وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشّلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه

الشّعبة: دراسات أدبيّة

التّخصّص: أدب جزائري

العنوان

عنف المتخيّل السّردي
بين شهوة الحكي ومرارة الواقع
في روايات بشير مفتي

إعداد: جمال سنوسي

المناقشة بتاريخ: 2020/12/15 من طرف اللّجنة المكوّنة من:

الاسم واللقب: عبد القادر تـوزان	الرتبة: أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعـلي الشـلف	رئيسا
الاسم واللقب: إسماعيـل زغودة	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة حسيبة بن بوعـلي الشـلف	مشرفا ومقررا
الاسم واللقب: محمـد بلعباسي	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة حسيبة بن بوعـلي الشـلف	مساعد مقرر
الاسم واللقب: محمد جيلالي بوزينة	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة حسيبة بن بوعـلي الشـلف	ممتحنا
الاسم واللقب: محمد خـاين	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي أحمد زبانة غليـزان	ممتحنا
الاسم واللقب: محمد سعيـدي	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2020-2021 م

قال تعالى:

" وَإِنْ جَنَحُوا للسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيْعُ العَلِيْمُ "

الأنفال الآية:62.

إهداء

إلى الوالدين الكريمين أطال الله بقاءهما

إلى جميع الإخوة والأصدقاء

إلى ذلك الجيل الذي اكتوى بنار العنف

إلى جميع المحرومين والمقهورين والمعنّفين في هذا العالم

أهدي ثمرة هذا الجهد عربون محبّة وتقدير ووفاء.

مقدّمة

إنّ بزوغ أولى بواكير الرواية الجزائرية الفنّية سواء المكتوب منها باللّغة العربيّة أو باللّغة الفرنسيّة لم يكن بمنأى عن الواقع السّياسي والاجتماعي والثّقافي والفكري للمجتمع الجزائري آنذاك، فقد واكبت الرّواية الجزائرية منذ ثلاثية محمد ديب – الدّار الكبيرة، والحريق، والنّول – الرّهانات الكبرى للمجتمع وأهم التمخّضات الحاصلة فيه، فكان أن نشأت تلك التّلازمية بين المسرود والمحكي التّاريخي، كما قويت تلك التّعالقية بين ماهو تاريخي واقعي وبين ماهو متخيّل يحاكي التّاريخي في كثير من جوانبه فكان بذلك التّاريخ من الروافد السّردية الّتي اغترفت الرواية من معينه لتصبح الرواية بمثابة انعكاس لواقع التّحولات التّاريخية في المجتمع.

فبدءا من مرحلة الاستعمار وما واكبها من معركة فكرية ورهان المقاومة بالقلم وتصوير التّاريخي في أوجّ عنفوانه، إلى مرحلة الاستقلال وما حملته من أحلام وتأمّلات وانتصارات وانكسارات. كان للمثقّف فيها والروائيين خصوصا موقف الدّاعم لكلّ ماهو وطني أو قومي، يعيشون رهان بناء الدّولة الفتيّة الخارجة لتوّها من عبودية الاستعمار والقمع والظّلم إلى نور الاستقلال، فكان للمثقّف دوره في إعادة بناء الصّرح الفكري والثّقافي، فظهرت الباكورات الأولى للرواية الجزائرية مع أعمال عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، ومولود فرعون، ومالك حداد، وكاتب ياسين ...وغيرهم من الكتّاب الجزائريين ممن كتبوا عن آمال وطموحات الجماهير الشّعبية.

لقد كانت الرّواية في هذه المرحلة في أغلبها روايات تعجّ بالحركيّة التّاريخية، تُمثل فيها صورة الثّورة التّحريرية وصورة البطل الوطني والثّوري مرتكزا لها، ولم تخرج في مجملها عن طرح بعض القضايا الوطنية والسّياسية والأيديولوجية، كرهان بناء الدّولة، ومسألة الحقوق والحريات، وصورة المرأة، وبعض المسائل الوطنيّة الهامشية على اعتبار الفترة فترة مخاض في توجّهات الدّولة الحديثة سياسيا، واقتصاديا واجتماعيا، وفكريا، وثقافيا.

وبقي المشهد الرّوائي في الجزائر على هذه الشّاكلة يعيش على صوت أنغام بارود الأمس وحلم الغدّ، متحدّيا كل المعوقات الّتي يمكن أن تكبح مسيرته، حتّى جاءت أحداث أكتوبر 1988

لتكشف عن ذلك التّباعد الفكري والثّقافي الموجود بين أبناء الوطن الواحد، وتسقط بموجبه الشّعارات الاجتماعية والسّياسية، خصوصا مع الحالة الاقتصادية الخانقة الّتي دخلت فيها البلاد آنذاك.

لقد تركت أحداث أكتوبر نتائج مشؤومة لعلّ أهمّها ظهور بوادر الصّراع الفكري والأيديولوجي في المجتمع، فكان هذا التّاريخ إيذانا بتحوّل على جميع المستويات، خصوصا الجانب الفكري والإبداعي، على اعتبار الرّواية عموما كانت حاضرة في تسجيل حلقات هذا التّاريخ وأضفت عليه مزيدا من التّخييل في محاولة منها لدراسة الرّهانات والمآلات، والّتي استشرف بعضهم خطورتها وحذّر منها قبل أن تقع.

لقد دخل المجتمع الجزائري في دوامة من التّخبّط، وبينما كانت الغالبية العظمى من الشّعب تراهن على تخطّي المرحلة والخروج من عنق الزّجاجة التي أدخلتهم فيها الحالة الاقتصادية المتدهورة للبلاد وفقدان لأبسط ضروريات الحياة، كان بعض آخر يدسّ الدّسائس، ويكيد في الغرف المظلمة متصيّدا الفرصة، وأن الوقت قد حان لإخراج الأفكار إلى الشّارع، وبدأ الصّراع السّياسي والصّدام الكلامي والخطاب العنيف يظهر إلى الوجود في ظلّ فشل احتواء المخالف دينا، وفكرا، وعقيدة. لتبدأ مرحلة العنف اللّفظي الذي سرعان ما تحوّل إلى عنف مادي، ليدخل الجميع في نفق مظلم وتُجرّ البلاد إلى مرحلة تاريخية عصيبة عُرفت بمرحلة العشرية السّوداء.

ولم يعل في هذه المرحلة إلا صوت العنف والرّصاص والدمّ والموت، حيث افتتح مشهد العنف باغتيال سياسي تمثل في اغتيال الرّئيس الراحل محمد بوضياف- رحمه الله- أمام عدسات التصوير وعلى المباشر، لتغرق البلاد ويغرق معها الجميع في مستنقع الدّم وفوضى الأفكار والأيديولوجيا المقدسة، فكان العنف هو الوسيلة الوحيدة للتّعبير عن الفكرة، وإلحاق الضرر بالآخر بعيدا عن أيّ رادع إنساني أو أخلاقي أوديني، ليتجاوز العنف حدود ما يمكن أن يتصوّره أكبر المتشائمين آنذاك.

إنّ مرحلة التّسعينيات كانت فاتحة جديدة للتّحول الاجتماعي في الجزائر، وفاتحة أخرى لتحوّل ثقافي وأدبي في الرّواية الجزائرية، فلم يقف الأدب عند مرحلة الثّورة والاشتراكية وحلم الدّولة بل وجد في هذا الهرج والمرج وسيلة لمجاراة هذا الواقع، فجاءت الكتابة الرّوائية عند ثلّة من الروائيين الجدد

مختلفة تماما عن رواية جيل الرّواد، سواء على مستوى المضمون، أو مستوى الشّكل، أو مستوى اللّغة والفكرة .

لقد واكبت الحركة الثّقافية والرّوائية عموما رهان التّاريخي، فصورت ما يحدث من عنف في الواقع وانتقلت من سرد اللّغة وجمالية الكتابة إلى سرد الأيديولوجيا، خصوصا مع ظهور طائفة من الروائيين الشّباب الذين كسروا المألوف السّردي، وانحرفوا بالكتابة السّردية إلى سرد العنيف تماشيا مع العنف الممارس في الواقع، وبحثوا وسط هذا الرّكام العنفي عن شخصيات تحمل أفكارهم شرحا وتفسيرا لما يحدث مرة، ورفضا وردا على هذا الواقع المتآكل والمتشظّي مرّة أخرى، فكانت شخصياتهم السّردية تدور بين المتخيّل أحيانا والحقيقي الواقعي أحيانا أخرى.

إنّ المأساة الوطنية قد تعالقت فيها الكتابة السّردية بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود وهو رهان صدام العقل والفكر والحسّ والوطن، ليتولّد من كل هذا أدب المحنة، وشهوة حكي العنيف وتصوير مرارة الواقع، والإبحار في عوالم سردية خيالية لم تعرفها المخيّلة الجماعية، سواء تلك التي عاشها الروائيون إبان مرحلة الاستعمار مع ما فيها من عنف وتعنيف وقتل وتشريد أو بعدها، إلّا أن نصوصهم السّردية لم تحبل بما حبلت به فضاءات الرواية في العشرية السّوداء من عنف المتخيّل السّردي وتلذذ بحكي هذا المسرود العنيف وتدويره بين الشّخصيات في قالب جمالي فني يحكي شعرية العنيف في الرّواية التّسعينية.

لقد كانت الكتابة الروائية في هذه المرحلة دافعا قويّا لبدأ مرحلة جديدة من التّحولات في الفن الرّوائي الجزائري، وتعبيرا عن ما يحدث على الأرض من حرب تطال المجتمع بمكوناته المادية والبشرية والوجودية، فتزاوجت الرّواية مع الأحداث السّياسية ورسمت لنفسها معالم جديدة مفعمة بالأيديولوجيا والفانتازيا والحركية في قوالب سردية عنيفة، وانبرى لهذا مجموعة من الرّوائيين الذين فتح لهم العنف الحاصل في المجتمع نافذة إبداعية، فسوّدوا صفحاتهم بهذا الملفوظ العنيف في محاولة منهم لمحاكاة الواقع بنصوص تخيّلية تلامسه في أحايين كثيرة، فمارسوا هم كذلك العنف على طريقتهم من عنف الكتابة

إلى عنف النّص إلى عنف اللّغة، فاقتسموا مع الشّعب والوطن آلام وجراح العنف الذي كان بطريقة بربرية همجية ضدّ الإنسان والطّبيعة على حدّ سواء.

كلّ هذا دفعنا لنستهدف بالمدارسة والتّحليل هذا الإسقاط العنيف في روايات العشرية السّوداء من خلال لذة حكي العنيف فوسمنا بحثنا هذا بـــ:

عنف المتخيّل السّردي

بين شهوة الحكي ومرارة الواقع

بشير مفتي أنموذجا

إنّ الرّوائيين الذين وجدوا في تيمة العنف قالبا سرديا جاهزا كثر، فاستقرؤوا الواقع الجزائري الذي هيمن عليه خطاب واحد وهو خطاب الإرهاب والتّرهيب بجميع أشكاله، والذي أدخل المجتمع في اضطراب حضاري وفكري وانحطاط للقيم لم يشهد له المجتمع مثيلا من قبل، وبشير مفتي واحد من هؤلاء الرّوائيين الجزائريين الذين استثمروا في هذا الواقع المريض والأليم للجزائر سرديا، فأوصلته رواياته العنيفة إلى الشّهرة، حيث مازج فيها بين ماهو تَخيّلي فني وما هو حقيقي واقعي، ليخرج من رحم العنف روائعه السّردية الّتي تحاكي ظاهرة الإرهاب والتّطرف في الجزائر، وما حملته من استلاب ويأس ومرارة وحرب وعنف وقنوط منذ روايته الأولى المراسيم والجنائز (1998)، ليصبح العنف هاجسا روائيا عنده في جميع متونه السّردية.

إنّ اهتمامنا بكتابات بشير مفتي عن مرحلة العشرية السّوداء ومخلّفاتها على الإنسان والوطن عامة ليس من فراغ، وإنّما لكونه من الأوائل الذين حاولوا تحميل الكتابة مخلّفات العنف، مستقرئا الواقع المتفجّر دمّا ودموعا آنذاك، فكان أن تلقّف رواياته من شوارع الجزائر المحونة بقبح أبنائها لتروي شخصياته المتناقضات الفكرية والاجتماعية والدّينية والثّقافية الّتي تحملها، والّتي جعلت منها شخصيات انعزالية، هامشية، مستسلمة ميّتة، وعنيفة منتحرة، تصوّر مأساة الإنسان في دهاليز العنف، فرسمت بذلك معالم الجزائر المثقلة بالجراح والمرارة.

إنّ ما حدث من محن في فترة التّسعينيات وبتلك الاستعجالية المفرطة في النّزوع إلى العنف للتّعبير عن الذّات، وإعادة إحياء النّعرات الفكرية والدّينية والاجتماعية أعاد إحياء الفتنة النّائمة الّتي استعرت نارها والتهمت الجميع. كلّ هذا دفعنا إلى طرح كثير من الإشكاليات والأسئلة منها:

- هل العنف سمة غالبة عند الجنس البشري؟.
- ما علاقة الأدبي بالتّاريخي؟. وهل الرّواية الجزائرية المعاصرة هي رواية تأثيلية للواقع بامتياز؟.
- هل وُفّقت التّجربة الرّوائية الجزائرية في رسم ملامح العشرية السّوداء فكريا وثقافيا واجتماعيا وسياسيا؟.
- ما هي الأبعاد والخلفيات الثّقافية والفكرية والأيديولوجية الّتي أنجبت سادية العنف في المجتمع الجزائري؟.
- ومن كلّ هذا ما المقصود بالعنف والإرهاب؟. وكيف صدم المثقّفون به؟. وما موقفهم منه؟.
- كيف شكّل النّص الرّوائي في العشرية السّوداء ملامح انبنائه السّردي؟.
- إلى أيّ مدى وفق بشير مفتي في رسم ملامح وصورة المجتمع الجزائري في رواياته؟.
- كيف قالت اللّغة العنف خصوصا لغة بشير مفتي الرّوائية؟.
- ما هي أشكال العنف في الرّواية الجزائرية؟.
- كيف بنى بشير مفتي رؤيته للمأساة انطلاقا من شخوصه الرّوائية؟.
- ما تأثير العنف على البنية السّردية في الرواية انطلاقا من المكان والزّمان والشّخصيات؟.
- هل المتخيّل السّردي في هذه المرحلة رسم صورة الجلاد والضّحية في الآن نفسه؟.
- هل نجح بشير مفتي في الاستثمار في تيمة العنف أدبيّا وهل وفق في ذلك؟.

والذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو العنف المتزايد اليوم في كلّ بقاع العالم، والذي أصبح موضة العصر، والوسيلة الوحيدة للتّقارب بين الشّعوب، في تناقض صارخ بين الحضارة الإنسانية المتردّية إلى الأسفل والواقع المرّ الذي انسلخ فيه الإنسان من آدميته، حيث أصبح الموت والدّم من الأشياء المألوفة في حياتنا اليومية، ووسيلة للتّخاطب والحوار بين الدّول.

ولعل اختيارنا لموضوع عنف المتخيّل السّردي هو عنف مرحلة التّسعينيات في الجزائر، كونها من أصعب المراحل التّاريخية المعاصرة، والّتي يمكن أن تحدث لأيّ دولة ناشئة تسعى لتضميد جراحات الأمس الاستعماري، لتجد نفسها تغرق في دوامة الفوضى ودهاليز العنف.

كما يمكننا أن نذكر جملة من الأسباب الواقعية والموضوعية لاختيار بحثنا هذا منها:

- تسليط الضوء على واقع فكري وسياسي واجتماعي وأيديولوجي متشظي موبوء بالأمراض.
- محاولة إماطة اللّثام عن ظاهرة يجب أن تُعنى بالدراسة أدبيا واجتماعيا وأنثروبولوجيا ونفسيا في المعاهد والجامعات.
- مشكلة العنف التي قوّضت البنية الاجتماعية والفكرية للفرد الجزائري واعتناقها لدى بعض.
- بقاء العشرية السّوداء من الطّابوهات الّتي كلّما فتحت صفحة فيها انفتحت جراح الحكي الواقعي والخرافي والمتخيّل.
- جمالية حكي العنيف في الرّوايات الجزائرية التّسعينية، ورسم مشاهد سينمائية مليئة بالإثارة والحركة.
- شغفي وولعي بالكتابة العنيفة حول مرحلة العشرية السّوداء قراءة وكتابة.

وقد استدعت بنية البحث أن نقسّمه إلى مقدّمة وأربعة فصول وخاتمة. كان فيه لجانب التّطبيق الحظ الأوفر ابتداء من الفصل الثّاني، وقد كانت فصول الدّراسة على النّحو التّالي:

– المقدّمة: وتناولنا فيها تقديما منهجيا لنشوء العنف، وآفاق التّحولات في الرّواية الجزائرية التّسعينية وميلها نحو وجهة العنف، كما طرحنا فيها مجموعة من الإشكاليات، وبيّنا سبب اختيارنا لموضوع عنف المتخيّل السّردي عند بشير مفتي كأنموذج، وأشرنا فيها إلى فصول الدراسة، كما حدّدنا فيها طبيعة المنهج المتبع الذي اقتضته ضرورة البحث، وبعض الدراسات السابقة التي قاربت الموضوع وأهم الصّعوبات التي عرقلت البحث.

الفصل الأوّل: العنف من الطّبيعة إلى الأدب: وخصصناه للإحاطة النّظرية لمفهوم العنف وحدوده من نواحي متعدّدة كالنّاحية الإجرائية، والنّفسية، والسّياسية، والقانونية، والدّينية وغيرها على اعتبار أنّها ظاهرة متشعّبة لا تستقر على تعريف واحد، وحاولنا أن نلمّ بمصطلح الإرهاب من الوجهة

الدّينية الشّرعية، باعتبار الظّاهرة أحد المخلّفات الطّبيعية للعنف وأكثرها اليوم رواجا، ثمّ رجعنا إلى تاريخ العنف البشري وما ساده من محطات دامية، مركّزين في كلّ ذلك على جذور العنف في المجتمع العربيّ القديم، والبوادر الأولى للعنف في المجتمع الجزائري، وانتقال العنف كظاهرة طبيعية إلى ظاهرة فنّية أدبية تلقّفتها الرواية الجزائرية ونحت بها نحو رواية جزائرية عنيفة.

الفصل الثّاني: المتخيّل السّردي التّسعيني وقراءة العنف:وعرضنا فيه للرّواية الجزائرية وتيمة العنف كمتلازمة سردية اشتغل عليها الرّوائيون، كما بينا تأثيرات صور العنف على مخيالهم السّردي وعلى إبداعاتهم وذواتهم، كما وقفنا عند بعض المتون السّردية الّتي حاولت قراءة الأزمة انطلاقا من عنف الهويّة، أمثال بشير مفتي، وياسمينة خضرا، وواسيني الأعرج...وغيرهم، إضافة إلى تركيزنا على شهوة حكي العنيف وتمثّلاته في رواية الأزمة انطلاقا من أنواع العنف الممارسة في الرواية خصوصا العنف الرّمزي، والعنف اللّفظي، والعنف المادي.

الفصل الثالث: عنف المخيال السّردي عند بشير مفتي: وهو فصل تطبيقي، وقد ركزنا فيه على واحد من الشّباب الرّوائيين الذين أحدثوا قطيعة مع الموروث الرّوائي القديم، ليقرؤوا المأساة من وجهة الشّاهد على الأحداث من خلال التّشعب في حفريات التّاريخ، وربط حلقات التّاريخ بعضها ببعض، وصولا إلى جحيم العشرية السّوداء، حيث حاولنا دراسة تأثير العنف على الانزياح اللّغوي عند جيل الشّباب، وتحول الرّواية إلى عنف الملفوظ وعنف اللّغة، وركزنا على عنف اللّغة عند بشير مفتي خصوصا، من خلال الإحاطة بالأحداث المأساوية الّتي تتكرّر في رواياته كمرارة الواقع التّسعيني بالنسبة للشّخصيات، ومأساة الحرب والحب، ومأساة القتل والموت، ومأساة الانتحار والهروب من الواقع.

الفصل الرّابع:عنف البنية السّردية عند بشير مفتي: وهو فصل تطبيقي أيضا وتتبعنا فيه عنف المكوّن السّردي في الرواية المفتية انطلاقا من تعنيف الزّمان، وخصوصا الزّمن النّفسي وتأثيره على شخصيات الرّواية، ودرسنا فيه المكان وانزياحه من فضاء جمالي إلى فضاء عنفي، بدءا من انفتاح المدينة على العنف، وتحوّل الشّارع والحيّ إلى أفضية للخوف والموت، وخيبة الأمل في الوطن كحيز

ملعون، وتحوّل البيت إلى مكان مغلق هروبا من العنف، أو البحث عن المكان الضائع والمكان الحلم انطلاقا من الحانة، كما أجرينا دراسة تحليلية لبعض الشّخصيات المعنّفة كشخصية المثقّف المعنف والأنوثة المعنّفة الّتي تشترك فيها كلّ المدوّنة السّردية عند بشير مفتي، كما ركزنا على الشّخصية العنيفة والمتمثلة في شخصية الإرهابي الأيديولوجي كشخصية لها تأثيراتها على البنيات السّردية الأخرى.

الخاتمة: وفيها خلصنا إلى مجموعة من النّتائج المتعلقة بظاهرة العنف، وتماهي المتخيّل السّردي مع أحداث العشرية السّوداء، وأهمّ مرتكزات السّرد عند بشير مفتي ورؤيته للمأساة وتحليله للأزمة في رواياته.

وقد تتبعنا في هذه الدّراسة المنهج التّاريخي الذي استحضرنا من خلاله التّأثيل لمفهوم العنف عند الجنس البشري عامة والمجتمع العربي والجزائري خاصة، مع التّركيز على ظاهرة العنف في الرّواية الجزائرية وإرهاصاتها الأولى، كما استعنّا بالمنهج الوصفي التّحليلي من خلال وصف الظاهرة والوقوف عند خلفياتها ومخلفاتها على الكتّاب والرّوائيين، وذلك بتحليلها ونقدها من خلال بعض المدوّنات الّتي خاضت غمار الكتابة سنوات الأزمة، فوصفنا وحلّلنا الزّمان والمكان والشّخصيات وتأثير تداعيات العنف عليها، كما اعتمدنا أيضا المنهج السّوسيونصي والمنهج الموضوعاتي من خلال مقاربة اجتماعية بنائية تكوينية للرّوايات المطروقة، كما كانت لنا وقفات مع المنهج السّيميائي في تحليل بعض رموز النّصوص واستنطاق إشاراتها عن طريق التّأويل وخاصة بعض العناوين.

ومن جملة المصادر والمراجع الّتي اعتمدنا عليها على سبيل الذّكر لا الحصر فقد اختلفت بين التّاريخية، والسّياسية، والنّفسية، والأدبية، على اعتبار ظاهرة العنف تمسّ علوما متعدّدة نذكر منها: مدوّنة روائية لأهمّ النّصوص التّسعينية كرواية بم تحلم الذّئاب لياسمينة خضرا، الشّمعة والدهاليز للطاهر وطار، سيّدة المقام لواسيني الأعرج، مرايا الخوف لحميد عبد القادر، دمّ الغزال لمرزاق بقطاش يضاف إلى هذا المدوّنة الرّوائية لبشير مفتي وفي مقدّمتها المراسيم والجنائز، غرفة الذكريات، أشباح المدينة المقتولة، دمية النّار أرخبيل الذباب...إلخ.

كما كان لنا اطلاع على بعض الدّراسات الّتي قاربت البحث ولعلّ أهمها: تجليات الأزمة في الرّواية الجزائرية دراسة موضوعاتية فنية لمليكة ضاوي رسالة دكتوراه، الرّواية والعنف دراسة سوسيو نصية لشريف حبيلة رسالة دكتوراه، صور العنف السّياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة لسعاد عبد الله العنزي رسالة ماجستير.

وأمّا عن جملة الصعوبات الّتي اعترضتنا في بحثنا هذا فنذكر: تشعب مصطلح العنف ومسّه جوانب كثيرة كالجانب السّياسي، والاجتماعي، والتّاريخي، والنّفسي، والدّيني، إضافة إلى نقص المصادر والمراجع الّتي تتناول ظاهرة العنف من الجانب الفني الأدبي.

وختاما الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات، ونحمدك ربّ حمد الشّاكرين على نعمك ونتقدّم بالشّكر الموفور إلى الأستاذ المشرف الدّكتور زغودة إسماعيل، والأستاذ المساعد الدّكتور بلعباسي محمد على ما أغدقا عليّ من كريم صبرهما، وجميل عونهما،وصدق نصحهما وعلى ما أولياه لنا من رعاية وإشراف وتقويم حتّى استوى هذا البحث على عوده والشّكر الخالص إلى كلّ أعضاء لجنة المناقشة من الدّكاترة الأفاضل على تحمّلهم عناء قراءة هذا البحث ومناقشته.

ونقول ما قال القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني: إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلّا قال في غده: لو غير هذا كان أحسن، ولو زيد لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النّقص على جملة البشر .

الشلف: 2020/07/01

الفصل الأوّل:

العنف من الطّبيعة إلى الأدب

1- حدّ العنف.

2- العنف من منظور القرآن والسّنة.

3- تاريخ العنف البشري.

4- ظاهرة الإرهاب.

5-مفهوم الإرهاب في القرآن الكريم.

6- جذور العنف في المجتمع العربي.

7- إرهاصات العنف في المجتمع الجزائري.

8- نحو رواية جزائرية عنيفة.

1- حدّ العنف:

إذا كان لابد من دراسة موضوع ما فلا مناص لنا إلاّ أن نقبض على أصول مادته المعجمية من حيث دلالاته في السّياق اللّغوي، والخطاب التّفاهمي الإفهامي لأفراد الجماعة اللّغوية حتّى نتمكن من القبض على رأس الخيط من كبّته، فَنُنزل المصطلح منزلته العلمية بعيدا عن التّأويلات المستبعدة له ومن هذه المصطلحات التي نحن بصدد الإحاطة بها مصطلح العنف، فقد جاء في المعاجم العربيّة كمصطلح له دلالة متعارف عليها عند اللّغويين والمعجميين على النّحو التّالي:

1-1- العنف لغة:

جاء في تعريف مادة عنف في معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711 هـ) مايلي:" العنف الخُرقُ بالأمر وقلّة الرفق به، وهو ضدّ الرّفق، عنف به وعليه، يُعْنُفُ عُنفًا وَعَنَافَةً، وأَعْنَفَهُ وَعَنّفَهُ تَعْنِيْفًا وهو عنيف إذا لم يكن رفيقا في أمره، واعتنف الأمر أخذه بعنف، وفي الحديث : " إنّ الله تعالى يعطي على الرّفق مالا يعطي على العنف...والعَنِفُ والعَنِيْفُ المعْتَنفُ .

قال الفرزدق:

إِذَا قَادَنِي يَوْمَ القِيَامَةِ قَائِـــــدٌ عَنِيفٌ وسَوّاقٌ يَسُوقُ الفَرَزْدَقَا. (بحر الطويل)

وقال جرير:

تَرَفَّقْتَ بِالكِيْرِينِ قَيْنَ مُجَاشِعٍ وَأَنْتَ بِهَزِّ المشرَفِيَّةِ أَعْنَفُ . (بحر الطويل)

والعنيف الذي لا يحسن الرّكوب وليس له رفق بركوب الخيل، والجمع عُنُفٌ. يقول جرير أيضا:

لَمْ يِرْكَبُوا الخَيْلَ إِلاَّ بَعْدَمَا هَرِمُوا فَهُمْ ثِقَالٌ عَلَى أَكْتَافِهَا عُنُفُ. (بحر البسيط)

أي يعنّفونها ويحملون عليها بالشّدة والغلظة. والتّعنيف التّوبيخ والتّقريع واللّوم والكراهة. يقول ابن الأعرابي:

إِذَا اعْتَنَفَتْنِي بَلْدَةٌ لَمَ أَكُنْ لَهَا نَسِيْبًا وَلَمْ تُسْدَدْ عَلَيَّ المطَالِبُ [1].(بحر الطويل)

[1]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، دط ، دت ، مج 9، ص: 257- 258.

فكلمة عنف في نظر ابن منظور تعني الأخذ بالشّدة والقوّة، وهي ضدّ الرّفق فكما في الرّفق من خير ففي العنف من شرّ مثله ومن ذلك قول الفرزدق مفتخرا بقومه:

ومَا حُلَّ مِنْ جَهْلٍ حُبَى حُلَمَائِنَا ولاَ قَائِلٌ بِالَعُرْفِ فِيْنَا يُعَنَّفُ "[1].(بحر الطويل)

فأجابه جرير:

ولَوْ عَلِمَتْ عِلْمِي أُمَامَةُ كَذَّبَتْ مَقَالَةَ مَنْ يَنْعَى عَلَيَّ ويَعْنُفُ"[2].(بحر الطويل)

ويقصد من يخبر الناس عليه، ويتقوّل عليه ويَعْنُفُ في القول ويتجنى عليه بالباطل.

وجاء في تاج العروس للمرتضى الزّبيدي (ت 1205 ه) في مادة عنف قوله: " العنف...هو ضدّ الرّفق الخرق بالأمر، وقِلّة الرّفق به، ومنه الحديث "يعطي على الرّفق مالا يعطي على العنف". عنف (كَكَرُمَ عليه، وبه) ويَعْنَفُ عُنْفًا وعَنَافَةً وأَعْنَفْتُهُ أنا، وعَنَفْتُهُ تَعْنِيْفًا: عيّرته ولمته ووبخته بالتّقريع.

والعنيف من لا رفق له بركوب الخيل، والجمع عُنُفٌ...قال امرؤ القيس يصف فرسا:

يَزِلُّ الغُلاَمُ الخِفَّ عَن صَهَوَاتِهِ وَيَلْوِي بِأَثْوابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ "[3].(بحر الطويل)

فقد جاء معنى العنف في كلاّ المعجمين بمعنى استخدام القوّة والغلظة، وهو ضدّ الرّفق واللّين بمعنى التّعدي والخرق والقسوة، كما أنّ كلاهما أشار إلى عنف الكلام، فحصره ابن منظور في التّوبيخ من وبخ الشّخص؛ أنّبه وعيّره ولامه على خطأ يكون قد اقترفه، أو تَصرفٍ قام به حتّى يردعه، ويحمل معنى التّقريع فنقول: قرع فلانا؛أي أوجعه باللّوم والعتاب .

ولا تكاد تخرج المعاجم الأخرى على ما أشار إليه ابن منظور والزّبيدي في معجميهما فيشيرون إلى مصطلح القسوة، والشّدة، والتّقريع، والتّوبيخ، واللّوم، فجمعوا بذلك بين عنف الفعل وعنف

[1]- أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي:ديوان النقائض، نقائض جرير والفرزدق، دار صادر بيروت، ط2، 2010، مج:2 ص:16.

[2]- المصدر نفسه، ص:25.

[3]- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، دط، 1987 ج24، ص:186- 187.

القول واللّفظ بإشارتهم إلى مصطلح التّوبيخ، واللّوم، والتّقريع، والتّعيير وكلّها لا تخرج عن عنف الملفوظ والمحكي من القول .

وعليه فالعنف من منظور المعاجم كل سلوك قولي أو لفظي يتضمّن استخدام القوة، أو التّهديد باستخدامها لفظا، لإظهار ذاتية التّفوق على الآخرين، بإيذائهم وإلحاق الضرر بهم. "فالعنف إذن استخدام القوة المادية لإلحاق الأذى أو الضرر بأشخاص أو ممتلكات "[1].

فقد جاء في معجم مصطلحات الطب النّفسي أنّ العنف مرض نفسي، يهتم به الطب النّفسي " من عدة جوانب، ومنها الجذور البيولوجية، والدّوافع النّفسية، والعوامل الأخرى وراء سلوك العنف مثل تأثير العقاقير والبيئة،...وارتباطه ببعض الأمراض مثل الهوس والفصام...واضطراب الشّخصية "[2].

وعليه فكلمة العنف من ناحية المعاجم النّفسية هي سلوك غير سوي، يرتبط بالبيئة باعتبارها قد تكون بيئة مُوَرّثة للعنف، أو مرتبط ببعض السّلوكات غير السّوية عند بعض الشّخصيات الّتي تعاني أزمات نفسية مرضية مثل: الهوس؛ وهو خفة العقل وضرب من الجنون، ومنه جنون العظمة وعدم ثبات الأفكار والرّأي، وقد يكون نتيجة الانفصام في الشّخصية، وهو مرض نفسي يتميز بتشوش عقلي وفقدان الاتّصال بالواقع، أو بالعالم الخارجي، فتفقد بموجبه الشّخصية توازنها النّفسي .

أمّا في اللّغة الفرنسية فكلمة العنف يقابلها مصطلح (violence)، وهي مشتقّة من الكلمة اللاّتينية (violentai)، والّتي تعني السّمات الوحشية، بالإضافة إلى القوّة وهي من الفعل (violar)، والّذي يعني الحمل بالخشونة والعنف، ومثلها مصطلح vis الّذي يعني القوة. فالعنف من النّاحية التّاريخية يعني" حمل القوة اتجاه شيء، أو شخص لإجباره على سلوك أو التزام ما "[3].

---

[1]- مصلح الصالح: الشّامل، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب، العربيّة السّعودية، ط1، 1999 ص:587.

[2]- لطفي الشّربيني: معجم مصطلحات الطب النّفسي، مركز تقريب العلوم الصحية، مصر، دط ، دت، ص:203.

[3]- إمام حسانين عطا الله: الإرهاب القانوني للجريمة، دار المطبوعات الجامعية، القاهرة، 2004، ص:238.

وقد جاء في تعريف كلمة "عنف" في القاموس المعاصر روبار: Rober ما يلي:

أ – التّأثير على فرد ما أو إرغامه على العمل دون إرادته، وذلك باستخدام القوّة أو اللّجوء إلى التّهديد.

ب– العنف هو الفعل أو العمل الّذي من خلاله يمارس العنف.

ج– العنف هو القوّة القاهرة للأشياء.

د– العنف هو استعداد طبيعي للتّعبير عن العنف ضدّ المشاعر أو العواطف.

هـ– السّمات العنيفة لفعل ما "[1].

وجاء في معجم لاروس مايلي:

Violence:n.f (lat violentia)

1.Comportement agressif, force brutale exercée par une personne:

Certains adolescents peuvent ètre d'une grande violence (syn; brutalité; contr; douceur).

2.Emploi de la force pour contraindre qqn ; généralisation de l'abus de la force

physique: l'expulsion des squatteurs ou a eu lieu sans violence.

Un climat de violence régne dans le pays.

3.Caractére de ce qui se manifeste avec force ou méme fureur:

Un orage, des vents d'une violence extréme (syn; déchaineme; furie (litt).

[1]- Robert (P.) Dictionnaire le Robert analphabetique et Analogique de la langue française ; Société de nouveau livre (S.N.L) Paris 1978, P:2097.

4.Intensité extréme d'un sentiment: la violence d'une passion (syn; ardeur; frénésie; contr; tiédeur).

5.Caractére outré d'une parole, d'un écrit:

La violence d'un discours

politique (syn ; démesure ; outrance ; contr ; modération). [1]"

فالعنف من وجهة معجم لاروس يعني:

- السّلوك العدواني والقوة الوحشيّة التي يمارسها الشّخص. بعض المراهقين قد يكونون عنيفين جدّا (مرادفه الوحشية ،والسّيطرة).

- استخدام القوّة لإجبار الآخرين، وتعميم استخدام القوّة المادية، كإجبار وضع اليدّ لإخلاء المكان عندما يسود مناخ من العنف في البلاد.

- طبع الذي يتعامل أو يتظاهر بالقوة أو حتى الغضب، رياح عنف المتطرفين، مرادفها فورة غضب شديد.

- شعور أو إحساس قوي جدا: عنف شغف الحماس، الهيجان، السّيطرة .

- شخصية متطرفة بالكلمة كعنف الكلام، والعنف الخطابي والسّياسي. الغلو والإفراط والسّيطرة وضدها الاعتدال.

وجاء في معجم أكسفورد الإنجليزي مايلي:

Violence :Violent behaviour that it intended to hurt or kill somebody.Crimes /acts/threats of violence.

Domestic violence :Between family members .[2]"

[1]- Dictionnaire Larousse, Maxipoche editions, Larouse, 2017, P: 1460.

[2]- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Curent English. AS Hornby Ninth Edition Editors :Leonie Hey Susanne Holloway Oxford University Pres p:1741

العنف: أسلوب عدائي يهدف إلى إلحاق ضرر بشخص ما أو قتله كالجرائم والأعمال والممارسات والتّهديدات العنيفة.مثل العنف المنزلي الّذي يكون بين أفراد العائلة.

إنّ التّعاريف الفرنسية والانجليزية لمصطلح العنف لا تخرج عن كونه استخدام القوّة، والكراهة على فعل الشّيء بالزّجر،أو التّوبيخ، أو القرع، أو اللّحي، والعذل، والرّدع، والعتاب، واللّوم، مع اللّجوء في كل هذا إلى البأس والشّدة والغلظة، أو الفتك والقسوة والقوّة، مخالفا في ذلك طبيعة الأعراف والأديان والقوانين .

فالعنف من هذا المنظور هو ضدّ الرّفق والتّرفق واللّطف واللّين، وضد السّماح والصّفح والعفو فهو إظهار جانب الشّر في الإنسان، ومنه جاءت " كلمة violare مشتقّة من الكلمة اللاّتينية vis؛ أي القوّة في شكلها الفيزيقي الملموس، الّتي تمارس ضد شخص ما أو شيء ما، ومن معانيها ممارسة القوّة الجسدية بهدف الإضرار بالغير "[1].

إذن فكلمة عنف تشير إلى طابع غضوب وشرس وصعب التّرويض، يميل فيه صاحبه إلى إيذاء شخص، أو جماعة من أفراد جنسه، مثلما يميل إلى إلحاق الضرر بالموجودات الّتي حوله، من جماد وكائنات، فهو سلوك يأخذ أشكالا متعددة أيسرها العنف اللّفظي، " فهو يضمّ أنواعا كثيرة من الأذى وأسبابه متعدّدة، فأنت إذا هدّدت شخصا أو خبطّته لأنّك عجزت عن إقناعه باللّين فهذا عنف العاجز "[2].

وكلمة العنف تأثيليا هي كلمة قديمة، ولعلّ أول من استعملها استعمالا فنيا هو الشّاعر الجاهلي امرؤ القيس حيث يقول في معلّقته :

يَزِلُ الغُلاَمُ الخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ و يَلْوِي بِأَثْوابِ العَنِيْفِ المثَقَّلِ "[3]. (بحر الطويل)

[1]– إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2015، ص:20

[2]– سناء محمد سليمان: مشكلة العنف والعدوان لدى الأطفال والشباب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص:27.

[3]– امرؤ القيس، الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط5، 2004، ص:119.

فهو يصف فرسه بأنّه فرس عنيف، يسقط من على ظهره المجيد للرّكوب الخفيف الحاذق، مثلما يرمي بأثواب الرّجل العنيف الثّقيل إذا لم يكن يجيد الفروسية، وهذا افتخار بفرسه من جهة كونه فرس جموح قويّ صعب المراس لا يركبه إلاّ من يستعمل الغلظة والقسوة والعنف، وافتخار بفروسيته من جهة أخرى كونه شديد يحمل عليه بالعنف.

1-2- العنف اصطلاحا:

لقد لقيت ظاهرة العنف اهتماما كبيرا من لدن الباحثين والمفكرين على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم، وفي مختلف فروع المعرفة، سعيا منهم لحصر هذه الظّاهرة في تعاريف مختلفة، ومحاولة منهم للإلمام بجوهر هذه القضية الحسّاسة، لذلك جاءت تعريفاته متعدّدة بحسب تخصصات الباحثين حيث أنّ تعريفه في علم النّفس أو علم الاجتماع والأنثروبولوجيا يختلف عن تعريفه في علم السّياسة وعلم القانون والإجرام .

1- العنف من النّاحية الإجرائية:

يمكننا تعريف العنف تعريفا إجرائيا بأنّه:" الاستخدام غير المشروع للقوة المادية بأساليب متعدّدة لإلحاق الأذى بالأشخاص والجماعات، وتدمير الممتلكات، ويتضمن ذلك أساليب العقاب والاغتصاب والاعتداءات المختلفة، والتّدخل في حرية الآخرين "[1].

وعليه فالعنف يحمل معنى القوّة المادية في أشكالها المختلفة، وتوجيهها الوجهة السّلبية لإلحاق الأذى بالآخر، أو بالآخرين وبممتلكاتهم. ومنه كلمة العنف تعني حمل القوّة، أو تَعمّدِ ممارستها اتجاه شخص أو شيء ما، ويدخل ضمن كلمة شيء ما هو جماد من الأشياء المحيطة بالإنسان .

ويُعرَّفُ " بأنّه القوة التي تهاجم شخص الآخرين وخيراتهم -أفرادا وجماعات- بقصد السّيطرة عليهم بواسطة الموت، أو التّدمير والإخضاع والهزيمة "[2].

[1]- إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:19.

[2]- سناء محمد سليمان: مشكلة العنف والعدوان، ص:24.

وهناك من يدخل وسائل التّهديد ضمن نطاق العنف، فيعرفه وِينِسْتين بأنّه: " استخدام وسائل القوّة والقهر، أو التّهديد كشكل من أشكال العنف من أجل إلحاق الضّرر بالأشخاص والممتلكات "[1].

2- العنف من النّاحية النّفسية:

جاء في تعريفه حسب موسوعة علم النّفس أنّه:" سلوك مشوب بالقسوة والقهر والإكراه، وهو سلوك بعيد عن التّحضر والتّمدن، نستثمر فيه الدّوافع والطاقات العدوانية استثمارا صريحا بدائيا: كالضّرب، والتّقتيل للأفراد، والتّكسير والتّدمير للممتلكات، واستخدام القوة والإكراه للخصم وقهره ويمكن أن يكون العنف فرديا يصدر عن فرد واحد، كما يمكن أن يكون جماعيا يصدر عن جماعة أو هيأة أو مؤسسة "[2].

كما يرون فيه أنّه استجابة انفعالية ينتج عنها سلوك تدميري، موجه ضدّ الأفراد أو البيئة أو حتى ضدّ الفرد نفسه، نتيجة الشّعور بالتّوتر، والاضطراب، والإحباط، والكره والمقت للآخرين، أو نحو الذّات.

ومنه تعريف شتراوسStrauss، الذي ربطه بالمثيرات الخارجية الّتي تؤدي إلى ردّة فعل فيقول: " بأنّه استجابة لمثير خارجي، تؤدي إلى إلحاق الأذى بشخص آخر، استجابة تكون في شكل عنيف، وتكون مشحونة بانفعالات الغضب والهياج والمعاداة، وهي استجابة نتجت عن عملية إعاقة أو حالة إحباط "[3].

فالعنف من الوجهة النّفسية هو ما ترك أثرا فيزيقيا، أو ماديا، أو نفسيا، وهو عدوان عدائي يترتب عليه نتائج مؤثّرة على الشّيء المعنّف، سواء كان بشرا، أو حيوانا، أو طبيعة.

---

[1]- إبراهيم بلعادي: العنف المفهوم والأبعاد، دراسة نقدية، أعمال الملتقى الدولي الأول، 9 - 10، مارس 2003، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص:14.

[2]- فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار الصباح الكويت، د ط، 2005، ص:551 .

[3]- جليل وديع شكور: العنف والجريمة، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 1997، ص:32.

3- العنف من النّاحية الاجتماعية:

إنّ العنف الاجتماعي في معناه يعني: " الإكراه، أو استخدام الضّغط، أو القوّة استخداما غير مشروع، أو مخالف للقانون، من شأنه التّأثير على إرادة فرد ما أو مجموعة من الأفراد "[1].

فكل إكراه داخلي أو خارجي يعتبر عنفا، سواء كان من فرد أو جماعة؛ لأنّه ضد الإرادة والرغبة الشّخصية، وسلب للحرية وقمع للآخر، فالعنف هو كل صورة تتدخل في حرية الآخرين وتحرمهم حريتهم الفكريّة والعقليّة والاختيارية، فهو يحدث عندما "يلجأ شخص أو جماعة لهم قوتهم إلى وسائط ضغط، بقصد إرغام الآخرين ماديا على اتخاذ مواقف لا يريدونها، أو القيام بأعمال ما كانوا سيقومون بها لولا وسائط الضغط هذه "[2].

وعلى سبيل المثال ما يحدث في بعض المجتمعات من حروب أهلية وعرقية، نتيجة فشل منظومة الدّولة في جميع مستوياتها، الثّقافية، والعلميّة، والدينيّة، والاجتماعيّة، والسّياسية، والاقتصادية، وهو ليس سوى انعكاسا لفشل كلي لمنظومة القيم الأخلاقية الفاشلة، الّتي عجزت عن تحقيق التّوازن النّفسي للأشخاص، سواء كانوا أفرادا أو جماعات، فيصبح ما يدخل في منظومة العادات والتّقاليد عنفا مبررا، يسلب الآخرين حقوقهم، ومثال ذلك: "ما يحدث في بعض القرى والأرياف التي تمنع بناتها الذّهاب إلى مقاعد الدّراسة وتزويجهن في سنّ مبكرة، أو من شخص كبير في السّن، إلى غير ذلك من الضغوطات والإكراهات "[3].

فالعنف اجتماعيا ليس سوى سلوكا يهدف إلى إلحاق الضّرر المباشر أو غير المباشر بالأشخاص والجماعات، ويحمل صيغا عديدة: كالضّرب، والقتل، والتّهديد، والتّدمير، والحرق، بهدف إلحاق الهزيمة والسّيطرة على الآخرين وتسليمهم بالأمر الواقع.

---

[1]- عبد الرحمن العيسوي: سيكولوجية المجرم، دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، 1997، ص:64.

[2]- سناء محمد سليمان: مشكلة العنف والعدوان، ص:25.

[3]- راضية ويس: أثار صدمة الاغتصاب على المرأة، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم علم النفس، 2006، ص:13.

وجاء في تعريفه في معجم المصطلحات الاجتماعية بأنّه " استخدم الضّغط أو القوة استخداما غير مشروع، أو غير مطابق للقانون، من شأنه التأثير على إرادة فرد ما "[1].

فالعنف سلوك عدواني بين طرفين متصارعين، أو أطراف متصارعة، يهدف كل منها إلى فرض منطقه على الآخر بالضغط أو القوّة غير المشروعة، فهو ضغط جسدي أو معنوي ذو طابع جماعي أو فردي يحمله الإنسان على الإنسان .

وقد عرّفته أميمة منير جادو أنّه: " أيُّ سلوك يصدر عن فرد أو جماعة تجاه فرد آخر أو آخرين ماديا كان أم لفظيا،...مباشرا أو غير مباشر، نتيجة الشّعور بالغضب والإحباط، أو الدّفاع عن النّفس والممتلكات، أو الرغبة في الانتقام من الآخرين، أو الحصول على مكاسب معينة، ويترب عليه إلحاق أذى بدني، أو مادي، أو نفسي، بصورة متعمدة بالطّرف الآخر"[2].

وعليه فالعنف يحمل طابع الماديّة والمعنويّة، حيث يأخذ أبعادا مباشرة أو غير مباشرة، وغايته إلحاق الأذى الجسماني أو النّفسي أوكليهما بالشّخص أو الجماعات المعَنَّفَة، كالمجتمع، أو الطائفة، أو الفرقة، أو التّيار المخالف، ويتّخذ في ذلك أساليب عديدة أبسطها التّهديد، وأعنفها وأعظمها القتل والإجرام.

فاستجابة الإنسان للعنف من الوجهة الاجتماعية مربوط "بالبيئة والمحيط الاجتماعي؛ لأنّ سيكولوجية الإنسان وتربيته وسلوكه وكذلك درجة ممارسته للعنف مرهونة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية، والسّياسية، كالحروب، والمنازعات، والفقر، والجريمة، وبالتّراث الثّقافي والاجتماعي وشبكة العلاقات السّائدة في المجتمع، وكذلك بنظرة الإنسان إلى الآخر المختلف"[3].

[1]- أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان ناشرون، 1982، ص:141.

[2]- أميمة منير جادو: العنف المدرسي بين الأسرة والمدرسة والإعلام، دار السحاب للنشر، مصر، ط1، 2005، ص:54.

[3]- إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:25.

4- العنف من الوجهة السّياسية:

إنّ العنف من الوجهة السّياسية يأخذ طرقا واضحة المعالم، يتبادل فيها الأشخاص العنف دفاعا عن مبدأ سياسي، أو فكري، أو أيديولوجي معين، الغرض منه نفي الجماعة المخالفة وتركيعها، ولا يصبح هذا العنف عنفا سياسيا إلا إذا كانت دوافعه سياسية محضة، " فهو نوع من العنف الداخلي الذي يدور حول السّلطة، ويتميز بالرمزية والجماعية والإيثارية والإعلانية "[1].

وغالبا ما يغلب عليه طابع الجماعية؛ أي أفرادا ضد أفراد آخرين، يتمحور حول السّلطة، وقد يأخذ طابع السّرية، أو طابع العلنية، ومنه صور تبني الهجمات العنيفة إعلاميا، ويمكن أن يكون هذا العنف مقنّنا تمارسه السّلطة على معارضيها أو العكس، كعنف الجماعات ضد السّلطة، ويمكننا تحديده: " بأنّه استخدام كافة الوسائل المتاحة وفي مقدمتها القوّة، أو التّهديد باستخدامها لتحقيق أهداف محددة مسبقا، وفق حدّ أدنى من الوضوح النّظري من جانب القائمين على السّلطة، أو المضادين لها للتّأثير في قراراتهم"[2]. وقد يأخذ أشكالا مثل: الانقلابات، والتّصفيات الجسدية، والتّمرد والاعتقالات، والتّعذيب...إلخ.

5- العنف من الوجهة القانونية:

هو الإرغام البدني؛ أي استعمال القوّة بغير وجه حق، ويشير هذا اللّفظ إلى كل ماهو " شديد غير عادي وبالغ الغلظة، وعنيف شديد ينطوي على قوة مادية غير مشروعة "[3].

كما يعرّف بأنّه الاستخدام غير الإنساني للقوة بغرض إرغام الغير، وإخافته، وإرعابه، أو الموجّه للأشياء بتدميرها وإفسادها، أو الاستيلاء عليها. ذلك الاستخدام الذي يكون دائما غير مشروع ويشكل في الأصل جريمة.

---

[1]- آدم قبي: رؤية نظرية حول العنف السياسي في الجزائر، مجلة الباحث، العدد 1، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2002 ص:102.

[2]- المرجع نفسه، ص:25.

[3]- حارث سليمان الفاروقي، المعجم القانوني، مكتبة لبنان، بيروت، ط3، 1991، ص:734.

فمن النّاحية القانونية كل إكراه داخلي أو خارجي يعرض حياة الأفراد والممتلكات للخطر يعتبر عنفا، وكل تجاوز للقانون الوضعي أو العرفي أو الدّيني يعتبر عنفا كذلك، يتحمّل صاحبه نتائجه المترتبة عنه،" وهو سبب من أسباب فسخ العقود في القانون الوضعي، إذا كان الشّخص فاقدا للإرادة، مكرهٌ على ما أقبل عليه، أو غير مؤهل لذلك بسبب الضّغوطات الممارسة "[1].

فكل استعمال للقوة يعتبر عنفا، ويعني جملة الأذى والضرر الواقع على السّلامة الجسدية للشّخص،كالقتل،والضّرب، والجرح...إلخ. كما قد يُستخدم العنف ضد الأشياء كالتدمير والتّخريب والإتلاف، حيث تفرض هذه المصطلحات نوعا معينا من العنف، يكون مرفوقا بالشدة والقسوة والغلظة.

ومنه فالعنف كل فعل أو قول ظاهر أو مستتر، مباشر أو غير مباشر، يحمل طابع المادية أو المعنوية، موجه لإلحاق الضّرر بالأفراد والجماعات وممتلكاتهم، وقد يأخذ طابع الذّاتية كتعنيف النّفس وإلحاق الضّرر بها عن قصد أو دون قصد، ولذلك عرفته منظمة الصّحة العالمية بأنّه:" الاستعمال المتعمد للقوّة البدنية أو القدرة، سواء بالتّهديد أو الاستعمال الفعلي لها من قبل الشّخص نفسه، أو ضد شخص آخر، أو ضد مجموعة أو مجتمع، بحيث يؤدّي أيّ منها إلى حدوث أو رجحان احتمال حدوث إصابة، أو موت أو إصابة نفسية أو سوء النّمو أو الحرمان "[2].

ومهما حاولنا حصر مصطلح العنف فسنجد له تشعبات كثيرة، تنطلق من زاوية رؤية صاحبها على اعتبار التّخصص الذي يستند إليه في حصر هذا المفهوم الفضفاض على حسب استعمالاته وقد يختلف من مجتمع إلى آخر على حسب شرعيته ومشروعيته، فما هو مقبول في مجتمع ما ويعتبر عنفا شرعيا قد لا يقبل في مجتمع آخر.

---

[1]- محمود سعيد الخولي: العنف في مواقف الحياة اليومية، دار مكتبة الإسراء، القاهرة، ط1، 2006، ص:37.

[2]- منظمة الصحة العالمية، المكتب الإقليمي للشرق الأوسط، الأنترنت، الموقع:

www.emro.who.int/ar/violence-injuries-disabilities/violence

ومن هذه التّعاريف المختلفة لظاهرة العنف يمكننا أن نستنتج ما يلي:

-كل التعاريف تُجمع على أن العنف هو استعمال القوّة المادية والبطش قصد إلحاق الضرر.

- يمكن للعنف أن يكون معنويا، كصور التّهديد والوعيد والزّجر والتّوبيخ والقرع.

- يحمل العنف معاني الإكراه على فعل الشّيء والإرغام. وهو ضد الحرية.

- العنف هو تلك القوة المتأتية من خارج الإنسان، تهدف إلى فرض طرف على حساب طرف آخر.

- العنف ظاهرة تلحق الأذى بالموجودات، غايتها تحقيق مآرب مختلفة، بطرق غير قانونية ومرفوضة اجتماعيا.

- العنف يأخذ أشكالا متعددة: كالعنف اللّفظي والمادي والاجتماعي والسّياسي والفكري والإجرامي...إلخ.

- العنف يُظهر الشّق العدواني في الإنسان، وهو فعل عنيف يجسد القوّة المادية والمعنوية .

- العنف هو ما مُنع قانونيا ورفض اجتماعيا، فهو سلوك لا اجتماعي ولا متحضر يحظره القانون ويعاقب على فعله.

- العنف ناتج عن فشل القيم الاجتماعية والأخلاقية، وهو وسيلة تعبير عند بعض الأفراد .

- قد يأخذ العنف أبعادا تنظيمية كالحركات المسلّحة ،أو أبعادا غير تنظيمية كالحركات السّرية مثلا.

- غالبا ما يكون اتجاه طرف آخر، ولكن قد يكون في بعض الأحيان عنفا ذاتيا موجه نحو الذات كحالات الانتحار وتعذيب النّفس.

- قد يحمل طابع القسوة والسّادية والإرهاب، فيدخل في اللامعقول من الأفعال والأقوال كحالات القتل الجماعي للأفراد، وتشويه الجثث وحرقها .

ونستنتج من كل هذا أن العنف كمصطلح ليس من السّهل تعريفه وحصره، وهذا باختلاف الأهداف النّاتجة عنه (أخلاقي، سياسي، نفسي، اجتماعي، ديني)، فالباحثون إلى اليوم مازالوا يميزون بين أهداف العنف المشروعة وغير المشروعة، " فمثلا كثيرا ما يعد الضّرب داخل الأسرة أمرا

مقبولا ثقافيا ومعياريا، أما إذا تعرّض أحد أفراد الأسرة للضرب من أحد الغرباء فإنّه يعد سلوكا غير مشروع "[1].

فالعنف إذن: " هو لغة التّخاطب الأخيرة الممكنة مع الواقع ومع الآخرين، حين يحس المرء بالعجز عن إيصال صوته بوسائل الحوار العادي، وحين تترسّخ القناعة لديه بالفشل في إقناعهم بالاعتراف بكيانه وقيمته،...وهكذا فالعنف قد يكون عشوائيا مدمرا يذهب في كل اتجاه، أو يكون بنّاء يوظف في أغراض تغيير الواقع، ولكنه موجود أبدا ولو اتخذ ألف وجه ولون واتجاه "[2].

فالعنف من منظور مصطفى حجازي آخر وسيلة يلجأ إليها الفرد حين لا ينفع الحوار، وحين تنغلق كل الأبواب لتحقيق رغباته، أو إيصال صوته وآرائه للآخرين، ويصطدم بواقع يرفضه تنكسر فيه أحلامه ورغباته، فيلجأ إلى البحث عن الذّات المستلبة والمنكسرة باستعمال طرق غير مشروعة تثبت الأنا.

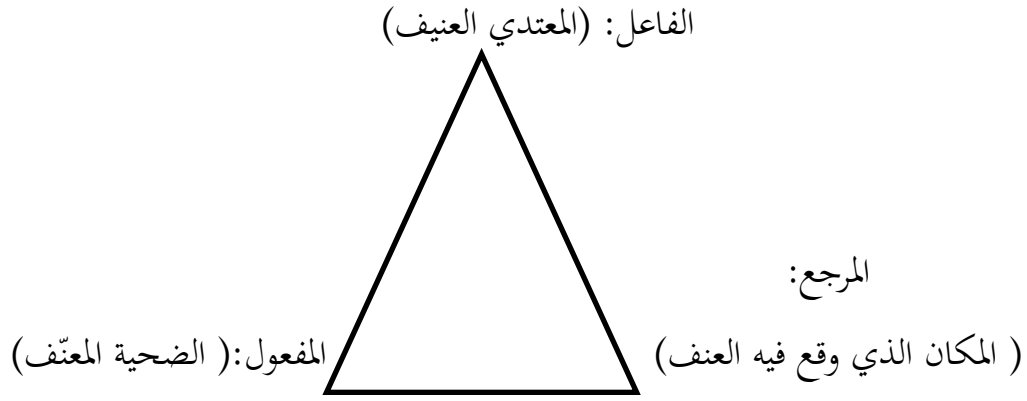
وخلاصة لما قدمنا آنفا يمكننا حصر العنف بأنّه: " عمل يخرج عن قواعد المجتمع، ويسبب الأذى للأشخاص والعناصر المحيطة، وهو ظاهرة تختلف باختلاف الزّمان والمكان، وترتبط بثقافة المجتمع وقوانينه ومعاييره "[3].

ويمكننا التمثيل له بالمثلث الثّلاثي التّالي:

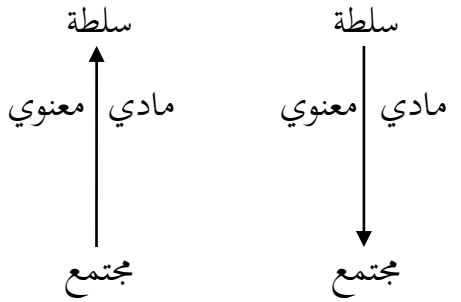
[1]– آية حمودة حكيمة، بلعسلة فتيحة، ميرود محمد: مظاهر وأسباب العنف في المجتمع الجزائري من منظور الهيأة الجامعية، ملتقى وطني حول دور التربية في الحد من ظاهرة العنف، مخبر الوقاية والأرغنوميا، جامعة الجزائر2 ، 7– 8، ديسمبر 2011، ص:15.

[2]– مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط9، 2005، ص:165.

[3]– نادية دشاش، عنف الزوجة ضد الزوج، أسبابه وأشكاله، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم النفس، 2006، ص: 29.



وقد يتخذ شكل الأفقية أو العمودية



ولا يمكننا بأيّ حال من الأحوال أن نتشعب في الموضوع أكثر من ناحية الإحاطة بالأسباب والدوافع والأشكال والنّظريات؛ لأنّ الموضوع ذو شجون والبحث لا يسع لكل هذه الأشياء، وإنّما سنكتفي بما له دلالة واضحة بعناصر البحث؛ " لأنّ العنف يتسم بأحوال لا حصر لها من الغرابة فالنّاس مبدعون ومبتكرون بشكل مذهل عندما يلجؤون إلى إيذاء غيرهم من بني الإنسان، ونحن لسنا في حاجة إلى القراءة...لندرك ذلك، علينا فقط الاستماع إلى نشرة الأخبار، أو قراءة الرّوايات ومشاهدة التّلفاز والأفلام السّينمائية، أو التّعرف على أحداث التاريخ "[1].

[1]– كاثلين تايلور: القسوة شرور الإنسان والعقل البشري، تر: فردوس عبد الحميد البهنساوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر ط1، 2014، ص:26.

2- العنف من منظور القرآن والسّنة:

انطلاقا من بحثنا الدّقيق في ثنايا الآيات الربّانية لم نجد كلمة عنف في القرآن الكريم، لكن أتت بعض الكلمات الدّالة على معناها في سياقات كثيرة ومختلفة، ومنها كلمة أرهب الّتي سنعود إليها بالتفصيل.

إنّ هو معروف أن الدّيانات مقاصد أخلاقية على اختلافها، والقرآن واحد من تلك الشّرائع السّماوية الّتي جاءت متناغمة مع الفطرة الإنسانية السّليمة، فنهى عن الاعتداء والعدوان والظلم وغيرها من صور العنف، فأرسى بذلك مجموعة من القيم العليا التي تدعو إلى حفظ النّفس والممتلكات والأعراض، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيْعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيْعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بَالبَيِّنَاتِ ثُم إِنَّ كَثِيْرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ ﴾[1].

فقد نهى الإسلام عن جريمة القتل باعتبارها عنفا، وأغلظ في القول فيها، فاعتبر قتل النّفس دون أن يحدد جنسها ولا دينها ولا معتقدها بمثابة قتل النّاس جميعا، وهذا لعظمة الخلقة الإنسانية عند الله تعالى، وأتبع القتل بفعل الفساد باعتباره عنفا في الأرض، وجاء بما يقابله أن من أحياها وأحسن إليها كأنّما أحيا الناس جميعا، لذلك جاء في محكم التنزيل قوله: ﴿ ولَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُم فِي البَرِّ والبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيْرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيْلاً ﴾[2].

فهذه الآية تصوّر الإنسان أفضل مخلوقات الله، فقد كرمه بالعقل والعلم، وجعله خليفة له في الأرض، مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيْفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيْهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيْهَا وَيُسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ: إِنِّي أَعْلَمُ مَالَا تَعْلَمُونَ﴾[3].

---

[1]- سورة المائدة، الآية: 34.

[2]- سورة الإسراء، الآية:70.

[3]- سورة البقرة، الآية:29.

وقد أشارت الملائكة إلى فعل غير سوي وهو فعل سفك الدّماء، الّذي هو صورة من صور العنف على اعتبار ما سيقع في المستقبل، ولذلك جاءت آيات كثيرة تحرم فعل العدوان والاعتداء كقوله تعالى: ﴿وَقَاتِلُوا فِي سَبِيْلِ اللهِ الّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلاَ تَعْتَدُوا إِنَّ اللهَ لاَ يُحِبُ المعْتَدِيْنَ﴾[1].

وقوله في سورة الفرقان: ﴿ والَّذِيْنَ لاَ يَدْعُونَ مَعَ اللهِ إِلَهًا آَخَرَ وَلَا يَقْتُلُونَ النَّفْسَ الَّتِي حَرَمَ اللهُ إِلَّا بِالحَقِ وَلاَ يَزْنُونَ وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَامًا ﴾ [2].

فقد رفضت الشّريعة الإسلامية فعل الاعتداء، تمهيدا لتحريم فعل القتل، الّذي هو جرم شنيع إلا بما هو حق ومشروع.

بل أن القرآن الكريم في أكثر من موضع ينهى عن العنف المعنوي، والإساءة النّفسية للأشخاص، كقوله تعالى: ﴿ يَأَيُّهَا الذِيْنَ آَمَنُوا لاَ يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَى أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَى أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الفُسُوقُ بَعْدَ الإِيمَانِ وَمَنْ لَمْ يَتُبْ فَأُولَئِكَ هُمْ الظَالِمُونَ ﴾[3].

وفي الآية الكريمة دعوة صريحة إلى " عدم الاستهزاء بالأشخاص، وعدم السّخرية منهم، أو تبادل العنف اللّفظي بين النّاس بالتّنابز والتّعاير، وتغيير الألقاب والمسميات "[4].

فالإسلام إذن يرفض العنف اللّفظي بكل أشكاله ومظاهره، ولا أدلّ على ذلك من قوله تعالى: ﴿ لاَ يُحِبُ اللهُ الجَهْرَ بِالسُوءِ مِنَ القَوْلِ إِلَّا مَنْ ظُلِمَ وَكَانَ اللهُ سَمِيعًا عَلِيْمًا ﴾[5].

---

[1]- سورة البقرة، الآية:189.

[2]- سورة الفرقان، الآية:68.

[3]- سورة الحجرات، الآية:11.

[4]- فهد بن علي عبد العزيز الطيار: العوامل الاجتماعية المؤدية للعنف لدى طلاب المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية الرياض السعودية، قسم العلوم الاجتماعية، 2005، ص:62.

[5]- سورة النساء، الآية:147.

" ويخبرنا الله تعالى أنّه لا يحب الجهر بالسّوء من القول؛ أي يبغض ذلك ويمقته ويعاقب عليه ويشمل ذلك جميع الأقوال السّيئة التي تسوء وتحزن، كالشّتم والقذف والسّب ونحو ذلك، فإنّ ذلك كله من المنهي عنه الذي يبغضه الله "[1].

لذلك نجد في القرآن الكريم النّزوع إلى السّلم بدل الحرب، ولم تُشرّع الحرب في الإسلام إلّا للدّفاع عن النّفس، والعرض، والأرض، لقوله تعالى: ﴿ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ واتْقُوا اللهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللهَ مَعَ المتَقِينَ ﴾[2].

فردّ العدوان والظلم مستحب مع وجوب الإقلاع عن الاعتداء، لذلك يشرّع الله تعالى لمبدأ السّلم وكره الحرب في قوله: ﴿ فَإِنِ اعْتَزَلُوكُمْ فَلَمْ يُقَاتِلُوكُمْ وَأَلْقَوْا إِلَيْكُمْ السَّلَمَ فَمَا جَعَلَ اللهُ لَكُمْ عَلَيْهِمْ سَبِيْلاً﴾[3].

بل يُرغب في السّلم ويلحّ عليه في قوله: ﴿وإِنْ جَنَحُوا لَلْسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَلْ عَلَى اللهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيْعُ العَلِيْمُ ﴾[4].

فالإسلام من هذه الوجهة دين إنساني عالمي، ولقد أخبر الخالق العظيم جلّ وتعالى: " أنّ الموءودة تسأل يوم الدّين."بأي ذنب قتلت".

تسأل تقريعا وتهديدا لقاتلها، وهي كانت جاهلية لم تبلغ الإسلام، وانتصر لها ربها الخالق سبحانه في ذلك اليوم العظيم..فكيف بالبالغين؟

فكيف بالمسلمين؟.

فكيف بالقتل الجماعي والعشوائي؟"[5].

---

[1]- فهد بن علي عبد العزيز الطيار: العوامل الاجتماعية المؤدية للعنف، ص:62.

[2]- سورة البقرة، الآية:193.

[3]- سورة النساء، الآية:89.

[4]- سورة الأنفال، الآية:62.

[5]- سلمان العودة: أسئلة العنف، جسور للترجمة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2015، ص:38.

ولذلك جاءت الآيات:

﴿ادْعُ إِلَى سَبِيْلِ رَبِّكَ بِالحِكْمِةِ وَالمَوْعِظَةِ الحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾[1].

﴿ والكَاظِمِيْنَ الغَيْظَ وَالعَافِيْنَ عَنِ النَّاسِ وَاللهُ يُحِبُّ المحْسِنِيْنَ ﴾[2].

﴿ ولاَ تَسْتَوِي الحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بَالتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الذِيْ بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيْمٌ ﴾[3]

﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُكَ لآَمَنَ مَنْ فِي الأَرْضِ كُلُهُمْ جَمِيْعًا أَفَأَنْتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَى يَكُونُوا مُؤْمِنِيْنَ ﴾[4].

وغيرها من الآيات التي تدعو إلى الرفق واللين ورقة القلب والصّفح والعفو.

" والإسلام حين ينادي بالمحبّة ونشر الرّحمة فيما بيننا إنّما ينشد مصلحة الفرد والجماعة؛ لأنّ المرء قليل بنفسه كثير بإخوانه، ولا يمكن للمجتمع أن يحيا حياة طيبة في ظلّ عنف يمارس ضدّ فئة من فئاته "[5].

ولم تخرج الأحاديث النّبوية عن سياق الآيات القرآنية، فقد ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم مصطلح العنف في أكثر من موضع أشهرها قوله: " عن عائشة رضي الله عنها أن يهودا أتوا النبي صلى الله عليه وسلم فقالوا: السام عليكم فقالت عائشة: عليكم ولعنكم الله وغضب الله عليكم فقال: مهلا يا عائشة، عليك بالرفق، وإياك والعنف والفحش، فقالت أو لم تسمع ما قالوا ؟ قال: أو لم تسمعي ما قلت؟ رددت عليهم فيستجاب لي فيهم ولا يستجاب لهم فيّ "[6].

---

[1]- سورة النحل، الآية:125.

[2]- سورة آل عمران، الآية:134.

[3]- سورة فصلت، الآية:33.

[4]- سورة يونس، الآية:99.

[5]- رشدي شحاتة أبو زيد: العنف ضد المرأة وكيفية مواجهته في ضوء أحكام الفقه الإسلامي، مكتبة الوفاء القانونية، الاسكندرية ط1، 2001، ص:300.

[6]- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للنشر، دمشق بيروت، ط1، 2002، ص:1511.

فهذا نهي صريح من الرسول صلى الله عليه وسلم في رفض مبدأ الردّ بالمثل، رغم أن الذين عنّفوه لفظيا يهود رفض الردّ عليهم رغم فحش كلامهم، وأنكر على زوجته عائشة الردّ بعنف وطلب منها التّحلي بالرّفق، باستعماله اسم فعل الأمر(عليك)، وأسلوب التحذير(إياك)، وفيهما طلب القيام بالفعل في الأوّل وتركه في الثّاني.

وعن عائشة رضي الله عنها أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم قال: " يا عائشة إنّ الله رفيق يحب الرفق، ويعطي على الرفق مالا يعطي على العنف، ومالا يُعطي على سواه "[1].

وقد جاء في موطأ الإمام مالك التّنويه بالرفق وجعله سمة من السّمات الإلهية قوله: قال الرّسول صلى الله عليه وسلم: " إنّ الله تبارك وتعالى رفيق يحب الرفق، ويرضى به، ويعين عليه ما لا يعين على العنف "[2].

بل أنّ الأحاديث تنهى عن مسببات العنف كالتّرويع والتّخويف للمسلم أو غيره درأ للمفسدة وفي هذا يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "لا يحل لمسلم أن يروّع مسلما ". وقال أيضا: " لا تروعوا المسلم فإنّ روعة المسلم ظلم عظيم "... وقال: " من أشار إلى أخيه بحديدة فإنّ الملائكة تلعنه حتّى يدعها، وإن كان أخاه لأبيه وأمه "[3].

وكل هذا إشارة إلى مبدأ الرفق في التّعاملات بين الأفراد والجماعات، ونبذ العنف ومسبباته وأشكاله، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: " إن أراد الله تعالى بأهل بيت خيرا أدخل عليهم الرفق وإنّ الرّفق لو كان خلقا لما رأى النّاس خُلقا أحسن منه، وإن العنف لو كان خُلقا لما رأى الناس خُلقا أقبح منه"[4].

---

[1]- أبو الحسين مسلم، صحيح مسلم، تح: نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2006، ص:1203.

[2]- مالك بن أنس: الموطأ، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي مصر، 1985،ج2، ص:979.

[3]- حسن محمود خليل: موقف الإسلام من العنف والعدوان، مطبوعات دار الشعب، مصر، 1994، ص:33.

[4]- سناء محمد سليمان: مشكلة العنف والعدوان، ص:215.

وبالعودة إلى التّاريخ الإسلامي نجد أنّ النبي صلى الله عليه وسلم استعمل مبدأ اللاعنف في حلف الفضول، وفي دستور المدينة، وصلح الحديبية، وفي محطات أخرى من سيرته، وهكذا فعل مع زعماء المشركين في مكة حين اجتمعوا بالمسجد، فقال لهم:" ما ترون أنّي صانع بكم ؟ قالوا: خيرا. أخ كريم وابن أخ كريم. قال: اذهبوا فأنتم الطلقاء.

فآثر مبدأ العفو والصّفح، وبذلك وضع مبدأ التّسامح كقاعدة أخلاقية يبنى عليها المجتمع مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وإِنْ تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللهَ عَفُورٌ رَحِيْمٌ ﴾[1].

وقوله: ﴿ ولْيَعْفُوا وَلْيَصْفَحُوا أَلَا تُحِبُونَ أَنْ يَغْفِرَ اللهُ لَكُمْ واللهُ غَفُورٌ رَحِيْمٌ ﴾[2].

ومما سبق يتضح أنّ الإسلام يحرم العنف أيًّا كان نوعه وينهى عنه، ليس هذا فحسب، بل إنّ الإسلام يدعو إلى نقيض العنف، ويحل مبدأ السلام واللّين والعفو والتسامح والرفق، وترك مسببات العنف ويقابل السّيئة بالحسنة، ويؤيد هذا قول النبي صلى الله عليه وسلم:" صِل من قطعك، وأحسن إلى من أساء إليك، وقل الحق ولو على نفسك، عُد من لا يعودك، واهد من لا يهدي لك "[3].

وقوله أيضا: " اتّق الله حيثما كنت، واتّبع السّيئة الحسنة تمحها، وخالق النّاس بخلق حسن "[4].

3- تاريخ العنف البشري:

إنّ التنقيب في تاريخ البشرية يصدمنا بحجم العنف الذي تولّد عن قسوة الإنسان ضد أخيه الإنسان، أو ضد الموجودات الّتي حوله، فالعنف صفة ملازمة للإنسان منذ وجدت البشرية، ولعل حكاية الخلق وما كان من حوار الملائكة مع الله سبحانه وتعالى ينبأ عن فطنة الملائكة لما كان سيقع في الأرض من فساد وشرور، وقد بدأ العنف كصراع فردي بين ابني آدم:"قابيل وهابيل"، وقد صوّره القرآن الكريم في قول الله تعالى:﴿ واتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالحَقِ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ

[1]- سورة التغابن، الآية:14.

[2]- سورة النور، الآية:22.

[3]- محمد ناصر الدين الألباني: صحيح الجامع الصغير وزيادته، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1988، مج:1، ص:704.

[4]- المرجع نفسه، ص:81.

يُتَقَبَلْ مِنَ الآَخَرْ قَالَ:لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ: إِنَمَا يَتَقَبَلُ اللهُ مِنَ المتَقِيْنَ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِي إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَ العَالمِيْنَ، إِنِّي أُرِيْدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَالِمِيْنَ ﴾[1].

ويظهر من هذه الآية أن فعل القتل لم يبدأ مباشرة،وإنّما بدأ لفظيا معنويا في قوله "لأقتلنّك"، وهو فعل جاء بلام التوكيد تأكيدا على استعداده لارتكاب جريمة القتل، والإصرار عليها عند قابيل .

بينما نجد الرّضا التّام عند هابيل، وعدم دفعه للفعل، بل التّسليم التّام لأخيه، ومعاملته بمبدأ السّلام في قوله: "ما أنا بباسط يدي لأقتلك"، وبرر ذلك بخوفه من عقاب الله سبحانه وتعالى" إنّي أخاف الله رب العالمين" .

ويكتمل مشهد الجريمة في قوله تعالى:﴿ فَطَوّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيْهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِيْنَ ﴾[2].

والفعل "طوع" يحمل معنى الانقياد لفعل الشّيء، والتحمس والتشجّع له، وتمّ فعل القتل بفعل الغيرة والحسد والعدوان.

ويذكر السّياق الحكم "بالخسار وبالنّدم على القِتلة، والإحساس العظيم بالذّنب، وتقريع الضّمير بعدما تنطفئ فورة الغضب، ويعود الإنسان إلى هدوئه وتفكيره "[3]، مخاطبا قابيل نفسه بحسرة وقد صور القرآن هذه اللّحظة الفارقة بين الجريمة وما بعدها قائلا: على لسان قابيل :﴿ فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوارِيْ سَوْءَةَ أَخِيْهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ فَأُوَارِيَّ سَوْءَةَ أَخِيْ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِيْنَ ﴾[4].

[1]- سورة المائدة، الآية: 29- 30- 31.

[2]- سورة المائدة، الآية: 32.

[3]- سلمان العودة: أسئلة العنف، ص:35.

[4]- سورة المائدة، الآية:33.

وأما صراع الأفراد والجماعات وخصوصا عنف القتل فالتّاريخ مليء بصور القتل المروعة التي ارتكبها الإنسان ضد الإنسان، وهذا العنف غالبا ما يأخذ صور الصّراع المادي قصد التّسلط، ونذكر مثلا: ما تعرّض له الهنود في الولايات المتحدة الأمريكية من جرائم الإبادة.

- الحروب الدّينية التي كانت بين الكاثوليك والأرثوذكس.
- الحرب العالمية الأولى والثانية في أوروبا.

أما التّاريخ الإسلامي وهو ما يهمنا فقد عرف هذا الأخير موجات عنف كبيرة جدا، بدءا بقتل عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضي الله عنهما، ثم مقتل علي رضي الله عنه، ثم معارك الموالين والمعارضين لبني أمية وظهور فرقة الخوارج وما أحدثته من عنف وفتن في الدّولة الإسلامية، وصور العنف التي عرفتها الدّولة الأموية، لتعرف موجة العنف شيئا من الهدوء وتعاود الكرة مع بني العباس الّذين كانت لهم صولات وجولات مع الأمويين، وعرف انتشار العنف السّياسي انتشارا مذهلا زادت حدته مع الأقاليم المستقلة عن الدولة العباسية، ومنها ثورة الزنوج للتخلص من العبودية ما بين 842 /1258 م.

إضافة إلى عنف المغول وما فعلوه بمدينة بغداد، وعنف الفرنجة وما فعلوه في ظل محاكم التفتيش في الأندلس،كما لا ننس عنف الصّليبين في الاعتداءات على المسلمين، وكانت حروبا ذات طابع ديني استعملتها الكنيسة للدفاع عن معتقداتها وعن المسيحية، وعنف الاستعمار في البلدان المستعمرة وغيرها .

وصولا إلى العنف في العصر الحديث والمعاصر، أين أصبحت آلة الإرهاب المصطلح الرّائج في الاستعمال فكريا وإعلاميا وثقافيا وأدبيا وسياسيا، وما هذه إلّا إطلالة خفيفة على عنف التّاريخ البشري وقسوة الإنسان، " وبحسب ابن خلدون فإنّ العنف ما زال مستحكما في المجتمعات البشرية الّتي ترفض الاحتكام للمنطق العقلاني الرشيد، وتستخدم العنف كوسيلة لتقرير مصيرها، وانتزاع حقوقها وتسويّة خلافاتها، بالرّغم من تطور الحضارات الإنسانية عند أغلب الأمم والشّعوب "[1].

[1]- إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:52.

فالإنسان المعاصر رغم ما أوجده من سبل في تنويع طرائق حياته إلا أن العدوانية تطبع سلوك الأفراد والجماعات والدّول، فمازالت تتحكم في الإنسان نوازعه البدائية، ويرتد إليها من حين لحين آخر بفعل الصراعات والتّجاذبات العرقية والدينية، فهي غالبا ما تكون الوسيلة لحسم الصّراع بين المجتمعات والأفراد، فيتخذون العنف وسيلة للدّفاع من أجل البقاء، وهذا ديدن الأفراد والمجتمعات منذ خلقت البشرية. صراع وعنف دائم، وشدّ وجذب، ولم يخل عصر من العصور من صور العنف وخصوصا عنف الإجرام والقتل.

ويعتقد ابن خلدون (ت808هـ) في مقدمته أن العنف نزعة طبيعية من طبائع البشر، حيث يقول:" ومن أخلاق البشر الظلم والعدوان بعض على بعض، فمن امتدت عينيه إلى متاع أخيه فقد امتدت يده إلى أخذه إلا أن يصدّه وازع "[1].

وقد ركّز ابن خلدون على مصطلح الظلم باعتباره يحمل دلالة القوة والبطش المادي والمعنوي، والعدوان باعتباره عنفا " وإيذاء للغير أو الذات أو ما يرمز إليهما، ويتخذ صورا مختلفة منها العدوان الصريح كالعدوان البدني واللّفظي والتّهجمي، ومنها المضمر كالحسد والكراهية والغيرة والاستياء ومنها الرّمزي كالذي يمارس فيه سلوك يرمز إلى احتقار الفرد، أو توجيه الانتباه إلى إهانة تلحق به والامتناع عن النّظر إلى الشّخص وردّ السّلام عليه "[2].

ويشير إلى عنف الجنس البشري وتاريخه فيقول:" إنّ الحرب والمقاتلة لم تزل واقعة في الخليقة منذ برّأها الله، وأصلها إرادة انتقام بعض البشر من بعض، ويتعصّب لكلّ منها أهل عصبيته، فإذا تذامروا لذلك وتواقفت الطائفتان إحداهما تطلب الانتقام والأخرى تدافع كانت الحرب، وهو أمر طبيعي في

[1]- ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق سوريا، ط1، 2004، ج1، ص:254.

[2]- نجاة أحمد الزليطني: سيكولوجية العدوان والنظريات المفسرة له، المجلة الجامعة، العدد السادس عشر، المجلد4، جامعة الزاوية ليبيا كلية الآداب، قسم علم النفس، نوفمبر 2014، ص:168.

البشر لا تخلوا عنه أمّة ولا جيل، وسبب هذا الانتقام في الأكثر إمّا غيرة ومنافسة، وإمّا عدوان، وإمّا غضب لله ودينه، وإمّا غضب للمُلك وسعي في تمهيده "[1].

ويشير ابن خلدون إلى شيء مهمّ للغاية وهو أنّ عنف القتل والإجرام سجيّة موجودة في خلائق البشر، ويرجع سبب هذا العدوان والإجرام إلى العصبية الّتي هي الالتحام الذي يوجب صلة الرحم حتى تقع المناصرة بالعرق، أو الجنس، أو القبيلة، أو الدين. ويشير إلى هذا الشّاعر الجاهلي دريد بن الصمّة في قوله عن مفهوم التّعصب للقبيلة والدفاع عنها:

وهَلْ أنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةَ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرْشُدْ غَزِيَّةُ أَرْشُدِ"[2]. (بحر الطويل)

ولعل هذا المفهوم الجاهلي للنّصرة والحرب مازال سائدا إلى اليوم، والتّاريخ المعاصر يكشف لنا بجلاء العنف الممارس اليوم ضدّ الإنسان، حيث برزت مفاهيم جديدة للعنف منها: العنف الدّيني والعنف السّياسي الذي أصبح طاغيا على المفاهيم والأذهان، ولعل المصطلح الأبرز في كل هذا هو مصطلح الإرهاب، كشكل من أشكال العنف وأكثرها خطورة وضراوة والذي يتداخل معه ويتقاطع مع كثير من أشكاله.

4- ظاهرة الإرهاب:

من المصطلحات الّتي تتقاطع دلاليا مع مصطلح العنف مصطلح: العدوان، والعدائية والقسوة والجريمة، والانحراف، وحدّة الطبع، والسّادية، والتّطرف، والإرهاب...إلخ. ويعدّ هذا الأخير من أكثر المصطلحات دلالة على فعل العنف، وسنخصص له تعريفا شاملا لما له من أهمية في المدونة الرّوائية التي سنبحثها فيما بعد.

[1]- ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج1، ص:457.

[2] - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة دط، 1981، ص:468.

4-1- مادة رهب: لغة :

إنّ مصطلح رهب مصطلح قديم استعملته أغلب القواميس والمعاجم في متنها، فقد جاء في تعريفه في معجم لسان العرب قوله:" رَهِبَ بالكسر يَرْهَبُ رَهْبَةً ورُهْبًا بالضم ورَهَبًا بالتحريك؛ أي خاف. رَهبَ الشيء خافه.

والاسم الرُّهْبُ والرُّهْبِي والرَّهَبُوتُ والرَّهَبُوتِي، يقال رَهَبُوتٌ خير منَ حَمُوتٍ؛ أي لأن تُرْهبَ خير من أن تُرْحَمَ، وتَرَّهَبَ غيره إذا توعّده، والرّهبة الخوف والفزع، ورهبه واسْترهَبهُ أخافه وأفزعه "[1].

وجاء في تاج العروس قوله في مادة رهب المعاني التالية:

رَهِبَ كعَلِمَ يَرْهَبُ رَهْبَةً :خاف أو مع تحرز.رَهِبَهُ رَهَبًا :خافه.

الرَاهِبةُ: الحالة التي تُرْهِب؛ أي تفزع.

والتَرَهُبُ: التعبد، وقيل التعبد في صومعة، وقد تَرَّهَبَ الرجل إذا صار راهبا يخشى الله.

والمرْهُوبُ: الأسد.

ورَهَبَ الجمل: نهض ثم بَرَكَ من ضعف بِصُلبه.

والإرهاب بالكسر: الإزعاج والإخافة. تقول ويقشعر الإِهَابُ إذا وقع منه الإِرْهَابُ .

والإِرْهابُ أيضا: قدح الإبل عن الحوض وذيادها "[2].

وقد استعمل صاحب تاج العروس مصطلح "الإرهاب" كلفظة مما يدل دلالة قاطعة أن المصطلح قديم ولا معنى للأقوال التي تجزم بجدة المصطلح، وقد أورده بمعنى الإخافة والإزعاج.

وكلمة إرهاب مصدر للفعل أَرْهَبَ يَرْهَبُ، وهو رباعي بزيادة الهمزة على أصله الثّلاثي، الذي هو رَهَبَ يَرْهَبُ رَهْبَةً، ومعناه خاف يخاف خوفا، فيكون معنى الرباعي أخاف يخيف إخافة.

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج 1، ص:436.

[2]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1987، ج2، ص:537.

ومن الكلمات الرّديفة والمرادفة لمفهوم الإرهاب: التّرعيب، والتّرويع، والإفزاع، وغير ذلك من الكلمات التي تدلّ على معنى جامع مشترك بينها، يتمثل في بث الأسباب الّتي تفقد الأمن من النّفوس، والاطمئنان من القلوب، وتجلب إليها الشّعور بالخوف، والفزع، والخشية.

أمّا في القواميس الأجنبية فقد جاءت لفظة الإرهاب في المورد terror. رعب، ذعر، هول. كل ما يُوقع الرّعب في النفوس و terrorism إرهاب، ذعر ناشئ عن الإرهاب، وterrorist إرهابي وterrorize يُرهب، يُروع، يُكرهه على أمر الإرهاب، وterror-stricken مُروع مذعور"[1].

وفي قاموس أكسفورد:

"Terrorism :The use of violent action in order to achieve political aims or to force a government to act .

-terror/1.Extreme fear.2aterrifr/ing person orthing.

Collogue.formidable or trouble someperson or thing

ESP.achild.2b

Organisedinimidation.terrorisme (latinterreo frighten)

Terrorist.person using esp .organi ted violence a .gorennent.[2]"

وقد جاء بمعنى الخوف المتطرّف، الشّيء المرعب، تآمر هائل، التخويف المنظم، كما حدد القاموس الجهة الممارسة للإرهاب والجهة الممارس ضدّها، وأن هذا الإرهاب قد يمارسه شخص أو منظّمة لتحقيق أهداف ومكاسب سياسية، أو من أجل الضّغط على الحكومة بغية التّصرف حيال قضية ما، أو ضدّ الأفراد والأطفال، كما عرّفه أيضا بأنّه حكم عن طريق التّهديد .

[1]– حمدي سلمان معمر: محددات الإسلام التربوية للوقاية من الإرهاب، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الأول، المجلد الثامن عشر جامعة الأقصى، غزة فلسطين، يناير 2010، ص:314.

[2] – Oxford Advanced Learner's Dictionary of Curent English. P:1618.

وترُجمت كلمة terrorisme إلى كلمة إرهاب في اللّغة العربيّة، وهذه الترجمة يرى بعض أنّها ليست دقيقة وليست صحيحة لغويا؛" لأنّ الخوف من القتل أو الخطف أو تدمير المنشآت والممتلكات وهي الأفعال التي ترتكبها الجماعات الإرهابية لا يقترن به احترام القائمين به، وإنّما هو مجرد خوف مادي يعبر عنه بالرّعب وليس بالرّهبة "[1].

ومن ثمّة فإنّ الكلمة العربيّة الصّحيحة الّتي " تقابل terrorisme هي إرعاب، وليس إرهاب، ولكن نظرا لأنّ الكلمة الأخيرة قد أصبحت لها معنى اصطلاحي أقره مجمع اللّغة العربية جرى النّاس على استعمالها "[2].

" ويرى الأستاذان Bailly et Breal في قاموسهما اللاّتيني أنّ الأصل اللّغوي لكلمة إرهاب في الفرنسية Terreur هو الفعل السّنسكريتي tras الذي يعطي معنى رجف، ويرى أنّ الفعل اللاتيني ters أو tres يدلان على نفس المعنى وهو الرّجفان "[3].

وتصبّ القواميس نفسها سواء منها القانونية أو السّياسية في نفس المصبّ، وتُحمّل اللّفظ دلالة الرعب، والخوف الشّديد، والتّخويف والإرعاب.

4-2- الإرهاب اصطلاحا:

لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال أن نجد تعريفا جامعا مانعا للظاهرة الإرهابية، فمصطلح الإرهاب له تعاريف متعددة عند العلماء والمفكرين والجامعيين والسّياسيين، ينطلق من نظرتهم الشّمولية للواقع والحياة، وزاد في تعقيد هذه التّعريفات خضوعها أحيانا لاعتبارات غير أكاديمية أو مهنية، لتأثره بمصالح الدّول وسياساتها.

---

[1]- عبد الرحمان رشدي الهواري: التعريف بالإرهاب وأشكاله، ندوة الإرهاب والعولمة، أكاديمية نايف للعلوم الأمنية، الرياض، ط1 2002، ص:18.

[2]- المرجع نفسه، ص:18.

[3]- ينظر: محمد صالح العادلي، موسوعة القانون الجنائي للإرهاب، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، ط1، 2003، ص:28.

" ويرجع استعمال هذا المصطلح إلى حقبة الثّورة الفرنسية إبان الجمهورية الجاكوبية في عامي (1793-1794) ضد تحالف الملكيين والبرجوازيين المناهضين للثورة، ويطلق على هذه المرحلة "عهد الإرهاب"، والّتي اعتقل فيها ما يزيد عن 300 ألف مشتبه، وإعدام حوالي 17 ألف بالإضافة إلى موت الآلاف في السّجون بلا محاكمة "[1].

وجاء تعريفه في المعجم الوسيط أنّه "وصف يطلق على الّذين يسلكون سبيل العنف لتحقيق أهدافهم السياسية "[2].

أمّا في الموسوعة السّياسية فقد عَرّفَتْ الإرهاب على أنّه " استخدام العنف غير القانوني، أو التّهديد به ،كالاغتيال والتّشويه والتّعذيب والتّخريب والنسف بغية تحقيق هدف سياسي معين "[3].

وهو سياسة أو أسلوب يتخذ لإرهاب وإفزاع المناوئين والمعارضين لنظام أو حكومة معينة ومنه لفظة إرهابي؛ وهو الشّخص الّذي يستخدم العنف تحت ذرائع مختلفة، كالذريعة الفكرية أو العرقية أو الدّينية أو الثورية وغيرها.

فمصطلح الإرهاب مصطلح واسع لديه الكثير من التّعاريف المختلفة ويمكننا أن نجملها فيما يلي:

1- نمط التّعريف العادي: باعتباره عنفا أو تهديدا يهدف لخلق جو من الفزع والخوف والرعب بين النّاس .

2- نمط قانوني: عنف ينتهك القانون، ويستلزم عقاب الشّرعية القانونية .

3- نمط أكاديمي: يرجع كل سلوك إرهابي إلى عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية ونفسية، وقد يخضع هذا التّعريف لمصالح الدّول وسياساتها.

4- نمط تمييزي: تميزه إلى: إرهاب أفراد، وإرهاب جماعات، وإرهاب تقليدي، وإرهاب حديث.

---

[1]- حمدي سلمان معمر، محددات الإسلام التربوية للوقاية من الإرهاب، ص:315.

[2]- منير البعلبكي: المعجم الوسيط، دار النهضة القاهرة، 1994، ص:182- 183.

[3]- عبد الوهاب الكيالي وآخرون، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط 2، 1985، ج1 ص:153.

" فالإرهاب قد يكون فعلا وفي أحيان كثيرة ردّة فعل، وفي كلتا الحالتين يستهدف من ورائه جماعة معينة، أو أشخاصا معينين، بهدف إيقاع الرّعب والفزع في نفوسهم هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يكون الطرف الذي وقع عليه الإرهاب ليس هدفا بحدّ ذاته، وإنّما هو وسيلة لإيقاع التّأثير في طرف آخر"[1].

فالإرهاب إذن " ظاهرة خطيرة في حياة المجتمعات الإنسانية، وهو أسلوب متدنّ للوصول إلى الأهداف المسطّرة، فالإرهاب ليست له هويّة ولا ينتمي إلى بلد بحدّ ذاته، وليست له عقيدة، إذ أنّه يوجد عندما توجد أسبابه ومبرّراته ودواعيه في كل زمان ومكان وفي كل لغة ودين "[2].

والحديث عن تعريف الإرهاب وأشكاله وأنواعه ودوافعه ومبرراته يطول، وما هذا إلا غيض من فيض من التّعاريف التي حاولت حصر الظّاهرة والإلمام بها، أما إذا جئنا إلى هذا المصطلح في المتن القرآني فإنّنا نجد الآتي:

5- مفهوم الإرهاب في القرآن الكريم:

لم ترد هذه الكلمة برسمها الإملائي في سور القرآن الكريم، وإنّما ذُكرت على جذرها وعلى اشتقاق المادة اللّغوية نفسها، وقد جاءت في ثمانية مواضع هي:

يقول تعالى: ﴿ قَالَ أَلْقُوا فَلَمَّا أَلْقَوا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ وَاسْتَرْهَبُوهُمْ وَجَاءُوا بِسِحْرٍ عَظِيْمٍ ﴾[3].

وقال أيضا: ﴿لأَنْتُمْ أَشُدُ رَهْبَةً فِي صُدُوْرِهِمْ مِنَ اللهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَ يَفْقَهُونَ ﴾[4].

وقال أيضا: ﴿ وقَالَ اللهُ لَا تَتَخِذُوا إِلَهَيْنِ اثْنَيْنِ إِنَّمَا هُو إِلَهٌ وَاحِدٌ فَإِيَّايَ فَارْهَبُوْنِ ﴾[5].

.

[1]- ناصر الهاشمي: الإرهاب، الجذور، المظاهر، وسبل المكافحة، دار الحامد للنشر، عمان الأردن، ط1، 2016، ص:27.

[2]- المرجع نفسه، ص:26.

[3]- سورة الأعراف، الآية:115.

[4]- سورة الحشر، الآية:13.

[5]- سورة النحل، الآية:51.

وقال:﴿ وَأَعِدُوا لَهُم مَا اسْتَطَعْتُم مِنْ قُوَةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِيْنَ مِنْ دُونِهُمْ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيْلِ اللهِ يُوفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تظلمون ﴾[1].

وقال أيضا: ﴿ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِي التِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوْفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ ﴾[2].

وقال أيضا: ﴿ وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الغَضَبُ أَخَذَ الأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِيْنَ هُمْ لِرَبِهِمْ يَرْهَبُونَ ﴾[3].

وقال أيضا: ﴿ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَوَهَبْنَا لَهَ يَحْيَ وَأَصْلَحْنَا لَهُ زَوْجَهُ إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الخَيْرَاتِ وَيَدْعُوْنَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا وَكَانُوا لَنَا خَاشِعِيْنَ ﴾[4].

وقال أيضا: ﴿ اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوْءٍ وَاضْمُمْ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ فَذَانكَ بُرْهَانَانِ مِنْ رَبِّكَ إِلَى فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِيْنَ ﴾[5].

ومنه نستنتج أنّ القرآن الكريم استخدم هذا الجذر اللّغوي استخداما نظيفا، وهو الخوف الممزوج بالمحبّة والخشية والخضوع لله سبحانه وتعالى، كما يدلّ على التّبتل والعبادة والقنوت وترك الدّنيا، وهذا في جميع آياته، عدا آية الأنفال الآية: 61 الّتي فيها إرهاب أعداء الله وأعداء المسلمين وآية الحشر الآية: 13 التي يَرهب فيها الكفار من المؤمنين ويخشونهم.

وفي تفسير كل هذه الآيات جاءت الكلمات: فَارهبون، يَرهبون، تُرهبون، اسْترهبوهم، رَهبة رَهبا، الرَّهْبِ، بمعنى الخوف والخشية والفزع والخضوع، بينما نجد نفس الجذر اللّغوي ورد في آيات

[1]- سورة الأنفال، الآية:61.

[2]- سورة البقرة، الآية:39.

[3]- سورة الأعراف، الآية:154

[4]- سورة الأنبياء، الآية:89.

[5]- سورة القصص، الآية:32.

أخرى بمعنى الرهبنة والتّعبد، وقد ورد في أربعة مواضع "[1].

" إن دراسة وتحليل معنى الآيات يوضّح لنا أنّ القرآن الكريم استعمل الرّهبة وترهبون في آياته لزرع الخوف والرّعب في نفوس العدو، وإشعاره بقوة الآخر، لئلا يقدم على العدوان،...وهذا اللّون من الإرهاب هو عمل وقائي، ذو دلالات إيجابية، وهو من وسائل الرّدع العسكري، وأدوات الحرب الباردة، ولا دلالة له على الإرهاب بمعناه المتداول،...بل هو خطوة نحو السلام؛ لأنّه يمنع العدو عن ممارسة عدوانه "[2].

ولا يتحقّق ذلك للمؤمنين إلا إذا كانوا مرهوبيّ الجانب، مهابين ذوي قوّة وقدرة، لا يجرأ أعداؤهم على الاعتداء عليهم، " وحتّى يصل المؤمنون إلى هذه الحالة أمرهم بإعداد العدّة، وتهيئة مستلزمات القوّة ليبلغوا تلك الحالة "[3].

فاستخدام القرآن للفظة أرهب بعيد كل البعد عن ما يستعمل حاليا من معان في مجال الإعلام والسّياسة؛ لأنّها حملت دلالة الخشية والتّخويف والتّعبد، وكان الخوف المذكور فيه نوع من اللّين لا القسوة، ولم يكن شديدا همجيا مرعبا بالمعنى المتعارف عليه حاليا.

ومنه جاءت كلمة إرهابي فهو في اللّغة نسبة إلى الإرهاب، وهو وصف يطلق على الذين يسلكون سبيل العنف لتحقيق مآربهم السّياسية والدّينية.

---

[1]- يقول تعالى في سورة التوبة: ﴿ اتَّخَذُوا أَحْبَارَهُم ورُهْبَانَهُم أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللهِ والمسِيحَ ابنَ مَرْيَمَ ومَا أُمِرُوا إِلَّا لِيَعْبُدُوا إِلهًا وَاحِدًا لَا إِلهَ إِلَّا هُو سُبحَانهُ عَمَّا يُشْرِكونَ ﴾ الآية:31. ويقول في نفس الآية: ﴿ يَا أَيُّهَا الّذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيْرًا مِنَ الأَحْبَارِ والرُهْبَانِ لَيَأْكُلونَ أَمْوالَ النَّاسِ بِالبَاطِلِ ويَصُدُونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ والذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ والفِضَّةَ ولَا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِرْهُمْ بِعْذَابٍ أَلِيمٍ﴾ الآية34. ويقول في سورة المائدة: ﴿ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لّلّذْينَ آمَنُوا اليَهُودَ والَّذينَ أَشْرَكُوا ولَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُمْ مَوَدَّةً لّلَذِين آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَى ذَلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِيْسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرونَ ﴾ الآية:84 ويقول في سورة الحديد:﴿ ثُم قَفَينَا عَلى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا وَقَفَيْنَا بِعِيسَى ابنَ مَرْيَمَ وَأَتَيْنَاهُ الإِنْجِيْلَ وَجَعَلْنَا فِي قُلُوبِ الَّذِينَ اتَّبَعُوْهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهْبَانِيَةً ابْتَدَعُوهَا مَا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ إِلَّا ابْتِغَاءَ رِضْوانِ اللهِ فَمَا رَعَوهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا فَآتَيْنَا الَّذِينَ آمَنُوا مِنْهُمْ أَجْرَهُمْ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ ﴾الآية:26.

[2]- ناصر الهاشمي: الإرهاب الجذور المظاهر وسبل المكافحة، ص:55.

[3]- هيثم عبد السلام محمد: مفهوم الإرهاب في الشريعة، دار الكتب العملية، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص:32- 33.

" والإرهابي من يلجأ إلى الإرهاب بالقتل، أو إلقاء المتفجّرات، أو التّخريب، لإقامة سلطة وتقويض أخرى، والحكم الإرهابي نوع من الحكم الاستبدادي، يقوم على سياسة التّعامل مع الشّعب بالشّدة والعنف، بغية القضاء على النّزاعات والحركات التّحررية أو الاستقلالية "[1].

ويشير التّعريف إلى إرهاب الأشخاص، وإرهاب الديكتاتوريات والدّول، ولا معنى لكلمة إرهابي في الاستعمالات العربيّة القديمة؛ لأنّ الكلمة انزاحت عن استعمالاتها القديمة إلى دلالة جديدة وأصبحت تعبر عن مفهوم جديد شاع في الغرب بالاسم الإنجليزي terrorism (تيروريزم)، وقد صار له اصطلاح معروف بهذا الاسم في الأوساط الدّولية، والإعلامية، والسّياسية كما اقترنت به جملة من المصطلحات المتداولة اليوم من مثل: التّطرف، والعنف، والأصولية، وغير ذلك من المصطلحات الّتي شاعت في العالم لأسباب دينية، أو تاريخية،أو سياسية، وانتقلت مدلولاتها إلى العالم العربي وأصبحت رائجة فيه.

6- جذور العنف في المجتمع العربيّ القديم:

عندما نطلّ إطلالة سريعة على جذور العنف في المجتمعات العربيّة بدءا من تدوين تاريخ هذه المجتمعات، وأول ما وصل إلينا من أخبارها ونقصد به المجتمع الجاهلي، وصولا إلى يومنا هذا وننقب في الأحداث التّاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسّياسية لهذه المجتمعات، سنصل إلى نتيجة حتمية مفادها أن المجتمع العربي القديم وخصوصا الجاهلي منه كان يعيش في حالة فوضى حياتية، يسودها منطق الغالب والمغلوب، ولا أدلّ على ذلك من قول جعفر بن أبي طالب لملك الحبشة يصف حالتهم التي كانوا فيها: " أيها الملك: كنّا قوما أهل جاهلية نعبد الأصنام، ونأكل الميتة، ونأتي الفواحش ونقطع الأرحام، ونسيء الجوار، ويأكل القوي منّا الضّعيف "[2].

[1]- مسعود جبران: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط7، 1992، ص:48.

[2]- ابن القيم الجوزية: هداية الحيارى في أجوبة اليهود والنصارى،تح: محمد أحمد الحاج، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ط1، 1996، ص:259.

ومن هذا الحديث نستنتج أن المجتمع العربيّ القديم كان يقوم على منطق القوّة والضّعف، فقد كان العرب قبائل رحل تعيش في شبة الجزيرة العربية، تقوم على نظام الرّعي، القائم على التّرحال من مكان إلى مكان آخر؛ لذلك أنتجت هذه الحياة نمط عيش معين يقوم على السّطو، والإغارة، والحرب بين القبائل، وفي كل هذا كان العنف والبطش وسيلة من وسائل المحافظة على البقاء؛ لذلك نشأ مبدأ التّفاخر بالأنساب والقبائل.

وقد حصر علي الوردي الثّقافة البدوية في مفهوم واحد وهو التغالب، " وهو مركب من ثلاثة عناصر تتضمن طابع التّغالب أو تصفه، وهي العصبية القبليّة الّتي هي محور البداوة ومحركها والّتي تقوم في الصحراء مقام الدولة في الحضارة، والشّجاعة الّتي تفرضها طبيعة البداوة وتضطرّ البدوي في أوقات القحط والجوع إلى أن يكون غازيا ومحاربا شجاعا؛ لأن الصحراء لا تحتمل الضعيف، ثم المروءة التي تتكون بدورها من النّجدة والضّيافة، والكرم والشّهامة، فالبدوي نهّاب وهّاب في الحرب كريم مسالم في الوقت نفسه "[1].

إنّ نزعة التّغالب والسّطو والعنف والغلظة والشّدة والبأس والشّجاعة والمروءة صفات لم يخل منها المجتمع العربي القديم، لذلك آثر منطق العنف لا اللّين؛ لأنّه كان يرى فيه حماية له ولقبيلته، فنشأ المجتمع القبليّ يحبّذ الغالب على المغلوب، فكان من الصعب على البدوي أن يكون موضع عطف ورعاية، أو تفضّل من أحد، ويرى في ذلك لينا وضعفا، بل سيطرت على نوازعه نزعة العنف والتّغالب، " والّتي جعلته ينظر في كل الأمور حسبما توحي إليه أنّه يودّ أن يكون نهابا لا منهوبا معتديا لا معتدى عليه، معطيا لا قابضا، مقصودا لا قاصدا، طالبا لا مطلوبا، مغيثا لا مستغيثا، مجيرا لا مستجيرا، قادرا لا مقدورا عليه، حاميا لا محميا "[2].

[1]- إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:203.

[2]-علي الوردي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، د م ن ، د ط ، دت، ص:42.

ونستطيع أن نبحث عن عنف المجتمع العربيّ القديم في اللّسان العربي الشّعري، باعتبار شعرهم صورة من حياتهم في جميع جوانبها، ولنقف عند المعلقات وما حملته من عنف الملفوظ، وعنف المجتمع القبلي.

إنّ خير من صور عنف المجتمع العربي القديم في المدوّنة الشّعرية العربية الشّاعر: عمرو بن كلثوم (ت 39 ق هـ) حيث يقول في معلقته مفتخرا بقومه وقبيلته تغلب:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنّا ونَضْرِبُ بِالسُّيوفِ إِذَا غُشِيْنَا

بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِـيِّ لُـدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبْيضٍ يَعْتَلِـــيْنَا

نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَومِ شَـقًّا وتُخْلِيهَا الرِّقَابَ فَيَحْتَلِـــيْنَا

نَجُذُّ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيرِ بِـــــرٍ فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَقُـــــونَا

كَأَنَّ سُيُوفَنَا مِنَا وَمِنْهُـــــمْ مَخَارِيْقٌ بِأَيْدِيْ لاَعِبِيْـــــنَا

كَأَنَ ثِيَابَنَا مِنَّا ومِنْهُـــــمْ خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِيْـــنَا

بِشُبَانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْـــدًا وَشِيْبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَرِبِيْـــنَا "[1].(بحر الوافر)

هذه صورة بسيطة عمّا كان يقع من عنف في الحروب بين القبائل، الّتي تحتكم إلى منطق العنف والقتال، ويؤيّد هذا الرّأي قول زهير بن أبي سلمى (ت 609 م) مصوّرا بشاعة الحرب وما خلّفه العنف على قبيلة عبس وذبيان، حيث يقول مخاطبا هرم بن سنان والحارث بن عوف:

" تَدَارَكْتُمَا عَبْساً وذُبْيَانَ بَعْدَمَا تَفَانُوا ودَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ. (بحر الطويل)

ثم يقول مصوّرا طبيعة المجتمع الجاهلي:

ومَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لاَ يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ."[2]. (بحر الطويل)

[1]- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: المعلقات السبع، مر: عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع، الكويت، 2003، ص:77- 78.

[2]- المرجع نفسه، ص: 50، 55.

فالمجتمع العربيّ القديم سادته نزعة الظّلم والعدوان، " فالبدويّ اعتدائي ظالم بمثل ماهو شهم كريم، إنّه ميال إلى الاعتداء على حرية غيره ليظهر به قوّته وشجاعته، وهو يتباهى دائما بأنّه اعتدى على غيره، ولم يُعْتدَ عليه، على منوال ما قاله عمرو بن كلثوم في مدح قومه:

بُغَاةٌ ظَالِمُونَ وَمَا ظُلِمْـــــنَا لَكِنَّا سَنَبْدأُ ظَالِمِيْـــــــنَا "[1].(بحر الوافر)

وهذا أبو الطيب المتنبي(ت 354 هـ) يصف الظّلم والعدوان، ويراه طبيعة في حياة البشر فيقول:

والظُّلْمُ مِنْ شِيَمِ النُّفُوسِ فَإِنْ تَجِدْ ذَا عِفَةٍ فَلِعِلَةٍ لاَ يَظْلِـــــــمُ "[2]. (بحر البسيط)

ويصوّر عنترة بن شداد (ت 608 م. تقريبا) عنفه وبطشه بعدوّه فيقول مزهوّا متفاخرا:

فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثَيَابَهُ لَيْسَ الكَرِيْمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرَمِ

فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَـــــهُ مَا بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ وَالمِعْصَـــمِ".[3](بحر الكامل)

وكان العرب قبل الإسلام يعتقدون أنّه على الإنسان أن يكون شجاعا قويا، وفظّا غليظا، حاد الطّبع والمراس؛ أي عنيفا حتّى يستطيع البقاء على قيد الحياة؛ لذلك جاءت أسماؤهم قويّة عنيفة في مدلولاتها ومعانيها، " فالكثير منها يشير إلى الصّلابة كحجر،وصخر، وفهر، وجندل، وجبل، أو يشير إلى القوّة والغلبة، كمالك، وظالم، وغانم وغالب، وعاصم، وفاتك،...وسيف، وحرب، وضرار. والذي يلفت النّظر فيها أنّ الكثير منها مأخوذ من أسماء الحيوانات الضّارية والمؤذية، وهذا أمر قلّما نجده في الأمم الأخرى، فنجد أسماء: أسد، وسبع، وليث، وذئب، ونمر، وفهد، ودب، وكلب وثعلب، وضبع وحيّة وحنش، وسرحان...إلخ"[4].

ومنه جاءت شخصياتهم عنيفة كعنف أسمائهم، لا يكفون عن السّلب والإغارة والقتل لأتفه الأسباب، يرون في تعنيف غيرهم قوّة وأنفة يتباهون بها بين الأقران والقبائل، فلا جدوى للإنسان

[1]– علي الوردي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، ص:71.

[2]– المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص:571.

[3]– أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: المعلقات السبع، ص:66.

[4]– علي الوردي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، ص:65.

عندهم إن لم ينفع قبيلته أو يضرّ عدوه، وفي هذا الصدد يقول الشّاعر الجاهلي قيس بن الخطيم (ت 2 ق هـ).

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَنْفَعْ فَضُر فَإِنَّمَا يُرَجَّى الفَتَى كَيْمَا يَضُرَّ وَيَنْفَعَا "[1].(بحر الطويل)

فالإنسان في نظرهم إذا لم يستطع النفع عليه أن يضرّ ويؤذي عدوّه؛ لأنّ منطق المغالبة والتّغالب يقتضي ذلك؛ لأنّهم يحمون وجودهم بقدرتهم على إلحاق الضرر بغيرهم، وقد صوّر أحد الشّعراء العرب الطبيعة الإنسانية كونها أنانية وعدوانية، منطلقا من قسوة حياة الصحراء، وخشونتها وعنفها حيث البقاء للأقوى والأغلب فيقول:

وَمَنْ لَمَ يَكُنْ ذِئْبًا عَلى الأَرْضِ أَجْرَدَا كَثِيْرَ الأَذَى بَالَتْ عَلَيْهِ الثَّعَالِبُ "[2].(بحر الطويل)

إنّ المجتمع العربي القديم لم يكتف بالعنف المادي من إغارة، وسطو، وحرب، وسلب، ونهب وقطع للطرق فيما بين القبائل، بل امتد إلى العنف اللّفظي، أو ما يسمى بالمنافرة؛ وهو يقتصر على تبادل السبّ والشّتم، والحط من القيمة والنّسب وتبادل الهجاء؛ لأنّ القبيلة كانت مدفوعة إلى ردّ كل عدوان يطالها أو يلحق بها، وبكل الوسائل الممكنة، ومنها ردّ العدوان شعرا، ولعل هذا ما يفسر احتفاءهم بنبوغ شاعر فيهم، فيطعمون له الطعام ويقيمون الأفراح؛ لأنّه في نظرهم لسان حالهم يردّ العدوان عنهم كما يردّه الفارس في المعركة.

وغالبا ما استعملوا في عنف حروبهم أو ما كانوا يطلقون عليه بالأيام عنف الشّعر والكلام؛ لأنّهم " يعدون اللّسان من أهم أسلحتهم في الحروب، ولعلّهم يعدونه أحيانا أمضى وأشدّ وقعا من السّيف فهم يتقاتلون بألسنتهم أحيانا، وبسيوفهم أحيانا أخرى، وكثيرا ما يتحاربون بكلا السّلاحين في آن واحد "[3].

وهذا ما يؤيده قول زهير بن أبي سلمى هاجيا ومعنّفا خصمه:

[1]- قيس بن الخطيم: الديوان، تح: إبراهيم السمرائي، أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1962، ص:80.

[2]- علي الوردي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، ص:67.

[3]- المرجع نفسه، ص:73.

لَيَأْتِيَنَكَ مِنِي مَنْطِقٌ قَذَعٌ بَاقٍ كَمَا دَنَّسَ القُبْطِيَةُ الوَدَكُ "[1].(بحر البسيط)

وإذا جئنا إلى كتب الأدب الّتي تروي العنف الذي كان جاريا بين القبائل فهي كثيرة، ولعل أشهرها كتاب أبو الفرج الأصفهاني، الذي أفرد كتابا خاصا بأيام العرب والمعارك والحرب والعنف الذي كان مستشريا بينها، وأحصاها ألفا وسبعمائة يوم[2]، وهذا دليل واضح على حجم العنف في المجتمع العربي القبلي القديم.

وإذا تفحصنا أسباب تلك الأيّام نجد أنّ كثيرا منها حججه واهية، لا أساس عقلي أو منطقي يدعو إلى ذلك الدّم والعنف والثّأر بين القبائل، فقد يكون السّبب إهانة بسيطة، أو غضب، أو حلف أو يمين، تؤدي بالفتك بالشّخص، وعندئذ ينشب الصراع بين القبيلتين، وقد يشترك الحلفاء في هذا العنف، وعنف حرب البسوس شاهد على ذلك، فقد كان سبب القتال ناقة أصابها رجل بسهم فَقُتِل، ونشب بسببها خلاف دام أربعين سنة، ومثلها عنف الدّم الذي كان في حرب داحس وغبراء والتي لا تقل شهرة عن الأولى.

إذن فالعنف والقتال والحرب أهم معالم المجتمع العربي القديم،" فهو منبعث من طبيعة الثّقافة البدوية، ولولاه لما استطاعت البداوة أن تبقى في الصحراء؛ إذ أنّ الصحراء شحيحة الموارد، ولا بد لسكانها من أن يتغازوا ويتقاتلوا وينهب بعضهم بعضا لكي يعيشوا "[3].

وهذا الكلام تؤيده نظرة عالم الاجتماع ابن خلدون، الذي يقول عن عنف المجتمع العربي والعربي عموما:" العربي عصبي المزاج، سريع الغضب، يهيج للشّيء التافه، ثم لا يتوقف في هياجه عند حدّ، وهو أشدّ هيجانا إذا جرحت كرامته، أو انتهكت حرمة قبيلته، وإذا اهتاج أسرع إلى السّيف واحتكم إليه حتّى صارت الحرب نظامهم المألوف، وحياتهم اليومية المعتادة "[4].

---

[1]– زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1988، ص:82.

[2]– ينظر: محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب،تح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، 2009 ، ج2 ص:68.

[3] – علي الوردي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، ص:79.

[4] – إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:204.

ومن أوصافهم " أنّهم متنابذون يغزون بعضهم بعضا، مقاتلون يقاتلون غيرهم كما يقاتلون بعضهم بعضا، يدهم على الكلّ ويد الكلّ عليهم، يغيرون على القوافل فيسلبونها ويأخذون أصحابها أسرى "[1].

وقد وصف ابن خلدون المجتمع العربي القديم بكل ما ينافي الحضارة، بل نسبه إلى الوحشيّة والعنف، وأفرد لهذا فصولا من مقدمته منها الفصل السّادس والعشرون في أن العرب إذا تغلّبوا على أوطان أسرع إليها الخراب. يقول: " والسّبب في ذلك أنّهم أمّة وحشيّة باستحكام عوائد التّوحش وأسبابه فيهم، فصار لهم خلقا وجبلة "[2].

ويصف عنفهم وغلظتهم ويرى في العربيّ بأنّه سلاّب نهّاب، يصعب انقياده لأمور السّياسة، لا يحسن إلاّ الغزو والسّطو، ليس في يده علم ولا صناعة فيقول: " فطبيعتهم انتهاب ما في أيدي النّاس وأنّ رزقهم في ظلال رماحهم، وليس عندهم في أخذ أموال النّاس حدّ ينتهون إليه، بل كلما امتدت أيديهم إلى مال أو متاع أو ماعون انتهبوه "[3].

هذه بعض الآراء التي صوّرت عنف المجتمع العربي القديم منذ العصر الجاهلي، حيث كان منطق التّغالب هو السّائد، ليورّث هذا العنف القديم للأجيال جيلا بعد جيل.

7- إرهاصات العنف في المجتمع الجزائري:

إنّ تاريخ العنف في المجتمع الجزائري كظاهرة قديم يمكن أن نؤرّخ له بدخول الاستعمار الفرنسي للأرض الجزائرية، مع بدايات مرحلة تفكك الدّولة العثمانية واستعمار الجزائر سنة 1830. وبدايتها كانت مع اضطهاد الاستعمار الفرنسي للجزائريين والأهالي خصوصا أولئك الذين حملوا السّلاح ضدّه وشاركوا في الثّورات الشّعبية، فاغتصبت الأرض، وموروس العنف ضد مالكيها، فتحوّل الكثير من الفلاحين الجزائريين " الذين كانوا قبل الاحتلال يمثلون الأغلبية السّاحقة من السّكان إلى مجرد

[1] – إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:204.

[2] – ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج1، ص:287.

[3] – المصدر نفسه، ص:287.

خمّاسين، أو أجراء موسميين، أو إلى أناس عاطلين تماما عن العمل، يعيشون من التّسول، أو الأعشاب والنّباتات التي تجود بها الطّبيعة "[1].

لقد اعتمدت فرنسا مبدأ الحرب الشّاملة، ولم تتوان في ارتكاب أبشع الجرائم، وبكل أشكال العنف المادي والمعنوي واللّفظي، من خلال كثير من الأساليب في مقدّمتها: الإبادة الجماعية للقرى والتّعذيب، والتّهجير، والنّفي، والتّفجيرات، والحرمان من الحقوق والحريات، إلى الاسترقاق والنّهب والسّلب، وعمليات الاستيطان، وتدنيس المقدّسات.

جاء على لسان أحد شهود العنف والتّعذيب الجنرال "سانت أرنو" قوله: " لقد كانت حملتنا في الجزائر تدميرية أكثر منها عسكرية، ونحن اليوم وسط جبال مليانة لانطلق إلا القليل من الرصاص وإنّما نمضي وقتنا في حرق جميع القرى والأكواخ "[2].

هذا شكل من أشكال العنف الذي كان يوميا على الأرض، يتجرّع مرارته الجزائريون، وتصوّره مقولة العقيد المجرم "دومونتانياك":" هكذا تتم عملية الحرب مع العرب، فيجب أولا وقبل كل شيء قتل كل رجالهم من سن 15 فما فوق، والاستيلاء على الأطفال والنّساء وإرسالهم إلى جزر الماركيز أو إلى جهة أخرى، وبكلمة مختصرة إفناء كل ما من شأنه يزحف تحت أقدامنا كالكلاب "[3].

لقد كان عنف القتل والإجرام إحدى الوسائل الّتي استعملتها الإدارة الفرنسية ضدّ المجتمع الجزائري، وخاضت حربا شرسة ضدّ كل مقومات الشعب وكيانه، فقد تبنت فرنسا سياسة الحرب الشّاملة، واستئصال العنصر الأصلي من أرضه؛ ولهذا عمدت إلى إحراق القرى والمحاصيل والحيوانات وقطعت الرّؤوس ومثّلت بالجثث، منتهجة نهج الإرهاب ضد كلّ ماهو بشري أو حيواني، ولم تسلم منها حتى الطّبيعة.

[1]- العربي الزبيري: تاريخ الجزائر المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ج1، ص:17- 18.

[2]- سعدي بزيان: جرائم فرنسا في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2005، ص:16.

[3]- المرجع نفسه، ص:21.

ومن أخطر العنف الممارس على الشّعب الجزائري جريمة التعذيب، " والغرض من التّعذيب هو نزع الصفة الإنسانية عن الضحية، وكسر إرادته –إرادتها– وفي نفس الوقت ترويع وإرهاب كل من له علاقة بالضّحية، وضرب مثل للجميع فيما يمكن أن يتعرّضوا له لو أنّهم سلكوا سلوكا معينا،"[1]، ومن أشكال التّعذيب: التّعذيب البدني، والتّعذيب النفسي، وجرائم الاغتصاب، والقتل السري والاختطاف القسري وغيرها.

هذا غيض من فيض وقطرة من بحر من جرائم الاستعمار الفرنسي ضدّ المجتمع الجزائري، وبعد مرحلة عصيبة من العنف والقتل والتّهجير والإبادة بزغت شمس الحرية، إلاّ أنّ نوازع الأمس كانت لا تزال تسيطر على بعض، ورائحة الرّصاص والدّم لم تختف من المجتمع، ومع الاستقرار الطفيف الذي عرفه المجتمع الجزائري فرحا بالاستقلال واسترجاع الأرض، ظهرت بوادر الانشقاق السّياسي في أعلى هرم في السّلطة، وتمّ عزل الرئيس بن بلة من طرف جماعة وجدة الحدودية، واعتلى سدّة الحكم الرّئيس هواري بومدين، وبدأ عهد جديد من الصّراع مع رفقاء السّلاح والمعارضين المناوئين للنظام آنذاك، كان فيه الشّعب والمجتمع بعيدا عما يدور في كواليس السّلطة ودسائسها ضدّ بعض الوجوه البارزة الّتي رفضت الانصياع، فأجبر بعض على المنفى الاختياري هربا من عنف السّلطة، وسجن بعض وحُيّد بعض آخر.

ولعلّ خير من يصور هذه المرحلة روائيا هو الرّوائي حميد عبد القادر حيث يقول في روايته مرايا الخوف: " سمع الرّئيس وقع طرقات عنيفة ومتسارعة على الباب، أخذته من تأملاته نهض من على أريكته فتوجه نحو الباب، وقد حلّ به الفزع، ولدغة إحساس بأنّ شيئا سيئا سيقع وبينما وقف أمام الباب قال من؟ أجابه صوت خشن قائلا:" جئنا لنأخذك معنا ". تعرف السّيد الرّئيس على الرجل. عسكري برتبة عقيد يعرفه جيدا، وقف إلى جانبه خلال الحرب الأهلية،كل هؤلاء العقداء الذين قرروا

[1]– سمير شوقي: جرائم الاحتلال الفرنسي في الجزائر على ضوء الأعراف الإنسانية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الرابع، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ديسمبر 2015، ص:18.

الانقلاب عليه يعرفهم السّيد الرّئيس، هو الذي حملهم إلى السّلطة استعمل بنادقهم للتّخلص من خصومه، وهاهم ينقلبون عليه "[1].

حُكمت البلاد في هذه المرحلة بقبضة حديدية لم يكن يسمح فيها بمنافسة السّلطة الحاكمة ولا الحزب الحاكم، فقد كانت الدّولة تدير شؤون الكلّ، بما فيها تسيير المعتقدات الدّينية، واستطاع النظام السّياسي في هذه المرحلة أن يجنب الصّدام المباشر بين القوى المتصارعة، والّتي كان بعضها يعمل في سرية تامة بعيدا عن أعين السّلطة.

بعد وفاة الرئيس هواري بومدين اعتلى السلطة رجل عسكري آخر، متمثلا في الرئيس الشاذلي بن جديد، أحد رجالات الحزب الحاكم في الجزائر. وهكذا تمكن الجيش من فرض سيطرته على السّلطة ومراقبة الأوضاع عن كثب، ليصبح القوة السّياسية الوحيدة الفاعلة في السّاحة، لا يسمح إلا بما يعتبره يخدم السّياسة العامة للبلد الّتي يريد أن يسير فيها، وهدأت الأوضاع الاجتماعية بفعل الرخاء الذي عرفته الدولة نتيجة سياسة الاستهلاك الموجه والمدعّم من السّلطة، وقد ساعد على ذلك استقرار أسعار البترول وزيادة مداخيل الدولة.

لم يدم هذا الوضع كثيرا، وبرزت مظاهر الفشل الاقتصادي مع تدني سعر البترول فيما بعد والذي أصبح يهدد البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع، وتضرّر من هذا أولئك الذين كانوا يستظلّون بدعم الدّولة الموجه للأسعار، وتوقّفت باخرات السّلع على الولوج إلى الميناء، وتململت الطبقات البسيطة والشّغيلة، وارتفعت الأسعار ومعدلات البطالة والتّضخم، وتراكمت الدّيون الخارجية، وأصبح الإيمان بإصلاح الوضع المتردّي ميؤوس منه عند جلّ طبقات الشّعب، وخصوصا الشّباب منهم، ووجد الكثير منهم الخلاص نفسيا في الالتحاق بالجماعات الدّينية السّياسية التي أصبحت تزدري كل ما يرمز إلى السّلطة أو وجودها.

هذه الإشارات الموبوءة بالفشل عجّلت بخروج الشّعب في مظاهرات عنيفة ضد السّلطة الحاكمة، تعبيرا عن رفض الواقع السّياسي والاجتماعي للبلاد، كانت نتائجها وخيمة على المجتمع في

[1]– حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2007، ص:83.

جميع مستوياته، فقد كان خريف أكتوبر 1988 نذير شؤم على المجتمع الجزائري، سقطت فيه الأرواح، وبحسب إحصائيات رسمية للدّولة سقط أكثر من 169 قتيلا، إضافة إلى تخريب كل ما يرمز للدّولة ونهب للمحلات...إلخ.

مع هذا الوضع المتردي أُعلنت التّعددية السّياسية في البلاد، وحاول الرّئيس آنذاك أن يعطي متنفسا للمعارضة، وخصوصا التّيار الإسلاماوي، " الذي حاول بن جديد في لعبة التّوازنات أن يضرب به التّيار اليساري، فأكل اليسار واليمين والوسط ،ثم أكل بن جديد الذي كان يضع به اللّمسات الأخيرة لمشروع التّعايش السّلمي بين جميع الجزائريين "[1].

لم يكن المشروع الذي عوّل عليه بن جديد سوى بداية لانهيار النظام في المجتمع الجزائري عامة مع صعود قوى خارج نطاق السّلطة غير منظمة، لها أفكار بعيدة كل البعد عن الواقع الثّقافي للمجتمع، تتخذ من العنف السّياسي وسيلة لتغيير النّظام الموجود، والذي لا تعترف بوجوده أصلا متخذة من الدّين غطاء ومنطلقا فكريا وأيديولوجيا لها.

وكان لابد من حتمية العنف والمواجهة بعد توقيف المسار الانتخابي واستقالة الرئيس، وأدّى هذا إلى ظهور تيار متطرف مناهض لأيّ تقدم أو مسايرة للعصر، وكان أصحاب هذا التيار يدعون إلى تطبيق أيديولوجيتهم الفكرية وما يعتقدونه فيها بالقوة والعنف، ونشأ الصّدام بين السّلطة متمثلة في الجيش والجبهة الإسلامية للإنقاذ آنذاك، ودخلت الجزائر صراعا دمويا كان الضّحية الأولى فيه هو الشّعب والجزائر عامة، وتعصّب كلٌّ إلى معسكره ووجد بعض الشّباب في حمل السّلاح ضد النّظام والدّولة الملجأ الذي سيغير من حالهم بعد فقدان الثّقة في كل ما يسمى دولة.

[1]- سلطاني أبو جرة: جذور الصراع في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1999، ص:19.

والتقى التّيار الدّيني مع سخط فئات كبيرة من المجتمع، " وقادها إلى مواجهات عنيفة ليس مع الدّولة الوطنية وأجهزتها المختلفة فقط، بل مع الكثير من القوى الاجتماعية الأخرى، الّتي استعداها بخطاب وسلوكات إقصائية عنيفة، مولدا حالة العنف الّتي ساهمت في تفريخ الإرهاب "[1].

وافتتح مشهد العنف باغتيال سياسي على المباشر لرئيس الدولة– محمد بوضياف– واختار كثير من الشّباب طريقه نحو العنف الدّيني والعنف المقدس، واختار النّظام آنذاك طريقه نحو عنف السّلطة والعنف المضاد لتبدأ معركة العنف واقعيا ويسايرها الأدب فنيا وخصوصا جنس الرواية .

8– نحو رواية جزائرية عنيفة:

ظاهرة العنف في الأدب ليست حكرا على الأدب الجزائري وحده، وإنّما هذه الظّاهرة موجودة في كثير من الأدبيات العالمية والعربيّة خصوصا، باعتبار الأدب مرآة عاكسة لما هو موجود في الواقع أو ما هو مستلهم من الخيال، أو ما هو ممزوج بينهما، وتكثر هذه الظاهرة في سرديات الأدباء خصوصا عند الشّعوب الّتي عانت ويلات الحرب الخارجية أو الداخلية، فيتخلى الأديب وقتها عن الحلم ليجد نفسه في دوامة من الفوضى، لا يهرب منها إلاّ بتعنيف شخصياته، وتعنيف اللّغة إفراغا لما هو مكبوت في النّفس.

وبالتّالي يجد الأديب نفسه مرغما على الالتزام بواقع قد يكرهه يملي عليه ما يصنع، متحمّلا خطورة ما يقول؛ لأنّه لا يجد وسيلة للهرب من هذا الواقع الذي أمامه سوى فعل الكتابة، فهي حظّه الوحيد لممارسة الحياة.

ومن تتبع مسارات العنف في الأدب الجزائري خصوصا الرّواية منه نجد أنّ كتابة العنف كمتخيّل سردي ليست وليدة العشرية السّوداء، وإنّما تعود إلى مرحلة سابقة، يمكن أن نؤرّخ لها بكتابات الثورة بعد مرحلة الاستقلال أو أثنائها، فالكثير من الأعمال الروائية خصوصا التي كتبت في مرحلة

[1]– سعاد حمدون: صورة المثقف في روايات بشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، قسم اللغة والأدب العربي 09-20-2010، ص:8.

الاستعمار عالجت موضوع الثّورة وعنف المستعمر، وتعنيف الشّعب الجزائري وتسليط عليه كل أشكال التّعذيب والقتل والإرهاب. ويصور محمد ديب العنف المادي والعنف اللّفظي والرّمزي على الشّعب الجزائري من خلال روايته "الدار الكبيرة" فيقول في إحدى مقاطع الرواية: " سرّ الأستاذ حسن، فسار إلى منبره وأخذ يقلّب أوراق دفتر كبير ثم قال:

– الوطن..

–لم يكترث الصبية بالنبأ. إنّهم لا يفهمون وعسكرت الكلمة في الهواء تهتز.

– من منكم يعلم معنى كلمة: الوطن ؟.

–...بحث التلاميذ فيما حولهم، وطافت نظراتهم بين المناضد، وعلى الجدران، ومن خلال النوافذ وفي السقف، وفي وجه المعلم. ظهر واضحا أنّ الوطن ليس في أيّ مكان من هذه الأمكنة...

– رفع إبراهيم بالي أصبعه . ها..إذن هو يعرف، لا غرابة إنه يعيد سنته فلا بد أن يعرف.

– قال: إبراهيم:

– فرنسا هي أمّنا الوطن "[1].

وما هذا التّعبير إلاّ عنف رمزي مورس على الأطفال في المدارس الّتي كانت تديرها فرنسا بحيث يمنع تعليم أي مفهوم حول الوطن، والوطن ليس سوى فرنسا، حتّى ترسّخت في ذهن الأطفال صورة عن الوطن لا ينتمون إليه إلا قسرا.

ثمّ يصور محمد ديب دهشة الطفل عمر في طرحه الكثير من الأسئلة في ذهنه، دون أن يجرأ على سؤال الأستاذ حسن عنها:

هل الأستاذ حسن وطني؟ هل حميد سراج وطني أيضا؟ كيف يمكن أن يكون كلاهما وطنيين؟ إنّ المعلم من الوجهاء، بينما حميد سراج شخص تلاحقه الشّرطة في الكثير من الأحيان، أيّ الاثنين هو الوطني؟ ظل السّؤال معلقا بلا جواب "[2].

[1]– محمد ديب: الدار الكبيرة، تر: سامي الدروبي، دار الهلال، القاهرة، دط، 1970، ص:22– 23.

[2]– المصدر نفسه، ص:25.

هذه التّساؤلات للطفل عمر تزيدها حيرة كلام أستاذه حسن، الذي يخاطبهم باللّغة العربيّة لأوّل مرة، وهذا عنف آخر ممارس على الجزائريين في منعهم الحديث بلغتهم الأم. يقول محمد ديب:

" ودهش عمر حين سمع المعلّم يتكلّم باللّغة العربيّة، هو الذي كان يحظر عليهم أن يتكلموا بالعربيّة، عجيب هذه أوّل مرة،...وقال المعلم بصوت خافت يخالطه عنف محير: ليس صحيحا ما يقال لكم من أنّ فرنسا هي وطنكم "[1].

ويحسّ الأستاذ حسن بأنّه تجاوز حدوده، لذلك يشعر بالارتباك والخوف وأنّه مراقب في ما يمليه على التّلاميذ:

" وسيطر الأستاذ حسن على نفسه، ولكنّه ظلّ يبدو مضطربا خلال بضع دقائق. كان يلوح عليه أنّه يهمّ بأن يقول شيئا آخر أيضا، ولكن ما عساه يقول، أليس ثمّة قوة أكبر منه تمنعه من أن يقول ما يريد قوله. وهكذا لم يعلم الصّبية ماهو وطنهم "[2].

وتعرض الرّواية عنفا آخر وهو عنف مادي متمثلا في تجويع الشّعب الجزائري، وهو شكل من أشكال التّعذيب والابتلاء، حتّى أن لفظة "خبز" في الرواية تردّدت أكثر من مرّة، وركّز الكاتب عليها كثيرا من ذلك قوله: " أين عساني أن أبحث لكم عن خبز؟. وكانت تتناول عندئذ قبضة من الفاصولياء الجافة فتقذفها لهم في أرجاء الغرفة، فيرتمي الصّغار على الأرض يبحثون عنها، حتّى إذا عثر أحدهم على واحدة من تلك الحبات البيضاء المبعثرة راح يقضمها. وكان الصغار يهدؤون "[3].

ويصور محمد ديب عنف الهجوم على سكان دار سبيطار من طرف الشّرطة الاستعمارية فيقول: " يطرق الباب الخارجي طرقا عنيفا متواصلا،...ضربات مطرقة، ثم ضربات أرجل تهزّ الباب الكبير ذا المسامير بغير انقطاع،...فما هي إلا لحظة حتّى قلبوا كل شيء. اقتربوا من لالا زهرة وابنتها

[1]- محمد ديب: الدار الكبيرة، ص:25.

[2]- المصدر نفسه، ص:25.

[3]- المصدر نفسه، ص:49.

المتمددتين على الأرض، فجروا المريضة الّتي كانت مكشوفة إلى منتصف الفخذين، وفتشوا المكان الذي ترقد عليه "[1].

وجاء على لسان إحدى الشّخصيات في الرواية رافضة الواقع الذي وصل إليه الجزائريون من قهر وعنف وظلم، بعد أن أصبحت الشّرطة تتردد على الحي لألف سبب، وتقبض على الشّباب والكهول ويختفون من يومها: " ما يسمونه قضاء ليس إلا قضاءهم. هو قضاء ما أوجدوه إلاّ ليحميهم، ليضمن سلطتهم علينا، ليحطّمنا، ليذلّنا. أنا في نظر قضاء كهذا مجرم دائما، لقد حكم عليّ هذا القضاء من قبل أن أولد. إنّه يحكم علينا دون أن يكون في حاجة إلى ذنوب نرتكبها....لا أريد أن أخضع لهذا القضاء "[2].

ولم تقتصر رواية الدار الكبيرة على تصوير معاناة الشّعب الجزائري من عنف السّلطة الاستعمارية فحسب، بل بينت واقعا جزائريا متشظّيا انعكس على حياة الجزائريين الاجتماعية، مسلّطة الضوء على العنف الداخلي بين الجزائريين. " على أبواب المدرسة نفسها قامت معركة بالحجارة،...هذه المعارك العنيفة الدّامية أحيانا تدوم أياما بكاملها،...حتّى إذا التقت فئة بفئة دارت رحى المعركة بينهم كالمسعورين. وكان ينتهي ذلك بتفجير الدّم في أكثر الأحيان "[3].

وركّز الكاتب على العنف الدّاخلي في الأسر الجزائرية نتيجة الضغط المفروض عليهم من طرف الاستعمار الفرنسي، فهم لا يقوون على إعالة عوائلهم، وإيجاد خبز يومهم، مما يشكّل لهم ضغطا نفسيا رهيبا، ينفّسون عنه في بعض الأحيان بالضّرب، أو الشّتم، أو اللّعن. كما جاء على لسان شخصية "عيني":" الشّقاء هو نصيبي طوال حياتي،...ها أنتم تتشبثون بي كالعلق الذي يمتص

[1]- محمد ديب: الدار الكبيرة، ص36، 44.

[2]- المصدر نفسه، ص:45.

[3]- المصدر نفسه، ص:26-27.

الدّم،...كان ينبغي أن أترككم في الشّارع، وأن أهرب إلى جبل خال مقفر،..وأخذت تكيل الشّتائم المقذعة لأشباح "[1].

هذا نموذج واحد من رواية واحدة كتبت سنوات الاحتلال الفرنسي للجزائر، تصوّر واقع العنف الممارس على الشّعب بكل أشكاله سواء المادي منه أو المعنوي، أما بعد مرحلة الاستقلال فلم تخل الرّوايات آنذاك من تصوير عنف الاحتلال الفرنسي، ولو أنّها اتّجهت وجهة تصوير الثّورة ومجاهديها وتمجيدها والتّغني بها، مما جعل التركيز على تيمة العنف ليس غاية في حدّ ذاته، بل تمجيد الثّورة كان شغلهم الشّاغل، " فصورة الحرب والثّورة ظلت تلاحق الكتاب سواء من باب الحنين فالاستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنّقمة فالنّقد،...ولعلّ أدباء كثيرين كتبوا عن الثّورة لا عن قناعة وإيمان، بل كتبوا عنها مضطرين؛ لأنّ قيمة العمل الأدبي أو شرعية وجوده لم تعد تكتسب في الوقت الحاضر إلا بمروره عبر جسر الثّورة "[2].

فصورت هذه الأعمال مشاهد السّجون والتّعذيب والعنف. فقد جاء في رواية اللاّز للطاهر وطار في إحدى المشاهد قوله: " جنديان يجران اللاّز من ذراعيه، وثمانية يستحثونه السّير باللّكمات والضّرب بمؤخرات البنادق، بينما الدّماء تتطاير من أنفه ووجنتيه وشفتيه، وهو يترنّح تارة، ويقاوم أخرى "[3].

ويصف مشهدا من مشاهد التّعذيب والعنف قائلا: " قال فجأة وهو يستدير بخفّة ضاربا عقبي حذائه بعنف، فأجابه اللاّز في برودة وتألم للجراح الّتي ضاعف الملح لسعها،....المفروض أن لا أعترف. لكن هذا العذاب..لم تنته العملية الأولى بعد،..وقد تنتهي دون أن أعترف،.. كما قد تنتهي العملية الثّانية ولا أعترف أيضا. لكن اقتلاع الأظافر..آي..لا أطيق ذلك أبدا، إنّني ضعيف النّفس

[1]- محمد ديب: الدار الكبيرة، ص: 30.

[2]- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:9 ، 14.

[3]- الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص:13.

منذ ألقي عليّ القبض وأنا أعيش وسط هذه القاعة كل ألوان العذاب كنت أعيشها بنية الاعتراف "[1].

واستخدام العنف المادي من طرف الجنود الفرنسيين على الجزائريين كثير في الرّوايات والقصص الجزائرية، وغالبا ما يقف عنده الروائيون ليصوّروا بشاعة العنف المرتكب والتّعذيب المتواصل للمجاهدين، لكن غالبا ما تكون رؤياهم السّردية ليس وصف التّعذيب والعنف الممارس في السّجون على المجاهدين فقط، وإنّما استماتة وصبر المجاهدين لأشكال التّعذيب، من أجل عدم الوشاية أو الاعتراف بأسرار الثّورة، مصورين صور شخصياتهم في شكل أبطال خرافيين لا يقهرون أمام صور العنف والتّعذيب.

وقد صور الطاهر وطار شخصية اللاّز التي أصبغ عليها صورة البطل الذي لا يركع أمام صور العذاب حيث يقول: " ما إن أنيرت الأضواء حتّى جردوه من الثّياب، وأوثقوه بأسلاك نحاسية، وقذفوا به فوق منضدة خشبية ثبّتت على سطحها مسامير حادة وانهمكوا يجلدونه "[2].

ثم عدّد جميع أنواع التّنكيل التي يمكن أن تتعرض لها شخصية اللاّز فيقول على لسانه: " هذه العملية الأولى. إن لم أعترف أثناءها تلتها مباشرة العملية الثّانية. الغطس في الماء مع الكهرباء وإن لم أعترف أثناءها جاءت العملية الشّاقة اقتلاع الأظافر "[3].

ويصوّر صورة اللاّز الشّخصية الفريدة من نوعها الّتي ترفض الاعتراف بأيّ شيء ربحا للوقت حتّى يفرّ جميع من في القرية، متحمّلا صور الجلد المتواصل والعنيف يقول:" آه هذه المسامير اللّعينة لولاها لتحمّلت، فجسدي لم يعد يحس بالضربات من كثرة ما تلقاها.

آي..آي.

[1]- الطاهر وطار: اللاز، ص:69- 70.

[2]- المصدر نفسه، ص:64.

[3]- المصدر نفسه، ص:64.

لا. الصراخ لا يخفف الوطأة يحرضهم أكثر. لأتحمل...لقد شجعه صراخي. لن أصرخ مرة أخرى.

الذين تحملوا العذاب في هذه القاعة، لم تكن هناك أدلة ضدّهم، كانوا يتحمّلون لأنّهم يدافعون عن الكل..

آي..آي.

ليواصلوا. لن أتكلم مهما كان الأمر "[1].

كما أن رواية اللاّز حافلة بأنواع العنف اللّفظي الممارس على الشّخصيات، ووردت فيها كثير من العبارات تصور ما كان جاريا آنذاك من تحقير وإهانة لكل ماهو وطني أو جزائري، بألفاظ نابية قد تصل إلى درجة السّوقية، من ذلك مثلا: يا عاهرة. راقكم المنظر يا خنازير. هذا اللّقيط اللّعين. خائن. حركي....إلخ وغيرها من الكلمات ذات الدّلالات العنيفة.

فرواية دار السبيطار ورواية اللاز نموذجان فقط عن ما كان دائرا من صور العنف أثناء الحقبة الاستعمارية وبعدها وقد شكّله الروائيون في نصوصهم السّردية، محاولين جعل الثّورة وما صاحبها من عنف جسرا يمرون عليه للوصول إلى جمالية السّرد.

ويدعم هذا التوجه إلى نزعة تصوير العنيف من مشاهد الثّورة والاغتيالات والدّم والرّصاص وصور أبطالها رواية محمد ساري "على جبال الظهرة "، فدلالة العنوان توحي بالثّورة، وصورة جبال الظهرة هي رمزية الكفاح والنّضال والمقاومة المستميتة للشّعب الجزائري ضد عنف الاستعمار الفرنسي فالجبل دلالته الثبات والمقاومة لكل أشكال المتغيّرات والعنف الممارس ضدّ الإنسان والطّبيعة، من حرق، وتفجير، وتفقير، وسلب للممتلكات، حيث تصوّر الرّواية صورة السّجن والمحتشد الذي وُضع فيه الجزائريون. " يتكوّن من قطع حديدية أكثرها من الزّنك، يحيط بالمحتشد أسلاك حديدية شائكة ويحتوي على أكثر من مائة سجين، تشتد عليه الحراسة ليل نهار...يدور العساكر دون توقّف أو

[1]- الطاهر وطار: اللاز، ص:65- 66.

انقطاع. يسيؤون معاملة السّجناء لأبسط الأفعال، وهم يقهقهون بضحكات هستيرية...ينام عشرة سجناء في كل غرفة على الأرض الباردة بدون أسِرّة "[1].

ولم يكتف الراوي بإبراز صورة السجن وما يصاحبه من مصادرة للحريات والفكر والجسد والرّوح معا، بل بيّن صورة العنف اللّفظي والرّمزي الممارس على السّجناء الجزائريين وتحقيرهم يقول: " حذار لمن يريد أن يلعب دور الأبطال فنحن لا نرحمه، عبارة تُردّد في أفواه العساكر الفرنسيين وخاصة المظليين منهم لتخويف السّجناء "[2].

حيث يخاطب أحد الجنود الفرنسيين رجلا كبيرا في السّن أتى لزيارة ابنه بازدراء وسخرية: ماذا تريد هنا أيّها الرّاعي؟.

فكلمة الرّاعي تحمل دلالة الإهانة والحطّ من المكانة، والتّقريع للشّخصية الجزائرية الّتي أمامه ويصوّر محمد ساري هذا المشهد وما فيه من الدّونية، والعنف اللّفظي المتبوع بالعنف الرّمزي فيقول: " تلفّظ بها الحارس الثّاني ذو الأنف الأفطس وغرق في ضحك مضجر...ارفع صوتك. هل فقدت لسانك. لم نسمع شيئا وغرق الحارسان في ضحك متقطع، مترنحين كالثّملين ثم خاطباه: تكلّم بسرعة ليس لدينا الوقت الفارغ لنقضيه معك أيّها العجوز."[3]

ونلمس في هذا المقطع السّردي عنفا لفظيا حيث وصف الجنديان هذا الجزائري الذي أمامهما بالرّاعي تحقيرا له ولمكانته الاجتماعية، وأتبعا هذه الكلمة بعنف آخر وهو عنف رمزي متمثل في الضّحك المتعمد لإثارته، وإعطائه الأوامر من ذلك: ارفع صوتك، والضّحك من هيأته وصوته للمرة الثّانية، وتعمّد الإهانة والإصرار عليها، ثم مطالبته بالتّكلم بسرعة؛ لأنّهما لا يملكان الوقت ليضيعاه معه، وزادا من إهانته في الأخير بأن خاطباه بالعجوز وليس باسمه.

[1]- محمد ساري: على جبال الظهرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص:18.

[2]- المصدر نفسه، ص:18- 19.

[3]- المصدر نفسه، ص:19.

وغالبا ما صوّرت روايات هذه الفترة صورة المعمّر الفرنسي واستيلائه على أراضي الجزائريين البسطاء بكل الوسائل وتحويلهم إلى خدم في مزارعه. فالعنف لم تسلم منه حتى الأرض والطّبيعة " تلك الأراضي الخصبة الّتي تنتج قمحا ذهبيا وفواكه لذيذة، قال لنا يوما: بأنّه اشتراها...ابن الكلب...لكنني عرفت من سي أحمد أنّه اغتصبها اغتصابا، اشتراها بوسائل خسيسة..تهديد..طرد وقمع بمساعدة العساكر"[1]

فالاغتصاب والتّهديد والطّرد والقمع صورة من صور العنف الممارس على الجزائريين وأملاكهم فقد تحوّلوا من مالكين إلى مملوكين ومستعبدين في أرضهم. يبحثون عن أبسط الغذاء والزّاد ليعيلوا به عائلاتهم من الجوع والعري.

وفضل الكثير منهم العمل عند المعمرين مضطرين لذلك. يبحثون عن اللّقمة الّتي يسدّون بها رمقهم، وتصوّر إحدى شخصيات رواية على جبال الظّهرة حالتهم المزرية في مزارع المعمرين فتقول: " لن أخرج من هذه المزرعة حتّى أدخر القدر الوافر من المال أشتري به مزرعة ...عمل أبي في نفس المزرعة طيلة حياته ولم يدخر سنتيما واحدا، بل لم نشبع حتّى الخبز. بقينا دائما جائعين فقراء مدحورين.."[2].

واستغلال الجزائريين بدون مقابل وتحت تهديد القوة والعنف كثير، وخصوصا تصوير حالة المساجين وإرغامهم على القيام بأعمال شاقة وفي ظروف جدّ قاسية، كمشهد محمد ساري في تصويره للعنف الممارس على المساجين الجزائريين. " اقتحم الغرفة أربعة عساكر مسلّحين، طفق أحدهم يشير بيديه إلى أربعة منهم بدون تمييز:أنت..أنت..أنت..أنت..اتبعوني لديكم عمل تقومون به، ويبقى الآخرون بدون حركة. هيا بسرعة...ساروا وراء العساكر إلى الخارج. وإذا بهم وسط عدد كبير من السّجناء في أيديهم فؤوس ومعاول أمام مستنقع صغير ماؤه قذر...المطلوب منهم حفر سواق صغيرة تلفظ الماء نحو الأسلاك الشّائكة. ثمانية عساكر شاهرين سلاحهم نحو السّجناء الذين باشروا الحفر

[1]- محمد ساري: على جبال الظهرة، ص:27.

[2]- المصدر نفسه، ص:27.

تحت تهاطل الأمطار، وأرجلهم تفرقع في الوحل الدّابق، والماء يصل إلى الكعاب...الكلّ يرتعش بالبرد لا يلبس أغلبيتهم إلا ثيابا خفيفة "[1].

هذه صورة من العنف الممارس ضدّ كل ما هو جزائري وبمختلف أشكاله، وغالبا ما صورت الرّوايات الجزائرية هذا الواقع المتهالك بشيء من المرارة واليأس، فلم يكتف الاستعمار بهذا الاستغلال والعنف الوحشي ضدّ كلّ ما يرمز للهويّة والوطنيّة، بل عمل على مسح الأفكار والمعتقدات والقيم بكل الطّرق، وتصنيف الجزائريين كمواطنين في أرضهم من الدّرجة الثّانية أو الثّالثة، أو السّحق من الوجود وهي إحدى سبل السّلطات الفرنسية آنذاك في الجزائر.

لذلك غالبا ما يُصوّر الفرد الفرنسي وخصوصا الجنود منهم أنّهم عنيفون ضدّ كل ما هو جزائري، متكبرون يسيئون معاملة الأهالي بكل الطّرق، ويمارسون عليهم كل أشكال العنف، والعنف الرّمزي قد يكون من أكثر الطّرق ممارسة، لما فيه من فرض السّيطرة والإخضاع للغير بطريقة تعسّفية استبدادية، ومحاولة إقصائهم وتهميشهم.

والرّواية الجزائرية غالبا ما صوّرت الجندي الفرنسي بهذه السّمة والصّفة. يُمارس العنف المادي واللّفظي، وغالبا ما يلجأ إلى التّعنيف الرّمزي فارضا طريقته في التّفكير والتّعبير والتّصور وفق مصالح السّلطات الفرنسية وبأشكال رمزية تتعدّد كاللّغة، والهيأة الخارجية، والإشارة، والدّلالات، والمعاني وغيرها من صور العنف الرّمزي الذي لم يسلم منه الجزائريون، ومثال ذلك قول محمد ساري يصور مشهد العسكري الفرنسي وتعامله مع المساجين.

" على السّاعة العاشرة أخرجوهم إلى السّاحة المركزية قرب المكتب، باشروا النّداء بالاسم، خرج نقيب من المكتب ووقف على كثب من الباب، ابن الأربعين لا يهتم كثيرا بالمساجين، أو لا يريد إظهار اهتمامه بهم لمكانته العليا. ألقى نحوهم نظرة عابرة توحي بالاستياء، وقال بهدوء في فرنسية تطغى عليها اللّهجة المحلية:..جئنا إلى هذه الأرض المتخلّفة لنشر الحضارة، لكي يرتقي الرّجل

[1]– محمد ساري: على جبال الظهرة، ص:29.

الأَنْدِيجِينِه إلى رجل متحضر،...لكنكم لا تفقهون هذا المغزى كونكم تستمعون إلى هراء العصابات المتشرّدة في الجبال مثل الذّئاب "[1].

ولم تكتف الرواية بتصوير العنف اللّفظي والرّمزي المسلط على المساجين فحسب، بل أماطت اللّثام عن واقع التّعذيب المخزي في السّجون والمحتشدات الفرنسية آنذاك بدون أيّة رحمة، بل كان الجنود الفرنسيون يتلذّذون بتعذيب الجزائريين في السّجون لانتزاع ولو معلومة واحدة تساعدهم في كشف أسرار الخلايا الثّورية المنتشرة في الجبال والمدن.

يقول محمد ساري على لسان إحدى شخصياته: " مشؤوم ذلك اليوم الأوّل الذي ذقت فيه العذاب...ربطوني بحبل نيلوني إلى الشّباك الحديدي ويداي تقطران بالدّماء،...كم كانت تؤلمني أشعر بها حتى الآن. بصق على وجهي ذلك العسكري العملاق، أشعر بها أكثر من كل العذاب الذي ذقته كأنّني مزبلة، جاءوا بالملاقط الّتي يسري فيها التّيار الكهربائي، ملاقط صغيرة مسنّنة من فلاذ لماع ووضعوا ملقطا في شحمة أذني اليمنى وملقطا في إبهام يدي اليسرى، وجاء التّيار الكهربائي كالصّاعقة نزلت من السّماء،...وثبّت دفعة واحة وصرخت بكل جوارحي...وجدت جسمي يرتعش وانفلت مني زعيق مريع. أحسست بثقل رأسي أوقفوا التّيار، وجاء صوت أحدهم. مظلي بلباسه الكئيب تكلّم أيّها الحيوان "[2].

إنّ صور التّعذيب المختلفة تتعدد في رواية على جبال الظّهرة، ناقلة الواقع الجزائري كما هو من مشاهد حدثت إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر. تقول إحدى الشّخصيات المعنّفة رافضة الواقع التي هي فيه:" جوّعونا الملاعين وأفقدوا لنا كلّ القوّة الّتي نملكها...العذاب، الجوع، النّوم المختلط بالكوابيس، الزّعيق المريع. إنّني متعب من تغيب الشّمس...إنّ اللّيل بالنسبة للمساجين هو خير الملاجئ للاسترخاء والتماس طرق شتّى للرّاحة النّفسية والعضليّة "[3].

[1]- محمد ساري: على جبال الظهرة، ص: 33.

[2]- المصدر نفسه ص: 36-37.

[3]- المصدر نفسه، ص: 39 ، 41.

ووصل حدّ العنف الممارس على الجزائريين حدّ مصادرة الكلام " نتبادل النّظرات المتعطّشة في صمت مرفوق بالابتسامات الحارة، الكلام ممنوع.عبارة ردّدها العريف عدّة مرات بصوت أجش "[1].

إنّ العنف في المتخيّل السّردي الجزائري إبان مرحلة ما بعد الاستقلال لم تخل منه كثير من الرّوايات، وإن لم يكن هدفا واضحا للرّوائيين يركزون عليه في سردهم، فغالبا ما يستعملونه لإبراز بطولات شخصياتهم الثّورية، وتمثل رواية على جبال الظهرة أنموذجا للعنف الممنهج بكلّ أشكاله المادي، واللّفظي، والرّمزي الذي عانى منه الشّعب الجزائري، وعبّرت عنه الشّخصيات طيلة أحداث الرواية.

وعليه يمكننا القول أنّ ظاهرة العنف في الأدب الجزائري وخصوصا السّردي منه بدأت مع البدايات الأولى للرّواية الجزائرية، ابتداء من الرّوايات المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، وخصوصا روايات محمد ديب، الّتي تمثّل فيها رواية الدّار الكبيرة أو دار سبيطار عينة لهذا العنف المفروض على الجزائريين. وتوالت معالجة الظاهرة بعد الاستقلال مع روايات أخرى ركزت على البعد الأيديولوجي والثّوري والواقعي، لكن لم تخل من الإشارة بالقليل أو الكثير لتيمة العنف الممارس بين شخصياتها، وخصوصا عنف الاستعمار الفرنسي ضدّ الجزائريين .

ومع تأزّم الأوضاع السّياسية بعد الاستقلال، وظهور بوادر الانشقاقات والعمل السّري ضد معالم الدّولة عند بعض مع نهاية السّبعينيات، لم تكن الرّواية الجزائرية بمنأى عن هذا البعد الذي انفجر فيما بعد مع أحداث أكتوبر 1988 وما خلّفته من تركيبة مجتمعية غير متجانسة، كان لابدّ أن يحدث الصّراع بينها عاجلا أو آجلا، فقد كانت هناك إشكالات معقّدة صاحبت الثورة الوطنية بكل خلفياتها التّاريخية، وعنف الثّورة نفسها واحدة من القضايا الشّائكة الّتي لم تُطرح في السّرد الجزائري إلّا نادرا مع الألفية الجديدة، لكن ليس بالحدّة الّتي طرحها الطاهر وطار في روايته اللاّز، وكأنّه كان يعرف حجم الكارثة الّتي ستقع فيما بعد، وهذه هي مهمة المثقف أن يستشرف الأحداث قبل وقوعها ويحذّر منها.

[1]– محمد ساري: على جبال الظهرة، ص:40.

وعنف الثّورة وإن تناوله الطاهر وطار من موقع أيديولوجيته الاشتراكية، إلاّ أنّه أبان حجم الهوّة بين أبناء الحركة الوطنية آنذاك، وما يحملونه من سلبيات " ليست في النّهاية إلا الوّجه الآخر للتناقض الطّبيعي الذي يحدث في أيّ ثورة وطنية، بما أنها تضمّ فئات بشرية غير منسجمة طبقيا بشكل كامل وإن كان يجمعها بشكل ما هدف واحد وهو الاستقلال "[1].

إنّ شخصية زيدان عند الطاهر وطار هي نموذج الشّخصية الشّيوعية الّتي انخرطت في العمل الثّوري، إيمانا منها بالقضية الثّورية العادلة الّتي تناضل من أجلها. حاول من خلالها إبراز استماتة الشّيوعي بمبادئه الفكرية الّتي لم ينسلخ عنها، ودافع عن هذه الشّخصية انطلاقا من موقعه كراو للأحداث، ورسم منها صورة البطل الثّوري الذي يدافع عن الأرض والوطن، وهي رسالة أيديولوجية سياسية تبيّن موقف الحزب الشّيوعي الجزائري من الثّورة الوطنية القائمة.

فزيدان ليس سوى الشّخصية الكارزماتية الّتي فجّرت الثّورة، وأنجبت شخصية اللاّز في نشوة عابرة، واللاّز ليس سوى الثّورة نفسها. إنّه صوت الثّورة الّتي تتحدث وانتصرت في النّهاية، فقد أعاد وطار تشكيل الأحداث وبناء الوقائع من جديد، ووضعنا بذلك أمام الحكم التّاريخي لأبناء القضية الوطنية، رغم أنّه لم يستطع إخفاء موقفه من هذا الصّراع الدّاخلي الدّائر بين شخصياته، وأبعد صفة الخيانة والعمالة عن شخصية زيدان، ورسمه في صورة الضّحية الّتي عانت من عنف الثّورة، بعد أن كانت تحلم بالتّغيير والاستقلال، إيمانا منه بأنّ " الذين قادوا الثّورة لم يكونوا كتلة متجانسة، تحكمها منظورات تاريخية موحدة تقود على أساسها الجماهير صاحبة المصلحة في التّغيير الاجتماعي "[2].

بل كانت الثّورة عبارة عن أفكار متصارعة حتّى وهي تقاتل هدفا واحدا، وهذا ما رسمه الطاهر وطار، وتنبّأ بحجم الهوّة الموجودة بين أبناء الحركة الوطنية، وحاول معالجة هذه القضية الحسّاسة عن طريق نظرته للمستقبل وتنبآته بما يمكن أن يحدث، لذلك ترك روايته الأولى اللاّز مفتوحة على جميع الاحتمالات، بعد أن انتصرت الثّورة الوطنية ؛ لأنّه كان ينظر إلى المستقبل نظرة المتفحص لما يمكن أن

[1]- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986ص:494.

[2]- المرجع نفسه، ص: 489.

يقع فيه من أحداث، ووعيه العام بخطورة عنف الشّخصيات الوطنية الّتي حملت السّلاح في خندق واحد، " فهو لم يقامر لتقديم نهاية روائية جاهزة، مع أنّه يعطي نبوءة خطيرة من خلال دراسته للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، وكيف انعكست على مختلف شخوصه المختلفين من حيث المنبت الطبقي والفكري "[1].

فشخصيات الطاهر وطار الرّوائية في رواية اللاّز لم تكن إلا نموذجا من صراع القيم والأفكار والتّوجهات والمعتقدات، والذي أبرزه بشكل جليّ في عنف الثّورة نفسها، وموقفها من بعض المنتسبين إليها، ورسمه في مشهد التقاء شخصية زيدان الشّيوعي المناضل ضد عنف الاستعمار بشخصية قيادية في الثّورة ملقبة "بالشيخ" مسؤول المنطقة الخامسة، وليس لقب الشّيخ سوى إظهارا للجانب الأيديولوجي الدّيني في هذه الشّخصية، فلقب "الشيخ" غالبا ما يطلق على رجال الدّين الذين لهم توجّهات رجعية دينية، ويعتبر اللّقب كرتبة عسكرية نظرا لما يُفرض حول هذه الشّخصية من قداسة فطلباته أوامر لا يمكن أن تناقش، وأتباعه ينفذون المطلوب منهم دون تردّد، ويحملون فكره ويدافعون عنه.

ومن خلال هاتين الشّخصيتين طرح وطار الصّراع بين ماهو ديني وبين ما هو فكري واختلاف وجهات النّظر من القضية الواحدة، حتى في خضمّ الاتفاق على العدو المشترك، وفي مشهد التقاء الأفكار المتناطحة يقول الطاهر وطار مصوّرا التقاء أفكار شخصياته متمثلة في شخصية الشّيخ وشخصية زيدان: " يتقدّم موكب الشّيخ في شيء من الأبّهة وفي كثير من الوقار، لم يُسلم الشّيخ على زيدان، بل اكتفى بمصافحته بأطراف أصابع يده، أبدى سي مسعود نوعا من البرودة بل إنّ أنفه لم يستطع أن يخفي ما يشعر به من اشمئزاز "[2].

فَرفْضُ الشّيخ السلام على زيدان أوّل رفض للآخر، فمشهد اللّقاء كان باهتا باردا، فيه احتقار وازدراء لشخصية زيدان، الذي مورس عليه العنف الرّمزي أولا، دلالة على الحقد والضّغينة الداخلية

[1]- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 489.

[2]- الطاهر وطار، اللاز، ص:174.

وعبارة "اكتفى بمصافحته بأطراف أصابع يده" فيها من الإهانة والتّعنيف الرّمزي الشّيء الكثير، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل " أوعز الشّيخ الأفراد حراسته بتجريده ومرافقيه من السّلاح.

لستم بحاجة في مثل هذه اللّحظة لهذه البنادق ضعوها جانبا "[1].

لم يكن ينتظر زيدان كل هذه الإهانة من سي مسعود "الشّيخ"، ولكنّه تقبّلها بغصّة ومرارة في الحلق وامتثل للأمر الذي صدر عن الشّيخ من إحدى أصبعيه إيذانا بالجلوس.

" وما أن كاد يفعل حتّى فوجئ بدورية تحيط بخمس أوروبيين موثّقي الأيدي، تقودهم نحو المجلس "[2].

وهنا تبدأ مشاهد المحاكمة الفعلية لشخصية زيدان، بعد أن يكتشف بأنّ الأوروبيين كلّهم من الحزب الشّيوعي، وأنّ صديقه القديم سانتوز بينهم، ويدرك أنّه أمام مرحلة عصبية في حياته، وعليه أن يختار الصّف الذي يقف إلى جانبه. " ولتهديد زيدان والأوروبيين الخمسة أطرق الشّيخ قليلا ثم قال باللّغة الفرنسية وبصوت جدّ خافت :

اتّخذ القرار في شأنكم. بالنسبة لزيدان لا بد من تبرّئه من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة،...وبالنسبة لكم أنتم التبرّؤ أيضا والدّخول في الإسلام "[3].

وهنا تظهر ملامح شخصية الشّيخ ". الشّخصية الرّديئة تاريخيا، بكل وقاره المفتعل، نموذج الإنسان الوّطني، لكنّه مع ذلك يظل يمثل الجناح الرّجعي داخل الحركة الوطنيّة "[4].

فكلماته تقع كالصّاعقة في آذان زيدان والأوروبيين الخمسة .

" لكم الخيار أن تجيبوني فورا أو تجيبوني فيما بعد.

هذا جنون .كيف يفكر هؤلاء النّاس؟.

ما معنى كفاحكم إذن؟.ردّد ثلاثة أوروبيين، وفضّل الرّابع الصّمت "[5].

---

[1]- الطاهر وطار، اللاز، ص:174.

[2]- المصدر نفسه، ص:175.

[3]- المصدر نفسه، ص:178.

[4]- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:495.

[5]- الطاهر وطار: اللاز، ص:178.

هذه الاستفسارات مثلما وردت على لسان الأوروبيين هي نفسها استفسارات الرّوائي الطاهر وطار الرّاوي الحقيقي، فهو يطرح إشكالية معقدة جدا في موقفه من الصّراع الذي بدأ فكريا وانتهى دمويا؛ لذلك طرح مسألة عنف الثّورة اتجاه أبنائها البررة، فصورة اللاّز عنده ليست سوى صورة الثّورة العنيفة الطّائشة الّتي تصطدم بكل شيء، مثلما كان اللاّز عنيفا مع الجميع حتى مع أمه مريانة الّتي ولدته.

وهنا يطرح الرّوائي سؤالا جوهريا مهما على لسان شخصية زيدان:

" وإذا لم تتم الاستجابة لهذه الطّلبات فهل هناك حلّ آخر.؟

آه . نعم. الذّبح! قال الشّيخ بهدوء."[1].

ويبرز الرّوائي عنف شخصية الشّيخ الذي أجاب بكل برودة " نعم الذّبح"، لوضع شخصياته المعنفة أمام الأمر المحتوم الذي لا مهرب منه، فنماذج مثل شخصية الشّيخ في مرحلة تاريخية فيما بعد هي من تحمل على عاتقها العنف الدّيني، والعنف المقدّس في مرحلة العشرية السّوداء الّتي تنبأ بها الطاهر وطار عن طريق شخصية الشّيخ وما قامت به من أعمال خطيرة باسم الثّورة وباسم المعتقد والدّين.

" الذّبح للخونة والمضادين للثّورة، أما نحن...أما نحن فبأي عنوان نذبح؟.

لسنا في مجال المناقشة يا زيدان. أمامنا أمر يجب أن ننفذه جميعا. ردّ الشّيخ في صرامة. فتساءل فرنسي كان مزارعا:" نحن متطوعون جئنا نعينكم. إذا لم تقبلوا تطوعنا وإعانتنا لا يجوز لكم أن تساومونا في حياتنا وعقائدنا "[2].

إنّ طرح زيدان لسؤال " بأيّ عنوان نذبح؟"، هو طرح لفكرة مأساة الجزائريين من العنف الممارس ضدّ بعضهم بعض، والكشف عن تجاوزات وأخطاء الحركة الوطنيّة، وما تخللها من تصفيات جسدية بأحكام واهية غير مبررة زادت حدّتها بعد مرحلة الاستقلال.

---

[1]- الطاهر وطار، اللاز، ص:178- 179.

[2]- المصدر نفسه، ص:179.

ويحتدم النّقاش بين الشّيخ و زيدان وباقي الأوربيين.

" كلّكم شيوعيون، كلّكم على السّواء، وقد جئتم إلى ثورتنا لتخرّبوها. علّق الشّيخ منفجرا. باختصار ما هو موقفكم ؟ وما هو ردّكم؟ "[1].

" قررت أن أمنحكم مهلة أربع وعشرين ساعة،..لكم أن تفكروا كما تشاءون،...غدا في مثل هذا الوقت أريد قراركم "[2].

فشخصية زيدان ورفاقه تمثّل نموذج النّظرية الثّورية الّتي تضرب في الصّميم، من طرف فكر متطرف رجعي، لا ينظر إلاّ إلى الأمور من زاويته الأيديولوجية، ويمارس التّطهير الجسدي ضدّ كل من يخالفه.

" لن أكون عدوا لحرب وطنيّة مهما كان الأمر .

قال أحد الفرنسيين في نفسه، وبعد مدّة أضاف سؤالا آخر:

وإذا ما أطلق سراحي وعدت إلى الحياة المدنية هنا في الجزائر أو خارجها، ماذا سيكون موقفي يا ترى من الشّيخ وأمثاله، ومن حركتهم هذه؟.ثم أضاف:هل يظلّ عداء الاستعمار مستحكما في نفوس قادة من نوع الشّيخ "[3].

إنّ هذه التّساؤلات ليست على لسان شخصيات الطاهر وطار فحسب، بل كانت تختلج في صدر الرّوائي، حاول من خلال شخصياته الأوروبية أن يمرر هذه الرّسالة، عنف الثّورة وعنف الشّيخ وهل يمكن للشّيخ وأمثاله أن يبنو الوطن.

ويوصلنا الطاهر وطار من خلال التّحديدات التي يضعها لكل من شخصية زيدان وشخصية الشّيخ إلى نتيجة حتمية، وهي أنّ الذي يحدّد وجهة الثّورة هم الفقراء والبؤساء الذين ليس لديهم أيّ طموح لاعتلاء المناصب.

---

[1]- الطاهر وطار، اللاز، ص:181.

[2]- المصدر نفسه، ص: 182.

[3]- المصدر نفسه، ص: 198- 199.

" في صباح الغدّ أُخطر الشّيخ بأنّ المساجين السّتة يطلبون الإعلان عن موقفهم، نظر إلى ساعته وفكر أنّ هذه السّرعة ليست إلا دليلا على قبول الانسلاخ ...حالما وصلوا بادرهم مبتسما: هاه. ماذا قررتم؟ أنت يا زيدان هل هداك الله ؟"[1].

" نطلب المحاكمة كأعضاء في الثّورة، ليس كأجانب عنها "[2].

وهنا يطلب الشّيخ من مساعديه توثيق زيدان وجماعته، وينادي على الذّباح، ويمارس عنف القتل ذبحا بطلب من الشّيخ وأمام أعينه، ويصيح أحد الأوروبيين هاتفا:

" تسقط الإمبريالية، يسقط الاستعمار، تسقط الرّجعية "[3].

والرّجعية الّتي هتف بها وبسقوطها ليست سوى الجماعة الدّينية، متمثلة في الشّيخ وأتباعه والتي تحاول إحكام سيطرتها على الوضع، من خلال ممارسة العنف باسم الدين، لإيجاد تبريرات لما تقوم به من أفعال التّصفية بأسماء مختلفة، مرّة باسم الخيانة، ومرّة باسم الوحدة، وأخرى باسم الكفر والإيمان ويتجلّى ذلك واضحا في مساومة الشّيخ الأخيرة لشخصية زيدان حتّى يغيّر مواقفه، ولما رفض ذلك أصدر فيه حكم القتل ذبحا، وبصورة بشعة متّبعا كلامه بعبارة " ألحقوه بالكفار"[4].

إنّ رواية اللاّز تطرح موضوعات غاية في الأهمية، فلم يُبرأ الطاهر وطار الثّورة من دماء أبنائها وهذا ما حدث بالفعل في بعض فتراتها، فظاهرة العنف في الأدب الجزائري لم تكن وليدة فترة التّسعينيات أبدا، بل أنّها بدأت في مرحلة متقدّمة جدا من تاريخ السّرد الجزائري.

وما رواية اللاّز للطاهر وطار إلاّ الرواية الّتي تنبّأت بالعنف القادم على الجزائريين، من خلال طرحها لعنف الفكرة إبان مرحلة الاستعمار، فهناك من كانت عينه على الثّورة والاستقلال، وهناك من كانت عينه مصوبة لما بعد الثّورة وماذا يمكن أن يستفيد منها، وكان عليه في النّهاية أن تبقى

[1]- الطاهر وطار: اللاز، ص:207.

[2]- المصدر نفسه، ص:216.

[3]- المصدر نفسه، ص:218.

[4]- المصدر نفسه، ص:219.

القدر تغلي بما فيها إلى أن حانت مرحلة الانفجار والانفلات الّتي تنبأ بها الطاهر وطار في روايته اللاّز، وأتبعها برواية اللاّز الثّانية الّتي تمثّل مرحلة الوطنية الدّيمقراطية، والّتي ورثت فيها الشّخصيات تناقضات وصراعات الأمس، لتتأزّم الأوضاع مع أحداث أكتوبر 1988 وتُبرز إلى الوجود الأدب التّسعيني ليغطي عما قبله من صراعات، ويدخل الأدب عموما والرّواية خصوصا مرحلة عنف المحكي وعنف المسرود.

الفصل الثّاني:

المتخيّل السّردي التّسعيني وقراءة العنف

1- الرّواية الجزائريّة وتيمة العنف.

2- عنف الهويّة في الرّواية التّسعينية.

3- شهوة حكي العنيف وتمثّلاته في رواية الأزمة.

3-.1 العنف اللّفظي.

3-2. العنف المادي.

1- الرّواية الجزائرية وتيمة العنف:

لقد أسست الرواية الجزائرية المنجزة بعد أحداث أكتوبر 1988 واقعية جديدة هي الواقعية الجزائرية في زمن العنف، ومثلما تفجّر العنف مع مطلع التسعينيات بتلك الغرائبية التي لم يعهدها المجتمع ولم يكن على استعداد لتقبلها، مثلما انفجر زمن الحكي وسرد العنيف منه شفويا وخطيا. فقد واكبت الرواية الجزائرية ما يقع على الأرض من فعل التّدمير الذاتي، والاقتتال الداخلي بين الجزائريين، وحاول كثير من الروائيين وضع الأصبع على الجرح، محاولين فهم ما يجري من أحداث متسارعةلم تترك لهم متّسعا من الوقت لبلورة أفكارهم.

وأصبح العنف نسقا مهيمنا على النّص الروائي، ومعبرا عن أزمة أمة تعيش الانسحاق الذّاتي والتّفكك الآلي لمنظومة الأمة الدّينية والأخلاقية، وامتزج النّص بالتّشاؤم الداخلي لنفسية الإنسان الجزائري المنكسرة والمنهزمة أمام وعي الخوف والعنف والإرهاب، فالشّخصيات الرّوائية هي نموذج لمشروع قاتل أو مقتول، عنيف أو معنف، وتشابكت الأحداث فيها تبعا لتشابكها على أرض الواقع.

فقد كانت الرواية في هذه المرحلة شاهدا تاريخيا على مسيرة الجزائر السّياسية والاجتماعية ومدوّنة للذّات الجريحة، ولفوضى الدّم والقتل، ووثيقة ميلاد لوباء الإرهاب والجريمة في المجتمع الجزائري حتّى غدت الرواية مرثيات حزينة خرجت عن نمطية السّرد الجمالي إلى السّرد الفجائعي.

فقد أصبح العنف لغة التّخاطب الأخيرة الممكنة مع الواقع ومع الآخرين، حين عجز الفرد الجزائري عن إيصال صوته بوسائل الحوار العادي، وترسّخت القناعة لديه بالفشل في إقناع غيره بالاعتراف بكيانه وقيمته إلا بممارسة العنف الدّيني والعنف المقدس في شيء من القناعة الأيديولوجية عبر أخلقة العنف الذي يحميه من سطوة الضّمير وصراع العقل والحس.

هذه التّصادمية في المجتمع ولّدت العنف بجميع تمظهراته المادية واللّفظية والرّمزية والدينية والسّلطوية والذاتية، والّتي بدورها انعكست على فعل الكتابة الروائية عند الروائيين الجزائريين، وأصبح الإبداع الروائي عندهم تجاوزا لقهر الذّات المعنّفة، وهروبا من حالة الضياع، وكسرا لحاجز الذّات المقوقعة في الخوف؛ " لأنّ الإنسان لايستطيع أن يبدع طالما ظل راضخا لحدود القهر، ولكنّه يبدع

بالتّجاوز، بمعنى أنّ القهر هو حالة من الوعي تسبق أو تلازم الإبداع، لكنّه ليس أبدا محرضا على الإبداع، وباعتبار أنّ كل إبداع هو دليل على تجاوز لحالة القهر، فإنّه بنفس القدر يعتبر دليلا دافعا على وجود الإبداع".[1]

فالعملية الإبداعية في المتن الروائي الجزائري عرفت شيئا من التّحول على مستويين، كان من بين أسبابها وقائع مفروضة فرضا عجّلت بميلاد النّص الاستعجالي كراهن لوتيرة الأحداث المستعجلة على السّاحة الاجتماعية والسّياسية، وأوّل هذين المستويين: مستوى التّحول الفكري والثّقافي عند بعض الأدباء الشّباب وفي المجتمع عامة، والذي أبرز الصّراع القديم إلى العلن، وخرج من طابع السّرية والغرف المظلمة إلى الواقع، واعتنقه كثير من الجزائريين الذين فقدوا الثّقة حتى في أنفسهم، ورأوا في الخطاب الموجود قارب نجاة لهم، وإرجاعا للكرامة المأخوذة منهم.

والمستوى الثّاني هو وجود جيل من الشّباب المتمرد على منظومة القيم الروائية القديمة، تزامن إبداعه مع تفجّر العنف والقتل والإرهاب في المجتمع، ويمكن أن نطلق على هؤلاء اسم:الروائيين الشّباب الذين انسلخوا من عباءة الموروث الروائي القديم، وفرضوا أنفسهم في السّاحة الروائية وساعدهم في ذلك أن بعضهم امتهن الصّحافة الّتي أعطت لهم دافعا إشهاريا عند قراء جنس الرواية.

هذا كلّه خلق حالة من الإبداع الروائي الجديد، بدءا من فترة التّسعينيات مع أول الصّراعات السّياسية والاجتماعية العنيفة الّتي انتشرت في كل فضاءات العيش. هكذا صار العنف موضوعا جاهزا موجودا في كلّ الأمكنة، تمثّله الروائيون الجزائريون والتقطوا شخصياتهم من الواقع الجزائري المثخن بالجراح، وأردفوها بمتخيل سردي يحكي مرارة الواقع المتأزّم والمتشظي على ألف وجه؛ "وبهذا صارت الكتابة عن العنف موضوعا فنيا،...وقد جعل هذا الاهتمام الإبداعي بالعنف من المهتمين به ضحايا له إما بالقتل، أو الاعتقال والتعذيب، والنفي والطرد من الوظائف"[2].

[1]- ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص:19.

[2]- الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1 2009، ص:16.

فلم يسلم من كتب عن العنف من العنف الممارس على الجميع من دون تمييز وبدرجات متفاوتة، فالكتابة عن العنف ماهي إلا تعبير عن الذّات المعنّفة في كثير من الحالات، باعتبار هذه الشّخصيات المبدعة قد تجرعت مرارة التّخويف، والتّرعيب، والتّرهيب، والذّعر، والفزع. إنّها إفراغ للمكبوتات اللاشعورية في الأنا المعنّفة، وقتل للذات نفسيا قبل أن تقتل واقعيا.إنّها هروب من مرحلة جنون المثقّف أو انتحاره أو فراره بحثا عن الحلّ وتفتيشا عن الحقيقة.

وقد استطاع الكثير من الروائيين الكشف عن خلفيات العنف وأدواته، بتناولهم للشّخصيات الممارسة له والضحية له أيضا، وكثيرا ما سجل بعضهم أحداثا تقريرية عن شخصيات حقيقية مارست العنف في الواقع، أو مورس عليهما العنف، وأخرى متخيّلة تعاني الانكسار النّفسي أو الجمود العقلي تدفعها مبررات كثيرة إلى العنف هروبا من واقع اجتماعي، أو دفاعا عن فكر ديني أو ثقافي فكري تسوّغ به مبرراتها نحو سادية القتل والإجرام والإرهاب.

وأصبح الردّ بالكتابة على عنف الواقع يتبلور شيئا فشيئا عند بعض الروائيين، فبرزت أقلام جزائرية جديدة إلى العلن هاربة من سلطة القهر وسوداوية الموجود إلى حلم الكتابة وتحبير الأوراق البيضاء في استعجالية مفرطة استعجال الدّم والموت الذي يزور الجميع في كل يوم، بعد أن أصبح البقاء على قيد الحياة في الصّباح حلما للمثقفين، والسّؤال عن الأصدقاء والاطمئنان عليهم من الخطف أو القتل بمثابة انتصار، وطمأنة للنّفس القلقة من هواجس الدّمار والحرب.

كل هذا أدى إلى بروز جنس روائي جزائري جديد اغترف من معين تشظي الواقع العام للبلد المنهار تحت وقع العنف الممارس من الجميع ضدّ الجميع، حاول بعضهم أن يهرب منه باستعادة مشاهد القتل والمجازر الجماعية وما خلّفته عليهم من آلام نفسية لم يجدوا كيف يعالجوها إلا بعنف آخر هو عنف الرواية؛ لذلك يمكننا أن نطلق على هذه المرحلة التّسعينية مرحلة "عنف المحكي والمسرود". إنّها مرحلة علاج الذّات من صدمة الواقع، وهاجس الوجود الإنساني لشخصيات المثقفين والروائيين الجزائريين الذين طرحوا من خلال هذه المرحلة كثيرا من الأسئلة الوجودية والفلسفية عن كينونة الفرد الجزائري، وما يقلقهم من أسئلة الهويّة والانتماء، يقول بشير مفتي:" إنّها فترة تفسّخ

الأحلام وخروج الذّئاب من جلدها الإنساني، وأظنّها مرحلة لا يشفى منها الإنسان بسهولة، ولن يشفى منها أبدا، والبعض يريد القفز كما لو أنّنا فهمنا كل شيء عن تلك الفترة،...إنّني ككاتب لا يمكنني التّصالح مع زمن كهذا عرفنا فيه ذروة البشاعة وذروة الألم "[1].

إنّ مشهد التّسعينيات هو واقع التّحول السّردي في الجزائر، والخروج من عباءة الأبوة الحكائية لجيل السّبعينيات إلى جيل شاب آخر، وضع موطأ قدم في النّص السّردي، هروبا من خوف الآخر وخوف الذّات، وبحثا عن الطمأنينة النّفسية في إفراغه للذّات المعنفة، فالكتابة الروائية في هذه الفترة كانت بمثابة تحرّر من عقدة الخوف؛ فهي نوع من المقاومة لكل ماهو عبثي، وبداية جديدة لمرحلة عنف النّص وخروج عن المألوف الروائي.

فقد قُدّمت الرواية في هذه المرحلة مفككة متشظّية تشظي الذّات والذّاكرة والعقل، واضطراب الأفكار وقلق الهواجس؛ لذلك جاءت شاهدة على زمن هو زمن الموت، فجاءت شخصياتها مقتولة أو قاتلة منذ البداية. إنّه الموت المجاني الذي يحسّ به المثقف في كل لحظة من لحظات حياته.

وفي ظلّ هذه الأجواء المخيفة تحوّلت الرواية إلى نوع من الصّراخ العلني ضدّ البربرية الهمجية للتّنديد بالعنف، ووسيلة لمحاولة فهم ما يجري من وحشية القتل ضدّ كل ما يرمز للثّقافة والعقل، ولم يكن للروائيين من وسيلة للدّفاع عن أنفسهم سوى الكلمة ضدّ الرّصاصة الغادرة، فجاءت الرّوائع السردية تفوح وتصكّ برائحة الموت ورائحة الدّم، فكانت جلّها عبارة عن شهادات سردية أو سيرية كتبت تحت ضغط الأحداث الدّائرة بصفة استعجالية، وقتلا للذات ورقيا قبل قتلها ماديا في الواقع.

لقد كان المثقفون الجزائريون وخصوصا الروائيين منهم على درجة من الوعي بواقع أليم سكن ذواتهم، ألجمهم فترة من الزّمن على التّقوقع في حيز جغرافي ضيّق منعهم من البوح، قبل أن يعيدوا بري أقلامهم للدّفاع عن أنفسهم من المرض الذي يطاردهم، في شيء من التّحدي الذي دفع بعضهم حياته ثمنا له؛ لأنّهم قبلوا بلعبة الموت. يقول بشير مفتي عن مرحلة العنف وعلاقته ككاتب ومثقف بها: " لقد سكنتني الأشباح المخيفة لتلك الفترة، وعشت هواجس الرّعب والخوف وشاهدنا حلما

[1]– بشير مفتي: جريدة القدس العربي، يومية عربية تصدر في لندن، العدد: رقم 6739، 11 فبراير، 2011، ص:11.

يموت، وجزائرنا تموت، وأشياء كثيرة رأينا احتضارها في تلك المرحلة، وهذه الكوابيس بقيت تشكّل لحظة وهج غامضة لم أفهمها قط، ولهذا بقيت أدور في عتمات تلك المرحلة، لا لكي أفهم ماذا حدث بالضّبط، ولكن لأخرج من دائرة السّلب التي بقيت فيها "[1].

إنّه استبداد للفكر وقمع للأقلام الّتي مافتئت تسقط تحت وقع الرّصاص المجاني بدون محاكمة ورغم ذلك "لم تستطع أيّ سلطة مهما كان بطشها حرمانهم من هذا الحقّ الذي اكتسبوه في قولهم ما يشاؤون، وظلّوا يتمتّعون بحرية الكلام، هذا الحق الذي اكتسبوه ربما من خشونة رأس الجزائري، أو من تكلفة الدّم الباهظة الّتي دفعها لنيل حريته عام 1962، أو من شبه ديمقراطية في 1988 "[2].

ومع الهزّة الأولى والارتدادات العنيفة لانتفاضة أكتوبر 1988 أيقن الروائيون الجزائريون خطورة ما يحدث على الأرض، فعارض بعضهم التّوجه الأيديولوجي للإسلاماويين، رافضين عنف الشّعارات وعنف الشّارع، محذّرين من تغوّل الجهل بطبائع الأشياء، بينما اختار بعضهم صف السّكوت؛ لأنّهم أيقنوا أن العاصفة ستشتاح الجميع، وأنّ الوقت متأخر في فهم خلفياتها، وتأقلم بعضهم مع الأحداث الجارية.

فعلى وقع انتفاضة أكتوبر " أسّس وطار مثلا جمعيته الشّهيرة الجاحظية تيمنا بالكاتب التّراثي المعروف الجاحظ وانتصارا للعقل كما قال عنها، وانتسابا له...والتفّ حولها أغلب الكتّاب الجزائريين من مختلف التّوجهات والتّيارات، غير أنّ هذا التّجمع سرعان ما بدأ يعرف بعض الانشقاقات، عندما انفجرت حوادث الرّعب بسبب توقيف المسار الانتخابي عام 1992 "[3].

ولم يكن تفكّك المجتمع في هذه المرحلة إلى معي أو ضدّي، صديقي أو عدوي، إلاّ تعبيرا عن تفكك آخر هو تصادم المثقفين وأفكارهم من القضيّة نفسها، فإعلان المساندة أو المعارضة قد يكلّف

---

[1]- بشير مفتي: أنا أكتب على الهامش، حوار الجزيرة نت، 26/ 1/2012، تاريخ التصفح: 10/ 5/2018، الساعة:10 الموقع: www.aljazeera.net

[2]- بشير مفتي، سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص:22 .

[3]- المرجع نفسه، ص:100.

صاحبها غاليا، وتوقيف المسار الانتخابي وموقف المثقّفين منه هو إحدى التّصدعات في جبهة المثقّفين أيضا، لتبدأ مرحلة العنف المادي، وقتل المعارضين المثقّفين، وما قتل الروائيين والشّعراء والصّحافيين إلاّ قتل للنّص قبل أن يولد، واختار كثير منهم الفرار بجلده إلى خارج الوطن بحثا عن الأمان، وهروبا من الجنون والانتحار، بعدما اختاروا الانتحار بأقلامهم بحثا عن الحياة.

ولم يبق في بلد ينهشه القتل في تلذّذ القاتل بمقتوله سوى ثلّة من الروائيين الذين اختاروا طريق الكتابة للمقاومة، فقد بقي الطاهر وطار مثلا " معتكفا في جمعيته ينشط بها، ويحاول أن يقدّم بديلا ثقافيا في لحظات انتفى فيها اليقين بأنّ للثّقافي دورا في معركة خسر فيها العقل قدرته ووجوده بالمرة ...ولهذا جاءت نصوصه الأخيرة بمثابة قراءة في هذا الواقع العنيف والمختلف،...وظلّ يناضل بمقولته المشهورة لا إكراه في الرأي"[1].

ومثلما كانت أحداث التّسعينيات وبالا وشأما على المجتمع الجزائري في جميع مستوياته كانت فاتحة لنفق سحيق في المتن السّردي الجزائري، هذا الأخير تحوّل من كتابة سردية هادئة إلى كتابة قلقة قلق الذّات المثقّفة على ما يحيط بها من أحداث متسارعة لم تترك لها الفرصة لتمحيصها وتسويد بعض الأوراق من أجلها. إنّها مرحلة صدام الروائي مع الواقع العنيف للمجتمع، والذي عجّل بظهور أولى الروايات التّسعينية الّتي تماهت في الواقع منتشلة شخصياتها الروائية من رغبة في الحكي عند الروائيين من جهة، ورغبة في التّخلص من شخصياتهم العنيفة أو المعنّفة من جهة أخرى.

وكان لابدّ للعشرية السّوداء أن تحظى بنصيبها من هذا الأدب، سواء أكان قصّة، أو رواية، أو شعرا، فكانت الرواية الأكثر تمثّلا ونقلا للواقع، " وصار العنف موضوعا أدبيا خاصة النّص الروائي الذي انْشُغِل به أكثر من غيره من النّصوص الأخرى، كالقصيدة، والمسرح، فراح يصوّر الشّخصيات الّتي كانت أطرافا لظاهرة العنف، سواء كانت ضحايا للعنف أو منتجة له، إلى جانب أشكالها ومظاهرها "[2].

[1]– بشير مفتي، سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:101.

[2]– الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية، ص:16.

إنّ العنف كظاهرة لم يمارس على عموم المجتمع فقط، ولم يمارسه الروائيون الجزائريون في كتاباتهم الروائية فرحين بذلك، بل كان الجميع منخرطا في لعبة الموت والقتل، والروائيون والمثقّفون عموما مارسوا العنف على شخصياتهم مثلما مورس العنف عليهم في الواقع، فجاءت لغتهم عنيفة تحمل في طياتها قاموسا لغويا حاد الجرس، وشخصياتهم مشتّتة مفكّكة، تحاول أن تنأى بنفسها عن الواقع أو تشارك فيه؛ لذلك جل الروايات التّسعينية شخصياتها إمّا تمثّل صورة الجلاد أو صورة الضّحية خصوصا بعد أن انطفأت جذوة العنيف مع الألفية الجديدة، واستذكر الروائيون مدارات الرّعب المقدّس الذي عاشوه وعايشوه بعد اختباء بعض الأقلام وهروبها من اكتساح الموت الذي ظلّ يؤرقهم. وراهنوا السّكوت مقابل الحياة عند بعضهم.

إلاّ أنّ بعضهم اختار معركة المقاومة بالنّص والبوح بما يختلج في النّفس، وصوروا " العنف الناتج عن الجماعات والأفراد نتيجة تعصّب عقدي أو فكري أو سياسي، وكيف تحوّل إلى عنف مسلّح يطال الأفراد و المؤسسات الّتي مثّلت خصما له، أو كانت بعنفها من أسباب ظهوره، وإن اشتركت رؤية الكُتّاب في الشّكل الأوّل للعنف فإنّها اختلفت حول هذا الشّكل بسبب الاختلاف الفكري والأيديولوجي"[1].

هذا العنف المتبادل بين التّقاطبات الموجودة في المجتمع كان ضحيته النّص المعنّف، والمثقف المعنّف، فمثلما اغتيلت الشّخصيات قبل أن تولد في المتن الحكائي اغتيل كذلك المثقّف الحامل لها فما موت الشّخصية في النص إلا موت للمثقّف الحقيقي الذي وقف في وجه العاصفة، ورفض اعتزال المشهد والوقوف موقف المتفرج على ما يحدث في الواقع، فكانت التّصفية الجسدية عنفا آخر يضاف لمختلف أشكال التّهديد والوعيد لكل ما يرمز للعقل والفكر.

فقد اغتيل أوائل الروائيين والشّعراء الجزائريين متمثّلا في شخصية الطاهر جاووت في صيف 1993، بعد أن أظهر معارضته لكل ماهو أيديولوجي ديني، متخذا موقف الرّفض لما يحدث من حراك أصولي في الشّارع، وهو صاحب المقولة المشهورة إذا تكلمت فسوف تموت وإذا صمت فسوف

[1]– الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية، ص:16.

تموت إذا تكلّم ومت، وافْتُتِحَ مشهد القتل بعدها مثلما افتتح عهد جديد للرواية الجزائرية هي رواية الأزمة، أو رواية المحنة، أو ما يسمى:بالأدب الاستعجالي.

إنّ مقولة الطاهر جاووت "إذا تكلمت فسوف تموت وإذا صمتّ فسوف تموت" تبيّن حجم الهوّة السّحيقة الّتي وجد فيها المثقّفون أنفسهم، ولم يكن من السّهل في بداية الأزمة التّموقع في صف على حساب صف آخر، ومع انطلاق القتل العشوائي لكل ما يرمز للعلم والثّقافة اختار كثير منهم التّنديد لما يحدث للمثقّفين من تصفيات جسدية، وهذا عجّل بهروب بعضهم بعد العنف الرّمزي واللّفظي الممارس عليهم، وبعد إدراكهم أنّ السّكوت ثمنه الموت، مثله مثل الكتابة الّتي ثمنها الموت المجاني أيضا، فاختار بعض منهم أن ينتحر بكتاباته؛ لأنّه اغتيل معنويا ولم يعد يخيفه أن تخترق رصاصات طائشة من شخص مجهول صدره أو جمجمته، وهذا ما أدركه الطاهر جاووت بأنّ ثمن معارضته للعنف هو عنف آخر"إذن تكلم ومت".

واختار الكثير فعلا طريق الموت للهروب من واقعهم فجرّبوا بذلك عنف النّص، وكثيرا ما كان هذا النّص يتناول شخصيات مثقفة تدير أحداثه الروائية. إنّه نص إسقاطي للذّات الّتي اكتوت بنار الخوف والموت، فجاء شهادة تاريخية للأحداث اليومية الّتي عاشها الروائيون من جهة و المجتمع من جهة أخرى.

إنّ حالة التّصادم بين القوى المتصارعة في الجزائر فكريا واجتماعيا وسياسيا أدّى إلى تطاحنات عميقة بين أبناء الوطن الواحد، وانتشر العنف انتشار النّار في الهشيم، فلم يسلم منه أحد، فأخذ كلٌ نصيبه منه. "وإذا كان للعنف دور في إعادة ترتيب ميزان القوى السّياسية، وإعطاء رؤية جديدة للتّاريخ، فإنّ الكتابة الأدبية عندما تتخذه موضوعا لها، تضفي عليه أبعادا جديدة، تمارس عليه حساسيتها وجماليتها لتجعله أكثر بشاعة ووحشية "[1].

[1]– محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية والثقافية، وهران الجزائر، العدد: 10 جانفي 2000، ص:39.

إنّها بشاعة الواقع المفكّك، وعمليات القتل العشوائي، وفوضى العنف بجميع تجلياته في الواقع المعاش، فكانت بذلك ولادة رواية قيصرية تعالج المكبوت النّفسي للروائيين الحالمين بالحياة في زمن الموت، بعد أن خسروا معركة الوجود الذّاتي والإنساني جربوا معركة الأقلام لإعادة تشكيل الوقائع وملمة المفكّك وفق منظور فني جمالي يحاكي العنف بغرض نبذه والاحتجاج عليه ومقاومته بفعل الكتابة، الّتي هي الملاذ الوحيد للمثقّفين وخصوصا الروائيين للهروب من الذات والبقاء على قيد الحياة. إنّه تجلي الحكي وشهوته من سيطرة الخوف والرّعب. إنّه منطق شهرزادي للحكي للهروب من سطوة الجلاّد " لازلت أوهم نفسي بأنّ هناك ما يستحق أن نبقى لأجله. أقصد أن نعيش من أجل أن نصل إليه، إنّ ذروة ما أتمناه هو أن أعيش الكتابة كحياة، أن تصبح الحياة هي الكتابة "[1].

إنّ الرواية الجزائرية في هذه المرحلة هي تصوير فوتوغرافي لمشاهد تاريخية، فهي شهادة حيّة على زمنية التّاريخ الفجائعي للمجتمع، وتأريخية تسجيلية للوقائع استحضارا للذّاكرة خوفا من النّسيان، إلاّ أنّ حضور التّاريخي في النّص الروائي التّسعيني وانبنائه على تيمة العنف ليس هو نفسه المسرود في كتب التّاريخ؛ لأنّ " الروائي يكسر المادة التّاريخية مادام يخضعها لمنطق الحكي، مجردا إياها من الطابع التّوثيقي الموضوعي، بحيث تصبح مطوّعة لِبنية الشّخصيات والأحداث الروائية "[2].

فالرواية الجزائرية التّسعينية هي ظاهرة روائية فريدة من نوعها في الآداب العالمية. إنّها الكتابة في لحظة احتضار وهذا بعد أن أغلقت جميع السّبل في وجه المثقفين، فكمّم بعض وهرب بعض آخر وانعزل الكثيرون؛ لأنّهم أدركوا أنّ تحريك جرّة قلم ثمنه الموت الرّخيص. إنّه زمن مقايضة الكتابة بالموت الّتي اختارها بعضهم بعد أن أدركوا أنّهم ميتون وجوديا، وما عليهم إلا البحث عن حياة في عوالم زمنيّة ومكانيّة يطغى عليها عنف القتل والإجرام والمحو من الوجود، بحيث لامناص من المجابهة والمواجهة الذّاتية للتّخلص من عبء شهوة الحكي؛ لأنّ الإبداع في هذه المرحلة كان" تجاوزا لقهر الذّات يخرجها من خوفها، وحالة الرّعب الّتي تعيشها، فتتجاوز حدود العنف المكانيّة والزمانيّة لتبدع عالما آخر

[1]– بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002، ص:41.

[2]– أحمد فرشوخ: جماليات النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، بيروت لبنان، ط1، 1996، ص:81.

أفضل، يقوم على أنقاض العالم الذي تعيشه، أو تبشر بمجتمع أكثر حرية، فالكتابة ماهي إلا عمر يبدأ بلحظة الميلاد الإبداعي "[1].

كما أنّ الكتابة الروائية كانت مجابهة مع الآخر لإثبات الذّات المعنّفة والمقهورة. إنّها تزاوج بين سيكولوجية القهر والإبداع، فهي حراك سردي وموقف إبداعي" مركب من حالة، وموضع، ولحظة حالة متجاوزة للوعي، وموضع متجاوز للمكان، ولحظة متجاوزة للزّمان، إنّه باختصار عبور أو تجاوز لحدود القهر الكبرى، لأضلاع مثلث القهر، الذّات، والزّمان، والمكان "[2].

كل هذا أدّى إلى تلاشي الحلم عند الروائيين الجزائريين، وأرغم كثير منهم على تغيير نمطية خطّه الكتابي، فلم تعد الموضوعات القديمة تستهويهم أو تعطي لهم مجالا لمناقشتها خطيا، بل واقع العنف الممارس زمانيا ومكانيا عجّل بالانزياح الروائي للرواية الجزائرية، بل عجّل بكسر التّراتبية الإبداعية عند الكثيرين، وخرج الكثير من المبدعين الشّباب من عباءة الأبوّة الروائية، وكسروا نمطية وخطيّة الكتابة وأدخلوا النّص الروائي في دهاليز العنف الذي أدخلهم فيه الزّمن التّسعيني، لِتُعرف هذه المرحلة الإبداعية برواية الأزمة لما في هذه الكلمة من شدّة وقحط وضيق.

لذلك ولدت متون روائية في هذا الزمن المرعب من تاريخ الجزائر محملة بالإرث الأيديولوجي يقول بشير مفتي وهو أحد مخلّفات الزّمن التّسعيني إبداعيا:" تفاعل الأدب الجزائري مع عشرية الأزمة الأمنيّة والحرب الأهلية، وكتبت المئات من الروايات باللّغة الفرنسية والعربية، غلب عليها في تلك اللحظة الطابع الاستعجالي والتّسرع، وكذلك طغيان الرؤية الأيديولوجية والأسلوب المباشر؛ أي تلك الكتابة الّتي تقف مع طرف دون طرف آخر "[3].

لتكون بذلك الكتابة الروائية عاملا آخر على ممارسة العنف النّصي في إدانة هذا وقبول ذاك فلم تسلم من الأحكام الذّاتية، والأحكام الجاهزة، في إبراز العنيف أو المعنّف من الشّخصيات والتّلاعب

[1]– الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية، ص:15.

[2]– ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع، ص:100 .

[3]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:90.

بها ودفع بعض منها إلى القيام بأعمال يدينها القارئ؛ حتى تستميله إلى صف على حساب آخر، ليكتشف القارئ كذلك ظاهرة العنف، ويتعرّف على الفكر الذي مثّل خلفيتها الاجتماعية والسّياسية والدينية والسّلطوية، وحوّلها إلى ممارسة فعلية في الواقع، فالروائي يعرّي ويكشف واقع هؤلاء في جنوحهم إلى العنف، محاولا إدانة بعض، وتبرير سلوكات بعض آخر، أو اتهام الجميع ليترك القارئ في حيرة من أمره.

فالرواية الجزائرية التّسعينية هي رواية للموت بامتياز، رغم أنّ الكثير من الرّوائيين قد بدؤوا الكتابة عنها متأخرين؛ نتيجة تجلّيات الخوف الذي سيطر على كثير منهم، بعد أن فقدوا زملاءهم أو تعرّضوا للضغط النّفسي عن طريق رسائل التّهديد المباشرة وغير المباشرة، فكانوا هم أيضا ضحايا هذا العنف الممارس على الجميع، وعلى رأس المطلوبين من المثقّفين، بعد أن كانت الصحافة الواجهة الأولى الّتي اصطدمت بهذا الخراب الفكري والمنهج الدّموي عند ثلّة من أبناء الجزائر، وعملت على نقله رغم مخاطر المهمة، وفي أحايين كثيرة على نقده وتحمّل تبعات هذا النقد.

وهذا ما يفسر لنا انبثاق فكر روائي جديد خرج من القلم الصّحفي إلى الرواية التّسجيلية فجرّبوا تحبير أوراقهم لأوّل مرة، متّخذين من تصوير العنف اليومي للجزائريين موضوعا رئيسا لإبداعاتهم، فتزاوج بذلك القلم الصّحفي مع الإبداع الأدبي الروائي، ونال كثير منهم شهرة لابأس بها، فتحت لهم آفاق الولوج إلى المكتبات، وصنعوا أسماء روائيّة حالمة في مجال الكتابة، بعد أن جعلوا من سنوات الجمر موضوعا لكتاباتهم المقموعة.

يقول بشير مفتي على لسان إحدى شخصياته الّتي عانت ويلات الحرب والعنف في شوارع الجزائر:" بعد عشر سنوات من الصّدمة العنيفة واجهت نفسي من جديد، وأنا أحاول أن أستجمع تلك الرّغبات التي ظلت حبيسة الصّدر ومسجونة في صندوق ألم دفين، لكن كانت معركة خاسرة وحزينة...واجهت ذاتي وروحي وعقلي وجسدي هل حان الوقت لكي أكتب "[1].

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط2، 2017، ص:175.

إنّها الكتابة المكبوتة والمقموعة عند بعض الذين ظلّوا يعانون الرّغبة النّارية في استحضار شهوتها بعد أن مورس على الروائيين القهر والقمع اللّساني والفكري، ولم يستطع بعض منهم لفظ ما في جعبته من كلام إلا مع العشرية الأخيرة، حيث توالت الكتابات الروائية خصوصا في تسجيلية مباشرة كشاهدة على حجم العنف، والأزمة الأمنية وما صاحبها من تصحير للمجتمع فكريا وثقّافيا " كنت أرغب في الكتابة لكن لم أجد شيئا يساعدني على ذلك، وشعرت أنّ أوهامي الأدبية كانت أوهاما لا غير والقراءات الكثيرة في زمن الدّم والخراب لا تصنع منك بالضّرورة كاتبا لخطة مأسوية "[1].

إنّ الزّمن التّسعيني جعل من الكتابة الروائية حلما عند بعض ممن عايش قصصاً سردية في حياته الشّخصية، أو سمع عنها، أو تخيّلها إبداعيا، رغم أنّ المتخيّل السّردي في هذه المرحلة يلامس الواقع في الكثير منه، فمهما تخيّل الروائي من صور القتل والبشاعة سيجد ما يشاكلها في الواقع المعيش عند الجزائريين، خصوصا في الأرياف الجزائرية الّتي عانت ويلات العنف المنهج تحت مسميات عديدة.

هذا العنف هو من جعل الروائيين الجزائريين يتبنّونه بالكتابة. إنّه استحضار للتّاريخ زمنيا ومكانيا بتصوير فوتوغرافي يقدّم الحقيقة المأساوية لتجلّيات الأزمة في الجزائر، " قلت في نفسي هم الذين سأكتب عنهم لا غير، هم الموضوع والمادة، بل هم دّم الكتابة نفسها "[2].

إنّ قطار الموت الذي ركبه الجزائريون جعل الجميع عاجزا عن إيقاف سرعته الدّموية في حصد الأرواح، حيث سرعان ما خرج عن السّكة لتصبح الوجهة غير معروفة. إنّها الوصول إلى محطة الجحيم التي عانى منها الشّعب الجزائري بكل مكوناته، وما المثقفين منهم إلّا خرفان قربان لهمجية العنف والموت. إنّه زمن الهروب من الموت إلى الموت، والهروب من الموت إلى الكتابة. إنّها الكتابة في لحظة عري ولحظة يأس، ليصبح بذلك الأدبي وثيقة مهمّة تعكس الواقع السّياسي والاقتصادي والثّقافي والفكري للبلد المتصدّعة جدرانه تحت الضربات المتتالية لأبنائه.

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:177 .

[2]- المصدر نفسه، ص:176 .

لذلك نجد الرّوائي الجزائري في هذه المرحلة يعمل على عملية تفكيك النّص، وتفكيك شخصياته في شيء من فرض كل ما يرمز لليأس والقنوط والمرارة والانكسار، فأقلّ ما يمكن أن نصف به هذه الروايات التّسعينية أنّها روايات الهدم بكل تجلّياته. هدم للقيم، وهدم للمكان والزّمان، وهدم للشّخصيات، وهدم للأفكار. إنّها عملية تقسيم المقسّم، وتفكيك المفكك، فالشّخصيات الّتي تدير أحداثها إمّا عنيفة أو معنّفة، وكلاهما يتعاطف معهما الروائي في بعض الأحيان، ويحاول أن يحصر القارئ معه في هذه الزّاوية عن طريق إيجاد مبررات ممارسة العنف أو نبذه في الواقع.

يقول واسيني الأعرج في إحدى رواياته هادما مفهوم الوطن في نظر شخصياته، وأنّه لم يعد يمثّل لهم الملاذ الآمن للعيش والكتابة:" مدينتنا سرقت مثلها سرقت النّجوم، أصبحت قديمة وعتيقة وكأنّها ميت يخرج من تحت الأنقاض، الظّلال الممتدة تملأ شوارعها الّتي بدأت تتآكل، السّفن تتدحرج والسّواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها العادي،...لا شيء تغير في هذه المدينة الّتي تموت يوميا تموت مثل ريف قديم، وتتحوّل إلى قرية صغيرة تتهاوى مثل الورق اليابس، كلّ شيء بدأ يفقد معناه الشّوارع، السّيارات، النّاس "[1].

إنّ ضيق الفضاء المعيشي عند الروائيين الذين أصيبوا بغصّة العيش في بلد يكرههم ويكن لهم حقدا دفينا تحت مسمّيات عديدة جعلهم مقصيين من دائرة الحياة التي رسمها حراس النّوايا، وحراس الدّين، وحراس السّلطة، فالكلّ قد صوّب سهامه نحو المثّقف باعتباره يشكّل خطرا على مشاريعه المستقبلية. يقول واسيني الأعرج معرّجا على معاناة الثقافة والمثقفين عموما: " قبل الاستقلال ذبحوا المثقّف على ثقّافته، واليوم يعيدون إنتاج عصرهم البائد. هذه البلاد تربّت على معاداة الثّقافة، شيء ما في دمها يقودها باتّجاه هذه العدوانية "[2].

فهدم البلد بمكوناته تحت وقع العنف ولّد كتابات كابوسية عند جلّ الروائيين، الذين خاضوا غمار التّأليف الروائي للزّمن التّسعيني، فقد كان عقل المثقّف يواجه ترسانة من الجهل المقنن عند فئة

[1]- الأعرج واسيني: سيدة المقام، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص:33.

[2]- المصدر نفسه، ص:75.

من الجزائريين اتخذوا من الأصولية الدّينية محورا لخطاباتهم العنيفة، التي كانت تحركها الأحقاد الدفينة اتجاه كل ما يرمز للسّلطة، وأتباعها ورموزها من الصّحفيين والمثقّفين، الذين كانوا اللّبنات الأولى للعنف الممنهج ضدّ الثّقافة والفكر في الجزائر.

ودخلت الرواية بصفة خاصة والأدب بصفة عامة مرحلة الشّغب السّياسي الدائر بين السّلطة ومعارضيها، فحملت الرواية في هذه المرحلة توجّهات أيديولوجية فرضت على شخصياتها إدارة الحوار والمراقبة البعدية لأفكارها، باعتبار الكاتب يعلم مسبقا أين سيقود شخصياته، وما هي التّهم الجاهزة الّتي قد يوجّهها إليها، وهو عنف من نوع آخر مارسه الروائيون انطلاقا من توجّهاتهم، أو إفراغا لمكبوتاتهم العنيفة الّتي تعرّضوا لها، " فتجد من يوالي السّلطة كتب روايات تدين الإسلاماويين مثل رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، رشيد ميموني، بوعلام صنصال... إلخ، وتدافع عن الجيش الذي أوقف المسار الانتخابي ولم يترك التّجربة تذهب إلى أبعد حدّ، ومن كان يرفض توقيف المسار الانتخابي عام 1992، عندما فازت به الجبهة الإسلامية للإنقاذ بأغلبية ساحقة كتب ضد السّلطة مثل: الطاهر وطار، أحميدة عياشي، سليمة غزالي...إلخ"[1].

ودخل بذلك الأدب في الجزائر مرحلة الالتزام الخطي لطائفة على حساب طائفة أخرى، مما جعله مادة ممارسة للعنف ضدّ الخصوم، ومحرضا فعليا لطرف على حساب طرف آخر، مما جعل الكُتّاب ضحايا لهذا العنف بعد أن مارسوه هم أيضا انطلاقا من أفكارهم الرّافضة لكل ماهو أيديولوجي ديني، أو سلطوي قمعي، لتبدأ مرحلة موت المثقّف الذي عجّل بموت النّص، فَوُلدت النّصوص الرّوائية بشخصيات ميتة أو منتحرة أو تفكر فيه، أو غارقة في هلوستها وجنونها، ولم يسلم من هذه الخربطة الرّوائية الروائيون الجدد من جيل الشّباب، الذين ولدوا في زمن القهر بأحلام منكسرة ميّتة، قضت على ما تبقى في أنفسهم من أحلام الذاكرة، حتّى ولو لم يعلنوا انتماءهم لأحد المعسكرين المتصارعين.

[1]- بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:91.

فمثلما كان الأدب وسيلة للدّفاع عن الفكر والهويّة والوطن والحرية والقيم الإنسانية الفاضلة عند الروائيين، كان أيضا وسيلة للهجوم في ثنايا النّصوص، لإيهام القارئ بإدانة شخصيات على حساب شخصيات أخرى، فليست الشّخصيات في المتن الحكائي التّسعيني سوى فكرة تجسدها شخصية معينة حتّى تترك أثرها في القارئ، وإن كان جلّ الروائيين متقاربين في الالتزام بوحشية العنف مهما كان نوعه وتمجيد كل ما هو فكري وثقافي، " وكأنّهم بدفاعهم عن قيم الفضاء الاجتماعي الحر يدافعون عن شروط وجودهم كنخبة مثقّفة، وعن شروط وجود الرواية، مدركين بأنّ لا رواية جديرة بهذا التّصنيف دون حرية، وأن الاستبداد والطّغيان والتّطرف تئد الدّيمقراطية والحريّة والرواية والمثقّف والثّقافة جميعا "[1].

وعندما تصبح الكتابة الوسيلة الوحيدة لممارسة الحياة في زمن الموت تكون الفاتورة غالية، وما مشهد اغتيال المثقّفين في سنوات الجمر إلاّ اغتيالا للفكر والعقل، الذي حلّ محله العنف والإرهاب بجميع تشكيلاته المعقدة، والقائمة طويلة في حصر من سقط على يدّ الهمجية مهما كانت انتماءاتها الفكرية، وما المحاكمات الدّينية سنوات التّسعينيات إلاّ دليل على موت الضّمير الإنساني في الفرد الجزائري آنذاك، وعندما يُغتال المثقف فإنها تُغتال الفكرة، لذلك لاذ كثير من المثقّفين بنفسه إلى مرحلة الكتابة للمحافظة على ذاكرته من الاندثار في فوضى العنف.

تقول الكاتبة الجزائرية مايسة باي معبّرة عن ألم الكتابة في مرحلة العشرية السّوداء: "منذ السّنوات الرّهيبة الماضية نحن متجمدون من الخوف، ومن الصّمت الحذر؛ لذلك أكتب لأرى نفسي في الصّفحة ولأتجنّب الصّراخ، ومن أجل أن أستشعر التّفوق على المسألة، فوراء فعل الكتابة ليست عجالة الوقت هي الأسبق، وإنّما الرّغبة في تحويل وقائع الرّعب على الصّفحة لتدجينها بفعل الإبداع"[2].

[1]- عبد الله شطاح: مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف، الجزائر، 2014، ص:155.

[2]- المرجع نفسه، ص:153.

إنّ الكتابة التّسعينية في نظر مايسة باي ليست سوى استحضارا للموت والرّعب الذي عاشه المثقّف طيلة عشرية كاملة من الدّم والجثث المرمية في الطرق. إنّها عملية قتل النّص حتّى قبل أن يولد فمجرد التّفكير في كتابة متخيّل سردي زمن التّسعينيات هو بمثابة انتصار للذّات المثقّفة الهاربة من جحيم الحرب، وانتصار على الخوف والرّعب اللّذان يسكنان الأفضية المحيطة بالإنسان، لتستثمر اللّغة الروائية في واقع دموي يعجّ بالفوضى، يحاول الروائي من خلاله إقامة عدالة إنسانية لكشف المستور تحت مسمياته العديدة، وبطلاقة فكرية قد تصل إلى الجرأة في تعريّة السّلطة ومعارضيها آنذاك. إنّه تحدي القلم للموت؛ لأنّ القلم الذي لا يكتب قلم يموت، والقلم الذي يكتب قلم يموت، وما النّص الحكائي إلا مشروع للموت المحتم الذي خيم على الواقع الجزائري، فارتبط بمحكيات العنف ومحكيات الإرهاب.

ومثلما كان العنف بالرّصاصة والسّكين وجزّ الرّؤوس والتّمثيل بالجثث عند الأطراف المتصارعة وعنف آخر لفظي تمثّل في"عنف الخطب النّارية، وعنف السّيارات المفخّخة، والذّبح والرّؤوس المعلقة في الأعمدة، وأشلاء الأجساد المتطايرة، وكثرة الجثث المشوّهة"،[1] وعنف التّهميش والمضايقة الدّائمة للمثقفين، مثلما كان الفرد الجزائري يُترجم هذا العنف ببكائيات لا تنتهي ومواجع لا تنسى، وصدمات نفسية لم تمح مع الزّمن بعويل الثّكالى، وصراخ اليتامى، وأشباح الموتى الّتي تطلب القصاص من جلّاديها.

كلّ هذا ولّد صورا متعدّدة للعنف في المتن الروائي، ولم يُقْتصر على تصوير زاوية واحدة منه مكانيا أو زمانيا، بل حاول الروائيون فهم الأحداث وتسارعها على أرض الواقع، وتغير الزّمن وانقلابه من مرحلة الهدوء والسّكينة إلى مرحلة الرعب والتّرهيب واللاستقرار." وهكذا لا يقدم الكاتب صورة واحدة للعنف، بل صورا متعدّدة تتناوب في ظهورها على رقعة المتن الروائي، لتشكّل في مجموعها لوحة مأساوية واحدة للوطن الجريح "[2].

[1] – عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:86.

[2]– المرجع نفسه ص:86.

إنّ أهم ما يمكن أن نطلقه على هذه المرحلة التّاريخية العصبية من تاريخ الجزائر المعاصرة فنيا أنّها مرحلة الرّد بالكتابة، واستثمار الواقع خطيا، باعتبار الرواية في هذه المرحلة " واحدة من أهم أدوات التّعبير الأدبي عن المجتمع،...الذي لا يجد صيغة تعبيرية أكثر تلبية لتصوير همومه وهواجسه ومشكلاته وتصوراته وتحوّلاته من الرواية، وذلك راجع إلى قدرتها الاستيعابية الّتي تحيط بكل الموضوعات والتّنوعات دفعة واحدة، حين تقتنص مشاهد من الحياة لتجعلها مرتكزا للرؤية، ثم تعززها بالقدرة التّعبيرية الّتي تتيح تشكيل الواقع، على نحو تلتحم فيه طاقة التّخييل بالواقع المادي وتتجاوزه فنيا "[1].

إنّها مرحلة قولبة الواقع الجزائري في متون ورقية تحكي السّياسي والتّاريخي منه، لتمزج بين الحقيقة والخيال، وتخرج روائع سردية تتجاوز المخيال العامي الضّيق، إلى مخيال فكري وثقافي وعلمي يطرح رهانات الأسئلة الوجودية للمجتمع في شيء من الفلسفة الفكرية الّتي تطرحها هواجس الفرد الجزائري المثقل بتلك الجراح الّتي داهمته فجأة، ولم تترك له مساحة للتّفكير فيما يحدث حوله من أحداث.

وعليه يتحوّل فعل الكتابة إلى ممارسة تحاول فهم الواقع، وقد تمارس الكتابة أنانيتها المفرطة فتكتفي بتحويل الواقع إلى مادة يتغذّى عليها المتخيّل الروائي، فيتحول الكاتب عبر هذا المسلك إلى مصاص دماء يعتاش على دماء ضحاياه، وكلما تلقّف خبر الموت ازدادت شهوته للكتابة واستحضار أشباح الموتى من خلال شخصياته. يقول بشير مفتي:" فكّرت دائما في الكتابة على أنّها عملية استحضار للموتى، نعم كنوع من السّحر الذي يُحضر الأرواح، حتّى وهي في عالم آخر بقدرة عالم بالرّوح، عليم بالأسرار،... فهناك كائن مقتول في داخلي أريد أن أعطيه الفرصة ليتكلم.

تكلّموا أيّها الموتى..القتلى..المذبوحون..المنتحرون..من خلالي "[2].

إنّ تغطية العنف بالكتابة ليست لصيقة بالأدب الجزائري في متونه الشّعرية أو الروائية فقط فلطالما كان العنف في المجتمعات المادة السّهلة لتمثله حكائيا، خصوصا مع الشّروخ الحاصلة في

[1]- إبراهيم بن علي الدغيري وآخرون: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، وزارة الثقافة والإعلام، النادي الأدبي الباحة، السعودية، ط1، 2008، ص:25.

[2]- بشير مفتي: غرفة الذكريات ص:176.

المجتمعات اجتماعيا، وسياسيا، وفكريا. تلك هي المسؤولية الشّاقة والمرهقة الّتي تحمّلها الروائيون وخصوصا فئة الشّباب منهم، وتمثّلوها خطيا زمن المحنة؛ لأنّها كانت بالنسبة إليهم لياذا من جنون الرّاهن وجحيمه، بعد انكسار الأحلام على همجية العنف وبربريته، وما الكتابة في هذه المرحلة إلاّ بحث عن الهوية الحقيقية للروائيين الذين لا يرتضون لأنفسهم سوى الإبداع الأدبي حياة تضاف إلى حياتهم هربا من سطوة الواقع عليهم.

يقول بشير مفتي عن جدوى الكتابة: " قد يقترن الحلم بالكتابة الإبداعية بشكل خاص، ولكن نجد في كلّ كتابة نافذة للرّؤية، وشرفة نطلّ من خلالها على ما يجري حولنا؛ ولهذا لا يختلف اثنان في أنّه حتى الطاقة الرّوحية للكتابة تأتي من داخلنا الذي يحلم بشمس مشرقة على الدّوام، بغد أفضل من هذا الذي نعيشه اليوم، بأفق أجمل من مساحة القبح والقذارة الّتي تحاصرنا في وضعنا الحالي "[1].

فالكتابة بهذا المفهوم هي رفض وردّ في الوقت نفسه على عوالم اللاإنسانية، وتثبيت لعوالم الحب والخير رفضا للهمجيّة، ودفعا لليأس والحزن اللّذان يُغرقان المثقّف والروائي خصوصا في دوامة البحث عن الخلاص لنفسه قبل الخلاص لغيره، تقول مرغريت دوراس في كتابها أن تكتب:" لا نستطيع الكتابة بدون قوّة الجسد، ينبغي أن تكون أقوى منك للإقدام على الكتابة، تحتاج أن تكون أقوى مما تكتب. أجل...لكم تأخذك الكتابة بعيدا، حتّى لتجهز عليك. كلّ شيء يأخذ بغتة معنى بالعلاقة مع الكتابة، ما يبعث على الجنون "[2].

لذلك كثير ما اختار الروائيون الجزائريون الوحدة الصّامتة والقاتلة في غرفهم، يترقّبون طَرَقَات الباب العنيفة، أو يتوجّسون خيفة من صورة طفل قد يحمل إليهم رسالة أو جريدة؛ لأنّ الموت أصبح مكتسحا لكل الأشياء؛ ولأنّ الكتابة في الزّمن التّسعيني انتحار فضل بعض ممارستها متخفين في الوحدة، والهروب من مكان إلى مكان. تضيف مارغريت دوراس قائلة: " نحن لا نجد الوحدة وإنّما نصنعها، وأنا صنعتها؛ لأنّني قررت أن هذا المكان هو الأليق بي، لأكون وحيدة من أجل كتابة كتبي

[1]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:142.

[2]– مارغريت دوراس: أن تكتب، الروائي والكتابة تر: أحمد المديني، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2016، ص:34-35.

هكذا جرت الأمور ولقد كنت وحيدة في هذا البيت، أغلقت على نفسي فيه، وشعرت أيضا بالخوف ثم حصل أنّني أحببته. أصبح هذا المكان بيت الكتابة "[1]

فالانعزالية المفرطة سنوات التّسعينيات عند الكتاب ولّد فيهم مرارة اليأس والقنوط، والشّعور بخيبات الأمل المتتالية من جدوى تغيير الواقع؛ لأنّ الأحداث قد تجاوزتهم، ولم يكن لهم من حيلة إلاّ التّنديد على صفحات الجرائد، أو المقابلات المتلفزة على ما يحدث من تخريب للمجتمع، وكان هذا تحدي من نوع آخر يثبت الالتزام الحقيقي للمثقّف، خصوصا اتجاه واقعه وما عليه أن يفعله اتجاه هذا الواقع الموبوء بمشكلاته المعقّدة.

ولأنّ التّاريخ لا يرحم المثقّفين في مواقفهم الفكرية والأدبية بدأت الأعمال الروائية ترد تباعا تخرج من الغرف المظلمة الّتي اختارها الروائيون لإبداعاتهم، ودُفع الأدب الروائي في هذه المرحلة نحو معركة ليست معركته، وفي صراع لا ناقة و لا جمل له فيه، سوى أنّه ضحيّة تضاف لآلاف الضحايا المنتظرين في طابور الموت.

وعندما أصبح العنف لغة من لا يملك لغة، اختار الروائيون اللّغة لكتابة هذا العنف، واستثمروا في جراح المجتمع، وهي" مسؤولية ثقافية حملتها الكتابة خلال سنوات الدّم والنّار، أن تكون المتناقضات كلّها والجهات جميعها، أن تربت فوق ظهور المبدعين، وتحمل أتعاب الضّحايا والمقهورين والواقع، والحلم والفجيعة، وأن تكون تلقائية، ثرّة، نابضة بفوران الدّماء، ورسيس الألم، ورزينة مكينة متأملة، توثّق للذّاكرة والتّاريخ "[2].

[1]– مارغريت دوراس: أن تكتب، الروائي والكتابة، ص: 28.

[2]– عبد الله شطاح: مدارات الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، ص:154.

2- عنف الهُويّة في الرواية التسعينية:

إنّ السّمة الغالبة على الرواية الجزائرية المعاصرة أنّها رواية العنف بامتياز؛ لذلك اقترنت بحدث زمني مهم هو بداية التّسعينيات، على الرغم من وجود بعض المحاولات القليلة الّتي أرادت أن تخرج من طابور الانتظار سنوات الثّمانينيات، أين كان الفكر الروائي منحصرا عند ثلّة من الروائيين المعرّبين والفرانكفونيين الذين غطّوا السّاحة الأدبية بإبداعاتهم الرّوائية، حيث كان جنس الرواية منغلقا على نفسه لم يجد له المكانة الرّائجة الّتي هي اليوم بين قرّائه، ولا تكاد تخرج مفاهيم الرواية إلا عند فئة من المثقّفين أو القراء الأكاديميين، رغم ما ساد هذه الفترات الزّمنية من أقلام إبداعية خلّدت روائع سردية تجاوزت الحدود الجغرافية للجزائر، وصنعت منهم أسماء في السّاحة الأدبية رغم إحباطات بعضهم بجدوى الكتابة في زمن يسوده وضع اقتصادي وسياسي متأزّم لا ينبّأ بالخير.

وهنا وجد المثقّف نفسه أمام حتمية المعركة الوجودية، ففي مثل هذه الأزمات "لا يسأل الإعلاميون الكتاب إلا عن دورهم في تلك المعركة، أو رؤيتهم لها وموقفهم منها، رغم نفور الكتّاب أو بعضهم من هذا السّؤال، وهم يشعرون بعبثيته الكبيرة في محيط عربيّ تسوده الأميّة، ولا يبيع أحسن الكتاب فيه ما يعوّض ثمن الورق الذي يستهلكونه في كتابة رواياتهم أو قصصهم أو دراساتهم، مما يجعل الكاتب غالب الوقت متقوقعا داخل عزلته،كما لا يشعر بأثره حقا "[1].

هذه التّصادمية مع الزّمن بداية التّسعينيات فتحت المجال أمام أقلام شابة نهضت لتوّها من قبر الرّقابة الإبداعية، والذي ساعدها على ذلك هو تلك التّغييرات الجوهرية التي حدثت في أعلى هرم في السّلطة، مع إقرار التّعددية الحزبيّة وحرية الرأي والفكر، والّتي أخرجت الأفكار الفوضوية إلى العلن مع ميلاد الأحزاب والجماعات السّرية الّتي أصبحت تنشط تحت أنظار السّلطة، ولم يكن بمقدور المثقّف استيعاب كل هذه التّحولات فانخرط هو الآخر في هذا الواقع المزدحم، يحاول أن يجد لنفسه مكانا مع ما يحدث من مخاض عسير لميلاد الدّيمقراطية الجديدة.

[1]- بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:144.

لعلّ ذكرى رمضان 1990 ماتزال عالقة في الأذهان على جميع الأصعدة:السّياسية والاقتصادية، والاجتماعية، والثّقافية، والأمنية. فعلى الصّعيد السّياسي كانت مرحلة فاصلة في إقرار التّعددية الحزبية، وظهر حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، كحركة إسلامية نبتت من الواقع العميق للجزائريين، كحلم للخروج من عنق الزّجاجة الذي هم فيه مع الضّيق الاقتصادي الرهيب الذي عاشه المجتمع، ومع الرّغبة في اكتشاف العوالم الدينية عند فئة من الشباب المتعطّش لكل ما هو عقائدي فقد نظّمت آنذاك مسيرة شعبية للجبهة الإسلامية أطلق عليها اسم مسيرة السّلام نحو قصر الجمهورية، لِتُخلط هذه المسيرة المنظمة أوراق السّلطة وتعيد حساباتها لأنّها أصبحت تتعامل مع مدّ شعبي، وليس تيارا قائما على أساس أيديولوجي ديني فحسب، مع ما لقي هذا التّيار من ترحيب عند فئات واسعة من الشّعب الجزائري.

" هذه المسيرة أسالت الكثير من الحبر والقلق لدى خصوم الفيس من اللائكيين والديمقراطيين بشكل خاص، وأسالت العديد من التّساؤلات في الأوساط السّياسية والثّقافية، البعض منهم اعتبر أن جزائر الاشتراكية والوطنية الشّعبويتين قد انتهت وذهبت إلى غير رجعة، لتترك المكان كله لجزائر مجهولة غامضة "[1].

لقد كانت هذه المسيرة الحاشدة بمثابة المسمار الذي يدقّ في نعش السّلطة، الّتي رعت تربية هذا التّوجه لفترة من الزّمن بسبب سياساتها الانتهازية والشّعبوية آنذاك، والّتي ولّدت صناعة هذا الغول الأيديولوجي المستعد للانقضاض على خصمه في أيّة لحظة، ومثلما كانت علامات الحيرة والارتباك في معسكر السّلطة ومواليها وحتّى معارضيها بشكل خاص، مثلما ظهرت علامات الرّضا والاستحسان في أوساط الإسلاماويين الحالمين بالدولة الدّينية.

"إنّها الدّولة الّتي ناضل من أجلها الكثير من ذوي التّيار الإسلاماوي،وكانوا سنوات السّتينيات والسّبعينيات عرضة للاعتقالات والسّجون. إنّها الدّولة التي عرّض الإسلاماويون أنفسهم من أجل

[1]– أحميدة عياشي الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز المسار، عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1993، ص:6.

قيامها " للتّعذيب والزّنزانات السّرية. إنّها على الأبواب قاب قوسين. هكذا فتحت مسيرة السّلام باب الأمل، وأينعت في صدور هؤلاء المعذبين والمهووسين بدولة الإسلام دولة الخلفاء الرّاشدين عليهم الرّضوان بوارق الرّجاء وأفراح الخلاص"[1].

ولعلّ ما ساعد على هذا المدّ الأصولي في المجتمع آنذاك تراجع الكثير من النّخب على لعب دورها في تعبئة الجماهير فكريا وثقافيا، أو انحسار التّوجهات الأيديولوجية عند نخبة معينة من المجتمع لا تشكّل إلا قلّة قليلة من الجزائريين؛ لذلك وجد الشّباب الجزائري المتروك لأمره من طرف السّلطة في هذا التّيار الدّيني المتصاعد بادرة أمل للتّعبير عن انتمائه وأفكاره، بل الكثير منهم كان مهووسا بما يفعل، يتعمد إظهار ملامح تديّنه أو انتمائه لهذا التّيار في حبور كبير.

وانطلاقا من هذه التّحولات سنوات 1990-1991 بدأ التّذمر يتصاعد في المجتمع مع الخطابات الأصولية اليوتبية الّتي تطالب بإعادة تقسيم الثّروات على الجزائريين، وفسح المجال أمام خيرة أبنائه لتولي مسؤولياته، مجسدين بذلك مشروع الحلم كمن ينقذ البلاد من الغرق، فشيطنوا رجال الدولة العاجزين عن تحقيق العدالة في المجتمع، باعتبارهم لا يمثلون إلاّ أنفسهم، بينما التّيار الإسلامي يمثّل التّضامن الوطني، يقاسمون النّاس صعوبات الحياة، ليتولّد من هذا كله صراع بدأ لفظيا ليتحوّل إلى مادي فيما بعد، " حيث لجأت الجماعات السّياسية المرشّحة للسّيطرة على السلطة إلى الاستثمار في الأبنية العضوية للمجتمع، (الطائفة، القبيلة، الفرق، الدين، المذهب...) والمخيال الاجتماعي الجزائري المتشبّع بالدّين، والذي تحتفظ ذاكرته بالكثير من الأساطير المتعلقة بالفتوحات الإسلامية، والحروب الصّليبية، وحروب التّحرير الوطنية، وبالتّالي من السهل تجنيده وراء الخطاب الراديكالي الإسلاماوي لقيادة معارك مسلّحة باسم الدين"[2].

[1]- أحميدة عياشي الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز المسار، ص:7

[2]- نوري دريس: العنف السياسي في الجزائر المعاصرة من الأيديولوجيا الشعبوية إلى اليوتوبيا الإسلامية، مجلة عمران للدراسات الاجتماعية، العدد 14، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت لبنان، أكتوبر2015، ص:35.

كلّ هذه المشاهد السّياسية لم تكن بمنأى عن عيون المثقّفين، وخصوصا الروائيين منهم الذين كانوا يتابعون الأحداث في شيء من الوجوم، نتيجة غليان الشّارع الذي جعلهم يصمتون حينا من الوقت، حتى يتبيّنوا ما يحدث من تصادم كان بعضهم قد حذّر منه سنوات الثّمانينيات، مثلما نجد عند الطاهر وطار ورشيد بوجدرة في أعمالهم الروائية.

فهذا الطاهر وطار يعيد رسم ملامح الصدام السّياسي سنوات التّسعينيات في روايته الشّمعة والدّهاليز، وماساده من نقل المعركة إلى الشّارع كفضاء شعبي تحول من مكان للاستمتاع وقضاء الوقت والتّبضّع إلى مكان للمشادات العنيفة بين الأطراف المتنازعة حول السّلطة. "كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدّعوة آلافا مؤلفه، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السّن والقامات واللّحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية، يتشبّثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشّرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدّموع "[1].

إنّ هذا المشهد الذي رسمه وطار ليس سوى جزءا من ذاكرته التي عايشت هذه الأحداث ورفضت نسيانها، ليشكّل تقاطبات الشّارع من خلال مشاهدة الشّاعر البطل الرئيس في رواية الشّمعة والدهاليز لما يحدث فيه، ويعيد طرح أسئلة المثقّف من هذا الحراك الذي يحدث في الوطن ويحاول فهم دهاليزه الّتي تحركه إلى هذا الجنون الفوضوي في الشّارع.

وهنا يقف المثقّف عاجزا عمّا يفعله اتجاه ما يرى من جموع النّاس الّتي تمزق حركية اللّيل وهدوئه وهو المناضل الذي يؤمن بالإنسان الحرّ وطموحه، ويرى بأم عينه الشّعارات التي تذكره بالماضي القريب، أين كانت جموع الشّعب تهتف لاستقلال البلد في ابتسامات عريضة متعطّشة للحرية والسّلام، لكنّه يرسم تجليات الشّارع الذي يقف عاجزا عن احتوائه، ويحاول فهمه وفهم ما يحيط به من حراك، في صورة شارع مضطرب يرفع شعارات الخوف والرّعب. " يتقدمون ثم يعودون بالسّرعة

[1]– الطاهر وطار: الشمعة والدّهاليز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص:20.

نفسها إلى الوراء، بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة: لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله "[1].

إنّ عنف الشّعار المحمول في الشّارع هو عبارة عن شعار شعبوي تحفيزي صدامي أكثر منه فكري ثقافي، فثائية الحياة والموت ترسم الملامح الفكرية عند هاته الجموع الّتي تحتل الشّارع، وتحاول فرض سياسة الأمر الواقع. لذلك عزفت الرواية الجزائرية أن تواكب هذه اللحظة من العنف في الشّارع آنيا إلا بعد مرور بضع سنوات، أين أعاد بعض الروائيين رسم ذلك الحراك الذي كان يجري في الشّارع، محاولين فهم جذور الأزمة العنيفة الّتي عصفت بالبلاد والعباد.

وهذا ما يفسر وقوف بعضهم مع توقيف المسار الانتخابي وبعضهم الآخر ضدّه؛ لأنّ الأمر كان يحتاج إلى مجازفة والتّضحية بالمبادئ؛ لأنّ المثقّف لم يجن من كلا الموقفين إلّا الهلاك لنفسه، فهو في نظر الأطراف المتصارعة مشوش وجب إزاحته عن الطريق؛ لأنّه يعطل مشاريعهم على أرض الواقع.

وهنا يطرح بطل رواية الشّمعة والدّهاليز سؤالا على نفسه، " تمنى لو يدخل وسطهم، ويندمج في جذبتهم ،مفسحا المجال للدّهليز المظلم في أعماقه أن يتنور ولو للحظات قصار إلا أنّه أحجم "[2].

ويبقى في مشهد المراقب للأحداث وما يجري، ويعيد بناء أفكاره عن جدوى الذي يحدث أمامه " سراديب كثيرة انفتحت في دهاليزه، انبعث منها قضايا ومسائل ونظريات ويقينيات كثيرة، جعلته يحجم ويكتفي بالوقوف مع جدار بناية في منجى من قنابل الغاز والرّصاصات المغردة المنبعثة من حين لآخر، متأملا ملامح الشّبان واحدا فواحدا، وهم في مدّهم وجزرهم والعرق يتصبب منهم غارقا في تساؤلات عديدة "[3].

وما هذه التّساؤلات الّتي حيرت الشّاعر إلاّ تساؤلات المثقّف وقت الأزمة، والّتي أثرت على وجدانه ونفسيته، رغم إعلان بعضهم الانتماء لجهة على حساب جهة أخرى، مفضّلين البقاء مع

[1]- الطاهر وطار: الشّمعة والدّهاليز، ص:20.

[2]- المصدر نفسه، ص:20.

[3]- المصدر نفسه، ص:20.

الجهة الأقوى الّتي مالت إليها موازين القوة للاستفادة من دعمها المادي والمعنوي، وتوفير الملاذ الآمن لها وقت اشتداد الأزمة، وهنا يطرح الشّاعر سؤاله المحير الذي أرقه:" هؤلاء جماهير،جماهير كادحة وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرّس حياته لخدمة الجماهير والدّفاع عن قضاياها أن يقف ضدّهم؟ "[1].

هذا السّؤال ليس سؤال الشّاعر فقط. إنّه سؤال المثقف من الواقع التّسعيني كزمن أُرتهن فيه الفكر، واستلبت حريّة القول والرّأي نتيجة الضّبابية الّتي كانت تسود السّنوات الأولى منه، وهي أسئلة وجودية للمثقّف في أيّ صف يقف؟. وأيّ قوى يدعّم؟. أم عليه أن يعطي بظهره للكل حتّى تمر العاصفة؟. أم عليه إعادة رسم وتشكيل الواقع حتّى يترك الحكم لقرائه.

لقد كان تاريخ 5 أكتوبر 1988 شاهدا زمنيا على تحوّل جذري في المجتمع الجزائري وفي جنس الرواية عموما، انطلاقا من هذه المرحلة الّتي يؤرّخ فيها للعنف الدّموي منذ خريف 1988 وكأنّه القطرة الّتي أفاضت الكأس، وحملت كلّ ذلك الرّعب والخوف إلى المجتمع. فالروائيون مدفوعون بذاكرتهم التي سجلت هذه الأحداث بصورة عينية إلى الكتابة عن هذه المرحلة ولو إشارات عابرة حتّى يوهموا القارئ بأنّهم مطلعين على نمطية وسيرورة العنف في المجتمع.

وحتّى أولئك الشّباب الذين لم يعايشوا خريف 1988 وإنّما قرؤوا عنه في الكتب يعيدون رسم الذاكرة المنسية، واستنطاق التّاريخ المعاصر للقبض على الفتيل الأول لشرارات العنف في الجزائر " ربما كانت الأمور ستستمر على هذا الحال لو لم يحدث ذلك الذي حدث، تلك الانفجارات الّتي هزّت الجزائر العاصمة فجأة، والّتي قادها شباب عاطل عن العمل، وطلبة ثوريون حالمون، وانتشرت في لمح البصر كالنّار في الهشيم .كان عام 88 هو عام الخروج والتّمرد، حيث تقلّبت الأوضاع على عقبيها وسقطت الشّعارات البرّاقة "[2].

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص:20.

[2]- بشير مفتي: خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:27- 28.

في هذا المقطع يرسم بشير مفتي صورة عن البلد أثناء انتفاضة 1988، والّتي خرجت من رحم المجتمع الغاضب على أوضاعه المعيشية والاقتصادية، وكيف انتشرت في ربوع الوطن بسرعة، مخلفة حالة من اليأس عند الشّباب العاطل، الذي تحدى السّلطات الرّسمية آنذاك وعبر عن رفضه لواقعه الميؤوس منه، وكيف وجدها أيضا الطّلبة والمثقّفون الحالمون بالتغيير فرصة للتّنديد بالعنف الممارس ضدّ الجزائريين بفعل استعمال القوّة المفرطة في التّعامل مع المظاهرات في الشّارع، وهذا أدى إلى اندلاع "مظاهرات شعبية عنيفة في كل أحياء الجزائر، كباب الواد، وباش جراح، والحراش، وباب الزوار وغيرها، وأضرمت النّيران في مقرات حزب جبهة التّحرير الوطني، وكل المحلاّت والمؤسسات التّابعة للسّلطة الجزائرية، واستمرت هذه الانتفاضة العارمة بالتّوسع حتى شملت كل المدن الجزائرية، ووقعت اشتباكات عنيفة بين المواطنين وقوات الجيش راح ضحيتها مئات المواطنين"[1].

ومن هذا الواقع الكابوسي للصّدام الذي حصل في الشّارع بين السّلطة والحركات الشّعبية الّتي تمرّدت عليها، انقطع حبل الوصال بين ماهو نظامي وما هو شعبوي، وأصبح إضمار العداء بين الطّرفين واضحا وجليّا، خصوصا مع فاتورة الدّم الّتي دفعها بعض الأبرياء في هذه الانتفاضة، والّتي استغلها بعضهم للتّحريض ضدّ كل ما يرمز للدّولة ورموزها في الخطابات العلنية والسّرية، ومع ما أقرته السّلطة آنذاك من إصلاحات في مجال التّعددية والحريات الفردية والجماعية إلاّ أن الوقت كان متأخرا جدّا، مع تلويح بعضهم ببعض الأفكار الراديكالية العنيفة، الّتي خرجت إلى العلن كشعارات شعبية وجدت في فئة من المجتمع الجزائري وبعض شبابه حاضنة قوية لها.

ومثلما خرج الجميع مثقلا بالجراح، خرج بعض آخر يظهر سعادة غامرة لما يحدث، باعتبارها فرصة مواتية لتحقيق مشاريعه الّتي انتظرها، وعمل لها في السّر طويلا، وصعد إلى الوجود التّيار الإسلاماوي كتيار له نفوذه في الوسط الشّعبي، مؤطرا من بعض المتدينين المثقّفين، والطلبة الجامعيين

[1]- يحي أبو زكرياء: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر 1978- 1993، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1 1993، ص:54.

الذين كوّنوا خلايا سرية في بعض الجامعات الجزائرية، لاستقطاب أكبر عدد من المتعاطفين، وتحوّلت هي الأخرى إلى بؤرة صراع بين الإسلاماويين وخصومهم.

وقد كانت هذه الأحداث التّاريخية نقطة تحول جوهرية في المجتمع الجزائري، وعلى جميع الأصعدة، وخصوصا الصّعيد الاجتماعي والفكري، حيث برزت إلى الوجود ظواهر اجتماعية غيرت التّركيبة الأنثروبولوجية للمجتمع، كظهور مظاهر التّدين، والخطب النّارية العنيفة.

ولم يفوت الروائي الجزائري تصوير هذه المظاهر في الرواية التّسعينية، وحجم التّحولات الّتي طغت على النّاس، والنّزوح نحو ظاهرة العنف والإرهاب بالتّدين. يقول حميد عبد القادر مصورا إحدى شخصياته المتديّنة: " وقف شاب ملتح وجهه دائري، تشعّ من عينيه الصغيرتين نظرات حاقدة يرتدي لباسا أفغانيا أسودا، سروال نصف ساق. حذاء جلديا، وسترة سوداء كثيرة الجيوب. وضع في أحدهما مصحفا صغيرا وسواكا،...اندفع من مكانه غاضبا كالثّور الهائج...وقد انفتحت خياشيمه ثم صاح فيهما وهو ينطق بكلمات قاسية "[1].

فقد رسم حميد عبد القادر هذه الشّخصية المتديّنة بمظاهر وملامح متطرّفة عنيفة، بدءا من شكله الخارجي. شاب ملتح بنظراته الحاقدة العنيفة، لا يرتدي لباسا عاديا، وإنما لباس يختلف عن التّركيبة الأنثروبولوجية للمجتمع الجزائري، قد قطّع سرواله إلى نصف السّاق، دلالة على أيديولوجيته الدّينية يحمل سواكا ومصحفا، وكلاهما مظهران من مظاهر الانتماء إلى فئة معينة، حركاته العنيفة وهياجه يعكسها كلامه مع محاوره "ينطق بكلمات قاسية".

ويرسم واسيني الأعرج هو الآخر مظهرا من مظاهر التّدين، حيث يربط بين ظاهرة اللّباس وعنف الشّخصية، وانتشار موجة تدين جديدة تفرض على النّاس سلوكات اجتماعية معينة، يقول: " بعد حوادث 5 أكتوبر عندما كان النّاس يدفنون موتاهم كنّا في المطعم عندما دخل علينا رجل ملتح، بدأ يتشمّم الوجوه ،كانت رائحة عطره تجرح الأنوف، قلت له وأنا أمسح زبد البيرة الأخيرة من

[1]- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:10.

فمي: رح يرحم والديك .كل واحد يدفن أبوه مثلما يريد، لكنّه كان مصرا ومصمّما، بدأ يبسمل ويحوقل ويمسّد على لحيته ويتدرّب ليصير من حراس النّوايا "[1].

فالعنف لم يبدأ فقط من تصادم السّلطة مع معارضيها، وإنّما كان عنفا آخر متمثلا في عنف الهويّة التي خرجت ممزقة منذ حرب الاستقلال، فقد كان في قلب صيرورة نشأة الدّولة الوطنية الجديدة عنف سياسي، مخفي إلى حدّ بعيد على المجتمع الخارج لتوّه من حرب مدمّرة، ليتحول مع بداية الثّمانينيات إلى عنف مجتمعي يمسّ طبقة كبيرة من المجتمع خصوصا في المدن الكبرى الّتي كان فيها التّعبير عن الهوية والانتماء الأيديولوجي سائدا، في تضارب كبير للأفكار ورفض للآخر المختلف وقمعه، " جلست بقربي فتاة فاقت العشرين جميلة. وجهها ملائكي، طويلة القامة. كانت ترتدي سروالا ضيقا يحجم جسدها،...وقبالتها جلس شاب ملتح يرتدي لباس الإخوان، كان يحدّق فيها بغضب وكانت هي خائفة. نهض الرّجل الملتحي من مكانه فصاح فيها قائلا:

استري نفسك يا عارية "[2].

فترويع الفتاة من طرف هذا الشّاب الملتحي من الصور الّتي مورست سنوات التّسعينيات كعنف لفظي على جميع النّساء المخالفات لأوامر ارتداء الحجاب والتّستر، فهذا العنف الاجتماعي انتشر بكثرة كوسيلة من وسائل التّهديد للآخر المختلف عن الجماعة الدّينية الّتي مارست الرّقابة البعدية على المجتمع في ظلّ انحسار نفوذ الدّولة، وتكوين المليشيات الّتي عملت على ترويع كل من يرفض الأوامر."انكمشت الفتاة على نفسها من شدّة الخوف، بدت كقطّة مذعورة. فنهض الرّجل من مكانه بدا كالعملاق بقامته الفارعة، وغادر المحل ساخطا، تاركا وراءه رائحة المسك الحادة ممزوجة بالعرق، ولما وضع رجله على الرّصيف قال مهدداً:

لما نقيم دولتنا، سنمزّق جسدك أطرافا، ونلقي بك في النّار يا متبرّجة "[3].

---

[1]- الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص:25.

[2]- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:13.

[3]- المصدر نفسه، ص:13.

وتكريس العنف المتّصل بمبدأ الهوية مثلما تكرر في سنوات العشرية السّوداء، مثلما حاول الروائيون تلقّفه في رواياتهم، باعتباره من أهم وسائل العنف الّتي مورست ضدّ المخالفين في الفكر والهويّة، فكانت الهويّة مصدرا للعنف والتّرويع والقتل. "سنمزق جسدك أطرافا".

إنّه تهديد بالقتل مستقبليا، وتصنيفها بأنّها "متبرّجة" تبرير لهذه الفعلة دينيا، بل أكثر من هذا يتنبأ لها بمستقبلها الغيبي "نلقي بك في النّار"، وهذا ما سماه واسيني الأعرج في روايته سيدة المقام بحراس النّوايا الذين يفرضون على النّاس أحكامهم، وينغّصون عليهم حياتهم. "حراس النّوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال ريح الجنوب السّاخنة، تعرفين أنّهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشّفوي الذي لا يقبل إلا بطقوسه...يجهز عليها الآن حراس النّوايا، القبّعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة النّاس نتشمّمهم من بعيد فنغير المعابر والطرقات، رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات "[1].

فمثلما كان المتديّن في المجتمع التّسعيني يرفض غيره من المخالفين بمختلف توجّهاتهم الفكرية والدّينية والأيديولوجية، مثلما كان هؤلاء أيضا يرفضون المتديّن الأصولي الذي ينافي الحضارة والتّمدن ويمقتونه؛ لأنّه يحاول بأفعاله أن يفرض عليهم سلطته الدّينية الّتي تلغي هوياتهم وعاداتهم وتقاليدهم وهذا عزّز في المجتمع الوهم الدّيني الذي استغله بعضٌ للتّرويج للعنف المقدّس باسم الجهاد، الذي تطور فيها بعد إلى إرهاب همجي حصد الكثير من الأرواح.

فأحداث أكتوبر 1988 صنعت هويّة متضاربة في المجتمع الجزائري، وصنّفت النّاس إلى فئات متباينة التّوجهات، "ولاشك في أنّ خلفيتنا الثّقافية يمكن أن يكون لها تأثير هائل ورئيسي في سلوكاتنا

[1]- الأعرج واسيني: سيدة المقام ص:11.

وتفكيرنا، كذلك نوع الحياة الّتي نعيشها لابد أن يكون متأثرا بخلفيتنا الثّقافية، ويمكن أن تؤثّر الخلفية الثّقافية أيضا في إحساسنا بالهويّة، وإدراكنا للانتماء إلى جماعات نرى أنفسنا أعضاء فيها "[1].

وهذا ما حدث مع الجماعات الدّينية الّتي اعتمدت على الهويّة العقائدية في تبرير سلوكاتها، ولم تراعي التّعدد الثّقافي في المجتمع، ليبدأ صراع الهوية منذ أحداث أكتوبر يفرض نفسه في الواقع الجزائري وساد قدر هائل من الكراهية والصّراع العنيف بين فئات المجتمع.

ويصوّر ياسمينة خضرا التّحول الكارزماتي لإحدى شخصياته بين زمنين مختلفين، وبين هويّتين متناقضتين فيقول: " قبل الهستيريا الوطنيّة لأحداث أكتوبر 88 كان عمر زيري مفتخرا جداً بأشكال الياطرات الموشومة على عضلاته. قبعة مائلة على الأذن، يرتدي على مدار السّنة سروال بروليتاريا أزرق مهترئا عند الركبتين،...عابسا. السّيجارة لاصقة في الفمّ لا يعرف قول كلمة شكرا،...من منتصف النّهار وحتى اللّيل مهدهدا بأغاني دحمان الحراشي، يتناوم وراء صندوق المحاسبة القديم "[2].

ويعيد وصف نفس الشّخصية بعد أن أحدثت التّغيرات الاجتماعية لأحداث أكتوبر تغييرا جذريا على هويّتها: " بعد أكتوبر88 كان عمر زيري منبهرا بالتّفجر والغليان الإسلامي، لقد تنبأ للثّورة من بعيد،...وعندما اقترح عليه الإمام يونس تحويل مطعمه الصّغير إلى مطعم الرّحمة...اعتبر عمر ذلك تشريفا عاليا. بين عشية وضحاها اختفى صندوق المحاسبة، تلاشت أغاني دحمان الحراشي لتترك المجال واسعا للأناشيد الدّينية،...عوّض قميص البحارة بقميص إسلامي، واعتمر مكان القبّعة قلنسوّة شبيهة بتلك التي يضعها علي بلحاج على رأسه "[3].

فهذا التّغيير في الهويّة بين زمنين مختلفين كان بفعل ذلك التّحول الحاصل في المجتمع، نتيجة ظهور فئة من المتديّنين الجدد في شكلها ولباسها، وتأثرا بزمن سادت فيه المشيخة الدّينية من الشّباب

[1]- أمارتيا صن: الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2008، ص:117.

[2]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، تر: أمين الزاوي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص:123.

[3]- المصدر نفسه، ص:124.

العائد لتوّه من مراكز القتال، ليلقوا على الجموع الخطب الدّينية، ويظهروا في صور الفاتحين والمنقذين للنّاس مما هم فيه من صور الظّلال والعبودية.

لذلك يمكننا التّأريخ لفترة التّحولات السّلوكية والعقائديّة والفكريّة بخريف 1988 كزمن كسرت فيه الطّابوهات على جميع الأصعدة، وظهر للعيان مجتمع مفكّك، لا ينمّ عن تركيبة مجتمعية متجانسة، نتيجة الشدّ والجذب بين الأفكار والمبادئ والأيديولوجيات المختلفة، ولم يستثن من هذا الطّبقة الّتي كانت تحسب على حساب المثقّفين، وانتقل الصّراع إلى الجامعة، الّتي كانت تغلي غليان القدر الموشك على الانفجار بالأفكار المتضاربة، الّتي أدت إلى صدامات بين الطّلبة، نتيجة التّعصب للفكر والأيديولوجيا والهويّة الانعزالية الّتي تقصي الآخر وتعتبره خطرا عليها، حيث تشكل المجتمع الجزائري منذ البداية من تيارات متضاربة تظهر العداء لبعضها بعض.

ومع كل هذا الشّغب الحاصل في المجتمع برزت الظّاهرة الدّينية كظاهرة اجتماعية وليدة التّغيرات السّياسية والفكريّة في المجتمع، وقد بدأت ظاهرة شعبية غير منظمة، تضمّ خليطا غير متجانس من الهويات والأفكار العقائدية، إلا أنّهم يتفقون في شيء واحد هو معاداة السّلطة القائمة في جميع توجهاتها، ولم تكن أحداث أكتوبر 1988 إلا وسيلة من وسائل التّعبير عن الرفض لكل توجهات السّلطة، هذا من جهة ومن جهة أخرى استغلّها بعض للمطالبة باستعادة زمام الأمور إلى الهويّة العربيّة الإسلامية والتي رأوا في توجهات النّظام القائم آنذاك خطرا عليها.

ليلجأ بعض منهم إلى العنف العلني انطلاقا من الأحياء الشّعبية في العاصمة، ليتوسّع ويشمل " أحياء أخرى من العاصمة، (بوزريعة، باستور، محمد الخامس، ابن عكنون، حسين داي بلكور، القبة، ساحة أول ماي، رويسو) وأيضا مُدنا وقرى من الوسط (سطوالي، دالي إبراهيم ،عين بنيان، شراقة، بوفاريك البليدة، عين طاية، برج البحري) المظاهرة الّتي عمت هذه الأحياء والمدن اتّسمت بتحطيم المتظاهرين لكل المباني الّتي ترمز إلى الدّولة (وزارة الشّباب والتّربية، قسمات الحزب، أسواق الفلاح، محافظات الشّرطة، رياض الفتح. سقطت خلال هذا اليوم أولى الضحايا "[1].

[1]– أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر الجذور الرموز، المسار، ص:225.

إنّ أكتوبر1988 كان بمثابة الورقة الّتي كانت تغطي الغابة، لتنكشف من خلاله عورة الجميع إنّه الإخفاق في إقامة مجتمع متجانس، ودولة وطنية يسودها القانون، حيث أن لجوء السّلطة إلى استعمال العنف ضدّ المتظاهرين أبان عن تخبط واضح في أعلى هرم فيها، وموجة حقد وكراهيّة عند معارضيها، فانتقلت بذلك المعركة إلى الشّارع كفضاء للتّنفيس عن الغلّ، والتّعبير عن الذّات عند كثير من الشّباب النّاقم على أوضاعه المعيشية.

يصوّر ياسمينة خضرا وقائع تداعيات الأزمة على الجزائر العاصمة المستسلمة للعنف فيقول: "متخبّطة في وحلها المتعفّن. كانت تتقيأ الدّم، تتنطع وترتجف دون انقطاع، تنتشر الجموع الغفيرة النازحة عبر أحيائها السّفلية في غليان صاخب، يتدفق أوباش المدينة في شكل تدفّقات وتيارات بشرية هوجاء "[1].

لقد كانت الجزائر العاصمة أوّل المدن الجزائرية تعرّضا للعنف المادي، نتيجة هذا الإصرار على التّصادمية الفعلية والعلنية في شوارعها الّتي تحوّلت إلى أمكنة للموت والقتل، " تتشبّث العاصمة معلقة في تلالها عباءة مطوية من فوق مهبلها المتفجّر، صارخة بعبارات تذمّر تذيعها عبر تلك المنارات،...وبأعين دامعة وفم مهذار كان الشّعب يحبس أنفاسه أمام الوحش الذي كانت تلده وتخلفه لهذا العالم "[2].

لم يكن كثير من الشّباب آنذاك يدرك خطورة هذه اللّعبة بين الكرّ والفرّ في شوارع الجزائر العميقة، لرمي بعض الحجارة على قوات الشّرطة، أو القيام بإحراق بعض المقرّات الحكومية، بل كان يجد فيها متنفّسا فعليا لوجوده، وإظهار ذاتيته الفاقدة لأيّ أمل في غد مشرق يمكن أن يحقّق له مشاريعه المستقبلية.

كان الجميع متواطئا ضدّ الجزائر كبلد يمكن أن يقبل الجميع، غير أن الكلّ أدار ظهره للبلد كنقطة التقاء يمكن أن تجتمع فيها الاختلافات، بل رأى في سياسة العنف الممنهج وسيلة لكسر

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:109.

[2]- المصدر نفسه، ص:109.

عظام الآخر، رغم بعض التّنازلات الشّكلية الّتي لم تعد تكبح جماح الحلم بالدّولة الدّينية عند بعض الشّباب، الذي اشرأبّ من بعض الأفكار الأيديولوجية العنيفة الّتي وجد فيها ضالته المفقودة.

إنّها عملية تدمير للذات، وعملية تدمير للآخر؛ لأنّ الجزائر كانت تحترق من جراء شبق الملهمين الذين اغتصبوها، إنّها حامل بحقدهم وكراهيتهم. كان الجميع مستعدا للنفخ في جذوة العنف وإشعال ما يمكن إشعاله في سادية مفرطة نحو الإرهاب والقتل والتّطرف." في مستطاعهم دائما أن يحاصرونا بعسكرهم الشّبيه بالفزّاعات قوات C.R.S يخوفوننا ويثيروننا ببنادقهم وأسلحتهم الثّقيلة لن نخلي المكان. سنقول لهم لقد سئمنا من سركهم وتهريجهم، ولن نقبل بعد اليوم بمراوغاتهم، لن نعود بعد اليوم إلى أعمالنا إلا إذا فهموا تماما أنّنا لا نرغب فيهم، أنّنا لا نريدهم،...فمكانهم لم يعد بيننا ماداموا مصرّين على رفض طريق الفلاح فليذهبوا إلى الشّيطان"[1].

إنّ تلازم الضميرين "نحن وهم" خلق هذا الجو المشحون بالعداء لكل الأطراف المخالفة، التي تعمل على نقيض من الحقّ والصّلاح في نظر المشيخة الدّينية الّتي تؤطّر جموع الغاضبين في الشّوارع الجزائرية، "لانرغب فيهم، لانريدهم". إنّها سياسة إقصاء المخالف في الفكر والدّين والعقيدة واللّغة الذي يمثلها الأنا الخير والآخر الشّرير، خصوصا مع صبغ الأنا الخير بصبغة القدسية الدّينية باعتباره يمثل الملائكة والآخر الشّياطين، وهذا ما يصوره ياسمينة خضرا على لسان إحدى شخصياته: "مسح المفتي على لحيته المصبوغة بالحنّاء، ضرب بإصبعه فوق كتاب الأحاديث الدّينية، وأضاف بصوته الغليظ الرّنان: لا تظنوا أنّنا أصحاب امتياز. الله ينير عباده دون تمييز، يوجد أناس يتقبّلون عطاءه وآخرون يرفضونه مفضّلين عليه الغشى والعمى،...هنا نعد أنفسنا جنود الله، أولئك الذين لم يلتحقوا بصفوفنا يموتون في ظلال الشّيطان "[2].

وهكذا بدأ اللّعب على وتر الهويّة الدّينية، وتقسيم المجتمع إلى مسلم وكافر، على الحق وعلى الباطل، ليصيب هذا التّقسيم النّواة الأساسية في المجتمع وهي الأسرة في مقتل، وتظهر الخلافات

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:110.

[2]- المصدر نفسه، ص:268.

العائلية ذات البعد الدّيني الأيديولوجي، وانتقل العنف من عنف الشّارع بين فئتين متصارعتين إلى عنف الأسرة بين شخصيات متصارعة. يضيف ياسمينة خضرا على لسان شخصيته: " الجماعات الإسلامية المسلّحة هي عائلتنا الوحيدة، الأمير هو أبونا كلنا، هو قائدنا وروحنا. يحمل في داخله النبوءة، فلنتبعه مغمّضي العيون، هو الذي يعرف كيف يقودنا إلى جنات العادلين، فلنا فيها روائع الخلود"[1].

وبهذا تحوّل الولاء من ولاء للوطن والانتماء إليه وللأسرة إلى ولاء ديني جديد، هو الولاء للدّين وللأمير، الذي يمثل النبوءة الموعودة في نظر هؤلاء، ولا مجال لرفض أوامره أو مناقشتها؛ لأنّ الحاكم في نظرهم " مسؤول أمام الله، وليس مسؤولا أمام الشّعب، فله أن يفعل ما يراه صالحا لدولة الإسلام، وله الأمر وعلى الرّعية الطّاعة، فهو خليفة الله في الأرض، ولا أحد يملك سلطة عليه لأنّه العالم بأسرار الدّين "[2].

إنّ التّعصب لكل ماهو ديني أفسد منظومة العادات والتّقاليد الأسرية، وتفكّكت النّواة الصّلبة للأسرة، واختار فيها كل واحد منهم صفة، وأظهر العداء للآخر. " إذا لم يكن أبوك الطّبيعي في صفك فهو لم يعد أباك، إذا لم تكن أمك في صفّك فهي لم تعد أمّك، وإذا لم تكن أخواتكم وإخوانكم وأقاربكم وأعمامكم في صفّكم فأنتم لم تعودوا منهم، انسوهم وتآمروا عليهم، فماهم إلا فروع مريضة يجب قطعها للحفاظ على شجرة نسبكم "[3].

هذا اللّعب على وتر ماهو ديني وما هو مقدّس خلق جيلا أيديولوجيا من الشّباب المتعطّش لإظهار ما سمي آنذاك بالصّحوة الإسلامية، فشاعت مظاهر التّدين الشّكلي الذي غيّر التّركيبة الاجتماعية للمجتمع، وأصبح الاستثمار فيما هو مقدس الشّغل الشّاغل لهم، وبدأت معها مظاهر التّحوّل الفكري عند الشّباب بدءا بالمتعلمين والجهلة منهم، والّتي كانت تتم في استقطابات أوّلية

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:268.

[2]- سفيان زدادقة: سادة المصير، منشورات الاختلاف، ط2، 2006، ص:24.

[3]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:268.

لأحلامهم ومشاريعهم المستقبلية، وكان عليهم آنذاك أن يختاروا أحد الصّفوف المتصارعة أو يصبحون على الهامش وضحيّة للجميع.

ووجد بعض منهم نفسه مدفوعا إلى هذا العنف على اعتبار أنّ المجتمع كان يكشف في وجدانه الأساطير القديمة، وحكايات الأنبياء والرّسل والخوارق الشّعبية الّتي كان يؤمن بها، والّتي أصبحت تتمثّل أمامه في أسماء شخصيات أسطورية ومشايخ حملوا على عاتقهم تأطير الشّباب الرّاغب في الموت من أجل البحث عن الحوريات في الجنة والتي كانت تسيل لعاب بعض الشّباب المكبوت الباحث عن إفراغ طاقاته الّتي ضيّعها سنوات البطالة والتّسكّع في الشّوارع. " كان من المستحيل العثور على شخص في القصبة لتعزيتك دون أن يشحنك فكريا، كانوا يستغلون ويتمادون في توظيف الحالات النّفسية الّتي تعيشها مجموعة من التّائهين الضّالين، إذ يستغلون ضعفهم ليضمّوهم إلى صفوف الحركة الإسلامية "[1].

لقد كانت أسراب الشّيوخ كما كان يطلق عليهم آنذاك رغم حداثة سنّهم تظهر تباعا، فيكفي أن يرتدي الواحد منهم عباءة بيضاء ويعتمر قبعة على رأسه ويحمل مسبحة، حتّى يحاط بهالة من القدسية الّتي تضعه في صفّ مشايخ الدّين الذين لا يشقّ لهم غبار." كانوا في سنّ الشّباب على سلوك عال بقيمة أولياء الله الصّالحين، لكن بقليل من الفضول بسبب لباسهم الأفغاني، لكنّهم كانوا بسطاء وقريبين من الوداعة ،كانوا يدعون بالشّيوخ...إنّ لحاهم تعطي انطباعا على أنّهم يقومون بشيء لا يمكن الوصول إلى قراراته. كان خطابهم مدفوعا بالشّفقة والحنان، وكان صدقهم جليّا ككتاب الله الذي يعرضونه "[2].

لقد كان الشّباب الجزائري فريسة سهلة لمثل هؤلاء المشايخ المتمرّنين على فنون الكلام والخطابة، المدعومة بالأحاديث والآيات القرآنية الّتي يقتطعونها من سياقها، ويعلكونها على حسب التّوجهات الّتي تخدمهم في عملية محكمة لغسل دماغ المستمعين من فئات الشّعب المختلفة، الّتي

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:140.

[2]- المصدر نفسه، ص:125.

وجدت فيهم رسالة دينية جديدة كانوا يجهلونها، ويطلبون عندهم الفتوى في شتّى مناحي الحياة " أئمة شباب كانوا يشحذون العقليات، ويعجنونها كما يحلوا لهم ذلك. إنّهم يتواجدون في كل مكان: في المقاهي، المدارس، المستوصفات، مداخل العمارات. ملاحقين ومصطادين مشاعر النّاس غازين الضّمائر. لقد بات من الصّعب التّعامل مع أيّ حدث أو مصيبة بترو.تأفّف صغير يكفي ليجعلك محوطا بالتّعاطف "[1].

لم تفوّت الرواية الجزائرية تصوير هذا الانقلاب في المفاهيم في المجتمع الجزائري، وصورة تحوّل الهويّة الجزائرية ذات البعد المغاربي والبعد الثّقافي الجزائري إلى هويّة أخرى دخيلة على المجتمع تحمل سمات الأيديولوجية أو توجّهات بعيدة كل البعد عن الأصالة الجزائرية، لتظهر ملامح عنف اللّباس كهوية وانتماء إلى جهة معيّنة أو بلد بعينه. " أتمرّس وسط شارع ضيّع ملامحه الأولى، واندفن داخل الألبسة المستوردة من الخليج والشرق الحزين وأفغانستان، إيران، مصر، العراق.كأنّه لم يعرف يوما ألبسته الخاصة: الفولار البربري، العباية الوهرانية، الملاية القسنطينية، الحايك التّلمساني الذي لا يظهر إلا سحر العين، والفوقيّة والبلغة. يالطيف! شارعنا الرّيح اللّي تجي تديه "[2].

فتركيز الرّاوي على اللّباس ماهو في الحقيقة إلا ضياع للهويّة الأصلية للشّارع، الذي تحوّل ساكنوه إلى هويات أخرى مستوردة، تعكس الميولات الفردية عند هؤلاء، وتظهر هذا التّخبط في انسحاق الهويّة الأصلية وذوبانها في هويّات غريبة أخرى، تظهر ملامح اندثار الهويّة كقيمة ثابتة للمحافظة على الوجود، ليصبح اللّباس وسيلة من وسائل ممارسة العنف على الذين لا يقتنعون بلباس تفرضه الجماعة الدّينية عليهم. " الفتيات غير المتحجّبات كنّ يتعرّضن للاعتداءات من قبل أطفال مدفوعين من قبل الكبار، يقذفوهنّ بالحجارة، يرشوهنّ بالماء القذر، ويرموهنّ بكلمات نابية "[3].

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:140.

[2]- الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص:23.

[3]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:142.

ويصوّر ياسمينة خضرا على لسان إحدى شخصياته تمثّلات رفض الآخر من خلال هويّته وشكله ولباسه فيقول:" أخفت الفتاة الصّغيرة الصّورة تحت الوسادة، وأسرعت في اتجاه المدخل، فجأة تجمّدت ماذا لو كان نبيل؟..لا. فنبيل يملك مفتاحه، إضافة إلى ذلك فهو لا يدقّ الباب. وقفت إكرام على رؤوس أصابعها، سحبت لسان القفل، فوجدت امرأة واقفة على الدّرج طويلة وجميلة مرتدية معطفا طويلا، لباسها الأوروبي شدّ انتباه الصّغيرة، مثلما جعلها تلقي نظرة خائفة نحو الدّرج لو رأى نبيل هذا؟. فكّرت في الأمر بارتجافة. هل أنت إكرام الأخت الصّغرى لحنان؟.

نعم سيدتي.

وضعت إكرام أصابعها على فمها مترددة.

نبيل يكره النّساء اللّواتي يرتدين هذا النّوع من اللّباس. قالت ذلك بحيرة.

حسن ولماذا إذن.

قال نبيل بأنّ النّساء اللّواتي لا يرتدين الحجاب حقيرات، عندما يمتن سيرتدين ألهبة وجمرا إلى أبد الآبدين "[1].

وهكذا ساد منطق العنف انطلاقا من هويّة الشّخص وانتمائه الفكري، الذي يعجّل بوضعه في خانة الإمّعة أو الضّدية، والّتي تشكّل لدى الآخر حقدا وكرها دفينا، باعتبار سلوكاته منافية لما يؤمن به من قيم وأفكار." وكانت النّتيجة المتوقّعة لمثل هذه الأفكار المتضاربة أن حدثت الانشقاقات والشّروخ الفضيعة داخل الأسر، وصارت العائلة الواحدة تضمّ كلّ متناقضات البشر الفكرية، من عهد أرسطوا إلى سارتر مرورا بالأديان السّماوية والوثنيّة. كان الأشخاص يتحدّثون ثم يتصايحون، ثم لا تلبث أن تنشأ المعركة، اضطرّ الأخ إلى مقاطعة أخيه، والابن أبيه، والطّالبة صديقتها "[2].

ومثلما كان القتل مجانيا سنوات التّسعينيات، كانت الهويّة مؤشرا على القتل، فكل انتماء لأيّ جماعة متصارعة يمكن أن يفتك بالشّخص المنتمي لها، تحت تبريرات ومصوغات عدّة، " فالهويّة

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب ، ص:130-131.

[2]- سفيان زدادقة: سادة المصير، ص:20.

يكمن أيضا أن تقتل وبلا رحمة، ففي حالات كثيرة يمكن لشعور قويّ ومطلق بانتماء يقتصر على جماعة واحدة، أن يحمل معه إدراكا لمسافة البعد والاختلاف عن الجماعات الأخرى "[1].

فالهويّة من منطلق الشّكل الخارجي سنوات التّسعينيات كانت تعبيرا عن الانتماءات إلى الفئات المختلفة من المجتمع، حيث سادت الألبسة الدّينية، وإسداء اللّحى كأيديولوجيا عند أصحاب التّوجه الدّيني، بل تميّز هؤلاء عن بعضهم بعض عن طريق سلوكات أخرى في اللّباس نفسه، تجعلهم منتمين إلى التّيارات الدّينية الّتي كانت تعجّ بها شوارع الجزائر آنذاك.

وكلّ هذا عزّز الانتماء إلى إحدى هذه المجموعات المنطويّة على نفسها، والرّافضة للآخر في شكله ومعتقده." كان المسجد ممتلئا بالشّباب الذين يرتدون أقمصة بيضاء، لديهم لحى طويلة والكثير من الرّجال الذين عادوا من كابول وقندهار بلباسهم الأفغاني المميز يتحلّقون جماعات صغيرة يتكلمون فيما بينهم، أو يستمعون لبعضهم، فَرِحتُ بمظهرهم ذاك وشعرت كما لو أنّ حالتي الّتي ظننتها فردية صارت جماعية في بلدي "[2].

فشعور هذه الشّخصية بالانتماء إلى هذه الطائفة عزّز في نفسه الثّقة أكثر، وجعلته يحسّ بأنّه ليس غريبا عن التّوجه الجديد الذي اختاره لنفسه، وهو منهج التّدين كظاهرة لقت رواجا آنذاك داخل المجتمع الجزائري، وحتّى المثقفين منهم من فئات طلبة الجامعة والثّانويين.لقد كان المدّ الديني ينتشر كالنّار في الهشيم، يخترق بيوت النّاس فيتحوّلون بين عشيّة وضحاها من أشخاص عاديين يطلبون رزقهم وينشدون الأمان إلى أشخاص متمظهرين بمظاهر التّدين المختلفة، للتّعبير عن انتماءاتهم الفكرية الّتي أصبحوا يؤمنون بها، بعد أن حشيت أدمغتهم بالأفكار العقائدية المختلفة.

لقد كانوا لقمة سائغة لمحترفي التّجنيد من الأئمة المختلفين، الذين صوروا لهم الطّريق الذي هم فيه بأنه طريق الظّلال، وما عليهم إلاّ الرّجوع إلى طريق الهداية. لقد تراءت لهم الجنّة ماثلة أمام أقدامهم ينعمون بخيراتها، مدفوعين بجهلهم إلى تنفيذ كل أوامر الشّيوخ الجدد دون نقاش، لقد كانوا

[1]– أمارتيا صن: الهوية والعنف، تر: سحر توفيق، ص:18.

[2]– بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط1، 2012 ص:106.

كمن ينفذ تعليمات والدته مقابل حبات من الحلوى، وهكذا أصبح استقطاب هؤلاء بمثابة عمل بسيط قد يقع من فرقعة أصابع ليجد الكثير ممن يرغب في التّجنيد خدمة للمشروع الكبير للدّولة الدّينية.

" وهنا أقول بكل حيويّة الفيس خو أبدا...على الأقل الإسلاميون لهم بعض الحظّ في تحريكنا يلقون بنا في مشاريع كبيرة، ما أريده هو أن أقوم بعمل شيء بحياتي البخسة هذه، أريد أن أكون مفيدا،...أخدم غيري دون الشّعور بالإهانة والانسحاق والتّملّق ولحس الأحذية والتّزلف...إذن فليعش الفيس خو، بكل رضى سأترك لحيتي تطول حتّى ولو تخبّلت بداخلها، سأستمع إلى الخطب الدّينية المملّة طوال الأيام؛ لأنّ على الأقل في المسجد أشعر بأنّ الخطاب موجه إليّ، بأنّهم يهتمون بمستقبلي، بأنّني أوجد "[1].

هذا الانكسار في الحياة دفع الشّخصية أن تؤمن بخيار آخر في حياتها، رغم عدم الاقتناع به كليّة كفكر وعقيدة، إلا أنّ سياسة التّهميش الّتي طالتها جعلتها تطلب شيئا يمكن أن تجد فيه ذاتها لهذا فهي مستعدة أن تغير من شكلها وهويّتها، لتعتنق فكرا جديدا وتناصره بكل قواها؛ لأنّها تشعر بشيء من الأمل فيه، "تحيا الفيس خو"، بعدما عانت ويلات الإقصاء والإنكار من السّلطة التي أصبحت عدوها الأوّل. " إن كنت تريد الحقيقة ليس الشّعب هو الجاهل أو النّاكر، إنّ النّظام هو الذي يفعل كل شيء كي يبقيه بعيدا عن نبالة النّاس والأشياء، أن يعلمه كيف لا يتعرّف على نفسه سوى في الرّداءة بكل أنواعها "[2].

وهنا تبدأ معركة التّغير في الفكر والهوية، وتبتعد الشّخصية عما كانت فيه من واقع إلى واقع آخر تكتشف فيه عوالم جديدة، تزيدها العاطفة الدّينية إيمانا بما تقوم به من خيارات في حياتها فيتسلّل الحقد والكراهية لكل ما يرمز للنّظام القائم والسّلطة القائمة." مع الأفلان(جبهة التحرير

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:72- 73.

[2]- المصدر نفسه، ص:72.

الوطني) كل شيء مسموح به حقا، ولكن هناك التّجاهل، لا يهمهم الأمر ولو أنّك قادر على أن تخرج الحوريات من قيتارتك...تُترك لتنتهي بهدوء في ركنك في اللاّمبالاة...نظام الأفلان فاسد"[1].

إنّ الانسحاق الذّاتي لدى فئات الشّباب المختلفة الّتي رُميت في واقع اقتصادي لا يبشر بأدنى أمل في المستقبل، جعل كثيرا منهم ينقم على ما آلت إليه البلاد من انهيار في منظومة الإنسان لديها حيث اختاروا الصّف الذي رأوا فيه بادرة أمل في الخلاص من شبح الفناء، والتّفكك الذّاتي للأحلام والمطالب، لتبدأ معركة صراع الهويّة تظهر للعلن مغطيّة على كلّ المعارك الجانبية للهويّة الجزائرية، وتسيح عليها معركة أخرى من القوى الإسلاماوية الصّاعدة لتوّها كتيار يكتسح فئات الشّعب المختلفة، " جذبتني تلك القوى الّتي راحت تكتسح كالواد الرّهيب الهائج كل ما تجده في طريقها، الأصولية الإسلامية الّتي أضحت كالبديل الوحيد في هذا البلد المشبّع بالثّورة والرّاديكالية وبالحب المقدّس للتّضحية، فرضت نفسها عليّ، أثارني خطابها الجارف، وعنفوان قواعدها والملتفين حول قيادتها المبشرة بأمجاد الإسلام المبكر"[2].

في هذه الأجواء طغى على السّطح كل ماهو طرقي أو مذهبي، وكثرت بذلك الملل والنّحل التي تتّفق في الظّاهر، وتختلف في الطّريقة والجوهر داخل التّيار الإسلاماوي، الذي كان خليطا غير متجانس من الأفكار والآراء والأشخاص، وبما أنّ المعركة الطّاغية كانت ضد السّلطة القائمة لم تظهر هذه الخلافات إلى العلن إلاّ في بعض الملاسنات الكلامية، أو النّقاشات الحادة الّتي تحدّد هويّة الشّخص وانتمائه عند بعض الشّباب المتحمّسين الذين يُقيمون الحلقات المسجدية ويدافعون عن خياراتهم المذهبية، ويرونها الأحقّ بالاتباع والدّعم؛ لأنّها في مخيلتهم تمثل المنبع الصّافي للسّلف الأوائل ومن سار على نهجهم، وقد كانت المساجد والجامعات وحتّى الأماكن العمومية تغصّ بهذا النشاط المتزايد لهؤلاء الشّباب، المدفوعين بحمى الإسلاماوية الجديدة إلى جمع الأتباع والمريدين من حولهم.

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:73.

[2]- أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2009، ص:159- 160.

" فقد كان أغلب المحتشدين شبابا نهّما لكل ما يتعلّق بالإسلام، ابتداء من كيفية إقامة الدّولة المنتظرة، إلى كيفية غسل الأسنان، كانوا يرتدون في أغلبهم قمصانا عريضة، وسراويل قصيرة لا تبلغ الكعبين، وتبرز في نهايتها السّيقان النحيفة المغطاة بالشعر، وينتعلون أحذية رياضية لأشهر الماركات العالمية، ويضعون على رؤوسهم طاقية صغيرة من الصّوف أو الكتّان المخشوشن "[1].

هذا التّعبير عن الهويّة الجديدة أدى إلى انقسامات جوهرية في المجتمع، وشاع التّباين بين الموالين والمخالفين، بل بين الموالين أنفسهم عندما يتعلّق الأمر بالتّسليم للعقيدة الصّحيحة، وشاع في المجتمع مذهب التّكفير كأداة من أدوات ممارسة العنف ورمي الآخرين الذين يخالفون في المذهب أو الفكر بأنّهم كفرة، أو مرتدين، أو مبتدعة، فيخيّرون بذلك بين تبني الخطاب الجديد أو تنفيذ أحكام عقائديّة قد تصل إلى درجة القتل، وهذا ما حدث مع الفتاوى الّتي أباحت دمّ الجزائريين سنوات التّسعينيات انطلاقا من سحق المخالف بكل الوسائل الممكنة.

كلّ هذه التّوليفة من الحركات والآراء والمذاهب المتناقضة فكّكت البنية المكوّنة للمجتمع الجزائري الذي ورث عن الحقبة الاستعمارية كثيرا من القنابل الّتي تفجّرت مع الوقت، حيث أصبح التّيار لا يمرّ بين من يمثلون التّقدمية العصرية والرّجعية السّلفية في المجتمع، وكلاهما يعدّد معايب الآخر واختار المجتمع بذلك الانقسام على نفسه إلى فئات مجتمعية، تحاول جذب خيوط اللّعبة الديمقراطية الجديدة إليها، وخرجت من كل هذا حركات أخرى لا تؤمن باللّعبة السّائدة بين السّلطة ومعارضيها واعتبرت الدّيمقراطية كفرا لا ينبغي ممارستها، وطغى منهج التّكفير في المساجد، وشاعت الخطابات العنيفة والتّآمرات المختلفة للجماعات ضدّ بعضها بعض، في حين بعض آخر منهم لم يدخل في لعبة الانتخابات وكان قد حسم أمره بشعاره المعروف الذي يميل إلى استخدام كل أشكال القوّة والعنف "حيّ على الجهاد"، إيذانا ببداية عهد جديد من الصّراع الدّموي العنيف بين فئات المجتمع.

وبدأ مع هذا الزّمن زمن التّحول على المستوى الفكري للمجتمع، في غياب مرجعيات فكرية ودينية معتدلة يمكنها أن تؤطّر هذا الشّباب المندفع نحو الهاوية، حيث غيّر معظمهم شكله الخارجي

[1]– سفيان زدادقة: سادة المصير: ص:25.

تبعا للجماعة الّتي يتبعها، أو الشّيخ الذي هو مهووس به، وظهرت أشكال من الألبسة غريبة على التّركيبة الأنثروبولوجية للمجتمع الجزائري، كتعبير عن ولاءات خارجية لجماعات دينية أو فكرية أجنبية.

بل كان الشّكل الخارجي والمظهر شكل من أشكال ممارسة العنف، حيث ساد اتجاه معين عرف بعدائه لكل من يخالفه حتّى من المرجعيات الإسلاماوية الأخرى، فقد كانت " لحاهم شعار الانتماء للحزب، فكان كل واحد يتفنّن في تمشيطها وتقصيرها وإطلاقها، كل حسب مراجعه الدّينية وأئمته المفضلين، فكان بوسع الملاحظ أن يعرف بالتّقريب الاتجاهات الدينية للجماعات الحاضرة من خلال شكل اللّحى والشّوارب فقط "[1].

يصور ياسمينة خضرا إحدى هذه الجماعات الّتي تفكّكت على بعضها، وانشطرت عن التّوجه العام للحزب المعتمد آنذاك، واختارت لنفسها طريقا معدّا مسبقا في الغرف المظلمة تحت تأثير الفتاوى المستوردة من خارج الحدود. يقول:" كما كان متوقعا هاهي الزّوائد والانشقاقات تظهر في حركة الفيس. جماعة "التّكفير والهجرة" هي الجناح الأكثر راديكالية في الحركة، والذي صنع لنفسه سمعة سيئة، زبانيته كانوا يتسلّلون داخل الأوساط الاجتماعية الفقيرة، ليجنّدوا في صفوفهم عناصر من هؤلاء المقهورين والمحرومين، الذين يُوثرون بواسطة حماسهم وإصرارهم العنيد"[2].

ويضيف رسم الملمح الخارجي لهذه الجماعة الدّينية الّتي اختارت لنفسها شكلا أنثروبولوجيا معينا حتّى تختلف عن سواها من الجماعات الدّينية الأخرى، وتأخذ السّبق في الدّعاية والإعلام لزيادة عدد متعاطفيها ومنخرطيها. يقول:" إنّ لهم في كل مكان الملامح نفسها، حاجب أخفض من الفكر، رأس حليق، نظر زائغ بلا تعبير، لحية غير مهذبة، غضوبون حنقون، عنيفون إلى أقصى حدّ

[1]- سفيان زدادقة: سادة المصير، ص:25.

[2]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:143.

كانوا يجتمعون في اللّيل ليتدرّبوا في السّاحات الخالية أو في الغابة، تطول الألسنة تندلق، حديثهم يدور حول السّيوف والسّواطير وأسلحة الحرب والسّرايا المظلمة "[1].

هكذا بدأت هويّة المجتمع تعتلك هذه التّجاذبات المجتمعية المختلفة الّتي يناقض بعضها بعضا ولا يوجد نقاط التقاء كثيرة بينها، بل ما يفرّقها أكثر مما يجمعها، وانتقل بالتّالي المجتمع من مرحلة الهدوء والسّكينة والتّعايش إلى مرحلة مفاجئة أخرى، في انقلابة جذرية للعادات والتّقاليد والسّلوكيات وأصبح التّمظهر والتّدين شكل من أشكال إثبات الذّات في هذه الدّوامة الّتي دارت رحاها على الجميع.

واختلطت بالتّالي القناعات الدّينية بالقناعات السّياسية عند الكثيرين، وأصبح ماهو سياسي ديني بالضرورة وجب الامتثال له دون تنازلات، فالمعيار الوحيد الذي أصبح سائدا هو من يريدها دولة دينية ومن يرفض ذلك، وبناء عليه يتحدّد موقف الشّخص ومصيره في النّهاية. كل هذا ضرب الهويّة الجزائرية في الصّميم، وساعد على تأجيج الوضع وتعفينه نحو ممارسة طقوس دينية ومذهبية غريبة على البنية المجتمعية للجزائريين.

وأُنشأت مع ذلك جماعات دينية تفرض على النّاس الامتثال للأوامر الدّينية بالقوّة، واستعملوا في كل ذلك أساليب العنف اللّفظي والجسدي، من ضرب وجلد وإهانة وزجر للمخالفين الذين يرفضون الأوامر. " يختبؤون في الزّوايا بحثا عن امرأة تعبر شعاعا في ساعة من اللّيل، حتّى عندما تكون مع رجل يتفرّجون يتشمّمون الرّوائح من بعيد، ثم فجأة يغلقون عليك الطريق !

الدّفتر العائلي؟

من أنتم؟. لستم شرطة !.

حرّاس الإيمان. (النّوايا) ياحمار.

هذا ليس كلام رجال عاهدوا الله أن...

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:143.

هذا كلام...طلّع الورقة وإلّا نقلع لك... "[1].

على هذه الشّاكلة بدأ العنف تدريجيا في شوارع الجزائر الّتي كانت تنعم بالهدوء، لتتحوّل شوارعها وأزقّتها إلى صورة مصغرة عن العنف القادم، ويدخل الجزائريون في صراع مع بعضهم باسم الهويّة والانتماء والجنس والشّكل، وتنتقل المعركة من الشّوارع إلى البيوت الجزائرية وبعض المساجد البعيدة عن الرّقابة الّتي كانت المغذّي الأوّل على انتشار خطب العنف المقدّس والعنف الدّيني في جهل مطبق بأبسط مقاصد الدّين.

إنّ هبوب رياح الأدلجة الإسلاماوية الجديدة على المجتمع الجزائري فرط عقد الهويّة الّتي بنيت على شعارات شعبية تنشد معالم وحلم الدّولة الاشتراكية العادلة، حيث اختارت بعض فئات المجتمع الدّخول في التّيار الجديد حالمة بدولة جديدة تسودها العدالة الاجتماعية، خصوصا مع الوضع الاقتصادي الرّهيب الذي خنق بعض العائلات الجزائرية، ولم تستطع آنذاك توفير قطعة خبز لأولادها مما جعلها تنقم على الأوضاع الاقتصادية السّائدة، وتختار الصف الذي رأت فيه بارقة أمل قد لاحت في الأفق لإخراجهم مما هم فيه من شظف العيش واعتصاره.

ليسود بذلك الحنق والحقد لكل ماهو سلطوي أو نظامي، ودُغدغ المجتمع في مقدّساته الدّينية فوقع في شراك التّدين المظهري. "كما أخبرتني أمي والدي هو الذي فتح الطّريق للجميع حين أصبح سلفيا، وارتدى القميص الرّمادي، وسروال نصف السّاق، ووضع الكحل على عينيه، وأسدل لحية طويلة، وتعطّر بالمسك،...وسار على طريقه إخوتك بعدها واحدا وراء الآخر، وهم الآن عناصر في جبهة الإنقاذ "[2].

هذا التّحول في الهويّة عمّق حجم العنف الدّائر في الشّوارع، وانقسم النّاس على أنفسهم فرقا وجماعات تلعن بعضها بعضا، وإن كان العدو المشترك الظاهر السّلطة ومن يواليها من الشّخصيات الوطنية والفنية والمثقّفة، حيث وُضع الكلّ في دائرة المحكوم عليهم لاحقا، بحكم موالاة الدّولة الكافرة

[1]- الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص: 37- 38. الحذف هنا يدل على كلام نابي خادش للحياء ارتأينا حذفه.

[2]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:107.

في نظرهم، وأصبح اللّعب على وتر الكفر والإيمان مستباحا عند الجميع، يُدخلون في الدّين ويُخرجون منه من شاءوا من البشر، واضطر النّاس تحت الضغوطات المختلفة إلى تغيير معتقداتهم السّابقة الّتي على بساطتها كان المجتمع فيها متعايشا تجمعه روابط أسرية وعقائدية وعادات وتقاليد كثيرة.

" كانت هذه البلدة هادئة سكانها طيبون، لا يعرفون الأحزاب والأفكار المجنونة، يقيمون صلواتهم كلّما أذن المؤذن لهم. إمام واحد، خطبة لا تزيد عن كونها مواعظ خلقية، تنصّ على طاعة ولي الأمر، وعلاقة الاشتراكية بالإسلام، والإجابة عن أسئلة المؤمنين المتعلّقة بالصّيام وكيفيات الوضوء وسنن الحج "[1].

هكذا كانت البلدة تنعم بالهدوء والسّكينة، مجتمع بسيط في فكره ومعتقده، لا يهمّه من أمر السّياسة أو الأفكار الدّينية الشّيء الكثير، يقيمون صلواتهم ومعتقداتهم في شيء من الألفة مغبوطين بذلك، لايتجاوز المقدّس عندهم حدّ السّؤال عن فرائضهم الدّينية الّتي هم مجبورون على القيام بها ومع التّيار الجارف لشعبوية ما هو ديني وما هو مقدس آنذاك بدأت المفاهيم تتغير، وانفتح الشّباب على بعض الأفكار الصّدامية الّتي فرّقت بين أبناء المجتمع الواحد، بل بين الجماعة الدّينية الواحدة وساد القلق والاضطراب الشّوارع والمدن، بعد تردّي الوضع عمّا كان عليه في بقاء السّكينة في الشّوارع الّتي أصبحت انفتاحا على الموت والقتل اليومي، واضطرّ النّاس إلى حمل أنفسهم وإغلاق بيوتهم بعد فقدان الطمأنينة في الأحياء الشّعبية، " سألتهم عن الحيّ وناسه وراحوا يحكون قصصا كثيرة عمن تغير وعمن يتّبع الطّاغوت، وصار تقسيم النّاس واضحا، هذا معنا وهذا ضدّنا، والحياة منقسمة بين من يريدها دولة دينية ومن يرفض ذلك "[2].

كلّ هذا عجّل بانتشار العنف اليومي، الذي غذته الشّعارات الدّينية الحماسية الّتي ألهبت حماس كثير من الشّباب الحالم بالفردوس المفقود، " وبدأت على الفور رسائل التّهديد تعكّر حياة أسر بأكملها، حياة الجحيم. طوى الشّيوخ كراسيهم، عدلوا عن جلسات الجماعة، وتوقّفوا عن شرب

[1]- سفيان زدادقة: سادة المصير، ص:57.

[2]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:107.

الشّاي على الرّصيف، عن ساعات البطالة الهنيئة، والأحاديث المخصصة لشعراء وقوالي الأمس لتتحول الأحاديث دون سابق إنذار إلى خطب للتّأبينات "[1].

لقد كانت حوادث أكتوبر الدّموية شاهدا على فتق الهويّة الجزائرية وأدلجة المجتمع، واختلط ماهو ديني وما هو مقدّس بهواجس الهويّة، فتفكّكت التركيبة الملمّة للمجتمع، ولا تكاد تخلو رواية من روايات الأزمة الجزائرية أو محكيات الإرهاب إلى الإشارة إلى هذا التّاريخ بالذّات ولو كلحظات عابرة في كنه الرواية، باعتباره اللّبنة الأولى لانتشار ظاهرة العنف في المجتمع الجزائري. إنّها بوادر إسقاط النّظام للتوجه إلى اللانظام، " الجموع الهائجة تهتف بسقوط بعض رموز النّظام العتيقة، الأدخنة المتصاعدة تشكّلت طبقة كثيفة في الأجواء تلهب الحناجر، بنايات تنهد، سيارات تحرق، أسواق ومحلات تنهب بأسرها،...اختفت رموز الدّولة، الأعلام والشّرطة واليافطات الحمراء، أمسى البسطاء أسياد المدينة الجدد، تحذوهم رغبة الانتقام إلى تدمير كل ما يمتّ بصلة إلى النّظام الحاكم "[2].

إنّ هذه الانتفاضة الشّعبية ضدّ السّلطة والنّظام القائم آنذاك أو ثورة الجوع أو أزمة الخبز وما إلى ذلك من المسمّيات، كانت نقطة تحوّل جذري في مفاهيم الدّولة وأسسها، والرّوابط الّتي تربط أبناءها؛ لذلك فإنّ استحضار التّاريخ السّياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة هو بمثابة إعادة صياغة المفاهيم الّتي كانت سائدة، ومحاولة تحليلها والحكم عليها، وهنا تختلف وجهات نظر الروائيين تبعا لميولاتهم وأفكارهم وأيديولوجياتهم، بين من ينتصر لها أو ينتصر عليها، أو يلعن الجميع؛ لأنّهم أدخلوا البلاد في دوامة من الفوضى لم تبرأ جراحها إلى اليوم.

فمحاكمة التّاريخ عند الروائي هو بمثابة شهادة تسجيلية للوقائع الّتي كانت سببا في عنف المعركة، والّتي كان بالإمكان تفاديها لولا رعانة بعض الذين حمّلهم الروائي الجزائري سبب كل هذا

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:177.

[2]-كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2007 ص:12.

الدّمار للبلد، بل أكثر من ذلك يحاسب الأخطاء التّاريخية الّتي ارتكبت بعد مرحلة الاستقلال مباشرة وعجّلت بظهور كابوس العنف المرعب بداية التّسعينيات.

" تواريخنا حافل سجلها بأشكال القتل، وألوان الدّماء والدّمار...لم يكن سهلا أبدا التّخلي عن نزعة العنف، فالتّاريخ الرّسمي لا يتحدث عن حضارة في هذا الوطن، كلّ ما يشير إليه لا يعدوا أن يكون إلا رمزا لعنف ما..الثورة..الشّهداء، المقاومة، المجاهدون،..الخونة..الطّابور الخامس، حتى متاحف المدينة الباردة ملأى بآثار الحروب وأجهزة الموت "[1].

وهكذا بقت حوادث أكتوبر راسخة في ذهن جيل بأكمله كنذير شأم، أعادت إحياءها بداية التّسعينيات الّتي تذكر بالماضي القريب، وتتبدّل المفاهيم هذه المرّة، فالمسألة لم تعد مسألة جوع وخبز بل أعقد بكثير من الأولى، وإن كانت الأولى خمدت ببعض الإصلاحات في المجالات المختلفة، فإنّ الثّانية جذوتها مازالت مشتعلة إلى اليوم.

يقول بشير مفتي مصوّرا فظاعة التّسعينيات في مقاربة ومقارنة بين التّاريخ: " إذن ماهي الشّوارع تعود إلى صورتها الأولى كما لو أنّ 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حاله، الصّورة المخرّبة والمشوّهة للمدينة الّتي طالما نعتت بالبيضاء، هي برمادها، جيوشها، قاذوراتها، أوساخها، انفجاراتها تقهقرها، سرطانها، عنفها، وأحلامها...تاريخ من العنف، سنوات من الجوع، أعوام من الحزن، رقاب تطير، رؤوس تقطع، ومبان تسقط "[2].

كلّ هذا العنفوان القائم جعل المثقّف في النّهاية يحزم أمره لصالح الكتابة كانتصار على الفئات المتصارعة في المجتمع، وتغلّبا على هواجس الخوف والتّرهيب الّتي طالته طيلة سنين الجمر الّتي جرّب بعض منهم ويلاتها، ليحمل هو الآخر سلاحه ويجرّب تحبير أوراقه كمعركة أخيرة له في الحياة.

إنّها الكلمة الّتي مارست بدورها عنفا آخر على النّص " بما أنّها الوسيلة الوحيدة الّتي امتلكها الكاتب لتجاوز محنته، وتلطيف الأجواء التّراجيدية الّتي عاشتها فئات المجتمع المختلفة، لتعلن هذه

[1]- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص:14.

[2]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 1998 ص:16- 17.

الكتابة ثورتها وتمرّدها على المكرّس والسّائد، لتكسر الطّابوهات، وتعيد رسم ملامح الذّاكرة في بحث عنيف عن المعنى، وترسم للقارئ أشكال العنف وتجلياته.[1]

3- شهوة حكي العنيف وتمثّلاته في رواية الأزمة:

أمام دخول الجزائر بداية من تسعينيات القرن الماضي في أزمة سياسية وأمنية خانقة، جعلتها تتجرع ألم وأسى واقعها، وتحوّل العنف السّياسي بموجبها إلى عنف دموي أتى على جميع شرائح المجتمع دون استثناء، ليصبح الهاجس الأمني الشّغل الشّاغل للجزائريين، ويقف المثقّف الجزائري وقفة صمت يتأمّل ما يحدث أمامه من تحوّل على جميع الأصعدة، بدءا بالسّياسي وصولا إلى الثّقافي، لتترك هذه الأزمة فراغا ثقافيا رهيبا لفترة من الزّمن، بعد استهداف المثقّفين المعارضين ووضعهم على أولويات مشاريع القتل والتّصفية، ليدخل المثقّف الجزائري مرحلة الصّمت المترقب؛ لأنّ الأديب يمتد عبر الزّمن ليلتقط مادته السّردية من محمولات الواقع ويحوّلها إلى تجربة إبداعية فنية يخالطها بشيء من التّخييل.

إنّ ما حدث في سنوات الأزمة الأمنية لم يكن ليغريّ الروائي والمثقّف عموما بالكتابة، بقدر ما كان يلزمه بذلك. إنّها لحظة اتحاد فعل أو موقف للمثقّف والفنّان، الذي بوعيه لانتمائه إلى مجتمع وعالم يعيش لحظته، يتخلّى عن وضعية المتفرج ويضع فكره أو فنه خدمة لقضية أمّته، فاللّحظة لحظة وفاء للنّفس. إنّها الفعل الطّوعي والفعلي الذي يحدد به المثقّف ذاته وخياراته، وفق مسعى ينطوي على قسط من الخطر والمجهول؛ لأنّه يقامر بواقعه الخاص [2].

هذه المقامرة بالواقع هي من جعلت بعضهم يقبل مقايضة الكتابة بالموت، طالما أنّ الواقع المتأزّم هو واقع مأساوي تأبيني، والخيارات المطروحة أمام المثقّفين خيارات تفضي جميعها إلى سراديب الموت المحتم؛ لذلك اختار كثير من مثقّفي هذه المرحلة اللّياذ إلى شهوة حكي العنيف من خلال تمثّلاته في

[1] - ينظر: محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، ص:32.

[2]. ينظر: بونوا دوني: الأدب والالتزام، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص:37.

الواقع اليومي لهم، واختاروا صف نقاء الرّوح وحرية الفكر الّتي منعتهم من بيع أفكارهم الّتي لطالما تشبثوا بها ودافعوا عنها.

لقد وُلدت كتابة الأزمة من واقع مرّ كان يرزخ تحته معظم من جرّب الكتابة في هذه المرحلة المتقدمة من العنف، متخّفين بين الجدران ومتنكرين في ألبستهم يمارسون العنف على بياض الأوراق ويبحثون عن شخصياتهم بين وجوه النّاس المتشابهة مرارة ويأسا من الواقع المنفلت أمامهم عاجزين عن ردّه إلا بلذّة أقلامهم اللاّهثة وراء رائحة الكتابة لينتصروا لها في النّهاية، ويقطعوا الشّك باليقين في أن المثقّف الحقيقي هو الرائي لواقعه بمختلف تأزّماته، استحضارا، وتحليلا، ونقدا، وفهما، وإعادة تشكيل وقراءة، وصياغة.

يصوّر الطاهر وطار في مشهد مليء بالاحتقان والتّدافع صورة الشّاعر المثقّف، الذي وقف عاجزا عمّا يفعله أمام هذا المد المتنامي أمامه، والذي عجّل باستحضار الأسئلة في ذهنه كمثقّف عليه أن يفعل شيئا اتجاه هذه التّجربة الماثلة أمامه، " وهاأنذا أحد أفراد هذا الشّعب تمكّن من المعرفة والاطلاع، ويقال عنه إنّه مثقف: هاأنذا على حافة النّهر، إمّا أن أنزل مع النّازلين، وإمّا أن أظل متفرجا إلى أن يقذفوني بالحجارة "[1].

واختار المثقّف من كلّ هذا الهروب من هذا الواقع إلى الكتابة، بوصفها حضورا وشهوة مهووس بممارستها وتجريبها. لقد فرض عليه العنف المتنامي أن يجرب شيئا آخر من التّخييل والحكي، ليخلق فضاءً جديد للرواية الجزائرية مع نصوص سميت نصوصا استعجالية. استعجالية الراهن، مع ما شابها من تجريب روائي من طرف الروائيين الجزائريين الجدد، الذين أعطتهم فرصة لإخراج شهواتهم الإبداعية والتّطاول على الكتابة الروائية لأوّل مرّة، طالما أن النّصوص كانت مرمية في الشّارع وتحتاج إلى من يتلقّفها خطيا ويعيد تشكيل أحداثها، لتولد كتابة سردية جديدة يمكن أن نسميها الكتابة الجنائزية على اعتبار طغيان تيمة القتل والانتحار والموت على فضاءات النّص.

[1]– طاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص:181.

لقد فرض الواقع نفسه على الروائيين ورمى بهم في نقيع المعركة الّتي لابد عليهم من خوضها ومواجهة الذات، وكم هي صعبة على الروائيين آنذاك أن يكونوا الخصم والحكم في الآن نفسه فالواقع واقعهم والمتخيل متخيلهم، والمأساة مأساتهم بكل هلوساتها وجنونها، وما أصعب الكتابة في واقع كهذا. لقد قصر معظمهم قلمه على الكتابة كرها، متلذذين صور العنف الّتي يسرقونها من الواقع أو يتخيلونها ليمزجوها بهذا الواقع؛ لذلك غدا المتخيّل السّردي عندهم شهوات حكائية وسردية يمارسون على دفاترهم وأوراقهم شبقية الكتابة؛ لأنّ فعل الكتابة يظلّ يلاحقهم حتى يُفرغوا شحناتها على لسان شخصياتهم.

فالكتابة في زمن العنف عنف آخر يمارس على المثقّفين، وشهوة فكرية لا يبرؤون منها إلاّ بقذفها على متاهات نصوصهم وشخوصهم، فالروائي التّسعيني رغم خيبات الأمل والكوابيس الّتي لاحقته إلاّ أنّه ظلّ " يؤمن بقدرة الكتابة وجدواها، ككتابة خالصة منتمية لنفسها تعيش في بحر ذاتها ولذاتها، رغم بيئته العنيفة الكثيرة الأعطال والأعطاب، ومحنته العصيبة الّتي احتاجت إلى مواجهة كتابية عنيفة، ليجعل من نصوصه منفذ خلاص له، بمعاقبة شخصياته وتدميرها "[1].

إنّه إسقاط للهوس والخوف والرّعب الذي يسكن كينونة الروائي من جهة، وعذاب مع طغيان شخصياته الروائية في مكامن نفسه من جهة أخرى، فاستحضار الشّهوة للحكي هروب من " وضع جزائري يتفجّر ويتفتّت من الدّاخل، من خلال شخصيات تجد نفسها إمّا مدفوعة إلى الموت أو ماتت من الداخل، ولم يبق منها إلا أحلام مجهضة وكوابيس مرعبة، شخصيات مفزوعة من الموت الذي يُختار لها "[2].

هكذا بُني النّص التّسعيني من تشكّلات الواقع، وفي حمى الشّهوة المرضية للروائي الجزائري المعنّف عنف النّص الذي كتبه، لينقذ نفسه من مشارف الموت الذي يتصيّده في الواقع حتى لا يَحُولَ الجَرِيضُ عنده دون القريض، فقد حمل الروائي والمثقّف عموما في العشرية السّوداء " تراثا من الخيبات

[1]- ينظر: بشير مفتي، سيرة طائر الليل، نصوص شهادات، أسئلة، ص:145.

[2]- المرجع نفسه، ص:184.

والهزائم المنكرة، والّتي جعلته في النّهاية غير قادر على المواجهة، وحتّى مع الورقة البيضاء يجد صعوبة كبيرة في تحدّيها، فالورقة البيضاء هي أكبر عنف آنذاك على الكاتب مواجهته بشراسة، وأن يخضعها لفنون الحكي أو تنتصر عليه هي الأخرى في النّهاية "[1].

لقد كانت النّصوص التّسعينية شهادات حيّة قد سبقت التّوثيق السّياسي والتّاريخي من عمق الأزمة، مدفوعة لذلك بغواية الكتابة في لحظة احتضار على الرّغم مما قيل عن هذا النّوع من الأدب التّسعيني من قدح نقدي بأنّه أدب الشّهادة Témoignage أو أدب استعجالي Littérature de l'urgence وجُعلت كل النّصوص السردية في بوتقة واحدة على الرّغم من التّفاوت البائن بين تخيلاتها السّردية وتحليلها للأزمة، والّتي كان بعض منها ليس مجرد وقائع تسجيلية أو فوتوغرافية توثيقية لأحداث آنية في الزّمان والمكان بقدر ما كانت رؤية فلسفية وفكرية عرّت الأيديولوجيات المختلفة، وبلّغت صوت الضّحايا وندّدت بالعنف بجميع أشكاله وممارساته بغضّ النظر عن ممارسيه ومن يحرّضون عليه .

وقد اشتغلت المتون التّسعينية على العنف والتّطرف والأصولية كظاهرة وجب دراستها والالتفات إليها؛ لأنّ العنف أصبح صوت الراهن، والهاجس الذي يقلق الكينونة الإنسانية، وهذا ما نحاول أن نتتبّعه في بعض النّصوص الروائية، انطلاقا من ملامح وتشكّلات حكي العنيف فيها من خلال أشكال العنف الممارسة.

3-1 العنف اللّفظي:

إنّه أشدّ أنواع العنف إلحاقا للضّرر بالأشخاص نفسيا؛ لأنّه يقوم على أساس اللّغة الّتي هي أخطر النّعم، فهو اعتداء لغوي على الأشخاص أو الجماعات؛ " لأنّ اللّغة فيه تخرج عن دلالتها

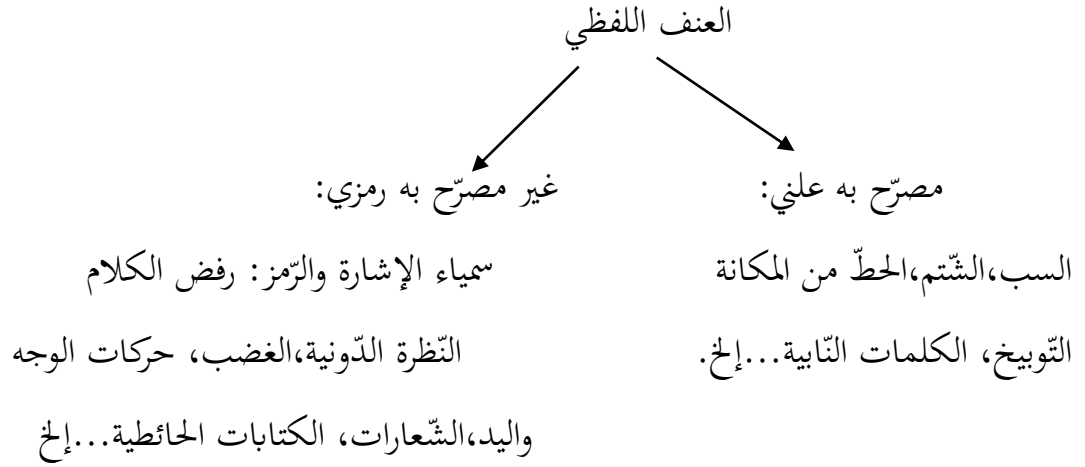
[1]- ينظر: بشير مفتي، غرفة الذكريات، ص:55.

التّواصلية إلى دلالة أخرى، عندما تندمج مع القوة والعدوان، وتبحث لها عن ضحايا، وتتمثل في شخصية جسدية تصبح وسيلة لعدوان اللّغة [1].

فهو تهديد للآخرين، وإيذاؤهم عن طريق اللّغة والكلام الموجه لهم من كلمات نابية أو بذيئة قصد الحطّ من مكانتهم أو الاستهزاء بهم، وكثيرا ما يسبق هذا النّوع من العنف عنف آخر هو العنف المادي، فممارسته تتطلب نوعا من الجنوح والسّادية عند الشّخص المعنِّف، وقد ارتبطت كل أشكال العنف في سنوات الأزمة بشيئين رئيسين هما: الدّين والسّياسة.

ولهذا كان العنف اللّفظي في مجمله أيديولوجيا عند الفئات الممارسة له، ويقوم في عمومه على إطلاق أوصاف ازدرائية نحو الآخر، تتعلق باسمه واسم عائلته، أصله، ثيابه، مظهره، دينه. وكثيرة هي محمولات اللّغة من العدوانية الّتي تغذي المسّ الكلامي الذي من شأنه أن يكون مهينا للشّخص الموجّه له.

ويمكن أن يكون مصرّحا به من مرسل إلى مرسل إليه مباشرة، وفق محمولات دلالية قصدية الغاية منها إيذاء الشّخص أو الجماعة المعتدى عليها، كما يمكن أن يكون غير مصرّح به يحمل دلالات سميائية تمارس ضغطها على من وجّهت إليه وفق رموز معيّنة، وهو ما يسمى: العنف الرّمزي، ويمكننا أن نمثل له بالرّسم التّالي:



[1]- ينظر: جنيت آرما لكين، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة، تر: محمد السيد، مر: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 2000، ص:57- 58.

وإذا تتبعنا مسارات العنف سنوات التّسعينيات نجد أنّه قد بدأ لفظيا، ليتحوّل إلى عنف مادي فيما بعد، فمعركة التّراشقات الكلامية بين السّلطة ومعارضيها غذّى الفجوة بين هويتين متناقضتين متصارعتين، تتبادلان الاتّهامات بممارسة العنف. جاء على لسان أحد السّياسيين البارزين سنوات التّسعينيات(ع- ب) قوله في جريدة المنقذ: " مَنْ مِنَ الفطناء يجهل أنّ الغزو العسكري في عصرنا هذا تحوّل إلى غزو ثقافي ماكر خبيث، هدفه غسل مخ الجيل الجديد من كل ما هو إسلامي صميم ومن أجل تحقيق هذا الهدف خرج علينا بعصابات من الأدباء، والإعلاميين، والمؤلفين، والفنّانين الذين لا همّ لهم إلا النّيل من الإسلام وأهله "[1].

فقد وُضِع المثقّفون في خانة واحدة وهم أنّهم أعداء الإسلام الوهميين، الذين يجب الحذر منهم بعد أن اتّهمهم بأنّهم تحاملوا على الدّين والحزب، ومارسوا عنفهم بعقد الندوات والجمعيات فوصفوا الدّين بأنّه "(عنف، وشدة، وتعصب، وتطرّف، قصد تنفير النّاس منه، وذهب الحقد ببعضهم إلى وصف الجبهة الإسلامية بأنّها جبهة فاشية، نازية متعصّبة، متطرّفة، إلى ما في قاموسهم من شتائم وسجائم "[2].

لهكذا انطلقت مع سنوات التّسعينيات مرحلة العنف اللّفظي والعنف المضاد، وعلى الجرائد والمنابر والقنوات والبرامج، ليمارس الكلّ العنف من منطلق أيديولوجيته وهويّته الّتي يمثلها، ويزيد وطيس المعركة اللّفظية لتصبح اللّغة تحمل رسائل عنيفة موجهة للآخر.

وهنا تبدأ أولى المعارك بين الأطراف المتصارعة، واستغلال الوسائل المتاحة لضرب الخصوم والنّيل منهم، حيث لا ضابط أخلاقي أو ديني أو إنساني يمكنه منع هذه التّناحرات اللّفظية، وهي أول العنف الذي انطلق لفظيا، ويذكّرنا بتلك الخطب الكلامية سنوات التّسعينيات الّتي حملت كلّها إن لم نقل جلّها محمولات أيديولوجية متطرّفة عند بعض السّياسيين، أو ما يسمون بالشّيوخ آنذاك، أو

[1]- أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، ص:83.

[2]- المرجع نفسه، ص:83.

رجال الدين، الذين تفنّنوا في وصف خصومهم بأعنف ما تحمل اللّغة من ألفاظ وكلمات يمكن استعمالها، ومع ذلك يتساترون تحت غطاء اللاّعنف، ويفسرونه من منطلق مفهومهم له.

يضيف (ع-ب) في كلامه مفسرا مفهوم العنف: " أقول أنّ العنف أشكال وألوان، بعضها أخطر من بعض، بل بعضها أعنف من بعض، فثمة العنف الجسدي، وعنف الكلمة، وعنف الإعلام وعنف الدّعاية، وعنف السّلطة، وعنف الإرهاب الفكري، وأشدها خطرا وأعظمها ضررا العنف المتمثّل في تحدي مشاعر الأمّة، والاعتداء على مقوماتها الأساسية، وهذا اللّون هو الذي يولّد المقاومة "[1].

هذا التّفسير للعنف وإلصاقه بالسّلطة كخصم سياسي تمارسه عليهم، هو تهمة في حدّ ذاته لتبرئة الجماعة الدّينية منه، ولو تأملنا هذه العبارة فإنّنا نلمس فيها كلمتين مهمتين وهو قوله: أن العنف أنواع وأشكال، وحصره في العنف الذي تمارسه السّلطة عليهم "عنف السلطة" وذكرها بصريح العبارة وجعل كلّ هذا العنف يشكل لا حدثا، في مقابل عنف آخر يراه أشدّ وقعا على الأمّة، وهو عنف الاعتداء على مقوماتها ومشاعرها، ويقصد به الاعتداء على الدّين كمقدس ثابت في وجدان النّاس ليضيف "وهذا الذي يولّد المقاومة"، وهي دعوة صريحة إلى المواجهة، ومبادلة العنف بالعنف المضاد.

ويضيف شارحا معنى تحدي مشاعر الأمّة: " أيّ عنف أشدّ من نشر وتشجيع ما حرم الله فمصانع الخمور تشاد وهي رجس من عمل الشّيطان، وبيوت الدّعارة تحرس من طرف رجال الشّرطة أما العهر والاختلاط فحدث عن البحر ولا حرج "[2].

ثم يُذكِّر بالعنف اللّفظي الممارس ضدّهم من طرف السّلطة ومعاونيها، وكيف اعتدوا عليهم بالألفاظ العنيفة الّتي تحطّ من مكانتهم، ومكانة الأمّة ومقدراتها جميعا، فيتساءل في شيء من الإيمان اليقيني أنّ ما تفعله السّلطة ضدّهم هو عنف في حدّ ذاته، طارحا عدة أسئلة تقريرية: " أليس من

[1]- أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، ص:84.

[2]- المرجع نفسه، ص:84.

العنف أن يصف حاكم ساقط الرّجولة المسلمين بقوله: الأصوليون أخطر من السّيدا؟، وأيّ عنف أشدّ من تخرج المرأة إلى السّاحات العمومية وتحرق الحجاب أمام النّاس، وتقول إنّ قانون الأسرة – الحالي– قانون عقاب للمرأة، وتجد من المخنّثين وأنصاف الرّجال أو الرّجال النّسائيين من يساعدها في ضلالها الجديد، وأيّ عنف أشدّ من تحريض السّلطة الحاكمة ضدّ المسلمين عامة، وجبهة الإنقاذ خاصة، بحمل شعارات مرقوم عليها: سكوت الحكومة تشجيع للفاشية "[1].

ويبادل هو بدوره في ردّ هذا العنف الذي مورس عليهم بعنف لفظي آخر مضاد، ومن ذلك قوله: حاكم ساقط الرجولة، المخنثين، أنصاف الرجال، الرّجال النّسائيين، ضلالها الجديد، وهذا في مقابل العنف الذي مورس عليهم: الأصوليون، السّيدا، تحرق الحجاب أمام النّاس، تحريض السلطة ضد المسلمين، تشجيع الفاشية.

ليتوجه إلى القراء في شيء من النّبرة المستعلية الحادة: " أيّها النّاس: هل من العنف المطالبة بحكم الله في أرضه؟. هل من العنف الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر؟. هل من العنف ذهاب الشّباب إلى أماكن اللّهو لنصح إخوانهم؟. هل من العنف المطالبة بأن تقرّ المرأة في بيتها ولا تخرج إلاّ للضّرورة؟. هل من العنف أن نقول للنّاس والشّرطة والجيش أنّه لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق...فإن كانت الألوان السّالفة الذكر من العنف عندكم معشر المنهزمين، وقادة الإرهاب الفكري فنحن أهل عنف على مصطلحكم، وأهل دعوة وجهاد في مصطلح القرآن والسّنة"[2].

وهنا يحاول أن يلصق العنف بخصومه السّياسيين "قادة الإرهاب الفكري"، مقرا بذلك بعنفهم لكن بالمعايير التّي يضعها خصومهم، بينما يرى عنفهم عنفا مشروعا ذا صبغة دينية "أهل دعوة وجهاد"، لتتباين بذلك النّظرة إلى مفهوم العنف المشروع وغير المشروع منه، وتتعدّد مصطلحاته.

إنّ اللغة عندما تختار عدوّها فإنّها تتفنّن في الخروج من معجمها التّواصلي، إلى معجم آخر هو المعجم اللاّمعجمي، حيث تصبح الكلمات ذات دوال هجومية، الغاية منها إحداث أكبر ضرر ممكن

[1]– أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، ص:84.

[2]– المرجع نفسه، ص:85.

على الأشخاص المهاجِمين بها، وكثيرا ما يكون العنف اللّفظي متبوعا بحالات انفعال شديدة نتيجة التّداعيات والتّرابط بين الأفكار والخواطر، فيتحوّل العنف إلى تجارب نحسّها دقيقة بدقيقة وإلى أفكار ومعتقدات وعواطف وأمزجة ومؤشرات غير واعية تحكمنا، وإلى المؤشرات الحركيّة الّتي تطلق كل حركاتنا: كالإقصاء، ونبذ الغير، والغضب، والازدراء، وغيرها من العواطف الّتي تلتقي في المخّ وتتعارض، فيرسمها في شكل سلوكات عنيفة تخرج إلى العلن عن طريق عنف اللّغة [1].

ويتشكّل بذلك العدو الوهمي فكريا، والتي تكون اللّغة أول أعدائه، ويصنّف النّاس حسب الأمزجة والأهواء إلى مواليين ومعارضين، وقد صنّف(ع-ب) أعداءه وأعداء مشروعه السّياسي الذين يمارسون العنف عليه في نظره إلى فئات عدّة، ناعتا إياهم بأوصاف كثيرة نابية فظّة، تحمل معنى التّحقير والسّخرية والاستهزاء في كثير من الأحايين فحصر أعداءه في:

"معظم رجال الصحافة والإعلام.

الانتهازيون والمرتزقون من الكتّاب والأدباء.

رجال الفنّ الذين جعلوا من الإسلام نشاطهم.

علماء السّلطة الذين يسميهم الشّيخ الشّاب ساخرا "بعلماء الشّرطة".

الأحزاب العلمانية وهؤلاء في نظره "صنيعة الاستعمار في بلادنا، وهم عندي أشبه بعرائس القرقوز". السّلطة ويعلق عليها متعجّبا...هنا مكمن العجب العجاب، إذ كيف يعقل أن تحارب السّلطة الحالية العنف وهي التي مارسته وبمختلف فنونه وأشكاله طيلة 27سنة "[2].

فقد صنّف الكتاب والأدباء والمثقّفين من ضمن أعدائه، فسماهم بأنّهم "انتهازيون مرتزقون" وهذا أوّل عنف يمارس عليهم فكريا ولفظيا، قبل أن يتحوّلوا إلى مشاريع للقتل. ويضيف بعض الكلمات مستهزئا بأعدائه "علماء الشّرطة، عرائس القراقوز" وغيرها من العنف اللّفظي الذي صوّرته الرواية الجزائرية سنوات الأزمة، وسنتتبع بعض خيوطه في بعض الروايات الّتي كُتبت من جحيم المعركة

[1]- ينظر: كاثلين تايلور، القسوة شرور الإنسان والعقل البشري، ص:161- 162.

[2]- أحميدة عياشي، الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، ص:85.

في خضمّ الأحداث الجارية وبعدها، على اعتبار أنّ " الرواية صارت ديوان العرب في العصر الحديث تسعى نحو تقديم موضوعاتها بجرأة وصراحة، وتصوّر قضاياها مختلطة بطين الأرض، ومخضّبة بقضايا الواقع، فالروائي اليوم أصبح هو المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمّة وقضاياها من خلال شخصياته المؤزومة فكريا، والمهمّشة اجتماعيا، والمغتربة إنسانيا. هذه الشّخصيات الّتي تعاني وتناضل من أجل نفي عذابات الذّات وتحقيق أهداف المجتمع "[1].

وكثيرا ما كانت هذه الروايات تعالج ظاهرة العنف اللّفظي الذي شاهدته أو مورس عليها أو قرأت عليه أو سمعت عنه، لتعيد تشكيل التّاريخ القريب لحظة بلحظة، وتدخل الرواية في جدل السّياسي والدّيني والفكري وتطغى عليها المحاكمات الأيديولوجية، وتمارس هي بدورها العنف المضاد فكريا، وثقافيا، وسياسيا.

لقد حمّل الروائي الجزائري شخصياته زمن العنف أن تخرج من طابعها الحكائي المنوط بها إلى تمثّلات سردية تحمل الكثير منها رسائل مشفرة للقارئ، الذي يجد نفسه مجبرا على التّعامل مع مزاجية هذه الشّخصيات ونفسياتها، فالكثير منها قد قُدّم لها أدوارا عنيفة تحاكي ماهو موجود في الواقع فيجعل من هذه الشّخصيات متأزمة مفكّكة، تحمل أفكارا سياسية عنيفة أو دينية متطرّفة.

وهنا يجد الروائي نفسه في حيرة من أمره، إمّا أن يترك شخصياته تتصادم فكريا فتميت بعضها بعضا، أو يقف مع إحداها على حساب الأخرى، متّخذا مواقف أيديولوجية فكرية من ما يحيط به من عنف، ويحاول طرح الكثير من العُقد الفكرية المستعصية الحلّ؛ لأنّ كثيرا ما يتداخل السّياسي والدّيني مع الأدبي، وهنا يدخل الكاتب مع قارئه خاصة في تحدّ صعب فَيُلبس شخصياته الروائية بعضا من أدلجته الفكرية والدينية والثّقافية، وهذا ما نلمسه في روايات العشرية السّوداء،" الّتي تلعب القضايا والموضوعات السّياسية فيها الدّور الغالب بشكل صريح أو رمزي، وقد يكون كاتبها ليس

[1]– ينظر: طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دط، 2003، ص:9.

منتميا بالضّرورة إلى حزب من الأحزاب السّياسية المتصارعة، لكنّه صاحب أيديولوجيا يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني في النّهاية "[1].

فالعنف الممارس في الواقع هو نفسه الذي يرفضه الروائي على لسان شخصياته في الرواية فيصدر عن رؤية سياسية من الوضع المتأزّم في بلده دون أن يشعر القارئ بذلك، فهذا رشيد بوجدرة مثلا يرفض الجميع ويعتبرهم خطرا على كيان المثقّف والمواطن البسيط فيقول: " أصبحت حياتي المتبعثرة لا تطاق، فأرفض كل هذا العنف المخيف، وهذا الإرهاب المتوحّش. كما تضيق نفسي بكل هذه المناورات السّياسية، والسّرقات المالية، والمعاملات "المافيوزية"، فيما كانت عصابات الحشّاشين تفرض وجودها من خلال العنف، فلا تقتل إلا المثقّفين الأبرياء، والمواطنين البسطاء، بطريقة عشوائية وعمياء "[2].

وللتّنصل من هذا العنف المرفوض يجعل الروائي شخصياته تمارسه، وكثيرا ما جاء على ألسنتها العنف اللّفظي أو الرّمزي الذي يترجم الأفكار الّتي تحملها، فالعنف اللّفظي أو الرّمزي ماهو إلا لغة وأفكار متصارعة تجسدها الشّخصيات بتلك الألفاظ المتضاربة واللّغة المتحاملة التي تعادي بعضها.

يصور ياسمينة خضرا مشهدا سرديا وحواريا بين شخصية سيد علي الشّاعر وشخصية وليد نافا المؤمنة لتوّها بفكرها الإسلاماوي الجديد، ليجسد العنف اللّفظي والرّمزي في صراع الأفكار المتناطحة سنوات الأزمة فيقول:

" ضرب سيد علي على الدّربزين بكّفه مستاء، واجه وليد نافا بعينين حمراوتين، ارتجفت لحيته من الغضب، وبرز الشّاهد فجأة من قبضة يده منتصبا.

ما الذي ذهبت لتبحث عنه في المسجد يا نافا وليد؟.

السّلام.

[1]- ينظر: طه وادي، الرواية السياسية، ص:6.

[2]- رشيد بوجدرة: تيممون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط1، 1994، ص:70.

السّلام ! كنت أجهل أنّ السّلام في فوضى. أشار بأصبعه إلى المدينة المثخنة بالحقد والكراهية. إنّها الحرب الّتي يُطالب بها هناك في الأسفل.

ليس الحرب إنّما الكرامة.

توتر سيد علي...شدّ نافا من كتفيه، نظر إليه في العينين:

صفّ المتشكّكين الفوضويين. احذر من أولئك الذين يحدثونك عن أشياء أكثر أهمية من حياتك هؤلاء يكذبون عليك، إنّهم يريدون استخدامك لأغراضهم الخاصة، لذلك يكلمونك عن المثاليات الكبرى، ويعدونك بالخلود السّرمدي مقابل إهراق بعض قطرات من دمك "[1].

فشخصية الشّاعر ليست سوى شخصية المثقف في الحقيقة الذي أبدى رأيه فيما يحدث من عنف في الشّوارع، ليتنبأ بالحرب القادمة، ويحذّر منها ومن تداعياتها." نحن على علم بما يقوم به أضاف نبيل غالم. إنّنا هنا نتابع ونراقب كل شيء، نحن نعرف من يحاول التّأثير على بعض أعضاء حركتنا، استدارت عيناه المتأجّجتان نحو منزل الشّاعر مُسلّطة عليه بشراسة "[2].

إنّه العنف الرّمزي الذي تبديه بعض الشخصيات لتحوّله إلى عنف مادي، فالعيون المتأجّجة توحي بتلك الكراهية المطلقة لشخصية الشّاعر، واعتباره خطرا على الجماعة الدينية، الّتي تضعه في خانة المغضوب عليهم وتتبع تحركاته في شيء من الحقد الدّفين لكل ماهو ثقافي فكري، وفعلا ينقلب هذا العنف الرمزي إلى عمل فعلي ويُقَرر تصفيه الشاعر." إنّ الأمير قضى أن يذبح ذلك النّذل، لا أن يُغتال بالرّصاص، وأنت تصرفت تصرف الدّاهية.

تبا له لقد كان شاعر القصبة وعندليبها، وقد احتج الشّعب عندما علم أنّ معشوقه قد قتل رميا بالرّصاص، لو ذبح بالسّكين لكان أفضل،...لم يكن سوى فاتنا أبلها، كان ينيم النّاس على قاذوراته الموسيقية فأمر الأمير برأسه "[3].

---

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:114- 115.

[2]- المصدر نفسه، ص:115- 116.

[3]- المصدر نفسه، ص:244.

فالعنف اللّفظي مورس على شخصية الشّاعر حيّا وميتا. "النّذل، تبّاله، فاتنا،أبلها قاذوراته الموسيقية". كلّ هذا وضعه في خانة الأعداء، بعد أن أبدى موقفه الفكري ممّا يحدث من تحوّل في المفاهيم والأفكار، معارضا بشدّة المفاهيم المسجديّة الجديدة، وهو يدرك عاقبة ما ينتظره بعد أن أمضيت رخصة قتله بوصفه بالكافر. " استغلّ أبو مريم الحزن العام الذي ساد حي القصبة لكي يقضي على سيد علي الشّاعر، الذي لم يتوقّف الأئمة عن تكفيره،...لقد هوجم في منزله في الصّباح الباكر ،كان الشّاعر في انتظار مغتاليه، لقد رفض الهروب، وقد أدرك ما كان يدبّر له، اكتفى فقط بإرسال زوجته إلى مكان ما ليواجه مصيره لوحده "[1].

وهكذا يتواصل العنف اللّفظي في رواية بم تحلم الذئاب، ليُجسّد فيما بعد إلى عنف مادي تختلف طرائقه، بين الرّمي بالرّصاص، أو الذّبح بالسّكين، أو التمثيل بالجثث والرّؤوس وغيرها، ويضع ياسمينة خضرا شخصيته الروائية أمام امتحان عسير في القضاء على إحدى الشّخصيات التي كانت تشاطرها الأحلام في الشّهرة السّينمائية والتّمثيلية، ليصنع أيضا شخصية مثقّفة أخرى يمارس عليها كلّ أنواع العنف اللّفظي قبل أن يجهز عليه.

" فتح فاروق محفظته فوق الطّاولة في الصالون أخرج مجموعة من الصّور ثم عرضها الواحدة جنب الأخرى.

قال معلنا: شيوعي وقح.

قطّب نافا بنظره إذ تعرّف على صورة السّينمائي رشيد دراق.

هل أنت متيقن من أنّه شيوعي؟.

إلا إذا أثبت لنا العكس، قالها الروجي مبديا استهزاء. هل تعرفه؟.

تناول نافا الصّورة متظاهرا بتفحّصها، ثمّ تراجع عما قاله.

يا للعجب إنّه يشبه ساعي بريد أعرفه.

هذا الشّخص ليس ساعي بريد، إنّه مخرج أفلام هدّامة، يتعاطى المخدرات. إنّه قذر ،كافر، وسخ

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:198.

يبدو أنّه يعدّ شريطا عن الأصوليّة ليعرضه في مهرجان أوروبي.

أنا أكره الفنّانين وخصوصا الشّيوعيين منهم.

افتعل نافا حركات كي يبرهن بأنّه أخطأ في الشّخص.

إنّك تفتعل عدم معرفتك بهذا الحثالة القذرة على الصّورة "[1].

لقد حوكم على شخصية السّينمائي رشيد دراق بالكثير من الألفاظ النّابية، ذات المدلولات العنيفة والقاسية. "شيوعي، وقح، يتعاطى المخدرات، قذر، كافر، وسخ، الحثالة القذرة ". ليُتّخذ القرار فيه " كلّ شخص يحكم عليه من قبل المنظمة تتم تصفيته دون استئناف أو احتجاج أتعلّق الأمر بوالد أو قريب أو معارف،...سيذبح رشيد دراق أمام أطفاله "[2].

وهكذا يتمّ تصفية هذه الشّخصية، لتتشكّل عقدة الموت والقتل عند الشّخصية الرئيسة في الرواية، وتتأقلم معها شيئا فشيئا لتصبح الوظيفة الملائمة لها، تغتال شخصياتها لفظيا ورمزيا قبل إنهائها من الوجود جسديا، وتُخرج بذلك من دائرة المقدّس جميع مفاهيمها السابقة بما فيها الأسرة.

وهنا يصور الروائي مشهد انسلاخ الشّخصية من القيم الأخلاقية والأسرية، تمهيدا لها لممارسة الوظيفة التي ستسند لها لاحقا، وهي ممارسة العنف بجميع مفاهيمه وأشكاله، عندما تجرّأ وليد نافا على تعنيف أبيه، ليبادله هذا الأخير بعنف لفظي، فرط عقد الأبوّة وتسبب في شبه انهيار نفسي له. "مسك نافا والده من ذراعه، ودفعه عرض الحائط، وإذ تحرّكت اليد بعنف سمع طقطقة ذراع الشّيخ، الفمّ ململم من الألم، السّاقان مقطوعتان، لم يبق له سوى العينين للسّخط، الابن جاد في موقفه، وجهه المحتقن يتبشّع بتكشيرة حيوانية، وصوته الغاضب يزأر "[3] .

[1]- ياسمينة خضرا، بم تحلم الذئاب، ص:226- 227- 228.

[2]- المصدر نفسه، ص:229- 230.

[3]- المصدر نفسه، ص:153.

ليردّ عليه الأب بسلسلة من العنف اللّفظي، توحي بقطع الصّلة مع فلذّة كبدها الّتي اختارت طريقا يصعب الرّجوع منه." لقيط، قذر، ذرية فاسدة، أتتجرأ على رفع يدك علي. أنت يا بولتي، أنت لست أكثر من مخاطي مخنن، يا ابن الكلب، إنّني ألعنك "[1].

فهذه السّلسلة من العنف اللّفظي تدفع الشّخصية الرّئيسة إلى الهروب من واقعها، للبحث عن ملاذ آخر تجد فيه نفسها، لتقطع صلتها بالبيت والأسرة، وتسقط في أحضان الأفكار المتطرّفة التي تغذي فيها شهوة الانتقام. " ليلا عندما يعود إلى المنزل منهارا كان لايستطيع التّوقف عن الدّمدمة حتّى الصّباح. لقد نحل جسمه، أهمل هندامه، لحية متوحشة نافت عنها عينان كامدتان، تعطيه هيئة مخبول "[2].

وتدخل بذلك شّخصية وليد نافا في جنون الإرهاب والقتل، بفعل تشبّعها بالعنف اللّفظي والرّمزي الذي تبنته، وما أكثر العنف الرّمزي الذي مورس على الجزائريين سنوات التّسعينيات، وتلقّفته النّصوص الروائية دون أن تغير فيه شيئا، ولم يستثن العنف الرّمزي أيّ طائفة من الجزائريين، فالكتابات الجدارية والحائطية نموذج للعنف الرّمزي الذي مورس على الجميع.

" يسجّلون على الجدران العارية المقشّرة كتابات وشعارات تدعو إلى الحرب المعلنة "[3]، ونذكر منها مثلا ما ردّده الطاهر وطار في روايته الشّمعة والدّهاليز على لسان شخصية الشّاعر. " صعدت من ساحة أول ماي ساحة الدّعوة يومها، والهتافات تملأ أذني: لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله "[4].

وهكذا طغت الشّعارات العنيفة التي تحمل رسائل أيديولوجية دينية أو فكرية. "وظهرت على مداخل البلديات عبارة بلدية إسلامية، بدلا من العبارة ذات التّوجه الاشتراكي الثّورة من الشّعب إلى

[1]- ياسمينة خضرا، بم تحلم الذئاب، ص: 153- 154.

[2]- المصدر نفسه، ص:155.

[3]- المصدر نفسه، ص:142.

[4]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص:46.

الشّعب،...كما أنّ في المدن علّق الشّبان على سواعدهم شرائط تحمل عبارة شرطة إسلامية، ويجيزون لأنفسهم التّحقق من هويّة الأشخاص، وتوبيخ الفتيات غير المحجّبات، وأحيانا قرع الّشبان الذين يقاومونهم بالعصا "[1].

وكثر هذا النّوع من العنف الرّمزي على جدران الشّوارع، من مثل "إمّا الانفراج أو الانفجار" "أنتم عليكم بالانتخاب ونحن علينا بقطع الرّقاب"، "حيّ على الجهاد،" " يا طاغوت ستموت ستموت" وغيرها كثير.

مثلما هُتف ببعضها علنا في التّجمعات الشّعبية سنوات الأزمة لترهيب الخصوم. " جموع المناضلين بدأت بالتّوافد حلقات هنا وحلقات هناك. الأصوات تدوّي لا إله إلا الله، الله أكبر، نصر عبده وأعزّ جنده، وهزم الأحزاب وحده، الوفود كلها هنا. إشارة الانطلاق أعطيت رايات ولافتات كثيرة كتب على بعضها لا إله إلا الله محمد رسول الله، ورسمت على بعضها سيوف مختلفة الأشكال شعارات أخرى رفعت الجهاد ماض إلى يوم القيامة،" "الشّاذلي لايمثل إلاّ نفسه"، ثم انطلقت الهتافات خيبر خيبر يا يهود جيش محمد سيعود،" "لا إله إلاّ الله الشّاذلي عدو الله" "الجهاد الجهاد"[2].

كمّا كان هناك عنف رمزي مضاد لهذه الشّعارات من مثل: "لا لإيران ثانية في الجزائر." أوقفوا زحف الفاشية". "أنقذوا الديمقراطية". وهكذا بدأت المعركة رمزية لفظية، كان للخطاب الدّيني فيها حصة الأسد من هذا العنف الرّمزي واللّفظي، فالخطاب الأصولي في النّهاية هو خطاب رمزي يؤوّل النّصوص الدّينية ويشوّهها عبر خطاب عاطفي لاعقلاني، يدغدغ المشاعر الدّينية عبر القابلية لتبنّيه فكريا عند مؤيّديه بشكل اندفاعي، وتوزن الأشياء عندهم بمعايير الثّنائيات الضّدية، من مثل: الكفر والإيمان، الحلال والحرام، الجنّة والنار، الخير والشّر وغيرها.

ويتداخل العنف الرّمزي مع اللّفظي في أحايين كثيرة في المتن الروائي التّسعيني، فتقتل الشّخصيات مرارا وتكرارا عن طريق اللّغة والعنف اللّساني، ويأخذ أشكالا كثيرة لتهديد المعارضين

[1]- حبيب سوايدية: الحرب القذرة، تر: روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق سورية، ط1، 2003، ص:46.

[2]- ينظر: أحميدة عياشي، الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، ص:105.

والخصوم." بعد رسائل التّهديد يُستعمل التّليفون للغرض نفسه، فيحمل مكالمات انتقامية. يرنّ في ساعة لا تخطر على بال، وفي كل مرّة يكون الصّوت الذي في الطّرف الآخر من الخطّ صوت يجمد الدّم في العروق. "ستموت أيّها المرتد"، لم تكن تلك أقوال دون محتوى في الفراغ "[1].

فالإخلال بالبنية القيمية للّغة كأداة إيجابية مشحونة بالقيم التّواصلية يخرجها عن رسالتها المنوطة بها، وتُكْسر تراكيبها وبنياتها الّتي تؤلّفها خطّيا ونحويا وصوتيا وتصبح أداة حادة الجرس غير فاعلة تواصليا وصوتيا، تمارس سيطرتها الرّمزية واللّفظية على المستمع إليها، وهذا ما يصوّره حميد عبد القادر في روايته مرايا الخوف، حيث يركّز على العنف اللّفظي والرّمزي للخطاب المسجدي، الذي تحول من خطاب يحمل رسائل تربوية إصلاحية إنسانية إلى خطاب يحمل مدلولات عنيفة تشجّع الكراهية والتّطرف.

هكذا تجد اللّغة العنيفة مستمعين جيّدين، يتقبّلونها مشنفين آذانهم في شيء من الشّهوة المرضية للاستزادة منها." مسجد الحيّ بناية صغيرة، هو في الحقيقة مصلى فوضوي، سقفه من التّرنيت جدرانه متّسخة نخرتها الرّطوبة، أرضيته من الإسمنت، تحيط به حشائش بريّة من كل جانب، بابه من الأخشاب الّتي لفظها البحر، كنت دائما أتساءل لماذا يرضى النّاس بالصّلاة في أماكن فوضوية مثل هذه؟. لماذا قبل الصّلاة أو بعدها لا يقدمون على اقتلاع الحشائش الضّارة، وغرس الأشجار والورود،...لماذا ارتبطت مظاهر التّدين بالشّعائر فقط؟. لماذا لم تتحول لثقافة تتجسد في سلوكيات النّاس؟. لماذا تسرق الأحذية في بيوت الله؟. لماذا يعبق السّجاد بالعفونة؟. لماذا هذا التّدهور والانحطاط في بيوت العبادة؟"[2].

هذه جملة من الأسئلة الّتي طرحها بطل رّواية مرايا الخوف أثناء دخوله المسجد، والّتي حاول من خلالها تبيان مظاهر التّخلف الفكري الّتي تحيط بهذا المكان المقدس، الذي من الأولى أن يكون من أنظف الأمكنة وأجملها، ليتحوّل من مكان للعبادة وسكون الرّوح إلى مكان للتّحريض على

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:177.

[2]- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:16.

العنف وممارسته. "في أيام الجمعة كان المصلّون يتسابقون للظّفر بأمكنة مريحة، ويتّكئون على الجدران. التّعب يعلو وجوههم؛ لأنّهم كانوا يعرفون مسبقا أن الخطبة تستغرق وقتا طويلا، فيتعبون ولا يقوون على الاستمرار طيلة تلك المدّة المضنية في الاستماع لخطب عنيفة، تنتهي بدعوات جهادية مرعبة وساخطة على موظفي الدّولة، وكلّ الذين رفضوا السير وراءهم "[1].

ويأخذ العنف اللّفظي المقدّس الممزوج بالنّزعة الدّينية مساحة كبيرة من السّرد الحكائي الجزائري سنوات الأزمة، ويسجّل العنف حضوره الواضح عند الشّخصيات الدّينية الكارزماتية الّتي تقود جموع الشّباب إلى ممارسته تحت مسمّيات تبريرية عديدة، ليتجسّد في سلوك الجماعات الدّينية المتطرّفة، كما يأخذ " الخطاب الدّيني المتطرف بشقيه التّكفيري والسّياسي دورا خطيرا في التّفرقة بين طوائف المجتمع والصّراع بينها، وزرع الكراهية والعنف بين شرائح المجتمع المختلفة، سواء داخل الدّين الواحد أو بين طوائفه ومذاهبه المتعدّدة،...عبر فرض أيديولوجية دينية وحيدة الرؤى...تساعد على خلق بيئة حاضنة للعنف والعنف المضاد "[2].

فالعنف اللّفظي المقدّس هو عنف موجّه نحو طائفة أو فرقة دينية مخالفة أو حتّى أشخاص، وهو عنف جماعي يثير المكبوتات الدّينية، ويدفعها إلى إيجاد ضحية أو ضحايا للقتل المؤسّس، بعد أن يصبحوا موضع نبذ وكراهية جماعية، ويحولونهم إلى طقوس ذبائحية أو الضّحية الذبائحية الّتي بقتلها يعمّ الخير وينتشر السّلام، فيدجّن العنف في المجتمع، ويُضبط ويُنظم ويوجّه إلى فئات بعينها.

إنّه ثمرة إرادة مسعورة بالحقد. حقد على الذّات الّتي لا تملك إلاّ أن تجري في إثر الآخر، وحقد على الآخر باعتباره مخالفا للجماعة الدّينية، وتبتكر الجماعة وسيلة تقيها خطر التّفتت والانهيار وهي إلقاء المسؤولية على ما حلّ بها من شرور على واحد من أفرادها، تمهيدا التّخلص منه، وهكذا تبدأ

[1]- ينظر: حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:16-17.

[2]- إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:102.

الأحقاد تتجمع وتتروّس باتجاه ضحية بريئة، تجري معاقبتها بالقتل، أو الطّرد من دائرة الإيمان إلى الكفر [1].

وتبدأ هذه المرحلة من العنف في شكل عنف ديني لفظي، الغاية منه مهاجمة الضّحية للحكم عليها في النّهاية، ويتطوّع لهذا شخصيات دينية لها من المريدين والأتباع ما يسمح لها بتجسيد مشروعها. "صعد الإمام المنبر، قلت في نفسي كم هو صغير، ولست أدري كيف قلت هذا، لم يكن يتجاوز الخامسة والعشرين عاما...ضرب بعصاه على المنبر الخشبي، فأطلق العنان لصوته الغليظ .كان يخطب بعنف، يصرخ ويلوّح بيده اليسرى، ويتوعّد النّاس الذين يرفضون السّير وراء الأئمة الجدد. قال إنّ مصيرهم جهنّم "[2].

فالتّحول على المستوى الصّوتي في الخطاب المسجدي من خطبة هادئة تحمل مدلولات تربوية إصلاحية، أو دينية تعبدية، إلى نبرة متعالية تفقد معها اللّغة الدلالة الإفهامية إلى دلالة تحريضية لتتحول اللّغة من السّكون الهادئ إلى الحركة المميتة، متبوعة بحركات رمزية "يلوّح بيده اليسرى" يخطب بعنف" "يصرخ" " يتوعّد".كلها إيماءات رمزية ولفظية لفقدان المسجد رسالته الحقيقية لتغذية الخطاب اللّفظي المتطرّف الذي أوجد فيما بعد ظاهرة الإرهاب الدّيني.

إنّ اللّعب على وتر اللّغة العنيفة في رواية المأساة كثير جدا، وما هو إلا محاكاة لذلك الواقع العنفي الذي كان منتشرا بين طبقات المجتمع، وكان المسجد آنذاك إحدى البؤر المورّثة لخطاب الكراهية ضدّ الآخر. " يضيف الإمام بمزيد من العنف والوحشية، وقد تجهّم وجهه، وتصبّب العرق من جبينه: اللّهم رمّل نساءهم، ويتّم أولادهم، اللّهم جمد البراز في أحشائهم، وجفف الدّماء في عروقهم، اللّهم أنزل عليهم الزلازل والصواعق والبراكين، اللّهم سلّط عليهم الأمراض ما بدا منها وبطن، اللّهم انشر الفاحشة فيما بينهم "[3].

---

[1]- ينظر: رينيه جيرار، العنف والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2009، ص:11.

[2]- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:17.

[3]- المصدر نفسه، ص:17.

فهذه القدسية المضفاة على الخطاب الدّيني الموجه لفئة من المجتمع تحمل عنفا لفظيا ورمزيا وتخرج اللّغة الدّينية طوائف كثيرة من صفة الخير إلى صفات أخرى:كطاغوت، وكافر، ومرتد وشيوعي، وعلماني، وفاسق، وفاجر وغيرها من الصّفات التي تخرج صاحبها من دائرة الدين ليصبح فريسة سهلة وكبش فداء للعنف الدّيني المقدس.

فتطهير الأرض لا يتمّ في نظرهم إلاّ بالتّخلص من هؤلاء الذين يمثلون أصل الشرّ، والنبتة الضّارة التي ينبغي اشتئاثها من المجتمع؛ لذلك يعمل الشّيخ الإمام على إضفاء القدسية السّماوية على خطابه، باعتباره يمثّل السّماء في الأرض، ويوجّه نداءه ودعاءه إلى الذّات الإلهية باستعمال أفعال الأمر المختلفة، ليفقد الأسلوب الإنشائي المتمثل في الأمر غرضه البلاغي كدعاء إلى انزياح نفسي آخر فيه شيء من الالتماس الموقن حدوثه، وتمثّل هذه المرحلة مرحلة التهيئة النّفسية للمستمعين وخلع كل ستر وحجاب من شأنه أن تتقاعس بموجبه الجماعة الدّينية في تنفيذ حكم الموت في الأشخاص أو الجماعات.

تبدي شخصية رواية مرايا الخوف موقفها من الإمام الذي كان متحمّسا لمهاجمة خصومه بلغة عنيفة قولها: " استغربت كلامه، ارتعدّت من شدة الخوف، فتساءلت في قرارات نفسي لماذا هو عنيف؟. كيف يسمح لنفسه بأن يتوعّد النّاس هكذا؟. وهل هؤلاء الأئمة الجدد هم خلفاء الله على الأرض؟. وهل الله هو كل هذا العنف المنبعث منهم كالشّرر؟. لم أحتمل العنف المتطاير من خطبته نهضت من مكاني وغادرت المسجد "[1].

هذه الجملة من التّساؤلات هي تساؤلات المثقّف من العنف اللّفظي الدّيني المنتشر في المساجد آنذاك، والذي ولّد عنف الإرهاب فيما بعد، وهي دعوة صريحة من المثقّف الرافض لمثل هذا التّحول في الخطاب المسجدي المحرّض على الكراهية والعنف. "كانت تلك آخر مرة أدخل فيها تلك البيوت

[1]– حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:18.

الّتي تسمى مسجدا، أدركت أنّ عبادة الله في مثل تلك الأماكن حيث يكثر العنف وينتشر خطأ كبير، إذ لم أعثر فيها على صوت الله، فالعنف لا يستحضر الله، بل يستحضر إبليس"[1].

لقد استثمر الروائيون في اللّغة العنيفة روائيا عبر تشجيع اللّغة المتمرّدة على الظّهور في النّصوص الروائية، مدفوعة بضغط الشّارع والواقع، لتتعارك الشّخصيات فكريا ولغويا، قبل أن تتواجه جسديا عبر تحميل اللّغة وشحنها سلبيا ضدّ الآخرين. " كاذبون. معارضون غشاشون. أنتم وحدكم من تستطيعون إيقاف هؤلاء الحمقى عن فسوقهم وعصيانهم، كيف تقبلون وجود حانة في بلدتكم؟...المحافظون كفرة وفساق وداعرون. إنّهم مفسدون، ومن أصحاب النّار، الذين يعذبهم الله في الدنيا والآخرة، لقد أفسدوا عليكم دينكم "[2].

هذا العنف اللّفظي غذاه عنف آخر رمزي، عبر توجيه رسائل ومناشير التّهديد للضحايا وقتلهم نفسيا قبل الإجهاز عليهم. " كانت المناشير تعلّق على جميع مداخل المدينة المحروسة، وعلى جميع مخارجها، وكل حيطانها، تهدّد النّاس بالويل والثّبور، وتتوعّد الطّغاة والخونة بأشياء كثيرة غير مفهومة في الغالب...في تلك الأيام كنت لا أزال أتساءل عمن يُعلق مناشير الموت ومتى؟. لياليا أصبحت قلقة ورائحة الموت اليومي منتشرة في كل مكان "[3].

فالتّهديد بالقتل هو إحدى الطّرق المتّبعة في السّرد الفجائعي، والذي يجعل من الشّخصيات شخصيات قلقة متوتّرة، غير متوازنة نفسيا وفكريا، بسبب ضغط الواقع، وحجم العنف الممارس عليها وقتلها مرات كثيرة رمزيا، لتفقد روحها وتنتظر مصيرها المحتوم. " تدوم المطاردة أسابيع وأسابيع وعندما يدخلك الخوف جيدا..عندما تتخلّل للموت، تجد تحت باب بيتك رسالة تهديد مباشر لك بالقتل

[1]- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، ص:18.

[2]- سفيان زدادقة: سادة المصير، ص:48.

[3]- حسين علام: خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2006 ص:94-95.

ومعها دعوة لكي تحضّر نفسك في المرة القادمة،..ثمّ بعد ذلك تجد عند عتبتك ذات صباح من صباحات الله الكثيرة كفنا وقارورة من العطر الرّخيص "[1].

هكذا يمارس العنف رمزيا ولفظيا على الشّخصيات المعنّفة، ويجد فيه السّارد لذة في حكي هذا المخبوء السّردي، وإخراجه إلى العلن كشكل من أشكال العلاج النّفسي للصدمة الّتي تعرض لها، أو رآها، أو سمع عنها، كتمهيد للحكم على شخصياته بالموت المحتّم، فالسّرد المتخيّل على لسان الشّخصيات هو سرد الضّمير الجمعي، والأنا القلقة المعنّفة الّتي عانت مرارة الإرهاب سنوات الأزمة.

وليس المتن الروائي إلاّ تعبيرا عن انكسار شعب، وموت وطن تحت ضرب الهمجية البربرية التي انسلخ فيها بعض الجزائريين من قيم الآدمية، ووجدوا في آلة القتل سادية مرضية يمارسونها كطقوس يومية، أثّرت على بنية المنظومة الفكرية والعقلية والدّينية والأخلاقية للمجتمع.

وكثيرا ما نجد العنف اللّفظي والرمزي متداخلان في السّرد التّسعيني، تمارسه مجموعة من الشّخصيات المتديّنة باسم الدين، أو باسم الأيديولوجيا الّتي تعتنقها على شخصيات أخرى تخالفها فكريا ودينيا وعقائديا، وقد تتفق معها في أحايين كثيرة في الخطوط العريضة، وتختلف في المشارب والمنهج المتبع، ما يضعها في دوائر الموت، وتصوّر رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا مشهدا يختصر تطاحن العنف الدّيني مع رجل الدّين الرافض للمشيخة الجديدة، أو التّوجه الجديد للدين، بعد اختطافه من منزله. " كان الحاج صالح متعبا، يراوده النّعاس، زيادة على الأوجاع التي يشعر بها في مفاصله.

ماذا تنتظر مني تحديدا يا ابن هلال؟

فتوى.

لا أملك العلم المطلوب لإصدار الفتوى. أنت تعرف بأنّني لست إلا مقرئ قرآن، وإمام قرية صغيرة وذاكرتي لا تسعفني حتى على تلاوة آيات الصلاة.

أنت إمام القرية نريد منك أن تعلن الجهاد.

[1]– حسين علام: خطوة في الجسد، ص:14.

الجهاد ضدّ من؟.

ضدّ كل الذين يحملون القبعة: الدرك، الشرطة، العساكر وحتى سعاة البريد...

مكث الحاج صالح صامتا مدّة دقائق منهارا، رأسه بين يديه، كما لو أنّه لا يصدق ما التقطت أذناه من فظاعة. ها قد حانت اللّحظة الّتي كان يهابها "[1].

وهنا يتحول عنف الخطف والإجبار على إصدار الفتوى كعنف رمزي إلى عنف آخر مادي وتقرّر الجماعة الدّينية تصفية رجل الدّين، الذي خالفها في ما تصبو إليه بطريقة بشعة، تحاكي مرارة القتل وتشويه الجثث أيام التّسعينيات. " وضع كيس الكتّان وسط الجسر، بحيث يمكن لأوّل قادم أن يراه .كان مغطى بالذّباب، أبعدت رائحته الكريهة الطّيور، يطلّ منه رأس بشري، يحوي هذا الكيس الجديد المتروك على الجسر رأس رجل مقطوعة. إنّها رأس إمام القرية الحاج صالح "[2].

وبهذه الطّريقة يتمّ التدرّج في العنف روائيا عبر التّحضير له نفسيا، وإدخال القارئ في تشعّباته وتبريراته الكثيرة، ليتّخذ هو موقفا مما يحدث من عنف على الشّخصيات، الّتي غالبا ما تكون على استعداد له، نتيجة القتل الرّمزي للكثير منها في بدايات الحكي والسّرد، فلا تخرج الشّخصيات في رواية الأزمة عن كونها قاتلة أو مقتولة أو ضحية لكليهما.

فالقتل ليس إلا عنفا رمزيا آخر ورسائل تهديد لمن بقي على قيد الحياة، ليلزموا جحورهم في خوف ورهبة." عندما تستوي لموتك جيدا وتنضج له وتبدأ رائحته تندّ منك يشرع الأصدقاء في تجنّبك، والجيران في الابتعاد عنك،..ثم المعارف الآخرون،..فتبقى وحدك...يشرعون في القرع على باب بيتك لتخرج فلا تجد أحدا، وتمضي اللّيالي والأيام على هذا الحال، هكذا أياما من الهلع والأرق ثم في يوم من أيام الله الكثيرة يسمع النّاس عويلا حادا فيسارعون باتجاهه. ذبحوا فلانا الله يرحمه "[3].

.

[1]- ياسمينة خضرا: خرفان المولى، تر: محمد ساري، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص:144- 145.

[2]- ياسمينة خضرا: خرفان المولى، ص: 146-147.

[3]- حسين علام: خطوة في الجسد، ص:14- 15.

3-2 - العــنف المــادي:

المتأمّل لرواية الأزمة من خلال خبايا نصوصها الكثيرة يخرج بنتيجة مفادها أنّها رواية تدميرية بامتياز. إنّها مزيج من التّناقضات الفكرية والاجتماعية والثّقافية والسّياسية التّي طبعت هذه المرحلة العصيبة من تاريخ المجتمع الجزائري، وتحت ضغط الواقع المعاش لأغلبية الروائيين سنوات الأزمة التقطوا شخوصهم وأفكارهم من الزّوابع والتّوابع المحيطة بهم، وعندما يستحضر الروائي الشّهوة للحكي فإنّها تغالبه وتستبيه وترمي به في حمى القلق الفكري لما يحصل أمامه من تقلبات الواقع، وعندما تولد التّجربة الروائية من مخاض العنف الذي يحرق الجميع، يشعر الروائي بالحمل الذي يحمله في رأسه فيعالجه بالكتابة؛ حتّى يتخلّص من مخزون التجارب التي يشعر بها وبضغطها على نفسه.

" هذا المخزون من التّجارب يبهظ النّفس، مولّدا فيها شعورا بالرّغبة في أن يَتخفّف المبدع مما يعانيه. إنّه يفكّك عالما قائما متعارفا عليه، ويبني عالما جديدا وفق تصوراته وأحلامه غير المعروفة من أحد،...طارحا بديلا لما هو كائن يتمثّل بما يريد أن يكون "[1].

وعندما يصبح المتن الروائي مواجهة للذّات على مستوى الكتابة، فإنّ المرجع التخيّلي لها يتقاطع مع مرارة كاتبها، باعتباره ضحية للواقع الذي يعيد خياطته، لعلّه يجد شيئا من الوميض الذي يهتدي به في فوضى العنف الّتي تلاحقه لذلك التجأ الروائيون في هذه المرحلة إلى ممارسة العنف هروبا منه في نصوصهم الروائية، واختاروا من ذلك كما رأينا أعنف المصطلحات القاموسية المعبّرة عنه ومهّدوا له في رواياتهم حتّى يعطوا له شيئا من التّبرير عند القارئ الذي يُصدم بمشاهد جدّ قاسية تمارسها شخصيات على شخصيات أخرى، والمحصّلة أنّ جميع الشخصيات يمكن أن تكون مشروع عنيف أو معنّف، تجد في العنف المادي وسيلة من وسائل نفي الذات أو إثباتها.

إنّ العنف المادي في الرّواية التّسعينية ماهو إلاّ تصوير للعنف الموجود في كل شبر من الوطن فهو أرشفة حيّة وتصوير فوتوغرافي لزمن الخوف والرّعب؛ لذلك يمكننا أن نقول بأنّ العنف المادي

[1]- حنا مينة: الرواية والروائي، دار الآداب، بيروت لبنان، دط، دت، ص:33.

الموجود في هاته الروايات ماهو إلا غيض من فيض لما كان موجودا آنذاك من عنف، وأصبح الإنسان فيه مجرد ضحية لآلة القتل والتّدمير.

وقد صوّرت الرواية العنف الممارس على الجزائريين عبر شخوصها، محمّلة إياهم أن يكونوا الجلادين أو الضّحية أو كليهما معا؛ لذلك لا تخل رواية من روايات هذه المرحلة من استحضار العنف المادي بأنواعه المختلفة، سواء كان متخيّلا أو واقعيا بعض الأحيان، التقطه الروائي عبر المشاهدة العينية، أو القراءة عنه في الجرائد أو السّماع عنه من أحد معارفه، ليدخل هو الآخر في فوضى هذا العنف المادي، عبر تلبيس الشّخصيات صفات المجرمين والقتلة والإرهابيين بمبررات عديدة تدفعها دفعا إلى القيام بذلك.

والعنف في المتن الروائي ظواهر مركبة متعدّدة مربوطة بأحداث كثيرة، أغلبها توجّهها أيديولوجي ديني، وبعضها سياسي اجتماعي، أو فكري ثقافي، تنمّ عن جهل مطبق عند بعض أفراد المجتمع الجزائري آنذاك، الذين انزاحوا نحو عقيدة الإرهاب بالتّدين باعتبارها موروثا فكريا ودينيا وثقافيا يبررون استعمالها للتخلص من تأنيب الضمير، أو حكم الدّين والعرف والقانون والمجتمع.

يفتتح ياسمينة خضرا رواية بم تحلم الذئاب بمشهد عنف مادي، يتمثل في تساؤل بطل روايته وليد نافا الذي استذكر كل ما مرّ معه من مشاهد وصور لما فعله سابقا، محاولا إيجاد تبرير عقلاني لسلوكه هذا، لترتسم في مخيلته صورة ذلك الطفل الصّغير وهو يمرّر مديته حول رقبته. إنّه عنف الذّبح بالسّكين لكائن بشري في صورة دموية مروّعة لعنف الإنسان ضدّ الإنسان. يقول: " لماذا لم يمسك جبريل رئيس الملائكة بذراعي عندما كنت أتأهّب لقطع حنجرة ذاك الرّضيع المتّقد حمى؟. مع أنه بكل قواي ما كنت أعتقد أبدا بأنّ شفرة مديتي ستجرؤ على ملامسة هذا العنق النحيف، الذي يتجاوز بالكاد معصم طفل صغير "[1].

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:15.

إنّها بشاعة العنف المادي الذي لا يفرق بين صغير وكبير، والذي التقطته الرواية الجزائرية من فوضى الواقع الذي اصطبغ بالمخيال السّردي التّسعيني، فكان القتل بمختلف أنواعه تيمة مشتركة في جلّ الرّوايات الجزائرية.

يضيف بطل رواية بم تحلم الذئاب الاعتراف بجرائمه، فسيتذكر أوّل عملية عنف مادي له تمثلت في قتل قاض أمام ابنته الصغيرة رميا بالرّصاص، ليتنوّع بذلك القتل المادي بأشكاله، من ذبح إلى رمي بالرّصاص وغيره. " لقد قتلت أوّل رجل أول ضحيتي يوم الأربعاء 12جانفي 1994 على السّاعة السابعة وخمس وثلاثين دقيقة، لقد كان قاضيا،...أخرجت مسدسي وأسرعت للالتحاق به هرب الدّم من وجهه، وانمحت ملامحه، تسمّر أصبعي على الزّناد ماذا تنتظر؟. صاح بي سفيان. أجهز على ابن الزانية هذا، إنّه ليس أكثر من وقح، كل طلقة نار كانت تزعزعني من رأسي إلى أخمص قدمي. لقد أقدمت على دحرجة الجسم والرّوح نحو عالم مواز حيث لن أعود منه أبدا "[1].

فشخصية وليد نافا مع ما مارست من عنف القتل والذّبح والتّرهيب الذي أصبح مهنتها المعتادة فيما بعد، دون أدنى تأنيب للضّمير، إلاّ أنّها تعرّضت هي الأخرى لمشاهد العنف قبل أن تدخل غماره، حيث شهد جريمة قتل في البيت الذي يعمل فيه، ودون شعور منه يجد نفسه متورّطا في التّخلص من جثّة إحدى الفتيات ببشاعة مما أفقده توازنه النّفسي والعقلي." سحب حميد الجثّة من صندوق السّيارة، سحبت نفسي خلفه دون أن أعرف لماذا، فإذا بقوة سماوية تدفعني نحو كابوس ابتعد مفتّشا في العوسج المجاور عن شيء، وبعد قليل عاد بحجرة كبيرة، رفعها بكلّ قواه ثمّ سحق بها وبشدة وجه الفتاة، حتّى تطايرت قطعة من لحمها ولصقت بوجنتي. يضرب حميد الجثّة ملطخا وجهي بالدّماء وبشظايا العظام المتناثرة، لم أستطع إزاحة نظري عن وجه الفتاة، وهي تتحول إلى عجينة ساح بولي على فخذي المرتخيتين، منهوكا هويت على الأرض، وجهي في قيئي، بدأت أصرخ. أصرخ "[2].

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:19- 20.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:90.

وبهذا شهدت شّخصية وليد نافا أوّل عنف مادي مورس أمامها، لتتحوّل فيما بعد سلوكاتها نحو الجنوح إليه وممارسته على الآخرين، دون أدنى تزحزح للمشاعر أو استحضار للضّمير. إنّها اللّحظة الّتي يخرج فيها الإنسان من آدميته إلى غرائزه السّادية، وكلّما تخلّص من ضحيّة له قلّ تفكيره فيها، وقلّ الحديث عن موتها، وتعوّد على ذلك مستمتعا به، ويشمل الاعتقاد "بأنّ الضّرر الواقع على الضحيّة له ما يبرره أي أنه عقاب عادل، أكثر من كونه انتقاما ظالما،...ويصبح عذاب الضّحية مجزيا ومرغوبا فيه، ويصير الابتداع والاستطراد في التّعذيب هو الهدف الأول لمرتكب هذا الجرم "[1].

والتّبرير الدّيني والمعتقدي إحدى الزوايا المظلمة الّتي تهرب إليها الشّخصيات لتنفيذ العنف المادي على ضحاياها في رواية الأزمة، متخذة من فتاوى الواقع بجزّ الرؤوس وتعليقها وحرقها صورة متخيّلة لها، تتقاطع مع الواقعي وتحاكيه في نقاط كثيرة. " هناك كمشة من الأنذال الذين سقطوا في شباك الطّاغوت، أقصد أولئك الذين دخلوا في لعبة الكفار، ابحث أين يسكن هؤلاء الكلاب، أريد أن تعلّق رؤوسهم في مدخل البلدية. أوقف نافا أربعة من المرتدين السّتة، فاجأهم على السّاعة الثّالثة صباحا في بيوتهم. مجاهد قديم، ابنه، حفيده، وفلاح. وثّقهم بسلك وسحبهم إلى السّاحة أين تجمع المواطنون تحت حراسة حوالي ثلاثين متطرّفا، أعلن فيهم أنّ كل من يطلب الأسلحة لمواجهة الثّورة الإسلامية سيلقى العقاب نفسه، ثم انسحب ليترك للجلادين مباشرة عملهم في قطع رؤوس الكفار الأربعة "[2].

وهكذا يتنوّع العنف المادي في الرواية التّسعينية، فنجد الطاهر وطار في روايته الشّمعة والدهاليز قد اختتم مشهد روايته بحالة من العنف الممنهج ضدّ كلّ ما يرمز للمثقّف والعلم بتصفية الشّاعر الذي في نظره ماهو إلا اغتيال للعقل كسميائية رمزية في الرواية، ليحاول من خلال مشهده هذا أن يطرح إشكالية الهويّة والأيديولوجيا بشكل فني، ليصل في ختام روايته إلى ممارسة العنف على شخصية الشّاعر وإعدامه بعد محاكمته بكل التهم." كانوا سبعة ملثمين لا تبدو من وجوههم إلاّ أعينهم في

[1]- كاتلين تايلور: شرور الإنسان والعقل البشري، ص:333.

[2]- ينظر: ياسمينة خضرا، بم تحلم الذئاب، ص: 296- 297.

أيديهم رشاشات، وفي أحزمتهم سيوف، دفعوه إلى غرفة النّوم وأمروه بالوقوف، وأعلنوا بصوت واحد محكمة "[1].

وقد عاشت شخصية المثقّف الشاعر تفكر فيما يمكن أن تعمله في حالة إذا ما هوجم ليلا ليفكر في ردّ العنف الذي سيقع عليه لا محالة. " اختلطت السّيناريوهات الّتي كان قد وضعها منذ سنوات في حالة إذا ما هُوجم، بالإمكان استعمال الخنجر الذي اشتراه لهذا الغرض، وأَخْذ نصيبه من المعتدي أو المعتدين. يقف في زاوية مظلمة، أو جانب المدخل ويبقر أول المتجرّئين، يتناول بندقية الصّيد المحشوة بخرطوشين ويطلق النّار في الهواء، أو في صدر أحدهم "[2].

وتسقطُ في الأخير كلّ الاحتمالات الممكنة الّتي وضعتها شخصية الشّاعر، لتجد نفسها أمام سبعة أشخاص، كلّ واحد يحاكمه بتهمة معينة. "كانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجّهة إلى صدره ورأسه، شعر بالضيق من منظرها، راح يتأملهم، ترى بما سيحاكمونني؟ ومن أكون؟ "[3].

وبعد مشهد من المحاكمات والتّهم ضد شخصية الشّاعر واتهامه بالعمالة والخيانة، وكل التّهم الممكنة وغير الممكنة، يُقَرّرُ تصفيته جسديا، وتستسلم الشّخصية للعنف المادي الممارس ضدها وترضى بواقعها.

"ليقتلوني.

ليرتكبوا حماقة إراحتي من العناء.

لِيُتمّوا إرادة الله، ليقتلوني، لينجزوا ما حاولت إنجازه "[4].

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص:193.

[2]- المصدر نفسه، ص:193- 194.

[3]- المصدر نفسه، ص:194- 195.

[4]- المصدر نفسه، ص:207.

وتتمّ بذلك تصفية الشّاعر، واغتيال آخر للعقل، ولآخر الشموع المشتعلة في دهاليز الفكر والهويّة والانتماء. " ها هو مسجى جثة هامدة، ممزّقا بالخناجر وبالرّصاص، وسط جموع وحشود تملأ المقبرة وتهتف لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله "[1].

إنّ مسألة التّصفيات الجسدية والاغتيالات والذّبح وتشويه الجثث والتّفجيرات والضّرب والحرق....إلخ كعنف مادي زاخرة به الرواية الّتي كتبت مواكبة لهذه الأحداث، وكانت كتابات تاريخية تسجيلية للكثير من المشاهد المروّعة الّتي عاشها الجزائريون آنذاك، ليعمّ الرّعب والخوف الجميع ويموت اكثير من النّاس مرات عديدة يوميا، وتصبح الشّوارع مجرد طرقات يسير على جنباتها أشخاص موتى، ينظرون إلى بعضهم في رهبة وخشية عندما تتقاطع أعينهم، فيفرون من نظرات بعضهم، فلا مجال لمصافحة الغرباء أو الحديث معهم. " أش أش يا الجماعة، أش علينا، هذه مشي هدرة، أخطونا من المشاكل. بلعوا فامكم، الحيطان عندها آذان. أش أعلينا "[2].

وعليه حملت الرواية التّسعينية بين سطورها تيمة الخوف والرّعب، وخوف الأحياء من الأموات وترقّب الدور في قائمة الأموات القادمة، فحضور جنازة أحد القتلى قد يكلّف أن يكون من حضرها الجنازة المقبلة. هكذا صور روائيو هذه المرحلة الزّمن التّسعيني في شيء من الرّهبة والرّعب، مُفرغين على أوراقهم دُويّ ما عايشه بعضهم من المطاردات اليومية له.

" في ذلك الزّمان كان أهل تلمسان لا يزالون يخشون الاقتراب من موتاهم مثل كل النّاس؛ لأنّ أيّ رجل بدت منه أية عاطفة نحو أي مقتول كان ذلك يعني أن دوره سيحين بعده، فالقاعدة هي أن تنتمي أو تصمت،...ومن كان يتعاطف أو تدمع عيناه حتّى من البصل في عزلته، أو تبدو منه أيّة علامة إدانة لهذا الوضع، كان دوره يحين في الغدّ "[3].

[1]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص:211.

[2]- حسين علام: خطوة في الجسد، ص:10.

[3]- المصدر نفسه، ص:13- 14.

لقد تفنّن روائيو العشرية السّوداء في رسم مشاهد الجثث، والأشلاء المقطّعة، والمجازر الجماعية كمحاكاة لما كانوا يرونه في الواقع الجزائري، فمارسوا مشاهد سردية عنيفة، ليرسموا هذا العنف المادي في أبشع صوّره، منددين به مرّة ومحاولين طرح الكثير من الأسئلة الفلسفية والوجودية من خلاله مرّة أخرى، فكان بذلك مشهد القتل وفصل الرّؤوس عن الأجساد إحدى المشاهد المروّعة الّتي حملتها الرواية الجزائرية، بعد أن أصبح المشهد اليومي المعتاد في مداخل القرى والمدن، وعاش الجزائريون وقتها عنف الشّعارات الّتي تدعو لذلك، كالشّعار المعروف: "أنتم عليكم بالانتخاب، ونحن علينا بقطع الرّقاب". أو يجد النّاس في صبحات الله الباكرة رأسا بشريّة معلّقة في عمود كهربائي، وقد كتب على جانبه: "نقطع رؤوس البياعين".

كلّ هذا تبناه الروائي الجزائري لتنزاح الرواية في هذه المرحلة إلى التّسجيلية التّاريخية للأحداث من عمق الواقع، لتكون الشّخصيات الروائية شخصيات حقيقية دخلت عالم الرواية، بعد أن كان لها دورا مهما في إدارة الأزمة التّسعينية كشاهدة عليها أو جلادة فيها أو ضحية لها.

يصوّر ياسمينة خضرا إحدى شخصياته الّتي حملت على عاتقها إدارة العنف المادي في غرب البلاد باسمها الحقيقي، دون أيّ تغير للكنية أو الاسم. " شرح عبد الجليل لرجاله بأنّ هناك فريقا منشقّا مكوّنا من أربعمائة خائن، يهدّد وحدة الجماعات الإسلامية المسلّحة، الأمر يتعلق بمجموعات قادة بن شيحة، حلاق من مدينة سيدي بلعباس، قدمه عرجاء، وحبّه للسّلطة شره، هو الذي قاد كتائب غرب البلاد، قبل أن يعزل ويحكم عليه بالإعدام من قبل المجلس الوطني، الشّخصية أسطورية تميّزت بالاعتداءات الأكثر عنفا ضدّ مجموعة من أهم التّكنات في القطاع الوهراني، يعدّ رجاله من الأفغان الأكثر خطورة "[1].

هذه الحقيقة التّاريخية حول ما دار بين مجموعات السّلفية الّتي كان يقودها قادة بن شيحة وأمراء الجماعة الإسلامية آنذاك من عنف متبادل، سجّلها ياسمينة خضرا كمتون سردية في روايته، بعد أن تناولت وسائل إعلامية الصّراعات والتّصفيات الموجودة في مختلف الفرق المسلحة الّتي تحصّنت بالجبال

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:280.

وأصبحت تمارس العنف المادي ضدّ بعضها بعض، بتهم الكفر والرّدة. "لم يكن الأمير زيتوني ليخفي راحته، ولكنّه كان يرى بأنّ الجوّ لا يزال ساما، لقد أعلن القيام بعملية تنظيف شاملة، حوكم الأمير القطاعي من قبل محكمة عسكرية، أصدرت حكما بالإعدام في حقّه بتهمة التّعاون الفكري مع السّلفية، اغتصاب الوظيفة والزندقة، عُلّق رأسه في عمود كهربائي في قريته الأصلية، قادة آخرون لحقهم المصير نفسه، تمّ حلّ بعض الوحدات أو ذبح عناصرها "[1].

هذا العنف المادي هو عنف واقعي، جرى في الواقع بأسماء حقيقية مارسته ضدّ بعضها بعض ليسرق الروائي هذا المشهد الحقيقي، ويضمّنه ضمن مشاهده السّردية، الّتي اقتبست من هذه المرحلة الدّموية العنيفة.

ويميل ياسمينة خضرا إلى تصوير العنف المادي على طريقة الأفلام البوليسية، حيث تتداخل الأحداث وتكثر العقد في النّص السّردي، وتبلغ الإثارة والفانتازيا ذروتها في تناحر الشّخصيات وتصوير المشاهد بطريقة درامية يطغى عليها الجانب التّخيلي الفني، مبرزا حجم القتل والعنف الممارس في الواقع اليومي للجزائريين، خلال هذه السّنوات العصيبة الّتي مرت بها البلاد، حيث لم يعد هناك أدنى معايير لكبح جماحه. إنّها فوضى العنف والعنف المضاد، والقانون الوحيد المتحاكم إليه والذي جعلت منه الرواية موضوعا لها، تأجّجه بالطّريقة الّتي تخرجه من الإنسانية والآدمية إلى قانون الغاب حيث العنف فيه لغة البهائم المتقاتلة بفطرتها الغريزية للمحافظة على البقاء دون أدنى شفقة أو رحمة.

يصور ياسمينة خضرا صورة من صور العنف المادي والتفنّن في ممارسته والإبداع فيه، حيث الحرب على أوجها بين الجزائريين آنذاك، وكلاّ المعسكرين المتصارعين لا يبدي أيّ جانب للشفقة أو اللّين للجانب الآخر، فالقتل لغة الخطاب الأخيرة الّتي بها تتحاور الشّخصيات في المتن السّردي "كان الطّعم شهيا، لم تتأخر دورية عسكرية بالمجيء في منعطف مطلّ على هاوية، تسقط الدورية في الشّباك المنصوب، تنفجّر الشّاحنة الأولى والأخيرة جراء الألغام، واقعين بين المفكين، احترق بقية

[1]– ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:281.

الجنود تحت وابل نار المدفعية، قُتل ثلاثون عسكريا، أما الجرحى فقد تم تكديسهم على متن شاحنة رشوا بالبنزين وأضرمت النّار فيهم أحياء. كان نحيبهم يدوي في الجبال كجوقة معذبين "[1].

هكذا تتنوع مشاهد العنف المادي بين الرّمي بالرّصاص، والحرق للأحياء، في مشهد يوحي بحجم الكارثة الّتي حلّت بالوطن، في صورة من صور الانتقام السّادي لأبنائه منه، وتنصّلهم من كل القيم الّتي يمكن أن تردعهم عن ذلك، فسطوة العنيف في المتون الروائية هو استحضار للعنف للتخلّص منه سرديا، بعد أن أُرهق بعضهم نفسيا ودخلوا مرحلة الجنون عبر اغتيال الشّخصيات الورقية، حتّى يأخذوا نصيبهم من العنف المتبادل، ولا يكونوا ضحية له فقط. بل قاتلين مأجورين يمارسونه لحظة الإفراغ الشبقي للنّص.

ولم يخل النّص الروائي في هذه المرحلة من تصوير المجازر الجماعية الّتي ارتكبت في حقّ القرى والمداشر عبر كل أرجاء الوطن، حيث لا صوت كان يعلو آنذاك فوق صوت الهمجية والبربرية المتوحّشة، وبدون رحمة أو شفقة أبيدت قرى بأكملها لأسباب عديدة أكثرها عنف الفتوى، وتغيب العقل، واستحضار الذّبيحة المقدسة، في صور رعب دامية أتت على كل ما يتحرك من إنسان أو حيوان.

" لا ترحموا لا أنذالهم ولا دوابهم.

مفرّقة على أربع مجموعات طوّقت الكتيبة القرية، شبيهون بأغوال اللّيل كان الهمج الوحوش ينقضون على فرائسهم، السّيف يضرب، الفأس تسحق، السّكين يقطع، عويل النّساء والصغار يغطي عويل الرّيح، الدّموع تنضح أعلى من الدّم، الأكواخ البئيسة تنهار تحت الرّفس، المجرمون الذّباحون ينكّلون دون رحمة أو شفقة "[2].

وما هذا المشهد السّردي المتخيّل إلا صورة عينية للمشاهد الواقعية، حيث كانت آلة الموت تأتي على الأخضر واليابس في المداشر والقرى، يقترفها أشخاص في حقّ أشخاص آخرين لا ناقة ولا جمل

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:282.

[2]- المصدر نفسه، ص:309.

لهم فيما يحدث من حولهم، سوى أنّهم ضحايا للعنف المقدّس الذي تديره بعض الشّخصيات لتحصد آلة الحرب والمجازر الجماعية الآلاف من الأرواح، الّتي كانت تبحث عن من يوصل صرختها إلى الآذان لتندد بتلك الوحشية .

يواصل ياسمينة خضرا وصف مشهد المجزرة الجماعية الّتي اقترفها بطل روايته، ويتملّكه فجأة شيء من صحوة الضمير، بعد أن أقدم على إرسال كثير من الأرواح إلى العالم الآخر." فجأة ملكتني صحوة رضيع مخضّب بالدّم بين يدي، كان الدّم قد وصل حتى عيني، وسط هذه الغرفة المشوشة العائمة في فوضاها الكابوسية المغطاة بجثث الأطفال،...في الخارج جثث مسجّاة بين هياكل الدّواب المبقورة في كل مكان، على مدّ البصر ألسنة النّار تلتهم الأكواخ،...رائحة الجثث المحروقة أضافت إلى الكارثة مسحة القيامة "[1].

وقد كانت آلة الذّبح وحرق الجثث وتدمير المكان عنف آخر يضاف لأشكال العنف المتعدّدة الّتي عانى منها الجزائريون والمثقّفون على حدّ سواء، حيث كان لكل هذا ما يبرره فكريا، عن طريق التّمهيد له بآراء دينية أو فكرية تشحن صاحبها عقائديا، فيقبل على القتل في حبور كبير، وما هذا إلا صورة لاستغلال الدّين استغلالا سلبيا وفق تبريرات لامنطق عقلي أو فكري يسندها، وإنّما مجرد اجتهادات لشخصيات متعصّبة متعطّشة لصور الدّم والقتل استرضاء لهلوساتها الجنونية ومدافنها المرضية .

" كانت تلقى دروس جديدة للرّجال الذين كانوا يستلذّون المنطق الدّامي في القضاء على الخصوم، وتعلموا لماذا يجب ذبح الكفار بدل قتلهم بالرّصاص؛ لأنّ ألم الكافر وفزعه أشدّ وأعظم حين يقتل ذبحا؛ ولأنّ الذّبح فيه إهانة له ولكرامته، والأهمّ من كل ما سبق أنّ الذّبح هو الأقدس والأفضل شرعا، وهو الوسيلة الوحيدة الّتي عرفها السّلف الصّالح، قبل أن يخترع الكفار تلك البنادق

[1]- ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، ص:310.

والرّصاصات اللّعينة الّتي سحبت من المعارك والحروب أجمل وأعظم ما فيها، فالقتل لا يكون جميلا إلاّ حين تنظر في عيني من تقتل "[1].

إنّ الرواية التّسعينية لم تستهدف العنف المادي فقط، وإنّما حاولت إيجاد مبررات له، تدفع شخصياتها إلى القيام به، وكثيرا ما كانت مبررات دينية مقدّسة، تجدّ فيها الشّخصيات الممارسة للعنف شيئا من الرّاحة النّفسية فيه، على الرّغم من بعض التّناقضات الّتي تحدث عند بعضها من جدوى ما تفعل. وارتبط مشهد الرّعب والخوف والدّمار بشخصيات بعينها أو تنظيمات بعينها التجأت إلى سحق المخالفين مهما كانت جنسيتهم أو انتمآتهم عن طريق استعمال أبشع وأقذر أنواع العنف، والتفنّن في أشكاله المختلفة. "علينا أن نقوم بالاغتيالات والمجازر والإعدامات حتّى يهابونا، ويرتجفوا رعبا من فكرة قتالنا،...يجب أن يصبح اسم أميرنا مرتبطا بالدّم والرّصاص والرّؤوس المقطوعة والخوف "[2].

وبهذا سكن العنف الجميع، وأثّر على بنية المجتمع الجزائري المثخن بجراحه اليومية الّتي لم تبرأ إلى اليوم، فكانت الرواية المسرح الذي أعاد تشكيل كل هذا العنف المادي ضدّ المواطنين عامة والمثقّفين بشكل خاص وهو ماصوّره رشيد بوجدرة في روايته تيممون عن بطل روايته الذي تربكه صور العنف الّتي يقرأ عنها في الجرائد، أو يسمع بها، وتجعله متوتّرا ضائعا في حياته، يبحث عن منفذ مما هو فيه خصوصا مع حملة التّصفيات للمثقّفين يقول: " الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة "[3].

يعيد رشيد بوجدرة على لسان شخصيته استذكار صور قتل المثقّفين الجزائريين، ومنهم طاهر جاووت، فيربك هذا الشّخصية الرّئيسة في الرواية الّتي تعمل كدليل سياحي، ويرهقها نفسيا نتيجة ما

[1]- ينظر: سفيان زدادقة، سادة المصير، ص:136.

[2]- المصدر نفسه، ص:119.

[3]- رشيد بوجدرة: تيممون، ص:74.

تسمعه في طريق رحلتها إلى تيممون عبر المذياع. " أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار:

اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح على الساعة الثّامنة بمنزله، من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وقد حدث ذلك بمرأى من ابنته البالغة عشرين عاما. أغلقت المذياع بسرعة، نزّت يداي عرقا "[1].

ويركز رشيد بوجدرة على العنف المادي الممارس ضد المثقّفين، عبر اغتيال الروائي طاهر جاووت، واغتيال الأستاذ بن سعيد رميا بالرّصاص، ويقف في كلا المشهدين السّرديين عند صورة الاغتيال أمام الأطفال والأولاد كعنف مادي آخر ممارس على هؤلاء، مما يجعل شخصياته تصاب بالإحباط والرّعب النّفسي نتيجة هذا الخبر، ويصوّر بشاعة اغتيال الأستاذ بن سعيد أخصائي أمراض الأطفال، وتسليط كل أشكال العنف المادي عليه كمثقّف عارض ما يحدث على أرض الواقع. " لقد قتل الرّجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية، مكونة من شبان متعصّبين، ومدمنين على تدخين الحشيش اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الأشخاص في عقر ديارهم وأمام ذويهم، ويستأصلون الأعضاء الحيويّة عضوا عضوا، ويسلخون الجثث ويسفكون الدّماء الزّكية، هكذا باسم الدين البريء منهم ومن تصرفاتهم الجنونية الشّنعاء "[2].

وفي كلّ هذه المشاهد العنيفة يركز رشيد بوجدرة على كلمة إرهابيين، للدّلالة على أن ما يحدث هو إرهاب وترويع وتخويف وهمجية ليس إلاّ، معلنا رفضه على لسان شخصيته لكلّ هذه الأشكال من العنف المادي، الذي صوره كما كان يحدث في الواقع على شخصياته الحقيقية الّتي مورس عليها العنف ببشاعة، فقد فيها الإنسان بوصلة الإنسانية ودخل مرحلة البربرية المتوحّشة.

ومن عنف القتل والرّمي بالرّصاص والذّبح والحرق وارتكاب المجازر وقطع الرّؤوس والتّنكيل بها تنقل رواية تيممون عنفا ماديا آخر، متمثلا في وضع القنابل في الأماكن العمومية، وتستحضر الرواية

[1]- رشيد بوجدرة: تيممون، ص:20.

[2]- المصدر نفسه، ص:30.

حادثة تفجير مطار الجزائر الدّولي صيف أوت 1992 على لسان شخصيتها الرئيسة، حيث يفاجئه الخبر هذه المرّة عن طريق قراءته في الجرائد اليومية. "جاءني صاحب الفندق بالجرائد اليومية الّتي وصلت بالطائرة من العاصمة منذ ساعة، تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلّفت تسعة قتلى، وأكثر من مائة جريح، جلّهم في حالة خطيرة "[1].

هذا العنف الممارس أثّر على شخصية الرواية وأدخلها في عزلة مميتة، وشيء من الهوس الجنوني لما قرأه في الجريدة صباحا ويرفض تقبله. " صعدت إلى غرفتي بسرعة، تقيأت كل الفودكا الّتي شربتها البارحة، أخذني الغثيان أمام هذه المجزرة الشّنيعة "[2].

وتدخل الشّخصية في انزواء مرضي من الحياة العنيفة، وتشعر بأنّها غير آمنة في الأماكن الّتي تتنقل فيها، وهو إسقاط منهجي على شخصيات المثقّفين وما عانوه في هذه المرحلة. " أرهقتني الأحداث المؤلمة الّتي كانت تعيشها البلاد من جراء الإرهاب الإسلاماوي الرّهيب والأعمى والمتوحّش والضّروس والمخرّب "[3].

وهذا ما يجعل الشّخصية حذرة قلقة على حياتها، تنتظر حظها من العنف في أيّ لحظة. " ما إن أعود إلى مدينة الجزائر حتّى أتيه وأفقد توازني، وحسّ الواقع، كنت أُغيّر مسكني مرتين في الأسبوع وأعيش حالة حذر وخوف واحتراس رهيبة "[4].

وقد استقطبت الرواية العنف المادي المتخيّل والحقيقي منه، وكثيرا ما كانت المشاهد حقيقية ممزوجة بشيء من التّخيل الفني، الذي يضفي عليها صور سردية حيّة تعيد رسم الأحداث كما جرت مع التّصرف فيها، لإعادة فهمها وتحليلها وتفسيرها من جهة، أو رفضها من جهة أخرى، أو إصدار أحكام قيمية مما حدث وتوجيه القارئ إلى تبنّيها دعما لفكرة ورفضا لأخرى، فتمارس بذلك الرواية

[1]- رشيد بوجدرة: تيممون، ص:63- 64.

[2]- المصدر نفسه، ص:64.

[3]- المصدر نفسه، ص:101.

[4]- المصدر نفسه، ص:70.

عنفا آخر وهو عنف النّص، وعنف استحضار الشّخصيات الحقيقية من الموت وإعادة قتلها من جديد سرديا، ويمكننا أن نسمي هذه الاسترجاعية في النّصوص الروائية "باستحضار الموت"، عن طريق النّبش في المقابر عن صرخات الضّحايا، والأرواح المغدورة الّتي لم تتح لها الفرصة لمشاهدة قاتلها وتريد أن تعبّر عن نفسها، وتقول بعض الكلمات الّتي لم تتح لها؛لأنّها دفنت معها.

هكذا يرسم مرزاق بقطاش في روايته دمّ الغزال صورة الموت الّذي كان ضحيّة له، عن طريق استهدافه سنوات التّسعينيات برصاصة غادرة كادت أن تودي بحياته، ويعيد رسم مشاهد الموت والمقبرة عن طريق استحضار شخصية الرّئيس المغدور محمد بوضياف، ويشكّل منه لحظة فارقة في رسم العنف المادي، عن طريق القتل سنوات الأزمة، ويحاول الإجابة عن بضع أسئلة:من قتل بوضياف ؟ من أراد قتلي؟.

يصوّر مرزاق بقطاش لحظات اغتيال الرّئيس بشيء من الحسرة على اغتيال شخصية تاريخية " يأتون بشيخ طاعن في السّن، يزعمون أنّه سينقذ البلد من الجهل والجاهلية، ثمّ يقتلونه في يوم من الأيام؛ لأنّه لم يُرض أذواقهم وأطماعهم. آه لِم لَمْ يتركوه يموت من تلقاء نفسه؟. لقد كان شيخا طاعنا في السّن!"[1].

ويحمّل الروائي الجزائر ككلّ مسؤولية غدر الرّئيس، بعد أن جاء بمشروع إصلاحي يعيد خلاله الأمور إلى نصابها، ولم يكن يعلم أنّ الجميع يرفض الإصلاح وماضون في عنفهم. يقول: " لهذا السّبب خدعه القتلة، وصبّوا رصاصهم إلى القفا والظّهر. محمد بوضياف جاءهم بفكرة إحقاق الحقّ في هذا البلد، بعد أن وقع التّهارج وأكل كلّ واحد ما ليس من حقّه، فكان أن رفضوه وقتلوه "[2].

ويرجع مرزاق بقطاش إلى الماضي الثّوري للرّئيس محمد بوضياف، ويعيد تشكيل التّقاطبات الحياتية له، وكيف وجد نفسه في النّهاية يرقد إلى جانب أصدقائه وأعدائه في مقبرة واحدة، بعد أن عايش كل مراحل العنف المختلفة، من الاستعمار والثّورة إلى السّجن والنّفي في الاستقلال، إلى الغدر

[1]- مرزاق بقطاش: دم الغزال، دار القصبة للنشر ،الجزائر، 2002، ص:22.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:35.

والقتل. " الفقيد يبلغ من العمر خمسا وسبعين سنة، هو واحد منهم، حتى وإن شاءت له التّلاعبات السّياسية أن يغادر الحلبة غاضبا بعد الاستقلال، ويستقرّ في المغرب ليفتح مصنعا للآجر والقرميد"[1].

ليكون بذلك فاتحة لمشهد العنف المادي العلني في الجزائر، باستهداف الشّخصية الأولى في البلد، ويبدأ معها مسلسل العنف والاغتيالات، الّتي لم تكد تنته منذ ذلك اليوم، وتعيد رواية دمّ الغزال فتح طابوهات العنف، الّتي لم تجد إجابات مقنعة وخصوصا الاغتيالات السّياسية لشخصيات وطنية معروفة. " هاهو جثمان الرّئيس محمد بوضياف قبالة ضريح هواري بومدين، الخصم اللّدود الذي زجّ به في السّجن، ولم يتركه يخرج منه وهو على قيد الحياة، وبالقرب منه ضريح خصمه الخطير كريم بلقاسم، الذي لقي حتفه مخنوقا في فندق من فنادق فرانكفورت، خبث السياسيين الأحياء جعلهم يمكرون بهم مرّة ثانية، ويدفنونهم في مكان واحد، يقال له مربع الشّهداء "[2].

ومن مثل هذه الأحداث السّياسية والاجتماعية استلهمت الرواية التّسعينية العنف بأنواعه المختلفة، اللّفظي والرّمزي والدّيني والمادي منه، وأعادت رسمه وفق الرؤية الفكرية والأيديولوجية للكثير من الروائيين، سواء أثناء مرحلة العنف وفي خضمّه أو بعده، وفي كلتا الحالتين لم تكن الرواية بمعزل عن الواقع السّياسي والتّاريخي والاجتماعي للجزائر، فعرفت في هذه المرحلة تحوّلات جذرية في نمطية الكتابة السّردية.

وفتحت بذلك العشرية السّوداء أفق الكتابة أمام جمهرة من الكتاب الشّباب، الذين جرّبوا حكي المروي العنيف، كشاهد على ما عايشوه أو شاهدوه في هذه المرحلة، وعُرفت أسماء جزائرية ولعت بالحكي العنيف، وبقي جزءا من ذاكرتها، تستحضره في رواياتها عن طريق شخوصها الّتي تُسند إليها إيصال هذا العنف إلى القارئ، ومثلما كان هذا الزّمن التّسعيني زمن العنف والاغتيالات ،كذلك كانت الرواية الجزائرية رواية الموت والقتل بامتياز، ومارس الروائيون العنف على شخصياتهم وعلى

[1]- مرزاق بقطاش: دم الغزال، ص:15- 16

[2]- المصدر نفسه، ص:21- 22

أوراقهم البيضاء، وعنّفوا اللّغة وأخرجوا منها روائع سردية، كانت مرحلة تحوّل وقطيعة بين جيلين أدبيين مختلفين.

هكذا عاش الرّوائي الجزائري يجمع الشّتات، ويلتقط آخر أنفاس شخصياته المقتولة، ويخرج كل ذلك حبرا على ورق، لتكون الكتابة ملجأ وسلاحا آخر لمقاومة العنف وممارسته في الوقت نفسه ويدخل النّص التّسعيني فوضى العنف بكلّ تداعياته على يد أسماء جزائرية جرّب بعضها كتابة الرواية لأوّل مرة ونخصّ بالذّكر الروائي بشير مفتي الذي تزامنت بداياته الروائية مع موجة العنف فاتخذ منه هاجسا روائيا في جلّ رواياته .

الفصل الثّالث:

عنف المخيال السّردي في روايات بشير مفتي

1- رواية الشّباب بداية القطيعة.

2- قراءة المأساة. استحضار للتّاريخ عند بشير مفتي.

3- عنف اللّغة ولغة العنف عند بشير مفتي.

4- الحدث المأساوي ومرارة الواقع عند بشير مفتي.

4-1. مأساة الحرب والحب.

4-2. مأساة القتل والموت.

4-3. مأساة الانتحار والهروب من الواقع.

1- رواية الشّباب بداية القطيعة:

مثلما كانت حوادث أكتوبر 1988 حدثا فاصلا في التّاريخ الجزائري المعاصر، كمرحلة سياسية وتاريخية واجتماعية ألقت بظلالها على تحوّلات جذرية على جميع هذه الأصعدة الإنسانية كانت كذلك بداية لتحوّل آخر على المستوى الثّقافي والفكري والإبداعي، باعتبارها قطيعة فعلية مع جمالية الماضي المنتشي بحلم الاستقلال وبناء الدّولة الحديثة، إلى بشاعة الرّاهن وعنف المستقبل الذي أصبح ينذر بكلّ ماهو متأزّم ومخيف، هكذا وجدت الجزائر نفسها وجها لوجه مع قبح أبنائها الذين ضربوا استقرارها السّياسي والاجتماعي عرض الحائط، واتخذوا من العنف وسيلة لتبرير سلوكاتهم والوصول إلى غاياتهم.

وفي زخم هذه الأحداث المستعرة على الانفجار،كان هناك من الكتّاب الشّباب من خط خطوطه الأولى على بياض الأوراق، ليكتشف متعة الكتابة ولذّتها، وبقدر ما كانت أحاديث الثّورة وقراءتها تؤثّر على مخيالهم الأدبي، بمحاولة استحضارها وإخراجها من عبقيّة التّاريخ في شكل أشعار وطنيّة أو ثورية حماسية أو قصص وطنية تحكي معاناة الجزائريين إبان هذه المرحلة التّاريخية، بقدر ما كانت أحداث العنف التّسعيني معينا آخر ينفتح أمامهم، ليعايشوا أحداثه ويكونون فيه الخصم والحكم في الآن نفسه.

هكذا وُلد هذا الجيل من رحم الأزمة ليعايش تطوراتها على جميع الأصعدة، فالكتّاب يتأثرون دون شكّ بكل شاردة وواردة، ممّا يجري أمامهم من أحداث يومية، تتصارع فيها ذوات البشر وتتطاحن أقدارهم في سعيرها المستمر الذي لا يهدأ إلا ليفور من جديد [1]

لقد كبر أولئك الشّباب في جحيم المعركة الّتي أثّرت على عقولهم وعلى نفسياتهم، وسرقت منهم الكثير من الأحلام الّتي حلموا بها أيام الشّباب وأيام المدرسة والجامعة، لقد شكّلت لهم صدمة مع الواقع الذي لم يبرؤوا منه إلى اليوم، فقد وجد كثير منهم أنفسهم في ساحة الحرب الّتي لم تكن "واضحة

[1] - ينظر: بشير مفتي، سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:71.

تقريبا، وبقدر ما يبدوا وضوحها في عدد الضّحايا الذين يتكاثرون، كان غموضها يكمن في أنّها لم ترغب في أن تضع حدًّا لها،...لقد كانت جبهة الموت مفتوحة وكل يوم تطلب المزيد"[1] .

ومثلما يقال من رحم الأزمة تولد الهمّة، فقد شهدت هذه المرحلة التّسعينية مسايرة لها فكريا وثقافيا، بميلاد جيل من الشّباب الذي عايش مرارة الواقع، وأجبرته شهوة الحكي على تصوير ما يحدث في الجزائر من تفسّخ للقيم، وتفكك للكينونة الإنسانية، نحو بشاعة العنف والقتل، وهمجية المجازر البربرية الّتي أثّرت على الفرد الجزائري البسيط فما بالك المثقّف منه، وأصبح هاجس العنف والخوف والقتل السّمة البارزة في الأحاديث اليومية في مجتمع وقف مدهوشا لهول الفاجعة، وحجم الغول الذي خرج وأصبح يلتهم الجميع.

وفي ظلّ هذه الأوضاع المفجعة والّتي عاشها الشّباب المثقف، هرب كثير منهم إلى الكتابة باعتبارها ملاذا آمننا لما يحدث في شوارع ومدن الجزائر، وكتبوا في صمت رهيب عن واقعهم المأساوي وانسحاق المجتمع والذات أمام موجة العنف المتبادل بين الجزائريين، ولم تكن الكتابة في هذه المرحلة إلا كتابة كابوسية جنائزية، تولد فيها الشّخصيات ميتة، لتنهض من قبرها وتسرد حكاياتها طمعا في الحياة.

وتمتاز هذه الكتابات بأنها:

1- تحمل بصمات جيل من الأدباء يكتب لأوّل مرة الأدب الروائي.

2- نُشرت هذه الأعمال كلّها ضمن دور نشر خاصة، فلم تحتضنها مؤسسات الدّولة بصفة مباشرة مما يمنحها استقلالية كبيرة في النّشر والتّوزيع.

3- تحمل هذه النّصوص في مضمونها أطروحات جديدة، تعيد النّظر في العديد من القضايا الفكرية والأيديولوجية الّتي سادت وتكرّست في السّاحة الثّقافية.

[1] - بشير مفتي: خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2008 ص:42.

4- جرّبت هذه النّصوص كتابة جديدة يمكن أن نسميها "عنف النّص"؛ لأنّها تعيد النّظر في الكتابة التّقليدية المعروفة بتلاحق أزمنتها وأحداثها، فهذه النّصوص متشظّية تشظي الذّاكرة والذّات."[1]

وهذا ما شكّل قطيعة جذرية مع الأدب الروائي المعروف سابقا بثقل أسمائه، وشهرة نصوصه لتتحول الرواية الجزائرية إلى واقع آخر هو التّماهي مع الواقع التّسعيني، من طرف ثلّة من الشّباب الذين أخذوا على عاتقهم تصوير تجلّيات الأزمة الأمنية على أنفسهم وعلى المجتمع، وعلى فئة المثقّفين خصوصًا، والّتي كانت كبش الفداء الأوّل للتطاحنات الموجودة في الساحة، مما خلق صدمة نفسية عند الكثير من الأدباء والمثقّفين، الذين لم يجدوا كيف يخرجون منها إلّا بالعلاج بالكتابة كعنف آخر يعالج العنف الممارس على فئة كثيرة منهم.

إنّ طبيعة التّحولات الّتي مسّت الجزائر ابتداء من ظهور العنف كمنحى اجتماعي في المجتمع الجزائري، على خلفية الصّراعات السياسية والفكرية، انعكس بصورة جليّة على الواقع الثّقافي والفكري عند جمهرة من الكتاب والمثقّفين، ومثلما انفجر العنف بتلك الّسرعة وأصبح لغة الحوار الأولى بين أبناء المجتمع، مثلما عجّل بظهور جيل من المثقّفين الشّباب الرافضين له، مما أحدث خلخلة في المفاهيم والقيم والفكر والإبداع، وكان للنّص الروائي النصيب الأكبر من هذا التّحول، على اعتبار أنّ الرواية الجزائرية في هذه المرحلة "عبّرت عن واقع متعدد المسوخ، والستارات المركّبة من الزّيف والوهم والحقائق المدمّرة، وعن عالم سحقت فيه نفسية الكائن وسط حروب وخيانات، وفقر وجهل وتخلّف."[2]

فجيل التّسعينيات من الكتاب والمثقّفين يمثّل قطيعة خطيّة مع الجيل القديم من الكتّاب والروائيين، على اعتبار كل المتغيّرات الّتي حدثت آنذاك، فكانت الأزمة الأمنية والسّياسية منفذًا ومنقذا للكثير من الكتابات الشّابة، الّتي أخذت على عاتقها مهنة تجريب الإبداع خصوصًا الروائي منه، ليولد هذا الجيل من الشّباب من رحم الأزمة، ويخوض غمار كتابتها وتصويرها، ويتخطى بذلك

[1] - محمد داوود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات الجزائر، العدد 10 جانفي 2000، ص:31.

[2] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:7.

هاجس البقاء في الأبويّة الروائية، حيث غيروا بكتاباتهم الأساليب واللّغة والأفكار، والذي كان العنف واحدًا من التّيمات المشتركة في جلّ كتاباتهم ،الّتي بدأت تخرج من بؤر الخوف والرّعب، لتجد لها مكانا في رفوف المكتبات الجزائرية.

ولأنّ الإبداع لا يتأتى من العدم والفراغ، بل هو محصّلة تداخلات فكرية تعيش في ذهن الروائي مربوطة في أغلبها بالواقع الذي يؤثّر على نمطية تفكيره ومخياله السّردي، فقد تمثّل الواقع التّسعيني كنصوص جاهزة غيّرت الأنماط السّردية القديمة إلى أنماط جديدة، بدأً بالشّخصيات، والزّمان والمكان، واللّغة، والفكر، والحوار. وانعكس كل ذلك على الأدب والإبداع بدرجة كبيرة، فراح الأديب يستحضر أشكالا روائية جديدة، مواكبة لحجم التّحولات ونمطية الحياة الماثلة أمامه، وأثّر كل هذا على فن الرواية خاصة. "ذلك أنّ الرواية تختلف بشكل جذري عن بقية الأشكال الأدبية، من حيث تمرّدها على القواعد والقوانين الّتي تحاول أن تستحكم شكلها الفنّي"[1].

وعندما يجد المثقّف نفسه وجها لوجه مع حالة مرضيّة مزمنة في المجتمع، يستوجب عليه أن يبدي رأيه فيها تكون التّبعات الّتي تلاحقه كثيرة، فما بالك بحالة سياسية وأمنية وفكرية، تكون تبعات الخوض فيها أسوء بكثير، فثمن الكلمة قد يكلّف الحياة، وليس بالمقدور دفع النّفس في سبيل طغمة جاهلة تعتبر الكلمة خطرا على مصالحها، ورغم ذلك بدأت بوادر أولى السّرديات التّسعينية تخرج للعلن في تحدّ صريح للعنف والإرهاب، ومعه بدأت أولى ضحايا العنف الممارس على المثقّفين بالقتل والتّهديد، لكل من يقف في صفّ جبهة أو يعارض أخرى، أو يرفض كلاهما منتصرا للشّعب والوطن.

وفي ظلّ هذه الأجواء الخانقة وُلدت الرواية التّسعينية، لتتحوّل إلى نوع من الصّراخ الموجّه نحو الصّمت المطبق، للتنديد بكل ما يرمز للعنف، وتصطبغ بمحمولاتها الأيديولوجية كممارسة اجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية عند فئة من المثقّفين الشّباب احترفت تجارة القلم، وسخّرته كالتزام للوقوف إلى جانب الفئات الهشّة الّتي عانت ويلات القتل والتّرهيب والتّخويف.

[1] – سهير القلماوي: مختصر محاضرات حول نظرية الرواية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1973، ص:29.

هكذا وُلد الحلم بالكتابة عند الروائيين الشّباب مرغمين على ممارسته؛ لأنّه أصبح لا يفارقهم في حياتهم اليومية، معرّضين أنفسهم للخطر من أجل تعرية الواقع المرير للمجتمع، ليصبح هؤلاء الروائيين "مجرمين عندما يخطّطون لمشاريع رواياتهم على حساب أناس عاشوا هذه القصص، وتلوّنت حياتهم بألوانها السّوداء "[1].

وعليه "لا غرو أن نجد سمة الهجوم غالبة على كلّ تلك الكتابات، ولا عجب أيضا أن نلمس روح الخوف، والقلق من أمور كثيرة وغريبة في نفوس أصحاب تلك الكتابات، ذلك أنّ البيئة التي عملت على تشكيل هؤلاء المبدعين تغلب عليها مثل هذه السّمات، وتعمل على تأطيرها أيضا "[2].

ولم يكن الروائي الجزائري مخيرا في اختيار نصوصه السّردية من تلقاء نفسه، بل كانت شخصياته الروائية وضغط الواقع يدفعانه إلى إظهار الموت والانتحار والقتل كسمة بارزة في ثنايا النّص المحكي محاكاة للواقع الذي أضرّ بتلك العلاقة العلائقية بين الأدب والجمال، لتنشأ في الرواية الشّبابية مرحلة جديدة من المتخيّل السردي، هي العلاقة بين المسرود والعنف، كحالة إبداعية مرضيّة هي الأخرى استحوذت على أقلام المبدعين الشّباب الفارين من همجية الواقع، لاستفراغه في إبداعاتهم كعلاج نفسي منه. يقول بشير مفتي على لسان إحدى شخصياته الّتي تحلم بالكتابة في واقعها الموبوء بالعنف: " علاقتي بالكتابة حبي لها وطموحي الأعمق أن أستمر عبرها إلى الأبد، فإذا متّ خلدت أوراقي، وإن بقيت حيّا أرزق ظلّت هي شهادة الحياة على قتامة الموت "[3].

وفعلا بقيت الكتابة التّسعينية شاهدًا على بشاعة اغتيال العقل، واغتيال المثقّفين، وتشتّت الواقع والتّنكيل بالمستضعفين، من خلال ممارسة كل طقوس العنف المشروعة وغير المشروعة، ولم يكن من خيار إلاّ العلاج الفنّي عند فئة المثقّفين، الّتي لم تر في العلاج الأمني إلا مزيدًا من الضّحايا

[1] – بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002، ص:92.

[2] – سوسن ابرادشة: المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق، رسالة ماجستير، جامعة سطيف2، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي 2014/2013، ص:43.

[3] – بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:107.

وتسعيرًا للحرب والحقد والكراهية بين أبناء المجتمع الواحد، وتصرّ شخصية بشير مفتي على القراءة والكتابة كسبيل لممارسة الحياة، فيضيف قائلا: " أكتب وأكتب بعد الفقد المروّع، والإحساس المضاعف بالفراغ، أقرأ وأقرأ بعد أن تهاوت الأشياء الحقيقية...أنا أكتب كتعويض عن الحياة الحقيقية الّتي لم أعد بقادر على ممارستها "[1].

هكذا كانت الكتابة الملاذ والخلاص عند فئة المثقّفين، هروبا من العنف إلى عنف مواز هو عنف النّص، ليظهر هذا الجيل من الشّباب التّسعيني ويثبت وجوده إبداعيا من خلال معركة العنف ومن خلال "بلورته للقيم الأدبية في قوالب جديدة، وبصيغ مختلفة كلّيا عما كانت عليه الرواية من قبل ذلك أنّ الهمّ الأساسي لتجربة هذا الجيل اتّسم بهيمنة الهمّ الفردي، خلافا للجيل السّابق له الذي كان يهيمن عليه الهمّ الجماعي،...والذي عاش قومية ووطنية مفرطة، فانتقل ميل الروائي والكاتب إلى الاهتمام بما يطرح من أفكار لها أثر في المجتمعات إلى الاهتمام بجمالية النّص الأدبي، فراح يميل إلى التّجريب أكثر من قبل "[2].

والهمّ الفردي لجيل التّسعينيات لم يكن إلّا همّ الذّات المقهورة والمدحورة تحت سلطة المطرقة والسّندان، بين واقع استغلالي يحاول جرّ المثقّفين وأصحاب الرّأي إلى بؤرة الصّراع للوقوف في جبهة كما فعل بعض منهم، وبين متديّنين متعصّبين يرون فيه خطرا على الجمهورية الإسلاماوية المزعومة آنذاك بسبب لوثة الأفكار الّتي يحملها هؤلاء، واتهامهم للمثقّفين بالتّغريب والإساءة للدّين والمجتمع.

ومن هنا نشأت العداوة بين كل ماهو توعوي ثقافي فكري، وبين ماهو ديني أيديولوجي أو سلطوي قمعي، وأصبح البوح بالحقيقة كمن يعلن ميلاد وفاته ويشهد جنازته قبل الأوان، ولم تكن الكتابات الأولى في رواية المحنة إلاّ دفاعا عن الذّات الّتي تبحث عن مكان لها في مجتمع أصبح فيه العنف الهاجس الأوّل، فالمحنة لم تكن إلا محنة المثقّف، ومحنة القراءة والجهل، في مقابل الحياة والموت

[1]- بشير مفتي: شاهد العتمة ، ص:109.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية (1970- 1990)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، 2003/ 2004، ص:22- 23.

والّتي أصبحت الثّنائية الطّاغية في اليوميات الجزائرية، ليجد المثقّف الشّاب الحالم بغد أفضل نفسه مقموع الحرية، ملجوم اللّسان، منزوع الهويّة، مشوش الفكر، قد دخل دهاليز ومتهات لا يعلم أين المخرج منها.

هكذا بدأت مرحلة البحث عن الذّات أوّلا، وعن الحقيقة ثانيا، على اعتبار أنّ المثقّفين أصوات الشّعب ينحازون إليه وقت الحرّ والقرّ، ينتصرون له ويعلون صوته الذي خمد مع ضربات العنف المتتالية، فكان خيار الكتابة الخيار الأوحد المطروح. " عدت للكتابة من جديد، وعدت للإدمان على السّهر،...عودة مصطفى وآخرين ممن اختفوا أعادتني إلى الكتابة، فقد توقّفت عندما أحسست بأنّ الكتابة عن الموت هي شكل من أشكال الموت "[1].

فرواية المحنة لم تكن إلا رواية التّحدي لصور العنف، ومحاولة التّغلب على مكامن الخوف في النّفوس المقهورة ذعرا ورعبا." إنّها الكتابة. سأستمر في هذا الطريق، أكتب وأكتب فلم يبق من جميع الأحلام الّتي بنيتها إلاّ هذه...ها أنا أعود إليها، أكتشف أنّ الكتابة هي السّلاح الوحيد في هذه المعركة لتعرية الواجهة، نزع الأقنعة، فضح المسكوت عنه، لهذا بدأت أكتب روايتي الثّانية. إنّها تصف كل ما رأيت وشاهدت، كل ما عانيته، كل ما أقسمت بأن لا أقوله "[2].

إنّ التيه في الدوائر المغلقة عند المثقّفين آنذاك دفعهم إلى الكتابة في لحظة عري، وعلى أنغام طلقات الرّصاص الّتي تملأ شوارع الجزائر البيضاء حمل الجيل الشّاب من الروائيين أقلامهم ودويّهم ليسوّدوا بها تأملاتهم، ويرسموا بها خوفهم ورعبهم ورفضهم لصور الدّم، وأشكال الفوضى والتيه يقول بشير مفتي: " لا يكتب الكاتب إلا قصته هو، وما العوالم الّتي يخلقها إلا هو، فهو المجرم والنبيل هو القاتل والشّرطي، هو الرجل والمرأة، هو الحب والكراهية...إنّ الكتابة هي سيرة ذات، وإن لم تكن شهادة على هذه الذّات، ولكن من أين تأتي تلك القدرة الخارقة على تنظيم فوضى الذّاكرة، أو ذاكرة

[1] – سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2007، ص:124.

[2] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:79، 85.

الفوضى، من أين نملك هذه الحساسية المبهرة الّتي تجعلك تجمع الشّتات والنّثار، كأنّ المطلوب هو القدرة على القبض بكل حرارة على لحظات التمزّق العنيفة "[1].

إنّ جمع شتات الذاكرة الفردية والاغتراف من الذّاكرة الجماعية للوطن الجريح، لملم روائع سردية تحاول رسم معالم الإنسان الجزائري، باعتباره الجلاد والضّحية في الآن نفسه، وهو حكم نقدي قاس جدًا من حيث انبنائه السّردي، فما أثقل على الروائيين من الجيل الجديد أن يكونوا السّارد والمسرود في اللّحظة نفسها التّي تجبرهم على خوض غمار الكتابة وشهوتها، بحثا عن الحقيقة، ومعالجة العنف بالعنف، وفتح جراح أخرى في الجسد الذي لم يشف من الجراحات القديمة.

" وهكذا لا يقدّم الكاتب صورة واحدة للعنف، بل صورًا متعدّدة تتناوب في ظهورها على رقعة المتن الروائي، لتشكّل في مجموعها لوحة مأساوية واحدة للوطن الجريح "[2]، والمثقّف الجريح، والشّعب الذي لم يعد بقادر على عدّ جراحاته أو استذكارها؛ لأنه لا وقت للوقت في حساب عدد الموتى والمفقودين والميتّمين والثّكالى والمشرّدين.

فسنوات الدّم والمحنه الّتي عالجتها رواية الأزمة، كشفت عن تأثيرها السّلبي في الشّخصيات الروائية الّتي غالبًا ما تميل إلى العزلة والانفراد والتقوقع على الذّات، أو إلى التّطرف والتّعصب والقتل والتّدمير وحب الانتقام، نتيجة تغيير المعتقدات الدّينية والأيديولوجية لديها؛ بسبب تأثير عنف الواقع أو الجماعة الدّينية، أو إقصائها وتهميشها اجتماعيا وأسريًا.

" هذه المأساة فرضت نفسها على الكتّاب، خاصة أنّ بعضهم لم يسبق لهم وأن خاضوا تجربة الكتابة الروائية، بل الواقع المرير هو الذي دفعهم إلى ذلك لبثّ همومهم حتّى يجسدوا المأساة بكل

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:86.

[2]- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص:86.

تناقضاتها ومفارقاتها في قالب روائي جديد، وبأساليب وطرق مختلفة، تقلّده مجموعة من الكتّاب الشّباب"[1].

هذا الجيل من الشّباب الذي طمرته سنوات الحزب الواحد، وغلق مجال الحريات، والذي لم يكن معروفا في دوائر المؤسسات الثّقافية، وجد ضالته أخيرًا مع إعلان التّعددية، وإقرار الحريّات الفردية، وفسح المجال للكلمة والنّقد، والّتي ظنّها الجميع بوادر خير قد تدفع المجتمع خطوات نحو التّقدم والحضارة، لكن سرعان ما أيقن الجميع أن ما حذّر منه مثقّفون سابقون متمرّسون في فهم الواقع، واستشراف المستقبل على غرار الطاهر وطار، قد بدأ يتجسّد ميدانيا، ولا سبيل لإيقاف عجلة العنف إلاّ بالتّنديد به كتابيا وفكريا، وتحمّل المثقّفون الجدد من الشّباب تداعيات الأزمة الأمنية وجرّبوا الكتابة بالدّم، بعد أن أربكهم ما يحدث في البلاد من حرب لم يكونوا يتوقّعونها، ولم تعطهم مهلة للتّفكير والتّدبّر فيما يحدث من حولهم من صراعات واغتيالات.

إنّها كتابة الرّفض عن كل المظاهر والاضطرابات والمشاكل والتّصدعات والصّراعات مع السّلطة والجماعة الدّينية وغيرها، والّتي كانت موضوعات دسمة اشتغل عليه الروائيون الشّباب، لينقلوا للقارئ كل ما هو حِيْني وظرفي، ويحوّلوا التجربة الواقعية المرّة إلى تجربة إبداعية فنّية، واكبت الأزمة عبر مراحلها المختلفة في تزاوجية بين التّاريخي والفنّي، تأريخا للمأساة والمحنة من جهة، ومحاولة معالجة الواقع وإيجاد الحلول مرة، أو الهروب من آثارها النّفسية والتّخلص منها في مرات عديدة.

إنّ ثقافة الوطن الممحون جعلت الروائي يطرح جملة من الأسئلة، محاولا فهم ما يجري حوله:

"ذنب من هذا؟. لا أدري. لو تحاوروا قليلا، لو تنازلوا قليلا، لو تفاهموا قليلا، لما حدث كل هذا الشّيء. المصالح كبيرة، ولا أحد يحب التّفريط في شيء.

ما ذنبنا نحن؟. حتّى نرث هذه الصّراعات القديمة الجديدة.

[1]– غنية بوحرة: انعكاس المأساة الوطنية والتحولات السياسية على رواية جيل الشباب، مجلة رؤى فكرية، العدد 5، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، فيفري 2017، ص:100.

ذنبنا أنّنا ولدنا على هذه الأرض ! وأنّه يجب أن نقبل بالحتميّة والواقع"[1].

إنّ الوطن الممحون بأهله لم يلد إلّا كتابة ممحونة هي الأخرى؛ ولذلك تعتبر فترة التّسعينيات تحديدا مع انتشار موجة العنف الهمجي فترة التّحولات على مستوى الكتابة الروائية، بل هي مرحلة فاصلة بين جيلين مختلفين من الأدباء. الجيل القديم الغارق في قدسية الثّورة والبحث في التّاريخ الماضي عن نصوص وشخصيات يمكن أن تكون موضوعًا لإحدى رواياته، وجيل أعطاه التّاريخ المعاصر الذي يعيشه نصوصا وشخصيات جاهزة، تبحث عمّن يخرجها من دائرة الخوف إلى العلن، عبر متون سردية لتروي حكاياتها.

لذلك المتأمّل للجيل القديم من الروائيين يلاحظ تحوّلا على مستوى الكتابة عندهم، ابتداء من مرحلة الإرهاب الدّموي، ذلك أنّ قطار الزّمن يقتضي ركوب الرّاهن الجزائري المأساوي، وهذا ما لم يغب عن أذهان الروائيين، الذين كتبوا قبل هذه الأحداث بنمطية كتابة سرديّة تكاد تتشابه، وتتداخل في أحايين كثيرة من حيث المواضيع، والهموم المشتركة لجيل عاش هو الآخر كثيرا من الخيبات وطنيا وقوميّا أسهمت في شعوره بالإحباط والفشل اتّجاه كل ما هو وطن.

وبقي الأمر كذلك إلى غاية أحداث أكتوبر 1988 وبداية التّسعينيات حيث تغيّرت المفاهيم وأحس أولئك الروائيون الذين مجّدوا الثّورة والثّوار بالأمس بأنّ آخر حبل من حبال الوطن قد بدأ يفلت منهم." إنّها الكارثة. ما يجري كارثة حقيقية، فليس أشدّ وطأة على المرء من خسارة وطن! نشعر أنّنا يتامى حقيقيون !...كأنّ الوطن صار كذبة يا صاحبي، الذين باعوا الوطن هم الذين يتكلّمون عنه بحماس، الذين بقوا من الشّعب يموتون كلّما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت، وحين نجد شيئا نقوله نموت هذا هو الواقع "[2].

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:83.

[2]- ينظر: ياسمينة صالح، وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2006 ص:51- 52.

وبدأت مرحلة جديدة من الكتابة الروائية عند الجيل القديم أيضا على خطى الجيل الجديد الذي بدأ مرحلة التّجريب، والبون واسع بين كتابات الطاهر وطار مثلا قبل الأزمة وبعدها، على غرار قراءته للأزمة فكريا وثقافيا في رواية الشّمعة والدّهاليز مثلا كمرحلة تحوّل في كتابته الروائية، والأمر كذلك مع رشيد بوجدرة في روايته تيممون، وواسيني الأعرج في روايته سيّدة المقام، ومرزاق بقطاش في روايته دمّ الغزال، وأمين الزاوي في روايته يصحو الحرير...إلخ. وغيرهم من الروائيين الذين كان للإرهاب أثر واضح في كتاباتهم الرّوائية، وانزياحهم نحو رواية العنف، تماشيا مع الأحداث الّتي عايشوها وحاولوا صبر أغوارها وفهمها.

وهذا على خطى الجيل الجديد من الروائيين الذين اكتسحوا السّاحة الأدبيّة في تلك الفترة نذكر منهم: أحميدة عياشي، سفيان زدادقة، فضيلة الفاروق، زهرة الديك، إبراهيم سعدي، حميد عبد القادر، ياسمينة صالح، بشير مفتي...إلخ. هذا الأخير الذي جرب الكتابة من رماد الأزمة الأمنية، فكتب عن المثقّف وما يعاينه من تصدّعات داخلية، نتيجة ما يحيط به من أشباح الموت منذ أوّل كتابة روائية له، ونقصد رواية المراسيم والجنائز الصّادرة سنة 1998، والذي اتّخذ من رواية العنف والمتخيّل السّردي العنيف ورواية المأساة ورسم مرارة الواقع الجزائري إبان العشرية السّوداء خطا روائيا في جلّ رواياته اللاحقة.

يقول بشير مفتي:" لقد اخترت الشّكل الفنّي المناسب لي، "الشّذرات، الهذينات" للتّعبير عن حالة الضّبابية والعنف الذي عاشته الجزائر، وعشته كإنسان قبل كل شيء.إنّ الشّكل الشّذري والهذياني كان بالنّسبة لي الأمثل في مقاربة التّراجيديا والعنف، وبالتّالي كانت الحرب تختار لي شكلها المناسب؛ أي الشّكل الأكثر نقلا للتّراجيديا نفسها "[1].

هذه الشذرات والهذينات الّتي تحدث عنها بشير مفتي من خلال تأثير صور العنف والحرب على كتاباته، والّتي نقلها في معظم رواياته هي ما نحاول أن نتقفّى أثره في متونه السّردية من خلال

[1]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:196.

عنف المتخيّل السّردي عنده، وربطه بمأساة الفرد الجزائري والمجتمع عامة في دراستنا التّطبيقية هذه على بعض رواياته، والّتي سنختار الأنسب منها في البحث عن تمثلات العنف فيها.

2- قراءة المأساة: استحضار للتّاريخ عند بشير مفتي:

يعتبر التّاريخ أحد الرّوافد المهمّة الّتي اشتغلت عليها الرواية الجزائرية، سواء في انطلاقاتها الأولى أو مع كل مرحلة من مراحل تحوّلاتها، ولا أدلّ على ذلك أنّ الثّورة كمنبع تاريخي اغترف منه كثير من الروائيين، على اعتبار أنّها كانت تمثّل صوت الشّعب الذي لا يقهر، فكثيرا ما كانت شخوص الرواية سواء المكتوبة بالعربيّة أو الفرنسيّة منها شخوص ثورية نضالية تاريخية، تحاكي شخصيات واقعية تركت بصمتها في النّضال الثّوري ضمن أمجاد التّاريخ الجزائري الحديث، باعتبارها أيقونات يستلهم منها الجيل المعاصر مبادئ الوطنيّة، والقيم التّحررية المختلفة، كما هو الحال مع روايات محمد ديب في ثلاثيته المشهورة، والطاهر وطار في روايته اللاز، ومولود معمري في روايته الأفيون والعصا وغيرهم كثير.

فكانت بذلك الرواية من أكثر الأجناس الأدبية حضورًا في المشهد الثّقافي، باعتبارها الوعاء الذي حوى القضيّة الجزائرية فكريا بكل أبعادها وأهدافها، وتمحورت نصوصها حول حياة الجزائريين إبان مرحلة استبدادية عانى فيها الشّعب كلّ أشكال الغطرسة والظّلم والاستعباد، فكانت هذه المرحلة تمثّل الذّاكرة الجماعية للفرد الجزائري، فنجد فيها الجندي المقاتل في المعركة، والطّفل البائس المتشرّد والمرأة الثورية المناضلة، والوطن والوطنية، والسّجن والعذاب، والموت والفناء، والفقر والجوع والحرمان وكل ما يتّصل بالسّياسة الاستدمارية وحرب الإبادة الّتي شنّتها فرنسا على الجزائريين. كذلك نجدها تصوّر لنا وقائع الثّورة وأمجاد أبنائها وبطولات مجاهديها، خصوصا وأنّ أغلب الكتاب الجزائريين كانوا قد ولدوا قبل الثّورة التّحريرية أو أثناءها.

ويلتقي التّاريخ مع المتخيّل الروائي في أنّ كلاهما يكتب عن الإنسان عامة، غير أنّ الرواية منظومة سردية غير خاضعة للأدوات البحثية في استنطاق الماضي، يتحكّم فيها الخيال كإطار والتّاريخ كمادة فهي لا تعترف بالمقولات الثّابتة، وإنّما تُحوّرها لأنّها تحكي من عمق الأشياء المتروكة على حالها

في غير تسلسل، فينتقل الفعل الكتابي من التّاريخي إلى الجمالي، وإلى مادة تخيليّة يمكن عبرها محاكمة التّاريخ [1].

وعليه فإنّ الرواية الجزائرية على امتداد وجودها لم تخل من سطوة التّاريخي عليها، وكأنّ سلطة التّاريخي هي تأشيرة مرور إلى الاعتراف الروائي بها، فأدان الجيل القديم من الروائيين الاستعمار الفرنسي فكريا، وحاربوه أيديولوجيا، مثلما أدانوا بيع الوطن، والخيانات الوطنية، والتّملص والانسلاخ من الهويّة والانتماء؛ لذلك جاءت روايات ما بعد الاستقلال كلّها محمولات أيديولوجية، " ترفض مطلقا كل ما يمكن أن يقوم من علاقات مع المستعمر السّابق؛ لأنّ بقاء تلك العلاقات إجهاض للثّورة وانحراف عن المبدأ الذي استشهد من أجله أكثر من عُشر سكان الجزائر، وترمّلت عشرات الآلاف من نسائها، وتيتيم العديد من أبنائها، وتهدّمت القرى، وتعرّضت الجماهير الشّعبية الواسعة لألوان شتّى من التّعذيب، منها ما كان جسمانيا محسوسا، ومنها ما ترك آثاره السّلبية على المعنويات [2]".

ولأنّ التّاريخ محطات زمنيّة تقف عندها الأمم للاستفادة منها، كذلك كانت مرحلة الاستقلال كمرحلة تمثّل الحلم في بناء الدّولة الجديدة بعد سنوات من العبودية المقنّنة تحت سلطة القهر، ليفترق الإخوة الذين كان بالأمس عدوّهم واحدًا يحاربونه جنبا إلى جنب إلى أعداء لبعضهم، ويتلاشى حلم الدّولة المستقلة، ويلقى الكثير منهم العنت والظّلم والنّفي والتّهميش، وهي مرحلة كانت لها تداعيات خطيرة على الجزائر المستقلّة، وعرفت عبرها الكثير من المحطّات التّاريخية، منها ما اتّسم بالعنف في تصفية الخصوم، وكانت كلّ البوادر تدلّ على أنّ هناك فشل سياسي واجتماعي وفكري في النّهوض بالبلد.

[1]- ينظر: مصطفى ولد يوسف: المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، 2014، ص:16-17.

[2]- العربي الزبيري: المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1995، ص:10.

وفي خضمّ هذه التّطاحنات كان المثقّف الجزائري يعيش على هامش الأحداث، ليست له اليد الطولى في إبداء رأيه في كثير من القضايا المصيرية، وبقي كثير من الروائيين والمثقّفين ينتظرون دورهم حتّى كانت مرحلة تفجّر العنف في سنوات التّسعينيات، والّتي جعلتهم أمام محطة تاريخية عنيفة هي الأخرى، وقد تكون أعنف من مرحلة الاستعمار؛ لأنّ العدو هذه المرّة كان من الدّاخل. إنّهم أبناء الوطن الذين اختاروا من العنف بكلّ أشكاله وسائل تعبيرية دمّرت كينونة الإنسان الجزائري لسنوات طويلة، وبقيت مشاهده ماثلة أمام المؤرّخ والروائي في كيفية التّعامل معه، وإن كان للأوّل مادة توثيقية يستند إليها، فإنّ الثاني وجد نفسه في مأزق حقيقي لمن يكتب؟. وماذا سيكتب؟.

لقد كانت رواية الأزمة رواية الأسئلة الوجودية وأسئلة الحيرة لأنّها صدى لإفلاس حضاري عرفه المجتمع الجزائري؛ لذلك " استفادت من التّاريخ كإطار يتحرّك داخله الكاتب الروائي، مستعينا بالخيال الروائي الفضفاض، ليعالج قضايا معاصرة، وهو ما نستطيع أن نطلق عليه استدعاء التّاريخ "[1].

إنّ استحضار التّاريخ في المدونة الروائية عند بشير مفتي يعتبر إحدى التّيمات المشتركة في جلّ رواياته، فلا نجد عملا روائيا له دون أن يكون للمتخيّل التّاريخي حضوره الطّاغي على النّص، والذي من خلاله يحاول ربط الأمور ببعضها فهما لما يحدث من حوله من أزمات فكرية وسياسية، وانسحاق اجتماعي للقيم والثّوابت والهويّة، فالتّاريخ المعاصر ما هو إلا لبنات تراكمية للتّاريخ الحديث لذلك لا يعزل الروائي الأمور عن بعضها، ففهم الرّاهن يستدعي استدعاء التّاريخ، والنّبش في حفرياته لفهم المأساة وقراءتها فكريا وثقافيا.

فالمأساة عند بشير مفتي ليست سوى تراكمات تاريخية أفضت إلى تلك المرحلة العنيفة من التّاريخ الجزائري، على اعتبار أنّ الفشل في المصالحة مع التّاريخي جرّ البلاد إلى مزالق العنف والعنف المضاد كمرحلة أخيرة لإثبات الهويّة لذلك نجده " يعتمد على اتخاذ التّاريخ وسيلة لمعالجة قضايا معاصرة، أغلبها يرتبط بالغايات الحضارية والسياسية،...وقد يستدعي الكاتب الروائي شخصية تاريخية ويبعثها في الواقع ويحركها ويواجهها بالنّاس والأحداث ليفسّر موقفه من قضيّة ما،...وقد ينسج

[1]- حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2010، ص:7.

من حولها بناء روائيا ينتمي إلى الواقع والعصر، وتصبح الشّخصية مجرد قناع يتكلّم الروائي من خلاله عن قضايا عصره وأمته "[1].

وحضور الشّخصية التّاريخية واستدعائها كرمزية في روايات بشير مفتي ليس من أجل أن تكون محور الرواية، حتّى لا تصطبغ الرواية بالرواية التّاريخية البحتة، إنّما لغايات فكرية وفنّية، ترتبط بالواقع المعاصر لشّخصياته الّتي تدور في فلك المأساة، وتعبّر عن فشل تاريخي ووجودي ماثل في الثّورة التّحريرية التي اندلعت كمرجعية وأيقونة تاريخية على مبادئ مقدسة تلتها محطات تاريخية أخرى دنّست المقدس.

لذلك نجد تلك الشّخصيات التّاريخية تمثّل مأساة الوطن وانهيار المقدّس، سواء بالتّهميش لهذه الشّخصيات أو خياناتها، والّتي من خلالها تتبلور مرحلة التّصادمات التّاريخية عبر مراحل الاستقلال المختلفة، وكثيرا ما تعبر عن نهاية المقدّس والغرق في مستنقع الدّنس، وليس هذا سوى إعادة محاكمة التّاريخ من منظور هذه الشّخصيات، " لتصبح الرواية شهادة مأساوية لفنّان انهارت أمامه القيم الرّاسخة لمجتمع مقدس، ومجتمع يدخل في أزمة مثالياته وانهيار مقدّساته "[2].

إنّ مقصديّة بشير مفتي وهو يقلب أوراق التّاريخ يتجاوز المفهوم التّأريخي لتأثيلية التّاريخ، إلى مفهوم آخر هو البحث عن مكامن الحقيقة، وقول ما لم يقله التّاريخ نفسه كوقائع تسجيلية غُلفت بالمقدس. إنّها مرحلة تقول فيها الرواية المسكوت عنه، من خلال وصف الرّاهن والحاضر المعقّد الذي لا تتبين معالمه إلاّ من خلال الماضي التّاريخي.

وكان لزاما على من عايش المأساة بتجلّياتها أن يبحث عن خلفياتها وتداعياتها، عبر شخصيات تاريخية تبوح بالمحظور والمقبور في سرديات التّاريخ الرسمية، لتتيح للكاتب مكامن البوح بهلوساته

[1]- حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث ، ص:347.

[2]- إرنستو ساباتو: الكاتب وأشباحه، تر: سلوى محمود، مر: عبير عبد الحافظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1 2015، ص:197.

وشهاداته على العصر الذي يعشه " وهو يرغب في ترميم ذاته وسط الخراب المعمّم للجماعات المهووسة والمريضة، والّتي تفرض عليه أشراطها ومكرهاتها وضغوطاتها عليه "[1].

فرواية المأساة من خلال ربط التّاريخي بحلقاته الضائعة عند بشير مفتي تروي كلّ مظاهر البؤس عند الإنسان الجزائري، ويساير من خلالها هموم الإنسان المثقّف وسط زحمة التّاريخ الممتد، لإعادة قراءته وفق رؤية فكرية " يختلط فيها ماضينا بحاضرنا وبمستقبلنا في بوتقة رؤيويّة غائمة، تستشعر الحزن والأسى على الماضي جنبا إلى جنب مع إمكانية الفرح في المستقبل "[2].

وتعتبر قراءة المأساة عند بشير مفتي من الزاوية التّاريخية إماطة للّثام عن خيبات الدّولة الوطنية بالأمس، ومحاسبة للذّات الجماعية الّتي فشلت في بناء الوطن، وظلّت الخيبات تتلاحق من خلال انتكاسات التّاريخ المتعددة؛ لذلك معارك اليوم ليست سوى لخيبات الأمس الّتي يشعر بها كل من حلم بالغد المشرق لجزائر الاستقلال، ليجد نفسه منفيا، أو محاصرًا، أو مسجونًا، أو مهمّشا يعيش على حافة التّاريخ بعد أن كان جزءا منه.

هكذا يسلّط بشير مفتي الضّوء على مرحلة ما بعد الاستقلال في الزوايا المظلمة منها، بعيدًا عن يوتيبيا الاشتراكية التي تغنى بها بعضٌ كسعادة أبدية للفرد الجزائري المهمّش فكريا وتربويا وتوعويّا والذي ولّدت فيه خيبات الحلم الاشتراكي فيما بعد هزائم نفسية متلاحقة، دفعت بعض منهم إلى الخروج من دائرة الآدمية إلى دوائر العنف لتحقيق الذات المنسحقة في التّاريخ.

يقول بشير مفتي معبرا عن هذه المرحلة السّياسية من تاريخ الوطن، وما خلفته من مآسي فيما بعد: " نهاية الستّينيات والسّبعينيات هي الفترة الّتي تحدث عنها بعض كتابنا برومانسية كبيرة على أنّها فترة الحلم الاشتراكي وغير ذلك، وشخصيا لم يكن همّي ذكر الإنجازات الّتي تحقّقت فيها، لكنّني أردت أن أتحدث عن الجانب الآخر من تلك الجنّة؛ أي عن أهمّ ما سُكت عنه. لقد كان التّعذيب حقيقة مؤلمة، وكانت تصفية الخصوم السّياسيين أيضا حقيقة مفزعة، فقد شكّلت الدّولة الوطنية

[1]- بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:190.

[2]- غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، دار الأفاق الجديدة، بيروت ، ط2، 1980، ص:40.

بلبوسها الاشتراكي في الجزائر على نفي الآخر، وإقصاء المختلف، وأرادت أن يسير الجميع على صراط واحد، وسار المجتمع في هذا الطّريق والذي كلّفنا لاحقا الشّيء الكثير"[1].

وليست الرواية في بعض الأحيان إلا محاكمة للتّاريخ، الذي يحاول الكاتب فهم سقطاته الّتي جرّت البلاد إلى هاوية العنف، بعد أن أقصيت شريحة كبيرة من المجتمع بعد الاستقلال، وتركت تواجه نفسها وأفكارها في الغرف المظلمة، وفي زنازين السّلطة، لتمهّد الطريق للحقد والكراهية، ليدفع الجميع فيما بعد فاتورة الدّم غالية، ويغرق المجتمع في مأساته من خلال تاريخه الملوّث هو الآخر بصور العنف والدّم.

وهكذا يطرح بشير مفتي عنف التّاريخ من زاوية مختلفة، ويعيد صناعة التّاريخ من زاوية الهدم والبناء، ونفي الرّسمي منه وإعادة تشكيله خياليا وسرديا، وربط المحطّات المظلمة ببعضها فهما للحاضر، وهو واحد ممّن " تمرّد على الواقع في خطابه الروائي، وراح يبحث في أسباب تلك الهزيمة ويعرّي الواقع في مكاشفة لا تقبل المواربة، ويبرز الأدواء الكامنة في عمق المجتمع"[2] متخلّصا من الشّعارات الفضفاضة، مرتادا طريق الجحيم بعد انجلاء الأوهام، ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذّات والمجتمع [3].

إنّ الإحساس بالذّات المضغوطة تحت تصدّعات الأحلام السّرابية الّتي لم يكن بالمقدور تحقيقها ولا القبض عليها، دفعت أمثال بشير مفتي إلى إعادة محاكمة التّاريخ من خلال شهوده الحقيقيين فالرواية وحدها من تجرأ على قول الحقيقة كاملة غير منقوصة، لما تتيحه للروائي من البحث في حفريات التّاريخ دون إكراهات مسبقة في مجانبة الصّواب، أو تغيير الحقائق وتزييفها، فالتّاريخ الروائي

[1]- ينظر: بشير مفتي، جريدة القدس العربي، يومية عربية تصدر في لندن، العدد رقم 6739، 11 فبراير 2011، ص:11.

[2]- عادل نبيل: الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، 2017، ص:23.

[3]- ينظر: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، الإمارات العربية، ط1 2011، ص:50.

هو كتابة ما لم يكتبه المؤرّخون، وهو صورة لعثرات التّاريخ الرّسمي، ومصالحة مع الذّات ومحاكمته في الآن نفسه.

وهنا يلجأ الروائي إلى المتخيّل التّاريخي القادر على إتمام ذاكرة التّاريخ، وبناء تاريخ هامشي على حافات التّاريخ المقموع، يفضح به الحاضر ويطرح به الأسئلة الوجودية والفلسفية، وفي زمن المأساة الجزائرية فرض الواقع على الروائيين استحداث مناخات روائية جديدة وتجريبها، حاولوا من خلالها استنطاق المورثات الثّقافية وجعلها محل نقد من خلال شخصياتهم.

" ولأنّ بيئتنا كثيرة التّأزم وكثيرة الأعطاب، ومحننا عصيّة تحتاج لمواجهة مستمرّة وعنيفة، تصبح الكتابة عنها عندئذ منفذًا جماليًا للخلاص من شوائبها إن كانت إبداعًا أدبيا، ومنفذا عقلانيا للخروج من التّخلف إن كانت كتابة فكريّة ومعرفيّة "[1]، وهذا ما كان هاجسا روائيا لبشير مفتي من خلال طرحه لعنف التّاريخ، سواء الذي قرأ عنه، أو سمعه، أو لُقن له، أو عايشه كفرد.

إنّ روايات بشير مفتي تجري في سياقات زمنية مختلفة من تاريخ الجزائر ما بعد الاستقلال ويمكننا معرفتها من خلال الإشارة إلى شخصيات معروفة، أو أحداث مشهورة، أو تواريخ معينة أثناء السّرد والحكي، وكثيرا ما يلجأ بشير مفتي إلى الإشارة إلى التّاريخ كرافد من روافد بناء فكرته النّصية الّتي يريد أن تُطبع في ذهن القارئ، في محاولة منه لترقيع ثوب التّاريخ استجلاء للحقيقة، وفهما لما يدور حوله من تحوّلات، قد تدفع المثقّف إلى الإحاطة بها دون الرّجوع إلى خلفياتها.

وليس هذا معناه أن يخضع للتّاريخ في سلطته الحقيقية، وإنّما كثيرا ما يذكر تواريخ معيّنة دون أن يجهد نفسه عناء التّحدث عنها بالتّفصيل، بل يترك ذلك لأحد شخصياته الّتي تبدي رأيها في الحادثة أو تسرد ظروفها وملابسات عيشها لتلك الوقائع، وهو استثمار روائي لبشير مفتي لتاريخ الجزائر ما بعد الاستقلال، واستحضار التّاريخي منه دعما للتّخييلي الفنّي الذي تلوّن عنده بهواجس القلق والاضطراب والخوف والعنف والتّفكك.

[1]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:145.

ولم يسقط في فخ التّاريخية المفرطة، وإنّما حاول ملامسة الجوانب المسكوت عنها، وخصوصا عنف التّاريخ الرسمي، " وعليه فإنّ التّاريخ المستعمل في هذا الخطاب الروائي ليس هو التّاريخ ذاته وإنّما هو تأويل له، وامتزاج جميل مع المتخيّل الروائي، ومهما لامس الروائي التّاريخ فإنّه لا يمكن أن يكون أبدًا مؤرّخا؛ لأنّ الروائي لا يدخل التّاريخ بحيادية مطلقة، بل يدخله ليمارس عليه تأويلاته وانتقاداته "[1].

وهذا ما فعله بشير مفتي من خلال الاستدعاءات التّاريخية لأحداث أو شخصيات تمثّل سلطة التّاريخي، ليقف عند بعض المحطّات العنيفة من التّاريخ، ليلقي نظرة بوسيلته الخاصة على حقبة يحاول استنطاقها من خلال البحث بين فواصل التّاريخ الممحوة.

ومن أكثر الروايات استحضارًا للتّاريخ ولصقه بالراهن المعاش: رواية "المراسيم والجنائز" ومن خلال عنوانها المثير الذي يتألّف من كلمتين. يربط بينهما حرف العطف ليعبّر عن دلالة الموت بصيغة الجمع، فالمراسيم ليست سوى تلك الطّقوس والتّقاليد والعادات الّتي ينبغي مراعاتها في دفن الميت، أمّا الجنائز فهي صورة انتهاء الحياة وبداية الموت، وكلمة " المراسيم وحدها تستوقفنا بهذا المد الذي يذيّلها في لحظة صوتية، كأنّها الأنين قبل التّلفظ بحرف العطف والمعطوف، حيث يكتمل وقع الحزن في كلمة الجنائز، ولعلّ صيغة منتهى الجموع تعمّق الشّعور بالحزن، كمّا يزيده جمع التّكسير انكسارًا "[2].

فعنوان الرواية يوحي بكل صور الحزن والكآبة واليأس، والموت المتعدّد الأشكال والألوان، فهي رواية من عمق المأساة. شخصياتها جنائزية ومشاريع للموت منذ البداية، تنتظر مأساتها في واقع متعفّن بالعنف في جزائر التّسعينيات، الّتي يشكّل فيها الموت تأشيرة مجّانية نحو العالم الآخر، عندما يصبح الموت حالة عادية لا ينتبه إليها أحد. " نحن الآن في سنة 1995 أعوام من الأزمة، لقد

[1] – ينظر: مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995– 2005) دراسة موضوعاتية فنية، رسالة دكتوراه جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2014– 2015، ص:148.

[2] – عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص:84.

تعودنا على ذلك، لم يعد يهمّنا كثيرًا أن يموت شخص بذبحة صدرية، أو سكتة قلبية، أو بأيّ مرض مزمن، لم يعد يثيرنا خبر سرقة حانوت وقتل صاحبه. تلك الأخبار لم تعد تثير حتّى الصّحافة "[1].

فرواية المراسيم والجنائز رواية للموت والفناء بامتياز، كما أنّها رواية هدم؛ لأنّها " نص روائي لا يهادن الخطابات المتداولة، بل يواجهها ويحاول أن يثبت زيفها التّاريخي"[2] من خلال إقامة جسر من التّواصل مع الماضي التّاريخي لمحاولة إثارة الحاضر، ووضعنا أما تاريخ مرير تعدّت فيه أشكال العنف والقهر والموت، من خلال حرب قاسية متوحّشة تمثّل امتدادًا لحروب الأمس. "حرب من هذه؟. هذه الحرب الّتي لا اسم لها، حرب الإخوة الأعداء، حرب المستغَلين مع المستغِلين. الأبرياء مع الشّياطين من يفصل بين الشّر والخير، بين الشّيطان والبريء، لا أحد. إذن فهي ليست إلاّ حرب الموت من أجل الحياة "[3].

فالمراسيم والجنائز من أبرز روايات بشير مفتي المشخّصة للأزمة التّسعينية، فهو يقدّم لنا صورًا متراكبة للعنف الشّعبي، تجتمع فيها النّهايات في رسم لوحة مأساوية للوطن الغاص في أحزانه وآلامه وجراحاته، فتتعدّد صور السّرد ومآلات الحكي فيها، في محاولة منه لفهم العنف عن طريق القصص المتعدّدة في متنها.

من قصة شخصية (ب) الذي يعد أستاذا جامعيا وكاتبا صحفيا يشكّل له العنف هاجسا يوميا، وقصة وردة قاسي الّتي لا تقوى على فعل شيء أمام عنف المال، وهي التي نشأت فقيرة تحلم دوما بالقطيعة مع ماضيها التّعيس، وهذا ما أدى بها إلى الانتحار في النّهاية، وقصة رحمة المرأة المجاهدة التي ذهبت ضحيّة ماضيها التّاريخي، وانزوت لوحدها إلا أن انفجرت قنبلة في وجهها أردتها قتيلة." وقصة صالح بوعنتر الذي شارك في الثّورة ولم يدنس ماضيه التّاريخي بعد الاستقلال فعانى الغبن

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:88.

[2] – المصدر نفسه، ص:3.

[3] – المصدر نفسه، ص:89.

والتّهميش هو الآخر، وآلمه كثيرا أن تلتحق ابنته منيرة بصفوف الظّلاميين فتموت برصاصة وقصة حميدي ناصر الذي التحق بالخدمة الوطنيّة وأصيب بانهيار عصبي جراء ما رآه من صور القتل"[1].

كلّ هذه القصص وغيرها الّتي ساقها الكاتب لخّصت شيئا واحدًا هو عزائية الموت، وهيمنة العنف، وبؤس النّهايات وتأثيره على الشّخصية الرّئيسة (ب) الّتي جمعتها بكلّ هؤلاء علاقات متعددة من الزّمالة إلى الحب إلى الجوار، وتركت تأثيرها النّفسي لعنف النّهايات عندها. "لم أكن أريد أن أقع في نفس الفخّ الذي وقعت فيه وردة قاسي عندما انتحرت، ولا أن أتحوّل إلى درويش مثلما حدث لأحمد عبد القادر، ولا أن أدخل مستشفى الأمراض العصبية كما وقع لحميدي ناصر بمجرد أن أتمّ روايته الّتي وصف فيها كلّ الرّعب، والقلق، والموت، والقتل، والانهيارات الّتي شاهدها عن قرب "[2].

ويفتح بشير مفتي روايته بصور صادمة لمشاهد العنف والحرب منذ البداية، وجعل الشّخصية الرّئيسة تدخل في هلوسة الوجود وإمكانية البقاء أمام المتغيّرات الجديدة الّتي تحدث أمامه وتنغّص عليه حياته مع كل إشراقة شمس. "رغم ما يظهر هذا الصّباح من بؤس وحزن وظلامية، ما زالت حركة الإضراب متواصلة، ورجال المعارضة أتباع السّعيد الهاشمي يحتلون السّاحات الكبرى للمدينة، ما يزال الجوّ على نفس الحال منذ شهرين تقريبا، والحكومة غير قادرة على فعل شيء، ما تزال متخبّطة في إصدار قرار يحسم ذلك "[3].

ليتنبأ (ب) بقدوم الأسوأ ويستعدّ لمعايشته وسط الخوف والقلق. "كنت أفكر في كلّ شيء. يغمرني إحساس مذهل بأنّ الأمور تسير إلى حرب أو نهاية ما، وكنت أقول لكلّ من ألقاه مذعورًا بأنّ ما يحدث في هذه الأرض لن يحدث في مكان آخر أبدًا، لم أكن أملك الحقيقة، كلّ ما هنالك أنّ ذلك الإحساس القويّ والمخيف هو الذي كان يدفعني إلى الاضطراب، والوسواس والقلق "[4].

---

[1]- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، ص:85.

[2]- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:100- 101.

[3]- المصدر نفسه، ص:9.

[4]- المصدر نفسه، ص:9.

وتبدأ شخصية (ب) رحلة المعاناة نحو المجهول، بعد أن حُوصر بكلّ أشكال العنف ومخلّفاته وفَقد دواعي الوجود، بعد فقدان الحبّ الذي كان يصبو إليه، وفقد أصدقاءه إمّا بالجنون أو الانتحار أو الهرب أو القتل والتّصفية، ليدخل مرحلة الشّك والرّعب من تأثير العنف الدّائر حوله ويؤثر على استقراره وسكينته." كنت بدوري أذهب إلى الجامعة أتسلّل خفية صباحا من بيتي بشارع بيلكور الشّعبي، مطمئنا من حيث أنّ لا أحد يعلم طبيعة عملي، فلم أخاطر قطّ بالتّصريح أو التّمليح "[1].

ويصبح التّسلل من البيت عادة يومية لشّخصية (ب) الّذي يحاول طمأنة نفسه، بأنّ عدم مخالطته للآخرين وعدم معرفة النّاس لطبيعة عمله تبقيه في منأى عن ما يحدث حوله من عنف، ثمّ فجأة يطرح أسئلة القلق على نفسه بعد استذكاره لصور إحدى الشّخصيات المغدورة. "ماذا سيفعلون لو قدّر لهم أن يعرفوا بأنّ هذا الجار الخجول والمتواضع هو أستاذ جامعي وصحفي بإحدى الجرائد؟. هل كانوا سيقدّرونني حقّا؟. أم كانوا سيفعلون بي المنكرات، مثلما فعلوا بعمر حلزون الذي وُجدت رأسه مقطوعة ومرميّة في سلّة المهملات، وكلاب اللّيل تتناهش البقيّة منها..منظر فظيع للغاية "[2].

إنّ صور العنف اليومية جعلت الروائيين يقفون أمام مسبباتها، ويطرحون السّؤال: لماذا كلّ هذا؟. وما هي أسبابه؟. ومن دفع الوطن إلى هذه الهاوية السّحيقة؟. وهل لنا أن نصدق بأنّنا قمنا بأعظم ثورة في التّاريخ الحديث؟. من خان من؟. كلّ هذا وغيره دفعهم إلى تحميل بعض شخصياتهم النّبش في قبور التّاريخ المنسي، حتّى يورّطوا القارئ في جدلية التّاريخ المروي، ويزرعون أسئلة الشّك واليقين بأنّ كلّ الذي يحدث ماهو إلا صورة لخلافات الأمس، وأنّ ماضينا التّاريخي ليس بتلك الصّورة الصافية الّتي عرفناها في مدارسنا ومعاهدنا.

هكذا يُحمّل بشير مفتي شخصية (ب) التّنقيب في الماضي التّاريخي، بعد أن أصبح محاصرًا يوميا بصور القتلى والدّم، ويطرح التّاريخ كعنف آخر يضاف لما هو موجود اليوم أمامه، ويبدأ باستذكار تاريخه في الجامعة يوم كانت تغمره أحلام التّغيير والحرّية." لطالما أيّدت بعضهم في الجامعة، كنت

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:10.

[2] – المصدر نفسه، ص:10.

أساندهم في المعركة، وأحتجّ معهم ضدّ القمع واللّاحرية وغياب الدّيمقراطية، لكن أبدًا لم أتصور كيف يمكن أن يتغيّروا فجأة من مدافعين ومطالبين بالحريّة إلى إقصائيين وقطّاعي رؤوس "[1].

ويحسّ (ب) بشيء من المرارة واليأس وأنّه قد خدع في الصّور السّرابية الّتي رسمها لأحلام واهية ودعاوى التّغيير، والّتي أجبرته على الوقوف مليّا لاستعادة الماضي القريب، والذي كان فيه يحمل وهما خطيرًا سرعان ما خاب ظنّه فيه. " طوال اللّيل وأنا أحاول استعادة الماضي لم أفلح كثيرًا، فلم أجد خطوطا مستقيمة تنيرني الآن،...وبقيت واقفا أتأمل التّاريخ بعناية، وأتصوّر هذا الفراغ المحيط بي، هذا الجحيم الأسود، هذه الحقائق الّتي تنكشف أمامي، هذا الشّعب المغبون، وهذا البلد المتصدّع، أيّ لعنة نزلت عليه؟. كيف حدث الذي حدث؟ "[2].

إنّ شخصية (ب) وهي تتأمل التاريخ وجحيمه وحقائقه العينية الّتي يعايشها يوميا من خلال عنف الخطب النّارية، والسّيارات المفخّخة، والذّبح والرّؤوس المجذوذة المعلّقة في مداخل المدينة والأجساد المتطايرة، وكثرة الجثث المشوّهة، وتصفية الخصوم، وعنف السّلطة، وعنف المال، جعلته يدخل في معركة مع نفسه ومع التّاريخ، من خلال تزاحم الأسئلة المقلقة من النّقد للواقع إلى النّقد الذّاتي والنّقد الموضوعي للتّاريخ. يقول: " لست مؤرخا فأوثّق الأحداث تعاقبيا، وأملك مفتاح هذا التّاريخ الشّرس لأقرأه من بعد قراءة واعية، لست إلاّ شاهدًا، ومرغما على أن أكون كذلك، فلم يكن عندي خيار آخر، أن تشهد على الأحداث، وتُسجّل الوقائع، وترفض بقلبك وتحتجّ بعقلك "[3].

إنّ قراءة التّاريخ قراءة واعية بعيدًا عن الزّيف وتحوير الحقائق غاية ما يصبو إليه الروائيون عند ملامستهم الجوانب التّاريخية من الاستقلال إلى اليوم، فإعادة فتح المحظور هو إحدى الطّرق الّتي يلجأ إليها أغلبهم لكسر قداسة المؤرَخ وقدسيّة الأحداث والشّخصيات؛ لذلك تُوفّر لهم الرواية جانبا رحبا للنّقد، واللّغة جانبا واسعا للحكي، دون سلطة فوقيّة تجبرهم على قول هذا والامتناع عن هذا فيعيدون

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:11.

[2] – المصدر نفسه، ص:11.

[3] – المصدر نفسه، ص:11– 12.

طرح جدلية التّاريخ من زاوية الرؤية المعاصرة لما يعيشه الفرد الجزائري من انكسار وشكّ في جدلية الوجود نفسه، عندئذ يقف الرّوائي"ليتابع ويرصد ويسجّل ويطرح الأسئلة التّاريخية الجارحة "[1].

ومن المحطات التّاريخية والوقفات الّتي تقف عندها شخصية (ب) مثلا إعلان التّعددية الحزبية في الجزائر، كحدث سياسي يعتبر نفسه شاهدًا عليه، ناقم في نفس الوقت عن ميلاد الدّيمقراطية المزيّفة زيف التّاريخ، إذ لا يعقل في نظره أن تعلن الأحذية العسكرية ميلاد الحرية والدّيمقراطية، فلا معنى يبقى لديمقراطية السّمسرة السّياسية والشّرعية التّاريخية المزيفة تحت عناوين حب الوطن، عندئذ يفقد التّاريخ رمزيته، وينكسر تحت جراحات الماضي ومآسي الحاضر." كان المذياع بالقرب مني أشعلته سمعت صوت موسيقى البلد يعلن ميلاد الحريّة، لقد أطلق الجنرال صرخة الدّيمقراطية للشّعب لم ينزل الخبر على النّاس كالماء الزّلال، لكن كقنبلة...قلت في نفسي أيّ ديمقراطية في هذا البلد المغضوب عليه، المسكون بجراحات الماضي، وقهر السّنين، وعنف التّاريخ، وتراجيديا الحاضر، وقمع السّلط، وتدجين الأفواه، وتكليل الأمجاد بالمراسيم والجنائز "[2].

هكذا يكسر بشير مفتي استقلالية التّاريخ ويخضعه لمنطق السّرد، " مجردًا إياه من الطّابع التّوثيقي الموضوعي، بحيث يصبح مطوّعا لبنية الشّخصيات والأحداث الروائية"[3]، ويكشف من خلال هذا الحكي الفنّي عن حقائق الماضي الّتي ما تزال فاعلة في الحاضر، ومنها الصّراعات السّياسية الّتي أثّرت بشكل كبير في وصول البلاد إلى ما وصلت إليه من اقتتال بين الفرقاء، بعد سنوات فقط من الاستقلال، وإن كان بشير مفتي متحفّظا في سرد وقائع تاريخية بعينها إلاّ في النّادر الأندر، وإنّما يعطي الفرصة لإحدى شخصياته لتمثّل دور الماضي التّاريخي، وعنف الثّورة وعنف الاستقلال، فإنّ روائيين آخرين آثروا تسجيل حقائق تاريخية بعينها، وبأسماء شخصياتها الحقيقية، حتّى يضفو شيئا من الفهم عند القارئ بجدوى ما يكتبونه من مآسي الوطن ورواية المحنة عن طريق ربط الأحداث ببعضها.

[1]- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص:88.

[2]- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:12.

[3]- ينظر: أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، ط1، 1996، ص:81.

ومن أمثلة ذلك نجد مثلا مرزاق بقطاش في روايته براري الموت. يقف عند حادثة الانقلاب الّتي قادها العقيد الطاهر زبيري ضد الرّئيس هواري بومدين ويسجّلها كحقيقة تاريخية ثابتة، دون أن يغير فيها شيئا ويعرّي قداسة التّاريخ المنسي، وما خلّفه من عنف حاليا فيقول: "طائرات الرّئيس بومدين تضرب مدينة العفرون الّتي كانت تعبرها المصفّحات والدّبابات، الكرسي وما أدراك ما الكرسي يا خويا دحمان، لكأنّما كتب على الجزائر أن تعيش في حالة حرب إلى الأبد،...مواطنون ماتوا في العفرون تحت وطأة الدّبابات والمصفّحات ومعظمهم من الفلاحين "[1].

وقد حاول مرزاق بقطاش من خلال استدعائه للتّاريخ أن يغطي التّاريخ السّياسي والنّضالي لجزائر الاستقلال، وما تعلّق بالمحطات التّاريخية الكبرى الّتي ساهمت في تعميق الجراح والمآسي فيما بعد من خلال إبراز الصّراع حول السّلطة بين شخصيتين تاريخيتين حقيقيتين، كان بينهما اقتتال دام راح ضحيّته البسطاء من الفلاحين ومن العامة. فالكرسي كما سمّاه من خلال مقولته السّابقة يبرز حجم الهوّة والخلاف بين الشّخصيات الّتي كان لتعنّت بعضها ولجوئها إلى تحييد الخصوم عن طريق العنف آنذاك سببا مباشرًا في انتشاره سنوات الأزمة كحلّ أخير لجأ إليه الكلّ ضد الكلّ لتصفية التّركة الملعونة الّتي تركها هؤلاء والّتي لم تستثن لعنتها أحدا.

وهو ما نجده في رواية أخرى له وهي دمّ الغزال، والّتي من خلالها يستحضر شخصية تاريخية معروفة بنضالها الوطني كأيقونة ثابتة في التّاريخ التّحرري الجزائري، وهي شخصية الرّاحل محمد بوضياف، وكأنّ عنوان الرواية دمّ الغزال ماهو إلا تطهير للجميع لاشتراكهم في قتل التّاريخ نفسه ودفنه، استعدادا لتاريخ دمويّ آخر تصفّى فيها مواريث الثّورة، بعد أن دُقّ آخر مسمار في نعشها " نقتل اليوم وغدا وبعد غد، ولا يمكن أن نوصف إلاّ بالوحوش، حتّى الوحوش تحترم ضحاياها. إنّها تتعامل معها بنبل وشرف، أمّا نحن فنرميها بالرّصاص من الظّهر والقفا...أنّا أصرّ على أنها جريمة

[1] – مرزاق بقطاش: براري الموت خويا دحمان، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص:105.

حضارية، وهي ليست بالجريمة الأولى ولا الأخيرة في تاريخنا كلّه، والحكم على هذه الجريمة هو حكم على تاريخنا كلّه "[1].

ومن خلال مراسيم دفن شخصية بوضياف المغدور عنفا يشكّك الكاتب في التّاريخ الرّسمي للدّولة المستقلة، فاغتياله ليست الجريمة الأولى ولكنّه اغتيال تاريخي آخر، يمثّل آخر ما يمكن أن يجتمع حوله الفرقاء في جنازة ومراسيم رسمية، صوّر فيها مرزاق بقطاش صورة الجزائر المشّتتة واقعا وحلمًا وكان آخر ما التقوا فيه هو المقبرة كفضاء لا يلد إلاّ بالموت، وجريمة اغتيال الرئيس ليست سوى رسالة مشفّرة للجميع بأنّ لا أحد في منأى عن العنف وعن الاغتيال.

بقول مرزاق بقطاش: "النّخبة السّياسية كلّها موجودة في جانب من هذا المربّع، عفوا اللّعنة السّياسية كلّها مبثوثة في هذا المكان،...تجمّعوا كلهم في هذا المكان باتجاهاتهم المختلفة، بتحالفاتهم وتطلّعاتهم الكاذبة، كيف يجتمع مثل هذا العدد من أولئك المتصارعين، تاريخ الجزائر كلّه يجتمع في هذه اللّحظات، الأحياء الموتى، الثّوار واللاّثوار، الوطنيون، المصاليون، جبهة التّحرير الوطني، الاشتراكيون وأشباه الشّيوعيين الإسلاميون والملاحدة، وبمجرد خروجهم من المقبرة يعودون إلى سابق عهدهم في المناورات والدّسائس فالتّاريخ يقول عنهم إنّهم لم يستطيعوا أن يجتمعوا على رأي في يوم من الأيّام، لكنّ الموت جمع رؤوسهم في قفّة واحدة "[2].

إنّ رمزية شخصية محمد بوضياف كسمة بارزة في التّاريخ الجزائري جعل من اغتياله سنة 1992 تحوّلا آخر في التّاريخ الجزائري المعاصر، مثلما هو تحول آخر في النّظرة إلى التّاريخ عند ثلة من الروائيين الجدد، لما حملته كارثة الاغتيال من هزّات عنيفة، أحدثت نقلة على مستويات عديدة ومنها أسئلة الوعي والمجتمع، وأعادت الحادثة أسئلة الهويّة والتّاريخ والتّراث والذّات.

لقد مال الخطاب الروائي عند مجموعة من الشّباب إلى الاصطباغ بأسئلة الشّك والقلق، ونَزعت بعض النّصوص إلى محاورة التاريخ، وإن كان هذا النّهج ليس بالجديد في الرواية الجزائرية، فقد

[1] – ينظر: مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص: 28- 29- 30.

[2] – المصدر نفسه، ص: 10، 26- 27.

كان مطروحا سابقا مثلما هو الحال عند الطاهر وطار وواسيني الأعرج، لكنّ مع جيل الشّباب أصبح الطّرح أكثر جرأة وأكثر حدّة، وينتزع التّاريخ من القوة الّتي تستثمره لصالحها، وأوّلها السّلطة الرّسمية آنذاك، وبالتّالي كانت بداية التّسعينيات مرحلة " تراجع الأيديولوجيا الثّورية، وانكشاف زيف عقيدة الخلاص السّياسي وتهاوت الكثير من الحصون والقلاع، ممّا شجّع ثلّة من الروائيين على اقتحام أسوار المحرّم والهامشي والمقصي، وما استبعدته الخطابات الرّئيسية، يجوس بعضهم من خلال تاريخ وطني مشوش ومعتّم؛ لأنّ حراس الذاكرة أرادوا له ذلك "[1].

ولم يكن مرزاق بقطاش وحده من استثمر في حادثة اغتيال بوضياف فقط، بل تبعه في ذلك كثيرون، سواء بالإشارة إلى الحادثة أو تركيز بؤرة السّرد عليها، لطرح العديد من الاستفهامات ومنها لغز الاغتيال الذي بقي من الطّابوهات إلى اليوم فقد. " كان بوضياف على أيّة حال بين المطرقة والسّندان، فهو يزعج الإسلاميين برفضه الكلّي للتّسوية، كما يزعج أصحاب القرار بحديثه عن الفساد وتهريب أموال الدولة من قبل فئة تملك الامتيازات"[2]. وبموته زال من عاودهم الإيمان عن بارقة الأمل المنتظرة، الّتي رأوا فيها خلاصا من عنق الزّجاجة الّتي دخلت البلاد فيها على جميع الأصعدة.

فقد قضى اغتياله على أحلام كل جزائري يحلم بمستقبل أفضل ممّا هم فيه من فوضى العنف وانهيار كلّي للنّظام ومفهوم الدّولة، وهو ما عبّرت عنه أحلام مستغانمي في روايتها عابر سرير على لسان شخصية زيان. الرّسام الذي أثّر فيه حادث الاغتيال، وربطه بحوادث اغتيال بعض أثناء الثّورة "تلك المرحلة لم تنته. الجزائري يعيش جدليّة تدمير الذّات، هو مبرمج لإبادة نفسه والتّنكيل بها عندما لا يجد عدوّا لينوب عنه في ذلك "[3].

[1] – ينظر: عبد الوهاب شعلان، الخلفيات السوسيوثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر، مجلة التواصل في اللغات والآداب العدد 37، جامعة باجي مختار عنابة، مارس 2014، ص:142.

[2] – حبيب سوايدية: الحرب القذرة، تر: روز مخلوف، ص:67.

[3] – أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص:165.

فموت الحلم الذي من أجله حارب وناضل كثير ينكسر فجأة باغتيال، ليوأد من كان ينتظرون منه أن يخرجهم من عبثيّة التّاريخ وعنفه، ويصاب بعض بالاكتئاب وخيبة الأمل في المستقبل " صدقني منذ اغتيال بوضياف أصبحت أكره حتّى السّفر إلى الجزائر، فبموته مات شيئ فينا، عندما جاؤوا به متضرّعين كي ينقذ الجزائر، ويكون رئيسها ما ظنوا أنّ ذلك الرّجل الذي جبلته السّجون والمنافي وخيانات الرّفاق على هزاله، ما كان يصلح لإبرام صفقة فوق الجثث، فحوّلوه إلى جثّة كي نتعلّم من جثته. ألا ترى كل ذلك الحجر المتساقط علينا بعده؟. بإمكاننا الآن أن نواصل التّراشق بذلك الكمّ من الأسئلة، ما عاد السؤال "من قتل بوضياف"، صار: صوب أيّ مصبّ ذاهب بنا الوحل؟. صوب أيّ وحل ذاهب بنا التّاريخ "[1].

وهكذا تصنع أحلام مستغانمي جسرًا من التّواصل بين زمن الثّورة وزمن الإرهاب، وكلاهما يشكل فجائعية للوطن، من خلال استحضار صور القتل والموت والتّصفيات وعنف التّاريخ وخيانات بعضٍ، لكنّ بطريقة مختلفة فقط، وأكثرها إيلاما وتعقيدا أن يكون الموت على يدّ الوطن ذاته.

ولم يشذ بشير مفتي في الإشارة إلى هذه الحادثة التّاريخية وتأثيرها على شخصية المثقّف، الذي كان ينتظر بزوغ الأمل في التّاريخ المقدّس، كي يخرجهم مما هم فيه من كوابيس العنف، حين يتحدّث عن شخصية سمير عمران الّذي يرى في عودة الزّعيم بوضياف الأمل الأخير للجزائر في مصالحتها مع الذّات.

" سمير عمران كأنّه حزين أو غاضب من شيئ ما.

هل انتقلت له عدوى جمال كافي؟. أم هي حالة السّكر بعد أن شربنا ما شربنا...

عندما سألته عن السّبب قال لي بحسرة:

بوضياف هو آخر أمل لهذا البلد: أنا خائف عليه "[2].

[1] – أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:167- 168.

[2] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:138.

بل أنّ هناك من يرى بأنّ بوضياف ليس سوى آخر شمعة من شموع التّاريخ النّقي، الّتي ينبغي أن تنطفئ؛ لأنّه ليس في مقدوره كبح جماح سطوة العنف وتفشّيه في المجتمع، أمام موجة المتديّنين الجدد الذين يعلنونها حربا لا هوادة فيها، وهو ما يعكسه الحوار الذي دار بين شخصية عزيز مالك الشّاعر والكاتب، وبين أستاذه الماركسي شريف عزيز حول رؤيته ونظرته للصّراع الدّائر في بداياته حول السّلطة وعودة بوضياف:

" بعد صمت قصير شربنا فيه بيرات أخرى، تحدثنا عن عودة الزّعيم بوضياف إلى الجزائر فسألته: هنالك من يعقدون عليه آخر الآمال.

إنّه زعيم ورجل ثوري. ولكن بعد كلّ سنوات المنفى والبعد عن الجزائر لا أدري إن كان يستطيع فعل شيء حقيقي للبلد، ربما سيخطب مثل غيره ويقول كلامًا برّاقا، لكنّ الواقع شيء آخر.

على الأقلّ هو يبعث الأمل.

طبعا...طبعا. ولكنّ نحن مقبلون على حرب. أظنّ وأراه شمعة ضوء خافتة في ظلام دامس"[1].

ورغم ثقله التّاريخي كشخصية وطنية ثورية إلاّ أنّ حجم الخلافات والتّصدعات في البلد كان كبيرًا إلى درجة يصعب جبرها، أو تضميد جراحها، وهذا ما تنبّأت به شخصية شريف عزيز بأنّ البلاد مقبلة على الحرب، وأنّ التّاريخ سَيُطمس من جديد، ويعاد كتابة تاريخ آخر مليء بالدّم والقتل والعنف والدّموع، وهو ما يصل إليه سمير عمران بعد تحليله للمعطيات الموجودة أمامه، ويستشرف التّاريخ الآتي من خلال التّاريخ الماضي ويربط القضايا ببعضها. " المواجهة قادمة لا محالة. إن لم يكن اليوم فغدًا. بلدنا لم يصفّ خلافاته منذ 1962 ترك كلّ شيء على حاله، الصّراعات القديمة تطفو على السّطح، القوة حكمت وانتصرت وكانت دائمًا تحكم وتنتصر، لكنّ المهزومين ينتظرون الفرص للانتقام وتصفية الحساب "[2].

[1] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:34.

[2] – المصدر نفسه، ص:96.

وعندما بدأت المعركة بتقريب شخصية تاريخية كقربان للعنف إرضاء لكلّ الأطراف المتصارعة دخلت البلاد زمن الفوضى والاغتيالات العشوائيّة، وَوَلّدت حربا قذرة بين المغلوبين والمنهزمين تركت آثارها النّفسية على من كان يرى في التّاريخ الوطني شعارًا شعبيا يمكن أن تُبنى به الدّولة الحديثة ليصاب الجميع باليأس والإحباط والشّك، وهو ما دفع شخصية كسمير عمران المثقّف الحالم بالكتابة والعيش في أمان إلى الانتحار، بعد أن انمحت أمامه كلّ مبررات الوجود في دوامة الفوضى، مع اغتيال بوضياف وانفلات الأمور إلى الحرب والعنف، وفقدان قيمة الحب في المجتمع.

"جاء خبر انتحار سمير عمران فاجعا للغاية، وعرفت من جمال كافي أنّه ألقى بنفسه من أعلى جسر في قسنطينة في صباح باكر حتّى يتجنب حركة النّاس، والّتي كانت من شأنها أن تعيقه على تحقيق ما أراد، ولم يترك رسالة يشرح فيها الأسباب والمبرّرات، لكنّ أغلب الظّن كما ردّد جمال أنّ الأمر كان مرتبطا بمقتل الرّئيس بوضياف الذي تحمّس لعودته سمير عمران كثيرًا، واعتبره المنقذ الوحيد حيث جاء حادث الانتحار بعد يومين من إعلان اغتيال الرّئيس في قصر الثّقافة بمدينة عنابة على المباشر وهو يحاضر أمام مجموعة من المواطنين "[1].

هكذا يقتل بشير مفتي شخصياته، مثلما يحاكم التّاريخ ويستدعيه، ويحاول لفت انتباه القارئ إليه حتّى يمرّر رسائله الفكرية، ويكشف هذا عن نزوع إلى تقويض منظومة الحجز على التّاريخ كإرث وطني ينبغي معاملته بحذر وفي أدقّ تفاصيله، إلاّ أنّه يعيد تشكيله من خلال شخصياته بتعرية مناطقه المعتّمة والمظلمة، والكشف عن هوامشه ومضمراته، فيربط بذلك بين زمنين بينهما خيوط هلامية هما زمن الثّورة وزمن الإرهاب، ويكشف العلاقة القائمة بينهما من خلال بحث عميق في غور المأساة الوطنية.

واللاّفت للنّظر أنّ الكتابة الروائية عند بشير مفتي ماهي إلاّ تسجيل للمسار التّاريخي للجزائر من خلال استحضار زمن الاستقلال وزمن التّسعينيات وهو الأغلب في رواياته، ويحاول ربط التّاريخ

[1] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:194.

ببعضه من خلال فهم الحاضر بخلفيات الماضي حتّى يصدر عن رؤية فكرية، ينطلق من خلالها في رسم معالم الجريمة عن طريق هتك أسرار الواقع وملامسة التّاريخ بانتصاراته وانكساراته وفجائعه.

وعندما يكتب بشير مفتي عن التّاريخ الذي يعايشه فإنّه يكتب عن التّاريخ في ظلّ عنف التّاريخ، وقد لا نعثر في رواياته عن حقائق تاريخية بعينها، ولكنّنا نلمس إشكالات التّاريخ الوطني وتعقيداته، والّتي من خلالها يطرح عمق الأزمة الّتي عانى منها المجتمع الجزائري، والّتي يحاول فهمها من خلال شخصية مثقّفة تأخذ على عاتقها استنطاق ماهو تاريخي، والولوج إلى الذّاكرة الوطنية وعنفها عبر مراحل الثّورة والاستقلال في محطاتها المختلفة، فَيُخيّر شخصية (ب) في المراسيم والجنائز كأستاذ جامعي وصحفي، وهي محاولة منه للقبض على رأس الخيط من كبّته، عندما يطرح أسئلة التّاريخ وعلاقته بمشاكل البلاد في زمن الإرهاب والعنف.

" قد يكون السّر كامنا في التّاريخ كما يقول حميدي ناصر. هذا التّاريخ الذي لم نفتش فيه بعد لم نقرأه بعد. لم ندرك خفاياه وأسراره، مازلنا نجهله تمام الجهل، ومازلنا متورّطين به وفيه، مازلنا نعيش على أوهامه المعلّبة في كتب مدرسية، ودراسات كتبها مؤرّخون رسميون صرفت عليهم الدّولة أموالا طائلة لأجل هذه الغاية "[1].

فشخصية حميدي ناصر ترفض التّاريخ الرّسمي الذي درسته في المدارس والمعاهد، وما انغرس منه في ذاكرته، ويعتبره تاريخا طوباويا لا وجود له إلا في الكتب الرّسمية لحراس الذّاكرة، كتبوه وصاغوه كيفما يحلو لهم بعيدًا عن خفياه وأسراره الحقيقية الّتي هي إحدى الأسباب في العنف المستشري الآن؛ لأنّه جزء من التّاريخ الرسمي المقبور الذي وجد الفرصة ليخرج إلى العلن، ليعيد طرح أسئلة التّاريخ مرّة أخرى."هل تعلم يا (ب) كم هي مفجعة قراءة تاريخنا، لا أتحدث هنا عن الماضي البعيد جدا، ولكن عن تاريخنا القريب فقط، ذلك الذي ما يزال يسيّرنا رجاله الموتى والأحياء حتى الآن،..ما يزال دكتاتوريوه يقدوننا نحو أنفاق مظلمة، تُرى هل يمكن لنا أن نحب هذا التّاريخ أم نكرهه "[2].

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:32.

[2] – المصدر نفسه، ص:32.

ويشير مباشرة إلى مرحلة الثّمانينيات وما سادها من نظام مغلق على نفسه قمع كل المعارضين والخصوم السّابقين، واضطهد كل من لا يعلن الولاء من أصدقاء الأمس، باسم الشّرعية الثّورية والوطنية الّتي كانت شعارات الحزب الواحد، الذي تلقّى أولى صفعاته مع أحداث أكتوبر 1988 ليدخل الجميع في صدمة الواقع، ويتبيّن للجميع أنّ المصالحة مع التّاريخ لم تتم إطلاقا، وأنّ الجميع أصبح يطالب بحقّه في الوطن، وأنّ الوطن مشكلته الوحيدة مع تاريخه، وأن لعنة الأجداد والآباء تطارد الأبناء لتدخلهم في دهاليز العنف والحقد والكراهية.

فحميدي ناصر يدرك عبثية التّاريخ الذي يحكم رجاله باسم الأحياء لأنّهم صنّاع التّاريخ والأموات لأنّهم يمثلونه، ويتنبّأ بالأسوأ مع انزياح حلقات التّاريخ عن مسارها الحقيقي، وأنّ الشّعارات لم تعد تصنع وتبني الوطن، وما التّاريخ إلا عنف آخر سيأتي على الجميع.

" كلّ النّاس تحب تاريخها..أليس كذلك..كل الشّعوب..كلّ البشريّة.. لماذا نحن فقط نكرهه هل يعود ذلك إلى أنّه تاريخ مليء بالعنف والعذاب والاستعمارات المتتالية..؟. هل يعود ذلك إلى أنّنا شعب ضحى كثيرًا مع أجل هذه الأرض المغتصبة ولم ينل أيّ شيئ ؟"[1].

فحميدي ناصر يضع نفسه مباشرة أمام لعنة التّاريخ، وَصُور العنف والدّم الّتي لحقت ببعض محطاته، والّتي تطارد جيله الذي لم يعش مراحلها ورغم ذلك اكتوى بنارها ". نحن أجيال الاستقلال نحن الذين ولدنا خارج مناخ الدّم والموت، القهر والعذاب. لماذا يتحوّل التّاريخ في أعيننا إلى كابوس نودّ لو نستيقظ منه..كلّها تساؤلات تحيرني لماذا يا (ب)؟ لماذا"؟[2].

وكلّها تساؤلات مقلقة ومحيّرة دفعت بشير مفتي أن يعيد علك التّاريخ، وإعادة تشكيله ليصنع تاريخا فنيا، يحاول من خلاله فهم العنف، وإرهاصات الأزمة الأمنيّة والسّياسية نفسها. " أحاول البحث عن جذور الأزمة.. إلى أين تعود..محاولات في قراءة الماضي البعيد جدًا اكتشاف مذهل.. العنف. العنف..لكن ما ذنبنا نحن أبناء الاستقلال لنعيش نفس الوضعية القديمة المتجددة

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:32.

[2] – المصدر نفسه، ص:33.

نحن درسنا في الجامعات لننقذ البلاد،..لا لندمّرها..أطفال مشاغبون طردوا من المدرسة..هم الذين صنعوا أكتوبر..اليوم تجار الدّم..يصنعون ماذا؟. خراب الأرض ! موت الإنسان ! ضياع القيمة !"[1].

ولأنّنا لا نستطيع أن نفصل السّياسي عن التّاريخي؛ لأنّ كلاهما ثمرة للآخر، فقد استطاع بشير مفتي من خلال المراسيم والجنائز أن يبين للقارئ صور الصّراع المختلفة، وعبثية التّاريخي والسّياسي في واقع مرّ مليء بالعنف، يسيطر عليه حراس التّاريخ، ويمنعون المبادرات السّياسية والفكرية ويقصون المناوئين والرّافضين للسّياسة الأحادية والارتجالية للحزب الواحد آنذاك، وهو ما عبّر عنه بشير مفتي على لسان شخصية حميدي ناصر، الرّجل المثقّف الذي يرفض سلطوية السّلطة تحت أكاذيب التّاريخ والشّعارات الوهمية الّتي تباع للبعض ذرّا للرّماد في العيون، أمام حقيقة وهول الفاجعة الّتي أصبحت تولد بعيدا عن الرّسميات المختلفة. " لا أحب النّضال الطّليعي. الخطب، الشّعارات، والبيانات، لقد عرضت على القيادة برنامج تحرّكاتي فرفضوه، قالوا: بأنّ هذا ضدّ المادة (...)، وخارج عن قوانين الحزب، كلّ هذا ضايقني جدًّا، قل لهم بأنّني كاتب وأحبّ أن لا أكون مجرّد ماشية في القطيع "[2].

وهذا ما جسده بشير مفتي من خلال شخصية رحمة، المرأة الّتي تمثل الرّمزية التّاريخية للنّضال والكفاح ضدّ الاستعمار من جهة، والمرأة المقهورة تاريخيا ووجوديا من جهة أخرى، بعد أن عايشت مراحل التّحولات المختلفة في الجزائر لتكون ضحيّة أخرى لها، وشاهدا مهمًّا على أحداثها. " إنّها عجوز مثقّفة وطيبة بما فيه الكفاية، وحياتها مليئة بالتّجارب والخبرات، شيء مدهش أن تبقى العجوز رحمة شاهدة على الماضي بذلك الشّكل، بتلك الذّاكرة القويّة، والغريب فيها أنّها لم تيأس وبقيت صامدة، وكانت تقول بأنّ الأمور ستتغير "[3].

وبحكم تجربتها التّاريخية كأحد صناع التّاريخ، تدرك العجوز رحمة بأنّ مشكلة العنف الموجودة الآن هي مشكلة متداخلة مع ما عاشته هي وأبناء جيلها من ظلم وقهر وسجن وغياب ونسيان

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:49.

[2] – المصدر نفسه، ص:34.

[3] – المصدر نفسه، ص:21.

حيث تقول: " الأمور ستتغير لقد عشنا أكثر من هذا. الجزائر يا ولدي شهدت مآس بشعة ونكسات فظيعة، لكنّها بقيت مستمرة، هذا هو درس التّاريخ، وواجب الجزائري هو قراءة تاريخه "[1].

فتوظيف بشير مفتي للمسيرة الثّورية للعجوز رحمة هو قراءة أخرى للتّاريخ في ظلّ فوضى التّاريخ، ومحاولة منه لاستدراج القارئ إلى تلك العتمة المظلمة من التّاريخ الوطني المليء بالعنف هو الآخر، وكأنّ العنف قَدر قد قُدر لأبناء هذا الجيل الضائع في تصدعات التّاريخ، فالعجوز رحمة لا تمثّل المرأة الجزائرية المناضلة والثّورية فقط، بل إنّها تمثل المرأة المثقّفة الّتي همشت بعد الاستقلال كأيّ مثقّف عايش تلك المرحلة، لذلك اعتزلت النّشر والكتابة. " أنا منقطعة عن النّشر والظّهور منذ عشر سنوات.

لماذا هذا الانقطاع؟.

ظروف النّاس لم تعد تهتم بالشّعر وأنا أيضا. البلد في حاجة إلى أشياء أخرى. أليس كذلك؟.

مثل ماذا؟.

الدّيمقراطية، الحريّة، العدالة، التّقدم...

الكتابة عندما لا تكون حرّة ونزيهة فهي جريمة في حقّ النّاس والكاتب نفسه. أنا لا أحب أن أكتب من أجل الرئيس الفلاني، أو المذهب السّياسي المعتمد رسميا، أو ماهو مطلوب منّي كتابته "[2].

وهذا ما جرّ عليها اتهامها بالخيانة والتّمرد بعد الاستقلال، لتجد نفسها في مواجهة مع أصدقاء الأمس، وتتعرّض لكلّ أشكال الإهانة بعد أن رفضت المساومة وبيع نضالها الوطني. " في زمن بومدين كنت أناضل في الهامش، نجتمع في هذا البيت مساء نقرأ لبعضنا بعض، ثمّ دبروا لي مؤامرة فدخلت السّجن، أغلب أصدقائي تخلّوا عني...لم يندد أحد بذلك مع علمهم أنّ التّهمة

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:21.

[2] – المصدر نفسه، ص :23.

باطلة..أنا أدبر انقلابا في منزلي..وضدّ من..؟. هراء..كما ترى بعد ثلاث سنوات سجن تعلّمت الدرس وحفظته "[1].

ويسلط بشير مفتي من خلال دخول رحمة السّجن الضّوء على عنف ما بعد الاستقلال، من خلال الصّراعات الّتي كانت موجودة على السّلطة آنذاك، وتصفية الخصوم بالنّفي والسّجن، وذكرت العجوز رحمة شخصية بومدين الرّئيس الذي حكم بقبضة حديدية، وكانت له صولات وجولات مع رفقاء السّلاح بالأمس، ورحمة واحدة من أولئك الذين لفّقت لهم تهم باطلة جعلتهم يتجرّعون غياهب السّجن دون أدنى التفاتة لماضيهم الوطني والثّوري.

لقد كانت العجوز رحمة شاهدة على مرحلة ما بعد الاستقلال، وأحد الضّحايا لها كمثقّفة ترفض ما سار إليه التّاريخ الوطني من زيف، واستحواذ عليه من طرف بعضٍ، وتتهم السّياسيين والمتاجرين بالماضي الثّوري من أجل مصالحهم النّفعية، وترفض الانخراط في هذا المسعى؛ لأنّها تدرك عواقبه الّتي سيجرّها على البلاد فيما بعد، وتقدّم تفصيلا لنّضالها فكريا عن طريق قصائدها الّتي كانت تكتبها، والّتي عرفت هي الأخرى مراحل تبعا للتّحولات السّياسية الحاصلة في البلاد. " الشّعر عندي مراحل. مرحلة النّضال الثوّري، ثم الالتزام السّياسي، ثم الشّعر كشعر"[2].

وهي تشير إلى مرحلة الاستعمار عندما كانت للمثقّف أدواره الرئيسة في كتابة الأشعار النّضالية والخطب الحماسية، ثمّ إلى مرحلة الاستقلال أين تخندق المثقّف في جهة واختار صفّه ووجهته الّتي يدافع عنها وهي مرحلة الالتزام السّياسي، ثم مرحلة التّهميش ودور الرقابة والوصاية السّياسية على الفنّ والفكر والإبداع. " في بلدنا الأمر مختلف، ومن المستحيل أن نكتب شعرا خالصا، فعندما أتحدّث عن القطط أنا أتحدث عن عالم السّياسة، حيث الخبث والبراءة، الوجه والقناع. السّاسة هم قطط من نوع آخر. قطط مجرمة "[3].

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:24.

[2] – المصدر نفسه، ص:24.

[3] – المصدر نفسه، ص:24.

ووصفها للسّاسة أنّهم قطط مجرمة هو حديثها عن تاريخ السّياسة بعد مرحلة المخاض والصّراع حول السّلطة، وماجرّه ذلك من تبعات على المعارضين والرافضين من حلفاء الأمس وخصوصا المثقّفين منهم، ورحمة واحدة من أولئك الذين رفضوا المسار التّاريخي الجديد للبلد؛ لأنّهم أدركوا تبعات العبث بالتّاريخ الثّوري للشّعب الجزائري، واحتكار الثّورة في أسماء وشخصيات تفضل المصالح الحزبية والشّخصية الضّيقة؛ لذلك اختارت صفّ الرّفض الذي كلّفها السّجن، وترى في نفسها التّاريخ الحقيقي للنّضال الثّوري، بعد رفضها الخيانة كمثقّفة قبل أن تكون مجاهدة، وهي الّتي قسمت المثقّفين والكتاب من أبناء جيلها إلى صنفين. حيث تقول:" إنّني أقسمهم إلى قسمين: هناك الانتهازيون الذين جعلوا من الفنّ وسيلة للارتزاق والوصول، وهناك النّظيفون الذين كافحوا ضدّ الظّلم ومازالوا لحد السّاعة ولم يحصدوا إلاّ السّجون والتّهميش والغربة "[1].

وترى في الصنف الثّاني أنّهم أبناء الوطن الحقيقيون؛ لأنّهم لم يخونوا الأمانات الّتي دافعوا عنها ولم يغيروا مبادئهم النّضالية والثّورية من أجل المصالح الدّنيوية، وحافظوا على سجلّهم نظيفا، وتروي عمق مأساتها وما آلت إليه الأمور بعد الاستقلال من تشويه التّاريخي والعبث به وتدنيسه. " عندما اندلعت الثّورة انخرطت مع المجاهدين إلى غاية الاستقلال. أنا مجاهدة لكن لم يسبق لي أن تحدثت عن ذلك من قبل، ولا أثبت ذلك بشهادة، أحتفظ بأيام نضالي لنفسي، على المتاجرة بذلك التّاريخ العزيز. بعد الاستقلال كانوا يطلبون مني الحضور إلى الحفلات والمهرجانات والسّهرات لتوزيع الأوسمة والشّهادات الشّرفية، كنت أعتذر وأتحجّج تارة بالمرض وتارة بالتّعب، لم يكن عندي رغبة في دخول القنوات الرسمية حيث الزّيف والنفاق والتّجارة بكلّ شيء "[2].

إنّ العجوز رحمة من خلال تصوير بشير مفتي لها ليست سوى الثّورة المسروقة، والوطن المغتصب عند طغمة من السّياسيين الذين جروا البلاد إلى مستنقع العنف فيما بعد؛ لأنّ مسار الانطلاق كان خاطئا، وعنف ما بعد الاستقلال كلّف الجيل الجديد عنفا أبشع منه فيما بعد؛ لأنّه عنف مسّ

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:25.

[2] – المصدر نفسه، ص:25.

الجميع ولم يمس الأطراف المتصارعة فقط. وتذهب العجوز رحمة مرة أخرى ضحيّة العنف بعد روايتها مأساة الوطن ومأساتها، التّي أدخلتها في حزن عميق على ما يحصل من صراع، كانت شرارته خلافات الأمس الّتي لم تُصفّ بعد. " هنا توقفت العجوز رحمة وغرقت في بكاء طويل، ثمّ اعتذرت عن الاستمرار فأغلقتُ آلة التّسجيل "[1].

وهكذا تشهد العجوز رحمة على مسارات الجزائر المختلفة، من تاريخ الاستعمار الفرنسي والثّورة إلى عنف مرحلة الاستقلال وما جنته على بعضٍ، إلى عنف الأبناء في مرحلة التّسعينيات وما جناه على الكلّ، لتكون ضحيّة الأبناء وتدفن معها حسرتها. " لقد انفجرت القنبلة بالقرب من بيتها الآيل إلى السّقوط،...لم يتركني رجال الشّرطة أقترب من الجثّة المفحّمة، الكثير مات يومها الكثير مات، وأمام الجثث الكثيرة رأيت جثّتها هي، جثتها المفحّمة كانت تظهر كما أنّها تنبض بالحياة...لقد ماتت لا ريب في ذلك والحيّ كلّه دخل الصمت "[2].

ويربط بشير مفتي من خلال هذه الصّورة الفجائعية للعجوز رحمة تسلسل حلقات التّاريخ الوطني من خلال شخصيات هامشية " يؤرّخ بها لمن تهملهم كتب التّاريخ للنّاس عامة "[3]، وهذا ما يستطيع أن يقوله الروائي ويعجز عنه المؤرّخ؛ لأنّ الرّواية تبحث في الهامشيات التّاريخية الّتي ولّدت انكسار رهان الوطن، فيتحرّر الروائي بذلك من إكراهات التّاريخ وقوانينه عبر حركية التّاريخ، ليتيح للتّاريخ المتحجّر منبرا للحكي عن طريق ما وراء التّاريخ، أو ما يسميه بعضٌ: "الميتا تاريخ".

وهذا ما جسّده بشير مفتي على لسان شخصية صالح بوعنتر، الشّخصية المجاهدة الّتي شاركت في الثّورة وعانت مرارة التّهميش والغبن." إنّه شخصية سياسية مهمّة في البلد، عندما زار جريدتنا كان ينوي أن يكتب عدّة مقالات عن الوضع الذي تعيشه الجزائر، كان في قلبه حلم وجرح "[4].

---

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:25.

[2] – المصدر نفسه، ص:21.

[3] – صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 ص:90.

[4] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:57.

فهو مثال للتّاريخ الوطني النّظيف، الذي لم يدّخر جهدا في الدّفاع عن الوطن بعد الاستقلال ليتعرّض للاضطهاد نتيجة مواقفه السّياسية الرّافضة للاندماج مع القطيع، ولا يكاد يبرأ من عنف الاستقلال حتّى يفاجئه عنف آخر وهو عنف التّسعينيات، والذي دفعه إلى إعادة الكرّة من جديد في إبداء رأيه ومواقفه السّياسية من الأوضاع السّائدة. "كان يقول: ماذا بقي من العمر حتّى أخاف أو أبيع نزاهتي. لقد ضاع شبابي في المقاومة ورجولتي في السّجن بعد الاستقلال، كنّا نظنّ أنّ الأمور ستتحسن. أنا لست من أنصار الرّئيس الأول..لكنّني رفضت فكرة التّغيير بالقوة..ثمّ تعاطفت مع مشاريع الرّئيس الثّاني، كنت أرى فيها شيئا من الثّقة والإخلاص، لكن ليس إلى الحدّ الذي يدفعني إلى أن أكون صوتا له،..ثم جاء الرّئيس الثّالث وكان عليّ معارضته من الألف إلى الياء "[1].

فمساره النّضالي بعد الاستقلال طيلة ثلاثة عقود من المعارضة النّظيفة الدّاعمة لمبدأ تصحيح سيرورة التّاريخ ومسار عجلته لم تقض على أحلامه في التّغيير، والثّبات في مواقفه في مواجهة زيف الحقائق، خصوصا بعد فقدانه ابنته منيرة في إحدى المظاهرات التّسعينية، والذي آلمه وأحزنه كثيرا لأنّها غدرت برصاصة طائشة من جهة؛ ولأنّها اختارت صفّ الإسلاماويين من جهة أخرى، وهذا ما دفعه إلى رفض ما يحدث من عنف في الشّارع. " منذ ذلك اليوم وأنا أتكلم،..أرفض سياسة الصمت.. لكّنهم لم يمنحوني فرصة للكلام، لقد أغلقوا عليّ كلّ الأبواب. صالح بوعنتر لا يصمت على الجريمة..على الجرائم..كلّ حياتي كما قلت لك قضيتها في الحرب ثمّ السّجن "[2].

فبشير مفتي من خلال شخصية صالح بوعنتر يعطي صورة حيّة عن الوطنيين النّزهاء، الذين لم يقايضوا ماضيهم الثّوري ببعض المنافع والمكاسب الشّخصية، وفضّلوا الثّبات حتّى في أحلك المراحل المؤلمة من مسيرتهم، وكانوا ضحيّة للعنف على مسار تحوّلات كثيرة في حياتهم. من السّجن والاضطهاد إلى القتل إلى القمع وتكميم الأفواه، ومصادرة الآراء النّاقدة للأوضاع الّتي حذّروا منها لسنوات طويلة وكأنّه بذلك يعرّي الجانب السّياسي لبعض السّياسيين الفاشلين الذين تاجروا بدماء الجزائريين وحرّضوا

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:57.

[2] – المصدر نفسه، ص:57.

عليهم لنيل مطالب شخصية أو تحقيق مآرب أيديولوجية، لذلك نراه يرفض فكرة التّغيير بالقوة على لسان شخصية صالح بوعنتر، واستعمال عنف الشّارع الذي كان أحد ضحاياه، كما يرفض انغلاق السّلطة على نفسها واضطهاد خصومها، وتحريفها للحقائق حتّى في عمق الأزمة وانفلات الأوضاع.

فصالح بوعنتر يرفض أن يكون الجيل الجديد من الشّباب أمثال ابنته ضحايا لأخطاء التّاريخ الوطني، وأن يدخلوا في دوامة هي أشدّ عنفا من عنف الأجداد والآباء، وأثرت عليهم حتّى هم أنفسهم، ونسوا عنفهم أمام العنف الذي يولد أمامهم. " في تلك المظاهرة مات الكثير من الشّباب والفتيات، لم يتحدّثوا إلا عن ثلاثة جرحى في الصّحافة. إنّهم يكذبون على النّاس..ثمّ ما الفائدة؟ اليوم يتساقط النّاس كالذّباب. مذابح، مجازر، انفجارات، والحياة تسير من دون توقّف..تسير إلى أين؟. لا أدري. أوف. أنا متعب"[1].

وهنا تنكسر شخصية صالح بوعنتر أمام بشاعة العنف الذي يمارسه الجيل الجديد من الأبناء ويؤثر عليه نفسيا ويشعره بخيبة أمل وبجدوى البقاء على قيد الحياة، فكلّ التّاريخ الذي دافع عنه لم يشفع له، وقدّم ابنته فاتورة لعنف آخر، جعله يحسم أمره في محاولة منه لتحدّي العنف بالكتابة وإبداء الرّأي فيما يحدث من تطاحن. " سأعود في الغدّ إلى الجريدة. سأحضر معي المقالات اللاّزمة..هي كثيرة. نعم في مثل سني لا أقدر إلاّ على الكتابة ولو قتلوني..فلن أندم..نعم لن أندم "[2].

وهكذا يضع بشير مفتي شخصية صالح بوعنتر أمام فوهة التّاريخ، ليعيد كتابة تاريخ آخر لم يكن طرفا فيه، وإنّما كان ضحية له منذ الاستقلال، وليس تحديه للعنف بآرائه الّتي ينشرها ويعبر عنها إلاّ محاولة منه لقول الحقيقة التّاريخية، باعتباره يمثّل صوت الثّورة المقموع، وأحد الذين عرفوا الماضي وبقوا صامدين في مواقفهم رغم الخيبات الكثيرة بعد الاستقلال، وهو الذي يتحدّث عن الجزائر التي حلم بها أيام الثّورة، واقتنع بأنّ هذا البلد فوق كلّ الصعوبات والأزمات. " إنّ الجزائر الحقيقية الّتي

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:58-59.

[2] – المصدر نفسه، ص:59.

نؤمن بها لن تموت..ما ينتهي ويتدمّر الآن هو جزائر الواجهة والسّطح،..العمق حتىّ ولو تشوه فإنّ هناك ما يبقى نظيفا فيه "[1].

لكن سرعان ما يكتشف أنّه أصبح خارج اللّعبة التي تدار من خلف السّتار، وعليه أن يبقى بعيدا عن الأحداث ويلجم لسانه وقلمه.

" قال صالح بوعنتر لفيروز:

لقد زاروني البارحة وطلبوا مني أن لا أنشر أيّ مقال.

من هم الذين زاروك..؟

لقد هدّدوني بالموت..وقالوا أنّني لو تماديت في سلوكي التّمردي هذا ولم أستمع للأوامر فإنّهم سيغلقون حتّى الجريدة "[2].

فتهديد صالح بوعنتر بالموت هو عنف آخر يُمارس على حلقات التّاريخ، لترتسم في ذهنه صور عنف الماضي، الّتي ظنّ أنّها زالت بزوال أسبابها، ليكتشف أنّ التّاريخ يعيد نفسه وبنفس الوجوه الّتي هدّدته وعذّبته سابقا تهدّده اليوم. " لقد قرّرت الصمت..تصوري صالح بوعنتر يصمت..ليس الموت هو الذي يخيفني..ولكن شيء آخر وجوههم الغليظة، تلك الّتي أوجعتني فجأة وجعلتني أرتجف. نعم ارتجفت فرائسي في هذا السّن، لقد ذكّروني بأيام السّجن وبالعذاب الطويل الذي لا ينتهي، كنت أظنّ أنّها أيام لن تعود أبدا، ولكن الآن لم أعد متيقّنا من كلّ ذلك، فهم قادرون حتما على فعل أيّ شيء..يا للجبن..يا للكارثة "[3].

فقرار الصّمت عند صالح بوعنتر هو قرار الشّخص الذي ينهار فجأة أمام عنف التّسعينيات وهو الذي صمد وناضل من أجل تغيير الأوضاع ولقي العنت في سبيل ذلك، ليكتشف أنّ ما مُثل أمامهم من مسرحية الدّيمقراطية والحريّة ليس إلاّ سرابا وذرّا للرّماد في العيون، فلا شيء تغيّر وحراس

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:59.

[2]– المصدر نفسه ص:80.

[3] – المصدر نفسه، ص:80-81.

الأمس غيّروا جلدهم فقط، ومازالوا قادرين على إلحاق الأذى به، وهنا يستسلم كليّة أمام الأوضاع الجديدة. "غرق صالح بوعنتر في دموعه، وقد أحسّ بالعجز والضّعف والانكسار من الدّاخل، وظهر أنّ ما تصوّره الجميع ديمقراطية ماهو إلاّ كلام أوراق تكذب أكثر ممّا تقول الحقيقة "[1].

وبهذا يرسم بشير مفتي وعيا تاريخيا لمحطات العنف المختلفة، ويفضح التّاريخ تخييليا عن طريق شخصيات لها حضورها الواعي في المشهد التّاريخي وتطوراته رغم هامشيتها، إلاّ أنّ هذا لا يمنعها من حمل دلالات فكرية يعيد بها بشير مفتي استدعاء حلقات التّاريخ لوعي العنف الحاضر، فتحمل الرواية " وتصوغ داخلها تاريخا رغبيا مقموعا، ينتظر أزمنة تحرّره، وتاريخ مضاد محتمل يتنفّس في الكتابة ويختفي في التّاريخ المشخّص"[2].

وبشير مفتي إنّما يربط حلقات التّاريخ المختلفة سواء بإيماءات أو إشارات أو شخصيات للدّلالة على خيبات العصر الذي عايشه، وهكذا يتداخل الماضي والحاضر في موضوع الحكي، وتصبح الرواية حدثا متواصلا زمانيا عندما يتعلّق الأمر بالتّاريخ المهزوم وعنف الأزمة، ويصبح " الخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التّاريخ بناء على معطيات التّاريخ نفسه"[3].فَيُؤرخ فنيا وتخيليا لمرحلة الأزمة الوطنيّة، ويُحدث مقاربة بين فصول ثلاثة من تحوّلات التاريخ عرفت بموجبه الرواية تحولات أيضا.

إنّ وقوفنا على حضور التّاريخ في روايات بشير مفتي إنّما هو عتبة للولوج إلى عنف التّسعينيات وما خلّفته العشرية السّوداء على جيل بأكمله، لذلك كروائي كان لزاما عليه استحضار الذّاكرة الجماعية للوطن، وعدم الوقوف عند راهن المرحلة، بل البحث في مقبرة التّاريخ، بغرض رسم توليفة تاريخية لفضح حقيقة العنف الدّموي الذي عاشته الجزائر بطريقة تخيلية فنّية ترصد ملامح الانكسار ومرارة الواقع، وتجسّد صورة الوطن الممحون ومحنة المثقّف، وما خلّفته الأزمة من رغبة وشهوة في

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:81.

[2]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:201.

[3]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستوى الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2006، ص:138.

حكيها وسرد المسكوت فيها، وهذا ما فعله بشير مفتي الذي كان " يتابع ويرصد ويسجّل ويطرح الأسئلة التّاريخية الجارحة "[1].

3- عنف اللّغة ولغة العنف عند بشير مفتي:

إنّ أهمّ قيمة تحملها اللّغة هي التّعبير عن الأفكار والهواجس، وما يدور في خلد الإنسان من شعور وتجارب، لذلك خصّها ابن جني في تعريف يعتبر جامعا مانعا في قوله: " أمّا حدها فإنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[2]. فهي منتوج اجتماعي لا تنشأ إلاّ في وسطه، تنمو بنموه وتضمحلّ باضمحلاله، وتكاد تجمع التّعريفات المختلفة لها أنّها وسيلة إبلاغية إفهامية تواصلية، فهي أعظم ما يمتلكه الإنسان وأخطره على الإطلاق، فمثلما هي وسيلة للبناء هي وسيلة للهدّم أيضا لأنّها قد تخرج عن معناها التّواصلي الإفهامي إلى معنى آخر تنقطع معه الوظيفة الإبلاغية، وتتحوّل بموجبه اللّغة إلى سلاح تستثمر معجمها المخبوء عند المتكلّم متى شعر بالحاجة إلى ذلك، وتتحوّل بذلك الكلمات إلى لكمات واعتداءات، تمارس وظيفة أخرى لها وهي العنف ضدّ الخصوم لفظيا وخطّيا قصد الإطاحة بهم أو إلحاق أكبر قدر من الضّرر النّفسي لهم، وعليه تصبح " اللّغة مصدر الألم...من خلال العنف الذي تُوقِعه تلك الأصوات، والذي يهدّد بالتّحول إلى عنف حَرفي من قبل اللغة "[3].

فاللّغة قد تصيب صاحبها في مقتل، وممّا أُثر عن العرب قولهم : مقتل الرّجل بين فكيه؛ أي لسانه وما ينطق به؛ لذلك عُرف عنهم مدحهم وافتخارهم بألسنتهم كقول زهير بن أبي سلمى مادحا:

وَكَائِنْ تَرَى مِن صَامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَو نُقْصُهُ فِي التَّكَـــــلُمِ

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ ونِصْفٌ فُـــؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ صُورَةُ اللَّحْمِ والــدَّمِ "[4]. (بحر الطويل)

---

[1]- عامر مخلوفّ: الرواية و التحولات في الجزائر، ص:88.

[2]- ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1952،ج1، ص:33

[3]- جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: محمد بدوي، مر: سعد مصلوح، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط1، 2005، ص:403.

[4]- زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1988، ص:111- 112.

وقول حسان بن ثابت مصوّرا المعركة الكلامية الّتي نشبت بينه وبين أعداء الرّسول صلى الله علية وسلم، وما اكتنفها من عنف الكلاّم وقبح اللّسان، وعنف الشّعر والهجاء:

ولَنَا فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ مَعَـــدٍّ سِبَابٌ أَو قِتَالٌ أَوْ هِجَـــاءُ.

فَنُحْكِمُ بِالقَوَافِي مَنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ...

لِسَانِي صَارِمٌ لاَ عَيْبَ فِيْـــهِ وَبَحْرِيْ لاَ تُكَدِّرُهُ الـــــدِّلاَءُ "[1].(بحر الوافر)

ولعظمة نعمة اللّسان فقد جاء في القرآن الكريم الكثير من الآيات الّتي تدعو إلى الحفاظ عليه وعدم استعماله فيما لا يليق من الكلام، كالسّب والشتم والاعتداء به على النّاس، ومن ذلك قوله تعالى:" ولاَ تَسُبُوا الَّذِيْنَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللهِ فَيَسُبُوا اللهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ كَذَلكَ زَيَّنَّا لِكُلِّ أَمَةٍ عَمَلَهُمْ ثمَّ إِلَى رَبِهِمْ مَرْجِعُهُمْ فَيُنَبِئُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ "[2].

وقوله أيضا:" لاَ يُحِبُ اللهُ الجَهْرَ بِالسُّوءِ مِنَ القَوْلِ إِلَّا مَنْ ظُلِمَ وَكَانَ اللهُ سَمِيعًا عَلِيْمًا "[3].

أمّا الأحاديث النّبوية فكثيرة لا يسع المجال لذكرها، كلّها تصبّ في النّهي عن عنف اللّسان وعنف اللّغة وبذاءة الكلام وفحشه، نختصرها في حديث واحد في قول الرّسول صلى الله عليه وسلم: " المسْلِمُ مَنْ سَلِمَ المسْلِمُونَ مِنْ لِسَانِهِ وَيَدِهِ "[4]

فسلامة اللّسان تقتضي الكفّ عن كل بوائقه من سبّ وشتم ونميمة وغتبة وغيرها من العنف اللّفظي، وأمّا سلامة اليد فتقتضي الكفّ عن العنف المادي كالبطش والقتل والسّفك والضّرب وغيرها من الضّروب، والعنف إنّما يبدأ لسانيا تعبيرا عن الجوهر والباطن، ويترجم ماديّا، وقد يكون للكلمة الواحدة مدلولات سياقية عنيفة يترتّب عنها نتائج أعنف، فالحروب قد تشتعل بكلمة واحدة وتطفأ بأخرى، وهنا تكمن خطورة الكلمة واللّسان في ميله إلى العنف وإذكاء النّعرات والصّراعات. يقول

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، شر: جمانة يحي الكعكي، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص:12.

[2]- سورة الأنعام، الآية:109

[3]- سورة النساء، الآية:147

[4]- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص:39.

نصر بن سيار (ت131هـ)أمير خرسان في عهد الأمويين، مدركا ما تفعله الكلمة من إيقاظ لجنان النّفوس:

أَرَى تَحْتَ الرَّمَادِ وَمِيْضَ جَمْـرٍ وَيُوشِكُ أَنْ يَكُوْنَ لَهُ ضِـــرَامُ

فَإِنَّ النَّارَ بِالعُودَيْنِ تُذَكَّـــى وَإِنَّ الشَّرَّ مَبْدَؤُهُ كَـــــــلاَمُ

فَإِنْ لَمْ يُطْفِئوْهَا تَجِنُّ حَـــرْبًا مُشَمِّرَةً يَشِيْبُ لَهَا الغُـــــلاَمُ "[1]. (بحر الوافر)

وعليه فإنّ أعظم مظاهر العنف عنف الكلمة والكلم، عندما تخرج اللّغة من حيّزها التّواصلي لتصبح وسيلة للاعتداء، يمارس بها فنون العنف المختلفة، وتُحيي هذه الكلمات العنيفة الألفاظ الهامشية والمستقبحة للجماعة اللّغوية الّتي اتّفقت على تحييدها سياقيا، نظرا لخروجها عن طبيعة الفطرة الحقيقية المنوطة باللّغة وهي التواصل.

واللّغة إنّما تتماهى مع الواقع الذي تعيش فيه، تتأثر بكلّ مخلّفاته، فهي انعكاس للبيئة المحيطة بالإنسان سلبا وإيجابا، قوة وضعفا، خشونة ولينا، فالبيئة المتوارثة عند الجماعات اللّغوية تحبك اللّغة وتصكّها على منوال معين؛ لذلك نجد اليوم مجتمعات مهادنة مسالمة في سلوكاتها ولغتها، ومجتمعات أخرى عنيفة في لسانها وطبائع أهلها. فاللّغة كائن حيّ متغيّر تبعا لمتغيرات كثيرة، وتخضع لناموس التّجدد والنّمو، ومما يروى في كتب التّراث العربي قصّة الشّاعر علي بن الجهم، هذا الشّاعر الذي لم يعرف من البيئة إلاّ البداوة والصّحراء وخشونة الطّبع، وقد وفد على المتوكّل الأمير العباسي رغبة في مدحه ونيل عطاياه، فلمّا وصل إلى إحدى الأبيات قال فيه:

أَنْتَ كَالكَلبِ فِي حِفَاظِكَ لِلْوُدِّ وَ كَالتَّيْسِ فِي قِرَاعِ الخُطُوبِ "[2].(بحر الخفيف)

فثارت ثائرة القوم عليه، لأنّه لم يجد من اللّغة المطاوعة له إلاّ تشبيه الأمير بالكلب في ودّه وبالتّيس في قراع أنداده، وقد تُرك هذا الشّاعر مدّة من الزّمن خالط فيها الحياة العبّاسية المترفة، وما

[1]– نصر بن سيار الكناني: الديوان، تح: عبد الله الخطيب، مطبعة شفيق، بغداد، ط1، 1972،ص:40.

[2]– علي بن الجهم: الديوان، تح: خليل مردم بك، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980،ص:117.

فيها من مظاهر التمدّن والحضارة، فاكتسب بفضلها معجما لغويا جديدا، فلمّا وفد مرّة ثانية على المتوكّل بدأ قصيدته بقوله:

عُيُونُ المهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْـرِ جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِيْ وَلاَ أَدْرِي

أَعَدْنَ لِي الشَّوْقَ القَدِيْمَ وَلَمْ أَكُنْ سَلَوْتُ وَلَكِنْ زِدْنَ جَمْرًا عَلَى جَمْـــرِ "[1]. (بحر الطويل)

ويرجع هذا التّحول اللّساني في لغة الشّاعر إلى التّأثيرات المحيطة به، فاللّغة تعيش في حيّز مكاني وزماني وهي دائمة التّجدد، وإذا جئنا إلى اللّغة الفنّية والإبداعية فإنّها لم تبق على وتيرة واحدة منذ عرفنا الشّعر أو النّثر بصفة عامة، فهناك ألفاظ تحيا من جديد، مثلما هناك ألفاظ تموت وتقبر، فعنف اللّغة قد يكون من عنف البيئة وقسوتها، فالإبداع مهما تعدّدت صوره فهو لا يخلو من تأثير البيئة المحيطة بالمبدع والتّفاعل معها سلبا وإيجابا.

وإذا ركزنا على الإبداع الجزائري بصفة عامة وخصوصا الرواية منه فإنّها لم تخل من صور العنف المتعددة، لمشاهد التقطتها اللّغة تصوّر فيها أشكالا مختلفة لما عايشه الجزائريون من عنف الاستعمار إلى العنف ضد المرأة، وبعض مظاهر العنف السّياسي والاجتماعي الّتي اصطبغت بها رواية السّتينيات والسّبعينيات والثّمانينيات، ولم يكن تصوير هذا العنف غاية في حدّ ذاته في بؤرة الحكي آنذاك، لكن مع بداية التّسعينيات عرفت اللّغة الروائية تحوّلا جذريا على مستويات الكتابة، لتنزاح اللّغة نحو إيجاد مصطلحات جديدة يعبر بها الروائي عن هاجس الخوف والرّعب والقتل، فجاءت اللّغة سوداوية غارقة في عوالم المأساة والقلق، وانتقل بذالك العنف من عنف الواقع إلى عنف اللّغة وعنف النّص .

لقد أصبحت اللّغة هي الأخرى وسيلة لممارسة العنف على الروائيين، في محاولة منهم للبحث عن عوالمهم اللّغوية الّتي يعبّرون بها، " خصوصا أنّه صعد إلى مقدّمة المشهد جيل الخراب والفوضى... ولم يكن هذا الجيل ليحدّد أيّ طريق يختار إلاّ أن يكتب كما يتصوّر الكتابة "[2]، ويُدخل الرواية الجزائرية في هذه المرحلة من التّحولات مرحلة عنف المعجم السّردي، من خلال صراع الكاتب مع

[1] – علي بن الجهم: الديوان، ص:220.

[2] – بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:195.

لغته الّتي أرادها كذلك، ومثلما تمارس اللغة عليه عنفا في إيجاد مصطلحات وتعبيرات لما يرسمه في مخيلته مثلما يمارس بها هو أيضا عنفا نصّيا ولغويا، وهي المرحلة الّتي يدخل فيها الكاتب في صراع مع لغته نتيجة " الخيبات والهزائم المنكرة، والّتي تجعله في النّهاية غير قادر على المواجهة، وحتّى مع الورقة البيضاء يجد صعوبة كبيرة في تحدّيها،...فالورقة البيضاء هي أكبر عنف على الكاتب مواجهته بشراسة إمّا أن يخضعها وإمّا أن تنتصر عليه "[1].

فالعنف بين اللّغة والإنسان بصفة عامة عنف متبادل؛ لذلك نجد في جميع لغات العالم قمعا لغويا لكلمات بعينها، باعتبارها مظهرا من مظاهر الفساد، كعبارات السّب والشّتم والألفاظ النّابية الّتي قد تخرج من الرّقابة اللّغوية، سواء في الاستعمالات اليومية للنّاس أو حتى في بعض النّصوص الروائية الّتي تستثمر في المنهي والمتروك والمنبوذ من اللّغة لإثارة حفيظة القارئ والنّاقد على حدّ سواء.

وإذا جئنا إلى العلاقة بين اللّغة والرواية في رواية الأزمة نجد بأنّ هناك قطيعة لغوية تامة مع الأشكال الكلاسيكية للرواية، فقد اتّسمت هذه الأخيرة بالكثير من إظهار المعاناة والتّفكك والهواجس والأحلام والآمال والانكسار أمام موجة العنف، وبالتّالي تجاوزت لغتها على مستوى الشّكل الفني ما كان متعارفا عليه من تجارب الرّواد السّابقين، ومن أهمّ هذه المفارقات عنف اللّغة والميل إلى لغة العنف.

وتعتبر اللّغة في المتون السّردية المعاصرة أهمّ مكون للخطاب الروائي، فقد تجاوزت العناصر الأخرى وحظيت باهتمام كبير نظير أنّها العباءة الّتي تخرج منها بقية المكوّنات الأخرى، " فقد شكّلت معلما بارزا ومهما في حداثة الرواية العربية، بل إنّها شكّلت العمود الفقري لذلك التّحول من الرواية التّقليدية إلى الرواية العربية الجديدة"[2]؛ لأنّها تمثّل القالب الذي يجسد بواسطته الكاتب رؤيته الفكرية ويصنع بواسطتها جسرا تواصليا بينه وبين القارئ.

---

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:55.

[2]- محمد معتصم: الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003 ص:136.

يقول عنها عبد المالك مرتاض: " من أجل ذلك كلّه يجب أن نعير أهمية بالغة للّغة الإبداع أو للّغة في الإبداع، وذلك على أساس أنّها هي مادة هذا الإبداع وجماله ومرآة خياله، فلا خيال إلا باللّغة، ولا جمال إلا باللّغة، ولا صلاة إلا باللّغة، ولا حبّ إلا باللّغة، ولا حضارة إذن. إلاّ باللّغة،.. فهل بعد كلّ هذا يمكن أن ندبج كتابة، أو نكتب أدبا، أو نقرأه خارج اللّغة؟ "[1].

وتبقى اللّغة كائنا متطورا يخضع للمتغيّرات المحيطة بالمبدع، تختلف من كاتب إلى آخر، وقد ينفرد الواحد منهم بلغة معيّنة وطبع معيّن يغلب عليه طيلة مسيرته الإبداعية، وقد عرفت هذه الأخيرة تحوّلا مع بداية التّسعينيات، تحولت بموجبه الرواية الجزائرية من سيطرة الشّخصية على الفضاء الحكائي إلى هيمنة اللّغة، الّتي أصبحت " أساس الجمال في العمل الإبداعي، بعد أن فقدت الشّخصية كثيرا من الامتيازات الفنّية الّتي كانت تتمتع بها طوال القرن التّاسع عشر، وطوال النّصف الأول من القرن العشرين أيضا "[2].

وتكتسي الرواية جماليتها من جمالية لغتها وضروب الحكي والسّرد فيها القادرة على إيصال البنيات الدّلالية وتكثيفها في ذهن القارئ؛ لأنّ العمل الروائي يصدر عن رؤية بمحمولات لغوية يستهدف الكاتب إيصالها عن طريق إبداعه لغة ما، تتماهى وتتناسب مع الرؤية العامة للرواية والرّؤية العامة لقراءة الواقع، وإذا جئنا إلى الرّواية التسعينية وتشكّلاتها اللّغوية فإنّها شكّلت ميلاد لغة جديدة مع جيل جديد من الروائيين، اتّخذوا من عنف الكلمات وتعذيب اللّغة طريقا للولوج إلى عالم الرواية لأنّ الخطاب الروائي لم يكن معزولا عن الواقع الذي أنتجه مع انتشار رُهاب الإرهاب والخوف ليخلق صراعا نفسيا داخل ذوات الكُتّاب منه: التّعب، واليأس، والانطواء والخوف، والإرهاق،والهوس والصّراعات العقلية، وغيرها من المشاكل النّفسية الّتي أثّرت على بنية رواية الأزمة، وفي طليعتها اللّغة الّتي مالت إلى العنف.

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998،ص:97.

[2]- المرجع نفسه، ص:100.

وهكذا جسّدت رواية الأزمة عنف الانفعالات، وعنف الواقع، وعنف التّخييل، وعنف اللّغة وعنف النّص، وهي دوال شاهدة على الواقع الاجتماعي والسّياسي الذي أنتجها، وجعلها تنحو هذه الوجهة، وإذا نظرنا إلى عنف اللّغة في المتون الروائية نجد أنّها وسيلة تنفيس من وجهة الدّراسات النّفسية، يتمكن الروائي من خلالها من ممارسة لغة العنف المسيطرة عليه واقعيا، وتحويلها إلى شخصيات ورقية يفرغ فيها شحناته السّلبية، وفي مقدّمتها دوال الخوف والرعب الّتي تسكن هواجسه اليومية.

وإذا جئنا إلى اللّغة العربية فإنها كغيرها من اللّغات لا تخلوا من عنف العبارة ووجع السّياق، بل أن فيها من المتروك الخادش للحياء الشّيء الكثير، وأكثرها عبارات في فنون السّب والشّتم منها المتأدّب ومنها السّاقط الهابط من الألفاظ السّوقية والنّابية، وغالبا " ما يستعان في مجتمعاتنا العربيّة بالحمار والكلب وألفاظ الجنس وسوءات الرّجال والنّساء لاستحداث معجم العنف، الذي يتمّ استخدامه...في المشاجرات والمهاترات والصّراعات، لتصبح بذلك اللّغة وسيلة للهجوم وإلحاق الضّرر "[1].

وعندما تصبح اللّغة وسيلة لإلحاق الضرر بالنّص ويدمر الروائي بواسطتها عوالمه السّردية من أفضية، وأمكنة، وشخصيات، يمكننا القول عنها أنّها لغة عنيفة عنف الذّات المنكسرة فكريا، وبشير مفتي واحد من هؤلاء الذين اختاروا طريق الكتابة عن الإرهاب والموت والانتحار والانفجار والقنوط والفشل والضّجر والكوابيس والقلق وجدوى الحياة نفسها، وضَمّن كل ذلك لغة معذّبة عذاب الوطن يقول عن تجربته الأولى في الرواية: " كانت أوّل رواية كتبها " المراسيم والجنائز" رواية أسئلة بالدّرجة الأولى، أسئلة عن لحظة عنيفة ومبحرة في القسوة والرّعب والخوف "[2].

[1]- محمد الحبيب منادي: عنف اللغة ولغة العنف، بحث في الأصول وتصحيح للمفاهيم، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات العدد الثالث، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة، جوان 2016، ص:37.

[2]- بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:183

وإذا كانت الرواية جنسا تلفّظيا بامتياز، فإنّ الروائيين يعملون على تجريب تمظهرات لغوية جديدة كما هو الحال عند روائيّ العشرية السّوداء، الذين أغنوا النّصوص السّردية بالقسوة والرّعب والخوف، كما جاء على لسان بشير مفتي عن طريق إغناء اللغة " بالأسئلة المتناسلة. تلك الّتي يتداخل فيها الذّاتي بالجماعي، والقومي بالكوني، والتّراثي بالحداثي، والتّاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي، والحقيقي بالمتخيل"[1].وهذا ما جعل الرواية تلتقط لغة الشّارع، ولغة الهمّ الجماعي الغارق في دهاليز الخوف، وجاءت مستوياتها اللّغوية متعدّدة من فصحى، ودارجة، وعامية، ولغة أجنبية وشعرية، وتقريرية، وكلّها خدمت غاية واحدة وهي عنف النص.

وإذا تفحصنا المدوّنة السّردية للروائي بشير مفتي نجد أنّ الموضوع المهيمن على جلّ رواياته هي العنف وهاجس الإرهاب؛ لذلك جاءت لغته لغة قلقة، غاضبة عنيفة في معظمها، ركّز فيها على إظهار الفجائعية والسّوداوية الّتي لاحقت جيله من الكتّاب. يقول:" كَتبتُ روايات في سياق ما عنيناه "أرخبيل الذّباب"و" شاهد العتمة"و"بخور السّراب"، وقد حاولت بتنويعات كثيرة في الأسلوب والتّقنيات السّردية. أن أتحدث عن وضع جزائري يتفجّر ويتفتّت من الدّاخل "[2].

فالعنف في لغة بشير مفتي ليس سوى إسقاطا للمكبوتات الّتي عايشها كمثقّف، ولا أدلّ على ذلك من أنّ رهان العنف في نصوصه السّردية لازال قائما إلى اليوم، رغم انتهاء زمن المحنة وتناسيها عند بعضٍ، إلاّ أنّه ظلّ هاجسا روائيا له يشغله باستمرار، وهو الذي يؤمن بأنّ الكاتب الحقيقي يجب أن يكون له هاجس يقلقه ويؤرّقه." إنّني أحمل معي هواجسي في كلّ مرّة، الهاجس لا يتغير عند الكاتب...لهذا أعجب من يكتب اليوم عن الإرهاب مثلا، وغدا ينتقل للتّاريخ، وبعد غد لا أدري ماذا سيكتب. أظنّ أنّ من لا يملك هاجسا ليس بكاتب "[3].

---

[1]– صنع الله إبراهيم وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول، شهادات ودراسات، مهرجان قابس الدولي، تونس، دار الحوار للنشر سورية، ط1، 1993، ص:200.

[2]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:184

[3]– بشير مفتي: جريدة القدس العربي، يومية عربية تصدر في لندن، ص:11.

وهاجس العنف يبقى من بين أكثر الهواجس حضورا في رواياته، يتشكّل عن طريق تشكّلات لغوية تفرز عنفه، عن طريق الاستثمار قدر الإمكان في عنف اللّغة، كالقسوة، والوحشيّة، والغلظة وإظهار الخوف، والفزع، والرّعب والإرهاب، وغيرها من أفانين العنف المختلفة، الّتي تغطي على اللّغة اللّينة الحالمة لأنّ سياق الحكي الروائي يفرض إظهار جمالية البشاعة في التّعامل مع اللّغة، عن طريق هدم أفق المتلقي وصدمه لغويا بكلمات ذات محمولات قاسية عنيفة، كالقتل، والمعاناة، والبكاء والنحيب والألم، والموت، وكلّها صور تؤثّر فيه، لتمارس الرواية عنفا لغويّا على القارئ.

وروايات بشير مفتي غارقة في إظهار مرارة الواقع لدى شخصياته، والّتي أغلبها شخصيات مثقّفة تعاني هاجس الوجود في دوائر الحرب. لغتها كئيبة تنكسر فيها الرّغبة في الحياة والحب. " لغتة تميل إلى العنف والفضاضة، تُفزع من يقرؤها، نتيجة لما هي محملّة به من أحداث عنيفة ومدمّرة "[1]

وقد سلك بشير مفتي مسلك تجريب جديد للّغة ولما هو شائع، عن طريق العدول عن المستهلك من ملفوظاتها وأساليبها، وإدخالها إلى عوالم المأساوية الكافكاوية، الّتي يبدو أن بشير مفتي مولع بها وبصاحبها، وهذا ما أسقطه على شخصياته الّتي تميل إلى العزلة والانتحار، ولغتها بعيدة عن عوالم الحلم لأنّه؛"من غير المعقول أن تحتوي الرواية أحداثا دامية، وتأتي اللّغة حالمة ورمانسية، ومفعمة بالتّشبيهات والأخيلة الجميلة والنّاظرة، وإنّما كان على بشير مفتي أن يختار من الأنسجة اللّغوية ما يسهم في ترويع وإفزاع وتنفير القارئ من جميع أحداث العنف "[2].

وهو ما حاول بشير مفتي أن يتقنه من خلال اللّغة، عن طريق استثمار المعجم اللّغوي العنيف لإحداث أكبر قدر من العنف على شخصياته، وهو ما نسميه الألم الناتج عن العنف اللّغوي، فاللّغة قد تكون مصدر الألم والحزن والغضب، لأنّها تؤثر في مخيالنا الفكري وفي طريقة تعاملنا مع الأشياء.

[1]– سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت ط1، 2010، ص:102.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:102.

وعنف اللّغة في روايات بشير مفتي ظاهرة مع جدتها وشيوعها عند الروائيين الشّباب إلاّ أنّنا نعتبرها ظاهرة طبيعية، باعتبار أنّ جلّ رواياته تسائل حدثا رئيسا وهو عنف الإرهاب، مهما تعدّدت صوره وطبيعة الأشخاص الذين يمارسونه.

ومن الأشياء اللاّفتة للنّظر في روايات بشير مفتي تعدّد الألسنة اللّغوية تبعا لطبيعة الشّخصيات رغم أنّ اللّغة المهيمنة هي العربيّة الفصحى، ولا يكاد يشعر القارئ بذلك التّفاوت اللّغوي في نسيج لغته، بل تمارس اللّغة على القارئ شيئا من الجاذبية، ويجد نفسه أمام لغة تحمل في مدلولاتها معاني البشاعة والفظاعة، وتدخله في أجواء الزّمن التّسعيني، وتجعله في جحيم المعركة وعبثية الموت.

وإذا كانت روايات بشير مفتي روايات هاجس العنف، فإنّ لغته لا تكتفي " دوما بنقل العنف كما وقع مكانيا وزمانيا، بل إنّ فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف، أو فعل انفعال من مورس عليه العنف، ويمكن للكتابة وهي تكتب العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمّرة انقلابية انتهاكية "[1].

وهذا ما تجسّده لغة بشير مفتي في كتابته عن العنف، حيث جعل لغته تقول العنف وتعبّر عنه ليس بتصويره فقط كما حدث، بل أن مجرد التّفكير في كتابة أدب عنيف يخرج النّفس المبدعة من طمأنينتها، ويدخلها عالم القلق والهوس والشّك، وهو ما تجسده معظم شخصيات بشير مفتي؛ لذلك جاءت لغته عنيفة سادية متوحّشة في بعض الأحيان.

ويمكننا الاستدلال على عنف اللّغة عند بشير مفتي من خلال تتبع بعضها في مدونته الروائية على مستوى اللّفظ والتّراكيب، ومستوى السّرد والحوار والوصف،ومن أمثلة ذلك تأثير صور العنف على الشّخصية التي تروي مأساتها، حيث يتفنّن بشير مفتي في التّعبير عن مأساة شخصيته رضا شاوش في رواية دمية النّار وهو يستعيد شريط طفولته: " لا أتذكّر طفولتي جيّدا، بعض الومضات

[1]- حسين المودن الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2009، ص:28.

الخاطفة فقط، بعض اللّحظات الّتي تعود عودة أليمة بصورة متقطّعة، ومكسّرة ومشوّشة، مثلما رأيت أبي مرّة يضرب أمي ضربا عنيفا، وهو يصرخ بهذيان في وجهها:لو فَعَلْتِها مرّة أخرى لقتلتك "[1].

ويستغرب لسبب كلّ ذلك العنف الذي أثّر على نفسيته فيما بعد، وجعله يمارسه هو الآخر "لم أتذكّر قط سبب الضّرب، سبب كل ذلك العنف والصّراخ والعويل والبكاء واللّحم الأحمر والدّم النّازف والوجه المهان، أتذكّر فقط حالة الألم الذي سبّبها الموقف حينها بداخلي"[2].

وإذا تأملنا هذين المقطعين فإنّنا نلمس فيهما كثيرا من الألفاظ ذات الدّوال العنيفة كقوله: " أليمة، مكسّرة، يضرب، ضربا عنيفا، يصرخ، لقتلتك". حيث يمارس الأب عنفا مادّيا ضدّ الأم كالضّرب العنيف، والصّراخ في وجهها، والتّهديد بالقتل كعنف لفظي متبوع بمظاهر تأثير العنف على شخصية الأم: الصّراخ، العويل، البكاء، اللّحم الأحمر، الدّم النّازف، الوجه المهان"وهي كلمات توحي بحجم العنف الممارس عليها من طرف سلطة أبوية قاسية مارس بواسطتها بشير مفتي قمعا سرديا لشخصية الأمّ عن طريق إقصائها لغويا، وسلبها حقّ الرّد عن نفسها.

فالعنف من تعاريفه السّيطرة على الآخر ومقدّرات وجوده كما رأينا سابقا، وسلب اللّغة وحقّ الرّد من شخصية الأمّ عنف آخر يضاف لكل أشكال الإهانة الّتي تتعرض لها، ليجعل منها شخصية بلا صوت ولا لغة، مسلوبة الحقّ والإرادة. " لقد رأيته يضربها مرة بنعل حذائه، وهو يصيح بها لأنّها نسيت أن تحضر له كوب ماء...يقذفها بالنّعل فيصيب وجهها أو صدرها أو كتفها، ومرّة يصيب بطنها فتكاد تسقط لهول تلك القذفة الجبارة، لتختفي بسرعة دون أن تردّ له الضّربة، وقد تعمد أحيانا إلى الإضراب عن الكلام ليوم أو يومين ونادرا ما يتجاوز ذلك "[3].

فالإضراب عن الكلام عنف لغوي في السّيطرة على شخصية الأمّ من طرف الأب، الذي يستعمل كلّ الوسائل المتاحة له لإلحاق الضّرر بها، فلم يكتف بالضّرب كعنف مادي، بل لجأ إلى

[1]- بشير مفتي: دمية النار: منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص:25.

[2]- المصدر نفسه، ص:25.

[3]- المصدر نفسه، ص:27- 28.

العنف اللّفظي وإهانتها أمام شخصية الابن رضا شاوش، الذي يؤثّر عليه الموقف العنيف يوميا ليصنع منه آلة للموت هو الآخر." الخوف من الضّرب كان أكبر وساوسي، بعدما رسخت في ذهني صورة ضربه لأمّي، ضربه الذي جعلها طريحة الفراش لأسبوع بأكمله "[1].

وهكذا يمهّد بشير مفتي الطّريق لشخصية رضا شاوش الّتي تعاني عنف الأسرة وفظاظة الأب ليتحوّل من شاب حالم بعالم الإبداع والكتابة إلى عنف القتل والسّادية. يرث عنف الوالد الذي كان يؤمن بالعنف لردع الخصوم؛ لأنّ طبيعة عمله صنعت منه شخصية قاسية ضدّ الجميع. " ترقى أبي في عهد بومدين إلى مدير سجن، وكان ذلك كافيا ليجعله يشعر أنّه صار رقما مهمّا هو الآخر في نظام الرّئيس، نظام محكم الإغلاق مفتوح على شرفه للحلم وشرفة الهاوية "[2].

ويمهّد لكلّ هذا ببشاعة المشاهد وقسوة الشّخصيات وأفعالها وردود أفعالها، وطريقة تعاملها ووسائل تواصلها، ممّا يصنع في رواية "دمية النّار" أجواءً كافكاوية متأزّمة حيث الانتحار والقتل واليأس والشّعور بالضّياع السّمة الغالبة على جلّ أحداث الرواية، والّتي انعكست على طريقة تقديم اللّغة للعنف فيها، حيث التّشكيل اللّغوي متعّلق برؤية الكاتب في طريقة تقديم العنف لغويا إلى القارئ، مما يشحن النّص بمرادفاته الكثيرة.

بل إنّنا نلمس في هذه الرواية بالذّات التركّيز على كلمة العنف في حدّ ذاتها، وكأنّ الكاتب أراد أن يجعل منها جوهر السّرد، وبؤرة الحكي الحقيقية الّتي يقدّم من خلالها بقية البنيات السّردية الأخرى ومن سياقات توظيف هذه الكلمة في الرواية قوله مثلا:

" لم يعد أبي كما كان في البداية عنيفا جدّا "[3].

" لم تكن تستعمل العنف قط "[4].

---

[1]- بشير مفتي: دمية النار، ص:27.

[2]- المصدر نفسه، ص:32.

[3]- المصدر نفسه، ص:29.

[4]- المصدر نفسه، ص:29.

"كان يعيش في بيت زوجة أبيه العنيفة "[1].

" أقول أي كلام من شأنه أن يخفف من ذلك الرّعب الذي رأيته يزغرد بعنف في عينيها الصّغيرتين"[2].

" قلتها بغضب. قلتها بعنف. وظننت أنّ تأثيرها سيكون حاسما...فاجأني الصّوت الغليظ الطّريقة السّيئة في المعاملة، العنف اللّفظي، السبّ، الأمر والنهي"[3].

وبدراسة إحصائية لكلمة العنف في الرواية نجدّ أنّها تكرّرت أكثر من سبعة عشر مرّة، أمّا مدلولاتها وما يترتب عنها فلا حصر له من الكلمات والألفاظ الّتي تجعل منها رواية ذات لغة انفجارية؛ لذلك نجده يربط شخصية الأب بالسجن الذي يعمل سجّانا في الزنزانة الّتي هي المكان الأنسب لممارسة التّعذيب والعنف والتّخويف. "ماذا كان يعمل أبي حتّى يخافه الجميع بذلك الشّكل المروّع؟. هل كان جلاّدا حقّا في تلك الزّنزانة؟ "[4].

فدلالة الألفاظ: الخوف، التّرويع، الجلاد، كلّها ذات دلالة معجمية واحدة، تربط بين مصطلح السّجن والسّجان من حيث تطابقية الأفعال المنسوبة لشخصية الأب، كشخصية تمارس العنف وتعيش أجواءه؛ لذلك وفّق بشير مفتي في اختيار أكثر العبارات قسوة، وأكثرها جنوحا وتَفلّتا من الرّقابة المعجمية، محاولا الرّبط بين اللّغة وطبائع الشّخصيات الّتي تدير أحداث الرواية فكريا وثقافيا وحضوريا في المشهد السّردي، على اعتبار أنّ اللّغة في هذه الحالة ليست " أداة لتوصيل الأدب وحده ولكنّها الوعاء الحامل لكلّ فكر الإنسان وعلمه وثقافته"[5].

ومن أمثلة التّطابق بين الشّخصية وطبائع أقوالها وأفعالها وصف شخصية الأب من طرف الأمّ التي عانت معه ويلات القمع والتّخويف والضّرب والسّب، وتحاول تفسير لغة العنف الكامنة في

[1]- بشير مفتي: دمية النار، ص:46.

[2]- المصدر نفسه، ص:63.

[3]- المصدر نفسه، ص:65.

[4]- المصدر نفسه، ص:34.

[5]- محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990 ص:38 - 39.

نفسه. "كان يخيّل إليّ أنّه شخص لا يملك قلبا أو عاطفة، وأنّ مهنته في الزّنزانة زادت من خشونة روحه وفظاظة قلبه "[1].

وسلّط بشير مفتي الضوء على العنف الاجتماعي والتّفكك الأسري في جزائر التّسعينيات، ولم يتوان في استعمال بعض عبارات السّب والشّتم المنتشرة في الموروث اللّساني للمجتمع كألفاظ نابية فيها كثير من التّجريح والحط من المكانة للشّخص المستهدف بها، كما جاء على لسان شخصية الأب في موقفه من المتعلّمين والمثقّفين."لم يكن يحبّهم كثيرا، وسمعته مرات عديدة يقول إنّهم سبب خراب البلد، وأحيانا ينعتهم بأقذر الأوصاف كالخرّاطين والخرايين...إلخ"[2].

فكلمة "الخرّاطين"الكذابين باللّغة العامية "والخرايين" من الخِراءة أي نجسين، رغم أنّهما كلمتين مستبشعتين في الاستعمال اللّساني عند عوام النّاس ككلمتين انتقاصيتين لمن وقعت عليه، إلاّ أنّ بشير مفتي لم يجد حرجا في استعمال كلمة "الخراء" للدّلالة على نجاسة الأشخاص المقصودين بها، وهي من الكلمات العنيفة لغويا، تندرج ضمن معجم السّب والشتم اللّغوي، قد تُنقص من قيمة مستعملها فما بالك لمن وقعت عليه، وكأنّ بشير مفتي أراد بها تحقيق شيء من الفرادة الأسلوبية والفنيّة في تحرير كلمات معجمية من سلطة الرّقابة اللّغوية والقمع اللّساني على لسان شخصيته، الّتي يناسبها مثل هذا العنف اللّفظي باعتبار وظيفتها كمدير للسّجن .

لذلك نجده يستفيد من معطيات اللّغة المستبشعة والمستقبحة كلّما سنحت له الفرصة بذلك في سياق السّرد، ويضفي عليها شيئا من الجمالية الفنّية، حيث لا يشعر القارئ بتلك الكلمات واللّهجات سوى أنها تستفزه دلاليا دون الاستغراب منها، وهو ما يمكن أن نطلق عليه "جمالية البشاعة"، فالسّلوك اللّغوي العنيف قد يكون سلوكا محبّبا عند بعض، يستمتع بسماعة ويطرب له ويتلذّذ بترديده وترجيعه في لسانه، فهذا جميل بن معمر يستمتع بسبّ بثينة له، ويعتبره فاتحة خير عليه

[1]- بشير مفتي: دمية النار، ص:36.

[2]- المصدر نفسه، ص:27.

قد جرّ في قلبه الحبّ بعد أن سبّها وعنّفها على ضرب إبله، فردّت عليه سبابه وشتيمته، فاستملح سبابها وأحبّها وفي ذلك يقول:

وَأَوَّلُ مَا قَادَ المَوَدَّةَ بَيْنَنَـــا بِوَادِي بَغِيْضٍ يَابُثَيْنَ سِبَابُ

فَقُلْنَا لَهَا قَوْلاً فَرَدَّتْ بِمِثْلِهِ لِكُلِّ كَلاَمٍ يَابُثَيْنَ جَـــوَابُ "[1]. (بحر الطويل)

لكنّ الغالب الأغلب أنّ تعنيف اللّغة من النّشاز الذي يُستقبح استعماله، رغم رضا بعض عنه فالفطرة السّليمة تأبى الإذلال والخضوع والسّيطرة الجسدية والنّفسية، ومثلما ترفض العنف المادي فإنّها ترفض اللّفظي منه؛ لذلك نجد بشير مفتي يستفزّ شخصياته، ويحمّلها مسؤولية العنف اللّغوي والتفنّن فيه، لإلحاق أكبر قدر ممكن من الضّرر بالأشخاص المعنّفين، حتّى يعطي صورة لما كان موجودا من معارك كلامية، تخرج فيها اللّغة عن أداء وظيفتها التّواصلية إلى قطع هذه الصّلة بين الأشخاص لسانيا.

ومن أمثلة هذا مثلا ما جاء مع لسان رضا شاوش في استرجاع ذكرياته عن معلّمته. " أتذكر معلّمتي في ذلك الزّمن الطفولي، وما جرى لها بعد ذلك من آلام، لقد طردها المدير الكلب؛ لأنّها وبّخت معلّما وجّه لها ملاحظات على ملبسها الفاضح، لتردّ عليه وتنعته بالمتخلّف والأصولي، وتقول له تريدون تحرير النّساء بسبّهن وشتمهن، يا للعار.لم أر معلّمتي تشتم قط، لقد تركت المدرسة منتشية وهي تقول:لا أستطيع العيش مع هؤلاء الكلاب "[2].

فكلمة "الكلب" عادة ما تستعمل في الاستعمالات اليومية للانتقاص من الخصوم، وقد نعت بها الراوي شخصية المدير بأنّه "كلب" انتقاصا لقيمته، إضافة إلى رفض المعلّمة البقاء في المدرسة وتشبيه ما يحيط بها من أشخاص بأنّهم كلاب لا تستطيع البقاء معهم، بسبب نظرتهم لها ولمظهرها وتضيف نعتا آخر لأحد زملائها المعلّمين بأنّه أصولي متخلّف بسبب سبّه وشتمه للنّساء.

[1]- جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة: دار صادر بيروت دط، د ت، ص:24.

[2]- ينظر: بشير مفتي، دمية النار، ص:30-31.

ومظاهر العنف اللّغوي كتشبيه الإنسان بالحيوان في روايات بشير مفتي كثيرة، منها مثلا تصويره لمشهد الحوار الذي دار بين رضا شاوش وشخصية رانية في قوله:

"كما ترى أعمل الآن في هذا المحل .

جميل .

وأدرس بالمراسلة نكاية في أخي الكلب. هل تعلم أنّه في السّجن الآن يقضي عقوبة طويلة، لقد ضرب شخصا وكاد يقتله، لا لسبب إلّا لأنّه نظر إليّ من بعيد "[1].

ويحمل هذا الحوار القصير صورا من العنف اللّغوي، منه كلمة "نكاية" وعادة ما تستعمل للاستفزاز، وكلمة "أخي الكلب" وتدلّ على رفض رابطة الأخوة الّتي تجمعها بأخيها، وقد قطعتها بكلمة "الكلب" للدّلالة على الاحتقار والوضاعة والإذلال، أمّا كلمة "ضرب شخصا" فغالبا ما يأتي العنف المادي مقرونا بالضّرب والجرح، وتستعمل هذه الكلمة في سياقات العنف للتّحريض عليه، أما كلمة "يقتله" فهي أقصى ما يمكن أن تحمله اللّغة من ملفوظات عنيفة، عندما يصبح القتل من الممكنات الفكرية عند بعض الشّخصيات غير السّوية .

فاللّغة في المتن الحكائي ليست وظيفتها التّواصل فقط، بل هي وسيلة للإفصاح عن مكامن الجوانب المظلمة من النّفس الإنسانية في حالات الغضب والهيجان والاندفاع، عندما تتعارض رغبة الإنسان مع رغبات الآخرين في الكلام، فيستحيل الحدث اللّغوي عنفا كلاميا، يعبّر عن مواقف معينة في سياق التّواصل اللّساني بين الشّخصيات الذي قد يقوّض شفرة التّواصل بينها.

وهذا ما يطرحه جان جاك لوسركل في كتابه: "عنف اللّغة" والعلاقة الموجودة بينها وبين مستعملها.حيث يقول: " عندما يقوم شخص ما باستعمال اللّغة من يكون المتكلّم ؟. هل هو الشّخص بذاته أم أنّ اللّغة هي الّتي تتكلم؟. وبعبارة أخرى هل يكون الشّخص المتكلّم مسيطرا

[1]– بشير مفتي: دمية النار، ص:59.

سيطرة تامة على الأداة الّتي يستعملها وهي اللّغة، أم أنّ اللّغة تلعب دورا أساسيا في عملية التّعبير بحيث تفرض شروطها وتتحوّل متكلّما ولاعبا أساسيا في العملية [1].

فعنف اللّغة قد لا يكون في استعمالات ألفاظ ذات دوال عنيفة فقط في الرّواية عند بشير مفتي بل قد يكون ذلك مصاحبا لنبرات صوتية عالية تمارس ضغطها على السّامع والمتلقي لها، وهو عنف لغوي على المستوى الصّوتي، ويظهر غالبا في فقدان السّيطرة على اللّغة فكريا وعقليا في مواقف تعبيريّة معينة، أكثرها حالات الغضب والانفعال الّتي تتزامن مع انفتاح القاموس المعجمي العنيف في ذاكرة الإنسان، فيستعمل ما أمكن منه للسّيطرة على خصمه.

ومن أمثلة ذلك حوار رضا شاوش مع شخصية سعيد بن عزوز:

" لقد توفّي والدي ولن أسمح لأيّ شخص بأنّ يمسّ ذاكرته بسوء. قلتها بغضب، قلتها بعنف وظننت أنّ تأثيرها سيكون حاسما، غير أن سعيد بن عزوز سرعان ما تبدّل كلامه معي وهو يأمرني بالقعود: هيا اجلس. أين تحسب نفسك يا بغل؟.

فاجأني الصّوت الغليظ، أفحمني في نفس الوقت، تشنّجت عضلاتي، وأحسست بدمي يتجمّد في عروقي، وأحسست أنّ جسمي لم يعد قادرا على الحركة "[2].

ففي هذا المقطع ليست كلمة "بغل" من أحدثت ذلك العنف اللّفظي في شخصية رضا شاوش بل النّبرة الصّوتية المستعلية في إصدار الأمر بالجلوس، ليقترن هنا عنف الكلمة الّتي غالبا ما تستعمل للشّخص الأرعن قليل الحيلة والفطنة في الحياة بعنف الصّوت الذي أربك المتلقّي، ووصف حالته أثناء سماعه وما تركه من تأثيرات نفسية وجسمية عليه.

ويحاول بشير مفتي أن يجعل من لغة شخصياته لغة تنطوي على مشروعه الذي يهدف إليه في رؤيته للمأساة في نهاية الرواية؛ لذلك يشحنها بتلك الطّاقة النّفسية والرّغبة في التّعبير عن العنف أو ممارسته، ممّا يجعلها لغة سفاحية انتهاكية بين الكاتب وشخصياته، ولا يجعلها وظيفية تواصلية في

[1]- ينظر: جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ص:7.

[2]- بشير مفتي، دمية النار، ص:65.

الحكي فقط، بل يصبغ عليها وظائف أخرى ويجعل الكلمة من وسائل ممارسة العنف، فتصبح أداة للتّواصل، وأداة فعل وردّ للفعل، وأداة قمع وسلطة وهيمنة، وأداة هروب وإقدام، كما أنّها أداة قهر وموت.

وهذا ما نلمسه من ردّة فعل رضا شاوش من العنف اللّساني الذي تعرّض له، وجعله يقوم بردة الفعل، وهو ردّ فعل اللّغة:

" ليست غير كلمة "إهانة" ما أثارني بعنف، وقمت من جديد متحدّيا وصرخت في وجه سعيد بن عزوز:

لن أقعد ثانية في مكتبك، ولن أرضخ لشخص مثلك.

قمت منصرفا وتركته خلفي يغلي، حتما مثلما تركني هو، ولم أسمع صوته حتّى وأنا أصفق الباب من خلفي"[1].

ولتركيز الدّلالة وتكثيفها سرديا قد يستعمل بشير مفتي بعض العبارات بالدّارجة العامية، التي لو أعاد صياغتها إلى الفصحى لما أدت ما هو مطلوب في سياقها، على اعتبار أنّه قد يعبّر بها عن واقع سوسيوثقافي للمجتمع الجزائري وانتشار ظاهرة العنف فيه، ومن أمثلة ذلك قوله: " هؤلاء المساكين يتحدّثون بهذه اللّغة فيما بينهم، أنا أسمعهم وهم يتقاتلون بألسنتهم كل يوم، ويهدّدون بعضهم في كل لحظة: "نَحَكمُ أنْمُصْلُوا دَمُوا " أو" رَاهُم يَاكْلُوا فِي بَعْضَاهُمْ"[2].

ويصوّر بشير مفتي على لسان شخصيته الأثر اللّساني واللغوي للمجتمع الذي يستعمل اللّغة العنيفة في خطابته، "يتقاتلون بألسنتهم" ويجعل من لغتهم لغة تضرب وتعذّب وتقتل وتشوّه، فالتّهديد الوحيد هو اللّغة، واللّغة قد تبحث عن ضحايا في ثنايا الخطاب السّردي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: عدوان اللّغة. فاللّغة عدائية عندما تتحول من موقع التّواصل إلى موقع الهجوم، فتفقد الشّفرة

[1]- بشير مفتي: دمية النار، ص:66.

[2]- المصدر نفسه، ص:126.

التّواصلية لدى المتكلّم بها، بل إنّها تفقد خصوصياتها الصّوتية والنّحوية والصّرفية والتّركيبية في بعض حالات الهيجان وفقدان السّيطرة على النّفس.

ومن أمثلة ذلك ما ورد من ألفاظ عدوانية هجومية في الحوار الذي دار بين شخصية رضا شاوش وابنه، الذي صعد إلى الجبل والتحق بالجماعات المتطرّفة.

" الحرب خسرتها جماعتك وأنتم الآن مجرد لقطاء.

نطق فجأة شخص كان مختفيا في المغارة:

المهم سنموت أحرارا، وأنتم ستموتون كالكلاب .

لم يزعجني ذلك الوصف. كان هينا مقارنة مع ما كنت أشعر به نحو نفسي وقلت له:

نعم كالكلب. بل سنموت كلّنا كالكلاب الآن.

تقدّم عدنان مني وضع فوهة البندقية على جبهتي، وسمعت صوته يقول:"مت يا كلب "[1].

فتكرار كلمة "كلب" جاءت لتأكيد معناها في ذهن القارئ كشتيمة انتقاصية للشّخصيات التي وقعت عليها، وهذا نوع من لغة العنف المستعملة في الخطابات اللّغوية العادية للمجتمع الجزائري حتّى داخل الأسرة كسب لفظي له آثاره النّفسية المدمّرة. " فاللّغة لها قوة سحرية تقريبا على أن تجرح وتدمّر، وضحايا هذه اللّغة ليسوا فقط هؤلاء الذين توجّه نحوهم، ولكن أيضا هؤلاء الذين تنطق من خلالهم"[2].

وكثيرا ما يأتي بشير مفتي بهذه العبارات المتداولة في الموروث الاجتماعي للمجتمع كمعجم للسّب والشّتم، يمهّد بها لعنف مأساوي آخر، وكأنّه يريد أن يجعل الجميع مسؤولا عن ما حدث من عنف في سنوات الأزمة، فكلّ شخصية تمارس نصيبها منه حسب موقعها في الأحداث، وما العنف الاجتماعي المسكوت عنه إلا عيّنة صغيرة لعنف آخر نما وترعرع في هذه الأجواء الاجتماعية المضطربة، ومثال ذلك مثلا ما أورده على لسان إحدى شخصياته في رواية"أرخبيل الذباب":"عليك

[1]- ينظر: بشير مفتي، دمية النار، ص:164- 165 .

[2]- جنيت أر.مالكين: العنف في الدراما المعاصرة، ص:61.

دائما أن تحمل بطاقة هويتك،، إذا لم تحملها فأنت مجنون سيضربونك، سيسبّونك بأقذر الشّتائم سيتّهمونك بأنّك لقيط وكلب، أمّا إذا ناقشت فاللّعنة عليك، سيرمون عليك كلّ قاذوراتهم وحتّى البول سيتبوّلون عليك "[1].

فهذا المقطع يصوّر العنف المستشري في المجتمع، مع ما تحمله ألفاضه من دلالات العنف المادي واللّفظي منه."يضربونك، يسبّونك بأقذر الشّتائم،كلب، لقيط، اللّعنة عليك، يبولون عليك" وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تركيز الراوي بشير مفتي الحكي على مثل هذه العبارات في بعض الأحيان، حتّى يعطي صورة متكاملة لواقع المأساة الجزائرية؛ لذلك نراه يختار من اللّغة أبشعها وأقبحها، وحتّى مهجورها ومتروكها ممّا يُقمع لسانيا ويُسمح خطّيا .

ولغة العنف هي عبارة عن شعور نفسي يحاول من خلاله الروائي إفراغ ما في جعبته من مرارة ويأس وغيظ والذي صاحبه طوال سنوات الأزمة، ممّا يجعل النّص الروائي يفرز عنفه تلقائيا من خلال تعنيف المعنّف، وتدمير اللّغة وتفجيرها دلاليا؛ لأنّ النص في النهاية " بنية حيّة يتعرّض لحالات من الإسقاطات العنيفة الّتي تمليها أحيانا المكبوتات والمرجآت، ويستدعيها نسق النّص نفسه لاستكمال جماليته"[2].

ومن مواقف لغة العنف في روايات بشير مفتي الردّ الذي جاء من إحدى الشّخصيات المجهولة في رواية أشجار القيامة ردّا على المخطوط الذي وصله من الكاتب قوله: " أيّها الحقير. لماذا بعثت لي بهذه الأوراق؟. لو فعلتها ثانية لفعلت في أمّك يا ابن العاهرة...من أعطاك عنواني أيّها العفن،لم تبق إلاّ أنت لتعكّر مزاجي، يا متعفّن حكايتك بائسة أيّها الغبي، الكتابة أمرها مقدّس يا مدنس، أنت لا تعرف ما هي الكتابة، الحياة لا تكتب تعاش تعاش يا نذل، حقير ،كلب، أجرب "[3].

---

[1]– بشير مفتي: أرخبيل الذباب، منشورات البرزخ، الجزائر، 2000، ص:25.

[2] – الحبيب السايح: عنف النصوص، الملتقى العالمي للرواية المغاربية، الكتابة المغاربية من سنة1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران، 2010، ص:82

[3]– ينظر: بشير مفتي: أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2005 ص: 134.

هكذا استطاعت روايات بشير مفتي أن تجد لغة خاصة بها، وتحوّلت رواياته في معظمها انكسارا وبؤسا ويأسا وتفكّكا وعزلة واغترابا من خلال ألفاضها، لا يتوان في تركيز الحكي على مواقف العنف بكلّ أشكاله كلّما سمحت مقامات السّرد بذلك، فجاءت رواياته عنيفة في كتاباتها وأوجد لنفسه لغة خاصة به يعبّر بها عن فوضى الأشياء، وعبثية الوجود في مجتمع يئنّ تحت سطوة الإرهاب والجريمة من خلال قاموس لغوي مأساوي، يسيطر على لغة الشّخصيات وطرائق تفكيرها في الحياة، مليء بصور: القتل، والانتحار، والتّهديد، والرّعب، والخوف، والاستسلام؛ لذلك نرى شيئا من تركيز الدّلالة على الحقول الدّلالية للعنف، والاستثمار في اللّغة الفجائعية الّتي تترك أثرا على المتلقي والقارئ لرواياته، أو تجعله يطرح كثيرا من الأسئلة الوجودية والفكريّة والفلسفية.

وهذا ما يرمي إليه بشير مفتي من خلال رواياته الّتي يُضمّنها شيئا من الخلط في الكتابة، وهو الذي يقول عن شغفه بالكتابة والكتب. " طلاسم هي الكتب، وحيرة لا متناهية وشوق غريب ...والكتابة مدينة من الأحلام الجميلة. مدينة من الخيال والسّحر المدهش، ومدينة من الحزن والأمل ومن الشّجاعة واليأس، ومن القوّة والضعف، وعبرها نتعلّم معاني الهشاشة، فتصبح قوة الإنسان الحقيقية"[1].

إنّ اللّغة العنيفة عند بشير مفتي ليست سوى استثمارا في واقع الحرب والموت واليأس والخراب الذي ألمّ بالجزائري سنوات العنف والدّم؛ لذلك جاءت لغته نفسها لغة عنف، لأنّها انفعال من شاهد العنف أو مورس عليه، فلا غرابة أن تأتي لغته انشطارية، متفجّرة، مدمّرة، ومقوّضة لبنية النّص وهو ما يعكسه الأسلوب الذي قيل به العنف عند بشير مفتي، بحيث تصح الكتابة في احتكاك مع العالم ولا تنقله فقط بل تدخل الكتابة في مواجهة مع العنف أيضا، فالكتابة في حدّ ذاتها عنف رمزي يمارسه الكاتب على بياض أوراقه كنوع من المقاومة للنّفس المثقلة بالهموم والأعباء .

وعندها فقط تتحوّل اللّغة عند بشير مفتي إلى لغة انتهاكية، ترفض مداهنة الواقع، بل تقوله كما هو. تنقل الأحلام والآمال والآلام والأوهام من عنف الواقع، وهذا ما نلمسه في أساليب لغته من

[1]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:169.

طرائق مختلفة للتكسير والتّدمير والتّفكيك للأحداث على مستوى السّرد والحوار والألفاظ والتّراكيب، ومن أمثلة سرد العنيف قوله على لسان شخصية حميدي ناصر: " لا أدري..ولكن سنتين في المدية.. كافية لتدميري بكاملي..لم أعرف فظاعة ما يجري بداخل هذا البلد إلاّ هناك...ثم جاءت المجازر الجماعية لقد اكتشفت فجأة الخوف الصّدمة..العنف والجريمة..القتل والذّبح والرؤوس المقطوعة والأجسام المغتصبة.. رجال ونساء وأطفال..لقد اكتشفت أنّ كل ما كان يحدث هناك مروع وفاجع للغاية. إنّه قيامة حقيقية "[1].

فكلمات " تدميري، فظاعة، مجازر جماعية، العنف، الخوف، الجريمة، القتل، الذّبح، الرؤوس المقطوعة، الأجسام المغتصبة، مروّع، فاجع، القيامة "كلها دوال معجمية على فظاعة ومأساة الواقع التّسعيني، الذي سرد بشير مفتي بعض صوره على لسان شخصية حميدي ناصر، وإن كان سردا تخيليا إلاّ أنّه يلامس الواقع في أكثر صوره، ويعطي شهادة قاتمة على عمق معاناة الشّخصيات الّتي عايشت تلك المرحلة وأصيبت بانعكاساتها.

تواصل شخصية حميدي ناصر سرد فجائعها عن هول ما رآه وعايشه أثناء تجنيده للخدمة الوطنية: " عندما تحدث مذبحة كان هناك من يأتي هاربا من الجحيم إلى الثّكنة ليخبرنا بما يحدث..ثم ما إن نسارع في الذّهاب إلى هناك حتّى يكون كلّ شيء قد انتهى، ولم تبق أي روح قاطنة في جسد أحد..لم نعد نعرف ماذا نحارب، قطاع طرق.أشباح، طائفة مريضة، جماعة مرتزقة،..ثوار بلحى طويلة..أم مرضى يحرقون حتّى الأطفال ويأكلونهم..شيء مروع ما رأيته..وما شاهدته "[2].

وتكشف اللّغة هنا الواقع المأساوي للشخصية الّتي دخلت في أزمة نفسية جراء تأثير العنف ومشاهده عليه؛ لذلك تنقله في شيء من الحسرة. يختار لها الكاتب المعجم اللّغوي المناسب من مفردات وتراكيب توحي بالعنف أو ناتجة عنه، فالبنية اللّغوية تكشف عن توجّهات الشّخصيات وطرائق تفكيرها عن طريق فعلها وَردة فعلها.

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:82.

[2]- المصدر نفسه، ص:82.

وغالبا ما يستعمل بشير مفتي اللّغة الغاضبة المشحونة بالألم، أو اللّغة الحالمة الّتي تُنفّس بها الشّخصيات عن نفسها باستذكار الماضي في شيء من الحسرة الموجعة، أو اللّغة القلقة قلق الذّات والنفس الّتي لا تهدأ في زوبعة العنف اليومي." قرأت ما كانت تكتبه الصّحف عن الخيارات التي تقودنا إلى حرب أهلية، متجنّبا الوقوع في الفخّ الذي سيحصد الكثيرين في تلك الفترة السّوداء. كانت حياتي تدخل مرحلة جديدة من الانغلاق على النّفس والتواطؤ مع الصمت والخضوع للخوف، ذلك الذي صار يطرق باب أيّ أحد دون استئذان منه، الخوف من الاغتيالات المبرمجة والعشوائية، الخوف من القنابل المتفجّرة، الخوف من حالة الحصار، الخوف من الاشتباه فيك، الخوف من الاعتقالات الخوف من المداهمات المستمرة للبيوت بحقّ أو بغير حقّ، الخوف من الخوف نفسه"[1].

فتأثير العنف على الشّخصية يُولّد عندها قاموسا من المدلولات الضبابية غير المستقرة، وشيئا من التشاؤم والسّوداوية في الرؤية للواقع، ممّا يؤثر على نمطية الحياة الطبيعية للشّخصيات. "في تلك الفترة السّوداء كانت حياتي تدخل مرحلة جديدة ". ويبقى هاجس الخوف الذي عبّرت عنه الشّخصية الهاجس الأوّل في اضطراب سلوكاتها، والتي من مضامينها الفزع والقلق والخشية وفقدان الطمأنينة." تخيلت في كلّ مرة أسمع فيها دوي انفجار سيارة ملغّمة أنّني كنت في ذلك المكان، فلا أنام ليلتها، ولا تهدأ نفسي إلاّ في اليوم الموالي...حين أنسى ذاتي الدّاخلية الّتي يعشعش فيها الرعب ويسلبها الخوف أيّ متعة "[2].

فاللّغة عند بشير مفتي ذات دوال متعددة تبعا للشّخصية المعبّرة عنها، وتتنوع بين: الموت الانتحار،القتل، الانفجار، اليأس، القنوط، القلق، الإحباط، الألم، الضّجر، الخوف، الكوابيس

[1]- بشير مفتي: بخور السراب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 93- 94.

[2]- المصدر نفسه، ص:94.

السّادية، الجنس،...إلخ. وهو ما نجده في جلّ رواياته، والّتي يخيل إلينا أنّها رواية واحدة تتجدّد شخصياتها ومضامينها باستمرار.

وغالبا ما يسيطر المكنون النّفسي على الرواية؛ لذلك تأتي لغتها متأزّمة تأزّم الذات الجريحة فحين تتكلّم هذه الشّخصيات فإنّها تسرد آلامها وفجائعها وانهزاماتها أمام صور الحياة، وتعبّر عن هول ما تقاسيه وتعيشه من ظروف لا تريدها. " الحوادث الّتي انفجرت زلزلت الأرض من تحت أقدامنا...فقط الشّارع يتكلّم، الشّارع وحده بصورته الغريبة تلك، والّتي جعلتنا نختبئ لأيام داخل بيوتنا لا نبرحها إلاّ اضطرارا أو لأسباب ملحّة وقاهرة، فالتّخريب بلغ مداه، وروائح عجلات السّيارات المحروقة والمراكز الإدارية المحطّمة وغيرها كانت قد أخذت المساحة الكبرى من الواقع الجديد. الواقع الذي سيملؤني بالتناقض والحيرة، وسَيُنبت بداخلي أسئلة جديدة عن علاقتي بما يحدث الآن في هذه البلاد "[1].

وهكذا تتلوّن اللّغة بواقع المأساة عند بشير مفتي، والنّظرة السوداوية للشّخصيات وانعزاليتها عن الواقع آنذاك ليست سوى انعزالية الراوي في حدّ ذاته والمثقّف عموما، فهو يصوّر تأثيرات العنف على شخصيات المثقّفين سنوات الأزمة؛ لذلك يرخي عنان الحكي والسّرد على لسان شخصياته، التّي تقدمه في طابع فكري فلسفي وجودي، قد يصطبغ في بعض الأحيان بالأيديولوجيا كموقفها من الجهات المتصارعة وممن يمارسون العنف في حدّ ذاته وموقفها منه. " سأظلّ على نفس القناعة الدّاخلية الّتي لازمتني منذ بداية المحنة، وهي أننا جميعا تشوّهنا، جميعا أصبحنا مرضى بالدّم والنّفاق والمتاجرة، جميعنا لصوص وخونة ومجرمون بشكل ما،..جميعنا متورّطون في الكراهية والضّغينة..جميعنا..واحدا واحدا...لأنّ الإنساني فينا الإنساني العميق دفن نهائيا، صالح بوعنتر ليس إلاّ واحدا من الجزائريين الذين فقدوا أبناءهم، وكل يوم..مسلسل الدّم يتواصل فمتى ينتهي "[2].

[1]- ينظر: بشير مفتي، بخور السراب، ص:70.

[2]- ينظر: بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:59.

هذه الأسئلة حول العنف وصور القتل والدّم يترجمها بشير مفتي من خلال لغة منكسرة مهزومة تعبّر عن حجم الدّمار الذي تشعر به الشّخصيات من الدّاخل، ويترجم هذه الحالات الحوارات الّتي يديرها بشير مفتي على لسان شخصياته، حيث القنوط والغصّة والجحيم السّمة البارزة عليها وانقطاع حبل الأمل في الحياة، ومثال ذلك الرّسائل الّتي بعث بها حداد الأستاذ الجامعي إلى صديقه المحامي يخبره فيها بأحواله، وما خلّفه العنف على نفسيته بلغة يائسة منتحرة. " القضيّة تجاوزت حدودها وأمام القتل البشع للمئات من الجزائريين أجدني محتارا باستمرار، ومكتئبا على الدّوام، وأفكّر أحيانا في نهايتي"[1].

وتحت تأثير صور القتل تفقد هذه الشّخصية الرّغبة في الوجود، وتعبّر في رسالة أخرى عن فاجعة ما تعانيه بلغة اليائس من البقاء على قيد الحياة. " الحياة في قسنطينة لا طعم لها، ولا أشعر بالرّاحة هنا. هناك تيار متحجّر بدأ يوجّه سهامه نحوي. يقولون إنّني ملحد، أفكر بجدية في ترك الجامعة حسب ما سمعت لقد حلّل دمي، وإنّ كلّ تلك الشّائعات بصددي لم تكن إلا بداية لإعطاء شرعية لمقتلي. سيقتلونني حتما.لم يعد عندي أيّ شكّ في ذلك "[2].

وهنا تصبح لغة الشّخصيات لغة مدمّرة لنفسها ولمن حولها، ويجد فيها بشير مفتي لذّة في تدمير هذه الشّخصيات والتّخلص منها سرديا عن طريق نفيها أو قتلها أو جنونها، بعد أن تؤدّي الأدوار المنوطة بها في حكي فجائعها، وما تعانيه من تأزّمات حياتية جراء العنف الممارس عليها، وكثيرا ما يدفعها إلى الحانة كخيار أخير لنسي الهموم في الخمر، والهروب من الواقع ومرارته، ومثال ذلك الحوار الذي أداره بين شخصيات مثقّفة وأخرى عامية في إحدى الحانات، والذي تروي فيه الشّخصيات فجائعها، سواء المثقّفة منها أو العامية للتدليل على أن العنف قد طال الجميع .

"كان سمير عمران قد غرق في الشّرب وبدأ يتكلّم:

[1]- بشير مفتي: بخور السراب، ص:112.

[2]- المصدر نفسه، ص: 114- 115.

يكفي أن يجد الإنسان نفسه في مواجهة حقيقية مع ذاته حتّى يتألم؛ لأنّه يدرك فاجعته الدّاخلية وإحساسه العميق بالغربة .

تدخل جمال كافي وسأل :

أنا أيضا لا أفهم لماذا يجب أن نعيش أشقياء في هذا البلد؟. لماذا هو ذاهب إلى الجحيم ونحن نبتسم كأنّنا سنذهب إلى عرس راقص! "[1].

وتواصل الشّخصيات إدارة حوارها حول العنف بلغة العنف ذاتها، ومصطلحاته المتعارف عليها." تَدخّل شخص لا نعرفه. لا تهتموا بالبلد. هناك عين تحرسه، اشربوا واتركوا أمر البلد لرب البلد. سمعه شخص ثالث فقال: يا أخي هل بقي لنا بلد حقّا ؟!.

تدخّل رابع من بعيد. بقي لنا ما نشربه اللّيلة .

قال جمال كافي:

اليوم نشرب الخمر وغدا يشربون دمنا.

ردّ عليه عجوز أشيب الرّأس: الدمّ عرفناه من قبل. شاهدناه في الخمسينيات والستينيات وهو ليس بجديد علينا .

قال جمال كافي:

وماذا فعلتم عندما سال الدّم؟.

رد الشيخ بسرعة: هناك من حمل السّلاح ليدافع عن البلد، وهناك من حمله ليدافع عن نفسه، وهناك من حمله ليتسلّم مقعدا في السّلطة، وهناك من سلّم رقبته للقطع والقتل والذّبح.

تدخل سمير عمران: هو الدّم إذا. القتل والذّبح ما ينتظرنا في الغد "[2].

إنّ دفع الشّخصيات إلى إدارة حديث العنف داخل الحانة هو هروب من العنف في حدّ ذاته ورغم ذلك بقى يؤرق الشّخصيات ويلاحقها لسانيا ونفسيا كقوله:يتألم، فاجعته الدّاخلية، الغربة

[1]- ينظر: بشير مفتي، غرفة الذكريات، ص:67.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:67- 68.

أشقياء، الجحيم، هل بقي لنا بلد؟، كلّ هذا يعبّر عن لغة فجائعية صادمة، تعرّي مأساة الإنسان في خضمّ دوائر العنف وهواجسه.

ومن أساليب طرح لغة العنف عند بشير مفتي طرح الأسئلة الوجودية، الّتي تحمل جينات استفهامية أو تعجّبية عنيفة، وكثيرا ما يلجأ إليها لقرع فكر المتلقّي والقارئ عن طريق إثارة الحيرة والدّهشة، وإبداء موقف مما يجري من أحداث أو توجيهه إليها لكي يتبنّى طرحا ما قد يكون طرح الكاتب نفسه، وهنا تتحول اللّغة لاعبا رئيسا في السّيطرة على ذهن المتلقّي، وتمارس عنفها الرّمزي عليه، ويدخل في جدلية الأسئلة المطروحة، ومن أمثلة الأسئلة الّتي بقت معلقة في نصوص بشير مفتي قوله:

" هل أذهب؟..هل أهرب؟..هل أترك هذا البلد في جحيمه وأمضي؟. أم أبقى مثل جعفر المنسي أنتظر الموت في بار النّجمة السّابعة ولا أبالي..هل..أم..هل..أم..ما جدوى الموت الآن؟. ما جدوى العناء الآن؟..لن يكون هذا قدري "[1].

فهذا الانهيار الوجودي هو انهيار اللّغة ذاتها، والأمثلة على انهيار القيم والإنسانية في روايات بشير مفتي كثيرة، ممّا جعل تأثيثها اللّغوي يطرح أسئلة الإنسان في حدّ ذاته. "كيف يتحوّل الصّحفي إلى سفاح؟. مجرم حرب؟. قاتل نساء؟. كيف يمكن لميعاد أن تنخدع في شخص كهذا ؟. أن تعيش قصة حب مع ذئب متوحّش؟. ما إن اندلعت الحرب حتّى غيّر جلده وصار مجرما "[2].

إنّ تلبيس النّص عند بشير مفتي بلغة العنف وعنف اللّغة هو بحث عن مخرج لغوي بواسطة الكلمات والتّراكيب من مأزق العنف ذاته، وهذا ما يصبغ نصوصه بتلك النّظرة العنيفة وهذا ما يُنتظر منه، فلا يعقل أن تكون النّصوص التّسعينية نصوصا مهادنة ليّنة في لغتها، بل قصّ مشاهدها أو ممارسة الرّقابة الذّاتية على اللّغة هو إهدار لجمالية النّص في حدّ ذاته .

[1]- ينظر: بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:105- 106.

[2]- ينظر: بشير مفتي، بخور السراب، ص:161.

ومهما قيل عن روايات العشرية السّوداء بأنّها روايات استعجالية تقريرية تفتقد إلى جمالية الحكي والسّرد، فإنّنا نقف موقف النّقيض من أن نجعل كلّ البيض في سلّة واحدة، فروايات بشير مفتي تمثل استثناء روائيا، حيث صنع لنفسه لغة خاصة به، مازج فيها بين عنف النّصوص وجمالية المحكي وشهوة الكتابة ومرارة الواقع، واستطاع أن يعبّر عن عمق الأزمة، ويبحث فيها فكريا ومعرفيا، متجنّبا التّسجيلية المباشرة إلاّ ما أملته ضرورة السّرد، وحاول الغوص في كوامن النّفس المعذّبة، وشخّص الحالات الإنسانية للشّعب الجزائري الذي عايش مأساة الحرب الأهلية، أين كان عنف القتل لغة الحوار الأولى؛ لذلك نرى رواياته ذات حضور جنائزي، تغلب عليها تراجيديا القتل والانتحار من خلال شخصيات كافكاوية مأزومة تلقى مصائرها في النّهاية، ليكون ختام السّرد الدّخول في عوالم الموت والهاوية.

ولغة بشير مفتي بعيدة كلّ البعد عن اللّغة الصّحافية الإعلامية بل هي ذات بعد فلسفي صاحبها ذو موهبة في علك هذه اللّغة، يخرج بها في بعض الأحيان إلى الرّوح الشّاعرية الصّوفية، والّتي تعبر عن مذق وذوق لغوي رفيع عنده، يحاول في كلّ مرّة أن يقسو على شخصياته، ويُحمّلها أعباء حياتية تترجمها لسانيا، لتحكي واقع العنف كما كان أو كما يمكن أن يكون في جوّ من التّخييل الرّؤيوي المتبصّر، والنّاقد للوضع آنذاك تحت غطاء لغة شخصياته.

فالعنف اللّغوي عند بشير مفتي لا يرتكز على محكيات الإرهاب وأفعاله فقط، بل يحاول قراءة الأزمة من منظورات متعدّدة، فتراه يسلط الضّوء على العنف اللّغوي الأسري، والعنف اللّساني للمجتمع، والعنف السّلطوي، والعنف السّياسي، والعنف الجنسي، وكلّ هذا شكّل عنف نصوصه وعنف لغتها.

بل القارئ لرواياته تمارس عليه اللّغة عنف الاستحواذ، وتدخله في عوالم انعزالية، يتألّم لتألّم الشّخصيات المقهورة ويتعاطف معها، وكلّ هذا بفضل الحقول اللّغوية للعنف، حيث الموت هو الحتمية الوجودية والفلسفية في النّهاية، وهنا تكمن الطّبيعة المادية للّغة كعنف يؤثر في سيرورة حياة النّاس، وهو ما يراه جان جاك لوسركل حيث شبه اللّغة بالسّحر الذي يمارس عنفه عن طريقها لأنّ

" السّحر يتوسّل الكلمات لإلحاق الأذى المادي بالأشخاص وممتلكاتهم، فالكلمة هي الّتي تقوم بالفعل المادي هنا "[1]. وحينئذ تصبح اللّغة والكتابة عامة مشروعا ينطوي على أخطار نتيجة تلك الشّحنات والرّغبات الّتي تنفلت من النّفس إلى بياض الأوراق لتمارس عنفها، وعندها فقط تتحوّل الكلمة إلى كَلْمٍ.

4- الحدث المأساوي و مرارة الواقع:

إنّ نصوص بشير مفتي الروائية هي نصوص تماست مع الواقع الذي عايشه الكاتب إبان العشرية السّوداء، والّتي أثّرت على خياله الروائي، وجعل منها معينا يغترف منه لإخراج روائعه السّردية بمحمولات فكرية وأيديولوجية وإنسانية وفلسفية ووجودية لا تنفصل عن الواقع العام، فهي شهادة على موت الفرد الجزائري، ومحنة وطن عاش ويلات العنف والدّمار، والذي خلّف جراحا لا تبرأ ومآسي لا تنسى، لذلك لا نستغرب إذا وجدنا الرواية عند بشير مفتي هي رؤية مأساوية للواقع، لا تنفصل عن الأحداث المحيطة بالكاتب الذي يُجري تمحيصا لها، ويعيد تشكيلها ورقيا وتخيليا لإعادة قراءتها أو الحكم عليها وفق رؤيته الّتي يراها ويؤمن بها.

ولم يخرج بشير مفتي عن الخطّ الذي بدأ فيه منذ كتب رواية "المراسيم و الجنائز1998" إلى آخر رواية له" وليمة القتل الكبرى 2018"، فاللاّفت للنّظر فيها أن الشّخصيات تقوم بتفسير مواقفها وحضورها السّردي، بينما يجمعها جميعا السّوداوية والفجائعية والعنفوانية، والأحداث المأساوية والمآسي والفجائع والمصائب السّمة الغالبة عليها، فكلّ رواية له عبارة عن سرد عنيف للأحداث، تتطور وتنمو نحو التّصارع والانفعالات الوجدانية وتنتهي بخاتمة محزنة، وهو الذي يقول عن ذلك: " لقد اكتشفت أنّني كتبت عن الموت كثيرا، وعن الحب المستحيل والخطر بشكل بدوت فيه مبالغا، أو بدوت كمن يكرّر نفسه في كل رواية يكتبها...وُجه لي هذا السّؤال مباشرة والحقّ أنّني لم أجد ما

[1]- جان جاك لوسركل: عنف اللغة، ص:23.

أقوله، وربمّا دافعت عن فكرة أنّ الكاتب في النّهاية يظلّ منشغلا بنقطة واحدة محورية طوال حياته. هي هويّته وخصوصيته في النّهاية "[1].

هذه الهوية والخصوصية نجدها عند بشير مفتي في نظرته إلى الواقع المرّ الذي شاهد بعض فصوله وبقي يشكّل له هاجسا في حياته العادية وحياته الإبداعية، فالمأساة لها حضورها الطّاغي في جلّ رواياته، بدأ بمأساة المثقّف، ومأساة المرأة، ومأساة الحب، ومأساة الوطن عامة، فهو كمن يكتب نفسه ويتخلّص من هواجسه ومخاوفه وشكوكه وغموضه وتوجّسه وهوسه في رواياته، وينقلها إلى القارئ، فهو يعيش في أعماقه مُعاناتَه، والكتابة عن المأساة ليست عنده إلاّ تأكيدا على وجوده، وما يشعر به من عذابات داخلية ومواساة لنّفسه. تلك الحالات الغرائبية والانعزالية والمأساوية لا نجدها إلا عند الكاتب الكبير فرانز كافكا، الذي يبدو أن بشير مفتي مولع بطريقة كتابته، وقد غرس فيه شيئا من لوثتها.

ولا ينكر القارئ للمتون السّردية لمفتي أنّه يشعر بتلك الانعزالية المفرطة في نفسه، ويدخل عوالم الشّخصيات الانفصامية المهووسة والغارقة في مأساتها، فيشاطرها مشاكلها ويحسّ بمرارة واقعها الذي تتخبط فيه، فهي مدفوعة من البداية إلى مصائرها، ويشكّل الحدث المأساوي نقطة الالتقاء بين جميع رواياته، فلا تخل رواية من مأساة، وخصوصا مأساة القتل، والانتحار، والحب، والحرب وغيرها.

بل أنّ أوّل مأساة نصادفها في روايات بشير مفتي هي مأساة العنوان وعنف العنونة، فقد اختار لرواياته عناوين صادمة مستفزّة في بعض الأحيان لشغف القراء، تحمل دلائلية الحزن والأسى والهول والفاجعة، كرواية:"أشجار القيامة": فالقيامة ليست سوى الخوف، الفزع، المأساة، العذاب، وكلّ ما هو مخيف، ورواية "أشباح المدينة المقتولة": فالأشباح ليست سوى الوهم، الخوف، والقتل ليس سوى مأساة الإنسان، وغير ذلك من الروايات كالمراسيم والجنائز الّتي تحمل طبيعة الحزن والموت والفناء ودمية النّار الدّالة على العذاب والألم، وغير ذلك من العناوين الّتي تحتاج إلى وقفة متأنّية لا يسع المجال هنا للوقوف عندها.

[1]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:184.

فالملهاة تكاد تمّحي من نصوص بشير مفتي، وحتّى عندما يتحدّث عن الحب فإنّه يلقي به في مهالك المأساة، ويجعل منه عذابا لا ينتهي، وبدل أن يكون طوق نجاة يصبح مطيّة للغرق، يقول في نظرته للمأساة في الأدب: "كثيرا ما تخطر ببالي هذه الفكرة وهي أنّ الفرح لا يصنع أدبا، أو على حدّ عنوان أحد كُتب الشّاعر الكبير محمد الماغوط:"الفرح ليس مهنتي". فلم يخلق الأدباء ليكتبوا عن السّعادة، بل ليعبروا عن الحزن والمأساة والألم؛ أيّ كل ما ينهش الإنسان من حالات عذاب قاسية هي الّتي تفجّرهم أكثر كتابيا، أو هي الأكثر قدرة على الإلهام الدّاخلي لممارسة الأدب"[1].

4-1- مأساة الحرب والحب:

لقد بقيت الحرب دائما معنيا لا ينضب للأدباء والكتاب عامة خصوصا الروائيين منهم، ومثلما كانت الحرب التّحريرية الرافد الأول للكثير من المتون السّردية، باعتبارها فاتحة خير على الشّعب الجزائري في تخلّصه من الطّغيان والظّلم، صنع الروائيون منها أبطالهم وشخوصهم، ونَحَو بهم وجهة الثّورة والحريّة والوطنية وغيرها من الشّعارات الّتي بقيت عالقة في الضّمير الجمعي، على اعتبار أنّ هذه الحرب حرب مقدّسة، مثلما صنعت مآسي الجزائريين صنعت تاريخهم وانتصاراتهم على أعدائهم وهكذا تشكّلت ملامح الحرب الأولى عند الكتاب، وأصبح التّركيز فيها على البطولات والشّخصية الواحدة الشّغل الشّاغل للروائيين.

لكن مع تفجّر الأوضاع التّسعينية أو ما يمكن أن نسميه الحرب الثّانية، لم يكن الكتاب والمثقّفين من المنتصرين لها، على اعتبار أنّ العدو في هذه المرحلة كان وهميا. إنّه عداء الذّات الجزائرية ضدّ نفسها، بحيث لا بطل إلا الشّعب ولا ضحيّة إلاّ الشّعب، وبين هاتين النّقطتين يقع مأزق الكتابة الّتي تلقّفت الحرب الثّانية دون أبطال يصنعون مجدها، بل صنعت من أحداثها ضحايا أكثر مما بحثت عن الشّخصانية الروائية.

[1]- بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:133.

لقد كانت الحرب من أكثر السّمات السّردية حضورا في المتون التّسعينية كمتخيّل سردي لا ينتج إلاّ المآسي والخراب والدّمار؛ لذلك عكف الروائيون على تصويرها وتصوير خلفياتها، والبحث في أسبابها ودوافعها ومخلّفاتها على جيلهم وأبناء جيلهم، وبشير مفتي واحد من أولئك الذين بقي هاجس الحرب يشكّل له أرقا سرديا دائما في جلّ رواياته، بحيث لا نجد رواية لا يشير فيها إلى مأساة الحرب، وما يحدث من تمخّضات عنيفة بين الجهات المتصارعة.

يقول عن تلك المرحلة مفرّقا بين مفهوم الثّورة ومفهوم الحرب: "كان الانتصار الذي تحقّق مع ثورة شباب أكتوبر هو هزيمة الحزب الواحد، والانفتاح على التّعددية السّياسية والثّقافية...لكن الأمور انفجرت بعدها عندما وصل الإسلاميون إلى الحكم، وقاد ذلك إلى حرب قاسية بين العسكر وهؤلاء انتهت بلا منتصر ولا مهزوم "المصالحة الوطنية " لكنّها خلفت ما يقارب (200) ألف قتيل، وتدمير البنية التّحتية، وانهيار الكثير من الأحلام الّتي دافعت عنها أجيال من الكتّاب والفنّانين وأبناء الشّعب "[1].

فالصّراع السّياسي في الجزائر الذي دخل مرحلة الضبابية وحجب الرؤية، وأذكاه بعضٌ للوصول إلى مرحلة التّصادم الّتي كانت جدّ عنيفة، لم يتوقّعها حتّى أشدّ المتشائمين آنذاك من خطورة الأوضاع ومزالقها نحو الحرب الأهلية، الّتي أرهقت المثقّف الجزائري، وحمّلته مسؤولية التّعبير عن الجحيم والمأساة في أبشع وأقبح صوّرها، لذلك اتّخذ من صورة الحرب ومآسيها منطلقا فكريا في رواياته، كما هو الحال عند بشير مفتي الّذي تشكل الحرب المأساة الأولى لشخصياته، فكتب عنها وعن جحيم المعركة مصورا واقعها.

إنّ الحرب بين الإسلاماويين والسّلطة آنذاك أنتجت كتابات مأساوية كابوسية مثخنة بالجراح تعبّر عن وضع اليأس وجدوى الحياة في معارك الحرب، الّتي قوّضت معالم الحلم والمحبة عند جلّ الجزائريين فما بالك المثقّفين منهم، والذين وجدوا أنفسهم مشاركين في هذا الشّغب السّياسي كشهود أوّلا وكطرف ثانيا وكضحايا ثالثا وكمستفدين رابعا؛ فأمّا كشهود لأنّهم عاشوا الأحداث بمرارتها

[1]– بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:90.

ومخلّفاتها ولابدّ عليهم من نقلها من عالم الحقيقة إلى عالم الإبداع والتخييل، وأمّا كطرف فلأن بعضهم أعلن موقفه صراحة ممّا يحدث وبالتّالي اختار صفه، وأمّا كضحايا لأنّ الكثير منهم كان صورة فجائعية لمأساة الحرب، وأمّا كمستفدين فلأنّهم استثمروا في ضحايا الحرب ورقيا، وصنعت منهم الحرب أسماء في الإبداع السّردي الجزائري والعالمي .

هكذا استثمر الروائيون في الحرب التّي صنعت منهم جيلا يُعرف بجيل التّسعينيات، وبقيت لعنة الحرب تطاردهم في رواياتهم، وإن تخلّى بعض عنها فإنّها بقيت عند بشير مفتي مثلا منطلقا للكتابة ينقل الصّور من جحيم الرّؤيا المأساوية الّتي يتداخل فيها الحقيقي بالمتخيّل، لتضيع المسافة بينهما ويخلق شخصيات تروي مآسيها وموقفها من الحرب الدّائرة بلغة تميل إلى السّوداوية والقسوة والتّشاؤم.

يفتتح بشير مفتي نصّ روايته " أرخبيل الذّباب بكلمة الحرب" ويضع القارئ من الوهلة الأولى في جحيم معركة غير واضحة المعالم يقول:

"لم تكن الحرب واضحة ...

لم تكن علاقاتنا أيضا واضحة..كنا بحاجة إلى تبرير كلّ شيء..وأمام لا معنى الحرب ..كان هناك لا معنى في الحب..

هل هي الحرب؟. أم هو الحب فقط "[1].

وأمام عدّم وضوح الرّؤية في الحرب وعدم وضوحها في الحب تنهار شخصية (س) منذ أوّل اختبار لها، ويتيه في دوّامة الحرب والحب، هذه الثّنائية الّتي كثيرا ما تلتقي في نصوص بشير مفتي الروائية، وتتداخل لتصوّر مأساة الحب في جحيم مأساة الحرب، وينكسر (س) وتولد في نفسه حالة من التّيهان والضّياع وفقدان الثّقة في الأشياء، ويشعر بمرارة في الّنفس وغصّة في الحلق من جدوى فهم ما يحدث من انزلاق نحو الهاوية. " آه من الحرب. إنّ النّاس لا تستطيع أن تفكر الآن فيما ستخلّفه هذه الحالة من دمار لا يمكن أن يتوقّف، ومن أحاسيس غامضة بعدم الانتماء واللاّجدوى "[2].

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:9.

[2]- المصدر نفسه، ص:9.

وتصاب الشّخصية بانهيار تام جراء استذكار صور الحرب والخوف الذي يسكنها، وتعجز عن الكتابة عنها." هاهي الكلمات تحاول أن تتنصّل من مسؤوليتها، وككلّ مرّة ثمّة حاجة لأنّ نشرح كيف بدأت الأشياء؟..سأحاول. لاشكّ أنّني متعب..الغيوم الرّمادية في السّماء تبعث بداخلي حالة من السّأم .أنا تعبان. جدّ منهك. لا أجد أيّ مبرر لاستمرار المهزلة "[1].

وتغرق شّخصية (س) في مأساتها جراء عنف الحرب، ويستعيد كلّ الحروب الّتي سمع عنها ويرسل تأوهاته الدّاخلية. " أفكر في الذي حدث..كانت الحرب..آه من الحرب..لم تكن هناك حرب..كانت هناك حروب..منذ سبع سنوات..منذ أربعين سنة..منذ مئة سنة.منذ ألف سنة. لقد أخذت منّا الحياة، والحرب لم تتوقف بعد "[2].

وعن جدوى الحياة في زمن الحرب تصاب شخصية (س) بالاكتئاب واليأس، وتقرّر نسيان محنتها في الحانة. المكان الذي تراه ملائما لتناسي ما يحدث في الخارج من صور القتل والحرب التي لم تعد مفهومة السّياق ولا واضحة المعالم. " صحيح أنا أشرب هنا لأنّني قرّرت أن أنسى. أشرب كل مساء تقريبا ودون إرادة ثمّة ما يجعلني أتذكّر...لقد حدثت أشياء فضيعة لا يمكن طيّها بسهولة "[3].

ويبقى هاجس الخوف ومأساة الحرب تطارد الشّخصية (س) حتّى داخل الحانة، أين يريد أن ينسى الواقع في احتساء المزيد من كاسات الخمر." أرى بوضوح صاحب الحانة ينصحني أن أخرج كان يتكلم بطيبة، لقد تآلف مع وجودي بحانته منذ سبع سنوات تقريبا، وهو يراني هنا جالسا في مكان محدد لا أبرحه إلاّ عندما يغادر الجميع...عندما يصبح خاليا إلّا مني ومن عمي الربيع. هيا لقد ذهب الجميع.

والحرب؟.

هيا الوقت متأخر.

---

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:9.

[2]- المصدر نفسه، ص:11.

[3]- المصدر نفسه، ص:9.

والحرب..هل ذهبت الحرب؟..

لقد ذهبت..هيا أخرج..

الحرب..هل ذهبت؟..

أوف..أوف..هيا لنخرج معا.."[1].

وفي خضمّ المعركة يعبّر بشير مفتي عن مأساته ومأساة المثقّف عامة، ويصف مأساة الحرب ومخلفاتها على البشر الذين يديرون فصولها، وهذا عن طريق خوضه معركة الكتابة إلى جانب معركة الحرب ليلتقي الاثنان في المأساة، ويأخذ بشير مفتي على عاتقه دور الشّاهد والضّحية في كتاباته الّتي عرفت بقدرتها على امتصاص الواقع والتّلاعب به تخيليا، وهو الذي يقول عن روايته أرخبيل الذباب:

" هذه الرواية جزء من التّاريخ الكلي للمأساة.

بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية.

أقصد أنّك تكتب عن المأساة دائما.

نعم بالتّأكيد أنا كاتب مأساوي.

هل هو الجرح إذن؟.

الجرح..نعم..نعم الجرح "[2].

هذا الجرح تعكسه قصة مصطفى الشّاب الحالم المحب للأدب والسّياسة، والذي يكتب مقالاته بكل جرأة ويحلم بالتّغيير والنّضال، لكن سرعان ما يكون ضحيّة للعنف الممارس عليه جراء صراحته التي تزعج بعضا، ليصاب بالانهيار ويفقد الرّغبة في العيش ونشوة الحياة. " أشعر بالشّيخوخة ثلاثون سنة فقط تحوّلت خلالها إلى عجوز، لا يقدر حتّى على التّنقل بين بيته والعمل، كأنّ مصطفى القديم

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:10- 11.

[2]- المصدر نفسه، ص:18.

مات. انتهى تماما، مصطفى المنطلق والحيوي، الثّائر دائما أصبح جثّة يابسة متكلّسة، عاجزة عن فعل أيّ شيء "[1].

ويستعيد مصطفى مأساته وما تعرض له من قرع وتوبيخ وتعنيف أفقده الرّغبة في مواصلة الطريق الّتي اختارها؛ لأنّها أصبحت تشكل خطرا على حياته، ويستسلم بذلك للصّمت والجبن والضّعف "ذات يوم طرق بابي أناس مجهولون وهددوني، وقالوا كلاما مخيفا وشتموني، وأرغموني على أن أحني رأسي عندما أردّ عليهم، ثمّ هددوني بالقتل إن أنا تفوّهت بشيء "[2].

فالعنف اللّفظي الذي مورس عليه بالشّتم والإذلال والتّهديد أفقده توازنه، وأدخله في تراجيديا الحرب ومخلّفاتها، ليفقد الثّقة في كلّ ما حوله ويصاب بالانهيار التّام. إنّه انهيار المثقّف في جحيم المعركة الّتي ولّدت في نفسه الرّغبة في الكتابة من جهة، والرّغبة في الصّمت للمحافظة على الحياة من جهة أخرى، وتتنازعه الرغبتان ليصاب بالهوس والرّعب من الحرب الدّائرة .

" مصطفى كان موجودا هناك. لقد وجد ضالته في الصّمت، حاول أن يختفي عن الأنظار وأن ينصت لكينونته الّتي تمزقت .

لقد بقي يقول لي:

الآن أنا خائف بالفعل .

ممّ:؟!..

من كلّ شيء.

حاول أن تصمد.

هذه الحرب القذرة أكرهها..أكرهها..

لا تنهزم هذا ما يريدونه بالضّبط .

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:29.

[2]- المصدر نفسه، ص:29.

لا أحب الحرب "[1].

فمأساة مصطفى هي مأساة الحرب في حدّ ذاتها الّتي لم يعد يُفهم مبرراتها، بعد أن وجد نفسه ضحيّة محتملة فيها، مهدد في حياته الّتي لم تعد مستقرّة، يحاول أن يتوارى عن الأعين مخافة الاغتيال ورغم ذلك لا ينجو من الخوف الذي أصبح يسكنه بعد تهديده بالتّصفية، ويسرد مأساته ورعب ما عاشه قائلا:" لحدّ السّاعة ما زلت أجهل من هؤلاء، ولم جاءوا إليّ، وما الذي أرادوه بالفعل، وبعدها عشت غربتي الجحيمية...بقيت أحسّ مع كلّ خطوة أخطوها أنّهم ورائي وأمامي وبقربي يمينا ويسارا وفي اللّيل داخل كوابيسي يخرجون ويدخلون كما يشاءون.لقد احتلوا خيالي وأحسست أنّها نهايتي "[2].

ويحاول أن يفهم جدوى الحرب الدائرة والعنف المستشري في مقالاته الجريئة الّتي كلّفته الوقوف وجها لوجه مع العنف الحقيقي، ليصل إلى نتيجة بأنّ ما يحدث هو نِتاج التّراكمات الجماعية للذّاكرة الوطنية الّتي لم تعالج مطبّاتها وتُركت لوحدها لتصنع جحيم الحرب من جديد. " جاءوا من هنا. من هذه الأرض. من هذا التّراب. وهذه الجبال. هم منّا لا غير...لقد تُركوا من دون هداية.الصّدف صنعتهم من أسفار التّاريخ القديم.عبر الخلايا الموروثة وعبر الحروب التي لا تنتهي. عبر المسارات العنيفة لذاكرتنا "[3].

ويصوّر بشير مفتي الأجواء الأولى للحرب وشرارتها الّتي بدأت بالمشادات المكانية في شوارع العاصمة، وينقل الصّورة من الواقع الذي عايشه هو نفسه آنذاك، وما كان يحدث من قرع لطبول الحرب التي جرّت على شخصياته كلّ ذلك الوبال من الألم والحزن والجنون والانتحار." باب الواد تتحوّل إلى ساحة حرب، المشاجرات والعنف. قوات الأمن الّتي تسيّج المنطقة بكاملها، والهتافات التي

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:41.

[2]- المصدر نفسه، ص:29.

[3]- المصدر نفسه، ص:42.

تصرخ من أعماق الضّغينة والتّحدي: لِتسقط الدّولة، ليسقط الرّئيس..ليسقط الجيش، وآخرون يردّدون هتافات النّصر:الله أكبر، الله أكبر"[1].

هكذا بدأت الأجواء حماسية ولم يكن أحد يتوقّع ذلك الانفجار الرهيب للعنف، وإعلان ميلاد حرب جديدة لم تجد شخصيات بشير مفتي مصوّغا فكريا لها سوى أنّها رغبة في الانتقام من الذّات ومن الوطن، وانحراف إلى طبع موجود في هذا البلد وميله إلى الحرب عبر تاريخيه الطّويل، وإعلان عن إفلاس الجميع حضاريا وفكريا.

وتضيع شخصيات بشير مفتي في فوضى الحرب وتفقد طمأنينتها النفسية، وتحاول فهم ما يحدث في الواقع وربطه ببعضه، وتطرح الأسئلة الفلسفية والفكرية والوجودية الّتي هي أسئلة الكاتب نفسه، والّتي بواسطتها يضع القارئ في جحيم المأساة أيضا، ليصف له أجواء الحرب ومخلّفاتها وموقف الشّخصيات منها، وهذا ما يفسّره الحوار الدّائر بين محمود البراني وشخصية (س) في محاولة فهم جحيم الحرب الدائرة:

" كانت الحرب مثل تمثيلية تبدأ بالهتافات والنّوايا...لقد ظلّ (س) يحاول عبثا أن يقف على أرضية صلبة ماذا يحدث؟. هل جنّ الجميع؟. هل هي الحرب؟.

كنت أريد مواساته رغم أنّني كنت بحاجة إلى من يطمئنني..

كلاّ لن تصل الأمور إلى هنا.

بلى..انظر..الجميع يريد أن يدخل الحرب.

الذين عاشوا جحيم الحرب القديمة لا يمكنهم أن يُدخلوا البلد من جديد في هذه الدّوامة .

ولماذا لا تقول العكس..لقد تآلفوا مع الحرب والعنف "[2].

لتصبح بذلك ثنائية الحرب والعنف الثّنائية الطّاغية في أحاديث الشّخصيات، رغم محاولة بشير مفتي إقحام ثنائية الحب زمن الحرب والّتي يجعل منها رهانا خاسرا في كل مرة، فمثلما تنهار الشّخصية

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:146-147.

[2]- المصدر نفسه، ص:147.

جراء الحرب تنهار لانكسار الحب أيضا. " اللّعنة عليهم..إنّهم لا يحبون رؤية الحب أبدا..يجب أن ينتصر الحب على القتل والموت والعدمية "[1].

وأمام فاجعة الحرب وانتشارها بتلك الطّريقة الّتي لم يكن يتوقّعها أحد، يُدخل بشير مفتي شخصياته في مرارة ما يحدث من أحداث مأساوية، يصدم بها شخصياته الّتي ترفض قبول الأمر الواقع لتنهار نفسيا ووجوديا أمام عبثية البقاء في واقع مأساوي أصبح فيه العنف العلامة الغالبة على جميع. لتدخل الشخصيات زمن الحرب مرغمة عنها، رغم محاولتها تجنّبها وعدم الاشتراك فيها، لكن أمام هول ما يحدث من قتل وتصفيات تضيع هي الأخرى في زحمة الحرب، بعد أن أصبح " كلّ شيء يتهدّم تحت وقع الرّصاص والمجازر والدّم "[2].

وبتلك النظرة السّوداوية عند بشير مفتي تختار شخصياته مخرجا سرديا لها، وترفض إكمال الحديث عن مآسي الحرب وعنف الواقع الذي تعيشه، فتقرّر وضع حدّ لحالاتها، فشخصية (س) البطل الرّئيس في رواية أرخبيل الذّباب يقرّر منذ البداية أنّه لا جدوى من البقاء في رحى الحرب بعد انكسار حبّه لشخصية (ناديا). " بَعثتُ برسالة انتحاري إلى الجميع..ثمّ هكذا قرّرت أن أنهي حياتي بالفعل أعرف أنّني جبان..لكن كان القرار حاسما هذه المرة..ناديا..حيثما تكوني..اعلمي جيدا أنّ الأمر كان محبطا من البداية، وأنّ الحرب لم تكن واضحة..لم تكن أبدا واضحة، وحبّنا أيضا، وهذه القصّة كذلك.."[3].

فانتحار شخصية (س) هو انتحار المثقّف في زمن المحنة، الذي فضّل الكتابة عن واقع الحرب ثم وضع حدّا لحياته حتّى لا يلومه أحد عمّا كتبه؛ لأنّ الكتابة عن العنف في زمن العنف كانت مأساة تضاف إلى مأساة الحرب الدّاخلية والخارجية التي يعانيها؛ لذلك كان الهروب من الواقع إلى الانتحار بمثابة انتصار لهذه الشّخصية؛ لأنّ الموت نهاية حتمية في زمن الحرب. " قرّرت بعد أن شربت حتّى

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:148، 151

[2]- المصدر نفسه، ص:151.

[3]- المصدر نفسه، ص:121.

صرت مخمورا أن أبعث لكلّ الجرائد الوطنية والدّولية ووكلات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س) "[1].

إنّ انتحار الكاتب (س) هو نتيجة حتمية للظّروف الّتي عاشها، والّتي أثّرت على نفسيته وأفقدته الطّمأنينة والرّغبة في العيش في معارك الحرب والحب، ليقرّر الانتحار بعد أن يكتب روايته وشهادته على جنون الواقع، ويجعل من خبر إعلان انتحاره حدثا دوليا ووطنيا يجب الانتباه إليه. "انتحار كاتب".

وهكذا تحقّق للشّخصية (س) ما تصبو إليه من إثارة إعلامية حوله، من انتحار مثقّف وكاتب وميلاد قارئ له، خلّدته روايته الّتي تركها أرخبيل الذّباب." أمّا (س) فلا أحد يعلم ما الذي حدث له بعدها..لقد قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنيّة، وكل ما علمته أنّ مخطوط روايته الثّانية طبع على نفقة صديقه محفوظ، وكان عنوان روايته أرخبيل الذّباب "[2].

4-2- مأساة القتل والموت:

يعرّف الموت في أبسط تعاريفه أنّه زوال الحياة عن الكائن الحيّ، وعبر الأزمنة المختلفة بقي يشكل موضوعا فيزيقيا، يُعنى بالبحث والدّراسة، ويطرح جملة من الأسئلة الّتي تُدخل الإنسان في متاهات البحث عن الحقيقة، الّتي ظلّت مستعصية على العلماء والفلاسفة؛ لذلك بقي موضوعا سرابيا تتعدّد فيه التّصورات دون أن تعطي لنا وجه الحقيقة. " فقد نمتلأ انشغالا بحتمية فنائنا البشري وقد يؤثّر هذا على سلوكنا في الحاضر، وعلى نظرتنا للمستقبل، وقد يجردنا من الإحساس بجدوى الحياة ومشروعاتها الفكرية والعملية...وحزننا على موتانا وليس على موتنا نحن يهدّدنا بشعور وبحقيقة من الانفصال عن اتّصال حياتنا الفردية، حتّى أننا قد نبلغ في حزننا حدّ الشّعور بأنّنا قد غادرنا الحياة

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:13.

[2]- المصدر نفسه، ص:151.

نحن أيضا، أو الإحساس بأنّ الحياة بدون من كانوا يصنعون حياتنا بعلاقاتهم بنا لا جدوى منها، وقد نبلغ حدّا من الحزن نرى فيه أنّنا أصبحنا كالموتى بعد فقداننا لموتانا "[1].

هكذا شكّل الموت هاجسا روائيا لبشير مفتي في مدونته السّردية، حيث نجد الحضور الأبرز لفلسفة الموت والحياة كراهن حكائي يغطّي على معظم مساحة النّص السّردي، خصوصا عندما يقحم شخصياته في البحث عن هذا الهاجس منذ أوّل اصطدام بالحياة؛ لذلك نجد رواياته عبارة عن محمولات جنائزية ومشاريع للهدم والقتل والانتحار، ويغلب عليها جوٌّ من الحزن والكآبة الذي يظلّ مسيطرا على كينونة النّص .

إنّ الموت كمأساة وإن كان موضوعا جماليا للحكي إلاّ أنّه شكّل مرارة لواقع جزائري، كان فيه الموت السّمة الغالبة على سنين من الجمر منه، حتّى غدا طابعا مألوفا عند النّاس، ولم يعد يشكّل لهم الموت هاجسا في فقدان حياتهم، وإنّما طريقة الموت الّتي ستصيبهم، لأنّهم تآلفوا مع فنون من القتل والتّنكيل، وكلّ طريقة أبشع من الأخرى .

فهاجس الموت مثلما نجده عند بشير مفتي كسؤال أدبي ووجودي، نجده عند شخصياته الّتي تأخذ على عاتقها فلسفة الموت، وتجعل منه بؤرة الحكي في خطاباتها الّتي لا تنتهي عنه، وتصبح نقطة ارتكاز السّرد عند بشير مفتي منذ البداية، ولا أدلّ على ذلك من تلك الافتتاحيات القصيرة لنصوص رواياته، حيث نجد الموت والفناء يطبع الغالب منها، كقوله مثلا في افتتاحية رواية المراسيم والجنائز:

" إلى أين تمضي يا جلجاميش؟.

إنّ الحياة الّتي تبحث عنها لن تجدها!.

فعندما خلقت الآلهة البشر قسّمت للبشر الموت، واستأثرت في أيديها بالحياة "[2].

وقوله في روايته أشباح المدينة المقتولة :

---

[1]–جيمس كارس: الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني، تر:بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998ص: ط.

[2]– بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:8.

"هناك دوما افتتان رهيب وباهت وأصمّ للأشياء الميتة الّتي تكون قد فقدت ألوانها، ولم يبق من وجهها سوى قناع الموت "[1].

وقوله أيضا معبّرا عن هاجس الموت في سنوات الدّم وعتمة الرؤيا وعبثية الحياة فيها. " في تلك السّنة الكئيبة من سنوات المحنة الأفق غائم، والجنون يعربد منتشيا، السّاعة تجاوزت منتصف اللّيل الحدود مغلقة، وفي الحانة العالم يشرب ويغني، لم نكن نفكر لو خرجنا الآن من كان سيصل إلى بيته ومن كان سيهلك في طريقه "[2].

إنّ هذه الافتتاحيات الّتي تتخذ من الموت التّيمة الأولى لها يعكسها المتن السّردي عند الشّخصيات الّتي تجسّد لغة الموت بامتياز، ويصبح الموت تجربة ذاتية وجماعية تجسّد حالات الموت المعنوي والموت المادي بكلّ أشكاله وضروبه، وهو موت يطال جميع بنيات النّص الروائي، من الموت الفيزيقي للإنسان إلى موت المكان والزّمان، وموت القيم، وموت الحب. ليشكّل بذلك الموت حدثا مأساويا تهرب منه شخصيات معينة وترغب فيه أخرى، ليصبح الموت تجربة مثمرة عند بشير مفتي "وليس غريبا انحيازه الدّائم للموت على حساب قدره من الحياة، فشخصياته تعاني موتا داخليا وخارجيا، وفي ظلّ اشتباك ذواتها مع الواقع وانشطارها تعاني من قسوة الوجود، وتنزع إلى الموت بوصفه مُخلّصا لعجزها عندما تتساوى الحياة والموت في لحظة ما عندها "[3].

لم يركز بشير مفتي على الموت في حدّ ذاته كحتمية وجودية، بل ركّز على نتائج فعل الموت أيضا على شخصياته، وما يخلّفه من انطواء وانعزالية وفقدان الثّقة في الحياة، ممّا يدفعها إلى التّفكير في الخلاص من حالتها المأساوية هذه، وكثيرا ما يدفعها إلى الانتحار أو التّفكير فيه نتيجة العنف والقتل والإرهاب المحيط بها؛ لذلك طغيان الموت كمادة في نصوص بشير مفتي ليس من باب وصف حالة فقط، وإنّما من باب البحث فيها وفي نتائجها على حياة الإنسان. " ما عشته خلال تلك السّنوات لم

[1]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:5.

[2]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:9.

[3]- عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة مصر، ط1، 2005، ص:20

يكن سهلا أبدا، كان الموت يجلس بقربي كلّ يوم، بل كنت أشعر معه كأنّه رفيقي الدّائم أو ظلّي الأبدي الذي يشرب معي قهوتي الصّباحية والمسائية لا كفكرة مجرّدة ولكن كتهديد خطير"[1].

فشعور الشّخصية بخطر الموت وقربه منها كتهديد مباشر لها يفقدها توازنها النّفسي والعقلي ويجعلها تفكّر في موعد حلوله بقلق بالغ، وتختلط لديها مشاعر الجزع والخشية والرّهبة منه، وتصاب بوسواس الخوف من الفناء، ذلك أنّه ليس أثقل عليها من حياة الخوف والقلق وعدم الاطمئنان مما يجعلها تبحث في سرّ الموت ذاته.

" الموت هنا.هناك الموت.هو في كلّ مكان تنظر إليه أو تهرب منه.

عندما كنت صغيرا كانت أمي تقول لي:

إنّنا لا نستطيع أن ننجو من الموت.

لماذا لا نقدر على ذلك يا أمي؟.

لا نقدر وكفى..لا أعلم السّبب..الله خلق العالم هكذا "[2].

وأسئلة الموت عند بشير مفتي تقابلها أسئلة الحياة نفسها. " هل أعتبر الحياة تمثيلية ساخرة هزلية ملهاة نمثل فيها أدوارا ثمّ ننمحي من دائرة الضّوء...بعد الآن لا شيء يساوي قدسية الموت وقدسيه الحياة...لأنّ في الموت شيء من الحياة، وفي الحياة شيء من الموت، ثمّ لماذا الموت؟ لماذا لا تكون هناك إلاّ الحياة "[3].

فالقلق إزاء الموت هو الشّعور الطّاغي عند شخصيات بشير مفتي في رواياته؛ لأنّه الحالة الوحيدة الّتي تدخلهم عوالم المأساة الحقيقية، ويصابون عن طريقه بصدمة الواقع الذي يخطف بعضهم ليخيب ظنّهم في عالم الحلم الذي شكّلوه في عقولهم، وهنا تختار هذه الشّخصيات منافذ لها بحثا عن الحياة كاللّجوء إلى الكتابة عند الشّخصيات المثقّفة، أو الانتحار عند بعضها، وهو كمن يعالج الموت

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:12.

[2]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:19.

[3]- بشير مفتي: أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص:180.

بالموت، أو الهروب من المأساة والنّجاة بالنّفس من خطر الاغتيال، أو اللّجوء إلى الحانة كمكان لقتل النّفس وجوديا ونفسيا.

وكلّها انعكاسات واقعية سنوات الأزمة تلقّفها بشير مفتي سرديا، مبينا تأثير الموت على الحياة " كنت أشعر بانقباض، آه . نعم بانقباض. كان وجهي يشحب وقلبي يذبل، كنت أحسّ باختلاط عجيب، الرّوح تفتتت عن آخرها، والجنون يدقّ على باب رأسي، أسمع الرّصاص خلفي لا أنظر للمرآة المواجهة لي...لم أسأل من قُتل؟. لم أنظر إلى الوراء، طلبت بيرة أخرى. نسيان آخر كنت أدفن رأسي في التّراب وفي جبّة اليأس "[1].

فالدّخول في عوالم الموت بالتّعايش معه أو الهروب منه كلاهما مأساة للإنسان؛ لأنّ الموت قد يصبح عند الشّخصيات صورة مألوفة في شيء من النّمطية الّتي تغلب على الحياة، وعندها تفقد الشّخصيات معنى الحياة ومعنى الواقع، وتدخل في جدلية الموت والفناء. " لم أعد أهتمّ بمن يسقط أمامي من القتلى، الجثث احتلت بالفعل ذاكرتي ثمّ صارت أليفة وضرورية، حينما لا أرى الجثث لا أشعر بالرّاحة والكلّ حينها يتساءل:

آه..هذا غريب..لم يحدث اليوم أيّ شيء.."[2].

هذا التّعايش مع الموت والعنف يجعل الشّخصية تستلذ طعمه وتتفاعل معه إيجابا مثلما تتفاعل معه سلبا، فلا جدوى من الحياة في واقع يسيطر عليه الموت، بل أنّ الحديث لم يعد عن الموت كصور جنائزية محزنة، وإنّما عن أشكاله وطرقه وفنونه الّتي تسيطر على النّفس، وهو ما يبعث الفزع في النّفوس والبهجة في الآن نفسه عند بعضٍ.

إنّه اكتشاف العنف عند الشّخصيات وأفانينه المروّعة والّذي يجعلها تطلب المزيد منه؛ لأنّه الشيء الوحيد المهيمن على الحياة في أجواء الإرهاب والقتل والخطف، والجثث المرمية في الشّوارع والرؤوس المقطوعة والأشلاء المتناثرة الّتي أعطبت سيرورة الحياة، وألقت بيوميات الشّخصيات أمام

[1]- بشير مفتي: بخور السراب، ص:18.

[2]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:115.

مشاهد الجنائز اليومية الّتي أصبحت بعضها مألوفة، لا تثير أدنى التفاتة إليها مادام الموت هو الحياة الّتي لا تنتهي" تماما مثل أفلام العنف..بلا قتل كثير لا يشعر المشاهد بأنّه أمام فيلم جميل أو مهمّ،..العنف يتحوّل إلى ضرورة وحالة مبهمة تثير الرّعب والبهجة في الآن ذاته "[1].

لقد توغّل بشير مفتي بالسّرد في حياة النّاس المثخنة بجراح مآسي الموت اليومية، وجعل من رواياته مراثي حزينة في أجواء من العبثية الحياتية، والانكسار النّفسي واليأس والإحباط والخراب الذي عمّ الجميع، ورسم رؤية تشاؤمية عند معظم شخصياته الّتي تغيب عنها أجواء السّعادة والفرح والتفاؤل في أجواء الموت اليومية، والّتي جعلتها تعاني شروخا نفسية معقّدة، تفرّ من الموت إلى الموت ومن الفجيعة إلى النّكبة، ترزخ تحت ضربات العنف اليومية الّتي تقوّض بنياتها الوجودية، وتأتي على ما بقي من أمل وحلم في الحياة .

وهكذا رسم المنجز الروائي المفتي الحياة جحيما لا يطاق وسط أنقاض الوطن المدمّر بمشاهد الاغتيالات اليومية، والمجازر المروّعة، فكان القتل السّمة الغالبة عليها، والذي ساهم في تقبيح الأجواء السّردية عبر نقل مشاهد الاغتيالات الّتي طالت الشخصيات نتيجة فكرها، أو أيديولوجيتها، أو موقفها أو حياديتها .

وكثيرا ما نقلت المدوّنة عند بشير مفتي تأثير صور القتل على شخصياته كحدث طارئ في الحياة ينبغي التنبّه له، والبحث فيه، ممّا يجعلها تسترجع الموت بوصفه موضوعا " ينطوي على كثير من المفارقات والتّناقضات، وهو موضوع كريه مزعج لا يُشجّع على التفكير فيه أو الحديث عنه والإنسان قد دأب على نسيان الموت أو تناسيه بشتّى الحيل والأساليب، وعندما لا يجد علاجا له يلغيه من تفكيره حتّى لا تُنغّص سعادته "[2].

وطرد الموت والاغتيال من ذاكرة الشّخصيات أمر ليس سهلا؛ لأنّه يعشّش في فكر ووجدان من أوجدها حكائيا، وأعطى لها حياة ورقيّة وانتشلها من مقبرة الموت للحديث عن الموت في حدّ

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:115.

[2]- ينظر: أمل مبروك، فلسفة الموت، دراسة تحليلية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2011، ص:8.

ذاته. إنّه رُهاب الموت زمن الموت الذي جعل بشير مفتي لا يستطيع إلغاءه من تفكيره رغم نفور النّاس منه، ولذلك نجده يكثر من طرح الأسئلة المفتوحة حوله دون إجابات مقنعة. " إنّ الناس لا تفكر بالموت إنّما تترك ذلك في المؤخرة من الوعي، تتركه يتخمّر ويضغط، كلّ الحركة متوجهة إلى الحياة فقط، ولكنّها تنطلق أصلا من منبع الموت نفسه، فهو الذي يدهش هنا. لماذا نموت أصلا؟. ما هذا الموت الذي يأتي دائما سواء أرضينا أم كرهنا، عدوّنا الأبديّ ومخلصنا النّهائي"[1].

ويجعل بشير مفتي شخصياته أمام صور الموت والقتل الذي تفرّ منه، ويجعلها تتآلف معه بعد أن يهيأ الأجواء لها بقتلها معنويا قبل الإجهاز عليها ماديا، بعد أن تكون لديها القابلية للموت وتجد فيه الخلاص النّهائي من مرارة اليأس وعنف الواقع الذي لم تعد تستطيع التّعايش معه، فتنهار يائسة أمام بشاعة القتل الذي تتعرّض له." أخرج أحدهم مسدّسا وقال لي: أدخل، فدخلت،لم أعترض ولا حاولت الفرار، كنت في شبه غيبوبة، ويائسا من نفسي ومن العالم الذي يحيط بي. سارت بي السيارة وأنا مدفون الرّأس تحت ركبة ذلك الشّخص طويل القامة وضخم الجثّة، أسمع دردشتهما المخيفة:أين نذبحه؟. "والآخر" لا تخشى شيئا سنأخذك إلى مكان آمن "ثمّ يضيف الثّالث" هنا..في هذا المكان يجب أن نقطع جسمه قطعا قطعا نتركه بالواد..شعور بالغثيان والرّغبة في أن تنتهي اللّحظة بأسرع وقت، بأنبل طريقة للقتل، لم يكن يدور في خلدي أيّ شيء آخر غير هذا "[2].

فالرّهبة من الموت لم تكن من الموت في حدّ ذاته، وإنّما في طريقته الّتي تعددت تبعا لمهارة القاتل في تعنيف ضحيته حيّا وميّتا، وكثيرا ما ركز بشير مفتي على ضحاياه الذين اختار لهم طريق الموت حكائيا، وجعلهم من الطّبقات المثقّفة وصوّر بشاعة القتل والعنف الممارس ضدّهم، وأخرجهم في صورة قرابين للمأساة الّتي تخيّم على الجميع، وغالبا ما يرسم تلك الملامح الجنائزية الحزينة عند الحديث عن اغتيال أحد شخصياته، ويتعاطف معه سرديا ويجعل القارئ لنصّه كذلك، فيثير فيه بشاعة الموت والقتل ويدفعه إلى الحكم على الجلاد والضّحية فكريا. يقول مصورا مشهدا عن مشاهد القتل وتأثيره

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:136.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:85.

على صيرورة الحياة عند الأحياء: " الصّباح جاء حزينا..وعندما دخلت إلى مقرّ الجريدة وجدت أغلب الزّملاء متجمّدين في مقاعدهم، الصّمت يرنو على وجوههم ويرسم معالم حزن مبهم،..اقتربت من حورية وسألتها عمّا أصابهم فقالت:

أولم تسمع..لقد قتلوا زميلنا محمد..البارحة في بوفاريك هو وعائلته "[1].

فالمأساة وعنف الصّدمة ليس الموت في حدّ ذاته؛ لأنّ الموت يورّث الحزن ويدعو إلى التّفكير في لغز الحياة، وإنّما الطّريقة التي تمّ بها الاغتيال. هذا ما يولّد الخوف والفزع واليأس والهروب من الواقع والدّخول في وساويس الضّحية القادمة بفعل الموت الذي يزحف على الجميع، ويشلّ حركة الحياة ويجعل النّفس أسيرة التّفكير في جدوى الحياة، وهنا تتحوّل الشّخصيات إلى شخصيات شبه ميّتة مقتولة فكريا ومعنويا ووجوديا، تائهة في دهاليز السّرد قد أصابها رُهاب العنف (phobia)، لا تعرف ما تفعل أمام هول المآسي الّتي تتعرض لها.

يصوّر بشير مفتي صورة اغتيال الصّحفي "محمد" على نفسية الشّخصية (ب) عند سماعها الخبر: " اصطكت أسناني على الفور، وسرت فيّ رجفة شملت كلّ جسمي تمازجت مع عياء السّهر الطويل في الكتابة ليلة البارحة، فعدّت من حيث جئت. خرجت...أسير وحدي هائما، متفجّرا برغبة خانقة في البكاء، لكنني لم أبك، وقفت صورة محمد أمامي شامخة كتمثال ثم انمحت للحظة، شعرت بالفراغ يحتويني وهزّات عنيفة تمخّض قلبي، كم كانت السّاعة عندما قتلوه؟،..كم كان عدد القتلى؟..كم عدد الرّصاصات الّتي اخترقت جسمه النّحيل؟. أيّ نوع من الرّعب ذاك الذي اشتعل في صدره؟. هل قاومهم أم مات كطيف؟"[2].

هذه الأسئلة المقلقة حول العنف الّتي تدور في خلد الشّخصيات هي ما يجعلها شخصيات قلقة مضطربة الأفكار، تبحث عن رهانات أخرى تنسى فيها مآسي القتل اليومي الذي يطال بعض المقربين منها، وكثيرا ما يختار لها بشير مفتي أحد الحلول الثلاث: الهروب من الواقع إلى الحانة والخمر

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:71.

[2]- المصدر نفسه، ص:71.

لنسيان آلام النّفس المعذّبة، أو التّفكير في الهروب والهجرة والبحث عن الأمان في بلاد أخرى، أو جلد الذّات وعلاج الموت بالموت واختيار الانتحار كحلّ أخير، خصوصا عند الشّخصيات المثقّفة الّتي لا تستطيع مجاراة معركة الحرب ومعركة الحب في الآن نفسه، وأمام مأساة قتل الزميل"محمد" تختار شخصية (ب) الحانة كملاذ للنّسيان يقول: " الخمرة راحت تفعل مفعولها السّحري عندما دخلت الحانة وبدأت أشرب،..كان عليّ أن أنسى بسرعة ما سمعت أو كلّ ما حدث، شربت حتّى راحت عيناي تزوغان، وصور ملوّنة بالأزرق والأحمر والبنفسجي تتراءى متداخلة "[1].

مثلما يكون التّفكير في الهروب حلاّ آخر قد تلجأ إليه شخصيات بشير مفتي عند بدأ مرحلة التّصفيات قتلا. فالهرب نجاة بالنّفس وفرار من الموت، وهذا ما نجده في روايته غرفة الذّكريات عندها صوّر بشير مفتي اغتيال المثقّف والشّاعر جمال كافي أمام منزله، وتصوير مشهد القتل يكاد يكون مشابها لما صوره في مقتل الصّحافي "محمد" في محاولة منه لإقحام القارئ في جوّ الاغتيال، والتّعاطف مع هذه الجريمة النّكراء الّتي تطال المثقّفين، وإبرازهم في دور الضّحية. " وجدت حمو الكلوندستان واقفا أمام باب سيارته سألته ماذا حدث ؟.

قال لي بصوت حزين وعيناه تدمعان:

الكلاب قتلوه..كانوا ينتظرونه قرب الباب..ما إن نزل من سيارتي وتوجّه إلى المنزل حتّى سمعت طلقات الرّصاص، عشرات الرّصاصات ثقبت جسمه النّحيل، وثقبت جسد تلك الفتاة الجميلة سمعتهم يصرخون منتشين بالنّصر الذي حققوه..اللّعنة عليهم!..الكلاب هربوا "[2].

فحادث الاغتيال لا يمثّل مأساة للضّحية فقط التّي اغتيلت على أيدي جماعة دينية حاقدة، بل يمثّل مأساة اجتماعية للأشخاص الذين يعرفونه، وهذا ما أثبته بشير مفتي في جلّ رواياته عندما يصوّر تأثير الموت على صورة الحياة ويداخل بينهما، ليجعل الحياة أشبه ما تكون بالموت لا فرق بينهما تبحث شخصياته على الخلاص من واقعها، وقد تفكر في الهرب كحلّ من الحلول المطروحة يومها.

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:71- 72.

[2]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:230.

يقول على لسان شخصية "عزيز مالك" عندما سمع خبر قتل جمال كافي، الشّاعر الذي كان يقاسمه نفس الغرفة ونفس الطّموح: " كُتب عنه في الصّحافة إنّه شهيد آخر من شهداء الكلمة الحرّة يسقط على أيدي الإرهابيين، شعرت برغبة في التّقيؤ حينها، استسلمت لنوبة بكاء حادّة، وفكّرت في الهرب، لكن لم يكن بحوزتي أيّ شيء يسمح لي بذلك "[1].

وقد لا يكون الهرب هربا حقيقيا في النّأي بالنّفس عمّا يحدث، وإنّما هو هرب وخلاص معنوي، وتقوقع وانكفاء على الذّات الجريحة، وإن كان الهرب الحقيقي له ما يبرّره عند الشّخصيات ويظلّ حلاّ جاهزا للخروج من دائرة العنف والموت. " عندما نطق كلمة الخلاص والحريّة ابتسمت في أعماقي، رغم جوّ الكآبة الموحشة الّتي سيطرت على جلستنا، وتنهّدت بعمق متجرّعا تآكلاتي الدّاخلية وغيظي ماسحا حبّات العرق المتصبّبة من أعلى جبيني، مستشعرا القسوة الّتي نتخبط فيها والألم الذي نصارعه..ثم قلت:

إذن لا مفرّ..هناك حلان..الهرب أو الموت "[2].

فالشّعور بمرارة الواقع يدفع الشّخصيات إلى اختيار أحد الحلول، الهرب من العنف أو الموت به وللهرب ما يبرره عند بشير مفتي وكأنّه دفاع عن أولئك الذين اختاروا النّجاة بأنفسهم يوم بدأت الاغتيالات العشوائية للمثقّفين على اختلاف انتماءاتهم. " كان ذلك هو الحلّ الوحيد بالنسبة لي يومها، هكذا فكرت من منطلق مصلحتي الخاصة،...كانت الجزائر تغلي بالنّار والدّم، وكان الفرار هو الحلّ الوحيد الذي ظهر لي يومها صالحا "[3].

فكوابيس القتل والموت تدفع الشّخصيات إلى الهرب المعنوي أيضا بعد أن تفشل في الهرب الحقيقي، وتدخل في دوامة الكوابيس العنيفة، وأحلام اليقظة والنّوم الّتي لا تنتهي، مما يجعلها مضطربة قلقة لا تعرف أيّ وجهة تسلكها، طالما أنّ الواقع يشكّل تهديدا وجوديا لها، لتبدأ مرحلة المعاناة

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:230.

[2]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:83.

[3]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:20.

النّفسية والوسواس القهري. "كيف يمكنني أن أنقذ نفسي الآن من جبروت الوحش الذي ينقضّ عليّ كلّما غفوت أو نمت، أو هكذا أظنّ فإغماض العينين محاولة التّغييب عن الواقع. نسيان أخبار القتل الّتي بدأت تحتل واجهات الصّحف الدّاخلية والخارجية، كلّ شيء يدعو إلى الصحو، ليس الخوف فقط، إنّه جزء من الرّوح الّتي تفقد وهجها مع لحظة القتل، العيشة الّتي تصطاد كل من له نفس للحياة الأخرى، كم هو مفزع كابوس الوحش..مجرد كابوس والحقيقة ربما تكون أفظع أمام السفك الذي لا حدّ له. الدّماء صارت رخيصة، لم يعد النوم يزورني إلا عندما يصل إلى إنهاك حده الأقصى وعندما يتوازى خط الحياة بخط الموت "[1].

لكن سرعان ما تستسلم هذه الشّخصيات للواقع الموبوء الذي تعيشه، وتنتظر مصيرها مثل مصائر من سبقها، وبدل الهروب من الموت والنّجاة منه تحاول اقتحامه على طريقتها و ترضخ للانهيار التّام." كيف يمكنني إنقاذ نفسي الآن، وكلّ واحد لا يفكر إلاّ في نجاته هو. لوحده من المصيدة العمياء الّتي يذهب ضحيّتها الآلاف كلّ سنة. وتصبح هي حقيقة الوجود كلّه،..هي مصير هؤلاء التّعساء الذين يفطنون كلّ صباح على برك الدّم والرؤوس المقطوعة، لا شكّ أنّني لن أنقذ نفسي أبدا لا نجاة لي اليوم ولا في الغدّ. الطّاحونة ترحي كلّ شيء"[2].

4-3 مأساة الانتحار والهروب من الواقع:

يمكننا تعريف الانتحار بأنّه جلد للذات وتعنيف الآنا ممّا يحيط بها من أشياء، أو هو رفض للذّات ورفض للواقع، وهو لوثة جنون خاصة، ودفع قسري للنّفس نحو الموت المحتّم، والموت الإرادي فلا " نسمي الفعل انتحارا إلاّ إذا كان الفعل المفضي إلى الموت قد تمّ تنفيذه بيد الضّحية بقصد الوصول إلى هذه النتيجة، وأن من ينتحر حقّا هو وحده الذي أراد الانتحار...فهو كلّ حالة موت

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:86.

[2]- المصدر نفسه، ص:87.

تنجم بنحو مباشر أو غير مباشر عن فعل إيجابي أو سلبي تنفذه الضّحية ذاتها، مع علمها بالنّتيجة المترتبة على فعلها بالضّرورة "[1].

وغالبا ما يُربط الانتحار بالحالات السّيكولوجية والوسط الفيزيائي الذي يدور فيه الإنسان، وإذا تتبعنا هذه الظّاهرة في الآداب العالمية فإنّها ظاهرة قديمة جدّا، تناولها المسرح مثلما تناولها الشّعر وتلقّفتها الرواية العالمية، أمّا في الرواية الجزائرية وإن كان لها حضور في ثنايا بعض النّصوص إلاّ أنّها تشكّل هاجسا وبؤرة للحكي عند الجيل الجديد من الشّباب الذي عاش وسط أشباح الموت، وأصبح يشكّل له الموت تراجيديا لا تنتهي إلا بالقضاء على الشّخوص الحكائية عن طريق ابتداع شخوص منفصمة، هذيانية، مضطربة سلوكيا وعقليا، تعاني هلوسات الواقع الذي تعيش فيه، غارقة في السّوداوية والاكتئاب المرضي الذي يقودها إلى الوسواس والشّك في الحياة والوجود.

ويعتبر بشير مفتي واحدا ممن جعل ظاهرة الانتحار تيمة مشتركة في جميع رواياته، وينطبق على شخصياته ما قلناه سابقا، فغالبا ما يخلق شخصيات سوداوية تنقل أجواء الانعزالية المفرطة نتيجة الواقع العنيف الذي تعيشه، ممّا يجعل الانتحار عندها فكرة ثابتة للهروب من الواقع فهي أشبه ما تكون بالشّخصيات المرضية الّتي تفقد الثّقة في النّاس والأشياء، فلا تغريها أيّ من المسرّات والأفراح، ترى الوجود سوادا حالكا، وتبدو لها الحياة باعثة على السّأم والألم، تراودها الرغبة في الموت كلّما تذكّرت الواقع الذي يحيط بها .

ولعلّ مردّ هذه الظّاهرة إلى البيئة الّتي عاش فيها، فهي بيئة مورّثة للعنف والقسوة عبر تاريخ من الحروب الّتي لم تخمد فيها، والّتي عايش واحدة منها أثّرت على مخياله الأدبي، وجعلته كاتبا انتحاريا يتخلّص من أبطال رواياته كلّما وجد الفرصة لذلك، وهو ليس سوى انتحارا مجازيا للكاتب نفسه عبر اغتيال شخصياته ودفعها إلى إنهاء وجودها، وهو قتل للمأساة والألم والحزن والعذاب والتّوتر النّفسي الذي يشعر به المثقّفون عموما.

[1]- إميل دوركايم، الانتحار، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011 ص:8، 10.

ولذلك المتمعن للشّخصيات الّتي انتحرت في رواياته أو كانت لديها الرغبة في ذلك هي شخصيات كلّها مثقّفة، جعل منها الكاتب مشكلة اجتماعية مطروحة للبحث، عبر هشاشة شخصية المثقّف أمام عنف الواقع، والذي اختار الانتحار كحلّ استعجالي هروبا من تعنيف الآخر إلى تعنيف الذات وإنهاء وجودها فكريا؛ لأنّ محمولات الواقع الجديد لم تعد تستصغي وجودها كفكر.

ففي رواية غرفة الذّكريات مثلا يجعل بشير مفتي من شخصية "سمير عمران" الشّاعر منذ البداية شخصية تعاني المرارة من الواقع الذي تعيشه يقول: " طبيعة سمير عمران لا تميل إلى الصّدام ولا المواجهة، وكلّ هذا كان قاسيا على نفسيته الهادئة دائما، كأنّه كان يملك بداخله عنف السّلب المدمّر تراثا من الخيبات والهزائم "[1].

هذه الخيبات يفصح عنها من خلال موقفه من الحياة الّتي يعيشها، والوضع الذي يمرّ به والذي يجعله قاطعا لكلّ أمل في الحياة. " أَصْدُقك القول في هذا البلد كلّ شيء مؤلم، حتّى أنّني مرات أفكر في الهجرة، أتساءل بيني وبين نفسي: ماذا أفعل هنا؟. هنا الجحيم. هنا الخوف. هنا الألم. هنا الإنسان يموت دون أن يعرف حتّى لماذا يموت، لكن هذا الكلام يبدو مستحيلا بالنّسبة لشخص مسؤول عن عائلة فقيرة عليه أن يعمل ليعيلها..الفقر مذلّة "[2].

فكلمات "الجحيم، الخوف، الألم، الموت" كلّها هواجس يعاني منها الشّاعر "سمير عمران" إضافة إلى وضعه الاجتماعي المزري " الفقر مذلّة"، وهو إحساس بالدّونية والقهر الاجتماعي كشخص ينبغي له آن يكون في المراتب الاجتماعية الأولى، وهنا يدخل في معركة مع الحياة ومع الوجود في حدّ ذاته كشخص مهدد في حياته فقط لأنّه شاعر، وكشخص لا يشعر بأدنى قيمة في الحياة، مرمي على هامشها، لذلك يقرر اختيار مصيره بيده بعد انقطاع آخر حبال الأمل التّي كان يتشبّث بها في تغيير واقعة، وواقع البلد الذي انفجر على الاغتيالات العشوائية.

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:55.

[2]- المصدر نفسه، ص:56-57.

كان انتحار الشّاعر "سمير عمران" ورمي نفسه من أعلى جسر في قسنطينة هروبا من واقعة المرّ الذي لم ير حلاّ للخلاص منه، إلاّ بوضع حدّ لحياته بتلك الطريقة المحزنة، الّتي أثّرت على نفسية أصدقائه الذين يعيشون الأوضاع نفسها كمثقّفين، وخصوصا "جمال كافي" الذي لقي مصيره أيضا مغدورا برصاصات لا يعرف صاحبها. " بعد انتحار سمير شعرت بحدوث تغيير كبير في رؤيته للحياة في طريقة تصرّفه وسلوكه اليومي، أو كأن كلّ ما كان يراه أبيضا صار أسودا قاتما، فجأة أكثر من الإدمان على الشّرب...صار يحب الشّرب وحده ويفضل الخلوة...أحسست بأنّ نفسيته تدمّرت على آخرها، وصار يكره البلد وفجائعه المتكرّرة "[1].

وأمام صور الموت يصبح الانتحار فاجعة ذاتية، وعلاجا للقهر الاجتماعي من الرّقابة الفكرية التي مورست على فئة المثقّفين عموما، وتنهار العوالم الحاملة أمام بؤس الواقع الذي ينتحر فيه المثقّفون أو يُغتالون بأبشع الطرق. إنّه إفلاس فكري لمنظومة بلد بأكمله، وهذا ما يجعل جمال كافي ينتفض في وجه الجميع متحدّيا الموت هو الآخر مردّدا: " هل بقي شِعر أمام ما يحدث؟. أيّ شعر يصلح لهذه اللّحظة الكابوسية المؤلمة؟. أريد أن أواجه هؤلاء بالكلمات الّتي يفهمونها..باللّغة الّتي يستطيعون أن يشعروا بها كخناجر في قلوبهم،..لا أريد أن يذهب دمّ سمير عمران هدرا...الجزائر كلّها يجب أن تكون مسؤولة أمام انتحار أيّ شاعر من أرضها "[2].

ويحاول بشير مفتي إعطاء تبرير لكلّ حالات الانتحار في رواياته، حتّى يجد تعاطفا من قرائه مع ما ذهب إليه من تصفيات جسدية لهذه الشّخصيات، ويحمّل المسؤولية ليس للمنتحر في حدّ ذاته باعتباره قد أقدم على هذا الفعل وهو يعي ما يفعل، وليس كشخصية تتنصل من مسؤولياتها اتجاه حادث الانتحار. " ألاّ تشعر أنّ الانتحار صار أحسن من أن يقتلك أيّ معتوه في الطّريق، أو تموت في انفجار سيارة أو حافلة وتقتل بعبثية كاملة، وهذا ما يحدث للآخرين اليوم؟"[3].

---

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:195.

[2]- المصدر نفسه، ص:215.

[3]- المصدر نفسه، ص:215.

أمّا في رواية أرخبيل الذّباب فنجد فيها الانتحار صنعة سردية، تحكي الشّخصيات دوافعها إلى تعنيف نفسها، وتختار أن تكون شخصين القاتل والمقتول في الآن نفسه، وأمام الانكسارات الحياتية يُدخل بشير مفتي شخصياته في هلوسة الوجود، ويبحث لها عن الأسباب المقنعة لدوافع الانتحار، والقاسم المشترك بين الشّخصيات المنتحرة أنّها كلّها شخصيات مثقّفة، تغطي عليها سوداوية الواقع، وعنف اللّحظة الّتي تدفعها إلى الانتحار هروبا من اليأس والألم الذي لا يفارق مخيلتها.

وهو ما تجسّده ثلاث شخصيات يجمعها حلم واحد ومصير واحد، فشخصية الكاتب (س) الذي كما رأينا سابقا اختار أن يجعل من لحظة انتحاره حدثا وطنيا ودوليا، وبعث برسالة يشرح فيها دوافع انتحاره، واليوم الذي سينتحر فيه، بعد أن فقد شروط البقاء ككاتب يقول " هنا لن تقدر على كتابة أيّ حرف. هنا الموت لن يخلصك من متاعبك. ستنتحر مثلما انتحر عزيز الصافي في برهة عديمة اللّون والمعنى،..ستقذف نفسك من الطّابق الرّابع..ترمي بجثتك دون أن تعلم إلى الفناء..؛لأنّها لحظة النّهاية الوحيدة الممكنة في بلد لا يملك شروط البقاء "[1].

أمّا شخصية عزيز الصّافي وإن لم يكن لها حضور قويّ في الرواية، إلاّ أنّه اعتبر النّموذج الأفضل للشّخصيات، باعتباره أقدم على فعل ما تردّد فيه بعضها، وقد عَرّف به الراوي في الحوار الذي دار بين الشّخصيات الثلاث الّتي انتهت منتحرة شخصية (س) وشخصية سمير الهادي وشخصية عزيز الصافي الذي جمعته بهم جلسة ليلية. "كنت أتذكّر ذلك الحوار الثلاثي الذي دار بيننا في شقة عزيز ليلا، ونحن نزطل ونشرب حتّى الثمالة.

لقد بدأ عزيز الكلام بصوته الرّخيم، حيث قال يصف حالته:

ما الذي بقي لنا لنتمسك به؟. لقد ضاعت الأحلام الكبيرة، ولم يبق أمامنا إلاّ هذه الزطلة نهرب بها من مواجهة المسائل الحقيقية "[2].

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:28.

[2]- المصدر نفسه، ص:57.

ويبدو عزيز الصّافي منكسر الخاطر، فاقدا لأدنى أمل في غد أفضل، بعد أن عاش أوهام الشعارات الكبرى الّتي كان يعوّل عليها كأمل في التّغيير، لكن لا شيء من ذلك حدث، ليهرب من واقعه الحقيقي إلى الخمر والمخدرات لنسيان خيبات الوجود الّتي يشعر بها، ويقرر في النّهاية وضع حدّ لحياته الّتي أصبحت مستحيلة في عالم يرفض وجود أمثاله من المثقّفين الحالمين بالتّغيير. " تركنا عزيز نرغي جميعا بالكلام عنه، فيما راح يشرب كأس البيرة دفعة واحدة...ولم نكن نتوقّع لا أنا ولا سمير الهادي ما كان يدور بخلده في تلك السّهرة، ولم نتوقع بتاتا أن نجده مع الصّباح قد غادرنا إلى العالم الآخر بعد أن ابتلع عددا كبيرا من أقراص(....) "[1].

وقد اختار مفتي أن يقتل شخصية عزيز الصافي منذ البداية، ويضفي على انتحاره تلك الضّبابية الّتي دفعته إلى ذلك، رغم أنّه شخصية لم تشارك في السّرد إلاّ في مقطع الحوار الوحيد الذي دار بينه وبين أصدقائه، وظلت الشّخصيات تذكره في ثنايا الحكي.

أما شخصية سمير الهادي الرّسام الذي باغته انتحار صديقه عزيز الصافي فقد اختار الانعزال في غرفته كفنان عاجز عن إكمال لوحته، وقد استسلم لحالته الوجدانية المنكسرة. " يشعر بالعجز القاهر من حمل الفرشاة ومواصلة رسم لوحته، يعجز عن تشكيلها والتّحاور معها "[2].

إنّه انكسار أمام صور العنف الّتي تلاحقه من جهة ومن وضعه الاجتماعي من جهة أخرى فهو يمثّل صورة الفنان والمثقّف المهمش في حياة لا تعترف بالفن، في وسط فوضى الواقع وخيبة الحياة " رأيت سمير الهادي ذلك الصباح مثلما لم أره من قبل، عبوس ومتشائم، تنطلق من عينيه شرارات الحسرة واليأس، رأيته يسير كالمتشرّد بالقرب من ثانوية الأمير عبد القادر...كلّمني بصعوبة عن حاله وقال أنّ رأسه يضجّ بالأفكار السّوداء، وعرّج على ذكرى صديقه عزيز الصافي الذي انتحر"[3].

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:58.

[2]- المصدر نفسه، ص:44.

[3]- المصدر نفسه، ص:143- 144.

هذه الصّورة المأساوية لواقع فنان مثل سمير الهادي ما هي إلا بداية لدخوله مرحلة الشّك وفقدان الثّقة، ليختار بعدها طريقه ويقرر المجازفة والانتحار بطريقة بوليسية. "كانت جثة سمير الهادي ملقاة على طاولة حديدية مغطاة بإزار أبيض، خارجة لتوّها من ثلاجة الموتى...لقد فكّر طويلا قبل أن يقدم على هذه المخاطرة، قبل أن يرمي بنفسه داخل الدّوامة التي تطحن كلّ شيء، أظنّه كان يريد أن يقول لنا شيئا، وأنّه لم يكن يريد أن يموت فقط، جثّته كانت مثقوبة بالرّصاص تماما مثل لوحته السّوداء"[1].

وهكذا يختار بشير مفتي تعنيف شخصياته عن طريق جلد الذّات وتعنيفها، ويشكّل حضور الانتحار هاجسا مرضيا عند شخصياته للانفلات من واقعها ووضع حدّ لعذاباتها، ويرسم الانتحار في صورة جمالية تزيّنه في ذهن القارئ الذي يتعاطف مع هذه الشّخصيات الّتي أنهت حياتها في لحظة من اليأس والقنوط.

ويمكننا القول أن بشير مفتي يقتل شخصياته الروائية منذ البداية، ويدفعها إلى ذلك عن طريق الانتحار أو القتل الذي هو هاجس عند الروائي ذاته، وهذا ما يدخله في صنف الروائيين المأساويين المصابين بسادية تعنيف الشّخصيات كأمثال: هنري ميللر، وفرانز كافكا، وأرنستو سباتو، والمنفلوطي وجبران خليل جبران،وغسان كنفاني...إلخ. وهو الذي يقول عن هؤلاء:"كان عندي ميل لقراءة هذا النّوع من الأدب، الذي عادة ما يزيد من قناعتي بأنّ الحزن هو السّيد في الحياة، أمّا السّعادة فليست إلاّ لحظة وهم ذاهبة، قد تحدث وقد نشعر بها، ولكن سرعان ما تغيب كسحابة صيف عابرة "[2].

كلّ هذا خلق في المتن الروائي عند بشير مفتي تصدعات في البنيات التركيبية للرواية عنده فحضور العنف كتيمة مشتركة يكاد يسيطر على جلّ رواياته، وهذا يجعل من البنية التركيبية لها بنيات عنيفة في حدّ ذاتها، إذ التشاؤمية والعنف والقتل والانتحار والجنون والهروب والعبثية والضياع...إلخ تغطي على المتخيل السّردي عنده.

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:149- 150.

[2]- بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، ص:135.

الفصل الرّابع:

عنف البنية السّردية عند بشير مفتي

1- عنف الزّمن.

1-1.عنف الزّمن النّفسي ووعي الشّخصية.

2- المكان من الجمالية إلى العنف.

2-1. المدينة انفتاح على العنف.

2-2.الشّارع والحيّ أفضية للخوف والموت.

2-3.الوطن الحيّز الملعون.

2-4.البيت انغلاق على العنف.

2-5.الحانة بحث عن المكان الضائع.

3- الشّخصيات والعنف.

3-1.الشّخصيات المعنّفة.

1- المثقّف المعنّف.

2- المرأة الأنوثة المعنّفة.

3-2.الشّخصيات العنيفة.

1- شخصية الإرهابي الأيديولوجي.

1- عنف الزّمن:

يعتبر الزّمن من القضايا الشّائكة الّتي شغلت الفلاسفة برهة من الزّمن ليس باليسير لارتباطه المباشر بحياة الإنسان، فطرحوا حوله كثيرا من الاستفهامات والأسئلة، وحول ما يحمله من ثبات وتغيّر، وحضور وغياب، وديمومة وانقضاء، وتنوّعت التّعريفات حوله تبعا لتغيّر التّخصص والوظيفة فهو متشعّب الدّلالات، لا يخلو منه مجال من مجالات المعرفة عند الإنسان؛ لذلك لا يمكن إيجاد تعريف جامع مانع له؛ لأنّه متشظي إلى أزمنة متعدّدة منه: التّاريخي، والفلسفي، والفيزيائي والنّفسي والنّحوي، والفلكي وغيره من تقسيمات الأزمنة.

والإنسان قد يتعامل مع مفهوم الزّمن تبعا لنمط عيشه ووجوده وتأثيره عليه، فهو آية من آيات التّدبر والتّفكر في الخلق والكون. يقول الله تعالى: " أَوْ كَالذِي مَرَّ عَلى قَرْيَةٍ وَهِي خَاوِيَةٌ عَلى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَى يُحْيِ هَذِه اللهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللهُ مِائَةَ عَامٍ ثَمّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانْظُرْ إِلى حِمَارِكَ وَلَنَجْعَلَكَ آيَةً للنَّاسِ وَانْظُر إِلى العِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا ثَمّ نَكْسُوهَا لحْمًا فَلَمَا تَبَيّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَيءٍ قَدِيْرٌ "[1].

وقد يكون الزّمن دالا على مشقّة يحمل بذور السّنة الشّهباء أو القحطاء الّتي لا خير فيها مثلما يحمل بذور السّنة الخصباء الّتي يفرح النّاس بقدومها، وكلّ هذا موكّل للزّمن ودورانه بين الخير والشّر في أذهان النّاس. يقول تعالى على لسان سيدنا يوسف عليه السّلام، مفسّرا الخير والشّر من مقاربة زمنية: " قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِيْنَ دَأَبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوْهُ فِي سُنْبُلِهِ إِلَّا قَلِيْلًا مِما تَأْكُلُونَ ثَم يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدْمْتُمْ لَهُنَ إِلَّا قَلِيْلًا مِمَا تَحْصِنُونَ ثَمّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيْهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيْهِ يَعْصِرُونَ "[2].

ولعلّ هذا ما جعل العرب يتشاءمون بالسّنين، ويعتبرونها ضيقا وضنكا وعذابا، فيجعلون السّنة

[1] - سورة البقرة: الآية:258.

[2] - سورة يوسف: الآية:47-48-49.

للشرّ والجدب والقحط. يقول زهير بن أبي سلمى(ت 609 م)مادحا هرم بن سنان والحارث بن عوف بالكرم وقت دوران الزّمن على النّاس بالفاقة وقلّة الحاجة:

إِذَا السَّنَةُ الشَّهْبَاءُ بِالنَّاسِ أَجْحَفَتْ وَنَالَ كِرَامَ المالِ فِي الجَحَرَةِ الأَكْلُ

رَأَيْتَ ذَوِي الحَاجَاتِ حَوْلَ بُيُوتِهِـمْ قَطِيْناً بِهَا حَتى إِذَا نَبَتَ البَقــلُ "[1].(بحر الطويل)

ويقول تعالى:" وَلَقَدْ أَخَذْنَا آَلَ فِرْعَوْنَ بِالسِّنِيْنَ وَنُقْصٍ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ "[2].

وعلى نقيض ذلك يجعلون العام للخير والرّخاء والرّاحة، وفي كلّ ذلك يتعاملون مع الزّمن خيره وشرّه، بعيدا عن الحسابات الرّقمية من أيام وليال وشهور وساعات ودقائق وغيرها، لأنّ تشكل الزّمن في أذهان النّاس " هو هذه المادة المعنوية المجرّدة، الّتي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، وحيز كلّ فعل وكلّ حركة "[3].

إذن فالزّمن هو هذا الحيّز الوجودي الذي يشعر به الإنسان حوله، وهو هذا " الشّبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون...فالزّمن كأنّه هو وجودنا نفسه. هو إثبات لهذا الوجود أولا ثمّ قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا... فهو موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصّى مراحل حياته ويتولّج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، كما هو موكل بالوجود نفسه يُغيّر من وجهه ويبدّل من مظهره "[4].

والإنسان في حياته كثيرا ما يلتفت إلى الزّمن فيبحث في ماضيه وحاضره ويستبقه إلى مستقبله فهو ليس سوى اللّحظة الراهنة الّتي يعيشها الإنسان، وما عدا ذلك فهو ماض أزلي، ومستقبل أزلي كما قال القديس أغستينوس في تعريفه:" إنّ لم يسألني أحدهم عنه أعرفه، أمّا أن أشرحه فلا أستطيع...الماضي مضى، والمستقبل آت، والحاضر لو بقى دوما حاضرا دون أن يتلاشى في الماضي

[1]- زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر:علي حسن فاعور، ص:86.

[2]- سورة الأعراف الآية:129.

[3]- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1988 ص:61.

[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:171.

لبطل أن يكون وقتا ولكان أزلا، وحقّ لنا أن نقول إنّ الزّمن موجود؛ لأنّه يسير بنا نحو اللاّوجود "[1].

هذه الحيرة أمام مفهوم الزّمن وتلبّسه بالوجود ذاته هي ما جعلته مستعصيا على الضّبط؛ لأنّ الإنسان آت من ماض لا يعود، وذاهب إلى مستقبل لم يحصل بعد، وليس له إلا حاضر يشعر به ويتلاشى تدريجيا في الماضي، لذلك لا يشعر بتملّكه للزمن سوى ما يعيشه من راهن اللّحظة؛ لأنّ الزّمان عنده قيمة وجودية معقّدة، لا يخضع لحسابات العقل إلاّ ما تحايل فيه عليه؛ لأنّه ذو صبغة متحرّكة غير قارة على حال، يشعر فيه الإنسان بأمله ويأسه ومجده وفشله وتفاهة وجوده وشأنه .

ونظرا لصعوبة هذه المادة المجرّدة الّتي يتشكّل منها الوجود، فقد بقى الزّمن سؤالا فلسفيا كثرت فيه التّعريفات المختلفة، دون الإجماع على تعريف واحد، رغم التّقسيمات العديدة له إلّا أنّه بقي حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى [2].ودرجة تأثيره عليها.

" وهكذا يظلّ مفهوم الزّمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته، باعتباره حقيقة مجرّدة لا ندركها بصورة صريحة، ولكنّنا ندركها في الأحياء والأشياء، لذلك خلّف مفهوم الزّمن صعوبة لدى الباحث في أيّ حقل من حقوله العلمية أو الفلسفية أو الأدبية "[3].

غير أنّ هذه الصّعوبة في تحديد مفهوم الزّمن لم تمنع الإنسان من محاولة تمثّله بصيغ عديدة فَقُسّم تقسيما فيزيائيا إلى ثلاث أزمنة مطابقة لأزمنة الفعل في اللّغة، وهو أقصى ما وصل إليه العقل في تلمّس ماهية الزّمن، وهو ما نجده عند علماء النّحو حين تابعوا دلالة اللّغة على الحدث والفعل والحركة، لتبقى اللّغة أهم مجال يتمظهر فيها الزّمن جليّا من حيث تقسيمه إلى ماضي وحاضر ومستقبل.

ليبقى مفهوم الزّمن مفهوما متشظّيا يُزَمْنِنُ الأشياء من حوله، فيصيبها بالبلايا والبلاء والإنسان

[1]– أغستينوس: اعترافات القديس أغستينوس، تر: إبراهيم العربي، مر: محمد الشاوش، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة تونس، دط، 2012، ص:375.

[2]– ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، طبعة مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة مصر، دط، 2004، ص:38.

[3]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004ص:33

أوّلها؛ لأنّه في عراك وصراع دائم معه، يحاول أن يتفلّت من خيط وجوده وسيطرته عليه بشتى الطّرق والحيل، وغالبا ما يقف موقف المتأمّل في نفسه وفي غيره وفي الأشياء المحيطة حوله، فيرى " مرور الزّمن وثقله وفعله ونشاطه في نفسه حين يهرم، وفي البناء حين يبلى، وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتخدّد، وفي الشجر حين تتساقط أوراقه، وفي الزّهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفّن، وفيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تتحوّل من حال إلى حال "[1].

وهذا ما جعل الشّعراء خصوصا يقفون من الزّمن وتداعياته عليهم موقف المذهولين المنكسرين ممّا ألحقه بهم من هزائم،فهو في نظرهم مأساوي عنيف لا يرحم، يقذف بهم إلى عبثية فنائهم وزوالهم وهذا عنترة بن شداد(ت 608 م) يشكو الزّمان وما فعله به من تقدّم عمره وكبر سنّه فيقول:

فَمَا أَوْهَى مِرَاسُ الحَرْبِ رُكْنِي وَلَكِنْ مَا تَقَادَمَ مِنْ زَمَانِ "[2].

ويخاطب الزّمان ويتجلّد لدورانه عليه، وأنّه مازال على قوّته وبطشه قائلا :

وَأَرَى لِي كُلَّ يَوْمٍ مَعَ زَمَـــانِي عِتَابًا فِي البِعَادِ وَفِي التَّدَانِي

يُرِيْدُ مَذَلَتِي وَيَدُورُ حَـــــوْلِي بِجَيْشِ النَّائِبَــاتِ إِذَا رَآنِي

كَأَنِّي قَدْ كَبُرْتُ وَشَابَ رَأْسِي وَقَلَّ تَجَلُّدِي وَوَهَى جِنَــانِي

أَلَاّ يَا دَهْرُ يَوْمِي مِثْلُ أَمْسِـي وَأَعْظَمَ هَيْبَةً لِمَنْ التَقَــانِي"[3]. (بحر الوافر).

وكثيرا ما ربط الشّعراء بين الزّمان والموت وفناء الإنسان، باعتباره شعورا يخامرهم في كلّ لحظة فيشكون الزّمان وتقلّبات الدّهر عليهم. يقول طرفة بن العبد(ت 564 م) مستشعرا حتمية الموت وحدثان الزّمان عليه:

ولَقَدْ بَدَا لِيْ أَنَّهُ سَيَغُولُنِي مَا غَالَ عَادًا وَالقُرُونَ فَأَشْعَبُوا "[4]. (بحر الكامل).

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:173.

[2]- عنترة بن شداد: الديوان، دار صادر، بيروت لبنان، ط3، 2012، ص:72.

[3]- المصدر نفسه، ص:81.

[4]- طرفة بن العبد: الديوان، شر: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 2002، ص:12.

فهو يقرّ بحدثان الزمّان عليه وأن مصيره إلى الزّوال؛ لأنّ الزّمان سيهلكه مثلما أهلك عادا ومن قبلهم، والأمثلة في الشّعر العربي القديم عن مغالبة الإنسان للزّمن وسرمدية الدّهر كثيرة جدا، وغالبا ما يقف فيها الشّاعر موقف المتبصّر لصروف الزّمان ودورانه عليه، فيشعل في نفسه جذوة توقيع خطابه الشّعري، مناديا ومستفهما ومتمنّيا ومنكسرا وبائسا وآيسا أمام الزّمان وفعائل الّدهر به. يقول عنترة معاتبا زمانه ودهره وجوره عليه:

أُعَاتِبُ دَهْرًا لاَ يَلِيْنُ لِعَـــــاتِبِ وَأَطْلُبُ أَمْنًا مِنْ صُرُوفِ النَّوَائِبِ

وَتُوْعِدُنِي الأَيَّامُ وَعْدًا تَغُـــــرُنِي وَأَعْلَمُ حَقًّا أَنَّه وَعْدُ كَـــــــاذِبِ...

فَيَا لَيْتَ أَنَّ الدَّهْرَ يُدْنِي أَحِبَتِي إِلَيَّ كَمَا يُدْنِي إِلَيَّ مَصَـــــــــائِبِيْ "[1].(بحر الطويل)

فهو يصف الدّهر والزّمان أنّهما عنيفان لا يلينان لمن يعاتبهما؛ لأنّهما يملكان الإنسان بمصائبهما، بل أنّهما يتوعّدانه بالخير ولا يلقى منهما إلّا الشّر، ويغدران به وبآماله في الحياة، وهو ما حدا به إلى القول في بيت أخر:

فَسَطَا عَلَيَّ الدَّهْرُ سَطْوَةَ غَادِرٍ وَالدَّهْرُ يَبْخَلُ تَارَةً وَيَجُودُ "[2].(بحر الكامل).

وهكذا كان تفلت الزّمان وسطوته يمثل هاجسا محوريا عند كثير من الشّعراء، خصوصا أولئك الذين جعلوا من شعرهم نافذة لتأمّل طبيعة الحياة وفهم فلسفة الوجود، فمشكلة الزّمان أرهقت عقل الشّاعر الجاهلي خصوصا "ورَوّعتهُ ترويعا فظيعا، طف في أرجاء هذا الشّعر وانظر حيث تشاء تجد الدّهر أو الزّمان واقفا يترصّد هؤلاء الشعراء واحدا واحدا، يخادعهم ويمكر بهم، وينغّص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شر منقلب، فهم متوجّسون منه أبدا، مرتابون فيه أبدا، مروعون بأحداثه وصروفه أبدا "[3].

[1]– عنترة بن شداد: الديوان، دار صادر بيروت، ص:103

[2]– المصدر نفسه، ص: 132

[3]– وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996،ص: 193.

ولذلك وقفوا منه موقفا عدائيا أينما حلّوا وارتحلوا؛ لأنّه في نظرهم مصدر الشّرور كلّها والمتأمل للقصيدة العربية القديمة يجد دلالات متنوعة لمفهوم الزّمان، فمرة تجدهم يخاطبون الدّهر ومرة الزّمان وأخرى اللّيالي والأيام أو الصّروف والأعصر وما ينجرّ عنهما من حوادث ومحن وإحن، وفي كلّ ذلك " يتحدّثون عن الدّهر مباشرة أو عن أثاره المدمّرة، فهو الذي في نظرهم يفسد الدّيار العامرة ويجعلها أطلالا ودوارس، وهو الذي يهلك الشّباب، ويحيل الجميل قبيحا، والعزيز ذليلا، والقويّ عاجزا، وقد أحسّ الشّاعر الجاهلي بعجزه أمام الزّمان واعتبره خصما، وغالبا ما أرهق عقله في التّفكير فيه دون جدوى، وربّما طارده الإحساس بالعجز أمامه، وانتهى به المطاف مسلّما مستسلما لسطوته وغلبته عليه"[1].

ومما سبق نستنتج أن عنف الزّمان وسطوة الدّهر على الإنسان ليست من الأشياء المستجدّة في الأدب، بل أن وصف الزّمان بأنّه عنيف وقاس ومتقلّب لا يؤتمن جانبه حافلة به القصيدة العربيّة القديمة، ومثلما هو عنيف لا يرحم يهلك الأشياء من حوله دخل الإنسان معه في مجادلة ومنازعة ومغالبة، مشوبة بالتّحدي والتّفاؤل مرة، ومليئة بالحسرة والحيرة والأسى مرة أخرى.

وإذا كان الزّمان في الشّعر خارجا عن سطوة القصيدة في حدّ ذاتها، فإنّه في السّرد يمثل السّرد ذاته، وغالبا ما افتتحت الحكايات القديمة بصيغ الحكي في الماضي حتّى يُجعل منها فنّا زمانيا، ولا أدل على ذلك من العبارة الشّهيرة في الموروث القصصي العربي: "كان يا مكان في قديم الزّمان، الّتي تعتبر الموضوع الأزلي لكلّ قصة يحكيها الإنسان "[2].

وعليه اعتبرت القصة والرواية فنّا زمنيا؛ لأنّهما أشدّ الأنواع التصاقا بالزّمن، ولأنّهما يتشكّلان عن طريق اللّغة، واللّغة زمن والرواية هي فن ترتيب هذا الزّمن، منذ زمن الكتابة الّتي يخطّ فيها النّص إلى زمن القراءة الّتي يعيد القارئ بها تحريك الزّمن، إلى الزّمن الداخلي للرواية بدءا من الفترة التّاريخية الّتي تدور فيها الأحداث وما يتخلّلها من ترتيب وتزامن، أو تقديم وتأخير، أو تعليق للزّمن أو حذفه

[1]- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص:194.

[2]- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص:5.

أو تقليصه، وغيرها من البنيات الزّمنية الّتي تصنع الزّمن التّخييلي في أيّ عمل سردي.

ووعي الكاتب بالزّمن وخبرته به ينعكس بدوره على حياته الأدبية والفكرية، " فالزّمن كامن في وعي كلّ إنسان، غير أنّ كمونه في وعي الكاتب أشدّ؛ لأنّه يشتغل في إبداعه على زمنين، الزّمن الأدبي والزّمن النّفسي، وهذا أخطر أنواع الزّمن تمثّلا في الرواية؛ لأنّه على علاقة مباشرة بالحالات الشّعورية للشّخصية "[1].

فالشّخصيات الروائية لا تدور في فضاء حكائي فقط، بل تدور في فضاء زماني يحدّد طبيعة سلوكاتها وأفعالها وردود أفعالها، تبعا للحالات الشّعورية والنّفسية الّتي تتحدد عن طريق وعي الشّخصية بالزّمن، فالرواية كجنس أدبي تعدّ من أكثر الأجناس ارتباطا بمفهوم الزّمن؛ لأنّه يشكّل مادتها وهيكلها ويدير أحداثها، فهو عنصر بنائي ولازمة سردية تحدّد طبيعة المحكي والمسرود فنيا وتتراكب حوله العناصر الأخرى، وبذلك يحدد شكل الرواية لأنّه " ليس لديه وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النّص مثل الشّخصية والمكان وغيرها، فهو يتخلّل الرواية كلّها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية "[2].

وهذا ما يجعله العنصر الأكثر أهمية في البنية السّردية رغم تجريديته، فهو لا يظهر إلاّ خلال تأثيره في العناصر الأخرى، وتأثيره في القارئ نفسه من خلال الزّج به في متاهات ودهاليز الزّمن الحكائي، وكسر تراتبيته كما هو الحال في الرواية الجديدة من خلال خلط المستويات الزّمنية.

ويختلف الروائيون في توظيفهم لعنصر الزّمن، فهناك من يركز على الزّمن التّاريخي، وهناك من يصب اهتمامه على الزّمن النّفسي حسب مقتضيات النّص، وحسب شعور الكاتب بإيقاع الزّمن في نفسيته، " وإذا كان لدراسة الزّمن في الرواية عدة جوانب فأحد هذه الجوانب يتمثّل في أنّ الرواية فنّ يتمّ تذوّقه تحت قانون الزّمن، مما يجعل الزّمن الروائي عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللّغة، يبدأ بكلمة

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص:5.

[2] – ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:38.

وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النّهاية يدور الزّمن الروائي "[1].

وإذا كانت الرواية التّقليدية قد اهتمت بتراتبية الإيقاع الزّمني فإنّ الرواية المعاصرة عملت على تكسير خطّية الزمن، عبر تكسير خطّية السّرد، والتّلاعب في أشكال الزّمن المختلفة عبر خلط كرونولوجيا الأحداث، وهو ما يمكن أن نسميه: تخريب الزّمن لغايات فنية أو سيكولوجية، تجعل من الذات السّاردة عن وعي أو غير وعي في معركة وهمية لمغالبة الزّمن الحكائي.

فالزّمن السّردي ليس مربوطا باللّحظة الآنية في الحكي عند الروائيين الجدد، بل هو نتيجة تفاعلات كثيرة، يمكن للشّخصيات فيه أن تسترجع الزّمن عن طريق الذّاكرة، مما يكسر التّسلسل الزّمني فيها، وهو زمن ضائع مُشكّل من تمثّلات الماضي، والذي مهما فعل الروائيون ومهما مضت الأيام عليهم لا يموت فيهم، ويظلّ مدفونا في الذّات وقابعا في أعماقها، ينتظر اللّحظة المواتية أو المصادفة غير المتوقعّة كي يبرز إلى السّطح ويسيطر على الحاضر، وعليه يمكننا تعريف الزّمن الروائي: " بأنّه توسيع لمحتوى اللّحظة الآنية، وذلك من خلال انعكاسات الزّمن الخارجي على الشّعور الإنساني عن طريق استرجاعه وتجسيده في صور فنّية "[2].

فصراع الإنسان مع الزّمن نُقل من الجانب الواقع الحياتي المعاش إلى الواقع الفنّي، لتشكّل الرواية إحدى صور هذا الصّراع بين الإنسان والزّمن، فالرواية ليست مجرد فنّ صرف معزول عن الواقع الذي يعيش فيه الإنسان، بل إنّها صورة محاكية لهذا الواقع، تخضع لجميع تمظهراته وتقلّباته وتغيّراته والزّمن إحداها، لذلك يشكّل الزمن بالنسبة للروائيين هاجسا وجوديا، يحاولون من خلال الزّمن المنفلت من الحياة تجسيد رؤية فكرية في محاولة منهم لتثبيته، خصوصا عندما يشكّل " الماضي بالنسبة إلى الحاضر خيبة أمل عندهم، والمستقبل بالنسبة للحاضر طموح لديهم يتحوّل بدوره إلى خيبة أمل أخرى "[3].

وعندها فقط يتحوّل الحاضر لديهم إلى عذاب مزدوج من الماضي الهارب المنفلت من الذّات

[1] – نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد170، 1فبراير 1971ص:19.

[2] – المرجع نفسه، ص:22.

[3] – المرجع نفسه، ص:22.

ومن المستقبل المسيطر على الحاضر، ممّا يجعل الزّمن خاصية لصيقة بالإنسان، يحاول أن يثبته في لحظات إبداعيه على صفحات أدبيّة يشكو فيها عنف الزّمن، وهذا ما نحاول أن نتتبعه عند الروائي بشير مفتي الذي بقي هاجس الزّمن وعنف الزّمن عنده مسيطرا على جلّ رواياته، ولا نريد أن نتشعب في المفاهيم المختلفة للزّمن، وإنّما يكفينا أن نركز على زمنين يشكّلان محور أيّ عمل سردي وهما الزّمن الأدبي والزّمن النّفسي في الرواية، مركزين في كلّ ذلك على عنف الزّمن في حد ذاته. أو كيف قال بشير مفتي زمن رواياته؟.

إنّ الزّمن في روايات بشير مفتي هو زمن إنساني، يدخل ضمن وعيه المسبق بالزّمن كموجود يلازم صيرورة الإنسان؛ لذلك زمن السّرد عنده تدلّ عليه الإشارات الزّمنية والتّاريخية الكبرى الّتي يشير إليها في ثنايا النّص، وهو ما يمكن أن نسميه الزّمن الطبيعي، وهو زمن يستثمر فيه الروائي ليبني بواسطته روايته مع عدم الالتفات إليه كثيرا إلا ما جاء في ثنايا الحكي كإشارات تحدّد زمن السرد أو زمن القصّة " كما وقعت آو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزّمن المادي الفيزيائي، تدلّ عليها في الخطاب الإشارات الزّمنية التّاريخية الكبرى والإشارات الزّمنية الصّغرى "[1].

وسنحاول البحث عن الزّمن الأدبي والزّمن الطّبيعي في روايات بشير مفتي من خلال زمن السّرد، وربط كلّ هذا بعنف الزّمن الواقعي والزّمن الحكائي.

1- رواية المراسيم والجنائز:

تُفتتح هذه الرواية بزمن نفسي هو الصّباح المضطرب، الذي يبدو زمنا مكهربا غير مرحب به، يدعو إلى الاضطراب والقلق. " يأتي الصّباح متأخرا قليلا عن السّاعة الّتي يمكن أن أنهض فيها...ربما هي ساعة حزينة كما تعوّدت عليها، تملؤني بالمشاعر الّتي لا أعرف إن كان من المفروض أن تدفعني إليك أو تحجزني عن نفسي"[2].

[1]- الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص:92.

[2]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:9.

ويحاول الراوي تحدي هذا الزّمن الصّباحي العنيف المسيطر عليه، ويقرّر الخروج للقاء فيروز. " هذه المرة كنت مصمّما، وكان عليّ أن ألجم كلّ خوف وكلّ قلق، رغم ما يظهر هذا الّصباح من بؤس وحزن وظلامية "[1].

ويعطي الراوي صورة سوداوية للزّمن واضطرابه، فهو زمن الإضرابات المتواصلة الّتي لا تنتهي وزمن قلق تسوده مشاهد العنف والتنبّؤ بالحرب. " ما يزال الجوّ على نفس الحال منذ شهرين تقريبا وحركة الإضراب متواصلة، الأمور تسير إلى حرب "[2].

ويضعنا الراوي في بدايات الأزمة الأمنية في الجزائر، وحركة الإضرابات الّتي يمكننا تحديدها زمنيا بين سنة 1991-1992. وهو زمن نستنتجه من خلال التّلميح له دون تحديده في ثنايا النّص. " في تلك السّاعة الطّلبة مضربون عن الدّراسة ويصرّون على تحقيق حلم الدّيمقراطية "[3].ويصرّ بشير مفتي على إبراز عنف الزّمن منذ البداية، كزمن للحرب والقلق واليأس والموت." كنت خائفا من الخروج، خائفا من الانزلاق والسّقوط، بل خائفا من الموت "[4].

ويحاول الربط بين الزّمن الذي يعيشه كزمن عنيف يُذّكره بزمن أعنف منه، في إسقاط لما يحدث على الماضي وكأنّ الزّمن يعيد نفسه. " هاهي الشّوارع تعود إلى صورتها الأولى كما لو أن 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حاله "[5]، وبالتالي يستذكر الزّمن العنيف الذي عاشه الجزائريون أثناء انتفاضة أكتوبر 1988 ويسقطه على ما يحدث الآن، ولا رابط بين الزّمنين إلا قساوة الحياة في زمن يصر على عنفه. " سنوات من الجوع، أعوام من الحزن، رقاب تطير، رؤوس تقطع ومبان تسقط "[6].

---

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:9.

[2]- المصدر نفسه، ص:9 .

[3]- المصدر نفسه، ص:16

[4]- المصدر نفسه، ص:16.

[5]- المصدر نفسه، ص:16.

[6]- المصدر نفسه، ص:17

لقد ألبس بشير مفتي الزّمن التّسعيني بكلّ أنواع العنف، ويركّز على ذلك في بعض الأحايين حيث لا تعايش بينه وبين شخصياته الهاربة من عنف الزّمن ومرارته، فكلّ الأيام متشابهة ولا حديث إلّا عن القتل. " إنّه الأحد. صباح متشائم وأسود، لا حديث للنّاس إلّا عن المجزرة وكيف حدثت، لم يعرض التّلفزيون إلّا بعض الأجساد المقطّعة، وبرك الدّم التي لطخت الأرض، أمّا الصحافة فقد صدرت كلّها بالأبيض والأسود، واحتلت الصّفحة الأولى صورة الأطفال المذبوحين "[1].

وتتحدث فيروز صديقة الراوي عن زمنها، وتبعث برسالة خطيّة إلى شخصية (ب)، وتوقّعها بتاريخ 11-05-1993 وهو زمن أقلّ ما يقال عنه أنّه كان زمن الموت. موت الإنسان الجزائري نفسيا ووجوديا، وهو ما يدخلها في صراع مع الزّمن المحيط بها، متحدّية مرة، وهاربة منه ومتخفّية مرّة أخرى. " كلّ ما هنالك رأي أبديه قد نموت جميعا فَلِما نصمت، عندما وصلتني رسائل التّهديد لم أجدّ ما أفعله، بَقَيتُ سجينة نفسي. هواجسي قلقي، لم أفكر في الهرب، لكن عائلتي نصحتني بالاختفاء مدّة معينة "[2].

فالمدّة المعينة للاختفاء هي زمن غير محدد في النّص، وهي هروب من الزّمن العنيف، والذي جعلّ بشير مفتي يبدأ روايته هذه من سنة 1991 تقريبا، معرجا على استذكار تاريخ 1988 كشاهد على العنف، ولا فرق بين الزّمنين في نظر الراوي. أكتوبر كزمن وكشهر رمزيته العنف والدّم، وجوان كشهر آخر رمزيته الدّم والعنف أيضا، وهذا ما يجعل الراوي يقيم موازنة بينهما، ليجد أّن جوان كزمن عنيف ليس سوى استمرارا لأكتوبر، " لقد أغلقوا خمس صحف مستقلّة دفعة واحدة، إنّني خائف على مصير الديمقراطية وحرية التّعبير في هذا البلد، ظنّنا أنّ أكتوبر سيحررنا من سنوات الحزب الواحد فإذا بجوان يعيدنا إلى نفس الأزمة نفس المسار "[3].

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:27.

[2]- المصدر نفسه، ص:50.

[3]- المصدر نفسه، ص:56.

فمسار الأحداث في رواية المراسيم والجنائز يبدأ بأحداث جوان 1991 كحدث عنيف ونافذة جديدة لعنف الجزائريين ضدّ بعضهم بعض، ويواصل الراوي ذكر الأحداث الزّمنية ويركّز على ما شابها من أحداث أمنية ويصل إلى سنة 1995 فيقول:" ساعة يدي تشير إلى الرّابعة مساء، نحن في سنة 1995 أعوام من الأزمة "[1].

وبعملية حسابية نجد أنّه يتحدث عن خمس سنوات من الأزمة من سنة 1991 إلى 1995،وبين الزّمنين أحداث كثيرة ينهيها الراوي بنفس الفترة الصّباحية الّتي بدأ بها. " تَثبّتُ من السّاعة كانت السّابعة صباحا، لقد جاء الصّباح متأخرا قليلا عن الموعد الذي يمكنني أن ألتقي فيه فيروز "[2].

أمّا زمن الكتابة فختم بشير مفتي الرواية بتاريخ 17 أوت 1997 مما يجعلنا نقول: إنّ زمن الكتابة كان قريبا من زمن القصة، على اعتبار أنّها انتهت سنة 1995 وبين زمن القصّة والكتابة عامين فقط، وهذا ما يجعله شاهدا عينيا على الأحداث الّتي جرت في الواقع .

2- رواية غرفة الذّكريات:

يبدؤها بشير مفتي بإعطاء بطاقة فنّية لما سيأتي لاحقا في الحكي، وهو استباق زمني للأحداث ويفتتحها بقوله: " نحن في سنة 2010 اسمي عزيز مالك وعمري خمسون سنة "[3]. وهي السّنة الّتي فكر فيها الراوي كتابة روايته بعد أن هدأت عاصفة العنف، وبدأ في استرجاع ذكرياته مع السّنوات الفائتة، وما شابها من أحداث أثّرت على نفسيته، ودفعته إلى تخليدها عن طريق التّفكير في كتابة رواية تلخّص ما عاشه من أزمنة العنف، " في هذه السّنة 2010 واجهت ذاتي وروحي وعقلي وجسدي، هل حان الوقت لكي أكتب ما حلمت به منذ أن شعرت بتلك الرّغبة...واجهتها

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:88.

[2]- المصدر نفسه، ص:106.

[3]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:11.

منكسرا؛ لأنّ ضوء من كنت أعرفهم في بداية التّسعينيات كان قد تبدّد نوره، قلت في نفسي هم الذين سأكتب عنهم لا غير، هم الموضوع والمادة، بل هم دمّ الكتابة نفسها "[1].

أمّا زمن الحكي فيبدؤه سنوات التّسعينيات وبالضبط سنة 1990، وهو زمن الانفتاح الدّيمقراطي في الجزائر وإعلان التّعددية مع انتخابات 1990. "في سنة 1990 أنهيت دراستي الجامعية بمعهد الآداب بالجامعة المركزية،...قضيت أكثر من سنة بلا عمل في ظلّ ظروف اقتصادية صعبة كانت تمرّ بها البلاد، وأزمات سياسية خانقة كانت تضع مستقبل الجميع على كفّ عفريت "[2].

فإذا كان قد تخرج من الجامعة سنة 1990 ومضى عام من البطالة فنحن الآن في سنة 1991 زمن الأحداث المتتالية في شيء من الفوضى الّتي تدير المكان والزّمان في الآن نفسه، وهو زمن الصّراعات السّياسية بين الإسلاماويين والسّلطة آنذاك، والذي يصوّره الكاتب ويعلن موقفه منه عن طريق الحوار الدّائر بين شخصياته، ويبدي رأيه في هذا الزّمن وما يدور فيه من أحداث. " سيأتي يوم لن نستطيع أن نتذوّق فيه حلاوة الشّرب كما نفعل هذا الصّباح، فالمؤشرات تقول إنّ هؤلاء المتدينين سيعلنونها حربا لا هوادة فيها، حربا على كلّ من يختلف عنهم.

هل تظن أنّ الجيش سيتركهم؟.

أنا لا أحب الجيش ولا المتدينين الذين يحشرون أنفسهم في السّياسة، وهاهي النّتيجة حرب مفتوحة"[3].

ويجعل من هذه الفترة فترة الاغتيالات السّياسية، ويعرّج على حادثة اغتيال الرّئيس بوضياف بعد أن كان الأمل في إنقاذ البلاد من زمن العنف والخوف، ليغرق فيه هو الأخر ويلتهمه الزّمن العنيف ذاته، ويكون أوّل ضحية له، يقول بشير مفتي على لسان عزيز مالك مشخّصا عنف الزّمن في

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:176.

[2]- المصدر نفسه، ص:23.

[3]- المصدر نفسه، ص:32- 33 .

هذه الفترة: "كانت السّنوات الأولى من التّسعينيات مؤلمة جدا، ودخلنا نفقا لم يكن ممكنا الخروج منه بسهولة "[1].

ويستذكر تاريخا مهمّا وهو تاريخ مقتل صديقه جمال كافي: "كان ذلك في يوم 5 أكتوبر من عام 1995. سهرنا أنا وجمال كافي نخلّد ذكرى وفاة صديقنا سمير عمران "[2]. وهو زمن إسقاطي على زمن آخر هو 5 أكتوبر 1988، وزمن عبثي كانت فيه الاغتيالات السّياسية وخصوصا نخبة المثقّفين في أوجّها، وكان الكاتب موفّقا في اختياره لإنهاء روايته الّتي بدأت كما رأينا من سنة 1990 إلى سنة 1995، لكن الراوي أنهى استحضار ذكرياته الأليمة إلى غاية هذه السّنة، وعرّج على محطّات مهمّة في حياته وحياة أصدقائه الذين ذهبوا ضحيّة الزّمن العنيف، وجعل الزّمن بالنسبة إليه زمنا مستمرا من سنة 1995 إلى سنة 2010، وهو زمن التّفكير في الكتابة حول ما عاشه من ذكريات بعد أن اختصر زمن الحكي في محطّتين فقط، ابتداء من 1995 وهو التّاريخ الفعلي لانتهاء السّرد .

أمّا المحطتان اللّتان استذكرهما الراوي فكانت تعقيبا على حياته الخاصة بعد هذا التّاريخ، وكيف أصبح يمتهن العمل الصّحافي "كنت في سنة 1997 بدأت العمل في مؤسسة إعلامية كبيرة تابعة للحكومة "[3]. وماعدا ذلك يوجد حذف أشار إليه الراوي مرة واحدة بذكر تاريخ 2001 كزمن يذكّره بإحدى صديقاته. " عندما شاهدت "باية" كان ذلك في عام 2001 ...أخبرتني أنّها لا تغادر البيت كثيرا؛ لأنّ سنوات العنف أرهقتها نفسيا "[4].

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:196.

[2]- المصدر نفسه، ص:227.

[3]- المصدر نفسه، ص:101.

[4]- المصدر نفسه، ص:178.

ومن سنة 2001 تاريخ نهاية الذكريات الّتي تجمع عزيز مالك بشخصيات الرواية، يترك الزّمن في سيرورته دون الحديث عن نفسه إلى غاية مرور عشر سنوات كاملة، أشار إليها الكاتب بعنوان عرضي صغير سماه: كيف بدأت أفكر في كتابة هذه الرواية.

يقول:" بعد عشر سنوات من الصّدمة العنيفة واجهت نفسي من جديد، وأنا استجمع تلك الرّغبات الّتي ظلّت حبيسة الصّدر...ورحت أبحث في داخلي عنهم "[1].

وهكذا يجعلنا الراوي أمام عملية استرجاعية للزّمن الماضي بكل عنفوانه، ويبدؤها من سنة 1990 وينهيها في اللّحظة الّتي فارق فيها الجميع سنة2001، ليقرّر استحضار الموتى والقتلى في مشروعه الروائي، وتخليد الأصدقاء الذين فقدهم ابتداء من سنة 2010.

" التقيت بشخص اليوم...تحدّثت معه عن الرواية فسألني:

لماذا ترغب في العودة إلى الوراء ؟. ألا يستحق الحاضر اهتمامك ؟.

الحاضر لم يولد بعد الماضي حاضر دائما "[2].

وهذا ما يجعل رواية "غرفة الذكريات" رواية استرجاعية للماضي وللزّمن عبر محطاته المختلفة لشخصيات عاشت في الزّمن التّسعيني وعانت مرارته ويأسه، وكان زمن الكتابة فيها بعد مرحلة تدقيق وتمحيص لما حدث في الزّمن القريب، بعد مرور عشر سنوات أو ينيف عن أحداث ماضية تركت آثارها في نفسية وذهنية بطل الرواية عزيز مالك، الذي يروي قصّته عن أصدقائه وما أصابهم من غبن الزّمن وعنفه باعتبارهم ضحايا له .

3- رواية أرخبيل الذباب:

وتبدأ بزمن أقلّ ما يقال عنه أنّه زمن متشيّئ، وزمن عام يعبّر عن مرحلة العنف الذي ساد المجتمع سنوات التّسعينيات؛ لذلك نجده يفتتح روايته بقوله: " لم تكن الحرب واضحة...صاحب

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:176.

[2]- المصدر نفسه، ص:211.

الحانة ينصحني أن أخرج، كان يتكلّم بطيبة لقد تآلف مع وجودي بحانته منذ سبع سنوات تقريبا "[1]. وهي سنوات الحرب التي قضاها الراوي (س) متخفّيا هاربا من عبثية الزّمن الذي يعيشه، إلى محاولة نسيانه في الخمر والحانة.

ويحسّ (س) بأنّه في سباق مع الزّمن المخيف الذي يسكنه؛ لذلك نجد بشير مفتي يبدأ هذه الرواية من لحظة النّهاية، وهي لحظة زمنية فارقة في حياة شخصية (س) الذي يقرّر وضع حدّ لحياته بعد أن يدخل في لحظات جنونية وانفصامية، ولا يستطيع مجاراة الزّمن من حوله ليصبح الموت هو الخلاص الوحيد من الزّمن، تنجلي فيه صور الهدوء للقلق الوجودي الذي تعيشه هذه الشّخصية " لا ضوضاء...لا حرس لا تلفزيون..لا حركة..كانت المقبرة في غاية الجمال في غاية الكآبة، لم أكن أدري أبدا أنّ ثمة مقابر يمكنها أن تدفعني إلى مثل هذا الإحساس العميق بجمالها الفائق "[2].

ويبدو أن بشير مفتي من خلال هذه الرواية قد عتّم على الزّمن الذي تدور فيه الأحداث، فلا نجد إشارة إلى الحوادث الزّمنية إلا مرة واحدة. " 29 ديسمبر1989 هذا الشّهر كان مليئا بالغليان لا أعلم كيف قضيته، المهمّ أنّه انقضى وأنّني في الغدّ فقط على موعد مع ناديا "[3].

وهو تاريخ إعلان التّعددية في الجزائر بعد مرحلة مخاض عسيرة بين السّلطة الحاكمة، وسنة شهدت كثيرا من الاضطرابات والاحتجاجات السّياسية "كان مليئا بالغليان"، ويقصد به الغليان السّياسي والغليان الاجتماعي السّائد آنذاك، ولا يقف عنده كثيرا ولا يفسّر طابع الغليان ويتخلّص من الإشارة إليه بقوله:"المهمّ أنه انقضى"، وكأنّه هروب من هذا الزّمن الذي انتظر فيه اللّيلة الموالية منه لملاقاة محبوبته ناديا.

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:10-11.

[2]- المصدر نفسه، ص:17.

[3]- المصدر نفسه، ص:51.

ويعيد الإشارة إلى 30 ديسمبر الغدّ الذي تنتظره شخصية (س) بشغف بعد أن قضى ليلة سوداء في اللّيلة الماضية. "كم أنا سعيد هذا الصّباح. لقد خرجت باكرا من البيت...كنت وأنا ألبس بدلتي السّوداء أشعر بالزّهو والفرح يملأ روحي كلّها "[1].

وهكذا يضعنا الراوي في محطة تاريخية مهمّة من محطات بداية العنف في الجزائر، ويجري مقاربة زمنية بين تاريخين فاصلين، بين حالة من السّأم والفوضى والغليان، وحالة أخرى مليئة بالبهجة والسّرور والفرح، ولم يُفرّق بين هاتين الحالتين إلا ليلة واحدة فقط.

فنحن أمام أحداث تبدأ من سنة 1989 تاريخ انكسار الحلم والحب وبداية مرحلة العنف والفوضى، لتجد الشّخصيات نفسها مرغمة على معايشة هذا الزمن، أو الهروب منه وعدم الاكتراث به." من الغريب أن يكون خروجي من الحانة على الثّانية صباحا، أنا الذي تعوّدت خلال هذه السّنوات المفزعة أن لا أكترث بالوقت، أنا لا أهتم أكثر مما أنا فيه، أن لا يكون هنالك أيّ معنى للمعنى نفسه "[2].

ويحسّ الراوي بثقل الزّمن عليه وعدم القدرة على مجاراته، بل سنوات حياته تضغط عليه بعد سبع سنوات من الحرب، ممّا يجعلنا حسابيا في سنة 1996 أو 1997 لِتُشتِّت السّنوات السّبع هذه شخصيات الرواية بين الانتحار أو الهروب من الوطن كحلول استعجالية لمجابهة عنف الزّمن.

وهكذا يظّل لمفهوم الوقت وقع خاص في نفوس الشّخصيات، وتدخل في تحدٍ للوقت والزّمن ويصبح حظر التّجوال هو حضر للحياة نفسها. " العاصمة تنام باكرا، صار الجميع متأكّدا من السّاعة الّتي يهربون فيها إلى بيوتهم، حتّى في الحانات الّتي تتظاهر بتحدي الخوف فإنّ هناك ساعة محدّدة يتوقّف عندها أفق السّكر "[3].

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:52.

[2]- المصدر نفسه، ص:16-17.

[3]- المصدر نفسه، ص:114.

ويصبح للوقت والزّمن النّفسي دور في شعور الشّخصيات بالمأساة الّتي تعيشها وقد تقتل المأساة نَفسُها عن طريق تحدي الزّمن والحظر. " طالما حاولت أنا ومصطفى تجاوز الوقت المحدد لكن صاحب الحانة يوقف لحظة النّشوى، ويطردنا بالقوّة ما إن نتجاوز الوقت القانوني لحظر التّجول ليبقى مصيرنا معلّقا، إمّا أن نقع مع شرطي طيب يتركنا نذهب إلى البيت بسلام أو أن نمضي اللّيلة كلّها في السّجن "[1].

ونحن أمام بداية سنوات الأزمة الأمنية وحظر الزّمن أو حظر التّجوال المطبق ليلا، والذي أدخل الفرد الجزائري في صراع مع الزّمن، أن لا يبقى إلى ساعة متأخّرة ليلا خارج البيت. إنّها لحظة العقاب من أجل تجاوز الزّمن، وهذا ما يجعله في الرواية هذه زمنا عبثيا لا تستطيع الشّخصيات التّمتع بوقتها سواء نهارا أو ليلا ويُسرق منها بذلك حلاوة الزّمن وحياتها الخاصة.

" أكثر من سبع سنوات كان كلّ شيء يحيل على عبثية مطلقة في الواقع، الزّمن ليس له معنى فقط لحظات معيّنة هي الّتي كانت تجعل منه مرعبا ومثيرا للهزيمة "[2].

وتحسّ الشّخصيات أنّ زمنها قد سُرق منها بالتّرعيب والتّخويف، وقتل الزّمن النّفسي فيها " كان اللّيل أجمل ما في العاصمة لم أتصور أنّني سأحرم منه، كنت أقول ما هي إلا سحابة صيف عابرة ثم مع كلّ سنة..سنة تخلفها سنة..لم أعد مطمئنا للنّهاية "[3].

لتكون نهاية الشّخصيات ونهاية الرواية نهاية مأساوية، وينتهي زمن السرد في اللّحظة التي بدأ فيها باسترجاع سبع سنوات من عبثية الزّمن والحرب، بدأها سنة 1989 وأنهاها حوالي سنة 1996 وهي رواية زمنية بامتياز، رغم تشظّي الزّمن فيها إلّا أنّ الشّخصيات تجد نفسها في معركة نفسية مع الزّمن الدّاخلي والخارجي الذي تعيشه، لتقرّر إيقافه عن طريق اختيار الانتحار والموت .

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:114.

[2]- المصدر نفسه، ص:114.

[3]- المصدر نفسه، ص:114.

إنّ زمن القصة في روايات بشير مفتي من خلال هذه الثّلاثية هو زمن العنف المستمد أساسا من الزّمن الحقيقي للأحداث الّتي عاشها الجزائريون ابتداء من 5أكتوبر 1988 كمرحلة مفصليّة يؤرخّ بها لزمن التّحولات الجذرية على جميع الأصعدة بما فيها الجانب الفكري، والملاحظ على بشير مفتي أنّه يجعل من زمن الرواية عنده دائما مابين1988 إلى غاية نهاية التّسعينيات وبداية الألفية، أين خمدت جذوة الحرب قليلا وأصبح الوقت آنذاك ملائما لعدّ الضحايا والأموات .

ويمكن اعتبار هذا التّاريخ أنّه الزمن الأعنف في تاريخ الجزائر المعاصرة، حيث شكّل عنف الزّمن وعنف السّنين فيه الهاجس الأوّل لكلّ فئات المجتمع بما فيهم الروائيين والمثقّفين، والذين وجدوا أنفسهم يكتبون عن زمن عانوا ويلاته، حيث قهرت السّنين بعضهم وجوديا ونفسيا، وعاشوا وعايشوا جلّ الأحداث الّتي كتبوا عنها أو سمعوا بها، وهذا ما جعلهم مصوّرين فوتوغرافيين ينقلون الأحداث من جحيم المعركة، حيث لا يفصل زمن الكتابة عندهم عن زمن القصّة إلا بضع سنوات، وهذا ما يجعل زمن الكتابة يندمج مع زمن القصّة ويشكّل تلك الرؤية المأساوية عند كاتب كبشير مفتي، حيث يبدأ زمن الرواية بالعنف وينتهي بالعنف، ويمكننا تتبع البدايات والنّهايات في روايات بشير مفتي وفق الجدول التّالي :

الرواية	بداية زمن القصّة	نهاية القصّة	نهاية الزّمن
المراسيم والجنائز (1998)	الصّباح مابين سنة 1990-1991.	- انتحار وردة قاسي. - جنون حميدي ناصر. -انفصام أحمد عبد القادر في شخصيتة. - هروب فيروز. - موت العجوز رحمة في انفجار قنبلة. - استسلام صالح بوعنتر وانهياره. - الهرب عند شخصية (ب).	1995

أرخبيل الذباب (2000)	29ديسمبر1989	– انتحار شخصية (س). – انتحار شخصية عزيز الصافي. – اختفاء ناديا. – هجرة مصطفى – انتحار سمير الهادي. – سفر محمد البراني وانعزاله في الصّحراء.	1996
شاهد العتمة (2002)	المساء بداية زمن القتل بداية التّسعينيات.	– سفر سي كادر بعد جريمة القتل. – اغتيال الكولونيل الزين. – هروب إيناس واختفائها. – هجرة هالة نهائيا من البلاد إلى روما. – هروب محمد علي من الماضي.	2000
أشجار القيامة (2005)	الزمن غير واضح والأرجح نهاية الثّمانينيات	– انهيار ساعد في السّجن وانتحاره أو تصفيته. – جنون مختار وهذيانه. – اختيار المنفى عند زهرة. – مقتل كريمة من طرف إسماعيل	غير واضحة
بخور السراب (2007)	بداية إضرابات العشرية السّوداء حوالي1991.	– اغتيال حداد الأستاذ الجامعي. – هروب صالح كبير وقراره السفر. – قتل ميعاد من طرف الإرهابي زوجها. – اغتيال الراوي. – انهيار خالد رضوان .	غير واضحة
خرائط لشهوة الليل (2008)	نهاية الثّمانينيات حوادث 1988	– اغتيال مسعود الكومندان من طرف زوجته – جنون ليليا عياش وانفصام شخصيتها. – هروب عزيز السبع إلى كندا. – انتحار علي خالد.	غير واضحة

دمية النار (2010)	أواخر شهر سبتمبر 1985	– انهيار رضا شاوش. – انتحار الأب. – اغتصاب رانيا مسعودي وتحولها للدعارة. – اغتيال الرجل ذو النظارات السوداء. – اغتيال عدنان ابن رضا شاوش في الجبل.	بعد مرور 10 سنوات أي حوالي 1995
أشباح المدينة المقتولة (2012)	نهاية الثّمانينيات أكتوبر 1988	– اغتيال وردة سنان + انتحار رشيدة. – مقتل الزربوط + تطرف الزاوش. – اغتيال الكاتب + اغتيال الإمام. – اغتيال الهادي بن منصور.	30 يناير 1995
غرفة الذكريات (2014)	بداية التّسعينيات 1990	– اغتيال جمال كافي. – انتحار سمير عمران. – هروب ليلى مرجان. – انهيار عزيز مالك نفسيا.	بداية الألفية 2001.

ومن خلال القرائن الزّمنية الموجودة في الجدول نلاحظ أنّ الرواية عند مشير مفتي محصورة بين سنوات 1988 وبداية الألفية الجديدة، وهي السّنوات الّتي شكّلت العنف الزّمني أو ما يسمى بالإرهاب، وبالتّالي لم تخرج جلّ رواياته عن محكيات الإرهاب والعنف، ومخلّفات الزّمن على شخصياته فاتخذ منه مادة حكائية شكّل منها بدايات ونهايات مأساوية، كان أغلبها كما هو مبين في الجدول بين القتل، والانتحار، والسّفر، والهروب، والجنون، والانهيار، والهجرة، وهي تيمات تشترك فيها جميع رواياته.

وإن كانت البدايات واضحة في بعض الروايات فإنّ النّهايات مفتوحة على الزّمن في بعضها ذلك أنّ مشكلة زمن العنف لم تكن قد برأت جراحها بعد، وبقيت تسير جنبا إلى جنب مع زمن الكتابة، الشّيء الذي جعل كاتبا مثل بشير مفتي تحت ضغطها وتأثيرها، يسجّل مواقفا وتحليلات وتداعيات عن طريق شخصياته والّتي غالبا ما تبدأ بالعنف وتنتهي بالعنف.

1-1- عنف الزّمن النّفسي ووعي الشخصية:

لعلّ ما يلفت النّظر في جلّ الروايات السّابقة هو غلبة الزّمن النّفسي، الذي تعبّر عنه الحالات النّفسية القلقة والمضطربة والمتغيّرة عند الشّخصيات من خلال وعيها بإيقاع الزّمن الذي تعيشه خارجيا وداخليا، ممّا يخلق تلك الحيرة الوجودية في النّفس نتيجة تأثير الزّمن الخارجي على الزّمن الداخلي للشّخصيات، وتجد بذلك صعوبة في استيعابه ومجاراته، على اعتبار أنّ الزّمن النّفسي زمن ذاتي لا تحكمه معايير الزّمن العادية ولا يخضع للزّمن الكرونولوجي السّاعاتي، بل يقاس بالحالات الشّعورية والوجودية للشّخصية، " إنّه زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيّرة باستمرار، بعكس الزّمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة "[1].

وهنا تدخل الشخصيات في صراع مع الزّمن النّفسي الذي تعيشه، ويتجلّى عنف الزّمن من خلال وعي الشّخصية به، وإذا تتبعنا عنف الزّمن عند بشير مفتي فسنجد أنّ سيطرة الزّمن النّفسي تكاد تكون السّمة الغالبة في جميع رواياته، حيث يتشكّل الزمن ويصبح ذا تأثير كبير في سير الأحداث، وكأنّه شخصية سلطوية لها تأثيرها الخاص على باقي الشّخصيات، وهو ما يفسره الفعل وردّة الفعل في تعامل الشّخصيات مع الزّمن الخارجي والزّمن الذّاتي وتحكّمه في طبيعة حياتها، حتّى تصبح هذه الشّخصيات رهينة الزّمن الذي تعيشه .

ففي رواية المراسيم والجنائز مثلا نجد الزّمن النّفسي ووعي الشّخصيات بزمن العنف يحدّد خياراتها الحياتية، ويؤثّر على الحالة النّفسية لها. " أنا أيضا يائسة من هذا العالم، لا أقول حزينة ولكن يائسة. إنّها العبارة الأمثل الّتي تصف حالتي جيّدا،..وعندما أعود قليلا إلى الوراء ..أتذكّر الجامعة وأيامها..أقول بأنّها سنوات لا تعوّض،..جنون، مغامرة، استهزاء بكلّ شيء، لكن لا أحد قدّر عواقب الأمور،..وأنّ كلّ ذلك الفرح المجنون سيتوقّف هنا،...وأنّنا سندخل محنة الدّم والموت بكلّ هذه الشّراسة والدّمار "[2].

---

[1]- أ.أ مندلاو: الزمن والرواية: تر بكر عباس، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص:137.

[2]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:48- 49.

فهذه الحالة اليائسة والشّعور بالإحباط هو نتيجة المقارنة بين زمنين، زمن السّعادة والفرح والمغامرات في الجامعة، وزمن القتل والدّم والموت بعدها، ممّا يصنع تلك المفارقة النّفسية بين زمنين مختلفين، " لقد كنّا نقول بأنّ الزّمن كفيل بأن ينسينا كلّ شيء، لكن لا شيء ينسى على الإطلاق ها أنا أقف على حافة الذّاكرة وحيدا،...أحاول استجماع ما مضى بكلّ تفاصيله المتوهّجة ومآسيه الحارقة، أكاد أقول بأنّ كلّ ما عشناه ورأيناه من قبل كان حلما، وما نعيشه ونراه الآن هو كابوس لقد انتقلنا من مملكة النّشاوي السّعيدة والأحلام الرّائعة..إلى جحيم الدّقائق والسّاعات المدمّرة "[1].

فزمن العنف الرّاهن هو ما يجعل الشّخصية تقوم بعمليات استرجاعية للماضي، وتحاول أن تشكّل منه الراهن دون جدوى، فتبقى أسيرة لهذا الماضي دون أن تعيش اللّحظة الّتي تنفلت منها، مع ما تعيشه من آلام نفسية جراء زمنها النّفسي الذي يدفعها إلى اليأس من الحياة، خصوصا إذا كانت الشّخصية مرهفة الأحاسيس من صنف الشّعراء أو الكتاب أو المثقّفين عموما.

تقول شخصية (ب) عند سماعها خبر القيام بمجزرة ضحاياها من الأطفال والأبرياء: " جلست إلى مكتبي، وعبثا حاولت تصفّح أوراقي الّتي ملأتها بمشاعر الخوف والاستنكار، بدت لي الحياة فجأة قذرة ومملّة لا تستحق أن تعاش، وكنت في حالة يائسة شديدة العتمة...لا أحد وجد كلمة تعبّر عن حجم الفاجعة "[2].

وكثيرا ما يكون اللّيل الزّمن المناسب لبث الهموم والشّكوى من الذّات والواقع عند الشّخصيات باعتباره الأقدر على قرع الرّؤية الفكرية، ممّا يزيد من عذاب هذه الشّخصيات ويسبب لها كآبة الصّمت، والشّعور بالوحدة والضّياع وسط الظلمة، وهي أحاسيس إنسانية قديمة جدّا، فغالبا ما ربط الشّعراء الهموم باللّيل، وكذلك فعل الكتّاب والقصّاصون والروائيون من بعدهم، فهو حالة زمنية فريدة من نوعها تفصح ظلمتها عن مكنونات الشّخصية.

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:85- 86.

[2]- المصدر نفسه، ص:27.

" اللّيل بارد كما لو أنّه طاعون حرب،..موت يزحف بكلّ بشاعة نحوي، يزحف كأنّه حية رقطاء تتصيّد فريستها عن قرب، تلاحظ حركاتها البطيئة وتقرأ في عيونها شبح الخوف والهزيمة. إنّها اللّحظة المثلى لأصرخ بأعلى صوتي...ساعات تمرّ، وحدة قاسية تلقي من كلّ جهة، داخليا تتزعزع ثقتي بنفسي والعالم "[1].

وغالبا ما يفقد الزّمن مفهومه عند الشّخصيات وتحاول الخلاص منه، خصوصا عندما يشكّل لها زمن العنف الخارجي هاجسا داخليا يمنعها عن الحلم والحركة، فتدخل حينئذ في دوامة الزّمن الذاتي وتحاول جاهدة التّخلص منه وعدم استذكاره، كما هو الحال في رواية غرفة الذّكريات الّتي تختار فيها الشّخصيات الحانة كمكان لإيقاف عجلة الزّمن، ومحاولة نسيانه في كؤوس الخمر. "كان الصّباح قد ولى أدباره منذ ساعة أو أقل بدقائق معدودات وصرنا تقريبا في الظّهيرة، لكن الشّرب يعمينا عن الزّمن ويقتل فينا حاسة الوقت، يتركنا نغرق قي ذلك الزّمن اللاّزمني، حيث الحياة معلّقة بين الحلم والواقع بين الحياة والموت "[2].

فهذا الخلط الزّمني بين اللّيل والنّهار يعبر عن سطوة الزّمن كفاعل حقيقي في تسيير خيوط السّرد في الرواية، باعتباره الأكثر تأثيرا على أفكار الشّخصيات وتوجهاتها من خلال الوعي المتنامي للزّمن المحيط بها، مما يضعها في خياراتها العديدة، وغالبا ما يكون للزّمن الغلبة في تحديد وجهتها المأساوية .

فالخمر والحانة ليس سوى هروبا من زمن العنف، ومحاولة لنسيان الذات وسط ضغط الزّمن عندما يصبح الزّمن متوحّشا عنيفا يمارس ساديته وقسوته دون رحمة، يصبح اللّيل والحياة فيه مرادفا للسّأم والضّجر والبطء، يصدم الشّخصيات بأفانين وأشكال من العنف الّتي لم تعهدها من قبل ويجعل منها شخصيات انفصامية مهووسة، تعاني من الجنون والانكسار واليأس الشيء الكثير."أجلس في بار غير بعيد عن البريد المركزي يشبه غرفة في مغارة...بالكاد ترى النّاس الذين يجلسون حولك،لم أكن

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:65 - 66.

[2]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:47.

اهتم بهم، فمنذ زمن بعيد ضاع ذلك الخيط الرّابط بيني وبينهم، لقد انكسر الحلم في التّسعينيات، وبعدها جاء صمت حزين ومفجع وهرب طويل من عالم الآخرين، أحسّ بألمهم فقط لكن لا أمدّ يدي لأحد ولا أنتظر من أحد أن يمدّ يده لي. إنّني رجل خارج من ذكريات حزينة وذاكرة متعبة "[1].

فالشعور بالوحدة والكآبة هو نتيجة ضغط ذكريات الزّمن، وغلبة الماضي على الحاضر، وفقدان الثّقة في الحياة والحلم. "انكسر الحلم في التّسعينيات"، فالعنف خلّف آثارا مدمّرة على شخصية عزيز مالك الذي يطارده الزّمن الماضي بذكرياته العنيفة. " أشعر بالحزن والكآبة تتغلغل في صدري...أستعيد ذكريات لم تأفل قط، وأحلاما ضاعت في الطّريق، وجروحا لم تندمل، أستعيد صوّرا ووجوها لم تغب عن عينيّ قط "[2].

إنّ سيطرة الحزن والكآبة على شخصية عزيز مالك كشخصية مثقّفة هو تحصيل حاصل لما عاشه من فقدان الأصدقاء قتلا أو انتحارا أو هروبا؛ لذلك يحسّ بمواجع الذّكريات الّتي لا تنتهي تخبو لتظهر من جديد لتمارس ذكريات الماضي عنفا على الذّاكرة. " إنّني أتذكّر كلّ تلك الذّكريات لأنّه لم يبتلعها النّسيان بعد، وربما لم يمحوها من ذاكرتي حتّى ولو حاولتُ ورغبتُ، فما الإنسان إلا ذاكرته وماضيه عندما يكبر ويتقدّم في السّن، إنّني أشعر كما لو أنّني لم أغادر تلك النّقطة بالذّات حيث كانت الأحلام تطير وتغنّي والآلام تصرخ وتعوي "[3].

كما أنّ الزّمن الماضي يحدّد الخيارات في المستقبل، فهو ليس سوى محطات زمنية عالقة بالذّاكرة وعندما يكون الماضي صورة للحرب والقتل والخوف والإرهاب يكون المستقبل صورة للاضطراب والانفصام والانعزالية واليأس، ممّا " يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة، ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقّه في الامتلاء الوجودي، ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ والوعي بقهر الزّمن له"[4].

---

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:103.

[2]- المصدر نفسه، ص:12.

[3]- المصدر نفسه، ص:123.

[4]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990، ص:11.

وبهذا يتشكّل الزّمن كشخصية فاعلة في الرواية لها تأثيراتها، باعتباره الشّخصية الرّئيسة الّتي تتقاطع معها كل البنيات الأخرى، فلا يمكن إيجاد أطر مكانية أو شخصانية خارج الزّمن، وقد يضيق وقد يتّسع تبعا لوعي الشّخصية بالحيز الزّماني الذي تعيش فيه، وغالبا ما تبق الشّخصيات المعنّفة مثلا رهينة الماضي، كما هو الحال مع شخصية عزيز مالك في رواية "غرفة الذّكريات"، ويترك الماضي آثاره على حاضر الشّخصية ومستقبلها، فهي لا تعيش إلّا تلك اللّحظات الّتي تحاول فيها نسيان عنف الزّمن الماضي، وتجاوزه والقفز عليه إلى المستقبل، يقول عزيز مالك مستذكرا عنف الزّمن وتأثيره على حاضره ومستقبله:

" أتذكّر هذه الأشياء الآن..لماذا لا أتوقّف عن تذكرها؟، لقد مضى الزّمن بجروح دامية وبحركة بطيئة وقاتلة حتّى أصف جريمته بشكل تراجيدي...أعرف أنّني أتذكّر كلّ مرّة أنظر فيها إلى وجهي في المرآة وأقول مكرّرا:"لقد مضى الزّمن بسرعة"، في الحقيقة لم يمض بسرعة كما أحاول أن أقنع نفسي بذلك، لقد مضى ثقيلا وباردا، جارحا ومسموما، لقد ترك الزّمن أثره على روحي وأعصابي وقلبي وجسدي "[1].

هذا الإحساس بقسوة الزّمن وآثاره هو نتيجة القهر النّفسي والاجتماعي الذي تعاني منه الشّخصية، وهذا ما يحاول بشير مفتي أن يبرزه في رواياته عندما يجعل تلك القطيعة بين الزّمن الكرونولوجي وزمن العنف، فيجعل من هذا الأخير مسيطرا على فصول الرواية، ووعي الشّخصيات به من خلال الحالات النّفسية والاجتماعية والفكرية المأزومة الّتي تعيشها، ويتحوّل الزّمن الخارجي عندها إلى زمن نفسي ضاغط، وهو ما تنبني عليه جلّ روايات بشير مفتي الذي يعمل الزّمن فيها عنفا آخر يمارس على الشّخصيات دون أن نستطيع تحديده كدليل مادي، وإنّما يظهر لنا من خلال إشارات الراوي، أو حديث الشّخصيات أثناء الحوار أو الوصف أو السّرد والحكي.

ويظهر ذلك من خلال التّسميات العديدة للزّمن الّتي شكّل فيها العنف السّمة الغالبة، ونعتها بأعنف الصّفات، وهي ليست سوى محاكمة للراوي الحقيقي لزمن العنف عن طريق شخصياته الّتي

[1]- بشير مفتي :غرفة الذكريات، ص:123.

سُرقت منها الأماني والأمنيات والأحلام في هذه الفترة. "كنت شابا حالما...أرغب في الكتابة، لكن لم أجد شيئا يساعدني على ذلك، وشعرت أنّ أوهامي الأدبيّة كانت أوهاما لا غير والقراءات الكثيرة في زمن الدّم والخراب لا تصنع منك بالضرورة كاتبا "[1].

فتبدد الأحلام وسرابيتها هو نتيجة لما عاشته الشّخصية في زمن نعتته "بزمن الدمّ والخراب" وهي محاكمة لهذا الزّمن الذي ترفضه كلّيا، باعتباره زمنا زَمْنَ حياتها ووجودها وسرق منها أحلامها وما زال يشكّل الماضي فيه صورا عنيفة لم تمّح من الّذاكرة بعد." حلمتُ أحلاما كثيرة وتوهّمتُ توهّمات عديدة في تلك السّنين الأولى من التّسعينيات الظّالمة والمظلومة، لكن أمام واقع لم أكن بالقادر على تفهّمه جيّدا وجدتني كالفأرة في المتاهة أصرخ كلّ يوم: "أريد أن أخرج"[2].

فالشّعور بالضّياع في فراغ الزمن هو نتيجة الاصطدام الحتمي معه، فالزّمن يقهر الذّوات، والنّفس تشتكي منه بالحيرة والألم واليأس، فبقدر ما يريها أحلاما هلامية بقدر ما يسرقها منها "التّسعينيات الظالمة والمظلومة". إنّها وصف لعشرية بأكملها، لزمن أصبح بالنّسبة للشخصية متاهة لا تعرف أيّ طريق تسلك فيها، لذلك نجد بشاعة الوصف للزّمن في أكثر من موضع دليلا على الرّفض كقول عزيز مالك: " بدأت الكتابة والبحث عمن بقي من تلك السّنوات القاسيات...تذكرت بَاية طلبت رؤيتها بالهاتف، فأخبرتني أنّها لا تغادر البيت كثيرا، وأنّ سنوات العنف أرهقتها نفسيا "[3].

فَنعتُ الزّمن "بالسّنوات القاسيات، سنوات العنف" ما هي إلّا أحكام صدرت عن الرّاوي الحقيقي على لسان شخصياته. إنّها محاكمة للزّمن الماضي، حيث تشكّل القسوة والإرهاب والعنف الميزة له؛ لذلك نرى سيطرة الزّمن النفسي على جلّ الرواية عند بشير مفتي، لأنّه أصبح الهاجس الأوّل له، خاصة أنّه عاش بدايات حياته الإبداعية في زمن العنف؛ لذلك كثيرا ما نلمس مسألة الوجود والحياة والموت كمسائل تطرح في واقع فقد كلّ مقومات الوجود فيه، فالشّخصيات فيه متهالكة

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:177.

[2]- المصدر نفسه، ص: 177.

[3]- المصدر نفسه، ص: 178.

وهالكة منذ وعيها بالزّمن الذّاتي الذي لا تستصغيه، مما يجعلها تصدر أحكاما ومواقف منه انطلاقا من وعيها الذّاتي والفكري، خصوصا أنّ جلّ هذه الشّخصيات هي شخصيات مثقّفة، وموقفها من الزّمن ليس سوى موقف الكاتب نفسه.

والملاحظ أنّ زمن العنف في نصوص بشير مفتي يتأسّس منذ أحداث أكتوبر1988 إلى بداية الألفية، وهو الإطار الذي يتحرّك فيه الزّمن، مركزا في كلّ ذلك على بدايات التّسعينيات كمرحلة يلتبّس فيها الزّمن الخارجي بالزّمن النّفسي والذّاتي للشّخصيات." كانت السّنوات الأولى من التّسعينيات مؤلمة جدّا، ودخلنا نفقا لم يكن ممكنا الخروج منه بسهولة "[1].

فدهاليز زمن التّسعينيات هي من تقضي على الشّخصيات عبر الغرق في متاهاتها الّتي لا تنتهي ممّا يجعل شخصيات بشير مفتي شخصيات ميّتة وهالكة منذ البداية. (القتل، الانتحار، الهروب اليأس الجنون، الانفصام...إلخ) لا تتخذ موقف المواجهة إلّا في حالات نادرة جدّا تكون نهايتها الموت وباستثناء ذلك جلّها تمارس الهروب، أو الخمر، أو الجنس، أو الانتحار والتّفكير فيه للإفلات من عنف الزّمن، فهي مرتهنة ورهينة للزّمن الذاتي، ولا يتجاوز موقفها من الزّمن طابع الرّفض والانفعال والدّهشة والاستسلام للأمر الواقع. " كان زمن الهلاك قد بدأ، ولم يعد أحد بقادر على إيقاف هجومه السّاحق، ومع ذلك كان تفكيري مستغرقا في تلك العلاقة العشقية مع ليلى مرجان وأن أعيش معها في ذلك الزّمن الكابوسي اللّعين "[2].

فأبطال روايات بشير مفتي " تحاول عزل نفسها عن الواقع، وكأنّها غير منتمية له غير معنية بأحداثه، إلّا بما يتركه فيها من آثار، فكانت إمّا ضحية أو طريدة مطاردة، لذا فضّلت في مجملها الهروب وعدم المواجهة، ممّا يجعلها تَظهر متناقضة مضطربة وتائهة، خاضعة لقهر الزّمن الذي ترفض مواجهته مما ينتهي بها نهايات مأساوية "[3].

---

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:196.

[2]- المصدر نفسه، ص:224.

[3]- ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص:160.

وفي الكثير من الأحايين يربط الزّمن بالموت، على اعتبار تلك الفترة فترة المآتم الّتي لا تنتهي فالزمّن يشكل للشّخصيات موتا حتميا في أيّ لحظة من لحظاته، وأمام قدرية الزّمن وتلازمية الموت تتقوقع الشّخصيات ولا تخرج من الحيز النّفسي للزّمن الذي يشكل لها عذابا نفسيا كلّما أدركت أبعاد الزّمن الخارجي، الذي تحاول الانفصال عنه بشتّى الطّرق؛ لأنّه يشكّل زمنا خاويا عدميا لا حياة فيه سوى الآلام والمآسي والخوف والشّكوك والرّهبة. " كنت قد بدأت أحتاط في تلك الأيام من كلّ شيء، من كلّ ما من شأنه لفت الانتباه إليّ...فلم نعد نعلم من أيّ مكان يمكن أن تأتي الطّعنة القاتلة، كانت توهّمات الموت أقوى من واقعيته، فالخوف يصنع الموت "[1].

ويمكننا القول أنّ الزّمن في روايات بشير مفتي هو زمن له سطوته على جميع المكونات الأخرى وخصوصا الشّخصيات الّتي تدور في حلقات مفرغة منه، عاجزة عن تحدّيه، يُضيّق الخناق عليها كلّما أفرط في عنفه، ليتشكّل في صورة البطل الحقيقي في الرواية، فلا بطل إلّا الزّمن في روايات بشير مفتي على اعتبار أن شخصياته شخصيات سطحية هامشية لا تملك روح المواجهة آو اتخاذ القرار، يشكّل لها الزّمن الذّاتي عائقا عن مواصلة حياتها الطبيعية، ممّا يجعل منها شخصيات مأزومة، تتراكب في فكرها صور الماضي ليشكّل حضورا طاغيا على الحاضر والمستقبل.

فالمأساة عند الشّخصيات هي مأساة الزّمن الذي يصنع هو الآخر مأساتها عبر الحلول السّلبية التي تغنيها عن المواجهة الحقيقية، وتدفع بها عبثية الزّمن الذي لا ملاذ منه إلاّ بكتابته إلى التلاشي والهروب منه، وعندئذ يصبح عنف الزّمن مرادفا لعنف آخر هو عنف الكتابة.

[1]– بشير مفتي: بخور السراب، ص:96.

2- المكان من الجمالية إلى العنف:

يعتبر المكان الموضع الذي يعيش فيه الإنسان والحامل والحاوي له، وتتّفق جلّ المعاجم العربية على مفاهيم متقاربة له، فهو عندهم موضع لكينونة الشّيء، والمكان الموضع، والجمع أمكنة [1].

أمّا من حيث الدراسات النّقدية والسّردية فهو مفهوم متقّلب يخضع لتعريفات كثيرة ولمصطلحات متباينة عند النّقاد أنفسهم، كقولهم بالفضاء والحيّز كما هو الحال عند عبد الملك مرتاض في تفضيله كلمة الحيّز دون غيرها، على أنّه لا يوجد لحدّ الآن نظرية خاصة بالمكان، سواء في الدّراسات الغربية أو العربية، وإنّما بقيت مجرّد جهود وتخمينات .

والإنسان لا يتحقّق وجوده إلّا في إطار مكاني يعيش فيه، بل أنّ هذا المكان له تأثيره الفزيولوجي والنّفسي والمادي على حياته كلّها، فهو يتعامل مع صور مادية ملموسة ومرئية تحدد علاقته بالمحيط والكائنات الّتي تنتظم حوله، فهو يمارس الحضور والغياب في المكان نفسه، بل أنّ كلّ إنسان يبحث عن فضاء أرضي يمارس فيه حياته ويستوطن فيه، وتتكوّن بفضله هويّته وانتماؤه الذي يتجذّر داخل محيط جغرافي معين، يتبادل فيه الإنسان مع غيره كينونة اجتماعية من خلال التّفاعل مع مجتمعه سلبا وإيجابا .

" ومنذ القدم وحتّى الوقت الحاضر كان المكان القرطاس المرئي والقريب الذي سجّل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه مخاوفه وآماله وأسراره وكلّ ما يتّصل به"[2]، وهنا تكمن أهمية دراسة المكان كمكوّن أساسي في العمل الرّوائي وطرق صياغته ورسمه وعلاقته بالشّخصيات، على اعتبار أنّهما عنصران لا يمكن الفصل بينهما، كمّا أنّه لا يمكن للرّوائي أن يكتب خارج فضاء مكاني يجسّد فيه الشّخصيات، لأنّه من خلاله نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطرق تفكيرهم وعوامل اجتماعهم وافتراقهم، ومدى تأثيره فيهم و تأثيرهم فيه .

وإذا كان المكان قديما مجرّدا من معناه التّأثيري في السّرد ويرد في صور وأشكال هندسية محدودة

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة مكن، مج:13، ص:414.

[2] – ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد العراق، 1986، ص:17.

الدلالة، فإنّه اليوم جزء من الحدث وخاضع خضوعا كلّيا له، " فالمقهى والكوخ والغرفة والشّارع والصّحراء والبيت أصبحت أماكن غير ثابتة، أماكن متحرّكة وحركتها تتجاوز وضعها كأماكن خاصة تشمل أماكن عامة في الذّات والمجتمع، فهي أماكن خلاّقة فاعلة لها مقوماتها المادية الّتي تتدخّل في موضوع الرواية، وقد تكسب دلالة أيديولوجية تبعا لموقف الكاتب نفسه "[1].

فالمكان الروائي يحمل تجارب وطبائع ساكنيه، وقد يعبّر عن الحالات النّفسية والاجتماعية والفكرية للشّخصيات الّتي تدور في حيّزه، ويحمل تجاربهم الإنسانية بفعل التّأثير والتّأثر، لذا لم يعد في النّصوص الروائية الجديدة مجرد أشكال هندسية تسيطر عليها الشّخصيات، أو مجرّد رقعة جغرافية لا تشارك في رسم الحدث أو التّأثير فيه. إنّه البنية الأكثر خطورة في رسم الفضاء الروائي العام، على اعتبار العلاقة الوطيدة بين المكان والشّخصيات الروائية، الذي "لا يستطيع الروائي تشكيله بعيدا عنها، ولا يمكنها هي التّحرك خارجا عنه، فهو بيئتها الّتي تعيش وسطها، تخترقه فتمنحه قيمتها ويحتضنها فيعطيها حيّزا تحي فيه وبه "[2].

فالأمكنة أصبحت ذات دوال تحمل قضايا ومحمولات قد تعبّر عن وجهة نظر الكاتب نفسه فهو يتجاوز الطّابع التأثيثي إلى قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية ونفسية، تبعا للشّخصيات التي تعيش فيه، وهذا ما نلمسه في الرواية التّسعينية حيث انبنت على صورة أمكنة ذات دوال فكرية تعبّر عن حجم التّجاذبات السّياسية والاجتماعية الّتي كانت موجودة. لقد خضع المكان كغيره من المكوّنات السّردية الأخرى إلى تحوّلات جذرية تبعا للتّحولات الّتي كانت في الواقع، فصار المكان هو الآخر شخصية فاعلة تعاني كلّ أشكال التّدمير والعنف، مثلما مارس هو الآخر عنفا رمزيا على ساكنيه وفقد مفهوم السّكون إلى دلالة الخوف والرّعب، فاتخذ صورا متعدّدة ذات محمولات فكرية كلّها محكومة بفعل العنف، حيث أصبح المكان مرادفا لمفهوم الموت النّفسي والموت الوجودي، وهذا ما نحاول أن نتتبّعه في روايات بشير مفتي الذي رسم مفهوما جديدا للمكان، شكّل العنف فيه معاناة

[1] – ياسين النصير: الرواية والمكان، ص:20.

[2] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص:24.

لشخصياته وهي تفتّش عن أفضية أكثر أمنا وأقلّ رعبا وخوفا .

2-1- المدينة انفتاح على العنف

تحتل المدينة مكانة هامة في مدوّنة بشير مفتي الروائية إذ أنّ جلّ رواياته تدور أحداثها في هذا المكان، واللاّفت فيها أنّ حضورها ليس من وجهة الأشكال الهندسية أو وصف أفضيتها، وإنّما كان لغايات متعلّقة بالأحداث نفسها، تتمازج وتتماهى مع طبائع الأشخاص الذين يدورون في فلكها ويشعرون بحجم التّحول الطّارئ عليها، من مكان لطلب المتعة والحياة والجمال إلى مكان للقهر والموت والتّدمير، بفعل المتناقضات الّتي أصبحت تحملها حيث اللاّتجانس بين قاطنيها. " هاهي مدينة البرق والمطر والشّتاء القارس تعوم في بحيرات صغيرة من الماء المتهاطل من السّماء، مجار تجرف الأوراق والكراريس نحو أحواض القاذورات لتسقط كلّها في زرقة البحر...هاهي المدينة الكبرى مدينة القراصنة والمعمرين والقوادين والأحرار والمقاومين، هاهي مدينة التّناقضات تنهض صباحا كالعادة "[1]

هكذا تبدو مدينة الجزائر الّتي تكشف مأساتها وهي تتصدع أمام معول أبنائها بفعل التّدمير والهدم الذي أصبح يطال هدوءها، ولم تعد تمثّل التّمدن والحضارة والرّقي بل صورا بشعة لهدم الإنسان وخراب البنيان، ومنه شكّل بشير مفتي فضاء رواياته بين متناقضين: مدينة تتهدّم ونص ينبني ويتشكّل فنّيا ويتهدّم قرائيا، حيث تشكّل المدينة فيه فضاء مولّدا للعنف. " كانت مدينة العاصمة مثل لوحة رسمها فنّان وانتحر،..لم يلتفت إليها على الإطلاق، لم يحاول حتّى التّكهن على أيّ صورة ستكون..مجرد لوحة فضاء ممزّقة، ذاكرة مثخنة بالألم، ألم الذّاكرة، ألم الجوع، ألم الرّوح، ألم النّفس، ألم العقل، ألم الكتابة، ألم الخوف، ألم القتل ألم الضّوضاء. تلك هي الأشياء الّتي تستعاد الآن "[2].

وفي مكان كهذا لا يمكن للإنسان إلّا أن يشعر باليأس والتّملل والضّجر، حيث تشكّل له المدينة عائقا في سيرورة حياته، وتتحوّل يومياته إلى غصص في حلقه بسبب تعقيدات المكان الذي لم يعد يستوعبه في شكله الجديد بعد التّحول الذي طرأ عليه. " عندما كنت في مقتبل العمر لم أتصوّر

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:12.

[2]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:31.

الحياة بهذا الشّكل القاتل، ولم يكن لديّ مقدرة على مواجهة إحباطات المكان الذي تعصف به ألوان شتّى من الصّراعات والمنافسات العنيفة "[1].

ووسط الصّراعات والمنافسات العنيفة الّتي تشكّل المدينة حيّزا لها تتيه الشّخصية ولا تجد لنفسها موقع قدم فيها، وتشعر بوحشة المكان وعدميته، ويلازم الشّخصية حالة من الضّياع الوجودي بفعل عنف المدينة ذاتها، مما يدفعها للاستسلام واستصغار ذاتها أمام هجمة العنف." الطّاحونة ترحي كلّ شيء، ومع كل نومة مصطنعة مهدّدة لا أمل في سماء المدينة الّتي ضاقت بسكانها ذرعا وألما وتفجّرت بهم، وألقت بأشلائهم إلى النّار تأكلهم واحدا واحدا "[2].

وهنا تتخطى المدينة حاجز الشّكل الهندسي والجغرافي إلى فضاء للأزمة، ومكان للموت وفقدان الذّات. "لا أمل في سماء المدينة"، وأمام سطوة اليأس فيها يصبح الهاجس الأكبر في كيفية التّجانس معها كمكان غير مرغوب فيه يورّث صور الانكسارات اليومية للأحلام الضّائعة في متاهات العنف " كان التّحدي الكبير أن لا نفقد عقولنا، فقط مع الوقت فقد سمير الهادي عقله دون شكّ. فقد إدراكه للعالم، كانت مدينة العاصمة تحيّ فيه نبض الهزيمة...تحوّله إلى مدار للعزلة وحرب ضروس ضدّ البقاء على حيويته الملتهبة، انهياره كان انهيارا لي، لوحته عن المدينة الملطّخة بالسّواد والتي لم تكتمل رأيت فيها وجهي ووجوهنا جميعا، وحتّى وجه هذا البلد "[3].

وقد يشكّل المكان خوفا ورعبا على قاطنيه، خصوصا عندما تنفتح المدينة على كلّ أشكال العنف والدّمار بعد أن كانت مكانا للأمن والأنس، فتفقد فيها الشّخصيات الطمأنينة النّفسية وتهرب من المكان لطلب الأمن بعد أن أصبح يشكّل خطرا عليها." تخفيت عن أنظار النّاس كلّ هذه الفترة بعدما أحرقوا المكتبة، فهمت ما الذي يراد لي وما الذي يجب عليّ أن أفعله، سافرت إلى أقصى البلد متنقّلا بين حافلة نقل وشاحنة خضر وسيارة أجرة، مبتعدا قدر الإمكان عن مدينة كانت تغرق في

[1] – بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:33.

[2] – المصدر نفسه، ص:87.

[3] – المصدر نفسه، ص:106.

فتنة الحريق وتشهد لحظة انفجار لا مثيل لها "[1].

وترتسم المدينة كمكان بدأ يفقد خصوصياته المعمارية والحضارية جراء فعل التّدمير الممارس على جغرافيته، ليتحوّل إلى مكان للحرق والتّخريب، وتمحي منه آثار الحضارة وتكسب طابع الريف مع ما يحمله من تخلّف فكري وثقافي، وتخضع هي الأخرى لمفهوم القبيلة، وتُصدم الشخصيات بالواقع الجديد للمدينة الّتي كان ينتظر منها أفقا أرحب وأوسع للحياة." أهمّ إنجاز حققته في حياتي أنّني جئت لمدينة كبيرة كالعاصمة، وإلّا كنت اختنقت وانفجرت منذ زمن طويل في ذلك المجتمع القبلي المحافظ، تحيا ثقافة المدينة ولكن كما أشاهد وألاحظ حتّى هذه المدينة تريفت ولكن لحسن الحظ هي مكتظة بسكانها، وهذا يجعلك إن كرهت المكان الذي تكون فيه تنتقل إلى مكان آخر"[2].

واكتساب المدينة طابع الريف أفرز تحوّلات في بنيتها الاجتماعية، حيث ظهر إلى العلن التّغير السّوسيوثقافي فيها الذي اكتسح المكان وقلّص دوائر الحرّية والحركة على قاطنيها، وتحولت المدينة بذلك من مكان واسع ورحب إلى مكان يضيق ويتقلّص، تشعر فيه الشّخصيات بالضّجر والاختناق جراء القيود الممارسة عليها؛ لذلك تفضّل الانتقال من مكان مدني يضيق بتصرفات أهله إلى مكان مدني آخر أكثر فسحة."لم يكن سهلا إقناع أمّي أنّني سأغادر البيت، ولكن كانت في أعماقها ترغب أن أبتعد كذلك عن الحيّ الذي نسكن فيه، فلم تكن بحاجة إلى أدلّة لتفهم أنّني شاب منشقّ عن الجميع، وأنّ الحي تحوّل تحوّلا جذريا، والنّاس فيه مالت جهة اليمين وصارت تحاسب الآخرين على أبسط الأشياء "[3].

ويقدّم بشير مفتي صورة المدينة وخصوصا الجزائر العاصمة كمدينة مرادفة للخوف والرّعب والقتل، وموت الإنسان في مآسيه الّتي لا تنتهي فيها، وكثيرا ما يعمد إلى إظهار الوجه القبيح للمدينة حتّى يظهر حجم العنف الممارس عليها هي أيضا، فقد أصبحت مدينة متّسخة بفعل اتّساخ أهلها

[1] – بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:24.

[2] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:130.

[3] – المصدر نفسه، ص:156.

بكلّ أنواع الشّرور والزّيف. إنّها مدينة مقتولة وقاتلة، يرسمها بشير مفتي بتلك " النّظرة السّوداوية التّشاؤمية الّتي لا ترى فيها شيئا نظيفا أو جميلا، وهي النّظرة الّتي تبنتها شخصياته فلا يبصرون فيها سوى فضاء لضياع الأحلام وقهر الإنسان "[1].

وهو ما يمكن أن نسمّيه "تمويت المدينة"، خصوصا عندما تصبح مكانا للنّفور والهجر والهروب وتفقد قيمتها التّجانسية ويرتهنها مجموعة من أبنائها، ويمارسون عليها كلّ أشكال التّفسخ عبر استباحة القيم والحريات فيها، فتنقلب جحيما وألما نفسيا لا يطاق، وتتحوّل من النّقيض إلى النّقيض وتصبح مكانا مغلقا بعد أن كانت فضاء مفتوحا، وتنقطّع أواصر التّواصل بين المدينة وقاطنيها وتدخل الشّخصيات في متاهة المكان وجدليّة الوجود فيه. يقول بشير مفتي في رواية شاهد العتمة:

" حدثني صديقي مسعود متسائلا:

واش يربطنا بهذه المدينة ؟.

فقلت مندمجا مع سؤاله حتّى العظم.

كلش..ولا شيء...

ينقبض القلب فأشعر بألم حاد، يخترقني هواء المساء وأنا أطلّ من شرفة الأبيار على هذه المدينة متذكّرا سؤال مسعود المحيّر: واش يربطنا بهذه المدينة ؟"[2].

هذه الحيرة الّتي تدخل الشّخصية في صراع مع المكان الذي تعيش فيه هي ما يجعلها ترفضه وتقرّر في كثير من الأحيان هجرانه، وقطع الذّاكرة معه بعد أن غدا مكانا للفوضى الّتي لم تستطع المدينة على رحابتها امتصاص التّغيير الاجتماعي الذي طالها، خصوصا عندما امتلك بعض المتأدلجين زمام المبادرة وراحوا يصنعون العنف، ليصبح العنف هو الثّوب الذي يغطي عورة المدينة المتهاوية والمتهالكة، ويبني على أنقاض المدينة مدينته الجديدة .

[1]- صلاح صالح، المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق سوريا ط1، 2014، ص:305.

[2]- بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:10، 23.

وتفقد المدينة في روايات بشير مفتي صفة الأنسنة، وتصبح مكانا غير مؤنس للشّخصيات فقدت فيه الرغبة في الوجود بعد أن كانت المدينة تشكل لها محور وجودها الذّاتي، وأصبحت تُظهر تناقضاتها التّاريخية والآنية، ولعلّ رواية "أشباح المدينة المقتولة" الرواية الأكثر عنفا من حيث انبناء المكان الروائي، حيث المدينة فضاء للعنف والتّدمير، بعد أن كانت فضاء للجمال والحب.

تقول شخصية "الكاتب" واصفة مدينة الجزائر وما شابها من تغيّر في فترة التّسعينيات. " عندما كنت طفلا كنت أحبّ هذه المدينة الّتي لا تتركك محايدا أمام عظمتها وانحطاطها، هي مدينة الفرنسيين، وقبل ذلك مدينة القراصنة والأتراك، هي مدينة موحشة عندما تتصلّب في وجهك، وهي أرض العذاب الكبير عندما تتحداك وتقهرك، هي مدينة الغواية عندما تغويك نساؤها وجمال طبيعتها وهي مدينة الحلم عندما ترتفع بروحك إلى سمائها "[1].

فالمدينة منذ البداية هي خليط غير متجانس من الأفكار، وإن كانت الرّقعة الجغرافية تحويهم في حيّز واحد لا يشعر الجميع بالانتماء إليه، وهذا ما يجعلها تفقد هويتها الحقيقة، فهي مدينة تجمع المتناقضات: الجمال والقبح، الأصالة والمعاصرة، وهذا ما يسهم في بناء خليط مجتمعي غير متراكب متعدّد الهويات والمشارب بفعل التّجادلات بين الإنسان والمدينة الّتي يعيش فيها، ويحمّل الكاتب المكان المديني مسؤوليّة ما حلّ به من صور العنف من خلال الحكم على مدينة الجزائر العاصمة بأنّها مدينة ملعونة." إنّها مدينة لعنة كما قيل عنها، ومن تصيبه بسهمها تفقده البصيرة قبل البصر ومن يحبّها سيموت من عشقها كالمجانين، ومن لا يبارك سلطانها سيظلّ منفيا على الأرض طول حياته...فاللّعنة هي التّفسير المقنع الوحيد لهذه المدينة "[2].

وتدمير المدينة ليس فقط بتحويلها إلى مكان للعنف، وإنّما ممارسة العنف على أفضيتها، وتحويل معالمها المادية وتركيبتها المجتمعية عبر ترييفها والقضاء على مواطن الجمال فيها، وإحالتها مكانا متسخا وقذرا مشوّها بطبائع البشر الوافدين عليها، وهو ما نجده على لسان شخصية "محمد علي" في

[1] – بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص:18- 19.

[2] – المصدر نفسه، ص:19.

وصفه مدينة وهران ومقارنتها بالزّمن الفرنسي وتغيّرها بعد الاستقلال. " تظهر مدينة وهران كأنّها سيمفونية حزينة، إنّ جمالها أخاذ وروعتها تكمن في تلك الهندسة القديمة، لقد بقيت كما تركها الفرنسيون إلّا أنّ مبانيها تهدّمت وطلاؤها توسّخ، لقد غزاها الفقراء الجيع الذين جاءوا من كلّ مكان لاحتلالها بعد أن طُرد المستعمر، أخذوا كلّ ما وجدوه أمامهم يغذيهم حقد حرمان السّنوات الّتي عاشوها "[1].

وهكذا بدأت بوادر التّغيير في الحيّز المكاني عبر تحويل جوانب منه وتدمير الآخر خصوصا سنوات الأزمة، حيث كانت المدينة الفضاء الأوّل لممارسة العنف على الموجودات، وبالأخصّ المقدّسة منها كالكنائس والمساجد والزّوايا وغيرها. " كان ذلك اليوم الفاصل بمثابة اللّحظة الّتي فجّرت كلّ شيء، لقد قرّرت المواجهة أخبرتهم بأنّ الكاتدرائية ستبقى مكتبة، واجهني زعيمهم بغضب .

سترى ماذا سنفعل بالكفار!

وفي الغد جاؤوا جماعات كبيرة، التفّوا حول الكاتدرائية. دخل أربعة منهم وصعدوا إلى قمّتها وثبّتوا مكبّر الصّوت خرج شاب منهم من الجماعة الّتي حاصرت المكان ورفع صوته مؤذّنا، لم أجد ما أفعله طُلب منّي أن أترك المكان وأنجو بنفسي "[2]

فالمدينة مثلما أصبحت مكانا للعنف أصبحت فضاء أخر لتصادم أشكاله، لتتحوّل إلى فضاء عنيف ومُعنّف في الوقت نفسه، تمارس ضيق المكان رغم اتساعه على قاطنيها، عبر جحيم الاغتيالات والتّفجيرات الّتي حوّلت حياة الشّخصيات إلى كوابيس لا تنتهي، وأمام هذا الواقع المتردّي والمتهدّم الذي تعيشه المدينة تدفع الشّخصيات إلى الهروب منها، والبحث عن مدينة أخرى توفّر لهم الأمن والاستقرار النّفسي والحياة الّتي يرغبون فيها، وهو ما تفسره فكرة الهروب والبحث عن الهجرة في جلّ روايات بشير مفتي." فكّرت أن أغيّر الطريق أن أهرب بجلدي، لقد نصحتني هالة قبل أن تغادر الجزائر العاصمة إلى واحدة من مدن الضّباب، هذه المرّة لن أعود، كم حلمنا بسفر ممتع منذ سنوات

[1] – بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:33.

[2] – المصدر نفسه، ص:64.

علاقتنا،...أن نسهر حتّى الصّباح، أن نشرب حتّى الغفوة والنوم، أن نفعل كلّ ما لم نفعله على أرض مدينتنا اللّعينة "[1].

2-2- الشّارع والحيّ أفضية للخوف والموت:

إنّ الشّوارع والأحياء عموما تعتبر أمكنة للانتقال والحركة عند الشّخصيات، وغالبا ما يربط الشّارع بالأمكنة الراقية، والحيّ بالأمكنة الشّعبية الفقيرة، وكلاهما يشكّل " مسرحا لحركة الشّخصيات وغدوّها ورواحها عندما تغادر آماكن إقامتها أو عملها "[2]، فهما فضاءان مفتوحان على الحياة غالبا لكن مع انتشار العنف تحوّلا إلى مكانين للخوف والموت، وهذا ما حاول بشير مفتي أن يجسّده في مدونته الروائية، حيث انزاح بالشّارع والحي من هندستهما الجغرافية إلى مكانين يلتقطان كلّ أنواع الخوف وصور العنف، ولا نلمس فيهما صور الحب والدفء والحنان كأفضية جمالية لها علاقة بالذّاكرة الطفولية للشّخصيات، بل نجد الشّخصيات فيهما تحاول إحداث القطيعة مع الذّاكرة ومع الشّارع والحيّ باعتباره مكانا غير مؤنس وغير مرغوب فيه .

ولا يقف الراوي أو الشّخصية عند الشّارع أو الحي من حيث بناؤه الهندسي إلّا ما يعزّز صور اليأس، والرّعب، والخوف، والقهر، وغالبا ما يقدّمه بشير مفتي من منظور نفسي، يجسّد ما عاشه الراوي الحقيقي من صور الخوف وتراجيديا الموت في شوارع وأحياء الجزائر، فيختزل جمالية المكان إلى تقذيره بكلّ أنواع القاذورات في صورة النّاقم على ما آل إليه المكان من تخريب، حيث أصبح مرادفا للموت .

يقدم بشير مفتي على لسان شخصية الكاتب في رواية "أشباح المدينة المقتولة" صورة لانقلاب المكان من فضاء حميمي ذا أبعاد جمالية إلى مكان مفتوح للعنف مع موجة الثّمانينيات وبداية التّسعينيات، حيث بدأت تطغى عليه صور التّغيير الاجتماعي مما أحدث خلخلة في بنيته التّركيبية يقول: " ولدّت بحي مارشي أتناش في منطقة بلكور الرائعة، كان حيّا خلّابا بمعنى الكلمة، به خمس

[1]- بشير مفتي، شاهد العتمة، ص:102.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:79.

قاعات سينما كما أذكر، بدأت التّردد عليها منذ صغري وحتّى مرحلة شبابي، فقد كانت السّينما تسلية للشّباب الذي لا يجد غيرها مع متابعة كرة القدم المحلية حيث كان ذلك مقدّسا أيضا "[1].

هذه الجمالية في وصف الحيّ سرعان ما تتبدّل ويتحوّل الحيّ من فضاء مرغوب فيه تجد فيه الشّخصيات حياتها الطّبيعية إلى مكان منفّر يبعث على الخراب والدّمار مع القمع للأمكنة ومنع دور السّينما. " بحلول الثّمانينيات مع موجة التّدين الّتي ظهرت على السّطح وتزامنت مع وضعية اجتماعية صعبة، اتّجه البعض للتّدين ولو بطريقة سطحية، والبعض الآخر للانتظار الطويل، وقلّ الإقبال على تلك القاعات، واستمرّ الأمر على هذا الحال حتّى فترة منتصف التّسعينيات، إلى أن أُغلقت وهدّمت أغلب القاعات فلم يبق شيء يذكر "[2].

فهذا الاسترجاع في وصف الحيّ وجماله هو حالة نفسية مقهورة إلى ما آل إليه أمر المكان والحيّ، رغم تناقضاته ومظاهر الفقر الّتي تسوده إلّا أنّه كان مكانا ذا أبعاد جمالية في نظر قاطنيه " لقد كانت أياما رائعة تلك الّتي قضيتها في حي مارشي أتناش، العالم كان يبدو فيها جميلا للغاية والفقر رغم ألمه لم يكن يتعب تفكيرنا كثيرا "[3].

لكن مع انتشار موجة العنف أصبح البقاء في الحيّ يشكّل خطرا بعد أن انقسم الحيّ إلى متدينين ومعارضين، ولم تجد فيه الكثير من الشّخصيات ذاتها، وانفرط ذلك العقد الذي كان يربطهم بالمكان، وأصبح الحيّ أكثر شناعة وبشاعة من ذي قبل، وفضاء مفتوحا للخوف بعد أن غدا " معزولا عن العالم، ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد إنتاجها، بينما يسير به الزّمن سيرا حثيثا نحو فناء محقق"[4].

وهنا تقرر شخصية الكاتب البحث عن مكان أكثر هدوءا وأمنا مما تعيشه في حيّها.

[1] – ينظر: بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص:17– 18.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:18.

[3] – المصدر نفسه، ص:75.

[4] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:81.

" ما الذي جاء بك إلى عنابة ؟.

قلت بدون تفكير: الهرب من العاصمة من حيّ مارشي أتناش، من كل شيء تقريبا، رغم أنّ الحال هنا لا يختلف كثيرا، الوجوه هي نفسها تحمل أمارات التّعب واليأس، والمشهد مفتوح على القادم المرعب "[1]

تجري زهرة الفاطمي في رواية أشباح المدينة المقتولة مقارنة بين الأمكنة، وترجع بالذاكرة إلى مكانين متناقضين أحدهما يبعث على السّرور والآخر على الرّعب والخوف، رغم أنّ العنف الذي هربت منه موجود في كلّ الأمكنة يحاصرها من جديد، فهو جزء من الذّاكرة وجزء من الواقع الجديد الذي تعيشه.

" قالت لي مبتهجة:

أعرف حيّ مارشي أتناش. أنا ولدت بالحامة غير بعيد عنه، وأجمل شيء في العمارة الّتي ولدت فيها أنّها محاذية لحديقة التّجارب العلمية، ونافذتي كانت تطلّ على أشجار الكاليتوس الباسقة والعصافير الّتي تزقزق، لقد شعرت بأنّي أعيش بين ضفّتين مختلفتين ومتباعدتين من جهة هذه الحديقة الجميلة، ومن الجهة الأخرى الشّارع المليء بالقذارة والحياة الصّعبة "[2].

فهذه المفارقة في وصف الحيّ هي ما جعلته يحمل كل أشكال المتناقضات والتّحولات، حيث أصبح المكان مرادفا للأيديولوجيا، وانزاح عن هندسته الجمالية إلى مكان لصناعة الموت والخوف حيث أصبح الحيّ يشكل خطرا على وجود الشّخصية ويهددها في حياتها، ولم يعد هناك مكان آمن تلجأ إليه، وحتّى الأمكنة المعروفة بالرّاقية قد طالها شبح التّهديدات والاغتيالات والتّخويف والتّرعيب " خرجنا من شقتها الّتي استأجرتها بالأبيار، ونحن ننزل السّلالم إذا برجل ملتح ينظر إلينا شزرا ويوقفنا ويسألها: ماذا تفعلين مع هذا الغريب؟. هذه العمارة شريفة وطاهرة لن نقبل أن تلوثها أَنْتَ

[1]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:250.

[2]- المصدر نفسه، ص:250.

وصديقتك العاهرة "[1].

لقد أصبح العنف يتصيّد الشّخصيات في كلّ الأمكنة، والهروب من مكان إلى آخر ليس سوى تطمينا للنّفس من حياة الخوف التّي تعيشها، والأحياء لم تعد آمنة مثلها مثل الشوارع، حيث المحاكمات العينية والعلنية للأشخاص تتمّ وفق هيآتهم ومظاهرهم ووظائفهم وانتمآتهم. " وصلنا إلى الشّارع حيث حركة النّاس الصّاخبة، أمام باب العمارة يقف شباب بلا أيّ عمل، ينظرون ناحيتنا وفي عيونهم نفس التّهمة والوعيد "[2].

وهنا يتحوّل الحي إلى مكان مورّث للخوف نتيجة عمليات التّصفية الّتي تتمّ ليلا مثلما تنفذ نهارا، فلم يعد هناك أيّ أمان فيه بعد أن سيطرت الجماعات المتطرفة على المكان وحولته إلى مكان عنيف يصفّى فيه المخالفون من أيّ جهة كانت .

ويرسم بشير مفتي علاقة شخصية "الكاتب" كشخصية مثقّفة بالمكان "مارشي أتناش" بعد التّحول الذي طرأ عليه، ويجعل من الحيّ تهديدا مباشر للكاتب، وهذا ليس سوى إسقاطا منهجيا لما عناه المثقّفون عموما من اغتيال أو محاولة اغتيال في هذه الأحياء الّتي سكنوها، وأصبح الشّارع والحيّ مرادفا عندهم للخوف والتّهديد، وهو ما أسقطه على شخصية الكاتب في حيّ مارشي أتناش " عُدّت إلى الحيّ والتقيت بشخص من الحيّ وأخبرني: أريد أن أحذرك فقط جماعة الزاوش تحضّر قائمة سوداء لتنفيذ الإعدام، أظنّك ضمن القائمة اهرب من الحيّ عاجلا "[3].

وهكذا يصبح الحيّ مرادفا للرعب والقلق والحذر من كلّ شيء والشّك في الجميع. إنّها مرحلة الاختيار بين البقاء على قيد الحياة أو البقاء في الحّي لانتظار الموت الحتمي. " لم أكن أعرف معنى الحذر من قبل ولا حتّى ذلك الشّعور بالخوف، لكن فجأة بعدما سمعت الخبر منه استيقظ فيّ هذا الخوف الماكر، هذا الإحساس بالضّعف، هذا القلق على نفسي، على والدتي، على زهرة الفاطمي

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة ، ص:256-257.

[2] – المصدر نفسه، ص:257.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص:258.

وعلى سكان الحيّ "[1].

وتختلط مشاعر الخوف بمشاعر القلق، ويصبح ترك الحيّ حتمية لإنقاذ النّفس من الموت المحقّق الذي أصبح يزحف على المكان، ليخلق فضاء مأساويا تدور في دهاليزه الشّخصيات. " بدأت أخاف. بدأ الجميع يخاف، صارت الرّيبة مشتركة، صار الجميع يخاف من الجميع، وينتظر أن تأتيه الطّلقة النّارية القادمة من أيّ شخص، خفافيش اللّيل يقتلون ويذبحون من هم على قائمتهم، صار كلّ شيء متاحا، كلّ شيء قابل للتّحقيق على أرض الواقع، سيأتي الصّمت بعدها فيكمّل ما تبقى من حياة قليلة في ذلك الحيّ اللّعين والبائس "[2].

وفي حيّ كهذا تفقد الشّخصية دوافع وجودها بالمكان، وتشعر بحالة من التّيهان والضّياع وينقلب الحيّ من مكان مؤتلف مع الذّات إلى مكان مختلف يقيّد حركة الشّخصية فيه، حيث المعاناة النّفسية وحالة اللّانتماء تقضّان مضاجع الشّخصية، وتفتحان مواجعها من انقلابة المكان وما انتهى إليه من فوضى، حيث اللّاتناسق وللّانسجام أصبح يشكّل هندسته الجغرافية، وبدأ يفقد جماليته بسبب عنف قاطنيه، ليتحوّل إلى مكان غريب بارد وصاخب، مهدّد للوجود مخيف ومرعب.

وبهذا يفقد الحيّ والشّارع والبيت مفهوم الأمان، ويتحوّل إلى مكان غير آمن مثير للقلق " أتكلّم مع زهرة الفاطمي بواسطة الهاتف، نتحدث عمّا يحدث هنا بمارشي أتناش أو بحي الأبيار حيث تسكن. تقول إنّها صارت خائفة كلّما نهضت صباحا وغادرت البيت متوجّهة للعمل، ترتعب من الدّاخل، تحاول أن لا تظهر كلّ ذلك الخوف وتعتبره طبيعيا، لكن تماسكها ينهار بمجرّد أن ترى شابا ينظر إليها "[3].

عندها فقط يصبح الحيّ يشكل التّهديد المباشر للشّخصية في كيانها ووجودها، ليحمل مشاعر القلق والرّعب النّفسي. إنه الخوف الطّبيعي من الاغتيال والتّصفية الجسدية، فالحيّ لم يعد آمنا

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:258.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:259.

[3] – المصدر نفسه، ص:261.

والشّارع كذلك. " هذا الحيّ الذي نسكنه لم يعد آمنا، وردة سنان لا تأتي كثيرا، إنّها تغير مكان نومها وتتركني لوحدي، نصحتني أن أفعل نفس الشّيء لكن أين ؟ "[1].

وما يحمله الحيّ من عنف ينطبق على الشّارع حيث تحوّل من مكان لمزاولة الحياة إلى مكان لا تجد فيه الشّخصيات أمنها وسلامتها، وصوّر بشير مفتي الشّارع الجزائري وما حمله من مآسي وأخبار الاغتيالات، حيث الموت المجاني يتصيّد الشّخصيات على حواف الطّرقات.يقول على لسان شخصية (ب) في رواية "المراسيم والجنائز" مصورا عنف الشّارع مع بداية الأزمة، وما شابها من عصيان مدني في شوارع الجزائر محاولا تجاوز ما يحدث في الخارج من فوضى الشّارع. " رجال المعارضة أتباع السعيد الهاشمي يحتلون السّاحات الكبرى للمدينة...كان ذلك يدفعني إلى الاضطراب والوسواس والقلق مع تحذيرات المذياع والتّلفزيون. خذوا حذركم في الشّوارع، خذوا حذركم في الممرّات والدّهاليز "[2].

فهذا التّحذير من الوجود في الشّارع وممراته هو نتيجة تحوّله إلى مكان لنقل الصّراع والعنف حيث أصبح مكانا للتّخريب والتّدمير بفعل جموع المحتجين، فلا تقديم هندسي أو جغرافي لجماليته كفضاء مفتوح بعد أن غطّت عليه صور التّخريب والحرب والتّمرد وعنف الشّعارات، ولا نكاد نعثر في مدوّنة بشير مفتي على هندسة الشّارع من محلات وطرق وعمارات وكلّ ما من شأنه إضفاء شيء من الجمالية على شوارع الجزائر، بل غالبا ما يَذكرُه مقرونا بالبشاعة والفوضى والاغتيال والعنف بكلّ أنواعه، وهو تقديم للشّارع من وجهة نظر نفسية متأثّرة بالأحداث التّسعينية الّتي حوّلت الشّوارع إلى أمكنة للموت والقتل .

تضيف شخصية (ب) تقديم الشّارع في عزّ الأزمة حيث غليان الأحداث في أوجّها. " كنت أفكّر في الخروج من الدّوامة إلى الشّارع الأكثر حدّة وانفجارا...أيّ بؤس؟ الحافلات كلّها متوقّفة والدّبابات قد نزلت إلى السّاحات وتشابكت مع المضربين من أتباع سعيد الهاشمي، وجو الغبار

[1]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:261.

[2]- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:9- 10

والرّماد والتّعفن قد بدأ يتحكّم في سماء المدينة "[1].

هكذا يرسم بشير مفتي صورة عن الشّارع العنيف ملتقطا هذه الصّورة من الواقع الذي عاشه وشاهده، وشخصياته ليست سوى الذّات المعنفة الّتي اكتوت بمرارة المكان الذي لطالما شكّل تهديدا لها، وأعادها بالذّاكرة إلى سنوات الأزمة الأولى، حيث فوضى الشّارع والرّصاص اللّغة الأولى، ويربط بين ما حدث في تلك الفترتين الزّمنيتين فترة 1988 وفترة التّسعينيات عندما انفتح الشّارع على أحداث أكثر عنفا وأكثر خطورة. " إذن هاهي الشّوارع تعود إلى صورتها الأولى كما لو أن 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حاله، الصّورة المخرّبة والمشوّهة للمدينة الّتي طالما نعتت بالبيضاء، هي برمادها جيوشها قاذوراتها أوساخها انفجاراتها تقهقرها سرطانها عنفها وأحلامها "[2].

هذا التّقديم الاجتماعي للمكان ينبأ عن حجم الخراب الذي لحق به، ويعيد فتح ذكريات العنف حيث الحرق، والتّخريب، والانفجار، والفوضى لغة الشارع، ليفقد المكان صورته الجمالية وتصبح مشوّهة بعد أن كانت مدينة الجزائر تنعت بالبيضاء، واللّقب هذا يحمل دلالتين مهمتين دلالة الجمال والنّظافة، ودلالة السّلم، وهو ما افتقدتهما مع بداية التّسعينيات. " المدينة برمادها، جيوشها قاذوراتها، أوساخها، انفجاراتها، تقهقرها، سرطانها، عنفها".

ويصوّر (ب) علاقة المكان بالشّخصيات عن طريق حركة النّاس في الشّوارع الّتي تبدو أكثر كآبة وأكثر حزنا. " سارعت في المشي حتّى أخرج على عجل من حيّ بيلكور، وعبر مستشفى مصطفى باشا كنت أخيرا في حيّ "ميصوني"،..رأيت حركة النّاس عادية، ولكن في أعماق كلّ واحد حسرة، ونظرتهم ملّوحة في الفراغ والظّلمة، لعلّهم جميعا يطرحون نفس السّؤال: أيّ لعنة نزلت على هذا البلد؟"[3].

وتتكرّر صور تقديم الشّارع كمكان مخيف تمارس فيه جميع أنواع العنف الاجتماعي، ليكون

[1]- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:16.

[2]- المصدر نفسه، ص:16.

[3]- المصدر نفسه، ص:28.

بذلك المكان أوّل شيء مورس عليه العنف، ويتحوّل لاعبا رئيسا في الرواية من حيث انبناء الأحداث وتشكيل السّرد، وغالبا ما يكون الشّارع مكانا ضاغطا على نفسية الشّخصيات الّتي تراقب عن كثب حركة التّغيير الحاصلة فيه، مما يؤدي إلى قهر الشّخصيات وشعورها بالهزيمة من الحيّز الذي تعيش فيه. " خرجنا من جديد إلى الشّارع كأنّ طاعون "كامو" عاد من جديد ليزعجنا بأخبار النّهايات المؤلمة. النّاس يختفون داخل بؤر أحزانهم ومخاوفهم من هذا الشّر الذي يزحف بقوة وعناد ويريد أن يهزم الجميع "[1].

هكذا كان الشّارع مصدرا للخوف والقلق وفضاء مفتوحا للموت، يحمل صورا لأجواء حرب حقيقية، تتنازعه الصّراعات السّياسية والفكرية، ليتراجع بذلك عن نمطيته المعهودة كمكان حركي يعجّ بالنّاس إلى مكان خواء أُفرغ من محتواه الحياتي بعد أن انسحب النّاس منه مخافة التّفجيرات الجماعية التي تطال المكان، ليصبح شارعا مهمشا يحمل مدلولات الذعر، والرعب، والخوف، والموت وهو واقع حقيقي لصورة الشّوارع الجزائرية سنوات الأزمة، حيث الموت نهارا وحظر التّجوال فيها ليلا هو الطّابع الأغلب على يوميات الجزائريين آنذاك.

ولهذا اكتسب الشّارع سيمات الموت والمأساة في تجلياتها المختلفة، وهو ما جسّده بشير مفتي في مدونته الروائية، حيث لا يحفل كثيرا بتقديم شوارع الجزائر إلّا كأمكنة محطّمة مخرّبة مشوّهة بعد أن اكتسح العنف شوارعها، وأخذ منها ملامحها الجمالية والفنّية، وطمس معالم الأمن والهدوء والسّكينة فيها .

هذا هو الشّارع بأبعاده الاجتماعية والسّياسية كفضاء مفتوح للحرب، فقد ملامح انبنائه روائيا عبر هدمه وتفجيره للتّخلّص من الشّخصيات عن طريق تفجيرها هي الأخرى، وهذا ما يمكن أن نسميه "قتل المكان"، الذي بدوره يؤدي إلى قتل الشّخصيات، كما هو الحال في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، حيث التقت جميع الشّخصيات في شارع واحد، ليكون تفجير الشّخصيات عن طريق تفجير المكان آخر مشهد تراجيدي تُختتم به الرواية، وهو مشهد حقيقي مقبوس من وقائع تفجير

[1]– بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:84.

30 يناير 1995 لشارع العقيد عميروش، والّتي أسفرت عن 42 قتيلا و300 جريح وتدمير كلّي للشّارع.

"Alors que l'algérie n'avait connu «que»128 attentats a la bombe entre 1992 et 1994 ,cette m'ethode d'action s'est brusquement développée de maniére dramatique.le30 janvier 1995 le spectaculaire attentat (42 morts)du boulevard Amirouche a'Alger .[1]"

2-3- الوطن الحيّز الملعون:

إنّه بمقارنة بسيطة بين الرواية الجزائرية في بدايتها الأولى إلى غاية مرحلة التّسعينيات نجد أنّ مفهوم الوطن هو المرتكز غالبا كمكان مفتوح تدور فيه الّشخصيات، ويشكّل هويتها وانتماء لها وغالبا ما نجد ذلك الرّابط الوثيق بينه وبين الشّخصيات الروائية، باعتباره يمثل التّأثير المباشر عليها في وعيها ودرجة تفكيرها، فلا يمكن التّخلي عن هذه القيمة والتّنازل عنها فهو قيمة ثابتة عند الروائيين أنفسهم؛ لذلك نجدهم يصنعون تلك الشّخصيات الوطنية الثّورية الحالمة الّتي ترفض المساومة أو بيع الوطن، لكنّه مع بداية التّسعينيات وما شابها من تحوّل اجتماعي وسياسي وفكري تزحزحت هذه القيمة الثّابتة عند الروائيين، ولم يعد يحفل بالوطن كما كان في السّابق، بل أصبح مفهوم الوطن والدّولة والبلد وغيره من المفاهيم يشكّل هاجسا روائيا لهم، وفقد مفهوم الهويّة والانتماء وأصبح يتشكّل انطلاقا مما عاشه الروائيون من تجارب حياتية، أعادت لهم رسم مفهوم الوطن مع صور العنف الّتي أصبح يتمثّلها كهوية.

غالبا ما تتنازع الروائيين مشاعر متناقضة اتجاه مفهوم الوطن، ويتأسّفون لما آل إليه من صور الحرب والدّمار، فيقدمونه وطنا مظلوما مقهورا، مثلما يقدمونه وطنا ظالما تنعدم فيه مقوّمات الحياة ودوافع البقاء، ليتحوّل من مكان حاضن للشّخصيات والثّقافات، وحامل للتّراث والجغرافية والتّاريخ

[1] - بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:269.

يتفاعل معه الإنسان ويبني علاقات حميمية فيه إلى مكان ملعون منبوذ مشوّه " تنعدم فيه الحرية ويقضي على النّظام بالفوضى والتّشويه، ينتهك حرمة القانون مكرّسا سلطة القوّة وعنفها، ينتزع من الإنسان إنسانيته ويطلق العنان للعدوانية الكامنة فيه "[1].

يقدّم بشير مفتي من خلال مدوّنته وطنا هو الوطن الحقيقي الجزائر بإشكالاتها ومتناقضاتها فكلّ رواياته تدور في هذا الفضاء الواسع، متّخذا من المدينة والشّارع والحيّ والبيت وغيرها أماكن دالة عليه، فهي ليست سوى عناصر متشيّأة منه، " والكاتب عندما يصوّر أحداث روايته وشخصياته وأماكنها حتّى ولو اتّبع كلّ الأساليب الفنية ليخلق الإيهام والإيحاء لعالمه المتخيّل فإنّه لا يخرج عن حيّز البيئة الّتي نشأ فيها؛ لأنّ صورة خياله ومزاجه الفكري والنّفسي مستمد من واقع الوطن الذي يعيش فيه "[2].

يجعل بشير مفتي من مفهوم الوطن في رواياته القيمة المتغيّرة، والمكان المفقود الذي تبحث عنه الشّخصيات بسبب انتهاك حرمة الوطن، والعبث بمقوماته بفعل العنف المتزايد الذي أصبح يمارس فيه ليتحوّل بذلك إلى سجن ومنفى تشعر فيه الشّخصيات باللّانتماء واللّاوطن، ويصوره بشير مفتي على لسان شخصياته ليس كوطن مجرد من القيمة الذّاتية، بل غالبا ما يذكره بالاسم "الجزائر" كوطن مسلوب ومنهوك، متعب ومسروق ومحروق من قبل ساكنيه.

ويُقَدّمُ مفهوم الوطن بصفة عامة كفضاء سديمي يحضر على امتداد روايات بشير مفتي كمكان عنيف مُهدّد غير مرغوب فيه، تعاني فيه الشّخصيات كلّ أشكال الاضطهاد والانكسار والخوف والقتل، وغياب الأفق وضبابية المستقبل، لا تشعر فيه الشّخصيات بانتمائها له، فهو وطن قاهر وقاتل لها ولأحلامها، فقد مفهوم الحيّز الجامع لكلمة "الوطن" إلى مفهوم متشيّء مفكّك يغرق في

[1] – الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص:69.

[2] – ينظر: مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق سوريا ط1، 2011، ص:194.

عنفه. "كانت الجزائر تغلي بالنّار والدّم، وكان الفرار هو الحلّ الوحيد الذي ظهر يومها صالحا "[1].

فصورة الوطن (الجزائر) هي صورة العنف اليومي الذي يسلب الوطن أمنه واستقراره، ويصبح ملطّخا بالدّم وصور النّار التي يكتوي بها الجميع، وهنا لا تبحث الشّخصيات إلّا عن مفهوم الحيّز الذي تعيش فيه. هل هو فعلا وطن؟. " إنّه الفاجعة الّتي تركتني أسبح في بحر الأحاسيس الغامضة والتّأملات التّعيسة، وكان صوت حميدي ناصر يتردّد في أذني: "أيّ وطن هذا..أيّ وطن؟"، كم من ضحية يجب التّقرب بها من أجل إنقاذ الجزائر،..لا شيء يملؤني بالسّعادة وعندما أتمعن في داخلي أقول:لا معنى للبقاء هنا، لكن ما الحل؟ "[2].

فالوطن لم يعد يمثل انتماء؛ لأنّه أصبح وطنا بلا قيمة يساهم الجميع في تفتيته وسلبه، لا تشعر فيه الشّخصيات بهويّتها، بل تعتبره وطنا ملعونا يقتل مثقّفيه بعد أن فقد دوره كفضاء جامع، واختلّ معيار القيم فيه وانكسر حلم بناء الوطن وتشيده منذ اتُّخذ من العنف وسيلة للحكم أو طلب الحكم وأصبح قاطنوه يشكّلون خطرا عليه وعلى أنفسهم منذ رسم كلّ واحد منهم وطنا في رأسه، وفشلوا في بناء وطن يجمعهم منذ الاستقلال، بعد أن كانت أوهام بناء دولة ووطن عظيم تسيطر على جيل السّبعينيات والثّمانينيات ليكتشفوا بعدها صدمة الواقع. " لم تكن الجزائر في سنوات السّبعينيات غارقة في أوهام تشييد دولتها الكبيرة الّتي ستفاخر بها العالم فحسب، بل كانت غارقة في وحل حكم يقود الشّعب من فوق، ولا يريد أن يعطي النّاس الحقّ في أن يكونوا كما يشاؤون "[3].

فالوطن ليس سوى القيمة المفقودة، والحلم المكسور، والوهم المقدّس الذي تبحث عنه الشّخصيات وسط عتمة الفوضى الدّائرة فيه، فلم تعد شوارعه ولا أحياؤه ولا أريافه ولا مقدّساته ولا أزقّته في منأى عن سطوة العنف، ليتشكّل الوطن رغم رحابة فضائه إلى مكان ضيّق على ساكنيه تقول شخصية (ب) في رواية المراسيم والجنائز مصوّرة حالة البلاد بعد فوضى الشّارع في سنوات

[1] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:56.

[2] – بشير مفتي، المراسيم والجنائز، ص:27.

[3] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:24.

التّسعينيات:" بعد المقاومات العنيفة في السّاحات الكبيرة بين المتظاهرين والمضربين سقط الكثير موتى وجرحى،..لقد وقعت الواقعة وأغلق كلّ شيء، لتدخل البلاد فجأة حالة حصار كبرى كان الحصار النّفسي سبّاقا لها "[1].

هذا الحصار النّفسي هو ما يحوّل حياة الشّخصيات إلى جحيم في واقع مأساوي تتناهش البلد فيه الأطراف المتصارعة، ليذهب ضحيّتها الوطن أولا وأبناء الوطن ثانيا، ويصور بشير مفتي شخصية المثقّف فيه تائهة حائرة بعد أن أدرك أنّه فقد كلّ شيء في وطن لم يمنحه شيء. فالوطن مثلما هو جلّاد هو ضحيّة أيضا لزمرة اللّصوص والسّياسيين الفاشلين والمتآمرين والمعارضين. " لو منحوني فرصة الصراخ في وجه كلّ من يظلم هذا البلد وهذا الشّعب،..أو لو تركوا لي قليلا من الوقت لأن أبصق في وجه من بصقوا في وجه هذا البلد وهذا الشّعب "[2].

وتنهار شخصية (ب) أمام لعنة الوطن، وانكسارهُ ليس سوى انكسارا للمثقّف الذي دخل في جدال مع وطنه يحبّه مثلما يحقد عليه، ليقرر الهجرة والنّجاة بنفسه من ضيق الوطن الذي يشعر به كلّما حاول فهم ما يحدث أمامه، ويفقد الشّعور بالانتماء إلى جغرافيته الّتي تجزّأت، وفقد مركزيته الجامعة وتحوّل إلى فضاء يحكمه العنف، وانهار أمام من يسكنه كقيمة وكهويّة وانتماء. " حضرت كل الأوراق اللّازمة للهجرة، لم يبق إلّا أسبوعا أقضيه في الجزائر ثمّ أذهب نهائيا إلى الغربة، وفي داخلي صوت يردّد كلمات: لن أعود إليك أيّتها البلاد الجاحدة "[3].

ويقدّم بشير مفتي صورة عن حياة المثقّف وما يعيشه في مكان اسمه "الوطن"، حيث يرسمه مكانا غير مرغوب فيه بفعل الدّمار والخراب الذي لحق به، تكثر فيه مشاهد القتل والحرق والتّرعيب وانتشار الموت في شوارعه، فيرسمه بذلك ضيّقا مختنقا مسلوبا لا أمل للبقاء فيه، أو محاولة التّعايش معه أو تغييره؛ لذلك غالبا ما يدفع الشّخصيات إلى الهروب منه بعد إحساسهم بخديعة الوطن الذي لا

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:76.

[2] – المصدر نفسه، ص:44.

[3] – المصدر نفسه، ص:103.

يقدر على حمايتهم أمام قهر العنف الممارس عليهم .

وأمام خيبات الواقع تنكسر الأحلام خصوصا أحلام ذلك الجيل من المثقّفين الذين ظلوا يدافعون عن سراب الوطن الذي فقدوه، فاختاروا طريق الكتابة للبحث عنه، بعد أن أصبح يشكّل لهم أطلالا بالية ينفرون منها ولا يرغبون في استذكارها أو الحديث عنها. "كان صديقي الوحيد في ذلك الوقت هو الكتاب...أحمله معي بفرح غامر وكأنّني أحمل السّلاح الوحيد الذي يساعدني على تجاوز خيباتي وضجري ونفوري من هذه البلاد "[1].

ويبقى هاجس الوطن يؤرّق الشّخصيات في جميع مدونة بشير مفتي، حيث نلمس حضوره الطّاغي على فكر الشّخصيات كمكان له خصوصيته باعتبار أنّ الزّمان زمان عنف، والمكان ليس سوى الجزائر بأزقّتها وشوارعها، والوطن ليس سوى بطاقة هوية عجز بعض عن تمثّلها في الواقع لذلك نجد الوطن كمكان يمارس عنفه على الشّخصيات بفعل الحالة الاقتصادية والّسياسية والفكرية الّتي وصل إليها، فهو وطن مفلس لا أخبار فيه إلّا عن صور القتل والمجازر الجماعية، قُراه ومَداشره ومُدنه مخيفة وأشباح الموتى في كلّ مكان منه.

وهنا تفقد الشّخصيات الوطن كقيمة شعورية وتحسّ أنّها تدور في فضاء لا ينتهي مليء بالرعب والخوف. " أَصدُقك القول في هذا البلد كلّ شيء مؤلم، حتى أنّني أفكر في الهجرة ،أتساءل بيني وبين نفسي ماذا أفعل هنا؟. هنا الجحيم، هنا الخوف "[2].

وتبقى الهجرة ولعنة الوطن هي السّمة الغالبة عند شخصيات بشير مفتي فالهجرة تمثل الهروب المحتوم بعد فقدان الانتماء إلى المكان كقيمة. "معك حقّ..سأسافر، لن أبقى هنا...إذ يظهر لي بعد كلّ ما حدث أنّ هذا البلد صار عاجزا عن استيعابي، وأنا لم أعد قادرا على التّكيف معه "[3].

وهكذا يُقتل في الوطن كلّ جميل بفعل العنف، ويصبح قاتما سوداويا يفقد استمراريته بفعل

[1] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:25.

[2] – المصدر نفسه، ص:56-57 .

[3] – بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:28- 29 .

التّدمير، تعيش فيه الشّخصيات على الهامش تعاني الكساد الاقتصادي والفكري، وحتّى تلك الّتي تحمل مشاريع للحياة سرعان ما تنهار نفسيا. " لا شيء يصمد هنا. البلد كلّه محكوم بنظام صارم من التّعجيز واليأس،..إذا أردت أن تنجح فما عليك إلا أن تدخل التّجارة أو التّهريب أو كما تعلم.."[1].

ويصنع العنف المكان ويؤثّثه ويجعل منه الثّابت الوحيد في الرواية، ويقدّمه كشكل من أشكال الأزمة، يحتضن ما يفرزه من فشل بفعل الانقلاب الجذري في صورة الوطن وتغيّيره في ذهن ساكنيه والشّخصيات التي تدور في حيّزه، فهو وطن موبوء بكلّ الأمراض والعنف الممارس فيه هو تعبير عن فشل كلّي على جميع المستويات، تشعر فيه الشّخصيات أنّها تعيش في وطن غير الذي كانت تعرفه من قبل.

" وهران تغيّرت..تغيّرت كثيرا، كان يُبرّر كلّ ذلك بزحف الإسمنت، بالفشل العام الذي يعيشه السّكان هنا وبالفقر وبالمجاعات.

تصور..يوجد حيّ يقطنه ثمانون ألف ساكن يعد اليوم من أفقر الأحياء في الجزائر. مرضى، شواذ ومجانين، كلّ الأمراض المعدية تسكن هذا المكان...الحياة أصبحت تعيسة في كلّ الجزائر وليس هنا فقط "[2].

ويدخل الوطن مرحلة الانهيار الكلّي ويُلبسُه الراوي لباس الموت، وتتغيّر هويته مع مرحلة العنف الدّموي، لتنزلق البلاد بأكملها في متاهات الحياة المريرة والقاسية." أفكّر في المتاهة وفي الحياة الّتي تضيع كما لو أنّها لم تكن،لم أجد ملاذا أختبئ فيه، كنت لا أزال أسير حسب الصّدف، لم يعد يهمني أن تكون النّهاية سيّئة أو حسنة ذلك أنّني أعيش في بلد يموت فيه النّاس كلّ يوم بالعشرات. إنّ صور المجازر على الصّفحات الأولى من الجرائد أصبحت هي الحقيقة الوحيدة الّتي لا لُبس فيها "[3]

[1] – بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:78.

[2] – بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:33- 34.

[3] – المصدر نفسه، ص:31.

فالوطن ليس سوى ذكريات ومرثيات حزينة عند استذكار من غدر بهم الوطن، يخلق في النّفس حالة من الألم والتّعصر والضّيق،" الموت العنيف الذي ينبعث من ذاكرتي...(ب) الذي مات أو اغتيل ذات مساء حار من ليالي صيف وهران،...قتلوه غدرا دون أن يمهلوه الفرصة ليهرب من كلّ هذا البلد اللّعين الذي لم يمنحه في أيّة لحظة قطرة فرح "[1].

هكذا يرسم بشير مفتي الوطن جلّادا له سطوته على الشّخصيات الّتي تدور في حيّزه غير قادرة على استيعابه أو العيش فيه، تفكّر في تركه وهجرانه، تلعنه في كلّ لحظة تحسّ فيها بالمرارة واليأس ليرسم الجزائر" كقطعة مسلوخة من لحمها، لا يُظهر سطحها إلّا حرائق الوجع وألسنة الرّماد المتصاعدة، روائح الدّخان فيها تُزكم الأنفاس، وأصوات تتأوّه بوجع، وأنوار مدينة تنطفئ، تحترق هي الأخرى في عرس الدّم الراعف "[2].

2- 4- البيت انغلاق على العنف:

يعتبر البيت إحدى الأفضية المكانية الّتي تعرّضت إلى فعل التّدمير، فلم يعد ذلك المكان الهادئ الذي تجد فيه الشّخصيات راحتها وطمأنينتها، لقد فقد بذلك خصوصيته الرّمزية كمكان له علاقة مباشرة بذكريات الإنسان وطفولته وحياة الإنسان وحميميته، إلى مكان تنقبض فيه الشّخصيات خوفا خلف جدرانه. إنّه إحدى الأفضية الّتي تهرب إليها الشّخصية من العنف المكشوف في الأمكنة المفتوحة إلى العنف المغلق في زوايا البيوت، تهرب من الموت لتنتظره في البيت، وتغلق فيه بحثا عن الأمان.

هكذا صور بشير مفتي رؤيته للبيت في مدوّنته، فقد صوره مكانا للّياذ والانغلاق على العنف والانعزالية المفرطة مع اضطراب الواقع واندلا ع الفجائع الّتي غيرت الرؤية للمكان عامة، وأصبح البيت إحدى الأمكنة الّتي تمثل النّجاة بالنسبة للشّخصية، ولم يحفل به كمكان هندسي مأثّث سواء من الدّاخل أو الخارج، بل جعل منه رؤية نفسية واجتماعية عن طريق كشف كوامن الشّخصية الّتي تعيش

[1] - بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:83.

[2] - بشير مفتي: بخور السراب، ص:142.

فيه وهي تحت وقع التّهديد والخوف والموت .

وبهذا ينزاح المفهوم الجمالي للبيت في المدوّنة الروائية عند بشير مفتي، ويتشكّل البيت الجزائري بعيدا عمّا ألفناه في الروايات التّقليدية من وصف جمالي ليكسب دلالة القبح والعنف، تمارس ضدّه كلّ أشكال التّدمير بدءا به إلى ساكنيه، ليفقد صفة الخصوصية ويصبح مكانا منتهكا مباحا، فقد بفعل التّحولات الكثيرة صفة الأنسنة، وتحوّل من مسكن يقي الإنسان حرّ الصيف وقرّ الشتاء إلى مكان يحتمي فيه من العنف، والتّشكيل لفضاء البيت عند بشير مفتي " ينسجم مع مزاج الشّخصيات وطبائعهم، ويكشف عن الحالة الشّعورية التي تعيشها الشّخصية، والّتي تساهم في التّحولات الداخلية التي تطرأ عليها "[1].

فالبيت يعطي صورة أولية عن حياة أصحابه وقد يكون مكانا غير مرغوب فيه. " كانت مشاكل بيتنا كثيرة وتزداد استفحالا يوما بعد آخر، لم أرغب أن أغرق في تلك المشاكل المستعصية مثلما يفترض أن يفعل كلّ أفرادها من الصغير إلى الكبير؛ لأنّني لم أشعر بكوني مسؤولا عن تلك المشاكل والظّروف المادية الصّعبة، وإن بقيت أتعذّب معهم فلن أحلّ شيئا، فالأحسن الهرب والابتعاد بدل الغرق الجماعي الذي لم يسلم منه أحد "[2].

وينتقل البيت من مكان يمارس ضغطه الاجتماعي على الشّخصيات إلى ضغط آخر هو ضغط الخوف بين جدرانه بعد أن فقدت الأفضية الخارجية كلّ أشكال الأمان النّفسي، ليتحوّل البيت إلى مكان منغلق على العنف، تسكنه الوساوس والكوابيس وقتل للذّات نفسيا." داخل الغرفة المغلقة عليّ أشاهد جثّتي تسبح فوق دماء تجرفها إلى أرض أخرى، أتأمّل الموت الذي يستفزّ الرّوح، أبصر مخاوفي كلّها وقت الوداع الأخير، أحاول التّملص من المشهد، أستيقظ وإذا الكابوس هو نفسه، رأسي فارغ ممتلئ بالحزن على العالم الذي فقد ظلاله داخل غريزته الأولى العنف"[3].

[1] – مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه، ص:55.

[2] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:157.

[3]– بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:91.

ونتيجة عنف الشّارع تختار الشّخصيات الانطواء والانعزالية داخل الغرف حيث تشعر فيها بشيء من الهدوء، رغم أنّها تدرك أنّ المكان معرّض للعنف هو الآخر " على يدّ أناس مجهولي الهويّة يحوّلون المكان إلى فضاء للرعب، فتشعر الشّخصيات أنّها تعيش في بيت لا يعصمها من الرّعب بفعل القتل، وهنا تفقد علاقة الألفة الإنسانية بالبيت رمز الأمن والحماية "[1].

ويصبح البيت مكانا للاختباء القسري والإجباري يقيّد من حركة الشّخصيات وقدرتها، ويتحوّل إلى منفى حتمي لحماية النّفس من الهلاك الذي يترصّدها في الخارج. " أنا هنا منذ شهرين، ثلاثة أشهر.الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن تتداعى كما لو هي عطر الموتى، فقط الصّورة تغيرت عيون القتلة خارج الباب تتربص بالضّحية التي ستخرج من عزلتها التي طالت "[2].

وتدخل الشّخصية في جدلية الداخل والخارج، "البيت والشارع" فكلاهما يمارسان ضغطا رهيبا عليها، ويحوّلان الحياة جحيما لا يطاق. " ليس من حقي الخروج. لا لن أخرج، ليس من حقي أن أهدر حياتي، عيون القتلة تحرس الباب وتستمع لأصوات الخوف، ونداءات تكسر الروح أمام جبن اللّحظة "[3].

فالرّغبة في التّخفي عن عيون القتلة هي الّتي تدفع الشّخصيات للإصرار على الاختباء خلف تلك الجدران المغلقة، وهي تعلم أنّها ليست كافية لحمايتها من الموت، فلا الأبواب الحديدية الموصدة ولا النّوافذ المعتّمة والأقفال الكثيرة تكبح عجلة الحرب الدّائرة في الخارج." لن أخرج إلى الخارج الداخل أجمل لكنّ الأمان معدوم لو جاء أيّ أحد لقدر على هتك الجدران والباب والنّافذة؛ لهذا ليس الداخل هنا بقادر على حمايتي أمّا الخارج فهو عزلة جماهيرية داخل رعب العالم "[4].

فالخارج هو الفضاء العنيف الذي يسلب الشّخصيات الطّمأنينة النّفسية كلّما بقت فيه مدة

[1]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص:31.

[2]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:91.

[3]- المصدر نفسه، ص:91.

[4]- المصدر نفسه، ص:92.

كبيرة، ولا تتحرك الشّخصيات فيه إلّا تحت تأثير الرّعب والخوف والهواجس المتزايدة من فعل القتل فالأفضية المفتوحة لم تعد مكانا للأمن، بل أصبحت تبعث على القلق واللّاستقرار، والبقاء فيها يشكّل ضغطا على الشخصية؛ لذلك تفضل البيت كفضاء مغلق حتّى تكون في منأى عن أيّ تهديد يطالها .

ويصبح المكان في الخارج مقيّدا بفعل زمني فلا مجال للمخاطرة في البقاء فيه إلى ساعات متأخّرة لأنّ الموت يتربّص بالجميع، والنّاس تفرّ إلى بيوتها تفاديا للقلق الذي يلاحقها في الخارج، وهي صورة واقعية عن سنوات العشرية السّوداء حيث كان البيت المكان الطبيعي الذي يفرّ إليه الناس هربا من عنف الخارج. "كانت أمي هي الوحيدة الّتي ستفرح لو عدت باكرا إلى البيت، فهي حينها ستطمئن على واحد من أبنائها الذين يطلعون لها ضغط الدّم كلّما تأخروا عن الوصول باكرا، والزّمن زمن خوف وهلع ومشاكل وقلق "[1].

غير أن البيت الذي تظنه الشّخصية آمنا وحاميا لها من فوضى القتل سرعان ما تفقد فيه السّكينة، ويتحوّل هو الآخر إلى مكان مرعب غير مؤنس يقهر الشّخصية نفسيا، تعيش فيه بحذر وقلق واحتراس، وتحسّ فيه أنّها مجرّد فريسة وطريدة سهلة للقتلة، مما يزيد من عمق مأساتها وإحساسها بفجيعة حياتها في مكان كان يمكن أن يكون الملّاذ الأخير لراحة الإنسان من أتعاب النّهار، غير أنّ انتهاك الخصوصية المتمثّلة في البيت يدخل الشّخصية في رعب اللّيل ووساوسه، وما يحمله إليها من صور التّرهيب والقتل في صباحاتها المليئة بأشكال العنف.

فالطّرقُ على باب البيت أصبح يمثّل موتا نفسيا بالنّسبة للشّخصية التي تنتظر داخل عزلتها قرار جلاديها بتصفيتها واقتحام خصوصيتها." كانت السّاعة الحائطية متوقّفة عن الحركة عندما سمعت طرقا على الباب، فارتبكت لم أكن على موعد مع شخص معين، بل قلة قليلة من تعرف بيتي انتابني فزع غريب من تلك الطّرقات الّتي راحت تزداد قوتها في كلّ مرة، تجاهلتها ثم استسلمت ليقين الشّك بأن دوري قد حان...العرق تصبّب من كلّ مسامات جلدي وحتّى أذني وأنفي...استسلمت للموت

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:138.

الفاتك الذي راح يدنو منّي مع كلّ طرقة عنيفة على الباب. إذن هو الموت "[1].

فالطّرق يمثّل مواتا حقيقيا للشّخصية المفزوعة بفعل طرقات تعلم مسبقا أنّها طرقات الموت المجاني الذي سيزورها، ممّا يدفعها إلى تغير المكان والبيت مرارا حتّى تتوارى عن أعين العنف، وتدخل مرحلة اليأس الكلّي من الوجود ذاته." يوم سمعت طرقا على الباب ظننت أنّه الموت جاء يطرق روحي...لقد قُتل الكثيرون تلك السّنة، فلماذا أنجو أنا، استسلمت بطمأنينة لأيّ لحظة غدر قد تؤدّي بي إلى العالم الآخر "[2].

وهنا يصبح البيت هدفا للعنف في حدّ ذاته، وتضطر الشّخصيات إلى الفرار منه وتغييره في كل مرّة بحثا عن الأمن. " طلبت من مدير المؤسّسة التّي أعمل فيها غرفة لجوء وحماية بإحدى المركّبات السّياحية الّتي كان يحشر فيها الصّحفيون والمثقّفون ورجال الأمن قريبا من بعضهم بعض، وافق على مضض لأنّه سمع بمقتل ذلك الشّاعر الذي كنت أتقاسم معه نفس البيت "[3].

وهكذا يرسم بشير مفتي صورة عن البيت كفضاء مغلق على العنف غير آمن، تعيش فيه الشّخصيات مضطربة لبؤس واقعها في الخارج، معرّض هو الآخر لعنف التّدمير والتّخريب والحرق تنتهي فيه الحياة مع طرقات العنف على بابه. " توقّف الطّرق. توقّف الصّوت، أتقدّم من الباب مرعوبا، أطلّ من الثقب الصغير فلا أجد أحدا، لقد نجوت لن أموت اليوم "[4].

2-5- الحانة:بحث عن المكان الضائع:

تشكّل الحانة إحدى المحظورات (الطابوهات tabou) في المجتمعات العربية الإسلامية، فهي مكان منبوذ اجتماعيا وأخلاقيا ودينيا باعتباره يعبّر عن انحراف في الذّات الّتي ترتاد هذا المكان، فهي مكان قذر ونجس لا يدخله إلّا غير الأسوياء من النّاس هذا من النّاحية الاجتماعية، أمّا من النّاحية

[1] - بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:44.

[2] - بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:233.

[3]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص: 230-231.

[4]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:44- 45.

الروائية فنجد الحانة أو البار أو الخمارة وما يقع تحت مسمياتها لها حضورا بارزا في المتن الروائي المعاصر عند كوكبة من الروائيين الذين يجعلون من الحانة مكانا مؤنسا لبعض شخصياتهم، أو يحاولون من خلالها توجيه بعض الأفكار الأيديولوجية كما هو الحال مع روايات بشير مفتي.

فكلّ رواياته تقريبا تحضر فيها الحانة كمكان مغلق على الشّخصيات، تمارس فيه حريتها في معاقرة الخمر، وهي تعي مسبقا أنّه مكان يخرج فيه الإنسان عن صفاء الرّوح ونقاوتها. " بداخلي يسكن شخص ما..كنت أظنّ في البداية أنّه نبي...لكن فيما بعد عندما رأيتني أخرج من طريق الروح والصّفاء الدّيني قلت أن هذا الشّخص هو شيطان راح يحثني على كلّ الموبقات؛ لهذا صرت مثل الآخرين أشرب الخمر، وأدخل المواخير كلما سمحت لي الإمكانيات المادية بذلك دون مبالاة أو حسرة "[1].

هذا التحرر من القيود الدّينية والأخلاقية هو ما يجعل بشير مفتي يكثر من توظيف الحانة خدمة لأغراض فكرية، فهو يصور المثقّف المتحرر من كل الترسّبات الرّجعية بفكر تحرري تقدمي يجعل من الحانة مكانا للهروب من خيبات الألم الّتي يحسّ بها في الواقع، فالحانة لم تعد ذلك المكان للنّشوة والفرح فقط، بل أصبحت مكانا يعوّض المكان الضّائع، فهي ملجأ هروب واختباء، يجمع كلّ مكونات المجتمع ومتناقضاته، تصنع منه الشّخصيات مكانا خاصا تفرغ فيه مواجعها وخيبات أملها في الواقع الحقيقي الذي يسيطر على وجدانها؛ لذلك لا تجد سوى الحانة كمتنفّس شخصي لأنّه المكان الأنسب لها للتّعبير عن مأساة الذّات الفردية وما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش وانسحاق .

فالحانة عند بشير مفتي مكان للهروب من واقع العنف الممارس في الخارج، تقصده الشّخصيات " لتبديد العَطَلات الفكرية والصّراعات النّفسية والوهن الذي يعشّش بداخلها، والتّوتر بينها وبين ذاتها وبين الآخرين"[2]، فهي تعمل على تحيين فضائها المعيشي المليء بصور القهر إلى فضاء ضيّق متمثّلا في الخمارة التّي تجد فيها شيئا من راحتها المفقودة وتعوّضها عن المكان المنفلت منها.

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:99.

[2]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2013، ص:135.

تقول شخصية (س) في رواية أرخبيل الذّباب مفتتحا إياها بمشهد وجوده في الحانة ليبدأ في سرد مواجعه من الحرب الّدائرة في الخارج: " الحانة باردة. صارت دافئة منذ قليل لاشيء يحدث هنا الوجوه ذاتها الّتي تأتي كلّ مرة، تعود وتذهب، تضيّع وقتها في لا معنى الحرب...أنا أشرب هنا لأنّي قرّرت أن أنسى. أشرب كلّ مساء تقريبا دون إرادة ثمّة ما يجعلني أتذّكر..لقد حدثت أشياء فظيعة لا يمكن طيّها بسهولة "[1].

فالعنف الدّائر في الواقع والخوف من القتل هو ما يجعل شخصية (س) تفر من الأفضية المفتوحة وتعوّضها بفضاء مغلق، تحجز فيه نفسها طمعا في النّسيان، وعندما يجعل بشير مفتي من شخصية (س) الشّخصية المثقّفة الحالمة بالكتابة تقضي جلّ وقتها في الحانة فإنّه يعبّر بذلك عن رؤية أيديولوجية لا تناسب الكاتب والمثقّف، باعتبار الحانة مكانا ليس مكانها الطبيعي، فهو لا يناسب الشّخصيات المثقّفة باعتبارها شخصيات فاعلة في المجتمع.

إنّه تعبير عن انكسار اجتماعي وفكري في حياة الشّخصيات المثقّفة الهاربة من العنف الممارس ضدّها، لتتخلّى بذلك عن مشاريعها الثقّافية وتحاول انتشال نفسها من انهزاميتها أمام قسوة الواقع وتحكيم العنف وإلغاء المثقّف والعقل كفاعل إيجابي، ويدخل (س) في سلبية مميتة يقضي جلّ أوقاته في الحانة يضرب الأخماس في الأسداس دون جدوى. "كلّما تدقّ الساعة تدقّ دائما عند منتصف اللّيل في هذه الحانة اليتيمة الّتي يفضّل صاحبها عمي الرّبيع تركها مفتوحة حتّى هذا الوقت المتأخّر "[2].

ويقترن الوجود في الحانة بالهاجس الأمني الذي يلقي بضلاله على فضاء المحكي في الرواية فالشّخصية (س) مثلا هاربة من واقع الحرب الدّائرة، تتخذ من الخمارة والبقاء فيها أطول مدة ممكنة مطيّة للنّسيان، وتجاوزا للمرحلة عبر نفي الذّات نفسيا، بتحويل الحانة إلى سجن رمزي تحسّ فيه أنّها منعزلة عمّا يحدث في الخارج عبر مزيد من احتساء كؤوس الخمر الّتي ترى فيها تخفيفا لحالة الضّياع والجنون الّتي تعيشها جراء الصّدمة مع الواقع العنيف الذي لم تستطع التّأقلم معه.

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:9.

[2]- المصدر نفسه، ص:10.

تضيف شخصية (س) تصوير حالتها المأساوية داخل الحانة فتقول:" صاحب الحانة يسألني إن كنت أرغب في المزيد من الويسكي، لقد ذهب عقلي دون شكّ ليستريح في مكان ما وأنا لا أفكّر إلاّ بالقدر الذي يسمح لي أن أهزّ رأسي موافقا...وقد كان من الغريب أن يكون خروجي من الحانة على الساعة الثّانية صباحا. أنا الذي تعودت خلال هذه السّنوات المفزعة أن لا أكترث بالوقت، أن لا أهتم بأكثر ممّا أنا فيه "[1].

فهذه الرّغبة في النّسيان هي تعبير عن فشل كلّي للعقل والفكر أمام سطوة العنف، حيث أصبح المثقّف يعيش في دوامة من السّلبية المقيتة الّتي جعلته يتقهقر ويفضّل الأمكنة المغلقة بدل الأمكنة المفتوحة، وهي دلالة على الانسحاب من الحياة كعنصر فاعل فيها، حيث عجز عن استيعاب الهمّ الجماعي الذي تجاوزه إلى همّ فردي، يفكّر في الخلاص لنفسه والنّأي عن عيون القتلة الذين يترصّدونه. " بعد غد سيقتلونك إن اشتمّوا فيك قليلا من الصّدق،..فأنت عدوّهم الأوّل الخائن الكبير لهذا الوطن، والآن هيا اشرب كأسا أخرى في سبيل سفرك القادم،..وفي نخب الفرار من هذا الوطن "[2].

فهذا الانكسار تترجمه حالة أخرى هي حالة عزيز الصافي في الرواية نفسها وهو يصف حالة الواقع الأليم الذي آل إليه، حيث أصبح الخمر خلاصه والحانة المكان المفضل لديه بعد أن فقد حميمية الأمكنة الأخرى. " ما الذي بقي لنا لنتمسّك به؟..لقد ضاعت الأحلام الكبيرة، لم يبق أمامنا إلا هذه الزّطلة نهرب بها من مواجهة المسائل الحقيقية "[3].

إنّ التأثير المتبادل بين الشّخصية والحانة كمكان هو ما يجعل المكان أكثر شاعرية، ومنبرا للطّرح الفكري بدل أن يكون مكانا للشّواذ والمنحرفين والعاطلين فقط، وعندما يجعل بشير مفتي هذه الشّخصيات ترتاد مثل هذه الأمكنة فإنّه يوظّفها لغايات قد تكون أيديولوجية أو فكرية. " دخلت

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:16-17.

[2]- المصدر نفسه، ص:25.

[3]- المصدر نفسه، ص:57.

الحانة فوجدتها ممتلئة على آخرها والكراسي محجوزة، لحسن الحظّ كان أستاذي الشّيوعي واقفا بالكنتوار يشرب في تلك الصّبيحة كأس بيرته بنشوة وسعادة...سألني عن الدّراسة وتكلّم بعض الشّيء في السّياسة.

سيأتي يوم لن نستطيع أن نتذوّق فيه حلاوة الشّرب كما نفعل هذا الصّباح، فالمؤشرات تقول إن هؤلاء المتديّنين سيعلنونها حربا لا هوادة فيها، حربا على كلّ من يختلف عنهم"[1]

فالتّعبير عن توجّه أيديولوجي في رفض المتديّنين هو ما دفع بشير مفتي أن يجعل من شخصياته تدير حواراتها الفكرية في الحانة، كمكان يستوعب أطروحاتها بعد أن ضيّق عليها في الخارج ومورس العنف ضدّ الحريات الشّخصية، لتصبح الحانة تمثّل التّنوع الموجود في المجتمع الذي سعى بعض المتدينين إلى تقويضه وهدمه. " في صغرنا كنا نطارد السّكارى المتشرّدين ونسخر منهم، وننعتهم بأقبح النّعوت، وهي اللّعبة المفضّلة الّتي كان يحرّضنا عليها بعض الكبار المتديّنين، والذين كانوا يصوّرون لنا السّكير دائما بأنه شخص حقير وسيئ ولا يصلح للمجتمع "[2].

وهذا اللّجوء إلى الحانة هو ما يجعلها مكانا مؤنسا للهروب والدفء، والشّعور بالإحباط والفشل من صور القتل اليومية الّتي تعجّ بها بقية الأمكنة الأخرى، وما يخلّفه صراع الأفكار وتناطحها من صور جنائزية غطّت على حبور الصدور المليئة بالقنوط والمرارة، حيث العنف وجهان لعملة واحدة لا أمل في التّخلص منه." لا يوجد حلّ طبعا.. ثمّ الحل المطروح اليوم هو دولة دينية.أتساءل ماذا نستطيع أن تفعل دولة دينية لحلّ مشاكل ليست لها علاقة بالدين؟...نفس الشّيء مع الدّولة العسكرية إنّهما يكادان يكونان رغم اختلافهما الشّكلي من معدن واحد،...إذن لنشرب وننسى هذا الخراب الذي أصلا عندما أمعن التّفكير فيه أصاب بيأس قاتل "[3].

لقد شكّلت الحانة دوما في المدونة المفتية مكانا مؤنسا ومحبّبا للشّخصيات، بعد أن فقدت

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:32- 33.

[2]- المصدر نفسه، ص:31.

[3]- المصدر نفسه، ص:107- 108

هذه الأخيرة جمالية الأمكنة الأخرى، وصارت الحانة لديها القيمة الثّابتة، فهي هروب من واقع نفسي مؤلم للمثقفين بعد أن لفظتهم الحياة، وصنع منهم العنف شخصيات غير فاعلة، يخالطون العوام والمهمّشين والمقهورين والمنبوذين والمنحرفين، وهذا للدّلالة على أنّ العنف قد طال الجميع، وأنّ الحانة على بشاعتها اجتماعيا إلّا أنها أصبحت الخلاص للمثقفين وتعويضا لهم عن الأمكنة الأخرى.

3- الشّخصيات والعنف:

لقد عرفت الشّخصية كفاعل روائي أساسي في المتون الروائية المعاصرة تحوّلا على مستوى البنية الفكرية والشّكلية، فلم تعد تلك الشّخصية التّقليدية ذات الملامح الخارجية من ملبس وهيأة وسحنة وهيكل تسيطر على الفضاء النّصي من بدايته إلى نهايته، وتضعف بها بقية العناصر السردية الأخرى بل غدت الشّخصية مع مطلع القرن العشرين يضعف سلطانها على النّص وتفقد قيمتها " فلم تعد إلّا مجرّد كائن ورقي بسيط،...وكلّما تقدم الزّمن ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم "[1].

وهذا الحال مع الرواية الجزائرية حين تفلّتت رقابة الروائي على شخصياته، ولم يعد هناك الشّخصية الموحدة والنموذج الإيجابي للشّخصية الإيجابية الّتي تقوم بكلّ الأدوار الروائية لإيصال فكرة الكاتب نفسه تحت الرقابة الصارمة له.

يمكننا التّأريخ للنّظرة الجديدة للشّخصية في الرواية الجزائرية مع مطلع التّسعينيات مع جيل من الشّباب أمثال: ياسمينة خضراء، وبشير مفتي، وأحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق ...إلخ وغيرهم من الشّباب الذين كسروا التّقاليد الروائية، عبر تقديم متون روائية بشخصيات تختلف اختلافا جذريا عن الشّخصيات البطلة، أو الشّخصيات الجاهزة الّتي اعتاد عليها القارئ في الرواية التّقليدية، وساعدهم في ذلك أنّهم عاصروا سنين من العنف بجميع أشكاله، أثرّ على نظرتهم للأدب والحياة خصوصا واستعملوا تقنيات جديدة اكتسحت ساحة السّرد العالمي من مثل تعدّد الرواة، وإشراك القارئ، وتقزيم الشّخصية، وفلسفة الرواية، وتمكين اللّغة، حيث أن" النّظرة الجديدة إلى الشّخصية أمست تنهض

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:76.

على التّسوية المطلقة بينها وبين اللّغة، والمشكلات السّردية الأخرى "[1].

ورغم أطروحات أصحاب مدرسة الرواية الجديدة سواء من الغرب أو الشّرق وما فعلوه من تحامل على الشّخصية الروائية، وسلبها كثيرا من الأدوار لصالح البنيات الأخرى، إلّا أنّها تظلّ حلقة الوصل الّتي لا يمكن الاستغناء عنها في مكونات أيّ عمل روائي،" فهي الّتي تنجز الحدث، وهي الّتي تنهض بدور تضريم الصّراع أو تنشيطه من خلال سلوكها، وأهوائها، وعواطفها، وهي الّتي تقع عليها المصائب أو تشتار النتائج،...وهي الّتي تعمّر المكان، وهي الّتي تملأ الوجود صياحا وضجيجا وحركة وعجيجا، وهي الّتي تتفاعل مع الزّمن فتمنحه معنى جديدا "[2].

وإذا جئنا إلى الشّخصية في المتون السّردية التّسعينية سنجد أنّها تماهت مع الواقع بمتغيراته الكثيرة، حيث تحوّلت من شخصيات بطلة تحمل مشاريع فكرية وأيديولوجية إلى شخصيات مفكّكة منكسرة، انهزامية سلبية هاربة من واقعها، تحاول التّملص والتّخلص منه وتجاوزه، تتحكم في أقدارها بقية البنيات الأخرى، حيث يشكّل لها المكان والزمان عائقا في تقدّمها، ويطغى على وجودها ويفرض عليها أفعالها وردود أفعالها، ممّا يشكّلها في معظم الأحيان شخصيات عنيفة أو معنّفة، تعاني الهلوسة والانفصام، أو السّادية في ميلها إلى العنف أو التّحريض عليه.

هكذا قدّمت رواية الأزمة شخصياتها، وبشير مفتي واحد من هؤلاء الذين قدّموا شخصياتهم الروائية في قالب مفكّك، حيث العنف سيّد الموقف في بلورة مواقفها اتجاه ما يحيط بها، وهو الذي عمد في بعض الأحيان إلى إعطاء مجرد حروف لأسماء شخصياته، حارما إياها من التّفكير والعاطفة والوجود عبر سلبها الحياة شيئا فشيئا، وتسليط الزّمان عليها كبنية ضاغطة لدفعها للهروب أو الاستسلام.

وإذا أنعمنا النّظر في جلّ روايات بشير مفتي فإنّه يمكننا القول أنّ شخصياتها تتعامل مع ظاهرة طارئة عليها، وهي انتشار العنف في الحيّز الذي تعيش فيه، لذلك نجدها تنحو إحدى الوجهتين: إمّا

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:82.

[2]- المرجع نفسه، ص:91.

شخصيات مُعنّفة وهو ما نحاول أن نبيّنه من خلال نموذج المثقّف المعنّف والمرأة المعنّفة، آو شخصيات عنيفة متمثلة في شخصية الإرهابي المتطرّف أو الجماعة الدينية، حيث يشكّل العنف القاسم المشترك بين هؤلاء، مما يجعل الشّخصيات تتوزع بين قسوة الجلّاد وضعف الضحيّة.

3-1- الشّخصيات المعنّفة :

1- المثقف المعنّف:

رغم التّعاريف العديدة لكلمة مثقّف إلّا أنّه لا يوجد تعريف جامع لها، غير أنّه يمكننا أن ننسبها إلى الذكاء والفطنة وسرعة البديهة وحضور الفهم، وغالبا ما يُقصر هذا المصطلح على فئة النّخبة المميزة في المجتمع من كتاب، وشعراء، ومفكّرين، وأساتذة، وطلاب جامعات، وغيرهم ممن امتلك المعرفة محاولة منهم لفهم الحقيقة "، وترجع صعوبة تعريف المثقّف إلى أنّ المثقّفين لا يشكّلون طبقة مستقلّة قائمة بذاتها، بل يتغلغلون في الطّبقات المكوّنة للمجتمع، ويتحرّكون بحرية على سلم المجتمع صعودا وهبوطا "[1].

والمثقّف عموما هو ذلك الشّخص الذي أخذ من العلم والفكر ما استطاع به أن يتسيّد الرّيادة في توجيه المجتمع وتأطيره، والتّفاعل مع عصره ومجتمعه، فهو إنسان مرشد وموجّه ومؤطّر ومحلّل وممحّص لمشكلات المجتمع الحضارية من اجتماعية، وسياسية، وفكرية، وغيرها من معوقات الرّقي على اعتبار أن دور المثقّفين المنوط بهم هو إيجاد المخارج من المزالق الّتي تقع فيها أيّ أمّة، فهو يتميز عن غيره من العوام كونه " إنسان علم ومعرفة، تشكّله بعض السّمات أو الأبعاد النّفسية والرّوحية العامة، كالنّزعة العلمية، والمنهجية، والتّمرّد والرّومانسية، وهذه السّمات غالبا ما تتشكّل عنده في شكل مواقف اجتماعية وحضارية "[2].

---

[1]- محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1999 ص:12.

[2]- عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1985 ص:26.

وإذا جئنا إلى المثقّف في الرواية الجزائرية وكيفية تشكيله سرديا فإنّه يمكننا التّمييز بين فئتين من الشّخصيات المثقّفة. فئة شكّلتها الرواية التّقليدية عند الرّواد الأوائل أمثال: الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، وعبد الحميد بن هدوقة وغيرهم، وغالبا ما تظهر الشّخصية المثقّفة عندهم شخصية هامشية غير فعالة لا تؤثر كثيرا على مجريات الأحداث، وكثيرا ما تكون شخصيات ذات توجهات أيديولوجية تطرح قضايا سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية حسب الواقع الموجود آنذاك والقضايا المطروحة فيه كقضية التّعليم، والثّورة والاشتراكية، وقضايا المرأة وغيرها من الرهّانات الّتي وجد الروائيون أنفسهم مرغمين على معايشتها فكريا .

أمّا الفئة المثقّفة الثّانية فهي تلك الفئة الّتي شكّلها عنف الأحداث السّياسية ابتداء من أحداث أكتوبر1988، حيث بدأت الشّخصية المثقّفة تأخذ زمام المبادرة كشخصية بطلة فاعلة وكعنصر اجتماعي تستمد قوّتها من انتمائها إلى نخبة قادرة على التّغيير والوقوف في وجه المعطيات السّياسة خصوصا، ودخل المثقّف وقتها معركة الصّراع السّياسي مع الأطراف المتصارعة، وخرجت الرواية من الأدلجة الّتي أُدخلت فيها سنوات السّبعينيات والثّمانينيات على يدّ جيل جديد من المثقفين الشّباب الذين أدخلوا الرواية في صراع بين ما هو سياسي أمني، وبين ما هو جمالي فني مع بداية الأحداث التّسعينية الّتي أجبرت جلّ المثقّفين آنذاك على اتخاذ موقف ممّا يحدث من تناطحات سياسية كان الوطن الخاسر الأكبر فيها .

إنّه مع الانفلات الأمني وتحكيم العنف في معركة السّياسة فقد المثقّف عموما دوره في المعركة كفاعل إيجابي، خصوصا لما أصبحت النخبة المثقّفة محل استهداف بالاغتيالات والاختطافات على يد الإرهاب الأصولي، لاسيما الكتاب، والروائيون، والشعراء ،ورجال الفن والمسرح والإعلام والصحافة، وأساتذة الجامعات، وغيرهم ممن كان في الواجهة منددا أو متحديا ورافضا .

ولعلّ هذا ما يفسر لنا طغيان شخصية المثقّف على المتن السّردي التّسعيني، على اعتبار أنّ هذه الشّخصية عانت التّرهيب، والقمع الفكري، والاغتيال، والتّهديد، والعزلة والتّهميش، وهو ما عكسه الروائيون في رواياتهم الّتي يحضر فيها المثقّف الواعي ذو الثقافة الواسعة في جلّ فصول الرواية،

ليطرح الكتاب مسألة المثقّف والعنف أو المثقّف المعنّف.

وبشير مفتي واحد من هؤلاء الكتاب الذين اتخذوا من تيمة المثقّف رهانا روائيا، لمحاولة فهم خلفيات الأزمة السّياسية والأمنية، عبر ربط حالة المثقّف وما يعانيه من مآسي بحالة الوطن وما يعانيه من عنف، وهكذا يطرح بشير مفتي صورة للمثقّف من منظور مخالف تماما للتّعريفات الكثيرة له ويحوّله من عامل يعمل على إنقاذ غيره إلى عامل يبحث عمن ينقذه من فوضى العنف، ليرسم العلم والفكر والثقافة عموما ضحيّة من ضحايا الوطن .

تطالعنا رواية المراسيم والجنائز على شخصيات تكشف عن هويتها منذ البداية. إنّها شخصيات يجمعها خيط واحد هو خيط الثّقافة، فشخصية (ب) كسارد رئيس في الرواية يرسم منذ الوهلة الأولى صورة قاتمة عمّا تعيشه مدينة الجزائر من فوضى واضطرابات أثّرت على نفسيته، وحتّمت عليه الرّكون في بيته بعد أن اعتاد لقاء محبوبته فيروز، ليمنعه العنف من ممارسة حياته الطّبيعية، ويشعر أنّه مهدّد في حياته، حيث لا يجرأ على الإفصاح عن هويّته الحقيقية كمثقّف باعتباره أستاذا جامعيا وصحافيا مخافة أن تطاله التّهديدات. يقول:" كنت بدوري أذهب إلى الجامعة، أتسلّل خفية صباحا من بيتي بشارع بيلكور الشّعبي، مطمئنا من حيث أن لا أحد يعلم بطبيعة عملي، فلم أخاطر قطّ بالتّصريح أو التّلميح "[1].

وتضع أحداث العنف شخصية (ب) أمام رهان حقيقي. رهان المحافظة على الحياة في خضمّ الفوضى الدّائرة، ورهان الالتزام بالواقع كمثقّف عليه أن يأخذ موقفا ممّا يحدث، لكن حجم العنف يرغمه على التّراجع، ويحسّ بالعجز كفاعل في المجتمع عليه أن يؤطّر جموع الشّباب الغاضب. " في تلك السّاعة الطّلبة مضربون عن الدّراسة،...التزاماتي الشّخصية تمنعني من التّواصل معهم كما كلّ الأساتذة الآخرين، لقد تواطؤوا ضدّ طلبتهم من أجل الخبزة والمنفعة الفردية "[2].

هكذا يصوّر بشير مفتي شخصية (ب) شخصية حيادية لم تستطع اتخاذ أيّ موقف من

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:10.

[2]- المصدر نفسه، ص:16.

الأحداث الدّائرة، وهو موقف لا ينمّ عن عجز بل عن عدم وضوح الرؤيا في معرفة الصّديق من العدو والنّأي بالنّفس يمثّل الخلاص الوحيد له في هذه المرحلة المستعرة على الانفجار الشّعبي، ويحسّ بالإهانة والدونية من نفسه أمام طلّابه الذين يطالبونه وزملاءه بالمشاركة معهم في الثّورة الشّبابية ضدّ السلطة. " لقد كان أحد الطّلبة النّجباء يصرخ ويحتجّ علينا، ويرمي الحجارة على القاعة الّتي كنا مجتمعين فيها ناعتا إيانا بالجبناء، وآخر كتب مقالا حارا بالمجلة الحائطية يذكّرنا بثورة ماي 68 ومشاركة المفكرين والمثقّفين فيها "[1].

ومع اشتداد العنف وانتشاره تفقد الشّخصيات المثقّفة حيّزها لصالحه، وتضيق مساحة مناورتها ويتحكّم هذا الأخير في مصائرها، وتسقط المبادرات الجماعية في فهم ما يحدث من طرف المثقّفين ويصبح الهمّ الأكبر عندهم المحافظة على الحياة الّتي تدفع بعضهم إلى الاختباء، أو الفرار والهجرة، أو الانهيار والجنون والانتحار، وهو ما حدث مع شخصية حميدي ناصر الشّاب الجامعي الحالم بعالم الكتابة والشّعر، والذي انهار فجأة على وقع صور المجازر الجماعية الّتي وقف عليها في تأديته سنوات الخدمة الوطنية." اشتقت فجأة لرؤية حميدي ناصر،...فمنذ دخل الخدمة الوطنية لم يعد يزور أحدا سمعت أنّ يوميات الحرب قد أدخلته في حالة نفسية يرثى لها "[2].

فالعنف الذي شاهده وعايشه هو ما جعله ينهار بعدها، ويفضّل الانعزالية في البيت، ويصاب بحالة نفسية عصيبة أدخلته مستشفى الأمراض العصبية. " صوت حميدي ناصر وهو يصرخ: اتركوني لا أريد الذّهاب إلى السّجن...كان يهذي هذا ما قالته والدته لي. منذ أسابيع وهو على هذه الحال يتكلّم كلاما غير مفهوم...من كان يقول أنّ ناصر سيصل إلى هذه النّهاية "[3].

وتبدأ الشّخصيات في الاستسلام والانهيار أمام موجة العنف، وتظهر كشخصيات معنّفة من الواقع المريض الذي تعيشه ولم تعد تحتمل البقاء فيه، خصوصا عندما يكون المثقّف شاعرا مرهف

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:16.

[2]- المصدر نفسه، ص:27- 28.

[3]- المصدر نفسه، ص:42.

الحسّ يبحث عن الجمال وسط أكوام القاذورات المحيطة به، وهذا ما حدث مع أحمد عبد القادر الشّاعر الذي خسر رهان الحبّ ورهان الكتابة، ودخل عالم الجنون والانهيار الذّاتي. " رأيت عينيه شاردتين في التّيه، ووجهه مشرق وشاحب في الآن ذاته. هل جنّ؟. ماذا حدث؟...نعم يا (ب) أنا درويش.من يصدق.نعم.من يصدق...وراح يمشي إلى الأمام وهو يتمتم مع نفسه كلاما لا أسمعه "[1].

ويؤثّر العنف على أحمد عبد القادر خصوصا بعد انتحار وردة قاسي المرأة الّتي أحبها، ويرى في الشّعر خيط أمل في بقائه حيّا كمثقّف يكتب من أجل المرأة. " بالنّسبة لي فأنا أكتب لأنّني أتعذّب كلّ كلمة أكتبها هي تعبير عن معاناة عن جحيم وعن حب مفقود "[2].

ولما يدرك الشّاعر أنّه فقد ناصية الشّعر ولم يعد يلهمه شيء في قوله خصوصا بعد فَقْد المرأة وفقد الوطن يصبح عاجزا عن مواصلة الحياة، ويموت إبداعيا كما حصل لأحمد عبد القادر الذي خسر المرأة وخسر الوطن وأصيب بالجنون في النّهاية. " سمعت أنّه خرج من البيت أيضا هاجرا عائلته بأكملها، وأنّه أحرق كلّ أشعاره..وكتبه الكثيرة، وأنه صار يجلس بمسجد الخلفاء الراشدين آخر الصّفوف..لوحده، لا يتكلّم مع أحد ولا يكلّمه أحد،..مثل شبح إنسان يهيم في عالم الأرواح السّعيدة ولا يريد أن يرجع إلى أرض الواقع أبدا "[3].

أمّا في رواية غرفة الذّكريات فيطرح بشير مفتي تأثير العنف على المثقّفين آنذاك بأكثر حدّة حيث تعاني جميع الشّخصيات الانسحاق الذّاتي، ويصبح العنف هاجسها الأوّل الذي يظهرها كشخصيات ضعيفة مستكينة أمامه، عاجزة عن مقاومته أو دفعه، تحاول فهم ما يجري في الواقع من منطلق تحليل منطقي للأشياء، وربط الأشياء ببعضها لمعرفة حقيقة العنف الذي يجتاح المكان، حيث يقدّم بشير مفتي منذ البداية شخصية عزيز مالك والّتي يلتبّس بها الراوي الحقيقي نفسه، ويسرد على لسانه تأثير الأزمة الأمنية على ذوات المثقّفين وأذواقهم، بعد أن تجاوزها زمنيا واسترجع الذّكريات

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:100.

[2]- المصدر نفسه، ص:53.

[3]- المصدر نفسه، ص:100.

القاسية الّتي عاشها رفقة زملائه المثقّفين الذين كانوا ضحاياها.

يبدأ عزيز مالك في سرد ما حدث له خلال تلك السّنوات المذمومة، ويبدأ نقطة الحكي من سنة 2010 ويسترجع الماضي الذي أصبح بالنّسبة له غرفة من الذّكريات الّتي لا تريد أن تمّحي من ذاكرته، وتمنحه فرصة للكتابة الّتي حلم بها، ويسترجع الماضي وما حدث له ولأصدقائه من تعنيف فيه يقول:" تغير التّاريخ بسرعة. انتهت سنوات الحرب القذرة بلا رابح أو خاسر، رفع الطّرفان العلم الأبيض ولم ينتصر أحد، انهزم فقط من تذوّق شقاء تلك الفترة وعاش ذلّها وجرحها القاتل، ودخلنا بعدها في عهد جديد لا يحمل معه أي أمل حقيقي "[1].

ويبقى شبح العشرية السّوداء يطارده حتّى بعد خمود جذوة العنف عندما يسترجع شريط ذكرياته، ويجد بأنّ أمثاله من الكتّاب والمثقّفين قد ذهبوا فدية لحرب لا تعنيهم في شيء، وأوّلهم صديقه الشّاعر جمال كافي وسمير عمران، والذين تجمعهم الجامعة والكتب والثّقافة والأحلام الطوباوية في بوتقة واحدة، يلجؤون إلى الحانة كمكان يتجرّعون فيها خيبات الأمل المتتالية من واقعهم. خيبات الوطن وخيبات الحب، حيث هاجس الخارج يسكن ذواتهم مع ما يحدث من حراك غير مدروس في شوارع الجزائر.

فسمير عمران الشّاعر الشّاب الذي يعاني من البطالة والفقر رغم الشّهور الّتي قضاها في الجامعة كأستاذ ينهار أمام خيبة الواقع العنيف، ويخسر رهان السّلم مع اغتيال الرّئيس بوضياف الذي راهن عليه لوأد العنف، ليقرّر تعنيف الذّات ويتّخذ القرار بالانتحار. " جاء خبر انتحار سمير عمران فاجعا للغاية وعرفت من جمال كافي أنّه ألقى بنفسه من أعلى جسر قسنطينة في صباح باكر...دون أن يترك أيّ رسالة يشرح فيها الأسباب والمبررات "[2].

أمّا صديقه جمال كافي فقد نزل عليه خبر انتحار الشّاعر سمير عمران كالصّاعقة الّتي سلبت منه نشوة الحياة، ليدخل في انعزاليته ويدمن على الشّرب لنسيان مواجعه." بعد انتحار سمير شعرت

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:17.

[2]- المصدر نفسه، ص:194.

بحدوث تغيير كبير في رؤيته للحياة في طريقة تصرّفه وسلوكه اليومي، أو كأنّ كلّ ما كان يراه أبيضا صار أسودا قاتما فجأة، فأكثر من الإدمان على الشّرب، لكنّة على عكس السّنوات السّابقة صار يحب الشّرب وحده ويفضّل الخلوة "[1].

ويدخل جمال كافي في انهيار نفسي تعذّبه ذكرى انتحار صديقه الشّاعر، ويحمّل المسؤولية للوطن بأكمله ويموت فيه حسّ الشّعر والإبداع أمام عنف الواقع الذي يعيشه ويسلب منه قوة الوجود. " شعرت أنّ تلك القوّة الّتي كانت تسكنه انطفأت وتلاشت في تلك الأيام الحزينات، ضاعت مع سقوط جسد صديقه الحميم من أعلى الجسر وانفجاره على الأرض، أحسست بأنّ نفسيته تدمّرت على آخرها وصار يكره البلد وفجائعه المتكرّرة "[2].

ويتحوّل جمال كافي من جمالية الشّاعر الحالم المرهف الحسّ إلى صورة المثقّف السّياسي الذي يحمل على عاتقه الوقوف في وجه العاصفة في محاولة منه لتغيير اتجاهها، وينخرط في كتابة المقالات السياسية المعارضة لأولئك الذين ارتهنوا الوطن واتخذوه مطيّة لممارسة عنفهم. " تفرّغ جمال كافي تقريبا لكتابة المقالات السّياسية المعارضة للسّلطة والجماعات الدّينية، وكانت تصل إلى الجرائد الّتي يكتب فيها رسائل تهديد كثيرة، وكان يقول لي: أنا لم أعد أخاف من الموت "[3].

أمّا في رواية أرخبيل الذباب فتبدو الشّخصيات مثل الذّباب الذي لا يقدر على الوقوف في وجه العاصفة، تعيش فيها الشّخصيات على الهامش تنسحق مثلما ينسحق الذّباب، حيث لم يعط الراوي قيمة كبيرة لشخصياته فهي تعاني منذ البداية ألم الواقع الذي تعيشه، ولم تستطع الخروج منه لتنتهي مثلما ينتهي الذّباب تحت وقع العنف الممارس عليها، والذي لم تقدر على دفعه رغم أنّها تتمتع بقدر كبير من الوعي والثّقافة.

فالرواية ترسم صورة المثقّف المنكسر تحت ضربات العنف الّتي تلاحقه ولم يصمد أمام قوتها، ممّا

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:195.

[2]- المصدر نفسه، ص:195.

[3]- المصدر نفسه، ص:214.

جعله منهارا يحسّ بالدونية تجاه نفسه وتجاه واقعه. يقول (س) مصوّرا حالة الرّعب التي يعيشها: " هل هو الخوف من الموت الذي يزلزل كيان المرء فيحوّله إلى بعوضة ؟. لو كان كافكا معنا لتوقّف عن الكتابة، ولربما شعر بالعجز منذ السّطر الأوّل "[1].

هذا العجز عن الكتابة والرّغبة فيها زمن العنف هو ما جعله يفكر في الانتحار بعد أن سلبت منه الحرب والعنف الدّائر فيها الرّغبة في البقاء، لينكسر تحت وقع عنف الحرب ومرارة الحب، ويدخل في هلوسة الوجود ويقرّر تعنيف ذاته بالتّخلص منها، وهو الروائي والكاتب الحالم الذي عجز عن فرض نفسه وسط أكوام القاذورات الّتي تغطّي على كلّ ما هو جميل، وتحوّله إلى مجرد ذبابة حقيرة وضعيفة ومزعجة ترتع وسط أرخبيل غير مستقرّ، ينعدم فيه الأمان ويبشر بكل ما هو مرعب ومخيف " حتّى الآن ما يزال الخوف قابعا في مكانه وأنا مستسلم له مثل الذّبابة الّتي تقع في مصيدة العنكبوت حيث منذ البداية تكتشف استحالة النّجاة، فتتوقّف عن المقاومة وعن الرّفض، وتترك الهاوية تتكفل بالجثّة الّتي ستمضغها الحشرات القاتلة الأخرى "[2].

وأمام عنف الواقع يقرر(س) الخلاص لنفسه بعد أن انتابه اليأس من جدوى البقاء في واقع يسحقه ككاتب ويعصف بنفسيته المعذّبة أمام رهان الوطن ورهان الحب الفاشل، فكانت نهايته تراجيدية متوقّعة إذ انتحر بعد أن أتمّ روايته أرخبيل الذّباب، وقد صوّر فيها المثقّف المعنَّف في وطن يعيش سطوة العنف، وفقدان الحب، وانتصار القتل والموت. " لم أكن لأتحمّل وحدتي تلك كانت تعني شيئا واحدا في رأسي الانتحار لا غير...وأكثر من مرة جابهت ضعفي وتخاذلي..حاولت أن أضع حدّا لهذه النّفس التّافهة بعد أن أصابتني الخيبة في كلّ العالم "[3].

كما يسرد (س) صورة أصدقائه من المثقّفين الذين يحملون نفس همومه الفكرية، وقد رسمهم كلّهم عاجزين أمام انتشار العنف، حيث تحوّلوا إلى ضحايا له، فشخصية مصطفى الكاتب الذي

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:10.

[2]- المصدر نفسه، ص:22.

[3]- المصدر نفسه، ص:118.

تعرّض للتعنيف جراء مواقفه مما يحدث من حرب واقتتال هُدِّد في حياته، وتملّكه الخوف الشّديد وأصبح يتنقل من بيت لبيت آخر ومن صديق لصديق بحثا عن الأمان. " لحدّ السّاعة مازلت أجهل من هؤلاء ولما جاءوا إليّ وما الذي أرادوه بالفعل، وبعدها عشت غربتي الجحيمية وتنقّلاتي المستمرّة من بيت لبيت ومن صديق لصديق "[1].

وكلّ هذا بعد أن اخْتُطف وأرغم على السّكوت نتيجة مواقفه السّياسية المعارضة للعنف ليجد نفسه في اختبار حقيقي مع العنف في حدّ ذاته وما لحقه من مهانة واحتقار وذلّ، وهو لا يعلم حتّى الجهة الّتي اختطفته وعاملته بتلك الوحشيّة إن هو تجرّأ على إبداء مواقفه مرّة أخرى. " لم تكن الأمور تسير بشكل حسن بالنّسبة لأصدقائي، فمصطفى تعرّض لحادث غريب حيث اختطف وهدّد ثّم أطلق صراحة من طرف منظمة مجهولة هدّدته بالقتل إن أكمل كتابة مقالاته السّياسية تلك "[2].

وهذا ما دفعه إلى البحث عن ملاذ آمن مما هو فيه، ولم يصمد أمام العنف الممارس عليه ليقرّر الهجرة والنّجاة بنفسه بعد أن بقت صور من اختطفوه عالقة في ذهنه وتشكّل له عذابا يوميا. " لقد جعلني الخوف على درجة كبيرة من اليقظة والانتباه، معك حق سأسافر..لا. لن أتردّد في هذا..سأجمع ملابسي وكتبي أيضا وكلّ ما سأحتاج إليه،..سأحاول أن أبدأ من جديد لأنّني بدون هذا لن أنقذ نفسي. سأنهار حتما إن لم أكن قد انهرت فعلا "[3].

أمّا شخصية سمير الهادي الرّسام الذي يصوّر الجمال بريشته فقد وقف عاجزا عن إكمال آخر لوحة له مع موجة العنف الّتي أثّرت عليه وعلى قدرته على تطويع الفنّ خدمة للجمال، حيث تملّكه الرّعب والخوف ممّا يجري وبدأت تظهر عليه صور الاضطراب والوسوسة من قادم الأيام." سمير عبثا يحاول أن يتأكّد من قدرته على تطويع تلك الفرشاة الّتي يرسم بها محاولا أن يدفعها للتّحرك بتلقائية لكن ملامح وجهه كانت تفضحه، الآلام الكثيرة الّتي تمزّقه...كانت تلك هي المرّة الأولى الّتي أرى

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:29.

[2]- المصدر نفسه، ص:145.

[3]- المصدر نفسه، ص:29- 30.

فيها سمير عاجزا عن الرّسم "[1].

وسرعان ما يبدأ في فقدان الثّقة في نفسه والقدرة على إتمام لوحته، وتزيده الوحدة القاتلة في حيّ باب الواد كآبة، حيث يمارس عليه المكان ذو الغرفة الواحدة ذات السّقف المشقّق الذي ينذر بسقوطه في أيّ لحظة عنفا اجتماعيا آخر يجعله يدخل في عزلته اللّيلية، ويستسلم لحالته الوجدانية المنكسرة، ويشعر بالفراغ والحزن ويمتلأ بالأشباح الّتي تزوره كلّما خلى إلى عزلته، حيث تجتاحه الرّغبة في خلق شيء ما يظلّ عاجزا أمامه وأمام لوحته، ليهجر المكان ويهجر الرّسم ويقرّر الخلاص من لوحته الأخيرة ويقوم بتمزيقها. " وجدت اللّوحة ممزّقة والبيت في حالة من الفوضى..ناديت عليه:"سمير سمير" فلم يرد أحد عليّ، وعندما هممت بالخروج وجدت ورقة مكتوب عليها بخط واضح :لا تبحث عنّي.. أنا بخير.."[2].

ولوحته تلك الّتي قرر الخلاص منها ليست سوى عن الوطن الذي لم يجد فيه ضالته وشخصه كفنان عليه أن يُحي نبض الجمال، وليس صور الخراب الّتي تغرقه في وساوسه من جدوى الفنّ في واقع لا يعرف إلا القتل والدّمار. " كانت أخبار القتل تجعله يرتعش يمرض ويقلق، ويصاب أحيانا بحمى ساخنة تتركه أسير الفراش. يتكلّم مع نفسه، يدخّن كثيرا ويرفض أن آخذه إلى المستشفى"[3].

ويتحوّل سمير الهادي بذلك إلى شخصية مُعنّفة يعنّفها واقعها، ويمارس عليه العنف ضغطا رهيبا يحوّله إلى مجرد إنسان عدمي فقد أعصابه وأحاسيسه كفنّان، خصوصا مع فشله العاطفي للمرأة الّتي أحبها ويدخل في حالة ضياع وجنون. " كان ينهض ليلا ويخرج إلى الشّوارع الصامتة...إلى مدينة غلّفها الخوف وحاصرها الذّعر وسيّجها حظر التّجول. كان يخرج ليتحدّى ألم الحصار ودمار الرّعب الذي كان ينهشه "[4].

---

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:23.

[2]- المصدر نفسه، ص:44- 45.

[3]- المصدر نفسه، ص:109.

[4]- المصدر نفسه، ص:109.

ويصل الأمر منتهاه ويصطدم بواقع العنف الذي لم يستطع التّعايش معه، ويتوقّف عن رسم صوره المرعبة ويعجز عن إتمام آخر عمل له، ويقرّر الخلاص من عذابات النّفس اليومية. " جاءني إلى المكتبة مساء وطلب منّي أن نجلس معا في إحدى المقاهي الّتي تبعث في قلبه طمأنينة، وقال لي: لم يعد يتحمّل وأنّه يفكر في وضع حدّ لحياته، لم أفهم منه أيّ شيء..لم يشرح لي سرّ أزمته. هل هي اللّوحة الّتي لا تكتمل؟. هل هي جميلة؟. هل نحن؟. هل البلد؟..لقد ظلّ فقط يرتعش من البرد وخرج يركض في الشّارع "[1].

ويقرّر سمير الهادي الرّسام والفنان المرهف البحث عن مخرج لما هو فيه في تعنيف لوحاته ويبحث عن حلول في الفنّ على حساب خيبة الحياة الّتي يعيشها، ويضجّ رأسه بالأفكار السّوداوية ويرفع التحدي في إكمال لوحته الأخيرة، لكنّه سرعان ما ينهار نهائيا أمامها ويقرّر إكمالها بطريقته الخاصة ويتحدّى الحظر الأمني المضروب ليلا ويرسم صورته الأخيرة. " لم نصدق أنّ سمير الهادي أقدم على ذلك بالفعل ؟...ما فعله سمير الهادي لم يكن إلا جنونا محظا..

أظنّ أنّه كان يريد أن يقول لنا شيئا، وأنّه لم يكن يريد الموت فقط..

جثته كانت مثقوبة بالرّصاص . تماما مثل لوحته السّوداء "[2].

وتحضر في الرواية نفسها شخصية "محمود البراني" الذي يربط بين هذه الشّخصيات الثّلاث باعتباره شخصية عانت ويلات المنفى الاختياري بعد الاستقلال، فهو الأكثر تجربة بحكم حياة الغربة القاسية الّتي عاشها، والّتي حولته من مثقّف حالم بالكتابة إلى مجرّد ساقٍ حقير للخمر في إحدى الحانات الباريسية بعد أن هجر المكتبة الّتي كان يعمل فيها. " عدّت إلى البار الباريسي القبيح لأعمل من جديد بارمان حقير يوزّع المشروبات بيأس، ويستمع لحكايات من لفظتهم الحياة بألم. عدّت إلى لحظة الانفجار والتّعاسة القلق والانتظار "[3].

---

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:110.

[2]- المصدر نفسه، ص:149- 150.

[3]- المصدر نفسه، ص: 129.

ويتّخذ محمود البراني قرار العودة إلى الوطن الذي لفظه ذات يوم وعانى فيه ويلات الاضطهاد ليجد أنّ والده الذي دافع عن الوطن قد عنّفه الوطن نفسه بعد الاستقلال. " لقد مات بعد أن رأى الاستقلال وشاهد البلد يتغير ويتقدّم قليلا،..عرفت كيف كانت وفاته وكيف دخل السّجن بسبب تمرّده على العسكري أيامها، ثمّ كيف خرج وقد تدهورت صحته وانهارت أعصابه "[1].

وهكذا يقرّر محمود البراني البدء من جديد ويُقدم على فتح مكتبة في دكان صغير يبيع بعض الكتب الّتي لم يستطع أن يقطع صلته بها كمثقّف، ليلتقي "بناديا" ابنته الّتي تركها مرغما ويعذّبه حنان الأبوة الذي لازمه طيلة هذه السّنوات ولم يقدر على الإفصاح عن الحقيقة كاملة لها، وتعيده أحداث العنف المشتعلة لتوّها في الشّوارع إلى نقطة الصّفر، خصوصا مع فقدان أصدقائه المثقّفين الذين جمعته بهم علاقات متينة، فبالنّسبة لسمير الهادي اغتيل رميا بالرّصاص، ومصطفى غادر البلد بدون رجعة و(س) انتحر وكان آخر أمل له أن تنشر روايته بعد وفاته، أما ابنته ناديا اختفت عن الأنظار هروبا من عنف زوج أمها .

كلّ هذا أرغمه على إعادة الحسابات في جدوى البقاء في دوامة العنف هذه بعد أن طالته يد العنف أيضا وأحرقوا المكتبة الّتي كان يقضي فيها وقته بين الكتب حالما بالكتابة، ليتّخذ القرار بهجرة المكان بعد أن فقد فيه شروط البقاء مع فقدان ابنته وموت أصدقائه، ويقرّر السّفر إلى الجنوب هاربا من جحيم العنف. "لم يكن ما يخيفني هو القتل، مرات عديدة فكرت أن قتلي قد يكون خلاصا نهائيا لي "[2].

والملاحظ في روايات بشير مفتي انطلاقا من الروايات المطروقة آنفا هو نوعية الأبطال الذين يديرون أحداثها، فهو لم يعتمد على فكرة البطل الواحد وغالبا ما يقسّم الأدوار بين الشّخصيات لتتعدّد أوجه السّرد فيها، إلّا أنّه يجمعها همّ واحد يكاد يكون مسيطرا على جلّ رواياته حيث يّتخذ من العنف كظاهرة غير طبيعية وليدة شرور الإنسان الشّغل الشّاغل لشخصياته، وهذا ما يدخلها في

[1]- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص:131.

[2]- المصدر نفسه، ص:124.

صراع فكري، وفلسفي، ووجودي معه من أجل البقاء، وغالبا ما تكون هذه الشّخصيات الّتي يختارها شخصيات على درجة كبيرة من الثّقافة والوعي، وينشر فيها تيار الوعي خصوصا وعي المثقّف، مما يجعلنا نقول: أنّ رواياته هي رواية الجزائري المثقّف زمن المحنة.

ويمكننا أن نتتبّع الشّخصيات من خلال وظائفها والعنف الممارس عليها في روايات بشير مفتي من خلال الجدول التّالي:

الرواية	الشّخصيات الفاعلة والوظيفة	العنف الممارس عليها .
المراسيم والجنائز 1998	– شخصية الراوي(ب):أستاذ جامعي – حميدي ناصر: روائي. – أحمد عبد القادر:شاعر. – شخصية رحمة:مجاهدة وشاعرة. – فيروز: صحافية.	– عنف معنوي: الهجرة والاغتراب. – عنف المجازر الّتي شاهدها أثناء تأدية الخدمة الوطنية وجنونه فيما بعد. – عنف معنوي: الدّخول في التّيهان والدّروشة – القتل في حادث انفجار إضافة إلى السّجن. – عنف رمزي: رسائل التّهديد، الهروب والاغتراب.
أرخبيل الذّباب 2000	–شخصية الراوي(س)كاتب وروائي – سمير الهادي: رسّام. – شخصية مصطفى:كاتب وسياسي – محمود البراني: صاحب مكتبة .	– تعنيف الذّات.الانتحار.إضافة إلى الاختطاف والتّهديد – القتل رميا بالرّصاص. – الخطف، الّتهديد، الهروب، والاغتراب. – حرق المكتبة. الهروب والاختباء.
شاهد العتمة 2002	–محمد علي:روائي وصحفي. – يزيد الوهراني:شاعر ومسيّر مكتبة	– عنف معنوي: تجسيد جزء من حياته في رواية عودة الطّاعون. – عنف لفظي وعنف مادي محاولة تحويل المكتبة إلى مسجد بالقوة.
أشجار القيامة 2005	– الرفيق ساعد: سياسي. – شخصية الراوي: روائي وكاتب.	– السّجن والقتل. – تعنيف الذّات الانتحار.

بخور السراب 2007	– شخصية الراوي: محامي. – خالد رضوان:جامعي وصحافي. – حداد: أستاذ جامعي.	– القتل في الحانة . – السّجن والتّهديد بالقتل. – عنف معنوي: التّكفير وعنف مادي القتل
خرائط لشهوة اللّيل. 2008	– ليليا عياش جامعية. – عزيز السبع:كاتب وروائي. – علي خالد:رسام.	– عنف معنوي: الهذيان واليأس من جراء الحرب. – الهجرة والاغتراب إلى كندا هروبا من العنف. – الانتحار. تعنيف الذّات.
دمية النار 2010	– رضا شاوش: كاتب وروائي.	– تعنيف الذّات عن طريق ممارسة العنف ضدّ الآخرين وهي شخصية مثقّفة عنيفة.
أشباح المدينة المقتولة 2012	– شخصية الكاتب. – وردة سنان: صحافية. – الهادي بن منصور:سينمائي . – علي الحراشي: إمام	– القتل في حادث انفجار – القتل ذبحا. – الإهمال والضياع وخيبة الأمل أمام هول العنف الممارس – القتل في حادث انفجار.
غرفة الذّكريات 2014	– عزيز مالك: كاتب وروائي – جمال كافي:شاعر وكاتب سياسي – سمير عمران: شاعر	– عنف مادي ومعنوي: اغتيال الأصدقاء والدّخول في الحزن واليأس. – الاغتيال رميا بالرّصاص. – تعنيف الذات. الانتحار .

إنّ ما نلاحظه على هذا الجدّول أن جلّ الشّخصيات الروائية عند بشير مفتي تتراوح بين كاتب أو روائي، أو صحافي، أو شاعر؛ أيّ أنّه اختار أبطال رواياته من النّخبة المثقّفة ذات البعد الفكري القادرة على تحليل ما يحيط بها من أشياء حتّى يعطي نظرة موضوعية لظاهرة العنف وتعاطي الشّخصيات معها، والبحث عن مسبباتها وكوامنها وأهدافها، ولم يعتمد في جلّ رواياته إذ استثنينا رواية "دمية النّار" على الصوت الواحد، وإنّما نجد حضور المثقّف الملازم للراوي أو كراوٍ للأحداث في كلّ الروايات.

والملاحظة الثّانية هي أنّ جلّ الشّخصيات المثقّفة تعرضت للعنف المباشر أو غير المباشر، ممّا يجعلها شخصيات مأساوية كافكاوية تنتهي بانتهاء الرواية، حيث لا بطل فيها إلّا الموت، وتنتهي قتلا أو رميا بالرصاص، أو انتحارا وجنونا وهلوسة، وكل هذا تعبير عن حجم الألم الذي عاناه المثقّفون في مرحلة عصيبة من تاريخ الجزائر كانوا فيها القرابين الأولى لهمجية العنف من كلّ الأطراف المتصارعة وهذا ما يجعل من مثقّفيّ روايات بشير مفتي مثقّفين يختلفون اختلافا كلّيا عن التّعريفات الأكاديمية للمثقّف المربوط تلازميا مع مصير المجتمع والدّفاع عنه وعن قضاياه العادلة.

إذ لا نشعر أنّه قام بهذا الدور في روايات بشير مفتي، فصوّره بأنّه مثقّف سلبي هُروبي يعاني الانكسار والانهزامية، حيث العنف أكبر من الشّخصية المثقّفة في حدّ ذاتها، ممّا يجعله مثقّفا غير عضوي ومثقّفا لا منتمي، " واغتراب هذه الشّخصيات هو نوع من الاحتجاج على سيادة الظّلم في المجتمع، فهذه الشّخصيات المثقّفة غير راضية على مجتمعها وواقعها، ورافضة لثقافة المجتمع وأخلاقه وقيمه ومؤسساته. إنّها شخصيات أعلنت قطيعتها مع المجتمع واختارت العزلة والنّأي بالنّفس "[1].

2- المرأة :الأنوثة المعنّفة:

إنّ المتتبّع للرواية الجزائرية منذ نشأتها إلى اليوم يجد ذلك الحضور الطّاغي للمرأة كعامل أساس في بناء أيّ متن روائي فقلّما تخلو رواية من حضور المرأة، وقد تعامل معها الروائيون على مرّ السّنوات السّابقة بحذر، وظلّت تشكّل تلك القدسية الّتي لم يجرؤ على تعريتها إلّا القلّة القليلة منهم، فلطالما كانت موضوعا للحب والأمان، يصوّرها الروائيون في صورة الذّات المقدّسة الّتي ينبغي إعطاءها صوتا روائيا داخل الحكي حتّى تعبّر عن حاجياتها وأفكارها وما تريده من المجتمع عموما. والّتي كانت على مرّ السّنوات السّابقة ضحية للقهر الاجتماعي وطغيان العادات والتّقاليد الّتي جعلتها فريسة لسطوة الرّجل.

وقد سجّلت المرأة حضورها الطّاغي ضمن أسئلة المتن الروائي الجزائري، خصوصا وأنّها كانت الذّات البطلة في كثير من الروايات مع بروز روائيين مناصرين لقضاياها من الرّجال أو النّساء على حدّ

[1]- ينظر: محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص:125.

سّواء، وبشير مفتي واحد من الروائيين الذين لا يخلو أيّ متن روائي له من حضور صوت المرأة كمحرك للأحداث وكفاعل فيها أيضا، فصوّرها أُمًّا وحبيبة غالبا يلهث وراءها الرّجل من أجل الحبّ والمتعة. " فشخصياته لها مواقف متباينة من المرأة تبعا لتباين أيديولوجيات هذه الشّخصيات وانتماءاتها الطّبقية "[1].

وقد طرحت قضية المرأة في المتن التّسعيني من منظور مخالف لما طرحت من قبل، فلم نعد نجد تلك المرأة الريفية الجاهلة الباحثة عن واقع أفضل، بل نجد حضورا صوتيا لنساء على درجة كبيرة من الوعي والثّقافة، يناضلن من أجل إثبات أنفسهن في واقع يكرههنّ ويحبّهنّ في الوقت نفسه، وغالبا ما جعل بشير مفتي صورة المرأة أمام تحديات اجتماعية فُرضت عليها مثلها مثل الرّجل وأولها العنف والإرهاب.

فحاول بذلك أن يرسم موقف المرأة منه عموما، والّتي غالبا ما كانت ضحيّة له لا تقدر على الوقوف في وجهه، فكانت بذلك ضحيّة لكلّ أنواع الاستغلال ممّا جعلها تتمرّد على التّقاليد والعادات والقيم الموروثة، وهو تحوّل كبير في نظرة المرأة لواقعها ولمجتمعها، فهي غالبا ما تكون امرأة متحرّرة غير خاضعة للأعراف الاجتماعية السّائدة تحاول تحدي زمن العنف بالحبّ، مما يشكّل في روايات بشير مفتي هذه الثّنائية الضّدية الّتي لم تجتمع أبدا، وجعلت من موضوع حب المرأة رهانا اجتماعيا فاشلا زاد من معاناة الرّجل، مثله مثل المرأة الّتي اختارت هي أيضا الهروب أو الانتحار أو التّحدي مثلها مثل الرّجل، وكانت ضحّية لكل هذا العنف الدّائر في الخارج والحلقة الأضعف فيه.

ويرسم بشير مفتي صورة للمرأة المثقّفة المتحرّرة من كلّ ما يحيط بها من القيم الجمعية للمجتمع حيث تعتبر هذه الأعراف بمثابة قيود تحرمها من حقوقها ورغباتها كأنثى وتجعلها سجينة أوهام المجتمع وهو ما عبرت عنه شخصية فيروز في رواية المراسيم والجنائز وهي تُجري مقارنة بين ما عاشته في الجزائر بلدها الأصلي، وبين ما تعيشه في مدينة باريس بعد أن اختارت الهجرة الطوعية هروبا من العنف الذي يلاحقها. تقول: " الزّواج هو عدوّ كلّ مبادئي الّتي أؤمن بها،..أفضّل أن أعيش معك كلّ

[1]– محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص:45.

تجارب العشق المجنونة والغريبة، على أن ندخل في عمليات الامتثال لسلطة هذا المجتمع الغبي والتّافه الذي يجعل من الزّواج مؤسسة للتفريخ والإنجاب "[1].

وتنتشي فيروز كامرأة وجدت ما تبحث عنه من حريّة في بلد غير بلدها، حيث تشعر بتفاهة الرّوابط الاجتماعية الّتي كانت تعيشها في مجتمعها." الآن في باريس..أستعيدك في داخلي أنظر إلى جوّ الحريّة الذي أعيشه هنا..ثمّ أقول: كيف يقاوم يوميات الموت والفراغ هناك...في كلّ لحظة تمر عليّ هنا أشعر بالحاجة إلى أن تكون معي إلى جانبي، نتصفّح معا أوراق هذه المدينة نكتشفها ليلا ونهارا، كم هي رائعة إلى الدّرجة التي تدفعني إلى أن أبكي "[2].

هذه المقارنة بين الأمكنة هي نتيجة ما عاشته من تهديدات رمزية عن طريق الرّسائل المجهولة الّتي أصبحت تصلها إلى البيت أو إلى الجريدة الّتي تعمل فيها، ممّا أيقظ فيها مشاعر الخوف ممّا يحدث من عنف ممنهج يستهدف الجميع وفي مقدّمتهم النّساء المتعلّمات، فمهنتها كصحافية جلبت لها المتاعب وأدخلتها في قوقعة الهمّ الجماعي الذي أصبح يحسّ به الكلّ. " الرّسائل بقيت تصلني في كلّ يوم تقريبا رسالة وراء أخرى ،كأنّني المسؤولة الأولى عن الكارثة،..مع أنّني لست إلّا صحفية بسيطة في جريدة يومية تكتب في القسم الاجتماعي..يوميات امرأة في الأزمنة الحديثة "[3].

وتبدي رأيها ممّا يحدث من تطاحن وعنف وترى فيه مواتا للإنسان والحلم في تغيير واقع المرأة الّتي تدافع عنها. تقول:" إنّنا نعيش في عصر آخر ويجب أن نقتنع بذلك، كلّ النّساء اللّواتي راسلنني وكلمنني في الهاتف أو قابلنني شعرت بأنّهن يفكرن ويتكلّمن بذهنيات عصور أخرى، إلّا هذا العصر لماذا؟. لا أدري..أردت أنا أن أغيّر هذا الشّيء. هل نجحت ؟.لا.لم أنجح طبعا منذ متى كانت الكتابة تغيّر شيئا "[4].

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:91.

[2]- المصدر نفسه، ص:92.

[3]- المصدر نفسه، ص:50.

[4] - المصدر نفسه، ص:50.

وأمام عجزها عن تغيير ولو شيء يسير في واقعها تقرّر النّجاة بنفسها، والفرار من الموت والهروب الطّوعي إلى الضّفة الأخرى بحثا عن الأمان المفقود في شوارع الجزائر، وتدخل في بعض الأماني اليائسة الّتي لا جدوى منها، وتنهار أمام أحلامها الضّائعة. " أنا يائسة من هذا العالم...لو أمهلونا بعض الوقت، بعض الشّهور لنراجع ما فات، ونعيد تأسيس أنفسنا من جديد، لو أمهلونا قبل الدّخول في هذه الحرب الّتي لا اسم لها لندافع عن المحبّة والسّلام ..لو..لو.."[1].

ولم تكن صديقتها وردة قاسي بأحسن حال منها. هذه الفتاة الجامعية النّاقمة على ظروفها الاجتماعية الّتي تريد الخلاص منها بأيّ طريقة كانت عن طريق تجريب الجسد كمصدر إغواء لتقع فريسة الاستغلال الجسدي، وتدخل لعبة المقامرة والمغامرة على حساب شخصيتها وتربيتها المحافظة تقول معبّرة عن آلام واقعها الاجتماعي الذي يخنقها وتنسحق كلّما تذكّرته. " اسمعي يا فيروز. أنا لست مثلك أنحدر من عائلة مرتاحة معيشيا..أنا ابنة إسكافي..رجل على قدر حاله، لو قدر على إسعافنا بالغداء صباحا فإنّ العشاء يظلّ مشكلة تحيّره، أنا درست وتعلّمت لأخرج من هذه الوضعية التّعيسة الشقاء كرهته "[2].

وتختار طريق الانسلاخ من كلّ العادات والتّقاليد وتنقم عليها وتراها بأنّها تحدّ من أحلامها وتُوقف شهوتها للحياة، وتطرح ما تتعرّض له المرأة من تقييد مجتمعي لمسارها، وتقرّر الخروج عن هذا المسار. "لم أطلب من الدّنيا أشياء كثيرة، إنّني رفضت فقط القدر الذي رسمه لي محيطي العائلي،..والحياة الّتي يتوقّعها الجميع...أليس هذا مطلب شرعي بسيط، بسيط للغاية فلماذا لا يقدرونه...ويعتقدون أنّ ذلك خروج عن التّقاليد والأخلاق "[3].

وتتحدى وردة قاسي كلّ أعراف المجتمع وتقرّر أن لا تكون مثل الأخريات، وترى في شرف المرأة أنه لا قيمة له يحدّ من طموحها لتغيير الواقع الذي ترزخ تحته، وتنظر إلى الحياة كامرأة متحرّرة من

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:49.

[2] – المصدر نفسه، ص:51.

[3] – المصدر نفسه، ص:63- 64.

كلّ شيء لا تريد أن تكون مجرد آلة للإنجاب وتربية الأطفال كما حدث مع أختها، وهي نظرة تعبّر عن رفض تام لواقع المرأة الذي تعيشه. " لقد تزوّجت أختي حليمة في السّابعة عشر من عمرها لرجل معتوه،لم يعلمها إلّا إنجاب الأطفال وغسل الملابس ومسح الأرض والطّبخ، لا تعرف معنى الحياة أبدا، لن أكون مثلها لن أكون مثلهن جميعا "[1].

هذه الاندفاعية توقعها ضحيّة لرجل يستغلّها ويوهمها بالحياة والحب، لتجد نفسها ضحية لسلطة رجل جرّدها من أنوثتها، وحوّلها إلى مجرد آلة جنسية يفرغ فيها رغباته المكبوتة كلّما احتاج إليها." أخبرني سعدون بالحقيقة، وأنا الّتي كنت أنظر إليه بسعادة نشوانة من كثرة ما شربت ليلتها من نبيذ إيطالي وتعبانة من الرّقص...كان سعدون يقبّلني كجاموسة. ثور هائج لا يعامل جسدي بخصوصية ما. إنه يراه كأيّ جسد أنثى يتوهّج بالشّهوة ويتقاطر بالعراء "[2].

ويطرح بشير مفتي صورة للمرأة المعنّفة في جسدها، حيث تربطها تلك النّظرة الدونية لجسدها المقهورة فيه لمن يحيط بها، فوردة قاسي بعد أن تُستغل جنسيا تتبعها عبارات التّحذير والتّهديد اللّفظي " سأترك لَكِ بيتي بديدوش مراد..افعلي كلّ شيء ..كلّ ما تريدينه لا تحضري إلّا الرّجال. لو سمعت أنّك أحضرت رجلا واحدا قتلتك...تعكّر مزاجي وأنا أتذّكر كلماته الأخيرة كما لو أنا عاهرة وتردّدت العبارة في ذهني مرات عديدة عاهرة عاهرة "[3].

وتدخل وردة قاسي مرحلة التّأنيب النّفسي خصوصا بعد أن تنكشف لها نوايا الرّجل الذي منحته كلّ شيء، وأصبح يعاملها بتلك اللّهجة العنيفة، ويزيدها قهرا وبؤسا بعد أن سمعت بجنون والدها الإسكافي الذي لم يهضم ما فعلته ابنته، حيث كانت السّبب المباشر في حالته الّتي وصل إليها وتلحقها خيبات الأمل في أحلامها الأنثوية الّتي أرادت بها الخروج من واقع عنيف لتصل إلى واقع أعنف منه، وتشعر بحالة من الضّياع في أحلامها. تقول:" أنا الضّعيفة والمسحوقة من جراء

[1]- بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:64.

[2]- المصدر نفسه، ص:60.

[3]- المصدر نفسه، ص:61- 62.

الفقر...لماذا لم يعد سعدون إليّ. هذا أسبوع وهو عند زوجته بالعاشور، هل نسيني أم أنّ كلّ ما يفعله هو مزيد من القهر لي؟..من التّعذيب السّادي الذي لا يفضي إلى الخوف وتذويب شخصي، كلّ ما يحدث لي هو من جراء تصرفاتي الطّائشة، لقد منحته من أوّل لقاء كلّ ما يريده الرّجل،...تركته يمارس جنونه وطيشه كما يشاء..أنا السّبب..أنا السّبب "[1].

وبعد أن مورس عليها كلّ أنواع الاستغلال الجنسي تقرّر وردة قاسي وضع حدّ لحياتها الّتي لم تعد تطيقها وتُعنّف الذات المقهورة تحت وقع الضّغط الاجتماعي الذي أوصلها أن تكون مستباحة في كلّ جسدها. " العنف هتك كلّ الحدود وهدم كلّ الأسيجة...لقد أصبحنا عرايا..لعلّ الوحيدة الّتي حافظت على تلك الشّجاعة والفتوة الدّاخلية هي وردة قاسي،..عندما عرفت أنّها لم تعد قادرة على الكذب المرير الذي مارسته مع نفسها. ماتت..قتلت روحها من غير ندم "[2].

ولا تخرج نظرة بشير مفتي في رواياته الأخرى عن هذه النّظرة للمرأة، فهي جسد يُشتهى حتّى من الشّخصيات المثقّفة نفسها، التي ترى فيها تعويضا عن الحرمان العاطفي الذي تعيشه زمن العنف تحاول المرأة فيه التّخلص من سطوة المجتمع عليها، لتدفع حياتها في بعض الأحيان ثمنا لهذا كما هو الحال في رواية أشباح المدينة المقتولة، حيث تطرح نوعين من المرأة: المرأة المتحرّرة الّتي تفعل كلّ شيء دون أن تأبه للمجتمع والرّقابة المفروضة عليها، والمرأة الّتي تخضع له وتتستر على ما تفعل خوفا من العقاب.

فأمّا نموذج المرأة الأولى فنجده مثلا في شخصية وردة سنان الّتي اختارت مهنة الصّحافة والدّفاع عن المرأة وحقوقها في أوجّ الأزمة، حيث راحت تنتقد المتطرّفين المتدينين. " اشتريت تلك الجريدة لأقرأ ما كانت تكتبه فهالني أنّها تنتقد المتدينين وسلوكاتهم، وتقول أنّهم يريدون تأسيس دولة معادية للحرية والحقوق، وإنّ المرأة في هذه الدّولة لا قيمة ولا مكانة لها إلّا أن تكون زوجة صالحة في البيت "[3].

[1] – بشير مفتي: المراسيم والجنائز، ص:66.

[2] – المصدر نفسه، ص:87- 88.

[3] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:108.

وتختار وردة سنان المقاومة لكلّ ما يسيء للمرأة وحريتها من طرف الأصوليين المتطرفين، الذين غالبا ما يستصغرون المرأة ويعتبرونها تهديدا لكيان ذكورتهم، ويتخذون قرار الإجهاز على الصّحافية وردة سنان بتهمة التّكفير والخروج من الملّة، ويُقدم على تنفيذ الأمر الشّاب "الزاوش" الذي أحبّها ودافع عنها ودخل من أجلها السّجن؛ لأنّه عَنّف زوج أمها الذي أقدم على ضربها أمامه في يوم من الأيام، وتشاء الصّدف أن يتحوّل في السّجن إلى قاتل يغتال آخر حب أحبه لتموت في نفسه الإنسانية." أعطوني أمرا بتصفيتها دون أن يحدّدوا الطّريقة، قالوا حتّى نسلط الرّعب في قلوب هؤلاء الصّحفيين التّابعين للنّظام فيعتبروا من ذلك أو يصمتوا نهائيا "[1].

أمّا نموذج المرأة المحافظة الّتي لا تفعل أيّ شيء دون الإحساس بالرّقابة الاجتماعية المفروضة عليها فهو نموذج شخصية رشيدة أخت الزاوش، الّتي تربت في بيئة اجتماعية وحيّ شعبي محافظ له تقاليده الخاصة الّتي تفرض على المرأة طقوسا معينة، لا يمكنها أن تتجاوزها وإلّا اعتبر خروجا عن مألوف الأسرة وعاقبته العقاب بالضرب، أو المنع من الخروج وغيرها من أشكال العقوبات الّتي يسلّطها المجتمع المحافظ على المرأة، ويرسم بشير مفتي صورة شخصية رشيدة الفتاة الّتي تخضع لسلطة المجتمع من حيث شكلها وطريقة لباسها فيقول: " كانت رشيدة جميلة وذات جسد مرهف، ورغم الحايك الذي يستر كلّ جسدها والنّقاب الأبيض الذي تغطي به نصف وجهها السفلي إلّا أن جمالها كان يظهر "[2].

ورغم هذا اللّباس المحافظ فإنّها لا تسلم من المعاكسات الرّمزية العنيفة، وتلحقها لعنة الأنوثة في الشّارع الذي يستبيح جسدها ممارسا عليها شتّى أشكال العنف، لتجد نفسها بين عنفين: عنف العائلة المحافظة وعنف الشّارع بمعاكساته لجسد الأنثى. " كانت تثير من حولها تصفيرات بعض من الشّباب المراهق وكنت أحمرّ خجلا...لو بقيت في البيت أليس أفضل لها ولي ولشرف العائلة من هذه

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:116.

[2] – المصدر نفسه، ص:81.

المعاكسات "[1].

ويطردها الشّارع كامرأة ويرغب فيها كأنثى يشتهي جسدها الذي تحاول ستره تحت قطعة من قماش خوفا من الأعين الّتي تلتهمه، وتحسّ بقهر الشّارع لها وتُحمّل نفسها المسؤولية تجاه الأسرة التي ترفض هذه الأشياء، وتخاف من اكتشاف أمر بسيط فقط كمعاكسة شباب لها في الشّارع، وتعتبر ذلك حرمانا أبديا لها من الفضاء الخارجي، ومن الحمام الشّعبي الذي اعتادت على الخروج إليه كلّ أسبوع." كانت تترجّاني أن لا أخبر أحدا في البيت عمّا أسمعه وأراه، ومرات كنت أريد أن أخبر أبي أو أحد إخوتي الذّكور حتّى لا أضطر لمصاحبتها كلّما سمحت لها فرصة الخروج لكنّي لم أفعل خوفا عليها من الضّرب "[2].

وتتمرّد شخصية رشيدة على أعراف العائلة والمجتمع الذي يرفض العلاقات الغرامية بين الشّاب والفتاة قبل الزواج، وتخرج عن طقوس العائلة المحافظة وتلتقي بصديق لها عند كلّ خروج لها إلى الحمّام سرا، بل إنّها تتمرّد على طريقة لباسها وتتجرّأ على نزع الحايك الأبيض وتسفر عن وجهها دون أي حسبان لموقف العائلة ممّا تفعله بعيدا عن الأعين. "لم يدم ترقّبي طويلا...ظهرت أختي وهي تخرج بدون حايك ولا نقاب، فأصبت بدهشة صامتة وأنا أراها تتقدّم منه وتسلّم عليه، ثمّ تطوّق بذراعها الأيمن ذراعه الأيسر، ثمّ يسيران معا في اتّجاه مجهول "[3].

ويدرك أخوها الزاوش عاقبة ما تفعله من تمرّد على أعراف العائلة ويطرح في رأسه جملة من الأسئلة المحيّرة عمّا تفعله أخته، ويجد نفسه مجبرا على فضحها أمام أمّه. " ماذا لو أخبرت أمّي بهذا السّر الخطير؟. ماذا كانت ستفعل؟. وأختي ماذا سيكون مصيرها ؟. وماذا سيفعلون بها...قضيت ليلتين بلا نوم وأنا أشعر بالحسرة على أن هذا الأمر يقع على رأسي، وبعدها وجدتني أقول لأمّي ما شاهدت فتكاد تصاب بالسّكتة القلبية، وتبدأ بالصّراخ والعياط و البكاء والنّحيب كما لو أنّها فقدت

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:81.

[2] – المصدر نفسه، ص81.

[3] – المصدر نفسه، ص:85.

شخصا قريبا إلى قلبها "[1].

وتعلن رشيدة تمرّدها العلني على رقابة الأسرة لها متحدّية أعراف المجتمع، وترفض الزّواج من الشّخص الذي تقدّم لخطبتها، وتطالب بحقّها في إبداء رأيها وأنّها لا ترغب في هذا الزّواج، وتواجه أمّها في تحدّ صريح وتكشف عن الحقيقة الّتي أثقلتها دون إنكار لتفاصيلها. "وجدت رشيدة تواجه أمّي بالصّراخ نفسه، وهي تقول نعم أحبه، ولن أتزوّج من هذا التّعيس الذي أحضرتموه لي"[2].

وتهرب رشيدة من تعنيف الأسرة لها وحرمانها من الحقّ في إبداء رأيها، أو اختيار الحياة الّتي ترغب فيها إلى عنف آخر وهو تعنيف الذّات المدحورة تحت سلطة العائلة وقهر المجتمع وتضع حدّا لحياتها." ما إن وصلت إلى العمارة حتّى وجدتُ سيارات الشّرطة والإسعاف وعددا كبيرا من النّاس متجمهرين ومتحلّقين حول جثة مغطاة بإزار أبيض، خمنت في كلّ شيء إلّا أنّها جثّة أختي رشيدة التي عرفت لاحقا أنّها ألقت بنفسها من الطّابق الخامس"[3].

وفي الرواية نفسها نجد شخصية زهرة الفاطمي الصّحافية المتحررة الّتي تعيش على طريقة النّساء الأوروبيات دون عقدة من اقتحام المحظور أو من ردّة فعل المجتمع ضدّها، والّتي ترى في المرأة صورة للعقل والإنسانية بعيدا عن جسدها الذي يشتهيه الجميع، لكنّها لا تمانع في ممارسة الحبّ مع من تحب بعيدا عن الضّغوطات والمساومات، فالأمر يتعلّق بجسدها وبكيانها الذي تستبيحه مع من تشاء وهذا ما جلب لها تلك النّظرة الّتي ترى فيها فتاة ساقطة لا تصلح لبناء المجتمع الموعود آنذاك. تقول عن نفسها: "كلّ النّاس يرونني متحرّرة فوق اللازم لماذا؟. لا أدري ربما لأنّني أدخّن، أشرب، أتحدّث مع الرّجال دون عقدة، ودون أن يشعروني بأنّي مرتعبة من فكرة أنّهم سيقتحمون حجرتي في أيّ لحظة لأنّ لهم أطماعا في جسدي "[4].

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:86-87.

[2] – المصدر نفسه، ص:88.

[3] – المصدر نفسه، ص:89.

[4] – المصدر نفسه، ص:249.

وتحسّ زهرة الفاطمي بقهر المجتمع لها واستصغارها بعيدا عن حماية الرّجل لها، وبالتّالي تشويه سمعتها والطّعن في شرفها المستباح، فقط لأنّها قررت العيش مع صديقتها في عمارة دون مُعيل، أو رجل يدخل بيتها ممّا جعلها محط أنظار ساكنة الحيّ الّذين يرقبونها بريبة وشكّ، وهذا يدفع بها إلى الإحساس بالدّونية من أنوثتها الّتي تشعرها " باستلابها وانحطاطها وتشيئها، وتصبح منبع آلامها وعذاباتها، وتترسّخ الفكرة عندها أنّها لن تستردّ إنسانيتها إلّا إذا تنصّلت من أنوثتها "[1].

وتفسّر على لسانها نظرة الرّجل للمرأة المتحرّرة والمثقّفة على العموم بأنّها مصدر للمحظور في كلّ شيء، لترمي كلّ ذلك على المجتمع وقهره للمرأة في أنوثتها. " واقعنا متخلّف. الرّجل هكذا يفكر في المرأة يظنّها متحررة، تمارس الجنس في كلّ لحظة مع أي شخص غريب، صعب أن نقنعهم أنّ الأمر مرتبط بالإعجاب "[2].

ونظرة المجتمع لجسدها يضعها بين نارين: نار المتدينين ونار الطامعين، وكلاهما ينظر إلى الجسد ويصدر حكمه عليها. " للأسف صعب مكافحة المتدينين؛ لأنّ لهم مواقف ثابتة من المرأة، لكن الأصعب مكافحة من تظنّ أنّهم يدافعون عن الحداثة وحريّة الإنسان، حتّى مدير جريدتي أراد أن ننام مع بعض. قلت له أنت متزوّج ! فصرف نظره لكن بقي يتعقّبني لفترة طويلة "[3].

وتتعرّض زهرة الفاطمي لتعنيف المتدينين الذين يرون فيها مجرد مومس غير شريفة، تمثّل تهديدا للعمارة الّتي يقطنونها وتحريضا لبناتهم على ممارسة الرّذيلة، ويتعرّض لها أحدهم معنّفا إياها لفظيا واصفا إياها بعبارات نابية تبيّن حجم الكره الذي يكنّه لها متّخذا موقفا منها منذ البداية يقول: " هذه العمارة شريفة وطاهرة، ولن نقبل أن تلوّثها أنت وصديقتك العاهرة...ننزل سلالم العمارة وهو يتوعّد. سترون الدّم يسيل حتّى الركبتين يا أولاد الكلاب "[4].

---

[1] – جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت لبنان ،ط1، 1978، ص:98.

[2] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:249.

[3] – المصدر نفسه، ص:249.

[4]– المصدر نفسه، ص:257.

ورغم رسائل التّهديد الّتي وصلتها فإنّها فضّلت البقاء متحدّية العنف في صمت، حتّى عندما عُرضت عليها فكرة الهروب رفضت رفضا قاطعا، متيقّنة أنّ مهنتها كصحفية يفرض عليها نقل الحقيقة عمّا يحدث من عنف في الخارج، متحرّرة في كلّ ذلك من سطوة الرّجل عليها الّتي ترى فيها انتقاصا لقيمة المرأة. " تحرّرت من بعض المساوئ الّتي كانت تعشّش في رأسي. نحن النّساء نعيش تحت ضغط حكم الرّجال علينا ومواقفهم منّا، هم معيار حياتنا وعلى ضوء رؤيتهم تلك نتمشى معهم في كلّ صغيرة وكبيرة، نحمل وزر ذنوب لم نرتكبها، نحن الخطيئة بامتياز قبل حتّى أن نخطئ "[1].

وتحسّ بخطورة ما يحيط بها من عنف قد تكون هي الضّحية القادمة له، خصوصا مع اغتيال زميلتها وردة سنان. وتفكّر في تغيير محلّ إقامتها، لكنها لم تهرب من التزاماتها كامرأة مثقّفة تدافع عن الحرية والقيم الإنسانية، وتقرّر البقاء لنقل ما يحدث من مآسي ومجازر يومية أدخلتها عالم المأساة. " عرفت من خلال ردّها السّريع أنّها لا تفكّر في الذّهاب، وجدّت أمامي امرأة مقتنعة بدورها لا تريد أن تغيّره. سالت دموعها فجأة قائلة: أنّ كلّ من يُقتَل اليوم بالسّيارات المفخّخة أو الإعدامات الجماعية أو الذّبح هو أيضا فاجعتي "[2].

وتتعدّد صور العنف وأشكاله على المرأة في روايات بشير مفتي ويمارس الكاتب عنفه هو الآخر عليها، إذ لم يقدّمها إلّا في صورتها النّمطية كأنثى يعتبر الجسد عندها محور السّرد، فهي فاشلة في علاقاتها العاطفية بالرجل الذي يرى فيها آلة للطّبخ والكنس وإفراغ ساديته الشّهوانية، ولا تختلف هذه النّظرة حتى عند الشّخصيات المثقّفة، إذ تعتبر علاقاتها بالمرأة علاقات جنسية، لا تزيد عن العلاقات النّفعية في البحث عن اللّذة والمتعة، رغم ظهور جانب الحبّ عند الرّجل بين الرّجل والمرأة كجانب لا يكتمل إلّا في الجسد، وهي النّظرة المسيطرة على جلّ المتون الروائية عند بشير مفتي على اعتبار الجسد اللّغة المكبوتة الّتي يرغب فيها الكاتب والقارئ على حدّ سواء.

ويمكننا أن نتتبّع صورة المرأة في روايات بشير مفتي وأنواع العنف المسلّط عليها من خلال حصر

[1]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:253- 254 .

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:264- 265

وجودها في الجدول التالي:

الرواية	اسم شخصية المرأة الفاعلة ووظيفتها	الشّخصية التي مارست عليها العنف	نوع العنف الممارس عليها	النّهاية
المراسيم والجنائز 1998	– فيروز:صحافية – وردة قاسي: جامعية – العجوز رحمة: مجاهدة	– الجماعة الدّينية – سعدون رجل المال والنفوذ – السّلطة +الجماعة الدّينية	– عنف رمزي التهديد – عنف جنسي – عنف نفسي +مادي	– الفرار والهجرة – الانتحار –القتل في انفجار سيارة
أرخبيل الذّباب 2000	– ناديا:مثقّفة	–زوج الأب: رجل المال والنّفوذ	– عنف نفسي+محاولة الاغتصاب	الفرار والاختباء
شاهد العتمة 2002	–إيناس: عاملة فندق	–سي كادر رجل المال والنفوذ.	–الاغتصاب +عنف جنسي	الفرار
أشجار القيامة 2005	–كريمة:عاملة بمركز تكوين الفتيات.	–زوجها إسماعيل	– عنف لفظي+ مادي	القتل
بخور السراب 2007	–ميعاد: ممرضة	زوجها طاهر سمين	–عنف مادي	القتل
خرائط لشهوة اللّيل 2008	– لُؤلَا: شخصية جاهلة لاتجيد القراءة –ليليا عياش	صديقها العسكري +شخصية مجهولة – الكومندان مسعود زوجها	– الاغتصاب +عنف جنسي – عنف معنوي وعنف نفسي	– التّحول إلى مومس في حانة – انهيار الشّخصية في العزلة والكآبة

دمية النار 2010	– رانيا مسعودي	– رضا شاوش	– الاغتصاب	– التّحول إلى مومس
أشباح المدينة المقتولة 2012	– رشيدة: غير متعلّمة – وردة سنان: صحافية – زهية: المرأة المجاهدة –زهرة الفاطمي:صحافية	– العائلة +الذات –الزاوش:الإرهابي –سي خالد:القايد –الجماعة الدينية	–عنف نفسي ذاتي – عنف مادي – الاغتصاب – عنف لفظي	– الانتحار – القتل طعنا –الانهيار النّفسي –التهديد بالقتل
غرفة الذّكريات 2014	– باية: جامعية مثقّفة	–الجماعة الدّينية	– اغتيال الأب في تفجير، وانتحار الرّجل الذي أحبها	–الشّعور بالمأساة والانهيار النّفسي

ومن خلال ملاحظتنا للجدول نلمس حضورا قويّا للمرأة المثقّفة على حساب المرأة غير المثقّفة ممّا يجعل هذه الأخيرة ضحيّة تحرّرها سواء من الجماعة الدّينية الّتي ترى فيها خطرا على الدين، أو من طرف سلطة المال والنّفوذ الّتي ترى فيها جسدا يلبّي حاجات الغريزة، ممّا يجعلها بين ثنائية قطبية هي قطبية الطّهارة وقطبية الدّعارة وكلاهما يمارس عنفه بطريقته الخاصة، لتكون المرأة الحلقة الأضعف في كلّ هذا .

وتتعدّد أشكال العنف المسلّطة عليها من الاغتصاب والتّهديد والتّعنيف إلى عنف مادي ولفظي ورمزي كالقتل والسّب والشّتم...إلخ، ولم تسلم من عنف الجسد حتّى من بعض الشّخصيات المثقّفة الّتي ترى فيها مصدرا لإرواء الرّغبات، أو بحثا عن المرأة الحلم كرهان لا يوجد في الواقع مما يجعلهم يفرغون خيباتهم في المرأة المومس الّتي تصوّر بتلك الدّونية المفرطة، رغم تعاطف الكتّاب معها في أحايين كثيرة وتصويرها بأنّها ضحية توقع بضحاياها. يقول بشير مفتي على لسان شخصية المحامي في رواية بخور السّراب:" كيف لي أن أحبّ وأنا حبست علاقاتي بالنّساء ضمن حدود جسدية لا

غير"[1].

وهي النّظرة الأكثر شيوعا في المتن الروائي المعاصر، إذ يعتبر الجسد المدخل الأبرز حضورا في تصوير المرأة، والمرأة الأكثر قراءة عند قراء جنس الرواية والأكثر نقدا عند نقادها، وإلى اليوم مازالت تدور في حظيرة الرّجل لم تخرج منها إلّا في بعض حالات التّجريب النّادرة الّتي تصوّر المرأة فاعلا وليس مفعولا فيه.

3-2- الشّخصيات العنيفة:

1- شخصية الإرهابي الأيديولوجي:

إنّه لا تكاد تخلو رواية من روايات الأزمة من حضور لافت لشخصية الإرهابي الأيديولوجي الّذي يتّخذ من الدّين وسيلة لأخلقة جانب العنف عنده، مثلما يحضر المتطرّف الذي ينزع إلى العدائية أو العدوانية والنّزاعية مع من يخالفه في الفكر والعقيدة الّتي يتّخذ منها وسيلة لتبرير سلوكاته اتجاه الآخرين، فيحوّل العنف من عمل غير أخلاقي إلى عمل يضفي عليه قيمة أخلاقية وهو ما يمكننا أن نسمّيه: أخلقة العنف عن طريق تقديسه حتّى يدعّمه الضّمير. هكذا رسمت رواية الأزمة صورة الإرهابي الذي ركزت عليه بعضها وأهملته أخرى، وما حضوره في الرواية إلّا لتدنيسه ومحاكمته ولا تخلو رواية من هذه العدائية أيضا من الراوي نفسه اتجاه هذه الشّخصية التي يخلقها ويقوم بقتلها هو الآخر تعبيرا عن الرّفض المطلق لها.

ويحضر التّطرف في روايات بشير مفتي في جانب ضيّق منها، إذ لا يركز على شخصية الإرهابي كثيرا إلّا في حالات السّرد الّتي تستدعي ذلك، وغالبا ما يلجمه ويمنعه عن الكلام، ويصوّره في صورة المعتدي والجلّاد، أو في صورة الجماعة الدّينية المتطرّفة كتيار يمارس العنف الدّيني ضدّ مخالفيه ومعارضيه، ويمارس عليهم كلّ أنواع التعزير والرّدع والتّخويف والقتل.

والإرهابي في تعاريفه المختلفة هو" وصف يطلق على الذين يسلكون سبيل العنف والإرهاب

[1] - بشير مفتي :بخور السراب ،ص:87.

لتحقيق أهدافهم السّياسية عادة "[1]، وغالبا ما تكون هذه الأهداف السّياسية مقرونة بالعقيدة في الوقت الراهن، والّتي تعتبر المحرّك الأوّل لممارسة التّرهيب والذّعر والرّعب والتخويف ضدّ كلّ من يعترض عليه فكره ومنهجه، ويتّخذ في ذلك طريقة التّكفير لتبرير كلّ الأعمال الإجرامية وإخراج غيره من دائرة المقدّس.

يقدّم بشير مفتي صورة الإرهابي في رواية أشباح المدينة المقتولة وهي الرواية الوحيدة الّتي تقدّم هذه الشّخصية بهذا الحجم من السّرد، وتمنحها فرصة للإبانة عن نفسها وكأنّها محاكمة لنفسها بنفسها دون أن يتدخّل الكاتب في إبداء موقفه من هذه الظّاهرة المتطرّفة الّتي أمامه، ويربطها ربطا مباشرا بين الدّين كمقدس وبين الإرهاب والعنف، ممّا يجعلها شخصية عنيفة تمارس عنفها باسم الله وباسم الدّين، ليتحوّل الدّين " نفسه إلى ضحيّة من ضحايا العنف والإرهاب، وذلك أنّ الدّين في كثير من الحالات يتحوّل إلى غلاف تغلّف به سائر الدّوافع...وممّا يؤكّد هذا أنّنا نجد في الدّين الواحد من يبرر عنفه بدوافع دينية، وآخر يبرر رفضه للعنف بدوافع دينية أيضا"[2].

وهو ما نجده في جلّ الروايات الّتي تقدّم الشّخصية الإرهابية وتربطها بالأيديولوجيا الدّينية شكلا وقولا وفعلا وهو ما جسّده بشير مفتي في صورة شخصية الزاوش، إذ يقدّمه في صورتين مختلفتين. الصّورة الأولى هي صورة الشّاب العادي الذي يعيش طفولته في حيّ: مارشي أتناش ويربط علاقة حبّ مراهقة مع شابة من ابنة الجيران هي وردة سنان. " أتذكّر يوم قلت لها أحبّك، هل قلتها حقّا؟. نعم قلتها بالتّأكيد أو خرجت لوحدها دون أن أنتبه، وكان ذلك بسبب نجاحنا في آخر امتحان قبل الدّخول إلى السّنة الأخيرة من الثّانوية "[3].

ويتحوّل هذا الحبّ الجارف إلى لعنة أبديّة بعد أن أقدم الزاوش على ضرب زوج أمّ وردة سنان

[1]– العياشي وقاف: مكافحة الإرهاب بين السياسة والقانون، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص:9.

[2]– أحمد موصللي وآخرون: جماعات العنف التكفيري، الجذور، البنى، العوامل المؤثرة، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي،بيروت لبنان، ط1، 2006، ص:10.

[3]– بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:94.

بسبب تعنيفها من قبله. " فجأة شعرت أنّني تحوّلت من شخص إلى شخص آخر، وبلا وعي منّي تحرّكت نحوه لأقتله، لم يكن عندي من الوقت لأفكّر في طريقة قتله، كانت فقط رغبة قوية في دفعه عنها وضربه بقوة حتى يخرّ على الأرض"[1].

وهنا تبدأ مرحلة جديدة من حياة الزاوش داخل السّجن بعد أن حوكم عليه بأربع سنوات سجن، وهي الصّورة الثّانية من حياته الّتي تنقلب رأسا على عقب، ويتحوّل إلى إنسان آخر يتعامل مع ظروفه الجديدة في السّجن، يبدي عنفه كلّما شعر بالخطر من المحيطين به يقول: " كان العنف ضروريا كي لا أصبح مثل الذين رأيتهم خاضعين في السّجن، وبذلت قصارى جهدي كي أشعرهم بقوّتي الّتي لا تلين، وقد تركوني لحالي منذ اليوم الذي تصارعت فيه مع أوّل من حاول أخذ غطائي منّي وكدّت أقتله بالضّرب،...صرت بعد سنة واحدة قويّا جدّا يخافون منّي ويحترمونني في نفس الوقت شعرت بأنّه مع هؤلاء لا حاجة إلى الكلام أو الحوار، هم مصنوعون على شاكلة واحدة، القوّة لوحدها ما يحدث فيهم الأثر المنشود وتنقص من عنفيتهم نحوك "[2].

ويسقط الزاوش في يدّ الجماعة الدينية المتمثّلة في شخصية قيادية يدعى رشيد، الذي يُعتبر المنظّر للعنف داخل السّجن، وتحضر الجماعة الدينية في الرواية في شكل جماعة ملتزمة بالدّين تخضع لنظام شبه عسكري، يقودها شخص يلقّب بالشّيخ أو الأمير، تخضع لأوامره الّتي غالبا ما تكون أوامر مقدّسة لا تقبل المناقشة؛ لأنّه الأعلم بالدّين الذي يتستّر وراءه ويصبح أيديولوجيا يمارس به عنفيته اتجاه الآخرين .

يقول الزاوش عن شخصية رشيد. الشّيخ الصّغير الذي يقود الجماعة الدينية داخل السّجن معطيا صورة خارجية عنه: " اسمه رشيد متديّن دخل السّجن بسبب دعوته الدّينية، عندما تحدّثت معه لم أجد ما يدلّ على أنّه شخص مختلف، عدا لحيته الكثّة الطويلة وطريقته المنظّمة في الحديث،

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة ، ص:97.

[2] – المصدر نفسه، ص:102.

وهو يستعمل العربيّة الفصحى ويستشهد بالقرآن والحديث "[1].

ويتأثّر الزاوش بالجماعة الدّينية الّتي تستميله إليها ويصبح أحد أفرادها، ويشعر بتلك النّشوة في تقمّصه صورة الرّجل الصّالح الذي ترك الماضي وراء ظهره، ليبدأ مرحلة جديدة يشعر فيها بالانتماء إلى أيديولوجيا دينية تفرض عليه رقابة بعدية في فعل هذا وترك ذاك، ويحسّ بموجبها بالرضى عن نفسه يقول:" لا أخفي أنّني صرت أشعر بالرّاحة النّفسية وطمأنينة كبيرة، وصارت الصّلاة الّتي لم تكن تعجبني من قبل وتلاوة القرآن في كلّ وقت يعطياني إحساسا رائعا بالسّعادة "[2].

وتشاء الصّدف أن يكون تسريحه من السّجن مع حوادث التّسعينيات، ليجد في الخارج الملاذ الآمن لحياته الجديدة، حيث تغيّرت أشكال النّاس الخارجية وأصبحوا يعبرون عن أيديولوجيتهم الدّينية من خلال طرائق حديثهم وطرق لباسهم، والّتي شكّلت له راحة نفسية على اعتبار أنّه ينتمي إلى هذه الجماعة الدّينية، حيث يوحّدها الفكر الدّيني المتطرّف والبنية الشّكلية الخارجية المتمثّلة في اللّباس واللّحية. " كان المسجد ممتلئا بالشّباب الذين يرتدون أقمصة بيضاء لديهم لحى طويلة، والكثير من الرّجال الذين عادوا من كابول وقندهار بلباسهم الأفغاني المميز "[3].

ويقدّم بشير مفتي صورة للمتطرف الأيديولوجي الذي يتّخذ من الشّكل الخارجي وسيلة يشعر بها بانتمائه إلى تيار معين وبعده عن الآخر، حيث يبدأ التّطرف من عنف الشّكل، وعنف اللّباس كاللّحية والسّروال القصير والكحل والمسك، وهي الأشياء الّتي من شأنها أن تجعل الشّخص يشعر بتميّزه عن الآخرين، وتعطي صاحبها الإحساس بهوية خاصة تميّزه عن المجتمع الذي يعيش فيه، وهو ما حدث مع أب الزاوش الذي تحوّل إلى شخص آخر. " والدي أصبح سلفيا وارتدى القميص الرّمادي وسروال نصف السّاق، ووضع الكحل على عينيه، وأسدل لحية طويلة وتعطّر بالمسك "[4].

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:104.

[2] – المصدر نفسه، ص:105.

[3] – المصدر نفسه، ص:106.

[4] – المصدر نفسه، ص:107.

وهو ما يسير عليه الزاوش أيضا ويسقط في فخ التّجنيد الفعلي من طرف الجماعة الدّينية له ويختار العنف الدّيني وسيلة من وسائل التّعبير عن أفكاره، ويلعب " الخطاب الدّيني المتطرّف دورا خطيرا في التّفرقة بين طوائف المجتمع والصّراع بينها، وزرع الكراهية والعنف بين شرائح المجتمع داخل الدين الواحد...عبر فرض أيديولوجية وحيدة الرؤى، مما يحرم الآخرين من حقّ التّمتع بممارسة حقوقهم الدّينية "[1].

وتُنصِّب الجماعة الدّينية نفسها كجماعة خيّرة هدفها تطهير المجتمع من الرّذائل، وتتخذ من الفتوى الدّينية وسيلة لتبرير العنف الممارس ضدّ الآخرين، حيث يصبح العنف أخلاقيا يتفلّت من سطوة الضّمير الذي يدعمه غالبا في هذه الحالة،كمّا هو الحال مع الزاوش الذي يقود خلية من الشّباب لتأديب بعض المنحرفين. " نريد حملة لترويع المفسدين في الحيّ، كما تعلم لا يزال هناك مراكز للفسق والشّر تفسد على النّاس دينهم، ونحن لا نستطيع أن نصمت على هذا طويلا،...نريد منك تأسيس خليّة من الشّباب الذي لا يخاف لتأديب الكافرين والفسّاق "[2].

وهذه المرحلة من العنف يشكّل فيها التّخويف والتّرهيب والتّرعيب ونشر الفزع الخطوة الأولى في نفي الآخر المختلف شكلا وعقيدة وسلوكا، حيث يصنّف النّاس إلى طائفتين: طائفة الكفر وطائفة الإيمان، وتصبح الطّائفة الأولى مستباحة على جميع الأصعدة وبشتى أشكال العنف الممارسة ضدّها ويبدأ العنف معنويا من خلال التّسلط والتعزير للغير.

وقد يبررون كلّ ذلك بالجانب الروحي والدّيني الذي يجعل من العنف عنفا مباحا، وعنفا مشروعا له مصوغات فكرية دينية تبرّر السّلوكات الشّاذة فيه لتقويم صنائع وأفعال بعض النّاس تحت سلطة الدّيني، الذي يرى في هذه الأفعال خروجا عن المألوف وخروجا عن الدّين الذي يرتكزون على بعض نصوصه فيحرّفون بعضها عن جهل، فيتدرجون في العنف بدأ بالتّهديد والوعيد والزّجر." مررنا على بعض الخمّارات وتركنا رسائل تهديدية، وكذلك على بعض بيوت نساء كنّا نعرف أنّهن

[1] – إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:102.

[2] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:109- 110.

يستعملنها للدّعارة، وقدمنا لهنّ النّصيحة في البداية ممزوجة بالتّهديد حتى يتوقّفن عن مخالفة تعاليم السّماء "[1].

ويتشبّع الزاوش بالجانب الفكري الذي أصبح عقيدة خالصة عنده، يؤمن بها إلى حدّ التقديس ويرسم لنفسه أعداءه الأبديين " صار عدائي أكبر للحكومة الطّاغية، وللكفار الذين ينتهجون طريق الأجانب في الحياة، ويتصوّرون أن ذلك هو النّهج الصّحيح لتحقيق التّقدم "[2].

وهذا التّصنيف للأعداء المتمثل في الحكومة كخصم أيديولوجي وليس سياسيا هو ما يولّد تلك الضّغينة والحقد اتجاهها، باعتبارها تمثّل الكفر والضّلال والطّغيان وتتبع الدّول الكافرة في مناهجها وطرق عيشها، ممّا ينزع عنها الشّرعية الدّينية وتصبح مستباحة من طرف الجماعة الدّينية الّتي تستعمل التّكفير بدل التّفكير، ولا ترى من الحقيقة سوى الوجه الذي يرضيها، " يجمعهم عامل واحد هو إيمانهم المطلق بأيديولوجيتهم الدّينية المتطرّفة، والأهم من ذلك يقينهم المطلق بصحّة وعدالة ما يقومون به من أعمال إرهابية "[3].

فالإرهابي يولد بين عالمين متناقضين عالم يؤمن به ويرغب في العيش فيه، وعالم يمقته ويكرهه ويعتبره رمزا للجاهلية الدّينية، وهو ما يشعره بالخطر على معتقده الذي يؤمن به فيتحوّل بذلك إلى مدافع شرس عنه، يستعمل كلّ أشكال العنف الممكنة لتحقيق أهدافه، ويتحوّل القتل عنده إلى مشروع حياة ينفّذه دون أن يشعر بشيء من غلبة الضّمير عليه؛ لأنه يشعره داخليا أنّ ما يقوم به من عنف القتل هو واجب يميله عليه حسّه الأيديولوجي الدّيني، وهذا ما حدث مع الزاوش الذي تحوّل من الأعمال العدائية العنيفة إلى القتل كمنهج لرسم معالم الدّولة الّتي يؤمن بها، يقول عن نفسه: " أتذكّر تلك اللّيلة الّتي اتّصل بيّ خلالها قادر وكيف أنساها وهي اللّيلة التي طلب منّي أن أنفّذ أمرا بالقتل. الحقّ كنت مستعدا لذلك نفسيا، تجهزت لشيء من هذا القبيل وتدربت عليه في

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:110.

[2] – المصدر نفسه، ص:112.

[3] – إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:227.

السّجن،...ولقد وقر في قلبي اطمئنان عجيب لفعل شيء كهذا "[1].

ويصوّر بشير مفتي عقيدة الشّخصية العنيفة التّي تؤمن بأيديولوجيتها الدّينية وتمارس ما يمكن أن نصطلح عليه بالقرابين بالإجهاز على ضحيّتها حتّى ولو كانت أشدّ المقرّبين إليها، وهذا ما حدث مع شخصية الزاوش الذي أُمر بتصفية الصحافية وردة سنان الّتي أحبّها يوما ما، وهذه التّصفية هي تصفية رمزية لخلع صفة الحبّ والإنسانية وموتها في شخصية الإرهابي، الذي تسيّره عنفيته العقائدية وتعطيه كلّ المبررات لأخلقة العنف، وتحوّله من عنف منبوذ ومرفوض إلى عنف مباح ومشروع، وفي كلّ هذا يمارس طقوسه الدّينية قبل القتل. يقول الزاوش ليلة قتله لوردة سنان:" استخرت الله وصلّيت حتّى منتصف اللّيل وقرأت ما قدرت على قراءته من القرآن الكريم، ثمّ حين حلّت السّاعة الثالثة ليلا توجّهت إلى حيث تقيم "[2].

هذه الطقوس الّتي يقوم بها هي تطمينات نفسية لما سيقوم به من فعل القتل، الذي يضفي عليه الشّرعية اللازمة حتّى يحسّ بأنّ ما يقوم به هو جزء من العقيدة الّتي تبرر له استعمال العنف لفرض الأمر الواقع، ويتحوّل القتل عند شخصية الإرهابي إلى مجرّد حرفة " فيبيد العشرات من الأبرياء دون أن يشعر بأيّ ذنب أو حزن! والأكثر غرابة في الأمر أنّه يقتل نفسه، أو يفجّرها بحزام ناسف وهو منتش من الفرح "[3].

وهذا ما جسدته شخصية الزاوش الذي انتقل من تعنيف الآخرين وقتلهم إلى تعنيف الذّات والخلاص منها. يقول عن القتل بعد أن أصبح مستحبّا عنده، يرغب في تنفيذه وهو راض عن القيام به. " منذ أن نفّذت تلك المهمّة حتّى صار القتل بالنسبة لي سهلا، وكنت أنفّذ ما يأمرونني به دون نقاش،...حاولت عبثا تذكّر عدد الذين قتلتهم بعد تنفيذ أوّل مهمّة لي فلم أذكر"[4].

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:115.

[2] – المصدر نفسه، ص:116.

[3] – إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص:229.

[4] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:118.

وينتقل الزاوش من شخصية إرهابية تمارس العنف ضدّ الآخرين إلى شخصية انتحارية تتمّ برمجتها أيديولوجيا وعقائديا، يترسّخ العنف عندها كجزء من العقيدة الّتي لا تكتمل صور الإيمان فيها إلّا بتقديم النّفس كقربان، وهي آخر مرحلة من مراحل الإيمان الحقيقي عند شخصية الإرهابي، حيث يعتبر إهلاك النّفس وقتلها صورة من صور الولاء الكلّي للفكرة الّتي يدافع عنها، وغالبا ما يدخل الإرهابي الانتحاري في عزلة شديدة، تكون متبوعة بأداء الطّقوس الانتحارية الّتي تمجّد له الانتحار كعمل جهادي ضدّ المجتمع الفاسد في نظره الذي يطغى عليه الفجور والكفر، وتغيب فيه مبادئ الشّريعة وحُكم السّماء، والذي لن يكون إلّا بالعنف في نظره .

هذه هي الفكرة الّتي ترسّخت في ذهنية الزاوش، والذي وصل إلى قمّة عنفوانه واندفاعه نحو تطهير النّفس من اللإيمان، عن طريق الانتحار الطوعي الذي يختلف عن الانتحار العادي، فهو انتحار من أجل البحث عن الحياة في واقع يرفضه ويُكفّره، ويرى أنّ ما يقوم به الحقّ دون سواه، وليس بعد جماعته الدّينية إلّا الباطل، فهو منتش فرح بما سيقوم به؛ لأنّه يقدّم نفسه في سبيل الغاية السّامية للجماعة .

وهذا ما يصوره الزاوش نفسه عند استعداده لآخر عملية سيقوم بها، وقد صور صورة شاب معه سيشاركه إياها. يقول:" كانت السّيارة المفخّخة جاهزة، وكان معي شاب في مقتبل العمر قرروا أن يشركوه في آخر لحظة، كان يضحك غير مبال بموته القادم، وقد طمأنني هذا في العملية، فأنت تشعر بأنّك تقاتل مع أناس يرغبون في الموت ولا يهتمون بمصيرهم؛ لأنّ أعمالهم هذه ستكون في سبيل الله "[1].

فقوله بكلمة شاب في مقتبل العمر توحي بأنّ أكثرية الإرهابيين الانتحاريين من هذه الفئة الّتي يُغسل دماغها عقائديا، وتكون مطمئنّة اطمئنانا كاملا لما ستقوم به من قتل للنّفس وقتل للآخرين وهو ما توحي به عبارات: "كان يضحك، غير مبال، يرغبون في الموت، لا يهتمون بمصيرهم"، وهو ما يجعل الشّخصية الانتحارية تنفصل عن عالمها الحياتي، وتعيش العالم الغيبي وما ينتظرها فيه من

[1] – بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:119.

مقابل وجزاء نتيجة إقدامها على قتل الآخرين عن طريق تفجير نفسها.

كلّ هذا زرع الرّاحة النّفسية في شخصية الزاوش الذي زاد من إصراره على تنفيذ هذه المخاطرة وما ينجرّ عنها من عنف غير مدروس العواقب، وقدّمه بشير مفتي من خلال صورة الانتحاريين وما يقومون به في الواقع، حيث يغلب على العملية العنف الدّيني وتخدير الذّات عقائديا. يقول عن الزاوش ليلة قبل تنفيذ العملية: " قرأت القرآن ليلتها ولم أستطع النّوم حتّى جاء الصّباح، فخرجت من غرفتي وتغسّلت وتطهرت وصلّيت، ثم ارتديت ملابسي وتوكّلت على الله، ركبت السّيارة المفخّخة ولحقني الشّاب بعدها، وسرنا بها حتّى وصلنا إلى شارع عميروش "[1].

فهذا السّرد المتخيّل هو مقاربة لواقعية حقيقية لما تقوم به شخصية الإرهابي الانتحاري من طقوس قبل تنفيذ مشروعه، وهو مقتطف من مشهد حقيقي لتفجيرات شارع العقيد عميروش من سنة 1995، والّتي راح ضحيتها أكثر من 42 قتيلا وكثيرا من الجرحى الذين تفاجؤوا بحجم الكارثة الّتي وجدوا أنفسهم فيها.

يقول الزاوش عن اللّحظات الأخيرة من تنفيذ العملية: " كان الشّارع مزدحما على آخره بالسّيارات، والنّاس الذين لم يكن يتوقّع أحد منهم ماذا سيقع له بعد قليل، كنت أنا الذي أقود السّيارة، وكلّما اقتربنا من مركز الأمن رحت أنطق بالشّهادة: "لا إله إلا الله محمد رسول الله "حتّى وصلنا إلى المكان فأطلقنا أنا والشّاب صرخة واحدة "الله أكبر" وحدث الانفجار"[2].

وما عدا رواية أشباح المدينة المقتولة الّتي قدّم فيها بشير مفتي صورة الإرهابي الأيديولوجي فإنّنا لا نلمس لها حضورا كبيرا في بقية متونه الروائية، حيث يقدّمها في شكل الجماعة الدينية الّتي لا يعطي لها فسحة سردية لتبرير أقوالها أو أفعالها، وإنّما يخضعها في بعض الأحيان إلى محاكمة فكرية تعبّر عن وجهة نظره الشّخصية، من خلال الاختفاء وراء شخصياته الّتي تدين شرعيتهم الوجودية كجماعة دينية جاهلة تمثّل خطرا على المجتمع وعلى الدّين في حدّ ذاته.

[1]- بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، ص:119.

[2]- المصدر نفسه، ص:119.

وحاول بشير مفتي أن يقدّم صورة للجماعة الدّينية أو المتدينين أو الإرهابيين مثلما اصطلح عليهم في بعض الأحيان في صورة الأفراد الجاهلين المعادين لكلّ مظاهر التّمدن والتّحضر، ويرفضون كلّ ماهو علمي أو حضاري، مخلصون لمعتقداتهم الّتي يدافعون عنها بكلّ أشكال العنف، ليصلوا إلى درجة الإرهاب وهو أعلى درجات العنف وأخطرها؛ لأنّه سلوك غير منضبط يُخرج فيه عن جميع القيم والأعراف والقوانين، وغالبا ما يكون جماعيا يتّخذ من العنف المسلّح غاية له لتحقيق أهداف سياسية يُستغل فيه الأفراد خدمة لمصلحة الجماعة، والذين غالبا ما يكونون من محدودي الفكر وقاصري النّظر مندفعين لكلّ ماهو عقائدي.

وهو ما أشار إليه بشير مفتي في رواية بخور السّراب عندما قدّم صورة للشخصية الإرهابية على لسان معلّم القرية حيث يقول: "هل تعرف من هم الإرهابيون هنا؟. قدور سارق النّعاج في الأسواق الأسبوعية، حليم ابن الشيخ ساعد الذي اغتصبه أخوه في صغره، الطاهر ولد الحاج مبارك الذي كان يرفض صيام رمضان وعشق خدوجة،...كان يكفي أن يحضر شخص متخرّج من الجامعة السّلفية ويحتلّ المسجد لشهور حتّى يدخلهم جميعا في مشروعة الكبير للجهاد الدّيني، هؤلاء الظّلاميون هم أبناء هذه القرية "[1].

فالإرهابي عند بشير مفتي هو ذلك الشّخص البسيط الفاشل اجتماعيا وثقافيا وفكريا، ليس لديه أدنى مستوى ديني أو شرعي، تقوده شخصيات لها قدر كبير من الثّقافة الدّينية، تستطيع توجيهه عن طريق العقيدة ليقوم بكل ما هو عنيف اتجاه الآخرين، بينما الشّخصيات الّتي تقود الجماعات الدّينية فغالبا ما يختارها من فئة المثقّفين، أو الجهاديين الذين خاضوا الحرب في أفغانستان، ويقدّمون في شكل الأبطال الأسطوريين. " من حين لآخر كان يزورنا مجاهد من أفغانستان فيلقي علينا خطبة عصماء، دون أن يكشف لنا أنّها كلّها مقتبسة من كتاب عبد الله عزام، أو شيخٍ درس في المدينة المنوّرة وتعلّم على يدي شيوخها الميامين الأطهار "[2].

[1] – بشير مفتي: بخور السراب، ص:169.

[2] – بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:88.

كما يقدّم صورة عن مرشد الجماعة الدّينية وما يحيط به من هالة التّقديس والتّعظيم لشخصه من طرف أتباعه، الذين يرون فيه المخلّص لهم ممّا هم فيه من ضلال. فيقول:" كان مرشد الجماعة في الحيّ متّقد العينين، وله لحية طويلة، ويحمل سواكا، ويتكلّم باتزان، ويخفض عينيه عندما يتكلّم، وكان الجميع يعتبره متواضعا، ومتخلّقا، وذا سريرة نقيّة للغاية...كانت تدمع عيناه وهو يتحدّث لنا عن محطات في تاريخ الإسلام البعيد "[1]

فالتّركيز على الشّكل الخارجي يعطي انطباعا أوّليا عن توجّه مرشد الجماعة، حيث يرسمه على درجة من الوعي والفكر على عكس أتباعه، فجعله ذا كلام موزون يستحي عندما يتكلّم، متواضعا مثقّفا ومتأثرا بأحوال النّاس، وهذا ما يؤهله ليسوس عامتهم، ويغرس فيهم ما يريد من أفكاره الّتي تلقى القبول والتّرحيب الكبيرين ،كالتّحريض على السّلطة والقيام ببعض الأعمال الجماعية الّتي يشعر فيها الفرد بذوبانه في الجماعة كإجبار الفتيات على لبس الحجاب وردع المنحرفين وغيرها.

يقول بشير مفتي على لسان شخصية عزيز مالك في رواية غرفة الذكريات مصوّرا هذا الواقع التّسعيني الجديد الذي انخرط فيه النّاس، وطغت عليهم مظاهر التّدين: " ما كان يجذبني لكلامهم هو الجانب الاحتجاجي على الواقع الذي نعيش فيه، والتّحريض المستمر على ما تفعله السّلطة الحاكمة في الشّعب، وأنّهم كانوا يقومون بأعمال حسنة حيث يتمّ تنظيف الحيّ مرّة في الشّهر، وتقديم دروس خصوصية للطّلبة وتوزيع الحجاب مجّانا على الفتيات اللّواتي يقبلن به "[2].

ويقدّم عزيز مالك صورة للإسلاماوي المتلوّن الذي يعمل على تأجيج الأوضاع ثمّ الانسحاب إلى الخلف، حيث يتخذ من الدّين وسيلة لإذكاء نار العنف، ويرسم لهم الأماني والأحلام السّعيدة في دولة لا يظلم فيها أحد، ويمنّيهم بالجنّة الموعودة كما هو الحال مع المجاهدين الأفغان الذين تستشهد بهم الجماعة الدّينية في تحميس الشّباب وتهييجه. "كانت أفغانستان حكاية من الحكايات المقدّسة الّتي تردّدها الجماعة الدّينية، وينصحون الشّباب أن يفقهوا معنى الجهاد ضدّ الرّوس الملحدين الكفار

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:85.

[2]- المصدر نفسه، ص:87.

وكيف أنّنا إذا فزنا عليهم نالنا أجر كبير؛ لأنّنا أعلينا من كلمة الله، وإن متنا فسنعتبر شهداء قديسين وسينالنا جزاء كبير يوم الآخرة "[1].

ويعمل بشير مفتي على إدانة شخصية الإرهابي وغالبا ما يكون ذلك عن طريق شخوص روايته، حيث يقدّمه في صورة منفّرة مقزّزة يرفضها القارئ ضمنيا، فلا يتيح له الفرصة للحكي والسّرد في ثنايا النّص إلّا ما خدم فكرته الّتي يريد أن يصل إليها، وغالبا ما يكون مقموعا لسانيا ليست لديه أيّ فرصة ليدافع عن نفسه ووجوده في الرواية، ولا يكون موجودا إلّا لمحاكمته كشخصية أيديولوجية تمثل العنف في أقوى مراحله، ويحمّله المسؤولية الأكبر مما حدث من عنف في الواقع الجزائري.

فالصّورة الّتي يحملها بشير مفتي عن هذه الشّخصية لا تخرج عن كونه إنسانا أمّيا متخلّفا غالبا ما يكون منحرفا اجتماعيا، فيعدل من هذا الانحراف إلى تدين متزمّت خارجيا فقط، أمّا الجوهر فلا يزال يمثّل ذلك الشّخص الذي لا يحمل أدنى فكرة أو مستوى ثقافي، إلّا ما تعلّمه من بعض شيوخه الذين يطبعون في نفسه عنف الفكرة الّتي يدافع عنها، وهو ما قدّمه بشير مفتي لشخصية "مختار" في رواية شاهد العتمة وتغيّره من حال إلى حال أخرى، فمن بائع للمخدّرات إلى رجل متديّن مع موجة التّدين الّتي ضربت حيّه الذي يسكن فيه. " عند لقائي مختار في حي البدر، كنت أتجوّل بحثا عن "شان ستريو" وأخبرني عما حدث فقلت له:

كنت صح في الحبس.

أشبعت مرارة حتّى الدّراهم لطميتهم قاع من الزّطلة سرقوهم أولاد الحرام "[2].

وسرعان ما يحدث تغيّر مفاجئ لشخصية مختار ويتحوّل من شخصية مرفوضة اجتماعيا إلى شخصية متديّنة، تتستّر وراء مظهرها الجديد من أجل إعطاء شرعية لوجودها اجتماعيا وتبييض صورتها. " اختفى مختار بعدها ولم أعد أراه لأكثر من شهر، ثمّ عندما لقيته أيضا بالصّدفة كان ذلك يوم الجمعة، تعجّبت من صورته الجديدة، كان يرتدي قميصا أبيض اللّون وطاقية رمادية، أرخى

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:85.

[2]- بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:21.

سدول لحيته فبدا كأنّه خطيب مسجد، عندما رآني استعاذ بالله من الشّيطان الرّجيم وابتعد عني "[1].

لكن كلّ هذا لم يشفع له في فرض صورته الجديدة، إذ يتحوّل إلى هدف للعنف ويكون هو ضحيّته وبأبشع الطّرق. " لم أعتقد أنّ ذلك سيحدث بالفعل، يوم زرت عائلتي بديار الشمس كان خبر الحادثة على كل لسان...شرحت أختي نصيرة: لقاوه مذبوح قدّام بيت الكوميسار، مختار صاحبك رجعوه أخ باش يتجسس على الإخوة بسبتوا دخلوا بزاف للحبس"[2].

فبشير مفتي يجري محاكمة سردية لشخصية الإرهابي ويعبّر عن رفضه لهذه الشّخصية الّتي يتخلّص من صوتها روائيا، فلا نراها تظهر في ثنايا السّرد إلّا لماما ثمّ تختفي، ولا تظهر إلّا في شكل الجماعة الدّينية المتطرّفة التي ترفضها الشّخصيات نتيجة الأعمال العنيفة الّتي تقوم بها، وتذهب الشّخوص الروائية ضحيّة لهذه الجماعة؛ لذلك نجد الرفض العلني والمبيّت لها، وهذا ما كشفت عنه رواية غرفة الذّكريات في الحوار الدّائر بين جماعة من المثقّفين الذين كانوا ضحايا للجماعة الدّينية في الأخير، حيث يعلنون موقفهم الرّافض لصعود المتدينين إلى السّلطة:

" ابتسم سمير عمران وقال مجيبا:

لا أريد أن ينتصر هؤلاء الأصوليون مهما كان الحال والظّرف.

ردّ عليه جمال:

نعم لا يجب أن ينتصروا...إنّهم متعطشون لسفك الدّماء"[3].

وهذا الرّفض ليس رفضا من الشّخصيات المثقّفة فقط، بل هو رفض صريح من طرف الكاتب نفسه، الذي يشخّص العقلية الإرهابية وجنوحها إلى العنف باسم الدين، في إفلاس واضح للمنظومة الأخلاقية والثّقافية والعلمية للفرد الجزائري آنذاك، عن طريق شرعنة العنف باسم الأيديولوجيا الدّينية التي يرى فيها بشير مفتي تخلّفا حضاريا أنتج العنف وغذّاه لفترة ليست بالقصيرة. يقول: " المشكل في

[1]- بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:22.

[2]- المصدر نفسه، ص: 22.

[3]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:94.

التّخلف بالذّات، نحن نتحدّث عن السّياسة والحكم وهؤلاء المجانين الذين يريدون حكمنا باسم الله وهم يعرفون أنّ مشاكلنا لا علاقة لها بالسّماء، بل بعجزنا عن تدبير شؤون حياتنا الدّنيوية فقط "[1].

إنّ حضور شخصية الإرهابي كفرد أو كجماعة دينية في المتن السّردي عند بشير مفتي على قلته يخدم غايات فكرية عند الكاتب نفسه، باعتبار هذه الشّخصية تدير العنف وما خلّفه على بقيّة البنيات الأخرى؛ لذلك جلّ الروايات عنده تتحدث عن نتائج وأعمال هذه الشّخصية وتأثيرها على باقي الشّخصيات الأخرى، وماعدا ذلك فليس هناك مساحة سردية كبيرة لها، وإن قدمت فإنّها لا تقدّم إلّا من منطلق الأحكام المسبقة والجاهزة والّتي تصوّرها في صورة بشعة منفّرة، وهي ليست رؤية شخصيات الرواية فقط، بل هو حكم الكاتب نفسه عندما يسرد ظاهرة الإرهاب ومخلّفاتها على البشر .

[1]- بشير مفتي: غرفة الذكريات، ص:96.

الخاتمة

إنّ المتتبّع لظاهرة العنف من ظاهرة طبيعية موجودة في الكون عبر تراكمات زمنية مختلفة لا يخل التّاريخ الإنساني منها هو ما جعلها تنزاح من وجهتها الطّبيعية إلى وجهة فنية أدبية، جسدها الروائيون الجزائريون تماشيا مع عنف الواقع التّسعيني الذي عايشوه، فكان تزاوج الإبداع بالعنف لتولد التّجربة في الحياة والفن، ويتقاطع التّاريخي بالسّردي ليرسم محطّة جديدة من محطات التّحولات الروائية في الجزائر. ومن خلال تتبّعنا لهذه الظّاهرة بشقّيها الإنساني والفنّي الإبداعي يمكننا أن نستخلص من خلال هذه الدّراسة جملة من النتائج نجملها في النّقاط التّالية:

– يمكننا حصر العنف أنّه الخروج عن القواعد المتعارف عليها في المجتمع والتّسبب في أذى الأشخاص والعناصر المحيطة بالإنسان، وهو ظاهرة تختلف باختلاف الزّمان والمكان، ويرتبط بثقافة المجتمع وقوانينه ومعاييره القيمية.

– الرواية الجزائرية منذ بداياتها نحت نحو رواية جزائرية عنيفة، ويمكن أن نؤرخ لذلك بالكتابات الأدبية خصوصا الرواية أثناء مرحلة الثورة أو بعدها، فجلّها عالج مواضيع عنف المستعمر وتعنيف الشّعب الجزائري ولو أنّها لم تكن بؤرة الحكي والسّرد.

– تعتبر حوادث أكتوبر 1988 مرحلة مفصلية في تاريخ الإبداع الجزائري، ليولد من رحم هذا الصّراع جيل جديد من الروائيين أحدثوا قطيعة سردية مع الجيل القديم، وأدخلوا الرواية دهاليز عنف المحكي وعنف المسرود.

– التّحول الفني للرواية الجزائرية نحو وجهة العنف بدأ مع ظهور بوادر التّفكك السّياسي والاقتصادي والثّقافي والفكري للمجتمع الجزائري مع بداية التّسعينيات، لتواكب بذلك الرواية مرحلة العنف وتنزاح نحو وجهة حكي العنيف خطّيا.

– أصبح العنف في مطلع التّسعينيات موضوعا جاهزا لشخصيات جاهزة، التقطها أغلب الروائيين من عالم الحقيقة إلى عالم المتخيّل، وأضفوا عليها عوالمهم السّردية هروبا من عنف الواقع وقهر الذات.

– الكتابة عن العنف عند الروائيين هي هروب من العنف في حدّ ذاته والذي لم يسلم منه المثقّفون بدءا بالتخويف والتّحذير والتّهديد والإرهاب وصولا إلى القتل.

– الهروب من جحيم العنف ولّد كتابة كابوسية هاربة من سلطة القهر وسوداوية الواقع إلى حلم الكتابة، ليتبلور مفهوم الرّد بالكتابة لعلاج صدمة الواقع على جيل المثقّفين خصوصا.

– الرواية في هذه المرحلة هي رواية الأسئلة الوجودية والفلسفية، وأسئلة الهوية والانتماء لمن عايش مرحلة العنف ليكون بذلك جحيم الكتابة عنفا آخر يضاف لجحيم الواقع.

– لم يسلم المتخيّل السّردي من الأحكام الجاهزة، والتّلاعب بالشخصيات فكريا في قبول طرف على حساب آخر، فجاء معبّرا عن توجّهات أيديولوجية عند كثير منهم، في محاولة لإقناع القارئ بتبني طرح على حساب آخر.

– أحداث العنف ساعدت على انبثاق فكر روائي عند جيل من الشّباب اتخذوا العنف تيمة مشتركة في جلّ رواياتهم، وخرجت في هذه المرحلة أسماء روائية استثمرت فيه إبداعيا وفنّيا ولاقت أعمالها رواجا لابأس به نذكر منهم بشير مفتي، وياسمينة خضرا ،وحميد عبد القادر، وأحميدة العياشي ...إلخ.

– أحداث أكتوبر صنعت في المجتمع الجزائري هويات متضاربة، جسدها الروائيون انطلاقا من هذا الزّمن الذي لا تخل منه رواية دون الإشارة إليه، باعتباره الزمّن الذي زمنن الهويّة الجزائرية، وفكّك بنية الدّولة ومنظومتها القيمية وحتّى الأسرية.

– إنّ شهوة الكتابة وشهوة الحكي عجّلت بظهور المتون السّردية العنيفة، طالما أنّها كانت مرمية في الشّارع تلقّفها القلم الروائي مثلما تلقّفها القلم الصّحفي، ليلتقي الجميع في الكتابة باعتبارها شهوة عنيفة هي الأخرى وجب التّخلص منها خطيا .

– يمكن أن نسمي النّصوص في هذه المرحلة المتقدّمة من التّسعينيات أنّها نصوص جنائزية، على اعتبار طغيان المشترك الروائي كتيمة القتل، والانتحار، والموت، والإرهاب على فضاءات النّص .

– لا يمكن الحكم على جميع الكتابات الروائية في هذه الفترة أنّها كتابات استعجالية، فاستعجالية العنف أفرز استعجالية الكتابة، فكان بعضها دراسة فكرية فلسفية لظاهرة التّطرف والعنف ومسبباتها.

– اغتيال المثقّفين في المتن الروائي هو اغتيال للعقل وموت الضّمير وطغيان البربرية المتوحّشة؛ لذلك كثيرا ما صوّرت هذه الروايات العنف بأسماء حقيقية مارست العنف أو مورس عليها في الواقع.

– فتحت العشرية السّوداء أفقا واسعا للكتابة أمام جيل الشّباب الذين جربوا سرد العنيف كشاهد لما عايشوه أو شاهدوه في هذه المرحلة، وعُرفت أسماء وُلعت بحكي العنيف أمثال بشير مفتي مثلا الذي جرّب الرواية أوّل مرّة من عنف الواقع في روايته المراسيم والجنائز سنة 1998.

– يعتبر بشير مفتي قطيعة خطيّة مع الجيل القديم من الروائيين، حيث اتّخذ من تجريب ظاهرة العنف افتتاحا خطيا لكلّ رواياته، وهاجسه الأول في الكتابة منذ أول رواية كتبها المراسيم والجنائز وصولا إلى رواية وليمة القتل الكبرى 2018.

– كتابة بشير مفتي هي كتابة المثقّف من جحيم المعركة وما يحيط به من أشباح الموت وصور الخراب والقتل.

– يقارب بشير مفتي تراجيديا العنف في رواياته عن طريق شخصيات معزولة عن الواقع عاجزة منكسرة ولّد فيها العنف خيبات الأمل في مواصلة الحياة.

– استحضار التّاريخ وإعادة صياغته سرديا وربط حلقاته هو إحدى التّيمات المشتركة عند بشير مفتي محاولة منه لفهم المأساة في جذورها.

– الفشل في المصالحة مع التّاريخي من خلال رؤية بشير مفتي هو ما أوصل الجزائر إلى سنوات الدّم لذلك نراه يستثمر في هذا المسكوت عنه ومحاولة النبش فيه، ويكثر من استحضار بعض الشّخصيات التّاريخية الهامشية لغايات فكرية.

– الرواية عند بشير مفتي حدث متواصل زمنيا عندما يتعلّق الأمر بعنف النص وعنف الواقع فالتّاريخي حلقة وعتبة للوصول إلى عنف التّسعينيات؛ لذلك قرعُ الذّاكرة الجماعية هو بحث في مقبرة التّاريخ عن مخلّفات الأزمة لفضح راهن العنف الدّموي سرديا.

– عناوين روايات بشير مفتي تحمل صور الكآبة واليأس والموت، شخصياتها جنائزية ومشاريع للموت والقتل منذ البداية، ونهايات رواياته هي نهايات مأساوية للفرد والوطن؛ لذلك يمكننا أن نقول عنه أنّه كاتب مأساوي بامتياز.

– عزائية الموت وبؤس النّهايات ومرارة الواقع هو ما يصنع من روايات بشير مفتي روايات مفكّكة يمثل فيها المثقّف السلبي الهروبي من العنف السّمة الغالبة فيها.

– اللّغة السّردية عنده هي لغة قطعت صلتها بالأشكال الكلاسيكية القديمة، فهي أهمّ مكون سردي وغالبا ما تكون لغة مفكّكة متشظّية منهزمة منكسرة أمام ضياع الحلم وطغيان العنف.

– عنف اللّغة عنده وسيلة من وسائل إلحاق الضّرر بالنّص في حدّ ذاته، وعن طريقها تُقتل العناصر السّردية الأخرى وفي مقدّمتها الشّخصيات؛ لذلك لغته قلقة تمثّل فيها السّوداوية المنحى الغالب.

– شخصياته ذات لغة مأساوية كافكاوية تميل إلى العزلة واليأس والقنوط، يشكّل لها العنف الدّائر صراعا نفسيا يدفع بها نحو الانتحار أو الجنون أو الهروب.

– استثمر بشير مفتي في اللّغة القبيحة واللّغة المستبشعة، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه جمالية البشاعة حيث تتحول اللّغة عنده في بعض الأحيان إلى دوال هجومية، الغاية منها العنف اللّساني فتقطع صلتها بالوظيفة التّواصلية.

– يعتبر بشير مفتي كاتبا انتحاريا يتخلّص من شخصياته عن طريق القتل أو النفي أو الانتحار، وهو قتل لليأس والحزن والعذاب عند الروائي ذاته، وغالبا ما تولد عنده الشّخصيات ميتة وهو ما نسميه بؤس البدايات وجنائزية النّهايات.

– يعطي بشير مفتي صورة قاتمة للزّمن المحيط بالشّخصيات، فهو زمن الفوضى والقلق، ممّا يؤثر على نفسية الشّخصيات ويحدد مصائرها في النّهاية.

– غالبا ما يعمل بشير مفتي على كسر خطّية الزّمن الروائي عن طريق الاسترجاع والاستباق والاستذكار الزّماني ممّا يجعل رواياته روايات الزّمن العنيف.

– يغلب على رواياته الزّمن النّفسي حيث الشّعور بعنف الزّمن ومأساته يكسر نمطية الحياة وسيرورتها عند الشّخصيات وتدخل بموجبه في صراع مع الزّمن.

– الزّمن الروائي محصور عند بشير مفتي بين سنوات 1988 وبداية الألفية الجديدة، وهي السّنوات الّتي شكلت العنف الزّمني أو ما يسمى مرحلة العشرية السّوداء في الجزائر.

– يمارس المكان في مدونة بشير مفتي حضوره الطّاغي حيث يتحوّل إلى لاعب أساس في الرواية، فهو أكبر من الشّخصية، وتمثل المدينة الحيّز الغالب الذي تدور فيه الأحداث.

– تتحوّل المدينة في رواياته إلى صور للخراب والقهر والموت بفعل التّحول في الأفكار، وتفقد صورة المكان المأثّث إلى مكان عنيف ومعنّف يمارس ضغطه هو الآخر على الشّخصيات.

– يقدم بشير مفتي المدينة مكانا مرادفا للخوف والقلق والموت والرعب، تموت فيه الشّخصيات تبعا لموت المدينة ذاتها حيث اللّاتجانس بين البشر يطبع المكان، مثلما يقدّم الشّوارع والأحياء من أمكنة حميمية ذات أبعاد جمالية إلى أمكنة مفتوحة على العنف بأشكاله، ليصبح بذلك الشّارع والحي أفضية مفتوحة للخراب والدّمار وموت الإنسان.

– تفقد الشّخصيات علاقتها بالحيّ والشّارع نتيجة الانقلابة في هندستهما الاجتماعية، ليتحولا إلى أفضية غير متجانسة فكريا واجتماعيا وثقافيا، ويصبغ عليهما البشاعة والفوضى والاغتيال ما يجعل الشّخصيات تشعر فيهما بهزيمة الواقع وهزيمة الذّات.

– يرسم بشير مفتي الوطن جلّادا وضحية في الوقت نفسه لا أمل في تغيير صورته؛ لذلك يشكّل الفرار منه مخرجا عند بعض الشّخصيات الّتي فقدت علاقتها معه كقيمة لتعيش على الهامش.

– يصبح البيت المكان المناسب للاختباء القسري من عنف الخارج، ويتحوّل إلى فضاء نفسي يمارس هو الآخر ضغط جدرانه على الشّخصيات المتخفية فيه، فتعيش بحذر واحتراس وقلق وتصبح مجرّد فريسة سهلة لسطوة العنف.

– جلّ الشّخصيات الّتي تدور في حيّز الحانة هي شخصيات مثقّفة تدير فيها حواراتها عن فوضى الواقع، رغم أنّه ليس مكانها الطّبيعي وإنّما هو تعبير عن فشل اجتماعي وفكري لدى الشّخصيات المثقّفة الهاربة من العنف الممارس عليها.

– تتوزّع الشّخصيات في مدونة بشير مفتي إلى صنفين قسوة الجلّاد وضعف الضّحية، وغالبا ما يرسمها بشير مفتي شخصيات نفسية انهزامية منذ البداية.

– طغيان شخصية المثقّف تيمة مشتركة ورهان روائي في جميع المدوّنة الروائية وهي محاولة لفهم خلفيات الأزمة السّياسية فكريا.

– يمكننا القول أنّ روايات بشير مفتي هي رواية المثقّف زمن المحنة؛ لذلك تتعدّد وظائفها بين: كاتب صحافي، شاعر، رسام، أستاذ جامعي، محامي، سياسي، سينمائي...وهي نخبة مثقّفة ذات بعد فكري تستطيع أن تحلّل وتفسّر ما يحيط بها من رهانات العنف اليومية.

– صورة المرأة في رواياته هي صورة المرأة المثقّفة المتحرّرة من سلطة المجتمع، وهذا ما يجعلها ضحيّة للعنف عن طريق التّهديد والقتل والعنف الجنسي .

– تنوّعت أشكال العنف على المرأة من طرف الجماعة الدّينية أو رجل المال أو الأسرة أو الزوج من التعنيف النّفسي والمادي وصولا إلى الاغتصاب وتعنيف النّفس بالانتحار.

– يعتبر الجسد المدخل الأكثر حضورا في تصوير المرأة مما يجعلها مصدرا لعنف المحظور والمكبوت في حدّ ذاته.

– غالبا ما يُقدّم الإرهابي في صورة الجماعة الدّينية، ماعدا رواية أشباح المدينة المقتولة الّتي تقدّم عنف شخصية الإرهابي وتفسح له مكانة في السّرد، وماعدا ذلك فهو مقموع لسانيا يخضع للمحاكمة ويقدّم في صورة الأيديولوجي الدّيني الذي يمارس العنف بالتدينّ.

وختاما نقول أنّ ظاهرة العنف بتشعّباتها كانت الهاجس الروائي الأوّل عند بشير مفتي، وهي ظاهرة طغت على المتخيّل السّردي الجزائري التسعيني وخصوصا جيل الشّباب منهم، وقد حاولنا من خلال طرحنا هذا أن نقاربها فكريا، ويبقى الباب مفتوحا للباحثين والمتخصّصين لإثرائها بالمدارسة والفلي والتّنقيب باعتبارها الظاهرة الأكثر حضورا في المجتمعات الإنسانية إلى اليوم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع .

1- المصادر:

1. ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1952،ج1.
2. ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش دار يعرب، دمشق سوريا، ط1، 2004 ج1.
3. أبو الحسين مسلم: صحيح مسلم، تح: نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع الرياض، ط1، 2006.
4. أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: المعلقات السبع، مر: عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع، الكويت، 2003.
5. أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة دط، 1981.
6. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير للنشر، دمشق بيروت، ط1، 2002.
7. أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي: ديوان النقائض، نقائض جرير والفرزدق، دار صادر بيروت ط2، 2010، مج :2.
8. أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان، ط2، 2003.
9. أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2009.
10. الأعرج واسيني: سيدة المقام، موفم للنشر، الجزائر، 2007.
11. امرؤ القيس: الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط5 2004
12. بشير مفتي: أرخبيل الذباب، منشورات البرزخ، الجزائر، 2000.

13. بشير مفتي: أشباح المدينة المقتولة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط1، 2012.

14. بشير مفتي: أشجار القيامة، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان،ط1، 2005.

15. بشير مفتي: المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998.

16. بشير مفتي: بخور السراب، الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007.

17. بشير مفتي: خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

18. بشير مفتي: دمية النار:منشورات الاختلاف الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان،ط1، 2010.

19. بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.

20. بشير مفتي: غرفة الذكريات، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط2، 2017.

21. جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة: دار صادر بيروت دط، د ت.

22. حسان بن ثابت: الديوان، شر: جمانة يحي الكعكي، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، ط1 2003.

23. حسين علام: خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2006.

24. حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2007.

25. رشيد بوجدرة: تيممون المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط1، 1994.

26. زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1988.

27. سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2007.

28. سفيان زدادقة: سادة المصير، منشورات الاختلاف، ط2، 2006.
29. الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
30. الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.
31. طرفة بن العبد: الديوان، شر: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط3، 2002.
32. علي بن الجهم: الديوان، تح: خليل مردم بك، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
33. عنترة بن شداد: الديوان، دار صادر، بيروت لبنان، ط3، 2012.
34. قيس بن الخطيم: الديوان، تح: إبراهيم السمرائي، أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1 1962.
35. كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، ط1، 2007.
36. مالك بن أنس: الموطأ، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي مصر 1985،ج2.
37. المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.
38. محمد ديب: الدار الكبيرة، تر:سامي الدروبي،دار الهلال، القاهرة، دط، 1970.
39. محمد ساري: على جبال الظهرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
40. مرزاق بقطاش: براري الموت خويا دحمان، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2007.
41. مرزاق بقطاش: دم الغزال، دار القصبة للنشر ،الجزائر، 2002.
42. نصر بن سيار الكناني: الديوان، تح: عبد الله الخطيب، مطبعة شفيق، بغداد، ط1، 1972
43. ياسمينة خضرا: بم تحلم الذئاب، تر: أمين الزاوي، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2002.
44. ياسمينة خضرا: خرفان المولى، تر: محمد ساري، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2011.

45. ياسمينة صالح:وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

2- المراجع :

46. إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2015.

47. إبراهيم بن علي الدغيري وآخرون: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، وزارة

48. ابن القيم الجوزية: هداية الحيارى في أجوبة اليهود والنصارى، تح: محمد أحمد الحاج، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996.

49. أحمد فرشوخ: جماليات النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، بيروت لبنان، ط1، 1996.

50. أحمد موصللي وآخرون: جماعات العنف التكفيري، الجذور، البنى، العوامل المؤثرة، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي،بيروت لبنان، ط1، 2006.

51. أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر الجذور، الرموز المسار، عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1993.

52. الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

53. إمام حسانين عطا الله: الإرهاب القانوني للجريمة، دار المطبوعات الجامعية، القاهرة، 2004.

54. أمل مبروك: فلسفة الموت، دراسة تحليلية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2011.

55. أميمة منير جادو: العنف المدرسي بين الأسرة والمدرسة والإعلام، دار السحاب للنشر، مصر ط1، 2005.

56. بشير مفتي: سيرة طائر الليل، نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 2013.

57. جليل وديع شكور: العنف والجريمة، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 1997.

58. جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت لبنان ،ط1، 1978.

59. حبيب سوايدية: الحرب القذرة، تر: روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق سورية ط1، 2003.

60. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 1990.

61. حسن محمود خليل: موقف الإسلام من العنف والعدوان، مطبوعات دار الشعب، مصر 1994.

62. حسين المودن: الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2009.

63. حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع مصر، ط2، 2010.

64. حنا مينة: الرواية والروائي، دار الآداب، بيروت لبنان، دط، دت.

65. رشدي شحاتة أبو زيد: العنف ضد المرأة وكيفية مواجهته في ضوء أحكام الفقه الإسلامي مكتبة الوفاء القانونية، الاسكندرية، ط1، 2001.

66. سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت ط1، 2010 .

67. سعدي بزيان: جرائم فرنسا في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2005.

68. سلطاني أبو جرة: جذور الصراع في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 1999.

69. سلمان العودة: أسئلة العنف، جسور للترجمة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2015.

70. سناء محمد سليمان: مشكلة العنف والعدوان لدى الأطفال والشباب، عالم الكتب، القاهرة ط1، 2008.

71. سهير القلماوي: مختصر محاضرات حول نظرية الرواية، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، 1973.

72. سيزا قاسم: بناء الرواية، طبعة مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة مصر، دط 2004.

73. الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2009.

74. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

75. صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

76. صلاح صالح: المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ط1، 2014 .

77. صنع الله إبراهيم وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول، شهادات ودراسات، مهرجان قابس الدولي، تونس، دار الحوار للنشر، سورية، ط1، 1993 .

78. طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دط، 2003

79. عادل نبيل: الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر 2017.

80. عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.

81. عبد الرحمان رشدي الهواري: التعريف بالإرهاب وأشكاله، ندوة الإرهاب والعولمة، أكاديمية نايف للعلوم الأمنية، الرياض، ط1، 2002.

82. عبد الرحمن العيسوي: سيكولوجية المجرم، دار الراتب الجامعية،بيروت لبنان، 1997.

83. عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1985.

84. عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب القاهرة مصر، ط1، 1988.

85. عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات ضفاف بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

86. عبد الله شطاح: مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف، الجزائر 2014.

87. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

88. عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة مصر، ط1، 2005.

89. العربي الزبيري: المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر 1995.

90. العربي الزبيري: تاريخ الجزائر المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ج1.

91. علي الوردي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، د م ن ، د ط ، دت.

92. العياشي وقاف: مكافحة الإرهاب بين السياسة والقانون، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر، 2006.

93. غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.

94. فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2004.

95. ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 1999.

96. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، الإمارات العربية، ط1، 2011.

97. محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، 1999.

98. محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة دمشق،1990.

99. محمد معتصم: الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2003.

100. محمد ناصر الدين الألباني: صحيح الجامع الصغير وزيادته، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3 1988، مج:1.

101. محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب،تح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2009 ، ج2.

102. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 1998.

103. مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط9، 2005.

104. ممحمود سعيد الخولي: العنف في مواقف الحياة اليومية، دار مكتبة الإسراء، القاهرة، ط1 2006.

105. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004..

106. مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ط1، 2011.

107. ناصر الهاشمي: الإرهاب، الجذور، المظاهر، وسبل المكافحة، دار الحامد للنشر، عمان الأردن، ط1، 2016.

108. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستوى الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

109. هيثم عبد السلام محمد: مفهوم الإرهاب في الشريعة، دار الكتب العملية، بيروت لبنان، ط1، 2005.

110. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

111. ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد العراق 1986.

112. يحي أبو زكرياء: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر 1978- 1993، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، 1993.

3- المعاجم والقواميس :

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، دط ، دت، مج1، مج9، مج13.

2. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان ناشرون ، 1982.

3. حارث سليمان الفاروقي: المعجم القانوني، مكتبة لبنان، بيروت، ط3، 1991.

4. لطفي الشربيني:معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تقريب العلوم الصحية، مصر، دط دت.

5. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجاري، مطبعة حكومة الكويت، دط، 1987،ج2.

6. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تح: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، ط2 1987، ج2.

7. مسعود جبران: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط7، 1992.

8. مصلح الصالح: الشامل، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب، العربية السعودية، ط1، 1999.

9. منير البعلبكي: المعجم الوسيط، دار النهضة القاهرة، 1994.

4- الموسوعات:

10. عبد الوهاب الكيالي وآخرون: الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1985، ج1.

11. فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار الصباح الكويت، د ط 2005.

12. محمد صالح العادلي، موسوعة القانون الجنائي للإرهاب، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية ط1، 2003.

5- الكتب المترجمة:

1. أ.أ مندلاو: الزمن والرواية: تر بكر عباس، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1997.

2. إرنستو ساباتو: الكاتب وأشباحه، تر: سلوى محمود، مر: عبير عبد الحافظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

3. أغستينوس: اعترافات القديس أغستينوس، تر: إبراهيم العربي، مر: محمد الشاوش، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة تونس، دط، 2012.

4. أمارتيا صن: الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تر: سحر توفيق ،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2008.

5. إميل دوركايم: الانتحار، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، ط1، 2011.

6. بونوا دوني: الأدب والالتزام، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1 2005.

7. جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: محمد بدوي، مر: سعد مصلوح، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط1، 2005.

8. جنيت آرما لكين : العنف اللغوي في الدراما المعاصرة: تر: محمد السيد، مر: أمين حسين الرباط مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 2000.

9. جيمس كارس: الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني، تر: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998.

10. رينيه جيرار: العنف والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1 2009.

11. كاثلين تايلور: القسوة شرور الإنسان والعقل البشري، تر: فردوس عبد الحميد البهنساوي المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر، ط1، 2014.

12. مارغريت دوراس: أن تكتب، الروائي والكتابة تر: أحمد المديني، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2016.

6- المجلاّت والملتقيات:

13. إبراهيم بلعادي: العنف المفهوم والأبعاد، دراسة نقدية، أعمال الملتقى الدولي الأول،9 - 10، مارس 2003، جامعة محمد خيضر بسكرة.

14. آدم قبي: رؤية نظرية حول العنف السياسي في الجزائر،مجلة الباحث، العدد 1، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2002.

15. آية حمودة حكيمة، بلعسلة فتيحة، ميرود محمد: مظاهر وأسباب العنف في المجتمع الجزائري من منظور الهيأة الجامعية، ملتقى وطني حول دور التربية في الحد من ظاهرة العنف، مخبر الوقاية والأرغنوميا، جامعة الجزائر2 ، 7- 8، ديسمبر 2011.

16. بشير مفتي: جريدة القدس العربي، يومية عربية تصدر في لندن، العدد: رقم 6739، 11 فبراير، 2011.

17. الحبيب السايح: عنف النصوص، الملتقى العالمي للرواية المغاربية، الكتابة المغاربية من سنة1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران، 2010.

18. حمدي سلمان معمر: محددات الإسلام التربوية للوقاية من الإرهاب، مجلة الجامعة الإسلامية العدد الأول، المجلد الثامن عشر، جامعة الأقصى، غزة فلسطين، يناير 2010.

19. سمير شوقي: جرائم الاحتلال الفرنسي في الجزائر على ضوء الأعراف الإنسانية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الرابع، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ديسمبر 2015 .

20. عبد الوهاب شعلان: الخلفيات السوسيوثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر، مجلة التواصل في اللغات والآداب، العدد 37، جامعة باجي مختار عنابة، مارس 2014.

21. غنية بوحرة: انعكاس المأساة الوطنية والتحولات السياسية على رواية جيل الشباب، مجلة رؤى فكرية، العدد 5، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس فيفري 2017.

22. محمد الحبيب منادي: عنف اللغة ولغة العنف، بحث في الأصول وتصحيح المفاهيم، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد الثالث، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة،جوان 2016.

23. محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعية والثقافية وهران الجزائر، العدد: 10 جانفي 2000.

24. نجاة أحمد الزليطني: سيكولوجية العدوان والنظريات المفسرة له، المجلة الجامعة، العدد السادس عشر المجلد4، جامعة الزاوية ليبيا كلية الآداب، قسم علم النفس، نوفمبر 2014.

25. نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد170، 1فبراير1971.

26. نوري دريس: العنف السياسي في الجزائر المعاصرة من الأيديولوجيا الشعبوية إلى اليوتوبيا الإسلامية، مجلة عمران للدراسات الاجتماعية، العدد 14، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت لبنان، أكتوبر ،2015.

7- الرسائل الجامعية:

1. راضية ويس: أثار صدمة الاغتصاب على المرأة، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة كلية العلوم الإنسانية الاجتماعية، قسم علم النفس، 2006.
2. سعاد حمدون: صورة المثقف في روايات بشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، قسم اللغة والأدب العربي، 09-20-2010.
3. سوسن ابرادشة: المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق، رسالة ماجستير، جامعة سطيف2، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي 2014/2013.
4. عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية (1970-1990)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، 2003/ 2004.
5. فهد بن علي عبد العزيز الطيار: العوامل الاجتماعية المؤدية للعنف لدى طلاب المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، قسم العلوم الاجتماعية 2005.
6. مصطفى ولد يوسف: المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزوز، كلية الآداب واللغات، 2014.
7. مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995- 2005) دراسة موضوعاتية فنية، رسالة دكتوراه جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2014-2015.

8. نادية دشاش: عنف الزوجة ضد الزوج، أسبابه وأشكاله، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم النفس، 2006.

8- الكتب باللغة الأجنبية:

1. Dictionnaire Larousse, Maxipoche editions, Larouse, 2017,

2. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Curent English. AS Hornby Ninth Edition Editors :Leonie Hey Susanne Holloway Oxford University Pres

3. Robert (P.) Dictionnaire le Robert analphabetique et Analogique de la langue française ; Société de nouveau livre (S.N.L) Paris 1978.

9- المواقع الالكترونية:

1. بشير مفتي: أنا أكتب على الهامش، حوار الجزيرة نت، 26/ 2012/1، الموقع: www.aljazeera.net.

2 . منظمة الصحة العالمية، المكتب الإقليمي للشرق الأوسط الأنترنت، الموقع:

www.emro.who.int/ar/violence-injuries-disabilities/violence

فهرس المحتويات

إهداء

كلمة شكر

مقدّمة.....أ- ط

الفصل الأول:ظاهرة العنف من الطّبيعة إلى الأدب.

1- حدّ العنف.....12

2- العنف من منظور القرآن والّسنة.....27

3- تاريخ العنف البشري.....32

4- ظاهرة الإرهاب.....36

5-مفهوم الإرهاب في القرآن الكريم.....41

6- جذور العنف في المجتمع العربي.....44

7- إرهاصات العنف في المجتمع الجزائري.....50

8- نحو رواية جزائرية عنيفة 55

الفصل الثّاني: المتخيّل الّسردي التّسعيني وقراءة الأزمة.

1- الرواية الجزائرية وتيمة العنف.....75

2- عنف الهويّة في الرواية التّسعينية.....94

3- شهوة حكي العنيف وتمثلاته في رواية الأزمة.....122

3-.1 العنف اللّفظي.....125

3-2. العنف المادي.....145

الفصل الثّالث: عنف المخيال الّسردي عند بشير مفتي.

1- رواية الشّباب بداية القطيعة.....162

2-قراءة المأساة استحضار للتّاريخ عند بشير مفتي.....173

3- عنف اللّغة ولغة العنف عند بشير مفتي. 203

4- الحدث المأساوي ومرارة الواقع. 231
4-1. مأساة الحرب والحب. 233
4-2. مأساة القتل والموت. 242
4-3. مأساة الانتحار والهروب من الواقع.....252
الفصل الّرابع: عنف البنية السّردية عند بشير مفتي.
1- عنف المّن. 260
1-1 .عنف المّن النفّسي ووعي الشخصية.....281
2- المكان من الجمالية إلى العنف. 289
2-1. المدينة انفتاح على العنف 291
2-2.الشّارع والحّي أفضية للخوف والموت. 297
2-3.الوطن الحيزّ الملعون.....305
2-4.البيت انغلاق على العنف.....311
2-5.الحانة بحث عن المكان الضائع.....315
3- الشّخصيات والعنف.....320
3-1.الشّخصيات المعنفّة.....322
1- المثقّف المعنفّ. 322
2- المرأة الأنوثة المعنفّة.....336
3-2.الشّخصيات العنيفة. 349
1- شخصية الإرهابي الأيديولوجي.....349
خاتمة.....364
قائمة المصادر والمراجع 371
فهرس المحتويات.....386

الملخّص:

تعتبر حوادث أكتوبر1988 حدثا فاصلا في التّاريخ الجزائري على جميع مستوياته: السّياسية والاقتصادية والتّاريخية منها، والمستوى الثّقافي والفكري واحد من هذه المستويات الّتي كان لها تأثير مباشر على مجريات الأحداث، فخرج من هذا الشّغب السّياسي والفكري جيل من الروائيين حمل على عاتقه تدوين حلقات التّاريخ فنّيا، فكان هاجس العنف الهاجس الأوّل لهم فاستثمروا فيه إبداعيا واغترفوا من معين تشظي الواقع الجزائري وتفكّكه ودخوله دهاليز المجهول، لِيُخرجوا بذلك روائعهم السّردية محمولة بأوجاع المستضعفين والمغلوبين، ويواكب هذا الجيل رهانات الرّاهن وينحرف بالكتابة السّردية نحو رواية العنيف تماشيا مع العنف الممارس عليهم في الواقع.

لذلك جاءت أطروحتنا هذه تتناول بالمدارسة والتّحليل إسقاط العنيف في روايات العشرية السّوداء من خلال لذة حكي العنيف وعنف المتخيّل السّردي عند بشير مفتي، الذي وجد في تيمة العنف هاجسا روائيا اشتغل عليه في جلّ متونه السّردية، فتلقّف هذه الظّاهرة من شوارع الجزائر الممحونة بقبح أبنائها، فجاءت رواياته رسما للمأساة من جحيم الواقع، وشخصياته معبّرة عن حجم العنف في صورة الجلّاد مرّة ودور الضحيّة مرة أخرى.

وقد حاولنا من خلال هذه الالتفاتة أن نعرّي ظاهرة العنف التي قوّضت البنية المجتمعية للجزائريين وأدخلتهم في واقع سياسي واجتماعي موبوء بالأمراض، وكان للجانب الفكري والفني الحظّ الأوفر في تبنيها بالمدارسة والتّحليل والطرح، لتصبح بذلك متلازمة سردية ما زالت تؤّثر على المخيال السّردي للروائيين إلى اليوم.

الكلمات المفتاحية:العنف،المتخيّل السردي، عنف الهويّة، شهوة حكي العنيف، عنف اللّغة، المأساة ومرارة الواقع، عنف الزّمان، عنف المكان، الشّخصيات والعنف.

Summary:

The events of October 1988 are a watershed in Algerian history at all levels.: Political, economic, historical ones, and the cultural and intellectual level of one of these levels that had a direct effect on the course of events, came out of this riot of political, intellectual generation of novelists carried on the shoulders of his codification of the Rings history of art, was obsessed with violence, the obsession First them faster in creatively shut out of a certain fragmentation of the reality of the Algerian and entering the corridors of the unknown, to get out of that easy narrative of the portable boat of the vulnerable and knock the two, and this generation bets current and professional writing narrative toward the novel's violent with the violence in reality.

So she came to free these dealt with in school and the drop violent in the novels of the Black decade through so itchy violent and imagined narrative when Bashir Mufti, which is found in the Tema of violence, obsessed with a novelist bought it in a gel called his narrative, to free the phenomenon from the streets of Algeria almmhona ugly children, including his novels draw a tragedy from the hell of reality, and his expressive about the size of the element in the image of the executioner once and the role of the victim again.

We have tried through this pay attention to know the phenomenon of violence that have undermined community-based Algerians feet in reality a political, social, endemic diseases, and the intellectual and artistic luck in her adoption in school analysis, and subtraction, to become this syndrome, the narrative continues to affect the memes are narrative for novelists to-day.

Keywords: violence, narrative imaginative, identity violence, violent storytelling lust, language violence, tragedy and bitterness of Reality, Time violence, violence of place, personalities and violence.

Résumé:

Les événements d'octobre 1988 sont un tournant dans l'histoire Algérienne, à tous les niveaux.: Politique, économique, historique, et le niveau culturel et intellectuel de l'un de ces niveaux qui a eu un effet direct sur le cours des événements, est sorti de cette émeute de la génération politique, intellectuelle de romanciers porté sur les épaules de sa codification de L'histoire des anneaux de l'art, était obsédé par la violence, l'obsession d'abord les plus rapidement en créative écartée d'une certaine fragmentation de la réalité de L'algérien et entrant dans les couloirs de l'inconnu, pour sortir de ce récit facile du bateau portable des vulnérables et frapper les deux, et cette génération parie récit en réalité.

Alors elle est venue pour libérer ces traités à l'école et la baisse violente dans les romans de la décennie noire à travers si démangeaisons narrative violente et imaginée quand Bashir Mufti, qui se trouve dans le Tema de la violence, obsédé par un romancier acheté dans un gel appelé son récit, pour libérer le phénomène des rues de l'Algérie almmhona enfants laids, y compris ses romans tirent une tragédie de l'enfer de la réalité, et son expressif sur la taille de l'élément à l'image du bourreau une fois et le rôle de la victime à nouveau.

Nous avons essayé à travers cette attention de prêter à connaître le phénomène de la violence qui ont sapé les pieds Algériens communautaires en réalité une politique, sociale, maladies endémiques, et la chance intellectuelle et artistique dans son adoption dans l'analyse scolaire, et la soustraction, pour devenir ce syndrome, le récit continue d'affecter les mèmes sont narratifs pour les romanciers

Mots-clés: violence, imagination narrative, violence identitaire, luxure narrative violente, violence linguistique, tragédie et amertume de la réalité, violence temporelle, violence du lieu, personnalités et violence.