

خطاب العنف والحفر في الذاكرة في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي
Discourse of Violence and Digging into Memory in Bashir Mufti's
Novel "Ghosts of the Murdered City"

يوسف سعداني

جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس، الجزائر، mhmdsaad548@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2024/09/03 تاريخ القبول: 2024/11/18 تاريخ النشر: 2024/12/01

ملخص:

يتغيا هذا البحث مقارنة المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية المعاصرة، في فترة التسعينيات وما بعدها، انطلاقاً من نص سرديّ متنوع المنظورات، ولاسيما منها السياسي والتاريخي والإيديولوجي. وفي هذا الصدد، سأشتغل على رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي بحثاً عن تجليات كتابة المحنة في أبعادها الوطنية والإنسانية، فضلاً عن مساءلة خطاب العنف/الإرهاب عبر أصوات سردية تعيش في الهامش. ومن ثم، سأستكشف الأنساق المضمرّة في خطاب هذه الذاكرة الجريحة. ثم إنّ كتابة المحنة ليست مرتبطة فقط بالمستوى المضموني، بل هي أيضاً متصلة بالتظهير الجمالي: تعدد الخطابات، تحولات الزمان والمكان والشخصيات، تشظي البنية السردية، تداخل السرد والشعري، واصطناع لغة تتنازعها الإيديولوجية، والفاجعة. كلمات مفتاحية: كتابة، المأساة، العنف، الإرهاب، الذاكرة.

Abstract:

This research aims to approach the national tragedy in the contemporary Algerian novel in the nineties and beyond, starting from a narrative text with diverse perspectives, especially political, historical, and ideological ones. In this regard, I will work on the novel "Ghosts of the Murdered City" by Bashir Mufti in search of manifestations of writing the ordeal in its national and human dimensions, as well as questioning the discourse of violence/terrorism. Then, I will explore the implicit patterns in the discourse of this wounded memory. And its aesthetic manifestations: multiple discourses, transformations of time, place, fragmentation of the narrative structure, overlapping of the narrative and the poetic, And the creation of a language torn between ideology and tragedy. **Keywords:** writing; tragedy; violence; terrorism; memory.

1. مقدمة:

لا تخفى أهمية الكتابة عن المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ذلك أنّ هذه النصوص السردية تضعنا أمام منظورات ومرجعيات متنوعة، ولاسيما منها السياسي والتاريخي والإيديولوجي. ثم إنّ مساءلة خطاب العنف/الإرهاب عبر أصوات سردية تعيش في الهامش، وفي قلب المحنة يبلور كتابة مختلفة، وبالأحرى تطمح إلى أن تكون مغايرة على مستويات الرؤيا والشكل واللغة والفضاء والزمن، ولذلك غالبا ما تنزع إلى الذاكرة الجريحة، التخيل الذاتي، تعدد الخطابات، تشظي البنية السردية، تضاف السردية والشعري، واصطناع لغة تتنازعها الإيديولوجية، الفاجعة، التيه، التكتيف، والتعمية. غير أنّ الإفراط في محكي الذات، وسحق السارد في أنا الكاتب، وجعل المونولوجات المتدفقة أفقا للحكاية المتوترة بين الواقعي والتاريخي والتخيلي، لا ينجز سرودا منقطعة عن المؤلف، ومن البديهي أن تكون مجرد صدى لآلام التاريخ، واستيهامات الذات الملتاعة. ولهذا، من المهم أن نتفحص هذه التمايزات حتى لا ننفاد إلى إغواءات التجريب الهلامي، الذي قتل في المحكي جمالياته وملحميته. ومن ثم لا بد من التأكيد على أنّ الكتابة عن العشرية السوداء هي اختيار جمالي حذق، وليست ترهلا سرديا محشوا بالآهات والحميمي والحيوات المستنسخة التي تستعيد ذاكرة الدم في صورة مذكرات محدودة الأفق.

أعتقد أنّ تأمل نصوص المحنة بعيدا عن هذه الإكراهات، سيتيح على الأقل استكناه المسكوت عنه، والوعود المجهضة، والتاريخ المغدور في هذه المدونة. ومهما يكن، فإنّ تمثل سردية الإرهاب روائيا يفترض رؤية ثابتة تنفذ إلى إحداثياتها المعقدة، وأسئلتها الملتبسة، متجاوزة القراءة المختزلة، التي لا تتوفر على إمكانات تأويلية مفتوحة على المختلف في المتخيل. وفي هذا الصدد، سنتفحص خطاب العنف في مستواه الخاص بالإرهاب. وهكذا،

سينصب اشتغالنا على تمثلات هذه الموضوعة في تجليها الجمالي. وذلك ما سنحاول أن ندرسه من خلال نص "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي.

2. الحفر في ذاكرة العنف

تتفتح رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي على خطاب العنف وأسئلته الشائكة من خلال أصوات يتنازعها الخيال والواقع كما ألمح إلى ذلك تصدير محمد ديب المجتزأ من رواية "السيمورغ"، وتنبية الكاتب، ونشيد الصوت الداخلي الذي يتذكر بوصفه افتتاحية الرواية؛ والحق هذا الصوت هو مجموعة من الأصوات المجتمعة في وحدة مستحيلة، مجهولة المصدر، ولكنها تشبه صوت السارد/الكاتب الباطني وذكرياته التي تستغيث على الدوام من الموت والنسيان والجحيم. بل إن هذه الأصوات تحولت إلى أشباح تحكى ما جرى لها في المدينة المتوحشة؛ أصوات مقموعة وبقايا ذكريات تكفل الكاتب أن يكون ذاكرتهم الوحيدة؛ وذلك ما يحيل عليه العنوان الرئيسي المتكون من ثلاثة أدلة تؤشر على الموت؛ فالأشباح (الشخصيات) مرتبطة بالمكان (المدينة)، وبطبيعة الحال فإنّ الدليل الثالث (المقتولة) متعلق بالمدينة الملعونة، ممّا يعني أنّ الأشباح هي أيضا مغتالة؛ وإن كان الشبح هو " ما بدا لك شخصه من الخلق... شبح لنا أي مثل... وهو ما (أدركته) الرؤية والحس".¹ فإنّه ورد بصيغة الجمع، وتصدر العنوان الرئيسي مضرجا هو والدليلين الجزئيين بعده باللون الأحمر ؛ ومن ثم ستنتفي عنه (م) سمة الحضور ؛ غير أنّ السارد جازف وانتهك هذا التغيب المضاعف بولع وألم الكتابة؛ فأحيا من خلالها الأصوات (الأشباح) المقتولة.

هكذا يمكن القول أنّ رهان الرواية هو الذاكرة، والمهمّش، و"جرأة طرق المسكوت عنه الذي كان وما يزال حقلًا ملغما، وهو ما جعلها تخلق فرادة تميزها، بوصفها خطابا مضادا لجهات معينة استهوت لنفسها تسويق الثقافة

الشمولية...ومن هنا كانت...متفردة في كشف الحقيقة المغيبة، قسراً...فالرواية تجمع بين صحة الوقائع وعماية التاريخ...كما أنّها تجمع بين تماثل الواقع وتمثيل المتخيل...وأكثر من ذلك، أحياناً، قد تتداخل الأزمنة الاسترجاعية في رسم صورة الحاضر المهيض، وكأنّ أحداث الماضي ماثلة بأحداث اليوم.² لذلك، تأتي الأصوات من الماضي، فتلمم شتات كينونتها المطحونة عبر محكيات ذاتية تحيّن ماضيها الأليم مسائلة السياسي والتاريخي والثقافي والوجودي؛ وما تعلق بهذه الأنساق من مكبوتات وأوهام وضلالات.

وضمن هذا الأفق، تطالعنا رواية "أشباح المدينة المقتولة" بأربعة محكيات تنهل من المتخيل الذاتي، نلمس ذلك من خلال سرد الذات والاسترجاع وهيمنة ضمير المتكلم. ومع ذلك، تكشف الرواية عن تعدد أصواتها: الكاتب، الزّاوش، الهادي بن منصور، وعلي الحراشي؛ ومن شأن ذلك أن يكسر أحادية الصوت؛ ذلك أنّ البنية العامة للنص السردية تنتظم حول موضوعة العنف، وبقدر ما تنفلت هذه الأصوات من سراديبها، تتفاعل وتتدغم خطاباتها في فضاءها الشعبي حدّ الانسحاق والغياب والانتحار والموت. وتحتويها في نهاية المطاف الحكاية الإطار/الأم، التي ظلت تنهياً للانفجار المروع.

1.2 محكي الكاتب:

يمثل محكي الكاتب نقلة نوعية للحكاية المقموعة، فمن ناحية هو الصوت الذي توحدت فيه الأصوات المغيبة، وهو الذي يملك تفاصيل ومقاليده الحكي؛ وستتوالد عنه محكيات ذوات أخرى متقاطعة ومتصادمة فيما بينها في المسار والإيديولوجيا والأفق. بيد أنّ الكشف عن هذا التواشج لا يتم إلاّ بالحفر في ذاكرة العنف، إذ كل صوت يقدم لنا تصوراً عن جذوره؛ وعن بنيته. ومن ثم، استند الكاتب إلى محكي الطفولة، وإلى التغيرات الطارئة والمتناقضة في الثمانينيات، والتي تجاذبها التدين السطحي، والكبت الجنسي، والانتظار

الطويل. واستمر هذا الوضع حتى منتصف التسعينيات. في حين كانت الجزائر العاصمة بالنسبة إليه مركز العالم واللعنة، ومادام يحبها، فهو إما مجنون وميت من عشقها، وإما منفي في أرضها حيا، وفي سمائها ميتا.

ولم يكن الكاتب إلا وريثا للأحلام التي قتلت أباه المسحور بكتابة الشعر؛ والانحياز إلى الفقراء والمنبوذين والثورة؛ ولكنه ظل منعزلا عن السياق العنيف؛ غير أنه في الوقت نفسه يجابه انقلاب الكولونيل بومدين على الرئيس بن بلة بمقال انتقادي للعسكريين نشره في جريدة فرنسية؛ ثم اعتقل وبعد غياب شهر مؤلم وتعذيب، ومضايقات ومراقبة وحظر النشر انخرط في صمت موحش لم يخرج منه إلا في التسعينيات، بينما كان احتقال الكاتب بشهادة البكالوريا استثنائيا لارتباطه بالتفجر الشعبي في أكتوبر 1988؛ وفي غمرة هذه الأحداث الدموية يعتقل أبوه ليلا، وبعد أسبوع التحقيق أطلقوا سراحه، ثم اختفى نهائيا، بينما انفتح الوطن على النار والجنون والدم والجحيم. وفي حضرة هذه الإكراهات والمأساة يصبح الكاتب نهبا لأسئلة الذات والآخر التي لا تنقطع، والتي يتنازعها أيضا خوف الطفولة، الخوف من أسطورة "الزربوط" المقدسة، والذي قضى حياته بين هروب وسجن، ليكتشف الآن أنه نتاج حالة عنف وتمرد على الواقع، حيث كان والده يعذبه كالسجين، ويتأكد لديه ذلك حين تقتله الشرطة عل مرأى منه، ويسقط جسده النحيل على الأرض؛ بعدما قتل سابقا شرطيا في حي آخر. وهكذا، كان يبحث عن الموت حتى ينجز تحققه الوجودي عبر الانتقام.

وهكذا، يمعن الكاتب/السارد في تأمل ذاكرة العنف بدءا من الثورة إلى ما بعد الاستقلال. يصبح ذلك كله موضع سؤال من خلال محكي المجاهدة زهية. وسيتبدى لنا أن ما تحكيه عن تجربتها، يحيل على تجربة الوطن، وخيبة الاستقلال، وسرقة الحلم المنتظر. نكتشف منظورها هذا عبر علاقة جسدية تربطها بالكاتب؛ بحثا عن السعادة المجنونة،

وتقصيا لما يخفيه صمتها: الميلاد في عائلة مجهولة، التواجد ببيت السيد خالد، الذي كان برتبة "قايد" لدى الإدارة الفرنسية، خالد يغتصب زهية الطفلة الخادمة وعمرها في العاشرة أو الحادية عشرة، الأستاذ الفرنسي جيرار يدخلها المدرسة، زهية تجهض حملها من خالد بضرب بطنها بقضيب حديدي، صدمة العيش وممارسة الجنس مع جيرار الملحد لمدة خمس سنوات، تلتحق بالثورة التحريرية، تقتل خالد، تحب عمر الثوري، تغادر بيت جيرار، وتضطلع بمهنة تجسسية داخل بيت دعارة لحساب المجاهدين، الشعور بعد ستة أشهر بالمهانة والتمزق العنيف، تترك بيت الدعارة، اختفاء حبيبها عمر لثلاث سنوات، وأثناء الاستقلال تكتشف أنّ قياديا في الثورة قتله وعينه على السلطة؛ وهنا تحولت زهية من قصة إلى جثة.

من الواضح، إذن، أنّ هذا المحكي لا يكتفي فقط باستعادة ذكريات منسية أو مسكوت عنها من خلال مكاشفة مؤلمة بين جيلين، إنّها مساءلة للتاريخ والواقع والهوية، ونقد ذاتي تكشف بواسطته العناصر الجوهرية لخطاب العنف، الذي قدمته لنا الحكايات الفرعية السابقة بوصفه متاهة مغلقة، معقدة، ولامتناهية. إنّ الماضي والحاضر والمستقبل شظايا مبعثرة على صفحة الزمن، وعلى صعيد الذات. ولا غرابة أن يفقد الكاتب وزهية القدرة على الكلام بمجرد ما حكّت قصتها، ويقلص السارد أيضا زيارته لها، ويصعب عليه معاشرتها كما السابق، ثم إنّها هي كذلك صارت تتهيّب من أي حركة أو حديث بعدما أفرغت ما بداخلها من مخزون محموم لم يمت أبدا. و يكشف الخفوت في التواصل عسر اللقاء بين الأجيال وإن كان جسديا، ولكن في الوقت نفسه كان بوسع زهية التخفف من جراحات الروح والذاكرة رغم بقايا الفاجعة التي لا يقاوم رعبها؛ بينما ينم تردد وتراجع الكاتب عن تصحيح علاقته بالماضي (زهية الوطن) المغتصب، ويمكن القول إنّّه تملص من الانخطاف المذهول إلى حيرة المستقبل.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نلاحظ أنّ السرد قد توقف عند نهاية الفصل الثالث من محكي "الكاتب"، ولن يستأنف إلاّ بعد ثلاثة محكيات، حيث تختتم الرواية بالفصل الرابع من محكي "الكاتب"، مما يوحي أنّنا إزاء بناء دائري متاهي، يتشظى في نهاية كل محكي على حدة، إلى أن يحدث الانفجار العظيم في نهاية النص الروائي؛ وفي الأصل هو انفجار واحد ذو طابع ترددي. ويكاد يكون هذا الفصل في الغالب مشهدياً، حيث يتراجع السرد بشكل لافت لحساب الحوار. لا ننكر ما لهذه المشاهد من قيمة فنية، ولكنّها في المجمل كانت تكميلية من خلال اقتصاد أحداث مركزية في القسم الأول من هذا المحكي: اختفاء الوالد، فقد الوالدة، علاقة الكاتب بزهوة وزهرة الفاطمي، حديث الذكريات المؤلمة، وميراث العنف والدم. "إنّها بمثابة الشواهد التي توظف لاستكمال ما اضطلع السرد به وجاءت هي فقط لتعزيده. لا تضيف شيئاً ذا بال عن عمق الشخصية أو فكرها."³ ومع ذلك، يمكن الإقرار بأنّ مشهد "المختار" كان استثنائياً، لأنّه جلّى من جهة حقيقة موت والد الكاتب في السجن، وذهب من جهة أخرى بالحكي إلى أقصى حدوده المتلاشية من خلال محاولة اغتياله وفتح النافذة على مشهد الانفجار: "وقام يفتح شباك النافذة عندما انفجر ذلك الشيء الم هول في وجوهنا وأجسامنا.. لا أتذكر تلك اللحظة الآن...كنت في حالة أخرى عندما حدث الانفجار الذي هز الأرض من تحت أقدامنا، وأحرق أجسامنا، وجعلها قريبة من الفحم...أتذكر لحظة غيابي...وانتقالي المفاجئ إلى عالم آخر،"⁴ عالم الموت.

2.2 محكي الزّأوش:

يكشف محكي الزّأوش عن التشابه الموجود بينه وبين المحكيات الأخرى من حيث العودة إلى الطفولة والذكريات وحي "مارشي أنتاش/سوق اثنا عشر"، ونستطيع أن نتبيّن أيضاً أنّ المادة الحكائية تقدم من أربع زوايا مختلفة، وهي في

الأصل استرجاعية، فكل سارد يمتح من ذكرياته، بل إنَّ الكاتب/السارد نفسه، يستعيد هذه الحكايات كتابة؛ ممّا يعني أنّ السارد الناظم للحكي. كما يمكن أن نعاين، في الوقت ذاته، استناده هو وبقية الساردين إلى الآن، بوصف الحاضر مرتكزا للانخراط في لعبة التذكر؛ وسد فجوات الذاكرة التي تأبى النسيان. ولعل ذلك ما جعل كل سارد يتوسل ضمير المتكلم في تقديم ما يحكى.

يقدم الزاوش قصته انطلاقا من الماضي، من هذه اللحظة الحاسمة يسترجع أحداث طفولته، ميزة الصوت الجهوري والتسمية، وتهميشه في فريق كرة القدم، والحجز الطويل في المدرسة، والعقاب بسبب التغيب، لعبة الكرة صراع من أجل الحياة أو الموت، انقضاء العلاقة الودية مع البنات، ضيق السكن، تسلط العائلة عليه، معاناة أخواته من قهر الإخوة الذكور، وفضاء البيت المغلق المشحون بالمشاحنات. لذلك، كان وضعه الموصد يحفزه على اكتشاف ما هو أبعد؛ ولكن سرعان ما يتلاشى حلمه، فالحدود مرسومة سلفا في ذهنه، وما وراء حيهام الشعبي فضاء محرم. وكل انتهاك للحد معناه العقاب. وعندما يمعن السارد النظر في ذاكرة الطفولة، يجدها موغلة في الحلم واللامألوف والخيال اللانهائي، غير أنّ ذلك سيتهشم على الواقع الصلب، ويتبعثر بسرعة. ويمكن أن تقود هذه العلامات إلى بعض الإكراهات المبكرة، التي شكلت الإرهابي في الزاوش؛ والتراجيديّة التي ختم بها حياته.

وعندما نعيد فحص ذكريات الزاوش، نلفي إرغامات العنف تتسع وتعمق أكثر، وبخاصة حين يتعلق الأمر بسطوة الوالد صاحب اليد الغليظة، بل يصبح العنف ماحقا داخل البيت وخارجه. كما كانت حركة أخوات السارد مقيدة بالتسوق أو الحمام؛ وفي هذه الحالة يغدو حارسا وكاتما للأسرار. وداخل هذا الفضاء المسيّج، تغتدي "وردة سنان" الاستثناء اللطيف، الذي تعاطف معه لأنها كانت

تعيش جحيما يوميا؛ وتتعرض إلى ضرب شديد من زوج أمها، فحاول إنقاذها أكثر من مرة إلى أن تحرك في المرة الأخيرة نحوه ليقتله، ولكن دفعه فانشق رأسه، وحكمت عليه المحكمة بخمس سنوات سجنا. وهنا، تفيض الفاجعة عن حذها، بعدما ظل السارد منقطعا عن طفولته منذ انتحار أخته "رشيدة"، التي ألفت بنفسها من الطابق الخامس بسبب زواج قسري. إلا أن هذا المآل المأساوي قد ضخم لديه عقدة الذنب؛ فمن جهة هو الطفل الذي أفشى بسر أخته؛ وهو الآن يتواطؤ مع العائلة والجيران لحجب حقيقة موتها.

ولعل هذا ما جعل الزاوش يشعر بالانهزام الداخلي؛ ولم يكذ يقضي في السجن أربع سنوات وشهرين حتى اختبر امتحانا ماحقا مع الآخرين؛ ومع ذاته من خلال المواجهة الداخلية والأسئلة الوجودية العنيفة بحثا عن المعنى. وفي هذا المقام يسلخ عنه التوهّمات المثالية المترسبة عن البراءة الأولى الجذابة، ويتأكد لديه أن لا شيء يستحق أن يفقد من أجله حرّيته. إذ كشفت تجربة السجن عن تراتبية أخرى للقوة والسلطة بين المساجين في هذا الفضاء المغلق، فتصبح العبودية درجات، لذلك كان السارد يظهر عند الضرورة عنفه حتى لا يكون خادما؛ إذ كاد أن يقتل من حاول أن ينتزع منه غطاءه، وبعد سنة صار قويا جدا، من هنا، كان عليه في هذا العالم المغلق والمظلم أن ينسى كل شيء في الخارج. وبهذا المعنى يصبح السجن فضاء تفقد فيه الذات ذاتها، لذلك قرر السارد كما قال أن يخضع لشروطه، وينقطع عن الآخر/ين.

يختبر السارد في السنة الثانية انعطافة جديدة، تبدو أعمق وأكثر انفتاحا، إذ أصبح يمارس الرياضة، ويقرأ الكتب العلمية حتى يخرج بشكل ما من عزلته،

ويتخطى فظاعة متاهته من خلال مخالطة بعض السجناء، الذين يقاربونه في السن، ويشاركونه السياق العنيف الذي دفعهم إلى هذا المصير. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تعرفه على كريم قاتل حبيبته، يحيل على هوية مهتزة، ففي الظاهر يبدو قويا بضخامته ومشيته العسكرية؛ ولكنّه في العمق تؤرق الجريمة لياليه؛ وفي الوقت نفسه يريد قتل آخرين انتقاما من كوابيسه المزعجة. ولهذا، يمثل حتى الآن خطاب العنف استراتيجية خطابية، ومن ثم فإنّ معظم الأحداث لا تفهم إلّا في هذا الإطار.

ولاشك أن تعرف الزّاوش على رشيد وعلى جماعته الدينية من خلال كريم يندرج ضمن هذا المسار. وهكذا، فإنّ السنة الرابعة داخل السجن ستشكل نقطة انفجارية لتراكمات العنف. وبالموازاة مع ذلك حدث انفجار شعبي عظيم في الخارج، وقبل عشرة شهور من انتهاء حكم السارد يستفيد من العفو الحكومي. وفي الخارج يتلبس الحالة الدينية، ويتحول من الحالة الفردية إلى الحالة الجماعية بدءا من العائلة إلى الحيّ. وفي سبيل الحلم هدّد جماعته الخمارات، وبيوت الدعارة، ومنع الشباب من المخدرات، ومضايقة التجار المفسدين، واستنساخ الخلايا الأمنية، ثم تضطلع جبهة الإنقاذ بلملمة هذه الفوضى وهذا الشتات. والآن، يقر الزاوش بأنّ المواجهة مع السلطة كانت فخا. إلّا أنّ السياق العام للرواية يستثمر من جديد موضوع العنف في تجليها الإرهابي؛ حين يقتل الزّاوش الصحفية وردة حبيبته القديمة، بفتح رقبتها بخنجره؛ ولكنّها ظلت صامدة، صلبة، تضطهده بنظراتها كما لو أنّها حيّة. والملاحظ أنّ هذا المشهد الدموي لا يندرج فقط في قتل الآخر المارق؛ وإنّما هو قتل للذات التي تحلم بعالم هو صورة لفوضاها وتيهها، وعلى الأقل هو اغتيال لجزء من ماضيه الحميمي، الذي تحدّاه بأن يقتله على لسان وردة، وهي تتعته بالنذل والجبان. الحق لم تتحدث إليه، اكتفت بالتحديق فيه، وإنّما هو من

استبطن مقولها البصري، ولابد أن يكشف ذلك تشظيه وتبعثره بين حلمين متافرين، الأول قتله بعبثية ودون ندم، والثاني يقف على تخومه، وهو في السيارة المفخخة.

وفي هذا الصدد، يتنازع المحكي المستعاد من أغوار الموت زمان؛ الماضي القريب: "كانت الساعة تشير إلى العاشرة صباحاً، وكانت الشمس مشرقة، والسماء صافية، والشارع مزدحماً على آخره بالسيارات والناس".⁵ ثم يثب زمن الحاضر ليدمر الماضي بحمولته المادية والمعنوية: "فأطلقنا أنا والشاب صرخة واحدة: "الله أكبر"، وحدث الانفجار".⁶ وهنا ينقل لنا المشهد مبتوراً، فما حدث غير مكتمل، مما يجعل نهاية هذا المحكي مزحزجة إلى ما بعد المحكي الأخير، تحت عنوان "من الصحافة": "كان التفجير المروع لقبلية شارع العقيد عميروش في العاصمة يوم 30 يناير 1995، والتي أسفرت عن 42 قتيلاً وحوالي 300 جريح".⁷ ويمكن القول بأنها خاتمة جامعة لجميع المحكيات.

ولعل سر هذه الفجوة يكمن من جهة في خلق حالة انتظار وترقب لدى المتلقي، الذي يستشرف ما نجم عن الانفجار، ويؤشر من جهة أخرى على أنّ المحكي الإطار لا يكتمل إلا إذا كان التوقيع بالدماء في المدينة المقتولة، التي تحكي أشباحها حكاياتها الهشة الفظيعة. ومع ذلك، لا تتغلق قصة الزاوش حيث يجب أن تتغلق بنوياً، تبقى مفتوحة تتطلع إلى إنجاز المحكي الثالث والرابع، من خلال بعث ذكريات الهادي بن منصور وعلي الحراشي من منطقة الصمت الملتبس، كما تكشف هذه الاستراتيجية عن تداخل هذه المحكيات، ولاسيما أنّها تنتهي عند مكان الانفجار. ولاشك أنّ ذلك يرتبط بشكل وثيق بموضوعة العنف، كما لو أنّ تحقق هذه المحكيات مرهون ببلوغ الموت بوصفه ذروة الخيبات واليأس

العاطفي والاجتماعي والثقافي والسياسي؛ وإن كان القتل بالنسبة إلى الزّواش هو طريق إلى حلم الدولة الموعودة.

ومن ثم نجد من جهة اسم أمير الزّواش هو اسم من أسماء الله "قادر"، وأسقط عنه من جهة أخرى لفظ "عبد" كأنّه يماثل الله في القدرة، وفي هذه التسمية تضخيم لأناه المتعالية؛ إذ المقصود أن يترك تلقي هذا الدليل انطبعا بالهيمنة لدى هذا الأمير؛ كما أنّه يخرج بهذه المقصدية عن السنن اللغوي لاسم العلم العربي. وعلى هذا الأساس، لا نكون إزاء مجرد اسم مخفف من الدليل الجزئي "عبد" و"ال" التعريف وفق الاستعمال الجزائري، وإنّما فقد سمة التركيب الإضافي ليأخذ اسم الفاعل هنا، معنى الذات الإلهية؛ وفي هذا علاقة باستراتيجية تبرير العنف عامة؛ والتفجير بخاصة؛ لأنّه في هذا المقام يضفي القدسيّة على الفعل والمنفذين.

هكذا، إذن، يتبدى مآل الزواش فعلا عبثيا، وإن بدت كرونولوجيا الأحداث التي اختبرها مبررة. ومع ذلك، لم تسمح له الإكراهات أن يرسم مساره كما يريد، هناك دائما عنف متجدّد يقوده إلى نقطة اللاعودة، ويسلب منه حريته، حتى أنّه لم يعد الماضي والحاضر ملكه، وهذا ما جعله يتقحم في المستقبل. ولذلك استبق هذا المصير بالندم على الفعل الذي زج به في السجن، إذ تأكد لديه أن لا شيء له قيمة، على الرغم من أنّ "وردة" كانت عشقا فريدا، فإنّه ينحرها، ويقتل حلمه الطفولي، وكأنّه يتهيأ للانفجار العبثي الذي وسم بدمويته خاتمة الرواية.

3.2 محكي الهادي بن منصور:

يتحرك الحكي في محكي السارد الهادي بن منصور من الحاضر بعد غياب دام سبع سنوات، وبذلك تمثل اللحظة الراهنة نقطة حاسمة للانتقال من

بلغاريا إلى الجزائر. فالآن هو عام 1986، وهذا التاريخ مؤشر على بداية السارد إنجاز فيلمه الحلم؛ بعدما أصبح مخرجا سينمائيا. ونلاحظ بجلاء تكرار نبأ العودة خمس مرات في وحدة البداية، ممّا يجعل المتلقي يتحفز لمعرفة سر هذا السرد التكراري، ولاسيّما أنّ العودة تتجسد من خلال ثلاث دوائر تتدرج من الأوسع إلى الأضيق؛ من الجزائر إلى حي "مارشي أتناش" فبيت الطفولة. ويمكننا في الوقت نفسه معاينة حذف صريح حدد السارد مدته بسبع سنوات، وبيدئ من سنة 1979. ومن ثم، فإنّ الماضي هو الذي يؤطر هذه المسافة الزمنية؛ التي تتلبس بالآن بوصفه لحظة زمنية درامية.

وفي هذا الصدد، نلفي السارد قد حاول النأي عن كل ما يربطه بالماضي الحزين، وذكرياته القاتلة. هذه المشهديات السوداء استحوذت أيضا على حاضره، إلّا أنه أكد على أنّه لن يستسلم لسطوة هذا الماضي الأسود. وعلى هذا الأساس، سيسعى إلى إنجاز فيلم عن حي "مارشي أتناش"، ومن خلاله سيحفر في الواقع الجزائري، ويستكنه أغواره الهشة. ومن ثم، سيبنّي تصويره السينمائي انطلاقا من استجلاء هذا التناقض السافر بين الباطن والظاهر. وهنا أيضا نلاحظ أنّ السينما لا تعني بالنسبة إليه مواجهة الواقع توصيفا وتشريحا فحسب؛ بل هي كذلك تتيح له التعبير عن هواجسه الداخلية. وما يعطي هذا المنظور عمقه، تفكيره في مشروع عن الموت وهو في بلغاريا، ثم كتابته سيناريو عنوانه "رائحة الموت"؛ موضوعه الدينامي هو انسداد أفق القدر الفردي في تجربة عبثية ولامعقولة. وينم شغف السارد المخرج بعوالم الموت عن حسه المأساوي، والاستعداد للاندفاع إلى الهاوية بسبب نوازع التمرد التي تعتمل في داخله؛ غير أنّ مشروع الفيلم الحلم الذي يتبار

حول وقائع حي شعبي عطل من طرف الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي. ثم حاولت المؤسسة أن تحرف معناه، وهذا ما جعل اللقاء ينتهي إلى خيبة.

وبعد موت قصير، وحلم مجهض يطرق بابه شخص غريب، وتطلب منه ربيعة فرصة التمثيل في فيلمه المنتظر، وتجعل قلبه منذورا للتيه والغواية والحب، وذلك ما اختبره مع معلمة الموسيقى "آنيليا" في بلغاريا. ولم يكد يرى "ربيعة" حتى أيقظت فيه الشعور الناقص بالحب. ولعل هذا ما أضفى توترا سرديا على سيرورة الحكى. وفي موازاة ذلك، يراهن السارد على موسيقى الجاز تعويضا عن خيبة السينما، وأملا في إعادة بناء عالم هو بصدد التبدد. وفي هذا الصدد، تتواتر أيضا سمة الذاكرة الجريحة، وخاصة ما يتصل باغتصاب أم السارد، إذ إنّ "الذاكرة أقوى، وهماوية الجرح تبقى مفتوحة تنتظر من يسقط بداخلها لتبتلعه بلا رحمة...والدي كان يعرف ما حدث لأمي، ومع ذلك تزوجها، وهو أيضا كان مجروحا في صميم ذكرياته التي لم ينسها قط، لكنه لم يكن يرغب في الحديث عنها. لقد اعتقل وضرب، وأهين في السجن من أجل أن يكشف أسرار خلية التحرير في القسبة...أما أمي فظلت مريضة بتلك الذكرى، وكانت عندما تستحضرها تبكي وتكلم عنها بهذيان غريب".⁸ والحال أنّ السارد، يكشف عن تماهيه مع أمّه، ممّا عمّق الهوة مع الذات بسبب جراح الماضي النفسية والرمزية.

نلاحظ حتى الآن أنّ برنامج السارد ينتهي بالإخفاق، لذلك سعى بيأس للمرة الأخيرة إلى إقناع الشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي بفيلمه، ولكن ظل المشروع معطلا. ولهذا، حاول السارد أن ينتهك هذه التراتبية السلطوية التي تغتصب الحلم والواقع معا. وحين دفع باب المدير بعدما طرده أكثر من مرة، تقاجأ

بمشهد شبقي غريب ومضحك في آن. وهو ما جعله يحقق انتصارا غير كامل لفيلمه المعتقل منذ ستة أشهر؛ ووفق منطق المحكي وخطاب السارد نتبين بجلاء تواتر موضوعة الحجز بتمظهرها المادي والمعنوي. كما نعاين في هذا السياق مفارقة تجسدت في اختفاء "ربيعه"، وحضور أسمهان في حياة السارد جنسيا. وأمام إرغامات الواقع تترك شقته حاملة معها حكايتها المفجعة، ويبقى الفيلم أسيرا، ثم يعتقل السارد، ويزج به في السجن. وبهذا الصدد، يقرر السفر، ويهجر العزف في الحانة، ثم ينغمس في العزلة، والتفكير في الاختفاء الفجائي لربيعه. ثم إن اللقاء بها مجددا هو أيضا كان فجأة حين اصطدمت به، وهي ترتدي جلبابا أسود. ثم راقب ظهورها للمرة الثانية، وتبلغ المفاجأة ذروتها حين تخرج من قاعة الشاي مع رجل دون الجلباب، ويكتشف أن حكاية "ربيعه" الجامعية مجرد قصة خيالية. وهنا، يصعق بالحقيقة العنيفة التي حجبها الحلم والخيال: حياة هو الاسم المهني لربيعه، وبيع الجسد هو المهنة الجديدة. وفي لحظة يأس من لقاءها، يراها، تتقدم منه بسرعة، يدخل في حالة اندهاش، ثم يسمع منها حكاية الألم المسكوت عنها. وأمام هذه القصة المروعة يغور في عمق حالة صمت ودهشة. وما إن تركته، حتى توقف شريط حياته لثانية، توقف الوجود عن الحركة، وحدث الانفجار؛ وهو على تخوم ثانية من الموت: "أتوجه إلى قاعة سينما، أتوقف عند المدخل الأمامي الذي يقع بالقرب من مديرية الأمن الوطني التي استهدفها الانفجار، أشاهد بوستر فيلم جزائري اسمه "وقائع حي شعبي" إخراج الهادي بن منصور، تمثيل الفنانة الشابة ربيعة.. ابتسمت بفرح، وغبت في ذلك الصمت الغامض الطويل".⁹ صمت الموت الذي يطفئ أصوات المحكيات، والمنبثة الآن من رمادها كتابة.

4.2 محكي علي الحراشي:

يبدو محكي علي الحراشي أقل سعة من المحكيات الأخرى التي تشكل البناء الروائي لنص بشير مفتي، فلم يغطي سوى ثلاث وأربعين صفحة (263_305)، بل يمكن أن نلاحظ تغذّيه من المادة الحكائية لمحكي الزاوش، إذ جنح إلى تسليط الضوء على بعض أحداثه، وسد فجواته. وإذا حذفنا هذه الوقائع المستعادة، فإنّ سعته ستتقلص أكثر؛ كما لو أنّ طاقة السرد قد استنفذت، أو أنّه "علامة على نفاذ الصبر السردى".¹⁰ لذلك، زيارة علي الحراشي للزاوش في السجن مفتعلة، ولا يبررها حجم السؤال الذي حيّر السارد، وإن كانت ذريعة لفهم حالته. وقد يشفع لهذا الإقحام، أنّه جعلنا أمام حكايتين متداخلتين، ومتقاطعتين على مستوى الموضوع (الدين/الحب) والحدث (الانفجار) والشخصيات والفضاء والزمن؛ ومختلفتين على صعيد قراءة الواقع والمستقبل، وبعض أسئلة الماضي الشائكة.

ويضعنا المحكي أيضا أمام مادة حكاية ماضوية مضاعفة، كما أنّ هذا الماضي لا يملأ الفراغات وحسب؛ وإنّما يصبح راهنا، كما لو أنّنا بصدد زمن متمدّد، وممدود. "إنّ ماضي الديمومة هو زمن بالغ الأهمية لأنّه يشير إلى الاستمرارية والتواتر... وبسبب هذا الغموض الزمني، فإنّ ماضي الديمومة هو زمن محكي الأحلام والكوابيس".¹¹ وانطلاقا من ذلك، نتلقى رواية "أشباح المدينة المقتولة"، وقد امتزجت فيها الأحلام والكوابيس والذكريات والمواقف الملتبسة، وتداخلت فيها الأزمنة الهاربة، فتكسّر الحكي كأنّه يستجيب لمقتضيات الانفجار.

تنطلق حكاية السارد من شقاوة الطفولة، وتتبعث من ماضيه محكيات صغرى وفق الاستراتيجية نفسها التي رصدناها في القصص الأخرى، إذ هناك

محكي مؤطر، تتولد عنه محكيات فرعية. وهنا، أيضا يقوم السارد بإضاءة جوانب من حياته، فيستحضر إبعاده عن العائلة الفقيرة، حين أصبح هبة إلى الشيخ حمادة. ويفضي هذا التحول الاجتماعي إلى انتقاله من طفل ثقبة جدار الحمام للتلصص على "سعاد" إلى طفل الجامع. ويرسم مساره في كنف الولي الصالح العقيم. وهذا ما سيسمح برعايته بشكل أفضل ماديا وروحيا. ولكنّه لم يتخلص من حب سعاد نقطة ضعفه. وفكر في الزواج منها، غير أنّه انصاع للإكراهات الاجتماعية، واستكان للحيرة الطويلة. وهذا ما قاده إلى زيارة الزاوش في السجن ليبدّد ما يعتمل في داخله من هواجس وأسئلة مرتبكة عن الحب. ولكن ينتهي كل ذلك إلى الخيبة، ولاسيما أنّ الزاوش قد تبرا من حبه لوردة، ممّا يعني عسر وصل الماضي بالحاضر أمام تحولات وعي الذات بذاتها، لدرجة إنكار أحلامها. أو الشعور بأنّ الحب قصة سرابية، منتهكة بالكوابيس المظلمة.

وبهذا الصدد يلوذ السارد علي الحراشي بالدين ليحافظ على توازنه الداخلي وشفافيته، ويراهن على رسائل الحب إلى سعاد، و بعد انتظار طويل، يقذفه حارس العمارة برسائل العشق، ويهدده بالفضيحة والنفي. وعلى هذا النحو، يصبح أمام ورطتين، ورطة الحب الغريب، وورطة التمزق الدموي على تخوم الموت. وفي غمرة هذا الانكسار، يجنح إلى العزلة، وخلال السنتين يتطهر روحانيا، ويترقى من مؤذن إلى الفتوى، فالإمامة بعد وفاة الشيخ حمادة، وسفر سعاد للدراسة. ثم يتأجج الصراع الديني والسياسي، فيصبح مهددا من الزاوش، ويقدم استقالته، ويسلك سبيل المتصوفة والزاهدين. و يحيل هذا المسار إلى نظرتة المغايرة للدين، كما أنّ الإفراج على الزاوش يقرأ في سياق التاريخي، على أنّه إخراج للجني الوحش من القمقم.

وهذه ذريعة سردية أخرى يمكن أن نعلل بها استعادة محكي الزّاوش، فثمة رؤيتان للدين، تبدآن من الفضاء نفسه، ولكنهما تختلفان في التصور والممارسة. ويكفي أن نستحضر، هنا، استشراف السارد علي الحراشي للكارثة: "كنت أعرف أنّ البلد سينفجر في أي لحظة، والعنف يصل إلى الجميع...حتى تلك اللحظة كنت أظنني في حلم، حلم شخص سيموت."¹² نلاحظ، هنا، وجود استباقيين، الأول يستشرف مقتلة جماعية، والثاني يستبق موت علي الحراشي؛ ولاسيما حين فاجأته سعاد بحضورها بعدما وصلتها رسائله من مصدر مجهول. وفي هذه اللحظة المتوترة بالمفاجأة، ينفصح فضاء المحكي لحدث الانفجار. ونتبين ذلك من خلال ملفوظ السارد، الذي تحول من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الدال على العاشق والمعشوق: "نظر كل واحد إلى الآخر بلهفة وشوق، تقدمت أصابعنا نحو بعضها البعض. اقتربت حتى كادت تلامس بعضها. سمعنا دوي انفجار عنيف، اهتزت الأرض، تداخلت الأحلام مع الكوابيس، تفجر زمن الحلم الأبيض...غاب الضوء، السقف سقط...الدم سال...الوجه الجميل صار أسود، أحمر، أزرق. العينان تنظران للأفق...سحبتهما من كل ذلك الخراب الأسود، سرنا متحدين مع بعض، سرنا، والطريق مفتوح أمامنا، الطريق مفتوح نحو لا ندري."¹³ وهكذا أعلنت نهاية محكي "الزّاوش" عن الفاعل وحدث الانفجار بصيغة الماضي(حدث) في فضاء روحاني، بينما وقع الانفجار الفظيع في خاتمة محكي "الهادي بن منصور" بصيغة الاستباق(ينتظرني)، في حين تماهت في لحظة الانفجار في اختتام محكي "علي الحراشي" أزمنة متعددة: المستقبل(أنظر ساعة موتي/الاستباق)، والماضي(نظر، سمع)، والحاضر والمستقبل(تقدمت، اقتربت، تلامس، اهتزت، تداخلت، تفجر).

3. خاتمة:

نتبين ممّا تقدم أنّنا إزاء نص ينهض على سردية الإرهاب، والمتح من التخيل الذاتي، وإن كنا نعاين فوق الغلاف المؤشر الأجاسي "رواية". ومع ذلك، فهو نص له هويته السردية، ورؤيته، وفرادة الحكي من قلب الهامش المفتوح على بناء دائري، متاهي، تتماهى فيه البداية والنهاية في زمن عدمي؛ ولا يكتمل ذلك إلا بالعودة إلى الموت. في حين نجد الروائي يجنح لتعددية الأصوات، وهذا الاختيار هو في الجوهر رهان على تنوع المنظورات، كما أنّ توزيعها وترتيبها في النص السردى يستجيب لاستراتيجية البناء الدائري المفتوح على المطلق واللانهائي.

ويبدو لي أنّ ذلك لم ينجح تماما، إذ للروائي الحق في أن يشكل نصه كما يشاء؛ وأن يوهنا بأنه نص مركب وفيسفاسي، ولكن في الوقت نفسه يكاد يكون بناء العالم الروائي لا يعكس الاختلاف في رؤية العالم؛ وهنا يمكننا أن نعاين تماثل رؤيات الساردين للإرهاب بخاصة، والعنف عامة؛ إذ يتحدان فقط من خلال أفعال الإسلاميين الأصوليين. وقد يجد القارئ انزياحا من الكاتب التخيلي عن هذا الموقف المتعدد الواحد؛ عندما يوسع خطاب العنف، فيحيلنا على السلطة (العسكر) والإسلاميين المتطرفين على حد سواء، غير أنّ ذلك يمثل جزءا ضئيلا وفقا للرأي الغالب؛ فهو أكثر حضورا وهيمنة رغم أنّ الكاتب هو السارد الذي نقل خطاب الشخصيات بعد موتها. ومع ذلك، تظل هناك تمثيلات أخرى لسردية العنف مخزونة في بواطن المدونة السردية الجزائرية، تحتاج إلى كشف خصوصياتها الجمالية.

4. قائمة المراجع:

¹ الفراهيدي خليل بن أحمد، كتاب العين، تح: عبد الحميد هندواوي، بيروت، لبنان، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، 1424هـ _ 2003م، ج2، صص. 301، 302.

- ² عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، دمشق، سورية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، صفحات للدراسات للنشر والتوزيع، 2019، صص. 179، 180.
- ³ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، بيروت، لبنان، الجزائر، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 1433هـ، 2012م، صص. 104، 105.
- ⁴ بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، الجزائر، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، 2012م، 1433هـ، صص. 346، 347.
- ⁵ المصدر نفسه، ص. 150.
- ⁶ المصدر نفسه، ص. 150.
- ⁷ المصدر نفسه، ص. 349.
- ⁸ المصدر نفسه، صص. 179_181.
- ⁹ المصدر نفسه، ص. 260.
- ¹⁰ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص. 81.
- ¹¹ - أمبرتو إيكو، 6 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005، ص. 34.
- ¹² بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، صص. 298، 304.
- ¹³ المصدر نفسه، صص. 304، 305.