت حبيبتي كنت لا شيء، شمعة في مهب الريح، أحيتني بعد موتي، أصبحت أنظر للحياة بتفاؤل كبير، أعرف لا يمكنني الوثوق فيها، أقصد الحياة، أن أدير لها ظهري لتفعل بي ما تشاء، من يثق فيها فهو ساذج، أعرف أنك لم تفهمي الشيء الكثير من ثرثرة الرجل الشبه سعيد"[4]، الرجل الذي وعى بأن جدية العيش

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص124
[2] المصدر نفسه، ص126.
[3] ألبير كامي: أسطورة سيزيف، ص12.
[4] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، المصدر السابق، ص304.

تكمن في عدم التعلق بأي شيء، هو رجل شبه سعيد، إنه يخلق السعادة من العدم، بدل الثرثرة في بحثه عن أسبابها، وقداختصركامي ذلك في قوله: **"أنا أتمرد إذا أنا موجود".**

وعندما نعود إلى بعض المقاطع التي ذكرناها حول تناص الروائي مع حادثة وفاة والدة محمود الطباخ، الذي تعامل معها كميرسو، وأيضا شخصية عبد الباقي، فإن الكاتب أو السارد – لأننا نتعامل مع نص روائي صاحبه هو الراوي و ليس الكاتب- حاول عبر ذلك إرساء النزعة الميرسوية؛ التي هي تجسيد لفكرة التمرد عبر العودة إلى أسس ومبادئ الحياة الطبيعية، فمن باب الاحتياط يجب أن يكون الإنسان متوقعا وجاهزا لتحمل مرارة الفقد حتى من أقرب الناس إليه، ثم عدم المبالغة في رد الفعل لأن هذه الأحاسيس المتأهبة للثوران هي منبع كل بؤس، يقول نتيجة لذلك: "ما هو مؤكد أنك ستتعلم فيما بعد بالتجربة أنه لم يكن إنسانا حقودا ولا ناكرا لنعمة العائلة، لاشيء من هذا القبيل، هذا السلوك الذي تراه غير نمطي هو سلوك عادي جدا بالنسبة له، لقد تعاطى مع الحدث ببرودة أعصاب بحكم أن أمه امرأة مسنة وموتها مسألة وقت لا غير وأنه لا داعي للبكاء أو الإحساس بالصدمة لفقدانها، ثم فالناس يموتون يوميا وبأعداد مهولة وليست أمه أفضل منهم... لذا التعامل مع حدث الموت يجب أن يكون ميرسويا"[1]. بعد وعيه التام بشخصية **ميرسو**، أراد المؤلف تجسيدها عبر شخوص ثانوية لإيصال مدى إدراكه بمعاني العبث التي لامست البطل، والتي ربما لا تستطيع إخراجه من بوتقة حزنه، فارتأى السبيل في الشخوص الأخرى، حيث أعاد صياغة حادثة الوفاة وبرّر لها سرديا، بل ودافع عن فكرة التمرد التي طرحتها شخصية **ميرسو** على الصعيد الأدبي.

يتضح من خلال استحضار المرجعية الفكرية **لألبير كامي** في هذه الرواية، ومن زاوية سوسيونصية أن هذا التلاقح والتحاور الفكري السردي انساق من رؤية اجتماعية بعيدة عن كونها مجرد تقنية آلية أفرزها فعل التناص، حيث حضر**كامي** باعتباره مفكرا وجوديا صلُحت فلسفته لهذا الزمن الذي فقد فيه الأفراد منهج حياتهم، لا كمستعمر حاول دس أفكار استعمارية إدماجية بين الطرفين (الجزائر/ فرنسا)، كما كان استدعاء **ميرسو** باعتباره رمزا وجوديا للعبث والتمرد، بدل كونه قاتلا كما تعامل معه البعض من الروائيين، ولا مغلوبا كما حاول البعض الآخر الرد عنه.

استطاع النص الذي بين أيدينا أن يبني علاقة تحاور جديدة مع فكر ومرجعية غربية دون وقوعه في مأزق الاتهام، وبالتالي كانت هناك محاولة جريئة من لدنه في إنشاء سردية وجودية

[1] عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، ص24.

حاول ملء فراغاتها عبر تخوم فكرتي العبث والتمرد، وذلك من خلال إبرامه صفقة فكرية مع كامي الذي تحول إلى حليف يُقتدى بفكره وأعماله.

ولعل الشغف الشديد بشخصية **ميرسو** هي إسقاط لواقعه، انتشلته من دهاليز الحزن والضياع، وهي من أبرز الدوافع التي جعلته يستحضره، ليعيد تشكيل فكرة التمرّد التي دعا إليها كامي عن طريق أعماله عامة، وكتبه الفلسفية خاصة، فكان من بين الأسس التي جعلت **النص** يتفاعلمع هذا العالم الكاموي في محاولة لإرساء مفاهيم الحياة العبثية وكيف على الإنسان مجابهتها بطريقة سردية أكثر قبولا ووضوحا، وقد أعانه في ذلك التناص الذي أساسه تداخل النصوص مع بعضها، فكان من الممتع قراءة أفكار **كامي** برؤيا جديدة، ومن منظور سردي أكسب هذا النص جمالية وخصوصية أثارت ذهن القرّاء.

3. تجليات الفلسفة الكاموية في رواية معارضة الغريب

تمهيد

إن أول ما يشد انتباهنا في رواية **"معارضة الغريب"** من حيث علاقتها بفلسفة كامي، أنها تقوم بتفنيدها ودحضها عبر البطل **هارون**؛ الذي انتقد **كامي** كونه شقيق الضحية، حيث نجده في الكثير من الأحيان يذكر أنه يعي تماما العبث الكاموي، الذي خوّل لبطله أن يقتل من دون دافع قوي، وبالتالي نجد وعيا كبيرا بفكره الذي يعتبره **كمال داود** مغلوطا او زائفا، ذلك أنه يرى بأن **كامي** يبرر به لنفسه ولبطله الجريمة التي ارتكبتها، ولذلك نجد في كثير من الأحيان أفكارا مناهضة له، وهذا لا يهمنا كثيرا في دراستنا.

إنّ هذا لا يعني الغياب التام للفكر **الكاموي**، ذلك أننا نلمح في العديد من القضايا المطروحة، وحتى في شخصية البطل نفسه الذي يدعي الظلم والاضطهاد، شظايا من هذه الوجودية، خاصة في أنه ارتكب الجرم ذاته الذي ارتكبه ميرسو، ناهيك عن بعض السلوكات الأخرى التي سنتطرق لها بالتفصيل في تحليلنا للرواية من هذه الزاوية.

يعتبر العبث الكاموي وعيا تاما بالمثالية المزيفة للحياة، أما التمرد فهو هروب من كل ما يعطي هذا الزيف مبررا كالسلطة والدين وغيرها. والرواية التي بين أيدينا اختصرت الأفكار التي طرحها **كامي** عبر بعض المواقف التي انجلت من محاولة الروائي توجيه النقد ومواجهة**كامي**، لتتجسد عبر سرديته بشكل لافت للانتباه، ونحن سنحاول استجلاء مكمن العبث فيها، ورد الفعل

حوله والذي يمثله التمرد، بالإضافة إلى نظرة الروائي لكل من السلطة والدين والعدالة باعتبارها شكلا من المحاكاة الساخرة.

1.3. فعل الكتابة بوصفه تعبيرا عن الحرية

استلهم الروائي نص **الغريب** كمنطلق لتقويض أفكار كولونيالية جسدها ألبير كامي في سرده، وذلك من خلال مواجهة فكره عن طريق تجسيد آلية الكتابة كفعل مقاومة للعبث الذي يعيشه بطله، بدل اللامبالاة القاتمة التي فرضها.

كان خروج البطل هارون عن صمته في دور الأخ هو مقاومة لعبثية الحياة التي يعيشها وأمه بعدما أفقدهم **كامي** ابنهم، وبالتالي مارس وجوديته عبر فعل الكتابة، وهذا لا يختلف البتة مع فكر **كامي** الوجودي، الذي صرّح بأن هذه هي الغاية الكبرى من كتابة الرواية، يقول: "مم نهرب بواسطة الرواية، أمن واقع نعتبره مرهقا جدا؟ ولكن السعداء يطالعون أيضا، ومن المؤكد أن العذاب الشديد يزيح حب المطالعة هذا وإن العالم الروائي أقل ثقلا من هذا العالم الآخر الذي تطوقنا فيه الكائنات الحية باستمرار"[1]، وبذلك كتب هارون لسببين؛ أولهما وعيه التام بعبثية الوجود، وثانيا من أجل مقاومة هذا العبث الذي يعتبر تمردا، بالرغم من قساوة الواقع الذي يعيشه، ويقول **كامي** أيضا في هذا الصدد: "إن الرواية تنشأ مع روح التمرد، وتعبر عن نفس المطمح، على الصعيد الجمالي"[2]، وهذا ما وجد فيه البطل خلاصه، أي بالانتفاض عن صمته، محاولا استعادة حق أخيه بإعطائه هوية أولا، ثم التشهير بقضيته التي غُفل عنها، ودست تحت ثنايا صفحات الغريب، أما ثالثا فالانتقام له.

يعبر هارون عن هوية موسى مقوضا بعض التفاصيل التي أتت في الغريب، قائلا: "فلنوضح، بداية أنّنا كنّا شقيقين وحيدين، ليس لنا أخت لعوب كما أوحى بطلك في كتابه. كان موسى أخي البكر، فارع الطول، كبير القامة نعم، إنما جسمه نحيل أعقد بسبب الجوع والقوة المتولدة من الغضب. كان وجهه حاد التقاطيع، ويداه طويلتين تدافعان عنّي ونظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد... عندي القليل من الصور عنه، لكنّي حريص على وصفها لك بدقة"[3]، شكل النص عن طريق المخيال السردي وجودا للعربي الذي اغتيل بسبب تذمر مستعمِر من أشعة الشمس، حيث

[1] ألبير كامي: الإنسان المتمرد، ص323.
[2] المرجع نفسه، ص321.
[3] كمال داود: معارضة الغريب، ص16/15.

أعاد له حقه ووجوده ككائن جزائري اغتصبت أرضه، ولا مجال لمصالحة هذا العدو الذي محى كيان أخيه، وبالتالي الكيان الجزائري عامة.

إن هذ الثورة الفرديةالتي قام بها هارون عبر تصوير أخيه موسى الذي كان مجرد "العربي"؛ تعبر بشكل كبير عن التمرد الذي نادى به كامي، وذلك بخلق المعنى المفقود، وهنا كان هذا الأخ هو المفقود، وبفعل الكتابة ثبت وجوده، وتغلب السارد على عبثية حياته التي لا معنى لها من دون استرداد هذا الحق، وهذه الهوية المسلوبة، يقول ساردا ذلك: "يهمني أن تتذكر لب الموضوع حين تحقق في جريمة ما: من هو القتيل؟ وما موقعه؟ وأريد منك أن تدون اسم أخي، لأنه هو أول من قُتل ولا يزال يقتل. أصر على ذلك وإلا فمن الأفضل أن نفترق هنا. إحمل كتابك وأنا أحمل جثتي، وكلّ في طريقه. وعلى كلّ يا لضعة النسب. فأنا ولد العساس وشقيق العربي."[1] ثم يردف حول هويته مثبتا إيّاها، قائلا: " هل دونت جيدا؟ كان اسم أخي موسى. كان له اسم لكنه ظلّ يُعرف بالعربي، وإلى الأبد..."[2]، يختلف أسلوب كلّ من هارون وميرسو في هذه القضية، فالأول غير مبال بالحياة برمتها، أما الثاني ثائر، لكن الهدف الذي يسعى إليه كلاهماهو نفسه، إنه خلق معنى لحياتهما، ووعيهما التام بأن هذه الحياة تستحق أن تُعاش بكل ما فيها من مثبطات.

تتجلى فكرة التمرد أكثر عند هارون من هذه الزاوية في قوله: "أنني أريد تحقيق العدالة. قد يبدو هذا سخيفا مني في عمري هذا... لكنني أقسم لك إنها الحقيقة. وما أعنيه بذلك عدالة التوازنات لا عدالة المحاكم"[3]، لأنه يعلم جيدا أن هذه الأخيرة لن تجدي نفعا في وضع كوضعه، وفي زمن كزمن ميرسو وموسى، وعليه حاول عبر عدالة الكتابة أخذ حقه، الذي سيبدو سخيفا لمن لم يزل يعي نتائج العبث الكاموي، وأنه بذلك يحاول تجسيد تمرده قدر الإمكان على هذا العالم الذي يتميز باللاعقلانية، حيث وصل به الأمر حد الصرّاخ، فيقول: "مرّت بي أوقات شعرت فيها برغبة قويّة أن أصرخ في وجه العالم أنّني شقيق موسى وبأنّنا أمي وأنا الأبطال الحقيقيون الوحيدون لتلك القصة التي أصبحت مشهورة"[4]، لقد كان موقف هارون هنا موقف أخلاقي تمرد فيه على الظلم الإنساني والزمني العبثيين، وذلك برفضه الصمت سواء حول نفسه ووجوده كمدافع، أو حول الضحية التي دافع عنها،، وهذا ما وسمه كامي بالتمرد الأخلاقي، وفي ذلك استعادة للكرامة وتخليص الذوات من

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص21.
[2] المصدر نفسه، ص22.
[3] المصدر نفسه، ص14.
[4] المصدر نفسه، ص184.

الظلم الذي مورس في حقهم، إذ يمكننا اعتبار هذا التمرد هنا تمرد ضد الإقصاء السردي أولا، ثم الإقصاء الإنساني ثانيا.

2.3. النزعة الميرسوية عبر شخصية هارون

كما رأينا في الفصل السابق أن **هارون** يمثل شخصية البطل في رواية **معارضة الغريب**، وهو أخ الضحية العربي الذي قُتل في رواية **الغريب** من قبل **ميرسو**، وقد قدّمه **داود** كأداة لاسترجاع حق الضحية المسلوب، والذي غُفل عنه مدة من الزمن، حيث مثّل دوره بشكل جيد في استرداد الهوية، وذلك نظرا للتقنيات ما بعد الكولونيالية التي تركز على إعادة المهمش إلى مركزيته، وها نحن سنتطرق له مجددا لكن من زاوية مغايرة تماما لما رأيناه سابقا، وذلك بالبحث عن مدى خضوعه وتقارب أفكاره مع أفكار وجودية كامي، عن طريق استنطاق شذرات العبث والتمرد اللذين خلّفهما تعاطيه مع **كامي** عامة، **وميرسو** خاصة.

تبدو ملامح العبث في شخصية **هارون** من خلال تصرفاته وآرائه في ما يدور حوله، فمثلا عندما تم الإعلان الرسمي عن وفاة أخيه الذي كرّس حياته للانتقام له، تعامل مع هذا الأمر بلامبالاة تشبه إلى حد بعيد ردة فعل ميرسو عند تلقيه خبر وفاة والدته، يقول: "فقد أعلنت وفاة موسى مجروفا بالمياه بعد مهلة الأربعين يوما الديّنية، أُنجز هذا الواجب العبثي الذي قضى به الإسلام للغرقى وتفرّق شمل الناس، إلا أمّي وأنا"[1]، وفي ذلك سخرية من الطقوس الدينية التي تحاول ستر حقيقة الجرم عبر قبول العبث، لكن بصوت النقيض الذي لم يعترف به علنا، لكنه طبقه عبر تصرفه أو لنقل ردة فعله، ذلك أن "قبول العبث: حل يُقبل فيه العبث ويستمر في العيش رغم ذلك. أيد كامو هذا الحل، اعتقادا منه أنه من خلال قبول العبث، يمكن للمرء أن يحقق الحرية المطلقة، وأنه من خلال الاعتراف بأي قيود دينية أو أخلاقية أخرى، والتمرد ضد العبث بينما قبوله في وقت واحد على أنه لا يمكن وقفه، يمكن للمرء أن يكون راضيا عن المعنى الشخصي في هذه العملية"[2]، وهو ما أبرزه شعور هارون بتلقيه الإعلان عن موت أخيه، الذي خرق به أفق توقع القارئ، فبدل أن يكون غارقا في دموعه، حزينا ومحبطا، هاهو ذا يتقبل الأمر وينتقد الدين بدل القاتل، وهنا تجسيد لوعيه بعبثية الحياة التي يجب أن تُعاش بالرغم من الألم الذي يعانيه الفرد.

---

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص52.
[2] مجموعة مؤلفين: ألبير كامو (العبثية –الوجودية – الانتحار)، ص186.

يؤكد هذا الخضوع الفكري العبثي في مراسيم جنازة أخيه، التي أقيمت في بيتهم، فيقول: "طُرق على باب بيتنا، حضرت بعض النسوة لزيارة أمي. أنا حفظت السيناريو عن ظهر قلب، صمت تتبعه دموع، ثمّ معانقات ودموع من نوع آخر، ثم إحدى النسوة تزيح الستارة التي تقسم الغرفة اثنتين وتنظر إليّ، تبتسم لي دونما اهتمام، يدوم ذلك حتّى الظهر. فأنعم إذّاك بحرية مطلقة، لكن أبقى غير مرئي، ما يقلقني قليلا"[1]، يفرز هذا المقطع طغيان العبث الميرسوي في ذات البطل، الذي فقد أقرب عزيز على قلبه، بل وانتفض محاولا بكل الطرق الانتقام له واسترداد حقه، ها هو هنا يمارس الميرسويةفي مستوياتها العليا والبارزة، هذا الذي انتقد كغيره تصرف **ميرسو** في جنازة أمه يعيد ذلك بكل ثقة، يضيف قائلا: " تنتبه أمي إلى وجودي وتضمني إلى صدرها، لكنني أعرف أنّها تريد أن تجد موسى فيّ، لا أنا، فأدعها على هواها"[2]، أي أن ذلك غير مهم بالنسبة إليه، كعدم اهتمام **ميرسو** بالضبط.

تتجلى مفاهيم الميرسوية من خلال علاقته بوالدته، التي بدأت تتضاعف شيئا فشيئا، حيث يقول في هذا الصدد: "فعندنا الأم هي نصف العالم، لكنني لا أسامحها أبدا على طريقة معاملتها لي"[3]، والسبب في ذلك يعود لمعاملتها السيئة له بالرغم من أنهما يشتركان في المعاناة نفسها، إلا أنها عاملته وكأنه من قام بقتل ابنها.

يقع البطل **هارون** في شراك **ميرسو** الذي ارتأى فيه سبيلا للتعبير عن علاقته بوالدته؛ بالرغم من محاولة معارضته، ولقد أفصح عن ذلك بقوله: "نعم لا تزال أمّي اليوم على قيد الحياة، وما أنا مبال بذلك بتاتا. تأكد أنّني لذلك ناقم على نفسي، لكنني لن أسامحها أبدًا. فأنا كنت غرضا بين يديها، لا ابنها."[4]، يتجلى من هذا التصريح توجه البطل نحو الفكر الكاموي وهو يعي ذلك، لأنه استنجد بالمقدمة الميرسوية كإجابة بررت الحالة المأساوية التي أصبح عليها، فهو قد وقع في متاهات جعلته يعي عبثية الحياة، لأن وجوده في نظر والدته هو حضور لموسى الذي لم تتقبل غيابه، فيقول في ذلك: "فرضت على أمي واجب التقمص. فحالما مَتِنَ عودي راحت تلبسني ثياب المرحوم، وإن

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص52.
[2] المصدر نفسه، ص53.
[3] المصدر نفسه، ص54.
[4] المصدر نفسه، ص57.

كانت فضفاضة عليّ، ثيابه التحتية وقمصانه وأحذيته، إلى أن بليت كليا."[1]، الأمر الذي جعله ينفر منها ويتعامل معها ميرسويا.

نجد ملمحا آخر في تجلي النزعة الميرسوية عبر شخصية هارون في حادثة قتل الفرنسي، التي تعتبر حدثا ليس مضادا لجريمة ميرسو، بل تضاهيها بشكل كبير، ذلك أن الجريمة تبقى جريمة ولو اختلف الدافع.

أقدم البطل هارون –بنية الانتقام لأخيه واسترداد حقه- على قتل فرنسي لم يكن له أي ذنب سوى أنه من جنسية قاتل أخيه، حيث لاحظنا أن هذه الجريمة تشبه إلى حد بعيد جريمة ميرسو، ذلك أن هارون لم يبد أية ردة فعل سلبية حول هذا الفعل الشنيع الذي لا يجوز في بلد محافظ كبلده، الأمر الذي جعله يوضع في المقام ذاته الذي احتله ميرسو باعتبار جريمته مجرد سلوك عبثي، وما يثبت ذلك تعامله بسخرية تامة وهو يطلق الرصاص على فرنسي بريء، كما أطلق ميرسو الرصاص على عربي بريء، فلو كان هذا الفرنسي أخ ميرسو لاعتبرناه مجرد انتقام لا أكثر، لكنه لم يختلف عنه، حيث يقول: "ضغطت على الزناد وأطلقت النار مرتين، رصاصتين. واحدة في البطن والأخرى في العنق. والمضحك إنه تبادر إلى ذهني فورا أن المجموع قد بلغ سبع رصاصات (بفارق أن الخمس الأوائل، تلك التي قتلت موسى، كانت قد أطلقت قبل عشرين سنة...)"[2]، تعامل البطل مع جريمته بكل برود وارتياح، وذلك من خلال وصفه بلامبالاة لتفاصيل ارتكابها كما فعل ميرسو بالضبط، الذي يقول هو الآخر: "ثم أطلقت النار أربع مرات على جسد هامد كانت الرصاصات تختفي بداخله إلى الأبد. لقد كانت كأربع طرقات قصيرة أضربها على باب النحس"[3]، يوحي وصفهما وهما يطلقان الرصاص، وعدّهما له، وكيفية اختراقها لجسد الضحيتين بعبثية هذا الفعل الذي يُترجم رؤيتهما للواقع.

تتضح هذه الرؤية من خلال ردة فعله بعدما قام بقتل الفرنسي، وذلك في قوله: "شعرت بالارتياح، بأن حملا سقط عن ظهري وأصبحت حرا بجسدي الذي لم يعد منذورا للقتل. بضربة واحدة، طلقة، أحسست إلى حد النشوة بالفضاء الشاسع وبإمكانية عيش حريتي، بنداوة الأرض الحارة والممتعة، بشجرة الليمون الحامض تنشر عطرها في الهواء الدافئ"[4]، يصف هذا المقطع

[1].كمال داود، معارضة الغريب، ص.59
[2] المصدر نفسه، ص105.
[3] ألبير كامي: الغريب، ص74.
[4]كمال داود، معارضة الغريب، المصدر السابق، ص108.

حالة التحرر التي شعر بها البطل، والتي تُترجم في الوقت نفسه عبثه، حيث جسد بذلك فكرة الخلاص من هاجس موسى، الذي تبعه منذ بداية السرد، والذي فرضته عليه والدته، بالتالي تمرد على هذا الإحساس الضيق الذي لازمه من خلال شعوره بالسعادة جراء هذا الفعل، وهو ما توسل به كامي في فلسفته.

وتتجلى هذه الرؤية بشكل كبير في هذا المقطع الذي يقول فيه: "تسألني ما الذي شعرت به تحديدا بعدها؟ بخفة كبيرة، بنوع من الاعتزاز... ففيما عشت، حتى تلك اللحظة، أسير الإطار الذي رسمه موت موسى ورقابة والدتي، وجدتني واقفا وسط منطقة ممتدة وسع الأرض الحالمة التي انفتحت أمامي تلك الليلة. وعندما استكان قلبي، استكان معه كل شيئ"[1]، فأمكنه ذلك من الهروب والتخلي عن الماضي المثقل بالآلام والمآسي، مما جعل الحضور الميرسوي يتحقق في ذات البطل الذي كان نقيضه في يوم ما.

3.3. الأزمة الروحية وتشكيل وجودية البطل

يهدف الفكر الفلسفي أساسا للتحرر من كل القيود التي تحجب الإنسان عن الرؤية الواضحة لمعرفة حقيقة الوجود، ومن بينها النظرة الدينية التي سنتطرق لها في هذا العنصر، **فكمال داود** لم يغفل في سرده لأحداث هذه الرواية عن تجاوز هذه الجزئية المهمة؛ التي اتضح من خلالها موقفه الناقد والمعارض للثقافة العربية الإسلامية من ناحية، ودورها في ترجمة فكره من ناحية أخرى.

إنّ نص المعارضة كتب بغرض المواجهة والسجال، لكنّه وقع في مأزق التكرار والتأييد، حيث يعتبر هذا الطابو من أهم وأخطر الطابوهات التي تكشف جرأة الروائي. فقد أعاد صوت الآخر الغربي، وأذاع الفكر الوجودي الكاموي من جديد، يقول هارون في ذلك: "في أحد الأيام، حاول الإمام أن يحدثني عن الله قائلا لي إنّني عجوز وإنه يُفترض بي على الأقل أن أصلي كالآخرين، لكنني دنوت منه وحاولت أن أشرح له أنه لم يبق لي سوى القليل من الوقت وأنّني لا أريد أن أبدده مع الله"[2]، وفي ذلك تصريح مباشر بغياب الوازع الديني لدى البطل، الذي لا يرى أي أساس فيه لفهم معنى الحياة، ذلك أن الفكر الكاموي الوجودي الذي تبعه فيه "الفلاسفة المعاصرون الذين عادوا ليطرحوا بحدة وإلحاح فلسفي مسألة الموت والخلود وجدوى الحياة باعتبار أن موضوع الموت هو

[1] كمال داود، معارضة الغريب، ص109.
[2] المصدر نفسه، ص188/187.

موضوع مثير يستحق الدراسة، وعلى الفلسفة أن تعالجه بعيدا عن الفكر الديني"[1] حيث نلمح هذا الطرح الفلسفي قد حضر في هذا المقطع الذي يوهم فيه الروائي القارئ بسخافة المعتقدات الدينية التي لا تحمل إجابات وافية حول معنى الحياة، وحول الموت باعتبار البطل مقبل على مصير مجهول، قد يكون إلى حد بعيد الموت.

ربما استمد جرأته في النفي العقائدي من إعجابه ربما بطروحات **كامي** حول هذه المسألة العميقة، والتي وردت في رواية الغريب حين قال القس لميرسو: "إن الرب سيساعدك، وكلّ الذين عرفتهم في نفس موقفك عادوا إليه، فاعترفت له أن ذلك حق من حقوقهم. وقد يكون كذلك، لأن الوقت كان متسعا أمامهم، أما الأمر بالنسبة لي فهو مختلف، فأنا لا أريد أن يساعدني أحد، كما أنه ليس لدي الوقت لكي أهتم بما لم يكن يهمني"[2]، بمعنى أن وجود الله لم يكن ليهمه، ولن يكون كذلك.

حيث "تعتبر أحد التفسيرات الممكنة لشهرة كامو في الوقت الحالي هي أن الطبيعة المجردة لفكر كامو تجعله قابلا للإحالة والإسقاط. فهو تحدث عن وعي مجرد بالطبيعة والفناء، لكنه لا يخبر قرّاءه ماذا يفعلون بذلك الوعي. ولا تتبع كتاباته أيّ نظام عقائدي بعينه"[3]، الأمر الذي استقطب الروائي، وجعله يبني فكره وطرحه بإزاحة الجانب الروحي من عمله، بل والاستهزاء به عبر التهكم بجل الطقوس التي تخص الديانات، وهذا الفعل الإبداعي الساخر يُترجم بدرجة كبيرة نظرته للواقع الذي أصبحت عليه الجزائر بعد الاستقلال، والذي أصبحت القوى المتدينة هي التي تتحكم فيه، حيث تعتبر البنية الاجتماعية في تصادمها مع واقعه هو من جعله يعيد إنتاج هذا الخطاب في شقه الكاموي، حيث "إذا كان الفعل الإبداعي فرديا، فإنه مرتبط بالوعي الجمعي، أي أن كل وعي فردي مشدود إلى مجموع البيانات الشاملة"[4]، حيث يمكننا أن نعتبر هذه الرؤية تمردا على تلك الأنظمة والقيم المتسلطة والقسرية، والتي نتج عنها أيضا وعي بعبث الحياة الذي تجسد بشكل كبير في عدم اكتراثه لنصيحة من هو أكثر منه حكمة.

ثم إنه لم يكتف بنفوره من الدين الإسلامي فحسب، بل عمّم فكره على جميع الأديان والعقائد، حيث يقول في ذلك: "وإنني لأتجرأ وأقول لك إني ارتعب من الديانات. كل الديانات. لأنها تزيف

---

[1] أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، (المفهوم والممارسة)، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص315.
[2] ألبير كامي: الغريب، ص132/131.
[3] أوليفر جلوج: ألبير كامو، ص103.
[4] ينظر محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مطبعة أنفو – برانت- ط1، المغرب، 2001، ص09.

قدر العالم "[1]، بوصفه للأديان وكأنها تزييف للعالم يؤكد التطابق الكبير لنظرته هذه مع الفلسفة الكاموية، فهذا الأخير قد وصف الدين كخيانة للحقيقة، وراحة للفكر يسد كل طرح حول المعنى والغاية، وبأن الإنسان المتدين ما هو إلا شخص واهم يقتات من الزيف و الكسل الفكري و لا ينشغل بمعرفة الحقيقة بنفسه أو ربما جبنا منه لعدم تقبل واقع العبث، وهذا ما اتفق معه هارون تماما من خلال قوله:" فالدين في نظري هو وسيلة نقل عامة أتجنب ركوبها، لأنني أحب أن أصل إلى هذا الإله، سيرا إذا لزم الأمر..."[2]، فهو لا يحتاج في نظره إلى إجابة جاهزة كما يفعل الجميع، بل يسعى للحصول عليها بنفسه، وبهذا قد اشترك مجراهما في مصب واحد.

إن التعبير الذي صرح به هارون أثناء وصفه لما يشعر به اتجاه تلك الأوضاع التي يعيش فيها وسط المتدينين يحمل في طياته احتقارا و تعاليا ،كما جاء في وصفه ليوم الجمعة وسخريته من ذلك، وكذلك عن الصلاة في قوله: "وساعة الصلاة هي أكثر ما أكره، منذ طفولتي، لكن كرهي ازداد لها منذ سنوات قليلة"[3]، كلّ هذا الرفض العقائدي من لدن البطل يتقاطع بشكل كبير مع المفكر **ألبير كامي**، خاصة في نفيه لوجود الله؛ الذي في نظره لا يمنح العدالة الحقة، وبالتالي له الحرية المطلقة في ممارسة التمرد عبر رفضه لكل ما يرتبط بالدين وطقوسه.

يمكننا القول إن نص **كمال داوود** استطاع عبر سرده معارضة تفاصيل كثيرة سردية من رواية الغريب، ولكنه تماهى مع فلسفة كاتبها إلى حد بعيد، الأمر الذي يجعل فكر **كامي** يتماشى مع معظم المضامين السردية المعاصرة، التي وجدت في العبث مبررا لما تحتويه ظروف الحياة التي تكاد تتساوى عند جميع البشر، والتمرد باعتباره محاولة للخلاص بأي شكل من الأشكال وخلق السعادة -كما عبر عنها داود بالنشوة- من العدم إن اقتضى الأمر ذلك.

[1] كمال داود: معارضة الغريب، ص99.
[2] المصدر نفسه، ص94.
[3] المصدر نفسه، ص98.

نخلص من خلال ما تم عرضه حول التلاقح بين الفكر الكاموي ونصوص: **"آخر صيف لشاب" "Le Dernier été D'un jeune Homme "**،و **"الأميرة والغول"**، و**"معارضة الغريب"** أنها أعادت إنتاج فلسفة **كامي** بأسسها الفكرية وفق ما تقتضيه السيـــاقات و الإشكاليات الخاصة، ومن ذلك: البحث عن الذات المفقودة، استعادة الهوية المسلوبة، الفراغ الديني،... حيث تماهت أعمالهم تماما مع الفكر الكاموي، خاصة فيما تعلق بالعبث والتمرد اللذين كانا الخلاص في كثير من الأحيان لشخوصهم الروائية، وبالتالي قدّمت أعمالهم نظرة تأويلية لفلسفة **كامي** من منظور ما بعد كولونيالي، ساهم في إثراء التجربة الروائية الجزائرية المعاصرة.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث نستذكر الإشكالية الجوهرية التي انطلقنا منها وهي كما يلي:

ما هي مظاهر وأشكال استحضار نصوص كامي الأدبية والفلسفية وسيرته لدى الروائيين الجزائريين المعاصرين؟ وماهي أبعاد ودلالات هذا التوظيف؟

ونخلص بعد دراستنا للجدل الذي وقع فيه كامي، وبعد تحليلنا للمدونات في علاقتها بأوجه كامي المتعددة، إلى مجموعة من النتائج وهي على النحو الآتي:

- احتل ألبير كامي مكانة عظيمة في ميزان النقد والأدب الجزائري، خاصة عند أولئك الذين عاصروه واشتركوا معه في الظروف نفسها، ممّا أدى في كثير من الأحيان إلى نشوء صداقات وتقارب فكري، لا تخلو في بعض الاحيان من توجسات وارتباكات لاسيما فيما يتصل بالمواقف السياسية.

- أبدى النقاد والأدباء الجزائريون آراءهم في ألبير كامي باعتباره مثقفا مزدوج الانتماء بكثيرمن التقدير، كما عبرّوا عن مواقفهم من أعماله بقدر مقبول من الموضوعية، بالرغم من أصوله ومواقفه المنحازة في بعض الأحيان. وهذا ما يعكس ثقافة الحوار الفكري السائدة آنذاك، وأخلاقيات التسامح الحضاري والتعالي المعرفي الذي ميّز النخبة الفكرية والأدبية الجزائرية.

- كشف تداخل الروايات الجزائرية المعاصرة مع نصوص ألبير كامي عن ديناميكية حوارية عميقة، تجاوزت حدود التناص والاقتباس، بحيث لامست جوهر الروح الوجودية والإنسانية التي طرحها هذا الأديب والفيلسوف المتفرد، إذ وُضع محل مساءلة وتفكيك ضمن سياق سردي ما بعد حداثي، من خلال طرح إشكاليات عديدة كالبحث عن هوية سردية جديدة، والهم الفكري والفلسفي، والذاكرة الاستعمارية، ليصبح بذلك الحوار معه إثراء للكتابة والتجربة السردية المعاصرة من ناحية، ومن ناحية أخرى تفكيك خطاباته وإعادة بنائها.

- لقد ترجم استحضار سيرة ألبير كامي في روايتي:**" Le Dernier été D'un jeune Homme"**، و **"Nos Richesses ") (آخر صيف لشاب، وثرواتنا)** مسألة الهوية المنشطرة والمتشظية لهذا الأديب الذي ولد وترعرع في الجزائر، وعبّر عن حبه الشديد لها، بالرغم من إيمانه الراسخ بفكرة الجزائر الفرنسية، ومن هنا ارتكز النصّان المذكوران على مساءلة الهوية والتاريخ والثقافة، وذلك عبر اللغة التي حاولت بناء جسر يربط بين الأدب والتاريخ والسيرة الذاتية.

- عزّز حضور سيرة **كامي** البعد الفكري والجمالي لهذه الأعمال الروائية، بحيث أضفى عمقا في الطرح المعرفي والفلسفي من جانب، وإبداعا في البناء السردي الفني عموما، وذلك من خلال

القدرة المتميزة على تحويل عالم كامي الشخصي والروائي إلى مخيال حكائي غني بالدلالات ومشحون بعلامات رمزية وتأويلية، بحيث فتح مجالا لإعادة التفكير في حدود العبث والحرية الذي تميز به العصر، والذي ترجمته الأعمال الأدبية عامة والرواية بشكل خاص.

- جسدت الروايات التي استحضرت أعمال **ألبير كامي** الروائية والفكرية بمحاورتها لهذا الإرث الكاموي خطوة جريئة لمساءلة القضايا التي طرحها في كتاباته؛ وعلى رأسها أزمة الوجود، حيث لعب فيها التناص دورا مهما في نقل أفكاره وأطروحاته الفلسفية إلى نصوص هؤلاء بواسطة إعادة تشكيل أعماله من تصورات وأحداث وشخوص وأماكن وأزمنة ، في سياق خطاب روائي جديد، بالإضافة إلى فتح المجال لتلك التوترات التاريخية التي مست الهوية الفردية والجماعية معا، والتي ظلت مستورة ومغيّبة في نصوصه المختلفة، مما عزّز الدور الذي قدّمه التناص لا باعتباره آلية جمالية فحسب ، و إنما بوصفه استراتيجية أعادت إنتاج المعنى.

- تمايزت أشكال التناص في هذه المدونات التي أعادت إحياء نصوص كامي واختلفت من رواية إلى أخرى، حيث شملت أشكالا مختلفة من استحضار واستدعاء أهم شخصية مثلت العبث الوجودي وهي **"ميرسو"** في رواية **الأميرة والغول** التي استنجد بها الروائي من دهاليز الأنا المظلمة، واتكأ على رمزياته ليواجه العبث الذي حاصره من كل جانب، ليحضر التناص في موضع آخر بصورة المعارضة والسجال في روايتي: **" Le Soleil n’était pas Obligé"** ورواية **معارضة الغريب**، وذلك في صور متباينة وأنماط مختلفة، تعكس مواقف خاصة تبناها الروائيان تجاه كامي وفكره.

- اشتغل التناص في رواية **"آخر صيف لشاب"** مع رواية **الرجل الأول**. وقد كان تناصا يكاد يخلو من جوانب التحوير والتعديل، حيث أعاد فيها الروائي التفاصيل ذاتها من أجل خلق نموذج مخيالي كاموي عبر سرده، وقد يعود ذلك إلى عمق الانخراط في تجربة كامي والانبهار بمواقفه وفلسفته.

- سعى كل من **سليم باشي، وعبد الغني بومعزة، وكمال داود** إلى استعادة فكر كامي في ثنايا العملية السردية، وذلك في مستويات مختلفة وأشكال روائية متعددة، مستعينين في ذلك بكل ما له صلة بفلسفته، وأطروحات عن العبث والتمرد، لاسيما عند شخصية ميرسو.

- أغنى هذا التفاعل الفكري والجمالي تجربة الروائيين الجزائريين السردية إلى حد بعيد، وأكسب أعمالهما فرادة ومقروئية واسعة، يمكن إيعازها إلى القدرة على إعادة تشكيل عالم كامي وإدراجه في سياقات جديدة ومعاصرة، وذلك من خلال استنادنا للمنهج السوسيونصي الذي أعاننا

خاتمة:

على قراءة تلك النصوص الروائية المعاصرة في علاقتها العضوية مع البنى الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية، التي أفرزتها أعمال ألبير كامي الأدبية الفكرية.

- أسهمت هذه المقاربة في إبراز قدرة الرواية الجزائرية المعاصرة على استيعاب أحد أهم الكتّاب والمفكرين على مر العصور، وذلك بحمولاته المكثفة وإعادة إنتاجها وفق ما تقتضيه نظرتهم للحياة عامة، ولقضاياهم خاصة، مما كشف عن مدى استطاعة الرواية الجزائرية المعاصرة على التفاعل مع التيارات الفكرية العالمية.

- أما عن آفاق البحث المستقبلية، فنأمل أن يتوسع نطاق الدراسة إلى روايات عربية أو غربية، بل وحتى في أعمال أدبية أخرى كالمسرحية والشعر...- أو أن يشمل هذا التفاعل أدباء وفلاسفة آخرين لهم وزن كبير في الساحة الأدبية والنقدية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

- عبد الغني بومعزة: الأميرة والغول، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2009.
- كمال داود: معارضة الغريب، ترجمة: ماريا الدويهي، جان هاشم، ط1، دار البرزخ/دار الجديد، الجزائر/ بيروت، 2015.
- KaoutherAdimi: Nos Richesses, Editions barzakh, Alger, 2017-
- Saad Khiari, Le Soleil n'était pas Obligé, Hibr édition, Alger, 2018.
- -Salim Bachi, Le Dernier été D'un jeune Homme, édition Flammarion, Paris/ édition Barzakh, Alger, 2013.

المراجع باللغة العربية

- إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010.
- إبراهيم عباس الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار كوكب للعلوم، الجزائر، ط1، 2014.
- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000.
- أحمد جبرا شعث: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2012.
- أحمد طالب الإبراهيمي: مذكرات جزائري، الجزء الأول: أحلام ومحن(1932-1965)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006.
- أحمد منور: ثقافة الازمة (مقالات)، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، ط1، الجزائر، 2009.
- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،2007.
- إدريس بوذيبة: البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، ط1، 2000،
- أم الخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2013.
- الأمدي: الإحكام في أصول الأحكام، ط1، دار ابن حزم، د.ت.
- أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، (المفهوم والممارسة)، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009.
- الجاحظ: **البيان والتبيان**، ج3، تح:محمد هارون، 1998.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، بيروت، 1990.
- حسن حنفي: الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، 2012، القاهرة.

قائمة المصادر والمراجع:

- حسين خمري: **نظرية النص من بنية النص إلى سيميائية الدال**، ط1، دار منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.
- حسين فوزي النجار: التاريخ والسير، دار القلم للنشر والتوزيع، القاهرة، 1964.
- حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ت.
- حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ت.
- حلمي خليل: **دراسات في اللسانيات التطبيقية**، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية،2013.
- حميد لحمداني: النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
- حميد ناصر خوجة: البير كامي ـ جان سيناك أو الابن المتمرد، ترجمة: محمد عبد الكريم أوزغلة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012.
- الروائي)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، بيروت، 1990
- روبيرت اسكاربيه، سوسيولوجي العرب، ط3، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، 1999
- الزمخشري: **أسس البلاغة**، مطبعة المدني، القاهرة،1991.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2002.
- سعيدة جلايلية: الأيديولوجي والفني، مقارنة بنيوية تكوينية في روايتي اليتيم والفريق لعبد الله العروي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2014.
- سليمة لوكام: كتابة الرواية الجزائرية بالعربية والفرنسية (إشكاليات وخصوصيات)، مكتبة علاء الدين، صفاقص، تونس، 2023.
- السيد علي شتا: علم الاجتماع الجنائي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1993.
- سيزا قاسم، **بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**،د.ط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،2004.
- صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي، عمان، 2006.
- صلاح صلاح، دراسة المكان الصحراوي في فساد الأمكنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م12، ع3، مصر، 1993.
- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر، دمشق، ط1، 2003.
- عايدة بامية أديب، تطور الأدب القصصي في الجزائر ،1967-1925 تر: محمد صقر الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر،1998.
- -عبد الرحمان أكيدر: التعليق عند عبد القاهر الجرجاني دراسة في التماسك النصي، ط1،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2018.

قائمة المصادر والمراجع:

- عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)،د.ط، دار الجنوب للنشر، 1995،ص51.
- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- عبد الغفار مكاوي: ألبير كامي محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف، القاهرة، 1964.
- عبد الغني بومعزة: كامو في أرض الغريب، دار خيال، الجزائر، 2023.
- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي العربي، ج1، طبعة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2008.
- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.
- عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)**،ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)،1985.
- عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، د.ط، منشورات دار هومة،الجزائر، 2004.
- عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته (من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.
- عثمان سعدي: البربر الأمازيغ عرب عاربة، (وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ)، دار الأمة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018.
- ابن العربي: تفسير القرآن الكريم، ط2، دار الأندلس، بيروت،1978.
- العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.
- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- فايز صلاح عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013.
- فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت 2013.
- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، 2007، ج10، الجزائر.
- مجموعة مؤلفين: ألبير كامو (العبثية- الوجودية- الانتحار)، ترجمة: عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2021.
- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار صامد للنشر، تونس، 2003.
- محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخيل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008.

قائمة المصادر والمراجع:

- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مطبعة أنفو – برانت- ط1، المغرب، 2001.
- محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 2006.
- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**،ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992.
- محمد نجيب العمامي: **الراوي في السرد العربي المعاصر**، ط1،دار محمد الحامي، تونس، 2001.
- محمد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة التحرير الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
- محمود عكاشة: **لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)**، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005.
- محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996.
- مرتضى جبار كاظم: **اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني**، ط01، مكتبة عدنان، بغداد،2015.
- مصطفى ولد يوسف أنظمة الخطاب الروائي (من سردية الرواية إلى روائية السرد)، دار امل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2020.
- نصر حامد أبو زيد: **مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت،2001.
- وسيلة بوسيس: بين المنظور والمنثور (في شعرية الرواية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 الجزائر، 2009.
- يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1،دار الفارابي بيروت، 1990.
- يوسف نوفل: ما الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2022، القاهرة.

المراجع المترجمة

- ألبير كامي: أسطورة سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
- ألبير كامي: الإنسان الأول، ترجمة: لبنى الدرى، دار الهلال.
- ألبير كامي: الانسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.
- ألبير كامي: الغريب، ترجمة: محمد بوعلاق، دار تلانيقيت للنشر، الجزائر (بجاية)، 2014.
- أوليفر جلول: ألبير كامو، ترجمة: مؤمن محمود رمضان أحمد، مؤسسة هنداوي للنشر، 2017

قائمة المصادر والمراجع:

- بول ريكور، الزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2006.
- بيار زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع النص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991
- بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2006.
- تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت وآخرون، دار توبقال، بيروت،1990.
- جرمين بري: ألبير كامو، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- جوان غيبسي: الجزائر الثائرة، ترجمة: خيرة عماد، منشورات الطليعة، بيروت، 1961
- جوليا كرستيفا: التناص نظريا وتطبيقيا، نقلا عن: أحمد الزعبي، د.ط، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000.
- جون كروشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة: جلال العشرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ط1، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989.
- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، د.ط، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1999.
- جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، د.ط، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003.
- روجر.ب. هنيكل: **قراءة في الرواية(مدخل إلى تقنيات التفسير)**، د.ط، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، 2005.
- روجيه بول دروا: أساطين الفكر، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، 2012.
- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسي، باريس، ط1، 1992.
- رولان بارث: درس السيميولوجيا، ط1، ترجمة: ع.بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- رونالد أرونسون: كامي وسارتر، ترجمة: شوقي جلال، دار عالم المعرفة، الكويت، 2006.
- فروديك هوفمان: وليم فولكنر، ترجمة: أحمد شناوى، دار النشر للجامعات المصرية، مصر.
- فيليب لوجون: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
- موريس كارنستون، سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، 1991

قائمة المصادر والمراجع:

- مولود فرعون: الرسائل، ترجمة: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيفيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2016.
- ميخائيل باختين: النظرية الجمالية (المؤلف والبطل في الفعل الجمالي)، ترجمة: عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2017.
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، 1971.
- يوسف نسيب: مولود فرعون (حياته أعماله)، ترجمة: حسين بن عيسى، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر، 1991.

المعاجم والقواميس

- باتريك شاردو: دوميك منغو، **معجم تحليل الخطاب**، د.ط، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سينترا، تونس، 2008.
- بطرس البستاني، **محيط المحيط**، د.ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1983.
- خليل سليمة: مشقوق هنية، الادب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مفاكيد، العدد 2، جامعة بسكرة، 2011.
- سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985.
- سمير حجازي: **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة**، د.ط، دار الراتب الجامعية، لبنان، د.ت.
- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، د.ط، ج5، تح:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د.ب.، د.ت.
- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ج2،دار إحياء التراث العربي،بيروت، لبنان.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة(ن.ص.ص)،تح:خالد رشيد القاضي، ط1، دار صبح وإدبسوفت، بيروت، 2006.
- ابن منظور: لسان العرب-مادة خ.ط.ب-تن: طراف خليل طراف، دار صادر، بيروت، 1995.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة(ن.ص.ص)، ج8،د.ط، دار الحديث،القاهرة،2003م/1423ه.

المراجع باللغة الأجنبية

- Abdellalimerdaci, Auteurs algériens de la langue francaise de la période coloniale, L'Haramattan, Paris, 2010.
- Ahmed Taleb Ibrahimi: De la decolonisation a la revolution culturelle (1962-1972), 2ed, Societe nationale d'edtion et de diffusion, Alger,
- Albert Camus: Chronique Algérienne, Editions Talanikit, béjaia , alger, 2016.
- Ali Yédes: Camus L'Algérien, Edition L'Harmattan, paris, 2003.

قائمة المصادر والمراجع:

- Bernard Pingaud: L'étranger de Camus,Librairie Hachette, 1971.
- Cécile de Ryckel, Frédéric Delvigne, La construction de l'identité par le récit, Psychothérapies, 2010, N° 4, p. 230 Psychothérapies, 2010, N° 4,
- Eliade, Mircea, Le Sacré et le Profane, Gallimard, Paris, 1965,
- Francisco, Lazzari, Camus e il cristianesimo, LibreriaScientifica Editrice, Quadernidi filosophia, Naples, 1965,
- Franz Kafka: The Trial, Translate: Mike Mitchell, Oxford university press, New York, 2009.
- Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré; Edition seuil Paris 1982.
- Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré; Edition seuil Paris 1982.
- Homi K. Bhabha, Les lieux de la culture Une théorie postcoloniale, Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Editions PAYOT, Paris2019,
- Jean Déjeux , La littérature maghrébine d'expression française , Presses universitaires de France ,Paris , 1992 ,1ère édition ,
- Jean- Paul Sartre: Being And Nothingness, translate: Hazel E. Barnes, pocket books, new york, 1956.
- -Larousse Dictionnaire encyclopédique. canada: licencie quant aux droits d'auteur et usager inscrit des marques pour le canada, 1980.
- Mavrodin, Irina, SpaŃiulcontinuu, Univers, Bucureti, 1972.
- Mouloud Feraoun: L'anniversaire, Editions Talantikit, Alger, 2018.
- Salah Guemrich: Aujourd'hui, Meursault est mort, Edition Frantz Fanon, Alger, 2016.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- Simon, Pierre-Henri , L'homme en procès, La Baconnière, Paris, 1950.

قائمة المصادر والمراجع:

- Tayeb Bouguerra: Le dit et le non-dit (A propos de L'Aalgerie rt de L'Algerien chez Albert Camus), Office des publication universitaires, Alger.
- Tayeb Bouguerra: Le dit et le non-dit (A propos de L'Aalgerie rt de L'Algerien chez Albert Camus), Office des publication universitaires, Alger.
- Taylor, Richard. *Metaphysics*. Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall, 1974.

المجلات:

- إبراهيم بوخالفة: نهضة التابع/ دراسة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 20، العدد 02، 2022.
- أحمد طالب الإبراهيمي: ألبير كامو في نظر جزائري(2)، مجلة الفكر، العدد: 10، الإصدار: 1يوليو 1970.
- أحمد طالب الإبراهيمي، ألبير كامو في نظر جزائري، مجلة الفكر، العدد: 9، الإصدار: 1يونيو 1970.
- حسن البحراوي: أدب محمد شكري من الهاشمية الى المركزية، مجلد اعلاميات مكناس العدد 18، المغرب، 2002.
- سليم بوتقة: ألبير الاستعماري وكامي الإنساني يكتبان عن بؤس القبائل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 12، 2016.
- شولي عاشور كريستيان، مسالة الأسبقية في الكتابة، ألبير كامو/ كاتب ياسين/ كمال داود/ 1942-2013، ترجمة: الدكتورة شميسة خلوي، المجلة العربية لعلم الترجمة، العدد الأول كانون الثاني-يناير 2022
- عباس أحمد محمد عبد الباقي: جمال الدين عبد الرحمان أحمد، **تحليل الخطاب في اللسانيات الحديثة (المقاربة التداولية نموذجا)**، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، مجلد2، العدد10، أكتوبر 2021.
- عبد الغني لبيبات: السرد المضاد وإعادة تشكيل الهوية في رواية "مورسو تحقيق مضاد" أو "معارضة الغريب" لكمال داود –قراءة طباقية-، مجلة رفوف، المجلد 12، العدد 01، ماي 2024.
- عثمان سعدي: حول الكاموية، مجلة الآداب، العدد 12، الإصدار: 1ديسمبر 1955.
- عثمان شبشوب: مجلة الثقافة، العدد 84، صفر- ربيع الأول 1405هـ، نوفمبر ديسمبر 1984.
- عمار بلحسن: حول الأيديولوجيات، الأدب الرواية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 05، العدد 4، القاهرة، مصر، 1985.
- فاطمة الزهراء جبالة، عبد الوهاب شعلان: النزعة الميرسوية في رواية الأميرة والغول: قراءة في أبعاد التناص، مجلة أبوليوس، المجلد 10، العدد 1، جانفي 2023.

قائمة المصادر والمراجع:

- كمال أبو ديب: الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 5، العدد 4، القاهرة، مصر، 1985.
- محمد مداور: شعرية المعارضة في رواية "معارضة الغريب" لكمال داود، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد 02، جوان 2021.
- نفيسة دويدة: قضايا الجزائر من خلال جريدة "الإقدام" (1919-1923م)، مجلة الحقيقة، العدد 40، 2017/05/18.

المذكرات والرسائل

- اوقاشة شفيعة: تجليات الرد بالكتابة في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2022.

المواقع الإلكترونية

- خديجة قاسم: حوار نادر مع الكاتب الجزائري مولود معمري: فشلي في تعلم لغة بلادي أثبت غبائي عن جدارة، المجلة الثقافية الجزائرية. https://thakafamag.com/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1-%D9%86%D8%A7%D8%AF%D8%B1-%D9%85%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A-%D9%85%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AF-/%D9%85%D8%B9%D9%85

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة:.....أ

الفصل الأول: ألبير كامي في سياق الجدل الفكري والأدبي الجزائري

تمهيد.....6

1.من هو ألبير كامي؟ 6

2.مولود فرعون: صداقة وقرابة فكرية.....10

3.كاتب ياسين: انتقادات وتوجسات.....19

4.جان سيناك: الابن المتمرد الوفي.....22

5.مولود معمري: نحو قراءة هادئة لكامي.....28

6.أحمد طالب الإبراهيمي: تأملات نقدية في التجربة الكاموية 29

7.عثمان سعدي: حول المسالة الكاموية 34

الفصل الثاني: الرواية الجزائرية وأشكال التفاعل مع سيرة ألبير كامي

تمهيد.....41

1.الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:.....41

2.علاقة الرواية بالسيرة الذاتية.....45

3.أصداء سيرة ألبير كامي في رواية "le dernier été d'une jeune homme" "آخر صيف لشاب".....46

1.3.الهوية والانتماء.....48

2.3.البعد السياسي والتاريخي 55

1.2.3.البعد السياسي الإصلاحي.....56

2.2.3.البعد السياسي الكولونيالي.....63

3.3.البعد الأدبي.....68

1.3.3.رواية الطاعون: 68

2.3.3.رواية الغريب:.....69

3.3.3.الموت السعيد:.....72

4. تجليات سيرة كامي عند الروائية كوثر عظيمي 75

فهرس المحتويات:

1.4. الحضور السيري الكاموي 76

الفصل الثالث: الرؤيا وأشكال التناص مع نصوص ألبير كامي الروائية والفكرية

تمهيد: 87

1.النص والخطاب والتناص: مقدمة نظرية 87

1.1.مفهوم النص 87

2.1.مفهوم الخطاب: 90

3.1.مفهوم التناص 92

2.أشكال التناص مع الخطاب الكاموي في نصوص روائية جزائرية 94

1.2.جمالية التناص في رواية "Le Dernier été D'un jeune Homme" لسليم باشي 95

1.1.2التناص مع رواية الرجل الأول "Le Premier Homme" 95

2.1.2التناص مع رواية الغريب L'Etranger 101

3.1.2التناص مع أسطورة سيزيف 105

2.2.الغريب مرجعا لرواية الأميرة والغول 106

3.2.التمثيل السردي في رواية معارضة الغريب 117

1.3.2إعادة تشكيل الهوية 120

2.3.2المفارقات والصلح مع الآخر 130

4.2.التناص في رواية "Le Soleil n'était pas Obligé" "الشمس لم تكن مجبرة" لسعد خياري 137

1.4.2.من الهامش إلى المركز 138

2.4.2الجدل السردي من خلال استحضار كمال داود 141

الفصل الرابع:مظاهر استحضار المرجعية الفكرية لألبير كامي في الخطاب الروائي الجزائري

تمهيد: 146

1.تجليات المرجعية الفكرية في رواية "آخر صيف لشاب" 152

1.1.تأثر كامي بالأدباء والفلاسفة 153

1.1.1أندريه مالرو André Malraux 153

2.1.1فرانز كافكا Franz Kafka 155

3.1.1جان جرينير Jean Grenier 157

2.1.تأثر كامي بدراما الحياة 161

3.1.الدين وموقف كامي الفكري منه 165

فهرس المحتويات:

2.تجليات الفكر الكاموي في رواية "الأميرة والغول" لعبد الغني بومعزة 168

1.2.ميرسو مرشدا وجوديا 169

2.2.العبث بوصفه وسيلة للتعبير 172

3.2.التمرد بوصفه مقاومة 175

3. تجليات الفلسفة الكاموية في رواية معارضة الغريب 178

1.3.فعل الكتابة بوصفه تعبيرا عن الحرية 179

2.3.النزعة الميرسوية عبر شخصية هارون 181

3.3.الأزمة الروحية وتشكيل وجودية البطل 184

خاتمة: 189

قائمة المصادر والمراجع .....

فهرس المحتويات .....

ملخص

نظرا للأهمية البارزة التي احتلها المفكر والأديب الفرنسي ألبير كامي في الأوساط الأدبية والنقدية، جعله يغدوا ظاهرة وموضوعا متعدد الإشكاليات، اقتضى الدراسة والتحليل على صعيد الأدب العالمي، وتسعى دراستنا للتركيز على هاته الظاهرة في الأدب الجزائري كونه الأقرب من حيث أهم جزئية فيه ألا وهي انتماؤه وقربه الجغرافي من الكتاب والأدباء الذين عاصروه، فضلا عن الذين تداولوه حتى بعد وفاته وإلى يومنا هذا.

وعليه تضمنت أطروحتنا مقاربات مختلفة من حياته الجدلية، ومن ذلك حيثيات انتمائه وآراء ذلك عند النقاد والأدباء الجزائريين الذين عاصروه وموقفهم منه، ثم الغوص في الرواية الجزائرية المعاصرة وأشكال تداخلها مع سيرته وأعماله وفلسفته.

وقد خلصت الدراسة إلى إبراز مكانة ألبير كامي في الذهنية الثقافية الجزائرية المتأرجحة بين التمجيد الأدبي والفلسفي، وبين الرفض السياسي والتاريخي الذي سبّبه كيانه المزدوج، هذا بالإضافة تعددية تمثلاته داخل السياقات الروائية الجزائرية المعاصرة، وتفاوت قراءاته بحسب حضوره، الأمر الذي عكس بوضوح تلك الجدلية القائمة حوله منذ شهرته إلى يومنا هذا، مما أسهم هذا البحث في فتح وتوسيع آفاق قراءة ألبير كامي في سياقات ثقافية أخرى، وفي ضوء تفاعل فكره وأدبه مع مختلف الجنسيات.

واقتضت الدراسة الاستناد إلى المنهج السوسيونصي كونه يقرأ الظواهر الأدبية في سياقاتها الاجتماعية مدعوما بالمنهج التحليلي الوصفي الذي أساسه وصف تلك الظواهر كماهي ثم تفسيرها تحليلها بحسب المعطيات.

الكلمات المفتاحية: ألبير كامي، الرواية الجزائرية، التناص، الرؤيا، العبثية

Résumé

Compte tenu du rôle prépondérant joué par l'écrivain et penseur français Albert Camus dans les cercles littéraires et critiques, il est devenu un phénomène et un sujet aux multiples facettes, nécessitant une étude et une analyse approfondies au sein de la littérature mondiale. Notre étude se concentre sur ce phénomène dans la littérature algérienne, car c'est celle qui le comprend le mieux, notamment en ce qui concerne son affiliation et sa proximité géographique avec les écrivains et figures littéraires de son époque, ainsi qu'avec ceux qui ont continué à s'inspirer de son œuvre après sa mort et jusqu'à nos jours.

Ainsi, notre thèse aborde différentes perspectives sur sa vie controversée, notamment les raisons de son affiliation et les opinions des critiques et écrivains algériens de son temps, ainsi que

leurs positions à son égard. Elle explore ensuite le roman algérien contemporain et ses interactions avec sa vie, son œuvre et sa philosophie.

L'étude conclut en soulignant la place d'Albert Camus dans la conscience culturelle algérienne, une conscience oscillant entre glorification littéraire et philosophique et rejet politique et historique, en raison de sa double nature. Cette dualité est accentuée par la multiplicité de ses représentations dans les romans algériens contemporains et par les diverses interprétations de son œuvre selon sa diffusion. Ceci reflète clairement le débat qui l'entoure depuis ses débuts jusqu'à nos jours. Par conséquent, cette recherche contribue à ouvrir et à élargir les perspectives de lecture d'Albert Camus dans d'autres contextes culturels et à la lumière des interactions entre sa pensée et sa littérature et différentes nationalités.

L'étude a nécessité l'adoption d'une approche socio-textuelle, puisqu'elle analyse les phénomènes littéraires dans leurs contextes sociaux.
Les mots clés: Albert Camus, le roman algérien, l'intertextualité, la vision, l'absurde.

Summary

Given the prominent role played by the French thinker and writer Albert Camus in literary and critical circles, he has become a phenomenon and a subject of multifaceted issues, necessitating study and analysis within world literature. Our study focuses on this phenomenon in Algerian literature, as it is the closest to him in terms of its most crucial aspect: his affiliation and geographical proximity to the writers and literary figures who were his contemporaries, as well as those who have continued to engage with his work even after his death and to this day.

Therefore, our thesis includes various approaches to his controversial life, including the reasons for his affiliation and the opinions of Algerian critics and writers who were his contemporaries, as well as their stances towards him. It then delves into the

contemporary Algerian novel and the ways in which it intersects with his life, works, and philosophy.

The study concluded by highlighting Albert Camus's place in the Algerian cultural consciousness, a consciousness oscillating between literary and philosophical glorification and political and historical rejection stemming from his dual nature. This is further underscored by the multiplicity of his representations within contemporary Algerian novels and the varying interpretations of his work depending on its prevalence. This clearly reflects the ongoing debate surrounding him from his rise to fame to the present day. Consequently, this research contributes to opening up and broadening the horizons for reading Albert Camus in other cultural contexts and in light of the interaction of his thought and literature with various nationalities.

The study necessitated the adoption of a socio-textual approach, as it analyzes literary phenomena within their social contexts.

Keywords: Albert Camus, the Algerian novel, intertextuality, vision, the absurd.