وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله
كليّة الآداب واللّغات الشرقيّة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

شعريّة خطاب الرّواية البوليسيّة المغاربيّة
-دراسة سوسيونقديّة-
لنماذج روائيّة مختارة

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المقارن

إعداد الطالب:
علي مومن

إشراف الأستاذ الدكتور:
الطّاهر روابنيّة

السنة الجامعية:2018/2017

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله
كليّة الآداب واللّغات الشرقيّة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

شعريّة خطاب الرّواية البوليسيّة المغاربيّة
-دراسة سوسيونقديّة-
لنماذج روائيّة مختارة

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المقارن

لجنة المناقشة:

الأستاذ الدّكتور: ..... رئيسا

الأستاذ الدّكتور الطّاهر روابنيّة..... ..... . مشرفا ومقرّرا

الدّكتور: .....ممتحنا

الدّكتور: .....ممتحنا

الدّكتور: .....ممتحنا

الدّكتور: .....ممتحنا

السنة الجامعية:2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

"وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ(27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (31) مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ(32) ".

سورة المائدة: (27، 28، 29، 30، 31، 32)

شكر وعرفان

أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان لأستاذي الفاضل: الأستاذ الدّكتور "الطّاهر رواينيّة"، لقبوله الإشراف على هذا العمل المضني والشّاق، فكان وبحقّ نعم المشرف ونعم الأستاذ. ولا أنسى أن أشكر المشرفة المساعدة بجامعة (Montreal) قسم "الأدب المقارن" الأستاذة الدكتورة "نجاة رحمان"طالبة الناقد "إدوارد سعيد" بجامعة (Wisconsin-Madison) في الولايات المتحدة الأمريكية، على تواضعها، وعلى ما قدمته من معلومات وتوجيهات. كما أتقدّم بأسمى معاني الشّكر إلى لجنة المناقشة الموقّرة، على قبولها رعاية البحث وتوجيهه وتصويبه ومناقشته، على الأخذ بالتّوجيهات والتّصويبات، والّتي هي بداية للبحث الجاد.

كما أتوجه بالشّكر إلى كليّة الآداب واللّغات الشرقيّة، وإلى قسم اللّغة العربيّة وآدابها وطاقمها الإداري على احتضانهم لبحثي، وعلى ما وفّروه من مجهودات وتسهيلات، ولكلّ أساتذته وما وجدت فيهم من ترحاب، بحكم أنّي تعاملت معهم مدّة ثلاث سنوات، فلهم منّي جميعا، أسمى معاني المهابة والإجلال.

الإهـــــداء

إلى الّتي غادرتنا ذات يوم من عام 2016

إلى الّتي رعـتني منــذ صغــري،

إلى الّـتي عــشت معهــا طفــولــتي،

إلى الّتي لم تبـخل عليّ بدعواتها من طفولتي إلى كبـري،

إلى الّتي زوّجتني واختارت لي رفيقة دربي، فكانت نعم الرّفيقة في سفري،

إلى الّتي لم تهزمها آلام المرض الخبيث، فأبقت على لباقتها المعهودة في حواراتها معي،

إلى الّتي كانت تحرص دوما على تلميع صورتي، حتّى مع أقرب النّاس إليّ، أمّي وأبي،

إلى الّتي تحمّلت شقاوتي صغيرا، فقابلت إتقاني لفن ردّ الكلام الفصيح العبر، بالابتسامة والضحك،

إلى الّتي عانت من الاستعمار الّذي سلب منها زوجـها، غدرا وتنكيلا، وهي في عزّ شبـابـها،

إلى الّتي ربّت أبناءها وبناتها الستّ أحسن تربية وزوّجتهم تباعا، فوقفت معهم وقفة الأمّ-الرّجل،

إلى الّتي عاشت حياتها وهمّها هو إسعاد الكل (إكرام الضّيوف، وإسعاد الفتيات العازبات..)

إلى الّتي ودّعتني أفريل 2015بالدّموع، وهي تحرّك رأسها قائلة: لا يمكن بعد اليوم أن نلتقي،

فعذرا أمّي، وعذرا زوجتي، وعذرا أبي، وعذرا أبنائي، وعذرا إخوتي، وعذرا لكلّ أحبّتي،

فإهدائي لن يكون إلّا لك جدّتي فطيمة، بل فجريّة،

فألف رحمة تنزل عليك.

تعدّ الرّواية البوليسيّة المغاربيّة جنسا روائيّا جديدا في أدبنا؛ لأنّها تحاول معالجة بعض المواضيع السياسيّة على قدر معيّن، استعصت على بعض الأجناس الأدبيّة الأخرى، وقد كان لمداها الآتي من الآداب الغربيّة صدى واسعا وأثرا إيجابيّا، حتّى وإن كانت المدوّنات قليلة ومتواضعة، إلّا أنّها باتت تشكّل وعيا للقراءة ومبعثا للفضول، فهي سليلة الأدب الشّعبي الّذي يعنى بالطّبقة العامّة-الطّبقة غير المحظوظة-بالدّرجة الأولى من جهة، وفي هذا الأدب حققت بداية اكتمال نضوجها الفنّي والموضوعاتي من جهة أخرى، والشّيء الّذي حمّلني على قول ذلك، وجود بعض الرّوايات المغاربيّة (الجزائريّة، والتونسيّة، والمغربيّة) الّتي تبدو فيها بعض البنى الفنيّة للرّواية البوليسيّة؛ كروايات الكتّاب :

1- يبدأ الرّوائي الجزائريّ "ياسمينة خضرا" روايته"بم تحلم الذّئاب"بتأزيم الأحداث منذ البداية، وذلك عندما يتحوّل الفتى الطّموح الرّاغب في دخول عالم الفنّ، المقبل على الحياة، إلى سائق عند عائلة "آل رجا"، عائلة يقترف أفرادها كلّ الموبقات حتّى القتل، وتبدأ رحلة البحث عن الذّات المفقودة، في ظلّ ضياع الهويّة وفقدان الوطن، تسقط الشخصيّة الحكائيّة في فخّ الرّواية البوليسيّة عندما يتحوّل "نافع وليد" مع تسارع الأحداث إلى مجرم بعد تورّطه في عمليّة قتل نفّدتها عائلة "آل رجا"، وإلى محقّق افتراضي حينما يوثّق لأحداث كان فيها شاهد عيان يتتبّعها ويفكّك خيوطها للوصول إلى حقيقة ما وقع في حادثة "بن طلحة" ومن المسؤول عنها؟، وبمعيّة الواقع الشّاهد على العصر، كما يتعقّب دوافع ارتكاب الجماعات الإرهابيّة وعمليّاتهم المسلّحة، ينطلق "نافع وليد" في بحثه عن الذّات، وهنا يصطدم بحقيقة الوطن وحقيقة الهويّة الّتي ينتمي إليها، فرواية "بم تحلم الذّئاب" هي رواية سوداء.

2- حاول الرّوائي التّونسي "فرج لحوار" في روايته "المؤمرة" ما بدأه منذ سنوات في روايته "الموت والبحر والجرذ" من التّجريب في كتابة رواية مختلفة تتبني وتنهدم وتنهض على المكشوف، وهي تلحّ على استثمار التّراث اللّغوي والسّردي مثلما تلحّ على استقطاب النمط البوليسي، الّذي يفرض منطقه المتأزّم يسرد فيه "نور الدّين جاب الله"

واقعه المرير أثناء استنطاقه من قبل المحقّق "محسن عبد الباقي" في قسم التّعذيب، وفي المقهى مع "جماعة الأصدقاء"، وغالبيتهم نساء، منهم "سناء عبد الباقي" و"سناء المايل" و"روضة مفتاح" وجلّهم ممن يتأمّمون بالفكر الغربي.

تبدأ الرّواية بلعبة سرديّة أحد أبطالها الروائي "فرج الحوار" الّذي ابتكر حكاية تفويضه من قبل "نور الدّين جاب الله"، وماهي إلّا فاكهة لولوج عالم التّشويق والإلغاز، صنعته حادثة مقتل "سناء عبد الباقي" أمام "مقهى الأمل" تضاربت فيها أقوال الشّهود.

تتحرّك الأحداث لتشكّل خطابا بوليسيّا متأزّما، ويصبح القلم نوعا من الواقعيّة المسلّطة على ذهن الرّوائي من قبل "نور الدّين جاب الله"، وكأنّه السّياق التّاريخي والأيديولوجي المعتّم والمفجوع بالحقائق المرّة، وتدخل الشخصيّتان "سناء المايل" و"محسن عبد الباقي" حيّز الرّواية البوليسيّة، وبختام الأحداث تضيع الأدوار وفيها يختلط المحقّق بالضحيّة والضحيّة بالمجرم، وفي الحقيقة هما مرآتان عاكستان لواقع مرير.

3-تحوي رواية "الحوت الأعمى" للروائيين "عبد الإله الحمدوشي" و"ميلودي الحمدوشيّ" بنية بوليسيّة خالصة بامتياز؛ لأنّها تنضوي على ملاحقة الأحداث لمعرفة الجهة الّتي تستعمل السّلاح-اتّضح فيما بعد أنّها مافيا أجنبية- لقتل الأبرياء من أبناء الشّعب المغاربيّ الفقير، ذهبت ضحيّته في البداية (هند) اليتيمة، وبمقتل "الحاج" التّائب في ختام الأحداث؛ لأنّه أفشى سرّهم للقوات الأمنيّة.

استطاع المحقّق (يقظان) بمساعدة المفتش (عمر) أن ينتصر بفضل تفكيره ومنطقه العقلاني، لفظاعة الشرّ الإنساني وهنا تظهر بعض الجوانب السيكولوجيّة الّتي تحاول تفسير بعض السّلوكات الإجراميّة، وهنا تدخل بعض البنيّات الحكائيّة في صراع يبحث عن الحقيقة وهذا ما يزيد من تشويق الرّواية ويمنحها البعد البوليسيّ.

ومنه وقع اختيارنا على هذه الرّوايات البوليسيّة المغاربية السّالفة الذّكر، جملة من الأسباب نذكر منها:

- أنّ موضوع الرّواية البوليسيّة موضوع جديد وثريّ ويمكن لأي باحث مثابر، أن يصل فيه لنتائج باهرة.
- احتواء الرّوايات "المؤامرة، بم تحلم الذّئاب، الحوت الأعمى" على جملة من المقوّمات الفنيّة والموضوعاتيّة ليكنّ

ضمن خانة الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.

- ارتباط الرّوايات بحقبة زمنيّة أثارت جدلا كبيرا في الأوساط الخاصّة والعامّة وأسالت الحبر الكثير، في شتّى المواضيع وطرحت العديد من التّساؤلات المحيّرة بقيت إجاباتها متخفّية.
- الأسلوب القصصي البوليسي الّذي تتميّز به الرّواية، والّتي يقرّبها أكثر لتكون ضمن حلقة الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.
- تخصّص رائيينا "فرج الحوار" و"ياسمينة خضرا" و"عبد الإله وميلودي الحمدوشي" في الرّواية البوليسيّة (الأحمق والسكّين، موري توري، بم تحلم الذّئاب، في مكتبي جثّة، الموت والبحر والجرذ، المؤامرة، القدّيسة جانجاه، الحوت الأعمى، وغيرها). وأمام هذا الزّخم الهائل والكبير لكلّ رواياتهم الّتي تأخذ طابعا بوليسيّا اتّخذنا روايات "بم تحلم الذّئاب" و"المؤامرة" و"الحوت الأعمى" مدونات لبحثنا، وذلك من منطلق أنّهم:
- روايات تعايش الأزمات والمحن المغاربيّة في التسعينيّات.
- شخصيّاتهم أقرب إلينا وإلى عوالمنا، فهي تعايشنا ونعايشها، تلامسنا ونلامسها.. الخ.
- المتصفّح للرّوايات المختارة يجد نفسه متمسّكا بشيء اسمه الأرض اسمه الوطن.

بـالرجوع إلـى البـدايات الأولـى للرّوايـة العربيّـة (أسـرار مصـر) لـ"نيقـولا حـداد" (1906)، والّتـي بدأت فـي شكل محـاولات تقليد الرّواية البوليسيّة الغربيّة، انطلاقا من استحضـار الجريمـة والمجرم والضـحيّة، وبعدها ولـوج حيثيّـات ودقائق الرّوايـة البوليسيّة الّتـي تشـكّل فـي الغالـب خصائصـها الفنيـة كـزمن الجريمـة ومكانهـا، وحضـور عنصـر الإلغـاز والإثـارة ولكـن الرّوايـة البوليسـيّة العربيّـة خرجـت –فـي ظـلّ وجـود الاسـتعمار وغيابـه..- عـن خصوصـيّاتها وأصـبحت تكتـب بطريقـة سـيميائيّة تعـالج قضـايا الـوطن وقضـايا الفـرد، فـي صـورة أقـلّ وضـوحا وأقـلّ انتظامـا وهـذا يجرّنـا للحـديث عـن الرّوايـة البوليسيّة المغاربيّة، فإذا تعدينا هذا المصطلح من حيث وجوده وتموضعه فإنّنا سوف نقـع فـي إشكاليّة الكتابـة فـي حدّ ذاتها لأنّ الرّوايـة البوليسيّة المغاربيّـة تصـبح عرضـة لكتابـات متنوّعـة لا يحدها حدّ، كـاغتراب الفرد وطبيعـة العنـف المسلّط وحقيقـة الهويّـة، فإذا تجاوزنا ذلك يمكننا وبشـيء من الطّموح أن نحقّق الغاية؛ الّتي تجعلنا نعثر على الرّابط المشترك بين الرّوايات البوليسيّة الّتي كتبت على المستوى المغاربي، وما تحويه من بنـى فنيّة للرّواية البوليسيّة الّتي كتبت على المستوى المغاربي، ونذكر على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، ففي:

- الجزائر: هناك رواية كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك (عمارة لخوص)، واسيني الأعرج (اللّيلـة السّـابعة بعد الألـف/رمـل المايـة)، بشـير مفتـي (المراسـيم والجنـائز)، ياسمينة خضرا (..morituri, Double blanc, Dingue au bistouri).
- تونس: نجد محمود طرشونة وروايته دنيا، وكذا روايات "المؤامرة، الموت والبحر والجرذ، في مكتبي جثة"لـ"فرج الحوار".. إلخ.
- المغـرب: بـرزت روايـات المبـدع "إدريـس شـرايبي"(الماضـي البسـيط، تحقيـق فـي البـلاد.. إلـخ)،"عبـد السـلام البقـالي" (سـأبكي يـوم تـرجعين، الطوفـان الأزرق..)، والثنـائي الحمدوشـي فـي كمّ هائل من الرّوايات (الحوت الأعمـى، القديسـة جانجـاه، دموع من دم، أمّ طارق، الذّبابة البيضـاء، الرّهان الأخير، ضحايا الفجر، البرانو..)

فكلّ هذه الرّوايات المغاربيّة على اختلاف مشاربها وطروحاتها تشكّل نواة مستحدثة للرّواية البوليسيّة المغاربيّة؛ لأنّها تنزح نحو إقحام الواقع والفرد داخل الجنس الرّوائي بصفة عامّة، زد على ذلك ملامستها بعض العناصر الفنيّة الّتي تشكّل الرّواية البوليسيّة، واستدراجها لبعض الخصائص الفنيّة للرّواية البوليسيّة الكلاسيكيّة، وهذه إشكالية تجمع من التّساؤلات، يسعى البحث لمعالجتها في مدخله وفصوله، أهمّها:

- هل يمكن دراسة الخطاب البوليسي المغاربي كدراسة اجتماعية انطلاقا من خصوصيّة بنياته الفنيّة؟
- صحيح أنّ الرّوائيين المغاربة كتبوا الرّواية البوليسيّة، فهل استطاعوا أن ينفتحوا على الأشكال والأجناس الأدبيّة للرّواية البوليسيّة (الرّواية السّوداء، رواية اللّغز، الخ)؟
- وأيّ منهج يمكن به قراءة الرّواية البوليسيّة المغاربيّة؟

ولأنّ الرّوايات المختارة تحفل بخصائص فنيّة وموضوعاتيّة هامّة، فقد حاولنا تحليلها وفق المنهج السّوسيونقدي؛ الّذي يحاول أن يغوص في أعماق البنى الفنيّة ويحاورها اجتماعيّا ليبرز دلائلها الجماليّة في صياغة التركيبة الاجتماعيّة، وذلك بالنّظر إلى الرّوايات ككل، من حيث التشكّل، التّلاحم، وتناسق الأجزاء، انطلاقا من بنية المناصصة أو مرورا عبر مجموعة أبنيته إلى خصوصيّاته الموضوعاتيّة، وكان هذا نفس تفكير الباحث الجزائري "عبد القادر شرشار"، الّذي انصبّ على إيجاد المنهج المناسب الّذي يمكن أن يستغور مكامن الرّواية البوليسيّة ويستنطق عوالمها، وكان يطمح إلى دراسة الرّواية البوليسيّة دراسة سوسيولوجيّة دون أن تهمل بنيتها الفنيّة والجماليّة، وكأنّي به يحاور القراءة السوسيونقديّة الّتي يمكن أن تجعل من النصّ الأدبي البوليسي نصّا مستقلّا بذاته يحمل اجتماعيّته وكلّ مضامينه الدلاليّة والفنيّة والجماليّة على حدّ قول "روجيه فايول"(Roger Fayolle).

وكان من بين أقطاب مدرسة "سوسيولوجيا الأدب" الّتي قادها الباحث المجريّ "جورج لوكاتش"(G. Lukács) "زيما" (Zima)، الذي حاول في طروحاته النّقديّة بناء موقف توفيقي بين البنويّة الشّكلانيّة والأيديولوجيا الماركسيّة، منطلقا من سوسيولوجيا النّص الأدبيّ، ومتجاوزا سوسيولوجيا الأدب الّتي تولي أهميّة لمقولة المضامين ومقولة الممارسات الاقتصاديّة، والّتي تحوّل النّص إلى مجرّد نظام مفاهيمي خاضعا للواقعة الاجتماعيّة، هكذا تأسّس المشروع النّقدي عند "زيما" منطلقا من الواقع كمرتكز إيديولوجي لمعرفة خصوصيّة العمل الإبداعي، وكيفيّة امتصاصه للبنى السّوسيو ثقافيّة، وبخاصّة فترة الثلاثينيّات والأربعينيّات الّتي تميّزت بظهور موجة من الأيديولوجيات المنظّمة، والّتي تسعى إلى كتابة روائيّة تعيد للنصّ الأدبيّ أهميّته الاجتماعيّة.

تمكّن الباحث من السيطرة على النّصوص الإبداعيّة وفهم الصّمود الثّقافي لهذه الأخيرة الّتي أكّدت على هويّتها ضد انهيار القيم الاجتماعيّة، وقد بحث "زيما" في خصوصيّة الخطاب الأدبيّ الممزوج بالصّبغة الأيديولوجية، وكيفيّة تحوّلها بفعل الظّاهرة اللسانيّة إلى "أيديولكتة"(idéolecte)، مركّزا على الطّبيعة السرديّة والتركيبيّة والصرفيّة للنصّ الأدبيّ، كما تناول بعض مقولات البنويّة التكوينيّة الغولدمانيّة، وشدّد على أنّ التّماثل الّذي ادعاه "غولدمان" في (pour une sociologie du roman)، والّذي يقيم علاقة بنائيّة بين التّركيب الرّوائي والتّركيب الاقتصادي للمجتمع البرجوازي والطبقات البروليتاريّة، مسوّغ ينتهي إلى الإقرار بازدواجيّة القيم داخل النّظام الاجتماعي ممّا يؤدّي إلى ازدواجيّة القيم داخل الرّواية، هذا ما جعل "زيما" يتميّز عن "باختين" في تحديد مصطلح "سوسيولهجة" (Sociolecte)، أين استطاع تحديد معناها ونسق اشتغالها في النّصوص الإبداعيّة، كما يرجع الفضل له في تحديد مستوى آخر من مستويّات التّحليل النقديّ ألا وهو (le sociotexte)، ويعدّ (pour une sociologie de texte littéraire) مكمّلا إجرائيّا لمفهوم الازدواجية.

يركز "زيما" على تحليل التجلّي اللّساني للنصّ الأدبيّ باعتباره وسيطا بين النصّ والمجتمع، ولكنّه لم يقدّم أدوات إجرائيّة بالمعنى الإمبريقي، وإّنما ملاحظات تطبيقيّة، و(l'ambivalence romanesque) يبحث "زيما" عن تمظهر بعض الظواهر الأيديولوجية، الّتي تحوّلت إلى ظواهر اجتماعيّة في روايات مورافيا(الحياديون)، كامي(Camus) (L'étranger)، "سارتر"(J.P.Sartre)(La nausées)، فحياد بطل "الغثيان" يتجلّى كردّة فعل لانحطاط القيم بواسطة صراع الأيديولوجيات، أمّا "مورافيا"(Moravia) و"كامي"، فيقولان بانحلال الفرد داخل المؤسّسة الاجتماعيّة، مشكّلة بذلك إحدى مفارقات الرّواية الوجوديّة، والّتي تبدو في جوهرها غير قادرة على صنع برنامج سرديّ، كما أنّ البطل المضاد عند "كامي"يتجرّد من وعيه الدّاخلي هذا ما يضفي عليه الجانب السلبيّ، الّذي يفقده خصوصيّته اللفظيّة داخل النّظام الاجتماعيّ واللسانيّ، حاملة بصمة هذا التّناقض الدّلالي وتصبح شاهدة على وضعيّة سوسيولسانيّة تفقد فيها الكلمات معانيها وتفتح منظور الحياد اللّامبالاة الدلاليّة، واللّامعنى، وما يلاحظه "زيما "أنّ هذه الرّوايات تعبّر عن عبثيّة الأوضاع الفكريّة وعن تفكك الفكر الوجودي، بحيث تصبح الشخصيّات تتحرّك داخل نظاما سرديّا وهميّا، تتصرّف بغرابة تكشف عن لامبالاتها، تحدث شرخا وتناقضا بين البنية الاجتماعيّة الّتي تبحث عن الاستقرار، والبنية الرّوائية الّتي تسبح في بحر اللّاستقرار واللّامبالاة، والكاتب يلعب دور المحايد بين ما كان وما يمكن أن يكون.

ينطلق" كلود دوشيه"(Claude Duchet) من مقولة "غولدمان" النصّ ولا شيء غير النصّ"، ولكنّ كلّ النصّ في مستواه الشكليّ التأويليّ،كان ذلك في بداية السبعينيّات بعينّات مع "جماعة باريس ثمانية"(Paris 8)، والّتي تبنّت مصطلح النقد الاجتماعي (la socioritique) من خلال مجلّة الأدب عام1971، كما كانت الانطلاقة مما استلهمه الماركسيّون مع "غولدمان" و"جورج لوكاتش" ووعيهم بالحدود المعرفيّة وبالمقاربات الهرمينوطيقيّة، فتصبح مركز إشكاليّة النّصوص الإبداعيّة خارج

مجـــال بـــثّهم لأنّ ذلـــك يجعـــل قـــراءتهم فيتشـــيّه، ويقـــرّ فـــي بدايـــة عملهـــم (la sociocritique). فجاءت توجّهاتهم عبر ثلاث مستويات:

1. السّياق الـدّاخلي: وهـو مجمـوع الخطابـات المرافقـة للـنّص مـن منظـور ممارسـة اجتماعيّة.
2. السّياق الخارجي: ويمثّل الفضاء المرجعيّ للنصّ، والّذي يتفاعل بين قطبيّ القراءة والنصّ.
3. النّص (le texte) وهو عبارة عن مقاطع لسانيّة، مرسومة بواسطة الأشكال اللغويّة يحاول بناء "مجتمع النصّ(société du texte).

ويعدّ "كلود دوشيه" أكثر توجّها نحو النصّ ينطلق منه نحو الخارج، لفهم الظّروف الاجتماعيّة والتّاريخيّة ليعود إلى النّص وبسائل عالمه التخيلي ككينونة تتفاعل فيها الكينونات المجسّدة لغويّا بفعل الكائنات الورقيّة؛ لترسم مشهدا أدبيّا (رواية، شعر، مسرح...)، محاولة تجاوز نظريّة الانعكاس ومقولة الإيهام الواقعي. إلى عمق دراسة الأشكال:

1- الفاعل: الفاعل هو في الآن نفسه المجتمع والنّص، ولا تحقق الأيديولوجيا إلا بوجود أيديولوجيا النص، وحضور الفاعل في النّص الإبداعي يتجلّى من العنوان حتّى آخر كينونة ماديّة وتصبح الكلمات (عناوين، تعاليق، أفعال، أسماء، أمكنة، أزمنة...) تؤثث لواقع نصّي يعرف بمجتمع النّص.

2- الأيديولوجيا: تختصّ مجموعة أفكار مقصودة داخل نظام يوضّح تفاعل الأفراد فيما بينهم ضمن صيرورة تاريخيّة، وتختزل في فترات مهمّة داخل عمل أدبّي.

3- التّحليل المؤسساتي: يحاول إيجاد العلاقة بين المؤلّف والنّاشر، والمؤسسات الرسميّة، في ظلّ الصّراعات الأيديولوجية.

بين آراء "زيما" والمبادئ الّتي أقرّتها جماعة "كلود دوشيه" المشكّلة للمنهج الّذي اخترناه للدّراسة، وما وقع عليه اختيارنا من روايات بوليسيّة مغاربية، كان لزاما علينا

أن نختار عنوانا مناسبا لبحثنا الموسوم بـ"شعرية خطاب الرّواية البوليسيّة المغاربيّة- دراسة سوسيونقديّة-لنماذج روائيّة مختارة".

وإنّ اختيار البحث في هذا الموضوع قائم على أسباب موضوعيّة علمية وأخرى ذاتيّة، فأما الذاتيّة فتجلّت أساسا في حب الرّواية البوليسيّة وحب الاشتغال في المجال الأدبيّ.

أما السّبب العلميّ فقد تمثّل في خدمة الأدب البوليسيّ المغاربيّ، من خلال بيان نشأته باختلاف مشاربه وإبراز مختلف الجهود، وينطلق البحث باعتماد المنهج السوسونقدي نحو وضع الرّوايات داخل سياقها الإيديوتاريخي مع التّغلغل في تحليل الجوانب الشكليّة، والّتي تتجلّى في شكل أبنية فنيّة وجماليّة يظهر من خلالها هذا الصّدام الّذي خلق نوعا من الضبابيّة نتيجة تضارب الأحداث الروائيّة، والّتي يتماهى من خلالها الوضوح والانسجام، وتدخلنا عالم التّعتيم الإلغاز والتّشويق بدل عالم الوضوح والصّفاء الدّلالي لأجل إثارة شهوة القارئ وخرق أفق انتظاره. وقد قمنا بتقسيم البحث إلى مدخل وخمسة فصول:

المدخل: "الجذور التّاريخيّة والتحوّلات الفنيّة للرّواية البوليسيّة"

وحاولنا فيه تتبّع جذور الرّواية البوليسيّة منذ طفولتها وانبثاقها من رحم الأدب الشّعبي، ومحاولاتها المتكرّرة لأن تكون طليعة الأدب الرّسمي، وتحوّلاتها الفنيّة منذ "إدغار آلان بو" ووصولا لـ "جورج سيمنون". وتطوّرها الموضوعاتي الّذي نفتّق من بعض أجزائها، الرّواية البوليسيّة سواء كانت سوداء أم رواية اللّغز، كجنس أدبيّ جديد يساير الحركة الاجتماعيّة وتقلّباتها الاقتصاديّة والسياسيّة.

1-الرّواية البوليسيّة مقاربة نظرية

2- تحوّلات الرّواية البوليسيّة

الفصل الأول "الرّواية البوليسيّة والمشهد الأدبي المغاربي"

ارتأينا في هذا الفصل اختيار نماذج من الرّواية البوليسيّة المغاربيّة، المغلّفة تغليفا سياسيّا؛ مبرزين أهميّة الخصائص الفنيّة للرّواية البوليسيّة، والّتي يمكن من خلالها ولوج عالم أي رواية بوليسيّة واكتشاف خفاياها وأسرارها تحت عنوان، لكن مهدنا لذلك في البحث عن خصائصها الفنيّة وعن إشكالاتها المطروحة:

1-الرّواية البوليسيّة وإشكاليّة الجنس الأدبي

2-الخصائص الفنيّة للخطاب الرّوائي البوليسي

3-الإرهاصات الأولى لظهور الرّواية البوليسيّة المغاربيّة المعاصرة

4-الرّواية البوليسيّة المغاربيّة

1.4-روايات الجوسسة المغاربيّة خلال 1970

2.4-بدايات الرّواية البوليسيّة المغاربيّة سنوات1980

5-الرّوايات البوليسيّة المغاربيّة وإشكالات الموضوع

الفصل الثاني -"تعاضد العتبة النصيّة في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة"

ومن العنوان حاولنا الوقوف في هذا الفصل على أهمّ الخصائص الفنيّة المشكّلة لمعماريّة روايات "بم تحلم الذّئاب" و"المؤامرة" و"الحوت الأعمى"، انطلاقا من بنية العتبات النصيّة الّتي تحوي العنوان والغلاف وسيميائيّة الصّورة والإهداء ثم التّصدير، بالرغم من غياب هذين الأخيرين في رواية "الحوت الأعمى"، وكيف تتفاعل هذه المكوّنات السميائيّة لبناء شعريّة خطاب الرّواية البوليسيّة المغاربيّة، إلى جانب البحث عن القيم الّتي تزخر بها الرّوايات؛ وبغرض ذلك اعتمدنا المخطط التّالي:

1- جماليّات العنوان في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة

1.1-العنوان في رواية" بم تحلم الذّئاب "

2.1-العنوان في رواية "المؤامرة"

3.1-العنوان في رواية "الحوت الأعمى"
2- الغلاف وسيميائيّة الصّورة في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة
1.2-الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية "بم تحلم الذئاب"
2.2-الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية "المؤامرة"
3.2-الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية "الحوت الأعمى"
3- تمظهرات الإهداء في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة
1.3-الإهداء في رواية "بم تحلم الذّئاب"
2.3-الإهداء في رواية "المؤامرة
4- شعريّة التّصدير في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة
1.4-التّصدير في رواية "بم تحلم الذّئاب"
2.4-التّصدير في رواية "المؤامرة"
الفصل الثّالث: "الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي بين إشكاليّة التّوليف الفنّي والانفتاح السّياقي"
بحكم الزّخم الثّقافي تحفل به الرّوايات المغاربيّة، على اعتبار أنّ الرّوايات المختارة شكّلت مجموعة من القيم تزخر بزخم ثقافي كبير، وبحكم الأسس الزمنية والفضائية والسرديّة المشكّلة للرّواية، وهكذا يمكن وضع المخطط التّالي:
1- مفارقة البنية الزمنيّة في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.
1.1-الزّمن الرّوائي وانشطار الأزمنة الموحشة في رواية "بم تحلم الذّئاب".
2.1-هيمنة الخطاب الرّوائي على زمنيّة الخطاب الرّوائي البوليسي في رواية المؤامرة".
3.1-البنية الزمنيّة وخطّية السّرد في "الحوت الأعمى".
2- البنية الفضائيّة.
1.2-التّشكيل ومفارقة التّشويه في رواية "بم تحلم الذّئاب".
2.2-بنية الفضاء وسجن الذّكريات في رواية "المؤامرة".

3.2-فضاء التّحقيق البوليسي في رواية "الحوت الأعمى".

3- البنية السرديّة:

1.3-التّقاطعات السرديّة في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.3-ازدواجيّة السّرد وتداخله في رواية "المؤامرة".

3.3-السّرد البوليسي وتداعي التّحقيق في رواية "الحوت الأعمى".

4- بنية الشخصيّات:

1.4-الشّخوص الحكائيّة واغتراب الذّات في أقبيّة العتمات في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.4-الشّخوص الحكائيّة بين الالتزام الظّاهر والعبث الخفي في رواية "المؤامرة".

3.4- الشخصيّات الحكائيّة، بنية التوضيح والانتظام في رواية "الحوت الأعمى".

الفصل الرابع: "جدليّة الأنثى والمجتمع الذّكوري وتحديّات الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي"

بالنظر إلى العنوان وما يناسب أبعاده الموضوعاتيّة، حاولنا قدر الإمكان البحث عن العلاقة الجوهريّة بين البنى النصيّة وتشكّل البنى الموضوعاتيّة، انطلاقا من مكوّناتها اللفظيّة إلى وظائفها السياقيّة الّتي تربط الموضوع وبنيته، ولمسنا من وراء ذلك أنّ ظاهرة الاختفاء والتجلّي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصّراع القائم الّذي غالبا ما يرتبط بين المجتمع الذكوري والمجتمع الأنثوي، وغالبا ما تنجم عنه جدل كبير تتضارب فيه الآراء والأفكار، فتتحوّل بفعل الجنس البوليسي إلى مطاردات من قبل المحقّق وتصطدم المعتقدات الفاسدة الهدّامة بسيف السّلطة، فمرّة يكون عادلا و مرّة أخرى يكون ظالما، وهذا ما يزيد من تأزم الوضع بعد أن تتعدّد الجبهات ويتحوّل كلّ شيء إلى حلبة لعديد الصّراعات الّتي تزيد تفاقم الأزمة، الّتي لا ترتسم معالمها إلّا بـتحديد المسؤوليّات، وتحميل كلّ واحد عواقب خطأه هذا ما يراهن(بفتح الراء)عليه، من خلال الخطاب الرّوائي البوليسي، وعليه اعتمدنا ما يلي:

1- جدليّة الظّاهر والمتخفّي في صراع الأنا والآخر.

1.1-من الاعتقاد إلى الخطيئة في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.1-جدليّة الفتنة في رواية "المؤامرة".

3.1- الفساد المالي والمسكوت عنه في "الحوت الأعمى".

2- الأنثى والآخر وتداعي الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي.

1.2-المرأة الجسد في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.2-الأنثى والمجتمع الذّكوري من الرّغبة إلى الاتّهام في رواية "المؤامرة".

3.2-تجليّات الأنثى في رواية "الحوت الأعمى".

3- المجتمعات المغاربيّة بين الاجتماعي والبوليسي

1.3-جدليّة السّياسي والدّيني في رواية "بم تحلم الذّئاب"

2.3-مجتمع المقهى في رواية "المؤامرة".

3.3- المجتمع البوليسي في رواية "الحوت الأعمى".

4- الجريمة والتّحقيق، واقعيّة الحدث وجماليّة التّأويل.

1.4-القارئ كمحقّق افتراضي في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.4-من المحقّق البوليسي إلى المحقّق الاجتماعي في رواية "المؤامرة".

3.4-التّحقيق البوليسي الميداني في رواية "الحوت الأعمى".

الفصل الخامس: البناء الموضوعاتي وتجليّات ثقافة العنف في الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي.

يبدو أنّ هذا الفصل هو امتداد للفصل السّابق، وفيه حاولنا تسليط الضّوء على ربط الخطاب الاجتماعي بالخطاب البوليسي من خلال معالجة قضايا مستعصيّة، أفرزتها الأزمات الّتي كان يتخبّط فيها المجتمع المغاربي في تلك الحقبة. كظاهرة العنف، والعلاقة الموجودة بين الواقع والمتخيّل الّذي يصنع المسكوت عنه، مع الحرص على تفعيل الخطاب الاجتماعي داخل الرّواية وكيفيّة تشكّله موضوعاتيّا، إلى جانب

بعض المواضيع الّتي قدرنا أهميّتها داخل الرّواية، وهذا الّذي مكّننا من وضع المخطّط التّالي:

1- قراءة في الخطاب الاجتماعي في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.

1.1-البحث عن الهويّة المشتّتة في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.1-من عنف المحاورة إلى عنف المباشرة في رواية "المؤامرة".

3.1-الاستقرار الأسري والانفلات الاجتماعي في رواية "الحوت الأعمى".

2- مركب الوعي السّلبي وتمظهرات الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي.

1.2-من التضيّيق الدّيني إلى التضيّيق الاجتماعي.

2.2-الساديّة والمازوشيّة في مجتمع "المؤامرة".

3.2-أحاديّة الخطاب في "الحوت الأعمى".

3- السّرد بين التجلّي الفنّي والغموض الدّلالي.

1.3-المسكوت عنه في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.3-التّداخل الموضوعاتي من الحدث السّردي إلى الضبابيّة الفنيّة في رواية "المؤامرة"

3.3-انفتاح السّرد وانغلاق الرؤية بين التّساؤل والممكن في رواية "الحوت الأعمى"

4- التّعاضد الدّلالي ورؤية العالم.

1.4-رؤية العنف والتطرّف في رواية "بم تحلم الذّئاب".

2.4-مجتمع النصّ في رواية "المؤامرة".

3.4- نصّ المجتمع في رواية "الحوت الأعمى".

الخاتمـــــــــة

وهي حوصلة للنتائج المتوصّل إليها في تحليلنا للرّوايات المختارة، فيما يتعلّق بتفاعل البنى الفنيّة والموضوعاتيّة في تشكيل شعريّة الخطاب البوليسي في الرّواية، وذلك من منظور النّقد الاجتماعي-السوسيونقدي-.

وقد اعترض سبيل هذا البحث جملة من العوائق، تتمثّل في تشعّب المادة واختلاف رهيب في ترجمة المصطلحات، بين المراجع المترجمة، والمراجع الأجنبيّة الّتي تشتّت عمل الباحث، وندرة الدّراسات المتعلّقة بالرّواية البوليسيّة المغاربية، إذ يمكن اعتبار هذا البحث محاولة تأسيسيّة. وأمام هذه المغامرة الاستكشافيّة عثرنا على بعض المراجع المتخصّصة، نذكر منها:

-عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية.

- A. Michel Boyer, la paralittérature, (1992).
- Boileau-Narcejac, roman policier, (1964).
- Bernard Mouralis, les contres littératures, (1975).
- Bernadette Dejean de la Bâtie, les romans policiers de Driss Chraïbi, représentation du féminin et du masculin, (2002).
- Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, (2002).
- Jacques Dubois, le roman policier ou la modernité, (1992).
- Jean Bourdier, Histoire du roman policier (1996).
- Katia Zakaria, nouvelles policières du monde abbasside, (2008).
- Pierre Bayard, qui-a-tué Roger Ackroyd, (1998-2002-2008).
- Pierre V. Zima, critique littéraire et esthétique, (2003).
- Tzvetan Todorov, poétique de la prose, (1971-1978).
- Vladimir Krysinski, carrefour des signes, (1981).

وبعد هذا فلا أدّعي للبحث الكمال، وإنّما حسبي أنّني أنفقت جلّ وقتي بحثا ومتابعة واجتهادا، رغبة في إخراج البحث إخراجا علميّا موفّقا، كما أرجو أن يكون البحث لبنة من لبنات الأدب البوليسيّ المغاربي المعاصر، وأن أكون خادما نافعا للدّرس الأدبّي المغاربّي ولطلابه.

ولا أنسى في الأخير أن أتقدّم بالشّكر الجزيل والكثير لأستاذي المشرف، الأستاذ الدّكتور "الطّاهر رواينيّة" على مورده المعرفي وثرائه الفكري واللّذين لم يبخل بهما، وعلى نصائحه وتوجيهاته، وعلى تحمّله وتعبه في قراءة هذا البحث وتصحيحه، فله منّي كامل الشّكر والمهابة والإجلال.

تمهيـــد:

بدا من الواضح جدّا وجود تعارض حادّ بين مايطلق عليهاالأدب الموازيسليل الطّبقات الشّعبيّة، وبين الأدب الرّسمي كجنس خطابي وإبداعيّ متواضع عليه، والحديث عن الأدب الموازي يسبقه الحديث عن الأدب الشّعبي،كموضوعات موجّهة للعامّة(ملّاحين وحرفيّين وعمال)، والّتي أثبتت في وقت معيّن من القرن التّاسع عشر(19م) جدارتها وأحقيّتها من خلال تقنيّات إنتاج الجملة وتقنيّات الاستهلاك الجماهيري،"وتؤكّدالتحوّلات الّتي شهدها الجنس الرّوائي على نوع من التّداخل المتلاحم والوظيفيّ لعناصر كثيرة كانحلال الفرد الإشكالي وتجزيئ النصّ والاغتراب"[1]الّذي كان مصاحبا لتحوّلات العالم من خلال الثّورة الصّناعيّة، مما أدّى إلى ظهور طفرة أدبيّة، وانتشار شبيه بالأدب الشّعبي بين الأوساط الشعبيّة، متقيّدا بعاملين أساسين: أولهما عامل ثقافي مؤسّساتي نّابع من اعتراف المؤسسات بهذا الجنس الأدبي والّذي كان في وقت من الأوقات "غير معترف به من الهيئات الّتي تهيمن على العالم الثّقافي[...]كتابات لاتملك هيكلا كماهو مثبّت من قبل الهيئات"[2]، وثانيهما عامل مادي وبخاصّة "ظهور الوسائل الحديثة للنّشر المكثّفة على حدّ رأي ما لرو(Malraux) في كتابه الإنسان الفاني والأدب"[3]، يحفّزه وجود جمهور قرّاء هائل من مختلف الطّبقات الشّعبية المتوسطة، ومع بعض العوامل الثّانوية، كظهور الصّحافة الرخيصة والصّحافة الكاثوليكيّة، وظهور كتيّبات جيبيهبأسعار رخيصة، تكوّن الأدب الجماهيري.

[1]Wladimir Krysinski-carrefours des signes. Essais sur le roman moderne-mouton éditeur Lahaye.Paris. NewYork.1981, p298.
[2]A. Michel. Boyer- la paralittérature-presses universitaires de France, 1992, p4.
[3]Ibid, p4.

إنّ وصول مثل هذا الأدب إلى أيدي القرّاء المتعدّدين؛ أهلّه إلى أن يكون أدبا من الصّنف الثّاني(ثانوي) بعيدا كلّ البعد عن الأدب الرّسمي، الّذي أصبح في وقت من الأوقات، مهيّمنا على باقي الأيديولوجيّات في القرن التّاسع عشر(19م)، بفعل"حريّة الإبداع والاختراع الّتي تكون لها القدرة على تحويل العادات الأدبيّة من جهة،وقانون السّوق الّذي يسعى إلى توحيد القوانين من جهة أخرى"[1]، ومهيمنا على ساحات البيع والاستهلاك، وشكّل ملتقى لقاءات الأدب الموازي، في مدينة "سور يزي" سبتمبر 1967، نقطةتحوّل لخطابات وأعمال الطّبقات الكادحة تحت خانة الأدب الموازي "، ويعني هذا الّذي يجمع كلّ من الرّواية الشّعبيّة في القرن التّاسع عشر (19م) ورواية الجوسسة، ورواية الخيال العلمي، والرّواية الغرامية، ومختلف أشكال الرّواية البوليسيّة.."[2].

إنّ مثل هذا القبول المتأخّر والتّحفظ لدى المدرسة الفرنسيّة، قابله اهتمام بالغ الأهمية، لدى النقّاد والباحثين من المدرستين الأنكلوسكسونيّة والأمريكيّة، ومن هنا يمكن ملاحظة هذه الازدواجية المعرفيّة الّتي يمكن تلخيصها فيمايلي:

1. محاولة الحفاظ على الأدب الرّسمي، وتوريثه للأجيال اللّاحقة من جهة، ومن جهة أخرى الخوف من اختفاء الكتب الموجّهة للاستهلاك المؤقّت ونسيانها.
2. العلاقة بين حريّة الإبداعوالاختراق وقانون السّوق والإنتاج.
3. العلاقة بين الأدب الرّاقي والإنتاج الّذي يهدف قبل كلّ شيء إلى المقروئيّة ويدخل في علاقة مباشرة مع الجمهور.

تبدو الحدود الفاصلة متجليّة بين الأدب الرّسمي والأدب الموازي من جيل لآخر،وبخاصّة منذ ظهور الوسائل الحديثة للنّشر،استنادا إلى "ما لرو" (Malraux)في كتابه الإنسان الفاني والأدب في إشارة منه إلى"الغموض في الحدود الّتي تخصّ الكتب

[1]Ibid, p4.
[2]A. Michel. Boyer-la paralittérature, p3.

والّتي غالبا ماتوهمنا بما تخفيه بين دفتيها، ولا يمكن لأحد أن يخلط بين الرّفوف الّتي تحوي كتب الثّريا وكتب المجموعة السّوداء.."[1]، إذ يحاول هنا فهم العلاقة المنفصلة، بين الأدب الرسمي والأدب الموازي وسرّ الغموض الحادث بينهما، الّذي لا يتطلّب جهدا في كشفها من علاقة رفوف المكتبة.

أطلق "ما لرو" على"الأدب الموازي" مصطلح "أدب الإشباع"(Littératured'assouvissement)؛ لأنّه يعمل على تلبية بعض من الرّغبات الّتي لايجدها القارئ في الأدب الرّسمي، بيد أنّ"ريمون كينوا" (RaymondQueneau) يسمه الأدب الهامشي (LittératureMarginale)؛ لأنّه لايسائل الحقائق الكبرى في العالم بالقدر الّذي يطرحه الأدب الرّسمي، لكن جيروم (JérômeLandon)، فيصطلح عليه بما قبل الأدب (LittératurePrévendue)، كعنونة ثانويّة(فرعيّة) للأدب الرّسمي، و"جانيون بيكون"(P.Gaétan) بماتحت الأدب (Infralittérature)، لأنّه موجّه لطبقة سفلى-للعامّة-، أمّا "لوسيانغولدمان"(L.Goldmann) فيعتبرها أشكالا روائيّة ثانويّة (formes romanesquessecondaires)،محاولا رصد مفاهيم الرّواية الجديدة، وغذّى هذا التّنوع المعرفي الاصطلاحي، نتيجة تأثّر المدرسة الفرنسيّة به، بعد التّحفظ الّذي أبدته في البداية.

يبدو ومنذ الوهلة الأولى أنّ مصطلح (laparalittérature) كلمة مركبة من السّابقة (para) الّتي تعني مجمل المفردات التّالية: على طول،إلى جنب، بالقرب، حول، متعارض، ضد...أمّا (littérature) الّتي تعني الأدب فتصبح المركبة (paralittérature) في الفكر الغربيّ تعني "على طول الأدب،جنب الأدب،متعارض مع الأدب،وضدّ الأدب"[2]، وهي كلّها تسميات؛ تحاول تبرير الفشل الذّريع في إقامة

[1]Ibid, p4.
[2]Wladimir Krysinski-carrefours des signes, p295.

علاقـــــــة جوهريّـــــــة بـــــــين الأدب المـــــــوازي والأدب الشّـــــــعبي، إذ يشير"دومينيغنوقاز"(D.Noguez)إلى أنّ إشكاليّة الأدب الموازي مع مختلف الأشكال والأجناس الأدبيّة، تتوقع على وجه الخصوص في التّعارض، مثل التّواصل، الانقطاع، التّجانسية، واللاتجانسيّة؛ بينما تشير تعاريف أخرى إلى قيمية الأدب الموازي وفق نظرة فوقيّة، من خلال انشغالاته الجماليّة والأدبيّة"فقد شكّلت مظهرا مهمّا جدّا منذ بداية هذا العصر في ميدان كتابة الآداب المضادّة، ويعود سبب النّجاح وتطوّر هذه الأشكال، على المستوى العالمي بالدّرجة الأولى للميزات النّاجمة عن التّمازج الحاصل من جهة تطوّر وسائل النّشر...والتّجديدات الّتي شهدتها وسائل التّعبير على مستوى المحكي من جهة أخرى"[1]، وما يجب فهمه منذ البداية، أن الأدب الموازي مرتبط بالرّواية الشّعبيّة بدرجة تزيد أو تنقص عن بقيّة الفنون الأخرى كالفلكلور، والقصيدة الشّعبية، والأغنية. الخ، لما في الرّواية الشّعبية من تقنيّات وأساليب فنيّة تحاكي الواقع كما هو وتغيّره ولعلّ ذلك راجع إلى "امتزاج هذا الجنس في فترة متقدّمة بأجناس شتّى يصعب فصله وعزله عنها وأقصد هنا الآداب الشّعبيّة والآداب الإغريقيّة والإسبانيّة في القرون الوسطى"[2]؛ هذا ما جعل باحثا مثل"جول لنجفان"(Jules Langevin) يؤكّد على أنّ الرّوايةالبوليسيّة – باعتبارها من الأدب الموازي - :"تصنع كوارث في ذهن المرأة أكثر مما يحدثه الخمر بعقول الرّجال، إلى جانب الاتهام بالأذيّة الإيديولوجيّة، والهدم الاجتماعي على وجهة الكتب الّتي ملأها البرجوازيون سّموما؛كي لايفسدوا الطّبقة الكادحة"[3]،وينطبق هذا القول على الرّواية البوليسيّة والرّواية العاطفيّة،والرّواية الاستعماريّة،والّذي يشدّنا إلى تبرير رفض هذا الأدب في فرنسا في بداياته.

---

[1]Bernard Mouralis- lescontres littératures-presses universitaires, France, 1975, p45.

[2]عبد القادر شرشار-الرواية البوليسية، بحث في النظرية في الأصول التاريخية والخصائص الفنيّة وأثر ذلك على الرواية العربية -منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-2003، ص22.

[3]A. Michel. Boyer- la paralittérature, p8/9.

اتخذ الأدب الموازي أشكالا مختلفة، وهذا على مستوى الموضوع والتّقنية وفي مفهوم التّجنيسالأدبي من"رابليه"(Rabelais) إلىغاية" توماس مان" (ThomasMan) مرورابـــ"سـر فنتـاس"(Cervantes)، وهـذه التّحـولات ناتجـة عـن نـوع مـن التّـداخل الوظيفي، لعناصر كثيرة مثل انحلال الفرد الإشكالي، وتجزيئ النصّ، والاغتراب..، ويمكن رصده كنقطة التقاءالأدب الموازي بمختلف أجناسه، والرّواية الجديدةـ"آلان روب غرييـه"(A.Grillet) و"ناتالي ساروت" (N.Sarraut)و"اندريـه مـا لـرو" (Malraux) وغيرهم.أكدّ سارتر(Sartre) في قراءته للأدب الموازي وللأعمال التّالية:

1. «Les trois Boyscouts » de Jean de la Hir né« Adolphe d'Espie (1978-1956) et Henri de la Vaulx».
2. «Le tour du monde en aéroplane » d'Arnould. Galopin (1863-1934).
3. «Les cinq sous de Lavaréde » de « Paul d'Ivoi » (1856-1915) et « Henri Chabrillat »[1]*.

على جديّة هذه الأعمال، وفي غمرة نشوتهقال:"أنا مدين لهذه اللّعب السّحريّة أكثر من جمل شاتو بريان؛ فهي اللّقاءات الأولى مع علم الجمال،وكنت عندما أفتح هذه اللّعب- الكتب- أنسى كلّ شيء، أكانت هي القراءة؟ لكن الموت من الفرحة.."[2]، تتميّز نظرة سارتر لـلأدب الموازي بأنّها تشكّل جسرا للقراءة الجماليّة الواعية، يقوم على شعريّة التّوظيف المكاني والزّماني، واختيارالشخصيّات، بالإضافة إلى جانب الإثارة والتّرفيه الممزوج بالتّوتر.

إنّ مايجعل الأجناس الروائيّة والخيال العلمي، مرتبطة بالأدب الموازي كما يرى بعض النقّاد،كـ"بوبير"(Boyer)،"جاكدبوا"(Dubois)، "موراليس"(Mouralis) وغيرهم؛ هو

*[1]أسماء لمجلات وكتب: "الكشافون الثلاثة" (1914/1913) و"دورة العالم في الطائرة"(1910) دراهم لافاريد الخمسة"(1894).

[2]Sartre. Jean. Paul-les mots-Gallimard, Paris,1964. P56.

افتقارها لخصوصيّة الكتابة وتقنيّاتها الروائيّة، إلى جانب استحداث بعض التّقنيات الّتي لا نعثر عليها في الأدب الرسميّ، أمّاالجدليّة القائمة بين الأدب الرسميّ والأدب الموازي فهي جدليّة أيديولوجيّة"تقع على حافّة الادعاءاتالمقصيّة للأيديولوجيا، وروايات القرن التّاسع عشر أكبر دليل على الهدم الاجتماعي باعتبارها دعاية سياسيّة يتعاطاها عدو الطّبقة"[1]النّابعة من صراع المنظومة المؤسساتيّة الّتي تديرها الهيئات الثقافيّة الموالية للسّلطة، وضدّ آلام الطّبقات الكادحة وآمالها، وبعدما كانت الجماهير تسمع بآداب الصّالونات والنّوادي الثّقافيّة، أصبح لهم صالوناتهم الأدبيّة ونواديهم الثّقافيّة، وما يضفي على الأدب الموازي صفة القبول والاستحسان لدى الجماهير، وابتكاره الأشكال الأدبيّة" كالرّواية البوليسيّة، رواية الخيال العلمي، رواية الجوسسة، الرّواية السّوداء، ورواية اللّغز.."، وانتظام خصوصيّاتها الفنيّة والخطابيّة، ما جعلها تحظى بمكانة متميّزة لدى جمهور القرّاء من النّاحية التداوليّة والمقروئيّة.

كما تنتظم الأشكال الأدبيّة المنتميّة لحقل الأدب الموازي، النّابعة من فكر الطّبقات السّفلى داخل منظومة فكريّة، تتصارع فيها مختلف الطّبقات الاجتماعيّة والإيديولوجيّة، مستعملة وسائل مختلفة كالعنف والإلغاء والخيال والغموض والإجرام والمتاجرة في الممنوعات...قلّما نجده في روايات الأدب الرسمي، وهذا مايعطيها فرصا للظهور والتألّق والهيمنة، وفي ظلّ الصّراع الحاصل بين الأدب الرسميّ والأدب الموازي "تكوّنت الرّواية البوليسيّة في وقت مبكر علىتخوم الدّائرة الأدبيّة الّتي يمكننا ترشيحها كوسيط...مهوّنة ثقل المصادمة بينهما"[2]إذ يعتبر "جاك دبوا"(Dubois) أنّ الرّواية البوليسيّة وضع أدبيّ يدخل في خانة الأدب الشّعبي على اعتبار أنّ"الجنس البوليسي من جذور أصيلة ومتغلغلة في الرّواية الشعبيّة"[3]، وفي الآن نفسه تحاول أن تبني

[1]A. Michel Boyer-la paralittérature, p9.
[2]J. Dubois. Le roman policier ou la modernité. Ed. Armond Colin, France, 2006, p130.
[3]Gérard Blanchard-histoire de la bande dessinée, Ed Marabout, université de France,1974, p214.

لنفسها تعاليا نصّيا يجعلها من طلائع الأدب الرسميّ، فهي تأخذ من الأوّل موضوعاته وتستثمر تقنيّات البناء الرّوائي من الثّاني، فهي كجسر معرفيّ يوصل بينهما، ويحقّق الرّابط التّقني والموضوعاتيّ الّذي قوبل بالرّفض في بداياته واعتبر أدبا منبوذا.

1-الرّواية البوليسيّة مقاربة نظريّة:

استطاع الأدب البوليسي العالمي خلال قرن ونصف أن يشكّل تراثا هائلا، مرسّخا هذا اللّون ضمن الصّنيع الرّوائي والقصصي، على الرّغم من اعتراض بعض النّقاد الدّائم على أدبيّة النّوع البوليسي، ومع هذا فامتداد الرّواية البوليسيّة وعناصرهايعود إلى منتصف القرن التّاسع عشر، فمن"فولتير" (voltaire) إلى"ديستوفسكي" (Dostoïevski) مرورا بـ"ماركيز ديساد"(M.Dussad)، والمؤكّد أنّ الكتّاب لم ينتظروا"شارلوك هولمز"(Holmes)أو"أرسان لوبان"(A.Lupin)، لكي يتلذّذوا بمختلف قصص القتل وحلّ الألغاز، والمغامرات فقد"اشتدّ الاهتمام بها في القرن العشرين، وخاصّة الرّوايات البوليسيّة الّتي احتلّت مركزا ممتازا، وأعجب الجمهور القارئ بعدد كبير من مؤلّفيها"[1]، ويرى بعض النّقاد الغربيين أنّ الرّواية البوليسيّة ولدت مع الكاتب الإغريقي"سوفوكل"(Sophocle)في مسرحيّته "أوديب ملكا"(Œdipe) ففيهايؤدّي"أوديب" دور المحقّق في مقتل والده،ملك "طيبة"ويكتشف أنّ القاتل ليس إلاّ هونفسه، في حين يعتقد النّقاد الفرنسيّون أنّ أهمّ الأعمال البوليسيّة الأولى من أصل فرنسيّ، متمثّلة في رواية"فولتير"(Voltaire) الّذي ابتدع فيها"زاديق"(Zadig)أوّل متحرّ في الأدب، فلكي يعتلي"زاديق"عرش"بابلون"(Babylone)، وجدالمحقّق العبقريّ الحاد الذّكاء نفسه مجبرا على اجتياز مسابقة حلّ الألغاز، فعيّن ملكا بفضل موهبته في التّحليل والاستنتاج؛ في حين يؤكّد نقّاد آخرون أنّ الرّواية الأولى في هذا الميدان كانت

[1]عبد المحسن طه بدر-تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ما بين1870/1938-دار المعارف-مصر، د.ت، ط2، ص128.

صينيّة...، لكنّ القراءة الحقيقيّة لتاريخ الرّواية البوليسية كشفت أنّها نشأت عقب الثّورة الصّناعيّة في أوروبا، حيث ظهرت عبارة"رواية بوليسيّة" في فرنسا العام1890؛ فيما كان العالم الأنكلوسكسوني يستخدم عبارة "رواية الجريمة"، ولم يستخدمها -رواية بوليسيّة - النقّاد الأنكلوسكسون إلاّ في مطلع القرن العشرين.

أدّى انتقال الحياة في أوربا -من الرّيفية إلى المدنيّة ومن الإقطاعيّة إلى البرجوازيّة-، إلى ظهور العصابات المنظّمة والجريمة الملغزة، وبفضل الثّورة الصّناعية الّتي أنتجت الآلة، بدأت تتوضّح معالم الرّواية البوليسيّة"وليدة التّناقضات، وتتجلّى على أصعدةعدّة: الدينيّة، العقائديّة، السّياسيّة، الاجتماعيّة والحضاريّة...لاتنفصل في كينونتها المضمونيّة والشكليّة عن هذا الموروث الإنساني في مجالات الفن والحضارة والعلوم الأخرى "[1]، ويكفي ذكر"بلزاك"(Balzac)و "هيغو" (Hugo) و"ألكسندر ديماس"(A.Dumas)، لمعرفة التّرسبات الموضوعاتيّة لهذا الشّكل الأدبيّ، ولايمكن البتّة تجاهل" أسرار باريس"(les mystères de paris)السّلسلة الرّوائية؛ الّتي وضعها الرّوائي الفرنسيّ "أوجين سو" (Sue) فكانت فاتحة الأدب الشّعبي، الّتي احتوت عناصر الرّواية البوليسيّة الأساسيّة في أعمال فنيّة موغلة في القدم، فكثير من العناصر البوليسيّة موجودة في أقدم الأساطير كـ"إيزيس"(Isis) و"أزريس"(Esris) وصراع"أخيل"(Ashile) مع "هكتور"(Hector) انتقاما لمقتل صديقه"بروكليس"(Proclises)، والملاحظ أنّ البناء الرّوائي في الأسطورة أو الملحمة القديمة يقترب من البناء الرّوائي في الرّواية البوليسيّة. كما تظهر جذور الرّواية البوليسيّة في القصص الدينيّة، وفي ملاحم القرون الوسطى والسّير الشّعبيّة، وروايات الفرسان، والرّوايات التاريخيّة، وتنتهي كخصّيصةأدبيّةفي أواخر القرن التّاسع عشر.

2-الرّواية البوليسيّة وتحوّلاتها:

[1]عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص24.

ظهر جنس الرّواية البوليسيّة نهاية القرن التّاسع عشر، ونال اهتماما كبيرا من قبل العديد من الكتّاب والباحثين، من أصقاع جغرافيّة وثقافيّة متباعدة، من انكلترا، الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وفرنسا، فتأثّر بعضهم ببعض وأخذ كلّ عن الآخر، كما ساهم هؤلاء الكتّاب في تطوير هذا الشّكل الأدبيّ الّذي -من دون شكّ- أبدى من الحيويّة ومن النّشاط طيلة القرن العشرين"متنفّسا للطّبقة البرجوازيّة، ومخرجا لها من المضايقات المفروضة عليها"[1]، خاضعا للعديد من القفزات المقنّعة بلباس التّجديد هدفها معالجة "وضع اجتماعيّ وفكريّ واقتصاديّ لمجتمع يعيش مخاض صراع حضاري"[2]، لكنّها مرّة تصاب بخيبة أمل؛ يؤدّي بها إلى الفشل نتيجة معالجتها بعض المواضيع الّتي تقوم على العنف متناسية البعد الأخلاقي الّذي يضرب بالكنيسة عرض الحائط، ومرّة أخرى تكلّل بالنّجاح نتيجة احتوائها فكر القارئ الّذي يجد فيها ملاذه من ظلم الواقع، ويتعامل معها كقراءة رمزيّة، لسطوة ذوي النّفود ونظرتهم الدّونية للطّبقات السّفلى، وبين كلّ هذا وذاك استطاع الجنس البوليسي أن يقهر من وصفوه بأقبح الأوصاف وأن يثير انتباههم، بل أبعد من ذلك؛ حفّز الجمهور على أن يتعلّقوا به أكثر، فأهميّة الرّواية البوليسيّة "قادمة من كونهاأكثر الوسائل فعاليّة لترجمة حدث أخلاقيّ أو شعريّ بكلّ كثافة"[3]، إذ تحاول خلق قرّائها من خلال الغوص في أعماق تفكيرهم وأنانيّتهم وفطرتهم الّتي نشأوا عليها في حبّ الأذيّة.

بالرغم من أن فيه من يعتبر البداية كانت مع رواية "الآنسة فون سكود يري"(MademoiselleDeScudéry)(1818)"[4]للروائي الألماني "تي إيه هوفمان"(Hoffmann) (1822/1776) وتأثر "بو"(Poe)بها، يرجع العديد من النّقاد

---

[1]المرجع نفسه، ص48.

[2]المرجع السابق، ص نفسها.

[3]جون كوهن، اللغة العليا، ص250.

[4]E.T.A. Hoffmann, Tr : Henri Egmont, mademoiselle de Scudéry, livre de poche, Paris,1997.

الفضل في إبراز بواكير الرّواية البوليسيّة إلى الكاتب الأمريكي الشّهير"إدغار آلان بو"*[1](Edgar A. Poe)1809 /1849 ،في مجمل أعماله القصصيّة"قتيلتا شارع مورغ "(Doubleassassinatdanslaruemorgue) في "وسرماري روجيه" (lemystèredeMarieRoger)في1842،وأيضا"الرّسالة المسروقة"(lalettrevolé)في1841الّتي أخذت خاصيّة التّعتيم موضوعا لها، هذه الأعمال من غير أن تتبنّى الشّكل البوليسيّ الكلاسيكيّ الّذي عرفناه اليوم فهي تحوي بداخلها"كلّ شيء،الجريمة،التّاريخ، المجتمع،الجنس."[2]،وهذه المكانة المرموقة الّتي أوكل لها هذا العصر وبتسجيله لها ضمن سجل منطق الحكيّ اللّغزي-أي الّذي يغلب عليه طابع اللّغز-، وذلك بسيرورة سرديّة تعمل بالملاحظة وإعمال الفكر والاستنتاج، وعلى هذا الأساس فإنّ "قتيلتاشارع مورغ" وقعت على عدّة اتّجاهات ومسارات مستقبليّة لجنس الرّواية البوليسيّة"، الّتي تملك بنية دقيقة التّحليل فهي تكوّنت مع مرور الزّمن بطريقة مستقلّة عن نوايا"بو"(Poe)، لأنّه لم يعرف أنّه اكتشف الرّواية البوليسيّة، معتقدا فقط باختراعه تقنيّة في التّفكير قابلة للتّطبيق في المتخيّل"[3]، كما أشار إلى ذلك" دونيريكالتا"(DenisRecalta)بقوله:"وبهذا الحكي الموجز اخترع بو(Poe)غموض الغرفة المغلقة، والمحقّق ذا الحجّة المنطقيّة الّتي لاتدحض- أي لا غبار عليها-، واتّباع الطّريق المظلّل الّذي ذهب ضحيّتها متّهم بريء-مشكوك فيه-وفي نفس الوقت فإنّه يضع حدودا؛ فالصّدفة تلغي نهائيّا، وكلّ دليل وكلّ حدث وكلّ ظرف، وكلّ

---

[1]* ولد بو في 19-1-1809 ببوسطن، تعلم اللغات بجامعة فرجينيا، ونظرا لعدم تأقلمه مع الحياة العسكرية غادرها؛ ليتفرغ بعدها للكتابة (أشعار، قصص، ومقالات) والتي نشرت له في أهم المجلات العالمية المتواجدة في كل من أمريكا وانجلترا، لكن أهم أعماله والتي أثارت ضجة كبرى، وبخاصة بعدما ترجم الشاعر الفرنسي "بودلير" أعماله، نذكر منها: قتيلتا شارع مورغ (1845)، القصص العجيبة، من يقرأ أعمال بو يعتقد أنه عاش طويلا لكنه لم يعش إلا 39 سنة.

[2]François Forestier-un maitre du roman noir.In.Observateur.N° 2124.du 21au27/07/2005, p14.

[3]Boileau –Narcela le roman policier –collection ; que sais-je, Paris,1964, p23.

خطاب في هذه الرّوايات ليس لها إلاّ هدف واحد فعّال وهو ذاك الهدف الّذي يخدم اقتصاد السّرد"[1]، وكان "بو" قد استفاد كثيرا من قصّة "زاديق"(Zadig) لـ"فولتير"(Voltaire)الّتي يرجع بعض النّقاد بطلها "زاديق" إلى أصول عربيّة لمؤلّف أسطورة الأمراء "السرنديب الثّلاث".

الفضل كلّ الفضل لـ"إدغار"في خلق صورة المحقّق وهو يتأرجح بين المنطق العقلاني والمنطق المتصلّب، بملامح شخصيّة"شارلوك هولمز"(SherlockHolmes) ودوبان" (Dupin)، وهذا الأخير، يسمع ويفكر، ويتلاعب بالمسلّمات بغية شرح الظّروف والأحداث الّتي صارت غامضة لأنّه استطاع أن يختفي عن الأنظار؛ فهوالنّموذج (letype)الفعليّ للمحقّ، إلى جانب حضور مساعد يبوح له بتفكيره ويعرض عليه الخلاصات الّتي توصّل إليها، وعلى خطى الأمريكي ومحقّقه الفرنسيّ "إميل غابوريو"(EmileGaboriau)"كانت"*(Kant) المسلسلات الفرنسي الّذي استطاع بعد عشرين سنة فيما بعد أن ينقل "حكي اللّغز القصصي إلى الإطار الرّوائي"[2]، ملتزما أشدّ الالتزام بالمخطط الّذي تقوم عليه الرّواية البوليسيّة"الجريمة-التّحقيق-الحل"، الّذي رسمه "بو صاحب "قضيّة الروج/الأحمر"(l'affairelerouge)، الّتي ظهرت على شكل مسلسل في مجلّةالبلاد(le pays)، وفي حدود سنتين ظهرت مجلّة"الشّمس"(lesoleil)، وذلك بعدما خرجت نهائيّا إلى المكتبات سنة فيما بعد، وهذا ماأعطى الدّفع القويّ الّذي كان حافزا على ظهور عديد الرّوايات الأخرى المبنيّةعلى نفس هذا النّمط، "الملف 113" (Ledossier113) و"عبيد باريس"(LesesclavesdeParis) وجريمة" أور سيفال"(LeCrimed'Orcival)

[1]Fernandez Recalta- le polar ; Edition : M. A ; Paris ;1986, p70.

*كان اميل غابوريو يلقب في فرنسا بكانت الفيلسوف الألماني لدقة ملاحظاته واستنتاجاته التي تقوم على البعد المنطقي والموضوعي في كتاباته الروائية البوليسية.

[2]Estelle Maleski-le roman policier l'épreuve des littératures Francophones et Antilles et du Maghreb-Université Michèle de Montagne des lettres Bordeaux3. U. F. P-2003.

و"السيد لوقوك"(MonsieurLecoq)و"الحبل في الرقبة" (LaCordeaucou)، وعلى خلاف"إدغار فإنّ المحقّق الّذي وضعه"إميل غابوريو"هو محقّق من رجال الشّرطة، الّذي صار فيما بعد "أوّل شرطيّ مهنيّ في تاريخ الأدب البوليسيّ"[1].

تكملة للخطوتين السّابقتين؛ ابتدع أحد أشهر المحقّقين البوليس ألا وهو "شارلوك هولمز" سنة1887في رواية دراسة بالأحمر بقلم "أرثير كونان دويل" (ConanDoyle)، وما استوحاه من «إدغاروغابوريو"، يعلق "كونان دويل" قائلا: "مارسغابوريو عليّ سحرا قويّا وبطريقته الليّنة في بناء دراما الرّواية البوليسيّة، وكان "دوبان"(Dupin) هذا المتحرّي الّذي وضعه "بو"(Poe) بطلي المفضل عندما كنت طفلا، وبفضلهما -إدغار وغابوريو -تمكّنت من إضافة طريقتي الخاصّة في بناء هذه الدّراما. فكر أستاذي القديم "جوزاف بال"(JosephBell) في جدوى إجراءاته الغريبة في ملاحظاته للخصوصيّات، وكان يحاول دوما الاقتراب من طريقة العلوم الدّقيقة للوصول إلى الحلّ"[2]، فبعد نشر مغامرات"شارلوك هولمز"مساعده الشّهير في مجلة"ستراند"(Strand)، لاقى"كونان دويل"نجاحا أخّاذا بفعل عبقريّة شخصيّة بطله" شارلوك هولمز"ومنطقه في حلّ الألغاز وفكّ الرّموز فاعتبر "الشّخصيةالأكثر شهرة في الأدب الإنجليزي"[3]، وبشكّل مفاجئ تخلّى" كونان "عن بطله سنتين فيما بعد في رواية"المشكل الأخير" (Leproblèmefinal)، تحت ضغط الجمهور الّذي كانت تصرّفاته اتّجاه موت البطل غير المقنّنة، وكان"كونان" مجبرا على أن يحيّ "شارلوك هولمز" ذو الشعبيّة الواسعة وذلك في مسرحية"كلب الباسكرفيل"(LeChiendesBaskerville).

[1]J. Baudou.J-J. Schelét (dire). Le polar. Larousse. Collection, Guide Totem. 2001,p14.
[2]-Ibid. p214.
[3]Ibid, p 194.

أعطت عبقرية"هولمز "للنّص مصداقيّة وسمعة دوليّة، وذلك ماأقرّته جلّ الدّراسات النّقدية، فهي من الشخصيّات الأكثر شهرة في العالم، لما تتميّز به من عبقريّة وتخمينات منطقيّة بفضلهايصل إلى الّذي يعجز عنه الآخرون، فوصفوه بالمنقذ الّذي تعلّق عليه كلّ الآمال، هذه النّظرة كشفت عنها مقولة "جون بورديه"(Bourdierjean):"يستمدّ شارلوك هولمز قوّته من عاملين أساسين:أولهما دقّة ملاحظاته-فطنته- فهو يتتبّع دقائق الأمور وتفاصيلها، وهي في الغالب تفلت من الآخرين، والسرّ في ذلك منطقه الشّجاع، نتيجة إصراره على تتبّع تخميناته حتىّ النّهاية،ولايغيّرمن معقلهاولايتراجع عنها"[1]، ومثّل" هولمز"بالنّسبة للدكتور"واطسن"(Watson)الشّخصية الحكائيّة، وقد كان المحقّق سرّا خفيّا، لما تتّسم به رواياته بالخياليّة والمبالغة والتّشويق والإثارة بواسطة الألغاز والرّموز،وتجدر الإشارةإلى أنّ بعض روايات" كونان دويل "تتميّز بطابعها العكسيّ؛لأنّها تبدأ بالقتيل وتنتهي بالمتّهم، أي تبدأبالنّتيجة وتنتهي بالسّبب، وهي ليست قصّة الحدث ولكنّها قصّة التّحقيق،كما تجدر الإشارة إلى أنّ الرّواية البوليسيّة المعكوسة تخضع في نظامها إلى قانون الاحتمال الرّوائي، إذ الحلّ منطقي ولا مجال للصدفة،وكان "شارلوك هولمز"المتحرّي الذّكي يستند في تحقيقاته على السّيرورة التّحليلية والاستقرائيةوالانكفائية، منذ اكتشاف الجريمة،حتىّ الكشف الحقيقي عن المتّهم وهو أساس الأدب البوليسيّ.

إنّ النّجاح الخارق لشخصيّة"هولمز"المتخيّلة في الأدب البوليسيّ جعل"كونان دويل" ينتج سلسلته الرّوائية، الّتي تقوم على مبدأ اللّغز والتّعقيد السّردي الّذي يجعل القارئ في حيرة من اختيار المتّهم، وهذا ما جعل النّقاد يرجعون فضل أثر الرّواية البوليسيّة بابتداعه لعنصر الغموض، باعتباره "شريحة كونيّة فنحن نجده في النّصوص وفي

[1]J. Bourdier. Histoire du roman policier. Editions de Fallois. Paris. 1996, P71.

الحياة إنّه يشكّل على نحو خاصّ الملامح الأساسيّة لمانسمّيه ما فوق الطّبيعي"[1]، ويرجع الباحث "جون كوهن"(JeanCohen) الغموض إلى ذاتيّ وموضوعيّ، فالذّاتي "يتّصل لا بالأشياء ولكن بالمعرفة الّتي نملكها"[2] والموضوعي"بنية المجال الّذي تثير الأشياء"[3]، وبهذا يتعالق هذان الجانبان ليخلقا نوعا من الإثارة والفضول في إثراءالموضوع البوليسي.

شجّع إقبال القرّاء الهائل على هذا النّوع من القصص، تزايد عدد الكتّاب والرّوايات البوليسية، ونجد أنّ قراءة مثل قراءة النّقد الاجتماعي أصبحت تعنى "بالأعمال الّتي كانت تدعى في السّابق أعمالا شعبيّة والّتي تنتمي في العصر الحاضر تقريبا إلى وسائل الاتّصال"[4]، فقد لمعت أسماء كثيرة في النّصف الأوّل من هذا القرن "جورج سيمنون"(GeorgesSimenon)في بلجيكا "ليومالي"(LeoMalet) في فرنسا،"داشييلهاميت"(DashielHammett) في أمريكا، "جيمس هادلايشايز"(JamesHadleyChase)في انكلترا،وقد وجد كتّاب الرّواية البوليسيّةصعوبات في تغيير نماذج رواياتهم وإضفاء الخبرة عليها إذا ما تقيّدوا بالنّموذج التّقليدي للرّواية البوليسيّة (جريمة، مجرم، ومحقّق)، لهذا أخذ هؤلاء الكتّاب يمزجون العنصر البوليسيّ بعناصر أخرى كالمغامرات والجوسسة والإرهاب، ومن هنا تنوّعت أشكال الرّواية البوليسيّة، ثمّ استطاع النّقاد فيما بعد أن يحدّدوا أسماء خاصّة لكلّ نوع، فأصبح لدينا إلى جانب الرّواية البوليسيّة التّقليديّة أشكالا أدبيّة أخرى كرواية الجوسسة ورواية

---

[1]جون كوهن-اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط2،ص256.

[2]المرجع نفسه، ص256.

[3]المرجع السابق، ص256.

[4]جاك دبوا- نحو نقد سوسيولوجي، البنوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: قمري البشير، وراجعها: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية،لبنان،ط2، 1984، ص 88.

الجريمة...الخ،وقدسمّىبعضالنّقاد(

...Ellory.JP.Schweighaeuser,H.J.MartinGuerif)، النّوع الأخير الرّواية البوليسيّة السّوداء حيث يتمّ التّركيز على استعمال العنف المرافق لاقتراف الجريمة أدّت الأزمة الاقتصاديّة الأمريكيّة عام(1929) إلى تحوّل جذري في عالم الأدب البوليسيّ، انطلاقا من خلق مجلّة "القناع الأسود"، الّذي يعتبر البداية الأولى للرّوايات البوليسيّة السّوداء، ويرجع الباحثون ذلك إلى عاملين اثنين؛ أولهما العامل المادي بانتشار العنف داخل المجتمع الأمريكي وتفشّي بما يسمّى بنظام العصابات المدني، وثانيهما المستوى العقدي الموروث عن غزو الغرب أو بما يسمّى بـ -ثقافةالعنف- .

تميّزت الرّواية البوليسيّة السّوداء عن الرّواية البوليسيّة الكلاسيكيّة بملمحين اثنين: على صعيد الموضوع وفيه احتلّ اللّغز البوليسيّ مرتبة ثانويّة، واعتبر المحقّق إنسانا عاديّا على غرار المحقّق في الرّواية البوليسيّة الكلاسيّة الّتي اعتبرته "مجموعة أفكار متأتيّة من صور، هي عبارة عن ذرات مرتبطة آليّا بينها حسب قوانين التّشابه وقوانين التّناقض والتّقارب والتّجارب، تعرف تطبيق هذه القوانين بشكل جيّد ما يجعله يحلّ رموز الإنسان"[1]، والملمح الثّاني على مستوى الكتابة إذ التّوتر الحاصل في السّرد والأسلوب والتّقنية الرّوائية جديد، فقد استبدل السّرد القصصي من قبل راو عالم بكلّ شيء، يخفي عن القارئ حقيقة تتجلّى عند نهاية الرّواية بأسلوب لاتظهر فيه الحقيقة إلاّ بومضات من الخارج يكتشفها القارئ مع التّحري، كما نجد أنّ الرّواية السّوداء عرفت تحولا فيما يخصّ تناول الشخصيّات المجرمة فقد جرّدته من صفة الجشع والطّمع اتجاه الميولات الماديّة وألبسته أمراضا نفسيّة ذات الميولاتالفرويديّة، فأصبح المجرم يغتصب ويقتل ويشوّه جثّة الضّحية؛ لأنّه مصاب بانفصام الشخصيّة، أو أنّه يعاني كبتا اتجاه عائلته، أصدقاءه،حبيبته، وهذه ميزة الرّوايات السّوداء الحديثة.

[1]Boileau Narcejac, Le roman policier, P 18.

ونجد من روّاد الرّواية البوليسيّة السّوداء في الولايات المتّحدة الأمريكيّة "داشييلهاميت" و"ريمون شاندلر" الّذي ابتدع شخصيّة "مارلو" المتأثّرة بمدرسة التّحليل النّفسي الفرويدي وأنزل اللّغة الأكاديميّة، بمنزلة اللّغة العاميّة، وبخاصّة في مؤلّفه النّوم العميق (1939) وتبنى الرّواية البوليسيّة عند "شاندلر "على كيفيّة الوصول إلى المجرم والقبض عليه وليس التّعرف عليه فحسب.

أمّاروّاد الرّواية البوليسيّة السّوداء الفرنسيّة، فنذكر "ليومالي" الّذي كتب "120شارع المحطّة"(1943)،وما يميّز كتاباته هو إحياء العنصر المكاني الّذي يدخل في تفاعل حيّ مع باقيالمكوّنات السّرديّة في النّص الرّوائي، وكذلك الكاتب "جورج سيمنون"(GeorgesSimenon) الّذي كتب أكثر من مائتي رواية "رجل عار تماما"(l'hommenu)و"دار القناة"(maisondecanal)والرجل الّذي يلاحظ عبور القطارات"(l'hommequiregardaitlestrainspasser)و"الكلبالأصفر" (lechien jaune)...إلخ، وتعدّ شخصيّة "ميغريه" (Maigret) ملمحا متخيّلا من شخصيّة حقيقية، تحاول تتبّع الأحداث وحلّ الألغاز المفبركة والوصول إلى الحقيقة والتوصّل إلى القاتل، وهذه الشخصيّة تتماثل مع شخصيّة الكاتب نفسه يقول: "إنّ شخصيّة ميغريه الّتي ابتدعتها تمثّل نقاط تشابه مع شخصيّتي، على غرار الشخصيّات الأخرى في الرّواية فهي مستقلّة عنّي"[1]، أمّا من النّاحية الأسلوبيّة فالنّص" السّيمنوني" تسيطر عليه الخاصيّة الاستفهاميّة وخاصيّة الأفعال الماضية القريبة، وبخاصّة في روايته "ميغريه والرّجل"(Maigretetl'homme))، أما "موريس لوبلان"(MauriceLeblanc) فقد غيّر في شخصيّة المجرم جاعلا منها لصّا نبيلا أو ما يعرف بالجنتلمان في شخصيّة" أرسن ديبان" (A.Dupin)الّذي استرعى اهتمام الجمهور بأدواره المتنوّعة، من قطاّع الطّرق ، لصّ، عميل سريّأو أمير روسيّ عظيم

[1] Francis-lisez Simenon-In. Revue le français dans le monde. N°327, p 42.

فهو "متغيّر الوجوه والهويّات ونواياه حسنة يسرق دون أن يقتل، ويعود بالحقوق إلى أصحابها ويحمي الأرامل واليتامى"[1]؛ وما يمكن أن يقال عن الرّواية البوليسيّة في فرنسا والرّواية السّوداء الأمريكيّة هي أن هذه الأخيرة تنزع إلى بناء متخيّل سرديّ شديد الصّلة بالواقع، مثل قصص الشّرطي "إليوتاس"، الّذي اشتهر بملاحقة عصابة"آلكبون"، الّتي تمرّدت على أوضاع العنف ضدّ الشّعب الأمريكي إثر الأزمة الاقتصاديّة سنة1929، أمّا الرّواية السّوداء في فرنسا فتحتفي أكثر بعوالم متخيّلة؛ يكثر فيها الغموض وتنزع فيها الحقيقة نحو التّعقيد، ويرجع بدرجة تنقص أو تزيد إلى تأثّر الروائيّين بالأدب الرسمي(les belles lettres)، وتمسّكهم فيما بعد بالرّواية الجديدة، ولكن تلتقي المدرستان من حيث التقنيّات السرديّة والخطابيّة كوجود الجريمة والضحيّة والمجرم، مع اختلاف بسيط في التّركيبة الروائيّة الموجودة بينهما، وقد امتدّت موجة العنف حتّى حدود الدّول العربيّة أين بدأت تتأقلم مع الرّواية البوليسيّة شكلا لا مضمونا، إذ لا يمكن "تسميتها بأدب بوليسي أو خيال علمي كونها تمتلئ أحيانا بالتّحليل و السّرد الإنشائي وبلاغة اللّغة العربيّة...أي أنّها أدب لمجتمع غير تكنولوجي، الرّوح العلميّة هاربة،وثمّة وفرة للخرافة واللايقينواللّاتحديد"[2]، بفعل ازدياد الوعي الدّيني ممّا نتج عنه ظهور تيارات معارضة للنّظام الحاكم، وفي لحظات الأخذ والردّ، انبثق التيّار الإسلامي كجماعات تتبنّى العنف لأغراض سياسيّة،كالإخوان المسلمين في مصر والجبهة الإسلاميّة للإنقاذ في الجزائر ،وحزب النّهضة الإسلامي في تونس، المطارد من قبل السّلطات الأمنية من الزّعيم الرّاحل" الحبيب بورقيبة"، وازدادت الرّقابة عليهم- رجالاته- في فترة حكم الرّئيس المخلوع "زين العابدين بن علي" الّذي حكم على قيادي الحركة بالسّجن وأخرى بأحكام تصل حدّ الإعدام والبقيّة الباقية بالنفي خارج البلاد، وأخيرا أصبحت النهضة شريكا في الحكم، لكنّ الأمر يختلف في

[1] Stéphanie Dulout – Le roman policier-Ed. Les Essentiels Milan-France. 2001, p 12.
2 http://ww.almustaqbal.com/nawafez,asp.x?pageid.1/4/2007.

المغرب بحكم أنّ فترة حكم الملك" الحسن الثاني" لم تشهد ظهور أحزاب ذات طابع ديني، عكس فترة الملك "محمدالسادس" الّتي شهدت انفتاح المملكة على التّعدد الحزبي مكّن حزب العدالة والتنمية الإسلامي من تولّي أبرز قادته قيادة البلاد بعد انتخابات حرّة دون أن تدخل الدّولة في صدامات مع رجال الحزب، وهذا ما أقرّته أعلى الهيئات في هرم السّلطة تمكينا للديمقراطية في هذه البلدان.

تمهيـــــد:

في ظلّ الجو المتأزّم الّذي عاشته المجتمعات المغاربيّة منها الجزائر، جرّاء الأحداث السياسيّة والاقتصاديّة، وبالتّحديد خلال العشريّة الدمويّة الأخيرة (2000/1990) أحدثت الأزمة زعزعة في كيان المجتمع الجزائري، كما عاشت تونس هذه الفترة بالذّات جوّا من العنف السّياسي مارسته السّلطة الحاكمة على المعارضة السّياسية، وكذا بعض المظاهر السلبيّة الّتي شهدتها المغرب من بعض رجالات المعارضة الّتي ترغب المشاركة في الحياة السّياسية فخلق عنف وعنف مضاد، وكل هذه التشنّجات في المجتمعات المغاربيّة مهّدت الطّريق لظهور أنواعا روائيّة جديدة منها: الرّواية السّوداء (le roman noir) والرّواية الورديّة (le roman rose)، وهذه الأنواع هي الّتي كانت تعرف بالأجناس الثانويّة (les genres mineurs)، وكثيرا ما همّشت ولم تعرف هذا الاهتمام من المغاربة إلّا في فترة التسعينيّات.

1-الرّواية البوليسيّة وإشكاليّة الجنس:

شكّل الأدب كمتخيّل فنيّ محور الدّراسات المتتالية، بحثا عن طبيعته وماهيّته، الّتي حاول النقّاد الإحاطة بها، كون الإبداع حدوده معلومة قابلة للتّقنين والتقيّد، وتتمثّل في خصائص الأجناس والنصّوص ولكنّها قابلة دائما للخرق والتّجاوز من أجل تحقيق التّفرد والتميّز، ولكن ذلك لا يعني ضياع ما هو مشترك أجناسي يربط النّصوص اللّاحقة بالنّصوص السّابقة، ويمكن من عمليّة رصد التطوّر والتحوّل الأدبي على الجنس الأدبي الواحد بخاصّة، والأدب بعامّة أو هذا في حدّ ذاته يحقّق ما يعرف بالتّراكم الأدبي، الّذي تستند إليه معايير الأدبيّة من عمليّات النّقد والتّقييم والتّحقيق الجمالي للنّصوص، على اعتبار أن:

- التّأسيس للكتابة الأدبيّة من اختصاص الأدباء، أمّا الدّراسة والتّنظير فهي من اختصاص الفلاسفة والنقّاد والمنظّرين.

- إنّ أوّل من نظّر للأدب بعد "أرسطو" (Aristote) و"الإخوة شليغل " (Les Frères Schlegel) كان "دلتاي" (Delteil) من خلال بناء نظريّة نسقيّة للأدب تستمد أصولها من التّأويل الفلسفي، ثمّ الظاهراتيّة والشكلانيّة والبنويّة...الخ، ونظريّات القراءة والتّلقي الجمالي "ياوس"(Jauss) و"إيزر" (Izer).

حاول" سارتر "البحث عن ماهية الأدب وطبيعته ووظيفته على أساس وجودي في كتابه (ما لأدب؟) حيث قرّر أنّ غاية الأدب التوجيهيّة والمنفعيّة لا تتحقّق إلّا بالقراءة الموضوعيّة الّتي يمارسها المتلقّي، لأنّ قراءة المبدع تعتمد على الذاتيّة ولا يمكن أن تضيف شيئا إلى العمل الأدبي، وبذلك تكون الكتابة عند "سارتر" هي حريّة وفي الآن نفسه مسؤوليّة أيضا اتجاه المتلقي أولا والإنسانيّة ثانيا، فهي دعوة يوجّهها الأديب مستفزّا بها حريّة القارئ ليكون عونا له على تحقيق وجود عمله الأدبي.

إذا كان الاستدمار دحض للكرامة للإنسانيّة لذلك عدّه المبدعون وقودا لهم يلهبون به مختلف الثّورات لمقاومة الاستبداد، إلّا أنّ الوجوديّة استغلّت من قبل السّلطات الحاكمة لبعض الدّول، فكان الأدب موجّها توجيها سياسيّا كما حدث في عهد "ستالين"(Staline) مع كثير من الكتّاب، أو مثلما حدث بعد الحرب العالمية الثانيّة حين ألبس الأدب رداء أيديولوجيا حتّى غدا سلاحا من الأسلحة، وشيئا فشيئا تطوّرت غايات الأدب بتطوّر العصور وتطوّر الإنسان؛ لأنّه أساس الإبداع، فانتقل الأدب من مجرّد الإمتاع، أو توجيه القارئ نحو قناعات معيّنة، إلى السّؤال في جوهر الأدب ذاته في كيفيّة تحقيقه لهذه الغاية أو تلك دون أن يتغافل عن تشكيله أو عن حمولته المعرفيّة، وهذا نفس الّذي حدث بالضّبط مع الرّواية البوليسيّة، الّتي عرفت عدّة تحويرات أثّرت في تحديد مفاهيمها وضبط إجراءاتها حتّى أنّها عدّت جنسا أدبيّا متشعّب الرّوافد، بفضل القاص الأمريكي" إدغار ألان بو"، وفيما بعد الفرنسي "غابوريو"؛ الّذي أبدع في خلق عالم روائيّ بعيدا كلّ البعد عن العوالم الروائيّة الموجودة في عصره آنذاك، ولئن عرفت الرّواية البوليسيّة عدّة تطوّرات تاريخيّة، فقد استطاعت بفضل طواعيّتها ومعايشتها للواقع أن تخلق أجناسا أدبيّة أخرى

تجتمع من حيث الموضوع وتفترق من حيث الغاية والوسيلة، فلمّا يبرز التّصوير الدّقيق للصّراع القائم بين الضحيّة والمجرم بأسلوب تشويقي ينتهى بالإيقاع بالمجرم (Roman Suspens)، لكن وبحكم التطوّرات الّتي عرفتها البشريّة في مختلف المجالات (القضاء، التكنولوجيا، والطب،...)، برزت شخصيتي المحقّق والمجرم باعتبارهما شخصيّتين متضادتين وعنيدين، وإذا أحسنّ استيعاب ضوابط "فان داين" (Van Dine)، نتمكّن من تفكيك مجهولات المشكل المطروح(Roman Problème)، لكن إذا سلّط الضّوء على الشّخصية المحوريّة-المجرم- الصّانعة للحدث الّذي يحمل رؤية سوداويّة للعالم (Roman Noir)، إلى جانب الكمّ الهائل من الرّوايات(رواية التّحقيق، رواية اللّغز، رواية الرّعب،...الخ)، لكن رغم كلّ ما قيل تبقى الرّواية البوليسيّة كشجرة التفّاح–التفاحيّة-الّتي تمدّنا بمختلف الفواكه لكنّها من تفّاح.

فعلى الرّغم من تعدّد تسمياتها-وهذا أمر محمود-؛ يبقى هذا التعدّد الّذي أحدث ارتباكا نتيجة "التّداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الّذي برّر إطلاق اسم الرّواية البوليسيّة في استعمالنا الدّارج على كلّ هذه الأنواع"، وهو اصطلاح ذكيّ، نخلص ببساطة من تعدّد الأسماء في اللّغة الانجليزيّة تعدّد فوق الحصر، ونتخلّص أيضا من الحيرة الّتي يقع فيها الأوربيّون أنفسهم أمام تصنيف كثير من الرّوايات بحيث نجد رواية يصنّفها معلّق تحت اسم (Thriller) فيما يصنّفها معلّق آخر على أنّها (Mystery)، أو يصفها كاتبها أو ناشرها بأنّها (Détection).

إذا كانت الرّواية البوليسيّة نمطا تخييليّا مختلفا عن الرّواية الكلاسيكيّة والرّواية الرومانسيّة، فقد استطاعت أن تخصّص لنفسها قدرا كاف من البنيات الفنيّة الّتي تحاول قدر المستطاع أن تفكّ لغز كتابة الخطاب الرّوائي البوليسي، وإذا كان جلّ ما يبحث عنه الأدباء هو البحث عن الرّؤية التخييليّة داخل النّصوص الإبداعيّة، فقد تنبّهوا إلى ضرورة وضع الرّواية البوليسيّة داخل إطارها التّاريخي والسّوسيو ثقافي والفنّي، ومن هنا تتجلّى إشكاليّة تموضع الرّواية البوليسيّة لعدم حضورها المستمرّ كبنية ثابتة لا تتغيّر، فقد يمكننا

تحديد المجال الأفقي والعمودي للرّواية البوليسيّة ولكنّه ليس سببا وجيها في رسم حدود وبلورة مفاهيم خاصّة مرتبطة بالرّواية البوليسيّة، ويرى النّاقد "فرانسيس لكسان" (Francis Lacassin)* أنّه من الصّعب جدّا تحديد تاريخ معين لولادة الرّواية البوليسيّة، ومن ذلك يتعذّر علينا البحث في إطارها التّاريخي، بينما يرى النّاقد "ميشال بوتور"(Michel Butor)* أنّ هذه الرّواية هي أقرب ما يكون الأدب الموازي لأنّ أبطالها تجمعهم طبقة اجتماعيّة مهمّشة زد على ذلك البنية اللغويّة المفكّكة الّتي تقوم عليها الرّواية البوليسيّة ، إذ بفقدانها الوظيفة اللسانيّة الّتي تحتّمها الدّراسات الأكاديميّة يكون من الصّعب النّظر إليها كبنية سوسيوثقافيّة، وإذا تعدينا هذا إلى المحكي الرّوائي للرّواية البوليسيّة نجد أنّها بنية مفكّكة تقوم على تحوير الأحداث وبلورتها بطريقة تخرق أفق انتظار القارئ بل وتجعل رؤيته للمحكي رؤية مشتّتة، أو لنقل رؤية غير منظّمة، فهي بقدر ما تخلق إبداعيّة نصوصها بقدر ما تخلق لا انتظامها على مستوى السّير العمودي للرّواية وهذا ما يجعلها رواية تبحث عن الأجناسيّة والتفرّد والتميّز.

---

* عاش بين (1931 و2008)، صحافي، ناشر، سيناريست وباحث فرنسي، متخصص في الثقافة الشعبية، شغل منصب أستاذ كرسي في "تاريخ الشريط المصور" بجامعة باريس 1، ومن مؤسسي هذا الفن مع كل من (Alain Resnais) و (Evelyne Sullerot). كما كان محترفا في الكتابة الغرائبية والبوليسية في ظل ما كتبه في "مجلة الأدب" (Magazine littéraire)، من آثاره: من أجل الفن السابع (1971)، تحت قناع ليومالي (1991)، نحو تاريخ مضاد للسنيما (1972) ...إلخ.

* عاش بين(1926 و2016)، شاعر، روائي، باحث، ناقد في الفن، مترجم فرنسي، امتهن تدريس الأدب الفرنسي في مصر(1950)، بريطانيا واليونان وسويسرا وببلاده درس الفلسفة، التاريخ. إلخ. من أعماله: ممر ميلانو (1954)، جدول الوقت(1956) ، التعديل (1957).. إلخ. ومن كتاباته لعديد المقطوعات الشعرية والمقالات حصل على العديد من الجوائز، أهمها: جائزة أبولو،.جائزة فينيون، جائزة الصفن..إلخ. عاد إلى مهنة التدريس بين عامي 1970 و1980 حيث درّس في العديد من الجامعات بينها جامعة نيس، وجامعة جنيف التي عمل فيها كدرس للأدب الفرنسي بين عامي 1975 و1991 حتى تقاعده .وهو أحد أهم كتاب الرواية الجديدة في فرنسا إلى جانب طروب غرييه" ونتالي ساروت" و"كلود سيمنون". وكان ممن يفضلون الصيغة التجريبية للأدب؛ نمط من الكتابة نشأ في خمسينيات القرن العشرين. أطاح بالبنى السردية للرواية بعمله "التعديل بالفرنسية (La modification)، وبمناسبة معرض كرسته له مكتبة فرنسا الوطنية عام 2006، قال بيتور إن "الكتابة تعني الإطاحة بالحواجز."سافر بيتور إلى مختلف قارات العالم، وزار دولاً في أوروبا وآسيا والولايات المتحدة الأميركية وأستراليا حيث شارك في دورات ومؤتمرات، وجمع مساهماته فيها ضمن سلسلة من الكتب أصدرها.

مهما تعدّدت الدّراسات حول جنس الرّواية البوليسيّة، ليس هناك ممن كتب وتناول أعمال المغاربة الّتي تصبّ في إطار الجنس البوليسي وحديثها في العنف، والهوية...الخ. فقرّاء هذه الأعمال يمكنهم اكتشاف التّالي: أن الأعمال مطبوعة بحضور تناص بوليسي ولكن هي أعمال تستعمل الإطار العام بصفة مهدّمة (subversive)، تمنح في نظرنا ما أسميه بـ"الرواية البوليسية المغشوشة/المحول (détourné)، والملاحظ أنّ "ياسمينة خضرا"* لا يحبذ أن تكون أعماله منسوبة إلى الرواية البوليسية، غير هذا الابتعاد الذي يعلنه اتجاه ما هو في الأخير إلا تذكير بخصوص مكانة (Gallimard) للنّشر اتّجاه الرّواية البوليسيّة فهي ليست مسمّاة كذلك داخل "النصّ الشّبيه أو الموازي" (para texte) فمن يقرأ قراءة أوليّة لأعمال "صنصال" بإمكانه أن يلاحظ أن كلّ عمل يقترح بطريقة تقريبا ذات معنى -شبه معنونة- رسم اجتماعي، تحمل مضامين قد حدّدت من قبل أو لتوضيح الجرائم الّتي تفشّت في المجتمع.

فقد بدى لنا كلّ عمل روائي له رؤيا، على شكل خطاب قاعدي (discours du fond) تتجاوز بكلّ بساطة الإطار اللّعبي (ludique) الّذي هو على العموم منسوب إلى الجنس الرّوائي البوليسي؛ وعلى العموم فإنّ استعمال الجنس الرّوائي البوليسي في الفضاءات الأدبيّة المغاربيّة، لا يبدو فقط أنّه يقوم على طريقة متميّزة نسبيّا، بل أكثر من ذلك يخفي أيضا" النيّة" (intention) الّتي لا تقوم فقط على استعمال واستغلال هذا الجنس الأدبي الّذي هو إلى غاية الآن لم يستغل إلّا استغلالا ضئيلا.

* ضابط سابق في الجيش الشعبي الوطني، اسمه الحقيقي "محمد مولسهول"، من مواليد جنوب غرب الجزائر "بشار" مطلع الستينات. وهو رجل متوسط القامة أسمر، من عائلة متوسطة أب عسكري، وأم صامدة ومنها تعلم تحمل الصعاب في الحياة، ولعه الشديد بالرواية البوليسية، وبخاصة بعد الهدية التي قدمها له إياه عمّه، ومن ذلك الحين تعلق بالكتب والقراءة وصار يقرأ لأهم كتاب تلك المرحلة من بينهم الكاتب الجزائري الفرنسي "كامو"(Camus)، علمته فترة الطفولة التي قضاها في مدرسة أشبال الثورة معنى الحياة، وكيف استطاع بفضل عزيمته أن يزاحم أشهر الكتاب الفرنسيين ويفتك منهم أهم الجوائز، أضف إلى ذلك أنه مقروء في كل أنحاء العالم بفضل اهتمام المترجمين بمؤلفاته فترجم إلى 14لغة وقد تكون أكثر. من أعماله: الكاتب 1997، موريتوري1999،..الخ.

وفي مستويات أخرى فإنّ هذا الاستعمال لهذا الجنس الأدبي يقترب من أن يكون قد تأقلم فعليّا، بل أكثر من ذلك، يمكننا القول إنّه قد أصبحت لديه ملكيّة (appropriation) تجعلنا نقف على النيّة الأدبيّة الدّقيقة، وهذا ما يبرّر هذا الخطاب الاجتماعي المستهدف(un discours social ciblé) ولكن نستطيع أن نعرف بدقّة ونرسم حدودا لهذا المنظور (perspective). لذلك قررنا تجاوز الدّائرة الأدبيّة ذات الأصول المغاربيّة لكي نعتني ونلتزم بدراسة أكثر تعمّقا لهذا الجنس الرّوائي البوليسي في إجماله إلى درجة أنّنا اعتبرنا هذا الجنس الرّوائي ذا الطّابع اللّعبي الّذي يفرض على المنشغل بأعماله الروائيّة أن يضطلع على المراجع الأكثر تداولا في مختلف النقديّات المهتمّة بهذا الجنس الرّوائي.

ومن تتبّع حركيّة النّقد الأدبي المتعلّق بالجنس الرّوائي البوليسي يكتشف أنّه وفير وذو أهميّة، لكن ما يعاب عليه في نفس الوقت هو تشعّب الدراسات النقديّة نتيجة افتقادها للاختصاص (électrique) وهكذا فإنّ النقديّات أو الدّراسات المتعلّقة بالجنس الرّوائي البوليسي وشعبيّته وتاريخه ووظائفه وآفاقه وتطلّعاته متعدّدة، وقادمة من الدّراسات النقديّة الأكاديميّة/الجامعيّة، ونقد علماء الاجتماع والصّحافة والفلسفة والكتّاب، بل أكثر من ذلك علماء وخبراء الاقتصاد.

فمن تناول هذا الجنس الرّوائي البوليسي عليه بقراءة الأعمال البوليسيّة قبل أن يتعمّق في قراءة النّقد، وأن يستجمع بيبليوغرافيا في مختلف الأعمال الأكثر شهرة "بو ريمون شاندلر" (R.Chandler)، تشيز هايمز (C.Himes)، سيمنون(J.Simenon) ديدي داينكس(D.Dinnecks)، سان أنطونيو(S.Antonio)، موريس لوبلان (M.Leblanc)، هرلمن (Harlmenw)..إلخ"، وكذلك مختلف المؤلفين النّاشرين في مجموعة (le poulpe) أو "الأخطبوط" (بالعربية)، فمن أراد أكثر فعليه بالتوسع والإطلاع على بعض أعمال "فولكنر"(Faulkner)، عن الجنس البوليسي ووفق مثلما وفق "جيرار موجر" (Gerard Mojer)، أو "كلود فوص بولياك"(Gerard Poliac) أو "برنار

بريدال(Bernard Brédale)، الّذي اعتبر قراءة الرّواية البوليسيّة قراءة من أجل "التسليّة "في مقارنتها بالقراءة "الخالصة"، إنّ هذه الصّنافة من جهة أولى تجعل من قراءة الرّواية البوليسيّة نوعا من التسليّة، وتتكّر عليها صفة الأدب الخالص الّذي يقرأ بسبب طابعه الخالص واشتغاله المتأنّي على اللّغة، إنّ الأمر لا يتعلّق بالحكم على عمل أدبي، ولكنّه يطول جنسا بأكمله، فـــ"مهما كان نمط الرّوايات البوليسيّة، ومهما كانت مواصفات القرّاء، فإنّ مختلف صيغ قراءة هذه الأعمال تتجاوز مبدأ الهروب أو مجرّد وظيفة لعبيّة.."[1] ومن جهة أخرى، حتّى لو سلّمنا بكون قراءة الرّواية البوليسيّة سبيلا للهروب من الواقع، فإنّ الأمر يتعلّق بـهروب غير عاد في الواقع الاجتماعي.

بغضّ النّظر عن المؤلّفات الّتي تعترف بها المؤسسات الثقافيّة الرسميّة، أو حتّى المصطلح الّذي يتغنّى به البعض "الديموقراطية الثقافية"؛ بمعنى أنّ النّاس "يركبون مصعدا ثقافيّا "باتجاه المؤلّفات المعترف بها من قبل المؤسّسات السّالفة الذّكر، فإنّ الرّواية البوليسيّة تنمّ عن صيرورة مغايرة. فالرّسوم المتحرّكة (المكتوبة) هي أدب شعبي يرتقي باستمرار باتجاه "شرعية ثقافية". فإنّ صيرورة الشرعيّة هذه لا تشتغل بنفس الوتيرة بالنسبة لبقيّة الأجناس، فـ"ياسمينة خضرا" و"فرج الحوار" و"الحمدوشيين"، استطاعوا أن يجعلوا من الرّواية البوليسيّة مجالا لإبراز قدراتهم الثقافيّة، وفضلا عن ذلك يمكن أن نجعلهم في نفس منزلة "محمد ذيب، كاتب ياسين، إدريس شرايبي، محمود طرشونة، محمد برادة، الطّاهر وطار، محمد زفزاف، أو غيرهم وهم كثر"، هذا دون أن يعني هذا الكلام أنّ الرّواية البوليسيّة المغاربيّة لن تصبح ذات شرعيّة إلّا إذا حاكى كتّابها نماذج كتّاب كبار، إنّ الأمر لا يتعلّق في آخر المطاف، إلّا بتعايش سلمي بين أشكال فنيّة مختلفة ومتباينة. وكلّ شريحة من القرّاء تقرأ ما يعجبها، وتعمل على صياغة معاييرها وأحكامها.

[1] Christophe Evans, A quoi servent les enquêtes consacrées aux lecteurs de polars, Disponible sur : http : debatvertuel.bpi.fr. polar papers.

أحدثت الطّبقات غير المحظوظة طفرة لما منحت للطّبقات المحظوظة أو ما ندعوها بالنّخبة أدبا ثقافيّا رفيعا هو الأدب البوليسي مخترقة بذلك شرعية الثقافة الرسميّة، تماما كما اخترقت حياة اللّصوص المحتالين والمتطفّلين الآداب العربية العالمية- المقامات-، أو كما اخترق فن السيرك والكرنفال والبهلوان سمك الرّواية حسب إفادات "ميخائيل باختين"*(Mikhail Bakhtine) وقد اكتسبت الرّواية البوليسيّة شرعيّتها بموازاة اكتساب الرّسوم لمتحرّكة الشرعيّة، وكذا أدب الأطفال الّذي أصبح فيما بعد أدبا رسميّا معترفا به من قبل المؤسّسات الثقافيّة الرسميّة.

2- الخصائص الفنيّة للخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي:

يمكن تصنيف الموضوع البوليسي بأنّه موضوع وطنيّ، أو قوميّ انطلاقا من وجهة نظر مؤلّفه أو الجهة المنتجة، وعلى ضوء ذلك يكون الموضوع البوليسيّ وطنيّا، أو قوميّا بالنّظر إلى فعل المقاومة ومطاردة الأشرار والمجرمين الّذين يهدّدون أمن الوطن أو الأمّة.

---

* فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي). ولد في مدينة أريول .درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس "حلقة باختين" النقدية عام1921.حياة مبكرة، أعمال وأفكار، نحو فلسفة القانون، مشكلات في شعرية دستويفْسكي، اعتقل عام 1929بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات. بدأ عام 1936 التدريس في كليّة المعلمين في سارانسك. ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام 1938. عاد باختين بعدها إلى مدينة لينن غراد (بطرسبرغ)، وعمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل «الشكلانيين» الروس، ثم عاد إلى سارانسك حيث عمل أستاذاً في جامعتها.

استقر منذ عام 1969في كليموفسك إحدى ضواحي موسكو (بعد أن تدهورت صحته وراح يكتب في مجلاتها وخاصة "قضايا الأدب والسياق". بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير "مشكلات في شعرية دستويفْسكي في مدينة لينن غراد (بطرسبرغ) عام 1929. ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسماء مستعارة: "فلشنوف وميد فيديف". ودافع عام 1940 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفييتية) في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها: "إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة". وقد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمس وعشرين سنة من كتابتها عام 1965. وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعتيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه "مشكلات في شعرية دستويفْسكي" عام 1973، ونَشْرْ كتابه "إبداع فرانسوا رابليه "...الذي صدر في موسكو عام 1965، وترجم إلى الإنكليزية عام 1986 بعنوان "رابليه وعالمه".

يقوم الخطاب في الرّواية البوليسيّة على قصّة، يشكّل اللّغز فيها ركنا رئيسا، لأنّه مفتاح الحكاية وعقدتها وحلّها فمجمل الأحداث تدور حول معرفة سرّ اللّغز، سواء أكان جريمة، أو سرقة، أم عمليّة نصب واحتيال تقترفها جماعة أو عصابة ما، وغير ذلك كثير.

من المؤكّد أنّ سيرورة حبكة اللّغز، تقوم على إثارة عمليّة التّوقع بما هي عمليّة -أو فعاليّة-نفسيّة فكريّة لدى القرّاء من خلال مجموعة (عقد) ثانويّة، تدعّم سيرورة وصيرورة العقد الرئيسة، بحيث يقوم ذلك كلّه بتشكيل وتعميق وتوتير حبكة الرّواية الكليّة، "فالقصّة البوليسيّة تعتمد على الحبكة الشّديدة وتنتهي إلى ذروة واضحة من السّهل إدراكها"[1]، ولهذا سوف يبرز لنا النّص الكثير من العناصر المكوّنة لأشكال وجه البطل بما هو فرد متميّز في مواقف متباينة ومتعدّدة وأصدقاءهم في الأعمّ الغالب من عامّة الشّعب، وفي المقابل سوف يؤكّد المبدع على التّعتيم وجود الذّئاب- المجرمين- بإشاعة كثير من الظّلال حولها، وبخاصّة حين يتمّ وضع هذه الشّخصيّات في حركيّة كبيرة، لكنّها في مواضع لا تدخلها الشّمس إلا قليلا، والإضاءة فيها خافتة، أو شبه معدومة، كأن تكون هذه الأمكنة أشبه بمستودعات أو خراب أو ما شابهها ، وهي تمتاز بحركيّة تتقاطع إلى حدّ ما مع "اللّص والكلاب" لـــ "نجيب محفوظ"، وفي إيقاع أسلوب الكتابة المراوح ما بين الأدب البوليسيّ بكلّ ما يتميّز به من تقنيّات فنيّة خاصّة، تحدّد معالم الخطاب البوليسيّ للرّواية السّوداء، بكلّ ما يميّزها من تأمّل شعريّ وتحليل نفسانيّ ولغة محلّقة تارة ووصفيّة مباشرة تارة أخرى ،تخلق خطابا واصفا "يختزل الكلمات إلى خطابات موجزة ومحرّضة تجمع حابلها بنابلها"[2]، لكن ما هو مؤكّد بالرّغم من كلّ ذلك أنّ هذا النّوع من الرّوايات البوليسيّة تمتلك كلّ مقوّمات النّجاح لأنّها تمتلك كلّ عناصر التّشويق والإثارة، بدءا من النّص المكثّف وهذا من خلال أهمّ التقنيّات الّتي يمتلكها النصّ البوليسيّ

[1] عبد الرحمن فهمي-الرواية البوليسية-مجلة النقد الأدبي فصول، م2، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982– ص49.

[2] Francis Lacassin-Mythologie du roman policier, Mesnil-sur-l'Estrée, Editions Bourgois, Paris, 1993, p 200.

واستنتاجا مما قدّمه الباحث "عبد الرحمان فهمي" مستخلصا من الباحثين الفرنسيّين والأنكلوسكسون أهمّ قواعد الرّواية البوليسيّة[1]، نقدّمها فيما يلي:

1-تنظيم أحداث الشخصيّات داخل الرّواية البوليسيّة، كمرحلة يهيّئ السّارد فيها القارئ لدخول عالم الجريمة؛

2-حدوث الجريمة يؤدّي إلى اضطراب الأحداث وخلخلة الشخصيّات، مما يخلق جوّا من الإثارة والتّشويق؛

3-ضبابيّة الجريمة يؤدّي إلى تعدّد تأويلات الشّهود إزاءها، لخرق أفق توقّع القارئ حيال المجرم. وقوع حادث جديد، أو اكتشاف حادث قديم يؤدّي إلى لفت انتباه القارئ والمحقّق إلى خطأ الفرضيّات المسبقة؛

5-تغيير مسار الوقائع بحدوث واقعة تنير طّريق المحقّق والقارئ للوصول إلى الحلّ؛

6-يجب أن تكون الأحداث والحلّ متموضعين بطريقة منطقيّة داخل الرّواية البوليسيّة بحيث يكون الحلّ قد مرّ أمام أعين المحقّق والقارئ ولم يكتشفاه؛

7- يجب أن يسبق المحقّق القارئ ولو بفارق بسيط في القدرة على الملاحظة والرّبط بين الجزئيّات الغامضة في الرّواية البوليسيّة؛

8- يجب أن يكون الحلّ موضوعا بطريقة منطقيّة بحيث يبدو التّفسير الوحيد لحدوث الجريمة ولا يشاركه في ذلك تفسير آخر.

تنشأ أحداث الرّواية البوليسيّة كأيّ نوع من أنواع الرّوايات بطريقة عاديّة منتظمة، حتىّ أنّنا لا نتخيّل منذ البداية أنّها رواية بوليسيّة، لكن يبقى الإطار العام مقدمّة لما سيأتي من عنف، رغم أن رواية "الرماد الذي غسل الماء"[2]لـ"عز الدين جلاوجي" تختلف عما قلناه قبل قليل حينما ينطلق البحث عن جثة القتيل "عزوز"، وبحكم أن الجريمة عنصر مهم في البناء الروائي البوليسي إلا أن "هذا العنصر لا يصنع الرواية البوليسية

[1] voir-Boileau Narcejac-le roman policier, p 50.

[2] عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار هومة، الجزائر، 2005.

وإنما طريقة توظيفها"[1]. في رحلة سردية تأويلية لبواطن الاجتماعي والسياسي، وسعي للبحث عن القاتل، على اعتبار أنّها لعبة بين القارئ والرّواية لكنّها لا تحمل في طيّاتها بوادر معالجة بوليسيّة لقضايا الرّاهن كما وقفت عنده رواية "بم تحلم الذّئاب"، الّتي تبدو فيها الأحداث داخل إطار منظّم فهي تشتغل على محور الحياة اليوميّة و"نافع وليد" البطل المحوريّ للرّواية، يريد أن يجرّب حظّه في السّينما يقول "لقد اقترح عليّ أداء دور صغير في فيلم سينمائي، فكّرت أنّ امكانيّة بناء مستقبلي في السّينما"[2]، حتّى الآن تبدو الأحداث عاديّة فالبطل يريد الانطلاق في بناء مستقبله باعتباره شابّا جزائريّا طموحا ككلّ الشّباب الجزائريّ، ولكنّ الأحداث تأخذ نسقا مغايرا بمجرّد تقلّده منصب سائق لدى عائلة ثريّة "آل رجا" على السّاعة السّادسة بالتّدقيق حضرت إلى بيت "آل رجا" وقدّمت نفسي. تفحص السّيد "فيصل" ساعته بوضوح وعلانيّة قبل أن يومئ برأسه إماءة الرّضى، قادني إلى مرآب واسع حيث كانت متوقّفة خمس سيّارات ذات المحرّكات الفخمة الجديدة، شرح لكيفيّة استعمال كلّ واحدة منها، ثمّ انطلق في تلقين المبادئ الأساسيّة لمهنة السّياقة"[3] فكان ذلك المنطلق الأساسيّ لأحداث الرّواية، الّتي شيئا فشيئا تتحوّل إلى رواية العنف والدمّ والإجرام، فلن نعود نقرأ إلاّ الاغتيالات والعمليّات الإرهابيّة وتفجير الممتلكات العموميّة والخاصّة، والجنس والإدمان، فقد "كانت هناك فتاة ممدّدة على ظهرها، عارية، ذراع متدليّة على حافة السّرير عيناها الواسعتان الكبيرتان شاخصتان إلى السّقف. كانت مرتمية فوق شرشف ناصع البياض شعرها ينذر بالشّؤم إنّها غلطتك، أرسل جنيور عباراته بنبرة حادّة من أين حصلت على كوكايينك القذر هذا؟"[4]. يدلّ هذا المقطع السّردي على تورّط "نافع وليد" في زمرة الشّبكات الإرهابية الّتي تحاول تدمير أمن البلاد واقتصادها وتقتيل شبابها بالمخدرات، كما تبدو شخصيّات الرّواية البوليسيّة كلّها محور القصّة وهذاما

[1] إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 350.

[2] ياسمينة خضر، بم تحلم الذئاب، منشورات الغرب-وهران-2001، ص 86.

[3] المصدر السابق، ص 41.

[4] المصدر نفسه، ص 86.

نألفه في رواية "بم تحلم الذّئاب "كشخصيّة "نافع وليد"، "سفيان"، لاندوشين"، "جينيور، الإمام"، فكلّ واحد من هذه الشخصيّات يمثّل مسارا أيديولوجيا يؤثّر بطريقة واعية في أحداث الرّواية، الّتي تبدو متموضعة بطريقة منطقيّة حسب تسلسل الأحداث، وهذا ما تقتضيه الرّواية البوليسيّة فهي لا تفسح المجال للصّدفة ولا للحلول الّتي تبدو بعيدة عن منطق تفكيرها أو مسرح الأحداث، ويكون دور القارئ متميّزا إذ يصبح في رواية "بم تحلم الذّئاب" محقّقا من الدرجة الثّانية، فهو لا يغيّر الوقائع ولكنّه يحاول أن يبحث لها عن مرجع سوسيوثقافي، وهذا ما يخلق جانب الإثارة في الرّواية البوليسيّة ويفتح أبواب التأويل لها، كما أن الرّواية السّوداء يكتنفها الغّموض سواء في تجلّي الأحداث أو في تقديم النّهايات(الحلول)، وما نجده في رواية "بم تحلم الذّئاب "غموض السّبب المنطقي في انفجار الأحداث وأخذها منحى معقّدا، وتميّزها بالغموض الّذي يعجز فيه القارئ عن السّبب الرّئيسي الّذي يجعل الأحداث تأخذ مسارا دمويّا بعد1990، ولكنّ القارئ يقبل بالحلول المؤقّتة الّتي تجعله يستسيغ وبتحفّظ كبير هذه الأحداث، فالحلول المؤقتّة تلغي حلاّ نهائيّا للرّواية لتبقى مفتوحة على كلّ الاحتمالات.

فيما يخلق "فرج الحوار"[*]في روايته "المؤامرة[1]" التشويق عن طريق جريمة مقتل "سناء عبد الباقي" الّتي "التهمتها سيارة" وهي نموذج للمناضلة الّتي كانت ملاحقة من قبل رجال خفاء يراقبونها أينما حلّت، وتتمّ مطاردتها ومعاقبتها على انتماءاتها السياسيّة بتفجير بيتها

---

[*] من مواليد حمام سوسة لسنة 1954، من خريجي دار المعلمين العليا بتونس لسنة 1978 في اختصاص اللغة والآداب الفرنسيّة. أنجز أطروحة دكتوراه حول "إشكاليّة الرّغبة في كتابات جورج باتاي"، وبحثًا مطوّلاً في الجنسانيّة في التّراثين الفرنسيّ والعربيّ الإسلاميّ، وله اهتمامات بتحقيق التّراث.كتب الرّواية باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، والقصّة والشّعر باللّغة الفرنسيّة، وأصدر، بداية من سنة 1985، العديد من الرّوايات والدّواوين، أوّلها رواية "الموت والبحر والجرذ" (سلسلة عيون المعاصرة، بتقديم الأستاذ عبد الفتاح إبراهيم)، وآخرها "طقوس اللّيل، الجيل الثّاني"، عن دار الجمل بألمانيا سنة 2007.نال جائزة أبي القاسم الشّابي عن رواية "المؤامرة" سنة 1992، وجائزة الكومار الثانية عن روايته باللغة الفرنسيّة، الموسومة بـ *Ainsi parlait San-Antonio* له رواية تحت النشر بعنوان "حدّثني الفينيق" (سلسلة عيون المعاصرة، بتقديم الأستاذ عبد الفتاح إبراهيم).صدر له عن دار الجمل، في مجال تحقيق التّراث: "القاموس الجنسي"، وهو الفصل الثّاني من كتاب "الوشاح في فوائد النّكاح" لجلال الدّين السّيوطي (2005)، و"الكناية والتّعريض" لأبي منصور الثّعالبي (سنة 2007)، و"أخبار أبي نواس" لأبي هفّان المهزميّ (2012).

[1] المؤامرة، فرج الحوار، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1992.

وتصفيّتها بطريقة لم تكشف عنها أحداث الرّواية بحكم تضارب الأقوال والغموض الّذي اكتنف عملية التّحقيق، وإضفاء جانب الغموض على مثل هذه الجرائم ينمّ على الوضع المجتمعي المتأزّم في تونس مرحلة التسعينيّات -ما قبل 1992 وما بعدها-، وينغلق الأثر بمقتل الضّابط "محسن عبد الباقي "بسكين سناء المايل"[1] دفاعا عن شرفها، لكن القضاء حكم عليها بالإعدام بعد أن تناقلت الخبر كلّ وسائل الإعلام بما فيها التلفزة و"أعلن في نشرة الأخبار المسائيّة عن تنفيد حكم الإعدام شنقا في المسمّاة "سناء بنت خميس السبتي المايل" المولودة بسيدي بوزيد بتاريخ 1951/2/12 لإقدامها على قتل ضابط الشرطة محسن عبد الباقي"[2]. بحكم أنّ رواية "المؤامرة" هي رواية لغز بالتالي فهي "لا تشتمل على حكاية واحدة، بل على اثنتين: حكاية الجريمة وحكاية البحث.. تنتهي الحكاية الأولى-الجريمة-قبل أن تبدأ الثانية"[3]، فالحكاية الثانية الّتي هي حكاية البحث، تعدّ مصدر التّشويق في الرّواية، وهو المساهم في توتير القارئ ولهاثه وراء سريان الأحداث بحثا عمّا تسفر عنه في النّهاية. فإذا كان المنطلق هو الجريمة فإنّ القارئ يظلّ مدفوعا دون وعي إلى البحث عن انكشاف القاتل ومحاكمته.

تحقّق التشويق بصفته الحبل السرّي الرّابط بين الكاتب بالقارئ، انطلاقا من السّؤال الدّائم عن موت الضحيّة "سناء عبد الباقي"، ظلّ الاستفهام حاضرا منذ السّطر السّادس من الفصل الأوّل من الجزء الأوّل، ويتواصل بأشكال مختلفة إلى آخر الرّواية.

---

[1] المؤامرة، ص 214.

[2] المؤامرة، ص214.

[3] Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, coll. Point, Ed. Seuil, P9-P19.

* ميلودي الحمدوشي (أستاذ جامعي، اشتغل كمدير للأمن، من أعماله : القديسة جانجاه، حوار الدموع.) وعبد الإله الحمدوشي (كاتب مغربي من مواليد مدينة مكناس سنة 1958اشتهر بكتاباته للسيناريوهات، متخصص بالروايات البوليسية، كتب عدة أفلام من بينها فيلم بيت الريح. كان أستاذا سابقا للغة العربية، وهو عضو اتحاد الكتاب، وعضو جمعية المؤلفينSACD ، وعضوSNPT. سبق وأن أشرف على عدة ورشات لكتابة السيناريو في عدة مدن مغربية، كما أصدر عشر روايات وله عدة أعمال تلفزيونية وسينمائية ومسرحية. يعتبر صاحب أول رواية بوليسية عربية تترجم إلى اللغة الانجليزية (الرهان الأخير).

إذا كان روّاد المنجز البوليسي في الأدب المغربي المعاصر، قد جعلوا من البنية البوليسيّة بنية ضمنيّة للتّعبير عن إشكالات الواقع، فإن الحمدوشيين* جعلا منها بنية صريحة للإفصاح عن بنية غامضة بالبنية الواقعية التي اختفت فيها بؤر الجريمة وامتداداتها، ممّا اقتضى مقاربتها بحبكة بوليسيّة تنير دروبها دون أن يمنع ذلك من علاقات التأثّر والتّأثير بين البنيتين. وهذا ما اعتماداه في أول عمل لهما الموسوم بـ "الحوت الأعمى"[1]، بدأت التهيئة النفسيّة من التّعريف بشخصيّة المحقّق المحوريّة، ووضعيّته الاجتماعيّة وظروف مهنته الّتي تعيقه دائما عن تحمّل مسؤوليّاته تّجاه أسرته الصّغيرة الّذي ليس هو ملكها بحكم ارتباطاته المهنيّة، فهو لا يعرف الإجازة، ممّا أثار حفيظة زوجته وخلق بينهما بعض المشاكل. ولم يكتف الكاتبان بهذا التّعريف بل اعتمد على مقدّمتهما في تلميع صورة الشخصيّة المحوريّة قائلين: "الضّابط يقظان خلق لكي يكون بطلا في سلسلة روائيّة بوليسيّة، وهو شخص ليس بالمتفائل ولا بالمتشائم ولا بالواثق في نفسه إلى حدّ الغرور. إنّه فقط، مواطن مخلص في عمله ومتفان فيه، ومنهجه هو ترك مسافة بينه وبين المشكلة المعروضة عليه. والإدراك بالنسبة له، ليس مسألة حدس أو استبصار، بقدر ما هو اجتهاد وتحليل وتركيب وتطبيق للمسطرة القانونية"[2]. وبحكم مسؤوليّاته الّتي تفرضها خصوصيّة موظّف الأمن، يترك أسرته رغم اتّفاقهما للعشاء خارجا، إلّا أنّه فوجئ بمكالمة هاتفيّة من المفتش "عمر" تخبره بوجود جثّة لفتاة مقتولة بالرّصاص في ضواحي "الدّار البيضاء"، ومن هنا تبدأ أحداث الرّواية البوليسيّة وبالأحرى قصّة الجريمة في "الحوت الأعمى" ومنها تزداد شهوة القارئ إثارة لفكّ خيوط الجريمة رفقة الضّابط "يقظان" باعتباره الشخصيّة المحوريّة في تحريك الأحداث.

في جلّ الرّوايات البوليسيّة: حدث الجريمة، يخضع لعمليّة التّحقيق البوليسي لمجموعة من القواعد سطّرها منظرو الرّواية البوليسيّة، والّتي–على حدّ معرفتي- من أهمّها أنّ المؤلّف-بكسر اللّام- لا يلجأ إلى منطق الصّدفة والمفاجآت غير المعقولة ولا

---

[1] ميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، الحوت الأعمى، منشورات عكاظ، الرباط، ،2002، ط2.

[2] الحوت الأعمى، المقدمة، ص 12 و 13.

يكشف كلّ أسراره، حتّى يتفاعل معه القارئ في البحث عن القاتل. بعد عمليّة البحث المضنية من الضّابط وأعوانه، وبخاصّة المفتش "عمر"، توصّل "يقظان" إلى أنّ الجاني قد ارتكب جريمتين في وقت واحد بسلاح أجنبي، والّذي مكّن للبحث أن يأخذ مسارا صحيحا هو ذكاء "يقظان" والحاج الّذي تذكّره الضّابط على اعتبار أنّه أحد من سجنهم في قضايا المخدّرات، وهي نفس العبارة الّتي قالها الحاج: "هذه العصيدة الّتي تغرقون فيها وراءها المخدرات.. ويجب أن تعلم أن المهرّبين المغاربة ليسوا منظمين كالأجانب. ولكن من المغاربة من هم أعضاء في المافيا وأنا كنت واحدا منهم"[1]، لكن الحاج الثّائب الّذي بدا متحفّظا في البداية سرعان ما تراجع عن إفادة المحقّق بالمعلومات بخصوص الرّأس المدبّر في عمليّة قتل المغربيّة "هند الملّوخي" و"أريفو موكداني" بقوله: "إذا كان الإيطالي والبنت هند قد قتلا بتوصية من آل غارسيا، فالمافيا هي الّتي ستكون نفّذت القتل، وهؤلاء القتلة لا علاقة لهم بالمخدرات. إنّهم ينفّدون الأوامر مقابل عمولات ضخمة بدون حتّى أن يلتقوا بزبونهم، يضربون ضربتهم ويرحلون، وحتما هم الّذين أطلقوا عليك النّار"[2]. وهنا يتذكّر القارئ والمحقّق أنّ محاولة اغتيال هذا الأخير هي من تخطيط "غارسيا" ومن تنفيد "شباب مغاربة "مأجورين، لكنّ الخدمة الكبيرة الّتي قدّمها "الحاج" هي التّفسير الّذي أعطاه للعبارة، والّذي هو بمثابة حلّ للّغز المحيّر، الّتي كان "بيدرو" يردّدها في الهاتف مع معاونيه "الحوت.. هو البضاعة، يعني الحشيش.. الأعمى. تعني الظلام، الليل.. الماء، هو الميناء، نفس الأغنية.. نفس الطريقة"[3]، ومن بعدها توجّه الضّابط للميناء واكتشف أمر المخدرات المخزّنة في الحاويات، والقبض على "بيدرو" الّذي أنكر علاقاته بالمافيا، والقتلة الّذين بقي أمرهم مجهولا لكنّ نشاطهم بقي متواصلا بعد أن انتهت الرّواية على وقع صدمة أخرى لأجهزة الأمن وهو مقتل "الحاج" الّذي لم يلق الحماية اللّازمة. ولكنّ

[1] الحوت الأعمى، ص 126.

[2] الحوت الأعمى، ص128.

[3] الحوت الأعمى، ص128.

القارئ يقبل بالحلول المؤقّتة الّتي تجعله يستسيغ وبتحفّظ كبير هذه الأحداث، فالحلول المؤقتّة تلغي حلاّ نهائيّا لكلّ رواية لتبقى مفتوحة على كلّ الاحتمالات.

يحتوي المتن السّردي البوليسيّ على خصّيصات تجعله ينفرد بها دون غيره من الأشكال الأدبيّة، إذ نجد السّارد يبني عالما متخيّلا يحمل الإثارة والغّموض والتّعقيد، ليجعل السّرد ينزع نحو العوالم الضّمنيّة كما نراه يضفي على الجّانب المكاني نوعا من الوحشة والانعزاليّة، ممّا يثير فضول القارئ وتخوّفه في آن واحد، والزّمن السّردي يتأرجح بين الامتداد والتقلّص، فحدوث الجريمة يجعل الزّمن يتمدّد ليثير نوعا من الدّهشة والإثارة، تجعل القارئ مشاركا في الجريمة أو ملاحظا لها، ويدخله كمحقّق عالم التّخمين والتّأويل علّه يجد حلاّ ممكنا ومنطقيّا، ولكنّه سرعان ما يغرق في بحر من الأوهام، وهكذا تتحدّد معالم البناء السّردي في الرّواية البوليسيّة.

عرفت الرّواية البوليسيّة في السّنوات الأخيرة جيلا جديدا من الرّوائيين حاولوا من خلال أعمالهم الإبداعيّة إحداث تغييرات على تقنيّات السّرد، كالتّقنية الّتي ابتكرها "فريدريش أنّي"[1](F.Enie) تدفعنا كقرّاء للكشف عن حالة الاختفاء بدل الكشف عن جرائم القتل، وبخلاف "أنّي" هناك تقنيّات جديدة اتّسمت بالشكّ العميق في إمكانيّة الكشف عن الجريمة وتصوّر جرائم قتل دافعها القهر العاطفي، فكلّ هذه التقنيّات الجديدة تنمّ عن هذا التّطوّر الإبداعي وطرق معالجتها للمجتمع والواقع، بعناصرها المشكّلة لها، وقد استخلصنا من مجلّة ستار(Stars)[2] بعض مقولات البناء السّردي الّتي تتحدّد فيما يلي:

1-البدء بأزمة-عقدة-سيمتها الرّئيسة الغموض، وهذا البدء قائم على جهل رجال الأمن، وجهلنا بكلّ ظروف العقدة؛

2-الحبكة الرّئيسة الواحدة المكوّنة من حبكات ثانويّة صغيرة، تقوم على عدّة عقد متعالقة ومتواشجة، ومرتبطة بمهمّة البطل الإشكالي وعلاقة كلّ ذلك بالمجرم. وهي حبكة لها بداية وذروة ونهاية؛

---

[1]*الكاتب بن مدينة "ميونيخ"، ابتكر شخصية المحقّق "تابور يودن "القليل الكلام.

[2] مجلة ستار الألمانية تعنى بدراسة الأدب العربي باللغة العربية وبإشراف باحثين ألمان وعرب، ألمانيا، 2004.

3 -التّوقع القائم على التّشويق والحدس والغموض بهدف تمتين علاقة القارئ بالنّص، لأنّ أفق التوقّع يسمح بالانغماس في مجريات الأحداث والصّراع، وتمثّل سلوكيّات البطل ومعاناته؛

4-الغموض الّذي يخلق الأجواء العامة والخاصّة لسير وتطوّر الحبكة والصّراع، حتىّ ينحلّ اللّغز وينتصر على الذّئاب.

تحدّد مقوّمات الرّواية البوليسيّة انطلاقا من التعالق والاتّحاد الوظيفي بين الخصائص الفنّية والخصائص السّردية والخصائص الخطابيّة، مشكّلة عالما متخيّلا تسبح فيه شخصيّات مجرمة تطاردها شخصيّات قانونيّة تتحرّك داخل إطار مكاني محدود ولكنّه يوحي بالضّياع، وبعد أن أصبح المجتمع التونسي يطمح في العيش الكريم، ويتضايق من رجال الشرطة، الذين يعكرون كما تشاركه أزمنة مشتّتة، تبحث عن جزئيّاتها الضّائعة منها لتعيد بناء عالمها وتخلق الحلّ الّذي ينفلت بين الفينة والأخرى من ذهن المحقّق، تتعالق هذه المقوّمات وكأنّها عرائس يحرّكها سارد عالم بكلّ ما يحدث وعلى يقين أنّ القارئ تلزمه الجرأة والفطنة والّدهاء ليتسلّل إلى داخلها ويحاور أغوارها ويكتشف منطق حكيها ومنطق حلّها.

3- الإرهاصات الأولى لظهور الرّواية البوليسيّة المغاربيّة المعاصرة:

تتدرج دراستنا للرّواية البوليسيّة ضمن اهتمام مزدوج، فمن جهة تبدو الرّواية البوليسيّة جنسا قليل الانتشار، غير معروف ولا مألوف في الحقل الأدبيّ المغاربيّ، وأخصّ بالذكر الحقل الأدبيّ الجزائريّ والتّونسي والمغربي، ومن جهة أخرى نجد أنّ دراسات الباحثين لهذا الجنس قليلة عند الغرب وهي أقلّ وأنذر عند العرب ، فعندنا في الجزائر نجد بعض الباحثين اهتمّوا بهذا الجنس كالباحث "عبد القادر شرشار" في مؤلّفه "الرواية البوليسيّة- بحث في النّظرية والأصول التّاريخية والخصائص الفنّية وأثر ذلك في الرّواية العربيّة-"وقد أرجع الباحث دوافع اختياره لهذا الموضوع إلى "انتشار النّصوص

البوليسيّة بين أوساط طبقات القرّاء المختلفة وإحجام النقّاد عن تناولها لاعتقادهم أنّها لا تنتمي إلى حقل الآداب"[1] والباحث "رضا بلحجوجة" في رسالة الماجستير[2] الّتي شخص فيها مفهوم الإثارة كعنصر تقنيّ من عناصر الرّواية البوليسيّة، وعنصر جماليّ يزيد من تعقيد الأحداث وإخضاعها لعنصر الغموض والمفاجأة، لينتهي إلى أنّ مفهوم الإثارة مفهوم سرديّ وموضوعاتيّ.

أرجع الباحث" عبد القادر شرشار" ظهور الرّواية البوليسيّة إلى بداية الاستقلال مع" يوسف خضير "بروايته "تحرير فدائيّة "عام 1970 وقد ظهر له في ظرف سنتين، ستّة عناوين"[3]، ويؤكّد الباحث "أحمد منّور "أنّ الرّواية البوليسيّة عرفت قبل الاستقلال مع القاصّ الجزائري الشّهيد "أحمد رضا حوحو "في بعض قصصه إذ يعده "في طليعة كتّاب هذه المرحلة...ارتقى بالصّورة القصصيّة إلى المستوى الجيّد لاسيما بالنّظر إلى بعض التقنيّات القصصيّة الّتي كان يستعملها...نذكر على سبيل المثال قصة "ثري الحرب" و"فتاة أحلامي"، وفيهما يحاول استعمال بعض تقنيّات الرّواية البوليسيّة "[4]،وإذا رجعنا إلى فترة التسعينيّات نجد أنّها عرفت تطوّرا رهيبا في الحقل الأدبيّ الجزائريّ لم تشهده بلادنا من قبل لا من حيث الكمّ ولا من حيث الكيف، وهذا الّذي يجعلنا نكرّس جهدنا للبحث في هذا الجنس.

ففي أحد مقالاته يرجع الباحث "شعيب السّاوري" سبب "تفشّي الجريمة بالجزائر، كان أرضيّة ملائمة للتّخييل البوليسي بالنسبة لكثير من المبدعين. وهو ما يسمح ببروز جيل جديد من كتّاب الرّواية البوليسيّة"[5]، فاشتهر البعض من كتّابها-الجزائر-بكتابة الرواية السوداء في العشرية التي سميت بـ" بالعشرية السوداء" بروز مافيا المال والأعمال،

---

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص7

[2] R. Belhadjoudja, traitement de la notion de suspense dans le roman policier Algérien ou la naissance du polar en Algérie.

[3] عبد القادر شرشار -الرواية البوليسية- ص 158.

[4] أحمد منور - مجلة المنار -لمحة عن القصة الجزائرية، مجلة شهرية للآداب والعلوم والثقافة، س53، م48 ،1981، ص 69.

[5] شعيب الساوري، مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية، مجلة فصول، ع 76، القاهرة، 2009، ص71.

الذين صاروا يتحكّمون في رقاب النّاس، دفع منها المواطن البسيط الثّمن باهظا، بعد أن طالته عمليّات الاغتيال، وحتى المثقفين لاقوا نفس المصير، ومنه عرف جنس الرّواية البوليسيّة فترة التّسعينيّات تطوّرا كبيرا فلفت إليه الأنظار، ليطلّ علينا بأبعاده الاجتماعية والسّياسيّة.

ونفس هذه التحوّلات عاشتها تونس بعد جوّ التوتّر الّذي عرفته آنذاك1992 وما قام به رجال البوليس من محاكمات جماعيّة لزعماء حركة "النّهضة الإسلاميّة"، لم يسلم منها حتّى الطّلبة وقامت بتعذيبهم جماعيّا لانتمائهم إلى منظّمات يساريّة غير مرخّص لها، فمن بينهم شخصيّات بارزة نذكر :"إيمان الدّرويش" و"لطفي الحمامي" وهذا الأخير تعرّض لأبشع أصناف التّعذيب أوصلته منها إلى إجراء عمليّة على أعضائه التناسليّة، أضف إلى ذلك التّضييق على أسر منتقديها بوضعهم تحت الإقامة الجبريّة، وهذا الّذي أثار حفيظة "فرج الحوار" في (المؤامرة)[1]و"محمود طرشونة"(دنيا)[2]، هذا إذا اعتبرنا الرّواية البوليسيّة التونسيّة كنقد فوري للوضع المجتمعي المتأزم آنذاك.

رغم أنّ المغرب لم تظهر هذه التحوّلات بشكل جليّ، بل كانت سريّة لاعتماد السّلطة سياسة كبس النّفس، فكان نشاط مثل هذه الجماعات محدودا جدّا في ظلّ غياب للديمقراطيّة الّتي لم تر النّور إلّا بعد تولّي "محمد السّادس" الحكم، وهنا تغيّرت الأوضاع واجتنابا لما وقع من ثورات عربيّة استثمرت المغرب من تجارب تونس ومصر ومكّنت لحزب "العدالة والتنميّة الإسلامي "من المشاركة في الانتخابات وتولّيه مقاليد إدارة السّلطة التنفيذية، مثل هذه الأوضاع –سواء قبلها أو بعدها- مهّدت لـ"ملامح كتابة بوليسيّة خرجت من رحم الصّراع المجتمعي المحلّي، بعد أن ساهم بشكل مباشر وغير مباشر في إثارة قضايا هامّة أفرزتها التحوّلات المجتمعيّة الجديدة"[3]، فمقارنة بالمجتمعات المغاربية الأخرى، عرف المجتمع المغربي هوامش للدّيمقراطيّة كان لها الأثر الإيجابي على الإبداع

[1] فرج الحوار، المؤامرة دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1992.

[2] محمود طرشونة، دنيا، دار ديميتري، تونس، اكتوبر1993.

[3] عبد الرحمن مؤذن، القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، مجلة فصول ع، 2009، القاهرة، ص87.

الّذي أثمر عديد الأعمال منها الروائيّة مثل "القديسة جانجاه"[1]،"الحوت الأعمى"[2]وهذه الأخيرة هي رواية اللّغز تعالج قضيّة التّهريب وما تلحقه-بضم التاء- المؤسّسات الاقتصاديّة الأجنبيّة، أو كما يسمّيها البعض بالشركات المتعددة الجنسيّات من أضرار للمجتمعات المغاربيّة، من استغلال لجهل بعض الفئات الاجتماعيّة وعوزهم.

وخلاصة ما قلناه في سياق الإنتاج السّردي البوليسي، تجسّد في خروج القصّة البوليسيّة من جبّة الواقعية. أو بعبارة أخرى: كان النصّ البوليسي سردا من سرود رصد تحوّلات الواقع بأسلوب معين اعتمد التّشويق والإثارة أو المتعة والفائدة. لذلك اعتبرت كلّ هذه الأعمال نقدا فوريا للعدوى الّتي كانت تصيب المجتمع المغاربي من حين لآخر.

4- الرواية البوليسية المغاربية:

إذا كان الجنس الرّوائي البوليسي سبق دخوله في أحضان الأدب الفرنكفوني ذي الأصول "الأنتيلية أو الأنتيزية"* بلمسات تقريبا واضحة نهاية القرن التاسع عشر وبالضّبط منذ 1950، فهذا الجنس الرّوائي البوليسي لم يكن له معنى في الفضاء الأدبي المغاربي قبل سنة 1970، وهذا "لا يرجع إلى عجز أو نقص في الخيال وإنّما مردّه إلى وضعيّة

---

[1] ميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، القديسة جانجاه، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط1، 1999.

[2] ميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، الحوت الأعمى، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط2،2002.

الشرح/الحوت الأعمى هي أوّل رواية بوليسيّة مغربية معاصرة، من تأليف كاتبين مغربيين، سمحت لهما تجربتهما في الكتابة إلى الارتقاء بالمشاهد البوليسية وتقنياتها من تحويلها إلى عمل سنيمائي، أسال الكثير من الحبر عبر وسائل الإعلام المختلفة، ونال أصحابه شهرة غير مسبوقة في الكتابة باللغة العربية، أنستهم إلى حدّ ما كتبة "إدريس شرايبي" وغيره من الكتّاب المغاربة الّذين احترفوا هذا النوع من الكتابات.

* (Antilles) هوية ثقافية تنحدر أصولها طبعا من الفلكلور الكرايبي،كما يعتبرها البعض تيار أدبي، يستمد قوته لما يستحضر كتّابه تاريخ العبودية المشؤوم، والعنصرية الذي تعرض الإنسان الأسود من قبل أصحاب البشرة البيضاء، ومن أعلام هذا الأدب: إيمي سيزار(خطاب الاستعمار)، فرانز فانون (الجلد الأسود، القناع الأبيض)، باتريك شاموازو(Texaco)، ماريز كوندي(segore)، جوزيف زوبال (la rue case negre)، وهذا الأخير اعتبر كردة فعل من المجتمع الأنتيلي الصغير خلال الفترة الفاشية، والعمل هو نقد للنظام السياسي الاجتماعي والاقتصادي، في ظل الاحتلال الفرنسي إلى يومنا هذا.

موضوعيّة تتحكّم فيها معضلات الحياة اليوميّة"[1] رغم أنّه ظهور متأخّرا، إلّا أنّه-ظهور- بدا جليّا مع مجيء رواية الجوسسة/التّجسس وبروزها على السّاحة الأدبيّة المغاربيّة.

تعتبر هذه الأخيرة متغيّرا من متغيّرات الجنس الرّوائي البوليسي الّذي كان تطوّره له معنى، سواء على مستوى وجهة النّظر الأدبيّة أو على مستوى تطلّعات الدّراسة السّوسيولوجيّة. رغم أنّ الرّواية البوليسيّة التقليديّة سبقت رواية الجوسسة في الظّهور، إلّا أنّ الرّواية البوليسيّة لم تتأخّر في الظّهور بالنّظر للاهتمام تدريجيّا من الكتّاب المغاربة بهذا الجنس الأدبي ابتداء من سنة 1970 بعد أن كانوا منشغلين بالرّواية الجاسوسيّة، فكانت جلّ مقارباتهم كلاسيكيّة للجنس الرّوائي المغاربي البوليسي إلى غاية1980. ومن هنا يحقّ لنا أن نتساءل عن الظّروف والعلل الّتي أدّت إلى اللّجوء لهذا النّوع ذي الطّابع البوليسي، وسنحاول لاحقا أن نعرف هذه التّباشير في مجمل أعمال مدونتنا.

1.4- روايات الجوسسة خلال1970:

يتّفق كلّ من "عبد القادر شرشار"[2]و"بيت بشتر" (B. Bechter)على أنّ ميلاد الرّواية الجاسوسيّة الجزائريّة تصادف مع روايات "يوسف خضير"1970، غير أنّ النّاقد الجزائري "بلحجوجة"[3] يؤكّد على أنّ أوّل ظهور للرّواية الجاسوسيّة كان سنة 1970 بقلم "عبد العزيز العمراني" وعمله "فخّ في تل أبيب"، مع العلم أنّ هذا الرأي قد شكّكت فيه "بشتر"[4]وكذا "جون ديجو"(J.Dejeux)[5] اللّذان يرجعان "فخ في تل أبيب" إلى عام 1980، مؤكّدين بأنّه إذا كانت بداية الرّواية يرجعها البعض إلى سنة1967 والبعض

---

[1]عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، دار العودة بيروت، 1980.

[2] أوّل دّراسة بالعربيّة للباحث الجزائري "عبد القادر شرشار"، ذات قيمة ثمينة في إطار هذه المقاربة لروايات الجوسسة الجزائريّة سنوات السبعينيّات.،

[3] للتوضيح: تعدّ رسالة الماجستير للجزائري "رضا بلحجوجة" أوّل دراسة تناولت موضوع الرّواية البوليسيّة الجزائريّة بشيء من التفصيل متتبعة مسارا شبه تأريخي.

[4] B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, Thèse réalisée sous la direction des Professeurs Guy Dugas et Robert Jouany, Universités Paris IV-Sorbonne et Innsbruck, mai 1998.

[5] J. Dejeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.

الآخر يرجعها إلى سنة 1971. تصرّ الباحثة النمساويّة على أنّ الرّواية الثّانية لـ"عبد العزيز عمراني" الموسومة بـ (D.Contre Attaque) الّتي نشرت في 1973هي العمل الرّوائي الأوّل للكاتب.

ومهما يكن لا يمكننا تأكيد مثل هذه التّصريحات أو نفيّها لعدم توفّر أدلّة مدحضة، وبكلّ بساطة يمكننا أن نحتفظ بفكرة أنّ كلّا من "عمراني" و"خضير" قد تألّقا ونشطا في جنس الرّواية البوليسيّة عبر رواية الجوسسة، وأنّ الحمولة الأيديولوجيّة لهذين العملين تقتربان من بعضهما البعض، لكنّ الشيء الملاحظ والملفت للنظر ذلك التّأثير الكبير الّذي فرضه "يوسف خضير" على الرّأي العام بالإضافة إلى تأثيره في وسائل الإعلام- الصّحافة- تلك الفترة الّتي كان لها الوقع الكبير لتتويجه بممثّل رواية الجوسسة الجزائريّة ، وأمام الانتصار لـ"خضير" وسلسلة أعماله الّتي سببت ضغطا غير مقصود من قبل الصّحافة وعلى سياسة النّشر لتلك الفترة؛ الّتي تحمّست لنشر أعماله فتقبّلها جمهور القرّاء الواسع قبولا حسنا.

يؤكّد "رضا بلحجوجة "-بعد قراءة بعض جرائد تلك الفترة وبخاصّة "المجاهد"*- أنّ الرّوايات الأربع لـ"يوسف خضير" الّتي نشرت في 1970 لقيت ترحابا كبيرا من قبل

* El Moudjahid: جريدة جزائرية صدرت باللغتين الفرنسية ثم العربية في الأعوام من 1956م إلى 1962م خلال حرب التحرير الجزائرية، وكانت اللسان الرسمي FLN، وقد تركزت المادة الخبرية على الدفاع والتعبير عن أفكار الجبهة وإبراز أصالة الشعب الجزائري والعمل على تدويل القضية الجزائرية وفضح أساليب ودعاية العدو أمام الرأي العام المحلي والعالمي. كما اهتمت بتنوير الرأي العام بأهداف الثورة، ففي العدد الثاني وتحت عنوان "لماذا نكافح" كتبت الصحيفة قائلة: إننا نكافح لتحرير الجزائر تحريرا شاملا لكي يسترجع الجزائريون حياة اجتماعية مناسبة في نطاق الشخصيّة القوميّة الجزائريّة وباعتبار التّطور التّاريخي في العالم، وفي العدد الثّالث عنونته بـ "كيف يقتل جنود الاستعمار النّساء مرت صحيفة المجاهد بثلاث مراحل : -الأولى هي الّتى كانت تصدر خلالها الجريدة في مدينة الجزائر ما بين جوان 1956 و 25 جانفي 1957، حيث تمكّن المستعمر من اكتشاف مقرّها في حي القصبة إبّان معركة التّحرير. -الثّانية أصبحت تصدر فيها من مدينة تطوان بالمغرب من 5 أوت 1957. -الثالثة والأخيرة في تونس وتمتد من أول نوفمبر 1957 إلى غاية حصول الجزائر على استقلالها. كما اهتمت الصحيفة بما كل ما كتب من العمال الجادة في الحقل الثقافي، وبخاصة بما كتب باللغة الفرنسية، وبكل ما قالته الصحافة الدولية عن الجزائر، فاقتبست العديد من المقالات. كما خصصت صفحات للحديث عن الأحداث كنصف الشهر السياسي ونصف الشهر العسكري وردود الأفعال الدولية حول قضية الجزائر.

النّقاد والجمهور الواسع الّذي كان مولعا بهذا الذّوق الّذي يكتنفه الغموض والمغامرة بالإضافة إلى الثّمن المعقول والمدعّم الّذي كانت تضعه المؤسّسة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع SNED لتدعيم مثل هذه الأعمال المطلوبة في السّوق، وفي ظلّ الانطلاقة الجديدة الّتي صاحبت ظهور هذا النّوع ذو الخيال الخصب. بدا العمل النّقدي تارة متحفّظا وتارة أخرى مترقّبا، لكنّه يخفي اهتماما وبخاصّة في مثل هذه التّطلعات الجديدة الّتي شهدها الأدب الجزائريّ لاحقا، تمثّل في الدّراسات الّتي سبق وأن ذكرناها، وسرّ نجاح هذه الأعمال يعود إلى عناصر عدّة على غرار الرّواية الكلاسيكيّة ورواية الجوسسة، فهي متغيّر ذو إيحاءات سياسيّة ساهم هذا النّوع في ثراء الأدب الشّعبي، كما كان يخضع كليّة إلى إنتاج بالسلاسل(Par des séries)، فهذا النّوع يجعل من الشّخصية الرّوائية البطلة المعروفة عموما، ومن بطل رواية الجوسسة ليس بالضّرورة شرطيّا ولا محقّقا خاصّا؛ ولكنّه يجمع هذين الصّورتين معا أي بين الجاسوس والمحقّق وفي الآخر هو نفسه، المهم أنّه رجل ميدان في خدمة الدّولة يعمل في إطار رسميّ وعموميّ. فالجاسوس قادر على أن يجمع بين الذّكاء والقوة الجسديّة، بين الحيلة والشّجاعة، فعمله لا يقتصر على حماية بعض الأشخاص بل حماية البلد بأسره بل حماية العالم كلّه، فالأمر بتعبير آخر يتعلّق بما يسمّى "البطل الخارق"(Super Héros) الّذي يكون في خدمة الخير ضدّ الشرّ.

نجد في روايات التّجسس لـ"خضير"[1] أنّ بطله الخارق مجسّدا في "ليوطار" (Lieutard)؛ أي" مراد صابر" (S .M) من الأمن العسكريّ الجزائريّ المعروف بـــSM15، كما تطلعنا شخصيّة البطل لدى قراءة رواياته وبخاصّة في "لتّوقف مخطط الرّعب"(Halte au plan) و"حرّروا فدائيّة"(Délivrez Fedayia) الّذي تميّز بـــعينه الحادّة الثّاقبة، وذهنه اليقظ باستمرار و قدرته على تنفيد بعض الحركات المهاريّة

[1] Y. Khader, *Délivrez la Fidayia !* Alger, SNED, 1970.
Y. Khader, *Halte ! au plan « Terreur »*, Alger, SNED, 1970.
Y. Khader, *Pas de « Phantom » pour Tel-Aviv !* Alger, SNED, 1970.
Y. Khader, *La Vengeance passe par Ghaza*, Alger, SNED, 1970.
Y. Khader, *Les Bourreaux meurent aussi…*, Alger, SNED, 1972.
Y. Khader, *Quand les « Panthères » attaquent…*, Alger, SNED, 1972.

الضروريّة لمواجهة أربعة منافسين، في حين أنّ ذهنه يحوم دوما بخصوص حلّ المشكل العالق، حيث أنّ "مراد صابر" يتمتّع بشعبيّة شبه أسطوريّة" فـ"كان أحد العناصر اللّامعة في جيش جبهة التّحرير الوطنيّ(LANP)، فقد تعرّض للاغتيال حوالي مائة مرّة خلال حرب التّحرير، وكان يقال في تلك الفترة في جبال الأوراس أنّ البركة تصاحبه أينما حلّ، يتحلّى في وقت واحد بشجاعة الأسود، وبحذر الثّعالب وحيلة الثّعابين. فكان الرّجال يحيطونه بهالة أسطوريّة، لذلك كانوا يطلقون عليه فيما بينهم "شمس الدّين" (Chams Eddine) أيّ الشّمس الّتي ترمز إلى كلّ ما هو جديد يطمح إليه الجميع[1].

إنّ هذه الشّعبية مسموحة وشرعيّة لكون هذه الشّخصيّة البطلة ذات الخصائص المثيرة لا تختلف عن باقي الخلق، فـ" مراد صابر" كان "يبلغ من العمر 32 سنة ذو بنية فيزيولوجيّة لا بأس بها. طوله1.85م من العضلات والأعصاب، حركات قنّاص ماهر، رياضيّ متمرّس ومصارع أيضا جيّد، لقد كان يعطي انطباعا خارقا للعادة عن الرّشاقة والقوّة، فـ" صابر" عوّد جسده الرّياضي على ألّا يتصرّف إلّا تحت الأوامر"[2]، ويجب أن نذكر أنّ هذه السّلسلة من الصّفات إذا تحلّى بها البطل الخارق غير كافيّة لذلك فـ "صابر" يمتاز كذلك بصفات أخرى بما فيها الجسمانيّة، لقد كان لديه "وجه زاهد ووجنتان ظاهرتان وأنف طويل معقوف على شكل منقار طائر القنص(Oiseau de poids) وفم مثني بشكل واضح تهدأ في بعض الأحيان بطريقة غير منتظرة، وابتسامة مطبوعة بالطيّبة، لقد كان جميلا. يبدو أنّ بطل "خضير" يشبه إلى حدّ ما، وهي محاكاة واقعيّة، بطل مسلسل فرنسيّ شهير SAS وأحيانا تتجاوزه إن لم نقل تتفوّق عليه من حيث التّميّز مع العلم أنّ "صابر"سرعان ما انحرف عن هدفه، وهذا ما وقفنا عنده في رواية "ليتوقّف مخطّط الرّعب" الّذي استطاع فيه "صابر" أن يقضي على قرش من فصيلة النّمور (Requin tigre) الّذي يبلغ ثمانيّة أمتار بواسطة سلاح أبيض(سكين) بسيط. هناك فروق طفيفة بين "صابر" والجاسوس الّذي يوظّفه "جيرار دو فيليه"(Gérard deVilier)،

[1] *Délivrez la Fidayia*, p14.
[2] Ibid., p. 15.

وإن كان ثمّة فرق طفيف يتعلّق بتفاصيل دقيقة جدّا لمّا نقرأ لـ"بلحجوجة". يبدو بطل "خضير" مختلفا و"على عكس الأبطال في الرّواية الغربيّة، فعلاقات "صابر" شبه مستحيلة، وما يمكن أن يفصل "صابر" عن غيره من الجواسيس الأبطال الغربيين، هو امتناعه عن تعاطيه الكحول والتّدخين فإنّ "تحليل الحياة الجنسيّة لكلّ من SM وSAS سمحت لنا أن نضع نوعا من التّضاد بين البطل العاجز والبطل الشّهواني، وفي غضون المعارك العديدة الّتي يعيشها الجاسوس الجزائري، هناك معركة وحيدة تهمّه وهي: الحفاظ على الآداب العربيّة والإسلاميّة الّتي تتعارض مع الإنتاج الغربي"[1]. غير أنّ هذه الفروقات أبدت معنى كبيرا، ويجدر بنا الذّكر أنّ رواية التّجسس وبخاصّة روايات "يوسف خضير" الّتي اكتسحت السّوق الجزائريّة للكتاب، ليست عفويّة لأنّها تجيب بدقّة على الموجة العالميّة والشعبيّة التي تحظى بها SAS، والّتي كانت بالفعل منتشرة في السّاحة الأدبيّة المغاربيّة حسب"روبار اسكيه"(Robert Escallier)[2].

إنّ سدس عناوين SAS تناولت مرجعيّا العالم العربي، فعندما تظهر المدينة العربيّة في ديكور الرّواية، فهو ظهور محمّل بتطلّعات وصفت بأنّها هي ذاتها محمّلة بأحكام مسبقة، من خلال العبارات التّالية: روائح التّوابل، الألوان، الفوضى، التّحركات وتصوّرات أخرى. وكلّها تعطينا خصائص السّوق والمدنيّة العربيّة على العموم بانسجام مع الإطار الّذي وضعت فيه، فالشّخصيّات الممثلة تبدو أكثر منه في قالب آدمي/نمطي فـ"حسب مؤلف SAS، المجتمعات العربيّة ليست إلّا تجمعات لأفراد غير مميّزين متشابهين فيزيولوجيّا وبسيكولوجيّا ويعيشون على وقع فكرة واحدة تربطهم. ويواصل مؤّلف السّلسلة في سرده للطّباع، وهي نفسها الحملة الّتي ألحقت بالطّائفة اليهوديّة، فكانت الألفاظ المستعملة جارحة شاتمة مشوهة ومحقّرة اتّجاه العربي، كلّ هذه المصطلحات تنتمي إلى مختلف الأحزاب اليمينيّة المتطرّفة والعرقيّة، وإلى اللّهجة الممقوتة والرّافضة

[1] R. Belhadjouja, P.217

[2] R. Escallier, L'image de la ville arabe dans la littérature de gare, le cas S.A.S, in cahiers de la méditerranée ; n60, Nice, centre de la méditerrané moderne et contemporaine, juin2000, P65-72.

لتجارة البن، وكذا الرّسومات المتآكلة الأكثر عنصريّة كلّها قد استعملت في نقل فكر سطحيّ"[1]. مع العلم أنّ هذه المقاربة تمثّل بعض دقائق الأمور، وهي تقترب إلى ما اقترحه "يوسف خضير" لأنّ مهارة "صابر" هي بالتّأكيد سلاح لقهر أعدائه في تلك المرحلة من مراحل النّزاع العربي الإسرائيلي لمواجهة ظلم الصهيونيّة والصّهاينة وأذنابهم، وعن أحد الشخصيّات في رواية "حرّروا فدائيّة" ونقصد بذلك القنصل "عمار بن ميلود" كان يهدّد بخصوص اختطاف زوج رئيس الكوماندوس أنّه فدائي"[2]. إنّ الّذي حدث آنفا يمكن أن نلحقه بسياق العنف الّذي راح ضحيّته باستمرار أبناء الشّعب العربي جرّاء ظلم الصّهاينة وبطشهم وأؤكّد الصّهاينة لا اليهود[3].

نخلص إلى أنّ الصّهيونيّة هي المستهدفة، وهي الّتي تدافع عنها وبشدّة المخابرات السريّة الإسرائيلية، وأعني بذلك الحركة الصهيونيّة (Skin Beth)، وهذا لا يمنع عندما ينتقد "صابر" "الإسرائيليّين"، فاستعمال المزدوجتين على جنبيها شبه آلي هذا دليل نجده في بعض تصريحات رواية "ليتوقف مخطط الرعب"، لمّا نقرأ: "كان في عين ذاك الغريب في طريقة تحريكه لدقنه نوع من الطّمأنينة تشكّل نوعا من الكبرياء والحقارة الّتي لا نعثر عليها إلّا عند الإسرائيليين. لقد سبق لـ"صابر" أن لاحظ هذه النّزعة عند الإسرائيليين الّذين يزعمون دوما التّميز والدّهاء عن الآخرين"[4].

استلهم الإسرائيليون خطّطهم من المهاجرين الأمريكان الّذين صنعوا قوانينهم بمسدساتهم. فهم يقبلون أنفسهم على الموت، هذه الملكيّة الّتي استحوذوا عليها.[5] ويمكننا من جهة أخرى عندما تخفت شرارة النّقد فإنّ كلمة (Israélien) استبدلت بـ(Israélite) كما نقرأ في الفقرة التّالية: "لقد كان واحدا من هؤلاء الـ (Israélite) هم من يأكل الخبز العربي ويعضّون اليد الّتي تمتدّ إليهم"[6] وهذ هو سلاح الغدر الإسرائيلي.

---

[1] Ibid., P70.
[2] Les fédayins représentent les services secrets arabes.
[3]Délivrez la fidayia ! P11
[4]Ibid., P11
[5]Halte ! au plan P terreur, respectivement, P35, 38 ,101
[6]Ibid., P99

وهكذا يبدو النّقد لاذعا على مستويين، فعلى المستوى السّياسي فإن "يوسف خضير" لا يتردّد لحظة واحدة في فضح ما يسمّيه بالإمبرياليّة الصّهيونية المدعومة من قبل الولايات المتّحدة الأمريكيّة، أمّا على المستوى الإنساني فـ"خضير" ينتقد هذا التّفكير والإحساس بالفوقيّة من الإسرائيليين متوسّلا بملاحظات ضدّ الصّهيونيّة وضدّ السّاميّة وهذا ما نلتمسه من العبارة (Israélite).

إنّ روايات "يوسف خضير" محمّلة بشحنة أيدولوجيّة عالية، بل أكثر من ذلك فهي تبدو، وكأنّها نتيجة لإجراء سياسي ولأمر أراد "يوسف خضير" الردّ عليه. يبدو هذا التّطلع الخارج عن الأدب(Extra-littéraire) بالإضافة إلى كونه تطلّعا غامضا هو بحدّ ذاته أغرب غموضا من شخصيّة الرّوائي "يوسفخضير"لاسممستعار"روجر فيلاتيمو" (Roger Vilatimou) 1980/1918 والّذي لم يكن جزائريّا على الإطلاق.

لنذكر أنّه نشر مقال في جريدة "المجاهد "[1]كشف سبب لجوء "يوسف خضير" للتخفّي وراء اسم مستعار غرضه أمني، لكنّ الحقيقة هو تخوّفه على مصداقيّته اتّجاه القارئ الجزائري. وكنتيجة لما سبق فالقضيّة أبعادها تجاريّة محضة وبدرجة أكبر سياسيّة لأنّ كلّ الّذين تعلّقوا بكتابات هذا الرّوائي هم من يكنّ العداء الشّديد لمثل هؤلاء العملاء المندسّين في المجتمع الجزائري خلسة دون الكشف عن حقيقتهم.

التزم الكاتب في روايتيه طابعا تقليديّا معروفا عن الرّواية البوليسيّة، حيث نجده في هاتين الرّوايتين "أمير17" عون في المخابرات السريّة الجزائريّة، مع العلم أنّه كان يعمل مساعدا قبل حرب التّحرير عكس"SM15" لا يطلب المساعدة من أحد، مثل "أمير 13" بالرّغم من افتقار مثل هذه الأعمال للنظرة الأدبيّة فإنّها على الأقلّ تكشف عن الجوانب السّياسية في الجزائر في تلك الفترة، كما يشير إلى ذلك "قي دوقاس" (Guy Ducas) الّذي يعتبر أنّ مثل هذا الّنوع من الرّوايات يفضح حلفاء "الصهيونيّة وأهدافها الموضوعيّة، وبخاصّة الولايات المتّحدة الأمريكيّة بالدّرجة الأولى، فرنسا وإسبانيا

[1] Y. Khader, la critique, art difficile ; in EL Moudjahid, aout1970

بدرجة أقلّ كما ترمي إليه الرّواية، إلى تمجيد الجزائر الوطنيّة (...) والاشتراكيّة، أيضا التّضامن مع الدّول المظلومة أو المستضعفة، وأن تكون الجزائر هي كلّ شيء، بديهيّا أنّ الإيديولوجية هنا هي أيديولوجيا السّلطة في ظلّ الحكم البومديني (1978/1965)، تماشيّا مع الإستراتيجية المسطّرة وتفاديا للّتشكيك وإصدار الأحكام المسبقة"[1]، وحسب "بشتر" الّتي ترى أنّ موضوع الأدب سيّس بعد "جزأرة الرّوايات البوليسيّة"[2]، وهذا يتماشى جنبا إلى جنب مع ما يسمّى الكتابة والأيديولوجيا من خلاله كتابة "تتوافق مع النّظام السّياسي والسّلطة الجزائريّة"[3].

وفي الختام نذكر ثلاث روايات بوليسيّة تونسيّة دوّنت من طرف "كمال غطاس" وكتاباته المستوحاة من أعمال "خضير" فرواية "الفأرة البيضاء في مدرسة"1977 كذلك "البشمارك" 1977 و"خداع بيروت 1978" [4]غير أنّ هذه المبادرة لم تلق الصّدى المنتظر في تونس أين توقف الإنتاج المستوحى من الجنس الأدبي البوليسي خلال سنوات عديدة، ليستأنف فيما بعد بقليل من قبل دار النشر "إيلسا" (Elissa).

بالمقابل فالحركة بقيت دؤوبة في الجزائر حتّى ولو أن الموجة الّتي قادها "خضير" لم تنل صدى كبيرا في السّاحة الأدبيّة الجزائرية؛ لأنّه يجب انتظار 1981 حتّى برزت إلى الأفق رواية جديدة تحمل طابعا بوليسيّا وهي قطيعة كما يسمّيها "رضا بلحجوجة" مع أعمال "خضير" حيث كان ممتعضا منه قائلا: "حدث صنعه يوسف خضير وظهور منتظر لنشأة مجهضة للنّوع البوليسي في الجزائر"[5].

[1] G.Dugas, 1989, An I du polar Algerien, in N.Redouane, Y Mokadem (dir), 1989 en Algérie, rupture tragique féconde, Toronto, Ed. la source, 1999, P 111-127.
[2] B. Bechter-Burtscher, entre affirmation et critique. Le développement du roman policier Algérien d'expressionn française, op. Cit, P151.
[3] Ibid., P150.
[4] Kamel Ghattas, Mystifications, A Beyrouth, Ed. Nouvelles, 1978.
[5] R. Belhadjoudja, P229.

2.4-بدايات الرواية البوليسية سنوات 1980:

اهتمّ خمسة كتّاب بالرّواية البوليسيّة ما بين 1989/1980، وكان من المتوقّع أن يتّبعوا رائد هذا الجنس "خضير" في كتابة الرّواية الجاسوسيّة، متخذين من الرّواية السّوداء قالبا جديدا لهم، بالرّغم من ذلك، تجربتهم في الكتابة اختلفت بحكم أنّ لكلّ كاتب تصوّره للعلاقة الّتي يقيمها الرّوائي بين المتخيّل السّردي (الجنس البوليسي) والواقع الجزائري، ولهذا فمجمل هذه الأعمال لم تخرج من جبّة التّقليد كما نجده في كتابات:

- زهرة عوفاني: * صورة مفقود (Le portrait du disparu)1985

* قراصنة الصحراء (Les pirates du désert)1987

- رابح زغودة: *Double djo pour une muette1988

إنّ الرّوايات الأكثر اهتماما من قبل النقد تؤكّد على تشبعها اجتماعيّا ونبرتها الأدبيّة الملحوظة ومن هؤلاء نذكر:

- جمال ذيب: *بعث عنترة (Résurrection d'Antar) 1986.

*ساغا الجن (La saga de jins) 1987

*أرخبيل ستلاق (l'archipel du stalag)

- سليم عيسى: *ميمونة (Maimouna)

*عادل يعرقل (Adel se mêle)

وقبل الخوض في دراسة هذه الأعمال علينا أن نهتمّ قبل كلّ شيء بظروف نشأة الرّواية البوليسيّة في تلك الفترة مثلما أكّدت عليه "بشتر"، كما كان عليه في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، انكلترا وفرنسا. فإنّ التغيّر الحاصل في حياة المدنيّة أو بما يعرف بالتمدّن والتّصنيع كانا العاملين المحفّزين على تطوّر وتجذّر الرّواية عامّة والرّواية البوليسيّة على وجه التّحديد. أمّا بخصوص الجزائر فتقول الباحثة النمساويّة: "لقد غيّر كلا من التّمدن والتّصنع والكتابة خلال العشريتين من بعد الاستقلال مباشرة، تغيّرا كبيرا في الظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة في الجزائر.

لكنّ هذا التطوّر كان له جوانب سلبيّة أيضا: لقد امتدّ الفقر والجريمة إلى العاصمة الجزائريّة، وخلق التغيّر الّذي أشرنا إليه، تغيّرا في الظّروف الرئيسة للنشأة وتجذّر الجنس البوليسي، لأنّ محيط المدينة مع الزّمن هو من "رسّخ الجنس الرّوائي البوليسي في الجزائر"[1].

لقد شهدت الجزائر سنوات الثمانينيّات (1989/1980) انقلابا على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، ظلّ في تفاقم حتى بلغ ذروته إلى غاية أحداث أكتوبر 1988.

يرصد لنا "وليد بوزار"[2] (Bouzar) بعض أعراض هذه الأزمة القادمة الّتي ظهرت بداية العشريّة" حيث ذكر على سبيل المثال انخفاض عائدات المحروقات سنة 1982، الاكتظاظ السّكاني في المدن، انتشار السّوق الموازيّة(Trabendo)؛ هذه السّوق فاقت سوق المؤسّسة باعتمادها البيع بأسعار باهظة، تضاعفت فيها الأرباح عشرات المرّات في العملة المحليّة للمنتوجات المستوردة من فرنسا أومن بلدان أخرى، كذلك التّهرب الجبائي، وتحويل العملة بسبب التّهاون، قد كانت مساءلة وجّهت للرئيس الشّادلي بن جديد"[3] من طرف نواب المجلس الشعبي الوطني.

الأمر لم يتوقّف على الإطلاق عند محاربة الصّهاينة والتصدّي لمخطّطهم، بل أصبح متعلّقا بمواجهة أزمة اقتصاديّة أثقلت كاهل البلاد، بسبب جماعة من العملاء من داخل وخارج الوطن الّذين قادوا البلاد إلى حدّ الإفلاس لم يسبق له مثيل، وعلى هذا فإنّ القطيعة جزئيّة، حتّى ولو أنّ الأزمة بدأت في الجزائر؛ فإنّ العدوى قد انتقلت إلى خارج الوطن وانجرّت عنها بعض الآفات والانحرافات كالجرائم الاقتصاديّة في كلّ من فرنسا، اسبانيا والغرب عموما[4].

---

[1] B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. Cit., p. 103-104.

[2] W. Bouzar, « 1989 en Algérie : espoir et désenchantement », in N. Redouane, Y. Mokaddem (dire.), *1989 en Algérie : rupture tragique ou rupture féconde*, Toronto, Editions la Source, 1999, p. 16-42.

[3] Ibid., p. 17.

[4] R. Belhadjoudja, *Traitement de la notion de suspense*, op. Cit. P 234.

وعلى عكس "البحري"، حاولت "برفاس" أن تلتزم فقط بما يحدث داخل تراب الوطن، محاولة منها التنصّل من النّماذج الغربيّة، غير أنّ ذلك لم يتحقّق، بالشكل الّذي كانت تطمح إليه الكاتبة، فإذا توصّلت إلى ترسيخ الحبكة (L'intrique) رواياتها في الجزائر، فقد أخفقت وهي تحاول إلقاء نظرة جزائريّة حقيقيّة لبلادها، من خلال وصفها غير الواقعي المحمل بالكليشيهات. ترى "بشتر" الّتي عاشت في الجزائر أن أحداث رواية "برفاس" كانت دائما أماكن مصطنعة. "إنّ الرّواية الموسومة بصورة مفقودة، تجري أحداثها بالجزائر العاصمة، ولكن في الآن نفسه يمكن أن تحدث في أماكن أخرى، وفي رواية عنوانها قراصنة الصّحراء نجد أنّ الوصف المثالي لمدينة تمنراست والحياة في الجنوب الجزائري تتجلّى للقارئ وكأنّها وصف لأشرطة وثائقيّة"[1].

أمّا بالنسبة لـ"رابح زغودة" الّذي ظهر في السّاحة الأدبيّة سنة 1980، والثّورة الاجتماعيّة في أوجّها لوحظ بعض التّراجع في تطوّر الرّواية البوليسيّة المستلهمة من الرّواية الحضريّة الّتي يغلب عليها الجانب الأخلاقي أكثر من الجانب النقدي. يؤكّد "بلحجوجة" قائلا: "إن التطوّر الملاحظ في الرّواية على مستوى الموضوع و الشّكل، فمن منظور وعظي(Prédicateur) تمّ معالجة موضوع الشّباب، والعودة بالبطل إلى زيّه الأوّل، وتصويره في ثوب الفارس الّذي لا يقهر، مع العلم أن الحبكة فعل الإثارة.."[2]، فحسب "بلحجوجة" أنّ هذا النّوع من الرّوايات عند "زغودة" شهد تراجعا على مستوى تاريخ الجنس الرّوائي، على عكس ما جاء به "سليم عيسى" و"جمال ذيب" المنشغلان بالرّواية البوليسيّة السّوداء، في سعيهما إلى ترسيخها في الواقع الجزائري، ومدينة الجزائر العاصمة بالضّبط أكثر المدن الجزائريّة امتلاكا لبعض الخصائص الّتي تسمح لاستقبال وترسيخ الرّواية البوليسيّة وذلك في النّصف الثّاني من 1980، فنقرأ لـ"حاج ملياني" أنّه: "ابتداء من أواسط الثمانينيّات انفتحت الجزائر على طلبات اقتصاد السّوق في ظلّ خيبة وإخفاق الاشتراكيّة، الرّغبة في الإجابة على طلبات متعدّدة لجمهور القرّاء، واكتشاف أيضا عالما

[1] B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique.* Op. Cit., p. 155.
[2] R. Belhadjoudja, op. Cit., p. 246.

اجتماعيّا كان صامتا صمتا رهيبا، تنعته الصّحافة بـ"حيطيست" و"لا تشي تشي" وعالم الملاهي الليليّة وما ينجرّ عنها من أزمات اجتماعيّة، كلّ هذا شكّل إطارا اجتماعيّا واقتصاديّا للرّواية البوليسيّة.

إنّ رواية "ميمونة" و"عادل يتدخّل" لـ"سليم عيسى" ترويان بشكل جيّد مناخا من الانحطاط والوصوليّة (Arrivisme) الصّارخة الّتي تسبّبت في أحداث اكتوبر1988"[1]. يستعيد "سليم عيسى" بالإضافة إلى ذلك تطلّعات كبيرة للرّواية السّوداء التقليديّة، وذلك بتوظيفه لشخوص عازمة على مكافحة الجهات النّافذة في السّلطة: "فهو يعالج بعمق الفرد الّذي يبدو كاملا وهو في مواجهة النّظام المتعفّن، الخير ضدّ الشرّ، تركت المكان لفكرة الأحسن ضدّ الأسوأ، والّتي من المفروض أن تسكن هذا النّقص الصّارخ من المثاليّة، فمثل هذه الشّخوص الّتي وظّفها "سليم عيسى" مزودة/مشبّعة بحسّ من الدّعابة عال جدّا، أعطت هذه الشّخوص مجالا من الحريّة الّتي تسمح للمؤلّف أن يتوسّل مقاربة سيكولوجيّة يتعامل بها مع شخوصه من جهة ومن جهة أخرى فإنّ خطاب "سليم عيسى" واضح وجليّ اتّجاه السّلطة، هذه السّلطة إن لم تهاجم بشكل مباشر فهي لم تسلم من النقد.

فمثل هذه المقاربة نجدها في أعمال "جمال ذيب"[2]الروائيّة؛ الّتي بإمكاننا التّوقف عندها بعض الوقت، فالمتتبّع لآخر رواية بوليسيّة للكاتب سنة 1989، وهي فترة حرجة مرّت بها الجزائر-الأزمة الاجتماعيّة الكبرى- الّتي عنونها بـ "ارخبيل معتقل محصّن"1989، وحسب الأصداء فالرّواية كتبت سنة 1987، ففي حوار أجرته جريدة "آفاق" (L'horizon) 1988 مع"جمال ذيب" نجده يشير إلى روايته هذه حيث يذكر أنّه

[1] H. Meliani, «Le Roman policier algérien», in C. Bonn, F. Boualit (dire.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* Paris/Montréal, le Harmattan, 1999, p. 105-117 (107).

[2]Les informations biographiques qui suivent sont en grande partie extraites d'un article que le quotidien *El Wantan* (31 décembre 1995) a consacré à Djamel Dib, au moment de son décès en décembre 1995, à l'âge de 57 ans.

للتوضيح: "جمال ذيب" من الأعضاء القدامى للثّورة في مدينة تلمسان، حيث تمّ إيقافه سنة1959 وفّر من السّجن في السّنة نفسها، حيث كان طالبا في المدرسة المتعدّدة التقنيّات بالحراش ومنها تحصّل على دبلوم من المعهد الفرنسي للبترول، فكان قد تولّى مناصب عديدة كإطار في سوناطراك، لكنّه فضّل الالتحاق بالأدب في سنّ متأخّر، حيث تعامل مع ENAL في ثلاثة أعمال روائيّة بين سنة 1986و1987.

سلم العمل لـ Enal منذ سنة1987، وفي غضون هذا الحوار أدلى برأيه فيما يخصّ الرّواية البوليسيّة حيث نقرأ له: "إنّ الرّواية البوليسيّة تتعامل مع شخوص من طبيعة متغيّرة وهناك حبكة، بها لغز وإثارة، فنوع المغامرات البوليسيّة هي هندسة معماريّة صارمة أين يجب البحث عن ما يهمّ القارئ وفقط، أين يجب الاهتمام بالاستطرادات. ويجب أن يكون هنا حبكة ذكيّة وفي الرّواية البوليسيّة لا يجب أن نهذي في الكلام"[1]، لنذكر بالتطلّع إلى ما يسمّى بـ "تركيب مجموعة من الأشياء الّتي تكلّم عنه "جون دبوا (J.Dubois). يرى "ذيب" أنّ الرّواية البوليسيّة مثال أقرب من وصفة الطّبخ إلى الكتابة المستوحاة والّذي يشارك فيها على عكس ما (Roman)، غير أن "ذيب" يوضّح بالخصوص أنّ لديهما قاعدة مشتركة، إنّها عمل فنّي وهذا ما يعطيها قيمة إنّه البعد الجمالي؛ والاثنان يتطلّعان إلى مستقبل أحسن وأقصد بهذا أنّ واجبهما مشترك وهو تطلعهما للنزاهة والكرامة البشريّة"[2]، ويبدو أن "جمال ذيب" أراد أن يعطيها بعدا اجتماعيّا وإنسانيّا، وهي وجهة نظر نقرأها من خلال الصّفحات الأولى من روايته "أرخبيل معتقل محصن" حيث نقرأ: "هل هناك أفضل من مطريّة وحذاء جديد لمحقّق شرطة، وعدسة مكبّرة، ومعطف وأغلال، ومسدس، وبلور، لا نطلب أكثر من هذا..أنا الوحيد ذو قيمة، و أنا الوحيد الّذي أجني تفاحتي وأنا عاشق لأكثر من امرأة، ومعذّب قلوب العذارى و أنا كابوس الحراميّة، والوحيد الذّي بإمكانه أن يعوّض كلّ ما هو نادر، بإمكاني أن أعتزّ بذلك، المهمّ فالمحقّق الرئيسي عنتر المكلّف بكذا و كذا هو خادمك"[3].

إنّ هذه المقاربة الأولى المفعمة بالسخريّة هي في الواقع ممهّدة من قبل شخصيّة السّارد أي غير الطّموحة في المستقبل فالمفتّش "عنتر" هو على هذه الشّاكلة.

[1] F. Attouchi, « Djamel Dib persiste et signe », suivi d'un entretien, in *Horizons*, 22 février 1988, p. 1.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 9

5-الرّواية البوليسيّة وإشكالات الموضوع:

عرفت الرّواية المغاربيّة تطورا ملحوظا بفضل الانتشار المذهل للكتّاب والمبدعين الّذين تأثّروا بالمديل (النّموذج)الغربي؛ نتيجة تخلّصهم من الكتابة التاريخيّة الّتي ظلّت لفترة تؤثّر المضمون على الجانب الجمالي الّذي يغري القارئ، ومن أهمّ الإبداعات الّتي شغلت بال النقّاد الرّواية البوليسيّة، والّتي تعدّ من أكثر الأجناس الأدبيّة المعاصرة تعبيرا عن الواقع.

أبانت الرّواية البوليسيّة المغاربيّة عن موضوعات غاية في الجدّة، في عصر تكنولوجي طغت فيه المادّة، فبدى العنف تيمة بارزة في مثل كتاباتهم الّتي خرقت كلّ الممنوعات؛ بفضل التمرّد الّذي سلكه مبدعوها أمثال "ياسمينة خضرا، وبوعلام صنصال، وعمارة لخوص، وعز الدين جلاوجي، نسيمة بولوفة (الجزائر)، وميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي عبد السلام البقالي، إدريس شرايبي، جون بيار كوفال"(المغرب)، أما في تونس فقد عرف بروز ثلّة من المبدعين المثقّفين نذكر منهم "طرشونة، فرج لحوار.. الخ.

إنّ أهمّ المؤلفات المغاربيّة إن لم نقل العربيّة، الّتي أثارت انتباه العديد من الدّارسين في نهاية القرن الماضي، كانت مع الباحث الجزائري "عبد القادر شرشار" في مؤلفه "الرّواية البوليسيّة: بحث في النظريّة والأصول التاريخيّة"، وفي فصله الثّالث الّذي عنونه بـ"إشكاليّة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسيّة "بأنّه أدب وطنيّ صادق المشاعر، عكس وضعيّة الشّعب الجزائري وصور كفاحه[1]، لكنّ الأدب الجزائري عرف تشبّث مبدعيه بالثّورة فظهر بما يسمّى بالأدب الثّوري، نتيجة ارتباط المبدع الجزائري بالواقع الرّاهن لأمّته، وتعلّقه بالتّراث الّذي أبعده نوعا ما عن كتابة مثل هذا الجنس-الرّواية البوليسيّة-، لذلك جاءت اهتماماتهم متأخّرة - أي بداية السبعينات -، بفضل مؤسستي الإنتاج التّابعتين للقطاع العمومي "ENAL -SNED " مع كلّ من:

- يوسف خضير "الانتقام يمر بغزة، توقيف مخطط الإرهاب....".

[1]عبد القادر شرشار - الرواية البوليسية، ص 156.

- زهيرة عوفاني "صورة مفقود، قراصنة الصحراء...".

كما توّج الباحث فصله بدراسة تطبيقيّة لرواية "صورة مفقود" الّتي اعتبرها الكاتب" محاولة أولى في الكتابة البوليسيّة[1]، وتتعمّق محاولته في رواية "قراصنة الصحراء"، الّتي تتلاعب بأفق انتظار القارئ الّذي يفاجئ في النّهاية بمجرم لم ينتظره[2]، وهذه الرّواية تثير قضيّة الحدود الجزائريّة الجنوبيّة –تمنراست- مع الدّول الإفريقيّة المجاورة وتبدو قضيّة التّهريب هي الظّاهرة الغالبة على السّرد، وقد اهتمّت المبدعة "زهيرة عوفاني" بهذه القضيّة باعتبارها صحفيّة بإحدى الصّحف الوطنيّة البارزة، استطاعت من خلال قصّتها تسليط الضّوء على بعض الحقائق العارية المجرّدة بأسلوب تقريري مباشر، لكشف جريمة اقتصاديّة رهيبة بدأت تنخر جسم الاقتصاد الوطنيّ وتتسبّب في ضحايا بشريّة بريئة[3]، كما طغى على جانب القصّ الكتابة بصيغة الغائب وهو نهج روائيّ سهّل إقحام الطّابع الأيديولوجي في بناء الأحداث[4]؛ لكنّ النتيجة الّتي توصّل إليها المؤلف أنّ الرّواية الجزائريّة لا يمكن أن ترقى إلى مستوى أعمال(داشييل هاميت، ريمون شاندلر، أقاتا كريستي،..) أقلّ ما يقال عنها أنّها بدايات أوليّة لهذا الجنس، ورؤية النّاقد مبتورة لأنّها اعتمدت على روايات لفترة السبعينيّات عرفت فيها السّاحة الإبداعيّة مرحلة جدّ حرجة، جرّاء الجرح الّذي ألحقه الاستدمار بأبناء الشعب الجزائري، فلو انتبه النّاقد للكتابات المعاصرة لكلّ من "ياسمينة خضرا، بوعلام صنصال، وحميد لرطان، عز الدين جلاوجي، عمارة لخوص.." وهي كتابات راقية أثبتت وجودها على الصّعيد المحلّي والعالمي بحصدها لجوائز ثمينة، واهتمام بالغ من قبل الباحثين وبخاصّة من المغرب العربي مع الباحث "محمد برادة"* الّذي سلّط الضوء على روايتين الأولى لــ "هاديا سعيد" في مؤلّفها

---

[1] المرجع نفسه، ص 160.

[2] المرجع نفسه، ص 161.

[3] المرجع نفسه، ص 162.

[4] المرجع نفسه، ص 163.

* ناقد مغربي أسهم في عديد الأبحاث النقديات حول الرواية وبخاصة الرواية المغاربية، كما اشتغل في حقل الترجمة من بينها العمل المعروف للكاتب المغربي "عبد الكبير الخطيبي" باعتباره أحد تلامذته، ومؤلفات أخرى: -من المنغلق إلى

"بستان أحمر" فعمدت الكاتبة إلى عنونت فقرات فصولها "شق، ذكريات أو اعترافات" وهي طريقة ذكيّة تثير بها الكاتبة وتنبهنا إلى أنّ الرّواية هي دائما مجموعة محكيّات تتّفق مع بعضها وتتفرّع لتؤول إلى فضاء روائيّ ينهض من خلال الزّوايا والمنظورات المختلفة المتكاملة والمتعارضة*، ففي هذا العمل الإبداعي برزت قضيّة الفروق في الطبائع والّذي يظهر الأمراض الّتي تفشّت في رجال السّياسة، فاحتدام الصّراع بينهما كان صراعا شرسا، طرف متمسك بالسّلطة لا يرضى بالتّنازل عنها، وطرف متطرّف وهو ما ندعوه بالمعارضة يستعمل كلّ الطّرق من أجل الوصول إلى مقاليد الحكم ولو غصبا، وهذا ما يدعوه "برادة" بالطّاعون الّذي يعصف بسكان "البستان الأحمر"، وهم بذلك أشبه بالفئران المأخوذة في الشّرك تنتظر حتفها بكيفيّة أو بأخرى، إذ تتعدّد الأسباب والموت واحد[1]، لكنّه وهو يسلّط الضّوء على رواية "عبد السلام البقالي" –سأبكي يوم ترجعين – ارتأى أن يقيم لها تحليلا على جملة من العناصر وهي:

- بنيّات مضاعفة الالتباس.
- الأصوات المتكلّمة.
- غياب الكتابة وغلبة السّرد الخطّي.

تبدو الدّراسة بحث في عوالم الرّواية الّتي تتبنّى البناء الفنّي للرّواية البوليسيّة، تجلّى ذلك من خلال الفكرة الأساسيّة الّتي طغت على العلاقة القائمة بين المتخيّل والكتابة والخطاب في الرّواية، وما يميّز كتابات "البقالي" جمعه بين البنية البوليسيّة والخيال العلمي، وتصويره لعلائق الواقع وأبعاده الاجتماعيّة، مستعملا كتابة توصيليّة مختزلة للذّات وتفاعلها... وبذلك تعطى الأولويّة لتحرير خطاب الرّغبة الصّامتة المكبوتة في نفوس المحظوظين الّذين حاصرهم الخوف من المستقبل استحوذ عليهم التّفكير في حماية

المنفتح، حديث الجمل، درجة الصفر للكتابة، الخطاب الروائي.. الخ، كما له إسهامات عديدة في النقد والإبداع وهي: أسئلة الرواية، فضاءات روائية، فرانز فانون أو معركة الشعوب المتخلفة (1963)، لعبة النسيان (1987)، امرأة النسيان (2002)، ورد ورماد (2000).. الخ.

* محمد برادة - فضاءات روائية-، ص 158.

[1] المرجع نفسه، ص 164.

النّفس[1]، لكنّ النّاقد التّونسي "محمد الباردي"* غيّر من معقل النقّاد المغاربة وكان أكثر اهتماما بالأدب البوليسي في الوطن العربي مسلّطا الضّوء على رائد الكتابة الروائيّة العربيّة العصرية "نجيب محفوظ" وانتبه لروايته المشهورة "اللصّ والكلاب" الّتي تندرج ضمن الرّواية البوليسيّة بفضل الحبكة البوليسيّة والصرّاع الّذي تزعّمه بطلا هذه الرّواية وهما "سعيد مهران" و"رؤوف علوان"، والملاحظ أنّ هذا النصّ هيمن عليه الموقف الأيديولوجي نتيجة تحوّل الرّواية إلى ما يشبه محاكمة النّظام السّياسي القائم في مصر وهو نظام ثورة 23 يوليو1952 نظام يتحيّز لبعض اللّصوص دون البعض، وتكون بذلك الرّواية تدشينا لمجموعة من الرّوايات الّتي اتخذت من الثّورة موقفا نقديّا قاسيا حتّى وإن كان مجرد التّلميح، منها رواية "الشحّاذ"[2]، ففي سياق الخروج على النّمط البلزاكي وظّفت الرّواية الفرنسيّة الجديدة مثلا: الحبكة البوليسيّة على سبيل المعارضة فظهرت نصوص لا يمكن أن نعتبرها رواية بوليسيّة، ولكنّها أقامت حبكتها على تحطيم الحبكة البوليسيّة وإفراغها من دلالتها الاجتماعيّة عندما يتحوّل مثلا رجل المباحث، حامي النّظام وراعيه إلى مجرم خارج النّظام.

وقد تعاملت الرّواية التونسيّة الحديثة مع الحبكة البوليسيّة بطريقة أو بأخرى، فالرّوايات الّتي كتبها "فرج لحوار"-"الموت والبحر والجرد"، و"في مكتبي جثة" و"المؤامرة"-

---

[1] المرجع نفسه، ص 264.

* المرجع نفسه، ص 98.

[2] محمد الباردي-إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، م. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، ص 94.

في 31 أوت2017 فقدت الساحة الأدبية والثقافية، الأكاديمي والروائي والناقد "محمد الباردي"، عن عمر يناهز70 عاما. زاول تعليمه الابتدائي والثانوي بقابس، وتحصل على الإجازة في اللغة والآداب العربية سنة 1970 وعلى شهادة الكفاءة في البحث سنة 1972، وشهادة التعمق في البحث سنة 1983، ودكتوراه الدولة من جامعة تونس.استهل الفقيد مسيرته الأدبية بكتابة القصة القصيرة، من أعماله الروائية: "مدينة الشموس الدافئة" سنة 1980، "الملاح والسفينة" و"قمح أفريقيا" و"على نار هادئة" و"جارتي تسحب ستارتها" و"حوش خريّف" و"حنة" و"تقرير إلى عزيز" و"مريم" و"كرنفال" الفائزة بجائزة الكومار الذهبي سنة 2005 ، و"ديوان المواجع" المتوجة بجائزة الكومار الذهبي للرواية العربية لسنة 2014، والتي يعتبرها رواية العمر بالنسبة إليه. لقد منحته مدينته كلّ الذكريات الجميلة الّتي عبّر عنها في رواياته.. وهو من بين النقاد الذين انتبهوا للرواية البوليسية التونسية وأبدوا اهتمامهم بهذا الجنس الأدبي. كما أسس الفقيد ملتقى الرواية العربية ومركز دراسات الرواية العربية..

تميّزت بتنويعها للموضوعات وتعريتها للأوضاع المزرية الّتي يتخبط فيها المجتمع التونسي آنذاك، بيد أنّ رواية "دنيا" لـ"محمود طرشونة" تظلّ من أبرز الرّوايات التونسيّة الّتي لوّنت خطابها الواقعي بعناصر إنشائيّة تسم الرّواية البوليسية، كما تميّزت "دنيا" بغياب الباحث الجنائي باعتباره سلطة رسميّة تمثّل النّظام الاجتماعي وتحميه من الجريمة ولا يعوز السّارد تبريره، أمّا تغييب المحقّق فيبدو في حقيقة الأمر تبريرا أيديولوجيا لا تشخّصه الأحداث والوظائف السرديّة إذ لا دليل في الحكاية على أنّ القانون ليس في خدمة العدالة.

ومع ذلك فإن الخطاب الرّوائي البوليسي ذو دلالة اجتماعيّة عميقة، فالجريمة في الرّواية البوليسيّة هي الابن الشّرعي للمدينة الكبيرة، حيث يمّحي أثر الفرد في زحام الكتل الكثيرة المتراصّة، والجريمة في الرّواية التونسيّة تقع بدورها في إطار مدني، فالأحداث تجري جلّها في تونس العاصمة وبعضها القليل في مدن أخرى، ولعلّه من غريب الصّدف أن تكون جلّ الشخصيّات الروائيّة شخصيّات وافدة على المدينة الكبيرة، بل هي من أصل ريفيّ استقطبتها العاصمة وانخرطت في نسيجها الاجتماعي والاقتصادي، وهي كذلك تقع في مكان العمل خارج الشقّة، الإطار المفضل في الرواية البوليسيّة[1].

بادئ ببدء يجب أن نلاحظ إن كان الإطار الرّوائي البوليسي لا يساهم مبدئيا بطريقته التقليديّة حقيقته الأدبيّة فيما يخص الفضاءات المغاربية، وعلى هذا أصلا فمساعي المؤلّفين المنحدرين من هذه الفضاءات الثقافيّة الّتي تخصّ الجنس الرّوائي البوليسي يمكن أن نقول أنّها لم تكن منتظرة من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الرّواية المغاربيّة ونحن نطرح السؤال في البداية لا تحمل بشكل جليّ الشكل الروائي البوليسي، بالإضافة إلى ذلك فإنّ التّحقيق (l'enquête) لـ"شرايبي" في الإطار البوليسي، أحدث فيه أثرا من طرف أدوار يلعبها ممثلو الأمن وهم يتولّون مهمّة التّحقيق، فهذا الإطار لا يبدو إلّا طريقة ثانويّة في أحضان الحبكة.

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص7.

إن "المحقق علي" (l'inspecteur Ali) هو شخص من ابتكار مخيلة "شرايبي" الّذي يجعل موضوع التّحقيق الّذي يتولّاه رفقة رئيسه في القرية على مرتفعات الأطلس المغربي. في هذه الرّواية يبدو التّحقيق البوليسي وكأنّه يأخذ شكلا توضيحيا لخطاب يتجاوز المسعى ذي الطّابع اللّعبي (ludique) وهو أهمّ عنصر يؤكّد الشّكل الرّوائي البوليسي التّقليدي. أما في رواياته أخرى يكون بطلها المحقق "علي" يطلعنا فيها " شرايبي" على ثلاث مراحل نشرها تحت ما يسمى بالإطار البوليسي، ولكن في هذه المرة أو في هذه الرواية-تحقيق في البلاد- بالضبط تعدّ جنسا روائيا تقليديّا.

وهذا المسعى الّذي أثار به "شرايبي" الاهتمام من خلال الجنس الروائي البوليسي، بالإضافة إلى أنّه يقترح علينا نوعين من التأقلم (Deux types d'adaptation) لهذا الشكل الرّوائي مبدئيّا الّذي خصّصه بالدّرجة الأولى لإنتاج "ممتثل للتعميم"، ففي النّوع الأوّل لا يستعمل الإطار التقليديّ إلّا ضمنيّ (en filigrane)، أمّا الثّاني فيكشف عن هذا الإطار التقليديّ بشكل تقريبيّ صارخ ولا يتخلّى عن كليشيه (stéréotype) مألوف لهذا الجنس.

وبتعبير آخر إذا كانت المقاربة الأولى المقترحة لـ "تحقيق في البلاد" تبدو لا تمنح للتناص الخاص بالجنس الرّوائي البوليسي إلا دورا ثانويّا، والطّابع الغالب على التّحقيقات ملون بالكليشيهات الّتي يقودها "علي" هي أيضا لا تسمح ولا تؤخذ محمل الجدّ ولا حتّى اهتمام "شرايبي" بالجنس الرّوائي البوليسيّ، غير أنّ الطّريقة المتّبعة وحريّة اللّهجة (le ton) المعمول بها من طرف الإطار التعميميّ-العام-(générique) والطّابع المستفز لبعض الأقاويل ولبعض اللّقطات (scènes) الصّور الهجائيّة (satire).

بل أكثر من ذلك حتّى الفكرة الموجّهة نحو السّؤال المغلق بالكليشيهات والماقبليّات الثقافيّة/الخلفيّات (un apriori culturels)، فكلّ هذه العناصر-السّابق ذكرها- تملأ النصّوص الّتي تروي تحقيقات المحقّق "علي"، فهي تنمّي لدينا بطريقة متميّزة الحدس (l'intuition)، وبعض الطاقات الكامنة (potentialité)، والمثير في الأمر هو

الاهتمام الشّديد لــ "شرايبي" بالجنس الرّوائي البوليسي يوما بعد يوم أصبح روائيّا أكثر تمرّسا وتجربته تتنامى نتيجة الكمّ الهائل من الرّوايات الّذي عكف على كتابتها، فاستقينا هنا العديد من الملاحظات الّتي أصبحت بالنسبة لنا محفّزات كبرى:

- إن الجنس الرّوائي البوليسي ظلّ متابعا بشكل كبير من قبل جمهور متنامي(grandissant) في غضون التسعينيّات سواء على رفوف المكتبات، أو على الشّاشات السينمائيّة والتلفزيونيّة إلى درجة أنّه أصبح منتوجا استهلاكيّا مبالغا فيه حاملا مفعول موضة (mode) حقيقي.
- ففي فرنسا اليوم أخذت الرّواية البوليسيّة الكلاسيكيّة اسما عصريا(moderne) ألا وهو "بولار"(polar) تحمل أيديولوجيا وبنويا، المؤثرات الّتي رسّخها مجتمع هذا العصر -في المجتمع المعاصر- ويبدو هذا من جانبه الشعبوي الّذي يتمتّع به من قبل الجمهور الواسع، وشيئا فشيئا بدأ الـ "بولار" يتأقلم بشكل جيد مع مختلف المتطلّبات الاقتصاديّة ومتطلّبات السّوق وبالفعل يجب أن نذكر حدثا محدّدا فيما يخصّ رسوخ البنية(la prégnance) وثباتها للجنس الرّوائي البوليسيّ في أحضان الأدب الفرنسيّ.
- لكن الظّاهرة الّتي تخصّ أيضا وبشكل كبير الأدب العالميّ هو أنّ الـ"بولار" يباع من غير إشكال، فمن السهل ملاحظة حضور لرواية "ماري هيغنز" (Mary Higgins) -روائيّة أمريكية ألفت عددا كبيرا من الرّوايات البوليسيّة حققت أحسن المبيعات هناك وأيضا قليل من الأفلام (actions)، الّتي شوهدت مؤخّرا على الشّاشة وجلبت جمهورا واسعا -فلا تعتبر "بولار" أيضا إذ ليس من المفاجأة أن نلاحظ نجاح الجنس الرّوائي البوليسيّ في العديد من الدّول الأوربيّة كإنكلترا واليابان واستراليا، فأمّا المثير للانتباه أن نلحظ هذا الجنس الرّوائي البوليسيّ قد اقتحم فضاءات أدبيّة هي مبدئيّا رافضة أن تمنح مكانة مرموقة لجنس روائي يقال عنه "لعبي"(ludique) وذو سمعة ضئيلة (mineur) وهنا نكون قد لمسنا عنصرا اتّضح أنّه مهمّ في تنامي طريقة بحثنا.

- بالفعل فالأمر بالنسبة لنا يتحتم أن نأخذه في الحسبان وأن نطرح هذا السّؤال بالرّغم من-وهذا قد يكون بسبب شعبيّته-أن الجنس الرّوائي مرهون بتصنيف مميّز لا يعطيه قيمة في أحضان الأدب الموصوف بالجنس الهجين (genre mineur)، أدب المحطّة (littérature de gare)، وأدب المتعة (distinction)، سريع القراءة سريع النسيان(vite lit vite oublie)، قراءة سهلة (lecture facile)، فلاشك أن الرّواية البوليسيّة لا يمكن لها أن تتخلّى عن طابعها "اللّعبي"(ludique) محدّدها طابعها القرائي (caractère ludique).

المهمّ أنّ الآراء المسبقة الّتي تغلب على هذا النّوع الرّوائي هي الّتي تعطيه تلك السّمعة الّتي تبدو أنّ بعض المؤلفين يستمتعون بها بطريقة ساخرة كـ "ادريس شرايبي" وفي الآن نفسه تساهم هذه السّمعة على مواصلة إعطاء سمعة سيّئة لهذا النّوع (لأن قراءة هذا النوع –الرواية البوليسية-هي قراءة سطحية تتوقف على متابعة تتبّع المحقّق للقضيّة).

هكذا فإن "إدريس شرايبي" حينما يستعمل الجنس الرّوائي البوليسي وبالخصوص روايات المحقّق "علي"، وبخاصّة روايته الموسومة بـــ "المفتش عليّ والمخابرات السريّة" (l’inspecteur et la C.I.A). فهو سعي منه لتقوية ذلك الحسّ اللعبي عند القارئ ولو بشكل ضئيل.

وما يفسّر غزارة الإنتاج الّذي عرفه المغرب فترة التسعينيّات، وبخاصّة مع الثّنائي"عبد الإله الحمدوشي وميلودي الحمدوشي (أم طارق 1999، القديسة جانجاه 1999، الذبابة البيضاء 2000، الرهان الأخير 2001، أم طارق 1999، اغتيال الفضيلة2003، دموع من دم 1999، ضحايا الفجر 2002، مخالب الموت 2003،) هو التحوّلات السياسيّة، وبما عرفه أيضا من هوامش للدّيمقراطية وحريّة التّعبير والانفتاح السّياسي. وهي عوامل ساعدت على انتعاش الكتابة البوليسيّة.

لكن في اعتقادي أن الكتابة في الرّواية البوليسيّة المغربيّة بدأت مع السيناريست "عبد الإله الحمدوشي" سنة 1988 بالتوازي مع كتابته للتلفزة...من خلال فيلم "بيت

الريح"، ويعتبره النقّاد رائد للرّواية البوليسيّة المغربية وهذا كذلك أشادت به مجلّة "لوموند"-العالم-(le monde) وقد رأت في رواياته...ميلادا لـ"داشييل هامت المغاربي" والملفت أن "الحمدوشي" أبدع في كتاباته وبخاصّة منها التي حولها إلى أفلام بوليسية مثل "الحوت الأعمى" 1999 وهي الرواية التي سنعتمدها...في بحثنا.

فاختيارنا لها لم يكن اعتباطا، فالطابع الغالب لعوالم حكايات "الحمدوشي" هو الطابع الاجتماعي في العمل بشخصياتها ووقائعها الإنسانيّة في بعدها المغربي، بتطرقها إلى مواضيع العلاقات العاطفيّة والتجاذبات الزوجيّة في ارتباطاتها مع نزوات الطّمع والطّموح، وتلاقيها مع مشاكل خاصة كالتّهريب والهجرة السريّة والاستغلال الطّبقي والتسلّط، ويرى "الحمدوشي" أن هذا الاختيار أملاه احتياج المخيال السمعي البصري للتطرق للدراما، الّتي تعبّر عن المجتمع "لأنّ المجتمع المغربي غائب بصريّا وثقافيّا، بحيث لا نشاهد مشاكلنا وهواجسنا وهمومنا في المنتج الدّرامي التلفزي"، وبالتّالي لابد من ترسيخ صورة عن المجتمع وتحوّلاته وما يعتمل فيه من حركة وأحداث، صورة تختلف عن ما يشاهد في الدّراما العربيّة السّائدة. وهنا يؤكّد أنّ كتاباته لم يملها تأثّره بهذه الأخيرة، بقدر ما ترتبط بالكتابة الأدبيّة لكونه كاتبا روائيّا، ويصف رواياته بكونها "روايات بصريّة يتمّ تحويلها من الأدب إلى التّلفزة"، الشّيء الّذي جعله يستمر في الكتابة في تواز كامل ما بين كتابة العمل روائيّا وتلفزيّا في العديد من الأعمال كرواية "مطعم صوفيا"، الّتي صدرت منشورة في كتاب قبل أن تكتب دراميّا وتصوّر مباشرة بعد ذلك.

وعلى كلّ بدت هذه الدّراسات تبحث عن توفر العناصر البوليسيّة في الرّوايات العربيّة عامّة والرّواية المغاربيّة على وجه الخصوص، لكن لو التفت الباحثون للكتابات الجديدة والجادّة سواء الّتي كتبت بالعربيّة أو بالفرنسيّة لوجدوا الكثير، لذلك كانت دراساتهم غير دقيقة وتقتصر على مرحلة دون أخرى، وهذا أمر مخل بالعمل النقدي، وبخاصّة إذا كان النقد جامعيّا، لذلك غالبية الأبحاث التي خصّت الرّواية البوليسيّة بالدّراسة كانت أحكام مسبقة، تسعى جاهدة لإقصاء هذه الأعمال ووصفها بأوصاف مشينة، ولأسباب أيديولوجيّة -دينية كانت أم سياسيّة أم فكريّة- وفي أغلب الأحيان واهية، تسعى هذه الأقلام وغالبيتهم ليسوا من أهل الاختصاص لتغييبها عن الحقل الأدبي المغاربي.

1-جماليّات العنوان في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة :

يعتبر العنوان في حقل الدّراسات النقديّة المعاصرة بوابة الحكي بالنسبة للمتلقي، يختزل كلّ مضامين الرّواية، وقد لاقى العنوان اهتمام نفر غير قليل من الباحثين على غرار "ليو هوك" (L. Hoek)، "هنري ميتران" (H. Mitterrand)، كلود دوشيه (C.Duchet)...الخ".

يرى "كلود دوشيه" أنّ عنوان الرّواية" رسالة مشفّرة داخل وضعيّة السّوق، فهي خلاصة تقاطع الملفوظ الرّوائي والملفوظ الإشهاري، يتقاطع فيه ما هو أدبيّ وما هو اجتماعيّ، وهذا يجعل الكتاب يتكلّم بلغة الخطاب الاجتماعي، والخطاب الاجتماعي يتكلّم بلغة الرّواية"[1]، وفيه يتحدّد العنوان كقيمة لغويّة يستند إلى مرجعيّة اجتماعيّة تفسّره وتحاول تهيئته لولوج عالم النصّ ويصبح بذلك عنصرا من النصّ الكلّي الّذي يستبقه ويستذكره في آن معا، بما أنّه حاضر في البدء وخلال السّرد الّذي يدشّنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة "[2]، ويعدّ العنوان إجرائيّا منطلقا لدراسة علميّة ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامّة والعنوان بصفة خاصّة، لأنّها تسترشد بعلم السّرد والمقاربة النصيّة في شكل أسئلة ومسائل، وتفرض عنده نوعا من التّحليل[3]، وهكذا بدا واضحا اشتغال العنوان كبنية مستقلّة ومتّصلة بالنّسيج النّصي الّذي يفرض عليه تداعيا دلاليّا وبؤرة للتّأويل.

1.1-العنوان في رواية "بم تحلم الذّئاب":

تعدّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة نقطة وصل بين الأدب الجزائريّ وثقافة التّواصل، ولأنّ الجزائر عرفت في العشريّة الأخيرة من القرن الماضي مشهدا مأساويّا بطله التّعفن السّياسي الّذي مورس من طرف أجهزة مؤسّساتيّة متخفيّة تحاول ضرب استقرار البلد وأمنه سياسيّا واقتصاديّا، وتعتبر الرّواية "بم تحلم الذئاب"

---

[1] Achour-A. Bekkat-clefs pour la lecture des récits-Ed. Du tell. Blida, Algérie, 2002. P71

[2] http://www.diwanalaarab.com/spip.php.page article=5406.

[3] Claude Duchet-les éléments de titrologie romanesque-revue littérature. France, n°12. 1973, p 52.

(A Quoi-rêvent les loups)[1] لـ"ياسمينة خضرا" (Yasmina Khadra) مثالا لرواية العشريّة السّوداء الّتي تزاوج بين الخطاب البوليسي والإطار التّقليدي للرّواية، ويرسم العنوان مسارا استفهاميّا غامضا يفتح آفاقا لا متناهية من التّأويل، إذ يصبح الحلم وسيلة تحوّلها الذّئاب البشريّة إلى كوابيس دمويّة، وتصبح الحقيقة عالما من الأوهام ويأتي العنوان ليسم النّص ويسميه بل ويشرق عليه كما لو أنّه ثريا[2]فهو يحقّق وظائف متداخلة بدءا بالوظيفة المقاميّة الّتي تستنسخ من النصّ حمولاته اللفظيّة، أو أنّها تقذف إليه عبارتها لتتوالد داخل النّسيج في شكل مستويات سرديّة ومكانيّة وزمنيّة، وتشكّل من وحي الدّلالة شخصيّات هي الواقع" بحيث يتحوّل إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنّه صوت حواريّ"[3] مزيج من أصوات أيديولوجيّة، إذ تختزل الأصوات الضّعيفة إلى علامة استفهاميّة-وهي علامة إشاريّة جامدة- وسط تساؤلات مبهمة وبدون حلول، بينما تنفرد الأصوات المهيمنة على العنوان عن طريق لفظة "الذّئاب" قاطعة الطّريق عن امتداد الحلم للأصوات الضّعيفة، فمسار تحول "نافع وليد" من مواطن جزائري طموح إلى ذئب يعشق لغة الدّم، رغم ما أصابه من تعتيم وضبابيّة إلا أنّ المسكوت عنه يتجلّى في شكل أحداث روائيّة مؤجّلة الحلّ سياقيّا، ومن ثمّة يغزو العنوان نوعا من الغموض الّذي لا يمكن أن يكون إلّا غموض الرّواية البوليسيّة الّتي تستفزّ القارئ، محاولة خرق أفق توقّعه، واستدراجه نحو العوالم الممكنة أين يظهر المتخيّل السّرديّ وكأنّه صورة ممسوخة من الواقع، ويصبح العنوان على هذه الشّاكلة موجة افتراضيّة تلمح وتصرّح إذ "ينزع بشكل من الأشكال إلى إضفاء هويّة مفترضة على النّص"[4] تزيد الغموض جماليّة وتنزع إلى اتّخاده مؤشّرا في العلاقات السّرديّة والخطابيّة، ويراهن العنوان منذ أوّل قراءة له على لانهاية الرّواية فالتّساؤل المطروح يجيب عنه الكاتب منذ الصّفحة الأولى حتىّ آخر صفحة، وينتهي ليثبت أنّ العنوان لايزال يمارس سطوته على مستوى المتخيّل، وبخاصّة

[1] Yasmina Khadra, A quoi rêvent les Loups, Ed. Julliard, Paris, 1999.
[2] Jacques Derrida-la dissémination. Ed. Seuil. Paris.1972, p 201.
[3] Leo Hoek.la marque du titre. Ed. Mouton. France. 1973, p184.
[4] J. Ricardou. Problèmes du nouveau roman. Collection poétique. Seuil. Paris. 1978,p 284.

في ترك السّؤال مفتوحا على جميع المستويّات، إذ تقدّم حالات القتل والاغتيال والتّخريب والجنس والعبثيّة على أنّها مقولات قابلة للتّساؤل في أيّ زمان ومكان، وخرق أفق انتظار القارئ هو فرصة لإشراكه في عملية التّأويل.

تعدّ الوظيفة الإيحائيّة شديدة الاتّصال بالوظيفة الأيديولوجيّة من منطلق أنّ الأولى لا تستطيع أن تخفي دلالاتها عن السّياق، وفي ضوء هذه الكتابة تتّجه الوظيفة الإيحائيّة لتقرأ أيديولوجيّا، على أنّ العنوان يشير إلى ضياع طبقة اجتماعيّة بأكملها وسط تساؤلات مبهمة وليدة الأيديولوجيّات التّبريريّة المصطنعة، الّتي حوّلت نصّ الكتابة إلى كتابة دمويّة عنيفة تملأ فراغاتها شخصيّات مغرّر بها وأخرى متورّطة، هذه العتمات عن العتبة النصيّة هي عتمات الدّاخل، وهي ما تحاول الكتابة استقصاءه والإبحار في أغواره العميقة والبعيدة، ولابدّ لها من الغوص في الظّلمة العميقة للنّفس البشريّة كي تطرح على الكائن الأسئلة المصيريّة في أقصى لحظات التّوتر والاحتدام الوجوديّ.

تحاول "بم تحلم الذّئاب" رواية الأزمة الجزائريّة أن تفسح لنفسها مكانا داخل المؤسسة الأدبيّة من خلال فعل قراءة العنوان الّذي يقدّم لنا متاهات لا متناهيّة من التّأويل من حيث التّصادم اللغوي، بين لفظتي الحلم باعتباره منارة لأفق مشرق والذئاب" باعتبارها مكوّنا حيوانيا يقوم بالخديعة والافتراس، وبذلك تشوّه لفظة "الذّئاب" مكنونات الحلم، وبدوره يتحوّل الحلم إلى كوابيس تخنق القارئ تماما، كما خنقت الكثير من الشّخوص الحكائيّة داخل الرّواية.

يقدّم لنا العنوان بعض من مدارات الرّواية البوليسيّة من حيث البنية الاستفهاميّة المغيبة للعنوان، ليجعل القارئ يلج لعبة التّحقيق البوليسي، فيتحوّل جمهور القرّاء إلى محقّقين محتملين عندما يغيّب المحقّق التّقليدي داخل الرّواية، كما يحيل عنوان "بم تحلم الذّئاب "إلى مرجعيّة ذات صلة براهن الجزائر الأيديولوجي السّياسي، وبعض الجوانب السّوسيوثقافيّة والعقديّة، فهو يقدّم لنا مجموعة اجتماعيّة في شكل ذئاب بشريّة، هدفها القضاء على المنظومات الّتي تشكّل النّظام الجزائري (دولة جزائريّة).

تعتبر رواية "بم تحلم الذّئاب" نمذجة للعشريّة السّوداء، فهي رواية الأزمة الجزائريّة الّتي تزاوج بين الخطاب الرّوائي البوليسي- بتقنيّاته الفنيّة والتعبيريّة-، حيث يرسم العنوان مسارا استفهاميّا غامضا ينتج آفاقا لامتناهيّة من التّأويل، تأويل حركيّة الشّخوص الحكائيّة، فيصبح الحلم وسيلة تحوّلها الذّئاب البشريّة إلى كوابيس دمويّة، وتصبح الحقيقة عالما من الأوهام، فتنتشر الضبابيّة عبر أجزاء الرّواية وتبرز لنا ملامح الرّواية البوليسيّة في كونها ملامح تحدّد مسار المحكي من بدايته إلى نهايته عبر توظيف مجموعة من المتغيّرات على مستوى الحدث، الشخصيّة، والعنوان كنموذج أولي ونهائي لخصوصيّة الخطاب الرّوائي البوليسي.

يحاكي العنوان "بم تحلم الذّئاب" موضوع الرّواية ويشكّل دعائم دلالاته إذ نجده يسقط على المحكي سمة الرمزيّة، ونجد ذلك من خلال علاقات التّناقض الحاصلة بين فروع العنوان. يتحدّد الجانب الموضوعاتي للعنوان في كونه يخلق روافد دلاليّة من لدن الكلمات، وعبر هذه الصّيغ الإنشائيّة والمعجميّة يمكننا قراءة مداليل الرّواية حيث يجتمع المقدّس والمدنّس؛ فالمقدّس تحدّده كلمة "تحلم" أمّا المدنّس تحدّده كلمة "الذّئاب"، وعبر هذا وذاك تتوالد أسئلة الحيرة والشكّ والرّيبة والخوف؟

تختزل رواية "بم تحلم الذئاب" العنوان عبر مقولات الجنس الرّوائي البوليسي، الّذي تحدّده المعايير التقنيّة كالتّساؤل، البحث والإجابة. فالرّواية من خلال العنوان تتساءل عن حقيقة الوضع المجتمعي (السّياسي، الدّيني) خلال التسعينيّات، وتبحث عن الأسباب والدّوافع من منظور موضوعاتي داخل شبكات تواصل الشّخوص الحكائيّة، لتقدم في الأخير ملامح الإجابة، فالعنوان من منظور موضوعاتي، يجعل القارئ يبني لنفسه مسافة بين ما هو كائن وبين ما هو ممكن.

يجتاح عنوان الرّواية "بم تحلم الذّئاب" بعض المسارات المتعلّقة بقضيّة التّطرف الدّيني وهيبة الدّولة بجميع مؤسّساتها، فالعنوان يطرح إشكاليّة الممكن، أي ما يمكن أن يكون بفعل العمليّات الإرهابيّة والإجراميّة، ودخول المجتمع الجزائري هذا الصّراع بجميع

أطيافه. فإلى أيّ مدى يمكن أن تصل إليه هذه الحرب القذرة، فالعنوان في بعده الاستشرافي يحاول أن يبرز مدى خطورة الوضع في هيمنة وسائل الفساد، كالأجهزة الإداريّة والجهاز السّياسي، إنّ لعبة القتل الممارسة ضدّ الشّعب الجزائري تستدعي قراءة جادّة لمستقبل الأحزاب الدينيّة، الّتي ما لبثت تصنع لنفسها حضورا داخل المشهد السّياسي، وتقدّم نفسها كبديل للوعي السّائد.

2.1-العنوان في "رواية المؤامرة":

جاء عنوان المؤامرة معرّفا مفردا ليقدّم للقارئ منذ البداية أنّ ما تحويه المدوّنة قد نسج بطريقة محكمة، فالتّعريف يدلّ على مقدرة في نسج خيوط "مؤامرة" الجريمة والتعبير عن هذه الدموية دليل "تمزق الوجود يمكن أن يتجسّد في كتابة بالغة العنف والابتهاج"[1]، وقد احتلّت لغويّا مساحة تدلّ على محتوى المتن، وتجعل القارئ يعتقد منذ الوهلة الأولى أنّه أمام طلاسم مبهمة صنعتها أياد خفيّة.

وبهذا يمكننا أن ننظر في العنوان وهو "المؤامرة" بغية البحث عن معناه، فـ"المؤامرة" بمفهومها اللّغوي بعيدة عند حدّ التّلفيق، وهذا ما يجعل العنوان يكتسي دلالة الرّواية البوليسيّة فالكلّ في الرّواية متّهم بتدبير المؤامرة والكلّ مشتبه فيه، والمؤامرة اتّفاق علني كان أو ضمني تقوم على قاعدة القتل وإخفاء أدوات الجريمة، كما أنّ "المؤامرة" بهذا المفهوم اللّغوي عنصر مهمّ وجليّ من عناصر الرّواية البوليسيّة لأنّها ذات صلة بـــ:

- المحقّق: الّذي يكشف خيوط الجريمة؛
- الجريمة: الّتي كانت في الأصل شكلا من أشكال المؤامرة؛
- المجرم: منفّذ العمليّة.

وهنا نخوض مغامرة أخرى ننوس فيها بين قطبين أوّلهما نفي "المؤامرة" ودحضها إذا اعتبرنا العنوان يسعى إلى إيهامنا بالماضي لكن النصّ يصرح بعالم ممكن آخر من خلال

[1] عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، دار العودة بيروت، 1980، ط1، ص20.

مقولات لغويّة متنكّرة، تجعل منه فضاء مغلقا عليك" أن تحتاط حتّى تنال بعض المتعة خفية"[1]، و على كلّ، فالكلمة دالّ بلا مدلول، وثانيهما اقتفاء أثر هذه "المؤامرة"، وتفجير الطّاقات الكامنة في اللّفظ، انطلاقا من نسق النصّ نفسه ووصولا إلى الأنساق الاجتماعيّة والسياسيّة والأدبيّة الّتي تحفّ به، إن الإبداع و إن القراءة، كما تبدو الرؤية من خلال العنوان محاولة أن تلبس مضامينها عناصر الرّواية البوليسيّة، من حيث الاعتقاد اللّغوي ومكنوناتها، على اعتبار أنّ غالبية عناوين الرّوايات البوليسيّة يحيل على التّناقض والاختفاء، بحكم بنيته المختزلة" مما يدفع إلى استثمار منجزات التّأويل"[2].

يتشاكل لون عنوان "المؤامرة" مع مضمون الرّواية، إذ خطّ العنوان بلون أحمر ليعكس درجة العنف المطبّق داخل الرّواية والانفلات، بحيث تتحوّل بعض المظاهر الاجتماعيّة إلى مبرّرات لحضور الجريمة دون محاولة الإجابة عنها، يؤدّي هذا التّشاكل إلى خلق بؤر لتوتر القارئ من درجة الدمويّة في الرّواية، فالعنوان بهذه الصّيغة يتجاوز المدوّنة ليلج عالم القارئ يضايقه محاولا إفشال جميع خططه، للكشف عن هويّتها، و"المؤامرة" امتداد لشعريّة الإلغاز الّتي تتجدّد من محكي لآخر، تقول لنا فقط ما يمكن تخيّله، وتترك الباقي لمستويات أخرى من مستوى الإدراك، إذ تقتضي الرّواية البوليسيّة بهذا المفهوم فكّ طلاسم "المؤامرة" بشكل من الحبكة والمنطقيّة وولوج عالم مرتكبيها شيء من الحيطة والحذر. "المؤامرة" تستوقف القارئ قبل أن تستوقف الرّواية للتّعبير عن مكنوناتها وتفضح الآخر الّذي يشكّل مستوى من مستويات الإلغاز.

ينتج لنا العنوان في رواية "المؤامرة" مغامرة استقراء الجانب الموضوعاتي للمحكي باعتباره وسيطا يجمع مكونات الخطاب الروائي البوليسي، وحين تتلاشى وتتكشف خيوط "المؤامرة" عبر المحكي، يبرز لنا معطى هذا الخطاب من خلال حضور عناصره عبر مستوى الشخوص الحكائيّة، فهذه الأخيرة هي الّتي تمنح العنوان بعده الأجناسي (البعد الدّرامي/البعد المأساوي)، وهي أبعاد تشكّل مجموعة من الخطابات الآنية الّتي تتّحد

[1] Maurice Blanchot, l’espace littéraire, Gallimard, Paris,1955, p 253.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان عاصمة للثقافة العربية، الأردن،2001، ص36.

فيما بعد لتحاول فكّ الجانب الملغز في الرّواية. فالعنوان جزء من الرّواية البوليسية في جانبها الإلغازي.

تتحدّد قيمة "المؤامرة" موضوعاتيّا من حيث نسق تحرّكها داخل الرّواية، فـ ـ"المؤامرة" تولّد في الخفاء لهذا يصعب على المحقّق تقصّي خطوات المتآمرين، وهنا يدخل؛ أي المحقّق؛ لعبة البحث عن الحقيقة، ويحيل عنوان "المؤامرة" إلى الجانب المظلم لشخوص الحكاية الّتي تظهر وتختفي وتتوارى عن الأنظار لتحيك مؤامراتها الدّنيئة.

يختصر العنوان داخل المحكي في بعض الشّخوص الحكائيّة الّتي تزيد من سوداويّة الوضع ويجعل السّارد شخوصه الحكائيّة حرّة طليقة، ممّا يزيد من ضبابيّتها، لأنّ الخطاب الرّوائي البوليسي يعتمد على تقنيتي الجريمة وفكّ ألغازها، وفي انعدام الثّانية تتلاشى قدسيّة هذا الخطاب في كونه يزيد الوضع الموضوعاتي عتمة، فيتحوّل الأبرياء إلى متّهمين ويتحوّل المتّهمون إلى أبرياء.

تعالج رواية "المؤامرة" قضية المرأة في تونس كأنموذج لرؤية العالم لها، فالعنوان من هذا المنظور يفضح هذه الرّؤية، ويقدّم نموذج لمؤامرة دنيئة حيكت ضدّها من المجتمع الذّكوري والسّلطة، فالأوّل يعاقب تهوّر المرأة في بعض القضايا، أمّا الثّاني وبطريقة نفسيّة غير مباشرة يحاكي هذا العقاب بنظرة غريزيّة، فالعنوان يقرأ حضور المرأة واضطهادها من خلال ماضيها حاضرها ومستقبلها.

والجريمة داخل الرّواية تمثّل امتدادا لحالة اللّاوعي، داخل المجتمع المدني، في حين تتحوّل إلى مكسب اجتماعي للمرأة في دفاعها عن أفكارها، فهي ليست المرأة التي ألفناها في أعمال "المسعدي" مهزومة قانعة، عاجزة عن تركيم التّجارب وتعدّد المغامرات وإن كانت الأمّ نموذجا لهذا الصنف من النّساء، فهي "امرأة في حبها للتملّك وفي حرصها على احتكار كلّ ما في البيت ومن في البيت"[1]، فالرّواية من خلال العنوان، ومن التقصّي

[1] المؤامرة، ص165.

الاستشرافي لها تعيد للمرأة التّونسيّة هيبتها ومكانتها الاجتماعيّة الّتي ضاعت بين مؤامرات المجتمع الذّكوري والسّلطة.

وعنوان الرّواية يفضي بنا إلى تساؤلات محيرة نجملها فيما يلي:

- هل المؤامرة هي مؤامرة الرّجل على المرأة، في مجتمع ذكوري متسلّط، يسمّيهم الرّوائي بالأوغاد"، تقاد فيه المرأة عنوة، من طبيعتها الملائكيّة إلى براثن الإجرام؟ أم أنّها مؤامرة النّظام السّياسي الحاكم على معارضيه؟ أم أنّها مؤامرة النصّ على الجنس الأدبي؟ أم أنّها مؤامرة الرّوائي على المتلقي وعبثه به، والزج به في عالم ممكن أشبه بالجحيم؟

3.1- العنوان في رواية "الحوت الأعمى":

لا يكشف العنوان في بعض الأحيان عن علاقته بالنص، لكن "المرسل قانونا للعنوان هو الكاتب، كما يمكن وضع هذا العنوان بإيعاز من الناشر أو المحيط التّأليفي"[1]، وهذا ما لمح به النّاشر[2].

فرغم كل ما قيل فعنوان "الحوت الأعمى "للحمدوشيين قيمة لغويّة لافتة للانتباه، فهو من حيث المضمون اللّغوي جاء مركّبا من لفظتين اثنتين "الحوت" و"الأعمى" معرّفتين؛ لتجعل القارئ يقع ضحيّة التباس الرّؤية. كيف يمكن وضع هذا العنوان بهذا التّشكيل اللّغوي، ثمّ يجعلنا نعيش متاهة دلاليّة داخل الرّواية؟ أو على الأقلّ يخرق أفق توقعنا، فيما يتعلق بعلاقة العنوان بالمحتوى؟، لقد تفنّن الرّوائيان في نسج العنوان، وإثارتهما لشهوة القارئ، حتّى يقبل على اقتنائه بشغف، وهذا ما أكّده "جيرار جنيت" بقوله: "العنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب"[3].

في رواية "الحوت الأعمى" العنوان يفتح لنا متاهات القراءة، لماذا الحوت بالذّات؟ ولماذا إلحاق العمى بالحوت؟ يمارس الرّوائيان لعبة المتاهة منذ البداية ويدخلاننا أجواء

---

[1] G. Genette, Seuils, Paris, P 61.

[2] لقاء أجريته مع الناشر في 2012/12/24، دار عكاظ (الرباط).

[3] جيرار جنيت، عتبات، ص 95.

العالم البوليسي من خلال عمليتي العتمة الدلاليّة والضبابيّة في ربط العنوان بمدارات المسرود. والعنوان من حيث التّعريف جاء ليثبت للقارئ أنّ كلّ ما دبّر في الرّواية من قتل وملاحقات وعمليّات إجراميّة مدبّر بطريقة محكمة، فالعنوان يتلاعب بالقارئ يلامس المضمون دون أن يحتويه.

يستمد العنوان دلالته من اللّون البرتقالي وهو بمثابة تحذير أوّلي عن مدى تأزّم الأوضاع داخل الرّواية، فاللّون البرتقالي يحمل في مضامينه مجموعة من إشارات التّحذير من الخطر المحذق بالمجتمع المغربي تحذيرا من مافيا الاقتصاد الّتي تبتزّ بعض المسئولين وتحوّلهم إلى مافيا سياسيّة، فالعنوان يفضح المسكوت عنه كما يفضح العدوى الّتي ألحقت الضرر بالمجتمع المغربي، وتحوّله إلى حلبة صراعات وتصفيّة حسابات من أجل تحقيق بعض المصالح لفئة معيّنة من المجتمع ولا يهمّ هنا التّصفية ولا حتّى حدّة الجرائم الّتي قد تصيب بعض المحسوبين على طبقة اجتماعيّة بسيطة.

إنّ علائقيّة العنوان من حيث المستوى اللّغوي والمستوى اللّوني، تقدّم لنا رؤية واضحة عما ألمّ بالمجتمع المغربي البسيط، وعالم البارونات الّذي تمكّن من دخول عالم الفساد من بابه الواسع. فالرّواية تشرح لنا الوضعيّة الاقتصاديّة والسياسيّة، من منظور الرّواية البوليسيّة الّتي تتّبع خطوات وبؤر الفساد والإجرام للوصول إلى حقيقته واستئصاله من جذوره، فالعنوان يحيل إلى محكي البحث والتّحقيق.

تتأتّى أجناسيّة "الحوت الأعمى" من خلال الجانب الملغّز في محتواه اللّغوي فباستثناء هذا المحتوى يتحوّل العنوان إلى مجموعة من الفرضيّات والمتاهات، وإلى إشارة أو أيقونة أو رمز لشيء كبير أو عظيم سيحدث في الرّواية ممّا يكسبه خصوصيّة الغموض، وعبر مدارات الغموض، والإلغاز والتّمويه يتشكّل الخطاب الرّوائي البوليسي ليعانق المفضوح والمسكوت عنه في المحكي، إذا فعلاقة العنوان بالرّواية البوليسيّة هي علاقة تضاد، عنوان يخفي كلّ شيء يقابله محكي يحاول الإجابة عن هذا الملغّز.

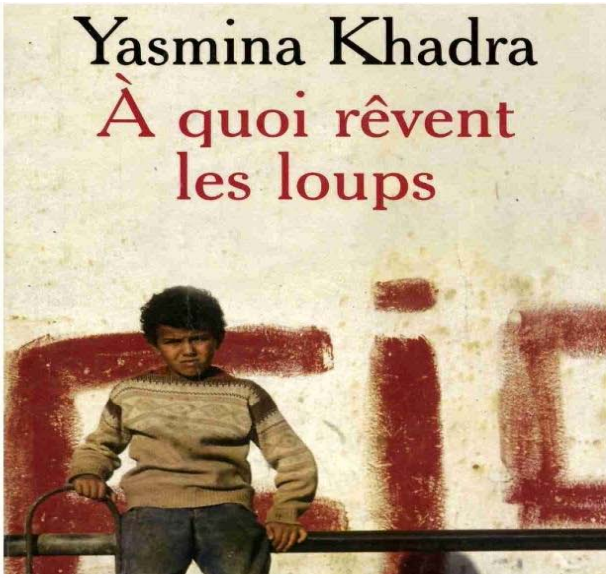
إنّ هذا الصّراع بين...العنوان والمحكي، يجعل القارئ يتوه داخل متاهات... التّأويل، تأويل تفضحه حركيّة الشّخوص الحكائيّة في الظّلام وممارستها العنف والإجرام والفساد...على نطاق واسع، كما يحاول التّشكيل الفنيّ والموضوعاتي للرّواية أن يجيب عن...خصوصيّة العنوان.

يتولّى عنوان الرّواية حل لغز "الحوت الأعمى"[1] المحيّر، على فرضيّة اللّغز الّذي يعتبر معيارا من معايير الرّواية البوليسية، ويعد هذا اللّغز الحجر الأساس لبناء المحكي، وفيه يتحرّك المحقّق، ومن خلاله يسقط الضّحايا الواحد تلوى الآخر، وعلى إثره يتمّ القضاء على بارونات الفساد في المغرب. فـ"الحوت الأعمى" يحمل جلّ خطابات الرّواية البوليسيّة، من سقوط الضحيّة فتحرّك المحقّق ثم القبض على المجرم، ومنه فـ"الحوت الأعمى" هو الحلقة المفقودة في الرّواية. يحاول عنوان "الحوت الأعمى "أن يقترب ويتجاوز ممارسات مافيا الفساد في المغرب من خلال تحرّك المحقّق وإيحائه العميق بقدرته على كشف هؤلاء البارونات، وتعتمد الرّؤية الاستشرافيّة للعنوان على نهاية المحكي فهي تقدّم إشارة لغويّة ولكنّ السّؤال المطروح أمام المحقّق، كم من إشارة لغويّة يجب لحلّ لغزها؟ فالرّواية من هذا المنظور الاستشرافي ووفق الخطاب الرّوائي البوليسي تقدّم نموذجا حيّا وصادقا عن الفساد الّذي مسّ المغرب، من حيث منظّمة المافيا والمنظومة الإداريّة، ولكنّها في المقابل تفسح الطّريق أمام القارئ ليكتشف بنفسه سرّ الفساد الاقتصادي الّذي وصلت إليه البلاد، فـ"الحوت الأعمى" ما هو إلّا البداية حسب الرّوائيين، لمحاولة القضاء على بؤر الفساد والإجرام في المغرب.

[1] الحوت الأعمى، ص128.

Alger – fin des années 80.
Parce que les islamistes qui recrutaient dans l'énorme réservoir de jeunes gens vulnérables ont su l'accueillir et lui donner le sentiment que sa vie pouvait avoir un sens ;
parce que la confusion mentale dans laquelle il était plongé l'a conduit à s'opposer à ses parents, à sa famille, à ses amis et à perdre tous ses repères ;
parce que la guerre civile qui a opposé les militaires algériens et les bandes armées islamistes fut d'une violence et d'une sauvagerie incroyables, l'abominable est devenu concevable et il l'a commis.
Voici l'histoire de Nafa Walid, un jeune garçon qui rêvait de gloire avant de se réveiller broyé au cœur même du cauchemar.

Également chez Pocket : *Les agneaux du Seigneur, L'écrivain, L'imposture des mots* et *Les hirondelles de Kaboul.*



- ياسمينة خضرا -

بم تحلم الذئاب

ترجمة و تقديم : أمين الزاوي

رواية

دار الغرب للنشر و التوزيع

(بم تحلم الذئاب) التي أقدمها اليوم للقارئ بالعربية، رواية تزاوج ما بين أسلوب الأدب البوليسي الذي برع في كتابته ياسمينة خضرا و الأدب الروائي الفني القائم على واقعية قريبة من أدب أمريكا اللاتينية. لقد ذكرتني هذه الرواية حين قرأتها ثم تأكد لي ذلك و أنا أترجمها برواية (اللص و الكلاب) للروائي الكبير نجيب محفوظ.
تلتقي (بم تحلم الذئاب) ب(اللص و الكلاب) في الحركية الكبيرة التي تتميز بها الشخصيات الروائية و في إيقاع أسلوب الكتابة المراوح ما بين الأدب البوليسي بكل ما يتميز به من فنيات خاصة و الأدب الروائي الفني بكل ما يميزه من تأمل شعري و تحليل نفساني و لغة محلقة تارة و وصفية مباشرة تارة أخرى.
إن رواية (بم تحلم الذئاب) نص مخصص أساسا لدراسة و تحليل ظاهرة الإرهاب الديني المسلح في الجزائر، هذه الظاهرة التي خربت البلاد و ملأت النفوس حقدا و ضغينة كما أنها جعلت الجزائر على حافة التشرذم و التفكك و الفنـــــــاء.

دار الغرب للنشر و التوزيع

2- الغلاف و سيميائيّة الصّورة في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة :

1.2-الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية "بم تحلم الذّئاب":

تتجلّى صورة الغلاف الخارجي لرواية "بم تحلم الذّئاب"-النسخة الفرنسية- في أكثر من مستوى، حيث تقدّم لنا مستوى الوضع السياسي والاجتماعي، هي مع بعض المؤثّرات الدّينيّة في صورة FIS (الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ) هذا الحزب السّياسي الّذي هيمن في وقت من الأوقات على السّاحة السياسيّة، وأعلن مشروعه الإصلاحي، ثمّ أظهر تمرّده بشكل عنيف أدخل الجزائر في دوامة من القتل والاغتيالات، فسوداويّة هذا الوضع نجد آثارها في صورة الطّفل الّذي يصوّر (بفتح الواو) في حالة مزرية تشوبها نظرات الخوف والريبة و فقدان الأمل، نظرات لا توحي بأيّ شكل من الأشكال بمستقبل آمن، إذ تقدّم الصّورة في شكلين إثنين: صورة الحزب السّياسي وصورة الطّفل، صورة لدمويّة الوضع في البلاد أمام صورة لبراءة الطّفل.

فإن كان من الأجدر أن نعتمد على صورة الغلاف الخارجي للرّواية باللّغة الفرنسيّة، حيث نجد أنّ عنوان الرّواية "بم تحلم الذّئاب" كتب باللّون الأحمر نظرا لخصوصيّة هذا اللّون، فالأحمر في المعتقد الشّعبي يدلّ على لون العنف والقتل والجريمة هكذا نجد أنّ رواية "بم تحلم الذّئاب" تأخذ حيّزها داخل خطاب الرّواية البوليسية السّوداء، كما أنّ اللّون الأحمر في منظوره التّأويلي في المحكي يختزل عشريّة سوداء عانى فيها المجتمع الجزائري مرارة العنف ودمويّة التّطرف الدّيني، فالعنوان مع خصوصيّة اللّون ينسج المجال لتحريك الذّاكرة، وهو في الآن نفسه يفضح بعض الأحداث الّتي مورست ضدّ بعض الشّرائح الاجتماعيّة في الجزائر، فالعنوان بكلّ تطريزاته اللغويّة واللونيّة يدخل القارئ مباشرة ودون مقدّمات عالم خطاب الرّواية البوليسية السّوداء.

تحفل اللّغة الجزائريّة ببعض المظاهر الثقافيّة، وحتّى بعض الظّواهر الأيديولوجيّة الّتي نجدها هنا وهناك، وذلك يستدعي النّظر إلى العمل الرّوائي ذي البنيتين اللّغويتين المختلفتين نظرة مناصصة، وبعض المظاهر اللّغوية الّتي تعمل داخل النّسيج الرّوائي

وترجمته، ويبدو ذلك جليّا على مستوى الغلاف إذ نلاحظ أنّ رسم رواية "بم تحلم الذّئاب" قد شكّلت على بياض صامت لا يحمل أدنى دلالات سياقيّة لأنّه مشبع بدلالات ضمنيّة تحيّر القارئ وتحمله على مساءلة التّعتيم والبحث عن قيمه الدلاليّة، بينما يبدو في جزء منه أشكالا إنسانيّة وحيوانيّة ممسوخة، استنسخت بطريقة قذرة وبشعة عن عالمها وواقعها؛ بحيث لا يمكن التّمييز بينها، وكان الرّوائي "ياسمينة خضرا" قد سئل عن سرّ كتابته باللّغة الفرنسيّة ونجاحه فيها فأجاب "أنا لم أخترها أردت أن أكتب بالرّوسيّة بالصّينيّة بالعربيّة، لكنّ المهمّ أن أكتب، في البداية كتبت بالعربيّة، لكنّ أستاذ اللّغة العربيّة كان يعنّفني في حين أنّ أستاذ اللّغة الفرنسيّة كان يشجّعني"[1]، وهنا نلاحظ اشتغال اللّغة الفرنسيّة في لاوعي الرّوائي الشّيء الّذي أثّر فيه وفي كتاباته الرّوائيّة، أما غلاف الرّواية الأصليّة A quoi rêvent les Loups فهو يحمل صورة حيّة لطفل في مقتبل العمر حافي القدمين يلبس ثيابا رثّة، ملامح وجهه لا توحي بالاطمئنان بل تخفي وراءها ضبابية وأسرارا غير قابلة للكشف، وكأنّه يستنطق مستقبله الهارب منه –الغامض- ومن ورائه تبدو صورة حائط كبير كتب عليه لفظة F.I.S باللّون الأحمر الّذي يدلّ على لغة الدّم الّذي "يستطيع وحده أن يوجّه وبقوّة نوع النّصوص"[2]، ويبدو أنّ خيال الطّفل قد ظهر على الحائط ليصوّر المجهول الّذي ينتظره، والمجهول في حدّ ذاته هو نوع من ممارسة الكتابة والبحث عن الدّلالة المعتمة، وبذلك تتلاحم الدّلائل غير اللغويّة لتعبّر عن حقيقة النّسيج النصّي المتمثّل في الرّعب الخوف، واليأس...الخ ، أما الحديث عن العنوان في الرّواية المترجمة "بم تحلم الذّئاب"، فيبدو في عموميّته مشكلا من منظومتين لغويتين متمايزتين، إذ الأولى جملة إنشائيّة استفهاميّة، والاستفهام هو نوع من التّساؤل المبهم الباحث عن إجابة دقيقة ومباشرة، ومع هذا فالرّواية ومع تداخل أحداثها لم تستطع الإجابة عنه، تحيل على تساؤل وتتوسّل النّسيج النّصي أن يجيب عنه، فيتحوّل العنوان إلى ملمح استفزازي لا يثير أفق انتظار القارئ فقط، بل أفق انتظار الرّواية في حدّ ذاتها أمّا الثّانية فتشكّل

[1] Révélations de Yasmina Khadra sur son.sit officiel.

[2] G. Gennette.seuils.ed. Seuil, Paris, 1987, p29.

جملة خبريّة تمثّل الجواب الّذي يختزل تساؤلات الرّواية بأكملها، ومع هذا فعنوان الرّواية الأصليّة (A quoi rêvent les loups) يستفز القارئ بخطّه الأحمر الدّموي ليعبّر عن رواية الموت في براثن العنف والتّخريب على عكس الرّواية المترجمة الّتي خطّت بلون أخضر ليفتح الأمل من جديد ولكنه أمل مفقود داخل الرّواية، فالرّوايتان تلتقيان من حيث الموضوع كوسيلة وتفترقان باعتبارهما غاية إذ الأولى غايتها تشاؤميّة، والتّشاؤم نظرة سلبية تكتنز الخوف، القلق، الاضطراب النفسي...الخ، وهي خصائص نفسية معتمة عند الإنسان، والثّانية غايتها تفاؤليّة، وهنا تتدخّل القراءة الأيديولوجيّة للعنوان الّتي تضفي عليهما البعد المؤسساتي "الّتي تدمج هذا المؤلّف أو ذاك ضمن المؤسسات التّعليميّة والتربويّة والسّياسيّة، وتهمّشه أو تلغيه حسب أنماط القبول والرّفض، الإدماج والإبعاد"[1]فالأولى تحاول استفزاز القارئ الجزائريّ أو المغترب أو حتّى القارئ الفرنسيّ إزاء الوضع العام بالجزائر، وكأنّ العنوان يحفز القارئ على التّحقيق الّذي هو عنصر من العناصر الدّاخلية للرّواية البوليسيّة، أما الثّانية فيريد ترقيع الأحداث أو امتصاص أيّة أيديولوجيا مناهضة للسّلطة.

رغم الثّقافة الواحدة للمؤلّفين إذ الأوّل يكتب باللّغة العربيّة والثّاني يكتب باللّغة الفرنسيّة إلاّ أنّ الملامح تبشر بميلاد ثقافة دينيّة واحدة والمرجع الدّيني المشترك، بحيث لا يمكن تحريف التّرجمة للقارئ بصفة عامّة حتّى تكون فضاء ملائما لتمازج الثّقافات؛ فالتّرجمة "مهنة شاقّة ونشاط فكريّ خلاق ووثّاب. إنّها تستلزم الفضول العلميّ، وحبّ الاطّلاع والزّاد الكافي من التّراث والقدرة على الفهم والتّركيز المتواصل"[2]، وهي المنطلق الأساسي لكلّ كتابة ولا يمكن في حال من الأحوال أن نجد ثقافة بدون دين على حدّ قول "هنري برغسون" (Henri.Bergson) فهو الّذي يغذّي اطمئناننا ويجعلنا نتواصل مع الآخر ضمن ما يسمّى ثقافة الأديان فرغم تدنيس المرجع الدّيني في الرّواية يبقى الأمل

[1] محمّد ساري-المنهج السوسيو نقدي بين النظرية والتطبيق، ص23.

[2] محمد الديداوي-منهاج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاختراق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص307.

الّذي يحذو كلّ مواطن في إنشاء معايير تقوم على العدل والمساواة والحقّ، بعيدا عن مفاهيم العنف والرجعيّة والأصوليّة.

يجب قبل مناقشة هذه النقطة الاعتراف بأنّ ظاهرة اشتغال الأسماء الفنيّة أو المستعارة داخل النّصوص الإبداعية لها اعتبارات، على غرار "أجاثا كريستي" باسم "ماري ويستماكوت"(MaryWestmacott)،"يوسفخضير"باسم"فيلاتيمو" (Vilatimo)، وكاتبة"هاريبوتر"أشهر عمل حاليا"رولينج" باسم"روبيرتغالبيرت" (RobertGalbraith)، و" إيفانس" باسم "جورج إليوت (George Eliot) .

قد يعود سبب اللّجوء إلى الأسماء المستعارة الرّغبة في فصل الحياة الفنيّة للمؤلف عن الحياة الخاصّة، ووجود مانع من طبيعة ما، وهناك من يرى أنّ محاولة الاستنجاد بالأسماء الفنيّة، الغاية من ورائها حب الظّهور وصنع اسم، أو التخفي وراء الاسم المستعار، أمّا السّبب الّذي نتبناه في هذه الرّواية، ونجده منطقيّا إلى حدّ بعيد، هو محاولة المؤلف عدم التّورط في اللّعبة السياسية القذرة في الجزائر، أو على الأقلّ في بدايتها أين شهدت الجزائر عدة اغتيالات سياسيّة وغير سياسيّة، أبطالها مثقّفون ونخبة وأطباء وغيرهم. قدّموا رؤيتهم فيما يحدث داخل الجزائر، فهو الهروب بأقل التّكاليف.

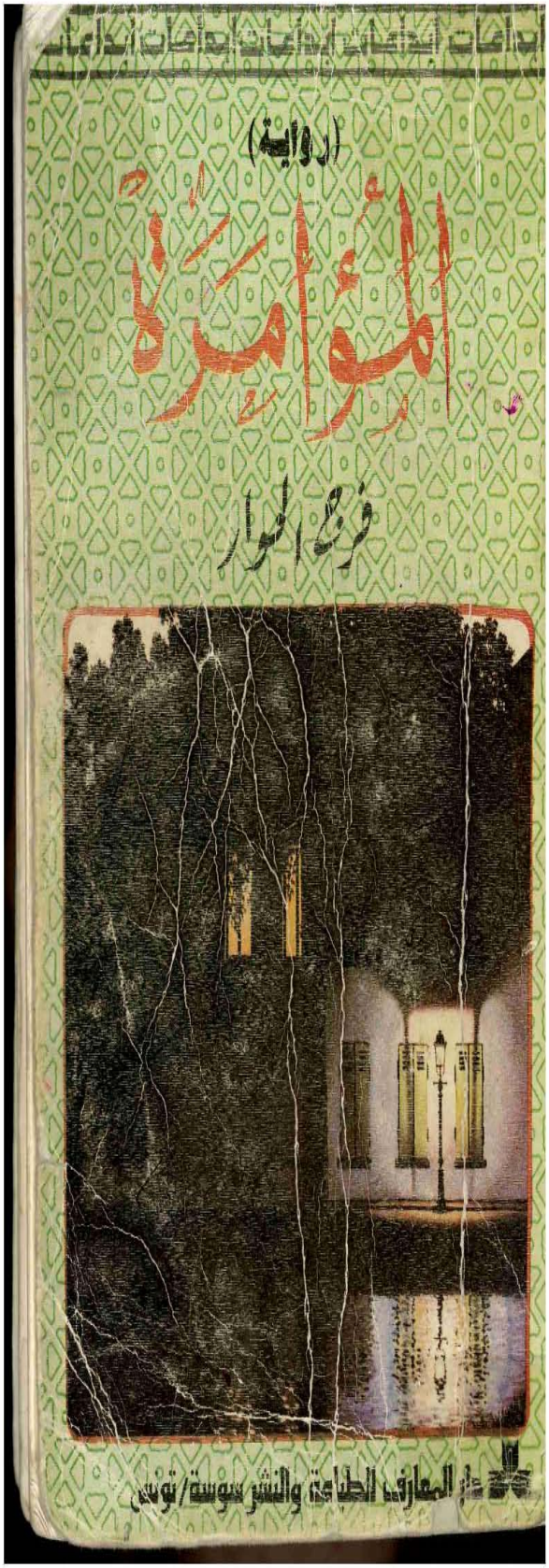
يعتبر "ياسمينة خضرا" من رواد الرّواية البوليسيّة في الجزائر والوطن العربي، وقد تظهر هذه الخصوصيّة بصورة نمطيّة داخل روايته، فنجد الرّواية السّوداء، ورواية الأزمة، أيّ تتّخد من بعض عناصر الرّواية البوليسيّة جسرا لبناء سردها، ويتّفق نفر غير قليل من النّقاد على أنّ "ياسمينة خضرا" يحمل في كتاباته السرديّة خصائص الرّواية البوليسيّة حتّى في انعدام المحقّق.

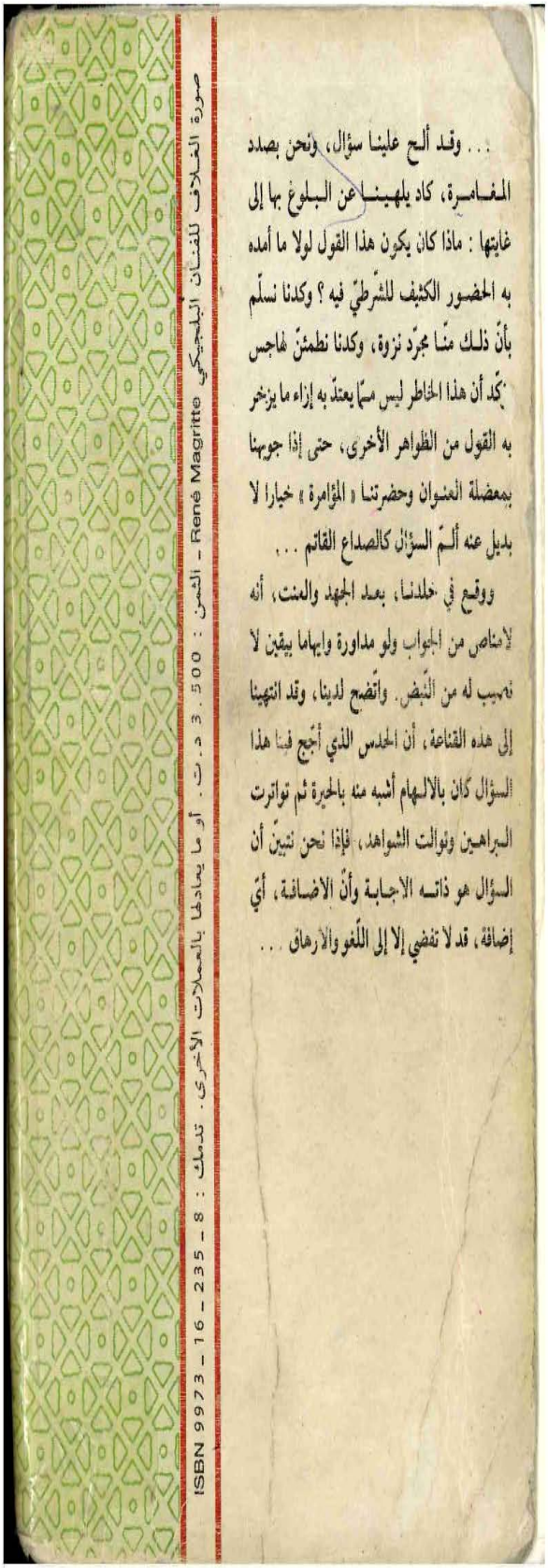
قدّم لنا الغلاف الخلفي للرّواية ثلاثة عناصر بصريّة صورة المؤلف "ياسمينة خضرا" ودار النّشر "الغرب" يتوسطهما ملخّص الرّواية، وما يهمّنا بالأساس تلخيص مضمونها بالإضافة إلى الطّرح المهم والمتمثّل في محاولة إيجاد بنية التّماثل، بين رواية "بم تحلم الذّئاب" ورواية "اللّص والكلاب" لـ"نجيب محفوظ"، بين "وليد نافع" و"سعيد مهران"، كيف

تمرّدا وسقطا من أجل مبادئ مزيّفة، يفضح الغلاف الخلفي للرّواية أجناسيّة المحكي حين تلتقي "بم تحلم الذّئاب" بـ "اللصّ والكلاب" في الحركة الكبيرة الّتي تتميّز بها الشخصيّات الرّوائية في إيقاع أسلوب الكتابة المراوح بين الأدب البوليسي والأدب الرّوائي الفنّي. فالغلاف الخلفي يشكّل دعامة للغلاف الأمامي في استكناه مضمرات المتن الرّوائي، وتخطّي المقولات الموضوعاتيّة للوصول إلى مقولات الرّواية البوليسيّة، كما تمثّل في الآن نفسه بوابة أخرى لولوج المحكي، فهي إذا تحقّق فرضيّة المرجعيّة وفرضيّة الإثارة والتّشويق، وتقدّم طرحا عاما عن الوضع السّوداوي الّذي ساد الجزائر خلال التسعينيّات من القرن الماضي.

نقصد بسيميائيّة الصّورة محاولة الوصول إلى حدّ أقصى من التّعبير الدّلالي، انطلاقا ممّا تقدّمه صورة الغلاف الخارجي، كعلامة بصريّة. ففي البدء يمكن اعتبار الصّورة المركبة، صورة الطّفل وصورة الحائط كأنموذجين واقعيين للوضع السّياسي والاجتماعي الّذي وصلت إليه الجزائر. وضعيّة الجلوس مع إثبات حالة الطّفل، وصورة الكتابة الحائطيّة، والسّؤال الّذي يطرح نفسه، ما الرّابط الّذي يجمع بينهما؟ ولماذا أصرّت دار النّشر على وضع هذه الصّورة؟

البداية ستكون من واقعيّة الصّورة ليضطر القارئ إلى الاقتناع بواقعيّة الرّواية، وهنا يمكن القول إنّه من الممكن تصنيف "بم تحلم الذّئاب" ضمن الرّواية الواقعيّة السّوداء، أمّا السّبب الثّاني فهي علاقة سببيّة وعلاقة غائيّة إذ تمثّل صورة الطّفل انعكاسا لوضع مجتمعي مرير (ملامح الطفل +حالة اللباس+ حافي القدمين)، وأمّا الصّورة الخلفيّة الّتي تظهر كتابة حائطيّة FIS، أرادت من خلالها دار النّشر أن تجعل السّبب في الحالة الّتي يقبع فيها المجتمع الجزائري. فقد شهدت تلك الفترة حالة اللانظام واللاأمن، وقد أثّر ذلك على مستوى كبير في بعض الشّرائح الاجتماعيّة، مصيبا إيّاها بالإحباط واللااستقرار. فالصّورة يمكن تجسيدها لغويّا، بأنّها رؤية الجزائر خلال التسعينيّات، وما حملته معها من أحداث دمويّة لم تستثن أحدا.





... وقد ألح علينا سؤال، ونحن بصدد المغامرة، كاد يلهينا عن البلوغ بها إلى غايتها : ماذا كان يكون هذا القول لولا ما أمده به الحضور الكثيف للشرطيّ فيه ؟ وكدنا نسلّم بأنّ ذلك منّا مجرّد نزوة، وكدنا نطمئنّ لهاجس يكّد أن هذا الخاطر ليس ممّا يعتدّ به إزاء ما يزخر به القول من الظواهر الأخرى، حتى إذا جوبهنا بمعضلة العنوان وحضرتنا « المؤامرة » خيارا لا بديل عنه ألمّ السؤال كالصداع القاتم ...

ووقع في خلدنا، بعد الجهد والمنت، أنه لامناص من الجواب ولو مداورة وإيهاما بيقين لا نصيب له من النّبض. واتّضح لدينا، وقد انتهينا إلى هذه القناعة، أن الحدس الذي أجّج فينا هذا السؤال كان بالالهام أشبه منه بالحيرة ثم تواترت البراهين وتوالت الشواهد، فإذا نحن نتبيّن أن السؤال هو ذاته وأنّ الاضافة، أيّ إضافة، قد لا تفضي إلا إلى اللّغو والارهاق ...

صورة الغلاف للفنان البلجيكي René Magritte - الثمن : 3,500 د.ت. أو ما يعادلها بالعملات الأخرى. تدمك : ISBN 9973 - 16 - 235 - 8

2.2- الغلاف وسيميائيّة الصورة في رواية "المؤامرة":

لا تحيل صورة الغلاف الخارجي لـ"المؤامرة" إلى ما هو موجود داخل الرّواية بصورة مباشرة، وإنّما تحيل إلى الارتباط الوثيق بين الغلاف والعنوان، وخصوصيّة جنس الرّواية البوليسيّة، فالقارئ ومنذ ملامسة الصّورة بصريّا للفنان "رونيه مارغريت"* يجد نفسه أمام صورة لوضع سوداويّ أو لجريمة داخل هذا المنزل، فهي تحاول أن تأخذنا بعيدا خارج الرّواية، وتخترق أفق التّوقع، ولكنّها تبقينا بداخلها بدرجة تزيد أو تنقص، وعلى الأقلّ تمارس علينا لعبة المساءلة إذا ما ارتبطت الصّورة بجزء مهمّ من الرّواية، ونقصد بذلك نهاية الرّواية. حيث تمّت الجريمة داخل منزل "سناء المايل"، وبذلك تأخذ الصّورة سمتها الموضوعاتيّة باعتبارها-سناء المايل-الشخصيّة الفاعلة. تجدر الإشارة إلى أنّ صورة الغلاف تحاول أن تقدّم لنا نظرة مسبقة عمّا سيحدث في الرّواية، أين تتزاحم وتتفاعل العناصر المشكّلة لخطاب الرّواية البوليسيّة، كالإحباط، الخوف، الرّيبة والشكّ...الخ.

يقدّم الرّوائي التّونسي "فرج الحوار" في روايته المؤامرة، طريقته المعتادة في سرد رواية اللّغز، فهو على غرار روايتيه السّابقتين "في مكتبي جثة، والموت والبحر والجرذ" يقدّم لنا أطروحات اجتماعيّة في قالب مبهم وغامض، ونقصد بهما حالة اللّاتوازن داخل الرّواية. إذ تفترض الرّواية البوليسيّة وجود ضحيّة ومحقّق ومجرم، لكن حالة اللّاتوازن الّتي تميّز السّرد تعطّل عمليّة التّحقيق لعدّة اعتبارات، وتصبح الرّواية البوليسيّة مبتورة من بعض عناصرها، أو غير مكتملة وذلك لتفشّي عنصر الإلغاز الّذي يمارسه السّارد على شخوصه الحكائيّة، يمنحهما بعدا مبهما بعيدا عن الوضوح الموضوعاتي والوضوح الاجتماعي للشّخوص الحكائيّة، على عكس رواية "بم تحلم الذّئاب" يقدّم الغلاف الخلفي

---

* بلجيكي الأصل (1898-1967)، سريالي المذهب، عاش طفولة مشوهة بعد انتحار أمّه، انعكست على جلّ أعماله المثيرة للجدل، والمخالفة للواقع يمكن وصفها بالصور غير المرئية المثيرة للغموض تخفي من ورائها الكثير من الأشياء،..، قال فيه (Bernard Noyelle):"كل لوحة عند مارغريت هي فكرة ذات عمق فلسفي وذات سحر فني خاص"، بحكم شغفه الشديد بالفلسفة و بـ .".هيدغر"، وله مراسلات مع "ميشال فوكو" لاشتغاله على الصورة والكلمة، ولوحته الشهيرة عنوانها "عطلة هيغل" والصورة لمظلة فوقها كأس، بمعنى أن الكأس إذا كان يجلب الماء داخله ويستقبل الماء فالمظلة تطرد الماء، وهي معادلة فلسفية قال رونيه:" هيغل كان معنا يتمتع بها لو كان على شاطئ بحري في عطلة". من أهم أعماله (l`empires des lumières) أو (la maison des rêves) وغيرها.

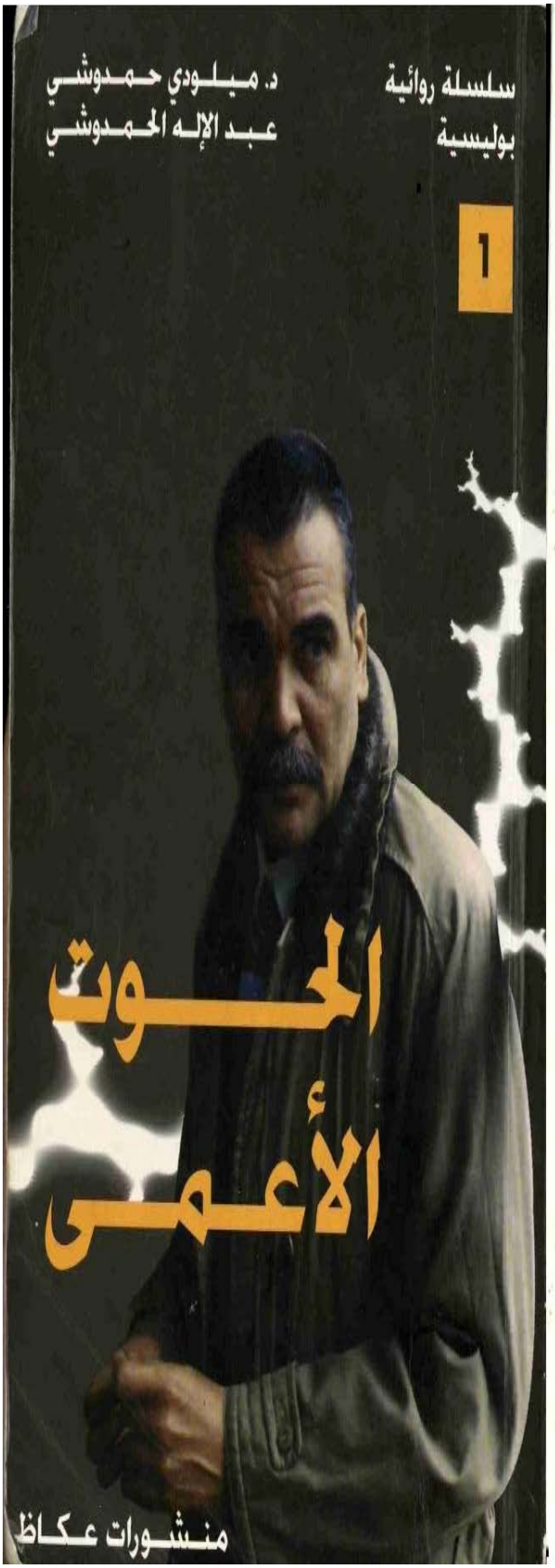
لرواية "المؤامرة" مقطعا من نصّ التفويض: "رواية في خطيئة وثلاثة أجزاء وبؤرة لصاحبها "نور الدين جاب الله". وبتفويض منه كتب بعض أجزائها فرج الحوار"[1]، وهذا الّذي استهل به "فرج الحوار" روايته ونحن أمام سؤالين اثنين، أولاهما علاقة نصّ التّفويض بالرّواية البوليسيّة؟ وكيف استطاع هذا النصّ أن يلج عالم المحكي؟، وثانيهما لماذا يحاول الرّوائي التّنصل من كتابة الرّواية؟،أو يمارس علينا نوعا من الإيهام. فأمّا السّؤال الأول، فنجد أنّ في نصّ التّفويض بعض عناصر الرّواية البوليسيّة مثلا: السّؤال، الشّرطي، المعضلة، الحدس، البراهين، الشّواهد...الخ. هذا المقطع المأخوذ يحاول الرّوائي من خلاله عبثا أن يبرّر لنا المنحى الّذي اتخذه السّرد وعلاقته بتحرّكات الشّخوص الحكائيّة، في دائرة يتحرّك بداخلها القدر.

وفيما يلي: سنحاول قراءة صورة الغلاف الخارجي لرواية المؤامرة من منظورين اثنين:

أ. المنظور المادّي: ويتضمن كلّ ما تحيل عليه هذه الكلمة من تشكّلات وتجسيدات تتبلور من خلالها ماهيّة الصّورة، ونقصد بذلك صورة المنزل، صورة البحيرة، الصّورة المحيطة لمنزل فاخر، فكلّ هذه المؤشّرات البصريّة توحي بشيء من السّكون في ظلّ عدم وجود أشخاص أو حركيّة تدلّ على الحياة، ففكرة السّكون المهيمنة على الصّورة توحي للقارئ بحالة الرّيبة والتوجس أو الخوف أو حالة اللااطمئنان.

ب. المنظور الزّمني: يمنح المنظور المادّي جانبه المعنوي، فإذا لاحظنا صورة الغلاف وجدنا أنّ زمن هذه الصّورة، هو اللّيل الدّال أيضا على السّكون، وأهمّ المؤشّرات الدّالة على ذلك الظّلمة، عمود إنارة مضاء، حالة السّكون. وبالاعتماد على موقع أخذ الصّورة، باعتبارنا ملاحظين، تبدو على الصّورة حالة التّرقب، الانتظار، وأمر على وشك الحدوث... إذا فسيميائيّة الصّورة بالجمع بين المنظور المادّي والزّمني توحي بالرّعب، وتوحي بشيء مختف على وشك أن يظهر ويتجلّى. سكونيّة الصّورة تدلّ على انعدام الحياة وهذا يبرر ما سيأتي في الرّواية، فالصّورة من منظور سيميائي ما هي إلّا علامة دالّة، وماذا ينتظر من الشّخوص الحكائيّة.

[1] المؤامرة، ص5.



... أغمض الضابط يقظان عينيه وحاول أن يعيد بناء الأحداث من أولها : هند قتلت بطلقتين، وبعدها في نفس اليوم قتل الإيطالي أريغو في شقته أيضا بنفس الرصاص. قبل ذلك بثلاثة أيام تناول الضحيتان العشاء مع الإسباني بيدرو غارسيا، وفي صباح الغد طار إلى فرنسا وبالضبط إلى مارسيليا ولم يعد إلا بعد اكتشاف الجثتين، وفي نفس يوم استجوابه تلقى الضابط مكالمة من مجهول يقول بأن لديه معلومات عن قاتل هند وأريغو، يحدد له موعدا في العاشرة ليلا، ويفاجأ الضابط بإطلاق الرصاص عليه من طرف شخص يمتطي دراجة نارية رفقة آخر... كل هذه الجرائم تمت بطريقة احترافية مع سبق الإصرار والترصد، وفي جميع الحالات لم يترك القتلة أثرا...

الطباعة : منشورات عكاظ — الرباط — يناير 2002

الثمن : 26 درهما

3.2-الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية "الحوت الأعمى":

تتجلّى واقعيّة الرّواية في واقعيّة غلافها الخارجي، إذ تظهر صورة الفنان/الممثّل المغربي "محمد مفتاح"، وهو يتقمّص دور المحقّق في أحد أفلامه، والشّيء المثير للاهتمام والّذي تفنّن الرّوائي في تجسيده هو مدى التّماثل والتّطابق، بين صورة "محمد مفتاح" الواقعيّة، والّذي اختير كنموذج مرضي (بضم الميم) لرواية "الحوت الأعمى"، والصّورة السرديّة (الوصف) للشخصيّة المحرّكة للأحداث داخل الرّواية الضّابط "يقظان" فهل: -هي الصّدفة في مثل هذا التّماثل؟ - أم هي العبثيّة؟ -أم هو تماثل قصدي؟

يحاول السارد من منظور الرّواية البوليسيّة أن يلعب دوره داخل هذا النّوع من الرّوايات، كدور المحقّق إذ نجد مطلقا أنّه يتعامل مع الموجودات، بطريقة منطقيّة فيها الكثير من القصديّة، هو نوع من الانتقال اللّاشعوري من الشخصيّة البطلة-الضّابط يقظان-إلى الّذي يقوم بدوره في التّعامل مع معطيات الرّواية بكلّ منطقيّة ومقصديّة، وتتحوّل الصّورة إلى علامات يريد الرّوائيان من خلالها تقديم إما صورة نمطيّة عن المحقّق، أم محاولة احترام "يقظان" من خلال الشخصيّة النموذجيّة للمحقّق "محمد مفتاح"، فهذا التّماثل هو بمثابة باب من أبواب ولوج عالم الرّواية.

تحقّق رواية "الحوت الأعمى" مبدأ التّعاون في كتابة الخطاب الرّوائي البوليسي، فـ"ميلودي الحمدوشي" كاتب للرّواية البوليسيّة المغربيّة"خبر العمل في مجال الشّرطة والتحريّات الجنائيّة مثل الأديب الأمريكي "داشيل هامت" الّذي أدرك أسرار عالم الجريمة من خلال عمله في مجال التحريّات، واستطاع من خلال كتاباته ابتكار شخصية "سام سبايد" التي أصبحت من أهم الشخصيّات في الأدب البوليسي العالمي."[1]، وفي المقابل الرّوائي "عبد الإله الحمدوشي" روائي مغربي تخصّص في كتابة السّيناريو وبخاصّة الرّواية المغربيّة باللّغتين لاعتقاده الرّاسخ أنّ كلّ "دولة تكتب روايتها البوليسيّة الخاصّة بها

[1] رشا عامر، تحقيق نشر في جريدة الأهرام، مصر، ع2006/487.

حسب التّطورات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة الّتي تقع في هذه البلدان"[1]. إنّ مبدأ التّعاون و تضافر الجهود بين خصوصيّة الرّواية البوليسيّة في قوانينها المجرّدة (الضحيّة، المجرم، المحقّق)، والرّواية البوليسيّة من حيث منطقها السّردي ولغتها المتعاليّة، وجماليّات المروي، فرواية "الحوت الأعمى" تبرز مدى قدرة الخطاب الرّوائي البوليسي على امتصاص التّقني والجمالي في آن واحد، وتقديمهما ضمن لغة واصفة متعاليّة، يمثل "ميلودي الحمدوشي" رجل القانون و زميله "عبد الاله الحمدوشي" أدبا مبدعا، ومن هنا تبرز قيمة العنوان الّذي يجمع بين الخصائص الأدبيّة من خلال التّعالق الفنّي و الجمالي، وهي كبعض الرّوايات البوليسيّة تأخذ شعريّتها من شعريّة المحكي وتواصل العناصر البوليسيّة.

يعدّ المقطع السّردي الّذي وضع على الغلاف الخلفي لـ "الحوت الأعمى" تلخيصا لهذا النصّ من حيث أحداثه، ومن حيث ترصد حركيّة شخوصه الحكائيّة، فأمّا الأحداث فقد أوردها موجزة في أحد صّفحات الرّواية[2] فيما يلي:

- مقتل هند بطلقتين.
- مقتل الايطالي" أريف و" بالرّصاص.
- التقاء "بيدرو" بـ "هند" و "أريفو".

أما الأحداث نفسها: القتل واكتشاف الجثث والاستجواب ومحاولة الاغتيال...فالقارئ لهذا المقطع السّردي يجد نفسه ودون الاستعانة بالعنوان أمام رواية بوليسيّة تتكلّم عن غائيّة هذه الجرائم، ومن هنا نقول إنّ العنوان ومقطع الغلاف الخلفي يشكّلان تعاضدا دلاليّا لفهم أسرار الرّواية، فالعنوان يقدّم سرّ الإلغاز الّذي يبحث عنه الضّابط، أمّا مقطع الغلاف الخلفي فيوضّح لنا تقريبا جلّ الأحداث الّتي وقعت، وقام الضّابط "يقظان" بتولّي التّحقيق في الأمر.

---

[1] حوار مع عبد الإله الحمدوشي، جريدة الأحداث المغربيّة،8 أفريل 2002.

[2] الحوت الأعمى، ص115.

أبانت منشورات "عكاظ" عن مقدرتها في وضع و ضبط الغلاف الخلفي، انطلاقا من التّلخيص الّذي وضعته والمتمثّل في المقطع السّردي المأخوذ من الرّواية "أغمض الضابط عينيه وحاول أن يعيد بناء الأحداث من أولها: هند قتلت بطلقتين، وبعدها في نفس اليوم قتل الإيطالي أريفو في شقته أيضا بنفس الرصاص، قبل ذلك بثلاثة أيام تناول الضحيتان العشاء مع الإسباني بيدرو غارسيا، وفي صباح الغد طار إلى فرنسا وبالضبط إلى مارسيليا ولم يعد إلا بعد اكتشاف الاثنتين، وفي نفس يوم استجوابه تلقى الضابط مكالمة من مجهول يقول بأن لديه معلومات عن قاتل هند وأريفو، يحدد له موعدا في العاشرة ليلا، يفاجأ الضابط بإطلاق الرصاص عليه من طرف شخص يمتطي دراجة نارية رفقة آخر. كل هذه الجرائم تمت بطريقة احترافية مع سبق الإصرار والترصد، وفي جميع الحالات لم يترك القتلة أثرا"[1]، وهذه الإبانة تظهر مدى احترافيّتها كمؤسّسة أدبيّة كونها قامت بنشر جميع مؤلّفات "ميلودي الحمدوشي"، وتظهر هذه الاحترافيّة في كونها استطاعت تلخيص الرّواية من جهة، والجمع بين مكوّنات الخطاب الرّوائي البوليسي من جهة أخرى(الضّابط، تحقيق، ضحايا، جريمة ومجرم مجهول).

تقدّم لنا صورة الغلاف في رواية "الحوت الأعمى" من الدّعائم البصريّة الّتي تزيد من قوّة المتن السّردي، وتظهر لنا مدى التّناقضات والتّعارضات الحاصلة فيه. من خلال الصّورة البصريّة للممثّل المغربي "محمد مفتاح" يظهر لنا من حالة الخوف والتّرقب اللّذين توسمانه، فرواية "الحوت الأعمى" هي رواية اللّغز الّتي تقول لها كلّ شيء، ولا تقل كلّ شيء: "أنا طلّقت هذه الأمور من سنوات، اتركني من فضلك بعيدا عنها. تمتم الضّابط، وهو غير قادر على التّحكم في دموعه، ولكنّ "الحاج"، هذه الأمور حتّى ولو ابتعدت عنها، فهي لن تبتعد عنك"[2]، ليترك السّارد النّهاية مفتوحة على مصراعيها، فرغم القبض على شبكة الإجرام، إلّا أنّ الضّابط يرى أن بؤر الفساد يجب القضاء عليها من جذورها.

---

[1] الحوت الأعمى، ص115.

[2] الحوت الأعمى، ص143.

إنّ هذا المتن السّردي يمكن إسقاطه لغويّا على صورة "محمد مفتاح" الموجودة على الغلاف الخارجي، ومن هنا يمكن القول إنّ الصّورة هي علامة بصريّة لدلالة لغويّة ذات قطبين، قطب متفائل بتحقيق العدالة والقضاء على المافيا، الّتي تعصف بالبلاد وقطب متشائم من عدم قدرة السّلطات المغربيّة من القضاء على هذه البؤر. وبين هذين القطبين ترتسم لنا صورة "محمد مفتاح" بكلّ تناقضاتها، وهي تناقضات سيتم التّعرض لها داخل الرّواية من خلال بعض المظاهر الاجتماعيّة والإداريّة.

3- تمظهرات الإهداء في الرواية البوليسية المغاربية:

يعتبر الإهداء من النصوص المصاحبة الّتي لم تحظ باهتمام النّقد الأدبي، ولم يولها الدّارسون من العناية ماهي بها جديرة، ولم ينظروا فيما تنهض به من وظائف فنية، ودلاليّة يمكن أن تضيء النص، وتيسر سبل فهمه ومسالك تأويله. ونعني بالإهداء ذلك النصّ المصاحب الّذي يحتل في العادة الصفحة الثّانية بعد الصفحة الأولى الحاملة لعنوان الكتاب العام وفيه يتوجه المهدي(Dédicateur)، وهو عادة ما يكون المؤلّف الواقعي الملموس، إلى المهدى إليه(Dédicataire)، ويكون إمّا خاصا أو عاما بخطاب تتحدد من خلاله نوعيّة العلاقة الرّابطة بين الطّرفين وطبيعتها"[1].

والمتأمّل في الإهداء المصاحب للرّوايات البوليسيّة المغاربيّة، ويتبيّن ما يتّسم به من مغايرة للمألوف وكسر لبنية توقعات القارئ وصدم لأفق انتظاره، ويظهر ذلك من خلال النّظر في هويّة المهدي إليه من ناحية، وفي خصائص الخطاب الإهدائي الأسلوبيّة ومقوّماته الإنشائيّة من ناحية أخرى.

[1] انظر الفصل الذي عقده "جينيت" للإهداء في كتابه "عتبات"، ص110-ص133.

1.3-الإهداء في رواية "بم تحلم الذئاب":

كتب "ياسمينة خضرا" في خانة الإهداء: "إلى أطفالي وإلى جميع أطفال العالم"[1]، ويبدو هذا الإهداء ومنذ القراءة الأولى إهداء يحمل إهداءين، إهداء خاص "أطفالي" إهداء "مغرق في الذاتية"[2]، وإهداء عام "أطفال العالم"، فأمّا الإهداء الخاصّ فخصّه الرّوائي لأطفاله دون ذكر الأسماء مع وجود ياء النّسبة الّتي تدلّ على أطفاله هو دون سواه، وقد يكون إهداءه هو نداء موجه لأطفال الجزائر، وبخاصّة أطفال "بن طلحة" الّذين تعرضوا لأبشع أنواع التقتيل لم تشهدها الجزائر إلا هذا الفترة - فترة الإرهاب- وفترة الاستدمار الفرنسي، فخطاب الإهداء في الرواية البوليسية يحمل طابعا مميزا، وما تحمله بين طياتها خطابا حميميا، يجمع بين المجاملة و الاعتراف.

ثمّ أردف هذا الإهداء بإهداء عام وإلى جميع أطفال العالم "في عالم مغلق بلا نوافذ"[3]، يبرز فيه الرّوائي إنسانيّة منقطعة النّظير، فمثلما يكون الإهداء اعتراف بجميل قد يكون مصاحبا نبرة متخوّفة من المستقبل، إذن فالرّوائي يشفق على أطفاله وأطفال العالم من مستقبل مظلم مليء بالدمويّة. الإهداء ورغم قلّته اللّغويّة، إلّا أنّه يقوم على بنية تأثيريّة خاصّة، فهو من منظور تداولي محاولة تعبير عما يختلج دواخله، أو بالأحرى عمّا هو كائن وما يمكن أن يكون.

يقيم إهداء الرّواية جسر تواصل بين الرّوائي "ياسمينة خضرا" والأطفال/البراءة، إذ يوجه فيها الرّوائي رسالة إنسانيّة مفعمة بروح الاستشراف لأنّه وضع بين أيدينا-المدوّنة- ما هو كائن و يبحث لدى الأطفال، وما هو ممكن فنظرته إلى الطفل نظرة تملؤها البراءة والعفويّة، وهذا ما لا نجده في الرّواية، كما أنّ الطّفل في الجزائر من منظور سوسيونقدي أصيب في طفولته وفي براءته وتحوّل إلى أداة تتضارب بها مصالح مافيا الفساد والتّطرف

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص11.

[2] الطاهر روابنية، القراءة والتأويل الترهين النصاني واستراتيجية مقاربة العوالم الممكنة، مجلة التبيين، الجزائر، ع17/2001، ص 126.

[3] سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، المقدمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص27.

الدّيني، الّذي يتّخذ من السّياسة مأربا له، كما أنّ الطّفل يحيل إلى فرضيّة حقوق الطّفل في العيش الكريم، التّعلم و الصّحة...الخ. في حين نجد أنّ الرّواية تعجّ بأطفال القرى الّذين دمّرهم الإرهاب، فمنهم من طالته يد الإجرام بالذّبح أو بالقتل، أو التّنكيل، ومنهم من هجّر من قريته، فأمسى دون مدرسة ودون مستشفى.

و"ياسمينة خضرا" كذات مبدعة، فإنّه حين يفعل ذلك يتحمل اختياره كألم عذاب، وبذلك تصبح هذه الحميمية شرعة بين ما ينتجها/الكاتب ومن يتلقاها/القارئ، ودون ذلك تظل الذات حبيسة وجودها الذاتي، في عالم مغلق بلا وافد..، أو تحول الذات وجودها إلى استعارة، وتحلق في سماء المكعبات البنوية"[1]، لكن "ياسمينة خضرا" يدرك عالم البنوية أكثر مركزية وأكثر قهرا، عالم يتعرض فيه الفنان، المرأة، الأطفال..، دون سابق إنذار.

يمتلك الإهداء مرجعيّة خاصّة ذاتيّة مرتبطة بالرّوائي "ياسمينة خضرا"، فقد عاش الرّوائي طفولة محرومة غير متوازنة، هذا الحرمان جعله ينعكس على معظم رواياته.

2.3-الإهداء في رواية "المؤامرة":

يعتبر إهداء "فرج الحوار" في روايته المؤامرة بحكم "أنّ الإهداء لدى فرج الحوار، ليس عتبة شكلية"[2]، وهو أقلّ الإهداءات تواجدا في الرّواية العربيّة، ونقصد بذلك الإهداء الذّاتي، يقول:

"إلى نفسي الّتي تتوق
إلى الصّمود،
وقد تغدر التّوق
شحّ الحلم

[1] سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، المقدمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999،1 ط، ص27.

[2] محمد نجيب العمامي، الإهداء في بعض روايات فرج الحوار، سوسة، تونس، د.ت، د.ص.

وتصدّعت كلّ الجنان،

إلى نفسي الّتي تشتهي

رغم العراء

وتجبّر الصّحراء

أن تشيّد للإيمان وكرا

هو المنفى"[1]

هو إهداء ذاتي وأقلّ الإهداءات ظهورا في تاريخ الكتّاب عامّة، بالنظر لـ"تنوع الإهداء من رواية إلى أخرى وحجمه النصي الممتد نسبيا. ولعلّ التعرف على المهدى لهم يعمّق معرفتنا بالإهداءات وصاحبها"[2]؛ يقدّمه الرّوائي لنفسه مبتعدا أيّم ابتعاد عن الرّواية ومضمونها ومنطلقا نحو أعماقه الّتي أصيبت بنوع من الإعياء، هي محاولة لقراءة النّفس البشريّة من منطلق ذاتي "فرج الحوار"، وفي شكل قصيدة منثورة يهدي إلى نفسه آلام العراء والصّحراء وآلام المنفى، ورغم الصّمود، ورغم التّذوق، ورغم الجنان والإيمان إلّا أنّه ما يزال يبحث عن نفسه في منفاه.

إنّ "البحث عن الذّات الّتي ينتجها النصّ عند القراءة يمكن أن يستفيد من هذا المستوى الخطابي الخاص الّذي يظهر فيه المتكلّم، بصفة أكثر علنا، قائما بوظيفة مغايرة للوظيفة الّتي يجب عليه أن يشغلها في القصّة"[3]، فهو صراع الذّات مع نفسها ومع غيرها، وهو إهداء ذاتي مليء بالانكسار رغم رحابة التّوق والحلم.

يجمع الإهداء بين حقلين معجميين متناقضين دليل أزمة الذّات، حقل معجمي موجب يقابله حقل معجمي سالب، فأمّا الأول فنحو تتوق الصّمود الحلم، الجنان...الخ، وأمّا الثّاني فنحو الشّح، التّعذر، العراء، المنفى...الخ. ففي قراءة أوليّة من منظور دلالي، لهذا الإهداء تتجلّى لنا أزمة الذّات بين القبول والرّفض، وبين هذين القطبين تعيش الذّات

---

[1] المؤامرة، ص6.

[2] محمد العمامي، مرجع سابق، ن.ص

[3] P.V. D. Heuvel, pour une poétique de silence, mot, parole, librairie José Corti,1985, p110.

مأساتها، وهي في حقيقة الأمر أو كما ورد في الرّواية مأساة اجتماعيّة بطلاها "محسن عبد الباقي" و"سناء المايل".

الإهداء نوع من الإسقاط الواقعي المجازي، يحمل رؤية فلسفيّة تجمع بين متناقضين الخير والشرّ، وينزع نحو كشف الحقيقة البشريّة وملابساتها وحقيقة رؤيتها للآخر، وقد استطاع الرّوائي بحسّه الإبداعي أن يكشف هذا التّناقض، ويمنحه عدّة أبعاد خاصّة فيما يتعلّق بخطاب الرّواية البوليسيّة، فازدواجيّة الخطاب الرّوائي البوليسي في رواية "المؤامرة" يسير بطريقة عشوائيّة، أين تتبادل الأدوار فيتحوّل المجرم إلى ضحيّة والضّحية إلى مجرم، وهكذا دواليك إلى نهايتها، ويتناص إهداء "فرج الحوار" مع إهداء "جيمس جويس" في قوله: "إلى خالص روحي، أهدي أول أعمال حياتي "[1]، ويكمن هذا التّناص في لفظة "نفسي" و"روحي الخالصة".

4-شعرية التصدير في الرواية البوليسية المغاربية:

نظّر الناس إلى انتشار الشاهد عند الرومانسيين كرغبة في ربط الرّواية التاريخيّة والفلسفيّة خصوصا، بالتّقاليد الثقافيّة، لكن هذا لا يمنع الكتّاب من التنويع في استصدار الشّواهد، كما فضّل "واسيني الأعرج" في "المخطوطة الشرقيّة" بمثل صينيّ قديم وعبارة لـ "عبد الرحمن بن خلدون". ومهّد لروايته "حارسة الظّلال"، "دون كيشوط" في الجزائر بقول الشاعر أبولينير "كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية"[*]، وكلّها شواهد على تخوم النصّ الأصغر والنصّ الأكبر-أي على تخوم العنوان والمتن-تجعلها متّجهة صوب أحد النصيّن

---

[1] جيرار جيت، العتبات، ص135.

[*] ولد في روما 1880 من أب ايطالي كان ضابطا عسكريا وأم بولونية من أصول أرستقراطية وبعد أن أكمل الدراسة الثانوية في فرنسا أمضى عاما في منطقة الأردين ببلجيكا ثم انتقل إلى ألمانيا حيث عشق شابة انجليزية وكتب عنها أشهر قصائده "أغنية العاشق الشقي" بعدها عاد إلى باريس لينتسب إلى الحركة الطلائعية في الشعر والفن الزنجي وعن الفن الحديث مجسدا في بيكاسو وجورج براك. وعند اندلاع الحرب الكونية الأولى التحق بالجبهة حيث أصيب بجروح خطيرة في الرأس عام1918 مات بسببه. نقلا عن حسونة المصباحي، مقدمة ترجمته لقصائد مختارة لغيوم أبولينير"، مجلة نزوى العمانية، ع33، يناير 2003، ص 183.

تارة، ومنفتحة عليهما تارة أخرى، فإنّ التّأمل في سيرة صاحب الشّاهد/التّصدير من شأنه أن يساعدنا على فهم قوله وضبط وظائف الشّاهد.

وقد مكنّنا ذلك من الكشف عن الشّبه القائم بين "أبولينير" و"دون كيشوط" و"أبولينير" و"حسيسن" الشخصيّة الروائيّة في حارسة الظّلال[1]. ولئن مثّلت وظيفة توجيه القراءة إحدى وظائف هذا المصاحب النصّي الأساسيّة باعتبار أنّ الاستهلال من قبل ومن بعد، موجّه نصّي للقراءة يظلّ القارئ مستحضرا له ومتمثّلا لمضمونه وفكرته الرئيسيّة[2]، رغم أنّ فيه من يعرف التّصدير الكتاب/العمل كاقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو جزء منه[3]، فمهما تعدّدت الاقتباسات فالتّصدير هو "اقتباس بجدارة"[4]، كما يعدّ التّصدير كمقدّمة للنصّ، والكتّاب عامّة، ذو قيمة تداوليّة[5]، لذلك فمكان التّصدير وهو عادة ما يكون في أوّل صفحة بعد الإهداء، وقبل الاستهلال، أمّا قديما فالتّصدير يكون في صفحة العنوان. يأتي التّصدير في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النصّ مفصول ببياض[6]، وكلّها تحوّلات لا تنقص من قيمة الشّاهد الّذي يضفي على النصّ أبعادا هامّة، كما يسهم في إثراء القراءة، يجعل لغة الكتابة تنطوي دائما على أكثر ممّا تقول، وتحرّض على إثارة مجموعة من الّتناقضات، لكن بخلاف ذلك يصبح الشّاهد مجرّد للزّينة والمراوغة دون أن ينخرط وضعه في فعل ثقافي وحضاريّ، فالملاءمة الدلاليّة للتّصدير ليست دائما خطّة خاضعة للحظّ.

---

[1] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص390.

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص32.

[3] G. Genette, Seuils, Ed. P 147.

[4] Philipe Lane, périphérie du texte, Ed. Nathan, paris, 1992, P46.

[5] Dictionnaire des littératures (historique, thématique, technique). Ed librairie, Larousse, Paris, 1990, P 514.

[6] Ibid, meme Page.

1.4-التّصدير في رواية "بم تحلم الذّئاب":

نعني بالتّصدير إجمالا ملفوظا نصيّا-شاهدا-يوضع عادة في صدر الكتاب، ويكون غالبا في الصّفحة الواقعة بعد الإهداء مباشرة، غير أن التّصديرات في رواية "بم تحلم الذئاب" وردت في مطلع كلّ فصل من فصول الكتاب حيث اتّبع الرّوائي نظاما واحدا في تنظيم فضاء الصّفحة المفتتحة، فاعتمد في النّسخة الأصليّة الأرقام الرومانيّة أما النّسخة المترجمة إلى أقسام ثلاث، والّتي بدورها قسّمت إلى فصول: الأول ستّة فصول والثّاني سبعة فصول والأخير خمسة فصول، ويتمثّل هذا النّظام في كتابة رقم الفصل بأرقام غليظة وخط أغلظ يقابله، ما يلفت الانتباه هو النّظام الّذي اعتمده صاحب النصّ الأصلي في كتابة كلّ التّصديرات والّتي اتّخذت كلّ تصديرة عنوانا.

يمثّل التّصدير منطقة استراتيجيّة، تثير السّؤال عن الحدود الفاصلة بين الدّاخل نصّي والخارج، فبقدر ما يعزّز تصدير النصّ ويضفي عليه ديناميّة يحيلنا على النصّ الأصل وكيفيّة هجرته من سياقه إلى سياق جديد، وزمنيّة مختلفة، ويأخذنا إلى الآخر الّذي يسكن الذّات، ويجعلها تنفتح على الوجود المشترك، وعلى ذاكرة نصّية تحيط بها وتحاصرها. فإذا بنا أمام حواريّة الأزمنة والأجناس والخطابات واللّغات، حواريّة تنسج من هذه الأنماط معمارا للقصّ به يتميّز بسبب تلك البساطة الكامنة فيها ويبني خصوصيّة قوله وتعبيره، ويظهر جنسا جامعا تتصهر داخله الأصوات المختلفة، القريبة أو البعيدة الظّاهرة أو الخفيّة، الحاضرة بطريقة واعية أو غير واعية وهذا التّعداد من شأنه أن يعمّق لعبة تعدّد الأصوات ويجعل القصّ منشدّا إلى ضروب مختلفة من التّعبير.

استهلّ الرّوائي الجزائري "ياسمينة خضرا" بقول "سوغاورا-نو-ميشيزان"-(Sugawara-no-Michizane)* بما يلي:

---

* شاعر وشخصية سياسية مرموقة في اليابان، عرف باسم(Kan Josho Tenjin SAMA ou tenmangu) ، عاش بين845 و903.

"الرخاء أصبح فقرا

بفضل بساطته الخالصة

سعيد من يعثر

على الرخاء في الفقر."[1]

إنّ هذه الدّلائل اللّغويّة لا تصبح معنيّة فقط بجزء بسيط من السّرد، بل تأخذ حيّزا أكبر في تعاملها مع مقولة التّدال، إذ تحاول اختراق الفصول الواحد تلوى الآخر، لتبيّن أنّ الصّراع داخل الرّواية صراع أزليّ بين الرّوح والمادّة، وبهذا يعدّ التّصدير امتدادا دلاليّا لما هو داخل الرّواية؛ لأنّه يبيّن أنّ الفقر لا يصنع العنف، وفي المقابل الثّراء/الرّفاهية، يمكن أن يصبح فقرا إذا لم نحسن عيشها، فهذا التّصدير تصديرا استهلاليا.

أما التّصدير المشارك، والّذي جاء كبنية استدلال للفصل الأول من الرّواية، فجاء ليعاد "على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"[2]، فيبيّن كيف يمكن أنّ يكتشف الأشياء محاولا التّفاعل معها، فلا يجب اليأس بل يجب التّعامل معها بشكل ذكيّ إذ نقرأ له على لسان "نيتشه"*:

"وإذا تعبت من السعي

تعلّمت أن أجعل الاكتشافات

منذ أن كان الريح شريكي

أن أبحر في كلّ ريح"[3].

---

[1] Yasmina Khadra, A quoi rêvent les loups, P 9.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط،1986، ص122.

* فيلسوف وفيلولوجي، تأثر كثيرا بآراء وأفكار الفيلسوف" شبنهاور" وبخاصة مؤلفه "محاولة في النقد الذاتي"، من مواليد1844، يرجع له الفضل في "مولد التراجيديا" وهو عنوان لأول كتاب ظهر له، إضافة إلى عديد المؤلفات أهمها:" و"هكذا تكلم زرادشت" و"ما وراء الخير والشر" و "حول أصل الأخلاق" و"إرادة القوة" و"إكليل الشوك"...إلخ.

[3] Yasmina Khadra, a quoi rêvent les loups, P17.

تبدو هذه المقولات بعد قراءة القسم الأوّل من الرّواية دالّة عليه ومنغّمة في توجيه "نافع وليد" نحو تعلّم كيفيّة التّعامل مع الظّواهر الاجتماعيّة وأن يصبح صورة مستنسخة منها يقبلها أو يرفضها، لكن يجب قبل ذلك أن يكون حذقا وفطنا في استمالتها.

يهيمن على تصدير القسم الثّاني من الرّواية ميزة التّخيير أو ما نسمّيه بالتّصدير المحيّر. إذ يقدّم السّارد كإجراء تمهيدي، التّخيير بين المدينة الّتي تهديك أملك المنشود وتوهمك أنّها تهديك هذا الأمل، وهو يردّد على لسان "حيمود ابراهيم" المدعو "مومو" (هي لي، قصبتي):

"لو أنّي خيّرت للمقارنة بين النّجوم فالشّمس نفسها لن
تعرف كسوفا/نور الفعل الّذي تخفيه/ليس هناك مكان مقدّس،
أو عاصمة، كفيلا أن يجمع، ما كلّ صباح/طلوع نهار يهديك
كالإكليل."[1]

يصبح المكان علامة لغويّة ولغة مقدّسة، مأوى "حسيّا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده"[2] ذلك الّذي هجره ثمّ عاد إليه يطلب الصّفح والسّماح وما القصبة إلا عيّنة استثنائيّة من جسد الجزائر الّتي عاث فيها أبناؤها الضّالون تمزيقا وفسادا. واستباحوا عرضها، إنّها لغة التّخيير، لغة أخرى من لغات العفو والسّماح.

---

[1] بم تحلم الذّئاب، ص 107.

كان"ميمو" يحب الاحتكاك بالشخصيّات الأدبيّة البارزة في مجال الثّقافة الجزائريّة على غرار الكاتب والصحفي الفرنسي "ألبير كامو" والكاتب والفيلسوف "روجي غارودي"، كما كان الراحل حيمود براهيمي يلعب دور الوسيط بين السلطات وسكان القصبة حيث ولد سنة 1918.كان مولعا بالأدب فكان محبا للشعر والسينما وتأثر كثيرا بالصوفية. رجل متواضع متشبع بقيم الإنسانية، تجسد تأثره بالصوفية من خلال إصداره منشور ديني وفلسفي سنة 1958 إبان حرب التحرير الوطني. كما كتب الراحل عدة قصائد شعرية تم جمعها ونشرها بعد الوفاة منها "مومو" كلمات وأفعال"، وهو ديوان شعر قدّمه "جون روني" ضمن اصدارات دار النشر "الإبريز" و "مومو سحر الكلمات" ديوان شعر صدر سنة 2006 عن دار النشر آلفا. كما تألق "حيمود براهيمي" في السينما في فيلم "تحيا يا ديدو" لمحمد زينات و" الطاكسي المخفي" لبن عمار بختي. كما كان ضمن فرقة المسرح الوطني بقيادة "محي الدين بشطرزي". توفي الشاعر سنة 1997 بالجزائر العاصمة عن عمر ناهز 89 سنة.

Voir: Djamel Azzi, Momo de la Casbah, Passerelles, mensuel culturel, Décembre 2006.

[2] سيزا القاسم، المكان ودلالاته، مجلّة عيون، ع8، الدار البيضاء،1987، ص59.

أما التّصدير الثّالث والقسم الأخير من الرّواية فيحاول أن يتّسم بالحياد، ويقدّم مقولة لـ «عمر الخيّام"(الهاوية) أشبه بالنّصيحة:

"إذا كنت تريد أن تذهب

إلى السّلم النّهائي

ابتسم للقدر الّذي يضربك

ولا تضرب أحدا"[1].

تتّسم هذه المقولة بكونها تستوحي ولو بطريقة ضمنيّة أحداث الفصل الأخير إنّها لغة السّلطة، أيّام كانت تهدّئ النّفوس وترشد العقول، إنّ حقيقة الحياة تكمن في الوصول إلى القمّة دون المساس بشرف الآخرين، وإلا فهي قمّة مزيّفة تسقط مع أوّل زلّة خفيفة. وتعمل التصديرات المدوّنة على تخوم فصول الرّواية على جعل القارئ يستلهم بنية مفاهيميّة أوليّة. تحفّزه لدخول عالم الرّواية وفي داخله مقولة الرّفض أو القبول.

2.4-التّصدير في رواية "المؤامرة":

سعى الكاتب الليبي "إبراهيم الكوني في "تصدير روايته "المجوس" بنص من العهد القديم-مثلما فعل "فرج الحوار في "المؤامرة[2]، فوجود الشّاهد أو غيابه في حدّ ذاته يمكن أن يكون دليلا على عصر أو جنس أو اتجاه أدبي، وهذا في حدّ ذاته تتبّع لنهج جديد في الكتابة على خلاف رواياته السّابقة-طقوس اللّيل، الموت و البحر والجرذ،..- من خلال تجاوزه لطابعه القصصي السّابق، حيث بدا لنا كاتب المؤامرة مسكونا بهاجس التّجاوز، مدفوعا إليه دفعا لمسنا حضوره بدءا من العتبات الأولى الّتي مهّدت لمتن الرّواية[3]

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 215.

[2] انظر إبراهيم الكوني، المجوس، الدار الجماهيرية للنشر والآفاق الجديدة، ليبيا، المملكة المغربية، ط1، 1991.

[3] أشار عبد الفتاح إبراهيم في التّقديم الّذي وضعه لرواية "الموت والبحر والجرذ" إلى أهميّة النّصوص التمهيديّة لدى "فرج الحوار" بقوله: "مسألته عن التّمهيد وغايته، ألا يكون حشرا أو تعليمة فوقيّة لا مبرّر لها؟ فقال: التّمهيد جزء من النصّ لا ينفصل، وهو رأس النصّ بل هو مبتدؤه والبقيّة خبر، كما المبتدأ والخبر في الجملة الاسميّة: الموت والبحر والجرذ، ص8.

ولا سيّما نصّ التّصدير، وقد تمثّل في تلك القوّة الضّاربة في القدم من حيث إطارها التّاريخي-إذ تعود إلى القرن السّادس الهجري-الزّاخرة بالمعاني الإنسانيّة الخالدة من حيث المفهوم الحضاري- إذ أنّ محتواها يصلح لكلّ عصر-إنّها قولة العماد الأصفهاني* المتوفي سنة 597:

"إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه
إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو
زيد كذا لكان يستحسن،
ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من
أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النّقص على
جملة البشر"[1]

ولئن استمدّ "فرج الحوار" نصّ التّصدير من الأدب القديم، فلا شكّ أنّه يجوز توظيف مضمونه في هذا السّياق من الإبداع الفنّي المتجدّد، بل إنّنا نتبيّن من خلاله "التزاما" بالتّجاوز والاختراع والاتّكاء على النّفس في التّأليف الرّوائي، وتبعا لذلك تكتسي الكتابة في هذا الجنس الأدبي قيمتها في التّحول الدّائم، وقد لا نجانب الحقيقة إذا اعتبرنا هذا الهاجس دليلا على البحث عن استنباط اتّجاه في الفنّ الرّوائي، يكون مخصوصا بالأدب العربي من دون أن يكون تابعا للأدب الغربي، ذلك الّذي نتبع منه هذا الفن مثالا

* ولد الكاتب الأصبهاني في أصفهان عام 1125 انتقل منها إلى بغداد وتلقى تعليمه في المدرسة النظامية وتدرج في الوظائف، فشغل نظر البصرة وبعدها نظر واسط إلى أن أصبح نائب الوزير ابن هبيرة. انتقل إلى دمشق عام 1166م 562هـ بعد وفاة الوزير ابن هبيرة، وقدّمه قاضي دمشق كمال الدين الشهرزوي إلى نور الدين زنكي ملك دمشق حيث عيّنه معلماً في المدرسة النورية التي عرفت فيما بعد بالمدرسة العمادية، ثم ولّاه بعدها الإشراف في ديوان الأنشاء. بعد وفاة نور الدين عام 1173، عُزل عماد الدين من جميع وظائفه وطُرد من البلاط، فانتقل للعيش في الموصل. بعد أن بلغه أن صلاح الدين الأيوبي عاد من حروبه إلى دمشق، اتصل بالقاضي الفاضل الذي توسط في أمره وعيّن في ديوان الإنشاء نائباً للقاضي الفاضل. وقد عاش حياته في دمشق ورافق صلاح الدين الأيوبي في حياته ومعاركه. أقام في منزله بعد وفاة صلاح الدين عام 1193 وأقبل على التصنيف حتى وفاته عام 1201. من آثاره: جريدة القصر وجريدة أهل العصر، خطفة البارق وعطفة الشارق، ديوان الرسائل، ديوان شعر، الفتح القسي في الفتح القدسي (كتاب تأريخي)، نحلة الرحلة، العتبى والعقبى...إلخ.

[1] المؤامرة، ص7.

يحتذى في جميع الحالات، ونموذجا فريدا قد يتّبع ولعلّ هذه النّزعة التّجديديّة، بديهيّة الآن، ما دام الأدب العربي الحديث قد تجاوز مسافة زمنيّة واضحة مرحلة الرّيادة والنّقل أو رواية النّهضة... لا يمثل فقط أثرا لشهوة الكتابة وعلامة لا تقارن الخطاب، بل إنّه ينتج كذلك، داخل الخطاب ذاته، شغف القراءة وبهجتها."[1]، ويعتبر "جيرار جنيت" التّصدير حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ حيث يقول: "الأفق الثّقافي للنصّ الّذي يصدر ولقارئه الموكول إليه تأويل التّصدير."[2]، مع ذلك يكفي الذّات المؤوّلة أن تنتبه إلى دور بعض الدّول في بناء خطاب التّصدير، حتّى تنبثق نقطة تشرع في تكثيف ضوء انبثاق الدلاليّة"[3].

فالرّواية البوليسيّة في خطابها التّصديري تستند على قواعد معيّنة لها خصوصيّاتها لتحافظ على بنيتها، لكن هذا لا يمنعها من التّنوع تكون بذلك أشكال الشّواهد ومضامينها بتنوّع الكتّاب ومشاربهم، فمنها ما كان نثرا ومنها ما كان شعرا. ويمكن تحديدها والتّعرف عليها من خلال الرّجوع إلى موقعها. فالشّاهد كما ذكر "جيرار جنيت" يحتلّ موقعا قريبا من النصّ وعادة ما يكون على الصّفحة الأولى بعد الإهداء إن وجد. لكن قبل المقدمة[4].

---

[1] Compagnon Atoine, la seconde main, Seuil, Paris,1979, P68 et 95.

[2] Gérard Genette, Seuils, collection poétique, Seuil, Paris,1987, P149.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2006، ط1، ص335.

[4] Genette, Seuils, p152.

1- البنية الزمنيّة:

1.1- الزّمن الرّوائي وانشطار الأزمنة الموحشة في "بم تحلم الذّئاب":

إذا كان الزّمن يفترض أشكالا مختلفة داخل النّص الرّوائي فهو على هذه الشّاكلة يبني خصوصيّته في رواية "بم تحلم الذّئاب"، يسعى أن يقيم جسرا بين أبنيته الواقعيّة وأبنيته التّخييلية، فالأولى تعتبر وثيقة واقعيّة مؤسساتيّة تستثمر داخل النصّ التّخييلي في تفعيل الأحداث وجعل القارئ يتوهّم حدوثها في الواقع أي بما يصطلح عليه الإيهام بالواقع، فأحداث أكتوبر 1988 ليست إلّا زمنا يتسرّب منه السّرد نحو الأبنية التّخييليّة.

بعد أكتوبر 88 كان"عمر زيري" منبهرا بالتّفجر والغليان الإسلامي لقد تنبأ للثّورة من بعيد."[1] فإذا افترضنا أنّ هذا الحدث حقيقي فالأحداث الّتي تلته يمكن وضعها في خانة التّخييل، حتىّ يبتعد الرّاوي عن سياسة تكديس الأحداث التّاريخيّة، فالتّخييل عنصر جماليّ يزيد من إبداعيّة الرّواية ويبتعد عن قتلها أيديولوجيّا، ويفترض الزّمن التّخييلي، شخصيّات حكائيّة متخيّلة كـ "نافع وليد"، "زيري عمر"...الخ، تساهم في خلق الأحداث ومزجها بالواقع ويعتبر عنصر التّخييل من عناصر الرّواية البوليسيّة السّوداء. فهي تبتعد في جلّ لحظاته وتمتصّه في أهمّها "لقد قتلت أوّل رجل، أوّل ضحيّتي يوم الأربعاء 12جانفي 1994على السّاعة السّابعة وخمس وثلاثين دقيقة"[2]، تحمل هذه البنية الزّمنيّة سمة الدّقة الّتي تجعلنا منذ الوهلة الأولى نتوهّم حدوثها في الواقع، ولكن سرعان ما نكتشف أنّ تقنيّات التّخييل يمكن أن تساعد في إبراز قيمة الإيهام بالواقع، وتجعله يطابقه على مستوى المحكي، وقد مارس الرّاوي هذه التقنيّة حتّى يجعل القارئ محافظا على السّياق والاستمراريّة، فالرّاوي يبتعد عن الرّواية وينزع نحو إعادة قراءة التّاريخ في جانبه السّياقي إمّا من خلال إعادة طابوهات الواقع أو تأويل الواقع روائيّا، في أغلب المقاطع السّرديّة الّتي يتدخّل فيها التّاريخ وهنا "تخضع الأحداث لمنطقيّة التّسلسل الزّمني، فكلّ ما

---

[1] بم تحلم الذّئاب، ص124.

[2] بم تحلم الذّئاب، ص215.

يقع لأوّل مرّة والمستقبل الحدثي مجهول"[1]في أفق توقّع الرّواية، وبخاصّة إذا تعلّق الأمر بالرّواية البوليسيّة الّتي تعتمد الإثارة والتّشويق.

يعدّ الزّمن عنصرا فنيّا على مستوى الإبداع الرّوائي، وأهمّ عنصر بنائي وسردي داخل المتن، إذ يمتلك خصّيصة متميّزة تجعله يوجّه الرّواية، فهو من يتميّز بالطّواعية الّتي تجعل السّارد يختار الزّمن الّذي يؤطّر سرده بما يتخلّله من مفارقات وتحريفات، بالإضافة إلى كونه زمنا تعاقبيّا يتّجه نحو الأمام مشكّلا ديمومة لها بداية ونهاية، من هذا المنظور نحاول الإمساك بمنطق الزّمن النصّي في مدوّنة البحث، لتقصّي الأبعاد الدلاليّة وتتبّع التّوظيف الفنّي للبناء الزّمني في النّص الرّوائي " فالميزة الجوهريّة هي التّقايس والتّفاعل في الزّمن وضمنه، بل إنّ المهمّ هو رؤية وتفكير العالم، من خلال المضامين وتزامنها، والنّظر إلى علاقاتها من زاوية زمنيّة واحدة"[2].

يتشكّل النّص "بم تحلم الذّئاب"؛ ليعبّر عن مأساة زمنيّة صنعتها شخصيّات، فبقدر ما تقدّره تحسب له ألف حساب، فهي تهمله-تلغيه-ولا تعطيه أدنى أهميّة لأنّه حاول تشويه صورتها داخل التّاريخ، ويمتاز هذا النصّ بمسار أفقي للسّرد يتحرّك مرّة ويتوقّف مرات، كما يمتاز بمساره العمودي الّذي تهيمن عليه تقنيّة الاستذكار إذ لا يهمّنا الزّمن التّاريخي الواقعي للرّواية إلّا كإشارات تمكّننا من ولوج هذا النّص.

ينقسم الزّمن داخل الرّواية أيديولوجيا، ليعبّر عن الطّبقات الاجتماعيّة المهيمنة والأفكار الآيلة إلى الزّوال، وتبدو نسقيّة الزّمن واضحة في تسلسل أحداث الرّواية، تبدأ بتمرّد "نافع وليد" غير المباشر على الوضع الاجتماعي وتنتهي بتمرّده المباشر وموته فهي "رواية تنتقد الحكاية الّتي تتمسك بصوت واحد يوهّم بتعدّده، يختفي الصّوت الواحد في وهم تعدده اختفاء السّيّد في عتمته"[3]، إنّ قراءة نقديّة اجتماعيّة للزّمن الرّوائي تتطلّب

---

[1] حسين الواد-البنية القصصيّة في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط،1993، ص60.

[2] ميخائيل باختين-شعرية دوستويفسكي، ت"نصيف التكريتي، م"حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، د.ط، 1986، ص 62/61.

[3] يمنى العيد-في الرواية بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1998، ص124.

النّظر إلى النّسيج النصّي على أنّه كينونة زمنيّة مستقلّة عن الزّمن الواقعي بنسب كبيرة ومتفاوتة لأنّها تمتصّه وتعيد صياغته على مستوى المتخيّل، وأهمّ ما يميّز المتن الرّوائي أنّه يتعاطف مع شخصيّاته ويتلّون بسلوكاتهم فزمن تحرّك "نافع وليد" يولّد الحيرة والغموض، لأنّه زمن مشتّت ومشبّع بأيديولوجيّات متناقضة، ويبعث النّفس على الشكّ والتّساؤل لأنّه يفشل بسبب سوء تطلّعه للواقع وعدم اقتناعه بما يقوم به، وفي هذا الإطار تقوم الرّواية على نسق زمني مشبع بالتّعتيم والضبابيّة، وهو زمن ينتهي إلى الفناء رغم سيطرته على أحداث الرّواية، بينما يبدو زمن عائلة "آل رجا"، رغم محدوديّته، إلّا أنّه يبدو مسيطرا على الأحداث ومهيمنا على الوضع الاجتماعي، سفريّات "جونيور" طار إلى باريس"[1] و"صونيا" كانت "في غاية الرّاحة في جنيف"[2]وسهرات، أين كانت تقضي لياليها بين نادي الغولف (Golf) ونادي الفنيك، الجنس إذ كان لجنيور "حريم في كلّ ركن "[3]وبخاصّة عشيقته "ليلى سكّار" أمّا أخته "صونيا" فقد انتقمت لعشيقها بأن اقتربت من "نافع وليد" ومارست معه الجنس، يبدو زمن عائلة "آل رجا" منحصرا بين هذا الثّالوث الماديّ، أمّا زمن الجماعات المتطرّفة فهو زمن عنيف نمطيّ ومزيّف يجعل القارئ يحسّ وكأنّه قابع في كابوس سرعان ما يفيق منه عندما ينتهي من الرّواية، ويتمركز زمن الجماعات المسلّحة ليلا، فهم كالخفافيش يدبّرون الاعتداءات والحواجز المزيّفة في غفلة من أعين النّاس، يبتعدون عن ضوضاء المدينة الّتي تعيق تحرّكاتهم "أوقف نافع أربعة من المرتدّين السّتة ، فاجأهم على السّاعة الثّالثة صباحا في بيوتهم "[4]، وهم يتمسّكون باللّيل لأنّه مأواهم الأخير ودليل أمانهم "علينا أن نقاوم مهما كان الثّمن حتّى سقوط اللّيل...بعد ذلك نقترب من خطوط العدو للبحث عن خلل أو كسر ما"[5]، وما نلاحظه اشتراك اللّيل كدليل زمنيّ بين السّلطة الماديّة والسّلطة الدّينيّة إذ يتحوّل إلى علامة

[1] بم تحلم الذّئاب، ص 54.

[2] بم تحلم الذّئاب، ص 55.

[3] بم تحلم الذّئاب، ص 50.

[4] بم تحلم الذّئاب، ص 296.

[5] بم تحلم الذّئاب، ص 291.

سيميائيّة تنضوي تحتها معاني الاختباء. الخ. تتميّز البنية الزّمنيّة في رواية "بم تحلم الذّئاب "بانتظامها على مستوى الأحداث منبعثة منها عدّة دلالات مختلفة، قد تقرأ بنويّا أو موضوعاتيّا أو تداوليّا، وهذا ما يعطيها قوّة الاشتغال النّصي والإيحاء الدّلالي، وقد ركّزت الرّواية السّوداء على الزّمن باعتباره بنية تحوّر الأحداث وتجعلها تتفاعل داخل نظام دلاليّ يسوده الغموض والإثارة والإيهام.

يبدو أنّ البناء الزّمني للرّواية محاطا بخطاطة زمنيّة استرجاعيّة تحاول تفسير الأحداث أو إعطاءها أبعادها التّاريخيّة. وفي رواية "بم تحلم الذّئاب" يبدو عنصر الاستذكار مهيمنا وبشكل لافت للانتباه في زمنيّة "نافع وليد"، وهذا ما يعطي الانطباع بعدميّة الشخصيّات الأخرى، يحاول الرّاوي باعتماده تقنيّة الـ"ومضة ورائيّة" (flash-back)، تمزيق النّسق الزّمني، أن يصنع لـ"نافع وليد" مرجعا اجتماعيّا (الأسرة) للتّذكير على أنّ الأسرة هي النّواة الأساسيّة لبناء الدّولة، ويتدخّل "الفلاش باك" في لحظات متّزنة في وعي "نافع وليد" وفي محاولة هروبه من الزّمن الممسوخ إلى الزّمن الأصيل، وهو زمن افتراضي"تراندستالي" أو يشكّل زمنا داخل الزّمن، فهو زمن "متمّكن في المضيّ يتمحّض ليضارع الحدث التّاريخي إيهاما بوقوعه.. أو المتمّم لوظيفة إجراء الخبر القصصي، مجرى الحكي النّاقل أو الرّواية باعتبارها شهادة الحاضر على الغائب"[1]، يعطي الزّمن النّصي دلالات مرتبطة بالشخصيّات وأخرى مرتبطة بالأمكنة، إذ نجد الأزمنة الّتي تفسّر تواجد وتحرّك الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة المتاخمة للجبال أزمنة موحشة، تخفي داخل كهوفها(كازمات) أفكار شيطانيّة قابلة لإبادة حضارة بأكملها، وهو زمن يرتكز على اللّيل الملازم للغموض والبعيد عن الوضوح، عكس الأزمنة الأخرى.

يحيل الزّمن الرّوائي على الأزمنة الأيديولوجيّة "قبل الهيستريا الوطنيّة لأحداث أكتوبر88"[2]، وبعد هذا الزّمن، أتت فترة التّسعينيّات الّتي تعرّض فيها الشّعب الجزائريّ خلال العشريّة الدمويّة انتهت بسقوط الجماعات المسلّحة، وظهور طبقة الأثرياء وذوي

[1] محمّد خريّف-الخطاب الروائي العربي، كتابات معاصرة، ع39، م10، بيروت، 2000، ص 104.

[2] بم تحلم الذّئاب، ص123.

النّفود الّتي قضت على الطّبقة المتوسّطة وسقوط هذه الطّبقة يلازمها سقوط الأيديولوجيا الملتزمة كنظرة توفيقيّة أو كفكر توفيقي بين الأيديولوجيا المهيمنة والأيديولوجيا الزّائفة.

ينمو الزّمن الرّوائي ويتطوّر تبعا لتطور الأحداث وتشكّلها على مستوى المحكي، بينما يتوقّف حين يكون في حالة وصف مكاني لشخصيّة، أو تشخيص حالة، وتوقف الزّمن الرّوائي لا يعني موته، وإنّما سيرانه في حالة دائريّة كما عند تشخيص "نافع" السيّدة "رجا" والشّخصيّات الإسلاميّة المتطرّفة كـ"أبو تراب و زبيدة"...الخ، ويصبح الزّمن حسب تأويل النّقد الاجتماعي فاعلا ومحرّكا للأحداث إذ نجده في الرّواية يشتغل على مسارين مختلفين، وكما سبق ذكره آنفا، هناك مسار عموديّ يهتمّ بتمزيق الزّمن كالاسترجاع، ومسار أفقي يرسم تحرّك الزّمن نحو الأمام، والمسار الأفقي يمكن ملاحظته في خطّين متوازيين أحدهما حركي والآخر سكونيّ، فالخطّ الحركي نحس فيه بتحرّك الأحداث زمنيّا، أمّا الخطّ السكونيّ فنحسّ فيه بانقطاع الزّمن لتترك الفرصة للوصف، وكثيرة هي حالات الوصف الّتي انقطع فيها الزّمن، ولكنّها لا تعتبر هيّنة داخل الرّواية لأنّها تعمل على تقديم الكائن وما سيكون، لنلاحظ المقطع السّردي التّالي: "أصرّ نافع على أن يلتحق بالجبل. اعترض الشّيخ يونس قبل أن يدمجه في مجموعة سفيان"[1].

يبدو هذا المقطع السّردي مسايرا للمتن، فهو زمن أفقيّ يعبّر عن دلالة ومعنى تفسّره الجملة، ولكن فجأة ينقطع هذا الزّمن الحركيّ لنلج الزّمن السّكوني، "كان سفيان رجلا أنيقا يبلغ من العمر ثلاثة وعشرين عاما، طويلا ورياضيّا، شعره الطّويل المسدول كان يصبغ عليه ملامح هيئة حصان، بوجهه الطفوليّ وابتسامته الهادئة المؤثّرة، كان قادرا على التّأثير في محيطه بالقدر الّذي يبهج به حتّى ضحاياه..."[2]، فالرّاوي استعمل تقنيّة الزّمن السّكوني مقتطعا حركيّة الزّمن، لبيّن كيف أنّ هذا الوصف الخارجي أو المظهري لـ"سفيان" سيجعله إرهابيّا من الطّراز الأوّل وقد حدث في بداية التّسعينات أنّ جلّ الاغتيالات الّتي كانت تحدث في قلب المدينة كان فاعلوها أشباه "سفيان"، فهذا المقطع

[1] بم تحلم الذّئاب، ص220.

[2] بم تحلم الذّئاب، ص220.

الوصفي بقدر ما يثير السّكون داخل الرّواية بقدر ما يثير حركيّة السّياق؛ فالقارئ يقوم بعمليّة إحياء الواقع واستنطاقه عن طريق ربطه بالمتخيّل الوصفي، إنّ إشارات داخل الرّواية من هذا الانقطاع الزّمني كافية لاستحضار السّياق الخارجي بكلّ خصوصيّاته الفعليّة والممكنة، و"ذلك بدراسة الإيقاعات المحسوسة الّتي يرتكز عليها، في الواقع تقويمنا للزمن، ودراسة جميع الأصداء داخل هذا العنصر. وهنا كذلك يكشف الانتباه الّذي نعيره عادة إلى ما نعتبره واقعا عن ثراء لا ينضب"[1]، وهذا الطّرح يجرّنا للكشف عن نسقيّة الزّمن وانتظامها حكائيّا.

2.1- هيمنة زمنية الخطاب الرّوائي الاجتماعي على زمنيّة الخطاب الرّوائي البوليسيّ في "المؤامرة":

يمكن تقسيم رواية "المؤامرة" إلى ثلاثة الأقسام. فهي تبدأ بالخطيئة وتختم بالبؤرة، وما بينهما قسم أوسط في فصول ثلاثة: "الفضيحة، فالدّفتر، ثمّ الاعترافات". وبإمعاننا النّظر في هذه الأقسام نلاحظ أنّها لا تخضع لمبدأ التّطور الزّمني ولا السّببي، ولا تندرج في سياق المراوحة ولا في إطار التحوّل المكاني ولا التّداعي النّفسي. ولنا أن نستثني من هذا الفصل الموسوم بـ "الدّفتر" وهو أطول الفصول وقد احتلّ من الكتاب خمسيه (5/2) تقريبا، وقد جاء ترتيب أجزائه حسب أيام الأسبوع وضمّ قسمين...197 و198 ورغم هذا الخضوع الظّاهر للبنية الزمنيّة، فإنّ المتأمّل سرعان ما يلاحظ أنّ التّحديد الزّمني جاء في أدنى الدّرجات، كما أنّ الرّاوي اكتفى بذكر اليّوم، دون أن يردفه بالتّاريخ إمعانا في التّعميم. أضف إلى ذلك أمر آخر هو "التّهشيم المقصود لخيط الزّمن من خلال الإغراق في الارتداد (Analepse) والاستباق(Prolepse). ممّا يجعل البنية الزّمنية متردّدة،

[1] ميشال بوتور- بحوث في الرّواية الجديدة- ص 100.

ويدفع القارئ إلى تركيبها من جديد في محاولات لا تتوقّف، لأنّها لا توصله إلى عتبة اليّقين مهما بذل من جهد"[1].

تتشكّل البنية الزّمنية لرواية "المؤامرة" من خطوط رفيعة، استطاع السّارد أن يتلاعب من خلالها بمنطق القارئ، نجد أنّ هذه الخيوط الزّمنيّة تتحرّك باستمرار داخل الرّواية، تظهر وتختفي، تتماسك وتتلاشى، لتشكّل فسيفساء الموضوع. نجدها في أكثر من مكان داخل فصولها، وقد استأثر الجزء الثّاني من الرّواية المعنون بـ"الدّفتر" بهذه اللّعبة الزمنيّة، إذ حرص السّارد-المفوض نور الدّين جاب اللّه-على تحريك الزّمن وفق آليات موضوعاتيّة معيّنة كالجنس، الرّغبة والمرأة...الخ.

تخطّى السّارد من خلال هذا المعطى الخطاب الرّوائي البوليسي، ليس لأنّه تجاوزه، بل لأنّه يبحث عن مبررات تشفع له، فاختفاء "محسن عبد الباقي" تقريبا خلال الفصل الثّاني، لا يعني بالضّرورة خروج الرّواية عن مسارها البوليسي، وإنّما وضع فرضيّات تقوم على ترهين المتّهمين، ومن خلال أبواب الفصل الثّاني يتأتّى لنا كقراءة لمعرفة علاقة "سناء عبد الباقي" الضّحيّة تقريبا بكلّ شخوص الرّواية من "سناء المايل"، إلى "نور الدين جاب الله" مرورا بـ "روضة مفتاح "، "خالد سعدان "، "عمر البنان"...الخ. فهذه العلاقات الاجتماعيّة لا تدحض المبدأ البوليسي في الرّواية، ولا تعيق تصوّره ولكنّها تنفتح بالرّواية نحو أبعاد اجتماعيّة، كون الرّواية البوليسيّة ذات طابع اجتماعي على مستويين:

أ. لعبة قصصيّة متعلّقة بزمن القصّ: يمارس في هذه اللعبة، خطّة محكمة يهدف من خلالها إلى زعزعة وعي القارئ بمدركات الزّمن، من خلال استعمال زمن القصّة استعمالا مموّها، كتلاعبه بزمن أحداث القصّة عام 197[2]عام 198[3]، فعلى مدار زمنيّ يزيد أو ينقص، يحقّ للقارئ أن يستنجد بهذا الزّمن ويربطه بأحداث الرّواية، فهو

[1] محمد القاضي، حوارية الرواية، ص101.

[2] المؤامرة، ص 88.

[3] المؤامرة، ص 171.

يدخل في شكل صراع مع النصّ ليحاول استكناه أغواره، إذ لا يمكن الجزم بأن يطول التّحقيق إلى مدّة أقصاها عشر سنوات، وبهذا فالزّمن يمكن تحديده من خلال ربطه بتحرّك الشّخوص الحكائيّة وتواصلها.

وهنا يمكن القول عبر مدارات التّأويل إنّ ضبط زمن القصّة نسبيا قد يتأرجح بين أواخر السّبعينيّات وبداية الثّمانينيّات، إذا ما افترضنا تبعا لذلك مجموعة من الخصوصيّات: خصوصيّة المكان (المقهى)، وخصوصيّة الاتّصال الاجتماعي.

تضعنا هذه النّقطة أمام فرضيّة اختفاء السّارد داخل المحكي انطلاقا من نقل ممارسة الخطاب الرّوائي البوليسي من مستواه النصّي إلى مستواه السّياقي، من مستوى القراءة المحايثة للمحقّق إلى مستوى القراءة السّياقيّة للقارئ، فهذا الأخير أصبح مضطلعا بفعل التّحقيق الّذي انتقل إليه طواعيّة وكرها من النصّ الّذي يعيد انتاج نفسه من منظور تأويلي داخل فضاءات القارئ.

ب. منطق السرد:

ينتقل السّارد خلال الفصل الثّاني من مستوى الخطاب القصصي إلى مستوى الخطاب السّردي من منظور زمني من خلال توظيفه لعنصر الأيّام بطريقة متداخلة. ويربطها بالعلاقات الاجتماعيّة بين الشّخوص الحكائيّة، ويجعل هذه العلاقات تتماهى مع الأحداث داخل انسيابيّة زمنيّة، فنجده يتحرّك بين أيّام الأسبوع بطريقة تثير الرّيبة، فيبدأها بطريقة منظّمة "الخميس، ماذا أقول عن سناء عبد الباقي"[1]، ولأنّ خطاب الرّواية البوليسيّة يفترض وضع الأمور في نصابها، ولأنّ مقتل "سناء عبد الباقي" يفترض وضع لائحة لمجموعة من المتّهمين، يبدأ السّارد حكاية هذه اللائحة في قوله: "الإثنين في البداية كان الأصدقاء"[2]، وعبر متاهات الاسترجاع والحذف والخلاصة، ينتهي الفصل الثّاني بتأبين يقدّمه السّارد كجنس أدبيّ شعريّ، يلخّص فيه آهات البين والفراق، فالمحكي يتخطّى زمنيّة السّرد، ليعيد كتابة الماضي ويقوم باستحضاره بجميع تمفصلاته، وهذا لا يعني أنّ

[1] المؤامرة، ص 89.

[2] المؤامرة، ص 90.

الماضي فقط ما يبحث عنه السّارد لأنّ حضور الاستشراف كبنية زمنيّة يؤسّس لخصوصيّة الجماعة، وكيف انتهت على جسر من الاستيهامات والأفكار والرؤى المختلفة.

بتوغل السّارد وسط شخوصه الحكائيّة، باعتباره مشاركا في الحكاية، يكون قد فتح المجال واسعا لحواريّة الخطاب الرّوائي البوليسي، فالقضيّة ليس كما يراها المحقّق فقط، بل كما يراها القارئ، فإشراك القارئ في مثل هذه اللّعبة يمثّل نوعا من التعالي والاستشراف الجماليّ لما سيأتي في الرّواية.

رغم اعتبار رواية "المؤامرة" رواية بوليسيّة، إلّا أنّ خطابها الاجتماعي ظلّ المهيمن على الخطاب الرّوائي البوليسي، فالرّواية تبدأ بمقتل "سناء عبد الباقي" ويبدأ المحقق "محسن عبد الباقي" بعض جلسات استجواب الشّهود، ولكنّ الرّواية تنزاح عن المسار المخصّص لها لتدخلنا في اجتماعيّة المحكي فتتحول الشّخوص الحكائية (محسن عبد الباقي، روضة مفتاح، عمر البنّان، سناء المايل،...الخ)، إلى كائنات ورقيّة تتحرّك وفق موضوعاتيّة محدّدة كـ: الجنس، الحريّة، الرّغبة والفحش.. الخ. وأمام هذا الصّدام الحاصل بينها يفقد الخطاب الرّوائي البوليسي نوعا من بريقه في المستوى الفنّي، إذ تنتفي بعض عناصر هذا الخطاب، كما يتحدّد موضوع القتل ضمن قطبين إثنين، فالرّواية تبدأ بمقتل "سناء عبد الباقي": "ماتت سناء عبد الباقي دون أن.. لنجدتها.. التهمتها السّيارة"[1]. وتنتهي بمقتل "محسن عبد الباقي" على يد "سناء المايل": طعنته في صدره وعنقه وأصابت عورته خطأ"[2]. وما بين الجريمتين نجد أنّ الخطاب الرّوائي البوليسي يتلاشى شيئا فشيئا، ليحلّ محلّه الخطاب الاجتماعي والإيديولوجي، وهنا يتبادر إلى ذهننا السّؤال الأبديّ، ما لمانع إذا زخرت الرّواية البوليسيّة بقضايا اجتماعيّة، علما بأنّ الرّواية البوليسيّة رواية تبريريّة، إذ تشتغل فيها "الكتابة وكأنّها ضمير حي، من أجل مهمّة التّمويه بتطابق أصل الحدث وتحوّله الأكثر قدما، وذلك بأن تعطي تبريرا للفعل، تزكيّة حقيقتها. على أنّ

[1] المصدر نفسه، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص 341.

هذا النّوع من الكتابة هو خاضع لجميع أنظمة السّلطة وهذا ما نطلق عليه الكتابة البوليسيّة"[1]على اعتبار ما فاجأتنا به "المؤامرة" في نهايتها عكس ما كنّا نعتقد، ونحن نتابع بدايتها، لأنّها قدّمت لنا جثّة وخلصت بتقديم جثّة ثانية، في غياب المجرم بين ثنايا الخطاب الاجتماعي، كأن يكون المجرم "محسن عبد الباقي" في ثوب الضحيّة وهي طريقة تقليديّة تعرف بـــ"الإيهام البوليسي"(l`illusion policière)[2].

يمتاز الخطاب الاجتماعي بخاصيّته التّقريريّة، في حين نجد الخطاب الرّوائي البوليسي يتعدّى التّقرير ويتجاوزه إلى أنماط الرّيبة والحيرة والشكّ.. الخ. وهي نماذج متوفّرة داخل المحكي، ولا تحاكي فقط "سناء عبد الباقي"، وإنّما جميع الشّخوص الحكائيّة ودون استثناء، يشكّل الخطاب الاجتماعي زمنيّته من مدى حضور كلّ شخصيّة، فعلى الرّغم أن السّارد يقوم بالاستحواذ على الحكي إلا أنّنا نجد صراعا بين الشّخوص الحكائيّة، من الاستحواذ على المادّة الحكائية إما عن طريق الحوار أو الوصف، أما فيما يخصّ الخطاب الرّوائي البوليسي، فنجده يقوم أساسا على مادة التّحقيق، فالخطاب الرّوائي البوليسي خطاب حاضر، رغم تحرّكه يمينا وشمالا، في حين أنّ الخطاب الاجتماعي؛ هو خطاب الماضي وبحث في أجندة الشّخوص الحكائيّة، وبين الماضي والحاضر تتشكّل إشكاليّة الصّراع من أجل الهيمنة على المقهى فكريّا و أيديولوجيا حسيّا "رحم الله سناء. ما كان أطيبها!"[3].

إذا حاولنا القيام بعقد مقارنة بين الخطاب الرّوائي البوليسي والخطاب الاجتماعي في رواية "المؤامرة" نجد:

---

[1] R. Barthes, le degré de l’écriture, Ed. Seuil, 1972, P25.

[2] Pierre Bayard, Qui A\ Tué Roger Arckroyd? Ed. De minuit, Paris, 2008, P42.

[3] المؤامرة، ص 198.

الخطاب الرّوائي البوليسي	الخطاب الاجتماعي
- زمنيّة الخطاب الرّوائي البوليسي زمنيّة خطيّة، مرتبطة بإطار زمني معيّن يحدّده المحقّق، فهي زمنيّة جافّة، لا تنتج إلا مقتضيات التّحقيق مثل: المجرم، الضحيّة، زمن الجريمة، الدّوافع.. الخ.	- زمنيّة الخطاب الاجتماعي في رواية "المؤامرة" زمنيّة تقاطعيّة، أين يتقاطع الحدث والذاكرة، زمنيّة منتجة لجملة من العواطف والأحاسيس، زمنيّة تتجاوز الفعل إلى الممكن.
- زمنيّة الخطاب الرّوائي البوليسي زمنيّة مغلقة، ضيّقة المعالم لأنّها تجمع فقط المحقّق والمتّهم أو الشّاهد، وتفترض مجموعة من الأسئلة الّتي تتكرّر في كلّ زمان ومكان، هي أسئلة الجريمة.	- زمنيّة الخطاب الاجتماعي زمنيّة منفتحة واسعة المعالم لأنّها تجمع الأرواح لا الأجساد، تجمع الأفكار بإيجابيّاتها وسلبيّاتها وخصوصيّاتها، وتقدّم لنا أسئلة الحياة.
- زمنيّة الخطاب زمنيّة منطقيّة لا تفترض أسئلة المجهول، ولا تفترض الممكن، وإنّما تؤمن بالوقائع الّتي حدثت. أين كنت؟ ماذا فعلت؟ متى رحلت؟ الخ	- أما زمنيّة الخطب الاجتماعي، فهي زمنيّة إيحائيّة يغلب عليها الطّابع الشّعوري، لا تؤمن بالكائن فقط، بل تتعدّاه إلى الممكن فهي زمنيّة تستند إلى مقولات القلب لا العقل فقط.
- تتحكّم زمنيّة الخطاب الرّوائي البوليسي في قطبي الأفعال والأقوال، ولكنّها تنطلق من أفعال الشّاهد والمتّهم، لتصل إلى أقواله، وهذا ما يتطلّبه عنصر التّحقيق، بالتّأكد من الأفعال عن طريق الأقوال.	- في حين نجد أنّ زمنيّة الخطاب الاجتماعي، تمارس حركيّة مضادّة بين قطبي الأفعال والأقوال، لأنّها تنطلق من الأقوال الّتي تنبع من دواخل الشّخوص الحكائيّة، لتصل إلى الأفعال، وهذا ما يتطلّبه عنصر التّواصل الاجتماعي.
- تنطلق زمنيّة الخطاب البوليسي من الشّاهد أو المتّهم إلى أن تصل إلى لعوالم الممكنة، عبر نسقيّة سؤال يقابله جواب.	- في حين تنطلق زمنيّة الخطاب الاجتماعي من العوالم الممكنة، لتنتهي في يد الآخر ويتضمّنه من علاقات قائمة على الحب، الكراهيّة، الغيرة، الحسد والحريّة.. الخ.

يقوم الزّمن الرّوائي لـ"المؤامرة" على مفارقة لا نجدها إلا في الرّوايات البوليسيّة وهو ما يسمّى بـ"الزّمن المعكوس"، ونقصد بهذا الزّمن في الرّواية ومدى اختلافها عن الرّوايات الّتي لا تحمل الطّابع البوليسي، فرواية المؤامرة تبدأ بجريمة قتل (مقتل سناء عبد الباقي)، فهي بذلك تناقض واقع الرّوايات الّتي تبدأ بحياة لتنتهي بالموت، ولكن في رواية "المؤامرة" نجد أن السّارد قلب المواقع، إذ بدأ بالجثة ليبحث عن قاتلها، على اعتبار أن القتل "فعل اجتماعي فظيع (يتطلب شروطا خاصة لإنجازه)، يسهل القيام به، وساعد على تكوين التبرير والتّصميم عند القاتل"[1].

نجد أنّ الرّواية البوليسيّة تعتقد بمثل هذا التّجاوز الفنّي، أي الانتقال من الضحيّة إلى المجرم لعدّة اعتبارات:

أ. الوضوح الفنّي: فالرّواية البوليسيّة ترسم معالمها الفنيّة منذ البداية، فهي تقدّم لنا كبش فداء، بالمفهوم الفنّي لتعطي شارة الانطلاق للخطاب الرّوائي البوليسي.

ب. الخطاب الرّوائي البوليسي الّذي يقدّم لنا منذ البداية الضحيّة، وهو بمثابة وضع المحكي بأكمله داخل ورشة عمل المحقّق، رغم أنّه ينتفي في بعض أجزاء الرّواية، ولكنّها تعتبر مكمّلة للتّحقيق من عدّة جوانب، لأنّه لا يفترض عين السّارد الّتي تتحرك يمينا وشمالا، وتترصّد كلّ شيء، ولكنّها في الأصل تفترض عين القارئ الّتي لا تقلّ أهميّة عن عين السّارد، فقد يتجاوزه ليصنع معالم موازية لمعالم السّرد.

ج. بداية الرّواية كانت بتقديم الضحيّة "سناء عبد الباقي"، يجعلها من منظور جمالي أكثر إبداعيّة، لأنّها تختلق للقارئ مجالا أوسع للشّك والإثارة والرّغبة في المعرفة، معرفة كلّ شيء عن المتّهمين المحتملين، وهذا ما تقدّمه لنا الرّواية في جلّ فصولها، إنّها تقدّم لنا حقيقة البشر في دواخلهم ومعاملاتهم وتنقضانهم الجامحة، فـ "سناء عبد الباقي" ضاعت وشاعت سيرتها بين أفواه هؤلاء البشر.

[1] الطيب نوار، جريمة القتل في المجتمع الجزائري، دار الغرب، ص65.

3.1-البنية الزمنيّة وخطيّة السّرد في "الحوت الأعمى":

سنحاول من خلال مقاربتنا البنية الزمنيّة لرواية "الحوت الأعمى" من عدّة وجهات نظر، تتعلّق بخصوصيّة المحقّق وتجليّات الخطاب الرّوائي البوليسي، ففجائيّة الزّمن انطلاقا من فجائيّة الحدث، والتّقاطبات الزمنيّة الّتي تجمع كلّ العناصر الفنيّة في خندق واحد، انتهاء بمقارنة الزّمن كحلقة مفقودة.

يفترض الخطاب الرّوائي البوليسي منطقه في "الحوت الأعمى "في التّكثيف الدّلالي للتّجلي الزّمني، فالرّواية تحقّق بالفعل مقولة الجنس؛ لأنّها لا تؤمن بلغة التّمويه، فمنذ البداية تقدّم لنا الضّابط "يقظان" بجميع ملامحه، وتهيّئ القارئ لولوج عالمه البوليسي، وهكذا نرى أنّ زمنيّة الرّواية تسير في خطّ أفقي من بدايتها إلى نهايتها، فالزّمنيّة تمنح المحقّق الأحداث، والشّخوص لتجعله يقيم جسر تواصل بينها، ليصل إلى فكّ شفرة لغزه، ويمكن تقسيم الرّواية زمنيّا من حيث الموضوع إلى:

الاستهلال (وصفي)	الحدث (جريمة قتل)	التّحقيق (مجموعة من الأحداث)	الحل (فكّ شفرة اللّغز)	ردّ فعل المجرم	نهاية مفتوحة

الملاحظ على رواية "الحوت الأعمى" إهمالها لزمن القصّة، وتحديده من خلال بعض المؤشّرات السّرديّة: "من الضحيّة؟ فتاة حوالي عشرين سنة قتلت بالرّصاص"[1]، فالشّرطي لم يقدّم إلا افتراضا لعمر الضحيّة، وأمّا المقطع السّردي الآخر، تعرف علينا هويّة الضحيّة بدأ يقرأ المعلومات في الورقة الّتي بين يديه:

الاسم العائلي: الملوخي.

الاسم الخاص: هند.

تاريخ الازدياد:1979.

المهنة: تلميذة.

[1] الحوت الأعمى، ص 20.

العنوان: درب الراحة رقم17حي بين لمدون."[1]

يحدّد هذا المقطع السّردي لنا تقريبا زمن القصّة الّتي تقارب نهايات القرن الماضي أي السّنوات الأخيرة من القرن العشرين، ويبدو أنّ إهمال السّارد لزمن القصّة هو اهتمامه بالأجزاء التفصيليّة للموضوعات ذات العلاقة بالخطاب الرّوائي البوليسي، فهو لم يقدّم لنا أيّ مؤشّر على زمن أحداث القصّة، فإنّ السّارد يهتمّ كثيرا بهذا الجانب، وهذا ما يجعلها رواية بوليسيّة من الطّراز الأوّل-اهتمامه بالتّفاصيل الزمنيّة-الّتي تمنح له فرصة مواصلة التّحقيق، "ترك مكتبه على السّاعة الحادية عشر والنّصف صباحا، واستقل سيارته مباشرة إلى فيلته في حي كاليفورنيا، وتركها على السّاعة الخامسة إلا خمس دقائق، وتوجّه راجلا إلى سنيما الداوليز تحت العمارة الّتي توجد بها شركته"[2].

يمثّل هذا المقطع السّردي تخصيصا زمنيّا، فمثل هذه الجزئيّات المتناثرة عبر كامل الرّواية تبيّن حقيقة عمل المحقّق، وتؤكّد على صرامته، فالسّاعة الحادية عشر ونصف صباحا، السّاعة الثّالثة والرّبع، السّاعة الخامسة إلّا خمس دقائق، هي أزمنة تفصيليّة تبيّن علاقة المحقّق بقضيّته الّتي تقوم على تنظيم وقته، لأنّه في مواجهة مباشرة مع المافيا الّتي لا تتلاعب بدورها مع عنصر الزّمن، فأيّ إسقاط زمني قد يعود بالضّرر على المحقّق وقضيّته.

كما نجد اهتمام السّارد أو المحقق بالزّمن من منظور حدثي موضوعاتي، إذ يحاول أن يربط أيّ زمن تفصيلي بكلّ حدث مرّ عليه، أو كلّ مكان يحقّق فيه وهنا تبرز بعض خصائص الخطاب الرّوائي البوليسي المنشغل بالأبنية الزّمنيّة التفصيليّة من مثل: "على الساعة الثّامنة صباحا"، و"على السّاعة السّابعة صباحا"، ونجد أنّ الزّمن من بداية الرّواية إلى آخرها يبدأ بالتّقلص أي بالتّدرج التّفصيلي، وكأنّ المحقّق وأثناء متابعته للقضيّة وفيها يتماهى مع اتساعه الزّمني، فيختزل الزّمن من السّنوات إلى الأشهر

[1] الحوت الأعمى، ص39

[2] الحوت الأعمى، ص110.

إلى الأيّام إلى السّاعات إلى الدّقائق، وهذه من أقوى الخصائص الزّمنيّة الّتي تميّز الخطاب الرّوائي البوليسي.

تتحدّد بنية الزّمن في "الحوت الأعمى" من خلال عنصر الجريمة، فالمحقّق "يقظان" أثناء تحقيقه في مقتل "هند الملوخي" الّذي تجلّى من موقف الأم وإنكارها لكلّ الاتهامات، وهي تتساءل قائلة: "لماذا تقتل ابنتي إنّها فتاة طيّبة وعفيفة وهي الّتي تعيلنا(..) ابنتي قالت الأم وهي تنتحب لم يسبق أن تعدّت العاشرة ليلا خارج البيت، كانت جديّة وعفيفة، من العمل إلى البيت، ومن البيت إلى العمل"[1].

يصطدم القارئ من خلال هذه المتون السرديّة بفجائيّته مقتل "هند"، فالخصال الّتي عدّدتها أمّها تجعلها بآمان وبعيدة عن أيّة تصفيّة. وحتّى مقتل "أريفو موكداني" صديق "هند" شكّل حدثا مفاجئا لدى المحقّق، ففي اللّحظة الّتي كان يبحث عنه لاستجوابه في قضية الضّحية "هند"، جرّاء بحث مضن وجده مقتولا داخل شقّته، فبدا السّارد متعاطفا مع "أريفو" على لسان المفتش الّذي علّق على المشهد قائلا[2]:

"فوجئت الضحيّة بالقتل، قال المفتش: ليس هناك علامة على الدّفاع عن النّفس وربّما تلقّى أكثر من طلقتين". لكنّ المحقّق "يقظان" لم يفكّ لغز قتل "هند"، إلّا بعد أن اقتحم الغرفة وتفاجأ بالرائحة حينها أدرك الضابط على الفور أنّ في المنزل جثة، لكنّ مسلسل القتل طال رجال آخرين أسهموا في بعث التّحقيق ومساعدة هيئته، لمتابعة تفاصيل القضيّة، ونقصد بذلك "الحاج" الّذي تعرّض لنفس مصير الضّحيتين السّابقتين "هند" و"أريفو"، بعد أن فاجأته المافيا، في مشهد رهيب، وفيه "كان باب فيلا الحاج مشرعا، وكان الحارس الشخصي المفتول العضلات مقرفصا على العشب يبكي بحرقة امرأة، وكانت جثّة الحاج ماتزال مبللة على حافة المسبح وممددة على ظهرها نصف عارية وأثر الطلقات يبدو واضحا على الصدر والبطن"[3].

---

[1] الحوت الأعمى، ص44 و45.

[2] الحوت الأعمى، ص 71.

[3] الحوت الأعمى، ص 143.

كما تفاجأ الضّابط بمحاولة اغتيال تعرّض لها من قبل رجال المافيا الّذين أطلقوا الرصاص عليه وهم على متن دراجة نارية، لكنهم لاذوا بالفرار بعد أن تتبعهم المفتش بتوجيهه لطلقات تحذيرية دفاعا عن الضابط.

ما شدّنا أكثر هو هذا الاعتراف من السّارد عن تمكّن المافيا من مفاجأة ضحاياهم بغرض التّمويه وإضعاف التّحقيق قائلا:".. كلّ هذه الجرائم تمّت بطريقة احترافيّة مع سبق الإصرار والترصّد، وفي جميع الحالات لم يترك القتلة أثرا.."[1]، من خلال هذا المقطع السّردي، تمثّل محاولة اغتيال المحقّق "يقظان" عنصرا مفاجئا داخل المحكي لأنّ المحقّق لم يكن يعلم بمخطط تصفيّته، وحتّى أنّه لم يسمح لـ"عمر "بمرافقته، لكن ما حدث فاجأ الضّابط "يقظان"، أو على الأقلّ لم يكن يتصوّر ما كان سيحدث له:

"التفت نصف التفاتة وابتعد ما أمكن عن وسط الطريق، وفي هذه اللّحظة هدر محرّك الدّراجة بقوّة فظيعة وانطلقت بسرعة جنونيّة، فأحسّ الضّابط دون حتّى أن يراها، أنّها متوجهة إليه. وعلى الفور ارتمى بكلّ قامته الطّويلة بين سيارتين وتدحرج تحت واحدة منهما. الرّصاصة الأولى أطلقها شخص وراء قائد الدّراجة وارتطمت بعجلة سيارة فأحدثت فيها ثقبا، أمّا الثّانية فقد أحسّ بها الضابط وقد وخزت ذراعه كلسعة حارقة. مع ذلك، وبمجرّد أن تجاوزته الدّراجة، نهض مسرعا واستلّ مسدسه وخرج إلى عرض الطّريق. كان من الصّعب عليه التّسديد. وتفاجأ بسيارة المفتش عمر وهي تسد الطريق أمام الدّراجة، ولكن السّائق كان ماهرا يتحكّم فيها كما لو أنّها حصان مروّض"[2].

من خلال كلّ هذه الجرائم المفاجئة، والّتي تزيد من خصوصيّة الزّمن، في كونها تقوّض عملية التّحقيق، وترهن عمل المحقّق كما في الرّوايات البوليسيّة الكلاسيكيّة، عندما تقدّم المافيا بقتل الشّهود الواحد تلوى الآخر، وبطرق متنوّعة، حتّى لا يقفوا أمام لجنة المحلّفين بحكم تعمّدهم القتل، ومنها يجد المحقّق نفسه في ورطة بعد أن تتساقط من يده الأدلّة. فعنصر المفاجأة في "الحوت الأعمى" رهن المحكي من جهة، في حين قدّم

[1] الحوت الأعمى، ص 115.

[2] الحوت الأعمى، ص 103.

للقارئ عنصر التّشويق والإثارة السرديّة بحكم أنّ "تحريك الشيء بعد سكون، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة، والشّيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله. فغالبا ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون، وحياد بالنسبة للرّواية موضوعا وشخصيّات على الأقل، ومع بداية القراءة أي الاتصال بالموضوع والشخصيّات تبدأ الإثارة، أي تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون أي جمود بالنسبة للرّواية إلى حالة حركة، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلّما مضينا مع القراءة"[1].

تختبر عناصر الزّمن الّتي تتدخّل داخل المحكي بصورة مفاجئة قدرة المحقّق على الرّبط بين الأحداث، ووضعها ضمن إطارها، فكلّ الأحداث الّتي تفاجأ المحقّق بحدوثها، كانت هي ذاتها الأحداث الّتي كانت سببا في تطوّر التّحقيق وتقدّمه، وكمثال على ذلك اللّغز الّذي استعصى على "يقظان" وهيئة التّحقيق، لازمه تدخّل عنصر المفاجأة بطريقة متوازية" ويخضع التّحقيق في الرّواية البوليسيّة لمجموعة من القواعد سطّرها منظّرو الرّواية البوليسيّة، الّتي من أهمّها أنّ الكاتب يجب أن يلجأ إلى منطق الصّدفة والمفاجآت غير المعقولة، أو يلجأ إلى إخفاء بعض المفاتيح أمام عيني القارئ من أجل أن يشارك مع المحقّق في البحث عن المجرم"[2].

رغم خطيّة الزّمن في رواية "الحوت الأعمى"، إلّا أنّه أفقد في الرّواية بعض خصوصيّاته، أو عدم قدرة المحقّق التوصّل إلى حقيقة فكّ اللّغز، بعد أن اكتشف أنّ هناك حلقة مفرغة والمتمثّلة في اللّغز المحيّر "الحوت الأعمى"، هذه الحلقة المفقودة استطاع المحقّق أن يكتشفها في فيلا "الحاج"، بفضل خبرة هذا الأخير في مجال العمل المافياوي-إن صحّ التعبير-أن يكمل هذه الحلقة، وذلك عن طريق فكّ شفرة لغز "الحوت الأعمى"، فبدون "الحاج" كانت ستكون مهمة التّحقيق أكثر تعقيدا وكان من المحتمل، أن تسجل قضيّة مقتل "هند" ضدّ مجهول، ولكن حنكة "يقظان" مكّنته من تجاوز هذا المعطى الزّمني، بفضل توظيفه لخبرة الحاج، فتدخّل شخصيّة "الحاج" في آخر الرّواية

[1] عبد الرحمن فهمي، الرواية البوليسية، مجلة فصول م2ع2، جانفي/فيفري/مارس،1982، ص 49.

[2] محمد يحي قاسمي/محمد المحراوي، الحوت الأعمى رواية بوليسية نموذجية، مجلة فصول، 2009، ص209.

تقريبا، كان لها الوقع الإيجابي على أحداثها، لأنّها تسارعت بطريقة مذهلة، فدخول الشخصيّة الحكائيّة جعل البنية الزمنيّة، إذ لم يعد له في نظر المحقّق أهميّة بقدر اهتمامه بموضوع "الحوت الأعمى" وفق تقسيم معين ومحدد، لذلك يعتبر "ميشال بوتور" أنّه "لا يمكننا أن نعيش مجرى الزّمان وكر الأيام إلّا إذا جزأناهما قطعا قطعا. ويظهر لنا كلّ جزء-بالتّأكيد-كأنّه موجّه وكأن له مدى معينا، أو كأنّه ينبغي أن يكون موجّها بالنسبة إلى سائر الأجزاء، غير أنّه يبدو لنا دائما كجزء معين، معروض على غشاء من النسيان أو الغفلة"[1].

ورغم العثور على المخدرات، إلّا أنّ كلّ شيء أصبح مكشوفا لدى المحقّق، وهي أنّ القضيّة تتجاوز مقتل "هند" و"أريفو" و"الحاج"، نحو تدمير البنية التحتيّة وتهديد اقتصاد البلد:".. من المغاربة من هم أعضاء في المافيا وأنا -الحاج- كنت واحد منهم. أمّا الّذين يسيطرون على المخدرات في المغرب هم الإسبان وبعدهم الفرنسيّون فالإيطاليون فالألمان فالإنجليز، وغالبا لما تقع حرب بين المنظّمات، تكون إمّا من أجل المنافسة على الأسواق أو انتقاما من وشاية أو من أجل القضاء على منافسين جدد.."[2].

يتحوّل الزّمن أخيرا إلى جسر تواصل بين أحداث المحكي وحركية المجتمع، الّذي يجتمع بداخله جميع التّخمينات والفرضيّات، ويختزل داخل قناعة مافيا الفساد.

2-البنية الفضائية:

1.2-التّشكيل ومفارقة التّشويه في رواية "بم تحلم الذئاب":

يعتبر الفضاء الحيّز الّذي تشتغل فيه الأحداث والبؤرة الّتي تفجّر الوقائع وتحلّها، وفضائيّة "بم تحلم الذّئاب" ترسم لنفسها دلالاتها انطلاقا من العناوين الفرعيّة الثّلاثة: الجزائر الكبرى، القصبة، الهاوية، فكلّ عنوان يحمل رمزيّة الدّلالة مشكّلا فضاء متخيّلا مستمدّا من الواقع، فـ"الجزائر الكبرى" شكّلت مأوى البارونات والجماعات الإرهابيّة

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص103/102.

[2] الحوت الأعمى، ص 126.

المنظّمة الّتي كانت تنشط في قلب العاصمة، كانت الجزائر العاصمة عليلة متخبّطة في وحلها التّعفّن..."[1]، أمّا القصبة فتشكّل فضاء أيديولوجيّا شديد الصّلة بـ "نافع وليد" الّتي حوّلته" ليصبح المكان جزءا من التّجربة الذّاتيّة الّتي تحمله معها في لا محدوديّتها"[2]، في جوّها المتعفّن من شاب طموح إلى إرهابيّ دمويّ، أمّا الهاوية وهي لفظة بلاغيّة تستمدّ دلالاتها من عمق الجبال الّتي آوت الجماعات الإرهابيّة وكانت المنطلق لتنفيذ خططهم على المداشر المتاخمة والقرى النّائية، يؤدّي تفاعل هذه الفضاءات إلى تلاحمها على مستوى المحكي لأنّها تمثّل علّة بمعلول، كما تمثّل العلاقة السّببيّة لكلّ ظاهرة.

إنّ الفضاء كينونة مجسّدة داخل المتن الرّوائي في إطار الوصف، يصنع لنفسه فضاءات مشتّتة تلعب أدوارا مختلفة من الغموض والإثارة، بحيث يعجبنا مظهر فيلا في حي "بن عكنون"، وسرعان ما نتقزّز منه إذا ما اكتشفنا أنّه وكر للعمليّات الإرهابيّة.

علاقة "نافع وليد" بالفضاء علاقة وطيدة ومتينة، فهو يشغلها ويحتويها منذ البداية الأولى للرّواية حتّى انتهائها، وهذا ما يعطي الانطباع الأولي بوجود علاقة من الحنين مع الوطن، حتّى أنّ الاستذكار الاسترجاعي يأخذه إلى بيته وهو بمثابة موطنه الأصلي الّذي يشعر فيه بحالات من الاستقرار والطّمأنينة، عكس الجبل الّذي يلهمه اللّذة بالقتل والشّبقية في الذّبح، ما يشكّل جماليّة الفضاء في رواية "بم تحلم الذّئاب" امتلاكه للخصوصيّة السّياقية الّتي تقتل التّأويل وتكتفي بالمعنى الأحادي لها، ومع ذلك فهي تثير القارئ نحو تأويله ضمنيّا أو تصويره كمشهد سينمائيّ داخل ذهنه، ومن ثمّة فالسّارد لا تعنيه المدينة في حدّ ذاتها كتضاريس يقررها اللّمس، ولكن الّذي يهمّه هو استكناه ميتافيزيقاها المضمرة إذ ليست ثمّة قوّة تمنع الأشياء من الكلام على حدّ قول "رولان بارث"[3]، كما أنّ الفضاءات تتوالد وتتناسخ عبر نسق من الأحداث، الّتي تتحرّك على خط أفقيّ نحو التّأزّم أكثر فأكثر، فالبيت الّذي خرّج "نافع وليد" هو الّذي جعله يكتشف العالم الخارجي بكلّ قذارته

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص109.

[2] نبيلة إبراهيم – فن القص بين النظريّة والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، د.ت، د.ت.

[3] Voir, Roland Barthes, le degré zéro de l’écriture, Ed. di Seuilm, Paris, 1953 et 1972.

وهمجيّته وحيوانيّته، انطلاقا من بيت "آل رجا" ووصولا إلى مخابئ الجبال عبر ما يسمّى بعلاقة التّداعي، فنشوء الظّاهرة يستلزم خلق فضاء يتلاءم والظّاهرة إذ يصبح الفضاء شخصيّة صامتة تشارك في الأحداث وتتفاعل معها.

تتميّز فضاءات "بم تحلم الذّئاب" بتخريجه عشوائيّة منتظمة على مستوى المحكي الرّوائي، فإذا بحثنا عن "سبب التّغيّرات الفضائيّة في رواية ما؛ فإنّنا سنكتشف إلى أيّ حدّ تكون هذه الأشياء كلّها ضروريّة لتأمين وحدة الحكيّ وحركته .كما سنكشف أيضا مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى"[1]، فهي تخلق لنفسها حركيّة متغيّرة، ويقابلها انتظام التّمركز، بحيث يظهر ذلك جليّا في الفصلين الأول والثّاني، اللّذين يصوّران فضاءات على نسق منظّم كالفيلات والبيوت الفاخرة والنّوادي الضّخمة، الّتي تشير كلّها إلى حياة البذخ والرّفاهيّة لإقامة السّهرات والحفلات والعلاقات الجنسيّة(آل رجا)، وللتّخطيط للعمليّات الإرهابيّة(سفيان) ...الخ، أمّا الفصل الأخير فيصوّر الرّاوي الفضاء على أنّه حثالة الفضاءات الّتي يمكن أن تطأها قدم الإنسان، فالجبل والكازمات والأكواخ والكهوف الّتي كانت مخابئ للجماعات المسلّحة، جرّدت من دلالاتها الإنسانيّة وحتّى قيمها التّاريخيّة الأصيلة لتتحوّل إلى فضاءات مستنسخة، في لحظة تكامل قذرة مع الأفراد المستنسخين إلى حيوانات دمويّة، ومن ثمّة يمكن تبرير الوعي الزّائف الّذي تمارسه الجماعات المسلّحة، فالفضاء دلاليّا يسهم في تثبيت الدّلالات الّتي تطارد الوعي المزيّف هنا وهناك، "لقد انتهت حياة القصور والدّور المبنيّة بالحجر والنّيران في المدافئ والذّخائر المخزّنة.

إنّ الكازمات(المخابئ) والمغارات الّتي يتكوّن منها المعسكر الجديد تثير إحساسا مرّا بالسّأم وبالتّنازل. مفتوحة على الرّياح الأربعة، غير مريحة وحزينة ومخيفة، هنا كانت فيها

[1] جان تاديه-النقد الأدبي في القرن العشرين-ت:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، المغرب، ط1، 1984، ص103.

الكتيبة تنام حيث اللّيل يصقع الدّم، كنّا ننام مقرفصين على الأرض، في ركن دون غطاء"[1].

يبيّن المقطع السّردي كيف يتحوّل المكان إلى فضاء أيديولوجيّ تحدثه تمزّقات على مستوى الوعي، "فضاء يتردّى، ويناقض نفسه، ويدور حول نفسه في لحظة تتكر مستمرّ"[2]، فالفضاء يحدث حالة طارئة داخل وعي "نافع وليد"، فالاستذكار الّذي مارسه ما هو إلا محاولة هروب من الوضع الّذي آل إليه، والّذي يزداد سوءا يوما بعد يوم، ليخلق جوّا من العتمة المظلمة سواء إزاء الفضاءات أو حتّى إزاء الوطن.

بدا واضحا وجليّا توظيف الرّوايات الحديثة لبعض البنى الأسطوريّة، الّتي تشكّل نتاجا ثقافيّا بين حضارة الأمس ومدنيّة اليّوم، فهي كمتخيّل ثقافيّ تمتصّ داخل النّصوص الإبداعيّة، مشكّلة دلائل لغويّة لعلامات خارج نصّية تزيد أو تنقص في درجة التّقديس، وهذا ما نستشفه في رواية "بم تحلم الذّئاب"، الّتي تبني من خلال نسيجها النصّي بعدا أسطوريّا على لسان الشّاعر "سيد عليّ" الّذي -وفي حالة شعوريّة مغمورة بالأحلام - يمنح العالم بما فيه الجزائر وسكانها أبعادا أسطوريّة، بحيث تتزّفع قدسيّتها عن الأفكار المسمومة والقاتلة الّتي تداس من طرف المجموعات الإسلاميّة المسلّحة، فلطالما رأى "بأنّ الجزائر كانت أكبر أرخبيل في العالم تتكوّن من ثمان وعشرين جزيرة وأكثر"[3]، فمثل هذا المقطع الحكائي يمكن اعتباره مقولة أسطوريّة استعملها الرّاوي ليبيّن علاقة سيّد علي بوطنه وهي علاقة حب ووفاء، إنّها بمثابة عزاء للشّاعر الفار من عتمات الزّمن والطّامح إلى اشراقات صوفيّة تنجّيه من التّيه والضّياع، هي هواجس الحلم الجميل هي إرهاصات الممكن والمحتمل والكلمة الشّعريّة، فهو شاعر وفنّان يجيد فهم عالمه ومحيطه من منطلق أساطيري، إذ كان يرى "أنّ البحر الأبيض المتوسّط في البدء لم يكن سوى ليس نبع أوسع

[1] بم تحلم الذّئاب، ص 293/292.

[2] ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة، ص 13.

[3] بم تحلم الذئاب، ص44.

من ظل شجرة الخروب، قبل أن تغتسل حوّاء فيه ويشرب آدم حتّى الارتواء "[1]، فمثل هذه الأسطورة، تظهر علاقة الشّاعر سيدي علي بالبحر الأبيض المتوسّط لا كمنطقة مائيّة، ولكن كرمز يجمع دول المغرب العربي والدّول الأوربيّة المطلّة على البحر الأبيض المتوسّط، إنّها دعوة إلى التّصالح والاتّفاق والإخاء ونبذ العنف والإرهاب، إذ كان يوضّح لصديقه "يحي" أسطورة الورقة الخضراء الّتي تحوّلت إلى جرادة "عنيدة، متجبّرة وطموحة إلى حدّ بعيد .لقد سكنتها معجزة الغرور، فباتت تستخفّ بغصنها الّذي هو أصلها تدوسه احتقارا واستصغارا، حتّى صارت قاسيّة ومفترسة وطاغية، لقد أغشى شططها هذا بصيرتها فأصبحت تلتهم، دون أن تدري لماذا كلّ شيء يعترض طريقها؟ حتّى أولئك الّذين يحبونها"[2]، ويحمل هذا المقطع الحكائي مقصديّة على مستوى المتخيّل، فهو موجّه رغم بعده الأسطوريّ إلى "نافع وليد" الّذي كان شابا طموحا فتحوّل إلى إرهابي طاغية، وعلى مستوى الواقع موجّه إلى كلّ شاب غرّر به فسقط في فخّ الجماعات الإسلاميّة المسلّحة، كما تتّخذ لغة الشاعر "سيد علي" رمزيّتها في كونها قالبا أسطوريّا، يحمل مقصديّة توظيف اللّغة كصورة دلاليّة، تحمل أبعادا فنّية تجاه العالم الوطن والإنسان.

أ. تدنيس المقدس:

يبدو جليّا تمظهر المسجد في الرّواية كبنية فضائية، تأخذ دلالاتها من نسق اشتغالها، فالمسجد فضاء عقديّا يصل العبد بربه، ينزع عنه مواطن الإثم والكتمان، وتزيده إيمانا بربّه، يتحوّل إلى فضاء يحثّ على النّكران والإثم ويتخذه المتطرّفون فضاء للدّعوة والتّحريض على السّلطة، فيصبح المقدّس مدنّسا وعرضة للفتاوي المزيّفة والمحرّضة على اللااستقرار واللاأمن، "أنت حزين لأنّ بلدك يحتقرك، كلّ ما فيه يخيب أملك ،فأنت ترفض أن تكون كما يريدك الآخرون أن تكون ظلا للذّات وفقط، مذنبا أنت رغما عنك، ككلّ شباب هذا البلد لقد غرّر بك، فالمسجد أتمّ نسيانك والتّخلي عنك. من الآن فصاعدا لن

[1] بم تحلم الذئاب، ص113.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 261.

تكون وحدك...فها أندا أمنحك كلّ ذلك: أقترح عليك السّماء شاشة نور اللّه مشاهد، فأعرض واكشف إذا عن شساعة موهبتك"[1].

يقدّم الإمام "يونس" على أنّه شخص متديّن ولكن "متدين له عينان، واحدة مفتوحة على المقدّس وأخرى على المدنّس، بل قد تغمض عين المقدّس وتفتح عين المدنّس الشّرهة"[2]، وهنا يقدّم الإمام لـ"نافع وليد" كلّ المبرّرات الّتي تجعله يحسّ بأنّه غير مرغوب فيه، حتّى يقتنع بفكرة الجهاد، ويحيل هذا المقطع الرّوائي على حقيقة المساجد في فترة التّسعينيّات حيث تحوّلت ضمنيّا إلى مركز لإطلاق الفتاوى والتّحريض على الجهاد ضدّ الدّولة، كما اتخذ الإمام" يونس" من المسجد ومن استغلال منصبه بغرض التغرير بالشباب ودفعهم للانضمام في صفوف الجيش كـ"علي ونجيب وفاروق.."، بحيث استطاع أن يصيبهم في الوتر الحسّاس مستغلا مجموعة من الأكاذيب تمهّد لهم الدّخول إلى الحركة المسلّحة، ولو بطريقة غير مباشرة يقول "المجلس اقترح حلولا جديدة للتّغلب على الأزمة. إن هناك محلات مقاهي، مصانع حرفيّة ومحلات تجاريّة أخرى هي ملك للمبعدين المعتقلين سيعاد فتحها من جديد ولقد فكرنا فيكم لأجل الإشراف عليها وإدارتها، لقد اخترناكم لأماناتكم أوّل أو لأنّكم أيضا بحاجة إلى عمل لإعانة أهاليكم"[3].

يمارس هذا المقطع الرّوائي على لسان الإمام "يونس" تمويها كلاميّا؛ بحيث يحاول استدراج الشّباب نحو الوكر إذ يسيل لعابهم بعد أن يغريهم بالمال أوّلا حتّى يطمئنوا له، وبعد ذلك يمارس عليهم سحره باستعماله المرجع الدّيني كمقدّس لينظمّوا إلى الجماعات الإسلاميّة المسلّحة. يعتبر خطاب الإمام خطابا مفبركا لأنّه يحاول الإقناع باستخدام المرجع الدّيني بطرق ملتويّة ولأغراض ظلاميّة، يصنع لنفسه أيديولوجيا انطلاقا من أيديولوجيا الجماعات المسلّحة فهي أيديولوجيا مناوئة ومتطرّفة.

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 103.

[2] قيصر الجليدي-العنف المطلق والتاريخي، (خطاب المقدّس والمدنّس)، كتابات معاصرة، ع30، م08، بيروت، 1997، ص 39.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 171.

كما يأخذ تدنيس المقدّس شكلا آخر يزيّف التّراث الثّقافي ويطمسه، وهذا ما حدث في "بار كان في العهد القديم مخصّصا لاستقبال المثقّفين والفنّانين... قد أصبح يشهد توافد حشد من السّاقطين بأذرع مثقبة بوخزات مشبوهة وبوجوه مفزعة من قبل كان الممثّلون والكتّاب يتواعدون في هذا المكان للتّنديد بانحراف الثّقافة، بالرّقابة القمعية وبالرّداءة الّتي تهدّد بتحويل المكتبات إلى ملجأ للعناكب"[1]، إذ يضع الرّاوي القارئ أمام سطوة الدّولة وما يمكن أن تفعله لأجل مجموعة من ذوي النّفوذ المؤسّساتي، والتّاريخ شاهد على مثل هذا النّوع من المهازل وبخاصّة فترة الثّمانينيّات والتّسعينيّات، غير أنّها داخل المتن الرّوائي تأخذ طابعا إيمائيّا يفرضه نسق النّص وتموضعه داخل الأحداث، وهذا لا يستثني أيضا نادي الفنيق اللّيلي الّذي كان في السّابق مركّزا للمعوقين حركيّا "تمّ التّنازل عن الملجأ بدينار رمزي...إلى أحد المتسلّطين. ذات ليل، كان المارّة وبنوع من الرّاحة يفكّون ما كتب على واجهة المركز الحروف المتعدّدة الألوان للاغتصاب والاستيلاء غير الشّرعي، الحروف الّتي في لمعانها تشبه الفجر بالقطب الشّمالي. هكذا إذا ظهر أشهر ناد خاصّ بالعاصمة، إنّه عبارة عن مرقص كبير يرتاده بشكل خاص أبناء الطّبقة المرفّهة العاصميّة"[2]، فالحركة الّتي يشكّلها تدنيس المقدّس حركة دائريّة تسير ولا تلبث أن تعود إلى نفس النّقطة، إنّه منطق السّلطة فيما مضى، تحاول من خلاله إلهاء الشّعب وجعله بعيدا عن أمور الدّولة، كما أن منطق الإنسانيّة قد حذف من قوانين الدّولة وحلّ محلّها قانون الغاب.

تعتبر الأمثلة المستقاة من الرّواية الإرهاصات الأولى لما يعرف بالإرهاب المنظّم، فهو وليد الأزمات السّياسيّة والاقتصاديّة، فتدنيس المقدس الدّيني قناعا استخدمته الجماعات المسلّحة لتبرير أعمالها وجعلها شرعيّة. كما اشتغل التّدنيس داخل النّسيج النصّي على مستوى الشّخصيّات، وبخاصّة الأسماء الّتي ابتدعتها الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة والمأخوذة من التّاريخ، أسماء الأنبياء وأسماء الصّحابة وأسماء العظماء ...،

[1] بم تحلم الذئاب، ص 34.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 68.

والّتي يمارسون من خلالها أعمالهم الإرهابيّة والدّمويّة، فهم يستمدّون قوّتهم من الله لذا فنحن "أمام قهار علوي معفى من فعل القهر. في مقابل قهّار أرضي أكثر عنفا"[1]، كاسم أمير الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة "إبراهيم الخليل " فهو من يرأس مجموعات غرب العاصمة "[2]، ويبدو أن ممارسة انتحال أسماء الشّخصيّات قد تعدّى مستواه العادي ليمارس على مستوى أسماء الأنبياء والرّسل، أمّا "شرحبيل" وهو أمير قرية "سيدي عيّاش"، فمستوحى من العصر الإسلامي الأوّل لصحابيّ جليل اسمه "شرحبيل بن حسنة"[*]، و"حنظلة" وهو اسم أحد أعضاء الجماعة فمأخوذ من اسم صحابي جليل، وكذلك الأمر مع أبي تراب وزبيدة...الخ، كما توسعت عمليّات التّدنيس حتّى طالت فتاوي الرّسول، "مسح المفتي على لحيته المصبوغة بالحنّاء، ضرب بإصبعه فوق كتاب لأحاديث نبويّة وأضاف بصوته الغليظ الرنّان:...هنا نعدّو أنفسنا جنود اللّه، أولئك الّذين لم يلتحقوا بصفوفنا يموتون في ظلال الشّياطين "[3]، فمثل هذا التّدنيس لا يمارسه إلا أناس تخلّوا عن منطق الحكمة ومعيار الدّين، لتمتزج بداخلهم أفكار متطرّفة لا يهمها إلا منطق القتل والسّيادة.

ممارسة هذا الابتداع على مستوى توظيف أسماء الشّخصيّات العظيمة، واستخدام الفتاوي لتبرير أعمالهم البشعة مبني على مقصديّة الاحترام والخوف حتّى التّقديس، كما أنّ القتل باسمها يجعله مباحا ومقبولا على الإطلاق، إنّها سياسة الانحراف والعدول عن القيم الدّينيّة.

---

[1] حمو بوشخّار -الصوت والسوط، مشاكسة الفعل والردود، كتابات معاصرة، بيروت، ع37، م10، 1999، ص 90.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 241.

[*] يعتقد أنه نسب إلى أمه حسنة العدوية ولا يعرف شيء عن أبيه، صحابي من صحابة النبي محمد صلى الله عليه وسلم ومن مهاجرة الحبشة في الهجرة الثانية، وأحد قواد الجيوش الإسلاميّة في عهد الفتوحات الأولى، وكان من قادة جيش أبي عبيدة بن الجراح، وفاتح غور الأردن.

[3] بم تحلم الذئاب، ص42.

2.2- بنية الفضاء وسجن الذّكريات في "المؤامرة":

يأخذ الفضاء في رواية "المؤامرة" حيّزه لأنّ منطق الرّواية البوليسيّة يفترض مثل هذا الحيّز، ويخصّص له قدرا من الأهميّة، ولإن كان الفضاء يزيد في "ثراء الوصف وفخامته وترفه"[1]، فهو داخل الرّواية يتجسّد من خلال علائقيّته الحسيّة والنّفسيّة، فإنّه في رواية "المؤامرة" يستمدّ مشروعيّته من خلال علاقاته بشخوصه الحكائيّة، وقد رأينا انقسامه إلى فضاءين إثنين:

- فضاء الأمكنة الضيّقة.
- فضاء الأمكنة المفتوحة.

فأمّا الفضاءات الضيّقة فكان لها حضور قويّ من خلال عيّنات فضائيّة، لعب عليها السّارد لتأكيد منطقه الحكائي، كما يمارس علينا السّارد من خلال المقهى لعبة التّضليل، فالقارئ يحسّ بعدميّة المقهى، وحضورها القوي جدّا في الرّواية، وبه دائما تكتمل جمع الأصدقاء، فالمقهى حاضرة رغم غيابها، وعدم اهتمام السّارد بها.

يمارس المقهى كمكون حسّي طبيعي سلطته على الشّخوص الحكائيّة من خلال حضوره داخل المحكي، ولكن من قدرته على تقصّي دواخل شخوصه الحكائيّة، ونجده يلازم أحاديثها الجانبيّة، كما تمارس المقهى سلطتها السّحريّة على هذه الشّخوص، فهي تمنحهم الطمأنينة، فلا ضير تسميتها "الأمل"، حتّى وإن كان مفهوم المقهى غير واضح المعالم في رواية "المؤامرة"، إلّا أنّه يستمدّ قوّته من قوّة شخوصه الحكائيّة:

الإحساس بالفضاء فكرة تتجلى من خلال مسايرته للسّارد، فالسّرد وهو يعبّر عن مكوّنات شخوصه يفضحه الفضاء بكلّ جبروته وعنفوانه. هناك علاقة حميميّة بين المقهى كفضاء وبين الشّخوص الحكائيّة، الّتي اعتادت الجلوس فيه، وتبرز هذه الحميميّة من خلال الطّمأنينة الّتي يضفيها عليهم، "لا ننعم بالسّلام إلّا إذا اجتمعنا حول قارورة

[1] انظر: بوالو، مأخوذ عن صلاح فضل، نظرية البنائية والنقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 440.

خمر في المساء عندما يصبح "مقهى الأمل" إلى "حانة"، أكثر منه مقهى"[1]. هذا المقطع السّردي يمثّل مدى الحميميّة بينهما وهم خارج هذا الفضاء مجرّد أشباح تقاذفها الأيّام، والمقهى يمثّل من شعريّة القلب (بفتح القاف) والتّحول، ولأنّ الشّخوص الحكائيّة تميل نحو القلب والتّحول من حين لآخر، فإنّهم يجدون في هذا الفضاء ا(المقهى)، أفكارهم ورؤيتهم للعالم، فالمقهى هو الحيّز الضّيق الّذي بإمكانهم أن يفشوا أسرارهم ويروون فيه قصص حياتهم الخاصّة.

يتحرّك المحكي فيما يخصّ الخطاب الاجتماعي عبر فضاءين إثنين، المقهى والغرفة، فإذا كان المقهى فضاء عبور مؤقت بالنسبة لكلّ شخصيّة حكائيّة، على غرار المفوّض "نور الدّين جاب الله، سناء المايل.. الخ"، فإنّ فضاء الغرفة يعدّ هو الآخر من هذه الجدليّة التقاطبيّة، فضاء حميم، حيث ترتبط الغرفة بالجنس، إذ يفضح سلوك الشّخوص الحكائيّة ونظرتهم للتحرّر، ويمكن تقسيم الرّؤية إلى قسمين، رؤية الرّجل للجنس وكذلك رؤية المرأة للجنس، فالرّجل يرى الجنس من خلال الغرفة على أنّه المتنفس وإشباع لرغبة قد تكون عابرة، ويفعل في ذلك المستطاع وغير المستطاع لتحقيق هدفه، أمّا الرّؤية الثّانية للجنس على أنّه تحرّر من قيد العبوديّة، فالجنس يمثّل عند المرأة اللااستقرار فالاستقرار يمثّل عندها الثّبات والسّكون، فرؤية "سناء المايل" للجنس رؤية تتعدّى كلّ الأطر، وتتبني على أساس أنّه ناجم عن رضا الطرفين، فكما أن الجنس هو إشباع لرغبة الرجل فهو أيضا إشباع لرغبة المرأة، سواء في الغرفة من خلال هذا المشهد، حيث تحاور المرأة نفسها: "جلست على حافة سريري قبالة النّافذة الوحيدة بالغرفة الّتي تنتصب أمامها طاولة ترزح تحت أكوام من الأوراق والكتب والثّياب القذرة وقوارير النسكافيه...استحال الهرم، فهل أسجن نفسي إلى الأبد في هذه الغرفة الكئيبة؟، ولكن مما أهرب؟ ممن أهرب؟ وإلى من أهرب لو أمكنني ذلك؟"[2]، لا يعني هذا أنّها لا ترغب في

[1] المؤامرة، ص 93.

[2] المؤامرة، ص 131.

الجنس، كيف لا وهي ترافقه طواعية إلى "الشقة"[1]، كما أنّها جدّ راغبة في جوّ رومانسيّ" كانت الغرفة مظلمة...جلست هي على حافة السّرير، وأويت أنا إلى الكرسي في الركن الأيمن ويدي على النفاضة فوق الطاولة الّتي تفصلني عنها بضعة أشبار."[2]

- الغرفة تتواتر بشكل واضح داخل الرّواية، إمّا بين "نور الدّين جاب الله" و"سناء المايل"، وإمّا بين "نور الدّين جاب الله" و"روضة مفتاح"، وهذا من خلال:

- اختراق قدسيّة الفضاء.
- الجنس يمارس في شتى الفضاءات.
- الجنس يتعدّى مقولة الفضاء.

يريد السّارد استقراء المجتمع التّونسي من خلال بوابة المقهى الّذي حظي بالنّصيب الأوفر، باعتباره فضاء مكاني، والمقهى وإن كان فضاء منفتحا يرتاده من هبّ ودبّ، فإنّه يتحوّل في مراحل معيّنة من الرّواية إلى فضاء منغلق إذ يتمّ فيه استنطاق كثير من المشبوه فيهم شأن "عمر البنّانّ، والنّادل "حمادي بن علي" إضافة إلى "عمر بوجناح" و"محمود خلف الله" و"سناء المايل"، وإذا سلمنا بأن المقهى والمبيت والمخفر ودورات المياه هي فضاءات عموميّة، فإنّ المبيت الّذي يأخذ مفتاحه، "نور الدّين جاب الله" من عند "عمر بوجناح" ليضاجع فيه إحدى عشيقاته، وغرفة النزل حيث يضاجع "روضة مفتاح" الّتي تتفادى جلب عشيقها إلى بيتها حيث ابناها، كما ارتبطت الغرفة بالظّلام، وبأشياء أخرى مختلفة.

ما يجعلنا نعتقد بأن الجنس يتعدّى ويخترق قدسيّة المكان، هو العلامات اللّغويّة ذات الارتباط الوثيق بين الجنس كممارسة، وبين الفضاء المكاني الّذي تجلى في رواية "المؤامرة" وفي "دورة المياه" الموجودة داخل المقهى كانت تستغلها بعض الشّخوص الحكائية في مثل "نور الدين جاب الله" و"سناء المايل" في إشباع رغباتهما الجنسيّة، والسؤال الّذي يتبادر إلى أذهاننا، إذا كان الجنس عندهم يتمثّل في شكل معتقدات وأفكار

[1] المؤامرة، ص 94.

[2] المؤمرة، ص 310.

حول طريقة التّحرر من بعض الأفكار البالية، فهل يحقّ لهم تدنيس هذا المعتقد داخل دورة المياه؟ فرغم ذكر دورة المياه مرّة واحدة في الرّواية، إلّا أنّ السّارد يلحّ عليه كفضاء مكاني بذكر جميع خصوصيّاته وجميع فرضياته البسيطة، وقد تمّ ذكر دورة المياه ما بين(ص255 وص267)، ليصوّر لنا حدثا جنسيّا أو علاقة بين "نور الدّين جاب الله" و"سناء المايل"، وككلّ العلاقات الجنسيّة التقليديّة، فبينما هما يتبادلان أطراف الحديث داخل المقهى، والشّوق يغمرهما، سبقته هي إلى دورة المياه وبعد برهة تمّ اللّحاق بها وهناك تمت العلاقة الجنسيّة وهي الأولى بينهما:

"زحفت نحو دورة المياه ببطء.. لمّا أفضيت إلى السّقيفة التي تفصل الدّورة عن السّلم لمحت سناء المايل واقفة في مدخل حمام النّساء.

ابتدرتني بحدّة

لماذا تأخرت؟

(...) همست تستحثني بصوت يشحب الدفء كالحريق بسرعة"[1].

فدورة المياه تفقد إيمان "سناء المايل" و"نور الدّين جاب الله" حريّة العلاقات الشّرعية، لأنّ الجنس لا يعني حريّة الفضاء واحترام هذا المعتقد الّذي ظنناه راسخا في عقول الشخصيّات الحكائيّة، لا يتمّ عن طريق تدنيس قدسيّة الفضاء، وبذلك نفترض أنّ الجنس يمثّل عندهما نوعا من العبثيّة وفوضى الأفكار، وما يعزّز هذا الرأي، ما حدث بعد هذه الممارسة الحميميّة، حيث خرجت خلسة وبقي لمدّة داخل دورة المياه، يتأمّل كلّ ما هو مرسوم ومكتوب باب الدّورة أو الحيطان الجانبيّة المشكّلة في:

"نظرت إلى الباب فطالعتني غابة من الصّور المتداخلة والمتشابكة في عناق عجيب...كانت هذه الأشكال العجيبة تمثل أجسادا نسائيّة في أوضاع فاحشة. الخطوط الّتي ترمز إلى الذراعين مرسومة بعجلة تنمّ عن بعض الإهمال أما المتوازيان المتعرجان فقد كانا مصوّرين بشيء من العناية، صادرة عن شغف حقيقي، لأنّ ألوانها أنصع

[1] المؤامرة، ص57 و58.

وانسيابها أكثر تماسكا واتّساقا. أمّا الدّوائر الصّغيرة الّتي ترمز إلى النّهود والمعيّنات الّتي تشير إلى الجهاز التناسلي.."[1].

يعبّر المقطع السّردي على أنّ فكرة الجنس عند "نور الدّين جاب اللّه" تراوده كل لحظة، ومنها يتحوّل الجنس إلى فكرة راسخة تتجاوز قدسيّة الفضاء، وتتحوّل بذلك دورة المياه إلى فضاء لعبدة الجنس، لذلك ورد ذكرها في المتن ثلاث عشرة حالة ذكر الجنس ومعه ذكر "نور الدّين جاب اللّه".

إنّ الحديث عن فضاء التّحقيق يكتسب أهميّة فنيّة كبيرة في الرّواية البوليسية"، ما يطرح أهميّة طبيعة الصّيغ الروائيّة في استثمار فضاء المدينة في الرّواية البوليسيّة(..).إنّ أوّل ما يساق ذهنيّا ورمزيّا إلى التّحقيق والتحرّي هو المكان"[2]، ونلمس هذا الفضاء من خلال مكتب المحقّق الّذي لم يذكر كثيرا في الرّواية، باعتبارها رواية بوليسيّة، فهذا الفضاء لم يذكر إلّا من خلال "سناء المايل" دون أن يكون ذكرا للتفاصيل، فمكتب المحقّق لا يعدّ أولويّة داخل المحكي في حين أن الرّواية البوليسيّة تفترض عنصر الفضاء من أجل استجواب الشّهود والمتهمين وتقديم التّقارير الرّسميّة، فيما يخصّ جريمة قتل "سناء عبد الباقي"، فالتّحقيق تمّ بعثرته عبر أجواء الرّواية، ولهذا فقد يكتسب التّحقيق باعتباره فضاء خصوصيّته الدّلاليّة. أمّا من ناحيّة التجلّي فقد صوّره لنا السّارد كمكمّل دلالي للسّلطة، الّذي من المفترض أن يخيف المتّهم ويمارس عليه شتّى الضّغوط من أجل الإفادة أو الإفصاح والشّهادة، إنّه كأيّ فضاء آخر غلب عليه طابع التّعتيم، وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ رواية "المؤامرة" رواية بوليسيّة فقدت أحد خصائصها الفنيّة، ولم تساهم في دفع حركيّة التّحقيق، وهذا ما أدّى إلى الانحراف عن مساره، وعدم استكماله من طرف المحقّق ودخوله لعبة السّرد.

الفضاءات المفتوحة: موضع السّارد فضاء "الشارع" ضمن حيّزين إثنين:

-الشّارع في علاقته بالمقهى.

---

[1] المؤامرة، ص 261- 262.

[2] عبد الرحمن غانمي، الحوت الأعمى وصيغ الحكي ومكوناته، مجلة فصول، 2009، ص 191، 192.

-الشّارع في علاقته بالسّياق.

فأمّا الشّارع في علاقته بالمقهى فله علاقة وطيدة بالضحيّة "سناء عبد الباقي" حيث يورد السّارد:

"ذكر الشّاعر والصّحفي أنهما كانا واقفين أمام مقهى الأمل...عندما شاهد سناء عبد الباقي وهي تقتحم الشّارع المزدحم بالسيارات لاحظ ولأوّل وهلة أنّها لم تكن في حالة طبيعيّة"[1].

تأتي القيمة الدلاليّة للشارع من حيث علاقته بالرّواية البوليسيّة، والفضاء الّذي وقعت فيه "سناء عبد الباقي" بعد أن "التهمتها سيارة"[2]، وكذلك من حيث علاقته بالتّحقيق، رغم أنّه لم ترد تفاصيل كثيرة بهذا الشّأن في الرّواية، وعلاقته بالشّخوص الحكائيّة، حيث يمثّل "الشّارع" ذكرى صديقته السّابقة، فهو يمثّل ذكرى عزيزة عليهم بشأن مصرعها، كما أنّ الشّارع يمثّل الحاجز المحاذي للمقهى، وقد لمسنا ذلك في أكثر من موضع داخل الرّواية.

إذ نجد الشّخوص الحكائيّة تتحاشى الخارج قدر المستطاع، ويرون الأمان والطمأنينة في المقهى ويتخوفون من الشّارع الذي قد ينهي حياتهم، مثلما أنهى الشّارع حياة "سناء عبد الباقي"، يمثل الشّارع بالنسبة للشّخوص الحكائيّة حاجز الخوف، لأنّه جسر تواصل بين ما يؤمنون به وما يريدون تحقيقه.

وأما الشّارع في علاقته بالسّياق فهو يقدّم لنا توثيقا تاريخيّا لبعض الأحداث الّتي وقعت في تلك الفترة، إنّه نوع من المزج بين التّاريخي والتّخييليّ (أحداث 1984):"امتلأ الشّارع بأفواج غفيرة من الخلق...رجال ونساء وأطفال وشبّان ولافتات وأصوات صاخبة "الخبز...بالدم بالروح.. الحرية..لا..لا.."هرب بعض الرّواد واقترب من بقي منهم من

[1] المؤامرة، ص 33.

[2] المؤامرة، ص 33.

الواجهة البلّوريّة والتصقوا بها(...) وطغى صوت الرّصاص على التعاليق المحمومة وانفجرت الواجهة البلّورية ووقعت أشلاء وقيل أصيب رجل وعمّت الفوضى"[1].

ويأتي هذا المقطع السّردي ليحكي عن ثورة الخبز في جانفي 1984، الّتي انطلقت من جنوب تونس لتصل العاصمة وخلفت هذه الثّورة ضحايا من الشّعب التّونسي.

وفي مقطع آخر:

"كان هنا يوم الحادث. جاء متأخرا، وبعد حوالي ربع ساعة انفجر الشّارع ولعلع الرّصاص، ثمّ داهموا المقهى فاختفى عمر وراء الطوار، وقتل من الرّواد إثنان حاولا الهرب.."[2].

وهذا المقطع السّردي تابع للمقطع السّابق، فالشّارع مثلما يعبر عن الخوف، فهو في كثير من الأحيان يعبّر عن الرّغبة، فنجد دلالة الخوف في المقطع الثّاني عندما قام الجنود باعتقال كلّ من كان بالمقهى بعد قتلهم لشخصين إثنين، ومن المعتقلين (محمود خلف الله، عمر بوجناح، ابتسام السايح، حافظ حمّاد..).

تتمثّل دلالة الرّغبة في المقطع الأول عندما خرج الشّعب التونسيّ إلى الشّارع للتّعبير عن رغبتهم في تغيير الوضع الاقتصاديّ والاجتماعيّ.

قدّم لنا السّارد الشّارع وهو مكوّن طبيعي بصورة أيديولوجيّة بعيدة عن كلّ مكوّن حسّي، ما عدا حادثة مصرع "سناء عبد الباقي"، وتكمن هذه الأيديولوجية في سياسة الاختفاء الّتي عانى منها أصدقاء "مقهى الأمل" وسياسة الخروج للعلن الّتي طبّقها وباركها المجتمع التّونسي، فالشّارع مثلما هو نعمة قد يتحوّل في أيّة لحظة من اللّحظات إلى نقمة تهدّد حياة البشر.

صوّر السّارد المدينة في شكل يلائم ثوب الرّواية البوليسيّة، وكان هذا التّصوير خلال الجزء الثّالث من الفصل الأول(التّحقيق)، وقد يتبادر إلى أذهاننا أنّ المحقّق "محسن عبد الباقي" هو من سيتدبر أمر البحث في مصير "سناء عبد الباقي"، ولكننا

---

[1] المؤامرة، ص 199.

[2] المؤامرة، ص 186.

نفاجأ بـــ "نور الدين جاب الله" وهو يخترق حديثه وشارع "سناء عبد الباقي"، ليتحرّى في أمرها وهكذا يتحوّل "نور الدين جاب الله" إلى محقّق، وقد صوّر لنا السّارد المدينة: "عوى كلب وهرع في الظلام فامتلأ في الفضاء بالوحشة وأحس نور الدّين كأنّ قلبه يغوص في بركة من الجليد. تقهقر إلى مدخل الزّنقة ومن هناك تسلّل إلى شارع على الدوعاجي"[1]، ويبدو المكان مخيفا ومظلما لا يأنسه الإنسان، وما زاد من عتميّة هذا الفضاء أنّ "نور الدّين جاب الله" زاره في اللّيل، فسوداويّته تتجلّى من كائنيه، لأنّه صوّر شيخا لا يتحرّك ولا يتكلّم:

"لم يصدر عن الشيخ ما يدلّ على أنّه سمع تحيّته، وقد يكون سمع ورأى ولكنّه لسبب ما، يعبث به ويرفض أن يجيب. أليس العبث من طبيعة الأشباح؟[2]، كما صوّر لنا خلال رحلته إلى "سناء عبد الباقي" وفي طريقة بعض الأناشيد الّتي يرتسم صداها. "كان المشيّعون والملثّمة والصّغيرة ينشدون. كان نشيدا قويّا وحماسيّا، أكثر مما تبيح هذه المناسبة عادة، ماذا يقولون؟، ومال "نور الدّين" إلى الاعتقاد أنّ كلّ هذه الجلبة لا يمكن أن تكون نشيدا، إضافة أنّه لم يتبيّن كلمة واحدة مما يردّدونه؟"[3]. وفي معرض حديثه عن الطّريق المؤدّي إلى منزل "سناء عبد الباقي" صادفته امرأة "ملتحفة بإزار ناصع البياض بدت فيه كشبح تسلل من شبح القبور."[4]، فكلّ ما يصادفه في طريقه إلى منزل "محسن عبد الباقي" يوحي بالخوف والرّيبة والحذر، وكأنّه يدخل مدينة الأشباح.

3.2- فضاء التّحقيق البوليسي في "الحوت الأعمى":

تعدّ رواية "الحوت الأعمى" رواية بوليسيّة خالصةّ لما تحوزه من وسائل وتقنيّات، مكّنتها في فهم طبيعة هذا الخطاب، وإذا عدنا إلى الفضاء نجدها قد وظّفته توظيفا بوليسيّا، وقد استطعنا من خلال قراءتنا للرّواية، أن نحدّد عدّة فضاءات منها:

---

[1] المؤامرة، ص 75.

[2] المؤامرة، ص 79.

[3] المؤامرة، ص 81.

[4] المؤامرة، ص 75.

فضاء الجريمة: والمقصود بها الفضاءات الّتي وقعت فيها إمّا جرائم القتل أو الاغتصاب.. إلخ، وفي رواية "الحوت الأعمى" يتحدّد فضاء الجريمة في ثلاثة معالم:

- الغابة: وهو الفضاء الّذي عثر فيه على "هند" مقتولة، فـ "الغابة صغيرة لا تتعدّى بضعة هكتارات، وعند نهايتها يوجد مصبّ نهر يفصلها عن الشّاطئ الممتدّ في تعرّجات طبيعيّة...فالفضاء عبارة عن خلاء والفيلات الّتي يفترض أنّ بها سكّانا، مازالت في الأمام على بعد حوالي الكيلومترين"[1].

اهتمّ السّارد بتفاصيل الفضاء؛ لأنّه من وجهة نظر الرّواية البوليسيّة، يعين المحقّق على تقفّي بعض الدّلائل للقبض على المجرم، كما أنّه من خصائص الرّواية البوليسيّة أن تولي أهميّة كبيرة للفضاء باعتباره فضاء الجريمة، كما أنّ الغابة تحيل على دلالات كثيرة، فهي تثير الشبهة نظرا لخصوصيّتها (بعيد عن المدينة)، إذ تطرح هذه النّقطة لدى المحقّق العديد من التّساؤلات منها:

- علاقات هند.
- أخلاق هند.
- اجتماعات هند.

كما أنّ الغابة فضاء رحب، تمثّل نوعا من أنواع التخفّي، يصعب على المحقّق إجراء تحقيقاته، لعدم ارتباط الضحيّة به كمكوّن اجتماعي، نقصد بذلك "علاقة الغرفة-هند" و "علاقة المدرسة-هند".

تمثّل غرفة "أريفو" الفضاء الثّاني الّذي عثر فيه على جثة "أريفو"، ورغم أنّ الفضاءات توحي بالانضباط والالتزام إلّا أنّ حقيقة "أريفو" جعلت المحقّق، يعيد النّظر في الكثير من المعطيات الّتي تخصّ التّحقيق قبل العثور عليه، و يبدو من غرفته أنّه تعرّض للتصفيّة بطريقة مفاجئة، لأنّ المنزل كان على حالته الطبيعيّة حيث: "كان الأثاث بسيطا ومنظما: مائدة مستديرة حولها أربعة كراسي، وفي الوسط أرائك جلديّة وثيرة تتوسطها

[1] الحوت الأعمى، ص 22.

طاولة زجاجية، وعلى الجدران علقت عدّة صور فوتوغرافيّة للتبوريدة..صالون المنزل، كان يضيفه مفروشا بفراش مغربي تقليدي أما النصف الآخر، فكلّه أصص ضخمة من النباتات الّتي تنمو في الظلّ، وكان منظّما ومرتّبا كما لو أنّه لم يستعمل منذ مدّة طويلة..فعلى رفوف خزانة رائعة من خشب الأكاجو، اصطفّ سلسلات من الموسوعات، واحتلّت منضدة التّصاميم الهندسيّة وسط الغرفة.."[1].

ما يميّز هذا المنطق الرّوائي، قدرة المحقّق على تقصّي الحقائق، انطلاقا من تقصّيه الجيّد والحذق للفضاء، على اعتبار أنّ الفضاء حينما يرد في النصّ، كلّ عتبة تقودنا إلى عتبة ثانية وثالثة ورابعة" أو علامة أو مؤشر أو أيقونة بمفهوم بيرس"[2]، كما يثير الفضاء من النّاحية الماديّة تساؤل المحقّق "يقظان" لأنّ منزل "أريفو" يبدو عليه نوع من التّرف، ولكنّ الشقّة بقيت محافظة على شكلها الأول-بعد ارتكاب الجريمة-بالتّالي لم يؤخذ شيئا، فجريمة القتل إذا لم تحدث من أجل السّرقة وإنّما هي دورة تصفية حسابات. كما تبدو جريمة قتل "الحاج"، إيذانا واضحا بفتح جبهة الحرب على السّلطة فالمافيا قررت تصفيّة الحاج الّذي ساهم في انفراج الوضع بعد أن التقى بالضّابط ببيته في: "كان باب فيلا الحاج مشرعا، وكان الحارس الشّخصي المفتول العضلات مقرفصا، يبكي بحرقة امرأة ثكلى، وكانت جثّة الحاج ماتزال مبلّلة على حافة المسبح وممدّدة على ظهرها نصف عارية وأثر الطّلقات يبدو واضحا على الصّدر والبطن"[3].

يحيل الفضاء على أنّ عمليّة التصفية حديثة، وأنّهم استغلّوا وجود "الحاج" في البستان حتّى يغتالوه، وكان دخولهم من الباب لأنّه كان مشرعا، وبحسب المشهد السّردي، فقد تمّت العمليّة بسرعة، لأنّهم لم يتركوا للحارس الشّخصي الدّفاع عن الحاج، وبحسب الفضاء يبدو أنّ عمليّة التصفية كانت ضرورة لا بد منها، لأنّ الفيلا عادة ما تكون

[1] الحوت الأعمى، ص 70 و71 و72.

[2] Pierce (C.S), textes fondamentaux de sémiotique, trad.et notes, Ed. M.K.I, Paris, 1987.

[3] الحوت الأعمى، ص 143.

محصّنة، إمّا في بنائها أو محصّنة بشريّا ولكن كلّ هذا لم يمنع من حدوث عمليّة التصفية، لأنّه كما قلنا "المافيا" أصيبت في معقلها، فلهذا كان ردّها قاسيا وسريعا.

فضاءات التحقيق:

تقوم الرّواية البوليسيّة عموما على تبنّي نمط معين من التّحقيقات، وهذا ما نجده في "الحوت الأعمى "الّذي يتبنّى بدوره نمط الفضاء، باعتبار الفضاء تحدّه العديد من الدّلالات، والفضاء في الرّواية البوليسيّة لا يقلّ أهميّة عن المحقّق أو المجرم أو الضحيّة لأنّه جزء من لعبة الرّواية البوليسيّة يؤدّي وظيفة تكمن غايتها في تقصّي الحقائق، أو على الأقلّ تقديم ما يمكن تقديمه من أجل فك شفرتها، وهذا ما لمسناه في رواية "الحوت الأعمى"، إذ يتعدّى الفضاء مقولة المعنى إلى مقولة المساهمة في تفعيل حركيّة التّحقيق، وتبدأ هذه المساهمة بطريقة منطقيّة من أوّل فضاء.

الغابة: تمثّل الغابة فضاء معزولا، فالرّواية البوليسيّة سواء كانت رواية الإلغاز أو العنف، تحتاج إلى تبرير أشيائها، ورواية "الحوت الأعمى" تقدّم لنا ضحيّة قتلت برصاصتين وحتّى يقوم الرّاوي بتفعيل مادة التّحقيق، عليه أن يقدّم لنا ومنذ الوهلة الأولى الضحيّة قد تكون معروفة وقد تكون مجهولة، وفضاء يحوي هذه الضحيّة، حتّى تستقطب القارئ وتعزّز مقولة الرّواية البوليسيّة من جهة، أو رواية الجريمة من جهة أخرى، والغابة بكلّ أبعادها الحسّية والمعنويّة، فأمّا البعد الحسّي فقد صورها السّارد على أنّها غابة كثيفة مليئة بالأشجار، مهجورة إلّا في الصّيف تقع خارج المدينة، "ولاحت عن بعد غابة كثيفة يختبئ البحر وراءها...نزل الضّابط وشقّ طّريقه بين الأشجار"[1]، فهذان المقطعان السرديان يبيّنان إلى حدّ بعيد حضور الغابة بتفصيلاتها، كالكثافة وامتلائها بالأشجار، وكأنّ السّارد يقدّم لنا تبريرا مقنعا لما سيأتي بعد ذلك، أو يريد أن يجد للغابة أرضية لوجود شيء غير مرغوب فيه مثلا: اختطاف، اغتصاب، جريمة...إلخ. وهنا ندخل إلى البعد المعنوي ويتعلق بالقارئ، فالغابة عند استقطابها سرديّا تثير الإحساس بالرعب والخوف

[1] الحوت الأعمى، ص 22/21.

والحيطة، لأنّ الغابة في المخيال الشّعبي تدلّ على حدث مشين وما يزيد من القيمة الجمالية لهذا البعد، هو ارتباط الخوف والحيطة والريبة بعنصري التّشويق والإثارة، وكأني به يريد أن يتعرّف على الآتي:

- ماذا ستقدّم لنا الغابة لتأتي الإجابة السّرديّة سريعا "لو لم تكن ميّتة لاعتبرت كمن اختارت وضعا مسترخيّا لتستريح، وهي متّكئة على جدع شجرة ممدّدتان وملتصقتان ببعضهما، يداه متدليّتان وأصابعها منغرسة في التّراب.."[1].

نخلص إلى أن الغابة قدّمت لنا ضحيّة، وهذا ما تريده الرّواية البوليسيّة على الأقل في بدايتها. أي أنّ الغابة كفضاء صنع لنا الجريمة وقدّم لنا ضحيّة وجعل ظروف الوفاة تقريبا تبدو غامضة وهذا ما يعجل بلزوم التّحقيق وبالتّالي حضور المحقّق، كما أنّ اختيار السّارد للغابة جاء ليقدّم لنا عديد الافتراضات بخصوص الجهة المسؤولة عن هذه الحادثة، فالغابة لا تقدّم لنا فقط ما هو كائن بل ما هو ممكن أيضا ضمن قاعدة الاحتمالات.

تأتي المشرحة فضاء بديلا للغابة من منظور وظيفي سببي، حيث قدّم لنا السّارد كلّ ما يخصّ هذا الحيّز من مكوّناته ولطالما اعتبرت المشرحة عنصرا مهما من عناصر الرّواية البوليسيّة، لأنّها تمثّل الجانب القانوني للتّحقيق والجانب الأخلاقي للضحيّة، وقد قدّم لنا السّارد وصفا دقيقا لهذا الفضاء: "باب المشرحة وهي قاعدة تشبه ثلاجة ضخمة جدرانها صمّمت على شكل أدراج لحفظ الجثث المجهولة، وفي جانب كانت هناك منضدة عليها أدوات تشريح الّتي تشبه أدوات جزّار، وكانت جثّة الفتاة مسجاه على مائدة التّشريح وسط القاعة ومغطاة بإزار عليه لطخات بنية من الدّم"[2].

يتكون هذا المقطع السّردي من عنصرين دلالين إثنين:

- فأمّا الأول فيتمثّل في الوصف المادي للمشرحة يريد السّارد من خلاله تقديم لمحة أو بسطة عن عمل الشّرطة، باعتبار المشرحة جزءا لا يقلّ أهميّة عن باقي أجزاء

[1] الحوت الأعمى، ص 23.

[2] الحوت الأعمى، ص 33.

الرّواية، يتميّز هذا الوصف بعنصر الدّقة والإحاطة، وأمّا الجزء الثّاني فهو تقديم الضحيّة المقتولة، ونجد أنّ هذه الضحيّة قد ذكرت أيضا في الغابة، وذكرها المتكرّر في بداية القصّة، أي قبل البدء في عمليّة التّحقيق.

- وثانيا أنّ الضحيّة لا زالت مجهولة الهويّة، وهذا كاف أن يحرّك في القارئ الرّغبة في معرفة حقيقتها، فالمشرحة قد لا تقدّم لنا كل ما يريده القارئ ولكن السّارد وبحذقه البوليسي ومعرفته بتقنيات الرّواية البوليسيّة، يعطي للفضاء بعدا دلاليّا يقدّم من خلاله جزءا قد يكون كبيرا أو صغيرا من الحقيقة، تعتمد كأداة في بدء المحقّق عملية التّحقيق.

قدّمت لنا المشرحة فرضيّات موت الضحيّة، من خلال مؤشّراتها البيولوجيّة ومن خلال جسدها وهي ميّتة و"يظهر من بنية عظامها وأسنانها(..) أظافرها الطّويلة المصانة والمصبوغة فهي تدلّ على أنّها تمارس مهنة أنيقة ولكنّ الغريب هو أنّ معدتها مملوءة بالحلويّات المصنوعة من اللّوز والجوز"[1]، فهذا المقطع هو مجرّد احتمالات وافتراضات من جانبها البيولوجي، وهذا ما تتطلّبه الرّواية البوليسيّة إلى حين معرفة الحقيقة.

كما قدّمت لنا المشرحة ورقة قد تكون دليلا على ما سيأتي: "فتّش الضّابط الجيب الأماميين ثم الخلفيين فلم يجد بهما شيئا، ولكن لمّا حشر سبابته في الجيب الصّغير علّق شيء بظفره، أسفل مسقط ورقة مدعوكة عليها أثر كتابة منحلّة"[2].

تمثّل هذه الورقة دليلا على ما سيأتي في الرّواية، فالرّواية تبنّي حقائقها بالتّتابع، أي توالي المدركات، وبعدما جمع هذه الأوراق الممزّقة وجدها دوّنت فيها مدرسة تعليم السّياقة، من خلال عثورهم على وصل أداء قسط من أقساط المدرسة، فمثلما قدّمت لنا الغابة ضحيّة قدّمت المشرحة شيئا ماديّا قد يكون مرتبطا بهويّة الضحيّة، وهذا ما يجعل القارئ في حالة استنفار. يتابع الفضاء ممارسة سطوته على القارئ، وهو ينتقل من حيّز لآخر من أجل البحث عن المضمر والمجهول ويمثّل منزل "هند" الحلقة الثّالثة من حلقات التّواصل الفضائي، فبعد معرفة هويّتها وهي "هند الملّوخي" وتحديد إقامتها؛ انتقل الضّابط

[1] الحوت الأعمى، ص 34.

[2] الحوت الأعمى، ص 38.

ومفتّشه إلى منزل الضحيّة، ويضع لنا السّارد نوعا من التّماسك الدّلالي، بين ما سبق وما لحق ليجعل القارئ داخل دائرة المعاينة أي معاينة الفضاء. "كان المنزل متواضعا يقع في ريدي شوسي في بناية يتكون من ثلاثة طوابق تبدو الرطوبة عليها به غرفتان دامستان، ويمكن معرفة كل مرافقه، المطبخ والمرحاض بنظرة واحدة.."[1].

يفضح المنزل-منزل هند-حالتها الاجتماعية (فضاء ضيق)، ويؤكد مقولة الضّابط الأولى الّتي اعتبرت في الفصل الرّابع فرضيّة، بأنّها من أسرة فقيرة، فالرّواية البوليسيّة من هذا المنظور تؤكّد وتنفي ما سبق من الفرضيّات وهي تتميّز عن الرّواية العادية، بأنّها لا تبني أحداثها على الانزياح التّخييلي، وإنّما تبنيها على الوقائع، كما أنّه قدّم لنا فضاء اشتغال "هند"، شارع "الزرقطوني"، فهو يهيئ للمرة الرّابعة القارئ لولوجه فضاء آخر، ولكن الدّليل الّذي قدّمه المنزل أوقع المحقّق "يقظان" داخل بنية التّناقضات، فالفضاء مثلما يقدّم لك الدّليل يمكنه أن يصدمك بتناقض الأحداث أو الوقائع. ويتمثّل هذا التّناقض في صوان "هند" الّذي وجده في غرفتها، فقد وجد المحقّق بداخله لمّا "فحص ملابس الضحيّة، مرر أصابعه على معطفها فاخر من الفرو"[2]، فرغم أنّ "هند" لا تكسب من عملها إلّا ألف درهم فهي تمتلك معطفا باهض الثّمن، فهذه المؤشّرات السرديّة تحيل إلى وضع فرضيّات جديدة، فالرّواية البوليسيّة تقوم على فكرة المعطيات، فهي تبني وتهدّم ثمّ تعيد بناء الوقائع والأحداث بما يتلازم والمعطيات المتحصّل عليها فهي بذلك لا تستوي على وضع معين، تتقلّب داخل حركيّة دائمة قد تتميّز بالانسجام في بعض الأحيان وقد تتميّز ببنية التّناقض" من أسرة فقيرة.. تمارس مهنة أنيقة.. معدة الضحيّة مملوءة بالحلويات.. كانت جدية وعفيفة. سرير هند هو قطعة من الأثاث الفاخرة من كل أثاث البيت.. مرر أصابعه على معطف فاخر من الفرو..ألف درهم أجابت الأم..صاحب المحل يعطيها أكثر.."[3].

---

[1] الحوت الأعمى، ص 41.

[2] الحوت الأعمى، ص 47.

[3] الحوت الأعمى، ص47/46/44/35/34.

فمن فضاء منزل "هند" وتحت ضغط المحقّق مساءلة الأم أن يعترف بفضاء له علاقة وطيدة بهند، وهو محل الحلويّات، وهذا ما يمكن تسميته ببنية الاختراق (فضاء يعترف على فضاء)، وما يمكن استخلاصه من محل الحلويات بعد مساءلة من كان فيه هو ظهور شخصيّة جديدة في حياة "هند" وهو "أريفو" إلى جانب شخصية "نجيّة" الّتي استجوبها المحقّق "يقظان" واعترفت له بعلاقة "هند" بـــ "أريفو": "بسرعة أخرج المفتش مذكرته الصّغيرة واستعد لتدوين ما يهمّه من معلومات

-وما اسمه؟

اسمه...أري أريفو، الاسم العائلي لا أعرفه"[1].

نلاحظ من خلال هذه المؤشّرات وما تقدّمه من إحالات أن الفضاء بصفته الدّيكور الّذي يؤثث للفضاء الرّوائي يمارس على القارئ لعبة الإفصاح، ولكنّه إفصاح يتمّ بطريقة تدريجيّة، فهو إفصاح لا يغذي حاجتنا للمعرفة ولا يمنحنا المزيد إلّا من خلال بنية الأحداث، وهذا ما يجعلنا نجزم بأن الرّواية البوليسيّة تقوم بتقييّد المحكي، أي منعه الإفصاح عن الحقائق بطريقة تجعل القارئ يضجر ويهجر الرّواية وتقدّم له بعضا من المعطيات والحقائق والأدلة ليبقى عبدا لها وتابعا لأحداثها.

كما صوّر لنا المحل بداية العلاقة بين "هند" و"أريفو"، "وأين تعرف على هند؟ "في مقر الشركة كانوا قد أقاموا حفلة وأوصوا على الحلويات. و"هند" هي التي رافقت سائقنا لتسليم البضاعة كما هو البروتوكول عندنا"[2]، وحسب الفرضية السابقة والتي ترجح أن "أريفو" هو من اشترى المعطف الباهظ الثمن لـ "هند"، واللافت للانتباه أن الخبر دائما يلعب دور المساءلة، ونجد ذلك في كثرة الاستفهامات من الفصل السّادس من الرّواية أي متجر الحلويّات، وهو في ذلك كلّه يمارس علينا لعبة الإيهام، كأن نفترض مثلا أنّه من غير المعقول أن يكون لمحل الحلويات علاقة من قريب أو من بعيد في مقتل "هند". فالحيز الذي يشغله هذا المتجر سواء تجاريا أو اجتماعيا أو اقتصاديّا بعيدا عن شبهة

[1] الحوت الأعمى، ص 56.

[2] الحوت الأعمى، ص 57/56.

التورط، ولكنه رغم ذلك يقدّم لنا شذرات قد لا تربك القارئ، ولكنها تثير نوعا من الشّبهة عند المحقّق، وهي إقامة الحفلات في الشّركات دائما ما تكون العلاقات الّتي تتمّ عن طريق هذه الحفلات علاقات مشبوهة لأنّها مرتبطة بداعي العمل، وبخاصّة ما تكون نهايتها عكس ما نتوقّعه وعلى هذا الأساس فالرّواية وبصورة غير مباشرة تقدّم لنا بعض الجوانب قد تكون لها صلة وثيقة بسيرورة أحداث الرّواية أي لاحقها، لذلك فـ "الرواية البوليسية هي رؤية أخرى. في مسار التأسيس الخيالي لثنائية الخير والشر. وللصراع الأزلي بين تصورين يغطيان تصورات لا متناهية"[1].

قد لا يقدّم لنا المعمل شيئا لأن الغاية منه هو البحث عن "أريفو" أو عنوانه في حالة عدم وجوده، ولكنّه قدّم لنا بالمقابل ذلك الشّغف والحيطة والشكّ عند المحقّق، فالرّواية تطلّ علينا بعنصر جديد يتعلّق بشخصيّة جديدة وهو مدير المعمل "بيدرو غارسيا"، فالبداية الحقيقيّة لمخاوف المحقّق تبدأ من هذا الفضاء، لأنّه بدأ يتأكّد بأنّه داخل لعبة بدأت تشعّ معالمها أي يزداد اتّساعها شيئا فشيئا، كما أن هناك حالة في تحوّل بنية الفضاء من فضاء فقير إلى فضاء متوسط إلى فضاء غني، وأنّ الفقراء دائما ما يدخلون في لعبة الأغنياء، وهذا ما جعل المحقّق "يقظان" ومن المعمل يثير بداخله شيئا من الشكّ والرّيبة اتّجاه "بيدرو". يمارس الفضاء نوع من التّمويه على المحقّق، فرغم أنّ المعمل لم يقدّم له أي معطى أو دليل يفيده في تحقيقه إلّا أنّ تصرّفات "بيدرو غارسيا" جعلت المحقّق يجعله في دائرة المتّهمين أو على الأقلّ المتابعين قضائيّا"، اقترح أن يراقب هذا الإسباني أربعة وعشرون ساعة على أربعة وعشرين ساعة، وأن يخضع هاتفه للتنصت"[2].

تقدّم لنا الرّواية البوليسيّة من خلال منزل "أريفو" ضحيّة ثانية وهو منزل "أريفو موكداني" حيث ولدى معاينة المحقّق والمفتّش عثرا عليه مقتولا، وبنفس طريقة وضع منزل "هند" يحاول السّارد خلال الفصل الثّامن من الرّواية تقديم مقرّ سكن "أريفو" بعد أن جلب عنوانه من المعمل على أنّه شخصية ذواقة، يعيش بحبوحة مالية من خلال بعض

[1] شعيب حليفي، التخييل ولغة التشويق، مجلة فصول، القاهرة، 2009، ص 65.

[2] الحوت الأعمى، ص97.

الأمارات (العلامات) سيارة 4×4 سوداء وفي منزله الّذي يعبّر عن ذوقه من جهة وعن انتمائه الاجتماعي من جهة أخرى "كان الأثاث بسيطا ومنظّما: مائدة مستديرة حولها أربعة كراسي، وفي الوسط أرائك جلديّة وثيرة تتوسّطها طاولة زجاجيّة، وعلى الجدران عدّة صور فوتوغرافية للتبوريدة..صالون المنزل كان نصفه مفروشا بفراش مغربي تقليدي أما النصف الآخر فكله أصص ضخمة من النباتات التي تنمو في الظل.. فعلى رفوف خزانة رائعة من خشب الأكاجو.."[1].

بداية يعمل الوصف على إيهام القارئ بأن المنزل بهذه الطريقة بعيد عن كل شبهة، كما أن الوصف مثلما هو جزء من الجريمة والحدث قد يكون جزءا من الإيهام والمغالطة يقصد بها تمويه القارئ وإبعاده قدر المستطاع عن استقراء الأحداث، ريثما يقدمه السارد، ولكن الإجابة ترد سريعا بعد أن يكتشف المحقق والمفتش أن غرفة "أريفو موكداني" تحوي جثة. ليتفاجأ الضابط بجثة "أريفو" ملقاة على الأرض، غطى الضابط أنفه بمنديل وبقي جامدا ينظر إلى جثة الإيطالي الملقاة على الفراش وسط الدماء الدبقة، التي تلعق الأغطية.. فاستحال عليه التقدم وسط الرائحة المنبعثة من الجثة.

يعمل السارد على تعقيد الأحداث، ويدخل مرحلة جديدة بوجود جثتين والعلاقة الوطيدة بينهما وأنّهما قتلا بنفس المسدس، فالمحكي قدّم لنا كلّ هذه الطّروحات ليوسّع من رقعة التّحقيق وليجعل القارئ يفترض أنّ النّهاية وشيكة، وأن لا مجال للرّواية لإضافة شخوص حكائيّة جديدة.

كما قدّم لنا فضاء "منزل أريفو" وبالتحديد الغرفة إشارات قد تفيد المحقق في مسعاه "أمّا الدّرج الثّالث فلم يكن يحتوي سواء على ظرف متوسّط الحجم أخرج منه الضّابط صورتين فوتوغرافيّتين ووضعه أمامه ضمن المكتب، وقال دون أن يرفع رأسه عنهما: صورتان لباخرة شخص.

[1] الحوت الأعمى، ص 71/70.

وبعد مزيد من التأمل أضاف: ربما ترسو في ميناء الدار البيضاء. ألقى المفتش نظرة على الصورتين وقال:

-قد تخصصان عمل الضحية، فهو مهندس في شركة توسيع الميناء"[1].

يرى "رولان بارت" أنّ السرد لا يقدّم بطريقة اعتباطيّة، وإنّما كلّ كلمة تقدّم إلّا ولها دلالة، وهذا ما يعرف بالتركيبات أي أنّ عثور المحقّق على صور لباخرتين لم يكن محض صدفة وأن دخولهما اللّعبة السرديّة ما هو إلا قضيّة وقت، فهي تعمل عمل الكاميرا في السّنيما الّتي تركز في بعض الأحيان على بعض الجوانب (فضاء، آداة، شخصية) دون أن تلفت الانتباه، ثم بعد ذلك يتحول هذا الجانب إلى قاعدة تقوم عليها الرواية وبشكل خاص الرواية البوليسية.

ما يمكن استخلاصه دلاليا من "منزل أريفو"، هو أنّه قدّم لنا ضحية جديدة متمثلة في جثة "أريفو موكداني" الذي قتل بستة رصاصات كما وضمنيا زاد من نسبة شك المحقق في "بيدرو غارسيا"، ومن جانب آخر قدم لنا صورة لباخرتين قد يكون لهما سياق آخر في عرض الأحداث.

أسهمت الأحداث في بناء لغز، جعل المحقق يعيش نوعا من التيهان ويبحث عن الحلقة المفقودة التي تربط الأحداث بعضها ببعض. بعدما عجز المحقق عن حل القضية، رغم أنّه اجتهد وثابر كثيرا في حلّها، ولكنه وقف عاجزا أمام اللغز المحير "الحوت الأعمى".

يجعلنا السارد نكتشف ماهية الحاج ووضعه الاجتماعي من خلال فيلته، بعد أن اهتدى الضابط لطرق باب "الحاج" لعل وعسى أن يزوده بأفكار جديدة تخدم عملية التّحقيق، وهنا يأخذنا السّارد إلى فيلا الحاج "التي يقدمها لنا كلّما "تجاوز الضابط الباب فانبهر بحديقة الفيلا المترامية الأطراف التي تتجاوز مساحتها على الأقل 1000م كان العشب يمتد شاسعا مقلما، تتوسطه أحواض من الياسمين...وفي البعيد يظهر المسبح

[1] الحوت الأعمى، ص 72.

بمياهه الزرقاء الصافية وعلى حافته، من جهة مدخل الفيلا الواسع، تنتصب مظلة ضخمة تحتها مائدة تحيط بها كراسي مريحة.."[1].

فالفضاء هو تحصيل حاصل لعمل "الحاج" في مجال المخدرات، والناس تناديه بالحاج رغم ماضيه السيّء، ما يلفت انتباهنا للوعي الطبقي أي النظر للناس من حيث ما يملكونه، وحتّى حديث المحقّق "يقظان" مع "الحاج" ينضوي على صفة من الصّفات إذ معاملته للحاج من قبل ومن بعد تعبر عن هذا التّغير. لكن المحقّق "يقظان" كان يرى في الحاج خلاصة في هذه القضيّة، وترجّاه بأن يساعده في حلّ قضيّته وكأنّ "الحاج" هو الحلقة المفقودة الّتي كان يبحث عنها المحقق "يقظان" وقد لبّى "الحاج" مطلبه عندما أمدّه بحلّ للّغز حيث أنّ "الحوت هو البضاعة.. يعني الحشيش.. الأعمى.. يعني الظلام.. تعني الليل.. الماء.. هو الميناء..نفس الأغنية. يعني نفس الطريقة"[2]. بهذه الطّريقة اكتشف المحقّق "يقظان" حقيقة اللّغز الّذي حيره نظريّا ولم يبق إلّا التّطبيق.

تصوّر الفيلا الفضاء حالة التناقض داخل المجتمع المغربي، والتّفاوت الاجتماعي والمقولة الشّهيرة "من أين لك هذا؟". وتسلّط الرّواية الضّوء على تجّار المخدرات في المغرب الّذين مارسوا مهنة التّهريب لعقود من الزّمن ثمّ حاولوا تبييض صورتهم أمام المجتمع من خلال ما قاله الحاج للضّابط: "صحيح أنّني كنت مهرّبا كبيرا للمخدرات لكنّني الآن أعيش من الحلال وأرعى عدّة جمعيّات خيرية وأتكفل بتعليم مجموعة من الفقراء والنجباء. وبنيت مسجدا في قريتي وفي عيد الأضحى أفرح عدة عائلات وأقوم بفرائضي الدينية واؤدي ضرائب خزينة الدولة"[3].

يعكس هذا المقطع السّردي حقيقة "الحاج" الّذي نجهل تسميّته الحقيقيّة -بين الماضي والحاضر-، حتّى وإذا افترضنا مسبقا أنّ الفيلا وكذلك ملامح الحاج

---

[1] الحوت الأعمى، ص 122.

[2] الحوت الأعمى، ص 128.

[3] الحوت الأعمى، ص 124.

تفضحه إلّا أنّ هذا المقطع السّردي بيّن مدى التّناقض الحاصل في حياته فرغم توبته، إلّا أنّه يعيش وحيدا داخل فيلته وهذا يعني أنّه مازال يعيش العزلة اجتماعيّا.

يلخّص الفضاء "الميناء" كلّ شيء في الرّواية من أوّل حادثة إلى آخرها وتظهر قصديتها كل الإشارات اللغوية التي ذكرت سابقاك: صورة الباخرتين، حيث عن طريق لغز "الحوت الأعمى" استطاع المحقق "يقظان" اكتشاف المخدرات داخل الباخرتين اللّتين سبق ذكرهما.

يمثّل الميناء امتدادا لعلائقيّة التّحقيق فهو لم يفض فقط إلى اكتشاف منفذي جريمة القتل الّتي راح ضحيّتها "هند" و"أريفو" (الجناة في حالة فرار)، بعد القبض على "بيدرو غارسيا" واعترافه بكلّ شيء ولكن اكتشاف أيضا تجارة المخدّرات مخبأة بطريقة محكمة داخل الحاويات، بعد أن "انقطعت أنفاسهما وهما منكبان عليها وبمجرد أن أحدث فيها المفتش شقا أمالها الضابط فلم يتسرب منها الماء وإذا بلهفتهما تشتد، وعيونهما تشرف بالأمل، وما إن رفع غطاء من العلبة حتى ظهر قالب من الحشيش ملفوف في ورق خاص ومغلفا ببلاستيك شفاف"[1].

فجريمة القتل لم تكن إلّا عمليّة تصفية قامت بها "المافيا" ضدّ "هند" و"أريفو"، بعدما اكتشف هذا الأخير سرّهم وحاول ابتزازهم-على لسان المحقّق-. يعد الوصول إلى الميناء نهاية لعملية التحقيق بعد أن تمّ القبض على المجرمين، فالميناء هو بداية الحكاية رغم غيابها سرديا ومنه كانت النهاية، وحتّى يجعل السّارد النّهاية مفتوحة (الانفتاح على السّياق).

صوّر لنا "فيلا الحاج" وقد وجد بها مقتولا بستّة رصاصات، ليؤكّد للقارئ أنّ المافيا مازالت تمارس لعبتها القذرة في الخفاء، وأنّ القضاء على جذور المافيا يتطلّب عدالة مستقلّة وجهودا تتجاوز الجهود المحليّة إلى الدوليّة، وهو الّذي تنبأ له "يقظان" وهو يلح

[1] الحوت الأعمى، ص 138.

على الحاج أن يكشف سرّ المافيا مذكرا إيّاه ".. حتّى وإن ابتعدت عنها فإنها لن تبتعد عنها.."[1].

ينهي السّارد رواية "الحوت الأعمى" على لسان المحقّق "يقظان" بأنّ مافيا الفساد لها نفوذ كالأخطبوط حتّى وإن خسرت المعركة فهي لم تخسر الحرب، وهي عازمة كلّ العزم على الإطاحة بالشّعوب والحكومات من أجل مصالحها ومناطق نفوذها، وما "هند" و"أريفو" و"الحاج" إلّا نماذج بسيطة تمارس من خلال المافيا لعبة التّرهيب ضدّ المجتمعات.

3- البنية السرديّة:

1.3- التّقاطعات السرديّة في رواية "بم تحلم الذّئاب":

تمارس عملية السّرد داخل المتن الرّوائي عمليّة تحويليّة فهي تحاول تنميط الرّواية وجعلها أكثر استيعابا لتقلّبات الأحداث وسيرورتها واختفائها وظهورها بعد حين، وهي بذلك تفترض راويّا حذقا يحسن التّموقع داخل المحكي الرّوائي عارفا بالشّخصيّات مهيمنا على الأحداث ومدركا لفعل السّرد، يبدي علاقة حميمة مع شخصياته الحكائيّة تبدو "علاقة عاطفيّة حقا، ولكنّها أخلاقيّة وفكريّة، يمكن أن تتخذّ شكل شهادة فقط"[2]، وهذا ما تحمله رواية "بم تحلم الذئاب" الّتي تخلق لنفسها نسقا سرديّا متماثلا تارة ومتباينا أخرى، فالراوي مشارك في الأحداث تارة إذ يعتبر شخصيّة وهميّة لا تقلّ أهميّة عن شخصيّة "نافع وليد"، ومحايدا يجعل الأحداث تقدمّها الشّخصيّات وتفسّرها تارة أخرى ولعلّ السّبب الرّئيسي الّذي يجعل من الرّاوي يلعب لعبة سرديّة مزدوجة، مشاركته في أحداث تبدو عرضيّة أو مكمّلة للأحداث الرّئيسية، وحياديّته إزاء أحداث حسّاسة يسقطها على الشّخصيّات حتّى تتحمّل هي مسؤوليّة حدوثها، ومن ثّم يقوم فعل السّرد على هذه

---

[1] الحوت الأعمى، ص 143.

[2] جيرار جينات- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت، م. المعتصم. ج الأزدي عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2003، ص265.

الازدواجيّة مخلّفا ردود فعل إزاء المحكي الرّوائي، في تفاعله مع خصوصيّة فعل القراءة ومدى إدراك القارئ لتموضع السّارد داخل الرّواية.

تتميّز البنية السّرديّة في رواية "بم تحلم الذّئاب" بميزتين أساسيتين:

الوصف والعرض:

وقد هيمنت هذه الخاصية بشكل لافت للانتباه داخل الرّواية متحسّسة بذلك عمق الرّؤية والنّظر إلى البناء الرّوائي الّذي تشكّله الشّخصيّات والأزمنة والأمكنة، وقد وجدنا أن بنية الوصف هيمن عليها صوت السّارد وصوت "نافع وليد".

أ. وصف الشّخصيّات: يمارس الوصف على الشّخصيّات ضغطا رهيبا، فهو يحاول تجريدهم وتعريتهم في خصوصيّاتهم الخلقيّة (بفتح الخاء) والخلقيّة (بضمّ الخاء) "فإذا كان جزءا من الأدب الحداثي قد حارب الشّخصيّة فليس ذلك من أجل تحطيمها،... لكن من أجل تجريدها من هويّتها، وهو أمر مختلف تماما"[1]، أو يضفي عليها جانب الأناقة بحيث تصبح شخصيّاته المفضّلة كما عند نافع وليد، وسوف نركّز في تحليل بنية الوصف على تحديد بعض الخصائص الخلقية والخلقية الّتي تشكل منذ الوهلة المسار الّذي يجب تتبّعه لاكتشاف الأحداث، ولكنّنا سرعان ما نكتشف التّناقض الّذي وقع فيه الرّاوي والّذي يكون في أدنى سيماته تناقض الشّعب الجزائري بين التّفكير والحكم على المظاهر، وقد تناول الرّاوي وصف شخصيّة "زاوش" بنوع من الازدراء وأسقط عليه جملة من الأوصاف الّتي تجعله في خانة المجانين أو على الأقلّ في خانة المرفوضين اجتماعيّا، يقول "القميص الطويل ممزّق على الجنب عكّاز تحت الإبط، مبرزا بفخر جمجمة معصّبة بشاش مضحك مبرقع بالمظهر الأحمر. يمارس زاوش مهنة بهلول القرية... السّاقان طويلتان ونحيلتان، نصفه الأعلى قصير الظّهر مقوّس، هيأة طير من سلالات طويلات السّاق، إنّه يذكّرنا بمالك الحزين حيث استقى منه لقب

[1] R. Barthes. L'analyse structurale du récit. Communication, Paris, N°8, P161.

زاوش"[1]. يبدو هذا الوصف الكاريكاتيري السّاخر وكأنّه يلغي زاوش من خارطة المجتمع المدني فاقدا لحقوقه الاجتماعية، رغم تهوّره واتّباعه سلوكا يوحي بالتّقزّز إلا أنّه كان يحمل وعيا نقيّا وكأنّ الرّاوي أراد أن يخبرنا بأن لا نحكم على النّاس من مظاهرهم، وأن نكتشف شخصيّة زاوش في تفاعلها مع الأحداث والحكم عليها قائلا: "لقد حوّلنا الشّعب أيضا إلى أحمق وغبيّ. منذ 62 وهوينال نصيبه من التّعاسة. اليوم هو الآخر مثلي يقول: كفى ...هذا الشّعب إنّه يخاطر أكثر منكم، علينا ألا ننساه، لست أنا من يسحق على الطّريق العمومي...هل تفهمني يا عمر زيري؟ أنا مضحك ولكنّي لست أبلها أدرك جيّدا ما الّذي يدور من حولي. الممارسات الوقحة والخبيثة تؤلمني حتّى ولو أنّي أتظاهر بتجاهلها"[2]. يمكن استقراء هذا المقطع الحواري على أنّه مقطع ردّ الاعتبار لشخصيّة زاوش رغم حالته الماديّة البائسة، طفيلي يعيش على القمامات إلا أنّه بقي رجلا وطنيّا، متحمّسا لشعبه يرفض الخضوع والانصياع إنّه حقيقة أحسن من أيّ رجل مهما اختلفت المظاهر وتنوعت الإغراءات، ولأنه كان كذلك فقد "اغتيل ليلة احتفال بمناسبة وطنية"[3] وبهذا يصبح زاوش شخصية لا تقل أهمية عن الشخصيات الوطنية المهمّة "ها هو بعد موته يرفع من قبل الذين طالما احتقروه إلى رتبة الشهداء، لقد أحرز على مراسيم دفن كبيرة، كانوا بالمئات لمن رافقوه إلى مثواه الأخير"[4].

ارتكز الوصف منذ البداية كمبادرة لخرق أفق انتظار القارئ بين زاوش الأبله و"زاوش" الوطني الشّهيد، كما قدّم الوصف بنية لا متجانسة عن صورة زاوش مفكّكة ومشتّتة لتحاول جمعها من جديد.

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 165.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 197/196.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 197.

[4] بم تحلم الذئاب، ص 197.

ب. وصف الأمكنة: يقدّم وصف المكان على أنّه ميزة تعيينيّة تملأ الفضاء الدّلالي وتؤطّره، لتخلق منه منظرا يثير الغموض والإبهام سرعان ما ينجلي أمام حذق القارئ وحدود تأويله، وسوف نمارس على الرّواية "بم تحلم الذّئاب" نوعا من الحيلة التّحليليّة إذ سوف نحاول ربط وصف الرّاوي، المكتب، المخرج رشيد درّاق لنستشفّ منه بعضا من الدّلالات الّتي عجزت بعض الأماكن الواضحة عن البوح بها "كان مكتب رشيد ضيّقا فقط عبارة عن خلوة كريهة الرّائحة حيث كدّست أدراج حديديّة متراكمة، أريكتان من جلد اصطناعي منزوع الشّعر طاولة محزّزة ورفوف محمّلة بكتب السّحرة ذات صفحات جافّة وصلبة...على الجدار كان أفيش فيلم سنين الجمر معلّقا وقد اصفرّ، كانت كتابة الجنريك ممحيّة، ولقد استعان أحدهم بقلم لبّاد سميك ليضيف قرونا شيطانيّا على وجه المكبّل على صورة الأفيش"[1] أوّل بادرة تهيمن على قراءتنا لهذا الوصف وسيطرة صورة-بوستر- سينما الجمر على عقل القارئ فهذا الأخير يمارس فعل القراءة بالموازاة مع الظّاهرة المتواجدة داخل النّص، فيريد أن يمتصّ أيّ قراءة تزيد من فهم الظّاهرة وتحديدها وما يضفي عليها نوعا من المصداقيّة مسخها بقلم لبّاد إلى صورة شيطان كدلالة رفض واستنكار للوضع الأمني في الجزائر. تتحدّد قيمة المكان في قدرته على امتصاص التّعدد الدّلالي الذي يمكن أن يحدّد مسار الرّواية ويؤكّده، إنّ وصف مكتب رشيد درّاق كان علامة استشرافيّة على اغتياله "سيذبح رشيد درّاق أمام أطفاله. لقد أغمض عينيه جيّدا وبكل قواه حتّى لا يشاهد المذبحة هذا لم يكن ليبعد عنهم الصرخات المرعبة للسينمائي كان نافا هناك.."[2].

فاغتيال رشيد درّاق كان بسبب رفضه للجماعات الإسلاميّة المسلحة من خلال صورة علّقت على جداره. إن مقولة التّسامح أو الإدانة الّتي يمتصّها بطريقة لا واعية من المؤلّف فاعل الكتابة الروائية، والرّاوي فاعل الحكي.

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص158/157.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 230.

يتمّ عبر تحوّل السّرد في خطاب حول خطاب من امتصاص بنيات الوصف في تفاعلها مع الأحداث ليصدر تعليقا بالسّلب أو بالإيجاب، وقد مارستها كلّ الأصوات داخل الرّواية فهي تعبّر بشكّل أو بآخر عن إيديولوجيا ضمنيّة أو صريحة لهذه الأصوات، وفي بنية الوصف يتمّ التّفريق بين الرّاوي المحايد والرّاوي المشارك في الأحداث، فعلى إثر توصيل "نافع وليد" كسائق سيارة أجرة لـ"عمر زيري" وزوجته وابنهما حصل حادث مقتل شرطي من طرف مجهول فمنعت الزّوجة ابنها من النّظر لجثّة الشّرطي لبشاعتها وأوهمته بأنّه انزلق فردّ "عمر زيري" قائلا :"ماذا تروين له يا امرأة؟ هذا القذر لم ينزلق انظر جيّدا يا ولدي لقد أطلق عليه الرّصاص، إنّه كافر وخائن، وقد عاقبه المجاهدون. لقد قتلوه أتفهم؟ قتلوه..."[1]. يبدو تعليق "عمر زيري" كراوي على مقتل الشّرطي تعليقا أيديولوجيّا إذ يأخذ في صميمه فكرة العنف والتطرّف كالجهاد والقتل، فالتّصدير "محدّد بنوعيّة المجتمع وبدرجة قبوله للتّعدّديّة والرأي المخالف"[2] و"عمر ريزي" يمتصّ وحدات لغويّة ويعيد بلورتها منتجا خطابا معاديّا لخطاب الدّولة.

أما الشّاعر "سيد علي" فيؤمن بمقولة الوئام ،فلطالما حلم بالجزائر البيضاء تبعث الرّوح في أجساد أبنائها المخلصين سأل مرّة "نافع وليد" عن سبب ذهابه إلى المسجد فأجابه هذا الأخير بأنّه يبحث عن السّلام فردّ معلّقا "السّلام؟ كنت أجهل أنّ السّلام في فوضى... إنّها الحرب الّتي يطالب بها هناك في الأسفل"[3] يتميّز هذا المقطع التّصديري في كونه بنية لغويّة تنتج تعارضا دلاليّا فالسّلام كما يعرف لا يصنع من الفوضى فوصفه ينمّ عن رؤية فنّان يطمح إلى التّغيير بالصّوت لا بالسّوط، فالصّوت أعمق أثرا وأبلغ دلالة في التّعبير عن الشّباب كصوت الشّاعر "سيد علي" وصوت الموسيقي والطّبيب ، حيث تغلف المقطع الوصفي نبرة طموحات الحياد فهو ليس مع السّلطة وليس ضدّها، وإن اقتضى التّغيير فيجب أن يأخذ طرقا سلمية.

---

[1] الرّواية، ص 176.

[2] قيصر الجليدي- العنف المطلق والتاريخي، ص 36.

[3] الرّواية، ص 113.

ت. وصف الأزمنة: يبدو من الصّعب القبض على وصف معيّن للزّمن لأنّه سيجعلنا نقبض على جمل قصيرة وأكثرها ممزوجة بالشّخصيات الحكائية أو الأمكنة وتأتي صعوبة وصف الزّمن لامتلاكه خاصيّة الحركة الاستمراريّة عكس البنية المستقرّة للمكان والبنية الخلقيّة للشّخصية إذ يمتلك القدرة على الانفلات يقول الرّاوي عند بداية الرّواية يصف الجوّ العام لبدء نهاية نافع وليد داخل العمارة المحاصرة من طرف رجال الأمن: "إنّها السّادسة صباحا، والنّهار لا يشجّع كثيرا على المغامرة في الشّوارع. منذ أن تنكّرت الجزائر العاصمة لأوليائها، تفضّل الشّمس أن تبقى في عرض البحر منتظرة أن ينتهي اللّيل من حزم مشانقها"[1] فالزّمن في هذا المقطع الرّوائي منظّم حسب نسق الانتهاء ،في النّهار لم يكن وسيلة مريحة للجماعات المسلّحة لأنّه كان سيعرّضه للمطاردة لا محالة، إنّ زمن التّنكر لحضارتنا ورموزنا الثّقافيّة جعل جوّ اللّيل المعتم يخيّم على الجزائر العاصمة، ترفض الشّمس معانقتها حتّى ينتهي زمن اللّيل المظلم، إنّ ثنائية اللّيل والنّهار ثنائيّة زمنيّة فرضت سيطرتها داخل الرّواية بقراءة سيميائيّة يمكن اعتبار النّهار ملكا للسّلطة والشّعب واللّيل ملك للجماعات المسلّحة، ما هي إلا دقائق معدودة من الاستذكار وتأنيب الضّمير ومحاولات للتّصالح مع الذّات حتّى انتهى "نافع وليد" وجماعته في انفجار مروّع زعزع العمارة، كان يجب على النّهار وعلى الشّمس أن تزرع ابتسامتها على أوجه الملايين البائسة، وكان على اللّيل أن ينجلي ويأخذ الظّلام دون رجعة معلنا نهاية الجماعات الإسلاميّة المسلّحة الّتي كانت. تعيش كالخفافيش تقتل باللّيل وتخطّط وتستريح بالنّهار، إنّه زمن النّهاية وزمن البداية جدليّة زمنيّة أحدثت فجوة في تاريخ الجزائر.

ترتسم معالم البنية السّردية في رواية "بم تحلم الذّئاب" بتجلّي لعبة الضّمائر على مستوى المحكي بين الأنا الهو والأنت:

[1] بم تحلم الذئاب، ص 15.

الأنا: وفيه يتمّ التّطابق بين الرّاوي والشّخصيّة البطلة على مستوى الحكي لتحقيق الوظيفة التّعيينيّة، إذ يستلزم الرّاوي تطويع الحكيّ بتثبيت "صيغة المتكلّم في كلّ مرّة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا[1] وقد اشتغل النّسيج النصّي في رواية "بم تحلم الذّئاب" على وضع الرّاوي المتكلّم بضمير أنا باسم "نافع وليد" فالرّاوي شخصيّة عارفة بالأحداث تشارك فيها ضمنيّا توجّهها وتعيد تحويرها فالرّواية تحمل كمّا هائلا من صيغة المتكلّم بضمير الأنا منذ بداية الرّواية إلى نهايتها ويكفي إعطاء بعض الأمثلة التوضيحيّة حتّى يتوضّح لنا تمركزها ونسق اشتغالها يولي الرّاوي "لقد قتلت أوّل رجل، أوّل ضحيّتي يوم الأربعاء"[2] يتحدّث الرّاوي على لسان "نافع وليد" فلا يمكن اعتباره إلّا شخصيّة ضمنيّة و"نافع وليد" شخصيّة حكائيّة، إنّ الاشتراك على مستوى التّلفظ الحكائي يعطي الانطباع بأنّ "نافع وليد" داخل الرّواية شخصيّة ذو بنية مستقلّة لا يعرف عنها الرّاوي إلّا القليل وإلّا كان يمكن صياغتها بضمير الهو فيقول: لقد قتل أوّل رجل أوّل ضحيّة، ممّا يعطي الانطباع بأنّ "نافع وليد" شخصيّة ثانويّة هذا على مستوى المحكي، أمّا على مستوى دلالة تفعيل الضّمائر فيأتي الضّمير أنا كدلالة على حريّة الاختيار وحريّة الفعل الّذي لا يمكن للرّاوي أن يتدخّل فيه، ويصبح الحدث واقعيّا على مستوى المتخيّل وعلى الفاعل تحمّل نتائجه. وفي مقطع آخر نرى كيف يتّحد الرّاوي مع الشّخصيّة البطلة "نافع وليد" بلسان المتكلّم "نزلت يعاين، والثاني يعايش فالرّاوي" لا يعلم فقط، واختياريا تماما، أكثر ممّا يعلّمه، إنّه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة"[3]. إلى البحر لأتفرّج على استسلام الشّمس للمغيب. حين وصلت إلى الخليج ، النّهار كان في شعلانه يتذمّر...سلسلة صونيا الذّهبية تثقل أفكاري، فجأة سحبتها من عنقي بعمق وألقيت بها في البحر، في حركة جحود"[4] إنّ دلالة الحكي بضمير أنا يجعل الكلام

[1] بم تحلم الذئاب، ص 65.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 19.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 105.

[4] جيرار جينات-خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص262.

صادرا من عمق الذّات ومن تفاعلاتها مع الأحداث سواء بالقبول أو بالرّفض كحال "نافع وليد" الّذي رفض حياة" آل رجا"، كما أنّ اتّحاد الرّاوي مع الشّخصيّة البطلة على مستوى المحكي الرّوائي يجعل منهما مسارين متلازمين: إذ تكشف علاقة الانفصال الواضحة بين الرّاوي و"نافع وليد" رغم إيهام الحكي بتطابقهما ،ويظهر ذلك جليّا عندما يقوم "نافع وليد" بحكي اللّحظات الأخيرة داخل العمارة هو ومجموعته المتواجدين في الطّابق الثّالث ليصف "قنّاصة النّخبة G.I.S تقتحم السّطوح المجاورة لتتموقع في أماكنها بوثبات خفيفة وثابتة ودقيقة، غير مدركة كالظّلال"[1] والسّؤال الّذي يطرح نفسه: إذا كان" نافع وليد" محاصرا داخل العمارة فهذا يعني أنّه يتعذّر عليه رؤية ما يحدث خارج العمارة أو على سطحها، فكيف استطاع أن يصف قنّاصة النّخبة، ممّا يعني أنّ الرّاوي لإكمال حكيّ "نافع وليد" دون أن يصرّح بذلك، ويعتبر هذا جوهر الحكيّ الّذي يزيده قوّة وجمالا. الهو: وفيه يتم الانفصال على مستوى الحكيّ بين الرّاوي والشّخصيّة البطلة حتّى لا يتورّط في علائقيّة الأحداث وتحافظ على حياديّته، ويظهر هذا العنصر من صيغ الحكيّ، وبخاصّة الفصل السّابع والثّامن من الرّواية، إذ نجد تكرارا لافتا للانتباه للفظة" نافع وليد" ممّا يعطي للانطباع بهيمنة الرّاوي على مستوى الحكيّ :

"-يقرقش نافع وليد بعض حبّات الفستق...

-قام نافع وليد وتبع الشّاعر إلى السّطح...

-توقّف نافع عند عتبة الباب دون أن يلتفت إلى الوراء.

-عبر نافع الغرفة غاضبا وخرج إلى الشّارع.[2] فيصبح الرّاوي مهيمنا على مسرح الحكيّ، تطوّر الأحداث ومسيطرا على شخصيّاته وأقواله فـ"أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصّته ويحلم من خلالها بنفسه"[3]، ليثبت الرّاوي أنّه شاهد عيان على ما يحدث داخل

[1] بم تحلم الذئاب، ص 18.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 115/114/112/111.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 64.

الرّواية وخارجها يحمل على الأنت أو الأنا الدّاخلي: فكر المؤلّف الواقعي ما يمكن حكيه تخييليّا.

وهي محاورة ضمنيّة أو صريحة بين الرّاوي والشّخصيّة البطلة أو الشّخصيّات الرّئيسيّة أو الثّانويّة أو بين الشّخصيّة البطلة وما يختلج بداخلها على شكل حوارات داخليّة، رغم قلّة هذا النّوع داخل الرّواية إلا أنّها تعطي الانطباع بأهميّتها على مستوى سير الأحداث "نافع"، يا طفلي هكذا خاطبت نفسي لا أعلم هل الدّرجات الّتي تصعدها ستؤدّي بك إلى منصّة أو إلى مقصلة"[1]، ويبدو هذا الحوار الدّاخلي حوارا خالصا حسب تعبير "باختين" لأنّه يعبر عن ذات توجه مسار حياتها ومسؤولة عن أقوالها وأفعالها وتصرّفاتها، "إذ لا يمكنه أن يروي إلّا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللّحظة بالذّات"[2]، حيث يصبح "نافع وليد" شخصيّة كبنية منغلقة في الزّمان والمكان لا تعبّر عن وصف ولا تعليق، وإنّما هي حالة شعوريّة تأتي في لحظة تأمّل وتغيّب في لحظات. ينطلق الرّاوي في حكي الأحداث من رؤيّة محدّدة مسبقا يمتصّها العنوان ولو بطريقة إيمائيّة، ولكنّها سرعان ما تتفسّخ على مستوى النّسيج النّصي محدثة عدّة بؤر تتولّد على إثرها رؤى مختلفة تتحدّد على إثرها إشكاليّة الحكي، فقد تكون الرّؤية:

- داخليـة: فيصبح الرّاوي محيطا بكلّ شيء حتّى بأصغر أحاسيس الشخصيّات المضمرة، يحاكي نفسيّاتهم ويعالجها، وكأنّه ضمير مجرّد ضخم ينفجر مشكّلا ضمائر تلبس ثوب الشخصيّات الحكائيّة، ويتجلّى ذلك في الحوار الّذي حدث بين "نافع وليد" والشّاعر "سيد علي"، إذ يظهر الرّاوي وكأنّه شخصيّة حكائيّة ثالثة بينهما، لا تظهر ولكنّها تقوم بفعل الحكيّ تصف تعلّق ،تحدّد ملامح الرّجلين الخارجيّة والدّاخليّة وكأنّه جزء منهما: "أدرك سيد علي أنّ التقرّب منه ما عاد مجديّا"[3] حيث تسلّل الرّاوي إلى دواخل نفسيّة الشّاعر ليردّ بما يختلج بداخله، "عبر نافع الغرفة غاضبا وخرج إلى

[1] بم تحلم الذئاب، ص 52.

[2] ميشال بوتور- بحوث في الرّواية الجديدة، ص 68.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 114.

الشّارع"[1] وهذا ما يبرّر تعرّف الرّاوي على حالة "نافع وليد" على إثر تصرّف "سيد علي". تفيد الرّؤية الدّاخلية في معرفة الحالات السّيكولوجيّة، للشّخصيّات الحكائيّة والّتي تحرّك مسار الأحداث من الوجهة الاجتماعيّة للنّص، وتفيد القراءة السّوسيولوجيّة في منح بعض الشّخصيّات أبعادا نفسيّة تحدّد الأطر العامّة للأحداث على مستوى المتخيّل.

- مساويّة: ويصبح الرّاوي هو نفسه البطل يتكاملان في مسار واحد هو مسار الوقائع والأحداث "وتكون معرفة الرّاوي هنا على قدر معرفة الشّخصيّة الحكائيّة فلا تقدّم لنّا أيّ معلومات أو تفسيرات، إلاّ بعد أن تكون الشّخصيّة نفسها قد توصّلت إليها"[2]، وفي رواية "بم تحلم الذّئاب" يصعب تحديد مثل هذا النّوع من البؤر السّرديّة لأنّ الرّاوي يتماهى مع الشّخصيّة الحكائيّة ومع ذلك يمكن تقديم بعض المقاطع الحكائيّة على أنّها تجمع بينهما في المعرفة "شعر نافع بالهزيمة، مختنقا، متخليّا عن حماسة صديقه متأسّفا ومتألّما لكونه قد أجّل طلب الزّواج"[3]يقدّم هنا الحكي على لسان الرّاوي معرفة شعور "نافع وليد"، ولكنّها معرفة مسبّقة في شعور "نافع" تستخلص من نسق الأحداث السّابقة، فهي تقدّم أحداثا تتماهى داخل الحكي ليعيد الرّاوي وضعها مع معرفة مسبقة بذلك، وهي تقنيّة تساعد على إيجاز معرفة البنية اللّغويّة دلاليّا اتجاه الشّخصيّة الحكائيّة.
- خارجيّة: ويكون الرّاوي قليل العلم بشخصيّاته الحكائيّة فيتعمد الوصف الخارجي للأشياء لا الوصف الدّاخلي للشّخصيّات، أي "وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"[4] ففي وصفه لشخصيّة "زاوش" يمارس الرّاوي التّبئير الخارجي، إذ يميّز جسد لزاوش "ينزل زاوش على البهجة في حالة يرثى لها. القميص

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 115.

[2] حميد لحميداني- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص47.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 130.

[4] حميد لحميداني- بنية النّص السّردي، من منظور النقد الأدبي، ص 48.

طويل ممزّق على الجنب، عكّاز تحت الإبط، مبرزا بفخر جمجمة معصّبة بشاش مضحك مبرقّع بالمطهّر الأحمر"[1]، دون أن يبرز الرّاوي الجوانب الدّاخليّة في تفكير زاوش والّتي يمكن أن تؤثّر على سير الأحداث ولو مؤقّتا باعتباره شخصيّة ثانويّة، ولكن يبدو أنّ جهل الرّاوي بذلك "ليس إلا أمرا اتفاقيا، وإلا فإنّ حكيا من هذا النّوع لا يمكن فهمه"[2] كما تكشف بعض المقاطع السّرديّة بعد ذلك الرّاوي لتجعله ضميرا داخليّا لـ "زاوش يتكلّم بفكره ووعيه، عندما تشاجر مع عمر زيري، وتمّ اغتياله بعد ذلك في حفل رسميّ، وتفيد البؤرة الخارجيّة الحكي في أنّه يجعل القارئ يساير الأحداث ويتوقّع حدوثها تأويليّا إذ لا تصيب إلا الشّخصيّات الثّانويّة دون الشّخصيّات الرّئيسيّة.

هكذا يتوضّح دور الرّاوي في إرساء مواقع الرّؤيّة وتقديمها على أنّها تقنيّة تمتصّ السّياق السّوسيوثقافي، وتقدّمه في قوالب مختلفة تبين عن أوضاع العشريّة الّتي صاحبت الجزائر بمختلف أجهزتها المؤسساتيّة وشرائحها الاجتماعية، فهي –الأحداث الحقيقيّة- داخل النّص تصنع لنفسها طروحات إيديولوجيّة لا تقدّم البديل بقدر ما تقدّم عرض الأحداث وتأزّمها ولذلك لا يمكن اعتبار رواية بم تحلم الذّئاب؟، رواية الحلّ أو رواية الانفراج بل هي في أقصى دلالاتها رواية الأزمة، رواية الشّك، ورواية فقدان الأمل فانتهاء "نافع وليد" ليس دليلا على نهاية الإرهاب بل بالأحرى دليلا على نهاية شاب طموح استنفد كل طاقاته لخدمة بلده فوجد الأبواب موصدة، ما جعله يحس باليأس الخانق في داخله والّذي حوله بين عشيّة وضحاها من شابّ يبحث عن الشّهرة والاستقرار إلى إرهابي يبحث عن الدّم والانتقام.

2.3- ازدواجية السرد وتداخله في "المؤامرة":

يتميز السرد في رواية "المؤامرة" بخاصية قلّ ما نجدها في نصوص المدونة، تهتم هذه الميزة بتفكيك البنية الحكائية، إلى بنيتين أو أكثر، ويتداخل السرد في "المؤامرة"

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 165.

[2] حميد لحميداني- بنية النص السّردي، ص 48.

بطريقة تستفز القارئ، وتعيق حركة قراءته بطريقة جمالية، كما أنّها تحاول دائما أن تزاوج بين الكائن والممكن عبر افتراض بنيتين متمايزتين:

بنية التحقيق: ورد السرد في بنية التحقيق عبر مدارات مختلفة من الرواية ولكنها قليلة تفتقد لمنهج علمي ثابت، ولا يسعى لكشف الحقيقة، إنما هو مجرد تعرية لما كانت ترتكبه السلطة في حق معارضيها، وهذا ما نجده أثناء التحقيق مع "عمر بوجناح" في "التعلة"[1] ومجموعة من الشهود (النادل، عمر البنان، سناء المايل..) في الوقيعة[2]، وبعض من استجوابات المحقق لـ "نور الدين جاب الله" في الدفتر[3].

وقد تميز السرد فيها باستعمال خطاب العنف عن طريق إضفاء جانب من السخرية والتحقير والترهيب، أو طريقة طرح المحقق "محسن عبد الباقي" لأسئلته على الشهود والمتهمين في فاجعة مقتل "سناء عبد الباقي" فالسرد في شقه الأول استطاع أن ينفتح على السياق ليفضح أساليب رجال البوليس أثناء الاستجواب الذي تحول بفعل نفوذ السلطة إلى استنطاق، "وهدد صوت محسن عبد الباقي بوحشية.. هل ستنطق يا كلب... فلطمه محسن عبد الباقي وهو يزعق بعنف. قل ماذا تعرف يا وغد؟"[4]، والأمثلة من هذا النوع كثيرة ومتنوعة في المدونة. استطاع السرد أن يحقق مقولة رجل التحقيق الذي يحوز سمات تجعله قادرا على استنطاق شهوده بأي طريقة كانت كما فعل محسن عبد الباقي مع "عمر البنان" وكانت نهايته الضرب/العنف" عاد الغضب عنيفا أهوج وأسلم محسن عبد الباقي قيادته لرغبة جامحة في استفزاز هذا الحيوان القذر.. وانهال بركلة على أقرب قوائمه إليه، فاهتز عمر البنان ككأس ممتلئ واندلق أرضا، كال له الضابط رفستين في صدره وبطنه وزعق بصوت يقطر حقدا.

سأقتلك يا وغد.. سأحطمك يا كلب

---

[1] المؤامرة، من ص33 إلى ص 40.

[2] المؤامرة، من ص 44 إلى 73.

[3] المؤامرة، ص 176/ إلى 185، ومن ص 188 إلى 197.

[4] المؤامرة، ص 46.

...مهمتي أن أنسفك أنت ومن شاكلتك يا كلب."[1]

يتميز هذا المقطع السردي بعنف الخطاب اللئيم، ويسوّق لممارسات لا تليق برجالات البوليس على الأقل من الوجهة القانونيّة والأخلاقيّة، كما يعكس انحطاط مستوى رجال البوليس في الوطن العربي ومنهم تونس، لأنهم يريدون الحقيقة بأقصر طريق ولو على حساب عرض النّاس وكبريائهم.

يمرّر السّرد في شقّه بنية التّحقيق خطابا أحادي القطب يقوم على استعلاء رجال البوليس على الشعب وتنحرف عن مقولة البوليس في خدمة الشعب، وهكذا نكون شاهدين على انحطاط السلم الاجتماعي الّذي أدى إلى قيام مظاهرات واحتجاجات ليس رفضا لسياسة الحكومة واقتصادها حتّى ممارساتهم العنيفة ضد المتظاهرين والمحتجين على ذلك.

يلعب السّارد دور الشّاهد إذ قدّم للقارئ كلّ المعطيات والمقولات الّتي جاءت أثناء التّحقيق، كما تداخل السّرد والوصف والحوار بطريقة تبريريّة وتفسيريّة فانكمش الوصف على تصوير ملامح المحقّق الدّالة على الغضب بلا مبرر وعلى "عمر البنان" الدّالة على الخوف ممّا سيؤول إليه الوضع وهو كذلك وصف ماديّ فيه الضّرب والركل والدّم وما شاكل ذلك على إثر عنف مادي تعرّض له "عمر البنان" وأمّا الحوار، فقام على استظهار جبروت المحقّق واستعماله كلّ الطّرق الشرعيّة وغير الشرعيّة، لدى مساءلته "عمر البنان" ففيها الكثير من التّساؤلات عن علاقته بـ"سناء عبد الباقي"، وعن سرّ دخوله إلى بيتها كزبون وما الّذي دار بينهما وأسئلة من هذا القبيل.

وما يبين تردّد المحقق أثناء التّحقيق استعمال السّارد لتقنيّة السّرد المتكرّر التي تواترت خمس مرات.

"أنت متأكّد أنّ القتيلة سناء عبد الباقي؟ ...

...أنت متأكّد أنّ الضحيّة هي نفس المرأة الّتي تتكلّم عنها؟

[1] المؤامرة، ص 53.

...هل كانت الضحيّة حقا سناء عبد الباقي..

.. أنت متأكّد أنّ الضحيّة هي نفس المرأة الّتي تتكلّم عنها؟

.. فما الّذي يجعلك إذا أن الضحيّة هي نفس المرأة الّتي تتكلّم عنها؟

.. أنت متأكّد أنّ الضحيّة هي نفس المرأة الّتي تتكلّم عنها؟"[1]

يفضح السّرد المكرر عمل المحقّق فتكرار الصّيغة دليل على ضعفه وعلى عدم مقدرته على مجاراة نسق التّحقيق، كما أنّه قد يكون أداة من أدوات المحقّق للضّغط على الشّهود. كما مارس السّارد في موضع آخر من بنية التّحقيق سردا مكرّرا خاصّا بحادثة مصرع سناء عبد الباقي إذ نجده يعلّق، على حياة "سناء عبد الباقي" قبل موتها وأثناء عبورها شارع مقهى الأمل على لسان بعض من شهد الواقعة حيث "ذكر الشّاعر والصّحفي أنّهما كانا واقفين أمام مقهى الأمل ليعبرا الطّريق عندما شاهدا "سناء عبد الباقي" وهي تقتحم الشّارع المزدحم بالسيّارات لاحظ لأوّل وهلة أنّها لم تكن في حالة طبيعيّة"[2].

وفي موضع آخر على لسان عبد الرحمن السّايح:" أنّها كانت بادية الإرهاق، كانت تمشي متأنيّة دون اكتراث بالحرارة وبحركة المرور. فجأة اخترقت الطّريق باتّجاه الرّصيف المقابل فامتلأ الفضاء بصرير المكابح وزعيق العجلات وهي تنهش الاسفلت"[3].

ما يلاحظ على السرد في بنية التحقيق ؛هو ذلك الامتداد السّردي، ويتحقّق هذا الامتداد من خلال الحضور الزّمني، وهو يشكل علاقة عكسيّة معه، بمعنى أنّ كلّ تقلّص زمني يقابله امتداد سردي، فاستجواب المحقّق "محسن عبد الباقي" للشّهود على رأسهم "عمر البنان" بمقهى الأمل لم يدم طويلا بحكم ممارسته خارج الإطار القانوني (المكتب،..)، فتقلّص الزّمن قابله امتداد سردي بعض أجزاء الرّواية (جزء الوقيعة، وجزء من الدفتر، والبؤرة)، فالسّارد تعمّد هذا الامتداد من أجل تفعيل عملية التّحقيق في مقتل

[1] المؤامرة، ص 61، 65، 48، 61، 37، 61.

[2] المؤامرة، ص 33.

[3] المؤامرة، ص 71.

سناء عبد الباقي، وتقديم كلّ الشّهود الممكن تقديمهم من أجل الاستجواب، ولكن رأينا أن هذا الامتداد تراوح بين الوصف والحوار، فالوصف غايته تقديم المشهد للقارئ والحوار غايته تقديم المعلومة ويمكن رصد ذلك عبر هذا المخطط.

جماعة (communauté)[1] الأصدقاء:

ونجد ما حققه السّرد في الجزء الأول والثّالث من الفصل الأوّل والفصل الثّاني والفصل الثّالث، وهكذا نجد الخطاب الاجتماعي قد حاز الجزء الأكبر من الرّواية، وهذا ما يدفعنا للتّساؤل، هل نحن حقيقة أمام رواية بوليسيّة بتقنيّاتها المعروفة عند الغرب؟

يتعدّى السّرد رابطة الأصدقاء في طرح بنية التّحقيق لأنّهم تجاوزوا مقتل سناء عبد الباقي إلى الغوص في يومياتهم.

يمارس السّرد المكرّر في هذا الجزء هيمنته على دواخل الشخصيّات، ونجد أن أجزاء كبيرة منها ترسم بعض العلاقات العاطفية والحميمة بين بعض الشخوص الحكائية أمثال "نور الدين جاب الله، سناء المايل، روضة مفتاح، عمر بوجناح" وغيرهم، ونجد أن هذه العلاقات العاطفية تتكرر باستمرار وتبادل. يحصل في "رابطة الأصدقاء" صراع وصدام شرس بين سرد الذكورة والأنوثة، رغم تماهيها في عديد المواضع وبخاصة العلاقات الجنسية التي تعتبر أحد مقولات الرواية البوليسية، ويتمثل سرد الذكورة في نزعة التملك عند "نور الدين جاب الله" الذي يرغب في كل بنات المقهى، فهو يمثل الفحولة المطلقة-زير نساء-.

"فهمت وأنا أنحني برأسي على رأسها، وأمرّغ خدي في شعرها أحبّك.. استلقيت بجانبها بكامل ثيابي، تحسست بطنها حالمة أحبك بدون استثناء"[2].

---

[1] وهو مصطلح لـ"زيما "اعتمده في أحد فصوله المعنون بـ «نحو نظرية نقدية للأدب "

Critique littéraire et esthétique, les fondements esthétiques des théories de la littérature, éd. Harmattan, France, 2004.

[2] المؤامرة، ص 300.

ارتبط سرد الذكورة بـ "نور الدين جاب الله" ولهذا نجد أن باقي الرجال يمنحونه هذه الفرصة مكرهين لأنه يمتلك مالا يمتلكونه في حين أن سرد الأنوثة نجده عند "سناء المايل، روضة مفتاح"، فكلاهما سيطرتا على متن هذا السرد، فالسرد يقدم لنا "سناء المايل" ضمن خطاب السرد الأنثوي الناضج لأنها لا تبدو شبقية ولأنها تمارس الجنس كفكرة وليس كجسد لعل هذا ما جعل "نور الدين" يتمسك بها "كانت سناء تتمتع بنفود غريب به تستطيع أن تفرض على من حولها من الرجال أن يميزوا فيها بين الأنثى والإنسان.. كائنا من جنس آخر..في هزلها وإماءاتها شخصية متميزة. لا تسخو لهم بالأنثى فيها إلا إذا أرادت.. الثقة الفذة.."[1].

في حين تمثل "روضة مفتاح" الأنثى الضعيفة وقد تمكن منها "نور الدين جاب الله" حتى أصبحت تسايره كظله رغم كل أساليبه "لماذا تهرب مني يا نور الدين؟ هل كرهتني يا نور الدين؟ فلتكن القطيعة لو أردت ولكن جنبني الإهانة من فضلك، وأضافت والدموع تكاد تخنقها: يا نور الدين.."[2].

فالسرد يقدم فلسفة من نوع خاص حرية المرأة فكرها وجسدها ومعتقداتها وعلاقاتها بالآخرين، وعلى الرغم من ذلك فالسرد يفضح شخوصه الحكائية ضمن نمط سرد افصاح، لأن السارد عالم بدواخلهم ومتمكن من أفكارهم يحركهم كيفما شاء، مكننا سرد رابطة الأصدقاء من فهم الطبيعة البشرية التي تكمن في غرائزهم ومحاولة تبريرها بشرعية العلاقات وحرية الاختيار وحرية التعبير...الخ، كما سلط الضوء على ما يعرف اليوم بـ"أدب المقهى" الذي يختزل حيزا كبيرا من المجموعات الاجتماعية ذات الأقلية والأغلبية ويدخلها ضمن نمط المحادثة أو المحاورات اليومية، وأهم ما يلفت الانتباه يتحول المقهى من حالة إلى حالة، فمرّة يكون "منفتحا يرتاده من هب ودب، فإنه يتحول في مراحل معينة من الرواية إلى مكان منغلق إذ يتم فيه استنطاق كثيرا من المشبوه فيهم، شأن عمر البنان، والنادل حمادي بن علي الدالي، إضافة إلى عمر بوجناح ومحمود خلف الله وسناء

[1] المؤامرة، ص 102.

[2] المؤامرة، ص 159.

المايل.."[1]، إنه يجمع بين نماذج من الشرائح الاجتماعية رغم انتمائها الفكري أو الأيديولوجي تحاول أن تحدث نوعا من الانسجام على مستوى التواصل التاريخي.

يبعدنا سرد "جماعة الأصدقاء" عن فحوى مقتل "سناء عبد الباقي" لأنه يأخذنا عبر مدارات تختلف اختلافا كليا عن مدارات الجريمة إلا في جانب ضيق منه (ذكريات سناء عبد الباقي)، ومع شبه غياب كلي للمحقق فـ"محسن عبد الباقي" وغياب سردي للمجرم وهكذا يزول محتوى الرواية البوليسية في هذا الجزء ليفسح المجال لكل ما هو اجتماعي:

-".. مالك؟

انصب صوتي بين نهديها لهاثا يترنح امتنانا

أحبك(..) أعدت والتأثر يهزني ويعتصر قلبي

أحبك

ضغطت يدها على شفتي وقالت برخاء

لا تقل شيئا"[2]

-"كانت تريدني حالا.. اعتذرت لها بواجبات لا وجود لها، وكنت كرهت المماطلة وخوفها الذي لا ينهزم، فألحت..

من فضلك.. المرة القادمة ستكون الأخيرة.. أعدك بذلك"[3].

-وأكد مسعود المهذبي: "أنها كانت تبدو مرهقة فعلا إلى حد جعله تعتقد أنها مريضة أو عمياء"[4].

تدل هذه المقاطع على أن الحدث واحد والحكي كان متعددا وعلى لسان شخوص حكائية متعددة، ولهذا التعدد علاقة باحترافية الرواية البوليسية التي تنزع نحو الشك

---

[1] أحمد السماوي، قراءة في رواية "المؤامرة"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع186، أكتوبر 2007، ص109.

[2] المؤامرة، ص 260.

[3] المؤامرة، ص147.

[4] المؤامرة، ص 71.

ووضع الاحتمالات والافتراضات "فالغاية ليست في الخبر ذاته بل في كيفية روايته"[1]؛لأن المحقق يميل إلى الاعتقاد والإيمان الجازم بأن الجزئيات التي يضفيها الشخوص قد تكون سببا من أسباب كشف ملابسات القضية.

3.3-السرد البوليسي وتداعي التحقيق في "الحوت الأعمى":

استعمل السارد في رواية "الحوت الأعمى" سردا بوليسيا خالصا موظفا كل التقنيات البوليسية، وكان حريصا على تقديمها في حلّة لغوية وفنية متميزة فبدأ الرواية بجريمة قتل راحت ضحيتها "هند" على يد مجموعة إجرامية وقد قدم هذا الحدث في قالب سردي بوليسي ميزه حضور المحقق والمفتش:

"-هل فتشت الضحية؟

-لا، أجاب المفتش محرجا وكأنّه ارتكب خطأ.

ألقى الضابط نظرة على رجال الإسعاف وهم يضعون الجثة في غشاء بلاستيكي أسود، ثم خطا بين الأشجار وهو يفحص الأرض بعينيه ويزيح بحذائه الأعشاب عساه يعثر على مؤشر ولو تافه.

قال المفتش:

-ليس هناك اية محاولة لتغيير معالم الجريمة.

-لم تكن مع الضحية حقيبة يد؟

-لم نعثر عليها.

-من أخبر الشرطة؟

-مكالمة من مجهول لم يفصح عن هويته.

[1] البشير الوسلاتي، من مظاهر التجديد في رواية المؤامرة، مجلة المسار، تونس، ع20-21، جويلية 1994، ص50.

تجول الضابط حول الجثة في دائرة قطرها عشر مترات وعيناه تنقبان بين الأعشاب بنظرات نافدة. توقف وانحنى على الأرض وفحص بقعة من العشب طفح فوقها قليل من التراب. انحنى كذلك المفتش في وضعية صعبة.

-من هذا المكان، قال الضابط، أطلق الرصاص؟

التفت المفتش إلى المكان الذي كانت فيه الجثة ليقدر المسافة.

وأضاف الضابط:

-ستة أمتار تقريبا، الضحية لم تكن تعرف أن القاتل سيطلق عليها النار.

-من الواضح، قال المفتش، أنها رافقته عن طيب خاطر"[1].

يضيف لنا السرد عنصرا لا يقل أي أهمية عن عنصر الجريمة، بل هو العنصر الفعال في الرواية وبدونه تفقد الرواية خصوصيتها وبريقها الفني، هو المحقق "يقظان" الذي عمل طوال أحداث الرواية على تتبع الحقيقة لتحقيق العدالة فالمحقق "يقظان" يمثّل حضورا مركزيا في الرواية وحوله تدور كل الأحداث، وكان إلى جانبه المفتش عمر ولطالما كانت الرواية البوليسية تخلق داخل محكيّها عنصرين من عناصر البوليس لتحقيق العدالة. نظرا لتوفر عنصري الضحية والمحقق يبدأ هذا الأخير في تحقيقه وتتبع خيوط الجريمة "يدوّن المعاينات في محضر الضبط، فبمجرّد العثور على الجثة تضع التحقيق أمام ثلاث فرضيات تخطر على بال رجال البوليس: جناية، أو حادث، أو انتحار... معرفة الدافع إلى الجريمة...تدوين الوصف الإجمالي للمكان، ومظهر الجثة ووضعيتها، والثياب التي كانت ترتديها الضحية، وبيان الجروح الظاهرة أو التي يكشفها فحص الجثة وبيان أماكنها...عدم نقل أي شيء من مكانه، وذكر هوية الضحية والأشياء التي حوله...يستمع إلى الشهود...الذين يعرفون الضحيّة والذين يمكن معلوماتهم أن توجهه إلى كشف المجرم؛ ويعلم النيابة، ومديرية الشرطة.."[2].

---

[1] الحوت الأعمى، ص 24.

[2] جان ماركيزيه، الجريمة، تر: عيسى عصفور، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983، ط1، ص102 و103.

تميز التحقيق بالتتابع المنطقي والسببي للأحداث، ويقدم لنا السارد، ضمن إطار خطي من بداية الرواية إلى نهايتها، وفيه تتكشف العديد من الأمور وتتجلى الحقائق شيئا فشيئا، ولأن التحقيق يعتمد على ما هو موجود، فقد قام المحقق يقظان بوضع العديد من الفرضيات والاحتمالات التي من الممكن أن تساعده خلال تحقيقه، فقام باستجواب العديد من الشهود في قضية مقتل هند ولكن السرد كان بدوره يقوم بمنح القارئ ما يشبع رغبته وتطلعاته، فالقارئ أيضا عنصر مهم في الرواية البوليسية لأنه يبني أفكاره وأحكامه على الاحتمالات، فهو بمثابة محقق (خارجي)، ولأن الرواية البوليسية تسعى قدر المستطاع تقديم الإثارة للقارئ فقد شهدت رواية الحوت الأعمى محاولة اغتيال المحقق "يقظان" على الطريقة الهوليودية، حيث نجا بأعجوبة رغم إصابته برصاصة طائشة، ليأتي فيما بعد دور عنصر الشك والارتياب فيبدأ بجملة من الإجراءات مكنته في الأخير من الإطاحة بـ"بيدرو غارسيا"، والكشف عن مكان المخدرات في الميناء داخل حاويات وذلك بمساعدة "الحاج" الذي فك لغز عبارة "الحوت الأعمى".

4- بنية الشخصيّات:

1.4- الشّخوص الحكائيّة واغتراب الذّات في أقبيّة العتمات في "بم تحلم الذّئاب".

يقوم المتن الرّوائي على إظهار البنى السّرديّة مرتكزا في ذلك على الخطاطة السّرديّة الّتي تنتظم الشّخصيّات، وبهذا تصبح الشّخصيّة الرّوائيّة حدثا فاعلا داخل المحكي، وعنصرا منتجا للأحداث، وقبل أن نستظهر معالم الشّخصيّات وسلوكاتهم ونمط تفكيرهم في رواية "بم تحلم الذّئاب"، يجب تحدّيد تموضع الرّاوي وتموقعه داخل الرّواية من منظور المشاركة أو المحايدة، علاقاته بالشّخصيّات، اختزالهم لأصوات ومعرفته بهم.

تقوم رواية "بم تحلم الذّئاب" على راو موجّه للأحداث، ينظّم تسلسلها وحدوثها فهو "يسيّر الأحداث بمشيئته ويسمّي الشّخصيّات تسميّات مشوبة بكثير من التّهكم.. وهو

يتظاهر بالحياد، ويستأثر بالسّرد وهو يوهم بأنّه مجرّد ناقل لما يصله من أخبار"[1] تبدو شخصيّة نافع وليد (Nafaa Walid) الشّخصيّة المحرّكة للأحداث وعليه يقوم المحكي مرتكزا في ذلك على فعاليّته في صنع الوقائع وتحرّكها نحو التّأزم لأنها تحمل في ثنايا الكلمات نوعا من الظلمة الدلالية سواء من حيث تحرك الشخصيات أو حتّى من خلال تصرفاتهم وسلوكاتهم، فهو شاب في مقتبل العمر، طموح يبحث عن أوّل فرصة له في الحياة، أراد أن يكون ممثّلا سينمائيا ولكنّه رفض البدء من الصّفر فاختار العمل كسائق عند عائلة آل رجا الثّريّة، وهناك تعرّف على عصبة من الشّباب تمتهن الانحراف باسم المال والمادّة، وأثناء ذلك استطاع أن يصنع له مكانة متميّزة بينهم، ولأنّه رفض المشاركة في جريمة قتل قرّر نافع وليد الهجرة إلى الخارج ولكنّه فشل في ذلك، وموت حنان الّتي أحبّها جعله يفقد نكهة الحياة، ومع تدهور علاقاته الاجتماعيّة داخل بيته، تحوّل وبطريقة غير مباشرة إلى إرهابي بفعل الأيديولوجيّات الهدامّة والمزيّفة، التي رسّخها الإمام وبعض أصحابه في ذهنه "أنت حزين لأنّ بلدك يحتقرك"[2]، رغم أنّ قلبه بقي يحمل بعضا من الحبّ لأهله ووطنه، وقد عايش نافع وليد الأحداث واستطاع بطريقة غير مباشرة أن يشارك في عملية قتل راح ضحيّتها أبرياء، هكذا بدأت تنفلت من يده الأمور ليتورّط في الجماعة المسلّحة ويكون شاهد عيان على عمليّات الاغتيال والتّخريب ومشاركا فيها، والنّهاية توحي بموت نافع وليد دون أن تفصح عن ذلك باعتبارها أحداثا يرسمها الواقع الذي تبتعد فيه الحقيقة عن المنطق والوضوح والشفافية مقتربة أكثر فأكثر من التخفي واصطناع الضبابية، وتمثّل شخصيّة نافع وليد شخصيّة البطل الإشكالي إذ يبدو شخصية ضعيفة و"شعوره بالنقص الداخلي هو الذي يدفعه للإعلان عن نفسه ولفت الأنظار إليه، ولكن للأسف بصورة إجرامية وشاذة ومنحرفة"[3] فهو كالنبع الّذي يتّصل بمئات الرّوافد الّتي

---

[1] محمد الخبو- الخطاب القصصي- في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2003، ص 262.

[2] بم تحلم الذئاب، ص103.

[3] عبد الرحمن محمد العيسوي- سيكولوجية الإجرام، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2004، ط1، ص 171.

تأخذ منه الماء ومن خلال الرّواية يبرز نافع وليد تارة بثوب الشّخصيّة عن طريق الضّمير أنا وتارة بثوب الراوي عن طريق الضمير هو، فهو يساير الأحداث ويوجّهها حسب منطق الحكيّ وليس منطق التّفكير، فهو منذ بداية الرّواية يتعامل مع الشّخصيّات الحكائيّة الرّئيسيّة والثّانويّة، كونها شخصيّات تعبّر عن أيديولوجيات متضاربة، وقد يكون من المفيد تبيين علاقاته مع هذه الشّخصيّات، فشخصيّة حميد وهي شخصيّة تظهر في القسم الأول من الرّواية ممثلا الطّبقة الطّفيلية من المجتمع الّذي يعيش على حساب الآخرين، ويمكنه أن يفعل أيّ شيء حتّى يضمن مكانه، فهي شخصيّة انتهازيّة تساعد "نافع وليد" على كسب رزقه ولكنّه يمارس عليه اضطهادا مثلما يمارسه عليه أسياده، أمّا عائلة آل رجا فينتمي إليها نافع وليد وظيفيّا وهي عائلة أشبه بعائلات المافيا الايطاليّة أو بعبارة أخرى عائلة آل كبون (El Capone) الشّهيرة ويتمركز فيها "صالح" وهي شخصيّة تتاجر في الممنوع ذات نفوذ في مراكز السّلطة، تستهوي الجنس، ظهوره قليل في الرّواية مما يعطيه نوعا من الغموض على المستوى المحكي، وهو نوع من التماهي الّذي يصطنعه الرّاوي من شيفرة دلالية تقود نحو اتحاد غير مباشر لأرباب العمل وصناع القرار في الجزائر من قساوته وغشاوة قلبه رمى بأمّه في دار العجزة، علاقاته غير مباشرة بـ"نافع وليد"، ففي قراءة سيميائيّة يمكن اعتبار صالح ممثّلا عن السّلطة و"نافع وليد" ممثّلا عن الشّعب وحميد الوسيط الّذي ينتهز الفرص لأغراضه الشّخصيّة "يا نافع يا بن العاهرة. لن أسمح حتّى للرب أن يلمس خصلة من شعر جنيور، إنّه جنيوري، إ نّه لي وحدي أنا وفقط، إنّه بلدي، إنّه سبب وجودي، هل تفهم أيّها الحقير؟ أفهمت؟"[1]، أما السّيدة رجا وهي سيّدة فاضلة، حافظت على شرف عائلتها رغم خيانة زوجها، ورغم نفوذ عائلة رجا وسطوتها وسلطتها فإنّها تعبّر عن تفكّك وهشاشة تصيبها في العمق، ومعظم حوارات نافع وليد معها تعبّر عن عمق التّضامن الّذي يبديه إيّاها، أما شخصيّة فيصل فهي شخصيّة تلعب دور المسير لأعمال آل رجا فهو العقل المدبر للأعمال غير

[1] A quoi rêvent les loups, P 77.

الشّرعيّة كتجارة المخدرات والمتاجرة بالنّساء وعلاقة نافع وليد به علاقة عمل لا أكثر، يمكن القول أن علاقة نافع وليد بعائلة آل رجا قد كشفت له عن عمق الهوّة بين الثّقافة السّائدة داخل العائلة الجزائريّة التي تتكلّم بلغة المال والنّفوذ فنافع وليد كان يبحث عن المال ولكنّه لم يستسلم للتشقّق الّذي أصاب عائلة آل رجا وللزّيف الّذي كان يظهر عليها..."[1]، بينما تبدو علاقة نافع وليد سرديّا بأفراد حيّه علاقة عرضيّة تبتدأ ببعض الوشوشات عن الأحداث السّاخنة وتنتهي ببرودته، وفي ظلّ تأزّم نفسيّة "نافع وليد" إزاء الجريمة البشعة التي كان شاهد عيان عليها فقد لجأ إلى المسجد ليرجع إلى الله ويستغفر له فتعرف على الإمام يونس حيث لعب دور المفتي والوصي على الجماعة الإسلاميّة المسلّحة، فهو يبحث عن المجنّدين ليعضهم قصد إغرائهم وجرّهم إلى وكر الإرهاب مقابل وعدهم بالجنّة، فكان نافع وليد ضحيّتها، أما علاقة "نافع وليد" بـ"سفيان" وهو ابن عائلة ثريّة يمارس سياسة تخريب أملاك الدّولة والاغتيالات "مختصّة في تصفيّة رموز السّلطة القضائيّة، الشّيوعيون، ورجال الأعمال"[2]، يعتمد على مظهره الأنيق في التّخفي والتّمويه، وهذه السياسة سادت بالفعل الفترة التي عرف فيها مسلسل الإرهاب منعطفا خطيرا في الجزائر وبخاصة المناطق الحضرية، فهي مرحلة ابتدائيّة من مراحل تورّطه في الجماعات المسلّحة إذ وعلى إثره أصبح يفقه لغة الدمّ ولغة القتل فإضافة إلى ثراء عائلة سفيان فقد تعرّف نافع وليد على أعداء السّلطة الّتي كان يجد فيها ملاذه الأخير وشهوته الكبرى وينظر إليها على أنّها الوسيط الّذي يجعله ينتقم من مؤسسات الدّولة الّتي حرمته من العيش بكرامة، وعلى إثر ذلك ولمقتضيات الجماعات المسلّحة ،تعرّف "نافع وليد" على "صالح لاندوشين" إرهابيّ كان في القديم مجاهدا "شارك في حرب الهند الصّينية أو في ثورة 54 وفي حرب الحدود ضدّ المغاربة سنة 63"[3]، متطرّف انضمّ إلى الجماعة الإسلاميّة المسلّحة ومارس سياسة التّخريب والتّقتيل اعتنق وأصحابه الجبل لتنفيذ

[1] بم تحلم الذئاب، ص 105.

[2] بم تحلم الذئاب، ص220.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 208

عمليّاتهم الإجراميّة ،حيث اقتاده إلى الجبل مركز للتّدريب والاختباء وتنفيذ العمليّات ويمثّل "صالح لاندوشين" الشّخصيّة الخائنة للوطن باعتباره أحد رموزها العسكريّة، ومع تمركزه في الجبل استطاع نافع وليد أن يبني علاقات لا تخلو من مخاوف مع شخصيّات إرهابيّة دمويّة كأبي تراب وأبي مريم وزبيدة الّتي لم تنتظر على موت زوجها إلا أسبوعا واحدا لتتزوج من "نافع وليد" لتظهر من ذلك المرجعيّة الدّينيّة المزيّفة، والتزييف يكشف الغموض والتعقيد الممارس من قبل الراوي على شخصياته لأنها تعكس الصورة الحقيقية للواقع، وأساليب جديدة اتخذوها كذرائع لعمليّاتهم الإرهابيّة الّتي أشاعت في فترة التّسعينات زواج المتعة، فهي شخصيّة ملتويّة شاركت بنسبة كبيرة في مجزرة "بن طلحة"، فهي لا تعرف الاستقرار، تتلّون كالحرباء إذ استطاعت تمويهه بوجود كنز تركه زوجها لتستغلّ فرصة تواجدها على تخوم المدينة لتهرب منه وهو نائم. علاقة "نافع وليد" بالجماعات المسلّحة على اختلاف مظاهرها كانت كلّها لغة الحقد والانتقام والثّأر تصبّ في بحر من الدّم والخديعة والشّك، فكان نافع يشتغل على محورين محور يمثّله تزييف المادة (F.L.N)، ومحور يمثله تزييف الدّين (F.I.S)، وبين هذا وذاك كان نافع يمثل التّيار اللاأيديولوجي إنّه الوعي الّذي لا يمكن أن يكون إلا سرابا ووهما.

تتجلّى شخصية "نافع وليد" في علاقاته المشبوهة والمتناقضة بأسس المرجعيات الإيديولوجية في الدولة الّتي تجلت في بداياتها بالبحث عن المال والشهرة وانتهت بالوقوع في براثن الدم والإرهاب، انطلاقا من التأثير غير المباشر للأحداث على ذهنه، وهذا التناقض يفسّره تشظي ذهنيات الشباب الجزائري في العشرية الأخيرة من القرن الماضي الّذي أصبح لا يعرف ما يريد وغير مقتنع بما يحدث. إن مقولة التّسامح أو الإدانة الّتي يمتصّها بطريقة لا واعية من المؤلّف فاعل الكتابة الروائية، والرّاوي فاعل الحكي.

يتمّ عبر تحوّل السّرد في خطاب حول خطاب من امتصاص بنيات الوصف في تفاعلها مع الأحداث ليصدر تعليقا بالسّلب أو بالإيجاب، وقد مارستها كلّ الأصوات داخل الرّواية فهي تعبّر بشكّل أو بآخر عن أيديولوجيا ضمنيّة أو صريحة لهذه

الأصوات، وفي بنية التّصدير يتمّ التّفريق بين الرّاوي المحايد والرّاوي المشارك في الأحداث، فعلى إثر توصيل "نافع وليد" كسائق سيارة أجرة لـ"عمر زيري" وزوجته وابنهما حصل حادث مقتل شرطي من طرف مجهول فمنعت الزّوجة ابنها من النّظر لجثّة الشّرطي لبشاعتها وأوهمته بأنّه انزلق فردّ "عمر زيري" قائلا :"ماذا تروين له يا امرأة؟ هذا القذر لم ينزلق انظر جيّدا يا ولدي لقد أطلق عليه الرّصاص، إنّه كافر وخائن، وقد عاقبه المجاهدون. لقد قتلوه أتفهم؟ قتلوه.."[1]. يبدو تعليق "عمر زيري" كراوي على مقتل الشّرطي تعليقا أيديولوجيّا إذ يأخذ في صميمه فكرة العنف والتطرّف كالجهاد والقتل، فالتّصدير "محدّد بنوعيّة المجتمع وبدرجة قبوله للتّعدّديّة والرأي المخالف"[2] و"عمر ريزي" يمتصّ وحدات لغويّة ويعيد بلورتها منتجا خطابا معاديّا لخطاب الدّولة.

أما الشّاعر "سيد علي" فيؤمن بمقولة الوئام، فلطالما حلم بالجزائر البيضاء تبعث الرّوح في أجساد أبنائها المخلصين سأل مرّة "نافع وليد" عن سبب ذهابه إلى المسجد فأجابه هذا الأخير بأنّه يبحث عن السّلام فردّ معلّقا "السّلام؟ كنت أجهل أنّ السّلام في فوضى... إنّها الحرب الّتي يطالب بها هناك في الأسفل"[3] يتميّز هذا المقطع التّصديري في كونه بنية لغويّة تنتج تعارضا دلاليّا فالسّلام كما يعرف لا يصنع من الفوضى فتصديره ينمّ عن رؤية فنّان يطمح إلى التّغيير بالصّوت لا بالسّوط، فالصّوت أعمق أثرا وأبلغ دلالة في التّعبير عن الشّباب كصوت الشّاعر "سيد علي" وصوت الموسيقي والطّبيب، حيث تغلف المقطع التّصديري نبرة طموحات الحياد فهو ليس مع السّلطة وليس ضدّها، وإن اقتضى التّغيير فيجب أن يأخذ طرقا سلمية.

2.4-الشخوص الحكائية في "المؤامرة":

يقدّم لنا السّارد المفوض قبل افتتاح الرواية مقدمة استهلالية تتمثل في تقديم وصف لبعض الشخوص الحكائية التي يراها فاعلة في الرواية ويبدأ هذا الوصف بتقديم "سناء

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 176،

[2] قيصر الجليدي- العنف المطلق والتاريخي، ص 36.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 113.

عبد الباقي" في شكل مقاطع سردية كما هو الحال مع الشخوص الحكائية الأخرى، ويمارس "نور الدين جاب الله" وصفه لهذه الشخوص من خلال علاقته بهم، يستهل الراوي روايته بمقدمة استهلالية يمكن اعتبارها ما قبل الرواية أو عتبة من عتباتها، وأهم ما يميز هذه المقدمة أنها قدمت بطريقة سردية والسارد فيها "نور الدين جاب الله" يحاول فيها التّعريف بشخوصه الحكائيّة الّتي ستذكر في الرّواية، فهم أبطال الرّواية ولكن لم يذكر كلّ الشّخوص فأتى على ذكر "سناء عبد الباقي، سناء المايل، روضة مفتاح، حافظ حماد، عمر بوجناح، محمود خلف الله،.."، وكلّها مقاطع مأخوذة من الرّواية، أراد السّارد من خلالها أن يطلعنا أكثر على شخوصه ويقدّمهم لنا قبل ولوج عالمه، ولكنّه استثنى بعض الشّخوص، وهو "محسن عبد الباقي"، ولا ندري لماذا هذا الاستثناء، رغم أنّه شخصيّة ضروريّة في الرّواية وبها يستكمل توليفة عناصر الرّواية البوليسيّة، ولكنّه خصّ بالذّكر رابطة الأصدقاء أكثر منه التّحقيق في مقتل "سناء عبد الباقي".

الشخصيّة المحوريّة في الرّواية هو "نور الدين جاب الله" ظهوره كان الأكبر في الرّواية لكثرة علاقاته وحواراته وتعليقاته، ولكنّ السّارد لم يقدّم لنا وصفا له لأنّه في الأغلب كان هو السّارد وقد فوّضه ليكون سارد الرّواية، يتجلّى لنا "نور الدين جاب الله" أكثر في الجزء الثّالث من الفصل الأول (التّحقيق) حينما يقوم بدور المحقّق، بحثا عن مكان "سناء عبد الباقي" للتأكّد من حقيقة موتها وحقيقتها هي كامرأة. إذ يبدو أكثر تمسّكا بـ "سناء عبد الباقي" وهو يتساءل قائلا:

"كيف ماتت سناء عبد الباقي؟ وهل تموت الأحلام والأساطير؟ وتنهد نور الدين جاب الله بحرقة وهو يرفع عينيه إلى السماء في نداء أبكم، لكن هل ترد السماء؟[1].

وهذا يعود بنا إلى الوراء قليلا: لماذا عندما قدّم شخوصه الحكائيّة بدأ بـ "سناء عبد الباقي" رغم أن حضورها في الرّواية، لم يكن إلّا في شكل شذرات وذكريات من الماضي، ثم ينهي وصفها بـ:

[1] المؤامرة، ص 76.

"ثم كان الموت وحداد امتد بي العمر.."[1]

هل كان يحبها أو يعتقد بذلك أو يوهمك بذلك، وبعد الفصل الأول يأتي الفصل الثاني(الدفتر)، وفي هذا الفصل تتكشف حقيقة "نور الدين جاب الله، على أنه "زير نساء" لأنه استطاع معاشرة سناء المايل، روضة مفتاح"، ولم يكتف بذلك بل راح يتنقل بينهما، فهو مولع باصطياد الفتيات، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن الدوافع التي جعلته يبدو شخصية شهوانية في الرواية ويمكن ربط ذلك بعدة أسباب:

1-التعويض عن فقدانه لـ "سناء عبد الباقي"؛

2-تحرر"سناء المايل، وروضة مفتاح من قيود العلاقات الاجتماعية وإيمانهما بحرية الجنس.

كما رددت روضة مفتاح قائلة: "ثم نهنهت في شبه ضحكة، أنا أكره الحرام لكن، وسكتت ثم استطردت ببطء ابرام قوة طاقة احتمالي

أنا لا أفهم لماذا يكون هذا حراما

ما الحلال إذن؟ لا معنى للحلال والحرام خارج هذا الجسم. نحن ندرك الحلال والحرام بأجسادنا لا بعقولنا"[2]

أما سناء المايل فكانت تردد:

"مالي أنا وما للقانون، أنا تزوجتكم جميعا رغم أنف القانون؟

تساءل عمر بوجناح بخبث.

على سنة الله ورسوله. فقالت وهي تشد شعره وتوجع خده قرصا، على سنة الحب وجبروته"[3].

يتماهى نور الدين جاب الله مع التفاصيل الجنسية إذ ركز عليها سواء مع سناء المايل أو روضة مفتاح وكان يمتلك قدرة رهيبة على المراوغة والإثارة ولكنه في أعماقه

---

[1] المؤامرة، ص 22.

[2] المؤامرة، ص 156/155.

[3] المؤامرة، ص 233.

كان يحس بالضياع هل هو تأنيب الضمير؟ أم عدم القدرة على مواجهة واقعه؟، كما تميّز "نور الدّين جاب الله" في قدرته على توجيه خطاب واحد لعدّة شخوص وهي صفة تنمّ عن مرض ناتج عن خوف وتردد في عدم القدرة على الامتلاك "أنت فريدة في سحرك يا روضة، وأضفت حرقة استلت من عينها فيضا من العرفان الدامغ، لقد أحببتك دوما"[1]، ويقدم خطابا يشبه في معاينة الخطاب السابق إلى سناء المايل، وكل ذلك وهو لازال يتذكر "سناء عبد الباقي" في داخله، إذن ماذا بقي من "نور الدين جاب الله" بعد أن أخمد غريزته في كل جسد أنثوي تهدى له، "سناء عبد الباقي" و"سناء المايل" و"روضة مفتاح"...إلخ. هل هو عطش مرض أم محنة.

سناء المايل كما وصفها "نور الدين": "جميلة وأنيقة دوما، جسم يتدفق أنوثة، وصدر ناهض أشبه ما يكون بالمعجزة.. فلماذا جعلت منها إلهة للإيثار الجنسي وراهبة للحب الشبقي؟"[2].

كان ظهور سناء المايل في الرواية كشخصية محورية في ثلاثة مواضع أساسية، حضورها كامرأة لفكرة (حرية المرأة) حضورها كجسد (العلاقة الجنسية) حضورها كعنصر مكون في الرواية البوليسية (قتلها لمحسن عبد الباقي).

حضورها كفكرة:

لطالما دافعت سناء المايل عن وجودها من خلال تحررها وهي ترى أن هذا التحرر لا يعني بالضرورة أنها مومس، لأنها تتحرر من قيد المعتقدات رغم أنها في الأربعين من العمر فقد استطاعت أن تجذب إليها كل رواد المقهى بأفكارها التحررية وتؤثر فيهم، فمنهم من كان يراهن حقا أنها متحررة، بفكرها وأنوثتها، ومنهم "نور الدين، محمود خلف الله" ومنهم من يراها امرأة مومس "عمر بوجناح"، تتعدى فلسفة سناء المايل عن تحرر المرأة الجسد إلى الروح، وهي ترى أن ما تقدمه بجسدها يتعدى أطروحة الشهوة

[1] المؤامرة، ص 247.

[2] المؤامرة، ص 23/22.

والرغبة إلى مدارات الإشباع الروحي، فكانت ترد لنور الدين جاب الله، "لم يغتصب أحدنا الآخر، كان جوعا اشبعناه"[1].

فحضور سناء المايل كفكرة لم يتجل فقط من خلال كلماتها التي كانت تدوي بقوة داخل المقهى، وإنما أيضا من خلال إيماءاتها وإشاراتها، وكذلك سخريتهما مما يتداول بين الأصدقاء، فسناء المايل كفكرة تعدت جميع الطروحات كالجنس لأنها كانت تمارسه دون مقابل مادي، لعدم إيمانها بمؤسسة الزواج والاستقرار الأسري، ولكن بداخلها كانت تتحرك بمشاعر الأمومة." تمارس الجنس بنوع من الشره الانتحاري، وكأنها تؤدي واجبا. ترغم نفسها على سلوك أحس أنها رافضة له ولعلها تتألم لما تلمسه منّا من تعريض بها(..) امرأة لا تقدر على غير الضحك.. والحقيقة أنها عكس ذلك تماما.. وأقرب ما تكون إلى الدموع ساعة الفراش، لم يحدث إطلاقا أن بكت أمامي ولكن ليس في عينيها انكسار وهمودا مما يسبق البكاء عادة.

سناء امرأة مشحونة حنانا وأمومة.. في مثل سنها تكبر حاجة المرأة إلى طفل"[2].

فهي تختار المكان بحثا عن الممكن فقد ترى أن هذا الجسد أصبح مبتذلا لكثرة رواده، فأصبحت تبحث عما وراء الجسد فهي تعيش الأنوثة الممزقة. "لماذا خلقنا نساء؟"[3].

فهي تبحث عن البديل في الرجل، "الرجال يكرهون أن يشاركهم النساء بعدما آثرتهم الطبيعة والظروف"[4]، ولهذا لم تستطع سناء المايل العثور عن الحب لأنها لم تصنعه بداخلها وإنما بمعتقداتها وأفكارها التي تعدت العرف والعادات، وفي كثير من الأحيان كانت تقع مهزومة.

---

[1] المؤامرة، ص 334.

[2] المؤامرة، ص 251.

[3] المؤامرة، ص 334.

[4] المؤامرة، ص 102.

سناء المايل الجسد:

أكّد السّارد على حضور سناء المايل كجسد داخل المحكي من خلال علاقتها الحميمة مع "نور الدين جاب الله" على وجه الخصوص، من أحاديثها الجانبية عن المعاشرة، والتقائهما في جلسة حميمة في دورة المياه، وفي منزل سناء المايل، فكان "نور الدّين جاب الله" يقول لها: "وأكره نفسي لأني أحبك، ولا أرى فيك غير هذا الجسد آه من للجسد ما أشقاه"[1]، وفي موضع آخر تبين لنا "سناء المايل" الجسد والأنوثة "كانت سناء المايل عارية تماما عندما فتحت لي الباب. العادة من حدة انبهاري بصدرها الفاتن فتعلمت أن استمتع بمنظره بدون توتر ولكن سناء كانت منجما من الإثارة لا ينضب"[2]، وهكذا صوّر لنا السارد "سناء المايل"، في مشاهد فاضحة، وفي أماكن مختلفة، مرّة في بيتها ومرّة أخرى في دورة المياه، وهذا ما يفسّر رغبتها الجامحة في تعاطي الجنس.

سناء المايل ضحية اغتصاب:

وفي موضع آخر احتلت سناء المايل حيزا في بنية التحقيق، فإذا ما دخل محسن عبد الباقي منزلها تتظاهر بأن (بعض الأقوال)، أقولها ولكنه حاول اغتصابها والمثير للانتباه أنها منعته بشدة ولكنه أصر على اغتصابها فقامت بقتله، وتحولت إلى مجرمة وانتهت سناء المايل سجينة فلسفتها الجنسية التي تقول بالقبول والرفض.

روضة مفتاح: امرأة متواضعة وبسيطة من "رابطة الأصدقاء" بدائية بريئة، جمالها ملائكي وطيبة تشي بها قسماتها المتناسقة وملامح ذكاء، وفطنة في عينيها الدافئتين"[3].

يصور لنا السارد طيبة روضة مفتاح التي تحولت بفعل ارتيادها المقهى واختلاطها بالمجتمع الذكوري إلى ما يشبه الضعف، ورغم أنها مطلقة ولها طفلان إلا أنها وجدت في رابطة الأصدقاء ما يعوض عنها حنان الزوج، وقد اصطدمت عبر مدارات الرواية بنور الدين جاب الله وأحبته ولكنه كان مترددا في مشاعره نحوها، هو كل ما دار بينهما تقريبا

---

[1] المؤامرة، ص 288.

[2] المؤامرة، ص 299.

[3] المؤامرة، ص 23.

يخص العلاقات الحميمة. "وقد حاولت ايضا أن ابتزك لكن خانتني الجرأة.. وكنت أكره كل الرجال.. كل الرجال.

كنت انتصرت علي

أحبك

هل ما بيننا عيب يا نور الدين"[1].

يقول: "ولم تكن جاءت لنتحدث، كانت تريد شيئا آخر، لأول مرة تحدد بوضوح شيئا كانت تريده"[2].

ولكنها انهزمت أمام نور الدين جاب الله وقدمت له جسدها ولكنه كان يرى الرغبة والشهوة فقط، وكانت نهايته في آخر الفصل الثاني على يد "روضة مفتاح" حين أهان كبريائها أثناء علاقته الحميمة معها. "أنت لجأت إلى سناء المايل، فلماذا أنا لا ألجأ إلى عمر بوجناح؟

كل الرجال سواء فلماذا لا يكون عمر بوجناح بدلا منك"[3]

وعلى لسان سناء المايل، "ماذا تريد من روضة مفتاح، وأضافت بسخرية موجعة

يا فحل

صرخت. أنا لا أريد شيئا هي التي تريد.

قالت بصوت قاطع نزل على وجهها كاللطمة

كذّاب

كن رجلا لو اردت، لكن لا تكن وغدا"[4]

ما بقي من "جماعة الأصدقاء":

---

[1] المؤامرة، ص 293/292.

[2] المؤامرة، ص 317.

[3] المؤامرة، ص 226.

[4] المؤامرة، ص 327.

حضورهم لم يكن واضح المعالم لأنه لم تكن هناك غايات لحضورهم (عمر بوجناح، محمود خلف الله، حافظ حماد)، فرغم الاختلاف الإيديولوجي في فيما بينهم كان بوجناح شاعرا ومحمود خلف الله الصحفي وغيرهم، إلا أن جلساتهم داخل المقهى خاصة كانت تتأرجح بين حديثهم عن الثقافة والساسة في تونس وأما النصيب الأكبر انصب حول موضوع الجنس، وحرية المرأة وكان لا يجمعهم إلا الخمر،" الخمرة تخمد حدة التحدي وترتب حمى الاستفزاز عندما نشرب تبدو لنا الأفكار كائنات شفافة.. بكلمة واحدة تتحول الكلمة الغامضة إلى موقف حاسم"[1].

وتزداد الجلسة جرأة: "هناك مواقف جريئة لا مجال لإنكارها، تحرير المرأة مثلا شيء عظيم..

حرر الجمال من ربقة الظلام والسجن

في غير هذه الربوع مع الرجال البهائم..

يصيح محمود ويهتز ضاحكا

فلنكن مع حقوق المرأة بصفة انتهازية

أليس تحريرهن تنفيس عن ذكورنا؟

لولا هذا القانون لما رأيت لسناء المايل نهدا"[2]

يزداد النقاش حدة مع تدخل عمر بوجناح، نحن أيضا نعاني من ويلات الكبت، المرأة تحررت في الظاهر فقط فلا وجود لامرأة تفهمني، تحس بي، تتفاعل معي أريد امرأة شبقية تضجر بأنوثتها وجسدها، تمارس الجنس دون الشعور بالذنب، امرأة كالحريق، كجهنم إن وجدت، يقاطعه سعدان بصوت كالزعيق: "نساؤنا لا يحسن حتى السير، لا يحسن الحديث.. لا يحسن التقبيل، أما الجماع فحدث ولا حرج، المصيبة أن كل واحد منا يجب أن يعلم زوجته حتى الحب"[3]، يلخص المقطع السردي موقف الشلة من المرأة

[1] المؤامرة، ص 97.

[2] المؤامرة، ص 98.

[3] المؤامرة، ص 98.

ويتفقون جميعا على أن تحررها كان ظاهريا فقط أي تحرر الجسد وأنه مجرد نزوى عابرة لا غير، وهم مع حقوقها، التي تضمن مكان لنزواته ورغباتهم الجنسية هذه صورة المرأة بعيدا عن الفكر والمعتقد. فحضورهم داخل المحكي لم يكن حضورا متميزا وإنما هو امتداد لأفكار وأقوال "نور الدين جاب الله" وامتداد لتدخل "سناء المايل" من جهة و"روضة مفتاح" من جهة أخرى، شخوص بلا مبادئ، أي تتكلم دون أن تفعل، شخوص مرتبطة فإن غابوا غيبوا وعن حضر تحضروا، عيش على الهامش امتداد لفحولة نور الدين. و"عمر البنان" هو من رواد المقهى حقق مع "محسن عبد الباقي" وهو شخصية عامة، ذهب ضحية أقواله عندما تعرض للعنف والكلام النابي من طرف المحقق لأنه كان على علاقة مشبوهة بسناء عبد الباقي، حضوره (باب الوقيعة من الفصل الأول) مرتبط خطابيا بمسار التحقيق ولكنه لا يزيد عن كونه شاهدا في قضية قتل سناء عبد الباقي قدم لها أوصافا تظهر بأنها تمارس الدعارة. ولم يزد عن ذلك وينتهي دوره بمجرد انتهاء التحقيق، وكأنه يطرح للقارئ صورة أولية عن سناء عبد الباقي، تصورها بأنها كانت تمارس الجنس مقابل المال ويدخل بذلك القارئ في حيرة التأويل خاصة مع تعارض الشخوص المتواجدة بالمقهى، وأقواله وتأكيد المحقق من حين لآخر، إن كانت الشخصية سناء عبد الباقي هي التي ماتت أو قتلت حقا.

أما شخصية "محسن عبد الباقي" فهي شخصية بوليسية تلعب دور المحقق ليس لها وصف مادي إلا من خلال استعمالها العنف ضد الشهود، تظهر في بداية الرواية ثم تتلاشى شيئا فشيئا لتعاود الظهور في نهاية الرواية، يلعب دور المحقق في مقتل سناء عبد الباقي، صورة السارد كوجه من وجوه السلطة الثائرة في وجوه المواطنين، يمارس سلطته بعنف فاقدا للشرعية والاحترام، شهد نهاية مأساوية له، على يد سناء المايل لأنه حاول اغتصابها في بيتها متظاهرا بأخذ أقولها فتحول المحقق إلى مجرم في أعين القراء وضحية في عين العدالة، شخصية تمارس ازدراءها لباقي الشخوص الحكائية، بكل تبجح.

لم يقدم لنا السارد الملامح الواضحة لهذه الشخصية أو عن عملها أو الحالة الاجتماعية له، فحضوره كان ظرفيا مرتبطا بسناء عبد الباقي ثم كان حضور ظرفي آخر مرتبطا باغتصاب سناء المايل، شخصية نمطية ليس لديها رأي محدّد من المرأة، لأنه عاقب عمر البنان عن نزوة ارتكبها في حق سناء المايل، وها هو في آخر الرواية يسمح لنفسه باغتصاب "سناء المايل"، إنه يمثل السلطة في ترددها وتناقض أفكارها، وغموضها إلى حد استغلال السلطة في تطبيق لقوانين بطريقة وبعيدة عن العدالة. كانت نهاية "محسن عبد الباقي"، ونهاية السلطة المتجبرة على الشعب، على يد امرأة تمثل صوت المستقبل بأفكارها وطموحاتها ومبادئها.

جاءت أسماء عدد من الشخصيات مثيرة للاستغراب باعثة على الحيرة، ويبدو بخاصة في "سناء عبد الباقي" و"سناء المايل" و"محسن عبد الباقي"، وهنا نلاحظ أن الاسم جاء مشتركا بين المرأتين اللتين تتقاسمان الدور الأساسي في الرواية، كما أن اللقب جاء مشتركا بين "سناء عبد الباقي" و"محسن عبد الباقي"، دون أن يفصح النص عن علاقة بينهما من أي نوع كانت. ما سر هذا التطابق، أهو عفوي أم مقصود؟ وبما أن القارئ في الرواية البوليسية يبدو عنصرا مهما، تعترض سبيله أسماء لا يعرفها ولا يعرف صلاتها بعضها ببعض "عمر البنان، عبد الرحمان السايح، مسعود المهذبي، سلوى الرياحي، ابتسام السايح، خالد سعدان"[1]، غالبية هذه الشخصيات يظهر ويختفي فـ "سناء عبد الباقي" توصف بكونها امرأة عادية رغم ما يكتنف حياتها من أسرار، وما في طبعها من تكتم وانغلاق"[2]، وتنتهي الرواية ونحن لا نعرف عملها ولا وضعها الاجتماعي ولا مقر سكنها ولا القيم التي تؤمن بها. وهذه "سناء المايل" توصف بأنها" امرأة غريبة الأطوار(..) وأعجوبة من أعاجيب هذا الزمان.. غابة من الألغاز وسر من الأسرار"[3]، وهذا "محمود

[1] المؤامرة، ص 71، 44، 92، 114، 94.

[2] المؤامرة، ص 20.

[3] المؤامرة، ص 114/24.

خلف الله"[1] وهذه "روضة مفتاح" "تذرت ألا تتكلم إلا اضطرارا"[2]، وهي شديدة ولبقة، صديقة لنساء الحلقة وعدوة لكل واحدة منهن.

3.4-الشخصيّات الحكائيّة في "الحوت الأعمى":

تحقق رواية الحوت الأعمى خاصية الرواية البوليسية على مستوى شخوصها الحكائية وهم: يقظان والمفتش عمر والعميد عبد القادر...إلخ.

المحقق يقظان: شخصية ومحورية في الرواية، يوليه السارد أهمي خاصة، فكل أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها وكل الشخوص الحكائية على اختلاف انتماءاتها مرتبطة به تظهر بظهوره وتختفي باختفائه. قدم لنا السارد منذ الوهلة الأولى وصفا ماديا ينم عن قوته وذكائه يقول فيه:"إنه عملاق فارع الطول (متر وسبع وثمانون سنتيمترا)... بسرعة غير الضابط مجرى الحديث..-إذا عاد إلى لطم الجدار سأعاقبه. قال ذلك بصرامة.. بدا لها-زوجته حليمة-شخص من المشاهير المجهولين، لقد ناسبه تماما اللون الأزرق القاتم ذو الخطوط البيضاء الرقيقة، والقميص الحليبي الذي تتوسطه ربطة العنق المزركشة. لم يكن الضابط وسيما، ولكنه كان جذابا وذا رجولة ملفتة"[3].

هذا التصوير الحسي والمعنوي للمحقق يقظان يخول له دخول الرواية بكل قوة فهي مقدمة استهلالية لشخصية تجعل القارئ يطمئن لها، ويكن لها الاحترام ويمنحها الإذن بدخول الرواية وأحداثها، يصوره لنا السارد منذ البداية على أنه كائن اجتماعي مع أسرته (زوجته وولديه) ليبعده نوعا ما عن ضغط رجال البوليس الذين يتميزون بالالتزام والعنف والحركة والحرية، بحكم طبيعة عملهم وبعد هذا الوصف يدخلنا السارد مباشرة عالم الجريمة ومعها تتغير ملامح المحقق الذي يتحول إلى شخص ملتزم وجاد في عمله فهو لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا دونها، شخصية تخرق عالمها البوليسي من دائرة الاحتمالات

---

[1] المؤامرة، ص 28.

[2] المؤامرة، ص 271.

[3] الحوت الأعمى، ص 18، 19.

والافتراضات ففي مقتل الضحية الأولى هند تعمد الذهاب إلى كل الأمكنة الممكنة ذات الصلة بهند واستجواب كل من كان فيها من الطفلة الصغيرة أخت هند مرورا بالأم، ثم زوجة المعلم ووصولا إلى نجية صديقتها المفضلة، وعبر هذه الاستجوابات استطاع أن يصنع عالما من الافتراضات والاحتمالات تكون الأقرب لسببية مقتل هند وهو يكون كل هذا وفق منطقية الأحداث وهذا ما يفترضه الخطاب البوليسي.

تتم شخصية المحقق "يقظان" عن استقراء الوقائع ومتابعة الأحداث؛ لتمكنه من العثور على جثة أريفو وإدخال مديره "بيدرو غارسيا" دائرة الشك والاتهام؛ لأنّه يفقه عمله، فقد استطاع أن يوازن بين ما كان وما يمكن أن يكون.

استطاع بحدقه وحسه البوليسي أن يتوصل إلى عدة أسرار عن طريق إدخال الحاج مدارات القضية فقد استطاع أن يحل لغز مقتل هند وأريفو، وأن يقبض على بيدرو غارسيا وأن يحتجز المخدرات المخبأة في الحاويات بالميناء، فهو محقق ناجح لأنه استطاع أن يفك لغز القضية في وقت وجيز.

كما صوره السارد، على أنه شخصية نزيهة بعيدة عن كل الشبهات يحب عمله ويتفانى فيه، وفي مواقع أخرى صوره السّارد بأنّه رجل كريم ذو أخلاق عالية مهتمّ بمشاعر الآخرين خاصّة عند استماعه لأقوال الأم وهي متأثرة بموت ابنتها أو حتّى بسماعه بمقتل الحاج. هو عارف بالقوانين فلم نعثر له خلال الرّواية على تجاوز للقوانين يعامل شهوده باحترام، كما نصّ على ذلك القانون.

المفتش عمر: شخصيّة ملازمة لـ "يقظان" تأتمر بأوامره شخصيّة مطابقة لـ "يقظان" من حيث تفانيها في عملها والتزاما وقدرتها على استقراء الأحداث. رغم أنّ له حضورا في الرّواية ولكنّه باهت نظرا لهيمنة خطاب المحقّق "يقظان"، وما يمكن قوله حول شخصية المفتش "عمر" هو حبّه واحترامه للمحقّق "يقظان" لدرجة أنّه عارض فكرة عدم تنقّله معه إلى الفندق من أجل مقابلة الشّخص المجهول الّذي أوهمه بأنّه يمتلك معلومات حول مقتل "أريفو" وتسلل وراءه وفي الأخير تمكن من إنقاذ المحقّق "يقظان" من محاولة اغتيال.

فبعد فشل المافيا في محاولة اغتيال المحقّق "يقظان" بدأت أحداث أخرى في الرّواية بغرض تصفيّة الحاج.

العميد[1]شخصيّة ثانويّة، اقتصر ظهوره داخل الرواية على:

-متابعة قضية هند وأريفو باعتباره مسؤولا عن عمل المحقق

-تقديم الأوامر ومتابعتها

-طمأنة المحقّق بخصوص عمله من أيّ تجاوزات قد تأتيه من جهات أخرى، تخصّ العميد في الرّواية، صوّر لنا السّارد من منطلق هذه النّقاط الثّلاث.

قدّمت لنا الرّواية ثلاث ضحايا:

الضحيّة "هند" وجدت مقتولة بغابة" على بعد عشر كيلومترات من عين الذئاب.. قرب شاطئ طماريس، فقد تمّ ذكرها على لسان السّارد من خلال العثور عليها مقتولة أو من خلال الشّهود: الأم، وزوجة المعلم، وصديقتها نجيّة هذه الأخيرة كان لها حضورا قويّا داخل الرواية لأنّها أداة وصل بين المحقّق والمجرم، وقد قدّم لها السّارد وصلا ماديا واجتماعيا وذلك لأنها لم تكن معنية بالأحداث فهي بعيدة كل البعد عن كل تطوّر معنوي للحدث"[2].

أما الضحيّة الثانيّة "أريفو"، عثر عليها بمنزلها وقد قدّم له السّارد وصفا ماديّا اجتماعيّا دون الوصف المعنوي"[3]، ولم يقدّم لنا السّارد حيثيات عن الشخصيّة مثلما هو الحال بالنسبة "لهند"، إلّا من خلال بعض الأقوال الّتي لم يعرها المحقّق اهتماما مثل أقوال الكونسيرج وجارته الفرنسيّة وحتّى عون الشّركة ولك أقوال مديره "بيدرو غارسيا" جعلت المحقّق فيما بعد يتأكد من تورطه/ضلوعه في مقتل "أريفو" وما بقي هو جمع الأدلة التي تدينه.

---

[1] الحوت الأعمى، ص 29/28.

[2] الحوت الأعمى، ص 20.

[3] الحوت الأعمى، ص 70، 71، 72.

في حين لعبت شخصيّة "الحاج" دورا مهمّا في قلب الأحداث تمّت تصفيّته من قبل عناصر المافيا التي كانت تراقبه، فانتقمت منه بعدما تمّ احتجاز كميّة المخدرات الّتي كانت موجودة ضمن الحاويات في الميناء، فكان ضحيّة وقوفه مع السّلطة ضدّ الفساد ووجد مقتولا في فيلته بـ ستّة رصاصات[1]، كما شملت دائرة الشّهود في مقتل "هند" محيط الأسرة و محيط العمل؛ فأمّا محيط الأسرة فقد قدّم لنا السّارد شهادة الأمّ، وصوّر لنا بدقّة ملامحها بعد أن سمعت بمقتل ابنتها وحزنها الكبير لفقدانها، وقد بدت على وجهها معالم الحزن و الألم و الكآبة.

وبغرض مواصلة عملية التحقيق، قام المحقّق باستجواب "زوجة المعلم" وقدّم لها وصفا ماديّا، كما صوّر اندهاشها من مقتل "هند"، ولم يأخذ منها المحقّق شيئا يذكر إلا علاقتها الوطيدة بصديقتها "نجيّة"، كما استجوب الشّاهدة "نجيّة" وقام بوصفها وصفا ماديّا[2]، ووصفا معنويّا حين عبّر عن خوفها وقلقها وانفعالها الشّديد بموت صديقتها، وقدّم معلومات عن علاقة "هند" بـ"أريفو"، وكان ذلك بمثابة خيط ودليل يمكّنه به تتّبع والوصول إلى فكّ خيوط القضيّة.

استجوب المحقّق "يقظان" "بيدرو غارسيا" بعدما قدّم السّارد وصفا ماديّا له تركه للمحقّق "يقظان" حتّى استجوبه فلم يأخذ منه شيئا ملموسا، جعله يدخل ضمن دائرة المتّهمين.

يعتبر الحاج الخيط الرّفيع الّذي يربط بين الضحيّة والمجرم، فبفضله استطاع المحقّق "يقظان" أن يحلّ لغز "الحوت الأعمى"، قدّم له السّارد وصفا ينمّ عن مكانته الاجتماعيّة.

استطاع بفضل العضو السابق في المافيا وكفرد من أفرادها أن يفك لغز "الحوت الأعمى"، ويقدّم في طبق من ذهب للمحقّق "يقظان"، فبفضل "الحاج" استطاع المحقّق أن

---

[1] الحوت الأعمى، ص 143.

[2] الحوت الأعمى، ص 55، 56، 57.

يفكّ خيوط الجريمة، وأن يقبض على "بيدرو غارسيا" ويحتجز المخدرات بميناء الدّار البيضاء.

المجرم: تبقى الشخصيّة علامة استفهام في "الحوت الأعمىّ" إذا ما استثنينا "بيدرو غارسيا" الّذي اعترف لما وجّه له من تهم عدا قتله لـهند وأريفو، ولكنّ الرّواية انتهت دون أن تقدّم لنا المجرمين الحقيقيّين، في عمليّة قتل "هند" و "أريفو" وإدخال المخدرات إلى المغرب، وهكذا يمكن القول إنّ نهاية الرّوايةَ لم تكن كالّتي يتوقّعها القارئ، وإنّما تركتها مفتوحة على إما يمكن أن يكون مستقبلا.

1-جدلية الظاهر و الضمني:

1.1-من الاعتقاد إلى الخطيئة في "بم تحلم الذئاب":

يلعب الجنس في الرّواية دورا متباينا، يضفي عليها جوّا من الإثارة، وفيه يتقمص "نافع" دورين لشخصيتين مختلفتين، سواء من ناحية علاقته بعائلة آل رجا، ويرجع ذلك إلى كون "نافع وليد" وسيما أزرق العينين ممشوق القدّ، يستهوي الفتيات بنظراته، هذا ما جعل "صونيا" ابنة السيّد "صالح رجا"، تحاول الانتقام من خطيبها الّذي خانها مع فتاة أخرى بإقامة علاقة مع "نافع" وتلحّ عليه قائلة: "جد لنا مكانا مريحا، وتعالى لتنتقم لي من ذلك الحقير الانتهازي، قالت ذلك بصوت متقطّع. ثم أخذت تتعرّى"[1]، حتّى وإن بدا المقطع السّردي غير جنسيّ فلفظة تتعرّى تعطي الإحساس بالإثارة، فالقارئ يحاول استحضار المشهد ذهنيّا ويمنحه خصوصيّاته الجنسيّة، وبذلك يتحوّل المقطع السّرديّ إلى مشهد جنسيّ، فهو "لا يعمد تفجير إحساسات القارئ بميكانيكيّة الجنس، بل نشعر بظلال المشهد الجنسيّ"[2] الّذي يتسلّل إلى داخلنا تلقائيّا، ويثير فينا شهوة التّفكير الجنسيّ انطلاقا من شهوة القراءة الجنسيّة الّتي تسمّى بالوعي الجنسيّ، وقد يكون ذلك منطلقا لتحفيز القارئ على مواصلة البحث عن مكامن الدّلالة.

وثانيا من ناحية اختلاط "نافع وليد "بالجماعات المسلّحة جعله يدرك حجم الزّيف الّذي يعيشونه، في سلوكاتهم، ومعاملاتهم وتفكيرهم، وبخاصّة "زبيدة" أرملة "الأمير عبد الجليل" الّتي لم تنتظر إلّا أسبوعا واحدا من مقتل زوجها لتحاول إثارة "نافع وليد" في شهوته الجنسيّة وتقضي معه أحلى اللّيالي وهي علاقة محرّمة أو بما يعرف بزواج المتعة تقول: " في هذه الحالة ماذا تنتظر لترتيل الفاتحة؟ قالت ذلك وهي تفكّ حزامها بحركة مثيرة ومشهيّة ...حركت زبيدة سالفها الطّويل الّذي أنسدل خلف ظهرها ثمّ بدأت

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 79.

[2] سلمان كاصد- عالم النص، دراسة بنوية في الأساليب السّرديّة- دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003، ص 37.

في فكّ أزرار سترتها. كان نهداها الفائران قد يبّسا حلق الرجل قل لي بأنّني أعجبك يا زوجي

إنّك تعجبينني

قل لي بأنّك تريدني

أريدك

أطفئ الضّوء

أريد أن أتأملّك قبل. جلست، شمّرت جبّتها، لمست بطرف شفتيها السّاقين المزغبين ثمّ صعدت درجة درجة، الفخذين العضلتين المرتجفتين ...كانت أجمل ليلة في حياته"[1]، فقد كانا يستمتعان بعلاقتهما الجنسيّة، وقد يتعمد الرّاوي "اجتذاب المتلقّي بواسطة الجنس... وخاصّة أنّ القدر الأعظم من هذه الطّرائق سعى إلى الاستثارة القصوى للمكنونات الشّبقيّة لدى القارئ"[2] الّذي يحاول ضبط هذه الإثارة ضمن عبثيّة العلاقة الاجتماعيّة فـ"زبيدة" كانت تستغلّ الفرصة المواتية لتفرّ منه "لقد خدعتنا وأغرتنا بقصّة الغنيمة، حتّى نرافقها إلى تخوم المدينة، إنّها الآن بعيدة"[3]. علاقة ابتدأت بالإعجاب فلحظة إشباع شبقيّة، لحظة جنسيّة عابرة تنتهي بفرار "زبيدة" الّتي استعملت "نافع وليد" كدليل للوصول إلى برّ الأمان.

تؤدّي الإثارة الجنسيّة على الصّعيد الدّلالي وظيفتين رئيسيتين : الأولى يحدّدها السّياق النصّي، والثّانية يحدّدها السّياق السّوسيوثقافي، فأمّا الأولى فتخلق من خلال الجوّ العام الّذي تشيده الرّواية: فالعنف والقتل والتّخريب يصنع التّفكير في الجنس كظاهرة مكمّلة للظّواهر الأخرى، ويخلق معها إثارة القول والنّظر والممارسة، وأما الثّانية فتحاول كوثيقة تخييليّة تقريريّة ملامسة واقع الجماعات المتطرّفة الّتي خرجت من إنسانيّتها وأصبحت متعطّشة للجنس ،فابتدعت فكرة السّبي لممارسة الجنس

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 305، 306.

[2] صلاح صالح-السرد الآخر- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط 1، 2003، ص 39.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 316.

بالطّريقة الّتي تحلو لهم، وإن كانت "زبيدة" أرملة أمير إرهابي، فقد حاولت بسلطتها أن تشتري جسد "نافع وليد" وتمارس عليه شهوتها وشبقيّتها.

تشتغل الإثارة داخل الخطاب السّردي بطريقة تستفزّ القارئ وتجعله يبحث عن دلائل غير لغويّة لدحض استفزازه، وهو في ذلك يستحضر التّاريخ بتجليّاته القذرة الممسوخة، ويحاول مطابقتها بنصوص الرّواية التّخييلية، وهنا تخلق الإثارة في كونها واقعيّة توهمه بطريقة غير مباشرة أين يختلط التّخييل بالواقع إذ نصطدم في قراءتنا بين الفينة والأخرى بشخصيّات وأحداث واقعيّة تختلط بالعالم التّخييلي الّذي رسمه الرّاوي، إيحائيّة تنقل القارئ بإثارة القراءة من حدث لحدث ومن موقف لموقف، والكاتب ينتج نصه "من منطقة الارتياب والتّساؤل والبحث عن الحقيقة المحفوفة بالالتباس والتّعدد"[1]، والإثارة أن يصدّق القارئ في موقع الكذب، ويكذّب في موقع الصّدق، فالعلاقة الّتي يقيمها الواقع بالمتخيّل هي علاقة الإيهام بالواقع، فنافع وليد" هذا الكائن المتخيّل يبدو داخل الرّواية واقعيّا يفصل "بين زمن الالتزام الصّريح وزمن النصّ الأدبيّ المكتفي بموضوعيّته"[2] إلى أبعد الحدود لأنّه يدخل في علاقات مباشرة مع الأحداث تجعله يؤسّس لمصيره المحتوم، غير أنّ القدر كان يتربص به ويتبعه أينما ذهب وأينما حلّ، ويصبح الجنس فيها قناعا يخفي الرّاوي من خلاله دمويّة الجماعات المسلّحة الّتي تصنعها العاطفة المريضة المزيّفة وحبّ اللذّات والاستمتاع، وجسر يكمل لاأخلاقيّة هذه الجماعات المسلّحة من خلال العنف الّذي تمارسه على المجتمع الجزائري.

عبّرت الإثارة الجنسيّة عن خصوصيّة الفعل الرّوائي في تخطّيه لمقولة السّرد الأخلاقي إلى لاأخلاقيّة الفعل الرّوائي المتخيل في علاقته بمرجعه الواقعي، وليس القصد منه المساس بالقيّم، بل التّعبير عن انحطاط سلّم القيم كما تصوره "غولدمان".

---

[1] محمد برادة - فضاءات روائية- منشورات وزارة الثقافة، الرباط المملكة المغربية، ط1، 2003، ص 9.

[2] فيصل دراج - ما معنى الالتزام في زمن مقوض ضمن كتاب، تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث تخطيط وإشراف محمد برادة، دار الفكر دمشق، سوريا ط1، 2003، ص 203.

2.1-حديث الفتنة في رواية المؤامرة:

تصطدم رواية المؤامرة بمحكي الجنس من بداية الرّواية إلى آخرها انطلاقا من تورّط "عمر البنان" في علاقته غير الشرعيّة بـ "سناء عبد الباقي" مرورا بمجلس المقهى وحادثة رابطة الأصدقاء، وانتهاء بمحاولة اغتصاب "محسن عبد الباقي" لـ"سناء المايل" في منزلها. والسّؤال الّذي يطرح نفسه، ما الدّافع الذي يقف وراء هذه الأحداث؟ وما الّذي جعل كلّ الشّخوص الحكائيّة بما في ذلك" محسن عبد الباقي" تندفع نحو الجنس؟.

في البداية يمكن اعتبار ما هو متداول من أقاويل في المقهى، ماهي إلا إشاعات الغرض منها النيل من شرفهن على غرار "سناء عبد الباقي، سناء المايل، روضة مفتاح، وغيرهن"، لكن سرعان ما تنكر له البعض أثناء التحقيق، وهذا ما أثار حفيظة المحقق "محسن عبد الباقي": "فهتف الضابط بحنق آه.. هكذا إذن.. سيادتك لا تتدخل فيم لا يعنيك.. عظيم.. عظيم يا عمر، ولكن قل لي كيف دخلت إلى حياة سناء عبد الباقي؟

فقال الكهل بوقاحة أفصح عنها صوته رغما عنه: -كانت امرأة على ذمّة من يرغب فيها.."[1].

كما أنّ معرفة "عمر البنان بـ "سناء عبد الباقي" حسب زعمه أمام ضابط التّحقيق "محسن عبد الباقي: "كانت عن طريق صديق:"كيف عرفت سناء عبد الباقي؟، دله عليها صديق في مثل سنه ووضعه، مدح اللعين له جمالها وشبابها واحتفاءها بالزبون وقاده إلى الزقاق، قال له بأنه يكثر من الذهاب والإياب أمام المنزل وأن ينتظر أن يشار إليه من النافذة بعد مدة ليست بالقصيرة، أطلت عجوز فرفع نحوها عينيه وغمز باتجاه الباب لتفهم رغبته. غمزت العجوز بدورها واختفت وبعد مدّة وجيزة فتح الباب ودلف الرجل إلى السقيفة وهو يرتجف.."[2].

---

[1] المؤامرة، ص 59.

[2] المؤامرة، ص 63.

هكذا يبدأ الجنس بإسقاط فتنته على الملأ، وها هو "عمر البنان" نال نصيبه من هذه الفتنة كما تدخّل بعدها في مدارات التّحقيق، تعرض بعدها للضرب والشّتم والعنف من طرف المحقّق. يتجاوز حديث الفتنة الفصل الأول إلى الفصل الثّاني ومقرّه أيضا المقهى. ليكون محلّ حديث مقتضب وموسع بين "جماعة الأصدقاء": و" في البداية كان الأصدقاء. هكذا كنت أسميهم لم أكن أعرف غيرهم، لم أكن أجلس قربهم، وكانت لنا أحاديث في الحب والدّين. الجنس يلتهم منّا الساعات، لا يمل أحد، يكذب كل واحد جهده، يختلق كل واحد ما شاء من الخرافات والأباطيل. مادام نجوى دار التحرير وأغلب الصحافيات في دار المحيط، مررنا بفراشي كلهن متزوجات طبعا، أنا لا أحب العذارى، لا وقت لي أضيعه معهن ولكن مدام نجوى ألدهن. فاجرة وشبقية بشكل غير معقول، لو رأيت وجهها ما صدقت"[1].

هذا الحديث الذي جمع "جماعة الأصدقاء" في المقهى يتحدّثون فيه عن فتنة النّساء وكيف أنّهن يمارسن الجنس وهنّ متزوّجات، فالجنس عندهنّ تحوّل إلى عبث، ولكن قبل كلّ شيء، هي فتنة الحديث. "كانوا أصدقائي أو هكذا أسمّيهم لا ننعم بالسّلام إذا اجتمعنا حول قارورة خمر في المساء عندما يصبح مقهى الأمل حانة أكثر منه مقهى، يدور الحديث عن الجنس كالعادة"[2].

يكاد يكون غالبية ما دار بين "جماعة الأصدقاء" في المقهى، هو حديث كلّه في الجنس فهم لا ينظرون إليها -المرأة- إلّا من منظور إشباع الرّغبة ثمّ تتحوّل عندهم إلى شبه ملل وماض مقيت ولاتزال هذه الفتنة تتحرّك داخل مدارات المقهى. يصبح الحديث مباشرا بين الرّجل والمرأة "قهقهت سناء المايل وضجّ صوتها بدهشة طاغية:
-أغار؟ ولماذا أغار؟ كلكم لي سواء تزوجتم أم ظللتم كما أنتم.. تزوّج الكثير ولكن لم يهجرني أحد.. أنا الزّوجة الثّانية لكلّ من يتزوّج"[3].

---

[1] المؤامرة، ص 91، 92.

[2] المؤامرة، ص 93.

[3] المؤامرة، ص 233.

يفضح هذا المقطع السّردي خطاب الجنس الّذي تمادى في طرحه السّارد على لسان "سناء المايل" الّتي دخلت في مواجهة مباشرة مع "عمر بوجناح" وفضحت سرائره وقدّمت نفسها على أنّها وليمة لكلّ من يرغب فيها من رابطة الأصدقاء، فالخطاب هنا مشبع بالإماءات الجنسيّة ومجالات النزعة الشبقيّة سواء عند الرّجال أو عند النّساء، إنّها رغبة تتجاوز الدّين والأعراف والنّظم الاجتماعيّة ولكنّها تتمسّك بحريّتها فكرا وجسما وجنسا.

تحاول الرّواية أن تبني مسارها بعيدا عن المعتقد والطروحات الدينيّة ولكن من حين لآخر يتماس هذا المعتقد والطّرح الدّيني على لسان بعض الشّخوص الحكائيّة وتبيّن هذا الطرح أكثر عند الحديث عن موضوع الجنس باعتباره أكثر الموضوعات صداما مع الدّين. "تساءلت ببراءة اذهلتني لماذا يكون هذا الشيء حراما؟ ثمّ نهنهت في شبه ضحكة أنا أكره الحرام وسكتت ثمّ استطردت ببطء، الحرام فوق طاقة احتمالي.. أنا لا أفهم لماذا يكون هذا حراما، ما الحلال إذن (..) لا معنى للحرام والحلال خارج هذا الجسم، نحن ندرك الحلال والحرام بأجسادنا لا بعقولنا (..) أهذا ما يجب أن يكون.. ليس للأوامر والنّواهي مفعول يذكر، خارج هذه الحقيقة.. هل فهمت"[1].

يتجاوز خطاب "روضة مفتاح" حول الحرام والحلال ممارسة الجنس إلى المعتقد الدّيني ليصطدم برغبة جامحة في منح جسدها حريّة مطلقة تفعل به ما تريد، فهي ترى أن جسدها يخصّها وحدها فقط وليس من حقّ الأعراف والدّين والتّقاليد أن تسلبها حقها من هذا المملوك الوحيد، فهي تتناول موضوع الحلال والحرام من منطق الرّغبة، وليس من منطق القوانين الاجتماعيّة الّتي تنظّم المجموعات الاجتماعيّة وتجعل الجنس ضمن إطار واضح تكفله مؤسّسة الزّواج. ويزداد هذا الخطاب توجسا حين يسأل "عمر بوجناح، سناء المايل".

"سناء لو ألزمت بالحجاب ماذا تفعلين؟

[1] المؤامرة، ص 155، 156.

نظرت إليه باستهزاء ثم ابتسمت وقالت بدون اكتراث لا شيء..

امتثل.. وأضع خرقة على وجهي ورأسي

وسكتت.. ولما قطب عمر بوجناح دهشا متعجبا

أضافت ضاحكة، واكشف عن شيء آخر

احتضنها عمر وهتف من كل قلبه

أنت عظيمة حقا يا سناء"[1].

يصبح هذا الخطاب بنظرة "سناء المايل" مساسا بالمعتقد الدّيني واستهتارا بأحكامه لأنّها تنظر لحريّتها الشخصيّة مثل نظرة "روضة مفتاح" فالحريّة عندها هي ملكيّة فرديّة، لا يمكن تقييدها بأيّ حال من الأحوال، كما لا يمكن انتهاك حرمتها، إنّه خطاب، ناتج عن رغبة ملحّة في تجاوز الأعراف الدينيّة والتّحرر من كلّ قيد عقدي حسب زعمها.

يغيّر "خالد سعدان "من لهجته ويفصح لعمر بوجناح قائلا: "ليس في هذه الدّنيا ما يستحقّ أن نؤمن به (..) كلا ما زلت أؤمن بأشياء كثيرة.. ماهي؟ أشار خالد سعدان إلى روضة مفتاح.. أؤمن بهذه.. أو أؤمن أولا بهذين. وسقطت نظراته الحامية على نهدي روضة مفتاح. أؤمن ثانيا بما بين هذين. وأشار إلى ساقي روضة مفتاح"[2]. لما أصبح الجنس مبدأ من مبادئ رابطة الأصدقاء، تحوّل إلى ما يشبه الإيمان فهي مجموعة تهتم بالجنس وتؤطّره كنموذج أولي في حياتها، فـ "خالد سعدان" تتصّل من كلّ عقائده ليصبح إيمانه الوحيد مرتبطا بالجسد، إنّه إيمان الجسد والشّهوة، فقد تبرّأ "خالد سعدان" من روحانيّته ليتعلّق أيّم تعلّق بشهوة فانية ووحدها محددة في "روضة مفتاح". وها هي "سناء المايل" تعود من بعيد لتكشف بعض الحقائق الّتي غيّبها إيمانها المطلق بحريّة المرأة في الانعتاق من الرّوح واعتناق الجسد، "هل تؤمن بشيء يا نور

[1] المؤامرة، ص 274.

[2] المؤامرة، ص 276، 277، 278.

الدين؟"[1] والمثير في ذلك هو عدم درايته بالأمر، عكس "سناء" التي أقرت بعبادتها ووحدانية الخالق وتأديتها لكل واجباتها الدينية ردا على سؤال "نور الدين": "أعلنت فجأة بصوتها العميق أنا أؤمن بالله

وأضافت بعفويّة وسذاجة وأصوم رمضان

فسألتها بلهجة ساخرة في محاولة كسر هذا الجسد المباغت

وتصلين"[2].

يؤكّد لنا هذا المقطع عبثية "سناء المايل" وكذا "رابطة الأصدقاء" وعلى رأسهم "نور الدّين"، وكأنّ الدّين تحوّل عندهم إلى موضوعات دنيويّة قد يصيبها الهرم وتقنّن مع مرور الأيّام. إنّ لغة القلب أي قلب الأمور والمعتقدات، تحوّل الفاني إلى أبدي والأبدي إلى فان.

وفي جانب آخر يستعيد الخطاب الروائي البوليسي جزءا من هيمنته على السرد في آخر الرواية، وبخاصّة باب البؤرة ولكنه يعد مثالا مبتذلا حيث يتجاوز المحقق محسن عبد الباقي بحكم سطوة وسلطة البوليس على جسد "سناء المايل" محاولا اغتصابها في بيتها. فيفقد بذلك الخطاب البوليسي بريقه وينجذب نحو كلّ الخطابات السّابقة الدّاعية إلى تقديس الجسد، وتدنيس كلّ معتقد يدعو بطريقة أو بأخرى إلى إلغائه فــ "محسن عبد الباقي" مثله مثل "عمر البنان" تجاوز خوفه وهوسه وقاده ذلك إلى منزل "سناء المايل" حتى ينال من جسدها، مثل ما نال منه "عمر بوجناح" والصّحفي "محمود خلف الله" والممثّل السكّير "حافظ حمّاد"، والفيلسوف "نور الدّين جاب الله" فلما لا تقدّم له هذه الوليمة وهو المحقّق الآمر النّاهي، الحريص على إقامة العدل، ولكنّها امتنعت عن إعطائه ما يريد من جسدها" وقالت في سرها إن الأوغاد على كثرتهم دون هذا الجبّار الفاتك...ثمّ أردفت قائلة: "كلّهم إلّا أنت... نعمر تماما

[1] المؤامرة، ص 301.

[2] المؤامرة، ص 300، 301.

كالكلاب يا سي كلب.. اخرس يا كلب.. سأذبحك"[1]، وبهذه الردود الرّادعة، حاولت "سناء" الدّفاع عن أفكارها الحداثيّة، وحريّة المرأة بأن تمارس الجنس عن رغبة واقتناع.

3.1-الفساد المالي والمسكوت عنه في "الحوت الأعمى":

تقوم رواية "الحوت الأعمى" في بعض تمفصلاتها الحكائيّة على عيّنات سرديّة تقدّم للقارئ في شكل تلميحات يراد منها تنوير القارئ على أنّ داخل الرّواية أمور مسكوت عنها وجب معرفتها عن طريق تفعيل عنصر القراءة والتّأويل، وبداية هذه التّلميحات تبدأ مع قول الطبيب للمحقّق "يقظان": "أظن أن استعمال السلاح في هذه الجريمة يجلب لكم عناء كبيرا"[2]، ويعدّ التّلميح عنصرا مهمّا في مقارعة المسكوت عنه فكيف يمكن إدخال سلاح أجنبي إلى المغرب، إلّا إذا كانت قوات البوليس والمخابرات في غفلة من أمرها، أو تقاعست عن أداء مهمتها وهذا بطبيعة الحال يربك النظام؛ لأنّها تجعل الشّعب في حالة من الغليان ،ويواصل التلميح ظهوره وتسلّطه على القارئ عندما يجيب العميد المحقّق "يقظانّ" في تداخل صلاحيات العمل، و"لك كلّ الصلاحيّات ولن يملي عليك أحد أسلوبا غير أسلوبك.. باشر عملك واترك لي الباقي"[3]، كما يعدّ التلميح تعبيرا عن تخوف المحقّق "يقظان" من تدخّل جهات عليا في الدّولة في عمله أو على الأقلّ تعطيله من أجل مصالحهم الخاصّة، أو تقديم خدمة لبارونات الفساد من أجل تنظيم نفسها وعدم السّقوط في فخّ رجال البوليس. ثمّ يأتينا تلميح له علاقة وثيقة بـ "هند" رغم أنّها فتاة من طبقة بسيطة متواضعة، إلّا أنّ المحقّق "يقظان" عثر في غرفتها على معطف فاخر من الفرو فسأل الأم سؤالا قصديّا، هو تلميح على أنّ الفرو يتجاوز هذا المبلغ -التي صرحت به الأم بكثير -ويلزم الضحيّة "هند" توفير عدّة أشهر لشراء هذا الفرو، وعن طريق هذا التّلميح يدخل

---

[1] المؤامرة، ص 338،37،339/334.

[2] الحوت الأعمى، ص 37.

[3] الحوت الأعمى، ص 40.

المحقّق في دائرة افتراضاته واحتمالاته أنّ "هند" كانت على علاقة برجل ثريّ والقضيّة محل شك، والأيام كفيلة بأن تكشف عن المستور. وعند استجوابه لصديقتها "نجية" أوهمها بالتّلميح بأنّها على علاقة بشخص ثريّ:

"حول ماذا تخاصمتما؟ قال الضابط. حول لا شيء.. كانت تتهمني بالغيرة منها. أعرف. قال الضابط، فهي على معرفة برجل ثري كان يشتري لها ملابس فاخرة"[1] حيث استطاع المحقّق عن طريق هذا التلميح "يقظان" أن يوقّع صديقتها في فخّ استجوابه فكشفت له اسم صديقها وعمله، ونوع سيارته وعلاقته بـــ "هند" وتفاصيلها.

يمرّر السّارد خطاب استغلال الأجانب للفتيات المغربيّات، ويمكن اعتباره خطابا مسكوتا عنه، لأنّه يضرّ بالسّياحة في المغرب وبالمرأة المغربية على وجه الخصوص. فالمرأة التي تقيم علاقات متعدّدة مع الأجانب السيّاح بغرض إنعاش السيّاحة المغربيّة، ولكن هذه العلاقات كثيرا ما تضرّ هذه العلاقات بالطبقات الاجتماعيّة البسيطة الّتي وبخاصة الفتيات اللواتي يملكن من الجمال ما يجعلهن عرضة لإغراء الأجانب.

ولأنّ القضيّة ازدادت تعقيدا على المحقّق، فقد صوّر لنا السّارد عيونا خفية تتّبع خطوات المحقّق، لدى مروره بكاراج عمارة أريفو وإلقاء نظرة على سيارته في الكاراج "ولما استعصى عليه أهمله وأمر المفتش بإغلاق السيّارة. وفي لحظة السكون الّتي أعقبت ذلك ارهفا السمع معا، فتيقن بأن أحد ما، من ركن خفي يراقبهما..."[2]. ولدى دخوله غرفة منزل "أريفو" وقعت عيناه على صورتين لباخرة شحن، وهو تلميح استشرافي لما يأتي مستقبلا في الرواية، وأنّ هاتين الصّورتين لم يكن وجودهما في غرفة "أريفو" صدفة بل هذه مؤشرات، تمهد لأحداث أخرى لاحقة.

---

[1] الحوت الأعمى، ص 55.

[2] الحوت الأعمى، ص 67.

أما في علاقته الاجتماعية بعائلته، فقد أرعبه ما حدث في بيته عندما اعتدى ابنه على أخته: "المسكينة كانت جلست تراجع دروسها وهو كالحصان يقفز فوق رأسها ويوجه لكماته ورفساته أمام وجهها"[1].

يقدم لنا السارد في مقطع آخر وأثناء استجوابه لـ "بيدرو غارسيا" مجابهته بأدلّة حسية بعد أن أحس ترددا ومراوغة في أقوال "بيدرو". التقط "بيدرو" الصورة من جديد، ثم دقق فيها ثم قال باندفاع وكأن ذاكرته انتعشت فعلا: "آه... وأشار بيده إلى الضابط، معك الحق، تذكرتها، تذكرتها، صحيح كانت رفقة أريفو...مسكينة هي كذلك قتلت"[2]. فبعد أن أمر المحقّق "يقظان" بأن "بيدرو" يغير في أقواله بعدم معرفته بـ"هند" و"أريفو" في الفندق، واجهه بالصورة ثم بعلاقته بهما، واستنتج في الأخير أن "بيدرو غارسيا" له علاقة بمقتلهما وما كان ينقصه إلا الدليل على ذلك.

وفي آخر الرواية ينهي السارد الرواية بمقتل الحاج بعد أن تمت تصفيته بـــ"ست رصاصات قال الضابط الأول ثم ألقوا الجثة في المسبح"[3]، وختم السارد الرواية بنهاية مفتوحة، وهو أن منظمات المافيا تراقب عمل رجال البوليس، وأنّها قادرة على اختراق أنظمة البوليس في أي مكان. فهذا الوضع يشير إلى أوضاع مسكوت عنها في المغرب، وهو تحالف جهات خفية ومجهولة في هرم السلطة مع أنظمة المافيا، من أجل مصالح ضيقة وقدرة هذه الجهات على الوصول إلى أي كان، يضر بمصالحها ونفوذها الاقتصادي.

---

[1] الحوت الأعمى، ص 79.

[2] الحوت الأعمى، ص 93.

[3] الحوت الأعمى، ص 143.

2- الأنثى الضحية والمجتمع الذكوري، وتداعي الخطاب الروائي البوليسي المغاربي:

1.2- المرأة الضحية والجسد في "بم تحلم الذئاب:

تولي الدراسات النّقديّة الحديثة لحضور الخطاب النّسوي داخل النّصوص الإبداعيّة أهمية خاصة، وهي بذلك تفرض لونا من ألوان التّواصل الندّي مع الرّجل ومع العالم، ولمّا كان حضور المرأة داخل النّصوص الإبداعيّة متميّزا وأكثر من ضروري، فقد تحوّل النّقاد إلى دراسة هدا اللّون الحديث، واستقصاء أبعاده الأيديولوجيّة والجماليّة والأنثويّة ونعني بذلك ربط النسق بالسّياق وإعطاء رؤية للعالم تتجاوز علاقة الانجذاب والنّفور مع الآخر، وتسعى إلى تفسير "عمليّات الغدر المباشر للمشاعر والحب والكذب والسّادية واللامبالاة"[1] بينها وبين الرّجل، فإذا كان حضور الرّجل كصوت قد غيّب صوت المرأة فهل يعني هذا أنّ صوت المرأة مضطّهد؟

تحاول رواية" بم تحلم الذئاب" النّظر إلى المرأة داخل بنياتها النصّية على أنّها عنصر يؤثّر ويتأثّر بالأوضاع السّياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، ويتجلّى من خلال ظهورها في الأقسام الثّلاثة للرّواية، وبذهنيّات مختلفة تتراوح بين اللّهو والجدّ والعنف، حتّى وإن بدت المواضيع المتناولة مختلفة ومتعدّدة، فإنّها تشكّل حلقة وصل بين اهتمامات المرأة في هذا العصر، فاهتمام صونيا بالحياة كمظهر اجتماعيّ؛ يوفّر لها كافة مسائل الرّاحة والتّرف، وكذلك اهتمام حنان بالحياة كمظهر ثقافيّ وطموح للوصول إلى أعلى الوظائف في السّلطة، أما اهتمام زبيدة فتمثّل داخل الرّواية أنثى العقم*[2]، والعقم مصطلح يحمل في طياته مداليل التشويه والشذوذ...الخ بعوامل القضاء على السّلطة ومراكزها الحساسة وحتى الشّرائح الاجتماعيّة التي تؤيّدها وتقف في صفّها، وعلى هذا يظهر هذا التّعارض الفكري، أو لنقل أيديولوجيا كل واحدة منهن والّتي تعطي الرّواية طابع الاستمرارية والدّيمومة السّردية وتسهم" إسهاما فعالاّ في المشهد

---

[1] معاذ الهويدي – الصمت العابر كالفضيحة، أسطره المرأة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت لبنان، ع38، م10، ص 33.

[2]* -ينظر مقال بوشوشة بن جمعة- الآخر الهوية والكيان، مجلة كتابات معاصرة ع37، ص 99.

الثّقافي العربي والعالمي الرّاهن ...تتجسّد في أنّ الأدب سبيل يلزم من يرتاده بالكشف عن البواطن، والبوح بمكامن الاستثارة والوجع"[1] التي تسكن روح الأنثى العربيّة بصفة عامة والأنثى الجزائريّة بصفة خاصّة.

تسعى الرّواية إلى بناء خطاطة سرديّة تقوم على إظهار التّعارض الواضح بين صوت المرأة الغنيّة والمثّقفة والأصوليّة، واللّواتي يتصارعن -رغم ابتعادهن عن بعضهن البعض- أيديولوجيّا لتمرير خطابهن الواحدة للأخرى، فصونيا امرأة غنية سليلة آل رجا، تؤسّس لخطاب أنثويّ مزيّف، يحاكي الواقع بمختلف تجلّياته الماديّة(سفريّات، سمر وسهر، جنس...)، ويظهر الخطاب الأنثوي كنبع لروافد خطابيّة متنوعة تحقّق هذه المقولة وتؤكّد عليها، إذ يبدو خطاب صونيا خطابا لا أخلاقيا، لأنّه يفضح إحساسها بالجنس ،فقد أقامت علاقة مع نافع وليد بمجرّد شجارها مع خطيبها، وهنا تظهر لامبالاة العيش وانعدام القيم عند صونيا حيث يولّد خطاب جديد منحط ومتردّد ناجم عن استهتار الأنا بالآخر" ما هذا، حكاية الفيس هذا؟ أصحيح أنّ المتطرّفين لهم بلديات في بلدنا؟"[2] إذ يصوّر هذا المقطع اغتراب صونيا عن بلدها لدرجة أنّها أصبحت تجهل أحداثه، وهنا يتمزّق الخطاب مع تمزّق هويّة صونيا إذ يمكن القول إنّها بلا هويّة، أو هويّة مصطنعة تتشكّل من تعدّد سفريّاتها وتنوّعها ودخولها العالم الأوربي الّذي يسهم في مسخ ثّقافتها العربيّة وتشويه سمعتها على الصّعيد الدّولي، وقد وقعت صونيا في فخّ الاستهتار الّذي يمكن فهمه على أنّه مكتسب من مكتسبات السّهر والرّفاهيّة والجنس الّذي يعتبر هاجس المرأة الأول خاصّة عندما بدأت تتعرّى لنافع وليد "فالعريّ الأنثويّ... معطى أوّلي معروف لدى أيّ أنثى"[3] لكنّه يتعدّى خصوصيّته كمحاولة جنسيّة للانتقام من الآخر، كما يعتبر الخطاب خطابا هامشيّا عرضيّا يقوم على تبيين مظاهر الرّفاهيّة عند العائلات الثّريّة، يتكرّر بطريقة

---

[1] صلاح صالح – سرد الآخر، ص 137.

[2] الرواية، ص 55.

[3] صلاح صالح – سرد الآخر، ص 161.

آليّة توحي بحيوانيّة الفاعل، وتتحوّل صونيا إلى مجرّد جسد مثير للشّهوة والمتعة إنّه خطاب المتعة.

استطاعت رواية بم تحلم الذئاب؟ تصوير "صونيا"، على أنّها أنثى مطلقة ولها حرّية استثنائيّة في تصرّفاتها وأقوالها، شبقية "لأنّها تضعنا في مأزق أمام المشكلات الاجتماعية...رومانسيّة تحتقر وتهمل ما هو يومي"[1]، فهو الهروب من واقعيّة أليمة، وسقوط في شرك الحسية، الّتي تتعدّى حدود التّرف مزيفة ذاتها وهويّتها.

كما صوّرت الرّواية المرأة وبداية تجاربها في الحياة، في تحضير الثّقافة وترسيمها، أي أنّها تبتعد عن مقولة المرأة العقم التي جعل منها ما قبل الحداثة شيئا من أشياء البيت، وجسدا مثيرا للشّهوة والازدراء، وتقترب من مقولة المرأة الفاعلة الّتي تسعى إلى إثبات حضورها الاجتماعيّ والثّقافي وتمثل حنان الخطاب النّسوي البنّاء الّذي ينزع نحو الممارسة الاجتماعيّة والإداريّة، خطاب تقدّمي منتج لثقافة الطّموح الّذي يجعل من المرأة عنصرا إيديولوجيّا فعّالا داخل مجتمعها مؤكدّة "اختلافها عن القوالب التّقليديّة الّتي توضع من أجل إقصاء المرأة وتهميش دورها في الإبداع"[2] بناءة تخاطب الوعي ومنطق استمرار الحياة، تمثّله التّظاهرات النّسويّة الّتي أقيمت وسط العاصمة، أين تمّ اغتيالها من طرف أخيها نبيل، فموتها كان نقطة انطلاق الشّعلة النّسائيّة الّتي تؤمن بالعمل والتّضحيّة، فحنان رمز للنّهضة النّسائيّة الّتي تؤمن بروح العمل واغتيالها "اغتيال للثّقافة والتّحضر وجملة القيم النّبيلة في المجتمع، واغتيال الثّقافة يفضي بالضّرورة إلى اغتيال الأنوثة"[3].

يبتعد الرّاوي عن وضع حنان خارج خطابها النّسوي، ونقصد بذلك ابتعاده عن الوصف الأنثويّ لها، ماعدا وصف جمالها الحسّي على لسان نافع وليد الّذي لا يعدو

---

[1] عبد الكبير الخطيبي- في الكتابة والتجربة، ص 87.

[2] إبراهيم محمود خليل-النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك - دار الميسرة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ط1، ص 135.

[3] صلاح صالح - سرد الآخر، ص 179.

محاولات شابّ التّغزّل الأحادي بمن يحب غير أنّ الرّاوي ركّز على توضيح بعض المعايير الجديدة الّتي ميزت المرأة العربيّة بصفة عامّة والمرأة الجزائريّة بصفة خاصّة، والسيّدة رايس التي تعدّ نموذجا للمرأة الجزائريّة المثّالية، وهي الّتي حفّزت حنان على ضرورة مواجهة العنف بالصّمود وعدم الاستسلام، وهنا يتجلّى خطاب الصّمود أمام آلة الموت الإرهابيّة خاصّة في فترة التّسعينيّات أين ظهرت في الجزائر جمعيّات وحركات نسويّة تطالب بحقّ المرأة في العمل ومشاركة الرّجل كفاحه الأزلي، "يجب أن تكون لنا فكرة واحدة حاسمة:الاعتراض عليهم قائلين لهم لن تدوسوا على أرجلنا: يكفي"[1]، ومن ثمّة يمرّر قول السيّدة رايس خطاب الرّفض لكلّ تجاوز يحاك ضدهنّ، وشعرية الرفض هي محاولة من محاولات الراوي الوقوف في وجه الغموض والتعتيم الممارس داخل النص الروائي بطريقة قصدية ومباشرة، وهنا يظهر الخطاب النّسوي القويّ الّذي يبتعد عن المرأة بوصفها جسدا ويقترب منها بوصفها فكرا وثقافة .

تمثّل زبيدة نموذجا للخطاب السّام الّذي وصفه مالك بن نبي[2] بأنه خطاب ينزع نحو سياسة التّدمير وتهديم الهويّة الثّقافيّة ،انطلاقا من مقوّمات دينيّة مزيّفة لاأخلاقيّة، محرّضة على القتل والتّخريب، خطاب رجعي راديكالي مدنّس للقيم الإسلاميّة، ومزيّف لتعاليمها، ويتجلّى ذلك في سلوك زبيدة الّذي يتحرّك بين محوري الكراهيّة والخداع ،ففي كلّ خطاباتها ألحّت على ضرورة تقتيل الشّعب "صرخت زبيدة: لا ترحموا أنذالهم ولا دوابهم"[3]، ويتجلّى في هذا الخطاب ملامح الكره والحقد الدّفينين اللّذين يشكّلان لغة التّهديد باعتباره" لغة عنيفة تمثّل إحدى تقنيّات الضّغط في الصّراعات الاجتماعيّة بمفهومها الواسع"[4]، وفي داخل شعور زبيدة بالحقد تتولّد الممارسات البشعة والشّنيعة، ويمكن تمييز خطاب زبيدة على أنّه خطاب رجعيّ يصدر عن ذات ضعيفة وشخصيّة

---

[1] الرواية، ص 134.

[2] انظر كتاب مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: عبد الصابور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، ط 3، 1986.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 309.

[4] Catherine ballé- la menace-un langage de violence- Ed Cnrs, France- 1976, p 28.

مريضة بالعنف والهمجيّة، كما يتجلّى البعد اللاأخلاقي في تصرّفاتها مع "نافع وليد" الّذي يقوم على الإثارة الجنسيّة، مؤسّسة بذلك للخطاب الأنثوي الّذي يستحضر الجسد ويبعد الرّوح، وبذلك يتّضح التّزييف الّذي تعيشه"زبيدة" والّذي يخلق خطابات لاأخلاقيّة تنمو داخل المحكي شيئا فشيئا، لتولّد دلالات الخداع والنّفاق والكذب، وهذا ما يتنافى والمرجع الدّيني وباسمه يقتلون ويذبحون، إنّ التّعارض الحاصل بين خطاب زبيدة والخطاب المرجعي، هو ما يجعل أعمالهم غير مؤسّسة، وبذلك يسقط الخطاب النّسوي عند زبيدة الّذي يقوم على مبادئ لاأخلاقيّة مزيّفة، تهدّم الثّقافة الجزائريّة وتطمس هويّتها، ويتوضّح ذلك أكثر من خلال المقابلة الّتي حصلت بين "نافع" و"زبيدة" والّتي أفضت عن مكنونات المرأة المتعطّشة للجنس، من خلال ما "يتميّز بحساسيّته الأنثويّة الّتي تتجلّى على صعيد المتن الحكائي في هيمنة الأسئلة النّسويّة عليه"[1] وهكذا ينضاف إلى خطاباتها المزيّفة خطاب المطاردة الجنسيّة الّذي يعطي الانطباع بحوانيتها، الّتي لن تكون إلا صفة جوهريّة من صفات الجماعات المتطرّفة، وهذا القول لا ينطبق على النّساء المختطفات المغتصبات، بل يخصّ أشباه زبيدة اللّواتي بعن دينهنّ وشرفهنّ من أجل السّيادة في ليلة حمراء.

لعبت المرأة داخل الرّواية دورا موضوعاتيّا هامّا، فقد استطاعت أن تحدّد مسار الحكيّ عند الشّخصيّة البطلة نافع وليد بحيث استأثر العنصر الأنثويّ بتفكيره بدءا بصونيا فحنان ثم زبيدة، فالأولى تمثّل مرحلة شبقيّة عابرة، والثّانية تمثل مرحلة صادقة من مراحل التفكير: "لم يكن نافع وليد يحلم سوى بامرأة زوجة وبقلب ونسيان الماضي... كانت الفتاة من بنات الحومة... اسمها حنان"[2]، أما الثّالثة فتعبر عن مرحلة التّفكيك الذّهني عند "نافع وليد"، ومن ثمّة يصبح تمثل العنصر النّسوي داخل الرّواية عنصرا محدّدا للشّخصية الحكائيّة ومجسّدا لنمط تفكيرها، فصونيا أعطت نافع وليد الشّهوة الجسديّة، حنان منحته صدق المشاعر ورومانسيّة الإحساس، أما زبيدة

[1] بوشوشة بن جمعة- الآخر الهويّة والكيان، ص 97.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 118-119.

فمنحته قسوة القلب والحقد على الشّعب وعلى السّلطة كنموذج من الاغتراب السّلبي داخل الوطن "يقال إنّ أبا طلحة يحب المذابح الجماعيّة، وأنّ سعادته تقاس بعدد الضّحايا... أتعرف قرية قاسم؟... ما يجهلونه، هو أنّنا سنلتهمهم في لقمة واحدة"[1]، وهكذا يتحدّد الخطاب النّسوي على مستوى الشّخصيّات النّسويّة الحكائيّة الّتي يتمدّد مفعولها ويتقلّص بحسب قوّة حضورها الدّلالي أو ضعفه، وبحسب إحساس الشّخصيّات "بالوحدة والضّياع والفزع وبالتّالي يقاطع مصائرها، الثّوابت، والرّموز"[2] الّتي تقضي على الهويّة الثّقافيّة وتطمس الشّخصيّة الجزائريّة، وهنا يتجلّى بعدا آخر من أبعاد الخطاب البوليسيّ والمتمثّل في شعريّة الإقصاء، حيث تحاول هذه الشّعريّة أن تبني نماذج متخيّلة من وحي الواقع، يمثّلون شرائح اجتماعيّة وثقافيّة مختلفة تقوم بتدميرهم، وتؤدّي هذه الشّعريّة إلى خلق بنية معتّمة لوضعيّة الشّخصيّات حيث يمثّل حضورها حضورا عرضيّا، ومع ذلك فإنّها تبني دعائم الرّواية، فلا يفهم التّعتيم فيما يخصّ قضيّة الاغتيالات تعتيما قصديّا، وإنّما هي فرصة لتوضيح العلاقة المتوتّرة بين الطّبقة المثّقفة والجماعات الأصوليّة، والطبقة السياسية كوسيط أيديولوجي بينهما.

2.2- الأنثى ضحية المجتمع الذّكوري من الرّغبة إلى الاتّهام في رواية "المؤامرة":

تكتسي رواية "المؤامرة" أهمية كبيرة من منظور اجتماعي، كونها رواية بوليسية احتفت ببعض تقنيات الخطاب الروائي البوليسي، إلا أنها تنفتح على بعض الخطابات الاجتماعية ذات العلاقة بالثنائيات القطبية الجنسية، وقد حاولنا تتبع مسار العلاقات الحميمة، أي كيف تبدأ و كيف تنتهي، وأخذنا مثالا على تلك العلاقة بين "نور الدين جاب الله "باعتباره ممثلا عن المجتمع الذكوري و"سناء المايل" باعتبارها أيضا نموذجا للمرأة، ومن خلال الرواية وجدنا أن هذا التواصل مر عبر مراحل مختلفة حتى انتهى مرحلة الإشباع، ويمكن تتبع هذه المراحل من خلال مرحلة الحديث ثم مرحلة وصف

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 307.

[2] عبد الله إبراهيم- المتخيّل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص 100.

الجسد فمرحلة وصف الرغبة، وانتهاء بمرحلة الجنس، و قد رأينا عبر هذه المراحل أن العلاقة تبدأ بحديث وتنهي باتهامات متبادلة.

في عديد المشاهد من الرواية، صور لنا السارد "جماعة الأصدقاء" من الذكور التي تعودت التردد على المقهى، والقضايا التي أثارتها كمشكلة الثقافة، وقضية حرية المرأة وحديثهم الممل عن الجنس، وغضبهم الشديد من تصرفات رجالات السلطة البشعة والحالة الاجتماعية التي وصل إليها المجتمع التونسي، وهذا ما خلف حالة من القلق لدى المجتمع والخوف على مستقبل البلد، وما تفسره تصرفات "سناء المايل" الغريبة أمام "نور الدين جاب الله" في مشهد مثير للدهشة: "العاشرة إلا ربع تنهض سناء المايل تتمطى بكل جسدها الممتلئ وتمسك بيد حقيبتها البيضاء.. أنا ذاهبة. وكنت مقتنعا تقريبا أن سناء المايل لا تعبأ به"[1]. يمثّل هذا المقطع السّردي علاقة "نور الدين جاب الله" بـ"سناء المايل"، وهي علاقة ما قبل التّأسيس، فالعلاقة قبل أن تبدأ كانت تتسم بنوع من الجفاء أو عدم الاكتراث أو الاهتمام، فيمكن اعتبارهما جليسين في مقهى واحد.

ينقلنا السّارد إلى موقف آخر من مواقف تّواصل "سناء المايل" و"نور الدّين جاب الله" وهما في المقهى: "سألتني سناء المايل عن الفلسفة، هل هي غامضة ومعقدة كالشيء الّذي تحدّث عنه التّافه "خالد"، يوم سألته عن ذلك الكتاب، أتذكر؟ وكانت تلك المرة الأولى الّتي تخصّني فيها بسؤال وتصبر عن الجواب."[2]

يجعلنا هذا المقطع السّردي نشعر بنوع من التّقارب بين "نور الدين جاب الله" و"سناء المايل" أي الانتقال من مرحلة ما قبل التّأسيس إلى مرحلة التأسيس.

تتعدى الأنثى حدودها في البحث عن خصوصيات عشيقها، وتتجرأ بكل استعلاء دون استئذان قائلة: "تقاطعني سناء المايل بشيء من نفاد الصبر، كم عمرك يا نور

---

[1] المؤامرة، ص62، 63.

[2] المؤامرة، ص 104.

الدين؟"[1]. يتواصل هذا التّقارب خلال المقطع السّردي بالانتقال من الموضوعات العامّة إلى الموضوعات الخاصّة أي الانتقال من موضوع عام الفلسفة إلى موضوع خاصّ وهو السنّ لتعبّر له عن إعجابها وذهولها لمعرفة هذا السنّ. "باهتمام أقول اثنتان وعشرون سنة تهيم في أدغال من الدّهشة مشومة بالإعجاب، فقط، من أين لك بكلّ هذا الكلام؟"[2]،ثم توطّدت العلاقة أكثر فأكثر بما يشبه علاقات الانسجام، "أمسك بيدها بين يدي وقيد له نظري في وجهها أنت مرآتي.. تهم بسحب يدها متصنعة للغضب، فاهتف بصدق أخاذ ما أبشع الظلام يا سناء؟ تمهد ببراءة مثيرة، أي ظلام؟ أشير إلى صدري وأصرخ بلوعة، الظلمات التي هنا، تضغط يدي فيتسرب إلى أعماقي المقرورة -مما تشكو يا نور الدين؟ ...لست أدري...قالت بهدوء أثار في، ما أيسر ما تريد"[3].

وهنا تبدأ العلاقة بين "نور الدين جاب" و"سناء المايل" القائمة على الأخذ والعطاء، "سناء" تستقر في دواخل نور الدين وتريد معرفة ما يريده لتمنحه إياه، فرغم أن بوادر العلاقة الجنسية تبدو واضحة المعالم إلا أن الاثنان لا يزالان يستقرآنها من بعضهما. ثم يبدأ السارد في تجسيد مشروع الجنس بين نور الدين وسناء المايل بعد أن تصنع الكثير من المواقف والايماءات الدالة على الرغبة الجامحة في ممارسة العلاقة الحميمة: "قالت وقد امتلأ صوتها حرارة، أضفت عليه بحة شجية، هل أنت مريض؟

نهضت وأنا أتفحص ساعتي باهتمام كاذب وقلت بلهجة يجب أن أذهب

شدت على يدي وهمست بعذوبة لا تقاوم.. اجلس

أخيرا نزل على صوتهاكلمسة رحمة:

-تكلّم

كنت في متناول إرادتها. آلة طيعة تديرها كيفما شاءت.

---

[1] المؤامرة، ص 110.

[2] المؤامرة، ص 111.

[3] المؤامرة، ص 145.

فقلت بصوت رنّ في أذني كأنشودة حداد. هل تعملين المساء؟"[1]،من خلال هذه المقاطع السرديّة التي تعد تمهيدا لفعل الرغبة وتحسس بيدها تتحسس ظهر يده، فسناء المايل تمارس من الإغراء الجسدي وهذا ما كان بالفعل حينما قال: "زحفت نحو دورة المياه.. ولما أفضيت إلى السقيفة التي تفصل الدور عن السلم، لمحت "سناء المايل" واقفة أمام حمام النساء، ابتدرتني بحدة. لماذا تأخرت؟"[2].

هكذا انتشى "نور الدين "برغبة جامحة في دخول جسد سناء المايل.

"همست تستعين بصوت يشجب فيه الدفء كالحريق بسرعة"[3]، إنه المستوى ما قبل الأخير من علاقة الجنس بين "نورالدين" و"سناء المايل"، حتى صار مدمنا، لما تخلفت عن المقهى يومين متتالين قضى "نور الدين" أغلبهما في بيت "سناء المايل"، وبدت عليه أعراض الضعف أرغمته على كسر قانون الحياد الذي كان شريعتها في علاقتها معه، تحوّل فيا بعد إلى مرض، كان من نتائجه أن أصبح النزيل الواحد لفراشها الجبار.

ولأنّ المجتمع الذكوري ينظر للمرأة على أنها الجسد يفرغ فيه نزواته وشهوته القسرية، فإنّ السّارد يطلّ علينا بخيبة أمل ويخرق أفق توقعنا. حين يتحول "نور الدين" إلى وغد من الأوغاد الّذين مرّوا على فراش "سناء"، وتتحول "سناء "بدورها إلى جسد مشتت فنصحها "نور الدين" بأن تصون نفسها، وتبتعد عن بذاءة الأوغاد فهربت.

فالعلاقة التي بدأت بتلك الطريقة أي الاهتمام بالجسد كان لها أن تنتهي إلى هذه النتيجة المشينة والفاضحة، وانتهى به الأمر إلى تلقيه وابل من الإهانات:

"ماذا تريد من روضة مفتاح، وأضافت بسخرية موجعة؟

يا فحل

صرخت

---

[1] المؤامرة، ص 255.

[2] المؤامرة، ص 256، 257.

[3] المؤامرة، ص 258.

أنا لا أريد شيئا هي التي تريد

قالت بصوت قاطع نزل على وجهي كالظلمة

كذاب

وودعتنا بطعنة كانت أفظع الجميع كن رجلا لو أردت

ولكن لا تكن وغدا"[1].

هكذا انهزمت العلاقة الجنسية، وانهزمت معه "سناء المايل" المرأة الحديدية، التي ضربت بأفكارها ومبادئها عرض الحائط، وتحوّلت وسط المجتمع الذّكوري إلى جثّة هامدة يتقادفها رجال المقهى، من "نور الدين جاب الله" و"عمر بوجناحّ إلى "حافظ حمّاد" ووصولا إلى "محمود خلف الله".

لم تستطع "رابطة الأصدقاء" أن تتخلص من الأعراف الاجتماعيّة السّائدة، رغم التحرّر الّتي تغنت به نساء المقهى، لكنّه اتّضح في نهاية الأمر أنّه مجرّد شعار فضفاض، أوقع المرأة في براثن الفساد والرذيلة.

3.2- الأنثى الضحية في الحوت الأعمى:

لم تحتف رواية "الحوت الأعمى" بمظاهر تتجلّى فيها المرأة كأنثى إلّا في سياقات ضيّقة، فالرّوائي تحاشى الحديث المفصل عن بعض المظاهر الجنسية التي لا تخدم الرواية البوليسية، لأنّه في عرضه وتقديمه للرّواية تحدّث عن الغابة من الرّواية البوليسيّة المغاربيّة قائلا: "فالهدف من أي رواية بوليسية مغربية مواكبة حركية المجتمع وخلق نوع من التربية القانونية لدى القارئ"[2].

ولعل عرض هذا الموجز في تقديم الرواية، تحصيل حاصل لعدم الاهتمام بالمظاهر الجنسية في "الحوت الأعمى"، ولكن هذا لم يمنع من تجلي المرأة فنيا وموضوعاتيا في المحكي، وقد صوّر لنا السّارد هذه التجليّات عبر بعض النماذج

---

[1] المؤامرة، ص 327.

[2] الحوت الأعمى، ص 12.

النسوية ومن ذلك "هند، نجية، زوجة المعلم، العاملات، زوجة المحقق، الأم، الأخت، موظفة البنك"، وكلّ هذه التمظهرات النسويّة كان الهدف من خلالها منح الرّواية بعدا موضوعاتيّا فقط.

أعطى السّارد للضحيّة "هند" صورة غير الّتي تعوّدنا عليها، بأن صوّرها تصويرا جسديّا، ربّما سعيا منه لإثارة شهوة القارئ بقوله: "كانت فائضة الأنوثة، جسدها متناسق وجميل، وسيقانها المتخفية في سروال دجينز الملطخ بالتراب طويلة ومتماسكة، وصدرها نافر"[1].

وما يؤكّد هذا التّصوير الشهواني لجسد "هند" ما يلي:

- وصفها قبل ذلك وهي ميتة، وهو تصوير لا يثير شهوة القارئ، أي تصوير من وجهة قانونية (آثار الجريمة).
- تقديم المحقق لبعض التفاصيل الحسية للضحية هند ليبني على إثرها بعض الافتراضات المحتملة كجريمة قتل حدثت ربما بفعل محاولة اغتصاب:
  - جريمة قتل حصلت ربما بفعل الخيانة.
  - جريمة قتل حصلت ربما لتعلقها بشخص ثري.

كما قدم لنا السارد زوجة صاحب محل الحلويات في إطار حسي يفضح شكلها الأنثوي: "كان شعرها ذهبيا بفعل الصباغة، عيناها سوداوان وأنفها دقيق ومناسبا لملامحها الصغيرة"[2].

وما يزيد من هذا الوصف إثارة رغم أنها إثارة عفوية بريئة، وصف حالة المحقق "يقظان" وهو يتلعثم كعادته أمام الجميلات، وهذا ربما ما تفطنت له المرأة، رغم ما أبدته من تحفظ، وهذا ما أراد السارد أن يصوره لنا من خلال في هذا المشهد:

---

[1] الحوت الأعمى، ص 23.

[2] الحوت الأعمى، ص 50.

"وقفت المرأة وتعمدت التراجع إلى الوراء حتى لا تعطي للرجلين فرصة ليتأملاها من الخلف"[1]. فقد أحست المرأة بوضعها الأنثوي أمام الرجلين ورأت أن تحافظ على مظهرها الخارجي، أو على الأقل أن تخفيه لتظهر أمامهما، نوعا من الالتزام رغم أن الالتزام كان متجليا من خلال حديثها وأقوالها وردّها على المحقّق. فوضعها الاجتماعي مكنها من بسط موقفها أمام المحقق والمفتش.

كما كان تصوير السارد لنجية صديقة هند تصويرا واقعيا بعيدا عن المبالغة فقد تم تصويرها من عدة مواضع تحظى بالوصف الحسي، "لم يكن عمر نجية يتعدى السابعة عشر سنة، وكانت سمراء بدون شوائب عيناها عسليتان جميلتان وشعرها خفيف، يجعلها تبدو وكأنّها برازيلية، ولكنّها كانت تبدو أكثر من سنها بفعل المبالغة في الماكياج.

تأملها الضابط إذا استمر الاستجواب أكثر من خمس دقائق سيغمى عليها"[2].

يجمع هذا المقطع السردي بين الأنثوي لـ"نجية" والوصف المعنوي لها، فقد ركز في وصف حيّ على عدّة مواضع لأنوثة "نجية" تخصّ بشرة الوجه، ولون عيناها وشكل شعرها، ثمّ حدّد ملمحها بأنّها برازيلية الشّكل، ليجعل القارئ يتصور "نجية" وفق التمظهر البرازيلي، كما أنّه صوّرها لنا تصويرا معنويا يجعلنا نتنبأ بما سيحدث لاحقا في الاستجواب، من حالات الخوف والانفعال والتردد: "انتفضت نجية وكأنها نخست بدبوز وفي لحظة تحول انفعالاتها من الخوف إلى الرغبة في الدفاع عن النفس"[3]. كما صوّر لنا السّارد جانبا من حياة "نجية" الخجولة لما تجيب المحقق عن علاقة هند بـ"أريفو" وذهاب الضحية إلى بيته، فردت نجية بتحريك رأسها موافقة وعيناها منحدرتين.

---

[1] الحوت الأعمى، ص 51.

[2] الحوت الأعمى، ص 55/54.

[3] الحوت الأعمى، ص 55.

لكن القول أنّ "نجية" تمثّل داخل الرواية صورة للفتاة المغربية، بريئة الملامح، يغلب عليها الطابع الانفعالي والتأثري ربما لأنها لم تمر عليها هذه الحالات من قبل، أي حالات الاستجواب البوليسي، ولكن وببراءة الفتاة قدمت كل ما يحتاجه المحقق من معلومات قد تفيده في باقي تحقيقه.

تشارك حليمة زوجة المحقق "يقظان" حياته الاجتماعية أي حياته الأسرية، وفي بعض الأحيان تتدخل في حياته البوليسية: "لقد تعدت الأربعين بسنتين ومع ذلك بشرتها ملساء ووجها ناصع، ليس عليه تجعيدتين خفيفتين، وكجلّ خادمات البنوك كانت تستعمل نظارات طبية بإطار ذهبي"[1].

يمثل هذا الجزء من الوصف تيمتين لحليمة:

1-أنها على قدر من الجمال يجعل زوجها متعلق بها رغم غيابه المتكرر عن المنزل.

2-عملها بالبنك دليل على أنها منشغلة ولا تثير المشاكل ببيتها.

قدّمها السارد على أنّها امرأة مهتمّة بشؤون بيتها وزوجها وأولادها فهي اسم على مسمّى، وبخاصّة زوجها المحقّق الّذي تعوّدت غيابه عن المنزل. وحديثها مع زوجها حديث ودّي في أغلب الأحيان: "أحسّ بالجوع ولكن لا أستطيع تناول عشائي وحيدا.. قل إنّك مشتاق لمن يسخّن لك العشاء، ويهيئ لك المائدة، سأهيئ المائدة لنفسي، أنا محتاج لصحبتك، لا تزعجين نفسك غدا تقومين مبكرة، كان يعرف أنّها ستلتحق به، فبعد أن غسل يديه في الحمام وجدها في المطبخ وقد سرّحت شعرها وارتدت روب دو شنبر يعرف مغزاها عنده."[2].

كما صوّر جزءا من العلاقة الحميمة بين المحقق "يقظان" وزوجته، ولو بطريقة إيحائية "نهض بطريقة مباغتة لينفرد بنفسه، ولكن لما رأى عينيها الباسمتين المحدقتين إليه بإغراء، هوى من جديد على كرسيّه ولما أدرك ما يفرضه عليه واجباته اتجاه

---

[1] الحوت الأعمى، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

الزوجة، مثلما عليه واجبات اتجاه العمل."[1]، فحضور "حليمة "من خلال الرواية هو حضور اجتماعي، وأن حيز ظهورها يقتصر فقط على الزوج والولدين، لهذا يمكن أن نقول إنها ربة بيت وأنّها نموذج للزوجة المغربية المثالية المحافظة على بيتها وزوجها وولدها.

أما سكرتيرة مدير البنك (خديجة): صوّرها السّارد في إطار عملي بحت فخصوصيّاتها الموضوعاتيّة تستمدها من الحيّز المكاني البنك، ومن خلال طريقتها في الإجابة عن أسئلة الضّابط:

-أجوبة مقتضبة لا تزيد ولا تنقص شيئا عارفة بمجال عملها الذي يفترض مثل هذه الإجابات (صباح الخير، هل من خدمة، أنا كاتبته الخاصة، موجود...).

قدّم السّارد السكرتيرة كامرأة يخصّ جانبها الوظيفي فقط، من حيث الردّ على الزبائن ومن حيث مظهرها الخارجي الّذي تستجوبه هذه المهنة وحتّى عند خروجها من مكتب "بيدرو غارسيا" صوّر فيها السّارد بعض التّعالي والانحراف نحو خصوصية مهنة سكرتيرة: "تركنا المكتب ولم ترافقهما خديجة إلى الباب، بل شيعتها فقط بنظرة بغيظه"[2]، فخديجة تجاوزت بعض خصوصياتها واستطاعت أن تعلّق على الضابط والمفتش "عمر" بنظرات خبيثة بما يوحي بتواطئها مع "بيدرو غارسيا". إنّ حضور المرأة في رواية "الحوت الأعمى "الإطار الاجتماعي والبوليسي، واستطاعت أن تمزج بحسها الأنثوي بين ما هو اجتماعي وما هو بوليسي على غرار حليمة، نجيّة، خديجة.

3- المجتمعات المغاربيّة بين الاجتماعي والبوليسي:

1.3- جدليّة السّياسي والدّيني في "بم تحلم الذّئاب":

يتنوّع الحقل الدّلالي في رواية "بم تحلم الذّئاب" بتنوّع الحقل التّيمي، فهو يستعرض عبر مجموعة من الأحداث والوقائع صيغة العنف الدّيني، الّذي ساد الجزائر

[1] الحوت الأعمى، ص 82.

[2] الحوت الأعمى، ص 95.

في فترة التّسعينيّات، معلنة عن انبثاق تيّار أيديولوجي أصولي مناهض للتّيار العلماني، وتبدو الأحداث المتخيّلة كأنّها مجموعة من الحقول الدّلالية المتشاكلة بفعل ضمنيّ أو صريح فهي الّتي تجعل "الإبداع نظاما انضباطيّا يتشاكل النصّ، بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعا مقرّرا سلفا، ويكون النصّ ثانويّا وتابعا ومحاكيّا"[1]، هذا ما يجعلنا منذ البداية نحدد الإطار العام لأيديولوجيا النصّ الّتي تحمل في طيّاتها أيديولوجيّات متصارعة، ويتجلّى التّشاكل بشكل صريح في البنيّات المتماثلة بين الشّخصيّات والأمكنة والأزمنة، تتجسّد عن طريق الوصف، فنجد مثلا أصحاب النّفود كـ"جونيور "تعدّد مجموعة من الخصائص الّتي تؤهّله لهذا المنصب في الرّواية والّتي تتماثل مع بنية الزّمان والمكان، إذ الزّمن يتحدّد في اللّيل كمستوى وثيق الصّلة بـ"جونيور" أما الأمكنة فتنتقل بين البيوت الفاخرة والفيلات والملاهي الليليّة، ومن ثمّة فإتمام البنى المشكّلة لعمل الشّخصيّة تحدّد أيديولوجيّتها على المستوى النصّي، إنّها ايديولوجيا رجل الأعمال الّتي تمثّل في صميمها "قناعا لمصالح فئويّة إذا نظرنا إليها في إطار مجتمع آني"[2]، أيديولوجيا تختفي في النّهار وتظهر في اللّيل، أين كانت تتمّ على إثرها العلاقات المحرّمة والصّفقات المشبوهة، ونجد في جانب آخر شخصيّة حنان وهي شخصيّة متّزنة ومثقّفة وحضورها داخل الرّواية يدلّ على ذلك، وهي إلى جانب تمثيلها للخطاب النّسوي تعمل على تثبيت أيديولوجيا محدّدة من خلال تماثل مجموعة من الخصائص كاستقرار الزّمن في حياتها و الدّراسة والطّموح ...إلخ .

وبذلك تتكوّن "مجمل الطّبقات الدّلالية التي تجعل القراءة النّمطيّة للحكاية ممكنة"[3]، أما التّيار الدّيني الّذي تمثّله شخصيّات متعدّدة من بينهم "شرحبيل" الّذي تتجلّى من خلال تشكيل أيديولوجيّته مجموعة من الخصائص كالقوّة الجسديّة

---

[1] عبد الله الغذامي- المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط1، 1994، ص 6-7.

[2] إبراهيم عباس- الرواية المغاربية، تشكّل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط1، 2005، ص 28.

[3] جون كوهين- اللغة العليا، ص 205.

والذّهنية، والتّعارض التّام بينه وبين السّلطة ومكوثه بالجبل واختياره اللّيل للقيام بالعمليّات الإرهابيّة، تؤهّله لأن يكون أميرا للجماعات المسلّحة، أمّا "صالح لاندوشين"، فحياته الماضية كانت كفيلة بأن تجعل منه إرهابيّا دمويّا متخصّصا، فالحديث عن التّماثلات الحاصلة داخل البناء السّردي بين دواخل الشّخصيّات وخارجها وتشاكلاتها الزّمكانيّة تؤهّلها بأن تحدّد الشّخصيّة وتحرّكها، وبذلك تتّضح أيديولوجيّتها، وليس القصد من ذلك فهم الرّواية انطلاقا من أيديولوجيا الشّخصيّات فقط، بل الارتباط الوثيق بين هذه الأيديولوجيّات المهيمنة نصيّا والأخرى المهيمنة في السياقات الخارج نصية ،وبذلك يصبح إشراك المكان والزّمن لازمتين ضروريتين، من النّاحية الشّكليّة؛ فهما يعينان السّرد في توضيح ملامح الشّخصية ويحدّدان توجّهاتها، فنجد أنّ "نافع وليد" تحوّل إلى إرهابي لتردّي أحوال بيئته المعيشيّة ،فيكفي فقط تصوير حالة البيت لمعرفة وجهة نظره الشّخصيّة.

يمرر التشاكل الدّلالي عبر ما يسمّى بالتّشاكل الإيديولوجي خطابات متعدّدة تعبّر "عن الوفاء والتّضحية والتّسامي ويرى...الخصوم أقنعة تتستر وراءها نوايا خفيّة لا واعية يحجبها أصحابها حتّى على أنفسهم لأنّها حقيرة لئيمة"[1]، تسعى إلى فرض وجودها دلاليا، ومحاولة فهم الصّراع الأيديولوجي وسرّ التّداخل الحاصل بينهما، فخطاب آل رجا المؤيّد لخطاب السّلطة يقدم نموذجا عن سياسة اللامبالاة الّتي تفرضها الدّولة على الشّعب، وخطاب الجماعات المسلّحة خطاب مناهض لخطاب السّلطة يقدم نموذجا عن سياسة التّقتيل والتّرهيب الممارسة ضد الشّعب بالدّرجة الأولى بـ "أن تبتعد عن التّبشير باتجاه سياسي ورؤية أيديولوجيّة فكريّة لأنّ هذا التّبشير يبعد الرّواية عن الصّدق الفنّي ويوقفها على الدّعاوى السّياسية وفق هدف المؤلف"[2]، وهكذا نجد أنّ هذه

---

[1] عبد الله العروي- مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المملكة المغربية، ط7، 2003، ص 10.

[2] خالد الأعرج- في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي بحث في نقد النقد، عبد المنعم ناشرون، حلب، سوريا، ط 1، 1999، ص 64.

التّشاكلات الدّلاليّة والأيديولوجية لا تخدم مصالح الشّعب المناهض للأيديولوجيتين، فهو عنصر "يتخيّر الأشياء ويؤوّل الوقائع بكيفية تظهر دائما مطابقة لما يعتقد أنّه الحق"[1] وعليه تقوم حقيقة النّص الرّوائي.

يتعذّر علينا كشف التّشاكل وفهمه نصّيا، إلاّ إذا أقحمنا السّياق الخارجي لفهم ذلك خاصّة فيما يتعلّق بشخصيّة إرهابيّة أنيقة مثلما "كان سفيان رجلا أنيقا... شعره الطّويل المسدول كان يصبغ عليه ملامح هيئة حصان... كان قادرا على التّأثير على محيطه بالقدر الّذي يبهج به حتّى ضحاياه"[2] كما تتيح فكرة التّشاكل على مستوى المضامين من فهم حقيقة الوضع المجتمعي في الجزائر في فترة التّسعينيّات، ولا يعني هذا أن تتحوّل الرّواية إلى وثيقة تاريخيّة، وإنّما وثيقة تخييليّة تمارس سياسة الفضح وتعريّة الممارسات الّسياسية المؤدلجة.

أدّى ربط رواية بم تحلم الذّئاب بمفاهيم التّشاكل الدّلالي والتّشاكل الأيديولوجي إلى فهم طبيعة المتن الرّوائي من النّاحية الوظيفيّة، واعتبار بنية التّشاكل بنية توضيحيّة لكيفية تشكّل الخطاب الأيديولوجي الدّيني والخطاب الإيديولوجي السّلطوي، هذا الأخير الّذي يسعى "لصيانة الهويّة والانتماء التّاريخي من جهة ولكسب رهان التّقدّم والتطوّر وبالأحرى الصّيرورة من ناحية أخرى"[3]، ولاسبيل إلى ذلك إلاّ بمحاصرة الأصوات الدّاعية للتّغيير، وتقيم بنية التّعتيم الدّلالي حاجزا بين مختلف الخطابات الواصفة بشكل يزيد أو ينقص؛ لأنّها تبين عن ذلك الاختلاف الحاصل بينها أكثر من محاولتها إيجاد عوالم ممكنة تؤلّف بينها فيما يسمّى بحميميّة الأصوات، ومقابلة التّشاكل الدّلالي الّذي يحاول رد كل الأحداث والوقائع الروائية، وربطها بحقيقة التزييف الحاصل في الذهنيات، بالتّشاكل الإيديولوجي الذي يفسره السياق وهو إلى حد كبير مقابلة عالم كبير من رجال الدين أو السياسة أو..، فرغم ما فيه من تغييرات على

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 10.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 220.

[3] إبراهيم عباس- الرواية المغاربية، ص 42.

مستوى الأداة، إلا أنّ تشاكلها على مستوى الملامح والقصدية التي يحاول الراوي(الفنان) فهم خصوصية الشكل الرّوائي (شكل العلم) من خلالها، فمظهر التّعتيم قيمه جماليّة داخل الرّواية، لأنّ الأحداث الواقعيّة فعل جماعي، أمّا الرّواية فعل فرديّ بالتّالي لا يمكن أن نستوعب الظّاهرة الاجتماعيّة من منطلق إبداعي.

تحدّد البنيات النصّية داخل الرّواية كمجموعة بنيات متراصّة تشكّل القانون العام الّذي يقوم عليه هيكل الرّواية في جانبه الدّلالي، والقيمة الّتي يأخذها مصطلح شرعيّة اللاقانون من الوجهة الدّلاليّة تكمن في طابعها الدّموي، الّذي يغيّب الحلول في ظل إحساس الجماعات الإسلاميّة بالقهر السّياسي في بداية التّسعينيّات يحلّ محلّه الجانب الضّبابي والظّلامي في تحريك الوقائع والأحداث، وبذلك تعتمد هذه الإيديولوجيا على مبدأ القوّة الّتي تعتبرها المبدأ الأساسيّ لكلّ نجاح سياسيّ "دون السّقوط في الوهم المثالي الّذي ينظر إلى المنتوجات الأيديولوجيّة على أنّها كلّيات تتمتّع باكتفاء وخلق ذاتيين"[1]، وهو مبدأ عرف فشلا ذريعا وذلك بفقدان مصداقيّة الشّعب الّذي انتخبه بنسب كبيرة في تشريعيات 1991، ثمّ ما لبث أن تمرّد عليه بقتله وتهجيره من مساكنه، وأيضا الانشقاق الّذي حصل داخل الجماعة الإسلاميّة، وعلى إثر هذا الانشقاق تكوّنت جماعة الهجرة والتّكفير والجماعة الإسلاميّة للدّعوة والجهاد والجماعة السّلفيّة ...الخ، فاللخطاب الدّيني صفة أخرى في محاكاة السّلطة سمات "متحجّرة، أحاديّة، عدوانيّة، استبداديّة"[2]خطاب يعتمد على مبدأ الدّم للوصول إلى الحكم.

إذا كان الخطاب الدّيني قد شكّل محور الأزمة داخل الرّواية، فإنّ الخطاب السّلطويّ قد مهّد الطّريق لمثل هذا الخطاب باعتباره المسؤول الوحيد على ظهوره؛ وذلك بعد إلغاء الإطار الدّيمقراطي للعمليّة الانتخابية "الفيس يعلن حالة العصيان

---

[1] بيير بورويود- الرمز والسلطة- ت عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 3، 2007، ص55.

[2] علي حرب- أزمنة الحداثة الفائقة، الإصلاح -الإرهاب- الشراكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 88.

المدني"[1]، وكذا عند معالجته ذلك الوضع، بعمليّات اعتقال شاملة "في لحظة خاطفة، اختلط صراخ وغضب المتطرفين الإسلاميّين بصخب صفارات الإنذار...في ساعات غير متوقّعة، يتمّ إيقاظ العائلات في فزع حاولت أيدي النّساء إنقاذ أب، أخ، صهر، دون جدوى لقد وضعت الأغلال كلّ التوسّلات جانبا"[2]، وقد مسّت بعض الأطراف الحياديين في العمليّة السّياسية وتمّ إشراكهم عنوة في عمليّات المداهمة والاعتقال ربما لأنّهم كثيري الذّهاب إلى المساجد، أو أنّهم ملتحين ويلبسون الأقمصة الأفغانيّة، وبذلك تخلق فرصا أكثر للتّأويل الدّلالي لها.

ما يفسّر إبداعيّا تحوّل الكتابة المرجعيّة إلى كتابة تحمل في داخلها وعي النّقد الجماليّ للظّواهر السّوسيوثقافيّة والسّياسيّة للجزائر، ويتجلّى ذلك في اختياره واعتماده على شخصيّات يمكنها تأديّة أدوار حكائيّة، تحدّد مقصديّتها دون إرباك القارئ وإدخاله في تيه لا يحمل تشويقا ولا تحفيزا على القراءة، ولأنّ قراءة الرّواية في ضوء النّقد الاجتماعي "قراءة أدبيّة مكمّلة للتّحليل السّوسيونصّي"[3]، فإنّها تسعى للرّبط بين البنى السّياقيّة وبين جماليّات التّركيب اللّغوي والسّردي والخطابي لها، تهمل البحث عن مصادر أسماء الشّخصيّات ومرجعيّاتها التّاريخيّة، ولكنّها تعالج بدهاء فنّي مرجعيّاتها المتخيّلة، هكذا يمكننا رصد عيّنات داخل الرّواية تحمل طابع التّخييل، تمارس سطوتها الحكائيّة بالقدر الّذي يمنحه لها الرّاوي. ومن هذا المنظور يمكن اعتبار "بم تحلم الذئاب" رواية الواقعيّة السّوداء معادل فنّي للأزمة الجزائريّة في بداية التّسعينيّات، تؤسّس للاشرعيّة القانون "الّذي يسقط القناع ليظهر الوجه الحقيقي للسّلطة والمتمثّل في هدم العدل"[4]، ولكن بطريقة ضمنية غير مباشرة، تغيّب الدّيمقراطيّة خوفا من تصاعد أحداث العنف وذرءا للعنف الّذي شرّعته الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة، مبدأ جعل

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 110.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 156.

[3] Claude Duchet- sociocritique. coll. Nathan-université, France, 1979, p 4.

[4] http://www.bettna.com/articals/rt/f331.htm.25/02/2007.

الرّواية تأخذ منحى مأساويّا. سؤال لطالما حيّرنا داخل الرّواية، فلا شيء ثابت فيها، كلّ شيء متغيّر والغموض يطبع جميع الفصول.

تنزع رواية بم تحلم الذئاب؟ نحو ممارسة خطابيّة تهدف إلى تبيين مضامين البنى اللّغويّة وكشف الصّراعات الحاصلة بين البنى الأيديولوجيّة، الّتي تتوزّع في شكل خطابات واصفة، وقد فتحت الرّواية المجال واسعا لصراع الخطابات الفوقيّة والمتمثّلة في الخطاب السّياسي، والسّلطة الدّينية، والخطابات التّحتيّة المتمثلة في بعض الأصوات الّتي تظهر هنا وهناك لتزيل بعض الغموض عن طبيعة الوضع المأساويّ في الجزائر، وتسعى هذه الأصوات إلى مناهضة صوت الدّولة ولو بصورة ضمنيّة، كما يسعى صوت نافع وليد إلى محاسبة صوت الدّولة بطريقة مزيّفة لا مسؤولة، يحاول أن يمرّر من خلالها خطابا دينيّا مثقلا بالتّزييف، وها هو "عمر زيري" ينعت شرطيّا بأنّه "كافر وخائن، وقد عاقبه المجاهدون، لقد قتلوه"[1]، وهو خطاب مناهض لخطاب السّلطة ؛ يريد الانتقام من مراكزها بطريقته الخاصّة، ويزرع في ابنه روح الحقد والكراهيّة اتّجاه بلده، إذ يتحول الكره والحقد إلى أيديولوجيا تصارع أيديولوجيا السلطة وتسعى إلى تهديمها عن طريق نشر الأفكار السامة والرافضة للوضع الجزائري.

تحاول الخطابات الأيديولوجيّة والمعبّر عنها داخل الرّواية بأصوات مختلفة، أن تجيب عن حقيقة تاريخية مهّدت لهذه الأيديولوجيّات، فصوت "نافع وليد" ما هو إلا صوت مناهض لسيطرة القوى الزّائفة فتمرّده وتحوّله إلى إرهابيّ سبب من أسباب فشل أيديولوجيا الدّولة في التّسعينيّات، كما أنّ صوت جنيور يعبّر بوضوح عن هيمنة الطّبقة الثّريّة: "استدار جنيور نحو حارسه الشّخصي،... إنّ الفقراء يتّهمون الأغنياء بأنّهم السّبب في إيلامهم، أما الأغنياء فيظنّون أنّ الفقراء لا يضرّون سوى أنفسهم...فالقدر سيظلّ سيّد التفاهات والحفارات إذا لم يخف سرّ لعبته"[2] ومن ذلك أسّس جزءا كبيرا منها سطوته ونفوذه خلال سنوات التّطرف الدّيني، وتجدر الإشارة إلى

[1] بم تحلم الذئاب، ص 176.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 320.

أنّ الخطاب الأيديولوجي يتحرّك داخل الشّخصيات بطريقة ضمنيّة؛ لأنّه يبدو "كتيمة أمام أعيننا، وانطلاقا منها نفكّر بدلا من أن نفكّر فيها و حولها"[1] إنّ جلّ الأصوات الّتي اغتيلت من جانب المدنيّين يعتبر وعيهم وعيا ممكنا يتطلّع إلى غد مشرق فالفنّان والشّاعر والطّبيب والمحامي والقاضي والمرأة ، يمثّلون صوت الشّعب المغتال، كما أنّ تغييب صوت السّلطة بصورة مباشرة يضع الرّوائي في حرج سقوطه داخل التأويل المؤسساتي لوضعيّته، خاصة إذا علمنا أنّ ياسمينة خضرا كان ضابطا في الجيش، ولا يهمّه من الرّواية سوى تبرئة أطراف يحمل أيديولوجيّاتهم، وفي نفس الوقت لهم دخل في التطرّف الدّيني في الجزائر، ومن ثمّة يصبح صوت المؤلّف الضّمني خطابا أحاديّا مواجها الخطابات المتصارعة داخل الرّواية، وبطريقة أوضح يمهّد صوت الرّوائي الأرضيّة لتصارع الخطابات المشكّلة أيديولوجيّا كالخطاب التقدمي والخطاب الرّجعي والخطاب العلماني وتصارع هذه الخطابات يؤكّد مقولة الرّواية السّوداء الّتي كانت بمثابة شاهد عيان على الأحداث المأساوية في الجزائر في بداية التسعينيّات.

كما أنّ صراع الخطابات ينتج اجتماعيّا من خلال الصّراع الأبدي بين الفقر والمال، هذا الأخير يصبح ممتلكا لخطاب مؤسّس، وأصوات تدافع عنه (جونيور) وأصوات تتوسّله (حميد): "يا نافع يا بن الساقطة لن أسمح حتّى لربّ الكائنات أن يلمّ خصلة من رأس جنيور، إنّ جنيوري، إنّه لي وحدي أنا وفقط إنّه بلدي، إنّه سبب وجودي"[2] وهنا يظهر الولاء الأعمى لسلطة المال، وأصوات تستغلّه للعمليّات الإرهابية (عمر زيري)، ومن هنا يتكوّن المال كخطاب يحارب البنى التحتيّة ويقضي عليها سياسيّا واجتماعيّا، وتفضح رواية بم تحلم الذئاب؟ العلاقات المشبوهة بين رجال الأعمال والجماعات الإسلامية المتطرّفة، بحيث تقوم الأولى بتمويل الأعمال الإرهابيّة، بينما تقوم الثانية بالحفاظ على هذا المموّل باستهداف البنى التجاريّة المنافسة له،

---

[1] بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ت: محمد برادة وحسان رقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 242.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 92.

وبذلك تضمن الحركة الإرهابيّة استمراريّتها وفعاليّتها" في نقد السّلطة السّياسية باعتبارها صورة لهؤلاء الوطنيين"[1]، وتقمع باسم الدّين كلّ وعي مؤسّس يحاول إيقاف زحفهم الدّيني وتمرّدهم السّياسي وهو رسالة مباشرة لخطاب السّلطة الذي يحاول أن يهيمن بأيديولوجيتها على جميع الأصوات وتجعل صوت الشّعب هو الضحيّة.

إنّ تعدّد الخطابات الأيديولوجيّة داخل رواية "بم تحلم الذئاب" وتصارعها يعكس تصارع البنى السياسيّة في الجزائر من أجل الوصول للسلطة، ويبدو هذا حقا مشروعا في وجود الديمقراطيّة، ووجود تعدّدية حزبيّة سياسيّة، ولكن تغييبها في ظل نظام يحتكم -بطريقة غير مباشرة- للمرجعيّة الأحاديّة، أدّى إلى ظهور التّطرّف الدّيني، وترك الشعب يعيش مخلّفاته سياسيّا واجتماعيّا واقتصاديّا وثقافيّا ودينيّا.

2.3- مجتمع المقهى في "المؤامرة" :

تعدّ المقهى المكوّن الأساسي لرواية "المؤامرة"، فهي تختزل بداخلها كلّ المكنونات وتساير الشّخوص الحكائيّة وأحداثهم، حدثا بحدث وترسم لهم بوادر الملل، كما تحاصرهم بذكريات الألم هذا ما نجده في مقهى الأمل، وهي مقهى متواجدة في تونس العاصمة اعتاد الأصدقاء الجلوس فيها وهناك تعرّفوا على بعضهم البعض ولهم فيها ذكريات لا تنسى.

يمثّل مقهى الأمل عنصرا من عناصر التّواصل الاجتماعي، فـ "من مظاهر التطور الاجتماعي الذي تركز عليه الرواية ارتياد النسوة المقاهي"[2]، ونحن لا نجد مقهى في تونس إلّا واجتمعت فيها عصب بشريّة، وأن اختيار "فرج الحوار هذا المجتمع "ليؤثث به روايته دليل على أنّه يريد إصباغ روايته بصبغة اجتماعية، فالمقهى تؤسس لعنصر الحديث والحوار وتجاذب شتى أنواع الكلام ويشمل المباح من الكلام والمحظور، وهذا ما نجده في الرواية عندما تجتمع رابطة الأصدقاء المتكونة في

---

[1] علال سنقوقه - المتخيّل والسلطة، ص 127.

[2] أحمد السماوي، قراءة في رواية المؤامرة، مجلة الحياة الثقافية، ص 109.

الأصل من بعض الرجال وبعض النساء ليتحدثوا في شتى الأمور العامة والخاصة، أمور تخص حياتهم الشخصية وأمور عامة كالمجتمع والسياسة والفن والثقافة والجنس..الخ. ما تميزت به "جماعة الأصدقاء" في المقهى أنّ لديها مستوى ثقافيا محترما يمكّن أصحابها من تقاسم أطراف الحديث في كثير من القضايا دون جهل أو خجل، ونجد أن أحاديثهم انقسمت إلى عدّة موضوعات نستطيع ترتيبها كما يلي:

❖ موضوعات اجتماعية وقد ذكرت بشكل لافت داخل المقهى ويمكن تقسيمها إلى:

- موضوع الأسرة ونجد أن هذا الموضوع مستهجن عند "جماعة الأصدقاء"، لأنّه يقيّد حريتهم ويكبح تواصلهم الاجتماعي "ما أشدّ ولعك بالشكليّات"[1].
- موضوع الجنس وقد لاقى هذا الموضوع استحسان الجميع بعدما أسهبوا وأجمعوا على أنه ضرورة من الضرورات التي ترضي غرائزهم "الجنس يلتهم من وقتنا الساعات.. السياسة عذبة كالجنس.. الجمال خلق ليعبد أم ليستهلك؟"[2].
- موضوع حريّة المرأة نجد أنّ "جماعة الأصدقاء" مع حريّة المرأة سواء من جانب الرّجال أو من النّساء ففيما يخصّ العنصر النّسوي هي حقّ شرعي يضمن حريّتهن الشخصيّة المعنويّة الجسديّة، فهم في بلد تقدّر فيه المرأة، أمّا فيما يخص عنصر الرجال فقد باركوا حرية المرأة لأنها الحرية التي تضمن إشباع غرائزهم والتنفيس عن همومهم لأنهم لا يبحثون عن زوجة بل عن صديقة أو عشيقة.

❖ موضوعات السياسية: احتلت السياسة حيزا لا بأس به داخل الرواية أو داخل المقهى فالمقهى هو المتنفس الذي يبدي فيه الناس آراءهم وأفكارهم بكل حرية فنجد أن رابطة الأصدقاء، قد تحدثوا عن السياسة فتحدثوا عن التعديل الوزاري الأخير، وهذا دليل على اكتسابهم لمستوى ثقافي يخول لهم تجاذب أطراف الحديث في مثل هذا النوع من الأحاديث" كنا نحيا السياسة مغامرة، أكثر منها حقيقة وواقعا"[3]،

---

[1] المؤامرة، ص 192.

[2] المؤامرة، ص 90، 96.

[3] المؤامرة، ص 96.

أو على الأقل، فهم على دراية بأحداث بلدهم السياسية، كما كان حديثهم أيضا عن إضراب العمال وعن ثورة الخبز وسقوط عدد من القتلى ورأيهم في كلّ ذلك، ورفضهم الضّمني لأوضاع بلادهم السياسية.

❖ موضوعات ثقافية: أخذ هذا الموضوع نصيبه من أحاديث "رابطة الأصدقاء" فهم لما كانوا يعربدون، يتكلّمون عن الأدب شعرا ونثرا ويقدّمون آراءهم ويقترحون، وبخاصّة "عمر بوجناح" المولوع بالشّعر يهدّد بطريقته الخاصّة "نور الدّين" على رفضه لطلبات "محمود خلف الله" لمزيد من كؤوس الخمر بأبيات أبي نواس قائلا:

"وعيش الفتى في سكرة بعد سكرة

فإن طال هذا عنده قصر الدّهر"[1]

– وعن الثقافة والسياسة، فحديث "رابطة الأصدقاء" لم يكن مبتذلا بل كان حيّا يساير الأوضاع الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة لتونس، أصدقاء على قدر كبير من النضج الفكري والمعرفي، وهذا ما جعلهم يحتلّون مكانة هامّة لدى نادل المقهى. كما كانت مقهى الأمل شاهد عيان على موت "سناء عبد الباقي"، ولكن التّساؤل المطروح لماذا جاءت أقوالهم متضاربة رغم أنّ المكان والحدث واحدا.

يسقط السّارد على التّضارب إسقاطا رمزيا ليبديا، ورأي الرّجل في المرأة أو ليبيّن أنّ تضارب الأقوال قد يتحوّل إلى إشاعة، وهذه الإشاعة قد تدمّر الشّخص وهذا ما حدث في قضيّة مقتل "سناء عبد الباقي"، فتحوّلت على ألسنة الشّهود، إلى امرأة مومس، رغم أن تضارب أقوالهم، دليل على أنّ واحدا فيهم على الأكثر صادقا في أقواله، والباقي بداعي الفضول يكذبون. حادثة مقتل "سناء عبد الباقي" تبيّن أن مجتمع المقهى مجتمع شفوي يميل إلى المرويات والادعاءات وهي في غالب الأحيان ادعاءات باطلة لا أساس لها من الصحة، مجتمع عاطل لا شغل له، إلا متابعة الذاهب والآتي من النساء والرجال، مجتمع يميل إلى التسامح، المهمّ أن

[1] المؤامرة، ص 152.

يبرز أنّه له دورا في قضيّة "سناء عبد الباقي" وأنّه استطاع أن يساعد التّحقيق، وله الفضل في ذلك حسب زعمه الّذي تحوّل "في مراحل معيّنة من الرّواية إلى مكان منغلق إذ يتمّ فيه استنطاق كثير من المشبوه فيهم، شأن عمر البنان، والنادل حمادي بن علي الدالي إضافة إلى عمر بوجناح ومحمود خلف الله و سناء المايل"[1].

كما ترسم الرّواية من خلال المقهى، حضور المرأة المنقطع النّظير، وارتباطها الوثيق حتّى أصبحت الزّبونة درجة أولى لهذا المكان، وهذه عادة لم يتعوّد عليه المجتمع المغاربي وبخاصّة المجتمع التونسي، حتّى وإن كانت المرأة سابقا تقصد هذه الأماكن لكنّها عادة ما تكون مرفوقة بمن يحفظ احترامها، فارتياد نساء مقهى الأمل كان بشكل يثير الغرابة، حتّى تحوّلت إلى أسلوب عادي في حياتهم اليوميّة، فنجد "سناء المايل" و"روضة مفتاح" و"ابتسام السّايح" و"سلوى الرّياحي"، كلهنّ اعتدن ارتياد مقهى الأمل، لتجادب أطراف الحديث.

كما يكشف لنا المقهى على بعض سلوكات المجتمع التونسي من نموذج "رابطة الأصدقاء" وهي عادات تتكرّر، فهل يمكن إلقاء اللّوم على المرأة لولوجها عالم المقهى، وانخراطها في مجتمع المقهى، باعتباره حكرا على الرّجال منذ زمن بعيد أم أنّ حريّة المرأة تخولّ لها ارتيادها بصفة عاديّة. هذا ما يجعلنا ننطلق من نقطة أكثر حساسيّة وقد تؤدّي بصفة خاصّة إلى حدوث مالا يحمد عقباه، كالاغتصاب وجريمة الشرف...الخ. أمّا فكرة "الحياء" عند نساء "رابطة الأصدقاء" تكاد تكون منعدمة، وهذا ما يلاحظ من تصرّفات "روضة مفتاح"، ومن "سناء المايل" الّتي تمرّدت على الحياء لدرجة أنّها تخاطب الرّجل بلغته، فكانت بعد قضاء وطرها من "نور الدّين" بدورة المياه، عوض أن تشعر بالخجل والندم، تكلّمه بنفس اللّغة الّتي يتلفّظها الرّجال: "لم يغتصب أحدنا الآخر. كان جوعا شعر به كلانا وقد أشبعناه**!**"[2].

---

[1] أحمد السماوي، قراءة في رواية فرج الحوار، ص 109.

[2] المؤامرة، ص 121.

ففكرة تحرّر المرأة، جعلها تختلق وتتجاوز الكثير من الأعراف وتقاليد المجتمع التونسي، الّذي عرف منذ زمن ليس ببعيد، بأنّه مجتمع محافظ ولكن مع التغيّرات السياسيّة والاقتصاديّة وضرورة الانفتاح على الآخر والاتجاه السّياحي في تونس، بدأت المرأة في هذا البلد تخرج من قوقعتها، وترتدي لباس التّحرر للتنصّل من كلّ القيود الاجتماعيّة، فنجدها داخل مقهى "الأمل" تدخّن السّيجارة تلو الأخرى، وتتعاطى كؤوسا من الخمر بداعي التحرّر، وتلاطف وتغري.

القارئ لرواية "المؤامرة" يعتقد للوهلة الأولى بأنّه يقرأ عن المجتمع الغربي، وبخاصة فيما يتعلّق ببعض القرارات السياسيّة، مثلا قانون تعدّد الزّوجات في تونس يعتبر التّزوج بثانية جريمة حسب نص الفصل18[1]، كلّ هذه المواصفات والسّلوكات والموضوعات والمعاملات يخيّل للقارئ وكأنّ "المقهى" أصبح بديلا للمنزل وبديلا للأسرة، فأصبحت "رابطة الأصدقاء" هي أسرة "سناء المايل"، وكذلك هو الشّأن بالنسبة "نور الدين جاب الله" ولـ"روضة مفتاح"، فهذه الأخيرة كانت تقضي وقتها المقهى دليل على تخليها عن رعاية ولديها، كما يدل المقهى على فكرة التجمعات وحشد الأفكار، وتوافق الآراء رغم الانتماء الفكري المختلف، فالمقهى عند "فرج الحوار" هو رمز من رموز المجتمع التونسي كما أنّه نبع من منابع فساده.

تتخذ المقهى في رواية المؤامرة عدّة أشكال، ففي النّهار يقدّم القهوة وما شاكلها من المشروبات الساخنة، و"في المساء عندما يصبح مقهى الأمل حانة أكثر منه مقهى"[2].

ليس هذا الإسقاط إلّا دليلا على تحوّل وتغيّر المجتمع التّونسي من مجتمع محافظ إلى مجتمع منفتح على كل الّثقافات، وبخاصّة ما يتعلّق بالثّقافة السياحيّة، كذلك نجد المقهى من هذا المنظور ما هو إلّا فضاء اجتماعي غيّرته الأنظمة والأفكار

---

[1] مجلة الأحوال الشخصية،13 أوت 1956، التطبيق الفعلي كان بعد ستة أشهر أي أوائل 1957، من التشريعات صدر قانون منع تعدد الزوجات.

[2] المؤامرة، ص 93.

التحرريّة، كما أنّه مكان تمارس فيه العلاقات الحميمية بشكل طبيعي يكاد يكون عاديا، مثلما حدث بين "سناء المايل" و"نور الدّين جاب الله "في دورة المياه، "ابتسام السّايح" و"محمد خلف الله"، إنّه أشبه بمكان أخد المواعيد أين تمارس العلاقات الجنسيّة في ظل تقاعس النّادل وتواطئه، يتحوّل المقهى من هذا المنظور إلى مقهى متعدّد الخدمات، يصوّر المقهى وما بداخله، حياة المجتمع التونسي، أين تمارس الطّقوس بعبثيّة وتختلط الأنثى بالرّجل ويستباح الجنس تحت غطاء التحرّر وتصبّ كؤوس الخمرة من باب الترويج والدّعاية لوهم يقال عنه السّياحة، وتبرم الاتّفاقات بين أفراد مجتمع المقهى بحكم ما يتحلّون به من مبادئ، لكنّها سرعان ما تبددت وافتضحت كلّ ألاعيبهم، وتبيّن فيما بعد أنّها أفكار تتحكّم فيها المصالح، فكم تغنّوا بالديمقراطيّة وحريّة المرأة لكنّها أصبحت مع مرور الزّمن مجرّد شعارات فضفاضة، وهكذا كانت المقهى وهكذا كانت حقيقة مجتمع المقهى.

3.3- المجتمع البوليسي في "الحوت الأعمى":

إنّ الحديث عن السرديّة في رواية "الحوت الأعمى" تجعلنا نتحامل شيئا فشيئا على السّارد، الّذي تبنّى في سرده اتّجاها واحدا تمركز حول خطاب واحد هو خطاب المحقّق، والقارئ لرواية "الحوت الأعمى" يألف هذه العلائقيّة بين للسّارد والمحقّق "يقظان" وكأنّهما تعاهدا أن يسيرا وفق نهج سردي واحد، وفي المقابل نجد أنّ السّارد تجاهل في سرده الآخر ونقصد بالآخر أعضاء العصابة، فلم يذكر حياتهم ولا طريقة عيشهم ولا خططهم، وما أدّى بالكاتب أن يسير باتجاه واحد، ربّما هذا عائد لاشتغاله في هذا السلك، لكن هذا الأمر لا يعد متعمدا، أو بالسهولة التي يعتقدها البعض، غير أنّه تسبّب في إحداث بعض الخلل والإجحاف، أبعدت الخطاب الرّوائي عن الموضوعيّة، كما يصعّب علينا الحكم على الطرفين لأنّهم لم يوضعوا في نفس المقام كان هذا عن قصد أو غير قصد، وهذا ما جعل الخطاب الرّوائي البوليسي يسير بطريقة خطيّة أحاديّة الجانب أي تسير في خانة المحقّق.

وكل هذا الدعم للمحقّق "يقظان" جعله بطلا محوريا في رواية "الحوت الأعمى"، بوجوده تستقيم الأحداث وتتناسل الموضوعات كما أنّه مسؤول سرديّا على ظهور الشخصيّات الحكائيّة واختفائها، إذ نجد أنّ كلّ الشخصيّات الحكائيّة دون استثناء تظهر عند ظهوره وتختفي بمجرّد اختفائه.

كان بمقدور السّارد أن يصوّر لنا الجانب الآخر من الخطاب الرّوائي البوليسي (خطاب العنف)، فيصوّر المافيا تصويرا حسيّا واجتماعيّا أو يصف علاقاتهم واتّصالاتهم وعائلاتهم كما كان بمقدوره تصوير رؤيتهم لرجال البوليس، حتّى يشتدّ الصّراع وتتأزّم العقدة.

تشخيص السّارد لهيئة "بيدرو غارسيا" وهو فرد من أفراد العصابة، عرفناه بعد أن انتهينا من قراءة كلّ مراحل تطور أحداث الرّواية-"كان في حوالي الأربعين من عمره يرتدي جاكيت جلدية سوداء وشعره مقطع على طريقة هواة البوب.."[1].

أهو تقليل من قيمة وهيبة رجال المافيا الّذين طالما عرفناهم في الأفلام البوليسية يتميّزون بصفة الوقار والهيبة، محاولة لكنّها محاولة من السّارد لتمرير خطاب أحاديّ ولو على حساب رجال العصابة، نجد أنّ السّارد قد قلّل من قمية رجال المافيا، فمن منظور اجتماعي وأخلاقي وإنساني، المجتمع ضد المافيا وينبذ التّهريب والفساد.

كان على السّارد أن يخلق نوعا من الإثارة والتّشويق الّتي تقوم به الرّواية البوليسية، كأن يركز على حالات التّرقب والتّوجس من الجانبين، قد يكون مصيبا في كون العصابة تعمل في الخفاء فتركها سرديّا في الخفاء ولكن من منظور الإثارة البوليسيّة أن يتمّ التركيز على الصدام بين الطّرفين حتّى تستقيم الرّؤية وتتوضّح بعض معالم الجريمة.

[1] الحوت الأعمى، ص 91.

ساعدنا السّارد في التعرّف على رجال البوليس من خلال وصفهم وصفا ماديّا كالعميد "عبد القادر" والمفتش الشاهد "عمر" والضّابط "يقظان"، والطّبيب الشرعي ووكيل الملك، فكلّ هذه الرّتب لها علاقة وطيدة "بالمجتمع البوليسي" لأنّه يفترض ثلاثة علاقات مترابطة فيما بينها (الضحية، لمحقّق، المجرم)، وما يجمع بينها ويحقّق هذه العلائقيّة هو التّحقيق، وأمّا الباقي فيلعبون دور العاضد أو المساعد في التّحقيق كالشّاهد والمتّهم والطّبيب الشّرعي...الخ. فمن خلال مادة الحكي استمتع القارئ بالتّعرف على المجتمع البوليسي من خلال تحرّكات المحقق وشكوكه، افتراضاته، تتبعه خيوط الشّهود، وصولا إلى كشفه للحقيقة إنّها لعبة لعبها السّارد بإتقان، واستمتع القارئ بقراءتها أو بمشاهدة أحداثها من خلال تحويل الكلمات إلى مشاهد داخل المتخيّل.

لم يرسم السّارد معالم مجتمع الجريمة إذ لم نحظ بوجود فضاءاتها ولا كائناتها إلّا بقدر يسير يكاد ينعدم مع انفتاح السّرد، من ذلك لم يرسم السّارد وجوه الجريمة وملامحها الماديّة كما عبّر عن ذلك: "لا مبرزو (Lombroso)"* فتأتي الجريمة منطقا وسببا لهذه التعابير وهذه الملامح زادت من حدة الترقب، لم نلحظ هذه العلامة في وجه الضحية إلا بما تيسّر عند المحقّق "يقظان "عند محاولة اغتياله، فعمليّة القتل الّتي تمّت في حق "هند" و"أريفو" و"الحاج" غابت عن الرواية بعض المشاهد التي غيّبها السّارد:

- صراخ "هند" وتوسلاتها لإبقائها على قيد الحياة.
- ملامح "أريفو" الأخيرة قبل تصفيته.
- تصفية الحاج واللحظات التي تفصله بين الحياة والموت.

* طبيب إيطالي، أستاذ الطب النفسي (جامعة تورينو)، مدير مأوى المعتوهين (بيساو)، أسباب الجريمة: -وقوعها (في البلدان المعتدلة الحرارة، البلدان الجبلية) - الشكل الفيزيولوجي للجرم (عدم تناسق في الوجه والجمجمة، انخفاض الجبهة، بروزر الأذنين).

صنف المجرمين إلى: -مجرم بالفطرة، -المجرم المعتاد (الناشز الاجتماعي الرافض للعمل)، -المجرم العاطفي (مزاج دموي أو عصبي)، -المجرم بالصدفة (فقدان المقاومة للمؤثرات الخارجية).

كلّها مشاهد بإمكانها أن تثير القارئ، أو تزيد من حالة ترقّبه لمصير الضحايا، وضرورة الكشف عن منفذيها، تحوّل الرّواية إلى خطاب أحادي الرؤية، لما تغاضى عنها السّارد –عمدا أو سهوا-، فالرّواية كانت بمثابة المسار الّذي بنيت عليه الرّواية البوليسيّة.

دون أن ننسى دور مجتمع الصّحافة والإعلام في إرساء قواعد السّرد البوليسي وقد لا حظنا حضور ها في مقطعين سرديين "مهندس إيطالي يعمل بشركة توسيع الميناء وجد مقتولا في شقته بأربع رصاصات.. لا بد للصحافة من تمليح أخبارها، أريفو لم يقتل إلا بثلاث رصاصات.."[1].

إن حضور مجتمع الصّحافة في الرّواية البوليسيّة حضور لا مناص منه، من أجل نقل الحقائق إلى الرّأي العام، بكلّ تفاصيلها وقد يزيد المقال الصّحفي عن ذلك لتشويه عمل رجال البوليس "من يدخل السّلاح إلى بلادنا؟ وأين هي عيون الشّرطة الّتي لا تنام لمّا يتعلّق الأمر بقضايا أخرى؟ كانت كلّ الصّحف تشير إلى نفس الخبر وتركّز على استعمال السّلاح، كان هناك عمود في صحيفة يستهزئ بالأمن المفقود في "الدّار البيضاء"، حيث ينهي الكاتب تعليقه قائلا: لن نستغرب إن وجدنا المسدسات تباع في درب غلف إلى جانب أدوات الطبخ المستعملة"[2].

تتلخّص وظيفة مجتمع الصّحافة في تنوير الرّأي العام، وإحداث صدام اجتماعي، فيتحول هذا المال الفاسد إلى سبق صحفي نتيجة الصّراع الخفي بين السّلطة وعالم الصّحافة ولهذا لم يأت السّارد على ذكر مجتمع الصّحافة إلّا بما يضمن تواجدها ضمن الخطاب الرّوائي البوليسي، إذ عدت عنصرا فنّيا فعّالا فيها.

أمّا المجتمع المدني فغيب في رواية "الحوت الأعمى" من خلال جرائم القتل أو الاستجوابات باعتبارهما نماذج تمثّل المجتمع المدني وقد يعود تغييبه إلى رفضه أن يكون كبش فداء في الصّراع المحتدم بين المجتمع البوليسي ومجتمع الجريمة، حيث

---

[1] الحوت الأعمى، ص 87.

[2] الحوت الأعمى، ص نفسها.

صوّر السّارد أنّ المجتمع المدني الّذي تمثّله شريحة كبرى من الطّبقات الهشّة أو الضّعيفة اجتماعيّا قد استعملت في غير محلها، وهذا ما خلق نوع من الحساسية بين (المجتمع البوليسي، مجتمع الجريمة، المجتمع المدني،...الخ)، والتي تشكل المجتمع المغاربي بجميع أطيافه.

4-التلقي وجمالية التأويل

1.4-القارئ كمحقق افتراضي في "بم تحلم الذئاب":

رواية "بم تحلم الذّئاب" رواية تجمع بين التخييل والتسجيل، فهي من جهة تصنع عوالمها الممكنة، ومن جهة أخرى تسجّل الواقع وأحداثه، وهذا التّقابل الوظيفيّ بين الواقع والمتخيّل هو نتاج "مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه"[1] في مجتمع يتأرجح بين الرّفض والخضوع، فالرّواية حاولت فهم وتفسير الأحداث السّياقيّة على أنّها أحداث تؤسّس لمقولة شرعيّة اللاقانون، ويتجلّى ذلك في عدّة خطابات واصفة على ألسنة شخصيّات حكائيّة، سجّلت حضورها -بطريقة غير مباشرة- داخل الواقع بشكل لافت للانتباه كـ"نافع وليد، جنيور، صالح لاندوشين ..."، ولكلّ أيديولوجيّته الّتي يؤسّس بها قانونه الخاص، إنّه قانون الغاب، وليس اغتيال مثقفي الجزائر وبسطائها كـ"سيد علي، حنان، زاوش، رشيد درّاق..."، إلا تجسيدا لشرعيّة الباطل؛ التي تحقق مقولة التزييف والتعتيم الدلالي ، ومن ثمّة يخالجنا تساؤل حول هذه الشّرعيّة والسّلطة الّتي تخوّلها القيام بذلك.

تستند هاتان الفئتان إلى سلطتين نافدتين داخل المجتمع الجزائريّ، سلطة تؤسّسها الدّولة، وترتكز على أرضيتين صلبتين، أرضيّة تمنحها المناصب العليا في البلاد القائمة على "التّجاهل والقلب والتّبرير"[2]، وأرضيّة يمنحها أصحاب المال والنّفود، وسلطة يمنحها الدّين؛ كشريعة صالحة لكلّ زمان ومكان وتطبّق على كلّ النّاس.

---

[1] حسين خمري- فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، ص 41.

[2] بيير بورديو-الرمز والسلطة- ت عبد السّلام بن عبد العالي، ص 56.

فقراءة الرّواية قراءة سياسية تؤسّس لخطاب بوليسيّ معتم ، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار فاعلية القارئ في "أن يؤثر في النصّ بما يؤدّي إلى بنيانه... وبالتّالي فإنّ النصّ إذ يقوم على كفاية، فإنّه يساهم في إنتاجها"[1] كمنطلق لتساؤلات جوهريّة تهتمّ بالنّظر وتحليل الجانب الهرمي للدّولة، ونرى أنّ تناقضا موجودا بين قمّة هرم الدّولة وقاعدتها، هو ما أسّس لشرعيّة اللاقانون، فقمّة هرم الدّولة يشغلها أصحاب السّياسة والمال والنّفوذ، والقاعدة تستند إلى المرجع الدّيني، وأنّ هذا الصّراع بين القاعدة والقمّة هو ما يمنح النصّ بعده الأيديولوجيّ، وعلاقة المؤلّف بمقصديّة السّياق، والجواب عن هذا السّؤال يتطّلب من القارئ معرفة دقيقة بالسّياق حتّى لا يقع في فخ التّأويل العبثي والعشوائيّ من جهة، ولا يقحم الواقع باعتباره محرّك الرّواية من جهة أخرى، وارتباط الرّواية بالواقع على هذا الأساس ارتباطا وهميّا يقوم بتلخيص السّياق في مجموعة شفرات نسقيّة تحدّد النصّ وتؤطّره، وهي شفرات يحدّدها السّرد البوليسيّ بوضع تقنيّات الرّواية السّوداء في إطارها العام، آخذا بعين الاعتبار وضع البنى الأيديولوجيّة المتصارعة.

2.4- من المحقق البوليسي إلى المحقق الاجتماعي في المؤامرة

سؤال لطالما حيّرنا داخل الرّواية، فلا شيء ثابت فيها، كلّ شيء متغيّر والغموض يطبع جميع الفصول، ولطالما كان المحقّق "محسن عبد الباقي" في حيرة تصدر من محقق شرطة وهو الأدرى بكل تفاصيل الجريمة، يردّد على "عمر البنان "السّؤال التّالي:-هل أنت متأكّد أنّ الضحيّة هي "سناء عبد الباقي"؟، ولطالما كان يتردد "عمر البنان" في إجاباته تردّد الشّخص الجاهل بالمرأة الّتي قال عنها أنّه عاشرها، وهو في الوقت ذاته يقول بأنّها امرأة لمن يرغب فيها، فيردّون عليه "جماعة الأصدقاء" بأنّها أشرف من الشّرف، لماذا هذا التّناقض بالذّات، ولم هذا اللّغز؟ هل حقيقة هناك "سناء عبد الباقي"، أم هو محض افتراض، ثم ها هو "نور الدين جاب الله

[1] امبرتو إيكو- القارئ في الحكاية –ت أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996 ص69.

"يحاول أن يذهب إلى المكان الّذي وصفه "عمر البنان"، ولكنّه يرجع خالي الوفاض، ولم يعرف شيئا عن اسمها، عائلتها، أوصافها، أو حتى عنوانها، إلّا ما يشبه وكر الأشباح" من هي سناء عبد الباقي؟

-امرأة عادية لا أسرار في حياتها.

أنا أعرف أن اسمها سناء.

-هل اطلعت على أوراقها الشخصية؟

-لا.

-هل تعرف شيئا عن تاريخ ومكان مولدها؟

-لا.

-هل تعرف لها أهل هنا؟

-لا.."[1].

إن في تشتت شّخوص الفصل الثّاني تشتت للقارئ، فسناء تظهر حينا وتختفي حينا آخر وأنّها طيف يمارس لعبة التجلّي والاختفاء، وما هي في الحقيقة إلّا لعبة زمنيّة يمارسها السّارد علينا، ليعود بنا إلى الماضي القريب والبعيد فيتذكّر "نور الدّين جاب الله" لـ"سناء عبد الباقي"[2]. وينتظر القارئ في الفصل الأخير أن يتماس المحقّق مع "سناء عبد الباقي" من خلال العثور على المذنب، أو على الأقلّ إخبار القارئ ببعض تفاصيلها، ولكنّه يرتدّ عن ذلك محاولا اغتصاب "سناء المايل"، ونحن نتساءل لماذا لم يأخذ التّحقيق مجراه؟ لم هذه البساطة والرعونة في تناول قضيّة مقتل "سناء عبد الباقي"؟ رغم أنّه بدا جديّا في بداية الرّواية من خلال استجواب "عمر البنان". وهذا ما يطرح العديد من التّساؤلات والافتراضات، هل حقيقة هناك "سناء عبد الباقي"، أم هي مجرّد رمز تقوم عليه الرّواية، أم هي لعبة سرديّة يمارسها علينا السّارد ليوهمنا داخل أجواء رواية بوليسيّة لا تقدّم لنا لا الضحيّة ولا المذنب ولا حتّى المحقّق في

[1] المؤامرة، ص 189/188.

[2] المؤامرة، ص 306،267،263،248،247،239،238،237،228،250 ،188.

أجواء سادها الغموض والتّعقيد، فيظهر تارة ويختفي تارة أخرى، يظهر في قضيّة ويختفي ثم يظهر في قضيّة أخرى، فلا يقدّم لنا ما يجب أن يقدّمه المحقّق الحقيقي، فهو محقق من وحي الخيال، "فمن يكون نور الدين جاب الله. إنّه كائن من ورق جعله الكاتب راويا لنصّه. ولكن هذا الكائن الورقي المتخيّل يخرق إطار الخبر ويتسامق حتى يستوي والكاتب. بل إنّه يهيمن على منشئه حتّى يغدو هو صاحب الخطاب. ويصبح فرج الحوار مكملا لنور الدين جاب الله خاضعا لمشيئته."[1] إنّها شخوص ورقيّة أراد السّارد أن يجمع شتاتها ليحقّق بها بعض مقولات الرّواية البوليسيّة.

في الأخير تبقى الرّواية علامة محيّرة يعجز القارئ على استقراء معانيها، لأنّها تدخل عوالم الحيرة والغموض والتّعقيد، وطلاسم المعنى إنّها رواية الطّلاسم بامتياز، فالرّواية لم تبح لنا بكلّ أسرارها، عدا أنّ "محسن عبد الباقي "ضحيّة و"سناء المايل"، وحتّى هذه الحقيقة يستنكرها القارئ، بما يفرضه المقام، وتبقى رواية "المؤامرة" شيئا من وهم الخيال.

جاء التّحقيق في رواية "المؤامرة" ليحقّق مقولة الأحاديّة ومقولة الفنيّة ونحن نغوص في أغوار الرّواية، نجد أنّ التّحقيق تجلّى في خطابه البوليسي وخطابه الاجتماعي، ونقصد بذلك أنّ التّحقيق تحرّك وفق خطّين متوازيين خطّ بطله المحقّق "محسن عبد الباقي" وخطّ آخر بطله "نور الدّين جاب الله"، فـ ."محسن عبد الباقي" يمثّل نموذجا حقيقيّا للخطاب: الرّوائي البوليسي، أماّ "نور الدين جاب الله" فهو محقّق افتراضي (منزوع الخطاب البوليسي) لأنّنا لمسنا تحرّكه داخل الرّواية من خلال ثلاث مظاهر موضوعاتيّة:

-مقتل "سناء عبد الباقي": ويظهر فيها "محسن عبد الباقي" محقّقا صعب المراس مع "عمر البنّان" يمارس عمله بعنفوان، يريد الحصول على الحقيقة مهما كان شكل الحقيقة الّتي يستعملها (سؤال، شتم، ضرب، الخ). صوّره السّارد على أنّه مثال سيء

[1] محمد القاضي، في حوارية الرواية-دراسة في الرواية التونسية-، دار سحر للنشر، ط 1 ، 2005،، ص103.

للمحقّق البوليسي يستغل منصبه للضّغط على الشّهود بطريقة غير قانونيّة ومثال ذلك أنّه كان يستجوب الشّهود داخل مقهى "الأمل"، وفي بعض الأحيان نلمس تردّده وخوفه، وفي الأخير لا يحصل على شيء مقنع يفيد الحقيقة لأنّه كان يمتلك آراء قبلية تناقض آراء الشّهود، ممّا عكّر صفو تحقيقه.

يتجلّى لنا "محسن عبد الباقي" وقد فضح أمره قليلا أثناء استجوابه لـ"نور الدّين جاب الله" في مقتل "سناء عبد الباقي" ولكنّه لا يبحث في حقيقة الأمر في سرّ مقتلها دائما، عندما يستجوبه عن سرّ الورقة الّتي كانت بحوزتها ويسأله قائلا: "هل صحيح أنها فكّرت في إنشاء خليّة نقابيّة في المعمل؟"[1]، وهذا السؤال كفيل بمعرفة نوايا المحقق، فهم لم يكونوا يبحثون عن مقتلها وإنما عن انتمائها، هل سناء عبد الباقي شيوعية مناهضة للحزب الحاكم؟

في حقيقة الأمر هذا هو الأمر الّذي حقق فيه "محسن عبد الباقي"، فلم يكن يهمّه مقتلها بقدر ما كان يهمه انتماءها، لتكون لهم الفرصة لتفكيك خلية نقابية إن وجدت فردّ عليه نور الدين" حينها: "موت سناء جريمة حضارية، موت سناء هزيمة حضارية."[2]، فـ "سناء عبد الباقي" لم تكن في يوم من الأيّام فردا وإنّما هي جماعة تؤمن بأفكار نهضويّة لطالما حاربها النّظام الحاكم، فالتّحقيق ما هو إلا تمثيليّة سخيفة يراد من ورائها نسف هذه الأفكار ومعتقديها.

-اغتصاب "سناء المايل"، وهو الجزء الأخير من الرّواية وفيه ينكشف "محسن عبد الباقي" تماما وتنكشف نزواته الجامحة ضد "سناء المايل" ليؤكد لنا السارد حقيقة المتابعة الملتبسة لها داخل المقهى، فقد أثاره جسدها كما أثار من قبله (نور الدّين..) فحاول اغتصابها.

---

[1] المؤامرة، ص 194.

[2] المؤامرة، ص 210.

يقدّم السّارد "محسن عبد الباقي" خلال مظهره الحقيقي رجل المباحث الباحث عن نزواته في جسد "سناء عبد الباقي"، وبصورة رمزية إنّها تمثّل عنف التواصل بين السلطة والشعب، السلطة" بفعل تأثيرها الخاص وقدرتها على التجييش والتعبئة (la mobilisation)"[1] تريد انتهاك حرمة الشّعب، والشّعب يتمنّع ويرفض ذلك وتكون الضّربة بإسقاطه، ما هي إلا تلميح عن نهاية السّلطة المرتقب، على يد الشّعب الّذي أهين في كرامته وشرفه وعرضه.

إنّنا نورد هذا المصطلح مجازا، فنور الدين ليس محققا وإنّما من منظور القارئ التأويلي أنّه يمثّل صفة المحقّق الاجتماعي، وذلك من خلال ممارسته لهذه المهنة في باب التحقيق عندما حاول العثور على منزل سناء عبد الباقي و كذلك خلال الفصل الثاني(الدفتر وجزء من الاعترافات)، أين نجده يتولى وظيفة السارد لما يتحرك بين الشخوص الحكائية، تارة ساردا، وتارة شاهدا، وتارة مشاركا في الأحداث، فينقل عن هذا ويأخذ عن ذاك ويصدر حكما قيميا ثم يذكر وبعدها يستشرف، فقد حاول من خلال هذا الميزات أن يحقق لنا في سر "جماعة الأصدقاء" أو كما قال: "في البداية كان الأصدقاء"[2]، أو "كانوا أصدقائي وهكذا أسميهم"[3].

فمنذ البداية سيدخل هذه الرابطة من أجل البحث عن بعض الأمور مستعملا فيها قدر المستطاع القدر الكافي من الخطاب الفلسفي وفي تحقيقه هذا، تحدث عن عدة أمور من منظور فلسفي وعن علاقاته بـــ"سناء عبد الباقي"، و"سناء المايل"، و"روضة مفتاح"، وعن: الجنس، الجسد، الشهوة الرغبة، الأنوثة، المرأة...الخ، إلّا أنّه انتهى كبقيّة الرّجال وغدا من الأوغاد.

---

[1] Voir : l’œuvre de Pierre Bourdieu, in Science humaines, numéro spécial, 2002, P 109.

[2] المؤامرة، ص 90.

[3] المؤامرة، ص 93.

إنه "محقّق افتراضي من وجهة نظر سرديّة كان حضوره في النص حضورا اجتماعيا أكثر منه حضورا بوليسيّا، إنّه يمثّل صوت الشّعب في صداه الفلسفي، يمثّل الفكرة في حدّ ذاتها، ولكنّه يبرز بداخله النّزوة الأبديّة للرّجل والمرأة "أحبك.. سناء المايل.. وأحب سناء عبد الباقي.. أحب روضة مفتاح.. سلوى الرياحي"[1]. بدأ جليسا غريبا في "جماعة الأصدقاء" وانتهى زير نساء، وفحلا من فحول المقهى ولكنّه في الوقت نفسه وغدا من أوغاده.

عندما تحاول السّلطة بقيادة المحقق" محسن عبد الباقي" للقضاء على الأفكار النهضويّة الّتي تظهر شيئا فشيئا، وتنتشر بين أوساط المثقّفين، والمقهى أنموذج على ذلك:

-"مهمتي أنسفك أنت ومن على شاكلتك يا كلب...موت سناء هزيمة حضارية...هل فكرت في خلية نقابية"[2].

فالسّلطة متمثّلة في المحقق "محسن عبد الباقي" تتأكد بوجود خلايا نقابية تسعى لزعزعة الاستقرار مما كثفت القوات الأمنية في بحثها عن هذه الخلايا بغرض تفكيكها، وتصفيتهم إذا لزم الأمر ذلك، وهذا الذي قامت به السلطة في حق المعارضة، سواء على شكل مضايقات لـ"سناء عبد الباقي" ومطاردات أرعبت والد "نور الدين" التي تم تصفيتهما، وهذا ما يستقرأ من استنطاق الضابط للمتّهم "نور الدين" في مكتب التحقيق.

تتحرّك هذه المؤامرة على طول خط المحكي، فالمحكي كثيرا ما يتجاوز القارئ من حيث تداخل الموضوعات و تداخل التقنيّات السرديّة، حتّى أنّه يجد نفسه أمام متاهة يصعب اختراقها أو أمام لّغز يصعب حلّه، مؤامرة السّارد على القارئ تمحورت حول قدرته على وضع الفخاخ السرديّة الّتي يصعب على القارئ تجاوزها كتداخل البنى الزمنيّة في الفصل الثّاني من الرّواية، وتداخل شخوصها مع المحكي أو اهمال السّارد للقارئ في البؤرة أو تمويهنا بالخطاب الرّوائي البوليسي، الّذي يتشتت داخل المحكي

[1] المؤامرة، ص 306.

[2] المؤامرة، ص 194/210/53.

الاجتماعي، هكذا يسيّر السّارد لعبته السرديّة يقدّم لنا كلّ شيء وفي المقابل لا يقدّم لنا شيئا، إنّها لعبة التّناقضات.

يحاول نصّ "المؤامرة" اختراق الجنس الرّوائي للمحكي فهو يتآمر عليه، يتآمر على الرّواية باعتبارها جنسا يقدّم عليه المحكي، يخترقه، يتجاوزه محاولا صبغه ببعض الأجناس والخطابات الّتي لم يألف القارئ حضورها داخل الرّواية كالشعر في مشاهد التّأبين والخطاب الفلسفي عند "نور الدين"، والمقدّمة الاستهلاليّة الّتي يتمّ فيها تقسيم الشخوص الحكائيّة مقلّدا بذلك الكتابة المسرحيّة في "الخبر الأدبي كما ظهر في كتب التراث وخاصة في كتاب الأغاني"[1]، يمكن اعتبار رواية "المؤامرة" تمثّل نوعا من الرّواية التجريبيّة وهي "الكتابة الروائية الجديدة في الوطن العربي تشرّع للقول بها. وهي أنهاّ جنس امبريالي آكل للأجناس"[2]. تتمازج بها الأجناس الأدبيّة وتتماوج من أجل خلق جنس لا يحتكر بناؤه على الرّواية فقط، وإّنها جنس سيحوز الأجناس الأدبية، يختزلها كما يختزل العالم اليوم في قرية صغيرة بجميع اختلافاته وتناقضاته.

إلى جانب الغموض الذي يكتنف التحقيق في رواية المؤامرة نجد أن هذا الغموض يصل حد التشكيك في هوية المذنب وقد لمسنا في بعض أجزاء الرواية أن السارد يتمرد على القارئ ويمسك بسطوة المقام مخترقا بذلك سطوة السياق وأن تفويض القارئ في هذه العملية تفويضا خال من الدلالات، وأن إقصاءه في عمليّة كشف حقيقة الضحيّة والمذنب يعدّ إقصاء فنيّا لا غير، فالمحقّق من وجهة نظر السّارد كما تقدّمه سلطة النصّ، ومن وجهة نظر القارئ كما تقدّمه سلطة القراءة والتّأويل، فإنّ سلطة السّارد تظهر من خلال المخطط الأول، من خلال تتبّع أثار الجريمة كما يقوله النصّ السردي لا كما يؤوّله القارئ باعتباره المشارك في عمليّة القراءة، فبعد تتبّع طريقة التّحقيق بتقنيّاته البوليسيّة يتوصّل إلى معرفة هيئة المذنب والضحيّة معا، وأمّا إذا

[1] المؤامرة، ص 106.

[2] محمد القاضي، في حوارية الرواية، ص 106.

خضع النصّ لسلطة لقارئ، يتحوّل عنده المذنب إلى ضحيّة والضحيّة إلى مذنب بالنّظر إلى ملابسات السّرد، وذلك بحسب تلقّيه وحسب مقاربات التّأويل.

3.4-التّحقيق البوليسي الميداني:

ما يلفت الانتباه في رواية الحوت الأعمى هو انحياز السارد لسطوة السلطة، ويتجلى ذلك من خلال قدرته على تصوير المحقّق تصويرا ينم عن ذكائه وفي المقابل ينم عن غباء القاتل، وذلك في عدة طروحات داخل الرّواية من خلال ملابسات مقتل "هند" فالسارد أطنب في وصف الضحيّة على أنّها قتلت بطريقة ساذجة، فالقاتل لم يعر اهتماما كبيرا لهذه الجريمة معتقدا بتدوينها ضد مجهول وتتجاوز فطنة وذكاء المحقّق الّذي عبر عنها بقوله: "فكرتي قال الضّابط وهو يهزّ رأسه أن القاتل يستهين بجريمته، ولم يأخذ احتياطاته للتمويه على الجريمة ولا حتّى أثناء ارتكابها"[1]، كما يتجلى ذكاء المحقق "يقظان" من خلال قدرته على ولوج ذهن القاتل والتفكير بطريقته. إذ كان من الممكن على القاتل أن يمارس أنواعا أخرى من التصفيّة على "هند"، كأن يخفي جثتها حتّى لا تظهر للبوليس[2]، كأن يربطها بحجر ثقيل ويقوم برميها في البحر لتستوي في

---

[1] الحوت الأعمى، ص 30.

[2] الشرح: كلمة «بوليس»، من اليونانية القديمة «بوليتِيا»، وتعني في الأصل إدارة المدينة. وهي تشمل مجموع القوانين والقواعد التي يلتزمها المواطن من أجل أن يسود النظام والطمأنينة والأمان، في المجتمع. وصارت الكلمة فيما بعد تعني مجموعة رجال منظمة مسلّحة مكلّفة أن تفرض احترام هذه النظم والقوانين. وكان نظام الشرطة متبعاً في مدن الفراعنة منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. وبين اسم الشرطة واسم المدينة في اليونانية القديمة علاقة، إذ كانوا يسمّون المدن: تريبوليس (طرابلس) أو أكروب وليس (الموقع الشهير في أثينا)، أو هليوبوليس (مدينة الشمس، في ضاحية القاهرة) وهكذا. وفي العصور الحديثة، فقدت الكلمة معناها المتعلّق بالمدينة، سوى أن الشرطة في النظام الفرنسي والنظم العربية المستوحاة منه كذلك، لا تعمل عموماً إلا في المدن، فيما تُسمَّى قوى الأمن في خارج المدن: الدَّرَك. وكان العرب اتَّبعوا إنشاء قوة شبه عسكرية لحفظ النظام في المدن سموها: الشرطة. وفي لسان العرب:"أشرطَ فلانٌ نفسَه لكذا وكذا، أي ... أعدّها، ومنه سُمِّي الشُرَط، لأنهم جعلوا لأنفسهم علامةً يُعرَفون بها، الواحد شُرَطة وشُرَطيّ... ورجلٌ شُرَطيٌ وشُرْطي: منسوب إلى الشرطة، والجمع: شُرَطٌ، سُمّوا بذلك لأنهم أَعدّوا لذلك وأعلموا أنفسهم بعلامات.« وحين نقول في الصحف والإذاعات: رجال الشرطة، فلأننا قد لا نعرف أن جمع كلمة: شرطي، هو شُرَط. فعبارة: رجال الشرطة ليست عربية خالصة، بل انها ترجمة حرفية لعبارة Police Men :، الإنجليزية. صارت تعني، في عبارة: القصة البوليسية، يفكك المحقق أحاجيّها وعقدها الغامضة لإماطة اللثام عن

أعماقه أو كأن يقوم بتقطيعها إربا ودفنها في أماكن مختلفة، وبأعماق سحيقة تحت الأرض، حتّى لا تنبعث رائحتها بعد التحلّل.

النقطة الثانيّة تنمّ عن غباء القاتل واستعماله لسلاح أجنبيّ وهذا أيقظ في ذهن المحقّق "يقظان"، عدة افتراضات، الافتراض الأوّل هو وجود مافيا خارجيّة، لأنّه لو كانت عمليّة تصفيّة داخليّة لاستعمل المجرم سلاحا داخليّا أو سلاحا أبيضا، هذا ينمّ عن قدرة المحّقق لتتبع وسائل الجريمة وفي المقابل يمنح لنا السّارد القاتل في هيئة شخص غبي لم يحترم قواعد الجريمة، كان من الممكن أن يقوم الجاني أو الجناة بخنق أو بشنقها بالحبل وإخفائه، أو تصفيّتها بسكين، أو ذبحها حتى تبدو وكأنّها جريمة شرف.. كما يتمادى السّارد عبر فصول الرّواية إلى تجسيد هذا الاعتقاد بذكاء المحقّق وغباء القاتل عندما عثر على جثة "أريفو" بمنزله حيث بعد عرضه على الطّبيب الشرعي تبيّن أنّه قتل في وقت مقتل "هند" بنفس الرّصاص أي بنفس سلاح جريمة قتل "هند"، ما منح الفرصة للمحقّق يقظان "ليتعمّق أكثر في وضع اقتراحاته واحتمالاته حول الجريمتين، ما قاده إلى "بيدرو غارسيا" وهذا معناه أنّ هذا الأخير أدخل الشكّ ولو بطريقة ضمنيّة، فكان عليه و هو مقدّم على مخطّط تصفيّة "أريفو" و"هند" أن يفرّ من المغرب قبل أن يلقي القبض عليه، ولكنّه واصل عمله بطريقة عادية وهوما ينبئ عن غباء منه، وذكاء المحقق يتجلّى من خلال تتبّع مكالمة ورد فيها لفظة "الحوت" الأولى وكان على "بيدرو" بعد أن بدأت الشّكوك تحوم حوله أن يؤجّل عملية ملأ الحاويّات بالمخدرات، لكنّه واصل ممّا أدّى إلى إيقافه و إبطال العمليّة، وفي المقابل

المجرم المتخفي، الذي حاول أن يخفي جريمته، بما يقرب من الجريمة الكاملة. وإذا كانت الرواية البوليسية قد تحدث في أرياف، أو في عدد من البلاد، لا في مدينة بالضرورة، إلا أن الغالب في هذا النوع من الأدب، أنه مدني المواقع في الإجمال. وحين تكون الحادثة أو الجريمة في الريف، فذلك لإضافة تشويق عليها، فالمكان ليس مقر إقامة المحقّق المعتاد، وفي ذهابه إلى الريف شيء من التزويق الروائي الجذاب، الذي يحيط القصة بغموض مشوّق ومثير. سميت بالفرنسية Roman Policier، تختلف في معناها قليلاً عن التسمية الإنجليزية Détective Novel، التي تعني: رواية التحقيق الجنائي. إلا أن التسميتين تعنيان النوع الأدبي نفسه في الإجمال.

انظر: فيكتور السحاب، الرواية البوليسية، مجلة القافلة، 2010، ع 46.

فإنّ المحقّق "يقظان "كان ذكيّا وبدلا أن يصول ويجول في كل الاتجاهات ذهب مباشرة إلى فيلا "الحاج" الّذي ساعده في فكّ لغز "الحوت الأعمى".

رسم لنا السّارد ذكاء المحقّق من خلال قدرته على دخول عالم القتلة في طريقة تفكيرهم وتنفيذهم للعمليّة، في حين صوّر لنا القتلة على أنّهم، يقومون بتصفية ضحاياهم بطريقة غير منظمة ولأنّ المجرم دائما ما يترك دليلا على جريمته فقد كان المحقق يقظان ذكيا وحاول جمع هذه الخيوط بطريقة ذكية علمية بعيدة عن العواطف والأحاسيس فالتحقيق البوليسي لا يؤخذ بمنطق العاطفة وإنما دائما بمنطق العقل. وعليه فهيئة التحقيق تمت بنجاح، نجاح صنع فيه ذكاء السارد وغباء القاتل "سجلنا في هذا الصباح مكالمة غريبة.. هل عرضتها على مترجم.. لماذا ملصق هذه العلبة غصنه به ست وريقات وملصق هذه، غصنه بأربع وريقات فقط؟ اعترف بسهولة"[1].

كما أغدق علينا السّارد في وصف المحقق يقظان ليجعل منه محققا مثاليا، فقد قال عنه الروائيّان في تقديم الرّواية: "أمّا الضابط قد خلق لكي يكون بطلا في سلسلة روائية بوليسية وهو شخص ليس بالمتفائل ولا بالمتشائم ولا واثق بنفسه حتّى الغرور إنّه فقط مواطن مخلص في عمله متفان فيه، ومنهجيّة هو ترك مسافة بينه وبين المشكلة المعروفة عليه، والإدراك بالنسبة له ليست مسألة حدس استبصار بقدر ما هو اجتهاد وتحليل وتركيب وتطبيق للمسطرة القانونيّة"[2]، وبهذا الوصف يقدّم لنا الرّوائيان بطلهما المحقّق البوليسي "يقظان" إلى جانب ذكاء القارئ في تقصي الخصائص وقدرته على استقراء الجزئيات، فإنّه وفي حالات العجز صوّره لنا على أنّه يؤمن بحدسه وبصيرته النّاتجة عن إيمانه العميق بكلّ المعطيات الحسيّة، فالحدس عنده وليد معطى حسّي، وليس وليد الصّدفة أو نوعا من العبث" لا يمكنك قتل حيّه من ذيلها، أحسّ بأيّ شيء يتهيّأ في الأفق، فلو كان الأمر يتعلّق بتصفيّة حسابات بين عصابات أجنبيّة فلماذا

[1] الحوت الأعمى، ص117 و118 و138 و141.

[2] الحوت الأعمى، ص 13/12.

إطلاق الرصاص عليها؟"[1]، وهذا الحدس جعل المحقّق "يقظان" يكتشف بأنّ شيئا ما يطبخ داخل الوطن فلا يجب التّسرع في القبض على "بيدرو" لأنّ حسبه الخيط الذي يوصلهم إلى الحقيقة. وموضع آخر، حاول المحقق "يقظان" تذكر كلّ الأحداث المتعلّقة بشأن الجريمة في لحظة استرخاء وحوار مع النفس، وأمام هذا الكمّ الهائل من الأحداث الّتي اعترضت طريق بحثه، ولمّا تشابكت الخيوط في ذهن الضابط قرّر كعادته في مثل هذه الحالات أن ينصت إلى حدسه وينتظر، فقاده حدسه في الأخير إلى اكتشاف أكثر من حقيقة، حقيقة مقتل "هند" و"أريفو"، وحقيقة اللّغز وحقيقة الباخرة المعبّأة بالمخدّرات.

وفي عرضه المثالي عن المحقّق "يقظان" فإنّ السّارد لا يهمل الجزء المتعلّق بتعامل أفراد من البوليس أو جهات عليا مع بارونات الفساد وهذا ما كان يعيق عمل المحقّق في كثير من الأحيان، ولو أنّه كان يلقى الدّعم من طرف العميد، وهي تصرّفات أضرّت بصورة الدّولة المغربيّة بين الرّأي العام وأصبحت تعرف بدولة المخدرات. حتّى أن هناك قوانين تقنّن للمخدرات أو ما يعرف بالقنب الهندي، والّتي أغرقت الجزائر وشبابه في قضايا مختلفة، كالقتل والعنف والأعمال الممنوعة.. الخ. جرّاء المخدّرات وما زاد في الأمر تعقيدا هو أنّها أصبحت تجارة رابحة لبعض العصابات الّتي نالت من وراء ذلك أموالا طائلة فامتدت خيوطها إلى دول أجنبيّة أصبحت مع المافيا في ترويجها، وإلّا كيف نفسّر الأوامر الّتي تلقاه الضابط من الجهات العليا كما عبر عن ذلك السّارد قائلا: "وما هي إلا برهة حتّى تلقى الضّابط الأوامر من جهة عليا بواسطة الجهاز المحمول "أوقف تفتيش الباخرة حالا وتفسير لغزا من طرف المخبر وأخرى بيقينيّة ثابتة ليس بمسألة قانونية ولا حتى منطقية"[2]، يعكس هذا المقطع السّردي حالة الانفلات الحاصل داخل مؤسسات الدّولة، انفلات قذر لجهات عليا أن تستفيد منه ويعكس مدى تقارب العلاقة بين جهات مسؤولة عليا في

[1] المصدر نفسه، ص 111.

[2] الحوت الأعمى، ص 135.

الدّولة المغربيّة، وبين جهات تحسب على العصابات المنظّمة ومافيا الفساد. وهذا ما كان يؤرّق المحقّق "يقظان" حتّى وإن تمّ تحقيقه بنجاح فإنّه ترك الرّواية مفتوحة على كلّ الاحتمالات حيث أنّ السّارد في الرّواية على لسان المحقّق "يقظان"، بعد أن تمّ تصفيّة "الحاج" وتذكره لما قال له: "ولكن الحاج هذه الأمور حتى ولو ابتعدت عنها فهي لن تبتعد عنك"[1]، وهذا بمثابة دقّ لناقوس الخطر ورفع حالة التّأهب لعصابات منظّمة ومافيا المخدرات الّتي تهدّد أمن البلاد والعباد، في المقابل قدّم لنا السّارد صورة مشرّفة عن البوليس المغربي في صورة المحقّق "يقظان" والمفتش "عمر" و"العميد" الّذين تفانوا في خدمة البلاد والعباد ويسعون جاهدين إلى تطبيق القانون والعدالة، ضدّ صنّاع الموت والخراب في أيّ بلد يحلّون به.

[1] المصدر نفسه، ص 143.

1-قراءة في الخطاب الاجتماعي في الرواية البوليسيّة المغاربيّة:

1.1-البحث عن الهويّة المشتّتة في "بم تحلم الذّئاب":

الإلغاز ظاهرة لغويّة موجودة وبكثافة في الرّوايّات البوليسيّة السّوداء، فهي تنزع نحو التّعتيم، نظرا لخصوصيّة جنسها الأدبيّ وتقنيّاته الفنّيّة، وتعتبر رواية "بم تحلم الذّئاب" حكاية إلغازية تحرّك شريحة الخفاء والغموض"[1]، وتتجلّى مواطن الإلغاز داخل الرّواية في دلالة العنوان بالدّرجة الأولى؛ لأنّه يحيل على أكثر من معنى، ويمكن إضافة الغموض كعنصر فرعي من عناصر الإلغاز والّذي يضفي على العنوان صفة التّمويه الدّلالي، فالحلم هو معانقة الواقع تخييليّا وإقامة علاقة حميميّة مع محتويّاتها وتفرض عليه إجابات عن "أسئلة عقيمة، أو مزيّفة، أو مقولات جامدة، أو غشاوات كثيفة، أو بداهات محتجبة، وكلّها أوهام خادعة تحجب الكائن وتطمس المشكلات، بقدر ما تنفي الحقيقة وتقصي الذّوات "[2]، بعيدا عن عنف الواقع وتناقضاته ولكنّ الحلم يصطدم بلفظة "الذّئاب" الّذي تقطعه إلى نصفين مشكّلا مسارين دلاليين مختلفين:

1- المسار المأساوي: ويتشكّل داخل الرّواية معلنا تمرّده على كلّ شيء وفاتحا عالمه لكوابيس القتل والذّبح، ولأنّ الواقعة متعمّدة فقد كان الإرهابيون يشعرون بنهايتهم المأساويّة عن طريق تواتر جملة سرديّة "لقد خلقنا مثل الجرذان"[3]وهي نهاية حيوان قذر، فالرّواية كانت فاتحتها النصيّة وخاتمتها تحمل هذا المقطع تعبيرا عن مأساويّة المشهد وحيوانيّة الإرهاب.

2- المسارالإنتهازي: وهنا تتشاكل لفظتي "الحلم" والذئاب" على مستوى مدركات الذّئاب في جانبها الرّمزي وكيف تتحوّل هذه الذّئاب إلى حيوانات بشريّة تفعل أي شيء للوصول إلى المال والسّلطة، وتتحرّك في الظّلام وتعشق في السّكون، كما تمتاز

---

[1] جون كوهن- اللغة العليا، ص 248.

[2] علي حرب - أوهام النّخبة أو نقد المثقّف، ص 97.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 323/16.

بالخبث والدّهاء ولكنّها أيضا تتحرّك بجبن وخوف؛ فتمارس نشاطها في الخفاء بعيدا عن الأنظار؛ لتفعل ما تريد وتثبت قوّتها الواهمة بعيدا عن الآخر.

أمّا على مستوى الشخصيّات فتبدو شخصيّة "نافع وليد" ظاهرة ملغزة، إذ تبرز بعض ملامحه على أنّه شخصيّة سويّة وطموحة في حين يظهر البعض الآخر على أنّه شخصيّة إرهابيّة مريضة تستبيح دمّ الأبرياء بلا شفقة، والقارئ يقع في ارتباك كبير إزاء هذه الشخصيّة، هل يتعاطف معها؟، أم يستهجنها ويرفضها اجتماعيّا؟ ويحيط بشخصيّة "نافع وليد" غشاء يصعب إزالته من منظور بداية الرّواية ونهايتها، ومثل هذه التّساؤلات الّتي تولّد من رحم الإلغاز، تتكوّن جماليّة تركيب شخصيّة "نافع وليد" سرديّا، تجعل عددا كبيرا من القرّاء يتعاطفون معها، لا لكونها شخصيّة معدمة أو فقيرة لكن لكونها شخصيّة تتساءل عن الواقع وتبحث عن الحقيقة المختفيّة خلف الخطابات المزيّفة "هزّ رأسه، دار على عاقبيه، توقّف عند الدّرجة عند السلّم، ثمّ دون أن يلتفت خلفه، وبعد صمت متأمّل قال- أنا لست بإرهابيّ"[1]، وهنا يصبح "نافع وليد" يستنطق الواقع على لسان الجزائريّين، ولكنّ نهايته المأساويّة هو تكفير عن ذنبه الّذي اقترفه في حقّ وطنه وشعبه.

كما نتبيّن بعضا من مواطن الإلغاز داخل الرّواية في الشّبكة الّتي كانت تموّل الجماعات الإرهابيّة سياسيّا وماديّا؛ وتسخّر" لمصلحتها هذه الحركات من حيث لا يعي ولا يحتسب أصحابها... يتيح للتنظيمات الأصوليّة الّتي لا تقبل المعارضة أن تعارضه"[2]، أي تعطيها القرارات بعمليّة قتل أو مداهمة قرية، حيث كان الرّاوي يوهمنا بأنّ الأوامر كانت تصدر من الأمير في حين أنّ الجماعات الإرهابيّة كانت تموّلها شبكات خارج الجزائر، ومثل هذا الإلغاز يضع أكثر من علامة استفهام حول نشأة الجماعات الإرهابيّة واستمرارها في نشاطها قرابة خمسة عشر (15) سنة.

---

[1] بم تحلم الذّئاب، ص 247.

[2] علي حرب –أزمنة الحداثة الفائقة، ص 97.

يقدّم الإلغاز في رواية "بم تحلم الذّئاب" على أنّه بنية تلميحيّة تحاول أن تجرّ القارئ عبر متاهات الغموض إلى عوالم الحقيقة أين يقرأ بفكره جدليّة المسكوت عنه، وهو وإن لمّح إلى بعض القضايا الرّاهنة والخطيرة فقد صرّح عن بعض الحقائق الواقعيّة الّتي توصف بأنّها خطاب "يشوّق القارئ أكثر لمتابعة لقراءة، كما يجعله يفكّر في تأويل بعض العناصر الفاعلة في النصّ للوصول إلى الحقيقة الّتي يتقصدها المؤلّف"[1]، ويلحّ على تصديقها في ظلّ الغموض والتّعتيم الموجودين داخل الرّواية.

2.1- من عنف المحاورة إلى عنف المباشرة في "المؤامرة":

أهمّ ما يطبع رواية "المؤامرة" غلبة عنصر الحوار على جلّ فصول الرّواية، ويأتي الحوار ليأخذ مكانا وحيّزا مهمّا تلعب فيه الشّخوص الحكائيّة دورا في استرساله، وما يلاحظ على الحوار أخذه أبعادا مختلفة بخاصّة داخل المقهى، فالحوار من هذا المنظور يعكس طبيعة المجتمع التّونسي، الّذي يميل بالحوار إلى المسايسة، فالرّواية إسقاطات اجتماعيّة بحتة كما نجد في مضامين الحوار أشكالا مختلفة منه ومتعدّدة، فمنها الحوار والأحاديث أو المناجاة ونجده بكثرة عند "نور الدين جاب الله" الّذي ظلّ يبحث بداخله عن سرّه وسرّ "سناء عبد الباقي" و"سناء المايل" و"روضة مفتاح"،إنّه حوار الذّات مع نفسها و مراجعة لتجاوز الذّات مع غيرها.

يأخذ شكل الحوارات الثنائيّة ولكنّها قليلة ومحدّدة بين العنصر النّسوي والعنصر الذّكوري لذلك يمكن وسمها بالحوارات الخاصّة، ونجد ذلك عند "نور الدّين جاب الله" مع "سناء المايل" أو "روضة مفتاح"، حوارات يبوح فيها وينكشف فيها مستور الشّهوة وعنفوان الرّغبة، وهو خطاب ذو قطبين متلازمين يتحرّك الأول عندما يصمت الثّاني ويتحرّك الثّاني عندما يصمت الأوّل.

---

[1] علال سنقوقة- المتخيّل والسّلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ط1، ص 117.

كما نجد أنّ الحوار قد أخذ طابع الشموليّة؛ أي أنّه تمّ في شكل مجموعات اجتماعيّة "جماعة الأصدقاء"، وهذا ما يعكس البعد الدّيمقراطي لهذه الجماعة في طرح الموضوعات ومناقشتها في شكل أحاديث "في السّياسة والاقتصاد والدّين والجنس طبعا"[1]، ولكن قد تتحوّل هذه الديمقراطيّة إلى شبه صراعات عندما تتحرّك الأنانيّة والغيرة والمصالح الضيّقة بداخله.

يتجاوز الحوار في رواية "المؤامرة" طابعه الجدلي، لينتهي به المآل بين يدي المتحاورين من "جماعة الأصدقاء"، يصل حدّ التّشابك والتلفظ بكلام بذيء "نحن نتحدث عن مومس، عن قحبة..."[2]، فهو يعكس حالة الكبت النّفسي عند الشّخوص الحكائيّة، شخوص مريضة تجاوزها الزّمن، وتريد أن تتسلّق وتحارب تأخّرها على حساب بعضها البعض والحوار له قدرة رهيبة على جعلّنا نستقرئ كمون هذه الشّخوص إذ حدّد السّارد اجتماعيّا، في إطارها الضيّق وبعيدا عن تواصلها الأسري، فهي شخوص اجتثّت من الواقع التّونسي لصوّر لنا هذا الصّراع الأبدي بين اختلاف الأفكار وصراع المرأة والرّجل.

ولهذا نجده قد صيغ صياغة إنسانيّة في بعض الأحيان، فيحرّر خطاب الاستفهام "ماذا كنتما تفعلان معا في دورة المياه؟"[3] وخطاب التّعجب" ولكنني كنت أكذب! كانت بحاجة إلى إنسان لا إلى رجل!"[4]، وخطاب الأمر "حذرته بصوت بدا لها موغلا في الغرابة -ابتعد عنّي[5]، والنّفي "بكم اشتريت هذه الكراسي الفخمة؟ -لا أدري"[6]، ليكشف لنا عن غموض "جماعة الأصدقاء"، وهذا الغموض تفضحه

---

[1] المؤامرة، ص 90.

[2] المؤامرة، ص 197.

[3] المؤامرة، ص 269.

[4] المؤامرة، ص 326.

[5] المؤامرة، ص 339.

[6] المؤامرة، ص 334.

الأساليب الإنشائيّة من الحوار، أساليب جائرة في النّفس البشريّة لهذه الشّخوص، تكذب عندما يجب أن تصدّق، وتصدّق عندما يكون حقّ الكذب، تناور وتمارس ألاعيبها لتصل إلى مبتغاها فهي شخوص حكائيّة هشّة لم تستطع فرض نفسها، لهذا كان من السّهل اجتثاثها وزرع الفتنة بينهم.

جاء الحوار في رواية "المؤامرة" ليرسم لنا عوالم أخرى غير عوالم اللّغة هي عوالم الإشارة وقد نرصد في الرّواية هذه المواقف في أكثر من مقطع سرديّ عندما يحدث الانسجام على مستوى التّواصل الفكري فتتغلّب لغة الإشارة على لغة الكلام وتصبح الابتسامة دليل على الرّضا والغضب دليل على الرّفض، والتقزّز دليل على الاحتقان، وهكذا تتحرّك هذه الشّخوص ضمن هذه العوالم غير اللغويّة لتصنع لنا منبعا آخر من منابع الحوار، فالحوار يفقد خصوصيّته عندما تتحرّك الأجساد في حدّ ذاتها إلى لغة للحوار، وهذا يأخذنا إلى مقاربة حوار الأجساد؛ أي الحوار خلال العلاقات الجنسيّة، وقد صوّره السّارد، وبخاصّة بين الشّخوص "نور الدّين" و"سناء المايل": "انساب في أذني موكب من اللّهات وغمغمة ليست من اللّغة. ثم انسكب على عنقي سائل دافئ واندلقت غابة من الأغصان الرّفيعة الناعمة على وجهي وبعض صدري.."[1] بين "نور الدين جاب الله" و "روضة مفتاح":"استنفدت طاقتها في بدع شهوانيّة ضرجت جسدي بحمم كلّ البراكين وتجاوزت الحدّ في اسرافها في أبشع أفانين البذاءة والفحش تصبها في أذني كالأناشيد المحرقة ثم تتأملني بعينيها وقد تحولتا إلى بؤرة يتحفز فيها النهم[2].

تتمثّل لغة الحوار الجسدي في هذا التّعالق الكبير بين الأجساد والذّوبان الجامح في الرّغبة، لعلّ ما ينعش هذا الحوار هي لغة التملّك من جهة "نور الدّين جاب الله" الممزوجة بالاستبداد الجنسي ولغة الكبت والحرمان الاجتماعي وقد لاحظنا أن هذا

---

[1] المؤامرة، ص 260.

[2] المؤامرة، ص 245/244.

الحوار ينزاح أخلاقيّا ليتحوّل في مقطع من مقاطع الرّواية إلى لغة عنيفة تجسّدها هذه العلاقة بين "نور الدّين جاب الله" و"روضة مفتاح"، ففي لحظة من اللّحظات الفراغ العاطفي وفكرة التّساؤلات اللّامحصورة عن الذّات والعبث والوجود يتحوّل الجنس في نظر "نور الدين جاب الله" على وحش يمزّق جسد "روضة مفتاح" دونما شعور بالإنسانية ودونما اهتمام بالوازع الخلقي والاجتماعي.

كما طبع الحوار في رواية "المؤامرة" الطابع السّطحي ليس بالمفهوم اللّغوي ولكن بالمفهوم الموضوعاتي المتداخل ونلمس ذلك في عدّة مقاطع سرديّة عندما ينتقل السّرد من خطاب إلى خطاب، دون فاصل دلالي يبرز هذا الانتقال إلّا من خلال فهمه داخل سياقه العبثي، فالحديث عن "جماعة الأصدقاء" سواء كان في شقّه السّياسي أو الاجتماعي أو الثّقافي، كثيرا ما كان ينتقل إلى سفاسف الموضوع مما يفقد هذه الخطابات قوّتها الدلاليّة فتتحوّل هذه الشّخوص الحكائيّة إلى مجرّد أشباه شخوص ومسخ تتقاذفها عبارات الاستهزاء والسخريّة والفكاهة، وهذا ما يجعلنا نقول أنّ هذه الشّخوص الحكائيّة من خلال حواراتها لم تكن جادّة في طرحها أو على الأقلّ لم يقدّم السّارد بتلك الجديّة لطرح ومناقشة هذه الأفكار، فالحوار من خلال "المؤامرة" يفضح واقع المجتمع التّونسي الّذي تنصّل من مسؤوليّاته التاريخيّة اتّجاه وطنه وأضحى يعانق سفاسف الموضوعات، فرغم أنّ المكوّن الاجتماعي لـ"جماعة الأصدقاء" يبدو إلى حدّ بعيد مكتمل المعالم، إلّا أنّها تفتقد لتلك الخصوصيّة السريّة، الّتي بفقدانها مسخت وتحوّلت إلى أجساد بلا أرواح، ودليلنا على ذلك المقطع الّذي جمع بين "عمر بوجناح" وزوجته "سلوى الرّياحي" وبين "نور الدّين جاب الله" و"سناء المايل" عندما التقوا في الشّارع تنقلب الأمور وتتحوّل العلاقات الشرعيّة إلى منظر هزلي ساخر في نظر الذين

لا يقدرونها "الصحفي يغتصب خطيبته...لماذا يغتصب الزّوج زوجته؟.."[1] يقلبون العلاقات الشرعيّة إلى مهازل و يحلّلوا ما هو محرّما لعدم إيمانهم بمؤسّسة الزّواج.

خصّ الحوار في رواية "المؤامرة" بقدر كبير من الأهميّة وهو في جانبه الموضوعاتي قد انتهك حرمة الشّخوص الحكائيّة وقام بفضحهم وفضح دواخلهم، لأنّهم باتوا يعتقدون بمبادئ تفضح خبثهم ونفاقهم الدّاخلي.

3.1-الاستقرار الأسريّ والانفلات الاجتماعي في "الحوت الأعمى":

تقدّم لنا رواية "الحوت الأعمى" نماذج عن الوضع الأسريّ داخل المجتمع المغربي، وحدّده داخل إطار المحكي البوليسي، باعتباره المحكي الأكثر تأثّرا بهذا الوضع، وتمّ رصد نموذجين من نماذج هذا الوضع، الّذي تحدّد معالم الاستقرار الأسرّي والانفلات الاجتماعي.

النموذج الأول: عائلة "يقظان" والاستقرار العائلي

من النّاحية الاجتماعيّة تظهر عائلة المحقّق "يقظان"، النّموذج الأمثل لمثل هذه الدّراسة لما تتوفّر عليه من إمكانات ماديّة وبشريّة ومعنويّة يخوّلها أن تكون نموذجا للأسرة النّاجحة، فالرّواية تبدأ بتبيين هذا المعطى فيقدّم وصفا للمنزل ومن فيه ليحقّق تلك الطمأنينة لدى القارئ."... فهذا المنزل يقع في الطّابق الرّابع في عمارة جميلة في حيّ المعارف الهادئ وسط الدّار البيضاء (...) كلّف زوجته قرضا بقيمة مئتي ألف درهم أخذت سلفة من البنك الّذي تشتغل فيه (...) أحست حليمة بالفخر والسّعادة وهي تنظر إلى زوجها في بذلته الجديدة، بدا لها كما لو أنّه شخص من المشاهير المجهولين، لقد ناسبه تماما اللّون الأزرق القاتم ذو الخطوط البيضاء الرّقيقة، والقميص الحليبي الّذي تتوسّط ربطة العنق المزركشة. لم يكن الضّابط وسيما، ولكنّه كان جذّابا وذا رجولة ملفتة.

---

[1] المؤامرة، ص 205/294.

-بذلتك رائعة! من سنوات لم ترتد مثلها!

-هل أبدو كعريس؟

هذا ما ينقصك.

ابتسمت باستهزاء ودارت بخفة حول نفسها، لقد تعدّت الأربعين بسنتين، ومع ذلك بشرتها ملساء ووجهها ناصع ليست عليه سوى تجعيدتين خفيفتين، وكجل مستخدمات البنوك، كانت تستعمل نظارات طبيّة بإطار ذهبي.

كانوا على أهبة الخروج عندما رنّ الهاتف، وفي لحظة ما تظاهروا وكأنّهم لم يسمعوه، ساد صمت طويل وألقوا جميعا نظرات متوسّلة عسى الضّابط يمتنع عن التقاط سمّاعة.. "[1].

وصف المنزل أسفر عن تقديم عالم المحقّق "يقظان" المكوّن من: المحقّق "يقظان، الزّوجة حليمة، الابن جمال، والبنت الصّغيرة سميرة" هذه العائلة تعيش وسط جوّ أسري يتميّز بالدّفء والطمأنينة، وما يبعث على ذلك هو الاستقرار الاجتماعي للزّوجي، الزّوج يعمل محقّق شرطة، الزّوجة العاملة بالبنك، كما أنّ الولدين يزاولان دراستهما بالثانويّة وابنه "جمال" يمارس الرّياضة، كلّ هذه المعطيات السرديّة تجعلنا نتنبأ ونعتقد جازمين بأنّها أسرة تعيش استقرارا اجتماعيّا، ومن خلال الرّواية يتمادى السّارد في منح هذا الاستقرار أبعادا أخرى من خلال علاقة الزّوج بزوجته وكذلك علاقتها به وعلاقة الزّوجين بالأولاد.

هذه العلاقات الّتي تقوم على مبدأ الحوار المستمر والمتواصل، وقد صوّرها السّارد في أكثر من مقطع، الّذي ينتج عنه-الحوار-عدة موضوعات صغرى منها:

– موضوع الاهتمام والرّعاية: ونجد هذين الموضوعين سواء عند الأب (يقظان) "وأين يستغل قامته الطويلة، إن لم يكن في الرياضة؟ إنّه يمازحها وهي تبالغ في

[1] الحوت الأعمى، ص 19/18.

التشكّي..المراهقة مرحلة صعبة في حياة الإنسان، وجمال يشبهني لما كنت في مثل سنه.."[1]، وهو يقوم بتيرير تصرّفات ابنه، وكذلك اهتمام "حليمة" الزّوجة بمتطلّبات زوجها"- قل إنّك محتاج لمن يسخّن لك العشاء ويهيّئ لك المائدة.

- سأهيّئ المائدة بنفسي.. وقد حرّرت رأسها من المنديل وسرّحت شعرها وارتدت "روب دو شامبر"(Robe de chambre) يعرف مغزاها عندها..

- ماذا شغلك طيلة النهار؟

- وهل ألقيت القبض عليه؟

- ومن أين يأتي هذا السلاح؟

- لم تأكل شيئا.

- شبعت، الحمد لله.[2]، وهذا ما يظهر حب واحترام حليمة لزوجها "يقظان"، وكذلك هذا الأخير الّذي يقول:".. أنا محتاج فقط لصحبتك... ولكن لا تزعجي نفسك، فغدا ستقومين مبكرة.[3]، وهو ما يبيّن الاهتمام الكبير الّذي يبديه الضّابط لزوجته.

بالإضافة إلى موضوع المساءلة في إطارها المعقول البعيدة عن النرفزة والصّراعات والمشاحنات، وهذا ما يجسّده الزّوجان".. على الأقل اتّصل بالهاتف وأخبرنا أنّك ستتأخّر.

- لم أجد الوقت حتّى لأحكّ رأسي...
- لم أخف عنك مهنتي قبل الزّواج...
- كنت على وشك استدعاء الشّرطة إلى هنا في البيت.
- ماذا وقع؟
- ابنك، قالت والدّموع تنهمر من عينيها.

---

[1] الحوت الأعمى، ص 18.

[2] الحوت الأعمى، 81/80.

[3] الحوت الأعمى، ص 81/80

- جلس قبالتها على حافة الفراش وقال مستجديا:
- ماذا وقع لجمال؟
- أتمي ماذا فعل لأخته؟
- ألم يصبها مكروه؟ طمئنيني
- إن شئت أعاقبه الآن...كفى عن البكاء، أرجوك..."[1]، فعلاقتهما مبنية على مساءلة بعضهما بطريقة حضاريّة بعيدة عن الإقصاء والتّهميش.

ودائما ما تحدث بعيدا عن الأولاد حتّى لا يتعرّضوا للضّغط ويؤثّر ذلك على دراستهم ويحلّون مشاكلهم بأسلوب ودّي، كما أنّهم يعاملون أولادهم بمبدأ المساواة حتّى وإن أحسسنا كفّة "حليمة" تميل لـ"سميرة" وكفّة "يقظان" تميل إلى "جمال" إلى أنّ هذا التّوازي هو الّذي يمنح الولدين الاستقرار النّفسي.

النّموذج الثّاني: عائلة "هند" والانفلات الاجتماعي

هناك تعارض واضح بين أسرة الضحيّة "هند" مع أسرة المحقّق "يقظان"، فتطوير هذه التقاطبيّة المتعارضة تبدأ منذ العثور على جثّة "هند" ويصوّرها السّارد على أنّها فتاة من طبقة اجتماعيّة متواضعة، حسب تقرير الطّبيب الشرعي".. من أسرة فقيرة، وعاشت طفولة بئيسة، وهذا يظهر من بنية عظامها وأسنانها"[2].

ثمّ يزداد هذا التّمييز وضوحا عند الذّهاب إلى منزل "هند"، وهناك يتفاجأ المحقّق "يقظان" بالوضعيّة الاجتماعيّة السيّئة للعائلة "كان المنزل متواضعا يقع في الري دي شوسيه من بناية تتكوّن من ثلاثة طوابق تبدو الرّطوبة عليها، بها غرفتان دامستان ويمكن معرفة كل مرافقه (المطبخ والمرحاض) بنظرة واحدة"[3].

---

[1] الحوت الأعمى، ص 79/78.

[2] الحوت الأعمى، ص 34.

[3] الحوت الأعمى، ص 41.

فالمنزل متواضع يقع في حيّ شعبي، هذا ما يترك الانطباع بأنّه حيّ يعجّ بالعصابات.. مثلما هو متعارف عليه في معظم الأحياء العربيّة ومنها المغربيّة.

فالبنية الاجتماعيّة هناك تمارس غطاء إضافيّا على العائلات، من خلال تبنّي سلوكات معيّنة، من معاكسة الفتيات والكلام النّابي أو تبنّي نمط عيش معين يقوم على الرّقة أو بيع المخدرات، وعند ولوج منزل "هند" يصطدم بتواجد أختها الصّغيرة على عتبة باب الدّار، وهذا يمنحني الاعتقاد في شيئين:

1-أن الطّفلة رفيقة توقّفت عن الدّراسة حسب المعطيات المستسقاة من الرّواية، وهذا يشكّل خطرا على حياتها مستقبلا (فكريّا، اجتماعيّا).

2-وجودها وحدها قد يعرّضها لخطر الاختطاف وهي ظاهرة تتزايد من يوم لآخر، والهدف من المتاجرة بالأعضاء البشريّة أو تتعرّض لتجارة الرق، أو أي تجارة أي ممنوعة، بسبب وضعيّة اجتماعيّة قاهرة.

يمثّل هذا الاعتقاد عتبة باب المنزل "هند" وعند ولوج منزلها يتحقّق الضّابط "يقظان" من الوضعيّة الصّعبة لعائلتها، فيقدّم لنا السّارد أسرتها المكوّنة من:

-الأم

-هند

-الأخت الصّغرى

-الأب المتوفي

ممّا يعني أنّ منزل "هند" مفتقد لسلطة الأب الّتي تعود إليه وظيفة توفير الأمن والطمأنينة خاصّة أنّ أفراد العائلة كلّهم من الإناث، ممّا يعرّضهم إلى الخطر من قبل عيون الذّئاب البشريّة في ظلّ غياب سلطة الأب.

كما يقدّم السّارد "هند" على أنّها فتاة متعلّمة هجرت دراستها بعد وفاة والدها، من أجل توفير حياة ماديّة يسيرة لعائلتها(القضاء على مشوارها العلمي ومستقبله المهني لضرورة اجتماعيّة ملحّة)، والسّارد في ذلك يتمادى في وصف الأمّ وصفا ينمّ عن

جهلها وأميّتها وسذاجتها، ممّا جعل "هند" تستغلّ هذه السّذاجة بتعرّفها على "أريفو موكداني" وعلى عكس أسرة الضّابط "يقظان" نلاحظ انعدام الحوار الأسري، وبخاصّة من جانب الأم الّتي تركت "هند" تفعل ما تريد في ظلّ سذاجتها ووقوفها إلى جانب ابنتها إلى حد وصل بـ"هند" أن تبيت خارج المنزل(بيت أريفو)، فانعدام الحوار والمساءلة وعدم الاكتراث من الأسباب الّتي جعلت "هند" تتخذ منحى آخر لحياتها الاجتماعيّة ممّا عجّل بموتها.

فكلّ هذه المعطيات السرديّة صوّرت لنا أسرة "هند" على أنّها أسرة فاشلة تمثّل نموذجا واقعيّا للانفلات الاجتماعي داخل المجتمعات البسيطة، ممّا يؤدّي إلى دخولهم ضمن العصابات وتنظيمات المافيا عن وعي أو غير وعي، وتكون نهايتها إمّا القتل أو السّجن. في حين أن الاستقرار الأسري لعائلة "يقظان"، جعلها نموذجا للأسرة النّاجحة داخل المجتمع المغربي، أسرة يحتذى به.

2- مركّب الوعي السلبيّ وتمظهرات الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربيّ

1.2- من التضيّيق الدّيني إلى التضيّيق الاجتماعيّ في "بم تحلم الذّئاب":

يمكن منذ البداية تصنيف العنف كممارسة تأخذ حظوتها وسلطتها من الواقع، ولكنّها تتّخذ لنفسها قاموسا لغويّا داخل النّسيج النّصي، من خلال دلائل لغويّة مكّنتنا من استحضار المشهد بدلائله غير اللّغويّة، القراءة الجمالية للرّواية تقصّي كل سياقته، بينما القراءة الواقعيّة لها تفرض نفسها بشكل قويّ على القارئ، لطبيعتها الايديولوجيّة، ويتجسّد العنف الّذي أصبح حسب التّفكير الأصوليّ يربط بين العصا والحق حيث " أصبحت هذه العلاقة شعارا للحقّ، واندسّت هذه العلاقة بين العصا والحقّ في تفكيرنا ورؤانا، وتلقّفها الخطاب الرّسمي ليكرّس بها سلطانه"[1]، كمقابل لصراع الأيديولوجيّات

[1] رضا الأبيض- صورة العصا في الثقافة العربية جدل الهوية والعنف، كتابات معاصرة، ع37، م 10، بيروت، ص134.

المهيمنة الزّائفة والواعية ومن ثمّة امتصاص هذه الأيديولوجيّات كخطابات تشكّل الوعي السّردي للرّواية، ويمكن اعتبار المقطع الرّوائي الّذي يجمع بين صوت الجماعات الأصوليّة وصوت الجماعات الثّريّة بين "نافع وليد" و"جونيور" "أتدري، إنّك تتحدث إلى واحد من آل رجا؟...إنّ الفقراء يتّهمون الأغنياء بأنّهم هم السّبب في آلامهم .أما الأغنياء فيظنّون أنّ الفقراء لا يضرّون سوى أنفسهم... فالعالم خلق هكذا... فالقدر سيظلّ سيّد التّفاهات والحقارات إذا لم يخف سرّ لعبته"[1].

ومن وراء المقطع الرّوائي يتجلّى الخطاب الّذي يحمل سرّ عنف الأصوليّين الّذين يخفون من ورائه إحساسهم بالفقر في ظل الطبقيّة، وبحكم أنّ الله خلق النّاس سواسيّة فلابد من الدّفاع عن هذا المبدأ الإلهي وتحطيم مقولة الطّبقية، فالصّراع الأزلي بين الغنى والفقر، جعل "نافع وليد" يتحوّل إلى شخص همجي، رؤيته كيف يعيش الأغنياء وكيف يعاني الفقراء أثار فيه نزعة التّطرف مثل صديقه" يحي"، في ظلّ ظلم السّلطة وانحيازها في صفّ الأثرياء، يرتبط العنف أيضا بتسييس الدّين لأغراض سياسيّة، يبدأ بتحريض الأئمّة ورجال الدّين الشّباب على السّلطة، مستغلّين ظروفهم المعيشيّة الصّعبة (العزوبيّة، البطالة، السّكن...إلخ)، وهم بذلك يدفعون "السّلطة إلى أن تتقلب سيطرة"[2].

انطلق الرّاوي من أيديولوجيا محايدة في سرده للأحداث، إذ صوّر العنف من الجهتين فالتّمرد والالتحاق بالجبال يقابله الاعتقال بمعتقل "رقان" أين تتمّ عمليّات التّصفية إمّا بالتّعذيب أو القتل ويصبح الموقف" بمثابة البؤرة الّتي يلتهب فيها العنف من جديد"[3]، ويستحضر العنف كفقدان الشّخصية الحكائية البطلة "نافع وليد" لمنطق العيش ومنطق التّصرف الحكيم، هذا ما جعل منه إرهابيا ودمويّا فاقدا لإحساس

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 320.

[2] علي سالم- الكشف العلمي لتبرير الأيديولوجيا، قراء ة سوسيولوجية، منطق السلطة لناصيف نصّار كتابات معاصرة 34 م9، بيروت، 1998، ص 63.

[3] ميشال فوكو- المراقبة والعقاب، ولادة السجن ت هاشم صالح، العرب والفكر العالمي، ع2، لبنان، 1988، ص90.

الإنسانيّة الّذي هو إحساس الفطرة، ويلعب العنف دور الوسيط الموضوعاتي بين الواقع والمتخيّل، أو كما ذهب إلى ذلك الباحث "سعيد يقطين" الّذي أقرّ بوجود مستويين بين الواقع والمتخيّل هما حقيقة الواقع وحكاية الواقع، فالأوّل سياقي يفرض نفسه بأحداثه ووقائعه التاريخيّة، والرّواية تحمل مثل هذه الإشارات كأحداث أكتوبر 1988...إلخ، والثّاني مقامي يفرض نسقه تخييليا بسرد أحداث متخيّلة تحيل على الواقع، ويعمل العنف تخييليا على كشف العنف واقعيّا، وهكذا تتحدّد مقولة سلطة التّخييل في كون النصّ الرّوائيّ نصّ ممكن أي أنّه كينونة لغويّة تصنع عوالم عالمها الرّوائي، أين تصبح كل مادّة مجسّدة لغويّا مكوّنا أساسيّا لبنية النصّ الرّوائي، متجاوزة مقولة" رولان بارت" الّتي ترى الشخصيّات الحكائيّة شخصيّات ورقيّة، لأنّها قابلة لتغيير ملامحها متى أراد الرّاوي ذلك، انطلاقا من كونها تخييّلية، بينما يرى أحد أنصار النّقد الاجتماعيّ "هنري متيران" (Mitterrand) أنّ الشخصيّات الحكائيّة مهما غيّرت من ملامحها لأنّه يقع على عاتقها ممارسة الإيهام بالواقع للوصول لحدّ أقصى من البنى الفنّية والجماليّة.

تنتهي رواية "بم تحلم الذّئاب" بإقرار سلطة النصّ وتماهي عنف الواقع في بنيّاتها، سلطة استطاعت القضاء على فاعلي التطرّف وزارعي الخوف في نفوس النّاس، إنّه" انتهاك للنّص وخروج للدّلالة... وبه يكون الابتداع والتّجديد والاستئناف، وإعادة التّأسيس"[1]، فالنصّ تغلّب أيديولوجيّا على عنف الواقع رغم تضرّره من ملابساته في ثنايا النصّ، إلاّ أنّه أرغم الجماعات المتطرّفة على الانصياع والموت بالسّلاح الّذي قتلوا به آلاف الأبرياء، فالرّواية في النّهاية تحقّق سلطة الحقّ الّتي عجزت السّلطة عن تحقيقها، وبذلك تتوضّح للقارئ معالم أيديولوجيّة رواية "بم تحلم الذّئاب" الّتي تعبّر عن سياسة الرّفض.

---

[1] علي حرب- الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1995، ط1 ص22.

2.2- الساديّة والمازوشيّة[1] ولغز الضحيّة والمجرم في رواية "المؤامرة":

تحيلنا رواية "المؤامرة" من منظور نفسي على بعض الاضطرابات والسّلوكات النفسيّة غير المتّزنة الّتي اقترفتها بعض الشّخوص الحكائيّة، ويطلق على هذه السّلوكات في مصطلحها المرضي "الساديّة" و"المازوشية"، ولقد لاحظنا أنّ الرّواية في بعض تفاصيلها السرديّة تفضح هذه الممارسات ونجد ذلك عند بعض الشّخوص الحكائيّة من "جماعة الأصدقاء"، لاحظنا أنّها تعاني من بعض أعراض هذه الأمراض النفسيّة على مستوى البنية الذهنيّة أو على مستوى السّلوكات والتصرّفات، وهذا المحقّق "محسن عبد الباقي" تعتريه أثناء التّحقيق بعض أعراض التّصرف السّادي في بداية الرّواية مع "عمر البنان"، وفي وسطها أثناء استجواب "نور الدّين جاب الله"، وفي آخرها عند محاولة اغتصابه "سناء المايل"، فالساديّة في الرّواية جنسا وفي أغلب محطاتها شذوذا صرفا وعبثا لا يطاق.

برزت "الساديّة" بشكل صارخ، في موضوع اضطهاد المرأة الّذي تلوّن بألوان مختلفة، وأهمّها بالذّات اعتبارها موضوع اللذّة وتصريف الطّاقة الليبيديّة المكبوتة، وما حديث "روضة مفتاح" عن ممارسة زوجها الساديّة قولا وفعلا، تشي بشذوذه الجنسي الذي يعد مظهرا من مظاهر هذا العناء، وما شكوى "سناء المايل من افتقارها إلى من يعترف لها بالحب والحنان والعطف إلّا نوع من أنواع المعاناة، وقبول "سلوى الرياحي" ارتباطها بـ "خالد سعدان"، وهو على ما هو من بلادة وسماجة إلا مدعاة إلى الرثاء لها لأنّ حياتها حمل وإنجاب ورتابة. وهذا ما أوصل "سناء المايل" لكي "تستنكر الحتمية التي فرضت عليها "كيف خلقنا نساء"[2].

---

[1] كولن ولسن، أصول الدافع الجنسي، تر: يوسف شرورو وسمير كتّاب، دار الآداب، بيرت، 1986، ط 3.

[2] المؤامرة، ص 334.

تتجلّى "الساديّة" عند المحقّق "محسن عبد الباقي" من خلال تعرضه بالشّتم والضّرب لـ "عمر البنان" أثناء استجوابه في حادثة مقتل "سناء عبد الباقي"، غلب عليها طابع "السخريّة، الاستهزاء، الشّماتة والضّحك" وعلى لسان السّارد: "وقال بصوت تشوبه السخريّة...تأمله الضّابط لحظة دون أن تفارق ابتسامة الشّماتة شفتيه...ضحك محسن عبد الباقي بشماتة وازدراء...استغرق الشرطيّ في قهقهة طويلة استحوذت عليه كليّا. كانت أشبه ما تكون بحرقة ألم...حادّة عصبيّة"[1]، فمن منظور بوليسيّ لا يمكن لأيّ محقّق أن يمارس تحقيقه بهذه الطّريقة إذا نظرنا إليها من منظور أخلاقيّات المهنة ولكن" محسن عبد الباقي" يخرق هذا الميثاق ويتحوّل إلى سادّي يزعق وينهر ويشتم ويبسق ثم يضحك ويستهزئ، إنّها القدرة اللامتناهية على تعذيب الآخرين والتلذّذ بذلك، وإلى حدّ ما يشبه القطّ الّذي يتلذّذ "في تعذيب ضحيّته وهي لما تزال على قيد الحياة"[2]، وتحوّل "محسن" إلى وحش كاسر لما رفضت "سناء المايل" تلبية رغبته على اعتبار أن "الساديّة هي الحجة الأساسيّة للحصول على المتعة الجنسيّة.. هي كذلك نوع من تصريف الكهرباء السّاكنة، يصبح من السّهل علينا أن ندرك كيف يمكن لمحرّض الألم أن يرتبط بالجنس"[3].

وبخاصّة أن المستجوب (بفتح الواو) لم يصدر منه أي تصرّف أو قول فيه انتهاء لحقوقه المدنيّة، وعلى هذا الأساس فإنّ كلّ تصرّفات المحقّق "محسن عبد الباقي" يمكن إدراجها ضمن السّلوك الشّاذ، كما أنّ هذا السّلوك من لدن المحقّق "محسن عبد الباقي" يتكرّر مع الشّاهد "نور الدّين جاب الله" عند استجوابه عن مقتل الضحيّة "سناء عبد الباقي"، تقريبا بنفس الطّريقة والسّلوك والتصرّفات يقدّم المحقّق "محسن عبد الباقي" كشخص سادي من خلال الضّرب والتّعنيف والضّحك على

---

[1] المؤامرة، ص56/55/52/51.

[2] كولن ولسن، أصول الدافع الجنسي، ص 208.

[3] كولن ولسن، مرجع سابق، ص 207، 208.

"نور الدّين جاب الله"، حيث نقرأ وهو ينهره:"..هل ما زلت خائف يا وغد؟(..) فانتهرني الصوت بفضاضة(..) ضحك محسن عبد الباقي بشماتة(..) فتساءل الضابط بسخرية(..) قاطعني الضابط بخشونة(..) صاح الضابط بعنف انهارت له أعصابي(..) ضحك محسن عبد الباقي ثم سعل وتنحنح وأطلق ضحكة أخرى حادة ومقتضبة وقال:-هل تعرف لها أهل هنا؟(..) وقد تحول إلى قناع من الحقد والتحدي. لا تتغابى يا كلب(..) زمجر محسن عبد الباقي بغل(..) فلطمني الضابط بحقد ودمدم لطمة أخرى وبصق الوجه الكدر في عيني.. اسكت.. اسكت وإلا قلعت فكيك"[1].

في آخر الرّواية يكشف لنا المحقّق عن حقيقته حين يحاول اغتصاب بـ "سناء المايل" فيلفظها بألفاظ ساديّة وهو يضحك:

"في دورة المياه كالكلاب يا عاهرة

في محل عمومي

كم يدفعون لك كل مرة؟"[2]

إنّه يتلذّذ بتعذيب ضحيّته قبل الانقضاض عليها يصفها بالزانية، العاهرة...الخ، ثم في الأخير يحاول أن يعتدي عليها جسديّا في مشهد مقزز، فنقرأ:

"أمسك بعورته بيده اليمنى وأخذ يهزها مهتاجا وهو يضحك، ما معنى هذه الضحكة؟"[3]

صوّر لنا المحقّق "محسن عبد الباقي" في صورة مرضيّة، وهو في الأصل مهنته أن ينشر العدالة بين النّاس إنّه الرّجل غير المناسب في المكان غير المناسب. لكن في موضع آخر، لا يقل "نور الدّين جاب الله" عن "محسن عبد الباقي" ساديّة، ونستجلي سلوكاته الساديّة من خلال اضطهاده العاطفي لـ"روضة مفتاح" الّتي يتظاهر أمامها بالبراءة وحين يتمكّن منها يتحوّل إلى شخص شره جسديّا، تبدو ساديّة

---

[1] المؤامرة، ص 197/196/195/189/184/183/182/181.

[2] المؤامرة، ص 338.

[3] المؤامرة، ص 340.

"نور الدّين جاب الله" من خلال أقواله وسلوكاته، وتتجلّى أكثر من خلال ما يفكّر به شيطانه، فكانت بداخله قدرة مذهلة للتلذذ بضحاياه، في حين كان يقنعنا في الظّاهر بأنّه يحب "سناء عبد الباقي" و "سناء المايل" و "روضة مفتاح"، فله القدرة على جعلهن يلهثن من ورائه، وبخاصّة "روضة مفتاح" الّتي تظهر ساديّته عند معاشرتها، أو ما تسمّى بالساديّة الجنسيّة وهو ممارسة الجنس بعنف:

"يا رب، فلينطق باسمي ولو مرة واحدة وليفعل بي ما يشاء.. يجذبني من شعري فأقع أرضا، يركلني وتعود قبضته إلى شعري فأصرخ من الألم وأبكي..

-شققة بول

كان بكائي يثيره بشكل خاصّ فيصبح غضبه جنونا محضا وقسوة مدمرة:

-اخرسي.. اخرسي

وتشترك يداه مع قدميه في ثورة عارمة أفقد خلالها ما عليّ وأرتمي عند قدميه ضارعة:

-لا تضربني أرجوك.. بربي!

تكف المذبحة ولكن قبضته لا تتزحزح عن شعري. يجذبني بشدة فأنهض على ركبتي وأمدّ يديّ إلى يديه فيردها إلى الأسفل مهتاجا ويغتالني صوته بقحّة وهو يدفع في وجهي بفحولته متحدّية(..) يعضني في عنقي، في نهدي بقسوة، بحقد، حتّى يسيل دمي ويشبع خدي قرصا"[1].

فمن خلال هذا السّلوك الجنسي الشّائن تظهر ساديّة "نور الدّين جاب الله" وهو "السّادي الحقيقي يشعر نحو ضحيّته بما يشعر الرّجل نحو قطعة لحم مشويّة قبل أن يلتهمها"[2]، ليس فقط من خلال أقواله وإنّما أيضا من خلال مكبوتاته الجنسيّة،

---

[1] المؤامرة، ص 321-322.

[2] كولن ولسن، أصول الدافع الجنسي، ص207.

إذ بدا واضحا من خلال الرّواية أنّه يعاني خطبا ما، و"روضة مفتاح" لا تقل عنه ساديّة، فالسّادي المازوشي "ينتمي إلى ضحيته، إلى حدّ ما، ويتفاعل معها"[1].

أمّا الشخصيّة الحكائيّة "سناء المايل" فقد كانت في كثير من أفعالها مازوشيّة، فهي تتلذذ بتعذيب نفسها بتقديم جسدها قربانا لكلّ من هبّ ودبّ، فهي تعاني من حالة نفسيّة سببها حادثة عاطفيّة وقعت لها في الماضي، لما أقرّت بذلك في إحدى حواراتها مع عشيقها المفضّل وفي ردّها عن سؤاله: "هل عرفت الحب يا سناء؟ بلى قالت، وقصّت على حكاية الرّجل الّذي حطّم روحها وقلبها واغتصب جسدها حتّى التّخمة.."[2]، وهذه الحادثة حولتها إلى امرأة عديمة العاطفة والشّعور، فلم تنعم لا بالحب ولا بالأمومة، فجسدها خال من العاطفة أو شعور اتّجاه الآخر.

لكنهّا في المقابل تقدّمه على طبق من ذهب لكلّ من يشتهيها، ليس إكراما له، بل نكاية في نفسها. فهي تعذّب جسدها وتنهكه وترهقه في بيتها وعلى فراشها مع كلّ زبائنها وأصدقائها؛ لأنّها تحاول أن تصدمه كما صدمها قديما، فهي ترى أنّ جسدها كان السّبب فيما هي عليه اليوم.

صوّرت لنا رواية "المؤامرة" جزءا من الحياة المرضيّة الّتي تعاني منها الشّخوص الحكائيّة بين الساديّة والمازوشيّة، تتكشف لنا حقيقة هؤلاء أو على الأقلّ أبطال الرّواية الّذين يعانون اضطرابات نفسيّة، تجلّت في حواراتهم وسلوكاتهم ولإن كان السّارد قد أبدع في تصوير هذه السّلوكات، فإنّه لم يمنع نفسه من تصويرها تصويرا مرضيّا ينمّ عن حالة الضّياع وفقدان الأهليّة بالمفهوم الاجتماعي الّذي تتخبّط فيه هذه الشّخوص.

---

[1] كولن ولسن، مرجع سابق، ص 207.

[2] المؤامرة، ص 305.

3.2- أحاديّة الخطاب وجدوى التّحقيق في رواية "الحوت الأعمى":

يطرح السارد في رواية "الحوت الأعمى" فكرة التّحقيق الروائي البوليسي من منظور تقني عملي، يتميّز باستخدام كلّ الوسائل العلميّة في التّحقيق لفكّ خيوط الجريمة كما في المشرحة. ما ميّز التّحقيق في رواية "الحوت الأعمى" قدرة السّارد على التّوفيق بين أقوال المستجوبين ووقائع الجريمة، فلا تجد تناقضا –ليس بالمنظور البوليسي وإنّما سرديّا-ولا خلطا في الأحداث، ولا نعثر على ذكر شيء، إلّا و ذكّرنا به السّارد لاحقا فالسّارد كان حريصا على تتبّع مثل خطوات الرواية البوليسية الّتي تكاد تكتب بطريقة علميّة رغم طابعها الأدبي، وعلى لسان المحقّق "يقظان"، فمنذ تولّيه قضيّة مقتل "هند" وهو يتّحرى الأدلّة والشّواهد بطريقة علميّة وبأسلوب منطقي وممنهج، فلا نندهش كثيرا لأنّ "ميلودي الحمدوشي" كان مدير أمن عارفا بهذه القضايا ومضمراتها.

بنى المحقق "يقظان" خطته منذ البداية الّتي تشهد على ظروف مقتل "هند" من خلال طبيب المشرحة -الطبيب الشرعي- ليأخذ قدر الإمكان معطيات تفيده في تحقيقه وملابساته، ثمّ انتقل إلى الخطوة الثّانية الّتي قام فيها باستجواب كلّ الأشخاص الّذين لهم علاقة بـ "هند"، فبدأ بدائرة المعارف الصّغرى المكوّنة من الأسرة (الأم) ثم صاحبة المحل و"تجية"، استهلّ تحريّاته بـــالأم "رحمة بنت محمد":

"- لماذا لم تخبري الشّرطة بغياب ابنتك؟ متى تركت البيت؟

- من هي الصّديقة الّتي باتت عندها ابنتك؟ ألم تسألي ابنتك عنها؟

- أين تعمل ابنتك؟ أين يوجد هذا المحل؟

- هل تشكّين في أحد له مصلحة في قتل ابنتك؟

- هل كانت لها علاقة مع شخص ما؟

- هل ابن خالتها هذا...هنا في المغرب الآن؟

- هل يمكن أن ألقي نظرة على مكان نوم ابنتك؟

- هل هذا الصّوان يخصّ ابنتك؟

- كم ابنتك تربح من عملها؟"[1].

توصّل المحقّق إلى معرفة مكان عملها بعد أن لاحظ بعض التّناقض في تصريحات الأم، فـ ."هند" الّتي كانت تعمل عملا بسيطا وتمتلك ثيابا باهظة الثّمن، هذا ما جعل المحقّق يوسع من دائرة تحقيقاته للوصول إلى معرفة الأجواء الّتي كانت تعمل فيها، علّ وعسى أن يصل إلى معلومات جديدة تفيده في القضية لمعرفة الجاني الحقيقي.

-من فضلك (زوجة صاحب المحل) نريد التّحدث إلى السيّد "الحاج يونس" صاحب المحل، هل هو موجود؟ هل تتفضلين بالإجابة على أسئلتنا؟ متى بدأت العمل هنا؟ دون أن تعرفي شيئا عنها؟ ألم يكن أحد يزورها هنا في المحل؟ هل قالت لها من كان ذلك الشاب؟ ألم يأت هنا في الأيام الأخيرة؟ متى تأخذ العاملات هنا عطلهن الأسبوعيّة؟ كم هي أجرة هند الشهريّة؟ من هي صديقتها الحميمة من بين العاملات هنا؟"[2]، استطاع "يقظان" أن يفرغ كلّ ما في جعبة زوجة صاحب المحل، رغم أن الّذي صرحت به لا يفيد كثيرا القضيّة، إلّا أنّها أشارت إلى زميلتها "نجيّة" والّتي بإمكانها إعطاء الجديد عن حادث مقتل "هند" بحكم تقرّبها من الضحيّة، حيث أجابت على كلّ الأسئلة الّتي وجّهها الضّابط:

".. هل وقع بينكما خصام؟ حول ماذا تخاصمتما؟ هل كان صديقها أجنبيّا؟ وما اسمه؟ وأين يسكن؟ وعمله، أتعرفين عمله؟ تقصدين في شركة للبناء؟ إذا رأيت هذا الشّخص، هل تتعرفين عليه؟ أين؟ ما نوعها(سيارته)؟ هل سبق له أن جاء إلى هنا إلى المحل؟ وأين تعرّف على هند؟ ألم تقل لك شيئا عن علاقتها، أين كانا يذهبان؟ يسهران؟ هل

---

[1] الحوت الأعمى، ص 45 /47/46.

[2] الحوت الأعمى، ص 54/53.

كانت ترافقه إلى بيته؟ ألم تقل لك أين يسكن؟"[1]. تمكن الضابط من الحصول على المعلومات التي يريدها؛ أي المعطيات الّتي تفيد الملف، والّتي تدعّم المعطيات السّابقة –المشرحة-، هكذا كوّن المحقّق فكرة عن مقتل "هند" ولكنه لم يقبض على الجاني، فنجده يتحوّل إلى دائرة المعارف الكبرى من خلال المعطيات السّابقة ومنه "أريفو موكداني" باعتبار أنّ المحقّق كان يجهل علاقته بـ "هند" بحكم علاقتهما السريّة.

ولكنّه اصطدم بمقتله فيعيد استجماع أفكاره، ويحقّق المعطيات الّتي كانت لديه ليتحوّل إلى دائرة المعارف الكبرى لـ"أريفو"، ونقصد به مدير الشّركة "بيدرو غارسيا"، وبعد استجوابه يضع المحقّق بعض الافتراضات، وعلى إثرها يقوم باستعمال جميع الوسائل البوليسيّة والقانونيّة والتقنيّة المتاحة، من أجل تتبّع خطوات "بيدرو غارسيا" باعتباره المتّهم الضمني الأوّل وبعد إفادته بآخر المعطيات استثمر المحقّق "يقظان" سجلّه البوليسي في الاعتماد على "الحاج" المسبوق قضائيّا في حلّ لغز "الحوت الأعمى"، وعلى إثره تحرّكت دوريّة الشّرطة ليتمّ في الأخير إلقاء القبض على "بيدرو غارسيا" بتهمة المتاجرة بالمخدرات وتورّطه في مقتل "هند" و "أريفو".

من خلال هذا العرض البوليسي يتجلّى لنا التّحقيق البوليسي على أنّه تتبّع منطقي وعملي لخيوط الجريمة مع رسم معالم التّحرك الميداني وسط مجموعة من الافتراضات والتّكهنات والاحتمالات، وإقصاء ما يمكن إقصاءه منها، بعد كلّ حركة، ليبقى الاحتمال الأخير الّذي يمثّل الحقيقة، الّذي لن يكون إلّا الجاني بطبيعة الحال.

ومع كلّ ذلك فالمحقّق يلعب دور المشكّك في كلّ شيء فهو بصدد وضع إدانة محتملة لكلّ الشّهود لأن منطق العقل يقول ذلك، فهو يسيّر أفكاره وفق منطق التّشكيك، وقد يصل به الحد أن يشكّك حتّى في أمّها وهي تبكي وتندب حظ ابنتها، فالإدانة المحتملة أو المتّهم المفترض من بين مقولات التّحقيق البوليسي، فكثيرا من

[1]-الحوت الأعمى، ص42إلى 57

الأحيان نصاب-بضم النون- بالدّهشة عندما يتعقّد التّحقيق في جريمة ما ويكتشف المحقّق في الأخير أنّ منفذي الجريمة هو أحد أفراد العائلة.

تضع الإدانة المحتملة كلّ الشّهود والمستجوبين ضمن دائرة الاتّهام ولو بطريقة غير مباشرة، كان يعيد الاستجواب معهم مرارا وتكرارا أو يأخذ عناوينهم على سبيل التّحفظ، أو يحاصرهم برجال شّرطة متخفّين، يراقب أفعالهم في الخفاء، وقد يصل الأمر، إذا كانت الإدانة المحتملة للمتّهم بنسبة عالية إلى حدّ مراقبة الهاتف النقّال والّثابت، فمثل هذه المعطيّات والإجراءات القانونيّة قد تيسّر عمليّة البحث، وبالأحرى عمل المحقّق مثلما حدث مع المحقّق "يقظان" عند تعقب مكالمات "بيدرو غارسيا"، فقد خرجوا بلغز "الحوت الأعمى" وهذا اللّغز قادهم مباشرة-بعد لقاء الحاج-إلى حلّ جريمة قتل "هند" و"أريفو موكداني"، فالتّحقيق مثلما يسير بطريقة علنيّة وفق أطر قانونيّة، فهو أيضا يسير بطريقة متخفيّة من أجل بعث الاطمئنان للجناة ليتصرّفوا بطريقة عاديّة بعيدا عن الشّبهة، فالعميد عندما أمر بالقبض على "بيدرو غارسيا" خاطبه المحقّق "يقظان" بأنّ القبض عليه لا يفيد في شيء، ولكنّ تركه حرّا قد يفيدهم في الوصول إلى الحقيقة.

من بين العراقيل الّتي قد تعترض سبيل المحقّق في عمله البوليسي اصطدامه بفكرة اللّغز وقد وجدنا أنّ رواية "الحوت الأعمى" تقوم على لغز واحد، بل تقوم على عدّة ألغاز، فالجريمة في حدّ ذاتها لغز والاستجواب إذا لم يكن واضحا فهو لغز، والتّهرب من الاستجواب لغز، وهكذا دواليك، إلّا أنّ اللّغز الّذي حيّر المحقّق "يقظان" هو لغز "الحوت الأعمى"، وعبر مجموعة من القرائن الماديّة استطاع أن ينتبه إلى أنّ مثل هذه الألغاز هي ثقافة لدى العصابة، فاعتماده على "الحاج" يعدّ تكسيرا لهذه الثّقافة أو رؤية منطقيّة لمثل هذه الخطوة الّتي لابد منها من أجل حلّ القضيّة، وقد لمسنا تعاونا واضحا من "الحاج"، رغم أنّ المحقّق "يقظان" كان السّبب المباشر في سجنه لسنوات.

ورغم علم "الحاج" بأنّ المجازفة في حلّ لغز "الحوت الأعمى" قد تؤدّي إلى التصفيّة من طرف المافيا، لأنّه كان عضوا فيها ويعرف جيّدا قوانينها، إلّا أن توبته كانت نصوحا، فحلّ لغز "الحوت الأعمى"، ممّا مكّن رجال البوليس والمحقّق من إتمام القضيّة بنجاح، وأسفر عن توقيف الجاني والتّعرف على الجناة.

تشاكل في التّحقيق البوليسي عدّة معطيات، فالاستجواب والإدانة واللّغز والمخبر كلّها معطيات بوليسيّة لها قدر كبير من الأهميّة، لأنّها توجّه المحقّق وتمنحه الفرصة تلوى الأخرى لحلّ خيوط الجريمة.

3- السّرد بين التجلّي الفنّي والغموض الدّلالي

1.3- المسكوت عنه في رواية "بم تحلم الذّئاب":

يمارس القارئ الفذّ على الرّواية ضغطا يجعله يبحث عن الجوانب الضّمنيّة المختبئة داخل النّسيج النصّي، ليكتشف الجانب الدّلالي الّذي لم يقله النّص أيّ الجانب المسكوت عنه، ويمكن أن يتضمّن هذا الجانب اسما أو حادثة أو مجموعة حوادث وهو بذلك يتطلّب ربط الواقع بالمتخيّل ومحاولة مسايرة هذا الأخير، الّذي يصبح كالمجرم، فهو يترك دائما في ثنايا النصّ لفتة عابرة تدلّ على حادثة سياقيّة، فقد تكون هذه اللّفتة اسم شخصيّة أو اسم مكان أو زمن تاريخي، فهي بذلك تتحوّل إلى وسيط يربط بين الواقع والمتخيّل، وقبل ذلك يجب العثور على هذا الوسيط لاستكمال مالم يبح به الرّاوي؛ بحكم أنّ "النقد الاجتماعي "يسائل "المضمر، المفترض، اللامقول،...ويجسّد فرضيّة اللاوعي الاجتماعي للنّص ودمجه في إشكاليّة المتخيّل"[1].

تزخر "بم تحلم الذّئاب" بهذا اللّون من ألوان المسكوت عنه بتنوّع خطاباتها الأيديولوجيّة، والّتي تظهر بين الحين والآخر كحمولات نصّية تحاول خرق أفق توقّع القارئ، والّتي يمكن أن تتعدّاه إلى حمولات تختفي وراء النصّ بفعل الغموض والتّعتيم

[1] Claude Duchet-la sociocritique, P4.

الممارس عليها من طرف الرّاوي، ويمكن أن نعدّ ذلك درجة أولى من درجات الكتابة الرّوائية للرّواية السّوداء وفق ضغط نصّي تشكّله اللّغة وضغط سياقي يشكّله طرفان، طرف مرتبط بالقارئ وبفعل قراءته الّتي تشتغل على فكّ الالتباس بين الأنساق النصّية، والّتي تبدأ بالتجلّي الموضوعاتيّ وتنتهي باختفاء الدّلالة داخل تأويلات القارئ الضمنيّ لها، وطرف مرتبط بالسّياق الخارجي يفرض وجوده داخل الرّواية بطريقة ضمنيّة أو متخفّية، وقد تطرّقت الرّواية إلى مواضيع عديدة قرأت تحت سطورها الكثير من التّساؤلات الّتي يمكن أن تكون جوابا عن تساؤلات لم يجب عنها الواقع، إمّا بسبب ازدياد سياسة القمع والاضطهاد السياسيّ أو سياسة الوعي الرّاجع أصلا للخوف والشكّ والتّساؤل الدّائم لحقيقة من يقتل من؟، فالغموض موجود دائما داخل الكينونة الّتي لا تستطيع البوح بكل شيء أو بقيت في "طي النسيان "فالنصّ الأدبيّ لا يأخذنا إليه إلا ليردّنا إلى ما حواليه، ولا يدخلنا إلى ذاته إلّا ريثما يخرجنا منها إلى غيره عبر كامل جدليّاته"[1]، وتبقى الإشارة إلى أنّ المسكوت عنه يشكّل خطابا داخل النصّ ذاته، إنها أيديولوجيا النصّوص التّخييليّة، المجسّدة" لرواية القضيّة حيث يتشكّل المشروع في شكل إقرار مكثّف يحتوي على حواريّة تناقض القضيّة المتبنّاة"[2] مشكّلة النصّ المضاد.

تشير الرّواية إلى بعض المظاهر النصيّة المسكوت عنها ،كظاهرة تورّط الصّناعيّين في الأعمال الإرهابيّة، وذلك عن طريق تمويل الجماعات المتطرّفة بالأموال لاقتناء الذخيرة والأسلحة، إذ كيف يمكن لجماعة تتخذ من الجبال مساكنا لها أن تأتي بأموال باهظه لشراء الأسلحة والعتاد العسكريّ، وكان الرّجل الصّناعي الّذي ظنّ أنّه يخدم القضيّة يسلّم أربعة ملايين دينار، لا لشيء إلّا لتحطيم مصنعين منافسين لإنتاجه "بالأحرى أريد أن تضرموا النّار في مصنعيه، بهذه الطّريقة أستطيع

[1] توفيق بكّار - شعريات عربية- ج1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 106.

[2] محمد ساري-المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق، ص 24.

أن أضاعف إنتاجي، وأضمن دعما أكبر للجهادّ[1]، وهنا يفضح النصّ أصحاب النّفوذ الذّين كانوا يخرّبون اقتصاد البلد، بحرقهم للمصانع المنافسة، وبذلك يصبح لأصحاب النّفوذ يد غير مباشرة في الأعمال الإرهابيّة "أقترح عليكم أن يتمّ حرقهما معا وفي ليلة واحدة، ومن الأحسن الإسراع في تنفيد ذلك"[2]، ويتحوّلون بفعل ذلك إلى ذئاب تخرب كلّ شيء من أجل مصالحها الذّاتية، ويمثّل هذا الخطاب توجّها سياقيّا مباشرا يهاجم فيه الرّاوي ذوي السّلطان والنّفوذ الّذين شجّعوا الإرهاب بأموالهم، إذ أنّ الإرهاب لم يكن ليتطوّر ويعرف هذا القدر من العنف لولا تموقعه وتمركزه الجيّد داخل الجبال بفضل السّلاح والذخيرة ووسائل الاتّصال، الّتي يؤمّنها لهم أصحاب النّفوذ، وجرّاء ذلك فقد أصيبت البنية التّحتيّة للجزائر إصابات بالغة أدّت إلى تدمير الاقتصاد الوطنيّ وتسريح العمّال وتشريد الأطفال...الخ، وكذلك الأمر لـ"رامول" الّذي كان يلعب دور المخبر عن كلّ كبيرة وصغيرة تحدث خارج نطاق الجماعات المسلّحة، وبخاصّة تلك الّتي يمكن أن تضرّ تمركزهم بالجبال، مقابل السّماح له بممارسة تجارة المواشي عبر الحدود -تهريب المواشي- والمناطق النّائيّة، وهنا يتجلّى المسكوت عنه على أنّه " نموذج معطى مسبّقا يطرح..يصعب قبولها ما لم تمتحن بكيفية لا تكتفي بالدّخول في الإجماع حول وجود فجوات صامتة"[3] داخل الرّواية تظهر في كون الممارسات الإرهابيّة كانت تموّن من طرف أصحاب النّفوذ والمراكز العليا في الدّولة، والّتي يمكن أن تدمّر آلاف المصانع وتشرّد آلاف العائلات وتقتّل آلاف الأبرياء من أجل الأموال، إنّه التّحالف الّذي أدّى بالجزائر إلى الهاوية.

[1] بم تحلم الذئاب، ص 195.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 195.

[3] http said bengrad.free.fr/al/n7/11/htmh.

تبحث الرّواية عن سرّ تغييب الكاتب للسّلطة بمختلف أجهزتها، والّتي ترتبط ارتباطا مباشرا بالجماعات المسلّحة، إذ يعتبران بمثابة الأيديولوجيا المهيمنة والأيديولوجيا المضادّة لها، وهنا ننفتح على قراءة تأويليّة، تتيح لنا فرض احتمالات دلاليّة دون الإيقاع بدلالاتها، فهل يمكن اعتبار مقصديّة الكاتب هي في الوقت ذاته توجّهه الأيديولوجيّ وانتماءه السّياسي، وبخاصّة إذا علمنا أنّ "ياسمينة خضرا" كان إطارا عسكريّا في الجيش الوطنيّ الشّعبي-ضابط-، وهو بهذا يحاول تغييب السّلطة باعتبارها الطّرف المهدّد، أم أنّ تغييبه للسّلطة ومحاولة كشف السّتار وتسليط الضّوء أكثر على حقيقة التطرّف الدّيني في الجزائر، وبهذا يصبح صوت المؤلّف "تابعا للرّؤية الاجتماعيّة السّائدة النّاتجة من طبيعة أيديولوجيا السّلطة، فكان الرّوائيّ جزءا من سلطة الجماعة"[1]، ومع ذلك فقد كان حضور السّلطة داخل الرّواية يعبّر عن عنف سطوتها تجاه جموع الشّعب المشكوك فيه والخلايا الإرهابيّة، وقد أثار الرّاوي قضيّة سياسيّة أسالت الكثير من الحبر، وهي قضيّة معتقل "رقّان" الّتي كان يضمّ في سجونه آلاف المعتقلين الإسلاميّين "قلق يصل حتّى نومهم هناك، في مكان ما من الصّحراء محتجزين في معسكرات اعتقال، معزولين، مقطوعين عن العالم، تحت رحمة جلاديهم الأنذال"[2]، ولكنّ الرّاوي غيّب أجواء "رقّان" الدّاخليّة وكيف يتمّ فيها تعذيب المعتقلين واستنطاقهم، وهنا يفضح الرّاوي حيادتيه ويصبح متآمرا مع الكاتب، فمن جهة يبيّن بالوصف الدّقيق كيف تمّ تقتيل وتذبيح الأفراد الجزائريّين من طرف الجماعات الإرهابيّة، ولكنّه وفي الطّرف الآخر يغيّب السّلطة ومعاملة بعض مراكزها التّنظيميّة اللاإنسانيّة مجموعة من الأفراد شكّك فقط في انتمائهم للجماعات، تزول هذه الحياديّة

[1] جان وليم لبيار-السّلطة السياسية، ترجمة: إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط2، 1977، ص10.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 171.

ليصبح الرّاوي طرفا آخر من أطراف السّلطة إنّه صوتها المغيّب داخل الرّواية، والّذي يوهم القارئ بحيادتيه.

فالنص "يدعو إلى الحريّة السّياسيّة والدّيمقراطيّة في تولي السّلطة العليا في البلاد، ولكنّه لا يقف إلى جانب المنزع السّياسي الدّيني"[1]، باعتباره نتاج التطرّف العقدي الّذي يقيم جسورا وهميّة بينه وبين المرجع الدّيني، فكان حضور السّلطة حضورا ضمنيّا فتحرّكها داخل الرّواية يتشاكل وتحرّكها خارجها، فهي تسلك -مسلك الجماعات المتطرّفة- طرقا ملتويّة وأساليب ردع قمعية للإجابة أو للردّ عن العمليّات الإرهابيّة، فتغييب السّلطة مؤسّس وله مقصديّة على مستوى المتخيّل الّتي تستفزّ القارئ الّذي "لا يستسلم إلى مصادفات رأيه المسبق قصد مخالفة مقاصد النصّ، بصورة منطقيّة وأحيانا متعنّتة إلى درجة أنّه يستحيل عليه أن يسمع ما يقوله النصّ"[2]، ومن ثمّة قد يراد من ورائه تغييب عنف السّلطة وعدم إشراكها كعنصر متّهم في قضية التّدهور الأمني الّتي وصلت إليه الدّولة.

يغيّب الرّاوي عائلة "آل رجا" منذ أصبح "نافع وليد" إرهابيّا متطرفا، وهو الّذي كان في وقت من الأوقات يعمل كسائق لحسابه، ولكنّ الرّاوي لا يلبث أن يقوم بإشراك عائلة "آل رجا" المتمثّلة في "جنيور" و"حميد"؛ ليحاول تصوير الصّراع الحقيقي الضّمني، بين أيديولوجيا تستنزف نفوذ السّلطة وأيديولوجيا تستنزف ركائز الدّين، وهنا يتشكّل عنف مزدوج، عنف ظاهري يمثّله "نافع وليد" والّذي تجلّت مظاهره عبر أطوار الرّواية، وعنف خفيّ ضمنيّ يمثّل المسكوت عنه:

" ...اركع

استقام جنيور فجأة

---

[1] علال سنقوقة - المتخيّل والسّلطة، في علاقة الرّواية الجزائرية بالسّلطة السياسية، ص 127.

[2] هانس جيورغ غدامير - فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزّين- منشورات الاختلاف، الجزائر،2002، ط1، ص116.

مستحيل...

طبعا لا، إنّ أحدا من آل رجا، لا يركع أبدا أمام أيّ كان"[1].

يحمل هذا الخطاب عنفوان المواجهة وكبرياء النّفود إلى درجة أن يختار "جنيور" الموت على يدّ "نافع وليد"، بدلا من الرّكوع له، فإذا كان الخطاب يحمل في تجلّياته خصوصيّات الشّخوص الممثّلة له، فإنّه يبرز شجاعة "جونيور" في تصدّيه لخطاب "نافع وليد" وذلك من منطلق أنّه لا يمكن أن يهدّد من الآخرين، طالما هو الّذي يهدّدهم فهو خطاب مضاد لخطاب "نافع" الّذي يريد الرّاوي من خلاله التّأكيد على أنّ "التّقسيم الخارجي للنصّ يزكّي هذا البناء الحواري العام"[2] الّذي يحاول الحفاظ على هيبة وكبرياء ذوي الجاه والنّفوذ.

كما أنّ الرواية تعالج بعض القضايا المسكوت عنها ،كقضيّة الفكر الشيوعيّ الّذي ساد الجزائر بعد الاستقلال وبقي محافظا على مكانته حتّى مجيء الجماعات المسلّحة الّتي قامت بتصفيّة هذا الحزب وقلع جذوره من الأساس، وربما ظهور هذا الموضوع في مقطع سرديّ صغير في الرّواية، لا تنفي قيمته من النّاحية الموضوعاتيّة، إذ يصوّر حالة أخرى من حالات التّقتيل الّتي راح ضحيّتها هذه المرّة أستاذ وهو دكتور في الرّياضيّات "هكذا استطاع الرّوجي أن يسجّل قائمة الأساتذة الملحدين وعلى رأسهم اسم محتضنه وأستاذه مسطّرا اسمه بالأحمر والّذي اغتاله مساء احتفاله بخمسينيّته حيث قدّم له في شكل هديّة عيد الميلاد رصاصتين من مسدّس كبير الحجم"[3]، وقد طالت عمليّات التّصفيّة الجسديّة أيضا التّوجّهات الفكريّة والعقديّة، محاولة قطع الصّلة بين جيل الاستقلال وجيل ما بعد الثّمانينيّات.

---

[1] بم تحلم الذئاب، ص 319.

[2] محمد برادة-فضاءات روائية، ص 22.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 226.

يبرّر الخطاب البوليسيّ الصّراع الّذي نشب بين البنية الفوقيّة والتّحتيّة من جهة، وبين المرجعيّة الأصوليّة والمرجعيّة الثّقافيّة من جهة أخرى، في كون هذا الصّراع نتيجة تغييب حريّة الرّأي أو تعتيم الدّيمقراطيّة الّتي أضحت لغة الجماعات الطّامحة إلى السّلطة بشتى وسائل العنف والتّمرد، وبذلك يصبح المسكوت عنه نوعا من الإستراتيجيّة الّتي يتبناها الرّاوي، لشدّ انتباه القارئ ضمنيّا لأحداث الرّواية الّتي تأخذ طابع التّشويق والتّمويه، ومن ثمّة يصبح كلّ محاولة للتّعبير أو للتّغيير هي محاولة للتمرّد على نظام السّلطة يجب القضاء عليه، أو افتعال حادثة ضمنيّة تخلق هذا الصّدام بين البنى الثّقافيّة والبنى الأصوليّة، ومن خلال هذا الصّدام يمكن السّيطرة عليهما.

2.3- التّداخل الموضوعاتيّ من الحدث السرديّ إلى الضبابيّة الفنيّة :

ترسم لنا رواية "المؤامرة" معالم محكي تتناثر أحداثه بشكل يوحي بنوع من العبثيّة الفنيّة، فالرّواية تستهل حدثها بمقدّمة توحي بأنّنا أمام رواية بوليسيّة عن طريق تموضع الضحيّة (سناء عبد الباقي) والمحقّق (محسن عبد الباقي) والشّاهد (عمر البنان)، فمن خلال تموضع هذه العناصر الثّلاثة يجد القارئ نفسه في مواجهة رواية البوليسيّة،بكلّ تمفصلاتها الموضوعاتيّة (جريمة قتل) واستجواب الشّاهد، والفنيّة(عناصر التّحقيق)، ونلمس ذلك من خلال الفصل الأوّل(الفضيحة) في بابيه(التعلّة والوقيعة)، فالتعلّة تقدّم "سناء عبد الباقي" كضحيّة بعد أن صدمتها سيّارة مجهولة وآراء الشّهود الّذين كانوا بجانب المقهى وتضارب أقولهم، أمّا الوقيعة فتخصّ جانب التّحقيق الّذي يجمع بين "محسن عبد الباقي" و"عمر البنان"، فيستجوب هذا الأخير في علاقته بـ"سناء الباقي"، وهذا هو الجزء الأكثر وضوحا بين أجزاء الرّواية فيما يخصّ حضور الرّواية البوليسيّة وتجلّيها. والقارئ انطلاقا من بنية التّحقيق يفترض أنّه أمام رواية

بوليسيّة، تشهد حضور الضحيّة والمحقّق، وغياب المجرم مع حضور مكثّف للشّهود وتضارب في أقوالهم.

انطلاقا من الباب الثّالث الجزء الأول (التّحقيق) وقبل البدء في قراءته، يتخيّل القارئ ومنذ الوهلة الأولى أنّ الرّواية البوليسيّة في تجدّد تقنيّ وجماليّ، وبصورة أوضح من خلال هذا العنصر لما يحمله من خصائص العمل البوليسيّ، ولكنّ السّارد خيّب توقع القارئ وخرق أفق انتظاره من خلال تبادل الأدوار، فيتحوّل "نور الدّين جاب الله" إلى محقّق افتراضي يقوم بلعب دور تقصّي الحقائق -وصف مقرّ سكن "سناء المايل" من طرف "عمر البنان"- و قد وظّفه السّارد ليلعب دور المحقّق الافتراضي -ليس بالمفهوم البوليسي طبعا-، وهنا خرج عن سرد النصّ البوليسي لتبدأ اللّعبة السرديّة، أبطالها "رابطة الأصدقاء"، ويتجسّد هذا أكثر في الفصل الثّاني، رغم أنّنا نلمّح من حين لآخر تدخل رجال البوليس في صورة "محسن عبد الباقي"، أمّا في قضيّة استجواب "نور الدّين جاب الله" حول حيثيّات مقتل "سناء عبد الباقي"، وسرّ الورقة الّتي عثروا عليها معها أو صورة استجواب كلّ من كان حاضرا في المقهى، إثر مظاهرات واحتجاجات حدثت قريبا من المقهى، عدا ذلك فإنّ التّحقيق البوليسي يكاد يكون غائبا أو مغيّبا في الفصل الثّاني، فاسحا المجال للخطاب الاجتماعي، والمتصفح لهذا الفصل من الرّواية يدرك مدى صعوبة القبض على المحكي فنيّا وموضوعاتيّا بحكم أنّ التّداخل" ضرورة فنيّة وهذا يعدّ بمثابة القاعدة الّتي تبطل البعد الفنّي إن غابت. وينتج عن هذا تعقيد في ترتيب الأحداث إلّا أنّه تعقيد موجود في الواقع فهو صورة منه"[1].

[1] بشير الوسلاتي، فرج الحوار: الكتابة حرفة ومحنة...!،مجلة الحياة الثقافية، تونس، س22 ع82، فيفري1997، ص60.

فالرّوائي يؤمن بأنّ الرّواية محكي يتعدّى حدود الواقع يخلق عوالمه الممكنة انطلاقا من الصّيغ المتعدّدة للبنى الفنيّة، وهكذا فالمحكي يتداخل بشكل لافت للانتباه بحيث يرهق القارئ، ويتعب قدراته التأويليّة، فيتحوّل هو الآخر إلى ضحيّة المحكي، فنحن لا نعلم عمّ يقدّمه الفصل الثّاني سوى الجنس أو الشّدود، وتختلط الأفكار والأحداث والموضوعات، لتختزل نفوسا مريضة أشبه بالمسخ، وتتوارى خلف أقوالها ومبادئها، وتتجلّى وتظهر بحضور أفعالها وسلوكاتها، إنّها فوضى العلاقات النّاتجة عن فوضى السّرد.

يخلق السّرد هذه الفوضى من خلال عدم تبنّيه رؤية واضحة للموضوع، أومن خلال تمرّد هذه الشّخوص الحكائيّة على منطق السّرد، فالكلّ يريد أن يتكلّم والكلّ يريد أن يدلو بدلوه في السّياسة والثّقافة...الخ. والكلّ يريد أن يمارس العلاقات الجنسيّة وأن يتمرّد.. أن...الخ.

ما نتج عن هذا التّداخل تجلّي المفارقات الزمنيّة في خطيّة السّرد، ونحن لن نتطرّق للبنية الزمنيّة، بل نقصد بنية الموضوع بتدخّل ذكريات "سناء عبد الباقي" مع "نور الدين جاب الله" قبل موتها".. حرصت أن أنقد من براثن العدم ما جد بيني وبينها بإدراجه في إطار سرمدي يسمو به عن الوضاعة والرداءة إلى المطلق والخلود، ماتت ولسانها يهيب أن أدع التردد وأجازف، لأنّ الانتصار والهزيمة مصطلحان نسبيان من وضعنا نحتكم إليهما إذا تعبنا أو أدركنا الوهن. (..) كانت سناء تحدثني بذلك فأسمع مجاملة لها واستمر في العمى.

-عنادك هذا يدفعني إلى التساؤل...أقاطعها متدلها:

-أنت جبارة بقدر ما أنت جميلة.."[1]

[1] المؤامرة، ص 20.

من خلال تخوّف "نور الدّين جاب الله" ممّا ينتظره مستقبلا، أو إحساسه بالفزع من خلال علاقاته العبثيّة بكلّ من "سناء المايل" و"روضة مفتاح". كما يتجلّى هذا التّداخل الموضوعاتيّ من خلال تحرّك الشرّ من شخصيّة لأخرى (بنية الحوار)، أين تتداخل الأفكار ويصبح من المستحيل القبض عليها وسط زخم من الحوارات المتعدّدة غير المنتظمة داخل خطاب مؤسّس، فحتّى الخطابات تتحوّل إلى نوع من التّملق والتّظاهر وحبّ الذّات. فهذا "عمر بوجناح" يدلو بدلوه في عديد الأمور حتّى ينتكس على رأسه من خلال ردّ عنيف من أحد الأصدقاء، وهكذا دواليك، فالخطابات في الجزء الثّاني من الرّواية لم تكن جادّة، إنّما سوّقت لفكرة العبثيّة الوجوديّة، فما يهمّهم حاضرهم دونها الاهتمام بمستقبلهم "عمر البنان...روضة مفتاح.. نور الدّين جاب الله وغيرهم.

هذا ما يؤكّد قولنا إنّ رواية "المؤامرة" بنيت في إطار عبثيّ من حيث الأفكار، الشّخوص، الموضوعات والتقنيّات الفنيّة. وأنّ حضور الرّواية البوليسيّة يتجلّى في بعض جوانب المحكي من خلال باب الثّورة؛ أيّ نهاية الرّؤية تتجلّى عبثيّة من نوع آخر، عبثيّة تمسّ بشكل مباشر خصوصيّة الخطاب الرّوائي البوليسي إنّها عبثيّة المحقّق "محسن عبد الباقي"، فالمحقّق "محسن عبد الباقي" أو رجل البوليس والقانون بالمعنى البوليسي يجسّده لنا السّارد في آخر الرّواية في صورة تؤكّد قولنا السّابق ساديّته، صورة تنمحي من خلاله كلّ ملامح الرّجل السّاعي بحثا عن العدالة ، الباعث على الطمأنينة في نفوس النّاس، فهو من خلال باب الثّورة تحوّل إلى مسخ فاقد للشرعيّة خال من أدنى خصال الإنسانيّة، فيتحوّل إلى عربيد سكّير يقتحم "سناء المايل" من أجل اغتصابها، إنّها شعريّة القلب والتحوّل في الأقوال والسّلوك وفي الهيئة، وقد لاحظنا من خلال ظهوره المتكرّر أنّه تقمّص ثلاث أدوار في الرّواية وهذا ينبئ عن تداخل وظائفه من خلال:

- تقمّصه دور المحقّق من خلال استجواب الشّهود في قضيّة مقتل "سناء عبد الباقي"؛

- تقمصّه دور المخبر السرّي من خلال تردّده المستمر على المقهى قبل حدوث الجريمة وتعرّفه على بعض الشخصيّات عند بدء عمليّة الاستجواب؛
- تقمّصه دور العربيد والمغتصب في آخر الرّواية حين يقرّر بشرعيّة اللّاقانون.

يتجسّد المحكي في رواية "المؤامرة" من خلال تداخل خصائصه الفنيّة والموضوعاتيّة، فنجد موضوعات شتّى، كما نجدّ اللّاموضوع لنهاية الرّواية الّتي لم تقدّم لنا شيئا، كما رأينا تداخل الأزمنة بتداخل الأحداث والوقائع ممّا جعل الرّواية تتخذ شكلا من أشكال المتاهة السرديّة.

3.3- التّساؤل والممكن في رواية "الحوت الأعمى":

يأخذنا الحديث من منظور بوليسي عن بنية التّساؤل والممكن، ونقصد بالتّساؤل ما تثيره جريمة مقتل "هند" من حيرة وشكّ وريبة لدى المحقّق، ما يجعله يبني طروحاته من خلال تساؤلاته المتكرّرة، فعلى مدار الرّواية ولغة السّؤال تجسّد لدى المحقّق بشكل ينبئ عن حيرة بوليسيّة في حين أنّ هذه التّساؤلات يقابلها الممكن، أيّ ما يمكن أن يفعله المحقّق للوصول إلى حلّ لغز الجريمة، وبين هذا وذاك يمارس المحكي لعبته المفضّلة، فبين الانغلاق والانفتاح تمكن المحقّق "يقظان" من بناء جسر من التّساؤلات تخصّ أحداث الرّواية وهذا يجعل السّرد يتأرجح بين هاتين الخاصيتين، في المقابل فإنّ الممكن من الأحداث (ما يمكن أن يكون) يعجّل بانفتاح السّرد حتّى و إن استطالت الرّؤية.

ويمكن ذكرها لحظة حدوث الجريمة، أمّا ما يأتي خارج ذلك فهو عبارة عن تصوّرات اجتماعيّة فقط، فجريمة قتل "هند" هو انطلاقا من تّساؤلات لدى المحقّق، بنية تقوم على مساءلة وقائع الجريمة، من حيث حدوثها، أسبابها، دوافعها وحيثياتها...الخ.

"هل فتّشت الضحية؟

ألم تكن مع الضحيّة حقيبة يد؟

من أخبر الشرطة؟"[1]

تقوم بنية التّساؤل على إقامة علاقة مباشرة مع الملموس، أي أن المحقّق لا يمكنه رسم مثل هذه التّساؤلات إلّا من خلال حضور الرّافعة وملاحظة الضحيّة، لأنّ بنية التّساؤل بنية حسيّة، لا تفترض وإنّما تقول بالوقائع الملموسة.

تقدّم لنا الجريمة أدلّة بسيطة لها علاقة بالضحيّة وما على المحقّق إلّا تقديم أسئلة لها علاقة بالمجرم، وكمثال على ذلك أنّ الضحيّة "هند" قتلت بالرّصاص، ما جعل المحقّق "يقظان" يثير أسئلة ليست لها علاقة بالضحيّة، بل بالمجرم (بداية رسم معالم المجرم).

ما يثير بالدرجة الأولى هو السّلاح، ما هو مصدره؟ وكيف توصّل القاتل إلى امتلاكه؟

هذا هو السؤال نفسه الذي يتردّد الآن في مركز الشّرطة"[2]

انطلاقا من التّساؤلات الّتي افترضها المحقّق من خلال ملاحقة الضحيّة "هند"، كآداة ملموسة وعلامة من علامات استخدام المسدس (الرّصاص)، بدأ المحقّق في عمليّة التحرّي واستقصاء الأماكن والشّهود، إذ من الممكن أن يتمّ التوصّل إلى المجرم كما يمكن جمع الأدلّة الدالّة على ذلك.

الغاية من التّساؤل هو محاولة المحقّق الوصول إلى الحقيقة، ونجده يسير بنفس نهجه عند مساءلة العميد له:

"ماهي ارتساماتك؟

أيّ نوع من الفتيات هذه القتيلة؟

ما رأيك في هذه الجناية؟"[3]

---

[1] المؤامرة، ص 24.

[2] الحوت الأعمى، ص27.

[3] الحوت الأعمى، ص 30/29.

نلاحظ أنّنا أمام التّساؤل فقط، أما بنية الممكن فهي مغيّبة أو على الأقلّ مستغرقة في بنية المفترض، فالمحقّق يبني تساؤلاته ممّا يقدّمه له -كما قلنا سابقا-في ظلّ غياب المجرم (بنية المجهول)، وفي المشرحة لا يزال المحقّق يقدّم تساؤلات الضحيّة "هند"، داخل حوار مغشّى ببنية التّساؤل:

"هل أحدثت هذه الرّصاصة موتا فوريا؟

ماهي الرّصاصة الأولى الّتي أصابت الضحيّة؟

هل يمكن تحديد وقت الوفاة بدقّة؟"[1]

تعدّدت التّساؤلات وهي محاولة من المحقّق للاستفادة من خبرة الطّبيب الشّرعي باعتبارها أدلّة مهمّة للمحقّق، يعجز هذا الأخير للوصول إليه:

"من الواضح أن الضحية قتلت عن قرب...فرصاصته الأولى إما أن توجه إلى الصدر جهة القلب كما حدث أو إلى الحنجرة أو الرأس... أما إذا أطلقت الرصاصة جهة الكتف كما هو الشأن مع الرصاصة الثانية، فلا بد للضحية أن تغير من وقفتها، فإما أن تنحني أو تحاول الفرار، وهنا يصعب التسديد إلى الصدر(..)."[2]، وفي منزل "هند" تقوم التّساؤلات الخاصّة بالمحقّق "يقظان" عن مجاراة الممكن، من خلال البحث عن أدلّة قد تكون بمثابة حلّا لهذه القضيّة (رسالة، وصيّة، اعتراف مكتوب،...الخ).

"وأين تعمل ابنتك؟

هل كانت لها علاقة مع شخص ما؟

ثم يعيد السؤال. هل كانت لها علاقة مع شخص ما؟

ثم يعيده للمرة الثالثة. هل كانت لها علاقة مع شخص ما؟"[3]

---

[1] الحوت الأعمى، ص 35/34/33.

[2] الحوت الأعمى، ص 35/34/33.

[3] الحوت الأعمى، ص 45/44.

تواتر السّؤال ثلاث مرات متتالية هو البحث في ممكن الجواب عند المحقّق، فأراد أن يخرج بإفادة أو بدليل من منزل "هند" بأنّها على علاقة بشخص، ولكن إجابتها لم تكن واضحة، واكتفت بذكر صديقتها "نجيّة". فانعدام الرؤية فيما بعد دليل واضح على أن السّرد سينفتح أكثر فأكثر.

يواصل السّرد تواتره ويواصل "يقظان" طرح تساؤلاته ومفترضاته عندما أدخل "بيدرو غارسيا" إلى دائرة الاتّهام.

"السيد بيدرو غارسيا. هل قرأت صحف اليوم؟

ألم يسبق ان تناولت عشاءك رفقة أريفو وهذه الفتاة في مطعم فندق هاليدايزز

منذ متى تعرفت عليه، هل تجمعك به علاقة

هل سبق وأن زرته في بيته؟

هل سبق وان تعرفت على هند قبل ان دعوتها إلى اللقاء؟"[1]

اشتمل التّساؤل عند المحقّق على محاولة إقصاء أو ادماج بعض العناصر الحديثة عند "بيدرو غارسيا"، تنبش صورتها ذاكرتك:

"تأمّل بيدرو الصّورة بعمق ثمّ وضعها على المكتب وهو ينفي بحركة من رأسه معرفتها"[2].

كما عرف بشأن توتره أثناء الاستجواب بردّه قائلا:

"لدي اجتماع عد خمس دقائق. هل انتهيتما؟ هل هذا استجواب؟ هل هذا اتهام؟"[3]

من خلال الأسئلة الّتي طرحها الضّابط "يقظان" على "بيدرو غارسيا" استطاع أن يكتشف بحدسه علاقة ضمنيّة بمقتل الضّحيتين، من استجواب "بيدرو غارسيا" يبدأ السّرد شيئا فشيئا والرّؤية تزداد وضوحا لدى المحقّق "يقظان" ولكن ما استوقفه جديا هو

---

[1] الحوت الأعمى، ص 94/93/92.

[2] الحوت الأعمى، ص 92.

[3] الحوت الأعمى، ص 94.

لفظة "الحوت الأعمى" في نفس الأغنية، الّتي كان يرددها "بيدرو غارسيا" في مكالماته المستمرة التي رصدها جهاز البوليس وعند اكتشاف حلّ لهذا اللّغز من طرف "الحاج"، توجّه مباشرة إلى الميناء ليسائل المحقّق المفتش عن محتوى علب الزّيتون:

"مدا به رسم غصن الزيتون؟

كم عدد وريقاته؟ واحد، إثنان.. ستة

طيب لنرى العلبة التي بين يديك

نفس غصن الزيتون. كم عدد وريقاته؟ واحد إثنان. زارعة."[1]

اكتشف المحقّق سرّ العلب وعلى إثرها تم اكتشاف المخدرات المخبأة في علب الزّيتون، وتمّ القبض على "بيدرو" المتّهم الرئيسي في قتل "هند" و"أريفو"، والمتاجرة بالمخدرات، وبهذا يتوقف السّرد بعدما انفتحت آفاق الرؤية عند المحقق "يقظان".

يعمل التساؤل والممكن على جعل السّارد يتحكّم في سرده ويسايره، ويؤثثه وفق تساؤلات الجريمة وممكنات الحلّ، وهكذا وجدت الرّواية بعدها الدّلالي من خلال هاتين الثّنائيتين.

4- التّعاضد والتّأويلي ورؤية العالم

1.4- رؤية العنف والتّطرف في رواية "بم تحلم الذّئاب":

تعدّ القراءة الموضوعاتيّة من أهمّ القراءات النّسقيّة، الّتي أكّدت جدارتها على مستوى التّحليل النصّاني، وعلى مستوى التّحليل السّياقي منذ القرن الماضي، ولعلّ مقولة "غاستون باشلار"(Gaston Bachelard) بالقطيعة الإبستمولوجيا مع الماضي، قد حدّدت إطارا مهمّا في دراسة جديدة للموضوعات المنحدرة من رحم الأعمال الفنّية ،ويعدّ التّوجه الموضوعاتي توجّها يعيد لبنية النصّ الأدبيّ هيمنته الدّلاليّة المستقاة من

[1] الحوت الأعمى، ص 135.

مركزه الموضوعاتيّ إذ يعدّ "تصنيفا مقولاتيّا لا يخضع لنظام منطقيّ"[1]، أي أنّه لا يخضع لنظام سرديّ معين، وإنّما هو معني بتوضيح الأبعاد الموضوعاتيّة للموضوع الرّئيسي محلّ التّحليل، وتحفل رواية "بم تحلم الذّئاب" بمواضيع متنوّعة تتوزّع بين الموضوعات الأساسيّة (التّطرف الدّيني، العنف، التّعفن السّياسي) والموضوعات الهامشيّة (العلاقات الأسريّة، الحب، الصّداقة، الهجرة) ولعلّ الموضوع الّذي أثبت هيمنته الموضوعاتيّة العنف، والّذي سيطر سيطرة شبه كليّة على حركة السّرد والّتي تنصهر بداخله، كما أنّه من الموضوعات الحسّاسة، فهو إطار معرفيّ "يقوم على أنّ مبدأ وحدة الموضوعات ذاتّي وأنّ الوعي هو الّذي يصنع هذا المجتمع، ويمنحه نوعا من الهويّة"[2]، وبذلك يصبح العنف ذاكرة جماعيّة شاهدة على مأساة جيل بأكمله من المثقّفين والصّحفيّين والأطباء ورجال الشّرطة ورجال الجيش والقائمة طويلة، وإذا كان العنف قدّم بصفة شبه كليّة كامل الشّخصيات الحكائيّة، فقد انفرد "نافع وليد" بذلك إذ كانت تتشكّل ملامح علامات العنف، من خلال شخصيّته بطريقة ضمنيّة وتدريجيّة منذ أن "مسك نافع والده من ذراعه ودفعه عرض الحائط، وإذ تحرّكت اليد بعنف سمع طقطقة ذراع الشّيخ"[3]، فهذه البّدايات الأولى لتمرّد "نافع وليد" على الأوضاع وانتهت به كإرهابي يهوى مهنة الذّبح، "ها هو نافع وليد، يضرب، يضرب، يضرب، يضرب؛ إنّه لا يسمع سوى غضبه وقلبه يخفق في صدغيه"[4]، وهنا تظهر همجيّة نافع وحيوانيّته الّتي أصبحت لا تفرّق بين الحيّ والجامد.

---

[1] حميد لحميداني-المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية لسانية ع4، فاس، –1990- ص 29.

[2] الطاهر روابنية- القراءة الموضوعاتية في فاتحة رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج، مجلة التبيين، ع 14، الجزائر، 1999، ص 69.

[3] بم تحلم الذئاب، ص 153.

[4] بم تحلم الذئاب، ص 309.

يستمدّ العنف سلطته في رواية "بم تحلم الذّئاب "من منطق موضوعاتيّة الرّواية في حدّ ذاتها، فالموضوع عالج قضيّة التّطرف الدّيني في الجزائر فترة التّسعينيات، وكيف تحوّل هذا التّطرف إلى سياسة تستخدم العنف للوصول إلى السّلطة، متّخذا مسارا آخر، حيث لم يكتف بعمليات التّخريب وتدمير ممتلكات الدّولة، بل تعدّى إلى المساس برموز الثّقافة الجزائريّة وعلمائها، عن طريق تطبيق مبدأ الاغتيال في حقّهم، وقد صوّر الرّاوي هذا العمل وكأنّه حدث واقعي في الزّمان والمكان.

"حنان" واغتيال مشروع المرأة:تعّد "حنان" رمز للمرأة المثّقفة الطّموحة، تريد أن تساهم في الحياة الاجتماعيّة والإداريّة يتعدّى طموحها حدود تفكيرها ولكن اصطدامها بمشروع التّهديم الفكري، لكن السّؤال المحيّر والّذي من خلاله نبحث عن المبرّر الذّي رسمته الجماعات المسلّحة وهي تدّعي التّغيير السّياسي لمهاجمة الطّبقة المثقّفة في الوطن، الّذي يمثّله شقيقها "نبيل" الشابّ المسبوق قضائيّا ،أميّ أو بالأحرى جاهلا بأمور دينه انضمّ للجماعات الإسلاميّة من أجل العنف كان كافيا للقضاء عليها أدخل يده في جيب قميصه، مسك بقوّة على السّكين ...قذرة، قذرة...ضربها تحت الثّدي، هناك أين تختبئ النّفس الضّالة، ثمّ طعنة على الجنب، ثمّ أخرى على البطن..."[1] آخذا معه طموح المرأة الجزائريّة، كعنصر فعّال في تسيير وتطوير عجلة التّنمية الاقتصاديّة للبلد، وتهميش الخطاب النّسوي هو "اغتيال الرّيادة الأنثويّة اغتيال للثّقافة والرّيادة على حدّ سواء"[2]، ولكنّه مجازيّا ولادة لخطاب نسويّ آخر، حارب العنف وساهم في بناء هيكل للمرأة المنتجة للعمل، المرأة المكافحة في بيتها وعملها، بكلّ بساطة إنتاجا لمرأة القرن الجديد.

[1] بم تحلم الذئاب، ص 137/136.

[2] صلاح صالح- سرد الآخر- ص 137.

زاوش واغتيال المواطنة: على الرّغم من بساطته يبدو "زاوش" وكأنّه يحمل في صميم وجدانه مقوّمات المواطنة، وذلك عندما رفض مشروع التطرّف لـ "عمر زيري"، فلم تكن بهلوانيّته إلاّ دليلا على وعيه بحاضره إنّه الاستهزاء من القدر الّذي صنعه الشّعب لنفسه قدر الخوف والهروب الدّائم من الحقيقة "هل تفهمني يا عمر زيري؟ أنا مضحك ولكنّي لست أبلها.

أدرك جيّدا ما لّذي يدور من حولي. الممارسات الوقحة والخبيثة تؤلمني"[1]، فاغتيال "زاوش" أكبر دليل على ما يحدث وخطورة الموقف الّتي كانت تواجهه الجزائر شعبا وسلطة، فضميره حيّ يضاف إلى جمل الضمائر الحيّة، الّتي اغتالتها يد الغدر.

"سيد علي" واغتيال ثقافة الكلمة: يجسّد "سيد علي" شخصيّة الحكيم الفاضل فحكاياه وأقواله تنمّ عن رفضه لثقافة العنف، ثقافة الإجرام، وثقافة الاغتيال فالتّغيير عنده لا يتم إلاّ بالكلمة، وكون "سيد علي "شاعرا ينشر الأمل بين أفراد حيّه، ولأنّه رجل الكلمة فقد رفض الاستسلام والخضوع للجماعات الإسلاميّة الراديكاليّة وواجه مصيره بشجاعة الشّهداء الأبطال كالعربي بن مهيدي...

"لقد طلب سيد علي قبل أن يموت، بأن يحرق بالنّار.

لماذا؟ تساءل أبو مريم.

لوضع قليل من النّور في ليلكم وسديمكم"[2]

فمثل هذه النّهاية رغم مأسويّتها، إلاّ أنّها تشكّل شعريّة القول أو جماليّة الخطاب؛ لأنّها تعارض الخطاب العادي في مثل هذه المواقف الّذي يكون مليئا بالخوف والصّراخ، وهنا يظهر ضمير المثقّف الّذي ينزع نحو التّضحيّة من أجل الغير، باعتباره "فاعل فكري يسهم في عقلنة السّياسات والمعلومات والممارسات ...فهو عميل

[1] بم تحلم الذئاب، ص 197.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 198.

لا غنى عنه بين الواقع والقرار"[1]. يضمن استمراريّة فاعلية ثقافة القول وسلطة الرّفض للأيديولوجيّات الزّائفة والآيلة للزّوال.

"رشيد درّاق" واغتيال الرأي العام: كان المخرج السّينمائي "رشيد درّاق" يسعى لإنتاج شريط عن الجماعات الإسلاميّة الراديكاليّة، وهو بذلك يقف ضدّ هذا التّيار الأصوليّ واغتياله يعدّ ضربة للسّنيما ولحريّة التّعبير "سيذبح رشيد دراق، أمام أطفاله." وبذلك نلمح كيف أنّ الجماعات الإسلاميّة استهدفت ضرب المراكز الحسّاسة في الدّولة حتّى تقتل كل صوت ينادي بالتّنديد وتصّد كل ثغرة تحاول الاستنكار يحملون شراع الجهاد "لكي يدينوا ويعاقبوا ويذبحوا الأبرياء باسم شرع الله أو للفوز برضوانه وجنّته؟"[2].

ينوّع النّسيج النصّي دلائل الاغتيالات وعمليّات التّقتيل والتّرهيب الّتي يمارسها المتعطّشون للدّم والسّلطة ليبيّن تنوع الخطابات وتعدّدها ويحصرها في ثنائيتين مضادتين، سلطة العنف في مواجهة عنف السّلطة وهذا التبرير "يبحث له عن ذريعة إذا لم يدرك أصحابه أنّ الإصلاح الديمقراطي ليس عصا سحريّة لمواجهة هذا الإرهاب"[3]، هذا ما يجعل العنف يأخذ طابع التعدد، اغتيال الشّيخ والعجوز والقاضي والمحامي وأفراد الشّرطة...إلخ، مشكّلا معالم الرّواية السّوداء، الّتي تهيمن عليه خاصيّة العنف الممزوجة بالإثارة والغموض، فالأولى تؤدّي الوظيفة الحركيّة للسّرد وهي وظيفة نصّية، أما الثّانية فتؤدّي الوظيفة التحريضيّة الّتي تعمل على استكناه المضامين النصيّة، أما الوظيفة الثّالثة تخلق إلغاز الرّواية السّوداء ليس بالمعنى التأويلي للخطابات المقاميّة، بل بالمعنى الحقيقي للخطابات السّياقيّة، الّتي يبدو الوصول إليه غاية في الصّعوبة في ظلّ اشتغال المسكوت عنه داخل النّسيج النصّي.

---

[1] علي حرب- أوهام النّخبة أو نقد المثقف، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط3، 2004، ص149.

[2] بم تحلم الذئاب، ص 230.

[3] علي حرب – أزمنة الحداثة الفائقة، ص 92.

إنّ البحث في ظاهرة العنف موضوعاتيّا، تخلق تيمات فرعيّة وتنزع نحو استعراضها في مواضيع كليّة أو فرعيّة، تشاكلها دلاليّا، تقوّي معانيها وبذلك يؤسّس الخطاب البوليسي مرجعيّته التاريخيّة الّتي تفرض عليه نسقها وتسبغه بطابعها الواقعي ما يزيد من تعتيم الرّواية ويجعلها في خانة الرّواية السّوداء الّتي تنبثق من جوانبها عنف المتخيّل وسوداويّته؛ وتشكّل النّواة الأساسيّة لموضوع الرّواية، وتؤسّس لمشروعيّتها.

2.4- مجتمع النصّ[1] في رواية "المؤامرة":

عالجت رواية "المؤامرة" الوضع المجتمعي في تونس بمبرّرات بوليسيّة ينطوي بداخلها الخطاب الاجتماعي ذو البعد الإيديولوجي، لأنّها حاولت فهم سلوك مجموعة اجتماعيّة "جماعة الأصدقاء" في مواجهة النّظام ممثّلا بالمحقّق "محسن عبد الباقي"، فالرّواية تعيد بعث جدليّة الشّباب والسّلطة، فالشّعب بمدركاته ومبادئه وأفكاره والسّلطة بسياساتها ومحقّقيها وسطوتها، وأمام هذه الجدليّة انبثقت أحداث الرّواية لتقيم جسر تواصل بين ما هو بوليسيّ وما هو اجتماعيّ.

كما وضعت الرّواية الإطار العام الّذي تتحرّك بداخله المجموعة الاجتماعيّة "جماعة الأصدقاء"، وهو إطار تحدّده سلفا النّظم والأعراف والمرجعية الدينيّة، ولكنّ الرّواية تعيد طرح قضايا تتناسب والنّظم السياسيّة ممّا أدّى إلى طرح فكرة التمرّد والخطاب المضاد، وهو خطاب يعيد الحقّ لمجموعة اجتماعيّة طالما عوملت بقسوة

[1] Paul Dirks, sociologie de la littérature, Armond Colin, Her, Paris. 2000,P 85.
الشرح: يهمل" السوسيونقدي" الكاتب من فعل الكتابة، ويركز على فاعل الكتابة، باعتباره يمثل كل كينونة داخل النص الأدبي، بل ايديولوجية النص في حد ذاته، وحضور الفاعل في النص الابداعي يتجلى من العنوان حتى آخر كينونة مادية تؤثث لواقع نصي يعرف بـ "مجتمع النص"، فكل نص يتضمن إشارات للظروف الاجتماعية التاريخية، التي توجه انتاجه وقراءته. فالنص عبارة عن مقاطع لسانية، مميزة بواسطة الأشكال اللغوية.

وازدراء، وها هو السّارد يعيد طرحها من جديد وبأفكار جديدة وخصوصيّة تتلاءم وروح الرّواية البوليسيّة.

فـ "فرج الحوار" يقدّم لنا رؤية عن التّحول الإنساني الكامن بداخله بذور الشرّ والشّهوة. كما قدّمت لنا الرّواية رؤية واضحة عن المجتمع البوليسي في تونس، هذا المجتمع الّذي أسهم في إسكات العديد من طالبي الحريّة والتّحرر أمثال "جماعة الأصدقاء"، هذا الصّراع الأبديّ بين السّلطة والشّعب أدّى إلى انهيار القيم وولوج عالم العبثيّة فمجتمع بدون عدالة هو العبثيّة بحدّ ذاتها، أن يهيمن القويّ على الضّعيف، إنّه قانون الغاب وقد تمّ تصويره في الرّواية في مشاهد سرديّة تبيّن جبروت السّلطة وعنفوان رجالها، بالإضافة إلى أنّ رواية "المؤامرة" استطاعت أن تؤسّس قاعدة لامتصاص العنف الاجتماعيّ وتحويله إلى قنوات نبيلة"[1].

فعجرفة "محسن عبد الباقي" يمكن تصيّدها في أيّ فصل من فصول الرّواية، مع الشّاهد "نور الدّين جاب الله" والضحيّة "سناء المايل"(ضحيّة محاولة اغتصاب)، فالمحقّق "محسن عبد الباقي"، هو أنموذج لرجل البوليس الفاسد، الّذي يتغنّى بمبادئ العدالة من أجل استعباد الشّعب ويتغنّى بتطبيق القانون من أجل اغتصاب المرأة الّتي تمثّل رمز العطاء. فتشويه صورة المجتمع البوليسي في رواية "المؤامرة"، ما هو إلا انعكاس واضح وجليّ لفساد أجهزة النّظام والأمن والاستخبارات الّذين عاثوا فسادا في تونس بلادا وعبادا.

أمّا عن تصدير الجنس في رواية "المؤامرة"، فما هو إلّا تحصيل حاصل لأزمة الذّات في تونس(نور الدين جاب الله)، وهو على صعيد آخر صدى من أصداء تحرير المرأة الّتي أقرّها الرّئيس الرّاحل "الحبيب بورقيبة"، وأكّد عليها الرئيس المخلوع "زين العابدين بن علي"، أين وصلت المرأة في زمنهما أقصى درجات التّحرر ويماثلها

[1] إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص 351.

سياسيّا أكثر درجات الشبقية، أدّى هذا التّصوير إلى إقامة تقاطبيه بين الجنس الذكوري والجنس الأنثوي، ورأينا عبر قدرة وذكاء السّارد، كيف استثمر هذا الصّراع وكيف عالجه السّارد من منظور الصّدام بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي، ولعل الجنس هو متنفس "نور الدين" و"روضة مفتاح" و"سناء المايل"...الخ. كما أنّه تعبير عن المكبوتات النفسيّة ذات الصّلة بما هو إيديولوجي سياسي أو عقدي.

كما وظف في الرّواية الجنس من منظور فرويدي مازوشي سادي، هذه الأنواع الأكثر ضراوة في عالم الجنس عبر عنها السّارد عبر "جماعة الأصدقاء" لتبرير إخفاقهم في تمرير رسائلهم والمطالبة بما يتعدّى الجنس.

نجد أنّ رواية "المؤامرة تؤثث لمفاهيم وموضوعات ذات الصّلة ببعضها البعض، بموضوعات تكون للآخر إمّا سببا أو غاية أو حتميّة، هكذا تقرأ الجريمة في رواية "المؤامرة" من منظورين:

- منظور يحقّقه التّأويل في مقتل "سناء عبد الباقي"، فلا تدري إن كانت جريمة سياسيّة أو عاطفيّة أو أخلاقيّة..
- منظور يحقّقه السّياسي في مقتل "محسن عبد الباقي"، فالجريمة وقعت دفاعا عن الشّرف من طرف "سناء المايل".

إنّها سخريّة القدر، المرأة الّتي قدّمت جسدها لكلّ الرّجال تمنعه عن المحقّق البوليسي، إنّها الرّغبة في المواجهة باعتبار "محسن عبد الباقي" رجل السّلطة وهو في نظر المجتمع شخص لا يقابل بالإهانة.

إذا كانت الجريمة الأولى هي جريمة المجهول وعلى الأغلب فإنّ الجريمة الثّانية هي جريمة قمع الظّلم والاضطهاد والوقوف في وجه قاتلي المبادئ، إنّها جريمة ردّ الاعتبار، هكذا رأت "سناء المايل" الّتي أعدمت فيما بعد لأنّها أرادت أن تسنّ حقيقة جديدة داخل المجتمع التّونسي، وهي حقيقة المواجهة واللّاخوف.

وقد تقرأ تحرير المرأة في رواية تحرير المرأة من عدّة زوايا، تحرير جنسي، وتحرير سياسي، وتحرير اجتماعي.. الخ. ولكنّ المرأة في رواية المرأة في رواية المرأة قدّمت نموذجا لقدرة المرأة على مواجهة الآخر، وقدرتها على التّمرد على الأعراف والتّقاليد والشّرائع السماويّة.

يتحقّق الخطاب الرّوائي البوليسي من خلال العبثيّة على إقحام المرأة بديلا وشريكا في لعبة المجتمع والسّلطة، إذ بات من الواضح جدّا حضور المرأة داخل السّلطة هو في حدّ ذاته إذلال لسلطة الرّجل، إنّه صراع خفي أوجدته السّلطة لزعزعة البنية الاجتماعية وهذا ما تجلّى في رواية "المؤامرة" عندما تتحوّل المقهى إلى حلبة صراع فكري وشفوي وجسدي.

واعتلاء المرأة مراكز السّلطة قابله تسلّط المجتمع الذّكوري الّذي لا يؤمن بسلطة المزاحمة، لقد تجلّى من خلال رواية "المؤامرة" خطاب المجتمع الذّكوري الّذي أهان المرأة الأنثى وقدّمها على أنّها جسد وشيء قابل ليس للمساومة والاستهلاك.

الكلّ يتحدث عن المبادئ ولكن هذه المبادئ تتلاشى وتضمحل في أوّل علاقة حميميّة إنّ رغبة الجنس في رواية "المؤامرة" تفوق كل رغبة، بل تفوق رغبة السّارد في إضفاء خصوصيّة فنيّة لخطاب الرّواية البوليسي عبر إقحام فضاءات اجتماعيّة تزيد من البعد الدّرامي، فهذا الأخير لم يتمّ توظيفه في تقنيّات الرّواية البوليسيّة بقدر توظيفه في استجلاء مظاهر الخطاب الاجتماعي.

ما تجدر الإشارة إليه في رواية "المؤامرة" هو غياب الوازع الاجتماعي، الّذي يجمع بين "رابطة الأصدقاء" وبدون دعامة اجتماعيّة، دعامة تكفل لهم القدرة على استقصاء الحقائق والتّمييز بين الحق والباطل، وانتفاء هذه الدّعامة هو في الوقت ذاته تحقيق لغاية الرّواية، الّتي قدّمت شخوصا مكانيّة على أنّهم شخوص مرضى نفسيا. شخوص تتعقّب الأوهام لا الأحلام لتنفيذ كوابيسها شخوص لم تستطع تجاوز المقهى

المتعدّد الخدمات، شخوص انتهت ولم تدر كيف انتهت، شخوص ماتت ومات بداخلها الأمل.

حقّقت الرّؤية البوليسيّة في رواية "المؤامرة" قدرتها على استقراء الوضع السوداوي من بداية الرّواية إلى نهايتها. سوداويّة الحدث والشّخوص والمكان.. الخ. حتّى أنّ اللّغز الّذي بدأت به الرّواية وانتهت دون أن تجيب عنه لتقدّم لغزا آخر في نهاية الرّواية، لغزا قد يقرأ عدّة قراءات. حتى وإن تداخل البوليسي والاجتماعي فإنّ ملامح الرّواية البوليسيّة في رواية "المؤامرة" تتجلّى في عدة نقاط:

1- أنّها رواية جسّدت مفهوم اللّغز الّذي بدا مغيّبا وانتهى غامضا؛

2- قدرتها على تصوير سوداويّة الوضع من خلال حدوت الجريمة، تفاصيل التحقيق، الانغماس في الذاكرة وصولا إلى الجريمة الثانيّة؛

3- قدرة السّارد على ممارسة لعبة التّمويه والتّشويق والإثارة، فالقارئ يجد نفسه أمام متاهة سرديّة تصنعها الرّواية البوليسيّة، كما ذكرنا سابقا يلج الحدث بعد الآخر ليجد نفسه أمام متاهة أكبر هي متاهة المعنى؛

4- رواية تستفزّ القارئ في كبريائه عندما تقرّر إقصاءه في آخر الرّواية (البؤرة) وكأنّها بذلك تحاول القضاء على آخر شخوصها الحكائيّة (القارئ) وتمنعه من معرفة الحقيقة وعن استكناه المسكوت عنه؛

5- رواية وشت سردها بخطابات صوّرت وكأنّها طلاسم وهي تقنيّة حديثة مورست في الرّواية البوليسيّة أو رواية الإلغاز.

فالمؤامرة استطاعت أن تجسّد المجتمع التونسي بداخلها وأن تصور حركيّته وصراعاته مع نفسه ومع الآخر، فعلا، هي رواية دمّرت ما بقي من هذا المجتمع، فشوهت صورته وقضت على كلّ ما كان جميلا في هذا الوطن.

3.4- نص المجتمع[1] في رواية الحوت الأعمى:

تعبّر رواية "الحوت الأعمى" عن المجتمع المغربي في وضعيّة سوسيوثقافيّة معيّنة، لأنّها تحاول أن تعكس رؤية مفضوحة عن بعض الجهات وتؤسّس لوعي اجتماعي جديد. تحاول أن تنقل وضعيّة اجتماعيّة ممكنة بكلّ أمانة وبكلّ ما يقتضيه السّرد من خصوصيّة فنيّة موضوعاتيّة، فحسب "عبد الإله الحمدوشي" كلّ دولة تكتب روايتها البوليسيّة الخاصّة حسب التطوّرات السياسيّة والاجتماعية والثقافيّة الّتي تقع في هذه البلدان."[2]، فالرّواية هي نصّ لمجتمع مازال يبحث عن ذاته ليس في أغواره بل في أغوار الّذين جرّدوه من اجتماعيّته، وهي رواية تفضح واقع المغاربة في بؤسهم وشقائهم في اجتماعيّتهم الممزّقة.

عند ولوجنا نصّ رواية "الحوت الأعمى" يتبادر إلى أذهاننا الأفلام البوليسيّة وتجارة المخدرات في المغرب، تجارة لطالما أرهقت كاهل الدّول. ورغم أنّ الرّواية لم تصوّر حياة المافيا، ولكنّها صنعت عالمهم من خلال العلامة اللغويّة "المخدرات" ورغم أنّ هذه اللّفظة لم تذكر إلّا في الفصل الأخير من الرّواية إلّا أنّها كانت كافية لتدمير اجتماعيّة النصّ السرديّ وتخضعه لسلطة المافيا، الرّواية تحاول أن تقول ما سكت عنه المجتمع المغربي، إنّها جدليّة البوح والصمت، يصمت المجتمع فيتكلّم السّرد وعلى عاتقه الملايين من المغاربة الّذين يعانون في صمت، إنّه الصّمت الّذي نجده في رواية"محاولة عيش" لـ"محمد زفزاف"[3]، ولم تشكّل تجارة المخدرات إلّا منبعا من منابع

---

[1] يبيير زيما، النقد الاجتماعي، تر:عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1991، ص175.

الشرح: يرى"زيما"أن النص الروائي هي مجموعة من البنى اللسانية تربطها وحدات تركيبية، تعبر بطريقة مباشرة أو شبه مباشرة عن البنى الاجتماعية انطلاقا من الوضعية الايديولوجية للجملة، والتي تتحول داخل النص إلى بنى خطابية، فهي تحاكي وتعيد انتاج الواقع وتتماثل أحيانا بشكل ضمني أو صريح مع هذا الواقع.

[2] حوار مع عبد الإله الحمدوشي، جريدة الأحداث المغربية،8 أفريل 2007.

[3] محمد زفزاف، محاولة عيش، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط4، 2012.

الفساد في المغرب، ولأنّ للنصّ السرديّ مبرّراته، فكان لابدّ من سؤال الجريمة، فعندما يحتفي النصّ السرديّ أو النصّ البوليسيّ بتجارة المخدرات فعليه يقينا أن يحتفي بالجريمة من حيث المجرم والدّافع والسبب.

تعدّ رواية "الحوت الأعمى" رواية اللّغز -بامتياز -لما تقتضيه ضرورة الخطاب البوليسيّ، وتتوازى الجريمة واللّغز في أغلب الأحيان لا يقدّمان إلّا الأسئلة المحيّرة، فجريمة قتل "هند" و" أريفو" تشكل في حقيقة الأمر لغز الرّواية الّتي لا يحرّكها إلّا مثل هذه الأفعال الدراميّة نحو الانفراج، ولإن كانت الجريمة ضرورة من الضّرورات بيد المحقّق البوليسي.

رأينا أنّ المحقّق "يقظان" وهو مثال لرجل البوليس الناجح الباحث عن العدالة، وسعيه الدّؤوب لملاحقة مرتكبي جريمة القتل في حقّ "هند" و"أريفو"، وكيف أنّ الخطاب الرّوائي البوليسي يتحقّق من خلال تحرّك بنية التّحقيق، وهي بنية تتآلف وتتركب فيها كلّ البنى الفنيّة والموضوعاتيّة من محقّق وشاهد واستجواب ودليل وإدانة محتملة.

فرواية "الحوت الأعمى" تصنع جماليّة مقروئيّتها من خلال فعل التّشويق والإثارة؛ جسدتها بطولة المحقق "يقظان" فهو يشبه إلى حدّ كبير المحقق "شارلوك هولمز"[1]، من حيث قدرته الموضوعيّة على تقفّي الآثار وربط الأحداث ببعضها البعض واكتشاف المخفي لدى الشّهود أثناء الاستجواب، ولاحظنا كيف أنّ كفاءة المحقّق "يقظان" كانت سببا في حلّ اللّغز. والبحث عن مافيا خارج المغرب، فالرّواية هي

[1] شارلوك- Sherlock": مسلسل بريطاني عُرض لأول مرة في 25 يوليو 2010م على قناة BBC وهو عبارة عن تمثيل معاصر لروايات وقصص "هولمز" حيث تدور أحداثها في مدينة لندن المعاصرة بدلًا من لندن في العصر الفيكتوري (كما هو الحال في الأعمال الأصلية)، وفي هذه السلسلة يعتمد "هولمز" على التقنيّات الحديثة (الرّسائل النصيّة، والمدوّنات، وتطبيقات التتبّع، وتحديد المواقع) لمساعدته في حلّ الجرائم، كما يستخدم لاصقات النيكوتين لتعزيز مهاراته الإدراكيّة. يلعب الممثّلان "بيندكت كامبرباتش "ومارتن فريمان "دوري " هولمز" و"واطسون" على الترتيب.

امتداد لما هو خارج حدود المغرب حيث النّفوذ والسّلطة والبضاعة والمال. حتّى وإن غيّبت المافيا فإنّ آثارها داخل الرّواية جليّة من خلال جرائم القتل ومحاولة اغتيال المحقّق وتهريب المخدرات والمتاجرة، وأخطرها استعمال السّلاح" قد يكون من قبل جماعة إرهابيّة أو تنظيم مسلّح أو عصابة للمخدرات، أو شبكة دوليّة، وفي جميع الحالات فالأمر يتجاوز جريمة قتل بحته ويطول اختراق الأمن العام"[1].

إنّ النّفوذ الّذي تتكلّم عنه الرّواية ذو علاقة بالسّلطة السياسيّة، فهذه الأخيرة والسّلطة الاقتصاديّة يتبادلان قواسم مشتركة، فالسّلطة السياسيّة هي سلطة الأمر والنّهي، والسّلطة الاقتصاديّة هي سلطة المال، فالرّواية تفضح بعض المسؤولين في المغرب وتنبئ بوضع بوليسي كارثي فيها سرعان ما تحوّل رجال البوليس إلى خونة يعملون ضدّ المصلحة العليا للبلاد، كما أنّ نفوذ المافيا بالمغرب ينمّ عن تضعضع السّلطة السياسيّة وابتعادها عن الشّعب المغربي الّذي يقع دائما ضحيّة هذه الممارسات أو يقدّم ككبش فداء من طرف رجال البوليس.

فالرّواية تبحث عن المسكوت عنه تحاول أن تقوله، كما تحاول أن تقنع القارئ بخطورة الوضع المجتمعي في المغرب، فالرّواية من منظور اجتماعي تحاول أن تخلق للنصّ وعيا يدرك حقيقة هذا الوضع. من خلال تبني الرّوائي لاستراتيجيّة اجتماعيّة تربويّة؛ تتمثّل هذه الاستراتيجيّة في الدّعم الّذي تقدّمه الأسرة لجيل المغرب الصّاعد، وعرفنا من الرّواية كيف أنّ الاستقرار والحوار أنموذجان لنجاح الأسرة، والإهمال والتسيّب خطران لفشلهما.

تخضع رواية "الحوت الأعمى" لنظام بوليسي من خلال تبني بعض الإجراءات الفنيّة الّتي ترسم معالم الرّواية البوليسيّة (ضحيّة، محقّق، مجرم)، حتّى وإن غالطت الرّواية القارئ لتثبيت المسكوت عنه، فقد حقّقت مقولة القراءة البوليسيّة لأنّها من

[1] عبد الرحمن الغانمي، "الحوت الأعمى" صيغ الحكي ومكوناته، ص 191.

منظور بوليسي واجتماعي استطاعت أن ترجع حقّ الضّحيتين، ولكنّها عجزت في نفس الوقت عن تجاوز المحليّة، فرواية" الحوت الأعمى" تؤسّس لرواية مغربية بمواصفات عربيّة.

رواية "الحوت الأعمى" رواية بوليسية مغربية تنبئ بوعيّ اجتماعيّ مغربيّ جديد، فهي على عكس رواية "المؤامرة" تضع الشّرطة في خدمة الشّعب تجسّدت في المحقّق "يقظان"، واستطاعت أن تعبّر عن مجتمع غارق بطريقة مباشرة وغير مباشرة في تجارة المخدرات والجنس...الخ.

عبرت رواية "الحوت الأعمى" عبر المحقّق "يقظان" عن قيم أصيلة، تحت لواء مجتمع منحطّ كما ذهب لذلك "غولدمان"[1] والحديث عن التّشيؤ والاغتراب، فالمحقّق "يقظانّ هو "البطل الإشكالي"[2] في الرّواية، استطاع أن يجد حلّا للّغز، لأنّه يمثّل قيمة إيجابيّة داخل المجتمع المغربي، فهو صوت الشّعب لكنّ السّارد لم يصف هذا التّعاضد ليكشف مرّة أخرى عن سعة الهوّة بين السّلطة والشّعب، والمحقّق هو حلقة وصل بين السّلطة والشّعب المغربي.

فالسّارد يحاول أن يصنع لنا مغربا جديدا بعقول وأجساد غير الّتي سبق وأن عرفناها، أمثال المحقّق "يقظان"، إنّه أمل السّلطة في استعادة المجتمع المغربي لثقته وتمسّكه بالسّلطة، والّتي أصبحت "جهاز من خارج المجتمع، من خارج علاقاته"[3]، فالرّواية أفصحت لنا عمّ أخفاه الواقع في قالب بوليسيّ.

---

[1] Lucien Goldmann. Pour une sociologie du roman. Tel Gallimard, Paris, 1964.

[2] الشرح: لأنّه يبحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور. وهو في الواقعية الاشتراكية، إيجابي لأنّه يؤمن بانتصار الطبقة العاملة وتحقيق مجتمع العدل والمساواة.

ارجع إلى: م. الخبو، أ. السماوي، ن. العمامي وآخرون، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر -تونس، ط 1، 2010.

[3] إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقديّة، ص351.

تعتبر الرّواية البوليسيّة بوجه عام والرّواية المغاربية (الجزائريّة، التونسيّة، المغربيّة) بوجه خاصّ، نمطا متقدّما من أنماط تصوير الواقع في تشابكاته وعفويّته وسذاجته وبلادته، حيث تصبح حقلا تتصارع فيه كلّ الثنائيّات المتجاورة والمتضادة صانعة بذلك رفضها لكلّ ما هو قائم وموجود ومهدّمة لمنطق الحقيقة الكاذبة، وقراءتنا للرّواية البوليسيّة وامتداداتها وكذا تحليلنا للرّوايات"بم تحلم الذّئاب" و"المؤامرة" و"الحوت الأعمى"-وفق المنهج السوسيونقدي- أفضى بنا إلى النّتائج التّالية:

أوّلا: الرّواية البوليسيّة جنس أدبيّ وليد الأدب الشعبيّ، خلق نتيجة تأثّر البعض بالرّوايات الشّعبيّة؛ الّتي بدأت في أوربا تأخذ منحى آخر، وبخاصّة مع تطوّر الحياة وتحوّلها من الريفيّة إلى المدنيّة، وبفضل أعمال "إدغار آلان بو" الّذي يعتبره النقّاد رائد الرّواية البوليسيّة، لما حملته رواياته من سمات فنّية تخوله لاحتلال هذه المكانة، وقد أنتجت الرّواية البوليسيّة في مطلع القرن الماضي الرّواية السوداء ورواية اللّغز، اللّتان أصبحتا تعايشان الواقع في تأزّماته كالعنف والإرهاب والسّطو والجرائم والتّهريب والعصابات المنظمة ومافيا المال...الخ وبذلك أصبح لها خصائصها الفنيّة الّتي تقوم عليها والّتي حوّلتها فيما بعد إلى جنس أدبي قائم بذاته له قرّاؤه ونقّاده، وتباعا لذلك ظهرت الرّواية البوليسيّة المغاربيّة كنتاج فنّي للتّحولات الحاصلة بالجزائر وتونس والجزائر وتأثّر بعض الكتّاب بمثل هذا النّمط من الكتابة "فرج الحوار وياسمينة خضرا، والحمدوشيين، الّذين أبدعوا في رواياتهم "،.. وبخاصّة رواياتهم "بم تحلم الذّئاب"و"المؤامرة"و"الحوت الأعمى"... الخ.

ثانيا: إنّ تتبّع الرّواية البوليسيّة وفق المنهج السوسيونقدي-بين الأدبيّة والاجتماعيّة-، حدث جدير بالاهتمام، وبخاصّة أنّ هذا المنهج، كان ومنذ "جورج لوكاتش "يسعى إلى إحداث علاقة وطيدة بين الخصائص الشّكليّة للرّواية والخصائص الاجتماعيّة للمجموعات الاجتماعيّة، وقد تقدّمت الأبحاث في علم اجتماع الأدب منذ أبحاثه، وأبحاث "ميخائيل باختين" حول الحواريّة، وأعمال" لوسيان غولدمان" حول البنويّة

التكوينيّة ووصولا إلى" بيار فون زيما" وجماعة باريس ثمانية(08) لتقدّم نمط دراسة جماليّة تأويليّة للنّصوص الإبداعيّة، دراسة تبحث عن الآثار الاجتماعيّة داخل النّصوص الإبداعيّة فنّيا وجماليّا وإبداعيّا.

ثالثا: إنّ معاينتنا للمدوّنات ("بم تحلم الذّئاب"و"المؤامرة"و"الحوت الأعمى")، كشفت لنا عن العلاقة التّرابطيّة بين البنى الفنّيّة الّتي شكّلت معماريّة الرّواية من خلال تلاحم أبنيتها الشّكليّة والّتي تتبنين في شكل دلائل لغويّة وغير لغويّة، فأمّا اللّغويّة فتمثّلت في العنوان وحضور الشخصيّات والأزمنة والأمكنة وأمّا الدّلائل غير اللّغويّة فتمثّلت في حضور صورة الغلاف الخارجي للرّواية من رسم ولون، ومدى العلاقة التأثريّة بين الغلاف والدّلالة الاجتماعيّة، ووجدنا من كلّ ذلك أنّ البنية الفنّيّة قد مهّدت لشعريّة خطاب الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.

رابعا: يعدّ البحث في الأصول التّاريخية للرّواية البوليسيّة ضرب من الخيال، بحكم أنّ كلّ مجتمع يصنع روايته الخاصّة به، لكن هذا ليس عيبا إذا قلنا بأنّ كثيرا من المبدعين قد استفادوا من بعض التقنيّات الفنيّة للرّواية البوليسيّة في أعمالهم الروائيّة نتيجة اتّصالهم بالغرب واحتكاكهم به، ويتجلّى هذا الاتّصال إمّا من خلال استلهام بعض تقنيّاتها أومن خلال محاكاة نماذج غربيّة في الرّواية البوليسيّة.

خامسا: مارس علينا الرّواة نوعا من المخاتلة، بغرض إخفاء حقائق غامضة تسكن جانب المسكوت عنه، ويلعب التّأويل فيها دورا كبيرا، ليجعل القارئ المسؤول الأوّل على تأويل الأحداث، وذلك حسب مرجعيّاته السياقيّة، إمّا لإضفاء الجانب الجمالي لمنح الرّوايات بعدا أعمق والمتمثّل في إرساء قواعد الرّواية البوليسيّة المغاربيّة الخالصة، وهي مع ما تحمله من خصائص فنيّة وجماليّة كالإلغاز والالتباس والتّمويه، تحاول أن تقيم مشروعا نقديّا يمزج بين البعدين الواقعي والجمالي ويحقّق مقولة الإيهام بالواقع.

سادسا: تخوض الرواية البوليسية المغاربية نفس المعارك التي خاضها الأدب قديما، حينما غامرت السّرود الإنسانية الكبرى منذ "جلجامش" و"ألف ليلة وليلة" و"السير الشعبيّة" و"نصوص الرحلات" وغيرها، بالبحث الحثيث عن أجوبة في صور حقائق أمام عجز المؤرخ والكاهن والشّاعر عن استيعاب كلّ ما يرى ويسمع. فيأتي الخيال بصياغاته التجديديّة لابتكار عوالم ينذر فيها التّناقض والسخرية، ثم يبحث لها عن أسئلة تفركها وتعاركها.

سابعا: ما يخفى على الجميع أن الرّواية البوليسيّة هي أكثر الأجناس الأدبيّة التي تشيّد من لدن القارئ ومن أجله. وهي تتجدد حتّى تتمكن من تلبية رغباته. ورغبات القارئ المغاربي غير معروفة، لأنّنا لم نعثر عليه بحثا، لكنّه موجود، وهو جدير بأن تهتمّ به مختلف التخصّصات المعرفيّة، أملا في قياس تحوّلات القراءة وتبلور الأذواق وتشكّل الفئات ربّما على أسس سوسيوثقافيّة محضة.

كما أن هذا الجنس بحاجة إلى دعم متعدّد الأوجه، من شأنه أن يحتلّ المنزلة التي يستحقها، حتّى يسهم إلى جانب الأجناس الأدبيّة الكبرى في توسيع دائرة القراءة، وتمكين المجتمع من رؤية الواقع والمصائر بشكل مختلف ومثير.

ثامنا: فلا يجب أن نتناسى بأن الطبقات الشعبيّة هي دوما من كانت تهب ثقافتها للطبقات العليا، وهي بذلك تكون قد اخترقت شرعيّة الثّقافة العالمة، تماما كما اخترقت فنّ السّرك والكرنفال والبهلوان سمك الرّواية حسب إفادات ميخائيل باختين". وقد اكتسبت الرواية البوليسيّة شرعيّتها بموازاة اكتساب "الرّسوم المتحرّكة المكتوبة" و"أدب الطفل" الشرعيّة. وتنوّع القرّاء ترتب عن ذلك أسهم في تشظّيه الفئات الاجتماعيّة الموجودة. ومن هنا يصعب فهم شريحة من القرّاء بمثل هذه المواصفات.

تاسعا: تؤكّد مستندات العصر العباسي على أنّ اكتشاف القصص البوليسيّة، لم تكن فقط مع "ألف ليلة وليلة" أو قبل هذا العصر مع قصّة "هابيل وقابيل" وقتل الأخ لأخيه كما وردت في "القرآن الكريم" فقط، وإنّما هناك العديد من المؤلّفات كـ"مروج الذّهب"

لـ "لمسعودي"، و "نشوار المحاضرة" لـ "الطنوخي"، و"كتاب الأذكياء" لـ"ابن الجوزي"، و"مختصر تاريخ دمشق" لـ"ابن منصور"، و"فاكهة الخلفاء" لـ"ابن عرب شاه"، والّتي جاءت على شكل أخبار بوليسيّة[1] يطبعها الإلغاز والتشويق. فحرام أن نحرم هذا الجيل في مدارسنا من الاطّلاع على هذه النفائس، وهي فرصة للنّاقد المغاربي المتخصص أن يهدّأ من روعه بالرجوع إلى التّراث، وأن يتصالح مع نصوصه البوليسيّة المعاصرة، قراءة ونقدا.

عاشرا: نخلص في نهاية هذا البحث إلى أنّ الروائيّين الثّلاثة ("ياسمينة خضرا"، "فرج الحوار"، والحمدوشيين")، استوعبوا خصائص كتابة الرّواية البوليسيّة[2]، فكتبوا نصوصا تعالج قضايا راهن المجتمعات المغاربية الصّعب، والّذي يفتقد العدالة والمعنى الحقيقي للقانون وجدواه في حياته، لأنّ هناك أسئلة كثيرة تظلّ معلّقة بدون إجابة، وإذا كان" ياسمينة خضرا" قد خرج عن عاداته في معانقة القضايا الوطنيّة مستغورا قضايا الإنسان ليعالجها من خلال الحبكة البوليسيّة. فإنّ "الحمدوشيين" من خلال المنجز التجريبيّ الّذي يطبع روايتهما استطاعا تفكيك الجنس وإعادة تشغيل تقنيّاته معبّرين عن استيلاب الإنسان، وغياب قدرته على مجابهة تشظّيات الواقع. أمّا "فرج الحوار "فقد استغلّ تقنيّات الكتابة البوليسيّة ليسنّ الظّلم المسلّط على الإنسان في واقع الفساد الذّي يكتوي بناره، كلّ من لا يملك النّفود أو السّطوة.

إن النتائج المتوصّل إليها تعبّر عن رؤية سوداويّة للعالم في جلّ الرّوايات المختارة، وبخاصّة أنّها تحكي ظواهر غريبة في المجتمع المغاربي" الإرهاب، تعسف السّلطة، مافيا المال والأعمال، والعنف والإجرام، انحراف المرأة. الخ"، في كلّ من الجزائر وتونس والمغرب في فترة التّسعينيّات وكيف أثّر ذلك سلبا على المجتمع، وهذا ما يخوّل لنا أن نعتبرها ضمن خانة الرّواية البوليسيّة المغاربيّة الخالصة، فسوداويّة

---

[1] Voir : Katia Zakaria, nouvelles policières du monde abbasside, Ed. Pocket, Paris, 2008.

[2] انظر مقالة: عبده وازن، الرواية العربية والبوليسية، جريدة الحياة السعودية، ع 236، 24 أوت 2015.

البنى الفنّيّة؛ الّتي كانت ممهّدا لتشكيل معماريّة الرّواية، قد ساهمت في صنع جسر تواصل بينها وبين البنى الخطابيّة والّتي تشكّلت موضوعاتيّا؛ فالرّواية من خلال سماتها الفنّيّة حاولت إثراء جانبها الموضوعاتي كقضيّة العنف، الّتي تتحوّل إلى تيمة دلاليّة لاغتيال الرّموز، فـ"حنان" أو" سناء عبد الباقي" أو "سناء المايل" أو"هند"ترمز للمرأة المعاصرة وقتلها قتل لمشروع حريّة المرأة، و"سيدي علي" شاعر و"نور الدّين جاب الله" طالب جامعي، و"يقظان" مثقّفون واغتيالهم اغتيال للثّقافة وللكلمة الحرّة...الخ.

كما كان حضور المرأة كخطاب متنوّعا؛ فهو حضور للمرأة الثريّة المدلّلة(صونيا) والمرأة المثقّفة العاملة(حنان) والمرأة المتديّنة المتزمّتة-المتعصّبة-(زبيدة) والمرأة المتحرّرة من سلطة المجتمع الذّكوري الظّالم (سناء المايل)، و(هند)المرأة الطّموحة الّتي ترغب في العيش الكريم، وحضورهنّ كان له سبب في تغيّر مسار الرّواية وأحداثها.

إلى جانب ذلك فقد حددت الدّراسة بعض الأنماط الّتي يبحث فيها المنهج كالمسكوت عنه، والّذي أراد الرّوائيون البوح به دون أن يكتبوه، وبخاصّة فيما يتعلّق بدور السّلطة في ظهور الإرهاب والعنف السّياسي، وبما تمارسه من تضييق على أفراد المعارضة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

نستطيع القول أنّ رواية "بم تحلم الذّئاب" و"المؤامرة" و"الحوت الأعمى"، تحمل في طيّاتهم حقيقة الواقع المغاربي بكلّ سوداويّته ومأساويّته، والّتي جعلت شبابا مثل "نافع وليد" و"نور الدّين جاب الله" و"هند" يتطلّعون إلى مستقبل واعد لكنّ طموحاتهم تتبخر بفعل فاعل؛ أي بما رصدتهم لهم أذناب الشرّ أفشلت مشروعهم، وهكذا فالرّوايات تطمح لأن تكون ضمن الرّوايات العربيّة المغاربيّة الرّائدة الّتي تكتب في الرّواية البوليسيّة.

ولسنا نزعم في النّهاية أنّنا استطعنا ولوج عوالم روائيّينا المغاربة "ياسمينة خضرا" و"فرج الحوار" و"عبد الإله الحمدوشي وميلودي الحمدوشي" الرّوائي، وكشف أسرارهم الاجتماعيّة، وإنّما هي محاولات رجونا منها فهم بعض الظّواهر الاجتماعيّة جماليّا داخل الرّواية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم – رواية حفص.

المصادر

1. Yasmina Khadra-A' quoi rêvent les loups-Editions Julliard, Paris,1999
2. عبد الإله الحمدوشي وميلودي الحمدوشي، الحوت الأعمى، دار عكاظ، الرّباط، 2002.
3. فرج الحوار، المؤامرة، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1992.
4. ياسمينة خضرا-بم تحلم الذّئاب- دار الغرب للنشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، 2002.

المراجع العربية:

1. نبيل. منصر - الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
2. إبراهيم الكوني، المجوس، الدار الجماهيرية للنشر والآفاق الجديدة، ليبيا- المملكة المغربية، ط 1 ،1991.
3. إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربية، تشكّل النّص السّردي في ضوء البعد الأيديولوجي- دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
4. إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي من المحاكاة إلى التّفكيك- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، ط 1، 2003.
5. الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط1 ،1980،
6. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية الحديثة، بيروت-لبنان، ط 1، 1982.

7. أوهام النّخبة أو نقد المثقّف- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2004.
8. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان-الأردن، 2002.
9. توفيق بكّار، شعريات عربيّة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.
10. حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، دار النشر للجنوب، تونس، ط 1، 1993.
11. حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.
12. خالد الأعرج، في تأويل النّقد خطاب النّقد الأدبي الاجتماعي، بحث في نقد النّقد- عبد المنعم ناشرون، حلب، سوريا، ط1، 1999.
13. سعيد الغانمي، الوجود والزمن والسرد، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، المقدمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
14. سلمان كاصد- عالم النّص، دراسة بنيوية في الأساليب السّرديّة- الكندي للنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2003.
15. صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّرديّة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003.
16. صلاح فضل، النظرية البنائية والنّقد الأدبي- دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
17. الطيب نوار، جريمة قتل في المجتمع الجزائري، دار الغرب للنشر، وهران- الجزائر، 2004.
18. عبد الرحمن محمد العيسوي، سيكولوجيا الإجرام، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

19. عبد القادر شرشار - الرواية البوليسيّة، بحث في النّظريّة والأصول التّاريخيّة والخصائص الفنّيّة وأثر ذلك في الرّواية العربيّة-منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2003.
20. عبد الكبير الخطيبي-في الكتابة والتّجربة – دار العودة، لبنان، ط1، 1980.
21. عبد اللّه العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 7، 2003.
22. عبد اللّه الغذّامي- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النّظريّة النّقديّة العربيّة وبحث في الشّبه المختلف- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
23. عبد المحسن طه بدر- تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في مصر ما بين 1870-1938، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
24. عبداللّه إبراهيم، المتخيّل السّردي، مقاربات في النّتاص والرّؤى والدّلالة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
25. عز الدّين جلاوجي، الرماد الذي غسله الماء، دار هومة، الجزائر، 2005.
26. علال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة، في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
27. علي حرب، أزمنة الحداثة الفائقة، الإصلاح -الإرهاب-الشّراكة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
28. فوزي الزمرلي، فصول في الرواية التونسية، دار النشر الجامعي، منوبة، تونس، ط1 ،2011.
29. مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: عبد الصّابور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان، ط 3، 1986.

30. محمد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
31. محمدالخبو، الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المعاصرة، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2003
32. محمد الدّيداوي، منهاج المترجم، بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاختراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
33. محمد القاضي، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، ط1، 2005.
34. محمد برادة - فضاءات روائية- مطبعة دار المناهل، الرّباط، المغرب ط1، 2003.
35. محمد برادة وآخرون -تحوّلات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث- دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
36. محمد زفزاف، محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2012.
37. محمود طرشونة، دنيا، دار ديميتير، تونس، 1993.
38. الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
39. ميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، القديسة جانجاه، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط 2، 1999.
40. نبيلة إبراهيم - فن القص في النّظريّة والتّطبيق-مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.
41. وحيد عبد المجيد، ثقافة العنف في العالم العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 2006.

42. يمنى العيد، في الرّواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.

المراجع المترجمة

1- امبرتو. إيكو-القارئ في الحكاية- ت: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996

2- ب. بورديو، الرّمز والسّلطة، ت: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.

3- ب. ريكور -من النصّ إلى الفعل-ت: محمد برادة وحسان رقيّة، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

4- ب.ف. زيما، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، نحو علم اجتماع النصّ الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، 1991، ط1.

5- ج. تاديه- النّقد الأدبي في القرن العشرين-ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، المغرب، ط1، 1984.

6- ج. جينات- خطاب الحكاية، بحث في المنهج- ت: محمد المعتصم. عبد الجليل الأزدي. عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

7- ج. كوهن- اللّغة العليا، النّظريّة الشّعرية- ت: أحمد درويش، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط2، 1999.

8- ج. ماركيزيه، الجريمة، تر: عيسى عصفور، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط 1، 1983.

9- ك. ولسن، أصول الدافع الجنسي، تر: يوسف شرورو وسمير كتّاب، منشورات دار الآداب، بيروت-لبنان، ط 3، 1986.

10-م. باختين- الخطاب الرّوائي- ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987.
11-م. باختين- الماركسيّة وفلسفة اللّغة-ت: ميشال عاصي، دار ابن خلدون، ط1، 1987.
12-م. باختين-شعريّة ديستويفسكي- ت: نصيف التكريتي، ومراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986.
13-م. بوتور- بحوث في الرّواية الجديدة- ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
14-هانس غدامير-فلسفة التّأويل- ت: محمد شوقي الزّين، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2007.
15-هيندلس، غولدمان، باسكاوي، لينهارت، دبوا، دفينو، - البنيويّة التكوينية والنّقد الأدبي-، جاك دبوا، نحو نقد سوسيولوجي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1984.

المراجع الأجنبية:

1- A, Compagnon la seconde maire, Seuil, Paris, 1979.
2- A. M. Boyer -la paralittérature que sais-je, presses universitaires de France, paris, 1 éd, 1992.
3- B. Bechter, entre affirmation et critique, le développement du roman policier Algérienne d'expression française, thèse réalisée sous la direction des professeurs Guy Dugas et Robert Jouany, université paris 4, sorbonne et imsbruck, mai1998.
4- B. Narcejac-le roman policier- collection ; que sais-je, Payot, Paris, 1964.
5- B.Mouralis-les contres littératures- Ed. PUF, n1, France, 1975.
6- C. Ballé-la menace, un langage de violence-Ed. Cnrs. France, 1976.
7- C. Duchet, la sociocrique, Nathan, coll. Nathan-université, France, 1979.

8- Ch. Achour.et A. Bekkat -clefs pour la lecture des récits convergence, critique II –éditions du tell- ; Blida, Algérie, 2002.
9- E. Maleski, le roman policier a l'épreuve des littératures Francophones et Antilles et du Maghreb, université Michel de Montagne des lettres, Bordeaux 3, U.F, 2003.
10- F. Forestier-un maître du roman noir-Collections de Fallois, France, 1996.
11- F. Lacassin-mythologie du roman, 2 tomes, collection10/18, union générale d'édition, Paris, 1987.
12- Fernandez. R- le polar - M. A Editions, Paris, 1986.
13- G. Blanchard, histoire de la bande dessinée, Ed. Marabout, université de France, 1974.
14- G. Genette, seuils, Ed. Seuil, Paris, 1987.
15- J. Bourdieu, histoire du roman policier-éditions de falois, Paris, 1996.
16- J. Derrida-la dissémination-Ed. Seuil, Paris, 1972.
17- J. Ricardou- problème du nouveau roman, collection poétique, Ed. Seuil. Paris, 1978.
18- J. Dubois, le roman policier ou la modernité-Nathan, paris, 1992
19- L. Goldmann, pour une sociologie du roman, tel Gallimard, Paris, 1964.
20- L. Hoek-la marque du titre-Ed. Mouton, France, 1973.
21- Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture, Ed. Seuil, 1972.
22- Roland Barthes, le plaisir du texte, Ed. Seuil, Paris, 1975.
23- M. Blanchot, espace littéraire Gallimard, Paris, 1955.
24- P. Bayard, qui a tué Roger Ackroyd, Ed. De Minuit, Paris, 2008.
25- P. Dirks, sociologie de la littérature-Armand colin/Her, Paris, 2000.
26- P. Lane, périphérie du texte, Ed. Nathan, Paris, 1992.
27- P. Zima-critique littéraire et esthétique, les fondements esthétiques des théories de la littérature, l'Harmattan, 2003.
28- Pierce, textes fondamentaux. De sémiotique, Ed. M.K. I, Paris, 1987.
29- R. Barthes - l'analyse structurale du récit, communication, n8, Paris, 1966.
30- R. Belhadjoudja, traitement de la notion de suspense dans le roman policier Algérien, ou la naissance du polar en Algérie, Thèse de magister réalisé sous la direction du professeur Christiane Achour, Université d'Alger, 1983.
31- S. Dulout - le roman policier- Ed. Les essentiels milans, France, 2001.
32- Sartre -les mots, Gallimard, Paris, 1964.
33- T. Todorov, poétique de la prose, coll. Point, Ed. Seuil, 1971, 1978.

34- V. Krysinski -carrefours des signes ; essais sur le roman moderne mouton éditeur, la Haye, paris, new York, 1981.
35- Van.D. Heuvel, pour une poétique de silence, mot, parole, librairie, José Corti, 1980.
36- Y. Khader, Délivrez la fidayia, SNED, Alger, 1970.
- Halte, au plan « terreur », SNED, Alger, 1970.
- Les bureaux, meurent aussi, SNED, Alger, 1972
- Pas de « Phantom », pour Tel-Aviv, SNED, Alger, 1970.
- Quand les « les Panthères » attaquent, SNED, Alger,1972

*/ **المجـــلات**:

1) -**مجلة الأحوال الشخصية**:

– قانون تجريم تعدّد الزّوجات، تونس، صودق عليه 13 أوت 1956، ودخل حيّز التّطبيق الفعلي ماي1957.

2) - **مجلة التّبيين**:

- الطّاهر روابنيّة: *القراءة الموضوعاتيّة في فاتحة ضمير الغائب لـ"واسيني الأعرج"، مجلة الجاحظيّة، الجزائر، 14ع، 1999.

* القراءة والتّأويل، الترهين النصاني وإستراتيجيّة مقاربة العوالم الممكنة، ع 17،2001.

3) - **مجلة الثقافة**:

- جيل بيدلر، ترجمة: إ. سعدي، السلسلة السمراء، العنصرية المناهضة للعرب وحرب الجزائر في الرواية البوليسية الفرنسية، ع21، أكتوبر 2009.

4) - **مجلة الحياة الثقافية**:

- أحمد السماوي، قراءة في رواية المؤامرة، ع186، تونس، 2007.

- بشير الوسلاتي، فرج الحوار: الكتابة حرفة ومحنة، ع 82، س22، تونس، فيفري 1997.

5) - **مجلة القافلة**:

- فيكتور سحاب، الرواية البوليسية، ع46، سبتمبر/أكتوبر 2010.

6) -**مجلة دراسات سيميائيّة**:

- حميد لحميداني*المنهج الموضوعاتي في النّقد الأدبي، ع4، فاس، 1990.

7) - **مجلة العرب والفكر العالمي**:

- ميشال فوكو* المراقبة والعقاب، ولادة السجن، ترجمة: هاشم صالح، ع3، بيروت، 1988.

8) - **مجلة علامات** :

- جليلة طريطر*في شعريّة الفاتحة النّصيّة- ع7 م29، جدّة، 1998.

9) - **مجلة عيون**:

- سيزا القاسم* المكان ودلالته، ع8، الدار البيضاء، 1987.

10) - **مجلة فصول**:

- ريشار جاكمون*الأدب المهمش في مصر -ت: منى طلبة، ع58، القاهرة، 2002.
- سعيد الغانمي*الحوت الأعمى وصيغ الحكي، ع 76، القاهرة، 2009.
- شعيب الساوري*التخييل ولغة التشويق، ع 76، القاهرة، 2009.
- عبد الرحمن مؤذن*القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، ع76، القاهرة، 2009.
- عبد الرحمن فهمي*الرواية البوليسية، مجلة النقد الأدبي، م2ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- محمد يحي قاسمي ومحمد المحراوي: الحوت الأعمى رواية بوليسية نموذجية، ع76، القاهرة، 2009.

11) - **مجلة كتابات معاصرة** :

- قيصر الجليدي*العنف المطلق والتّاريخي، ع30، بيروت، 1997.
- علي سالم*الكشف العلمي لتبرير إيديولوجيا، م9، ع34، بيروت، 1998.

- حمو بوشخار* الصوت والسوط، ع 37، بيروت، 1999.
- رضا الأبيض* صورة العصا في الثقافة العربية، ع37، بيروت، 1999.
- معاد الهويدي*الصمت العابر كالفضيحة، أسطرة المرأة، م10، ع 38، بيروت.
- بوشوشة بن جمعة* الآخر، الهواية، الكيان، ع39، بيروت، 2000.
- محمد خريف* الخطاب الرّوائي، الزّمن النّحوي والزّمن الحكائي، ع39، بيروت، 2000.

12)-**مجلة اللّغة والأدب**:

- محمد ساري*المنهج السوسيونقدي، بين النّظريّة والتطبيق، ع15، جامعة الجزائر،2001.

13)-**مجلة المسار**:

- بشير الوسلاتي*من مظاهر التجديد في رواية المؤامرة، ع20-21، تونس، جويلية 1994.

14)-**مجلة المنار**:

- أحمد منور*لمحة عن القصّة الجزائريّة، مجلة شهرية للآداب والعلوم والثقافة، س53، م48، 1981.

15)-Claude Duchet-les éléments de titrologie romanesque, revue littérature, France n12, 1973.

16)-Djamel Azzi, Momo de la Casbah, Passerelles, mensuel culturel, Décembre 2006.

17)-François Forestier-un maitre du roman noir.in. Observateur. N/2124 du 21 au 27/07/2005.

18)- Francis Lacassin, lisez Simenon, In. Revue française, dans le monde, n327.

الجرائد:

1)-**جريدة الأحداث المغربية**:

-حوار مع عبد الإله الحمدوشي، 8 أفريل 2002.

2)-**جريدة الحياة السعودية** :

- عبده وازن، الرواية العربية البوليسية، ع 236، 24 أوت 2015.

المقالات:

1)-محمد نجيب لعمامي: الاهداء في بعض روايات فرج الحوار، سوسة تونس، د.ت.

المعاجم:

1)-(م. الخبو، أ. السّماوي، م.ن. لعمامي وآخرون)، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010.

- J. Baudou. J. Schelét (dire.), Larousse, collection, Guide Totem, 2001.
- J. Dejeux, dictionnaire des auteurs, Ed. Karthala, Paris,1984.

المواقع الالكترونية:

- www.almustaqbal.com/nawafez, asp. xpagied, 1-4-2007
- www.diwanalarab.com /spp.php.
- www.Yasmina-Khadra.com.

الفهرس

- **الشّكر**
- **الإهداء**
- **المقدّمة**

المدخل/الجذور المعرفيّة للرّواية البوليسيّة.....22

1-الرواية البوليسية، مقاربة نظرية.....28

2-الرّواية البوليسيّة وتحوّلاتها.....29

الفصل الأول /الرّواية البوليسيّة والمشهد الأدبي المغاربي..... 38

تمهيد

1- الرواية البوليسيّة وإشكالية الجنس.....39

2-الخصائص الفنيّة للخطاب الرّوائي البوليسي.....45

3- الإرهاصات الأولى لظهور الرّواية البوليسيّة المغاربيّة المعاصرة.....53

4-الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.....55

1.4 -روايات الجوسسة خلال1970..... 57

2.4-بدايات الرّواية البوليسيّة سنوات1980.....63

5 -الرّوايات البوليسيّة المغاربيّة وإشكالات الموضوع.....67

الفصل الثاني/تعاضد العتبة النصيّة في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة

1- جماليّات العنوان في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة.....77

1.1- العنوان في رواية"بم تحلم الذئاب".....77

2.1- العنوان في رواية "المؤامرة".....80

3.1- العنوان في رواية "الحوت الأعمى".....83

2- الغلاف وسيميائيّة الصّورة في الرواية البوليسية المغاربية..... 87

1.2- الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية"بم تحلم الذئاب" 87

2.2- الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية"المؤامرة" 93

3.2 - الغلاف وسيميائيّة الصّورة في رواية"الحوت الأعمى".....96

3- تمظهرات الإهداء في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة..... 99

1.3- الإهداء في رواية"بم تحلم الذئاب".....99

2.3- الإهداء في رواية"المؤامرة".....101

4- شعريّة التّصدير في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة..... 103

1.4- التّصدير في رواية"بم تحلم الذئاب".....104

2.4 - التّصدير في رواية"المؤامرة".....107

الفصل الثّالث: الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي بين إشكاليّة التّوليف الفنّي والانفتاح السّياقي

1- البنية الزمنيّة.....111

1.1 - الزّمن الرّوائي وانشطار الأزمنة الموحشة في "بم تحلم الذّئاب".....111

2.1 - هيمنةالخطاب الرّوائي الاجتماعي على زمنيّةالخطاب الرّوائي البوليسي في "المؤامرة".115

3.1 - البنية الزمنيّة وخطّية السّرد في "الحوت الأعمى".....122

2-البنية الفضائية..... 127
1.2-التّشكيل ومفارقة التّشويه في "بم تحلم الذئاب".....127
2.2-البنية االفضائية وسجن الذّكريات في "المؤامرة".....133
3.2-التّوليف المكاني والتّحقيق البوليسي في "الحوت الأعمى".....141
3- البنية السرديّة..... 152
1.3-التّقاطعات السرديّة في "بم تحلم الذئاب".....152
2.3-ازدواجيّة السّرد وتداخله في "المؤامرة".....161
3.3-السّرد البوليسي وتداعي التّحقيق في "الحوت الأعمى".....168
4-بنية الشخصيّات:.....170
1.4-الشّخوص الحكائيّة واغتراب الذّات في أقبية العتمات في "بم تحلم الذئاب"... 170
2.4-الشّخوص الحكائيّة بين الالتزام الظّاهر والعبث الخفي في "المؤامرة".....174
3.4-تموضع الشخصيّات الحكائيّة، بنية التّوضيح والانتظام في "الحوت الأعمى"...183

الفصل الرّابع/جدليّة الأنثى والمجتمع الذّكوري وتحديّات الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي

1-جدليّة الظّاهر والضمني..... 189
1.1-من الاعتقاد إلى الخطيئة في "بم تحلم الذّئاب".....189
2.1-جدليّة الفتنة في "المؤامرة".....191
3.1- الفساد المالي والمسكوت عنه في"الحوت الأعمى".....196
2-الأنثى الضحيّة والآخر/المجتمع الذّكوري، وتداعي الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي..198
1.2-المرأة الضحية والجسد في "بم تحلم الذّئاب".....198
2.2-الأنثى ضحيّة المجتمع الذّكوري، من الرّغبة إلى الاتّهام في "المؤامرة".....203
3.2-الأنثى الضحيّة في "الحوت الأعمى"..... ..207
3- المجتمعات المغاربيّة بين الاجتماعي والبوليسي..... 211
1.3-جدليّة السّياسي والدّيني في "بم تحلم الذّئاب".....211

2.3-مجتمع المقهى في "المؤامرة".....217
3.3- المجتمع البوليسي في "الحوت الأعمى".....222
4-الجريمة والتّحقيق، التلقي وجماليّة التّأويل..... 225
1.4-القارئ كمحقّق افتراضي في رواية "بم تحلم الذّئاب".....225
2.4-من المحقّق البوليسي إلى المحقّق الاجتماعي في "المؤامرة".....227
3.4-التّحقيق البوليسي الميداني في "الحوت الأعمى".....232

الفصل الخامس/البناء الموضوعاتي وتجليّات ثقافة العنف في الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي

1-قراءة في الخطاب الاجتماعي في الرّواية البوليسيّة المغاربيّة..... 238
1.1-البحث عن الهويّة المشتّتة في "بم تحلم الذّئاب".....238
2.1-من عنف المحاورة إلى عنف المباشرة في "المؤامرة".....240
3.1-الاستقرار الأسري والانفلات الاجتماعي في "الحوت الأعمى".....243
2- الوعي الزّائف، وتمظهرات الخطاب الرّوائي البوليسي المغاربي..... 248
1.2-من التّضييق الدّيني إلى التّضييق الاجتماعيفي"بم تحلم الذئاب".....248
2.2-الساديّة والمازوشيّة، ولغز الضحيّة والمجرم في" المؤامرة".....250
3.2-أحاديّة الخطاب وجدوى التّحقيق في"الحوت الأعمى".....254
3- السّرد بين التّجلي الفنّي والغموض الدّلالي..... 258
1.3-المسكوت عنه في "بم تحلم الذّئاب".....258
2.3-التّداخل الموضوعاتي من الحدث السّردي إلى الضبابيّة الفنيّة في "المؤامرة".....263
3.3- التّساؤل والممكن في "الحوت الأعمى".....266
4-التعاضد التأويلي ورؤية العالم.....
271
1.4-رؤية العنف والتّطرف في "بم تحلم الذّئاب".....271
2.4-مجتمع النصّ في "المؤامرة".....275

3.4- نصّ المجتمع في "الحوت الأعمى".....279

- الخاتمة 283
- البيبليوغرافيا.....288
-
الفهرس.....264-
الملخّص.....305

عرفت الرّواية البوليسيّة منذ نشأتها على يد مؤسّسها "إدغار ألان بو "تطوّرات قابلة للتّحليل، بدت في بدايتها فنيّة بحثه، ولكنّها سرعان ما تحوّلت لتصيب الجانب الموضوعاتي.

وهكذا فإنّ الرّواية البوليسيّة حاولت فهم الواقع بمختلف تماثلاته وتناقضاته، ومن هذا التّفاعل الحاصل ظهرت في الحقل المغاربي كل من الرّواية البوليسيّة السّوداء التي سرعان ما عمّت العالم لسوداويّته، ورواية اللّغز، وهذا جرّاء الوضع الاجتماعي المشحون الّذي ينبئ بشيء يلوح في الأفق وتكشف عنه الأيام اللّاحقة.

ومنها ظهر الرّوائيون المغاربة، الجزائري المغترب "ياسمينة خضرا" بنصّه "بم تحلم الذّئاب" والتونسيّ المتمرّد "فرج الحوار"، ومن المغرب "عبد الإله الحمدوشي وميلودي الحمدوشي"، ليحقّقوا نوعا من هذه المقولة والّتي حاولوا فيها تصوير المجتمع المغاربي في فترة التسعينيّات، منها من هو قابع تحت رحمة الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة، ومنها ما هو رهن الاعتقال أو قابع في السجن تحت رحمة تعسف السّلطة.

RESUMÉ

Le roman policier a connu depuis sa création par son fondateur «Edgar Allan Poe», des évolutions pouvant être analysées, qui au début semblaient être purement artistiques mais sont devenues rapidement thématiques.

Ainsi, le roman policier est devenu une tentation de compréhension de la réalité avec ses diverses symétries et contradictions. C'est à partir de cette interaction, que le roman noir ainsi que le roman à énigme ont vu le jour dans le champ maghrébin, et ce en raison de la situation sociale tendue qui prédisait quelque chose se profilant à l'horizon et se révélant par les jours suivants.

De ce fait, des romanciers maghrébins se sont spécialisé dans le roman policier tels que : l'expatrié Algérien « Yasmina Khadra » avec son texte « à quoi rêvent les loups », le rebelle tunisien « Fredj Lehouar » et les Marocains «Abdelilah elhamdouchi et Miloudi Elhamdouchi», Qui ont essayé de décrire la société Maghrébine dans les années 1990, tout en étant sous la pitié des groupes islamiques extrémistes, en détention ou en prison sous la pitié des abus de l'autorité.

.