وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

الشعبة : دراسات أدبية
التخصص :الأدب الجزائري وقضاياه النقدية

العنوان

الشخصية في روايات بشير مفتي من المنظور البنيوي

إعداد الطالب:
عبد القادرالعماري

إشراف الأستاذ:
د/ الحاج جغدم

المناقشة بتاريخ 29 /11/ 2020 من طرف اللجنة المكونة من:

الاسم واللقب أد/ محمد عمور	الرتبة أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	رئيسا
الاسم واللقب د/ الحاج جغدم	الرتبة أستاذ محاضرأ	جامعة **حسيبة** بن بوعلي الشلف	مقررا
الاسم واللقب أد/ عبد القادر مزاري	الرتبة أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	ممتحنا
الاسم واللقب أد/ مختار بن قويدر	الرتبة أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	ممتحنا
الاسم واللقب أد/ طاطة بن قرماز	الرتبة أستاذة التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	ممتحنا
الاسم واللقب د/ إسماعيل زغودة	الرتبة أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروتقدير

بداية وقبل كل شيء؛ نتقدم بالشكر لله جلّ وعلا، على أن وفقنا لإتمام هذا العمل.

ثم الشكر بعد الله للمشرف على رسالتي الدكتور "جغدم الحاج" ومساعد المشرف الأستاذ الدكتور "عمور محمد"،

اللّذان أشرفا على هذه الرسالة، فكانا خير سند، وخير مرشد فقد ذلّلا لي الصعوبات والعراقيل التي اعترت طريقي، بنصائح توجيهية؛ فقوّما اعوجاجي، وصوّبا خطئي، من غير كلّ ولا ملل، فلهما مني أسمى التقدير وفائق الاحترام، والدعاء بالتوفيق والسداد إلى خيري الدنيا والآخرة.

ثم الصلاة والسلام على النبي المصطفى، والرسول المجتبى محمد صلى الله عليه وسلم، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

إهداء

أهدي ثمرة عملي إلى من أسدى لي يد العون، وشاركني في أفراحي وأتراحي، وسهرت أعينهم في سبيل إتمام مشروعي، وتحقيق حلمي، ولم يبخلوا بدعمهم لي على وجه التضحية والعطاء، إلى "زوجتي الكريمة "،

إلى من هم أملي في الحياة، وقرة عيني؛ محمد وأميمة وأويس حفظهم الله من كل مكروه، إلى أخواتي الغاليات، وأصدقائي الأوفياء، بالخصوص إبراهيم وصال، الذي أمدّ لي يد العون، ووضع معي لبنة التمام ومسك الختام.

أهدي هذه الرسالة.

مقدمة

مقدمة

شهدت فترة نهاية الثمانينيات، وبداية التسعينيات من القرن العشرين، مرحلة سياسية حرجة لتترك بدورها شرخا في ذهن المثقف والمبدع الجزائري بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، فكان ذلك كفيلا بأن يستلّ قلمه، وينثر حبره، عبر مقطوعة سردية، كانت بدورها مسرحا لأزمة، شغلت القاصي والداني، حيث اختلفت الأقلام الدّارسة لهذه القضية؛ منها السياسية، التي كانت لها الحظ الأوفر في الدراسة، باحثة عن دقائق الأزمة، مترعة بمتناقضات عدّة، فطمست الكثير من الجزئيات الهامة؛ منها قضية المواطن الجزائري، الذي يعد الطرف الأهم والمقصود في الأزمة.

ليتحمل المبدع والروائي الجزائري المسؤولية بصدق، بعيدا عن السياسة، وينقل بدوره هذه المأساة بصبغة أدبية، مصورا هموم المجتمع وملابساته، ومستنطقا بذلك الذات المقهورة، متسلّلا إلى يوميات مواطن بسيط، يقذف الجوع به هنا وهناك، وترمي به رحلة البحث عن لقمة العيش إلى مكان سحيق، ليتفاجأ بلغة لم يعهدها، في ظلّ رغد العيش الذي عاشه المجتمع بعد الاستقلال وهي لغة العنف والموت، التي كانت الوسيلة الأنجع للنقاش.

فتكون ظاهرة العنف مرجعية أغلب النصوص الروائية الجزائرية، خلال فترة العشرية السوداء لتكون موضوع بحثي، فلم أدّخر جهدا في سبيل البحث، وإماطة اللّثام عن واقع المجتمع في قالب لغوي – سوسيو نصي – ، أعاد صياغته عبر حروف جرّت الحتوف على الخطاب السياسي، لتضيء البؤر السوداء، التي سكت عنها هذا الأخير.

كما كانت الساحة الأدبية الجزائرية منذ ولوج الأزمة إلى الديار مسرحا لجملة معتبرة من النصوص الإبداعية، التي عالجت هذه القضية؛ ومن ثمّ فالرواية امتلكت النصيب الأوفر، باعتبار مكانتها التي بوّأتها منزلة، تتجلى في قدرتها على احتواء ما يجول في خاطر الإنسان، من خلال استنطاق الذات، وتوظيفها تقنيات جلّت بدورها المأساة، من خلال إفراغ الواقع من محتواه أيديولوجيا، وشحنه لسانيا، ليساهم في جمالية الخطاب السردي فنيا، فاستطاعت تطويق هموم الإنسان وانشغالاته في مقطوعة سردية، وفق أزمنة؛ الماضي والحاضر والمستقبل.

سنقوم بانتقاء من بين المتون الروائية الجزائرية روايات بشير مفتي، هذا الأخير الذي عاش فترة التسعينيات بمخلّفاتها، فراح يصوغ بقلمه أحداثا جرت أثناء هذه الفترة، عبر آليات تقنية وفنية منها؛ الشخصية وأزمنتها ولغة خطابها، وأمكنة حركاتها، وسنعطي صورة للمجتمع الذي احتوى بدوره همومها وشغلها اليومي، عبر مطرقة؛ السلطة التي اتخذت من القمع والردع للسيطرة على زمام الأمور، وسندان الفئة المتطرفة التي استغلت تعكر الجو، واختلاط الأوراق لتتّخذ من القتل الوسيلة الأنجع للنّقاش، ليكون المواطن البسيط وهو يكابد الأيام، من أجل جمع فتات الخبز ولقمة العيش ضحية أفكار خاطئة، أودت بحياته إلى التهميش كأقل ضرر، أو القتل كنهاية حتمية، تقضي على آماله وأحلامه.

الصورة التي أعطتها روايات بشير مفتي في فترة التسعينيات، صورة الإنسان الجزائري وهو يعاني الأمرّين، وهي تسرد حقائق تعرّضت إلى تعتيم إعلامي وسياسي، فعملت على فضحه وكشف عواره عبر لغة سردية، انتخبت لذلك نماذج روائية لهذا الروائي تجلّت في:

- رواية أشباح المدينة المقتولة.
- رواية أرخبيل الذباب.
- رواية أشجار القيامة.
- رواية بخور السراب.
- رواية شاهد العتمة.
- رواية خرائط لشهوة اللّيل.

كما برز اهتمام النقاد في العصر الحديث بظاهرة الشخصية، التي استقطبت جلّ الأعمال الأدبية وهذا راجع إلى مدى تعاطي المبدعين لموضوعة الشخصية، حيث وظفوه وفقا لميولهم وأهوائهم. لا سيما عند معالجتهم الوقائع الاجتماعية والأوضاع السياسية والمناحي النفسية، التي تبدوا فيها نواياهم وتوجهاتهم نحو الحياة بصفة عامة والشخصية بصفة خاصة.

ولعل تمكين عنصر الشخصية بمقدار من الاهتمام على باقي مكونات السرد يرجع إلى استلائه أقلام النقاد، الذين فاضت أقلامهم بالدراسة والتحليل لهذا العنصر، وعلى ضوء المكانة

الخاصة التي تشغلها الشخصية، يجدر التنبيه إلى أن حضورها، يمثل امتدادا طبيعيا لحياة الإنسان التي تتجسد فيها الشخصية الجزء الأكبر مع شيء من التعمق والتوسع، المتعلق بالمهارات والخصائص التي تزيد من اشتغالها.

تحمل الشخصية دلالات متنوعة وعلاقات مختلفة تربط الإنسان بواقعه الشخصي، فيتفاعل كل منهما مع الآخر، لتنشأ العلاقة المزدوجة بينهما، فتكون في اتصال أحيانا وفي انفصال حينا آخر. فتبسط الشخصية حركتها على باقي مكونات السرد، لتدلنا على مدى الجدلية التي تولّيها اللغة في إطار توظيفها داخل النصوص السردية.

يبقى للشخصية حضور متميز في النص الروائي، لأننا نفهم من خلالها سلوك الفرد وموقفه الإنفعالي الذي يعبر عن الحالات الانفعالية للشخصية، ليكون حصيلة للتفاعل بين إشاراته المدركة في المجتمع وبين النفاذ إلى عمق التجربة الشخصية.

كما أنّ بشير مفتي الذي يعدّ من الروائيين المعاصرين، عاش بدوره فترة زمنية عصيبة بين أحضان العشرية السوداء، مستنطقا إيّاها وفق خطاب سردي، يحاكي واقعا مريرا عبر شخصيات صاغها عقله، وصدّقها الواقع، ليشكل متنه الروائي عصارة أحداث نابعة من مبدع، يكابد أزمة عاشها في فترة التسعينيات على عجلة من الذعر.

سنحاول تقصي تلك النماذج الروائية لبشير مفتي، التي تناولت الشخصية في فترة التسعينيات، وهذا لاستعابها، واستنطاق دلالاتها وأبعادها، وعليه ووفق هذه المقاربة، تمخضت لدينا عدة أسئلة واستفهامات، تمثّل إشكالية هذا البحث وهي: كيف تمكّن الروائي النفاذ إلى عمق المجتمع المدجج بالشخصيات على اختلاف ماهياتها وأيديولوجياتها؟ وكيف تجلّت بدورها في خضم المتن الروائي؟.وماهي علاقتها بباقي مكونات السرد؟.

وهكذا تتبوأ الشخصية منزلة هامة تربوا من خلالها الرواية إلى مصاف الأجناس الأدبية لنتخذها موضوعا للبحث، بعنوان سنسمه بـ:الشخصية في روايات بشير مفتي من المنظور

البنيوي.كما يتمّ من خلاله تصميم خطة منهجية تتجلى في؛ مقدمة ومدخل نظري وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة.

بداية بالمدخل النظري: سنعمل على إجراء نبذة تاريخية للرواية الجزائرية، من البداية والتحولات التي طرأت عليها إلى غاية التسعينيات، ثم نعرّف المنهج البنيوي عند الغربيين، والنقاد العرب، ثم نذيّله بإعطاء مفهوم للشخصية عند النقاد العرب والغرب، وأهم أنواعها.

أما الفصل الأول سنسمه بـ: "علاقة الشخصية بالزمن"، وسنتناول فيه مفهوم زمن القصة وزمن الخطاب، ثم علاقة المرأة بزمن العنف، وعلاقة البطل بزمن العنف يتجلى في؛ البطل المثقف ومحاولة التغيير، والبطل التراجيدي ومحاولة الهروب.

أما الفصل الثاني سنسمه بـ: "علاقة الشخصية بأحداث العنف "، فنظهر فيه؛ أشكال العنف؛ قهر السلطة بـ: الفساد، الردع، الاعتقال، ثم القهر الاجتماعي الذي طال أفراد المجتمع الجزائري من؛ الذات الكادحة، والعنف ضد المرأة؛ من تعرضها لقهر المجتمع، وقهر الرجل، ثم نختمه بذكر نوعين من الفرق المتطرفة من: المتطرف الديني، والمتطرف القاتل.

أما الفصل الثالث سنسمه بـ: " علاقة الشخصية بالمكان "، ونستجلي فيه أهم الأمكنة التي وطأتها الشخصية في روايات بشير مفتي، وهي تكابد العنف من؛ البيت الذي صار ملاذ الخوف والقهر، والشارع الذي انفتح بدوره على الذعر والموت، ثم الحانة التي هي مكان للعربدة ونسيان الهم، وفي الأخير نذيّله بالسجن الذي صار انغلاقا على القهر والتطرف.

لننتهي في الأخير بخاتمة نحوصل من خلالها أهم النتائج التي وردت في هذا البحث؛ من خلال رسم صورة للشخصية الروائية في ظلّ الأزمة التي ضربت أطنابها في المقطوعة السردية بيد من حديد.

وانطلاقا من هذه الرؤية الشاملة حول الرواية عامة، والمجتمع الجزائري خاصة، سنعتمد المنهج الوصفي، وفق مقاربة بنيوية، لمعالجة طروحات البحث، مع تطعيمها بمقاربات أخرى منها؛ التاريخية والاجتماعية، والنفسية والجمالية، كضرورة فرضتها طبيعة الموضوع، واستنادا على هذه القراءة

المزدوجة، سنعمل على دراسة النصوص من وجهتين، الأولى داخلية تعمل على تفكيك النص وأنظمته الداخلية، من خلال أدوات إجرائية فرضتها المقاربة المذكورة آنفا، والثانية خارجية تدرس علاقة بنية النص بالروافد الاجتماعية والنفسية التي تمخّض عنها.

ويجدر التنويه، إلى أن البحث يتكئ في دراسته للشخصية على دراسات سابقة؛ كمراجع أدبية ونقدية، نظرية وتطبيقية، لتكون بدورها نبراسا، يغترف من ينابيعها جلّ البحث، نذكر من أهمها:

- بنية الشخصية في الرواية الجزائرية لمحمد بشير بويجرة.
- الرواية والعنف للشريف حبيلة.
- سيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون.

أما عن الصعوبات والعراقيل التي اعترضت سبيل هذا البحث؛ تتجلى في قلة الدراسات النقدية التطبيقية، التي تناولت الشخصية الروائية وعلاقتها بباقي مكونات السرد؛ الزمان، المكان لذلك تجد معظم الأعمال التطبيقية درست الشخصية مستقلة بذاتها عن الزمان والمكان في البنية السردية، إضافة إلى صعوبة ترجمة المصطلحات النقدية الغربية، مما ترك شرخا في عمل البحث وتشويشا في استعاب المصطلح النقدي، فألجأتنا الضرورة إلى الاستعان ببعض المراجع والمعاجم الأجنبية المترجمة، كمرجعية هامة وفّرت لنا الجهد في دراسة الشخصية.

ما يسعني إلاّ أن أتوجه بجزيل الشكر والعرفان، وبجميل ما أسداه لي أستاذي المشرف الدكتور جغدم الحاج، من معروف؛ بداية بسعة الصدر، وجميل الصبر، على تقصيري، ناهيك عن سعيه الحثيث بتوجيهات منهجية، وعدم بخلي بما حباه الله من معارف علمية، وكتب غربية كانت أو عربية، ونتمنى أن نحيط بالموضوع، ونقارب هدفه.

مـــــدخل

مدخـــــــــــــل:

أولا: الرواية الجزائرية البداية والتحولات.

1- الرواية الجزائرية في السبعينيات.

2- الرواية الجزائرية في الثمانينيات.

3- الرواية الجزائرية في التسعينيات.

ثانيا: المقاربة البنيوية:

1-أ- لغة.

1-ب- اصطلاحا.

2- مفاهيم البنيوية.

3- مستويات البنيوية.

4- البنيوية عند العرب.

ثالثا: الشخصية.

1-أ- لغة.

1- ب- اصطلاحا.

2- الشخصية عند النقاد.

2-أ- عند النقاد الغرب.

2-ب- عند النقاد العرب.

3- أنواع الشخصية.

أولا:الرواية الجزائرية البداية والتحولات:

ذهب الدّارسون من خلال تأريخهم، في من وضع أول باكورة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، إلى أنّ هناك " ما لايقل عن ثلاثة تواريخ شائعة في كتابات الدارسين عن بداية الرواية الجزائرية وهي على التوالي: سنة 1947 التي يربطونها بصدور "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، وسنة 1957 مع ظهور "الحريق" لنور الدين بوجدرة، وكلا العملين طبع بتونس، وسنة 1972 بصدور رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر "[1] وعليه، فقد لقيت هذه التواريخ، التي ذكرناها آنفا تباينا بين أقلام النقاد والمؤرخين، وذلك في تسجيل أول بداية فعلية للرواية الجزائرية.

لكن بعض النقاد والمؤرخين أشاروا إلى أن أول بداية فعلية لهذا الفن النثري الروائي؛ ألا وهي رواية " "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"، التي كتبها محمد بن براهيم سنة 1849 بالجزائر وقام بتحقيقها ونشرها الدكتور أبو القاسم سعد الله سنة 1972، وهو النص الذي أثار عند نشره ردود فعل متباينة، حيث رأى فيه بعضهم نصا روائيا مشتملا على المقومات الأساسية للرواية، ومن ثمة راح يتساءل عما إذا لم يصبح ضروريا – بعد اكتشاف هذا النص – إعادة النظر في مسألة الريادة الروائية في البلاد العربية "[2] .

كل هذه المحاولات تعدّ في نظر أحمد منور معزولة وغير ناضجة فنيا، كونها تحاكي الأوضاع السائدة في المجتمع إبان الاستعمار الفرنسي، كما هو مجسد في رواية " "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي الذي نشر روايته الأولى في تونس سنة 1951، وقد رسم صورة للمرأة "لطيفة" هي أقرب إلى المثالية والكمال رسما ومشاعر، نقيض جميع النساء اللواتي كنّ ضحايا محمد العربي ونزواته ومركباته، كما رسم في قصته ملامح للشباب الجزائري الطموح الذي يفارق وطنه وأرضه وقريته فقيرا يتيما معدما ويلاقي من الصعوبات والمرارات الكثير، ولكنه يدرك في الأخير غايته ويفضل الصبر

[1] أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص09.
[2] م، س، ص11.

والصمود والكفاح والخلق الكريم "[1] ؛ وكل هذا من أجل تحرير الفرد الجزائري من سطوة المستعمر وبعث روح التفاءل فيه، التي ضرب عليها العدو في كهف الطغيان سنين عددا.

السبب الذي ساهم في تأخر ظهور الرواية إلى هذه الفترة " يرجع إلى أن هذا الفن صعب يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة ثم يتطلب ظروفا ملائمة تساعد على تطوره وعناية الأدباء به. وفي مقدمة هذه العوامل أن الكتاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة القومية أدبا عربيا اتّجهوا إلى القصة القصيرة لأنّها تعبر عن الواقع اليومي خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد، فكان أسلوب القصة القصيرة ملائما للتعبير عن الموقف أو عن اللحظة الآنية، وعن التجربة المحدودة بحدود الفرد "[2] ، كما أنّ القصة لقصرها، كان القاص يقرّر الأوضاع، ويشخّص الأحداث عن طريق استعماله اللغة التقريرية، وذلك لمناسبة المقام آنذاك.

أما بالنسبة لقسيمتها الرواية " فإنّها تعالج قطاعا من المجتمع رحابة واسعة، لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها، ومن ثمّ كان الكاتب يحتاج إلى تأمل طويل كما ذكرت. ثم إن الرواية تتطلب لغة طيّعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال لأسباب كثيرة ليس هذا مجال الحديث عنها "[3] ، ورغم تأخر ظهور هذا الفن النثري، مقارنة مع القصة القصيرة والمقال الأدبي، وغيرها من الفنون النثرية الأخرى، إلاّ أنّها استطاعت أن تتربع منصة التتويج، وتتبوّأ مصاف الصدارة، وتعانق فضاءً أوسع من البناء الفني والإبداع الخلاّق، في عالم افتراضي لا يخلو من المتعة.

---

[1] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009، ص163.

[2] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009 ص237-238.

[3] م، س، ص 238.

1-الرواية الجزائرية في السبعينيات:

إن الرواية الجزائرية لم تشهد نضجا فنيا إلاّ في بداية السبعينيات، والتي تعد " المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، حيث ظهرت تباعا عدّة أعمال روائية مثل: ((ما لا تذروه الرياح))* و((ريح الجنوب))** و((اللاز))*** بالإضافة إلى رواية أخرى ذات أهمية متميزة وهي ((الزلزال))****، ومنذ أن ظهرت أعمال (الطاهر وطار)، بدأ النّقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفوق والتفرد التي طبعت أعمال هذا الروائي الجديد "[1]، وهذا على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، وإلاّ فمرحلة السبعينيات لتنوء بالأعمال الروائية، يضيق المقام بذكرها.

مع ذلك، فالراواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، تعد مولودا جديدا مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، ومع مرور الوقت أصبحت محلّ إعجاب وتقدير، ولقيت رواجا وحفاوة من طرف الأدباء والنقاد، و" غطّت بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر، وانتزعت الصدارة في مجال البحوث النقدية ، والتغطيات الصحافية والإعلامية، ولأول مرة أمكننا الحديث عن تجربة روائية جديدة متقدمة، لأن السنوات العشر الأولى، التي أعقبت الاستقلال مكنّت الجزائريين، من الانفتاح الحر على العربية المعاصرة، وجعلتهم يلجأون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع، بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة، التي بدأت تظهر ملامحها في التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والإقتصادية والثقافية"[2].

---

* محمد عرعار، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعت لأول مرة سنة 1972.

** عبد الحميد ابن هدوقة، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، وقد ذكر الكاتب أنه انتهى من كتابتها عام 1970، ونشرت سنة 1971.

*** الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ظهرت سنة 1974.

**** الطاهر وطار، الزلزال، دار العلم للملايين، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1974.

[1] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2011 ص41-42.

[2] م، س، ص42.

يكمن ظهور هذه التغيرات التي طرأت على حياة الفرد الجزائري، في شتى مناحي حياته ويتجلى ذلك في مرحلة السبعينيات، التي " أخذت الجزائر تشهد حركة أو هيمنة حسب رأي ((مالك بن نبي)) وهذه الحركة تبلورت في الصراع الذي أدى إلى تغيير جذري في الواقع الجزائري نتيجة التطبيق الإشتراكي، والعمل بالثورات الثلاث الزراعية والصناعية والثقافية، وعلى الخصوص الثورة الزراعية وليس من السهل الوقوف في وجه الإقطاع والاستغلال بسبب تركة الاستعمار الفرنسي "[1] ؛كما هو مجسد في ثنايا المتن الروائي الجزائري، والذي تنضح به الكثير من الكتابات الروائية للروائيين الجزائريين في مرحلة السبعينيات.

إنّ رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة بدورها " تثير قضايا كثيرة تتّصل بالأرض وبالمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرّفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرّض لجانب الشرفي الإنساني وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي ومحاولته للتفوق على نفسه ولكنه يساق إلى نهاية لايريدها لأن الظروف أقوى منه "[2] ، كما عرّجت أيضا إلى قضية الأرض والفلاح، وذلك بإحداث خلخلة في النظام العام الذي كان سائدا إبان الثورة، وفي بداية الاستقلال، من خلال إضرام ثورة زراعية ضد النّظام الإقطاعي الذي بسط نفوذه آنذاك.

كما أن رواية ريح الجنوب تعبر عن " قصة مأساة فتاة جزائرية ريفية هربت من القرية إلى العاصمة لتدخل الجامعة وتدرس فيها، ولكنها عادت للقرية لتقضي إجازتها في صيف حار، زاده لفح ريح الجنوب حرارة أخرى أثرت في الإنسان والطبيعة معا، وزاد من ضيقها أنها سجينة في دار أبيها وفكر ابن القاضي وهو اسم الأب في أن يزوجها من رئيس البلدية، بعد أن بدأ الحديث يدور حول الإصلاح الزراعي و((الثورة الزراعية))، فخاف على أرضه وهو من الملاكين المعروفين بولائهم في الماضي للحكام الفرنسيين "[3]؛ وهذا كما هو مجسد في ثنايا المتن الروائي.

---

[1] أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996، ص92-93.

[2] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص239.

[3] م، س، ص239-240.

يظهر من خلال هذه العلاقة التي انبنى عليها صرح الرواية، في الصراع القائم بين ابن القاضي الإقطاعي ومالك شيخ البلدية، حيث أنّ: " عداوة مالك لابن القاضي لم تكن عاطفية شخصية بقدر ماكانت مذهبية بحكم حياته الثورية الطويلة لا يطمئن لذوي النعمة والمال مهما كانت المشاعر التي تملأ وجدانهم بينما عداوة ابن القاضي لمالك كانت شخصية منشؤها الخوف.. الخوف من الماضي ومن المستقبل. بالنسبة للماضي هناك نقطة سوداء في حياته لا يعرفها إلاّ مالك، وبالنسبة للمستقبل هناك أملاكه التي تملأ القوب حسدا. فإذا تقرّر إصلاح أراضي الناحية فإن أرضه لن تبقى ملكا له. ومالك كشيخ بلدية وكمناضل مثقف لن ينسى له ماضيه ولا حاضره "[1] وعليه، تعد هذه المقاربة كتفريشة اتّكأ عليها الروائي لبناء صرح هذه الرواية، واضعا أنمله على شخصيتين رئيسيتين؛ (ابن القاضي الإقطاعي، ومالك شيخ البلدية)؛ قاسمهما المشترك السلطة وحب الهيمنة والنفوذ.

يكشف الروائي عن القضية التي يريد ابن القاضي من خلالها الحفاظ على ممتلكاته، من خلال مصاهرته لشيخ البلدية، وذلك " بحكم مركزه وبحكم ما يعرف عنه من ثورية ونضال يستطيع أن يفعل الكثير، وخصوصا بهذه المصاهرة يصير ذا منفعة في هذه الأرض. ومعنى ذلك في النهاية أنّه يصير أكبر مدافع على بقائها لصاحبها. والبنت بعد ذلك مهما كانت فهي امرأة، إن تزوجت بشيخ البلدية أو بغيره فما الفرق، لولا ما يخشاه من ضياع أرضه لاستطاع أن يدعها تعود إلى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لا يرغمها على الزواج إذا لم تكن راضية .. "[2] إذن، فالراوي يستشف من خلال هذه الصفقة، مكنون شخصية خب متستّر، يقدم على تنفيذ مشروعه السلطوي على حساب مستقبل فلذة كبده.

ليست (ريح الجنوب) لابن هدوقة وحدها تتحدث عن الإقطاع، وإنما ظهرت روايات أخرى لروائيين تحاكي بدورها وتعزّز موقف ابن هدوقة من التبعية والمحسوبية على حساب أراضي وعقارات استحوذ عليها ثلّة من الإقطاعيين، وأرباب الأموال، وذلك بإضرام نار ثورة زراعية، تعيد بدورها كرامة

[1] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2012، ص55.
[2] م، س، ص106-107.

الفلاح وسؤدده، فمن جملة هؤلاء الذين تحمّلوا مسؤولية تفجير هذه الثورة، وسالت أقلامهم في الكتب والمجلات، لترجيح كفة الاشتراكية، ونقض مخططات الملاّكين؛ الطاهر وطار، وفكره الأيديولوجي وكيف كان موقفه من تطبيق هذا النظام الاشتراكي، فهاهو يصرح في أحدى أمسياته الثقافية قائلا:"لي شرف كبير أن أكون ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري "[1] .

تعد روايتي (اللاز والزلزال) للطاهر وطار، بقيمتيهما الأدبية، وتجربة إبداعية وفنية، جنح من خلالهما إلى معالجة قضية اجتماعية، حيث إنّ" رواية الزلزال هي ثاني رواية للأديب الجزائري الطاهر وطار، وإذا كان هذا الكاتب قد اتخذ موضوعا لروايته الأولى ((اللاز)) تلك التناقضات التي رافقت ثورة التحرير، فإنه انتقل في ((الزلزال)) إلى زمان ما بعد الاستقلال وإلى بداية السبعينات بالذات ليخصص روايته لموضوع الثورة الزراعية، ولهذا فإن رواية وطار تأتي هنا مؤيدة لقرار السلطة في عملها من خلال مشروع الثورة الزراعية على إعادة تقسيم الأملاك الزراعية بشكل عادل، بحيث يتم القضاء على الملكيات الكبيرة، وتوزيع أراضي الأغنياء الزائدة على الخماسين وغيرهم ممن كانوا يشتغلون في الأرض دون أن يملكوها "[2] .

على هذا فإن " الجانب الأكبر والأساس الذي يركّز عليه الكاتب في هذه الرواية هو التّغيير ولابد أن الطاهر وطار الذي كان قد عاش زمنا في قسنطينة والذي عاد إليها بعد سنوات ليكتب روايته قد استفاد من هذا الأمر كثيرا، فهو في الواقع كان يلاحظ قسنطينة وما وقع عليها من تغيّر من خلال عيني بو الأرواح، ومن خلال إحساسه فالإحساس بهذا التغيير وبهذا الشكل القوي لن يتأتى إلا لمن عاش فعلا في المكان نفسه قبل سنوات كثيرة، واندمج فيه وتعاطف معه، وعرفه عن قرب معرفة قوية وعميقة "[3] .

---

[1] صرح بذلك أثناء أمسيته القصصية في جامعة عنابة، بمناسبة الأسبوع الثقافي، نقلا عن : شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2013، ص91.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص29.

[3] م، س، ص30.

2- الرواية الجزائرية في الثمانينيات:

شهدت مرحلة الثمانينيات تطورا ملحوظا في الساحة الأدبية الجزائرية؛ وبالخصوص في الرواية حيث مثّلت بدورها فترة من النضج، لتتمخض عنها أقلام أدبية روائية اكتسحت ساحتها من الباب الواسع، حيث بلغت عدد الروايات بيبليوغرافيا من بداية هذه الفترة إلى غاية "سنة 1989 خمسة وسبعين نصا، وهذا بالاعتماد على الإحصاء الذي قام به الأستاذان عبد الله ركيبي وإبراهيم رماني "[1].

يرجع ذلك إلى عوامل عديدة، ساهمت في انتشارها، سجلّها النقاد، تتجلى بدورها في " الزيادة المطّردة في عدد الكتّاب، بسبب انتشار التعليم، وتطور وسائل النّشر، ومساهمة الأجيال المتلاحقة منذ عقد السبعينيات إلى اليوم في الكتابة الروائية، يضاف إلى ذلك ما تلقاه الرواية من إغراءات كثير مثل المسابقات الأدبية التي تجري على المستوى الوطني، وفي البلاد العربية الأخرى ومثل الشهرة التي حققتها أسماء عديدة بفضل الرواية، سواء في الجزائر أو خارج الجزائر، ولم تحقّقها عن طريق القصة أو الشعر مثلا، وهذا ما جعل حلم أي قاص، وخاصة الشبان، أن يصبح روائيا وحلم أي روائي أن يزيد روايات أخرى إلى رصيده "[2] .

نذكر أهم الأسماء البارزة في هذه الفترة، والتي ساهمت بدورها في بلورة فن الرواية، والدّفع به إلى مصاف الساحة الأدبية، من " أمثال جيلالي خلاص والأعرج واسيني، والهاشمي سعيداني، وأحلام مستغانمي، وإبراهيم سعدي، والأمين الزاوي، ومحمد ساري، والحبيب السايح، وحميدة عياشي ورابح خدوسي، والأزهر عطية، وتميز إلى جانب هؤلاء ظهور روائيين، يمثل كلاهما ظاهرة لوحده، حيث تميزا بغزارة الإنتاج وقوة الظهور، وأعني بها حفناوي زاغر، ورشيد بوجدرة، اللّذين ينتميان في الحقيقة إلى رعيل الجيل الروائي الأول ، غير أنه بقدر ما لقي الأول من اهتمام بين مؤيد ورافض لرواياته، بقدر ما تنوسي الثاني وظلّت رواياته بعيدة عن الضوء "[3] .

---

[1] أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، ص18.

[2] م، س، ص20.

[3] م، س، ص21.

من جملة الروائيين في هذه الفترة؛ الذين كان سبيلهم التجديد و" البحث في الطرق والأساليب كل من جيلالي خلاص، والأعرج واسيني، وبقطاش مرزاق، مع الإشارة إلى أن اهتمام هؤلاء بالتجديد، انصبّ بالذّات على مجال فن الرواية، فكان أن كتب جيلالي خلاص رائحة الكلب وحمام الشفق، وغيرهما، وكتب الأعرج واسيني نوار اللوز، ومصرع أحلام مريم الوديعة، ورمل الماية وغيرها كما كتب بقطاش مرزاق، عزوز الكابران "[1] مع ذلك، فقد كان لكل واحد من هؤلاء رؤية فنية خاصة؛امتطى بها سلم التجديد، وتميّز بها عن باقي الأعمال الأخرى.

نحاول قنص نموذج من النّماذج الروائية في هذه الفترة، ونخصّ بالذّكر رواية عزوز الكابران لبقطاش مرزاق، حيث اشتغل هذا الأخير بإقحام عنصر الرمز، من خلال توظيفه أسلوب هادف ولغة متّزنة، هذا بالنسبة للجانب الفنّي، أمّا الجانب الأيديولوجي، فقد صوب جام اهتمامه على"ذلك الانفصام الواضح بين السلطة والشعب، مع العلم إن السلطة هنا هي سلطة عسكرية، فقد عمل الكاتب على تقسيم شخصيات رواياته إلى فئتين واضحتين متميزتين ومتنافرتين، هما فئة المجموعة الحاكمة، ويأتي على رأسها عزوز الكابران، الذي يقف بجانبه كل من (سعيد زوج نجوم) و(رابح سيكس بانس) وعبد الواحد، بالإضافة إلى مجموعة من الأتباع والمتعاونين، ثم فئة بقية الشعب، وإذا كانت هذه الفئة الثانية تبدوا باهتة غير واضحة المعالم، فإن مجموع الأفراد الذين يمثلونها ويتحدثون باسمها، وينتمون إليها، وهم على الخصوص، شيخ الجامع ، والمعلم والطبيب ، والصحفي المطرود من الجريدة، والأرملة، وعمر الزواوي، إنّ هؤلاء واضحون غاية الوضوح في طبيعتهم ومواقفهم ...إلخ "[2] هذه تمثل العصارة التي تتّكئ عليها معالم وأحداث هذه الرواية.

كما تعدّ رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش على سبيل المثال لا الحصر، من جملة الروايات التي اكتسحت الساحة الأدبية، في فترة الثمانينيات، مع غيرها من الروايات، التي يضيق المقام لذكرها حيث كان قاسمهم المشترك، هو ركوب نمط التجديد، والخروج عن المألوف السردي.

---

[1] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص101.

[2] م، س، ص102.

3- الرواية الجزائرية في التسعينيات:

تهدف الرّواية الجزائرية في فترة التسعينيات إلى الكشف عن متغير؛ جرى في المجتمع بعد مخاض عسير؛ تجلّيه الانتخابات التي أسهمت بشكل كبير في توليد العنف بشتى أشكاله؛ السياسي والاجتماعي، والتطرف، ونعني بالعنف السياسي؛ عنف السلطة و" المقصود بالسلطة كل مسؤولية من أعلى هرم السلطة إلى أدنى مسؤولية محلية، وهو ما أشارت إليه الرواية فلم تترك منصبا إلا وعرّته وهي بذلك تنتقد نظاما سياسيا، وليس أفرادا، وإن لم تقدّم بدائلا، مكتفية بالتوصيف، معتبرة نفسها ليست طرفا سياسيا، ينتمي إلى هيئة أو مؤسسة سياسية، أو سلطوية، مع أنّها جزء من واقع معيش يشكل أعلى مستوى للتعبير عن وعي الجماعة "[1] .

مما لا يختلف فيه اثنان، أن شهوة حب الرّياسة، واعتلاء هرم السلطة، لبريق يعمي الأبصار ويذهل العقول، ومطمع يتوق للناس الوصول إليه، ونخصّ بالذكر تلك الرّوايات التي تتّجه " إلى انتقاد السلوكيات الناتجة عن السلطة وسياستها القامعة للشعب. أحلام أو حياة في رواية (فوضى الحواس) الساردة التي تمارس تقنية اللّعب بالأسماء تصف تعنّت التجمّعات السّياسية بالدّكاكين التي يحصل بها البيع والشراء، وتتّهمهم ببيع أحلام المواطن العادي والمزايدة على قضاياه بسوق المال "[2].

فهاهي تجلّيه عبر متوالية لسانية قائلة: " في الدّكاكين السّياسية، التي يديرها حكام زايدو حسب النظام العالمي الجديد جائزة للالتهام المحلي والقومي، فانقضضنا عليها جميعا بغباء مثالي ثم متنا متسمّمين بأوهامنا لنكتشف بعد فوات الأوان أنّهم مازالو هم وأولادهم على قيد الحياة يحتفلون بأعياد ميلادهم فوق أنقاضنا.....

---

[1] الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2010، ص166.

[2] سعاد عبد الله العنسي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت،ط1، 2010 ص25.

ويخططون لحكمنا للأجيال القادمة، ولذا منذ تلك القضية انقرض الحالمون وسقط فرسان الرومانسية من على خيولهم "[1] .

هناك روايات عديدة تحدثت عن جذور الأزمة وأشكال العنف، إضافة إلى فوضى الحواس نذكر منها: " ((دم الغزال)) لمرزاق بقطاش، ((الورم)) لمحمد ساري، ((سادة المصير)) لسفيان زدادقة ((الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)) للطاهر وطار، ((متاهات ليل الفتنة)) لحميدة عياشي ((بخور السراب)) لبشير مفتي، ((شرفات الكلام)) لمراد بوكرزازة، و((حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر)) لواسيني الأعرج، و((وادي الظلام))، و((مرايا متشظية)) لعبد الملك مرتاض "[2] ، هذا غيض من فيض روايات عديدة، تطرّقت إلى العنف وصوره في الرواية الجزائرية.

كما ظهرت في خضم أحداث العنف إبان فترة التسعينيات، التي اكتسحت الجزائر واقعيا والمساحة السردية لسانيا؛ تيارات فكرية، حيث بدورها " طرحت إيديولوجياتها على الساحة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووجد الرّوائي نفسه وجها لوجه معها، وإن كان واحدا منها، لذا راح يكتب عنها متبنيا إحداها، ومهاجما أخرى؛ وقلّ ما يكون محايدا، ركز في رواياته على التطرّف وشخصية المتطرّف، أحضره ليدينه، ويحمّله مع السلطة ما حدث "[3] .

توحي كلمة التطرف إلى مترادفات عديدة تنضوي في حقلها الدلالي، من جملتها الإرهاب الذي يعدّ بدوره " ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها.

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، ط14، 2004، ص93-94.

[2] سعاد عبد الله العنسي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص19.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 230.

وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذا استغرق مدّة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية "[1] .

تجلّي رواية ((سيدة المقام)) لواسيني الأعرج، فكر الجماعة وما ترمي إليه من أبعاد، حيث يلوون بدورهم عنق الدليل، ويكفرّون كل من يخالف حزبهم ومشربهم، ويزعمون أن جنّة عرضها السماوات والأرض تتّسع لجماعتهم دون غيرهم، الذين هم في نظرهم كفّار مرتدين، ولا يمتّون إلى دين الإسلام بصلة، فهاهي تقرّر الأسباب التي تدفع بالجماعة إلى ممارسة فعل القتل " قالت لي تلك الصديقة الفخورة بلباس الجنة: لقد أنشأنا محكمة، تعقد لإعدام الذين ارتدّوا أو خرجوا على تعاليم الدين، إما بالقتل المباشر، أو بنسف داره، أو اختطاف أبنائه وأهله حتى يسلم نفسه "[2] وعليه، فهذه المقاربة اتّكأدت عليها الجماعة في كل مخططاتها التنفيذية.

هذا بالنسبة لأهم القضايا السياسية، والاجتماعية، التي اكتسحت بدورها ساحة الفن الروائي في فترة التسعينيات حيث كان لروايات بشير مفتي، الذي هو موضوع البحث، نصيبا وافر منها تناولناه بالدراسة والتحليل.

ثانيا: البنيوية:

تشتق كلمة " بنية في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني "stuer" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلي"[3] .

---

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاّب العرب دمشق، سوريا، دط، 2000، ص65.

[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1997، ص229.

[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص120.

1-أ- لغة:

قد أُوردت كلمة بنية في كلام العرب، من البناء؛ لذا " سمي بناءً من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره، وليس كذلك سائر الآلات المنقولة المبتذلة كالخيمة والمظلّة والفسطاط والسرادق ونحو ذلك، وعلى أنه مذ أوقع على هذا الضرب من المستعملات المزالة من مكان إلى مكان لفظ البناء تشبيها بذلك من حيث كان مسكونا وحاجزا ومظلاً بالبناء من الآجر والطين والجص "[1] . أو بصورة أدق هو " عبارة عن وضع شيء على شيء على جهة يراد بها الثبوت واللّزوم. أما معناه في اصطلاح النحاة فهو: لزوم آخر الكلمة حالة واحدة لغير عامل ولا اعتلال كلزوم ((كمْ)) و((منْ)) السكون "[2]. وغيرها من الحالات كالكسر والفتح.

1-ب- اصطلاحا:

إنّ أساس التّصور" البنيوي من كلمة "بنية" (والباء تأتي بالضم والكسر)، حيث اعتبرت البنية مستقلة عما هو خارجها، مكتفية بنفسها، وهي مجموعة العناصر الثابتة بين عناصر متغيرة، يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النّماذج "[3] .

نومئ أبسط تعريف " للبنيوية أنّها نظام، وهي أهم كلمة في الحديث عن الموضوع. وصاحب هذا الوصف هو العالم السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure (1857-1913) الذي نظر إلى كل لغة على أنّها نظام دلالات يفوق في تعقيده أي فرد يتكلم اللّغة بمفرده. وقد وعدتنا البنيوية عند ظهورها بتأسيس علم يشمل ثقافة المجتمع متحدّيا بكل قوة فكر

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، دت، مج14، ص94-95.

[2] محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية بشرح المقدمة الآجروميّة، دار الإمام مالك، باب الوادي، الجزائر، دط،2004، ص16.

[3] عدنان علي رضا النحوي، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1 2003، ص43.

الفرد وقدرته. هكذا نشأت البنيوية لتنقل المعادلة من العلاقة بين الذات والعالم الخارجي بكل ما طرأ عليها من تعديلات إلى نظام بين الدال والمدلول دون أن يكون بينهما علاقة منطقية "[1].

يعدّ فاردیناند دي سوسيرFerdinand De Saussure عند العلماء المحدثين أول من وضع اللّبنة الأساس لهذا المنهج، وذلك من خلال الثنائيات الدال والمدلول، والتعاقب والتزامن اللغة والكلام؛ حيث تعد المادة الخام التي تمخضت منها باقي المناهج الحداثية وما بعد الحداثية لتكون البنيوية من جملتهم[2] .

حيث كان منطلق الشكلانيين الروس؛ هو دراسة اللغة لذاتها بعيدا عن الظروف الخارجية التي أدت إلى إنتاجها، ورفضوا بدورهم " وجهة النظر التي ترى الأدب على أنه انعكاس محض لسيرة كاتب، أو لتوثيق تاريخي، أو لأحداث اجتماعية "[3] ؛ وذلك من خلال الاقتصار على المضمون الجمالي للأدب، أي الشكل، دون النظر إلى ما يحيط به من عوامل خارجية، من أخلاقيات، أو خلفيات اعتقادية.

من أبرز الذين نظّروا لهذا المنهج " البنيوي رولان بارت Roland Barthes الذي طوّر ما اكتسبه من دي سوسير. أهم مساهمات بارت تركيزه على النّص وتمييزه بين النص والعمل (work). حاول بارت أن ينبهنا بادئ ذي يدء إلى أنه لا يجوز اتّخاذ النص على أنه موضوع محدد defined object وهذا هو بيت القصيد "[4] .

---

[1] فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة: بنيوية أم بنيويات؟ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007 ص70-71.

[2] ينظر : يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص28-32.

[3] وائل سيد عبد الرحمن سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي : نقد السرديات نموذجا، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ مصر، ط1، 2008، ص36.

[4] فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، ص72.

إنّ النّظرية البنائية يعتمد منهجها في تقصّي الوحدات الدّالة في مجموع منتظم، يتضمن من خلالها وجهتين؛ الشمولية والعلاقة المتبادلة، إذ إن البنية ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة ولكنها كلٌّ ينبغي اعتباره من وجهة نظر علاقاته الدّاخلية طبقا للمبدإ المنطقي الذي يقضي بأولوية الكل على الأجزاء؛ فلا يمكن فهم أي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام، ممّا يؤدّي إلى أن تظلّ البنية قائمة حتى بعد إدخال تعديلات على بعض عناصرها، وهذا هو التّصور الرّياضي للبنية الذي أشرنا إليه من قبل، والذي يحدّدها على أساس أنّها مجموعة من العناصر التي لا نعرف جوهرها إلا عن طريق العلاقات القائمة في داخلها[1] .

لكن تطبيقها في مقاربة النّصوص الأدبية يثير جدلا، بحيث " إنّ البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على ((أدبية الأدب literariness)) وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص. أي أنّ النّاقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا. ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النّص، في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو للبناء الكلّي الذي يجعل النّص موضوع الدراسة أدبا، وهو نظام يفترض النّاقد البنيوي مقدّما أنه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النّظام الكلّي العام على النّصوص الفردية معطيا لنفسه حق التّعامل بحرية مع بنى النّص الصّغرى ووحداته. وهذا ما فعله كمال أبو ديب في تعامله مع معلقة امرئ القيس المعروفة "[2] .

هذه إطلالة مقتضبة عن ماهية البنيوية، أما روادها فكثر، يضيق المقام لذكرهم، لذلك نضع أنملنا على من حمل باكورة هذا العلم، ونخصّ بالذكر فاردیناند دي سوسير Ferdinand De Saussure في دروس الألسنية العامة والتي " تتمثّل في إرسائه نقض مقولة التّاريخ من حيث هي السلطة المطلقة على صعيد المعرفة، وذلك بترشيح البديل المنهجي لفحص الظواهر، وهو مقولة الآنية التي ستكون بمثابة النّطفة التي حملت الجنين البنيوي على حدّ ما مثّل العلم اللّغوي الرّحم الذي

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص133-134.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، 1998، ص159.

تخلقت فيه البنيوية نطفة فعلقة فمولودا راسيا "[1]؛ لتكتسح الساحة النقدية، وتتناولها أقلام النقاد بالدراسة والتحليل .

من جملة الذين حملوا مشعل هذا العلم، الناقد والكاتب الفرنسي رولان بارت Barthes Roland (1915 – 1980)، الذي سبق ذكره، حيث استلهم من خلال سابقيه أسس المقاربة البنيوية، وذلك من خلال إرساء دعائمها وفق معلم خطي تندرج ضمنه أسس هذه النظرية والتي تتجلى في: النص والمؤلف والقارئ.

المؤلف: يصل بارت إلى رفض ذات المؤلف، والقول بموته، فالكتّاب من وجهة نظره، أناس يملكون موهبة مزج أوخلط كتابات موجودة بالفعل وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أوذواتهم بل للاستفادة من قاموس اللّغة الذي كانت كتابته قد تمّت بالفعل ومن مفردات الثقافة القائمة.

النص: يغدو النص من وجهة نظر رولان بارت، كونه نسيجا لغويا، ودالا مفتوحا، ينشأ بدوره عن استحالة حياتنا خارج نص لا نهائي.

القارئ: يرى بارت أن بعد إقصاء المؤلف وموته، يتسلم القارئ قلادة تفسير النص وتأويله بطريقته الخاصة، ويقصد بذلك القارئ النموذجي، المتمكن من ناصية اللغة، وذلك من خلال امتلاكه الأدوات الإجرائية اللاّزمة في فكّ شفرة النّصوص، وفي ضوء هذه الدّعوى، وهي أنّ بارت لا يقصي المؤلف مطلقا، وإنّما إيماءً منه تجاه القارئ بالابتعاد عن الظروف الخارجية المتعلقة بالمؤلف، والتي ساهمت في إنتاج النص[2]؛ وذلك من خلال تفكيك البنى الداخلية للنص .

كما تصدّر رومان جاكبسون Roman Jakobson منصّة هذه المقاربة، مؤثرة فيه من خلال " كتاب ((جاكبسون)) عن ((الشعر التشّيكي مقارنا بالرّوسي)) الذي درس فيه لأول مرة الشعر وقيمته الصوتية الخاصة به، ومدى ارتباطها بالمعنى – تكشّفت عن فكرة تبلور ((الفونيما))

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية – دراسة ونماذج –، دار أمية بن عروس، تونس، ط1، 1991، ص11.

[2] ينظر : رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1 1993 ص275. – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص142.

لأول مرّة، ممّا يعدّ ثورة في علم الأصوات الحدّي، واتّضحت الفروق اللّغوية بين العناصر الدّالة وغير الدالة، وأخذت تدرس المشاكل اللّغوية والجمالية ونظرية الأدب على ضوء منهج بنائي آخذ في النمو"[1] .

حيث كان من رواد حلقة براغ، وساهم في إنجازاتها بفعالية، في " عام 1928م وضع المشاركون البراغيون في اللّقاء الدولي الأول للّغويات الذي انعقد في هاج hague بالتعاون مع أكادمي مدرسة جنيف – وثيقة يوجزون فيها مبادئ اللّغويات البنيوية الجديدة. وتعتبر ((أطروحات دائرة براغ اللّغوية)) (التي أثيرت في اللّقاء الدّولي الأوّل للسلافيين المنعقد ببراغ والمنشورة أوراقه في المجلد الأول من أعمال الدائرة، 1929م) خطوة أولى نحو نظرية بنيوية في اللّغة واللّغة الأدبية واللغة الشعرية. أمّا عبارة ((مدرسة براغ)) فقد استخدمت لأول مرة بشكل محدود في الأوراق البحثية للّقاء الدولي الثّالث للعلوم الصوتية المنعقد في أمستردام عام 1932م. من أجل الإشارة إلى علم الصوتيات الذي ابتدعه لغويو دائرة براغ "[2] .

يعد أيضا كلود ليفي شتراوس Cl. Levi Strauss من منظّري المقاربة البنيوية، متعدّيا النّطاق، ليعانق فضاءً أوسع، وذلك من خلال إنشائه منهج ما يسمى بالأنثروبولوجيا البنيوية، فما إن تعرّف على علم اللّغة البنيوي حتى أخذ ينظر إلى دراسة سوسير للّغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته نسقا يقوم على التّسليم بعلاقة فاعلة تصل مكوّنات العلامة اللّغوية، أي تصل بين نسق اللّغة Langue والكلام الفردي Parol من ناحية، وبين الصورة الصوتية الدّال Signifiant والمفهوم المدلول Signifier من ناحية ثانية "[3] .

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص75.

[2] لوبومير دوليزل وآخرون، البنيوية والتفكيك – مداخل نقدية –، تر: حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1 2007، ص15.

[3] إديث كريزول، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الصفاة، الكويت، ط1، 1993، ص38.

لقد شكّل ليفي شتراوس مع جاكبسون حلقة، تجاوزا من خلالها علم اللّغة البنيوي إلى الأنثروبولوجيا، بل تمتد إلى كل العلوم الاجتماعية، والبيولوجية، والفيزيائية، وكذا السيكولوجية، وهذا قصد تطعيم البنيوية، وجعلها أكثر رحابة، مما كانت عليه من قبل "[1] .

جاءت البنيوية الأنثروبولوجية معزّزة لمواقف، تجاوزت مقالات عديدة تنفي وجود علاقات ضرورية على مستوى مفردات اللّغة في علم اللّغة، لتطعّمها بفعل الواقع بالنسبة لعلم اجتماع اللغة منها ألفاظ القرابة؛ التي انتهى من خلالها كروبر إلى تعذر تحليل ألفاظها تحليلا بنيويا، لأن علم اللغة ذاته كان مقتصرا في ذلك الحين على تحليل صوتي وسيكولوجي وتاريخي. وانتهت إلى أنه ينبغي على العلوم الاجتماعية، في الواقع، أن تشاطر علم اللغة قيوده، في الوقت الذي تستطيع فيه أن تفيد من إنجازاته أيضا، ثم ثمّن بحثه بما يسمى بمنظومة القرابة التي تجري بدورها وفق مصطلحات: يتم من خلالها تحديد العلاقات القائمة بين الأفراد؛ بين الخال والعم والأخ .... إلخ والتي تسمى بمنظومة التسميات، حيث تربط بينهم سلوكات إزاء بعضهم: احترام أو ألفة، حق أو واجب، مودة أو عداوة وهكذا، وتسمى هذه العلاقة السيكولوجية والاجتماعية بمنظومة المواقف "[2] .

أما ميشيل فوكو Michel Foucault 1926م، فدرس بين يدي البنيوية علوما شتى وتتابعت دراساته عن الانحراف deviance، تلك الدراسات التي هي في الوقت نفسه – تواريخ للعلاج النفسي وعلم النفس المرضي والطب والتاريخ الطبيعي والنحو وعلم اللغة والجريمة والجنس. وأخذت هذه الدراسات تتزايد تعقيدا وعمقا كلما مضى فوكو في دراسة أوجه الفكر والمجتمع. وبقدر ما تصل الأوصاف التفصيلية التي يقدّمها فوكو في هذه الدراسات بين النزعات الإنسانية واللاإنسانية عندما تعرض هذه الأوصاف طرائق السلوك الغريب وأشكال العقاب والتعذيب السادي الوحشي (في أفعال أشبه بأفعال الغيلان)، تضيف هذه الدراسات إلى معرفتنا العلمية بالانحراف. ولكن فوكو لا

[1] ينظر: إديث كريزول، عصر البنيوية، ص39 -40.

[2] ينظر: كلود ليفي شتراوس، الأنتروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا دط، 1977، ص56-58.

يقصد من وراء هذه المعرفة العلمية إلى ما يقصد إليه أغلب الدارسين الأمريكيين، ممن يسعون إلى تحليل أوضاع الانحراف بقصد تعديلها أو المطالبة بتحسين الظروف الإنسانية للمنحرفين ومجتمعاتهم على السواء، بل يتجاوز فوكو هذا المقصد إلى مقصد آخر فينظر إلى الانحراف بوصفه حقيقة اجتماعية أو وظيفة معيارية ويركز على الكيفية التي يتم بها معالجة الانحراف، كما يركز على القائمين بهذه المعالجة، خلال حقب تاريخية متعددة، ولذلك فهو يتجنب الأشكال التقليدية للتحليل الماركسي أو الوظيفي أو الذرائعي، ويصوغ أشكالا جديدة من التحليل يفيد فيها من علم اللغة، ليصل إلى المعتقدات الأساسية الكامنة أو الشفرات البنيوية للمعرفة "[1] .

أما بالنسبة إلى غولدمان Goldman رائد البنيوية التكوينية (1913-1970) عالم اجتماع وفيلسوف روماني، فيرى أن " فهم العلاقة بين الفنان المبدع (الفرد) والبنى الذهنية التي تشكل العمود الفقري لعمله وإنتاجه (الجماعة)، لا يتم إلا عن طريق البحث البنيوي التكويني، وليس عن طريق دراسة الفرد ونفسيته ووعيه. ولكن هذا لا يعني أن الفرد غائب أبدا عن تكوين البنى الذهنية للجماعة، وإنما لتوضيح البنى الذهنية للجماعة لا نستطيع الاعتماد على الطابع الفردي للعمل الفني.

ويؤكد غولدمان أن هناك فرقا كبيرا بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجية المضامين والأشكال. ففي الثانية يظهر العمل الفني كانعكاس حتمي للمجتمع وللوعي الجماعي، بينما يكون عاملا أساسيا من عوامل هذا الوعي الجماعي في البنيوية التكوينية. إن البنيوية الشكلية ترى جزءا أساسيا من البنى ولكنها تهمل الوضع التاريخي الذي تبلورت فيه، مما يفقدها إمكانية فهم المضامين بشكل كاف. أما البنيوية التكوينية فإنها تهدف مبدئيا إلى الوصول إلى المعنى التاريخي دون إهمال دور الفرد فيه. وهذا يجعلها تحقق وحدة بين الشكل والمضمون ذي البعد التاريخي "[2] إذن، فالتاريخ يلعب دورا هاما في بنيوية غولدمان التكوينية.

[1] إديث كريزول، عصر البنيوية، ص289-290.

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص209.

كما يعد تشومسكي Noam Chomsky 1928 من علماء الألسنية والبنيوية المعروفين، فهو مؤسس النظرية التوليدية في علم قواعد الألسني. وتعتبر نظرياته من أكثر النظريات انتشارا في الجامعات الأمريكية وفي الجامعات الأوروبية. وهي ترتكز إلى مفهوم الكفاءة الفطرية عند الإنسان. سميت نظريته بالبنيوية التحويلية.

أيضا يعزّز هذا المنهج الرائد تزيفان تودوروف Tzvetan Todorov، الذي بحث بدوره في بنية القول الأدبي، وأوضح معنى الشعرية، وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي. من أبرز كتبه ماهي البنيوية؟.

منهم جيرار جينيت Gerard Genette ناقد وباحث فرنسي، فمنذ أن صدر كتابه الوجوه 1 (figures1) عام 1966، ثم الوجوه 2 عام 1969، والوجوه 3 عام 1972 وجينيت يبرز كواحد من أهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبي، كما يوضح جينيت الاتجاه الشكلي بقوله: ((لقد نظر النقاد طويلا في الماضي إلى الأدب كرسالة (مضمون) دون لغة، أو (كود)، لدرجة أنه أصبح مشروعا وضروريا، اليوم، أن ننظر إليه، ولو للحظة كلغة دون رسالة)).

أيضا جورج لوكاتش Georg Lukacs 1885-1971، فيلسوف هنغاري. أرسى قواعد المنهجية للتحليل البنيوي، وقواعد منهج التحليل البنيوي للإبداع الأدبي، مؤسس البنيوية التكوينية ومن أهم كتبه نظرية الرواية.

والقائمة تنوء بمشاهير وأعلام البنيوية، وما بعدها، وذلك من خلال تطعيمها بمناهج أخرى تفعّل مرتكزاتها، من جملتهم؛ لوي التوسير من خلال مزج البنيوية بالماركسية، وبول ريكور في البنيوية والهرمنيوطيقا، جاك لاكان الذي أقحم علم النفس في تحليله البنيوي، وغيرهم من المشاهير، الذين يضيق المقام لذكرهم، وتقصي أعمالهم[1] .

[1] ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص289-299.
ينظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية.ص418 -419.

لقد صوّب النقاد البنيويون جام اهتمامهم على اللغة ؛كأداة إجرائية تمكنهم من سبر أغوار المتون، وتحليلها، وذلك بمنأى عن الظروف الخارجية، التي تمكنت هذه اللغة من خلالها إلى إنتاج النص، ليكون الهيكل اللغوي للنص الأدبي هو موضوع الدراسة، بعيدا عن التعاقبات الزمنية، التي حملت على كاهلها مادة اللغة، وتكون الكلمة الأدبية الأدب، أي البحث عن الأدب بمعزل عن "طقم القوانين المبطنة التي يتم بواسطتها جمع هذه الأدلة إلى معان. وهو يتجاهل إلى حد بعيد ما تقوله الأدلة فعليا، ويركز بدلا من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض "[1] .

كذلك تم معالجتهم للبنيوية عبر عدة مستويات؛ منها " المستوى الذي يركز على النموذج التصوري الذي تقوم عليه البنيوية منهجيا، من حيث هو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة عند دي سوسير في المحل الأول، بكل ما يلزم عن هذا النموذج من نظرة كلية تبحث عن العلاقات الآنية التي تشكل النسق، وتسلم كل التسليم بثنائيات متعارضة تعارض اللغة والكلام، والآنية والتعاقب وعلاقات الحضور وعلاقات الغياب.

هناك المستوى الذي تتكشّف فيه البنيوية عن حركة فكرية تولدت نتيجة أوضاع ثقافية محددة فظلّت مزدهرة مع بقاء هذه الأوضاع، وتراجعت بتراجعها.

هناك المستوى الاجتماعي الذي يتكشف معه ممثلو البنيوية أنفسهم عن جماعة ثقافية ربطت بين أعضائها علاقات وظيفية وصلات مكانية زمانية، ووعي مستقل جعل من البنيوية نفسها نوعا من الإيديولوجيا.

هناك – أخيرا – المستوى التعليمي الذي يحرص على تيسير الأفكار الأساسية الصعبة، وشرح الإنجازات المتعاقبة والمعقّدة لكل واحد من المفكرين البنيويين "[2] .

[1] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص170.

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص115- 116.

2- مفاهيم البنيوية:

أما عن مفاهيم البنيوية، فقد أجملها النقاد في النقاط الآتية:

1- مفهوم النسق: يتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية. ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في الحركة. العنصر خارج البنية غيره داخلها. وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها. مثلا الماء رمز في القصيدة العربية، قيمة هذا الرمز ودلالته في بنية نص شعري جاهلي غير قيمته ودلالته في بنية نص شعري للسيّاب.

2- مفهوم التزامن sychronic: هو زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية. تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها. فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها، فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة. أي أنه مرتبط بما هو متكون وليس بما هو في مرحلة تكون، بما هو مكتمل وليس بما يكتمل. بما هو بنية وليس بما سيصير بنية. في مرحلة التكون تعاني البنية تفككا. يختل نظام الحركة بين عناصرها.

3- مفهوم التعاقب Diacronic : لا نستطيع أن نفهم مفهوم التعاقب إلا في ضوء مفهوم التزامن. والتعاقب والتزامن، زمن تخلخل البنية، زمن تهدّم العنصر، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن، زمن تخلخل البنية وتهدم عنصر من العناصر المكونة لها، الأمر الذي يؤدي إلى انفتاح البنية على الزمن، حتى تستعيد البنية نفسها من خلال عنصر بديل عن العنصر الذي تهدّم، لذلك فإن التعاقب يرتبط بزمن تغيير العنصر وليس زمن تغيير البنية ككل [1] .

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص32-34.

3- مستويات البنيوية:

كما اقترح النقاد البنيويون أدوات إجرائية لتحليل النص الأدبي، وعبّروا عنها وفق مستويات:

"المستوى الصوتي: ويتجلى في الموسيقى والإيقاع الداخلي من خلال التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية وعلى بعض حروفها بالموازنة بين المفردات أو بين الحروف في هذه المفردات.

المستوى الصرفي: وهو الذي يختص ببنية الكلمة، ومن ذلك تقصي الحروف التي تتركب منها الكلمة، ومعرفة صحيحها من معتلها.

المستوى النحوي: وهو الذي يختص في أحوال أواخر الكلمة، وتقصي الحالات التي تكون فيها الكلمة الواحدة، وذلك باختلاف موقعها في الجملة.

المستوى الدلالي: كيف تلتقي الوحدات والمفردات في حقل دلالي متسع ومهيمن في النص ويمكن فرز محاور عدة لدلالات متنوعة في الحقل. ولكن هذه المحاور متمركزة وموظفة لتوليد هذا الحقل. ممكن مثلا فرز محور للفقر وثان للانكسار وثالث للرذيلة ..."[1] .

4- البنيوية عند العرب:

نذكر أهم النقاد والأدباء العرب، الذين ساهمو في ذيوع " النقد البنيوي ويأتي في طليعة هذه الأصوات: عبد السلام المسدي وصلاح فضل وإبراهيم زكريا وكمال أبو ديب وعبد الله محمد الغذامي هذا على صعيد البنيوية عموما، أما على صعيد البنيوية التكوينية، فقد جرى التركيز على إسهامات الناقد المغربي محمد بنيس ويمنى العيد وحميد الحميداني والسعيد علوش وجمال شحيد وإدريس بلمليح وسعيد يقطين "[2] ،وغيرهم من النقاد خاصة منهم المغاربة؛ المغرب تونس الجزائر، من جملتهم عبد

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص97-103.

[2] بشير تاوريرت، رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين، الأثر – مجلة الآداب واللغات – ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، ع5، مارس 2006، ص269.

الملك مرتاض، الذي وسمه بتعريف دقيق، وذلك في نظره أن " النص الأدبي لا يمكن أن يؤخذ إلا من داخله، على اعتبار أن ثنائية الداخل بحث في لغة النص "[1] . كما يعدّ بدوره من الذين حملوا مشعل هذه المقاربة، وأرسو دعائمها في الساحة النقدية المغاربية خصوصا والعربية عموما.

يعدّ كتاب صلاح فضل " الموسوم بـ: ((النظرية البنائية في النقد الأدبي)) الصادر عام 1978 أخصب كتاب نُظّر فيه للنظرية البنائية، والذي بلغ فيه رائده شأوة التأسيس والتنظير لهذا الفن، حيث أماط فيه اللثام عن مختلف المدارس التي مهدت لهذا العلم؛ كمدرسة جنيف، وحلقة براغ اللغوية الشكلانيين الروس.

مما ذُكر في ثناياه، أهم التطبيقات التي تقمصها المنهج البنيوي في شتى مناحي العلوم الإنسانية منها؛ على العلوم الاجتماعية، وبالأخص علم النفس الاجتماعي، ثم عرّج إلى القسم الثاني من خلال إقحام البنائية في النقد الأدبي؛ بداية من البنائية في الأدب، وأهم المستويات التي ينبغي أن يمتلك ناصيتها التحليل الأدبي، معززا ذلك بشروط النقد البنائي؛ على لغة الشعر، ثم تشريح القصة مذيلا هذه الأقسام بمحاولات تطبيقية في النقد العربي[2].

كما تطرّق فيه إلى " الأصول الرئيسية للمنهج البنيوي، مثمنا جهود كل من العالم السويسري فردينان دي سوسير، وجهود المدرسة الشكلية الروسية، إضافة إلى خدمات حلقة براغ اللغوية، ثم تطرق إلى علاقة البنية بغيرها من المعارف كالرياضيات والأنثروبولوجيا والتاريخ والأدب، ثم بعد ذلك قدم للقارئ بعض الشروط التي يفرضها النقد البنيوي، مردفا ذلك بتقسيم الدراسة البنيوية إلى بنيتين

[1] الحاج جغدم، التحولات النقدية لدى عبد الملك مرتاض من السياق إلى النسق، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، الجزائر، مج10، ع16، جويلية 2014، ص57.

[2] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، (فهرس الكتاب).

متمايزتين هما بنية الشعر وبنية النثر، مختتما مؤلفه بالمحاولات الإجرائية الرائدة في الوطن العربي التي تهدف إلى التنظير العربي للبنيوية "[1] .

أما بالنسبة للدراسات العربية التي تناولت المقاربة البنيوية، بالدراسة والتحليل، فقد قسّمها صلاح فضل إلى ثلاثة منها؛ " الدراسة الشيّقة التي قدمها الأخ التونسي عبد السلام المسدي بعنوان ((الأسلوب والأسلوبية : نحو بديل ألسني في نقد الأدب)) التي نشرت عام 1977، أهم ما قدمه هو محاولة إقامة قنطرة بين الفكر اللغوي الحديث والتراث الأدبي العربي من جانب آخر؛ في اجتهادات نظرية وتطبيقية ، تمزج بين معطيات علم اللغة وعلم النفس اللغوي وعلم الأسلوب بمراحله المختلفة وتصهر كل هذا في أدوات نقدية بالغة الرهافة والحساسية، يعرض عليها نماذج من التراث فتضيء بدلالات جديدة تشهد بفاعلية المنهج ونجاحه.

ثانيها: كتاب كما أبو ديب ((جدلية الخفاء والتجلي؛ دراسات بنيوية في الشعر)) الذي صدر عام 1979 وسبقته مجموعة من البحوث التطبيقية المهمة، قدم فيها الدكتور أبو ديب رؤية جديدة للشعر الجاهلي على ضوء المنهج البنائي، تعد إنجازا حقيقيا يتقدم بدراسة الأدب العربي خطوات جادة في سبيل التحليل العلمي المثمر .. وحسبنا أن نثبت بعض الملاحضات الأساسية كمدخل للحوار عنها:

1- يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن ((الفضاء الشعري)) باقتطاع جذاذات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبين محددين؛ وبالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنيوي إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري؛ بل يبوح كل نص بمحوره ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحي بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقة، والاقتصار على المستوى الثنائي مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الحرة الواعية للنص، واكتشاف نظامه الخاص وقد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائي أو غيره.

[1] إسماعيل زغودة، الفكر البنيوي في النقد العربي المعاصر، مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزائر، مج4، ع1، جوان 2015 ص51.

2- وقريب من هذا المزلق ما وقع فيه المؤلف عند حديثه عن ((الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي))؛ إذ التقط عدة نماذج عشوائية –أو مختارة عمدا- من الشعر والقصة والأسطورة بحثا عن بنية ثلاثية –هذه المرة- بشكل يكاد يقودنا إلى الإيمان بما للرقم 3 من قوة سحرية أسطورية تخضع لها كل مظاهر الحياة.

3- أما الفصل الخامس الذي يقدم فيه المؤلف دراسات معمقة في شعر أبي نواس وأبي تمام فهو صلب الكتاب وأقوى ما فيه؛ إذ يعمد الدكتور كمال أبو ديب إلى مجموعة من النصوص المختارة على أساس منهجي سليم؛ ليكتشف من خلالها أنساقا بنيوية بالغة التماسك والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة[1].

أما العمل الثالث الذي لا يفوتني التنويه به، فهو كتاب المرحوم الأستاذ الدكتور/ زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية الذي صدر غالبا عام 1978 إذ أنه لا يحمل تاريخ صدوره- وهو كتاب عالم قدير يتخذ منظورا فلسفيا يشرح من خلاله إشكالية البنية اعتمادا على مقولات المعرفة. وبدلا من التركيز على مبادئ البنيوية وشرح كيفية تشكلها وممارستها لوضائفها يعمد إلى تناول أهم أقطاب البنيوية بالعرض المتقصي لآرائهم وأعمالهم، فهو إذن كتاب عن البنيويين في الدرجة الأولى كان القارئ العربي في حاجة شديدة إليه. ومع أن هذا الكتاب يختلف عن دراستنا لاختلاف المنظور الفلسفي عن الأدبي من ناحية ولتركيزه على أصحاب البنائية واهتمامنا بمبادئها النظرية من ناحية أخرى؛ إلا أنه يظل مرجعا أساسيا يعرض أهم مفكري البنائية بأستاذية واقتدار، ويعد دليلا لكل من يتصدى لنقل آثارهم الكبرى إلى اللغة العربية، حتى لا نترك جانبا تلك الرؤوس ونبحث عن أعمال ثانوية أو مختلفة ننفق فيها وقتنا وجهدنا ترجمة ودراسة كما يحدث في كثير من الأحيان[2] .

ننتقل إلى من ساهم في دمج البنيوية مع غيرها في اتجاه واحد، نخص بالذكر على سبيل المثال لا الحصر " الناقد عبد الله الغذامي في كتابه ((الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية)) الذي

[1] ينظر : صلاح فضل، نظرية البنائية، ص7-9.

[2] ينظر: م، س، ص10.

نشرت طبعته الأولى في عام 1985.حيث قام الغذامي بتقديم تعريفات " بالشاعرية " – يقصد الشعرية – و"بالبنيوية" و " بتشريح النص " – يقصد التفكيكية – و " بنظرية القراءة "، ليس بشكل يوضح أيا منهم من ناحية، ويتجاهل ما بين هذه الاتجاهات المختلفة من فوارق نظرية من ناحية ثانية، ويصورها بوصفها امتدادات لنظرية واحدة من ناحية ثالثة، فهو يصور هذه النظريات وكأنها تفضي إلى بعضها البعض في تسلسل، يجعل التالية تطوير وتحسين للأولى، في أسلوب بلاغي لا يمكن منه الوقوف على معرفة حقيقية بهذه النظريات"[1] .

منها ما جاء به حميد الحميداني في كتابه ((الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي—دراسة بنيوية تكوينية–))، من خلال اقتحامه " منهجا للدراسة النقدية ما يزال في تجاربه الأولى. وهو تطبيق منهج (البنيوية التكوينية) في تحليل النص الروائي وتفسيره. إن الشق الأول من المنهج (البنيوية–) يعني اعتبار النص بنية ذات استقلال وتميز عن باقي البنى الأخرى للأشكال الأدبية، باعتبار هذه البنية دالة بذاتها على ذاتها. وأما الشق الثاني (—التكوينة) فيعني الأخذ بالسياق الفكري والاجتماعي الذي يعكس بنية سوسيولوجية مناظرة للبنية الفنية .

كما أن في العمل الروائي تكامل بين الفن والوعي. بين الذات والموضوع الخارجي. غير أنه إذا كان بمقدور الروائي أن يبدع صياغته، فإنه ليس بمقدوره إبداع رؤية للعالم أو إبداع نسق من العلاقات من غير أن يكون مرجعه في ذلك هو مجتمعه أو طبقته الاجتماعية، ومن ثم يهدف هذا المنهج إلى اكتشاف التناظر بين المضمون وبين البنية الفكرية التي يعبر عنها..

[1] ينظر: سليمان وائل سيد عبد الرحمن، تلقي البنيوية في النقد العربي : نقد السرديات نموذجا، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008، ص184.

نعم. هناك تناظر دائما في كل عمل إبداعي – ولاسيما الروائي – بين واقعه وموضوعه بين بنية (شكلية) ظاهرة، وبنية (موضوعية) عميقة، بين اللحظة التاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي، وسياقية الجدل الاجتماعي. "[1] .

وعليه، فالبنيوية عند نقاد الغرب والعرب تتناول النص (نثري – شعري) كبنية لغوية، وذلك بعزلها على كل من ساهم في نسجها، وتركيبها؛ بداية من المؤلف؛ الذي في نظرها أنه أنشأ جسدها على طريقة من قبله، وذلك من خلال التراكمات اللغوية السابقة، ناهيك عن إقصاء الظروف الخارجية بداية من نفسية المؤلف، وجذور النص التاريخية، وظروفه الاجتماعية التي تفيأ ظلالها، وغرف من ينابيعها، فكانت هذه العراقيل سببا مباشرا في قصور هذا المنهج، وعجزه عن تقصي مكنونات النص الخفية، ممّا جعل من بعض منظّريه إلى إيجاد حلول، تفك بدورها النص من أسره، وتربأ به إلى مناهج أخرى، من خلال دمجه بها، والانفتاح على الخارج، عن طريق الأخذ بالسياق الخارجي كمعادل موضوعي لبنية النص الفنية.

ثالثا: مفهوم الشخصية:

1–أ– لغة:

فقد وُسمت الشخصية في لسان العرب بـ" شخص: الشّخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاصٌ وشُخوص؛ ومنه قول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مجنيّ، دونَ من كنت أَتّقي ثلاث شُخُوص: كاعبان ومُعصرُ

فإنه أثبت الشّخص أراد به المرأة. والشّخصُ: سواد الغنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخُص. وكلّ شيء رأيت جُسمانه، فقد رأيت شخصَه، وفي الحديث لا شخص أغير من الله

[1] ينظر:حميد الحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية –، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1985، (مقدمة أ–ب).

الشَّخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستُعير لها لفظ الشَّخص، وقد جاء في رواية أخرى: لا شيءَ أغيَرُ من الله، وقيل: لا ينبغي لشخص أن يكون أغير من الله "[1] .

أما في قاموس المحيط فـ " الشّخصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعد: أشخُصُ وشخُوصُ وأشخاصُ. وشَخَصَ، كمنع، شُخُوصاً: ارتفع، وبَصَرُه: فتح عينيه، وجعل لا يطرف، وبصَرَه: رفعه ووَرم، والسَّهم، ارتفع عن الهدف، والنّجم: طلع، والكلمة من الفم، ارتفعت نحو الحنَك الأعلى، وربّما كان ذلك خلقة أن يشخص بصوته، فلا يقدر على خفضه. وشُخص به، كعني: أتاه أمر أقلقه وأزعجه. وككرُم: بدُن، وضخُم. والشّخيص: الجسيم، وهي: بهاء، والسّيد، ومن المنطق: المتجهّم. وأشخصه: أزعجه، وفلان حان سيره وذهابه، وبه: اغتابه، والرّامي: جاز سهمه الهدف. والمتشاخصُ:المختلف، والمتفاوت "[2] .

1-ب-اصطلاحا:

تعدّ الشخصية بالنسبة لباقي عناصر البنية السردية، كالعمود الذي تتكئ عليه الخيمة، وذلك من خلال تزجية الأحداث وسوقها عبر وتيرة الزمن، ليحتضنها المكان في الأخير، وعلى هذا " تمثل الشخصية مع الحدث عمود الحكاية الفقري، لذلك تدرس في إطار الحكاية. إلا أن هذا الدرس تعثر طويلا ولم يحقق نقلة نوعية إلا لما أعادت السرديات النظر في طابع الشخصية النفسي حيث حصرها النقد التاريخي وعاملها على أنها معطى جاهز مثلما فعل فورستر (Forster.1927). وقد نبهت السرديات، مستندة إلى المقاربات البنيوية والسيميائية، لفك الارتباط بين الشخص والشخصية ولاعتبار الشخصية، في القصص التخييلي، كائنا ورقيا متخيلا ولكونها مجرد دور أو فاعل "[3] .

فيما يتعلق " بالرواية، فإن الشخصية فيها تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، أو تجاوز مركزيتها، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية، لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية التي

[1] ابن منظور، لسان العرب، (مادة شخص)، مج7، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص45.

[2] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص621.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص270.

سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين، وبقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور والانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوّع أساليب تقديمها وتحسنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسيا للحكم على المسرحية، وعاملا في نجاحها وانتشارها، ولا أدلّ على ذلك من التذكير بشخصيات شكسبير في مسرحياته الخالدة: ((هاملت، ومكبث، وعطيل، والملك لير .. على سبيل المثال)). ولكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنسا أدبيا، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته جعلتا ((الشخصية الأدبية)) أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية، وهذا ما يتيح للروائي بذل ما يريد من جهود، واستثمار ما يشاء من وسائل معرفية وتقنية، في سبيل تمكينه من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته "[1]؛ لإعطائها صبغة أدبية وفنية، تعانق من خلالها فضاء أوسع من البناء الفني والإبداع الخلاّق .

كما أن دراسة "الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية وبلغ من عناية الروائيين برسم الشخصية أنها اعتمدت أساسا لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي ((رواية الشخصيات)) التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية، وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان.

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر نفي الفردية عن الشخصية، وعدّها نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة، ومسبرا يمكننا من معرفة التراكب الشاقولي في القطاع نفسه"[2]؛ ليتواشج هذين المستويين، ويرسمان معالم الشخصية الروائية.

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 ص101-102.

[2] م، س، ص102-103.

2- الشخصية عند النقاد:

أ- عند النقاد الغرب:

لقد أولت السرديات اهتماما كبيرا للشخصية الروائية، وقدمت بدورها مجموعة من التنبيهات مستندة إلى "المقاربات البنيوية والسيميائية، لفكّ الارتباط بين الشخص والشخصية ولاعتبار الشخصية، في القصص التخيليّ، كائنا ورقيا متخّيلا ولكونها مجرّد دور أو فاعل.

واختلفت النظرة إلى الشخصية باختلاف مذاهب الكتابة القصصية، فقد كانت 'الرواية الواقعية'هي منطلق التصور النفسيّ للشخصية. وكانت 'الخرافة' كما حلّلها فلادميربروب (V.Propp.1970.1966) – منطلقا للتصور الذي يرى في الشخصية دورا. وكان القصص الأسطوريّ منهلا استقى منه غريماس (Greimas.1966) تصوّره السيميائيّ للشخصية فاعلا "[1].

كما يعد بروب رائد المدرسة الشكلية الروسية، والتي تمخضت منها باقي المناهج الحداثية ومابعد الحداثية، لتكون البنوية في مستهلها، كما وضع بدوره اللّبنة الأساس للشخصية الروائية في كتابه مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاحظ " وهو يدرس الحكاية الشعبية الروسية، أن ثمة دوائر عمل سبعا لا تخرج عنها مختلف شخصيات الخرافة. وهذه الدوائر التي تمثل أدوارا هي المعتدي والواهب ومساعد الأميرة وأبيها المرسل والبطل والبطل الزائف "[2] .

أما المقاربة البنيوية، فقد تعرضت إلى الشخصية الروائية مجرّدة إياها من الجواهر النفسية، لتلبسها ثوب الفعل والأداة، فهاهو بريمون من رواد البنيوية، ومنظري الشخصية الروائية، يعرّفها وذلك بأن كل " شخصية تستطيع أن تكون فاعلا لمتوالية من الأفعال الخاصة بها (غش، إغواء). وعندما تتطلب متوالية واحدة شخصيتين (وهذا هو الوضع الطبيعي)، فإن المتوالية تتضمن اسمين (فما هو غش بالنسبة إلى بعضهم، هو احتيال إلى بعضهم الآخر). وفي النتيجة، فإن كل شخصية، وإن كانت

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص270.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

ثانوية، هي بطلة متواليتها الخاصة "[1] وعليه، فبريمون يؤسّس فكرته على تعدّد القراءات، وأسلبته المؤلف من حرية التصرف في نصه، ومنحها للقارئ.

كما يأتي رولان بارت(Roland Barthes)، من منظري المقاربة البنيوية، معرّفا للشخصية ومصرحا: " أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإن الشخصيات في الأساس ((كائنات ورقية)). وإن المؤلف المادي للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء "[2] وعليه، فبارت يجرد الشخصية من لحمها ودمها، ويجعلها مجرد كائنات حبرية لا تتعدى عالم الورق.

حيث أسّس الناقدان جويس (Joyce) (1882-1941) كاتب وشاعر وروائي إيرلندي وولف (Wolf) (1931-2019)، كاتب وروائي أمريكي موقفهما على الرفض، وذلك " كما كان كثير من الكتاب العالميين الآخرين يرفضون، التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية. وكانوا يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما أو خداعا حيث إن واقع الفرد وحقيقته لا يتحدد بوضعه، ولا بطبعه، في المجتمع؛ ولكن بطائفة من القيم الثابتة، والتي تنهض، في الغالب على غير المتوقع فتتسم بالارتجال "[3] .

ب- عند النقاد العرب:

احتلّت الشخصية الروائية مساحة أوسع في كتب النقاد والأدباء العرب المعاصرين، حيث تعرّضوا لها بالدرس والتحليل، من جملتهم وعلى رأسهم عبد المالك مرتاض، الذي تبوأ منزلة رفيعة من بين النقاد المعاصرين، وأولى حيث أو الخطاب السردي المعاصر اهتماما كبيرا، معرفا الشخصية الروائية بأنها " واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أوتستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة(Lemonologue iterieur) وهي التي تصف

[1] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص64.

[2] م، س، ص72-73.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع240، دط، ديسمبر ،1998، ص80.

معظم المناظر (إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب؛ بل يترك لإحدى شخصياته إنجازه ...) التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج؛ وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها، ولا تشكو منها، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا. وحركة وعجيبا. وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل "[1] .

يعرّفها حميد الحميداني بأنها وجهان لعملة واحدة، بحيث " تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع مايقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها. "[2]، ويضفي الناقد أحمد أمين لهذا العنصر صبغة فنية، متعجبا بدوره من بعض الروائيين، وأن نجاحهم الروائي " في التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على الوصف الفوتوغرافي: فأداء الممثل وتفسيره لدوره يرينا هيئة الشخصية التي يمثلها وأثوابها ومظاهرها وحركاتها، ولكن في قارئ الرواية تكون كل هذه الأشياء من عمل الخيال وحده، ولذلك يكون جزءا هامّا من عمل الروائي أن يساعد في الوصف على أن يحصل على إدراك الأشخاص وتصرفاتهم. "[3] وعليه، يرى أحمد أمين أن عنصر الشخصية لا يقوم إلا على الوصف، والذي يتساير معها بعلاقة طردية.

كما يرى الناقد محمد يوسف نجم" أن الشخصية في القصة تختلف عنها في الحياة. فالفن والحياة شيئان متباينان. والوجود في أحدهما يختلف عن الوجود في الآخر. فالحياة تفرض علينا وجودا مستمرا بينما الشخصية في القصة، لا تظهر إلا في الأوقات التي ينتظر منها أن تقوم فيها بعمل

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب ط1، 1991، ص51.

[3] أحمد أمين، النقد الأدبي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2012، ص110.

ما.بينما نحن في حياتنا الواقعية نعيش أياما، بل سنين، دون أن نعمل عملا هاما يلفت الانتباه "[1]وعليه فالشخصية في نظر الناقد؛ هي التي من خلالها يتم نسخ شخصياته من الواقع المعاش، وذلك تماشيا مع ما يناسب أيديولوجياته وأغراضه الشخصية، التي يريد تمريرها للمتلقي، وهذا سواء كانت مطابقة للواقع، أو خلافه.

يعزّز عبد الملك مرتاض موقفه السابق حول الشخصية، بأنّها " أداة من أدوات الأداء القصصي يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل لحمة فنية واحدة في الإبداع الفني، أو الأدب. ولكن شأن الشخصية في رأينا عظيم، بالمفهوم التقليدي بطبيعة الحال، في العمل القصصي؛ إذ أن العناصر الأخرى تكون بالضرورة مرتبطة بها متفاعلة معها، متأثرة بسلوكها، أو مؤثرة فيها ... ولكن صلتها تظل في كل الأحوال بها شديدة "[2] .

3- أنواع الشخصية:

أ- الشخصية الرئيسية: Personage Principale

هي المحرك الرئيسي الذي يتم من خلاله ضخ ينابيع الأحداث، فالشخصية " الرئيسية هي التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها. وقد تكون الشخصية رمزا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة ... "[3] . كما تمثل مجموعة من الدوافع والانفعالات، والتي تتجلى بدورها في نماذج " إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966، ص93.

[2] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص71.

[3] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط4، 2008، ص135.

القارئ. هذا المعيار يخص بنية الشخصية في ذاتها، وفي هويتها النفسية "[1] . وبالمقابل الشخصيات الرئيسية هي " التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة. هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط "[2] .

ب- الشخصية الثانوية: Personage Secondaire

تشكل الشخصية الثانوية ساعدا تتّكئ عليه الشخصية الرئيسية، فهي التي تضيء لها البؤر المظلمة، ومن ثمّ فإنه " لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية، التي ما كان لها أن تكون، هي أيضا، لولا الشخصيات العديمة الاعتبار. فكما أن الفقراء هم الذين يصنعون مجد الأغنياء؛ فكأن الأمر كذلك هاهنا "[3] . كما تعد سراجا يضيء درب الشخصيات الأخرى فهي التي " تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ "[4] . أما بالنسبة للأدوار التي تتقمصها الشخصية الثانوية مقارنة مع قسيمتها الرئيسية، تتجلى في أنها تنهض " بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية. قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر. وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. وغالبا ماتظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي. وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية "[5] .

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم –، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010 ص56.

[2] م، س، ص56.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89-90.

[4] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص135.

[5] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص57.

ج- الشخصية الهامشية (سّنيد): Prop

تعد من الشخصيات الغير فاعلة؛ سواء في الإطار الفني، أو العملي الذي اختاره الروائي في مقطوعته السردية، فهي قليلة الظهور وسريعة الزوال، فهي كظلّ طيف، و غمامة صيف، سرعان ما تنتهي بانتهاء الأحداث، فهي بالأحرى " كائن ليس فعّالا في الوقائع والمواقف المسرودة كنقيض للمساهم، والسّناد يشكل جزءا من المشهد "[1].

وقد تناولها النّقاد في قاموس السرديات لجيرالد برنس بأنها " كائن ليس فعّالا في المواقف والأحداث المروية. و "السنيد" في مقابل "المشارك" participant "يعدّ جزءا من "الخلفية" (الإطار) setting "[2] .

د – الشخصية النامية: Round Character

بعضهم يسميها المدوّرة أو المتطورة وهي " الشخصيات التي تأخذ بالنمو والتطور والتغير إيجابا وسلبا حسب الأحداث ومعها، ولا تتوقف هذه العملية إلاّ في نهاية القصة. ومن الجدير بالذكر أن الذوق الحديث يفضل الشخصية النامية على الثابتة "[3] . ويعزّز هذا الموقف عز الدين إسماعيل بما يحاكي معناه مصرحا بأنها: " الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى آخر ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها "[4] . ويأتي عبد الملك مرتاض واسما إياها بالمدورة، مؤيدا بذلك ميشال زيرافا، مستنطقا بدوره التراث العربي وذلك أن "الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفها الآخر خيالي؛ وهي

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ع 368 ط1، 2003، ص 187.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص159.

[3] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص135.

[4] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد –، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 2013، ص108.

رسالة التربيع والتدوير الشهيرة. فكأن العرب عرفوا هذا الضرب. أو تمثلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم "[1] . إلاّ أنّ كتاباتهم ونصوصهم تحذوا حذوه.

هـ – الشخصية المسطحة: Flat Character

هذا النوع تسير فيه الشخصية على نفس الوتيرة، والنمط، كما " تبنى فيه الشخصية عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، ولا تأخذ منها شيئا. ففي قصص المغامرات مثلا، قلّ أن يعنى الكاتب بتطوير الشخصية، فالفارس والضابط والقسيس والصديق المخلص النصوح، يبقون على حالتهم، منذ بداية القصة حتى نهايتها، كأنهم حجارة الشطرنج لا تختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب "[2] . وهي أيضا تلك الشخصية " البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة. ومثل هذا التعريف متفق عليه في النّقد العالمي شرقيّه وغربيّه "[3] . وهناك من يثمّن التحديدات السابقة، بمقاربة تشي بأن ثبوتها واستقرارها لا يمنعها أن تتغير من خلال علاقتها الخارجية، و " كلها تفيد كون الشخصية لا تتطور ولا تتغير نتيجة الأحداث، وإنما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد أو ذات مشاعر وتصرفات واحدة. والتغيير الذي يجري هو خارجها كأن تتغير العلاقات مع باقي الشخوص، كما هو الحال في أبطال قصص المغامرات والقصص البوليسية "[4] .

و– الشخصية المرجعية: Personnage Referentiel

تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابلوين في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زوس)، والشخصيات المجازية (كالحب أو الكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال). وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص87-88.

[2] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص103.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

[4] عبد القادر أبوشريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص134.

مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة "[1]. ومع اندماج "هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا بصفتها إرساءً مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة. إنها ضمانة لما يسميه بارث "الأثر الواقعي"، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل "[2] .

ز- الشخصية النموذجية: Personnage Exemplaire

هي التي يتم من خلالها " تصنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين بحيث تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاما مع الوضع التراتبي الذي تتخذه الشخصية في النسق العلائقي System relational الذي ينتظم الرواية "[3] . وبالمقابل يكون عنصر " السرد هو الذي يقدم للقارئ العلامات الضرورية للتعرف على الشخصية، فطيبوبة الطيب تكون مرسومة بهذا الشكل أو ذاك على وجه الشخصية، كما يمكن استخلاص الشر من هذا الفعل أو ذاك الذي يقوم به الشرير"[4].

ح- الشخصية المتكررة: Personnage Anaphorique

هي الشخصيات " التي تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت. وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك الذي تذيع وتؤول الدلائل...إلخ "[5]. أو كما وسمها فيليب هامون بأنّها " علامات تنشط ذاكرة القارئ بعبارة أخرى إنها

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 ص2017.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013 ص36.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص218.

[4] م، س، ص218.

[5] م، س، ص217.

شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات الخ . إن الحلم التحذيري ومشهد الاعتراف والتمني والتكهن والذكرى والاسترجاع والاستشهاد بالأسلاف والصحو والمشروع وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصور الدالة على هذا النوع من الشخصيات، ومن خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه "[1] .

هذا بالنسبة لأهم أنواع الشخصيات، التي تعرّضت لها الكتب النقدية الغربية المترجمة، والعربية بداية من تعريفها عند النقاد الغرب والعرب، وانتهاءً بذكر أصنافها، التي تناولها النقاد، وفق المقاربة البنيوية، وذلك لتفكيك بناها، ومعرفة ماهيتها، ومنهم من طعّمها بروافد خارجية، كضرورة حتمية فرضتها طبيعة الموضوع المنوط دراسته.

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص37.

الفصل الأول

الفصـــل الأول: علاقة الشخصية بالزمن في روايات بشير مفتي.

أولا: الزمن:

1- زمن القصة.

2- زمن الخطاب.

ثانيا: علاقة المرأة بزمن العنف.

ثالثا: البطل وعلاقته بزمن العنف:

1- البطل المثقف ومحاولة التغيير.

2- البطل التراجيدي ومحاولة الهروب.

علاقة الشخصية بالزمن في روايات بشير مفتي:

أولا: الزمن:

1- زمن القصة:

إن زمن القصة، يعد من جملة التقسيمات؛ التي تنضوي تحت الخطاب الروائي، و هو زمن الأحداث التي جرت في الواقع، سواء كانت افتراضية أو واقعية. حيث إن مجموعة أحداث (أ- ب- ج-....) يكون فيها " الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة "[1].أو هو" زمن المادة الحكائية. و كل مادة حكائية ذات بداية ونهاية. إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا "[2] ، وتدل عليه الإشارات الزمنية الصغرى، والإشارات الزمنية الكبرى في الحكي، التي كان حضورها متنوع في ثنايا المتن الروائي، لبشير مفتي، كعنصر ساعد على توصيف الأحداث وعلاقتها بزمن العنف، وبعبارة أدق زمن القصة يمثل " ثلاث سنوات من حياة البطل تتلخص في جملتين من الرواية "[3].

أرخبيل الذباب: يعلن الراوي عن بداية زمن القصة، وذلك من خلال إذاعة خبر انتحاره ليصرح قائلا: " قررت بعد أن شربت حتى صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية و وكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س).. من المضحك أنّني وضعت سطرا تحت كلمة (كاتب) حتى يأخذني الجميع بالجدية المطلوبة، وأرفقتها بمعلومات شخصية عني، كما كتبت في رسالة طويلة هي خلاصة هذه الأوراق المحبرة عن أرض سميتها ((أرخبيل الذباب)). "[4] وعليه، يتحدد زمن القصة من خلال هذه النهاية الأليمة، بحيث يعمد الخطاب إلى توظيف الأحداث الكبرى، ليتسنى من خلالها تحديد تاريخ بداية القصة.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية – بحث في المنهج -، تر: محمد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2 1997، ص101.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3 1997، ص89.

[3]Gerard Genette, FiguresIII, Editions Du Seuil,Paris, 1972, p88.

[4] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2000، ص11.

من خلال خوض غمار أحداث القص الراوائي، ليتأتى من خلاله قنص برهة زمنية تومئ إلى تحديد بداية القصة " 29 ديسمبر 1989، وهذا الشهر كان مليئا بالغليان. لا أعلم كيف قضيته. المهم أنه انقضى. وأنني في الغد فقط على موعد مع ناديا.. حتما "[1]. بما أن زمن القصة، يعود إلى الماضي البعيد عبر ومضات استذكارية التي هي من وظيفة الخطاب، تمثل هذه المرحلة 29 ديسمبر 1989، بعدها يسير وفق مساره المستقيم دون الرجوع إلى الخلف. يمكن من هنا تحديد زمن بداية القصة، يتجلى فيما بعد فترة 1990، إيذانا لمرحلة العنف، التي اشتدت رحاها، مما أدى بالراوي إلى إذاعة خبر انتحاره، ليشكل هذا المنطلق تاريخ الأحداث في الخطاب الروائي.

يفتح الخبر الذي أذاعه الراوي في الجرائد والمسموعات، نافذة الذاكرة على مصراعيها لتعود القهقرة إلى الماضي المليء بالأحداث السعيدة والمؤلمة، لتستدير وتعود في آخر النص إلى اللحظة الحاضرة، لتعلن الجريدة عن خبر وفاته " لقد قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية وكل ما علمته أن مخطوط روايته الثانية طبع على نفقة صديقه محفوظ وكان عنوان الراواية (أرخبيل الذباب) "[2]. فكأن زمن القصة برهة زمنية، تنساب من خلالها الذاكرة إلى تداعيات الماضي القريب والبعيد، وعلى إثر تداعي النكبات، تأتي النهاية الدراماتيكية، وذلك بقرار من محمود البراني السفر إلى الصحراء، والتجرد من هباء الماضي ولبس ذاكرة جديدة.

بخور السراب: يتحدد زمن القصة في (بخور السراب) من خلال بداية استهلالية، أعلن من خلالها الراوي موت ميعاد " كنت أقرأ، هذا ما أذكره الآن، لم تمت ميعاد في الليل. ربما في الفجر لست متأكدا من ذلك التوقيت "[3]، ليتكرر في آخرها دون ضبط التوقيت، الذي تم من خلاله وفاتها في قول الراوي " البارحة طلبت مني للّا سكينة أن نتركها تغادر الحياة أخيرا "[4] وعليه، فالراوي فتح اليوم "البارحة" على مصراعيه دون ضبط وقت موتها، بينما في البداية كان متحيرا بين فترتين زمنيتين متقاربتين "الليل" و"الفجر"، ليكون الأول هو زمن البداية، و هو اليوم نفسه؛ يوم وفاة ميعاد بين يدي الراوي في المستشفى.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص46.

[2] م، س، ص143.

[3] بشير مفتي، بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص6.

[4] م، س، ص182.

ينتهي إثر رجوعه من المستشفى إلى الحانة " لم أسأل من قتل من؟ رأيت دمي يسيل؟ وأنا ألتفت لأعرف من القاتل، كأن رأسي قد غام، و عيناي تفتحتا على الأفق، كنت قد مت "[1] وخلال هذه الفترة؛ بين المستشفى والحانة، تنفتح الذاكرة على الماضي، ليسترجع لحظات مفخخة بالأحداث، ملك زمام أمورها زمن العنف، يتجلى من خلال الإشارات الزمنية الكبرى تومئ إلى تاريخ بداية أزمة التسعينيات، وما تخللته من أحداث عنيفة، وذلك لتكون سبب لوفاة ميعاد على يد زوجها، الذي تقمص ثوب الجماعة المعارضة، وفي تلك اللحظات يتوجه إلى الحانة، ليكسر ضغط اللحظة الحاضرة، ليقع في كمين استهدف الحانة، أدى إلى وفاته. وهكذا تبدأ القصة بالموت وتنتهي بالموت.

خرائط لشهوة الليل: تتوزع في ثنايا رواية (خرائط لشهوة الليل)، الإشارات الزمنية الكبرى وبعض الإشارات الزمنية الصغرى، لذا تظهر بداية زمن القصة مفتوحة، ويتجلى ذلك " وبالرغم من ذلك لا يمكنني أن أتجاوز يوم عيد ميلادي مثلا، عندما أحضر لي والدي دمية تتحدث أو تصدر أصواتا تشبه الكلام "[2] وعليه، يصعب تحديد عيد ميلاد أي سنة، إلا بقرينة الإشارات الزمنية الكبرى، وذلك من خلال توظيف الحكي، أحداث مرحلة العنف، تتجلى في مأساة 1988 والساردة أنذاك كانت طالبة جامعية عمرها لا يتجاوز العشرينات، ومن خلال القرينة الدلالية "دمية"، يكون زمن بداية القصة يترنح بين نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات.

تنطلق بعد ذلك عجلة السرد وفق مسار خطي، من طفولة الساردة، وعبورها عبر محطات ابتداءً من وفاة أبيها إلى بلوغها سن الرشد وتعريجها إلى أيامها في الجامعة، دون رجوع السرد القهقرة، إلاّ بعض الومضات الاستذكارية، تخللتها بعض المآسي والأحزان إثر فقد والدتها، لتصل إلى خط النهاية وذلك بنهاية مسعود على يد الساردة " مات مسعود، قتلته بيدي، خلصته ولم يخلصني، نظرته ذابت في السماء، واستسلم للموت بشجاعة "[3]، لتبقى النهاية مفتوحة على احتملات، يصعب تحديد من خلالها الشهر والسنة واليوم، إلا بقرينة الإشارات الزمنية الكبرى حيث تم حدوث جل

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص183.

[2] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص8.

[3] م، س، ص142.

الأحداث العنيفة سنة 1992، مما أدى بهروب مسعود إلى الخارج وعند رجوعه حدث فعل القتل، لتبقى النهاية منوطة بسنة 1992 فما فوق.

شاهد العتمة: يبدأ زمن القصة في (شاهد العتمة) بالحوار الذي دار بين الراوي ومسعود "... وحدثني صديقي مسعود متسائلا: – واش يربطنا بهذه المدينة؟ "[1] وعليه، تغيب في (شاهد العتمة) الإشارات الزمنية الصغرى، لذا تتّكئ القصة على الإشارات الزمنية الكبرى؛ لتحديد المجال الزمني الذي تجري فيه الأحداث بين بداية ونهاية مفتوحتين، فتكون البداية منوطة بحوار الراوي مع مسعود وذلك قبل وفاته بحادث مرور " أدرك أن مسعود مات في حادث سيارة بالقرب من "الأوتوروت" التي تلازم البحر من ساحل المدينة "[2] ، وبين البداية والحادث تتخللهما استرجاعات تحت ضغط اللحظة الحاضرة، لترسو الذاكرة في شاطئ الطفولة بذكر مسقط رأسه، ليبقى زمن القصة مفتوحا على مصراعية، تجتاحه أحداث العنف، التي تمثله أحداث 1988، فينتهي بإحالة يزيد الوهراني إلى التقاعد، ومغادرة كل من هالة وإيناس البلاد نهائيا، ليصل إلى آخر نقطة وهو في الحانة "كان الشتاء ماطرا، أمطر من كل الشتاءات التي عهدناها من قبل "[3] ، بحيث لا نعرف شتاء أي سنة، فتكون بذلك البداية غير معلومة، مجردة من أي إشارة زمنية وكذا النهاية.

أشجار القيامة: يصرح الراوي عن بداية زمن القصة وهو في الإنعاش في حالة هذيان وتعب "حالما استيقضت، وجدت العالم كثيف أمامي، صار مثل لوحة مجردة وعاري. مليئة بالدهشة والألغاز"[4]. بعدها يغرق في دهليز من الذكريات التي جمعته بأصدقائه، وما خلفه زمن العنف من مآسي وأحزان، ومن الفينة والأخرى تقاطع شريط ذكرياته اللحظة الحاضرة لسيتدير الزمن ويعود إلى نقطة البداية، ليخبر الراوي عن خبر موته، وذلك في خرجة غير معهودة له، و هو يتكلم ويعاين زواره تحت ضمة القبر، لتكون القصة ذات بداية ونهاية مفتوحتين، تتراوح مدتهما ما بين 1988، إلى غاية 1992 فما فوق، في زمن اكتسحه العنف.

---

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، منشورات البرزخ، دط، 2002، ص10.

[2] م، س، ص17.

[3] م، س، ص156.

[4] بشير مفتي، أشجار القيامة، منشورت الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص7.

أشباح المدينة المقتولة: يتقاسم رواية (أشباح المدينة المقتولة) عدّة روّاة، ابتداءً بالروائي ثم شخصية الزاوش، ثم الهادي بن منصور، والأخير علي الحراشي. ينطلق زمن القصة عند الروائي الذي يتماهى مع الراوي، وذلك من خلال تعيينه بالإشارات الزمنية الكبرى، سنة 1969 مع ذكر مسقط رأسه " ولدت عام 1969 بحي مارشي اتناش "[1] ، ليسير وفق شكل خطي تصاعدي إلى الأمام بداية من صغره إلى غاية أحداث 1988، حيث اعتقلوا والده، و مع ذلك تتخللها بعض الومضات الاستذكارية والرجوع بذاكرة زمنية القهقرة لتسرد له الأيام التي قضتها في الثورة، لتنتهي بنهاية مفتوحة يحددها زمن ما بعد 1988، وذلك بانتهاء الحوار الذي جمعه بزهية، دون أي إشارة زمنية تحدد لنا نهايتها. أما الراوي الثاني؛ فهو الزاوش، يبدأ زمن القصة وذلك بذكر مسقط رأسه، فتغيب الإشارات الزمنية الصغرى، فيتحدد زمن القصة، بإيماء الراوي عن أيام صغره، كونه أصغر إخوته سنا " كنت أصغر إخوتي وأخواتي "[2]، لتستمر عجلة السرد إلى الأمام بداية من انتحار شقيقته، إلى المظاهرات التي حدثت سنة 1988، وكان الراوي من جملة الذين أضرموا نارها، لتنتهي بالانفجار إثر سيارة مفخخة كان يقودها الراوي، وعليه فمن خلال أحداث 1988، يتحدد زمن نهاية القصة ما بعد 1992، بحيث تتخللهما أحداث من دخوله للسجن إلى غاية خروجه منه " أربع سنوات وشهران فترة كافية لتغير حياة أي شخص "[3]، لتكون بذلك القصة ذات بداية ونهاية مفتوحتين. أما الراوي الثالث؛ فهو الهادي بن منصور يبدأ زمن القصة أثناء عودته من بلغاريا سنة 1986 " عدت من بلغاريا بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات.... ذهبت عام 1979، و عدت عام 1986 "[4] بعدها يسير الحكي وفق مساره الخطي المستقيم، وذلك من خلال محاولة الراوي إنجاز فيلم شعبي دون الرجوع للقهقرة، إلا بعض الومضات الاستذكارية، بذكر أحداث ثورة 1954، و تذكر أيام بلغاريا لتنتهي أحداث القصة كسابقتها، تحت وقع انفجار راح ضحيته الأبرياء، كان الراوي من جملتهم لتنتهي القصة بالموت.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص17.
[2] م، س، ص76.
[3] م، س، ص101.
[4] م، س، ص123.

أما الراوي الرابع؛ فهو علي الحراشي، يبدأ زمن القصة عبر بداية استهلالية، ذكر الراوي فيها أيام صغره ومسقط رأسه، دون أي إشارة زمنية صغرى تومئ لذلك، بحيث تتقدم القصة كسابقتها وفق مسار خطي تصاعدي من طفولته إلى أن حدث الانفجار الذي أودى بحياة الراوي إلى الموت تتخللهما أحداث عنيفة سايرت عجلتها عجلة الزمن الكرونولوجي أهمها أحداث 1988، وما خلفته من خسائر مادية و بشرية، لتكون بذلك القصة ذات بداية ونهاية مفتوحتين.

يتحدد بهذا المجال الزمني للقصة في روايات بشير مفتي، التي يعد العنف فيها هو القاسم المشترك، تبدأ مدتها من أحداث أكتوبر 1988 إلى غاية بداية التسعينيات في ست روايات هي (أرخبيل الذباب، بخور السراب، خرائط لشهوة الليل، شاهد العتمة، أشجار القيامة، أشباح المدينة المقتولة)، جلّها ذات بداية مفتوحة، وتنتهي بالموت. إلاّ في (خرائط شهوة اليل)؛ التي حدّدت فيها البداية، دون النهاية التي كانت مفتوحة، ومع ذلك فإنها تسير في مضمار زمن العنف الذي تجرّع مرارته المجتمع الجزائري منذ أحداث أكتوبر 1988، إلى غاية بداية التسعينيات، إلاّ أن الروائي كان من جملة معاصري هذا الزمن العنيف، ممّا يدل على قرب زمن الكتابة من زمن الأحداث.

2- زمن الخطاب:

يتميز زمن القصة بمجموع أحداثه التي تقع في آن واحد، ليتولى الخطاب توصيفها وفق نمطية معينة، كما يمكن لزمن الخطاب أن يذهب " في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة "[1]. أو هو" تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا "[2]. كما يلجأ الروائي إلى توظيف التقنيات المتعلقة بزمن الخطاب الذي " يعنى بترتيب تلك الحوادث وفق نمط معين"[3] ، إضافة إلى المفارقات الزمنية وفق تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وذلك لاستجلاء ما يجري في ثنايا أحداث القصة، واختيارا منه ما يضيء بؤر النص الغامضة. كما هو الحال بالنسبة لروايات بشير مفتي، التي عملنا على كشف الستار على زمن الخطاب فيها لإضاءة الزوايا المظلمة في المتن الروائي.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص59.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص89.

[3] صالح مفقودة، نصيرة زوزو، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة الجزائر، ع4، ماي 2005، ص57.

أرخبيل الذباب: ينطلق الراوي في سرد خطاب القصة من نقطة حاضرة؛ التي تمثل مركز عطالة أحداث القصة، تتجلى في قوله: " رسالة أعلن فيها خبر انتحار (س) "[1] ، بعد هذه الوقفة يتوقف الحاضر الذي يشير إليه المؤشر الزمني (أعلن)، تاركا المجال للذاكرة، لتنساب بدورها إلى الماضي البعيد ثم القريب وفق مسار خطي مستقيم. بداية من اللحظة الحاضرة؛ ألا وهو إعلان عن خبر انتحار الراوي ثم خروجه من الحانة، ينطلق السرد وهو يمخر الأحداث إلى الزمن الماضي البعيد فهاهي الذاكرة تلوك موقفا جمعه بسمير الهادي " هل تعلم أن قدرنا أن نصارع كل هذا الهول "[2]؛ ليمثل هذا الموقف بداية الأزمة، التي أودت بالراوي و سمير إلى الانتحار.

يسترجع بعدها موقفا حدث في الماضي القريب، جمعه مع ناديا، التي نسج على منوالها معظم أحداث الحكي، يتجلى في " ذات ليلة. كنت قاسيا وكانت هي تصر على الكلام إذ بها تصرخ في وجهي: لا تجعلني أسطورتك "[3]، ثم بعدها يحدث خلخلة في زمن القصة، وذلك برجوعه القهقرة إلى الماضي البعيد، أين عرّفه محمود البراني بناديا " مرة ونحن نتكلم بإحدى المقاهي قال لي:- هناك فتاة تشبهك تماما "[4] ، ليحدث بدوره مفارقة زمنية، بحيث أن الخطاب انطلق من الحاضر لتعود الذاكرة القهقرة مرورا بمحطة الماضي البعيد ثم القريب، لتعود مرة أخرى للبعيد، ليستمر الخطاب على هذه الوتيرة، يسترجع لحظات لا تفتأ تخالج ذاكرة الراوي تحت وقع زمن العنف، وسط الاغتيالات، فتكلّل في الأخير بانتحار كل من مصطفى وعزيز الصافي وسمير الهادي، لتعود الأحداث إلى اللحظة الحاضرة، لحظة وفاة الراوي، وتنتهي بسفر محمود البراني إلى الصحراء.

بخور السراب: يبدأ الخطاب في (بخور السراب) لحظة وفاة ميعاد " لم تمت ميعاد في الليل ربما في الفجر "[5] ، التي تمثل الحاضر، لتعود به الذاكرة القهقرة، فتضيئ البؤر والزوايا المظلمة التي خلفها زمن العنف، بداية من الماضي القريب، الذي جمعه مع ميعاد وهي تترقب حضوره (ص15)، ثم ليعود القهقرة إلى الماضي البعيد ليشكل خرقا في المتوالية الزمنية، حين أمسك الراوي بخيط البداية لميعاد

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص11.
[2] م، س، ص16.
[3] م، س، ص28.
[4] م، س، ص29.
[5] بشير مفتي، بخور السراب، ص6.

وهي لأول مرة تبحث عن زوجها (ص95)، ثم بعدها يسير السرد بوتيرة واحدة و بشكل متصاعد ليعرض ما تبقى من حياة الراوي مع باقي الشخوص، وعلاقتها مع زمن العنف، ابتداء بميعاد وزوجها المتطرف، إضافة إلى الاعتقالات المتكررة لخالد رضوان، إلى غاية موت مالك حداد، تتخللها بعض الومضات الاستذكارية، وذلك إزاء اللقاءات التي كانت تجمعه بميعاد كما هي في (ص143)، ليكون بذلك المجال ينطلق من الماضي البعيد، فيرسو في آخر المطاف في الماضي القريب؛ لحظة موت ميعاد لتنتهي عجلة السرد في آخر محطة، وذلك بموت الراوي مع حديث نفس (ص183).

خرائط لشهوة الليل: تنطلق الساردة من خلال بداية استهلالية " لا يمكنني أن أتجاوز عيد ميلادي "[1] ، كما تعد بدورها فاتحة الخطاب، وذلك من خلال الضغط على الذاكرة والرجوع إلى الوراء، إلى تداعيات الطفولة وما أحدثته من أفراح وأتراح في نفسية الساردة، فتسير وفق مسار خطي تصاعدي، تتخللها تراجيديا انتابت الساردة إثر وفاة والدتها، محاولة الانتقام، بعدها تتعرف على أصدقاء مثل منيرة زميلتها في الدراسة، والحاج منصور من رجال الأعمال، والذي عرّفها بالكوموندان مسعود، الذي نسجت على منواله أحداث الحكي، وذلك من خلال استغلالها كخلية تنقض مخططات الجماعات المناوئة للنظام العام عن طريق التجسس وتحسس الأخبار في الجامعة التي كانت تدرس فيها، إلا أن الخطاب تخترقه بعض الومضات الاستذكارية؛ وهي شخصية ما "يتم إدخالها حديثا، ويريد السارد إضاءة سوابقها "[2] ؛ تتجلى في حنو الذاكرة إلى أيام طفولتها مع والدها ووالدتها وهو يشيد ببلدان الغرب والوالدة تفند فكرته كما هو في (ص85)، مشكّلا بذلك مفارقة زمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب، ثم يعود الخطاب إلى توصيف الأحداث التي عاشتها الساردة مع أصدقاء آخرين كعلي خالد الذي ينتمي إلى شريحة المثقفين، فيقرر السفر إلى الخارج وذلك إزاء احتقان الأوضاع في البلاد، لتنتهي حياته في الغرب على مشنقة الانتحار، يستمر الخطاب في شكله التصاعدي حيث تتزوج الساردة مع مسعود، ثم يسافر إلى الخارج، بسبب أحداث العنف لتبقى الساردة لوحدها خالية الفؤاد، بعدها تنتهي عجلة الأحداث بموت الكومندان مسعود على يد الساردة (ص142).

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص8.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص61.

شاهد العتمة: يبدأ زمن الخطاب إثر اللقاء الذي جمع الراوي بمسعود " واش يربطنا بهذه المدينة؟ "[1] ، فينطلق السرد من اللحظة الحاضرة، ويعود القهقرة ليحفر في ذاكرة الراوي مستخرجا أيّام طفولته، ذاكرا مسقط رأسه، محدثا بدوره شرخا في زمن الحكي، ثم يسير وفق مساره التصاعدي ليصل إلى منعطف آخر، ألا وهو موت مسعود كما في (ص17)، ليخمّن الراوي في السفر والتجرد من هباء الماضي، ليلتقي بإيناس التي نسج من خلالها أحداث الحكي والتي تربطها علاقة وطيدة بشخصيات براغماتية؛ الكولونيل الزين، والسي كادار صاحب السيولة المالية، ليضع بعدها فعل الحكي زمن الخطاب في الماضي؛ الأيام التي قضاها الراوي في الجامعة مع أصدقائه؛ الهاني الميزاجي عزيز المرح، الذي لم يسلم من بطش زمن العنف ليزج به في السجن، فتشكل بذلك مفارقة زمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب، ثم يعود الخطاب إلى اللحظة الحاضرة، ويستمر في سرد ما تبقى من أحداث ملك زمامها السي كادار والكولونيل، وسط حيرة وتخوف من الراوي على إيناس من بطشهما، مفارقة زمنية، واسترجاع الأيام التي قضاها في الفندق مع عمار (ص67)، تستمر الاسترجاعات بحضورها المتقطع في ثنايا المتن الراوئي تتجلى في: حواره مع هالة حول النادي الذي راموا تأسيسه (ص106)، ثم بعدها ذهابه من جديد إلى فندق وهران، وهو في الشرفة يسترجع أيامه مع صديقه عمار (ص143)، بعدها يستمر السرد في إيضاء ما تبقى من زوايا مظلمة من أحداث الحكي، لينتهي بموت الكولونيل على يد مومو ح ابن السي كادار، ليفر بدوره للخارج، يرافق هذا الحادث هروب إيناس واختفائها، لينتهي الخطاب في آخر محطة، وذلك بلجوء الراوي إلى الحانة للتجرد من هباء الماضي، وكان ذلك في فصل الشتاء (ص156).

أشجار القيامة: زمن الخطاب هو الفترة الذي قضاها الراوي في الإنعاش " حالما استيقضت وجدت العالم كثيف أمامي "[2]؛ لتكون كبداية استهلالية حاضرة، تضغط بدورها على الذاكرة، فتعود القهقرة إلى أحداث عاشها الراوي مع شخوص على أنقاض الماضي، حيث اكتسحت بدورها ساحة المقطوعة السردية مقارنة مع اللحظة الحاضرة، تتجلى في: استرجاع الأيام التي قضاها في مصنع الحجار (ص29)، بينما تعود الذاكرة إلى الخلف، يتقدم السرد بشكل تصاعدي إلى الأمام؛ استرجاع أيام حي الثقب الذي كان يقطن فيه و وصفه لفاء (ص32)، ثم تعود به الذاكرة إلى اللحظة الحاضرة

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص10.

[2] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص7.

وهو في حالة غيبوبة (ص34)، ثم استرجاع قصة مختار مع سعيدة بنت حمود (ص35)، استرجاع لحظة التقائه مع فاء في محطة القطار ووصفها (ص53)، تقاطع اللحظة الحاضرة شريط ذكرياته مع حديث فاتن وهو في الإنعاش تحدثه عن فاء (ص57)، حواره مع كريمة حول من باعو ثمن الحي بثمن بخس (ص82)، تعود به الذاكرة إلى اللحظة الحاضرة وهو في الإنعاش في ليلته العاشرة (ص106) وعليه، تتوالى الترددات إلى الماضي انطلاقا من اللحظة الحاضرة، مشكلة مفارقة زمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب، لينتهي زمن الخطاب في اللحظة الحاضرة؛ ليخبر الراوي عن موته و هو يخاطب زواره تحت ضمة القبر (ص204).

يمثل الحاضر مركز عطالة زمن الخطاب للمتون الروائية، يعود القهقرة إلى الماضي يختلف في الوقت والمدة، وذلك حسب التداعيات التي يتبناها الروائي، والتي تختلف من متن لآخر لإضاءة بؤر الحاضر المظلمة، ثم لتعود إلى الحاضر الملغم بالأحداث العنيفة؛ كسد منيع يحجب بدوره الذاكرة من استشراف المستقبل؛ الذي قضى عليه الحاضر العنيف، ولم يعد يسمع حسيسه، كما أن زمن الخطاب يتراوح بين الزمن الفيزيائي والزمن النفسي، مع رجحان كفة الزمن النفسي، كون الزمن الفيزيائي كبح عجلة سيرورته الحاضر، أوقفه العنف ليتدحرج السرد عبر ما هو مكبوت في الذاكرة ليرسو في الماضي عبر الخطاب.

ثانيا:علاقة المرأة بزمن العنف:

بداية وفي محاولة قنص أربع روايات لبشير مفتي، أبطالها نساء، هي (شاهد العتمة، بخور السراب، أرخبيل الذباب، أشجار القيامة) تعاني حضورها البيولوجي كأنثى، في واقع عنيف منحط فيعمل الروائي على تقديمها كوعي بدأ يتشكل، تحاكي الواقع، وتقدم وجهة نظرها تجاهه، تحاول مجابهة وتحدي زمن عنف، داخل سياج الحاضر، كما أن الروائي لا يصب جام اهتمامه في نصه عن تقديم المرأة كجسد، كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية، وإنما لإنارة البؤر المظلمة للمرأة، التي تعمد المجتمع تهميشها، لتقف كمثقفة ندا لند للرجل، متخذة بدورها موقفا من الزمن، إيناس بطلة (شاهد العتمة) مراهقة تعمل في الفندق، ميعاد بطلة (بخور السراب) ممرضة، و نموذج للزوجة الوفية في رحلة بحث عن زوجها، ناديا بطلة (أرخبيل الذباب) مثقفة وسط أسرة برجوازية، زهرة بطلة (أشجار

القيامة) التي كانت سند لزوجها فكريا ومعنويا، فمن خلال بنية الشخصية الأنوثية؛ العقلية والفكرية تتحدد لنا معالم تعاملات المرأة مع الزمن في النص.

تبدأ حكاية إيناس بطلة (شاهد العتمة)؛ والتي نسج من خلالها الروائي أحداث الحكي بوصف الراوي لإيناس؛ التي تبلغ من العمر عشرين سنة، يومئ بدوره بأن في " إيناس خصال لا يمكن وصفها. أما البراءة فهي لغز لا يتوقف و لعلني أبالغ ومن منا لا يبالغ عندما يتحدث عن امرأة "[1] ثم لا تفتأ تخالجه الانطباعات بأنها " ككل الفتيات اللواتي يكتبن الشعر في سن معينة بأحلام كبيرة وبضجيج مزعج، حتى أنني لم أكن أتوقف طويلا أمام حزن نظراتها للأشياء"[2]؛ إن اختيار الروائي للفظة إيناس لم يكن اعتباطا. بل اختارها دون غيرها كعلامة رمزية توحي إلى الأنس في زمن اليأس كما تدل على التحولات التي طرأت على الإنسان الجزائري، والذي دخل حقبة زمنية جديدة يميزها العنف، ومن جهة أخرى تؤدي لفظة إيناس إلى جانب الوظيفة اللسانية وظيفة دلالية؛ تمثل محاولة اغتيال المرأة كوعي بدأ يتشكل في الزمن الحاضر والعمل على إبقائها جسدا، كما قدّمها الماضي وذلك بممارسة العنف الاجتماعي أولا، والاغتيال في زمن العنف ثانيا.

رغم نبرات الحزن التي توسمها الراوي في نتوءات وجه إيناس، إلاّ أنه يسترجع عبر ومضات استذكارية لحظات كانت إيناس تدفعه إلى مجابهة أعباء الحياة بالضحك، ممّا ترك هذا الموقف شرخا في ذاكرته، حاول من خلاله استنطاق ما يجوب في ذاكرتها وما يخالج عواطفها يوم سألها قائلا: " ماذا تنتظرين مني؟. أجابت على الفور: لا شيء ....لا أنتظر شيئا حتى من نفسي"[3]؛ أراد الراوي من خلال هذه الأسئلة الإمساك بخيط إيناس الخفي، وذلك من خلال المتوالية اللسانية "لا أنتظر شيئا حتى من نفسي"، كرمز ينأى عن تحقيق الذات الأنوثية في زمن الذكورة، وهذا انطلاقا من قناعاتها الأيديولوجية، لتفتح على نفسها جبهات على زمن تراه مزيفا ومستوردا، لا يرقى على تحقيق أي صلة بينه وبين الواقع الأصيل.

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص28.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص29.

إذن تمثل هذه البداية الاستهلالية كإشارة زمنية، وكتاريخ لبداية زمن العنف. وهذا من خلال محاولة الراوي لفك شفرة إيناس، وذلك بدفع عجلة الماضي- ماضي الراوي- إلى الحاضر، فتضغط اللحظة الحاضرة على ذاكرة الراوي فترجع القهقرة إلى ماضيها مسترجعة لحظات اليأس التي كانت تنتاب إيناس؛ وذلك من خلال غمامة الحزن التي كانت تخيم عليها، لتترجمها بعد ذلك معربة عن يأسها عبر عظمة لسانها. هنا يعمد السرد إلى تكسير زمن القصة، وإحداث مفارقة زمنية، بفعل الاسترجاعات المعبأة بأحداث يشترك فيها زمن الماضي والحاضر، فيتداخل الزمنان، ويشكلان القيمة الدلالية للنص.

يحدد الراوي الزمن الذي يسير على وتيرته؛ زمن آني؛ وفق مونولوج اقتحم شريط ذكرياته، و هو في الفندق يسرح بخياله، فيثب طيف إيناس على ذاكرته متسائلا: " ماذا تفعل إيناس الآن؟ وكيف تجابه أقدارها الأليمة؟ إنها لوحدها في وسط الزوبعة، الرياح من كل جهة، رياح الاغتيال والموت والقهر والزمن الذي لايرحم"[1]، وزمن استرجاعي؛ وذلك بالترداد إلى الماضي وتذكر اللقاء الذي استفز ذاكرته وهو مع إيناس التي فهمت بدورها لعبة الحياة الجديدة مصرحة: " لأصل إلى ما أريد لا بد من كسب مال وفير لأحطم ذلك الشخص الذي هدّم حياتي ذات مرة "[2] وعليه، فالوصول إلى تحقيق مآرب النفس ومكبوتاتها لا يتأتى في نظر مراهقة في العشرينيات إلا بالمال، فهي بذلك تحدو بنفسها إلى نزعة تضخيم الذات التي " غالبا ماتسم نفسية المراهقة فتجعلها ترسم لذاتها صورة متألقة بالمحاسن"[3] دون التطلع إلى نظرة الآخرين وآرائهم تجاهها.

إذن تعمد إيناس إلى استرجاع الماضي استجابة لعنف الحاضر الذي تعمل على تحديه، فهي الطفلة المدلّلة، وقفت لوحدها تدافع أمواج العنف، التي اكتسحت قاموس حياتها، فعمدت إلى اتخاذ أصحاب النفوذ وأرباب الأموال كرمزية بديلة، تشبثت بها كعنوان؛ تعوض به الماضي وتتحدى به الحاضر، نستشف ذلك من خلال حديثها مع الراوي، وكشفها الستار عن الشخصيات التي تتعامل معها أمثال؛ السيد مومو، الذي توسم فيه الراوي نوعا من الخبث، حيث قالت إيناس بأن " ذلك

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص 34.

[2] م، س، ص 35.

[3] محمد مسباعي، صورة المرأة في روايات إحسان عبد القدوس، دار القصبة للنشر الجزائر، دط، 2000، ص24.

يعود للتربية السيئة، والده يفرض عليه ذلك، أن يكون منحطا وعديم القلب وأن لا يفكر إلا بتلك العقلية البراغماتية التي تزن الأمور بمكيال الربح والخسارة "[1]، فتمنحها الشخصية البراغماتية مساحة بديلة لتحدي عنف الحاضر وذلك؛ باحتراف عمل الفنادق أولا، وأسلوب المراوغة للكسب ثانيا.

تبدأ إيناس بسرد تجربتها التي خاضتها مع شخص أحدث بدوره؛ تحولا في الإحساس بالزمن وإن كانت المرارة هي الأساس المشترك بين زمن الأحداث وزمن السرد قائلة: " كان سمير فرصتي لذلك، ولكن حتى هذا الأمل خاب فجأة، ولم يعد بإمكاني بعدها أن أنقذ ما تبقى فيه ...كان يمكنني أن أعيش بسعادة معه، لكن الظروف أرادت عكس ذلك ..إنني أفهم موقفه المتخاذل في نهاية علاقتنا "[2]؛ يمثل الماضي المستمر في الحاضر؛ الديمومة التي تعيشها الشخصية، وهي تحاول تسكين جراحها التي لم تندمل في زمن يتحداها بعنف كبير.

تحيل الإشارات الزمنية، التي تكتسح ساحة المقطوعة السردية؛ إلى زمن يقع بين الذات والحياة وذلك حسب سيرية الذات أي؛ " هذا الزمن هو ما سوف يدعى زمن السيرة الذاتية، بما أنه يبني ويحدد النصية السّيرية لنص المدارات الحزينة "[3]. تستمر سفينة الراوي في السير وهي تمخر الأحداث لتصل إلى شاطئ محاط بأناس يمثلون الشر بعينه كما كانت تقول إيناس " لن تفهم أبدا ما يحدث هنا.. الأمور تتجاوزك بكثير.. أنت من عالم مختلف عن هذا المكان "[4]؛ تؤدي (لن) هذا الدور الدلالي الذي يوحي إلى النفي، من خلال وظيفتها اللسانية كحرف نصب ونفي واستقبال، فتجعل الواقع أمرا يتعذر فهمه في الحال والاستقبال، وذلك بقرينة أن الراوي تختلف شريحته عن شريحة هؤلاء الذين لم تستطع البطلة أن تحدد مصيرها وسط زمن أضرمت نار العنف فيه.

لقد طمس الزمن النفسي الزمن الكرونولوجي لدى إيناس، وذلك من خلال وصول السي كادار صاحب المكانة المرموقة، حيث عرّضت إليه إيناس من خلال النصائح التي كانت توجهها للراوي

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص 36.

[2] م، س، ص 39.

[3] ج.هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002، ص171.

[4] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص44.

فكان يتوسم فيها حالة من اليأس مبديا عنها " لم تبق معي فبسرعة ما إن أخبرتني بقدومه حتى تركتني وعندما طلبت منها أن تمكث معي قليلا أبدت توترا شديدا على الفور لتجيبني بيأس: سيسأل عني حتما.. يجب أن أن أكون معه "[1]؛ يستمر زمن اليأس والخوف في حياة إيناس ما استمر زمن العنف وإن أضفى الروائي عليه صبغة جديدة وشخصيات مختلفة في مشربها وأيديولوجيتها.

يحاول الراوي أن يبدّد غمامة الإبهام التي تكتسي مخيلة إيناس، وذلك من خلال وابل من الأسئلة التي وجهها إليها مبديا انطباعه حول السي كادار بقوله: " إنه من النوع الذي لا أستطيع احترامه أبدا. ردت إيناس بتذمر:

كادار شخص طيب من الداخل..

لايهمني ذلك كثيرا..

أقصد أنّك لا تعرفه جيدا...إنّ الظروف التي نشأ فيها هي التي عملت على تسويد صورته "[2]، وكأن الزمن النفسي الذي عاشته إيناس، جعلها ترضخ تحت وطأة هذه الشخصية البراغماتية، محاولة تزيين صورتها أمام الرأي العام، ولو على حساب كرامتها.

إذن، فالراوي يحاول من خلال هذه الحوارات أن يستشف عاطفة أنثى في زمن تعتمت فيه القيم والأخلاق، وصار صاحب الوجاهة " هو الذي يقوم بدور الجلاّد في عملية انحطاط القيم، وفي اليوم الذي ستقرع فيه أبواق الحكم الأخير فإن الإنسان المتحرر من القيم هو الذي سيصير جلاّد عالم أدان نفسه بنفسه "[3]، كما أن الروائي ينسج الأحداث تحت أيديولوجيا مبيتة، حيث يضيّق الخناق على شخصية فتاة لم تفق العشرين، لتسقط في هوة الإدانة الذاتية، إثر لحظات طائشة صارت هي تاريخها وحاضرها ومستقبلها. كما أن الروائي يهدف من خلال تعريته للشخوص إلى آلية النقد النفسي، حيث أن " الأساسي في عينيه يظل من حيث المبدأ على الأقل العمل نفسه، واستخدام أدوات التحليل النفسي يظلّ في خدمة النقد الأدبي "[4].

---

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص 46.

[2] م، س، ص57.

[3] ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص59.

[4] Gérard Genette, Figures I , Editions Du Seuil, Paris, 1966, p133.

إنّ إيناس دخلت مضمار زمن نفسي بلا اختيار، وسط لعبة احتمالات مشفرة، وغير مفهومة فهاهي تصرّح إثر حوارها مع الراوي، محاولة استدراجه وإسقاطه في شباكها " إن الأموال التي أبذرها هنا وهناك ..لايمكن أن تساوي لحظة جميلة أعيشها معك..وبالرغم من أن كلامها لم يقنعني كثيرا إلا أنني هززت رأسي، مستشعرا كآبة حقيقية لتضيف هي من جديد: أنا أعيش سجينة عالم لم أختره"[1] فهذه الأحكام الجاهزة الصادرة من فتاة في العشرينيات تجاه عالم افتراضي، استطاع الروائي أن يفرغه من محتواه كأيديولوجيا، ويحوله إلى عنصر فني ساهم بدوره في جماليات الرواية لسانيا.

يوازي التمثيل وسيلة إيناس في مجابهة الزمن الحاضر العنيف مستوى آخر للزمن؛ ألا وهو زمن التحدي؛ يتجلى لنا من خلال محاولات الراوي المستمرة في إثناء إيناس عن ما يخالج وجدانها، وذلك من خلال المتوالية اللّسانية " حاولت إقناع إيناس بأن ماتفعله أمر في غاية الخطورة إلاّ أنها أصرّت على القول وبشكل عبثي: لم يعد يخيفني أي شيء "[2]؛ وهكذا يسعى الراوي سعيا حثيثا للإمساك بخيط إيناس الخفي، لكنه ومع ذلك يجد نفسه يخوض تجربة جديدة مع الزمن.

وعليه، فتأويل بنية الخطاب السردي لا يتأتى إلاّ من خلال أدوات إجرائية تربط بين العمل الفني و الواقع المعيش؛ " إذ إن آلية التأويل يمكن أن تجسد مقارباتها المنهجية وفق خصوصية التآلف بين الفكر والواقع؛ تبعا لعملية الانعكاس المباشر وفي هذه الحال فإن عملية فهم النص على الأقل لا تكون إلا بمتابعة التطورات الواقعية والتاريخية وعلاقتها الانعكاسية بالعمل الروائي"[3]، كماهو الحال بين الواقع المعاش في التسعينيات وعلاقته بالعمل الفني في هذه الرواية.

يواصل الراوي غمار البحث عن بداية، علّها تكون نهاية كابوس، إلاّ أن إيناس لا تفتأ تعيش بدورها تحت ضغط لحظات عنيفة ترجمها الراوي عبر ملفوظ لساني حين دمعت عينا إيناس قائلة: "حبه تحول إلى غيرة مرضية..

و: يريدك أن تغادر المكان على الفور..

---

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص 59.

[2] م، س، ص 61.

[3] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010 ص254.

سأترك له كل شيء ... وداعا "[1]؛تنساب الأحزان، والراوي في دائرة زمن مغلق، يبحث عن منفذ ليخرج إيناس من هوة زمن العنف، فتضيع في الفراغ، وتبقى لعبة الاحتمالات مفتوحة.

يسلط الراوي الضوء عبر رسالة من سمير مروان فيها على شخصية لا تصطاد فريستها إلاّ في الماء العكر، فكانت إيناس من جملة هؤلاء، عاشت أحداث هذا الزمن الرتيب فأراد سمير مروان أن يخرجها من كبوتها، وتخليصها منه، فردّت قائلة: " لسنا من نفس الحجم.. تصور لقد حكى لي كيف قتل شخصا بإحدى الحانات الساحلية بالرغم من وجود شهود كثر ليلتها.. إلا أن القضية تعرضت للتلف والتهمة ألصقت بمجهول.. إنه ينتمي لعصابة أكبر.. والانتقام منه لن يكون بالقتل..وإنما.."[2] تؤدي (إنما) دورا دلاليا يحيل إلى التقليل أو التحقير، من خلال وظيفتها اللسانية كأداة حصر؛ فتجعل أمر هذه الشخصية بين احتمالية نجاتها أو السقوط في مستنقع آسن من الذل والهوان.

تستمر عجلة الزمن الداخلي في مسايرتها أحداث إيناس، متجردة من زمنها الكرونولوجي وذلك بغياب الإشارات الزمنية الدالة عليه؛ نلمسه في الإحساس الذي تعيشه البطلة مع قسيمها الراوي، إثر اللحظات التي شاركها فيها، فهاهو يرمقها عبر حديث نفس " ثم جاءت اللحظة التي رأيت فيها إيناس: لم أعجبها ولم تعجبني، دردشنا في قضايا لا معنى لها، وحكايات بعضها مفرحة وبعضها حزينة دون أية أهمية.. فقط لملء الفراغ..ليظهر فجأة حزنها.."[3]؛ إن في اختيار الروائي لمواقف مثل هذه؛وذلك لتقصي الدلالة النفسية والاجتماعية لزمن إيناس الداخلي، يبدي من خلاله رؤيته حول زمن العنف.

يحاول الراوي التملص من الفراغ، باتخاذه موقفا من زمن صاغته إيناس؛ وذلك عبر مونولوج "صحيح أن إيناس ظلت تبرق في رأسي من حين لآخر، كنجمة ضائعة في السماء، إلاّ أنني كنت متأكدا من أنني لا أقدر على فعل أي شيء لها، وأنها تملك من الذكاء والخبرة والتحدي ما يجعلها تستطيع أن تنقذ نفسها من المحيط الذي تعيش فيه وأن تؤمن مستقبلها قليلا"[4] وعليه، فالراوي يسعى

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص82.
[2] م، س ص 95.
[3] م، س، ص 110.
[4] م، س، ص 131.

إلى ترميم الزمن الذي تبقى من مشواره، وذلك بمحاولة الخروج من رحم المعاناة التي حاكتها لقاءاته المتكررة مع إيناس.

يدأب الروائي أثناء بنائه الفني للشخصية الروائية بالرجوع إلى الماضي، ويسعى سعيا حثيثا من خلال هذه العودة إلى البحث عن شيء مهم يدخل في تركيب الشخصية، أو إضفاء أيديولوجية ناجعة لحل مشكل راهن، ومن هنا " أصبح الرجوع إلى الماضي ملاذا و مهربا ومنفى بدل أن تكون العودة إليه لحظة تستريح فيها الذات وتتجدد قوّتها استعدادا للّحظة التالية"[1] ؛كما هو مجسد في ثنايا هذه الراواية، حيث أن الراوي يسترجع فيها ذكريات يلوذ بها تحت ضغط اللحظة الحاضرة، بدل استعمالها كترياق يستريح من خلاله في اللّحظة الحاضرة، أو يستشرف فيها مستقبل آتي.

يوهم الراوي في الأخير بنهاية عاشها عبر زمن داخلي، غرق من خلاله في حلم كانت إيناس بطلته، حيث اجتمعت فيه كل الشخصيات التي كانت تتربص بإيناس سواء في الخير أو في الشر ومنه ذلك اللقاء الذي يصرح فيه الراوي " عندها التفت إلى إيناس التي كانت لا تزال ممدة على تراب الأرض ويحيط بها كل من الصادق وسمير مروان يبكيان ودموعهما تسقي جسدها الأبيض.. حملناها معا إلى البحر.. وضعناها بداخل قارب صيد صغير، دفعناه حتى ابتعدنا عن الشاطئ، تركناها لوحدها وعدنا.. لحظتها خرجت إيناس من غيبوبتها الطويلة تلك..وكأنها تقول: سأكون سعيدة هناك "[2]؛ رغم ذلك يعمل العنف كزمن خفي، وذلك وفق نهاية حلم يستشرفه الراوي عبر المنطوق اللساني "ويحيط بها كل من الصادق وسمير مروان يبكيان" أو عبر المفهوم اللساني "وكأنها تقول:سأكون سعيدة هناك " .

تستمر عجلة زمن العنف، عبر نهاية مفتوحة المجال، تبدأ بهروب إيناس إثر شجار دارت رحاه بين الكولونيل والسي كادار، حيث انتهى بموت الكولونيل وهروب السي كادار، وذلك وفق تصريح من سمير مروان للراوي قائلا: " كان مصابها فظيعا وظلت تردد اسمك ليلتين وتتذكر كوابيس حياتها ولحظات انكسارها كأنها تعيشها من جديد هناك. التقيت بالصادق وأخبرته بما حدث فأكد لي أنه

[1] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)" المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص "، ج1 دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001-2002، ص 28.

[2] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص137-138.

سمع بالجريمة، وأن السي كادار هاجر نهائيا "[1]، ويضيف قائلا: " فأخذها الصادق معه وهو يقول لي: (سأتكفل بها من الآن فصاعدا..وسأختفي بها عن أنظار الناس جميعا..) "[2] ؛ يستمر زمن العنف في بسط نفوذه، ويؤثر ويظهر جليا، نلمسه في تصريحات البطلة، ويزيد من كثافته كلما شرفت الحكاية على النهاية، لتنتهي حكاية إيناس بنهاية مفتوحة تحت ضغط لحظة زمنية صنعتها بيدها.

النموذج الثاني ميعاد في رواية (بخور السراب)، يبدأ الخيط الأول من حكايتها إثر موعد أبرمه الراوي معها، وذلك باسترجاع لحظات لقائه معها؛ ابتداء من مستشفى باب الواد، ثم دخولها عليه في مكتب المحاماة والبحث عن زوجها. يبدأ الروائي في نسج أحداث الحكي إجمالا، ثم يأتي التفصيل أثناء التقدم في غمار القص عبر الفضاء الروائي؛ الذي يعد مسرحا للأحداث، حيث يمكن اعتبار"الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما أيضا لصفاته الدلالية، وذلك ليأتي منسجما مع التطور الحكائي العام "[3]، وبهذا يتعدى مفهوم الشخصيات كونها كائنات حبرية، وطوبوغرافية المكان الذي يتعدى الحدود الجغرافية، لتكتسي هذه المكونات بدورها صبغة دلالية تساهم في البناء الفني للحكي.

تختلف إيناس عن ميعاد، كونها لاتحمل هموم المسؤولية بالقدر الذي تحملها ميعاد، لذا نجدها تفضل الانكماش، والانعزال عن الواقع، تمارس مهنة التمريض بشغف وحب، وتنطوي إلى عالمها الخاص، لا تولي الآخرين اهتماما، رغم استهجان الناس موقف زوجها، في هذه الحالة ينبني زمنان زمن داخلي؛ هو زمن ميعاد، وزمن خارجي؛ يسيران على وتران متوازيان في أغلب المقاطع السردية، ولا يتقاطعان إلاّ في لحظات قليلة هي: الاقتحامات، والمداهمات، إذ يؤثر زمن العنف على الزمن الداخلي لميعاد، لتتّخذ منه موقفا.

إن في اقتناص الروائي للفظة ميعاد دون غيرها من الأسماء له من الأهمية بمكان، إذ اختارها كعلامة رمزية توحي إلى موعد إنجاز العمل، والوعيد لمن يثنيها، ويحول بينها وبين إنجاز الوعد، ومن

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص151.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

جهة أخرى تؤدي لفظة ميعاد إضافة إلى الوظيفة اللسانية وظيفة دلالية: تمثل حال المرأة الجزائرية إبان زمن العنف، مجتمع يراها من خلال رمزها الأنوثي لا تتعدى حدود البيت الجغرافية، كما تمثل نذير شؤم، وقنبلة زمنية موقوتة، وهي ترى العالم من زاوية مجتمع يرزح تحت ضغط الزمن الراهن، وعلى هذا فبمعرفة البنية الفكرية والعقلية للمرأة ، تتحدد لنا الطريقة التي تتخذها الأنثى في التعامل مع زمن العنف.

يلعب الزمن في رواية بخور السراب دورا هاما، إذ تجنح الشخصية البطلة في تحديد مصيرها إلى زمن قد يكتسي دلالات الانحطاط والشموخ في آن واحد، فهو يحاذي بذلك باقي المكونات الروائية وعليه، " فإن الزمنية هي أيضا ذات طبيعة دياليكتيكية، فهي سلبية وإيجابية معا، إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل، وهي في نفس الوقت تعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحا لوعي العلاقات الإشكالية والواسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق "[1]؛ وعلى هذا يمثل الإطار الزماني إطارً فكريا وأيديولوجيا، حيث لا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلاّ من خلاله.

يظهر الزمن الذاتي للراوي في الاسترجاعات التي يستحضرها عبر الذاكرة؛ ابتداء باللقاء الأول الذي جمعه مع ميعاد، ليصرح قائلا: " كانت تنتظرني بالقرب من مستشفى باب الواد واقفة بقلق ترقب المارة وتبحث عن وجهي فيهم جميعا "[2]؛يشكل الراوي الزمن الحاضر لميعاد، محاولة بدورها طمس الزمن الكرونولوجي، وتجاوزه إلى زمن استشرافي، علّه يكون مادتها التي تجد من خلاله ضالتها.

يقدم الراوي بطلته من زاوية غيّبها العنف كزمن خارجي، فيضغط على اللحظة الحاضرة لميعاد لتخرج ما ينتابها من إحساس بفقد زوجها، وذلك باسترجاع الحوار الذي دار بينها وبين الراوي مصرحا: " لأول مرة شعرت بالخطر وطلبت منك أن تعيدي سرد الحكاية علي فانفجرت دموعك فجأة، بطريقة أثارت كل كوامن عطفي عليك وإحساسي بك. كنت ترددين: ماذا سأفعل؟ لقد قصدت أكثر من محامي وكلهم رفضوا مثلما تفعل أنت "[3] وعليه، فإن البطلة شخصية قوية، تحاول أن تحكم سيطرتها، وتجد ضالتها، متجاوزة زمن العنف الذي أحكم سيطرته على أحداث الحكي.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص109.

[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص15.

[3] م، س، ص17.

يترنح الراوي بين القبول والرفض؛ لقضية اجتاحت مساحة من حياته "لأول مرة واجهت جبني فجأة، صمت، قدمت لك منديلا ورقيا لتمسحي دموعك وقلت بغير ثقة:سأفعل كل ما بوسعي من أجل العثور على زوجك الطاهر "[1] ؛ تمثل هذه البداية الاستهلالية بين الراوي وميعاد؛ كمنطلق يحيك من خلاله الروائي أحداث الحكي؛ وذلك بتوظيفه تقنية الاسترجاع؛ التي تساهم بدورها في كسر رتابة الحكي والتوتر الذي قد يعتري المتلقي وكما تعد " الأسّ الذي امتد على صرحه النص كله، وهي التي اغترفت من ينابيعها الأحداث، كما التزمت بلافتاتها الشخصية، حتى عادت لاتعيش الحاضر إلا بعين الماضي "[2]؛ الذي يمثل تابوتا تحتمي من خلاله الشخصية من قلاقل زمن العنف، حيث كانت تتّكئ عليه في تداعياتها، وحاضرها الذي نغص صفو حياتها.

يظهر الزمن الداخلي للراوي من خلال الاسترجاعات التي لا تفتأ تخالج ذاكرته فيستحضر من خلالها موقفه مع ميعاد، مصرحا: " انتابني شعور مباغت بالدهشة وأنا أنظر إليها، وجهها الملفوف بغمامة حزن سوداء، نظرتها المترددة والحنونة، وتدفق صوتها الممتلئ برعشة خاصة. صوتها القادم من أقصى الخوف، أقصى الأحزان المتمركزة بعنف في ثنايا ذاكرتها "[3]؛ يحاول الراوي من خلال هذا الملفوظ اللساني "نظرتها المترددة"، وغيرها من الملفوظات التي اكتسحت مساحة المقطوعة السردية إلى كشف الستار عمّا يخامر ذاكرة ميعاد من خوف في زمن العنف.

يكشف الراوي النقاب عن قرين ميعاد، الذي تبحث عنه منذ مدة، وذلك عبر الحوار الذي دار بينهما، قائلا: "كان زوجها يعمل في الصحافة ونشطا في مجال حقوق الإنسان، الطاهر السمين هذا هو اسمه، وقدمت لي صورة له ثم صورا متعددة كانت تظهر ميعاد فيها بجانبه، وبدأت تحكي بشغف: لم نتزوج إلا منذ سنة فقط، لكن تعارفنا يعود إلى زمن بعيد "[4] ؛ يمثل الحاضر زمن ميعاد والماضي زمن عاشته ميعاد مع زوجها، فأحدث حضور الزمنين شرخا في ذاكرة الراوي وتجربة عاشتها البطلة تحاول تجاوزها، لتصنع زمنها بيدها.

---

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص17.

[2] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)"جماليات وإشكالات الإبداع"، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001-2002، ص 48.

[3] بشير مفتي، بخور السراب، ص 95.

[4] م، س، الصفحة نفسها.

الروائي وهو يقتحم ساحة الفن الإبداعي، ينبغي أن يضع أنمله ويختار جانبا من جوانب الواقع المعاش، وذلك بمحاكاته قضايا مجتمعه بمعنى " أنه عندما ينزل إلى ملعب الحياة فلن يستطيع الوقوف على الحركة الشمولية للمجتمع، وإنما سيختار منه ما يتفق مع أفكاره، وما يريد التعبير عنه وهذا الهدف في ذاته مطلب أساسي "[1]؛ كما هو مسطر في المقاطع السردية آنفة الذكر، حيث نجد الروائي يعمد إلى تفريغ الواقع كأيديولوجيا، ويحوله إلى واقع معاش وعبر جانب من جوانبه مفعم بالأحاسيس وذات صبغة وصفية لمعالم الشخصية، وهذا أدعى إلى التأثير في القارئ، كونه الطرف المقصود في الحكي.

يحاول الراوي الإمساك بالخيط الخفي الذي يلتف به طاهر سمين، وذلك من خلال الحوار الذي جمعه بأحد أصدقائه، وهو يسأل عنه، فأجابه قائلا: " سمعت أنه دافع عن المتدينين في عدة قضايا"[2]، ثم لا يفتأ يلحّ الراوي في السؤال عنه، وذلك بطلب من زوجة الضحية في محاولة للعثور عليه، فأجابه قائلا: " لا ظن أنه سيعود، هذا إن لم يكن قد قتل "[3] ؛ فمن خلال هذه الرؤية التي تخرج بالزمن من إطاره الكرونولوجي، لتضعه في زمن خاص، زمن يتقاسمه الراوي مع ميعاد فتختلط الأوراق على الراوي، ليقود سفينة زمن داخلي في خضم أحداث غيّبها العنف؛ زمن يتكرر في النص ليكون بدوره محور الحاضر.

رغم الهموم التي اجتاحت مساحة من حياة البطلة، إلاّ أنها لم تنحني تحت وطأة هذا الزمن الرتيب، ويتجلى ذلك عبر الزيارات المتكررة للراوي في بيتها والمستشفى، فهاو يحيك عبر متوالية لسانية لقاءاته مع البطلة مصرحا: " صرت أزورها في بيتها بشكل مستمر، وأتحدث معها في كل شيء وأحيانا أفاجئها بدخولي عليها في المستشفى، حيث كانت تعمل ممرضة، وأجدها متعبة وهي

[1] حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1 2002، ص 79.

[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص 103.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

تقول لي: هذا هو الحل الوحيد للنسيان وعدم السقوط في وكر الأحزان "[1] وعليه، فالبطلة تتجاوز الزمن الحاضر المعاش، وتبحث عن زمن آخر ترسمه بإرادتها، بعيدا عن وطأة زمن العنف.

يظهر الزمن الذاتي للبطلة في الاسترجاعات التي يستحضرها الراوي عبر خيط ذاكرته حيث "يعتمد الاسترجاع بأنواعه المختلفة على الاستدعاء. وإذا كانت كثير من النصوص الروائية تستثمر المكان والحدث والشخصية للاستدعاء، بحيث أن المكان يستدعي مكانا أو حدثا أو شخصية والقول نفسه ينطبق على الحدث والشخصية إذ يستدعي الحدث شخصية أو مكانا أو حدثا مشابها "[2] فالبطلة تستشعر عبر مخيلتها المشاعر والأحاسيس والأفكار والحالات؛ لتستدعي ما يوافقها أويخالفها، ومنه حالات الحزن والضيق التي تنتاب ميعاد، تستدعي بدورها أياما استعذبتها مع قرين حياتها ،كما هو مسطر في ثنايا المتن الروائي.

تستمر عجلة الزمن الحاضر في الاستمرار، والتي تمثلها ميعاد، من خلال محاولتها كسر رتابة الزمن الآني، تخترقه تلك الاسترجاعات، التي تربط بين الراوي وميعاد، من خلال الحوار الذي دار بينهما، ومحاولته الفرار، لتجيبه قائلة: " لا أخفي عليك أن كل شيء كان سريعا في علاقتنا، وظننت أني معك سأنسى زوجي الطاهر سمين، ولكن ها أنت ترى أنني لم أستطع الخروج من تلك الدوامة ولا محو آثار غيابه "[3] ؛ البطلة في عمل دؤوب تطمح في رسم لوحة المستقبل، عبر زمن تكرر ذكره في النص، والراوي يفاجئها بالرضوخ أمام زمن اغتاله، فيرجع الزمن الكرونولوجي القهقرة، وإلى نقطة البداية.

الراوي بعد مد وجزر من الأسئلة التي انهالت عليه من ميعاد، ومراجعتها له، ومحاولة إثنائه عن مشروع سفره إلى الخارج مصرحا: " لن أجبرك على أي شيء، ولكن إن كنت تفضلين البقاء فأنا كذلك سأبقى، لا أظن أنني سأكون سعيدا لو حدث لك أي مكروه "[4] وعليه، أمام هذا الشعور

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص 106.

[2] محمد علي الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمان منيف-البنية والدلالة-، منشورات أمانة عمّان الكبرى الأردن، دط، 2006، ص 71.

[3] بشير مفتي، بخور السراب، ص 118.

[4] م، س، ص 119.

بالزمن، يسقط الراوي في هوة تأنيب الضمير، ليرد على زمن العنف، وذلك بالبقاء إلى جانب البطلة ليصبح البقاء على المستوى الدلالي دعوة إلى الاستمرار والثبات في طريق البحث على الضحية وتحدي زمن الموت.

إنّ المؤلف لم يترك من خلال حبكه للأحداث ما يوهم القارئ، وما يفتح باب الاحتمالات مادامت الأحداث تسير فيها منطقيا وتلقائيا، والشخصيات ثابتة نوعا ما، كما أن " حدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئا مركبا، وتتحرك هذه النقط نحو المركز تجاه حدث واحد، تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب وتتسم الأحداث هنا بالتوتر"[1]؛ ولعل هذا التوتر يذكيه اقتصار المؤلف على مشهد ضيق، وعلى مجال واحد من الأحداث؛ ألا وهو زمن الاغتيال والعنف.

يفاجأ الراوي بما لا يخطر في البال، بعد مهاتفته من صديق، يعمل في قسم الشرطة، حول قضيته مع ميعاد وأن زوجها ما زال على قيد الحياة، محاولا القبض عليه عن طريق الراوي قائلا:"أعتقد أنك تفهم نوعية الطاهر سمين، وأهمية القبض عليه بالنسبة لنا، فهو ليس فقط إرهابيا عاديا ولكن مخطط كبير، هذا النوع يسبب لنا مشاكل كثيرة، إنه يهندس العمليات الكبرى، وأعتقد أنه من الواجب علينا القبض عليه "[2] ؛ الراوي يسقط في هوة زمن لم يكن في الحسبان، ليبدأ في مسايرة زمن كرونولوجي جديد، يدفع بدوره زمن العنف المنوط بالضحية، الذي تحوّل إلى خطر يهدّد كيان الراوي والبطلة.

رغم العقبات التي واجهت الراوي، إلاّ أنه لم يترك بُدًا لريشة عدّاد الزمن الكرونولوجي أن تسقط، دون تحقيق هدف منشود يتقاسمه الجميع، فهاهو يصرح قائلا : " قبلت أخيرا اقتراح أحمد وأنا أعتذر على ماقلته، فهو لم يكن بحاجة لإعلامي بما يدبر من حولي وربما رأفة بي، أو لأن شيئا من الزّمالة الطلابية ربطتنا في مرحلة ما، جعلته يستقبلني في مكتبه، ثم شكرته أنه لم يشك فيّ ولا في

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2006، ص47.

[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص 150.

ميعاد "[1] ؛ الراوي يخوض بداية نهاية زمن فرض نفسه على ساحة المقطوعة السردية، ليرسم من خلال هذا العرض لوحة مستقبلية، تحدو به إلى تحقيق الانتصار، وذلك بالإصرار على مجابهة وتحدي زمن العنف.

يمثل الصراع الذي يخوض غماره الراوي، تاريخه الداخلي والخارجي. والنعت الذي عبّر عنه عبر المتوالية اللسانية:(الطلابية)؛ يجلي لنا العلاقة التي كانت تربطه بصديقه الشرطي إبان أيام الدراسة والتي تعد آصرة من أواصر الأخوة إذ أن " النعت ينقلنا من حلبة الصراع الخارجي، إلى حلبة الصراع الداخلي الذي يعمّق الأول "[2]، ويجعل وعي الراوي يتوقد ويزداد وضوحا، ذلك لأنه كان يخوض صراعا نفسيا منوط بالذات والبطلة، فتدخل الصداقة كعنصر حميمي، لتوطد العلاقة فتخرج من النطاق الداخلي، لتصبح وعيا جماعيا يتقاسمه الجميع، وذلك لتحقيق هدف منشود.

يساير الراوي بعد غياب طويل عجلة زمن غير محسوب، وذلك إثر حوار دار بينه وبين صديقه الشرطي، وإخباره بالمكيدة التي دبرها الطاهر سمين لميعاد قائلا: " تصورنا أن اختفاءك كل هذه المدة راجع لعملية دبرها الطاهر ضدك بعد أن تمكن من الانتقام من زوجته"[3]، هذه الكلمة الأخيرة تركت شرخا في ذاكرة الراوي، ليغوص في دوامة حديث نفسي " لم أتركه يكمل، كنت قد فهمت وصرخت مذعورا: قتلها الكلب..قتلها الكلب..قتلها الكلب.كترديد لنشيد جنائزي "[4] ؛ الراوي وعبر هذه النهاية الغير المتوقعة في ذهنيته، والتي كبحت بدورها عجلة الزمن الكرونولوجي، ليعيش بدوره رتابة حاضر عنيف، ويترك المجال مفتوح على لعبة الاحتمالات.

يتوجه الراوي إلى المستشفى، ليمسك بخيط الأمل الأخير: " أكثر من شهر وأنا أجلس في هذا المكان، بهذه الغرفة، بهذا المستشفى. أقرأ و أقرأ، ميعاد بين الحياة والموت. دائما بين الحياة. البارحة طلبت مني والدتها للاّسكينة أن نتركها تغادر الحياة أخيرا. "[5] إذن، وعبر هذه النهاية الدرامية، والتي

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص 154.

[2] ناصر يعقوب، اللّغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1 2004، ص 182.

[3] بشير مفتي، بخور السراب، ص 180.

[4] م، س، الصفحة نفسها.

[5] م، س، ص 182.

تركت الراوي يعيش تحت ضغط اللحظة الحاضرة؛ التي صنعها زمن العنف؛ لتصير بدورها تاريخه وحاضره ومستقبله.

النموذج الثالث ناديا في رواية (أرخبيل الذباب)، هذه الشخصية تختلف عن الشخصيتين الأولتين، وذلك أن الروائي صاغ هذه الشخصية، وألبسها ثوب عائلة مرموقة، كمعادل موضوعي للأوضاع التي كانت سائدة في الجزائر في التسعينيات، وكيف كانت مثل هذه العائلات تطوق أبناءها بهالة من الحذر والحيطة خوفا من الوقوع في فخ الرذيلة، والطعن في شرفها، فكانت ناديا من جملة أبناء هؤلاء. فبتقصي أحداث الحكي من عتبته إلى هامته نجد الراوي احتكاكه بناديا كان سطحيا وذلك بسبب مكانة ناديا المرموقة، لكن الراوي لم يأل جهدا وفي عمل دؤوب، لترويض هذه البطلة التي تمثل الزمن المادي، الذي يتملّكه العنف، علّه يمسك بخيطها الخفي كما هو مسطر في ثنايا المتن الروائي.

إن لفظة ناديا اغتصبت قاموس الروائي دون غيرها من الأسماء؛ كعلامة رمزية توحي إلى نداء فرد معزول في مجتمع لا يتجاوز حدود ذاتيته، وذلك عقب الآصار التي أثقلت كاهله إبان العشرية السوداء، ليكون ضحية زمن فرض نفسه أمام الرأي العام، ومن جهة أخرى تؤدي لفظة ناديا إلى جانب الوظيفة اللسانية وظيفة دلالية؛ وهي محاولة اغتيال المرأة كوعي بدأ يتشكل، ولو على حساب المبادئ والقيم التي كانت تسري في المجتمع الجزائري، وذلك من خلال جعلها كطعم يصطاد من خلاله آخرون، ويحققو مآربهم ولو على حساب حقوق المرأة وكرامتها، والمرأة بدورها كانت حاضرة في ثنايا المتن الروائي، وشاهدة على أحداث اختزلها زمن العنف بشتى أشكاله وصوره.

يبدأ الراوي مشواره مع ناديا عبر بداية استهلالية، وذلك عن طريق الاسترجاع؛ الذي احتل مساحة واسعة من النص، عبر حوار دار بينهما مصرحا: " التعاسة لا تأتي من الخوف قلت لناديا بل من الإحساس المضاعف بالوهن..هل تعرفين ما الوهن؟ قالت: لا، لم أجبها. شعرت بعدم جدوى أن أفسر، وربما كنت أنا نفسي لا أفهم معنى الوهن "[1] ؛ الراوي وعبر هذه الومضات الاستذكارية يؤسّس لرؤية مستقبلية تخالج وجدانه، ليطرحها في الواقع عبر متوالية لسانية، تتجلى في لفظتي التعاسة والوهن، لتتّحدا بدورهما، وتشكلا هاجس ظرف صعب، نشأ بدوره تحت وطأة زمن العنف.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص10.

إن البطلة في رواية بخور السراب محاطة بسياج ترى من خلاله العالم، دون أن تبدي وجهة رأيها، فهي تتملص من واقعها، وتحاول طرح مسألة هويتها كامرأة "حتى عندما يرمز بها إلى الوطن تخسر استقلالها وسؤددها الذاتي، وتصير أشبه بمادة صلصالية يصنعها الآخرون ولا تصنع نفسها دون أن تملك طاقة الحرية "[1]، ويتجلى لنا ذلك من خلال الذكريات التي عاشتها البطلة في زمن العنف ومن خلال الأحداث التي حاكها الراوي مع البطلة في ظرف صعب، لتنخرط في زمن يعاكس تيار العنف، محاولة بدورها مجابهته وتخطيه.

الراوي قبل أن يخوض غمار سرد أحداثه مع البطلة، يخوض في حديث نفس، محاولا بدوره وصفها، وفك الشفرة التي تخالج وجدانها مصرحا: " ناديا لم تكن إلاّ جزءا مصغرا عن عالم مدفوع إلى الجنون والطيش. إلى حياة تتسرب بين أصابعنا كأنها رمال خاوية. لقد كانت دائما حاضرة بحالاتها السعيدة وطقوسها الخاصة ومغمورة تحت ضباب كثيف من الغموض واللامعنى "[2] ؛ فالراوي يطرح مسألة امرأة اكتنفها زمن العنف، مغمورة بهلامية يصعب فك لغزها، واستجلاء سرها واستغوار بواطنها النفسية.

ينطلق الراوي عبر بداية استهلالية في نسج أول حدث حاول من خلاله التعرف على ناديا وذلك عن طريق محمود البراني؛ الذي يعد همزة وصل بين الراوي والبطلة، عبر حوار دار بينهما قائلا:"سألته ساعتها إن كان بإمكانه أن يعرّفني عليها فصاح على الفور ((طبعا..طبعا))..ثم وهو يقوم لينصرف همس في أذني ..((لكن توخّى الحذر)).."[3]؛ لتترك هذه المتوالية اللسانية " لكن توخى الحذر" خيوطا من السر تعتور هذه البطلة، التي دخلت قاموس حياة الراوي، لتتحول إلى رمز مشحون بدلالات مفتوحة على احتمالات فرضها زمن العنف.

يصوب الراوي عدسته تجاه البطلة، وذلك من خلال ترددها إلى مكتب محمود البراني عبر زاوية استرجع من خلالها الراوي حديثا جرى بينها وبين محمود البراني، وهي تراجعه عن قضية المرأة، مصرحا: " آخر مرة قابلت فيها ناديا، وجدت أنها جاءت قبل الموعد بنصف ساعة تقريبا. جلست

[1] عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2006، ص177.
[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص27.
[3] م، س، ص30.

بالقرب من محمود وراحت تحكي له أشياء كثيرة عن الرجال الذين يتصورون أن المرأة مثل الخاتم في الأصبع، وأن هذه جريمة في حق ذكاء المرأة "[1]؛ استطاع الروائي أن يفرغ واقع المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء من محتواه، تجاه قضية المرأة ونضرتها إلى الرجل من زاوية الإدانة، وتوجيه أصبع الاتهام لهذا العنصر الذكوري ،كونه يضفي للمرأة نظرة سوداوية، وأنها سهلة الوقوع في شراك الرجل في زمن عكر صفو الزمن الكرونولوجي، ليساهم في جمالية البناء الفني للمتن الروائي.

يحاول الراوي في عمل دؤوب، أن يقتفي أثر البطلة، ويراقب تصرفاتها، محاولا بدوره صرف نظرها إليه، مصرحا عبر حديث نفس " عندما دخلت المكتبة. حدّقتني بنظرة حادة ثم قامت من على الكرسي .. استأذنت محمود بالانصراف وخرجت. لم أحاول أنا أيضا هذه المرة أن أتكلم معها. وقلت بداخلي سألعب لعبتها، إن كانت تفضل هذا النوع من التمثيل فلا مانع عندي "[2] ؛ تساير عجلة الراوي عجلة زمن البطلة، وذلك تحت أنقاض حديث نفس، صنعه زمن العنف تمخض عنه عبر مكاشفة من الراوي لملامح البطلة، المتقنعة خلف لجّة هلامية، تاركة رسالة مشفرة.

لم يجد الراوي بدا من متابعة البطلة، إثر زمن بسط نفوذه عليه في حياته اليومية، فلم يأل جهدا في متابعتها، إلى أن سنحت له الفرصة بالعثور عليها في حديقة الجامعة، دار بينهما حوار حاولت من خلاله استفزاز عواطفه، وإخراج ما في طياته، والراوي لايحرك ساكنا إلى أن توقفت عجلة الحوار. حينها صرّح قائلا: " لحظتها توقفت عن الكلام وتوقفت هي عن طرح كل تلك الأسئلة ثم قامت منصرفة وقبل أن تمضي نظرت إلي من جديد بتلك الحدّة نفسها لتضيف قائلة موعدنا الشهر القادم في المكتبة "[3]؛ تاركة بدورها الراوي يهيم في مضمار زمن نفسي لم يكن في الحسبان، ليؤسس بدوره خوض تجربة زمنية جديدة يتجاذبها الطرفان.

إن أي عمل روائي فني يجنح إلى الزمن؛ الذي بدوره تنبع من خلاله الأحداث، وتتحرك في معالمه الشخصيات، بحيث أن الروائي يخضع عمله الفني أحيانا إلى وقائع مستقاة من المجتمع، كما أن "الروائي يريد أيضا أن يذكّر القارئ بهذا الشيء الذي يعيه القارئ بدون وضوح ولا يريد أن يبلوره.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص41.
[2] م، س، ص42.
[3] م، س، ص44.

الروائي يبلوره له عن طريق بناء الشخصية ووصل الحدث، وعن طريق الارتدادات الزمنية "[1] ؛ ابتداء بعنصر الزمن وانتهاء بالارتدادات الزمنية، إضافة إلى عنصري الشخصية والمكان، قد لا تكاد تجد أي عمل فني روائي يطرح قضية بمنأى عن هذه العناصر، التي بدورها تمنحه دينامية وحيوية في عالم افتراضي لا يخلو من المتعة.

يبرم الراوي لقاءً مع البطلة عند مكتبة محمود البراني، محاولا من خلاله أن يبدّد غمامة الغموض التي تكتسي البطلة، دار بينهما حوار حاول من خلاله الراوي استدراج فلتات لسانها ليمسك بخيطها الخفي مصرحا: "كما لو أنها لم تكن عابئة بما يحدث لي. ظلّت ترغي بكلام كثير عن السياسة والبلد ومشاكل الناس وهموم الطبقة المسحوقة وضرورة أن يلعب المثقفون أدوارهم. والنضال من أجل مزيد من حرية التعبير "[2] ؛ البطلة تخضع تحت وطأة زمن فرض نفسه أمام الرأي العام، وهي تحاول كسر رتابة هذا الزمن الذي اكتسح جل مساحة الوطن، لتساير حركته حركة السرد في جل ثنايا المتن الروائي.

لم تكل البطلة، ولم تمل من إمطار وابل الأسئلة، التي انهالت على الراوي، وهو يعقّب على كلامها بالعبارة والعبارتين إلى أن انتهى شريط الحوار بينهما، وهو يصرح قائلا:"حتى أن الوقت مرّ بسرعة أما الكلام فانقطع حبله وغبنا عن الزمن غيابا شبه كلي.. ثم قالت لي بأنها تأخرت .. وخرجنا من النادي معا حتى آخر الشارع وهناك ودعتها على أمل أن ألتقيها في أقرب فرصة "[3] ينقضي الزمن بسرعة على جناح الومضات الاستذكارية، التي أسفر عنها الراوي عبر الحوار الذي دار بينه وبين البطلة، محاولة بعدها استجماع قواها لمجابهة زمن العنف، الذي لم تتضح ملامحه بعد.

إن الحديث عن الأنثى، يوجب علينا الوقوف ووضع نقاط الحروف على التراكمات التاريخية التي أسفرت عنها ثقافة الأنثى في شتّى مجالاتها، والذي يهمنا هو " التخويض في ثقافة أنتجتها الأنثى يقتضي قدرا من التعريج – ولو كان تعريجا خاطفا- على ملامح التوضّعات الثقافية التي لصقت بفكرة الأنوثة، بوصف الأنوثة حالة ثقافية، تضافرت عوامل عدة، في مراحل تاريخية مختلفة، لإخراجها

[1] نجم عبد الله كاظم، حوارات في الرواية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2004، ص20.
[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص48.
[3] م، س، ص50-51.

من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشرها في طبيعتها الثقافية، العلوية أو الدونية "[1]؛ إن الحذر من الوقوع في مزالق أي مرافعة لصالح أنثى، أو إدانة ضدها، تتوقف على الثقافة التي ألبسها الروائي لشخصيته الأنثوية.

يخوض الراوي غمار تجربة جديدة مع البطلة، وذلك إثر غيابها عن أنظار الراوي مما تركت غمامة الاستفهام تخيم على ذاكرته، وإذا به يعود بعجلة الزمن إلى القهقرة، إثر موعد أبرمته البطلة مصرحا: "كل ما هنالك أنها أخبرتني برغبتها في السفر إلى وهران لقضاء عطلة الصيف التي كانت على الأبواب وأنها هي التي ستتكفل بالاتصال بي وعندما سألتها رقم هاتف يمكنني أن أتصل به. لم تتكلم ساعتها وظلت شاردة لبضع دقائق قبل أن ترد بصوت قاطع: قلت لك. أنا التي سأتصل.."[2] تترك البطلة الراوي ينغمس في زمن يومي، يؤسس من خلاله لرؤية مستقبلية تعتريها الغموض، إثر صداقة جاءت وليدة الصدفة.

تستمر سفينة الراوي تمخر الأحداث، وتبحث عن الشاطئ الذي تقطن فيه البطلة، والراوي ما إن حط رحاله في مناء وهران إلا وهو يحاول قنص عين المكان الذي توجد فيه، وهو يجوب زقاقها وإذا به يرمقها، فتتبع أثرها دون أن تنظره، فلما أراد الانصراف نادت عليه " (س) يا أبله انتظر. هاهي تتعمد إهانتي من جديد. فواصلت المشي إلى الخارج . لكن صوتها ظل يتبعني. (س) يا عفريت توقف.."[3]؛ هكذا تعود الأحداث إلى البداية، ويتوقف الزمن في المدينة، ينفتح بالعثور على البطلة وعليها ينغلق، يخندق حول البطلة، ويحاول الراوي كسر روتين هذا الزمن الذي بسط نفوذه على ثنايا المقطوعة السردية.

إن الروائي في بنائه الفني للشخصيات وقف أثناء تصنيفاته لهذه الأخيرة على محددات ومرتكزات اتكأ عليها، وذلك للتفريق بين نوع وآخر. كما أن شخصية البطلة تندرج ضمن حظيرة الشخصية النامية، وذلك لأن " في اعتقاد الكثير من النقاد والدارسين- الشخصية التي تتكشف للقارئ بالتدرج، وهي بهذا على العكس من الشخصية المسطحة؛ لا تظهر دفعة واحدة بصفاتها

[1] صلاح صالح، سرد الآخر-سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص135.
[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص56-57.
[3] م، س، ص71.

وأحوالها، بل تتطور من موقف إلى آخر، سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أم بالإخفاق "[1]. لذا وضعنا أنملنا على شخصية ناديا، باعتبارها تمسك بزمام الحكي، وتدور مبيّنة لنا كل جوانبها بخلاف ذلك الشكل الجامد الذي لا تتغير ملامحه وسلوكاته، والروائي يجنح من خلال إكسابها هذه الدينامية والحيوية إلى التأثير في المتلقي والعمل على إقناعه.

يعيش الراوي تحت وطأة زمن مشحون بالألغاز، ويتبدى ذلك من خلال الأسئلة التي طرحها الراوي على عيسى، محاولا من خلالها افتضاض بكارة السر التي تخيم في مخيلته حول قضية ناديا وبعد أخذ ورد يصرح قائلا: " رغم أنني لم أستوعب كثيرا كلامه الغامض إلا أنني اضطررت إلى مجاراته وحاولت أن أحصل على أكبر قدر ممكن من المعلومات: تقصد أن ناديا تتجنبني لأنني قد أتعرض للخطر...
هذا وارد...بل أكيد.. "[2] ؛ يقطع الروائي شوطا محاولا بدوره مجابهة عنف الحاضر؛ الذي يتقنع بشخصيات تحيط بالبطلة، وتراقب تصرفاتها، وهي تتحاشى أي احتكاك عميق بينها وبين الراوي خشيةً عليه من سطوتهم، تحت منطق الموت صنيع العنف.

تفصح البطلة عن شطرها الآخر، وهذا خوفا على حياة الراوي، وذلك إثر حوار دار بينها وبين الراوي مصرحة: " منذ تفتحت تداخلت حدودي بعضها ببعض، شعرت بالضغينة ضد العالم، وشعرت أن والدي هو الذي تسبب في كفاف أمي وأنه حقير ولص، يملك الأموال الكثيرة التي يبذرها على من يراهم شركاءه في تسيير أمور البلاد "[3] ؛ فالبطلة تحس بزمن العنف الذي سايرت عجلته عجلة الزمن الكرونولوجي، لتجد نفسها وقعت أسيرة تحت تأثير هذا الزمن؛ الذي لم تجد من خلاله مخرجا لنفسها.

إن الروائي في بنائه الفني لرواية أرخبيل الذباب أضفى للمرأة خصوصية التقنع خلف الرجل وألبسها ثوب الحيطة والحذر، كمعادل موضوعي للفترة التي عاشتها المرأة إبان العشرية السوداء، بحيث

---

[1] عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تق: خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن ط1 2008، ص176.

[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص79.

[3] م، س، ص95.

"مازالت المرأة تابعة للرجل، لا تتدخل علنا في التفاصيل الصغيرة، ولكنها تمارس دورها في الخفاء بعيدا عن الضوء "[1]؛ كما هو الحال لناديا التي تساير عجلتها عجلة زمن العنف، حيث صار واقع المجتمع المعاش يجنح إلى السريالية، لا تخضع فيه الثقافات والأحكام إلى المنطق.

يستل الراوي خيط ذاكرته، فيتوقف الزمن في اللحظة الحاضرة، ليفسح المجال للزمن الماضي، وذلك باسترجاع لحظات عاشها الراوي تحت ضغط زمن العنف مصرحا: " لقد طلبو مني عدم الاقتراب منك.. وأن مجرد التفكير سيقودني إلى الموت المحتم الغريب .أن ذلك لم يرعبني في البداية ..كيف؟.. لا أعلم.."[2] ؛ فالراوي يحنّ بذاكرته إلى الماضي، تحت ضغط اللحظة الحاضرة، إذ أن تداعيات الحاضر المعاش جزء لا ينفصل عن الماضي الذي مر وانقضى، تربط بينهما صيرورة العنف.

تمخضت عن رواية أرخبيل الذباب أحداثا تفيض بالحزن والأسى، تنبثق من شخصية تتألم لزمن دخلت مضماره بلا اختيار، تعلن في ثنايا المتن عن رفضها له، وتؤسس موقفها على بشاعة صور العنف التي أدت بها إلى الهروب " .. كان اختفاؤك علامة على نهاية مرحلة الغليان التي عشتها لم يعودوا لزيارتي وإن كنت أشعر أن مراقبتهم لي مستمرة .. لم تتوقف لثانية واحدة.. "[3] فهاهي البطلة أفل نجمها عن الأنظار، في حاضر عنيف تسبب في غربتها، فتشعر وكأنها بمنأى عن هذا الزمن، الذي سايرت حركته حركة السرد.

النموذج الرابع زهرة في رواية (أشجار القيامة)، هذه الشخصية تختلف عن الشخصيات الأولى حيث يتحدث الراوي بلسانه على حادثة جرت له وهو في الإنعاش ، وهو يعيش لحظات حرجة يقارب الموت ، ويخيل له أنه في النزعات الأخيرة ، وأنه في ضمة القبر والناس يشيّعونه بدون رجعة وكانت زهرة من بين الشخصيات التي أثرت في الراوي في اليقظة والمنام، عبر شريط ذكريات مفعم بالأحاسيس والآلام، وأيام قضاها في حي الثقب مع أصدقائه، كما تعد أيضا المتنفس الآخر للرواي والبطلة التي نسج من خلالها أحداث الحكي، وهي أكثر الشخصيات تماسا بالراوي، إذ عاشت زمن

[1] عبد الله رضوان، الرائي (دراسة في سوسيولوجيا الرواية العربية)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1 1999، ص17-18.

[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص113.

[3] م، س، ص114.

مادي يكتسي هالة من العنف، صنعته أيدي غشومة زجت بزوجها في السجن، لتعيش لحظات عصيبة تقاسمتها مع الراوي في ثنايا المتن الروائي.

اكتسحت الاسترجاعات ساحة المقطوعة السردية، خاصة أن الراوي في الإنعاش يحيك ما يخالج ذكرياته تحت وقع أسئلة الممرضة، لتكون هذه الاسترجاعات متنفسا له، ومع ذلك لا تؤثر في تسلسل أحداث القصة، لأن ضغط اللحضة الحاضرة تؤدي بعجلة الزمن بالرجوع إلى القهقرة إلى الماضي؛ الذي يعد مستودعا للأحداث، يأتي ليرمم اللحظة الحاضرة التي يكسوها العنف، فتكتمل صورة العنف كزمن حاضر.

يضع الراوي اللبنة الأولى للحكي، وذلك إثر استرجاع اللحظة الأولى التي جمعته بالبطلة تحت سقف زمن كان وليد الصدفة، إثر تعرفه على شخصية ساعد؛ الذي يعد بالنسبة للراوي كالإسفنجة التي يمتص من خلالها رتابة الزمن، مصرحا: " كنا نحب مع ذلك الرفيق ساعد، والذي كان يجمعنا في بيت خليلته، أو زوجته زهرة. كانت جميلة جدا، وتتكلم الفرنسية أنيقة، وتحب الشعر بكثافة، كانت تقرأ على مسامعنا قصائد لمايكوفسكي، وكاتب ياسين ثم تسألنا: هل تحبون الشعر؟"[1]؛ فالروائي من خلال بنائه الفني لشخصية البطلة يجمع بين الجمال الروحي والجسدي، لتتّحدا بدورهما وتشكلا بداية استهلالية، ينطلق من خلالها الراوي في نسج أحداث الحكي.

مازال الراوي يتردد إلى ذلك البيت، إثر اعتقال الشرطة لساعد في زمن فرض سيطرته على القاصي والداني، ليجد نفسه أمام عتبة باب دار زوجته زهرة، فطرق الباب بنبرة تلميذ مؤدب مصرحا: " قبل أن تأذن لي بالدخول، وهي تسأل أسئلة بسيطة عن الدراسة، والحياة اليومية .فكنت أجيب باقتضاب وأحاول قدر الإمكان التلصص على نسمات وجهها الحانية، وهي تتحرك بإيقاع مدهش، متنقلة بين المطبخ والمكتب، أو فضاءات أخرى "[2] وعليه، ينتقل السرد من لحظة العنف واعتقال ساعد، إلى استعادة ذكريات عاشها الراوي، وهو يراقب تحركات البطلة محاولا التخلص من الأسئلة الموجهة إليه، مفسحا بذلك المجال للوصف، الذي تدافع حركته حركة السرد وتوقفه، ليمتص ضغط اللحظة الحاضرة التي يعيش إثرها الراوي والبطلة.

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص37.

[2] م، س، ص39.

يستمر زمن العنف في بسط نفوذه وذلك من خلال الاعتقالات التي لاحقت قرين البطلة، لتعيش البطلة بين دفتي الحاضر، الذي يستدعي بدوره الماضي تحت وقع زمن العنف، ويتبدى ذلك إثر الزيارات المتكررة للراوي لمسقط رأس البطلة ، ليصرح عبر مونولوج قائلا: "كنت من حين لآخر أزور زهرة، وكانت تزداد جمالا وأناقة كلما كبرت، وزوجها ساعد عاد للسجن لأسباب لم تكن واضحة تلك المرة "[1]؛ السبب الذي جعل تأمين مستقبل ينأى بدوره عن مشاهد العنف والاعتقالات، بالنسبة للبطلة عسيرا نوعا ما، لتنخرط في زمن يومي تحاكي أحداثه أحداث الماضي.

يحيك الراوي الحوار الذي دار بينه وبين البطلة، محاولا إجهاض كل الرسائل السلبية التي تخيم على ذاكرة زوجها، كونه يجابه قوة خفية تحكم سيطرتها على الوضع العام مصرحا: " ماذا ينتظر من الغد ساعد، الثورة لن تقوم، والناس ستعيش نياما حتى إذا ماتت تستفيق. لن يحدث أي تغيير. ستذهب دماءهم هدرا مثلما ذهبت دماء آبائهم هدرا. سيسحقون أي تحول ممكن "[2] ؛ الراوي يعيش تحت وقع تداعيات الماضي، الذي لا ينفصل في نظره عن الحاضر، كونه جزء منه تربط بينهما صيرورة العنف، وتستمر عجلة صيرورته إلى المستقبل الخاضع لمنطق الموت.

إن الإحساس بالحاضر الأليم، ومحاولة تعديه إلى مستقبل آمن، لهو الطموح الذي كان يرتضيه الراوي للبطلة، ومع أن كل الاسترجاعات التي تمت من خلال ضغط اللحظة الحاضرة للرجوع بالذاكرة إلى الماضي، علّه يجد من خلاله ملاذا تلتجأ إليه البطلة من شراك زمن العنف لكن لا مناص من الوقوع في هوته، إن هذا كلّه شارك بشكل فاعل ومؤثر في بناء شخصية الراوي و" زرع فيها جملة ممّا يشبه العقد النفسية، كالشعور بالنقص والملل والضجر والإحساس بالاضطهاد وبالخوف وبالعزلة وبالاستلاب، لينعكس على سلوكه وممارساته الحياتية وتفكيره "[3] ؛كما هو مجسد في ثنايا المتن الروائي.

---

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص54.

[2] م، س، ص63.

[3] نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر: دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن ط1، 2007، ص106.

يحاول الراوي كتابة رواية، وذلك نزولا إلى رغبة البطلة؛ محاولا بدوره مطابقة الواقع المتخيل الذي لا يتعدى عالم الورق، مع الواقع المرجع. فبعد حوار دار بينهما، هاهو يصرح بالحالة التي آلت إليها البطلة قائلا: " تنهدت بعسر، رفعت رأسها إلى فوق، غامت عيناها وتلونت بالأسود. حاولت أن تقترب منها أكثر لتواسيها، ولكنها دفعتك بلطف، وقالت: معذرة..لقد تذكرته، وهو الآن مرمي في الزنزانة كالكلاب الوضيعة "[1] ؛ هذا الموقف يجلي الحال الذي جعل زمن العنف غير خاضع لمنطق ولا لعقل، إلاّ لمنطق الاعتقال، وهو في الوقت نفسه صنيعة أحداث، سايرت حركتها حركة السرد في جل ثنايا المتن الروائي.

لا يفتأ الراوي مراودة بيت البطلة، وذلك لتبديد غمامة الوحشة التي تنتابها، إثر بُعد زوجها عنها، فصارت تقحمه في تفاصيل حياتها، وتبدي له الرسائل التي كان يرسلها ساعد إليها، متوسما في نتوءات وجهها الحزن والأسى، مصرحا: "كانت هي تسمع. وتبكي أيضا. عندما تنزل دموعها تظهر وكأن وجهها صار مرآة شفافة وبراقة ومضيئة. نورا يسطع في ليل كالح السواد. وجه مبشر بالجنة. وجهها المغرد والكريم "[2] ؛ يتسبب الحاضر العنيف في تغريب البطلة، والزج بها في دولاب زمن نفسي، وذلك إثر الاعتقالات المتتالية لزوجها، فتخرج ما في داخلها، ليظهر ما في تفاصيل وجهها؛ من معاناة نفسية إثر وقع زمن العنف.

يحاول الراوي استنطاق صمت الذات المقهورة، وكشف الستار عن خبايا المجتمع وملابساته، فطفح الكيل به، فراح يسرد أحداثا تخالج ذاكرته، تنضح بالشيء وضده و" الشيء نفسه بالنسبة إلى زهرة، فهي تحب ساعد، لكن هذا الأخير يعيش بقناعة أن عليه الاستمرار في الثورة و النضال إلى أن يحدث شيء أو يموت، إنه من النوع الخاص الذي يضحّي حتى بجسده من أجل موضوع حبّه: للثورة"[3]، والبطلة في كلا الحالات تترنح بين الواقع والمشتهى؛ الذي غيّبه زمن العنف في زنزانة التيه.

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص75.

[2] م، س، ص89.

[3] حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية " أشجار القيامة " للروائي الجزائري بشير مفتي، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع4، جانفي 2009، ص65.

تفصح البطلة بعد حوار دار بينها وبين الراوي عن شطرها الثاني، وتشيد بشخصه في مجابهته لزمن فرض نفسه مصرحة: " يجب أن تعرف شيئا مهما عن ساعد. إنه ليس ثوريا حالما، ولا مثاليا أبلها. إنه يدافع عن حق يعرف أنه لن يتحقق أبدا. إنه يدرك الواقع ويفهم طبيعة مايعيشه، وما يرغب في تغييره. إنه يعيش بهذه الأشياء كلها بقناعة أن عليه الاستمرار إلى أن يحدث شيء أو يموت"[1] ؛ هذا ما يمثله ساعد بالنسبة للبطلة؛ بمحاولاته المحكوم عليها بالفشل؛ كونها تمثل نداء فرد معزول عن المجتمع، لا يتعدى حدود الذات، ومكبوتة في نفسيته، مجرد إرضاء لطموح مؤقت.

تسلط البطلة الضوء على أن العنف مهما استمر في بسط نفوذه، فهو زمن دخيل، وعمره قصير، مقابل الإرادة؛ التي تمثل الزمن الخالد مصرحة: " إن أي بلد يظهر فيه شخص مثل هذا يعني أن حركة الأمل فيه مستمرة، مثل هذه المنطقة الجليلة والغريبة والتي تحتاج إلى هذه الطينة الخاصة لتحقق شيئا حقيقيا لا يباع ولا يشترى "[2]؛ انتصار زمن الإرادة والقيم الجمالية، هو المسار الذي تسعى من خلاله البطلة سعيا حثيثا على تجسيده في أرض الواقع، كتفريشة يتكئ عليها الأبطال؛ لتحقيق الأمن والاستقرار.

يحاول الروائي من خلال هذا الطرح، لقضية اجتماعية، قلّما تجد مجتمع من المجتمعات يسلم من بطشها، وذلك كون التاريخ الاجتماعي لأي أمة " مرتبط بتطور الواقع الموضوعي وحركته في الزمن، وهو محكوم بمسيرة الرجال والأمم، وهو مجموع الأحداث التي تؤثر في توجه مجتمع من المجتمعات ماديا و روحيا "[3]؛ كما هو حال ساعد، الذي يجابه بمفرده أفراد يسيرون عكس تياره، كون الرواية تحاكي أحداثا تفيض بالحزن والأسى، تصدر من هذه الشخصية التي تتجرع مرارة الألم، تعلن من خلال النص رفضها له، وتؤسس موقفها على مجابهته، ولو على حساب التجرد من ملذاتها وشهواتها.

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص92.

[2] م، س، ص93.

[3] حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2002، ص55.

توجه البطلة سهام اليأس إلى خيال الراوي، الذي كان مفعم بالأمل تجاه قضية ساعد وذلك إثر حوار دار بينهما مصرحة: " – رسائله الأخيرة مليئة بالانكسار. يبدو أنهم استطاعوا النيل من شجاعته النفسية.

– هذا لايصدق.

– نعم أنا أيضا لم أصدق ذلك، وعندما طلبت زيارته رفضوا بحجج واهية. قالوا إنه لا يرغب في رؤية أحد "[1]؛ فزمن العنف يستمر في بسط نفوذه، ويسقط البطلة في هوة الانكسار، فيندثر المستقبل، لتبقى مشاهد العنف تلاحق شريط ذكرياتها، موافقة حركته حركة السرد.

نقول في الأخير إن شخصية المرأة ظلّت حبيسة زمن العنف؛ الذي بسط نفوذه في ثنايا المقاطع السردية باختلافه من إيناس إلى ميعاد إلى ناديا وأخيرا زهرة، حيث كان التحدي هو القاسم المشترك بين هذه الشخصيات، الذي أبدته كل منهن؛ بداية من إيناس رغم صغر سنها إلى أنها تحدّت كبار الشخصيات، وأسقطتهم في شراكها، رغم فارق السن، ثم ميعاد؛ التي صنعت بدورها زمن التحدي، الذي سايرت عجلته عجلة الزمن الكرونولوجي في عمل دؤوب في البحث عن قرين حياتها، ثم ناديا ورغم مكانتها الاجتماعية، والضغوطات التي كانت تحدق بها من كل جانب إلاّ أنها استطاعت التملص من بطشها، مع عدم إلحاق الضرر بمن حولها، انتهاءً بزهرة؛ التي كانت السند الفكري والمعنوي لزوجها، الذي كان يسير عكس تيار العنف.

كما أن تأثير اللحظة الحاضرة على الذاكرة والضغط عليها، لترجع القهقرة إلى أحداث مضت؛ التي عجزت بأن تكون ملاذا للمرأة، كان ديدن كل شخصية؛ فلا " يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة "[2] . كما يتجلى الأمر الإيجابي في مسايرة المرأة لزمن العنف، ومجاراتها له، وقوة تعاطيها معه، إلا أن الروائي لم يسلم من بطش زمن العنف، ويتجلى لنا ذلك في تلك اللحظات؛ التي يظهر فيها مصدوما، لذلك جاءت شخصياته مصدومة تحت تأثير وقع زمن العنف، فكانت نهايتها أقرب إلى السريالية، التي لا تخضع فيها الأحداث إلى المنطق.

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص152.

[2] غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر:خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3 1992، ص47.

ثالثا–البطل وعلاقته بزمن العنف:

1–البطل المثقف ومحاولة التغيير:

يتقصى الراوي في رواية (بخور السراب) بطله خالد رضوان، ليميط اللثام عن مواقفه وآرائه من الزمن الذي فرض نفسه، فتساير رؤيته رؤية بطله، كون الراوي علمه يساوي علم الشخصية، فيترك له المجال ليفسح عن رؤيته وموقفه، يتجلى في الفوضى التي جلبت بخيلها ورجلها على أرجاء الوطن فيمتطي البطل صهوة الخطابة، ليجعلها نبراسا يوصل بها صدى دعوته، ويبدّد بها غمامة كانت تخفي في نظره عنفا قويا، ساهمت في خلخلة الزمن اجتماعيا وسياسيا وأمنيا، ثم ينتقل بعد تضييق الخناق عليه في الخطابة إلى الجريدة، وذلك بعد الاعتقالات المتتالية، ليرد فيها على شريحتي البرجوازيين والمتطرفيين، من زاوية زعزعة الأمن العام للبلاد.

يقدم الراوي عبر بداية استهلالية، وعبر ومضات استذكارية، شخصية خالد، وهو في الجامعة يخطب أمام حشود من الطلبة، مبديا رأيه حول ما يجري في الساحة، قائلا:"إنهم يريدوننا أن نستسلم للوضع المعفن، لا لن نقبل بأي تراجع عن حريتنا "[1]، إلى جانب الواقع المتأزم الذي يعيشه البطل فهو مثقف يعيش وسط مجتمع متواضع، يدرس في كلية الاقتصاد يمارس الخطابة بارتجال؛ التي تعد متكأً يبني من خلاله أهدافه المسطرة في مشواره التغييري، يفهم بدوره ما يحاك في زمن جديد فرض نفسه أمام الرأي العام.

يسلط الراوي الضوء على أول لقاء جمعه بالبطل، وهو في السنة الثانية، يشيد بهذه الشخصية التي لفتت انتباهه مصرحا: " رأيته في مناسبة وأنا عابر فقط يخطب. كان مدهشا حقا بصوته الجوهري، وحماسه الصاخب، وبروحه الثورية التي حسدته عليها قائلا بداخلي (هاهو شخص لا يشبهني في شيء، ويمتلك قوة داخلية تجعل حتى المستمع إليه يهوي من عليائه) "[2]؛ هكذا يتوغل الراوي في النص عارضا شخصية خالد رضوان، موظفا مونولوجا، يبين من خلاله إعجابه به، في زمن يسعى البطل إلى تعريته، ماسكا زمامه بلجام الحماسة والقوة.

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص18.

[2] م، س، ص38–39.

يحاول الراوي الاقتراب من شخص البطل؛ وذلك لتعريته والولوج إلى ما يجوب بخلده، عن طريق حوار دار بينهما، مستهلا ذلك بسؤال مباغت من خالد رضوان " – ماذا يريد أن يعرف برجوازي صغير مثلك عني؟

أدركت أنه بدا يسخر مني وأن وراء كل ذلك شيئا ما، بقيت غير متفاعل مع كلامه ذاك:

لقد سمعت أنك استخبرت عني !

ثم واصل بعد هنيهة من الصمت:- لنتكلم بصراحة لست منهم طبعا "[1] ؛ يستدعي هذا النمط من الشخصية الإحساس بالتغريب، فيحاول الانطلاق من ذاته، لمجابهة الزمن البرجوازي، ليظهر بعد ذلك على فلتات لسانه.

لم يأل الراوي جهدا في كشف الستار عن شخصية البطل، فراح يبحث عنه، ليدرأ عن نفسه تهمة الانخراط في سلك البرجوازيين، فيفاجأ بتبرئته من طرف خالد رضوان، عبر حوار دار بينهما قائلا: " – لم يغضبني كلامك كثيرا ولكن أكد لي أنك مثلي حاقد.

-بالعكس لست حاقدا. لقد جئت تتحدث معي في وقت غير مناسب . سأخبرك بسرّ: كنت مراقبا وأردت تجنيبك الشبهات "[2] ؛ البطل يعي خطورة الزمن، ويتجنب بدوره إسقاط الراوي في شراك مهمته، ليعيش بدوره زمنا ذاتيا؛ يدفع به إلى صناعة مستقبل خال من العنف.

يجنح الراوي مرة أخرى إلى تعرية شخصية البطل، الذي يعاني إشكالية الوجود في زمن انتكست فيه الموازين، وذلك بتسليط الضوء على ميولاته وخصوصياته قائلا: "كنت بحاجة إليه وأحسب أنه كان بحاجة إلي، فهو بالرغم من حماسه الثوري وشغفه بالخطب وغير ذلك، كان في الحقيقة قليل الكلام، نادر الحركة، ويحب العزلة والانطواء على النفس، قال لي مرة: أحيانا نأتي للثورة لأننا نخشى الوحدة "[3] ؛ البطل يتقنع خلف رداء الوحدة، الذي يعزله عن الناس دون السقوط في الفراغ يطمح في خلق زمن جديد يكسر وحدته، لا يتأتى في نظره إلا بالثورة.

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص40.

[2] م، س ص44.

[3] م، س، ص45.

تساور الراوي الشكوك تجاه هذه الشخصية، حيث يقود زمام سفينة الزمن لوحده مصرحا: "بدأت أشك في نزعته الثورية و إحساسه الزائد بالآخرين، وهذا الالتزام الذي فرضه على نفسه ليكون باستمرار الأول في المواجهة والأول في التنديد بأي سلوك جائر من الإدارة "[1] ؛ الراوي من خلال هذا المونولوج، يحاول تعرية معدن البطل، كونه يعيش زمن ذاتي يشكل قطيعة بينه وبين الزمن الجماعي العام، فيسير في تيار عكس تيار الزمن المعاش، فيقذفه إلى واجهة زمن مزيف في نظره، محاولا رفضه وتغييره.

يعرج الراوي إلى شريحة دخلت مضمار البطل، لتزيحه عن الطريق، كونه لا ينتمي إلى حزبهم ومشربهم مصرحا: " كتلك الجماعات المتشكلة من المتدينين والذين لم يكونوا يرون فيه إلاّ إباحيا مارقا عن الدين وخارجا عن الملة. كانت المعركة بينهما ملتهبة دائما مستعرة باستمرار، ولا أحد ينتصر فيها إلاّ الإدارة وأتباعها. بينما خالد رضوان لا يكف عن نعتهم بالرجعيين الذين يريدون إرجاعنا للقرون الوسطى وتغييب عقولنا وتفتيت وحدتنا "[2]؛ البطل يسعى إلى تحقيق هدفه ضمن حاضر منشطر إلى زمنين: زمن يمثل مساره اليومي؛ الذي لم يدخر فيه جهدا في تقبيح خصومه واستهجان أفكارهم، وزمن المتطرفين؛ الذين رموه في زمن يغرق في لجج الرذيلة، وتشويه سمعة مجتمعهم.

يحاكي الروائي في روايته واقع زمن العنف، رغم أن مدته كانت قصيرة، إلا أن مخلفاته كانت كبيرة الحجم " لذلك فإن وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقها، ولكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها. والواقع أن الإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الكتابة الراوائية بدأت منذ السبعينات "[3] ؛ كما يفرغ بدوره واقع التسعينيات من محتواه، متكئً بدوره على خلفية أيديولوجية، نمت جذورها تحت أنقاض التوجه الاشتراكي وعلاقته بالمناوئين من الإخوان المسلمين في فترة السبعينيات، كما أومأ إليه نخبة من الراوائيين، من جملتهم الطاهر وطار.

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص49.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] مخلوف عامر، الراوية والتحولات في الجزائر، ص88.

يتدحرج البطل عبر السرد، ليسقط في هوة سؤال مباغت من الراوي، محاولا بدوره استدراجه عبر حوار قائلا: " – لصالح من تعمل يا خالد رضوان؟
شعرت بإحراجه وبتقلب ملامح وجهه، وكاد يصرخ في وجهي لولا أنه أدرك أن أي سلوك غريب قد يصدر عنه سينسف ما تشكل من علاقة بيننا، فأخفى عينيه عني وقال بعد أن كبح جماح غضبه:ليس هذا وقت الحديث "[1]؛ الراوي يدخل البطل غياهب زمن لم يكن في الحسبان كسر بدوره رتابة زمن صاغه البطل بنفسه، ليفقده التوازن، فيحاول الخروج من نمطيته بإجابة مقتضبة.

يأتي البطل هذه المرة ليفصح بما يدور في خلده، بحيث كانت الثورة عنده وسيلة لقلب الزمن وذلك لأسباب، ليصرح قائلا: " ربما لأنني عانيت كثيرا..ربما لأني فاشل في أشياء أخرى، ربما لأني تلقيت إهانات عديدة في حياتي. ربما لأنني تعرفت على السجن باكرا ولأن طول التعذيب النفسي والجسدي لم يعد يقهرني. هذه العلامات الثورية هي التي صاغتني على هذا الشكل وجسّدتني بهذه الصورة "[2]؛ تؤدي (ربما) دورا دلاليا يحيل إلى التقليل أو التكثير، ويتجلى ذلك من خلال ضغط اللحظة الحاضرة على ذاكرة البطل؛ لتعود القهقرة، فتفتح له جراحات الماضي التي لم تندمل، على احتمالات؛ كانت سببا في الطموح إلى القيام بتغيير الزمن الحاضر.

يمثل الماضي اللّبنة الأساس، التي اتكأ عليها البطل، في تشكيل وعيه بالمستقبل، فمن خلال هذه التفريشة، راح يوجه مرة أخرى أصابع الاتهام لشخصية صالح الكبير، ليرمي بها في قفص الإدانة، ويتجلى ذلك في تلك اللحظات التي استلها الراوي من خيط ذاكرته مصرحا: "بالرغم من أن خالد رضوان كان يوجه في كل لقاء يجمعنا سمومه النقدية لهذا الطفل البرجوازي المدلل الذي صنعته مرحلة التفسخ الاشتراكي "[3]؛ كما أن ثورته لم تتوقف على الجماعة، بل تعدت نطاقها إلى الفرد،كونه في نظره الأساس الذي يبني من خلاله الحزب مخططاته، فراح البطل يقوّض أركانه ويدك حصونه.

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص50.
[2] م، س، ص55-56.
[3] م، س، ص65.

يضرم البطل نار ثورة، كانت شرارتها تلك الخطب، التي كان يجتمع على إثرها جمع كثير، لتترجم إلى انتفاضة؛ " كانت ثورة خالد رضوان تحدث أخيرا في المقاهي والشوارع والمدارس الكل يخرج منتفضا ضد أشياء وأشياء، لا أحد حسب لها أي حساب، مثل تلك الانتفاضات لتي تهب فجأة غامضة ومنفجرة بقساوة ، وحب وعنف وعشوائية "[1]؛ قد اختار البطل هذه الانتفاضات كوسيلة لصياغة الواقع في نظره، وتعبيرا عن الوعي الذي ينبغي أن يسود في المجتمع، وهذا لدفع عجلة الزمن الكرونولوجي المغلّفة بالعنف.

يكشف الراوي بعد رحلة بحث، القناع الذي كان يتخفى وراءه البطل، وذلك من أجل الوصول إلى هدفه، ويتجلى ذلك من خلال تصريحاته قائلا: " لكن تلك الثورة التي فاجأت الجميع حققت فجأة نصرا غريبا، وظهرت لأول مرة جمعيات حقوق الإنسان التي ساهمت في إطلاق صراحه بسرعة وحتى التنديد بتعذيبه والتظاهر ضد معتقلين آخرين لأسباب سياسية "[2] ؛ البطل أوجد لنفسه حيزا في شريط زمنه الغارق في وحل العنف، متصديا له عبر جمعيات، كانت المتنفس، الذي يستمد من خلاله طاقته، لتدفع به إلى إنجاز مشروعه.

ينتقل البطل إلى الكتابة، وبدأ قلمه يسيل في الجرائد بعد أن توقفت خطبه، وذلك إثر تضييق الخناق عليه في مجال الخطابة، فهاهو الراوي يكشف عن موقف البطل من الثورة مصرحا: " الثورة وقعت كما حلم بها خالد رضوان، لكن لم يكن يدور في خلده أنها لن تكون لصالح يوتوبياه الداخلية، فسيحملها بسرعة من كانوا أشد أعدائه ضراوة. وبعد أيام من وقوعها سرعان ما ظهر حصادها المر بحسب تعبيراته التي قرأتها في أول جريدة حرة تصدر بالبلاد "[3] ؛ البطل يقع في هوة زمن لم يكن في الحسبان، ليكتفي بنقل الواقع المعاش عبر الجرائد، متجردا من الخطابة، بعد أن أحكم زمن العنف زمام الأمور.

شكل هذا الزمن العنيف، الذي سايرت عجلته عجلة الزمن الكرونولوجي، وعي البطل وذلك بمحاولة تغييره، فراح يمارس الخطابة، بنبرة الثائر الذي يرفض العنف والاستبداد، وذلك بقنص

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص70.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص75.

واستهداف عنصر الشباب في الجامعات، كتفريشة يحاول من خلالها الوصول إلى تحقيق الأمن والاستقرار، بموجب مكانته الاجتماعية كمثقف. لكن سرعان ما تغيرت الأوضاع وصار صاحب الوجاهة هو الذي يقوم بدور الجلاد؛ وذلك بتزييف الواقع بصبغة التغيير، وتضييق الخناق على البطل في مجال القول واللسان، فغيّر مسار دعوته، وإيصال صداها عبر الجرائد، ليقف بضمير المتكلم، محاولا التخفيف من جراح الأزمة.

الروائي في روايته يسعى إلى تفكيك بنى السلطة السياسية، وهو بدوره " يتجنب الإشارة إلى سلطة بعينها، ويكتفي بهجائه للخراب السياسي في مجتمعه الراوائي، رغبة من الروائيين كما يبدوا في تعميم هذا الخراب على مجمل السلطات السياسية العربية، أو في تجنب الارتطام بالرقيب المتحفز دائما للإمساك بالإبداع متلبسا بانتهاكه للمقدس السياسي "[1]؛ كما هو الحال للروائي في أي مجتمع كان.

يتقصى الراوي هذه المرة رواية أخرى تحاكي أحداثها أحداث رواية(بخور السراب)؛ ألا وهي رواية (أشباح المدينة المقتولة)، بطلها الأب المخضرم، الذي عاش حقبتين زمنيتين؛ زمن ثورة التحرير التي تمثل اللبنة الأساس، فشكلت بدورها وعي البطل بالواقع المعاش، كشخصية مثقف، يتلقّف بؤرة الأحداث من تلابيبها، ليزج بها في دولابه، الذي ينأى عن سياق العنف، الذي تمخض من رحم ثورة التحرير، وذلك من خلال الاحتفاظ بتقاريره ونصوصه بعيدا عن ساحة الأحداث، والزمن الثاني هو زمن ما بعد الاستقلال؛ زمن الاشتراكية، التي راح ينظر إليها نظرة الثائر، بداية من الانقلاب العسكري، حيث راح البطل يعرب على لسان صحيفة فرنسية امتعاضه من هذا الانقلاب، كشرعية للمحافظة على أمن واستقرار البلد، لتنتهي بالاعتقال وتضييق الخناق عليه، فتشكل على إثرها مولود جديد، وامتدادا لمرحلة تمخضت عنها أحداث 1988، التي مثّلت منعطفا حاسما يقود زمامه المتدينون، على لسان البطل، ليقع في هوة الإدانة، والاستجوابات، لتثمّن إلى اعتقالات مستمرة فتزيد بدورها في تعميق الأزمة.

يهدف الراوي عبر بداية استهلالية إلى تقديم شخصية الأب بطل الرواية، وهذه المرة عبر تقنية الاستباق، وذلك بالإمساك بخيط النهاية، ليتهيأ القارئ لنهاية، تكون بداية تشويقية تعمل على لفت

[1] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص70.

انتباهه، تتلخص عبر المتوالية اللّسانية " أبي كان حالما أكثر مما يجب، ولهذا قتلته أحلامه في النهاية، ولعله أورثني تلك الأحلام فصنعت منّي هذا الكاتب اللعين الذي يبحث في داخل أشواق الآخرين عن شوقه المنبوذ وروحه المسروقة.. "[1] ؛ يتماهى الروائي مع الراوي عبر هذه البداية فيعاني صراعا نفسيا، و تشظيا في شخصيته، ألبسها عنوة.

يشيد الراوي بشخصية البطل، ويمنّي نفسه على أن يكون مثله، عبر ومضات استذكارية مصرحا: " كنت أريد أن أكون شاعرا مثل أبي عندما كنت أراه ينكب على الورق، ويكتب لساعات طوال غير عابئ بالزمن، فتلك الصورة بقيت محفورة في ذاكرتي دائما دون أن أفهم سر الكتابة وطقسها، ومعناها "[2]؛ الراوي مرهون بزمن لا يفتأ يخالج ذاكرته، ليمثل بدوره ماضيه وحاضره ومستقبله.

يعمد الراوي إلى تعرية شخص البطل، وذلك بذكر نشأته، وحياته العلمية مصرحا:" والدي عرف المدينة قبل الاستقلال، وتعلم في مدارس الفرنسيين، وأحب لغتهم بل سحر بها، فكتب بها نصوصه الجميلة، وكان يعتبر ذلك انتصارا كبيرا حققه عليهم، وعلى ظروفه الصعبة التي كان يتقاسمها مع كل أهالي البلد. أولئك الفقراء الأهالي المنبوذون، المتروكون لهاويتهم التعيسة تمتص منهم الكرامة في يوميات حياتهم المهانة "[3]؛ يومئ الراوي إلى حقبة زمنية تقاسمها البطل وأهل قريته، لتصنع منه شخصية مثقف، تمخض من رحم ظرف عنيف، فلم يأل جهدا في نفض غبار الجهل عن نفسه، أمام مستعمر لا يسمح لمثله بولوج الحيز الثقافي.

يتوغل السرد ويحط الرحال على زمن ثورة التحرير، عارضا حال البطل، ليصرح الراوي قائلا: "ثم جاءت ثورة التحرير ووقف معها، وساهم على مساعدتهم من خلال عمله كمدرس في كتابة التقارير والبيانات، والخطب، والشعارات الدّعائية، لكن بقي ينأى بشعره عن هذا كله، ويحتفظ به نقيا خارج هذا السياق العنيف، فلم يدمج نصوصه في الثورة وظل منعزلا بشعره عنها حتى أن البعض كان يتهمه

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص20.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

بالازدواجية بين أن يكون ثوريا في الحياة رجعيا في الكتابة.. "[1]؛ البطل يعمل على تغيير الواقع بعيدا عن سياق العنف، ليسقط في هوة إدانة أياد خارجية فتزج به في قفص الاتّهام، ضمن حيز الرجعية والازدواجية.

يستمر السرد في تعرية شخص البطل، وذلك بتعداد مناقبه التي كان يتحلى بها على لسان الراوي مصرحا: " كنت أنظر لأبي على أنه فيلسوف، وليس شاعرا، فقط لأنه كان يتكلم معي بحكمة نادرة قلّ لها نظير، لم أكن أسمعها في أي مكان آخر، لا عند كبار الحي، أو معلمي المدرسة أو في الجامع الذي لم أكن أذهب إليه، لكن خطبه المجلجلة كانت تصلنا عبر مكبرات الصوت فيسمعها الجميع، من كان يؤمن، ومن لم يكن يؤمن، ومن كان يؤدي صلاته اليومية ومن لا يؤديها على الإطلاق "[2]؛ يجسد الراوي حال البطل على أنه فسيفساء؛ جمعت معظم الخصال والفنون التي تفرقت بدورها في النخبة من المثقفين.

تستمر عجلة السرد في عرض شخصية البطل، وهذه المرة بسؤال جوهري حول الدين، حاول الراوي من خلاله قنص أسرار الأب، الذي كانت تعتوره معاني عدة، ليردّ عليه عبر متوالية لسانية قائلا: " الحقيقة يجب أن تبحث عنها بنفسك، وقد تقضي كل حياتك، وأنت في هذا الطريق، ومن يقول لك أنا أعرفها اخشى منه أكثر من الذي يعترف بقصوره عن إدراكها "[3] ؛ يمثل البطل معدن المثقف من الدرجة الأولى، أدت به خبرته الحياتية، وحنكته المعرفية إلى الانصهار في المجتمع وتعرية ملابساته، بهالة من الحيطة والحذر، مكّنته من الوصول إلى فهم حقيقة الزمن الجديد.

يستفز الراوي حوار دارت رحاه بين أمه وأبيه، محاولة بدورها إثناءه عمّا تخالج ذاكرته تلك الانطباعات؛ التي تتمثل في مشروعه التغييري مصرحة: " — ابتعد عن طريقهم ..هم سيئون ويستطيعون أن يفعلوا بك ما يشاؤون.

-أنا لا أفعل غير ما تمليه عليّ مبادئي.

-يارجل تتكلم عن المبادئ في هذا الوقت.

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص20.

[2] م، س، ص21.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

-وفي كل وقت.. أنا من هذه الطينة ولن أتغير "[1]؛ استطاع البطل التعاطي مع الواقع، دون أن يعاني الانشطار، كنموذج لشخصية يحترق شرفها؛ لأجل تحقيق النصر للبلاد والعباد.

تنقل والدة الراوي على مسامعه سبب ذلك الحوار الذي دار بينها وبين زوجها مصرحة:"عندما وقع الانقلاب على الرئيس بن بلة من طرف الكولونيل بومدين طلبت جريدة فرنسية من والدك أن يكتب عن ذلك فكتب مقالا انتقد فيه المنقلب عليه، والذي قاد الانقلاب وصارح الجزائريين بمخاوفه على مستقبل بلده الذي يديره العسكريون كما يشاؤون. نشر المقال وفي الغد جاءت الشرطة السرية، واعتقلته على الفور، لا أدري أين أخذوه، غاب شهر بكامله ثم تركوه "[2] ؛ البطل بين مطرقة الحق وسندان الباطل، يتجلى ذلك في موقفه تجاه مستقبل البلد، ليقع في شراك أيادي خارجية، فتزج به في دهليز الاعتقال.

يستمر زمن العنف في بسط نفوذه، وذلك من خلال محاولة زوجة البطل استنطاقه بعد غيابه عن المنزل بسبب الاعتقال مصرحة: " لم يحك لي ما حدث له، رغم أني ترجيته كثيرا وغرق في صمت موحش لفترة طويلة قبل أن يعود من جديد للحديث. تكلم عما جرى له في المعتقل، والتعذيب والطريقة الوحشية التي كانوا يتكلمون بها معه، كأنه لم يفعل شيئا من أجل تحرير هذا البلد والإهانات التي تلقاها، والضرب الذي تعرض له وقال (شعرت للحظة أني في قبضة المستعمرين القدامى، وليس أبناء بلدي) "[3] ؛ البطل يحاكي بدوره حاله مع غيره في زمن زج به في سرداب العنف، تحمّل تبعاته دون اختيار منه، ليفاجأ بزمن يخفي في ظلامه عنفا قويا.

يوظّف الروائي شخصية البطل، من حيث أنها تعطي الحدث انطلاقته الدينامية " وهو الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهو الحامل لفكر الأديب أو الذي

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص22.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص23.

يدعو إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي "[1]، وهكذا يتطور تدريجيا حتى ينضج، و يصل إلى قمة الوعي.

تستمر زوجة البطل في نسج أحداث زمن العنف، لتنتقل إلى منعطف آخر عاشه البطل لتزيد من هوة معاناته مصرحة: " ومن يومها بدأت المضايقات في الثانوية التي يعمل بها حيث راح زملاؤه يتعاملون معه بحذر كأنه شخص مشبوه، والمدير يتصيد له عثراته حتى يعاقبه أكثر اكتشف أنه مراقب، وأن شخصا يتبعه أينما ذهب وحل، وأن اسمه ممنوع من النشر في أي جريدة، أو مجلة وطنية تصدر بداخل البلد "[2]؛ اتخذ البطل من الجرأة والشجاعة أداة إجرائية؛ لتمكنه من الوصول إلى تحقيق أهدافه، ليفاجأ بعدسات مراقبة، تترقب تحركاته أينما حلّ، فتطوقه بسياج من المضايقات، تمنعه من إبداء رأيه في المجلات والجرائد، لتزيد بدورها من عمق الأزمة.

يستنطق الراوي ما يجوب بخلد البطل مصرحا: " لم تكن حسرة والدي على الاعتقال والإهانة والضرب بقدر ما كانت على أن البلد يسير في هذا الطريق المظلم الذي لا يقود لتحقيق أحلام الشعب التعيس الذي قضى قرونا تحت سلطان الآخرين دون أن يقدر على حكم نفسه لمرة واحدة"[3] يجلّي لنا هذا الموقف حال نداء فرد معزول، يقود زمام سفينة حائرة في خضم زمن مدجج بالأهوال محاولا بدوره تحقيق كيانه ضمن حيز العدالة والحرية، رافضا الأفكار والآراء الفاسدة والعقليات المتعجرفة.

يسلط الراوي الضوء على أصدقاء البطل، وكيف كانوا يكسرون رتابة زمن العنف في بيته، فهاهو يصرح قائلا: " أصدقاء والدي المنشقين يأتون للبيت، ويتحدثون طويلا بمكتبته في السياسة، والحياة، والشعر وكانو يسمحون لي بأن أتنصت عليهم من خلف الباب، ومرات يصرخ أحدهم (نعرف أنك تسمع هيا أدخل، نسمح لك بالبقاء بشرط واحد، لا تقل لنا سأشارككم الشرب) بالفعل كانوا عندما يلتقون يمضون وقتهم في السكر، والتدخين، والحديث حتى تظن نفسك في حانة

[1] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005 ص356.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص23.

[3] م، س، ص24.

من فرط روائح التبغ والكبريت "[1]؛ يميط الراوي اللثام عن البطل وأصدقائه المثقفين وذلك بتغطية أحوالهم اليومية، في ظلّ هذا الزمن الجديد.

تعمل زوجة البطل بدورها على تعرية معدن أصدقائه، وهذا على وفق ما أملته عليها خبرة الحياة الزوجية، فهاهو الراوي يصرح قائلا: " أمي كانت تعترض على قدوم أصدقائه للبيت أحيانا من فرط ما تشعر أنهم على حسن نواياهم نحو والدي فهم يتخاذلون ساعات الحسم الحقيقية: (في وقت الصح لا تراهم يختفون كالخنافس، يتركونك لوحدك، ولكن عندما تهدأ الأمور يتذكرون أن لهم صديقا يكتب الشعر وعشق الحرية) "[2]؛ تعي شخصية الزوجة جيدا خلفيات الزمن الجديد، فتعمل بدورها على فضح صانعيه، علّهم يرجعون إلى جادة الطريق.

يتحدرج الراوي عبر السرد، ليصل إلى منعطف آخر عاشه البطل، ليصرح قائلا: " لم يرفع حظر النشر عن والدي إلاّ بعد وفاة بومدين و مجيء عسكري جديد اسمه الشاذلي وهي فترة نشر فيها عدة كتب شعرية على حسابه الخاص رغم أن كل الكتاب والشعراء في السبعينات والثمانينات كانوا ينشرون في مطابع الدولة وتحت رعايتها المادية والمعنوية "[3]؛ يخرج البطل من كبوة الزمن المظلم إلى زمن جديد مفعم بالحرية.

يشيد الراوي بشخص البطل، وبنزعته الأدبية، التي دفعت به إلى الإدمان، فيصرح قائلا:"كنت سعيدا بأبي الذي يحب الشعر إلى هذا الحد، ويعشقه عميقا وصافيا بهذا الشكل ولم أكن أتوقع أبدا أن يكون يوم احتفالي بشهادة الباكالوريا مرتبطا بما حدث من تفجر شعبي في أكتوبر1988 وستدفع تلك الأحداث الأمن السري إلى اعتقال كل من هم على لائحته من معارضين ومنشقين وحالمين "[4] يحاكي الراوي أحداثا عصفت بالبلاد، لتدفع من جديد بعجلة زمن العنف إلى الأمام، لتدوس بدورها كل من وقف كحائط صد ضدها، لتزج به في سرداب التهميش.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص25.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص26.

[4] م، س، ص28.

يسير البطل كالعادة عكس التيار، محاولا بدوره قلب الموازين، وترجيح كفة المثقفين ليفاجأ بما لم يكن في الحسبان، فيصرح الراوي قائلا: " لا أدري لماذا شعرت حينها أنه لم يقو على النهوض من على كرسي مكتبه، لقد كان يقرأ لنا قصة كتبها للتو، وتعثرت قدماه، أو تيبست، وأمي جمدت في مكانها هي الأخرى كأن الصورة أعادتها إلى الوراء عشرين سنة، أو أكثر يوم اعتقلوه بسبب مقال وعاد بعد شهر من التعذيب بوجه مصفر، وجسم نحيل، ولحم يسيل دما "[1] ؛ قد تركت هذه اللحظة شرخا في ذاكرة الراوي، وهو يسرد حال البطل مع هذا الزمن المشين، لتعود به الذاكرة القهقرة، إلى موقف أفقده توازنه النفسي، وأشعره بالظلم.

استفز هذا الموقف زوجة البطل، ليحن قلبها على شريك حياتها، فتنتفض من مجلسها محاولة إثناءهم عن فعلتهم، فيصرح الراوي قائلا: " كلام لم يكن له أي صدى عندهم، وهم يقودونه بقوة وبدون أي تقدير لسنه، أو تاريخه، لم يعترض على أي شيء ممّا قامو به، كأنه استسلم لقدره الأخير هذه المرة، وقبل بكل ما سيحدث له، رفع بصره نحو أمي، ثم توجه بهما نحوي ليطمئننا عليه، أو ليودعنا وداعه الأخير "[2] ؛ الراوي يومئ إلى زمن خفي، تساير عجلته عجلة الزمن الكرونولوجي يخفي في ظلامه احتمالات، عجز بدوره البطل عن فك شفراتها، وهو يسير في مضمار زمن وليد الصدفة.

يحفر السرد في جذور الأزمة، ليعرض لنا مشهدا آخر لا يقل أهمية عن الاعتقال الذي زج بالبطل في السجن، في فترة السبعينيات، فيصرح الراوي قائلا: " ذهب معهم وحققوا معه وسألوه إن كان له دور في تحرض الشباب على تخريب بلدهم، وتهديد أمن دولتهم.. سألوه تلك الأسئلة الغبية التي لا تطرح على شاعر، ورجل ناضل قديما من أجل تحرير وطنه من المستعمر لكنهم سألوه كما يسألون المجرمين، وكرروا أسئلتهم، وأشعروه أن لا شيء تغير، وأن أحلامه تلك يجب أن تموت.."[3] لاتفتأ تخالج الراوي تلك الانطباعات التي ألبسها البطل عنوة، ليعيش ثقل الحاضر؛ تحت تهديد كيانه وقتل حريته.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص28.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص29.

يتدحرج السرد بالراوي، ليصل إلى آخر منعطف يعيش إثره البطل، فيصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " .. ثم بعد طول استجوابات وتحقيقات فهموا أن لا جدوى من ذلك فأطلقوا سراحه كما تبين الوثائق التي منحوها لنا لتخلوا ذمتهم من كل ما يمكن أن يحدث له في الخارج، لكن والدي اختفى نهائيا من يومها، كأن الأرض انفتحت وبلعته، لم يعد للبيت ولا لأي مكان يعرفه ومن يومها لم نسمع عنه أي خبر.. "[1]؛ يعيش الراوي إثر لحظات حرجة، تنتهي بنهاية مفتوحة على احتمالات يملك زمامها البطل الذي ينأى بجلده، تاركا بدوره فجوة زمنية، اختارها النص دون غيرها.

تساير عجلة العنف عجلة الزمن الكرونولوجي، وفي عمل دؤوب من البطل، باعتباره مثقف من الدرجة الأولى، ينغمس في المجتمع، محاولا تغيير الوضع بقلمه ولسانه، ابتداء من ثورة التحرير بخطبه الرنانة، إلى غاية السبعينيات، وكيف جرّد قلمه من غمده، وراح ينثر حبره في المجلات والجرائد يستنطق خبايا المجتمع وملابساته، لينتهي به قارب الزمن في شاطئ فترة نهاية الثمانينيات وتفاعله مع النخبة المثقفة، عاضدةً إيّاه قرينة حياته، بكل ما تملكه من قوة في سبيل راحة زوجها والمجتمع برمته، كشرعية يتّكئ عليها البطل، لإكمال ما تبقى من مشواره ولإعادة صياغته، ليسقط في الأخير في حيز الإدانة، فتزج به في دهليز العنف، ممّا أدى إلى تعميق هوة الأزمة، تاركا بدوره نهاية مفتوحة على احتمالات.

تمثل هذه الشخصية التي صاغها الروائي من الواقع، وألبسها ثوب البطل، و" حملها مضامين وأفكارا تحارب بها سلبيات الواقع، قصد الانتقال بهذا الواقع من حالة الانغلاق إلى حالة أخرى أكثر تفتحا وإنسانية، ومن ظروف السيطرة والكبت إلى ظروف الحرية والمساواة "[2] ، ولو كان ذلك على حساب لذّته وراحته النفسية.

2-البطل التراجيدي ومحاولة الهروب:

يقحم الروائي في نفس الرواية (أشباح المدينة المقتولة) اسم الراوي، لكن هذه المرة في ثوب بطل مثقف يحاول الهروب من الواقع، الهادي بن منصور، بداية من عودته من بلغاريا، حيث كان يعمل هناك كصحفي، فأراد تجسيد مهنته في بلده، وفي أول خرجة في فيلم سينمائي، ليفاجأ بالرفض وإيداع

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص29.

[2] محمد بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط2، 2006، ص75.

قضيته طي النسيان، ليحاول بدوره أن يرسم لنفسه زمنا يكون فيه آمنا من زمن العنف، فيجد ضالته في الحانة، كوسيلة لإفراغ شحنات الغضب، متجنبا بدوره أي منازلة للعنف والواقع المأسوي السائد في تلك المرحلة، معلنا القطيعة لهذا الزمن، الذي همّشه، وزج به في السجن، كمحطة قرّر من خلالها الفرار بجلده، خوفا من الموت الحقيقي، بعد الموت الفكري والنفسي له كمثقف.

يحاول البطل في أول خرجة له، تجسيد فكرة خالجت ذاكرته، عقب رجوعه من بلغاريا؛ ألا وهي إنجاز فيلم عن الحياة التي يعيشها الناس في بساطتها، ليصرح عبر مونولوج قائلا:"فالسينما كانت تعني أكثر من رغبة في مواجهة الواقع اليومي، للناس بل التعبير عن هواجسي الداخلية العميقة، وعندما كنت في بلغاريا فكرت في مشروع عن الموت، بل كتبت سيناريو بعنوان "رائحة الموت" يتحدث عن شخص يطارده الموت أينما يذهب، ويكتشف في نهاية الفيلم أنه هو من يطارد الموت فينتحر "[1] اتخذ البطل من عالم السينما شرعية، يومئ من خلالها عن واقع الناس وذلك بإخراج ما في وجدانه، مشيرا إلى نهاية، عرّض إليها عبر المتوالية اللسانية "الموت"، كمنطوق يعبر عن تراجيدية المثقف، الذي يحاول الهروب من الواقع العنيف.

يطوق البطل نفسه باحتياطات إزاء واقع هلامي، ليصرح قائلا: " لكن سيناريو من هذا القبيل كان سيثير سخرية الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي التي كانت تدعم فقط الأفلام ذات البعد الاشتراكي "[2]؛ يحاكي واقعا مشحون بدلالات، تجعله يأخذ حذره، خوفا من السقوط في كبوة زمن العنف، في عالم تتبعه عدسات، تتقصى بدورها كل شاردة و واردة.

يجسد البطل فكرته في الواقع، وذلك بزيارة الشركة الوطنية، ليعرض عليهم السيناريو فيصرح قائلا: " لكن تبين لي بعد انتظار مزعج، وتأخر طويل العكس تماما، فقضيت شهورا وأنا أنتظر الرد دون جدوى، فلم يصلني شيء منهم، ولم أستغرب مع ذلك فلقد استقبلوني بجفاء في مكاتبهم كأني جئت أسرق منهم شيئا ثمينا يخفونه في أدراجهم تلك، حتى أهملت الفكرة لبعض الوقت "[3]؛ البطل

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص125.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص126.

رغم مواصلة دراسته في الخارج، كذريعة تفتح له مجال المشاركة في أي مجال، لكنه يفاجأ بما لم يكن في الحسبان، وهو يثب في دهليزهم، دون أن يعيروا له أي اهتمام.

يتم استدعاء البطل مرة أخرى، لكن هذه المرة استقبلوه بحفاوة، بحوارات متبادلة بين الطرفين ليصرح أحدهم قائلا: " – الفكرة جيدة لكن مستهلكة، ما الجديد الذي ستقدمه؟
وحتى قبل أن أجيب قال آخر:
–السيناريو ينقصه التفاؤل، أنت تتحدث عن الحياة الصعبة، وليس عن الأمل عند هاته الشريحة من المجتمع.
وظننت أنهم يمزحون فقط حتى قال الرابع:
–أظنك تستلهم الواقعية الإيطالية لكن هذه الواقعية سوداوية جدا لا تبعث على التفاؤل "[1]؛ يدخل البطل شراك أسئلة مبيتة، لتزج به في دوامة زمن أحكم إغلاق المنافذ عليه.

فمن خلال هذه الحورات المتباينة الآراء، التي تلجأ إلى السخرية كأسلوب مراوغة، تخرج الخصوم على الجادة، أما بالنسبة للبطل " هنا لا يتصف بأي نقيضة مأساوية أو أي هوس مشج. وليس هو أكثر من شخص ينفصل عن مجتمعه "[2] ، كونه يحمل فكرة يريد تجسيدها على أرض الواقع، لا سيما بعد رجوعه من بلغاريا، أين أتقن هناك فن السينما، ليأتي من بعيد، فيجد نفسه أمام زمن يختلف معه قلبا وقالبا.

تستمر عجلة الحوار بين البطل ولجنة المناقشة، إثر اقتراح الراوي لمعايير القبول والرفض، ليصرح أحدهم قائلا: " ليس هنالك معايير محددة، ولكن أنت غير معروف في الساحة السينمائية في بلدنا لا نعرف عنك إلا أنك تخرجت من معهد سينمائي بلغاري مجهول، وهذا يعني أنه من الصعب أن نضع ثقتنا فيك بسهولة، وندفع لك أموالا من خزينة الشعب لإنجاز فيلم لا نعرف قيمته الحقيقية "[3] يدخل البطل مضمار زمن، يصعب كسر رتابته، حيث أحدث بدوره قطيعة بينه وبين إنجاز مشروعه.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص127.
[2] نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمّان، الأردن، 1991 ص50.
[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص127.

يحاول الراوي في عمل دؤوب إقناع لجنة السينما، ومع ذلك "كانت النتيجة إما أن يرضى بهذا العالم أو يرفضه لكن رحلة البحث أنهكت البطل الروائي فكانت النهاية مأساوية سؤالا كبيرا لا جواب له "[1]؛ يظهر ذلك من خلال رفضه لمشروعه، فلا يجد إجابة مقنعة، ليعود أدراج الرياح، تاركا غمامة من الحيرة تعتريه، إزاء زمن العنف الذي استشرى شرره حتى في الفن.

يبدي البطل امتعاضا من هذا الموقف، ليصرح قائلا: " لا أدري لماذا دعوتموني، هل لتخبروني أني عاجز عن القيام بما أنا قادر على القيام به. هل لتقولوا السيناريو لم يعجبكم؟ أم..
انفجر أحدهم مقهقها، وقام منصرفا من المكتب ثم سرعان ما تبعه الثاني، وهو يضحك كذلك الثالث، ولم يبق إلا المحقق الذي لا أدري لماذا أخفى ضحكته عني، وبقي يتأمل السقف المقشر الطلاء ثم قال لي: – طبعا لم نقرر شيئا بعد، الأمر يخضع لنقاش في مجلس القراءة ولكن سنخبرك بما سنقرره في أجل قصير "[2] ؛ البطل بعد أخذ ورد، وهو يسير على أوتار من الحذر، يترك له الزمن الجديد خيطا من الأمل، على إمكانية تحقيق مشروعه في المستقبل.

يعود البطل بعد هذه الاستجوابات اللاّذعة، يجرّ أذيال الخيبة، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: "عدت للبيت مبتئسا، وشربت ما وجدته في ثلاّجتي من بيرة، وأنا أطلق العنان لخيبتي كي تصرخ، وأمنّي نفسي أنها عابرة هذه اللحظات بالتأكيد، وأنه يكفي الفنان أن يشعر بأن ما في داخله سيصمد، ولن يموت، حتى لو تعقبته دوائر الشر، وأحبطته نفوس الأشرار"[3] يحاول البطل بدوره الفرار من هذا الزمن الجديد، الذي لم يكن في الحسبان، ليرسم لنفسه زمنا آخر يكون فيه بعيدا عن الضوضاء التي يعيشها، ويمتص غضب النفس، متخذا من الكحول مطية، تجنّبه مواجهة الواقع الأليم.

يتجرّد البطل من هباء الماضي، ويلبس ذاكرة جديدة، محاولا من خلالها أن يمتطي صهوة مشوار جديد، ليصرح قائلا: " قررت أن أذهب من جديد في محاولة أخيرة ويائسة لإقناع الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي بفيلمي عن حي "مارشي أتناش" كنت مصمما على إقناعهم بوجهة نظري، على

[1] فيروز الصادق زوزو، الوعي السردي في أدب غادة سمان، دار العقل للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، دط، 2017 ص69.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص128.

[3] م، س، ص129.

فرض رؤيتي عليهم، وحتى تهديدهم بأني سأفضح كل هذه الممارسات التي تقف ضد المبدع الجزائري أو هكذا رحت أحمّس نفسي كي أقدم على الفعل بدل التفكير "[1] وعليه، فالبطل وفي عمل دؤوب يحاول بدوره إقناع الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي، بقبول عرضه متخذا التهديد، كسلاح يوصله إلى مراده.

يحاول البطل مرة ثانية الذهاب إلى المركز الكبير للشرطة الوطنية، فلم يجد أحدا عند الباب فتحين الفرصة للولوج إلى المبنى مصرحا: " توغلت أكثر قبل أن أعثر على ذلك الباب الجميل نسبيا والذي كتب أعلاه بأحرف مذهبة داخل إطار مطاطي أسود اللون "المدير"، فتنفست الصعداء لأنه لم يتح لي أن ألتقي بهذا الملك المتربع على عرش السينما في زيارتي الأولى، تشجعت وطرقته مرتين أو ثلاث وعندما لم أسمع كلمة "ادخل" تجرأت، فقد جئت كالمقامر يومها.."[2]؛ يخوض البطل غمار تجربة جديدة مع الزمن، إثر تجربة وليدة الصدفة، ليجد نفسه ماثلا أمام دهليز المعني بالأمر.

يلج البطل إلى المكتب، ليفاجأ بمثوله أمام المدير، فدار حوار بينهما، وهو يهيل الأسئلة عليه حول سيناريو الفيلم وسط تهديد البطل، ليصرح قائلا: " لم يقل شيئا حينها كأنه فهم تهديدي وأظنه استوعب ماينتظره مني في المرة القادمة، استوعب أكثر ماذا يجب أن يفعله غدا ولأنه كان يريدني أن أخرج، وأغرب عن وجهه بسرعة اختار الصمت فجأة، ومن جهتي وفرت عليه المزيد من الخجل والغليان، وقمت منصرفا، وأنا أغلق الباب خلفي مغادرا مبنى المركز "[3] يتخذ البطل موقفا من الزمن الجديد، ليمتطي سلم المواجهة، فيحرج بدوره هرم السلطة ويضيق الخناق عليه، ليغيّر موقفه فترجح الكفة لصالح البطل، وسط صمت دامس.

يلجأ البطل إلى الهروب، متخذا من الحانة ملجأً يفرغ من خلالها شحناته، ويمسح ذاكرته من الراوبط السلبية، فهاهو يصرح قائلا: " دوري في الحانة يقتصر على العزف فقط، وأني عندما أعزف أغرق في عوالمي و أنسى كل ما حولي من كائنات خيالية، وأرواح بخارية أو هكذا تصبح بفعل الشرب، تشبه الأشباح التي تطفوا في جغرافيا مهجورة مقبرة نسيان العالم، جزيرة لوحدها وسط بحار

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص151.
[2] م، س، ص155.
[3] م، س، ص158.

لا حدود لها تطفوا فوق ماء غير مرئي "[1] يكسر البطل رتابة زمن العنف، باتخاذ السكر والعربدة وسيلة لنسيان العالم الذي يحيط به، و يقود سفينة حائرة في خضم المحيط، لترسو في شاطئ ذكريات هلامية غير مرئية.

يتدحرج البطل عبر السرد، ليصل إلى منعطف مواجهة أخرى مختلفة عن المواجهة الأولى فهاهو يصرح قائلا: "كانت المفاجأة بانتظاري وجدت حارسا بلا ملامح يتربص أمام الباب كأنه ينتظرني أنا ليس غيري، ما إن رآني حتى قفز من مكانه ليعلمني أن لا أحد هنا، وأنه عليّ أن أعود الشهر القادم..حاولت أن أستفهم ماذا يحدث ولماذا شهر بأكمله، وليس غدا مثلا طرحت أسئلتي ببرودة أعصاب، وبنفسية هادئة كأني توجست من البداية، شاعرا بالارتياب ممّا ينتظرني فبقي يردد: لا أعلم لا أحد هنا، لا تضيع وقتي ووقتك "[2] ؛ تستمر عجلة زمن العنف في دوس ما تبقى من آمال للبطل ليحاول بدوره كبح جماحها، لكن دون جدوى.

يجرّب البطل هذه المرة سلاحا، يستله من غمده، ألا وهو سلاح السب والشتم، والوقيعة ليصرح قائلا: " حاولت أن أصرخ حتى يصل كلامي لأي شخص داخل المركز "سأفضحكم يا كلاب.."، وهنا كأني اعتديت على حرمة المكان، وشرف المبنى ما إن سمع الحارس شتمي للمؤسسة حتى تقدم مني، وقبض علي بقوة من كم قميصي، ودفعني على الأرض وهو يهدّد: إذا لم تذهب سأهتف للشرطة "[3]؛ يتخذ البطل بدوره موقفا من الزمن الذي أفقده توازنه، فنفذ صبره، فراح يخبط خبط عشواء، متخذا من السب والشتم مطية علّه يبلغ مراده، ليجد نفسه أمام حائط صد منيع وتحت خطر ضياع مشروعه.

تسير حركة السرد مع حركة الزمن على وتيرة واحدة، وذلك بردة فعل كان يترقب البطل وقوعها، ليصرح قائلا: " لم أنتظر أن يفعلها الحارس وهو يهددني بطلب الشرطة، فقد رأيته يسرع للداخل ويطلبهم بالفعل، بينما بقيت واقفا أتأمل حالة الإهانة التي تعرضت لها، وللحظة ظننت أن كل هذا ليس إلا مسرحية لتخويفي فقط لكن الشرطة جاءت بالفعل، وألقت القبض عليّ ورمتني في

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص163.
[2] م، س، ص181.
[3] م، س، ص182.

الحبس على ذمة التحقيق.. "[1]؛ يختار النص للبطل لحظة حرجة، يجد نفسه مكتف الأيدي بينما عجلة العنف تدوس ما تبقى من آماله، لتضيق الخناق عليه، وترمي به في دهليز زمن يعتريه الغموض.

يستمر البطل في سرد غمار الأحداث التي جرت له بين جدران الزنزانة، ليحسر عنها ما كان مستورا، مصرحا: " قضيت ليلتين دون استجواب في زنزانة إسمنتية باردة لا تسمع فيها إلا ثرثرة شباب مسجونين، كان مقبوض عليهم بتهم مختلفة، ولقد بلعت ذلك الكبرياء المهان في صمت ذليل. وبقيت أرقب لحظة الخروج فقط لأنسى كل ما حدث لي من إذلال وتجريح. لتذهب أحلامي إلى الجحيم.. لا أريد شيئا من هذا البلد...لا أريد شيئ... "[2] يعيش البطل رهين لحظات قضت على أحلامه، وزجّت بها في دولاب من اليأس، فيقع سدا منيعا، فيقضي على ما تبقى من أمل في إنجاز مشروعه، ليتخذ من الهروب كوسيلة تسوّغ له فشله، في إطار هذا الحاضر الملّغم بالعنف.

يقدم الراوي حالته، وهو في السجن عبر مونولوج غير المباشر، والذي بدوره "يعطي القارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر، في حين يستغني المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح. وهذا الفرق يعني بدوره فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم في المنولوج الغير المباشر "[3]؛ ويتجسد ذلك في حضور الراوي ومن ورائه المؤلف، وهو يحاكي تجربته من البداية إلى غاية ولوجه إلى الزنزانة.

يتوغل السرد ليعرض مشهدا آخر، وهذه المرة بتدخل عمي رضوان، وذلك إثر حوار دار بين البطل وبين شخص انتدب كشفيع في القضية ، فهاهو يصرح قائلا: " جاء عمي رضوان في اليوم الثالث لمكتب الشرطة، وصرخ، وسب، وشتم، وصمتوا بدورهم، فلقد أحضر معه شخصا ذا مكانة عالية، بفضله تمكنت من الخروج.. الرجل الذي كان مع عمي رضوان قال لي: لماذا لم تقل لي أنك تريد إنجاز هذا الفيلم، وأنا سأطلب لك الوزير نفسه، وهو سيساعدك "[4] يجلّي الموقف حال تسلط

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص183.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص66.

[4] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص183.

أصحاب الوجاهة، في زمن تعتمت فيه القيم، وصارت السلطة والوجاهة؛ كمعادل موضوعي للقبول والرفض.

تستمر عجلة الحوار بين البطل وعمي مسعود، في عرض واستنطاق ما يجوب بخلد البطل ليصرح قائلا: " والدك المرحوم كان يرفض مساعدتي، ويبدو أنك مثله تريد أن تعيش بعيدا عن الواقع....كان الواقع هو البعيد عني، هو الذي لا يعرفني، لكن عن أي واقع كان يتحدث عمي رضوان، هل هو واقع الناس الذين شعرت دائما أنهم يعيشون أسفل الدرج، مهزومين ومهانين، أم واقع الناس الذين يريدون أن تسير الأمور وفق قواعد لعبة خاصة بهم "[1] يكشف البطل عبر مونولوج الستار عن طبقتين متباينتين، وذلك إثر القرينة اللسانية "واقع"، لتترك بدورها غمامة من الحيرة والاستفهام تخيم عليه.

يتدحرج السرد، ليصل بالبطل إلى آخر منعطف، وذلك إثر قرار أبرمه بينه وبين نفسه مصرحا:"لقد اعتذرت من عمي رضوان، ومن الشخص المهم الذي تدخل في الوقت المناسب، وحتى من الشرطي الذي قبض علي ورماني في الحبس، قلت في نفسي: لن أبقى لحظة واحدة في هذا البلد لقد عملت طوال ذلك الشهر على تحضير أوراقي للسفر من جديد إلى بلغاريا، أو أي بلد غربي آخر"[2]؛ يجد البطل نفسه يراهن على مشروع فاشل، ليتخذ بدوره موقفا من الزمن الحاضر، مقررا السفر إلى الخارج، علّه يجد ضالته هناك، و يستأنف مشواره من جديد.

يقحم الروائي بطله، ويلبسه ثوب التحدي، ليوصل عن طريقه فكرة معينة لأنّ " من خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما، إلى انتشار اجتماعي ما، فهي لغة بالقدرة. ولهذا السبب يمكن لكلمة البطل أيضا أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتنوع الكلامي فيها "[3]؛ كما هو الحال في ثنايا المتن الروائي لكلمة البطل؛ التي تتجاذبها أيديولوجيات متباينة مفعمة بأحاسيس ومشاعر مختلفة، تمشي بدورها عكس تيار زمن العنف.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص184.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص110.

تستمر عجلة زمن العنف في دوس ما تبقى من آمال للبطل، ليتموضع بدوره في مكان يجعل بينهما مسافة فاصلة، مصرحا: " كنت أتمنى لو كانت عندي الشجاعة لأخبر ربيعة بأني حلمت أن أحملها معي وأطير، لكن لم أجد تلك الشجاعة، وفكرت أني عندما أغادر لن آخذ معي إلاّ هزائم أحلامي وآلة الساكسفون، و روح خائبة وضليلة، وشبح فنان مقتول"[1] يخرج البطل بدوره ما يخالج وجدانه، وذلك إثر لحظات كانت هي ماضيه وحاضره ومستقبله وسط تراجيديا، كانت وليدة زمن فرض نفسه، في واقع أليم صعب على البطل تغييره، ممّا أدى به إلى الهروب.

يومئ البطل في رواية (أشباح المدينة المقتولة) إلى نهاية مفتوحة على احتمالات أشار إليها المسار السردي، بداية من رجوعه من بلغاريا، و إيداعه ملف في مركز الإنتاج السينيمائي، رُفض ملف بادي الأمر من اللجنة المناقشة، ليمتطي بدوره سلم المواجهة، لكن دون جدوى، فاتخذ من السكر والعربدة وسيلة لنسيان همومه، حاول من جديد وفي عمل دؤوب إقناع اللجنة بقبول عرضه متخذا من سلاح السب والشتم مطية، علّه يصل إلى مراده، لكن زمن العنف كشّر عن أنيابه ليودعه السجن، وسط حسرة من البطل، فدفعته هذه اللحظة إلى الهروب بدل المواجهة، وسط تراجيديا.

ينتمي البطل في رواية (خرائط شهوة الليل) إلى شريحة المثقفين، علي خالد هكذا وسمته الرواية يمتهن الرسم، دخل خريطة الساردة، لتنقل عبر ريشتها المواقف التي اصطدم بها البطل بداية من فترة التسعينيات، والأوضاع التي عصفت بالبلاد، ليكون بيته مأوى للمثقفين، وسط إشادة مستمرة من الساردة لشخصه، موقفه من زمن العنف كان سطحيا، دون أن يلج إلى أعماقه، ليظهر منفصلا عنه لكنه ومع ذلك أبدى منه امتعاضا، ليتخذ من الهروب إلى الخارج مطية لإتمام مشروعه، تدهورت أوضاعه هناك، فعزف بدوره إلى تعاطي الخمر، ليفقد توازنه، فيخمّن في الانتحار وسط إدانة مستمرة من الساردة، وتراجيديا اتخذها البطل كوسيلة للهروب من الواقع بدل المواجهة.

تسعى الساردة في بداية استهلالية إلى تعرية شخص البطل، بذكر مهنته، ومسقط رأسه فهاهي تصرح عبر متوالية لسانية قائلة: " وافقت وذهبت معه إلى مرسمه، والذي هو بيته في نفس الوقت كان يقع في أعالي حيدرة، و رأيت بيته الجميل، وقلت:

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص184.

– ياه إنه رائع. –نعم هو كذلك، لقد أقنعت والدي بصعوبة أن يتركني أعيش فيه، بل بكيت من أجل ذلك "[1] تميط الساردة اللثام عن البطل، وسط دهشة منها، إزاء مهنته، ومكانته المرموقة التي أُلبسها كونه ينتمي إلى الطبقة البرجوازية .

يستمر الحوار بين الساردة والبطل، محاولة بدورها الإمساك بالخيط الخفي، الذي يعتوره، موجهة سهام أسئلتها تجاهه مصرحة: " – وهل كان يريد أن يبيعه ؟.

–ليس تماما..

و شعرت بأنه أحرج، لكنه واصل ليتحدث معي:

–القصة طويلة، ومع ذلك سأختصرها لك في ثلاث جمل. والدي من رجال المال المتدينين، ومن أنصار الحزب الديني، وقد رغب في الزكاة بهذا المبنى ليصبح مسجدا "[2] ؛ بعد الأخذ والرد بين البطل والساردة، لتكشف الستار عن طبقتين متناقضتين من معدن واحد، لينصهر منه شخصية كعلي خالد، يمارس فن الرسم، ويقيم علاقات مع قسيمه العنصر الأنثوي.

يستمر الحوار بين البطل والساردة، وهذه المرة بسؤال مباغت من البطل، ليصرح " – فيما أنت شاردة.

فقلت مبتسمة: – لقد قررت شيئا مهما اليوم.

ولم يسألني عن قراري ذاك، لكنني شعرت أنه، فهم، و أن بيته سيصبح ملجئي عندما تنفجر الحرب تلك التي كانت نذرها تتسارع، وملامحها تظهر في الأفق "[3] يعيش البطل رهين زمن فرض نفسه أمام الرأي العام، ليكون بيته طوع كل من أحس بالخطر من المثقفين، وتكون الساردة من جملتهم.

تستمر الساردة في سرد نبرات الفرح، وذلك لما توسمته في شخصية البطل من أخلاق، فهاهي تصرح عبر مونولوج قائلة: " علي خالد طمأنني أن بيته سيكون بيتي، كان أكثر من شهم ونبيل وعلاقتي به أخذت مجرى مختلفا، ومميزا وكثيف المشاعر، وخاصة عندما عرف برسائل التهديد التي

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص35.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص37.

وصلتني، ولم يكن غير زوج أمي من بعثها لي "[1]؛ تشيد الشاردة بشخصية البطل، ليكون بيته تنفيسا لما تعيشه الساردة من ضغط، وسط الرسائل التهديدية، التي عكرت صفو حياتها، فيأتي البطل من بعيد ليجتثها من شراك زمن العنف الذي علقت به.

يتوغل السرد ويستقصي في ذكر مناقب البطل على لسان الساردة، في خضم هذا الواقع الأليم فهاهي تصرح قائلة: "كنت أنظر لعلي خالد بفرح، فمعه أخذت الحياة طعما جديدا عليّ نتآزر نتّحد في مجابهة ما يحرمنا من كل شيئ، كنا نتوقع أن الحرب ستصمت في سنة أو سنتين، ولكنها استمرت، ومرّت في تقتيل شرس، وحرب لا ترحم صغيرا أو كبيرا، وبدت بلا نهاية بلا أفق، وبلا أي هدف واضح، لا من هذه الجهة، ولا من تلك "[2]؛ تستنشق الساردة عبق لحظات مع البطل، فتحت قلبها ثم تركته عاريا بدون حصانة، ليخلو الجو لزمن العنف، فيعكر صفو نشوتها.

رغم الحصانة التي طُوّق بها البطل في خضم هذا الزمن العنيف، إلاّ أنه يباغت بدوره الساردة بخرجة لم تكن في الحسبان، فهاهي تصرح قائلة: " هنا قال لي علي خالد ((يجب أن نسافر)). وعندما سألته ((إلى أين؟)).
قال بأن كل الترتيبات جاهزة، وما علينا إلا أن نختار موعد السفر لباريس. قبلة كل المثقفين آنذاك. لم أسأله ((ماذا سنفعل هناك؟ كيف سنعيش؟)) قبلت ذلك في صمت "[3] يختار البطل لنفسه الهروب بدل المواجهة، ليتخذ موقفا من الزمن الماضي والآني المعاش، علّه يجد لنفسه زمن جديد يكون له نفسا في إنجاز مشروعه.

يتدحرج السرد بالبطل، ليصل به إلى منعطف آخر، ينافح من خلاله على بلده، ليلج إلى عالم السياسة، فهاهي تصرح الساردة قائلة: " وبدا أن علي خالد قد تبنى أطروحة سياسية وجاء ليدافع عنها. كان المطلوب منه فقط أن يقدم شهادات حية عما يحدث هناك، أن يضمن تأييد المثقفين لصالح حماية البلد من السقوط في يد من ينعتونهم بالظلاميين، ولم أكن أحضر الندوات التي كان يعود

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص39.
[2] م، س، ص40.
[3] م، س، الصفحة نفسها.

منها مستنزفا، متعبا أرقا من الأسئلة، والذكريات و المواجهات "[1] يمتطي البطل بدوره سلم المواجهة متبنيا قضية بلده، منافحا عنها في زمن عكر صفو حياته، محاولا من خلالها جمع كلمة المثقفين لتحرير البلاد والعباد.

تفاجأ الساردة بما لم يكن في الحسبان، و هذه المرة البطل على غير عادته، حيث بدأ سلطان نوره ينطفئ، وهمّته تذبل، فهاهي تصرح قائلة: "كان قد مضى عام على مكوثنا في باريس، و بينما رُحت أشاهد جمرة علي خالد تنطفئ، وروحه الرومانسية العاشقة تخبو، وحياته تهدم بشكل خطير يوما بعد آخر، كموت بالتقسيط، وفنّه يهرب منه أو يضيع كنت بدوري أضيع منه، وأتوه بعيدا عنه"[2]؛ هكذا يظهر البطل التراجيدي، بمنأى عن العالم الخارجي، ليزج بنفسه في عرين اليأس، يخشى بطش زمن العنف، فينطوي عن الواقع، ويقوقع نفسه في زنزانة ذكرياته، بعيدا عن زمن الآخرين.

يستمر النص في عرض مشاهد اليأس، التي رافقت البطل، وضيقت الخناق عليه، ليجرب وسيلة أخرى تنسيه همومه، فهاهي الساردة تعرض الموقف مصرحة: " فلقد كان انهيار علي خالد وغطسه في الشرب بلا حدود يهدمني معه، و يجرفني إلى هاويته السحيقة"[3]؛ يعيش البطل رتابة زمن لم يستطع البطل المرور إلى مشروعه، وتحقيق أهدافه إلاّ من خلال هذا المسار الزمني العنيف، ليزج به في دولاب من اليأس والحزن، فيتخذ من الكحول والخمرة وسيلة تنسيه همّه الشخصي، فضلا عن قضية وطنه وشعبه، فيستمر بالهروب من الواقع، ليعبر بدوره عن تراجيديا كمثقف ينأى عن مواجهة زمن يراه في نظره عنيف.

يتوغل السرد، ليصل إلى آخر منحدر، إثر مفاجأة الساردة بموقف جلل، أدى بالبطل إلى الزج بنفسه إلى هاوية سحيقة، فهاهي الساردة تعرض المشهد مصرحة: " ربما ساعدني من حيث لا يدري بأن أنقذني من شرك اليأس والذبول. من شرك هاوية علي خالد التي قادته فجأة و قد وصل إلى ذروة الانسحاق ليشنق نفسه. لم يترك رسالة، لم يقل أي شيء، ولم أفهم إلا أنه فعلها دون أن يشعر

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص41.
[2] م، س، ص42.
[3] م، س، ص43.

بجدوى تبرير موته الداخلي قبل أن يقدم على موته الحقيقي "[1]؛ يحترق في البطل كل بصيص من آماله فيضيء الطريق للآخرين، ليترك بدوره نهاية مفتوحة على احتملات، عجزت الساردة على فك شفرتها.

هكذا بعدما كان البطل يشحذ همم المثقفين، والسفر إلى الخارج لاسترجاع حق الأبرياء والمكلومين، فيتملص النص في آخر منعطف من مجابهة زمن العنف، فيؤزّ ببطله إلى عالمه الداخلي بعيدا عن عالمه الخارجي مكتف الأيدي، متخذا من السكر والخمرة؛ كشرعية تُسوّغ له فشله بمواجهة واقع يسير عكس تياره، لينطفأ نوره، وتذبل همته، فيخر في هوة اليأس، وترميه عاصفة العنف في مكان سحيق، ليستمر بدوره بالهروب من الواقع، دون تحديد مسار زمني آخر يخرجه من كبوته فيسقط تحت ضغط اللحظة الحاضرة في مشنقة الموت، وعبر نهاية مفتوحة على احتمالات، عمّقت من هوة الأزمة.

يومئ الروائي من خلال هذه النهاية التراجيدية للبطل، إلى حال المثقف في مجتمع، ينأى من خلاله عن تحقيق ذاتيته فنجده " قد تبنى قيما ومثاليات لا يعترف بها الواقع بسلبيته ودونيته، فنشأ صراع بين حقيقتين؛ داخلية بات يتبناها هذا الفرد بمفرده وخارجية يمثلها الواقع، وفي ضوء هذا الصراع اتسمت حدود البطل الذي اصطلح على تسميته بالمعضل "[2] ؛ الذي تحكمه بدوره حالتان؛ حالة تربأ به إلى تحقيق مشروعه، وهو يذود بقلمه، وينافح عن مشروعه، وحالة تنساب منها خيوط اليأس لتزج به في دولاب الفشل.

ينتمي البطل في رواية (أرخبيل الذباب) إلى شريحة المثفين، بحيث تحاكي مهنته مهنة بطل رواية (خرائط شهوة الليل)، حيث يعد الرسم قاسمهما المشترك، سمير الهادي هكذا اختار النص له هذا اللقب، يعيش البطل في خضم أحداث هذه الرواية، وسط أحداث العنف التي عصفت بالبلاد يفضل الانطواء عن الواقع، بدل المشاركة في الأحداث، الروائي يختار له زاوية السكر والعربدة كشرعية تنسيه همه الشخصي، متخذا من النقد اللاذع وسيلة للرد على خصومه ولو كانوا أقرب الناس إليه

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص44.

[2] أحلام محمد سليمان بشارات، البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين من عام 1993-2002، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2005/05/28، ص70.

يترك المنزل تاركا رسالة مشفرة للراوي، وسط دهشة وحيرة استمرت إلى أن انتهت بما كان يتوقع أن يحدث في أي لحظة.

يسترجع الراوي عبر بداية استهلالية لحظة خالجت ذاكرته، إثر حوار دار بينه وبين البطل فهاهو يصرح قائلا: "كان سمير الهادي يحكي عن هذه المدينة مثلما يحكي الفنان عن لحظة الخلق الأولى لحظة الاكتشاف العظيم والمدمر، حيث الحب جنون مطلق. قال لي مرة:

- هل تعلم أن قدرنا أن نصارع كل هذا الهول ؟
- تقصد كل هذه المأساة.
- بالطبع ثمة مأساة وراء كل لوحة أو صورة أو إنسان.. "[1]؛ يومئ البطل من خلال حواره مع الراوي، عن تأثره بزمن العنف، واقفا بدوره أمام طابور الأهوال، ناسيا أن هناك نافذة من الأمل يمكن أن يتسلل من خلالها، لمواجهة الأحداث بدل الهروب.

تستمر حركة السرد في عرض الحوار الذي دار بين الراوي وبين البطل، ليصرح قائلا: " فتح زجاجة النبيذ التي جاء بها منذ الصباح الباكر. ملأ كأسي ثم كأسه ورفعه لفوق ففعلت مثله ثم قال:- في نخب هذه المدينة اللعينة.

هززت كأسي أنا أيضا وقلت نفس الشيء، كان الليل سفاحا والوقت يشهد على انتصار القتلة ويبشر بحرب لا أمان فيها ولا مكان لتحقيق الأحلام المستحيلة "[2]؛ جعل البطل من السكر مطية يفرغ من خلاله شحناته السلبية، متخذا بدوره موقفا من المدينة التي يقطنها، ومن الزمن الذي يسير عكس تياره.

يتوغل السرد، ليصل إلى منعطف حوار آخر دار بين الراوي والبطل، فهاهو الراوي بعد أخذ ورد، يصرح قائلا: "كرر سمير طوال الليل هذه العبارات:

- سأرسم هذه اللوحة بأي شكل..

وأنا عبثا أحاول تهدئته:

- سترسمها يا سمير إن لم يكن اليوم فغدا

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص16.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

– آه من الغد..لا أستطيع.. الغد مخيف جدا.. "[1]؛ يعيش البطل رتابة زمن أحكم غلق المنافذ عليه ويزج به في زنزانة اليأس، ليطمس بدوره أمل الغد القريب.

يستمر الراوي في عرض حال البطل، وهو يتوسم فيه نبرات الحزن والأسى، التي تظهر على نتوءات وجهه، ليصرح قائلا: " سمير عبثا يحاول أن يتأكد من قدرته على تطويع تلك الفرشاة التي يرسم بها محاولا أن يدفعها للتحرك بتلقائية لكن ملامح وجهه كانت تفضح الآلام الكبيرة التي تمزقه من الداخل. كانت تلك هي المرة الأولى الذي أرى فيها سمير عاجزا عن الرسم وظهر لي أنه إن لم يفعل ذاك فسيكون شعوره باليأس قاتلا للغاية "[2]؛ يعيش البطل رهين لحظات، يحاول من خلالها الخروج من عزلته، ومعانقة فضاء الحرية، واستنشاق عبق الحياة لكن دون جدوى.

يستنطق الراوي في لحظة وليدة الصدفى البطل، ويستخرج بعض ما يخالج وجدانه ليصرح قائلا:" لا يكفي للفنان أن يقرأ كتب الفن أو يتمرن على الرسم لا بدّ له من امرأة يقدر على امتصاص طاقتها الكهربائية فهي التي تولد فيه المحرك"[3]؛ يسلط البطل الضوء على قسيمه؛ العنصر الأنثوي، الذي يعد في في نظره كالشمس التي تمده بالطاقة ويومئ أن في كنفها راحته النفسية التي تخلّصه من الألم الذي يخالج وجدانه في زمن العنف، حيث سايرت عجلته عجلة الزمن الكرونولوجي فهي في نظره اللبنة الأساس التي يبني من خلالها مستقبله ويحقق آماله.

يقحم النص بطله في حوار دارت رحاه بينه وبين الراوي ومحفوظ، تباينت مواقف كل واحد منهم إزاء مصطفى، الذي صار في حالة يرثى لها، ليصرح البطل قائلا: " – لماذا نريد أن نجعل من مصطفى عبرة لنا جميعا.. لندعه يواجه حياته كما يشاء..
قال محفوظ متدخلا: – ..أعرف أنك لا تحب مصطفى إلى الحد الذي يجعلك تشعر بعدم أهمية التضامن معه . لكن وقوفنا معه ضروري "[4]؛ يعيش البطل رتابة زمن زج به في دولاب عالمه الخاص

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص17.
[2] م، س، ص19.
[3] م، س، ص30.
[4] م، س، ص35.

دون التطلع إلى الزمن الذي يعيشه الآخرون، من جملتهم مصطفى، الذي راح محفوظ يفند رأي البطل، ويدافع عنه.

تستمر عجلة السرد في عرض مشهد الحوار، الذي اشتد وقعه بين البطل ومحفوظ، وسط تعليقات الراوي، فهاهو ينقل المشهد مصرحا: "– تدخل سمير الهادي للمرة الثانية ساخرا:

– لا تخافوا عليه، فلن ينتحر لأنه أجبن مما تتصورون..

انفلت غيظ محفوظ فجأة وصرخ في وجه سمير:

– لا تقل عنه جبان .. الجبان نعرفه جيدا ..

نهض سمير الهادي مرتبكا وخرج. لم يضف أية كلمة.. "[1]؛ يحاول البطل الهروب من الواقع وذلك بتوجيه أصابع الاتهام للآخرين، دون مراعاة شعورهم وأحاسيسهم، يعيش تراجيديا متوهما أن كل من يحيط به مثله، جرّاء ما خلفه زمن العنف.

يعرض النص شخصية البطل، وذلك من خلال الراوي، الذي يعيش بين أحضان اللحظة الحاضرة، فتضغط على ذاكرته فتعود القهقرة، ليصرح قائلا: " لم يكن سمير يخشى من الموت . عادة ما ظلّ يردد أن الحياة هي التي تخيفه. لأنها تقدر على فعل أي شيء مدمر دون أن نملك القدرة على ردها . أما الموت فهو مباغت وجدير بالاحترام.. "[2] يلوك الراوي الذكريات، فيتحرش بذاكرته لتنضح بلحظات، حدّدت بدورها وجهة نظر البطل إزاء زمن العنف، فيتخذ منه موقفا بمقاربة تنأى بدورها بأن يكون في مصاف الموت.

ينسلخ النص كسابقه من مواجهة الواقع، ليزج بالراوي في عالمه الداخلي، يرتطم بأمواج الوصف، ليشيد بشخص البطل مصرحا: " لم يكن سمير الهادي صديقا فقط. كان قريب أفكاري ورفيق رحلة البحث عن الذي مكّن أن يمنح الفنان رضاه المفقود. كان كل ما يقاربنا، جنون محض. خيال طافح وهذا الهوس بأن نخلد أنفسنا على البياض.. "[3]؛ يمتص الراوي ضغط اللحظة الحاضرة

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص35.

[2] م، س، ص39.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

ليتخذا من الوصف متنفسا له إزاء زمن العنف، معرّجا إلى أواصر الصداقة التي كانت تجمعه مع البطل، عرّض إليها عبر المتوالية اللسانية "البياض"، كمنطوق يعبر عن صفاء السريرة، ونقاء الوجدان.

يتدحرج السرد بالراوي، ليصل به إلى منعطف آخر، لكن هذه المرة يفاجأ بما لم يكن في الحسبان، ليصرح قائلا: " طرقت الباب بعنف وعندما لم يفتح. دفعت الباب بقوة. ودخلت.. لم يكن هناك أحد وجدت اللوحة ممزقة والبيت في حالة من الفوضى.. ناديت عليه ((سمير. سمير)).. فلم يرد أحد عليّ وعندما هممت بالخروج وجدت ورقة مكتوب عليها بخط واضح.. ((لا تبحث عليّ.. أنا بخير..)).. "[1] ؛ هروب البطل من زمن العنف، شكّل قطيعة بينه وبين الزمن الكرونولوجي العام تاركا شرخا في ذاكرة الراوي، وذلك إثر المتوالية اللسانية "أنا بخير"؛ ليختفي من الواقع، ويأبى المواجهة.

يبحث الراوي كعادته عن سمير الهادي، فتأتي اللحظة الحاضرة، لتضغط على ذاكرته، وتعود القهقرة؛ لاسترجاع حوار دار بينه وبين البطل وعزيز الصافي حول السياسة فهاهو الراوي يجلي موقف البطل من فكرة عزيز مصرحا: " تلك مشكلتك ومشكلة المناضلين الذين عاشوا الأوهام الكبرى من جزائر اليابان إلى تحرير فلسطين إلى كوبا الثورة إلى فيتنام الفجر.. إلى سقوط الامبريالية.. ولم يدركوا خداع الشعارات.."[2]؛ يبدي البطل بدوره امتعاضا من المناضلين، مفندا فكرتهم إزاء مجابهتهم زمن العنف، ليمتطي سلم الهروب بدل المواجهة، كمثقف معزول عن الواقع، وعن فكرة التغيير.

صار البطل حديث الساعة، تتجاذبه أطراف حديث الأصدقاء، منذ أن أفلت شمسه، فهاهو محمود البراني يحاكي حدثا جمعهما، ليصرح قائلا: " جاءني إلى المكتبة مساءً وطلب مني أن نجلس معا في إحدى المقاهي التي تبعث في قلبه طمأنينة وقال لي لم يعد يتحمل وأنه يفكر في وضع حد لحياته لم أفهم منه أي شيء.. لم يشرح لي سر أزمته. هل هي اللوحة التي لا تكتمل؟ هل هي جميلة؟ هل نحن؟ هل البلد؟.. "[3]؛ يلج البطل في أعماق من يقاسمونه أعباء حياته النفسية، ليترك خيوطا من السر تعتور أزمته، يتقاسمها الجماد؛ البلد واللوحة، والعباد؛ جميلة والأصدقاء.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص40.
[2] م، س، ص52.
[3] م، س، ص103.

يستمر السرد في عرض مشاهد العنف، ليصل بالبطل إلى آخر محطة، ليقع ما لم يكن في الحسبان، فهاهو الراوي يصرح قائلا: " لفّني صمت حزين وهدوء مريك وأنا أتطلع إلى ذلك الوجه الذي لم يعد ينبض بالحيوية والحياة. كانت جثة سمير الهادي ملقاة على طاولة حديدية مغطاة بإزار أبيض، خارجة من توها من ثلاجة الموتى وبالقرب مني كل من (س) ومحفوظ يتأملان المشهد بذهول أعمى.. "[1]؛ تستمر عجلة زمن العنف في دوس ما تبقى من بريق أمل للراوي والأصدقاء، ليضع البطل حدا لحياته، مُعرّضا إليها الراوي من خلال قرينة لسانية " ثلاجة الموتى "، ليترك بدوره نهاية مفتوحة على احتمالات، عجز النص على تقديم أسبابها.

يصوغ الروائي بطله وفق أيديولوجية مبيتة، فهو يحاكي بدوره واقع التسعينيات، التي كانت تسير على عجلة من الذعر، فهو " مثقف صاحب رأي مستقل، محب لوطنه إيجابي، مخلص عميد، يرغب في إصلاح الواقع و تغييره، ثم يصطدم هذا الشخص بالواقع فيتحطم و تخيب كل آماله "[2]؛ كما هو الحال بالنسبة لسمير الهادي، الذي كان يحاول تغيير الواقع، دون تعاطي الأسباب التي تمكّنه من ذلك، يغلب عليه اليأس، يتجنب الاحتكاك بالواقع والآخرين، فيكون بذلك فريسة سهلة تقع في شراك اليأس، ومن ثمّ الانتحار.

هكذا يعرض النص بطله، محاطا بهالة من الحذر والحيطة، منذ أول وهلة، متجنبا مواجهة زمن العنف، ليختار لنفسه زمنا خاصا يتقوقع داخله، دون أن يشارك في زمن الآخرين؛ فتارة يفرغ شحناته السلبية ضد خصمه، متخذا من النقد اللاذع شرعية تسوغ له فشله في مواجهة الواقع، ليمتطي سلم الهروب، مشكلا قطيعة بينه وبين فنه وبلده، وأصدقائه، ليقع فريسة سهلة بين فكي زمن اليأس فيرمي به في عالمه الداخلي، مرتطما بهواجسه النفسية، مختفيا من الواقع بعد أن أحكم زمن العنف إغلاق المنافذ عليه، فيضع حدا لحياته، بعد أن أسقط خريف العنف ما تبقى من آماله، ليقع جثة هامدة تعتورها معان عدة، عجز النص عن تقديم أسبابها، فتكون نهايته مفتوحة على احتمالات.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص141.

[2] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية (البطل المقهور في رواية " الأشجار و اغتيال مرزوق " لعبد الرحمن منيف)، دار الحقيقة للإعلام الدولي، القاهرة، ط1، 1990، ص8.

إنّ الشخصيات في روايات بشير مفتي رغم تباين آرائها، واختلاف مواقفها، إلا أنها تسير وفق مسار خطي يخالف مسار زمن العنف، فمنها من امتطت سلم المواجهة، وجعلته نبراسا لها كما هو الحال في بطلي (بخور السراب) و (أشباح المدينة المقتولة) رغم العراقيل، والزج بها في السجن، إلا أن ذلك لم يثنها عن تحقيق حضورها، لتجابه بدورها رطانة الحاضر العنيف محاولة تغييره، بينما ارتهن زمن العنف باقي الشخصيات كما هو الحال بالنسبة لأبطال (أشباح المدينة المقتولة) و (خرائط شهوة الليل) و (أرخبيل الذباب)؛ حيث فضّلوا الهروب بدل المواجهة، متقوقعين في عالمهم الداخلي، يغلب عليهم التداعي إلى اليأس، متخذين من الخمرة كشرعية تبرر لهم موقفهم التراجيدي، فاختلفت نوع النهاية من رواية إلى أخرى، فتارة تنتهي بالسجن من ثم الهروب، وتارة تنتهي بالانتحار.

يتجلى لنا من خلال ما سبق أن زمن العنف اكتسح ثنايا المقطوعة السردية، في روايات بشير مفتي، كما تبدّى لنا المجال الزمني الذي جرت فيه الأحداث يبتدأ من أكتوبر 1988 إلى غاية بداية التسعينيات، فترة كانت بمخلفاتها؛ كوعي مارس من خلاله الروائي خطابه السردي عبر شخصياته فراح ينثر بقلمه ويخط بريشته أحداثا، يستنطق من خلالها صمت الذات المقهورة، وخبايا المجتمع وملابساته، لتعيش معظم شخصياته رهينة زمنها النفسي، مصدومة بالواقع الذي سايرها في عملها اليومي، وأرقها الليلي، كون الروائي عاش من خلال هذه الفترة مصدوما، وذلك لأنه كان من معاصريها، فكان أثر الصدمة أثناء الكتابة أقرب إلى الأحداث.

الفصل الثاني

الفصـــــــل الثاني: علاقة الشخصية بالمكان في روايات بشير مفتي.

1- البيت ملاذ الخوف والقهر.

2- الشارع انفتاح على الذعر والموت.

3- الحانة مكان للعربدة ونسيان الهم.

4-السجن انغلاق على القهر والتطرف.

علاقة الشخصية بالمكان في روايات بشير مفتي:

يمثل المكان دولابا تنتظم فيه مكونات السرد، كما أن تأثيره " يستقطب جميع العناصر الداخلة في تركيب السرد، من شخصيات يراد لها أن تخترق المكان وتفعل فيه سلبا وإيجابا، وأحداثا يتعين أن تقع ضرورة في موضع معلوم، ومسار زمني يتبعه اتجاه السرد في توافق مع نسق مكاني محدد ...إلخ. وفي العادة يكون هذا التأثير متبادلا بصورة ديناميكية تقريبا "[1] ؛ ينبني على محاورة العناصر بعضها بعضا، وتحديد وجهة نظر كل عنصر من العناصر التي ينفرد بها.

تظهر علاقة تلازمية بين هذه العناصر، حيث لا يستطيع الروائي الاستغناء عن عنصر منها، فلا الشخصيات تشغل حائزا خارج المكان، ولا هو يستطيع أن يكتسي دلالات بعيدا عنها، لتلتقي هذه العناصر – الشخصيات، الزمان، المكان – لقاء التفاعل، فلا يستطيع من خلالها القارئ تأويل البنية المكانية بمنأى عنها، كما يحيل هذا المفهوم إلى معنى آخر يومئ إلى " التداخل الفضائي للقارئ والشخصيات والنص، باعتبارهم يتعايشون ضمن حقل دينامي يسمح بالتأويل"[2] .

المكان في النص الروائي ذات الطابع الجغرافي والهندسي، يعكس صورة الشخصية التي تقطن فيه، كما يمثل بدوره " مستودع ذكريات الإنسان، إنه بيت الطفولة الذي يتحول مع مرور الوقت إلى يوتوبيا أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه. في هذا السياق النفسي تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا، يتحول المكان من شيء أي جماد إلى رمز وفكرة، وينتفي بعده الهندسي "[3] لتنطلي هذه الأبعاد بعد ذلك على الشخصية، فتصير رهينتها في ماضيها وحاضرها ومستقبلها وتعيش تحت سطوتها.

يتحول المكان من خلال هذه المقاربة إلى كائن حيوي اجتماعي، يحمل في طياته هموم الفرد وسلوكاته، لذا لم يبق عند الدارسين المحدثين والمعاصرين هيكلا تحدّه أبعاد هندسية، ويعزّز ذلك (غاستون باشلار) من خلال جملة من التساؤلات قائلا: "كيف يمكن للحجرات السرية، الحجرات

---

[1] هنري متران وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002، ص6.

[2] جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن أحمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2003، ص11.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص106.

التي اختفت من الوجود أن تصبح ملاجئ لماض لا ينسى؟ أين وكيف تجد الراحة مواقف؟ كيف يحدث أنه في بعض الأحيان يصبح مأوى مؤقتا ممتلكا، في أحلام يقظتنا الحميمية، سمات ليس لها أساس موضوعي؟ إننا نمتلك خلال صورة البيت مبدأ حقيقيا لسايكولوجية الدمج "[1] ؛يظهر ذلك من خلال ما تملكه نفسية الإنسان من حالات تحفظها ذاكرته، وتعيد توجيهها كلما دعت الحاجة إلى ذلك، من خلال المواقف وتداعياتها اليومية.

يقدم الخطاب السردي الأمكنة " بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي "[2]، وتلتقي هذه العناصر في المتن الروائي، لقاء التفاعل والانصهار، فتعطي خصوصية ينفرد من خلالها كل عنصر عن الآخر.

كما أفاض النقاد أقلامهم، واختلفوا في طريقة إدراك الزمن، وطريقة إدراك المكان، ومن هذا المنطلق نرى " أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف. بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد "[3] وعليه، فكلما توقف الزمن أعطى فرصة للوصف، وذلك من خلال تحديد ملامح المكان.

يقدّم بشير مفتي في رواياته المكان بأبعاده ومدلولاته، التي يشهد عليها الواقع آنذاك، حيث يعد جزءا منه، كونه عاش فترة التسعينيات بمخلفاتها، فاحتل بدوره بؤرة المكان، يحلّل ويناقش الأوضاع ويحدد وجهة نظره، عبر لغة نقلته وصاغته وفق قالب سردي، وألبسته صبغة محسوسة، بخلاف

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984، ص32.

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي ، ص72.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة مصر، دط، 2004، ص106.

الروايات الكلاسيكية. يعاني كالإنسان، ويتجرع مراراة الأسى، ليشكل مساحات كانت بدورها مرتعا للأحداث؛ من أماكن غلبت عليها سطوة الموت والقهر، فتقمصتها وصارت تمارس من خلالها العنف بأجلى صوره على ساكنيه، تفضحها اللغة، وهي تقدّمها وفق عدسات الراوي وعيون الشخصيات بشتى أبعادها وسلوكاتها، ليحولّها الخطاب السردي إلى مسرح للرعب، يسير مع الشخصية أينما حلّت وارتحلت، تبحث في عمل دؤوب عن شطرها المفقود، وعن ملاذ يدفع عنها صولة وقلاقل العنف، أو موت ينهي مسيرتها.

1- البيت ملاذ الخوف والقهر:

يمثل البيت ذو الأبعاد الهندسية فضاء مكانيا، له من الأهمية بمكان في حياة الفرد، وهو بذلك في الخطاب السردي الروائي، تصيغه اللغة عبر متنه، وفق منظور أيديولوجي جمالي، يتلقفه الروائي ويمرّره عبر راويه، كما يمثل البيت صمّام الأمان، يفرغ من خلاله الإنسان شحناته السلبية، وملجأً للسكينة والراحة، فهو"مرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان في نومه، وأحلامه، وفي يقظته وآماله"[1]؛كما تبنته الكثير من الكتابات الراوائية التقليدية. لكن مع تعاقب الزمان، اتخذ البيت منحى آخر كما هو الحال في روايات بشير مفتي، حيث لم تقتصر على تقديم شكله الهندسي، وأبعاده الطوبوغرافية، بل عمل النص على تعرية الأبعاد الاجتماعية والنفسية، التي تكتسيها الشخصية الروائية، وهي تلوذ به تحت وطأة الخوف والذعر،كما أن " بفضل المنزل، يتم تخزين العديد من ذكرياتنا "[2]؛ التي تكون نتاج شغلنا اليومي، وأرقنا اللّيلي.

الراوي في (أشباح المدينة المقتولة) يجلّي صورة لبيته؛ الذي طالته ألسنة العنف، على يد أناس مجهولين، وذلك عبر حوار دارت رحاه بينه وبين والدته، وهي تستل من خيط ذاكرتها، أحداثا تركت شرخا في مخيلتها، فهاهو عبر ومضات استذكارية يجلي الموقف مصرحا: " وفي الغد جاءت الشرطة

[1] عبد القادر مزاري، جمالية المكان في رواية عائلة من فخار (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة) لمحمد مفلاح، مجلة آفاق للعلوم جامعة الجلفة، الجزائر، مج2، ع9، سبتمبر 2017، ص127.

[2] Gaston Bachelard, La Poétique De Lespace, Les press universitaires, de France, Paris, 1957-1961, p36.

السرية، واعتقلته على الفور، لا أدري أين أخذوه غاب شهرا بكامله ثم تركوه .. "[1]؛ يقدّم النص من خلال الملفوظات اللسانية البيت، وهو محاط بسياج الذعر والخوف، خرقا للمألوف؛ كون البيت ملاذ الراحة والاطمئنان، تقتحمه فرقة مجهولة، تمارس فعل الاعتقال دون سابق إنذار، لتترك غمامة الحيرة تخيّم على زوجة الضحية.

كما بدوره يتخطى " البيت تلك الوظيفة ليكون كاتما للسر، ومؤولا للحلم، ومنبعا للدفئ وعينا مبصرة على الإنسان. إنه باحة مشرعة على الفضاء الرحب، يكشف فيه الإنسان عن نوازعه المسموح منها والممنوع، وسط أسلاك القمع التي تحيطه "[2]، ويخرجها من سياجها الطوبوغرافي، إلى ملفوظ لساني، ينضح بالحال المزرية التي يعيشها البيت الجزائري، إبان العشرية السوداء، لتكون شاهدة على حجم الكارثة.

يستمر الراوي في تعرية المشهد، الذي عاشته والدته إزاء هذا الحدث المشين، الذي طرق بيتهم على حين غرة، ليصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " توقفت أمي عن الحديث، وهي تتذكر تلك الليالي القاسيات التي عاشتها وحدها مرتعبة من مصير زوجها "[3] ؛ يظهر النص من خلال الملفوظات اللسانية – القاسيات، وحدها، مرتعبة –، قرينة دلالية تصعّد بدورها من وقع العنف على فضاء، كان الأولى أن يكون ملجأً للأمان والاطمئنان كمقابل ضدي – للقاسيات، مرتعبة –، اللّذان تطفلا على البيت في صورته الطبيعية، تاركا الضحية تحت وطأة الرعب، الذي يعدّ بدوره دخيلا على الأصل؛ ألا وهو الأمان.

يجلّي الراوي على لسان والدته حال والده، فور عودته إلى البيت من المعتقل، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " لم يحك لي ما حدث له، رغم أني ترجيته كثيرا، وغرق في صمت موحش لفترة طويلة قبل أن يعود من جديد للحديث "[4] ؛ يقدّم النص البيت فضاءً للنّغص والنّكد، يتجلى ذلك

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص22.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، هندسة الرواية – دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب –، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، مصر، ط1، 2016، ص103.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص23.

[4] م، س، الصفحة نفسها.

من خلال ضغط اللحظة الحاضرة، التي تضغط على ذاكرة الوالدة المترعة بهموم وغموم الماضي فتسرد عبر نبرات حزينة موقف زوجها في بيت كان بالأمس يحمل في طياته ذكريات حسنة، ليعود مشحون بدلالات مأساوية تحيل إليها الملفوظات اللسانية – وغرق في صمت موحش لفترة طويلة – توحي بدورها إلى قمة العنف الذي طال البيت الجزائري إزاء العشرية السوداء.

ينزلق السرد بالراوي إلى موقف آخر شهده البيت، لينتقل بدوره إلى مشهد آخر غير سابقه فهاهو يجلّيه عبر الملوظ اللساني مصرحا: " أصدقاء والدي المنشقين يأتون للبيت، ويتحدثون طويلا بمكتبه في السياسة، والحياة، والشعر وكانوا يسمحون لي بأن أتنصت عليهم من خلف الباب، ومرات يصرخ أحدهم " نعرف أنك تسمع هيا أدخل، نسمح لك بالبقاء بشرط واحد، لا تقل لنا سأشارككم الشرب " بالفعل كانوا عندما يلتقون يمضون وقتهم في السكر، والتدخين، والحديث حتى تظن نفسك في حانة من فرط روائح التبغ والشراب "[1] .

يقدّم النص البيت ذا الحيز الضيق، وهو يحمل في ثناياه إيحاءات، ويكتسي دلالات عدة؛تجليها الملفوظات اللسانية – السياسة والحياة والشعر –، والتي تومئ إلى مدى تضييق الخناق على المثقف الجزائري إبان العشرية السوداء، فلا يتأتى له الحديث عن السياسة، ولا ممارسة أي فن من فنون العلم والأدب، إلا في إطار ضيق بعيدا عن عدسات أصحاب النفوذ والسلطة، كون المثقف في نظرهم يشكل خطرا على مستقبلهم، من خلال نقض مخططاتهم، كما بدوره يكتسي بعدا آخر يظهر من خلال القرينة اللسانية – السكر والتدخين –، كقرينة دلالية توحي إلى استخراج المثقف الشحنات السلبية، التي انطلت عليه من خلال ممارسة الضغط عليه في الخارج، وكذا الخوف الذي ينتابه من طريق جماعة أخرى لا تقلّ خطورة على سابقتها، فينتقل فعل السكر والعربدة والتدخين من الحانة والمقاهي إلى البيت، ليلبس بدوره وظيفة جديدة، تختلف بدورها عن الأصل الذي أسّس عليه.

الراوي يجلّي موقف الوالدة من أصدقاء الوالد، الذين كانوا يترددون إلى البيت من الفينة إلى الأخرى، ليصرّح قائلا: " أمي كانت تعترض على قدوم أصدقائه للبيت أحيانا، من فرط ما تشعر أنهم على حسن نواياهم نحو والدي فهم يتخاذلون ساعات الحسم "[2] إذن، فالنص يقدّم البيت وهو

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص25.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

يجمع في طياته وجهات نظر مختلفة، يظهر من خلال نظرة الأم وفق رؤية مستقبلية لأخلاّء زوجها، يتجلى من خلال الملفوظ اللساني – يتخاذلون ساعة الحسم –؛ كمقاربة تومئ إلى خوف الزوجة على زوجها من نوائب الدهر، لتعمق من هوة أزمة أفراد، يعيشون في مكان كان الأولى أن يكون منبعا للأمان، لا مرتعا للخوف والذعر.

الروائي وهو يلج غمار القص، يترك بدوره وحدات لغوية قابلة للتأويل من طرف القارئ والمتلقي؛ الذي " يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال، ليجعلها منسجمة متناغمة مع معارفه الخلفية "[1] ؛كما هو الحال في روايات بشير مفتي، وعلاقتها بالأزمة، التي لم تترك بيت مدر ولا وبر إلا دخلته، ضاربة أطنابها شتى مناحي وأنحاء الوطن، ليكون الفرد الجزائري من الذين طالهم العنف، ويصبح بدوره الطرف المقصود في الحكي، متخذا من خلفياتها متكأً، يتمكن من خلالها خوض معترك التأويل.

ينتقل الحكي بالراوي إلى منعطف آخر، وهو يصوّر مشهد اقتحام بيته بالعنوة، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " هذه المرة كنت في الثامنة عشر من عمري عندما شاهدتهم يضربون الباب، ولا يطرقونه، ثم يكسرونه قبل أن يمهلوا أي واحد ليفتحه، ودخل أربعة رجال مسلحين وأمروا أبي بالذهاب معهم "[2]؛ يقدّم النص على لسان الراوي حادث اقتحام بيته، مستعملا تقنية سردية هي المشهد، يظهر من خلالها أفعال ممارسة على مكان غير مألوفة الوقوع، تتجلى في – يضربون الباب ولا يطرقونه، ثم يكسرونه –، كقرينة دلالية توحي إلى قمة العنف الممارس على فضاء، صار مسرحا للذعر والخوف، بعد أن كان صماما للأمان.

يجلّي الراوي صورة والده، وهو في بيته ينتظر مصيره، فهاهو يصوّر الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " لا أدري لماذا شعرت حينها أنه لم يقو على النهوض من على كرسي مكتبه، لقد كان يقرأ لنا قصة كتبها للتو، وتعثرت قدماه، أو تيبست، وأمي جمدت هي الأخرى في مكانها "[3]؛ يقدم فالنص ثنائية ضدية؛ تتجلى في الحالة الطبيعية التي فطر عليها البيت، من التآلف والتآخي، واجتماع الكلمة

[1] محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص67.
[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص28.
[3] م، س، الصفحة نفسها.

والحالة الدّخيلة تظهر من خلال الاقتحام المفاجئ للبيت، فليتقي الأصيل بالدخيل، ويعطي لمسة دلالية توحي إلى مدى بشاعة العنف الذي طال البيوت الجزائرية إبان العشرية السوداء، لينقلها من البهجة والسرور إلى الحزن والألم.

ينتقل الحكي بالراوي إلى آخر منعطف، وهذه المرّة يجلي موقف أبيه، وهو يستسلم لقدره الأخير، ليصرح قائلا: " كانت صدمة عنيفية عليّ، وأنا أراهم يأخذونه ليلا بتلك الطريقة المهينة مفتخرين بما فعلوا كأنهم حققوا نصرا كبيرا في معركة قاسية مع عدو جبار لا يقهر "[1] ؛ يقدم النص فعل الاقتحام على البيت، معزّزا إياه بفعل آخر يجليه الملفوظ اللساني –يأخذونه– كمعادل موضوعي لأخذ الحرية وسلبها قسرا، ليصير البيت مرتعا، يمارس فيه العنف، فيصل بدوره إلى الذروة تاركا مخلّفات، مسّت بدورها أفراد العائلة في وقت– ليلا – كان في الأمس يأخذون فيه مضاجعهم مستعدين بدورهم إلى غد أفضل، فتزرع الجماعة الذعر والخوف في جنح الظلام، تاركة غمامة الحيرة تعتري أفراد عائلة، نحو مستقبل مجهول.

يعرّج الراوي إلى ذكر محطة أخرى، عاشها مع والدته، وبين جدران بيته، وهذه المرة من الجماعة المتطرفة، فهاهو يجلي موقف أحد أفرادها مصرحا: " صار مرعبا، وإنه يرسل أكفانا لبعض البيوت ويهدد أصحابها، بكلمات قليلة " هذا مصير كل من يتعامل مع الطاغوت" الحمد لله لم يصلني أي شيء، لقد كنا في العمارة حتى ذلك الوقت محترمين "[2] ؛ تقدّم اللغة معدنا آخر، لا يختلف عن سابقه، كون قاسمهما المشترك، العنف، وإدخال الرعب في بيوت المدنيين الأبرياء، كما تحقّق على مستوى السرد الطريقة التي تمارسها هذه الطائفة مع من سولت له نفسه التعامل مع (الطاغوت) والتي توحي دلاليا إلى كل من تجاوز حده في المساس بأصول الدين، لتسوّغ لهم هذه المقاربة فرض آرائهم بتعسف أمام الرأي العام، وإقصاء كل من خالف حزبهم ومشربهم، ولو بتخويفه وترهيبه.

يستمر الراوي في تعرية استراتيجية الجماعة، في تنفيذ مخططاتها، وليصل التهديد إلى بيته، وذلك بإرغام والدته في لبس الحجاب، فهاهو يجلي موقفها مصرحا: " – لا أريد بسببهم مغادرة هذا البيت

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص28.

[2] م، س، ص258.

الذي يحمل كل ذكرياتي الجميلة "[1]؛ يكشف النص عن مرحلة حرجة يعيشها بيت الراوي وسائر بيوت الجزائريين، تتلقى رسائل تهديدية من جماعة حوّلت البيوت من منبع للراحة والاطمئنان إلى حيّز يملؤه الرعب والخوف، فلا تجد الوالدة بدا من ارتداء الحجاب قسرا، خوفا من مفارقة الفضاء الذي يجمع حنين الماضي وذكرياته.

يعمد الروائي إلى تصوير البيت في " نطاق الماضي وفي إطار مكانيته التراثية، وهذا يجعلنا أمام اتجاه روائي مميز يضفي على النص بعدا دلاليا بطريقة مغايرة، ليمارس تأثيرا بارزا فهو ليس تحديدا لنوعية الفعل ولا تحديدا لتوقيعة ما، هو عنصر مساهم في إنتاج المعنى "[2]؛ الذي عن طريقه حمل الروائي على صياغة شخصية أنثوية تتعلق بالبيت، عن طريق مكانيته التراثية، وتحنّ إلى ذكريات الماضي الحميمية من خلاله، التي لم تفارق ذاكرتها.

يجلّي الراوي موقف السلطات من الجماعة المتطرفة، وذلك بتقصي حركاتهم، فهاهو يصرح قائلا: " الأمن السري، وغير السري صار يداهم البيوت، ويعتقل من يشك فيهم، أو من وشي بهم من طرف مخبرين لا نعرفهم، يأتون في الليل ويأخذون عائلات بأكملها، ويستنطقونهم، لا أحد كان يعرف ماكان يحدث هنالك بالضبط، البعض لم يكن يعود من بعدها إلى البيت، والبعض كان يفر قبل أن يمسكوه "[3] ؛ تكشف اللغة عن مرحلة حرجة عاشتها البيوت إبان العشرية السوداء فاختلط الحابل بالنابل، يقتحمها أفراد السلطة، ويبثّون الرعب بين أفراد العائلات، بين معتقل ومتّهم مما صعّد من العنف، وجعله في أبشع صوره، منتهكا حرمة البيت، ملبسا إيّاه صبغة الرعب والخوف.

ينتقل الراوي إلى الطريقة التي انتهجتها الجماعة المتطرفة، وهي تداهم البيوت، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " وعندما لا تداهم الشرطة البيوت، وتهجم على بعض الأماكن المشتبه فيها. يمر من صار اسمهم خفافيش الليل، يقتلون، أو يذبحون من هم على قائمتهم السوداء صار كل شيء متاحا كل شيء قابل للتحقق على أرض الواقع ليأتي الصمت بعدها فيكمل على ما تبقى من حياة قليلة

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص259.

[2] قسول فاطمة، اشتغال المتعلق به في النص السردي الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار " نموذجا "، مذكرة معدة لنيل درجة الماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2009/2008م، ص79-80.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص259.

في ذلك الحيّ اللعين البائس "[1] ؛ يقدّم النص حال الأفراد وهم يعيشون تحت سلطان العنف، يطال بيتهم يوما بعد يوم، فهم بين نار السلطة التي إذا خمدت، تضرم نار الجماعة المتطرفة، وهذه الأخيرة حوّلت صورة البيت المعهودة، إلى وكر يستباح فيه الدماء، وتنتهك فيه الأعراض، هنا تنتج اللغة دلالات تجعل من البيت ملاذا للخوف والذعر.

ينتقل السرد بالراوي إلى حفل زفاف صديقه، فهاهو يجلي اللّحظات الحرجة التي مرّ بها مصرحا: " بينما كنا نتحدث في غرفة الصالون سمعنا الرصاص يلعلع في الخارج، أخرج المختار مسدسه على الفور ونادى على مجموعة من زملائه الذين حضروا بطريقة متخفية تمكنوا من قتل العناصر التي رغبت أن تقضي عليه "[2] يكشف الراوي عن الرعب الذي طال البيوت، حتى في حالة الأفراح، التي تحولت إلى أتراح، تقدّمها اللغة وفق الملفوظات اللسانية – الرصاص يلعلع – كقرينة دلالية توحي إلى خطر المتربص، مما أدى إلى أفراد الشرطة من دفع الخطر، وذلك من خلال ممارسة فعل القتل، ممّا عمّق من الأزمة.

يجلّي الراوي حاله وحال والدته إزاء هذا الحادث المشين، مصرحا: " يومها أذكر أني لم أستطع النوم في الليل، لا أنا نمت، ولا أمي نامت، كانت الحيرة في عيوننا مشتعلة، والسؤال الدائم الغموض يقض مضاجعنا: من أوصلنا إلى هذا؟ تذكرت كلمات أبي عن ذاكرة العنف، تذكرت العالم الذي نشأنا فيه، وولدنا بداخله، عالم الدم والقتل، عالم الأحلام المشوشة، والآمال التي صنعتها خيبات الماضي العنيف "[3] يكشف النص الستار عن واقع البيوت، وحال أفرادها إزاء هذا الهجوم المباغت تقدّم اللغة العنف، وتحوله من الخارج إلى البيت، يظهر من خلال الحالة النفسية التي تنتاب الراوي ووالدته، والتي يسكنها الذعر والخوف.

يستمر الراوي في تجلية الواقع المعاش، داخل الحيز الضيق، قائلا: " صارت ليلة محاولة مقتل المختار هي كل لياليّ بعدها، صرت لا أنام وأنتظر شيئا يأتي من ظلام دامس يسكن في زاوية مختفية وأمي حالتها النفسية متدهورة، تستعيد ذكرياتها مع والدي، حياتهما المشتركة، دون أن تدلي بأي

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص259.

[2] م، س، ص260.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

كلمة، أترجاها أن تقول شيئا فلا تقول، بداخلها تغلي الذكريات كبركان، تحترق بها لوحدها، أتركها في غرفتها تتكلم بصوت منخفض مع نفسها "[1] ؛ فمن خلال الملفوظات اللسانية، وما تحمله من دلالات نفسية، تتجلى في موقف والدة الراوي من الواقع الأليم، بين جدران غرفتها، ينتابها الحنين إلى الماضي، والحزن على فقد زوجها، والخوف من الحاضر والمستقبل.

يقدّم الراوي ومن ورائه الروائي صورة للشخصية الأنثوية، والتي ما فتئت الكتابات الروائية تفيض أقلامها في وصفها، وذلك من خلال " انخراط حميمي في فيض عالمها الغامر بالأنوثة الذي لم تفتر الكتابة الحداثية عن تمثل فعل الكتابة فيه. ولا ينزع هذا الافتتان النصي بالأنوثة باعتبارها موضوعا معطى وقابل للإدراك والتمثل، بل باعتبارها مكونا رمزيا مشتبها وغير محدد، يقتضي مساهمة يقظة ومتوترة من القارئ لتأويله وتحديده "[2] ، تجعله يندغم في صيرورة المرأة؛ من حال إلى حال، كما هو واقعها في ثنايا المتن الروائي.

ينتقل السرد بالراوي إلى تعرية موقف آخر، مجلّيا حال شخصية أنثوية أخرى لم يستقر بها حال مصرحا: " وردة سنان لا تأتي كثيرا إنها تغير مكان نومها وتتركني لوحدي هي نصحتني بأن أفعل نفس الشيء، لكن أين؟ "[3] إذن، فالنص يجلي من خلال الملفوظات السابقة، حال الشخصية الأنثوية وهي في حل وترحال، تخشى من سطوة براثن خفافيش الظلام، وهذا لأن الحذر والخوف يرافقها أينما وجدت، كما يتجلى من خلال القرينة اللسانية –أين؟–، قرينة دلالية تومئ إلى تعذر الوصول إلى حل نهائي، تستقّر من خلاله في بيت آمن، مما يعمّق من هوة الأزمة.

الراوي وفي محاولة منه لإقناع الشخصية الأنثوية، وذلك بأن تقطن معهم، بعيدا عن الضوضاء التي تنتابها، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " أطلب منها أن تأتي إلى بيتنا، تبقى معنا هنا لنطمئن على بعض، وأخبرتها أن أمي لن تعترض بل ستفرح، أقنعتها بالمجيء بعد تردد، جاءت أخيرا

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص260.

[2] عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013 ص177-178.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص261.

وسكنت معي، أصبحنا ثلاثة أشخاص مرعوبين كل ليلة في البيت "[1] ؛ تجلّي اللغة حال الراوي والشخصية الأنثوية، ووالدته، بين جدران البيت، ليشدّ بعضهم عضد بعض، كما تحقّق على مستوى السرد الخوف والرعب الذي طال هذه الأفراد، رغم اجتماعهم تحت سقف بيت واحد، إلا أن ذلك لم يكن كفيلا لحفظ الأمن، مما أدى إلى اللاّاستقرار، والتصعيد من الخطر.

يجلّي الراوي حاله، وهو يحمل روح المسؤولية على عاتقه، فهاهو يصرح قائلا: " كانت رفقتي لزهرة فاطمي هو الأمان الوحيد، بجانبي أصبحت قويا نوعا ما، أو أتوهم أني يجب أن أكون بتلك القوة وأحرص على التظاهر بذلك، كل شيء يقف على كتفيّ الآن، أتحمل ثقل الخوف لوحدي لعبت دور الرجل الذي عليه مسؤولية الحماية "[2] يجلّي النص حال الرجل إبان العشرية السوداء، وهو يحمل على كاهله روح المسؤولية، في حرب غير متكافئة، حيث يشغل مع عائلته حيز ضيق، وفي ظروف غير ملائمة، وبدون مؤازر، مما صعّد من الضغط، وجعل من الذعر والخوف في أعتى أشكاله.

ينتقل السرد بالراوي إلى آخر منعطف، وهو يفقد أغلى مايملك في حياته، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " أمي لم تستطع الصمود طويلا قبل أن تترك روحها تحلق، وتغادر جسدها النحيل نهائيا أذكر كيف أنني عندما عدت إلى البيت، وجدتها ممددة على السرير، وبقربها مجموعة من الصور القديمة مرمية على الأرض، وعيناها تحدقان في السقف، ماتت، وهي تستعيد ذكرياتها القديمة، تلك التي صمدت من خلالها لوقت طويل "[3] ؛ تجلي هذه النهاية رؤية الراوي للحادثة المشينة التي تركت شرخا في ذاكرته، ليبلغ العنف إلى آخر درجة وينتهي بالموت، وذلك عبر جرعات متتالية من الخوف والذعر قدّمتها اللغة ابتداء بفقد زوجها، ثم تتالت سفينة الهموم والغموم لترسو في الأخير عند شاطئ الموت تاركة بدورها ريحا من الكآبة تسري على أرجاء البيت الذي احتضنها.

الأمر نفسه في رواية (أرخبيل الذباب)، حيث القاسم المشترك الذي يجمع بينهما، هو الخوف الذي يملأ هذا الحيز الصغير –البيت–، بطلها الراوي مع صديقه في بيته يرسم في لوحته، وهو ينتابه اليأس، يجليه الحوار: " – هل تعلم أن قدرنا أن نصارع كل هذا الهول؟

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص261.

[2] م، س، ص261-262.

[3] م، س، ص262.

– تقصد كل هذه المأساة.

– بالطبع ثمة مأساة وراء كل لوحة أو صورة أو إنسان .. "[1] يعرّي النص جانبا لا يختلف عن سابقه حيث بطلها يعتريه الذعر والخوف، في بيت يتحول من رمز يفجر من خلاله طاقته، من خلال ممارسته فن الرسم، إلى ملجإ مستباح للرسائل السلبية.

يستمر السرد في تعرية معدن هذه الشخصية، حيث يحاول الراوي عبثا إثناءه عمّا يخالج ذاكرته من رسائل سلبية، مجليا إياها عبر حوار دار بينهما مصرحا: "كرر سمير طوال الليل هذه العبارات:

– سأرسم هذه اللوحة بأي شكل ..

وأنا عبثا أحاول تهدئته:

– سترسمها يا سمير إن لم يكن اليوم فغدا "[2] وعليه، فالنص يكشف الستار عن شخصية جعلت من البيت فضاءً ينضح باليأس والذعر، وهي في لحظة آنية، وفي ليل دامس، تصارع شبح خوف مرهون بمستقبل مجهول.

تستمر رحى الحوار بين الراوي وصديقه الرّسام، فهاهو يجليه مصرحا: " – بل سترسمها الليلة اطمئن.

– إنني متنرفز ولا أملك القدرة على حمل الفرشاة.

– بل تقدر إن حاولت.. حاول فقط ..

– سأحاول.. سأحاول .. "[3] يظهر النص جانبا من جوانب البيت، صاغته اللغة ببعده النفسي المنوط بالحالة النفسية التي آلت إليها الشخصية، التي تقطن فيه، وهي بين مطرقة اليأس وسندان الخوف.

يلج الروائي عبر شخصياته غمار تجربة جديدة، وهي تصارع أحداثا، في حيز فضائي ضيق تنبع منه مآس مثل " جلد الذات، والإحساس الممضّ بالهزيمة والانكسار والإحباط والاستلاب والنزعة

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص16.

[2] م، س، ص17.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

التمردية أو الثورة المكبوتة التي تنفجر في بعض المواقف المتأزمة التي تجعل الأبطال السلبيين ينتفضون"[1] محاولين بدورهم تغيير الواقع، وفق مقاربة، جعلت من أمر الضحية تعيش رهينة الحاضر والمستقبل تحت ضغوطات تجليها المتوالية اللسانية – نصارع كل هذا الهول؟ – .

ينتقل الراوي إلى تعرية معدن شخصية أخرى، تحاول طيّ سجل الماضي الأليم، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " محفوظ لا يبالي وقد نصحني أن أشرب لأنسى وردد عليّ جملا كثيرة في لامعنى الحياة وصعوبة أن يكون لك عقل تفكر به في هذا النظام الصارم الذي ينبني على ميراث ضخم من حسابات اللاعقل والخرافة والجنون.. "[2] يقدّم النص هذه الشخصية، وهي تلبس درع المواجهة، وذلك باستعمال سلاح الخمر والعربدة، تحت سلطان الحاضر الأليم، و في جنح الليل الذي تسكن فيه في بيت، تلوذ من خلاله من وطأة العنف، الذي استشرى في جلّ الأماكن، والتي حولّها بدوره إلى فضاءات للذعر والقهر.

يستمر الراوي في تجلية اللقاء الذي جمعه مع هذه الشخصية، تحت سقف بيت واحد، ليصرح قائلا: " شربنا معا حتى الصباح ثم نام، أما أنا فبقيت أفكر في وضعي هذا، محاولا تفكيك أوهامي إذ حتى الآن ما زال الخوف قابعا في مكانه وأنا مستسلم له، مثل الذبابة التي تقع في مصيدة العنكبوت حيث من البداية تكتشف استحالة النجاة فتتوقف عن المقاومة وعن الرفض وتترك الهاوية تتكفل بالجثة "[3] ؛ تفضح اللّغة عبر الفضاء الروائي، خبايا المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء ومكنوناته، ليتحمّل البيت زخما كبيرا من الهموم والغموم، تظهر من خلال تشييء فعل استسلام الشخصية للخوف والرعب، كاستسلام الذبابة التي سقطت ضحية في بيت العنكبوت، إيماءً منها على هشاشة البيوت، التي لم تعد تحمي ساكنيها.

ينتقل السرد بالراوي إلى كشف الستار عن شخصية أخرى، طالتها ألسنة العنف، مجليا الحوار الذي دار بينهما: " – أمي بحاجة إليّ .. يجب أن أزورها ..

---

[1] الرشيد بوشعير، مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف – دراسة في الرؤى والأشكال والعتبات والأنماط والصور– منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2004، ص09.

[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص18.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

– لو ذهبت لقتلوك.

– ولكن ..

– سأتكفل بالأمر .. يجب أن تبقى مختفيا .. رأسك مطلوب وهم ينفذون كل ما يخططون له. عليك أن تصمد وأن تسافر "[1] ؛ يقدم النص البيت وهو محاصر بسياج من العنف، تأوي إليه الشخصية المثقفة، وهي مترعة بالذعر والخوف، تحت سوط الحاضر الذي كسر اطمئنانها، واخترق حميمياتها مع أقرب قريب تحت سقف، بمنأى عن حضن أمها، يأتي على لسانها، ممّا يجعله أكثر بشاعة.

تستمر رحى الحوار بين الراوي والشخصية المثقفة، مصرحا على لسانها: "– أعرف .. قلت كل هذا في مقالاتي وحملت المسؤولية للذين تركوا البلاد تمشي بغير معالم .. قلت ذلك أنا متأكد.

– لن أضيف لك جديدا .. ومقالاتك لن تغير أي شيء .. لأن الحقيقة مرة والتاريخ ملغم ..

– أنا خائف وعليّ أن أبقى مختفيا حتى النهاية "[2]؛ يوغل فالنص في كشف النقاب عمّن كان لهم الكفل في تخريب بيوت المدنيين، لتمتطي الشخصية المثقفة سلم المواجهة بلسان المقال، وعبر الصحف والمجلات علّها تجد مخرجا من هذه الكبوة، ومع مرور الوقت ينطفئ نورها، ويضعف سلطانها وهي تلوذ تحت سقف بيت، تنتظر من خلاله مصيرها.

ينتقل الراوي إلى توصيف حالة سمير الهادي، وهو في حالة يأس، ليصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " في تلك الساعة المتأخرة من الليل. حيث يمكن لسمير أن يستسلم قليلا لحالته الوجدانية المتكسرة. أن يشعر بالفراغ والحزن. أن يمتلئ بأصوات الأشباح التي تزوره كلما خلا إلى عزلته وأن ينصت عميقا لتلك الأشياء المتداخلة والمبهمة، الغامضة والحالمة "[3]؛ تعمل اللغة على تفريغ الواقع من محتواه وشحنه لسانيا، ليكتسي دلالات تخرق المألوف الذي فطر عليه البيت في الرواية الكلاسيكية لتسقط الشخصية في ظل الضغط النفسي، في هوة الذعر والخوف.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص37.

[2] م، س، ص38.

[3] م، س، ص38-39.

يجسد النص حال شخصية تعيش في حالة رعب، تنبثق منها حركات وجدانية، من ذات استسلمت للخوف والذعر، وذلك أن " بيتا أصبح، بالنسبة للخيال، قلب الإعصار بالذات يدعونا لأن نتجاوز مجرد انطباعات السلوى التي نعيشها في بيت عادي. إذ علينا هنا أن ننخرط في أحداث الكون الدرامية التي يدعمها البيت المقاتل. غير أن الدراما الحقيقية في هذه الرواية هي عذاب العزلة"[1] كما هو حال سمير، وسط حيرة مستمرة، يفقد بدوره الإحساس بالأمن والاستقرار، ليستسلم إلى نزواته الشخصية المترعة بالإحباط واليأس.

يستمر الراوي في توصيف صديقه الفنان، مع البيت الذي يقطن فيه، ليصرح قائلا: " إنه مستسلم للحظته تلك، قابع في مكانه ينظر إلى السقف الذي يتشقق ببطئ ويأذن بانهيار مفاجئ في أية لحظة. انهيار سيذهب معه سمير إلى حيث يريد وحيث النهاية هي دائما ضوء أسود. قد يلتمع حينا ويخفت كل هذا الوقت "[2] ؛ يحدث النص توصيفا تقابليا، وبشكل متوازي بين شخصية الفنان والبيت الذي يأوي إليه، فحال الشخصية تومئ إلى جنوح النفس إلى الاستسلام، والخنوع إلى الواقع العنيف الذي يجتاح البيوت في العشرية السوداء، بينما البيت كشكل هندسي يحاكي حاله حال الشخصية، ويحيل إلى تقوض أركانه، وانهياره، ممّا يسلبه صفة الأمان.

ينتقل الحكي بالراوي إلى منعطف حاسم، وهذه المرة في زيارة إلى بيت صديقه، فإذا به يفاجأ بما لم يكن في الحسبان، فهاهو يصرح قائلا: " طرقت الباب بعنف وعندما لم يفتح. دفعت الباب بقوة. ودخلت .. لم يكن هناك أحد وجدت اللوحة ممزقة والبيت في حالة من الفوضى .. ناديت عليه ((سمير. سمير)) .. فلم يرد أحد عليّ وعندما هممت بالخروج وجدت ورقة مكتوب عليها بخط واضح .. ((لا تبحث عليّ .. أنا بخير ..)) .. "[3] ؛ توحي القرينة اللسانية – لا تبحث عليّ – إلى قرينة دلالية انفصالية بين الشخصية والبيت، فهي بذلك تقوّض العلاقة بين الإنسان والمكان وذلك كون البيت لم يعد آمنا، بل صار ملاذا للخوف، لتتخذ منه الشخصية موقفا بالهروب منه.

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص67.

[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص39.

[3] م، س، ص40.

ينزلق السرد بالراوي إلى محطة أخرى، وهو في مسقط رأسه يجلي حالته مصرحا: " داخل الغرفة المغلقة عليّ. أشاهد جثتي تسبح فوق دماء تجرفها إلى أرض أخرى. أتأمل موتي الذي يستفتر الروح ملأ العين. أبصر مخاوفي كلها وقت الوداع الأخير. أحاول التملص من المشهد. أستيقظ وإذا الكابوس هو نفسه، رأسي فارغ ممتلئ مرات بالحزن على العالم الذي فقد ظلاله ونام طويلا داخل غريزته الأولى العنف ثم. ما الذي يحدث لي؟ .. "[1]؛ يجلي النص مكاشفة يعيشها الراوي، وهو بين جدران بيته، يفقد بدوره كل رمز يمت بالأمان، داخل دائرة مغلقة، أحدق بها العنف من كل جانب، لتسقط الشخصية في هوة الحزن والألم.

يستمر الراوي في توصيف حالته، وهو في الغرفة وحيدا، مرهون بين جدرانها، مصرحا: " أنا هنا منذ شهرين. ثلاثة أشهر. الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن تتداعى كما لو هي عطر الموتى. فقط. الصورة تغيرت. عيون القتلة خارج الباب تتربص بالضحية التي ستخرج من عزلتها التي طالت .. "[2] تعمل اللّغة على تعرية المكان، وإضفائه صبغة فنية، تتمثل في توصيفه ضمن حيز مغلق، كما تعمّدت صياغة الواقع الآني الذي تعيشه الشخصية تحت سقف تنأى عن تحقيق حضورها فيه، تظهر من خلال الملفوظات اللسانية- الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن- كقرينة دلالية تومئ إلى سلب المكان للمقومات التي تستطيع من خلالها الشخصية، المحافظة على قرارها دون التخمين في الهروب إلى ملاذ آمن.

يستمر كابوس الراوي، وهو في حالة هذيان يحاول أن يجد مخرجا، للخروج من كبوته ليصرح قائلا: " لن أخرج إلى الخارج .. الداخل أجمل. لكن الأمان معدوم. لو جاء أي واحد لقدر على هتك الجدران والباب والنافذة .. لهذا ليس الداخل هنا بقادر على حمايتي أما الخارج فهو عزلة جماهيرية داخل رعب العالم .. "[3]؛ يستعمل النص اللغة المباشرة، لتقرير الحالة التي يعيشها الراوي كضحية، طاله العنف وأحدق عليه من كل جانب، كما ساهم في توظيف الشكل الهندسي- هتك

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص85.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص86.

الجدران والباب والنافذة – إيماءً منه على هشاشة البيت الذي يقطنه، مما يصعّد بدوره من فعل الخوف والذعر، إلى أقصى درجة.

يستمر الروائي في تعرية الواقع المرير، الذي تعيش من خلاله الشخصيات، في بيت ترى من خلاله ما يحيط بها من الخارج، كما يمكننا القول أن " الكاتب ربما رغب أن يثير فينا شعور التعاطف مع شخصيته الرئيسية في الرواية، أو أراد أن يوحي لنا بأن الفرد الواحد ربما يعجز عن مقاومة تيار جارف من الفساد والقهر "[1] ، وذلك من خلال ما تظهره القرينة اللغوية – هتك الجدران والباب والنافذة –؛ وما تحمله من دلالات؛ تومئ إلى عجزها عن رد الصائل، ودفع الخطر المحدق من كل جانب.

الراوي في بيته، يتحرّز من أي تدخل خارجي، قد يحدث في أي لحظة، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " الكل يلزم بيته ..
الخوف سيكون سيد الحرب الجديدة "[2] إذن، فالنص يومئ إلى الحالة التي آلت إليها الشخصية، وهي تبحث عن بيت حصين يقيها شر أي تدخل خارجي، فلا تجد ملجأً إلاّ البيت، الذي يعدّ ملاذا تهرب إليه من قلاقل العنف، الذي فسح المجال لسلطان الخوف أن تكون له السيّادة والرّيادة، على حساب الأبرياء والضعفاء.

الراوي في (بخور السراب) يضيق به المقام في بيت نغص صفو حياته، تحت سلطة والده الذي يعيش في ترهات، كون الراوي مثقف يأبى الخنوع إلى الجهل، ليقرّر مفارقته، مصرحا: " وجدتها فرصة لأهرب من البيت، فما بقي لي عيش مع هذا الوالد الجاهل والأحمق، والذي يملك كتابا كهذا ولم يتمكن قط من قراءته "[3]؛ يكشف النص الستار عن بيت يجمع بين معدنين متناقضين يسيران في خطين متوازيين؛ فالأب يعيش رهين زمن مضى وانقضى، يبني أفكاره على خزعبلات ورثها أبا عن

[1] عادل فريحات، الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، دط 2009، ص173.

[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص90.

[3] م، س، ص23.

جد، أما الابن فيجد نفسه تحت سطوة كتاب مملوء بالطلاسم، ومترع بالترهات، أدخله في دوامة اللاوعي والهذيان، ليصير بعد ذلك تحت جدران يملؤها الرعب والخوف.

الراوي وإثر لحظات طائشة، جمعته في البيت الذي يقطن فيه مع والده، بعد وفاة والدته فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " لفترة طويلة بعد غيابها بقيت وجها لوجه معه، كبرت معه كنت أحس بالاختناق والعدم لأنه نادرا ما تكلم. هل كان يخفي سرا ما عليّ؟ هل هناك نبوءة ما بحقي؟ يا للوقاحة ! لماذا كان عنيفا معي إذن؟ لماذا لا أذكر إلا غلاظته وإذلاله "[1]؛ تعري فاللغة جانب من الجوانب التي عاشها الراوي مع والده لسانيا، وتلبسها بعدا دلاليا إثر حالة اجتماعية مزرية عاشها الراوي في بيت واسع الأرجاء جعلته غضاضة المعاملة، وسوء الفعال أضيق من خرم الإبرة فبعد سقوط الركن الذي كان يلجأ إليه إذا اشتدت به الأمور، إذا به يجد نفسه عاريا من الحصانة، يواجه تيار العزلة لوحده، في بيت يملؤه الذعر واليأس.

ينتقل السرد بالراوي إلى نقطة انعطاف، تم من خلالها هروبه من البيت، في رحلة بحث تخلصه من نكد العيش، فهاهو يجلي الموقف قائلا: " هربت من البيت ولم يكن ليدور في خلدي أنني سأعثر على مكان لأعيش فيه، لأفكر في جدتي حليمة التي تعيش وحدها في المنصورة، بذلك الحي الكئيب والذي لا يؤمه إلا الشواذ والمجرمون كما درج والدي على نعته "[2] ؛ يكشف النص عن مرحلة انتقالية جديدة في حياة الراوي، وهو يمتطي سلّم المواجهة، يبحث عن بيت يحفظ ماء وجهه ويستعيد من خلاله كرامته، إذا به يصطدم ببيت جدته، كدرع يحتمي به من القلاقل التي نغّصت صفو حياته في بيته القديم، تحت سلطان الخوف والرعب.

ينتقل الحكي بالراوي إلى محطة أخرى، وهذه المرة إثر زيارته لمسقط رأسه، أين يقطن أجداده في قرية المعزوزية، فهاهو يجلي حال بيت ابن عمه مصرحا: " تركته يغادر الغرفة وبقيت وحدي، روحي ظلت ساكنة تطفوا في عالم لا قلق فيه ووجود صاف كالماء الرقراق، فلم يساورني أي خوف بالرغم من سماعي لأصوات رصاصات تطلق في الليل "[3]؛ تنقل اللغة واقعا مغايرا على الذي كان يعيشه

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص24.
[2] م، س، ص26.
[3] م، س، ص165.

الراوي في بيته، غير أن قاسمهما المشترك هو العنف، كما تحقّق على مستوى السرد أحوال القرية إبان العشرية السوداء، والرعب الذي طال البيوت، الذي لم يترك بيت مدر ولا وبر إلا دخله ليجسّد فعل – رصاصات تطلق – دلالات تومئ إلى الخطر الذي يحدق بالبيوت، وما يرافقه من خوف وذعر؛ الذي يبدأ في جنح الظلام، وينتهي ببزوغ الفجر.

يجلّي الراوي حال أهل القرية، بعد انفلاق فجر يوم جديد، وهم يضربون في الأرض، ويسعون إلى تحصيل فتات الخبز، مصرحا: " خرجنا من البيت. سرنا في القرية التي دبت فيها حركة كثيفة كالفئران التي تخرج من مغاراتها لتجمع قوتها قبل أن تعود من جديد لتختبئ. تركت ابن عمي يذهب للعمل ورحت أتجول بلا هدف واضح. رأيت الناس يتأملونني كغريب، ولا أشك كعادة أهالي القرى أنهم عرفوا من أكون، وربما يتساءلون عن سر مقدمي هنا "[1] يعرّي النص لسانيا حال أهل القرية وهم يمارسون نشاطهم اليومي في النهار بتحفظ، ثم يعودون إلى وكرهم إذا جنح الليل، إضافة إلى تشييء فعل اختباء الفئران إلى الإنسان، ليسلب دلاليا الأمان من القرية، فيبقى البيت ملاذ تلتجئ إليه الشخصية، خوفا من سطوة العنف.

تستمر الأيام والليالي، والراوي في رحلة بحث عما يشفي غليله، في قرية أجداده، فهاهو يجلي موقفه وهو في البيت مصرحا: " طوال الأسبوع الأول من مكوثي في القرية بقيت حبيس الغرفة التي آواني بها ابن عمي، فلم أبرحها إلا للحاجات الطبيعية التي في الإنسان، وكان هو يحضر لي الأكل ولا يسألني عن أي شيء "[2] تعطي اللغة المكان صبغة دلالية تجعل من البيت ملاذا تختبئ فيه الشخصية من عدسات المراقبة، فلا تكاد تبرح مكانها إلا لضرورة ماسة، كما تحقق على مستوى السرد حال الأفراد وهم ينتقون لقمة العيش بالمناقيش، في بيت يكسوه الذعر والخوف.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر منعطف، وهو يجوب شوارع القرية، لفت انتباهه شيء، فهاهو يجلّيه قائلا: " ولكن هل تجولت في هذه القرية؟ هل رأيت امرأة واحدة تتحرك؟ يخبئون نساءهم كما العبيد بداخل جدران بيوتهم، يستعبدونهن ويكرهونهن على البقاء داخل زنازينهن حتى الموت. الآن

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص166.

[2] م، س، ص167.

جاء من يستعبدهم هم أيضا ويجعلهم يختبئون كالفئران. تقاليدهم النكراء هي التي تقتلهم اليوم "[1] لم يقتصر النص على العنصر الذكوري، بل تعدى النطاق إلى قسيمه العنصر الأنثوي، يحاكي حالها عبر لغة سردية، فضحت بدورها واقع المرأة في القرية، وهي تواجه قدرها في حيز ضيق، يجليها الملفظ اللساني – زنازينهن –؛ توحي دلاليا إلى هضمهم حقوق المرأة، رامين إياها عن قوس واحدة بين جدران اليأس والذعر، عن منطق راح ضحيته الكثيرات.

يتجلى من خلال المنطوق اللساني حال الروائي وهو مصدوم بالواقع، حيث عمد بدوره إلى "تكثيف الإيهام بإبراز الفروق بين الشخوص وضبط سماتها وتنسيق علاقاتها وسرد نموها الجسدي والنفسي والذهني والوجداني، إلى درجة يتوهم فيها القارئ أنها شخصية حقيقية لها معاولها في الواقع. وقد ساهم النقد الأدبي، خاصة النقد الانطباعي والنقد النفسي والنقد السوسيولوجي في ترسيخ هذا الإيهام، فأصبحت الشخصية هي صورة وجدانية للكاتب وللقارئ، وهي تعكس تكوينه النفسي بحيث نفهم الشخوص الروائية بالعودة إلى حياة الكاتب ونفهم حياة الكاتب بالعودة إلى الشخوص"[2] ؛كما هو مسطر في ثنايا المتن الروائي، وحال الروائي من خلال شخوصه.

يختلف الراوي في (خرائط لشهوة الليل) عن سابقها، تمثله امرأة عاشت الأمرّين، وهي تفقد أغلى ما عندها من أمها وأبيها، ليصير البيت خاويا على عروشه، وهي لوحدها تواجه تيار العزلة مصرحة: " شعرت أنه اختفى مني ليس هذا هو وجهي الذي أراه. في الحرب كل شيء فقد ميزته وروحه، أما وجهي فضاع مني، ضاع بحيث أنني وأنا أبحث عنه كنت لا أراه، أو أنه ذاب في وجه آخر. وجه جديد ولا يربطه بالأول أي رابط "[3] ؛ يحضر البيت من خلال الملفوظات اللسانية ويهو يحمل في طياته ذكريات ضاقت بالشخصية ذرعا، يقدّمه النص وفق لغة رمزية مشفرة، يجليها الملفوظ اللساني – الوجه –، كقرينة دلالية توحي إلى المراحل التي تدرّج بها هذا الوجه، ليصل به إلى مرحلة الشحوب، وفقدانه نضارته المعهودة.

---

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص168.

[2] حسن المودن ومحمد معتصم وآخرون، الرواية المغربية – أسئلة الحداثة – ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 1996، ص220.

[3] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص39.

تنتقل الساردة إلى بيت آخر، وذلك إزاء تأزم الأوضاع، فهاهي تجلي حالها بين جدرانها مصرحة: " في بيت علي خالد عشت أيام الحرب المهولة.

عندما بدأ الاقتتال. ضاع كل شيء، ضاع كل شيء تقريبا، الحقيقة دفنت في التراب، والموت أخرج رأسه ينادي ضحاياه. في البدايات الأولى لتلك الحرب انزرع الرعب في قلوب الجميع، ولم يعد أحد يشعر بالأمن أو الطمأنينة "[1] يخوض النص غمار سرد أحداث الهول التي عاشتها الساردة إبان العشرية السوداء، في بيت صديقها إجمالا، وهذا لتهيئة القارئ والمتلقي إلى ما سيأتي في القادم، وذلك أن البيت في مجمله لا يتعدى نطاق الهول والعنف، ويكون بذلك للشخصية ملاذا للخوف والذعر.

تحاكي الساردة الحالة التي انتابتها في بيتها، وهي تتلقى رسائل تهديدية من زوج أمها، فهاهي تصرح قائلة: " وبخاصة عندما عرف برسائل التهديد التي وصلتني، ولم يكن غير زوج أمي من بعثها لي. كنت مستعدة أن أقسم بأغلظ الأيمان وأقول: هو لكن نفيت علمي بالمصدر عندما حققت معي الشرطة في القضية، ولعلهم كانوا يعلمون بأن الرجل يعمل في الظلام، ومع جماعة من الذين رفعوا السلاح وصعدوا للجبل "[2] إذن، فاللغة تكشف عبر الملوظات اللسانية السبب الذي أدى بالساردة إلى مفارقة بيتها، ومسقط رأسها، كونه لم يعد آمنا، وتترقبه عدسات خفافيش الظلام، مما يحقق دلاليا حالة من الرعب والذعر، تقض مضجعها، وتدفع بها إلى البحث عن مكان آمن تلوذ به.

تشيد الساردة بالموقف الرجولي الذي قام به علي خالد، حيث جعل من بيته مأوى للمثقفين فهاهو يجليه عبر متوالية لسانية قائلا: " علي خالد وقف معي، ومع الكثيرين، كان أحيانا يؤوي العديد من أصدقائه المثقفين الهاربين من جحيم الضواحي، فبيته الواسع كان يحتضنهم، هناك في أعالي حيدرة لم يكن من خطر على حياتهم، المكان مؤمن بالسفارات الأجنبية وإقامات المسؤولين الكبار "[3] ؛ يجلي النص حال المثقف الذي لم يجد مكان يؤويه، فصار كالطريدة التي تترصدها عدسات المفترس، ليأتي بيت علي خالد ليرفع الحرج عن هذه الثّلة، كما يحقق على مستوى السرد

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص39.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص39-40.

دلالات يجليها الملفوظ – المكان مؤمن–، لتجعل من أمر المثقف في حصن من خطر أي متربص قد يتعدى عليه بالقتل.

تجلي الساردة موقف علي خالد من الذين باعوا أوطانهم بثمن بخس، وهو في غرفته يتذمر قلقا لتصرح قائلة: " أعرف أن علي خالد كان يكرههم ويمقت تبجحهم وادعاءاتهم، كان يصرخ أحيانا في غرفة النوم ((لست مثل هؤلاء السماسرة والمرتزقين)). ربما زاد ذلك من غليانه النفسي وشعوره بالقهر"[1] ؛ تعري اللغة جانبا من الجوانب، التي كان لها الكفل في إدخال القلق والرعب في البيوت الجزائرية إبان العشرية السوداء، كما تنتج دلالات تجعل من الساردة تدخل لعبة الاحتمالات تطرحها عبر الملفوظ اللساني –ربما–، تجعل من هذه الطبقة ممّن توجه لها أصابع الاتهام، في جعل المثقف يلوذ في غرفته تحت الضغط والقهر، بدل من استعمالها كترياق يداوي من خلاله كلمه ويواصل مشواره.

تنشئ الساردة علاقة بين أحد قيادات الجيش، لتنتهي بالزواج، فهاهي تجلي حالتها بعد سفره إلى الخارج مصرحة: " أسئلة كثيرة طاردتني في تلك الليالي الأرقة، الباردة، الحزينة، مشاعر مختلطة ومتداخلة، ودقات قلبي أستمع إليها كأنها أصوات طبول تصرخ في مغارات موحشة وظلماء "[2]؛ ينتقل السرد بالساردة إلى مرحلة حرجة، دخلت مضمارها طوعا، وباختيار منها، فتجد نفسها في حيز ضيق، محاطة بهالة من اليأس والخوف، إزاء السفر المفاجئ للشخصية السلطوية، تاركا إياها بدون حصانة، ليرفع من عدّاد الضغط النفسي إلى أعلى ذروته.

تظهر الساردة سبب الخوف الذي أرقها مدّ الليالي والأيام، وهي في غرفتها لوحدها، تنتظر مصيرها مصرحة: " ولعلّ هذا الخوف من عودته هو ما يخلق بداخلي كل هذا التوتر والقسوة الشديدة في مراجعة حساباتي مع نفسي والحياة.

لقد أكثرت من ((ربما)) هذه. وبشكل خاص أعرف أنها مجرد احتمالات لا غير إلا أنها احتمالات مزعجة بالفعل "[3] ؛ يكشف النص الستار عن الأسباب التي أدت بالراوي إلى السقوط في دهليز التوتر والخوف، كما يظهر من خلال الملفوظ اللساني – ربما – قرينة دلالية تفتح بدورها باب

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص48.

[2] م، س، ص131.

[3] م، س، ص133.

الاحتملات على مصراعيه، جاعلة الشخصية السلطوية ضمن الحسابات التي جعلت من عودته خطرا على حياتها، وهي تلوذ بغرفتها.

ينتقل الحكي بالساردة إلى محطة أخرى، وهذه المرة إثر عودة الشخصية السلطوية من سفرها فهاهي تجلي الموقف مصرحة:" تناقضات مسعود، جبروته، ضعفه، فرحه، ما يحمله من غموض وأسرار، أي شخص هو؟ وكيف لم أفعل أي شيء نحوه؟ لم اقل أي كلمة، ولا كلمة بقيت مستسلمة له، وفي بيته أتلذذ بخوفي منه، أرتجف من برودته التي تربكني وتحيرني، بسخونته التي تحييني وتميتني قلبه الصخري "[1] تصل الساردة إلى منعطف حاسم، كما تسجل اللغة عودة الشخصية السلطوية إلى البيت، والتي أعقبها حالة من الرعب والخوف، وذلك بتوصيف هذه الشخصية، ووسمها بأقبح النعوت، حيث أولت لها مساحة واسعة داخل السرد، وذلك بالإطناب في وصفها.

تسجل الساردة مرة أخرى سفر الشخصية السلطوية إلى الخارج، فهاهي تجلي حالها وهي بين جدران بيتها مصرحة: " بقيت في البيت، محجوزة في غرفتي لا أرى أي بصيص نور، الظلام يلفني من كل جهة، وبدت لي حياتي من قبل تمثيلية سخيفة، وشعرت ببركان يرغب في الانفجار، لكني كتمته وبقيت أحلم بشيء آخر، بضوء ما يأتي من بعيد، برائحة جميلة أشمها، وتنعشني، وتعيد لي خيط الحياة الذي تقطع، سر الوجود الذي لم أعد أمتلك نشوته فجأة "[2] يجلي النص مرحلة انتقالية أخرى تمر بها الشخصية الأنثوية، وذلك إثر رحيل الشخصية السلطوية، لتترك هذه الأخيرة خيوط من الذعر تنتاب أنثى في ريعان شبابها، تحت سقف تنساب منه ذكريات أليمة، لتكون هذه الصدمة ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

تظهر الساردة حالة الخوف التي تنتابها، وذلك إثر معاودة رحيل الشخصية السلطوية إلى الخارج فهاهي تصرح قائلة: " الخوف شلني، استطاع أن ينقل لي كل ذلك الشر والرعب في الآن ذاته الخوف منه، انتظار أن يضع حدا لحياتي، كما أنه سيقتلني في أي لحظة. وكان جنون الانتظار قد بلغ مداه الرعب، سلطة الرعب المكهربة للجسد، والقاتلة لكل شيء ينبض "[3] يسجل النص وصول الشخصية

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص134.

[2] م، س، ص136.

[3] م، س، ص139.

الأنثوية إلى مرحلة حرجة، كما يعمل السرد على تشخيص المرض الذي يطالها، يجليه الملفوظ اللساني – الخوف منه –؛ كقرينة دلالية توحي إلى الخطر الذي يحدق بها من خلاله، في حيزها الضيق، الذي يمثل بدوره شكلا هندسيا لا يدفع خطر، ولا يفرج كرب، مما ينتج عن ذلك دلاليا إنهاك البدن، أو نهايته.

تساور الساردة في ظلمة الليل الهموم، وهي تنتظر قدوم القاتل في أي لحظة، فهاهي تجلي الموقف مصرحة: " أنتظره يقتلني، أنتظر نفسي أموت، وفي ذلك الانتظار المخلخل، الموجع تحرمني الكوابيس من النوم، الكوابيس الشنيعة التي ترفرف بأجنحة سوداء تشبه أجنحة الليل والظلمات الغامقة، تشبه العدم المخيف والكئيب للوحدة "[1] وعليه، فالسرد يصل بالساردة إلى منعطف حاسم وهي حبيسة غرفة مظلمة، تنتظر قدرها الأخير على يد الشخصية السلطوية، تقدّمها اللغة وهي لا يرف لها جفن، ولا يهدأ لها بال، رهينة ماض أليم، نغّص صفو حياتها، وحبيسة حاضر يلفه الحزن وتنتظر الغد الذي تسري عليه رياح الغموم والهموم.

ينزلق الحكي بالساردة إلى آخر محطة، وذلك إثر الجريمة التي ارتكبتها، فهاهي تجلي الموقف مصرحة: " مات مسعود، قتلته بيدي، خلصته، ولم يخلصني، نظرته ذابت في السماء واستسلم للموت بشجاعة، روحه صعدت، أما روحي فنزلت، ورأيت عينيه لاصقتين بالسقف وشيء مني يلتصق به ويبكي عليه ويصرخ محتجا على كل ماحدث بيننا، وما لم يحدث "[2] يجلي النص حدثا لم يكن في الحسبان، حيث وأن الشخصية الأنثوية في حيزها الضيق تنتظر نهايتها على يد الشخصية السلطوية، فيأتي السرد ويثبت غير ذلك، لتكون نهايتها على يدها، تاركة غمامة من الحزن والحيرة تعتريها، إزاء هذا الحادث المشين، وعبر نهاية درامية، والتي بدأت بالهواجس وانتهى بها المطاف إلى شاطئ الموت.

هذه هي صورة البيت الجزائري، الذي ظهر في ثوب حديث، تجليه روايات بشير مفتي عبر نص سردي، يحمل بدوره دلالات يكتسيها المكان الواحد، كون القاسم المشترك للبيت الواحد، هو الهروب الذي سجلته الشخصية من بيت لآخر، تظهرها الظروف كالطريدة التي يلاحقها وحش ضار لتلوذ هذه الأخيرة بحيز ضيق، ويكون هذا الأخير ملجأ للذعر والخوف، بدل أن تستعمله كترياق

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص140.

[2] م، س، ص142.

تواصل من خلاله مشوارها، وذلك بالوصول إلى برّ الأمان وشاطئ الاطمئنان، وكما أن هذا الحيز لم يتحقق إلا على مستوى السرد، إلا أنه يحاكي الواقع المعيش في العشرية السوداء، والذي امتلك زمام أموره واقع العنف.

2- الشارع انفتاح على الذعر والموت:

يحضر الشارع في المدونة ذو الأبعاد الهندسية، مغايرا لما عهده الواقع، وذلك كونه يمثل المكان الذي ينتشر من خلاله الناس إلى حاجاتهم، فتأتي روايات بشير مفتي، لتحوله إلى فضاء مترع بالمتناقضات، فتنقل واقع التسعينيات، الذي كان فيها الشارع منفتحا على الذعر والموت، وهي تجوب الأزقة محاولة الإمساك بخيطه الخفي، وعن الذين تقنعوا خلفه، وتسببوا في تهويل الناس، ليكون بذلك الشارع ضمن الذين طالهم العنف.

إذا كان البيت ذو صبغة دلالية تومئ إلى الانغلاق، فـ " الشارع فضاء مفتوح ومحصور، في الوقت نفسه. فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي إليه ونغادره منهما، وبينهما نتوقف، ونتجول ونلتقي الآخرين. والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجز "[1] فهو بذلك يكتسي دلالات، تجعله ينفتح على آفاق رحبة، تجعل الشخصية من خلاله تتحرك وفق أبعاد أخرى تزامنا مع باقي مكونات المكان.

يجلّي الراوي في (أشباح المدينة المقتولة) تدهور الأوضاع، التي عاشتها الجزائر في نهاية الثمانينيات فهاهو يسجل أحد المظاهرات، التي تقاطر الناس فيها من كل حدب وصوب مصرحا: "ولم أكن أتوقع أبدا أن أكون يوم احتفالي بشهادة الباكالوريا مرتبطا بما حدث من تفجر شعبي في أكتوبر 1988 وستدفع تلك الأحداث الأمن السري إلى اعتقال كل من هم على لائحته من معارضين ومنشقين وحالمين... "[2] وعليه، فالنص يكشف الستار عن حقبة زمنية، انتفض فيها

[1] جنيت، كولدنستين، وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002 ص139.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص28.

الشارع الجزائري مطالبا بحقه، وإن كانت بوادره سياسية وأيديولوجية، إلا أنها في لبها تحمل وجهة اجتماعية، يجليها اجتماع الشارع على كلمة واحدة.

إن أي عمل روائي صادق، يحمل صاحبه إلى " الانغماس بهموم القاع الاجتماعي، ندعوه بطبيعة الحال إلى اختيار مستوى لغوي يتناسب وهذا القاع، وإلا ظهر هذا الانغماس منفصما وغير منطقي ومفتعل. عليه الابتعاد عن اللغة المومياءية القاموسية، وابتكار لغة عربية تتفاعل مع الشارع والعصر والشعب "[1] ؛ تربأ بهم إلى مصاف التغيير، من خلال تواشجها وتفاعلها مع الواقع، تحت كنف لغة تحاكي القهر الاجتماعي، الذي صعّد من العنف، وأدخل بدوره الشخصية دوامة إشكالية اجتماعية واقتصادية، وذلك عقب نظيرتها السياسية والأمنية.

كما تظهر الملفوظات اللسانية؛ – من معارضين ومنشقين وحالمين — دلالات نتجت عنها عمق الأزمة، ودفعت بجحافل الناس إلى الشارع، فمن خلال الملفوظ – معارضين– تظهر دلالة تكشف بدورها توجه هذه الشريحة، التي جمعتها الشوارع وفرقتها الآراء، فالقرينة اللسانية – من — والتي تظهر أنها زائد لفظا، لكنها دلاليا تفيد العموم، ليدخل ضمنها المتدينون، والعلمانيون والليبيراليون، والذين همهم نصر حزبهم ومشربهم، ولا يتأتى ذلك إلا من طريق إسقاط عرش السلطة ويظهر من خلال – منشقين — قرينة دلالية توحي إلى جماعة تنضوي تحت النظام، فضاقت ذرعا من سوء التسيير، والظلم، فركبت موجة التظاهرات، كما تجلي لفظة – حالمين – طموح شريحة المثقفين في التغيير إلى غد أفضل، وذلك بترك الحرية المطلقة للإعلام، والأدباء، والمؤرخين، .. في الإدلاء برأيهم وعدم كبت صوتهم.

يستشرف الراوي بداية قبل خوض غمار السرد لحظات لا تفتأ تخالج ذاكرته، ليصرح قائلا: "اختفى أبي في نهاية الثمانينيات، وهي الفترة التي سيفتح فيها بلدي على النار والجحيم، والجنون الوحشي والقتل الأعمى، ولكن كل هذه العبارات التي قد تجمعها من قاموس الليل لن تنفع في الاقتراب من حقيقة ما جرى، وفظاعة ما رأيناه .. "[2] يستعمل الراوي تقنية سردية يستشرف من

[1] جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص56.
[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص31.

خلالها لحظات سارت فيها الشوارع الجزائرية على عجلة من الذعر، يتجلى ذلك من خلال الملفوظات اللسانية – سيفتح، جرى، رأيناه –.

تحقق هذه الملفوظات على مستوى اللغة أشياء جرت في حركة دائمة بين البيت والعمل يتوسطهما الشارع، وهذا مما يدل على أن الراوي يحاكي مكانا كان جزءا منه، عن بلد كان يعيش فيه، عن شارع كان يجوبه غدوا وعشيا، وهذا يعني أن الروائيين كانوا من الذين عاشوا هذه التجربة وطالتهم ألسنة العنف، كونهم ينتمون إلى شريحة المثقفين، نسجوا عبر نص سردي معاناتهم، وفق وجهة نظر مختلفة وأيديولوجيات متباينة، إلا أنها تصبّ في معين واحد، ينبع عن مأساتهم، التي حاولوا من خلالها بأقلامهم الوصول إلى غد أفضل.

يقدّم الملفوظ اللساني – سيفتح فيها بلدي على النار والجحيم –؛ صفة إنسانية سيئة، اتسم بها المكان، وهي العجز، والذي يعد " سمة سلبية تدل على حالة ضعف تعتري المكان، فتضعف قواه وإرادته، وتحد من قدراته ومعارفه، وتبلد إحساسه وشعوره، وتمنعه عن أداء واجباته نحو بشره والإحساس بمعاناتهم "[1] ؛ كما هو حال البلد في العشرية السوداء تجاه أبنائه، حيث وقف مكتوف الأيدي، يندب حظه، ويبكي أيامه الآمنة، التي فلتت من بين يديه، ليتقاعس بدوره عن مقارعة الأعداء.

ينتقل السرد بالراوي إلى تعرية معدن شخصية، أحدثت الرعب في الشارع الذي يقطن فيه فهاهو يجليه عبر متوالية لسانية قائلا: " أيام الطفولة كانوا يخوفوننا منه " الزربوط"[*] مجرد ذكر اسمه حتى نفر هاربين، والحق لم أستطع رؤيته رؤية مباشرة إلا عندما بلغت الثامنة عشرة فهو لم يكن يمكث في الحي إلا أوقاتا قليلة، كما كان عرف عنه أنه لا يمكث حرا إلا ثلاثة أو أربعة أشهر في العام في البيت والبقية إما هاربا من العدالة أو في الحبس "[2] ؛ يدل الملفوظ اللساني – الزربوط– وهو من اللهجة

[1] مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2002 ص26.

[*] الزربوط: يقصد بها في العامية المغاربية خشبا مخروطيا يلعب به الأطفال ،كما يسمونه في المشرق بالخذروف.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص35.

العامية الجزائرية على خفة الجاني عليه، وسرعته في تنفيذ المخططات، فهو في عمل دؤوب يجوب الشوارع في كر وفر، إلا إذا أودع السجن، فيسترجع الشارع أنفاسه.

يقحم الروائي ساحته الفنية شخصية، لفظها الشارع والظروف القاسية، يعتليها الفقر، ومن هنا يجسد بدوره مقاربة، وهي أن " الواقع الاجتماعي إذن غير قابل للتغيير، ما دامت طبيعته هكذا: أغنياء وفقراء. وهذا المعطى الأول يظهر كأنه مسلّمة مطلقة وليس معطى تاريخيا، أما المعطى الثاني فهو أن الفقراء مطبوعون على الفوضى وأن الأغنياء مطبوعون على الكبرياء والعجرفة "[1] ؛ ليخلق هذا المعطى مفارقة، أدت بالفقير إلى التطبيع، وركوب موجة الانحلال والعربدة، كما يظهر ذلك في العديد من الكتابات الروائية عامة، وفي المدونة التي بين أيدينا خاصة.

يجلي الراوي أهم صور الرعب التي قامت بها هذه الشخصية، ليصير الشارع مرتعا لها، فهاهو يصرح قائلا: " كانوا في الحي لا يخافونه فقط بل يقدسونه، وتسمعهم يحكون عنه قصصا كثيرة من قبيل أنه مرة تعارك مع خمسة أشخاص من غلاظ الحيّ وهزمهم شر هزيمة، ومنع عنهم الخروج من بيوتهم لمدة شهر، ...وحكاية سرقة مركز للبريد والمواصلات ومطاردة الشرطة له دون أن تفلح في القبض عليه "[2] .

يقدم النص هذه الشخصية المتشردة، وهي تمارس حضورها في المجتمع، دون أن يعارضها أي عارض، كما تقدمها اللغة وهي تقف ندا للشارع، ممارسة العنف على مزايا مختلفة، فتارة تدخل مضمار المصارعة، وترهيب الخصوم، فترجح الكفة لصالحها، وتارة تنتهك حرمة البيت، والإخلال بقانون الأسرة، وما فطرت عليه، وفي الأخير تمارس مهنة الاختلاس باحترافية دون أن تتمكن منها الشرطة، تجتمع هذه الثلاثة لتقدّم على مستوى السرد عنف هذه الشخصية، وما ألحقته من رعب وخوف وقتل، جعل الشارع يدخل في حالة طوارئ، منتظرا بدوره من يرمي له طوق النجاة، ليخرج من هذه الأزمة.

[1] حميد الحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص215.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص35.

يحاول الراوي بدوره تقصي هذه الشخصية، وتتبع خطواتها، محاولا التعرّف عليها، فهاهو يجلي الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " ونصحني من هذا الشخص أن نترك المكان، ونبتعد عن المشاكل لكنني لم أستطع التحرك، أردت أن أشاهده عن قرب، أن أتبع خطواته، وأعرف ماذا يفعل، فلقد جاءت فرصة لن تعوض بعد أن قضى خمس سنوات حبس، وخرج منذ شهر فقط "[1] ؛ تقدّم اللغة هذه الشخصية، وهي تجوب الشوارع، ممتلئة عزا، ومترعة فخرا، بما ألحقته من رعب، وقهر على أبناء المنطقة، لتصعّد من الضغط وتجعله في أوجّه، وذلك كون البلد في فترة حرجة، لتغتنم الفرصة وتصطاد في الماء العكر.

يستمر الراوي في تقصي أمر هذه الشخصية، التي أدخلت الرعب في قلوب الشارع والناس ليصرح عبر ملفوظ لساني قائلا : " حاولت أن أتتبع خطواته، وأنا أتساءل إلى أين هو ذاهب. هل هو في مهمة سرقة؟ ... ماذا يخطر على باله؟ هل هو مجرم حقيقي؟ أم فقط واحد من أبناء الحي التعساء، ولد في حالة عنف وتكيّف معها، فالعنف لا ينزل علينا من السماء لا بد أن حياة نعيشها بشكل من الأشكال ثم تصبح جزءًا من حياتنا اليومية التي لا نقدر على الانفصال عنها .. "[2] .

يظهر من خلال سياق النص قيم دلالية، توحي إلى الظروف المعيشية التي كانت تعيشها الأحياء الشعبية؛ من تهميش وسوء التسيير، كما يظهر من خلال القرينة اللسانية – أم – الاستفهامية، قرينة دلالية تومئ إلى التخيير في أمر هذه الشخصية العنفوانية، بين كونها تنتمي إلى شريحة المجرمين، الذين انبرو لإلحاق الأذى بالناس، وبث الفوضى في الشوارع والأحياء، دون النظر إلى عواقب الأمور، أو ممّن طالتهم ألسنة الفقر والجوع، ولم تلتفت إليهم السلطات، أو أي جهة معينة فدفعت بهم هذه الظروف إلى التمرد على البيوت والشوارع، والمؤسسات المدنية، وراحوا يخبطون خبط عشواء، يلتهمون الأخضر واليابس، ممّا تحقّق على مستوى السرد أبعادا دلالية تتجلى في العنف الذي ألصق بالشارع عن اختيار أو اضطرار.

يضع الروائي أنمله على شخصية لفظتها الظروف الاجتماعية إلى مقارفة العمل الإجرامي والوثوب في مستنقع آسن، غيّرت طعمه أيدي غشومة، بحيث لم " تتعايش على هذا النحو من

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص36.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

الوقاحة والاستفزاز إلاّ لانتفاء الرباط الاجتماعي الأخلاقي وانعدام مبدإ التكافل والتضامن، وانخرام الوظيفة الاجتماعية لصالح الوظيفة الفردية الخالصة المغذية للأثرة والنهم والظلم. ومن الطبيعي أن لا ينمي شارع كهذا غير العقد والمركبات الطبقية ولا يعلم غير الضغينة "[1] .

يحاول الراوي وفي عمل دؤوب إماطة اللّثام عن هذه الشخصية، التي تعتورها معان عدة، فهاهو يجلي حركته في الشارع مصرحا: " توقف أمام صبي يبيع السجائر على الرصيف، أخذ علبة من نوع "أفراز" ودفع ثمنها أشعل سيجارة ونفث دخانها في وجه السماء الصافية يومها ونظر من حواليه متصفحا المكان كما أنه لا يعرف إلى أين يريد الذهاب ثم توقفت نظرته عند المقهى المقابل لبائع العطور فتوجه نحوه "[2] يستمر النص في تعرية معدن هذه الشخصية العنفوانية، والتي اتخذت من التسكع ديدنا لها، تجوب الشوارع، وتبحث عن ثغرة، تنفذ من خلالها مخطّطها، كما يظهر لفظ – أفراز– دلالة توحي تدهور الحالة الاجتماعية لهذه الشخصية، والتي أودت بها إلى احتراف السرقة كحرفة تمثل حاضرها ومستقبلها.

ينتقل الحكي بالراوي إلى منعطف آخر، وذلك بوضع كمين للزربوط من طرف الشرطة، فهاهو يجلي الموقف قائلا: " وخرجت من المقهى مسرعا حتى ألحق بالزربوط فبان لي عن بعد يتمشى ناحية حي بلكور، سارعت الخطو حتى ألحقه من جديد، فإذا بي أسمع طلقات رصاص في السماء وسيارات شرطة تحاصره من كل جهة، بينما هو واقف في وسط الشارع لا أدري ماذا كان يحمل. سكينا أو مسدسا؟ ثم وصلني صوت واحد من أفراد الشرطة يطلب منه: من الأحسن أن تسلم نفسك.
كان ينظر للأرض وليس للسماء ولا لأي جهة أخرى في ذلك المكان الذي حاصروه فيه "[3] .

يجلي النص حالة من التوتر والذعر التي مرّ بها الشارع الجزائري، تقاسمته أفراد عدّة، لتكون الشخصية العنفوانية ضمن القائمة السوداء، التي لطّخت سمعة الشارع، وجعلته يسير على عجلة من الذعر والخوف، كما تقدّم اللغة الملفوظات – سكينا أو مسدسا؟ –؛ تتولد من خلالها دلالات تجعل

[1] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية –الصورة والدلالة – ، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2003 ص97.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص36.

[3] م، س، ص38.

من هذه الشخصية تمارس عن طريقها فعل السرقة، والاختلاس، وبالمقابل تدخل الرعب والهلع في كل من سولت له نفسه في أن يحول بينها وبين تنفيذ مخططها، كما يظهر على مستوى السرد الفريق المقابل لهذه الشخصية، والتي تقمصتها الشرطة، تقدمها اللغة كدرع واقي، تحمي المدنيين من أي تدخل خارجي، كما بذلت هذه الأخيرة الغالي والنفيس من أجل تخليص الشارع من سطوة المتطرفين والمتشردين، الذين لفظهم الشارع، فصاروا من ألد أعدائه، ينصبون الكمين لأفراده السلميين ويدخلون الرعب في قلوبهم.

تستمر عدسات الشرطة في مراقبة الشخصية العنفوانية، ليخرج الأمر عن النطاق، يجليه الراوي مصرحا: " الزربوط محاصر من طرف الشرطة، وهو واقف وسط الحي ينظر إلى الأرض لا نعلم بما يحدث نفسه. وماذا سيفعل؟ ثم سمعت صوته أخيرا وهو يلتفت نحو المفتش الذي حاول إقناعه بالاستسلام ليقول له كلاما سيئا وقبيحا لم نسمعه جيدا، ثم توجه مسرعا نحو ذلك الشرطي كأنه يريد أن يقبض عليه فإذا برصاصات تنطلق من كل جهة تثقب صدره وجسده النحيف فيسقط على الأرض قتيلا حينها.. "[1] .

يقدّم النص الشخصية العنفوانية، وهي تفقد سيطرتها على أعصابها والأمل في الحياة فتودي بنفسها إلى الهلاك، كما تحقّق على مستوى اللغة بعدا دلاليا توحي إلى ظروف القهر والتهميش، التي دفعت بها إلى القيام بهذا الفعل الشنيع، وجعل الشارع في حالة طوارئ، جرّاء الرعب الذي ألحقته زخات الرشاش في قلوب الناس، وهم يجوبون الشوارع، ويلوذون بالبيوت، خوفا من بطش زمن العنف، ليتحول الشارع إلى فضاء للذعر والموت.

يصل السرد بالراوي إلى آخر منعطف، يجلي من خلاله السبب الذي جعل الشرطة تتعقب هذه الشخصية، مصرحا: " كما سمعنا لاحقا كانت الشرطة تتعقبه بعد أن قتل شرطيا في حي آخر وتعهدت الشرطة بالإمساك عليه هذه المرة، أو الانتهاء منه فكان موته على هذه الطريقة التي ارتضاها لنفسه قبل أن يوقعه بها غيره "[2] إذن، يكشف النص عن السبب الذي أودى بحياة الشخصية العنفوانية إلى الهلاك، والتي بذهابها أشرق الشارع بنور الطمأنينة والاستقرار، كما تحقق على مستوى

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص38.

[2] م، س، ص 39.

السرد حال الشرطة، وهي تقوم بواجبها تجاه المواطنين على أكمل وجه، يجلي هذا موقف الشرطي الذي مات من أجل تخليص البلد من المفسدين، فترك هذا الأخير شرخا في الشارع، الذي توفي في أحضانه، ويكون بدوره شاهدا على حجم هذه الكارثة التاريخية.

يتقمص الراوي في مقطع آخر من الرواية اسم – الزاوش–، الذي دخل السجن بسبب مشاغبات، وبعد طول مكوثه في السجن، لبس رداء الدين، وعند خروجه منه، راح يسأل عمّا يجري في الشارع من صحوة مصرحا: " سألتهم عن الحي وأهله، وراحوا يحكون قصصا كثيرة عمن تغير وعمن يتبع "الطاغوت"، وصار تقسيم الناس واضحا هذا معنا، وهذا ضدنا، والحياة منقسمة بين من يريدها دولة دينية، ومن يرفض ذلك "[1]؛ يظهر النص سبب انتفاضة الشارع عبر الملفوظ اللساني – الطاغوت–؛ تتبنى الجماعة هذه اللفظة، وفق نظرة أيديولوجية دينية، تصب في صالحهم وهي مع ذلك تقصي كل من تجاوز الحد من متبوع؛ من قوانين الغرب، وترمي به في قفص الاتهام بتهمة الكفر، فانقسم الشارع بين مؤيد وبين مفنّد، مما جعلته هذه الأفكار مرتعا للمتناقضات، وسار على عجلة من الذعر والخوف.

يكشف الراوي عن مخطط الجماعة في التغيير، فهاهو يجلي حديث دار بينه وبين قائد الجماعة " نعم نريد حملة لترويع المفسدين في الحي، كما تعلم، لايزال هناك مراكز للفسق، والشر، تفسد على الناس دينهم، ونحن لا نستطيع أن نصمت على هذا طويلا "[2]إذن فاللغة تجلّي طريقة الجماعة في استدراج الأشخاص، يظهر من خلال القرينة اللسانية – تفسد على الناس دينهم–، كمقاربة تستعطف قلوب الناس، من خلال ارتدائها لباس الدين، كما يظهر من خلال الملفوظ –لترويع المفسدين في الحي–؛ عنجهية الجماعة أثناء معالجتها للأمور، وذلك بإدخال الشارع في دوامة العنف، فيتولد عنها ترويع الأبرياء، وإدخال الرعب والذعر في قلوبهم.

يجلي الراوي إحدى العمليات التي قامت بها الجماعة، وهي تجوب الشوارع، فهاهو يصرح قائلا: " قمنا بدوريات ليلية كذلك لمنع الشباب الطائش من تناول المخدرات، أو الاعتداء على

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص107.

[2] م، س، ص109.

سكان الحي البسطاء، تحولنا بسرعة إلى أمن حقيقي، حتى صاروا يسموننا بالشرطة الإسلامية "[1] وعليه، فالراوي وهو يتحدث عن الحملة التطهيرية، يظهر أنه مؤيدا لها، ومتبنيا منهجها، يعريه الملفوظ اللساني – قمنا–، كما تحقق اللغة هدف الجماعة، التي ابتدأت حملتها بسلمية، لاستعطاف قلوب الناس، وامتلاك نواصيهم، دون النظر إلى وجهة نظر السلطة، أو إتيان بترخيص منها، فيكون بذلك الشارع قاب قوسين أو أدنى إلى القيام بمشادات بين السلطة والجماعة، ويبقى باب اندلاع الحرب مفتوح على مصراعيه.

يقرّر الروائي الواقع وينقله بريشته، مستنطقا إياه " بلغة يمكن أن نقول عنها أنها لغة واقعية لما فيها من بساطة وعفوية وعدم تكلف في الصيّاغة والتّركيب، إذ تقترب من القارئ وتجعله يشعر بتلقائية مبهرة تأسر ذهنه وهذا؛ لأن الكاتب يرسم واقعا متأزما، ويهدف من خلاله إلى جعل القارئ يشعر بوقع الحدث "[2] ؛ لذلك يهدف بشير مفتي من خلال روايته إلى استجلاء فكرة؛ وهي أزمة العشرية السوداء، بكل مخلفاتها، ووقائعها، ورياحها العاتية المفعمة بالقنوط واليأس، التي اجتاحت قلوبا قلقة كثيرة، وترجمتها عبر لغة سردية تحاكي واقعا مريرا ممزق الأشلاء.

ينتقل السرد بالراوي إلى منعطف حاسم، وهذه المرة في سجال مع السلطة، بتدبير مكيدة يجليها الراوي مصرحا: " تحدث لنا الأمير قادة ليلتها عن معنى العملية التي سنقوم بها، وأهميتها، وكيف أنه بهذه الضربة الموجعة سنهدم أوكار العنف الأمني، ولن تقوم لهم قائمة بعدها وسندخل في قلوبهم الرعب الذي لن ينسوه أبدا "[3] يظهر النص معدن الجماعة، وذلك بكشف الستار عن رأس الهرم الذي يقودها، تتجلى في الملفوظ –الأمير–؛ وهو من يسوس الجماعة فيأتمرون بأوامره، وينفذون مخططاته مع السمع والطاعة، كما تحقق اللغة الطريقة الهمجية، التي اتبعتها الجماعة في قض مضاجع السلطة، مما ينتج دلاليا شيء من الفوضى، ويسجل الشارع إزاء ذلك حالة طوارئ مع إدخال الرعب والذعر في قلوب الأبرياء.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص111.

[2] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2019، ص113.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص111.

ينزلق الحكي بالراوي إلى منعطف أخير، وهذا إزاء عملية استشهادية يقوم بها أحد أفراد الجماعة في الشارع، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " قرأت القرآن ليلتها، ولم أستطع النوم حتى جاء الصباح، فخرجت من غرفتي، وتغسلت وتطهرت، وصليت ثم ارتديت ملابسي، وتوكلت على الله ركبت السيارة المفخخة، ولحقني شاب بعدها وسرنا بها حتى وصلنا إلى شارع عميروش، كانت الساعة تشير إلى العاشرة صباحا، كانت الشمس مشرقة، والسماء صافية، والشارع مزدحما على آخره بالسيارات والناس الذين لم يكن يتوقع أحد منهم ماذا سيقع له بعد قليل، كنت أنا الذي أقود السيارة، وكلما اقتربنا من مركز الأمن رحت أنطق بالشهادة " لا إله إلا الله محمد رسول االله " حتى وصلنا إلى المكان، فأطلقنا أنا والشاب صرخة واحدة " الله أكبر " وحدث الانفجار .. "[1] .

يجلي النص حال الشارع إزاء هذا الحادث المشين، يسعى الراوي من خلالها إلى تبني فكرة العملية الاستشهادية، ولو على حساب دماء الأبرياء، كونهم في نظر الجماعة موالون للطاغوت، وهذا يؤول عندهم إلى الموت، فيظهر من خلال الملفوظ –سيارة مفخخة–؛ قيمة العملية التي يقوم بها أفراد الجماعة، والتي يتسارعون إلى تنفيذها تحت أيديولوجيا؛ الدخول إلى الجنة، غير مكترثين إلى حجم الكارثة التي تخلفها من زهق للأرواح، وإدخال الرعب والذعر في قلوب الأبرياء، كما تشير الإشارة الزمنية – العاشرة صباحا– إلى الوقت الذين يجتمع فيه الناس في الشارع بكثرة، وبالتالي يكون فيها حصد الأرواح بكمية معتبرة، وبهذا يتحول الشارع من صورته المألوفة إلى اللامعقول، تتجسد فيه صور تنأى عن مزاولتها الوحوش الضارية، يسفك فيه الدماء، ويخيّم عليه الرعب، وتتناثر فيه الأشلاء في كل مكان، هذا كما يجليه المسكوت عنه في النص (وحدث الانفجار..).

يتقمص الراوي في مقطع آخر اسم (الهادي بن منصور)، مثقف يحاول ولوج عالم السينما وتمثيل فيلم الحي الشعبي، والبلد على عجلة من الذعر، لكن الظروف حالت دون إتمامه، فهاهو يجلي حاله وهو يلقى حذفه مصرحا: " وأنا أنزل شارع عميروش، والزحمة على أشدها، أتوجه إلى قاعة السينما، أتوقف عند المدخل الأمامي الذي يقع بالقرب من مديرية الأمن الوطني التي استهدفها الانفجار.."[2] تقدم اللغة الراوي وهو بمنأى عن فكر الجماعة المتطرفة، يجلي موقف الملفوظ اللساني –

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص119.

[2] م، س، ص202.

السينما- ، كما تقدم على مستوى السرد حالة الناس وهم في غفلة مما سيحدث لهم ظنا منهم أن مركز الأمن لا يطاله التفجير، ليقع وسط دهشة من الراوي، ويتحول الشارع إلى فضاء يُستَهدف فيه الأبرياء، وتنتشر فيه الجثث على قارعة الطريق.

يظهر الراوي في مقطع آخر باسم .(علي الحراشي)؛ ابن ترعرع وسط أسرة فقيرة، أهداه والده إلى إمام مسجد ليربيه، فلبس رداء الدين، في فترة كانت فيها البلد تتأرجح فيها الأوضاع إلى مرحلة حرجة، حيث شهدتها التعددية الحزبية، ومن جملتها الجماعة المتطرفة، فهاهو يجلي موقفها: " كانت موجة الحركات التدينية قد وصلت إلى قمتها، ولم يعد لها أي طموح إلا اكتساح السلطة بعدما اكتسحت الشارع والجميع "[1]؛ يقدم النص الشارع الذي يجمع في ثناياه جملة من الأحداث لتكتسح الجماعة الدينية ساحته، بشعارات رنانة تأسر القلوب، وتجعل أفئدة العامة من الناس تهوي إليها، تقدمها اللغة وهي تسعى سعيا حثيثا وراء السلطة، يجليها الملفوظ اللساني – إلا- كأداة استثناء تومئ دلاليا إلى حصر فكر الجماعة، معرية باطنها ومقصدها.

يجلي الراوي موقف الجماعة، الذين جاءوا بحشود من الناس إلى الشارع، مطالبين بالتغيير مصرحا: " توقفت من يومها عن تقديم خطبة الجمعة، كنت أكتفي بالصلاة فقط، لقد أحضروا شيوخهم السلفيين من كل مكان، شرقا وغربا، ليصرخوا ويهددوا، ويقولون ما يريدون قوله، والناس تتبعهم مكبرة دائما " الله أكبر .. الله أكبر " ومهللة لخطاباتهم التي كانت ترعبني بحق "[2]وعليه، فاللغة تومئ إلى موقف الراوي المناوئ لفكر الجماعة، كما يظهر من خلال – يصرخوا ويهددوا- دلالات توحي إلى قوة شوكة الجماعة، معززة إياها بهتافات، أدخلت الرعب في قلوب الناس، مما عمّق من هوة العنف في الشارع.

يتقمص الروائي في آخر مقطع دور الراوي، فهاو يجلي حوار دارت رحاه بينه وبين زهرة فاطمي حول مستقبل الحي، مصرحا: " يجب أن نفر، الحياة هنا لم تعد ممكنة .. لا نستطيع العيش .. إن لم نقتل اليوم فحتما غدا، وإن لم يصبنا رصاص هؤلاء، سيصيبنا رصاص الآخرين، نحن في وضعية

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة ، ص230.

[2] م، س، ص231.

المحاصر الذي أينما يلتفت ستأتيه الرصاصة القاتلة .. "[1] يجلي النص حال أفراد الحي في العشرية السوداء، حيث لم يجدوا مكانا يطمئنون له، كما يحقق على مستوى السرد الذعر والخوف الذي استشرى في الشارع، حتى صار الفرد بين مطرقة السلطة وسندان المتطرفين، يتوقع الموت في أي لحظة ليعلن الشارع في الأخير حالة طوارئ، يجليه المسكوت عنه في النص (..).

يستمر الحوار بين الراوي والشخصية الأنثوية، حول ما يجري في الشارع، وهي كصحفية تتقصاها عدسات المراقبة، فهاهو يصرح على لسانها قائلا: " لا أريد أن يشعروا بأنهم سينتصرون علينا، وكما كانت فجيعتك هي فجيعتي أشعر أن كل من يقتل اليوم بالسيارات المفخخة، أو الإعدامات الجماعية، أو الذبح هو أيضا فاجعتي .. " تكشف اللغة عما يحدث في الشارع من القلاقل، ليصير مرتعا تستباح فيه الأعراض، وتمزق فيه الأشلاء، كما يكشف السرد عن أشكال العنف؛ من موت جماعي عبر قنبلة، أو إعدام، أو حتى ذبح الأفراد كل واحد على حدى، ممّا يعمق من المأساة، ويصير الشارع ملاذا للموت والقهر.

يستعمل الرّوائي في خطابه السردي " أسلوب الوصف لجزئيات من الواقع اليومي، أو وصف لمشاعر أبطاله في مواقفهم المتعددة، وهو يقدم في الغالب وصفا دقيقا يشير على قدرته الروائية في متابعة أدق خصيصات شخوصه وانفعالاتهم، كل ذلك بلغة جميلة تعتمد الجملة الفعلية في الغالب "[2] ويشهد على ذلك المقاطع السردية آنفة الذكر، والتي يعمد من خلالها الروائي إلى تصوير مشاعر الكبت والغليان التي عاشتها شخوصه، وذلك وفق فترات زمنية متعاقبة.

يكتفي الراوي في (أرخبيل الذباب) بتوصيف الشارع، بعد أن خمدت نار الفتنة، فهاهو يجلي الموقف مصرحا عبر متوالية لسانية قائلا: "كيف يمكنني إنقاذ نفسي الآن. وكل واحد لا يفكر إلا في نجاته هو. لوحده من المصيدة العمياء الذي يذهب ضحيتها الآلاف كل سنة. وتصبح هي حقيقية الوجود كله .. هي مصير هؤلاء التعساء الذين يفطنون كل صباح على برك من الدم والرؤوس

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص263-264.

[2] عبد الله رضوان، البنى السردية " ج2 " – نقد الرواية –، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2003، ص372.

مقطوعة "[1]؛ يشخّص النص حالة الناس، وهم يستيقظون على برك من الدماء، والرؤوس متناثرة هنا وهناك، تقدّمهم اللغة وهم في حالة من الذعر والخوف، ينتظرون مصيرهم، الذي مآله إلى الموت، في شارع صار ملاذا له.

يستمر الراوي في رصد ما جرى في الشارع، وهو يجوبه مع صديقه محمود البراني، فهاهو يجلي الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " وبفضل هذا الإحساس العامر بالأماني البعيدة. نهضت مع البراني إلى الخارج .. سرنا في ليل العاصمة المخيف. ونحن نتساءل:

((أي قدر ينتظرنا في كل خطوة)) "[2]؛ تستمر اللغة في كشف ما يعتور الشارع من أسرار وهي تعاينه خطوة خطوة، والراوي مع هذا على حذر من غيلة المدينة، يقدمها السرد، وهي ملغمة بأحداث العنف، في ليل لا يرجى من خلاله نجاة، حيث صار فيه الاغتيال والقتل مؤلوف لدى كثير من الناس، يجليه المسكوت عنه في النص (..).

يحاكي الراوي حاله، وهو في الشارع وقد أرخى الليل سدوله، وأعلن حالة حظر التجول ليصرح قائلا: " ما أن نتجاوز الوقت القانوني لحظر التجول، ليبقى مصيرنا معلقا إما أن نقع مع شرطي طيب يتركنا نذهب إلى البيت بسلام، أو أن نقضي الليلة كلها في السجن، وصباحا تحقيق مطول حول سبب اختراقنا للحظر.. "[3] يظهر النص الشارع في العشرية السوداء، وهو يعلن حالة طوارئ يتم من خلالها حظر التجول، وفق ساعة تقنّنها السلطات، فمن يتعدى هذه الساعة صار في جملة المشتبهين فيهم، يقسمهم السرد إلى قسمين؛ قسم قد ينجوا من العقوبة إذا لم يكن من المشتبه فيهم وسقطوا في أيدي آمنة، وآخر يودع في السجن، تحت وابل من الأسئلة، وجزاؤه أقله الضرب والتعذيب.

يستمر الراوي في تجلية الواقع المرير الذي يعيشه، في أحضان الشارع، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " مع الوقت .. لم أعد أهتم بمن يسقط أمامي من القتلى، الجثث احتلت بالفعل ذاكرتي ثم صارت أليفة وضرورية، حينما لا أرى الجثث لا أشعر بالراحة والكل حينها يتساءل:

---

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص81-82.

[2] م، س، ص83.

[3] م، س، ص107.

– آه ... هذا غريب .. لم يحدث اليوم أي شيء ... "[1] يجلي النص حال أفراد المجتمع وهم يتكيفون مع الأزمة، كما يحقق على مستوى السرد حال الشارع، الذي يئن أفراده ألما وحسرة، جرّاء ما اقترفته الأيدي الغشومة في حق الأبرياء، في شغلهم اليومي وأرقهم الليلي، ليصير العنف عن طريق القتل أمرا يتعذر معالجته، كون الناس ألفوه، فصاروا ينتظرون قدرهم برحابة الصدر.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر محطة، مجليا الانفجار المدوي الذي حلّ بالشارع، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " حتما كان هنا. وإن لم يكن ... فسيرى الصور في التلفزيون الوطني وإن لم يحدث .. هناك عشرات القنوات الفضائية المستعدة لدفع الملايين من أجل هذه الصور .. إنها الحدث اليومي .. الذي سيحاولون استثماره في كل مرة تعاد فيها عملية كهذه .. "[2] تكشف اللغة عن عدسات إعلامية تترصد حدث الانفجار في الشارع، الذي حصدت فيه الأرواح، مما تنتج دلاليا تضخيما في هوة الأزمة، ويجعله أكثر بشاعة في نظر الآخرين، كما يوحي الملفوظ–استثماره– من جهة أخرى؛ تغذية رصيدها البنكي على حساب جثث الأبرياء.

يستمر الراوي في تعرية هذا الحادث المشين، تاركا غمامة من الحيرة والدهشة تعتريه، فهاهو يصرح قائلا: " نحن ... نحن الذين كنا بالقرب من الانفجار نحن الذين رأينا المشهد، فزعنا وخوفنا وعدم قدرتنا على الضحك أو البكاء، هل نتحول في الصورة الكبيرة للوطن مجرد أشخاص حالفهم الحظ ومر الموت بالقرب منهم دون أن يدركهم ..."[3]؛ يجلي النص حال الأبرياء الذين أخذهم الموت بغتة، دون سابق إنذار، ليتحول الشارع بدوره من ملجإ يسترزق من خلاله الناس ويقضون حاجاتهم ويعبرون إلى بيوتهم، إلى مذبح تراق من خلاله الدماء، وتغتال فيه الأعراض وآخرون كان قاب قوسين أودنى من الفتك بهم، يجليه المسكوت عنه في النص (..).

يهدف الراوي في رواية (بخور السراب) إلى وصف القرية إبان العشرية السوداء، وحال أزقتها وكيف كان الناس ينفضّون منها إذا جنح الليل، فهاهو يجلي موقفا جرى له، وهو في زيارة لقبر جده

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص108.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص109.

من أجل ترميمه، محاولا المكوث لوحده مصرحا: " – أخذت الرشاش بلا مبالاة، وقلت: نعم، من دون تأكيد حقيقي.

انصرف الجميع وبدا المكان غريبا وموحشا، خاليا من أي حياة "[1] إذن، فاللغة تكشف حال أهل القرية، إذا جنّ عليهم الليل، حيث أنهم لا يبرحون أماكنهم، خوفا من سطوة المتطرفين، لتصير بذلك أزقة القرية منفتحة على الخوف والذعر، التي تنتهي بالقتل، يظهر ذلك من خلال الملفوظ اللساني – خاليا من الحياة–.

يحاكي الراوي حاله، وهو وحيد في الشارع ينتظر قدره، مجليا إياه:"الصمت لفني بسرعة خانقة وقذف بقلبي كثيرا من السكينة والهدوء، وانتظرت من السماء أن تفتح بابها العلوي أخيرا، أن ترشدني للقدر الأخير، طريق النجاة، فلم أعد أفكر في أي أحد خارج ذاتي وعالمي الجديد "[2] ؛ يعرّي النص حال الراوي، الذي دخل مضمار مواجهة مصيره بتعسف وهو لوحده بين أزقة القرية، معلنا موقفه من الجماعة المتطرفة، مجابها إياها بسلاح العزيمة والإصرار تاركا غمامة من الحير تعتري المتلقي والقارئ حول مصيره في شارع يملؤه الذعر والرعب، وهو في ذلك دخيل عليه، وفي تجربة جديدة.

يجلي الراوي موقف ابن عمه، وهو يبحث عنه، إلى أن وجده، وفرائسه ترتعد خوفا، وذلك عبر حوار دار بينهما مصرحا: " – عندما قالوا لي تركوك وحدك جئت بسرعة.

كان يحمل بندقية صيد ويداه ترتجفان:

– لماذا جئت؟

– أنت لا تدري ماذا تفعل؟ بعد قليل سيهجمون عليك، سيحرقون هذه القبة من جديد وسيقتلونك شر قتل، أنت تتحداهم في عقر دارهم. يجب أن نغادر المكان بسرعة "[3] .

يكشف النص عن القرية إبان العشرية السوداء، وحال أزقتها، تقدّمها اللغة، وهي على حذر من كل خطر قد يحدق بها، يظهر من خلال الملفوظ – بندقية –؛ التي توحي دلاليا إلى مجابهة المتطرفين، والتصدي لهم بجنس أسلحتهم، كما يقدم السرد الفرقة المتطرفة، ويوسمها بهالة من العنف

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص172.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص173.

والهمجية – سيهجمون عليك، سيحرقون ..، سيقتلونك –؛ كمقاربة تستعملها الجماعة، من أجل ترهيب العامة، والقذف في قلوبهم الرعب، كي لا يتجاسر أحد على مواجهتهم، فتصبح بذلك الأزقة مخيفة، يعتريها الرعب، الذي أوجده العنف.

يتكئ الروائي وهو يلج غمار القص بدوره على تقنيات و " هذه التقنيات هي مجرد وسائل يلجأ إليها المبدع لخلق الشكل الفني الذي يريد، أي أنّها بذاتها حيادية لا قيمة اجتما – سياسية – لها، وإنّما تجيء قيمتها من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع، عبر حمل وعي ورؤية الشخصيات التي يخلقها المبدع في قصصه، كما أنّ حسن استخدامها، وإتقان التعامل معها هو الذي يجعل من المبدع فنّاً "[1]؛ يجعل من الشخصيات تغشى مواقع رؤية تتجسد في لغاتها المختلفة، كما هو مسطر في ثنايا المقطوعة السردية.

الراوي وبعد غيبوبة، كانت إثر ضرب ابن عمه في رأسه، فلما انتبه من الصرعة، دار حوار بينهما، حول القبة، مصرحا " – والقبة كيف حالها؟

لم يتفوه بأي حرف، ثم طلب أن نقوم ونخرج، ففعلت ذلك عن طيب خاطر، وسرعان ما أرشدني بيده إلى الجبل.

– انظر هناك.

فنظرت، كان خيط من الدخان يرتفع إلى السماء "[2]

تعزز اللغة أسلوب الجماعة، وهي تقذف في قلوب أفراد القرية الرعب، يظهر ذلك من خلال – خيط من الدخان –؛ كقرينة دلالية تجعل من الأوضاع تسير على عجلة من الذعر، كما تعد كمؤشّر للمعاناة والقهر، اللذين أثنيا أهل القرية من الخروج في الليل إلى شوارع تلك المنطقة خوفا من القتل.

[1] عبد الله رضوان، البنى السردية " ج1 " – نقد القصة القصيرة –، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2002 ص8.

[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص173-174.

يستمر الراوي في عرض ما جرى في الليل من طرف الجماعة المتطرفة، على لسان ابن عمه فهاهو يجلي الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " لقد أحرقوها في الليل وبات الرصاص يلعلع طوال هذه الليلة، سينتقمون حتما من هذه القرية. لقد أيقظت فيهم أعظم الشرور "[1]؛ يكشف النص عن تفاصيل الحادثة، التي تركت أهل القرية يعيشون في رعب إزاء هذا الحادث المشين، كما يحقق على مستوى السرد قرينة لغوية تتجلى في – السين – في – ينتقمون –؛ كقرينة دلالية توحي إلى مباشرة الجماعة فعل الانتقام في المستقبل القريب، ليدفع الشارع إلى رفع راية الاستسلام وعدم التجاسر على هذه الفعلة في المستقبل.

لم يكترث الراوي لما فعلته الجماعة المتطرفة، ويحاول من جديد الذهاب إلى زقاق تلك المنطقة أين يوجد تراث الأجداد، فهاهو يجلي حوار دار بينه وبين ابن عمه، وهو يثنيه عن هذه الفعلة مصرحا: " هذه المرة لن أكون لجانبك. ستواجه الموت وحدك.

ثم اختفى عن نظري.

وضعت الكتاب الغريب بين ذراعي، ويممت وجهي شطر القبة، سائرا على قدمي، يعتريني شيء من الحزن وقليل من الأمل "[2] .

تنقل اللغة ردة فعل الراوي من الحادثة، التي تركت شرخا في ذاكرته، إزاء هذا الفعل الذي اقترفته أيدي الجماعة المتطرفة، فهاهو يحاول مرة أخرى الإقدام، محاولا بدوره تحدي الوضع والذهاب لوحده إلى شارع يملؤه الرعب والحزن، يقدّمه السرد وهو يواجه الموت بمفرده، ممتطيا صهوة الأمل، كسلاح يبدد به غمامة الخوف.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر منعطف، وهو يجوب زقاق المنطقة، متحسرا على ما جرى لها من تخريب، مصرحا: " ساعة من المشي وإذا بي هناك أمام القبة التي لا تزال ألسنة اللهب تأكل أطرافها الخشبية. نظرت إليها متمليا ومنغمسا في حالة من التماهي الكلي فكأن ما احترق هو روحي كلها، هو مشروع هروبي وحلم انتهائي "[3] يقف النص على الأطلال، ويجلّي حال الشوارع وهي

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص 174.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

تعتريها الوحشة، وتعتليها الحسرة، لتترك خيوط الدخان، وألسنة اللهب الراوي في حالة من الهذيان واللامعقول، تحت سطوة الجماعة المتطرفة، التي عرّتها اللغة من كل ماهو إنساني، متخذة من التهويل والتخويف مطية، ترهب بها الناس، وتنفرهم من الشوارع، وتزج بهم في البيوت.

وعليه، من خلال الخطاب السردي، الذي أظهر الشارع، وهو يكتسي أبعاد سياسية واجتماعية، وجسده الراوئي في فضاء يحاكي واقع التسعينيات، وقمّصه شخصيات، جابت الشوارع تبحث عن فتات العيش، فإذا هي تشاهد الشارع وهو أشلاء متناثرة، يكسوه الهول والذعر، فسلبته اللغة صفته التي فطر عليها، ليتحول إلى مكان تجتمع فيه المتناقضات، بين جماعة تحمل أيديولوجيا التغيير، ولو على حساب الدم، وجثث الأبرياء، وأخرى تملك زمام الأمور، فتخول لنفسها المسؤولية في قمع المتظاهرين، وسلبهم حقوقهم، لينتج ذلك دلاليا قهرا أدى إلى سلب الشارع مكانته، فيصير مرتعا للعنف والقهر، راح ضحيته شعب بأكمله، ليزيد من هوة الظلم، ويصعّد من الضغط الذي لم يقتصر على البيوت، فيطال الشارع كشاهد لحجم الكارثة، ليفقد بذلك هويته كمكان.

3- الحانة مكان للعربدة ونسيان الهم:

تمثل الحانة أو الخمارة أو البار مكانا " يرتبط بالمدينة، وأهم ما يتّسم به أنه مكان للراحة والحريات الشخصية، وأيضا مكان للشرب والغياب الكلي عن الواقع المعيش "[1] ،كما تحضر الحانة في روايات بشير مفتي وهي تحمل دلالات نفسية واجتماعية يقدّمها السرد لسانيا في ثنايا المتن الروائي، وهي تحوي موقفا دراميا يكتسيه المكان في مستويين؛ المستوى الاجتماعي المتولد عن الظروف التي أودت بالفرد إلى ممارسة السكر والعربدة؛ من قهر الرجل للمرأة وكذا الرجل في عمله والبطالة، والمستوى النفسي؛ الناتج عن الأول من ضغوطات نفسية فألجأت الشخصية إلى هذا الفضاء، لنسيان الهم، وتغيير وجهة نظر أخرى، علّها تخفف من وقع الضغط الذي تعيشه الشخصية في البيت، والشارع، التي تعرضت فيهما إلى القهر والعنف بشكل أكثر وبصور مختلفة.

[1] جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2012-2013، ص126.

يتجسّد فعل القهر في رواية (أشباح المدينة المقتولة) في رفض الراوي، من طرف الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي، وذلك في إنجاز مشروع فيلم شعبي، فينصرف إلى الحانة على حين غرّة من الغضب، ليفرغ شحناته السلبية، فهاهو في أول خرجة له يجلي الموقف مصرحا: " تركت مبنى الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي غير متفائل، بعد أن ظننت العكس، بل زاد ذلك اللقاء من خيبتي، وتمنيت لو لم يدعوني لأني كنت تقريبا صرفت ذهني عن تحقيق أول فيلم لي، وغرقت في عملي الجديد كعازف موسيقى الجاز بحانة – المرسى الكبير- "[1] .

يقدّم النص الراوي بطل لتجربة خاضها، وهو يحاول تفعيل قدراته الفنية، التي استلهمها في بلغاريا، ليتلقى الصفعة المدوّية، من أبناء جلدته، رافضين فكرته، ومشروعه، تجليها اللغة عبر الملفوظات اللسانية – غير متفائل ، ..خيبتي، -؛ كقرائن دلالية توحي إلى إهمال المثقف، وتثبيطه فيجد نفسه محبط، بدون عمل، في حالة يرثى لها، ليسقط في هوة مكان لا يليق بمثقف في حجمه وذلك تحت ضغط اللحظة الحاضرة، فيقدّمه السرد وهو ينزل من الأعلى إلى الأدنى، كعازف موسيقى في فضاء تمثله الحانة، التي تحتضن في طياتها من لفظهم الشارع، وبتوجهات مختلفة.

لا يعالج الروائي في روايته – أشباح المدينة المقتولة – " مشاكل الإنسان المثقف، من خلال مواقف فكرية أو نفسية منفصلة عن السياق الروائي. فالمكونات الأساسية في شخصية المثقف هنا والعوامل الأساسية التي شكلت المحيط الثقافي الذي يعيش فيه "[2] ؛كضعف الإرادة التي نتجت عن المحيط الذي يقطن فيه، والبيئة التي جعلته يمارس فعل العربدة، جرّاء رفضه لمشروعه.

ينتقل السرد بالراوي إلى توصيف الحانة، والأشخاص الذين يترددون إليها، ليصرح قائلا: " في حانة "المرسى الكبير" المطلة على البحر كان العالم يبدوا واسعا جدا رغم ضيق المكان، متسعا بلا حدود في خيال الناس الذين يأتون للنسيان والشرب "[3] تقدم اللغة المكان ببعده الطوبوغرافي الضيق والذي يتسع دلاليا للأشخاص الذين لفظتهم الهموم والغموم ليجدوا أنفسهم في أحضان الحانة

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص128.

[2] عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 1985، ص364.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص139.

كفضاء يمارس من خلاله السكر والعربدة، وهذا لطي صفحة الماضي، ولبس ذاكرة جديدة، في مكان ضيق، يسرح من خلاله الخيال، وهو يبحث عن شيء ينسيه ثقل الحاضر، مما يحقق على المستوى الدلالي؛ العنف الذي طال الأفراد إبان العشرية السوداء ليضطروا إلى ممارسة فعل الاختيار العشوائي لمكان يقيهم بأسه، فلا يجدوا غير الحانة كملاذ.

يستمر الراوي يستمر في توصيف حالة الذين يترددون إلى الحانة، مع تعليل السبب الذي جعلهم يلوذون بها، مصرحا: " هؤلاء الذين كانوا يشعرونني بغربتي حتما فأغلبهم كان يتألم بصمت مرير ويتوجع من محن واقعية أكيدة، غير أنهم كانوا متفقين على فكرة واحدة، وهي أنه إذا ما دخلت إلى الحانة فللنسيان، أو على الأقل رمي الهموم من ورائك، والتقدم للحياة بخفة الفراشات التي لا أثر لها عندما تقف على الزهر وتستنشق عبيره "[1]؛ يطنب النص في توصيف الحيز الضيق، والذين يترددون إليه، فرّقتهم المحن من مضاجعهم، وزجّت بهم إلى الحانة، غير أن قاسمهم المشترك، هو تعتيم الماضي، وجعله طي النسيان، إضافة إلى تشييء خفة الفراشة على الإنسان، كفعل يجعل دلاليا وجود الإنسان في المكان كعدمه، فلا يترك ما يخدش عرضه.

يجلي الراوي حاله وهو يتردد إلى الحانة، يعزف بالساكسفون، فاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " تركت " لو" على جهة، وعدت للبيت أخذت حماما ساخنا، واستعددت للذهاب نحو الحانة للعزف من جديد، وكان ذلك كافيا لأستجمع أوهامي وأحلامي في موسيقى هاربة تحكي عذابات الإنسان الخالدة عبر السنين "[2]؛ تكشف اللغة ما يجري في ثنايا الحيز الضيق، وتقدّم حال الأفراد الذين يترددون إليها، وما يعيشون من بؤس وحرمان في سياج الحاضر، المتواري خلف اللغة تفضحه دلالة الكلمات التي رفعت الستار عن الذين أتو من كل حدب وصوب، لفظهم الشارع والمجتمع، فلم يجدوا بدا من الخنوع إلى هذا الركن، و عبر موسيقى تنسيهم مرارة العيش، الذي عاشها الإنسان منذ القدم، وتستمر معه في الحاضر والمستقبل.

يطرح الراوي في الحانة مشكلته على صاحبها، فهاهو يجلي موقفه من القضية، مصرحا: " في الحانة التي كنت أعمل بها تحدثت مع صاحبها مرة وأخبرته بأني سأتخلى عن حلمي لأنهم لا يريدون

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص139.

[2] م، س، ص150.

قبول السيناريو في لجنتهم الموقرة .. لم يفهم من كلامي تقريبا أي شيء، هو الذي لم يقرأ في حياته كتابا واحدا، ولم يدخل المدرسة أبدا "[1]؛ يفضح السرد عبر اللغة الناس الذين يتولون زمام أمور الحانة يظهر من خلال الملفوظ اللساني –لم يقرأ–؛ كقرينة دلالية تومئ إلى دناءة المكان الذي يتردد إليه المثقف، حيث زجرته تجارب الحياة والعمل، ليجد نفسه مكبل الأيدي منقاد إلى هذا الحيز الضيق المليء بالمتناقضات، كملاذ يفرغ من خلاله همومه.

يستمر الراوي في تعرية معدن صاحب الحانة، والناس الذين يترددون إليها، فهاهو يصرح قائلا:" لكنه كان يعرف المهنة التي يمتهنها فالناس تحب الشرب من أفقر خلق الله على وجه هذه المدينة إلى أغناهم، وحانته تؤكد له ذلك كل مرة من خلال عدد زبائنه الذي لا يتوقف عن الارتفاع حتى أنه صار يميز بين الناس، لا يقبل إلا بعض الناس المهمين ويطرد زبائن الفقر كما يسميهم، إنه يعرف جيدا رائحة النقود لأنه يشمها حيثما تكون "[2]؛ يستمر النص في رفع السدال عما يجري في الحيز الضيق من متناقضات، حيث تقدّم اللغة الأصناف الذين يترددون إليها، من الفقراء الذين لفظتهم لقمة العيش إلى الحانة، وذلك تعبيرا عن مأساتهم، عن طريق الشرب للنسيان، والأغنياء الذين صارت لهم كفضلة، ينتعشون من خلالها إلى غد أفضل.

الراوي في أخذ ورد مع صاحب الحانة، حول قيمة الفيلم المراد إنتاجه، فهاهو يجلي موقفه منه مصرحا: " أسئلته جعلتني أصرف نظره عن الفيلم وأكتفي بشرب تلك البيرة الباردة على التحدث عن الجانب المالي في أمر فيلم لم أتصور أنه سيكون له ذلك النجاح التجاري المرغوب فيه من طرف المنتجين "[3] تقدّم اللغة الراوي وهو يعتريه الإحباط واليأس، عن فيلم وقفت اللجنة السينمائية حائلا بينه وبين إتمامه، فيقدّمه السرد وهو يرتشف البيرة الباردة، علّه يخمّر عقله بحجاب يسرح من خلاله إلى فضاء آخر، ينسيه ثقل الحاضر الذي أثقل كاهله، وتكون له كنفس يواصل من خلالها مشواره.

ينتقل السرد بالراوي إلى منعطف آخر، وذلك بتسليط الضوء على العنصر النسوي، اللاّتي يتردّدن إلى الحانة، مجليا حالهن : " صحيح كانت الحانة تعج بهاته النسوة من مختلف الأعمار

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص152.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص153.

والأشكال، وكثيرا ما تحدثت مع بعضهن لمجرد الحديث، وكن يشعرن بظلم كبير نحوهن، أو سوء فهم أو قصر نظر، بَدَون لي دائما متقدمات في الوعي، وفي رؤيتهن للحياة على الرجال، وغير مباليات بالنظرة التي تلقى عليهن من طرف المجتمع، كنّ يشعرن بنفاق الواقع، وازدواجية تعامله معهن "[1] .

لم تكتفي روايات بشير مفتي إبان العشرية السوداء بتسليط الضوء على العنصر الذكوري بل تعدّت النطاق إلى قسيمه الأنثوي، لتأتي الرواية وتفض بكارة المرأة، وتفيض الأقلام في ذكر المعاناة التي عاشتها هذه الأخيرة، وسط المجتمع، فعمل الراوائي على تقديمها كجسد، تمارس البغاء، عن فعل راح ضحيته الكثيرات، وذلك لأسباب متعددة، فتجد نفسها في حيز ضيق، بين أحضان الرجال تواجه الواقع بتحدي، تقدّمها اللغة وهي تكسر حاجز الخوف، مع ذلك لم تنجوا من براثن الانتقادات اللاّذعة، كونها خرقت طابوا مجتمع محافظ، وفي الوقت نفسه ينظر إليها الروائي في نصه بعين الشفقة، مسوّغا لها هذه الفعلة.

يعمل السرد على قنص إحداهن، تحكي تجربتها قبل الولوج إلى الحانة مصرحة على لسان الراوي: " كان عندي زوج لا يدخل البيت إلا ليضربني، أو يهينني، أو ليشعرني أني أقل من دودة زاحفة يمكنه أي يعفس على رقبتها فتتمزق في رمشة عين، وكنت أتقبل ذلك بصمت المقهورة قائلة إنه الرجل، رجلي أقصد، هذا الذي يوفر بيتا، وأكلا، وملبسا فكيف أغضب منه، زوجوني منه صغيرة وقالوا: لا تعودي إلينا أرجوك .. "[2] تعرّي الشخصية الأنثوية علاقة الرجل بالمرأة، يجمعهما حيز ضيق، يمارس من خلاله العنف ضدّها، فتنتقل حياتها إلى جحيم ونكد، لتصير ضحية زواج تعسفي الهدف من ورائه الذهاب دون عودة، فيحملها هذا الظلم بالانتقال إلى حيز يماثله طوبوغرافيا، تحليه الحانة، لتكون ملاذا لها، كما كانت لمن قبلها.

يجلي الروائي من خلال المنطوق اللساني-عندي- حال الراوي بضمير المتكلم، وذلك لأنه يتم "تحليل البنى السردية، عادة، وفق مستويين: مستوى التلفظ ومستوى الملفوظ، حيث يتّجه تحليل التلفظ إلى خطاب الراوي وخطابات الشخصيات الأخرى، ويتجه تحليل الملفوظ إلى البنية الفاعلية

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص161-162.

[2] م، س، ص162.

للنص "[1] ؛ لينتقل فعل التلفظ إلى المتحدث بضمير المتكلم، والذي تمثله –الأنثى–، بعدما كان في الأول الراوي –عازف السكسفون–، ليصير بعد ذلك متلقيا للخطاب، فهو بذلك مرسلا ومتلقيا للخطاب.

يصرح الراوي على لسان الضحية، وهي في الحانة تحكي حالها، بعد مفارقة الحياة الزوجية مصرحا: " كيف تريدني أن أقنع بدور الزوجة المطيعة الآن، وهؤلاء الرجال يأتون نحوي لكي ينسوا زوجاتهن المطيعات، لا لم يعد عندي مشكلة من هذه الناحية، أنا سعيدة بعملي، وهم يدفعون أكثر لمن يرونها مستبدة، وتلعب دور من يؤدبهم على أخطائهم .. "[2] وعليه، فاللّغة تكشف الستار عن المرأة، ومدى اقتناعها بعملها الجديد في الحانة، كما تحقّق على مستوى السرد دور الرجل في الضغط على المرأة، وتضييق الخناق عليها، كمقاربة تسوّغ له ممارسة البغاء خارج البيت الزوجية، ولو بأثمان باهضة، مقابل شرف المرأة وعذريتها.

يستمر السرد في فضح الواقع المشين، الذي تعيشه المرأة في خضم المجتمع، وهي في الحانة ليصرح الراوي على لسانها قائلا: " صدقني لو كنت أعرف أنهم على هذا الشكل لاخترت أن أكون عاهرة منذ حداثة سني هذا أحسن بكثير من رفس أقدامهم الخشنة كل يوم باسم الولاء الزوجي، وغير ذلك من الأفكار التي يحشون رؤوس النساء بها "[3] يجلّي النص صورة المرأة، التي محّصتها التجارب لتخرج بنتيجة، تكتشف من خلالها معدن الرجل الانتهازي، وفق معادلة تجعل من البغاء أفضل من الذل والهوان، تحت وطء أقدام الرجال – رفس أقدامهم الخشنة –؛ والتي تومئ دلاليا إلى صلابة الرجل، الذي يسعى إلى تحطيم المرأة، والزج بها في دولاب حالة نفسية حرجة، تضطرها إلى مفارقة البيت، و الوقوع في شراك الحانة، كملجإ ينسيها ثقل الماضي المنحط.

يعطي الرّوائي السلطة الكاملة للرجل، كما يجليها الخطاب السردي، وعليه، فكل شيء " يمر عبر وعي مركزي يشتغل كمصفاة ثقافية تتحكم في كل المعطيات التي ستوصف في النص وتحدّد آفاقها. إن السرد والوصف والتعليق، أو بعبارة دقيقة وشاملة، إن الوعي المعرفي الكلي الذي يتحكم

---

[1] عبد المغني محمد دهوان، الرواية والمجتمع قراءة سوسيونقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2018، ص106.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص163.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

في النص ينساب من عين ذكورية تقيس الأشياء والأوضاع انطلاقا من قوانين عالمها الخاص "[1] لتتحكم بدورها في زمام الأمور، وتطوّق الشخصية الأنثوية بسياج الحصار، وتحكم إغلاق المنافذ عليها في فضاء ضيق، جعلته التعاسة فنيا أضيق من خرم الإبرة.

يجلي الراوي علاقة المرأة مع الرجل في الحانة، ونظرتها إليه، مصرحا: " الأخريات لم يكن يرغبن في تضييع الوقت مع رجل مثلي يعزف بجنون هستيري الموسيقى الأمريكية، وله أفكار مثالية لا علاقة لها بالواقع اليومي الذي يعيشونه، لقد كنت أفهم جريهن كل ليلة وراء ربحهن، فلهن حياة أخرى خلف هذا الستار الأسود الذي يفقدن فيه حقيقتهن، ويستعرن بدلها حقيقة أخرى "[2] يعرج السرد إلى مرحلة تعيشها المرأة، وهي في الحانة، تنتقي الزبائن، لسد رمقها، وجبر كسرها، تقدّمها اللغة وهي تلبس جلباب العار والذل، وتنزع عنها لباس الحشمة والستر، كمعادلة دفعتها الظروف إلى ممارستها، دون أن تترك لها الخيار.

تستمرّ المرأة في عرض شريط حياتها مع الرجال، و تعرية معدنهم، فهاهو الراوي يجلّي موقفها عبر متوالية لسانية قائلا: " والذين ساعدوني لكي أقف على قدمي لم يكن دافعهم الشفقة بل الاستغلال لاغير، واستغلوني كما يريدون دون أدنى شفقة، أعرفهم جميعا، كما أذكرهم واحدا واحدا من صاحب محل الملابس الجاهزة الحاج مختار، إلى صاحب مطعم الفصول الأربعة إلى الشرطي كريمو"[3] ؛ تستمر المرأة في ذكر معاناتها، التي أودت بها في شباك الرذيلة، مجلية السبب الذي كان وراء نكستها، يقدّمه السرد لسانيا عبر أصحاب النفوذ؛ سواء كان يمارس التجارة، أو ينتمي إلى سلك الأمن، كتأشيرة تضمن لها العبور إلى حياة كريمة، فتنقلب الأمور إلى مجرد استغلال لعواطف امرأة جريحة، ألجأتها الظروف بالخنوع إلى الحانة، وفق لحظات طائشة صنعها الرجل.

يظهر الراوي حال المرأة بعد الحادثة، التي وقعت من خلالها في شراك الرجال الانتهازيين مصرحا على لسانها: " الرجال يريدون من المرأة الاستغلال لا غير، أما التي يرونها صالحة للزواج فهذه هي النعجة الطيبة الوفية التي تقبل العبودية، ولا تقول أي شيء .. لهذا فضلت أن أعمل على أن

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص55.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص164.

[3] م، س، ص165.

يستغلوني بالمجان، ولم يكن عملي الجديد يحتاج لذكاء، أو مهارات خاصة فقط كان عليّ التردد للحانات، لأجد من يريدني بمقابل "[1]؛ يقدم النص المرأة وهي تواجه تيار الاستغلالية من طرف الرجال، وتكسر حاجز التبعية المقيتة، وذلك بتغيير منحى الطريق، واللّجوء إلى فضاء آخر دون أي تعب أو إرهاق، مقابل الاسترزاق بعرضها؛ لتعيل نفسها.

إذا كان الروائي في فضائه النصي يحيل إلى تضاريس الفضاء الجغرافي؛ ذو أبعاد طوبوغرافية وجغرافية يحدّدها المكان الذي ترسمه الرواية فإن " تضاريس الفضاء الدلالي تنتقل من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا هو الحيز المجازي والدلالي والرمزي والإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية. أو لنقل الانتقال من الحيز ذات البعد الواحد إلى الحيز ذات الأبعاد المتعددة "[2] ؛ كما هو مجسد في فضاء الحانة المحدود، حيث نلمس تضاريس الفضاء الدلالي يشكل بعدا رمزيا، يحدّده السياق، من خلال التداعيات الخارجة من حدود الحانة، والمرتبطة بالبيت الزوجي، الذي زجّ بالضحية في شراك الرذيلة، كما تجسّدها الحانة، ليتوسع النطاق من الفضاء الدلالي ذات البعد الواحد إلى فضاء ذو أبعاد مختلفة.

يحاكي الراوي الصعوبات التي واجهتها الضحية في البداية، فهاهو يجلّي موقفها على لسانها مصرحا:" لم تكن الأمور سهلة في البداية، تعرضت مع ذلك للاعتداءات والسرقة، وغير ذلك، سهل أن تخدع امرأة لا يحميها أحد، لا الرجل، ولا القانون، ولا المجتمع، ولا الدولة، لكن الآن أسمهان لها خبرة عشر سنوات هاهاها .. "[3] إذن، فالراوي ومن ورائه الروائي يتعاطف مع هذه الأنثى التي وقعت في شراك الرذيلة، كما تعاطفت معظم الروايات العربية معها، كما يحقق السرد رؤية الروائي في توصيف القهر الذي طال هذه الأنثى من وجهين؛ اجتماعي؛ من خلال السرقة التي تعرضت لها، دون أن يلتفت لها أحد بعين الشفقة، وأمني؛ يظهر في الاعتداءات التي طالتها وهي تتردد إلى الحانة.

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص166.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص167.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص166.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر محطة، وذلك من خلال إشادته بالضحية، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " مهما أراد لها الآخرون من شر، وهم يدفعونها دفعا أن تسقط في مستنقع الحضيض تبقى شامخة دائما تتبدى في نبرات صوتها الواثقة، والتي لم تفقد حبها العميق للحياة، وكل ما عاشته لم يخدش كرامتها الداخلية كامرأة معتزة بنفسها، وتفعل ما تريد "[1] يفضح الروائي موقفه تجاه الضحية، وذلك من خلال تسويغه لفعلتها التي قذفتها في لجج الحانة، كما تقدّمه اللّغة وهو يوجّه أصابع الإدانة للذين كان لهم كفل في توريطها، وجعلها تسترزق من خلال بيع شرفها بأبخس الأثمان، في حيز ضيق، أعطاها نفس جديد، واجهت من خلاله الصعوبات والعراقيل، وكان لها ملاذا للعربدة ونسيان الهم.

الراوي ومن ورائه الروائي يصوّر حال الضحية، وهي في مكان مغلق، تبدي من وراء قضبانه إرادة فولاذية، متجاوزة الصعاب، ففي العادة " يتبادر إلى الذهن أن دلالة المكان المفتوح تكون عادة مقترنة بـ (الحرية، والسعادة، والفرح، والحالة النفسية المستقرة)، في حين يكون اقتران المكان المغلق بمعاني (الانطواء، والعزلة، والحزن، أو حتى الكبت والاضطهاد) "[2] ؛ لكن في هذه المقطوعة السردية تثبت الضّحية عكس هذه المقاربة، إذ أنها تعيش في حيز ضيق، وهي مترعة بالفرح والسرور دون أن تصيبها نزلة الإحباط، أو حمى الحزن.

تختلف حالة الراوي في (بخور السراب) عن (أشباح المدينة المقتولة)، يجمعهما النسيان، وينفرد كونه مثقف فرّ من بطش العنف إلى الحانة، فهاهو يجلي موقفه من الواقع مصرحا: " الآن لا يحركني إلا الوعي بالرغبة، الوعي بالنشوة، الساعة الأليمة للحياة، الزمن القاتل للحب، الذاكرة المجروحة بالصمت. كل شيء يحدث في رأسي ..

حانة " الأقواس " .. أطلب بيرة أخرى .. "[3]وعليه، فالنص يكشف حال الراوي، وهو يلوك الأحداث تحت ضغط اللحظة الحاضرة، تجتمع في مخيلته يجترّها، ثم يدفع بها إلى الواجهة، يقدّمه

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص166.

[2] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص31.

[3] بشير مفتي، بخور السراب، ص10.

السرد وهو يحاكي جراحه الأليمة التي لم تندمل، ليعزف إلى الخمرة، كوسيلة لنسيان الألم، وبعث الرغبة في مواصلة المشوار.

يجلي النص حال الأفراد الذين يترددون إلى الحانة، وما يجري في حيزها الضيق من أحداث مصرحا: " الحاج موحا يقهقه الآن، القهقهات التي تتحول إلى بالونات تحترق، مفرقعات تنفجر جلوس حانة الأقواس كلهم يقهقهون، حتى مومس ((الرمشلي)) غنية ترقص وتضحك"[1]؛ يعرج النّص إلى ذكر وظيفة الحانة، كفضاء للعربدة ومعاقرة الخمرة، والتي تؤدي بأصحابها إلى حد الهذيان وفقدان العقل، فيحوّلها السرد من حيزها الضيق إلى مكان يسرح فيه الخيال إلى آفاق رحبة، تجسّدها اللّغة في الضحك الهستيري والغناء.

يحاكي الراوي في الحانة الأجواء التي تجري خارجها، فهاهو يجلي الموقف: " أصوات ترتعد .. أصوات تتحدى .. أصوات تبكي .. أصوات تضحك .. حانة الأقواس وهذه الأصوات.

أسمع خلفي طلق الرصاص.

أسمع إلى دوي يفجعني لكنني لا أنظر إلى المرآة المواجهة لي .. لا أستطيع النظر إلى وجهي في المرآة "[2].

تكشف اللّغة حال الراوي وهو في حالة من الهذيان، داخل حيز مغلق، كما تجلّي حال الذين يلوذن إلى الحانة، من مسرور بعالمه الذي هو يسرح فيه، ومن هو خائف وجل، يخشى أن يتسلّل إليه العنف من الخارج، تنساب من أعينه الدموع، فمن هنا تتغير وظيفة الحانة الرتيبة، إلى وظيفة جديدة، وذلك في سابقة غير معهودة، تظهر من خلال اجتماع المتناقضات؛ من أتراح وأفراح وهذا مما تعزّز وظيفتها الفنية، كحيز يؤطر الأحداث.

يسدل الروائي السّتار عن شخصيات تتردّد إلى مكان مغلق، تمثله الحانة " ومن ثم فحضوره فادح، يشحب بجواره حضور الشخصيات. بيد أن بطولة المكان – على هذا النحو – لا تتحقق إلا من خلال أناسه، هؤلاء الذين يجترحون الحياة ويقاومونها في ضرب من التحدي الفذّ، فإذا بهم في

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص11-12.

[2] م، س، ص14.

جزئيات حياتهم الصغيرة، يقدّمون صورة جلية لمجاوزة القهر اليومي عبر أشكال من المقاومة تبدوا للرائي العجل سقوطا في السلب "[1] ؛ كونها تفرغ شحناتها السلبية في الحانة، بدل أن تستعمل اللحظة الآنية الحرجة كترياق، تداوي به كلم لحظة ماضية، أو تقاوم به لحظة مستقبلية.

ينزلق الحكي بالراوي إلى منعطف آخر، وهذه المرّة في نفس الحيز مع صديقه المثقف، ليجلّي موقفهما مصرحا: " بعد الخطب نذهب إلى حانة السانتوجان، نجلس بالقرب من شرفة تطل على البحر فيقول لي:

– البارحة أعدت قراءة نجمة لكاتب ياسين.

– آه، نجمة "[2]؛ يستمر النص في كشف ما يجوب داخل الحيز الضيق، حيث الراوي ينتقل في نفس المكان إلى فضاء الثقافة، يظهر ذلك من خلال الملفوظ –أعدت قراءة نجمة–؛ كقرينة دلالية توحي إلى رفع السدال عن الذين يترددون إلى الحانة، من شخصيات متباينة، وذات مشارب أيديولوجية مختلفة، لتتوسّع دائرة الحانة، إلى فضاء رحب يسع الجميع دون استثناء.

يستمر الراوي في تجلية اللّقاء الذي دار بينه وبين صديقه المثقف، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " نشرب كثيرا في ضباب الحانة ونثرثر عن الثورة التي لن تأتي والإنسان الذي لم يخرج بعد والأحلام المجزأة والمخنوقة وتعاسة الحياة في سجن اللاحقيقة.

– عندما أقرأ شعرك يا خالد لا أشعر بأنك نفس الشخص.

لا تجيب، تغرق في هلوسات جديدة، ..."[3] .

تكشف اللّغة لسانيا حال الصخب والفوضى، الذي يجوب الحيز الضيق، لينتج عنه دلاليا رحابة الفضاء، الذي يؤمّ أمة من الناس، تجمعهم الخمرة والعربدة، وتفرّقهم الهموم والمشاغل التي يحملها كاهل كل فرد، وتشترك الملفوظات الموظّفة في النص في صناعة الحدث، والتّعبير عن المأساة التي يعيشها الجميع دون استثناء، كما يقدّم السرد حال المثقف، الذي ينساب من ذكرياته الشوق

[1] محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص119.

[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص 19.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

والحنين إلى الحرّية، يجليها ضمنيا الملفوظ –سجن اللاّحقيقة–، لتلتقي هذه العناصر لقاء التفاعل وتؤطر الجو العام الذي تعيشه الحانة.

يعرج الروائي إلى ذكر شخصية أنثوية أخرى تتردد إلى الحانة، تختلف وظيفتها عن الأولى، فهاهو يكشف الستار عنها مصرحا: " كان هذا منذ سنوات خلت، وخالد رضوان في صمته المجروح لا يكف عن تذكرها ....، كان يذهب أحيانا إلى المرقص ...، يتأمل هذه اللحظة التي فجرت فيه ذات يوم ينابيع الشعر وزهور الكتابة "[1]؛ يضفي النص على الحانة ذات المكان الطوبوغرافي الضيق لمسة فنية أخرى تتجلى في المرقص، الذي هو جزء من كل، تمارس من خلاله المرأة فن الرقص، مما تحقّق بدورها ثنائية دلالية؛ الأولى تتحقّق في تناوله كفن يعبر عن ما في الذات والوجدان، والثانية تتجلّى في كونها تفجّر في الرجل، بما تجود به قريحته من شعر وكتابة، يهدف من خلالها إلى توصيفها وذكر مناقبها.

الساردة في (خرائط لشهوة الليل)؛ طالبة جامعية، تحاكي حالتها، وهي تتردد إلى الحانة، في اللّيل فهاهي تجلّيها مصرّحة: " صرت طالبة محترمة في النهار، أما في الليل فهو للسكر والعربدة والعيش الحر. كنت أحرص على أن يصرف عليّ الصديق الذي أكون معه بلا حساب، وكانوا يفعلون ذلك ولم يتأخروا عندما تكون الفتاة التي يصاحبونها جميلة وجذابة وطالبة مثقفة بالشيء التي كنت عليه من جانبي كنت أحرص على أن يكون الصديق غنيا نسبيا "[2] ؛ تكشف اللغة مايجوب في الحيز الضيق من أحداث، تقوم بتسييرها أنثى فتية، تتجاذبها أطراف من الرجال، يقدمهم السرد وهم يتقصدون ما يقضي وطرهم منها، يظهر من خلال الملفوظات– جميلة وجذابة–، وبالمقابل يفضحها النص وهي تنتقي من هو أكثر ثراءً، وبهذا تصير الحانة ذو صبغة فنية دلالية توقع من خلالها الأنثى الرجل في شراكها، لتوفر لنفسها المال الكثير، من أجل حياة رغيدة.

تعمل الساردة على تعرية معدن أصحاب النفوذ، الذين يترددون إلى الحانة، وذلك من خلال قنص حال أحد الأثرياء، مصرحة: " هاهو الحاج منصور يخبرني بأنه حصل على عشر شقق من

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص20.

[2] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص18-19.

خلال رشوة رئيس بلدية سافل مثله، وأنه بعد عام سيبيعها بأثمان خيالية، لكنه سيحتفظ لي بواحدة وسيوقع عقد بيعها لي في بار الشمس "[1] .

يعمل النص على فضح أرباب الأموال، والطريقة التي يسلكونها من خلال معاملاتهم التجارية يقدمها السرد لسانيا بملفوظ – الرشوة-؛ كوسيلة أنجع لكسب الصفقات، بطريقة غير شرعية، وذلك باستعمال الحانة التي أضفى إليها الروائي دلالات، يتم من خلالها عقد البيع، فيسلبها الصفة الأصلية، ويصبغها بصفة أخرى كبديل، يفضح من خلاله ما يوجد من خبايا في هذا الحيز الضيق وذلك لاستدراج الشخصية الأنثوية بموجب مكانته وأمواله.

يقدّم السرد أصحاب النفوذ، وهم يستعملون سلاح التهديد، بعد الترغيب، وذلك بعد رفض الضحية لطلباتهم " لقد حاول الحاج منصور ذلك معي، بعد أن طال زمن الوعود بأن أقضي ليلة في إحدى فيلاته الكثيرة على البحر؟، طال زمن الوعود حتى أنه بدأ يسمم حياتي بطلباته، وأحيانا بلغ به الأمر حدّ تهديدي "[2]؛ فاللّغة عبر ملفوظاتها تستدرج الضحية بأسلوب الترغيب، الذي امتطى صهوته صاحب المشاريع، لتكون الحانة كبناء فني تؤطر دلاليا حدثا يستعمله أصحاب النفوذ كآخر سلاح، وذلك لإرضاخ الضحية، فيعمل السرد على تحويل الحانة من ملاذ سكر والعربدة، إلى مكان يهدّد بالخطر.

تستعمل الساردة حيلة للخروج من المأزق، وذلك باستعمال من هو أعلى درجة منه، لدفع الخطر " غير أن صاحب البار حسان أرشدني للحل، وعرفني على الكومندان مسعود، وبالفعل ما أن تعرفت على ذلك الشخص حتى تغير الحال تماما، جلست معه، وقال لي مبتسما:

– أنا في الخدمة "[3]؛ يجعل النص من الشخصية السلطوية؛ الكومندان مسعود، كحائط صد يدفع من خلاله الصائل، والخطر الذي يحدق بالفتاة العشرينية، لتنقل اللغة بدورها وظيفة الحانة إلى مكان، مترع بالأحداث، ضحيته أنثى، يقدّمها السرد وهي تنتقي الأشخاص، وتبحث في كل مرة عن مخرج ينجيها من المأزق.

---

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص19.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص19-20.

يستمر السرد في إظهار الطريقة التي يستعملها أصحاب النفوذ، لردع الخصوم، وتخويفهم فهاهي الساردة تجلي الموقف مصرحة: " فهمت بسرعة أنه كان يملك عقلا كبيرا، ويزن كل شيء بنظراته يدقّق ويفهم المطلوب، يفهمه من لمحة واحدة، من دون كلام، وفهم حينها أنني أرغب في الظهور معه فعزمني على الشرب، وما إن دخل الحاج منصور ورآني بصحبته حتى خسئ في مكانه وتراجع، ثم لم يعد يكلمني قط "[1] .

اللّغة تكشف عن احتدام الصراع بين معدنين متباينين، يؤطرهما الحدث، بين جدران الحانة لكن سرعان ما رجحت كفة الشخصية السلطوية، يقدمها السرد عبر الملفوظ– رآني بصحبته حتى خسئ –؛ لتنتج دلالات تكون من خلالها الغلبة لمن يملك زمام الأمور، يجليها الروائي في الجيش، في فترة تأرجحت فيها الأوضاع لهذا السلك، وصارت الأمور منوطة به.

ينزلق الحكي بالساردة إلى آخر منعطف، مع شخصية أخرى، بين أحضان الحانة، فهاهي تجلي الموقف مصرحة: " وبقيت على عهدي السابق، بين بين، غير أن حالي استقر في علاقة مع رسام اسمه علي خالد، التقينا صدفة في إحدى الكاباريهات التي صارت تعج بها البلد، وتحدثنا في أشياء عابرة، لكنه في آخر السهرة طلب مني أن أسمح له برسمي، فوافقت هكذا من دون سبب مباشر، أو اقتناع بأن رسمه لي سيخلدني في النهاية "[2] يقدّم النص الساردة وهي تجوب الحانات، كفضاء تقضي من خلالها الساعات، وتزجية الوقت، لكن هذه المرة السرد يورد علاقة جمعت بينها وبين مثقف، تقدّمه اللغة وهو يمارس فن الرسم، لتكتسي الحانة فنيا دلالات تصير بدورها؛ كملاذ يستقطب شتى أصناف المجتمع.

تحضر الحانة في روايات بشير مفتي، معبّأة بدلالات تنتجها اللغة عبر ملفوظات لسانية وذلك محاكاة للواقع، الذي كان يعيشه الفرد إبان العشرية السوداء، يقدّمه السرد وهو يبحث عن مكان يلوذ به تحت ضغط اللحظة الآنية، ليسقط في شراك الحانة، لتكتسي دلالات فنية، تقمصتها عدة شخصيات، تمثل شتى شرائح المجتمع؛ من مثقف إلى أصحاب السلطة، إلى أنثى وتنتهي بالطبقة الكادحة؛ يجمعهم فضاء الحانة. وتفرقهم الأيديولوجيات والتوجهات، لتتساوق هذه الشخصيات

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص20.

[2] م، س، ص35.

وتشكل الملامح العامة للحانة، كما كشفت الرواية عن المرأة، التي تجاذبتها أطراف عدّة، لتكون ضحية فترة يصعب إصلاحها واقعيا، ويتعذر ترميمها فنيا.

4-السجن انغلاق على القهر والتطرف:

تقدّم الرواية السجن، كمكان يحتجز فيه أشخاص خرجوا عن القانون، واقترفوا ما يوجب لهم العقوبة، فينتهي بهم المطاف بين أحضان هذا الأخير، سواء كان عن تعمد أو عن خطإ، لكن روايات بشير مفتي خرقت المألوف، لتقدّم لسانيا السجن، كفضاء يستقطب كل من سوّلت له نفسه تغيير الوضع، الذي كانت فيه البلاد تسير على عجلة من الذعر، تقدّمهم اللغة داخل هذا السياج المغلق، وهم يتجرّعون مرارة الأسى، فأدّى ببعضهم هذا الوضع الحرج إلى الانفلات، وركوب موجة التطرف، هنا يظهر " "السجن" بوصفه "مكانا" الذي لا يحتمل سوى دلالة واحدة "هي الدلالة السلبية" "[1] ؛ وذلك نتيجة أفكار خاطئة وهدّامة، كما أن حضور هذا الحيز في المدونة كان محتشما كون الروائي يفتقر بدوره لتجربة السجن، وما يرافقها من أبعاد نفسية واجتماعية، تجعله يوفر لها مساحة أكثر في متنه الروائي.

يحاكي الراوي في (أشباح المدينة المقتولة) حادثة جرت له في الصغر، أودت به إلى السجن فهاهو يجلي ملابسات الحادثة مصرحا: " لم يمت اللعين، ولكن حدث له شق في الرأس جعله عاجز الحركة لفترة طويلة، وهكذا وجدتني أمام المحكمة متهما بالاعتداء على رجل كبير في السن، لم يكن يفعل غير تأدية دوره كمسؤول عن العائلة، وذنبه الوحيد هو أنه كان يربي بنته التي حاولت حسبهم مساعدتها على الفساد "[2]؛ يكشف النص عن سبب مثول الراوي أمام المحكمة، عن فعل اقترفته يداه ليجد نفسه في ورطة، كما يقدّم السرد الروائي وراء الراوي وهو يوجه أصابع الإدانة للسلطة التنفيذية؛ التي حكمت على شاب صغير، دون النظر إلى تفاصيل الحادثة.

---

[1] الحاج جغدم، دلالة المكان في رواية الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر ع5، مارس 2009، ص143.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص98.

ينتقل السرد بالراوي إلى إصدار حكم القاضي، وحال الراوي إزاء هذا الحكم وعائلته، فهاهو يجلي الموقف قائلا: " حكمت عليّ المحكمة بخمس سنوات سجنا نافذا، وأذكر يوم سمعت صوت القاضي، وهو يطلق الحكم، كيف أن كل شيء فيّ تحرك ناحية الأرض، ولم يبق من الأصوات التي كانت ترتفع كأننا في غابة قرود إلا صوت أمي وهي تبكي "[1]؛ تنقل اللغة ماجرى في ساحة الحكم من أحداث، وذلك من خلال إصدار حكم الحبس على الراوي، كما يقدّم السرد المكان ببعده النفسي والاجتماعي، وهو يحتضن شخصيات يعتريها الرعب والخوف، يجلّيه حال الراوي ووالدته وهي مجروحة الفؤاد، تبكي فلذة كبدها.

يستمر السرد في تعرية الموقف، الذي ترك شرخا في ذاكرة الراوي، ليجلي الموقف مصرحا: " أما أنا فلقد شعرت بأني هزمت من الداخل، وأنه علي من تلك اللحظة تقبل قدري الجديد الذي لن أكون فيه ذلك الشخص الذي تمنيت وحلمت "[2] ؛ يسلط النص الضوء الضوء عن حالة الراوي، بعد ما انفض المجلس، وجلس لوحده، يقدّمه السرد وهو عبر مونولوج يحدّث نفسه، تعتريه الحسرة، ينتقل من فضاء واسع إلى حيز ضيق، وفق رؤية للواقع من عدسة مكان معبإ بدلالات توحي إلى تجرع مرارة الحزن والأسى، كما تجلي القرينة اللسانية –لن–؛ وما بعدها حصول حدث يكسر أفق الانتظار لدى الراوي في الحال والاستقبال.

يجلّي الروائي حال سجينه، ويجسّده وهو في " السجن أسطورة للصمود المطلق، يفارق عبرها شرطه الإنساني بوصفه كائنا بشريا، من لحم ودم، وأعصاب ومشاعر، وأحاسيس .. كائنا يعاني ويتعذب ويواجه ما لاطاقة لجسد بشري على احتماله، ولهذا فهو يمكن أن يقدم ويتراجع، أن يصمد وينهار، أن يثبت ويتردد .. "[3] ، لكن مع ذلك فالراوي يواجه قدره بثبات، محاولا تجاوز هذه المرحلة الحرجة، وهو من حين لآخر يعتريه بعض الإحباط والقنوط، مقابلا إياهما بالعزيمة والإصرار ومجابهة التيار، الذي يسير عكسه، دون أن تنكسر شكيمته، أو تخور قوته.

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص98.

[2] م، س، ص99.

[3] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص229.

يجلّي الراوي حاله، وهو بين جدران السجن، تحت ضغط لحظة آنية حرجة، مصرحا: " أربع سنوات كانت عبارة عن جلد للذات وجعلتني أندم على ما أقدمت عليه وأنزع عن نفسي توهماتي المثالية، وأجدني في النهاية داخل تلك الحلقة المغلقة التي تقضي على البراءة والتمنيات من أن لا شيء يستحق أن نفقد من أجله حريتنا "[1]؛ تكشف اللغة عمّا يجوب داخل السجن، وإضفاء له صبغة فنية تتساوق دلاليا على ماهو في الواقع،كما يقدّم السرد الأربع سنوات كتاريخ يصّعد من الضغط على شخصية شاب في ريعان الشباب، وتجعله يندم على فعلته الطائشة والتي قذفت به في دهليز مغلق، في لقطة لا تزال تخالج وجدانه، فتضغط اللحظة الحاضرة على الذاكرة فتعود القهقرة، لتقف على أطلال اللقطة الحرجة، لتكون حاضره ومستقبله.

يستهل السرد في ذكر المساجين، الذين زجّ بهم الحكم الأخير من القاضي إلى السجن، ليصرح قائلا: " في البداية وجدتني مع عشرة مساجين كل واحد له قصته، وجريمته وطريقة رؤيته للحياة، ولا أدري لماذا يعتقد المجرمون أنهم يعرفون الحياة أحسن من غيرهم، أم أن ذلك يرجع إلى أنهم ذهبوا لأقصى الجوانب المظلمة في أنفسهم، واستشعروا عبر هذه التجربة حقيقتهم الأخرى، فيعتقدون أنهم وصلوا إلى قمة لا يصلها إلا من سار على دربهم "[2]؛ يرفع النص الستار عن عدد المساجين، الذين لفظهم الحكم إلى دهليز مغلق، يقدّمهم السرد مختلفي التوجه، تنبت رؤيتهم للحياة دلالات، تتغير حسب المنطوق اللساني وفق احتملات جسّدتها اللغة في حيز ضيق، تتمخض عنها تجارب بمختلف الجنايات.

يحاكي الراوي حاله مع المساجين، وذكر الطريقة التي يتعامل معهم بها، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " تجنبتهم أول الأمر قدر ما أستطيع، وضعت بيني وبينهم جدار آخر لكي يفصلني عنهم أجلس لوحدي، وآكل لوحدي، وأظهر عنفي عند اللزوم فهم يستقوون على الضعفاء بسرعة ويحولونهم إلى خدم لهم، تلك التراتبية تظهر جليا في السجن، فليس هناك سجان وسجين فحسب ولكن هناك أيضا سجين تحت رحمة سجين آخر "[3] .

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص101.

[2] م، س، ص101-102.

[3] م، س، ص102.

تقدّم اللغة الراوي، وهو يعلن عن موقفه مع المساجين بحزم وجدية، يظهر ذلك من خلال الملفوظات التي تتخلل السرد – أظهر عنفي عند اللزوم- ؛ كقرينة دلالية تكشف هوية المتواجدين في السجن، و طريقة تعاملهم مع من يشتمون فيهم رائحة الضعف، بسلاح القهر، كلازمة فنية صاغتها اللغة في حيز ضيق يمثله السجن.

يحاكي السرد حال الراوي، مع من يتجاوبون معه خارج السجن، فهاهو يجلي الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " حاولت نسيان كل شيء، نسيان الناس الذين عرفتهم من قبل، حتى أفراد عائلتي طلبت منهم أن لا يزوروني، ورسائل وردة سنان التي كانت تصلني في الشهور الأولى بانتظام تركتها على جنب، ولم أعد أقرؤها بالمرة، كانت تفكرني بحماقتي وبندمي على بطولتي الوهمية حينما قمت بفعلتي تلك "[1]؛ يعمل النص على محاكاة الواقع المرير، وذلك بصياغته فنيا داخل دهليز مغلق ينتج منه دلاليا تشاؤم رافق الضحية منذ البداية، تقدّمه اللغة وهو بمنأى عن العالم الخارجي، متخذا موقفا بمن له علاقة تربطه معه، كمقاربة تنسيه جرح الماضي الذي لم يندمل.

يؤول المكان إلى عصارة اجتماعية، يجسّدها سلوك الشخصية ووعيها داخل المجتمع، فينتقل من طوبوغرافيته، ليكتسي دلالات لها علاقة بسلوك الإنسان، كما "يبدوا أنه من المنطقي أن تنمحي الأحداث لحظة العودة إلى الذات، أو إلى تصوير شخصيات ليست لها رؤى واضحة المعالم، ولا تقف وراء أي برنامج سردي يؤهلها إلى استبدال حالة بأخرى. إنها شخصية منطوية على نفسها وثابتة وهذا ما يبرّر بداية بعض القصص بحالة لا توازن لتنتهي بالحالة نفسها، دون أن يطرأ عليها أي تغير"[2]؛ يجلي هذا الموقف حال الشخصية، وهي منكسرة الشعور، ومجروحة الفؤاد، في مرحلة توقف فيها قطار الأحداث، في محطة ضيقة الأرجاء، وفق زمن نفسي ثابت، لا يمتّ إلى من حوله بصلة.

كما أن السرد يعمل على توصيف السجن، والحياة السائدة فيه، فهاهو الراوي يجليه عبر متوالية لسانية قائلا: " فأنا في السجن، في ذلك المكان المظلم من هذا العالم، حيث للحياة شروط مختلفة وقوانين أخرى تضبط الحركة، ولا داعي للتمسك بأحلام باطلة فهنا لا شيء غير الكوابيس

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص103.

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص171.

القاتلة وحكايات العنف اليومي المتكررة "[1]؛ يجلي الحكي ما يجري وراء القضبان من أحداث، تقدّمه اللغة كفضاء روائي له دينامية وحيوية، وذو وظيفة دلالية رتيبة، تتجلى في القهر الذي يطال السجناء المتواجدين في خضمّه، تضفي إليه الرواية صفة الظلمة والسواد، فيصوّره السرد لسانيا أكثر بشاعة، ممّا يجعل الفرد يفقد من خلاله نور الحماية والاطمئنان.

يعمد الروائي إلى توصيف الحيز الضيق، كفضاء يجمع في طياته مجموعة من المدلولات لـ "يحتل بعد ذلك أهمية كبرى في الروايات لأن الشخصية تراه وتتعامل معه وتتحرك فيه. وقد كشف اهتمام الواصف بالفضاء عامة عن رغبته في تمثيل الوجود من ناحية وفي التأطير لعالمه الروائي من ناحية أخرى. ولذلك شمل الفضاء عددا كبيرا من الموصوفات المدرجة ضمنه الدالة عليه "[2] ؛ تتجلّى في الملفوظات – المكان المظلم، أحلام باطلة، الكوابيس القاتلة –؛ كقرائن تعزّز حضوره.

ينتقل الحكي بالراوي إلى منعطف آخر، وذلك من خلال احتكاك الراوي ببعض السجناء فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " كما بدأت رغم أنفي أختلط مع بعض السجناء، بعض الشباب الذين يقاربونني في السن، كنا نتشابه في أننا ضحايا سياق واحد دفعنا إلى مصير كهذا الذي وجدنا أنفسنا فيه "[3] ؛ يضع الروائي أنمله على جانب من الجوانب التي أرّقت المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء، يقدّمه السرد لسانيا عبر شخصيات فتية، لم تكمل تفتحها، لتصير ضحية انفلات المجتمع فسارت سفينة الشباب بدون ربّان، ليعصف بهم زمن العنف في مكان سحيق، تؤطّره الأحداث فنيا في حيز ضيق، يشترك فيه الضحايا دون استثناء.

ينتقل السرد إلى تعرية قضية كل فرد على حدى، فهاهو الراوي يجلّي حال أحد المساجين عبر ملفوظ لساني مصرحا: " تعرّفت بالأخص على ذلك الذي كان مسجونا بتهمة قتل فتاة ... وهو ما جعلني أسأله أسئلة كثيرة: كيف وصلت إلى قتلها؟ فكان رده الوحيد: الغيرة، وعندما وجدها مع

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص103.

[2] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص302.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص103.

شخص آخر لم يستطع تقبل ذلك فقتلها بسرعة، ومن دون تردد، كما أخبرني بأنه لم يندم على فعلته تلك "[1] .

يعمل النص على استجلاء قضية شائكة، استشرت نارها، وعظم شررها في المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء، لتزيد بدورها من هوة الأزمة، تقدّمها اللغة وفق شاب صغير أقدم على فعل القتل، يتجاوز الحد، بسلب الآخر حياته، دون أن ينظر إلى مخلّفاته، يؤطّره الحدث في حيز ضيق وينقله الراوي لسانيا عبر الجاني، ليصير السجن كإطار فني، فضاءً يملؤه العنف، بطرق متباينة وشخصيات مختلفة.

يجلّي الراوي السبب الذي جعل هذه الشخصية ترتبط به مصرحا: " لا أدري لماذا تكلم معي مرة، وقد سألني إن كنت أملك "راديو" فلقد كان يريد سماع أغاني شعبية، أخبرته بأني لا أملك ووعدته أن أهديه واحدا حالما أحصل عليه، ومن يومها صار كأنه صديقي، يكلمني من حين لآخر ويعترف لي بنواحي ضعفه من مثل أن الجريمة التي ارتكبها تؤرق لياليه، ولا يقدر على النوم وهو يريد أن يقتل أشخاصا آخرين حتى ينتقم من كوابيسه المزعجة "[2]؛ تكشف اللغة عن هوية هذه الشخصية، يقدّمها السرد لسانيا، وهي في حالة يأس وإحباط، تحت ضغط الضمير، لكن بعد هذا الحدث يسعى السرد دلاليا إلى إعادة صياغة عنف آخر، يجلّيه محاولة القتل مرة ثانية، ليصير السجن فضاءً فنيا مترع بالمتناقضات.

ينتقل الراوي من حالة إلى أخرى، وهذه المرة مع شخصية تختلف عن سابقتها، فهاهو يجلّيها مصرحا: " هو الذي عرّفني بعدها بشخص آخر اسمه رشيد، وقال إنه متدين، ودخل السجن بسبب دعوته الدينية "[3]؛ يستمر النص في قنص الذين طالهم العنف، لتكون شخصية رشيد من الذين زجت بهم جحافل القهر في السجن، كما تنتج لفظة – رشيد — دلالات؛ تومئ إلى الاسترشاد إلى طريق الرشاد، عبر بساط دعوة دينية، لتكون هذه الأخيرة سببا دفع بالسلطة في خضم اضطراب الوضع

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص103-104.

[2] م، س، ص104.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

الأمني إلى اعتقال المشتبه بهم، ويكون الرشيد شاهدا على حجم هذه المعاناة، يؤطره الحدث داخل حيز ضيق، مستسلما لوضعه الراهن.

يستمر الراوي في تعرية معدن هذه الشخصية، وذلك بإبراز أسلوبها الدعوي، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " هو يستعمل العربية الفصحى واستشهاده بالقرآن والحديث، وعندما كان يتلوا على مسامعي القرآن الكريم كانت دموعي تنزل لوحدها، وتحدث تلاوته هذه في داخلي تأثيرا كبيرا ومرات أردد مع غيري " الله أكبر .. الله أكبر " وبعدها بسرعة صرت أصلي مع جماعة يقودها، وهو ما اعتبره فتحا مبينا، ونعمة من الله أن نجد طريقنا حتى في السجن "[1]؛ ينتقل السرد بالراوي إلى منعطف آخر، في حيز ضيق، تقدّمه اللغة مترعا بالمتناقضات، من شخصية تجرعت مرارة الأسى من فعل كان سببا في إيداعها في السجن، إلى شخصية لبست درع التدين والالتزام، تاركة شفرة الاحتملات مفتوحة على مصراعيها، إزاء هذه التغيير المفاجئ.

يعمل الرواي ومن ورائه الروائي على تعرية ما وراء القضبان، مستعملا الكتابة الوسيلة الأنجع للتعبير عمّا يخالج الجسد، الذي أنهكه هذا المكان الضيق، لذلك فعند الحديث " عن المكان أيضا هو بالضرورة حديث عن الجسد. وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن ينوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان. ومجرد الوجود وأخذ حيز ما في المكان علاقة وهو اللغة، وهو بداية سلسلة من التفاعلات "[2] ؛التي يومئ إليها الروائي من خلال خطابه السردي ويعيد صياغتها عبر الشخصيات التي يؤطرها المكان، تجمع بينهما علاقتا التأثير والتأثر.

يجلّي الراوي حال البلد، وهو في السجن، وذلك عبر الوافدين إليه، فهاهو يصرح على لسانهم قائلا: " لم نكن ندري ماذا حدث في السجن، وكنت أقضي داخله سنتي الرابعة، وصلتنا أخبار مشتتة عن انفجار شعبي مهول وقع في الجزائر العاصمة، ثم بدأنا نعرف من الشباب الوافد إلى سجننا

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة ، ص104.

[2] فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2005، ص31.

ماحدث بالضبط، لقد انفجر الشباب العاصمي، وحطم كل شيء البلد في حالة غليان وغضب وهذا ما جعل الأخ رشيد يقول لنا: " أظن جاءت ساعة الحق، وسنصدح بها " "[1] .

يكشف النص من خلال هذا الحيز الضيق، ما يدور في الشارع من انتفاضة الشباب ضد الوضع المأسوي، الذي كان يعيشه المجتمع إبان العشرية السوداء، وذلك وفق رؤى وأيديولوجيات مختلفة؛ من قهر اجتماعي، وسياسي، واقتصادي، نشب عنها حريق العنف، الذي أودى بالشباب الثائر إلى السجن، تقدمه اللغة ذو وظيفة فنية يؤطر الحدث، وتنتج من خلاله دلالات تتوارى خلفها الشخصيات، تقطن فيه، فتعري عبر الملفوظ " أظن جاءت ساعة الحق، وسنصدح بها"؛ نوايا هذه الشخصية، بعد عملية غسيل المخ، وتهيئة المتعطشين إلى التغيير نفسيا، وجعلهم رهن إشارتها بعد الخروج.

يلبس الراوي في الرواية نفسها قميصا آخر، موسوم بـ(علي الحراشي)، يحاكي حال شخصية الزاوش، الذي دخل السجن بسبب حادثة تأديب زوج أم صديقته وردة، فهاهو يجلي الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " لم يرغب الزاوش في الحديث في الحب، شعرت أنني التقيت بشاب محبط منهك وقليل الحيلة، ويتكلم بخشونة الرجال العدوانيين، رغم الطهارة التي كان يظهرها، وهي لا تعكس في رأيي إلا محاولة التهرب من حقيقة فشله الحقيقي "[2] .

تكشف اللغة حال الضحية ونظرة الآخرين إليه، يؤطره زمان ومكان يفتقدان بدورهما إلى عناصر الحرية، يقدّمه السرد وهو مكبوت نفسيا، فيضفي على هذا الحيز الضيق دلالات ينأى من خلالها على تحقيق حضوره فيه، يظهر ذلك من خلال طريقته التعسفية في التعامل مع الغير، مما صعّدت بدورها من فعل القهر الذي طال الفرد الجزائري في ريعان شبابه.

يستمر الراوي في كشف الستار عن هذه الشخصية، التي تغيرت في نظرها عن ما قبل، ليصرح قائلا: " وجدته شخصا دخل عالم الدين الواسع، وداخل الزنزانة لا بد أن يجد الإنسان منفذا إلى الماوراء ينقذه منها، لم يعد عاشقا كما تصورته، لم يعد يتكلم برقة الرومنسيين المؤثرة، لعل المكان

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص105.

[2] م، س، ص219.

الذي كان يقبع فيه لا يسمح بذلك، صارت له حياة أخرى، وهو حتما يتذكر ماضيه كخيال طفولي ويقول إن الخطأ لم يكن خطؤه في النهاية، وإن الحياة هي التي توقعنا في فخاخها الآثمة، وتبتسم بطريقة ماكرة عندما تشعر أننا لم نعثر على الطريق "[1] .

يقدّم النص السجن في أكمل صوره، ويلبسه ثوبا فنيا، تجليه الشخصيات التي تقطن فيه بمختلف توجّهاتها، والتي تعمل بدورها على تغيير وظيفته الأصيلة، وتكسبه وظيفة أخرى، تكسر بدورها رتابته التي وسم بها، وذلك من خلال إعادة صياغة الأحداث، وانتقال الشخصية من حالة اليأس والإحباط إلى عالم آخر يختلف عن سابقه، تقدّمه اللغة وفق دلالات أخرى تعيشه الشخصية بعين الحاضر، تلج بدورها دائرة التدين، ومن هنا تدخل رؤية الراوي ومن ورائه الروائي، وتحدد مخلّفات الحادثة، وموقفها المعادي لها.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر منعطف، والذي كشف من خلاله غطاء الشخصية، الذي كانت تتستر به، فهاهو يجلي الموقف عبر متوالية لسانية قائلا: " عندما سمعت خبر الإفراج على الزاوش فرحت له، وتمنيت أن يجد طريقه بعد هذه المحنة العسيرة، لقد كان شابا يافعا ويحلم مثلي بالحياة الهانئة والكريمة ولكن عندما لقيته شعرت أنه تغير جذريا، وصار ينظر له على أنه بطل جديد في هذا التيار الديني ولم أفهم السبب إلا عندما بلغني أنه اليد التي يضربون بها كل من يرونه خطرا عليهم أو عدوا لتيارهم الذي يريدون أن يحكم "[2] .

تكشف اللغة عن الطريقة التي انتهجتها الجماعة المتطرّفة في تهيئة الأفراد، يقودهم الأمير أو الشيخ، يلبسونه ثوب العصمة، وينفّذون أوامره دون تردد، يجد الروائي له مبررا فنيا، يظهر لسانيا في – أنه اليد التي يضربون بها–، ومن هنا تتحول وظيفة السجن الرتيبة، والمتجلية في قهر وتأديب الجاني إلى وظيفة فنية أخرى تظهر في التطرف، وذلك من خلال استغلال الجماعة ضعف الضحية وانهزامها النفسي، ليتأتى لها تنفيذ أوامر القائد دون مناقشة، تجتمع هذه العوامل، لتكمّل صورة هذا الحيز الضيق، فتضفي إليه بعد القهر، تهمة التّطرف.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص219-220.

[2] م، س، ص230.

يحاكي الراوي في الرواية نفسها حال أبيه المخضرم، عاش حقبتين زمنيتين؛ زمن الثورة التحريرية وزمن ما بعد الاستقلال، فهو مثقف حمل مشعل التغيير منذ البداية، وذلك بمقالاته التي كتبها ضد المستعمر، ثم بعد الاستقلال عُرف بمنشوراته النقدية ضد الانقلاب العسكري على بن بلة، مفندا فكرة تسليم السلطة إلى العسكر، فيأتي الرد من السلطة " وفي الغد جاءت الشرطة السرية واعتقلته على الفور، لا أدري أين أخذوه، غاب شهرا بكامله ثم تركوه .. عندما رأيته بعد ذلك الغياب المؤلم لم أعرفه من فرط نحوله، وهزال جسمه، والتعذيب الذي تركوه على جلده "[1]؛ يجلي النص حال المثقف الطامح، وهو داخل دهليز مغلق، وما تركه هذا الأخير من آثار العذاب في جسمه، ليكون شاهدا على حجم معاناته .

تظهر الوالدة حال زوجها، لما كان في المعتقل، ليصرح الراوي على لسان والدته قائلا: " لم يحك لي ما حدث له، رغم أني ترجيته كثيرا، وغرق في صمت موحش لفترة طويلة قبل أن يعود من جديد للحديث. تكلم عما جرى له في المعتقل، والطريقة الوحشية التي كانوا يتكلمون بها معه، كأنه لم يفعل شيئا من أجل تحرير هذا البلد، والإهانات التي تلقاها، والضرب الذي تعرض له، وقال " شعرت للحظة أني في قبضة المستعمرين القدامى، وليس أبناء بلدي " "[2] .

يهدف النص إلى كشف ما يجوب داخل الزنزانة من أحوال، ويعمل على تعريته لسانيا عبر الملفوظ – الطريقة الوحشية التي كانوا يتكلمون بها معه –؛ وهذا مما يعمق دلاليا حجم المعاناة التي كان يقاسيها المثقف في السجون، كفضاء فني، يؤطر أحداث العنف، التي ضربت أطنابها، وتمادى غيّها، وذلك من خلال إصرار السلطة على إيلام الضحية جسديا عن طريق فعل الضرب، ونفسيا من خلال الإهانات التي تعرض لها، مما يعمق من هوة القهر التي طالت المثقفين في حيز ضيق، جعلته يحافظ على رتابته في تعزيز سلوك العنف.

رغم أن الزنزانة شيء متناهي في الصغر، إلا أنها تنفتح على آفاق رحبة، تجتمع فيها المتناقضات سواء في الخير والشر، أو الفرح والحزن، كما نلمس بدورنا " الزنزانة، صغيرة جدا، لكنها تكدس حجما. هي شاسعة فعلا. فيها عالم للصراع الدّامي .. إنها فضاء القهر الواسع. هنا تقهر الكلمة،

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص22-23.

[2] م، س، ص23.

والحرية. وهنا يلغى الإنسان ويدفع دفعا "[1] إلى مستقبل مجهول، لا يعرف أين يضع قدمه في خضم العنف والقهر، كما هو حال المثقف المناضل، الذي وجد نفسه في أحضان أسئلة مبيتة، وهو يعتريه الرعب، ويكسوه الخوف والذعر.

يجلّي الراوي حال والده، وهو على محكّ الأسئلة المبيتة، داخل الزنزانة، فهاهو يصرح قائلا: "ذهب معهم وحققوا معه، وسألوه إن كان له دور في تحريض الشباب على تخريب بلدهم، وتهديد أمن دولتهم ..

سألوه تلك الأسئلة الغبية التي لا تطرح على شاعر، ورجل ناضل قديما من أجل تحرير وطنه من المستعمر، لكنهم سألوه كما سألوا المجرمين، وكرروا أسئلتهم، وأشعروه أن لا شيء تغير وأن أحلامه تلك يجب أن تموت .. "[2] .

يقدم الراوي فعل الاعتقال بأبشع صوره، ولا سيما على شيخ كبير بلغ من الكبر عتيا، تقدمه اللغة وهو مكتوف الأيدي، بين أيدي غشومة، تحاول إلباسه تهمة هو بريء منها، كما يتخلل السرد موقف الروائي وراء الراوي المناوئ للطريقة التي تنتهجها السلطة، في التعامل مع المثقف، من خلال الزّج به في دهليز مغلق، مما يعزّز من رتابته كحيز فني، يخلق من هذا العنف عنفا آخر، يتجلى في إثناء المثقف عن مواصلة مشواره، وهذا ممّا يصوره للقارئ والمتلقي أكثر بشاعة، فيحوّله من إطاره السياسي إلى إطاره الأيديولوجي المناهض للسلطة.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر منعطف، و هو يجلي فيها حال أبيه أثناء وبعد التحقيق، فهاهو يصرح قائلا: " قضى أسبوعا في التحقيق، أو الاستنطاق عن تهم لا معنى لها بينما كانت عيناه تلمعان بالضوء لأنه كحالم كبير يرى في انتفاضة أولئك الشباب علامة طريق، وضوءا يبزغ في نفق دامس الظلمة. لقد رأى أخيرا شبابنا يخرجون للشارع، ويهتفون بالحرية المتشوق لها منذ الاستقلال البعيد عام 1962 .. ثم بعد طول استجوابات وتحقيقات فهموا أن لا جدوى من ذلك فأطلقوا سراحه كما تبين الوثائق التي منحوها لنا ليخلوا ذمتهم من كل ما يمكن أن يحدث له في الخارج، لكن

[1] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 ص41.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص29.

والدي اختفى نهائيا من يومها، كأن الأرض انفتحت وبلعته، لم يعد للبيت، ولا لأي مكان يعرفه ومن يومها لم نسمع عنه أي خبر .. "[1] .

تكشف اللغة نوايا السلطة في من سولت له نفسه الوقوف في وجهها، فلم تقتصر على إيذاء الشيخ المثقف، بل تعدى الحد إلى كل من ساهم في مضايقتها، من الشباب الطامح، الذي طفح الكيل به، فراح يندّد بالوضع المأسوي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري إبان العشرية السوداء، حيث اختلفت مطالبهم، حسب اختلاف أيديولوجياتهم؛ من رجال الدين والسياسة والاجتماع، قدّمهم الروائي خلف الراوي عبر خطاب سردي، ليفضح الخطاب السياسي، الذي ترجم فيما بعد إلى وسائل متعددة اتخذتها السلطة للقمع، فلم تجد بدا في اللجوء إلى الاعتقال، وذلك لكبت صوت الشباب والمثقفين، وإطفاء شمعتهم، في دهليز مظلم، يقدّمه السرد فنيا، وهو يؤطر شتى أنواع التعذيب في أعلى درجات القمع والاعتقال.

توثّق الساردة في (خرائط لشهوة الليل) لأحداث الاعتقال، التي جرت في العشرية السوداء وذلك إزاء انتفاضة الشباب ضد الحزب الواحد، فهاهي تجلي الموقف مصرحة: " وعندما هدأت العاصفة وتوقف النزيف، عدت للجامعة أستطلع الأمر، أنظر وأبصر وأتأمل، فلم أجد زملائي في الخلية الصغيرة للمناضلين الأحرار، وسمعت من زميلتي منيرة أنهم اعتقلوا وعذبوا، قالتها والدموع تسيل من عينيها "[2]؛ يوثق النص لمرحلة سياسية حرجة مرّ بها المجتمع الجزائري، لتكون ظاهرة الاعتقالات في السجون، والتعذيب، شاهد على حجم الظلم والقهر، الذي طال أفراد المجتمع؛ منها الشباب الجامعي المثقف، الذي كان له كفل منها.

حاولت الساردة تدارك الموقف، وإنقاذ الشباب الذين زجّ بهم في السجن، فهاهي تجلي الموقف مصرحة: " حاولت أن أفعل شيئا من أجل أولئك الطلبة، واتصلت بالكومندان مسعود، ولكن ردّ عليّ شخص آخر يعمل في مكتبه:

– ليس عنده وقت.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص29.

[2] م، س، ص28.

حاولت أن أذكره باسمي دون جدوى، وبعد شهر، أطلق سراح العشرات من الطلبة، أغلبهم كان قد تعرض للضرب والإهانة، وخرجوا منكسري الأرواح ومهزومين لأبعد حد، غير أن استقبالهم في الجامعة بتلك الحفاوة أعادت لهم روحهم النبيلة وأشعرهم بقيمة أن يكونوا أول المضحين من أجل تغيير الأوضاع في هذا البلد "[1] .

تكشف اللغة ما يجوب داخل السجن من أحداث، كإطار فني، كشف الروائي من خلاله واقع وملابسات، طالت أفراد المجتمع؛ من تعذيب وقهر، وفق زمن كرونولوجي قصير المدى – بعد شهر- يقدّمه السرد وفق دلالات خرقت المألوف، إذ في فترة وجيزة جرت فيها أحداث، فوق حجم هذه المدة، فبدل التحقيق والاستجواب، وتقصي الأمر بتؤدة وتثبت، تأتي السلطة بسلاح الكي في أول وهلة، كوسيلة أنجع للتأثير والبوح بالحقيقة، دون النظر إلى الطريقة التي تعالج بها مثل هذه المواقف، لا سيما مع فئة فتية، وما رافقها من تأثير في نفسيتهم، وإهدار لكرامتهم.

يجلّي الروائي حجم المعاناة، التي تجتمع في حيز ضيق، حيث " إن المكان المرسوم أو الموصوف ليس في ذاته، وإنما بالمطل الذي يطل منه الروائي أو المبدع على المكان بصفة عامة، ونعني بالمطل هنا هو: ذلك الموقع النفسي والعاطفي والفكري الذي يقف فيه الروائي المبدع، والذي تشكله مجموعة من العوامل الحياتية التي تؤسس زاوية النظر الإبداعية، فالأمكنة هي نحن وما يحيط بنا من مشاعر وأفكار، وأفعال "[2] ؛ تختلف من فضاء لآخر، يجليه موقف الطلبة، وما لحقهم من أذى في السجن تعتريهم مشاعر منكسرة، في المقابل؛ فضاء الجامعة، الذي أظهر حفاوةً في الاستقبال، لتبتل العروق منتعشة، ويذهب ظمأ الظلم والعدوان، فتستقر النفس مطمئنة، مسترجعة أنفاسها، التي سلبت منها قسرا.

ينزلق الحكي بالساردة إلى آخر محطة، وذلك من خلال تجلية حال أحد الأفراد، الذين زجّ بهم في السجن، فهاهي تصرح قائلة: " صديق منيرة صعق مما شاهده من تعذيب لأصدقائه فانطوى على نفسه، وحدثتني منيرة عن كلماته التي كان يتحدث بها: ((لا أصلح لأن أكون مناضلا سياسيا، أنا

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص28-29.

[2] عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الموصل، العراق، دط 2012، ص68.

ضعيف، أو أشعر بأنني أنتمي إلى طينة أو طبقة الضعفاء، ولا يمكنني مخادعة نفسي هنا، ربما هناك من هو أشجع مني لمواجهة آلة العقاب المريبة من أجل أفكاره تلك، أما أنا فلا)) "[1]؛ يكشف النص حقيقة أحداث جرت في السجن، على لسان أحد الأفراد الذين ذاقوا وباله، تقدّمه اللغة وهو في حالة ضعف، نتيجة ما رأى وعاين من عذاب، طال أصدقاءه، ليزج به في دهليز حالة نفسية جعلته يحجم عن الإقدام على أي تغيير، قد يتسبب في هلاكه.

يعدّ الفضاء الحاضن للشخصيات خلفية تجتمع من خلاله سمات متعددة و" لعل من أكثر السمات الجمالية اقترانا بروايات الفضاء قدرتها على تكثيف اللحظات الشعورية، وتمييزها بهالة صورية تتعالى عن الحدث العارض، والموقف العابر، وتمنحها قوة التجريد. من هنا كثيرا ما تتحول وقائع اليومي، المرتبطة بجغرافيا إنسانية بذاتها، في زمن ما، إلى أفق للمماثلة بين الأحوال الإنسانية ورمزية المكان الحاضن "[2] ؛ يجلّيه المنطق السردي فنيا، من خلال سبر أحوال الشخصية وهي منكسرة داخل قوقعة السجن، كرمز تنأى عن تحقيق الاستقرار وراحة البال.

نصل في مجمل القول إلى أن روايات بشير مفتي تناولت المكان بشتى أنواعه، وأولته أهمية كبيرة كونه يسعى فنيا إلى تأطير الأحداث، التي ساهمت في إجلاء أبعاده، النفسية والسياسية والاجتماعية تعاقبته شخصيات، اختلفت مشاربها وأيديولوجياتها، في فترة تباينت فيها موازين القوى وأرهصت إلى نهاية حتمية يمثلها العنف، الذي طال الأفراد بشتى أنواعه، فيكون بدوره شاهدا على حجم الكارثة ليساهم في تشتيت الوطن وفقده هويته الدينية والثقافية والإقليمية واللغوية، والتي أودت بالفرد إلى الاضمحلال والانزواء، والركون إلى حالة نفسية حرجة، جعلته يفقد الاحساس بالانتماء إلى الوطن.

كما عمد الراوي الذي خلفه الروائي إلى توظيف أماكن ذات أبعاد هندسية، وطوبوغرافية فأنزلها منزلة العاقل، وذلك بتشييء لها فعل العنف، من خلال إضفائها بصبغة فنية، أنتجت دلالات تحاكي واقع التسعينيات بكل أبعاده، فراح الروائي يرسم في مدونته أمكنة مختلفة؛ اختلفت مابين

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص30.

[2] شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما ((قراءة في التجليات النصية))، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص61.

المفتوحة؛كالشارع ومغلوقة؛ كالبيت والسجن والحانة، كفضاءات ساهمت في إرساء دعائم العنف بشتى أشكاله.

التقت هذه الأمكنة، وتساوقت فيما بينها، لتشكل الفضاء العام للرواية، وذلك من خلال تفريغها من محتواها، وتحويلها عبر لغة سردية، مفعمة بإيحاءات، ورموز ودلالات؛ ساهمت بدورها في استجلاء ظاهرة العنف عبر مكان تقطنه شخصيات، شكل ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فاكتست من خلاله دلالات سلوكية، ونفسية، جعلتها منوطة به.

يجدر التنبيه إلى أن المكان الذي احتل مساحة غير يسيرة من الحكي، هو البيت، باعتباره الملاذ الذي تلجأ إليه الشخصية من بطش العنف، والقلاقل التي أثقلت كاهلها في الخارج، سرعان ما حوله السرد إلى الداخل، ويجسد ذلك فعل الاعتقال الذي طال الأشخاص الموجودين فيه، ليصير بين فكي العنف، محاصرا من كل جانب، وبهذا يكون إطارا فنيا لأحداث، خرقت المألوف، الذي فطر عليه البيت.

يأتي الشارع بمساحة أضيق في الحكي من البيت، ليجسد حجم المعاناة التي طالت الأفراد في ثناياه، منفتحا على شتى أنواع العنف من؛ الاعتقالات والتفجيرات، تقدّمه المدونة وهو يؤطر فنيا العنف في أبشع صوره، لينتهي هذا الأخير بالقتل، وذلك محاكاة لواقع التسعينيات من القرن الماضي عبر خطاب سردي، يفضح الواقع وملابساته، عبر كائنات حبرية لا تتعدى عالم الورق، في فضاء فني يحمل أكبر عدد من الشخوص، ممّا جعله أكثر عرضة للعنف، الذي بدأ بالاعتقال وانتهى بالقتل ليكون في الأخير شاهدا على حجم الكارثة.

أما بالنسبة للحانة، فكانت مساحتها في الحكي أضيق من البيت، فتأتي هذه الأخيرة كفضاء فني، تقضي من خلالها الشخصية وطرها، من خلال ممارستها فعل السكر والعربدة، لنسيان الهم حيث تندرج ضمنها شخصية المثقف والمرأة، التي لفظها الشارع عن فعل راح ضحيته الكثيرات لتجد نفسها بين أحضانه. أيضا من الأماكن المغلوقة التي وضعها الروائي كإطار فني في مدونته، نجد السجن بمساحة أضيق من الأوليين، كحيز ضيق أطر أحداث، تقدّمها اللغة بصبغة دلالية انحصرت في ظاهرة العنف، كوظيفة رتيبة أثرت في الشخصية نفسيا ووجدانيا، لتنتهي بالتطرف، ليعمق هذا الأخير من هوة الأزمة.

لم يقتصر العنف الذي ألمّ بالمدونة على فعل القهر، بل تعدى النطاق إلى أوسع من ذلك لينتهي بفعل القتل، الذي كان للشخصيات الحظ الأوفر منه، يأتي في الواجهة المثقف، وبدرجة أقل المرأة.

الفصل الثالث

الفصـــــل الثالث: علاقة الشخصية بالأحداث في روايات بشير مفتي.

– أشكال العنف:

أولا– قهر السلطة:

1– الفساد.

2– الردع.

3– الاعتقال.

ثانيا– القهر الاجتماعي:

1– الطبقة المهمّشة.

2– العنف ضد المرأة:

2–أ– قهر المجتمع للمرأة.

2–ب– قهر الرجل للمرأة.

ثالثا: التطرف:

1– المتطرف الديني.

2– المتطرف القاتل.

علاقة الشخصية بالأحداث في روايات بشير مفتي:

– أشكال العنف:

أولا–قهر السلطة:

1– الفساد:

تجتمع في رواية (أرخبيل الذباب) فسيفساء، متعددة الألوان والمتناقضات، بحيث يهدف الروائي من خلالها إلى توظيف شخصيات؛ تسعى من خلال منصبها إلى تحقيق الأمن والاستقرار وبحبوحة العيش للمواطن، وأخرى تتقنع بدورها خلف منصبها، مستغلة هذا المنفذ لتمرر من خلاله أغراضها الشخصية، ولوعلى حساب مصالح الآخرين، فهاهو الراوي يهدف إلى تعرية معدن أبيه مصرحا: "أبي كان مناضلا دون شك حالما بعض الشيء.. ديكتاتوريا بالتأكيد.. لقد حشو رأسه بالأوهام عن العدالة الاجتماعية، علّبوا عقله بالشعارات حتى النخاع "[1] يعتمد الراوي من خلال تصريحاته لغة رمزية (..)، يستهدف بذلك القارئ النموذجي الذي له صلة بالواقع المعاش.

يشيد الراوي بشخص أبيه، عندما رأى " مدير المصنع يسرق الزيت ويطلب من سائق المؤسسة أن ينزّه كلبه (مومو ش) ثار غضبه وقال هذا ظلم.. هذه خيانة للاشتراكية.. لكن صوته ذهب هباءً لم يسمعه أحد بل بالعكس لقد أطنبوا في مدح المدير المتفاني في عمله ونزعوا عن والدي صفة الشرف المهني "[2] يوازن الراوي من خلال الإشارات المشفرة بين معدنيين متابينين، ليكشف الستار عن الطبقة المناوئة، وكيف استغلت المنصب لقضاء مآربها ومصالحها الشخصية على حساب الآخرين.

تتعدد أشكال العنف، بحيث لم ينحصر في استعمال السلاح، بل تعدى النطاق إلى أساليب أخرى أكثر ضررا، كالاستغلال الاقتصادي، الذي هو منوط بحقوق الإنسان، ولذلك "عندما تمس هذه الحقوق بأي شكل ويلحق بالإنسان الضرر متعمد مادي أو معنوي، من طرف فرد أو جماعة،

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص22.

[2] م، س، ص22–23.

أو تنظيم رسمي، أو غير رسمي، أو حتى من طرف دولة فهو يصنّف في خانة العنف "[1]؛ كما هو الحال لمدير المصنع، الذي تصيّد الثغرات، لقضاء مآربه، ولو على حساب حقوق الآخرين.

لا تفتأ تخالج الراوي لحظات، كان رهينا فيها لشعارات وهمية، ليصرح قائلا: " لعلك تذكر أنت تلك الشعارات << العمل و الصرامة من أجل ضمان المستقبل >> << من أجل غد أفضل >> لقد وضعوها فوق رؤوسنا لتخديرنا فقط.. تأكد لي دائما هذا الهراء والكذب.. "[2]؛ يعمل الراوي على تعرية الواقع، تاركا بدوره للقارئ لغة مشفرة، ظنا منه أنه على دراية بالواقع المعاش، ليفسح له بذلك المجال لملء فراغات النص.

لم يكتف الراوي بتسليط الضوء على العنصر الذكوري، بل تعداه إلى قسيمه الأنثوي، حيث ألبسها الروائي لون من ألوان السياسة، فهاهو الراوي يصرح عقب حوار دار بينه وبين ناديا قائلا:"ظلّت ترغي بكلام كثير عن السياسة والبلد ومشاكل الناس وهموم الطبقة المسحوقة وضرورة أن يلعب المثقفون أدوارهم. والنضال من أجل مزيد من حرية التعبير.. "[3] يعالج الروائي قضية المرأة كوعي بدأ يتشكل، لتشارك بدورها في قضايا تمس المجتمع برمته محاولة تطويقه بحبال من الحرية ولا يتأتى ذلك في نظرها إلاّ عن طريق شريحة المثقفين.

يحاول الراوي أن يستل من فلتات لسانها التوجه الذي تتقنع خلفه، لتفاجأه بسؤال مباغت "
– هل أنت ليبرالي ؟..
ضحكت قبل أن أجيبها ..
– في الفكر.. لكن يساري الميدان..
– أنا كذلك .. لا أومن بتوجيه الأفكار ولا بفرض برامج على الناس كي يكونوا من طينة واحدة. ورأي واحد. هذا ظلم للتعدد والاختلاف الذي يعيشه الناس.. "[4]؛ يصوغ الروائي شخصياته وفق

[1] حسين خريف، عولمة العنف. أي دور للنظام الإعلامي العالمي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ع18 ديسمبر 2002، ص55.
[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص23.
[3] م، س، ص48.
[4] م، س، ص49.

أيديولوجية مبيتة، ولغة مشفرة، نمت جذورها إزاء التعددية الحزبية، تؤمن بمبدأ التغيير واحترام رأي الآخرين.

يستمر الحوار بين الراوي ونادية ليحاول من خلاله جس نبضها، ومعرفة حزبها ومشربها مصرحا على لسانها " – لهذا تعجبت كثيرا من الذين يكتبون من مواقع إيديولوجية ويتصورون أنهم لوحدهم يملكون الحقيقة.

– آه الحقيقة.

– نعم الحقيقة. إنهم يقولون للآخرين دائما، إنكم على الخطأ.. ألا يعني ذلك ضمنيا أنهم يقولون عن أنفسهم إنهم على صواب.. "[1]؛ يختفي الفساد في نظر الشخصية الأنثوية، خلف قناع لغوي أومأت إليه من خلال الضمير (هم)، لتعمّ القضية القاصي والداني، وكل من لا يهمه إلا تمرير فكرته ونصر مذهبه ولو على حساب الآخرين.

تجنح الشخصية الأنثوية في تقرير فكرتها على لغة الجمع، دون تسليط الضوء على فرد معين وعليه، فلقد برز في المجتمع العربي والجزائري " بيئة وفرص من الفساد، غير مرتبطة بشخص معين بل بجماعة أو شريحة، كالحزب أو العائلة أو الطائفة. ولم تتم مساءلة أو محاسبة المسؤولين عنها؛ بسبب ضعف السلطتين التشريعية والقضائية ومؤسسات المجتمع المدني"[2]، فاستغل أصحاب النفوذ الفرصة وشمروا على ساعد الفساد، مستغلين بدورهم ضعف السلطة والاصطياد في الماء العكر، وهذا لغياب السلطات القضائية والتشريعية والتنفيذية.

يعرج الروائي في رواية (شاهد العتمة) إلى شخصيات تحاكي رواية (أرخبيل الذباب) بحيث حسر عنها القناع اللغوي (هم)، واستعمل بدوره أسلوب المباشرة في تعرية مادتهم، وذلك بذكر أسمائهم، ابتداء من السي موموح؛ هذه الشخصية البراغماتية (خسران، ربح) ورثها أبا عن جد. فهاهو الراوي يضيء البؤر المظلمة لهذه الشخصية مصرحا: " لقد تعرفت على السيد موموح فوجهه لايحيل على أية سمة وهو شاب بسيط ونحيل، لاكن تشعر من رؤيته الأولى، أنه ممتلئ بالخبث، قالت

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص49.

[2] أحمد أبو دية وآخرون، الفساد السياسي في العالم العربي، منشورات الائتلاف من أجل النزاهة والمساءلة (أمان) فلسطين، جوان 2014، ص8.

لي إيناس بأن ذلك يعود للتربية السيئة، والده يفرض عليه ذلك، أن يكون منحطا وعديم القلب "[1] يجلي الراوي حال الآباء الذين يصوغون فلذة أكبادهم، كمادة تزن الأمور بمكيال الربح والخسارة.

يستمر الراوي في تعرية معدن هذه الشخصية، ليصرح قائلا: " إنه لا يتحدث إلا قليلا وكلامه أوامر ونواهي وغضب مستمر على كل عمال الفندق، لا يفرق في ذلك بين من هو أصغر سنا منه ومن يكبره بعشرين سنة ولا بين الفتاة التي قد تكون في مثل سنه أو العجوز التي هي في مقام أمه لقد رأى والده يفعل ذلك حتما وعليه أن يكون النسخة المطابقة "[2] ؛ ألبس الروائي هذه الشخصية درعا من الفساد والخبث، وجرّدها من كل آثار الرحمة والشفقة؛ كمعادل موضوعي لفترة التسعينيات التي كانت تحفل بشتى أنواع المتناقضات، ورجحان كفة أصحاب المادة والنفوذ، ليكون السي موموح من جملتهم.

يكشف الراوي الستار عن بؤرة الشر، ليصرح قائلا: " والده غني، له العديد من الفنادق هنا وهناك، والكباريهات وحتى بيوت الدعارة، أمواله كلها يجمعها من الغش وتجارة اللحوم البشرية والمحرمات، وليكون موموح بعد ذلك صاحب مكانة وقوة، لا بد أن يسير على نفس الموال، فلا خيار له أمام كل هذا، النموذج جاهز وعليه أن يندفع إلى الأمام، منتهجا نفس الأسلوب وذات الطريقة "[3] يجرد الراوي هذه الشخصية بكل ما له صلة بالإنسانية، كما بدوره لا يعتمد توظيف اللغة الرمزية يرهق من خلالها القارئ في فك شفرتها، بل وظّف أسلوبا مباشرا ولغة واضحة.

يتدحرج السرد بالراوي ليصل إلى منعطف حوار آخر، وعبر سؤال مباغت من موموح يصرح قائلا: " – ما رأيك في الحوادث الأخيرة بالبلاد؟

لقد فكرت طويلا قبل أن أرد: تعلمت من زمن الحرب والاغتيالات العشوائية أن لا فائدة من الاستغراق في تحليلات منطقية لعبث لا يمكن فهمه بأي عقل، لكن مع ذلك وجدت نفسي أرد عليه باختصار شديد:– إنه الغضب غضب المحرومين

ابتسم بسخرية:– هل تتصور حقا ذلك!

---

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص36.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

أكدت له وجهة نظري:- نعم.. بالتأكيد "[1]؛ تمثل هذه الشخصية نموذجا من الذين لا يهمهم إلا أنفسهم، ومصالحهم الخاصة، و لو على حساب المقهورين.

يستمر مومو في توجيه سهام أسئلته للراوي، محاولا بدوره استدراجه للبوح بما يخالج وجدانه مصرحا: " – ألا تتصور أن ذلك هو الظاهر في القضية؟
بدأت أشعر بأن مومو أذكى بكثير ممّا تصورت، وأنه يفهم أكثر مما اعتقدت وأن عليّ بالرغم من إحساسي بالقرف من مجالسته أن أتحلى بيقظة حادة وحذر شديد:
- ماالذي تقصده بالظاهر من..؟؟
- أنت صحفي ويجب أن تعرف ما يحدث أليس كذلك؟.. "[2] تحاول هذه الشخصية جس نبض أحوال القضية، باستعمال اللغة الرمزية (..)، وسبر أغوارها من خلال استنطاقها للأحداث كهالة تمرّر من خلالها أغراضها.

يحاول الراوي من جديد الزج بهذه الشخصية في قفص الاتهام، لكن هذه الأخيرة تتملص من شراك أسئلته مصرحة: " على العموم.. سيكون لنا وقت لنتكلم أكثر في هذا الموضوع، عندي موعد استلام بضائع مهمة بالمدينة... "[3]؛ يختفي الفساد خلف اللغة الرمزية (..)، كقناع تسعى من خلاله مثل هذه الشخصيات بـ(ثروتها وجاهها وسلطتها)، وذلك بالاحتماء بها أو الفرار من الباب الواسع.

يسلط الراوي هذه المرة الضوء على النموذج السلطوي، ليصرح عبر متوالية لسانية قائلا: "عندما عاد السي كادار من رحلته الباريسية إلى الفندق في ذلك المساء الحار من صيف وهران كان الجميع قد أصابه الرعب وامتلأت محاجر عيونهم بالدهشة وسكنهم الخوف بسرعة وسارعوا إلى القيام بأعمالهم الروتينية لكن بإتقان تام هذه المرة، لقد حاولوا قدر الإمكان إخفاء الفزع الذي عمّ قلوبهم"[4] يمثل السي كادار نموذجا يضطلع من خلال وجاهته على مصاف أصحاب السلطة والنفوذ يتجلى ذلك من خلال القرينة اللسانية (إتقان تام..أصابه الرعب.. حاولوا إخفاء الفزع..).

---

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص37.
[2] م، س، الصفحة نفسها.
[3] م، س، ص38.
[4] م، س، ص45.

يستمر الراوي في تعرية معدن هذه الشخصية، مبرزا مكانتها بين أوساط المجتمع، فهاهو يصرح قائلا: " كانت سمعته مرموقة وكذا مرة سمعت بعض الأحاديث عن نفوذه القوي والمساحات التي يأخذها كلما تساهلت إدارة الولاية في البيع وهو لا يتوقف عن الشراء. فما يساوي اليوم ألف دينار غدا سيصبح بمائة ألف وهكذا فمن يملك السيولة المالية يكون مستقبله مريحا دون شك "[1]؛ يضيئ الراوي بعض البؤر المظلمة؛ التي تتكئ عليها هذه الشخصية في تنفيذ مخططاتها، بغية الوصول إلى مستقبل آمن، تستعين من خلاله على نوائب الدهر، ولتستغل بدورها أصحاب الوجاهة، كسلطة تجمع بينهما المصالح.

ينتقل الراوي إلى إنارة زاوية مظلمة، تسعى من خلالها الشخصية السلطوية إلى تحقيق مآرب أخرى، يجليها الراوي عبر المتوالية اللسانية: " لكن السي كادار لم يكن يحتاج إلى المال لقد أخذ منه ما يحتاجه ومايكفي أحفاد أحفاده، إن مايرغب فيه الآن وبإلحاح هو السلطة النفوذ، الإحساس بأن لا شيء يقف في طريقه وبما أنني تعرفت على السيد موموح الذي لم يبلغ بعد السادسة والعشرين من عمره وثروته تقدر بالملايير فما بالك بوالده، الرجل الأقوى في وهران "[2]؛ لم تكتف الشخصية البراغماتية بجمع المال وتكديسه، بل سعت إلى تطويق حصنها بسلوكيات وأفعال، تشخّص فسادها متخذة من السلطة والنفوذ والوجاهة، كدعائم تقوي ساعدها، في شلّ أي حركة تقف دون تحقيق هدفها.

يعرّج الراوي إلى شخصية أخرى لا تقل أهمية على السي كادار؛ ألا وهو الكولونيل الزين فهاهو يكشف الستار عنه مصرحا: " يوم تعرف على السي كادار، تفتحت له أبواب الجنة من جديد واكتشف كيف يلحس عقل الرجل أو يشعره بأنه الرجل المناسب لتحقيق المهمات الصعبة. السي كادار قدر بسرعة موهبته وعلاقته الحلزونية والممتدة إلى أعلى رأس في هرم المدينة فتحالف معه قائلا:- ستكون رجلي الأول في هذا المكان "[3]؛ يمثل الكولونيل الزين الحصن المنيع، الذي تحتمي به الشخصية السلطوية، من سطوة مناوئيه؛ من أصحاب النفوذ، ودرعا يصد به أي هجوم مباغت.

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص45.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص75.

يسعى الراوي ومن ورائه الروائي إلى تجلية الفساد، الذي يقوم على تواشج سلطتين وذلك "لأن البناء الروائي يقوم على مجموعة من الحوادث الإنسانية يجعلها الروائي متداخلة، أو متناسقة فيما بينها وعلى حشد أهم التفاصيل الجزئية، والقضايا النفسية والاجتماعية "[1]؛ كما يظهر من خلال التنسيق القائم بين أصحاب النفوذ، والسلطة التنفيذية؛ لتحقيق مآرب شخصية، تدخل بدورها في قضايا اجتماعية، ساهمت فنيا في بناء صرح الرواية.

يمسك الراوي بالخيط الأول من رحلة الشخصية السلطوية، وكيف كان أسلوبها في الانتقاء ليصرح قائلا: " يوم حطّ كادار رحاله بمدينة وهران، أدرك بسرعة أنه بلا رجل مثل الكولونيل المتقاعد الزين لا يمكنه أن يفعل أي شيء وأن ميزته الأساسية هي عشق النساء فكان يحضر له المومسات حتى أغرقه في اللذة وجعله تابعا ذليلا له وشيئا فشيئا بدأ يحرمه منها، حتى إذا ماجاع سهلت مهمة كادار في ابتزازه وتقديم الخدمات الموسعة له "[2] ؛ يمثل استعمال الشخصية السلطوية للعنصر النسوي كطعم يصطاد به أصحاب الوجاهة، وأسلوبا يقضي من خلاله مآربه، كلما دعت إلى ذلك الحاجة.

يستمر الراوي في الإمساك بالخيط الخفي لأصحاب النفوذ، وهذه المرة من طريق إيناس ليصرح قائلا: " عرفت كل هذا من إيناس التي كانت تستمع إلى الكولونيل المتقاعد بانتباه وذكاء، معترفة له بالمهارة في الحكي والقدرة على شدّ الناس إلى صوته، كأنه صوت رجل يبيع الحكم.. كما اعترفت لي بأن الكولونيل صيد سهل بالنسبة لكادار لكنه مع ذلك يظل رجله الثاني وسنده القوي في هذه المدينة الأخطبوطية التي تتحكم فيها قوى المال والظلام.. "[3] يستعمل الروائي اللغة الرمزية (..) والقناع اللغوي (المال والظلام)، كقرينة دلالية وثنائية ضدية بين العسكري والرأس المالي، تجمعهما المصلحة الخاصة في المقام الأول، وسعي كل منهما إلى تحقيق أهدافه وتعزيز نفوذه في المقام الثاني.

يستمر الراوي في كشف أوراق الشخصية السلطوية، منتقلا بدوره من محطة إلى أخرى ليصرح قائلا: " شعرت أن الكولونيل يتحوط كثيرا قبل أن يكلمني، خاصة منذ رجوع السي كادار وتحذيره

[1] بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة: من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2017، ص192.

[2] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص75.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

لابنه السيد مومو ح مني.. لقد فعلها أمامي، كأن لا شيء يدعوا للخجل حينما قال له: – حتى أنا لا تثق بي.. يومها خيل إلي أنني أدركت معدن هذا الرجل وقوته الخارقة وطريقة تسييره لمهامه وممتلكاته ورجاله، إنه يزرع من البداية في قلوبهم الشك والحيطة ويجعلهم بمجرد رؤيته يرتجفون.. "[1] يجلّي الروائي حال أصحاب الوجاهة في التسعينيات، كما نجده يصوغ شخوصه محاكاة للواقع، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السلطوي؛ الذي يصعب فك شفرته تاركا بدوره مسافة الأمان بينه وبين شركائه، ولو كان فلذة كبده.

يحاول الراوي مرة أخرى استفزاز إيناس بسؤال مباغت، مصرحا:"– كيف يمكن للكولونيل أن يقبل هذا الهوان كله..

استسلمت لضحكة غريبة وهي تجيبني:

– إنه عالمهم الذي يعيشون فيه، يحسبون لكل شيء ألف حساب، أما الكرامة هي آخر ما يفكرون فيه.."[2]؛ تمثل الشخصية السلطوية، نموذجا من الضلعين في إثارة الخصوم، والزج بهم في شراكها ليكون الكولونيل الزين من جملتهم، بحيث أنه لا يعرف من أين يمسك بخيط الأمان، ولا كيف يلعب بساحتهم، ليسقط في هوة الذل والهوان، ولو على حساب شرفه وكرامته.

الروائي وهو يلج غمار السرد، ينفتح بدوره على صياغة شخصيات متعددة الأبعاد، فيكون العمل بهذا " المعنى مفتوح على كل التركيبات الممكنة للمادة التي يقترحها، لكنه لا يشكل أثرا بالتحديد، فانفتاح العمل وديناميته هما شيء آخر، وهو قدرته على إدراج مكملات مختلفة، وحيويته التي لا تعني الاكتمال بل الاستمرار عبر الأشكال المختلفة "[3]؛ يظهر ذلك من خلال النص الروائي المعاصر، الذي يملك زمامه روائي مثقف، له وعي اجتماعي، ورؤية تمكنه من وضع شخصيات وإلباسها أشكال مختلفة، لتساهم في جمالية الخطاب السردي فنيا.

يوجّه الراوي سهام أسئلة وجيهة صوب الكولونيل، وذلك لاستنطاقه، واستخراج ما في جعبته ليصرح قائلا: " – لا أدري... لماذا لا تحلمون بالتغيير.. إنه مروع جدا..

---

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص75-76.

[2] م، س، ص76.

[3] أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001، ص39.

أردت فجأة أن أستغل حماسه الفياض لجيله وأن أزرع الشوك بحلقه: – أووف.. هناك أشياء تتجاوز هؤلاء الشباب...حتى أنتم جيل الثورة.. رأيتموها تسرق منكم ..لكن فضلتم الصمت أليس كذلك؟..اعتقدتم أن حربا ثانية لن تفيد البلد وأنكم مطالبون بالحياة لا غير.. "[1]؛ يستعمل الروائي اللغة الرمزية (..)، والقناع اللغوي (أنتم)، تلميحا دون تصريح، لشرذمة كانت تصطاد في الماء العكر وذلك لتحقيق الاستقرار الذاتي، ولو على حساب الآخرين.

يقاطع شريط الحوار الذي دار بين الكولونيل والراوي، السي كادار وهذا على حين غرة منه ليصرح الراوي قائلا: " حينها كما أذكر جاء السي كادار على غفلة منا جميعا وأخذ له مجلسا بطاولتنا و طلب بيرة ثم سأل الكولونيل:

– هل رأيت هديتي لك؟

قفز الكولونيل من مكانه مبتهجا وهو يومئ بالنفي فطلب منه كادار مبتسما:

– اصعد إلى الطابق الثاني في الغرفة رقم 10، ستجدها هناك.. "[2]؛ يستجلب أصحاب النفوذ الخصوم، ويجعلونهم طوع تدبيرهم، وذلك عبر اللّغة الرمزية (..)، كعنصر تشويقي وكطعم يسقطهم في شراكهم.

عودة الراوي إلى وهران، وذلك بعد مدة، ليفاجأ بما لم يكن في الحسبان، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " سألت خيرة عن إيناس فاغرورقت عيناها بالدموع قبل أن تبدأ حديثها:– بعد ما شب صراع عنيف بين السي كادار والكولونيل الزين هربت إيناس من الفندق ولم يعد أحد يعرف شيء عن مكانها.. كما ترى السي كادار غادر هو الآخر البلاد بكاملها إلى دولة أجنبية والزين، الله يرحمه. وجد مقتولا في أحد الصباحات بالقرب من البحر.. "[3] ؛ يومئ الراوي من خلال هذه النهاية المفتوحة، عبر اللغة الرمزية (..)، إلى حال التبعية العمياء، وكيف تودي بصاحبها إلى ما لا يحمد عقباه، دون الإمساك بالخيط الخفي للقضية.

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص77.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص145.

يتقصى الراوي الأمر، ليصل إلى سبب الجريمة، وذلك عبر حوار دار بينه وبين سمير الهادي ليصرح قائلا: " – ولكن ما الذي حدث حقا؟ .. خيرة تتحدث عن صراع و..أجابني وهو يتذكر تلك الأيام: – حتى أنا لا أعرف حقا ما حدث بالفعل، كل ما أذكره هو ليلة هروبها من الفندق ومجيئها إليّ، كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل. أخبرتني بأن السي كادار كاد يقتلها حينما تدخل الكولونيل الزين فجأة محاولا إنقاذها فتشاجرا بعنف، لحظتها تدخل مومو وأطلق الرصاص على الزين فسقط مضرجا بدمه "[1] يمسك الراوي بالخيط الخفي للجريمة، التي كانت نتاج صداقة وهمية، ليجد الضحية نفسه بين مطرقة الوالد وسندان الابن.

يستمر سمير الهادي في عرض ما تبقى من تفاصيل الجريمة، ليصرح قائلا:"التقيت بالصادق وأخبرته بما حدث فأكد لي بأنه سمع بالجريمة، وأن السي كادار هاجر نهائيا.
– ألم تحقق الشرطة في الموضوع..
– لم يصلوا إلى أية نتيجة.. "[2]؛ يجلي هذا الموقف لنا حال تسلط أصحاب النفوذ، وكيفية تملصهم من التهمة، دون الزج بهم في قفص الاتهام، يتجلى ذلك من خلال اللغة الرمزية (..)، لتبقى النهاية مفتوحة على احتمالات، عجزت السلطة على فك شفرتها.

يعالج الروائي في روايته (خرائط لشهوة الليل) نموذجا من نماذج الشخصية السلطوية مصوبا جام اهتمامه على الشخصية العسكرية؛ ألا وهي الكومندان مسعود، وهذا إزاء احتقان الأوضاع في البلاد أثناء فترة التسعينيات، مستغلا بدوره النفوذ والوجاهة تارة لمصلحة البلاد، وتارة أخرى لتحقيق مآربه الشخصية، لتكون الشخصية الأنثوية؛ كطعم يصطاد من خلالها الخصوم، ولو على حساب حريتها وكرامتها الشخصية، والمتمثلة في الساردة، لينقل الروائي على لسانها الأحداث التي جرت في البلاد واضعا أنمله على نقاط الفساد، التي راح ضحيتها الأبرياء والمكلومين، لتكون الساردة من جملتهم.

فهاهو الكومندان في أول خرجة له مع الساردة، و هذا إثر مطاردتها من إحدى الشخصيات لتصرح قائلة: " وفهمت بسرعة أنه كان يملك عقلا كبيرا، ويزن كل شيء بنظراته يدقق ويفهم المطلوب، يفهمه من لمحة واحدة، ومن دون كلام، وفهم حينها أنني أرغب في الظهور معه، فعزمني

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص150-151.
[2] م، س، ص151.

على الشرب، و ما إن دخل الحاج منصور ورآني بصحبته حتى خسئ في مكانه وتراجع، ثم لم يعد يكلمني قط "[1]؛ يمثل هذا الموقف تسلط أصحاب النفوذ، وإمساكهم بزمام الأمور، لتكون الساردة طرف في القضية، تستنجد بالكومندان، من أجل تحقيق حريتها، التي سلبت منها قسرا.

ينزلق الحكي بالساردة، ليصل إلى منعطف آخر، وهذه المرة في مكتب الكومندان، مع حوار دار بينهما، لتصرح قائلة: " سلمت عليه وسألته حتى أوفر عليه وقت الترحيب المبالغ فيه: – ماذا هناك؟

– لم نعد نراك كثيرا.

– مشغولة بالدراسة وأشياء أخرى.

– نعم نعرف بأنك فتاة مختلفة عن بنات الليل "[2]؛ يجلي هذا الموقف، حال الشخصية السلطوية، وكيف تستدرج فريستها، لتسقطها في شراك عرينها.

ظهرت أزمة الفساد في فترة التسعينيات، بصور متعددة، وأشكال أكثر في " دوائر متداخلة متقاطعة تشي بتعقّد دلالاتها، وتراكم تراكيبها، لعل من أبرز مظاهرها المرئية، وصورها المحسوسة: غيبة الديموقراطية، وممارسة العنف السياسي، وإشكالية المثقف والسلطة، والاغتراب والاستلاب النفسي والرقابة والاستبداد والمطاردة "[3]؛ كما هو حال الشخصية الأنثوية مع أصحاب النفوذ والسلطة، الذين يظهرون النصيحة وحب الخير، ويطمرون المكر والخديعة، لتنفيذ مخططاتهم، وتوسيع مشروعهم السلطوي، ولو على حساب سلب الحريات، وشراء الذمم.

يستمر الكومندان في استدراج الساردة، محاولا بدوره استعطافها حول ما يجري في البلد فهاهي تصرح قائلة: " — لا أعرف ماذا يحدث في البلد حقا، ولكن هل تطلب مني شيئا أفعله.

– شيء بسيط للغاية.

– من مثل ماذا؟

---

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص20.

[2] م، س، ص24.

[3] سمية سليمان شوابكة، الرؤية السياسية والتشكيل الفني في رواية السجن السياسي "الأسوار نموذجا"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، مج 39، ع1، 2012، ص38.

– أنا أثق فيك، في إخلاصك لهذا البلد. "[1] ؛ تمثل القرينة اللغوية (البلد)، كمطية تعبر من خلالها الشخصية السلطوية، لتقضي مآربها الشخصية على حساب المصلحة العامة، مستعملة بدورها العنصر الأنثوي.

يحسر الكومندان عمّا يجوب خاطره، ليصرح قائلا:"هؤلاء الطلبة الذين تعرفينهم واحدا واحدا على مانحن منه ينشطون كثيرا في الجامعة ويسببون لنا مشاكل كبيرة ولكن لا نعتبرهم خطرا على أمن البلد، كل ما هنالك أننا نشك أن وراءهم أشخاصا خطرين، نريدك أن تخبرينا بكل ما يحدث في اجتماعاتهم، أنت تملكين المؤهلات الكافية لتكوني جزءا من خلاياهم الصغيرة، يجب أن تقتنعي بأن ذلك سيكون لصالح استقرار البلد وأمنه "[2] ؛ تستمر الشخصية السلطوية في ترويض العنصر الأنثوي مظهرة شطرها الأول والمتمثل في القرينة اللغوية (صالح البلاد)، كطعم تصطاد به الضحية.

يتدحرج الحكي بالساردة، لتصل إلى محطة أخرى، وهذه المرة على غير عادتها، فهاهي تصرح قائلة: " شعرت بأن الكومندان غطس في البحر، وانزلق مع الأرشيفات السرية لنظام بوليسي كان هو جزءا منه، ولم أكن أشك أن نوعه قد يختفي لمرحلة حسب متطلبات وظروف الفترة الجديدة لكنه حتما سيعود ويطل برأسه للواجهة "[3] ؛ تتأرجح الأوضاع إلى مرحلة سياسية حرجة، وتسجل بدورها اختفاء الشخصية السلطوية بعد ظهورها في الساحة للمصلحة، بحيث تسعى الشخصية الأنثوية بعد الظهور والاختفاء فك الشفرة السلطوية، على أمل الظهور من الجديد.

يعود الكومندان من جديد إلى الساحة، ليستأنف الحوار مع الساردة ، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " – لقد أحالوني على التقاعد بسبب التعذيب في حوادث 88. والآن بعدما اندلعت الحرب يلحون على عودتي ثانية. لقد اقتنعوا بأن ذلك هو الطريق الأنسب لربح الحرب.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص25.
[2] م، س، ص25-26.
[3] م، س، ص31.

تساءلت لماذا يريد أن يخلق جوا من الثقة والطمأنينة بيننا؟ ماذا يريد في النهاية؟ "[1] ؛ تعمل الشخصية السلطوية على خلق جو من الثقة، وذلك بإظهار بعض أوراقها، كتفريشة تحقق من خلالها مآربها المستقبلية، تاركة بدورها غمامة من الحيرة تعتور الساردة، إثر أسئلة مبيتة لم تكن في الحسبان.

يستمر الحوار بين الكومندان والساردة، ليستمر بدوره بإخراج أهم الأوراق، فهاهو يصرح قائلا:" – ألم تسمعي بشركتي الأمنية؟ كل المؤسسات والبنوك الخاصة ورجال الأعمال يبحثون اليوم عمن يحرس ممتلكاتهم. لقد أصبحت ثريا في ظرف قياسي للغاية.
قلت كما لو أنني أحتج على كلامه:- ماذا تريد مني؟
فقال وهو مبتسما يعلن علي خبره السعيد ذاك:- نتزوج. هذه أمنيتي الوحيدة الآن، لقد عرفتك جيدا وأنت الوحيدة التي تصلحين لكي تكوني زوجتي وشريكتي في الحياة "[2]؛ تستمر الشخصية السلطوية في استدراج العنصر الأنثوي، بشتى صنوف المغريات، محاولة الوصول إلى الهدف المنشود يتجلى من خلال القرينة اللغوية (الزواج).

تكشف الساردة بعد قبولها العرض الستار عن بعض الخطوات التي كان يتعاهدها الكومندان لتصرح قائلة: " << أنا من النوع الذي تقتضي طبيعة عمله أن يكون على علم بكل الخبايا، هفوة مني ويسحب البساط بسرعة >>. ولكي لا يسحب منه البساط كان يحافظ على علاقاته الأخطبوطية مع أطراف عديدة من النظام، وأطراف عديدة من رجال المال، وأطراف عديدة من خارج البلاد "[3] ؛ تعمل الساردة على تفكيك شبكة الفساد؛ القائمة بين العسكري والنظام ورجال المال، وأطراف أخرى من الخارج، التي تتكئ عليها الشخصية السلطوية أثناء تنفيذ مخططاتها.

تعرج الساردة إلى إضاءة بعض البؤر التي تجمعها مع قسيم حياتها، فهاهي تستجيب لتخمينات خالجت ذاكرتها مصرحة " لم أكن أسأله عما يعمله، ولاعمّ يحدث في الداخل، فجبهة الحرب كانت لا تزال مفتوحة، تضرب بوحشية وعنف، والقتلى بالآلاف لكني كنت أراه أحيانا مهموما بأشياء تقض مضجعه وتطيّر النعاس منه، تركته لحاله مثلما كان شأني تقريبا مع علي خالد، لا أنخرط في

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص51.
[2] م، س، ص52.
[3] م، س، ص54.

مواجهات وصراعات لا أفهم خيوطها الخافية وخيوطها الظاهرة. ولا أدرك من يستفيد منها ومن يلعب بتلك الحبال من وراء الستار "[1] وعليه، فالساردة تحاكي الأوضاع التي عصفت بالبلاد، لتكون الشخصية السلطوية من جملتها، تاركة مسافة بينها وبين قسيم حياتها، دون التطلع إلى الحيثيات التي تحاك في الخفاء.

تنصهر نظرة الساردة للأشياء مع نظرة الكومندان، فهاهي تستجيب لمونولوجها الداخلي لتصرح قائلة: " بدأت أنظر للعالم بمنظار مسعود. الحشرات الصغيرة تلك، النفوس الميتة والمهجورة، ما جدواها في الحياة؟ يموتون إن لم يكن بآلة الحرب ويد البربرية المتوحشة فبأسوأ الإهانات وأقذرها. سيأكلهم المرض والشلل والطاعون والجرب والجوع والهزيمة الأخلاقية كل ذلك بعد أن يتآكلوا يأكل بعضهم بعضا خوفا على نفسه أوحسدا للآخر أو أي شيء من هذا القبيل "[2]؛ تمسك الساردة بالخيط الخفي؛ الذي تتكئ عليه الشخصية السلطوية، التي تعيش رهينة مخططاتها ومشاريعها، مع ازدرائها للآخرين، وجعلهم طي النسيان.

لا تفتأ تخالج ذاكرة الساردة الانطباعات، التي جمعتها مع الكومندان، ليصرح قائلا : " << دعيهم إنهم يستحقون ما يحدث لهم>>
فأسأله <<كيف؟ كيف يستحقون ما يحدث لهم؟ ماذا فعلوا حتى ينالهم عقاب كهذا؟>>
فلا يجيب كعادته، كما لو أنه يخبئ في أعماقه أحقادا دفينة غريبة قديمة لن تخرج على لسانه قط يتكلم في داخله، يردد الكلمات يلوكها بينه وبين ذاته، العالم مغلق في داخله، يبدأ وينتهي فيه"[3] تعيش الساردة رهينة لحظات لم تكن في الحسبان، إزاء احتقان الأوضاع وخروجها عن النطاق، مفنّدة بدورها آراء الشخصية السلطوية، التي لا يهمها إلاّ تحقيق نفوذها ومآربها، ولا يضيرها بعد ذلك من هلك بالقتل، أو التهمته ألسنة الجوع، لتعمق من هوة الفساد.

تستمر الساردة في إمطار الكومندان بوابل من الأسئلة، حول قضية حبه للوطن، فتستغرب من إجابته عبر مونولوج مصرحة: " ياليته كان حبا سليما وصحيحا. كنت أستطيع مواجهته بأن أقول له

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص54-55.
[2] م، س، ص69.
[3] م، س، الصفحة نفسها.

<< كل ما يمثله هؤلاء الأشخاص هو ما وصلت إليه البلاد من حرب. إفلاسكم وسوء تسييركم هو الذي قادنا للهاوية. حبكم المفرط والأناني والغريب والذي يختلط مع مصالحكم هو الذي كسر مثل الناس وأحلامهم >> "[1] ؛ استطاعت الشخصية الأنثوية، فك اللّغز، الذي أوهمت من خلاله الشخصية السلطوية، بحبها للوطن والدفاع عن مناراته الجغرافية، كشرعية تسوغ لها قضاء مصالحها، وتعزيز نفوذها، ولو على حساب حقوق الأبرياء.

يتدحرج الحكي بالساردة ليصل إلى منعطف آخر، وهذه المرة كعادتها؛ غياب وحضور الكومندان، تحت وقع أسئلة مصرحا: " – إنهم يتفاوضون معهم.
فأسأله محتارة دون فهم: مع من صعدوا للجبل؟
أقول له ساخرة: أخيرا اقتنعتم أنه لا مفر من ذلك.
– لا، أنا ضد التحاور معهم. ولكن الضرورات كما تعرفين تقتضي أن نتحاور بعض الشيء "[2] تستدرج الشخصية الأنثوية الشخصية السلطوية، لتسقطها في قفص الاعتراف، مجابهة بدورها شريحة تسير عكس تيارها، ومتباينة في حزبها ومشربها، قاسمهما المشترك الفساد.

تلوك الساردة عبر ومضات استذكارية الأحداث، وتدفع بها إلى واجهة مخيلتها إثر حوار دار بينها وبين الكومندان، ليصرح قائلا: " << أعرف بأنهم يكرهونني جدا، يحقدون عليّ بعد التفاوض سيحاولون دفعي لكي أختفي من الوجود. هذا مؤكد. أنا من قام بالأشياء القذرة من أجلهم >>.
كان خائفا من أن تدور عليه الدائرة. أرسل أولاده جميعهم للدراسة في الخارج، أمن لهم مستقبلا في بلدان أوربية مختلفة. وترك لهم ثروات معتبرة في بنوك لا يدخل إليها الشك من أي جهة "[3] ؛ تكشف الشخصية الأنثوية المستور، مستفزة بدورها الشخصية السلطوية؛ المتداعية للواقع، والمتخوفة من مناوئيها، تاركة بالمقابل مسافة الأمان لفلذة كبدها، بعيدا عن ساحة النزال، مقحمة إياها الدخول إلى عرين الفساد.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص71.
[2] م، س، ص77.
[3] م، س، ص78.

تعرج الساردة إلى تخمينات خالجت ذاكرتها تجاه الكومندان، لتصرح قائلة: "كان مع ذلك أكثر حذرا هذه المرة. لقد شارك في الحرب من بعيد، و ليس بوصفه عسكريا ولكن كمدني. لن يحكموا عليه بأي شيء. إن حياته لن تتحطم بسهولة، وهو يعرف من أين يمسك الخيط، وكيف يلعب في ساحتهم أيضا.

يعرف. كنت واثقة من ذلك. كان يعرف كيف يحمي ظهره وقد تشعبت علاقاته، غير أن بخبرته الطويلة في هذا العالم لم يكن عنده أي يقين، وصار ينتظر الضربة من أي جهة "[1] ؛ تبدد الشخصية الأنثوية غشاوة الحيطة والحذر، التي كانت تتقمص بها الشخصية السلطوية وذلك لما أملته عليها خبرتها الزوجية، ومع ذلك لم تسلم في نظرها من أي تدخل خارجي مباغت.

إن طابع الفساد في الرواية " مبعثه معضلة الآخر بما يوظفه من إمكانات داعمة لمصالحه، يكون في ضوئها على قدر من المهمة للدفاع عن مصالحه، ضد كل من يقف في وجه مقاصده النفعية من توفير الحماية اللازمة، حتى لو كانت أمنية، أو عسكرية "[2]؛ كما تجليها المقاطع السردية السالفة الذكر حيث جعلت الشخصية السلطوية من منصبها درعا، تصد بها أي تدخل خارجي، لتدخل بدورها دوامة النزال عن بعد، وذلك حفاظا على سلامتها ومصالحها الشخصية من المناوئين، الذين يترصدون حركاتها، ويتقصون خطواتها، لإيقاعها في شراكهم.

تستمر الساردة في تقصي نقاط الضعف، التي تعتور الكومندان، فهاهي تصرح على لسانه قائلة: " << أعرف لي أعداء كثرا. أعداء لم يحتملوا أن أصبح ثريا بسرعة، وأن يكون لي كل هذا المال والجاه >>

صار وسواسه الخناس، كل ليلة تقريبا، يظهر له كعفاريت ووحوش تنقض عليه ويستيقظ مفزوعا على غير عادته.."[3]؛ تضع الساردة أنملها على الهمّ الذي أصاب الشخصية السلطوية، حيث صار يمثل شغلها اليومي، وأررقها الليلي.

---

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص78-79.

[2] عبد القادر فيدوح، فضاء العنف في الرواية العربية الجديدة، مجلة أبوليوس، جامعة محمد شريف مساعدية سوق أهراس، الجزائر مج05، ع 09، جوان 2018، ص13.

[3] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص79.

تعرج الساردة إلى كشف الأوراق التي كان الكومندان مسعود، يستعين بها كلما سنحت له الفرصة، لتصرح قائلة: " أحضر العديد من الحرس لتلك الفيلا، وأحاطوا بنا من كل جهة.
غير أن ذلك لم يكن كافيا كان يسافر للخارج في مهمات لا أفهمها ولن أفهمها، تصورت أنه يتفاوض هو أيضا على أمنه وحياته مع جهات خارجية. كل شيء يمكن أن يقوم به شخص كمسعود في وضع مرعب كالذي كان فيه "[1]؛ تتداعى الشخصية الأنثوية لذكريات خالجت وجدانها إزاء الشخصية السلطوية، التي بدورها جنّدت الجنود خوفا من أي تدخل خارجي، ولم تكتف بذلك بل اتخذت من السفر مطية للهرب، وقضاء مآربها مع جهات يصعب فك شفرتها مصعّدة بدورها من وتيرة الفساد.

تنقل الساردة لحظات خالجت ذاكرتها، والكومندان يسافر إلى الخارج، فهاهي تصف الموقف مصرحة: " لعله يريد أن يطمئنّ على دولاراته التي يخبئها في بنوكه السرية. ربما يرغب في رؤيتها والتمتع بمنظرها المدهش.
صورته في تلك اللحظة بدت لي صغيرة. أصغر مما تصورته من ذي قبل. تضاءلت لدرجة الغياب.
أين ذلك الرجل الذي كان اسمه يركع جبال الأرض كلها، وصوته يهز الأرواح القوية هزا فيدمرها ونظرته تذيب الجليد المترسب منذ قرون طويلة؟ "[2]؛ تكشف الشخصية الأنثوية الستار الذي كانت تتقوقع خلفه الشخصية السلطوية، وتعمل على تشيين كل مواقفها، وتهجين سمعتها، وذلك بتوصيف حالتها، ومقارنتها بين الماضي والحاضر باستفهام إنكاري، يقرر بدوره الفساد.

تجيب الساردة على سؤال حاك في نفسها، بإجابة مقتضبة، لتصرح قائلة: " تأكدت في أعماقي أننا نحن من نصنع جبروت المتجبرين؟ "[3] وعليه، فالشخصية الأنثوية تنيط انتشار الفساد في البلاد، وتسلط أصحاب النفوذ، بتقاعس شريحة المثقفين، متخذين من الهامش طريقا يمشون على إثره، متناسين الانغماس في وسط الصفوف، ومجابهة الفساد ترجيحا لكفة العدالة والمساواة.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص79.
[2] م، س، ص79-80.
[3] م، س، ص80.

تتفاجأ الساردة إثر سماع أحد الأصدقاء بسفر الكومندان إلى أمريكا اللاتينية، دون معرفتها لتصرح قائلة: " ولم يكمل، غرق في صمت طويل شاركته إياه بدوري، وأنا أغرق في تساؤلات مدوخة عن مسعود وهروبه المخجل من بلده.
الحرب أوشكت على الانتهاء، والمفاوضات تكاد تنتهي، ولا بد أن يهرب بثروته التي جمعها.. لا بد.. ماذا يفعل في أرض الخراب لو بقي؟ "[1]؛ تتقصد الشخصية الأنثوية اللغة الرمزية ،كأداة إجرائية تكشف بها أسرار الشخصية السلطوية، وتنقض مخططاتها، التي بدورها تحاول دأبا المحافظة على مصالحها، متخذة من الخلاص الفردي طريقا لإكمال مشروعها.

تعيش الساردة رهينة لحظات، كانت في نظرها نتيجة اختيار عشوائي، لتصرح قائلة: " شعرت فجأة بأنني كنت أعيش مع رجل له أسطورته الخاصة وقوانينه المختلفة، وأنني لا أدري كيف وجدتني معه في عرينه. هل كان يحبني حقا؟ هل أحببته بدوري حقا؟ ماذا حدث لكلي نتفارق بهذه القسوة؟ هل تفارقنا طويلا حتى أشعر بهذه الخيبة؟
سنتان وأربعة أشهر، لا رسالة ولا برقية، ولا حتى مكالمة هاتفية قصيرة يسأل فيها عني، ويعرف ما يجري لي ! "[2] تعيش الشخصية الأنثوية رهينة لحظات طائشة، لم تكن في الحسبان، فتسقط بدورها في هوة شخصية لها منطقها الخاص، وتسير عكس تيارها، ليصعب عليها بعد ذلك فك شفرتها.

يعود الكومندان إلى الساحة، بينما الساردة تنتابها الحيرة من تصرفاته، لتصرح " تناقضات مسعود، جبروته، ضعفه، فرحه، مايحمله من غموض وأسرار أي شخص هو؟ وكيف لم أفعل أي شيء نحوه؟ لم أقل أي كلمة، ولا كلمة، بقيت مستسلمة له "[3]؛ تحكم الشخصية السلطوية بنفوذها وسلطتها سيطرتها على الشخصية الأنثوية، لتسقطها في شراكها، فتجعلها بذلك رهن إشارتها منقادة طواعية لتنفيذ مخططاتها.

يستعطف الكومندان الساردة كعادته، عبر حوار دار بينهما، ليصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " – لقد تخلوا عني مرة ثانية.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل ص106.
[2] م، س، ص132.
[3] م، س، ص134.

سألته عمن يتحدث، فقال دون أن ينتبه لي:
– لن يتغير أي شيء. دائما يوقعونني في المطب، وأنا وحدي من يريدونه أن يدفع الثمن "[1] ؛ توهم الشخصية السلطوية بدورها الشخصية الأنثوية بأن عدسات المراقبة تترصد تحركاتها، لتسوّغ موقفها منها، وكتفريشة تستمر من خلالها في التملص من مسؤولية التغيير، ودون النظر إلى من يحيط بها.

يتدحرج الحكي بالساردة إلى آخر منعطف، وهذه المرة إثر رحيل الكومندان كعادته، وسط حيرة من الساردة لتصرح قائلة: "أخبرني مسعود أنه سيسافر مرة أخرى (دون أن يذكر لي المكان الذي سيرحل إليه) ولكن بمجرد عودته سيعود كل شيء إلى وضعه الطبيعي، كل شيء تقريبا، وأننا لن نفترق بعدها، قالها مصمما، وبقيت أنا جامد في مكاني، حياتي متقوقعة في لحظات طفت من زمن بعيد، ولم تتحرك بعد، لم تتحرك إلى أي مكان، نظراتي شاردة فيه، أو يخيل إلي أنها شاردة فيه ردد الكلمات ذاتها، وخرج مع حراسه الشخصيين.. "[2] ؛ تستمر الشخصية السلطوية في التلبيس والإيهام، كشرعية تبرر من خلالها موقفها، وذلك من خلال سفرها إلى الخارج، لقضاء مآربها، ولو على حساب مصالح الأقربين، فتضاعف بدورها من الفساد، تاركة الطبقة الضعيفة تتناوش من أجل تحصيل فتات الخبز، ليصل بها الأمر إلى هرم الفساد .

2– الردع:

يعرج المتن الروائي في روايات بشير مفتي إلى نمطين من الردع، انتهلهما أصحاب النفوذ؛ يمثل الأول ممارسة العنف على عامة الناس، الذي لاحقهم في عملهم اليومي وأرقهم الليلي، والثاني بين أصحاب النفوذ أنفسهم؛ من عسكر ورجال أعمال، تختلف مشاربهم وأيديولوجياتهم، تضعهم الرواية في الخانة السوداء، كأطروحة تبنتها هذه الشريحة لقضاء مصالحها وتنفيذ مخططاتها، لذا نجد الروائي في الرواية يصوغ سلوكها وأفعالها بطريقة تتساوق مع وظيفتها في النص، يتجلى ذلك في الردع، الذي يعد في نظرها الطريقة الأنجع للمحافظة على سلطتها، وبسط نفوذها.

تسلط البطلة في (خرائط لشهوة الليل) وعبر بداية استهلالية الضوء على الوضع المزري الذي عاشته العامة، إزاء احتقان الأوضاع، لتصرح قائلة: " كان عام 88 هو عام الخروج والتمرد، حيث

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص134-135.
[2] م، س، ص136.

تقلبت الأوضاع على عاقبيها، وسقطت الشعارات البراقة، تعطلت الحياة، وتوقف العالم، وتوقفت عن الحركة بدوري، لزمت بيتي مغلقة على نفسي الأبواب والنوافذ، أما زوج أمي فلقد كان يشارك في تلك المظاهرات، ومرة عاد مكسور الذراعين "[1]؛ يقدم الروائي السلطة التنفيذية، كجهاز دون التطرق إلى شخصيات بعينها، تقوم بدور الردع، يتجلى ذلك من خلال الملفوظ اللساني "مكسور الذراعين" كأداة يستعملها أصحاب النفوذ، لتخويف العامة، والمناوئين حتى يحجموا عن المطالبة بحقوقهم.

يعري الراوي ومن ورائه الروائي الواقع المعيش إبان فترة التسعينيات، وذلك وفق خطاب الشعارات، ومبدأ التغيير، الذي يتحرك على " وفق الفهم المستقر في ذهن الشخصية، وتداعيات هذا الفهم وتأثيراته السلوكية في الشخصية، وبهذا تجد الأمثلة تترى عن مستوى الخيبة الذي يلاحق الشخصية المنتمية دون أن يكون لها وازع الانتماء بوعي الانتماء "[2]؛ جراء الردع الذي طال هذه الشخصية، فتجد نفسها تأوي إلى ركن يحميها، بدل أن تمتطي سلم المواجهة، الذي أودى بحياة الكثيرين إلى السجن، أو الهلاك.

تطل البطلة على الحقيقة من زاوية الواقع المعاش، فهاهي عبر مونولوج تصرح: " في داخلي مزقني الشعور بأنني خدعت، وكنت مجرد دمية في يد رجال من فوق، أو رجل واحد يمثل كل ذلك الفوق العجيب الغريب الذي لا نقترب منه إلا لنحترق بناره لا ندرك جمال غيابه إلا عندما نكتشف خطورة حضوره، رجل أو رجال استعملوني لمصلحتهم وليس لمصلحة البلد "[3] تؤرخ البطلة لمرحلة سياسية حرجة، استعملت فيها كأداة يقضي من خلالها أصحاب النفوذ مآربهم، متذرعين بشعار "مصلحة البلد" كشرعية تستر سوءاتهم، وتنزع عنهم لباس التهمة.

تستمر البطلة في سرد ما يخالج وجدانها، فهاهي عبر مونولوج تصرح قائلة: " كنت منفية بدوري، وهاربة مثل من هربوا، لكن بفرق واحد، بقيت صامتة، ولا أتحدث في السياسة، كل من كان يتحدث وينفعل كان يتهدم داخليا، يشعرف أنه يستنزف في حرب ليس إلا هو دمية فيها بوقا لجهة

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص27-28.

[2] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية 1966-1980م، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن ط1، 2015، ص173.

[3] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص29-30.

دون أخرى، ضد البربرية: هكذا يصرخون، ولكن أنا التي عرفت قلب كل شيء بربرية من يعيشون فوق في عالمي الليلي، كنت أقول: أي فرق؟ إنهم يتشابهون وسيتقاتلون من دون رحمة أو شفقة وسيكون الضحايا هم أولئك الذين تركوا العالم يسير وفق أمزجة متهورة لأقلية صغيرة تحكمهم بالأوهام والشعارات والقوة "[1] ؛ تزيل البطلة الستار عن شريحتين متباينتين؛ شريحة تطالب بحقوقها، ولو على حساب إزهاق الأرواح، وشريحة سلاحها الردع والشكيمة بكل من يقف دون تحقيق أهدافها لتبقى شريحة العامة بين مطرقة الظلاميين، وسندان اللبراليين.

تعود البطلة إلى أرض الوطن، بعد سفرها إلى فرنسا، لتنقل بدورها أحاسيسها وآلامها فهاهي تصرح عبر متوالية لسانية قائلة: " أعود إلى الجزائر محملة بالكثير من الأوهام اللذيذة المسكرة. كنت أعرف بأنني أعود من أجل شيء آخر، والآن عندما أفكر فيه. ماذا كنت أريد حقا غير أن أقتل برصاصات طائشة، أو بشكل متعمد، أو في انفجار يحدث صدفة؟ هكذا كنت أسمع عن مقتل الآخرين، كنت أرى صورهم وهم مرتبون بعناية لإظهار حجم الكارثة، واستعطاف عواطف الناس التي كانت منهارة أو ناشفة. لاستخدامهم في معركة الإعلام الأكثر شراسة "[2]؛ تضع البطلة أنملها على شبكة الإعلام، التي ضاعفت بدورها من شرخ الأزمة، لتكون وجه من وجوه الردع.

تبرم البطلة هذه المرة موعدا مع صحفي فرنسي، أتى معها من فرنسا لتغطية الأحداث فهاهي تصرح على لسانه قائلة: " – حربكم غريبة ! لا يوجد فيها صور !
وعندما أرشدته إلى صور الضحايا الهائلة، قال:
– لم أقصد هذا، في كل حرب تلعب الصور دورا مضادا للحرب، لكن ليس الصور الموجهة.
لم أناقشه، فهمت مقصده جيدا، لا بد أنه كان يعني أن هناك من يغطي على الحقيقة، وأن إرغام العالم على رؤية وجه واحد لن يساعد على وضع حد للحرب "[3].

يلعب الإعلام في نظر الصحافي دورا مهما في تغطية الأحداث، لكن في نظر البطلة ووفق قراءة سيميائية لكلامه، ترى أن أصحاب النفوذ والوجاهة يظهرون للعالم الخارجي السلام ويبطنون المظالم

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل ، ص42-43.
[2] م، س، ص44.
[3] م، س، ص44-45.

ليذهب ضحيته الأبرياء عن طريق الإعلام، الذي يعد معولا للردع، تحت كذبة السلم والأمان، كما أن " هذا التصور يجعل البحث في المجال الأدبي والمعرفي يعتمد بشكل خاص طابع السجال، وينبني على ملاءمة اجتماعية، هدفها الأساس توظيف أية معرفة أو عمل علمي لغايات أيديولوجية "[1] .

البطلة في حوار مع أحد الأصدقاء، واسترجاعهما لحظات كانا ينتميان فيها إلى سلك المعارضة، فهاهي تصرح على لسانه قائلة: " بعض زملائنا الذين عذبوا تغيروا جميعهم تقريبا. أعرف أربعة التحقوا بسلك الأمن، واثنين صعدا للجبل مع المتدينين، وآخر لن تصدقي أنه صار مسؤولا في الحكومة. شاهدته على شاشة التلفزيون مؤخرا يخطب في مؤتمر حزبي خطير، ويقول كلاما مفرغا من أي معنى. ربما شخص أو شخصين فقط بقوا في المعارضة، ولكن ما نفعها يا ترى في بلد كبلدنا؟ "[2] تجلي البطلة حال احتدام الصراع، وتمكن أصحاب النفوذ، وإمساكهم بزمام الأمور، وتضييقهم الخناق على الأبرياء، ليضطروهم إلى رفع راية الاستسلام، والانخراط في حزبهم ومشربهم، كما هو الحال لأصدقاء البطلة.

يتدحرج السرد بالبطلة إلى محطة أخرى، وذلك ليكشف الكومندان بعض الأسرار التي تعتور مهنته، فهاهي تصرح على لسانه قائلة: "حرب الجزائري مع الجزائري ليست جديدة. يجب أن تعرفي هذا، أثناء الثورة حاربنا أنفسنا وبعضنا البعض أكثر مما حاربنا عدونا، صفينا الكثير من القادة التاريخيين، كنت شابا أيامها ولكنني وقفت مع الأقوياء "[3]؛ تجلي البطلة على لسان أصحاب النفوذ فلسفة البقاء للأقوياء، بحيث لم تبق في نظرهم الدائرة على الضعفاء، بل توسعت لتشمل الخصوم السياسيين، محاولين شل أي حركة تقف دون تحقيق مرادهم، ليتخذ الردع شكلا هرميا يبدأ من الأعلى إلى الأسفل.

تدير البطلة عدسة الحوار مرة أخرى إلى الصحفي الفرنسي، ليوجه لها سؤال مباغت فهاهي تصرح على لسانه قائلة: " – وأنت: ألا يهمك مصير بلدك؟
فأقول له بعينين قاسيتين:

---

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص115.
[2] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص59.
[3] م، س، ص84.

– كلهم ماتوا أو قتلوا أو انتحروا أو فشلوا ..

– من تقصدين؟

– الذين يهمهم مصير بلدهم "[1] ؛ ترجح البطلة كفّة أصحاب النفوذ في السيطرة على الأوضاع ليقع في شراك بطشها الوطنيون، الذين أومأت إليهم من خلال القرينة اللغوية 'يهمهم مصير بلدهم'.

يسترسل الصحفي في إخراج ما يخالج وجدان البطلة، فهاهي تصرح على لسانه قائلة: " –كما لو أن الأمر سيء لهذا الحد؟

– نعم يا مارسيل هناك فظاعة في أن تجد نفسك بين مخالب هذا البلد، فتشعر بأن جاذبية السلب تأخذك إلى حيث تريد هي.

– إلى أين؟

– إليها هي. أرض النور والظلام هذه.

ألا تعجبك حقا؟

– بالعكس هي تعجبني لدرجة أنني لم أعد أحبها. ولم يعد يشغلني مصيرها "[2] .

تصل البطلة إلى معادلة بين طرفين متناقضين، أحدهما قامعا والآخر مقموعا، فالبلد يمثله أصحاب النفوذ وما يمارسونه من ردع وتنكيل، يومئ إليه النص من خلال القرينة اللغوية 'البلد' أما الأنا فيمثل صوت الشعب؛ الذي ضيقوا عليه الخناق، حتى أودوا به إلى فقد سيطرته ومصداقية عيشه والذي أفضى به إلى التخمين بالفرار، يحضره النص بصيغة الأنا 'البطلة' لتكون من جملة الشعب الذين طالهم القمع والخوف، كما أن الرواية بدورها تجنح إلى توظيف لغة الرمز والإيحاء، ولم تعتمد على اللغة المباشرة، كون الروائي عاش وشخصياته واقعا بعيدا عن الواجهة، كما جسدته الرواية لسانيا.

يصور الراوي في (أرخبيل الذباب) مشاهد للردع والتنكيل، غطّت مساحة غير يسيرة من الحكي، ليعيش الراوي وشخصياته لحظات محبوكة بالأحداث، التي تجنح إلى الإرجاف والتخويف فهاهو الراوي يسدي لأحد أصدقائه نصائحا مصرحا: " أما أنت فيجب أن تذهب لأن الذي بقي

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص123.

[2] م، س، ص123.

لك لن تجده هنا يجب أن تذهب لا هربا من القتل ولكن هربا من أجل الروح التي قد تسترق منك في أي لحظة..الروح التي هي كل شيء في هذا البلد الأصم، المزعج القاتل.. الذي دون أن تدري يحملك مسؤولية الجرائم والسرقات والاختلاسات والموت والعدمية ويحولك بين عشية وضحاها إلى مجرم "[1]؛ يصور الروائي البلد كمعادل موضوعي لأصحاب النفوذ والسيطرة، إضافة إلى تشييء الفعل للجماد؛ وذلك بجعل فعل الإزعاج والقتل يقع على البلد.

يصف الراوي على لسان أحد شخوصه، حال صديقه مصطفى إزاء خروجه من المستشفى ليصرح قائلا: " – .. لماذا يورط نفسه أحيانا في قضايا لا تعنيه. كلنا طبعا متأفف من الوضع وغير راضين على مايحدث.. لكنه يريد أن يحفر في المسائل، أن يصل إلى فهم المشاكل المستعصية في بلد أقل ما يوصف به أنه متوحش ولا يرحم "[2]؛ يسير الوضع في نظر الراوي وشخوصه على أوتار من الذعر والخوف، ليقع في هوة هذا الواقع المشين صديقه مصطفى، يومئ إليه من خلال القرينة اللغوية 'البلد' ؛ إيحاءً منه دون تصريح، وذلك بإنزال الجماد منزلة العقلاء.

يكشف الراوي الستار عن حقيقة الوضع الذي آل إليه صديقه مصطفى، ليصرح قائلا:" — لا..لا هذا غير صحيح. مصطفى فقد ثقته في كل العالم ولم يكن يكتب مقالاته السياسية إلا من هذا الباب...

– لقد أفزعوه..

– بل جعلوه يفقد عقله..

– الكلاب حان الوقت لنفعل شيئا.. "[3] يجلي الراوي صور الردع؛ والتي مثّلها في شخص مصطفى ليكون ضحية أفكار أودت به إلى الوقوع في شراك التعذيب والتنكيل.

يتدحرج السرد بالراوي، ليصل به إلى منعطف آخر، وهذه المرة مع شخصية أخرى، دار بينهما حوار حول الوضع في البلد، مع تعقيبات من الراوي، فهاهو يصرح على لسانه قائلا: " – نعم. أنا

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص22.

[2] م، س، ص32-33.

[3] م، س، ص33.

أيضا تعبت. بل فشلت. الشيء الوحيد الذي أنا نادم عليه هو أن الموسيقى غادرتني هي الأخرى. لو بقيت معي لقدرت على المقاومة. ربما من يدري.؟

– المقاومة. لا شيء يصمد هنا. البلد كله محكوم بنظام صارم من التعجيز والتيئيس... إذا أردت أن تنجح فما عليك إلا أن تدخل التجارة أو التهريب أو كما تعلم... "[1]؛ يومئ الراوي إلى الجهاز السلطوي القمعي، دون التصريح بشخوصه، تاركا للقارئ النموذجي رسالة مشفرة (..)، لعلمه أنه على دراية بالواقع.

تستمر رحى الحوار بين الراوي وصديقه حول الوطنية، فهاهو يصرح على لسانه عبر متوالية لسانية قائلا: " ابتسم عيسى بطيبة وهو يرد عليّ:

– لا أريد التحدث عن هذه الأشياء ... لم تعد تعنيني في شيء ... لقد أديت واجبي ذات يوم تجاه هذا الوطن ... لكنهم حرموني من كل تشريف لأنني رفضت الانخراط معهم أو اللعب بمبادئي في سبيل أمجاد وهمية "[2] تجتمع شخوص الراوي على قلب رجل واحد، لتقديم يد المساعدة لوطنهم يتجلى ذلك من خلال القرينة اللغوية 'واجبي'، ليحدث ذلك شرخا في صفوف السلطويين فجلبوا بخيلهم ورجلهم، لبتر أي يد تحيد عن مبادئهم.

يجلي الروائي حال الفرد في مجتمعه، وإزاء وطنه، وهو يسير عكس تياره، وهذا حين " تفقد القيم والمؤسسات مصداقيتها وتتوقف عن أداء دورها الناظم، فإن الفرد يجد نفسه مجبرا على وجوب الفعل ووجوب الاختيار دون أن يدري ما عليه فعله أو اختياره "[3] ، وهذا بسبب الردع الذي طاله وهو يحاول إنجاز مشروعه، تحت وقع السلطة، التي مارستها كمؤسسة قمعية، تستهدف كل من سولت له نفسه الوقوف ضدها.

يستمر الراوي في توصيف ما جرى له مع شخوصه إزاء أحداث العنف، ليصرح عبر مونولوج قائلا: " فقد أعصابنا .. ثم تدحرجنا إلى التحت، سقطنا كأوراق الخريف على مساحة الدم المشتعل اصفرارا وقسوة .. لم يكن ليشاهد ذلك إلا أنا. لم يكن هناك متهمون في قضية اغتيالنا السرية. الكل

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص73.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018، ص192.

أجهز علينا والكل وقف يشاهد في صمت وخشية هذا الهلاك المحتوم.. "[1]؛ يشخص الراوي الاغتيال على أوسع نطاق، ليكون وشخوصه من جملة الذين التهمتهم ألسنة القمع، وزجت بهم في دولاب زمن نفسي، تترصدهم عدسات مراقبة، تنتظر إسقاط خريف العنف ما تبقى من أوراقهم.

3- الاعتقال:

يهدف الروائي من خلال متونه إلى نقل صور افتراضية من صور الاعتقالات، التي مورست على المواطن الجزائري بصفة عامة، وعلى المبدع المثقف بصفة خاصة، تعريضا منه دون الولوج إلى خبايا السجون وما انتهكت فيه من أعراض، وقيم إنسانية، مقتصرا بدوره على تغطية حدث اعتقال واستنطاق في مراكز الشرطة، ويرجع الأمر إلى بعد الروائي الجزائري عن ساحة الحدث، كونه لم يتعرض للاعتقال، ولم يسبر آراء غيره من المثقفين والسياسيين والعامة من الناس، الذين التهمتهم ألسنة الاعتقال، كما يعود السبب تارة لموقفه الأيديولوجي تجاه مناوئيه من المعتقلين، وتارة تخوفه من الوقوع في شراك العنف.

يجلي الراوي في رواية (أشباح المدينة المقتولة) على لسان والدته، صور العنف التي تعرض لها والده ليصرح قائلا: " عندما وقع الانقلاب على الرئيس بن بلة من طرف الكولونيل بومدين طلبت جريدة فرنسية من والدك أن يكتب عن ذلك فكتب مقالا انتقد فيه المنقلب عليه والذي قاد الانقلاب، وصارح الجزائريين بمخاوفه على مستقبل بلده الذي يديره العسكريون كما يشاؤون. نشر المقال، وفي الغد جاءت الشرطة السرية، واعتقلته على الفور، لا أدري أين أخذوه غاب شهرا بكامله ثم تركوه.. "[2] ؛تتخذ السلطة موقفا من البطل عقب نشره للمقال، لتزج به في السجن من جهة، ومن جهة؛ تقصّدت إدخاله في دولاب زمن نفسي تومئ إليه القرينة اللسانية "غاب شهرا"، كصورة من صور الاعتقال.

تستمر الوالدة في سرد نبرات الحزن والأسى، وذلك إثر خروج زوجها من السجن، فهاهو الراوي يصرح على لسانها قائلا: " عندما رأيته بعد ذلك الغياب المؤلم لم أعرفه من فرط نحوله وهزال جسمه، والتعذيب الذي تركوه على جلده.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص100.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص22.

توقفت أمي عن الحديث، وبدأت تبكي، وهي تتذكر تلك الليالي القاسيات التي عاشتها وحدها مرتعبة من مصير زوجها "[1]؛ تعكس الوالدة بدورها صورة الاعتقال، الذي يمارس من خلاله أشد أنواع التعذيب، وذلك في فترة التسعينيات، التي سارت على عجلة من الذعر والخوف، ليكون البطل من الذين طالتهم ألسنة القمع.

تعرج الوالدة إلى استقصاء ما جرى لزوجها داخل الزنزانة، فهاهو الراوي يصرح على لسانها قائلا: " لم يحك لي ماحدث له، رغم أني ترجيته كثيرا، وغرق في صمت موحش لفترة طويلة قبل أن يعود من جديد للحديث. تكلم عما جرى له في المعتقل، والتعذيب، والطريقة الوحشية التي كانوا يتعاملون بها معه، كأنه لم يفعل شيئا من أجل تحرير هذا البلد، والإهانات التي تلقاها، والضرب الذي تعرض له "[2]؛ تحسر الوالدة عن جعبتها قناع التعذيب والتنكيل الذي تعرض له زوجها، الذي بات كجرح يندسّ في قلبها، إزاء هذا الألم الذي تقصّده القائمين على التعذيب، لتحطيم كرامته عن طريق تحطيم جسده.

لم ينحصر الاعتقال في الجدران، بل تعدى نطاقه ليصل إلى الخارج، بحيث أحيط البطل بهالة من المراقبة، فهاهو الراوي يصرح على لسان والدته قائلا: " من يومها بدأت المضايقات في الثانوية التي يعمل بها بحيث راح زملاؤه يتعاملون معه بحذر كأنه شخص مشبوه، والمدير يتصيد له عثراته حتى يعاقبه أكثر، اكتشف أنه مراقب، وأن شخصا يتبعه أينما ذهب وحل، وأن اسمه ممنوع من النشر في أي جريدة، أو مجلة وطنية تصدر بداخل البلد.. "[3] ؛ يتماهى السجن مع الخارج، ليكون البطل ضحية أفكار تنضح بالتغيير، والتي أدخلته دولاب زمن نفسي تحت عدسات مراقبة، واستنكاف من الآخرين.

يتدحرج السرد بالراوي ليصل إلى منعطف آخر، ويبلغ مرحلة حاسمة، إزاء احتقان الأوضاع في البلاد، فيستمر شريط الاعتقالات، ليكون البطل من الذين وقعوا في شراكها، فهاهو الراوي يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " هذه المرة كنت في الثامنة عشر من عمري عندما شاهدتهم يضربون الباب

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص22-23.
[2] م، س، ص23.
[3] م، س، الصفحة نفسها.

ولا يطرقونه، ثم يكسرونه قبل أن يمهلوا أي واحد ليفتحه، ودخل أربعة رجال مسلحين وأمروا أبي بالذهاب معهم "[1] يجلي هذا الموقف حال تسلط أصحاب النفوذ وكيف خرقوا الطابوهات دون سابق إنذار، يقرّره الراوي من خلال القرينة اللسانية ' يضربون الباب...يكسرونه '، ليجد البطل نفسه مقيد الأيدي، بعدما قيدوا حريته الإنسانية.

تضغط اللحظة الحاضرة على ذاكرة الراوي، لتعود به إلى تخاريف الماضي، ومن المسلم به " أن حكاية بضمير المتكلم، على الأقل عندما تتّخذ الشكل الموسع الذي يتمثل في السيرة الذاتية، تموقع قصتها صراحة في ماض انتهى ويدل كلية على أن سردها لاحق "[2]؛ وذلك يظهر من خلال العتبات التي مر بها الراوي في حياته، فيحولها في لحظة آنية عبر ملفوظ لساني.

يهدف الراوي إلى توصيف الموقف من خلال والدته، إزاء هذا الوضع المشين، فهاهو يصرح قائلا: " أمي جمدت في مكانها هي الأخرى كأن الصورة أعادتها إلى الوراء عشرين سنة أو أكثر يوم اعتقلوه بسبب مقال، وعاد بعد شهر من الاستنطاق والتعذيب بوجه مصفر، وجسم نحيل، ولحم يسيل دما، ثم سرعان ما جمعت شجاعتها، وقامت منفجرة في وجوههم و هي تصرخ: ' ماذا تريدون منه؟ ماذا فعل لكم؟ اتركوه.. احترموا سنّه.. "[3]؛ ترك الموقف شرخا في ذاكرة الوالدة، لتعود بها القهقرة، وتفتح جرح الماضي، الذي لم يندمل، فاستجمعت قواها وراحت تستعطف قلوب المعتدين من خلال القرينة اللسانية 'احترموا سنه'، كسلاح تدفع به نكايتهم.

يجلي الراوي حال والده، وهو في تلك الحالة التي اقتحموا فيها منزله، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " كلام لم يكن له أي صدى عندهم، وهم يقودنه بقوة، وبدون أي تقدير لسنه أوتاريخه، لم يعترض على أي شيء مما قاموا به، كأنه استسلم لقدره الأخير هذه المرة، وقبل بكل ما سيحدث له، رفع بصره نحو أمي، ثم توجه بهما نحوي ليطمئننا عليه، أو ليودعنا وداعه الأخير "[4]

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص28.

[2] جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 ص106.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص28.

[4] م، س، الصفحة نفسها.

تستمر عجلة العنف في دوس ما تبقى من آمال للبطل، لتزج به مجددا في قفص الاتهام ليستسلم الضحية بعد عناء طويل، تاركا سهاما من الحيرة تعتور عائلته، إزاء هذا الموقف المشين.

يستمر الراوي في تعرية معدن المتسلطين، وهم يوجهون رماح أسئلتهم تجاه والده، ليصرح قائلا:" ذهب معهم وحققوا معه وسألوه إن كان له دور في تحريض الشباب على تخريب بلدهم وتهديد أمن دولتهم..
سألوه تلك الأسئلة الغبية التي لا تطرح على شاعر، ورجل ناضل من أجل تحرير وطنه من المستعمر لكنهم سألوه كما يسألون المجرمين "[1]؛ يجلي الراوي علاقة قائمة بين معدنين متباينين؛ معدن لايصفوا له عيش إلا بإنارة الطريق للآخرين، وآخر لا يصطاد إلا في الماء العكر ؛كأيديولوجيا تسوّغ له موقفه.

يحاكي الرواي في رواية (بخور السراب) حال المثقف الذي التهمته ألسنة الاعتقال؛ ويتجلى ذلك في شخص خالد رضوان؛ طالب جامعي، اتخذ من الخطابة منبرا يوصل من خلالها صدى دعوته، وذلك أمام الجمع الغفير من الطلبة، ليستفز هذا الموقف السلطة، وتتخذ منه موقفا، فيصرح الراوي قائلا: "كان في نهاية كل أسبوع يجمع حوله الطلبة ويتحدث، مرة شاهدت شرطة بزي مدني تعتقله وسمعت أحد الأساتذة الجبناء يقول لصاحبه:
((لقد تجاوز كل الحدود)) "[2] ؛ يجلي هذا الحدث حال المثقف، وهو في معترك النزال محاولا التغيير لتزج به السلطة في دولاب الاعتقال، دون أن يتحسسها من قريب ولا من بعيد، يظهر ذلك من خلال الملفوظ اللساني (شرطة بزي مدني) .

يستمر الراوي في كشف ملابسات الحادثة مصرحا: " اختفى لمدة شهر ثم عاد للظهور من جديد، لم يكن التعب أو الهزيمة ظاهرا عليه، بل كان كمن استعاد بعد حادثة الاعتقال كل قواه الروحية، وخطب من جديد. بدأت أحس بشاهمته وبنوعية الشخص، ورحت أستقصي أخباره ووصلني الكثير منها، لأقرر هكذا التحدث معه. أذكر كيف أنني ما إن اقتربت منه حتى نظر إلي بتمعن ثم قال:

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص29.
[2] بشير مفتي، بخور السراب، ص39.

لست بطلا كما قد تعتقد "[1] إذن، فرغم عنف السلطة، والتغييب بالبطل في دهليز السجن مدة شهر، إلاّ أنّ ذلك لم يثنه على متابعة مشواره، الذي انبرى من أجل تحقيقه.

تسعى السلطة من جديد إلى تقصي وتتبع الأفراد المتوريطين في زعزعة أمن الدولة، ليصرح الراوي قائلا: " اختفى خالد رضوان أياما بأكملها لأنه كان من المشتبه فيهم في التحريض على مثل هذه السلوكات المعادية لأمن الدولة، لكن تلك الثورة التي فاجأت الجميع حققت فجأة نصرا غريبا، وظهرت لأول مرة جمعيات حقوق الإنسان التي ساهمت في إطلاق سراحه بسرعة، وحتى التنديد بتعذيبه والتظاهر ضد معتقلين آخرين لأسباب سياسية "[2]؛ تبرز الملفوظات اللّسانية – التحريض المعادية لأمن الدولة – ؛ موقف البطل المثقف المعادي والمناهض للسلطة، كما تتمخض من رحم الأحداث منظمة حقوق الإنسان متعدية الموقف السياسي إلى الموقف الأيديولوجي المعارض للسلطة.

ويصرح الراوي في (شاهد العتمة) بشهادة يقرر من خلالها عنف السلطة، ويتجلى ذلك من خلال اعتقالها لشخصية عزيز الطالب الجامعي عبر المتوالية اللّسانية: " أما عزيز فلم تكن رحلته مع الحياة بالأمر السهل، لقد مر بمرحلة خطيرة وقضى أياما في السجن بعد أن اشتبه أنه مع الحزب المحل ثم ترك لحال سبيله ومن يومها رأيته مرة أومرتين، كان قد تغير كلية، حتى في طريقة ملبسه"[3]إذن، يمثل عزيز البطل المثقف الذي التهمته ألسنة العنف، وزجت به في دهليز الاعتقال ويظهر ذلك من خلال استعمال الراوي اللغة الإيحائية بعيدا عن التقريرية، متهما ضمنيا السلطة بأسلوب بعيد عن المباشرة ليوجه إليها أصابع الإدانة يتجلى ذلك من خلال القرينة اللسانية – تغير كليةً، حتى في طريقة ملبسه– ؛ كقرينة دلالية توحي إلى عنف السلطة، وما ألحقته من تعذيب وتنكيل بأفراد مجتمعها، ولو على حساب منظمات حقوق الإنسان، والتي ترفض مثل هذه الممارسات على الحيوان فضلا عن الإنسان.

ويقدّم الراوي في(أرخبيل الذباب)؛ شخصيتين قاسمهما المشترك الدفاع عن الحق والمظلومين تمثل الأولى والده؛ الذي امتهن النقابة كمنبر يوصل من خلالها صدى دعوته، فهاهو يعمل على تعرية

[1] بشير مفتي، بخور السراب، ص39.
[2] م، س، ص70.
[3] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص50.

معدنه مصرحا: " .. عندما اعتقلوه شعرت بأنهم خلصوني منه ورغم أن التهمة كانت سياسية فهو نقابي قديم، خشن الرأس صلب الدماغ لا يمكن مناقشته بتاتا يتصور أن عهد الاشتراكية سيستمر دائما "[1] ؛ البطل مثقف من الطراز القديم، ديدنه الدفاع عن الاشتراكية التي مضى عهدها وانقضى وسط مجتمع يسير عكس تياره، ليتبنى موقفا أيديولوجيا مناهضا للرأي العام فيجد نفسه تحت سطوة الاعتقال، تجليها القرينة اللّسانية –اعتقلوه–؛ تحت غطاء الضمير الغائب (الهاء)؛ تلميحا دون تصريح، لتعمق من هوة الأزمة.

ينتقل الراوي إلى شخصية مصطفى؛ الطالب الجامعي، صاحب المقالات السياسية التي لطالما أنهكت جهود السلطة، لتجد نفسها مضطرة إلى نقض مخططاته، تجليها المتوالية اللسانية:" فمصطفى تعرض لحادث غريب، حيث اختطف وهدد ثم أطلق سراحه من طرف منظمة مجهولة، هددته بالقتل إن أكمل كتابة مقالاته السياسية تلك. فاضطر إلى السفر هاربا بجلده إلى الخارج .. "[2] ؛ يستمر النص في توظيف اللغة الإيحائية، يظهر ذلك من خلال القرينة اللّسانية – منظمة مجهولة –، ليكون مصطفى من الذين طالتهم ألسنة الاعتقال، عن فعل راح ضحيته الكثيرون، وهذا إيهاما من النص للقارئ بموقفه الضمني المتّهم للسلطة.

يستفيق الراوي في (خرائط لشهوة اللّيل) من واقع مزقت أشلاءه أيادي خفية، ليذهب ضحية هذا الواقع المشين طلبة جامعيين، فهاهو ينقل الحدث مصرحا: " وعندما هدأت العاصفة وتوقف النزيف عدت للجامعة أستطلع الأمر، أنظر وأبصر وأتأمل، فلم أجد زملائي في الخلية الصغيرة للمناضلين الأحرار، وسمعت من زميلتي منيرة أنهم اعتقلوا وعذبوا، قالتها والدموع تسيل من عينيها "[3] ينتبه الراوي من صدمة الواقع، فيجد بدوره البلاد تراهن على حرب شرسة، تلتهم بدورها الأخضر واليابس، تحت وقع السلطة الخفية تجليها المتوالية اللسانية – اعتقلوا وعذبوا –؛ كقرينة دلالية توحي إلى معناة شريحة المثقفين، الذين سقطوا فريسة بيد من لا يرقبون فيهم إلاّ ولا ذمة.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص21.
[2] م، س، ص137.
[3] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص28.

يجلي الراوي موقفا استنجد فيه بأحد أفراد السلطة الخفية، لإنقاذ الواقع، فيصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " حاولت أن أذكره باسمي دون جدوى، وبعد شهر، أطلق سراح العشرات من الطلبة، أغلبهم كان قد تعرض للضرب والإهانة، وخرجوا منكسري الأرواح ومهزومين لأبعد حد غير أن استقبالهم في الجامعة بتلك الحفاوة أعادت لهم روحهم النبيلة وأشعرهم بقيمة أن يكونوا أول المضحين من أجل تغيير الأوضاع في هذا البلد "[1] ؛ فالنص وإن لم يقرّر مباشرة على كشف ستار المتورطين في أمن البلاد، لكنه يشير ضمنيا وعلى المستوى الدلالي إلى شدة بأسهم، وذلك بخلقهم إلى جانب عنفهم عنفا آخر تجليه القرينة اللّسانية – خرجوا منكسري الأرواح –.

يكشف الراوي الستار في (أشجار القيامة)؛ على شخصية تركت شرخا في ذاكرته، إزاء تعاملها مع الواقع، ليصوب جام تفكيره تجاهها؛ ألا وهي شخصية ساعد؛ والذي ألبسه الروائي بذلة الدفاع عن الحق والمظلومين، اختيارا منه لا اضطرارا، فهاهو الراوي يبدأ بالخيط الأول من قصته قائلا:" أذكر يوم اعتقل في الصباح الباكر. لقد رأيناهم أنا ومختار يقتحمون البيت، ويأخذونه. لم يقاومهم، وخرج رافع الرأس.. كنت أسمع كلماته الأخيرة، والتي رددها عشرات المرات (لكي نعيش يجب أن نقاوم) "[2] يمثل ساعد نموذج البطل المناضل بأجلى صوره، تجليه المتوالية اللسانية – نقاوم– كقرينة دلالية توحي إلى تحمله لروح المسؤولية التي ينبغي أن يتحلى بها كل فرد مهما كان توجهه.

تستمر سهام العنف في مطاردة ساعد، لتصيبه وتودعه السجن، ولكن هذه المرة على غير عادتها، فيجلي الراوي الموقف مصرحا: " ساعد عاد للسجن لأسباب لم تكن واضحة تلك المرة. كنا نزوره ونأخذ له الأكل الشعبي الذي يحبه، لم يتوقف عن طرح الأسئلة عن الحي، وظروف العيش فيه والإهمال الذي كان يعرفه "[3] يجلي الراوي الواقع وتداعياته على ساعد، وذلك إثر ولوجه مرة أخرى دهليز الاعتقال دون إعذار، ولا سابق إنذار، فتعمق بدورها من هوة الأزمة، لكن البطل لا يأل اهتماما بما يحدق به من مخاطر، ويمتطي من جديد سلم المواجهة، فاتحا بدوره باب الأسئلة على زواره، بما يدور من أحوال في بلاده، وما يجوب أزقتها.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص29.

[2] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص37-38.

[3] م، س، ص54-55.

يستمر الراوي في تعرية معدن البطل، وذلك إثر حوار دار بينه وبين زوجته زهرة، مشيدة بشخصه، فهاهو يصرح على لسانها قائلا: " – مثله لن ينهار؟

– ولكن ظروف الاعتقال والتعذيب النفسي والعزلة المخيفة..

– كل هذا ليس شيئا أمام ما يمتلئ به صدره من حرية وقلبه من حب "[1]؛ تلج زوجة البطل دهليز الاعتقال، مجلية أشكال العنف التي مارستها السلطة على فلذة أكبادها، وذلك من خلال المتوالية اللسانية – الاعتقال والتعذيب النفسي –كقرينة دلالية تومئ إلى استخدام السلطة شتى أنواع القهر النفسي، والإيلام الجسدي.

ينتقل السرد بساعد إلى آخر محطة، وذلك إثر سؤال وجيه صوبه الراوي تجاه زهرة، وهو يسأل عن حاله، لتصرح عبر حوار دار بينهما: "– لا أخفي عليك حالته مربكة؟

جحظت عيناي من الدهشة.

– رسائله الأخيرة مليئة بالانكسار. يبدوا أنهم استطاعوا النيل من شجاعته النفسية "[2] إذن، فبعدما انطلقت سفينة البطل تمخر الأحداث، بحلّة من الشجاعة والتفاؤل، فهاهي ترسوا في شاطئ اليأس والهزيمة، وذلك لما اقترفته السلطة في حق الأبرياء والمناوئين لحزبها ومشربها، فتتسع رقعة التعذيب من الإيلام الجسدي إلى التحطيم النفسي، تجليه القرينة اللسانية –استطاعوا النيل من شجاعته النفسية–.

تمثل المقاطع السردية المذكورة آنفا، توصيفا لفترة مرّ بها المجتمع الجزائري؛ بحيث تأرجحت فيها الأوضاع إلى مرحلة سياسية حرجة، لتنتهج السلطة من خلالها أساليب شتى؛ من فساد، وردع لتنتهي باعتقال كل من سوّلت له نفسه بالوقوف عكس تيارها الجارف، ليكون المثقف الجزائري بين مطرقة السلطة، وسندان المتطرفين، ينتظر اللحظة التي قد تلتهمه براثن العنف، جراء قلم يكتبه، أو خطبة مجلجلة يدك من خلالها حصون الفساد، وذلك عبر شخصيات صاغها الروائي محاكاة لواقع التسعينيات، وبشكل فسيفسائي؛ متعدد الألوان والصور؛ يمثلها المثقف، الذي طالته ألسنة العنف، وطوقته بحبال القهر، والتي بدورها عمقت من هوة الأزمة.

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص92.

[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص152.

ثانيا– القهر الاجتماعي:

يمثل العنف الاجتماعي أداة إجرائية؛ يستعمله عديمي الضمير في سلب حرية الإنسان، وإهدار كرامته، فيكون بذلك رهين الغير، لا ينظر إلاّ من خلالهم، ولا يخطوا إلاّ عن طريقهم، فيسقط بدوره في هوة التعصب المذموم، والتقليد البليد، فيساق سوق القطيع؛ التي لا تفهم من أسيادها إلاّ من خلال إيماءاتها التي تمليها عليها، لينسلخ بعد ذلك من إنسانيته، التي فطر عليها، فيسقط في مستنقع التبعية من أجل تحصيل لقمة العيش، وفتات الخبز، دون النظر إلى ما ينفعه ولا إلى ما يضره، كونه مكبل بسلاسل القهر، التي جرّدته من ذاته وإرادته.

لقد تعددت أساليب القهر في الرواية الجزائرية المعاصرة، ليطال المجتمع والفرد، كما هو واقع الحال في فترة التسعينيات من " ظروف إقتصادية خانقة وضاغطة على نفس الإنسان، وفقر مدقع وبطالة وازدحام في ظل شعارات الحكومة التي تجعل الصورة زاهية مشرقة. وهذا هو حال معظم الشعب، إنها إدانة واضحة وصريحة وصرخة مدوية في وجه النظام الحاكم الذي لا يعبأ بالناس ومعاناتهم "[1]؛ وهذا في ظل تفاقم الأوضاع، وخروجها عن النطاق، فلا يجد الفرد بدا من وجود وسيلة تنقذه من براثن الفقر والذل.

1– الطبقة المهمّشة:

يحاكي الراوي في (أرخبيل الذباب) على لسان محمود البراني؛ الذي بدوره سافر إلى الخارج برغبة من والده؛ لتحصيل فتات العيش، وتحسين المستوى العلمي، وذلك في زمن الاشتراكية التي ضربت أطنابها في شتى مناحي البلاد، ليعود بعد مدة إلى أرض الوطن، فيجدها تسير على عجلة من الذعر إزاء احتقان الأوضاع، وخروجها عن المألوف، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: "كان وصولي إلى الجزائر مثيرا للغاية، غريبا في نفس الوقت، لم أقبل الأرض التي تركتها قبل أن تعرف طعم الحرية وتذوق حلاوة الاستقلال هاربا بجلدي طالبا الحياة التي كنت محروما منها والمعرفة التي لم تكن البلاد تتيح لي أن أغرف منها ماطاب لي ولذ .. "[2] .

[1] عوني صبحي الفاغوري، عمارة يعقوبيان: الرؤية والتشكيل، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، سوريا مج28، ع02، 2012، ص116.

[2] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص122.

يسلط المقطع السردي بدوره الضوء على تيمات النص؛ الكدح والردع والقهر، وهذا إزاء الظروف الاجتماعية التي آل إليها المثقف الجزائري، والذي تقمصه شخص محمود البراني، بعد أن ترك الوطن، ليجوب الفيافي والبحار، من أجل تحصيل رغد العيش، كما يسند النص للبلاد بمعنى السلطة، صفة السيطرة على زمام الأمور، ليتناول بدوره الفقر في ثوب معنوي، تجليه القرينة اللسانية – المعرفة – كقرينة دلالية توحي إلى تطويق المثقف وحرمانه من أن يغرف من ينابيع العلم، وتركه تحت سطوة الجهل؛ كمعادل موضوعي للفقر، الذي يعد أقل ضررا من سابقه، كونه يأثر على الأبدان بينما الآخر يؤثر على الفكر.

الراوي وعلى لسان محمود البراني يسلط الضوء على مسقط رأسه، ويكشف الستار على حياة أفرادها، فهاهو يصرح قائلا: " باب الواد، شيء لا يصدق، إنها الآن حافلة بأهلها الطيبين والقساة الحياة صارت متعبة، إرهاق الفقر وانزعاجهم من التدهور الذي بدأوا يعيشونه. والعسكري الذي كنت أكرهه في الغربة يتحدثون عنه هنا كنبي حقيقي أخرجهم من الفاقة والذل إلى حياة واعدة طموحة لا حد لآفاقها الشاسعة .. "[1] يجلي الراوي حال المدينة، التي تجمع بين المتناقضات وحال أفرادها الذين يرزحون تحت وطأة الفقر والبؤس، كمعادل موضوعي للقهر الداخلي، وهذا نتاجا للقهر الخارجي الذي تمارسه السلطة عن طريق العسكر، فلا تجد الطبقة الكادحة بدا من أن تمسك بخيطه؛ من أجل تحصيل فتات الخبز.

يجلي النص مشهدا مقتطفا من أيام العشرية السوداء؛ المترعة بالألم والمثقلة بأعباء الحياة أحداث عمقت بدورها من هوة " المعاناة في مشهد اجتماعي صارخ، يجرد الواقع من زيفه، ويبث أنين جرحى على أثير سطور النص، وتعبر الكواليس النفسية المطلة على شخوص النص على حجم المعاناة والعذابات التي بلغت حدها في البعض فانكسر من الألم، وفي الآخر فنراه يمضي تديره ماكنة الحياة في الذهاب والإياب "[2]؛ كما هو مسطر في ثنايا المتن الروائي، يستنطق الروائي من خلال شخصياته حال المجتمع، ويبث فيها روح المعاناة، التي أثقلت كاهلها، فلا تجد ركنا تأوي إليه من لأواء ما حلّ بها.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص123.

[2] سعاد جبر سعيد، إبداعية النص الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص183.

ينتقل السرد بالراوي إلى محطة أخرى، وهذه المرة مع مصطفى صديق محمود البراني، والذي أبدى امتعاضا من الحالة التي آلت إليها البلاد، فهاهو يجلي الموقف على لسانه مصرحا: " هذا الواقع يثير تقززي وعندما أتكلم عن المستقبل بتشاؤم يتصورون أنني أخرف .. كلا ... أنا أريد بناء مواقف منطقية .. حتى البترول الذي يتباهون من زمان بتأميمه لا أراه في الغد إلا محمية لدولة عظيمة جدا .. ونحن سيقتلنا الشر .. "[1] يضع مصطفى أنمله على الجرح الذي أصاب المجتمع الجزائري منذ القدم ولم يندمل، كونه يقرر مصير أمة برمتها، وفق قراءة تفتح آفاق نحو مستقبل مجهول أحكمت السيطرة عليه أياد خفية، لتصّعد بدورها من وتيرة الفقر المادي، والقهر الاجتماعي.

يقدم النص الواقع وفق مقاربة، يفسح من خلالها المجال للمتلقي لأن " فهم النص يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة، ومما يقوله إلى ما يتحدث عنه. وفي هذه العملية، يشكل الدور الوسيط الذي يلعبه التحليل البنيوي تسويغا للمقاربة الموضوعية، وتصحيحا للمقاربة الذاتية للنص معا"[2]؛ كما هو مسطر في ثنايا المقطوعة السردية، وذلك من خلال التحليل الموضوعي، الذي يتوارى حول المسكوت عنه في النص(..)، متجاوزا بدوره التحليل الذاتي للنص، فاسحا المجال للقارئ والمتلقي في وضع بصمته.

يحاكي الراوي في (شاهد العتمة) حال يزيد صاحب مكتبة الكاتدرائية، أحب الكتب، ونأى بعطفه عن حياة اللهو والبذخ، لكن يعاني من مضايقات يجليها الحوار الذي دار بينه وبين الراوي عبر المتوالية اللسانية: " البلدية لا تريد إنفاق أموال على الكتب .. "[3] يقرر البطل المثقف من خلال ماسبق مصير الكتب، ويفتح على نفسه جبهات، تظهر من خلال اللغة الرمزية (..)، كقرينة دلالية توحي إلى استعمال الأموال في طرق أخرى، والتي تزيد من أزمة المثقف، إضافة إلى الفقر المعنوي فقر مادي، ينبع من البطالة، والتي يعجز من خلالها عن تغطية نفقة نفسه، فضلا عن أسرته لتردي به في أدنى الطبقات الاجتماعية.

---

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص126.

[2] بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2006، ص140.

[3] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص80.

يستشف الروائي من خلال خطابه السردي، هموم الطبقة الكادحة، وتقوض أحلامها الثقافية وتداعياتها على حياتها الاجتماعية، تقدمها اللغة عبر المثقف الذي " سرعان ما شاهد الانكسار أمام عينيه، لينزوي البعض في هموم الحياة اليومية، ويغير البعض جلده ليتواءم مع المراحل التالية، وينافح الباقون ضد زيف الحياة السابقة والحالية، وفساد شعارات، ويكون إبداعهم كشف لحجم هذا الزيف"[1]، من خلال رؤية مستقبلية، يحاول من خلالها المثقف تغيير الأوضاع، والاضطلاع بها إلى مصاف الحياة الاجتماعية والثقافية.

يستمر الحوار بين الراوي ويزيد إزاء مستقبل المكتبة، والتي يتناوش على أخذها أبناء السلطة الخفية، تجليها المتوالية اللسانية: " – تعاركت معهم .. إنهم حتما يدبرون مكيدة أخرى ..

– ماذا تقصد بالمكيدة..

صمت بعض الوقت ليقول بعدها

– لا أعلم .. أخبار تقول أن الثري شعبان يريد شراءها بمبلغ خيالي .. "[2] يلج البطل المثقف معترك نزال أبناء السلطة الخفية، ليكشف عنها الستار عبر القرينة اللسانية –الثري شعبان– و–مبلغ خيالي– توحي إلى رجحان كفة الوجاهة والأموال على حساب الثقافة والعلم، لتعمق من هوة الأزمة وتجعل أفراد المجتمع المثقف يساق كالقطيع إلى مستقبل مجهول.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر محطة، وذلك إثر حوار دار بينه وبين زينو حول صديقه يزيد ومستقبل المكتبة، فهاهو يصرح قائلا: " – لم يصلني أي خبر عنه منذ ..

حينها تحدث زينو بأسف مقاطعا إياي:

– بمجرد أن اعترض على مشروع بيع المكتبة للثري شعبان حتى أحيل على التقاعد ..

– وأين هو الآن؟ ..

[1] مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2011، ص161.

[2] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص81.

– لن تصدق أبدا ما سأقوله لك .. لقد يئس من هذه المعارك الخاسرة وقرر أن يؤسس جمعية تهتم بالظواهر الخارقة إنه إنسان آخر الآن، لن تعرفه أبدا لو رأيته .. "[1] .

يعيش يزيد؛ البطل المثقف رتابة حدث فرض نفسه أمام الرأي العام، تجليه أحداث العنف والتي ملك زمامها أصحاب الوجاهة، حيث لا يهمها إلاّ قضاء مآربها الشخصية، ولوعلى حساب حياة الآخرين ومستقبلهم المعيشي، الذي يحفظ لهم ماء الوجه، فيحال يزيد إلى التقاعد، ليستعمل الروائي عقبها لغة رمزية (..)؛ كقرينة دلالية توحي إلى نهاية كل مثقف تحدثه نفسه بالتثقيف والتغيير، فيجد نفسه على طابور التقاعد، وبدراهم معدودة، تسد رمقه، لكي لا تحدثه نفسه بعدها عن التغيير.

يحاول الراوي ومن ورائه الروائي، إقحام القارئ من خلال اللغة الرمزية، لملء الفراغات (..) وذلك لأن " النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى لو غلبت فيه الرغبة، بعامة، في أن يكون النص مؤولا وفق هامش من الأحادية كاف أن نصا غالبا ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله "[2]؛ فهو بذلك دال مفتوح على تعدد القراءات، يتوارى بدوره حول المسكوت عنه في النص(..).

2– العنف ضد المرأة:

صوّر المتن الروائي الجزائري في التسعينيات المرأة على أوسع نطاق، ناهيك عن الوضع الإقتصادي الذي كان سائدا آنذاك، وتدهور الأوضاع، حيث تحمل هذه الذات الأنثوية على كاهلها قهرا آخر؛ يتجلى في قهر المجتمع، الذي مارس عليها شتى أنواع العنف، ومنعها من أبسط أمور الحياة من حرية الاختيار، وتقرير المصير، إضافة إلى قهر الرجل، الذي استغل تأزم الأوضاع، وتعكر الجو العام، ليصطاد فريسته، ويستغلها في تحقيق نزواته النفسية، ومآربه الشخصية، بعيدا عن أي تعامل إنساني فضلا عن الديني الإسلامي.

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص155.

[2] أمبرتوا إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996، ص63-64.

أ- قهر المجتمع للمرأة:

تكشف لنا رواية (شاهد العتمة) حال المرأة، وهي تؤم أسرة في أقسى الظروف الاجتماعية متكبدة مع زوجها مشاق الحياة، فهاهو الرواي يتقمص صورة الابن مجليا موقف أبيه، وهو يتأهب لأداء الصلاة مصرحا: " ينهض باكرا. قبلنا جميعا يتوضأ في مرحاض صغير، ضيق، ثم يذهب إلى جامع (لاريدوت) لأداء صلاة الفجر "[1] ؛ يجلي الراوي حال أسرته وبيته، الذي لا يملك مواصفات البيت المثالي الذي تطمح له أي أسرة محترمة، يظهر ذلك من خلال المتوالية اللسانية (مرحاض صغير، ضيق)؛ كقرينة دلالية توحي إلى القهر الذي طال الأسرة الجزائرية المتضمنة تلقائيا المرأة التي تعد القلب النابض لها، تقبع في غياهب الفقر المادي والمعنوي، متخذة من الصبر نبراسا وسلاحا تواجه به أعباء الظروف القاسية.

كما تظهر حالة أفراد عائلة السارد، التي اشتركت فيها جل العائلات الجزائرية آنذاك، معبرة عن جفاء الواقع، وصعوبة الحياة الإسمنتية، غير أن الخطاب ينضح بصعوبة الموقف في المستوى الدلالي عبر السياق اللغوي لـ – مرحاض صغير ضيق –، يرتبط به — ينهض باكرا –، لتنتج علاقة بين الملفوظين كلاما لم يصرح به السارد، بينما تظهر على المستوى الدلالي، فيدرك القارئ أن الكلام، هو النهوض باكرا، ليتأتى لأفراد العائلة استغلال هذا الحيز الضيق في مدة زمنية متفاوتة؛ لتجنب الازدحام، وذلك لأن " أي إنجاز في الخطاب الخاص للذات القارئة؛ كان للنص، بسبب معناه، بعدا سميولوجيا فقط أما الآن وبسبب دلالته فقد صار له بعد دلالي "[2] .

يستمر الراوي في تعرية الواقع المعيش بين أفراد عائلته، وكيف كان أبوه " يحلم بغد أفضل لأولاده. لا يحشر أنفه فيما لايعنيه وقلبه رقيق، لين، وصلب حجري، لا أدري كيف يجمع بينهما ! عندما يكون باله رائقا وسعيدا، أي عندما تنجح قليلا تجارته التي لا تؤمن عيشنا كاملا، لكنها كما يقول تحفظ ماء الوجه أمام الجيران. نفوز جميعا برضاه. الضحك نصنعه بسرعة، لكن عندما يتعكر

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص11.

[2] بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1 2001، ص118.

عالمه، نذوق جميعا المرارة والحزن حتى الضرب. كانت أمي الوقورة تفوز بحصة من السب. نقضي ليلة سوداء تعيسة جدا. الكل يبكي بالبيت "[1] .

يأتي خطاب النص مشحون بإيحاءات تحليها المتوالية اللسانية – يحلم بغد أفضل –؛ والتي تومئ إلى مدى معاناة هذه الأسرة في غضون هذه الأحوال التي كانت تعصف بالبلاد، فتجد نفسها تكدّ من أجل الانتقال إلى غد أفضل يحفظ ماء الوجه، لتأتي ضغط اللحظات الحرجة على الأب بسلبية فتضغط على الزوجة، تمثلها اللغة كإسنفجة تمتص هموم البيت، وغضب الأب، وذلك لترجيح كفة الحياة الهنيئة، في ظل التدهور الاقتصادي والاجتماعي الذي طال هذه الأسرة خاصة والمجتمع الجزائري عامة.

ينتقل السرد بالراوي إلى تغطية حدث جرى لوالده عندما أراد الظفر بوالدته كزوجة له، فهاهو يجلي الموقف قائلا: " أدركت فجأة أنه الحب .. أن ماجعل والدي يخرج من تلك المدينة هو ما تعرض له من مضايقات حينما رغب في الزواج من والدتي.
كان جدي قد أعطى كلمة لابن عم والدي منذ الصغر، لكنه الحب وتحدياته. فلا أعلم لحد الساعة كيف فاز بأمي؟ وكيف طردوهم من سور الغزلان نهائيا .. "[2]؛ يكشف النص على جانب من العادات والتقاليد التي كانت تعيشها الأسرة الجزائرية، وذلك في عدم إعطاء المرأة حقها في تقرير مصيرها، من خلال اختيار شريك حياتها، كما هو الحال لقسيمها العنصر الذكوري، لتجد نفسها وسط إدانة من خلال محاولتها الظفر بزوج يناسبها، فتكسر طابو العادات السيئة ،كما تقدّمها اللغة الموظفة لتنال حظها من الطرد عن فعل راح ضحيته الكثيرات.

إن العمل الذي قدمته اللغة عبر شخصية الرجل والمرأة، هو كفيل " بتغيير نمطية التفكير والسلوك، الذي سيؤدي حتما إلى التغيير الاجتماعي، يستوجب بدوره تحرير ذات الرجل وذات المرأة وتطوير قدراتهما حتى يحدث هذا التغيير الاجتماعي. لذلك فإن النظر في قضية المرأة يجب أولا أن

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص11-12.
[2] م، س، ص13.

تبدأ من الواقع وحيثياته بعيد عن النظريات "[1]، والعادات؛ التي حطّمت طموح المرأة، وجعلتها مجرد أداة تقبع تحت أسر خزعبلات وتقاليد، بعيدة عن القيم الإسلامية والحضارية والاجتماعية.

يقدم الراوي في رواية (أشباح المدينة المقتولة) صورة، لفتاة تلتقي مع بطلة (شاهد العتمة) كونهما سقطا في هوة عادات وتقاليد، تجرد بدورها المرأة من تقرير مصيرها بنفسها، فهاهو الراوي يكشف عن حال أخته مصرحا: " يوم جاء شخص يخطب رشيدة فرحنا كثيرا بالبيت، ثم اكتشفت أنها الوحيدة التي لم تفرح، والوحيدة التي لم تشعر بأن شيئا كهذا سيكون مصدر سعادة لها، ولم أفهم السبب، كانت العادات تقول أن زواج البنت هو أجمل ما تحلم به، أو هذا ما سمعته من والدتي وهي تدرب أخواتي على مستقبلهن في البيت الزوجي السعيد، ولهذا ظننت أن شيئا آخر يؤلمها، شيئا لم تقله لأحد وفضلت كما هو أمر الصغار التكتم على أسئلتي تلك، وحيرتي كذلك "[2] يضع الراوي أنمله على جرح أصاب أخته رشيدة، تجليه القرينة اللسانية – لم تفرح –؛ كقرينة دلالية توحي إلى قهر المجتمع للمرأة، والزج بها في دولاب التقليد البليد، والتبعية المقيتة، ليجعل ذلك أمر الضحية يعتوره معان عدة، يتجلى ذلك من خلال الشفرة اللسانية – شيئا لم تقله لأحد–، عجز عن فكها الراوي رغم قربه منها.

يستمر الراوي في تعرية موقف عائلته من زواج أخته، ليصرح قائلا: " أثارني حزنها بالفعل وتعجبت من أن لا أحد لاحظ ذلك إلا أنا، وظل الجميع يتعامل معها على أنها وصلت إلى تحقيق حلمها في الزواج وأن هذا الشخص الذي تقدم لها ابن عائلة شريفة وله عمل، وأنه وإن كان يسكن مع عائلته الكبيرة، فلا أحد كان يملك شقة خاصة به في تلك الأزمنة البعيدة "[3] ؛ يكشف النص عن حال الأسرة الجزائرية وهي تدفع بلفذة كبدها إلى مستقبل مجهول، ولو على حساب رغبتها ونزواتها الشخصية، كما يعرّي جانبا من الجوانب المادية، التي تعد كمعيار للقبول والرفض، يجلّيه الملفوظ اللساني – ابن عائلة شريفة وله عمل – .

[1] بشي عجناك يمينة، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1 2018، ص101.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص81-82.

[3] م، س، ص82.

يكتشف الراوي سر حزن أخته، وذلك من خلال ترصدها وهي تخرج من الحمام، ليصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " لم يدم ترقبي طويلا حتى شاهدت شابا في مقتبل العمر يرتدي سروالا أزرق اللون، وقميصا بنيا مفتوحا على الصدر يقترب من باب الحمام، ويقف منتظرا بتوتر، وهو ينظر من حين لآخر نحو ساعة معصمه ليتأكد من وقت الموعد المرتقب، بعد لحظات ظهرت أختي، وهي تخرج بدون حايك ولا نقاب فأصبت بدهشة صامتة، وأنا أراها تتقدم منه، وتسلم عليه ثم تطوق بذراعها الأيمن ذراعه الأيسر، ثم يسيران معا في اتجاه مجهول "[1] ؛ يدفع ضغط المجتمع رشيدة لتكسر بدورها تابو العادات والتقاليد، التي كانت تتقمصها العائلات الجزائرية، وذلك من خلال علاقتها الغير الشرعية ولا عرفية مع شاب مجهول، دون أن تحسب لفعلتها أي حسبان.

يكشف النص علاقة المرأة بالآخر " كذات إقصائية للآخر متمردة بسلبية تجاه نفسها وما حولها ومتماهية في المستوى السطحي بفوضوية تغرب لها كينونتها وتتركها نهبا للضياع التام، وهي كل أفعالها تغدو مقوضة لحالها ومسحوبة في خانة الآخر، الذي يصادرها فعلا ولفظا سطحا وعمقا "[2] حيث يتقمص الآخر الأول عادات العائلة، التي تمردت عليها الشخصية الأنثوية ، في حين يمثل الآخر الثاني خليلها، الذي احتواها وصادر حريتها، وجعلها تبعا له.

يستمر الراوي في التنقيب عن قضية أخته، ليصرح قائلا: " لا أدري من أين جاءتني الشجاعة لأتوجه نحوها دون أن أقوى على قول إلا كلمة واحدة: "نذهب" فردت بهز رأسها موافقة، وأمسكتني كعادتها من يدي اليمنى، وسرنا معا صامتين، للحظة شعرت بضغط أصابع يدها على يدي فرفعت رأسي نحو وجهها، وعرفت أن دموعها كانت تسيل، لم أتجرأ على أن أسألها "ماذا هنالك؟ " بقيت كما لو أني لا أعرف شيئا "[3]؛ يأتي خطاب النص مليء بالإيحاءات، التي ترمي من خلال وظيفتها اللغوية إلى دلالات تكشف عن معاناة فتاة في مقتبل العمر، تحت ضغط عادات مجتمع ورثها أبا عن جد، لتضطر الضحية إلى مطاوعة الوضع؛ باتخاذ خليل ينسيها همومها، ولو على حساب شرفها وشرف عائلتها.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص85.

[2] خليل شكري هيّاس، التجربة الروائية عند قاسم توفيق – قراءات في المقولة السردية وفضاءات التشكيل – ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2018، ص164.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص87.

يبوح الراوي هذه المرة بالسر لوالدته، فهاهو يجلي رد فعلها مصرحا: " ولهذا بدت القصة كلها كأنها مفاجأة سيئة دفعت أمي للصراخ ثم الذهاب لغرفة رشيدة ومواجهتها بطريقة هستيرية بالحقيقة..

ظننا جميعا أن رشيدة ستنكر القصة من أولها إلى يائها، أو أنا من ظن ذلك لكن حدث العكس وجدت رشيدة تواجه أمي بالصراخ نفسه والهيستيريا ذاتها وهي تقول: نعم أحبه، ولن أتزوج من هذا التعيس الذي أحضرتموه لي .. "[1] ؛ تتأرجح أوضاع رشيدة إلى مرحلة حرجة، يظهر ذلك من خلال اللغة الموظفة، ليقف الراوي مكتوف الأيدي، ويقارن في مشهد درامي بين وضعية الأم التي تدفع بابنتها للبوح بالسر، ورشيدة التي امتطت سلم المواجهة، محاولة كسر الحاجز الذي وضعته العائلة والمجتمع، مبررة سبب فعلتها من خلال الملفوظ اللساني – نعم أحبه – .

يميط الراوي اللثام عن النظام الذي كان سائد في المجتمع، والذي جعل بدوره الشخصية الأنثوية " في وضع دائم من الاتهام والنبذ، وفي حالة من القصور الدائم. ولهذا تصبح الخطيئة من وجهة نظر الفرد المقموع، شرط الحرية، الأول والوحيد. فبها، أي بخرقه الممنوع، يشعر أنه تجاوز مرحلة القصور، وأنه مستقل وحر. بل إنّ الخطيئة هنا هي نفسها شكل من أشكال الحرية "[2] ؛ كما جسدتها الأنثى في الواقع، الذي جعلها ترتكب خطيئة، جعلتها تمتطي سلم المواجهة، لتعبر من خلاله إلى شاطئ الحرية.

يفاجأ الراوي بعد الحوار الذي دارت رحاه بين والدته وأخته رشيدة، بما لم يكن في الحسبان وذلك بعد عودته إلى المنزل، ليصرح قائلا: "كانت الساعة تشير إلى السادسة ونصف مساءً، كانت الظلمة قد بدأت تنتشر في سماء الجزائر البيضاء، وكان عندي شبه أمل ضئيل أني سأجد الأمور قد هدأت وتحسنت بعض الشيء، لكن ما إن وصلت إلى العمارة حتى وجدت سيارات الشرطة والإسعاف وعددا كبيرا من الناس متجمهرين ومتحلقين حول جثة مغطاة بإزار أبيض، خمنت في كل

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص88.

[2] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص89.

شيء إلا أنها جثة أختي رشيدة التي عرفت لاحقا أنها ألقت بنفسها من الطابق الخامس كان الأمر فوق الاحتمال وشيء لايمكن تصديقه .. "[1].

يجسد النّص حال المرأة الجزائرية، وهي تعيش رهينة عادات، زجت بها في دهليز التبعية والتقليد البليد، تقدمها اللغة مكتوفة الأيدي، تجابه بمفردها تيار عائلتها المقابل بالرفض لفكرتها، لتتخذ بدورها موقفا من المجتمع الذي رماها في مستنقع الرذيلة، كأداة إجرائية تضغط من خلالها على عائلتها، التي أدخلتها مضمار الزواج بشخص آخر دون اختيار، ليصل بها الحال تحت ضغط اللحظة الحاضرة برمي نفسها من الطابق الأعلى، فتقع جثة هامدة تعتورها أسئلة عديدة، تركت بدورها شرخا في وسط أفراد عائلتها والمجتمع، إزاء هذا الحادث المشين.

ب- قهر الرجل للمرأة:

قدّمت روايات بشير مفتي المرأة سواء كفتاة مراهقة أو زوجة، وجسّدت العلاقة التي تجمعها بالرجل، وبينت موقفه منها، ابتداء ببطلة (أشجار القيامة) وكيف أودى بها طيش الشباب إلى أن تحمل في أحشائها طفل راح ضحية علاقة غير شرعية، ليستغل بعد ذلك الرجل هذه السقطة كنقطة ضعف، يمارس من خلالها ضغطه، فيدعوها إلى الزواج، بعدها يمارس عليها فعل التعنيف، كما هو الحال لبطلة (خرائط لشهوة الليل)؛ التي قاسمها المشترك مع سابقتها هو فتنة المراهقة، حيث أصابتها في مصرع العلاقة الغير شرعية، لكن هذه الأخيرة عُرّضت إلى الطرد، إزاء هذا الموقف المشين، ليتحين الرجل الانقضاض على الضحية، لتقع بعد هذه الرحلة في مستنقع آسن، قدّمتها اللغة كجسد يمارس من خلالها الرجل شهوته، وسط إدانة مستمرة من الراوي لهذا الفعل المشين.

يعمل الراوي في (خرائط لشهوة الليل) على تعرية معدن فتاة، وسمها النص بـ(لولا)، فهاهو يبدأ بالخيط الأول من شريط حياتها مصرحا: "كنت أبصر فيها الضوء، الموت، القوة المتحدية، الرغبة في التلاشي والفقدان. كانت مقاومة حتما وهي تهرب من بيتها بعد أن لم يعد لها من خيار آخر. حملت جسدها المنهك وجنينها يتبرعم في بطنها، وهربت من البيت في الصباح الباكر "[2] ؛ يقدم النص فتاة

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص89.

[2] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص87.

مراهقة فضت بكارتها عن فعل راح ضحيته الكثيرات، تعرّضها اللغة كمومس فقدت ثقتها في نفسها، وتنتظر مصيرها من عائلتها ومجتمعها، فلا تجد بدا من الهروب بجلدها، ليكون الشارع ملاذا لها من سطوة عائلتها، وقهر المجتمع.

البطلة بينما هي في أحضان الشارع، إذ يتلقفها أحد الرجال، ويعرض عليها العيش معه فهاهو الراوي يجلي الموقف مصرحا: " يومان في العراء، ثم كان لا بد أن يحدث شيء ما وتلتقي بذلك الرجل الذي عرض عليها أن تأتي معه إلى البيت، فوافقت.

شرحت له القصة بكاملها فتعهد بطيبة وخبث ممزوجتان في وجه الماكر بأنه سيساعدها على أن تمكث معه وتكون خليلته "[1] يجمع الراوي بين وجهين متناقضين لعملة واحدة، الأولى يظهرها الرجل بثوب من الطيبة، كي يستدرج فريسته، ليسقطها في وكر الرذيلة، والثانية يضمر من خلالها المكر والخديعة، يجليها الخطاب من خلال سياق الجملة – سيساعدها على أن تمكث معه وتكون خليلته –.

تومئ الرواية إلى علاقة الرجل بالمرأة في مجال " العلاقات العاطفية الجنسية إلى أن الرجل يميل إلى الجسدية في علاقته بالمرأة، وكأنه ذكورة لا تؤمن بالحب الرومنسي وشفافياته الروحية، وفي المقابل تميل المرأة إلى الحب ورومنسيته، حتى وإن رسمت أحيانا مومسا "[2] ؛ كما هو مسطر في ثنايا المقطوعة السردية، حيث قدمتها اللغة في البداية، وهي تسقط ضحية حب وهمي، لتحمل في أحشائها جنين أودى بها إلى العراء، مقابل علاقة غير شرعية، بشاب يرى في المرأة أنها لا تتعدى حدود جسدها.

يستمر الراوي في عرض شريط حياة (لولا) مع الرجل، بعد أن استتب أمرها معه، ليصرح عبر متوالية لسانية قائلا: " شرعت حياتها الروتينية تزعجها، وإحساسها بالحجز، وقد قفل عليها في بيت من غرفتين ومطبخ تثير فيها الضيق والاختناق.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص88.

[2] حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2002، ص435-436.

كانت مهدمة / مهددة، تريد أن تستغيث لكن بمن؟ "[1]؛ يقدم النص الفتاة التي كانت بالأمس بين أحضان شرف عائلتها، لتجد نفسها في بيت جعلته التعاسة أضيق من خرم الإبرة، بيد أن الخطاب يعرّي الموقف من خلال المستوى الدلالي ضمن سياق الجملة – الضيق والاختناق-.

تصل البطلة إلى ذروة الذل والمهانة، وذلك بعد برهة من زمن معاشرتها لهذا الرجل، فهاهو الراوي يصرح قائلا: " شعرت بعد سنتين من معاشرة هذا الرجل لم تعد إلا دمية مضبوطة على إيقاعاته ونزواته وشيطاناته.

شعرت بأنها تذوب فيه. وهاهي تصبح عبدة صغيرة له، مجرد عبدة، وكل حياتها مرتبطة به هو ولا أحد غيره "[2]؛ يمارس الرجل فعل الترويض، ليسقط الفتاة في عرين رغباته الشخصية، ليصعّد بدوره من فعل المغنطة، فتجد الضحية نفسها تحت سحر تأثيره، ولا تجد لها ملاذا إلاّ الهروب إلى شخصه دون غيره.

يكشف النص عن تبعية المرأة للرجل حيث " استرعت مكانة المرأة الدونيّة اهتمام الخطاب النسوي، إذ تكشف الرواية عن تبعيّة المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها وحمايتها من نفسها، وتكشف أيضا عن سوء الفهم بينهما والعلاقة المرتبكة "[3] ؛ لتصير رهينة نزواته الشخصية، دون أن تحرك ساكنا، وذلك إزاء لحظات طائشة، أودت بحياتها إلى مصير مجهول، لا تعرف كيف تجابهه وتتعداه.

يتمادى الرجل في إذايته للضحية، وفي سابقة لم تعهدها، حيث يجليها الراوي عبر المتوالية اللسانية مصرحا: " 'لولا' لم تستفق إلا عندما تغير هو، وبدأ يدعوا أصدقاءه للبيت. كانوا اثنين في البداية. صاروا يأتون ويشربون معه، يسهرون حتى وقت متأخر ثم يغادرون البيت. لم تكن تكلمهم قط، كانت تنتظر في غرفة النوم حتى يطل عليها رجلها بعد أن تعتعه الشرب،. ... لم تحتج وخضعت

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص90.

[2] م، س، ص91.

[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية – في خطاب المرأة والجسد والثقافة – ، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن ط1، 2008، ص16.

مستسلمة "[1] إذن، يصور النص المرأة سلعةً تباع وتشترى، فمن فقدانها أغلى ما يستر حشمتها، إلى فقدانها لذاتها وهويتها، لتقدّمها اللغة كدمية، فلا تملك بعدها إلا أن تستسلم للواقع، دون أن تتخذ منه موقفا.

يجلي الراوي وعبر ومضات استذكارية، موقفا جرى لـ (لولا)، وهي ماتزال في رعيان شبابها جمعها مع جندي ينتمي إلى سلك العسكر، ليصرح قائلا: "كانت ترغب في الزواج منذ أن أخرجها والدها من المدرسة وأغلق عليها أبواب التعلم، قائلا أن بقاءها في البيت أحسن لسمعتها.ربما لهذا لم تفكر كثيرا، وهي تقبل اقتحام ذلك الجندي الشاب لجسدها "[2] وعليه، فالنص يقارن في ثناياه بين معدنين قاسمهما المشترك الظلم، حيث الأول يمثل الأب بعاطفته الجياشة وغيرته المرضية، التي أوصدت على فلذة كبده باب التعلم، ومعرفة العالم الخارجي من خلاله، والثاني شاب في مقتبل عمره غلبته شهوته، مستغلا بلادة الفتاة، التي تفتقر للحنكة المعرفية، ليلطخ شرفها، فتصير بعد ذلك رهينة هذا الفعل الشنيع في الماضي والحال والاستقبال.

تسعى الرواية إلى تجلية أيديولوجية تبناها الروائي عبر خطابه السردي؛ هو " أن الحرمان والكبت هما المسؤولان عما يعانيه العربي من أزمة جنسية، إذ يدفعه ذلك الحرمان والكبت – عندما تتوفر له الحرية – إلى الحدود القصوى، وتجريب ما كان يعتقد أنه محرم عليه، تنفيسا للذات وتصعيدا للمكبوتات. ويبدو له ما يراه من شذوذ طبيعي عليه تجريبه ليكون في مستوى الآخرين "[3] ؛ كما هو حال الشخصية الأنثوية مع عائلتها، التي حرمتها من نور الحياة، ومن أن تطفوا على أديم الحرية لتضطر هذه الأخيرة إلى كسر – التابو–، والفرار من الباب الواسع.

ينتقل السرد بالراوي إلى مرحلة انتقالية أخرى في حياة (لولا)، وهي تغادر بيت الرجل بلا اختيار منها مصرحا: " – أرغب في أن تخرجي من البيت.

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص91.

[2] م، س، ص92.

[3] الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص53.

فسألته ((ولكن إلى أين؟)) هنا كان وقحا للغاية ((صديقي سيتكفل بأمرك)) وقدم لها صديقه كان رجلا في الخامسة والأربعين، قصير القامة، ونحيف الجسم، أسمر البشرة، وله عينان شبه مظلمتين.

– سآخذك إلى مكان آخر "[1] ؛ النص وعبر تتابع السرد يحسر عن الرجل قناع الخبث والمكر الذي كان يلبسه من قبل، ليأتي فعل طرد الفتاة بعد أن قضى وطره منها، فيتلقفها حضن رجل آخر تقاسيم وجهه مليئة بالإيحاءات، التي ترمي إلى المكر والخديعة والخبث، يظهر ذلك من خلال اللغة الموظفة — له عينان شبه مظلمتين – .

تباينت الرواية قديما وحديثا في " رؤيتها للبعد الجسدي لعلاقة المرأة بالرجل، فنجد أن الرواية التقليدية المؤنثة تنقسم رؤيتها بين البياض والسواد، فالجسد الخاضع لدوره الاجتماعي ينظر إليه بعين الرضى، والجسد المندفع وراء شهوته هو جسد خاطئ، وهذه المرأة تختص بالمرأة دون الرجل الذي يستطيع التفلت من الأحكام الاجتماعية دون أضرار كبيرة "[2]؛ كما هو حالهم في –خراط لشهوة الليل–؛ حيث يقضي وطره من المرأة، ويستبدلها بأخرى دون أن تتبعه أصابع الإدانة، والاتهام لهذا الفعل المشين.

ينزل الحكي بـ (لولا) إلى آخر محطة في مشوارها، في سابقة كانت تتوقعها الضحية منذ أن لفظها الرجل الأول دون مبرّر، فهاهو الراوي يجلي الموقف مصرحا: " سنتان أخريتان مرتا على 'لولا' بهذا الشكل أيضا، ثم جاء موعد خروجها من جديد فقال لها الرجل القصير:

– أنت حرة الآن. لا أريد مشاكل مع الشرطة. ماذا تريدين أن تفعلي؟ عندي صديق يمكنه أن يقبلك في حانته ما رأيك؟

وهكذا دخلت 'لولا' حانة الثعابين ثم حانة الأجراس ثم حانة الشاطئ ثم حانة الشمس، ورأيتها هناك أول مرة: طيبة ومنفتحة، وعندما حكت لي هذه القصة انفرطت دموعي فقالت لي:

– لا تقلق بشأني فأنا سعيدة "[3] .

---

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص93.

[2] غادة محمود عبد الله خليل، صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام (1951–2000)، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، 2004/08/17، ص198.

[3] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص93–94.

يقدم النص شريط حياة فتاة راحت ضحية البغاء، بداية من عائلتها التي لفظتها إلى الشارع عن فعلها الشنيع، والذي جلب لها الخزي والعار، لتحل بعدها لقمة سائغة في أفواه رجال الشارع مستغلين نقطة ضعفها، فتقدمها اللغة كمومس بداية من الخيط الأول من رحلتها إلى غاية استقرارها في الحانة؛ كنهاية عمّقت من هوة القهر الاجتماعي الذي مارسه الرجل ضد المرأة، وسط إدانة مستمرة من الراوي للرجل الذي دفع بها إلى هذا المصير السلبي.

يعرّي الراوي ومن ورائه الروائي عبر لغة سردية منطق الرجل تجاه المرأة، ونظرته إليها، وذلك بصياغته لشخصيات " مارست الظلم ضد المرأة، فحرمتها من إنسانيتها عندما رأت فيها كائنا أسطوريا، لا كائنا بشريا فيه القوة والضعف، ورمتها بظلم أشد عندما اختزلتها إلى جسد يمنح المتعة واللذة، وتغاضت عن وظائفها الأخرى "[1] ؛ التي فطرت عليها كدرّة، يستضاء بها في الدروب الوعرة وذلك من خلال إنتاجها لجيل واع، يحفظ كرامتها، ويصون شرفها، في حلقة مستمرة، يتم من خلالها إرساء دعائم مجتمع حضاري ومتكامل.

تتناص الشخصية الأنثوية في رواية (أشجار القيامة) مع سابقتها، كونهما ضحية فعل شنيع أودى بهما إلى التهميش، غير أن (سارة) دخلت مضماره بغير اختيار، أو سابق إنذار، فهاهو الراوي يجليه عبر المتوالية اللسانية مصرحا: " كانت جميلة، ورقيقة المشاعر، كنا جميعنا نحبها تقريبا ونتعاطف معها خاصة بعدما حدث لها في إحدى الأيام، لقد اغتصبها مراهق كان في حالة سكر اختفت حينها لشهور ثم عادت تدريجيا للظهور، كانت تحمل طفلا بين يديها، عرفها عيد أثناء ذلك وهو يزور والدته في المستشفى "[2] ؛ يقدم النص الشخصية الأنثوية، وهي تطالها ألسنة القهر الجسدي فيأتي بكلمة (سكر) في مقابل صفة (جميلة)، ليعزّز بدوره فعل الإدانة على الرجل والمجتمع الذي لم يوفر لها فعل الحماية.

الراوي يجلي اللقاء الأول الذي جرى بعد زواج (عيد) من (سارة)، فهاهو يصرح عبر متوالية لسانية مصرحا على لسانه: " – ابنك ابني لا تخافي من مستقبله، سأربيه كما لو كان ابني.

وبعد شهر من الزواج قال لي:

[1] محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، دط، 1999، ص52.

[2] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص82.

– الآن أنا أتألم لحالها، إنها تعاني من نفس الخوف، ولا أجد ما أفعله لها "[1] يجلي النّص موقف الرجل من الحادثة المشينة التي جرت للشخصية الأنثوية، مستعطفا إياها، ومحاولا جبر خاطرها وتضميد جراحها، عبر القرينة اللسانية –ابنك ابني–؛ كمقاربة يمتص من خلالها ضغط اللحظة الحاضرة.

يستمر الراوي في عرض شريط حياة (عيد) مع (سارة)، وما قدمته الأيام من خلال تجربتهما الزوجية مصرحا: "كان يحبها، ولكن مع الوقت أحس بشيء خطير، إنها تستدرجه إلى ألمها وهاويتها القاتمة. أصبح يخاف منها. ويحدثني كلما شاهدني عن شعوره بالفزع بمجرد أن تستولي عليه هلوستها كان يبكي أحيانا أمامي، يرتل أشياء ميتة، ولا يقوى مرات على الكلام "[2] ؛ يترك الماضي الأليم شرخا في ذاكرة الشخصة الأنثوية، فتزداد حالتها سوءً ،كلما خالجها ذلك الفعل المشين لتبقى رهينة الماضي، وبالمقابل يبقى الرجل مكتوف الأيدي، تقدمه اللغة مستلسم للوضع، دون أن يبحث عن مخرج، ينقذ من خلاله حياتهما الزوجية من الانفلات.

تصل حياة (عيد) مع (سارة) إلى مرحلة حرجة، يجليها الراوي عبر حوار دارت رحاه بينه وبين (عيد) ليصرح على لسانه قائلا: " – لماذا تزوجتها؟

لم أجد ما أخبره به، كان قرارا خاصا به، حتى أننا جميعا تفاجأنا يومها بحفلة العرس، شعرت بحسرته، وكآبته بسرعة، ولهذا سألته:

– هل أنت نادم؟

– كثيرا "[3]؛ يضع الراوي أنمله على العطب الذي أصاب الزوجين؛ فالزوجة عكرت حياتها، وحياة زوجها بسب جرح الماضي، الذي لم يندمل، والزوج راح ضحيته، ليجد نفسه مكتوف الأيدي، يصعب عليه مواصلة المشوار معها، وتعاطيه مع الوضع، وتعامله مع هذه المحنة الصعبة.

[1] بشير مفتي، أشجار القيامة، ص83.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص83.

يصل السرد بالراوي إلى آخر منعطف حاسم من حياة (عيد) و(سارة)، فتتفاقم الأوضاع وتسير إلى الأسوأ، ليصرح الراوي على لسان (عيد) قائلا: " – لقد أصبحت أضربها وأضرب ابنها اللقيط.

تلك كانت أول مرة ينطق فيها بعبارة مشينة كتلك، صمت، أخذت أفكر في حاله، وحال جيلي الميئوس من حياته وقدره، ثم سمعته يتكلم:

– لا أعرف ماذا أفعل لها، إنها تعيش تحت صدمة الخوف، تعيش على ذكرى اغتصابها المشين"[1] يقدم النص حياة زوجية آيلة إلى الفشل، وعدم الاستمرار منذ البداية، ليصل الوضع بالزوج من التعنيف إلى الضرب، كأداة منحه المجتمع من خلالها السيادة التامة، والتصرف المطلق إزاء امرأة مسلوبة الإرادة، لفظها الشارع عن خطيئة، أودت بها إلى فقدان هويتها، وحتى ثقتها بنفسها.

يقدم الخطاب السردي في التسعينيات المرأة، وهي تعيش رهينة مجتمع، يملك زمام أموره الرجل الذي ملّكته العادات والتقاليد البائسة الشرعية التامة، ويظهر ذلك من خلال تصرفه المطلق في المرأة كما هو الحال لـ(لولا) و(سارة)، واللّتان تلتقي حياتهما في نقطة انعطاف حاسمة، وهي ممارسة البغاء عن سن مبكر؛ الأولى تلفظها العائلة دون دخولها قفص الحياة الزوجية، كونها مارست هذا الفعل الشنيع بإرادتها، عن مرحلة ضعف، وطيش الشباب، فيستغل الرجل الفرصة، ويتجرد من إنسانيته ويلبس ثوب المكر والخداع، ليستغل ظروف الضحية، لمصالحه ونزواته الشخصية، أما الثانية فدخلت مضمار هذا الفعل الشنيع بلا اختيار، ليترك شرخا في ذاكرتها، فتسقط في هوة أزمة نفسية نغّصت بدورها حياتها الزوجية، ليتعذّر استمرارها.

ثالثا: التطرف:

شهدت الجزائر بعد الانفتاح على التعددية الحزبية في نهاية الثمانينيات، تغيرا ملحوظا على الساحة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، تلقّفته عدّة جهات، تبّنت أيديولجيات مختلفة ومتباينة هدفها إسقاط نظام الحزب الواحد، والروائي في خطابه السردي سلّط الضوء على التطرف وأفراده كونه عايش هذه الفترة السياسية الحرجة، فتارة نجده يوجه الاتهام على الجماعات التي تمارس فعل القتل والترهيب على شعب ضعيف يعيش بين مطرقتهم وسندان السلطة، وتارة يشدّ العصى من

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص84.

الوسط تجاه المتطرف الديني، الذي يمارس في نظره فعل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في ثوب التطرف بعيدا عن تعاليم الدين الحنيف، فهو بذلك تارة يجاريه، وتارة أخرى يدينه.

1- المتطرف الديني:

يلبس النص الروائي المتطرف حلّة، تميزه عن باقي الأحزاب الأخرى والجماعات، وبنظام عام يحاكي العسكري، حيث تنتدب الجماعة أمير له السمع والطاعة، حتى وإن أخذ أموالهم وصادر ممتلكاتهم، وكذا شيخ يسوسهم بآيات وأحاديث تحث على الجهاد، وفتاوى تعبر عن كل ما " يصدر من أحكام شرعية في قضية ما، من حيث الحلال والحرام. وتدل في الرواية على تلك الفتاوى التي تصدرها الجماعات الدينية "[1]؛ حتى وإن كانت في غير مكانها، وذلك لتهيئتهم وغسل عقولهم، من أجل تنفيذ المهمات بدون تخلف، أو الرجوع إلى القهقرة، لكن ما يميز المتطرف الديني، هو القيام بعملية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في الشوارع والأزقة دون حمل السلاح، ممتطيا سلم التهديد بدله، بينما المتطرف الآخر قدمه النص يباشر فعل القتل دون تردد؛ تارة إذا جنح الليل عن طريق الكر والفر، وتارة في الجبال.

يعري الراوي وعبر بداية استهلالية أسلوب الجماعة، الذي يلبسها الواحد منهم، وذلك من خلال طريقتهم في تهيئة الفرد، لركوب موجتهم، فهاهو يكشف عن أحد الأفراد في طريقته " المنظمة في الحديث، وهو يستعمل العربية الفصحى واستشهاده بالقرآن والحديث، وعندما كان يتلوا على مسامعي القرآن الكريم كانت دموعي تنزل لوحدها، وتحدث تلاوته هذه في داخلي تأثيرا كبيرا، ومرات أردد مع غيري "الله أكبر.. الله أكبر" وبعدها بسرعة صرت أصلي مع جماعة يقودها، وهو ما اعتبره فتحا مبينا، ونعمة من الله أن نجد طريقنا حتى في السجن "[2] .

يقدم النص السجن منبرا؛ يوصل من خلاله أفراد جماعة التطرف الديني صدى دعوتهم، وذلك من خلال عملية انتقاء الأفراد، وتصفيتهم من الشوائب والأدران الفكرية العالقة في عقولهم، من وجهة نظرهم، وتربيتهم على السمع والطاعة، يظهر ذلك من خلال القرينة اللسانية – صرت أصلي

[1] حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري – آفاق التجديد ومتاهات التجريب – ، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع عمّان، الأردن، دط، 2015، ص386.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص104.

مع جماعة يقودها- توحي دلاليا إلى تركيز الجماعة على توحيد كلمتها، وعدم تشتت صفّها، وإلى تنصيب قائد يعتلي هرم القيادة، كما يجلي الملفوظ اللساني – يستعمل العربية الفصحى، واستشهاده بالقرآن والحديث- أيضا – يتلوا على مسامعي القرآن الكريم كانت دموعي تنزل لوحدها-؛ مقاربة تستجلب بها الجماعة نواصي الأفراد، وتجعلها رهن إشارتها، وذلك من خلال تصفية العقول، وغسل القلوب، بكلمات رنانة موحية تدر من خلالها العيون، وتصيب الفرد في مقتل، فلا يسعه بعدها إلا الاستسلام والانقياد.

يفاجأ الراوي أثناء خروجه من السجن وذهابه إلى البيت، على لسان والدته بما لم يكن في الحسبان، وذلك بالتزام عائلته، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " والدي هو الذي فتح الطريق للجميع حين أصبح سلفيا، وارتدى القميص الرمادي، وسروال نصف الساق، ووضع الكحل على عينيه وأسدل لحية طويلة، وتعطر بالمسك "[1] ؛ يؤسس المتطرف الديني من خلال اللغة الموظفة القميص الرمادي... وتعطر بالمسك – معادلة تقتضي توحيد صف الجماعة، والتمايز عن غيرها يظهر ذلك من خلال البنية الشكلية، كما تجلي لفظة – أصبح سلفيا – دلاليا الفكر الذي تتغذى منه الجماعة، والمتكئ على النصوص النقلية لا الآراء العقلية كتمويه، لتكتمل بعد ذلك صورة المنتمي للجماعة.

يجلّي الراوي موقف الجماعة، وهي تستدرجه للسقوط في هوة أفكارها، وذلك عبر حوار مع أحد أفرادها مصرحا: " – ولهذا نريدك أن تكون معنا، نحن بحاجة إلى الأخيار بين صفوفنا، ولرجال شجعان، وأنت والحمد لله لا ينقصك ذلك "[2] ؛ تمثل المتوالية اللسانية – أنت..لا ينقصك ذلك- استراتيجية، توهم من خلالها أفراد الجماعة المنتمين إليها، محاولةً بدورها مغنطة أفكارهم بشعارات، ظاهرها النصيحة وباطنها يشير إلى فكر الجماعة.

يدخل الراوي مضمار الجماعة الدينية، ليستقطب بدوره أفرادا آخرين، وذلك لتقوية شوكة جماعته، فيصرح قائلا: " في الأسبوع الأول اخترت جماعتي، التي شعرت أنها يمكن أن تقوم بهذه المهمة، وكان سهلا عليّ إقناعهم بالفكرة، والدور الذي سنقوم به في سبيل نصرة شريعة الله على الأرض، وكانوا شبابا متحمسين، وبعضهم كان مثلي، قد دخل السجن وخرج منه، ولم يكن له عمل

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص107.
[2] م، س، ص109.

يقتات منه فكانت الفكرة أكثر من مرضية لهم "[1] ؛ يقدم النص أفراد الجماعة بصبغة، يسهل على المتطرف الديني استدراجهم، كونهم يمثلون شريحة من الطبقة الكادحة الذين لفظهم السجن، ولم يجدوا ما يقتاتون به، لتكون فرصة سانحة للجماعة الدينية؛ فتتلقفهم وتغذي أفكارهم، ليكونوا بعد ذلك رهن إشارتها.

يتحرك السرد بالراوي ليصل إلى مرحلة حاسمة، حيث تقمصت الجماعة لباس الدعوة إلى الله داخل الأزقة وفي شتى شوارع المدينة، فهاهو الراوي يجلي الموقف مصرحا: " فتوكلنا على الله ومررنا على بعض الخمارات، وتركنا رسائل تهديدية، وكذلك على بعض بيوت نساء كنا نعرف أنهن يستعملنها للدعارة، وقدمنا لهن النصيحة في البداية ممزوجة بالتهديد حتى يتوقفن عن مخالفة تعاليم السماء "[2]؛ يقدم النص الجماعة وهي تمارس نشاطها الديني، تحت غطاء التغيير، تجوب الشوارع والبيوت، تسوس الأفراد والجماعات بشعارات سلمية تمتطيها، لتصل إلى الحكم، كطموح سياسي ديني، تبني من خلاله دولتها.

يتلقى الراوي عقب خرجته دعوة من أحد أطراف الأمن، فهاهو يجلي الموقف مصرحا: " قدّم نفسه على أنه ضابط شرطة، سألته ماذا تريد؟ فأخبرني أنه يعرف ماذا نفعل، وهو مخالف للقانون لكن سنغض البصر عما تقوم به، لكن حذرني من الاقتراب من بعض الناس وقدم لي قائمة فيها الكثير من التجار، وكان من بين تلك الأسماء، اسم عاهرة تدعى شكيرة "[3]؛ يحيل النص من خلال الملفوظ اللساني – سنغض البصر عما تقوم به- إلى تحالف ضمني بين أفراد السلطة الخفية والجماعة الدينية، وذلك لتقويض أواصر طرف ثالث يمثله المجتمع المدني، الذي وجد نفسه مكبلا بين مطرقة السلطة وسندان التطرف.

يومئ الروائي من خلال توظيفه للغة " تعين القارئ على فك شفرة المستويات الدّالة الأخرى في النص وتبلور رسالته وتنظم إيقاع الدلالة الكلية له؛ خاصة بما تحفل به من مفارقات "[4]؛ جعلت من

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص110.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص111.

[4] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص30.

الخطاب السردي التقريري، يحمل في ثناياه، لغة رمزية، تبعث في القارئ روح المسائلة، وذلك لفك شفرتها، يجلّيها التحالف الضمني في النص.

يقدّم الراوي في (شاهد العتمة) صورة عن الجماعة الدينية، والتي بدورها تحاكي نظيرتها في (أشباح المدينة المقتولة)، بداية من الناحية الشكلية، يعمل الروائي عن طريق راويه إلى تعرية مادتهم ليصرح على لسانه قائلا: " شعرت بذلك يوم جاءوا إليّ صباحا، لقد كانوا جماعة تتكون من عشرين فردا، يرتدون قمصان بيضاء ورمادية وبلحى كثة وطويلة، طلبوا مني الجلوس بمكتبي لنتحدث فعلت ذلك "[1] ؛ من خلال الملفوظات اللسانية – عشرين فرد، قمصان بيضاء ورمادية، لحى كثة وطويلة-؛ والتي توحي دلاليا إلى توحيد صف الجماعة من حيث الشكل والعدد، وبالمقابل إقصاء كل من خالف هديهم الظاهري ومنهجهم، يتجلى ذلك من خلال القرينة اللغوية- يرتدون- ، وهي تنم أيضا من خلال ضمير الجمع –الواو- إلى روح التضامن بين الجماعة.

يجلي الراوي الهدف المنشود الذي جاءت الجماعة من أجله، عبر حوار دار بينهما، مجسدا عبر المتوالية اللسانية: " – جئنا لأمر هام، ونريدك أن تساعدنا على ذلك ؟ ..

قلت بصوت هادئ:

- إذا أمكنني ذلك سأكون رهن إشارتكم..

هنا تدخل شاب قصير القامة، مكحل العينين ليفصح عن الموضوع:

- أنت تعرف بأننا طالبنا منذ زمان بأن تتحول المكتبة الكاتدرائية إلى بيت لعبادة الله .. "[2]؛ يقدّم النص الجماعة، وهي تلبس رداء الدين قلبا وقالبا، متخذين من بيت الله سلما يمتطونه؛ لتوسيع مشروعهم الدعوي النقلي، وتقويض كل ما هو عقلي حضاري يحول دون تحقيق هدفهم، والذي يتخفى في اللغة الرمزية (..) في النص.

يستمر السرد في تعرية معدن الجماعة، وذلك من خلال ممارسة فعل الإلحاح من طرف أحد أفرادها مصرحا: " – لقد وعدونا ثم هناك من تدخل لمنع الأمر.. "[3] يجلي النص بين موقفين

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص63.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

متباينين؛ موقف يعادي كل ما هو حضاري، تحت أيديولوجيا تمتد جذورها إلى العصور الوسطى، منذ بداية صدر الإسلام، رافضين كل بدعة عقلية أو نقلية، وموقف مناوئ منفتح على تعدد الحريات داع إلى اللّحاق بركب الأمم، ولو على حساب الدين، يجليه المسكوت عنه في النص (..).

ينتقل السرد بالراوي إلى منزلق آخر، وهذه المرة تجتاح الجماعة الدينية المكتبة الكاتدرائية، فهاهو الراوي يجلي الموقف مصرحا: " وفي الغد جاءوا جماعات كبيرة التفوا حول الكاتدرائية وراحوا يهتفون:الله أكبر .. الله أكبر ..

ثم دخل أربعة منهم وصعدوا إلى الأعلى، إلى قمة الكاتدرائية وثبّتوا مكبر الصوت وخرج شاب أسمر السحنة من الجماعات التي حاصرت المكان ورفع صوته مؤذنا .. "[1].

يأتي الملفوظ اللساني (دخل أربعة منهم وصعدوا إلى الأعلى)؛ ليعزّز تطرف الجماعة كونها أقصت كل ماهو حضاري وضعي، فيلوون عنق الدليل، ويلبسون الشريعة ثوب الإقصاء، وهي من ذلك براء، ورغم ذلك فهي تدعوا إلى اللحاق بركب الأمم، ومعانقة فضاء الحضارات الأخرى وتربع عرش الريادة في التطور والازدهار الثقافي والتكنولوجي، كما كان حال الرعيل الأول، وكذا الحضارة الأندلسية قبلة العلم والعلماء، فيأتي النص ليجسد سلوك الجماعة المعادي للدين والحضارة كموقف غير مبرّر، ليزج بها في دهليز التبعية المقيتة، والتقليد البليد.

تستمر الجماعة المتطرفة في بسط نفوذها، محاولة تحدي قوات الأمن، فهاهو الراوي يجلي الموقف مصرحا: " كانت قوات الأمن قد حاصرت الجموع فطلب الشيخ الوقور من ذلك الحشد الانصراف.. فهي ذلك عدد كبير ولم يبق إلا تلك الفئة التي قرّرت أن تثبت وهي أبدا تردد ((الله أكبر..)) حتى تشابكت مع قوات الأمن وتمكنت من اعتقالها... "[2] .

يقدّم النص الجماعة المتطرفة، وهي في عمل دؤوب تحاول فرض مشروعها التعسفي، ولو على حساب الرأي العام، يظهر ذلك من خلال القرينة اللسانية – قررت أن تثبت–؛ كقرينة دلالية توحي إلى إقصاء الآخر، والتشبث برأيها، كأيديولوجيا تسوَّغ لها حرية التصرف في قرارات الدولة، محاولة

[1] بشير مفتي، شاهد العتمة، ص64.

[2] م، س، ص65.

تقويض كل ما هو مدني، معزّزة موقفها بماهو نقلي، كونه في نظرها يرفض كل ماهو عقلي، يجليه المسكوت عنه في النص(..).

2- المتطرف القاتل:

تلي مرحلة القتل مرحلة التطرف الديني، ويتجلى ذلك من خلال نظام التكتلات، الذي يؤسّسه قادة الجماعة المتطرفة، فيأتي عمل القتل في ثنايا روايات بشير مفتي متنوعا بين عام؛ عرَّض له الراوي من خلال التفجيرات التي قامت بها الجماعة القاتلة في وسط الأزقة والشوارع، دون تحديد الفرد القائم بها، وآخر خاص؛ يظهر ذلك من خلال الإشارة إلى القاتل، وتحديد هويته، وهو يقوم بعملية قتل فردية، وقنص موقع الضحية المراد تصفيتها، وكذا جماعية عن طريق تلغيم الأماكن العامة بالمتفجّرات، وحتى السيّارات، ليهلك بدوره مع الضّحايا أو دونها.

يومئ الروائي من خلال متنه الروائي إلى أيديولوجية ناجعة، تقمصتها الدول، وذلك عن طريق فئام من الناس، من خلال تعكير صفو الجو العام، وخلق شرخ في صفوف المجتمع المتماسك، عن طريق زرع ما يسمى بـ " الإرهاب، هذا المفهوم الأكثر ترددا اليوم في الصحافة العالمية، ليس في الحقيقة مفهوما جديدا، وقد اعتمد أغلب الأحيان، إن لم يكن على الدوام، لتمويه المصالح الخاصة للدول والطبقات والفئات السياسية "[1] ؛ يتأتى للمتطرف القاتل، من خلال تعكر الجو، تنفيذ مخططاته، ومباشرة فعل القتل، دون النظر إلى من يعمل، ولصالح من يعمل؟.

تتمثل العناصر المساهمة في تهيئة الشباب في(القيادات الكبرى)؛ هذا العنصر الذي يعتلي هرم القيادة، يجليه الراواي عبر المتوالية اللّسانية: " كانت تلك فرصتي لألتقي بالقيادات الكبرى، وبرجال مدربين أحسن مني كان أغلبهم قد شارك في حرب المجاهدين الأفغان ضد الروس، وعادوا إلى الجزائر أكثر حماسا وعزيمة، وكانت لهم معرفة بالأسلحة والتخطيطات "[2] ؛ يكشف النص عن عنصر ساهم بدوره على ممارسة فعل الضغط على الشباب يتجلى في –القيادات الكبرى- كمتبوع، ليقابله عنصر الشباب كتابع، محققا ثنائية القطب والتابع، تربطهما علاقة تلازم، حيث يكون التابع رهن إشارة القطب، وطوع أوامره.

[1] سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص87.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص112.

يستمر السرد في تعرية معدن الجماعة، وعرض أساليبها في قنص ضحيتها، فهاهو الراوي يصرح قائلا: " وشكروني رغم ذلك، معترفين أني أمتلك موهبة حقيقية في الحراسة والأمن "[1] ؛ تمثل القرينة اللّسانية –شكروني– في المستوى الدلالي؛ أداةً إجرائية تستعملها الجماعة المتطرفة؛ لتوقع الضحية في هوة التبعية، وتقبّل أي فكرة.

يكشف الراوي عن الجماعة التي ينتمي إليها، وموقفه منها، ليصرح قائلا: " ظننت أن كلمة الجهاد لن تكون ضرورية أبدا في ذلك السياق فجبهة الإنقاذ كانت محصّنة برجالها المخلصين والشعب الجزائري الذي يتقبلها لتغيير جذري وكبير، وحتى بخلاياها الأمنية التي تشكلت على مدار هذه الأيام كانت منضبطة، وتعمل بروح أخوية كبيرة وبإخلاص مشرف، وقلت في نفسي إن الأخ قادر كان يبالغ نوعا ما عندما يتفوه بذلك الكلام الكبير، لكن لم يكن من جانبي إلاّ تقديم مراسيم السمع والطاعة، وتطبيق ما يوكل لي من مهام دون نقاش، أو اعتراض "[2] .

يقدم النص الملفوظات اللّسانية – الجهاد، جبهة الإنقاذ–؛ وهي معبأة بدلالات توحي إلى فكر الجماعة، مبرزا موقف الراوي منها، متبنيا منهجها، جاعلا منها السبيل الأنجع للتغيير، كما يعزّز بدوره عبر المتواليات اللسانية –السمع والطاعة، دون نقاش أو اعتراض–؛ طريقة الجماعة، من خلال قيامها بعملية غسل دماغ الأفراد، وتفريغها من كل شائبة تحول دون الاستسلام لتعاليمها، والانقياد لها بالطاعة، والبراءة من كل ما يقف أمام مشروعها، كما تهيّئ الشباب على إنجاز مشروعها السلطوي، دون أي اعتراض قد يخالج الفرد، أو يعتور فكره.

ينتقل السرد بالراوي إلى منعرج آخر، يتجلى في مرحلة تصفية حسابات، فهاهو الراوي يصرح قائلا: " تجهزنا بشكل جيد لكي نخوض حربا داخلية مع كل من تسوّل له نفسه الكلام عنا بسوء وكل من يخالفنا الموقف أو الرأي هو عدونا بالضرورة .."[3] يكشف السرد عن مرحلة انتقالية حرجة ركبت من خلالها الجماعة موجة التغيير، وامتطت سلم الإقصاء، معلنة بدورها حربا داخلية تلتهم الأخضر واليابس، وذلك من خلال تجييش الغلمان، والدفع بهم إلى معركة أهلية، كما يظهر من

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص112.

[2] م، س، ص113.

[3] م، س، ص115.

خلال الملفوظ اللساني –هو عدونا بالضرورة..–؛ قرينة دلالية توحي إلى تطويق فكر الفرد بهالة من التعصب المذموم، والتقليد المقيت.

يكشف الراوي عن فترة زمنية، تمّ من خلالها ممارسة فعل شنيع، يجليه قائلا: " أتذكر تلك الليلة التي اتصل بي خلالها قادر، وكيف أنساها، وهي الليلة التي طلب مني أن أنفذ فعل القتل الحق كنت مستعدا لذلك، نفسيا تجهزت لشيء من هذا القبيل، وتدربت عليه، في السجن تحدث مع الأخ الرشيد في موضوع الاستعداد لقتل الأعداء في سبيل الله، وقد وقر في قلبي اطمئنان عجيب لفعل شيء كهذا "[1] يقدّم النص الراوي وهو يتأهب على القيام بفعل القتل، وذلك من خلال تهيئته مسبقا من طرف قطبه، جاعلا ممارسته لهذا الفعل مكمن عزّه، وراحة نفسه، وطمأنينة قلبه.

يخوّل قائد الجماعة القاتلة، مأمورية القتل إلى الراوي، فهاهو الراوي يصرح قائلا: " وعندما جاءت ساعة التطبيق، وقفت حائرا ليس بسبب تنفيذ القتل، ولكن لأنه كان يجربني حقا، وهو يأمرني أن أجهز على تلك الصحفية الكافرة وردة سنان التي لا تتوقف عن سبنا في مقالاتها كل يوم "[2] يقدّم النص الراوي، وهو يقدم على فعل القتل، كما يتجلى من خلال القرينة اللسانية – الصحفية الكافرة– قرينة دلالية؛ تومئ إلى أيديولجيا تتّكئ عليها الجماعة، تسوّغ لها فعل القتل، وذلك بمعاداة كل من لا ينتمي إلى حزبها ومشربها، وإلباسه تهمة الكفر، وذلك من خلال ليّ عنق النص القرآني والحديث النبوي، وجعله فيما يصبّ في مصلحتهم.

يصور الراوي مشهد قتل الصحفية وردة سنان، وهو يقدم دون تردد، ليجلي الموقف مصرحا: " بضربة من الخنجر فتحت رقبتها، وسال دمها على جسمها، ولطّخ ثيابي أنا كذلك ثم خرجت روحها، وهمدت أنفاسها، واستكانت لموتها.. "[3] يكشف النص الستار عن قضية طالت الفرد الجزائري، في شغله اليومي، وأرقه الليلي، لتكون الصحفية ضحية أفكار خاطئة، أودت بحياتها إلى الهلاك، وبالمقابل تستعمل الجماعة القاتلة لغة الخنجر، كوسيلة أنجع في النقاش، مقدمةً على فعل القتل، معتبرين المخالف عدوا لله ورسوله، يستحق الموت.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص115.

[2] م، س، الصفحة نفسها.

[3] م، س، ص117.

يكشف الروائي الستار عن فكر الجماعة، وذلك من خلال الزّج بأفرادها إلى تنفيذ عمليات القتل " على أن يكون ذلك نتاج وعي جديد مؤدّاه أن الاعتماد على الذات يظلّ اعتمادا على تقرير المصير بالاعتماد على السلاح "[1] ؛ والإصرار على الفتك بالضحية، كتفريشة يتكئ عليها الفرد لينال الزلفى، ويترقى إلى هرم القيادة، ومن ثم القيام بعمليات جماعية.

ينتقل الراوي بعد العملية التي قام بها، إلى هرم القيادة، يجلّي حوارا دارت رحاه بينه وبين الأمير مصرحا: " تحدث لنا الأمير قادة ليلتها عن معنى العملية التي سنقوم بها، وأهميتها، وكيف أنه بهذه الضربة الموجعة سنهدم أوكار العنف الأمني، ولن تقوم لهم قائمة بعدها "[2] يشيّء النص أفراد الجماعة كأدوات إجرائية، يستعملها الأمير وأذنابه في تنفيذ مخططاتهم، وتوسيع دائرة القتل من الخاص إلى العام.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر عملية قتل، قام بها مع أحد أصدقائه، ليصرح قائلا: " ركبت السيارة المفخّخة، ولحقني الشاب بعدها، وسرنا بها حتى وصلنا إلى شارع عميروش كانت الساعة تشير إلى العاشرة صباحا، كانت الشمس مشرقة، والسماء صافية، والشارع مزدحما على آخره، بالسيارات والناس الذين لم يكن يتوقع أحد منهم ماذا سيقع له بعد قليل، كنت أنا الذي أقود السيارة، وكلما اقتربنا من مركز الأمن رحت أنطق بالشهادة "لاإله إلا الله محمد رسول الله" حتى وصلنا إلى المكان، فأطلقنا أنا والشاب صرخة واحدة "الله أكبر" وحدث الانفجار .. "[3] .

يقدّم النص الشخصيات القاتلة؛ وهي تمارس فعل القتل وفق أدوات إجرائية تختلف عن سابقتها، تتجلى من خلال الملفوظ اللساني –السيّارة المفخّخة–؛ كقرينة دلالية توحي إلى توسيع دائرة فعل القتل من الخاص إلى العام، تستهدف من خلالها الجماعة الأخضر واليابس، شرطي كان أو مدني، كما يظهر من خلال القرينة اللسانية –العاشرة صباحا– معاني عدّة تعتور الحدث، كون أنّ

[1] مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط ، 1994 ص182.

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص119.

[3] م، س، الصفحة نفسها.

هذه الفترة تؤم الناس وفق مبدإ الأمان، لتأتي ساعة الحسم، ويمتطي القاتل صهوة المواجهة المباشرة عبر عبوة ناسفة، فتردي بحياة أمة من الناس إلى الهلاك، يجليها المسكوت عنه في النص (..).

الراوي في رواية (أرخبيل الذباب) يهدف إلى توصيف عملية القتل، عبر متوالية لسانية مصرحا:" أخبار القتل التي بدأت تحتل واجهات الصحف الداخلية والخارجية كل شيء يدعوا إلى الصحو، ليس الخوف فقط، إنه جزء من الروح التي تفقد وهجها مع لحظة القتل، العيشة التي تصطاد كل من له نفس للحياة الأخرى، كم هو مفزع كابوس الوحش .. "[1]؛ يكشف الراوي وعبر بداية استهلالية، من خلالها عن واقع مرير، طال أفراد مجتمع، ليس لهم همّ إلاّ تحصيل فتاة الخبر ونومة هنيئة، بعيدا عن الفزع والخوف، وهو من خلال هذا كلّه يحتل بؤرة الأحداث، محاولا تجاوزها وتحدّيها.

يضع الروائي أنمله على قضية طالت الفرد الجزائري إبان العشرية السوداء في إقامته وظعنه فلو"أننا اعتبرنا القتل مناسبة القول– القص، والمطلع تأكيدا له كبنية عامة للنص بأكمله فإننا نلحظ إصرارا على هذا الاعتبار، إذ أن النص لا يكتفي به في مطلعه العام وحده، بل إنه يكاد يجعله أساسا في كل فصل من فصوله "[2] ؛ فهو الذي اغترفت من ينابيعه الأحداث، ليكون شاهدا على حجم الكارثة، التي رامت شعبا بأكمله.

يستمر الراوي في جسّ نبض الشارع إبان العشرية السوداء، ليصور الواقع مصرحا: " أصوات كثيرة تصلني من بعيد. تتداخل بالرصاص والصراخ والفزع العام الذي استولى هكذا على مدينة كبيرة كالعاصمة إنّه الجنون حتما وعندما يدخل الجميع في حالة الهذيان. يصير الموت هو الوحيد القادر على إخماد نفَس الرعب .. ذلك الذي أصبح هو سيد اللّحظات الأليمة لشعب بأكمله "[3]؛ يقدّم النّص راو مشارك في الأحداث، يتقمص ضمير المتكلم، يعمد إلى تعرية معدن الجماعة القاتلة وفق منظور أيديولوجي مناوئ لفكرها، ومعادي لتصرفاتها وسلوكاتها، التي طالت أفراد المجتمع، الذي غرق في دهليز العنف.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص81.

[2] سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص178.

[3] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص81.

يجلي الراوي الواقع، الذي طال الجميع دون استثناء، ليصرح قائلا:" كيف يمكنني إنقاذ نفسي الآن. وكل واحد لا يفكّر إلا في نجاته هو. لوحده من المصيدة العمياء الذي يذهب ضحيتها الآلاف كل سنة. وتصبح هي حقيقة الوجود كله .. هي مصير هؤلاء التعساء الذين يفطنون كل صباح على برك الدم والرؤوس مقطوعة، لاشك أنني لن أنقذ نفسي أبدا. لا نجاة لي اليوم ولا غدا "[1]؛ يسير الراوي على مضمار الذعر والخوف، جرّاء ما اقترفته أيدي الجماعة القاتلة، ولم تقتصر عليه، بل تعدت النطاق، لتمس الجميع، كما يتجلى من خلال القرينة اللسانية –لن–؛ التي هي حرف نصب ونفي واستقبال، قرينة دلالية توحي إلى تعذر نجاة الراوي في الحال والاستقبال.

ينزلق الحكي بالراوي إلى مرحلة أخرى، تتجلى من خلال المتوالية اللسانية: " مع الوقت ..لم أعد أهتم بمن يسقط أمامي من القتلى، الجثث احتلت بالفعل ذاكرتي ثم صارت أليفة وضرورية حينما لا أرى الجثث لا أشعر بالراحة والكل حينها يتساءل: –آه ... هذا غريب .. لم يحدث اليوم أي شيء .. "[2] يكشف النص عن مرحلة اختلت فيها موازين القوى، حتى صار الضعيف يستكين للقاتل، دون أن يحرك ساكنا، كون فعل القتل طال الفرد في شغله اليومي وأرقه الليلي، ممّا جعله يستسلم للواقع، تجلّيه اللغة الرمزية (..).

يحاكي الروائي عبر مقطوعته السردية، أهم الأحداث التي جرت في العشرية السوداء، واحتلت صدارة الصحف والمجلات، تتجلى في الموت، الذي " نعتبره الوجه الآخر للحياة، أو هو الحياة نفسها، فلا حياة بلا موت، ولا موت بدون حياة، فالموت حياة أخرى لا يعلم البشر كثيرا عنها ومع ذلك فقد نجد إحدى الروايات تحدّ لنا عن عالم الموت "[3] عن طريق التفصيل، أو الإجمال، كما هو مسطر عبر ثنايا المتن الروائي.

يستمر الراوي في تعرية الواقع، وذلك من خلال تقصّيه حال المجتمع يوما بعد يوم، فهاهو يصرح قائلا: " تماما مثل أفلام العنف ... بلا قتل كثير لا يشعر المشاهد بأنّه أمام فيلم جميل أو

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص81-82.

[2] م، س، ص108.

[3] أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، دط دت، ص06.

مهم.. العنف يتحول إلى ضرورة وحالة مبهمة تثير الرعب والبهجة في الآن ذاته .. "[1] ؛ يقدّم النص العنف، وفعل القتل بصورة متلازمة، بحيث صارا ديدن الجماعة القاتلة، أينما حلّت وارتحلت حلّ وارتحل معها، كما يجلّي بدوره بين موقفين متباينين؛ الرعب والبهجة،؛كقرينتين دلاليتين توحي إحداهما إلى حال الأفراد وهم يشاهدون الجثث والقتلى، وما لحقهم من ذعر وهلع، وتوحي الأخرى إلى السعادة التي تغمر الأفراد الذين نجوا من براثن القتل.

يغطي الراوي حدثا مجزرة، راح ضحيته الكثيرون، فهاهو يجلي الموقف قائلا:".. عندما انفجرت لأول مرة أمامنا أنا ومحفوظ تلك القنبلة وقفنا ذاهلين شعرنا بالفزع أمام الدخان والنار وصوت الانفجار والأجسام المفحمة والدم .. "[2] يجلي النص فعل القتل، عبر أدوات استعملتها الجماعة لتعزيز موقفها، كما يظهر من خلال القرينة اللسانية – قنبلة–؛ قرينة دلالية تضمر عن حقد دفين تبنته الجماعة، أودى بحياة أمة من الناس إلى الهلاك، ليظهر الموت في المتن بأجلى صوره، يتجلى من خلال الملفوظات اللسانية – الدخان والنار وصوت الانفجار والأجسام المفحمة والدم –؛ فيعمق بدوره من هوة الكارثة.

يترصد الراوي الجهات الناقلة للحدث، يظهر ذلك من خلال الملوظ اللساني مصرحا: " هناك عشرات القنوات الفضائية المستعدة لدفع الملايين من أجل هذه الصور .. إنها الحدث اليومي .. الذي سيحاولون استثماره في كل مرة تعاد فيها عملية كهذه .. لكن هل يعني لهم ذلك أي شيء حقا ..؟ "[3] يعري النص جانبا، كان يستغل احتقان الأوضاع، لتغذية رصيده، ورفع أسهمه يجد نفسه ندا لند، وأمام واقع تنكّر لأهله، وارتدى جلباب العنف، تاركا غمامة الحيرة تعتري الحدث تجليها (هل)؛ كقرينة دلالية توحي إلى تقريع وتبكيت، يظهر من خلال سياق الكلام.

ينزلق الحكي بالراوي إلى آخر محطة من الحدث، يجليها عبر المتوالية اللسانية: " نحن ... نحن الذين كنا بالقرب من الانفجار نحن الذين رأينا المشهد، فزعنا وخوفنا وعدم قدرتنا على الضحك أو البكاء، هل نتحول في الصورة الكبيرة للوطن مجرد أشخاص حالفهم الحظ ومر الموت بالقرب منهم

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص108.

[2] م، س، ص108.

[3] م، س، ص108-109.

دون أن يدركهم .. "[1] يقدّم النص القاتل في أبشع صورة، بحيث يفرغه من محتواه كإنسان ويحوله إلى أداة إجرائية تمارس فعل القتل دون النظر إلى من يطالهم هذا الفعل الشنيع، كما يظهر من خلال القرينة اللسانية –نحن–؛ قرينة دلالية توحي إلى توسيع دائرة القتل، لتمس الجميع دون استثناء بصورة بعيدة عن الإنسانية، فضلا عن الشريعة الإسلامية.

نخلص في الأخير إلى أن القاتل في رواتي (أشباح المدينة المقتولة، وأرخبيل الذباب)؛ لبس ثوبين اثنين؛ الأول يتجلى من خلال تصفيته للأفراد، ليبث الرعب في قلوب الآخرين، كما هو حال الراوي في (أشباح المدينة المقتولة)؛ لفظه السجن، ليقع لقمة مستساغة لدى الجماعة القاتلة، وذلك من خلال شحن أفكاره بشعارات ترمي إلى تكفير كل من خالف حزبهم ومشربهم، يستبيحون أعراضهم ويذبحون الأطفال الرضع، والشيوخ الركع، فيصير فعل القتل ديدنا لها، لا تحكم إلا به، ولا ترى إلا من خلاله، لينتهي بها المطاف كما هو الحال في (أرخبيل الذباب) إلى تحول فعل القتل من تصفية أفراد إلى جماعات، فهو ينتج بذلك دلاليا غرفة مغلقة، تبدأ بالقتل، وتنتهي به، وتكون بذلك من ضحاياه، الذين سقطوا في هوة تدبيرهم.

يصوّر الروائي في خطابه السردي العنف بأجلى صوره؛ بداية من الفساد الذي اعتلى هرم السلطة، ممّا صعّد بدوره من وتيرة الضغط، لتنفلت الأوضاع عن السيطرة، عن طريق انتفاضة الشعب، فلا تجد السلطة بدا من ممارسة فعل القمع، وردّ كيد كل من سوّلت له نفسه بالتغيير لينتهي المطاف بهم إلى الاعتقال، وكبت الصوت، ومن نجا، يفرّ من الباب الواسع إلى الخارج، دون النظر إلى الماضي ومخلّفاته.

تدور دائرة الخطاب السردي في روايات بشير مفتي، لتصل إلى منعطف آخر من العنف؛يتجلى في قهر المرأة، من طرف المجتمع والرجل، كلمسة فنية، وضع من خلالها الروائي أنمله على جرح طال المرأة ليزجّ بها في دولاب التبعية، وذلك بتجريدها من كل حقوقها، وسلبها هويتها لتكون بدورها شاهدة على حجم الكارثة، التي طالت الجميع دون استثناء.

[1] بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص109.

تمخضت في ظلّ تدهور الظروف الاجتماعية والاقتصادية أحزاب وجماعات صوّرها الروائي في متنه، وألبسها ثوب التطرف؛ من متطرف ديني وآخر قاتل، قاسمهما المشترك هو معارضة النظام العام وإقصاء كل ماهو عقلي، حيث جعل الروائي لها مبررا فنيا، يتجلّى في فعل القتل، الذي تحمّل عبأه الجميع، يتحول من تصفية أفراد، فيصل إلى جماعات، ليقع المواطن البسيط بين مطرقة السلطة وسندان التطرف، ويذوق بدوره بشاعة العنف، ومرارة العيش، في فترة وسمها الجميع بالعشرية السوداء.

خـــــاتمـة

خاتمة

فمن خلال المنزلة التي تبوّأتها الشخصية في الخطاب السردي والرواية، خلصنا في الأخير بمجموعة من النتائج:

1- نستهلها بعلاقة الشخصية بالزمن، وعليه، فإن روايات بشير مفتي لا تكاد يخلوا منها عنصر العنف؛ الذي شكّل مادتها الحكائية في أغلب مقاطعها السردية، فكان يسير وفق دائرة مغلقة يشكل أطرافها ونصف قطرها، يشهد لذلك الوقائع التاريخية، والدلالات الزمنية التي وظفها السرد.

- فإذا نظرنا من خلال المقطوعة السردية إلى زمن القصة، فإننا نجد أن زمن العنف يسير في أغلبه على وتيرة واحدة مع زمن القصة، وذلك لأن الروائي عاش رهين لحظة تزامنت بدورها مع الوقائع التي كان يحيك أحداثها، ويشهد لذلك الانفعالات التي سجلتها شخوصه في الحكي، فكانت كحائط صد تحول بين الذاكرة وعملية الإدراك.

- أما بالنسبة لزمن الخطاب فإن الحاضر يمثل فيها البؤرة التي ينطلق من خلالها السرد، يتخلّله بعض الارتدادات إلى زمن الماضي، وذلك نتيجة ضغط اللحظة الحاضرة على الذاكرة فتعود القهقرة إلى الماضي لاسترجاع الأنفاس، والتهيّؤ من جديد، بدفع عجلة الحاضر إلى الأمام، لمزيد من الأحداث، كما نلحظ عدم بزوغ فجر المستقبل، وذلك لأن الحاضر غطى نوره بعتمة العنف، فبقيت الذاكرة رهينته طيلة زمن الخطاب.

- كما يحمل الخطاب في ثناياه زمنين متباينين؛ زمن فيزيائي، وزمن نفسي، فأما الأول تشير إليه الإشارات الزمنية الكبرى والصغرى المبسوطة في النص، أما الثاني فتفرضه اللحظة الحاضرة، التي تعدّ بؤرة الزمن الفيزيائي، فتفتح الأبواب على مصراعيها للزمن النفسي، للتعبير عن ما يخالج وجدان الشخصيات من مكبوتات عبر بريد الذاكرة والتداعيات والمونولوج.

- أما عن علاقة المرأة مع الزمن، فقد عاشت بدورها رهينة الحاضر؛ الذي احتواه العنف، وأغلق المنافذ عليه، ومع ذلك حاولت تحدّيه وتجاوزه إلى مستقبل آمن، حيث كان التحدي هو القاسم

المشترك بين هذه الشخصيات، ورغم سلبية الموقف إلاّ أنها صنعت لنفسها زمنا كدرع تتحدّى به عنف الحاضر بإيجابية، والروائي تعتريه الدّهشة، وهو يصوّر شخوصه، فعجز عن تجاوز المرحلة، لذلك كانت معظم نهاياتها مفتوحة.

- اختلف الأبطال في روايات بشير مفتي بين االإيجابية والتراجيدية، رغم تباين الأيديولوجيات والانتماءات، ومع ذلك اتخذوا مسارا وفق معلم خطي مستقيم، يعاكس تيار العنف، كانت لهم بداية قوية تتّسم بالمواجهة، ليتمايز في الأخير كل في خندقه، محاولين الهروب إلى زمن آمن، يكون ملاذا لهم وذلك عن طريق التّداعي بالذاكرة إلى الماضي تارة، أو مجابهة الحاضر، ومحاولة تحدّيه، لتنتهي في مجملها بالهروب أو الموت.

- لكن هناك بطلان، صنعا بدورهما الحدث، تجلّيهما روايتي (بخور السراب) و(أشباح المدينة المقتولة)، استطاعا مواصلة المشوار على قدم وساق، في سبيل تحقيق حضور الذات، وذلك من خلال التعامل بإيجابية مع الحاضر، الذي يمثل زمن العنف، فعملا طوال المشوار على مجابهته وتحدّيه لتكون الكلمة لهما في الأخير، وبالمقابل سقطت باقي الشخصيات في شراك الزمن الحاضر العنيف، فلم تجد بدا من أن تتقوقع داخل زمنها النفسي، كحل مؤقت تحدّ من خلاله من وقعه، لتلوذ إلى الفرار من الواقع المرير؛ بحجة صعوبة المواجهة، فبدت ثانوية، غير فاعلة، ولم تتّسم بالرمزية ولا الإقناع.

يظهر من خلال ماسبق أن الروائي اختار حقبة زمنية، تتجلى في سنة 1988 وبداية التسعينيات، كفترة تأرجحت فيها الأوضاع في البلاد، إلى مرحلة سياسية حرجة، انتقى من خلالها شخوص، تدور في دولاب خطابه، فقد اختار في ظلّ هذا الزمن المتوتر زمنا آخر نفسي، ألبسه شخصياته محاولا تحدّيه ومجابهته، لتنماز هذه الشخصيات إلى فرقتين؛ الأولى تعتريها الصدمة والانفعالات، دون النظر إلى عواقب الأمور، والثانية تعاملت مع هذا الزمن ببرودة أعصاب، محاولة إعادة الأوضاع إلى واجهة الطريق، لتتجاوز بدورها زمن العنف، كشرعية تمنحها الاستقرار والعودة إلى الديار من الباب الواسع.

2- نثنّي بعلاقة الشخصية مع الأحداث في روايات بشير مفتي، حيث شهدت فترة التسعينيات بمرحلة تعجّ بشتّى ألوان وأشكال العنف، امتلكت زمام أمورها السلطة، يجليها الخطاب لسانيا عاجزة

بدورها عن إعطاء حلول للأفراد، من أجل بناء حاضرهم ومستقبلهم، لتشكل السلطة مع أفرادها وعيا، كشف عن الأزمة بأجلى صورها.

– فقد أعطى الروائي في رواياته صورة عن شخصيات ،كمعادل موضوعي للأحداث الاجتماعية السائدة آنذاك، تمثل طبقة القاع في المجتمع، سلبها الواقع من حريتها، وجرّدها من حقوقها، فلم تجد لنفسها حيلة ولا وسيلة، تجابه بها العنف بمخلّفاته، من الفقر والجوع من جهة، والذي أضرم نار العنف من جهة أخرى.

– ويكشف عن هذه الأحداث توظيف السلطة شتى ألوان القمع والاعتقال، التي طالت أفراد المجتمع، ولم يسلم منها المثقف الذي التهمته براثن العنف، ليفقد الروائي وعيه بالواقع، كحتمية عاش تحت سقفها، لذا ظهرت شخصياته مصدومة، يحاكي حالها حال مبدعها، كون كتاباته وليدة هذه الفترة، تساير عجلتها عجلة العنف.

– كما يقدّم الروائي شخصية المثقف، كذات كادحة، تدهورت حالتها المعيشية، في ظلّ الأزمة لتستلم في الأخير إلى وطأة الفقر والبؤس كضغط داخلي، ووقع العنف، الذي أحكم سيطرته عليها وطوق حرّية أفراده بحبل من حديد، كضغط خارجي، لتختار الشخصية لنفسها نهاية مأسوية يكسوها القهر، ويملؤها الذعر واليأس.

– أما بالنسبة للمرأة وعلاقتها بالمجتمع، فإن الخطاب السردي في روايات بشير مفتي، قدّمها كدمية تعبث بها عادات وتقاليد مجتمع، يجنح إلى التبعية والتقليد البليد، ورثها أبا عن جد، فنظر إليها من زاوية نظر مادية، دون مراعاة كرامتها، ولا السماح لها بإدلاء موقفها، لتجد نفسها في الأخير مكتوفة الأيدي، تنتظر القرار الذي يصدر في حقّها، دون أن تكون لها أي كلمة، تعبّر من خلالها عن تأييد أو رفض.

– بالمقابل فإن علاقة المرأة بالرجل كانت تبعا له، رماها بدوره عن قوس واحدة، واضطرّها إلى أضيق الطريق، عن مرحلة ضعف، لتجد نفسها رهينة تحت تصرفاته، لذا نجد الروائي في خطابه السردي يقدّمها كجسد، يعبث فيه الرجل، كاسرا بدوره طابو الدين، والعادات والتقاليد، التي اكتسى

بها المجتمع حلّة الحياء والحشمة منذ القدم، وفي ظلّ الأزمة التي حلّت بالمجتمع في العشرية السوداء وجد الرجل نفسه محاصر في حريته وتفكيره، فيتخذ منه موقفا، أفرغ من خلاله شحناته السلبية في المرأة، التي وقعت في شراكه، دون أن تحرّك ساكنا، كمقاربة تسوّغ له مقارفة هذا الفعل المشين بسبب شخصيته المأزومه، وفحولته المكسورة، فلم يجد بدا من تعويض هذا النقص في جسد المرأة، ولو أدّى به ذلك إلى الاغتصاب.

- كما سجّل الخطاب السردي في روايات بشير مفتي عنصرا آخر، كان له دور في إضرام نار العنف، التي أوقدها بأفكاره الخاطئة، ترسّبت إليه عن طريق الظروف الاجتماعية القاسية؛ يجلّيه النّص في المتطرّف الديني، الذي اتخذ من الدين وسيلة، يقرّر من خلاله الأحكام، ويصدرها عن غير وعي سابق، وإنما وليدة الصدفة، دون أن تتّكئ في توجهها على عقيدة صحيحة، وعقل راجح، ينهل من خلاله الأحكام من المنبع الأصيل والصافي، يمثله الرّعيل الأول، فتغيب التؤدة، وينقص التأني، وتقوّض أركان الوعي بالواقع، والنظر إلى المستقبل ببصيرة، تمنح من خلالها تحقيق إنجازات، تعود بالنفع على العباد والبلاد.

- لتتمخّض من خلال هذا التطرف الديني المزعوم، تطرفا آخر، ألبس الدين ثوب الإقصاء ونظر إلى المخالف بعين التكفير، فاستباح الدماء، وانتهك الأعراض، فتسم كل ماهو مستحدث بدعة فتلوي بدورها عنق الدليل النقلي، وتقصي كل ماهو عقلي، كشرعية تمنحها التصرف في الأحكام بكل حرّية وعبثية، من خلال التهديد بتصفية كل من سوّلت له نفسه الوقوف ضد أفكارها، وتنفيذ مشروعها، وتقرير مصيره إلى النّار، عن طريق تصفيته بفعل القتل؛ أفرادا وجماعات.

3- ثم ذيّلنا البحث في الأخير، بفصل وسمناه بعلاقة الشخصية بالمكان؛ بداية بالبيت الذي اتخذ بدوره أبعادا دلالية، جرّدته من طوبوغرافيته، يجلّيه النص لسانيا، وهو يكتسي معاني عدة، في بيت واحد راح ضحية أزمة، باتت تهدّد كيانه، الذي وجد من أجله، فلم يقتصر العنف على الشخوص بل تسلّل لواذ إلى مضاجعهم، ولم يعد ذلك البيت الآمن، الذي تلوذ إليه النفوس، وتنشرح من خلاله الصدور، بل صيّرته الأزمة إلى بيت تلفه أعاصير الشقاء، وتسري عليه رياح الكآبة، كما سجلّها الروائي في متنه الروائي.

- أما الشّارع في روايات بشير مفتي، ظهر وهو يكتسي أبعادا سياسية، واجتماعية، دون التي فطر عليها، فيجرّده العنف من كل علامة، ليصير مرتعا للمتناقضات، يجلّيه الحكي وهو يحمل في طيّاته معاناة، يعيشها الإنسان الجزائري، دون استثناء، ولم يقتصر على المعاناة، بل صعّد بدوره من وتيرة الضغط على الفرد، ليجد نفسه مكبل الأيدي، بين طرفين من الصراع، ينتظر بدوره من يفك طوقه ويرمي له حبل النجاة، ليخرج من المعركة بأقل الأضرار، ويكون في الأخير شاهدا على حجم كارثة تهدّد حياة أحياء برمّتها، سلبها حريتها، وجرّدها من الإحساس بالأمن، ليغيّر هذا الأخير ملامحه ويفقد هويته كمكان.

- كما تحضر الحانة في روايات بشير مفتي، وهي تحمل دلالات نفسية واجتماعية، يقدّمها السرد لسانيا في ثنايا المتن الروائي؛ وهي تحوي موقفا دراميا، يكتسيه المكان في مستويين؛ المستوى الاجتماعي المتولد عن الظروف التي أودت بالفرد إلى ممارسة السكر والعربدة؛ من قهر الرجل للمرأة وكذا الرجل في عمله والبطالة، والمستوى النفسي الناتج عن الأول من ضغوطات نفسية، فألجأت الشخصية إلى هذا الفضاء، لنسيان الهم، وتغيير وجهة نظر أخرى، علّها تخفف من وقع الضغط الذي تعيشه الشخصية في البيت، والشارع، التي تعرّضت فيهما إلى القهر والعنف، بشكل أكثر وبصور مختلفة.

فتدفع الحانة الشخوص إلى اللياذ بها، دون سابق تفكير، أو تخطيط، بعدما صارت البلاد تعجّ بالمتناقضات، تسرق حريات الأفراد وتسلبهم حقوقهم، لتكون في الأخير الحانة الأم الحاضنة، تقدّمها اللغة، وهي تستقطب شخصيات مختلفة الألوان والأشكال، كبنية تنتج دلاليا صورا من الأمن وتخفيف من حدة وقع العنف، الذي بات يهدّد كيان دولة برمتها.

أما بالنسبة للسجن، فإنّ روايات بشير مفتي خرقت المألوف، لتقدمه لسانيا؛ كفضاء يستقطب كل من سوّلت له نفسه تغيير الوضع، الذي كانت فيه البلاد تسير على عجلة من الذعر، تقدّمهم اللغة داخل هذا السياج المغلق، وهم يتجرعون مرارة الأسى، فأدى ببعضهم هذا الوضع الحرج إلى الانفلات، وركوب موجة التطرف، وذلك نتيجة أفكار خاطئة وهدّامة، كما أن حضور هذا الحيز في

المدونة كان محتشما، كون الروائي يفتقر بدوره لتجربة السجن، وما يرافقها من أبعاد نفسية واجتماعية، تجعله يوفر لها مساحة أكثر في متنه الروائي.

وعليه، يقدّم الخطاب السردي في روايات بشير مفتي، المكان مفرغا من محتواه الأصيل، وملامحه التي فطر عليها، ليكتسي لونا جديد، يجلّيه العنف بمخلفاته، باعتباره اكتسح مساحة غير يسيرة من المقطوعة السردية، فيحاكي الواقع فعليا، والنص لسانيا، كما تقدّم المكان وهو مسلوب الهوية، سواء دينيا، وسياسيا، واجتماعيا، واقتصاديا ....، والملاحظ في المدونة أن المكان الذي احتواه العنف وأحكم السيطرة عليه؛ هو البيت، باعتباره ملاذ الإنسان، ومصدر أمانه، يقدّمه النص على مستوى اللغة بخلاف ذلك، وهو يسرق أحلام ساكنيه، ويعكر صفو حياتهم.

ملحق

مـلحـــــــــق

1- التعريف بالروائي:

بشير مفتي صحفي وكاتب روائي جزائري، ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة- الجزائر- متخرج من كلية اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، عمل في الصحافة حيث كتب في نهاية ثمانينيات القرن العشرين في جريدة الحدث الجزائرية، كما أشرف على ملحق الأثر لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرفا على حصص ثقافية كحصة *مقامات*.إلى جانب هذا، عمل مراسلا من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية،وكاتب مقال بالملحق الثقافي لجريدة النهار اللبنانية وبالشروق الثقافية الجزائرية.وهو أحد المشرفين على منشورات الاختلاف بالجزائر.

2-أعماله:

أ- المجموعات القصصية:

- **أمطار الليل**، رابطة إبداع 1992 الجزائر.
- **الظّل والغياب**، منشورات الجاحظية 1995 الجزائر.
- **شتاء لكل الأزمة**، منشورات الاختلاف 2004.

ب- الروايات المنشورة:

- **المراسيم والجنائز** (رواية).1998 الجزائر.
- **أرخبيل الذباب** (رواية). منشورات البرزخ الجزائر 2000.
- **شاهد العتمة** (رواية). منشورات البرزخ الجزائر 2002.
- **بخور السراب** (رواية). منشورات الاختلاف الجزائر 2004، منشورات الحوار سوريا 2005.
- **أشجار القيامة** (رواية). طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم2006.
- **خرائط لشهوة الليل** (رواية). طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2008.

– **دمية النار** (رواية). طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2010، وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة بوكر الأدبية دورة 2012.

– **أشباح المدينة المقتولة** (رواية). طبعة مشتركة منشورات الاختلاف و منشورات ضفاف 2012.

– **غرفة الذكريات** (رواية). طبعة مشتركة منشورات الاختلاف و منشورات ضفاف 2014.

– **لعبة السعادة** (رواية). طبعة مشتركة منشورات الاختلاف و منشورات ضفاف 2016.

ج – الروايات المترجمة للفرنسية:

– **المراسم والجنائز**(**ceremonies et funerailles**) ترجمة مرزاق قيتارة منشورات الاختلاف 2002.

– **شاهد العتمة** (**les temoin des tenebres**) ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس فرنسا 2002. Edetions Aden

– **أرخبيل الذباب** (**Larchipel des mouches**) ترجمة وردة حموش منشورات لوب فرنسا 2003. Edetions Laube et Barzakh

د– كتب مشتركة:

– **الجزائر معبر الضوء** كتاب جماعي بثلاث لغات عربي فرنسي إنجليزي عن الجزائر العاصمة منشورات البرزخ -Alger, un passage dans la lumière : Edition trilingue français-anglais-arabe de Philippe Mouillon, Nicolas Charlet, Gilles Clément et Bachir Mefti (Broché - 1 mai 2005)

– **القارئ المثالي** كتاب جماعي منشور بمنشورات ميت سان نازار فرنسا.

Le lecteur idéal de Maïssa Bey, José-Manuel Fajardo, Alberto Manguel et Bachir Mefti.

هـ– كتب أخرى:

– **سيرة طائر الليل** مقالات نقدية طبعة مشتركة منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف 2013[1].

[1]https//: ar.wikipedia.org/ wiki/ بشير مفتي 30/08/2020.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

I. قائمة المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي)، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط1، 2005.
2. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، ط14، 2004.
3. أحمد أبو دية وآخرون، الفساد السياسي في العالم العربي، منشورات الائتلاف من أجل النزاهة والمساءلة (أمان) فلسطين، جوان 2014.
4. أحمد أمين، النقد الأدبي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2012.
5. أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1996.
6. أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، دط، دت.
7. أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع،دط، 2008.
8. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط1 2011.
9. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
10. بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2014.
11. بشي عجناك يمينة، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

12. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)" المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص "، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001-2002.
13. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)"جماليات و إشكالات الإبداع"، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001-2002.
14. بشير مفتي، أرخبيل الذباب، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2000.
15. بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
16. بشير مفتي، أشجار القيامة، منشورت الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
17. بشير مفتي، بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
18. بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
19. بشير مفتي، شاهد العتمة، منشورات البرزخ، دط، 2002.
20. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة: من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2017.
21. جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق سوريا، ط1، 2005.
22. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا دط، 2001.
23. حسن المودن ومحمد معتصم وآخرون، الرواية المغربية – أسئلة الحداثة - ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996.
24. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1990.

25. حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1 .2002

26. حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

27. حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري – آفاق التجديد ومتاهات التجريب –، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع عمان، الأردن، دط، 2015.

28. حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

29. حميد الحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية –، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

30. حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

31. خليل شكري هيّاس، التجربة الروائية عند قاسم توفيق – قراءات في المقولة السردية وفضاءات التشكيل – ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

32. الرشيد بوشعير، مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف – دراسة في الرؤى والأشكال والعتبات والأنماط والصور– منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2004.

33. سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، .2000

34. سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1991.

35. سعاد جبر سعيد، إبداعية النص الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ط1، .2015

36. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2008.
37. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
38. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1997.
39. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.
40. سليمان وائل سيد عبد الرحمن، تلقي البنيوية في النقد العربي : نقد السرديات نموذجا، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008.
41. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، مصر، دط، 2004.
42. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما ((قراءة في التجليات النصية))، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2006.
43. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
44. صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
45. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،سوريا، ط1 2003.
46. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1998،1.
47. الطاهر وطار، الزلزال، دار العلم للملايين، بيروت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط 1974.

48. الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ظهرت سنة 1974.

49. عادل فريحات، الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2009.

50. عبد الحميد ابن هدوقة، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1971.

51. عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، المكتب الجامعي الحديث جامعة الموصل، العراق، دط، 2012.

52. عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2013.

53. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية (البطل المقهور في رواية " الأشجار واغتيال مرزوق " لعبد الرحمن منيف)، دار الحقيقة للإعلام الدولي، القاهرة، ط1، 1990.

54. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية – دراسة ونماذج –، دار أمية بن عروس، تونس، ط1 1991.

55. عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

56. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية –الصورة والدلالة – ، دار محمد علي للنشر صفاقس، تونس، ط1، 2003.

57. عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط4 2008.

58. عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2006.

59. عبد الله رضوان، البنى السردية " ج1 " – نقد القصة القصيرة –، دار الكندي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 2002.

60. عبد الله رضوان، البنى السردية " ج2 " – نقد الرواية –، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2003.

61. عبد الله رضوان، الرائي (دراسة في سوسيولوجيا الرواية العربية)، دار اليازوري العلمية للنشروالتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1999.

62. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر دط، 2009.

63. عبد المغني محمد دهوان، الرواية والمجتمع قراءة سوسيو نقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2018.

64. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.

65. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، دط، ديسمبر 1998.

66. عبد المنعم زكريا القاضي، هندسة الرواية – دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، مصر، ط1، 2016.

67. عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تق: خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2008.

68. عدنان علي رضا النحوي، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع الرياض، السعودية، ط1، 2003.

69. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد –، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط 2013.

70. فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

71. فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

72. فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة: بنيوية أم بنيويات؟ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

73. فيروز الصادق زوزو، الوعي السردي في أدب غادة سمان، دار العقل للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، دط، 2017.

74. الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان، ط1، 2017.

75. ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية 1966-1980م، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

76. محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1993.

77. محمد بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر ط2، 2006.

78. محمد بوعزة، تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم –، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

79. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

80. محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، دط 1999.

81. محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009.

82. محمد عرعار، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972.

83. محمد علي الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمان منيف-البنية والدلالة- منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، دط، 2006.

84. محمد مسباعي، صورة المرأة في روايات إحسان عبد القدوس، دار القصبة للنشر الجزائر، دط 2000.

85. محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.

86. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966.

87. محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية بشرح المقدمة الآجروميّة، دار الإمام مالك، باب الوادي الجزائر، دط، 2004.

88. مخلوف عامر، الراوية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا 2000.

89. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

90. مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، دط، 2002.

91. مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط، 1994.

92. مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة(الذات، الوطن، الهوية) ،مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011.

93. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000.

94. منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر ط1، 2019.

95. ناصر يعقوب، اللّغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.
96. نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر: دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2007.
97. نجم عبد الله كاظم، حوارات في الرواية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2004.
98. نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 2008.
99. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا 2001.
100. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية – في خطاب المرأة والجسد والثقافة – ، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن ط1، 2008.
101. واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1997.
102. وائل سيد عبد الرحمن سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي : نقد السرديات نموذجا، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008.
103. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

II. قائمة المصادر والمراجع المترجمة:

1. إديث كريزول، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الصفاة، الكويت، ط1 1993.
2. إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 2018.
3. أمبرتوا إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

4. أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط2، 2001.

5. بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

6. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

7. تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط 1995.

8. ج.هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

9. جنيت، كولدنستين، وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002.

10. جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن أحمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط، 2003.

11. جيرار جينيت، خطاب الحكاية – بحث في المنهج –، تر: محمد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

12. جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

13. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر، ط1، 2015.

14. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، ط1 1993.

15. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر:خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

16. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

17. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر:سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2013.

18. كلود ليفي شتراوس، الأنتروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، دط، 1977.

19. لوبومير دوليزل وآخرون، البنيوية والتفكيك – مداخل نقدية –، تر: حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

20. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1 1988.

21. ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 1999.

22. نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، دط، 1991.

23. هنري متران وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط، 2002.

III. قائمة المجلات والملتقيات:

1. إسماعيل زغودة، الفكر البنيوي في النقد العربي المعاصر، مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزائر مج4، ع1، جوان 2015.

2. الحاج جغدم، التحولات النقدية لدى عبد الملك مرتاض من السياق إلى النسق، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر، مج10، ع16، جويلية 2014.

3. الحاج جغدم، دلالة المكان في رواية الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر ع5، مارس 2009.

4. حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية " أشجار القيامة " للروائي الجزائري بشير مفتي منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،ع4، جانفي 2009.

5. حسين خريف، عولمة العنف. أي دور للنظام الإعلامي العالمي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر ع18، ديسمبر 2002.

6. سمية سليمان شوابكة، الرؤية السياسية والتشكيل الفني في رواية السجن السياسي "الأسوار نموذجا"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، مج 39، ع1 2012.

7. صالح مفقودة، نصيرة زوزو، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر،ع4، ماي 2005.

8. عبد القادر فيدوح، فضاء العنف في الرواية العربية الجديدة، مجلة أبوليوس، جامعة محمد شريف مساعدية سوق أهراس، الجزائر مج05، ع 09، جوان 2018.

9. عبد القادر مزاري، جمالية المكان في رواية عائلة من فخار (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة) لمحمد مفلاح، مجلة آفاق للعلوم جامعة الجلفة، الجزائر، مج2، ع9، سبتمبر 2017.

10. عوني صبحي الفاغوري، عمارة يعقوبيان: الرؤية والتشكيل، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، سوريا، مج 28، ع 02، 2012.

IV. قائمة الرسائل الجامعية:

1. أحلام محمد سليمان بشارات، البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين من عام 1993-2002، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين 2005/05/28.

2. جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012-2013.

3. غادة محمود عبد الله خليل، صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام (1951-2000) أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، 2004/08/17.

4. قسول فاطمة، اشتغال المتعلق به في النص السردي الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار "نموذجا"، مذكرة معدة لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، 2009/2008م.

V. قائمة المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، (مادة شخص)، مج7، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

2. ابن منظور، لسان العرب، مج14، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، دت.

3. جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ع368، ط1، 2003.

4. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1 2003.

5. الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

6. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

VI. قائمة المصادر والمراجع الأجنبية:

1. Gaston Bachelard, La Poétique De Lespace, Les press universitaires, de France Paris, 1957-1961.

2. Gérard Genette, Figures **I** , Editions Du Seuil, Paris, 1966.

3. Gerard Genette, Figures**III**, Editions Du Seuil,Paris, 1972.

VII. المواقع الإلكترونية:

1- https//: ar.wikipedia.org/ wiki/ بشير مفتي 30/08/2020.

فهرس

الموضوعات

فهـــــرس الموضـــــــوعـــــات.

مقدمة..... أ

مدخـــــــــــــــل.

أولا: الرواية الجزائرية البداية والتحولات.....8.

1– الرواية الجزائرية في السبعينيات.....10

2– الرواية الجزائرية في الثمانينيات.....14

3– الرواية الجزائرية في التسعينيات.....16

ثانيا: البنيوية:.....18

1–أ– لغة.....19

ب– اصطلاحا.....19

2– مفاهيم البنيوية.....28

3– مستويات البنيوية.....29

4– البنيوية عند العرب.....29

ثالثا: الشخصية.....34

1–أ– لغة.....34

1- ب- اصطلاحا.....35

2- الشخصية عند النقاد.....37

2-أ- عند النقاد الغرب.....37

2-ب- عند النقاد العرب.....38

3- أنواع الشخصية.....40

الفصـــل الأول: علاقة الشخصية بالزمن في روايات بشير مفتي.

أولا: الزمن:.....48

1- زمن القصة.....48

2- زمن الخطاب.....53

ثانيا: علاقة المرأة بزمن العنف.....57

ثالثا: البطل وعلاقته بزمن العنف:.....84

1- البطل المثقف ومحاولة التغيير.....84

2- البطل التراجيدي ومحاولة الهروب.....96

الفصـــــل الثاني: علاقة الشخصية بالمكان في روايات بشير مفتي.

1- البيت ملاذ الخوف والقهر.....119

2- الشارع انفتاح على الذعر والموت.....141

3– الحانة مكان للعربدة ونسيان الهم.....158

4–السجن انغلاق على القهر والتطرف.....172

الفصـــــل الثالث: علاقة الشخصية بالأحداث في روايات بشير مفتي.

– أشكال العنف:.....190

أولا– قهر السلطة:.....190

1– الفساد.....190

2– الردع.....208

3– الاعتقال.....215

ثانيا– القهر الاجتماعي:.....223

1– الطبقة المهمّشة.....223

2– العنف ضد المرأة:.....227

2–أ– قهر المجتمع للمرأة.....228

2–ب– قهر الرجل للمرأة.....233

ثالثا: التطرف:.....240

1– المتطرف الديني.....241

2– المتطرف القاتل.....246

خاتمة.....256

ملحق.....263

قائمة المصادر والمراجع..... 266

فهرس الموضوعات..... 281

الملخص:

ترمي الشخصية إلى أبعاد مختلفة، ومتباينة، تتنوع بتنوع النصوص المنوط دراستها، والتي تنمّ في مجملها عن جماليات، يتفرّد به الخطاب الروائي عن غيره ويمكن استقصاؤها عن طريق استنطاق بنيات النص المتراصّة فيما بينها.

فمن خلال تنوع الشخصيات، وتعدّد ألوانها وأشكالها، لتظهر كخلفية تكشف عن الواقع الذي يتقنّع من ورائه الروائي، لإيصال رسالته، عبر كائنات حبرية لا تتعدى عالم الورق، فهو يصوغها عبر مخيلته، ويصدّقها الواقع الذي يعيشه الروائي.

واستخدام الشخصية لها دلالاتها الخاصة سواء كانت حقيقية، أو من نسيج الخيال، وعلى هذا تساهم الشخصية ببخصائصها ومكوناتها في تكوين البناء الروائي.

Abstract:

The character aims to attain different dimensions which vary according to the diversity of the texts to be studied, texts which reflect in their entirety the aesthetics. Actually, the aesthetics is unique to the narrative discourse and can be studied by interrogating the text structures which are interconnected between them.

Through the diversity of characters and the multiplicity of their colors and shapes, it appear as a background that reveals the reality behind which the novelist hides in order to convey his own message through ink creatures that do not transcend the world of paper.

So, he shapes them through his imagination and the reality in which the novelist lives believed it. Moreover, the use of the characters has its own connotations, whether these characters are real or imaginary, and thus the characters contributes with its characteristics and components to the formation of the narrative structure.

Résumé:

Le personnage vise des dimensions diverses et multiples et varie en fonction de la diversité des textes à étudier qui reflètent, dans leur majorité, l'esthétique proprement dit. Ce dernier est bel et bien l'apanage du discours narratif et peut être étudiée en interrogeant les structures du texte qui sont interconnectées entre elles.

Par la diversité des personnages et la multiplicité de leurs couleurs et de leurs formes, il apparaît comme un arrière-plan qui révèle la réalité derrière laquelle se cache le romancier afin de transmettre son message par le biais de créatures imaginaires qui ne transcendent point l'univers du papier. Il les façonne donc à travers son imagination, et la réalité dans laquelle vit le romancier y croit.

Et l'utilisation du personnage a ses propres connotations, que ces personnages soient réels imaginaires. Ainsi, le personnage contribue avec ses caractéristiques et ses composants à la formation de la structure narrative.