

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-قسنطينة-

قسم اللغة العربية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الرؤية في الرواية الجزائرية

"1990 - 2000"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إشراف الدكتور:

رشيد قريع

إعداد الطالب:

نبيل بوالسليو

السادة أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا

جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة

الدكتور: بوجمعة بوبعوي

مشرفا ومقررا

جامعة منتوري - قسنطينة

الدكتور: رشيد قريع

عضوا

جامعة منتوري - قسنطينة

الدكتور: محمد العيد تاورته

عضوا

جامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة

الدكتورة: آمال لواتي

عضوا

جامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة

الدكتورة: سكيبة قدور

السنة الجامعية: 1431-1432هـ

2010-2011م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة:

يتناول بحثنا هذا الموسوم بـ"الرؤية في الرواية الجزائرية 1990 - 2000" إشكالية الرؤية في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات؛ ضمن مستوياتها المختلفة الإيديولوجية والجمالية. وفي حدود هذا التصور سيكون من الأولويات الأساسية الانطلاق من أرضية واضحة، على أساسها يمكن القول بأن أي عمل روائي لا بد أن يصدر عن رؤية محددة، هي في الواقع رؤية العالم التي يتبناها الكاتب إن بشكل خفي أو مُعلن. ولما كانت هذه الرؤية لا يمكن أن تنطبع بأي حال من الأحوال إلا ضمن شروطها الفنية وبما يمل به الجنس الروائي في حد ذاته؛ فقد كان لزاما معالجة هذا الجانب في حدود علاقة الراوي بما يروي بشكل عام، لأن هذه العلاقة هي التي من شأنها أن تكشف عن طبيعة الرؤية وتحدد حقيقتها وأبعادها.

وينصب البحث انطلاقا من هذا التصور على مرحلة التسعينيات في الجزائر التي تعتبر مرحلة لها خصوصياتها على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية، فعلى المستوى السياسي شهدت هذه المرحلة تحولات عميقة، هي نتاج لأوضاع داخلية وخارجية. وبغض النظر عن الخلفيات والأبعاد المتشابكة والمعقدة؛ انفجرت على الساحة الجزائرية جميع الميولات والحساسيات والقناعات انطلاقا من خلفيات عقائدية أو إيديولوجية وحتى طائفية ومصلحية. وعبرت مرحلة التحول هذه عن نفسها بمختلف الأشكال إلى درجة أنها اكتست من البداية طابعا تميز بكثير من العنف، وقد أفرز المجتمع في هذه الفترة مجموعات أو فئات واسعة أو ضيقة ارتكبت كل فئة منها إلى مرجعية إيديولوجية معينة، وهكذا وجد المجتمع - الذي ظل موحدًا - نفسه بشكل جدي وحاسم أمام احتمال تجربة جديدة هي تجربة التعددية. ولم يكن للروائي خيار إلا أن يتفاعل مع هذه التحولات، ولقد ظل جزءا منها وارتبط جدليا بها، وقد يكون - عبر مراحل سابقة - سيرها، واهتدى إلى كنهها واستشرف عوالمها.

ولاشك أن رؤية الروائي إيديولوجيا قد اندمغت في أتون هذه المرحلة المعقدة، وقد اتخذت أشكالا متعددة؛ من الصرامة إلى الشك إلى التعدد إلى الحياد إلى المراجعة، وفي كل الأحوال قد أخذت تجانب بصفة عامة اليقينية وتعمق الجدالية ومساءلة الذات، ويصدق هذا التحول على الكتاب الذين كتبوا على مدار العقود السابقة، وكذا الكتاب الجدد الذين ارتبط بروزهم بهذه

المرحلة. وقد استحدث الروائي في سياق ذلك الأدوات الفنية التي من شأنها التعبير عن هذه الوقائع والأنساق الجديدة؛ فبانفتاح النص لمختلف الرؤى الإيديولوجية، حددت الرواية شكلها وطرق تعبيرها، وانطبع ذلك على مستوى دور الراوي الذي يمكن أن يحدّد وضعه ووظيفته طبيعة الرواية ذاتها؛ فيما إذا كانت رواية لتعددية الأصوات (Polyphonique) أو رواية للصوت المنفرد (Monophonique)، مناجاتية أو حوارية على حد تعبير "ميخائيل باختين".

ولن نعدم في سياق إنجازنا لهذا البحث أن نجد النصوص الكافية؛ التي تمكننا من دراسة أنساق الرؤية بمختلف مظهراتها، فقد شهدت مرحلة التسعينيات نشاطا روائيا ضخما، ويكفي أن نشير إلى أن البحث قد استقصى بالدراسة والتحليل إحدى وعشرين رواية لروائيين جزائريين يمثلون اتجاهات مختلفة، وينتمون أيضا إلى أجيال عدة؛ من الجيل الذي يمثل الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، إلى الجيل الذي يمثل كتاب شباب كبشير مفتي وفضيلة الفاروق وغيرهم.

ونظرا لكثرة الروائيين والنصوص الروائية حرصنا أن يتم اختيار النصوص المدروسة؛ بما يتماشى مع أغراض البحث الذي يستهدف الكشف عن مختلف الرؤى الإيديولوجية والصيغ الجمالية في الرواية الجزائرية لهذه المرحلة، مع الأخذ بعين الاعتبار القيمة التي يمثلها كل روائي؛ بالنظر إلى معايير نوعية وكمية.

وإذا كان لكل بحث دواعيه وأسبابه، فقد تعددت دواعي اختيارنا لموضوع هذا البحث، والتي كان أساسها رغبة ملحة في التطرق لإشكالية الرؤية في الرواية الجزائرية وفق تناول نقدي معاصر يستهدف الكشف عن البنى الإيديولوجية والجمالية معا.

وبصفة عامة يمكن حصر جملة الدواعي والأسباب التي دفعتني لاختيار موضوع هذا البحث فيما يلي:

1- توفر المادة الروائية الكافية والمتنوعة المتعلقة بمرحلة التسعينيات، والتي ينتمي كتابها إلى تيارات واتجاهات مختلفة.

2- اعتبار مرحلة التسعينيات مرحلة تحولات جذرية على المستوى السياسي والاجتماعي، مع التسليم بأن جملة تلك التحولات قد كان لها تأثير على رؤية الكتاب وقناعاتهم الفكرية والإيديولوجية.

3- محاولة سد الفراغ في مجال دراسة الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات، وهو فراغ يُعد كبيرا لعدة عوامل من أهمها حداثة المرحلة نسبيا، إذا ما قورنت بالمراحل السابقة لها، التي حظيت بكم معتبر من البحوث والدراسات.

4- اعتقادي بأن مثل هذا البحث التطبيقي ضروري كخلفية ستستند إليها بحوث أخرى في المستقبل أكثر شمولية.

5- يطماني بأن الأدب الجزائري بمختلف أجناسه يجب أن يدرس بأقلام جزائرية أولا، وأن هذه الأقلام هي الوحيدة القادرة على استيعاب مرجعياته وتحديد مساراته.

6- تقدم دراسة شاملة تقيم جدلا خصبا بين الإيديولوجي والجمالي، لأن الرؤية مادة ثرية تتيح المقاربة الفكرية كما تتيح المقاربة الفنية؛ من خلال علاقة الراوي بما يروي أو العلاقة بين الراوي والعالم المشخص.

7- انعدام أي بحث أكاديمي تناول هذه الإشكالية في هذه المرحلة، باستثناء بعض الدراسات والمقالات في المجالات أو الكتب.

وإذا كانت جملة هذه الدواعي هي التي قادتني لهذا البحث، فلم يكن الأمر ميسورا ولا ممهدا؛ وذلك لأن هناك من جهة انعدام أي دراسة أكاديمية في هذا المجال، بالإضافة إلى طبيعة موضوع البحث في حد ذاته والذي يقتضي معالجة من شأنها أن ترصد كل مظاهر الرؤية في بعديها الإيديولوجي والجمالي، أخذا بعين الاعتبار الإشكاليات التي يواجهها أي باحث على هذا المستوى والتي تفرض تمثل كل العلاقات المعقدة بين مختلف عناصر العالم الروائي من أجل تقديم مقارنة حقيقية لرؤية الكاتب أو الرؤية التي يعكسها عالم النص.

كما تبدو الصعوبة الأخرى على مستوى التخلخل التي اتسم بها الشكل الروائي في مرحلة التسعينيات، كرد فعل على الواقع السياسي والاجتماعي المتأزم، حيث مال أغلب الروائيين إلى التحريب، وإلى الكتابة الاستعجالية بعيدا عن رؤية واضحة من شأنها تحديد مسار النص ضمن منظور محدد، فبدت كثير من الروايات وكأنها بحث عن رؤية، بدل أن تكون منطلقة من رؤية من شأنها أن تحدد هوية معينة للنص. ومع ذلك اتضح لنا أن هذا التيه الرؤيوي؛ بقدر ما عكس طبيعة الأزمة على مختلف المستويات في مرحلة التسعينيات، فإنه عبّر عن رؤية جديدة فقدت الثقة في كل ما هو متواضع عليه إيديولوجيا وحتى فنيا.

لكن بالرغم من هذا الإشكال؛ لم نعدم إيجاد مسارات معينة، حددنا مستوياتها كما انعكست من خلال النصوص الروائية بعيدا عن الأحكام المسبقة، أو الأحكام التي تعتمد مرجعية الكاتب بدل مرجعية النص.

وقد استندنا في بحثنا هذا إلى مجموعة من المرجعيات، ولم نطلق من فراغ سواء على المستوى المنهجي أو على مستوى الموضوع المتناول. ولعل من أهم البحوث والتي تبقى رائدة في مجال تحليل بنية الخطاب الروائي كتاب "خطاب الحكاية"¹ لـ: جيرار جينيت؛ الذي يعتبر أهم ما قدم للتعرف لمكونات القصة وتقنياتها. فـ "جينيت" في محاولته تحديد أشكال خطاب الحكاية؛ تناول جميع العلاقات بين الخطاب والقصة، وفيما يتعلق بالرؤية مَيَّز بشكل واضح بين الصيغة والصوت، كما وظف مصطلح التبئير واضعا حدودا فاصلة بين التبئير الداخلي الذي تُبَار فيه الحكاية من خلال وعي شخصية ما، والتبئير الخارجي الذي تُبَار فيه الحكاية على شخصية ما وليس من خلالها. وعلى مستوى الزمن درس العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب، وانتهى إلى أن الأحداث تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر كما هو الحال عند توظيف الاستدكار أو الاستشراف أو البدء من الوسط، كما وضَّح بأن الأحداث قد يُكرس لها حيز زمني واسع كما في حالة المشهد أو حيز زمني ضيق كما في الخلاصة. ويمكن القول بأن الكتاب المذكور لـ "جيرار جينيت" يظل مرجعا أساسيا لكل من يشتغل في مجال السرديات.

كما شكل كتاب "بناء الرواية"² للباحثة "سيزا أحمد قاسم" منطلقا أساسيا بالنسبة لنا على مستوى الضبط المنهجي، وعلى مستوى الإجراءات النظرية التي استقتتها عن الكاتب الروسي: بوريس أوسبنسكي (Boris Uspinski) والذي تناول موضوع الرؤية وقسمها إلى رؤية إيديولوجية، ورؤية تعبيرية، ورؤية نفسية، بالإضافة إلى الرؤية على مستوى المكان والزمان. وأهمية مشروع أوسبنسكي في حدود هذا التصور أنه استطاع الربط بين الرؤية كمادة فكرية وإيديولوجية والرؤية كتقنية تُقدم من خلالها المادة القصصية، وهو المنهج الذي سرنا عليه من خلال هذا البحث.

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية - ترجمة (محمد معتصم - عبد الحليم الأزدي - عمر الخني) - منشورات الاختلاف - الطبعة الثالثة 2010.

2- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية - أهمية المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1984.

كما استفدنا من أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر وأثرها على البناء الفني 1965-1975"¹ من إعداد: حمدي حسين سلامة، وهي أطروحة بقدر ما تناولت الإنتاج الروائي لفترة عقد من الزمن في مصر، فهي على مستوى المنهج قد كشفت الأثر الذي خلفته تلك الرؤى في البناء الفني. وقد انطلقت الدراسة من فرضية ترى أن الرؤية السياسية تشكل أحد العناصر الهامة التي تكمن وراء بناء الرواية المعاصرة، ومن هنا كان اختيار الباحث للرؤية السياسية إشكالية أساسية؛ يدرس من خلالها الرواية في محاولة لاكتشاف العلاقة بين الرواية والسياسة. وقد تأكد من خلال النتائج المتوصل إليها استحالة الفصل بين الرؤية والأداة، فقد اضطر الباحث عند محاولة استخلاص الرؤى السياسية أن يدرس بعض الجوانب الفنية التي ساهمت في تصويرها مقيما نوعا من الجدل بين الإيديولوجي والجمالي.

وبما ينسجم مع طبيعة البحث وأهدافه، تم اعتماد المنهج البنيوي التكويني وهو المنهج الكفيل بدراسة مختلف البنى الفكرية والجمالية باعتباره منهجا ينظر إلى النصوص كعوامل متكاملة يراعى فيها العالم التخيلي للنص ولكن على الأرضية الفكرية التي ينتمي إليها. وتحدد منطلقات هذا المنهج على أساس رؤية جدلية تتحرك دوما بين العمل الأدبي ورؤية العالم والتاريخ، وعليه فإن "لوسيان غولدمان" (Lucien Goldman) واضع هذا المنهج يميز بين جانبين من عملية واحدة في الدرس الأدبي تبني على قاعدتين هما: 1- الفهم (Comprehension) 2- الشرح أو التأويل (Explication / Interprétation).

أما الفهم: فهو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي.

وأما الشرح: فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها. ونرى في حدود هذا التصور، بأن هذا المنهج ذو كفاءة عالية في القدرة على استقراء النصوص الأدبية للاعتبارات التالية:

1- المنهج البنيوي التكويني لا يلغي الفني لحساب الإيديولوجي، وعليه فإن الباحث في إطار هذا المنهج قبل أن يبحث عن العلاقة القائمة بين العمل الأدبي وسياقاته الاجتماعية وغيرها، فهو مطالب قبل كل شيء بفهم العمل الأدبي نفسه، وفهم دلالاته الخاصة ثم الحكم عليه من الجانب

1- حمدي حسين سلامة: الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر وأثرها على البناء الفني 1965-1975 (رسالة دكتوراه) - كنية الآداب - جامعة القاهرة 1991.

الإستتيقي. وهكذا تظل القيمة الإستتيقية دائما هي المعيار الأساسي، سواء للدلالة الموضوعية للعمل المنقود أو بالنسبة للشهادات الواعية للكاتب. ولكن هذه القيمة الإستتيقية لا ينبغي أن تفهم إلا في إطار جدلي، فهذا المنهج يضع تصورا خاصا للإستتيقا على أنها (إستتيقا جدلية) والتي على أساسها لا يمكن أن يكمن الفن في شكل مستقل عن المضمون. وبالمقابل لا يمكن الحكم على قيمة عمل أدبي من خلال مضمونه فقط، باسم بعض المذاهب أو بعض المعايير المفهومية، فالفنان لا ينسخ الواقع حرفيا ولا يلقن الحقائق.

2- هو منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته، مستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم. لذلك فأهميته تكمن في كونه منهجا متكاملا يتحرك في بعدين من حيث الظاهر ولكنهما بعد واحد معقد في حقيقته، لأنه يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبي في نفس الوقت.

3- هو منهج وإن ركز على الجانب الموضوعي، فإنه يهدف إلى استشراف رؤية إيجابية قائمة على جدلية الذات والموضوع، تلك الجدلية الممثلة لجوهر كل علم تكويني. وانطلاقا من هذا الجدل تطرح صيغة أخرى للذات، كونها ذاتا جماعية تتوفر على حد أعلى من الوعي الممكن. ورغم ذلك لا يتم إلغاء ذات الكاتب تماما، حتى لنجد تسليما في إطار الرؤية الغولدمانية بأن العمل كلما كان كبيرا كان شخصا، لأن الفردية الاستثنائية والغنية والقوية هي وحدها القادرة على أن تفكر أو تعيش رؤية للكون أو رؤية للعالم، بينما تكون هذه الرؤية في طور التكون وحديثة التبلور في وعي الفئة الاجتماعية.

4- المنهج النبوي التكويني يعلي من قيمة الأدب، بل ويفهم حقيقته الجوهرية عندما يرى أصحابه بأن الأعمال الأدبية الناجحة تنطوي على بعدين: التجانس الشكلي من ناحية، وتحميد هذا التجانس (رؤية للعالم) من ناحية ثانية. وفي هذا الإطار يمكن للأديب أن يحسد أقصى درجات الوعي الممكن، فيحقق عمله الأدبي التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعانيتها المجموعة الاجتماعية وبين العالم الخيالي الذي يخلقه، لينتم بذلك التفاعل بين عالمه التخيل والأدوات النوعية التي يستخدمها للتعبير عن هذا العالم (وهذا الشكل يغدو الأدب ليس مجرد انعكاس للواقع، بل تجاوزا له).

5- هو منهج لا يتعامل مع النصوص إلا في إطار معرفة كلية، فالأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل وكل تفسير جزئي يفترض معرفة "الكلية".

6- المنهج النبوي التكويني يستبعد دراسة البنيات بصورة سكونية ولا زمانية، ويتعامل بدل ذلك مع تلك البنيات في إطار عملية جدلية تلح على صيرورتها ووظيفتها¹.

وفي ضوء هذه المرجعيات والمنطلقات؛ تم تحديد الخطة الكفيلة بتحقيق ما تهدف إليه من خلال هذا البحث، حيث اتسعت لمدخل وخمسة فصول وخاتمة.

وقد خصصنا المدخل؛ لعرض المنطلقات النظرية في مجال الرؤية من حيث المفاهيم والتصنيفات المختلفة، وذلك لتحديد نظرية شاملة للرؤية، كرؤية فكرية من ناحية وكتقنية تُقدم من خلالها المادة القصصية من ناحية أخرى.

كما خصصنا الفصل الأول؛ لدراسة "الرؤية الإيديولوجية" في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات. وإذا كان المقصود بالرؤية الإيديولوجية "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً"، فقد انطبعت هذه الرؤية من خلال مجموعة من القناعات والتوجهات كـ: (الرؤية الاجتماعية، والرؤية الوطنية، والرؤية الإنسانية، والرؤية الدينية، والرؤية الوجودية، والرؤية النفسية... إلخ).

أما الفصل الثاني؛ فقد خُصص للبحث في "الرؤية التعبيرية" والتي يقصد بها العلاقات التي يُقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، وتأخذ هذه العلاقات وجهتين أساسيتين؛ في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي، فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها، وفي هذا الوضع نكون أمام وجهة نظر خارجية، وفي الثانية يأخذ وضع المقرّر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب فيتيح لنفسه التدخل فيه عن طريق التحوير والتفسير والتوضيح. وانطلاقاً من هذا التحديد تم ربط أشكال الخطاب - التي صنفنا في هذا الفصل - بالرؤية، ومنها (الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب المختزل). ومن الواضح أن العلاقة التي يُقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات ستحدد في نهاية المطاف؛ فيما إذا كانت الرواية لتعددية الأصوات أو للصوت المفرد حوارية أو مناحاتية.

أما الفصل الثالث؛ فقد خُصص للبحث فيما يطلق عليه - بوريس أوسينسكي - "المنظور النفسي" وهو يتعلق بـ "من يرى"، وقد استندنا في ذلك إلى التصنيف الذي قسم من خلاله المنظور النفسي؛ إلى رؤية موضوعية ورؤية ذاتية. وإذا كانت الرؤية الموضوعية تنطلق من بؤرة الراوي،

1- للإطلاع أكثر حول هذا المنهج يمكن الرجوع إلى كتاب "النسوية التكوينية والفرد الأدبي": نوسبات غولدمان (بمجموعة من الكتابات لترجمة محمد سبيلا) - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - الطبعة الأولى 1984.

بينما الرؤية الذاتية تنطلق من بؤرة الشخصية، وأن كثيرا من النقاد المعاصرين قد فضلوا الرؤية الذاتية على الموضوعية لأنها أكثر إيهاما بالواقع، فإننا في هذا الإطار حددنا كيفية اشتغال هذه الرؤية في الرواية الجزائرية ودرسنا تجلياتها ووظائفها وأنساقها؛ مع العلم أن هذه الرؤية تكون دائما في تماس مع جميع عناصر القصة الأخرى ومكوناتها، ومن ثمة فهي تكتسي أهمية قصوى في تحديد رؤية الكاتب.

أما الفصل الرابع؛ فقد خُصص لدراسة الرؤية على مستوى الزمان؛ ذلك لأنه من المؤكد أن تخطيط زمن القصة في الخطاب هو الذي يعطي للزمن بُعدا الخاص والتميز، فإذا كانت القصة تقدم أحداثا وقعت في زمن ما وتخضع لمجموعة من الخواطر المتتالية دون مراعاة الجهة المرسل التي تكون في حياد تام ولا تتدخل في عملية الحكمي، فإن زمن النص أو الخطاب يختلف عن ذلك لأنه يرتبط بذاتية الراوي المرسل للخطاب، والذي يتولى تقديم القصة وفق تصور خاص يتماشى وتصور الكاتب للغاية المقصودة من القصة والتي يهدف من خلالها إلى التأثير في المتلقي. وكل ذلك سيؤدي إلى التسليم بأن طبيعة هذا التخطيط ومستوياته هو ما يؤثر لإدراك الكاتب لمستلزمات الفن الروائي، ويعبر عن وعيه في تشكيل زمنية النص بما يعكس رؤيته.

أما الفصل الخامس؛ والأخير فقد خُصص للبحث في الرؤية على مستوى المكان. ومن المعروف أن المكان يختلف أشكاله وتظاهراته وعناصره يخضع بدوره لرؤية محددة، وتكشف هذه الرؤية عن قصدية وأبعاد ذات دلالات متعددة نفسية واجتماعية، ولا يمكن قصرها على كونها تقنية وصفية. وتأسيسا على ذلك؛ نحدد مختلف تظاهرات المكان في الرواية الجزائرية للمرحلة المدروسة في حدود التقنية والوظائف والدلالات.

وقد أنهيت البحث بخاتمة، لخصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، ولن أزعج أن هذا البحث قد قال الكلمة الفصل في هذا الموضوع، وكل ما أرجوه أنه قد أضاف لبنة جديدة لشرح البحوث والدراسات الأكاديمية حول الأدب الجزائري.

وأخيرا أتقدم بخالص الشكر والامتنان للدكتور "رشيد قرييع"؛ الذي قبل الإشراف على هذا البحث وكان له الفضل في توجيهي وإرشادي. كما أشكر الدكتور "عبد الوهاب بوشليحة" لكل ما بذله معي منذ المراحل الأولى لتسجيل هذه الأطروحة، وأقدم عرفاني لكل من اغترفت على يدهم العلم والمعرفة.

والله ولي التوفيق.

مدخل: الرؤية الروائية

يتموضع الاهتمام بالرؤية الروائية ضمن إطارين: الرؤية كمادة فكرية وإيديولوجية، والرؤية كتقنية تقدم من خلالها المادة القصصية، وإذا كانت الرؤية هي المنظور الذي يبنى عليه العالم الروائي ككل: "فلا يجوز قصر مفهومه على أنه مصطلح فكري أو إيديولوجي، أو أنه يدل على موقف صاحب العمل الأدبي الفلسفي أو رؤيته الفكرية فحسب، إذ أنه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه إدراكية للمادة القصصية، فهي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية، تتشكل بمنطق رؤيتها الخاصة وزاويتها، إيديولوجية كانت أو نفسية، بالإضافة إلى المنطق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطته روايته وموقفه الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان وكل أحداث الرواية والقارئ"¹.

والواقع أن الرؤية الفكرية والإيديولوجية لا تخص رؤية الأديب ضمن الأعمال الأدبية ومنها القصصية والروائية فقط، بل تتصل بالإنسان في حد ذاته، وهو يمارس مختلف نشاطاته في هذا العالم: "فالإنسان كما يلاحظ ميرلو بونتي (Merleau Ponty)، يعرف من خلال تجربته بمعنى طريقته في تحديد شكل معين للعالم"².

وحتى في مجال الشعر الذي يشكل فيه الأسلوب عنصرا بنويا رئيسيا، فإن الشاعر لا يمكن أن يستغني فيه عن رؤية فكرية محددة، فبمجرد أن يتم الحديث عادة عن العثور على كلمات للتعبير عن فكرة، فذلك يعني أن الشاعر يملك فكرة قريبة من التكوّن، ويستعملها لقياس ملاءمة أي عبارة ممكنة تخطر له، واضعا الكلمة في خدمة الفكرة، وبما يتناسب مع الرؤية التي يطرحها في قصيدته.

أما في مجال الرواية، والفن القصصي بصفة عامة، فقد غدت الرؤية الفكرية لازمة للأديب منذ القرن التاسع عشر، ذلك لأن مداركه قد اتسعت، وشعوره بالواجب تجاه مجتمعه حتم عليه ألا يقتنع بمجرد الملاحظة والكتابة، فالقارئ وهو يعيش العالم التخيلي يشعر بأن هذا العالم حتى وإن كان محاكاة للعالم الواقعي فإنه لا يشبهه تماما، لأنه يشغل بقوانين وقيم هي من وصنع رؤية الأديب.

1- مير أحمد فاس: ساء الرواية - ص 130.

2- Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- Editions; Labor- Bruxelles- 2^{ème} édition revue et complétée- Fernand Nathan- Paris 1973- P173.

لقد حدث تحول فعلي على مستوى تمثل الرؤية لدى كتاب الرواية الجديدة، لكن هذا التحول لم يكن جذريا على الإطلاق، فإذا كانت التيارات السابقة تنطلق من رؤية تمثل قناعة مسبقة للكتاب، فإن هذا التيار قد حوّل هذه القناعة فقط إلى موضوع للبحث: "القاعدة الجديدة جعلت من الرواية بحثا (ساروت - بوتور - غرييه) وهو بحث في الواقع عن معنى للعالم"¹.

فإذن أي تحول أو اتجاه جديد لا يمكن أن يلغي رؤية الأديب، لأنه بدون هذه الرؤية لا يمكن إطلاقا أن يجري انتقاء الظواهر والشخص والأحداث، كما لا يمكن تصويرها وتقويمها. لذلك كثير من التعاريف تؤكد على أن الأدب لغة مكثفة تعبر عن الوعي، وهو استيعاب مجازي يتضمن رؤية الأديب، وإن كانت هذه الرؤية في الأساس تظل مشروطة بواقع المجتمع وحركة التاريخ: "فكل أثر فني يتضمن عناصر إيديولوجية، أفكار صاحب الأثر، أفكار زمانه، وطبقته"².

وهكذا فإن رؤية الأديب قاصا أو روائيا، تظل ضرورية لتناول التاريخ، أو وصف حركة المجتمع، ذلك لأن من غير الممكن أن تمارس العملية الإبداعية خارج الذاتية. ويبقى شكل هذا الإبداع هو ما يمنحه الفضاء التخيلي والمعطيات الإنسانية التي تتلون باختيارات ومفاهيم اللحظة التاريخية. وإذا كان العمل الروائي بالنسبة لـ (جورج لوكاتش) عبارة عن شبكة من العلاقات الجدلية بين الذات والموضوع، فإن (رولان بارت) يصر على دور الذات في صياغة التاريخ. فالكتابة الأدبية بالنسبة له، على خلاف الكتابة العلمية، تصلح مرصدا لاستكناه التقاء الذات بالتاريخ، لأنها تقدم لنا التاريخ (مذوتا) والذات (موضّعة)، وهنا تغدو الكتابة عند بارت ملتقى للغة والإيديولوجيا وكما يرى فإن: "داخل التاريخ العام يكون للأشكال والكتابات ولإستيقا تاريخها الخاص الذي يحاذي التاريخ ويتفاعل معه، ولكنه لا يستنسخه، لأن الإيقاع مختلف، والديمومة تمر عبر الذات"³.

وهذه الديمومة التي تمر بالضبط عبر الذات، هي التي تجعل من العمل الروائي رؤية للعالم، فليس الهدف مقصورا على وصف شخصيات وسرد أحداث، وإنما الهدف هو إعادة تحديد العلاقة مع العالم.

1- Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- P130.

2- جوبر عبد البور: المعجم الأدبي - دار الملايين - لبنان - الطبعة الثانية 1984 - ص 44.

3- رولان بارت: درجة الصفر للكتابة - ترجمة (محمد براءة) - دار الطليعة للطباعة والنشر - الرباط - الطبعة الأولى 1980 - ص 11-12.

وإن ميزة الروائي أنه فنان لديه رؤيته وملاحظاته الدقيقة حول المجتمع، سواء ارتبط بمنهج إيديولوجي أو لم يرتبط، إلى الحد الذي تكون فيه هذه الملاحظات والرؤى مستعصية حتى على العلوم التجريبية: "فالخيال الخلاق لدى المبدع في مجال الأدب استطاع أن ينتج رؤى نافذة حول قضايا اجتماعية بقيت غير مكتشفة من طرف علم الاجتماع"¹.

لكن البعض لا يريد للروائي أن يتمثل رؤية فردية على مستواه الخاص، لأن ذلك سيجعله أسير الذاتية، ويبعده عن قضايا مجتمعه، وبدل ذلك يتم الإلحاح على ضرورة الارتباط بمنهج إيديولوجي من شأنه أن يوفر وحدة التفكير والممارسة، وينطوي على الحلول وبدائل السلبيات والمخالفات السائدة في الواقع والتي تبعد عن الانسياق إلى التخيلات والأوهام والتصورات الطفولية والمرضية والذاتية: "فالقاص من خلال ارتباطه بهذا الإطار الإيديولوجي لا يعمق صلته بالواقع وحسب، وإنما يساهم بتناجه في عملية التغيير والبناء"².

ونتيجة ذلك يظل الأدب ومنه الفن الروائي رؤية للعالم، وإذا عجز الروائي عن تمثيل هذه الرؤية سقط في التسجيلية وضيق الأفق، لأن الفنان عامة ليس مهمته محصورة في تسجيل صور للعالم، ولا يمكن أن يكون مؤرخاً محايداً لقضايا عصره، بل هو يدافع دائماً عن الأفكار التي تحمل في رأيه معنى عصره، والاتجاه الرئيسي لهذا العصر. ولا شك أن النظريات الأدبية والفلسفية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قد حملت رؤية أكثر جرأة وتقدماً عن وظيفة الفن عموماً، فالفنون لا ينبغي أن تكون بمعزل عن العمل من أجل تحقيق مستقبل أفضل للإنسانية، لذلك حاربت هذه النظريات الجديدة دعوة الرومانسيين المتأخرة القائلة بغاية الفن في ذاته، وأشادت بالواقعية لأنها كانت تجعل الأدب وسيلة لكشف المشاكل والقضايا الاجتماعية، وبالتالي خلقت بهذا وعياً حقيقياً بالواقع الموضوعي. ولكن هذه النظريات الجديدة أضافت بأن الأدب لا ينبغي أن يقف عند مجرد تحليل الواقع وفهمه، بل إن عليه أن يقدم تصوراً لإمكانية تغييره إلى ما هو أفضل، وقد ظهر هذا المفهوم الجديد مرتبطاً بالاتجاه الاشتراكي.

1- Annie Goldmann / Sami Nair: Essais sur les formes et leurs significations (Texte rassemblés)- Editions: Denoel / Gonthier- Paris 1981- P84.

2- رفاق إبراهيم حسن: مقدمة عن القصة القصيرة والأدب القومي الاشتراكي- الأعلام- وزارة الإعلام بغداد- العدد السابع- السنة 12- نيسان 1977- ص 37.

وبغض النظر عن البدائل التي يقدمها الفنان أو الروائي من خلال منظوره، يمكن القول بأن أي عمل إبداعي لا يمكن أن يخلو من طرح إيديولوجي أو فكري إلى الحد الذي ينطبق فيه هذا الحكم حتى على الناقد الذي يمارس عمله النقدي وهو يدعي الحيادية الخالصة في كثير من الأحيان: "فنحن نعتقد بشكل واضح أنه ليس بإمكان دراسة نقدية ما، سواء صرحت بذلك أم لم تصرح، أن تكون خالية من موقف إيديولوجي تجاه ما تنتقد، حتى ولو اتخذت مظهر نقد جمالي خالص (...). فالاتجاهات النقدية البنيوية التي تقول بضرورة دراسة الفن من الناحية الجمالية فحسب، بدعوى أن الفن ليس له وظيفة في الواقع الاجتماعي، تحمل مع ذلك موقفا إيديولوجيا"¹.

ودون الدخول في محاجة من شأنها أن تفتح زاوية أخرى حول وظيفة الناقد ومدى موضوعيته في حالة الانطلاق من رؤية إيديولوجية مسبقة قبل الشروع في العملية النقدية، يجب التأكيد على أن الناقد في كل الحالات، عندما يتعامل مع أشكال الخطاب، فهو يتعامل مع مادة حية، ليس وظيفتها الإبلاغ فقط، وإنما إنتاج مادة فكرية أيضا: "إن السؤال الكلاسيكي حول الوظيفة الأساسية للخطاب، هل ينتج فكرا، أو وسيلة إبلاغ؟ ليس له أساس موضوعي، لأن الخطاب هو كل ذلك معا، ولا يمكن أن يضطلع بوظيفة دون أخرى"².

وإذا كانت الرواية من أشكال الخطاب الهامة، فهي وإن قدمت رؤى متعددة تتعلق بالشخصيات، فإن هذا لا يعني زوال رؤية الروائي ذاته، هذه الرؤية التي قد ترقى إلى أن تكون رؤية للعالم، وهذا شيء طبيعي لأنه كما سبق أن أشرنا، فإن طبيعة المرحلة التاريخية الجديدة تفرض على الأديب مهمة جديدة، ألا وهي مهمة الاختيار والتقرير الذاتي في المعركة الاجتماعية التي تجري في الوقت الراهن، وليس من باب الواقعية أو أي مذهب آخر تهميش رؤية الأديب الخاصة: "وإذا كانت الواقعية لدى تكونها بصفاتها طريقة مكتملة للإبداع، تتيح تحليل الوسط الاجتماعي واستخلاص الروابط السببية منه وإبرازها قد أسهم في تكوين تصور موضوعي للواقع، فذلك لم يمنع أن تكون لدى كل كاتب أو أديب واقعي رؤيته الخاصة للعالم. إن فهم طابع معرفة المسيرة الموضوعية للأحداث، وفهم حقيقة الحياة والتاريخ من قبل الفنان مرتبطان بالموقف الذي

1- حميد خمداي: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1985 - ص 16.

2- Julia Kristeva: Le langage cet inconnu- Editions; Seuil- Paris 1981- P13.

بمارسه هذا الفنان إزاء الصراع الاجتماعي المعاصر له، والذي يشارك فيه على نحو حتمي لا فكاك منه¹.

لقد غدا في عصرنا موقف الأديب ومنظوره أساس الفعل الأدبي، وهذا يخص كل التيارات وجودية أو إلحادية أو ماركسية وحتى شخصية، ذلك لأن أي كتابة أصيلة هي بالضرورة شهادة التزام، وإن هذا الالتزام هو منطلق الفعل الإبداعي، وهو جوهره الذي يكسبه معنى ودلالة.

أما الوجهة الثانية للرؤية الروائية؛ فتتعلق بالتقنية التي تقدم من خلالها المادة القصصية، وتكاد تلخص في علاقة الراوي بالعمل السردى.

وقد كثرت الدراسات والنظريات من بدايات القرن العشرين وتزايدت من حيث الكم والنوع؛ في فرنسا وإنجلترا وأمريكا والاتحاد السوفيتي حول هذا المكون الذي وظفت بصده مجموعة من التسميات: "من هذه التسميات التي عرفها؛ وجهة النظر - الرؤية - البؤرة - حصر المجال - الموقع - الصيغة السردية - المنظور - التبير، ولعل مفهوم (وجهة النظر) هو الأكثر ذيوعا، وبالأخص في الكتابات الأنجلو-أمريكية، إن وجهة النظر في مختلف التعريفات التي تتبناها تركز في معظمها رغم بعض الفروق البسيطة على الراوي، الذي من خلاله تحدد رؤيته إلى العالم الذي يروي به بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا - في علاقته بالمروي له - تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"².

ومصطلح (رؤية) أو (وجهة نظر) يحيل إلى العلاقة التي تربط بين الراوي والعالم المشخص، وهو مفهوم يظل مرتبطا بالفنون التصويرية كالرسم والسينما والمسرح والنحت والهندسة المعمارية، ومرتبطا من ناحية أخرى بمختلف أشكال الخطاب السردى، ومنه الخطاب الروائي؛ فالمادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي: "تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله،

1- بوريس سوتشكوف: المصائر التاريخية للواقعية - ترجمة (محمد عيتاني/ أكرم الرافي) - دار الحقيقة - بيروت 1974 - ص 21.

2- سعيد بقطي: تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1989 - ص 284.

ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية، وبخاصة الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه¹.

أما في (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة) فقد حدد مفهوم (الرؤية) أو (وجهة النظر) على أنه: "يحيل إلى العلاقة بين الراوي والعالم المشخص، وهي مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (قصة خيالية، رسم تصويري، سينما وبدرجة أقل مسرح، نحت، فن عمارة) أو تهم أيضا فعل التشخيص بطرائقه المختلفة، سواء في حالة الخطاب التشخيصي أو فعل المقول في علاقته بالقول"².

ويلج المشتغلون في هذا الحقل على ضرورة عدم الخلط بين مفهوم (وجهة النظر) - كما تم التواضع عليها حديثا - وبين مفهومها كتقنية سردية خاصة محددة تاريخيا يشار إليها غالبا بهذا الاسم لأن المفهوم الثاني يبقى ناقصا، ويلاحظ ذلك من خلال التعريف الذي تقدم به (ميشيل ريمون) في كتابه (أزمنة الرواية منذ ما بعد الطبيعة إلى العشرينات) حينما كتب يقول: "حسب تقنية وجهة النظر يتموضع الروائي، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"³. فهذا التعريف لـ (وجهة النظر) قد يغفل عدة عناصر من مكونات هذا المفهوم، لأن مفهوم وجهة النظر يحيل إلى مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقرائه.

وبغض النظر عن المراحل التي تطور من خلالها هذا المفهوم تاريخيا، فإن أغلب النقاد والباحثين يتفقون على أنه من إنجازات النقد الأنجلو-أمريكي في بدايات القرن العشرين، وكان ذلك مع الروائي هنري جيمس: "الذي انطلق من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل، معينا عليه دور محرك الدمي، داعيا إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه، لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف"⁴.

1- ميزا أحمد قاسم: بناء الرواية - ص 130.

2- Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Editions: Seuil- Paris- 1^{ère} édition 1979- P411.

3- بوريس أوسينسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثنية - ترجمة (ناجي مصطفى) - منشورات الحوار الأكاديمي والخاممي - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1989 - ص 07.

4- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 285.

لذلك فحذور وجهة النظر، توجد في مقدمات هنري جيمس (H. James) وإن كان قد أصبح كلاسيكيا في النقد الأنجلوسكسوني، فقد استطاع في عصره أن يلور أدواته التقنية وفق غايات جمالية خاصة به: "ومن أشهر هذه الأدوات تبني وجهة نظر مراقبة توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات، ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، والمحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكثفيا بذاته"¹.

وقد عمق هذا المفهوم واحد من أتباع هنري جيمس، وهو بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) في كتابه (صناعة الرواية) الذي ميز فيه بين العرض والسرد: "مؤكد أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، وأن في السرد راويا عالما بكل شيء"². وينتج عن العرض تقديم مشهدي ذو بعد درامي، أما عن السرد فينتج تقديم بانورامي ذو طبيعة تصويرية؛ حيث يفترض في التقديم البانورامي وجود الراوي العالم بكل شيء، أما في التقديم المشهدي فإن الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي. ويختتم "لوبوك" تحليلاته بانحيازه إلى جانب الراوي (المسرح) والمدمج في القصة، لأن تقديم الأحداث بهذه الطريقة، أي طريقة العرض، يجعل من القصة أكثر موضوعية، عكس ما نجد ذلك في التقديم البانورامي.

وانطلاقا من علاقة الراوي بالقصة، أمكن استنتاج وجهات نظر اعتمدت أساسا على معيارية التقديم البانورامي الذي يقابله التقديم المشهدي. وعلى كثرة التصنيفات، ومنها مصنف لوبوك وفريدمان (Norman Friedman)، يعد مصنف جان بويون (Jean Pouillon) من أهم ما قدم في هذا المجال، ذلك لأنه حاول أن يحتزل ما أسماه (الرؤيات) اختزالا دقيقا، إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤيات. فقد: "انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاث رؤيات هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج"³.

1- بوريس أوسسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى النثر - ص 11.

2- سعيد بغصن: خمس خطوات الروائي - ص 285.

3- المرجع نفسه - ص 288.

ويقدم الباحث شرحاً لكل رؤية، ففي حالة (الرؤية مع) يتم اختيار شخصية محورية يمكن وصفها من الداخل، وتصبح هذه الرؤية هي نفس رؤية الشخصية المركزية، ولا تعد هذه الشخصية مركزية لأنها ترى في المركز، ولكن لأن من خلالها يتم رؤية الشخصيات الأخرى، ومعها يتم معايشة الأحداث: "وتعتبر رواية (السفراء) لهنري جيمس مثالا نموذجيا لهذا النوع من القصص، فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان قدمت كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات، وهذه التقنية التي أسماها جان بويون (الرؤية) مع"¹.

أما في حالة (الرؤية من الخلف) فإن الراوي ينفصل عن شخصيته، لأنه في هذه الحالة ليس خلفها، وإنما فوقها يسير بمشيئته قصة حياتها، والفهم الذي تتيحه هذه الرؤية أنه يتم من خلالها تقديم سلوك الشخصيات، لكن هذا الوصف لا يؤدي إلى الفهم النفسي للشخصيات، بل العكس هو الذي يفرضه، أو أكثر من ذلك يلغيه.

أما في الرؤية الثالثة (الرؤية من الخارج)، فيتم وصف السلوك كما هو ملحوظ ماديا بالإضافة إلى المنظر الفيزيقي والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصية.

ثم يأتي بعد هذه الخطوة، خطوة هامة أخرى قام بها في أوائل الستينيات واين بوث (Wayne Booth) الذي حاول أن يتجاوز كلا من لوبوك وفريدمان، ومن بين أهم ما قام به تمييزه بوضوح بين أنواع الرواية، انطلاقاً من علاقتهم بالقصة، حيث قسمهم إلى نوعين: مشاركون في القصة كشخصيات، وغير مشاركين. وأهم خاصية توجد في تصنيفه الذي اعتمد على هذا المبدأ استعماله لمصطلح (الكاتب الضمني) أو (الذات الثانية للكاتب)، حيث وضع الفروق الموجودة بين الكاتب الضمني والسارد من جهة، والكاتب الضمني والكاتب الحقيقي من جهة ثانية. وبذلك وضع حداً للغموض الموجود بين السارد المنتج للكاتب، المنظم للمحكي في كليته، والسارد الذي يبدو أنه يحكي الأحداث داخل القصة، لأن الغموض يزداد خاصة إذا كانت القصة تحكي بضمير المتكلم حيث يعتقد كثير من القراء بأن الكاتب هو السارد. يقول موضحاً ما ذهب إليه: "الكاتب الضمني يختلف دائماً عن الإنسان الواقعي، وذلك مهما كان التصور حوله، لأنه يخلق نسخة سامية لنفسه وهو يخلق عالمه الأدبي، فكل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله

1- سير أحمد فاسم: ساء الرواية - ص 133.

كنوع من (الأنا الثانية)، هذه الأنا الثانية تقدم غالبا صورة عن الإنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة وإحساسا وحساسية مما هو في الواقع"¹.

على هذا الأساس فالكاتب الضمني ليس هو الكاتب الإنسان، وإنما هو ذلك المختفي في الكواليس، أو كما يقول (بارت) إنه من ورق وليس من لحم ودم.

بعد هذه الفترة بقليل حاول ستيفان تودوروف (Tzvetan Todorov) موضعة مفهوم (الرؤية السردية) ضمن إطار تحليل الخطاب السردى بوجه عام والخطاب الروائي بوجه خاص، فميز بين الحكى كقصة وخطاب، كما استعاد تصنيف بويون للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة فكان تقسيمه على الشكل التالي:

- 1- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف) حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.
- 2- الراوي = الشخصية (الرؤية مع) وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية.
- 3- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) معرفة الراوي هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ينذر استعمالها بالنظر إلى الرؤية الأولى والثانية. والواقع: "أن هذه الرؤيات الثلاث ليست إلا الإطار الأكثر تعميما، وإلا فيمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية، كما أنها يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد"².

وبناء على عمل بويون وتودوروف يقدم جيرار جنيت (Gerard Genette) تصوره بعد استبعاد مفاهيم مثل (الرؤية)، (وجهة النظر) وتعويضها بـ (التبثير)، الذي يعرفه على أنه: "تضييقا في حقل الرؤية، أي عمليا انتقاء للعمليات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية (...)" وأداة هذا الانتقاء المحتمل هو بؤرة متموضعة، أي نوع من القناة للأخبار، لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية"³.

إذن فالسرد انطلاقا من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد، يعني أنه تضييق في حقل الرؤية بالمقارنة مع المعرفة الكلية للسارد، وهذا ما دفع (جنيت) إلى اعتبار هيمنة السارد (تبثيرا في درجة

1- بوريس تومسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبثير - ص 41- 42.

2- سعيد بفعين: تحليل الخطاب الروائي - ص 293.

3- بوريس تومسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبثير - ص 113.

الصفير) أو لا تبئير: "وهدف تحديد أكثر دقة لمفهوم التبئير يحيل جنيت على غمذجات المنظور التي بلورها سابقا كل من بويون وتودوروف"¹، فيكون تصنيفه وفق ما يلي:

1- التبئير في درجة الصفير (الرؤية من الخلف) السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية.

2- التبئير الداخلي (الرؤية مع) السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية.

3- التبئير الخارجي (الرؤية من الخارج) السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية.

ولا يكتفي جنيت بتقديم هذه النمذجة، بل يحاول شرح مصطلحاته الجديدة مبينا بأن النموذج الأول من التبئير، والذي سماه (التبئير في درجة الصفير) لا يعني بأي انتقاء إرادي لدى السارد للأخبار، بل على العكس من ذلك فهو يعلن عن رغبة إرادية في اللا- انتقاء، وبالتالي لا وجود في هذه الحالة للتبئير، ونموذج هذه الحالة المرويات الكلاسيكية التي تروى تحت سلطة التبئير في درجة الصفير.

وفي هذه الحالة فالمشهد يوصف ليس انطلاقا من وجهة نظر شخصية ما، ولكن انطلاقا من التصور الذي يمتلكه عنه السارد، فلا تضيق في الحقل ناتج عن تبني وجهة نظر ما في الحكاية يتحكم في السرد.

أما النموذج الثاني للتبئير فهو (التبئير الداخلي) ويكون الوصف فيه (مبارا)، لذلك يتطابق فيه المأوى البؤري مع وعي الشخصية، فكل مشهد يوصف في هذه الحالة يكون انطلاقا من وجهة نظر شخصية ما، وحينما يتعذر التعرف على المأوى البؤري من خلال الشخصية، ويتداخل بدلا من ذلك مع (عين الكاميرا) موضوعة في مكان غير محدد من عالم الحكاية، فإن التبئير يسمى خارجيا، ففي حالة التبئير الخارجي، يتم وضع المأوى البؤري في نقطة ما من العالم الحكائي خارج أي شخصية: "وهذا النوع يسمى خارجيا لسبيين:

1- إن المأوى البؤري يوجد خارج شخصية قادرة على تأويل الظواهر الملاحظة.

2- وبالتالي ستوصف هذه الأخيرة انطلاقا من مظاهرها الخارجية"².

1- بوريس أوسسكي (مجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير - ص 115.

2- المرجع نفسه - ص 115.

وإذا ما انتقلنا إلى الباحث السوفييتي بوريس أوسبنسكي (Boris Uspenski)، فهو يرى بأن وجهة النظر تتصل اتصالاً وثيقاً بتوليف العمل الفني بصفة عامة، وبهذا يكون منهجه أكثر شمولية: "ولما كانت وجهة النظر حسب أوسبنسكي تتعلق بالمواقع التي يحتلها المؤلف والتي انطلاقاً منها ينتج خطابه السردي، فإنه يسعى في مشروعه النظري إلى معاينة هذه المواقع من خلال أربعة مستويات"¹.

وتمثل هذه المستويات الأربعة في: المستوى الإيديولوجي، المستوى التعبيري، المستوى النفسي ومستوى الزمان والمكان.

ومن منظورنا فإن أهمية مشروع أوسبنسكي يعود إلى كونه قد تناول الرؤية الروائية في إطارها العام، وهو ما دعاه من جهة إلى تحديد مفهوم المنظور كمنظومة قيم عامة لرؤية العالم ذهنياً، ومن جهة أخرى تحديد دور الراوي في علاقته بهذا المنظور.

ولا شك أن ربط أوسبنسكي بين الإطارين؛ المنظور كروية إيديولوجية وفكرية، والمنظور كتقنية تقدم من خلالها المادة القصصية، يستجيب تماماً للطرح الذي نسعى إلى اعتماده في بحثنا هذا الذي قمنا بتقسيمه إلى خمسة مستويات هي على التوالي:

1- الرؤية الإيديولوجية.

2- الرؤية التعبيرية.

3- الرؤية الذاتية والموضوعية.

4- الرؤية على مستوى الزمان.

5- الرؤية على مستوى المكان.

1- سعيد بقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 194.

الفصل الأول: الرؤية الإيديولوجية

أولاً. الرؤية الإيديولوجية وتحولات المرحلة

ثانياً. تجليات الرؤية الإيديولوجية

1 الرؤية الاجتماعية

2 الرؤية الوطنية

3 الرؤية الإنسانية

4 الرؤية الدينية

5 الرؤية النفسية

- تمهيد:

يمكن القول بأن الإيديولوجيا في حقيقتها رؤية للعالم باعتبارها منظومة فكرية، يتحدد من خلالها موقف معين من الكون والمجتمع؛ وكما يراها جاك أوليل (Jaques Ellul) فهي: "مركب من الأفكار والمعتقدات، ليست أفكارا فقط أو معتقدات، وإنما معتقدات مرتبطة بنمط من الأفكار، وأفكار مغذية لنمط من المعتقدات"¹. لذلك فالإيديولوجيا كل شامل لنمطية الأفكار والمعتقدات، والدين حتى وإن تضمن مفاهيم مقدسة ومتسامية لا يمكن تجريده من هذه الصبغة، لأنه قد يتحول بدوره إلى قناعة أو تصور شأنه شأن الإيديولوجيات الوضعية الأخرى، ومع ذلك تذهب بعض التعاريف مذهباً آخر، فتجرد الدين من هذه الصفة: "لتحدث عن الدين إذا كان النظام يتضمن مفاهيم إما مقدسة وإما متسامية، وتحدث عن الإيديولوجيا عندما يكون ثمة نظام للقيم أو بصورة أعم للمعتقدات، ولا يستدعي من جهة مفاهيم مقدسة أو متسامية، ومن جهة أخرى يعالج بشكل خاص التنظيم الاجتماعي والسياسي للمجتمعات أو بصورة أعم مستقبلها"². وربما يعود سبب هذا التوجه إلى حيثيات الخلفية التاريخية لظهور هذا المفهوم، حيث استعمل المصطلح على أساس معارض لكل ما يحتمل الشك أو لا يقوم على مبدأ السببية، كما استعمل كمرادف للعلوم الوضعية³. ويتم التفريق بين الإيديولوجيا ذات المقاصد المصلحية والإيديولوجيا كروية شمولية تكون فيها المقاصد المعرفية غالبية حيث: "يعمل المفهوم الأول على المستوى النفسي، ويعمل التعريف الثاني على المستوى العقلي"⁴. ومن ثمة فإن رؤية العالم تبدو أوسع من الإيديولوجيا

1- Oliver Reboul: Langage et idéologie- Presses universitaires de France- Paris- 1^{ère} édition 1980- P20.

2- ريمون بودون/ فرنسوا بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع- ترجمة (سليم حداد)- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- الطبعة الأولى 1986- ص 85.

3- المصطلح اهتمدى إليه الفيلسوف ديمستوت دي تراسي (Destut de Tracy) في بحث له عام 1796؛ وقد لقي نجاحا سريعا على أساس أن الإيديولوجيا تعني العلم ودقة التحليل العلمي لمشكلة التفكير، وهي بذلك تقف على طرفي نقيض مع الميتافيزيقا وعلم النفس.

يراجع: Olivier Reboul: Langage et idéologie- P17.

4- كارل مانهايم: الإيديولوجيا والطبائفة- ترجمة (عبد الحليل الطاهر)- مطبعة الرشاد- بنغازي 1968- ص 129- 130.

لأنها ذات مفهوم تركيبي قد تغيب فيها المصالح فتستهدف تجميع العناصر الفكرية في كل إيديولوجيا من الإيديولوجيات، بحيث تجسد كروية عامة جميع التصورات.

ومع ذلك فإن "غولدمان" يظل يصر على أن رؤية العالم هي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى: "ف رؤية العالم هي بالتحديد مجموعة الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وغالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة في تعارض مع الجماعات الأخرى"¹. ورغم هذا يسود الاعتقاد بالدور الفردي في بناء الرؤى للعالم، فاستقلالية الإيديولوجيا عن الواقع الاجتماعي والمصالح الطبقية تبلغ حدها الأقصى في منظومات الرؤى للعالم التي يساهم في بنائها الأفراد بما يبلغونه من وعي عند تأملهم لمختلف الأنماط الإيديولوجية، ولمختلف المكونات الثقافية لعصرهم. والإيديولوجيا يمكنها أن تكون أقرب إلى المعرفة الموضوعية إذا ما تجسدت في إطار رؤية للعالم، كما أن المفاهيم الإيديولوجية لطبقة محددة، إذا أخذت كحقائق دائمة تقاس عليها الإيديولوجيات الأخرى، كانت إيديولوجية سياسية، وإذا تم النظر إليها باعتبارها تحتل موقعا من الإيديولوجيات في مرحلة من مراحل تطور المجتمع تكون أقرب إلى مفهوم رؤية العالم. وتتعدد مستويات رؤية العالم؛ فثمة رؤية جماعية للعالم، أي رؤية تعبر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان ولموقع الإنسان في العالم ومكانته كما هو الحال في النظرة الرأسمالية أو الاشتراكية للعالم، ومع كل أنواع هذه الرؤى للعالم ومن خلالها، ثمة الرؤية الفردية-الشخصية، رؤية هذا الإنسان أو ذاك، ونظراته للعالم: "وبهذا المعنى يمكن القول أن العمل الأدبي ومنه الرواية، هو أحد الحقول التي تلتقي أو تختلف فيها رؤية العالم الشخصية، برؤية المجموعة الاجتماعية-الثقافية خلال مرحلة محددة. بهذا المعنى فالرواية، هي رؤية كاتبها للعالم، لكن رؤية الكاتب للعالم تنسج وتصاغ عبر اللغة أساسا، واللغة مهما كانت فردية بأسلوبها، هي من معطيات العالم الخارجي، إنها العالم الخارجي وقد تسلسل برؤاه وأنظمته ومفاهيمه، إلى ذهن الكاتب وكتابته، واللغة هي التي تصوغ شكل الرؤية الاجتماعية، مثلما هي التي تصوغ أفكار الكاتب"².

1- Lucien Goldmann: Le dieu caché- Editions; Gallimard- Paris 1979- P26.

2- محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم)- الدار الوطنية الحديثة- دمشق- الطبعة الثانية 1999- ص38.

ويرى "محمد كامل الخطيب" أن هناك أنماطا متعددة ومختلفة في رؤية العالم، فهناك الرؤية التي يمكن تسميتها بالنمط الديني في رؤية العالم، وهي رؤية للعالم تتميز بإطلاقيتها وتجرديتها، أي أنها لا تتقيد بالزمان والمكان، ومن هنا تكون رؤية العالم في هذا النمط رؤية يحتويها مفهوم القداسة، ولأن القداسة والمطلق هما الأساس في مثل هذه الرؤية، فإن النظرة الاجتماعية في مجتمعات هذه الرؤية تقوم على مفهوم الجماعة الموحدة، أي التي تلتف حول النص المقدس، ولهذا تكون النظرة إلى الآخر عدائية، فالآخر خارج عن المقدس، وعليه تقوم رؤية سكونية مضمونها أن الحقيقة أعطيت مرة واحدة وإلى الأبد. وتُميّز الرؤية الدينية بإطلاقيتها وتجرديتها، يجعلها لا تتقيد بالزمان والمكان، ولا تتعامل مع اليومي والزائل، ولهذا تتميز عند تحليلها الأدبي بلغة مجردة، مطلقة، عمومية، أي يكثر فيها المصدر بدل استخدام الفعل، وتكثر الجمل الإنشائية والوصفية، بدل الحركة وتصوير الأفعال، وبعبارة أخرى، تكثر كل ضروب المحسنات البلاغية من تشبيهات ومجازات واستعارات، بدل اللغة العارية المحددة التي يتطابق فيها الكلام مع مدلولات العالم الخارجي.

ومقابل هذه الرؤية، هناك نمط آخر من رؤية العالم، وهو عكس النمط السابق تماما. وهذه الرؤية الثانية للعالم يمكن تسميتها بالرؤية النسبية أو الثرية أو الواقعية أو المادية ومن خلالها يكون العالم في حركة دائمة، والحقيقة ليست معطى مسبقا، بل تصنع وتكشف عبر جهد البشر، وبعبارة ثانية فالعالم متحرك متغير ضمن العالم، وضمن المجتمع الواحد، ومن هنا تكون لغة الأدب نثرية يومية، واقعية عقلانية. ويرى هذا الباحث بأن عرض هاتين الرؤيتين الرئيسيتين لا يعني عدم وجود غيرهما، فهناك رؤى متعددة للعالم أنتجت البشرية، وهذه الرؤى لم تتولد أو تبتدع بأنواعها المختلفة دفعة واحدة، بل مرت بأطوار عبر أزمان متتالية؛ حيث سادت في المرحلة الأولى الرؤية الأسطورية، ثم أتت بعدها الرؤية الدينية، ثم انفسح المجال في آخر مراحل تطور البشرية للرؤية العقلية. لكن تعاقب هذه المراحل، لا يعني أن هذه الرؤى ينسخ أو يلغى بعضها بعضا، فقد تتمازج في الفكر البشري مع بعضها البعض وفي المرحلة الواحدة، حتى وإن هيمنت رؤية على أخرى.

والواقع أنه عندما يتم الحديث عن الرؤية الإيديولوجية للكاتب لا بد من النظر في الكيفية التي تقتحم بها الإيديولوجيات النص الروائي، لأن إيديولوجية الكاتب لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بإيديولوجيات موازية لها. كما أن الكاتب لا يضمن بالضرورة رؤيته

الإيديولوجية ضمن الإيديولوجيات الأخرى في النص، فقد تبقى إيديولوجيته خفية تتحرك بسرية بين تلك الإيديولوجيات؛ ومن ثمة يمكن التمييز بين ما يمكن نعتة بالإيديولوجيات في الرواية، والرواية كإيديولوجيا على حد تعبير "بيار ماشيري".

ومثلما يتم من خلال النص الروائي عرض تعدد إيديولوجي بشكل متكافئ تتولد تلقائيا ضمن هذا التكافؤ رؤية الكاتب، وخضوع النص لهذه الرؤية ينفي بالضرورة كونه مرآة أمينة للواقع، لأنه لو كان كذلك سيفقد بالضرورة أي قيمة دلالية باقتصاره على نقل الواقع كما هو. وبشكل واضح فإن نفي الصفة المعرفية عن النص يعني بالضرورة تأكيد البعد الإيديولوجي له، وأنه خاضع في نهاية الأمر لرؤية الكاتب. والرؤية الإيديولوجية في الرواية المقصود بها الإيديولوجيا المكونة لختوى النتاج الأدبي بصفة عامة، مع التسليم بالدور الذي تلعبه الإيديولوجيا في الواقع وفي توجيه العمل الأدبي على المستوى الإبداعي. ومهما يكن يبدو أن تضافر الذاتي والموضوعي ضروري لأي صياغة إيديولوجية على مستوى العمل الأدبي، لأن العمل الأدبي يجسد الرؤية للعالم لهذه الطبقة أو تلك انطلاقا من تضافر بعدين؛ الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان: "والرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الفرد- الكاتب المبدع ويعيدها بدورها إلى المجموعة"¹. فالرواية هي أكثر الأجناس اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع، واتساع رصدها وتعمقها لمظاهر الوجود المختلفة، وقدرتها على سير أغوار الكينونة بطريقتها الخاصة ومنطقها المميز، وتأسيسها معادلا جماليا للتجربة الإنسانية على صعيد الإشكالية والرؤية. ولا يمكن أن تكون الصورة التي يقدمها الكاتب للمجتمع موضوعية إلا إذا عكست اختيارا جيدا للمادة، يتم تحويلها إلى مادة نموذجية؛ فالعمل يكون نشاطا جماعيا عبر الوعي الفردي للمبدع، وهو نشاط يكشف عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفته، في أفكاره ومشاعره وسلوكه. وللرواية القدرة على كشف رؤى الكاتب، ومن خلاله رؤى المجتمع باعتبارها: "أداة معرفة وشكلا تعبيريا كاشفا لتحولات عميقة في بني المجتمع ورؤاه للعالم"².

1- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)- دار ابن رشد- بيروت- الطبعة الأولى 1982- ص 38.

2- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي- ترجمة (محمد براءة)- دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة- الطبعة الأولى 1987- ص 20.

ومن هذه الزاوية أضحي بديهيًا أنه ضمن أي تناول بنيوي للأدب لابد من الاهتمام بالأنماط الفكرية التي تتحكم في مسارات الرؤية، مما يستدعي ربط الشكل الأدبي بالواقع الإيديولوجي والاجتماعي. ويبدو أن الخاصية الأساسية للرؤية الإيديولوجية أنها تعتقد دوماً أنها تامة، وأنها رؤية شاملة للكون، ولا يأخذ نسقها في التصدع إلا عندما تتدخل عناصر خارجية عنها لتساؤلها. وانطلاقاً من ذلك يعتقد "بيار ماشيري"؛ أن الإيديولوجيا عندما تدخل إلى النص الأدبي تتكسر وتنقلب ضد نفسها. لكن ينبغي التسليم بأن هيمنة إيديولوجيا على عالم النص لا ينفي البتة وجود إيديولوجيات مجاورة لها: "فوعي الذات عند البطل وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية لا يمكنه إلا أن يحاور وعياً آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر وإيديولوجيته لا يمكن أن توضع إلا بجانب إيديولوجية أخرى"¹.

إن الرواية تتضمن مجموعة من الإيديولوجيات تتعارض وتتقاطب، ومع ذلك لا ينبغي التعامل معها على أنها إيديولوجية الكاتب أو تعبر بشكل مباشر عن صوته، لأن الكاتب قد يلجأ إلى عرض مجموع هذه الإيديولوجيات ليقول شيئاً مخالفاً لها؛ وعليه وجب التمييز بين الإيديولوجيات في الرواية، والرواية كإيديولوجيا.

والرواية كإيديولوجيا تحيل بالأساس إلى رؤية الكاتب: "لأنه عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجية الكاتب في الظهور"². ولا يمكن فهم رؤية الكاتب إلى بعد استيعاب حقيقة الصراع بين الإيديولوجيات المختلفة المعروضة في النص؛ هذا رغم أن صوت الكاتب في الرواية المونولوجية أو (المناجاتية) قد يبدو أوضح، إلا أن الرواية الديالوجية أو (الحوارية) التي تتعدد فيها الأصوات بدورها لابد أن تسفر عن صوت الكاتب وبالتالي موقفه الإيديولوجي، فإيديولوجية الكاتب بالضرورة موجودة ضمن الأصوات المتعددة في الرواية، حتى إن تظاهر الكاتب بأنه يدير الصراع بين مختلف تلك الأصوات بحيادية تامة.

وعليه فإن الإيديولوجيا في الرواية تنطبع من خلال المواقف الفكرية للشخصيات، بينما الرواية كإيديولوجيا تعبر عن موقف الكاتب ذاته الذي لا يمكن أن يستلهم بشكل مباشر وإنما يتشكل في

1- Mikhail Bakhtine: La poétique de Dostoievski- Editions; Seuil- Paris 1970- P85-86.

2- حميد خميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا- المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1990- ص 35.

حدود أبعاد ذلك الصراع. ومهما سعى الكاتب إلى تمويه صوته في الشكل الحوارى للرواية، فإنه يميل في النهاية إلى تبطين رؤيته الإيديولوجية: "ومن الطبيعي أن يستغل المبدع في ذلك كل الوسائل الفنية والتمويهية والسياقية حتى لا يظهر هذا التسلط الإيديولوجى بشكل مكشوف مما يؤثر على درجة التأثير في القارئ"¹. ولاشك أن البحث في الرؤية الإيديولوجية في الرواية، قد يقتضى الابتعاد عن المفاضلات التي أضحت اعتباطية، بين ما ينعت بالرواية المونولوجية والرواية الحوارية، لأن كلا منهما يظل مجرد أسلوب عرض وتناول بما ينسجم مع الخيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب. وحتى وإن اعتقدت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بأن الرواية المتعددة الأصوات ليس لها إلا إيديولوجية واحدة هي الإيديولوجيا الحاملة للشكل، على اعتبار أنها لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائى، فإننا نعتقد بأن التعدد في حد ذاته إنما يعبر عن رؤى إيديولوجية منبثقة عن الواقع، وضمن هذا التعدد لابد أن يكون صوت الكاتب كامناً حتى ولو اتخذ موقفاً حيادياً، لأن الحياد يعتبر بدوره موقفاً إيديولوجياً. وقد انساق النقاد البنيويون إلى القول بحيادية الكاتب، من أجل أن يفسروا الأدب تفسيراً شكلاً، وبالتالي يلغوا رؤية الكاتب الإيديولوجية وكأن الأدب ليس من شأنه أن يعبر عن أي موقف من العالم. ومن باب الموضوعية القول بأن: "عدم الانحياز لا يعادله إلغاء الموقع، فالموقع لا يمكن إلغاؤه لأن الموقع هو موقع القول، أو هو موقع التعبير الناهض في قول. ولئن كان التعبير في هويته اجتماعي، فإنه، ومن حيث هو كذلك، موقعي"². فموقع الكاتب الذي يكشف بالضرورة عن رؤيته الإيديولوجية لا يمكن إلغاؤه مهما كان التعدد الصوتي، ومهما كان التوجه منصبا تجاه ما يمكن نعتة بديمقراطية النص.

والترعة النقدية التي تسعى للترويج للرؤية البوليفونية، لا تقف عند القول بالدور الحيادي الذي يلعبه الكاتب وهو يقابل بين الرؤية الإيديولوجية للشخصيات، بل تذهب إلى أبعد من ذلك عندما تؤكد أن البطل ذاته لا يعبر عن موقف الكاتب، بقدر ما يعبر عن موقفه كشخصية. والواقع: "أن الرواية الديالوجية لا تلغي أبداً صوت الكاتب، ولكنها فقط تواريه باتخاذ مظهر حيادي، وأن

1- حميد حمداني: النقد الروائى والإيديولوجيا- ص40.

2- مكي العبد: الراوى الموقع والشكل - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - الطبعة الأولى 1986 - ص177.

صوت الكاتب يصبح في هذه الحالة ضمناً Implicite ولا يمكن التعرف إليه أو تحديده إلا عند إتمام التحليل الروائي¹. فليس صحيحاً أن النص المتعدد الصوت (Polyphonique) كما يعتقد البعض ليس له موضوع إيديولوجي يعبر عن إيديولوجية الكاتب، وإنما هو مجرد مجال لعرض الإيديولوجيات المختلفة، فالنص المتعدد الصوت شأنه شأن المنفرد الصوت (Monophonique) لابد أن ينبثق ضمنه صوت الكاتب، مع اختلاف التقنية وطريقة التناول، لذلك فإن "ميخائيل باختين" رغم تأكيده على حيادية الكاتب، خاصة في الرواية الحوارية، فإنه يتكلم في كثير من الأحيان عن موقف الكاتب.

ومن المسلم به أن الرؤية الإيديولوجية لا تتجسد في الرواية بشكل مباشر، إن الرواية باعتبارها عملاً إبداعياً تلجأ إلى الإيحاء والرمز، كما تنسج داخلها علاقات معقدة تتضمن عناصر متشابهة من الوعي واللاوعي تعبر في مجموعها عن مواقف إيديولوجية، كما تنبثق في حدودها رؤية الكاتب.

وعن علاقة الرؤية الإيديولوجية للكاتب بالإيديولوجيا السائدة؛ فإن رؤية الكاتب قد تنسجم مع الإيديولوجيا السائدة أو تتعارض معها؛ والانسجام يحدث عندما تتوافق رؤية الكاتب مع منظومة الأفكار التي تفرضها هيئات عصره على المستوى السياسي أو الاجتماعي ولا يكون له مناص إلا الخضوع لها أو الاستسلام لمسارها: "وتقوم الإيديولوجيا السائدة بتحويل الفرد البيولوجي إلى فرد اجتماعي حيث تقوم إيديولوجية الدولة السائدة بإعادة إنتاج المجتمع لنفسه، أو تحديد علاقات الإنتاج، فالمجتمع لا يتضمن بنية ساكنة، وإنما هو عملياً في حال من التكون، للممارسات الاقتصادية والسياسية والإيديولوجية"².

وإذا كان الكاتب يتحرك بإزاء الواقع، كما يتحرك بإزاء ذاته فإن هذه الحركة قد تجعله أسير إيديولوجيات الواقع، يبنى رؤيته على أساسها كما قد ينفصل عنها ويبني رؤيته الخاصة. وتبقى الإيديولوجيا في الرواية مختلفة حتماً عن إيديولوجيات الواقع ولا يمكن أن تكون مطابقة تماماً لها؛

1- حميد خمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا - ص 52-53.

2- محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2006 - ص 214.

لأن العالم الروائي يخضوعه للشرط الإبداعي لا يفتأ يعدل من تلك الإيديولوجيات، هذا بالإضافة إلى تأثير وجهات نظر الكاتب وطبيعة وعيه وإدراكه في تناول تلك الإيديولوجيات: "فرؤية الكاتب هي التي تحدد الموضوع الذي يختاره لعمله، كما أن الواقعية ليست واقعية الموضوع بقدر ما هي واقعية التناول"¹.

إن الاهتمام بمضمون الفن الروائي، من أجل تحديد رؤية الكاتب الإيديولوجية، لا يلغي الاهتمام بالجانب الجمالي، فداخل هذا الإطار الجمالي فقط يمكن فهم هذه الرؤية وإدراك مستوياتها المختلفة لأجل التعرف إلى كنهها وحقيقتها. هذا حتى وإن كان النقد الجدلي في مراحله الأولى قد اتخذ طابعا إيديولوجيا صرفا تطلب منه البحث المباشر عن المدلول الاجتماعي، كما اتجه هذا النقد إلى نوع من المفاضلة بين الجانب الإيديولوجي والجانب الجمالي، فرأى أن الكشف عن الرؤية الإيديولوجية للكاتب هو أول ما يجب أن يقوم به الناقد ثم تأتي المرحلة الثانية التي تستهدف دراسة الجانب الجمالي.

وواقع أن النقد الجدلي قد انتبه في مرحلة متقدمة إلى أن استهداف الكشف عن الرؤية الإيديولوجية داخل العمل الأدبي، لا يقتضي فقط المقابلة بين البنى الاجتماعية والفكرية في العمل الأدبي وتلك البنى في الواقع، وإنما يتعدى ذلك إلى محالة الكشف عن وجهة النظر التي يتمثلها الكاتب ومن خلالها ينسج تصورات بإزاء هذا الواقع فيحلله من هذه الزاوية أو تلك وهو ينشد في خضم هذا كله واقعا ممكنا يتمشى مع قناعاته ورؤاه: "فالكاتب بتصوره الإيديولوجي الخاص، يسعى لنقل مظاهر ومواقف دون أخرى ويتعرض لقيم وسلوكات وأخلاقيات دون غيرها، وبذلك تكون علاقة النص بالواقع الذي يرصده علاقة موجهة وجزئية"².

كما أن النقد الجدلي حسبما يتمثله "غولدمان"، يربط الإيديولوجيا بتصورات وميول خاصة بالمجتمع، أو بالطبقات الاجتماعية إذا كان المجتمع المعبر عنه مجتمعا طبقيا. ومع ذلك فقد انتبه ناقد كـ "جورج لوكاتش" إلى ضرورة الاحتياط من الوقوع في الخطأ الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية

1- حمدي حسين: الرؤية السياسية في الرواية الواقعية- مكتبة الآداب- القاهرة- الطبعة الأولى 1994- ص32.

2-Pierre Machery: Pour une théorie de la production littéraire- Editions; Maspero- Paris 1971- P143.

في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر: "فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله"¹. ويشير "لوكاتش" إلى نوع من التفاوت وليس التناقض بالطبع الذي قد يحدث بين إيديولوجيا الكاتب التي يتبناها في الواقع والإيديولوجيا التي يعبر عنها في إبداعه، وكل ذلك مراعاة للشرطية الجمالية التي يفترضها الإبداع، بالإضافة إلى العناصر اللاواعية التي تتخلل العمل الأدبي من خلال ذات الكاتب.

أما "لوسيان غولدمان" فقد اعتبر الرواية تعبيرا عن "رؤية للعالم"، وهي رؤية تتكون من وجهة نظره داخل جماعة أو طبقة معينة انطلاقا من واقعها، وواقع صراعها مع الجماعات الأخرى. ويتمثل دور الكاتب في التعبير عن هذه الرؤية بشكل أكثر اكتمالا، فالمبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي وإنما يقوم بنقلها والتعبير عنها؛ ومن ثمة فإن دور الكاتب يكمن في الصياغة الجمالية، لتبقى الرؤية من إنتاج الجماعة أو الطبقة.

ويميز "غولدمان" انطلاقا من الفلسفة التي يبني عليها منهجه البنيوي التكويني بين نوعين من الوعي؛ وهما الوعي الواقعي والوعي الممكن.

ويقصد بالوعي الواقعي؛ مجموع التصورات التي تمتلكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى، وهذه التصورات تبدو ثابتة بحيث لا يمكن تصور وجود الجماعة المذكورة بدونها.

أما الوعي الممكن؛ فهو الذي يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة، والوعي الممكن هو المحرك الفعال لفكر الجماعة، وهو الذي يرسم مستقبلها، وعادة ما يكون الوعي الممكن في غير متناول الناس العاديين الذين يندمجون في الجماعة، وإنما في متناول المثقفين من سياسيين وفلاسفة وأدباء. و"غولدمان" على هذا الأساس يبني نظريته النقدية على الاهتمام بالوعي الممكن،

1- Georges Lukacs: Balzac et le réalisme français- Traduit de l'allemand Par (Paul Laveau)- Petite collection Maspero- Paris1973- P20.

على اعتبار أن العمل الروائي ليس انعكاسا آليا للوعي الجماعي للواقع، وإنما هو تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم للوعي الجماعي وكما يقول: "إن ما يميز في العمق السوسيولوجيا الماركسية عن مجموع الاتجاهات السوسيولوجية الأخرى (...) هو كونها ترى المفهوم الأساس، لا يكمن في الوعي الجماعي للواقع، لكن في الوعي الممكن الذي يسمح وحده بفهم الوعي الأول"¹. وقد وظف غولدمان هذه المنطلقات على المستوى التطبيقي في كتابه "الإله الخفي" وكان موضوعه دراسة عن الرؤية التراجيدية في كتاب (أفكار) لباسكال وفي مسرح راسين، والفكرة الرئيسية في هذا الكتاب هي أن الوقائع الإنسانية تكون دائما أبنية كلية ذات دلالة: "وقد استطاع غولدمان انطلاقا من هذا المبدأ أن يثبت وجود هذا البناء الذي أطلق عليه الرؤية التراجيدية والذي سمح له بأن يستخلص ويفهم جوهر عديد من الظواهر الإنسانية؛ الإيديولوجية واللاهوتية والفلسفية والأدبية"². وقد عني غولدمان بتحديد مفهوم الرؤية التراجيدية من خلال إطار ثلاثي: الله والعالم والإنسان ليكون ذلك مدخلا أساسيا لدراساته.

وعموما يمكن اعتبار الرؤية الإيديولوجية وسيطا بين الكاتب والعالم الواقعي، فالكاتب لا يتناول الواقع بشكل مباشر، لكنه يكون عنه صورة تساهم فيها العناصر الذاتية والموضوعية؛ ومن ثمة تتخذ الرؤية في الرواية هذا المنحى والذي يعكس من دون شك الرؤية الإيديولوجية التي يعرضها النص في كليته.

وسنسعى ضمن هذا التأسيس النظري إلى تناول مختلف مظهرات الرؤية الإيديولوجية في الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات، محاولين قدر الممكن رصد الرؤية الإيديولوجية في حدود الفضاء التحليل وعلاقته بالواقعي؛ وكما يقول-سعيد علوش- فـ "للعلاقة المباشرة بين المبدع والإيديولوجيا أهمية قصوى لأنها تحدد الاختيار لروائي المغرب العربي في مواجهة الشكل التاريخي"³.

1- Lucien Goldmann: Pour une sociologie du roman- Editions; Gallimard- Paris 1964- P41.

2- السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة 1970- ص24.

3- سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي- دار الكلمة للنشر- بيروت- الطبعة الثانية 1981- ص60.

أولاً. الرؤية الإيديولوجية وتحولات المرحلة:

لاشك أن الرؤية الإيديولوجية لأي كاتب مهما حققت استقلاليتها فهي تخضع لمؤثرات المرحلة التاريخية، بكل ما تحمله من تحولات اجتماعية وسياسية، ولا يمكن لذلك بأي حال من الأحوال عزل ما هو ذاتي عما هو موضوعي؛ لأن الإيديولوجيا: "قناع لمصالح فتوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي"¹. ومن الواضح في هذا المجال أن الروائي الجزائري قد وجد نفسه أمام تحولات عميقة ميزت مرحلة التسعينيات عن المراحل التي سبقتها، فهي مرحلة قد أزلت بشكل نهائي كثيرا من اليقينيات الإيديولوجية التي ظل كثير من الكتاب متشبثين بها طيلة مراحل سابقة؛ فمع نهاية الثمانينيات انهار المعسكر الاشتراكي، وأدى ذلك إلى وقوع خلخلة حقيقية ضمن كل المدارات التي كانت متفاعلة معه أو مرتبطة به، ورافق ذلك الأزمة الاقتصادية التي عرفت الجزائر خاصة منذ أواسط الثمانينيات، والتي أدت بشكل سريع إلى انفجار أحداث أكتوبر عام 1988.

ومهما يكن فقد بدأت رحلة البحث تتضح شيئا فشيئا في الرواية الجزائرية عن خيارات إيديولوجية جديدة، مع نهايات الثمانينيات بشكل واضح، ولعل هذا البحث قد بدأ من قبل، لكن زخم التوجهات الاشتراكية التي فرضتها السلطة طيلة مرحلة السبعينيات قد ظل بشكل أو بآخر مهيمنا وموجها الكتابة الروائية على مدار عقدين كاملين تقريبا. فالإيديولوجيا بقدر ما هي منظومة لها منطقها وأفكارها ومفاهيمها: "فهي ذات وجود تاريخي ضمن مجتمع ما"². وهذا المجتمع قد يكون مهيمنا في مراحل معينة لتقبل مسارات إيديولوجية محددة حتى وإن وجهتها السلطة، غير أن الحتميات التاريخية تفرض عليه تحديد مفاهيمه بما يستجيب لتحولات جديدة.

إذن بدأت رحلة البحث مع نهايات الثمانينيات، وكان البحث في الرؤى والخيارات الإيديولوجية، وقد حتم هذا التحول على الكتاب محاولة طرح البدائل والتصورات، لكن ما يميز هذا الطرح أنه ابتعد في الغالب عن كل ما هو يقيني، ولعل انعدام مثل هذا اليقين قد أدى لتشطبي النص وانكساره على المستوى الفكري وكذا الفني.

1- عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1983 - ص 53.

2- Georges lukacs: La théorie du roman- Editions; Gouthier- Genève 1963- P63.

ويمكن القول بأن رواية "عزوز الكابران"¹ للكاتب "مرزاق بقطاش" من الروايات التي سجلت هذا التحول؛ على اعتبار أن جزءا منها كتب قبل حوادث أكتوبر وجزءا آخر كتب بعد تلك الحوادث.

وأهم ما يميز هذه الرواية، على مستوى الرؤية الإيديولوجية، محاولة تقويضها لكل القيم التي انبنى عليها النظام الشمولي، مع طرح البديل الديمقراطي² الذي يرى الكاتب بأنه الحل الوحيد الذي يمكن من خلاله تحقيق أي مشروع حضاري.

وانطلاقا من هذه الرؤية؛ انبنت الرواية على التنديد بكل رموز الأحادية، والنظام السياسي الشمولي: "فالتركيز في هذه الرواية ينصب بالذات على ذلك الانقسام الكبير والواضح بين السلطة والشعب، مع العلم أن السلطة هنا هي سلطة عسكرية، فقد عمل الكاتب على تقسيم شخصيات روايته إلى فئتين واضحتين متميزتين ومتنافرتين، هما فئة المجموعة الحاكمة، ويأتي على رأسها عزوز الكابران (...) ثم فئة بقية الشعب"³. فالرواية تفتح على إضراب أهل البلدة عن شراء جريدة "الرأي الواحد" والتي يرأسها "عبد الواحد"، وهذا إنما يعبر بشكل واضح عن طبيعة الحكم تحت سلطة "عزوز الكابران" الذي يسعى لفرض توجه إيديولوجي واحد لا يخدم إلا مصالح الطبقة الحاكمة.

لقد أضحي البديل الديمقراطي مع نهايات الثمانينيات مطلب الجميع، كرد فعل على إخفاق السياسة الأحادية التي سادت طيلة العقود السابقة رافعة شعارات اشتراكية، مستندة إلى مرجعية عسكرية. لهذا السبب نادى أهل البلدة، بضرورة تحويل الشكنة العسكرية إلى متحف من شأنه أن يحفظ أجداد ماضيهم النضالي، وكل ذلك سعيا منهم للتخلص من كل أدوات السلطة المستبدة، وانطلاقا من هذه الرؤية أوحى الرواية بالنظر إلى المرحلة التي كتبت فيها بأنها بالفعل: "مغامرة في قلب وعمق السلطة السياسية في العالم الثالث، لكي لا نقول في الجزائر؛ ذلك أن الروائي عبر البطل السارد، معلم القرية، تحاشى ذكر الأماكن والتواريخ، ولكن الرموز جلية واضحة، يسهل

1 - مرزاق بقطاش: عزوز الكابران - مطبعة دار البعث - قسطنطينة - الجزائر 1989.

2 - يطرح مرزاق بقطاش الحل الديمقراطي والتعديدي كبديل عن السياسات والأنظمة الأحادية في كتاباته الفكرية، وحتى في بعض ما يكتب ضمن فواصل شعرية يقول: "الوطن الذي يشرد بنه بحجة الاختلاف في الرأي ويزرعهم في البرزخ والأعراف وفي النجوم ليس وطنًا".

يراجع - مرزاق بقطاش: الكتابة بالزيت - مطبعة لافوميت - الجزائر 1990 - ص 120.

3 - مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية - دار القصبة للنشر - الجزائر 1999 - ص 102.

لأي قارئ جزائري نبيه أن يعثر على مرجعية هذه الرموز"¹. ومثل هذا الغوص في عمق السلطة الشمولية كان الغرض منه تقويضها؛ لغرض إرساء المطلب الديمقراطي الذي يراه الكاتب الحل الوحيد للمعضلات الحضارية التي يواجهها المجتمع.

وعليه فالراوي/الشخصية الذي انضم لصفوف المعارضة المنددة بسلطة "عزوز الكابران" كان معجبا بـ "شيخ الجامع"، لا لشيء إلا لكون هذا الإمام بقدر ما يمثل أفكارا تنويرية، فهو يمثل أفكارا ثورية لا تقبل الاستكانة لممارسات السلطة الشمولية، وهو يطالب في ذات الوقت بالحل الديمقراطي، قال لي: "آراء الناس هي التي تمثل القوة الحقيقية. الرأي الواحد يستحيل أن يكون صحيحا"². وتشكيل رجل الدين على هذا النحو إنما يستجيب لطبيعة المرحلة التي كتبت فيها هذه الرواية، مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات إذ أسهم التيار الديني بجانب تيارات أخرى وطنية بالدفع نحو المطلب الديمقراطي: "فكأن الكاتب كان يهدف من وراء تقديمه لشخصية شيخ الجامع إلى رد الاعتبار لرجل الدين هذا بمنحه صورة مختلفة تماما عن الصورة التي صُوِّرَ بها حتى الآن في كثير من نماذج الأدبيات المعاصرة، وربما هناك عوامل أخرى اجتماعية وسياسية فرضتها المرحلة (...) ولا بد أيضا أن جزءا من تشكل صورة هذه الشخصية يرجع بالدرجة الأولى إلى ثقافة الكاتب التي تمتد ما بين الموروث الثقافي للحضارة العربية الإسلامية، وصورة رجل الدين المقاوم عبر سنين وقرون هذه الحضارة"³. ومهما يكن فإن الكاتب ومن خلال شخصية الإمام، وشخصيات وطنية أخرى تُمثل أقطاب المعارضة وهو يسعى للتأسيس للقيم التي ينبغي أن تقوم عليها الديمقراطية، يرى بأن العلم يمثل دعامة أساسية لمثل هذه الممارسة، وإلا تحولت الديمقراطية إلى مجرد شعار قد يقود المجتمع إلى الغوغائية والقوضى. ومن ثمة فالعلم هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن إشهارها في وجه السلطة، وهو المدخل الحقيقي للتعددية، وكل الأحزاب معنية به كمرجعية مهما كانت مشاربها الإيديولوجية.

وهناك اشتراطات فيما يبدو يتم التأكيد عليها؛ فالديمقراطية بقدر ما هي وسيلة للرفق ومحاربة الاستبداد، إلا أنها لا يجب أن تؤدي إلى التنكر لخصوصيات المجتمع، وأهم هذه الخصوصيات

1- محمد ساري: السلطة الكليانية وجرائمها (قراءة في رواية عزوز الكابران لمزاق بقطاش) - المسألة - يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين - الجزائر - العدد الأول - شتاء 1991 - ص 145.

2- مزاق بقطاش: عزوز الكابران - ص 82.

3- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية - ص 117.

الإرث التاريخي للأجداد بكل ما يشمل من دين وماضٍ فضالي. وعلى هذا الأساس كان حرص أهل البلدة على بقاء الجسر كمعلم تاريخي، والذي بذل الحاكم "عزوز الكابرا" ما في وسعه لطمسه: "هذا هو الجسر إذن، وأنا لا أعرف عنه إلا القليل جدا. الآثار التي بقيت منه إلى يومنا هذا تدل هي الأخرى على مكانته التاريخية وعلى الرموز التي ينطوي عليها"¹. والراوي كطرف في القضية يريد أن يتشبع بقيم الماضي، لأنه يعتبر الماضي إرثا يحوي كل قيم الأصالة، وكل قيم النضال ضد المستعمر الأجنبي، ومن ثمة كان ارتباطه بالجسر الذي يحيط بالبلدة كرمز لكل هذه القيم. ويتقاسم الراوي مع كل أقطاب المعارضة الموقف من الماضي، إذ لا حاضر ولا مستقبل إلا بالانطلاق من التراث: "أطفأت المصباح، مكثفيا بأنوار الشموع حتى أترك الماضي البعيد في مكانه الذي رسا فيه، لكن الشيخ عاد فأشعله مدلا على أن الماضي ينبغي أن يظل حيا شئنا ذلك أم آيينا. الهروب من الماضي إلى الحاضر أو إلى المستقبل عملية غير صحيحة، وعندما قال الطبيب أن الجسر مقوم من مقومات وجود هذه البلدة وأناسها أدركت ما يعنيه. لذلك أحببت أنؤكد أهمية الماضي بطريقي الخاصة"².

إذن تتحدد مؤشرات الرؤية الإيديولوجية التي يتبناها الكاتب بالطبع من خلال هذه الرواية، في التأكيد على المرجعية الديمقراطية كحل على المستوى السياسي، وتتفرع هذه الرؤية إلى مثل مرجعيات أخرى تشمل الموقف من الماضي الذي ينبغي أن يكون مرتكزا لحفظ هوية الأمة، لينفتح هذا الماضي على المعاصرة والتحديث وهو ما لا يتأتى إلا بنشر العلم والمعرفة³، الأمر الذي جعل الراوي يتمنى بناء جامعة مكان المرصد الذي قرر الحاكم "عزوز الكابرا" تقيته حتى يكون منتجعا للسباح.

ومن البديهي أن التحولات الاجتماعية والسياسية التي حدثت في الجزائر بعد حوادث أكتوبر 1988 قد قادت إلى تبلور وعي جديد، وهو وعي رأى في الحل الديمقراطي وسيلة من وسائل التعبير عن الذات أو القناعات الإيديولوجية. لكن هذا الوعي شابه كثير من الاندفاع وحمل تناقضات

1- مرزاق بقطاش: عزوز الكابرا - ص 150.

2- المصدر نفسه - ص 150.

3- يلح مرزاق بقطاش ضمن تصريحاته على دور العلم للخروج من المأزق الحضاري، وتركيزه على هذه المرجعية في هذه الرواية يعكس بشكل أو بآخر جانباً من رؤيته الخاصة؛ يقول: "كيف نخرج عن قراءة النوح المعلق في كل مكان؟ بأي حق نخرج عن القراءة ونركن إلى الأمية القاتلة؟".

يراجع - مرزاق بقطاش: الكتابة بالزيت - ص 78.

واحتقانات الماضي، فتميزت المواقف الحزبية بنوع من الذرعة الإلغائية للآخر، وانطبعت المواقف في شكل عنف فكري وإيديولوجي، ويبدو أن الكاتب قد كان واعيا بحقيقة هذه التحولات، فكان مستشرفا للمستقبل الذي ستظهر فيه صحف جديدة، تتسع لاختلاف الآراء وتتجادل في جو ديمقراطي دون أن يؤدي ذلك إلى الصراع أو العداء.

وضمن هذه الرؤية الإيديولوجية التي يطرحها الخطاب الروائي، تبدو الثوابت واضحة، ولعل أهم هذه الثوابت الثورة ضد الاستعمار وما تمثله من رموز تحريرية، وعلى هذا الأساس كانت كل الشخصيات المعارضة لنظام حكم "عزوز الكابران" مؤمنة بقيم النضال ضد المستعمر، فـ"الصحفي" الذي ظل مطاردا من طرف أجهزة السلطة حرص على أخذ تسجيل حي لـ"أرملة الشهيد" والذي يضم مآثرات المناضلين القدامى، وأرملة الشهيد كانت بدورها تنوي وضع كتاب عن تاريخ البلدة ونضالها. ومن ثمة يتضح ماذا تمثل الثورة بالنسبة لكاتب كـ"مرزاق بقطاش" الذي عايشها وآمن بمبادئها المنبثقة من قيم العروبة والإسلام والوطنية.

ويحيل الطرح على هذا المستوى من جهة أخرى إلى أن التحولات التي عرفت الجزائر مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات قد أعادت من جديد موضوع الثورة التحريرية للواجهة، وما تمثله من قيم ومنطلقات ممكن أن تسهم في بناء مجتمع متمسك بماضيه وحريص على خصوصياته. وقد انفتحت الرواية بالإضافة إلى ذلك على موضوع الدين والدور الإيجابي الذي ينبغي أن يلعبه في التأسيس لقيم الحضارة التطور، وهو ما جعل الكاتب يعطي صورة إيجابية لشيخ الجامع الذي بدا مؤمنا بقيم الديمقراطية والشورى، ومؤمنا بالعلم كوسيلة أساسية للبناء الحضاري: "ويبدو أن الشيخ تخلّى عن استغراقه تلك، إذ سرعان ما قاطعني: الأجيال الطالعة في حاجة إلى تحصيل العلم أولا. وروح النضال التي تتحدث عنها تأتي بالعلم وليس بالتهريج"¹.

وعلى الرغم من تمثل الكاتب لرؤية إيديولوجية واضحة في هذه الرواية نزع من خلالها إلى طرح الحل الديمقراطي، إلا أن هناك تسليما بالإشكالات الواقعية المعقدة التي تجعل من هذا الحل بدوره من الصعب تكييفه وفق متطلبات مجتمع لا تزال خياراته لم تتضح بالشكل الكافي؛ فالحكم لما عُرض على "شيخ الجامع" بعد سقوط سلطة "عزوز الكابران" رفضه وفضل أن يُفسح المجال للشباب للمشاركة في الحياة السياسية. وتظل مع ذلك المشكلة السياسية - من منظور الراوي -

1 - مرزاق بقطاش: عزوز الكابران - ص 214.

مطروحة رغم تطلع أهل البلدة لإشراقة المستقبل، ومعنى ذلك أن الكاتب يقدم رؤيا تفاؤلية رغم كل الإشكاليات السياسية والمعضلات الحضارية التي لا يزال المجتمع الجزائري يعاني منها.

ولاشك أن طبيعة التحولات السياسية والاجتماعية التي ميزت مرحلة التسعينيات في الجزائر قد حتمت على الكاتب اتخاذ موقف معين، قد يكون منسجما على المستوى الإيديولوجي مع توجهاته السابقة أو قد يكون مُعدّلاً بشكل من الأشكال، أو قد يكون حتى متعارضا. فشيء طبيعي أن تؤدي سلسلة الاختيارات للمفاهيم التي كانت سائدة وبشكل سريع وحتى مفاجئ لمثل هذا الوضع؛ الذي حتم على الكاتب إعادة ترميم قناعاته، أو إعادة طرح السؤال من جديد.

لكن أكبر إشكالية واجهها كاتب مؤدج ومتشبث بقناعاته الماركسية كـ "الطاهر وطار"، متعلقة بالأساس بتحديد موقف واضح من انبعاث الإيديولوجيا الدينية الإسلامية في التسعينيات، خاصة وأن هذا التوجه الديني قد كان خيارا شعبيا شمل طبقات واسعة على هذا المستوى. وكان النظرية الماركسية التي طالما تبنت مفهوم الصراع الطبقي قد وقعت في مأزق حقيقي مؤداه أن الذين راهنت عليهم، قد اختاروا خطأ آخر تبنوا من خلاله الخيار الديني الإسلامي.

وضمن هذا الإشكال يبني "الطاهر وطار" عوالم روايته "الشمعة والدهاليز"¹ التي واكبت التحولات السياسية والاجتماعية في الجزائر مع مطلع التسعينيات، وهو بذلك اختار الانطلاق من الواقع لتشكيل تصوره للعالم ذلك لأن: "كاتب الرواية السياسية يستطيع أن يطرح رؤيته للعالم من خلال سرد أحداث معاصرة، أو من خلال تصوير إطار تاريخي خادع، لكي يطرح إيديولوجيته بطريقة غير مباشرة"². ومن البداية تبدو الحيرة بإزاء واقع تلك التحولات، فـ "الشاعر" كشخصية محورية وهو ذو قناعات شيوعية لا يخفي التباس الأمر عليه، حينما يرى بأن هذا العصر دهليز كبير، وسرعان ما يلقي بالتبعة على المجتمع الذي انجرف إلى خيارات إيديولوجية لا يمكن أن تخدم مصالحه، وهذه الحيرة على مستوى الشخصية المحورية في الرواية شيء طبيعي لأن: "بطل الرواية كائن إشكالي وهامشي، يواجه واقعا اجتماعيا خاليا من المعنى، وعليه أن يخترع هذا المعنى المفقّد، أو يبحث عنه"³. ولعل هذه الإشكالية هي التي تدعو "الشاعر" المنطلق من قناعات ماركسية إلى

1 - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز - المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغبة - الجزائر 2004.

2 - طه وادي: الرواية السياسية - الشركة المصرية العالمية للنشر لوغمان - مصر - الطبعة الأولى 2003 - ص 09.

3 - بيري ريمنا: النقد الاجتماعي - ترجمة (عائدة لطفى) - دار الفكر للدراسات - القاهرة 1991 - ص 144.

قراءة تحولات الواقع في حدود ما تتيحه هذه النظرية من تفسير للحتميات التاريخية مع عدم التنكر لخيارات الجماهير في لحظة تاريخية ما، فخيارات الجماهير الكادحة ينبغي أن تحترم حتى وإن تبنت الدين وسيلة لمقاومة الاستبداد؛ لأن هذا الخيار لن يكون دائما وسيتحول وعي الجماهير مستقبلا إلى تبني القيم التي تعبر عن مصالحها الحقيقية. لهذا تم اعتبار تلك الجموع من أنصار الجبهة الإسلامية للإنقاذ جماهير كادحة، رغم أنهم تجمعوا في ساحة أول ماي يرددون شعارات دينية: "هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، سواء كانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها، أن يقف ضدهم"¹. ومع ذلك يتم إخضاع تحول وعي الجماهير تجاه الدين للتحليل، فيرى "الشاعر" أن هذا التحول إنما يعبر عن خلل ما، أو هو بمثابة شكل من أشكال الوعي الخاطي، لأن كل الفرضيات كانت تستبعد قيام الدولة الإسلامية بهذا الشكل.

والطاهر وطار يقدم بهذا الشكل شخصية محورية هي شخصية "الشاعر"، وهي شخصية تأصلت فيها القناعات الشيوعية، فهو منذ الصغر آمن بهذه النظرية وتبنى منطلقاتها وأسسها الفكرية، فاستحوذت مصلحة الجماعة والطبقات الكادحة عليه. ولم يكن تبني هذه الإيديولوجيا منبثقا من فراغ وإنما انبنى على أسس علمية ومعرفية، فالشاعر توصل لهذه القناعة بعد أن التحق بالثانوية الفرنسية الإسلامية في المرحلة الاستعمارية؛ حيث ساعده القيم العام الكورسيكي بهذه الثانوية على التعرف على الماركسية.

وانطلاقا من هذا الوعي بالنظرية الماركسية، تأتت للشاعر قناعات تعتمد-من وجهة نظره- على تفسير الظواهر تفسيراً مادياً؛ وعلى هذا الأساس تم النظر إلى الدين على أنه ظاهرة ارتبطت بعقلية الإنسان البدائي الذي كان يفسر الظواهر تفسيراً غيبياً، أما الحضارة التي يتصورها فهي حضارة التطور العلمي والتكنولوجي، التي تؤدي في آخر المطاف إلى تحقيق مجتمع بدون طبقات: "الحضارة التي أتصورها، يغيب فيها السيد، بينما تبقى السيادة، ويبقى المسود. إنها حضارة الإنسان الآلي، والديانات ظهرت في عصر الإنسان المزارع ألا يقال بأن كل الأنبياء رعوا الماشية؟"². وضمن هذا الإطار يظل الكاتب مخلصاً لتوجهاته التي يعتقد بأنها منبثقة دوماً من أسس

1- الطاهر وطار: الشجرة والدعالي - ص 20.

2- المصدر نفسه - ص 100.

عقلانية، بعيدا عن أي إيديولوجيا غيبية أو قائمة على الحنين إلى الماضي الاستعماري الكولونيالي، فهو يقول: "أنشأتها حالة وسطية بين المتشجنين الفرنسيين، والمتشجنين العربيين، بما فيهم الإسلاميين، قلنا أن الجزائر مقبلة على حالة غياب العقل، حالة اللاعقل، وعلينا نحن كعقلانيين أن نظل يقظين"¹.

وفي حدود الرؤية الماركسية العقلانية -من وجهة نظره- يسعى إلى تقديم قراءة شاملة للتاريخ الإنساني؛ فيجري على لسان الشاعر مونولوجا مطولا، أو يحوّل الشاعر إلى راو ليفضي هذا الأخير بتحليل تقريره؛ ينتهي من خلاله إلى أن الثورات عبر مراحل التاريخ إنما قامت لأسباب طبقية، وليس لأسباب أخرى عرقية أو دينية أو غيرها. ودون شك فإن الطاهر وطار ككاتب يساري يظل دوماً يعتقد بأن الرواية هي مجال لنقد أي فكر بورجوازي مهما كانت مضانه سواء اصطبع بصبغة دينية أو صبغة طبقية بحتة، وهو يسائر في ذلك المفكرين الماركسيين-ومنهم لوسيان غولدمان- الذين يرون أن الرواية بالرغم من أنها: "وثيقة الارتباط بالفردية البورجوازية، فإنها تعدّ نقداً للبورجوازية أكثر منها تعبيراً عن رؤيتها"². وانطلاقاً من هذه الرؤية، تتشكل تصورات "الشاعر" وأفكاره التي يبني من خلالها تحليله للواقع الاجتماعي وللتاريخ على أساس من الصراع الطبقي: "لقد اصطبغت الثورات التلقائية، التي اندلعت حينذاك من دون رابط يربطها، بصبغة الصراع الطبقي، ولم تكن تعبيراً عن حقد جنسي. فلم يثر الفلاحون البربر في وجه الرومان بوصفهم روماناً، بل ثاروا في وجه كل من اضطهدهم كائناً من كان، وخاصة البربر المتشبهين بالرومان"³.

ليس معنى ذلك البتة أن التحولات السياسية والاجتماعية التي ميزت بدايات التسعينيات لم تؤثر على القناعات بشكل ما، أو تعيد تشكيل تلك القناعات. فالرؤية الماركسية التي يطبعها الكاتب من خلال هذه الرواية، تقف في موقف الحيرة بإزاء إرادة الجماهير التي سعت إلى أن تُغيّر باسم الدين، وهنا كان على هذه الرؤية أن تتخذ الموقف المناسب، هل هي في صف تلك الجماهير مهما كانت توجهاتها، أم في صف المستغلين لها. و"الطاهر وطار" ككاتب يريد أن يحافظ على اشتراكه بأي ثمن اختار صف الجماهير، وطبع هذه الرؤية من خلال موقف شخصية "الشاعر"

1- إميل حبيبي: حوار فكري مع الطاهر وطار - التبيين - تصدر عن الجاحظية - الجزائر - العدد 11 - السنة 1997 - ص 101.

2- بيز زبما: النقد الاجتماعي - ص 147.

3- الطاهر وطار: الشمعة والدعائير - ص 116.

الذي يقول: "اللغة التي أستعملها الليلة، والوجد الديني الذي تصطبغ به مفرداتي، كل هذا جديد، فهل يعني هذا أنني أقع تحت وطأة عليها نحيًا وعليها نموت وعليها نلقى الله؟ أليس كل هذا تبريرا لتوجه ما بدأت أتوجهه؟"¹. والشاعر في خضم هذه التساؤلات وهو ينتهي إلى التسليم بضرورة أن يكون في صف هذه الجماهير، يعتقد أن كينونته لن تتحقق إلا وقد ارتبط مصيره بهم، وهذا الانتماء إنما هو عن قناعات راسخة، حتمت عليه ألا يكون في الصف الآخر؛ الذي تمثله نخبة استكانت للسلطة والمال واغتربت في الثقافة الفرنسية، فأضحى الاتجاه الفرونكفوني والسلطة وكأتهما وجهان لعملة واحدة، باعتبارهما من هذا المنظور المطروح في الرواية يسعيان إلى تكريس ثقافة المستعمر ويقمعان الشعب في إرادته: "والواقع أن المتصل الذي يصل بين المتفرنسين وأصحاب الترععات الوضعية (في رواية الشمعة والدهاليز) هو نفسه المتصل الذي يصل بين الجميع وممثلي سلطة الدولة التي لم تؤمن، فعلا أو ممارسة، بالتعددية أو الاختلاف، أو حرية الشعب في صياغة مستقبله، أو عدالة توزيع الثروة"².

ليس معنى ذلك أن هناك تقويضا للرؤية الماركسية من خلال مثل هذا الموقف من الدين، فالكاتب يرى أن الدين أضحى وسيلة مرحلية لانتصار الطبقة الكادحة، وأن هذه الطبقة لن تخسر شيئا إذا حققت طموحاتها برفع شعارات دينية. قد يكون لهذه الطبقة حزبا الشيوعي الذي قد تخسره، لكن هذا الحزب في واقع الأمر قد دُجّن من طرف السلطة، وتحول إلى أسير في يد البورجوازيات الوطنية تفعل به ما تشاء. ومهما يكن بالنسبة لكاتب كالظاهر وطار فالأهم أن يوفق في بناء عالم روائي يجسد فيه الرؤى والتطلعات الاشتراكية، جاعلا من بطله يحلم بـ: "التطلع إلى الأمام، التطلع إلى الوضوح، التطلع إلى ما هو أكثر إنسانية وإيجابية"³.

ويبقى الدين -من وجهة النظر هذه- مجرد وسيلة مؤقتة، وأن الثابت الوحيد هو مصالح الطبقات الكادحة، فالحزب الإسلامي باعتباره يمثل إيديولوجيا محافظة، بالضرورة سيرتبط مصيره بالطبقات البورجوازية المحافظة التي تقدم له الدعم، وحينئذ يجد العمال أنفسهم داخل هذا الحزب الديني مهمشين ومستغلين، فيثورون من جديد لتحقيق مصالحهم. والشاعر في هذا السياق يتمثل التحليل المفترض الذي سيقدمه "النين" لوضع تلك الجماهير وقد اتخذت من الدين وسيلة

1- الظاهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص 138.

2- حابر غصنور: مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر) - دار الفارابي - لبنان - الطبعة الأولى 2003 - ص 293.

3- محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ - حياة التأليف والترجمة - القاهرة 1970 - ص 57.

للتغيير: "سيادر فلاديمير لينين إلى القول بأن الله، كان دائما وأبدا حليف الفقراء والمساكين والمضطهدين، وإنه من واجب هؤلاء، أن يلتجئوا إليه، طالما ضيقت البورجوازية عليهم الخناق، وكلما عجز المناضلون عن إحداث التغيير السياسي، أو عن تحقيق ما وعدوا به"¹. إذن لا مجال من منظور الكاتب أن تُتهم الجماهير بارتكابها للخطأ الإيديولوجي عندما اعتمدت الخيار الديني وسيلة لتحقيق تطلعاتها، ولا مجال أيضا لنتع هذه الجماهير بالظلامية والأصولية وغير ذلك من الأوصاف التي لا يمكن لها أن تصدر إلا عن نخب بورجوازية تعودت على امتهان الفئات المسحوقة، كما تعودت على الإطلال عليها من أبراج عاجية استجابة لأفكار رجعية.

فالجماهير في حدود هذه الرؤية التي يطرحها الكاتب قررت التغيير ولا يهم الوسيلة التي سيتم بها هذا التغيير، وما على المناضل الاشتراكي إلا أن يعمل على جعل هذا التغيير يصب في آخر المطاف في صالح طبقته. فما لجأت إليه الجماهير هو نتيجة خيبة في المشروع الوطني الذي تبني الحل الاشتراكي، لكن تم الانقلاب عليه من طرف البورجوازيات الوطنية التي شوهته عن طريق التطبيق المزيف، ومن ثمة انتشرت الظاهرة الدينية في كل الدول التي وقع فيها هذا الانقلاب؛ كالجرائر وسوريا ومصر، ومع هذا تبقى الاشتراكية: "حلم الناس الذي سيبقى يراودهم إلى يوم الدين"². وما ارتباط الثورات الشعبية بالدين إلا خضوعا لصيرورات تاريخية، وفي نهاية المطاف فالرؤية الدينية من وجهة نظر الكاتب تحمل تناقضاتها التي ستصب حتما في صالح الطبقات الكادحة: "يستخلص لينين بعقريته أن إشكاليات الحركة، تحتم عليها، أن تكون معادية للاستغلال الرأسمالي وللإمبريالية، التي هي الرأسمال في أعلى مراحله. وأنها الكفاح الطبقي البديل في المرحلة الحالية، إلى أن تستقر كبرجوازية وطنية جديدة ذات مصالح فعلية مرتبطة بالاستغلال، والمستغلين، لا بد من مساندة هذا الكفاح"³. إذن؛ يحاول الكاتب من خلال التفكير في التحولات التي طرأت على الواقع إيجاد تطلعات أو استشرافات تصب في نهاية الأمر في صالح الرؤية الإيديولوجية التي يتمثلها ضمن خطاب الراوي، أو خطاب "الشاعر" كشخصية مركزية. و"الظاهر وطار" حتى روايته "الشمعة والدهاليز" يظل محافظا على قناعاته الماركسية، منطلقا من تصور فلسفي فكري، وفي نفس الآن من وعي طبقي فـ: "أي كاتب مهما كان شعوره بالتفرد بفلسفة خاصة لا بد أن يكون محكوما

1 - الظاهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص 141.

2 - المصدر نفسه - ص 141.

3 - المصدر نفسه - ص 144.

في رؤيته للواقع بتصور إيديولوجي معين، تتبناه ففته الاجتماعية التي ينتمي إليها، أو فئة أخرى يتبنى تصوراتها؛ سواء كان ذلك عن وعي أم عن خضوع واستيلاء¹. فهذه الرواية في الواقع تمثل استمرارا لرؤية الكاتب الإيديولوجية التي عكستها أعماله الروائية لمرحلة السبعينيات، مع بعض المراجعات التي اقتضتها منه التحولات السياسية والاجتماعية التي حدثت في الجزائر والعالم منذ نهاية الثمانينيات إثر انهيار المعسكر الاشتراكي ككل. فيظل التفسير المادي للظواهر هو السائد، وكل ما هو غيبي يمكن تفسيره بدوره تفسيراً عقلياً؛ فالله هو العقل، والشعارات الدينية التي يرفعها الإسلاميون لا تكفي، حتى وإن اعتبرت وسيلة للكفاح في مرحلة معينة. كما يتم اصطناع رموز مكثفة أحيانا إلى جانب الخطاب التقريري لعرض مثل هذه القنوات الإيديولوجية، فـ"الشاعر" في لحظة يتمثل تلك الفتاة التي يدعوها "الخيزران" وقد تحولت عيناها إلى صومعة، تخرج منها معاناة الكادحين: "تنتصب قدامك، هي بعينها الساحرتين، بقامتها المشوقة. تبسم، ثم تروح تتحول إلى صومعة، يتجلى من تحتها جامع في عرض الدنيا وطولها. تنطلق منه أنات توجع، كأنها ملايين المكلومين"². وانطلاقاً من ذلك يبدو الثابت الوحيد في حدود الرؤية الإيديولوجية الماركسية التي يؤسس لها "الطاهر وطار" هو تحقيق مصالح الطبقة العاملة، حتى وإن كان النضال من أجل تحقيق هذه الغاية وفي مرحلة معينة قائم على أسس دينية.

وينهج "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "غدا يوم جديد"³ نفس المسار الإيديولوجي الذي جسده أعماله الروائية السابقة في مرحلة السبعينيات والثمانينيات؛ فالرؤية الاشتراكية لا تزال تفرض حضورها لديه، وإن خضعت في بعض مساراتها وحشائها لمطالبات وتأثيرات المرحلة التي كتبت فيها وهي مرحلة بدايات التسعينيات.

والرواية وإن رصدت تاريخ الحركة الوطنية منذ الثلاثينيات، فقد انفتحت على الواقع الجزائري في التسعينيات، وحاولت بالتالي أن تحلل الحاضر في ضوء الماضي، وفق رؤية إيديولوجية حاول الكاتب عن طريق الإيحاء والرمز وأحيانا التقرير ضبط مساراتها وتحليل الوقائع من خلالها: "فغدا يوم جديد للكاتب عبد الحميد بن هدوقة تحاول أن تقول حاضرها وماضيها، أن تعيد بناء تاريخها

1- حمادي حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - ص 125.

2- الطاهر وطار: الشجرة والدهاليز - ص 152.

3- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - مطبعة أمزيان - الجزائر (د-ت).

والذي هو تاريخ الرواية، ولكنه كذلك تاريخ الحركة الوطنية منذ الثلاثين (وهي في غمرة البحث عن طريقها الصحيح) إلى يومنا الحاضر الذي نعيشه (...). العجوز مسعودة تقول هذا كله. من بداية تشكل الوعي الثوري المقاوم 1930 الذي يتحمل النفي والتعذيب في المحاجر والقتل مقابل الحق في الخروج من دائرة الصمت والموت المجاني، إلى تاريخنا التسعيني الذي صار كتلة من السواد¹.

وفي حدود رؤية الكاتب الاشتراكية، يبدو من البداية التعاطف مع الفئات والطبقات المسحوقة، فـ "مسعودة" كشخصية مركزية في هذه الرواية، كان لديها الوعي اللازم لإدراك حقيقة الأوضاع السلبية، التي قادت إليها سلسلة الانحرافات عن المسار الذي قامت على أساسه الثورة التحريرية ضد الاستعمار وكل الماضي النضالي الذي سبق تلك الفترة، وعليه فهي تقول لمن اختارته أن يكتب قصتها: "أكتب ما أملكه عليك، وما تعرفه أنت. لا يهم. أخلط الجميع. الحياة واحدة. جميع المسحوقين تقاسموا آلامها، جميع الأشقياء مثلي ومثلك؛ غرقهم أحلام زرقاء. وخطب خضراء في سنوات الجفاف! القصر الذي نحن فيه الآن، لم يبنه عرق أبنائي أو شقائي، بنته بنادقهم. البنادق هي التي تبني في الشعوب الملعونة! أشعر بالهون. أحتقر نفسي في هذا القصر، عيناى تشرفان على مدينة ما زالت أطرافها أكواخا"².

فخطاب "مسعودة"، يحيل إلى كل التضحيات التي بذلتها الطبقة المسحوقة، والواقع أن أغلب فئات الشعب الجزائري، في الحقبة الاستعمارية أو ما بعدها تنتمي إلى هذه الطبقة، ويبدو جليا أن الكاتب يريد تعقب المسار التاريخي، وما ميز فترة الاستقلال على مستوى التحولات السياسية، وما كان لهذه التحولات من تأثيرات سلبية ومن عييات بالنسبة لتطلعات الشعب الجزائري. لكن يتضح من وجهة النظر هذه؛ أن الطبقات الكادحة بالأخص، قد انطلت عليها الحيلة، فأنخدعت أولا؛ بالخطاب الحالم للسلطة مرحلة السبعينيات، ثم وقعت تحت طائلة الخطاب الديني فيما بعد ذلك. وفي نهاية المطاف كان أن حققت الطبقة الحاكمة كل أحلامها البورجوازية، وبقي الفقراء أسرى لأوضاعهم. فشيء طبيعي إذن، أن تحتقر مسعودة نفسها - كرمز للجزائر - وهي تطل على الأكواخ الشعبية من خلف نوافذ قصر الحكم التي سكنته لما كان أحد أبنائها وزيرا.

1- واميني الأعرج: "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة.. حكاية مسعودة مأزق الذاكرة/التاريخ- الثقافة- تصدرها وزارة الثقافة والاتصال-

الجزائر- العدد الأول- مارس 1993- ص 142- 143.

2- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص 15.

ويتم استلهاام حوادث أكتوبر 1988، فتُفسر تلك الحوادث في ضوء الرؤية التي يطرحها الكاتب؛ فحوادث أكتوبر إنما هي انتفاضة حقيقية للطبقات الفقيرة، كرد فعل على خيبة أمل حقيقية في المشروع الوطني الذي قام على أسس اشتراكية منذ مرحلة الاستقلال. و"مسعودة" وعيا منها بهذه الخلفيات، تريد أن يعرف الجميع الدوافع التي قادت لمثل هذا الأمر، وتريد بشكل أساسي من تلك الطبقات المستغلة، التي سخرت ثروات الوطن لصالحها أن تعرف قبل غيرها أن ما جرى قد تكون له تبعات خطيرة، ولا يمكن أن يُنظر إليه بتلك البساطة التي أشاعها أرباب المصالح. فـ"عبد الحميد بن هدوقة" في هذه الحدود؛ ينطلق من تصور إيديولوجي محدد، يُمكنه في بناء شخصياته في إطار العوامل الموضوعية التي تحكم فيها، ولا يقوم هذا التصور البتة على نرعة مثالية من شأنها أن تؤدي إلى عزل الشخصيات عن واقعها. وعليه، فـ"مسعودة" هي جزء من واقع طبقي عاشته على مدى مراحل منذ المرحلة الكولونيالية، وانطلاقا من هذا الواقع ظلت تستمد مواقفها في الحكم على التحولات الاجتماعية التي آلت إليها الجزائر في مرحلة الاستقلال، وبذلك يكون الكاتب قد استمد الرؤية الواقعية في بناء عوالم روايته لأن: "أكبر واقعية أصيلة هي التي لا تعرض الإنسان والمجتمع من وجهة نظر مجردة وذاتية صرفة، وإنما التي يتم فيها العرض انطلاقا من الكليات المتحركة، الموضوعية"¹. ففي حدود هذه الرؤية المستمدة من أسس إيديولوجية واضحة، تم تشريح الواقع والحكم عليه انطلاقا من خلفياته وحقائقه الاجتماعية، فـ:"لا بد أن يعرف أبناء القطن لماذا كُسر الزجاج، زجاج الواجهاات، أبناء القزدير لا بد أن يعرفوا ما عانته جداتهم الموشمات!"².

لقد كانت التبعات وخيمة بسبب فشل المشروع الوطني، الذي كان هدفه على مدى مراحل خدمة الطبقات الشعبية الفقيرة، وفي فترة وجيزة اتسعت الهوة بين الطبقات، واعتري الخلل البنية الاجتماعية والاقتصادية في الصميم، فأدى إلى انتشار الفقر بشكل واسع، كما أدى إلى تبعية كلية للاقتصاد الأجنبي: "لو تدري، أحيانا أتصورني شارعاً من هذه الشوارع التي تباع فيها الأشياء المستوردة في الظلام. الأطفال، الشبان، النساء المثلثات... كلهم جالسون على فخذي، هذين الرصيفين اللذين كانا ذات يوم سوقاً لنوع آخر من الترباندوا!"³.

1- Georges Lukacs: Balzac et le réalisme français- P09.

2- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص16.

3- المصدر نفسه- ص20-21.

لاشك أن الكاتب حاول في حدود قدراته أن يجعل من "مسعودة" كشخصية محورية رمزا للجزائر ككل، مشكلا صورتها بما يتفق مع قناعاته وتوجهاته الإيديولوجية، لذلك فهي تبدو خاصة بعد أن نضج وعيها في مرحلة الاستقلال في صف الفئات الشعبية مدافعة عن قيم الوحدة الوطنية: "ماذا أقول! أقسم لك بشبابي الذي لم تعرفه، إني أرى نفسي أحيانا كجبال جرجرة، عالية، عارية! وأحيانا أتخيل نفسي كجبال الهقار والتاسيلي، نقشت عليهما كل معاناة الشعب (...). لست جهوية، لا. ألف لا. إنما أعني شيئا آخر"¹. والكاتب انطلاقا من رؤيته الواقعية؛ يوظف الرمز ولكن دون أن يحوّل عوالمه وشخصه إلى ألغاز، فرمزية "مسعودة" ضمن سياقات الرواية، رمزية تستند إلى مرجعيات، فتبدو في إطار الرمز واضحة الأبعاد فس: "الرمزية لا تناقض بالضرورة المنهج الواقعي، لأنها إحدى الوسائل التي تمكن من اختزال الصورة، وتدخل على هذا الأساس في عداد الوسائل المستخدمة لتمييز الأحداث بطريقة واقعية، ولكن لكي تؤدي هذه المهمة لا ينبغي أن تتحول إلى غموض، وتحل تصورات مطلقة محل الذاتية الواقعية للحدث، ومحل معناه التاريخي الدقيق"².

وتطرح مسألة الهوية ضمن السياق الإيديولوجي الذي يؤسس له الكاتب في الرواية، فالهوية الجزائرية من هذا المنظور تشكلت من عناصر وأطياف متعددة، فلا يمكن أن تستند لمرجعية واحدة ووحيدة، والكاتب وهو يشتغل على الإطار التاريخي يرى بأن جزائر مرحلة الاستقلال هي تشكيل متعدد من عدة هويات، بما في ذلك الهوية الأوروبية. وعليه فأبناء "مسعودة" لا يوجد منهم إلا الشهيد ابنا شرعيا لزوجها قدور: "أقول كل شيء، وأذهب إلى مكة أغسل عظامي بماء زمزم. أبنائي آباؤهم ليس أباهم! كل شيء، بدأ من المحطة، من القطار"³. إذن فهذه الرؤية التي يطرحها الكاتب لمسألة الهوية، تتماشى مع الرؤية الماركسية التي تحيّد الديني لصالح الإنساني، وتشكل محددات هذا البعد الإنساني عادة من خلال حقيقة الوعي الطبقي الذي يجعل من كل الفئات والعناصر يمكن أن تشكل هوية واحدة في إطار رؤية إيديولوجية تقوم على أساس المصالح المشتركة: "فالشبيوعيون الجزائريون ثوريون-نظريا- من حيث الوسائل والأهداف، ولكن يختلف

1- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص21.

2- بوريس سوتشكوف: المصائر التاريخية للواقعية- ص213.

3- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص37.

المدلول العقائدي الشيوعي عن مدلولنا ابتداء من هذه الأهداف¹. فالخطة كانت بداية المرحلة الجديدة التي دخلت من خلالها "مسعودة" إلى عالم المدينة في الفترة الاستعمارية وغادرت عالم القرية، وانفتحت من ثمة على الحداثة الأوروبية، فكان لها ابن شرعي من "قدور" الجزائري والعامل بالميناء، وأبناء آخرين تعددت هويات آبائهم. ويبدو أن الكاتب من خلال هذا الطرح لا زال حتى المرحلة التي كتب فيها هذه الرواية، متشبعا ببعض الطروحات الماركسية التي تنظر إلى مسألة المواطنة والهوية ليس بناء على أسس دينية أو عرقية، وإنما بناء على أسس إنسانية.

ويتناول الكاتب انطلاقا من منظوره الخاص مسألة الحداثة والعصرنة في حدود ما يتيحها عالم المدينة من رموز، فعالم المدينة هو عالم التطور، وهو عالم مواكب لحركة الزمن، بينما عالم القرية أو الدشرة هو عالم منغلق لا يعكس إلا مظاهر التقهقر ويكرس قيم البداوة. كما يبدو عالم المدينة من خلال هذا الطرح عالما يمكن المرأة من تحقيق حريتها على مختلف المستويات بما في ذلك الحرية الجنسية، ففي خضمه انفصلت مسعودة عن زوجها "قدور" بعد دخوله السجن، وأقامت علاقات حرّة مع آخرين، إلى درجة أنها اعتقدت بأن القساة الحقيقيين هم العرب وليس الفرنسيون: "قلت لك: عندما أسكناني الزوجان الفرنسيان في الشقة الجديدة، تيقنت في قرارة نفسي عندئذ، أن ما يحكى عن النصارى من أنهم قساة لا يرحمون، ليس إلا كذبا. قلت: إن القساة الحقيقيين هم نحن العرب"². فهناك بالفعل تصورات إيديولوجية، تشكل ضمن مستويات عدة، وتنبثق انطلاقا من منظور الشخصيات، أو من منظور الراوي. والكاتب يتخذ وجهات نظر متعددة ليشكل رؤيته الخاصة؛ فتتحول "مسعودة" إلى رمز للتحرر، والراوي لذلك يحبها كما تُحب الأوطان لا كما تُحب النساء، ويراهن في الخطة تحت الشلال، فهي المهجرة نحو المدينة أين تشبعت بقيم الحضارة، وهي الثورة على التقاليد بتحريرها لجسدها.

وواقع أن الرؤية الاشتراكية، قد دفعت الكاتب إلى إعادة النظر في مسألة الأوروبيين في الجزائر، فهم انطلاقا من هذه الرؤية شأنهم شأن العرب، خاضعون للتناقضات الطبقية، ومن ثمة فليسوا كلهم يمثلون الوجه القبيح للاستعمار والرأسمالية، فهناك فئات منهم تعاطفت مع الثورة

1- أحمد حمدي: جذور الخطاب الإيديولوجي - دار القصة للنشر - الجزائر 2001 - ص 125.

2- عبد الحميد بن هندوقة: غدا يوم جديد - ص 176.

التحريرية، الأمر الذي جعل "مسعودة" تستعين بهم بعد اندلاع الثورة عندما صار أبنائها محل شكوك إلى أن التحقوا بالجليل.

وانطلاقاً من شخصية "المخفي بن المرباط" يكشف الكاتب عن جذور النضال السياسي في الجزائر، مركزاً على الدور الذي لعبه اليسار منذ فترة العشرينيات من القرن الماضي. فـ"المخفي بن المرباط" وهو والد مسعودة، كان من أكبر المتعاطفين مع المسحوقين، وكان صديق الفقراء وكان على اتصال بعبد الكريم الخطابي وثورته بالريف المغربي، إلى درجة أنه باع كل ما يملك لجمع السلاح ومقاومة الاحتلال الفرنسي: "كم كان جميلاً المخفي! كان في رأسه أغنية أخرى لا تعرفها سوى الجبال! حلمه أكبر من الغراميات. بلغ الرشد في سن مبكر. كان يحب كل فتيات الدشرة. يحب كل الناس الطيبين. كل المخرومين والمسحوقين(...). رأسه أخضر، قلبه أحمر، لسانه أسمر".¹

وفي مقابل ذلك هناك من دون شك من كان يقف في الطرف الآخر، ويمثل في توجهاته الطموحات البورجوازية والإقطاعية؛ وهؤلاء بالضرورة ارتبطت مصالحهم بالوجود الاستعماري ولم يكونوا قادرين على أن يقدموا شيئاً للنضال ضد الاستعمار. و"عزوز" نموذج لهذه الفئة من المجتمع الجزائري، لم يكن يُعنى إلا بالسعي لتحقيق مصلحة الخاصة، فب وفاة "المخفي بن المرباط" باع عزوز مسعودة - كما ترى أمها "بابة" - حينما زوجها لـ "قدور" طمعا في أرضها وطمعا في البستان الذي ورثه قدور.

ويرى الكاتب بأن الطبقة البورجوازية التي يمثلها على المستوى الرمزي "عزوز" لم تكن في يوم ما حليفة للثورة، فالثورة الجزائرية بهذا المفهوم قد ولدت من رحم نضالات الكادحين من أمثال والد مسعودة "المخفي بن المرباط" وزوجها قدور، وعبرت عن آمال وتطلعات الفلاحين والعمال وكل الفئات المسحوقة، وهم الذين كانوا وقودها لذلك لا شرعية نضالية لتلك الطبقات التي ارتبطت مصالحها بالوجود الكولونيالي؛ تقول مسعودة: "عزوز هو من سلسلة الفساد الطويلة الممتدة في أعماق تواريخ الأمم. إنها نفس السلسلة المتواصلة حتى اليوم! وهي التي تعيثُ فساداً في أرضنا اليوم. كثرة بذور هذه السلالة لا تقابلها إلا قلة البذور التي خرج منها أي وأبناء نوفمبر! توهم

1- عبد الحميد بن هدوقة: غداً يوم جديد - ص 92-93.

الناس أنه عمي. لا بد أن يعرف الناس مرة أخرى أنه ليس عمي. وأن أمي توفيت قبل أن تلد له"¹. فسلالة البورجوازية والإقطاع مثلما شكلت خطراً في الماضي، من خلال تحالفها مع المستعمر، هي سبب كل الأزمات التي آل إليها الوضع في مرحلة الاستقلال. وينتهي الكاتب كما هو ملاحظ انطلاقاً من رؤية اشتراكية إلى تحميل هذه السلالة مسؤولية كل المصائب التي حاقت بالإنسانية منذ فجر التاريخ، وعلى هذا الأساس بالضبط ترفض مسعودة كرمز للجزائر أن تسلم بانتمائها لـ "عزوز"؛ فأبوه ليس جدها، إنه مجرد درويش، أما جدها وأبوها الحقيقيان فهما من أبناء ثورة نوفمبر 1954. هذا دون أن ننكر بأن الكاتب بفعل تحولات المرحلة، قد تعمق في تحليل شخصية "عزوز" كنموذج لبورجوازي، وكشف في ذات الوقت عن أبعاده الإنسانية وعن جميع تناقضاته: "فنحن نتعرف على الانكسارات الحاصلة في أعماق الناس، وتتأسس عليها نفسياتهم المتناقضة والممزقة. عزوز الممزق بين انشغالاته اليومية، ومحاولات تقربه من السلطة، ومحاولاته لسحب الأرض من مسعودة وسلبها حقها. ثم انهياره وتحوله إلى رجل عادي"². إن وعي الكاتب بشروط بناء الشخصية الواقعية هو التي يدفعه إلى عدم نمذجة الشخصية، بهدف تحويلها إلى مجرد رمز إيديولوجي، فالشخصية بالضرورة لها هذا البعد الإيديولوجي، لكن دون أن يكون ذلك مبرراً لتحريدها من مختلف أبعادها الإنسانية: "فليس ثمة شخصيات بيضاء محض، ولا سوداء محض، بل إن الشخصية الإنسانية الحية مزيج من هذين اللونين، وباختلاف نسب هذا المزيج تختلف الشخصيات الإنسانية بعضها عن البعض الآخر"³.

وتبني النظرية الاشتراكية عند الكاتب على أسس مادية محضة، فهو يتفق في هذا المجال مع الموقف الماركسي في نظريته للدين وكل ما هو غيبي؛ وعليه فالعلم بدل الدين هو الذي يجب أن يكون الحل للمعضلات الحضارية التي تواجه البشرية، وما دون ذلك شكل من أشكال التعلق بالسراب، وهو لن يؤدي في آخر المطاف إلا إلى الإغراق في التخلف، وإذا كانت الرواية قد ذكرت الدور الإيجابي الذي لعبته بعض الزوايا في النضال الوطني، وكذا في نشر المعرفة، فهذا لا يعني التسليم بالدين كوسيلة للخلاص والتطور، لذلك تنتهي "مسعودة" إلى مراجعة صريحة لهذه المفاهيم فتقول: "أقول في نفسي، أحياناً وأنا أكتشف الحقائق التي اكتشفتها في حياتي الطويلة، أن

1- عند الحميد بن هدوقة: غذا يوم جديد - ص 234.

2- واسيني الأعرج: "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة. حكاية مسعودة مأزق الذاكرة/التاريخ - الثقافة - العدد الأول - ص 146.

3- محمد يوسف نجم: فن القصة - دار الثقافة - بيروت (د - ت) - ص 107.

الإنسانية عاشت آلاف السنين على أوهام الاتصال بالسماء، بينما أول اتصال حقيقي هو الذي قام به غاغارين ثم آمسترونغ بعده بسنين! ذلك أول اتصال حقيقي، وأكد لك هذا"¹.

ومن الواضح أن التحولات السياسية والاجتماعية في مرحلة التسعينيات، والتي تزامنت مع كتابة هذه الرواية، لم تؤثر بشكل جذري على رؤية الكاتب، إذ حاول رغم التحولات التي طرأت على مستوى الداخل والخارج، ورغم انهيار المنظومات الاشتراكية التمسك بالرؤية الماركسية، مستلهما التاريخ قصد التصدي لإشكالات الحاضر. ومن ثمة بدا له بأن تناقضات الماضي، مكنت الطبقة البورجوازية في آخر المطاف من احتواء كيان الدولة الوطنية، وبالتالي تحطيم كل الآمال التي تشبثت بها الطبقات الفقيرة من المجتمع طيلة عقود، فصار الكل يتنازع بالأرصدة والقصور، وتحولت السلطة ليس إلى وسيلة لخدمة الجماهير، بل إلى وسيلة لنهب الثروات. ولعل تشبث الكاتب بقناعاته الإيديولوجية، رغم هذه التحولات، هو التي جعله ينقم على كل أشكال الأنظمة الأحادية والزعماتية، كما ينقم على ديمقراطية الواجهة التي اصطنعتها البورجوازية للتغطية على طموحات الجماهير. وفي النهاية ينتهي إلى نوع من الإحباط ينقله على لسان مسعودة في قولها: "أؤكد لك. أنا أم المناضلين الأحرار، والفاسقين الأطهار، لو حذفتم من لغات البشر بعض الكلمات-الألغام، لعاشت البشرية في نعيم! تتساءل مثل ماذا؟ أقول لك: الله، الوطن، النظام، الأمن، الجنة، الجحيم، الشرف، المسؤولية"². ومن المؤكد أن الرؤية الفوضوية التي يطبعها الكاتب في هذا المقطع، بقدر ما تعكس حالة إحباط، فهي تعبر عن نوع من العناء الإيديولوجي الذي قد يصيب من تعارضت قناعاته بشكل جذري مع الواقع الذي يعايشه.

ومن دون شك أن الأزمة التي عرفت الجزائر على مختلف المستويات في مرحلة التسعينيات، قد وضعت الكاتب وجها لوجه أمام إشكالات سياسية واجتماعية استعصى عليه أن يدرك كل خلفياتها وأبعادها، والخروج بتصور واضح بإزائها من شأنه أن يدفعه إلى الاشتغال ضمن رؤية محددة، أو إطار فكري واضح. فكان أن تفككت الرؤية الإيديولوجية، إلى درجة أنها أوشكت أن تتلاشى من بعض النصوص، وتراجع اليقين الإيديولوجي، حتى اعتقد بأن عصر الإيديولوجيات قد

1 - عبد الحميد بن هدوفة: غدا يوم جديد- ص233.

2- المصدر نفسه- ص304.

ولى وانتهى. لكن في خضم هذا التراجع، ظل الكاتب يبحث عن رؤى وتصورات جديدة، ويحاول قدر الإمكان الالتزام بقضايا مجتمعه، هذا رغم الإحباطات التي كانت تدفعه كل مرة إلى التوقع على الذات، وبالتالي الارتكان إلى الهاجس الخاص على حساب الهاجس العام. فقصارى ما هنالك أن الكاتب صار يكتفي بتقديم شخصيات قد تكون لديها القدرة على ملاحظة بعض ما يجري على أرض الواقع، لكن هي عاجزة عن الفعل؛ الأمر الذي يقودها إلى الانكفاء على الذات والتوقع في حدود الهاجس النفسية، فهي شخصيات: "تبصر بعينها عيوب مجتمعه، ولكنها لا تستطيع أن تنتقل من القول إلى الفعل، إنها تفتقد المبادرة الإيجابية القادرة على تغيير المجتمع وعاجزة عن الالتئام بالقوى القادرة على تغييره، وبذلك ينتهي تمردا إما باليأس أو الضياع والخضوع"¹.

ومن الروايات الجزائرية التي عكست حقيقة الأزمة التي واجهتها الذات المصدومة بالواقع، رواية "شاهد العنمة"² للكاتب "بشير مفتي". ولعل الرؤية الوجودية المهيمنة على عوالم الرواية مؤشر أساسي على مدى الحيرة والصدمة التي انتابت الكاتب فدفعته إلى تبني طروحات غارقة في السوداوية؛ وكل ذلك بسبب التناقضات على مستوى الواقع التي انجرت عنها تبعات دراماتيكية كان لها تأثير عميق في الفرد والمجتمع. وهذا شيء طبيعي في الرؤية الوجودية، فـ: "الوجوديون، يبدو في حديثهم التبرم بالواقع الاجتماعي الراهن، والثورة عليه، لكنها الثورة العاجزة التي تزيد هذا الواقع إمعانا في التمزق والتناقض، دون أن تستطيع التغلب عليه أو تجد الطريق إلى الخروج منه"³.

وعليه فالكاتب يفتح الرواية على نوع من التصورات الوجودية، التي ينتهي من خلالها على- لسان الراوي- إلى أن الحياة عبث، ما دام مصير الإنسان إلى زوال، فالإنسان يبدأ من النسيان وينتهي إلى النسيان، وأن حياته في هذه الدنيا مجرد دائرة تجعله يؤول إلى النقطة التي بدأ منها. لذلك لا يجب الانخداع بأي مظهر من مظاهر السعادة أو الفرح، وإن كانت لعبة الحياة تقتضي إعطاء نوع من المعنى للأشياء حتى يستمر الإنسان ليس غير: "بعض الخواطر تعبر الرأس

1- أحمد إبراهيم هواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر- دار المعارف- القاهرة- الطبعة الأولى 1978- ص 232.

2- بشير مفتي: شاهد العنمة- مشورات البرزخ- الجزائر 2002.

3- مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)- دار المعارف- القاهرة- الطبعة الرابعة 1981- ص 10.

فتشوقه أو تحدث به صداعاً، يُخيل إلى أن ذلك نابع من العجز عن الفرح. وعندما نفرح كثيراً هل يعني ذلك شيئاً ما؟¹.

إن الراوي/الشخصية يعاني من القلق الوجودي، وهذا القلق راسخ في كيانه، إلى درجة أنه يعتقد بأنه ورثه عن أبيه؛ باعتبار والده في حد ذاته قد شكّل قطعة مع المدينة التي وُلد فيها "سور الغزلان" بعد أن تحدى الأهل وتزوج بمن أحب، وهو لذلك لا يريد أن يسترجع أي شيء تعلق بتلك المدينة التي صار مغترباً عنها: "والدي (...)" كأنه لم يتألف مع هذه المدينة قط. وربما أورث لي هذا الاغتراب أو أشعري به، أو جعلني أحيا بالنبض والدم معه². والواقع أن أي رؤية وجودية عادة ما تؤدي إلى مثل هذه القطيعة مع المجتمع، وهذه القطيعة إنما تعبر في محتواها عن توق الشخصية الوجودية إلى التحرر من القيم السائدة، وهي تعبير حقيقي عن صدام الأنا الفردي بالذات الجماعية فكأن: "إيقاع حضارتنا بالذات علاوة على طرازها، قائم على التمرد؛ حيث أضحت قيمة الفرد تقاس بمجموع خلافاته مع الأشياء"³. والأكثر من ذلك فإن مثل هذا الاغتراب الذي يعبر عنه الراوي/الشخصية، إنما هو في حدود ما ردود فعل تجاه الواقع، هذا إذا ما تم التفتن إلى حقيقة الأزمة الاجتماعية والحضارية التي مرت بها الجزائر مرحلة التسعينيات، والتي كان لها تأثيرات عميقة على المستوى النفسي مما قاد إلى مثل هذا الاغتراب المعبر عن الضياع والانسحاق ف: "الاغتراب؛ هذا الفيض من الضياع والشحن والإحساس بالقهر والانهمام، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة وضعف وتمرد وخروج على المألوف؛ هذا العالم الداخلي الذي يتلون بأصداء ما يدور خارج النفس، والذي تشكله دوامات من الوعي واللاوعي، ومن الضوء الباهر والقتامة الداكنة"⁴.

والكاتب يحرص على بناء شخصيات الرواية في إطار هذه الرؤية الوجودية، فصديق الراوي الذي يدعى "مسعود" كانت حياته ضرباً من العبث، وقد كان كثير التساؤلات عن العدم والوجود، وقد أغرق في شرب الخمر إلى أن صدمت سيارته شاحنة فمات ميتة أهت معاناته. وعلى هذا المنوال يتم توجيه مصائر الشخصيات على أساس وجودي، ليكون الموت رغبة حقيقية

1- بشير مغي: شاهد العتمة - ص 09.

2- المصدر نفسه - ص 13.

3- ر.م أنبريس: الانغمات الأدبية في القرن العشرين - ترجمة (جورج طرابيشي) - منشورات عريقات - لبنان - الطبعة الأولى 1965 - ص 65-66.

4- محمد زكريا عتاي: الاغتراب في رواية محمود حنفي - فصول - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - العدد الثاني - المجلد 12 - صيف 1993 - ص 325.

تحقق السكون والطمأنينة: "فالتقاء القلق بالطمأنينة أي تواتر الإثنين معا إنما يتم عند الشعور بالموت؛ لأن الموت سكون من حيث كونه انقطاعاً"¹. ولاشك أن هذه الرؤية الوجودية لم تصدر عن فراغ بقدر ما هي ردود فعل عن واقع، هو واقع مرحلة التسعينيات في الجزائر الذي شكل صدمة عنيفة للفرد وقاده إلى مثل هذا الإحباط والسوداوية. وعليه تبدو الرؤية الوجودية في الرواية منطلقاً لأغلب الشخصيات في تحديد تصورهما للعالم، فالراوي/الشخصية يسعى إلى التحرر من كل القيود الاجتماعية التي من شأنها أن تكبت تطلعاته أو تقيد رغباته، وهو من أجل هذا مستعد ليس فقط لقطع علاقته مع الحي الذي نشأ به "ديار الشمس" بل مستعد حتى إلى القطيعة مع عائلته؛ إذا كان تحقيق وجوده وبناء العالم الذي يريده يقتضي ذلك. وقد انطبعت هذه الرؤية حتى على المواقف التي يتخذها الراوي/الشخصية، فهو لا يريد أن يتخذ مواقف جدية من العالم المحيط به، حيث يترأى له أن الإنسان وجد عبثاً، فالأحرى ألا يكون مناصراً لأي طرف على حساب طرف آخر، ولا لأي إيديولوجيا على حساب أخرى. فهو وإن أعجب باليساري الحام، والمتدين الصادق، إلا أن الأهم من ذلك كله ما يمكن أن تتيحه له الحياة من مجالات لتحقيق رغباته. فالعالم وفق هذه الرؤية إنما وجد عبثاً ولا يوجد: "شيء وراء ذلك فلا سبب له ولا مبرر ولا علة فاعلة أو غائية(...)" ووجوده شيء لا عقلائي، بل كان فوضى لا عقلانية يبعث على الغثيان"².

إن الرؤية الوجودية وهي تدرك العمق المأساوي للكون، وتدرك ما تخفيه المظاهر السطحية لا ترى في السعادة إلا حالة مؤقتة وآنية قد يعيشها الإنسان؛ وهذا يعود لكون الوعي الوجودي وهو ينظر بعيداً يعرف ما ستؤول إليه الأشياء، والأكثر من ذلك يكاد يسلم بأن التراجيديا هي قدر الجميع في نهاية الأمر، يقول الراوي: "كيف أنظر إلى النجوى التي تضيء كل هذه العتمة وإلى الأضواء التي تنير كل السواحل ثمة فرح حقيقي يسكن هذا المكان، كأنه نابع من صميم التضاريس الرملية لكن ما أن تحاول أن تكتشف الأشياء في أعماقها حتى يغمرك الحزن، فلا القمر يصبح مصدر سعادة ولا البحر"³.

وهكذا فإن الشخصية المركزية التي ينجز الكاتب من خلالها أدوار الحكيم، تبدو بشكل أساسي متلبسة لكل منطلقات الوعي الوجودي والرؤية الوجودية. فالراوي/الشخصية يبني حياته على

1- جان بول سارتر (ومجموعة من الكتاب): معنى الوجودية- منشورات دار الحياة- بيروت 1967- ص 42.

2- المرجع نفسه- ص 39-40.

3- بشير مفتي: شاهد العتمة- ص 27.

الصدف، ويؤمن بعشوائية الأقدار، ولا يهتّم وهو يسعى إلى تحقيق طموحاته أن يكون مآله الفشل أو النجاح، وهو ما يعبر بشكل حاد عن ذروة المأساة، التي تعيشها الشخصية، وينطبع ذلك من خلال شعورها باللاجدوى: "أما ذروة المأساة فتتمثل في تعرض الشخصية الروائية لنوبات من أحلام اليقظة والكوابيس مصاحبة بإحساس قوي وحاد باللاجدوى وبالاضطهاد. هذا الجحيم الداخلي سيكون الأتون الذي تنصهر فيه الذوات وتتحول إلى مسوخ، إلا أن الجحيم ذاته سيحرق كل بقايا الشخصية الروائية ليتركها طعاماً سائغاً للجنون ثم الاختفاء الفجائي والغريب في آن"¹. ورغم أن هذه النظرة تميل إلى الطرح التشاؤمي إلا أن الكاتب يحاول أن يربطها بالسياقات الواقعية؛ على أساس أن الوضع الذي عرفته الجزائر في مرحلة التسعينيات، هو الذي شكل الواقع النفسي للفرد ولل فئة المثقفة بالأخص التي لم تستسغ وضعاً مأساوياً فثار فيه المشروع الوطني وكل الأحلام التي ترتبت عنه، وقاد إلى سقوط آلاف الضحايا إثر الصراع المسلح الذي شهدته هذه الفترة: "إن صور المجازر على الصفحات الأولى من الجرائد أصبحت هي الحقيقة الوحيدة التي لا لبس فيها ومع الموت، مع تلك اللحظة الحاسمة، لا يمكن إلا أن نقبل المصير، كل المصير"².

لكن تبقى الرؤية الوجودية التي يطرحها الكاتب، رؤية - رغم كل المبررات التي يتم التذرع بها - عاجزة على الفعل الإيجابي؛ فهي رؤية تلقي بكل الشخصيات في أتون قدرية الظروف المحيطة بهم بحيث يكونون عاجزين على التغيير، أو غير راغبين فيه: "فإذا كان كامو قد واجه المأساة بالتمرد، وسارتر بالمسؤولية، وكافكا باليأس"³ فإن - بشير مفتي - واجه المأساة بالعدمية والسلبية. وعليه يفشل "يزيد الوهراني" المشرف على مكتبة الكاتيدرائية في حماية هذه المكتبة والمحافظة عليها، بل لا يبدي أي إرادة للوقوف في وجه الجماعات الإسلامية التي استهدفت المكتبة لتحويلها إلى مسجد، ولا يكون همه حينئذ إلا المحافظة على بقائه، فيخير الجماعة بأن لا حول ولا قوة له فهو مجرد مسؤول معين من الولاية. وحتى الراوي الذي كان يعتقد في السابق قدرة صديقه على حماية هذه المكتبة، ينتهي به الأمر إلى الشك في ذلك؛ ويُحال بالفعل "يزيد الوهراني" أخيراً على التقاعد لتباع المكتبة للثري "شعبان". فالكاتب يصور على وجه أعم حالات عجز تام على التغيير، فهناك انفصال

1 - محمد معنصم: الرؤية الفجائية - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2003 - ص 87.

2 - بشير مفتي: شاهد العتمة - ص 31.

3 - غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة العذاب) - دار الآفاق - بيروت - الطبعة الثانية 1980 - ص 272.

حقيقي في هذه الرواية بين الشخصية والعالم الواقعي الذي تعيشه: "وهذا الطلاق بين الإنسان وحياته- كما يقول ألبير كامو- بين الممثل وديكوره إنما هو على وجه التحديد الشعور بالعبث"¹.

كما يبدو الراوي في حد ذاته؛ والمتشبع بالفكر الوجودي عاجزاً على أن يقيم علاقة حب حقيقية مع أي من الفتيات اللاتي عرفهن، فأول تجربة له كانت تجربة جنسية مع "هجاله الحبي"، ثم كانت تجربته مع "زكية" التي تعرف عليها بالجامعة، وأعجب بها لأنها متحررة، وبفضلها كما يقول شعر بالحرية ومارس الحب، حتى اعتقد بأن كل الجزائريين في مثل سنه لو وجدوا مثل زكية لعاشوا حياة متوازنة. ثم جاءت تجربته الأخرى- وهي لا تحمل أي هدف واضح- مع "إيناس" التي عرفها عندما سافر من العاصمة إلى وهران، فيصفها أحياناً بالمجنونة، وأحياناً أخرى بأنها تمثل عالم البراءة، وهو رغم تعلقه الشديد بها يخبرها بأنه لا يستطيع أن يكون حبيبها، وينتهي إلى تحديد مفهوم عبثي للحب فيقول: "يخيل إلي وأنا أؤمن جيداً في معنى الحب الآن وقد هلك أمره معي أنه اختصار مطلق للسعادة وأنه من جهة أخرى، ربما يكون الجانب الأسوأ في إنسانيتنا، لا يمكننا أن نفهم هذا إلا إذا اتفقنا على النقائص الكبرى في كل حب، الغريزة، الروح، العشق، القتل..."².

ثم إن "إيناس" من وجهة نظر الراوي/الشخصية ليست ملاكاً طاهراً، وحتى الطهر في تعريفه يكتسب معنى غريباً فهو لا يقصد به المعنى الأخلاقي: "وإنما تلك الروح التي تخالطها نزعة الشر، أو تعيش بداخلها أصوات غريزة الإنسان المتوحشة في الإيذاء"³. ويسقط الراوي/الشخصية مفاهيمه الوجودية على الوضع الذي قُدِّرَ لـ "إيناس" أن تعيشه تحت سلطة "السي كادار" مالك الفندق الذي كانت تعمل به بمدينة وهران، فيرى بأن الأقدار ألقت بها إلى هذا العالم الذي اختير لها، ولم تكن حرة في اختياره ولا قادرة على ذلك، فالشخصية انطلاقاً من وضعها هذا تعيش: "الوجود اللامشروع. فليست الأنا هي موضوع هذا الوجود، لكنه (الهو). أي هذه الأنا التي فقدت وجودها الشخصي، وضاعت في سلم الكل"⁴. والراوي/الشخصية لا يكاد ينظر للعالم من حوله إلا ضمن إطار نزعتة الوجودية، التي يسعى من خلالها إلى الانغماس في اللذة تحقيقاً لكيونته، في

1- ر.م. ألبيريس: الانغماس الأدبية في القرن العشرين- ص83.

2- بشير معني: شاهد العتمة- ص48.

3- المصدر نفسه- ص59.

4- مطاع صعدني: مارتن هيدجر والكيوتو- الفكر العربي المعاصر- تصدر عن مصدر الإنماء القومي- بيروت- العدد الثالث- تموز 1980- ص11.

الوقت الذي يشعر على إثرها بالألم وحتى العيشية. فعندما تأتي إيناس إليه بمكتبه بالنادي الموجود بالعاصمة لا يرى فيها إلا جسدا لتحقيق المتعة، فيطلب منها أن يُمارسا الحب بحنون، وهو يعتقد أن عيشية إيناس متسقة تماما مع منظومته الفكرية: "أذكر كيف كانت عيشية إيناس وهي تحكي لي، إلى حد بعيد، كم يظهر لي ذلك متناسقا مع منظومتي الفكرية أو حتى لا أضخم نفسي أكثر من اللازم، أقول رؤيتي للأشياء. فجبي للحياة وتعطشي للغرف من الملذات وتحقيق أقصى درجات المتعة، ظل يصاحبه دائما عبث لا نهائي وعدم قدرة على استكناه معنى الحياة، ما دمنا نموت، ما دام الموت حقيقة واحدة لا متعددة، كاملة لا منتهية، هي التي تحسم غايتنا من الوجود. فهل يمكن لمن هو مبرمج منذ صغره أو منذ جنينته أن ينطفئ في لحظة معينة أن يفرح حقا بالحياة"¹. فالمنطلقات الوجودية في هذا الجانب، والتي تدفع الإنسان دوما إلى التفكير في معنى الوجود انطلاقا من الصراع القائم بين غريزتي الحياة والموت، تتجسد هنا بشكل واضح على مستوى بناء الشخصية. وهذا الصراع إنما هو من الحقائق النفسية كما ذهب إلى ذلك "فرويد"، حيث رأى بأن الإنسان تحكمه غريزتان، غريزة الحياة (éros) وغريزة الموت (Thanatos): "في جانب الغريزة التي تنزع إلى المحافظة على المادة الحية، وإعادة إدماجها في مادة أكبر فأكثر على الدوام، غريزة أخرى تعاكس الأولى وتعارضها، فتشزع إلى حل تلك الوحدات وإلى إرجاعها إلى حالتها الأكثر بدائية، أي الحالة اللاعضوية، إلى جانب الغريزة الإيروسية، توجد إذن غريزة موت وفعلهما المتضافر أو المتناحر يسمح بتفسير ظاهرات الحياة"².

فالكاتب وهو يبيّن عوالم روايته على أساس من المفاهيم الوجودية المتصلة؛ بالوجود، والحرية، والاختيار، والعبث؛ قد جعل الطرح لا يكتسي طابعا جديا عند التصدي للأوضاع الاجتماعية والسياسة في الجزائر. وعليه بدت الرموز باهتة، وإن اتضحت بعض مساراتها فهي لا تكاد ترسو على غاية معينة، فجيل التسعينيات وهو يرفض الالتزام الإيديولوجي بالشكل الذي ظل سائدا في المراحل السابقة إنما يعبر عن خيبة أمل قادته في كثير من الأحيان إلى اللامبالاة والعدمية، وإن كان ذلك قد يشي بالالتزام إيديولوجي ولو كان مضمرا: "فرفض جيل تسعينيات القرن الماضي للالتزام، ولواذ باللامبالاة والعدمية، وانكفائه على الجسد والأشياء الصغيرة.. عودة إلى الالتزام المضمر من

1- خير مكي: شاهد النعمة - ص 139 - 140.

2- سيمون فريد: قلق في الحضارة - ترجمة (جورج طرايشي) - دار الطليعة - بيروت - الطبعة الرابعة 1994 - ص 82.

باب خلفي، وموقف سياسي سببه الإحساس بأنه لم تعد ثمة مرجعية عقلية مقبولة، فرفض الإيديولوجيات هو إيديولوجية"¹. والرواية في هذا الإطار رغم هذه الرؤية العدمية الغالبة عليها قد تشي في حدود معينة بنوع من التصورات الإيديولوجية في تحليلها للواقع؛ فقد اجتهد الكاتب من أجل أن يوهم أن شخصية "إيناس" ضمن أبعادها هي رمز للجزائر كوطن تكالبت عليه قوى بورجوازية انتهازية ممثلة في "السي كادار" صاحب الفندق بوهران، هذه القوى التي شوهدت كل القيم بل هي سبب الأزمة ذاتها، وهي قوى تسعى إلى المحافظة على استمرارها بكل الوسائل، قالـ "سي كادار" قد ورث كل خصائصه لابنه "موموح" الذي سوف يخلفه ويحافظ على مسيرته. وقد وظفت هذه القوى الانتهازية، التي لا يهتمها في شيء مصلحة الوطن، كل العناصر التي تعزز من كيانها، إلى درجة أنها أغرت قوى ثورية كان لها ماضٍ نضالي مشرف أثناء الثورة من أمثال "الكولونيل الزين"، وذلك من أجل أن تتخذ من هذه القوى وسيلة لتحقيق مصالحها ولو كان ذلك على حساب مستقبل الوطن.

لكن هذه الرموز كثيرا ما توول إلى التناقض، لأن الكاتب سرعان ما يجعل من الرؤية مضنية كما يضفي عليها طابعا تشاؤميا، فـ "زينو" عندما يطلب من الراوي أن يشرب في صحة الملايين من البشر الذين يعيشون أحلام التغيير، وينتظرون غدا أفضل؛ يعلق الراوي قائلا: "وهكذا شربت في انتظار الأحلام التي لن تتحقق، هالة التي غادرت البلاد نهائيا وإيناس لن تعود.. الحلم الذي ذهب هو الآخر وترك بدله بقعا حمراء. ها أنا أراه يمتد في مساحات شاسعة من البحر فتذهب الزرقة ويأتي الاسوداد"². ومن دون شك فإن هذه الرؤية السوداوية هي تعبير حقيقي عن خيبة أمل في المشروع الحضاري، وهي انعكاس لمأساة المجتمع، لأن المأساة الوجودية للفرد لا يمكن أن تنشأ من فراغ: "وهذا ما يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع، إذ أنها مأسا يمكن معالجتها، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم، بل إن التقدم يخفف من بلوى المأساة الأصلية، وقد يتغلب عليها، وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود"³.

طبعاً يكون الكاتب قد أحس بمسؤولياته تجاه مجتمعه الذي كان يمرُّ بمرحلة حرجية في التسعينيات، لذلك حاول أن يؤكد على دور المثقف، الذي يجب أن يقف بجانب شعبه، وألا يلجأ

1- نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والانتماء - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - الطبعة الرابعة 2005 - ص 151 - 152.

2- بنير مقي: شاهد العتمة - ص 156.

3- عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر 1991 - ص 10.

إلى الهروب إلى الأمام. فوجدنا الراوي/الشخصية يفخر بما بذله من جهد مع رفيقة دربه "هالة" من أجل تأسيس حركة ثقافية، بعد هجرة من كانوا يعرفون بطلية البلد هروبا من الاغتيالات والإرهاب. وكأن هناك دعوة واضحة كي يكون المثقف مثقفا عضويا متلاحما مع الجماهير، بدل أن يكون طليعة من ورق: "وهكذا أسسنا نادينا الفكري، كان الحلم بسيطا في البداية وسط إعصار الرداءة التي تجذرت في المؤسسات وغلقت أبواب الخيال والحرية والإبداع وتركت الفساد ينبت كالطحالب والشوك يسبح الأحلام"¹.

بالإضافة إلى ذلك فإن تحولات المرحلة سياسيا واجتماعيا، قد فرضت على الكاتب أن يتخذ مواقف معينة؛ فيقدم تحليلا معينا لحقيقة الأزمة في الجزائر، مشيرا إلى من يقفون وراءها؛ فيرى في هذه الحدود بأن هناك فئة انتهازية مثلتها البورجوازية الجديدة في الجزائر هي السبب في كل الويلات. ويشي الحلم الذي حلم به الراوي على المستوى الرمزي بحقيقة هذه الأبعاد، حيث يتم من خلاله استحضار صورة "السي كادار" وبالقرب منه "موموخ" ابنه ومجموعة المثلثين؛ حينئذ يُقدم "الكولونيل الزين" على طعن "السي كادار" فيريده، وكل ذلك بسبب صحوة الضمير التي خامرته، ويحاول الابن الانتقام لأبيه فيأمر مجموعة المثلثين بقتل الكولونيل فيفعلون، ليتدخل الراوي في الأخير ويطلب من الجماجم التي أفرغها الطاعون من أرواحها قتل "موموخ" لأنه هو الطاعون الحقيقي: "في تلك اللحظة حدثت المعجزة، انقضت الجماجم على السيد موموخ ورجاله المثلثين فقتلتهم شر قتلة. لم تحتاج المعركة لوقت طويل حتى انتهت بانتصار الجماجم التي راحت فحاة تلبس لبوس الآدمية وتستعيد أرواحها البشرية ثم تظهر الابتسامات وعلامات الفرح والزغاريد على الوجوه كأنه يوم استقلال حقيقي"². وهو ما يعني بأن خلاص الجزائر لن يكون إلا بالقضاء على هذه الفئة الانتهازية التي يمثلها "السي كادار" وابنه "موموخ"، والأمر موكل من أجل تحقيق هذه الغاية للفئات ذات الماضي النضالي، كما أنه موكل للشعب إذا أراد الرقي والازدهار والخروج من الأزمة التي يعانيتها.

ورغم كل هذا يبقى هذا الطرح جزئيا، ومستقلا في الرواية، أما الإطار العام الذي يحكمها فهو إطار هيمن عليه صوت الراوي/الشخصية الملقب بـ "محمد علي"، وهو صوت أغرق في

1- بنير مغي: شاهد العتمة - ص 106.

2- المصدر نفسه - ص 137.

الطروحات الوجودية، فكانت رؤيته للعالم رؤية سوداوية تشاؤمية، فالرواية تنغلق على انبثاق هذا الصوت وهو يخاطب المتلقي على النحو التالي: "قد يحاكمني البعض بعد أن يتصفح هذه الرواية بأنني سوداوي بالشكل الذي يغلق باب الأمل نهائيا. وبأنني بهذه الطريقة، أساهم في التشويهات التي أحدثتها الحرب داخل نفوس الجزائريين (...)" وأني عشت كأني رجل بأحلام كبيرة وهزائم كثيرة. بينهما تشكلت ملامح وعيي مدركا أن السعادة الباقية هي حرية الإنسان"¹. والواقع أن هذا أقصى ما يتمثله الفكر الوجودي، الذي يتمركز فيه وعي الفرد في حدود التزعة الشخصية، دون أن يُعنى كثيرا بتخومات الواقع ومتطلبات المجتمع؛ فالفرد انطلاقا من هذا التوجه الفكري: "ينكمش على ذاته، ويعتبر أن وجوده الشخصي هو حقيقة المفردة، التي لا يمكن المشاركة فيها، من قبل موجود آخر"². فالراوي يؤول إلى هذه المفاهيم الفلسفية الوجودية فيما يتعلق بسعي الفرد الدائم للتحرر لتحقيق وجوده، ولا نظن أن هذا الطرح قادر على تحليل جذور الأزمة الاجتماعية والسياسية في الجزائر خاصة في مرحلة التسعينيات.

وإذا كان بشير مفتي في روايته "شاهد العتمة" قد تميز بهذه الرؤية الوجودية، فإن "رشيد بوجدره" في رواية "تيميمون"³ وفي أغلب رواياته الأخرى يجعل من الرؤية النفسية المنطلق الأساسي الذي يشكل من خلالها رؤية الراوي للعالم. بمعنى أن الرؤية المطروحة على هذا المستوى رؤية تتموقع في حدود الذات، لتكشف عن عوالم هذه الذات بكل ما تحمل من عقد وتجارب نفسية محضّة، وهي وإن انفتحت على العالم الخارجي أو على الواقع فإن هذا الانفتاح لا يكون غاية في حدّ ذاته بل خاضعا لمعايير خاصة نابعة من طوباوية الذات ونكوصاتها: "فكل تحليل لكي يكون واقعا ثوريا في آن، لابد أن يتناول الواقع ككل، بدءا من الإنسان ذاته مروراً بالمؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وانتهاء بالأيديولوجية"⁴. والواضح أن التحليل في هذه الرواية، لا يستهدف الواقع الاجتماعي والسياسي إلا في حدود ضيقة، وبذلك كان التركيز على العوالم الذاتية النفسية كما انطبعت من خلال الراوي/الشخصية. وهذا تقريبا هو المسار الذي

1- بشير مفتي: شاهد العتمة- ص157.

2- مصدع صفدي: مارتين هيدغر والكيوتو- الفكر العربي المعاصر- العدد الثالث- ص06.

3- رشيد بوجدره: تيميمون- المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار- الجزائر- الطبعة الثانية 2002.

4- أدونيس: زمن الشعر- دار العودة- بيروت- الطبعة الثانية 1978- ص140.

هيمن على كتابات رشيد بوجدره الروائية، وهو مسار ينحت فيما هو ذاتي بشكل مركزي، حيث يبدو ما هو سياسي لا يشغل إلا ما هو هامشي، هذا إذا ما فهمنا السياسي على النمط الشائع المنبثق من إيديولوجيات محددة: "فعلى الرغم من تشبع رشيد بوجدره بالفكر الفلسفي الماركسي، فإنه ظل في ممارساته الإبداعية بعيدا عن النظرية الأدبية الماركسية التقليدية كما يعبر عنها مذهب الواقعية الاشتراكية. لهذا كانت معظم أعماله الروائية، لاسيما التي كتبها في عهد النظام الاشتراكي، بعيدة عن الصراعات التي عاشها المجتمع الجزائري. فلهواجس التي ظلت أعماله تعبر عنها في هذه المرحلة، هي بالأساس ذات صبغة ذاتية حميمية، تتمحور حول جرح الطفولة وهاجس الجنس"¹.

ورواية "تيميمون" تجسد بحلاء حقيقة هذه الرؤية النفسية، والكاتب من هذا المنظور يسعى إلى تقديم الصورة النفسية للراوي الذي يضطلع في هذه الرواية بمهمة السرد؛ فيقدم نفسيته ويكشف عن عوالمه الداخلية بكل ما تحمل من عقد وهواجس ونزعات. وليس معنى ذلك أن هذه العوالم لا تكشف إلا عن بعد واحد، فقد تكشف عن أبعاد أخرى غير أن هذا البعد يظل هو البعد المركزي والأساسي. فالراوي/الشخصية يعلن من البداية عن عقده النفسية، فهو حتى سن الأربعين لطالما اجتنب النساء، وقد كان يخشاهن مما جعله عرضة لسخرية أصدقائه يقول: "منذ أن رأيت صرّاء لأول وهلة فهمت أنما هي المرأة الأولى التي روعتني إلى هذا الحد. لم أهتم قبلها بالنساء أبدا وعمري الآن يناهز الأربعين. كنت أقرب منهن وأنفادي أية خلوة معهن. كنت مولعا بالطائرات والرفاق والفودكا وكان هذا يكفيني ويملاً حياتي(...)" كنت أشعر نحوهن بإحساس غامض وهو مزيج من الخشية والتذنب والإعاقه"².

ويتضح بأن الراوي تتحكم فيه نزعاته الذاتية، فهو في سن مبكرة خالف الطقوس الدينية -على حد قوله- وهو يعتقد بأن الدين من شأنه أن يحدّ من حرياته، إن لم يكن بالأساس يتعارض مع قناعاته الإيديولوجية. وتحولت الخمرة لديه إلى وسيلة للتعويض عن المرأة التي ابتعد عنها طيلة شبابه بسبب عجزه الجنسي وعقده المختلفة. فالعجز الجنسي من ناحية، والشعور الدائم بالتشوّه من ناحية أخرى. فيظهر من البداية أن بطل الرواية وهو هنا الراوي/الشخصية خال من النمذجة

1- إبراهيم سعدي: رشيد بوجدره أو المبدع الحر- الاختلاف- دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف- الجزائر- العدد الأول- حران 2002- ص22-23.

2- رشيد بوجدره: تيميمون- ص23.

على مستوى طريقة بنائه وتقديعه، إنه لا يكاد يكون إلا نموذجاً لنفسه، بدل أن يكون نموذجاً لطبقة اجتماعية: "فأنصار الرواية الجديدة بانتهاكهم للرواية التقليدية، أي باستبعادهم منها تصور النموذج بإحلالهم محل الصورة المفردة للبطل شخصية مبهم، لا شخصية، إنما ينفون المبدأ الأساسي للمنهج الواقعي، ألا وهو النمذجة"¹. وبهذا الشكل تظل الشخصية أسيرة عقدها النفسية، حتى لتتراءى مثل هذه العقد وكأنها ناشئة من فراغ، بعيداً عن الواقع الاجتماعي المشكّل لها.

ومن أبرز العقد التي عاناها الراوي/الشخصية، عقدة ظلت تلاحقه منذ الطفولة وهي عقده تجاه والده قريبة من حيث تمظهراتها مما يطلق عليه في علم النفس بـ (عقدة أوديب) وهي: "الجملة المنظمة من رغبات الحب والعداء التي يتم الشعور بها تجاه الوالدين، بوجود ميل لدى الابن لمحبة أمه، وبغيرة تجاه أبيه تصارع ما يكُنّه له من عاطفة"². فيبدو على هذا الأساس الأب مُداناً، وإدانتها من طرف الراوي تعود لكونه يمثل صورة قهرية استبدادية، فقد كان الأب يضربه وهو صغير ضرباً مبرحاً؛ لهذا نقم عليه، وكان لا يريد أن ينصاع أو يخضع لأي من أوامره أو نواهيه، وحتى توجيهاته.

وتحوّل الموقف تجاه الأب إلى عقدة حقيقية، أدت إلى شذوذ الراوي إذ نفر من كل ما هو ذكوري، ونزع في سلوكاته نزعة خشوية، فكان فاتراً جنسياً ولم يتحمل مشقات الرجال فطرد من الجيش الذي كان به طياراً؛ يقول الراوي واصفاً ردود فعله تجاه أبيه: "وجاء رد الفعل من جهتي ضد هذه التصرفات في شكل استفزازي ومشاكس له، فأصبحت طياراً عسكرياً وخنثى فاترة جنسياً. وبعد سنوات طردت من الجيش"³. إن الراوي على هذا الأساس يرفض أباه، ويرفض بالتالي سلطته البطيريركية، التي خوّلت له جميع الحريات بما في ذلك إقامة العلاقات المتعددة مع عشيقاته ولو على حساب زوجته. بل يحرص الأب على تضيق الخناق على هذه الزوجة، ويريد أن يكلف ابنه الراوي بحراستها، فتبقى الأم لذلك محرومة من زوجها بينما يقضي هو وقته في أسفاره الطويلة. ومن وجهة نظر الراوي فأبوه يريد من كثرة العشيقات؛ إبراز قدراته الجنسية من

1- بوريس موتشكوف: المصائر التاريخية للواقعية - ص 116.

2- جان لابلانش / ج. ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي - ترجمة (مصطفى حجازي) - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - الطبعة الأولى 1985 - ص 256.

3- رشيد بوحذرة: تيميمون - ص 18.

ناحية وقدراته المالية من ناحية أخرى، لأنه كان أحد أوجه الطبقة البورجوازية في المرحلة الاستعمارية، فيقول الراوي عن أبيه: "لكن في الواقع كان الرجل مريضاً بالتمظهر والتبجح والتعطر ولا يهتم بهذه العلاقات النسوية الكثيرة إلا لإبراز قدراته الجنسية وإمكانياته المالية. ذلك أنه كان يعيش قصة غرام نزيهة وعميقة وأصيلة مع امرأة فرنسية من عائلة معمرين أثرياء"¹.

وعليه يبدو الأب مُداناً من وجهة نظر الراوي، ليس فقط انطلاقاً من السلطة التي يمارسها على أسرته، وإنما أيضاً لدواعٍ إيديولوجية، فالأب لا يحترم الطبقات الفقيرة، منطلقاً دوماً في موقفه من الآخرين من قناعات بورجوازية، وهذه القناعات هي التي جعلته يرفض علاقة ابنه الأكبر بـ "المغنية"؛ لوجود المسافة الاجتماعية أو الفروق الطبقيّة. كما كان يكره العائلة اليهودية، لأنها فقيرة، ولأن رب العائلة كان شيوعياً: "أما أبي فكان يكرهها لأنها كانت عائلة يهودية وفقيرة ولأن ربّها كان شيوعياً وعاملاً بسيطاً في نادي الطيران التابع للمدينة"².

فيبدو المعيار الإيديولوجي، عنصراً من العناصر التي يُقيّم بها الأب، فالأب بالإضافة إلى منظوره البورجوازي وحتى الرأسمالي باعتباره من أرباب المصانع، فهو منصاع للسلطة الدينية والرؤية الدينية التي يرفضها الراوي، وعليه لم يتقبل الأب أطروحة كون ابنه الأكبر كان يحاول الانتحار عندما دهسه الترامواي، وذلك خضوعاً لهذه السلطة ومجازاة لها: "كان أخي في الحقيقة يحاول الانتحار في كل مناسبة وكان يستفز الموت كل يوم وبشتى الوسائل لكن أبي رفض هذه الأطروحة تحت ضغط السلطات الدينية التي كانت تدين فكرة الانتحار"³. وبهذا الطرح ينحو رشيد بوجدرّة؛ باتجاه منحي سبقه إليه بعض الكتاب العرب ومنهم "يوسف إدريس" عندما مركز كتاباته ضمن: "منطقة الغريزة الجنسية، وجعل من هذه الغريزة في صراع مع الحتمية الاجتماعية. والحتمية الاجتماعية هنا هي قيم المجتمع الأبوي"⁴. ورغم أن الكاتب يحاول أن يضمّن وانطلاقاً من قناعات الراوي بعض التوجهات الاشتراكية، فالطرح لا يرقى لكي يكون تصوراً عاماً بإمكانه أن يجسد قيم الواقعية الاشتراكية لأن: "الواقعية الاشتراكية قادرة على أن تصور من الداخل البشر الذين يكرسون طاقاتهم

1 - رشيد بوجدرّة: تبعيون - ص 91-92.

2 - المصدر نفسه - ص 28.

3 - المصدر نفسه - ص 45.

4 - غالب هنسا: قراءات في أعمال يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينه - دار ابن رشد - بيروت (د- ت) - ص 115.

لبناء مستقبل مختلف، والذي يحدد لهم هذا؛ تكوينهم النفسي والخلقي"¹. وهكذا يبدو المعيار الإيديولوجي في الحكم على الأب من منظور الراوي، معياراً ثانوياً، فيخضع الموقف بشكل أساسي لدواع نفسية، فالعقدة تبقى عقدة أوديبية تكتمل حلقاتها عند تحديد الموقف من الأم. ففي مقابل رفض الأب وبالتالي رفض سلطته وحتى وجوده، هناك تعلق عاطفي وجنسي بالأم. فالراوي/الشخصية يصف أمه بأنها كانت تمتلك إبطين نظيفين على عكس النساء الأخريات: "كانت أُمي تنشر منشقاتها هذه على حبل الغسيل، إذن وعندما رفعت ذراعيها، برز إبطاها نظيفان، لامعان، مصقولان، دون زغب يشوبهما أو يكحلهما، على عكس ما رأيته عند بعض النساء اللاتي تملكن إبطاً ذا بشرة محببة ومجعدة"². كما أن الراوي يحكي عن العادة الشهرية لأمه فيصف كيف أن الحيض صدمه وأدى به إلى البرودة الجنسية؛ فعقدة التعلق بالأم وبالتالي التعاطف معها أدت إلى مثل هذه البرودة الجنسية، على اعتبار أن القدرة الجنسية ستؤدي كما يتوهم الراوي إلى إيدائها كما قد يؤذيها الأب تماماً الذي يرفضه كسلطة قمعية. والواقع أن رشيد بوجدره ككاتب يكون قد مارس مجموعة من الإسقاطات على شخصية الراوي، فحملت هذه الشخصية مجموعة من عقده وهو الذي يصرح في أحد حواراته بأن: "العلاقة المفقودة مع الأب دفعتني إلى الأم، التي كانت علاقتي معها شبه جسدية، فلقد نمت في فراش أُمي حتى سن الرابعة عشر، ومن الجهتين لم تكن القضية واعية. إلى أن فهمت أنني كبرت ويجب أن أخرج من فراشها الأمر الذي خلق عقدة رهيبية"³.

على هذا الأساس؛ تتراءى الأم بالنسبة للراوي/الشخصية في صورة ملائكية، حتى لتوحي بكل ما هو أصيل، فيتذكرها وهي تضع على رأسها خماراً بربرياً مرصعاً بالذهب والفضة، كما يتذكرها من خلال بريق أجنحة العصافير وهي تحلق في السماء مما يحيل إلى مدى ارتباطه الدائم بها. لكن تذكرات الراوي تجاه أمه تقتزن أيضاً بما هو جنسي، فقد تداعت إليه صورة أمه وهو يشاهد إغواء العصافير الذكور للعصافير الإناث: "أما الذكور فيأخذون في التمثهـر والتبختر (...)وكأنما يريدون هكذا جلب أنظار الإناث لإغوائها وجذبها وسحرها من فرط ما ظهر

1- جورج نو كاتش: معنى الواقعة المعاصرة - ترجمة (أمين العيوطي) - دار المعارف بمصر - القاهرة 1971 - ص 126.

2- رشيد بوجدره: تيمون - ص 37.

3- بشير مفتي / وحيد بن عزوز: حوار مع رشيد بوجدره - الاختلاف - العدد الأول - ص 26.

عليها من دلال وتنجح وحيلة مأكرة، فيشتغل في أعينها آنذاك بريق ناصع يذكرني بحلية مرصعة بجوهرتين كانت لا تفارق جيد أُمي"¹.

وبالإضافة إلى العقدة الأوديبية، يعاني الراوي/الشخصية من عقدة أخرى تتمثل في عقدة الشعور بالدونية: "وهي عقدة تقوم على الشعور بدونية عضوية فعلية، يحاول الفرد في عُقده الدونية أن يعوض عن قصوره بدرجات متفاوتة في نجاحها"². وهذه العقدة تدفع الراوي إلى الشعور في كل لحظة بأنه مشوه على المستوى الفيزيولوجي، وهذا التشوه والقبح يعوقانه عن النجاح في أي علاقة حب، بل إنه لم يفكر في تحقيق أي علاقة على هذا المستوى وقد بلغ سن الأربعين، ولما أعجب بالفتاة التي يدعوها "صراء" وهو يقود حافلته السياحية من الجزائر العاصمة تجاه مدينة تيميمون، فكر في تبعات هذا الإعجاب أو الحب واعتقد أن الجميع سيسخر منه بما في ذلك صديقه؛ كمال رايس وهنري كوهين: "كذلك صراء ستضحك مني لو صارحتها في الأمر. أو بالأحرى ستغوص في بحر من الصمت والكبرياء والكراهية. أحس بأنني إنسان قدر، فاحش وبذيء وأنا أحمل هذا الوجه، نفس الوجه وقد شاخ قبل أوانه"³. والشعور بالدونية جعل من الراوي/الشخصية يقف موقفا سلبيا من النساء، فكان طيلة شبابه يتعد عنهن، وقد أشعره ذلك بالعدمية إلى درجة أنه كان يفكر في الانتحار، محاولا تقليد أخيه الأكبر لكن عجز بسبب ترده وجبنه. إذن ظل الراوي/الشخصية رهين عقده، وقد نظر إلى العالم من حوله بحسب تأثير هذه العقدة عليه، كما لم يجد إلا شرب الخمر وسيلة للنسيان أحيانا، أو وسيلة للتعويض عن المرأة أحيانا أخرى، فهو عندما أحس بفشل حبه لـ "صراء" عاد من جديد لشرب الفودكا اعتقادا منه بأن شرب الخمر أسهل من النساء. ويعود الراوي/الشخصية في كل مرة إلى استنماع صورته: "لا أنظر إلى وجهي إلا من خلال المرأة الارتدادية الداخلية، فأرى، أو بالأحرى، أكتشف كل مرة نفس الرأس الصغير ونفس الوجه المجعد، نفس الجسم الهزيل ونفس القامة المبالغ طولها. دائما نفس هذا المظهر المخزي المخيف"⁴. فالشعور بالنقص يلاحق الراوي، ويمنعه من الانسجام مع الحياة؛ ولذلك فالرحلة التي قادها كدليل سياحي بحافلته إلى تيميمون اكتست أبعادا رمزية متعددة، فكأنها فرار من الموت

1- رشيد بوجندرة: تيميمون - ص 36.

2- جان لايلانز / ج. ب. بونتايس: معجم مصطلحات التحليل النفسي - ص 291.

3- رشيد بوجندرة: تيميمون - ص 31-32.

4- المصدر نفسه - ص 52.

الذي يكرسه الإرهاب في الشمال إلى طمأنينة الصحراء وأمانها، وفي ذات الوقت كأنها بحث عن موت هادئ يخلص الراوي من الآلام التي تسببها له عاهاته وتشوّهاته: "كل هذه الانطباعات الصحراوية لا تني تتراكم في رأسي منذ عشر سنوات تقريبا، فتساعدني على العيش وتبعث في الأمل. ذلك أنني أموت ابتهاجا أمام أي منظر صحراوي لأن الصحراء هي أحسن مكان يموت فيه الإنسان بلا ندم، لأن كل العوالم المتواجدة فيه تضمحل بسرعة فائقة"¹.

وضمن دائرة عقدة الشعور بالنقص أو الدونية، تنبثق عقدة الخشاء أو العجز الجنسي؛ وهذه العقدة جوهرية في تحديد معالم شخصية الراوي/الشخصية، فهو يعلن عنها كما يوضح انعكاساتها على نفسيته ونظراته للعالم والآخرين بصفة عامة. وأيا كان منشأ هذه العقدة فتمظهراتها واضحة؛ فالراوي يشير إلى أن فتوره الجنسي قد رافقه منذ الثامنة من عمره عندما اكتشف خرق الحيض، كما رأى الطمث النسوي يسيل على ساق أمه يقول: "تقيأت إثرها مدة ساعات وانتابني الغثيان، فعشت هكذا أول صدمة في حياتي خلفت كوابيس وعقدا وتصرفات مرضية، فنفرت من النساء والجنس على إثر هذه الواقعة"². وعقدة الخشاء جعلت الراوي يجهل كل ما لديه علاقة بما هو عاطفي أو جنسي طيلة أربعين سنة، الأمر الذي أدى به إلى التفكير الدائم في بتر قضيبه، أو التفكير الدائم في الانتحار فحرب كل المغامرات حتى يموت. وعندما أحس لأول مرة وقد بلغ الأربعين بنوع من العاطفة تجاه "صراء" التي كانت في الحافلة السياحية التي يقودها إلى تيميمون، انتكس من جديد على أساس أن هذه الفتاة ارتبطت بعشيق زنجي، ولم تكن تهتم به هو الذي رغب أن تخرجه من عقده. على هذا الأساس ظل الراوي مولعا بالرفاق وشرب الخمر، أما النساء فقد كان يخافهن، وهو حتى وإن رافق صديقيه أحمد رايس وجان كوهين إلى الماخور فهو يكتفي بشرب الخمر، ذلك لأن عقدة الخشاء تهيمن عليه وتمنعه على الدوام من ممارسة أي فعل جنسي. بل تجعله يحس بأنه فقد رجولته تماما فيشبه نفسه بالمرأة التي غزر لبنها، ويصف نفسه بأنه: "إنسان عاش خشي طيلة أربعين سنة دون أدنى علاقة عاطفية أو جنسية مع امرأة، تذكر. إنسان كرس حياته للعدم والغثيان والقلق"³.

1- رشيد بوجندرة: تيميمون - ص 98.

2- المصدر نفسه - ص 66-67.

3- المصدر نفسه - ص 90.

من ثمة يمكن القول بأن الكاتب في هذه الرواية قد ركز عما هو نفسي، فكشف عن الأبعاد النفسية لشخصية الراوي، دون أن يُعنى إلا في إطار محدود بالواقع الاجتماعي والسياسي؛ حتى تبدو الشخصية وكأنها تعيش في فراغ بعيدا عن مؤثرات محيطها، وهي بالفعل حسبما يذهب إليه علماء النفس شخصية: "تتصف بالعُصاب، ومن باب أولى بالذهان، بطغيان الواقع النفسي عليها، وترتبط فكرة الواقع النفسي (...) حول العمليات اللاواعية، إذ لا تقتصر هذه العمليات اللاواعية فقط على تجاهل الواقع الخارجي، بل هي تستبدله بواقع نفسي"¹. ومع ذلك فإن ضغوط المرحلة في التسعينيات والتحولات التي آلت إليها الجزائر قد فرضت على الكاتب أن يهتم ولو بشكل محدود بالواقع؛ لهذا انفتح النص على جانب من هذه الأوضاع في الجزائر، وكانت مؤشرات ذلك واضحة من خلال مواقف الراوي/الشخصية؛ حيث يعلن كل مرة عن إدانته للجرائم التي ارتكبتها الإرهابيون في حق المدنيين العزل بصفة عامة وفي حق النخبة المثقفة بصفة خاصة. فالراوي/الشخصية وهو يستذكر ماضيه منذ مرحلة الاستعمار، كما يستعرض حاضره وهو يقود تلك الحافلة السياحية نحو تيميمون، يصر في كل مرة على إيراد أخبار الاغتيالات التي يتعرض لها المدنيون على يد الإرهاب الذي مورس في التسعينيات باسم الإسلام، يقول: "أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار: اغتيل ابن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمقره من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وقد حدث ذلك بمراى من ابنته البالغة عشرين سنة"². وتشبه مثل هذه الأخبار التي يوردها الكاتب على مدار النص بموقف واضح من الإرهاب الذي سخر الدين لأغراض سياسية فارتكب المجازر وزعزع أمن الدولة والمواطن، ويهيئ السياق لاستشناع أعمال هؤلاء المتطرفين فهم يُقدمون على ارتكاب جرائمهم على مرأى من أهل الضحية ودون أي حس إنساني، لذلك يعتبرهم الراوي بمجرد عصابة دموية، أما "صراء" فقد فاضت دموعها من فرط هذه الأساليب الوحشية: "لقد استمعت إلى الخبر المهول الذي جاء في النشرة، ألقيت نظرة مختلسة نحوها، من خلال المرأة الارتدادية. رأيت أن عينيها تفيضان دموعا حارة. التقت نظرتانا. لأول مرة أرى صراء وقد غمرتها إنسانيتها، فزادتها جمالا على جمالها الرائع"³. وفي سياقات أخرى يكاد يوهن الراوي/الشخصية بأن أزمته النفسية التي تدفعه كل مرة إلى التفكير في

1- جاد لابلاتش/ ج. ب. بوتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي - ص 583.

2- رشيد بوجدر: تيميمون - ص 20.

3- المصدر نفسه - ص 21.

الانتحار إنما هي وليدة الواقع المتردي أو المأساوي الذي كانت تعيشه الجزائر في التسعينيات؛ فهو عندما كان يندفع للانتحار كان غرضه التخلص - كما يقول - من هذا العصر اللعين. وهذا العصر اللعين المسؤول عنه بدرجة أساسية هم أولئك الشبان المتعصبون الدمويون، الذين احترقوا القتل ومارسوه باسم الإسلام، بالرغم من أنهم من متعاطي المخدرات. فأوصافهم هذه إذن؛ أهلتهم لحرق المدارس، كما أهلتهم أيضا لتصفية المثقفين واغتيال الأجانب؛ فهم الذين اغتالوا الكاتب الكبير "الطاهر جاوروت" وهم الذين ذبحوا مجموعة من الكورواتين في مدينة "المدينة" بكل وحشية. لكن الكاتب يريد أن يوسع الرؤية أكثر ويتعمق الأسباب التي أدت إلى هذا المأزق السياسي والاجتماعي والحضاري فيشير إلى الفساد الذي تغلغل إلى دواليب السلطة، والذي من أجله مظاهره شيوع اختلاس المال العام والذي أثر جذريا على الوضع الاقتصادي وأدى بالطبع ذلك إلى انهيار المنظومة الأمنية بصفة عامة؛ يقول الراوي: "أصبحت حياتي المتعثرة لا تُطاق، فأرفض كل هذا العنف المخيف وهذا الإرهاب المتوحش. كما تضيق نفسي بكل هذه المناورات السياسية والسرقات المالية"¹.

كما أن رؤية الكاتب تخرج من هذا الإطار الوطني لتستشرف البعد الإنساني، لأن الوضع الذي عرفته الجزائر لم يكن حكرا عليها، فالحروب والتراعات المقترنة بانتشار المجاعة من الظواهر التي لا زالت منتشرة في العالم، ولا زالت تورق الإنسانية. وعليه فالراوي/الشخصية مسكون بهذا الهاجس إلى درجة أن الوشوشات المنبثقة عن العصافير قد لخصت له شقاء الإنسانية ككل، وهي تتخبط في الحروب والكوارث مثلما هو الأمر بالنسبة لبلاده. ومع تطرق الرواية لهذه القضايا وقضايا متصلة بالإرهاب، والموقف من الإسلاميين المتطرفين: "لكن من غير أن يستحوذ الإرهاب هذه المرة على كامل فضاء النص، لأن الأحداث تدور في تيميمون، برمال الصحراء، بعيدا عن الشمال حيث الموت والدمار"².

وعلى هذا الأساس تبقى الرؤية النفسية في هذه الرواية هي المهيمنة، فالشخصية يتم تقديمها من الداخل لتتعرف لنكوصاتها وعقدها وتجاربها الذاتية المختلفة، لكن رغم هيمنة هذه الرؤية النفسية،

1- رشيد بوحدر: تيميمون - ص 70.

2- إبراهيم سعدي: رشيد بوحدر أو المبدع الحر - الاختلاف - العدد الأول - ص 23.

فقد اضطر الكاتب إلى الانفتاح على الواقع السياسي والاجتماعي- وإن بشكل محدود- بما أملتته ضغوطات المرحلة وما أنتجته من أوضاع في الجزائر عقد التسعينيات.

أما "الحبيب السائح" في روايته "تماسخت"¹ فيحافظ في حدود ما على رؤيته الاشتراكية، غير أن تحولات المرحلة على المستوى السياسي والاجتماعي قد طبعت رؤيته تلك بطابع خاص هي نتاج لكل التفاعلات والارتدادات وخيبات الأمل الناجمة عن انكسار المشروع الاشتراكي وصعود التيار الديني في مرحلة التسعينيات. فالرواية بحق تقدم وثيقة لانكسار الذات، بالرغم من المسحة الاشتراكية التي تشكل جانبا من المنظور أو رؤية العالم التي تحاول أن توحى بها ولكن ضمن أجواء تراجيدية واضحة المعالم: "فالسير الذي تنطوي عليه دلالات بعض الروايات من تماسك الذات أو فاعليتها، قد بدا لدى الأصوات الماركسية أو المتمركسة، لكن ذلك لا ينال من جدية وقوة ظهور العالم الروائي في المفصل الجديد التالي لهزيمة 1967، بمظهر العالم المنكسر المدمر، لكأنا أمام وثيقة دفن، ومرثية تأبين"².

وانطلاقا من هذه الرؤية، يتم تصوير انكسار الحلم الاشتراكي في الجزائر، هذا الحلم الذي ارتبطت به آمال وتطلعات الفئات المحرومة من عمال وفلاحين طيلة مرحلة السبعينيات، وقد كان الرئيس "هواري بومدين" في تلك المرحلة راعيا لهذا التوجه، ولم يكن يسمح البتة بالتناكر لتضحيات الطبقات المسحوقة. والصحفي "كريم" بوصفه مناضلا اشتراكيا عايش تلك الفترة يدرك بأن هناك انحرافا حقيقيا قد وقع أدى إلى مجمل الاختلالات والتناقضات التي عرفت الجزائر فيما بعد؛ لذلك يبدو أنه قد أحس بالفراغ الذي تركه "هواري بومدين" إثر وفاته فحاول مغادرة الوطن إلى الاتحاد السوفياتي لكن ظروف طارئة منعتة من ذلك: "يوم غربت شمس الزعيم، وعصرت قلبه هففات شراعات عائدة من مضيق كان ذات صيف سيعبره لولا أن خذلته العناية فيصاب بالتسمم الغذائي ويتزل كرها من الباخرة السوفياتية (...). قبل أن تغيب نحو جزيرة الحرية"³.

ويتم استقرار التحولات التي وقعت بعد المرحلة الاشتراكية، فبموت الزعيم انهار كل شيء؛ فقد حلت المرحلة البورجوازية منذ بداية الثمانينيات، ليتدهور الوضع شيئا فشيئا بالنسبة للطبقة العاملة،

1- الحبيب السائح: تماسخت- دار القصة للنشر- الجزائر 2002.

2- نبيل سليمان: وعي الذات والعالم- دار الحوار للنشر والتوزيع- سوريا- الطبعة الثانية 2001- ص 199.

3- الحبيب السائح: تماسخت- ص 39.

وينتهي إلى غلق المعامل وأسواق الفلاح التي كانوا يشتغلون بها، وبهذا الشكل عاد العمال من حيث لا يدرون إلى معاشة وضعهم في المراحل الإقطاعية السابقة.

ورغم هذه القناعة الاشتراكية التي يظل "كريم" متشبثا بها، إلا أن طبيعة التحولات الاجتماعية والسياسية أدت إلى خيبة حقيقية في الجماهير، التي وقفت موقفا سلبيا لم تبد فيه أي مقاومة للدفاع عن مصالحها؛ حتى ليتم الاعتقاد بأن ما كان ينعت بثورة الجماهير في يوم ما لم يكن إلا ضربا من الزيف. وخبية الأمل هذه قد دفعت إلى تحديد رؤية أخرى للأوضاع التي كانت سائدة في السبعينيات، أسفرت عن تحليل يشي بأن أولئك الفلاحين لم يؤمنوا في واقع الأمر بقيم الاشتراكية، وإنما كانوا مجرد فئات منفعية لم تكن قادرة حتى على إدراك مصالحها الحقيقية: "أنا كما أنت، كما الأصدقاء، وسابقا كما الرفاق، فرسان أزمنة غبرت، جيادهم تبين وسيوفهم دفلت. جميع أحلامهم تبددت وتفرق ركبهم. وحده طنين المراهقة السياسية مع فلاحين متعيشين على حيلة الثعالب"¹. ومثل هذه المواقف إنما تعبر بشكل واضح عن إحساس حقيقي بالعزلة، حيث انفكت الرابطة بين المثقف وما كان ينعت بالجماهير فأوضحت: "البطولة الروائية وقف على المثقف، وهذا المثقف في أحيان كثيرة متحزب، سواء في أحزاب قومية أو ماركسية"².

وفي هذه المراحل بالذات التي يتردى فيها الوعي بالنسبة للطبقات المهمشة، يأتي دور الطليعة المثقفة والثورية لتلعب دورها، والراوي يعتقد لذلك بأن الثوار قد خلّقوا لتخليص البشرية كلما انحدرت إلى العبودية، حتى وإن جحد البشر هذا الدور. ويؤكد الراوي في هذا السياق الدور الذي لعبته تلك النخب والطلائع في الماضي من أجل الدفاع عن القيم الاشتراكية، هذه النخب التي كانت تنشط تحت الحصار في غالب الأحيان، عن طريق المنشورات السرية وغيرها. وهو ما يعني بأن مرحلة السبعينيات كانت مرحلة ازدهار لنشاط اليسار في الجزائر، وقد لعب الطلبة دورا أساسيا في هذا النشاط، ولقد تواجد المناضلون اليساريون في كل مكان، وكان هدفهم الأساسي الدفاع عن الطبقات الشغيلة والعاملة بالمصانع والمناجم رغم المشاق التي تحملوها والحصار الذي عانوا منه أحيانا من طرف أجهزة السلطة وعناصر أخرى تنتمي لتيارات مناوئة: "في دهاليز المناجم، في البرد، في الحر، بجوعهم وقهوقهم وسجائرهم الثقيلة، بمنشوراتهم السرية واجتماعاتهم

1- الخيب السانع: تماسحت- ص53-54.

2- نبيل سليمان: وعي الذات والعام- ص202.

المضيقة المحسومة ومواعيد عناصر خلاياهم المخوفة بأخطار السرية، بملاحقات البوليس ومداهمات الفجرية، بتخريب المندسين والمخترقين، بريعهم الأياري، باحتفالاتهم القرمزية"¹.

وأمام كل التراجعات التي طرأت في الجزائر فترة الثمانينيات والتسعينيات، تعود فكرة الزعيم لتفرض نفسها، فالراوي يدرك الآن الدور الذي لعبته هذه الشخصية المقصود بها "هوارى بومدين" في المحافظة على المسار الاشتراكي؛ لأنه بوفاة الزعيم انقلبت الجماهير بدون وعي منها باتجاه خيارات أخرى، كما حدث في التسعينيات عندما ساندت حزبا يعتبره الراوي إسلامويا وهو المسؤول على انتشار ظاهرة الإرهاب. وعلى هذا الأساس فغياب الزعيم كانت الحنية وكان التراجع واهارت كل المشاريع والمخططات: "مات الزعيم؟ فانتظر زرعك. بول في رمل العرق. وتأمل ردة فلاحك، ريفية طبقتك الكادحة، لا عليك. كاسك في القنينة الثانية، فلا ثورة من غير حنية"². فالكاتب ينجز ردة فعل بإزاء الجماهير التي تنكرت لخيار وضع لخدمتها، ويعتقد بأن غياب الزعيم الذي كان يقود الثورة هو السبب في كل ما آلت إليه الأوضاع. وكأن الحل موكل لمثل هذا البطل الأسطوري، الذي يجب أن يحدد الخيار الإيديولوجي المناسب ويحافظ عليه أيضا، وكما يرى- مالك بن نبي- فإن: "عقائدنا السياسية تدين لتلك القيم الفاسدة للحضارة، تلك العقائد التي تمثلت اليوم في أسطورة الشيء الوحيد والرجل الوحيد الذي ينقذنا"³.

وتتم العودة إلى تحليل واقع مرحلة الثمانينيات، وهي المرحلة التي خططت فيها السلطة لتشجيع التيارات الإسلامية، قصد خلق توازن مع التيارات اليسارية بل وإذا أمكن تهشيم هذه التيارات للقضاء على كل مخلفات الاشتراكية والتمهيد لمرحلة بورجوازية جديدة من وجهة نظر الراوي. لذلك فالراوي يسترجع تلك الأحداث من خلال تجربة "كريم" الخاصة عندما كان طالبا جامعيا، وقد أدرك تواطؤ السلطة مع التيارات الإسلامية المختلفة، قصد محاصرة اللجان الطلابية ذات النزعة اليسارية.

والواقع أن الجزائر كانت في توجهها جزءا من المنظومة الاشتراكية التي كان يقودها الاتحاد السوفياتي سابقا، فلما انهار المركز اهارت كل الأطراف الأخرى. والصحفي "كريم" كان واعيا

1- الحبيب السائح: تماسخت- ص54-55.

2- المصدر نفسه- ص60.

3- مالك بن نبي: شروط النهضة- ترجمة (عمر كامل مسقاوي/ عبد الصبور شاهين)- مطبعة النخلة بوزريعة- الجزائر- الطبعة الرابعة 1987- ص163.

بحقيقة التحولات الخارجية وعارفا بمدى تأثيرها على الداخل، لذلك فهو بعد أن أمضى خمس عشرة سنة في الترويج للماركسية، حدى أن الصدع قادم، وقد صدقت نبوءته "أولغا" الروسية انطلاقا مما كان يحدث من انهيارات في المعسكر الاشتراكي. ومع كل ما حدث يظل تعلق "كريم" بالاشتراكية قائما، فهو يريد أن يؤكد بأن حركة التاريخ لا بد ماضية إلى الأمام ولا بد أن تسفر في آخر المطاف على انبثاق وعي جديد يحتم على الجماهير المخدوعة في خياراتها العودة إلى ما يخدم مصالحها ويحقق المجتمع المثالي الذي تحلم به، ولعل حنينه إلى "أولغا" وإلى مسرح البولشوي يعكس هذه الرؤيا و يعبر على هذا التروع. وتمثل هذه الرؤية بالفعل نوعا من المحاولة للنكوص باتجاه خيار إيديولوجي لم يثبت شرعيته بالنسبة للمجتمع الجزائري، بل ظل مفروضا ولم تؤد إليه حتميات تاريخية، وهو لا يعبر إلا عن حقائق نخب معينة انطلقت من حلول جاهزة وإيديولوجيات أنتحتها المدارس الغربية ماركسية كانت أو ليبرالية: "فجماعة التيار الثاني أي (تيار الغيرية) ينطلقون من حلول جاهزة أنتحتها المدارس الغربية الماركسية منها والليبرالية مثل الإمبريالية وحقوق الإنسان والحرية والديمقراطية وحق الشعوب في تقرير مصيرها والتنمية والتصنيع إلى آخره منطلقين من قياس فحواه: لا يصلح أمر هذه الأمة أو هذا الشعب إلا بما صلح به أمر غيره"¹. ومهما يكن فالكاتب المؤدلج لا يمكن له أن يبحث قناعاته السابقة، وإن كانت تلك القناعات ستخضع بالضرورة للضغوط التي تفرضها تحولات الواقع.

ومعنى ذلك أن التحولات التي كانت تجري على أرض الواقع، قد أثرت على القناعات، فهناك بالفعل ردود فعل عكست مشاعر الخيبة؛ إذ لا يمكن تصور إيديولوجيا تعيش في الفراغ أو تعيش محاصرة دون أن يكون لذلك تبعات. وقد اتضح بأن البطل "كريم" سليل الإيديولوجيا الاشتراكية محاصر في عز أزمة التسعينيات من طرف الجماعات الإرهابية، وهم يريدون تصفيته بالضبط لأسباب إيديولوجية، وأمام حصار الذات، وفقدانها للثقة في الجماهير التي تنكبت خيارات إيديولوجية أخرى، ثور تلك الذات في لحظات من التأزم على كل القيم التي تحملها والمبادئ التي كانت تنادي بها. وعليه فإن الكاتب وهو يشكل ردود فعل البطل ضمن هذه الوقائع والظروف يدفع به إلى الإعراب عن ثورته التي تميزت بالنقمة على تلك الجماهير، يقول: "لن أعيد تجربة، أي تجربة تجاه ما يسمى جماهير أو شعبا، أقتل دونك كي تحيا لذاتك، أما عن قضيتك فالصمت أولى

1 - عبد الرحمن بوزيدة: قراءة ثقافية للأزمة - الثقافة - العدد الأول - ص 16.

بي، وأنا لا أشعر بأي تثريب، أبدا"¹. ولاشك أن الإشكالية الإيديولوجية، والتي فرضتها طبيعة المرحلة، بكل تازماتها وانهايار اليقينيّات في خضمها؛ هي التي قادت إلى انطباع كل مظاهر التشظي على مستوى بناء الشخصية وعلى مستوى اللغة والأسلوب ومختلف الأنماط السردية الأخرى في هذه الرواية: "والظاهر أن الإشكالية اللغوية التي تفرضها الرواية هي إشكالية مركبة ومعقدة إلى حد كبير، قد تفرض علينا كما فرضت على الحبيب السائح، تكليس الإيديولوجي في هيئته اللفظة لأنه يحد من اتساع سلطة اللغة وحريتها الضرورية في كل عملية إنتاجية مستقلة عن الظرف"². ولا نعتقد في هذا الصدد أن الأمر يتعلق بتكليس الإيديولوجي لصالح اللغوي، بقدر ما يتعلق بتشظي الرؤية الإيديولوجية، التي قادت بالضرورة إلى تشظي شكل النص ككل.

وانطلاقا من رؤية اشتراكية لم تحافظ على توازنها؛ يتم اعتبار الجماهير مسؤولة بدرجة أساسية عن المصير الذي آلت إليه، لأنها هي التي اختارت حزبا دينيا متطرفا، بل وهي التي ارتكبت كل الخطايا رافعة شعار الدين، فهي جماهير إذن مثلما تخلت عن أنبيائها، غالطت زعماءها، وخذلت أبطالها فـ: "الجماهير لا قضية لها سوى الفرج والبطن والحلم بالصعود للجنة على سلم من الخطايا والكبائر، فمن قتل الشاعر غير بقايا الكادحين والرعاة والصعاليك"³. ولاشك أن النقمة التي يتم الإفصاح عنها تجاه الجماهير والكادحين، إنما هي منطلقة في الأساس من واقع مرحلة التسعينيات؛ لأن هذه المرحلة شهدت تراجعا كاملا عن الخيارات الاشتراكية في الوقت الذي استلقى فيه المهمشون-من وجهة نظر الكاتب- بين أحضان حزب إسلاموي يُعتقد أنه إرهابي ومتطرف. وأمام هذه التحولات تتم العودة للماضي، فيُقيم الماضي من منظور الحاضر ليبدو النضال الحزبي في إطار العقيدة اليسارية مجرد استلقاء في مستقع الجماهير التي أثبتت فشلها في حماية المكتسبات، والمحافظة على استمرار الثورة. وهذا إنما يدل على الصدمة الحقيقية التي عاناها الكاتب الجزائري الذي نشأ بين أحضان الاشتراكية في السبعينيات، فسـ "الحبيب السائح" الذي ظل يعتقد حتى الثمانينيات بأن ما يميز الأدب الجزائري هو توجهه نحو ضرورة البناء الاشتراكي، يبدو أن التحولات السياسية والاجتماعية السريعة التي حدثت بعد ذلك قد أدت به إلى السقوط في أزمة فكرية حقيقية. فالمرحلة التي كان مطمئنا فيها إلى أن: "أغلب الأدباء الجزائريين تتقارب نظرتهم إلى

1- الحبيب السائح: تماسخت - ص 155.

2- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردى الحديث) - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2005 - ص 57.

3- الحبيب السائح: تماسخت - ص 154.

ضرورة البناء الاشتراكي"¹ قد وُلّت في التسعينيات حيث تم انبثاق رؤى جديدة، وقد بدا أن الكل أخذ يتخلى عن هذا الخيار الاشتراكي.

لقد حدثت تحولات سريعة في العالم، أفضت إلى انهيار ما كان يعرف بالمعسكر الاشتراكي، وفي مقابل ذلك أمكن للعالم الرأسمالي أن يهيمن اقتصاديا وبالتالي يوهم بأن لا مناص غير الخيار الليبرالي إذا أرادت الشعوب لنفسها التطور والازدهار. في هذه اللحظة بالذات كانت الصدمة، وكانت الخيبة أيضا مما دفع البطل إلى الانقطاع عن النضال في إطار حزبه اليساري، كما استبعد كل كتب وأدبيات الفكر الماركسي: "كسر المعيار وعلّق إحدى دميات أولغا في جدار مكتبته إذ أيقن أن هيئة التنظيم استوعبت شفرة سلوكه تجاه الدار لما رفض بلباقة صوفي أي كتابة، ورتب أدبيات الحزب ومراجعته الأهمية في الرف الأسفل"². ومن ثمة اتضح بأن بطل هذه الرواية قد صُوّر وهو في نزاع مصيري مع كل ما هو آخر، سواء كان في شكل سلطة دينية أو سياسية: "هذا البطل بكل ما نرى فيه من انفجار عاطفي، جنسي ثقافي، سياسي، يبدو كالمبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى. إنه في منازعة مصيرية مع السلطات الحزبية أو الاجتماعية أو السياسية أو النفسية. هذا البطل يبدو في لحظة المنازعة وهو يرقص رقصة الموت الأخيرة. والشارة الوحيدة خارج ذلك هي ما ذكرنا عن الصوت الماركسي أو المتحركس، وهي شارة زاحرة بإشكاليته"³.

وهكذا يبدو واقع التسعينيات وقد طرأت فيه تحولات على مختلف المستويات، فهناك مسار إيديولوجي اشتراكي غيَّب أو انهار، وهناك أيضا رجال تلونوا حسب الظروف، فبعد أن تقلدوا مسؤوليات رفيعة على هرم الدولة مروجين لشعارات العدالة والمساواة والتقدمية، إذا بهم ينعطفون من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين وأحيانا إلى الأصولية؛ وكل ذلك لتحقيق مآربهم الشخصية. فـ"كريم"، وهو يقاطع الوزير المقال من منصبه بأحد شوارع الجزائر العاصمة يتذكر كيف كان هذا الوزير على عهد الرئيس هواري بومدين لينينا اشتراكيا، ثم كيف صار في يسار اليمين بعد ذلك ثم تغلغل أخيرا في الحركات الإسلامية.

1- الحبيب السائح: ملاحظات حول توجه الأدب الجزائري المعاصر - الآداب - بيروت - العدد (11-12) - السنة 19 - نوفمبر/ديسمبر 1981 -

ص 181.

2- الحبيب السائح: تماسخت - ص 158.

3- نبيل سليمان: وعي الذات والعالم - ص 203.

وأمام كل هذه التناقضات أضحي ضروريا مراجعة القنوات في ظل ما طرأ من تحولات في العالم، فمرحلة الحماسة للإيديولوجيا الاشتراكية قد انقضت، وقد وجب الآن المراجعة الواقعية والعقلانية، الأمر الذي دفع "كريم" إلى التعجب من سلوك "جلال" الذي تعرف إليه بتونس والذي بقي يتحدث عن الاشتراكية بحماس كما كان يتم الحديث عنها في الجزائر في السبعينيات.

ومهما يكن، فإن الإحباطات التي دفعت في بعض الأحيان إلى الثورة على الجماهير بسبب انسياقها خلف الحركة الأصولية، لم تؤد على الإطلاق إلى التخلي عن القنوات، فالراوي يظل يؤكد بأن بطله "كريم" لن يساوم فيما يتعلق بالإيديولوجيا الاشتراكية التي يرى أنها تقدم الحل لكل الطبقات المسحوقة: "يقيني مثل إيمان أُمِّي في أنك لا تقايض قناعتك أي بخس لتجار اللاقضية وسيعلم من أفيت زهرة الشباب في الذود عن كلمة لهم، عن سقف يستر عريهم، عن خبز يعيد إليهم أمنهم، أنك لم تعد قربانهم، وليسألوا بعدها: كيف سكنهم الوحش؟"¹.

وعلى مستوى آخر فإن تحولات المرحلة سياسيا واجتماعيا قد فرضت على الكاتب اتخاذ موقف محدد انطلاقا من قناعاته تجاه التيارات الأصولية بصفة عامة؛ فكانت الصورة المقدمة على هذا الأساس صورة سلبية، فيتم وصف الأصولي بكونه زعنفه انتهازية، عاش في غيبوبة دينية، ثم انصرف للنساء والسكر، وحتى دشرته التي ينتمي إليها عدُّها الراوي رمزا للغفلة. كما يتم وصف الأعمال الشنيعة التي ارتكبها الإرهاب باسم الإسلام؛ من قتل لرجال أمن الدولة وللنساء والأطفال وتدمير لمساكن المواطنين واغتيال للمثقفين والصحفيين. وبينه الكاتب للدور الذي لعبته المساجد والمصليات، حين اتخذها الإرهابيون مكانا لشحن عقول الناس بأفكار وقيم متطرفة، بل اتخذوها منطلقا لرصد أي شخص يتهم بالمروق والخروج عن الدين أو يقف في صف السلطة؛ قصد تصفيته.

وفي حدود هذه الرؤية فإن الموقف من هذه الجماعات التي تنشط باسم الدين وتمارس الإرهاب بكل أشكاله لا بد أن يكون صارما، والرواية لذلك لا تقترح أي حل سلمي مع هذه الجماعات، بل تطالب بضرورة التصدي لهم والقضاء عليهم، فالسيدة التي ذبحوا زوجها في عيادته، لأن زوجها رفض إلباسها الحجاب الأفغاني والتخلي عن الوظيفة، تقلدت منصب وزيرة وقبله كانت قاضية، لم تساوم مع جماعة المهجرة والتكفير، بل استقالت عندما تم العفو على الموقوفين والفارين. وهذا

الموقف الذي تتلمسه الرواية تجاه الجماعات الدينية المتطرفة، بقدر ما هو نابع من خلفية الكاتب الإيديولوجية، فهو عبارة عن ردود فعل عن العنف التي مارسته تلك الجماعات، فالعنف هو: "فعل إرادة تستقوي به الذات لقهر الآخر، ويلتجئ إليه الآخر لدحر الفاعل..." فيولد نوع من التوازن العنفي. إذن العنف واقعة اجتماعية، تاريخية ينتجها الفاعل الفردي المتسلط الأنوي L'egograde مثلما ينتجها الفاعل الجمعي المتسلط الجمعي Le communaucrate في سياق التصارع على الامتلاك الأنوي أو الجمعي للآخرين، وفي غياب أي انتظام علائقي من النوع الديمقراطي أو المساواتي العضوي¹.

لكن مقابل هذه الرؤية المطروحة بإزاء الإرهاب والحركات الدينية المتطرفة، يحاول الكاتب أن يطرح رؤية بديلة كوسيلة لمعالجة المعضلة الحضارية ككل، فيرى بأن العقل هو القادر على الخروج بالأمة ككل من ورطتها، على اعتبار أن العقل هو الذي يستطيع أن يحقق التطور والحدثة، وبدون الارتكان إليه ستظل الأمة تبحث عن مكانتها بين الشعوب، لاجئة من وجهة نظره إلى حلول غيبية لن تؤدي بها في الغالب إلا إلى التناحر رافعة شعار الدين. وقد تم الإيحاء بهذه الرؤية من خلال شوق البطل "كريم" إلى لحظة عزة عقل، وهو يجوب شارع ابن خلدون بتونس: "خرجنا من شارع ابن خلدون وبين جوانح كريم شوق إلى سفرة في قلب الزمن ليعيش لحظة عزة للعقل تفصدت من تاريخ الانحطاط ذات فجر من عام اثنين وثلاثين وثلاثمائة وألف"². وهذا الطرح يتعارض من غير شك مع ما تسعى بعض التيارات الدينية لتكريسه، على اعتبار أن مرجعية الدين بالنسبة إليها تسبق مرجعية العقل بل وتلغيها: "ليس ربكم من قبض لمخلوقه الاعتقاد من القيد فكبلتموه، ووهبه الحكمة لتدبير ناسوته فكفرتم بها، ومكنه قدرة كسر جدار سجن العقل فأكرمتموه على دينكم"³. وكأن الإنسان الذي يتبنى الدين انطلاقاً من هذه الرؤية يظل عاجزاً على توظيف العقل، لأنه حين يتبنى هذا الموقف: "يتميز بالخصيصة التالية: تبني ما يدعى بمعطى الوحي، أو الوحي دون تساؤل أو نقاش. ولكنه إذ يفعل ذلك يفترض ضمناً بأن هذا المعطى متعال وآت من الله، وبالتالي فهو يقع في منأى عن كل مناقشة بشرية"⁴. ويتضح بأن الكاتب وفي

1- خليل أحمد خليل: المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع- دار الحدائق- بيروت- الطبعة الأولى 1984- ص 140.

2- الحبيب السائح: لما سعت- ص 177.

3- المصدر نفسه- ص 173.

4- محمد أركون: العلمنة والدين (الإسلام المسيحية الغرب)- ترجمة "هاشم صالح"- دار الساقي- بيروت- الطبعة الثالثة 1996- ص 70.

حضرم تجاذبات المرحلة، وهيمنة الفكر الديني على الساحة وما قاد إليه من تطرف؛ قد ارتأى بأن الخلاص لا يكون إلا بالتذرع بالعقل كوسيلة لتحقيق انبعاث حضاري حقيقي وولوج أبواب الحداثة.

وعلى مستوى الرؤية السياسية يمكن القول، بأن تحولات المرحلة في التسعينيات قد جعلت الحرية والديمقراطية من المطالب الهامة والمحورية بالنسبة للشعوب التي خاب أملها في كل توجه يكرس الأحادية والشمولية، والرواية في هذا السياق تنطلق من الواقع وتستقرئ التاريخ وفق نظرة معينة لتستقر على هذا البديل، فالبطل "كريم" يستلهم رمزية العلامة ابن خلدون ليؤكد أن أي فعل حضاري لابد أن يستند إلى مرجعية العقل والاختلاف والحرية، لأن العقل لابد أن يبقى أسيرا إذا لم يجد الفضاء الحر الذي يحتضنه.

بالإضافة إلى ذلك فهناك طرح في هذه الرواية ينادي بضرورة تمثل قيم الحداثة والعصرية والانفتاح، لقد غابت هذه القيم أو كادت أن تُغيب في الجزائر بفعل تصاعد موجة الإرهاب، بينما حافظت عليها الدول المجاورة كما هو الحال في تونس، وعليه فالكاتب يعالج هذه المفارقة ليؤكد أن الوضع في الجزائر لم يكن طبيعيا، وإنما هو وليد تفكك المشروع الوطني وتراجع. ولعل تراجع القيم الوطنية المنبثقة عن الثورة التحريرية، هو الذي شجع الأصوليين على التنكر لتضحيات الشهداء، ويتخذ زحفهم على ساحة أول ماي بالجزائر العاصمة هذه الرمزية، مما جعل الراوي يعتقد بأن هذه الساحة نسيت شهيدها، وأن كلا من العربي بن مهيدي وأحمد زبانة غاضبان لما آلت إليه الأوضاع. وعليه فمأساة الوطن بدأت عندما غلقت المكاتب ورفعت صفة الشهادة عمن ضحوا من أجل الوطن، وكأن الرواية تريد أن تقول بأن سبيل التطور لن يقوم إلا على دعامين أساسيتين؛ دعامة العلم والمعرفة، ودعامة القيم الوطنية التي رسختها ثورة التحرير الكبرى لعام 1954.

ومن منظور تحرري وانسجاما مع الرؤية التي يطرحها الكاتب في هذه الرواية يتم الخروج أحيانا عن الإطار الوطني البحت، لطرح قضايا قومية وعربية كالقضية الفلسطينية، حيث تبدو هذه القضية في عمق الوجدان الجزائري. فهي قضية مصيرية- من وجهة النظر هذه- بالنسبة للعرب ككل، ومهما كانت الأوضاع السياسية في الجزائر لا يجب التخلي عنها، خاصة وأن الجزائر كانت معروفة بمواقفها المشرفة في هذا المجال. وعليه فإن "كريم" يصاب بالندم لمصافحته أحد اليهود، كما يمتدح مواقف الجزائر تجاه القضية الفلسطينية، فالكاتب هنا: "لا يطرح هموم الوطن

والمواطن الجزائري فحسب، وإنما يحاول أن يطرق بعض هموم الإنسان العربي على المستوى الإيديولوجي والفكري والإنساني¹.

وعلى وجه أعم فإن الكاتب "الحبيب السائح" قد أعاد صياغة رؤيته الاشتراكية في ضوء التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفت الجزائر في مرحلة التسعينيات. وإعادة صياغة هذه الرؤية لم تكن تعني البتة التخلي عن القناعات، بقدر ما كان هناك نوع من المراجعة لمختلف المراحل السابقة التي أفضت إلى مجمل التناقضات الحالية. وانطلاقاً من رؤية الكاتب الاشتراكية؛ انطبعت مجمل مواقفه من الظاهرة الأصولية في الجزائر، وقضايا التحرر والديمقراطية والقضية الفلسطينية وغير ذلك.

أما رواية "العرشة"² للكاتب "أمين الزاوي"، وإن مالت إلى التجريب على مستوى الشكل، والعجائي على مستوى التحليل إلا أن الصوت الإيديولوجي بقي عالقا بها. والكاتب ذاته في هذا الإطار يقر هذه الرؤية المتداخلة؛ من خلال توصيف روايته على أساس أنها تقدم عالماً يشترك فيه العجائي بالتاريخي في محاولة لاكتشاف وقراءة تحليل عطب المجتمع الجزائري، الأمر الذي يُعد طبيعياً: "فالرواية تكونت كجنس من خلال الظواهر التاريخية والاجتماعية، لكن ضد هذه الظواهر ارتقت إلى منزلة الفن"³. ويسمى الكاتب في حدود هذا المنظور الفني والإيديولوجي إلى توصيف الواقع بالعودة إلى الخلفية التاريخية بأبعادها التراثية وكذا الوطنية؛ مستهدفاً الخروج برؤية معينة من شأنها أن تقدم إجابات للمعضلة الحضارية والثقافية في الجزائر.

وعلى أساس من ذلك تبدو الرؤية الاشتراكية مطروحة في إطار مرجعيتها التاريخية، ومقرونة بمسار التحرر الوطني، فـ "زهرة" وهي حالة الراوي/الشخصية "زهير" في هذه الرواية تربط مصيرها بـ "شوراكي" المناضل الشيوعي الفرنسي، فتغادر القرية متمردة على قيم العائلة والمجتمع وذلك قصد إعداد الفلاحين للثورة على الاستعمار الفرنسي: "جميعاً يعرفون أنك غادرت القرية مع فرنسي، جاء القرية مكلفاً من قبل حزبه بمهمة محو الأمية وتنظيم الفلاحين وتهيئتهم للثورة.. الناس

1 - طه وادي: الرواية السياسية - ص 227.

2 - أمين الزاوي: العرشة - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الثانية 2005.

3 - Michel Zeraffa: Roman et société- Editions; P.U.F- Paris 1971- P16.

حين تريد أن تمصص عظام زهرة تقول: لقد خطف النصراني عقلها... أكيد فجمال النصراني الله يستر قادر على زحزة رجاجة أي عقل"¹.

فالكاتب من خلال هذه المنطلقات يريد أن يؤكد على إسهام اليسار في مسيرة التحرير التي كانت مرحلة تاريخية حساسة من تاريخ النضال، لقد تبنت "زهرة" الخيار الاشتراكي بارتباطها بـ "شوراكي" المناضل الشيوعي الفرنسي الذي أرسله حزبه لبث الوعي بين صفوف الفلاحين الجزائريين قصد الإعداد لمحاربة الإقطاع والرأسمالية الفرنسية، هذا رغم رفض المجتمع لما أقدمت عليه انطلاقا من كونها قد خرجت عن القيم والتقاليد: "زهرة التي هزمت القرية، وكانت السبب في إصدار فتوى ظلت سارية المفعول حتى الآن، فحواها تحريم إطلاق اسم زهرة ومشتقاته على البنات من المواليد الجدد، نظرا لما شحن هذا الاسم من قبل خالتي بدلالات الخروج على نوااميس القرية"².

ففي حدود هذا التصور يُطرح الإشكال الإيديولوجي في إطار الرؤية الاشتراكية؛ الحكومة-من وجهة نظر الكاتب- بمنظومة قيمية قارة ومغلقة، والكاتب بقدر ما يرصد اغتراب اليسار في ظل هذه المنظومة الاجتماعية التي هي وليدة تراكمات تاريخية معقدة، يريد بالمقابل عرض مسيرة اليسار وإسهاماته في التاريخ الوطني. ومن ثمة يؤكد بأن حقيقة الصراع مع الآخر لم تكن قائمة على أساس عرقي أو ديني أو طائفي وإنما كانت قائمة على أساس طبقي؛ فقد كان صراعا للطبقة الكادحة الممثلة في الفلاحين الجزائريين المهمشين ضد الإقطاع والرأسمالية اللذين كرسهما الاستعمار؛ فتغدو الرؤية الإيديولوجية انطلاقا من هذا المنظور: "منظومة مفاهيم اجتماعية تعبر عن مصالح طبقات معينة وتفترض معايير للسلوك، ووجهات نظر وتقييمات مطابقة"³. لهذا فـ "شوراكي" رغم كونه فرنسيا، إلا أن ذلك لم يمنعه من الوقوف قبل الثورة وأثناءها في صف الجزائريين انطلاقا من قناعاته الإيديولوجية المنبثقة من خلفية طبقية.

والكاتب يسعى في هذه الرواية إلى استثمار هذه الخلفية التاريخية، لمعالجة الراهن الاجتماعي والسياسي، في الوقت الذي كانت الجزائر تنخبط في متاهات التيارات الأصولية المتطرفة؛ ومن

1- أمين الراوي: الرعدة- ص20.

2- المصدر نفسه- ص46.

3- Michel Vadee: L'idéologie- Editions; Seuil- P.U.F- Paris1974- P19.

وجهة نظره فالتنكر الذي تعرض له اليسار من طرف المجتمع عبر المسار التاريخي هو الذي أفضى إلى الوضع الذي عرفته الجزائر في مرحلة الاستقلال، وفي حدود هذه الرؤية: "أصبحت الممارسة الروائية تتلازم والملازمة السياسية للواقع. فيتحول فعل الكتابة لدى كتاب هذا النمط الروائي إلى صدى لهموم سياسية تشغلهم وترتبط أساسا بالراهن المتأزم، مما يكشف عن علامات تلاق وتقاطع بين هذين النمطين من الكتابة الواقعية النقدية والاشتراكية"¹. فاليسار الاشتراكي رغم التضحيات التي قدمها، ظل مرفوضا بسبب هيمنة القيم الاجتماعية المحافظة، التي بقيت عائقا في سبيل تحقيق أي تحرر حقيقي. وهذا ما يوحى به تماما في الرواية وعلى المستوى الرمزي؛ إصرار أهل القرية التي تنحدر منها "زهرة" على رفض تسمية أي بنت باسمها. فزهرة بهذا المعنى؛ هي ليست مجرد شخصية، وإنما رمز إيديولوجي، بقدر ما تمثل القناعات الاشتراكية فهي تمثل كل قيم التحرر والثورة على التقاليد والمفاهيم الاجتماعية السائدة. ولا شك أن هذا الفهم لطبيعة التحرر، إنما هو نابع من خلفيات ماركسية: "فطبقا للماركسية تُعتبر إيديولوجيا الطبقة العاملة وحدها المعبر العلمي عن الرسالة التاريخية للبروليتاريا، من خلال تحريرها للمجتمع بأسره"².

ومعنى ذلك أن التحرر الحقيقي كما يرى الكاتب لم يتحقق بعد في ظل الجزائر المستقلة، فالمجتمع يخضوعه للقيم المتوارثة عبر الأجيال لا يزال غير قابل للخروج عن إطار تلك القيم، وهذا لن يكون في صالح المرأة مثلما لن يكون في صالح المجتمع الذي سيكون بالضرورة أسير الحركات الأصولية المتطرفة. وعلى هذا الأساس يتم أحيانا تحميل المجتمع ذاته الويلات التي يعاني منها من جراء الإرهاب الذي ضرب الجزائر في التسعينيات: "في الخارج، عند قدمي هذه العمارة تبادل إطلاق الرصاص مستمر، والناس في بيوتها ساكنة كالضفادع في بيات شتوي. لحالي أذن متعودة على صوت الرصاص وأخبار الموت، لقد امتلأ قلبها بأبي وجدي وما عاد فيه مكان لشيء آخر"³. ورغم هذا فهناك رؤية مطروحة في الرواية تؤكد على الدور الذي لعبه اليسار الاشتراكي في مسيرة النضال ضد الاستعمار، وذلك من خلال رمزية تمسك أهالي قرية ابن خلدون بالمناضل "شوراكي"، باعتباره قد عبر في مرحلة تاريخية حساسة عن طموحاتهم وآمالهم، وكان ملهما لهم

1 - بروشوت م. جمعة: انفعالات الرواية في المغرب العربي - المغاربة للطباعة والنشر والإشهار - تونس - الطبعة الأولى 1999 - ص 349.

2- Michel Vadee: L'idéologie- P72.

3- أمين الزاوي: العنشة - ص 59.

بكل القيم التي دفعتهم للكفاح من أجل الحرية والاستقلال. ومع هذا الإعجاب يبقى "شوراكى" غامضا بالنسبة لأهل القرية وهم ينظرون إليه نظرة غير مفهومة؛ ذلك لأن وعيهم لم يصل بعد لتمثل القيم التي نادى بها وحاول غرسها في نفوسهم.

من هنا تطرح الرواية السؤال الجوهرى عن معضلة علاقة الإيديولوجى بالاجتماعى، وكيف أن الفئات الكادحة فى المرحلة الاستعمارية لم تستطع مواصلة نضالها فى مرحلة الاستقلال أو على الأقل المحافظة على مكتسباتها. ويبدو أن التحولات السياسية فى مرحلة التسعينيات، والتي أدت إلى تصاعد التيار الدينى قد شكلت صدمة حقيقية بالنسبة للمثقف اليسارى الذى آمن بالقيم الوطنية فى إطار خياره الإيديولوجى، هذا حتى: "وإن كانت مرحلة التسعينيات علامة مرجعية للزمن العالمى، والذى يتحدد سقفه باختيار مثل وقيم الثورة العمالية وحركة التحرر الوطنية العربية"¹. ولهذا يعود الكاتب من جديد للثورة التحريرية ليؤكد على أن الكفاح وإن تضافرت فيه جهود الجميع بمختلف مشاربهم وتياراتهم الإيديولوجية، إلا أن الثورة فى حقيقتها كانت تعبيرا عن آمال وطموحات الفئات المحرومة والتي حركها بدرجة أساسية وضعها الطبقي، وعليه فإن "زهرة" قد اختارت منذ زمن الثورة "شوراكى" زوجا لها بينما رفضت الملتحي وقد بدا الملتحي الذى يمثل التيار الدينى فى صورة مُنفرة، فهو يأكل البصل ويقرأ القرآن، ويلاحق زهرة بعينين شهوانيتين. كما رفض فى آخر المطاف قراءة الفاتحة على زواج زهرة من شوراكى، وتآمر حتى يُبعد شوراكى ويقوض بذلك كل ما يمثله من قيم. ويدرك شوراكى ما كان يحاك ضده من مؤامرات فيخاطب زهرة بقوله: "ها هم جاؤوا... سحبوني منك، قبل أن أزرع دالية أو فرع حكاية فى رحمك، تعطي العنب والزبيب والكلام المقاوم للفناء"².

ويحرص الكاتب، انطلاقا من منظوره الخاص على تأصيل الاشتراكية فى المجتمع الجزائرى، حتى لا تبدو مثل هذه الإيديولوجيا جسما غريبا لا يعبر عن واقع المجتمع؛ اعتقادا من كونها إيديولوجيا نخبوية تم تبنيها من الخارج. وعلى هذا الأساس فرغم أن أجداد "شوراكى" فرنسيون طردهم الألمان من منطقة الألزاس فأقاموا فى الجزائر، إلا أن هذه الأصول لم تمنع هذا الأخير من أن يناضل

1- الطاهر وطار: عامل الزمن فى رواية مذكرات ديناصور لمونس الرزاز- التبيين- العدد 11- ص 45.

2- أمين الراوى: الرعشة- ص 124.

من أجل بث الوعي في صفوف الفلاحين، كما لم تمنعه من الانضمام للثورة؛ وهو لم يكن لذلك منفصلا عن واقع الجماهير بل كان مرتبطا بها ارتباطا عضويا أصيلا تقول زهرة: "يتحدث شوراكي، يقدمني والرجال الأربعة الذين جاؤوا معنا: هؤلاء رفاق لنا، فيذكر أسماء الدشور التي منها الرجال، فأدرك أنه يعرف المنطقة بقعة بقعة، يعرف ماءها الحلو والمالح والشالح، غلة أرضها وشحها، عدد سكانها، أطفالها ورجالها والأمهات، مهاجروها ومقيموها، يعرف حتى لهجاتها وطريقة نطق أهلها الحرفي، السين والقاف(...)" والرجل الملتحي الذي كان يستمع، عيناه بهما شرر وصمت مظلم.

- هؤلاء رفاق في صف الثورة.

علق الملتحي:

- الجهاد وليس الثورة¹.

ونعتقد أن هذا الخطاب إنما وجهه الكاتب انطلاقا مما أملته عليه ضغوطات المرحلة، ونقصد بذلك التحولات التي حدثت في التسعينيات، والتي أدت إلى وضع مشروع المجتمع من جديد على بساط البحث. وقد بدا واضحا تنكر بعض التيارات الأصولية للتاريخ الوطني ولأي مرجعية وطنية وجهته أو تحكمت فيه، ناهيك عن التنكر التام لأي دور قدمه اليسار عبر مسيرة الكفاح الوطني. وبعكس ذلك يذهب الكاتب في اتجاه مفاده أن النزعة الثورية التي انطلقت من مفاهيم وطنية اشتراكية هي التي أوقدت شرارة الوعي، وكان على يدها النضال طيلة مراحل الثورة مرورا بمرحلة الاستقلال.

ويشكل الماضي كثراث منطلقا لإثبات الهوية، وإن كان مدار الصراع قائم في الحاضر من أجل امتلاك المستقبل، والكاتب في هذا المجال يقدم رؤيا مفادها أن الجيل القادم ممثلا في "زهير بن عبد الله" هو من ينبغي أن يسعى إلى تحقيق قيم المشروع الحداثي، عن طريق فهم واستيعاب التراث من المنظور الذي مثله الجد "زهير بن إسحاق" والذي جسّد الكاتب في شخصه التراث المتعدد والمتسامح والبعيد عن التطرف، حتى ليبدو هذا الموقف وكأنه رد فعل على طبيعة

1- أمين الربيع: النزعة - ص 118 - 119.

التحولات في مرحلة التسعينيات والتي استقرت على فشل المشروع التحديثي مما دفع على المستوى الاجتماعي إلى التمسك بكل ما يتعلق بالتراث والهوية حتى ولو كان ذلك من منظور سلفي بحث: "فالوعي الاجتماعي يميل إلى الأخذ بمواقف وأفكار التحديثيين. فإذا برزت ظروف أكدت أو أشعرت بأن إمكانية هذا التقدم ضاقت أو لم تعد موجودة صعدت مسألة التراث والهوية إلى السطح من جديد"¹. وتجسيدا للرؤية التي تحاول الرواية نقلها، يتخذ الكاتب من رمزية موقف "زهرة" وسيلة لرفض أي شكل من أشكال التراث القائم على نظرة دينية متعصبة، تقول زهرة مخاطبة ابن أختها زهير: "سحبوهم مني جميعا...إلا أنت ها أنت تقاوم صدا الزمن.. كنت أحلم ببلاد فائضة بصهيل الخيل وعباد الشمس والعنب والأطفال والحجل (...). الملتحي يريدني ويخرج في الليل فتواه عن نكاح المتعة (...). وأصرخ شوراكي شوراكي فلا يرد الرجل والجبل الساكت في سره"². وهكذا وفي آخر المطاف يستقر الوضع على انتصار المشروع الوطني والرؤية الوطنية في مواجهة المشروع الديني الأصولي؛ فالأصوليون الذين حاولوا الاستيلاء على مخطوطات الجد من ابنه "عبد الله بن مارية" سيواجهون هبة قوية للجان الدفاع المكونة من وطنيين جزائريين، وبذلك ستعود الجزائر من جديد إلى هويتها الوطنية وينهار المشروع الديني المتطرف: "انتبهت إلى أن لسان زهرة لا يكذب.. فالأهالي يشكلون لجان الدفاع... وأنا في حضن زهرة أقول مستسلما وقد أحسست أن روح أبي نبتت حكاية جذرها في مطمورة الحوش العالي وفرعها في قلبي: ها أنا أعدل مجرى الساقية"³. فتمكّن الحفيد "زهير" من تعديل مجرى الساقية إنما هو رمزية لإعادة الأوضاع إلى نصابها، ليستمر المشروع الوطني، بعد أن هدده المد الأصولي مع بداية التسعينيات. وبهذا يكون موقف الكاتب واضحا إزاء التحولات التي عرفت الجزائر في التسعينيات، ووضوح هذا الموقف انطبع من خلال الرؤية الإيديولوجية التي شكل الكاتب في حدودها عوالم النص الروائي ككل والتي سعى من خلالها إلى محاولة: "تفسير أحداث الواقع السياسية والاجتماعية بهدف

1- برهان غليون: اغتيال العقل - المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالرغبة - الجزائر 1990 - ص 31.

2- أمين الراوي: الرعشة - ص 125.

3- المصدر نفسه - ص 126.

رسم رؤية مستقبلية لهذا الواقع تعين القارئ على فهم واقع مجتمعه، والتفاعل معه من ناحية أخرى¹.

والكاتب انطلاقاً من مؤثرات مرحلته وعصره يطرح فكرة حوار الأديان المقرونة بروح التسامح، مع العلم أن: "التسامح إنما هو عبارة عن تلبية لحاجة اجتماعية ولضرورة سياسية ملحة في لحظات الهيجان الإيديولوجي الكبير. كما أنه عبارة عن إعادة نظر بالقيم الخاصة بكل فئة اجتماعية على حدة"². وقد بدا أن طرح فكرة التسامح كان كرد فعل على التطرف الديني الذي أدى إلى انتشار الحروب في كل بقاع العالم، وامتدت تأثيراته إلى الجزائر، والواضح أن موضوع حوار الأديان وحتى حوار الحضارات قد بات من المسائل الهامة التي فرضتها الفترة التاريخية في حد ذاتها، وهو قبل أن يكون تعبيراً عن رؤية الكاتب فهو تعبير عن إيديولوجية العصر ذلك لأن: "الأعمال الأدبية أشكال من الإدراك، وطرق خاصة في رؤية العالم، ولأنها كذلك فإن العلاقة بينها وبين الطريقة السائدة في رؤية العالم العقلية الاجتماعية أو إيديولوجية العصر، علاقة أكيدة"³. وفي حدود تشكل رؤية الكاتب ضمن إيديولوجية العصر يتم اتخاذ رمزية المقبرة المشتركة للمسلمين والمسيحيين واليهود وسيلة لذلك، حيث يُبدي حارس المقبرة حرصاً كبيراً على رعاية تلك القبور حتى تبقى شاهداً على تعايش الحضارات والثقافات بعيداً عن أي شكل من أشكال التطرف. ومن وجهة النظر هذه فالقيم الإنسانية هي التي ينبغي أن تسود، وجوهر الأديان كامن فيما ينبثق عنها من حقائق من شأنها أن تجمع البشر تحت سقف واحد؛ وعلى هذا الأساس اعتقد الراوي (زهير) أن أباه لو كان حياً لأمر بدفن خالته زهرة مع النصارى: "وفكرت أن أروي لكم حكاية خالتي زهرة التي لم تدفن قبرها (...) لو كان أبي حياً لأمر بدفنها مع النصارى كي تشم رائحة ورد عيد الأموات، فالأموات عندنا لا عيد لهم"⁴.

وهناك رؤية محددة للتراث، تنطلق من طروحات علمانية بحثية، يأخذ فيها العقل دوراً مركزياً، فبالعقل فقط تبني الحضارات، وبالعقل فقط يمكن تخليص المجتمعات من كل الترسبات المبنية على

1- شعبان عرفات: رؤية الواقع في الرواية المصرية الجديدة- مكتبة الآداب- القاهرة- الطبعة الأولى 2005- ص 23.

2- محمد أركون: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر - ترجمة وتعليق (هاشم صالح)- دار الساقى - بيروت - الطبعة الثانية 1955- ص 115.

3- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر 1998- ص 44.

4- أمين الزاوي: الرعدة- ص 14.

خلفيات غيبية قد تتعارض مع الحقيقة، وبالتالي تؤدي إلى الركود والجمود. وقد اتخذت الرواية من رمزية "ابن رشد" بما يمثله من نزعة عقلانية وسيلة لتأكيد هذه الفكرة، كما اتخذت من إيمان الجدل "زهير بن إسحاق" بكل ما هو علمي وعقلاني إطارا لصياغة تصور تنويري يرى الكاتب أن على أساسه يمكن تحقيق نهضة حضارية حقيقية. ومع ذلك ليس هناك تنكر للتراث في بعده الروحاني، إنما هناك نظرة شاملة له بحيث يتضمن كل الترععات العقائدية والفكرية ويكون قابلا للاختلاف؛ ويشي الرمز على هذا المستوى بهذا البعد، حيث يجمع الجدل بين ترتيله للقرآن وقراءته لخمريات أبي نواس: "ومرات تذهب به جرأته وعشقه للشعر إلى ترتيل بعض خمريات أبي نواس، كان يقرأها أو يغنيها متناوبة مع تجويد بعض السور الكريمة"¹. وقد مات هذا الجدل بين ذراعي الجدة وهي تشرب خمرا وقد أحبته بمخطوطاته كما أحبته بخموره المعتقد، والجدل هو الذي اختار اسم حفيده "زهير" نسبة للشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى. وكل هذه الإيحاءات إنما تحيل إلى فهم محدد للتراث قائم على التعدد والاختلاف، ويبدو أن الكاتب يحاول استلهاً هذه الحقائق من أجل طرح رؤيته الخاصة وتصوره للشكل الحضاري المعاصر الذي يجب أن ينبنى من منظوره على أسس علمانية لائكية، هدفها تأصيل قيم الحداثة من وجهة نظره وهي: "حداثة تعني الإبداع الذي هو نقيض الاتباع، والعقل الذي هو نقيض النقل، وهي تؤكد أن المعرفة الدينية شأن إرادة الفعل الاجتماعي والسياسي لا تتشكل إلا انطلاقاً من حرية الفرد وقدرته على الاختيار"².

وعموماً فإن الكاتب "أمين الراوي" قد طبع رؤية إيديولوجية محددة من خلال روايته "الرعدة"، حاول من خلالها التأكيد على إسهامات اليسار في مسيرة النضال الوطني؛ مندداً بالمقابل بالمد الأصولي والتيارات الدينية المتطرفة، مقترحاً بدائل تضع التراث ضمن إطاره الحضاري المتعدد والمتسامح والذي يمكن أن يكون على هذا الأساس منطلقاً لأي فعل حضاري.

1- أمين الراوي: الرعدة - ص 25.

2- عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - الطبعة الأولى 2003 - ص 53.

ثانيا. تجليات الرؤية الإيديولوجية:

1- الرؤية الاجتماعية:

يؤسس الكاتب "واسيني الأعرج" في رواية "سيدة المقام"¹ لرؤية إيديولوجية تنبثق جذورها من قناعات يسارية، غير أن هذه الرؤية لا تنعكس بشكل شعاراتي وإنما تحاول أن تقدم تفاصيل الموقف ضمن فضاء مغرق في شعرية التحت الجمالي للأشكال والأساليب، حتى لتغدو تلك الأشكال هي معيار الرؤية ذاتها. إنها كتابة بتعبير آخر تحاول أن توجد لها نسيجها يتموقع في لغة البين/بين، لغة تزوج بين الإيديولوجي والفني بحثا عن حلقة وسطى بحالها يمكن أن ينعت بالإيديو/أدب على حد تعبير (نجيب العوفي) فـ: "ضمن هذا التحريف الفني - الإيديولوجي الذي يمارسه النص، تتم فصل المقاربات القصصية وتنوع، تختلف أو تأتلف. وضمن هذا التحريف أيضا، تتحرك القراءة-المقاربة، بحثا عن الخصائص الأدبية-البنوية للنص، وبحثا عن إيديولوجيته المضمره"².

انطلاقا من هذه الخلفية تتأتى الممارسة الإيديولوجية بطريقة رمزية؛ فيجسد الكاتب جانبا من الرؤية من خلال تشكيل موقف معين من الدين، يتماشي والطرح الماركسي الذي يلغي الديني لصالح الدنيوي، وينظر للحياة نظرة مادية، فالراوي/الشخصية وهو يحوب شوارع العاصمة بعد حوادث خمسة أكتوبر يجبره الشارع على التآلف مع واقع إسلاموي جديد، دون أن يمنعه ذلك من أن يستشرف عوالم جديدة تمثل الحلم الاشتراكي: "أريد أن أتححر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع، يجبرني الشارع والأنواء على التآلف مع الموت ومع وجه الله، لكنني أستعصي على كل الأشياء. لم تبق لي سوى الإغفاءة الحزينة ثم أنسحب بعدها باتجاه غيمة تطوق الدنيا ثم تعود إلى مكانها الأول لتمطر"³.

إنه الشارع إذن؛ الذي مثلته الحركة الإسلامية بكل تناقضاتها في مرحلة التسعينيات لما تحولت إلى واقع مهيم، وهذه الهيمنة من منظور الراوي/الشخصية شكل من أشكال التزييف للتاريخ لم

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة- الجزائر- الطبعة الثانية 1997.

2- نجيب العوفي: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التحنيس)- المركز الثقافي العربي- لبنان/المغرب- الطبعة الأولى 1987- ص13.

3- الأعرج واسيني: سيدة المقام- ص12.

يكن يتيسر إلا بفضل تداعيات حددت مساراتها سلطة وطنية لغايات وأغراض سياسية. والمسألة في الواقع لا يمكن حصرها-طبقاً لهذه الرؤية- في رفض ممارسات حزب ديني ظهر مع بدايات التسعينيات مستغلاً حوادث أكتوبر وما أسفر عنها من تحول ديمقراطي، وإنما الأمر يتعدى ذلك لأن الكاتب يدفع الراوي/الشخصية لرفض أي مشروع ديني، ويقدم بدل ذلك رؤية استشرافية؛ ترى أن هذا الواقع إلى زوال ولا بد أن يسفر المستقبل على انبثاق واقع جديد. وهذا سر انسحاب الراوي المؤقت، قصد استجماع القوى للعودة من أجل معانقة حلمه الاشتراكي، لأن الرؤية الاشتراكية تعتقد دوماً أن من مهامها: "أن تعبر عن التطلع إلى الأمام، التطلع إلى الوضوح، التطلع إلى ما هو أكثر إنسانية وإيجابية"¹.

غير أن الطرح الاشتراكي لا يكاد يجد الأرضية التي يشتغل عليها؛ فالجماهير تخلت عن هذا المسار وتواصلت بدل ذلك مع تيارات وطنية وإسلامية. وفي هذه الحدود يشعر الراوي بخيبة أمل حقيقية تدعوه إلى إنحياز ردود فعل تعبر عن حالة إحباط حقيقية، كما يلجأ إلى توجيه الإدانات لكل من أسهم-من وجهة نظره- في إحباط المشروع الاشتراكي، ويعتقد أن ذلك إنما تم عن طريق تحالف السلطة الوطنية مع التيار الإسلامي باعتبار أنهما يتبنيان نفس الرؤية ولديهما نفس الأهداف بل وينحدران من نفس الجذور. ويمثل ذلك -انطلاقاً من طروحات الراوي- انحرافاً واضحاً عن المبادئ العامة التي حكمت الثورة التحريرية، والتي ناضل من أجلها الشهداء وكانت تستهدف تحقيق قيم العدالة والمساواة: "كنا نتدحرج في الشارع الذي كان يبحث عن وجه شهيد الضائع. حاولت أن أغير من جو المأساة. أوف من قال لك أننا سنشرب الأنخاب في لحظات الحزن والألم؟ المدينة لم تعد لنا (...). المشروب أصبح بذخاً في هذه المدينة. في الكثير من الأحيان منع بالقوة. التقليد سنّه "بنو كلبون" قبل مجيء "حراس النوايا" بزمان بعيد جداً. مثلما كانت تقول أناتوليا *Sont deux tiges d'une même racine*"².

وتأخذ هذه الرؤية أبعادها من الحكم الذي أطلقته "أناتوليا" والذي وضع النظام السياسي القائم والإسلاميين في نفس الخانة؛ وهي تستهدف تقديم إدانة من منظور يساري/ماركسي، لنظام وظف الدين طيلة مراحل ليسفر عنه هذا الوليد ممثلاً في التيار الإسلامي، وهما على حد

1- محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ - ص 158.

2- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 11.

تعبير هذه الشخصية ساقان لجذر واحد. ومن وجهة النظر هذه فإن أساس الإشكال السياسي؛ منبثق من تحالف التيار الوطني مع الحركة الأصولية: "وهي مواقف مازالت حاضرة في جزائر الاستقلال وما زال لها تأثيراتها، وخاصة بعد اعتناق التيار الوطني للأفكار الإصلاحية. بحيث أصبح هذا التصور قناعة ترقى إلى البديهية عند قطاع واسع من المجتمع الجزائري، رغم مخاطرها التي ستعرفها دولة الاستقلال"¹.

وهذه الرؤية الاجتماعية اليسارية تدفع بالراوي، ومن خلفه الكاتب إلى خلق شخصيات شعبية مقاومة لهذا التيار الذي يُعدُّ -من وجهة النظر هذه- تيارا ظلاميا؛ فـ "عمي مزيان" هو الوحيد الذي قاوم "حراس النوايا" وأصر على فتح حانته: "عمي مزيان وحده لم يفرك يديه، ولكنه حَزَّ رأس بندقيته وقال أنا هنا، والبار مفتوح واللّي أمه جابته رجلٌ يجي ويُشوف واشْ يستناه"². إنه إذن صراع على الأمكنة والأفضية، إن المكان هنا بشكل من الأشكال يؤشر لتحول إيديولوجي، لانتصار إيديولوجيا وانسحاق أخرى: "فالمكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخصوهم، فكان واقعا ورمزا"³.

فيبدو المكان على هذا الأساس مؤدجلا، كما تبدو عناصر أخرى كالخمرة توحى بمواقف إيديولوجية؛ فالراوي يتشرّبها ويغرق أحاسيسه وتطلعاته ورفضه فيها: "لهذا كلّه صممتُ أن أقطع علاقاتي ولو للحظات بالمحيط المقلق الذي كان يملؤني. شربت كثيرا. الويسكي ما كانش. الزامبريطو. Vive la vodka nationale رائحته تُشم من بعد سحق. شربت حتى سمعت اشتعال الخرائق بداخلي"⁴. إن صورة الخمرة تعود لتظهر كل مرة على امتداد النص الروائي لتحقيق شبه معادلة صراعية، أحد أبعادها رفض الواقع الإسلاموي من جهة وقطع للعلاقة معه، ومن جهة أخرى الإعلان عن نوع من الانسحاق العنادي تجاه هذا التحول الذي طرأ على الأشياء وعلى الواقع بشكل عام.

1- الراوي بغوردة: الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس- دار القصة للنشر- الجزائر 2003- ص135.

2- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص13.

3- ياسين النصور: إشكالية المكان في النص الأدبي- دار الرشيد- بغداد- الطبعة الأولى 1986- ص05.

4- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص15.

كما تتجه الكتابة الروائية في هذا السياق انطلاقاً من رؤية ماركسية إلى تشريح واقع اجتماعي تقيمن عليه معتقدات غيبية، فيظل الدين وكأنه أفيون الشعب يستدرج خطواته، ويحصر تطلعاته في نطاق ماورائي ليس من شأنه أن يدفع به إلى الأمام أو يحقق مشروعه الحضاري؛ وهذا الدين ذاته هو المسؤول على تكريس المجتمع الرجولي، الذي تُعَيَّب فيه المرأة وتُحوَّل إلى آلة للإنجاب: "العيون القليلة التي تعبر الممرات والشوارع في هذا الليل مدوّرة وبليدة وخائفة. تمشي أو تُهرول بسرعة غير عادية (...) ثم تواصل ركضها باتجاه قيامة ما، أو باتجاه امرأة تنفث فيها بعضاً من روحها (...) من أجل الحصول على ذكورة ما"¹.

وضمن عالم المدينة -مدينة الجزائر العاصمة- كمسرح لأحداث هذه الرواية، يُستحضر ماضي المدينة التاريخي المتعلق بالفترة العثمانية، ولا يبدو من هذه الفترة ماضيها المشرق، لأن تفاصيل الوقائع والأحداث المعروضة من وجهة نظر الراوي/الشخصية تأبى إلا أن تقدم هذه المرحلة تقديمًا سلبيًا باعتباره يحيل بدوره إلى قيم ذات صبغة دينية، فالحماية العثمانية تمت بشكل من الأشكال تحت راية الدين في مواجهة العالم الصليبي، غير أن الطرح المقدم في سياق الرواية يجعل من الأتراك مجرد غزاة، بالتركيز على تاريخ الجندي الإنكشاري، والسيوف والدماء، والتأمر حتى مع الإسبان. والواقع أنه تلوين إيديولوجي للتاريخ، يُقدّم من خلاله التاريخ مُدَوَّنًا، وينعكس في نطاق رؤية انتقائية للوقائع والأحداث.

و"مريم" كشخصية محورية في هذه الرواية، ترفض الزواج بل تتمرد على الحياة الزوجية لتبقى مغلصة للأوبرا والرقص، وبدل الزواج ترتبط بعلاقة حب مع الراوي، وهو حب مؤدلج قائم على رفض القيم الاجتماعية الذكورية، ورفض كل ما هو ديني؛ وبهذا الشكل تبدو الأوبرا والرقص وسائل لمواجهة المشروع الإسلامي الذي يطرحه "حراس النوايا".

وتكتسي علاقة "مريم" بالراوي/الشخصية أبعاداً رمزية، يحاول الكاتب من خلال تشكيلها وفق مسارات خاصة أن ينجز معادلات موضوعية مع الواقع الذي يبدو منفصلًا ومُهيمنًا عليه من طرف إيديولوجيا الغير، حينئذ تبحث "مريم" عن مكان لرأسها داخل معطف الراوي وقد استحال هذا

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 14.

المعطف إلى ما يشبه معطف "غوغول"، وحتى في علاقتها به تريد أن يكون لها ابنة منه تُدعى البربرية؛ رغم الرصاصة التي تعيش في رأسها والتي تلقتها في غضون حوادث أكتوبر.

وحضور "البربرية" في هذا المجال يحمل في ثناياه مؤشرات تقوم عليها بنية المجتمع الجزائري، في حدود السياقات المختلفة والصراعات على المواقع، فبقدر ما يتعلق الأمر برؤية استشرافية تتعلق أيضا بتحسين المواقع وجمع الشمل إيديولوجيا حتى يغدو لكل طرف المساحة التي يتحرك فيها من خلال عناصر وقوى تسنده. وتأكيد قيمة البعد البربري في هذا السياق يتناسب مع الدور الذي لعبه في التصدي خاصة في التسعينيات لاندفاع التيار الإسلامي المنشدد-من وجهة نظر الكاتب- فكأنهم حلقة محورية اتكأت عليها مختلف التيارات الليبرالية واليسارية في ذات الوقت، إن نقاط التواصل في هذه الحالة تجمع حتى بين النقاوض في مواجهة ما يُعتقد بأنه الخطر الداهم.

ورغم ذلك تحاول الرواية أن تحفظ للإيديولوجيا اليسارية -التي يمثلها الراوي وكذا "مریم" بشكل من الأشكال- أبعادها الإنسانية؛ فالإنسانية كأدلوحة قوام هذا المذهب، ففي مقابل جميع المرجعيات التي تطرحها العقائد الأخرى يُعدُّ البعد الإنساني مكونًا هامًا في هذا المقام فهو البديل عن الرابط الديني والعنقي وحتى الجغرافي. وعلى هذا الأساس فإن "مریم" تحب كلَّ الناس، وتشعر بأنها بلا وطن ويبقى الوطن الحقيقي هو الذي لا يحرم المرأة حقوقها في الحرية، ويصد عنها قهرية السلطة الدينية: "لي الكثير من الحب لكل ما يُحيط بي (...) في أحيان كثيرة أشعر بأنني بلا وطن على الإطلاق (...) عندما طالبنا بإلغاء قانون الأسرة أو الأسيرة لأنه شتيمة لوطن الشهداء، شتمونا في المساجد"¹.

وانطلاقًا من هذه الرؤية الماركسية التي تتشكل من خلالها جميع الأنساق في الرواية، تبدو كل الإيديولوجيات المعارضة لهذه الرؤية مُدانة. فالكاتب يطرح نسقًا إيديولوجيًا على أساسه يحدد رؤيته للعالم؛ حتى وإن كانت هذه الرؤية تظل حاملة من جرأء قهاوي الحلم الاشتراكي في حدود العصر ذي التوجهات الليبرالية. لذلك يصرّ الراوي/الشخصية على إدانة السلطة في تضيقها على أنصار الاتجاه القومي الاشتراكي: "كانوا يسجلون كل أعداء الوطن القوميين. يشمّون الرائحة من بعيد. كانوا عيون المدينة الذين لا يفلت منهم أي شيء"². ومثل هذا الطرح الذي يتم من خلاله

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 21-22.

2- المصدر نفسه - ص 24-25.

تقديم الإدانات بشكل لا يبني على أسس موضوعية؛ إنما يوشح لأزمة الفكر الاشتراكي في مواجهة تحولات الواقع: "تماما كما انتهى تراث الاشتراكية إلى تعميق الهوة بين الطبقات وإلى الجهل بالواقع الاجتماعي. وهذا شأن المادية التاريخية، إنما أفضت، على يد حراسها، إلى فكر يتعالى على التاريخ بقدر ما يمارس آلياته في حجب الواقع ومصادر حرية التفكير. مرة أخرى؛ هذا مآل التعامل مع الأفكار بفكر أحادي وعقل دغمائي"¹.

وإذا كان هذا هو الموقف من السلطة الوطنية، فإن الموقف من السلطة الدينية والإيديولوجيا الدينية وكل من يمثلها؛ موقف يضعها داخل دائرة ظلامية شديدة الإحكام، فجميع شخصيات هذا الاتجاه تتميز بعُدوانية شديدة، بدءا من "الرجل الملتحي" الذي يتدرب كي يصير من حراس النوايا، مروراً بالفقيه الذي أراد أن يعتدي على "مريم" جنسيا وهي صغيرة والشيخ الذي دخل السجن بسبب اعتدائه على طفل.

وهكذا تبدو المدينة من منظور الراوي/الشخصية وكأنها سُرقت فأصبحت قديمة مثل ميّت، ومن منظور "مريم" تبدو ريفاً قديماً، وفي حدود ما فإنها مدينة تفلت من الأصابع لأقدام القتلة ممثلين - في حراس النوايا- ومن يقفون خلفهم: "مدينتنا سُرقت مثلما تسرق الثُجُوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميّت يخرج من تحت الأنقاض. الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل"². والكاتب في هذا السياق يؤكد الخلفيات والعوامل التي أدت إلى سقوط المدينة، كفضاء لقيم التمدن والحضارة، بين أيدي التيار الأصولي وكيف عمل هذا التيار على تريفها، فقد: "تضافرت كل العوامل لكي تحبذ انتشار الظاهرة الأصولية من خلال الحركة الشعبوية. وهكذا تضافر التزايد السكاني الهائل مع تدفق سكان الأرياف إلى المدن وبقائهم بدون عمل مع تدمير الرموز الثقافية والتقاليد والتضامانات التي كانت تجمعهم وتحميهم. وهكذا راحوا يتشردون في المدن ضائعين بشكل مزدوج؛ لقد أضاعوا جذورهم في الريف ولم يجدوا لهم جذورا في المدينة التي رفضتهم"³. هذا وإن كان من الصعب التسليم بهذه الفرضية؛ التي مؤداها أن الظاهرة الأصولية هي السبب الوحيد في إخفاق المشروع التحديثي في الجزائر أو في غيرها من الدول العربية.

1- علي حرب: أوهام النخبة أو نقد المثقف - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء/بيروت - الطبعة الثانية 1998 - ص 221.

2- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 33.

3- محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني - ترجمة وتعليق (هاشم صالح) - دار الطليعة - بيروت - الطبعة الثالثة 2004 - ص 175.

ويستغل الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني الأحداث الواقعية التي جرت مع بداية التسعينيات، عندما تحكّم حزب ديني في مقاليد السياسة على المستوى المحلي ليعرض ممارسات هذا الحزب المعادي للحريات والمناهض للكتاب وكل أشكال الفن: "كان حراس النوايا، كلّ يوم يغلقون أبواب الصالات الفنيّة ويوقفون بالقوة السّهرات ويطاردون رجالات المسرح ويندّدون بالكتاب في المساجد"¹.

وأمام هذا الواقع، تتوزع الأزمنة ذاتها ضمن مدارات مؤجلة، فالحاضر هو الزمن المرفوض لأن المساحة في فضائه يشغلها بل يُهيمن عليها تيار إيديولوجي إسلاموي سنخر الدين للهيمنة على الشارع وجزء من السلطة، ويقابله زمن ماضوي مستحضر عبر الذاكرة تبدو فيه المدينة متحرّرة من قيود التيار الديني، وذاك الزمن كانت فيه المدينة بشكل ما متسقة مع رؤية العالم التي يحملها الراوي، أما مدار المستقبل كرؤيا استشرافية فتُخيم عليه مسحة ضبابية حتّى ليبدو مغلقا، فالواقعية الاشتراكية داخل كلّ هذه التحديات الخارجية والداخلية آخذة في البحث عن حلقاها الضائعة، لذلك تنغلق الرواية على صوت الراوي قائلا: "الوطن ينتهي ويصير أوطانا. القبائل تتحول إلى مداشر. والمداشر تصغر لتصبح غيرأنا. الألسن تضيع. وفرسان البلاد القديمة يبحثون عن موقع خارج النهايات المتبدلة"². ولعل هذه الرؤية السوداوية هي ناتجة بالأساس عن كل أشكال القمع الذي يقع تحت طائلته المثقف الجزائري والعربي بصفة عامة، أو على الأقل يشعر بوطأته؛ فتحس هذه الذات بأنّها محاصرة في قناعاتها الإيديولوجية من طرف السلطة أحيانا، وأحيانا أخرى من طرف بعض التيارات المتطرفة: "ويترافق مع قمع السلطة قمع الدين والتراث والموروث ولعل أبرز أشكائها قانون الخسبة الذي يستخدمه الأصوليون المتطرفون كسيف على رقاب المفكرين والأدباء في مصر هذا بالإضافة لما يحدث في الجزائر والسودان من اغتيال دموي للمثقفين"³.

وتأخذ المرأة امتداداتها النهائية في حدود مسارات الرؤية الإيديولوجية التي تعرضها هذه الرواية، فسـ"مريم" هي وردة المدينة، وهي رمزية ما لمواجهة قمعية المجتمع الذكوري وقمعية السلطة؛ لذلك يُستهض جزء من المخيال الأدبي العربي عبر استشارة صورة شهريار فينطبع من خلاله الرجل العربي

1- م. سبي الأعرج: سيدة القمام- ص 37.

2- انصهر بعنه- ص 283.

3- عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الروائي العربي- مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان- القاهرة 1999- ص 1.

المسلم الذي حوّل المرأة إلى جارية وسُخرة لغرائزه، لكن شهرزاد منبثقة في كيان "مريم" تتحدّاه وتكشف عن عُقمه.

وبإصرار "مريم" على الرقص والتمثيل في فرقة الباليه، تُكرّس تواجدها، وتفتح فضاءات المجتمع الديني المنغلق بل وتقف وجها لوجه في مواجهة كل القيم الأتوقراطية. ولاشك أن الرؤية الماركسية للعالم وفق نسق معين هي التي تملي في هذا السياق على الكاتب الضمني أن يُوجد المرأة على أنها ضحية للفكر الديني السائد: "العيون القليلة التي تعبر الممرات والشوارع في هذا الليل مدوّرة وبليدة خائفة(...)" ثم تواصل ركضها باتجاه قيامة ما، أو باتجاه امرأة ما تنفت فيها بعضا من روحها تدور بطنها(...). من أجل الحصول على ذكورة ما¹.

ومثل هذا التوجيه الناجز عن نسق فكري هو الذي يدفع إلى التنديد بقانون الأسرة، لأنه قانون نابع من الشريعة وهذا مدار التعارض بين الإيديولوجي والديني، فقانون الأسرة صيّر المرأة نصف إنسان. وفي الزمن الذي كان مفروضا أن تتمثل المرأة قيم التحرّر انتكست على عقبيها بفعل الفكر السائد، فينتاب "مريم" إحساس ما بأن جذّها كانت أكثر تحررا من فتيات العصر، فتُصرّ نتيجة رفضها لهذا الواقع؛ أن تكون إنسانا كالرجل تماما حتى في قولها "لقباحة" أي الكلام البذيء.

وتسعى الإيديولوجيا في معترك الصراع مع إيديولوجيات أخرى إلى التذرع بحجة المنطق، وباعتبار أن الرؤية اليسارية هنا محاطة بمتاريس الواقع، كما أنه مُضيق عليها بالفكر السائد والذي أضحي الدين من أهم معالمه البارزة مع بدايات التسعينيات؛ فإن "مريم" لذلك وهي تتكلم عن حق المرأة، تحاول أن تقنع الرجل المُلتحي بكون المرأة وهي تريد التحرر لم تُطالب أبدا بأربعة أزواج كما يزعم البعض. فالشخصيات كما يقدمها الكاتب تحمل رؤية للعالم، وهي غير مجردة من هذه الرؤية لأن: "مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرهما إلى العالم فكريا تؤلف جزءا مُكونا ضروريا وهاما من الترجمة الفنية للواقع(...)" فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي².

وتُحوّل الأنوثة في الغالب إلى رمز للرؤية الماركسية؛ في سبيل التغلغل لإعادة تشكيل المجتمعات التي تحكمها أنظمة أتوقراطية والتي يهيمن عليها الدين بصفة عامة مما يؤدي إلى تكريس مفاهيم

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 14.

2- جورج لوكاتشر: دراسات في الواقعية - ترجمة (نايف بلوز) - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - لبنان - الطبعة الرابعة 2006 - ص 25.

المجتمع الرُّحولي، ومن هذا المنظور تبدو المدينة في فضاء هذه الرواية وقد فقدت معالمها الحضارية بفقدائها لأنوثتها: "مدينة- خيمة. تقفل شبابيكها في الساعات الأولى من الليل. فقدت الكثير من أنوثتها وأهوائها وأشواقها التي لم تكن تُحد"¹.

كما تشغل المرأة في هذه الحدود فضاء واسعاً، ولا تبدو إلا مؤجلة، أو تحمل رموزاً إيديولوجية، فـ "أناتوليا" التي قدمت من روسيا أو الاتحاد السوفياتي سابقاً كرّست كلَّ جهدها لتعليم فن الباليه في الجزائر، وكانت الأم الروحية لـ "مريم"؛ وقد انتبه إليها التيار الديني مُمثلاً في "حراس الثّوابا" فأغلقوا صالة رقصها وأبعدوها إلى بلادها باعتبارها شيوعية قذرة على حدّ تعبيرهم. ولا يخفى أن "أناتوليا" رغم صمتها الدائم تكشف من خلال رمزيّتها عن قناعاتها الشيوعية، يقول الراوي/الشخصية: "لا أعلم إن كنت معك أو ضدك. العالم يتغيّر بسرعة مذهلة أناتوليا تنتف شعرها كلّما ذكر أمامها غورباتشوف"².

وتعي المرأة بشكل حادّ أحياناً تحولات المرحلة، ليس على المستوى المحلي أي وطنياً فقط بل أيضاً على المستوى العالمي؛ ذلك لأنّ شخوص هذه الرواية تعيش في أفلاك إيديولوجية بالضرورة، فـ "مريم" تقول بأنّها زارت بلاداً كثيرة، وتأكّدت أنّ شيئاً ما في العالم يسير باعوجاج، ومعنى ذلك من وجهة نظرها أنّ الاشتراكية في العالم قد أخذت تتراجع، وأنّ الحصن الذي كانت تنبثق من خلاله تماهى بدوره، وهذا سرّ الخلخلة التي قادت إلى أوضاع مختلفة تماماً.

وبالإضافة إلى ذلك تنبثق الخلفيات الطبقية، ويبدو كلّ من يحمل قيماً بورجوازية مُداناً خاصة إذا كان ينتمي للفئات المثقفة، هذه الفئات التي من المفروض أن تقوم بدور طلائعي، لكنها في سياق العصر يبدو أنّها تخلت عن هذا الدور، وانطلاقاً من رؤية الكاتب: "فالمسألة هنا تدور حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكلّ غناه وعمقه. وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الإنسانية، إنّ أناس الواقع لا يعملون جنباً إلى جنب بل من أجل بعضهم بعضاً وضد بعضهم بعضاً. وهذا الكفاح هو الذي يؤلف أساس وجود وتفتح الفردية الإنسانية"³. فالمسألة في هذه الرواية قائمة على الصراع ضد قوى أخرى تمثل

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص43.

2- المصدر نفسه- ص47.

3- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية- ص28-29.

توجهات بورجوازية؛ لذلك فالراوي يختار على لسان "مريم" الأسلوب الساحر لتشويه صورتهم: "قلت ما يعجبني فيك هو شيء حار ينام في الأعماق، لا يخرج من الأعماق إلا بصعوبة، في عالم محنط وملفوف داخل مشنقة اسمها ربطة العنق(...). يومها كانت قاعة قصر الثقافة الواسعة تحتضن ذوي ربطات العنق. كانوا لا يُحصون، يتحسسون من حين لآخر مؤخراتهم بالكثير من الأناقة"¹. وعليه ينعكس الوجه الآخر لعلاقة الراوي/الشخصية بمريم: "فالوجه الآخر لهذا الموقف يتضح لنا من زاوية أخرى لا علاقة لها بمشكلة الحب. إنها تلك العلاقة المباشرة بين الطبقات"².

لكن هناك إشكالية طُرحت بحدة على الكاتب الاشتراكي، فحواها الكتابة عن "الطبقة" في مجتمعات نهجت فيها تلك الطبقة بالذات-ونقصد بها الطبقة الكادحة- نهجا دينيا؛ أي تبنت الدين كمُعبر عن طموحاتها بشكل من الأشكال. والواقع أن الرواية لم تُغفل معالجة هذا الموضوع لكن داخل إطار محدود لا يمثل نقطة ارتكاز حقيقية، وعليه يتم خلق عوالم شعرية في الغالب للتعبير عن هذا البُعد، فتحوّل "مريم" إلى رؤيا للطبقة الكادحة، ومُعبر عن معاناتها: "مريم! يا ملجأ المحزونين، وعود التوار، وحبك الحداثي الشعبية، والنوافذ نصف المغلقة في الأحياء الفقيرة"³.

وفي حالات معينة تُقدم استذكارات موصولة بالماضي الاستعماري، والكتاب الفرنسيين الذين تعاطفوا مع القضية الجزائرية انطلاقا من قناعات يسارية/طبقية وتعبر تلك الاستذكارات عن إعجاب الراوي/الشخصية هؤلاء. كما يمكن لبعض الشخصيات الشعبية الكادحة أن تُستظهر بين ثنايا الخطاب الروائي ليؤسس من خلالها لمفهومية طبقية معينة داخل مجتمع تحوّل تحوّلًا رأسماليا ولكن بعقلية اشتراكية؛ مما ولّد مجموعة من التناقضات والمفارقات لذلك ارتضى "عمي موح" الصياد لابنته مهنة المحاماة حتى تكون مدافعة عن الفئات المسحوقة: "أنا كذلك عندي بنت. تمنيت أن تكون طبيبة ولكنها اختارت تقرا باش' تُولّي محامية وإلا قاضية. في البداية زعفت ومن بعد قلت مليح القرايا تنفع تنفع. نحتاجها محامية تدافع عن مساكين البحر والمستئين مثلها مثل الطبية"⁴.

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص 19-20.

2- غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة العذاب)- ص 62.

3- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص 265.

4- المنصدر نفسه- ص 50-51.

كما يتم رصد التحويلات التي أدت إلى تقدم طبقة وتراجع طبقة؛ نتيجة الخيارات الإيديولوجية التي شكلت زحفاً جديداً للمفاهيم الرأسمالية على حساب القيم الاشتراكية التي كانت سائدة من قبل. إن هذا التحول أدى إلى انسحاق "الحمامصي" كتاجر بسيط وبروز تجار بورجوازيين كان همهم جمع المال فـ: "اليوم كل شيء قد تبدّل. المحلّ صار مخزناً للمواد البلاستيكية، يبيع ويشترى فيه تاجر ميزابي. يبيع بأثمان باهظة وبدون ابتسامة"¹.

وتتضافر مختلف السياقات داخل العالم الروائي لتستحضر بعضاً من المرجعيات الطبقية، في محاولة لفضح سلطة وطنية استغلت التحول الليبرالي لتهمش فئات واسعة من المجتمع، فالراوي/الشخصية، عندما تمّ رميه في كومة الزباله، عثر على أحد المهمشين الذي كان يقات ويلبس من فضلات أغنياء السلطة الجدد: "ها أنا مثلاً ألبس ثياباً ملوّناً لأحد الأغنياء، ربّما لأحد الزعماء السياسيين، قاعدته عريضة قليلاً ولكنّه مقبول وألبسه بدون تردد(...)" أنت لا تصدقني إذا قلت لك أنه مصنوع في إسرائيل"².

ومن ثمة فإن الإحباط الإيديولوجي بقدر ما يقود إلى نوع من السوداوية على مستوى رؤية الواقع، قد يقود إلى اتهامات تفخيمية، وهذا الذي انجرف إليه الراوي/الشخصية من خلال رمزية السروال المصنوع في إسرائيل الذي ألبسه أحد الزعماء السياسيين؛ وكل ذلك من أجل فضح السلطة التي تنكرت للطبقات المسحوقة، فـ "واسيني الأعرج" ككاتب يظل يعتقد بأن: "الكتابة الروائية هي احتجاج ذاتي للاستجابة للوضع الذي يعيشه ويعايشه، وهو يمتاز بتناقضات كثيرة"³. خاصة في المراحل التي شهدت تحولات سياسية أدت إلى تعميق الهوة بين الشرائح الاجتماعية، فبدأ الأمر في شكل انقلاب جذري على القيم الاشتراكية التي كانت رائجة من قبل.

ومن غير شك أن أصدقاء الرؤية الاشتراكية هي التي تلف عالم هذه الرواية، وانطباع هذا البعد قد يكون بشكل رمزي أو مباشر، لكن الإشكالية المطروحة أن هذه الرؤية لا تنفتح على رؤيا استشرافية، ومرّد ذلك يعود لصدمة التحويلات على مستوى الواقع مما أشاع نوعاً من السوداوية والضبابية لدى الراوي منبثقا من خلاله صوت الكاتب ذاته. وعلى أساس من ذلك كانت الرؤية

1- واسيني الأعرج: سيّدة المقاء - ص 54.

2- المصدر نفسه - ص 227.

3- عثمان ترعارت: الروائي واسيني الأعرج في حديث للمسار المغربي - المسار المغربي - الجزائر - العدد 29 - جوان 1989 - ص 64.

نكوصية باتجاه الماضي، فشاع التأسف على لسان الشخصيات المحورية عن ماضي المدينة، الذي كان مُوجّهاً وجهة اشتراكية: "هل بإمكاننا الآن أن أعد الأزمنة المنقرضة على هوامش هذه الأفراح المقتولة؟! يحزني الحنين وتقلّقي برودة الأمكنة الصامته وطقوس المدينة الجميلة التي تذهب ولا تعود"¹. كما كانت الإشادة بأولئك الذين كتبوا المواثيق ذات التوجه الاشتراكي، فهم من وجهة نظر الراوي أشخاص رائعون ظلّوا أوفياء لآمال الثورة.

غير أن التّحت في الماضي أفضى في بعض الحالات إلى نوع من التفكك الرؤيوي، فإذا كان الماضي يظل دوماً مفعماً بالألق في مقابل الحاضر الذي لا يمثل إلا النكسات؛ فهذا قد قاد إلى إطلاق أحكام تتميز بعدم الانسجام، وإلا كيف يمكن الحكم على ماضي المدينة بكونه رائعاً لأنه كان أوروبياً؛ خاصة إذا ما علمنا أن أوروبية هذا الماضي قد مثلت كلّ ما هو إقطاعي ورأسمالي وعنصري أيضاً.

ولا يمكن إخضاع الرؤية بكل تجلياتها في هذه الرواية للنظرية الشيوعية بصرامتها، فهناك نوع في الانفتاح الليبرالي على الديمقراطية باعتباره توجّهاً فرضته المرحلة، فقد أضحت: "الديمقراطية في العقد الأخير وكأنها أطروحة الموسم، عالمياً وعربياً متزامنة مع مسلسل الاختيارات الذي شهدته الأنظمة التي كانت تُدعى اشتراكية"². لكن البحث عن الديمقراطية سرعان ما يصطدم بإشكاليات الواقع، وسرعان ما تحبطه توجهات السلطة لدواع متعددة تعبر عن حقيقة المأزق الحضاري: "قلنا خرج بنو كلبون وأصبحنا ديمقراطيين، وها فجأة نكتشف أنهم غيّروا اللباس فقط، ليصبحوا همّهم، حراس التّوايا"³. وتبقى الرؤية اليسارية/الماركسية هي المهيمنة على عوالم الرواية، إنها تشكل رؤية الراوي/الشخصية، كما تشكل رؤية أناطوليا الروسية (مُدْرسة الباليه) وأيضاً رؤية مريم التي تخلت عن زوجها، لترتبط بعلاقة حبّ مع الراوي على أساس إيديولوجي.

وعليه اتخذ الإسلامويون مبرراتهم في المواجهة وقمع صوت الآخر انطلاقاً من هذه النقطة بالذات، فأناطوليا هُدّدت وضُغت عليها إلى أن اضطرت للرحيل: "في المرّة الثانية كان التهديد صريحاً. وجَدت في صندوق البناية، وتحت باب بيتها الخارجي، رسائل تقول: عودي إلى بلادك

1- واسبي الأعرج: سيدة النقاء- ص 214.

2- عبد الرزاق عبد/محمد عبد الخبار: الديمقراطية بين العثمانية والإسلام- دار الفكر- سوريا- الطبعة الأولى 2000- ص 18.

3- واسبي الأعرج: سيدة النقاء- ص 194.

آيتها الشيوعية القذرة"¹. والراوي/الشخصية ضيق الخناق عليه من طرف الإسلامويين أو حراس النوايا، ولم يُحظ بأي احترام كونه أستاذًا جامعيًا، فمعتقداته الإيديولوجي يجعل منه في أعينهم مُرتدًا وليس أهلاً للحياة: "الطُحَّان شيوعي...نحن في مرحلة انتقالية. الدولة الإسلامية قادمة. إمّا ترجع للطريق، وإمّا يطير رأسك. ويطير رأسك أفضل لنا وللمجتمع..المفروض نُجلد يا ولد الحرام"².

بهذا يتم تحديد أشكال الصراع الإيديولوجي حيث أضحت الإيديولوجيا الدينية هي المهمة على صفحة الحياة، والإيديولوجيات الأخرى؛ يسارية/يمينية/عرقية/مُبعدة ومُحاصرة. وأمام هذا الموقف الحرج لم يكن للرؤية التي يطرحها الكاتب الضمني إلا أن تُؤسَّس على هذا الواقع وتتواصل ضمن النقاط المشتركة لجميع هذه التوجهات المناوئة للمشروع الديني، لأن جميع هذه التوجهات ظنت بأن التزعة الإسلامية الجديدة هي الخطر الداهم فـ "مريم" عندما تسأل صديقتها السلفية من ستقتلون؟ تجيبها: "أعداء الله..الشيوعيون، البربر، البعثيون، الملحدون، العقلائيون، اللاتكيون أصحاب دعوات تحرير المرأة، نساء الجمعيات النسوية، جمعيات العُهر والفسق، والحُكام والرعية ومسؤولو أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والرئية وكلّ من يحذو حذوهم"³.

غير أن هذه الرؤية كان لها من اتساع الأفق، بحيث حاولت أن تربط ما هو محلي بما هو عالمي، ووفقاً لذلك فإن الاتجاه الديني الذي ظهر إنما كان متلبساً باللمحة التاريخية لاختيار العالم الاشتراكي وانبثاق ما يُسمى بالزمن الأمريكي، هذا الزمن الذي أراد أن يوظف الحركات الإسلامية ضدّ أنظمتها، بعد أن وظفها للتصدي للشيوعية سابقاً، والراوي وهو يدرك خطورة هذا التحول يقول: "ربّما كان العصر الأمريكي على الأبواب. سيُصبح أبناء الوطن الرّائعون منبوذين مثل الجرب ويُحاكمون على خيانات الوطن التي لم يرتكبوها"⁴.

لذلك لا يودّ الراوي التخلي عن تحديد مفاهيمه للعالم والأشياء وفق الطروحات الماركسية، إنه يتمسك بهذه الطروحات؛ وهو ما يجعله يحدد مفهوم "الشهادة" ليس من منظور ديني وإنما من منظور يساري، فيعتبر أباه العامل بالسكك الحديدية بفرنسا شهيداً على أساس طبقي

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص45.

2- المصدر نفسه- ص225.

3- المصدر نفسه- ص230-231.

4- المصدر نفسه- ص75.

فمریم: "كانت ملفوفة داخل معطفي الخشن القلم الذي ورثته عن أبي الشهيد، العامل في السكك الحديدية بفرنسا تقولها دائما أرجوك ألبسه من أجلي. أريد أن أراك به"¹.

و"مریم" بدورها تتعشق هذا المعطف المؤدلج الذي يُحيل إلى التواصل مع إيديولوجيا يُراد لها الاستمرار والصمود في وجه العصر الأمريكي والزمن الديني، يعني ذلك أن التحولات التي آل إليها الواقع إنما هي تحولات مؤقتة، انغمس فيها المجتمع انطلاقاً من عدم وعيه بمصالحه الحقيقية، بما في ذلك الطبقات الكادحة، التي تبدو مُستلبة غير قادرة على استيعاب الوقائع التي تُحيط بها. فـ: "قيمة هذه الرواية تتحدد بصيغة اندراجها المضاعفة في التشكيل الإيديولوجي وفي التسلسل المتوافر من الخطابات الأدبية. بهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع سلسلة من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقات المحددة تاريخياً التي تحيط به"². فيبدو النص مشبعاً إيديولوجياً، رغم احتفاظه بقيمه الجمالية، لأن هناك مسارات أخرى تخضع للأدلة منها موضوع الوطنية الذي يتخذ أبعاداً مختلفة في هذه الرواية. ولاشك أن الضبابية التي اكتنفت مرحلة التسعينيات والتحولات الجذرية التي عرفتها قد أدت إلى نوع من الالتباس في تحديد الموقف من الأشياء، وعليه تبدو الرؤية منكسرة في هذا المجال، فهناك إحباطات تعترى شخوص الرواية المركزيين تقودهم إلى إطلاق أحكام جُرافية، كأن تُحث "مریم" في لحظة الراوي/الشخصية على تمزيق بطاقة التعريف الوطنية، لا لشيء سوى أن الوطن قد تنكر له، فيُقدم على ذلك من غير تردد: "تأملتها ملياً بخضرها الباهتة التي لا تورث إحساساً كبيراً بالوطنية(...) مرّقتها ثم أكلتها"³. ولا يكتفي الراوي بتمزيق بطاقة تعريفه الوطنية بل يمزق جواز سفره، إنه يحسّ بشكل ما أنه حاول أن يخلص لوطنه وأن وطنه اختار أطيافاً أخرى؛ فتشطر شخصية الراوي داخل هذه التجاذبات، فكان الوطن ما أضحي وطنه، لأن الوطن في راهنائه الإيديولوجية يسيطر عليه تيار ديني مهّد له سلطة وطنية، لذلك تزداد نغمته على الطرفين.

ومع ذلك فالرؤية اليسارية تعلم بأن امتداداتها داخل المجتمع على جانب من الهشاشة وليس بإمكانها التغيير على المستوى الواقعي، فيتحوّل التغيير إلى مجرد حلم يؤدي إلى تعليق الأمل على

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 188.

2- تيري إيجيلتون: النقد والإيديولوجية - ترجمة (فخري صالح) - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - الطبعة الأولى 2005 - ص 238.

3- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 273.

ليس معنى ذلك أن التبرة الوطنية مُغيبية من هذا المنظور، فالمنظور الماركسي وإن حيدَ الدين فهو لا يستطيع أن يُحيدَ تماماً الوطنية، فالأرض والطبقة الاجتماعية مقومان أساسيان في خضم الصراع القائم، إن كان صراعاً طبقياً أو صراعاً إيديولوجياً على وجه أعمّ. فالراوي فضّل أن يكون في خدمة وطنه رغم هجران المثقفين له، كما أنه أسف على الكتب المدرسية التي ألغت ذكر شهداء الثورة التحريرية. و"مریم" وهي تُحضّر لعرض باليه البربرية، كانت تؤكد على أن العرض فيه شيء من الوطنية: "البربرية!! لا!! لا!! شيء آخر. فيها شيء من الوطن.. من لغته من همومه وأشواقه. يجب أن نُغير نظرتنا للأشياء. أن نكون نحن أو لا!"².

١- رجبی و آخر : مسدود نظام - ص 245.

63-62 2 - sub - sub - 2

3. محمد شوم - بحوث وكيفية (مقاربات في الخدانة والنشغ) - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2005 - ص 116.

ويشغل الموقف من الدين في هذه الرواية مجالا مركزيا مقدما من منظور الراوي/الشخصية بشكل أساسي، ورؤية الراوي للدين تتداخل مع الموقف من حزب إسلامي متشدد ظهر في بداية التسعينيات؛ وهكذا تقترن صورة الواقع مع صورة الدين فيغدو شبح الإسلاميين مطاردا لشخص الرواية. وتبدو الشخصيات المحورية ناقمة على كل ما هو إسلامي، فالإسلاميون هم الذين انتزعوا المدينة من يدي الراوي فما أضحى له، وتُتخذ "مرم" كرمز يحيل إلى هذا التحول: "فجأة سقطت مرم من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلت مدة طويلة تعترُّ بها البنايات، والشوارع وقاعات المسرح، وصالات الرقص، والحارات الشعبية التي تتآكل على أطراف المدينة التي غيّرت طقوسها وعاداتها منذ بدأ حراس النوايا يزبحون سلطة بني كلبون ويستعيدون أجماد الورق الأصفر والحرف المقدس والسيوف المعقوفة"¹.

غير أن الموقف من الدين هنا لا ينبثق من وضع آني حددته ممارسات "حراس النوايا" كرمزية للإسلاميين المتشددين الذين يحاسبون حتى على ما يقع في السرائر، وإنما هو موقف أملتته الرؤية الماركسية للدين ذاته. فـ"مرم" التي كانت المدينة ملكا لها بقاعات مسارحها وصالات رقصها وحاراتها الشعبية، كرمزية لليسار الذي كان يحدد مسارات المجتمع منذ الاستقلال، قد تنكرت لها الآن المدينة بعد أن هيمن عليها اتجاه إسلامي متشدد مهدت له السلطة الوطنية لأغراض سياسية، وهذا الاتجاه من هذا المنظور لن يكرس إلا قيما غيبية (رمزية الورق الأصفر والحرف المقدس) ولا يكرس إلا العنف بداعي الجهاد أو بأي داع آخر (رمزية السيوف المعقوفة).

ويكتسي الدين -من وجهة نظر الراوي- طابعا عبثيا، فهو يوجه خطى الناس باتجاه عالم غيبي ميتافيزيقي ولا يمكن في حدود هذا التصور أن يقدم البديل أو الإجابة للمعضلة الحضارية التي تعاني منها الجزائر. إن المدينة غزاها قوم استبدلوا العلم بالصُّفرة، وهم لا يمثلون إلا العصور الوسطى؛ وعليه فهذا المد الإسلامي مدٌّ لا يهدد فقط تيارا سياسيا دون آخر، وإنما يُهدد أي تجربة ديمقراطية بالزوال، وما الديمقراطية بالنسبة للإسلاميين إلا ذريعة مؤقتة من شأنها أن تُمكن من الانقضاض على السلطة قصد استبعاد كل الأطياف الأخرى للاستئثار بالحكم.

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 05-06.

وطبيعي أن رؤية نابغة من إيديولوجيا وضعية أخضعت التاريخ البشري لحتميات، أن ترى في الدين ظاهرة مفتعلة ومُتجاوزة، ولا يمكن أن يُقدم حلاً بل هو سبب المعضلة، فسـ "حراس النوايا" يستظهرون مشروعا دينيا تخطاه الزمن: "القادمون الجدد. حراس النوايا، يلوّحون من بعيد بالحرف الوهاج الذي صار حرفا صدئا"¹. والمشروع الديني في حدود هذا التصور ينضوي تحت لواء مشروع رأسمالي غربي، فهناك خلفيات قادتة في السر والعلن فأضحى نتاجا لنظرية غربية وظفته كحاجز للوقوف في وجه الزحف الشيوعي في مرحلة، مما أدى إلى إلقاء شباب العالم العربي في أتون هذا الصراع، والذين سُخِّروا على إثره ضد أوطانهم لتفكيكها؛ وهذا سبب انكسار أحلام الذين دُفعوا إلى أفغانستان، فالرجل الذي فقد ابنه هناك يحمل المسؤولية للسلطة التي سايرت العالم الرأسمالي وكانت سنداً له.

إن الدين هنا لا يحمل إجابات على إشكالات الحضارة، بل يُفاقم من تلك الإشكالات، يحرم تنظيم النسل ويؤكل أمر مصير الإنسان إلى قدرة غيبية، كما ينظر للمرأة على أنها نصف إنسان، وقد لعبت المرجعية الإسلامية التي قام عليها "قانون الأسرة" في الجزائر دورا مركزيا في ذلك، لهذا تتم المطالبة بإلغائه من طرف التيارات اليسارية والليبرالية على السواء.

وهكذا تبدو الرؤية الاجتماعية اليسارية ذات الطرح الماركسي في هذه الرواية لاغية للدين، ولا ترى هذه الرؤية من منظور الراوي/الشخصية في الدين والممارسات التي تنجر عنه أي جدوى بما في ذلك الصلاة: "كان الفجر رائعا رغم الصداع والدنيا خالية إلا من المصلين الذين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يوميا"². وعليه فكل مظاهر الممارسة والمعتقد فيما يتصل بالدين تُشكل مبعث قلق بالنسبة للشخصيات المحورية في هذه الرواية؛ فحتى عبارة "الله كريم" التي كان يكررها الطبيب الفلسطيني المشرف على علاج "مريم" كانت تُعكر صفو الراوي. وقد بدا للراوي أن الكنائس قد حُوِّلت إلى مساجد، فأظهر شيئا من التعاطف مع تلك الكنائس؛ ولم يكن هذا التعاطف نابعا من إيمان عقدي، وإنما هو نوع من الاحتجاج على واقع يكرس أحادية ما على مستوى الدين، إضافة إلى نوع من الليبرالية التي يمثلها الدين المسيحي -من منظور الراوي- يقول

1- واسيني الأعرج: سيده المقام - ص 39.

2- المصدر نفسه - ص 189.

الراوي/الشخصية مخاطبا مريم: "تتطلعين إلى اللباس، إلى الشَّعر الملفف. إلى الأنف، ثم تسترقين السمع إلى أجراس الكنائس القليلة التي تُقرع بوجل في الزوايا الخلفية البعيدة من المدينة. بعضها سكّت نهائيا، بعد أن حوِّلت الكنائس إلى مساجد"¹.

تتداخل على هذا الأساس الرؤية للدين مع الدين وظفوا الدين لأغراض سياسية "حراس النوايا" ويُقدم هؤلاء على أنهم أعداء للحضارة والتطور فهم يأكلون بأيديهم ويمشون على الحصير حفاة عراة، وهم أعداء للمرأة وهذا أهم ما يميزهم. إن مثل هذه الرؤية اليسارية للدين ولـ"حراس النوايا" الذين مثّلوا صورة متشددة للإسلام، بقدر ما هي نابعة من خلفيات إيديولوجية، فهي نابعة من واقع شهادته مرحلة التسعينيات. وتحاول هذه الرؤية أن تكشف عن الأبعاد الخفية التي أنشأت هذه الظاهرة فتعزوها إلى تحولات حدثت في العالم، وتورطت فيها السلطة لأغراض سياسية لعل أهم هذه الأغراض تكريس التوجه الليبرالي بدل التوجه الاشتراكي الذي ظل سائدا طيلة العقود السابقة: "حتى الحكومة تلعب نفس اللعبة. انتقلت من عقم الخطاب الوطني، إلى فجاجة الخطاب الديني"².

وانطلاقا من هذه الفجاجة-من وجهة نظر الكاتب- التي أدت إلى تحالف تيارين؛ وطني وديني، تُستشرف النتائج والتي لن تكون إلا وخيمة بالنسبة لمستقبل الوطن، إنه تحالف سيسفر عن هيمنة المدّ الإسلامي من خلال توظيف الدين لأغراض سياسية؛ فدون شك سيندفع "حراس النوايا" باتجاه الاستيلاء على السلطة، وستكون الخطوة الأولى والأخيرة للإجهاز على الديمقراطية والإجهاز كذلك على السلطة الوطنية.

تسعى على هذا الأساس الرؤية الاجتماعية اليسارية في هذه الرواية إلى التصدي لهذا التوجه الذي تراه خطيرا، وتطرح مشروعها الحضاري ومن ثمة رؤيتها للعالم؛ وتقوم هذه الرؤية على رفض القيم الدينية التي من شأنها رهن المجتمع داخل دوائر من المحرمات، بدءا من تحريم الفن. فـ"حراس النوايا" كل يوم يغلقون الصالات الفنية وينددون بالكتاب، ويمنعون رقصة شهرزاد من أن تُؤدى بسبب تهديدهم، بهذا يُحاصر الفن بكل أشكاله، فهو في حدود هذا الزعم مفسدة

1- واسيني الأعرج: سيدها المقام- ص131.

2- المصدر نفسه- ص124.

للمجتمع، ومصدر للقيم الإباحية. فالكاتب في هذا الصدد، ومن منظوره الخاص: "يسعى إلى أن يُرينا الجمال الإنساني والميل العضوي إلى الانسجام وإلى تفتح القدرات الفنية المضطهدة والمشوهة والضالة حتى في أسوأ أمثلة الجنس، الذي هو الإنسان"¹.

وعليه يتشبث الراوي بمواقفه من "حراس النوايا" كرمز للإسلاميين المتشدد الذين يسعون إلى تدمير قيم الجمال، ويعتبرهم حاملين لقيم دخيلة ومستوردة وغريبة عن المجتمع الجزائري، فبدل أن يلبسوا ألبسة محلية استعاروا ألبستهم من أفغانستان وإيران وغير ذلك. وصورتهم تبدو غاية في القمعية للمرأة، فهم يمتنونها ويعتبرونها كائنات غير مستوفي الحقوق؛ فـ "مریم" تتعرض للاغتصاب وهي صغيرة من طرف فقيه القرية، وتُحاصر في عملها من طرف الإسلاميين إلى حدّ غلق صالة رقصها.

وبالنظر لذلك تنجز الرؤية المطروحة في هذه الرواية تصوراتها، فيُنظر للمساجد على أنها السبب في تصدير الفكر المتطرف، فكلما تعددت انحسرت مساحة الفن وأغلقت الصالات الثقافية. والرؤية الماركسية على لسان الراوي تضع الدين من ثمة في إطاره كونه مُعبرا عن بنية فوقية للطبقات البورجوازية التي اغتنت على حساب الكادحين، وهي تستغل المساجد لبسط أفكارها: "وحياتك حتى في هذا البلد توجد أشياء رائعة ولكنها تُزَيَّف يوميا. المساجد تتعدد بتعدد الأغنياء، الصالات الثقافية تقل وتنعدم شيئا فشيئا أشعر أحيانا بحزن عميق، وأقول: الأوصياء الجدد عاجزون عن عشق هذه الحياة والسابقون تركوها للذئب"².

وفي إطار النسق الفكري الذي يتمثله الكاتب من خلال هذه الرؤية المطروحة تُقدم كل الشخصيات ذات النزعة الدينية على أنها نماذج للرجعية الفكرية؛ فـ "العباس" عمّ مریم يتحوّل إلى شبه مشعوذ ومن بعد ذلك مجنون فاقد لعقله بسبب انتمائه للجماعة الإسلامية، و"حمودة" زوج مریم يتحول فجأة بدوره إلى متطرف يتبنى مواقف دينية فيكيل التهم برفقة الجماعات الإسلامية لمریم، مهددين إياها بقيام الدولة الإسلامية لكونها أصرت على الطلاق ولم تكن الزوجة المطيعة.

1- جورج نوكتاتش: دراسات في الواقعية - ص 17.

2- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 100.

وعلى وجه أعم تقف الإيديولوجيا المطروحة في إطار نسق فكري في مقابل نسق فكري مناقض يمثلّه الدين، وتحاول هذه الإيديولوجيا أن تنسجم داخل نسقها لتشكل رؤية محددة للعالم. وتموضع مختلف العناصر في هذا الإطار فالحب بفضائه الحر نافيا للزواج كعرف مقيد، والعري كانطلاق للجسد نافيا للستر كأدلوحة دينية؛ لذلك فضلت حواء كرمز للتحرر -من وجهة نظر الراوي- أن تكون بشرا، أما آدم فرضي بالعيش القدسي: "حواء لم تكن هزيمة آدم. كانت غوايته الكبيرة. رضي بالعيش القدسي، وفضلت أن تكون بشرا تحيا وتموت. لهذا كانت أكثر إصرارا على الوجد وكان أكثر إصرارا على العودة إلى جنته الأولى. كشفت عورته. ولو كان هناك رجل آخر غير آدم، كانت قد عشقته بكل عنفوان"¹.

وبهذا الشكل يبدو الموقع أو زاوية النظر التي يتمثلها الراوي ومن خلفه الكاتب موقع منغلق على ذاته، لا يتيح للأصوات الأخرى المناقضة أن تعلن عن مواقفها في إطار رؤيتها الخاصة: "لأن انفتاح الموقع يعني عدم تأطره بذاته ويعني امتداد النظر إلى أبعد من حدود الموقع، ذلك أن النص الأدبي معني بالنظر إلى العالم، إلى الأشخاص فيه في اختلافهم وتنوع أصواتهم، وتفاوتها على حدّ، هو حدّ الصراع والحوار الاجتماعي"². ولعل هيمنة موقع الراوي ناتج في الأساس عن طبيعة مرحلة التسعينيات، التي فرضت الصراع بدل الحوار خاصة مع التيارات الأصولية المتطرفة.

وانطلاقا من ذلك يمكن القول بأن الرؤية الاجتماعية اليسارية في حدود أبعادها الماركسية قد جسدت في هذه الرواية بشكل واضح، انطبعت كتصور عام لجملة من القضايا يمكن أن تعكس رؤية للعالم تنقل بشكل أو بآخر قناعات الكاتب ذاته. ولاشك أن المسارات التي استغرقتها الرواية إنما تُحيل إلى مرجعيات واقعية طبعت التحولات التي مرت بها الجزائر مع بدايات التسعينيات، وقد استوعب الكاتب تلك المسارات ليلوّثها ضمن أفقه الخاص ومستوى وعيه الإيديولوجي.

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 133-134.

2- يحيى العيد: الراوي الموقع والشكل - ص 32.

2- الرؤية الوطنية:

تراجع الرؤية اليسارية بفعل التحولات لـتتموقع في حدود مسارات وطنية، ويمكن لهذه المسارات أن تشكل منظورا وطنيا تسعى الكاتبة من خلاله إلى تقديم رؤيتها للواقع الذي عجزت الإيديولوجيات على تشكيله بما ينسجم مع وضع حضاري له ضروراته ووضعه الخاص.

وبالرغم من أن هنالك وعيا بتراجع الرؤية اليسارية، إلا أن البديل الإيديولوجي يكاد يكون مغيبا، الأمر الذي قاد إلى هيمنة للنبرة الانتقادية على طول مساحة الرواية. ويكاد الأفق التاريخي لـزمن كتابة رواية "فوضى الحواس"¹ يفرق عالمها ضمن تداعياته الخاصة، بينما تأتي شعريتها لتشكل تلك التداعيات من خلال مسارات فنية لا مسارات تسجيلية.

وفي خضم التحولات الإيديولوجية التي طرأت على العالم مرحلة التسعينيات بشكل لافت مما أدى إلى انهيار المعسكر الاشتراكي، يبدو وعي الكاتبة متفاعلا مع هذا المسار، الأمر الذي جعل أحد شخوص الرواية يطلب من تلك الفتاة أن تختار له طاولة للجلوس في غير الزاوية اليسرى: "أهذأ، عندما طلبته البارحة هاتفيا، قال (انتظريني هناك) ثم أضاف مستدركا (اختاري لنا طاولة أخرى... في غير الزاوية اليسرى) وواصل بعد شيء من الصمت (ما عاد اليسار مكانا لنا)"². ويبدو أن الكاتبة تسعى إلى تتبع - وإن بشكل محم - تداعيات اليسار على المستوى الوطني على الأقل، فـيتم تقديم "الصحفي" المتقمص لشخصية "خالد بن طوبال" من خلال التركيز على يده اليسرى المشلولة والتي كان الجيش السبب في رميها بالرصاص في غضون أحداث أكتوبر. والرواية/الشخصية ذاتها تمجّد هذه اليد في لحظة من لحظات الوجد فتنهال عليها بالقبل، وهذه اليد تكتسي أبعادا ما؛ ولو أن هذه الأبعاد لا تُحدد بصورة واضحة نظرا لما يشوب مواقف الشخصيات تجاه الأشياء من تناقض وتعارض تسعى الكاتبة ذاتها من خلال الرواية "حياة" لفرضه كـرؤية للعالم تكاد تكون رؤية عبثية في معظم الحالات. فشخصية المصوّر ومن بعد الصحفي المتقمص لـ "خالد بن طوبال" يقول موجهها الخطاب لـ (حياة): "وأنت أيضا فاجأتني. هذه أول مرة تطلب فيها امرأة يدي. قبلك طلب العسكر يدي اليسرى وأخذوها في أحداث أكتوبر 88 مع

1- أحلام مستغاني: فوضى الحواس - منشورات ANEP - الجزائر 2004.

2- المصدر نفسه - ص 14.

آلة التصوير. أما اليمنى فما كدت أتحوّل للصحافة المكتوبة حتى أصبح الإسلاميون يطالبون بها¹. وفي حدود هذه الرؤية؛ يتحمل كل من الجيش والإسلاميين قسطا كبيرا من المسؤولية عن الأزمة التي مرت بها الجزائر؛ فبينما أسهم الجيش في إجهاض المسار الاشتراكي الذي ظل سائدا طيلة مراحل سابقة، حاول الإسلامويون تقويض جميع القيم الوطنية، مما أدى إلى وضع تراحيدي عرفته الجزائر في التسعينيات على المستوى الاجتماعي والسياسي.

ولاشك أن تلبّس الرواية باللحظة التاريخية، يدفع الكاتب حتى بدون وعي رؤيوي إلى اتخاذ مواقف غالبا ما تصب في صالح الفئات المهمشة أو الكادحة لأن: "الحقائق التي يرتضيها المجتمع في سبيل سياسة مصيره وإدارة شؤونه تدفع بالمتقف إلى أن يستحوذ على هذه الحقائق الوجودية أو الذخائر الرمزية ولا يتوانى عن احتكارها والحديث باسمها أو اعتبار نفسه الوصي عنها والداعي إليها"². وعليه فهناك استشعار لتبعات التحول نحو الرأسمالية في وطن ظل ينهج نهجا اشتراكيا، بخاصة إذا كان هذا التحول يتم بطريقة قسرية؛ مما يجعله لا يخدم إلا مصالح الشركات المتعددة الجنسيات. وتنجذب لهذا المسار مجموعة من القضايا المنصهرة في أتون الإيديولوجيا الرأسمالية، حتى لتغدو القضية الفلسطينية مرهونة في ظل هيمنة الرأسمالية على العالم؛ باعتبار التجاذبات التي تجعل من كل أشكال الاستعمار منبثقة عن تلك الشركات التي تستهدف الهيمنة على العالم. ولعل هذا التعالق هو الذي جعل الكتب التي يمتلكها المتقمص لشخصية "خالد بن طوبال" تترافق على نحو؛ يجعل من كتب القضية الفلسطينية توجد بجانب كتب الشركات المتعددة الجنسيات: "تضم مكتبته كتباً متعددة الاهتمامات، تتناول حياة بعض رجال التاريخ والصراع العربي الإسرائيلي وحتى السطوة العالمية للشركات المتعددة الجنسيات"³. ولاشك أن تلك الخلفيات المصهورة في حمأة التاريخ العربي وما شابها من نزعات قومية كان طابعها اشتراكيا قد ظلت تفرض حضورها في عوالم هذه الرواية، إن الماضي يُدين الحاضر بسبب كل الإخفاقات التي يشهدها الحاضر؛ فالماضي انسحمت فيه الشخصية العربية، وحاولت أن تتوحد في إطار مشروع قومي تحرري، فهو ماضٍ للحلم وماضٍ للقضية، بينما الحاضر توقفت فيه عقارب الساعة واعتراه التيه والتشرذم إلى درجة غياب أي مشروع حضاري أو تصور إيديولوجي؛ وعليه نشأت تلك الأجيال التي يمثلها "ناصر"

1- أحلام مستغاني: فوضى الخواص - ص 322.

2- محمد شوقي الزين: إراحات فكرية (مقاربات في الحدادة والمتقف) - ص 113.

3- أحلام مستغاني: فوضى الخواص - ص 178-179.

أخ الراوية "حياة" على الحلم الناصري، ومن قبله أبوه الشهيد الذي ارتأى أن ينعتة بهذا الاسم: "ناصر عمره سبع وعشرون سنة يصغرنى بثلاث سنوات، ويكبرني بقضية. لقد جاء العالم هكذا حاملا قضية معه، كما نحمل أسماء لا نختارها، وإذا بنا نشبهها في النهاية. ربما لأن أبي الذي كان مأخوذاً بشخصية عبد الناصر، أثناء حرب التحرير، أراد أن يعطيه اسماً مطابقاً لأحلامه القومية"¹.

والواقع أن "ناصر" الذي أريد له أن يحمل الحلم الناصري، أضحى في المراحل المتأخرة كل شيء ولا شيء، لقد أضحى شخصية مأزومة أدت بها الخيبة في المشروع الوطني والطموح القومي إلى تمثل الرؤية الأصولية كرد فعل لا يحمل من ورائه منظورا واضحا؛ بقدر ما هو ملاذ ديني قد يمكن من الإجهاز على من يُعتقد بأنهم خانوا رسالة الثورة التحريرية وآمال الشهداء. لذلك لا ترى الراوية في أحياها شكلا من أشكال الإسلامويين الذين تنكبوا هذا المسعى من منطلق العقْد أو الأحقاد، بل تنظر إليه كضحية من ضحايا انكسار المشروع الوطني.

وتبدو في الواقع الرؤية الوطنية داخل هذا الفراغ الإيديولوجي والخيبة الإيديولوجية؛ هي العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، والذي يوظف مقولات الراوية/الشخصية، فالكاتبة في هذا السياق: "لا تفصل همها الأنثوي عن همها الوطني كما كان شأنها في روايتها السابقة (ذاكرة الجسد) فإنها تجعل بطلتها تتجاوز نرجسيتها الأنثوية واستيحاءاتها الجسدية وتقومها المحسوبة لتنسجها على خلفية المعاناة الوطنية"². وانطلاقا من ذلك يتجسد الاحتفاء بالذاكرة الوطنية؛ فالماضي الذي صنعت أبحاده الثورة التحريرية ظل مقوما أساسيا، أو منطلقا لإضفاء الشرعية على الأشخاص والأفكار. لكن مرحلة التسعينيات باعتبارها مرحلة سقوط على مختلف المستويات قد دفعت إلى إعادة النظر في جملة من القضايا؛ فالراوية/الشخصية التي ظلت في مرحلة مُعجبة بأبوة زوجها الضابط السامي بالجيش، أخذت تُراجع بشكل جدّي هذه القناعة؛ لأن الماضي ليس من شأنه دائما أن يُعمد الحاضر. وجزء من مشكلة الجيش الوطني من هذا المنظور موقفه الشمولي من الأشياء بحيث لم يكن يُتيح مجالا للحريات، خاصة بوصفه منغمسا في السياسة؛ فالراوية "حياة" ترى أن زوجها يفكر بمنطق العسكر فيلغي جميع الحريات: "أما هو، فمن المرجح أنه كان في هذا

1- أحلام مستغامي: فوضى الخواص - ص 126-127.

2- أحمد زين الدين: فوضى الخواص لأحلام مستغامي (رواية الأنوثة المهذورة على أعقاب الوطن) - الاختلاف - العدد الثالث - ماي/أيار 2003 - ص 63.

الجمال، يفكر بمنطق العسكر الذين، عندما يصل أحدهم للسلطة، يصرّ على شغل كل المناصب الرئيسية في الدولة، وكل الحقايب الوزارية"¹. غير أن الطرح الوطني الذي تقدمه الكاتبة يقع أحيانا في تناقضات بالنظر إلى النمط الجدلي بل والعبثي الذي يوطر أفكار الراوية، فدواعي الكتابة من خلال الأشكال الحدائية والتعامل مع القضايا بمواقف غير يقينية تماشيا مع أقول عصر الإيديولوجيات قاد إلى إطلاق الحكم ونقيضه، فبإمكان الراوية "حياة" أن تقول بأنها مازالت تحب الرجل الذي في حياته قضية ثم تصرح في نفس الوقت أنها ترجو العكس، وتقدم بعض الذرائع التي من شأنها دعم هذا الموقف كون الحكم قد زaidوا على شعورهم بتلك القضايا ثم ورثوا أبناءهم؛ غير أن مثل هذه الذرائع لا تخول إلغاء قيم أساسية تحتاجها الشعوب في تحقيق أي نهضة، خاصة فيما يتعلق بالعالم العربي الذي لا يزال يحتاج إلى تصورات وأطر إيديولوجية عامة قد تخرجه من ورطته الحضارية باعتبار أن واقعه يختلف عن الواقع الغربي. وهكذا يبدو أن استعارة الأشكال الغربية والأفكار الغربية قد قاد إلى جملة من التناقضات، وإلا كيف نفسر موقف "حياة" من زوجها العسكري حيث ترى أن السلطة هي همّ الوحيد وقضيته الأولى، وتنظر إليه في الغالب نظرة سلبية، ثم تتمنى أن تنام معه في بذلته العسكرية: "تمنيت أحيانا لو أنه مارس الحب معي دون أن يخلع بذلته. ربما كان ببذلته تلك، فتح له طريقا إلى جسدي بالقوة"².

ويبدو أن تناقضات الواقع والخلخلة التي أملت بحركة التاريخ وسقوط كثير من المسلمات قد رمت بالمتقف بصفة خاصة بين مخالب الأسئلة الصعبة التي لم يجد لها إجابة يقينية، وهكذا تنطبع الرؤية الوطنية متلبسة بإشكالات اللحظة التاريخية؛ حتى أن الوطن بدأ يدخل في صراع مع حرية الفرد داخله وما أضحي فضاء للحرية التي كان يحلم بها المواطن. ومن هذا المنظور فالوطن يملك حق تجريد مواطنيه من حرياتهم وحتى أحلامهم، والفئة الوحيدة التي تمسكت بقناعاتها تجاه الوطن هي فئة حيل الثورة وقد يكون ذلك منطلقا من واقع معاناة الماضي، أو يكون منطلقا من مواقف يقينية ليس من شأنها أن تخضع أي موضوع للمساءلة والمحاججة.

لكن الرؤية الانتقادية لا تُفقد بالضرورة مصداقية من تصدر عنه مثل هذه المواقف تجاه الأشياء؛ إذا كانت نوعا من النقد الذاتي الذي غرضه بالدرجة الأولى إصلاح الوضع وإعادة ترتيبه،

1- أحلام مستغامي: فوضى الحواس - ص 38.

2- المصدر نفسه - ص 97.

فالمواقف الصادرة عن نفس الشخصية وإن اختلفت فإنها قد تتقاطع في بعض الجوانب. فضمن الرؤية للجيش الوطني والأدوار التي لعبها؛ يبدو الإيجابي والسليبي، يبدو الجهد الذي بذله للمحافظة على استقرار البلاد ومقابله يبدو - من منظور الرواية - مُدانا بتورطه في الحياة السياسية واستغلال اقتصاديات الوطن. ومن زاوية تفخيمية تنهج الرواية لمحا معينا ممعنا في الإدانة، وكأن الطبقة السامية من الجيش أسست قواعدها على شرعية استعمارية ما، أو تحولت إلى فئة معزولة عن الشعب بفعل ما استحوذت عليه، فعندما أقامت "حياة" بيت زوجها الضابط العسكري بسيدي فرج اعتبرت البيت تركة ورثها الضباط والمسؤولون عن المرحلة الاستعمارية.

وأمام التراجع المفجع للوطنية كمفهوم رسخته الثورات على الاستعمار في العالم العربي والجزائر، تنشق عن الرواية مؤشرات تحاول الكاتبة من خلالها استحضار بعض الومضات من التجارب العالمية: "فتراحي هذا الشعور بالوطنية يطغى في الأجيال الجديدة من الشعوب المستقلة حديثا، أكثر مما هو ملاحظ في الأجيال الجديدة من الدول المتقدمة ذات التقاليد الوطنية المتماسكة"¹. والكاتبة تريد أن تقول بأن التشبث بالقيم الوطنية تحول إلى أكثر من ضرورة أمام واقع العولمة الذي أخذ يزحف على العالم في مرحلة التسعينيات، وهناك بدون شك أصوات ترى في النزعة الوطنية حماية للخصوصية من ناحية، ونوع من الإطار الوحدوي حتى على المستوى الداخلي الذي تتنازعه الإيديولوجيات والعقائد والمشارب المختلفة؛ فيتم التذكير بانتحار الكاتب الياباني "ميشيما" الذي: "قرر الانتحار، احتجاجا على خروج اليابان مذلولة من الحرب العالمية أمام أمريكا وضياع شخصيتها القومية أمام الغزو الغربي"².

ويُسترعى هذا البُعد في إطار رؤية وطنية واضحة المعالم في الرواية؛ والتي تتخذ لنفسها مرجعيات واقعية سواء على مستوى الشخص أو الأحداث: "فالنص بمقدار ما هو مضاد لعنف الرجولة الكاذبة، فهو سينفونية عشق للأرض والوطن، ولأحد رموزه محمد بوضياف الرئيس الشهيد الذي قُدي إليه أحلام مستغانمي روايتها"³. لذلك تُستحضر شخصية "سليمان عميرات" كزعيم حزب جزائري ومجاهد أثناء الثورة التحريرية، والذي كان يقول في بدايات التسعينيات: "لو

1 - عبد الله شريط: مع الفكر السياسي الحديث والمجهود الإيديولوجي في الجزائر - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1986 - ص 53.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الخواص - ص 131.

3 - أحمد زين الدين: فوضى الخواص لأحلام مستغانمي (رواية الأنوثة المهذورة على أعتاب الوطن) - الاختلاف - العدد الثالث - ص 35.

خُيِّرت بين الجزائر والديمقراطية.. لاخترت الجزائر"¹؛ والذي توفي في نفس اليوم الذي اغتيل فيه الرئيس "محمد بوضياف"، وتقدّمه الكاتبة على أنه رمز للوطنية الحقّة فتدفع بالشخصية التي اصطنعتها في آخر الرواية إلى زيارة قبره وهي التي ما حضرت إلى الجزائر إلا لتأبين أبيها المتوفى؛ فبدل أن تبكي والدها بكت الرئيس "بوضياف" كرمز للوطنية وقد لبّى نداء وطنه في مرحلة تاريخية معقدة ودفع نفسه قربانا من أجل مجد الجزائر ووحدها، فيظل استحضار التاريخ لإضفاء صبغة وطنية عليه نوعا من الهاجس الذي يلاحق الراوية "حياة" ومن خلالها الكاتب الضمني ذاته.

ومن غير شك أن الذاكرة التاريخية تكاد تفرض نفسها على الكتابة الروائية الجزائرية في مرحلة التسعينيات بالنظر إلى إشكالات المرحلة؛ التي وضعت المثقف والسياسي على محك الخيارات الإيديولوجية المختلفة نابعة من منطلقات دينية أو إثنية أو وطنية. وتحاول الذاكرة التاريخية تحت بُعدها الوطني باعتباره المركز الوحيد الذي يمكن أن يستقطب كلّ التيارات ويحقق نوعا من الإجماع، ذلك لأن الخطاب الوطني لديه جذوره التاريخية في الجزائر، وهو الذي استطاع أن يوحد الجزائريين ضد الاستعمار، وأضحى: "المصدر الأساسي للمرجعية الفكرية للخطاب الإيديولوجي الجزائري"². الأمر الذي يجعل من الراوية كشخصية محورية تُذكر ببطولات رجال الثورة التحريرية الذين حققوا حرية الوطن في نفس اليوم الذي دخل الاستعمار إلى البلاد: "سيدي فرج ليس في النهاية اسما لولي صالح، ما زال الناس يترددون على ضريحه، طالبين بركاته إنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر. فهنا رست سفنها الحربية، ذات 5 يوليو 1830 (...) وشاءت الأقدار، أو بالأحرى، شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا. نعم. في زمن سابق. كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم"³. حينئذ تكون المفارقة بين الرصيد التاريخي والراهن الواقعي؛ فبينما أرخت الثورة للتلاحم انزاح عقد التسعينيات نحو التفكك وكاد مشروع المجتمع الجزائري يكون عرضة للتهديد. وبشكل من الأشكال قدّمت الرؤية الوطنية في هذه الرواية المساءلات الكبرى والجوهرية حول إخفاقات الإيديولوجيات القومية والوطنية في العالم العربي والجزائر؛ فالسؤال يظل مطروحا في ظل وقائع كان التاريخ المعاصر شاهدا عليها، ولم يكن الأمر

1- أحلام مستغاني: فوضى الخواس - ص 268.

2- أحمد حمدي: حدود الخطاب الإيديولوجي الجزائري - ص 129.

3- أحلام مستغاني: فوضى الخواس - ص 143.

محض خيال، باعتبار جملة الصراعات والاحتدامات التي غمرت الوطن الواحد من الداخل، بالإضافة إلى تفكك الصف العربي على نطاق أوسع، وقد انطبع هذا الواقع على صفحات الجرائد بشكل تراجيدي: "فكونك تشتري جريدة عربية ذات حيزان من سنة 1991 لتقرأ طالع هذه الأمة، فأنت تعرض نفسك لذبحه قلبية. أما أن تشتري جريدة جزائرية في ذلك التاريخ نفسه، تجمع صفحاتها الأولى بين خيبتك الوطنية والقومية، فذلك ضرب من المجازفة بعقلك"¹. ومن الواضح أن رواية "فوضى الحواس" وهي تؤدلج للموقف الوطني، تحاول أن تُحلل تداعيات الوضع السياسي على كل مناحي الحياة. ويظهر أن الأزمة من العمق بحيث أن تظهرها انعكس بدرجة أحص في المستوى الاجتماعي على فئة الشباب الذين دفعوا الثمن باهظاً؛ فمنهم من ألقى بنفسه في حمأة الإرهاب، و"ناصر" يمكن أن يكون نموذجاً لذلك، حيث تحوّل بقناعاته عن المفاهيم الوطنية والقومية، منحرفاً في آخر المطاف نحو الأصولية مما جعله متابعاً من طرف السلطة فاضطر للهجرة إلى ألمانيا، ومنهم من اعتراه اليأس من أي مشروع يمكن أن يحقق حانبا من الآمال المعقودة، تقول الرواية عن أخيها ناصر: "بين خيالاته الوطنية، وإفلاس أحلامه القومية، غسل يديه من العروبة، أو على الأصح توخّياً ليحد قضيته الجديدة في الأصولية"². والواقع أن تمثّل "ناصر" لهذا الخط، لا يمنع إطلاقاً من أن يكون الطرح في هذه الرواية طرحاً نابعا من رؤية وطنية كما سلف، ذلك لأن البعد الوطني هو الدائرة الكبرى التي تتحرك داخلها جميع العناصر؛ ولعوامل متداخلة: "التقى في التمسك بالوطنية كل من الاشتراكيين واليمينيين والرأسماليين والشيوعيين. وأصبح لا مفر لأحد من أن يكون وطنياً إذا أراد ألا تأكله الوطنيات الأخرى"³. وعليه تقترب أغلب الوقائع والأحداث بهذا البعد الوطني، فالرواية/الشخصية تتساءل عن سرّ وفاة أبيها بعد الرئيس "محمد بوضياف" بثلاثة أشهر وكأنها تُريد إيجاد علاقة ضمنية بين وطنية الرجلين، وهذا استناداً لكون بوضياف أضحى من هذه الوجهة معلماً أساسية للقيم الوطنية، وقد كان وطنياً بالدور الذي لعبه أثناء الثورة التحريرية، وبالمواقف التي صدرت عنه في مرحلة الاستقلال.

لكن الرواية وهي تؤسس بشكل ما لهذه الرؤية الوطنية، تسعى في ذات الوقت إلى الانفتاح على الدائرة القومية؛ ومن خلال الذاكرة التاريخية يتضح أن الثورة التحريرية في الجزائر قد نبتت في

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس - ص 155.

2- ناصر نفسه - ص 133.

3- عبد الله شريط: مع الفكر السياسي الحديث والمجهود الإيديولوجي في الجزائر - ص 53.

حضن الحركة القومية، فلم يكن ممكنا تجاهل هذه الحقيقة التي كانت تفرض نفسها بالنظر إلى المصير المشترك لكل الدول العربية.

ومن هذا المنطلق احتفت الرواية بهذا البعد فـ "ناصر" ابن المجاهد الجزائري قد تفتح وعيه على القومية العربية وعلى الذاكرة الوطنية، فاسمه مقرون بأبيه الشهيد "الطاهر عبد المولى" من جهة ومقرون بالزعيم القومي العربي "جمال عبد الناصر" من جهة أخرى، فقد: "تفتح ناصر على اسمه، الذي كان نصفه منذورا للقومية، والنصف الآخر للذاكرة الوطنية"¹. و"ناصر" ظل مولعا بصورة "جمال عبد الناصر" منذ طفولته، وتذكر الرواية أن هذه الصورة قد وصلت العائلة عن طريق صديق الأب "سي عبد الحميد" إلى تونس والذي كان يتردد عليهم لما كان يأتي من جبهة القتال بالجزائر، وقد كان يقصد القاهرة لإجراء بعض المفاوضات السياسية وكان أيضا مسؤولا على متابعة شؤون الطلبة الجزائريين، والذي من بينهم الرئيس الراحل "هواري بومدين".

إذن ظل البعد القومي جزءا من المسألة الوطنية، ويعود ذلك لواقع تاريخي مرت به الشعوب العربية، وتبقى المرجعيات الواقعية تلاحق الكتابة لدى "أحلام مستغامي" رغم إغراقها في الشعرية، وهو أمر قاد إلى تشكيل شخصية "ناصر" بما يستجيب لمسار معين حدده الماضي الحالم والمشرق، في مقابل الحاضر الذي سقطت فيه كل الشعارات التي رفعت والآمال التي عقدت؛ وهذا سرّ توجه "ناصر" في نهاية المطاف نحو الأصولية كردة فعل على الأنظمة الحاكمة التي كانت السبب في إحباط الحلم العربي وكذا المشروع الوطني.

ورغم التحولات التي اكتسحت العالم والتي أثرت على يقينيات أغلب الشعوب، حيث تراجعت قيم كان يُعتقد أنها البديل الجذري، بل أخذ مفهوم الوطنية في حد ذاته يتحجم وتحل محله فكرة الفضاءات القائمة على أسس اقتصادية؛ إلا أن المرجعيات التي نشأت عليها أجيال الخمسينيات والستينيات لازالت راسخة ويُعتقد بأنها ما زالت قادرة على العطاء والإجابة على إشكالات الرأهن ومعضلاته الحضارية. لذلك يكتسي البعد القومي متعلقا مع البعد الوطني أهمية مركزية في هذا الجانب، فالرواية "حياة" تستعيد من جديد صورة والدها الشهيد الذي يقف بجانب "جمال عبد الناصر" لتنفض عنها غبار النسيان؛ على أساس أنها رمز لقيم الوطنية والقومية: "ولذا قررت أن آخذهما معا إلى بيتي، حيث أصبح لهما مكان ثابت في مكثي أمام

1 - أحلام مستغامي: فوضى الحواس - ص 224.

احتجاج أمي ودهشة زوجي"¹. لكن حتى هذه القناعة بالنسبة للحيل الواحد أخذت تتفتت، فإذا كانت "حياة" قد سلكت هذا النهج الوطني القومي، فأخوها "ناصر" ما عاد معنيًا بذلك، فهو يمثل في المرحلة الرأهنة جيل الغضب والسُخط الذي فقد يقينياته في كل شيء ولاذ بالأصولية كوسيلة لتصفية حساباته مع من يعتقد بأنهم كانوا السبب في السُّقوط؛ وهذا سرّ عدائته لزوج أخته كضابط عسكري يعتقد أنه يتحمل جانباً من المسؤولية وهو يطالب أخته لهذا السبب بالطلاق منه.

على هذا الأساس كان "ناصر" من منظور الراوية تذكيراً لحلمين حُلِم أبيه الشهيد بما يرمز إليه من بُعد وطني وحلم "جمال عبد الناصر" بما يرمز إليه من بُعد قومي. ومع كل هذا لا تشاء الكاتبة إلا أن تُقدم شخصيات إشكالية هي بشكل ما رد فعل على واقع إشكالي، فالشخصية ذاتها تعددت أصواتها وما أضحت تفرز صوتاً واحداً؛ وهذا شيء طبيعي لأن ذلك يشكل ظاهرة تؤرخ لتراجع الفكر الشمولي من جهة، ومن جهة أخرى يضع ما كان يقينيا على محك المساءلة. والراوية في هذا الإطار تريد أن تندمج في لحظة ضمن وجهة نظر الآخر، إلى درجة أنها تكاد تتبنى منظور الإسلاميين وتشاركهم بالتالي حماسهم:"ولأننا نفكر، ونتصرف كل مرة حسب ما نرتدي وحسب ما نخلع، فأنا الآن، أمرٌ بهذا الحشد من الناس بتواطؤ غامض. أكاد أشاركهم حماسهم وهتافهم"². وتتحول بهذه الكيفية الشخصية الروائية إلى نموذج اجتماعي، إنما قبل كل شيء شخصية نموذجية لصورة المجتمع وما يصطرع داخله من تناقضات وتمزق. ونتيجة هذا الطرح المنفتح يمكن نعت الرؤية هنا، بالرؤية الوطنية الليبرالية، بحيث يمتنع فيها أي تناول تقديسي للقيم والمبادئ، الأمر الذي يؤدي إلى تكييف الموقف كل مرة مع ضرورات الواقع وضغوطاته المختلفة؛ وكما يقول المتقمص لشخصية "خالد بن طوبال" للراوية: "طبعاً... ستعلمين كيف تتخلين كل مرة عن شيء منك، كيف تتركين خلفك كل مرة أحداً... أو مبدأ... أو حلماً... ليبقى لنا في النهاية ما نعتقده الأهم"³. وفي حدود هذا التصور ذاته تفتح فضاءات الرواية على إمكانات للقول والعرض قد تبدو لأول وهلة على جانب من التناقض وما هي كذلك، فالراوية المتشبهة بشعار الوطنية والقومية قد تصدر عنها في لحظة أقوال تنعت من اعتقدوا أن الأمة العربية أمة واحدة بأنهم سُدَّج.

1- "أحلام مستعانة: موصى الخواص - ص 227.

2- نفسر عنه - ص 170-171.

3- نفسر عنه - ص 159.

لكن مثل هذه الأحكام لا يمكن الاستناد إليها على أساس أنها مجرد ردود فعل تُعبر عن أجواء من السُّخط لما آل إليه الصِّف العربي من تفكك وتشردم؛ لأننا لو استندنا إلى تصريحات الكاتبة ذاتها، نجد بأن البعد القومي من أهم الركائز الذي يشكل جزءا من قناعاتها بالإضافة إلى البعد الوطني، فهي تقول: "أي بلد عربي دون استثناء أقبل به قبرا لي، أي بلد عربي أنا أفديه، هذه يدي اليمنى، دائما أقول إذا كانت يدي تكتب أشياء جميلة فلأن دماء العروبة تسري فيها، إنها شريان العروبة"¹. وعليه فإن الرؤية الوطنية لا تكاد تنفصل في كتابات أحلام مستغانمي عن الرؤية القومية، وهذا شيء طبيعي بالنظر إلى التاريخ المشترك والمصير المشترك بالنسبة للدول العربية ككل، بالإضافة إلى أن جيل مستغانمي قد نشأ في ظل هيمنة هذه القيم.

وإذا كانت الرؤية الوطنية مرجعياتها الأساسية تقوم على الجغرافيا والأرض، وقد اتكأت في الجزائر بالأخص على الماضي الثوري الذي حرّر الجزائر من الاستعمار؛ فإن هذه الرؤية تتعامل مع الدين من منطلقات متعددة، والحركة الوطنية عبر مسارها قد أرّخت لوطنيين أسهموا في الكفاح الوطني بمختلف مشاربهم الإيديولوجية. ولاشك أن رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي قد تنكبت رؤية وطنية تتصدى للدين ضمن أفق محدّد؛ يتلاحم عضويا مع رؤية للعالم تجعل من التحرر مرجعية أساسية، بل إيديولوجيا تقوم مقام أي مرجعية أخرى.

وبشكل ما فإن الرؤية الوطنية التي تطبع هذه الرواية، وإن لم تُحدد موقفا مباشرا من الدين فإنها قدّمت صياغات مُعينة للواقع من شأنها أن تُحيل ولو بشكل رمزي إلى وجهة نظر معينة في هذا المجال. وقد يبدو بديها أن التحرر العاطفي والجنسي الذي يميز مسار الشخصية المحورية والذي تمثله الرواية "حياة" شكل من أشكال الموقف من الدين؛ فـ "حياة" يكاد يسكنها هاجس التمرد على قيم الحياة الزوجية وهي تتخذ لنفسها عشاقا وهميين أو حقيقيين لتُجسد بذلك الثورة على القيم والتقاليد. ومع هذا لا يبدو الدين مثبتا ولا منفيا وإن كان هناك مسافة معينة تُتخذ منه، ولاشك أن الدين لم يكن ليدخل ضمن مجال اهتمام الشخصية المحورية إلى الحد الذي لا تسعى فيه حتى إلى اتخاذه ذريعة براغماتية لتصرفاتها؛ فالبطلة: "لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسا لغويا على كتفها"². فواضح أن المجال التحرري الذي طبع عالم رواية "فوضى الحواس" من شأنه أن

1 - خير معنى آسيا موساي: حوار مع أحلام مستغانمي - الاختلاف - العدد الثالث - ص 27.

2 - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس - ص 21.

يُخضع جميع العناصر لهذه الدائرة بما في ذلك الدين الذي يتحول في أحسن حالاته إلى نوع من الإيمان المجرد بالله، أما عن طقوسه وممارساته فتغدو قضايا هامشية؛ وينتج هذا عندما تتحول الذات إلى محور للوجود بحيث لا تتحمل تبعات أي التزام ديني أو عقدي، بل سيشكل هذا الالتزام تعارضا جوهريا مع رؤية الذات المتحررة والمتمردة على كل الضوابط التي تحكم العالم من حولها. وتظل الرؤية الوطنية ومن منطلقات ليبرالية في هذا النطاق؛ رؤية متلبسة تجاه الدين بوازع التحرر من تبعاته، لأن في ذلك إمكانية لتحرر الذات و تحرر الجسد لتحقيق رغباته. وباعتبار أن الوطن هو المرجعية الأساسية لا تغدو العقيدة وما استتبعها من ممارسات تعبدية إلا شكلا يكاد يكون مفرغا من أي محتوى؛ ومن ثمة أتى انزعاج الراوية من أداء فريضة الحج بشكل متكرر من طرف "الأم"، كما كان الامتعاض مما ران على عالم المدينة من مظاهر شكلية ذات صلات واضحة بالدين باعتبار أن هذه المظاهر مظاهر أخذت بشكل جذري تقوض أغلب القيم الوطنية التي قامت على أسس من الحرية. وعلى هذا الأساس لم يتم الاحتفاظ مما ارتبط بالدين إلا ببعض القيم الجوهرية كالإيمان بالله، وكما يقول المتقمص لشخصية خالد بن طوبال: "يسألونك عن أخبار المرأة التي تزوّجتها.. لا عن أخبار تلك التي تحبها.. يسألونك أي مدينة تسكن.. لا أية مدينة تسكنك.. يسألونك هل تصلي.. لا يسألونك هل تخاف الله"¹.

وفي إطار هذا التصور كان الموقف متلبسا باللمحظة التاريخية، وكان الموقف سلبيا ممن تنكبوا المشروع الديني لأغراض سياسية، فلقد شهدت مرحلة بدايات التسعينيات تصاعد هذا المدّ في الجزائر، وكان تماشيا مع المنظور الذي عكسته الرواية مدّا يُهدد الرؤى والقناعات الإيديولوجية الأخرى في وجودها. ومن ثمة اصطبغت الرؤية المقدمة على لسان الراوية برود الفعل المتحاربة مع طبيعة هذا التعارض الإيديولوجي؛ فالراوية "حياة" وهي تلج مخفر الشرطة للتحقيق في أمر مقتل سائقها الشخصي من طرف إرهابي تصف نظرات من رأقهم ملتحين بالمخفر بالعدوانية، وفوق هذا فإنها تُعلن لأخيها "ناصر" بعد أن دعاها إلى الأصولية أنها لا يمكن أن ترغب في ذلك؛ بالنظر إلى أن هذا التوجه الإسلامي لا يتماشى بأي حال مع قناعاتها بل يتعارض جذريا مع تصوراتها الخاصة: "ناصر أنت تدري تماما أن هذا الجو ليس جوي ولن نعود للحديث في هذا الموضوع أنا متعبة ومرهقة. لقد مات عمي أحمد منذ ثلاثة أيام على مقربة منّي ما حدث له أمر مريع. شيء لا

1 - أحلام مستعاني: فوضى الحواس - ص 79.

يصدق! أتوقع منه كلمة مواساة، أو كلمة يترحم بها على روحه. ولكنه يصمت. ولا أدري أم من تأثره، أم لأن الأمر لا يعنيه، أم..؟¹. فمن الواضح أن الراوية "حياة" لا تكتفي بعدم الاستجابة لمحاولة أخيها لاستدراجها تجاه الأصولية، بل يعترها الشك في نهاية المطاف في أمره؛ بحيث تعتقد أنه قد يكون متواطئاً مع الإرهابيين الذين اغتالوا سائقها الشخصي "عمي أحمد". ومن ثمة يتضح موقف الكاتبة من الحركة الأصولية، التي تسعى إلى تفهم هذه الحركة ضمن شرطيتها التاريخية والاجتماعية، رغم تعارضها إيديولوجياً مع توجهاتها، وهذا ما يتبدى من خلال موقف الراوية التي: "تحاول بأنوثتها الدينامية المبدعة أن تفهم الآخر، فتحاول استيعاب أخيها ناصر المقرب من الأصوليين رغم كراهيتها لهم، وتلوذ بأبوة أبيها الشهيد الذي فقدته منذ الطفولة، وترسم صورة الرجل الورق على إيقاع أحداث الوطن"².

وبالرغم من هذا الموقف يبدو أن هناك تلطفاً ما بالتيار الأصولي الذي يمثل "ناصر"؛ بالنظر إلى أن هذا التيار ليس نابعا البتة من منطلقات قائمة على الأحقاد، وإنما الأمر يتعلق بردود فعل عن سلسلة من الخيبات في المشروع القومي والوطني اللذين تم إجهاضهما، والقناعة السائدة الآن أن الأنظمة العربية هي التي تتحمل مسؤولية ذلك. ومن هذا المنظور تحرص الراوية/الشخصية على رأب الصدع مع أخيها حتى لا يؤدي الصراع الفكري بينهما إلى القطيعة والمواجهة، وكأن العدو الحقيقي لهما يجب أن ينحصر في تلك الأنظمة الفاسدة.

لكن رغم ذلك يبقى التعارض قائماً؛ فالرؤية الإيديولوجية التي تطرحها الكاتبة "أحلام مستغانمي" في هذه الرواية تقف على طرفي نقيض مع المقدس الديني، فيتم تشكيل صورة الدين تشكيلاً يجعل منه عقبة أساسية في سبيل التحرر. وتعمل الرواية على تقديم مؤشرات عامة وخاصة تؤسس لهذا المعطى تأسيساً مُشغراً وصريحاً، وعليه شعرت الراوية عند إقامتها على شاطئ "سيدي فرج" بشيء من الراحة والحرية لأنها غدت بعيدة عن مدينة قسنطينة التي كانت تُطوّقها بكل ما هو ديني بما في ذلك تعالي أصوات المآذن: "فهذا الشارع، يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراع الباعة والأطفال، ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة"³.

1- أحلام مستغانمي: فوضى الخواص - ص 134.

2- أحمد ربيعي: فوضى الخواص لأحلام مستغانمي (رواية الأنوثة المهذورة على أعتاب الوطن) - الاختلاف - العدد الثالث - ص 36.

3- أحلام مستغانمي: فوضى الخواص - ص 147.

وكبديل عن الدين؛ تطرح الكاتبة-من خلال الرواية- إيديولوجيا قائمة على قيم ليبرالية، ولعل رمزية تحرير الجسد وعدم إخضاع رغباته لقيم اجتماعية وثقافية ما، هي جانب أساسي لهذه الرؤية الليبرالية: "بحيث يُشكّل جسد الآخر بالنسبة للذات مظهر وعلامة وجوده (...). وكأن ما ينقص صورة الذات يوجد في الآخر واكتمال صورته المدركة. فالآخر لا يعيش إلا في الآخر، وثمة تكمن واقعته"¹. فالجسد في هذا المجال بقدر ما هو مادة إغواء وعلى المستوى الفني مادة تشويقية فهو بقدر واضح مادة مؤدجلة يُراد من خلاله تقديم رؤية للعالم تقوم على تفكيك منظومة قيمية وإحلال منظومة أخرى مكانها. فالجسد يُشتهى والبطل يقول لـ "حياة"؛ إنه لا يعرف مصادقة جسد يشتهي، فالجسد يُتخذ معيارا للحب ويغمر كلّ العلاقات القائمة بين ما هو أنثى وما هو ذكر. ويتم الترميز في ثنايا المتن الروائي إلى كل ما لديه علاقة بالكبت الجنسي؛ فيبدو المجتمع ككل رازحا تحت ضغط مكبوته، مما يؤدي إلى صراع نفسي حاد وإلى نوع من ازدواجية الشخصية الجماعية، وبهذا الشكل تنبثق تلك العُقد في لحظات الخلود للذات: "ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه، جالسا في عتمة الشُّبهات على كراسي مزقتها بسكين أيدٍ لم تُلامس يوما جسد امرأة"².

فالشخصية المحورية "حياة" هنا، المؤمنة بقيم التحرر، في مقابل جمهور يمثل القيم السائدة في المجتمع؛ يعاني من الكبت ولا يستطيع التخلص منه، مما يدفعه داخل قاعة السينما إلى تمزيق الكراسي كتعبير عن تلك الرغبات المقموعة. لهذا تحاول الرواية الترسيع لقيم جديدة قائمة على حرق المؤلف وهي تمارس هذا الحرق؛ فبدل الحياة الزوجية تعقد علاقاتها مع من تعشق خارج كل الحدود، بل هي لا تستميع أي شكل من أشكال المسايرة أو المصالحة مع الأطر القيمية التي توجه مسار المجتمع، وعليه يغدو السير ضد التيار قاعدة أساسية بل ويغدو السير ضد كل ما يبدو صحيحا ومُجمعا عليه هو المنحى الذي ينبغي الأخذ به، فالرواية تنقل مقولة الشاعر الإيرلندي شيسمان: "امش في الهواء.. مخالفا لما تعتقده صحيحا"³. وعلى هذا الأساس فإن كسر وتفكيك جميع المركزية الكلاسيكية القائمة على منظومات قارة وثابتة، تظلُّ محورا أساسيا لنشاط

1- فريد الرامي: النص والجسد والتأويل - أفريقيا الشرق - المغرب 2003 - ص 30.

2- أحلام مستغانمي: فوضى الخواص - ص 46.

3- أنصهر نفسه - ص 64.

الشخصيات داخل العالم الروائي لأحلام مستغاني في "فوضى الحواس". ومن الواضح أن هذا الصدام بين البطل والواقع، إنما هو انعكاس لأزمة حقيقية بين الإنسان والواقع، مما قاد إلى تشكل نوع من الرؤية المأساوية على مستوى الرواية؛ وحسب - غولدمان - فإن: "هناك ثلاثة عوامل هامة تشكل هذه المأساة: 1- الله 2- الإنسان 3- العالم؛ وإذا حدثت أزمة نتيجة لنقص التوافق بين هذه العوامل الثلاثة، فإن الرؤية المأساوية للعالم سوف تنشأ"¹. ويُوظف الفيلم الأمريكي (حلقة الشعراء الذين اختفوا) والذي شاهدته البطل "حياة" بإحدى القاعات السينمائية لتأكيد هذا البعد، ذلك لأنه فيلم يتعرض لأستاذ شاب متمرّد على كل الأطر والأعراف والتقاليد المألوفة؛ فهو أول ما يعود للتدريس في المعهد الذي سبق أن درس به؛ يحاول أن يحدث ثورة على مستوى التقاليد التي تُسير المدرسة، إذ يدخل إلى القسم وهو يُصفر ثم يدعو تلامذته إلى أن يمتصوا الحياة ويقبلوا عليها قبل موتهم، ولا يكتفي بذلك بل يدعوهم إلى التمرد على المقاييس والمناهج المعمول بها في دراسة الأدب باعتبار أن فهم الشعر لا يخضع للتقييس، فيستجيب هؤلاء التلاميذ ويُقدّمون على تمزيق المقدمة المنهجية التي وضعها أحد كبار المراجع لدراسة الشعر حسب مقاييس حسابية.

على هذا الأساس تنبثق الرؤية الوطنية ضمن هذه المفاهيم الليبرالية، بحيث يكون فيها الوطن الثابت الوحيد، أما بقية التقاليد التي سنّها المجتمع أو سنتها أي مؤسسة فينبغي الثورة عليها؛ بدءاً من القيم التي تقف أمام رغبات الجسد وحرّيات الفرد مروراً بالأغماط الثابتة التي أخضع لها العقل البشري فحنطت قدراته ومواهبه، ومن أجل احتراق الأنظمة القارة ليس هناك من وسيلة - من منظور الكاتبة طبعاً - سوى التمرد أو غرس هذه القيم الجديدة في عقول الشباب.

ولا تتخرج هذه الرؤية من مهاجمة التابوهات، فلا يقينية تطبع المفاهيم والأفكار والقيم، وكل ما هنالك أن الأمور نسبية خاضعة لوجهات نظر ولهذا حرص الأستاذ الشاب على أن يشرح لطلّبه قيمة إخضاع الأشياء لوجهات النظر، ومدى تأثير ذلك في الحكم على العالم المحيط بهم: "كان الأستاذ يشرح درساً ما. عندما راح يوضح للطلّبة أن وجهة نظرنا في أيّ أمر، تختلف حسب موقعنا، والزاوية التي نقف فيها. ولذا طلب منهم أن يأتوا صوبه، ويصعدوا الواحد تلو الآخر فوق مكتبه، كي يروا من حيث هم كيف أن قاعة الصف نفسها تبدو مختلفة"². تأسيساً

1- صالح سليمان عبد العظيمة: سوبولوجيا الرواية السياسية - ص 65-66.

2- 'أحلام مستغاني: فوضى الحواس - ص 156.

على ذلك يتموضع كل ما يبدو مسلما به في خانة الشك، فكون الأشياء نسبية لا يقينية فهذا ما يجعل كل الظواهر خاضعة للمساءلة، أما عن الجوهر فيظل متلبسا بما هو سلبى وإيجابى بما هو ملائكي وشيطاني. وعلى وجه أعم يصطنع الناس المظاهر التي تضفي عليهم طابعا من القداسة أو الهية -وحسب وجهة نظر الراوية- فعبقرية العسكر تكمن في اختراعهم البزة العسكرية التي يخيفون الناس بها، أما دهاء رجال الدين فيكمن في اختراعهم لثياب التقوى التي يحاولون من خلالها أن يظهروا أكثر نقاء من بقية البشر.

وبالنظر إلى أن كل شيء نسي في عُرف الراوية وخاضع لوجهات النظر؛ فإن المفاهيم الوطنية والقومية في حد ذاتها التي بدت كفناعات راسخة قد تخضع أحيانا بدورها لمثل هذه النسبية. وتلك هي الرؤية التي جعلت كل المفاهيم خاضعة للمساءلة في إطار فضائها الخاص والعام، فالسلوك حينئذ هو نتاج لظروف موضوعية أو هو بالأحرى نتاج لموقع الشخصية في زاوية ما، وهو ما يحتم عليها ردود فعل تتناسب مع تلك الزاوية؛ وكأن الكاتبة تريد أن تقدم شخصيات فاقدة للإرادة، وهي لا تتصرف إلا بما تمليه عليها الظروف التي تخضع لها. وعليه فـ"زياد" كشاعر فلسطيني والذي وُظف كشخصية محورية في "ذاكرة الجسد" يتم استرجاعه في "فوضى الخواس" لتتمنى الراوية لو أنه مات زمن الاجتياح الإسرائيلي للبنان، ثم تُخضعه لاحتمالية القيام بالسلوك ونقيضه، فلو عاش في غزة لدخل السجن نتيجة نضالاته التحررية أو لكان سجانا للمناضلين الفلسطينيين خدمة لإسرائيل؛ "ولكن انتهى زمن الموت الجميل. لم يعد بإمكان أحد الآن حتى في رواية، أن يموت في معركة كبيرة. لقد أفلست جميع قضايانا، ولذا أحببت أن يعود زياد أثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت. تصور هو الذي كان يحلم بالعودة إلى غزة. لو عاش، لدخل اليوم مباشرة إلى سجونها. أو انتهى به الأمر شرطيا فيها. يقوم بسجن وتعذيب فلسطينيين آخرين بتهمة المس بآمن إسرائيل"¹. بهذا الشكل تتحول هذه الرؤية ذات التحديدات الوطنية والقومية إلى مجرد رؤية توصيفية للواقع، ترصد الوقائع بكل تناقضاتها دون تقديم رؤيا استشرافية تحيل إلى قناعات معينة. فالإخفاقات الوطنية والقومية تتطلب بالعكس التمسك بالقضايا الجوهرية، ولا يجب أن تفرض البتة مثل هذا الطرح الذي لا ينم إلا عن موقف تشاؤمي محبط؛ والروائي قمي الواقع ليس ملزما

1- أحلام مستعاني: فوضى الخواس - ص 303.

بطرح كل الاحتمالات استجابة لواقعية الطرح بل من حقه أن يصطنع الشخصية النموذجية التي تعكس رؤيته للعالم أو على الأقل موقفه الخاص.

ومهما يكن تحاول الكاتبة ترسيخ هذه الرؤية الوطنية مستغلة كل العناصر التخيلية ومنها علاقة الحب التي عقدتها بين الراوية "حياة" والشخصية المتقمصة لـ "خالد بن طوبال"؛ فحديث الحب بينهما يتحول من طابعه الذاتي إلى طابعه الموضوعي فيغدو الحب ليس مجرد رغبة بقدر ما هو بعد أساسي في تشكيل عوالم الرواية، فيكشف الوعي حينئذ بشرطية الكتابة الروائية التي لا يمكن أن تكون رصدا ساذجا لتجارب شخصية: "الحب ككل القضايا الكبرى في الحياة يجب أن تؤمن به بعمق..." أنظري مثلا بوضياف: رجل في الثانية والسبعين من عمره قضى نصف حياته في مكافحة الاستعمار، والنصف الآخر منفيا من وطنه. ثم جاء به التاريخ، رئيسا بعد ثمانية وعشرين سنة من المنفى. أليس هذا أمرا مذهلا.. ورائعا؟¹. وإذا كانت الكاتبة هنا قد استطاعت أن تربط بين الحب والقضية الوطنية واتخذت لذلك الرئيس الجزائري "محمد بوضياف" نموذجا، إلا أنها أحيانا تستسلم لهواجسها فتنسب لشخصياتها ما قد يقوض مثل هذه الأبعاد، فلا يعقل أن يتحول الجنس كتمارسه إلى وسيلة للنسيان، نسيان القضايا المحورية في حياة الأمة، أو نسيان المآزق الوطني في مرحلة عصيبة مثل مرحلة التسعينيات، فتنتقل الراوية/الشخصية على لسان المتقمص لشخصية "خالد بن طوبال" قوله: "وأذكر أنه قال، يوم موت صديقه: في زمن النهايات المباغتة، والموت الاستعجالي والحروب البشعة الصغيرة التي لا اسم لها، والتي تموت فيها دون أن تكون معينا بمعاركها، الجنس هو كل ما نملك لننسى أنفسنا"². وهنا ترتفع الأحاسيس المحتملة، ويستقطب العالم الروائي شخصا أكثر منها نماذج تعيش تحت ضغط طوفان من المكبوتات، تقف فيها الأنثى كتعويض عن الحرمان واللذات الممنوعة: "وكان من المؤمل أن ترتفع الكتابة الروائية في هذا المضمار إلى مراقبي الكثافة والإيحاء واحتواء قيم محددة لو أن التعامل مع دواعي الخيبة كان يصعد إلى المستوى الدرامي-السيكولوجي، ومن خلال الاستبطان لدواخل الشخصيات، والنفوذ إلى غور الأرضية التي تقف عليها"³. ومع ذلك يشعر الكاتب الجزائري في كل لحظة، مهما كانت العتبة

1- أحلام مستغاني: فوضى الحواس - ص 327.

2- المصدر نفسه - ص 355.

3- أحمد انديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1985 - ص 94-95.

وخيبة الأمل التي قد تهيمن عليه بمسؤولياته تجاه وطنه فيتنازعه زمانان: الزمن الماضي المشرق الذي كان فيه النضال ضد العدو الأجنبي، والزمن الحاضر الذي أضحي زمن ردة في مرحلة التسعينيات حيث وجه الجزائريون البنادق لصدور بعضهم في خضم تصاعد موجة الإرهاب، فتستذكر الرواية أباهما الشهيد حين كان الغرباء هم القتلة: "أعادتني تلك الحركة إلى طفولتي البعيدة، إلى ذلك اليوم الذي اقتطعت فيه صورة أبي من الجريدة، يوم تصدرت منذ ثلاثين سنة الصفحات الأولى للجرائد، بهذا الحجم نفسه، لكن في حرب كان الغرباء فيها هم القتلة. وكان للموت فيها تسمية أجمل من الجريمة"¹. وإذا كان المقطع يتضمن استثناعا مبطنا للفتنة التي أخذت تنهش كيان الوطن، فالمواقف في غالب الأحيان تُحدّد بشكل صريح ليتم الإشارة إلى الأعداء الحقيقيين للوطن.

وعلى هذا الأساس تأبى الرؤية الوطنية التي تقدمها الكاتبة "أحلام مستغانمي" في هذه الرواية إلا أن تضع النقاط على الحروف، فإذا كان الرئيس "بوضياف" هو المرجع الأساس لتحسيد القيم الوطنية فالذين اغتالوه والذين ابتهجوا بقتله بالضرورة هم أعداء الوطن، وهم من منظورها؛ الأصوليون والللصوص. وفي حالات أخرى تتخذ المواقف أبعادا رمزية لتضافر البنية الروائية على المستوى التخيلي بالدلالات الإيديولوجية، فالعلاقة العاطفية للراوية حياة مع عشيقها، وفي مقابلها علاقتها مع زوجها العسكري تتم عن أبعاد ما، فإذا كانت تُعلن عن حبها للأول فإن زوجها قد حدث وأن أحبه؛ وفي ذلك موقف رمزي من الدور الوطني الذي لعبه الجيش الجزائري في الماضي والحاضر بُعديه الإيجابي والسلبي؛ وفي ذلك أيضا حب يبنّي على أسس موضوعية، فحقيقة الحب هنا قائمة على أسس وطنية إيديولوجية قبل أي اعتبار.

إذن هيمنت الرؤية الوطنية على عوالم رواية "فوضى الخواس" لأحلام مستغانمي، وكان الوطن فيها هو الثابت الوحيد. ولقد تراجع ضمن هذه الرؤية الهاجس الإيديولوجي باعتبار أن عصر الإيديولوجيات قد ولى، أو أنه كان السبب في التمزق الذي تعرض له الوطن. لكن ظل مع ذلك مركز الثقل موصولا بالحرّيات الأساسية، التي يمكن للفرد أن يحققها خارج كل اليقنيات الاجتماعية والعقائدية.

1 - أحلام مستغانمي: فوضى الخواس - ص 353-354.

3- الرؤية الإنسانية:

تتحول الكتابة نحو الرؤية الإنسانية في عصر الأزمة الإيديولوجية أو تراجع اليقينيات التي أحاطت بالإيديولوجيات بحدار سميك؛ سقوط اليقين الإيديولوجي في حدود مساراته اليسارية واليمينية قاد إلى إعادة تشكيل رؤى جديدة قد تفضي إلى تخليص البشرية من التزايدات التي تعاني منها. من هذا المنظور يحاول الكاتب "الطاهر وطار" في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"¹ حيك مسارات جديدة - بالرغم من تعقدها- تحيل بشكل ما إلى مثل هذه الرؤية ذات الطابع الإنساني.

ومن أجل تكريس هذه الرؤية وفق نمط ما يتم استنهاض التاريخ الإسلامي بالغور في ثناياه، ومن ثمة تبدو الذاكرة التاريخية ذات حساسية خاصة في تفحص بعض لحظات الجدل بقصد عرض الدين على محك الموقف الإنساني. فضمن هذا الإطار كانت رحلة البحث عن الذات التي اندمغت عبر تجربة "الولي الطاهر" كشخصية محورية في هذه الرواية، وفي ذات الوقت كانت المساءلات المفتوحة انطلاقاً من التاريخي على أهم مآزق العصر الإيديولوجية بعد تصاعد المد الديني خاصة في مرحلة التسعينيات. وبهذا الشكل يُتخذ التاريخ كإطار لرؤية الكاتب حيث تكمن في ثناياه: "قضايا الذاتية والتناص والإشارة الإيديولوجية وراء العلاقات الإشكالية بين التاريخ والرواية"².

فبدءاً من حادثة مقتل "مالك بن نويرة" في حروب الردة من طرف "خالد بن الوليد"، يثار السؤال حول شرعية الإقدام على هذا الفعل. ومن وجهة نظر محددة يبدو خالد بن الوليد قاسياً فيما أقدم عليه وكأن مالك بن نويرة لم تتأكد رده من ناحية؛ ومن ناحية أخرى لم يكن معقولا أن يتم الزواج من امرأته مباشرة بعد قتله وأن يتخذ رأسه كأثفية يوضع فوقه القدر.

ومن منظور إنساني يقدم الراوي وجهات نظر تصب في خانة التعاطف مع مالك بن نويرة فيجمع مريدو الولي الطاهر على: "أن مالكا بن نويرة كان شاعرا شريفا وفارسا بارزا، ممتعا بالجمال"³. وعليه يتم التصدي لموضوع خارج نطاق القراءة المتعارف عليها؛ وهذه القراءة الثانية امتدت لتشمل "أم متمم" التي اتخذها خالد زوجة له بعد قتل زوجها، فتبدو تلك المرأة ذات حس

1- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - منشورات التبيين الجاحظية - الجزائر 1999.

2- نيندا هتشيون: رواية الرواية التاريخية (تسليبة للماضي) - فصول - العدد الثاني - ص 111.

3- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 47.

إنساني رفيع من خلال حرصها على حماية "مجاعة بن مرارة" بعد أن وقع بين أيدي الجيش الإسلامي وهو المتهم بالردة. فكون مجاعة بن مرارة مرتداً وقع بين أيدي المسلمين قد لا يعني شيئاً بالنسبة لأُمّ متمم، فالأهم هو إنقاذ حياته بداعي الموقف الإنساني خاصة وأنه سبق وأن أنقذها وأجارها بدوره من بطش المرتدين. في هذه الحدود يتراجع الديني لصالح الإنساني فالتصلب الإيديولوجي مثلما جرَّ إلى التطاحن في الماضي قد يجر إلى التطاحن في الحاضر: "وعلى هذا النحو، تصبح الرواية المجال الحر الأمثل للتعرف على هوية الفرد وماهية الفعل والحدث، وماهية العلاقات الاجتماعية ومدى التواءم مع التراث الثقافي أو التمرد عليه، ومدى الاستجابة للتاريخ وحتمياته أو التمرد عليها عن طريق ما يقدمه الفن نفسه من طرائق الالتفات والمراوغة"¹. وهكذا فإن إعادة قراءة ما هو تاريخي ضرورة ملحة، بخاصة إذا كانت جملة تلك الوقائع حتى في عصرها عرضة للجدال والاختلاف؛ مثل الذي حدث حول الموقف من تصرف "خالد بن الوليد" فيما يتعلق بقتل مالك بن نويرة والزواج من امرأته، حيث دعا عمر بن الخطاب إلى إقامة الحدِّ عليه أما الخليفة أبو بكر فقد أوجد التعللة لعذره.

وعليه يتم استلهاً هذه الواقعة بالتعمق في دلالاتها وما قد توحى به في ضوء إشكالات الرَّاهن، إذ لا ينبغي البتة تكفير المسلمين لبعضهم البعض في أي عصر من الأعصر وفي أي مرحلة من المراحل، فالمراجعة الجادة للتاريخ الإسلامي ضرب من ضروب التصالح مع الذات وفي ذات الوقت شكل من أشكال إنقاذ الذات. وإدراكاً لهذه المُسَلِّمة تتفاعل العناصر الروائية المختلفة لتحسيد رؤية خاصة من شأنها إعادة تشكيل الماضي وفق معطيات العصر وضروراته؛ وبما ينسجم مع رؤية الكاتب في تعامله مع الفن الروائي، ذلك لأن: "الوسط التاريخي تحكمه قوانين التشيُّ وعوامل المصادرة والاستلاب، والفن يستبطن حمية الحياة وتألُّقها، ويفجر صرخة الحرية، حقيقة الطموح الإنساني في لهفته الأزلية لامتلاك تكاملية"². فيتصدى مريدو "الولي الطاهر" في مقامه الزكي لإعادة الاعتبار لكل من مالك بن نويرة وزوجته، فالذكور منهم اهتموا بمالك بينما اهتم الإناث بأُمّ متمم وزوجته، وأقر الجميع بصدق إسلام مالك بن نويرة كما تمت الإشادة بنبُل مجاعة بن

1- محمد الكردي: فن الرواية عند ميلان كونديرا- فصول- العدد 66- ربيع 2005- ص 113.

2- محمد كامل الخطيب/ عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينة الروائي- دار الآداب- بيروت- الطبعة الأولى 1979- ص 61.

مرارة، وتحير إحدى البنات الولي الطاهر بأهن جميعا قررن أن يتسمين باسم أم متمم، وكذلك الطلبة الذكور الذين سموا أنفسهم جميعا بـ "مالك بن نويرة" فيلجأ الولي الطاهر في الأخير إلى تزويج الذكور للإناث.

ومن غير شك أن حدود هذا التصور يفضي إلى طرح معين؛ يسعى إلى تفكيك رؤى وبناء رؤى جديدة. فالمرحلة المعاصرة أدت إلى تصاعد التيارات الدينية من جديد مما قاد إلى مراجعة جوهرية لطبيعة الموقف تجاه هذه التيارات من جهة، ومن جهة أخرى أدى إلى مراجعة للإيديولوجيا التي كان يعتنقها الكاتب في مراحل سابقة كشكل من أشكال اليقينيات.

وقد ينطبق ذلك بجلاء على طبيعة الطرح التي يتقدم به الطاهر وطار في هذه الرواية، فهو طرح أخذ يقارب الدين اعتمادا على رؤى لا تؤدي إلى نفيه تماما وفي نفس الوقت يحاول أن ينحت رؤية خاصة تترع باتجاه الموقف الإنساني. ويتضح ذلك من خلال تلك الفتاة التي أخذت تراود الولي الطاهر فهي تبحث في نتوءات مقامه الزكي عن حل للمعضلة الحضارية وتقترح عليه الزواج منها لإنجاب ولد يكون "كل الناس"؛ وبالرغم من أن الولي يريد أن يهزم هذه الفتاة ولا يوافق على رغبتها بل ويفكر في التخلص منها لأنها تطلب بذلك القضاء على المسلمين وأهل الكتاب، إلا أنه في آخر المطاف يكاد يقتنع بما تدعو إليه. إنها تقول له: "أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون "كل الناس" (...). صينيون، أمريكيان، هنود، ألمان، فرنسيين، مسلمون، مسيحيون، يهود، هندوك، عبدة شمس، أوثان"¹.

فهذا الطرح يعلن بكل وضوح عن تصور يمكن أن يكون بديلا لكل الرؤى الشمولية والأحادية، التي من شأنها عدم القبول بالتعايش في ظل الاختلاف. إنه طرح يفرض نفسه في ظل ما آل إليه الوضع محليا وعالميا؛ فالحروب الإيديولوجية لم تزد البشرية إلا تمزقا بالإضافة إلى أنها فاقمت الوضع وطنيا، خاصة بعد ظهور التيارات الأصولية المتطرفة، ففي هذا المزيج الذي يطرحه الكاتب: "لا نجد التناقضات الاجتماعية والصراعات التاريخية والتراعات الإنسانية المتضاربة نسيجها

1- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 84.

المتلاحم ومجاهلها الخصب الملائم وحسب، بل تجدد معها ومن خلالها المساهمات المتفرقة للشعوب والأمم والمجتمعات المتفاوتة إطار مجاهلتها وتفاعلاتها الخلاقة والمثرية وميدانها أيضا"¹.

ثم إنه طرح يبنثق كما أشرنا من رؤية إنسانية تستهدف جمع كل التيارات والاتجاهات سواء كانت عرقية أو دينية ضمن خانة واحدة. وعلى أساس من ذلك يمكن تحقيق التواصل البشري بعيدا عن كل النزاعات والحروب، ويظل مثل هذا الحل جوهريا بل حتميا بالنسبة لكل من بلغ مستوى من التقدم والرقي الحضاري، ولن يتقبله إلا من كانت عقليته متحجرة راسخة في البداوة وتخشى المستقبل. لهذا توجه تلك الفتاة نقدا لسكان الفيافي البعيدين عن الحضارة: "يا مولانا الطاهر، النسل الذي أنجبك وإياك، هو نسل يخص هذه المنطقة فقط. هذا الفيف، وهذه الفيافي التي لم يتجرأ أحد منها، فيصعد أو على الأقل يحاول صعود قمم هملايا، أو الألب، كما لم يتجرأ واحد منها، ليسير كهفا مائيا، ليعرف ما هنالك، أو أن يفتح آله، فيرى كيف صنعت فينشأ مثيلة لها، لا يهتم بقايا الإنسان هنا يا مولاي الطاهر، سوى أن يخاف. يخاف من الماضي. يخاف من الحاضر. يخاف من المستقبل"².

معنى ذلك أن المجتمع الذي ينبغي التوصل إليه؛ هو مجتمع إنساني يتخذ لنفسه من العلم الذريعة الأساسية للتقدم. والولي الطاهر بالطبع باعتباره ممثلا للفكر الديني يأبى مثل هذا الطرح أو يتظاهر على الأقل بذلك، فيريد أن يهزم هذه الفتاة التي اقترحت عليه مجتمع كل الناس ويرى أن مقامه الزكي لن يتطهر إلا إذا تخلص منها غير أنها تحاول إقناعه لاعتقادها بأنه هو ذاته يفكر في نسل جديد يغزو به العالم ويجبر الناس على اعتناق الإسلام.

وبناء على ذلك فـ "الطاهر وطار" بقدر ما يحاول التغلغل في طبيعة الفكر الديني من خلال شخصية الولي الطاهر؛ فهو بشكل من الأشكال يُدين هذا الفكر خاصة في طابعه الذي انتهج نهج العنف والإرهاب. ومرحلة التسعينيات والتحول السريعة وما أسفرت عنه قد دعت إلى إعادة النظر فيما يعتنق المثقف من أفكار من جهة، ومن جهة ثانية دعت إلى أن يتحسس نبض المجتمع والتوجهات التي يريد أن يؤول إليها. وفي أتون التناقضات والصدامات كان لا بد من طرح مثل

1- سامي سويدان: المناهضة والتمويه في الرواية العربية- دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت- الطبعة الأولى 2006- ص 238.

2- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي- ص 89.

هذه الرؤية الإنسانية القائمة على مبدأ التسامح؛ فيتم استحضار قصة الفتاة التي راودت الولي الطاهر والتي تقول إنها بلارة ابنة الملك تميم بن المعز وأنها ما تزوجت الناصر بن علناس بن حماد إلا من أجل أن تحمي قومها: "كنت يا مولاي الولي الطاهر، كابنة بجماعة، قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر-ثربة العز- لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كل متمرّد، إنما لأقي قومي، شر الحرب وويلاتها"¹. فيبدو على هذا الأساس أن كل العلاقات في هذه الرواية تسير باتجاه تأكيد فكرة التعايش العرقي وفكرة التسامح الديني: "ونفهم من ذلك أن النزعة التي يبني عليها المؤلف رؤيته أو مشروعه الروائي عموما ذات منحى إنساني. تلك النزعة الإنسانية التي تؤمن بالإنسان بعيدا عن كل المؤثرات التاريخية والسياسية والعرقية والثقافية"².

فطبيعة هذه الاستدكارات من عمق التاريخ العربي الإسلامي؛ إنما تقول إلى تصور مؤداه أن مراحل الصدام بسبب التطرف لابد أن تحل بشيء من التسامح والتنازل أحيانا، كي لا تستشري الفتنة ويؤدي الصراع إلى المآزق الكبرى التي عرفها التاريخ العربي قديما وحديثا. ومن ثمة فـ"بلارة" تتنازل عن كبريائها وتتزوج من ذاك السلطان، لا لشيء إلا لتحمي قومها وتحافظ كموقف إنساني على بني جلدتها.

ويُنقل الولي الطاهر كشخصية مركزية إلى أعمال من شأنها أن تُجسد صورته الحقيقية، ومن خلاله من اعتنقوا الفكر الديني المتطرف. فالولي الطاهر ينطلق من نزعة دينية؛ لكن تلك النزعة لا تكشف إلا الوجه الذي من شأنه إعطاء صورة سلبية عن كل ما له علاقة بالتطرف الإسلامي. ففي خظة تبدو مدينة الجزائر-من منظور الولي الطاهر- وهي تنام على نواقض الوضوء، وهي كهف مدغم لا آخر لطوله، وسكانها بعضهم من التماسيح وبعضهم من الديناصورات يأكلون بعضهم البعض. حينئذ يجد الولي الطاهر نفسه مندجما في أتون معركة يصدر فيها الأوامر التي تستهدف القضاء على الجميع: "وجدت نفسي، مضطرا لإصدار الأوامر، فرحت أفعل دونما تردد. لم أكن أعرف القوم، لكن يكفي أنهم كانوا يشنون حربا. ضعوا حول كل شجرة برتقال عدة ألغام (...) توزعوا على كل بيت ولا تبقوا لا على من جرت عليه الموسيقى ولا من لم تجر عليه، من

1- الطاهر وطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 91.

2- محمد معتصم: الرؤية المجتمعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة) - ص 28.

حاضت ومن لم تحض، عدا من يعنُّ لكم سيِّهنَّ...وما غنمتم من شيء فللّه خمسهُ"¹. فتنتطع ضمن هذه الحدود صورة توحى بكل ما هو وحشي ويمت بصلة للعنف، إنها تجسيد لأولئك الذين انغمسوا في العنف باسم الإسلام، فكان أن كفّروا المجتمع بكل فئاته. ثم إنها صورة تعكس ذلك الفهم القائم على التأويل الخاطي؛ الذي دفع معتنقيه إلى معاملة المسلمين بمثل ما يعامل به الكفار من الأعداء المقاتلين.

والواقع أن هؤلاء المتطرفين باسم الإسلام إنما يتجردون من أي قيمة إنسانية، ولعل الرؤية الإنسانية التي يسعى الكاتب إلى طرحها في هذه الرواية، هي التي تدعوه إلى الكشف عن خلفياتهم المشبوهة القائمة على رؤية عدائية للبشرية بصفة عامة. فترعة هؤلاء العدوانية تدفعهم إلى تصفية حتى من أمدهم بيد المساعدة؛ كالشاب الذي كان يوفر لهم السلاح من الخارج، لكن ذلك لم يمنعهم من اقتحام منزله وقتله مع والدته وزوجته ورضيعها: "هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها. انفجر الدم من كل مكان، في الزاوية الأخرى تنكفىء على نفسها امرأة في الثلاثين، في حضنها رضيع، تبذل قصارى جهدها، أن لا يلفت الانتباه إليه، لكنه خافها. هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض. امتدت قدم تدوسه"². إنها إذن إيديولوجيا صنف من الإسلامويين سخروا الدين لأغراض سياسية، وكان زرع الرعب بين صفوف الأبرياء وسيلتهم، خاصة بعد أن شعروا في مرحلة من مراحل الصراع مع السلطة بأن الكفة تميل لغير صالحهم.

لذلك يحاول الكاتب في هذا الإطار تشريح الخلفيات الحقيقية التي تجسد واقع هذه الحركة الإسلامية المسلحة، وهو إذ يشخص نزعتها اللاإنسانية، فهو يكشف من وجهة أخرى تعارضها مع كل القيم الوطنية التي رسختها الثورة التحريرية. ومن ثمة كانت عدائية هؤلاء الأصوليين المتطرفين كبيرة للمجاهدين الذين حرروا الوطن من الاستعمار؛ وتجلّى ذلك إثر هجومهم على منزل المجاهد "محمد بن قدور السطايفي" حيث كشفوا عن كل خلفياتهم المشبوهة والمعادية للأسرة الثورية يقول "الولي الطاهر" وهو يفتاد هذه المجموعة: "كنا نعرف أن صاحب هذا البيت، ممن أنعم

1- الطاهر وصار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 98-99.

2- انفسار عنه - ص 101.

الله عليهم بغير حساب. عضو منظمة من يزعمون أنهم مجاهدون، ابنه عضو منظمة أبناء المجاهدين. ربيبه، عضو منظمة أولاد من ينعتوهم بالشهداء"¹.

وتأني الرؤية الإنسانية التي يحاول الطاهر وطار تجسيدها من خلال روايته، إلا أن تكشف عن المرحليات اللاإنسانية للجماعات الإسلامية المسلحة. فعلايتهم لا تقتصر على فئة الأسرة الثورية، بل تتعداهم إلى جميع الفئات الشعبية الأخرى دون تمييز، فهم قد حكموا على المجتمع بالكفر لذا وجب في عرفهم استباحة دم كل من لم يقف في صفهم: "أخرجوا الجميع، نساء ورجالا إلى الشارع، الذكور ينطحون على بطونهم، أما السبايا، فعلى ظهورهن (...) لا حي في الحي، سوى من يتقرر سبها"².

ويأتي ذكر ظاهرة السبي للإحالة إلى قيم معينة لا تزال عاقبة بفكر هؤلاء المتشددين، إنما بمعنى آخر فهم متحجر للإسلام، بل هو مسخ له وتشويه لصورته. فالإسلام الذي أتى لتحرير الإنسان حوَّله هؤلاء إلى مطية لإشباع غرائزهم الدُّنيا. ولاشك أن هذا التوجه - من منظور الكاتب - توجه رجعي لا يمكن أن يقود إلى أي فعل حضاري: "ومن ثمة تتدافع في ذهن القارئ، أثناء فعل القراءة، أسئلة تضع مشروع الدولة الدينية موضع التساؤل، خاصة بعد أن تحوّل إلى مشروع قمعي، إرهابي، مضاد لسماحة الدين الذي يتحدث باسمه"³.

ويسعى الكاتب إلى الكشف عن تناقضات الحركة الإسلامية المتطرفة، حيث يرى بأنها تفتقد أي رؤية واضحة المعالم، وهي لا تحمل في أقصى الحالات سوى فهما ساذجا للإسلام؛ وتبدو الرؤية بالفعل لدى المنضويين تحت لواء هذه الحركة غاية في التعتيم بحيث أن "الولي الطاهر" مثلا هذا الاتجاه قد يخوض المعارك دون أن يعرف من يحارب ومع من يحارب.

لكن الولي الطاهر وهو يحمل تناقضات الفكر الديني المتطرف، يظل يبحث في ذات الوقت عن المخرج والمآل فيستذكر من جديد "بلارة بنت تميم بن المعز" تلك الفتنة الأمازيغية التي رمت من مقامه الزكي إلى تيه بني إسرائيل؛ وكل ذلك لأنه رفض قبول مشروعها لتكوين مجتمع إنساني

1- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 102.

2- النصير خمسة - ص 104.

3- حاد غصنورا: مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر) - ص 291.

تعايش فيه كل الأعراق والديانات. وإدراكا من الولي الطاهر لكل الانحرافات التي مثلها الفكر الديني المتطرف الذي انتهى إليه، يحاول أخيرا أن يستجيب للرؤية التي طرحتها عليه بلارة فينشد بدوره حلم مجتمع "كل الناس" باعتباره الوسيلة الوحيدة للتعايش الإنساني: "أكون وبلارة العروسين ونشرع كلنا الجوهر والعرض في إنجاب نسل - كل الناس - كما تقول بلارة (...). البسيطة كلها خيمته، لا يعرف حدودا، ولا يقيم سجوناً ومشائخ ومقاصل، ولا يصنع بنادق، أو مدافع أو صواريخ أو طائرات"¹. ومن هذا المنظور يغدو المقام الزكي كفضاء تخيلي صورته الكاتب، فضاء رمزيا يحمل بين ثناياه قيم التسامح والإنسانية، وكأنه فضاء بديل عن الواقع المعيش في مرحلة التسعينيات حيث كانت الجزائر تعاني من كل ويلات التطرف الأصولي: "فماذا لو اتخذنا، من الشخصية المحورية للولي الطاهر ثورة على ضمائرنا، ومن مكان مقامه الزكي حيزا للتسامح والتعايش ما دام هذا المكان يتسع لهذا وللآخر"².

في هذه الحدود تحاول الرؤية الإنسانية التي يطرحها "الطاهر وطار" في هذه الرواية تحت تصور عام، يبدو أنه المخرج الوحيد، لأي شكل من أشكال التصلب الإيديولوجي سيقود حتما إلى استمرار الصراع الدموي. والتاريخ الإسلامي وجد لأخذ العبر؛ فالمسلك الذي اتخذه خالد من مالك بن نويرة مسلك أدى إلى سفك دم مسلم، ورسخ بالتالي للقيم القائمة على العنف والصراع.

وهذه الخلفية القائمة على العنف بإمكانها أن تنبثق في أي لحظة من لحظات التاريخ الإنساني المعاصر حيث تحول إلى مرجعية تصدر عنها جميع الأحقاد؛ فأمریکا تقصف معملا بالسودان انطلاقا من مبررات واهية قد تكمن خلفها أسباب عقائدية، والخميني يعتبر أمريكا الشيطان الأكبر لأسباب عقائدية أيضا، والأنظمة السياسية قد تفتك حتى بمن يؤدي ممارساته الدينية خوفا من كل ما له علاقة بالإسلام، وفي مقابل ذلك قد يتبنى الشباب أفكارا متطرفة يعتبرونها الوسيلة الوحيدة لمواجهة تلك الأنظمة التي لم تستجب لطموحاتهم وأحلامهم. فيمكن اعتبار رواية "الولي الطاهر" يعود إلى مقامه الزكي" وفي حدود الرؤية التي ينطلق منها الكاتب من: "النصوص التي تقارب المحنة

1- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 123.

2- جمال غلاب: مقاربات في حماليات النص الجزائري - اتحاد الكتاب الجزائريين - الجزائر - الطبعة الأولى 2002 - ص 22.

عبر وصفات النضال الحقيقي أو الادّعائي ضد العنف الديني والإكراه العقائدي والسياسي، إكراه وضع العقل الجزائري على صراط المحرقة بأحقية الوجود للآخر¹.

حيثُتدّ فالرؤية الإنسانية القائمة على مبدأ التسامح والمصالحة بين جميع الفئات مهما اختلفت قناعاتهم تبدو هي الحل للخروج من الورطة الحضارية والمآزق الاجتماعية؛ وتكاد تنغلق الرواية ضمن هذا المنظور على مراسلات "عيسى لحيلج" للولي الطاهر التي أرسلها له بمناسبة عيد الفطر بعد أن تقرر قتله من طرف السلطة. وبالرغم من أن عيسى لحيلج كان منتبها للجماعات الإسلامية المسلحة فهو يعلن عن حبه للناس ونقده للإسلام السياسي مؤكدا على قيم التسامح يقول: "يشهد الله أبي كنت أحب التسامح وأمارسه من قبل، وكنت أدافع عما أراه حقا بحماس فياض وصدق عميق وتجرد كامل، وصرت الآن بعد ست سنوات من الحرب أعشق التسامح!... لماذا؟ لأنه لا يقدر فضيلة التسامح إلا من كان ضحية الحقد، ولا يعرف قدسية الحياة إلا من أفلت من أظافر الموت، ولا يعرف قيمة الآخر إلا من يقضي الليل البارد خلف شجرة البلوط، يتربص بهذا الآخر ليقتله، وهو يعلم علم اليقين، أن هذا الآخر يتربص به هو كذلك، على مشارف قرية أو مدينة، ليرد له الجميل!!". كم يبدو الأمر عبثا!².

يمتدّج حيثُتدّ الواقعي بالتخييلي؛ ليسفر عن هذه الرؤية التي انتهت إلى قناعة قائمة على مفهوم التسامح، فلم يعد مجديا انطلاقا من تجربة "عيسى لحيلج" وهو بالفعل شخصية واقعية انتمت للجماعات الإسلامية المسلحة مع مطالع التسعينيات لم يعد مجديا أن يتربص الجزائري بأخيه الجزائري، سواء كان ينتمي إلى صفوف النظام أو صفوف المسلحين. إنها في الحقيقة رؤية إنسانية يطرحها الطاهر وطار وتحولت في مرحلة إلى موقف ينادي به الجميع بما في ذلك السلطة السياسية؛ وبعبارة أخرى حتى وإن كانت هذه الرؤية لها خصوصية ما على مستوى الطرح الذي قدمه الكاتب، إلا أنها جزء من الفكر السائد الذي بدأ ينبثق كمشروع مصالحة منذ أواسط التسعينيات. ويكشف هذا التحول الرؤيوي على أن الرواية لدى الطاهر وطار، تحاول قدر الإمكان التفاعل مع الواقع بتتبع صيروراته وتحولاته المعقدة ولا تريد أن تقف بمنأى عن هذا الواقع، وهذا بما يستجيب

1- عبد الوهاب معوشي: تفكّرات في الجسد الجزائري الجريح - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2001 - ص 67.

2- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الرّكي - ص 137-138.

لطبيعة الرواية ذاتها: "لكونها الجنس الوحيد في طور الصيرورة، تعكس بشكل أكثر عمقا، أكثر جوهرية، وأكثر حساسية وأكثر سرعة تطور الواقع"¹.

ومن وجهة أخرى تحاول هذه الرؤية ألا تقف عند حدود طرح فكرة المصالحة والتسامح وإنما يجتهد الكاتب في تقديم البدائل الممكنة، فيعتقد أن الأمر مُوكل للمثقف الذي يجب أن يلعب دوره كاملا لقيادة الجماهير نحو العدل والحرية والتقدم، وهذه المهمة لا يمكن البتة أن تُعزى لمن ينعتهم بـ "هواة السياسة" الذين فشلوا فعلا في إخراج مجتمعاتهم من طور البداوة.

وإذا كان الأمر طبيعيا أن يسعى كل طرف إلى تنزيه الذات فيما يتعلق بالفتنة التي تصاعد أوارها عقد التسعينيات، فالمهم هو التسليم بحتمية المصالحة والتسامح. فـ "عيسى الحليح" يعتقد أنه ما صعد للجبل وما رفع السلاح في وجه السلطة إلا لأنه كان مُرغما على ذلك: "يقول للثقة: اشهدوا أنني أبغض الحرب (...). يقول للؤماء: لم يخل التاريخ ممن لا قضية لهم سوى الأكل والنوم"². ومهما تكن هذه الذرائع، فالأهم أن ترسو جميع الأقطاب المتصارعة عند هذه القناعة، وأن تُستلهم المواعظ من إفرازات التاريخ العربي الإسلامي. فالكاتب يهتم وهو يلوّن اللحظة المعاصرة بجذورها؛ باستعراض مختلف المراحل التي حملت كل التناقضات وأدت إلى اهتزاز المشروع الحضاري؛ لذلك يندفع الولي الطاهر داخل مقامه المركزي ليكشف عن مختلف المراحل التي وصلت الماضي بالحاضر: "خاض بدرا. خاض أحدا. اتخذ موقفا من السقيفة. مع الأنصار، ثم غيرَه إلى جانب المهاجرين. ناصر الأمويين ثم تراجع للهاشميين (...). واستشهد مرات، مرة في عُينة مدافعا عن محمد بن عبد الوهاب، ومرة مع الأمير عبد القادر دفاعا عن الزمالة، ومرتين في كابول، مرة مع مجيب الرحمن، ومرة مع مسعود أو مع الطالبان أو مع غيرهم لا يذكر جيدا، كما استشهد في الشيشان وفي البوسنة والهرسك وفي كوسوفو، وقبلها في الخليل (...). حتى أن مالكا بن نويرة ليس شخصا آخر غيره"³.

1- Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman- Editions; Gallimard- Paris 1978- P451.

2- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه المركزي - ص 140.

3- المصدر نفسه - ص 145 - 146.

إذن ما آل إليه التاريخ الإسلامي المعاصر إنما هو نتاج لتراكمات، قامت على الصراع بالنظر إلى أسباب مصلحة وطائفية، والضرورة التاريخية قادت إلى تكريس هذا الوضع، وكل ذلك لأن أنظمة الحكم لم تكن مؤسسة على قواعد واضحة ولم تستند إلى مرجعيات شعبية. وهكذا أضحت الشخصية العربية الإسلامية مشرذمة يحكمها الفعل ونقيضه ولا تكاد تستقر على قناعة محددة، وهو ما ميّز سلوك "مالك بن نويرة" هنا، وما ميّز سلوك الولي الطاهر في سياقات أخرى حيث يُقدم على اغتيال الروائي "نجيب محفوظ" فتتشطر قناعاته ويرى نفسه مُمزقا بين الأنا والآخر: "في لحظة رأيته فيه. رأيت مصر والعرب والمسلمين فيه. فينا. رأيته ممزقا بين أنا وبين آخر غيري. نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف وبابن عربي والمنتبي والجاحظ. والشنفرى. وامرئ القيس وزهير بن أبي سلمى ومحمد بن عبد الوهاب ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وأنجلز ولينين وسارتر، وغوركي وهيمنغواي. وهيجل ودانتي. نصف الروح لي ونصفها الآخر يسكنها غيري"¹. من هذه الوجهة يضع الكاتب شخصيته على محك الجدل الذي تمثله الشخصية العربية الإسلامية المعاصرة؛ بل ويحاول تحميل هذه الشخصية كل التجاذبات، التي يحكمها واقع حضاري تذوب وتتفاعل فيه كل الإيديولوجيات. فشخصية الولي الطاهر التي تبدو في الغالب متزمتة وتكفيرية، تنشطر في لحظات معينة كما هو الحال هنا على نفسها، وتتحول إلى بؤرة قابلة لاستيعاب التراثي والغربي، الديني وغير الديني. وهو طرح في الواقع ينحو باتجاه الموقف الإنساني حيث تتجاوز الإيديولوجيات ولا تتصارع؛ وحيث يذوب بعضها في بعض لتتشكل شخصية الإنسان بجميع أبعادها المادية والروحية، اليسارية واليمينية، ضمن أفق التراث والمعاصرة. وحتى وإن بدت هذه الإيديولوجيات تقف على طرفي نقيض، فالكاتب يبدو حريصا على جمعها بما يليي ضرورات الراهن التي تطلبت هذه الرؤية التوافقية.

1 - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - ص 56-57.

4- الرؤية الدينية:

تنبثق الرؤية في رواية "كرّاف الخطايا"¹ للكاتب "عيسى الحيلح"؛ من مضان ذات خلفية دينية، هذا بالرغم من الطرح الخاص المتلون بصيغة منسجمة مع التصور الذي يسعى الكاتب لطرحه، بما يعكس طبيعة تجربته الواقعية. وبشكل ما فإن صوغ هذه الرؤية الدينية قد خضع للتجربة الذاتية للكاتب بكل ما تمثل من تفاعلات وما تحمل من قناعات، قد تفقد في حالات عدة انسجامها غير أن البحث يبقى هماً دائماً للخروج برؤية محددة للعالم، وسط كوّن اجتماعي فقد توازنه وأوضاع قيمه إلى حد المسخ الذي طال كل الفئات وأفقدتها أي بعد إنساني ناهيك عن البعد الحضاري.

ولاشك أن الرؤية الدينية في هذه الرواية تكتسي طابعا خاصا قوامه الهدم من أجل إعادة البناء؛ فلا يكاد يسلم أي تيار بغض النظر عن منطلقاته من الانتقاد. إن الأزمة السياسية التي حاقت بالجزائر عقد التسعينيات وما أدت إليه من منعرجات خطيرة قد دعت في آخر المطاف إلى إعادة النظر في كل شيء؛ في المجتمع وفي البدائل الإيديولوجية: "ومن الواضح أن مثل هذه التغيرات لا بد أن تكون معقدة ومتناقضة. وقد تتضمن التحول التدريجي لفهم الكاتب للواقع الاجتماعي والتاريخي في عصره. ولن يتخلى الكاتب بالضرورة عن آرائه السابقة كلية (...)" وقد تظهر المشاكل التي يتركها دون حل في أعماله كانعكاسات صادقة لتناقضات موجودة فعلا في المجتمع².

ومهما يكن فالكاتب وانطلاقا من تحولات اجتماعية وسياسية معقدة، يحاول أن يعيد بناء تصورات جديدة ولكن في حدود رؤيته الدينية. فيتم عرض تصور محدد للدين في هذه الرواية يعكس ضمنا وجهة نظر معينة في كل الأفكار والتيارات، التي انجرفت ضمن مسارات يُنظر إليها على أنها مسارات حادت عن الخط الصحيح؛ ومن هذه الوجهة تملك "منصور" كشخصية محورية رغبة في نسف القيم البالية للمجتمع من أجل الخروج بفكر جديد ودين حر: "من حين لآخر يملكه غرور ساحق، يحس معه أنه يستطيع أن ينسف القرية، ثم يُعيد بناءها حجرا حجرا، وعرفا عرفا، وينسج شبكة علاقاتها كما تنسج الماهرات شالات الحرير! لتطلع من بين الأنقاض النباتات الغضة، والفكر المستنير، والدين الحرّ.. كل الأفكار تتلوث وتنسخ لما يعتنقها الناس

1 - عيسى حيلح: "كرّاف الخطايا" - مطبعة المعارف - عنابة (الجزائر) - الطبعة الأولى 2002.

2 - جورج نوكانتش: معنى الواقعية المعاصرة - ص 106 - 107.

ويعتقدونها.¹ إن البحث عن دين حرّ فكرة تنم بشكل ما عن توجه ليبرالي على مستوى الممارسة النابعة من قناعات الفرد، فكأن المجتمع بما يشهد من تفسخ قد أدى به الأمر إلى إخراج كل القيم عن مسارها الصحيح بما في ذلك الدين؛ وعليه وجب الاعتناق من كل ما ران على تلك القيم بحثاً عن عالم الطهر المفقود.

إن الرؤية الدينية هنا كما يعرضها الكاتب رؤية تريد أن تفتح تحاوي هذا الكون بحثاً عن الحقيقة، وهي رؤية لذلك تسعى إلى كشف الزيف وإسقاط الأقنعة حتى عمّا هو مقدس في عُرف المجتمع، وإن تطلب ذلك كثيراً من الجرأة. فليس معقولا قلب بنات اجتماعية قارة دون الكشف عن الاختلالات الكامنة داخلها، لأنه بهذه الوسيلة فقط يمكن الاهتداء إلى الطريق الصحيح؛ فالرؤية الدينية التي يتمسك بها الكاتب لا تمنعه من البحث عن الحرية، في محاولة للتخلص من كل ما هو أحادي أو شمولي، فقد: "كانت القضية الأساسية التي يدور حولها إنتاجه ككل هي قضية الحرية على المستويين الفردي والجماعي. ورغم تحيزه للفكر الأصولي فإنه حرص دائما على أن يجعل الشخصية الرئيسية غير أصولية، ولكن جميع الشخصيات تتحرك في مجال الرؤية العامة للمؤلف"². وعليه فـ "منصور" كشخصية محورية في هذه الرواية رغم ما يعتري سلوكاته من تناقضات، يحرص كل الحرص من داخل مقهى "عمي صالح" على إعلان احتجاجه على المنظومات الاجتماعية التي أرغمت الجميع على التزام الصمت: "فهناك بعض الحقيقة ليس من الأدب أن نقوله عند الصباح، وبعضها ليس من الأدب أن نقوله عند المساء، وبعضها ما ينبغي أن نذكره في حضرة الوالدين، وآخر لا يجوز الجهر به في وجه الإمام، وآخر نؤجل البوح به حتى يمرّ موكب الرئيس"³. معنى ذلك أنه يجب عدم الصمت أمام كل الانحرافات؛ مهما كانت قداسة الزمان والمكان وكذا الأشخاص الذين يُقال أمامهم هذا الرأي أو يُعلن عنه. لذلك ينهج "منصور" منهج البحث عن الحقيقة التي تواطأ الناس على تزييفها؛ من نفاق وأكل لأموال اليتامى، ويتورع على فضح صورة الإمام كرجل دين مزيف؛ فالإمام عندما يدخل مقهى "عمي صالح" يحرص على ألا يختلط بالغوغاء، لا شيء إلا لأنه شخص لا ينبغي أن يُقال أمامه الحقيقة، كما أنه عندما يُستفتى يفتي بما

1- عيسى خيلج: كثرّاف الخطايا- ص18.

2- عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية- ص128.

3- عيسى خيلج: كثرّاف الخطايا- ص05.

يُرضي العباد لا بما يُرضي الخالق ويستحب للشرع. ويتم الكشف عن التناقضات التي تعاني منها شخصية "الإمام" فهو في الوقت الذي يقول أنه: "لا يجوز في ديننا أن نخدع أحدا مهما كان دينه أو لونه أو وطنه"¹؛ يتيح لنفسه بالمقابل أن يقدم الفتوى التي تتعارض مع ما ذهب إليه، فحينما يخبره "منصور" عما قام به "عمي صالح" عندما كان بفرنسا حيث أقدم على خديعة المرأة الفرنسية التي وعدّها بالزواج ثم سرق أموالها؛ يجيبه الإمام إجابة تنم عن فساد عقيدته، فهو يرى أن الله يغفر ما دون الشرك، وكأنه يرخص له مثل هذا السلوك الذي لا علاقة له بالدين. فالكاتب بشكل واضح يشخص من خلال ذلك: "الهوة التي تعمق بين الفكري والمادي، بين الحلمى والواقعي، بين الذهني والمعيش، مما يولد نوعا من الاستلاب يعيشه تاريخنا مع ذاته، ونعيشه نحن، أبناء هذا التاريخ الدّئين على صنعه، مع واقعنا المغرّين عنه"².

وأمام الاختيار الأخلاقي الذي يعاني منه المجتمع تتحول الخمرة إلى ملاذ حقيقي للشخصية المحورية التي تحاول أن تكون ضمير الأمة، إن الخمرة هي بالنسبة لـ "منصور" وسيلة للتطهر من الأدّران، وهي بشكل من الأشكال وسيلة للاحتجاج وللكشف عن دخائل الأشياء؛ فرائحة الخمرة-بالنسبة إليه- أظهر من رائحة الكذب الذي هو مظهر من مظاهر الانحلال القيمي داخل المجتمع.

وهكذا فإن الرؤية الدينية كما تنطبع من خلال هذه الرواية بقدر ما تحرص على قضايا الأخلاق والشرف فإنها تبدي ردود فعل، وردود الفعل كما هو واضح تجسده أغلب الشخصيات إلى درجة غياب ما يمكن نعتة بالشخصيات النموذجية. فـ "منصور" الحريص على عرض المجتمع على مرآة الحقيقة من خلال معايير دينية بحثة معرض بدوره لانتهاك تلك المعايير؛ مثل إقدامه على السرقة من حين لآخر وتفكيره في انتهاك أعراض من يفكرون في الاعتداء على شرف أمه الأرملة. وحتى "أبوه" كصورة يدأب على محاورتها يُحلّل ضمن أبعاده المتباينة أو كما يقول عنه؛ فهو بين الإيمان وضرورات الجسد، والأمر يشمل أمه أيضا التي يرى "منصور" بأن أباه قد رحل وتركها تُصارع بين الرغبة والفضيلة.

1- عيسى حبيب: كرف الخطايا- ص 07.

2- يحيى العبد: الكتابة تقول في التحول- دار الآداب- بيروت- الطبعة الأولى 1993- ص 58.

بهذا الشكل تبدو الرؤية المقدمة في هذا السياق متلبسة بطابع التجاذبات التي تتفاعل في إطارها شخصية الإنسان منذ الأبد، إنه الإنسان بكل أبعاده؛ الأمر الذي يدعو إلى تعريته والكشف عن العالم الموضوعي الذي يحكمه، بل العالم الموضوعي أولى بالتشخيص والتشريح لأنه المسؤول على صوغ كل الظواهر التي تعتريه: "كانت عيون الناس تعلقه..تود لو تعرف لماذا بدأ يتغير..كيف حصل لديه هذا الانقلاب المفاجئ. وصوت المؤذن العجوز يقرع الآذان كمن يريد أن يدمي بجناح فراشة رخامة باردة..إنه يدق كمن يطرق أبواب القبور، ويستنطق خشب التوايت (...).احتار لأمر الناس، كيف ينتظرون أن ينتخبوا رئيسا كفؤا نزيها وملتزما؟"¹.

بهذا التحليل الواقعي تتحدد مسؤولية المجتمع ككل، فالإخفاق الحضاري ليس وليد ظواهر فردية منعزلة أو قضاء وقدر، بقدر ما هو وليد مجتمع تخلى عن قيمه الدينية والأخلاقية فما أضحي يستجيب أو يتأثر لصوت الآذان. ومن وجهة نظر الكاتب فإن هذا التفكك هو الذي أدى إلى سلسلة من الإخفاقات، بما في ذلك الإخفاق على المستوى السياسي.

وعلى هذا الأساس تتحرك كل الظواهر في هذه الرواية ضمن نطاق الهاجس الديني والقيم الأخلاقية التي تنبثق عنه، فالطفل الذي التقى به "منصور" والذي أخبره بأنه احتل الرتبة الواحدة والأربعين، يصفعه أبوه، لا لشيء إلا لكونه قال الصدق، لكن "منصور" يطمئن الطفل بأنه نال من حراء صدقه ذلك الجائزة الأولى يوم القيامة. ولا يبدو الطفل في الواقع مسؤولا حتى عن رتبته الدراسية لأنه لم يتأخر إلا لكونه لا يتناول الفطور، وفي هذه الحدود تتجلى المسؤوليات الأخلاقية مجتمع تخلى عن قيمه ويريد أن يورث تلك القيم الفاسدة للأجيال الصاعدة.

وعليه نحاول الرؤية الدينية التي يطبعها الكاتب المجاهدة والمكاشفة في غالب الأحيان، فالقيم من هذا المنظور قد انحارت الأمر الذي لم يُبق أي مجال للتخندق عند حدود الطاعة. وداخل هذا المجال بالذات يتحرك وعي الشخصية المحورية؛ التي تسعى بشكل من الأشكال إلى الكشف عن الزيف والتمرد عليه في نفس الآن. وإذا كانت صورة الأب التي يدأب "منصور" على مخاطبتها ومناجاتها تُعثر في أحد أوجهها، ميراث السلطة الأبوية المُكرسة للرأي الواحد وكل ما حاق بالتاريخ العربي الإسلامي من عسف، فالأولى أن يتم شق عصي الطاعة والتمرد: "نعم أعصيك..وما عسك

1 - نسي جمع آلاف حصص ص 20.

تفعل!.. لأن الطاعة العمياء هي التي كبحت فينا كثيرا من الكماليات الإنسانية (...). والطاعة الدليلة هي المحض الطبيعي للأرباب الصغار"¹.

ولاشك أن هذا الطرح ينسجم مع منظور التيارات الراديكالية التي ظهرت بشكل واضح وملفت عقد التسعينيات، فالرواية كعالم تخيلي في هذا الجانب تستوحي مرجعياتها الواقعية، لأن التغير بالقوة أُنخذ بالفعل كخيار وأدى إلى التصادم، الذي انجرت عنه كل الولايات التي عرفتها الجزائر وأوطان إسلامية أخرى.

والواقع أن الرؤية الانتقادية للمجتمع بصفة عامة مردّها؛ هذا الطابع الأخلاقي النابع من محاججات دينية تتطلب في الغالب من الأفراد سلوكات محددة. فالدين كتصور يغمر الراوي/الشخصية وعلى أساسه تتم مقايسة العالم، مما يؤدي به أحيانا إلى حالة إحباط وانكفاء على الذات بل ورفض للواقع الإنساني بتناقضاته. وعليه يُحاكم المجتمع ويُفصل حتى في مصيره يوم القيامة فيُشر بسوء العاقبة من جراء الآثام التي اقترفها: "فبأي أحداث وأحاديث تملأون فراغ وجودكم هناك؟.. بالتأمل في اللاشيء؟.. بذكريات الدنيا.. بانتظار نعيم الجنة.. لا أظن أن شيئا من هذا يحدث لكم"².

ومن هذا المنظور تطفئ النبرة الوعظية على لسان الراوي، أو "منصور" كشخصية محورية، فالراوي قد يوجه خطابه مباشرة إلى المتلقي ويحثه على أن يأخذ العبرة لأن الأحداث التي يقوم على سردها واقعية، وتحوم المرجعية الدينية حول أغلب الموضوعات المطروقة في الرواية، إذ لا يُكتفى بالعرض المحايد للأحداث وإنما يتم التعليق والحكم في كل مرة. فالراوي عندما يصف العمود الكهربائي الذي كان يتحلق حوله مجموعة من الفتيان مترصدين كوخ امرأة سيئة السمعة، يتبع وصفه بالتعليق الوعظي: "أما المصباح الرابع (...). إنه يقع مُقابل امرأة سيئة السمعة.. كان يتحلق تحته بعض الزناة وطلاب الشهوة (...). في هذه الساعات لا يحلو لهؤلاء الأشقياء إلا المعاصي والزنا!.. قُتل الإنسان ما أكفره"³. وتأكيد الكاتب ضمن هذه السياقات على هذه المعايير الأخلاقية، قد يحيل إلى نوع من الوعي منه بما: "يتطلب المفهوم الإسلامي للتنمية بناء المحتوى

1 - عيسى خيلج: كزّاف الخطايا - ص 34.

2 - المصدر نفسه - ص 35.

3 - المصدر نفسه - ص 38.

الداخلي للإنسان على أساس القيم والمعايير التي يؤمن بتوحيدها بالله، كما يتطلب بناء المجتمع الإنساني على أساس هذه القيم والمعايير، ذلك من أجل إيجاد الإنسان الحضاري، الذي يمتلك القدرة والمؤهلات على دخول العملية الحضارية¹.

ويتضح أن هذه الأحكام في الغالب نابعة من وجهة نظر الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني، فهناك رؤية معينة من خلالها تُقَيَّم جميع الظواهر الأخرى مع إفساح المجال من حين لآخر ليروز بعض الأصوات. ويبدو أن هناك تحيزاً لموقف ديني يحاول أن يكتسي طابعاً معيناً يتميز بنوع من التحرر يتيح توجيه النقد لكل الأطياف والظواهر؛ ومن هنا كان الحكم سلبياً على التيار السلفي، حيث يظهر أتباعه غير موثوق فيهم من ناحية، ولا يقبلون بآراء الآخرين لأنهم يجعلون خصومهم دائماً على باطل. ففي الوقت الذي كان "منصور" يحاول أمام الناس تشريح أمراض المجتمع الأخلاقية، يتدخل أحد الشبان السلفيين، ويطلب من الجمهور الحاضر ألا يستمع إليه على أساس أنه غير مُبايع، مشيراً إلى أن من لا شيخ له فالشيطان شيخه. هنا يتدخل الراوي ليقدم نبذة عن شيخ هذا الشاب، يذكر فيها بمدى جهله نتيجة إخفاقه في الدراسة، وكل ذلك للتأكيد أن هذا التيار لم يجمع في أوساطه إلا من كانت معرفته بالدين محدودة؛ وبالتالي فهو تيار عاجز على تقديم إجابات وافية لمعضلات العصر الحضارية.

وبهذا الشكل فإن رؤية الكاتب الدينية لم تمنعه من مهاجمة كل ما هو شمولي، أو يمثل سلطة أبوية من شأنها أن تركز القمع على المستوى الاجتماعي أو السياسي، وقد شملت رؤيته الانتقادية التيار السلفي المتحجر الذي يسعى إلى تجميد العقل كطاقة من شأنها تحقيق الانبعاث الحضاري؛ فيبدو على هذا الأساس أن: "هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة في ممارسة فعله الاجتماعي، واختيار نظامه السياسي، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليركوه أسير الطاعة والإذعان"².

وعليه فإن الرؤية في هذه الرواية؛ تستكشف في الغالب مواقف السلفيين وردود أفعالهم، وهكذا يبدو الموقف السلفي متجاوزاً وبعيداً عن الروح العلمية، بل وجاهلاً بحقائق الأمور وبحرياتها،

1- عبد الرزاق عيد/محمد عبد الجبار: الديمقراطية بين العثمانية والإسلام- ص79.

2- جابر عصفور: مواجعة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر)- ص229.

فتصرفهم لا ينم عن وعي حقيقي بقدر ما هو ردود أفعال لا طائل من ورائها. فالسلفيون عندما خاضوا المعركة في آخر الرواية هجومهم على "فيلا" كانت مكانا للدعارة، كان تعليق الراوي سلبيا على تصرفهم حين تصرّحه بأنهم يجهرّون بالسوء رغم أن الله ينهى عن ذلك. ويُرسخ الكاتب صفة الجهل هؤلاء السلفيين إذ يشير إلى أن أمير السلفية كان إسكافيا، ومن المفارقات أن من بين أتباعه جامعي بطّال: "فما كان من الأمير إلا أن زجره وعَنّفه(...). للإشارة فقط، فإن هذا الأمير كان يشتغل إسكافيا في العاصمة من سنين(...). أما ذاك المتسائل الحائر، فقد تخرج من الجامعة منذ عامين. وهو بطّال، يفكر في التقدم من جديد للبيكالوريا"¹.

وعليه تتشكل صورة السلفيين على أنها تمثل كلّ ما له علاقة بالتحجر، وعدم القدرة على مجازاة تحولات العصر. إنه تيار- من هذا المنظور- مازال حبيس التصورات التي ظلت سائدة في عصر الضعف، ونتيجة هذا الفهم الظاهري والسطحي للدين ظل السلفية: "يعتقدون بأن الله خلق اللغة لنمارس بها لعبة السجع، وأن كلّ عنوان غير مسجوع لا خير فيه"².

وحقّ تكتمل الصورة بكل أبعادها السلبية، يُتهم السلفيون بأنهم ليسوا موضع ثقة، وأنه من السهل عليهم السطو على أموال الناس؛ الأمر الذي دفع "منصور" إلى التأسف على العقد الذهبي الذي تبرعت به أمّه لمذنة المسجد وذلك لأن السلفية يعميهم بريق الذهب. وهناك إيهام ما؛ بأن التيار السلفي لا يقدر الفن وأي فعل ثقافي، إن السلفية يعتبرون الفن بكل أنواعه ضرب من المروق والخروج عن الدين، لذا يبدي الراوي تعاطفه مع عازف القيتارة الذي قُتل في إحدى المناورات العسكرية، مشيرا إلى أن العازف لو لم يُقتل في مناورة فإن سلفية القرية سيقدّمون على قتله: "والحقيقة أنه لو لم يقتل في مناورة الصحراء، لأسكته سلفية القرية، بدعوى أنه يحسن تلاوة قرآن إبليس أو النفخ في مزماره.. فخير له أن يقال عنه شهيد الواجب الوطني- ولو إلى حين- من أن يقال له: فاسق القرية أو فاجرها، أو كافرهما حتى.."³. ويضاف إلى ذلك أن السلفية لا يؤمنون في الأصل بالعلم كوسيلة للرقى بالشعوب، فهم في الغالب يلوذون في تفسير الظواهر بعالم الجن، واللعن في مداواة الأمراض إلى "الرُقّة" حتى ولو كان الأمر لا يتطلب ذلك. لذلك لما

1- عيسى خليل: كَرَاف الخطايا- ص282.

2- المصدر نفسه- ص272.

3- المصدر نفسه- ص39.

اعتقد البعض بجنون "منصور" رأى سلفية القرية أن السعي به إلى الطبيب النفسي هو الكفر البواح. ولا تسلم صورة السلفية من القذح، حيث يتم تقديمهم على أنهم يمثلون فهمًا للدين قائما على إساءة النية بالآخرين خاصة فيما يتعلق بموضوع المرأة. ويحرص الكاتب على تقديم صور تعكس جانبا من هذه العقد المترسبة، فـ "منصور" حتى وهو يُقَبَّل جدته: "التفت في كل اتجاه مخافة أن يراه أحد سلفية القرية فيشيع في أصحابه أن منصور قَبِل نعاة!.. وليس مستبعدا أن يعقد له أحد الشيوخ جلسة"¹.

وإذا كانت الرؤية الدينية في هذه الرواية بحسب ما أسس لها الكاتب تتأجج السلطة الدينية الرسمية، كما تتأجج التيار السلفي كتيار رجعي غير مواكب لإشكالات العصر الحضارية، فإنها تعقد نوعا من المصالحة -وقد يبدو ذاك غريبا- مع التيار الشيوعي؛ فالراوي يبدي نوعا من التلطف في عرض أفكار "حمدان" الأستاذ اليساري، وكل ذلك لأن الرؤيتين يتطابقان في جملة من المسائل؛ أهمها العمل وفق أهداف استراتيجية محددة، والتمسك بقيم العدل والحرية، والعمل لصالح الطبقات الفقيرة، والاندفاع للفعل الحضاري بعدم الاستسلام للرتابة والسكونية. هذا على الرغم من بعض الإحالات التي تكشف عن طبيعة القناعات التي ينطلق منها الفكر اليساري والتي تختلف في مرجعياتها عن الفكر الديني، فـ "حمدان" يظل وفيا لأفكاره الإيديولوجية حتى على مستوى التفاصيل الصغرى، فليس من عادته إفشاء السلام بما يتفق مع منظوره المادي للأديان. و"منصور" في حد ذاته بالنظر إلى منطلقاته الدينية قد يتبرم من بعض الحذقات اليسارية، لكن ما دون ذلك هناك نوع من الحميمية التي تربط بين الطرفين في هذه الرواية.

وتتشعب المواقف في هذه الرواية لتشمل قضايا متعددة ليس من شأنها الاقتصار على الرأهن بل تحاول في كل مرة ربط الحاضر بالماضي، وبالتالي النبش في الماضي بكل امتداداته وتشعباته للكشف عن عوامل الإخفاق الحضاري. فصورة الأب التي ظل "منصور" يناجيها إنما تمثل في الواقع كل تناقضات الماضي بأبعاده الإيجابية والسلبية. لذلك فـ "منصور" في لحظة ما يقول لأبيه: "لو عشت أطول لشقيت بي يا أبي، ولنغصت عليك حياتك"². وإذا كان "الأب" هنا قد تحوّل إلى تراث ماضوي، فقد وجب تقييم هذا التراث وإعادة النظر فيه والكشف عن جوانب وجهه المتسلط،

1- عبسي خليل: كثرأف الخطايا- ص122 - 123.

2- المصدر نفسه- ص14.

لذلك فـ"منصور" يخاطب أباه ويقرر عصيانه، لأن الطاعة العمياء هي التي كرسست الأرباب الصغار على حد تعبيره. وهكذا فبقدر ما يحتوي هذا التراث على عناصر مضيئة، فهو يحتوي بالمقابل على عناصر مظلمة: "هكذا أنا بدون زيف أو مساحيق، أكون أحيانا -وما أقل تلك الأحياء- حسنة من حسناتك، وأحيانا أخرى-وما أكثرها- أكون سيئة من سيئاتك، بل أكبر لأصير خطيئة، أنت الذي حملت نطفتها في صلبك. لقد رأيتني من قبل أصلي كما صليت، فلماذا لا ترائي عاكفا على "أمّ الخبائث" كما عكف عليها أجدادنا الأولون، بعدما احتالوا بالفقه على شريعة الله؟! "¹. فهناك رؤية انتقادية حادة كما هو ملاحظ لعناصر التراث، لقد تصرّف الأجداد في الفقه إلى أن جعلوا ما هو محرّم حلالا، الأمر الذي أدى إلى مجمل الانحرافات التي شهدتها التاريخ الإسلامي. وبالتالي فإن جزءا من المسؤولية يتحملها السّابقون لأنهم صاغوا التاريخ بكيفية خاصة، فورثوه للأجيال اللاحقة، دون أن يتسنى لها الفكّك من تبعاته.

لكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يجهز على هذا التراث، فالهدم كان الغرض منه محاولة إعادة البناء ضمن أفق ورؤية محددين، ولم يكن القصد البتة خلق قطيعة مع التراث، فالإسلام في هذه الرواية يظل: "تصورا معينا للحياة، تنبثق منه قيم خاصة لها، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان ذا لون خاص"². وهذا ما يصرف الكاتب كلّ مرّة للتذكير ببعض المخططات التي ألهمت الحضارة العربية الإسلامية عوامل السؤدد والإشعاع، وأعظم محطة كانت محطة النبوة التي انبثقت عنها كلّ هذا التاريخ العريق، بالرغم من أن الوضع قد أفضى في المراحل المتأخرة إلى هذه الانتكاسة الحضارية. فهناك على هذا الأساس دعوة إلى إعادة استلهام مدرسة النبوة للتأسيس لانطلاقة جديدة وأصيلة: "هذا كلّ انعكاس للمستنقع الآسن الذي أحمله بين جنبيّ منذ قرون.. ولاشك أن في أعماق المستنقع أشلاء وجماجم منوّرين وهياكل عظمية، وسيوفا ورماحا وبشارات نبوية. وفوانيس وقناديل وشموسا منسية؛ أطفأها الرّدّة وبقية الأحزاب والروح القبليّة"³.

1- عبّسى الحليج: كزّاف الخطايا- ص91.

2- سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج- دار الشروق- القاهرة- الطبعة السادسة 1983- ص15.

3- عبّسى الحليج: كزّاف الخطايا- ص117.

وهكذا أضحى البحث عن التراث الصافي ذي الأبعاد الروحية النابعة من صميم الذات، هو الهمّ الأساسي لمخطط هذه الرواية، فـ"منصور" هذه الشخصية المُكثَّفة وهو يسعى إلى تعرية المجتمع وفضح زيفه، يريد لهذا المجتمع أن يعيش الدين كعمق تراثي ينبثق من الروح ونابع من قناعة وليس مجرد تقليد؛ لذلك يُوبَّخ المصلين، ويدعوهم لإعادة الصلاة بوجوه أرواحهم؛ ويستشف من ذلك أن الكاتب ينطلق من رؤية مفادها أن: "المجتمع حافظ على تقاليده الموروثة ولكن هذه التقاليد ذاقها فقدت معناها. وصارت مظهرًا بغير روح. مظهرًا مقدسًا في ذاته ولو لم يؤد إلى المعنى المقصود به"¹.

لذلك فإن هذا العمق الروحي الأصل الذي تستنهضه الرواية انطلاقًا من هذه الرؤية، ليس معناه دعوة إلى عالم صوفي بحت، بقدر ما هو تطهير للذات، يدفع المجتمع إلى الفعل الحضاري القائم على ثنائية الروحي والمادي، بحيث يلعب العقل دورًا أساسيًا في تحقيق النهضة، فالتساؤل هنا يغدو أمرًا طبيعيًا، وهو تساؤل يعكس المآزق الحضاري: "لماذا حين نحتاج الأكل نعرض كتبنا للبيع.. وحين نزهد نزهد في العمل، وحين نتوب إلى الله نعطل العقل ونستغي عن النباهة، ونضرب صفحا عن التفكير ونصير حاملين؟"². انطلاقًا من هذا المفهوم تتحدد صياغة معينة تسعى إلى خلق تكامل قائم على ثنائية الأصالة والمعاصرة، لأن هذه الثنائية في الواقع شرط أساسي لأي انبعاث حضاري من شأنه إخراج المجتمعات العربية والإسلامية من الشرقة التي علقت بها؛ فـ"الأب" الذي تُسقط عليه مجموعة من الأبعاد، ليمثل أزمانًا شتى ورؤى مختلفة يحمل رمزية الثابت المتحول: "تعجيني أيها الأبكم الناطق، والبصير البصير، والثابت المتحول"³. وهذا البعد من دون شك هو الأساس العلمي والموضوعي الذي تقوم عليه الحضارات، فليس هناك حضارة تترصد المستقبل قد فقدت ذاكرتها. وعليه فإن التراث لا يُقدم هنا كمرجعية جامدة، وإنما يُقدم وقد اندمج جدليا مع تحولات العصر وضروراته. ومن ثمة فإن شكل الدين الذي يُقدم في هذه الرواية تماشيا مع ما ينبثق عن صوت الشخصية المحورية، شكل قائم على نوع من النزعة المتفتحة؛ ففي الوقت الذي يدأب فيه "منصور" على سماع القرآن ويجد في ذلك شفاء ورحمة، يسمع إلى الأغاني الشرقية، وأيضا الأغاني الفرنسية

1- محمد قطب: هل نحن مسلمون- دار الشروق- القاهرة 1988- ص107.

2- عيسى الحبلج: كراف الخطايا- ص122.

3- المصدر نفسه- ص162.

ذات المضمون الجيد، ويوجه بالمقابل نقدا للجيل الجديد من المتدينين: "الذين يدندنون صباح مساء حول الكتاب والسنة، و(قال الله قال الرسول). وما الكتاب والسنة عند هذا الجيل، إلا أصوات مؤثرة ومواعظ مُحَلَّقة تجلد الأعصاب وتتهم الواقع"¹.

فهذه الرؤية الدينية؛ بقدر ما تتمسك بالقيم الأصيلة للتراث وأهمها الدين كمحدد للهوية، فإنها تنفتح على ثقافة العصر بأبعادها الإيجابية التي لا تُشكل تعارضا مع عناصر الذات. إذن ما أضحي الحماس الديني فعلا حضاريا، إذ لا بد من أسس موضوعية تستند للواقع وتتفاعل مع أي منطلقات روحية. وبقدر ما يتم الانفتاح على الواقع، بقدر ما يجب تصفية التراث مما علق به من شوائب، والتاريخ الإسلامي في هذا المجال عُرضة للمراجعة؛ فالرؤية الدينية هنا لا تحجز: "القدرة على نقد الذات، والاعتراف بالخطأ، والاستفادة منه، وتقويم تجارب الماضي تقويمًا عادلا، بعيدا عن النظرة (المنقبية)، التي تنظر إلى الماضي على أنه كله مناقب وأمجاد"². وهذه الرؤية النقدية تنطبع في هذه الرواية؛ من خلال رمزية موقف "منصور" من جده، فهو يريد أن يكون كجده: "وإنما دون حوارٍ وسبايا"³.

وبهذا الشكل تتم الدعوة إلى دين، يكون فيه الرسول أسوة المسلم، بعيدا عن فكر الشيوخ الذين كَيَّفُوا الدين حسب رغباتهم. إن هناك بشكل ما، محاولة لاستحضار صورة الدين بشكله الصافي، يكون مطية للانبعاث الحضاري: "فحركة الإصلاح أو استعادة الصيغة الصحيحة والموثوقة والجيدة التي فيها النجاة للفكر والسلوك تعني العودة إلى العصر التندشيني الأولي عصر النبوة، وهي تبدو كحاجة مستمرة ومتكررة على مدار التاريخ. فكل جيل من المسلمين ينبغي أن يمتلك مصلحيه الذين يقلدون نموذج النبي أو سيرته وسلوكه"⁴.

ولاشك أن البحث عن منابع الصافية، هي محاولة للتخلص من أدران المجتمع، فالكاتب قد أسهب من خلال الراوي وكذا الشخصية الخورية؛ في تشريح صورة المجتمع التي رأى أنها صورة مهتزة بعيدة كل البعد عن القيم السامية. فهو مجتمع من هذا المنظور يعاني الزيف، ولا يتمثل

1- عيسى خبيخ: كُرُاف الخطايا- ص137.

2- يوسف القرصاوي: الإسلام والعلمانية وجهها لوجه- مكتبة رحاب- الجزائر- الطبعة الأولى 1989- ص71.

3- عيسى خبيخ: كُرُاف الخطايا- ص165.

4- محمد أركون: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر- ص164.

عقيدته إلا على أساس أنها ممارسات سطحية، ومثل هذا الزيف يشمل جميع الأوساط من شيوخ وأئمة ومسؤولين وناس عاديين. وعلى هذا الأساس فكل ما هنالك من إخفاقات على المستوى السياسي لا يمكن أن يتحملها شخص بعينه، لأن هذا الشخص إنما هو نتاج لبنية أفرزته. وهذه الرؤية في الواقع في حد ذاتها مُستمدة من النصوص الدينية (كما تكونوا يُؤلى عليكم) ونحو ذلك. ونتيجة لهيمنة هذه الرؤية الانتقادية الحادة بإزاء المجتمع، يحاول الكاتب أن يُقدم رؤيا استشرافية لعالم بديل يُمثل من وجهة نظره الطُّهر الذي يرمز له بالأطفال، لكن حتى هذه الرؤيا ستميز بنوع من الحيلة والتحرز وعدم الثقة التامة في التغيير. وتُحيل نهاية الرواية إلى هذه النبرة غير المؤثقة: "وفي صباح اليوم الرابع لم يظهر إلا أطفال بوجوه مشرقات كصباحات الربيع، وعيون صافيات يستحم فيها الطهر والبراءة، وغدا كلُّ واحد إلى دكان أبيه ليفتحه ويدير تجارته بائعا أو متبعا، وكان أغلب زيناتهم من الأطفال كذلك، الذين نأبوا عن الكبار في اقتناء لوازم البيوت. لكن ما يؤسف له بحق هو أن هؤلاء الأطفال ظلوا يبيعون بتسعة آباءهم وإخوانهم الكبار، هؤلاء الذين تحصَّنوا بظلام الصمت، ريثما تنقشع عن وجوههم دهشة الفضيحة، ولينسجوا أقنعة جديدة"¹.

ولاشك أن هذه النهاية، إنما تنم عن حالة إحباط حقيقية، وكأن المجتمع محكوم عليه أن يبقى حبس دائرة مغلقة تهيمن عليها الرذيلة، وتبقى حلقة الفضيلة ضائعة بشكل يكاد يكون كلياً. فهؤلاء الأطفال وإن كانوا بشاراً ما، إلا أن هذه البشارة سرعان ما انقلبت على عقبيها لتندمج في خط الكبار، ريثما يعود الكبار من جديد ليفرضوا قيمهم السلبية على كلِّ مناحي الحياة. بهذا الشكل تتأزم الرؤية الدينية، كرد فعل على التجربة التي خاضتها في مرحلة التسعينيات؛ وهي تجربة فقدت تواصلها بشكل ما مع المجتمع لما آلت إلى رفع شعار العنف، مما قادها إلى ردود فعل كان من معانها الحكم على المجتمع بكل شرائحه حكماً سلبياً بل وتكفيره وإخراجه من دائرة العقيدة الإسلامية ككل.

ومع ذلك يسعى الكاتب في هذه الرواية إلى التأسيس للرؤية الدينية المطروحة في هذه الرواية، من خلال ربط الدين بالثورة التحريرية، فبالنسبة إليه لم تقم الثورة إلا على أسس إسلامية، وقد

1- عيسى الحنين: كُرّاف الخطايا - ص 284.

كان لذلك امتداد في الحاضر حيث أن أغلب الإسلاميين والأحزاب الإسلامية كانوا سليلي العائلة الثورية. وعليه فتهميش المجاهدين في مرحلة الاستقلال إنما كان ضمن المخطط الذي استهدف القضاء على القيم التي يحملونها: "ها هو ينعطف إلى الحى القديم، ذي البيوت الموصولة ببعضها بعضا، الذي كان في الأصل محتشدا استعماريا، بنته فرنسا لإيواء المهجرين من أهل المداشر والقرى، وذلك حين خططت لفصل الشعب عن الثورة، ولقد وزعت أغلب سكنته على المجاهدين بعد الاستقلال، ربما حين خططوا لفصل الثورة عن الشعب!...أغلب فتيات هذا الحى متحجبات عفيفات، وأغلب إخوانهن ملتحنون ملتزمون بأخلاق الدين، وأغلب الأحزاب الإسلامية الثلاثة من هذا الحى"¹.

والواقع أن مثل هذا التحليل ضمن فضائه التخيلي، قد لا يجد مبرراته الواقعية؛ فالثورة التحريرية قامت على أسس وطنية، جعلت من الإسلام مكونا لهويتها، ولم تكن من خلال القيم التي حملتها مسؤولة عن انشقاق الأحزاب الإسلامية، خاصة بالشكل الذي ظهر في مرحلة التسعينيات. غير أن للكاتب رؤيته الخاصة، فهو إذ ينقل التاريخ مذوّتا، يميل إلى الحرص على خلق امتداد تاريخي ثوري للموقف الديني الذي يتبناه. فالوالد يطلب من "منصور" أن يتجنب أموال اليتامى، وأن يحذر من التفرير بنساء الشهداء؛ ليتراصف بهذا الشكل البعد الديني مع البعد الوطني.

ويصرّ الكاتب على ترسيخ البعد الثوري، فاستلهم الثورة التحريرية وأبطالها لتحلل صفحات الرواية، وكان الغرض منه إضفاء الشرعية على التوجه الإسلامي الذي ظهر بشكل لافت أواخر الثمانينيات وعقد التسعينيات. ومن وجهة النظر هذه قامت الثورة على مبادئ الدين، لكن هناك جهات معينة في خضم مرحلة الاستقلال همشت الثوار، بل وعزلت الثورة عن الشعب. وتنطبع هذه الخلفية بكل أبعادها من خلال شخصية "العفريت" أحد أبطال الثورة التحريرية، الذي أضحي بنام خلف الجدار المهترئ، وهو يعاني من كل ألوان التهميش، الأمر الذي يدعوه إلى النقمة على كل الأحزاب شيوعية كانت أو وطنية.

غير أن الرؤية الدينية التي حولها الكاتب إلى شرط لأي مقاربة، وبالشكل الذي قدّمها به قد دفعت أحيانا إلى طمس الرؤية الوطنية وتغييبها، إلى درجة خلق تعارض واضح بين الرؤيتين.

1- عيسى خليلج: كَرَاف الخطايا- ص122.

فواضح أن هناك نقداً، بل وانتقاصاً لبعض المعالم والمرجعيات التي تواضع الجزائريون على أنها جزء أساسي من حسهم الوطني بل وجزء أساسي من هويتهم، وإلا كيف يدفع الكاتب بشخصيته لكي يدندن بمقطع من رباعيات الخيام كما يقول، مُوقِّعاً على نشيد "جزائرنا يا بلاد الجود" ويكون مضمونه الحديث عن إحدى المومسات. ولا نعتقد في هذا السياق أن هناك ما يُبرر مثل هذا الموقف الشاذ إلا ردود فعل مشوشة تجاه التاريخ الوطني، والتضحيات التي قدمها الشعب الجزائري من أجل تحرير الوطن. كما نعتقد أن هذا الموقف إنما هو ناتج عن الأزمة التي انساق إليها قطاع ممن تبني قيماً غير أصيلة، قادت إلى الأوضاع التي عرفت الجزائر عقد التسعينيات: "فلا يوجد في الأرض ولا في التاريخ ولا في أي لغة من اللغات أو ثقافة من الثقافات القديمة والحديثة أديب أو فنان يستحق هذا الاسم لم يكن في عالمه تصور للوطنية ولا هاجس للوطن أو جذوة وطنية تحركه في عمله وتنعكس في إبداعه"¹. وعليه يعبر الموقف السابق عن فهم خاطئ للوطنية لدى بعض التيارات الدينية المتطرفة، إذ جعلت ما هو ديني متعارض بالضرورة مع ما هو وطني.

ومع ذلك هناك توجه واضح لتحديد معالم الرؤية الدينية، فطابع العصر بما شابه من إسفاف وتراجع حضاري للعالم الإسلامي قاد في جانب منه إلى مركزة الاهتمام حول القضايا السطحية التي لا يمكن لها إلا أن تكرر عصر الانحطاط بكل أبعاده. ونتيجة ذلك يُعرض "منصور" على سؤال أبيه حول كيد النساء، لأنه يراه سؤالاً هامشياً، ومقابل ذلك يتكلم في موضوع الشباب الذي استغرقته دائرة البطالة. فالدين الإسلامي من هذا المنظور دين فعل حضاري لا ينبغي أن تحدد معالمه عند المسائل السمجة، ثم أنه دين روحاني يتطلب المُكابدة والمجاهدة التي تدفع إلى كبح الغرائز وليس الاقتصار على أداء بعض الشعائر.

وداخل هذه الدوائر؛ تنطبع التساؤلات الكبرى حول مصير الإنسان، والثواب والعقاب والطاعة والمعصية، وتميل النزعة الدينية في هذا المجال إلى نوع من الاستجابة لطبيعة الإنسان التي تصطرع داخلها ثنائيات قائمة على السلوك ونقيضه، فـ: "إذا كان آدم قد عصى ربّه في الجنة فكيف لا يعصي أبناؤه وهم يرتعون في حضن الأباليس"². لكن هذا لا يمنع في كل مرة من التذكير باليوم الآخر، باعتبار أن مصدر الاهتمام في هذه الرواية يظل موزعاً بين عالمين؛ العالم الأرضي والعالم

1- محمد سعيدي: مائدة مستديرة- التبيين- العدد الأول- شتاء 1990- ص143.

2- عيسى خليلج: كراف الخطايا- ص31.

السمائي، ومصائر البشر ستتحدد دون شك وبشكلها النهائي في العالم الآخر. ولما كان العالم الأرضي مُدنسا بما فيه الكفاية، فقد بات حتميا أن تؤول تلك المصائر إلى الإخفاق؛ وتحوّل الشخصية لنفسها الحق في إثبات ذلك: "بالتأمل في اللاشيء؟.. بذكريات الدنيا؟.. بانتظار نعيم الجنة؟.. لا أظن أن شيئا من هذا يحدث لكم.. أما زلتم حتى هناك تحقدون وتكذبون؟" ¹.

والترعة الدينية في هذه الرواية، تبحث في حدود ما عن التغيير، فهي ليست نزعة صوفية بأي حال من الأحوال، بل يمكن القول إنها نزعة دينية مُسيّسة ومودجلة، وإن كانت تتعامل مع واقع اجتماعي وسياسي غاية في التعقيد. إن التغيير يتم نشدانه، لكن معالم هذا التغيير تظل باهتة، فإذا كان البحث عن حلّ إسلامي فما طبيعته، وإذا كان البحث عن حل ديمقراطي، فما هي آفاقه؟.. وعليه فإن أدلجة الدين كما قدمه الكاتب لم تفض إلى تحديد معالمه بالشكل الكافي؛ وذلك لطغيان النبرة الانتقادية الشاملة مع غياب البدائل في إطار منظور شمولي عام.

إن كل ما هنالك حسب تصور الكاتب أن العقل مُجمّد والكلام الذي لا طائل منه هو الذي يغزو كل الأوساط والفئات سواء كانوا أفرادا أو أحزابا؛ ومن هذا المنظور يظل الصراع على المغايم المادية هو الرغبة الأساسية للناس، فتتفاقم نبرة الإدانة إلى حدّ تشبيه الآدميين بالكلاب وهي تتهاوش. ومن غير شك أن الرؤية المطروحة في هذه الرواية، قد كانت كرد فعل على تحولات معقدة انتابت المجتمع الجزائري مرحلة التسعينيات، ونتيجة المسارات المعقدة التي تخللت المرحلة، تعقدت هذه الرؤية إلى حدّ التناقض والاضطراب؛ وقد انطبع ذلك على مستوى تشكيل الشخصية التي انبثقت عنها جميع الترعات المتضاربة والمتعارضة؛ ذلك لأن الروائي وإن كانت لديه رؤيته فهي لا تنفصل عن محيطه الاجتماعي: "فالروائي يث إيديولوجية، نظرات، رؤية، مما يتصل بالعلاقات الإنسانية، بالإنسان ومحيطه الاجتماعي والطبيعي أيضا، بالتاريخ. وهذا الذي يث الروائي ليس إلهاما ولا ذاتية خالصة، إنه إنتاج فردي اجتماعي معين" ². إن الترعة الدينية اندفعت بكل ما لديها من قوة، مع بداية التسعينيات في الجزائر لإسقاط النظام القائم، وحصل منها توجه يستهدف على مدى معين إلغاء التجربة الديمقراطية، بل وتوقيف الأحزاب عن النشاط، من خلال الاعتقاد السائد أن كل تلك الأحزاب تمثل توجهات علمانية مناقضة للمشروع الإسلامي؛ ولعل ذلك قد كان

1- عيسى خليح: كُرُاف الخطايا- ص35.

2- نبيل سليمان: وعي الدات والعالم- ص11.

يدفع كل مرة لإدانة التيارات السياسية الأخرى التي اعتُبرت متواطئة تسعى إلى ترسيخ الوضع القائم.

ومن المسائل المحورية التي طرحتها الرواية؛ وضع الفرد بإزاء المجتمع، حيث اتسمت العلاقة بشرخ قوي قاد إليه نشدان الفرد لقيم دينية داخل مجتمع تخلّى عن تلك القيم. وهذا من دون شك ما يفسر طبيعة شخصية "منصور" كبطل يحاول على أرض مليئة بالتناقضات أن يستعيد أجداد الأمة الضائعة، ورغم أن الإحباط الذي يعانيه بسبب انسداد الأفق يوقعه في مثل تلك التناقضات بدوره، إلا أن ذلك لا يمنع من هيمنة الطابع الفردي النابذ والرافض للمجتمع: "كم تصير الحياة سحنا رهيبا حين تجد نفسك مضطرا في كل لحظة أن تمشي وفق ما يريد الآخرون"¹. وكل ذلك لأن المجتمع يبدو مسؤولا على الوضع السياسي القائم، فهو ليس بمثابة الضحية، بل يُسهم بإرادة منه في صنع حُكامة الطغاة. فلقد غدا من وجهة النظر هذه كل شيء مزيفا؛ نظام الحكم والمجتمع كتابع له يبرر شرعيته. وتبعا لهذا عبرت النزعة الفردية التي جسدها "منصور" عن مواقف سلبية تجاه المجتمع في حالته الراهنة، وإن كان هناك نوع من التطلع إلى آفاق مستقبلية قد تُسفر عن جيل جديد يُحوّل المسار إلى ما هو إيجابي. ولعل إدانة المجتمع هو الوجه الطاعني على عوالم هذه الرواية، الذي يُصوّر خاضعا لإسار حكامه: "وغداً فصلٌ جديد، بأبطال قدامى مهترئين كالأحذية القديمة، ممزقين كأظمار اليتامى الفقراء، كأن الله قد خلقهم ليكونوا مروحة في يد حاكم طاع"².

إن الدين الإسلامي يُقدم من طرف الكاتب مؤدجا، ويُتخذ لذلك كمنظور للحكم على الظواهر والأشياء، وعليه تنطبع صورة العالم مشوّهة ومفارقة للتصور الأمثل، الذي تُستلهم مضانه من مرجعيات تراثية، فـ "منصور" الذي يظل يطوف في الشوارع يجمع الجرائد ليحرقها، إنما يعبر بهذا السلوك ليس فقط عن احتجاجه على الوضع السياسي القائم، بل عن رفضه بشكل ما لمشروع حضاري غير مُستنبط من العقيدة والدين.

وطبيعي ضمن المرجعيات العامة التي تشكل منطلقات الكاتب الإيديولوجية أن تكون البنيات الأخلاقية التي توظف كمعيار للحكم وتقييم سلوكيات الأفراد والجماعات منبثقة من الدين،

1- عيسى جريح: كُراف إعطابا- ص 04.

2- منصور نفسه- ص 10.

وَيَتَمَظْهَرُ ذَلِكَ عَلَى مَسْتَوَى الْخُطَابِ الْمَفْعَمِ بِالْقَضَايَا الْمُتَّصِلَةِ بِالشَّرَفِ وَالْإِيمَانِ بِاللَّهِ؛ فَقَدْ كَانَ هُنَاكَ أَنَاسٌ يَحُومُونَ كَالذُّبَابِ حَوْلَ بَيْتِ الْأُمِّ الْأَرْمَلَةِ، طَمَعًا فِي عَرْضِهَا، وَيَعْزُو الرَّاوي مِنْ مَقَامِ أَخْلَاقِي دِينِي مِثْلَ هَذَا السُّلُوكِ لِشُيُوعِ النِّفَاقِ، وَلِسُوءِ الظَّنِّ بِاللَّهِ، وَكُلِّهَا مَعَايِيرُ وَأَحْكَامُ ذَاتِ مَرَجِعِيَّاتٍ دِينِيَّةٍ.

وَرَغْمَا عَنْ ذَلِكَ تَتَدَاخَلُ الرَّؤْيَا الدِّينِيَّةُ بِلِ وَتَتَعَقَّدُ فَلَا تَسْلَمُ مِنْ جَدَلٍ، وَلَا تَسْلَمُ مِنْ ضُغُوطِ الْمَآزِقِ الْحَضَارِيِّ الَّذِي يَعْيشُهُ الْعَالَمُ الْإِسْلَامِي. وَهِيَ لَا تَسْلَمُ أَيْضًا مِنْ تَحَاذِبَاتِ الْمَرَحَلَةِ وَمَا أَدَّتْ إِلَيْهِ مِنْ انْقِسَامَاتٍ، فَلَمْ يَبْقَ الصَّرَاحُ مَقْصُورًا عَلَى مُوَاجَهَةِ التِّيَّارَاتِ الْعِلْمَانِيَّةِ، وَإِنَّمَا هُوَ صَرَاحٌ دَاخِلُ التِّيَّارَاتِ الدِّينِيَّةِ ذَاتِهَا، وَمِنْ وَجْهَةِ النَّظَرِ هَذِهِ يَغْدُو حُلُّ الْمَشْرُوعِ الْإِسْلَامِيِّ مَرْهُونًا وَمَوْجَلًا بَلْ قَدْ يَكُونُ الْمُجْتَمَعُ غَيْرَ مَهِيًّا لَهُ: "النَّاسُ يَا هَذَا الْمَلِخُ يَهْزَهُمْ شِدْوُ الرِّينِ (...) يَا شَيْخَ مَنْ تَدْعُوهُمْ تَاهَتْ لَهُمْ سَبِيلٌ وَتَقَاسَمَتُهُمُ الْإِتِّجَاهَاتُ، وَاسْتَجَابُوا إِلَى مُؤَذِّنِينَ آخَرِينَ، لِكُلِّ وَاحِدٍ قَبْلَةً وَصُومَعَةً"¹. غَيْرَ أَنَّ الْإِشْكَالِيَّةَ لَا تَنْحَصِرُ فِي هَذَا الْمَسْتَوَى، فَأَحْيَانًا تَقِفُ الرَّؤْيَا الدِّينِيَّةُ عَلَى مَشَارِفِ طَرَحِ الْمَسْأَلَاتِ الْكُبْرَى الْمُتَّصِلَةِ بِتَذْدِيبِ الْإِنْسَانِ بَيْنَ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ وَالْفَضِيلَةِ وَالرَّذِيلَةِ، وَكَأَنَّ بِنَاءَ الْمُجْتَمَعِ مِثَالِي فَاضِلٌ أَمْرٌ يَسْتَحِيلُ تَحْقِيقُهُ. فَالْخَطِيئَةُ ارْتَبَطَتْ بِآدَمَ وَهُوَ فِي الْجَنَّةِ، فَأُضْحِي أَمْرًا طَبِيعِيًّا أَنَّ يَقَعَ النَّاسُ فِيهَا وَهُمْ يَوَاجِهُونَ شُرُورَ الدُّنْيَا وَتَنَاقُضَاتِهَا: "وَهَبِ النَّاسُ قَدْ اسْتَقَامُوا عَلَى الطَّرِيقَةِ الْمُثَلَّى، فَمَنْ يَضْمَنُ أَتَمَّهُ لَنْ يَنْقَلِبُوا! وَلَنْ يَنْحَرَفُوا!.. وَإِذَا كَانَ آدَمُ قَدْ عَصَى رَبَّهُ فِي الْجَنَّةِ، فَكَيْفَ لَا يَعْصِي أَبْنَاؤُهُ وَهُمْ يَرْتَعُونَ فِي حَضَنِ الْأَبَالِيسِ.. يَلْتَفُونَ بِأَبْجَدِيَّةِ الْخَطِيئَةِ ١٩"².

إِنَّ هُنَاكَ نَحْثًا فِي هَذِهِ الرَّوَايَةِ عَنْ مُوَاطِنِ الْخَلَلِ فِي التَّرَكِّيَّةِ الْعَقْلِيَّةِ الَّتِي حَدَدَتْ طَرِيقَةً مَعِينَةً فِي التَّعَامُلِ مَعَ الدِّينِ الْإِسْلَامِيِّ، يَرَى الْكَاتِبُ أَنَّهَا الْمَسْئُولَةُ عَنْ كُلِّ مَظَاهِيرِ الزَّيْفِ الَّتِي تَهَيِّمُنَ عَلَى الْمُجْتَمَعِ؛ فَـ "مَنْصُورٌ" فِي مَحَاوِرَاتِهِ لَصُورَةِ أَبِيهِ يَخْزِرُهُ عَنْ مَوْتِ "الشَّيْخِ عَلِيَّة" الْخَضَّارِ، وَبَدَلُ أَنْ يَتَرَحَّمَهُ عَلَيْهِ يُحَمِّنُهُ أَنْوَاعًا مِنَ الْعُشِّ، وَيَحْكُمُ عَلَيْهِ بِأَنَّهُ كَانَ آلَةً عَجَبِيَّةً لِإِنْتِاجِ الذُّنُوبِ، وَحَتَّى الَّذِينَ سَارُوا فِي حِمَايَتِهِ مِنْ ضَحَايَاهُ كَانُوا مُتَخَاشِعِينَ: "وَلَقَدْ هَزَنِي مَشْهَدُ الْمَوْتِ بِكُلِّ جَلَالِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ، لَكِنْ بَعْدَ مَرُورِ خَطَّاتِ صَارٍ فِي إِمْكَانِي أَنْ أَسِيرَ فِي جَنَازَةِ أُمَّةٍ بِكَامِلِهَا، وَأَنَا أَمْضِغُ الْعَلْكَ وَأَنْقِي

١- عَمْرٍو صَبَّاح: ٢٠٠٧ ص ٢٠.

٢- عَمْرٍو صَبَّاح: ٢٠٠٧ ص ٢١.

أنفي من النغف.."¹. وبهذا الشكل يكون الحكم منطلقاً من معايير دينية في تقييم سلوكيات البشر من ناحية، بالإضافة إلى أنه حكم يتضمن رؤية موسعة تتعدى ما هو فردي لتتحول إلى انشغال منبثق من همّ حضاري. وبمعنى آخر إن السقوط على مستوى الأفراد، هو سقوط على مستوى أمة بكاملها تتحمل كل مسؤولياتها على وضعها ذاك. فالكاتب من وجهة نظره يصور: "أمة يعم فيها النفاق وضعف الاعتقاد(...). أما الجهل والفقر والشقاء فهم مضرب المثل في كل ذلك. وإن الانحطاط الخلقي قد أبلغهم قرار الذلة والهوان. وإن صفات الأمانة والصدق وإيفاء العهد التي كانوا يمتازون بها في العالم سابقاً قد انتقلت منهم إلى غيرهم، وقد استعاضوا منها بذائل الخيانة والكذب والفتن وسوء المعاملة"².

ومن الواضح أن الرؤية الدينية في هذه الرواية تنحو نحواً خاصاً فتحاول الكشف عن مدى نضجها في استيعاب الوقائع ضمن رؤية نسقية كلية، وعليه فالحلول الجزئية، وردود الفعل الفردية، لا يمكن لها وفق هذه الرؤية أن تثمر حلولاً أو تنجز فعلاً حضارياً بما يتماشى مع تصورات الراوي. فالتغيير من هذه الوجهة يجب أن يعيد بناء نسق عام، بل يجب أن يصوغ كل مناحي الحياة وفق منطلقات عقائدية شاملة، وإلا فكل المحاولات التي تستهدف التغيير، ستكون من غير طائل؛ فمنذ أن أحرق السلفيون كوخ المرأة الزانية بالقرية، حبلت بعد اختفائها بعض بنات القرية، بل ظهر الزناة الذين يصفق لهم الناس. وعليه كان من أولويات "منصور" كشخصية محورية تعرية الواقع المزيف، والكشف عن انحرافات الناس، ومن منظور ديني يتمنى من الله أن يضبط الناس في مواقعهم، وكل ذلك لتحديد المسؤوليات، التي يتحمل المجتمع قسطاً أساسياً فيها باعتباره تخلق عن قيمه.

وبالرغم من طبيعة الرؤية الدينية هنا، يترع الكاتب في كثير من الحالات نزعة تسعى إلى التحرر من كل ما هو شمولي أو أبوي، وفي هذا الإطار هناك تمثل واضح لفكرة صراع الأجيال، حيث أضحي الجيل السابق رمزا لكل مظاهر التسلط وفرض الرأي الواحد. وهذا التسلط لا يخص فئة معينة، بل هو نسق فكري يخص رجال الدين والسياسة معا وغير ذلك من الفئات. وعلى هذا

1- عيسى جريح: كثراف الخطايا- ص25.

2- أبو الأعنى المودودي: نحن والحضارة الغربية- دار الشهاب للطباعة والنشر- باتنة (الجزائر) 1988 - ص137.

الأساس يحرص "منصور" على تقديم التحية العسكرية لصورة أبيه المعلقة على الحائط قائلا: "هكذا تحبون جميعا أن تُحييكم.. حتى الشيخ يود لو تُحييه هكذا عندما يعتلي المنبر.. كل واحد فيكم يستبطن جنرا لا أو عقيدا ما واثته الظروف.."¹. وكما هو واضح فإن إيديولوجية الكاتب، تتجلى في كل لحظة من خلال مواقف الراوي وليس فقط من خلال حيثيات وعناصر العمل الروائي ككل. فالكاتب يريد أن يقحم صوته بشكل يكاد يكون مباشرا محاولا بذلك تشريح المجتمع وفرض رؤيته بالمقابل. ففي مقابل الإيديولوجيا المحايثة التي تحتوي منظمة القيم ورؤية العالم، وهي منشورة في كل جزئيات النص، تنطبع في هذه الرواية: "إيديولوجيا فردية للساد، تكشف عن إيديولوجيا الكاتب الضمني، ومن ثمة إيديولوجيا منتج النص"².

وانطلاقا من هذا المنظور تتساقق التفاصيل المنسجمة مع الرؤية المنبثقة من الدين الإسلامي، فيما يتعلق بمسائل معينة من أهمها مسألة الشرف والحفاظ عليه، فأهم ما يشغل اهتمام "منصور" بالنسبة لأمه الأرملة محافظتها على شرفها، فهي تقف صامدة أمام كل من كان يطمع في عرضها. وبشكل ما تتحول في هذه الرواية إلى رمز حقيقي للظهر والعفة في مقابل مجتمع مليء بالدنس.

وهناك نزعة واضحة تكتنف الرواية قدف إلى فضح رجل الدين المدعو هنا "الشيخ"، فبالرغم من كونه إمام جامع، إلا أنه لا يتورع على ارتكاب كل الدنيا التي قد لا يقع فيها غيره. والغرض كما يبدو ليس تشويه صورة الدين، بقدر ما هو طعن من ناحية في الزيف الاجتماعي بكل قطاعاته، وفي المقابل طعن في الدين الرسمي الذي تمثله الدولة. فالإمام يريد للحدث بينه وبين منصور أن يتمركز حول أمور الدنيا بدل الدين، وأمور الدنيا تعني بالنسبة إليه ترتيب موعد له مع الفتاة الشقراء، وحتى الغلام الوسيم الذي يسأله سؤالا سخيفا عن جنس النملة التي كلمت النبي سليمان يذكره بغلمان الجنة، ولا يتورع هذا الإمام على تسليم عقد ذهبي لمنصور من صندوق المسجد لأجل أن يكون له وسيطا لتلك الفتاة. وعليه يبدو هذا الإمام رمزا لكل ما هو سليبي، فهو بقدر ما يمثل السطحية، يمثل أيضا الانحراف الجنسي والاستهتار بقيم الدين.

1- عيسى خبيخ: كثراف الخطايا - ص 42.

2- محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا) - ص 151.

فالرؤية في هذا المجال لرجل الدين، هي صورة أيضا للنسق الاجتماعي، وهو نسق من وجهة النظر هذه غارق في النفاق متهافت على كل ما له علاقة بالغريرة والشهوة، إنه إذن مجتمع لاهياري القيم، وللعجز على الفعل الحضاري؛ حيث تبدو كل بناء التحتية والفوقية متهالكة، وكل من القائد والمقود يربضان في نفس الخانة. لقد تهافت الجميع على منزل "منصور" طمعا في الفتاة الشقراء كما توهما بمن فيهم "الإمام"، والجميع صار بعد ذلك يُعَنَّف منصورا على استضافة تلك الفتاة الفاجرة في زعمهم، وهم لا يعلمون بأنها "خديجة" أخته. وكان الكل في واقع الأمر مُدانا؛ رئيس البلدية الذي كان بدوره يتردد على فندق سيء السمعة، وأحد الأمراء الذي نعتة الراوي بأنه أمير للشلل الدينية وهو لا يتصرف كغيره عن التزام ديني.

ومع أن الرؤية الدينية في هذه الرواية تريد أن تنحت تصورها للواقع، إلا أن جملة التناقضات، قد شوّشت الرؤية ودفعت إلى الحيرة، ومن ثمة فـ "منصور" كشخصية محورية يمثل في أحد أوجهه هذه الحيرة الإيديولوجية، فقد فكر في لحظة معينة أن يسلك خمسة اتجاهات غير أنه في آخر المطاف بقي في مفترق الطرق: "هنا تذكر وطنه وساكنيه من الناس الطيبين.. ولهذا ظل في مفترق الطرق كالأبله لا يقوى على الانطلاق في أي اتجاه (...). فتذكر الوطن الواقف مثله في مفترق الطرق.."¹. ومن دون شك فمثل هذا الطرح إنما يعبر عن المشاريع المختلفة إيديولوجيا والتي تتصارع على أرض الوطن، دون أن يحصل لأحدها الاستجابة لطبيعة المرحلة مما أدى إلى الصراع أو الانسداد شبه الكلي.

هذا الشكل تتجلى الرؤية الدينية بكل تمظهراتها في رواية "كراف الخطايا" للكاتب "عيسى خليل"؛ وهي رؤية انبثقت في حدود الواقع الاجتماعي والسياسي الذي شهدته الجزائر في مرحلة التسعينيات، فكان شيئا طبيعيا أن تعبر عن هذا الواقع وتحمل في نفس الوقت تناقضاته.

1 - عيسى خليل: كراف الخطايا - ص 82.

5- الرؤية النفسية:

إن الرؤية النفسية رؤية عالمها الذات، فهي رؤية تنظر للعالم مذوتا حيث يكون الموقف من العالم انطلاقا من ذلك لا تحكمه إيديولوجيات تمت المواضعة عليها، وإنما تتحكم في تشكيله دواع وتصورات نفسية خاصة.

والواقع أن هذه الرؤية، إنما تنم عن نزعة ليبرالية محضة، تجعل من الفرد ورغباته هي محور انبثاق المفاهيم والقناعات، الأمر الذي يجعل من هذه الرؤية، رؤية نسبية تختلف من شخص لآخر، وبالتالي فهي تختلف على مستوى النص الروائي من كاتب لآخر، وتختلف على مستوى شخص الرواية، وعلى مستوى الراوي الذي يصوغ ويوجه تصورات هؤلاء الشخص.

ويمكن القول بأن رواية "اكتشاف الشهوة"¹ لفضيلة الفاروق، نموذج لهيمنة مثل هذه الرؤية النفسية، حيث الرؤى الذاتية هي التي تطبع عالم النص، وتكاد تنعكس هذه الرؤية كلية، ضمن المواقف التي تبديها الرواية/الشخصية التي تروي بضمير المتكلم، وتعلن بالطبع بحمل مواقفها بشكل رمزي أو مباشر. فعلى عكس الخطاب الروائي الذي ظل سائدا في المراحل السابقة، الذي كان يهتم بقضية الانتماء والموقف السياسي، ويعبر عن الوعي بالقضية الاجتماعية والإيديولوجية بمعنى أكثر تحديدا علاقة الرواية بالتاريخ والسياق السياسي والاجتماعي، على عكس كل ذلك نجد أن الخطاب الروائي لجيل التسعينيات وبعد تغير العالم وسقوط الكتلة الاشتراكية وسقوط الإيديولوجيات المغلفة والهيمنة النظم الشمولية وظهور التعددية: "نجد خطاب المرأة في التسعينيات يتجنب قضية الانتماء ويبدو لا مباليا بالصراع السياسي والاجتماعي، ليس له موقف وإبداءه الروائي ليس ملتحما بالتاريخ فهو منكفي على ذاته، وهمومه وإشكالياته الخاصة الوجودية، ويتضح الأنا الأنطولوجي على حساب العلاقة مع الآخر والتي تبدو جحيما وقيدا"².

وتنطبع هذه الرؤية من البداية من خلال التصورات التي تعرض وضع المرأة داخل مجتمع تطغى عليه التقاليد، حيث تبدو المرأة في صدام مع القيم والتقاليد الاجتماعية وهي تسعى إلى التحرر من القيود التي تعترض رغباتها، بما في ذلك التحرر من كل ما يعيق الرغبات الجنسية: "وللأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين. وكنا جميعا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماما خارج

1- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة- رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- الطبعة الثانية 2006.

2- عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 2001- ص32-33.

رغباتنا، نخلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها، ونظن أننا أحرار. من جهة كنت أخاف من والدي، ومن جهة أخرى من أخي إلياس، ولهذا بترت أكثر من علاقة قبل أن يأخذ أحدهما خيرا بها"¹. ومن ثمة فهي رؤية نفسية محضة تُخضع كل المفاهيم لبواعث نفسية داخلية، من دون مراعاة ضوابط العالم الخارجي التي تتحكم فيه السنن والشرائع التي حدد خطوطها المجتمع أو شرعها الدين؛ فالرواية/الشخصية تنطلق من قناعات واضحة، وهي قناعات تسعى إلى تحرير الجسد وإطلاق العنان لرغباته، رغم أنها تسلم بطغيان القيم الاجتماعية من خلال السلطة الرقابية التي يمثلها الأب وكذا الأخ عليها. والرواية/الشخصية توظف - كما هو ملاحظ - ضمير جمع المتكلمين في المقطع الأول من الخطاب، من أجل أن تخلق إيهاما معينا بأن هذه الرغبة هي رغبة كل امرأة داخل مجتمعات تخضع لإسْر التقاليد والقيم، وعليه: "تبدو الشخصية المركزية، لا مشاريع اجتماعية لها، لكونها ذات آفاق محدودة، تترجح تحت وطأة أزمات نفسية واجتماعية، وتحاول عبثا تحقيق الخلاص من مأزقها الوجودية"².

وفي حدود هذه الرؤية النفسية التي تركزها الرواية أضحي الزواج من منظور الرواية/الشخصية قيّدا اجتماعيا وأخلاقيا، فهي لا تنظر إليه البتة على أنه علاقة مقدسة بين ذكر وأنثى كما أقرت ذلك الشرائع والأديان، بل بالعكس تماما إنه قيد يقف عائقا أمام الرغبات الحقيقية للمرأة، التي يجب أن تقوم على أساس الغواية والعشق والميول الشخصية، فتصورت لذلك نفسها عاهرة أمام أول زبون، لا لشيء إلا لأنها لا ترغب في زوجها "مود"، وهي لذلك تصده عن حقه كزوج، وعندما يتمكن منها تحس أن عذريتها قد اختُرقت تقول: "حين مرّ شهر على حياتي معه، شعرت أنني عشتُ معه قرنا من الزمن، إذ كانت معه أيامي ثقيلة رغم أنها فارغة ووحده الزمن كان يتسع من حولي، أما أنا فقد كنت أتقلص وأصغر، وأتحول إلى صفر"³.

لهذا تُقلب الرؤية النفسية جميع المواضع، باعتبارها رؤية متمرّدة، ورؤية تتميز بكثير من العبثية. إن الشخصية في حدود ذلك لا تملك زمامها، ولا تستطيع تفسير سلوكها. إن البحث النرجسي الدائم على تحقيق اللذة المطلقة يقود إلى تيه حقيقي ضمن عوالم الذات المحاصرة بكل

1- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة - ص 13.

2- محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية - دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر 2009 - ص 85.

3- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة - ص 10.

تناقضاتها: "ربما أحببت، ربما لا! ربما ما كان حباً ما كنت أشعر به تجاه الرجال الذين عرفت، إذ كانت تستهويني لعبة الإيقاع بهم، تلك اللعبة التي تبدأ بالكلام وتنتهي بالهروب"¹.

كما تقف الرؤية النفسية في مواجهة المجتمع الذكوري، فبالنسبة إلى مثل هذه الرؤية يمثل هذا النمط من المجتمع كل ما هو قمعي، إنه مجتمع يهيمن فيه الذكر الذي يفرض رؤاه التي تستهدف حرية المرأة، لذلك فالراوية/الشخصية هنا تفعل كل شيء للانتقام من والدها وكذا من أخيها "إلياس"، فهي تتذكر جيداً كيف رآها أخوها مع أبناء الحي فضرها وحرق سريرها وأيده أبوها في ذلك. فالمرأة كما هو ملاحظ في هذه الرواية توجد في مواجهة مجتمع ذكوري، وهي لا تفتأ تعلن تمرداً على كل القيم والمواضع التي يمثلها هذا المجتمع من أجل تحرير غرائزها وطاقاتها، فنحن: "أمام نص في الغالب تشابكت فيه الرؤى والأفكار والانطباعات والمشاعر في منظومة متدفقة هادرة انفرط فيها الموروث والمقدس والتابو الذي خنق لغة المرأة وهي تعبير عن تعقد وإشكالية علاقاتها الحميمة بالآخر.. الرجل الفحولة.. الذكورة.. الإيروس.. حيث ينابيع الغرائز والشبق والإيروتيكية"².

لكن هذه الرؤية تحمل في جوفها من غير شك مجموعة من التناقضات، فالراوية/الشخصية وهي تسعى لتحدي المجتمع الذكوري، تكاد تمثل بدورها قيم الذكورة، وحتى نشأتها منذ أن كانت في ريعان الشباب، تذكرها بهذه التزعة، حيث كانت ذاك الصبي ذا الصفائر، ثم أحست وهي في الثالثة عشر من العمر بأن أحلامها تعثرت ببروز هذين صنعا مهانتها. فهذه التناقضات التي تحيل إلى انفصام ما، إنما تعبر عن حقائق نفسية بالنسبة للشخصية المأزومة: "فكما أن هناك عدة أزمنة تنبض داخل وعي الإنسان في آن معا يوجد كذلك شخصيات مختلفة تسكن في أعماق النفس البشرية في أوقات متراوحة، وهذا هو مصدر التغيرات العجيبة"³. ومن وجهة أخرى فإن هذا الانشطار على مستوى الشخصية إنما يحيل إلى مفهوم "الذكر الكامن في الأنثى" حسب اصطلاحات علماء النفس: "فالذكر الكامن في الأنثى هو Animus ومعناه القاموسي الميل للعداء،

1- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة- ص13.

2- عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية- ص176.

3- سمير الخراج شاهين: لحظة الأبدية (دراسة في الرماد في أدب القرن العشرين)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى 1980- ص34.

يحقق للأنثى التواصل بين الأنا وقوى الأنثى المبدعة إذا ما توفرت العلاقة الصحيحة بينهما، وإلا فإنه سيفسد علاقتها مع الآخرين"¹.

فضمن هذه الرؤية النفسية النابعة من الذات؛ تتلون الأشياء وتتداخل المنظورات وتمزق الشخصية وتتناقض من الداخل، وإن كان ذلك بتأثير عوامل خارجية معقدة. إن الشخصية جزء من هذا العالم، وإن حاولت رفضه بشكل كلي أو جزئي؛ وكونها جزءا من هذا العالم يدفعها إلى الإفصاح عن ردود فعل إلى درجة أنها تحنُّ في بعض الحالات أن تكون امرأة كغيرها من النساء منسجمة مع طبيعة التقاليد والقيم التي رسخها المجتمع: "أشتاق لأختي شاهي، وبينني وبين نفسي اليوم، صرت متأكدة أنها الأقوى، لأنها تتعايش مع أنوثتها بانسجام، لأنها تزوجت وأنجبت ولدين وبتنا، وكوّنت عائلة، لأنها غير مترعجة مما فيه، وتبدو كل مشاكلها أمام حنكتها في حلّها هينة"². وفوق هذا فالراوية/الشخصية تود أيضا أن تجلس لكل نساء العالم لتفهم كيف يعيشن الحياة دون أن يكثرن لما تكثر له هي، وكأنها تسلم بأنها مختلفة جذريا عن كل من يحيط بها، وأنها تمثل في ذلك حالة من الشذوذ. وعلى هذا الأساس تبدو الشخصية، شخصية فصامية: "تشتت وتتأثر مكوناتها وأجزاؤها، تعيش في عالم خاص بها بعيدا عن العالم الخارجي"³.

لكن الرؤية النفسية انطلاقا من النزعات التي تلونها، لا يمكن أن تستسلم لموقف أحادي الجانب، فهي رؤية مزيج من الثورة والاستكانة، وإن كانت نزع التمرد على كل ما هو سائد هي المهيمنة في الغالب الأعم. من هذا المنطلق تلقي الشخصية بكل ما هو قيمي عرض الحائط لتغشى المدنس دون وضع أي اعتبار للمقدس، فتغدو العلاقة الزوجية من غير جدوى وبدؤها يفسح المجال للعلاقات الحرة، حتى تبدو هذه العلاقات نوعا من إثبات المرأة لذاتها في مواجهة عالم الرجال: "لعلّي في تلك الصبيحة المفاجئة أدركت معنى أن نهرب من زوج وننتقل مع رجل آخر، معنى أن نقرب من أبواب الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن الثورة، ومعنى أن نكون في عالم رجل وندخل عالم رجل آخر"⁴. ويتم استحضار مختلف الصور عبر المخيال والذاكرة التي لها علاقة بكل ما هو جنسي وشبقي، فالعالم الذي تسبح فيه الشخصية هو عالم متمركز حول الجسد ولغة

1- أحمد مطر (مجموعة من الكتاب): أفق التحولات في الرواية العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2003 - ص 113.

2- فضيلة الغاروق: اكتشاف الشهوة - ص 23.

3- عبد الرحمن الوالي: مدخل إلى علم النفس - دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر 2008 - ص 261.

4- فضيلة الغاروق: اكتشاف الشهوة - ص 29.

الجسد، ومن ثمة تتوزع الأحداث، والاستذكارات الإيروتيكية بشكل يحوّل فيه الجنس في هذه الرواية إلى إيديولوجيا.

والواقع أن هذه الطروحات الإباحية تكاد تشمل جميع شخصيات هذه الرواية، فواضح أنه لا توجد شخصيات أخرى تقف على طرفي نقيض. إذ الكاتبة غير معنية كثيرا بكتابة رواية متعددة الأصوات، وإنما الصوت المنفرد هو المهيمن على مساحة النص. فـ"ماري" تنصح الرواية بعد أن توطدت العلاقة بينهما في باريس بأن تبحث عن عمل يلهيها عن جنون زوجها، أو تعود لقسنطينة لتطلقه، كما تصرّح بأنه يجب على المرأة أن تتعلم كيف تضع المجتمع تحت نعلها. و"ماري" لا تشعر بأي انزعاج من العلاقة الغرامية بل الجنسية التي تربط الرواية/الشخصية بعشيقها أيضا. والرواية بدورها معجبة أشد الإعجاب بصديقتها "ماري" لكونها متحررة من كل القيود: "ماري كانت فتاة رائعة، متحررة من كل القيود. وحين تمشي، يبدو المجتمع مدهوسا بقدميها فعلا. كانت بالضبط النموذج الذي حلمت أن أكونه"¹.

وتطغى مثل هذه الرؤية النفسية؛ بحيث يتم تحديد وجهة النظر تجاه الأماكن في حدّ ذاتها بحسب ما تتيحه من تحرر جنسي، فيخيل للرواية أن قسنطينة كمدينة جزائرية محافظة تنام في حضن رجل شرس، ولكن باريس متوهجة جميلة. وهذا الموقف السلي من مدينة قسنطينة إنما يعود لكونها مجالا هيمنة السلطة الذكورية من ناحية، وخاضعة للدين من ناحية أخرى وهو ما لا يسمح بتحقيق الرغبات الذاتية.

لكن هذه المواقف قد يشوبها التناقض، باعتبار أن الكاتبة تُقدّم بالفعل شخصية الرواية/الشخصية ليس على أساس أنها شخصية نموذجية، تتبنى موقفا محددا أو لديها رؤية واضحة للعالم، وإنما يتلون موقفها بحسب الحالات النفسية المزاجية تقول: "ما أكبر الفرق بين باريس وهي ترتدي ليلها المدهش، وبين ثوبها النهاري الذي لا لون له. حزني على اليوم القسنطيني الذي تعلنه المآذن. حزني على رائحة الخبز الطازج وهي تمنح لتلك الأصباح علامة كاملة"². فالرواية تجذب ليل مدينة باريس على فئارها وهذا أمر طبيعي يساير نزعتها نحو التحرر، لكن تحبيذها لنهار قسنطينة الذي تعلنه

1- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة- ص36.

2- المصدر نفسه- ص43.

المآذن قد يوحي بأن هذه الشخصية على جانب من التدين، وما هي كذلك؛ لأن الرؤية الدينية والرؤية التي تمثلها لا يمكن إلا أن يتعارضا تمام التعارض.

وتبقى الرؤية في هذه الرواية موجهة من منظور المرأة، فـ"ماري" تطلق أحكامها على المثقف العربي، وتنقل عنها الرواية ذلك، وهي بشكل ما تبني وجهة نظرها؛ فالمثقف العربي في نظرها يناضل من أجل الحرية الجنسية للمرأة أكثر من أي شيء آخر، وهو موقف انتقادي لهذا المثقف بالرغم أن ذات النزعة تُمثلها هنا كل من الرواية وصديقتها "ماري"؛ فهما بدورهما يناضلان من أجل الحرية الجنسية لا غير، إذا صحَّ أن يُعتبر ذلك نضالا.

كما يتم إطلاق أحكام تعميمية على الرجل العربي كونه يحمل في داخله ميراث قرون من الجاهلية، والإشكالية المطروحة في هذه الرواية على وجه أعم أنه لا يمكن أن تُعرف الصورة المثلى لهذا الرجل، بمعنى هل هو الرجل الرومانسي الذي يعامل المرأة معاملة إنسانية، أم الرجل البوهيمي التي لا ينظر إلى المرأة إلا في كونها جسدا، ويبقى الاحتمال الثاني هو الأكثر انسجاما مع الرؤية المطروحة. فالرواية/الشخصية تصارح "شرف" بأنها لا ترغب فيه، وتفضل عليه "إيس" الذي لا تعني له المرأة إلا الجنس: "تقمصت يومها سادية إيس فتركت شرف في مقهى فلور بيولفار سان جرمان مشدوها غير مستوعب تماما ما الذي حدث فقبلها بأيام كنت أوهمه أنني أحبه دون أن أقصد ذلك بالفعل"¹.

ولما كانت الرؤية النفسية في هذه الرواية، تنبثق عن ذات حافلة بالتناقضات، وجدنا أن الرواية تحاول كل مرة أن تعود لموضوع الدين، الذي يبقى موجودا بالنسبة لها لكن هذا الوجود يُشكل حرجا معينا، لأنه قد يقف في سبيل رغبتها الجنسية، فهي في شهر رمضان التزمت أمام الله بالصيام، لكن أدركت أن الإيمان قد يكون بديلا عن الحب وليس بديلا عن الجنس، وهي في رمضان تصلي وتقرأ القرآن لكن أيامها تحولت إلى ألم دائم. وفي حدود هذه التناقضات والصراعات النفسية الحادة؛ تصل الشخصية بالطبع إلى ذروة التمزق والحيرة: "في رمضان الأيام تتحول إلى ألم متسلسل، أتسحر وأفطر لوحدي، وأصلي أغلب الوقت، وأقرأ القرآن. أمام الله أشعر بنحاستي. إذ أسترجع قبلي المختلسة مع شرف ومع إيس. أحرار، تراني عاهرة صغيرة، أم مشروع عاهرة، أم أنني أشبه كل الناس وما يحدث لي طبيعي وعادي؟ أتساءل لِمَ لا أنهي علاقتي

1- قضية الغاروق: اكتشاف الشهوة- ص 61.

الرجالية المختلطة؟ لم لا أكون امرأة مفرغة من الشهوة؟ لم لا أكون كائنا متفرغا للتعب؟ لم لا أكون ملاكاً؟¹.

غير أن هذه التظاهرات الدينية في الواقع تبدو مفتعلة بشكل واضح، بالنظر إلى طبيعة شخصية "باني" الراوية، فهذه الحيرة بين الرغبة الجنسية والتزعة الملائكية، ومحاولة التطهر بواسطة الدين لا يمكن أن تصدر إلا عن شخصية مرضية. ولسوء التقدير فالكاتبة لم تقصد تقديم شخصية مرضية حتى تكون المواقف مقنعة؛ وعليه بدا البناء هشاً، ولا يمكن أن يبرره المسار العام الذي آلت إليه الرواية؛ كون كل هذه الأحداث مجرد أحلام انتابت الراوية بعد أن دخلت مستشفى الأمراض النفسية بسبب فقدانها للذاكرة.

وفي تشكيل الكاتبة لصورة "باني"/الراوية تحرص على تسليط الأضواء عليها من حيث جانبها النفسي الذي يزرع غالباً للشذوذ، ولكل ما هو غير مألوف. فيخيل للراوية أن الرجال وهم يربطون العلاقات الجنسية معها يريدونها ذكراً؛ فهي تزعم أن "توفيق" ابن الشارع الراقي belle vue بقسنطينة، يريد لها كما عرفها في طفولتها في هيئة ذلك الصبي ذي الضفائر لأنها رفضت التدجين رغم أنها ابنة شارع "شوفاليه" الفقير.

وتحدث للراوية/الشخصية ردود فعل بسبب هذه الصورة التي تقدمها عن نفسها، وهي صورة تعرف أنها ستكون مستغربة من طرف الآخرين، لكونها متعارضة مع ما هو مألوف، ومتعارضة مع القيم والأعراف والدين. وردود الفعل هذه تنبثق في لحظات لكون الراوية تشعر أنها تعاني حالة من حالات التمزق النفسي بين المقدس والمدنس؛ لذلك أضحت شيئاً طبيعياً أن تميل إلى إطلاق بعض التصريحات التي تُدين من خلالها نفسها، كأن تؤكد أن في عمقها أنثى من جنس الشيطان: "وأنا في الحقيقة كنتُ أفكر، وكنت أعرف تماماً أن في عمقي أنثى من جنس الشيطان، أنثى تريد مني أن أعبث، وأهوى، وأحتر المحايي التي تكون في داخلي منذ الطفولة، أكتشفها وأكتشف نفسي من جديد"². غير أن هذه الاعترافات لا تمثل مانعاً، إذ الراوية مصرة على اكتشاف الرغبة واكتشاف الجهول إلى أبعد نقطة ممكنة. وهذا الوضع يجسد بالفعل صورة الكاتب الذي: "يناوب بين الحسرة

1- قضية ندروفي: اكتشاف الشهوة - ص 67.

2- المصدر نفسه - ص 73.

والألم وبين العتمة واللذة. وإذا كان الحب لديه كماء البحر لا يطفئ عطشا بل يوجب أوار الرغبة والشهوة، ومن ثمة تولد الفاجعة"¹.

ويتضح من خلال المسار العام للرواية، أن الكاتبة جعلت الهمَّ الوحيد التركيز على ما هو نفسي، مع إهمال واضح لما هو اجتماعي. ولا يُعرض ما هو اجتماعي إلا في بعض الحالات كما هو الحال من خلال قصة "محبوبة" زوجة عمِّ الراوية التي قُتل زوجها "محي الدين" من طرف الجماعات الإرهابية بسبب تمسكه بالفن، والتي انتحرت بعد مقتله تحت طائلة الفقر والجوع وتنكر الآخرين لها بما في ذلك "الوالي" الذي وعدها بالمساعدة، بعد أن أهداها شريطا ملونا بالعلم الجزائري ثم عرض عليها أن تكون عشيقته. كما ينطبع الجانب الاجتماعي وحتى السياسي بشكل عابر عند الحديث عن توزيع السكن على أسرة الراوية، التي أضحت تقطن في فندق بسبب الفيضان الذي هدم المسكن الأصلي. وفي سياق ذلك يتم التلميح لسياسة الوثام التي لمجها الرئيس الجزائري "بوتفليقة"، والأم التي تنتظر توزيع السكن من طرف الرئيس لأن الرئيس بالنسبة لها هو من يفعل كل شيء.

وبالطبع ما دون ذلك، هو التركيز على إشكالية التحرر الجنسي، الذي يأخذ موقعه كاملا. لكن السؤال الأهم الذي يُطرح؛ يتمحور حول المعالجة التي قدمتها الكاتبة فيما إذا كانت ترقى إلى أن تكون رؤية منسجمة الأبعاد، أم ما قدمته مجرد كسر لتابوهات اجتماعية من غير رؤية واضحة المعالم؟.

والواقع أن الطرح لا يمكن بالطبع أن يرقى ضمن هذا السياق السردي، إلى درجة تبني رؤية إيديولوجية، على أساس موقف ليبرالي ينطلق من الدفاع عن حرية المرأة، ليتعدى ذلك إلى حرية الفرد ككل داخل مجتمعات تقوم على منظومات شمولية أو قمعية. فقصارى ما هناك أن الراوية تُهيم بصورتها وتعرض مواقفها بشكل ينم على التناقض والتضارب. ففي الوقت الذي تستسلم لـ "توفيق" أحد عشاقها لتحس أنها مرغوب فيها، نجدها في مقام آخر تتبنى أقوال بعض الكتاب الذين يرون أن الجنس بدون عاطفة، لا يمكن أن يحقق سعادة الإنسان: "وإذ فاجأني توفيق، فقد جعلني أكتشف صدق مقولة لـ (باولو كويلو): الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا"².

1 - محمد معنص: الرؤية النقدية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة) - ص 47.

2 - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة - ص 82.

كما تشمل الرواية توصيفات قد تفقد مرجعياتها، وبالتالي فهي تعد مصداقيتها بالنظر للواقع، ومرد ذلك يعود لطغيان الرؤية النفسية التي تسعى إلى تبرير مواقفها المأزومة الغارقة في الدعوة للتحرر الجنسي خارج ما هو قيمي أو ديني. ومن ثمة قدمت صورة "شاهي" زوجة الأستاذ الجامعي وأخت الرواية بكيفية قد لا يكون لها أسس تستند إليها على مستوى المجتمع الجزائري: "شاهي بعد كل ذلك الغياب، جاءت لفترة قصيرة في الصباحة في غياب والذي وإلياس. كانت حُبلى بطفلها الرابع/- تعرفين بطني أصبحت مرئية وأنا أحجل من أن يراني والذي أو إلياس هكذا/ ابتسمت: - طبعاً تُخفين جريمة"¹. فلا يمكن لزوجة أستاذ جامعي، ومن سكان مدينة قسنطينة حُبلى بطفلها الرابع أن تخفي حملها على والدها بداعي الحياء، أو غيره، فالكاتبة فيما يبدو تسعى إلى رمي المجتمع الجزائري بكل العقد، لا لشيء إلا من أجل تبرير أفكارها وتوجهاتها، بما يستجيب ويتساق مع دعوات التحرر على النمط الإباحي في الغرب، دون مراعاة الخصوصيات المجتمع الجزائري والمجتمعات العربية والإسلامية ككل. وهذا المستوى من التناول: "يتجه إلى رفض البناء الأنثوي الذي شيده الذكور، ويسعى إلى تقديم البديل ممثلاً في البناء الأنثوي كما شيده الإناث المتحررات، هذا البناء الذي يقدم الجسد متحرراً من قيوده البيولوجية والثقافية والاجتماعية. ويقدم الجسد بوصفه مكوناً واحداً من مكونات الأنثى، يضم معه عمقها النفسي والعاطفي والعقلي"².

وفي هذا السياق العام، تقحم الكاتبة بعض المشاهد الحوارية محوراً لها جسس الجنسي، وتجعل من "شاهي" صورة تكاد تكون مطابقة لصورة الرواية، وكأنهما يمثلان صوتاً واحداً دون الأخذ بعين الاعتبار لطبيعة شخصية "شاهي" التي لم يسبق لها أن عاشت في باريس كأختها، كما لم يسبق لها أن حصلت مستوى ثقافياً يسمح بأن تفضي بما أفضت به. فـ "شاهي" فجأة تفصح بدورها بأن زوجها الجامعي لا يحترم غرائزها، وأنها عندما تستفسره يقول لها؛ من علمك أن المرأة تشعر بالمتعة. و"شاهي" المرأة الخيبة التي أخفت حملها بقطعة قماش عن والدها تقول لأختها: "لو أن الله أراد لنا أن نعيش مثل الغرب لخلقنا في أوروبا أو في أي بقعة أخرى تختلف عن بقعة الهم هذه، كلُّ يأخذ نصيبه في الدنيا يا بابي وهذا نصيبنا"³. ومعنى ذلك أن الكاتبة، أرادت أن توزع أفكارها

1- قضية معروف: اكتشاف الشهوة- ص 77- 89.

2- محمد عبد المنعم: بلاغة السرد السوي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - الطبعة الأولى 2007 - ص 42.

3- قضية معروف: اكتشاف الشهوة- ص 93.

وتوجهاتها على الشخصيات دون مراعاة أفق كل شخصية وخلفياتها؛ الأمر الذي أدى إلى هيمنة الصوت المنفرد على عالم النص ككل.

والأمر واضح في هذا الجانب، فمختلف القناعات التي تتبناها الراوية/الشخصية، تم إسقاطها بشكل آلي على أختها "شاهي". ويبدو أن انصراف الكاتبة التام لفضح المجتمع، قد أنساها مسؤوليتها تجاه بناء الشخصيات، فحديث "شاهي" عن النساء اللاتي يستمنين، والرجال الذين يخونون زوجاتهم بارتياحهم المواخير، لا ينسجم في الواقع إلا مع طبيعة شخصية الراوية المسكونة بكل أنواع الهلوسات الجنسية.

والمسألة الأساسية المميزة لهذه الرؤية النفسية، أنها تنأى عن كونها رؤية إصلاحية؛ تستهدف الدفاع عن قيم تحرر المرأة في إطار تغيير صورة المجتمع لما هو أحسن. إنها رؤية في الواقع تستهدف التفكيك ولا تستهدف البناء؛ فهذه الرواية تندرج في إطار: "قراءة المرأة لذاتها انطلاقاً من حمولات الذاكرة الموروثة، وتبعاً للممارسات الاجتماعية والسياسية فإنها تدخل مجال الكتابة لإعادة تفكيك هذه المنظومة القائمة تاريخياً والمهيمنة في مختلف السلوكات والخطابات، ومن خلال حضورها ذاتاً قارئة، متأملة، فإنها تسعى للتفكيك والتحليل أكثر ما تهدف إلى البناء"¹. فعوالم النص لا تحيل إلا لما هو بوهيمي وغرائزي؛ فالراوية/الشخصية التي هيمن خطابها على النص لا يستهويها إلا الجسد، وفي مقابل ذلك هناك تغييب كامل للعواطف الإنسانية: "في حمام دقوج حيث تعودنا أن نتحمم كل يوم حميس باستثناء الفترة التي كنت أستحي فيها من خرجات صدري، فكنت أستحم في البيت، كنت أحد متعة في رؤية أجساد النساء وهن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالا بل لأنهن أكثر تحرراً"². فمثل هذه التزعة لا يمكن أن تكون إلا نزعة تجنح نحو إطلاق العنان للغرائز، ومركزة الاهتمام حول النيبدو. فالجمالية ليست موضع اهتمام وأي بُعد روحي مُستبعد، ولا يبقى إلا العربي كمادة للإثارة توظفه الكاتبة بشكل إشهاري ودعائي قد ينسجم مع التزعات السائدة في الغرب، لكنه لا يمثل إلا بعض الفئات الشاذة والمحدودة في الجزائر والعالم العربي ككل.

ولما كان الجنس بمفهومه البوهيمي الذي لا يخضع لأي رقابة أو ضابط هو محور الاهتمام، الشغلت الراوية التي تُدعى "باني" به؛ بحيث هيمن على استذكاراتها وهواجسها، فترصدت كل ما

1 - رهور كروما: نسرة نسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب) - شركة النشر والتوزيع - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2004 - ص 167.

2 - نصيبه المعروف: اكتشاف الشهوة - ص 94-95.

يمكن أن يدل عليه، بما في ذلك اللباس الداخلي للنساء حيث ترى بأن عدم تعليقه في الشرفات إنما يوحي بذكورة المجتمع وخشونته: "كلُّ شيء يُنشر على الشرفات والنوافذ، وصعب بين كل ما ينشر أن ترى حمالة صدر أو كيلوتا نسائيا، إذ من العيب أن تفضح امرأة نفسها بنشر علامات أنوثتها على الشرفة"¹. إنها إذن نزعة تتخذ أبعادها ضمن إطار واحد هو إطار الرغبة الجنسية، التي تريد أن تنفلت من كل المواضع الاجتماعية، والقيم الدينية. إنها بحث عن مدينة جديدة بل وعالم جديد تنفتح فيه الآفاق، لتوجّه الغريزة الإنسان دون أن يكون قادرا على توجيهها.

وبديهي أن إخضاع العالم لهذه الرؤية النفسية، جعل الشخصية المحورية في هذه الرواية: والتي هي في الواقع الراوية؛ تلجأ إلى إطلاق أحكام تعميمية على المجتمع ككل، وينبثق ذلك من خلال وجهة النظر التي تبديها كل مرة إزاء مدينة قسنطينة، حيث تصفها أحيانا بالخشنة، وأحيانا أخرى بالمتوحشة: "يختم الليل على قسنطينة وكأنه محارب متعب، يلقي بدرعه وأسلحته وعرقه ووسخه ومخاوفه وسيفه الملوّث بالدم على هضباتها ومنحدراتها، فتتحول إلى كائن مختلف. ليلا، قسنطينة مدينة متوحشة لا تحسبك بالألفة بل أحيانا تزداد توحشا، فتشعرك أنك فأر في مصيدة أو يقيم بلا أهل، أو أعمى تخونه الرؤية"². فهذا الحكم في الواقع على المدينة إنما هو حكم على القيم الاجتماعية والدينية بكاملها، التي لا تسمح بالاختلاط، كما لا تسمح بتحويل ليل المجتمع إلى ليال صاخبة.

بهذا الشكل لم تُمكن مثل هذه الرؤية النفسية المتمحورة حول موضوع الجنس كثيمة مركزية من معرفة الواقع الجزائري في مرحلة التسعينيات، وهي المرحلة التي وصفتها الرواية، فالأوضاع الاجتماعية وكذا السياسية تكاد تكون مغيبة تماما. وبذلك تكاد الرواية تفقد أي مرجعية واقعية، فنكاتها كتبت في برج عاجي لا يسمح بالانفتاح على حقيقة الأوضاع إلا من خلال زوايا مغلقة. لقد شهدت جزائر مرحلة التسعينيات تحولات عميقة، كما شهدت وضعاً آمناً معقداً، ورغم ذلك ضلت مثل هذه الرواية بمنأى عن كل ذلك، ليستغرقها الهاجس الذاتي منكفئة على العوالم الداخلية دون أن تنفتح بجديّة على الأوضاع الخارجية.

1 - مصطفى مازوف: كشف الشهوة - ص 94.

2 - مصطفى مازوف: كشف الشهوة - ص 100-101.

ولعل النهاية التي اختارها الكاتبة، تعبر بشكل واضح عما يمكن أن تؤول إليه هذه الرؤى المعزولة في حدود الذات المنفصمة عن الواقع، فالرواية تكون قد أقامت: "بطريقة ما، فضاء داخليا يجنبها الدخول إلى العالم الغريب عنها..." ودون شعور فإن العالم يكون ممتصا في ذلك الفضاء الداخلي¹. ولذلك فإن الرواية تُفاجأ أنها كانت في حلم، وأنها مكثت في مستشفى بقسم الأمراض النفسية طيلة سنة، وأنها غابت عن الوعي منذ ثلاث سنوات. وبدا أن كل ما روته إنما هي محض أحلام داعبتها أثناء غيبوبتها؛ فلم تكن لها أي علاقة غرامية، لا بـ "إيس" الشاعر اللبناني، ولا بـ "مود" أو مولود بلعربي فكل هؤلاء ميّتون عدا "توفيق بسطاني"، وأنها في الواقع كانت زوجة لشخص يدعى "مهدي عجّاني" قتله الإرهابيون عام 2000 وكانت الرواية برفقته غير أن الرصاص لم يصيبها.

وكأن الكاتبة بهذه النهاية، تريد أن تبرر مضامين الرواية الغارقة في مثل هذه الترفة الجنسية الإباحية من دون جدوى، ولعل ما انغلقت عليه الرواية يعبر بشكل جلي وواضح على مدى التخبّط على مستوى الرؤية: "تقاطعت أصوات خلفي: - هل تظن أنه هروب انفصامي/- أظن ذلك/ خلف الغيوم كانت جدتي تصلي، كان إيس يكتب قصيدته، كان شرف يحمل جريدته، كان توفيق يعزف، ماري تعزف، ميسم تُخفي دموعها، شاهي، أمي، أبي، إلياس... تجاوزت الجميع وأنا أبلغ أفقا ما"².

فواضح أن الكاتبة جعلت الرواية تنغلق بما لا يوحي بأي رؤية واضحة حتى بالنسبة للشخصيات التي وظفتها، فاكتفت بذكر أسماء قد لا تعني شيئا، ولا تحمل أي رمزية واقعية، وأحالت إلى أن الرواية قد تكون منفصمة عن الواقع، أو أنها تجاوزت هذا الواقع وبلغت أفقا حقيقته مبهم؛ الأمر الذي يدفع إلى القول أن أي رؤية نفسية منغلقة في حدود الذات معزولة عن الواقع لا يمكن أن تؤول إلا إلى هذا التصور الذي لا يمكن أن يؤهل العمل الروائي لتحقيق أبعاده الجمالية ضمن مرجعياته الواقعية.

1- نودور أدورنو: وضعية السارد في الرواية المعاصرة- فصول- العدد الثاني- ص93.

2- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة- ص142.

الفصل الثاني: الرؤية التعبيرية

- 1 رؤية الخطاب المباشر
- 2 رؤية الخطاب غير المباشر
- 3 رؤية الخطاب المختزل

- تمهيد:

يبحث "بوريس أوسبنسكي" ضمن المستوى التعبيري في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات وتأخذ هذه العلاقات وجهتين أساسيتين: "في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي، فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها، في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية، وفي الثانية يأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، لأن الراوي هنا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح"¹.

وقد أشار كل من "ويليك" و"وارين" في كتابهما "نظرية الأدب" إلى الصيغة التي يحيط فيها الخطاب بكل شيء، والمتمثلة في الطريقة التقليدية، والصيغة التي يتراجع فيها الروائي، فيسمح بتعددية الأصوات: "يستطيع الروائي أن يحكي قصة دون أن يدعي أنه شاهد ما يقص أو شارك فيه، يستطيع أن يكتب بصيغة الشخص الثالث باعتباره الكاتب المحيط بكل شيء، ولا ريب أن هذه هي الطريقة التقليدية والطبيعية في السرد، فالكاتب حاضر في جانب عمله الفني مثل المحاضر الذي يرافق محاضراته عرض للфанوس السحري، أو لفيلم وثائقي"².

إذن الرؤية التعبيرية تقود في جانب منها إلى تمثل العلاقة بين كلام الراوي وكلام الشخصية، لأن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بصيغته، وقد يجري عليه تحويرات تترع عنه صيغته الخاصة، وأحيانا يتساهى صوت الراوي مع صوت الشخصية، فيحدث تداخل بين الصوتين ويصبح الصوت مزدوجا: "فالحوار يقدم بلا واسطة، كصيغة مستقلة، قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة، أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص، وتولى نقله، فيحدث تداخل بين القولين"³. واعتبارا لهذه العلاقات التي يقيمها الراوي مع مختلف الصيغ، والتي ستحكم في درجة حضوره والتي تحدد مستوى علمه، تم الربط بين الرؤية السردية والصيغة، واللذين انجر عنهما ضبط العلاقة بين من يرى ومن يتكلم.

ولا يمكن في الواقع فصل الرؤية عن صيغة الخطاب، إذ أن تحقيق الإيهام اللازم بالواقع يتطلب دائما، أن الراوي يلتزم حدود علمه. ويطرح الإشكال على أكثر من مستوى في حالة عرض

1- سعيد بقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 295.

2- رينيه ويليك / أوسبن وارين: نظرية الأدب - ترجمة (عبد الدين صبحي) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1987 - ص 233.

3- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية - ص 158.

المونولوج الداخلي في الرواية المسرودة بضمير الغائب وكما يقول ميشال بوتور: "لكن مشكلة الكتابة في الحوار الداخلي العادي هي، بكل بساطة ووضوح، موضوعة بين هلالين، ومطموسة معزولة. فكيف يحدث لهذا الكلام أن يصبح كتابة، وفي أي زمن تمكنت الكتابة من استعادته؟ إنها لأسئلة نبقها جانباً. ونجد أنفسنا، بالتالي، على مستوى أعلى، أمام صعوبات من النوع الذي صادفناه في الرواية المكتوبة بضمير الغائب، يقال لنا ما حدث، وما جرى، ولا يذكرون لنا كيف توصلوا إلى معرفته، ولا كيف يمكننا أن نتعرف إلى ذلك في الواقع، في حال وقوع حوادث من هذا النوع (...). بكل بساطة فإذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط"¹.

ومن المؤكد أن إدراك أي رؤية تعبيرية، يتطلب - كما تقول عني العيد - طرح السؤال حول ما إذا كان الراوي يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة، أو يروي بصوته عنها، أم أنه يداخل بين صوتها وصوته: "بمعنى أن الراوي قد يتوسل أسلوباً مباشراً فيترك للشخصية أن تنطلق، فيبدو هو بذلك معني بالمنطوق، أو محايداً تجاهه. وقد يتوسل أسلوباً لا مباشراً فينقل هو المنطوق، ويأتي السرد بصوته. وقد تعدد الأصوات، أو تتداخل، فيأتي الكلام بأسلوب فيه من التصرف ما يحملنا على وصفه بالحر"².

لذلك انصب البحث في هذا المجال حول علاقة الراوي بالسرد والشخصيات، فكان التمييز بين الراوي العالم الذي يعلو صوته بهيمته على السرد، وبين الراوي المتنازل عن سلطته، والذي يترك المجال للشخصيات كي تعبر عن نفسها دون دمج لخطابها داخل خطابه. هذا رغم أنه ليس بمقدور أي راو: "أن يعيد إنتاج نبرة إحدى شخصياته بدقة تامة. فعقد الحرفية لا يهتم أبداً إلا فحوى الخطاب"³. وقد دعا "هنري جيمس" إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده، بناء على تفضيله لبروز خطاب الشخصيات بعيداً عن هيمنة الراوي؛ وقد قاد تبني مثل هذه العلاقة إلى بحث واسع حول تحديد درجة حضور الراوي في الخطاب، وذلك ضمن الإطار العام لنظرية المنظور أو الرؤية السردية.

1- ميشال بوتور: ثغور في الرواية الجديدة - ترجمة (فريد أنطيوخس) - منشورات غويدات - بيروت/باريس - الطبعة الثالثة 1986 - ص 68.

2- عني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي - دار الفارابي - بيروت - الطبعة الثانية 1999 - ص 105.

3- حجار حبيب: عودة إلى خطاب الحكاية - ترجمة (محمد معتصم) - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء/بيروت - الطبعة الأولى 2000 - ص 64.

لكن ليس هناك مجازاة من قبل سائر الباحثين لمنهج "هنري جيمس" الداعي إلى مسرحة الحدث لأن القصة سرد وعرض، ولا يمكن أن تخلق لنفسها منافسة مع المسرح المعتمد كلية على الحوار فينبغي كما يقول صاحبها كتاب نظرية الأدب: "ألا نفكر بالمنهج الموضوعي وكأنه يقتصر على الحوار والإخبار عن السلوك، كما في (العصر المريع) لهنري جيمس و(السفاحون) لهنري غاي، فمثل هذا الاختصار قد يضع الرواية الموضوعية موضع منافسة مباشرة وغير متساوية مع المسرح، ذلك أن انتصارها كان دائما يعود إلى تقدم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولا سريعا"¹.

فالروائي لديه عناصر ووسائط ليس في متناول الدرامي تماما؛ منها التعليق الانعكاسي على صوته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخصوه، وهو يستطيع أن يؤدي بعض ما يؤديه الممثل (إشارة، حركة، تعبير بالملامح ..) وهي التي يشير إليها الكاتب المسرحي فقط بين قوسين كما يستطيع القاص: "أن يتدع مشهدا على قدر كبير من الدرامية بدون حوار"².

وهذا التوجه هو الذي جعل "واين بوث" يعارض أسطورة اختفاء الكاتب، ويرى بأن الكاتب يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدا: "وفيما يلي أصوات الكاتب التي يجب إلغاؤها إذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل؛ التوجهات المباشرة للقارئ- التعليقات والأحكام حول الشخصيات- تغيرات وجهات النظر داخل العمل الأدبي- كلام السارد/الشخصية الذي نعطيه ثقتنا- الاختزالات الزمنية، أو بصفة عامة كل الإجراءات المنظمةة للحكي. وكما نلاحظ فهذا يعني إلغاء كل ما يجعل القارئ يعرف بأن ما يقرأه رواية"³.

إذن هناك سرد وعرض، ولا يمكن التنصل من وجود الراوي في إطار هذه العملية المتداخلة بين الصيغتين، وقد ميز "لوبوك" بين أسلوبين للحكي: "الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط بالرؤية من الخلف، والأسلوب المشهدي (العرض)، ويرتبط بـ "الرؤية مع" وإن كان هذا الارتباط ليس ضروريا"⁴.

1- ريبه وبنيت/ أوسين وارين: نظرية الأدب- ص234.

2- س.و. داوس: الدراما والدرامية- ترجمة (جعفر صادق الخليلي)- منشورات عويدات- بيروت- الطبعة الأولى 1980- ص112.

3- بوريس أوسينسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبؤ- ص16.

4- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- ص173.

ويربط "جينيت" بدوره بين الصيغة، صيغة الخطاب والرؤية، وذلك عندما يتحدث عن "المسافة"، مقيما تعارضا بين صيغتين للحكي؛ الصيغة الأولى وهي التي يتكلم فيها الكاتب باسمه (الحكي التام)، والصيغة الثانية هي التي نشعرنا فيها الكاتب أنه ليس المتكلم، إذ أنه يعطي الكلام للشخصيات. فالحكي التام الذي يهيمن فيه صوت الراوي، هو على مسافة أبعد من المحاكاة، لأنه يقول الأقل على مستوى الأخبار وبطريقة وسيطية.

وانطلاقا من هذا التأسيس صنف "جينيت" - على مستوى حكي الأقوال - ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

1- الخطاب المسرد أو المروي (Narrativisé) وهو طبعاً أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالاً، فعندما يقول بطل القصة؛ (أخبرت أمي بعزمي على الزواج من ألبرت)، فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره فإن الملفوظ (énoncé) يمكنه أن يكون أكثر اختصاراً وأكثر قرباً من الحدث العام: (قررت الزواج من ألبرت)، ويمكن اعتباره حكي أفكار، أو خطاباً داخلياً مسرداً.

2- الخطاب المحوّل، بالأسلوب غير المباشر (Transposé)، عندما يقول البطل (قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج من ألبرت) - خطاب مصرّح به - (أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من ألبرت) - خطاب داخلي - ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاة من الخطاب المروي، وقادر مبدئياً على الشمول، فإنه لا يقدم أبداً للقارئ أي ضمان - وخصوصاً أي إحساس بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها "في الواقع"، فحضور السارد فيه أكثر تجلياً، ومع ذلك فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرد.

3- الخطاب المنقول (Rapporté) المباشر، وهو الشكل الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته الأكثر محاكاة، لأن الراوي يترك فيه الكلام للشخصيات (قلت لأمي: لا بد لي من الزواج من ألبرت). هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي¹.

وبعد هذا التصنيف يقدم تعريفاً للخطاب العرضي المباشر (Immédiat)، والخطاب المنقول مشيراً إلى الخلط الذي يتم بينهما، ذاهباً إلى أنه يمكننا التمييز بينهما، وذلك عن طريق تسجيل مدى حضور أو غياب المدخل المنقول عن الراوي: "فالخطاب المنقول يتكلم فيه الراوي بخطاب

1 - تراجع - جزار جينيت: خطاب الحكاية - ص 185 وما بعدها.

الشخصية، أو أن الشخصية تتكلم فيه بصوت الراوي، لذلك فإن الفاعلين السرديين يختلطان، وفي الخطاب العرضي المباشر يحمي الراوي تماما وتعوضه الشخصية"¹.

وينقل-شلوميت ريمون كنعان- ما اقترحه الباحث "ماكهيل" وكذلك "بيدج" من خلال مقياس تصاعدي متسلسل من الحكائي (على نحو صرف) إلى المحاكائي (على نحو صرف)، ويلخص ما ينقله عنهما من صيغ الخطاب على النحو التالي:

أ- التلخيص الحكائي: نقل ضئيل جدا بأن فعلا كلاميا قد حدث، بدون تخصيص ما قيل أو كيف قيل.

ب- التلخيص الحكائي الأقل "صرفا" تلخيص لا يشير فحسب بل يمثل إلى درجة ما حدثا كلاميا تُسمى فيه مواضع الحوار.

ج- الصياغة الجديدة للمضمون غير المباشر (أو الخطاب غير المباشر): سبك مضمون حدث كلامي، يتجاهل الأسلوب أو شكل التلفظ الأصلي المفترض.

د- الخطاب غير المباشر، محاكياتا إلى درجة ما: وهو شكل من خطاب غير مباشر، يخلق الإيهام بالاحتفاظ أو إعادة إنتاج مظاهر أسلوب تلفظ، فوق ومعناى عن مجرد نقل لمضمونه.

هـ- الخطاب غير المباشر الحر: على نحو نحوي ومحاكياتي يتوسط الخطاب المباشر وغير المباشر.

و- الخطاب المباشر: استشهاد بحوار فردي أو حوار ثنائي، وهذا يخلق الإيهام بالمحاكاة الصرف، رغم أنه دائما مؤسلب بطريقة أو بأخرى.

ي- الخطاب المباشر الحر: خطاب مباشر مجرد من تلميحاته الإملائية الاصطلاحية. وهذا هو الشكل النموذجي للمونولوج بضمير المتكلم².

ولتحليل أنواع الصيغ، يحدد "تودوروف" ماهية النص في كونه ينشأ من (عالم كلمات، وعالم أحداث)، وعلى أساس من ذلك يتم حكي الأحداث من دون تنويعات صيغية باعتبارها غير لفظية. أما حكي الأقوال فيخضع لهذه التنويعات، ويعرف أشكالا عديدة: "وينتهي حديثه عن الصيغة من خلال تركيزه على درجة الثقة التي يستدعي بها الخطاب مرجعه، والتي نجدها ثلاث

1- جمار جينيت: خطاب الحكاية - ص 179.

2- يراجع- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرة المعاصرة) - ترجمة (الحسن أحمامة) - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1995 - ص 160 وما بعدها.

درجات: درجة قصوى (الأسلوب المباشر)، درجة دنيا (في غير الأقوال)، وأخيرا درجة وسيطة في الأشكال الأخرى"¹.

والواقع أن جميع التقسيمات للصيغة تنطلق من مستويين؛ الصيغة المباشرة التي تجري فيها الأحداث من خلال المتكلمين، وصيغة سرديّة يتكفل بها الراوي. هذا التمييز الذي عمقه (جيمس ولوبوك) من خلال حديثهما عن حكي مشهدي وتلخيص، وبالرغم من أن البعض دعا إلى الحكي المشهدي أو مسرحة الحدث، إلا أن باحثة كسـ "ديري جينيت" بينت احتياج أحدهما للآخر، كما وضع "باختين" الخطأ الذي ارتكبه الباحثون في فصل خطاب الراوي عن خطاب الشخصيات في قوله: "يكمن الخطأ الأساسي الذي ارتكبه الباحثون الذين عكفوا من قبل على دراسة أشكال بث خطاب الغير، في أنهم فصلوا هذا الأخير فصلا تاما عن السياق السردى، وهذا مصدر الطابع الثبوتى للبحوث الجارية في هذا الميدان..." ومع ذلك فإن الموضوع الحقيقي للبحث يجب أن يكون بالضبط هو التفاعل الحيوي بين هذين البعدين، الخطاب الواجب إرساله والخطاب المستعمل في الإرسال"².

ومن هذا المنطلق، والذي يضع الخطاب الروائي في مساره الصحيح مراعيًا حقيقة التفاعل الذي يتم بين خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، تستعرض "دوريت كون" تقنيات تعتمد على التقسيم الثلاثي لتقدم الحياة النفسية وهي:

1- السيكو - سردي: تحليل أفكار الشخصيات التي يتكفل بها الراوي المباشر.

2- المونولوج المنقول (Rapporté): هو تلك الاستشهادات الحرفية للأفكار كما هي ملفوظ بها في الخطاب الداخلي.

3- المونولوج المسرود: الذي يقوم به الراوي تحت شكل الخطاب المباشر مقيدا كان أم حرا³. أما ميخائيل باختين، فهو ينطلق من المستويين الأساسيين للخطاب، الخطاب المروي والخطاب السردى؛ فيعرف الخطاب المروي على أنه: "خطاب في الخطاب، وتحدث في التحدث، قول في قول لكنه في الوقت ذاته خطاب عن الخطاب وتحدث عن التحدث"⁴.

1- شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي - ص 180.

2- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة - ترجمة (محمد البكري/عنى العبد) - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1986 - ص 160.

3- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 185.

4- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة - ص 155.

كما يبين بأن الخطاب المروي عنصر بنيوي في الخطاب السردى، لأنه مندمج فيه، فهو "ثيمة" أو غرض الخطاب السردى، لذلك فهناك علاقات معقدة توجد بين الخطاب المروي والسياق السردى والخطأ الذي ارتكبه الباحثون هو فصل الخطابين عن بعضهما.

وبعد أن يحدد التيارات الأساسية لحيوية التوجه المتبادل بين الخطاب المروي والخطاب السردى يبين بأن هذه الحيوية تجد تعبيرها اللساني الملموس في خطاطات نقل خطاب الغير، وفي متغيرات الخطاطات الأساسية: "التي هي إلى حد ما مؤشرات على علاقة القوة التي تقوم بين السياق السردى والخطاب المروي في لحظة معينة من تطور اللسان"¹.

على هذا الأساس ينتهي باختين إلى تقسيم الخطاب إلى ثلاث خطاطات أساسية تتمثل في (الخطاب المباشر - الخطاب غير المباشر - الخطاب غير المباشر الحر). وانطلاقاً من نماذج فرنسية يأخذ الأمثلة التالية ليستدل على هذه الصيغ:

- احتج كان والده يكرهها.

ففي استعمال "خطاب مباشر" تصبح: الجملة احتج وصرح (والدي يكرهها).

وفي استعمال "خطاب غير مباشر" تصبح: احتج وصرح أن والده كان يكرهها.

وفي "خطاب غير مباشر حر" تصبح: احتج: (والده صرح، كان يكرهها)².

كما يستحضر باختين بعض التعاريف للخطاب المباشر الحر، منها تعريف طوبلير (Tobler) الذي كان أول من لفت الانتباه إلى ظاهرة الخطاب غير المباشر الحر سنة 1887، وقد عرف هذا الأسلوب على أنه: "مزيج خاص من الخطاب المباشر وغير المباشر"³. على أن هذا المزيج يستعير من الخطاب المباشر النغمة ونظام الكلمات وترتيبها، ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة وضمائر الأفعال، ويعد هذا الخطاب توجه خاص لعلاقة تفاعل بين الخطاب السردى والخطاب المروي.

وينقل باختين أيضاً عن "كالبكي" تعليقه على الخطاب المباشر الحر في كونه: "شكل مستقل بذاته تماماً، يستخدم لنقل خطاب الغير، عرفه كخطاب مخفي أو محجوب، دلالاته اللسانية تكمن في وجوب التكهن بمن له الكلام"⁴.

1- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة - ص 167.

2- المرجع نفسه - ص 189.

3- المرجع نفسه - ص 190.

4- المرجع نفسه - ص 193.

ومن وجهة النظر هذه، فإذا كان الخطاب المباشر وغير المباشر مشروطين بفعل استهلاكي (قال... فكذا... إلخ)، فإن في الخطاب غير المباشر الحر يفضل المؤلف حذف الفعل، ويقدم البطل كأنه مسؤول عما يقول، وفي ذلك دلالة على اتحاد الكاتب مع البطل أو الشخصية فـ: "الأسلوب غير المباشر الحر" Style indirect libre لدى الفرنسيين الذين كانوا أول من درسوه بتفصيل، وتبعهم، غالباً، كتاب الإنجليزية فسموه الأسلوب أو الخطاب غير المباشر الحر. ودعاه تشارلز بالي غير مباشر؛ لأنه اعتقد أنه مشتق من الخطاب غير المباشر، و(حرّ) لأنه حر من الروابط. وأطلق الألمان عليه مصطلح erlebte Rede أي الكلام المحرّب، لأن النقاد الذين درسوه أولاً في تقليدهم اعتقدوا أن استخدامه يدل ضمناً على أن السارد قد جرّبوا فعلاً ما جربته الشخصيات دون أن يتركوا أثراً على حضورهم في الشكل. وهذا الشكل لدى الناقد الروسي باختين (خطاب مزدوج الصوت) وهو دوماً خليط ينبعث من السارد والشخصية¹. ويرى "جينيت" بأن الخطاب غير المباشر الحر أكثر ملاءمة للتعبير عن الأفكار الحكيمة خيراً مما هو ملائم للاستشهاد بالأقوال المنطوقة؛ ورغم ذلك: "فألاً يقول النص دائماً هل الشخصية أو السارد هو الذي يتكلم، أمر لا يتأتى منه بالضرورة ألهما يفكران في الأمر نفسه"². وينتهي "جينيت" إلى تحديد القدرة المحاكاتية لهذا النوع من الخطاب فيرى بأن الخطاب غير المباشر الحر أدنى قدرة من الأسلوب المباشر وأعلى قدرة من الأسلوب غير المباشر.

وإذا كان باختين لم يتناول في هذا السياق ما يسمى بالخطاب المباشر الحر، فيمكن القول بأنه الوجه المقابل للخطاب غير المباشر الحر.

والواضح أن كل هذه التصنيفات مردّها إلى طبيعة الخطاب في حد ذاته، الذي يمكن تقسيمه إلى صيغتين أساسيتين (خطاب مباشر، وخطاب غير مباشر)، ويتفرع عن هذين الشكلين الرئيسيين أشكال أخرى من أهمها:

1- الخطاب المباشر الحر: وهو أكثر مباشرة من الخطاب المباشر، لأنه يتصف بخاصتين معاً حضور الراوي وكلام الشخصيات، ويجسد كلام الشخصيات بدون وسيط، الأمر الذي يخلق إيهاماً لدى القارئ حول من يتكلم (الراوي أم الشخصية).

1- والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة - ترجمة (حياة حاسم محمد) - الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية - القاهرة 1998 - ص 182 - 183.

2- جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية - ص 69.

2- الخطاب غير المباشر الحر: لهذا الكلام خصوصية في القصة، لأنه يتميز بحضور ضمير الغائب العائد على الراوي والزمن الماضي، وهو يتم من خلال صوت الراوي مربوطاً بما تقوله الشخصيات.

وعلى أساس كل هذه الاجتهادات في مجال الصيغة يقدم "سعيد يقطين" استنتاجاته وتصوره فيبين أهم الأنماط السردية التي تتفرع عن صيغتي السرد والعرض، وهي:

1- صيغة الخطاب المسرود: إنه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له، سواء كان هذا المتلقي مباشر (شخصية)، أو إلى مروي له في الخطاب الروائي بكامله. وهي الصيغة: "التي تقيمن من خلال الحكيم الذي يتكلف به الراوي التقليدي. فمن خلال هذا الحكيم وبالأخص من خلال السرد تصلنا الأحداث والشخصيات"¹.

2- صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تحدث في الماضي، أي هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهي التي تقابل عند جنيت Transposé ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية.

3- صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي أو هو: "الخطاب الذي يقوم فيه الراوي بإثبات أقوال الشخصيات أو خطاباتها بدون أي تدخل، وعندما يتدخل عن طريق الوصف أو التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر"².

4- صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر.

5- صيغة المعروض الذاتي: وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن، فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجد يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.

1- سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التحريف في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)- دار الثقافة- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1985- ص186.

2- المرجع نفسه- ص184.

6- صيغة المنقول المباشر: وفيه نجدنا أمام معروض مباشر، ولكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر أو غير مباشر.

7- المنقول غير المباشر: ومثله مثل المنقول المباشر مع فارق، وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود¹.

والواقع أن الرؤية التعبيرية لا يمكن حصرها في حدود العلاقة التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، فأى موضوع روائي لديه القدرة على أن يكشف عن تعدد لساني، وعن كثرة من الطرق، ففيه تتحاور مجموعة من الأصوات، ويبرز داخلها بالضرورة صوت الكاتب: "فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة داخلها يتحتم أيضا أن يدوي صوت الكاتب، فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره قابلة للإدراك ولا مرنة"².

إن صوت الكاتب، وكذا صوت الشخصيات ليست مجرد أغراض لسانية أو عناصر تجريدية لأن الخطاب بمحمولاته الفكرية، غني بالدلالات، وقصره على المعنى المحايد للملفوظ إنما هو خروج عن حقيقته الجوهرية. لذلك فالمفهوم التقليدي للأساليب، الذي ينظر إلى أشكال الخطاب على أنها تمثل وحدات منفصلة، بحيث لا يمثل كل صوت إلا حدود الدائرة المغلقة لصاحبه، وفي كثير من الأحيان بمعزل عن الفهم الكلي لمجموع العمل، مفهوم يظل قاصرا وسطحيا في ذات الوقت.

وهذا ما ينساق تماما ضمن فهم "غولدمان" ورؤيته، حيث يؤكد بأن الأعمال الأدبية شأنها في ذلك شأن البرامج السياسية والنظريات الفلسفية أعمال فردية وجماعية في ذات الوقت: "فهني جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات (رؤية العالم)، وهي فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة فيحقق لرؤية العالم نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة"³.

1- سعيد بفتير: تحليل الخطاب الروائي - ص 197- 198.

2- ميخائيل باختين: خطاب الروائي - ص 53.

3- جابر عصفور: عن البنية التوليدية - فصول - العدد الثاني - الجزء الأول - يناير 1981 - ص 86.

إن اللغة وهي تأتلف داخل أنساق النص تتحول بالضرورة إلى لغة مشبعة إيديولوجيا: "لهذا فإن اللغة الوحيدة تشخص قوى التوحيد المركزية الملموسة، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطا وثيقا بسلوريات المركزية الاجتماعية والسياسية والثقافية"¹.

بهذه الخطية تشكل اللغة داخل الخطاب نسقا أدبيا، وهذا النسق يشمل أحاديث الشخص، كما يشمل خطاب الكاتب نفسه، وهذا ما يحقق نسقا أسلوبيا من اللغات، حيث يتم أسلبة جميع خطابات الآخرين داخل خطاب الكاتب، بالرغم من أنه يظل على مسافة ما منها. وليس الأمر محصورا في هذا النطاق، فكل لغة، وكل خطاب، يمثل وجهة نظر، ومنظورا اجتماعيا وإيديولوجيا للفتات الاجتماعية القائمة. وإذا لم تفهم اللغة على أنها منظور اجتماعي وإيديولوجي، فهي غير مفيدة كنظام وكنسق، فكل مستوى خطابي إنما يعبر عن وجهة نظر نحو العالم.

ولما كان واقع الخطاب ينبي أساسا على هذه المنظورات، فإن أي قراءة تستند فقط إلى نظرية شكلية، فتقتصر على دراسة العلاقات الداخلية للنص، تبقى نظرية قاصرة ولا يمكن أن تقدم وصفا له قيمة على مستوى تفسير العمل، وكما تقول جوليا كريستيفا: "فإنه قد أصبح بديها مع مرور الوقت بأن السيميولوجيا التي لا تصحبها نظرية اجتماعية وأنتروبولوجية ونفسية تبقى مجرد وصف بسيط ليس له أهمية كبيرة في تفسير النصوص"².

إن القصة بمختلف أنواعها حتى وإن كانت قصيرة ليس من شأنها أن تستعرض أو توظف صوتا واحدا، لتكشف عن نوايا الكاتب منفردة، فهي مجال لتعدد الصيغ وتعدد اللغات والأجناس التعبيرية لأنها: "ترغم جميع العوالم الآفلة والبالية والمستلبة والمتدعة اجتماعيا وإيديولوجيا على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين، غير أن الكاتب يرفع إلى فوق تلك اللغات، نواياه ونبراته التي تتألف فيما بينها عن طريق الحوار، ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة"³.

إن تطور الرواية أساسا مرهون باكتشاف أنساق لفظية وإيديولوجية معبرة عن الحقيقة الجوهرية لصيرورة المجتمع، وبتعزيز التعدد اللغوي الذي يمثل كل فئة. غير أن هذا التعدد لا يجب أن يخرج

1- مبحثين: الحيات الروائي - ص 44.

2- Julia Kristeva: Le langage cet inconnu - P22.

3- مبحثين: الحيات الروائي - ص 158.

عن رؤية كلية من شأنها أن تؤلف بين تعدد الصيغ واللغات، لأن الرواية حتى وإن قدمت هذا التعدد اللغوي فلا بد أن يكون في إطار قصدي وواع ومنظم، وتظل هناك خصوصية لكل صوت، سواء كان خارجياً أو داخلياً هو اكتمال معناه، وهذا ما يكسبه بالضرورة القدرة على الاستمرارية والتجدد. وهذه ميزة الرواية الحديثة بصفة عامة، فهناك رؤية، غير أن هذه الرؤية لا تتجسد من خلال أصوات منغلقة في معنى محدد، فالفن الكلاسيكي -كما يرى بارت- هو الذي يلد الفكر التام التكوين، وهذا ما يجعله لا يتوفر على عنصر الديمومة وكما يقول: "ففي الفن الكلاسيكي يلد الفكر التام التكوين، كلاماً (يعبر عنه) ويترجمه ومن ثم فإن هذا الفكر لا يتوفر على ديمومة"¹.

ومهما كانت الدواعي فإن الفن الروائي خاصة لا يسمح بهيمنة نزعة جمالية أو شكلانية محضة فالمتكلم يظل دوماً منتجاً لإيديولوجياً، لأنه لا يستطيع إلا أن يكشف عن عقيدته ورؤيته للعالم بأي شكل من الأشكال، وحتى خارج العقيدة التي يكشف عنها المتكلم، فهو قبل كل شيء فرد اجتماعي وخطابه لغة اجتماعية، وليس مجرد لهجة فردية. فالخطابات الفردية التي تحددها الطبائع والمصائر الفردية لا تلقى اهتماماً في الرواية: "ذلك لأن كلام الشخص الخالص يترع دوماً نحو دلالة وانتشار اجتماعيين"².

وبناء على ذلك يمكن الوصول إلى استنتاجات أساسية فيما يتعلق بطبيعة الأصوات التعبيرية التي تتحلل العمل الروائي، وما يترتب عنها من مواقف إيديولوجية تعكس وجهة نظر الكاتب والسارد والشخصيات:

- 1- إن التعدد اللغوي واللساني، مهما كان توزعه على مساحة النص، فهو يعبر عن نية الشخصية التي تتكلم وفي نفس الوقت عن نية الكاتب ولو كان ذلك غير معلن بشكل مباشر.
- 2- قد يلجأ الكاتب على هامش مختلف الأساليب والأجناس إلى التعبير وبكيفية مباشرة عن رؤيته للعالم مبدئياً أحكامه القيمية، ويتم ذلك لدى كتاب كلاسيكيين وحتى محدثين، حيث يكون التعدد اللساني متأثراً داخل خطاب الكاتب، وقد يحدث هذا بوجه آخر عند إلحاق عناصر تعبيرية بالخطاب (نقط تعجب- استفهام- وقف ..) التي تجعل من صوت الشخصية يقدم مختلطاً على نحو أو آخر بصوت الكاتب، وكما يقول باحتين: "إذا كانت العضلة المركزية لنظرية الشعر هي عضلة

1- رولان بارت: درجة الصغر للكثافة- ص59.

2- ميخائيل باحتين: الخطابات الروائي- ص102.

الرمز الشعري، فإن معضلة نظرية النثر الأدبي المركزية هي معضلة خطاب ذي صوتين مصاغ حوارا داخليا في جميع أنماطه، ومغايراته العديدة"¹.

3- تتوفر اللغة الروائية على عدد وافر من المنظورات الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية تمثل بمضامين دلالية ذات أبعاد متباينة، فالكاتب الروائي يستقبل داخل عمله الأدبي تعددية لسانية وصوتية للغات أدبية وغير أدبية، وهذا ليس من شأنه أن يضعف تصويره، بل يثريه ويجعله أكثر تفردا.

4- إن هذا التعدد الذي يخضع الرواية لحوار متنوع، وهو بالضرورة حوار اجتماعي يتخلل كل عناصر العمل، ولا يقتصر على عنصر متفرد، فمثلا يخص المحتوى فهو يخص الشكل أيضا.

5- تتخلل العمل الروائي مجموعة من الأجناس التعبيرية، سواء أدبية من قصص وأشعار، أو غير أدبية من نصوص علمية ودينية، وداخل الرواية بشكل خاص توجد أنواع من الأجناس التعبيرية منها المذكرات، البيوغرافيا، الرسائل... إلخ، غير أن هذه الأجناس يجب أن تدخل في نسيج كلي تؤلف بينها رؤية محددة.

6- تفرض الرؤية الإيديولوجية التي يتبناها القاص في كثير من الأحيان الوسائل والأدوات الفنية خاصة إذا كانت هذه الرؤية نابعة من اتجاهات عقائدية، فرضت ممارستها على النقد والأدب بصفة عامة.

7- كل موضوع يدخل عن طريق الخطاب ضمن ثنائية هي الواضح والغامض، وهذه الثنائية هي التي تحقق أبعاده الدلالية وكذا شرطية الفنية.

8- لا تتم معرفة مستويات الخطاب ودلالاته إلا بمعرفة من يتكلم، وفي أي ظروف يتكلم، ومن المتلقي؛ لذلك يجب أن توضع المحادثة في سياقها.

9- كل خطاب لا يمكن أن يفلت من السير في اتجاه ما قيل سابقا مهما كانت قدرته على التجاوز وقدرته على إبداع أشكال وقيم جديدة.

وعليه، فإن هذه المنطلقات بإمكانها أن توفر لنا مجالا خصبا لدراسة الرؤية التعبيرية، انطلاقا من علاقة الراوي بخطاب مختلف الشخصيات، وضمن مجال الرؤية التي يطرحها الروائي، والتي تحدد طبيعة هذه الرؤية ومستوياتها.

1- ميجانيل باختر: الخطاب الروائي - ص 90.

1- رؤية الخطاب المباشر:

إن رؤية الخطاب تدعو إلى التصدي لإشكالية سردية بالغة التعقيد، يتم من خلالها طرح السؤال حول بعدين أساسيين يتعلقان في ذات الوقت بمن يرى ومن يتكلم. وإذا كانت صيغة الخطاب المباشر، من الصيغ التي يتراجع فيها صوت الراوي، بالنظر إلى أشكال الخطاب الأخرى، إلا أن ذلك لا يعني تماما من تواجد هذا الصوت بكيفيات مختلفة، حتى في الحالة التي يتولى فيها الراوي/ الشخصية سرد الأحداث ضمن صيغة المعروض الذاتي موظفا ضمير المتكلم.

وتتميز رواية "الحب في المناطق المحرمة"¹ للكاتب "جيلالي خلاص" بترعة واضحة نحو تنوع الأساليب والصيغ، ولعل أهم مظهر لهذا التنوع رواية بعض الفصول بضمير المتكلم، وفصول أخرى بضمير الغائب. وفي هذا الإطار تشكل الأنساق السردية المختلفة وتعدد الصيغ في حدود الرؤى المتشاكلة ضمنها، بحسب وضعية الراوي والتزامه بزواية نظر محددة. ويبدو أن الكاتب ممن ظلوا حريصين على الاقتراب من الصوت المباشر للشخصيات، وذلك عن طريق التنوع في استعمال الضمائر: "فاستعمال جيلالي خلاص المكثف والمتداخل للضمائر مكنه من أن يرصد عوالم متعددة بلغة سردية مألوفة في قليل من الأحيان ولغة شعرية ممزوجة بصورة أدبية وفنية متنوعة في أكثر الأحيان (...). ومن جانب آخر يأتي هذا التوظيف المكثف للضمائر ليغني الدلالة والمعنى، ويثري النص، ويجعل في الوقت ذاته؛ التوافق ممكنا ومنسجما، بين السرد والحكاية، انطلاقا من أن هذا التنوع الصوتي يزيد الرواية تكاملا"².

ولما كان الكاتب في هذه الرواية ينطلق من رؤية يحاول من خلالها الكشف عن واقع التيارات الأصولية المتطرفة، والخلفيات التي تنطلق منها على المستوى الاجتماعي والسياسي؛ فقد أدى هذا التوجه العام إلى تحديد مسارات سردية معينة فيما يتعلق بوظيفة الراوي وعلاقته بما يروي مخضعا كل ذلك لرؤيته الإيديولوجية.

وعليه يتكفل الخطاب المسرود الذاتي في الفصول المروية بضمير المتكلم، بعرض وجهة نظر الراوي/ الشخصية سواء على مستوى حكي الأحداث أو الأقوال: "فالراوي الذي يسرد وقائع حياته اليومية، يحتل موقعا يمكنه من التحكم في مادة قصته بيقينية تامة تكسبه ثقة القارئ"³. ويمكن

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- دار الجديد- الجزائر 2000.

2- محمد بوشحيط: مستويات الكلام في رواية حاتم الشفق لـ "جيلالي خلاص" - المساعلة- العدد الأول- ص158.

3- Roland Bourneuf / Real Ouellet: L'univers du roman- Editions; P.U.F- Paris 1975- P87.

مثل هذا الخطاب من وصف الأحداث وعرض الأحاسيس وكذا المونولوجات الداخلية، دون أن يشعر ذلك بوطأة الراوي العليم. فشخصية "سلوى" الطالبة الجامعية التي اختطفها الإرهابيون، تروي عن نفسها فتقول: "أحسست أن آخر قواي تنهار فتوقفت عن الجري، رغم خوفي الشديد من لحاقهم بي، وانزويت قرب خرشة ضرو ضخمة. وسرعان ما تضرب بصري ودوخ الدوار رأسي اعتقدت أن الأرض تتمد تحت إليّ غير أن برودة الأعشاب المليئة بالندى في هذه الصبيحة المضطربة صعدت عبر عمودي الفقري فأطارت الدوخة عن عقلي المتعب"¹. فمثل هذا الخطاب النابع عن الراوية/الشخصية بقدر ما ينقل الحدث، فهو يعرض للأحاسيس الباطنية، وكل ذلك ضمن نطاق الرؤية مع، لأن صيغة هذا الأسلوب تستطيع أن تحقق الإيهام الكلي بواقعية الحدث باعتبار الراوية هي الشخصية ذاتها، بالإضافة إلى كون الأحداث مقرونة بالحاضر. وهذه التقنية دون شك تقترب بالسرد من المنظور السير ذاتي الذي من شأنه خلق إيهام حقيقي على مستوى تداخل صوت الراوي مع صوت الشخصية، وعلى مستوى آخر تقدم ما هو تخيلي وكأنه واقعي فـ: "تقنيات السرد الروائي التي تتضافر وسمات كتابة سير ذاتية تنهض على تطابق صوت المؤلف والراوي والشخصية التي تُمزج السردية بالشعري والروائي بالسير ذاتي وتُكسب الحقيقي أو التحقيقي رحابة التخيل واتساع الذاكرة التي لا تحدّها حدود"².

وتمكّن صيغة الخطاب المسرود الذاتي من إنجاز النقلات الزمنية باتجاه الماضي عن طريق الاستدكار، وتُتخذ تقنية التداعي وسيلة لذلك، وعليه فإن شخصية الراوية/الشخصية تعود إلى الماضي لتعرض تفاصيل مشهد يجسد الأعمال المشينة التي ارتكبتها الإرهابيون في حق المدنيين، وخاصة في حق المرأة، وينبثق مثل هذا الخطاب الاستدكاري على النحو التالي: "غير أن هبة عنيفة مباغتة رفعت أسفل فستاني الممزق ومررت أناملها الباردة إلى ساقي وفخذي، الأمر الذي ذكرني فجأة بفخذي حكيمة العاريتين المنفرجتين"³. ومن ثمة فإن خطاب الراوية/الشخصية ينري لعرض كل التفاصيل التي أحاطت بتعذيب الإرهابيين لـ "حكيمة"، التي رفضت أن تخضع لتزوات أميرهم. لكن صيغة الخطاب المسرود الذاتي يفتح بعد ذلك لأشكال أخرى من الصيغ كـ "المونولوج الداخلي"، الذي غالبا ما يرد في شكل تساؤلات تُعبر عن حيرة "سلوى"

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص19.

2- محمد الشحات: سرديات النفي (الرواية العربية بعد عام 1967) - شركة الشرق الأوسط للطباعة - الأردن - الطبعة الأولى 2006 - ص177.

3- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص10.

الراويّة: "هل بقر بطنها؟ لا.. لا - لا أثر للدم على ثوبها الممزّق، ثم ربّاه، ماذا يفعل؟"¹. فالمونولوج الداخلي كصيغة خطاب مباشر بدوره قد أسهم في تحقيق الإيهام بالواقع، مما يشعر بأن الشخصية لا تروي أحداثاً فقط بضمير المتكلم وإنما هي مشاركة في تلك الأحداث ومنفعلة بها. وهذا النوع من المونولوج الداخلي المباشر، يختلف بالطبع عن المونولوج غير المباشر الذي يقدم فيه الراوي الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما أنّها كانت تأتي من وعي شخصية فـ: "الصفة الأساسية للمونولوج الداخلي أن ما يقدمه ينبع من الوعي مباشرة، أي أنه يقدمه في ثوب لغة الشخصية، ومن خصائص العمليات الذهنية لديها"².

وإذا كانت صيغ الخطاب هنا، سواء فيما يتعلق بالمسرود أو المونولوج الداخلي الذي يتخلله كخطاب مباشر قد حققت شكل الرؤية مع، ولم تُشعر بسلطة ما للراوي الحقيقي الذي هو الكاتب، خاصة وأن صيغة الخطاب المسرود احتوت في جملها وصفاً من الخارج للأفضية والشخصيات، إلا أن ذلك لم يؤد إلى خلق فضاء تخيلي قائم على تعددية الأصوات، فصوت الطرف الآخر بقي مكبوتاً ممثلاً في صوت الجماعات الإرهابية، ولم يتم التعرض إليه إلا من خلال خطابات قصيرة منقولة من وجهة نظر الراوية/الشخصية، ذلك لأن مصاحبات الخطاب التي أظرت بها هذه الخطابات، من شأنها أن تضعها ضمن مسار واحد وتخضعها لمنظور الطرف الذي يروي عنها. فأمر الجماعة بعد أن ينكل بـ "حكيمه" تقوم الراوية بنقل خطابه العنيف على الشكل التالي: "بنات الكلاب، هيا صفقن وزغردن حتى يملأ الفرح الغابات والجبال والوديان"³. ويسري خطاب أمير الجماعة كله على هذا النسق، في شكل تهديد ووعيد، بما يُحيل إلى وحشيته، وبالتالي يقدم صورة سلبية لمثل هذه الحركة المسلحة التي ظهرت في الجزائر عقد التسعينيات. وعليه؛ فانطلاقاً من خلفية إيديولوجية ضبطها الكاتب الضمني تم تحديد مسار الرؤية السردية، ومن خلالها تم تحديد الشكل السردى الملائم لذلك، فلم تكن الرواية دراما خالصة أو همت بغياب الراوي، كما لم تكن شكلاً بانورامياً هيمن فيه الراوي على الأحداث، وإنما اقتربت الرواية من شكل: "العقل المسرحي Esprit dramatisé"، حيث يتم التركيز على شخصية محورية"⁴؛ يعرض الخطاب من خلالها

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 13.

2- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة (عمود الربيعي) - دار المعارف - مصر - القاهرة - الطبعة الثانية 1975 - ص 49.

3- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 16.

4- عبد المجيد الحبيب: حوارية الفن الروائي - مطبعة آنفو/ برانت - المغرب 2007 - ص 67.

بما في ذلك خطاب الغير. هذا علاوة على أن صيغة الخطاب في هذه الرواية قد اندرجت ضمن خطية واحدة، ولم تفصح عن تنوع اجتماعي للغات، ولعل المعالجة السياسية التي طغت قد جعلت الرواية حتى وإن كانوا شخصيات؛ يتكلمون لغة واحدة. غير أن الرواية في الواقع: "هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية. وتلفظ متصنع عن جماعة ما، ورطانة مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، إلى لغات للأيام بل الساعات الاجتماعية والسياسية. كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته"¹.

ومن الواضح أن الخطاب المسرود الذاتي، حتى وإن كان يحقق الرؤية مع، ويعد هيمنة الراوي العليم، فإن أفقه قد يبدو محدودا في نقل خطابات الغير، وينعدم هذا الأفق على مستوى نقل مونولوجات الغير. لكن كل ذلك إنما ينم على أن الخطاب الذي تقدم به الكاتب على لسان الرواية في هذا الإطار خطاب مؤدج، يحمل رؤيته الخاصة تجاه واقع معين ظهر فيه الإرهاب منبثقا عن حركات إسلاموية، وظفت الدين لأغراض سياسية، وزرع الرعب في نفوس المواطنين.

غير أن صيغة الخطاب، في الفصل الثاني تتخذ مسارا آخر، باستلام الحكيم راو يظل الراوي المركزي في هذه الرواية، وإن كان أسلوب السرد المتبع سيسمح بظهور رواية آخرين يتولى كل على حدة رواية قصته مع الإرهاب، الأمر الذي أدى إلى تنويعات صيغية متعددة. والملاحظ أن الراوي يخول لنفسه الانتقال من صيغة الخطاب المسرود بضمير المتكلم إلى السرد بضمير الغائب، ويمهد لذلك بتوجيه الخطاب للمتلقي مباشرة على النحو التالي: "كنت أنا قد عشت الزلزال وقد سجلت ذلك في مذكراتي وها هو فصل منها بضمير الغائب: (كان ممددا على سريره حين شعر في رعب بقوة غريبة ترفع جسده عاليا ثم تهوي به بلا هوادة، لكن بدل أن تُطوَّح به في المتاهة المرعبة دوَّحت به إلى أن أيقظته)"². ويبدو أن التحول التواطئي بين الراوي والمتلقي من صيغة إلى أخرى، بقدر ما يثبت اطلاع الكاتب الجزائري على صيغ الحكيم المختلفة، قد يُحيل إلى العودة من حين لآخر إلى أساليب السرد الكلاسيكية المعتمدة على السرد بضمير الغائب، قصد إضفاء نوع من الموضوعية على طبيعة الحكيم، عن طريق خلق مسافة بين الحكاية وراويها. ويختار الكاتب على

1 - ميجانيل باحتين: الخطاب الروائي - ص 29.

2 - جيلاني خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 23.

هذا الأساس أن يُكتب المقطع الذي أنجز فيه الراوي هذا التحول الصيغي إلى ضمير الغائب، الخط السميك، ليشدد بشكل أو بآخر على قيمة دلالية معينة. ويمتد المقطع المشار إليه لعشر صفحات، وهو عبارة عن استذكار مُمهد للحديث عن حوادث أكتوبر 1988. وفي هذا الاستذكار يتكلم الراوي عن عمله ككاتب عمومي بعمارة واقعة بشارع حسية بن بوعلي، كما يتكلم عن النفاق الاجتماعي، وعن الكلب "طيو" الذي قتله المظلي الفرنسي، وعن صاحب العمارة الذي طلق زوجته حتى لا ترثه، وعن دم الشهيدة حسية بن بوعلي مع تقبيح الجنرال الذي قتلها؛ لينتهي كل ذلك بانفجار حوادث أكتوبر، كان الراوي ذاته ضحيتها.

ومن دون شك أن التنويع الصيغي الذي لجأ إليه الراوي هنا، بالانتقال من صيغة الخطاب المسرود بضمير المتكلم إلى المسرود بضمير الغائب كان يحمل في ثناياه بُعداً مركزياً، يتمثل في تضمين الكاتب لرؤيته حول كل ما حاق بالجزائر من تنكر لقيم الثورة وتخلي المجتمع عن مثله الإنسانية، وهو ما قاد إلى انفجار حوادث أكتوبر بكل التبعات التي أفرزت مرحلة من الصراع الدموي. لأن السرد بضمير الغائب عادة ما يكرس رؤية الراوي العليم ويمكنه بالتالي من عرض جميع التفاصيل والحديثات، مع تضمين رؤيته الخاصة من خلال عناصر مؤدجلة لهذا النمط من الخطاب.

لكن الراوي رغم ذلك لا يُخضع خطابه كله للسرد بضمير الغائب، فهو يظل يُشعر المتلقي بأن الراوي/الشخصية هو المتكلم الحقيقي، فيعود بين ثنايا الخطاب للسرد بضمير المتكلم على النحو التالي: "الإرهاق يتزل رصاصاً في ركبتيه، ورغم ذلك، فقد قض أسنانه وارتكز على أول شيء صلب صادفه ووقف ثم رمى قدمه صوب النافذة القريبة حيث مد يده لإزاحة الستار حتى يرى الشارع. ماذا وقع؟ أي كابوس أعيشه؟ الظلام شديد الحلكة ولا إنارة في الشارع!"¹. فالراوي قد انتقل في هذا المقطع بشكل تلقائي إلى توظيف صيغة الخطاب المباشر، بالعودة إلى ضمير المتكلم (أي كابوس أعيشه؟). ويبدو أن مثل هذه الصيغة المباشرة تنبثق كل مرة في ثنايا السرد عند المحطات الخرجة، والانفعالية، مما يحتم بالضرورة بروز صوت الشخصية؛ وعليه: "فقد يتلبس هذا التحول الفجائي إلى الخطاب المباشر أو ما يُسمى المناجاة الداخلية إذ تتكلم الشخصية في هذه الحالة دون إشعار مسبق، لكن السياق وحده هو الذي يوضح انتفاء هذا الاشتباه. فالسارد، إذ

1 - جيلاب حلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 25.

يفسح المجال للخطاب المنقول كي يظهر، لم ير حاجة ماسة إلى إعلان للقول، وإنما باغت بملفوظ الشخصية المتقبل مثلما باغت به الشخصية في مستوى الواقع الأنا المسرودة يوماً، وذلك لغاية الإيهام بالواقع يسعى السارد إلى تحقيقه بكل وسيلة¹.

ومن ثمة فإن هذه التنويعات الصيغية، إنما هي نتاج لتجربة الكاتب "جيلالي خلاص" ووعيه بالتقنيات الحديثة، الأمر الذي قاده إلى الحرص على نقل صوت الشخصية حتى ضمن صيغة الخطاب غير المباشر، كما هو الحال في هذا المقطع: "فقطع أحلامه (أي أحلام؟) ونومه المريح، لكن ما له يُخمن بينما الحدث يظهر أن الدنيا انقلبت فعلاً؟ ما له واجم هذا الوجوم المُرمن الذي لم يبارحه حتى في اللحظات الخرجة على ما يبدو؟"². فهذا المقطع هو خطاب غير مباشر حر، وهو شكل من أشكال المونولوج الداخلي يتداخل فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية، وهو لذلك خطاب يُحقق شكل الرؤية مع. وأهمية هذا الخطاب تعود لكون الكاتب عبّر من خلاله عن موقف جماعي، وبذلك أخرج من خصوصيته الفردية إلى دلالاته المجتمعية، فهو صوت المجتمع الذي يواجه واقعاً مأساوياً، وكما يقول -باختين- فالذي: "قُدّر للتحدث وللشخصية من مصير في اللغة، يعكس المصائر الاجتماعية للتفاعل اللفظي وللتواصل اللفظي الإيديولوجي في تياراتها الأساسية"³.

وإذا كان بداهة أن صيغة الخطاب المباشر، هي مجال لانبثاق صوت الشخصية، فمن المفروض أن يعكس هذا الخطاب واقع هذه الشخصية على المستوى الذهني، بل وينقل وعيها فـ: "بواسطة هذه الصيغة يتم تضمين الحوار كلاماً مباشراً محافظاً على نصه وصيغته الزمنية، وغالباً ما يكون مؤشراً بين قوسين للتدليل عليه. وقد يأتي المنقول المباشر مختصراً يومض عبر جملة منتقاة يرى الكاتب أهمية تثبيتها في نسيج الكلام غير المباشر، لكي تتميز بدلالاتها النفسية أو الإيحائية أو المناسبة"⁴. غير أن الأمر لا يتحقق دائماً إذا كان الراوي يتخذ صيغة الخطاب المباشر فضاء لإسقاط أفكاره، لأنه في هذه الحالة يتم استشعار صوت الراوي ولو بطريقة ضمنية، ويكرس شكلاً من أشكال الرؤية من الخلف، ذلك لأن صيغة المنقول المباشر، ليس من شأنها أن تحيّد دائماً صوت الراوي، ومن خلفه الكاتب: "الآن لا يسعه إلا أن يتذكر تلك القصاصة التي كتب عليها

1- أحمد سعادوي: في السرد في قصص طه حسين - كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافص - تونس - الطبعة الأولى 2002 - ص 197.

2- جيلالي خلاص: حب في الماضى المحرمة - ص 26.

3- ميجاتيل - حنين: ماركسية وفلسفة اللغة - ص 213.

4- فاتح عبد السلام: حوار القصص (تقنيات وعلاقات السردية) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1999 - ص 94.

يوما بأسلوبه الصبياني وهو لما يزل في النهائية ابتدائي:(الشعور الذي يتتابي الآن هو نفس الشعور الذي كثيرا ما ران على حواسي...نوع من الملل، الكتابة، العياء، الشعور بالوسخ، بالغربة، الانعزال"¹. فهذا الخطاب المنقول المباشر، من المفروض أنه يتجاوز بكثير مستوى وعي الشخصية، إذا ما علمنا بأن الراوي/ الشخصية هنا مجرد طفل يدرس في مرحلة التعليم الابتدائي، فكيف تصل مدركاته إلى هذا الحد من الشعور بالغربة التي لا يتمثلها إلا كبار الوجوديين.

ويعود الخطاب إلى طبيعته الأولى ضمن مقاطع موائية، إذ يتولى السرد الراوي/ الشخصية. وعن طريق الخطاب المسرود الذاتي يتم وصف الفضاء بطريقة رمزية، والذي يحمل في كنهه تحليلا متعدد الأبعاد للواقع السياسي والاجتماعي، في المرحلة التي أعقبت أزمة أكتوبر 88: "كنا في شهر نوفمبر ولم تغب الشمس عن السماء يوما. كان القحط على الأبواب. جاءت أسراب الجراد صفراء كضياء العصر، وعلى غير المألوف، ظهرت فراشات ملونة كقوس قزح بالأحياء الشعبية(...)" ثم اختفى الحمام من على شرفات المنازل وسطوحها فجأة"². فالخطاب بهذه الكيفية الرمزية المكثفة، يحمل رؤية الراوي، ومن خلاله الكاتب، للتحويلات السياسية التي وقعت مع بداية التسعينيات والتي أدت إلى الانهيار شبه الشامل للمشروع الوطني، وزحف الجراد على المدينة إنما هو رمزية لذلك، بالرغم من أن تلك التحويلات قد حملت في إرهابها تباشير للطبقات الفقيرة مُعبرا عنها بظهور الفراشات بالأحياء الشعبية.

بهذا الشكل لا يتصل الخطاب المسرود الذاتي -باعتباره خطابا مباشرا للراوي وموجهها للمتلقي- لدى الكاتب "جيلالي خلاص" من تلك الرؤية المستلهمة من واقع المجتمع، فيظل كاتباً جزائرياً ملتزماً بقضايا شعبه، وإن كان ينحو أحيانا باتجاه إثارة قضايا تُعرق في الجنس، بدل الحب يبعده العاطفي والإنساني، مما أثر سلبا على عمق مثل هذا العمل الروائي: "على الفور، تعرّيت كما ولدتي أمي. ورميت بنقلي في الماء الذي طش على الجدران. قهقهت وسيلة وسقط ديوان نزار من بين أصابعها(...)" كانت إحدى ورقات الديوان قد التصقت بنهدا العاري الخارج نصفه من الماء"³. فتصوير مثل هذه العلاقات الجنسية بين الراوي/ الشخصية و"وسيلة" كشخصية محورية،

1 - جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص28.

2 - المصدر نفسه- ص35.

3- المصدر نفسه- ص38.

يُقلل من أهمية العمل الروائي وحديثه، بل ويُخل ببنائه الفني؛ إذ لا يمكن مواجهة مشروع أصولي متطرف، وجماعات إرهابية تشبعت بمفاهيم مغلوطة تمثل هذا العبث الجنسي.

وتطغى على الخطاب المسرود الذاتي أحيانا النبرة التقريرية، ويسعى الراوي في حدودها إلى إعلان موقفه بشكل واضح من الحركات الأصولية المتطرفة والجماعات الإرهابية. وينسجم هذا التوجه مع أغلب الكتابات التي انبثقت في الجزائر عقد التسعينيات، ويعود ذلك للترعة العدوانية التي تميزت بها تلك الجماعات المسلحة بإزاء الشعب الجزائري عامة، والطبقة المثقفة خاصة: "في البداية، كان الصراع بين الجيش وقوات الأمن المدعومة له وتلك الجماعات المتمردة التي لجأت إلى الغابات والجبال، ثم توسع الصراع فأصبحت الجماعات المسلحة-كما سمت نفسها- تُهاجم القرى التي لا تثبت ولاءها وتعيث فيها فسادا"¹. فالراوي هنا وضمن هذا الخطاب التقريري المباشر، يكون قد نقل موقفه بشكل واضح وصريح من أعمال وممارسات الحركات الإرهابية المسلحة، عند حكمه عليها بأنها كانت تعيث فسادا في تلك القرى. وهذا الموقف الذي يتضمنه الخطاب إنما يعبر بشكل أو بآخر عن موقف الكاتب ذاته؛ كون الكاتب لا يمكن أن يكون غائبا، خاصة عبر هذا الراوي/الشخصية، لأن: "الادعاء بأن الكاتب غائب في لحظة انكشاف الشخصية هو مجرد ادعاء، فحضور الراوي لا يختلف عن حضور الكاميرا أو المراسل الصحفي، وهو ليس له علاقة شخصية بالشخص الذي يجري مقابلة معه، قد يطرح الأسئلة الخاطئة، الأسئلة التي قد تعلق الموضوع"².

وبالرغم من أن الخطاب المسرود بضمير المتكلم، هو خطاب سير/ذاتي؛ فهو يسمح بظهور أنساق سردية مختلفة، وأهم نسق يتخلل عادة حكي الأحداث هو المونولوج الداخلي الذي يرد أحيانا مقرونا بعبارة "قلت في نفسي" هذه العبارة التي يسعى السرد الحديث للاستغناء عنها، بتوظيف صيغ أخرى كالخطاب المباشر الحر، أو غير المباشر الحر. ويأتي فعل القول متأخرا على مادة القول مما يحيل إلى تأثر الكاتب بصفة أخص بطرق السرد الغربية: "إنها قصة طويلة.. قلت في نفسي متنهدا وأنا أدق باب غرفة وسيلة"³. وقد يرد المونولوج الداخلي في شكل خطاب مباشر

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص36.

2- أناليس نون: كتابة الرواية- ترجمة محمد منقذ الهاشمي)- الموقف الأدبي- تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق- العدد 150- نوفمبر 1980- ص46.

3- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص36.

كصيغة غير مقيّدة بفعل القول، وفي هذه الحالة ينتقل العرض من الأسلوب الإخباري المتعلق بسرد الأحداث إلى الأسلوب الاستفهامي الموصول بذات الراوي/ الشخصية: "ألم تجع، هي التي لم تأكل مثلي هذه ست ساعات خلت؟ أأكلت في غيابي"¹. وهي مونولوجات في الواقع لا تُعمق البُعد النفسي، ولا تُعد حتى ضرورية، باعتبار أن الراوي/ الشخصية قادر على طرح مثل هذه الأسئلة على الطرف الآخر دون أن يوجد أي عائق يحول دون ذلك. وعليه، فتوظيف المونولوج الداخلي لا بد أن ينبثق من رؤية، من شأنها أن تجعل من العالم الداخلي للشخصية، في علاقة دائمة مع التجربة الواقعية، كما يجب أن تُسهّم في بناء الشخصية، وتحديد معالمها التي يُعدّ البعد النفسي جزءاً أساسياً في بنائها.

وعلى مستوى آخر فإن الخطاب المسرود الذاتي، قد طغى في الرواية بحيث غطى على جميع الأصوات الأخرى، فغدت الرواية أقرب إلى الرواية المناجائية، التي يهيمن عليها الصوت المنفرد، وهو هنا صوت الراوي/ الشخصية. ومن مؤشرات تراجع التركة الحوارية، بروز السرد كفضاء مهيم سابقاً للعرض، مع مطلع كل فصل على النحو التالي: "وصلنا إلى البيت. نرعت وسيلة سترتها بينما جلست أنا ألثت من صعود سلم العمارة. لأول مرة أشعر بهذا رغم أنني أسكن هذه الشقة منذ سنوات. قالت وسيلة متخوفة: ما لك أشعر بوعكة؟

- لا، لا، مجرد تعب.

- تعال أساعدك على نزع سترتك"².

فعرض خطاب الشخصيات في الرواية، قبل اللجوء إلى سرد الحدث يكون أكثر حيوية، كما يؤدي إلى إضفاء الطابع المشهدي على السرد، وبالتالي يوهّم الخطاب بشكل الرؤية مع. لكن الكاتب في هذا السياق لا يزال يتشبث بطرق العرض الكلاسيكية التي تذكر في الغالب بوجود الراوي من خلال سرده للأحداث، ونقله للأقوال. هذا بالإضافة إلى كون هذا النمط من الحوار غطى يكتسي طابع حكي الأحداث لا نقل الأفكار وبالتالي فليس هو مجالاً لتعددية الأصوات مما يضفي نوعاً من الرؤية البوليفونية؛ ذلك لأن: "الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية

1- حيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 37.

2- المصدر نفسه - ص 93.

الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه الملىء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية"¹.

كما يفتح النص على أساليب أخرى، قد تُضعف من حضور صوت الراوي الغيري أو صوت الكاتب الضمني، بالرغم من أن صيغة الخطاب التي تُوظف من خلال هذه الأساليب هي الصيغة المباشرة. ومن هذه الأساليب أسلوب الرسالة، الذي استغله الراوي/الشخصية للتذكير بما كتبه لـ "وسيلة" وهو بالسجن بعد أن اعتقلته السلطة في خضم حوادث أكتوبر 88. لكن مثل هذا الخطاب المسرود الذاتي بدا أنه مجرد إسقاطات لخطاب الراوي الغيري؛ لما تخلله من مواقف متناقضة ومشاعر متباينة لا يمكن أن تصدر عن شخصية محددة المعالم والبناء، فالراوي/الشخصية يقول في الرسالة: "حييتي وروح قلبي. دقائق، ونبضات، ساعات من الأرق، مازلت أذكر همساتك: أحبك، أحبك بجنون، سأهيك حياتي"². وتبرز إشكالية مثل هذا الخطاب المباشر، على مستوى سطحه وفجاعته، فهو لا يحتفظ بأي عمق فكري، باعتباره مجرد مشاعر رومانسية، تؤول إلى تناقضات واضحة، فمن الرؤية المثالية للحب، إلى الرؤية المادية الشبقية، وكأن هذا الخطاب لا يصدر عن شخصية واحدة، وإنما عدة شخصيات، فيرد في الرسالة: "وإذا الشبق يلهب جسدنا حتى النخاع، حتى أعماق أعماقنا وإذا نار الحب تتأجج لتشق في الروح الوهلي الفج تلو الفج"³. ومهما يكن، فهذا الخطاب المسرود الذاتي، بصيغته المباشرة في هذه الرسالة، ونظرا لخلوه من رمزية واضحة قد مال إلى أسلوب السجع، مما أدى إلى طغيان الوظيفة الزخرفية عليه، وقلل من أهميته.

ومع ذلك يلجأ الراوي إلى خلق تشكيل متنوع على مستوى صيغ الخطاب، فالخطاب المسرود الذاتي مثلما يستقصي الحاضر سرعان ما يفتح على استحضار أحداث وقعت في الماضي مع بداية التسعينيات، والملاحظ أن الخطاب المسرود في عودته للماضي يغلب عليه حكي الأحداث، أما في رصده للحاضر فيغلب عليه نقل الأقوال في صيغتها المباشرة. ولما كان الماضي يكتسي دلالة مركزية، فقد كانت تقنية الاستدكار وسيلة هامة في ذلك، يقول الراوي: "بعد أن مارسنا الحب وأكلنا، قامت وسيلة فحضرت فنجان قهوة (...). لم تعش وسيلة كارثة الزلزال ولا كارثة غياب الشمس والتناحر على من هو الأسبق بالإتيان بها. ولم تر جماعات مسلحة. ولم تعرف رعبها.

1- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية- منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2000 - ص 55.

2- حيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 94.

3- نصندر نعمة - ص 100.

قرأت عنه في الصحف الأجنبية فقط"¹. فصيغة المسرود الذاتي مكنت من العودة إلى الماضي، وتقدم عرض عن الأحداث العصبية التي مرّت بها الجزائر منذ حوادث أكتوبر، مروراً بالصراعات الحزبية، ثم الصراع المسلح مع الجماعات الإرهابية. ومن دون شك فإن هذه الصيغة بما تضمنته قد نقلت رؤية الراوي للواقع السياسي، الذي يرى بأن كل الأطراف السياسية المتنازعة لم تكن تحمل أي مشروع واضح، ولم تكن تؤمن بالديمقراطية، لأنها كلها كانت تعتقد بأنها تحوز الحقيقة المطلقة، ثم أسهمت التيارات الأصولية الراديكالية في تقويض تلك التجربة بلجوتها إلى العنف.

ويؤول الخطاب ثانياً إلى الحاضر، ممهداً للانفتاح على مشاهد حوارية، تتميز بجمل قصيرة، قد تطول إذا ما تعلق الأمر بسرد حكاية موازية، حيث يستأثر الراوي بالحكي وهذه الصيغة تستمد خاصية الخطاب المنقول المباشر، لأن الخطاب رغم طوله ينسب للراوي باعتباره شخصية ينقل خطابه كما ينقل خطاب الغير: "قالت: لا بد أن تروي لي/ - قلت: سأحكي لك/ وبدأت أحكي لها قصة موت سي عبد الباقي: فجر مقتله لم يفتن سكان القرية على صوت المؤذن كما اعتادوا، وإنما على هذيل حمام غزير كان آت من جهة ساحة الشهداء"². ويستمر عرض قصة اغتيال "سي عبد الباقي" من طرف الجماعات الإرهابية، وانطباع ذلك على نفوس المواطنين، ويضفي الراوي طابعاً أسطورياً على المظاهر التي اقترنت بذلك؛ كعشرات الحمايم التي افترشت ساحة الشهداء بالأزهار، والمواطنون الذين ما أن رفعوا رؤوسهم إلى نصب الشهداء، حتى رأوا رأس الشيخ عبد الباقي صاحب الكرامات معلقاً فوق النصب. ومع ذلك يحيل مثل هذا الخطاب المنقول المباشر إلى الطابع الاجتماعي، ليس على مستوى تنبیره وخصائصه الأسلوبية فقط، وإنما على مستوى الأبعاد التي يحملها، في كونه يتضمن رؤية، تعبر عن الموقف من الإرهاب، كما تقدم تصورات رؤيوية لتخطي الأزمة، وعليه يبدو المتكلم أساساً في هذا الخطاب: "فرد اجتماعي ملموس ومحدد تاريخياً، وخطابه لغة اجتماعية - ولو أنها ما تزال جنينية - وليس لهجة فردية"³.

وإذا كان من المناسب تسخير مثل هذه العناصر التخيلية على مستوى صيغة الخطاب المعروض، لما تُضفي على الحكي من طابع جمالي شعري، فإنه بالمقابل قد تؤثر سلباً على مستوى عمق رؤية

1- جبلاي حلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 39.

2- المصدر نفسه - ص 40-41.

3- ميشاليل باخين: الخطاب الروائي - ص 102.

الكاتب ذاته وواقعيتها، ذلك لأن مواجهة المشروع الأصولي المتطرف، إنما تكون عن طريق رؤية حضارية تستجيب لروح العصر منطلقة من منابع الدين الصحيحة، وليس مما يرمز له في هذا السياق "سي عبد الباقي" صاحب الكرامات، والأساطير التي اقترنت به في هذه الرواية.

ويتضمن الخطاب المسرود الذاتي، صيغ منقولة بشكل غير مباشر فيما يتعلق بـ"خطاب الغير تأتي على هذا النحو:" "يقال أنه إذا التقى أحداً ومزق طرفاً من عباءته وأعطاه له من الله عليه بالخير فوجد عملاً إذا كان بطالاً أو رقي في عمله إن كان عاملاً"¹. فاستعمال فعل القول مبنياً للمجهول يعطي الحرية للمتكلم، كي ينقل خطابات الغير بأسلوبه الخاص، وهذا ما يؤدي على مستوى الصيغة المنقولة إلى الرؤية من الخلف. لكن تراكيبة صيغ الخطاب أمر حيوي بالنسبة للسرد، لأنه يساهم في توليف عناصر صيغ مختلفة من شأنها أن تحمل وجهات نظر متعددة.

وإذا كان السرد في هذه الرواية يقوم على راو مركزي يسرد بضمير المتكلم، فإن هذا لم يمنع من رواية بعض الفصول بضمير الغائب، وهذا النوع من السرد يتضمن بدوره خطابات منقولة بصيغ متعددة. ويقوم السرد في أحد الفصول على رواية قصة "جمال" بالتركيز على منظوره بحيث يتحول إلى الشخصية العاكسة، بينما يغيب صوت الجماعات الإرهابية التي ترتبص به لقتله.

ويلعب الخطاب المسرود بضمير الغائب دوراً واضحاً، في نقل منظور الشخصية في هذا السياق: "عندما أطل جمال من خلف شباك النافذة المغلق، بدا له الشارع خالياً هادئاً (...). كل شيء يبدو عادياً. العصافير تترزق فجأة تنأى إلى مسامعه هذيل القمري في الشرفة. تطاير مفعجوعاً. اللحن حزين غير عادي"². فمثل هذا الخطاب رغم أنه مسرود بضمير الغائب، حتى ليوحى بأنه مجرد حكى أحداث فإنه في الواقع يشخص ضمن بنيته العميقة وجهة نظر الشخصية، المتماهية مع وجهة نظر الراوي، ويعبر الفعل (بدا له / ويبدو له) عن منظور "جمال" فكأن الخطاب المسرود خطاباً لو حوّل إلى صيغة المفعول. ومما يؤكد تماهي هذا الخطاب ضمن منظور الشخصية تلك الرؤية التعبيرية لعناصر الفضاء، حيث بدت العصافير تترزق، وفجأة، انقلب الوضع إلى هذيل حزين لطائر القمري، وهو ما يعكس أجواء الاضطراب والخوف؛ خوف "جمال" على مصيره من الجماعات الإرهابية التي تهدده بالموت من قبل. ومن ثمة فإن مثل هذا الخطاب خطاب مكثف

1- جيلالي حلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 42.

2- المصدر نفسه - ص 47.

يزاوج بين الرمزية والتقريرية، هذه المزاوجة التي أكسبته خصوصيته الفنية؛ وكما يقول باختين: "إن مهمة الموضوع عن طريق الخطاب فعل معقد، فكل موضوع مشروط مناهض يكون مناهضا من جانب ومعتما من جانب آخر (...). والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة، لعبة الواضح الغامض، ويتشبع منها، ويكشف داخلها عن صفيحاته الدلالية والأسلوبية"¹. وبهذا التداخل يحقق الخطاب دلالاته العميقة محتفظا بعناصره الشعرية والجمالية، ويسيطر الخطاب المباشر سلطته حتى من خلال خطاب الراوي، فيحقق شكل الرؤية مع.

وفي خضم الخطاب المسرود بضمير الغائب ينبثق الخطاب المباشر الحر في شكل تساؤل: "أ يكون القمرى قد حدس أو رأى شيئا؟"². فهذا الخطاب الخالي من فعل القول وعلامة التنصيص، هو خطاب "جمال" كشخصية، المهدد بالاغتيال، وهو يعبر بشكل واضح عن حيرته، من خلال الإسقاط النفسي على طائر القمرى الذى كان بغرفته؛ مما أوحى بأن الخطاب إنما هو مونولوج داخلي ورد في شكل مناجاة للنفس، ذلك حتى وإن كانت هذه الصيغة هي جزء من السرد: "فالخطاب المباشر فضلا عن الفحشية وانتفاء معلنات القول، يتميز بعلامات لغوية أو بلاغية مميزة (...). فالخطاب بضمير الغائب يتوقف بغتة ليعوضه خطاب بضمير المتكلم. وهذا الاختلاف في الضمائر لا يدع مجالا للشك، لدى المستقبل، في أن طبيعة الخطاب قد تغيرت، وفي أن الشخصية قد طفا لاوعيتها على السطح، فأصبحت تتكلم كلامها الناشئ؛ وقد تكون الغاية من أمحاء السارد فجأة وتحليه للشخصية عن حق الكلمة عكس الحالة النفسية التي هي عليها؛ فهي لم تشأ أن تستأذن للتلفظ، ولم يقدر السارد على منعها من التعبير عن أحاسيسها"³.

وتتعدد الصيغ السردية التي تنقل صوت الشخصية في حدود فضاء السرد، من ضمنها صيغة الخطاب غير المباشر الحر، وهو شكل من الخطاب يعبر عن مدى التماهي وحتى تعاطف الراوي مع الشخصية، في مواجهة ما يهدده من خطر: "ألقي نظرة على الشارع الهادئ. ليته لم يكن يسكن هذا الحي المنعزل، البعيد عن وسط المدينة"⁴. فالتمني بواسطة الأداة "ليت" هنا إنما هو تمني

1- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي - ص 52.

2- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 47.

3- أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين - ص 200.

4- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة - ص 47.

الشخصية، فالخطاب هو صوت "جمال" مُتماهيا، رغم أن الضمير الموظف هو ضمير الغائب. لا ضمير المتكلم.

ويمكن القول في هذا السياق، بأن جملة هذه التماهيات، والتداخلات الصيغية بين صوت الراوي، وصوت الشخصية التي تُعاني من حصار الجماعات الإرهابية، إنما تعبر بشكل واضح عن التزام الكاتب الجزائري برؤية محددة كما تعبر عن موقف وطني، ووعي بخطور هذه الجماعات، التي كانت تتحرك في الجزائر انطلاقا من مؤامرات امتدت عبر خط أفغانستان، وكانت دول كبرى تحاول من خلال ذلك تفكيك مشروع مجتمع بكامله، ورهن مستقبل البلاد؛ وهذا ما حاول الكاتب شرحه ضمن حيثيات الرواية.

ويقترّب الراوي كل مرة من صوت الشخصية فيورد في حدود خطابه السردى صوت الشخصية في صيغة المنقول المباشر أحيانا، كصيغة خالية من فعل القول ومُشار إليها بعلامة التنصيص: "كان قد قضى ليلة بيضاء (رباه لقد حكموا علي بالإعدام)"¹. فالراوي في هذا السياق يتخلى عن صوته لصالح صوت الشخصية وتبنياته الخاصة، فهو خطاب الشخصية بكل مستوياته التلفظية: "فالراوي الذي روى بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية عنها، ويدعها تنطق مباشرة بصوتها. نطق الشخصية هنا هو كلامها الوجداني أو العامي، أو الشفهي الخاص، أي المميز والمختلف عن سياق القول السردى الذي يصوغه الراوي"². وحتى الخطاب المنقول في صيغته غير المباشرة؛ يظل يحيل بشكل واضح لصوت الشخصية الداخلي المباشر، رغم عرضه بضمير الغائب: "دخل وأغلق الباب الحديدي بإحكام (حسنا فعل، عندما قلّد حيرانه وركب هذا الباب الحديدي)"³. فما وضعناه بين هلالين في هذا السياق، إنما يعكس صوت الشخصية الداخلي، وإن كان طابعه السردى يوحى ظاهريا بأنه صوت الراوي.

وعليه فقد التزم الخطاب بشكل الرؤية مع، في نقل صوت الشخصية التي يقاسمها الراوي وجهة نظر مشتركة، لقد أخذ الخطاب المباشر حيزه كاملا في هذا السياق، سواء كان منقولا أو معروضا، أو خطابا مباشرا حرا. وبالمقابل فقد انبثق صوت الشخصية حتى ضمن الخطابات غير

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص48.

2- يحيى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- ص106.

3- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص49.

المباشرة، محافظاً على تنبيره، وكل خصائصه الأسلوبية، فيما عدا عرضه بضمير الغائب، وهذا ما يبدو عليه الخطاب المنقول التالي: "لم يضغط على يد سليمان كالعادة، لأن أصابعه كانت ترتعد (أيكون سليمان قد أحس بذلك؟ تبا لك أيها الخوف.. ثم لماذا لم يره قطعة الكفن البيضاء واستمارة الوفاة الشاغرة؟ ربما، كان سيأخذه معه ويرافقه حتى يطمئن عليه في مكان آمن)"¹. فما وضعناه بين هلالين هو خطاب منقول غير مباشر، غير أن كل تنبيراته، وتقطعاته، إنما تجعله يحيل إلى الصوت الداخلي لـ "جمال" كمواطن جزائري يحاصره الإرهابيون مهددين حياته. وما دام أن هذا الصوت؛ يوحي ضمن تنبيراته بأنه صوت داخلي فهو أقرب إلى المونولوج الداخلي فس: "العرف الروائي، الذي ربما هو حقاقي في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصتها بصفتها كذلك"².

بهذا الشكل يفتح الخطاب السردى في هذا الفصل على خطاب الشخصية، شخصية "جمال"، وانطلاقاً من المقاصد الخاصة للكاتب تهاى خطاب الراوى مع خطاب الشخصية فتم نقل المونولوجات الداخلية إما في صيغتها المباشرة، أو غير المباشرة مع الاحتفاظ بتنبيراتها الخاصة، مما يحيل إلى شكل الرؤية مع، ويحيل بالتالى إلى تعاطف الراوى مع هذه الشخصية النابع من رؤية إيديولوجية، استحضرت هذا الصوت، وغيب صوت التيار الأصولي المتطرف، الذي كان يستهدف إبادة المواطنين، لتحقيق مشروعه القائم على الإرهاب.

ويمكن القول على وجه أعم أن الكاتب "جيلالي خلاص" في روايته "الحب في المناطق المحرمة" قد وظف الخطاب المباشر، كرؤية سردية، عبرت عن رؤية الشخصيات التي تصدر عن قناعات وطنية، بينما غيب في المقابل صوت التيارات الأصولية التي تميزت بالتطرف والإرهاب. ومن ثمة طعى على الرواية الطابع المناجاةي؛ فهي رواية مناجاتية، صادرة عن موقف إيديولوجي حاول الكاتب تضمينه مختلف التنويعات الصيغية على مستوى الخطاب السردى ككل.

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص49.

2- حرور حبيبت: خطاب الحكاية- ص185.

2- رؤية الخطاب غير المباشر:

يشغل الخطاب غير المباشر حيزاً هاماً في مجال السرد الروائي، وإذا كان الخطاب المباشر عادة ما يكون المنطلق والمحور الذي تنوزع حوله الخطابات الأخرى، فإن لصيغة الخطاب غير المباشر بدوره دواعيه، وهو خاضع من دون شك لخلفيات، تنطلق من علاقة الراوي بما يروي؛ هذه العلاقة التي تنبني على خلفيات متعددة الأوجه والدلالات.

ومن الواضح أن الرواية الجزائرية، وعلى أيدي مجموعة من الكتاب، ممن تمرسوا بأساليب السرد قد خطت خطوات هامة على صعيد التنوع في استخدام الصيغ، حيث أضحى الانتقال من صيغة إلى أخرى يتم ضمن تفاعلات النص ذاته، دون حدود فاصلة كما في أساليب السرد الكلاسيكي، وكل ذلك في محاولة لجعل صوت الراوي العليم يتراجع، والذي بإمكانه أن يهيمن على تلك الأصوات ويخضعها لنواياه الخاصة. ومن هذا المنطلق تجلّى الخطاب غير المباشر، وكأنه جزء من الخطاب المباشر محاولاً نقل صوت الشخصية وتبويرها الخاص، حتى وإن تهاوى في هذه الحالة مع صوت الراوي.

وتعد هذه الطريقة مجالا خصبا اشتغل عليه الكاتب "الطاهر وطار" في رواية "الشمعة والدهاليز"، انطلاقاً من كون النص يتمتع بتنوعات صيغية، تتيح الانتقال الحر من خطاب الراوي إلى خطاب الشخصية المحورية التي هي شخصية "الشاعر"، ويتعدى هذا الانتقال إلى بعض الشخصيات الأخرى كشخصية "الحيزران" و"عمار بن ياسر"، فالطاهر وطار في حدود رؤيته السردية: "لا يتدخل ليبدل بوجهة نظره بشكل مباشر، ولكنه يترك وعينا من خلال السرد - بضمير الغائب - يستقبل الحدث الذي تعبر عنه الحركات والإماءات والإشارات قبل الملفوظ اللغوي"¹. وضمن هذا المجال الصيغي يتشكل الخطاب غير المباشر بدوره كمنطلق لخلق تماهيات معينة بين صوت الراوي وصوت الشخصية، بما ينم عن موقف إيديولوجي مُوحّد، أو محاولة لإضفاء جانب من الموضوعية على بعض الأصوات، ففي هذا الخطاب: "فإن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص"².

بهذا الشكل ينبثق الخطاب السردى من خلال صوت الراوي، ليفسح المجال ضمن مقاطع طويلة لخطاب الشخصية، شخصية "الشاعر" دون مقدمات أو تأشيريات تنصيصية لأفعال القول: "إنها

1 - إدريس بودية: منظور الروائي وتحليلاته النقدية - المسألة - العدد الأول - ص 54.

2 - حيزران حنيت: خطاب الحكاية - ص 185.

طقوس الشاعر، تكاد تتحول، إلى حركات تعبدية، يستلذ ويستطيب أداءها، ويشعر بالزهو، وهو يؤديها. ذاته تتحقق من خلالها، وضميره يستريح ويتطهر، حسب الصورة التي رسمها لنفسه، منذ أمد طويل. أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحوّل إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقترحه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين، على تفاهتهم"¹. وبالنظر إلى التداخلات الصغية في هذا المقطع يمكن بجلاء ملاحظة أن الخطاب المسرود، إنما هو صوت "الشاعر" تم عرضه بشكل غير مباشر، الأمر الذي جعل الانتقال من السرد بضمير الغائب (إنما طقوس الشاعر) إلى السرد بضمير المتكلم (أنا هذا المجرم) إلى استعمال ضمير الغائب من جديد (الذي تتمثل جريمته) شيئا طبعيا، ليس في حاجة إلى حدود وفواصل تنصيصية تحدد نسبة الخطاب إلى صاحبه. وعليه اندمج الخطابان؛ مباشر وغير مباشر من منطلق الرؤية مع، ليشي كل ذلك بتوافق على مستوى الرؤية الإيديولوجية ذاتها. وهذا النمط من الخطاب الذي تتداخل فيه مستويات الكلام وتتفاوت إنما يحيل إلى قدرة موقع الراوي على إفساح المجال لتعدد الرؤى؛ وبذلك: "يتمثل تميز اللغة روائيا بأثر له في الحكاية نفسها؛ كأن يتسع فضاء الرواية لأكثر من صوت من أصوات شخصوها، وتتفاوت مستويات الكلام تفاوت الفئات الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخصوص، فيشف بذلك موقع الراوي عن موقف يفسح مجالا لتعدد زوايا النظر من الحكاية، وتغني الحكاية وتتلون شخصوها بألوان الحياة، وتستقل هذه الشخصيات بسلوكها ونسجها الحقيقي"². ولا شك أن تحويل الخطاب من مستواه الفردي إلى بعده الجماعي هو الذي يكسب الخطاب أهمية خاصة؛ تجعله معبرا عن توجهات تعكس رؤية عميقة للواقع، فمأساة الشاعر كشخصية محورية تكمن في هذا الوعي الذي عبرت عنه صيغة الخطاب السابق بشكل رمزي؛ إذ يجب في كل أدب حقيقي: "أن يتوفر شرطان.. المستوى التقني الرفيع والارتباط بوجدان الشعب"³. وواضح أن الصوت الذي ينبع من الشخصية ليعكس هموم عامة ووعي بالواقع؛ من بين الشروط التي تجعل الأدب قادرا على الارتباط بوجدان الشعب، وبالتالي ممثلا لأصوات فئات واسعة.

1 - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص12.

2 - بنى العبد: الكتابة حول في التحول - ص114.

3 - بشير مفتي/الزهر ماروك: حوار مع الطاهر وطار- الشروق الثقافي- ملحق نصف شهري يصدر عن أسبوعية الشروق العربي- الجزائر-

العدد08- سبتمبر 1993- ص05.

هذا وإن كانت رؤية الخطاب غير المباشر الحر الذي يمثل صوت الراوي متماهيا مع صوت شخصية "الشاعر"، يحيل أحيانا إلى نوع من القطيعة على مستوى أبعاده مع العالم الخارجي، إنَّ هناك فهما مختلفا، وبالأحرى إنَّ هناك وعيا تمثله قناعات الشاعر، لكن هذه القناعات تعاني من العزلة داخل مجتمع لم يتوصل بمستوى إدراكه إلى استيعابها. وعليه يحمل الخطاب غير المباشر تساؤلات "الشاعر" كشخصية محورية، وفي ذات الوقت تساؤلات الراوي، مما يوحي بأنَّها تساؤلات الكاتب الضمني في حدِّ ذاته. ولما كان هذا الصوت المشترك ينطلق من رؤية ماركسية في تفسير حركة التاريخ وحتمياته، فهو يقف مختارا أمام تبني الطبقات الشعبية للخيار الديني: "الأصوات تتعالى، غامضة، مبهمة الكلمات، لكنها واضحة اللحن. نعم. اللحن يعرفه جيدا، كما يعرفه الشعب الجزائري كله، ظل طيلة هذه السنوات، ينبعث، من كل ساحات الجزائر، من آلاف الحناجر(...). هذا العصر، قدر الشاعر دهليز كبير. رغم ما نعتقد من أنه منار، بشئ أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم، وغامض"¹. فهذا التحول الصغي نحو الخطاب المسرود؛ في شكل سرد بضمير الغائب يتم في اللحظات التي يسقط فيها الراوي صوته على صوت الشخصية، ويبقى صوت الشخصية هنا مع ذلك يوهم بحضوره، من خلال تنبيرات خاصة، ومن خلال التشديد الذي عبرت عنه بعض الكلمات كحرف الجواب "نعم" (لكنها واضحة اللحن. نعم. اللحن يعرفه جيدا). ومثل تكرار بعض الكلمات كـ "مظلم" لغرض التوكيد (فإنه مظلم، مظلم، وغامض). حتى يبدو أن الخطاب ككل منبثق من صوت الشخصية لا صوت الراوي، ويعود ذلك لانصهار الراوي مع الشخصية قصد تقديم نقد مبطن - انطلاقا من صوت مزدوج - للفكر الديني، الأمر الذي دعا إلى ظهور الخطاب غير المباشر الحر، الذي مكَّن من التماهي بين الخطابين. وكما يقول باختين: "يكون الراوي مضطرا للاقتراب من بطله، وإقامة روابط معه أكثر حميمة، وقد تميز الأسلوب غير المباشر الحر بالتوالي المرن والحر الملون نفسيا والتزوي لأزمة الأفعال والروابط وأنماط تصريحها"². وهذه التماهيات بين الراوي والبطل عادة ما تسفر عن رؤية؛ تحيل إلى طبيعة الكتابة لدى كاتب كالطاهر وطار ملتزم بموقف إيديولوجي محدد يسعى: "إلى نقل الشك من الماضي إلى الحاضر(...). وهو ما يؤكد يقظة الوعي الإيديولوجي عنده"³.

1 - عدهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص 12 - 13.

2 - مسخاتين باختين: الماركسية وفلسفة اللغة - ص 203.

3 - ضه ودي: الرواية السياسية - ص 85.

وهكذا فإن الرؤية على مستوى صيغة الخطاب، قد فرضتها طبيعة الرؤية الإيديولوجية، مما قاد إلى هذا التماهي بين صوت الراوي وصوت الشخصية. ولما كانت مثل هذه الصيغ مباشرة أو غير مباشرة تخضع من دون شك لقصدية محددة، متعلقة عادة بعلاقة الراوي بما يروي، فإن هناك بحالا قد فُسح في هذا النص، لأصوات ظل الراوي متماهيا معها بشكل من الأشكال كصوت "عمار بن ياسر"، هذا رغم أن هذه الشخصية تنطلق من قناعات إسلامية لا يبدو بأنها تطابق قناعات الراوي، أو قناعات "الشاعر" كشخصية مركزية ذات توجهات يسارية ماركسية. ورغم ذلك يظهر التعاطف واضحا مع تلك الحركات الأصولية، على أساس تحليل معين ينطلق من كون هذه الحركات إنما هي تعبير عن واقع طبقي، أو هي رد فعل بطريقة ما على التهميش الذي عانت منه شرائح واسعة من المجتمع الجزائري، وعليه فقد وجدت ملاذها في الدين لمواجهة طروحات السلطة ذات التوجهات البورجوازية والليبرالية، ومثل هذا التحليل يعود لمرجعية الكاتب ذاته: "فالعامل الروائي عند الطاهر وطار يبنى على هذه الفلسفة التضادية بين إيديولوجيتين على شكل ثنائية متوازية تنطلق من نقطة واحدة لكنها لا تسير في اتجاه واحد"¹. ومن ثمة فطرائق الأسلبة في كتابات الطاهر وطار تحاول أن تقترب على مستوى صيغة الخطاب من خطاب الشخصية، ولو ضمن صوت الراوي لتمرر خطابا إيديولوجيا محددا، فأنا المتكلم تظل حاضرة بشكل مباشر أو ضمني لتحقيق أغراض جمالية وإيديولوجية فس: "البحث في طرائق الأسلبة في رواية الطاهر وطار لا ينبغي أن يصرفنا عن محاولة العثور على البنية الدالة فيها. بل أحسب أن الأمرين يأتلفان في مسار واحد. وبوسعنا أن نختبر ما وراء اللغة والشكل ومدى اتساقه مع الطابع الغنائي الذي لا حظنا سيطرته عليه. فإلى جانب غلبة ضمير المتكلم على مساحة السرد، وهيمنة ظواهر التكرار الذاتية والدوران، مما يعزز الروح الغنائية، يمكننا أن نختبر أية منطقة مواتية تسمح لنا بالولوج إلى عالم النص"².

انطلاقا من ذلك يفسح الراوي المجال لصوت "عمار بن ياسر" أو من يتبنى نهجه عن طريق الخطاب غير مباشر، ليُحوّر إلى خطاب مباشر، وبذلك يعبر هذا الصوت عن منطلقات وقناعات حركات الإسلامية على المستوى الإيديولوجي، دون وجود رؤية من الخلف يفرضها الراوي،

1- إبراهيم عيسى: الرواية الشعرية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) - دار الرائد للكتاب - الجزائر - الطبعة الأولى 2005 - ص 86.

2- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 1995 - ص 139 - 140.

وعليه لا يعدو أن يكون الخطاب غير المباشر سوى مجرد م مهد لانبثاق صوت الشخصية المباشرة: "وقد صارح أحدهم عند مدخل مسجد بهذا، فأجابه على الفور، مشيا على رأيه بأنه لهذا السبب، ولغرض تجاوز محنة الظلموت. ينبغي قيام الدولة الإسلامية. الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب. الإنسانية في ظلمها الأخير، والظلم أيها الأخ الكريم، هي الليالي الثلاث الأخيرة من القمر، وشمعتها الأخيرة في انتظار إهلال الهلال"¹.

وقد يحتضن الخطاب المسرود صوت الشخصيات ليعرضها في صيغة خطاب غير مباشر، ويتضمن بعض المؤشرات التي تحيل إلى أنه شكل من أشكال المونولوج الداخلي، وهذه الصيغة عادة ما تُوظف لسير أغوار الشخصية، ويبدو فيها حضور الراوي واضحا، لذلك تُعد أحد أشكال الرؤية من الخلف: "فكر في الأول، أن الله خلق المرأة عبثا على الرجل، فلولا وجود النساء لالتحق الأطفال بدورهم بالثورة، ولكان الجبل الكبير سكنهم الكبير، ولما كانت هناك كل هذه الأعباء، وهذه الإهانات التي يلحقها عسكر فرنسا بهم(...)" إلا أنه عدل عن رأيه، عندما صارح عمه مختار به، وأقنعه بأن المرأة تُساعد الثوار في أمور كثيرة"². فهذا المقطع هو حكي أفكار، وليس نقلا لأقوال، لذلك خلا كما هو واضح من تنبيرات "الشاعر" في المرحلة التي كان فيها طفلا لم يزل وعيه لم يصل بعد إلى مرحلة النضج. ومن غير شك أن حكي الأفكار وسيلة، لإثبات حضور الراوي من جهة، بالإضافة إلى أنه وسيلة لاستبطان عوالم الشخصية الداخلية مع المحافظة في ذات الوقت على طبيعة الخطاب كونه مُسرّدا؛ مع العلم أن مثل هذا الخطاب يكون ضروريا عندما تكون الأحداث معروضة من وجهة نظر الراوي، لا من وجهة نظر الشخصية، كما هو الحال بالنسبة للخطاب في المقطع السابق، حيث الحكي يتجلى وهو غير مبدأ فـ: "فيما يخص. التماهي الحكائي تتجلى خاصية مركزية وهي الحكي غير المبدأ، حيث يغيب التركيز؛ ولهذا في السرد وظيفته جمالية تنعكس على تركيب الجملة وتلك الوظيفة هي توتر الحكي والدخول في أعماق الشخصية خصوصا ذهنها(...)" أما الجمل فتبدو قصيرة وسريعة للتعبير عن شدة الانفعال. وهذه العناصر جميعا؛ عدم التركيز على الحدث، حدث معين، الانفعال والتوتر، والجمل القصيرة، هي التي تشكل ملامح التماهي الحكائي كخاصية من خاصيات الرواية المعاصرة"³. ولا تخلو هذه

1 - صاهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص 14.

2 - المصدر نفسه - ص 23.

3 - محمد معنصم: النص السردي العربي الصيغ والمقومات - شركة النشر والتوزيع المدارس - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2004 - ص 47.

الصيغ التي يوظفها الراوي من رؤية محددة؛ تسعى إلى التأكيد على الدور الذي لعبته المرأة في الثورة التحريرية، وقد بدا ذلك جليا من خلال الخطاب المسرد الذي نقله الراوي على لسان العم مختار- فيصبح للخطاب على هذا الأساس دور في تمثيل الواقع: "فالواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة. فالذي يتكلم يولد بخطابه الحدث والتجربة، والذي يسمع أو يقرأ يلتقط الخطاب أولا، ومن خلال الحدث الذي يصوره، وهكذا فإن الموقف الملازم لممارسة اللغة؛ وهو التبادل والحوار، يضيف على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة: تمثيل الواقع لدى المتكلم، وإعادة تمثيله لدى المستمع"¹.

ويستطيع الخطاب تمثيل الواقع بأكثر جلاء؛ عندما يتم اعتماد صيغ مباشرة، فسلطة الراوي العليم، تراجع مستوياتها في كثير من الحالات عندما تتولى إحدى الشخصيات مهمة السرد بضمير المتكلم، وهي في الغالب شخصية "الشاعر"، ليتم من خلالها نقل الخطاب المعروض غير المباشر، الذي يكون في شكل حوار، تتخلله تعليقات الراوي/ الشخصية؛ على النحو التالي: "ستستقلون. غدا ستستقلون، ستكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، ستكون مدخل بلدكم نحو العصرية. ستعيد بناء ما هدمه عمك وأبوك/ - ألسنتَ فرنسيا؟ تجرأتُ مرة أخرى، فأقدمتُ على إحراجه كما بدا لي/ - بلى. ولكنني فرنسي يحب فرنسا. إن ديقول يفكر بالطريقة نفسها التي أفكر بها، ويرى ما أراه، بل إن هذا التفكير هو تفكيره، وعليكم معشر المسلمين أن تثقوا في هذا الرجل/ رفعتُ حاجبي استغرابا/ - ماذا يقول الناس؟ معلمك، هو أبوك الثاني، ربما يأتي يوم أكون فيه الأب الوحيد"². فهذا الخطاب المعروض غير المباشر، إنما هو حوار بين مدير المدرسة الفرنسي، والشاعر، وهو يتأهب لمواصلة تعليمه الثانوي، فيحاول المدير إقناع الشاعر، بأن يظل وفيا للقيم الفرنسية حتى بعد استقلال الجزائر، وأن يجسّد هذا الالتزام عندما يصير من أعمدة الإدارة الجزائرية. لكن الشاعر رغم حداثة سنّه يبدى من الوعي الوطني فيردّ عليه بما يخرجه، وتلعب مصاحبات الخطاب (أقدمتُ على إحراجه/ رفعتُ حاجبي استغرابا) دورا وضحا في التأثير على طبيعة الخطاب وتوجيهه، مما يجعله معروضا غير مباشر، فإذا كان: "الخطاب المعروض المباشر هو الذي يقوم فيه

1- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية- ص83.

2- الطاهر وطار: النشمة والنداء- ص52-53.

الراوي بإثبات أقوال الشخصيات أو خطاباتها بدون أي تدخل، فعندما يتدخل عن طريق الوصف أو التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر"¹.

ومن الواضح أن الكاتب وانطلاقاً من رؤية محددة، للغة العربية التي اعتبرها مقوماً أساسياً، حفظت للشعب الجزائري وجوده، في مواجهة الاستعمار الرأسمالي، قد حاول من خلال عرض هذه المشاهد الحوارية أن يؤشر وبكيفية ما إلى الأخطار التي شكلها التيار الفرونكوفوني بعد مرحلة الاستقلال خاصة عندما استولى على الإدارة الجزائرية؛ ومن ثمة أسهمت رؤية الخطاب بما تضمنته من مصاحبات على لسان الراوي/ الشخصية في التأكيد على رفض مثل هذا المشروع الذي كان يهيئه الاستعمار تحسباً للمستقبل. فالطاهر وطار في حدود رؤيته يظل يؤكد في هذا الجانب على أن: "الشرح الكبير في المجتمع الجزائري هو اللغة الفرنسية، هو نخط حياة أقلية تتلاشى وتقلص، وبقي منها الباقون أحياء فقط، يتشبثون بمواقع إدارية"².

ومن دون شك فإن الخطاب غير المباشر، يُسخر في كل مرة كروية متصلة بالطرح الإيديولوجي العام الذي يسعى الكاتب إلى ترسيخه في هذه الرواية، فقد غدت اللغة العربية، وكل مظاهر الأصالة وسائل للاحتفاء من السياسة الاستعمارية، في فترة الثورة التحريرية وما بعدها. لذلك يتلاحم السرد كمشكّل لصوت الراوي مع خطاب الشخصية؛ شخصية "الشاعر"، ليوحي بانسجام في الرؤية حول هذه القضايا: "استخرج برنسا صوفيا أبيض رقيق النسيج قدمته له العائلة هدية سنة حصوله على الأهلية. (لقد قضت أمه وخالته أم العارم الشتاء كاملاً معه. كانتا مرة تغزلان الصوف، ومرة تنسجان، مع ما يصحب العملية من أغان وهمايل حزينة مثقلة بالفجائع تارة، ومتفائلة طافحة بالخيرات تارة أخرى. لكنها كلّها تجمع على الآمال العريضة المعلقة على الرجل ولد الرجل)"³. فالسرد الاستذكاري الذي وضعناه بين هلالين، والذي يعقب وصف "الشاعر" في الحاضر، إنما يحيل إلى صوت الشاعر الباطني والتذكريات التي اعترته عندما استخرج ذلك البرنس. إنه بهذا الشكل صوت الشاعر مسروداً مما شكل تماهياً واضحاً لخطاب الراوي وخطاب الشخصية: "لقد ينفذ أسلوب السارد إلى صميم أفكار الشخصية (...)" ومن ناحية أخرى

1- سعيد بقطين: القراء والتجربة - ص 184.

2- إميل حبيبي: حوار فكري مع الطاهر وطار - التبيين - العدد 11 - ص 96.

3- الطاهر وطار: الشمعة والذهاب - ص 67.

يبدو غالباً أن السارد عبّر نوع من العدوى الأسلوبية، قد التقط كلمات من الشخصية"¹. ويمكن ردّ هذا التماهي الأسلوبي، إلى تمّاهي الرؤية في حد ذاتها؛ لذلك يعتبر هذا الخطاب صيغة خطاب غير مباشر حر، حتمته الرؤية الإيديولوجية المنسجمة للراوي والشخصية على أساس من الرمزية التي يحملها البرنس المذكور في هذا المقطع؛ فهو رمز لهوية مجتمع بكامله. ومن الواضح أن شكل الخطاب غير المباشر الحر يمكن من إلغاء الحدود بكيفية شبه التامة بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية، وبالتالي فإن هذا التماهي قد يعبر في الغالب عن انسجام على مستوى الرؤية الإيديولوجية: "فالخطاب غير المباشر الحر هو الشكل الأقصى لضعف حدود الخطاب المنقول"². وهو ما يؤدي إلى طرح إشكاليات لغوية وإيديولوجية شديدة التكثيف، بل إشكالية أسلوبية خلّاقة حول ماهية المتكلم، ومن هو صاحب الإيديولوجيا؛ الراوي أو الشخصية أو كلاهما معاً. وهذا مما يدل على أن الراوي يظل يبحث في ثنايا السرد عن خلق تفاعل بين مختلف مستويات الخطاب بشكل انسيابي حر؛ وكما يقول الناقد التشيكي - لوبومير دو ليزيل - فإن: "الانتقال بين مستويات التعبير من السمات الأساسية التي يتميز بها النثر القصصي الحديث"³.

ولا يوظف الخطاب غير المباشر لمجرد التنويع السردية، وإنما يتحول إلى رؤية تؤسس لعلاقة الراوي بما يروي، فهو تقنية تؤدي إلى التداخل بين صوتين، بالنظر إلى التوافق الذي قد يعقده الراوي أحياناً مع صوت الشخصية. ويتجلى ذلك في الفصل الذي يتحول فيه "عمار بن ياسر" إلى راو يروي بضمير المتكلم، حيث لا تبدو الحدود واضحة بين خطابه وخطاب الراوي: "أبوه، إسماعيل ذكره الله بخير، أحد قادة الثورة المسلحة، خاض معارك عديدة، وقام ببطولات مشهودة، وبلغ رتبة عسكرية عالية، واكب الحركة الوطنية منذ صباه (...).ها الاستقلال بين أيدينا، ها كل شيء صار لنا، فلنواجه المستقبل غاضين النظر عما قد كان. نعم. وليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الآن، ويحمي أمن البلاد والعباد، وليكن قاتل الأرواح، في الماضي، إمام مسجد الآن (...). لم يتمكن أبي من أن يكون سوى واحد منهم. كان التيار قويا فانساق في الدهايز المظلمة"⁴. فقد تدرج الخطاب في هذه الفقرات من الصيغة السردية التي تنقل صوت الراوي

1- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة - ص 199.

2- ميجاتيل باحتين: الماركسية وفلسفة اللغة - ص 190.

3- سيزا أحمد فاسم: بناء الرواية - ص 162.

4- الطاهر وطار: السمعة والدهايز - ص 80-81-84.

(أبوه إسماعيل ذكره الله بخير) إلى خطاب تهاوى فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية (ها الاستقلال بين أيدينا) إلى خطاب معروض ذاتي يروي فيه عمار بن ياسر بضمير المتكلم. والخطاب الذي هو بين صوت الراوي والشخصية هو شكل من أشكال الخطاب المؤسَّلب، لأنه خطاب ثنائي الصوت وإذا كان التنافر بين الصوت المؤسَّلب يشير إلى أسلبة ساحرة، فإن التناغم بين الصوتين كما هو الحال في هذا المقطع إنما يشير إلى أسلبة إيجابية أو على الأقل محايدة: "فالأسلبة إنما تهدف إلى خلق صورة حرة للغة الآخر بقدر ما تترجم إرادة المؤسَّلب فهي تترجم الإرادة اللسانية والأدبية المؤسَّلبة"¹.

والواقع أن حتى الخطاب السردى في بداية الفقرة يحمل بشكل محدد، نبرة "عمار بن ياسر" ويبدو ذلك واضحا في عبارة (ذكره الله بخير)، وهو ما يشي بهذا التهجين الصوتي الذي يعقده الكاتب كل مرة بين صوت الراوي وصوت الشخصية، لأغراض جمالية وموضوعية. لكن الحرص على تعددية الأصوات، تدفع الراوي إلى التنازل عن صوته لصالح الشخصية، الأمر الذي مكَّن من تحديد وجهة نظر "عمار بن ياسر" من جملة من القضايا؛ كالسلطة، وضرورة قيام الدولة الإسلامية، والانحرافات التي وقعت بعد مرحلة الاستقلال. ولما كان "عمار بن ياسر" يمثل فكر التيار المعتدل في الحركة الإسلامية، فقد انبثقت أصوات أخرى تتميز بالتطرف كصوت "الشاب" الذي لم يقتنع بفكرة دولة جمهورية إسلامية، وإنما تعدى ذلك إلى المطالبة بالخلافة، والكاتب يحاول أن يحقق نوعا من البوليفونية، فيقدم جميع الأصوات بما في ذلك الصوت الذي يعبر عن الفكر المتطرف: "فمضى (في الشمعة والدهاليز) في الإنصات إلى خطاب هؤلاء الدعاة الذي يصوغ يوتوبيا قمعية، ونستمع إلى المزيد من مفرداته التي تراوح بين الوعد والوعيد، وتجاور التخيلات الخطابية"².

وإذا كان من الشائع أن يتلبس خطاب الراوي خطاب الشخصية، من خلال الحكي بضمير الغائب ويكون حينئذ خطابا مسرودا؛ فقد تعدى الأمر ذلك في معظم الحالات، إذا ما تعلق الأمر بنقل صوت "الشاعر" باعتباره يمثل في الواقع رؤية الكاتب الضمني في هذه الرواية. ولما كان الأمر كذلك، فقد كانت صيغة الخطاب المنقول المباشر مجالا لبروز صوت الشاعر ومن خلاله صوت

1- Mikhail Bakhtine: Esthétique et théorie du roman- P179.

2- جابر عصفور: مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر) - ص290.

الراوي: "وجد نفسه يسترق النظر إلى عينيها، يقرأ فيهما ذاكم النداء الاسترحامي الذي يأتي من بعيد، وبصوت جد خافت. أهي مريضة تشتكي وجعا ما؟ أهي تعاني مشاكل ما؟ قد تكون مضطهدة في منزلها (...). ولربما هي لا تعاني أمرا خاصا بها، ولا تتعذب لا بدنيا ولا معنويا في الحق. هي واحدة من أغلبية هذا الجيل الذي ولد في السهولة، وترى في السهولة وشاهد السهولة تغمر أهله"¹. ثم يسترسل هذا الصوت الخافت لـ "الشاعر" فيُحلّل من خلاله الواقع في ظل المرحلة الاشتراكية، حيث كان الشعب ينعم بالرفاهية والازدهار، ثم يتم عرض التحولات التي وقعت فيما بعد حيث استنفدت ثروات الشعب، وعمّ الزيف كل المجالات والإحباط كل الفئات عدا الفئة المنتفعة. وينتهي الأمر بتقديم تحليل ماركسي للتاريخ، والذي يذهب فيه الشاعر إلى أن الثورات التي قامت في الجزائر منذ القدم قامت على أساس من الصراع الطبقي. وبهذا الشكل تبدو الذات المشكلة لهذا الخطاب، أو: "الذات المتكلمة، مأخوذة من الداخل، تصبح وبصورة كلية نتاجا لعلاقات اجتماعية متداخلة. وليس التعبير الخارجي وحده هو ما يقع ضمن حدود الأرض الاجتماعية بل الخبرة الداخلية أيضا. ومن ثمة فإن السبل التي تصل الخبرة الداخلية (المُعبر عنها) بعملية تحويلها إلى موضوع خارجي (التلفظ) تقع بكاملها ضمن الأرض الاجتماعية"².

وعليه فإن هذا الخطاب المباشر الذي ورد على لسان الشخصية في شكل مناجاة، إنما يحمل في ثناياه صوت الراوي، المعبر بشكل أو بآخر عن قناعات الكاتب الضمني ورؤيته للوقائع والأحداث. وبعبارة أخرى فإنه صوت الراوي غير المباشر متلبسا بصوت "الشاعر" المباشر التحميا في هذا السياق بشكل ضمني. وهذا النمط من الخطاب قد يتمظهر بأكثر جلاء ليؤدي إلى طمس خطاب الشخصية لصالح خطاب الراوي، وإلا كيف لبنت كـ "الخيزران" أن تخاطب أمها الأمية على هذا النحو: "تصوري. في أوروبا. الإنسان هناك تجاوز كل الإشكاليات، فالرجل يعيش مع المرأة دهرا، وقد ينجبون ذرية دون زواج. البنات عندنا أفسدهنّ التعليم، وأجهزت عليهنّ الأمهات"³. فهذا الخطاب، تحول إلى مجال لتماهي صوت الراوي، فهو نوع من التقمص التام

1- تظاهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص 113 - 114.

2- ترفيثان تودوروف: ميخائيل باكتين.. المبدأ الحوارية - ترجمة (فخري صالح) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية 1996 - ص 81.

3- تظاهر وطار: الشمعة والدهاليز - ص 130.

لشكل الخطاب المنسوب للشخصية، ليصب فيه الراوي رؤاه وأفكاره؛ وإنه إذن شكل من أشكال الرؤية من الخلف رغم صيغته المباشرة.

ويبدو أن الخطاب غير المباشر، قد يقوم مقام الخطاب المباشر بحيث تتقلص المسافة بينهما، خاصة في التعبير عن بعض اللحظات المشحونة، وهذا ما ينطبع في اللحظة التي حوَصِر فيها "الشاعر" من طرف "المثلثين" وأخذ يبحث عن وسيلة للنجاة، فيرد الخطاب غير المباشر على النحو التالي: "بالإمكان استعمال الخنجر الذي اشتراه لهذا الغرض، وأخذ نصيبه من المعتدي أو المعتدين. يقف في زاوية مظلمة أو جانب المدخل، ويقر أول المتجربين. يتناول بندقية الصيد المحشوة بالخرطوشتين، ويطلق النار في الهواء أو في صدر أحدهم حسب الظرف. بالإمكان التسلل من إحدى الشرفات أو المنازل. بالإمكان في أسوأ الحالات التفاوض مع المقتحمين والتنازل لهم"¹. فهذا النمط من الخطاب إنما هو مونولوج داخلي، تمت صياغته بطريقة غير مباشرة، وهو وإن كان خطاباً مسروداً، فبالإمكان تحويله إلى خطاب معروض، بمجرد تغيير الضمير من الغائب إلى المتكلم، ويحتفظ حينئذ بكل أبعاده التي تحيل إلى صوت الشخصية. وهذا النمط من الخطاب يتماشى مع طبيعة: "الخطاب غير المباشر الحر، من جهة السمة الأولى، يتبنى وجهة نظر الشخصية، بينما هو من وجهة السمة الثانية يقترب من وجهة نظر الراوي. وإن هذا التوجه المزدوج تحديداً هو الذي يصنع تقانة تفضلها القصة المتنافرة الخواص ذات التعبير الداخلي"².

حينئذ يمكن القول إن تجربة الطاهر وطار الروائية، قد انعكست على مستوى تحكمه في صيغ الخطاب، التي دمج أغلبها ضمن منظور الشخصيات؛ عن طريق صيغة الخطاب المعروض حيث تروي الشخصية عن نفسها، أو حتى ضمن الخطاب المسرود حيث يكون الخطاب غير مباشر ومع ذلك يحفظ الخطاب الشخصية تنبیره الخاص، الأمر الذي يحجم سلطة الراوي ويفضى إلى تشكيل عالم سردي يتميز بتعددية الأصوات.

1 - الطاهر وطار: الشعنة والدهاليز - ص 193 - 194.

2 - أوراوولد ديكر/جان ماري سشايغر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم النساء - ترجمة (مندر عياشي) - المركز الثقافي العربي - اندار البيضاء/ بيروت - الطبعة الثانية 2007 - ص 637.

3- رؤية الخطاب المختزل:

يخضع الخطاب المختزل عادة لمنظور الراوي، ويُعد توظيفه شكلا من أشكال الرؤية من الخلف؛ غير أن الأمر قد يختلف من الصيغة التي تعتمد السرد بضمير الغائب من خلال راو خارجي غير مشارك، وصيغة أخرى تعتمد السرد بضمير المتكلم من خلال راو مشارك. وعموما فإن اختزال الخطاب، أمر تتطلبه كل الأنماط السردية، لدواع متعددة، لعل أهم هذه الدواعي التصرف في أقوال الغير لمقاصد تستجيب لرؤية الراوي، أو للسياق الذي يتطلبه مثل هذا النمط الصيغي.

من هذا المنطلق تبدو الرؤية الاختزالية للخطاب خاضعة لرؤية الراوي، الذي قد يعرض المشهد الحوارى مركزا على تفاصيل الخطاب في صيغته المباشرة، وقد يلجأ إلى الخطاب المختزل قصد تسريع حركة السرد، وقصد التصرف في تلك الخطابات بشكل يجعلها تعطي صورة إجمالية لخطاب الشخصية ولكن ضمن خطاب الراوي ورؤيته. وهذا ما يتجلى مع افتتاحية رواية "فتاوى زمن الموت"¹ لـ "إبراهيم سعدي" حيث يتوج الخطاب المعروض في شكل حوار مطلع الرواية، ليتبع بخطاب مختزل لـ "حديجة" زوجة عمار: "لقد كانت دائمة الشجار معهن لاسيما الجارات اللاتي اعتادت اتهامن بترية الدجاج في البيت أو بتعاون رجالهن مع الاستعمار أو بمعاشرة هؤلاء للفاسقات والساقطات من النساء، وأحيانا كانت تطلب منهن مغادرة الحي والعودة إلى سكانهن القديمة المصنوعة من الصفيح"². فهذا المقطع هو رؤية مختزلة لخطاب "حديجة"، لخص فيه الراوي بحمل ما كانت ترمي به جارقاتها من اتهامات وطمع في أزواجهن، والملاحظ أنه خطاب اختزله الراوي ليعطي صورة حول طبيعة هذه المرأة، الذي تميزت بكثير من العنف، وكأنها بذلك ستكون المسؤولة فيما بعد على تخريب أبناء تحولوا في أغلبهم إلى العمل الإرهابي.

ويمكن الخطاب المختزل على هذا المستوى من عرض أقوال الشخصية في أزمنة متعددة قد تكون متباعدة أو متقاربة، وبالتالي فهو وسيلة انتقائية بالنسبة للراوي لفرض رؤيته من الخلف. وهذا النوع من الخطاب يعد من: "التلخيص الحكائي الأقل (صرفا)؛ تلخيص لا يشير فحسب بل يمثل إلى درجة ما حدثا كلاميا تُسمى فيه مواضيع الحوار"³. ومع ذلك يتجه السرد حتى داخل هذا النمط

1- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت- منشورات النبيل/الخاحظية- الجزائر 1999.

2- المصدر نفسه- ص 05.

3- شلوميت ربون كعاد: التخيل القصصى (الشعيرة المعاصرة)- ص 161.

من صيغة الخطاب إلى محاولة خلق نوع من تعددية الأصوات، حيث يقابل الراوي هذا الخطاب المختزل بـ"الخطاب المختزل" المختزل بدوره، وبالتالي يتم نقل منظور كل طرف للآخر: "كانت جاراقها يتضرعن إلى الله أن يجعل زوجها يتزوج عليها بثالثة ورابعة أو يعطيها ذكورا لهم أذنان خنازير أو إناثا تنمو لهن اللحى. وكنّ يتهمنها أيضا بأن لها العديد من العشاق"¹. وهذه الكيفية يبدو: "مقام التأليف أنه صوت يختلط بصوت الشخصيات، وأحيانا أخرى هو صوت منظم لأقوالهم مؤسسا لتعدد صوتي من مرتبة أعلى. صوت له موقع غير محدد ولا يمكن تفاديه، أحيانا خارج الحكاية الخيالية وأحيانا وراءها، بل ويختلط في بعض الأحيان بشكل مباشر بعالم الخيال"². والواقع أن الكاتب "إبراهيم سعدي" يستغل خصوصيات الخطاب المختزل، ليضمنه ما يمكن نعتة بالصوت الجماعي الذي لا يسند لشخصية محددة، كما هو الحال بالنسبة لصوت "الجاراات" في المقطع السابق، ويحمل مثل هذا الصوت الجماعي دلالة مكثفة، تحيل إلى الرفض البطن لكل الظواهر اللاأخلاقية، التي كانت من العوامل التي ساعدت على احتضان ظاهرة الإرهاب مرحلة التسعينيات في الجزائر.

ويظل الخطاب المختزل مجالا تنطبع من خلاله، وإن بشكل ضمني رؤية الراوي، وهو هنا في هذه الرواية، راو شخصية مشارك؛ لديه مواقفه من الشخص والحدث. فالشخصية التي لا تحظى بالاحترام من وجهة نظر الراوي/الشخصية، يختزل خطابها من جهة ويتم التعليق عليها بما يجعل صورتها مشوهة على وجه أعم: "ظهر زربوط ولأن الانفعال كان لا يزال باديا علي، فقد سألتني عن الأمر. ولم أكد أنني من الكلام حتى جعل ينتفض ويحرضني على ملاحقة ابن عمار البكر لتأديبه كما قال (...)" زربوط، لكن لو أطلق عليه اسم الثعلب أو الأفعى لكان مناسبا"³. فقد انعكس منظور الراوي لشخصية "زربوط" على مستوى اختزال خطابه (سألني عن الأمر، جعل ينتفض ويحرضني) وحتى يبدو مثل هذه الخطاب مستهجننا عقب الراوي بعبارة (كما قال) ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل استطرد لينقل موقفه بشكل صريح من هذه الشخصية من خلال النعوت السلبية التي نعت بها.

1 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 05.

2 - ميا عبود: عن التعدد الصوتي (أبوليفونية) - فصول - العدد 85 - شتاء 2002 - ص 237.

3 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 07.

فواضح أن الخطاب المختزل عادة ما يُغيب فيه الراوي نبرة الشخصية، باعتباره خطاباً يحتفظ بجانب فقط من مضمون القول: "فجعل خطاب الغير خطاباً تيماتياً، لا يحفظ للخطاب المروي تيماتيه التركيبية بقدر ما يحفظ له تيماتيه الدلالية واستقلاله، لكن الوصول إلى هذا الهدف يتم بتجريد الخطاب المروي من شخصيته"¹. إلا أن ذلك لا يمنع من أن يؤدي هذا الخطاب وظيفته بل وينقل رؤية الشخصية وتوجهاتها، حتى ولو ورد في شكل تساؤلات: "بل فكر مرارا أن يعتزل وظيفته كإمام بسبب قدور. فقد كان يتساءل كيف يمكنه إرشاد الناس وهدايتهم وهو أعجز ما يكون عن توجيه ابنه الوجهة الصحيحة؟ أو كيف يجرو على حث الناس على الطاعة وعلى الصلاة والصيام والجميع يعرف بأن ابنه، الابن الوحيد بين سبع بنات، لا يخاف الله، لا يصوم ولا يصلي، وخطر على أمن الناس وممتلكاتهم"².

وإذا كان هذا الخطاب يحمل رؤية الإمام وقناعاته الدينية، لذلك فهو يرى؛ بأن ابنه "قدور" قد شوه سمعته أمام الناس بخروجه عن مبادئ الدين وعدم الالتزام بها، إلا أن الراوي يلجأ إلى أكثر من منظور بعد ذلك لينقل رؤية الآخرين لشخصية "الإمام" ذاته، وكل ذلك ضمن الخطاب المختزل: "لهذا كله لم يخف على الإمام العجز أن صورته في أذهان الناس لم تكن جيدة. ولقد كان الأمر كذلك بالفعل. ليس فحسب بسبب ثقافته الدينية المحدودة (...) أما البعض فكان يعتبره مجرد منافق يقول ما لا يفعل"³. بهذا الشكل يمكن للخطاب المختزل أن ينقل وجهات نظر مختلفة حتى وإن ظل مؤطرا ضمن رؤية الراوي وخاضعا لأسلوبه. ومن ثمة فإن الروائي من خلال هذا التشكيل المتماهي على مستوى صيغ الخطاب في حدود اختزاله يُمكن الرواية من أن: "تلتقط جدلية اللغات كأفق لتشخيص أدبي يكرس وعيا عميقا للروائي Le romanesque باللغة وقدرتها على كسر أحادية الترميز اللغوي الكلاسيكي. إن اللغة من هذا المنظور، تشكل مدخلا آخر لممارسة المفهوم المتحدد لكون الصراع داخل الممارسة الروائية، فهو صراع في مستويات اللغة وطبقاتها المشخصة والمشخصة. ومن هنا فإن مبدأ الغيرية يشكل في مستوى التحقق النصي حرقا لأي الغلاق مفترض للسرد حول المرجع البيوغرافي، خاصة وأن النص يراهن على سؤال الذات في

1- ميجانيل باخين: اناركسية وفلسفة اللغة - ص 174.

2- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 17.

3- المنذر نفسه - ص 17.

استراتيجيته الفنية. ففضد أية أحادية لغوية أو مونولوجية تعانق الكتابة بعدا غيريا بواسطة تكسير اللغة وإخضاعها لتعددية الأصوات وأنماط التواصل وتمايزها"¹.

ويستغل الكاتب خصائص الخطاب المختزل، باعتباره الأكثر ملاءمة، إذا ما تعلق الأمر بتلخيص الأحداث، أو عرض الشخصية والتحويلات التي قد تطرأ عليها بفعل تعاقب الزمن، في هذه الحدود ينطبع خطاب "قدور" ابن الإمام بعد أن تاب، والتزم شعائر الدين الأمر الذي دفعه إلى معاملة أخواته البنات بشيء من الرفق: "كما طلب منهن الاستغناء عن الحائك الأسود وارتداء الحجاب"². فالخطاب في هذا السياق ورد مختزلا، ولم يرد معروضا، لأن إيقاع السرد السريع حتم ذلك، بالإضافة إلى أن طبيعة الطلب قد أدت إلى استجابة مباشرة لدى الأخوات البنات، بالتحول من قيد الحائك إلى الحجاب، ولم يحتج مثل هذا الأمر إلى الجدل الذي سيحتتم بالضرورة استعمال الخطاب المباشر لعرض خطاب الشخصيات.

غير أن الخطاب المختزل، قد يكتسي طابع المونولوج الداخلي، وحينئذ لا يكون إirاده في هذه الحالة واقعيا أو موهما بالواقع، خاصة عندما يتعلق الأمر برواية كهذه، ينقل أحداثها راو شخصية، لا يمكن أن يكون له علم بما يدور بخلد الشخصيات، وهكذا يبدو أن تكريس الرؤية من الخلف غير مبرر فنيا في هذه الحالة: "وطوال الطريق ظل يقلب الموضوع على مختلف جوانبه دون أن يجد له تفسيراً شافياً، اللهم إلا الاحتمال بأن يكون الأمر مجرد خطأ"³. فهذا الخطاب المختزل إنما هو إحالة إلى الهواجس التي اعترت "الإمام" بعد أن استدعي من طرف مصالح الأمن للتحقيق معه بشأن انضمام ابنه "قدور" لصفوف الجماعات الإرهابية. وإذا كان طبيعيا إيراد مثل هذه الهواجس لو كان السرد بضمير الغائب، إلا أنه ليس كذلك في هذه الحالة حيث الراوي شخصية يسرد بضمير المتكلم، وعليه أن يلتزم بما يدخل في نطاق علمه.

وفي هذه الحدود، يخرج السرد عن إطاره الواقعي، على اعتبار أن الرؤية في حالة الخطاب ومنه المختزل قد تحيل إلى رؤية الراوي الحقيقي الذي هو الكاتب، وليس الراوي الشخصية الورقية كما يظهر في سياق السرد. فاختزال الخطاب إلى الحد الأدنى، يدفع الراوي لاتخاذ مطية لتمرير صوته

1- محمد أمصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة - شركة النشر والتوزيع المدارس - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2006 - ص 110.

2- إبراهيم سعدي: فتاوى زمس الموت - ص 18.

3- المصدر نفسه - ص 19.

المباشر بدل صوت الشخصية التي اختزل خطابها. وقد تبدو الرؤية من الخلف جلية، حتى في الخطاب الذي ينسب لإحدى الشخصيات كـ "الإمام" في المقطع التالي حيث يشرع في إخبار بعض سكان الحي عن الأسئلة التي طرحها عليه رجال الأمن حول ابنه "قدور" الذي التحق بالجماعات الإرهابية: "في أي يوم عاد قدور إلى البيت آخر مرة؟ هل أنشأته على مبادئ الدين؟ أكنت تنهيه عن المنكر؟ هل قرأ للسيد قطب؟ هل قرأ لحسن البنا؟ هل قرأ رأس المال؟"¹. فالملاحظ أنه خطاب مختزل، تضمن مساءلات مصالح الأمن وغاب فيه صوت الإمام، وإذا كان الراوي بشكل ما قد أراد أن يؤكد على يقظة مصالح الأمن، فهو بالمقابل يكون قد أخرج مثل هذه المساءلات عن إيهامها الواقعي بإقحام صوته مباشرة من خلال السؤال الأخير (هل قرأ رأس المال؟)، وذلك لأن مثل هذا السؤال لا يمكن أن يطرح حول شخصية امتهنت الإرهاب باسم الإسلام، مع العلم بأن كتاب "رأس المال" هو لـ "كارل ماركس" صاحب التوجهات الفكرية الشيوعية.

ويوظف الراوي/الشخصية الصوت الجماعي، مقرونا ببعض الأفعال الدالة على التفكير والتخمين لإيراد بعض الخطابات المختزلة، والواقع أن مثل هذه الأفعال، لا تحيل إلى حقيقتها بقدر ما هي وسيلة لتلخيص الخطاب، فيكون على هذا الأساس الخطاب منقولاً بشكل مسرّد، أو ما يعبر عنه بـ: "صيغة الخطاب المسرود المنقول الذي يتكفل فيه الراوي ليس بعرض أقوال الشخصيات ولكن بنقل أقوالها بصيغة السرد"². ويتضح ذلك ضمن مقاطع سردية تزوج بين حكي الأحداث ونقل الأقوال معاً: "ولا زال مجنون مريم يتردد على الحي بانتظام ويقبع في نفس المكان دائماً (حتى فكرنا في أحد الأيام بأنه حان الوقت لكي يدرك بأن حيناً هو حي محترم، وبالتالي إذا أراد أن يعشق فعليه أن يفعل ذلك في مكان آخر. لقد حمنا بأن مخاطبته بالتالي هي أحسن من تركه عرضة لنقمة رب عائلة ما من عائلات الحي)"³. ورغم اختزالية هذا الخطاب، فهو بشكل ما يعكس واقعا اجتماعيا، أو هو رؤية اجتماعية تعبر عن قيم سائدة، تنطلق من قيم دينية وأخلاقية شكلت وعيا جمعياً عُبر عنه في هذا السياق برفض سكان الحي لكل ما يخرق تلك

1 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 19-20.

2 - سعيد بفسين: القراءة والتجربة - ص 188.

3 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 24.

المنظومة، الأمر الذي أدى إلى تحذير هذا الشاب العاشق حتى لا يعود للحى. وعليه تغدو الصيغة المختزلة وسيلة لتكثيف الخطاب وتعميق دلالاته، وهي ليست بالضرورة وسيلة للتسريع، وتجاوز ما يبدو غير هام. فاختزال الخطاب تقنية قد تؤدي إلى تغييب أصوات معينة، لكن هذا التغييب والطمس له دواع فنية متعددة؛ ومن ثمة فقد تحول تغييب صوت "مريم" المباشر إلى وسيلة للتفكير في رمزية هذه الفتاة التي تعلق بها كل القلوب ثم رحلت فجأة عن الحى؛ وكأنه يرحلها تبدأ مرحلة الجزائر المتحررة في التراجع، ليخيم عليها الإرهاب بظلاميته: "وقد تعذر علينا أن نعرف ما إذا كانت مريم قد استمرت تمتنع عن الزواج أم أنها رضيت في الأخير بأن تربط مصيرها بأحد من بني البشر. وقد قيل بأن عزوفها عن الزواج يرجع في الحقيقة إلى علاقة حب قامت بينها وبين زكريا"¹. فصوت "مريم" يظل مغيباً، في الوقت الذي يقوم الراوي/الشخصية باختزال جملة ما دار حولها من تخمينات لا ترقى لدرجة اليقين، وقد أسهم فعل القول المبني للمجهول "قيل" في عرض مضمون يحمل ما تداوله الناس فيما بينهم حول هذه الشخصية. وبذلك يكتسي مثل هذا الخطاب دلالات متعددة فـ: "كل خطاب يخفي داخله القدرة على أن يقول غير ما قاله، وأن يخلف عدداً كبيراً من المعاني، وهذا ما يسمى بوفرة المدلول بالنسبة للدال الواحد والوحيد؛ وعليه فإن الخطاب امتلاء وثرأ لا حدّ لهما"².

وبقدر ما أمكن في هذه الرواية عرض وجهات نظر الغير من خلال الخطاب المختزل، فإن هذا الخطاب ظل محفوفاً ومؤطراً بخطاب الراوي/الشخصية، ومن ثمة نشأ عن ذلك نوع من التنويع الصوتي، والتعدد على مستوى وجهات النظر. ذلك لأن صوت الراوي/الشخصية بدوره قد ينم عن أصوات الغير: "والواقع أن ما قيل بشأن حبه لمريم وامتناع هذه الأخيرة عن الزواج وفاء له لم يكن من الأمور الثابتة، بالرغم من تأكيد الناس أنها شوهدت مرات عديدة وهي تترحم على زكريا أمام قبره في حفلات العيد الكبير، وحسب هذه الروايات فإن مريم كانت تتلفع كل مرة بحائك يغطيها من الرأس إلى أخمص القدمين. لكن إذا كان الأمر كذلك فكيف أمكن التعرف عليها؟"³. فالواضح أن نقل خطابات الغير بهذا الشكل المختزل، قد أُشّر له بعبارة (بالرغم من

1- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 31.

2- ميشال فوكو: حفرات المعرفة - ترجمة (سالم بنفوت) - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1986 - ص 113.

3- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 32.

تأكيد الناس)، لكن ما أكدته الناس قد أخضع لوجهة نظر مخالفة ممثلة في وجهة نظر الراوي/الشخصية ضمن عبارة (لكن إذا كان الأمر كذلك فكيف أمكن التعرف عليها؟). وبهذا الشكل تقع هذه التحايزات الصيغية، ويكون القصد منها عرض الحدث من وجهات نظر متعددة، تسهم في تحقيق الأبعاد الدرامية اللازمة، من خلال خلق حالة ترقب لدى المتلقي المتطلع للحقيقة الأشياء وما يختفي خلف الأحداث.

ورغم ذلك تعجز الرؤية لدى "إبراهيم سعدي" أحيانا عن كشف الأبعاد الخفية للظواهر، مما يؤدي إلى توظيف الخطاب المختزل كعنصر سردي من بين عناصر أخرى للإشارة إلى تحولات اجتماعية يعتبرها الراوي إيجابية، دون التأمل في دوافعها، وخلفياتها. وإذا كان من المسلم به أن هناك تصاعدا لظاهرة التدين مع بداية التسعينيات في الجزائر، فإن هذا التصاعد لم يكن ليعبر عن تحول جوهري، بقدر ما كان في جانب هام منه تحول شكلي لم يستلهم الدين الإسلامي في صورته الصحيحة. لكن الكاتب يوقفه عند حدود رؤية شكلية محضة، يرصد تلك التحولات رصدا آليا على النحو التالي: "لم تعد تسمعهم يتحدثون عن البنات وعن جمال النساء، لكن عن الأحاديث النبوية وعن القرآن(...) فبدل كل ذلك صاروا يتلون الآيات البنات ويستذكرون أحاديث النكاح وواجبات الزوجين"¹. فاخترال خطاب الغير بهذه الكيفية، في كون هؤلاء الشباب قد تحولوا من الحديث عن البنات إلى الحديث في أمور الدين، واعتبار ذلك شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي قد يتعارض مع الواقع ذاته، خاصة إذا ما أدركنا ما آلت إليه هذه الحركة من عنف وإرهاب، الأمر الذي يؤكد عدم صحة منطلقاتها النافية لروح العصر، ولجوهر الإسلام.

ولاشك أن اختزال الخطاب، يعد شكلا من أشكال الرؤية من الخلف، على اعتبار أنه يخضع عادة للصيغة التي يفرضها الراوي، لا الصيغة التي انبثقت عن الشخصية، لأنه خطاب ينقله الراوي وهو على مسافة بعيدة مما يقوله، فينقله: "كحدث من أحداث الحكاية. لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصنه كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصارا له"². ومع ذلك فهو نمط يقتضيه السرد لدواع متعددة، يكشف بالضرورة عن مدى وعي الكاتب بما ينبغي ذكره بتفاصيله وبما ينبغي الاستغناء عنه أو تحجيمه. وهكذا ففي

1 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 33.

2 - نصيف ريتوي: معجم مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان - بيروت - الطبعة الأولى 2002 - ص 91.

المقطع الواحد قد يرد خطابان؛ أحدهما مختزلاً، وآخر غير ذلك: "وذاث مرة ونحن نسير في طريق الجبانة، وهي تسمية أطلقناها على هذا الطريق بسبب مقبرة كان يمر بها، قلت له بدوري إنني عائد من الماخور، فسألني عن المومس التي دخلت معها، فأجبتة بأنها بغني سمراء لها شعر أسود يصل إلى الكتفين"¹. فخطاب "مسعود" السائل ورد مختزلاً، بينما خطاب الراوي/ الشخصية ورد منقولاً مباشراً. والمسألة هنا تتحدد في كون صيغة السؤال لا تهم، وإنما ما يهم هي صيغة الجواب التي ذكرت. بما يتسق مع طبيعة رؤية الراوي وغرضه من الحكيم.

وإذا كان الإشكال لا يمكن طرحه على مستوى هذا التنوع الصيغي، أو الكيفية التي بواسطتها اختزل الخطاب، وإنما يتم طرحه على مستوى آخر يتعلق بمنظور الكاتب ذاته، أو الكاتب الضمني كما تنطبع تجلياته من داخل عالم النص. فالرؤية تبدو في هذا المجال على جانب من التناقض، بل والسطحية، وكأن الرواية كُتبت لتسجل وقائع بشكل فوتوغرافي ينعدم فيها القصد؛ وإلا كيف نفهم كل هذا المجال المفسوح لتجربة "الماخور" بالنسبة للراوي/ الشخصية "موح"، وكذا "مسعود" ذو الاهتمامات الثقافية والفكرية والذي سيصبح أستاذاً جامعياً فيما بعد. فكل من الشخصيتين من المفروض أن يمثلتا نموذجاً للتصدي للمشروع الإرهابي الذي انخرط إليه أغلب شباب الحبي، لكن إقحام مثل هذه المشاهد، بكيفية مفصلة لا مختزلة، وبدون أي داع فني قد أدخل بالبناء ككل، باعتباره قد أثر سلباً على رمزية الشخصيتين معاً. ومثل هذا التفكك الرؤيوي إنما أساسه تناول ما هو اجتماعي، بعيداً عن رؤية محددة، بإمكانها أن تخلق الانسجام. فإذا كانت الفضاءات الاجتماعية: "تضيء اللغة والتركيب الفني والأبعاد الإيديولوجية"²، فإن الرؤية الإيديولوجية للكاتب هي التي تحقق لسائر هذه العناصر أبعادها في إطار منظور شامل.

ومن ناحية أخرى، فإن أنماط السرد كلها في هذه الرواية قد أخضعت لمنظور الراوي الشخصية، وقد كان لزاماً في إطار هذه الرؤية أن تخضع جميع الأنساق لبؤرة واحدة، وهكذا ظلت الإشكالية الصيغية المتمحورة حول (من يرى/ ومن يتكلم) متلبسة بالضرورة حول مقام وجهة نظر الراوي/ الشخصية الذي لا يجب أن يتعدى حدود علمه على مستوى صيغة الخطاب أو الرؤية المقترنة به.

1- إبراهيم سعدي: فتاوى رمس الموت - ص 39.

2- ميشاليل ناخين: المتكلم في الرواية - ترجمة (محمد برادة) - فصول - العدد الرابع - المجلد الخامس - يونيو 1985 - ص 104.

وقد كان اختزال الخطاب ملائما لهذا الوضع المتصل بالراوي، باعتباره راو/ شخصية مشارك في الحدث، ولعل اختزال الخطاب قد يتحول إلى ضرورة في مثل هذه الحالة: "لكوننا اتفقنا على أن نذكر شيئا حول ما حدث في طريق الجبانة، ظلت تلك المشادة سرا بيننا، ولاسيما أن مبروك الملاك قد أشاع عن طريق والدته بأن التشوه الذي أصاب وجهه قد حدث أثناء مقابلة في الملاكمة. وإذا زعم لأمه أنه فاز مع ذلك بتلك المباراة، فقد سأله والدموع تنهمر في عينيها، عن الفائدة من الفوز بذلك الثمن"¹. فكان شيئا طبيعيا أن يُختزل الخطاب، بما يتناسب مع حدود علم الراوي/ الشخصية الذي اكتفى بنقل ما يشاع، وما بلغه من مضمون الحوار الذي دار بين "مبروك" الملاك، وأمه. لكن تأتى للراوي أن يصاحب مثل هذه الخطابات المختزلة، بتعليق تضمن وصفًا لحالة الأم بكيفية دقيقة (فقد سأله والدموع تنهمر من عينيها)، وهو وصف ما كان ينبغي أن يكون من خلال راو/ شخصية لم يكن حاضرا ليشاهد مثل هذه التفاصيل، التي كان بالإمكان نقلها في حالة السرد الموضوعي؛ فالسرد قد يخرج أحيانا في رواية "إبراهيم سعدي" عن احترام طبيعة العلاقة المتمحورة حول (من يرى / ومن يتكلم)، وبذلك ينأى عن تحقيق الإيهام الكلي بالواقع.

وعليه فإن الكتابة الروائية تتطلب احترام مسافات الرؤية وضوابطها، وتقع محددات هذه الرؤية في نطاق مجال معين، ينبني بالأساس على موقع الراوي، والزاوية التي يروي انطلاقا منها. إن هناك بؤرة معينة، يلتزم بها الكاتب بحسب وضع الراوي، لكن قد تفلت هذه الضوابط بالنظر إلى المستويات المتعددة التي تتداخل عبر السرد، الأمر الذي يخرج بالرؤية عن حدودها الواقعية. ومن تحليلات ذلك أن الخطاب الذي من المفروض أن يُنقل مختزلا، يورده الراوي/ الشخصية منقولا مباشرا، وبكل تفاصيله، كالحوار الذي دار بين "زربوط" و "مبروك" والذي يدعو فيه زربوط مبروكا إلى الهداية، والالتزام بأداء فريضة الصلاة بعد أن شاع التدين بين صفوف الناس: "و ذات مرة ومبروك ذاهب للقيام بتدريباته. تقدم نحوه زربوط وسأله قائلا: - هل تسمح لي بالحديث إليك بعض الوقت، أخي مبروك؟ / فاستفسره بحركة من رأسه عن الأمر راميا إياه في آن واحد بنظرة حادة وقائمة / - أنت تعرف، أخي مبروك، بأن هذه الدنيا فانية. فالإنسان لا يعرف متى يأتي أجله، لذلك فكرت أنه من واجبي أن أذكرك بحقوق الله عليك. فما رأيك لو تلعن الشيطان وتأتي لتصلي

1 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 59.

معنا؟"¹. فواضح أن مثل هذه الخطاب لم تُحترم فيه زاوية رؤية الراوي، إذ ليس معقولا أن يرد الخطاب مباشرة بهذا الشكل، مقرونا بمصاحبات الخطاب بما احتوته من تعليقات استقصت هيئة الشخصية بأدق التفاصيل (استفسره برأسه - نظرة حادة وقائمة) والراوي/ الشخصية في الأصل لم يكن حاضرا. لذلك كان من باب الإيهام الواقعي أن يرد مثل هذا الخطاب مختزلا بحسب ما يتناهى للراوي/ الشخصية؛ لكن توظيف صيغة الخطاب المعروض بهذا الشكل قد جعلت: "الحوار هنا أداة بيد السارد يوجهها الجهة التي يريد أكثر من كونه وسيلة لتقدم الموقف نفسه ومنطقه هو البعيد عن استبداد الراوي"².

وبالفعل يبدو اختزال الخطاب طبيعيا في الحالات التي تسجل غياب الراوي/ الشخصية عن الموقف الذي يروي، فوضعه لا يسمح له إلا أن يكون الشخصية العاكسة، أو الناقلة في حدود ما يمكن أن ينقل. ولا يمكن له في هذه الحالة أن يتقمص دور الراوي العليم، لأن السرد الذاتي يتطلب دون شك وعيا تاما بالضوابط والآفاق التي يسمح بها؛ خاصة في الرواية التي ينهج فيها الكاتب نمحا واقعيا على مستوى عرض الأحداث.

وعليه فإن التقنية التي تتطلبها السرد بضمير المتكلم، تقتضي الالتزام بحدود معينة، وهذه الحدود هي غيرها بالنسبة للسرد الموضوعي، لكن الكاتب "إبراهيم سعدي" قد يجعل من الراوي/ الشخصية يخترق حدود علمه ليس على مستوى عرض صيغ الخطاب فقط بل حتى على مستوى وصف الأحداث: "الحقيقة أن مبروك لم يأخذ معه في رحيله شيئا يستحق الذكر، لقد كانت أحلامه واسعة ومجنحة، الشيء الذي جعله يتأفف عن حمل أمتعته القديمة، الرثة المطبوعة بالبؤس والتفاهة والإخفاق. لقد كانت تمثل رمز ماضيه الفاشل والقاتم الذي عزم على التخلص منه"³. فمن أين للراوي/ الشخصية التي كانت صلته بـ "مبروك" مقطوعة أن يتمكن من وصف كيفية رحيله عن أرض وطنه للخارج بمثل هذه الدقة، بل من أين له رصد أحاسيسه تجاه أمتعته، والواقع أن مثل هذا الوصف لا يصدر إلا عن راو عليم قد تُستساغ البؤرة التي ينقل من خلالها لو كان السرد موضوعيا بضمير الغائب.

1- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 60.

2- ناصر يعقوب: الرواية والتشكيل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 2001 - ص 135.

3- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 65.

بهذا الشكل يتأكد بكل وضوح ضرورة توفر الكاتب على رؤية تتمركز حولها الأحداث، وتتسق كل العناصر بما في ذلك صيغ الخطاب المختلفة، فما ينبغي حينئذ أن يختزل لابد أن يختزل، وإلا كان السرد مجرد عملية عبثية، تمطط فيه المشاهد التي قد لا تكون لها علاقة بالموضوع المطروح. وهذا ما نلمسه تماما من قصة "ميروك"، وما عُرض حولها من مشاهد دون أن يكون لها وظيفة تتسق مع الرؤية المطروحة التي تسعى إلى الكشف عن جذور الحركة الأصولية وما انجرفت إليه من عمل إرهابي ضد المدنيين في الجزائر.

ذلك لأن اختزال الخطاب ليس مجرد تقنية، بل ضرورة من ضرورات السرد، وهو مثلما يشمل خطاب الغير في حالة السرد الذاتي، فهو يشمل خطاب الراوي الذي ينقل خطابه بدوره بصيغ متعددة، ونجد الراوي في كثير من الأحيان يؤشر لخطابه المختزل باستعمال الفعل "تساءلت"، ليلخص جملة من المونولوجات الداخلية التي كانت تتابيه في عبارات مكثفة؛ كقوله: "تساءلت إن كنت قد أحسنت العمل حين عرضت عليه مجادلة مسعود، لقد حملته ذلك الجدال الطويل والشاق على طرح أسئلة لم تخطر على باله قط من قبل، فأمر وجود الله إلى ذلك الوقت لم يكن بالنسبة إليه في حاجة إلى برهان، وهكذا بت أخشى على موسى من مسعود"¹. وإذا كان من حق الراوي/الشخصية أن يختزل مونولوجاته على هذا النحو، إلا أن طبيعة الطرح على مستوى الرؤية الإيديولوجية التي عكسها مثل هذا الخطاب قد شأها نوع من التذبذب، بالنظر إلى عدم وضوح الرؤية لدى الراوي/الشخصية، فكيف يخاف من "مسعود" على أخيه "موسى"، وهو أقرب إلى مسعود إيديولوجيا، وعلى طرفي نقيض مع "موسى" الذي كفر كلاً منهما في آخر المطاف، وأمر بسفك دمهما.

ومن ثمة؛ فالكتابة الروائية بغض النظر عن المدرسة التي تنتمي إليها، لابد أن تخضع جميع مستوياتها لتصور محدد، بحيث تتسق جميع العناصر في حدود هذا التصور، فتعددية الأصوات لا تنفي البتة وجود صوت، وإن كان خفياً، فهو يعلن عن ذاته من خلال كيفية توزيعه لمختلف الأصوات الأخرى: "فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة داخلها يتحتم أيضاً أن يدوي صوت الكاتب، فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين

1 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 75.

شره قابلة للإدراك ولا مرنة"¹. لكن الكاتب أحيانا لم يتحكم في أدواته مما قاده إلى تقديم خطابات أغلبها منقول مباشر، حرصا على الرؤية المشهدية، بالرغم من أن السياق لا يسمح بذلك: "في تلك الأيام اعترض زربوط طريق عنتر وقال له: - أنا أعرف بأنك مازلت على علاقة بذلك الكافر/ -تقصد من بالضبط؟/ لا تتظاهر بالجهل يا عنتر. أنت تعرف جيّدا من أقصد/ - على أية حال أنا لم أخف علاقتي في يوم من الأيام/ - إنه زنديق يا عنتر"². ويمتد هذا الحوار الخارجي على مدى خمس صفحات، لا لشيء إلا من أجل إقناع "عنتر" بضرورة الابتعاد عن "مسعود" كونه ملحدا لا يؤمن بالله. وإذا كان واضحا أن هذا الطول قد شابه كثير من الحشو، لأن الحوار ينبغي أن يكون مكثفا، وليس وسيلة من وسائل ملء الفراغ، فهو حوار بالإضافة إلى ذلك غير مبرر فنيا، باعتبار الراوي/الشخصية لم يكن حاضرا، ومع هذا سيق الحوار بكل تفاصيله مشفوعا بتعليقات تنبه إلى أدنى التفاصيل كقوله: "فرمق عنتر زربوط باحتقار، وفيما جعل موسى يمرر يده على لحيته قال عنتر وهو يرنو بعيدا"³.

من غير شك أن الكاتب كان واعيا بأبعاد مثل هذا الحوار المشهدي الذي ساقه في هذا الإطار، حيث حاول قدر الإمكان أن يحلل من خلاله طبيعة الفكر التكفيري الذي شاب التيار الأصولي في الجزائر مرحلة التسعينيات: "ذلك لأنه في تحفة أدبية ما، يمكن للعوامل الاجتماعية الجوهرية أن تجد تعبيرها الكامل في التحام قلة من المصائر الإنسانية التي تبدو عريضة من الناحية الظاهرية فحسب. وعلى التقيض من ذلك، فالتصوير الفوتوغرافي للواقع بواسطة كاتب هو مجرد مشاهد ومراقب ولا يقدم أي مبدأ أو قاعدة مجمعة"⁴. وبالرغم من أن الكاتب حاول في حدود الحوار المشهدي نقل تلك الأصوات الاجتماعية، لكن توظيف تقنية لا تنسجم مع موقع الراوي/الشخصية، قد أدخل بعنصر في مهم من شأنه أن يضيف على مثل هذه المشاهد عنصر الإيهام الواقعي.

صحيح أن الكاتب قد حاول قدر الإمكان أن يزاوج بين الرؤية المشهدية والرؤية المختزلة، وأن اختزال الخطاب؛ وهو هنا خطاب الغير، وأحيانا خطاب الراوي/الشخصية ذاته كان لا بد منه، ولا

1- مباحثات باحثين: الخطابات الروائي - ص 53.

2- إبراهيم سعدي: فتاوى رمن الموت - ص 79.

3- المصدر نفسه - ص 83.

4- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية - ترجمة (أمير إسكندر) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1972 - ص 172.

يمكن للسرد أن يستغني عنه، لكن عرض الخطاب مختزلاً أو في صيغته المباشرة يتطلب بؤرة معينة تصفي على كل هذه الأشكال الصيغية مصداقية معينة تبرر وجودها فنياً.

إن الخطاب المختزل تكون له أحياناً طاقة على تأليف مجموعة من العناصر، من شأنها أن توحى بطبيعة المشهد، وكذا طبيعة الخطابات التي تنبثق مترامنة في اللحظة الواحدة، ولا يستطيع الخطاب المنقول المباشر في هذه الحالة نقلها محافظاً على تزامنها: "ولم ألبث أن رأيت بعض المشيعين يغادرون الغرفة الأخرى ويخرجون من البيت. ثم سمعت عبارات العزاء والسلوان وصوت ياسين يأتي من الدرج"¹. فكل الخطابات؛ من عبارات العزاء إلى صوت "ياسين" قد أُحيل إليها في هذا المقطع، وكل ذلك ضمن منظور الراوي/الشخصية، معنى ذلك أن الخطاب المختزل له ضروراته في تشكيل المشهد العام، والإحالة إلى بعض الجزئيات التي من شأنها تقديم نظرة شاملة للحدث.

ورغم أن مشهد العزاء متعلق بـ "إبراهيم" أخ "ياسين" المذكور في الفقرة السابقة، وحادثة اغتياله لا علاقة لها بموضوع الإرهاب، إلا أن الكاتب حاول هنا أن يطبع رؤيا استشرافية انبثقت من خلال الخطبة التي ألقاها "عبود" بالمقبرة، مستغلاً هذه الحادثة من أجل تنبيه الناس إلى المخاطر التي ستحيق بهم من جراء تصاعد التيار الديني المتطرف، وقد كان الخطاب المنقول المباشر وسيلة لذلك: "أنا أعلم أنكم في يوم من الأيام ستهدرون دمي، لكنني أغفر لكم عملكم هذا وأشفق عليكم. إن دمي حلال لكم أيها الناس، فاقتلوني واعدوا إبليس، إن مآلكم الهلاك. إننا نعيش في بداية زمن يقتل فيه الأخ أخاه"².

في حدود ذلك يمكن القول بأن الرواية الجزائرية مرحلة التسعينيات لم تكن مفصولة عن واقعها، وقد حرص الكاتب على تأطير الخطابات المختزلة بمشاهد حوارية، أو بخطابات معروضة حتى يتسّح هذا الواقع بخلفياته وأبعاده. ومع ذلك فإن الخطاب المختزل في حد ذاته قد يتمكن من عرض ما هو اجتماعي وإيديولوجي، فيغدو الاختزال نوعاً من التكثيف: "في تلك الفترة بدأ منتحون يتقدمون والد قدور الإمام، متهمين إياه بالجهل والنفاق والخضوع للسلطة، ويقولون بأن الاشتراكية بدعة وبأن الله خلق الناس طبقات ووضع بعضهم فوق بعض درجات وفرّق بينهم في

1- ر. هـ. ش. ص 91 - من الموت - ص 91.

2- نفس النص ص 93.

الرزق وبأن الرجال قوَّامون على النساء. وفي تلك الأيام عرف الناس أن قدور مات في أفغانستان حيث هاجر للجهاد في سبيل الله¹. فالراوي في هذا المقطع القصير، قدم جملة الأفكار التي تبناها الأصوليون في مرحلة التسعينيات، وما قبلها، حول الموقف من الاشتراكية، وكذا مفهوم المساواة بين الرجل والمرأة، والموقف من السلطة. ولم يفرض الراوي رؤيته بشكل واضح وصريح، لخلو الخطاب من التعليقات الجانبية. وإذا كان هنالك رؤية من خلف، فهي متعلقة بطريقة ما لاختزال الخطاب. الأمر الذي يدعو إلى القول أن الرؤية المختزلة في هذا المقطع مؤدجلة بشكل ضمني، فما اختزل يحيل كما هو واضح إلى الجانب السلبي في الفكر الأصولي.

في هذه الحدود يظهر بجلاء كيف أن الخطاب المختزل، ينم بشكل ما عن رؤية الكاتب الضمني، إن لم نقل الكاتب ذاته، وهكذا: "تبدو الملاحظة الخاصة بتضمين المؤلف وجهة نظره في الطبقات الصوتية التي كوّن منها روايته، مطلباً أساسياً يكافح من أجله"². لكن عدم الانتباه إلى شرطية هذه الرؤية قد يقحم العملية السردية، ضمن مجالات تحشد من خلالها الأحداث من غير وظيفة واضحة، ولعل الأسلوب السير/ذاتي، الذي يطغى على ذاكرة الكاتب مدعاة لهذا الأمر. ومن جهة أخرى هناك حدود معينة للاختزال، إذا ما تم تجاوزها قد تبدو الأحداث والمشاهد غير واقعية أو غير مبررة فنياً، كأن يورد الراوي خطاب "خوخة" مُستلهماً من دفتر مذكراتها على النحو التالي: "تحدّثتُ عن حياتها منذ أيام الطفولة وعن عائلتها بصورة عامة. كما تعرضت بالوصف إلى الحى كذلك، بل تحدثت عني أيضاً، فكتبت بأني كنت الصديق الوحيد لياسين، كما أضافت بأني متوسط القامة ولحيل الجسم، خجول ومسال� وهادئ الطبع"³. إن الراوي/الشخصية هنا قد اختزل خطاب "خوخة" وهي أخت صديقه "ياسين"، وإلى هذا الحد، يبدو الأمر طبيعياً يتقبله السرد، كما يتقبله منطق الحكى، لكن إقحام مثل هذا الوصف لشخصية الراوي/الشخصية من منظور "خوخة" قد يبدو غير مبرر من الناحية الفنية. فشخصية الراوي/الشخصية احتلت دوراً محورياً في الرواية،

1- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 74.

2- ناضم غودة، بقص الصورة (تأويل بلاغة السرد) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 2003 - ص 133.

3- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 111.

وقد اتضحت أبعادها بذلك لدى المتلقي، ولا نعتقد بأن الكاتب في حاجة إلى هذا السياق للتعريف بها.

لكن يحتفظ مع ذلك الخطاب المختزل بخصوصياته، فيسهم في خلق نوع من التحفيز الدرامي، فالمشهد الحوارى يأتي محفوفاً ببعض الخطابات المختزلة، والتي من شأنها أن تثير حالة ترقب، كما هو الشأن في الحوار الذي دار بين الملازم "بدر الدين" والراوي/الشخصية، والذي أعقبه المقطع التالي: "ولأنني لم أجد شيئاً أقوله، فقد حركت رأسي بضع مرات دون أن أنبس بينت شفة. لقد أحسست بأن اللقاء قد انتهى وبأنه لم يبق هناك شيء يُقال. كانت آخر كلمة سمعتها من البوليسي (هو نصيحته بأن أتفادى العودة إلى الحي)¹. فما أسداه الملازم للراوي/الشخصية من نصيحة، يلعب فيما بعد دوراً تحفيزياً، بل يدفع الراوي/الشخصية إلى اتخاذ قرار مغادرة مدينة "بومرداس" لأن شقيق زوجته أخيه "موسى" قد يأمر بقتله، كما يتقدم بطلب لتغيير البنك الذي يعمل به، ليتحول إلى بجاية، وتعتبره مجموعة من الهواجس، إلى أن يطلق عليه الإرهابيون الرصاص فيصيبونه، ويتأكد بعد نجاحه من أن أخاه "موسى" هو الذي أصدر الفتوى بقتله، كما أخبره الملازم تماماً.

في هذه الحدود يمكن القول، بأن الخطاب المختزل قد كان خطاباً مركزياً في رواية "فتاوى زمن الموت" للكاتب "إبراهيم سعدي" وقد تم توظيفه لأغراض فنية وموضوعية متعددة. وعموماً فهو خطاب يلعب دوراً أساسياً على مستوى تخطيط القصة وبالتالي تحديد الرؤية التي يسعى الكاتب لطرحها. ورغم أن الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات اتخذت من الراوي/الشخصية محورا للسرد على أساس أن السرد السيرذاتي يحقق أعلى درجات الإيهام الواقعي، وينقل خطابات الغير في صيغتها المباشرة أو المختزلة بكل مصداقية، إلا أنه ثبت بأن مؤثرات الراوي العليم، المنبثقة عن السرد الموضوعي أو السرد بضمير الغائب بقيت تتسرب للرواية، وكأن الذات الساردة تريد أن تحيط علماً بكل حيثيات الواقع، ولو بتخطي الضوابط الفنية التي تتطلبها الرؤية.

1 - إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت - ص 122.

الفصل الثالث: الرؤية الذاتية والموضوعية

1 الرؤية الذاتية الداخلية

2 الرؤية الذاتية الخارجية

3 الرؤية الموضوعية الداخلية

4 الرؤية الموضوعية الخارجية

- تمهيد:

يخص ما يطلق عليه "بوريس أوسبنسكي" المنظور النفسي؛ الطريقة التي يصوغ بها الكاتب بناءه القصصي، فقد يبيّن أحداثه وشخصياته انطلاقاً من رؤية ذاتية (من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات) أو يعرض الأحداث والشخصيات انطلاقاً من رؤية موضوعية (رؤية الراوي)، وقد يلجأ إلى استخدام الطريقتين معاً: "فالمنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات، ننظر من خلال منظورها، فنرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه أما المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات، وقد تفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي، وتظهر لنا "بانوراما" عامة، أو منظر شامل مفتوح، أو قد تضيق فتركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاسها"¹. ويقسم "أوسبنسكي" كلا من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية إلى قسمين: "فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعياً أو ذاتياً، قد يكون خارجياً أو داخلياً، فالسلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي، أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه، أو من خلال شخص عالم ببواطن الأمور، يعرف ما خفي وما ظهر من السلوك، ويستطيع أن يحيط بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار- التأملات- الانطباعات- الأحاسيس- العواطف..) التي لا سبيل لشاهد العيان أن يتعرف عليها"². ومن هنا يأتي التقسيم الرباعي:

- 1- الرؤية الموضوعية الخارجية (الرؤية من الخارج).
- 2- الرؤية الموضوعية الداخلية (الرؤية من وراء).
- 3- الرؤية الذاتية الخارجية (الرؤية مع).
- 4- الرؤية الذاتية الداخلية (الرؤية مع).

1- سيرة أحمد قاسم: بناء الرواية- ص151.

2- المرجع نفسه- ص141.

وقد ميّز ف.ك. شتانسيل عام 1955- كما ينقل جيرار جينيت- بين ثلاثة أنماط من الحالات السردية الروائية، حيث أن: "الحالة الأولى هي حالة المؤلف العليم، والثانية هي الحالة التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات، أما الحالة الثالثة فتتمثل في الحكاية التي تحكى بضمير الغائب وفقا لوجهة نظر إحدى الشخصيات"¹. ويرى - جينيت - بأن الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة ليس اختلافا في وجهة النظر، وإنما الفارق يقتصر في كون السارد عمليا في إحدهما هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى "مؤلف" غائب من القصة. ومن الواضح أن هذه الحالات إما ألها تصب في نطاق الرؤية الذاتية إذا كانت البؤرة منبثقة عن الشخصية، أو متعلقة بالرؤية الموضوعية إذا كانت البؤرة منبثقة عن الراوي.

ويختار "جيرار جينيت" مصطلح التبئير، بديلا عن مصطلحات أخرى كـ (المنظور أو وجهة النظر أو الرؤية). وانطلاقا من ذلك يرى أن هناك أنماطا ثلاثة للتبئير: النمط الأول تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما ينبعث بالتبئير الصفر أو الحكاية غير المبارة حيث يهيمن الراوي العليم، أما النمط الثاني فهو التبئير الداخلي سواء كان "ثابتا" حيث لا نبرح وجهة نظر شخصية واحدة أو "متغيرا" حيث هناك عدة شخصيات بؤرية تعرض من خلالها الأحداث أو "متعددا" كما في الروايات التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات عدة، أما النمط الثالث فهو الحكاية ذات التبئير الخارجي حيث توصف الشخصية من الخارج دون أن يُسمح بمعرفة أفكارها وعواطفها.

وتتم الإشارة عادة إلى الإشكاليات التي تطرحها نظرية المنظور أو التبئير، فما يمكن أن يُعدّ تبئيرا خارجيا على شخصية قد يتحدد أحيانا بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى. وحتى التبئير الذي يمكن اعتباره داخليا قد يتطلب شروطا من العسير تحقيقها على مستوى السرد بشكل كامل فـ: "مبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استبعادا صارما تماما ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبدا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلًا موضوعيًا أبدا"².

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية - ص 166.

2- المرجع نفسه - ص 203.

وقد صنف "نورمان فريدمان" وباعتماده على التمييز الأساسي بين القول والعرض، وجهات النظر الممكنة على النحو التالي:

1- المعرفة الكلية للكاتب: حيث وجهة نظر الكاتب غير محدودة، ولكنه في المقابل لا يتحكم فيها بشكل جيد؛ وتميز وجهة النظر هذه بتدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة أو غير ذات علاقة مع الحكاية.

2- المعرفة الكلية المحايدة: وتختلف وجهة النظر هذه عن الأولى في كون الكاتب لا يتدخل مباشرة، ويتحدث بشكل لا شخصي بضمير الغائب. وفي نفس الوقت تقدم الأحداث وتحلل بطريقة يراها فيها الكاتب، ولكن بشكل يختلف عن الطريقة التي تراها بها الشخصية.

3- الأنا الشاهد: وجهة النظر هذه وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم حيث يختلف السارد عن الشخصية.

4- الأنا المشارك: إنها حالة الرواية بضمير المتكلم حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسية.

5- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: إن الكاتب لا يختفي فقط وراء "أنا" سارد أو مشارك بل لا يبقى هنا أي سارد؛ إن الحكاية تقدم مباشرة كما تعاش في وعيهم. والفرق بين وجهة نظر هذه ووجهة نظر المعرفة الكلية المحايدة تكمن من جهة أخرى في كون الكاتب يقدم هنا الأفكار، الرؤى والمشاعر كما تتكون بالتدرج في وعي الشخصيات، بينما في الحالة الأولى، يلخصها أو يحللها بعد حدوثها.

6- المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: يقتصر الكاتب هنا على وعي شخصية واحدة؛ وبدل تركيب وجهات نظر مختلفة (ولكن محدودة)، كما في الحالة السابقة، تثبت وجهة النظر وتركز (في زاوية واحدة).

7- الصيغة الدرامية-المسرحية: لا تعرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات المشاركة، وليس أفكارها أو مشاعرها، فالقارئ هو الذي يجب أن يقوم باستخلاصها انطلاقاً من الأفعال والأقوال.

8- الكاميرا: حيث الهدف هو نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم¹.

1- بوريس أوسينسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبير - ص 14.

أما "جان بويون" فقد كان الهم الأساسي لديه هو تحديد فاعل الإدراك، هذا الفاعل المدرك قد يتطابق مع إحدى الشخصيات، ويمكن أيضا أن يكون هو السارد. في الحالة الأولى يشاطر السارد الشخصية في وجهة نظرها، ويدرك معها وبنفس الدرجة. وفي الحالة الثانية، يتراجع السارد خلف الشخصية، ويدرك أكثر منها. وانطلاقا من ذلك، يستعيد "تودوروف" تصنيف "بويون" للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي على النحو التالي:

- 1- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.
 - 2- الراوي = الشخصية (الرؤية مع): وهذه الرؤية تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات.
 - 3- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا متضائل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعا دون الوصول إلى عمقها الداخلي.
- ولابد من الإشارة إلى أن: "هذه الرؤيات الثلاث ليست إلا الإطار الأكثر تعميما، وإلا فيمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية، كما أنها يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد"¹.

ولا شك أن الكثير من النقاد المعاصرين قد فضلوا الرؤية الذاتية على الرؤية الموضوعية باعتبار أن الرؤية الذاتية تبدو أكثر إيهاما بالواقع إذا عرضت من خلالها الأحداث والشخصيات، إلى الحد الذي قصر فيه كاتب كـ "ميشيل رايمون" (M. Raimond) مفهوم وجهة النظر على الزاوية التي يتموضع فيها الراوي في وعي إحدى الشخصيات، يقول: "حسب تقنية وجهة النظر، يتموضع الراوي بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات ليشكل لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"².

ويُعد "هنري جيمس" من الأوائل الذين بلوروا وعرضوا أدواتهم التقنية حول الرؤية، ومن أشهر هذه الأدوات: "تبني وجهة نظر (...)" توجد داخل الرواية متموضعة في ذهن إحدى

1- سعيد بقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 239.

2- بوريس أوسيسكي (وبمجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التمييز - ص 07.

الشخصيات"¹. والغرض من ذلك يكمن في العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، وهذا ما قاد كثيرا من كتاب القصة المعاصرين إلى تبني مثل هذا التوجه في تمثيل الحياة الذهنية بطريقة مسرحية، مقلصين من حجم الراوي العالم، الذي يرون بأنه يخل بمقتضيات فنية العمل القصصي.

وقد ظهرت اتجاهات تطرح فكرة الموضوعية المطلقة، ومفهوم الرواية الجمالية التي يختفي فيها الروائي تماما لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بأي رأي ذاتي، وعليه يجب أن تلغى تدخلات الراوي، لأن حالة وجودها ستؤدي إلى بروز ذاتية المبدع، وكسر الحقيقة الاجتماعية حول العالم المعروف بتقديم عالم منسجم لا يمكن أن يعبر إلا عن الصوت الواحد أو المنفرد الذي هو من صنع المبدع ذاته.

وفق هذه التصورات يرى "سبيلهاكن" بأن: "الرواية المحترف لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل ككائن علوي، والأفضل أن يقرأ من وراء ستار"². وقد تجذر هذا التصور حول الواقعية بواسطة التجارب الكثيرة والناجحة لأكبر الروائيين، حيث تم العمل على تقليص سلطة الراوي بإلغاء معرفته الكلية وحضوره الكلي في كل مكان، ليلتزم بأوضاع شخصيات شاهدة كإنجاز للرواية الحديثة. وقد أوضح "ميشيل رايمون" هذا التوجه في كتابه (أزمة الرواية) حين قال: "إذا كان من الواقعية أن يوصف لنا بدقة المكان الذي تعيش فيه الشخصية (كما يفعل بلزاك)، فمن الواقعية الأكثر دقة ألا يعرض لنا من هذا المحيط إلا المجال البصري المدرك من طرف البطل، بل أكثر من ذلك ألا يوصف بتاتا"³.

ولعل التحيز السرد في الرواية الحديثة باتجاه الصيغة السردية كان الغرض منه تجنب: "التماس خطاب نظري كلي الوجود، لا يرتضي السرد الـ"موضوعي" ويقتضي أن تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلق عليها دون مظهر تطفّل (وهو ما يستتبع التبنّي النهائي لسرد ذاتي القصة مباشر يمكن فيه أصوات البطل والسارد المؤلف الملتفت نحو جمهور يجب

1- نوريس أوسبسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبرير - ص 11.

2- المرجع نفسه - ص 22.

3- المرجع نفسه - ص 27.

تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمترج)- والتماس مضمون سردي واسع جدا، يتجاوز كثيرا تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحيانا ساردا "كُلّي الوجود" تقريبا؛ الأمر الذي يستتبع عوائق التعبير وتعددياته"¹.

لكن هذا التوجه لم يكن التوجه الوحيد، لأن هناك من وقفوا مع وجود الراوي أو السارد وعملوا على استرجاع حقوقه وامتيازاته، أمثال "أوسكار واليزيل (O. walzel)، وكيث فرديمان (Kate . F) حيث أكدوا أن موت السارد يعني موت الرواية، كرد فعل ضد النزعات التي أسسها "جويس" و"فرجينيا وولف".

ولعل هذه التوجهات هي التي أفضت إلى طرح رؤية ائتلافية بعدم تفضيل وجهة نظر على أخرى، إلى الحد الذي استندت كل الدراسات حول الرؤى في المحكي عند "ج.بويون"؛ ليس إلى التقنية وإنما إلى السيكلولوجية: "ففي مجال الفهم الذي يكونه ويقترحه الروائي حول شخصياته، وحول الأوضاع يعتبر كل ما يتعلق بالتقنية الروائية المحضة ثانويا في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها، وبالتالي لن نهتم بها بتاتا. إن ما يهمنا هو الأنثروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية حسب الحالات في ذهن القارئ"².

بناء على ما سبق يمكن أن ننطلق في معالجة المنظور النفسي؛ ليس على أساس المفاضلة بين تقنية وأخرى (تقنية الرؤية الموضوعية؛ التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور الراوي. أو تقنية الرؤية الذاتية؛ التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور شخصية من الشخصيات). فالتقنية تبقى دائما مجرد وسيلة توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة أو أنها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته، ولا يمكن الحكم على التقنية إلا في علاقتها بالمعنى والأثر الذي وظفت لتحقيقه.

1- جيرار جيت: خطاب الحكاية- ص 261.

2- المرجع نفسه- ص 29.

1- الرؤية الذاتية الداخلية:

تخضع رواية "سيدة المقام" للكاتب واسيني الأعرج في إطارها العام للرؤية الذاتية الداخلية التي يقوم عليها الراوي/الشخصية، وقد تتناوب شخصية "مريم" في بعض الحالات مهمة الحكمي فتتحول بدورها إلى راوية تقدم الأحداث من وجهة نظرها. ومع هيمنة الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية، فهناك أساليب على مستوى الخطاب سخرها الكاتب لعرض الرؤية الذاتية لبعض الشخصيات الأخرى التي تمحور حولها السرد. ونعتقد بأن هيمنة الرؤية الذاتية الداخلية في هذه الرواية كتقنية سردية، إنما هي نابعة بالأساس من إصرار الراوي/الشخصية على تكريس منظوره إزاء الأحداث والوقائع، إن لم نقل تكريس رؤيته الإيديولوجية الخاصة. فمن المؤكد أن: "السارد من النوع السير- ذاتي، سواء تعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أو متخيلة، مسموح له بشكل طبيعي أن يتحدث باسمه الخاص أكثر من أن يسمح لسارد محكي بضمير الغائب، وذلك بسبب تطابقه بالذات مع البطل"¹. ومهما يكن فالعالم الموصوف يتحول إلى شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي؛ مع العلم أن تحليل الفضاء الروائي، والكشف عن الدلالات الثاوية ضمن عناصره لن يتأتى إلا عن طريق ربطه بالرؤية ووجهات النظر المنبثقة عن الشخصوس: "حتى وإن كان التحليل سوف لن يكون بمقدوره ادعاء تفسير كل خفايا النص أو الكشف عن جميع تجلياته"².

وتوظف الرؤية الذاتية الداخلية لغرض الوصف بأشكاله المتعددة، كوصف الأفضية التي تدور بها الأحداث يقول الراوي/الشخصية: "بدأت أتأمل حيطان المستشفى. مستشفى (مصطفى باشا)، عال، عال، يبحث عن سماء ضيّعت ألوانها الأصلية. الأشجار انحنت وبيست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق..."³. فتسخر مثل هذا الوصف التعبيري القائم على نقل عناصر المكان من خلال وجهة نظر الراوي/الشخصية، إنما ينم عن رؤية بعيدة عن الحياد والموضوعية مغرقة في الذاتية. فانطلاقاً من الرؤية الذاتية بدا المستشفى عالياً يبحث عن سماء ضيّعت ألوانها، كما بدا أن المدينة فقدت هويتها، وأن هناك شيئاً آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ. والواقع أنه وصف مكثف، غني بالدلالات

1- بريس أوسينسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى النثير- ص 67.

2- Henri Mitterand: Le discours du roman- Editions; P.U.F- Paris 1980- P193.

3- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص 05.

يلخص رؤية الكاتب بكل أبعادها في هذه الرواية؛ فمستشفى مصطفى باشا الذي كان موئلا لكل ضحايا الإرهاب، والذي أجريت فيه عملية استئصال الرصاصة التي اخترقت رأس "مريم"، يعانق الآن وضمن واقع إسلاموي زاحف سماء ضيعت ألوانها الأصلية، كرمزية الجزائر أريد لها في مرحلة فراغ أن تُختطف من طرف تيارات دينية وافدة لم تكن في يوم ما متجذرة في الواقع الجزائري.

ومثل هذه الرؤية الذاتية الداخلية قد تُوظف في تقديم الشخصيات، لأن الوصف في الغالب يتصل من مسحته الكلاسيكية بتجنبه تحديد الملامح الخارجية بطريقة موضوعية: "كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته. لكنها فجأة سقطت من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلت مدة طويلة تعتر بها البنايات"¹. فهذا الوصف النابع من رؤية ذاتية؛ رؤية الراوي/الشخصية لـ "مريم" هو الذي أضفى هذه المسحة الانطباعية على الشخصية، فأوحى السياق بأن "مريم" ليست مجرد كائن بقدر ما هي رمز له أبعاده وقيمه، فهي الجزائر بكل قيم التحرر التي كانت تمثلها، وهي الجزائر وقد أخذت تفقد ألقها بعد أن امتد إليها التيار الإسلاموي.

وتتم توسعة الرؤية الذاتية الداخلية في كثير في الأحيان، بحيث تُعرض فصول بكاملها في حدود هذه التقنية؛ وهذه الطريقة هي الطريقة التي بلورها وعرضها: "هنري جيمس وفق غايات جمالية خاصة به، ووفق هذه الغايات فقط. ومن أشهر هذه الأدوات تبني وجهة نظر مراقبة، توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات. ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهاام كثيف بالواقع"². فالراوي/الشخصية في فترات الانقطاع عن العالم الخارجي تُستبطن عوالمه الداخلية، وتُستثمر هذه التقنية المونولوجية في شكل مناجاة للذات تتضمن مجموعة من الاستذكارات وهذه: "الصبغة الذاتية للاسترجاعات قد تدفع إلى الجرم بأننا حيال راو مشارك (Narrateur homodiégétique) يروي قصة هو بطلها. والفارق بينه وبين الشخصية فارق في الزمن إذ يروي في أغلب الأحيان لاحقا ما كان عاشه شخصية وفي الدور إذ كان بطلا في الحكاية فأصبح بطلا في الخطاب"³. ويمثل هذه التقنية الفصل الأخير من الرواية

1 - واسبي الأعرج: سيده المقام - ص 05.

2 - بوريس أوسينسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبير - ص 11.

3 - محمد نيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس) - دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - تونس - الطبعة

الأولى 2001 - ص 87.

المعنون بـ "نهايات المطاف"، حيث ينزل الراوي/الشخصية بأحد مرتفعات المدينة، في محيط جسر تليملي الذي انتحرت به الشاعرة "صافية كتو". وهذه العزلة تخيله إلى استبطان عوالمه الداخلية لتعرض كل الحثيات والتداعيات ضمن رؤيته الذاتية الداخلية، مما يسمح بتوظيف لغة شعرية بعيدة عن تحديد تفاصيل المكان والشخصيات. فيتم تناول الربوة والجسر والبحر والمدينة دون اللجوء إلى الوصف الخارجي، لتهيمن الرؤية الداخلية كلية وتُستثنى الرؤية الخارجية. ولاشك أن اعتماد مثل هذه التقنية المنولوجية إنما يعبر على المستوى الدلالي عن نوع من الرفض للواقع القائم، وبذلك يخضع هذا الواقع لوجهة نظر الشخصية، إلى الحد الذي تُلون تفاصيله كلها انطلاقاً من معطيات الذات فيستج عنه تخطي ما هو كائن إلى ما هو ممكن. وتؤكد مثل هذه التقنية المنولوجية المهيمنة كأسلوب على أن: "الحوار يمثل في أي عمل روائي وسيلة من أكبر وسائل السرد"¹. بل يبدو الحوار الداخلي؛ الوسيلة الأساسية للسرد في هذه الرواية.

ومن الواضح أن الرؤية الذاتية الداخلية للأشياء، ستنقلها من إطارها الأيقوني، إلى إطار آخر مجرد ورمزي؛ فالجسر هنا بقدر ما هو فضاء يحيل للموت، فيه انتحرت الشاعرة "صافية كتو" وبه فكر الراوي في الانتحار بعد وفاة "مرم"، فهو فضاء ذو أبعاد اجتماعية وإيديولوجية: "لقد صرت قريباً جداً من جسر تليملي، عجيب هذا الولوج الفجائي بالجسر. ربما لأنه يربط بشكل وهمي الناس اللّي تحت بالناس اللّي فوق، في المرتفعات"². فالراوي/الشخصية في الواقع يخضع الوصف لرؤيته الذاتية، لأن الأمر لا يتعلق بكون هذا الجسر يُمكن من انتقال الناس من ضفة إلى أخرى، بل هو جسر لا يتيح على الإطلاق الصعود الطبقي ضمن مجتمع اتسعت فيه الهوة بين الطبقات البورجوازية والكادحة. وانطلاقاً من ذلك تتحدد إشكالية الوصف، على أساس الموقع الذي ينبثق منه، وكذا الدور الذي يؤديه والدلالات التي يحملها خاصة إذا انبثق عن شخصية تحمل رؤية للعالم: "فليست عمليات الوصف كلها واحدة، وليست جميعها موضوعية، فالوصف مجال رحب للإسقاطات الذاتية أو التوقعات الهواجسية أو التحيز المغفل أو المعلن مما يجعله يخطئ أو يشوّه حقيقة الموضوع الذي يتناوله، كل ذلك في ظل غشاء من الموضوعية أو الواقعية. إن اختيار موضوع الوصف بحد ذاته ليس حيادياً. إن مجرد استدعائه يدخله في حلبة الأحداث والصراعات، دون سواه المهمل، وتكون فاعليته أقوى كلما كان ممثلاً عبر شخصية قصصية أو ممثلاً لها بشكل

1- Pierre Van Den Heuvel: Parole- Mot- Silence (Pour une poétique de l'énonciation)- Librairie José corti- Paris1985- P145.

2- واسيني الأعرج: سيدة النقام- ص261.

من الأشكال"¹. ومن ثمة تبدو الطريقة الوحيدة هي ضرورة أخذ كل دقائق البنى الإيديولوجية؛ انطلاقاً من فلسفة اللغة كفلسفة للعلامة الإيديولوجية. واستناداً إلى هذه الرؤية، فإن العلامة اللغوية ينظر إليها باعتبارها مؤشراً اجتماعياً إيديولوجياً للمجتمع: "فكل ما هو إيديولوجي هو علامة، وبدون علامة ليس هناك إيديولوجياً"². ولاشك أن المنظور الذاتي، هو الذي حول الوصف إلى علامة إيديولوجية، في المقطع السابق وغيره من المقاطع.

والملاحظ أن توظيف الرؤية الذاتية الداخلية لا تؤدي بالضرورة إلى طمس معالم الوصف الكلية، فكل ما هنالك عرض للتفاصيل الخارجية من وجهة نظر الراوي/الشخصية، وأحياناً من وجهة نظر "مریم"، وبذلك تغطي الرؤية التعبيرية على الرؤية التصنيفية ويهيمن الوصف الانتقائي على الوصف الاستقصائي. وتتجسد هذه الظاهرة من خلال وصف المستشفى: "المستشفى واسع وأنا صغير، يمتد في داخلي كالظل الأبيض. تملأني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة. رائحة الأدوية، والسيروم والمراهم والأنفاس المتقطعة والأسرة والأرقام التي تستفز الأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، والوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها ظلالاً من الخوف"³.

فالراوي لم ينصرف لتقديم وصف موضوعي خارجي، حتى ينقل تفاصيل المكان بكل حيثياته، وإنما اهتم بدل ذلك بتقديم بعض عناصره مضمياً عليها مشاعره الخاصة، التي تحيل إلى كل ما لديه صلة بالخوف والرغبة، ففي هذا المستشفى لفظت "مریم" أنفاسها بعد أن تلقت رصاصة في رأسها في غضون حوادث أكتوبر؛ لذلك امتد المستشفى داخل الراوي كالظل الأبيض، كما أن الأرقام صارت مستفزة، والوجوه تركت خلفها ظلالاً من الخوف.

ومثل هذا الوصف المنبثق عن الرؤية الذاتية له ما يبرره، باعتبار أن الراوي هنا شخصية ينقل خطابه بضمير المتكلم، وهو يعرض المحيط من حوله حسبما يبدو له، مما كرس شكل "الرؤية مع". وعنه يشعر القارئ في تلقيه لهذه الرواية أنه أمام سيرة ذاتية: "أوجدت نوعاً من التوحد بين الكاتب والشخصية الرئيسية، حتى وإن عمل الكاتب على نفي هذا التوحد"⁴. وهذه التقنية الموظفة، هي التي أدت إلى عرض الأحداث بشكل يكاد يكون كلياً ضمن العالم الداخلي للراوي/الشخصية،

1- سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي- دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت- الطبعة الأولى 2000- ص 129.

2- ميخائيل باخтин: الماركسية وفلسفة اللغة- ص 25.

3- واسبي الأعرج: سيدة المقام- ص 06.

4- Philippe Le jeune: Le pacte autobiographique- Editions; Seuil- Paris 1975- P25.

وأبرز مؤشر لذلك هيمنة التدايعيات والاستذكارات التي تستوعب في حدود تفاصيلها بالإضافة إلى الحدث يحمل الخطابات المنقولة: "لا أتذكر الآن شيئاً مهما سوى الخرخشات وأصوات التكسر وكلمات مريم الأخيرة قبل أن يتزع الطبيب الفلسطيني كل الخيوط التي كانت تنسحب من أنفها وفمها ورأسها (...). عندما صمت قلبها فجأة داخل إغفاءة حكاية الليلة الأخيرة في صالة الرقص وهي تندرج داخل حنين باليه "رمسكي كورساكوف"، تواجهه، هي "شهرزاد"، غطرسة الرجل المعوق الذي أقسم أن يفصل جسدها عن رأسها. الله يلعنك يا "شهريار" لقد اكتشفت خيبتك، خبيء عجزك بين رجلحك ويديك واهرب! قالت وهي تتنفس بصعوبة: - أرجوك اقرأ. اقرأ. لا تتوقف. أريد أن أسمع صوتك. أن تأخذني الإغفاءة على كلماتك. اقرأ أيها الرجل الصغير"¹.

فهيمنة الرؤية الذاتية الداخلية في هذا السياق تنبثق من الرؤية المونولوجية التي طبعت الموقف، بالإضافة إلى التماهي الذي عقده الراوي مع شخصية "مريم" بحيث نقل من خلال ذلك؛ الموقف من المجتمع الذكوري المتغطرس ممثلاً هنا في شخص "شهريار"، وهو ذات الموقف الذي تتبناه "مريم". ويوظف الكاتب في حدود هذه الرؤية التراث - من خلال رمزية شهرزاد - كوسيلة لمعالجة وضع المرأة المعاصرة في مواجهة المجتمع الذكوري، فـ "واسيني الأعرج" يبقى من الكتاب الذين حاولوا التأسيس للرواية العربية فقد: "رأى أن الروائي المغاربي قادر على الجمع بين توظيف التراث واستغلال البنية الروائية، من دون التقيد بالرواية الغربية أو يُخل بمترعه التأصيلي. فالاستناد إلى التراث يُمكنه من إثبات كيانه الثقافي والاجتماعي، وإطلاعه الواسع على الآداب الأجنبية يساعده على تجاوز تقنيات الرواية الغربية وإنشاء نصوص مطبوعة بطابع محلي"².

ويهتم الكاتب بالوصف الخارجي، باعتماد الرؤية الذاتية الخارجية، وتمكن هذه التقنية من تقديم تفاصيل المكان. ورسم معالم الشخصيات على النحو الذي اعتمد في نقل تفاصيل عرض "باليه شهرزاد" لرمسكي كورساكوف الذي قامت بأدائه مريم: "عندما رفع ستار العرض، كنتُ من الأوائل. كانت مريم بعيدة عن الأنظار هي وأناطوليا. ترفض أن تظهر في الكواليس قبل العرض. صادف العرض في مهرجان ربيع الموسيقى الوطنية. كانت مدهشة تحت شلالات الأضواء

1- واسيني الأعرج: سيدة نفاء - ص 07.

2- فوزي بومري: شعرة الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها) - مؤسسة القدموس الثقافية - دمشق 2007 - ص 161.

الملونة. كانت القبائلية تنشق داخل المنصة. أدخنة ملونة تشبه الضباب الكثيف(..)تخرج مريم شيئاً فشيئاً من كتل الضباب والضياء. يظهر قدمها. ثم ساقها داخل جثة من الألوان"¹.

وبالرغم من أن الوصف يُعد خارجياً، إلا أن النبرة الذاتية لا تخلو منه، باعتبار أن الراوي الذي يسوقه راو/مشارك له أحاسيسه تجاه الشخص والحدث. لهذا يتخلل هذه الرؤية الخارجية ارتدادات نحو الذات، ليتفاعل الذاتي مع الموضوعي ويضفي ذلك شيئاً من الشعرية على طبيعة الوصف: "فالوصف مثل كل شيء آخر في نسيج القصة، ليس للزينة، وإنما ليؤدي غرضاً معيناً، فهو جزء من الحدث، لكن يجب أن نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب، بل من خلال عين الشخصية، إذ أن الكاتب لا يشترك في الحدث بل يصوره فقط، ولذلك يجب أن يُصاغ الوصف بلغة أقرب ما يمكن إلى لغة الشخصية التي ترى الموصوف وتتأثر به، لا بلغة الكاتب نفسه"².

كما تُوظف مثل هذه الرؤية الذاتية الخارجية عندما يحكي الراوي على لسان "مريم"، لأن مثل هذه التقنية تحتم في أغلب الحالات نقل الأحداث كما شهدتها الشخصية المروية عنها، فتهمين حينئذ الرؤية الذاتية: "ثم بدأت تحكين عن الرجل الذي كان ساقطاً تحتك بعد الهجوم على ثكنة (باش جراح). كان رأسه وجسده مليئين بالرصاص. كنت تظننه ميتاً. أردت غلق عينيه المفتوحتين، فجأة صرخ بأعلى صوته. أولاد الحرام! أولاد الكلبة! بنو كلبون ثم طلب منك قليلاً من الماء"³.

لكن الإشكالية التي تطرح على مستوى توظيف الراوي كشخصية، يتولى عملية السرد؛ أن الراوي في هذه الحالة له منظوره الذاتي بإزاء المواقف والأحداث والشخص وهو لا يستطيع أن يتميز بالموضوعية والحياد، بل تُعدُّ مواقفه ذات طابع إيديولوجي بحيث لا تسمح بتعددية الأصوات. وللراوي/الشخصية وسائله في تكريس رؤيته بما في ذلك الوظيفة التأويلية التي يضطلع بها ويستغلها هذا الغرض فـ: "السارد يمكن أن يمتلك، كوظائف ثانوية، وظيفتي الفعل والتأويل، مع احتفاظه بوظائفه الأولية"⁴. ومن الواضح أن الوظيفة التأويلية التي امتلكها السارد هي التي

1- م. سبي (أعرج): سيدة المقام - ص 64.

2- م. سبي (أعرج): من قصة القصيرة - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية 1975 - ص 99-100.

3- م. سبي (أعرج): سيدة المقام - ص 08-09.

4- بوريس أوسسكي (مجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التفسير - ص 101.

جعلته يقدم "حراس النوايا" كرمز للإسلاميين المتشددين من منظور ذاتي، لثُستشع وتُقبَّح صورهم: "مدينة ساحلية، كانت تتعشق الألوان ووقوفات النوارس البيضاء، صحرها بنو كليون ويجهز عليها الآن حراس النوايا. القبة الأفغانية ونعالة بومتل والقشاية والمعطف الأمريكي من فوق. ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس. تشممهم من بعيد فنغير المعابر والطرق. رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم. عطر يشبه في قوَّته العطر الذي يُسكب على جثث الأموات"¹.

ولاشك أن التزعة الفكرية للراوي/الشخصية في هذه الرواية، قد انطبعت بشكل واضح تجاه كل العناصر المكونة للعالم الروائي، بما في ذلك عنصر المكان الذي تحوّل إلى فضاء مشحون بالدلالات؛ وكل ذلك نتيجة هيمنة رؤية الراوي الذاتية وانطباع تلك الرؤية على العالم الموصوف. من ثمة تراجع الوصف الاستقصائي وحلّ محله الوصف الانتقائي التعبيري، فالمدينة التي توصف لا تُقدم إلا انطلاقاً من الرؤية الذاتية لإحدى الشخصيات؛ الراوي أو مريم لأن السرد في روايات -واسيني الأعرج- عادة ما: "يتناوبه ساردان، الأول هو الراوي الذي يقوم بالتنظيم الداخلي للسرد داخل النص ومن ثمة ينجز الربط بين مفاصله، ما اتصل منها بالوصف، ثم ما تعلق بالحوار. فهذا الراوي يسهم في تحديد الغائب المفرد، فيعكس رؤية من الخارج (...). أما السارد الثاني الشخصية المحورية في الرواية، يصوغ خطابه بضمير المتكلم فيجعل الرؤية من الداخل ويسهم مع السارد الأول الراوي المتخيل أو ذات الكاتب المؤلف في تشكيل عوالم الرواية"². وانطلاقاً من هذا التناوب بين السارد الأول، والسارد الثاني المتمثل في شخصية "مريم" تُقدم مختلف الأفضية في صيغتها الذاتية وطابعها الشعري: "مدينتنا سُرقت مثلما تُسرق النجوم. أصبحت قديمة وعنيفة كأنها ميّت نخرج من تلك الأنقاض. الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل. السفن تندرج، والسواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها العادي"³. وهذه الرؤية تجاه عالم المدينة، تتسجم تماماً مع رؤية الكاتب ذاته تجاه التحولات الاجتماعية السياسية في العالم العربي ككل، خاصة بعد تصاعد "تيار الأصولي؛ فـ"واسيني الأعرج" يرى أن الأمة العربية بدأت تنهارى باتجاه عصر انحطاط ثانٍ بسبب كل الانتكاسات التي رانت على الواقع والتي أدت إلى الانغلاق والتطرف⁴.

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 11.

2- مؤسسة من جملة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي - ص 466.

3- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 33.

4- بر جع - عنفات لغات: الروائي واسيني الأعرج في حديث خاص لـ "المسار المغربي" - المسار المغربي - العدد 29 - ص 66.

وهذه الرؤية عموماً إنما تعبر عن خيبة أمل لجيل جديد من الكتاب من بينهم واسيني الأعرج؛ تحمس في البداية للتجربة الاشتراكية إلا أنه أصيب بخيبة أمل بعد التراجع عن هذا الخيار، حيث احتدت مظاهر التآزم الاجتماعي والسياسي مع مطلع الثمانينيات، وأدى الوضع إلى انفجار حوادث 5 أكتوبر 1988: "من خلال الأحداث المأساوية التي شهدتها مختلف مدن الجزائر وما خلفته من ضحايا ودماء وما تبعها من محاكمات استثنائية للفئات المثقفة والشعبية. وهي المناخات التي مثلت مدار الممارسة الروائية لجيل جديد من الكتاب، تحمس في البداية للتجربة الاشتراكية ومنجزاتها الديمقراطية، إلا أنه سرعان ما أصيب بخيبة أمل لانحراف هذه التجربة عن المبادئ الأصلية التي قامت عليها والطموحات العريضة التي بشرت بها. ومن ثمة فقد تحولت تطلعات هذا الجيل إلى انكسارات؛ وأخذ تبعاً لذلك يراجع مواقفه والقيم التي كان يعتقدونها ويؤمن بها، وغنم له بواسيني الأعرج وجيلالي خلاص والحبيب السائح والأمين الزاوي"¹.

وانسجاماً مع هذه الرؤية المعبرة عن خيبة أمل؛ تبدو المدينة -وهي مقدمة انطلاقاً من الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية- فاقدة لسائر تضاريسها الهندسية أو الجغرافية؛ لتحول إلى رمز شككت أبعاده في حدود وعي الشخصية: "فالعالم الخارجي الذي يؤثر في وعينا، يثير فينا عالماً آخر وهذا العالم المثار في وعينا ليس مجرد ألوان وصور وأصوات، وغير ذلك مما جاءنا من العالم الخارجي بل تتحدد فيه أيضاً مفاهيمنا للخير والشر، مخاوفنا ودهشتنا، آلامنا وأفراحنا ويتوقف غنى التعبير على عني عالمنا الروحي"². فهي مدينة للأنقاض سُرقت نجومها وسواريتها كما بدت مائلة، وهذا الوصف في الواقع لا يُطابق مرجعية المدينة الواقعية بقدر ما يعكس موقفاً معيناً من التحولات الاجتماعية والسياسية التي انبثقت عنها تيارات إسلاموية، يرى الكاتب أنها تشكل خطراً ماحقاً على الحضارة والخريات الأساسية.

والمدينة التي عُرضت انطلاقاً من الرؤية الذاتية الداخلية للراوي/الشخصية، تُعرض انطلاقاً من الرؤية الذاتية لشخصية "مريم" بكيفية متناوبة وفي نفس المقطع، وكيفية التناوب هذه، لم ترد اعتباطاً، وإنما وردت لتعبر عن وجهة نظر مشتركة تجاه عالم المدينة، فرؤية "مريم" في هذا الجانب تأتي تُعزز الرؤية السابقة للراوي: "تقول مريم. شيء ما يدور داخل خفايا هذه المدينة وأحياناً في عنقها (...). منذ ذلك الحداث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي. لا شيء تغير في هذه المدينة

1 - موشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي - ص 216.

2 - فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب - دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - الطبعة الأولى 1981 - ص 17.

الحزينة التي تموت يوميا. تموت مثل ريف قديم وتتحول إلى قرية صغيرة. تنهار مثل الورق اليابس. كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع. السيارات. الناس"¹. فواضح من خلال هذه المقاطع، كيف تنشق الرؤية الذاتية للشخصيات، لتعكس من خلالها الصورة التعبيرية لفضاء المدينة، بما يحدد الموقف منها: "فكل الصور السابقة من خلال اشتغالها على قوى الخيال وألفاظ خاصة تعكس لنا وبقوة الفضاء الداخلي للشخصية وهي في قمة توترها(...) فالصورة كانت واقعية وذاتية من حيث تمثلها؛ فهي تعكس حدة ما تعانيه تلك الذات الواصفة للصورة"². فقد كشفت تلك الصور المقدمة عن توافق إيديولوجي والذي عكسه هذا التوافق على مستوى الرؤية الذاتية لكل من الراوي ومرمى من عالم المدينة، فالمدينة قد أخذت تتحول نحو الأسوأ وذلك -انطلاقاً من وجهة نظر الشخصيتين- نتيجة تغلغل التيارات الإسلامية إليها التي تسعى إلى إشاعة جميع القيم المنافية للحضارة.

وعليه كان الوصف في هذه الرواية منطلقاً من بؤرة الشخصيات ومعبرا عن رؤيتها، فهو وصف: "مير الرواية باعتباره المساحة الأساسية في بنيتها السردية، وكرس آليته الوصفية الإبداعية للعناية الكبيرة بمشاعر الإنسان الداخلية ورغباته الكامنة التي لا يستطيع أن يجهر بها إلا لنفسه رغم تلقائيتها وإيجابية بواعثها ضمن السلوك البشري العام، كما كرس آليته للعناية بممارسة الإنسان لأفعال الحياة اليومية التي يرد الوصف لها في سياق دلالي كلي يتجه إلى الإنسان الكائن وجوداً وقيمة ومنطلقاً فتكتسب تلك الأفعال قيمة غير قيمتها العادية وهي قيمة ارتباطها بالإنسان"³.

وينعكس الزمن دوراً واضحاً في تحديد طبيعة الرؤية الذاتية، وقد سخره الكاتب لإحداث مفارقة بين الحاضر والماضي، فالحاضر أضحي تراجيدياً، يمثل كل القيم القهرية والأصولية، ومن خلاله يبدو الواقع معتماً ومنغلقاً وبدون أفق، أما الماضي فيمثل كل قيم التحرر، وسلطة الإيديولوجيا التي يتبناها كل من الراوي/الشخصية وكذا مرمى، فالمدينة: "قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة. أسطحها القرميدية الرائعة التي بدأت تخضر بفعل الزمن تُعطي الإحساس بالمدن الأوروبية(...) الآن كل شيء احتلط وبعضه انقرض. المدينة العربية والمدينة الغربية صارا شيئاً واحداً"⁴.

1- وسبي، أخرج: سيدة مقام - ص 33.

2- عبد الحكيم سيدان مالكي: آفاق جديدة في الرواية العربية - دائرة الثقافة والإعلام - الإمارات العربية المتحدة - الطبعة الأولى 2006 - ص 249.

3- عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع) - رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة الأولى 2007 - ص 163.

4- وسبي، أخرج: سيدة مقام - ص 33-35.

فالراوي/الشخصية يتبنى هنا قيم التحرر والتمدن الأوروبية، ويرفض - من وجهة نظره - قيم البداوة العربية، إن لم نقل القيم الإسلامية التي تواشحت مع كل ما هو عربي.

ويوظف الكاتب في حالات أخرى رؤية الراوي/الشخصية الذاتية الداخلية بشكل موسّع، وكل ذلك لفرض تصورات ذاتية حول مجموعة من القضايا، أغلبها تتمحور حول الموقف من الحركات الأصولية. وينطبع المنظور في هذه الحالة بشكل مباشر خال من الرمز، باعتبار أن هذا الأسلوب هو الكفيل بالكشف عن الخلفيات والأبعاد والمواقف في مرحلة شكّل فيها التيار الأصولي -من منظور الراوي- خطراً على التيارات العلمانية، ورسخ أفكاراً قدرية ظلامية، نافية لقيم الحضارة والتمدن: "في المرة الماضية رأيت في التلفيزيون فقهاء الظلام، القادمين من القاهرة واليمن السعيد وبلاد السودان يتحدثون عن تحريم مختلف أشكال تحديد النسل. عين على المسؤول وأخرى على جيبه . حرام .. حرام .. حرام.. الله يرزق عبده! يضع الله في كفّ كل قادم جديد رزقه.."¹.

وهذا الأسلوب المنولوجي بقدر ما يحافظ على شكل "الرؤية مع" فهو يتيح للراوي/الشخصية أن يعرض أفكاره بكل حرية، كما يتيح له التعليق، وحتى نقد أفكار الغير؛ لأن كل ذلك يبقى خاضعاً لوجهة نظره كشخصية قبل أن يكون راوياً. لكن ليس معنى هذا أن الرواية خلت من أي رؤية حوارية، فالكاتب وإن وطف الخطاب المسرود، فقد لجأ إلى تنويعات سردية مكّنت من نقل خطاب الغير، وبالتالي عرّضت الرؤية الذاتية لشخصيات أخرى.

فالرؤية الذاتية لـ "مريم" تنطبع من خلال الخطاب المباشر، وتُعرض هذه الرؤية في الغالب في ثنايا الحوار القائم بينها وبين الراوي/الشخصية، ويقدم مثل هذا الحوار من دون مصاحبات الخطاب؛ فالراوي يمتنع على التعليق مما يتيح تمثيل الخطاب دون مؤثرات جانبية على الرؤية الذاتية للشخصية: "شربت كأس الشاي بالشّهية، كالمعتاد. غمغمت وهي تطيل في رشفتها:

- هل ستكتب شيئاً عن البربرية؟ حوحو شكّار روحو!
- طبعاً على الناس أن يعرفوا أن في هذا الوطن الميت شيئاً من الحياة.
- البلاد. الوطن. كلمات بدأت تدبل. يقولون إن إضراباً سيُشن من الغرب إلى الوسط وحتى الشرق. الحالة راح تُكون كبيرة يوم 5 أكتوبر.
- يا الله يفكوها!! بلاد اشتراكية تُسير بمواثيق رأسمالية"².

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 42.

2- المصدر نفسه - ص 74.

فالخطاب قد أتاح تقديم الرؤية الذاتية لكل من الراوي/الشخصية وكذا مريم، والملاحظ أن الراوي ترك الحوار يسترسل دون تعقيب، إلى الحد الذي استغني فيه عن ذكر الأسماء التي ينسب إليها الخطاب. وحتى تنعكس الرؤية الذاتية لكل من الشخصيتين المتحاورتين، تم تهجين الخطابات بعبارات دارجة من شأنها إضفاء نوع من الواقعية أو الإيهام بالواقع على طبيعة المشهد.

وبالرغم من أن السرد ككل ينبثق في هذه الرواية انطلاقاً من الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية، فهو يحيل على منظورات ورؤى عدة، فمن الرؤية الذاتية الداخلية: "شيء ما في داخلي يحترق. الشعلة الزرقاء تصعد من قلبها كلما لامست محيطها الذي يبدو مدهشاً"¹. يتم الانتقال بعدها إلى الرؤية الموضوعية الخارجية: "نرعت لها يدها من على خدّها"². يُعرض في الأخير مشهد حوارى يمثل منظورا موضوعيا خارجيا: " - واش مريم ! بابورات الملح غرقت؟

- لا أعرف كيف أناديك . أستاذي أم باسمك ؟؟

- خليك من حكاية أستاذ. سبع اصنايع والرزق ضايع"³.

غير أن هذه التنويعات السردية لم تفقد الترابط العضوي الذي حدد نسقا سياقيا متلاحما، ولعل الطابع التراجيدي هو الذي يجمع بين كل هذه الرؤى بدءا من حالة الاحتراق الداخلي التي استشعرها الراوي مروراً إلى اليد على الخد بالنسبة لمريم ووقفا عند الحوار المشهدي الذي عبر عن خيبة أمل المثقف، الذي رغم مؤهلاته إلا أنه لم يحظ بالمكانة المستحقة داخل مجتمع لا يؤمن بالعلم والمعرفة. ويمكن القول بأن تعدد الرؤى، لا يمنع -في هذه الرواية- رؤية الراوي/الشخصية من أن تفرض حضورها الذاتي بشكل خفي أو معلن فـ: "حضور الذات في هذه الاستراتيجية النصية يشكل محورا أساسيا من محاور مرتكزاتها، وهو حضور غير مباشر، ولكنه طاغ ويحظى بتحقيق نصي وافر -كميا- وبهذا المعنى، فإن التفتن في صوغ أسئلة الذات قد بلور مناورات جمالية جعلت من الطابع السير ذاتي، يختفي خلف إمكانات الروائي وهي جدلية خفاء وتجمل تضيف على سيرورة التكون النصي ميسما خاصا منطلقه التباعد وأفق التراكب"⁴.

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص76.

2- المصدر نفسه- ص76.

3- المصدر نفسه- ص76.

4- محمد أمصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة- ص104.

وكون الخطاب الروائي في رواية "سيدة المقام" قد مال في جلّ أسلوبيته لما هو مهموس وشعري، فقد استعار الأساليب المونولوجية، مما جعله قريباً من الطابع الذي يتميز به عرض الرؤية الذاتية الداخلية حتى ضمن المقاطع الخاصة بالحوار الخارجي. تقول مريم: "وجه أناطوليا كلّما نسيته، يعاودني بقوة. أشعر كأن شيئاً في قلبي انكسر يشبه الموت. يتيمة مثلي. ستدخل أضواء موسكو. تسترجع ذكرياتها القديمة وستحزن كثيراً"¹.

ومثلما تستغرق أساليب الرؤية الذاتية الداخلية المعتمدة على التداخيات والانقطاعات الخطاب المعروض المباشر، فهي تستغرق السرد، ذلك لكون الخطاب المسرود في هذه الرواية متداخل الأصوات، ومتعدد الأشكال والصيغ، وهكذا فإنه يتأرجح بين الرؤية الذاتية الخارجية والرؤية الذاتية الداخلية؛ فالراوي يصف ملامح "مريم" وهي في اللحظات الأخيرة تقضي نحبها، ثم ينتقل إلى عرض أحاسيسه وهواجسه: "عينها ظلتا مرتشتين في السقف الأبيض. مدّ صديقي الفلسطيني يده إليهما. أغلقهما بمدوء. قبلتهما. بدأت أقتنع أن شيئاً يشبه الموت قد احتلّ جسد مريم. حتى تلك اللحظة، كنت ما أزال أحاول أن أقنع نفسي أن ما حدث لا يعدو أن يكون كابوساً سأحكيه لمريم عندما تعود لوعيتها"².

وهذا التأرجح بين الرؤيتين أمر طبيعي، لأنه يكفل تحديد طبيعة العلاقات بين الشخصيات من جهة، كما أنه يحقق الإيهام اللازم بالواقع الذي يعكسه بكل مستوياته الداخلية والخارجية. ومن دون شك أن الحجم الذي احتلته الرؤية الذاتية الداخلية في هذه الرواية يعود بدرجة أولى إلى طبيعة السرد القائم على الراوي/المشارك من جهة، بالإضافة إلى طبيعة هذا الراوي؛ كشخصية مأزومة رافضة بل وثائرة على كل القيم التي هيمنت على العالم المحيط بها؛ وعليه تلجأ في كثير من المقاطع إلى نوع من المناجاة التي تحيل بشكل مباشر على عالمها الداخلي. فالراوي/الشخصية وهو يستمع لأغنية الفنان "عبد المجيد مسكود" بعنوان "الجزائر يا العاصمة" والذي يصور فيها المدينة وقد رُيّفت بعد أن غزاها شُداد الآفاق ففقدت بذلك هويتها الحقيقية حيث هجرها الفنانون والحرفيون، يتحول إلى مناجاة الفنان ذاته: "من يسمعك يا عبد المجيد؟ كل الآذان يا ابن أمي صارت موصدة

1- راسبي الأعرح: سيدة المقام - ص 200.

2- انصدر نفسه - ص 257.

مثل الأبواب الصدئة...)مدينتك سُرقت في لحظة غفوة وهي الآن تُباد مثل البنايات التي فقدت مبررات وجودها"¹.

ومن الواضح أن طبيعة المناجاة في حدّ ذاتها تعبر بجلاء عن عمق الأزمة، فتلعب على هذا الأساس الرؤية الذاتية الداخلية دوراً رئيسياً في ترسيخ البعد الرمزي لهذه المدينة، التي زحف عليها الإسلامويون فريّفوها - من وجهة نظر الراوي - وطمسوا كل معالم التمدن فيها.

وإذا كان وضع الراوي/الشخصية على هذه الشاكلة، فإن وضع "مريم" كشخصية محورية بدورها، يتميز بطابع خاص. فبالإضافة إلى الخطاب المعروض المباشر الذي أسند إليها ضمن المقاطع الحوارية، فقد احتل الخطاب المنقول المباشر حيزاً هاماً، إلى الحد الذي يمكن لهذه الشخصية أن تعتبر رواية على أساس أن خطابها أحياناً - رغم أنه منقول - يمتد لصفحات، ولا يقتصر على مقطع واحد. ولما كانت هذه الصيغة لا تتيح توظيف الرؤية الذاتية في شكل مونولوج داخلي، فقد تم الاستعاضة عن ذلك بتوظيف أفعال على لسان الشخصية تحيل إلى الشعور النفسي، فمريم تقول: "جهد في مكانه. التصق بالأرض التي كان يقف فوقها، كان يعرف أي مجنونة، شعرت في لحظة من اللحظات بعينيّ تثقلان ورأسي يدور"². وفي مقطع آخر وهي تواصل الحكّي: "وبقدر ما كنت أشعر الكراهية تزداد، كان ضوء ما يملأ قلبي"³. فمثل هذا الأسلوب قد حلّ محلّ المونولوج الداخلي؛ الذي يتم توظيفه بكثرة لو كان الراوي غير مشارك يروي بضمير الغائب. وهذا الشكل من الرؤية الذاتية إنما فرضه النمط السيرذاتي الذي وظفه الكاتب لدواعٍ متعددة جمالية وإيديولوجية؛ فمن ناحية هو محاولة لجعل: "المؤلف يستقيل من وظيفة الراوي، ومعنى هذا أنه لا يقول بل يجعل شخصياته في السرد وفي الحوار معا هي التي تقول"⁴. ومن ناحية أخرى هو محاولة لترسيخ الرؤية الإيديولوجية؛ انطلاقاً من منظور الشخصية لا منظور الكاتب بشكل مباشر.

والملاحظ أن دواعي توظيف الرؤية الذاتية الداخلية متعددة؛ لعل من أهمها العلاقة الحميمة التي ربطت الراوي/ الشخصية بـ "مريم"، والأهم من ذلك وضع "مريم" الصحي وقد تلقت رصاصة

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 204.

2- المصدر نفسه - ص 113.

3- المصدر نفسه - ص 115.

4- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية - ص 23.

في دماغها إثر حوادث أكتوبر، ومع ذلك فهي تصر على تحدي وضعها بتقديم عروض الباليه. عندئذ كان لزاما على الراوي/الشخصية أن يحتاط حتى لا يصدم مشاعرها فيرتد من حين لآخر إلى عالمه الداخلي: "كنت أريد أن أقول لها، في الرقصة بعض الحركات العنيفة تُحاولي على روحك قليلا على الأقل. لكني أصل دائما متأخرا وأخاف أن أكسر فرحتها"¹. وهذه التقنية التي يوظفها الكاتب، هي التي تحقق للنص إيقاعا متوازنا، يتحرك بين الفضاء الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات، كما تُمكن من نقل الانطباعات، انطباعات الأحداث والصور على نفسية الشخص. فالرؤية الذاتية الداخلية تتولد في مواقف معينة بالضرورة لتتقل المسكوت عنه، أو تنقل اللحظات الحميمية المنقطعة عن العالم الخارجي.

وتتميز المقاطع التي وُظفت فيها الرؤية الذاتية الداخلية بشحنة رمزية، ويبدو الوصف من خلالها تعبيريا منبثقا من الوجدان، وهي بقدر ما تعبر عن حالة انفعال قوية، فهي مشحونة بالدلالات. ففي خضم تتبع الحركات التي كانت تؤديها "مريم" وهي تعرض باليه شهرزاد ينبثق صوت الراوي/الشخصية: "كدت أصرخ بأعلى صوتي وآلامي.. أيتها الشعلة الزرقاء ما أشد وهجك! أيتها الجسد المملوء بالنور، ما أقدسك! أيتها الآتية من حنين الذاكرة ما أقربك إلى القلب"². فهذا الصوت الداخلي، ومن خلال تنبيهه الخاص حوّل "مريم" من مجرد شخصية إلى رمز مؤدلج بالضرورة، فحسد مريم وهو يمتلئ فوق الخشبة بالنور، يعلن عن تحديه لقيود الإسلاميين الذين أرادوا غلق صالات الفن، وإعلان الراوي/الشخصية عن قربها من قلبه لا ينم فقط عن قرب وجداني، بقدر ما يحيل إلى هذا التوافق الإيديولوجي المتمسك بقيم التحرر.

وينبثق صوت الراوي/الشخصية الداخلي في الغالب مع بدايات كل فصل، ليعبر هذا الصوت عن لحظة تأمل قصيرة، تسمح هذه اللحظة بالتمهيد لعرض الخطاب المنقول، ثم الانتقال إلى الوصف الخارجي في شكل رؤية ذاتية خارجية: "ما أوحذك أيتها البحر في عزلتك المفجعة! - هاه . جاهز؟

1- واسبي الأعرج: سيدة المقام- ص165.

2- المصدر نفسه- ص167.

قالتها وهي تعبرُ مدخل الباب كعادتها بسرعة، قبل أن تترع معطفها كما اعتادت وقبل أن تنهالك على الصُوفة داخل الصالون"¹. فعبارة (ما أوحذك أيها البحر في عزلتك المصحفة) هي رؤية ذاتية داخلية، أسقط من خلالها الراوي/الشخصية أحاسيسه على البحر، فالبحر هنا الذي طالما رمز للحرية والانعتاق تُضايقه المدينة التي تحولت في اللحظة الحاضرة إلى رمز لكل ما هو قمعي.

إذن تلعب الرؤية الذاتية الداخلية بالشكل الذي يُقدمها الكاتب في هذه الرواية دوراً تحفيزياً هاماً، كما تنقل لحظات الانفعال الرئيسية، ويكشف من خلالها عن العالم الداخلي للشخصيات، وإن كان الصوت الداخلي للراوي/الشخصية هنا هو المهيمن، وكأن الصوت المنفرد يريد أن يفرض رؤيته؛ بالنظر إلى المرحلة الحرجة التي مرت بها الجزائر عقد التسعينيات.

وبروز الرؤية الذاتية بهذا الشكل في الرواية الجزائرية في هذه المرحلة، إنما هو تعبير عن رد فعل إزاء تحولات المرحلة حيث اُفترت جميع اليقينيات مما أدى إلى خلخلة جميع البنيات الاجتماعية وعليه: "شكلت الذات الفردية للكاتب مادة الحكيم ومرجع الكتابة الأساس، بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حاد بالأنثى. إنما استعادة للتاريخ الشخصي للمثقف، عبر السرد، بعد أن كان الشعر هو ملاذ الذات. فالانتقال من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال، من سياج الدائرة المغلقة للإجماع الوطني والالتفاف الجماعي حول مشروع الوطنية إلى فسحة المدى المفتوح للتفرد الشخصي، والانخراط الاجتماعي ضمن المهموم والمواقع الطبقيّة الجديدة، كل ذلك شكل منعرجاً أساسياً للنخبة الوطنية ومجموع مثقفي المرحلة فجاءت الرواية السيرية كجواب على سؤال اللحظة الانتقالية: لحظة تبدل القيم"².

ولاشك أن تداخل الرؤى الذاتية إن لم نقل تمجّينها هو المهيمن على وجهة السرد؛ فهي رواية تتعدد فيها المنظورات وتتداخل ضمن إطار الرؤية السير ذاتية. وبالنظر إلى الطابع الشعري المهيمن على أسلوبيتها، تتواشج الرؤية الذاتية الداخلية مع الخارجية، ليشكلاً لوحة تعبيرية على مستوى وصف الشخصيات المبارة من وجهة نظر الراوي/الشخصية أو مريم: "تقول مريم أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يُلاحقني. تصوّر. معي هذه الحالة، رجل يدخل إلى البيت. ثم يتزوي في حجرة

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام- ص 187.

2- محمد أمنصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة- ص 24.

نصف مضاءة. يضع نظارتيه على وجهه ثم يبدأ في تلاوة القرآن بشكل جنائزي. التليفزيون باعه. صندوق الفتنة كما كان يسميه"¹.

فوصف مريم لابن خالتها "حمودة" الذي مال إلى التيار الأصولي بعد الزواج منها، فتمردت عليه مما أدى إلى الطلاق، وصف ينساق للرؤية الذاتية، فإذا كان المقطع يمكن إدراجه ضمن الرؤية الذاتية الخارجية لأن الزوج مُقدّم من وجهة نظر الشخصية من الخارج، فقد تمّ تهجين هذا الرؤية بالرؤية الداخلية من خلال نقل إحساس "مريم" هنا تجاه زوجها وممارساته، فبدأ لها أن قراءته للقرآن تعكس شعورا جنائزيا، وكل ذلك حتى تشوه صورته كرمز للمجتمع الرجولي المتزمت القائم على أسس التعصب الديني والرافض للحدثة.

ولاشك أن الكاتب قد استعار مجموعة من الأساليب والتقنيات التي من شأنها أن تقوم مقام المونولوج الداخلي، فكثير من المقاطع التي وردت في صيغة خطاب معروض ذاتي على لسان الراوي/الشخصية تتطابق مع صيغ المونولوج الداخلي: "أردت أن أفتح فمي. أن أقول، أحبك مريم، يا حليب الطفولة والحلوى الشبّاكية وكراسات المدرسة المليئة بالألوان والأرقام". فهذا الخطاب في حد ذاته عبارة عن هواجس كانت تدور في خلد الراوي، وهو لم يفض بها، وعليه فهو قريب من نبرة المونولوج بل يقوم مقامه بشكل واضح.

واضح إذن أن الكاتب في هذه الرواية، قد ركز على توظيف الرؤية الذاتية، سواء كانت داخلية أو خارجية. وتركيزه على هذا النوع من الرؤية؛ أدى إلى الغوص في العوالم الداخلية للشخصيات، وبالمقابل انطباع العالم الخارجي انطلاقاً من بؤرة الرؤى الذاتية وهو ما يتماشى مع التوجه العام الذي آلت إليه الرواية الحديثة: "فالدكتور ما بقي يوصف إلا كما يتم النظر إليه من طرف الشخصيات"². وقد نجح الكاتب في توظيف مثل هذه التقنية، باعتبار أنه حقق الدلالات والأبعاد المنبثقة عن الرؤية المطروحة في الرواية.

1 - واسيني الأعرج: سيدة المقام - ص 101.

2- Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- P119.

2- الرؤية الذاتية الخارجية:

تُحدد الرؤية الذاتية الخارجية رؤية معينة للعالم، فبقدر ما هي تقنية يُؤسس لها من خلال شخصية تنقل الوقائع الخارجية من وجهة نظرها، سواء كانت هذه الوقائع أمكنة أو أزمنة أو أشخاصا، فهي وسيلة تؤثر لمنظور إيديولوجي تتخذه الذات من العالم المحيط بها؛ ومن وجهة أخرى فلهذا الرؤية الذاتية تأثير قوي في المتلقي بما تحققه من إيهام واقعي: "فعندما تكون وجهة النظر مثبتة في وعي شخصية ما في وضعية ما، فإن القارئ يشعر أنه يعيش تجربة انعكاس العالم في ذهن حدوده هي حدود ذهن القارئ لو أُخضع للظروف ذاتها التي توجد فيها الشخصية المعنية. فيمكن إذن أن يكون لقوة الوهم مقابل؛ هو تقليص معتبر لحقل الرؤية"¹.

ولاشك أن الرواية الجزائرية وهي تبني صرح أحداثها في مرحلة التسعينيات، قد تناغمت بشكل مباشر مع هذا المستوى من الرؤية، خاصة إذا ما علمنا أن أغلبها قد كُتب بضمير المتكلم واعتمد بالتالي الرؤية الذاتية كوسيلة أساسية من وسائل التعبير. فإذا كان الأفق الإحيائي للرواية العربية -حسبما يذهب إليه "جابر عصفور"- قد ظل عائقا أمام الحضور الذاتي للكاتب، باعتباره لا يعترف بالحقيقة الداخلية لمعرفة الأنا، لأنه أفق صارم في عقلانيته التي لا تقبل من الكاتب أن يتحدث عن دواخله أو أعماقه الخاصة، أو حتى يجتلي مشكلات وعيه الفردي منعكسة على الوعي الذاتي لأبطاله: "وبواسطة خطاب غيري يعتمد على ضمير المخاطب أو الغائب وليس بواسطة خطاب ذاتي يتمحور حول ضمير المتكلم الذي يمكن أن يغوص إلى قرارة اللاشعور الفردي"²؛ فإن أفق الرواية الجزائرية في التسعينيات خاصة، قد تجاوز وبشكل كلي هذا الإطار وتحول نحو الذات، وبالتالي كانت الرؤية الذاتية مركزية فيه.

ومن الكتاب الذين رسخوا لهذا التوجه الكاتب "أمين الزاوي" حيث تبدو هذه التقنية واضحة من خلال روايته "العرشة"، هذه الرواية التي يقوم بسردها راو/شخصية هو "زهير بن عبد الله بن مارية" ومن خلاله تنطبع محددات العالم المحيط به، حيث يغدو شخصية عاكسة لمجمل الأحداث والوقائع المشكلة للفضاء التخيلي. ومن غير شك أن الرؤية الذاتية الخارجية قد وُجدت لتحقيق

1- Françoise Van Rossum: Critique du roman (Essai sur «La modification» de Michel Butor)- Editions: Gallimard- Paris1970- P139.

2- جابر عصفور: زمن الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - الطبعة الثانية 2000 - ص254.

وظيفة معينة تتعالق مع الرؤية التي يسعى الكاتب لطرحها في رسمه لمختلف العناصر، ذلك لأن هذه الرؤية بالرغم من كونها خارجية، إلا أنها منبثقة من ذات لا يمكن أن تتصل من وجهة نظر، ومن أحاسيس تجاه ما يحيط بها. ويؤدي توظيف هذه الرؤية إلى تمثل ما يسمى بالوصف النفسي: "ويعني بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثرها بها، مما يطبع الموصوفات بطابع شعوري خاص، أو بمعنى آخر، حيث تصبح الموصوفات حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية. لهذا أكثر كتاب تيار الوعي من هذا الوصف، في الوقت نفسه الذي لم يهتم به كتاب الواقعية الذين اهتموا بالوصف الخارجي المنعزل عن الطبيعة النفسية للشخصية"¹.

وعليه تنطبع الرؤية الذاتية للعالم الخارجي، مع استهلال الرواية بقول الراوي/الشخصية: "واقفاً على قبر خالتي، أقرأ شاهدها، أراها مُمددة في هذه الحفرة وأنا الذي ودعتها البارحة في كلِّ جمالها وجلالها"². فالوصف الانتقائي هنا، لملامح الحالة "زهرة" والذي اختزل في كلمتين (جلالها وجمالها) بقدر ما يحيل إلى وجهة نظر الراوي المشارك في حالته وينقل أحاسيسه، فهو وصف مكثف مشحون بالدلالات بالنظر إلى رمزية الحالة في هذه الرواية التي يحاول الكاتب أن يجعل منها رمزا للجزائر المتحررة من القيم والتقاليد البالية -من وجهة نظره- وهي التي تحدت سكان قريتها، وارتبطت بالمناضل اليساري الفرنسي "شوراكي"، وخاضت الثورة التحريرية بجانبه. ويكشف المسار العام للسرد والتقنيات المُوظفة من خلاله، طبيعة الرؤية الذاتية الخارجية، وكيف تتفاعل الشخصية العاكسة، مع الفضاء المحيط بها؛ إذ لا يقتصر الوصف، وصف الفضاء على نقل التفاصيل، وإنما يُقرن كل ذلك بموقف تعبيري يؤدج ذاك الفضاء: "وبدأ اليباب في الأرض والخراب في الروح... وجفت الدالية والتهمت العترات ما بقي من أوراق الأشجار المثمرة واختفى النعناع"³. فالأرض اليباب وما حاق من خراب بالروح يكتسي ضمن العالم الروائي دلالات محددة، فهي إسقاط رؤيوي مؤدج، على أساس أن الدالية، دالية العنب، التي كان يرعاها الجد "زهير بن إسحاق" والتي تمثل تراثاً يتواشج فيه الروحي والمادي قد جفّت بعد رحيله. وجفاف الدالية إنما

1 - إبراهيم نمر موسى: محاولات التشكيل الزماني والمكاني - فصول - العدد الثاني - المجلد 12 - صيف 1993 - ص 314.

2 - أمين الزاوي: العرشة - ص 08.

3 - انصهر نفسه - ص 29.

يشي بسقوط أي مشروع حضاري لا يستطيع أن يعقد مصالحة بين ضرورات الروح وضرورات الجسد، من وجهة نظر الراوي.

وتستقصي الرؤية الذاتية الخارجية مستويات أخرى متصلة بالفضاء، لتنقل صورة ذات مرجعيات واقعية، تشخص جانباً من الوضع الذي شهدته الجزائر مرحلة التسعينيات: "في الخارج، عند قدمي هذه العمارة تبادل إطلاق الرصاص مستمر، والناس في بيوتها ساكنة كالضفادع في بيات شتوي. لخالتي أذن متعودة على صوت الرصاص وأخبار الموت، لقد امتلأ قلبي بأبي وجدّي وما عاد فيه مكان لشيء آخر"¹. فهذا المشهد المُقدم من منظور الراوي/الشخصية، بقدر ما ينقل صورة للصراع المسلح مع الجماعات المتطرفة في الجزائر، فهو مشهد ينقل وجهة نظر خاصة لا تتميز بالحياد، لهذا بدا الناس كالضفادع في بيات شتوي كرمزية واضحة للموقف السبي الذي اتخذته المجتمع في بداية الأمر من خطر تلك الجماعات المتطرفة. ثم تأتي الرؤية الذاتية الداخلية لتخلق فضاء دلاليًا مكثفًا من خلال الأبعاد التي يكتسيها هذا القلب الذي امتلأ بالأب والجد، الأب "عبد الله بن مارية" والجد "زُهير بن إسحاق" وكل منهما يشكل العمق الإيديولوجي الذي تطرحه الرواية، وينطبع هذا العمق في نطاق رؤية معينة لتراث معقلن تنتفي فيه الحدود بين الروحي والمادي؛ إنه التراث بكل أبعاده والذي يجب أن ينبعث كمشروع حضاري، وبدونه يكون المجتمع رهين التطرف. بهذا الشكل تطبع الرؤية الذاتية الخارجية العالم المحيط بالشخصية بطابع خاص، وتُكسبه دلالة محددة، وتلونه بطابع شعري، وبصبغة تخيلية من شأنها أن تعمق طاقات الجمالي والإيديولوجي. وتكرر هذه التقنية التي يتم من خلالها توظيف أساليب شعرية، ومنها الصور التشبيهية المعبرة بكيفية واضحة عن وجهة نظر الشخصية في العالم المحيط بها، لتخلق هذه التقنية فضاء غنياً بالدلالات: "سحبت زهرة قجراً، أخرجت منه صندوقاً فتحتته على الفور، رزمة صور ودفاتر وأوراق... وهي تتناول هذه الوثائق بين يديها، كانت ترتجف، كلُّ جسدها كشجرة في الريح. كم هي صغيرة وعجيبة الأشياء التي تزلزل امرأة كزهرة، جذورها في أعماق الجبل وأطراف ألسنة أهالي قرية ابن خلدون"². فالوصف الموضوعي ذو الطابع التصنيفي، يُتبع بوصف تعبري ينقل أحاسيس الشخصية، ومن ثمة يعبر مثل هذا الوصف الشعري على طبيعة الراوي: "فالراوي في

1 - أمين الراوي: الرعدة - ص 59.

2 - نصير نصير - ص 94.

هذا النمط من الرواية ليس شخصا ذا سلوك عقلائي، بل هو شخصية رومانسية، ذات حساسية مفرطة. ولذلك فإن الرواية ذات خصائص أسلوبية تقترب من الخصائص الأسلوبية للرواية الرومانسية، وبحسب اصطلاح تودوروف، فهي رواية تتصف بالتحليقات الغنائية، والخواطر المجردة¹. والراوي هنا هو "زهير بن عبد الله"، يقدم وصفا ملوئا بوجهة نظره، فكانت الصور المنبثقة عن مثل هذا الوصف صورا تخيلية لكن لا تخلو من بعدها الإيديولوجي. فزهرة ترتجف كشجرة، لكن جذورها راسخة في أعماق الجبل وأطراف ألسنة أهالي القرية؛ وعليه فارتجاف زهرة لا يعود لضعفها بقدر ما يعود لحشيتها على الجزائر من خطر المدّ الأصولي المتطرف، وهي التي تحمل هذا الإرث النضالي الذي تمثله بوصفها مجاهدة تحدّت أهالي القرية كلهم عندما تنكبت خطى المناضل التقدمي "شوراكبي" وتزوجت منه وكانت رفيقته أثناء الثورة المسلحة.

ومن غير شك أن وعي الكاتب الجزائري في مرحلة التسعينيات بالأخص بالأزمة الحضارية، وما استتبع ذلك من فشل في التحديث هو ما جعل الرؤية تجاه الواقع الخارجي رؤية انتقادية، رؤية رافضة لعنصر الثبات المهيمن على الأشياء، وعليه تبدو الحافلة التي نقلت "زهير" من قريته إلى المدينة لم يتغير فيها شيء منذ الحقبة الاستعمارية: "قالت لي أمي وهي تودعني قبل أن ألحق بالحافلة التي تقلني إلى المدينة، الحافلة الوحيدة التي ظلت منذ الاستعمار تربط المدينة بقريتنا، لم يتغير فيها شيء سوى سبورة الترقيم"². فبواسطة الوصف الانتقائي، مكّنت الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية من خلق أبعاد دلالية لهذه الحافلة، وقد تم التركيز بدرجة أساسية على عنصر الثبات مما حول الحافلة إلى رمز لحضارة راكدة أو مسيرة وطنية تراوح مكانها. بهذا الشكل تلعب الرؤية الذاتية الخارجية دورا أساسيا في عملية الترميز، وإخراج الوصف من طابعه الفوتوغرافي، إلى مستواه الدلالي.

والواقع أن الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات قد تنكبت في الغالب درب الحداثة والتحريب على المستوى التقني، ومن مظاهر ذلك توظيف وجهات نظر مختلفة عن طريق تعدد الرواة من جهة، والتركيز على الرؤية الذاتية في عرض الأحداث؛ الأمر الذي أدى في كثير من الأعمال الروائية إلى توظيف السرد بضمير المتكلم بعيدا عن سلطة الراوي التي من تجلياتها السرد بضمير

1 - ناصح عوردة: نقش الصورة (تأويل بلاغة السرد) - ص 139.

2 - أمين الزاوي: الرعدة - ص 22.

الغائب:"ومهما يكن أمر اختيار ضمير المتكلم وتبعاته الفنية في السيرة الذاتية، فإنه يبقى اختياراً فنياً قادراً على توفير الانسجام للسياق السيري إذا أخلص الكاتب له، وبرع في توفير جمالياته"¹. ورواية "العرشة" لأمين الراوي نموذج للسرد بضمير المتكلم؛ حيث تعرض الأحداث من منظور الراوي الشخصية "زهير بن عبد الله" بشكل أساسي، وفي حالات أخرى من منظور حالته "زهرة".

وهكذا يغدو الطابع العام للوصف قائماً على الانتقائية، بالإضافة إلى كونه وصفاً مسرّداً، تغيب فيه تفاصيل الموصوف لأنه يندمج بالحركة والحدث ولا يؤدي إلى وقفة وصفية مطولة. فقد تم الابتعاد عن الوصف الاستقصائي، ولم تعرض إلا العناصر التي تقع ضمن بؤرة الشخصية العاكسة، فـ"الحالة" بالرغم من محوريتها لم توصف إلا ضمن منظور الراوي/الشخصية وبشكل انتقائي تعبيرى:"لم أكن أعتقد أن خالتي في هذا العمر!! لقد فاجأني جسدها حين دخلت عليها، منحنية الظهر، كانت، تمسح الزليج الغرناطي على أرضية رواق هذه الشقة الجميلة في الطابق الرابع. لم أكن أتصور أن لخالتي هذا القوام المرمري(...). وحدها خالتي يعطرها وحركاتها التي تشبه الرقص على الجليد تملأ الشقة وتفيض على أطرافها لتتدلى كالدالية أو نبات اللبلاب من البلكون على الجميع، فتصير حكايات وحكايات"².

واضح أن الرؤية الذاتية الخارجية لم تُقدم الحالة "زهرة" إلا في إطار انتقائي محدد، فلم توصف ملامحها بطريقة تفصيلية من جهة، ومن جهة أخرى عُرضت في إطار تعبيرى شخص إحساس الراوي "زهير" تجاهها؛ لذا بدا قوامها مرمرياً وحركاتها تشبه الرقص كما فاضت على أطراف الشقة كالدالية، وكل هذه الصور المعتمدة على عناصر التشبيه إنما تحيل إلى طبيعة الرؤية الذاتية التي تُصوّر الأشياء من خلالها كما تراءى لا كما هي عليه في الواقع. وهذا الوصف بطابعه التخيلي من شأنه أن يعمق دلالة "زهرة" ورمزيتها في الرواية لتحمل صورة الجزائر بنضالها ضد الاستعمار، وصورة المرأة بتمردتها على القيم البالية، وصورة المرأة التي رفضت الإرهاب والأصولية برفضها للزواج من "العباس" الذي يُمثل هذا التوجّه أو هذا التيار المتشدد.

1 - عبد الرحيم الكردى (ومجموعة من الكتاب): شعرية طه وادي "رؤى نقدية" - مكتبة الآداب - القاهرة - الطبعة الأولى 2006 - ص 498.

2 - أمين الراوي: العرشة - ص 15.

وعليه فهذه الصور التخيلية تقترن عادة بالرؤية الذاتية الخارجية، لأن هذه الرؤية منظور ينبثق من الداخل باتجاه العالم الخارجي، أو هي رؤية تنبثق من ذات وهذه الذات من حقّها أن تُلوّن الأشياء بطابع خاص. ولاشك أن هذا الطابع الذاتي الخاص قد ميّز الرواية الجزائرية بشكل أساسي في مرحلة التسعينيات، فقد أعلنت الذات عن حضورها بقوة، وأرادت أن تبحث عن الخلاص في خضم واقع طبعته كل الاحتقانات والإخفاقات على مختلف المستويات الاجتماعية والسياسية؛ ولعل ذلك هو ما يفسر شيوع السرد بضمير المتكلم، بالمقارنة مع السرد بضمير الغائب: "فهنالك إيديولوجيا متمثلة في ادعاء السارد القدرة على رؤية مجرى العالم وكأنه أساسا سيرورة لاكتساب خصائص فردية، والظن بأن الفرد بانفعالاته ومشاعره لا يزال قادرا على أن يرتفع إلى مستوى تحديد مصيره، وبأن حياته الداخلية لا يزال لها سلطة ماء؛ فالأدب البيوغرافي والبورنوجرافي الموزع على نطاق واسع، هو نتاج لتحلل الشكل الروائي وتفسخه"¹. ورغم ذلك تسمح الرؤية الذاتية، في الرواية الجزائرية بتمثيل الواقع والتعبير عنه، فلم يكن للروائي فككا من الواقع بالشكل الذي في الرواية الغربية.

وتُمكن الرؤية الذاتية الخارجية من عرض عناصر الواقع بكيفية انتقائية، وهذه الكيفية ليس من شأنها أن تُعنى كثيرا بتفاصيل الموصوف، فما يُميز الوصف حينئذ هو الانتقال بين تلك العناصر وتقديمها مركبة: "هذا صباح المدينة التي نزلتها البارحة. لاشيء في الشوارع سوى أشباح بشر يللمون هياكل عظمية لحكاية مشادة الليلة الماضية، بين البوليس والعسكر والدرك من جهة ومجموعة الأفغان من جهة أخرى. كتابات على الجدران باقية من آخر الانتخابات: (يوم القيامة عن أصواتكم تسألون) عجوز تشتري الخبز، والحافلة محروقة من فوقها. وبعض الناس يتحدثون سبحانك يا رب عن منافسة كرة القدم الأروبية"². فطابع الرؤية هنا قائم على عرض عناصر العالم الخارجي بشكل مكثف يعتمد النقلات السريعة، وهذا يمكن تلقي مجموعة من المشاهد وهي بطابعها التركيبي تُسهّم في إغناء الدلالة و شحن الرمز. فالمشهد هنا ينقل صورة للمشادة المسلحة بين الدولة والجماعات الإرهابية، كما يعرض جانبا مما كتب على الجدران، وهي شعارات كان قد رفعها حزب إسلاموي وهو يخوض الانتخابات في الجزائر مع بداية التسعينيات، ثم يتم الوقوف

1- تيودور أدورنو: وضعية السارد في الرواية المعاصرة- ترجمة (محمد برادة)- فصول- العدد الثاني- ص92.

2- أمين الزاوي: الرعدة- ص110-111.

عند حديث بعض الناس عن كرة القدم الأوروبية، مما يوحي بالسلبية التي تميز بها قطاع من المجتمع أمام تلك المأساة الوطنية التي تسببت فيها الجماعات الإرهابية. وبهذا الشكل تكشف الرؤية السير/ذاتية عن قدرتها على تمثيل ما هو تاريخي واجتماعي؛ وأهمية ذلك تبرز: "عندما نعلم أن حكاية السيرة الذاتية بتجاوزها، عن طريق الخطاب الروائي، الذات إلى ما هو أوسع منها، أي إلى ما هو اجتماعي-تاريخي يخص ذوات أخرى، يجعلها تقترب من حكاية عامة عاشها ويعيشها الإنسان في أكثر من بلد عربي في هذا العصر الحديث"¹.

كل ذلك يعني بأن "أمين الزاوي" في رواية "الرعدة"، قد وظف الرؤية الذاتية الخارجية لخلق تفاعل بين الذاتي والموضوعي؛ فالرؤية الذاتية التي يطبعها الراوي/الشخصية في المشهد السابق بقدر ما تنقل منظور "زهير" كشخصية عاكسة، فهي تُحِيل وتُشَخِّص جانباً من الواقع الذي شهدته الجزائر مرحلة التسعينيات، كما تعكس رؤية الكاتب الإيديولوجية ولو بشكل ضمني: "فلا يوجد أي سبب لإعفاء الكاتب الواقعي من مسؤولياته الفعلية (الإيديولوجية والأسلوبية والفنية وغيرها) اللهم إلا إذا سقطنا بكل ثقلنا من الشكلائية إلى الملائكية"².

وإذا كانت الرواية الجزائرية قد لجأت في هذه المرحلة بالأخص إلى التجريب، والذي من بين مظاهره تعدد الرواة، فإن هذه الرواية بدورها قد اعتمدت جانباً من هذه التقنية فهي وإن وظفت راوٍ مركزي هو "زهير بن عبد الله" وعكست رؤيته الذاتية، فقد انفتحت على رؤية الحالة "زهرة"؛ وبالتالي تحولت زهرة ضمن مستويات عديدة من الرواية إلى راوية بدورها، فتجلت حينئذ رؤيتها الذاتية من العالم الخارجي المحيط بها. فـ "زهرة" تتكفل بعملية السرد فتقدم وجهة نظرها في كل من "زهير بن إسحاق" الذي يمثل التيار الديني المتسامح و"الرجل الملتحي" الذي يمثل التيار الديني المتزمت: "هذا الملتحي مخيف، لحيته لا تشبه لحية زهير بن إسحاق الخائر أمام نهاية مخلوقاته في الحكاية، لحيته كان يمشطها كل صباح بلذة وشعر، قبل أن يشرب قهوته ويغرق في هول مخطوطاته... لحيته هذا الذي يقابلني بملامح مرعبة تحت ضوء خافت، فيها رعب وفيها غموض القاتل"³.

1 - بين العبد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة - فصول - العدد الرابع - المجلد 15 - شتاء 1997 - ص 21.

2 - Gérard Genette: Nouveau discours du récit- Editions; Seuil- Paris 1972- P56.

3 - أمين الزاوي: الرعدة - ص 118.

فالرؤية الذاتية الخارجية في هذا السياق لم تستقص تفاصيل الموصوف بطريقة موضوعية محايدة، فافتقرن الوصف بالطابع الذاتي، وعلى أساس من ذلك بدت لحية "الرجل الملتحي" مرعبة بل تُعبر من حيث ظلاميتها عن نزعة إرهابية، بينما أوحى لحية "زهير بن إسحاق" بكل ما هو مشرق وإيجابي. لذلك، فبقدر ما حافظ هذا المنظور على شكل "الرؤية مع" باعتباره منبثقا من ذات، فقد مكّن بشكل مكثف ورامز من تشريح واقع الحركة الأصولية في فترة التسعينيات، التي انخرفت في قطاع منها إلى العنف والإرهاب، وفي المقابل قُدّم البديل من خلال دين منفتح ومتسامح جسده "زهير بن إسحاق".

بهذا الشكل تُمثل الرؤية الذاتية منطلقا أساسيا لإضفاء وجهة نظر الشخصية المبرّرة على العالم المحيط بكل مكوناته، وهي رؤية بقدر ما تؤدي إلى مسرحة السرد وإبعاد صوت الراوي الخارجي وكأن الرواية تُحكى نفسها بنفسها، فهي رؤية توهم بالواقع وتفجر طاقات النص التخيلية. وفي الرواية الجزائرية مرحلة التسعينيات، بقدر ما عبرت عن توجه حدائثي، فقد عبرت عن انبثاق صوت الذات المتحررة من كل القيود والثائرة على كل المنظومات التي كانت السبب في السقوط، ولهذا التوجه السير ذاتي مبرراته: "فالدخول إلى الكتابة السير ذاتية بأفق تخيلي، يتداخل فيه الميثاقان السير ذاتي والروائي يعود إلى خيبة أمل هذا الجيل(...)" في سلطة الاستقلال فكان انكفاؤه على الذات يحاورها بعد أن تعذر عليه الانسجام والعالم الخارجي في المرحلة الراهنة ويتقصد استعادة ماضيها بعد أن زهد في الحاضر الذي فقد الكثير من مظاهر الإغراء التي كان يمارسها عليه. كل ذلك يعلل تضخيم الذات الكاتبة للأنا- الراوي والبطل معا"¹.

وتتأني الرؤية الذاتية الخارجية حتى في ثنايا الخطاب المباشر المسند لإحدى الشخصيات، وتلعب دورا مركزيا في الانتهاء بالسرد الروائي إلى نوع من الطرح الرؤيوي، مما يدل على أن الرواية ككل قد استغنت بشكل كامل عن الرؤية الموضوعية التي تفرض عادة صيغة الراوي العليم أو "الرؤية من الخلف" حتى في المواضع التي تتطلب ذلك مثل خاتمة الرواية: "ها هو الملتحي وزبائنه يدخلون الحوش العالي...ها هم يسوقون عبد الله بن مارية أمامهم، يطلبون منه أن يفتح فوهة المظمورة، يستجيب عبد الله، وقد أدرك مدركه، يأمرونه أن يمنحهم المخطوطات المخبأة هناك

1- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي - ص 210.

يترلونه إلى قعر المظمورة، تخرج الأكياس حاويات المخطوطة، ثم تسد فوهة المظمورة، وعبد الله بداخلها باحثاً عن هواء"¹.

فهذا المقطع تنغلق عليه الرواية، وهو يمثل منظور "زهرة"، الذي من خلاله يُقدم مشهد الملتحي وأتباعه الذين قبضوا على "عبد الله بن مارية" فانتزعوا منه مخطوطات أبيه "زهير بن إسحاق". وباعتبار أنه الخطاب المباشر لـ "زهرة" فهو يعكس رؤيتها الذاتية، هذه الرؤية التي يمكن اعتبارها بعيدة عن الحياد لأنها تنقل وجهة نظرها في التيار الديني المتطرف، وهي وجهة نظر تتميز بالعدائية لهذا التيار شخّصتها عبارة "الملتحي وزبانيته". وهذا الشكل من المنظور هو الذي يوهم أن الرؤية تظل دوماً منبثقة من الشخصية، وغير صادرة بالتالي عن الكاتب: "فلاشك أن تطور القص قد اتجه بشكل مضطرد نحو المنظور الذاتي ونحو حصر المنظور داخل وعي الشخصيات بعيداً عن الراوي المحيط علماً بكل شيء"². فهي تقنية بالتالي وإن أوحى برؤية معينة، تظل أكثر إقناعاً باعتبارها أكثر قدرة على الإيهام.

والواقع أن الكاتب من خلال هذه الرؤية الذاتية الخارجية والتي انغلقت عليها الرواية قد لخص رؤيته باتجاه الحركات الأصولية المتطرفة، ورأى بأنه بالرغم من قمعيتها، واستهدافها الاستيلاء على التراث أو تبنيه بالقوة؛ انطلاقاً من رمزية الاستيلاء على مخطوطات "زهير بن إسحاق" من ابنه "عبد الله بن مارية"، إلا أن ذلك لن يخول لها الظفر بالشرعية، لأن هناك شعباً قرر هذه المرة مقاومتها بإنشاء لجان مسلحة للدفاع من ناحية، ثم أن الأجيال الصاعدة -التي يمثلها "زهير بن عبد الله" كوريث لجده ولأبيه- قد قررت أن تكون الوريث الشرعي لهذا التراث، وتُعدّل بالتالي مجرى الساقية: "وأنا في حضن زهرة أقول مستسلماً وقد أحسست أن روح أبي نبتت حكاية جذرها في مظمورة الخوش العالي وفرعها في قلبي: - ها أنا أعدّل مجرى الساقية"³.

بهذا الشكل لا تظل الرؤية في الرواية الجزائرية، تقنية مسطحة تُعنى بالتسجيل الفوتوغرافي وإنما هي رؤية لديها القدرة على الإيحاء والرمز، والانتقال من الخاص إلى العام. ويكشف "أمين الزاوي" عن وعي فني واضح عند انتقائه للرؤى المنبثقة عن الراوي/الشخصية، ليصور من خلالها الوضع

1 - أمين الزاوي: الرعشة - ص 126.

2 - سير: أحمد فاسم: ساء الرواية - ص 141.

3 - أمين الزاوي: الرعشة - ص 126.

العام الذي شهدته الجزائر مرحلة التسعينيات، ويستنطق العناصر والخلفيات التاريخية التي تؤسس للحاضر والمستقبل. فرؤية السارد في هذه الرواية، تعبر لا محالة عن رؤية الكاتب بشكل من الأشكال؛ لأن: "صوت السارد هو في الحقيقة صوت مزدوج هو صوت الراوي الذي يروي وقائع الحكاية ويصف ما يدور فيها وصوت الكاتب الذي يعلن عن حضوره داخل النص بأساليب مختلفة. وبذلك يتعالق المقامان؛ مقام السارد ومقام الكاتب الذي يحمل بدوره وجهين: وجهها داخل النص ووجهها خارجه"¹.

وتستجيب الرؤية بكل تفاصيلها في رواية "العرشة" للكاتب أمين الزاوي لتقنية الرؤية الذاتية سواء كانت خارجية أو داخلية، فمعظم الرؤى تنبثق عن راو/مشارك والذي يمكن اعتباره الشخصية العاكسة في الرواية مُمثلاً في شخصية "زهير بن عبد الله". وتحيل هيمنة الراوي/الشخصية على الحكيم لحضور صوت الكاتب وكذا رؤيته للعالم، حيث تبدو رؤية الكاتب كامنة في أغلب تمظهرات الملفوظ إيديولوجيا ونصيا، وذلك رغم أن وظيفة الحكيم قد تتولاها الخالة "زهرة" باعتبارها شخصية محورية بدورها.

وقد تطلبت هذه التقنية الاعتماد على الوصف الانتقائي، بما يستجيب للبؤرة التي تنطلق منها الرؤية، فالخالة "زهرة" لم يُقدم لها أي وصف استقصائي، فلا نكاد نعرف ملامحها إلا في حدود ما تتيحه الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية "زهير" على النحو التالي: "لم أكن أعتقد أن خالتي في هذا العمر! لقد فاجأني جسدها حين دخلت عليها، مُنحنية الظهر، كانت، تمسح الزليج الغرناطي على أرضية رواق هذه الشقة الجميلة في الطابق الرابع. لم أكن أتصور أن لخالتي كل هذا القوام المرمرى"². فيظل الوصف فيما يخص الشخصيات أو عناصر الفضاء، وصفا انتقائيا تعبيريا، بعيدا عن التزعة التصنيفية الاستقصائية التي يتميز بها السرد الموضوعي الذي يقوم عليه عادة الراوي غير المشارك. وانطلاقا من هذه التقنية، تبدو الخالة في جميع الحالات معروضة ضمن زاوية نظر محددة، الأمر الذي جعل ملامحها تُشكل بحسب الموقف الشعوري للمبثّر: "خالتي تجاوزت الخمسين، لكنها

1- نبيل سليمان (و مجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية - دار الينابيع - دمشق - الطبعة الأولى 2007 - ص 307.

2- أمين الزاوي: العرشة - ص 15.

بهذا الممر وهذا الشعر في الحركات وهذا العسل في الصمت تبدو وكأنها مقدمة الفينة على تجاوز
خط الثلاثين¹.

وإذا كانت الرؤية الذاتية الخارجية تُفقد الوصف معياره الموضوعي، فإنها بالمقابل تُمكن من سير
أغوار الشخصيات، وتبين مواقف بعضهم من بعض، وتبين مواقفهم أيضا من العالم المحيط بهم.
وهي رؤية تُمكن من تكثيف عناصر الرمز لخلق بنية تخيلية غنية بالدلالات، فـ"زهرة" التي تُعرض
من وجهة نظر "زهير" تبرز دائما ككائن خارج عن إطاره الواقعي إلى إطار آخر يجعل منها رمزا
لفكرة ما: "فالصورة المستمدة من الواقع كيان في مكثف بذاته، مادتها الواقع ولكنها بعد أن
تشكلت في قالب لغوي وروائي فقدت صلتها المباشرة بالواقع الخارجي، لتصبح صلتها به صلة
رمز لغوي يعبر عن رؤية فنية ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع"². ويُوظف الفعل "تبدو" كل مرة
ليعبر عن طبيعة هذه الرؤية الذاتية: "تبدو خالتي في هذه الشقة كطائر تخلف عن سر به فضاء منه
الاتحاد، أو ضيغ حاسة الريح"³. ولا يرد مثل هذا الوصف اعتباطا، إذ يحاول الكاتب من خلاله
التعبير بشكل ما عن حيرة "زهرة" - كرمز للجزائر - في حضم تلك التصادمات والصراعات
الإيديولوجية المختلفة التي شهدتها الجزائر مرحلة التسعينيات. وفي سياق آخر فإن "زهرة" تبدو
لزهير: "كرة خيط ملفوفة، يسحب رأس الخيط فيبدأ يطول ويطول، ماذا تخبي الأيام"⁴. فتعكس
من خلال هذه الرؤية الذاتية الخارجية المعضلة التي آل إليها الوضع في الجزائر على مختلف
المستويات؛ إنها معضلة تعلقت بمشروع مجتمع، استند فيها كل تيار سياسي إلى مرجعيات خاصة،
دينية، وثقافية، وعرقية؛ مما عقد الوضع وأدى إلى صراعات حادة. ومن هنا انبثقت هذه الصورة
لكرة الخيط الملفوفة، لتعبر عن الوضع المعقد في الجزائر على مختلف المستويات.

فيتضح كيف أن الرؤية الذاتية الخارجية، تستجيب تماما لمقتضيات الرمز: "فلا بد أن نقبل بكون
الخطاب هو شكل ذو وظيفة رمزية، ويبقى علينا دائما أن نعرف هل قدم الخطاب بطريقة جاهزة،
أو أن هناك عاملا خارجيا أثر على تكوينه"⁵. ومن جهة أخرى تضفي الرؤية الذاتية دينامية على

1- أمين المروى: العنقة - ص 19.

2- سري عثمان: ساء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ - دار الحداثة - بيروت - الطبعة الأولى 1986 - ص 09.

3- أمين المروى: العنقة - ص 51.

4- مصدر نفسه - ص 101.

5- Adam Schaff: Langage et connaissance- Traduit du polonais par (Claire Brendel)- Editions: Anthropos- Paris 1974- P202.

حركة الوصف، فهو عادة ما يكون وصفا تعبيريا مشبعا بالأحاسيس والرؤى ويمكن من الانتقال بين العناصر المختلفة، ويتفاعل مع الحدث فيتحول بذلك إلى وصف مُسرّد يبتعد عن تقديم اللوحات الجامدة.

لكن الرؤية قد ينجح بها الكاتب إلى استقصاء بعض المنظورات التي تفقد صلتها الوظيفية بشكل واضح ضمن الإطار العام للسرد الروائي، كاستعراض صورة المرأة التي تعض بأسنانها على تفاحة والتي كانت معلقة داخل إطار ببهو متزل الخالة زهرة وكل ذلك في حدود زاوية نظر الراوي الشخصية-زهير-: "أهرب إلى هذه الصورة التي تقابلني في إطارها، معلقة في البهو: امرأة في الأربعين تعض بأسنان مبالغ في ترتيها، على تفاحة، جالسة في ظل شجرة كأنها من أشجار الجنة.. أدقق النظر جيّدا، المرأة لا تعض على التفاحة، بل تعض على شيء تفكر فيه، وكأنها تنتقم، في حركتها شراسة همجية شبيهة بالعنف الموجود في بعض صور الأشرطة التلفزيونية"¹. فتشكيل مثل هذه الرؤية، وإثارة هذه الهالة الجنسية الغريزية من خلالها قد لا يكون لديه ضرورة في رسم علاقة حالة بابن أختها، ومهما تكن الرموز التي أصبغها الكاتب انطلاقا من الارتباطات الوجدانية للخالة بالجد زهير بن إسحاق والابن عبد الله بن مارية وهذا الحفيد، فهي لا تتطلب توظيف مثل هذه الرؤية الذاتية الخارجية القائمة على الشبقية الجنسية. مع العلم أن الكاتب الواعي بفنه لا يجب أن يوظف أي عنصر من عناصر الرؤية بطريقة اعتباطية، فالكتابة الروائية قائمة على نسق من العناصر تتحد حول رؤية محددة، وإلا تحول العمل الروائي إلى عمل مفكك تقوده التداخيات الحرة التي تحاول أن تؤسس لها بعض المذاهب التي تصب في نظرية "اللارواية" وغيرها من النظريات. هذا وإن كان الكاتب قد استند إلى تقنية جعلت من المنظور وسيلة استذكارية إذ: "يعتبر التذكر وسيلة أساسية في تطوير القصة، وأداة فعّالة في دفع مياه السرد نحو المصب. ولكي تتذكر الشخصية أو يتذكر المتكلم في الرواية عليه أن يستند إلى وقائع مادية، أعني أنه يحتاج إلى مشيرات خارجية تحث النفس وتقلب الجمر الذي استكان بفعل تقدم الزمن. وأبرز مثير الصورة؛ والصور أنواع صور شخصية (شخص معين) أو صورة مرسومة (لوحة فنية)"². لكن تظل مثل هذه التقنية عاجزة عن

1- أمين الراوي: العرشة- ص44.

2- محمد معتمد: النص السردي العربي (الصنع والمقومات)- ص195.

أداء وظيفتها ضمن العمل الروائي، إذا لم تتحدد وظيفتها في إطار بنية نسقية شاملة تنسجم ورؤية الكاتب.

ومع ذلك؛ يهتم الكاتب بخلق تنوعات على مستوى توظيف الرؤية، بحيث يتم عرض الأحداث والشخص من خلال أكثر من منظور، ومن ثمة تبرز رؤية الخالة "زهرة" عندما تستحوذ بدورها على الحكى. و بذلك يمكن تبين معالم هذه الشخصية بشكل مباشر، ومعرفة وجهات نظرها في كل ما يحيط بها؛ فتبدي زهرة موقفها من "شوراكي" هذا المناضل الثوري التقدمي الذي نزل على قرية "امسردا" لحو الأمية بها ثم انضم لصفوف الثورة التحريرية بعد اندلاعها من منطلق قناعات يسارية، كما تبدي زهرة موقفها أيضا من الرجل الملتحي كرمز للتيار الديني المتطرف، وتبدي موقفها العدائي من الاستعمار.

ومن ثمة يمكن القول أن الكاتب وهو يلجأ إلى مثل هذه التنوعات على مستوى عرض الرؤى، فمن منطلقات فنية وموضوعية بحثة، وليس الأمر متعلقا بمجرد تبادل أدوار. فـ"زهرة" عندما تتول الحكى تضيف على الأشياء رؤيتها الذاتية، الأمر الذي يخرج الموصوف عن إطاره الموضوعي الصرف إلى إطار تخيلي يوحى بدلالة معينة: "كان شوراكي يبدو كأنما يحمل على كتفيه ثقل سماء من إسمنت مسلح، يتكلم فيخاف أن تتجهم السماء، فتتهطل، فتذهب الدنيا في الطوفان، يتحرك فيخشى أن تترلق قدماء فتتحول الأرض تحتنا إلى مهوى دون قرار. غامض كالبحر جاء وفي غموضه كالبحر راح..¹".

في هذه الحدود بالذات تتحول الرؤية الذاتية الخارجية إلى وسيلة للرمز، أكثر من كونها وسيلة لوصف الملامح الخارجية. وهي السمة التي تميز بها الوصف بصفة عامة، فالكاتب لم يبد عنايته بتحديد التفاصيل الخارجية؛ الأمر الذي غيَّب الوصف الاستقصائي التصنيفي، فحلَّ محله الوصف الانتقائي التعبيري بما يتماشى مع طبيعة منظور الشخصية الذاتي، وبما يستجيب للتقنية العامة المميزة لطبيعة السرد والرؤية التي يسعى الكاتب إلى طرحها في هذه الرواية.

1 - أمين الزاوي: الرعشة - ص 102.

3- الرؤية الموضوعية الداخلية:

يعتمد الكاتب "محمد مفلح" في روايته "الوساوس الغريبة"¹ تقنية السرد بضمير الغائب، وهي تقنية أخذت تتراجع بشكل لافت في الرواية الجزائرية مرحلة التسعينيات؛ إذ ساد النمط السير/ذاتي لدواع موضوعية وفنية، وذلك لأن "محمد مفلح" يظل وفيًا لمنهج التقليدي في الكتابة: "إذ ينهج في تشكيل الخطاب السردي ذات المنهج الذي طبع رواياته السابقة وهو منهج تقليدي في الكتابة يتولى الخطاب فيه سارد معلوم هو الكاتب ويتجه به إلى متقبل معلوم هو القارئ. ويستخدم في صياغته ضمير الغائب الذي يجعل الرؤية من الخلف، يبدو فيها الراوي ذلك المتفوق على شخصيات الرواية والقارئ في الآن ذاته، بما يمتلكه من معرفة كاملة، وهو ما يتيح له الهيمنة على عالم الرواية"².

ورغم ذلك فهذه التقنية لم تمنع البتة من توظيف الرؤية الموضوعية الداخلية -ولو ضمن الصيغ غير المباشرة- التي يتداخل فيها عادة صوت الراوي مع صوت الشخصية. ولاشك أن تداخل الأساليب وتعدد الصيغ هو ما يطبع عموما السرد الحديث، والذي أخذ ينحو شيئا فشيئا نحو الرؤية الذاتية، مما يضيف على الصوت نوعا من الإيهام بالواقع، لأنه يقرب رؤية الشخصية ويجعل رؤية الراوي متماهية ضمنها.

ورواية "محمد مفلح" لا تعدم رغم توظيف الراوي الغيري أو الغائب مثل هذه التقنية التي تتعدد أشكالها ووظائفها، ويبدو في هذا الإطار الشكل الكلاسيكي حاضرا مع استهلال الرواية والذي تُوظف فيه عبارة (قال في نفسه) أو ما يرادفها: "تابع سكان المدينة أخبار مقتل زينب الهنيدي باهتمام غريب بلغ درجة الهوس المخيف.. وطرح عمّار الحرّ على نفسه أسئلة عديدة عن سبب هذا الاهتمام الذي لم يجد له ميرا معقولا ثم راح يسجل بعض الملاحظات المبعثرة في كناش صغير ذي غلاف أزرق (...). في البداية، أرجع سبب هذا الاهتمام إلى شخصية المرأة المقتولة في هذا الصيف الفظيع فهي أرملة ثرية معروفة بالانطواء على نفسها"³.

1- محمد مفلح: الوساس العربية (عنى هامش مقتل الأرملة الثرية)- دار الحكمة للنشر والترجمة- الجزائر 2005.

2- ن. جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي- ص 124.

3- محمد مفلح: الوساس العربية- ص 09.

فالملاحظ أن التقنية هنا؛ تتوزع أولاً بطريقة متناوبة بين الرؤية الموضوعية الخارجية والرؤية الموضوعية الداخلية، وهو تناوب يشي بحضور الراوي على مستوى معين يُمكنه من تقديم أهم الأحداث، كما يُمكنه من وصف الشخصيات ولو بشكل انتقائي، وفي مقابل ذلك ينبثق صوت الشخصية من خلال مونولوج مختزل لم يغب فيه تماماً صوت الراوي، وهو ما عكسته عبارة: (وطرح "عمار الحر" على نفسه أسئلة عديدة عن سبب هذا الاهتمام). ويبدو أن نقل المونولوج مختزلاً بهذا الشكل طريقة ناجعة لتسريع السرد: "فالمونولوج الداخلي هو بالفعل فن يصعب جدا استخدامه بصورة ناجحة، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة"¹. والكاتب وعياً منه بطبيعة الرواية التي يروي وقائعها، مال بشكل واضح إلى تفعيل مثل هذا المونولوجات المختزلة حتى يركز على الحدث بشكل أساسي.

والواقع أن التداخلات الملحوظة بين صوت الراوي وصوت شخصية "عمار الحر" على مدار هذه الرواية، يعود لكون شخصية "عمار الحر" هي الشخصية العاكسة التي من خلالها نُقلت سائر الأحداث، باعتباره الشخصية المحورية من جهة، بالإضافة إلى ما يمثله "عمار الحر" من قيم؛ فهو حريص على الكتابة والفعل الثقافي لتمجيد تاريخ وتراث الوطن، كما أنه حريص على تبرئة صديقه الشاعر "عبد الحكيم الوردي" الذي اتهم ظُلماً بقتل المرأة الثرية "زينب الهندي". ويبدو من الناحية الموضوعية أن الأبعاد التي انطبعت من خلال شخصية "عمار الحر" هي التي جعلت صوته متواشجاً مع صوت الراوي الغيري، بالإضافة إلى الاعتبارات الفنية الأخرى.

لكن الشيء الهام في هذه الرواية أن طغيان الرؤية الموضوعية، وهو ما يجسد عادة مفهوم الراوي العليم أو الرؤية من الخلف، لم يمنع من الأخذ بتنويعات هامة على مستوى توظيف الرؤية الموضوعية الداخلية التي تنقل جانباً من رؤية الشخصية ولو ضمن صوت الراوي. وتنبثق الرؤية الذاتية الداخلية عادة في اللحظات المشحونة، حين لا تتورع الشخصية على المجاهرة بوجهة نظرها علناً. ففي إثر الصراع الذي قام بين الشاعر "عبد الحكيم الوردي" و "بن عيسى الدريس" حيث اتهمه هذا الأخير بالغرور واعتبر كتاباته نوعاً من التخريف لا تليق بمثقف يعيش زمن العولمة والتحديات الكبرى، يلوذ حينئذ عمار الحر بالصمت: "قائلاً في نفسه: ومن يحب الكلام الفارغ يا

1 - ديفيد لودج: الفن الروائي - ترجمة (ماهر البطوطي) - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - الطبعة الأولى 2002 - ص 57.

سي بن عيسى؟ لا أحد. لا أحد"¹. هذا عن الحدود الفنية لمثل هذا المونولوج الداخلي الذي ورد كخطاب مباشر، أما في حدود أخرى فيبدو أن هذا الصوت رغم كونه داخلياً، إلا أنه عبّر عمّا هو جماعي لأنه نقل بشكل واضح طبيعة الأزمة الاجتماعية والسياسية في مرحلة التسعينيات إن لم نقل الأزمة الحضارية بصفة عامة، ولعل رمزية (الكلام الفارغ) تجسد بقوة هذه الحالة حيث عمّ الجدل وأدى إلى الفرقة والصراع. وإذا كانت الرؤية الموضوعية الداخلية تُعرض ضمن صيغ غير مباشرة يتولى الراوي نقلها، فقد كان لزاماً توظيف أفعال كالفعل "شعر" لنقل هذا المستوى الداخلي: "وشعر أن واجب الدفاع عن صديقه المحبوس أنساه الهدف الذي دفعه للبحث عن نصيرة التل ومحاورتها. ثم تلك أعصابه ونصح نفسه بالهدوء"². فهذا الخطاب المختزل لخص ما دار في خلد الشخصية، دون اللجوء إلى تفاصيل خطاب الشخصية إذ لم يُعرض كمونولوج داخلي سواء بصيغته المباشرة وحتى غير المباشرة. غير أن لهذه التقنية ما يبررها باعتبار أن نقل الرؤية الداخلية لا يستوجب دوماً حكي الأقوال، فالأمر هنا يتعلق بوصف المشاعر والأحاسيس.

ولما كان واضحاً طغيان الرؤية الموضوعية بالنظر إلى طبيعة السرد المرتكز على نقل الأحداث، إلا أن الرؤية الذاتية تتخللها بأشكال متعددة؛ فليس هناك في الواقع نصوص تلتزم منظوراً واحداً: "فالسلوك يمكن أن يُراقب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي أو يمكن أن يُقدم من خلال الشخص نفسه أو من منظور شخص عالم ببواطن الأمور يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويستطيع أن يحيط علماً بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار، التأمّلات الانطباعات، الأحاسيس، العواطف) التي لا سبيل للشاهد العيان أن يتعرف عليها. فلا وسيلة له للتوصل إليها سوى طريق التخمين أو الافتراض سواء عن طريق الإشارات أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصة على ما يرى (...). ولا سبيل إلى الادعاء أن هناك نصوصاً تلتزم منظوراً صارماً ثابتاً"³. ومن مظاهر تداخل الرؤية الموضوعية و الرؤية الذاتية؛ تضمين السرد عبارات تنقل وجهة نظر في موقف معين أو في شخصية مُبارة كما في المقطع التالي: "وظل عبد الحكيم الوردّي يتابع مشاهد المسرحية باهتمام كبير، ولما ألقى أحد الممثلين شعراً عن الشاعر سيدي الأزرق بلحاج، تحركت

1- محمد مفلح: جواسيس الغربة- ص 11.

2- انفسد نفسه- ص 35.

3- سيرة أحمد قاسم: بناء الرواية- ص 141.

المرأة الأنيقة في كُرسِيها"¹. فعبارة (المرأة الأنيقة) تعبر عن وجهة نظر "عبد الحكيم الوردى" في "زينب الهندي" المرأة الثرية التي أخذ يعجب بها بالنظر إلى حسنها الوطني الذي مكّنها من معرفة تاريخ الذين ترعّموا الثورة ضد الاستعمار الفرنسي.

والملاحظ أن هناك توظيفاً للرؤية الموضوعية الداخلية يأتي ضمن المشاهد الحوارية أو بعدها، ليُحيل إلى العالم الداخلي للشخصية، والصيغة المستعملة صيغة لا تُغيّب الراوي بل تجعل من صوته ناقلاً للرؤية الداخلية؛ وعليه فهي تمثيل صريح لشكل - الرؤية من الخلف -: "وسكب الليمونادة في كأس رفيقه. وجد حسين السعيد نفسه في مواجهة رجل قد تصلبت مواقفه أكثر، ولم يرد الخروج من برجه العاجي كما لم يستطع مواجهة خوفه من الآخرين، ولم يتمكن من تجاوز عقدة المثقف من رجال السياسة"².

فمن الرؤية الموضوعية الخارجية الذي أعقبت المشهد الحوارى بين "عمار الحر" والنائب البرلمانى "حسين السعيد"، إلى الوصف الخارجى؛ وهو وصف انتقائى (وسكب الليمونادة فى كأس رفيقه) إلى الرؤية الداخلية التى نقلت هواجس "حسين السعيد" على لسان الراوى. وهذه الرؤية الداخلية من طرف الراوى للشخصية، تعبر بشكل واضح عن الرؤية التى يتبناها الراوى العليم الذى هو: "شخص يروى الأحداث أو الوقائع فى العمل القصصى أو الروائى، ويصور الشخصيات من الداخل والخارج ويعرف مصيرها أو ما ستؤول إليه فى المستقبل"³.

كما أن هذه الرؤية الداخلية التى أتت متلبسة بصوت الراوى، كان غرضها تحليل شخصية المثقف من الداخل، بعد أن تكفل المشهد الحوارى بتقديمها من الخارج. فهذه الشخصية من وجهة نظر النائب "حسين السعيد" شخصية انكفائية متفوّقة على الذات، تحلم بالتغيير دون أن تعمل من أجله، وتتكلم فى السياسة وتحشى خوض غمارها. وبهذا الشكل يتمكن الكاتب من خلق منظور داخلى منفتح على الواقع، باعتبار أن الواقع النفسى لا ينشأ فى فراغ وإنما هو نتاج للواقع الاجتماعى والسياسى. فتتحلى قدرة الراوى العليم على سبر أغوار الشخصيات من الداخل، وفى ذات الوقت إضفاء الطابع الإيديولوجى من خلال تحليله للشخصيات: "والنتيجة أن لا أحد - ما عدا البطل أحياناً - له وعليه أن ينازع السارد امتيازَه الذى هو التعليق الإيديولوجى؛ الأمر الذى يستتبع

1 - محمد ملاح: أوسور العربية - ص 61.

2 - المصدر نفسه - ص 91.

3 - حمير حجازي: معجم التوضيحات النغوية والأدبية الحديثة - دار الراتب الجامعية - بيروت (د - ت) - ص 145.

التكاثر المعروف لهذا الخطاب المؤلفي/السلطوي Auctorial (...)الذي يدل في الوقت نفسه على حضور المؤلف الحقيقي أو التخيلي والسلطة المطلقة لهذا الحضور في عمله الأدبي. وهذا الخطاب النفسي التاريخي الجمالي الماورائي مهم كما وكيفاً، بالرغم من الإنكارات¹.

لكن إيقاعية تنضيد مثل هذه الرؤية تُقدم في الرواية بأنماط مختلفة يقتضيها الموقف، كما يقتضيها النسق العام للسرد؛ وعليه تُعرض الرؤية الموضوعية الداخلية في مواضع خاصة مفرغة من تفاصيلها، يتحكم فيها الراوي مُكرّساً شكل "الرؤية من الخلف" وهي رؤية تحجم من صوت الشخصية لأن خطاها يبدو محتزلاً بل يكاد يكون محذوفاً: "وظل عمار الحر في بيته الفسيح، غارقاً في دوامة خواطره المضطربة.. وبعد دقائق طويلة من التفكير، استعاد بعض هدوئه"². ويمكن القول بأن اختزال هذه الرؤية الداخلية أمر تطلبه الموقف العام، كما تطلبه السياق الخارجي بالنظر إلى أن المتلقي يعلم ما دار من حوار من قبل لذلك فهو يستطيع أن يُقدر طبيعة هذه الخواطر وفحواها. بالإضافة إلى أن هذه الرؤية الموضوعية الداخلية المختزلة، قد مهّدت لاستذكار مُطول حول ماضي العلاقة بين "عمار الحر" و"حسين السعيد"، وهذا الاستذكار على لسان الراوي وإن كرّس نوعاً من "الرؤية من الخلف" إلا أنه قد كشف جانباً من الهواجس التي اعترت الشخصية من قبل؛ وهكذا يمكن للاستذكار حتى وإن قُدم انطلاقاً من منظور الراوي أن يلعب دوراً في الكشف عما يدور في العالم الداخلي للشخصية.

وعليه يبدو واضحاً الدور المحوري الذي يمثله الراوي في هذه الرواية؛ مما يؤدي إلى تلبس كل المنظورات بإطار عام يشرف عليها الراوي بشكل مباشر أو غير مباشر: "فالراوي واحد من شحوص القصة غير أنه ينتمي إلى عالم آخر مغاير للعالم الذي تتحرك فيه شخصياته، ليس هو المؤلف في الرواية أو القصة أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف"³. غير أن هذه التقنية التي يهيمن فيها الراوي، لم تُمنع من بروز الرؤى الذاتية الداخلية؛ وهكذا تتناوب الرؤية الموضوعية الخارجية والداخلية لتشي هذه الأخيرة بالرؤية الداخلية للشخصيات، وهذا التناوب عادة ما يوظفه الكاتب في المقاطع السردية التي تجمع بين حكي الأحداث واستبطان الشخصية لنقل مشاعرها وأفكارها في لحظة

1- جبرار جيب: حطاب الحكاية - ص 167.

2- محمد مفلح: أوساس العربية - ص 92.

3- عبد الحميد الكروني: الراوي والنص القصصي - دار النشر للجامعات - القاهرة - الطبعة الثانية 1996 - ص 17.

معينة: "ووعدها عمار الحرّ بزيارة أخرى رفقة فوزية العسلي، وخرج من المحلّ وهو يشعر بحزن عميق يتجمع في قلبه المرهق. وركب سيارته القديمة وانطلق بها نحو مكتبته المتواضعة. سخط على إهماله لصيانتها(...) كل شيء فيها يئن ويطلب النجدة. رفع رأسه نحو السماء الصافية. تذكر سميرة الرمال وهي تمسح دموعها"¹.

فالرؤية الموضوعية التي أطرها الراوي، قد انفتحت مع ذلك على العالم الداخلي للشخصية، وقد كان بالإمكان عرض المونولوج الداخلي بصيغته المباشرة، غير أن السياق المتميز بسرعة السرد لم يتيح المجال للعرض. فوصف الشخصية من الخارج وصفا مُسرّداً لم يُمكن من الأخذ بتفاصيل الرؤية الداخلية، التي أشرف عليها الراوي كما هو ملاحظ قصد تلخيصها واختزالها.

ويمكن القول أن هذه الطريقة قد مكّنت على المستوى الدلالي من خلق نوع من النسق بين الوصف الخارجي، والاستبطان الداخلي للشخصية. فالموقف التراجيدي الذي أسال دموع "عمار الحرّ" بسبب سجن صديقه "عبد الحكيم الوردي" بالإضافة إلى تذكره لدموع "سميرة الرمال" قد انطبع على العالم الخارجي، بما في ذلك السيارة التي بدا كل شيء فيها يئن ويطلب النجدة. ورغم الطابع الذي تميزت به الرواية، والذي هو أقرب ما يكون للرواية البوليسية إلا أن ذلك لم يمنع الانتقال كل مرة إلى سر العالم الداخلي للشخصيات؛ وإن كان هذا السر لم يكن من العمق والاتساع بسبب طغيان الحركة والحدث وهيمنة الوصف الانتقائي على حساب الوصف الاستقصائي.

وقد أدى التعامل مع الرؤية الداخلية، إلى توظيف تقنية المناجاة، فالشخصية تتكلم، وتسرد مقاطع شعرية دون أن يوجد من يحاورها أو يتلقى خطابها. فـ "عمار الحرّ" وهو يقود سيارته تتداعى إليه مجموعة من الفواجس والاستذكارات تقوده إلى التغني بقصيدة شعرية للشاعر الفرنسي -بول فرلين-: "تساقط الدموع في قلبي/ كالطرر على المدينة/ ترى ما هو الشعور الكئيب/ الذي يمزق قلبي..."².

والشيء الإيجابي الذي أسفر عنه استظهار مثل هذا المقطع أنه ظل متعالقا مع حالة القلق والحزن التي اعترت الشخصية، وبالتالي لم يخل من دلالة. وقد تم توظيف الرؤية الموضوعية الخارجية لتعميق

1 - محمد مفلح: الوسواس الغريبة - ص 119.

2 - المصدر نفسه - ص 119.

هذه الرؤية الداخلية: "لم تجد السماء منذ سنوات بالأمطار المنعشة. وتضاعف ألمه: (آه.. يا صوت المطر الخافت.. متى تسقط الأمطار العنيفة حتى يستيقظ الناس من سباتهم العميق؟"¹. فإذا كان الصوت الأول هو صوت الراوي، فالصوت الثاني هو صوت الشخصية، وهما هنا صوتان متناغمان، فالرؤية الموضوعية مهدت للرؤية الذاتية؛ فمن سماء حقيقية كفت عن الإمطار، إلى سماء رمزية يجب أن تمطر حتى يتحقق الخصب والتماء، وبالتالي يؤدي الأمر إلى نهضة حقيقية وانبعاث جديد على المستوى الحضاري بعد مرحلة طويلة من التدهور والانحطاط. ومن ثمة يتمكن الكاتب عن طريق استعمال الرؤية الذاتية الداخلية من تلوين الأشياء بطابع خاص يعتمد على التشخيص، وهو ما يؤدي إلى ترميز النص ليحمل دلالات مشحونة ومكثفة.

بهذا الشكل لا يمكن قصر الرؤية الموضوعية الداخلية على الحوار الباطني بصيغته غير المباشرة، فالواقع أن هذه الرؤية من التعقيد في الرواية، بحيث تتداخل مع سائر الرؤى. وكون الرؤية الداخلية تخص الشخصية فهذا مما يزيد تعقيدا، على اعتبار أن الذات في الغالب لا ترى الأشياء كما هي، وإنما تراها من زاوية نظر محددة لديها علاقة بالموقع وكذا بالقناعة الفكرية والإيديولوجية. وعليه تبدو الشخصية المبارة موصوفة انطلاقا من رؤية ذاتية على هذا النحو: "كانت سميرة الرمال رائعة في فستانها الأزرق. بدت له بتسريحة شعرها الأسود الطويل فتاة مرحلة"². فالرؤية الذاتية لـ "عمار الحر" واضحة في هذا المقطع، وهي ليست رؤية خارجية صرفة بل هي ملونة بالرؤية الداخلية، وعليه فبقدر ما بدت "سميرة الرمال" رائعة فقد بدت أيضا مرحلة. فالوصف المقدم هنا وصف تعبري مشحون بأحاسيس الشخصية، وبالتالي لم يكن موضوعيا يستقصي التفاصيل ويتميز بالحياد.

وروعة "سميرة الرمال" من منظور "عمار الحر" تعود لكونها المرأة التي أحبها "عبد الحكيم الوردى" ولم يتزوجها، وبعد دخوله السجن اكتشف أنها المرأة الوحيدة التي يريد لها لنفسه زوجة. وعنيه فأنعلاقة الحميمة التي ربطت "عمار الحر" بـ "عبد الحكيم الوردى" هي التي صاغت رؤيته الذاتية لهذه المرأة، بالإضافة إلى ما تمثله على المستوى الرمزي كونها عضوا نشيطا في جمعية "إصرار" المدافعة عن حقوق المرأة وكونها أيضا متعلقة لقيم الديمقراطية. فيتجلى كيف أن هؤلاء الأفراد

1- محمد، مقلح: الوسواس العرقي- ص 120.

2- نصر الله- ص 121.

الذين صاغت الرواية مصائرهم، ونقلت مواقفهم إنما يعبرون عن حركة مجتمع، فقد: "أصبح من الواضح أن الرواية، في أفضل أشكالها، تدّعي أنها تتجاوز هذه المقابلة، وأنها تقص بواسطة مغامرات أفراد حكاية تحركات مجتمع بأسره"¹. ومن دون شك تلعب الرؤية دوراً أساسياً في تحديد وجهات النظر المختلفة من هذه الحقائق الاجتماعية.

إن الرواية الحديثة، ومنها الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات لم تلجأ فقط إلى التجريب، وإنما اعتمدت طرق سرد حديثة، ولعل أشكال تهاهي الراوي مع الشخصية مظهر من مظاهر هذه الحداثة، مما يتيح شكل "الرؤية مع"، ومما يُمكن من انبثاق صوت الشخصية بشكل مباشر أو غير مباشر حر: "واهتمك عمار الحر في الكتابة بحماس كبير. سيقى في المكتبة إلى أن ينتهي من كتابة الفصل الأخير. وغمر قلبه فرح كبير. ها هي الحروف تغزو بياض الأوراق المبعثرة أمامه. تلك الأوراق التي ستصبح كتاباً سيخلد به اسمه"². فمستويات السرد هنا تتوزع بين الرؤية الموضوعية الخارجية (واهتمك عمار الحر في الكتابة بحماس كبير) والموضوعية الداخلية (وغمر قلبه فرح كبير) ويتهاهى الموضوعي والذاتي الداخلي في المقطع الأخير (هاهي الحروف تغزو بياض الأوراق المبعثرة) فصوت الشخصية هنا، ينبثق داخل صوت الراوي، وهو لذلك قريب على مستوى صيغة الأسلوب من الخطاب غير المباشر الحر.

ولاشك أن انبثاق صوت "عمار الحر" ضمن هذا الخطاب، إنما يعكس الأهمية القصوى التي يُوليها للكتابة، والتي يرى أنها أساس التغيير، وأساس بث الوعي بين صفوف المجتمع، فأكبر هاجس ظل يؤرقه أن يكف قلمه عن الكتابة. لقد ظل يؤجل زواجه من "فوزية العسلي"، كما رفض الخوض في غمار السياسة؛ كل ذلك لأن التغيير الحقيقي من وجهة نظره يقوم على الشرط الثقافي والمعرف.

لكن الشيء الأساسي أن طبيعة السرد المتبع على مستوى هذه الرواية، لم يسمح بأي حال من تعمق العالم الداخلي للشخصيات، بما في ذلك عالم الشخصية المحورية؛ شخصية "عمار الحر". وهذا يعود لعدة اعتبارات أهمها الاهتمام المفرط بالحدث، بالإضافة إلى الإشعار بالحضور الدائم لنروي؛ ولا أدل على ذلك من كون المونولوج الداخلي الذي يرد كخطاب مباشر على لسان

1 - مبداء نورا: حوت في نرواية احديثة - ص 77.

2 - محمد مغلّاج: نوبالوس العربية - ص 146-147.

الشخصية، لا يتجاوز في الغالب العبارة الواحدة: "وقال في نفسه: (إنها فتاة ساحرة) ففي عينيها السوداوين سحر لا يُقاوم. تذكر مرة أخرى فوزية العسلي وهو يركب سيارته الرمادية التي انطلق بها نحو مستشفى محمد بوضياف. وهل مات حُبّه للمعلمة المهذبة"¹.

فما يُعدّ في هذا المقطع مونولوجا داخليا يقتصر على عبارة (إنها فتاة ساحرة)، وما دون ذلك فهو خطاب الراوي، جمع فيه بين الوصف الخارجي والاستبطان الداخلي واستقصاء الحدث. ولاشك أن عدم اهتمام الكاتب بالبعد النفسي، هو الذي أدى إلى بقاء أغلب الشخصيات إن لم نقل كلّها مبهمّة المعالم تتحرك بدون هدف واضح، ولا تحمل أي قناعة محددة.

ونتيجة غياب هذا البعد النفسي، أصبحت الشخصيات تتحرك في فراغ، فلا غرض محدد من اهتمام "عمار الحر" بالشاعر "عبد الحكيم الوردى"، ولا موقف واضح له لا من مسألة الديمقراطية ولا من مسائل أخرى كانت عرضة للنقاش. و"عبد الحكيم الوردى" الذي انبت الرواية على سجنه بسبب اتهامه بقتل "زينب الهنيدي"، لم تتم العناية ببناء شخصيته داخليا أو خارجيا إذ لم يُقدم إلا من خلال علاقاته وزيجاته المتعددة وإنشائه لجمعية (أدباء الاحتجاج أو التغيير الجذري) التي لم تُحدد معالمها ولا أهدافها. وكل ذلك كان ناتجا في الغالب عن تسخير الوصف لاستقصاء ما هو خارجي، على حساب التعمق في الجانب السيكولوجي فـ: "الوصف من ناحية ثانية، لا يمكن أن يقتصر على رصد صناعة الحدث وملاحقة تكونه وتطوره، من خلال أو بواسطة الشخصيات المركزية والموازية والهامشية، المكملّة، بل تدخل فيه، وهذا ضروري، عناصر الفضاء الروائي، من مكان وزمن، وظلال نفسية وأبعاد حضارية، كل ذلك على امتداد سياق تاريخي، لوضعية محصورة في ثابت أرضي محدد"².

وفي هذا الإطار أضحي ما يُقدم من الرؤية الداخلية مجرد طرح لأسئلة، غير أن هذه الأسئلة المونولوجية، تظل متقطعة، ولا تختلف من حيث صوغها عن الخطاب الخارجي؛ فالكاتب لم يتعامل مع المونولوج الداخلي في إطار خصوصياته الأسلوبية المتميّزة بالتقطع والتداخل إلا في حالات قليلة. وهكذا استقطبت مثل هذه الأسئلة القصيرة في شكل تساؤلات جانبيا كبيرا من الرؤية الذاتية الداخلية: "ألم يكن عبد الحكيم الوردى من ضحايا هذا الفراغ المفزع (...)" ألا يعود

1- محمد صلاح - وميس بعيرة - ص 184.

2- أحمد سبيح تحت الشمس - ص 202 (دراسات في السرد العربي الحديث) - دار الثقافة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2002 - ص 184.

اهتمام الناس إلى الطريقة الوحشية التي اقترفت بها الجريمة"¹. فطرح السؤال أضحى أهم من إيجاد الجواب، وطرحه على مستوى مونولوجي يُعبر عن حقيقة الأزمة التي عرفتھا الجزائر مرحلة التسعينيات فيما يخص الخيارات الإيديولوجية وطبيعة مشروع المجتمع.

لكل ذلك استقطب الراوي الخطاب، وقُدمت أغلب الرؤى الداخلية من وجهة نظره، بعيدا عن وجهة نظر الشخصيات، الأمر الذي عتَم على حقيقة مشاعر الشخصيات تجاه بعضها البعض، فكثير من الأحكام نابعة عن راو عليم يرسخ لصيغة الرؤية من الخلف: "لقد أصبحت نصيرة التل بصراحتها الجارحة فتاة مخيفة ومزعجة"². فمثل هذه الأحكام التي لا تنبثق عن الرؤية الذاتية لأي من الشخصيات؛ تبدو أحكاما مُقحمة مكرّسة لحضور الراوي مما يضعف السرد على مستوى الإيهام بالواقع. فالراوي هنا أظهر تعاطفه بشكل صريح مع الشاعر "عبد الحكيم الوردی" بحيث لم يستسغ أيّا من الانتقادات التي وجهتها "نصيرة التل" رغم أن الشاعر خطبها ثم تخلى عنها، لذلك كان موقفها ذاك مبررا منه.

ومع هذا كلّ فقد وظف الكاتب الرؤية الموضوعية الداخلية، ومركزها في شخصية "عمار الحر" بوصفها الشخصية العاكسة التي تُقدم سائر الأحداث ضمن نطاق زاوية رؤيتها. وتعددت تقنيات تقدم مثل هذه الرؤية؛ من بينها استعمال المؤشر الذي يوظف كتمهيد للمونولوج الداخلي: "مرر يمناه على شعره المُجعد وقال في نفسه: وقد يعود اهتمام الناس لرغبتهم الجارحة في معرفة ما يحدث لبعضهم من متاعب"³. فالرؤية الموضوعية الخارجية التي تمثلها عبارة (ومرّر يمناه على شعره المُجعد) قد مهّدت للرؤية الذاتية الداخلية، وهي تقنية من شأنها تشكيل أبعاد الشخصية من ناحية، ومن ناحية أخرى فهي استحضار أيقوني لواقع الشخصية. أما على المستوى الدلالي؛ فهذا المونولوج يجسد أبعاد واقع اجتماعي اتفارت فيه القيم الاجتماعية، إذ أضحى همّ الناس معرفة ما يحدث لبعضهم من مصائب، وهو ما يعبر عن الأزمة التي تعددت مستوياتها في مرحلة التسعينيات. ويبقى المونولوج الداخلي المنقول ضمن صوت الراوي الغيري، هو الصيغة المهيمنة في الرواية، ومن أهم مميزات هذا المونولوج أنه يأتي متداخلا مع خطابات أخرى، هذه الخطابات التي منها ما

1- محمد مفلّاح: التماسك الغريبة - ص 11.

2- المصدر نفسه - ص 13-14.

3- المصدر نفسه - ص 18.

يتكفل بوصف الشخصية من الخارج، ومنها ما يتكفل بحكي الأحداث. لكن الكاتب لديه القدرة على بناء الجمل الخيلة إلى مثل هذا المونولوج بتبيرات وطرق خاصة؛ كصوغ الجمل في قالب استفهامي، وتقطيعها عن طريق وضع نقطتين متتابعين: "كان مصرا على محاورتها. وهل ستفهم انشغاله وتساعدته على إنجاز مشروعه الجديد.. هذا المشروع الذي فتح له باب الأمل من جديد؟"¹. وباعتبار أن هذه الرواية، لا تريد في أغلب الحالات تغييب صوت الراوي، فحتى المونولوج الداخلي الذي يُصَدَّرُ بعبارة (قال في نفسه) ورد في صيغة خطاب غير مباشر، وهذه الطريقة وإن سرَّعت وتيرة السرد، ومكَّنت من الانتقال من فضاء إلى آخر، إلا أنها قيَّدت المونولوج الداخلي ضمن إطار محدود: "ألقي عمار الحرّ نظرة خاطفة على هندامه المهلهل. وقال في نفسه أن مهمته مع الفتاة الفاتنة لن تكون سهلة"². ونعتقد في مثل هذه الحالة أن توظيف المونولوج الداخلي بصيغته المباشرة يكون أكثر إقناعا وتمثيلا لمشاعر وأحاسيس الشخصية، لأن اختفاء صوت الراوي، من شأنه أن يصرف الاهتمام للشخصية ولصوتها الداخلي. لكن الكاتب ارتأى توظيف مثل هذا الراوي العليم: "الذي يعرف كل شيء وله كل العلم، يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي، والوصف الداخلي، ويحرك الأشياء وفي يديه الخيوط، وهو أكثر وعيا من الآخرين"³.

من ثمة يمكن القول بأن الكاتب قد لجأ إلى توظيف الرؤية الموضوعية بشكل أساسي في هذه الرواية، وقد تحدّد مجال الرؤية الموضوعية الداخلية في تقديم الشخصيات من الداخل على النمط الكلاسيكي مما أوحى بصيغة الراوي العليم. ومع ذلك تماهت هذه الرؤية في حالات معينة مع الرؤية الذاتية للشخصية لتعكس منظورها. هذا وإن تم التسليم بأن طبيعة الرواية الممركزة حول تقديم الأحداث لم يسمح بالتعمق في العالم الداخلي للشخصيات؛ مما أثر بشكل واضح على عمق الرؤية في هذه الرواية.

1- محمد منلاح: الوساوس العربية- ص19.

2- المصدر نفسه- ص21.

3- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر - مركز الحضارة العربية- القاهرة- الطبعة الأولى 2006- ص47.

4- الرؤية الموضوعية الخارجية:

تتطلب الرؤية الموضوعية عادة راو غيري، يروي بضمير الغائب، لأن كون الراوي مشارك في الحدث، فهذا مما يضيف على الرؤية الطابع الذاتي، بل يحول منظورها إلى رؤية ذاتية، شأنها شأن رؤى الشخصيات الأخرى.

والرؤية الموضوعية إذا كانت خارجية؛ فهي تُمكن من نقل الأحداث وكذا وصف الشخصيات والأفضية على وجه أعمّ وإن كان ذلك من الخارج دون استبطان العالم الداخلي للشخصيات، ففي هذه الحالة: "يصور المتكلم ما تقع عليه عيناه بإدراك حدسي محدود يشابه التسجيل لأنه بصورة ما غير قادر على استبطان أحوال الشخصيات من الداخل"¹. غير أن الرؤية الموضوعية لديها القدرة على أن تتخذ بدورها مسارات ذاتية خاصة في الرواية الحديثة، فتتحول إلى رؤية ذات أبعاد رمزية مكثفة، وتعكس بشكل ما؛ وجهة نظر الراوي في كل ما ينقله ويصوره: "فدارسوا الجهة وما يتصل بها من مقولات أخرى، رأوا بأن الجهة يمكن دراستها أيضا من خلال طرائق تركيب الأحداث في النص القصصي، أو من خلال الكيفيات التي توصف بها الأمكنة والشخصيات. وبمذه الطريقة يمكن أن ننفي مقولة الحياد في الأدب على غرار ما ذهب إلى ذلك بعض النقاد في دراستهم للتبشير الخارجي الخالي في الظاهر من الجهات، أي من العلامات التي تكشف عن حضور الذات المتكلمة"². ومن المؤكد أن رؤية الأشياء من الخارج، لا يمكن أن تكون بأي حال رؤية محايدة في الرواية، فهي رؤية شأنها شأن الرؤى والمنظورات الأخرى ستحقق على المستوى الدلالي ما يطلق عليه -جان ريكاردو-: "إيديولوجية الوصف التي لا تُملي وجود النص إلا إذا كانت هي قاعدته وأساسه"³.

وفي هذا الإطار يلجأ الكاتب "رشيد بوحدة" في روايته "الانبهار"⁴ إلى توظيف الرؤية الموضوعية معتمدا على السرد بضمير الغائب، وما يلاحظ هو هيمنة الرؤية الخارجية، الأمر الذي أدى إلى تراجع الرؤية الموضوعية الداخلية وقد تجلّى ذلك في غياب المونولوج الداخلي بكل أشكاله: "فقد يدرك مبثر خارجي موضوعا إما من خارج أو من داخل. في الحالة الأولى، لا تقدم

1- Jaap Lintvelt: Essai de typologie narrative (Le point de vue)- Editions; Corti- France 1981- P104.

2- محمد الخيو: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية- دار نغم للطباعة والنشر- تونس- الطبعة الأولى 2006- ص177.

3- Jean Ricardou: Le nouveau roman- Editions; Seuil- Paris 1978- P127.

4- رشيد بوحدة: الانبهار- منشورات الاختلاف- الجزائر- الطبعة الأولى 2002.

إلا التظاهرات الخارجية للموضوع (شخص أو شيء)¹. لكن الرؤية الموضوعية لدى "رشيد بوجدره" تتفاعل في كثير من الأحيان مع الرؤية الذاتية، فإذا بالأحداث وكأنها تعرض من وجهة نظر الشخصية، بمعنى أن الراوي يتنازل عن منظوره الموسع المحيط بحقائق الأشياء لغرض تحقيق شكل (الرؤية مع)، وبقدر ما تخلق هذه التقنية نوعاً من الإيهام بالواقع فهي تُعد عنصراً تشويقياً: "اختفى علي وعلي مكرّر مع أربع مهرات كان عليهم أن يرسلوها لميناء عنابة، لتبحر نحو مرسيليا أو برشلونة أو جنوة حيث ينتظرها السيد بالطايات، شريك إيلا الأرمني المهوس هو أيضاً بالحياد العربية الأصيلة (...). منذ اختفاء علي وشريكه في الجريمة الذي يكاد يكون نسخة عنه في عنابة"².

فالراوي من خلال هذا المقطع لا يجزم أولاً بالوجهة التي ستوجه إليها المهرات الأربع، علاوة على أنه يعتبر "علي" شريكاً لـ "علي مكرّر" في جريمة السطو على المهرات وأموال "إيلا". والواقع أن وجهة النظر هذه إنما تحيل إلى رؤية "إيلا" الذي ظل يجهل حقيقة اختفاء كل من الرجلين، إذ اعتبرهما شريكين في عملية السطو على أمواله، والحقيقة أن الذي سطا على أمواله إنما هو "علي مكرّر"، أمّا "علي" فقد رحل إلى أوروبا محاولاً اقتفاء أثر "علي مكرّر" حتى يستعيد الأموال المسروقة لصاحبها "إيلا".

هذه الكيفية يحاول الكاتب في جلّ المنظورات التي يُقدمها، أن يجعل من صوت الراوي ومن رؤيته متداخلين مع رؤية الشخصيات، إلى درجة أنه يحقق إيهاماً بأن الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية، بما يتسق وشكل (الرؤية من الخارج).

ونعتقد في هذا المجال بأن الرواية في مرحلة التسعينيات قد نهجت هذا النهج بصفة عامة، فهي إما تبني كلية على الرؤية الذاتية، فتعرض أحداثها من وجهة نظر شخصية أو حتى عدة شخصيات، أو يقوم بسردها الراوي بحيث يجعل من رؤيته متفاعلة مع رؤية الشخصيات. وهو ما يعني بأن التداخلات التي تتحقق على مستوى صيغة الخطاب تتحقق بنفس الشكل على مستوى الرؤية، فتقنية التداخل إنما تشمل بشكل واضح من يتكلم ومن يرى.

لكن هذا التوجه العام لا يسقط تماماً وظيفة الراوي العليم، لذلك تؤول عملية السرد أحياناً إلى الاشتغال على الرؤية الموضوعية الخارجية لغرض الوصف بصفة أخص: "كانت لول تكنفي

1- شلوميت ريمون كعان: التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة) - ص 114.

2- رشيد بوجدره: الانبهار - ص 06.

بالانغماس في جسد لام أو بأخذه بين ذراعيها بينما هو مستغرق في النوم ثم تنام بدورها بعد أن تظلمت وتهدأ وهي تمص إهامها كان عمرها إذ ذاك أكثر من عشرين عاماً¹.

فهذا المقطع ينقل انطلاقاً من رؤية موضوعية خارجية مشهداً شخصاً شبقية "لول" تلك الفتاة التي تبناها "إيلا" وهي الفتاة السحاقية التي تعاني الشذوذ الجنسي. وإذا كان من حق الكاتب على المستوى التقني الصرف أن يوظف منظوراً بهذه الكيفية، فالسؤال يطرح بإلحاح، حول وظيفة هذا المشهد وعلاقته بالرؤية العامة المُعبر عنها في هذه الرواية، مع العلم أن الكاتب سعى ضمن السياق العام إلى تصوير مجهود المقاومة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي منذ الثلاثينيات حتى مرحلة الاستقلال؛ فـ "إيلا" الرجل الثري والذي كان يُعنى بتربية الخيول هو من كان يمثل هذا النضال الوطني و"لام" ابنه بالتبني هو من واصل مثل هذا النضال إذ التحق بصفوف الثورة بعد اندلاعها، وحتى "لول" بإمكانها أن ترمز لمثل هذا المسار النضالي لأنها كانت وريثة أبيها أيضاً بالتبني "إيلا" في الإشراف على الحرائس وتربية الخيول. لذلك نعتقد بأن إلصاق الشذوذ بـ "لول" ليس له ما يبرره في هذه الرواية؛ اللهم إلا إذا كان توظيف الجنس بهذه الكيفية - كما يقول رشيد بوجدره ذاته - الغرض منه بشكل أساسي كسر الطابوهات: "فلم يعد هنا طابوهات حقيقية، ولم يعد الأديب يتعامل مع السياسي والجنس بخوف أو حذر فهو يكتب عن ذلك بكل عفوية وحرية وكأمر طبيعي للغاية"².

وإذا كان ما يميز الرواية الحديثة ابتعادها على وجه أعم عن الوصف الاستقصائي، وميلها إلى الوصف الانتقائي حتى لا يتم تعطيل حركة السرد المقترنة بالحدث، فإن ذلك لا ينطبق في كل الحالات على الكتابة الروائية لدى "رشيد بوجدره" الذي يسخر بعض الرؤى الموضوعية الخارجية لتتبع تفاصيل ودقائق الموصوف، مما يشكل أحياناً وقفة وصفية مطولة، كما هو الشأن في هذا المقطع الذي يصف فيه الراوي صحن الدار: "كانتا تجلسان بجانب الحوض ذي الخزف القاشاني الأزرق والأخضر الذي يث انطبعا سديماً بسبب الماء والألوان التي تسيل فسفوريته أمام الأعين مثل أحجار الكوارتز متناهية الصغر تقطع حبات مسبحة العنبر التي تفارق أيدي ليل وأيضاً مثل قريصات البلق المرغلة أو بالأحرى المحبة أو شويكات نور برّاقة تعج تحت جفنيه اللذين يبدوان

1- رشيد بوجدره: الانهار - ص25.

2- نبيل سليمان (ومجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية - مقال لـ "آسيا موساوي" بعنوان (رواية الخيل الخديد في الخزائر الخصوصية والظموح) - ص539.

كأنهما أصيبا بالتراحوما"¹. ويستمر الوصف بهذا الشكل لأكثر من ثلاث صفحات منطلقا من هذا المكان المغلق-وهو منزل "إيلا" بقسنطينة- منفتحا على الحديقة فالمغسل بمؤخرة الحديقة مستقصيا الفضاء المفتوح لمدينة قسنطينة بجسورها وأسواقها، ومارتها، وحتى ما ينشر في عناوين جرائدها: "يبحون أصواتهم في إعلان العناوين العريضة لجرائد ما وراء البحر. بائعو الجرائد قُتل مئتان خارج عن القانون في قسنطينة. ملكة إنجلترا تستقبل جينا لولو بريجيديا بحفاوة بالغة. سيلفي بول تصيح لم أقتل السيد بيرون"².

والملاحظ أن الرؤية الموضوعية الخارجية هنا، ليست رؤية جامدة، بل هي رؤية تشبه عين الكاميرا في التنقل بين عدة مشاهد، علاوة على أنها رؤية لا تفصل المكان عن الشخصيات، لأن الوصف من خلالها يتعلق بفضاء متعدد فيه العناصر؛ ثم أنها رؤية من الناحية الوظيفية استطاعت أن تستقصي اللحظة التاريخية بمؤشرات محددة تخللت العناصر الموصوفة.

ومن خلال هذا الرؤية الخارجية يُؤدِّج الراوي الوصف ولو بطريقة رمزية: "وهكذا يبدو عرض المكان مشحونا بذاتية العارض الراجي. وعلى هذا النحو يمكن القول أن وجهة النظر المكانية تدل دلالة كبيرة على النظرة التي يتخذها راوي القصة"³. ومن الواضح أن النظرة التي اتخذها الراوي قد عكست رؤيته لجملة من القضايا الوطنية والاجتماعية، فالإشارة السابقة بقتل مئتين خارجين عن القانون، إنما هي تنديد بالجرائم التي اقترفتها الاستعمار في حق الشعب الجزائري فترة الأربعينيات من القرن الماضي وما أعقبها. أما إشارة الراوي إلى عدم اكتراث المارة بدعوات المؤذن للصلاة فهي تنقل وجهة نظر محددة تحيل إلى تخلي قطاع من المجتمع الجزائري عن ممارسة شعائره الدينية؛ لكن نعتقد أن هذه الرؤية تعبر عن موقف الراوي ذاته من الدين، لأن الأمر لم يكن كذلك تماما، خاصة بمدينة كـ"قسنطينة" كانت آنذاك تتميز بطابعها المحافظ.

ووظفت الرؤية الموضوعية الخارجية بشكل لافت في رواية "الانبهار" لرشيد بوجدره في السرد التاريخي المتعلق بالمدن والدول، كتونس، الجزائر، باريس، الصين. وتخلو الكيفية التي تقدم بها هذه الأماكن من أي طابع أدبي، إذ لا تختلف عن النصوص التاريخية بل هي مأخوذة منها، ولا نعتقد في هذا السياق بأن مجرد وقوع الأحداث بهذه المناطق يُحول للروائي إقحام مثل هذا السرد التاريخي

1- رشيد بوجدره: الانبهار- ص27.

2- المصدر نفسه- ص29.

3- محمد الخوي: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية- ص52.

دون داع في يدعو لذلك، والذي يرد على النحو التالي: "تونس أول من سكنها هم الماكستانيون قبيلة بربرية ليبية- في أصولها الأولى ثم تركت المجموعة من الليبيين الذين استقروا فيما يسمى مستقبلا قرطاج أربعمئة قبل الميلاد وتوسعت بعد الاستحواذ على الأراضي المحيطة. كانت تونس أول ملحقة قرطاجية في العالم، ثلاثمئة وعشرون استولى عليها أغاثول طاغية سيراكوس واستخدمها قاعدة انطلاق لحملاته الإفريقية"¹. بهذه الكيفية يستمر السرد حول التاريخ التونسي حتى العصر الحديث، وكل ذلك لأن "لام" الذي أرسله والده بالتبني "إيلا" لتونس لغرض متابعة الدراسة الثانوية، قد خرج رفقة "ليل" أمه و"لول" أخته في زيارة للمدينة القديمة وآثار قرطاج.

وهكذا فإن الرؤية الموضوعية الخارجية عندما تُغيب الرؤية الذاتية يتحول الوصف من خلالها إلى تقديم لوحات جامدة، تخلو من الدلالة العميقة، بقدر ما تخلو من الجمالية، ولا تتركس إلا مفهوم الراوي العليم أو الرؤية من الخلف؛ فالوصف هنا مفصول عن مسار السرد وهو وصف لا ينبثق من أي رؤية ذاتية لأي شخص من شخص الرواية.

نكن الأمر لا يبدو على هذه الشاكلة دوماً، فالوصف الذي يُقدم من خلال الرؤية الموضوعية الخارجية يحيل إلى النبرة التعبيرية، ويتحول إلى وصف تعبيرى تتخلله وجهات نظر الراوي، ليكون وصفا ذا أبعاد رمزية: "كان علي مكرر كلفه بإحدى المومسات تلك البوردلية الحساء ذات الصدر المتفوز والمنشبة الرشيقة والنظرة الأزلية التعطف وكأنها تشفق على نفسها وعلى كل هذا الخليط من البشرية التعسة الذي لا يكف عن العبور فوق جسدها طوال الليل والنهار"². فالراوي لم يكتف بتقديم الملامح الخارجية لهذه المومس، بل ضمّن وصفه وجهة نظره الذاتية، وقد تجلت هذه الرؤية الذاتية من خلال طبيعة الوصف المقرون بتأويلات الراوي؛ حيث وصف نظرة المومس بأنها أزلية لإشفاقها على نفسها وعلى البشرية التعسة قاطبة وهي تعبر فوق جسدها. فلا يغدو الوصف لدى "رشيد بوجدره" في جميع الحالات وصفا فوتوغرافيا، فهو هنا رؤية فلسفية تجسد عذابات البشرية وهي أسيرة لرغباتها وشهواتها؛ فإذا كان الوصف: "في بعض الأحيان يتولى الراوي فيه بذل أقصى ما في وسعه ليسرد من خلال الوصف المحض (...)" وهذا يحدث في القصص التي لا تهدف إلى

1 - رشيد بوجدره: الانهار - ص 49-50.

2 - المصدر نفسه - ص 53.

البعد الشعري"¹، فإن طبيعة الوصف في هذا السياق طبيعة شعرية مجازية، الأمر الذي جعله يوحى بهذه الأبعاد الدلالية. ثم إنه وصف لم يقتصر على نقل الصورة الخارجية، بل اقترن بالملاحظة والتأمل فـ: "إن المبرر بالإضافة إلى تسجيله العالم الخارجي، قادر على ملاحظة الذات. وهو قادر بالإضافة إلى ذلك، على التأمل والتفكير فيما يُرى وتقرير مجرى الفعل"². وبناء على ذلك، فإن التبشير يهيئ الوسيلة لتكامل الوعي في وصف البنية السردية.

ومن الواضح أن هيمنة رؤية الراوي على مسار السرد قد أفضت إلى جملة من الظواهر لعل أهمها؛ تعليقات الراوي وتوضيحاته الموضوعية بين هلالين، والتي تُوهم بحضور صوت الكاتب ذاته: "فقد يدخل خطاب الكاتب في النص كمقوم من مقومات الخطاب الروائي ككل، ويجد المتلقي صعوبة كبيرة في تمييز خطاب الكاتب عن باقي الخطابات الأخرى خاصة خطاب السارد. وهذه المسألة لا يمكن تجاوزها إلا إذا كان المتلقي يعرف أفكار الكاتب خارج العملية الإبداعية، هذه الأفكار التي يمكن التعرف عليها من خلال حوارات الكاتب أو كتاباته النظرية أو تصريحاته الصحفية. غير أن البحث عن أفكار الكاتب داخل النص الإبداعي ليست دائما عملية سهلة(...)" نظرا للطبيعة التخيلية للعمل الإبداعي"³. ولكثرة تعليقات الراوي تحولت إلى نص مواز؛ وفي أحيان بدت سلبية ومقحمة ليس من شأنها إلا تعطيل حركة السرد ومساره بل وتربطه: "ما انفك لام يلح على لول إلى أن فسرت له بالتفصيل ما تعنيه S.N.P (دون اسم عائلي)، وبأنها كانت ابتكارا للإدارة الاستعمارية لسلب أراضي الفلاحين الأهليين وذلك منذ 1846، إذ بفقدانهم لأسمائهم، كانوا يفقدون أراضيهم بصفة آلية وبحكم القانون، في هذا اليوم بالذات وخلال موجة قىظ (يقال بالعربية تومبكتو لوصف القىظ بأنه خائق) قسنطينية فهم فعلا الشناعة الاستعمارية التي تفوق الوصف وصار إلى أن ذهب إلى الجبل (انضم لصفوف المقاومة) وإلى أن اقترن (بتواطؤ أو فساد أخلاق أو قساوة لول) هذا الفسق (زنى المحارم)"⁴. فهذا المقطع رغم اندراجه ضمن الرؤية التي يطرحها الكاتب في هذه الرواية والتي تستهدف إدانة الاستعمار وأساليبه القمعية والكشف عن نضال الشعب الجزائري لتحقيق الحرية والاستقلال، إلا أن التعليقات التي أوردتها الراوي بين

1 - إريك أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية - ترجمة (علي إبراهيم عني منوي) - الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية - مصر 2000 - ص 318.

2 - ولانس مارتن: نظريات السرد الحديثة - ص 194.

3 - عبد الحميد الحبيب: حوارية الفن الروائي - ص 40.

4 - رشيد بوجدر: الأنهار - ص 69.

هالين لم تُسهم سوى في تشتيت ذهن المتلقي، والتأكيد على حضور الراوي العليم، وهي في جانب منها لا تخدم الموضوع في شيء، إذ ما جدوى شرح كلمة "تومبكتو" هنا، وشرح عبارة ذهب للجبل؛ بانضم لصفوف المقاومة، خاصة إذا ما علمنا بأن قضية انضمام "لام" لصفوف المقاومة قد ذكرت في صفحات سابقة، وهذا مما يدفع إلى القول بأن: "هذا الأسلوب على ما يتسم به من جدة مأتاها تلك القدرة الفائقة على تطويع الأداة اللغوية وتشكيل الصور المجازية، مجرد عملية القراءة من الكثير من إغرائها، لما يبعثه في نفس القارئ من شعور بالرتابة والملل والنفور ويكثر فيه التداخل والتداعي والتعرجات والالتواءات والأقواس والتكرار، فضلاً عن الإغراق في إيراد الجزئيات اللامجدية والتفاصيل المملة التي حوّلت فعل الكتابة إلى لغو يبعث على الضجر. وهو ما يكشف عن نزعة تصنع عند الكاتب رشيد بوجدرّة تتجلى في تفاصيله من خلال حشده زحماً من الألفاظ المعجمية"¹. غير أن الكاتب يلجأ إلى التقليص من سلطة الراوي حتى لا تُعرض سائر المنظورات من وجهة نظره، فيوظف أسلوب الرؤية الذاتية، كما هو الحال بالنسبة لمدونات "علي مكرر"² فيما يتعلق بصديقه الملقب بالموذن، وكما هو الحال في عرض يوميات "لام"³ إثر التحاقه بصفوف الثورة؛ وتُمكن هذه التقنية من تنويع الأساليب من جهة، ومن تلقي وجهة نظر الشخصية بشكل مباشر من جهة أخرى وبالتالي تكريس شكل "الرؤية مع". وتبدو الرؤية على أساس من ذلك بقدر ما توهم بالواقع، فهي ذات صبغة شاعرية لما تُضفي من أحاسيس ومنظورات ذاتية: "ارتقينا الجبال (...). كانت هذه الجبال في بعض الأيام تبدو كأنها ترتفع لتصل إلينا وتظهر بغتة في منعرج طريق، أو تبرز غنوة من بين سحب الشتاء وسديم الصيف"⁴. فهذا الوصف التعبيري المنبثق من منظور "لام" بعد أن انضم لصفوف الثورة، إنما يُعبر عن الدور الذي لعبته المقاومة المسلحة في تحقيق الانتصار؛ والتي يرمز لها هنا الجبل الذي كان يترأى للراوي/الشخصية أنه يوجد في كل مكان يرتفع ويظهر بغتة ويبرز غنوة. بالإضافة إلى ذلك فالرؤية الذاتية الخارجية تؤدي إلى تقديم وصف تعبيري يتلون بالآراء والمواقف الذاتية للراوي/الشخصية، فيكسب بذلك المنظورات دلالة معينة تنسجم مع وجهة نظر خاصة؛ فشخصية "لام" وهو يكتب يومياته التي تعود

1- بوشوشة من جملة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي- ص 388.

2- تنوّى شخصية "علي مكرر" السرد من صفحة 54 إلى صفحة 65.

3- تنوّى شخصية "لام" السرد من صفحة 73 إلى صفحة 81.

4- رشيد بوجدرّة: الانبهار- ص 73.

لصيف 1957 مرحلة تأجج أوار الثورة، يصف الحرب ويدي وجهة نظره فيها؛ وذلك انطلاقاً من رؤيته الوطنية: "أثناء هذه المسيرات الطويلة الفنية والمنهكة ما بين أشجار التين الهندي وأشجار العناب والزيتون والصبار، هياكل سيارات الجيب المتفحمة والدبابات المقبورة وبقايا القذائف والألغام المدفونة بين الصخور والملطخة غالباً على مدى كيلومترات بالتناوب ودم القرويين المخبولين (...)، لئن هذا النوع من الحروب المرعبة الهولوكوستية المفجعة"¹. فالرؤية الذاتية الخارجية هنا قد قادت إلى تقديم لوحة وصفية، رسمت جانباً من صورة الحرب والدمار الذي خلفته، بالإضافة إلى أنها قادت إلى نقل وجهة نظر الراوي/ الشخصية بشكل معين في هذه الحرب كونها حرباً عنصرية هولوكوستية، وأيضاً نقلت وجهة نظره في القرويين الجزائريين الذين وصفهم بالمخبولين كرمزية لصمودهم الأسطوري.

وبقدر ما خلصت هذه التنويعات على مستوى الرؤية السردية من هيمنة صوت الراوي، إلا أنها مع ذلك لم تشغل مجالاً واسعاً؛ نظراً لهيمنة حكي الأحداث على النص بدل التعبير بواسطة مثل هذه الصور النابعة من رؤية موضوعية أو ذاتية. لكن الإشكالية قد تطرح دوماً على مستوى انسجام عناصر الرؤية الموضوعية الخارجية، وما ينبثق خلالها من وصف في حدود الرؤية التي تطرحها هذه الرواية: "فلا بد من الوصف ولكن أهمية هذا الوصف لا تتحقق إلا إذا كان في خدمة مضمون القصة"². والملاحظ أن الرواية تتضمن وصفاً لمشاهد متعددة قد لا تكون لديها وظيفة واضحة فـ: "فعل السرد عند رشيد بوجدره قد لا نجد له أحياناً، من الناحية الجمالية أو البنائية وظيفة بارزة؛ لأنه يحدث أن ينقل السارد (...) وقائع وأحداثاً ليست ضرورية بالنسبة للحكاية - الإطار، ذلك أنها لا تعمل على تأكيد حالة أو فعل أو حافز جوهري لا تستطيع الحكاية الاستغناء عنه، هناك معاودة قصصية لمسائل ثانوية"³. هذا إلا إذا كان الهمم الجمالي مقصود لذاته، بعيداً عن أي علائق رؤيوية تنسجم ضمن منظور الكاتب. ومن هذا النوع من الوصف الذي ينحصر في الهمم الجمالي؛ تقدم عديد من المشاهد الوصفية المتعلقة بالخيول كما تبدو صورتها في هذا المقطع: "على الجدران، رسومات رشيقة، طفولية، خيالية، كان يمثل أحدها خيولاً في خضم السباق ذكره باهناك الأسطوري، الروابي الخضراء التي تحبّ عليها فحول سرور رائعة بعضلاتها

1 - رشيد بوجدره: الانبهار ص 74.

2 - كمال نشأت: في النقد القصصي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2007 - ص 03.

3 - السعيد بوضاين: السرد ووهم المرجع - ص 31.

البارزة وأزوارها المزينة، والتي تبدو له من شدة سرعتها وشموسها وكأنها لا تتحرك مصوبة في الفولاذ"¹. فهذا الوصف الذي مثل رؤية موضوعية خارجية والذي تمّ من خلاله استقصاء مشهد "لام" وهو يتأمل تلك اللوحة على الجدار وقد حضر إلى موسكو لغرض علاج ساقه المصابة، قد يُطرح التساؤل حوله وحول أهميته وكذا وظيفته؛ طبعاً هناك مبررات ما، تُعزى إلى تعلق "لام" بالخيول، وقد كانت تربية الخيول من أهم اهتمامات أبيه بالتبني "إيلا" الذي أهداه الفرس "انبهار2" قبل رحيله إلى تونس لغرض الدراسة؛ غير أن كل هذا المجال الذي خصصه الكاتب للحديث عن كل هذه الأفراس والخيول، قد استهلك عناصر الوصف؛ من دون أن يكون لذلك علاقة رمزية بالحركة الوطنية والنضال ضد الاستعمار الذي يشكل المحور العام الذي تدور حوله الرواية، ومن دون أن يكون له علاقة بالواقع: "فالأصل في كتابة الرواية أن يراعى فيها مبدأ أساسي هو مبدأ التمثيل أي تمثيل الواقع بما يختاره الروائي من عناصر روائية توهم بأن ما يقع إنما هو راجع إلى الواقع"². لكن اندراج روايات "رشيد بوجدره" ضمن تيار الرواية الجديدة التي تستمد مقوماتها من الروائي الأمريكي وليام فولكنر والفرنسي مارسيل بروست ورواد الرواية الجديدة في فرنسا خاصة ألان روب غرييه؛ قد أضفى على رواياته طابع التشظي مما أدى إلى تقديم: "بنية روائية أصعب وأعقد لما استعمله من تقنيات حديثة. مثل الإكثار من الوصف والتحريف الرمزي للقصة، والتواتر السردى والاعتماد على الذاكرة لاستحضار الماضي، وأخيراً عدم وجود قصة بالمعنى التقليدي"³.

والوصف لدى "رشيد بوجدره" ليس وصفاً سكونياً قاراً لأنه لا ينبثق من منظور بصري بقدر ما ينبثق من منظور استذكارى، ويبدو أن الكتابة القائمة على التداعيات الحرة، هي التي قادت إلى مثل هذه الظاهرة. فالتشظي أصاب النسق العام لعناصر السرد سواء تعلق الأمر بالزمن أو المكان أو بالحدث ذاته، ومن ثمة تساوقت الرؤى الموضوعية بشكل متقطع ومنفصل، فمن وصف لمشهد يُعرض من خلاله "لام" وهو رفقة "لول" بغرفة بفندق سيرتا بقسنطينة زمن الثورة التحريرية، يتم الانتقال إلى مشهد آخر لذات الشخصية وهو بموسكو يبحث عن علاج لساقه المصابة: "عندما كانا يوصدان باب غرفة ذلك الفندق، كانت لول تجلس دون حراك. تنصت إليه بثبات يجعلها

1 - رشيد بوجدره: الانبهار - ص 84.

2- Jean Bessiere: Littérature et représentation- Editions; P.U.F- Paris 1989- P67.

3- محمد ساري: هاجس التمرد والخذاعة عند رشيد بوجدره - الاختلاف - العدد الأول - ص 31.

أكثر روعة من المعتاد...) كان قد حضر إلى موسكو، بتلك الساق الملفوفة بنسالة الضماد الغنغرينا التي قد تبتت أو لا تبتت، مارا من مصلحة إلى أخرى"¹. والواقع أن مثل هذا التقطيع على مستوى تأطير حركة السرد، بقدر ما يقود إلى تنشيط خيلة القارئ، إلا أنه قد يُخل بالنسق العام لعرض المشاهد. خاصة إذا لم يبين على أي علاقة وظيفية، كما يلاحظ في تقديم هذين المشهدين المنفصلين ضمن إطارهما المكاني والزمني، ولا يوجد أي مبرر لتراصفهما، اللهم إلا مبرر الشكل الروائي الذي يشتغل عليه الكاتب، حيث يجعل من الزمن الداخلي الإطار العام الذي تُستحضر عبره جميع هذه المنظورات؛ وكما يقول رشيد بوجدره ذاته: "عامل الزمن في رواياتي داخلي وكل رواياتي تتجاهل الزمن الموضوعي. تعني بالزمن الداخلي؛ أي كيف يتحسس الأبطال أي أشخاص الرواية مرور الزمن بكيفية نفسية. وعامل الزمن تقلل من حدته الذاكرة، فلها الدور الأساسي في مختلف الأزمنة والأماكن بحيث ترم الرواية دون أن تعرف في أي مكان أو زمان كان بطل الرواية"². ومن غير شك فإن هذا الأسلوب لا يؤدي إلا إلى تكريس مفهوم الراوي العليم أو الرؤية من الخلف، لأن هذا الراوي لديه القدرة على الانتقال بين الأماكن المختلفة، ومعرفة كل ما يدور بخلد الشخصيات، ولا نظن أن التعليق الذي أورده الراوي حول ساق "لام" التي قد تبتت أو لا تبتت قد تقلص من مدى علمه وهيمته منظوره السردية.

وعليه تبدو الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات، قد مالت على وجه أعم إلى التجريب، وبقدر ما تنصلت من الرؤية الإيديولوجية النسقية التي على أساسها تنبني سائر العناصر السردية، بقدر ما تفككت النسق العام لعرض سائر المنظورات الخارجية والداخلية؛ فيتم عرض المشاهد التي لا وظيفة لها، فتتحول إلى غرض في حد ذاتها وكأنها جزء منفصل تماما عن عالم الرواية. وغياب النسق الروائي انطبع بشكل واضح على بناء الشخصية، إذ مال هذا البناء إلى التفكك فصار يشي بالشيء ونقيضه.

ورغم هيمته الرؤية الموضوعية سواء كانت خارجية أو داخلية، فإن هذه الرؤية بما تضمنته من وصف تعبري كان لديها القدرة على الإحالة إلى الرؤية الذاتية، وبالتالي محاولة الاقتراب من شكل "الرؤية مع"، وفي حدود ما لديها القدرة على نقل وجهة نظر الشخصية بالتماهي مع وجهة نظر الراوي. وهذا النمط من أنماط الرؤية غالبا ما يبرز في ثانيا الوصف على النحو التالي: "راح لام

1 - رشيد بوجدره: الإنهار - ص 82-83.

2 - عيسى سراوي: لقاء مع الروائي الجزائري رشيد بوجدره - آمال - الجزائر - العدد 48 - السنة العاشرة - ص 78.

إذًاك يطلب منها تفسيرات، بينما كانت تأثيرات الحرارة الفائضة تستمر بمكر في تشويه الأشياء والأثاث النادر وإعطائها مظهرًا مدهشًا، مما يكثف في الوقت نفسه طبقات الجو المختلفة يتراوح بين العتمة والسطوع بين صفائح تقيه من الحلقة وصفائح أخرى من الأنوار الساطعة التي تسود في غرفة المستشفى، وهي تصبح معبقة بالنجارة مركزة ومتراكمة طبقة فوق طبقة مندية بذلك سطح المرأة¹. فطبيعة هذا الوصف، هيأت تفاعلا بين الذاتي والموضوعي، إذ الأمر لم يقتصر على وصف الغرفة والأشعة التي انعكست عليها، وإنما تعداه إلى نقل أحاسيس معينة عبرت عنها كلمات مثل (مكر، مدهشا) الأمر الذي يحيل بشكل واضح إلى الرؤية الذاتية لـ "لام" تجاه عناصر الفضاء المحيطة به. وهذا النمط من الوصف المذوّت، يُعد خاصية أساسية تميزت بها الطرائق السردية الحديثة: "فقد ذوّت الطرائق والمناهج السردية، فلم نعد أمام تلك الطرائق التي تقتصد نسخ الواقع الاجتماعي الخارجي ونقله كما هو إلى القارئ، أي أننا لم نعد أمام مناهج تجسد الحضور، بل أصبحنا أمام مناهج تنحو إلى المرجعية الذاتية وتتوخى تشخيص الغياب. وهذه المناهج تعمل على تشخيص الحياة الداخلية للشخص في علائقها المعقدة بالعالم الخارجي، وهو عمل يضعنا أمام محكيّات مذوّنة بامتياز"². بل إن هذه العلاقة الذاتية مع العالم الخارجي قد تكتسي أبعادا أكثر تعقيدا في كتابات "رشيد بوجدره"؛ ف تبدو بعض الظواهر الاستثنائية على مستوى الوصف في رواية "الانهار" بصورة جلية، حيث تُوصف الأحاسيس والأفكار كما تُوصف الأمكنة، ويبدو أن ولوع الكاتب بالوصف القائم على مبدأ الانزياح والخروج عن المألوف هو ما فعّل ذلك على مستوى السرد الروائي: "كل تلك الانطباعات التي راكمها لام بعد ذلك الاستفتاء الطويل المؤلم، مع كونها لزجة ولينة، كانت تثري بعضها بعضا بإضافات ذات معان خفية تتسايير بفضل شيات واختلافات واهية في شكلها حائلة بعض الشيء في لونها"³. وعليه فقد اصطبغ هذا الوصف بصبغة سرّالية، معتمدا على تراسل الحواس؛ فبدت الانطباعات لزجة ولينة، كما بدت المعاني ذات شكل ولون، ومن ثمة يبدو الوصف لدى الكاتب: "يتراوح بين الحقيقة والمجاز ويجمع بين دقة التمثيل وقوّة

1- رشيد بوجدره: الانهار - ص 95.

2- حسن النعيمي (ومجموعة من الكتاب): الرواية المغربية /أسئلة الحداثة- النجاح الجديدة- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1996- ص 56.

3- رشيد بوجدره: الانهار - ص 93.

الإيحاء، ويعلن عن ذلك التداخل المستمر بين شكل الأشياء وصور الخيال، مما يجعل الأسلوب يتميز بسسته الواقعية من جهة وتعبيره الشعرية من جهة ثانية في ارتباطه برؤية الفنان¹.

إن الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات، وهي تفقد ثقتها ويقينيتها في النزعات الإيديولوجية التي هيمنت منذ السبعينيات، قد أثارت موضوعات حولتها إلى ما يشبه الإيديولوجيا في حد ذاتها، كموضوع الجنس، والذي وإن ظل يُوظف لدى كاتب كـ"رشيد بوجدره" في مراحل سابقة، فإنه يوظف بشكل واسع في هذه الرواية، وهو يشمل زنا المحارم والسحاق وغير ذلك من العلاقات غير الشرعية. ويُوظف الوصف الاستقصائي لتجسيد مثل هذه المشاهد الجنسية، وقد يُعتمد مثل هذا الوصف على نطاق واسع، مما يؤدي إلى تقديم مشاهد تتميز بالطول؛ كما هو الحال فيما يتعلق بعرض مشهد واقعة "لام" للفتاة الفيتنامية "ماي" - عندما حلَّ "لام" بمأنوي- والذي امتد لصفحتين كاملتين. وكأن الكاتب في هذا الجانب يظل وفيًا لرؤيته الخاصة للرواية على أنها وسيلة لتحقيق المتعة قبل أن تكون التزامًا أخلاقيًا أو سياسيًا: "ولما كانت الكتابة لدى رشيد بوجدره شعورًا بأهمية فكرة المتعة، فإن ممارسته للرواية تقوم على هذا التصور لفعل الكتابة. فالرواية على حد تعبيره متعة قبل أي شيء آخر. وهي ليست قالبًا أو إطارًا لإدماج شعارات سياسية، مع أنه يعد نفسه من الكتاب الملتزمين وأساس كل موضوعات روايته سياسية (...)" فهو يتعامل مع نمط الرواية على أنها لعبة فنية واعية لا يتقنها إلا المهوس، إذ يستخدم فيها الخواص والذوات والأشكال والألوان². ولعل هيمنة هاجس الجنس في روايات "رشيد بوجدره" بقدر ما له علاقة بنكرته حول صلة الرواية بالمتعة، فإن له علاقة بهذا الهوس الذي يجعل من العالم المحسوس وما يتداخل فيه من ذوات وأشكال مركزيا ضمن منظوراته.

وبالنظر هيمنة هاجس الجنس، يتم توظيف الاستذكار في حالات كثيرة لعرض مشاهد جنسية، ويتكفل الراوي انعيم، باستغوار عوالم الشخصية الداخلية لتقديم ولو وصف سريع لذلك: "لكن الذكرى ضلت قادرة أيضا على أن ينسى تلك الليلة التي انتهى فيها لول للمرة الأولى وهو لا يزال بعد طفلا جاءت لول لتلوذ بسريره كعادتها عندما تتأهب نوبة قلق أو يهجرها النعاس، لمس لام

1 - موشة من جملة نغمات الرواية في المغرب العربي - ص 387.

2 - مرجع نفسه، ص 368-369.

فرجها عن غير قصد بينما كان يغط في سبات عميق. ولم يكن يدرك بأن لول كانت في سريره"¹.

لكن تركيب هذه الرؤية الموضوعية بهذه الكيفية جعلها تفقد قدرتها على الإيهام الواقعي لما تشمل عليه من تناقض، فكيف لـ "لام" ألا يتذكر أو يتذكر شيئاً لم يكن له علم به، ولا أحد أخبره به وقد كان يغط في نوم عميق. والواقع أن التساهل الذي آل إليه الكتاب في مرحلة التسعينيات بداعي الحداثة، أو بداعي الكتابة على نمط معين يعتمد التداخيات الحرة خارج أنساق فكرية وفنية محددة؛ هو السبب الذي أفضى إلى تقديم منظورات على هذه الشائكة، تعاني من الاختلال الفني وحتى الفكري.

ومع ذلك فـ "رشيد بوجدره" ككاتب يسعى إلى رصد حركة التاريخ وصيروراته في هذه الرواية، يحاول ضمن مسارات أخرى أن يشخص منظورات، ويقدم رؤية موضوعية خارجية تستجيب لطبيعة المرحلة التي يتناولها بالوصف، فمن خلال فضاء هانوي بالفيتنام هناك تحليل واضح للاستعمار الرأسمالي، ممثلاً في أمريكا، غير أن هذا التحليل لا يتأتى بشكل مباشر وإنما تحيل إليه صور تشي بدلالات إيديولوجية؛ فالوصف يتناول قصص أميركا للمدينة وصور الدمار، ويتخلل كل ذلك تعليقات الراوي مما يوحي بوجهة نظره: "في الخارج بدا الأمر وكأن زلزالاً ضرب وهدم حياً وسط المدينة حيث يقع الزل. تحول كل شيء إلى أنقاض لم ير لام في حياته منظرًا مماثلاً. مدينة هانوي مقلوبة رأساً على عقب بثققات وتصدعات مثيرة للانفعال (...). والأشجار الداسية والمحترقة بفعل القنابل الفوسفورية قد أخذت التواءات رائعة (...). ثم مواكب من الفئران التي تنتهم على مرأى من الملاء الجيفة التنتة (...). فئران أنبل من بطون نابليون والوجهاء الآخرين الذين غداهم الاستعمار جيداً"². فهذا الوصف، تم توظيفه في حدود سياقات معينة، ليعكس وجهة نظر الراوي من مسألة الاستعمار والرأسمالية، على وجه أعم، فهو استعمار يكرر صورته الشيعة في كل بقاع العالم في الجزائر مثلما هو الأمر في الفيتنام، ويأتي تعليق الراوي منبثقاً في ثنايا الوصف ليشرح جذور الاستعمار الرأسمالي وبيئته، حيث بدت تلك الفئران أنبل من بطون نابليون وكل من تعاقبوا بعده فاضطهدوا الشعوب؛ وتلوين الوصف ضمن هذا السياق بخصوصية الذات الواصفة (وهي هنا ذات الراوي)، هو الذي أكسب الوصف هذا العمق الدلالي

1 - رشيد بوجدره: الأجهار - ص 107.

2 - نفس المصدر - ص 118.

كما أكسبه القدرة على المزج بين الواقعي والتخيلي فـ: "الرواية التي تصطنع اللغة المصورة، أقدر على مزج الأشياء بحيث يتجه الوصف إلى تحوير الواقع تحويراً يلونه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة، فالوصف في الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفانتاستك"¹.

ورغم رمزية هذا الوصف فإن تعليقات الراوي التي تخللته، قد استحضرت كل مرة صورة الراوي العليم، خاصة إذا كانت هذه التعليقات لا توحى بكونها رؤية ذاتية لإحدى الشخصيات. وقد اختار الكاتب مثل هذه التقنية، فغدت الرؤية من الخلف هي الإطار العام لعرض الأحداث ووصف الشخصيات والأفضية المختلفة، وأتاح مثل هذا السرد العليم تحديد طبيعة السارد غيري القصة: "إذ لا يكون السارد غيري القصة مسؤولاً عما يقدمه من أخبار، ويُشكّل العلم الكلي جزءاً من عقده"².

وإذا كانت مرحلة التسعينيات فترة أخذت تتراجع فيها كثير من اليقينيات الإيديولوجية، خاصة اليقين فيما هو اشتراكي أو إيديولوجيا اشتراكية، الأمر الذي جعل هذا البعد يتراجع في هذه الرواية، إلا أن هناك على مستوى آخر طرحاً بالنسبة للكاتب يهاجم من خلاله الدين انطلاقاً من نزعة إلحادية. وتُسهم على أساس من ذلك الرؤية الموضوعية الخارجية في ترسيخ هذا البعد انطلاقاً من مؤشرات خاصة وعامة: "أكل لام، الذي كاد يموت جوعاً شريحة من النقانف كانت مرمية على الأرض. وسخة ومقرفة لكنه استلذها إلى حد التهلل، أولاً لأنه كان جائعاً جداً، ثم لأنه كسر بذلك طقساً"³. فواضح أنها رؤية موضوعية خارجية قُدِّم من خلالها "لام" وهو بإسبانيا، حيث اضطرّ الجوع لأكل لحم الخنزير، ويتدخل الراوي العليم لتحديد دواعي هذا السلوك، والتي من بينها كسر الشخصية لطقس من الطقوس الدينية.

وهنا تبدو عدم عناية الكاتب ببناء مثل هذه الشخصية واضحة، إذ كيف يتأتى لـ "لام" أن يتجرّد فجأة من قيم نشأ عليها، ويمحض الصدفة، ثم يكون سعيداً لأنه: "شرب الكحول لأول مرة في حياته (بمذه المدينة) وفيها أيضاً خالف التحريم القرآني بأكل الخنزير. وفيها، أخيراً وخاصة،

1 - عبد حميد عادي: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن ميف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1999 - ص 99.

2 - حيدر حبيب: عودة إلى حطات الحكاية - ص 100.

3 - زيب موحدة: النهار - ص 135.

أصبح ملحدًا"¹. والواقع أن هيمنة السرد على حساب العرض، هو ما أفضى إلى طمس معالم الشخصيات، فتحوّلت إلى دمي في يد الراوي؛ إذ قلّما تعبر هذه الشخصيات عن قناعاتها وأفكارها من خلال الخطاب المباشر، وحتى غير المباشر، مما حوّل مساحة السرد إلى فضاء يتحرك فيه الراوي بكل طلاقة فارضا صوته المنفرد، ومشكّلا بالتالي الشخصيات على مستوى البناء بطريقة غير مقنعة فنيا. فالشخصية وإن كانت في الرواية قضية لسانية، أو هي كائن ورقي: "فإن رفض أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له؛ وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل"². ويتضح أن الراوي ومن خلقه الكاتب؛ قد أتاح لنفسه - من خلال الرؤى المختلفة التي قدمها - رسم شخصيات قد لا تبدو مقنعة على مستوى الإيهام الواقعي. بل هي شخصيات تُوجّه بأي شكل - حتى وإن كان غير مبرر فنيا - لكسر التابوهات، وتفتيت القيم الاجتماعية، وبالأساس تقويض كل مظاهر المجتمع الأبوي. فقد عمل "رشيد بوجدره" في رواياته على عدم تكرار القيم الفكرية والفنية التي نهجها الكتاب الجزائريون من قبله: "وتجسد رواياته التي كتبها باسم البطل المثقف العنيد البيولوجي؛ جمود وقساوة ونفاق الحياة الأبوية التقليدية، التي ما زالت تحامي بثبات عن حقوقها"³.

وتنتاب الرواية الجزائرية مرحلة التسعينيات ظاهرة، قد تتضح أكثر لدى "رشيد بوجدره" ممثلة في الاهتمام بوصف الأشياء، ويعبر مثل هذا الاتجاه الشئني عن تأثر الكاتب من دون شك بتيار الرواية الجديدة التي ينحو كتابها إلى الاهتمام بالأشياء على حساب الشخص؛ فهذا الاتجاه: "يريد أن يبقى في مستوى وصف سطح العالم ويسعى إلى تجسيم أقصى حد من الموضوعية في مستوى الرؤى فيعبر أهمية قصوى للأشياء على حساب الشخص انطلاقا من موقف مبدئي يتمثل في أن الكاتب الحقيقي ليس له ما يقول ولكنه فقط يملك طريقة في القول"⁴. فالوصف يمتد هذه الأشياء، التي لا يكون فيها الإنسان مركزيا، ويبدو أن هذه النزعة الشئنية قد أثرت أحيانا على طبيعة الوصف بشكل سلبي، فحوّله إلى مجرد استطرادات أخلت بوظيفة المشاهد المقدمة: "بعد، عام لدى عودته إلى الجزائر قصت عليه لول (...). وقائع مسيرة جرت في قسنطينة عام 1960 والتي شاركت

1 - رشيد بوجدره: "الشيء" ص 136.

2 - Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- P286.

3 - سمير تشارع: "رشيد بوجدره أو تطبيق الماضي - التبيين - العدد الثامن 1994 - ص 47.

4 - محمد - ساردي: "رواية العربية وحداثة - دار الخوار للطباعة والنشر والتوزيع - اللاذقية (سوريا) - الطبعة الأولى 1994 - ص 47.

فيها مع ليل وآلاف النساء الأخريات حيث راحت النسوة تقابلن العساكر الأجلاف بوابل من الخضر الفاسدة والحيوانات ومن بينها سلحفاة هرمة ناهزت المائة عام مثل الخالة فاطمة¹. فالمسيرة المعبر عنها هنا، بالرغم من أهميتها ضمن الإطار الذي رسمه الكاتب للرواية باعتبارها تحيل إلى الفعل المقاوم ضد الاحتلال الفرنسي، والدور الذي لعبته المرأة في ذلك، إلا أن إقحام صورة السلحفاة هنا، ثم انبراء الراوي لوصفها هو إسهاب مفتعل، ويشير موقفا كوميديا لا ضرورة له في هذا السياق؛ ويتعارض مثل هذا الاسترسال مع طبيعة الفن الذي يتطلب دائما اختيار ما هو مهم وترك ما هو غير مهم: "فغاية القصة اليومية تكمن، بالتأكيد، في ألا نحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان، فنطيل الكلام على الأساسي، ونمر مرور الكرام على الثانوي"².

وهذه الظاهرة تتكرر عند "رشيد بوجندرة" بشكل مطرد، إذ سرعان ما يؤول الوصف لديه إلى تقديم رؤى تنتقل من الشخصية إلى عناصر شيئية مختلفة، وفي هذا السياق يصور شذوذ الجدة (جدة لول) في علاقتها مع ابنها - كال - : "التي لا تكف عن تقبيله ومعانقته بشهوانية ودون حياء على مرأى ومسمع الملاء والخادومات وحتى القطط التي تتبختر بين الأفران والقذور"³. ويستمر الراوي في وصف القطط ومطاردة الخال "كال" لها، مما يدعو إلى التساؤل حول جدوى عرض مثل هذه العناصر، وتسحير الرؤية الموضوعية لوصفها دون مبرر جمالي أو فكري، ويعتبر مثل هذا الانزياح متساوقا مع طبيعة الرواية الحديثة التي ارتجت فيها الرؤى، فأضحى ما يصور خال من أي دلالة أو معنى؛ فالرواية في حدود هذا المفهوم: "هي ثقافة المكتوب المندرج في مسار حضاري حديث تركز على ظهور الفرد الكاتب الراوي (...) وخفاء المدلولات المؤدجلة، وارتجاج الرؤى، وتبدل القيم جذريا، من زمن الحقيقة المطلقة إلى نسبية الحقيقة والتباس المشاعر وتناقضها عند البطل مثلا، وتشابك عالم الدلالات السمعى البصري، وتنوع إشاراته، أو علاماته، وتداخل لغاته.. كل ذلك وضع الرواية وضعية خطاب لغوي حديث هو بنية شكل دلالي يستوي بتقنيات تمارس وظائفها في رواية الحكاية"⁴. ومهما كانت هذه الطروحات المغذية للتلباس الرؤية وتشظيها، فإن أي عمل

1 - رشيد بوجندرة: الانهار - ص 131.

2 - ميشال بوتور: خوت في الرواية الجديدة - ص 102.

3 - رشيد بوجندرة: الانهار - ص 156.

4 - يحيى العيد: الكتابة تحول في التحول - ص 110.

إبداعي لا بد أن ينم عن تصور معين للعالم، وضمن هذا التصور فقط تحشد سائر العناصر بكيفية معينة مما يتيح للأشياء الموصوفة اكتساب وظيفتها ففي: "عالم الرواية يعيد المبدع تنظيم الأشياء وتصنيفها عبر وصف خصائصها المختلفة أو سرد ما يحف بها من أحداث فيستعمل مختلف سبل الإضاءة والتعيم والتقطيع والتركيب والإبراز والتدقيق والتعميم حتى يزج بالأشياء في عالمها الجديد ويكسبها وظيفتها الجديدة ويحملها مختلف الأبعاد عبر ما يضيفه إليها من ظلال ومعان حافة ذات إيجاء"¹.

لكن على مستوى فني بحت، يتمكن الكاتب أحيانا من تقليص المساحة التي يشغلها الراوي العليم من خلال الرؤية الموضوعية الخارجية فتبدو الرؤية متسقة مع علم الشخصية؛ لأنها خاضعة لوجهة نظرها الخاصة، وبذلك تُقدم المشاهد منبثقة من بؤرة الشخصية مما يوحي بشكل الرؤية مع: "بمجرد أن حطَّ بالمطار، اصططحبه أعوان شرطة أمن الحدود في سيارة ذات نوافذ كديمة حجبت عنه منظر الطرقات والنصب والساحات والمارة. كانت المدينة تصل إلى حواسه مكتومة من خلال ضحيجها وزحامها والصمت المطبق للأشخاص الأربعة الذين يرافقونه"². فالراوي هنا لم يستقص بالوصف إلا العناصر التي تقع ضمن زاوية نظر شخصية "لام" - الذي تم اعتقاله عند قدومه لباريس - فلم يبد من المدينة شيء إلا ما وقع في دائرة حواس الشخصية كالضحيج والأصوات، باعتبار أن هذه الشخصية كانت داخل سيارة الشرطة التي لم تكن تسمح بالنظر إلا من زاوية محددة.

وعلى مستوى آخر قد يطرح السؤال حول جدوى تقديم هذا المنظور في حد ذاته، لأنه لم يُسفر إلا عن اعتقال شكلي، قاد في آخر المطاف إلى تعرف "لام" على الشرطي اليهودي الذي قام بالتحقيق معه بإزاء تاريخه النضالي، بالرغم من أنه قد مرَّ على مرحلة الاستقلال عدة سنوات. يُضاف إلى ذلك أن الحوار الذي وقع بين "لام" والشرطي اليهودي، قد أفضى رمزيا إلى تلميع صورة اليهود، وإثارة الجانب الإنساني لديهم، ونعتقد بأن مثل هذه التفاصيل لا تخدم الإطار الفكري والرؤيوي الذي تدور الرواية في حدود حلقاته. ويبدو أن البعض من الكتاب، ومنهم "رشيد بوجدره" قد قدموا مثل هذه الصورة الإيجابية لليهودي انطلاقا من قناعات إيديولوجية

1- صلاح الدين بوجاد: الشيء، بين الوظيفة والرمز - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - المغرب - الطبعة الأولى 1993 - ص 16.

2- رشيد بوجدره: الانهيار - ص 169.

أحيانا، تنطلق مما هو إنساني متجاوزة المعيارية الدينية، أو لأسباب أخرى متعددة تتجاوز ما هو فني، لتكون أسيرة الأغراض المنفعية الخاصة.

ومهما يكن فقد حاول الكاتب "رشيد بوجدره" في روايته "الانبهار" أن يرصد نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار منذ الثلاثينيات من القرن العشرين إلى نهاية الثورة التحريرية، ولما كانت الرواية تخرج عن هذا الإطار العام في أغلب الأحيان، لتقتحم طابوهات الدين والجنس فقد قاد ذلك إلى توزع الرؤى لرصد هذه العوالم جميعها.

ويمكن القول بأن هذه الرؤية الخارجية قد مكّنت ضمن حدود الواقعي والمتخيل من أن تُصور جانباً من مرحلة تاريخية، وإن كان أسلوب التشظي والتداعيات الحرة، والانصراف إلى موضوع الجنس دون دواع فنية، قد أسقط من جانب آخر جزءاً هاماً من هذه اللوحة التاريخية، وأثر سلباً على وحدة هذا العمل الروائي؛ رغم أن ذلك يُعَدُّ من أساليب كتابة الرواية لدى "رشيد بوجدره"، فالأحداث في كتاباته: "لا تخضع بنيتها إلى نظام يَبْنِيْ بِمِثْلِ نسقنا يشعر فيه القارئ بوجود منطق يحكمها، إنما يتشابك بعضها ببعض ويتداخل، فيتكسر النسق ويرتبك النظام ويتحول إلى تفكك وفوضى، لتعسر متابعة الأحداث لانحلال الروابط بينها بحكم تقطعها وتعقدها وتكرارها وتوالدها عبر مسالك الحلم والتداعي والتذكر، فللذاكرة دور أساسي في استحضار الجانب المهم منها والذي يسمه التشتت والتبعثر. فتخضع الأحداث إلى بنية هي في الواقع اللابنية وتحتكم إلى منطق هو في الحقيقة اللامنطق"¹. ومهما يكن فقد صاغ الكاتب: "التاريخ كحكاية أو حكي أو سرد أدبي وهو ما يقصده الأدب، ويصوره النص، وتقييمه مادة تشكيل أدبي"². لكن هيمنة الراوي العليم أحيانا على المسارات السردية، قد حجمت من انبثاق صوت ورؤية الشخصيات، مما أثر على طبيعة الرؤية، وقاد إلى هيمنة الصوت المنفرد الذي جعل الرؤى تنبثق من بؤرة واحدة تم التعتيم من خلالها على الرؤية الذاتية للشخصيات بإزاء العالم الخارجي. لكن الكاتب تمكن في أحيان أخرى من التضييق من مجال الرؤية؛ مما أوحى بتذويت المنظور وأدى إلى تقديم لوحات ذات طابع تعبيرية أغنت الوصف بالدلالات.

1 - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي - ص 380.

2 - عمار بنحسن: نقد المشروع - الرواية والتاريخ في الجزائر - الفكر العربي المعاصر - العدد (76-77) - (ماي - جوان) 1990 - ص 74.

- تمهيد:

حظي الزمن باهتمام كبير لدى الباحثين في مختلف المجالات المعرفية، حيث استقطب منذ البداية اهتمام الفلاسفة، وكان ذلك انطلاقاً من منظورات متعددة: نفسية وكونية وأنطولوجية ولغوية.. وغيرها. وكل ذلك لأن الفلسفة النفسية لم تعد في حد ذاتها كما يقول "غاستون باشلار" سوى فلسفة زمنية: "و لم يعد تواصل الجوهر المفكر سوى تواصل الجوهر الزماني. إن الزمان حي، والحياة زمانية، ولم يحدث أبداً قبل برغسون أن تم وضع التعادل بين الوجود والضرورة على هذا النحو"¹.

وقد تعددت المقاربات وأشكال التعامل بصدده، بحسب المدارس الفكرية والفلسفية: "و كانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجدد اختزالها العلمي المباشر مجسداً بجلاء في تحليل اللغة، وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي الحاضر والمستقبل"².

وإذا كانت مقولة الزمن متعددة المجالات، فإن ما يهمنا في هذا الصدد، هو مفهوميته وكيفية اشتغاله في فضاء النص القصصي؛ ويخضع ذلك من دون شك لرؤية الكاتب أو الراوي المخول له تقديم أحداث الرواية، وإن كانت المفاهيم حتى في هذا المجال قد تختلف. وعليه فإن ناقداً كـ "جورج لوكاتش" يعطي الزمن مفهوماً مخالفاً للفكر الفلسفي الذي ساد في القرن التاسع عشر، حيث ينطلق من رؤية دياكتيكية في فهمه، فيعتبره عملية انخراط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق، وفي نفس الوقت سلسلة إيجابية تعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة، أو بتعبير آخر، فهو ذلك الانخراط التدريجي للبطل، كما أنه تصوير للانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحاً لوعي العلاقات الإشكالية الوسطية التي تجمع بين الروح والقيم المطلقة.

1- غاستون باشلار: حذلية الزمن - ترجمة (خليل أحمد خليل) - ديوان المطبوعات الجامعية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الجزائر 1983 - ص 14-15.

2- سعيد بقطي: تحليل الخطاب الروائي - ص 61.

والواقع أن هذا الفهم الجدلي للزمن لدى "جورج لوكاتش"، إنما هو نابع من طروحاته حول مفهوم الأدب الواقعي بصفة عامة، فهو يرى بأن: "الواقعية الأصيلة ليست التي تصور الإنسان والمجتمع فقط من وجهة نظر مجردة وذاتية، بل هي التي تضعهما في كلية متحركة وموضوعية"¹. ودون شك فإن هذه الكلية المتحركة هي التي ستعبر - من وجهة نظره - عن حالة الانتقال من الشكل الأدنى إلى الشكل الأعلى الذي هو أكثر أصالة وانسجاما.

وبخلاف هذا التوجه الديالكتيكي في فهم الزمن على مستوى الرواية، وحتى على مستوى الواقع يعطي كل من "هيجل" و"بيرغسون" الزمن بعد الدلالة الموضوعية المتطورة. أما "باختين" فبالرغم من اقتراب تصورات من تصورات "لوكاتش" في كثير من قضايا الرواية، إلا أنه يفهم الزمن الروائي بالذات على نحو مخالف له، فيؤكد أن ما يحدد الرواية إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن، ويرى أن الزمن الروائي عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل، وعلى هذا الأساس فالميزة الجوهرية للزمن الروائي: "هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل يعتقد بأن الجوهر في ذلك هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر في علاقاتها من زاوية زمنية واحدة"².

ومن أهم النتائج التي يتوصل إليها "باختين" تأكيده على أن الزمن الروائي زمن عديم الاكتمال، وهو لذلك يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل، على عكس الزمن الملحمي الذي يبدو مكتملا ومنغلقا على نفسه. وإذا كان "باختين" يبحث في هذا الإطار عن زمن منفتح على المستقبل تأسيسا على قناعات إيديولوجية، فإن "جان بويون" وانطلاقا من توجهات أخرى يركز على ما هو نفسي، فيرى بأن الزمن الروائي يجب النظر إليه بالدرجة الأولى من خلال الزمن الشخصي، أي بتوزيعه إلى ماض وحاضر ومستقبل. وهذا التوجه يقتضي الابتعاد عن البحث في التابع الخارجي للأحداث، والتركيز بدل ذلك على دراسة هذه الأحداث كما تتم داخل نفسية الشخصية في الرواية.

إن ما يهم إذن، انطلاقا من هذا التصور هو (الزمن الإنساني)، أو الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية، وهذا يقتضي فهم العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات. ومن أجل تمثل هذه

1- Georges Lukacs: Balzac et le réalisme français- P09.

2- Mikhail Bakhtine: La poétique de Dostoïevski- P61.

العلاقات لابد من فهم حقيقة الزمن السردى، والذي يختلف جوهريا عن الزمن الديكارتي، باعتباره ليس زمن التتابع، فزمنيته: "لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتتابع الواحدة تلو الأخرى، بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات، وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني المشابه، وأحيانا المطابق لاستمرارها في المكان"¹.

ومن ثمة فتوظيف الزمن على مستوى الخطاب الروائي يظل خاضعا لرؤية الكاتب، على أساس أنه هو الذي يتحكم في عرض الأحداث وفق نسق معين، يختلف بالضرورة عن النسق الواقعي. فالرواية في شكلها العام بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي وبذلك فإنها: "لم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحديثة الخارجية بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العمقي المتخيل لهذا التاريخ الحديث الذي يتجاوز هذه المظاهر الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن، وفي ما بين الأفراد والجماعات والطبقات، والأحداث، والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإيديولوجيات وقيم ومواقف"².

وعلى هذا الأساس فتشكيل العناصر الزمنية، ضمن العمل التخيلي، ينبثق دون شك من رؤية للعالم؛ ذلك لأن الاقتراب من التاريخي ضمن العمل الفني يظل خاضعا لمبدأ الانتقائية فإن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التقايس والتفاعل في الزمن وضمينه، بل إن المهم هو رؤية وتفكير العالم، من خلال المضامين وتزامنها، والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة. لأنه إذا كان التاريخ بصفة عامة جملة من الأحداث لا يحمل رؤية إيديولوجية موجهة فإن العمل التخيلي هو عملية قراءة تأويلية لتلك الأحداث تغذيها دوافع وأبعاد إيديولوجية للمؤلف والمجتمع ككل: "وإذا كان لكل رواية خصوصيتها في هذا التشكيل الزمني للسرد، فهناك قانون أول يحكم العلاقة؛ هناك علاقة بين الزمنية السردية، أو التشكيل السردى للزمن، ورؤية الكاتب، وبين هذه الرؤية وفلسفة الكاتب للزمن"³. وعليه فهذه الانتقائية توظف في النصوص عبر التاريخ لبناء رؤية محددة، مستعينة بمجموعة من الإشارات المرجعية المتجسدة في المجتمع ومساره (حاضر/ماضي)

1- حسن نحراوي: بنية الشكل الروائي - ص 110-111.

2- محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيها وزمنها - فصول - العدد الأول - المجلد 12 - ربيع 1993 - ص 15.

3- أمية رشيد: تنظي الزمن في الرواية الحديثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1998 - ص 10.

فيغدو بذلك التخيّل مواجهها لتحديات الأدلجة والتأرخة. وفي إطار هذا التصور لرؤية الزمن، لا يمكن النظر للراوي كعنصر معزول عن الروائي أو الكاتب حسبما يذهب إليه أنصار التعامل مع النص كبنية شكلية قائمة بذاتها معزولة عن مرجعها، وبذلك يتحدد المرثي لديهم: "لا كتعبير أدبي حامل لفكري أو لإيديولوجي معين، بل كمرثي هو هذه المساحة، أو هذا المجال الفضائي الذي يقع عليه النظر (...). فتبدو حركة العلاقات بين مختلف العناصر، بما فيها عنصر الراوي، ذات طابع تزامني"¹. فالراوي، وإن كان عنصرا من عناصر العمل السردي الروائي، فهو صوت يختبئ خلفه الكاتب؛ لذلك فهو في علاقته بما يروي يمسك بكل لعبة القص هو-والكاتب من خلفه- الذي يمارس هذه الوظيفة ليقيم منطق البنية. وما يتزامن على مستوى بنية الشكل، إنما يتزامن كأثر في تولّد علاقة تفاوت يمارسها الراوي في علاقته كعنصر ببقية العناصر المكونة لبنية العمل بمعنى أن: "الراوي، ومن موقعه المهيمن في العمل، يمارس وظيفته في توليد أثر في هو الإيهام بنسق تزامني للبنية. ذلك أن التزامني لحركة العلاقات بين عناصر البنية هو النسقي لها، وهو ما يخصصها ببيئة لها طابع الاتساق"².

وقد أشار "بوريس أوسبنسكي" إلى أن الإحداثيات الزمانية والمكانية هي التي تمكّن من معرفة موقع الراوي فـ: "تكون وجهة نظر الراوي في بعض الحالات، أكثر أو أقل تحديدا من الناحية الزمانية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التي يدار من خلالها السرد. من ذلك مثلا، أن موقع الراوي في العمل الأدبي قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية"³.

كما قد تتعدد المواقع الزمانية في العمل الروائي، فيستطيع الراوي أن يغير موقعه، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة في البداية، ثم ينتقل إلى أخرى. وقد تنتمي وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده، وقد يحدث الجمع بين مستويين زمنيّين أيضا حين تكون الذات الواصفة والموضوع الموصوف شخصا واحدا (كما في سرد الشخص الأول). وتكرر هذه الظاهرة في كتابة السيرة الذاتية، حين تتطابق وجهة النظر المتخذة في الزمن الموصوف في

1- ينظر بعدا نقاب سرد الروائي في ضوء المنهج البيوي - ص 113.

2- مرجع نفسه - ص 115.

3- بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان - فصول - العدد الرابع - المجلد 15 - شتاء 1997 - ص 256.

السرد مع وجهة النظر المتبناة عند زمن الوصف. ويؤكد "بوريس أوسبنسكي" عن علاقة التقييم الإيديولوجي بالمنظور الزمني: "فهناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجي من خلال المنظور الزمني، إذ يمكن تقييم أحداث الحاضر أو الماضي من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضي، كما يمكن تقييم أحداث الماضي والمستقبل من وجهة نظر الحاضر"¹.

كما يستطيع الكاتب أن يحسب الزمن وينظم تنابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن الكاتب مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لشخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به. فلا بد من النظر بعين الاعتبار إلى الحالات التي يتبنى فيها المؤلف المنظور الزمني لشخصية معينة، ويدير السرد من وجهة نظرها، ثم ينتقل فجأة كاشفا ما لا تعرفه الشخصية التي هي حامل وجهة نظر المؤلف وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن. وهكذا يتحقق الجمع بين مستويين زمنيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتي نظر مختلفتين؛ الأولى، وجهة نظر الشخص الموصوف، والثانية، وجهة نظر الشخص الواصف الراوي - المؤلف. وتبقى أي تقنية يوظفها الكاتب على مستوى الزمن أو مستويات أخرى، إنما هي خاضعة لرؤية، إلى درجة أن التقنية في حد ذاتها قد تؤثر لرؤية إيديولوجية معينة؛ فتقنية تقسيم السرد، وما ينجر عنها من تشظي زمني تعتبر ظاهرة تعبر عن قلق الإنسان المعاصر بسبب انهيار اليقينيات لديه، بل ورغبة أكيدة لديه في كسر كل الطابوهات: "فالتقنية المقطوعات المتداخلة بدرجة أساسية هي التي تميز نوع القصة المهشمة وهي تثير إحساسا بتكرار مشاهد متوازية وجمل تعويذية شاعرية وصور عنف وجنس. أكثر من قلبها لنظام تنابع الزمن"².

فيظل الزمن الروائي معبرا بشكل واضح عن رؤية الكاتب باعتباره يتشكل بكيفية متكاملة من توافر عنصرين هما الحادثة التاريخية والتخييل الفني، حيث يوظف التاريخي العنصر التخيلي لإعادة تشكيل الزمن. في حين يستعير التخيلي من التاريخي مرجعيته التي تكسبه صفة الوثوقية وعنصر مادته الحكائية التي ترصد الفعل الإنساني والتجربة الزمنية للأفراد والمجتمعات وفق القيم الفكرية المساندة لكل اختلافاتها وتناقضاتها: "فالزمن الروائي ليس في التشكيل فقط، وإنما هو تعبير عن رؤيا

1- بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان - فصول - العدد الرابع - ص 262.

2- محمد ساردي: رواية العربية والحادثة - ص 247.

الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان. فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعاً لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وهذا يقود إلى اختلاف شكل الأعمال الروائية من عصر إلى عصر آخر¹. حيث يخضع الزمن في الرواية لرؤية العصر وفلسفته، ومن ثمة أضحي ضروريا معرفة الزمن الذي كتب فيه الروائي عمله، ومعرفة هامة لوضع هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي، لأنه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خياليا. والواقع أنه لا يمكن تجاهل هذا الزمن، حتى وإن عُددَ زَمنا خارجيا، ذلك لأن الكاتب يضع شخصيات ويتبنى أحداثا وفق رؤية متلبسة بوجهة نظر عصره، وهو ما يجعل التقنية في حد ذاتها جزءا لا يتجزأ من لحظة الكتابة.

ومن المؤكد أن زمن كتابة النص، يحيل بشكل أو بآخر إلى رؤية الكاتب بالدرجة الأولى في لحظة تاريخية معينة، فالموضوع الذي يعالجه الكاتب يبقى دوما نقطة ائتلاف لأصوات مختلفة، لكن ذلك لا يمنع من بروز صوت صاحب العمل، وكما يقول باختين: "فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة داخلها يتحتم أيضا أن يدوي صوت الكاتب. فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية غيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك ولا مرّة"².

ولا يمكن تبعا لذلك إقصاء صوت الكاتب، لأنه ينبثق ضمن أي لحظة تاريخية وعبر كل نص ليوحى بمنظوره: "فكل لحظة من المحكي يتم إدراكها بوضوح على صعيدين: على صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي، ومن خلاله. والسارد نفسه، وكل ما هو مسرود يدخل سوية داخل منظور الكاتب"³.

وهذا اختوى سيقود إلى التسليم بحضور الذاتية، ذاتية الكاتب التي ترسم عبر مسارات تاريخية ومحطات يتم التنقل عبرها، ويبقى وعي الروائي محكوما بهذه المحطات والصورات الزمنية المواكبة لها؛ ومن ثمة يؤكد "سعيد علوش" على حضور الذات بالرغم من أنها لا يجب أن تكون محور الإنتاج حتى يبقى النص مفتحا دوما عما هو اجتماعي وتاريخي، يقول: "وطبعا الناحية الذاتية يصعب التجرد منها، وربما شعرنا بنقصها، والكاتب يجد من تجربته الذاتية لا كشخص، ولكن من

1- مهيا حسن القصري: الزمن في الرواية العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 2004 - ص 38.

2- مباحثيل باختين: الخطاب الروائي - ص 53.

3- المرجع نفسه - ص 83.

تجاربته ما لا يستطيع أن يتخلص منه، ولكن بمجرد شعوره بالمسؤولية سيحاول ألا يجعل ذاته محور إنتاجه"¹.

كل هذا لأن الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخاً، ولكنه يقتبس منها ما هو في حاجة إليه، ولا يعنيه أن تكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقاً هو أن يخلق وحدة منسجمة، محتملة الوجود تتفق وأغراضه الخاصة. وهو ما يعني بأن الكاتب ليس مطالباً انطلاقاً من زمنية الكتابة بتصوير التحولات المعاصرة له بشكل فوتوغرافي: "لأنه إذا اكتفى بتصوير التحولات المعاصرة في المجتمع فإننا نعرف مجدداً أن ذلك ليس أدباً بل صحافة"².

ومن أجل ذلك وجب البحث في ثانيا الذات المنتجة والمتفاعلة مع شرطيتها الزمانية والمكانية وهذا ما دفع باحثاً كـ "لوسيان غولدمان" رغم تركيزه على الوعي الاجتماعي إلى التأكيد على أن العمل يكون كبيراً كلما كان شخصياً، لأن الفردية الغنية هي القادرة على أن تفكر وتعيش رؤية للكون، بينما تكون هذه الرؤية في طور التكون وحديثة التبلور في وعي الفئة الاجتماعية.

وضمن رؤية جدلية يلتفت "بوريس سوتشكوف" إلى طبيعة العلاقة التي ترتسم بين وعي المبدع وأحداث عصره، فيرى بأن: "العمل الفني بتسجيله صور العالم، إنما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي لا يكون أبداً مؤرخاً تسجيلياً محايداً لقضايا عصره، بل هو يدافع دائماً عن الأفكار التي تحمل في رأيه معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر، وبديهي أن المفهوم الذاتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ لا يمكن أن ينطبق على المضمون الموضوعي لهذا التاريخ"³.

ومن غير شك فإن وعي المبدع الذي يتفاعل مع أحداث عصره، لا بد أن يخضع لمسارات تضبطها حركة الزمن، ومن ثمة وجب على الناقد الانتباه إلى أهمية السيرة الذاتية، وضرورة فحصها بعناية، لكن هذا لا يكفي إذا تعلق الأمر بتحليل أكثر عمقاً، لأن السيرة لا تعدو أن تكون عاملاً جزئياً ويبقى العنصر الجوهرى كامناً في العلاقة بين العمل الأدبي والرؤية للعالم التي تعكس طموح الطبقات الاجتماعية التي يتبنى الروائي موقفها.

1- سعب. عنون: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي - ص 139 - 140.

2- ريتا غوص: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1979 - ص 235.

3- بوريس سوتشكوف: المفاهيم التاريخية للواقعية - ص 21.

غير أن ما سبقت الإشارة إليه لا يعني أن تقصّي زمنية الكتابة لا يمر إلا عبر مساحة الذات المتحة للنص (التي هي ذات المبدع) بمعزل عن منظومة المرجعيات، لأنه لا يمكن التسليم بأن هناك نصا نقيا خالصا ومعزولا عن الظروف التي أنتج فيها، فهو يظل محكوما بمنظومة من المرجعيات الخاضعة دوما للتغيير والتحول.

ولعل حضور هذه المرجعيات هو ما دعا بعض الباحثين الغربيين إلى اقتراح بعض المصطلحات كمصطلح (سوسيو- نص) (Socio-texte)، للتأكيد على المجال الاجتماعي الذي يتيح النص أمام القارئ ليعايش من خلاله ما هو اجتماعي. كما أن هذه الرؤية هي التي دفعت باحثا كـ روجيه فايول (Roger Fayolle) إلى القول بأن: "كل اتصال بنص هو علاقة بين موضوع وذات ضمن دائرة التاريخ والإيديولوجيا"¹.

وهكذا فضمن زمنية كتابة النص تنطبع ذاتية الأديب الذي يدرك العالم المحيط به، ويستوعبه ثقافيا من خلال منظور اجتماعي يستجيب للمؤثرات المعاصرة، كما يستجيب لتجارب الأجيال السابقة. ومن أجل الاستجابة لهذه المؤثرات الاجتماعية لابد من الانفتاح بشكل واع على الواقع الخاضع لصيرورات التغيير والتحول، فالذات (ذات الأديب) لا يمكن لها أن تصنع هذا التحول انطلاقا من رؤية منغلقة لأن: "الإنتاج الأدبي في حد ذاته موجود لدى الفكر الاجتماعي، ويشغل الأديب في هذا السياق على تقديم هذا الفكر في شكل صياغة خيالية"².

وفي محاولة لتحقيق هذه الأهداف يوصي "غولدمان" النقد الأدبي بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للناتج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية، ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة؛ وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال الناتج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي.

ومن ثمة تطرح قضية الواقعية، والتي يتحتم على الكاتب أن يعيها من منطلق الرؤية الفنية التي تحلل ما هو كائن وتستشرف ما هو ممكن، لأن الفنان: "الذي يدين بإبداعه هو ذاته للطبيعة، يقدم لها بذلك ومثابة مبادلة، نوعا من طبيعة ثانية، لكن هذه تولدها المشاعر والفكر وتستكملها

1- Roger Fayolle: La critique-Armand Colin (Collection U)- Paris 1981- P224.

2- حميد خمندان: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - ص 13.

ويحسنها الإنسان"¹. ومن أجل تحقيق ذلك وجب على الروائي وهو يتعامل مع المراحل المختلفة ألا يندفع بتوجيه من التوجيهات السياسية، ووجب عليه أن يخلص لفنه، ويستصفي شعوره حتى يستجيب لما يحيط به من البواعث والمؤثرات استجابة لا تلغي ما هو فني، أما إذا أقحم فنه إقحاما للإشادة بفكرة أو التلغي بقيم لا يؤمن بها فإن الإخفاق لا بد أن يطبع أعماله فكريا وفنيا.

ومن وجهة أخرى فرؤية الزمن في العمل التخيلي الروائي، تجعل من زمن الرواية غير مطابق للزمن الواقعي، حتى وإن كان الزمن الواقعي مرجعية للزمن الروائي؛ فالزمن الروائي ليس زمنا واقعيا حقيقيا، إنما هو زمن تكثيف وقفز وحذف وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي. فالروائي لا يطلب منه أن يجسد شكل الزمن الواقعي وصيرورته، وإنما تتمثل مهمته في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية والإيهام التام بأن ما يعرفه هو الواقع الحقيقي: "فالرؤية الجديدة للزمن تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (حاضر الخطاب) أمّا اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود"². وهناك وسائل عدة لتحقيق الإيهام بالحاضر في العمل الروائي لعل من أهمها: الطريقة الدرامية، والإكثار من الحوار، ووجهة النظر المقيدة. ولكي تتحقق الطريقة الدرامية يجب أن يغيب تدخل المؤلف وتوجيهاته للشخصيات والأحداث، بما يمنح الشخصية الروائية مجالا لإبراز وجهة نظرها. وقد ركز أغلب الذين استفادوا من الشعرية اليونانية في تحديد تصور حول الزمن السردي، على الوظيفة والدلالة، انطلاقا من كون هذا الزمن زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو مجرد زمن مرجعي ينسب عليه الخطاب. والواقع أن زمن النص، يبقى خاضعا دوما لواقعه الخاص، وهو واقع إيهامي بالدرجة الأولى وارتكانا لهذه الإيهامية يكون صعبا، وحتى مستحيلا، تقلد الأحداث في القصة وفق ترتيب خطي مسترسل، فالإشكاليات الزمنية: "تغدو بشكل خاص معقدة في حالة التخيل، وهو ما يدعو بالدرجة الأولى إلى ضرورة التمييز من داخل الخطاب بين زمن

1- بوريس سونشكوف: المصائر التاريخية للواقعية - ص 07.

2- سعيد بقطي: تحليل الخطاب الروائي - ص 68.

القصة (...) وزمن النص"¹. ومن المسلم به أنه: "حتى في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان، وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة، إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد"².

وبصفة عامة فإن هناك محاولات متعددة استهدفت الخروج بتصور واضح حول الزمن، لكن أغلب التصورات كان تحليلها للزمن في اللغة أسير المطابقة الفيزيائية، حتى جاءت اللسانيات منذ بدايات القرن العشرين لتعطي دفعا قويا لمجال البحث في هذا المكون. وقد اتخذ هذا المسار شكلا مختلفا في تحليل الزمن، حيث شمل تحليل الخطاب ومن ثمة امتلاك شرعية استخدام مفاهيمه وأدواته في النصوص القصصية والسردية بوجه عام.

كما بذل الشكلاونيون الروس جهدا كبيرا في هذا المجال، ويرى بعض الباحثين بأنهم هم أول من وضع أسس دراسة الزمن في العشرينيات من القرن الماضي، كما ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينيات تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي. وبظهور النقد البنائي في الستينيات، ونتيجة تأثير أعمال الشكليين الروس ازداد الاهتمام بعنصر الزمن وظهرت محاولات جادة لتحليل الزمن في الرواية.

وقد أمكن انطلاقا من كل هذه الاجتهادات التمييز بين أنواع من الأزمنة، كما أمكن التدقيق في تحديد المصطلحات. ومن أنواع الأزمنة التي تم ضبطها أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة- زمن القراءة- وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها. وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية- مدة الأحداث- تتابع الفصول... إلخ.

وحسب تودوروف (Todorov) وديكرو (Ducrot) فهناك ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل وهي زمن القصة (le Temps de L'histoire) أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد (le Temps de L'écriture) وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة (le Temps de la Lecture) أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. وإلى جانب الأزمنة الداخلية يتم تعيين أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخيلي وهي على التوالي:

زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

1-Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage- P400.

2- حسن نغراوي: بنية الشكل الروائي - المركز الثقافي العربي - بيروت/الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1990 - ص112.

زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي.
الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخييل بالواقع¹.

وقد أحصى بوتور (M.Butor) ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي هي: (زمن المغامرة- زمن الكتابة- زمن القراءة) وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر، فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة) وكما يقول: "عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطة الكاتب. ونحن نفترض عادة تقدما في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة: وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرأها بدقيقتين (وربما كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين. وهذا ما يمدنا بنظام للسرعة يختلف تماما عن القصة"².

وهناك اصطلاحات أخرى حول الزمن تحيل إلى مرجعياته المتعددة، حيث يتم الوقوف عند ما يسمى بالزمن الطبيعي الذي لديه جانبين هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني؛ وإذا كان الأول له خلفية ذات ارتباط وثيق بالمراحل والأحداث التاريخية، فإن الثاني يمثل إيقاع الزمن في الطبيعة من أيام وفصول وحياة وموت.. إلخ. ويتجسد الزمن التاريخي في النص القصصي في صور مختلفة، منها استخدام الوقائع التاريخية التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها المؤلف إطارا لروايته معالم على الطريق يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كوسيلة الواقع الخارجي من النص التخيلي، وهذا ما يسميه "رولان بارت" (Effet de réel) أي الإيهام بما هو حقيقي³.

1- بعد أن يتم استعراض كل هذه الأنواع من الأزمنة الداخلية والخارجية، ينتهي صاحب "المعجم الموسوعي للعلوم اللغة" إلى كون العلاقة التي نقيمها كل هذه الأنواع هي التي تعدد الأشكال الزمنية للقصة. يراجع:

Oswald Ducrot/Tzevetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- P400.

2- ميشال بوتور: خبث في الرواية الجديدة- ص 101-102.

3- هذه التفاصيل حول الزمن الطبيعي وأنواعه؛ تعرضت لها "سيزا أحمد قاسم" بإسهاب في كتابها "بناء الرواية"- يراجع (من صفحة 45 إلى صفحة 50).

والواقع أن الدراسات الحديثة، وإن أولت اهتماما كبيرا لهذه الأنواع من الأزمنة، على مستوى النص في علاقاته بما هو خارج النص، فهي لم تَهمل تماما الزمن النفسي، كزمن داخلي تتحدد أبعاده انطلاقا من الشخصية ذاتها، ومستوى إحساسها بالعالم المحيط بها. وهذا الاهتمام ينسجم في حقيقته مع واقع تطور الرواية الحديثة ذاتها، حيث أولى الكتاب اهتماما كبيرا بالزمن النفسي، حتى أنهم بدأوا يشككون في حقيقة الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي بصفة عامة، وكل ذلك لأن: "البشر يعيشون طبقا لزمَنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمَنهم الخاص، ولا بد للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه (...). لذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي. وبهذا فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة وغير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة"¹.

وهذا الاتجاه قد قاد جملة من الباحثين في هذا الميدان إلى التركيز على تحليل الزمن الإنساني كما يظهر في الأعمال الروائية، عن طريق بحث العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات، فصار البحث مركزا ليس على الزمن في حد ذاته، بقدر ما ركز على الوعي بالزمن، وأمكن الاعتقاد بأن الزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي. هذا وإن كان غلاة البنيوية قد حاولوا فصل زمنية الواقع فصلا تاما عن زمنية النص، واعتبروا زمنية النص مغلقة لا تتوفر على أي اندماج أو انفتاح على الواقع الفعلي، انطلاقا من كون المؤلف والشخصيات يوجدان خارج الزمن الطبيعي: "وعليه فالبطل والمؤلف في رأيهم يعتبران من سكان عالم مختلف ويتحركان في زمن مختلف كذلك"².

ومع هذا فإن كثرة الاجتهادات قد قادت إلى وضع مجموعة من التصنيفات التي تبدو مهمة للتمييز بين أنواع متعددة من الأزمنة: "كما فعل هارالد فاينريش (H. Weinrich) الذي فرق بين ما أسماه بالزمن التقريري (Commentatif) والزمن السردى (Narratif)، وتحت هذا المفهوم الأساسي ميّز بحسب الأزمنة بين نوعيات النصوص التي تدخل ضمن هذا العالم أو ذاك (...) وهكذا أدخل في إطار أزمنة العالم التقريري: الحوار الدرامي - افتتاحيات الصحف - التقرير العلمي - المقال

1- ميز، أحمد قاسم: بناء الرواية - ص 45.

2- حسن بحراني: سبب الشكل الروائي - ص 194-195.

الفلسفي - التعليق القضائي وكل أشكال الخطاب الطقوسي. وتطابق أزمنة العالم المحكي مقامات أخرى للقول (...) قصة قصيرة - حكي تاريخي - رواية... إلخ"¹.

وفي إطار علاقة النص بمرجعته الواقعية، يتم الحديث عما يسمى أيضا الزمن اللغوي والزمن الواقعي، ويرى اللسانيون بأن النحو التقليدي قد كان يهدف إلى خلق المطابقة بينهما. وعلى أساس هذا الفهم وظف الروائيون التقليديون الزمن، وهو ما حدا بهم في القرن التاسع عشر إلى التركيز على الوصف، بتحديد دقيق للديكور وإطار الحدث، مع إبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، وهو ما يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات.

ومن منظور إميل بنفست (Emile Benveniste): "هناك مفهومين مختلفان للزمن؛ فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي ولا متناه وله مطابقتها عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة، والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية. وهناك من جهة ثانية الزمن الحداثي (Temps Chronique) وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير، والزمان معا مزدوجان ذاتيا وموضوعيا"². وهناك نوع من الزمن يقوم على أساس اللغة، وهو ما يمكن تسميته بالزمن اللساني (Temps Linguistique)، وهذا الزمن مرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية. ومع كثرة التقسيمات واختلاف المصطلحات - وإن كانت تلتقي عند بعضها البعض من حيث المفاهيم التي تطرحها - فالمقولة الأساسية للزمن ظلت تعتمد على نوع من المطابقة أو المقابلة بين الزمن الطبيعي والزمن اللغوي.

وإذا كان النحويون القدامى قد أقاموا التقسيم الثلاثي للزمن (الماضي - الحاضر - المستقبل) وافترضوا لهذا التقسيم طابع الكلية والشمولية، فإن هناك من ارتأى من المحدثين بأن هذا التقسيم غير دقيق، على أساس أن الزمن لا يوجد في كل اللغات، كما أن هذه التقابلات ليست زمنية محضة فليس من المعقول التسليم بكل بساطة بأن هناك خطا أفقيا تتوسطه درجة صفر تمثل الحاضر، وما قبلها هو الماضي، وما بعدها هو المستقبل. وعليه فهناك تصنيفات مقولية توجد في الاستعمال تخرج عن الخطاطة التبسيطية السابقة وهي على درجات من التعقيد والتداخل، لا يمكن فهمها إلا

1- سعيد بقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 71-72.

2- المرجع نفسه - ص 64.

داخل الأنساق اللغوية والدلالية التي ترد في سياقها. ورغم تعدد أبعاد الزمن، على الأقل على المستوى الفيزيائي في كونه (ماضيا وحاضرا ومستقبلا) ووجود هذه الأزمنة بشكل أو بآخر ضمن فضاء النص القصصي، إلا أن هناك عناية واضحة من قبل الروائيين بالزمن الحاضر، والذي جاء نتيجة اهتمامهم بحياة الشخصية النفسية أكثر من حياتها التاريخية وهو ما أدى إلى تزامن كل المستويات الزمنية في بؤرة واحدة.

والواقع أن الحاضر، هو المرجع لجميع الأزمنة في النص، فالراوي يحكي أحداثا انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي، أي أن الماضي الروائي (استخدام الفعل الماضي في القصة) له حقيقة الحضور، وهذا ينطبق على كل الملاحم القديمة والقصص الشعبية والروايات، حيث أن الماضي يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارئ: "وقد يكون ازدياد أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية، حيث لا تعرف السينما إلا زمنا واحدا هو الحاضر، وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح في طريقة معالجة الزمن وإلى محاولة ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه"¹.

ويبقى أن الزمن السردى لديه خصوصيته، ولديه ضوابطه الخاصة، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، ولا يمكن للسرد أن يوجد في الزمن: "فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن تلغي الزمن من السرد"². ومن هذه الناحية فإن الزمن السردى - كما أشرنا - بخلاف الزمن الديكارتي، لا يكون مركبا من جواهر مستقلة؛ أي أنه ليس زمن التتابع الدائم، فالأحداث التي تقع في القصة حتى وإن كان بينها روابط موضوعية، فهي ليست خاضعة لواقع الزمن الطبيعي في تواتر لحظاته وتتابعها.

وعلى هذا الأساس يميز الباحثون بين زمنين؛ فهناك من جهة زمن الشيء المحكي، ومن جهة ثانية زمن المحكي، وهو ما يمكن أن يقابل (زمن الدال وزمن المدلول)، وتحيل هذه العلاقة بين الزمنين على ما أسماه الألمان بزمن القصة وزمن المحكي. ويُعدّ الباحث الألماني "هارالد فينريش" أول من يدرّس هذا المنحى الجديد في معالجة قضايا الزمن في الرواية، حيث ميز اعتمادا على بعض من سبقه بين زمن السرد وزمن المحكي، وصاغ على ضوء ذلك ثنائته المعروفة زمن النص وزمن

1- سيزا أحمد فاسم: بناء الرواية - ص 28.

2- حسن غراوي: بنية الشكل الروائي - ص 117.

الحدث: "الأول، وتعرف عليه من خلال العلامات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص. أما الثاني فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل"¹.

ولا شك أن هناك اختلافا من حيث المصطلحات في تحديد هذين المستويين للتلفظ، ومع اختلاف تلك المصطلحات تتقارب المفاهيم فيما بينها، لأنها تشتغل دائما وفق مفهومي أساسيين هما الخطاب (Discours) والحكي (Histoire). ويقصد بالخطاب كل ملفوظ يشترط باثنا ومتقبلا، عند الأول هدف التأثير على الثاني بأي طريقة، بينما يقصد بالحكي ذلك النظام المخصص للغة المكتوبة ويتميز بحكي أحداث الماضي، وفي هذا الحكي يتم تقديم أحداث وأفعال تقع في زمن ما، بدون تدخل المتكلم في الحكي، وكأن الأحداث تحكي نفسها: "وفي نفس الإطار وضمن نفس المنحى يستفيد توماشفسكي (B. Tomachevski) من البحوث التي تقدم بها الشكلاونيون الروس، فيميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. حيث يقصد بالأول مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي فيقصد به الأحداث نفسها، لكنه يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"².

وعندما يتحدث رولان بارت (Roland Barthes) عن الزمن من هذه الوجهة، يرى بأن الزمن السردي ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي، ومن ثمة تبقى المهمة التي يسندها بارت إلى الباحث في الزمن القصصي هي التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني. أما "تودوروف" فيستعمل مصطلحي زمن القصة/زمن السرد أو الخطاب، وهما مرادفان للمبنى الحكائي والمبنى الحكائي لدى "توماشفسكي". وزمن السرد كما يرى تودوروف خطي بينما زمن القصة متعدد الأبعاد، إن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكن أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني، وهكذا نجد أشكالا متعددة بحسب علاقة زمن القصة وزمن السرد أو الخطاب³.

1- حسن بخراوي: بنية الشكل الروائي - ص 114.

2- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 70.

3- مجموع الانحرافات الزمنية والأشكال المتعددة التي تنشأ عنها، بحسب علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، ضبطها صاحباً "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" مع تقديم أمثلة عن كل حالة. يراجع:

Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- P401- 402- 403.

ومن خلال هذه الثنائية التي يتم التفريق من خلالها في الغالب بين متقابلين، تطرح فرانسواز روسوم (F. Rossum) تصورهما بالانطلاق مما تسميه بزمن التخيل وزمن الحكيم، وتفصيل ذلك لديها أن زمن التخيل مثلا يتخذ مظهرا كونيا كالإشارة إلى الفصول والأيام وسواهما، أو مظهرا مدنيا باستعمال اليوميات، أو نفسيا عند إثارته للذكريات والمشاريع والأفعال أو أحاسيس الشخصيات، أو مظهرا تاريخيا مع التحف والأعمال الفنية.. إلخ. أما زمن الحكيم فهو يضمن التابع المنظم للأوصاف، ويتحكم في صياغة وجهات النظر، كما يساعد على التدخل التدريجي والمرحلي لمختلف المتواليات الزمنية، وأخيرا فزمن الحكيم هو المسؤول عن التحولات التي تلحق الحوافز التيماطيقية.

وبالانطلاق من التمييز بين مفهومي زمن القصة وزمن الخطاب، يحدد "تودوروف" العلاقات القائمة بينهما فيوزعها إلى ثلاثة محاور وهي: "محور (النظام) ومنه يفهم استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما، لأن الأول متعدد والثاني أحادي. ومحور (المدة) التي قد تتسع أو تنقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد.. إلخ. وأخيرا محور (التواتر) ويخص طريقة الحكيم التي يختارها المؤلف لسرد قصة؛ السرد المنفرد - السرد المكرر - السرد المتواتر"¹. وينبه "جيرار جينيت" إلى أهمية التواتر السردية والذي يقصد به علاقات التكرار المختلفة بين الحكاية والقصة والتي قيدها في أربعة أنماط: "فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على التكرار يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده إلى أربعة أنماط قبلها إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"².

وفي نفس الاتجاه، يتحدث جان ريكاردو (Jean Ricardou) عن زمن السرد وزمن القصة ويضبطهما معا من خلال محورين متوازيين، وبناء على التوازي بين المحورين يدرس سرعة السرد محاولا وضع محددات لعلاقات الديمومة: "وهكذا يحدد ضمن سرعة السرد هذه الخصائص: مع

1- حسن نحراوي: بنية الشكل الروائي - ص 115.

2- جيرار جينيت: خطاب الحكاية - ص 130.

الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين. مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد. مع التحليل السيكلوجي والوصف يتباطأ الحكيم. ومن خلال الشكل ذاته يبرز ما يتعرض له الحكيم من حذف وإيقاف وغيرهما¹.

ومن بين التحويلات ما يتجلى من خلال العودات إلى الوراء، ومختلف النظرات على المستقبل وصولاً إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (بعد قليل) أو بتغيير الفصول.

ويمكن إيجاد أشكال متعددة بحسب علاقة زمن القصة وزمن الخطاب من خلال (التضمين أو التسلسل أو التناوب)، كما يشير إلى ذلك "تودوروف" وغيره. ويقصد بالتسلسل تتابع حكي قصص متعددة أو أحداث كثيرة، وبانتهاء أي واحد منها يبدأ حكي الثاني، وهكذا. أما في التضمين فيمكن لقصة أصل أن تستوعب قصصاً فرعية تحكي ضمنها كما يوجد ذلك في ألف ليلة وليلة. وأخيراً يقصد بالتناوب حكي قصتين معاً في آن، وترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى.

ويمكن بصورة عامة ضبط حركتين أساسيتين للسرد القصصي؛ من منظور تعامله مع الزمن وهما: الترتيب والمدة.

فبالنسبة للترتيب، فهو يتعلق بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص وينسق عرض الأحداث في القصة وتعني: "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"². فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي المتصاعد في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية لأن تلك المتواليات قد تبعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث. وهكذا فتارة نكون أمام سرد استذكاري (Récit analeptique) يتشكل من

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - ص 68.

2- جيزو جينيت: حطاب الحكاية - ص 47.

خلال مقاطع استرجاعية تخيلنا على أحداث تخرج عن حاضِر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي (Récit proleptique) يعرض أحداثاً هي تطلعات سابقة لأوانها: "فندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"¹.

أما بالنسبة للمدة؛ فهي التي تشكل الحركة الأساسية الثانية، وترتبط بوتيرة سرد الأحداث في القصة من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وتشتمل على مظهرين رئيسيين: المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى، ونموذجه هو السرد التلخيصي (Récit sommaire) الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة. ثم الحذف (Ellipse) وهو يُوْشِر إلى الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني، ويتميز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة، ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للسرد.

أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توزيع زمن السرد، مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة، وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي (Récit scénique) الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية، فتختفي الأحداث مؤقتاً، وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أو بتوظيف تقنية الوقف (Pause) وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقفة تعليق زمن الأحداث الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة. ويطلق "جينيت" على هذه الأشكال مصطلح الحركات السردية الأربع وهي: "الحذف والوقفة الوصفية ووسيطان هما المشهد الذي هو حوار في أغلب الأحيان، والذي يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عرفياً؛ وما يسميه النقد المكتوب باللغة الإنجليزية (Summary) وهو مصطلح نترجمه بـ "الحكاية المجلّة" أو بـ "المجمل" على سبيل الاختصار - وهو شكل ذو حركة

1 - جينر جينيت: خطاب الحكاية - ص 51.

متغيرة...) ويمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطاً كافياً جداً عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها زق على زمن القصة و زح على زمن الحكاية:

الوقفة: زح=ن، زق=0 / المشهد: زح = زق / المحمل: زح > زق / الحذف: زح=0، زق=ن¹.

وتتم العناية بالإضافة إلى الحركتين السابقتين للسرد القصصي بما يسمى التواتر (Fréquence) أو التكرار، ويتحدد مفهومه في كون الحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضاً أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد. وأنواع التواتر التي يمكن ضبطها هي الانفرادي (Singulatif) التكراري (Répétitif) والتكراري المتشابه (Itératif). في الانفرادي يوجد خطاب وحيد يحكي مرة واحدة، وهذا هو العادي. أما في التكراري فتوجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات. أما التكراري المتشابه فيوجد من خلال الخطاب الذي يحكي مرة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة ومتماثلة.

وإذا كانت هذه التصنيفات تفيد دون شك في مقارنة أي نص سردي من حيث زمنيته، فإن ما هو أهم معرفة الوظائف التي تنتج عنها. فالاستدكار باعتباره عودة للماضي، فإنه يحيل إلى أحداث سابقة عن الأحداث التي وصلتها القصة، بالإضافة إلى أنه يلي بواعث جمالية وفنية في النص القصصي ويحقق عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو إطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد. وعموماً فإن الرواية خاصة لا يمكن أن تستغني عن الاستدكار لأن: "منها ما يبدأ من الوسط كالأوديسة، ومنها ما يتحرك بين الماضي والمستقبل"².

أما الاستشراف أو (الاستباق) فباعتباره مقطعاً حكاياً يثير أحداثاً سابقة عن أوانها، فإن من وظائفه التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما قد يأتي على شكل إعلان (Annonce) عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات. ويرى "جيرار جنيت"

1- جيرار جنيت: خطابات الحكاية- ص 108-109.

2- ريبه وبلينك/ أوسين وارين: نظرية الأدب- ص 228.

بأن: "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصريح به بالذات، والذي يرخص للسارد التلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما"¹.

وإذا كان الزمن المضارع، مثلا، أقرب إلى المستقبل من الماضي، فإن باحثا كـ"ميخائيل باختين" يراه زمنا استشرافيا لديه وظيفة قد تكون بالغة الأهمية. فالزمن المضارع هو: "أكثر قربا من المستقبل منه للماضي، ويبدأ بالبحث داخل المستقبل عن ركيزة ثابتة لقيم جديدة"².

كما يحتل السرد المشهدي (Récit scénique) موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية القائمة أساسا على الحوار، مما يُمكن من تطوير الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية للشخصيات: "كما يعدّ المشهد الحوارى في النص الروائى من الوسائل المهمة القادرة على تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر. فالحوار بأشكاله الخارجية والداخلية يحقق إيهاما بالحاضر"³.

وتلعب الوقفة الوصفية، إذا لم تكن لأغراض تزيينية بحتة دورا أساسيا في تفسير الأحداث وإضفاء أبعاد رمزية ودلالية على الأشياء والشخص.

وإذا كانت جميع هذه التصنيفات وغيرها، مهمة في تحليل الزمن انطلاقا من النص، فلا يمكن بأي حال تعريضها من أبعادها، باعتبار أن الزمن لا يمكن أن يكون زمنا رياضيا صرفا، بل هو في العمق زمن نفسي واجتماعي، وإدراكا من كتاب الرواية لهذه الأبعاد اهتموا بالحاضر بحثا عن التعمق في الحياة النفسية للشخصية، فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في نفس السياق. وهذا المنحى في الحقيقة هو نتاج رؤية عميقة للزمن: "لا ترى في الشيء مركباته بقدر ما ترى الشيء نفسه، وهي من ثمة أقدر على مداخله الأشياء، والنفاذ إلى ما تنطوي عليه من أسرار ودقائق ثم إنها بتحويلها للمتعاقبات مركّز الزمن الرياضى إلى متزامنات تنمى حضور الذات في نفسها، فتتيح لها إمكانية الاستغلال الجيد لطاقتها الشخصية واستعمالها لفهم أعمق وأشمل للواقع"⁴.

1- حيزر حبیب: حساب الحکایة- ص78.

2- ميخائيل باختين: السجدة والرواية- ترجمة (جمال شحيد)- معهد الإنماء العربي- بيروت- الطبعة الأولى 1982- ص49.

3- مها حسن الفصراوي: الزمن في الرواية العربية- ص46.

4- عبد الصمد زيد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة- الدار العربية للكتاب- ليبيا/ تونس 1988- ص17.

وعليه فإن أي فهم صحيح وعميق للزمن لا يجب أن يبعد الجانب السيكولوجي للزمن والدلالات المتولدة عنه، ذلك لأن الرواية ليست مجرد سجل للواقع، فهي ككل الأعمال الفنية تفاعل مع الزمن يستشف من خلالها كل ما يطمح إليه، وهي جسر يصل الحاضر بالمستقبل وينطوي على ثنائية ما تنفك تجمع بين النسبي البشري الناقص والعالم المثالي المنشود. ولذلك فإن معالجة عنصر الزمن في القصة غالباً ما كان يُربط بالمنظورات النفسية للشخصيات وأبعادها السيكولوجية، فالشخصية تعرض في اللحظة الواحدة وهي متلبسة بتصور معين للعالم يتحدد وفق معطى زمني ومكاني.

هذا بالإضافة إلى العملية الانتقائية التي يلجأ إليها الأديب، والتي تعبر بشكل ضمني عن موقفه الإيديولوجي من التاريخ ومن الواقع. فتغدو لذلك الدلالة التي يتخذها الزمن في النص دلالة محددة وبهذا تتشكل الأزمنة في إطار متعلق ومكثف يتضمن ما هو تاريخي واجتماعي ونفسي.

وانطلاقاً من المعطيات السابقة، أدرك الدارسون المحدثون الفراغ الذي تركته السرديات في كونها لم تهتم بالزمن الوجودي والميتافيزيقي: "فرغم إدخال جنيت-كما يشير بول ريكور- للصوت السردى الذي يظهر من خلال ذاتية الراوي فإنها (أي السرديات) مع ذلك لم تهتم بما يسمى التجربة الحكائية التي يأخذ فيها الزمن كامل أبعاده السيكولوجية والميتافيزيقية"¹. ومع ذلك فهناك تصورات حاولت أن تتجاوز الوقوف عند حدود الخطاب وبنية الداخلية في دراسة الزمن، وتحلى هذا التوجه في المحاولات التي اتجهت إلى الحديث عن زمن القارئ وزمن الكاتب وغير ذلك.

ولا شك أن بحمل التصورات السابقة ستمكنا من تناول مختلف الحقائق الزمنية المثبثة على مستوى مساحة النص، سواء من حيث التقنية أو من حيث الرؤية المشكلة لهذا الزمن.

ومن أجل الإلمام بمختلف هذه الحقائق والأبعاد، ارتأينا معالجة هذا المكون ضمن مستواه الأفقي والعمودي؛ العمودي من خلال الرؤية المشهدة والوصفية والأفقي من خلال الرؤية الاستذكارية والاستشرافية.

1- سعيد بقطير: تحليل الخطاب الروائي - ص 82.

1 - الرؤية المشهدية:

يُعد المشهد الذي يجسد نوعاً من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، ضرورياً في أي نص روائي، لأنه يُوظف عادةً للتركيز على اللحظات الأكثر درامية، والأكثر تعبيراً على الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والفكرية. فالمشهد بمعنى آخر؛ له القدرة بما يحمل من تفاصيل وبما يستوعب من جزئيات على نقل صور حيّة تحاول قدر الإمكان أن تفلت من الحذف والتلخيص اللذين يتخللان بدورهما الخطاب: "فالمشهد يأتي لتقدم الموقف الخاص من خلال تصويره فترات كثيفة مشحونة، ولأن المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحياناً، فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد، حيث يتمدد الحوار ويتسع، فيعمل على قطع خطية السرد، لتقدم الشخصية نفسها"¹.

والمشهد شأنه شأن بقية العناصر في النص الروائي رؤية، إذ لا يمكن أن يُقدم اعتباطاً وإنما يُقدم انطلاقاً من منظور الراوي، هذا المنظور الذي يخضع على وجه العموم لمنظور الكاتب الضمني في النص وحتى الكاتب الحقيقي الذي من دون شك هو الذي يتحكم في جميع خيوط عالمه الروائي. والملاحظ أن الرؤية المشهدية تكتسي قيمة مركزية في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات، ولعل رواية "حارسة الظلال"² للكاتب "واسيني الأعرج" تُعبر عن أهمية هذه الرؤية المشهدية؛ في تحديد أهم مسارات العالم الروائي. ومن المعروف أن ما يمثل المشهد بشكل جلي في النص هو المشهد الحواري، يضاف إليه نوع آخر من المشهد هو المشهد الحدثي؛ حيث يتم من خلاله تتبع حدث معين بطريقة تفصيلية، تستبعد كل مظاهر التلخيص والحذف.

بهاتين الكيفيتين يمكن عرض المشهد في الرواية، وتبقى الإشكالية مطروحة بالنسبة لبعض الروايات التي تكاد تعتمد الرؤية المشهدية بشكل كامل؛ فيتحول كل فصل فيها إلى مشهد قائم بذاته، ليس بالاعتماد على الحوار وإنما بالاعتماد على تواصل الحدث واستمراره من دون انقطاع. وعلى وجه أعم يخضر المشهد في رواية "حارسة الظلال" بشكل مركزي؛ سواء في صورة مشهد حوارى أو حدثي. وتتصدر الرواية بعض المشاهد الحوارية؛ بحيث تتعدد تقنيات عرضها ومن هذه التقنيات محاورة الراوي للمتلقى أو القارئ، حيث يتم تمثيل معين للمساءلات والتعليقات

1- مها حسن الفصراوي: الزمن في الرواية العربية - ص 239.

2- واسيني الأعرج: حارسة الظلال - منشورات الفضاء الحر - الجزائر 2001.

التي قد يطرحها من يتابع بعض تفاصيل القصة كما تُروى عليه ولكن من خلال صوت الراوي/الشخصية: "ما كدت أنتهي من وضع الورد في كأسها حتى رنّ التليفون. كالعادة لم ألمسه. أقول دائما في خاطري، من يحتاجني سيصرُّ حتما على طليي.

- عادة عبثية اللامعنى والهبال اللي بلا ميزان. روح يا ولد الناس، بدأت تخرف مثل أجدادك الأوائل. الله يحفظ؟

- أعرف مسبقا أنكم ستقولون ذلك(...) وأنتم تستمعون إلى آلامي تتساءلون باندهاش: - هل أنت في وضع طبيعي؟ لماذا كل هذا العبث واللاجدوى؟ وهذه الحالة من التلاشي؟ وما سر وردة الكاسي هذه التي لا تعدو أن تكون وردة عادية"¹. فهذا الحوار المناجاتي من طرف الراوي تم من خلاله نقل خطاب المتلقين حيث يعجبون لاهتمام الراوي/الشخصية بوردة "زهرة الكاسي"، وقد ورد الخطاب في جانب منه بالدارجة لغرض الإيهام الواقعي، على أساس أن الصوت بالفعل هو صوت العامة من الناس الذين لم يفهموا سر هذه الزهرة. والتي تتخذ غير استمرار المشهد بُعد التواصل مع ثقافة الآخر خاصة الثقافة الإسبانية؛ باعتبار أن هذه الزهرة أحضرها الأجداد العرب من غادروا الأندلس ليغرسوها في الجزائر.

وفي حدود هذا العرض المشهدي، يبدو أن الكاتب ينطلق من رؤية معينة، فالمشهد في هذا السياق بقدر ما يوهم بالواقع، بانفتاحه على المتلقي، فهو مشهد يكتسي أبعادا رمزية تنسجم مع الطرح العام في هذه الرواية. و"واسيني الأعرج" عادة ما يلجأ إلى الرمز لأنه يظل يعتقد بأن: "الخطاب الأدبي من حيث اشتغاله على اللغة هو خطاب رمزي بامتياز أي أننا من أجل فهمه نحتاج إلى قوة ذهنية دافعة تخرج الخطابات من مباشرتها نحو العناصر الأكثر عمقا فيها والأكثر إنجاء"².

كما يتم في سياقات مشهدية أخرى توظيف الاستذكار كوسيلة لاستحضار بعض المشاهد، كالمشهد الذي تخاطب فيه "حنّا" جدة الراوي/الشخصية بائع الورود بحى "باب الوادي" فتذكرهم بأن سيدهم الذي نزع من غرناطة حافظ على جذوره عندما حمل معه زريعة الكاسي

1- واسيني الأعرج: حارسه الضلال - ص18.

2- نبيل منيمان (ومجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية - ص425.

الأحمر للجزائر بعد أن ظل يحلم لها بأرض صالحة. لكن الملاحظ أن الخطاب المنسوب للحدة "حنّا" خطاب مطوّل قد يمتد في بعض فقراته لصفحة كاملة، مما يدفع للسؤال حول قدرة الراوي/الشخصية على استذكاره، ومن ناحية أخرى أكثر الكاتب من إقحام التعليقات الجانبية بين مقاطع المشهد على لسان الراوي، وهي تعليقات شارحة، تميل إلى التقريرية، قللت من قيمة البعد الرمزي للمشهد؛ كأن يقول: "بالنسبة إلى حنّا زهرة الكاسي مفخرة وطنية للصبابة والتأخي"¹. فهو بذلك يحدد رمزية هذه الزهرة دون أن يترك المجال للقارئ كي يؤول في حدود السياقات التي يسمح بها الخطاب؛ فالأصل في المشهد الحواري أنه مجال لبروز صوت الشخصيات: "ففي المشهد تعتبر، اصطلاحاً، ديمومة القصة وديمومة النص متطابقتين. والشكل المشهدي الأكثر صرفاً هو الحوار (...)" وما يميز مشهداً ما هو كم الإخبار القصصي والمحو النسبي للراوي"².

وأحياناً يميل الكاتب إلى توظيف بعض المشاهد التي لا تحمل رؤية معينة، أو تكشف عن دلالة في سياق النص، وإنما هي مجرد حوارات هدفها عرض الأحداث، ومثال ذلك الحوار الذي تم بين الراوي/الشخصية وبوّاب مدخل الوزارة "الجيلالي" على هذا النحو:

"- صباح الخير حسيسن، معي شخص يريد أن يراك. يبدو أنه أجنبي.

- يا الجيلالي، أنت تعرف أنني اليوم لم أتقيد بأي موعد. عندي مشاغل كثيرة عليّ أن أتمها. هل يستطيع الرجوع غداً حتى أتمكن من استقباله كما يجب"³.

ثم يستمر المشهد ليعرف الراوي/الشخصية (حسيسن) بأن القادم عليه هو "دون كيشوت"؛ من أحفاد الكاتب الإسباني الكبير "ميغال دي سيرفانتيس". والواقع أن الخطاب إذاً كان يُقسم إلى حكي أقوال وإلى حكي أحداث، وأن المشهد هو عرض لأقوال فقد كان بإمكان الكاتب أن يدرج هذا الحوار ضمن سياق سردي متصل بحكي الأحداث على سبيل التكتيف والإيجاز، من أجل تخصيص المشاهد الحوارية لعرض المواقف ذات الأهمية الخاصة المؤثرة في حركة السرد.

لكن مع ذلك يمكن التماس وعي واضح ضمن المشاهد الحوارية، بمحاولة جعل الخطاب ينطبق على الشخصية، بحيث يتم إنطاق الشخصية في حدود إمكاناتها اللغوية وكذا المعرفية، وإن كان

1- واسبي الأعرج: حارسه الضلال- ص21.

2- شنوميت رمود كيمان: التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)- ص94-95.

3- واسبي الأعرج: حارسه الضلال- ص22.

ذلك من الصعب محاكاته على مدار النص كما هو الحال في المشهد الذي يحاور فيه الراوي/الشخصية "دون كيشوت" بعد أن التقى به لأول مرة: "هز رأسه باحترام بعد أن نزع مظل السامبريرو ثم قدم نفسه بلغة فرنسية مكسورة.

- أنا... الحقيقة... يُسمى، فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا... لكن كل الناس يسمون أنا دون كيشوت... هم يجدون شبهة كبيرة بيني وبين الشخصية التي ابتدعها جدي الأول ميغال دي سرفانتيس... بإمكانكم تسمون أنا دون كيشوت... أسهل.

- أهلا وسهلا يا دون كيشوت. تفضل أرجوك. يمكنك أن تتحدث الإسبانية، لا يوجد أي مشكل، فهي لغتي الثانية.

- "Muy bien"¹.

فيتضح أن الراوي بالرغم أنه حاول أن ينقل خطاب "دون كيشوت" في حدود إمكاناته اللغوية، وهذا ما عبرت عنه الجمل المتقطعة، وطبيعة تركيبها، فبدل أن يقول (يسمونني)، يقول (يسمون أنا) وهذا الأمر ذو أهمية خاصة على مستوى عرض الشخصية وبنائها، لكن المفارقة تكمن في إشارة الراوي إلى أن الشخصية تكلمت بلغة فرنسية مكسورة، لكنه جعلها تتكلم بلغة عربية مكسورة، ونعتقد أن ذلك يضعف وهم المحاكاة، والأحرى لو قدم الخطاب بالفرنسية، حتى وإن لجأ لترجمته.

وبالطبع فإن المشهد الحواري قد لا يتم عرضه في كل الحالات بعيدا عن تحكم الراوي في بعض مقاطعه أو أجزائه، إذ تُحذف بعض المقاطع منه لتعرض مسرودة، فالخطاب المعروض يُقطع لينتم تلخيص الراوي له على النحو التالي: "قادي الحديث عن الكاسي إلى أعماق التقاطعات الحضارية وتقلها مما قربنا من بعضنا البعض ثم أدخلته في عالمي حتى أشعره بالراحة وحدثته عن جنونيات حنا التي لم تكن تترك فرصة تمر عن الكاسي إلا واستغلته. فقد كانت تعتبرها آخر قلاع الذاكرة وبقايا تاريخ"². وهذه التقنية ضرورية في أي نص روائي، لأنه لا يمكن مسرحة الحدث بشكل تام من جهة، وإلا خرج النص عن طبيعته: "فواسيني الأعرج في جمعه بين أسلوب القص والمونولوج في

1- واسيني الأعرج: حارسه الظلام - ص 24.

2- انصدر نفسه - ص 26.

آن واحد؛ إنما يشعر بالرغبة في تشريك كل عناصر العطية الروائية بدءاً من الكاتب الراوي فالبطل وصولاً إلى المتلقي، فضلاً عن الشخصيات الخال عليها وما أكثرها"¹. ثم إن تقدم هذا الخطاب المسرود يساعد على بروز رؤية الراوي/الشخصية من خلال العملية الانتقائية والاختزالية التي يجريها على الخطاب، الأمر الذي يكرس "الرؤية من الخلف" لكن هذه الرؤية ضرورية لأنها تُسهم في توجيه الخطاب باتجاه الرؤية التي يسعى الكاتب لطرحها. وقد اتضح ذلك في المقطع السابق، من خلال التأكيد على الأبعاد الثقافية والحضارية التي ترمز لها وردة "زهرة الكاسي".

والرؤية المشهدة التي يعتمد عليها الكاتب "واسيني الأعرج" رؤية شاملة تحاول أن تخلق تناغماً بين السرد والعرض، وهو يختلف عن أغلب الروائيين الجزائريين لمرحلة التسعينيات الذين استعاضوا عن العرض بالسرد، ومن ثمة هيمن صوت الراوي لديهم على صوت الشخصيات.

فالملاحظ حضور المشهد في هذه الرواية، باعتداده في بعض الحالات على الخطاب المطول، على لسان "دون كيشوت" وكذلك الراوي/الشخصية "حسيسن"؛ وامتداد الخطاب على لسان الشخصية ليس أمراً مفتعلاً وإنما حتمته طبيعة الموضوعات التي تم التعرض لها، فـ "دون كيشوت" شرح بأسهاب كيف قدم للجزائر من إسبانيا عبر مرسيليا بواسطة باخرة تجارية من أجل التحقيق في التفاصيل الحياتية والمدن التي مرَّ بها جدُّه الكاتب الكبير "ميغال دي سيرفانتيس"، وكيف دعمته الجريدة التي يشتغل بها لأداء هذه المهمة، والراوي/الشخصية حثَّم عليه الموقف الاسترسال في بعض خطاباتهِ؛ حتى يشرح الوضع السياسي والأمني في الجزائر في مرحلة التسعينيات لهذا الصحفي ليُشخِّذ احتياجاته.

ولا تخبر هذه المشاهد - من خلال صوت الراوي/الشخصية - من رؤية وطرح إيديولوجي، إذ تم نقل منظور الشخصيات للديمقراطية، وللتيارات الدينية المتطرفة، انطلاقاً من التجربة التي خاضتها الجزائر عقد التسعينيات وما أدت إليه من نكسات:

"... حينئذٍ غير معقول، ليست الصورة التي تُعطى عندنا عن الإسلاميين. يقدِّمون دائماً كضحايا لنظام سرق منهم حقهم الديمقراطي في الانتصار والحكم. مع أن توحشاً مثل هذا لا يمكن قبوله.

1 - أحمد سمودي: عندما يتنوى المائل (فراغة داخلية لنوار اللوز) - المسألة - العدد الرابع والخامس - ربيع/ صيف 1993 - ص 131.

- يجب أن ننطلق من فكرة بسيطة. هل نستطيع أن نجتمع بين الديمقراطية وإيديولوجية العدم ونكران الدولة؟¹.

فالكاتب وهو يسوق مثل هذه المشاهد الحوارية، ينطلق دون شك من رؤيته الخاصة للجماعات الإسلامية التي يعتبرها متطرفة، وهذا شيء طبيعي لأن رؤية الكاتب تستطيع أن تعلن عن نفسها -ولو بشكل غير مباشر- حتى ضمن المشاهد الحوارية: "لأنه بدون فكرة الكاتب لا يمكن أن يجري انتقاء الظواهر والشخص والأحداث ولا يمكن أن يتم تصويرها وتقويمها"². وقد بدت أفكار الكاتب ورؤيته واضحة من خلال طُرُوحات الراوي/الشخصية الذي رأى بأن الإسلاميين يمثلون إيديولوجية العدم، وهم بالضرورة أعداء للديمقراطية، كما ذكر بالاسم أحد زعماء هذه الحركة وهو "علي بلحاج"؛ فبين بأنه يمثل حركة شعبية، وأنه محدود الأفق من الناحية المعرفية والثقافية باعتباره كان مُمرِّنا في مدرسة. وقد استطاع الراوي/الشخصية أن يغيّر الصورة التي انطبعت في ذهن الصحفي الإسباني "دون كيشوت"، مما قاده بدوره إلى استنكار ممارسات الإسلاميين التي وصفها بالوحشية. ومن ثمة تتضح رؤية الكاتب تجاه الأصولية وما انجر عنها من ممارسات فقد: "كان للأحداث التي عاشتها الجزائر أبلغ الأثر في حياة كل جزائري فلا يوجد من لم تتأثر حياته بعد هيمنة المد الأصولي وتحوله إلى حمل السلاح في وجه كل من يخالفه الرأي (...). تناول الجيل الجديد من الروائيين هذا الموضوع بحذر وبمقاربة تخلو من الخلفية الإيديولوجية، فلم يقع في فخ الوقوف مع فريق ضد الآخر أي الدفاع عن طروحات السلطة ضد الخصوم الإسلاميين، ولم يتبن هذا الجيل الإيديولوجية الإستصالية التي اشتهرت في فترة ما وكان نقده للسلطة كبيرا"³. هذا وإن كان موقف "واسيني الأعرج" واضحا من الحركة الأصولية، فهو لم يسلك مثل هذا الموقف الحبادي من حقيقة الصراع، إذ كان مناهضا للحركات الأصولية المتطرفة في كل ما كتبه.

كما يوظف الكاتب أحيانا ما يمكن نعتة بالمشهد داخل المشهد، ففي الوقت الذي يعرض فيه الحوار الذي يدور بين الراوي/الشخصية و"دون كيشوت"، يتم بالمقابل عرض مشهد حوارى وحدثي ضمنه فحواد اغتيال الجماعات الإرهابية لامرأة إطار بالولاية أمام بناتها الثلاث، ويتم

1- واسيني الأعرج: حارس الظلال- ص37.

2- فؤاد مرعي: مقدمة في غنم الأدب- ص37.

3- سبيل سينما(و مجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية- ص535.

الانتقال لعرض هذا المشهد من خلال سياق معين يتمثل في قراءة الخير من صحيفة وطنية. والطرح الرؤيوي في هذا المجال ينبثق من خلال التشديد على إدانة الجماعات الإسلامية، كما بدا ذلك من تمهيد الراوي/الشخصية لعرض المشهد: "وبحركة آلية قدمت له الجريدة قرأ بصوت مسموع وشددت بعده على بعض المقاطع الحساسة"¹. فالقراءة بصوت مسموع، والتشديد على بعض المقاطع الحساسة، توحى للمتلقي بغرض الراوي الذي يستهدف إدانة الجماعات الإسلامية، والكشف عن ممارساتها غير الإنسانية.

والواقع أن المشهد لدى الكاتب "واسيني الأعرج" يظل مشهدا مؤدجاً خاضعاً بالضرورة لصوت الراوي بما يمكن أن تتيحه مصاحبات الخطاب، أو التعليقات التي تتخلل حوار الشخصيات. فمثل تلك التعليقات من شأنها أن تؤثر على طبيعة الخطاب وتجعله خطاباً معروضا غير مباشر، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين الراوي/الشخصية و"السي وهيب" وزير الثقافة: "سيدى الوزير، ضيفكم يريد زيارة المكان الذي سجن فيه القراصنة الأتراك أحد أكبر كتاب هذا العصر. ضيفكم يتحدث عن مكان كان من المفترض أن يكون سياحيا، لكن للأسف حوّل إلى مزبلة..."

ضرب كفاً بكف مثل نساء القرية وهنّ يقصصن قصة الجارة بمزيد من الإضافات: "والله مليحة هذه؟ ما هذه السخافة؟ أتشك في حقّ الأتراك في الدفاع عن الإسلام والوطن؟ واش جابوا لبلادنا وهذه الأرض العالية؟ الذين تُسميهم قراصنة لم يفعلوا أكثر من الدفاع عن أرضهم بفضلهم نملك اليوم دولة فرضت احترامها على الجميع"².

فمن غير شك أن منظور الراوي هو الذي يفرض نوعاً من "الرؤية من الخلف" على طبيعة هذا الخطاب، فقبل أن يتكلم الوزير علّق الراوي عليه تعليقا استهجانيا حيث شبهه بنساء القرية، وهذا مما سيؤثر على مستوى تلقي خطابه من طرف المتلقي ويقلل من قيمة أفكاره، ومن ثمة يجعل من رؤية الراوي هي المهيمنة؛ الراوي "حسيسن" الذي ينظر للأتراك على أنهم قراصنة، منطلقاً من منظور إيديولوجي معين يعتبر الإسلام شعاراً دينياً وظفه الأتراك للغزو والقرصنة، لذلك لم يحترموا

1 - واسيني الأعرج: حارسه الطلال - ص 35.

2 - المصدر نفسه - ص 43.

كاتباً كبيراً كـ "ميغال دي سرفانتيس" عندما قبضوا عليه فعاملوه معاملة العبيد. وإذا كان من حق الكاتب أن يمرر خطابه الإيديولوجي ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد، وداخل خطابه ولغته، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي، فإنه مطالب بالمقابل أن يجعل من الرواية قادرة على أن تشخص جميع الأصوات: "ففي الرواية يجب أن تشخص جميع الأصوات الاجتماعية/الإيديولوجية للعصر، وتعبير آخر، جميع اللغات مهما قلّت في عصرها"¹. لكن الكاتب لم ينهج مثل هذه الرؤية البوليفونية، ونهج بدل ذلك - غير صوت الراوي - منهج الصوت المنفرد؛ وقد بدا ذلك من خلال تعليقاته الجانبية ضمن المشاهد الحوارية من أجل أن يفرض رؤيته.

ويوظف الكاتب "واسيني الأعرج" المشهد بشكل أساسي لتمرير خطابه الإيديولوجي، فإذا كانت الرواية بُنيت على فكرة كون الثقافة ممكن أن تقرب بين الشعوب كوسيلة لمواجهة العنف، فإن المشهد يأتي ليؤكد هذا البُعد الإنساني: "بدأت زيارة الضيف الإسباني على الساعة الثالثة بعد الظهر. كانت ناجحة كما أرادها الوزير السي وهيب الذي أخرج ورقة من جيبه وشرع في الكلام. حفظتُ من تدخله البسملة التي استعملها طولا وعرضا في غير أماكنها، وبعض الجمل التي رُئت في رأسي بقوة: في هذا الزمن الصَّعب المليء بالضغينة والأحقاد، وحدها الثقافة تستطيع أن تقرب بين الشعوب... دون كيشوت قام بدوره تجاه الإنسانية وبقي علينا إتمام البقية... صحيح أنه إسباني ولكنه جزائري بشكل من الأشكال. ونطالب بحقنا فيه فقد صار ملكا للإنسانية"². ويستمر هذا المشهد حيث يتم عرض اقتراح الوزير "السي وهيب" إنشاء مركز دولي للأبحاث المتخصصة في "سرفانتيس" التي يمكنها أن تساهم في ربط العلاقة بين ضفتي المتوسط، ثم الحديث عن نهاية الزيارة وتوقيع بروتوكول ثقافي بين البلدين. غير أن المشهد لا يتم عرضه بطريقة حيادية، وإنما تشوبه تدخلات الراوي وتعليقاته، فهو في البداية أشار إلى أن الوزير استعمل البسملة في غير محلها، وفي آخر المشهد علّق على بروتوكول الاتفاق بأنه لن يرى النور أبدا. ومن غير شك فإن هذه التعليقات التي تتخلل المشهد والمنسوبة للراوي، إنما تعكس رؤية الكاتب ذاته للوضع الثقافي

1 - ميجال دي سرفانتيس: الخطاب الروائي - ص 159.

2 - واسيني الأعرج: حارسه الطلال - ص 44.

في الجزائر؛ حيث يرى بأن الثقافة تُعاني من إهمال تام، وأن القِيَمين عليها من أمثال هذا الوزير لا يمتون بصلة للثقافة وللعمل الثقافي.

وفي حدود المشهد الحوارى يحرص الكاتب على مُلاءمة الخطاب لوضع الشخصية، وانسجامه معها، ويتعدى الأمر ذلك إلى تكييفه لخطاب المتكلم بما ينسجم مع طبيعة المخاطب، كما هو الحال في المشهد الذي يحاور فيه الراوى/الشخصية جدّته حنا:

"م...م...م... حسيسن وليدي؟ أشم رائحة غريبة غير الرائحة التي ألفتها في البيت.

- حنا مساء الخير. معنا ضيف اسبنولي.

- مرحبا به. صفه لي.

- آه يا حنا لو كان تشوفيه! من أين أبدأ؟ بنية قويّة تحاذي المترين تقريبا و مئة كيلو من العضلات. هيئة مثل هيئة فارس خاض كل الحروب جبال البشرات بالأندلس وخرج منتصرا"¹.

فضمن هذا المشهد تُستعمل اللهجة الدارجة على لسان الجدّة بما يخلق الإيهام الواقعي بحقيقة الشخصية، وحتى الراوى/الشخصية يكيّف خطابه بما يتلاءم مع مستويات إدراكها وتقبلها أسلوبيا وفكريا. وعليه فأسلبة الخطاب المشهدي هذه الكيفية؛ إنما تعبر عن رؤية معينة ينتهجها الكاتب على مستوى عرض المشهد، بشكل يحقق للخطاب نوعا من الإيهام الواقعي كما يبدو مقنعا بالنسبة للمتلقى.

واعتماد الكاتب على المشهد بشكل واسع في هذه الرواية، اضطره للجوء إلى تقنيات خاصة، لتعويض سرد الأحداث التي عادة ما يضطلع بها الراوى. من ذلك تسخير الشخصيات لأداء هذه المهمة ضمن الخطاب المشهدي المعروف بصيغته المباشرة، كأن يطلب الراوى/الشخصية أو "دون كيشوت" من الجدّة "حنا" أن تحكي قصة ما أو تشرح موضوعا معيناً فتتصرف هذه الأخيرة للحكي، فتقوم بما يمكن أن يقوم به الراوى تماما:

"- احك سنيورا، احك من فضلك.

1 - واسيني الأعرج: حارسة الظلال - ص48-49.

- جنية المدينة هي اسم الفيلا الأندلسية الذي كان والد جدِّي يُقيم بها. بها قضيت نعومة الطفولة مُحاطة بالنساء الموريسكيات قبل أن يحتاج المدينة سكان الجبال و بنو كلبون الذين محوا بقساوة كل أثر للحياة. فيلا كبيرة لم يملكها أحد من قبلنا..."¹.

وتسترسل الجدة بأسلوب شاعري ومفصل في وصف هذه الفيلا على امتداد أكثر من صفحة، وهي الوظيفة التي عادة ما توكل للراوي. والواقع أن هذا الوصف الاستقصائي، والمشبع بأحاسيس الشخصية لم تكن وظيفته زخرفية، وإنما اكتسب دلالات وانبثق عن رؤية تدرج في إطار الطرح العام الذي يتخلل الرواية ككل. فهذه الفيلا ذات الطابع الأندلسي التي نحن إليها الجدة إنما هي رمز للتواصل الحضاري ورمز لقيم التمدن، في مقابل قيم أخرى كرستها السلطة السياسية -من منظور الكاتب- أدت إلى تريف المدينة.

ولاشك أن الرؤية المشهدية هي المهمة بشكل واضح على الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج"، الذي يحاول في الواقع التحديد لكن ضمن تقاليد الرواية الواقعية، وترسيخ هذه الرؤية أبعده على كتابة الرواية وفق التداخليات الحرة التي من شأنها الإخلال بالتواصل الزمني؛ وعليه كانت بعض فصول الرواية عبارة عن مشهد واحد لا تتخلله أي خروقات متصلة بالحذف أو التلخيص. ومثل هذه الرؤية المشهدية هي التي جعلت السرد جزءاً لا يتجزأ من العرض، إذ لا فواصل محددة بينهما، فحكى الأحداث يوجد ضمن الإطار المشهدي لحكي الأقوال؛ الأمر الذي جعل صيغة الخطاب، صيغة معروض مباشر لا منقول:

"انتبه دون كيشوت إلى حضوري بالقرب منه وهو منغمس في التأمل. التفت نحوي. حاول أن يفرك عينيه الملتهيتين من قلة النوم والأدخنة.

- يبدو أني لم أتم بالشكل الكافي.

- حنا لا تتغير أبدا. عندما تجعد من يستمع إليها، تتمادى في غيها"².

فالرؤية المشهدية هي التي أدت إلى استعمال جمل قصيرة على مستوى السرد تتناغم مع الواقع الزمني للحدث، ثم يأتي العرض (عرض الخطاب) من غير أفعال القول ليشكل الفضاء المشهدي

1- واسيني الأعرج: حارسه الظلال - ص 55.

2- المصدر نفسه - ص 60.

بجميع حيثياته دون خُرُوقات. ويبدو أن الكاتب قد اختار أن يضيفي على روايته، من خلال اعتماده على الصوغ المشهدي، الطابع الدرامي بما أن أزمة العمل القوية تُزامن أكثر لحظات الحكاية حِدَّة على حد تعبير -جيرار جنيت-: "ففي الحكاية الروائية كان التعارض في الحركة بين مشهد مفصَّل وحكاية مُجملة يكاد يحيل دوماً على تعارض في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، بما أن أزمة العمل القوية تُزامن أكثر لحظات الحكاية حِدَّة في حين كانت الأزمة الضعيفة تُلخَّص في خطوطها العريضة وكما لو من مسافة بعيدة جداً(...) هو تناوب بين مجملات غير درامية ذات وظيفة هي الانتظار والوصل، ومشاهد درامية دورها في العمل حاسم"¹.

هذه الكيفية تحوّل المشهد إلى إطار شامل يتم من خلاله تحديد رؤية الشخصيات، تجاه مجمل القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية في مرحلة التسعينيات. وقد اقتضت الرؤية الحوارية أشكالاً معينة على مستوى تحديد مسار الخطاب وصيغته، ومن بين هذه الصيغ طرح السؤال كمحفز للمخاطب كي يحلل الأوضاع على مستوى الواقع وفق رؤيته الخاصة:

"توقف دون كيشوت أمام تمثال كبير لامرأة حُطِّم حوضها وأغلق بالإسمنت بشكل همجي.

- لماذا كُسر حوضها وأغلق بالإسمنت؟

- قصة بشعة أخرى للعقلية الرعوية التي لا ترتاح إلا إذا دمّرت كل شهوة في المدينة. لولا تدخل الوزارة لأتت البلدية الإسلامية على الأخضر واليابس بتحطيم التماثيل العارية، النسائية خصوصاً"².

فـ"دون كيشوت" في هذا السياق يسأل، عن التمثال الذي حُطِّم ثم رُمِّم بشكل خال من الذوق الحضاري، فُتِّح المجال للراوي/الشخصية كي يحلل وضع المدينة بعد أن سيطر الإسلاميون عليها، ففرضوا - من وجهة نظره - قيم البداوة كما لم يعيروا أي اهتمام للتراث الفني حيث شوهوه بكل الوسائل، بل حاولوا إزالته لولا تصدي بعض الجهات لهم؛ على غرار ما قامت به "نورة" مديرة متحف الفنون التي استعانت بالعمال لمواجهة رئيس البلدية الإسلامي الذي حاول إغلاق المتحف ذاته.

1- جيرار جنيت: خطاب الحكاية - ص 120.

2- واسيني الأعرج: حارسه الظلال - ص 92.

كما تتوالد المشاهد في نص "واسيني الأعرج" عن بعضها، فهناك المشهد الرئيسي الذي يجري في الحاضر، والمشهد الذي يمكن أن تستذكره الشخصية مؤطرا بخطابها في الماضي، ومثال ذلك ما استحضره الراوي/الشخصية حول صراع مديرة المتحف مع رئيس البلدية الإسلامي:

"- شوف يا ولد الناس، أنا ما نعرفكش. بينا القانون.

- ما كانش قانون فوق قانون الله.

- الله مش مهول حتى يدخل هكذا على ناس أميين.

- والله تتعلقي من عينيك في دار الله.

- هذا واش تعرفوا. ليس دار الله الي تتكلم عليها ولكنها دارك"¹.

فهذا المشهد المعروض داخل المشهد الرئيسي، قد حقق نوعا من التوازن على مستوى تعددية الأصوات، لأنه أسفر عن انبثاق وجهة نظر الصوت الإسلامي من خلال الخطاب المنقول المباشر، هذا حتى وإن كان الحوار بقصره لم يسمح لهذا الصوت بتحديد منظوره ومنطلقاته بالكيفية اللازمة. والملاحظ أن هذا المشهد قد ورد باللهجة العامية، حتى يتيح قدرا واسعا للتواصل مع الواقع، وتحقيق الإيهام الكافي بحقيقة هذا الجدل والصراع الذي دار بالفعل في مرحلة التسعينيات حول الفن بين التيارات الإسلامية والوطنية، وهذا ما يحقق من جهة أخرى الاختلاط الحوارى لأن: "الاختلاط الحوارى هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة، لذا تختلط على مستوى السرد كل الوحدات الأسلوبية في نسق واحد، متجانس، ثم تشكل مجموعة من الأنساق لدى واسيني الأعرج"².

والإيهام الواقعي يحاول الراوي تحقيقه حتى من خلال المشهد الحديث، حيث تحدد الوقائع بكل أسمائها وتفاصيلها: "أقترب دون كيشوت أكثر وبدأ يفك الأبجدية المتداخلة بالتشوهات التي خلفتها كتابات أطفال الحي، من أنصار الفيس F.I.S يرقق عينيه أكثر وبدأ يقرأ بصوت عال. CUEVA. REFUGE. QUE FUE D'EL AUTOR D'EL QUIJOTE AÑO 1577."³. فوصف الراوي لـ "دون كيشوت" على هذا النمط الاستقصائي وهو يقترب من تمثال سرفانتيس النصفي، ليقرأ على اللوح

1 - واسيني الأعرج: حارسة الظلال - ص 93.

2 - مشري س خليفة: سلفرة النص - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2000 - ص 139.

3 - واسيني الأعرج: حارسة الظلال - ص 100.

ما كتب بالإسبانية لتخليد ذكره؛ يحقق للمشهد إيهامه الواقعي. وواضح أن هذا المشهد لم يُقدم اعتباطاً، وإنما انطلق الكاتب من خلال عرضه من رؤية محددة؛ القصد منها إدانة التيار الإسلامي الذي ظهر في التسعينيات واستهدف تخطيط كل المعالم الأثرية والحضارية. ولكي تنطبع هذه الرؤية، أطر الراوي المشهد بعبارات من شأنها تشويه صورة الحزب الإسلامي كقوله: "الكتابات التي خطها الفيس F.I.S (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) دليل على عبور القتلة للمكان"¹.

ومن ناحية أخرى يتخذ المشهد لدى "واسيني الأعرج" كل مكوناته الواقعية، بما في ذلك تحديد هوية المتكلم، وعليه فالخطاب منسوب بالضرورة إلى شخصية محددة لديها رؤيتها للواقع بحسب موقعها ومستواها المعرفي والثقافي، فالحوار المشهدي يستعمل في كثير من الأحيان: "في تطوير الحوادث، واستحضار الحلقات المفقودة منها، إلا أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات"². على عكس بعض الكتاب الجزائريين في مرحلة التسعينيات، الذين قدموا المشاهد بطريقة أحيانا لا تمكن من معرفة من يتكلم بالضبط وما هي هويته، ومثل هذه التعمية على مستوى تحديد هوية المتكلم في الخطاب المشهدي قد تكون لديها علاقة بالكتابات ذات الطابع المتشظي أو الكتابات القائمة على التحريب. لكن "واسيني الأعرج" ينهج نهجا واقعيا في تحديد هوية المتكلم، وهو وإن استغنى عن أفعال القول أو تحديد أسماء المتكلمين في الخطاب بشكل مباشر، فإن هوية المتكلم تستنتج من السياق الذي يوظف المشهد.

ومن الواضح أن المشهد في هذه الرواية، مضبوط في الغالب وفق رؤية محددة، فهو مشهد رؤيوي سواء انبثقت هذه الرؤية عن شخصية انطلقا من خطابها، أو انطلقا من الرؤية التي يشكلها الراوي من خلال نسج العلاقات الكلية بين المتحاورين بالتوجيه الذي قد تلعبه مصاحبات الخطاب. لكن ذلك لم يمنع من إدراج مشاهد ذات النمط المجرد، تقترب في تكوينها من الخطاب اليومي الذي يتخذ طابعا إجرائيا ولا يحتمل التأويل؛ ونموذج ذلك الحوار الذي دار بين "دون

1- واسيني الأعرج: حارسه الظلال- ص100.

2- محمد يوسف نجم: فن القصة- ص118.

كيشوت" وموظفة الأمن "مايا" بعد أن روى لها قصة اعتقاله، فأخبرته بأن وقت إجباره على مغادرة الجزائر قد حانت:

"في المساء وقبل أن تغادر المكان، أكدت لي زريد(مايا) ذلك بمرارة أحسستها في حديثها.

- يبدو أنك ستجبر على مغادرة البلاد بشكل استعجالي مثلما يفعل عادة مع الأشخاص غير المرغوب فيهم. إنه قرار المعلم الكبير. أمر مؤذ ولكن أفضل من حالة السجن والأسجن بسبب تهمة تخاف أن تسمي نفسها.

- ولماذا هذا القرار القاسي؟

- ستبلغ حتما غدا بكل التفاصيل. قد لا أكون هنا للترجمة ولتوديعك هناك أشخاص آخرون يقومون بذلك.

- كنت طيبة جدا.

- أنا لم أقم إلا بما يمليه الواجب"¹.

فهذا المشهد المطوّل، والذي لا يحمل أي طابع رؤيوي، كان بالإمكان التعبير عن مضمونه سرديا، خاصة وأن "دون كيشوت" هو الراوي/الشخصية في هذا المقام. فالكاتب الواعي بفنه عليه أن يدرك جيدا ما يجب أن يُعرض، وفي المقابل ما ينبغي أن يُسرد، وما يعرض في إطار مشهدي من المفروض أن يكون مركزيا وهامًا: "لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد"².

لكن بظل المشهد رغم ذلك لدى "واسيني الأعرج" يكتسي طابعا تحليليا، فهو تحليل للواقع السياسي والاجتماعي، وإن كان هذا التحليل لا يفقد شرطه الجمالي، كما هو الحال في المقطع المشهدي التالي:

"- المدن لا ذنب لها، فهي دائما ملتقى الألوان اللامحدودة والجمال الأنحاذ، الناس هم الذين يخربون كل شيء بحقدهم ومصالحهم الصغيرة ويحولون الحقائق إلى مقابر.

1- واسيني الأعرج: حارسه الضلال - ص216.

2- ميرزا أحمد قاسم: بناء الرواية - ص91.

- كل شيء مرتبط بالتربية التي يتلقاها الناس. ببساطة يمكن أن نجعل منهم عشاقا لمدنهم أو قتلهم يحسون كل أثر للحياة. وحشنا نحن الذين خلقناه وربيناه وكسونا وأطعمناه حتى بلغ سن القتل فصفاً واحداً واحداً. جاءنا من حيث لم نكن ننتظر: من جهلنا وإصرارنا المستميت على النسيان والمحو".¹

فالحوار الذي دار هنا بين "دون كيشوت"، و"مايا" المترجمة بـ"الأمن الجزائري"، يطرح على لسان "دون كيشوت" نوعاً من الرؤية الإنسانية، من خلال رمزية المدن التي يجب أن تجمع كل الألوان، وفي مقابل ذلك تقدم "مايا" تحليلاً للواقع السياسي الجزائري الذي أتاح الفرصة لتيار إسلامي متطرف كي يمارس العمل السياسي الذي وظفه فيما بعد لممارسة العنف وقطع رقاب الأبرياء. وكما هو ملاحظ فهذا الحوار التحليلي لم يفقد في شيء اللغة شعريتها وقدرتها على الرمز والإيحاء، ومن ثمة بقدر ما كانت الرؤية في هذا السياق إيديولوجية فهي في ذات الوقت رؤية جمالية؛ ذلك لأن حتى الحوار المشهدي يتطلب مثل هذا الرمز، لكي لا يسقط في التقريرية والمباشرة: "لأن التقرير من الأشياء التي تعيب النسيج القصصي عيباً شديداً. والقاص الماهر يترجم ما يريد إلى معادل موضوعي، وبقدر ما يبرع في إيجاد المعادل تكون فنية القصة وتميزها".²

في هذه الحدود يلاحظ بأن "واسيني الأعرج" قد وظف في رواية "حارسه الظلال" المشهد بشكل مكثف، معتمداً على تقنيات متعددة. ويمكن القول بأن الرواية ككل خضعت للرؤية المشهدية، وقد أتاح الخطاب ضمن هذه المشاهد عرض وجهات النظر المختلفة للشخصيات، غير أن وجهات النظر هذه قد أطرها صوت مركزي في الغالب هو صوت الراوي/الشخصية، وكل ذلك إنما يحيل إلى التزام الكاتب ذاته بمنطلقاته وبرؤاه حول الواقع السياسي والاجتماعي في الجزائر.

1- واسيني الأعرج: حارسه الظلال - ص 213.

2- الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة (دراسة ومختارات) - دار المعارف - القاهرة - الطبعة الثانية 1978 - ص 79.

2- الرؤية الوصفية:

تؤدي الوقفة الوصفية عادة إلى إبطاء حركة السرد، حيث يكون زمن القصة منعما أو متوقفا بينما يمتد زمن الخطاب بحسب المجال الذي يتيح الراوي للوصف. وإذا كان هذا النمط من الوصف المعزول عن حركة السرد قد شاع على يد الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر، فإنه قد أخذ يتراجع لدى الكتاب المعاصرين بشكل واضح، وأخذ يندمج مع الحدث مما حوله إلى عنصر متلاحم مع العناصر السردية الأخرى لا عنصرا منفصلا عنها.

ولاشك أن الرؤية الوصفية في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات خاصة، قد اتخذت من الوصف المسرد سبيلا لها، مما يجعل من الوصف ملازما للحدث، أو منبثقا من بؤرة معينة تكسبه تلاهما مع الشخص أو حتى مع رؤية الراوي للعالم الموصوفة، وبذلك يكتسب الوصف بعدا ودلالة كونه منبثقا عن الرؤية الذاتية للشخصيات، وهو بذلك ينأى عن كونه إطارا جامدا فـ: "وفرة الجزئيات الصحيحة التي يبدو أنه يمكن استلهاها في الوصف إلى ما لا نهاية لا يمكن أن تقنع بوجود موضوعي، خارج الأدب لعالم يبدو أن الروائي لا يفعل شيئا إزاءه سوى إعادة إنتاجه ونسخه وتبليغه إلى الآخرين انطلاقا من وثيقة ما"¹.

ويمكن لرواية "دم الغزال"² للكاتب "مرزاق بقطاش" أن تجسد بشكل جلي طبيعة الرؤية الوصفية المميزة للرواية الحديثة على وجه أعم، حيث الوصف عادة ما ينبثق عن الرؤية الذاتية للشخصية، كما يتجلى ذلك في مطلع الرواية من خلال وصف فضاء المقبرة على النحو التالي: "قامات سمهرية زرقاء رقطاء تتحرك في ساحة واسعة ومحدودة في آن واحد. تتحرك بمقدار مثلما تتحرك مجموعة من عقارب أحدثت بها النيران من كل صوب. كثير من التشنج في حركاتها هذه، وكثير من الانطلاق واليسر أيضا. إنها ترقص على إيقاع الخوف والحذر، ويرقص في إثرها كل من يحيط بها، وما أكثرهم في مساحة الموت هذه"³. فمن منظور الراوي/الشخصية (مثلي القصة) تنبثق هذه الرؤية الوصفية؛ التي استقصي من خلالها جانب من فضاء المقبرة حيث تجتمعت الحشود، ومنهم رجال الأمن الذين حضروا دفن الرئيس الجزائري الراحل "محمد بوضياف" إثر

1- Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman- Editions; Gallimard- Collection idées nrf- Paris1970- P32.

2- مرزاق بقطاش: دم الغزال - دار القصة للنشر - الجزائر 2002.

3- المصدر نفسه - ص 07.

اغتياله. وكون هذا الوصف مُبَاراً انطلاقاً من رؤية الراوي المشارك، هو الذي جعله وصفاً لا يمثل وقفة وصفية حقيقية، باعتباره جزءاً من الحدث؛ فهناك من جهة حركة الشخصوص داخل الفضاء، ثم هناك هذا الوصف التعبيري الناقل لأحاسيس وانطباعات الراوي حيث بدت تلك القامات تتحرك كمجموعة من العقارب أهدقت بها النيران من كل صوب.

وعليه لم يقدم الراوي في هذا المقطع لوحة جامدة تجعل من الوصف إطاراً زخرفياً محضاً، وإنما أكسبه دلالات محددة؛ وهذه الدلالات إنما هي رؤية للواقع السياسي في الجزائر مع بدايات مرحلة التسعينيات، حيث أهدق الخطر الإرهابي ولم تكن الطبقة السياسية قادرة على معالجة الوضع، لأنها هي في حدّ ذاتها تعاني من التعفن، لذلك تم وصفها من وجهة النظر هذه بالعقارب التي طوقتها النيران، وقد تأتت هذه الدلالات من خلال تحكيم منظور الشخصية عند وصف الفضاء، فمن: "المنظور الذي تتخذه الشخصية، هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي"¹.

ومن الواضح؛ أن عرض المنظورات في حدود منظور الشخصية الرائية، هو الذي يقلص من مدى الوقفة الوصفية، بل ويجعل المتلقي لا يحس إطلاقاً بأن هناك إطاراً وصفياً معزولاً عن الأحداث: "وقد أدى تطور الأشكال السردية إلى إحلال الوصف الدال محل الوصف التزييني فترع الوصف حتى بداية القرن العشرين، على الأقل، إلى تدعيم هيمنة السرد. فاكسب أهمية درامية عوضت ما فقده من استقلالية"². فالشخصية الرائية حاضرة، ويبدو كل شيء مُبَاراً من خلال وجهة نظرها: "المقبرة مترامية الأطراف. تضم في حناياها العدد العديد من أبناء مدينتنا البحرية الضخمة. هذه التي يتعالى ديبها عن بعد. قباليّ مربع يضم قبوراً رخامية فخمة، هي قبور العظماء الشهداء"³. فالراوي (مثلي القصة) يبدو حضوره جلياً هنا في ثنايا السرد، وهو يعلن عن وجوده بضمير المتكلم، ويصف من موقعه، وأيضاً يعبر عن رؤيته تجاه تلك القبور التي يرى أنها قبور الشهداء العظماء، مما يعكس جانباً من حسه الوطني، ويوحى على مستوى الرمز بأن حاضراً الجزائر في تلك المرحلة لا يمكن أن يشرف تضحيات الشهداء العظماء وما بذلوه في سبيل عزة الوطن.

1- حسن غراوي: سبة الشكل الروائي - ص32.

2- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السرد - دار محمد علي للنشر - تونس - الطبعة الأولى 2005 - ص22.

3- مرزاق بقطاش: دم الغزال - ص07.

ويُستخرّ الراوي الوقفة الوصفية كإطار مشهدي متعدد الأبعاد، حيث يتم وصف المكان ووصف الشخصيات داخل المكان، وكل ذلك ضمن رؤية تعبيرية تنقل انطباعات الراوي/الشخصية الذاتية، مما يجعل من هذا الوصف لا يخلو من رؤية محددة تجاه كل تلك العناصر الموصوفة: "لا خطر في السماء، ولا من السماء، الزرقة بترولية كما يقال، غامقة اللون. واللباس أشبه بلباس العمال الميكانيكيين، إلا أنه مشدود إلى الأجسام شدا يضيق عند الخاصرة بحزام دقيق(...). رجال مدربون حقاً. هذا يعطي ظهره للمربع وآخر يواجهه، اثنان اثنان، في تشكيلة هندسية ليس لها من وجود إلا زمن الحروب والغدر والاغتيالات"¹. فتشكيل الوصف بهذه الطريقة يجعل من الراوي في هذا المقام بمثابة كاميرا راصدة لعناصر الفضاء، لكنه كاميرا لا تتميز بالحياد؛ ومن ثمة بدت زرقة السماء بترولية مما يحيل إلى مفارقة واضحة تعكس في الواقع وجهة نظر الراوي تجاه الوضع القائم في الجزائر آنذاك، وهو وضع فرض واقعا مأساويا طبعته الاغتيالات المتلاحقة للمثقفين والسياسيين الوطنيين من أمثال الرئيس الراحل "محمد بوضياف". ويبدو من خلال طبيعة وصف هذا الفضاء أن المكان لم يكن محايدا، بل حمل دلالات متعددة: "فالمكان لا يحمل وجودا حياديا أو موضوعيا إذ هو مفعم بالدلالة. وإذا كان عادة يتخذ دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فهو يتخذ دلالاته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية المركزية"².

ويتوغل الراوي/الشخصية ضمن العالم الموصوف بـ "أناه"، فيعلن عن وجوده بشكل صريح، عن طريق توظيف ضمير المتكلم، ليوحى بأنه الراوي وفي ذات الوقت الرائي. وبذلك تعكس الرؤية المصاحبة كل حيثيات المشهد، إنها "الرؤية مع" والتي تجعل من السرد سردا آنيا يحقق لمثل هذا الوصف الحد الأقصى من الإيهام الواقعي: "أغصان شجيرة تظللني، وعيناي مسمرتان في أصحاب القامات السمهرية الزرقاء الرقطاء. لست أدري ما السبب، ربما لأن الأشكال التي تخرج عن نطاق ما هو طبيعي تجتذبي إليها(...). ثلاثون سنة كاملة من المؤامرات والأطماع والأحقاد والدناءات"³. فهذا الوصف المذوّت يسمح للراوي الرائي أن يحدد رؤاه وينقل مواقفه؛ فأصحاب القامات السمهرية الزرقاء، إذا كانوا هم رجال الأمن فإن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فهم

1- مرزاق بقطاش: دم الغزال- ص 11.

2- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2000- ص 56.

3- مرزاق بقطاش: دم الغزال- ص 15.

رمز، في هذا الموقف بالذات، لكل من شكّل خريطة المشهد السياسي في الجزائر منذ الاستقلال، والذي تميز من وجهة نظر الراوي/الشخصية بالمؤامرات والانقلابات والأطماع.

وتتسع الوقفة الوصفية لتشمل حتى التعريف بالراوي/الشخصية، وهو الكاتب ذاته هنا، الذي يعلن عن اسمه صراحة ليوحي للمتلقي بأن القصة قصته، وأنه عايش أحداثها بالفعل وشهد وقائعها وكان طرفاً فيها: "مرزاق بقطاش بن رابح البحار الذي عمل في البحر سبعة وأربعين سنة دون انقطاع، في السلم وفي الحرب ومات ذات ليلة صقيعية بسبب من تدهور في عضلته القلبية، مرزاق بقطاش، هذا الواقف الآن مع المشيعين من كبار السياسة في هذا البلد، كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت وفقاً لما تراكم في أعماقه من تجارب ومن حصيلة مطالعته في الآداب العالمية"¹.

فالكاتب هنا يتكلم عن نفسه بضمير الغائب، فيعرف بوالده رمز الإنسان الشعبي البسيط، الذي ظل يكافح من أجل لقمة العيش، كما يعلن عن مشروعه المتمحور حول كتابة رواية تعالج موضوع الموت. وكل هذه الإحالات في الواقع لم ترد كإطار وصفي غايته ملء الفراغ، وإنما الأمر يتعلق برؤية الكاتب في تحليله للواقع الاجتماعي والسياسي في الجزائر على وجه أعم. فالتذكير بماضي الأب القائم على الكفاح يحمل على المستوى الرمزي إدانة لهؤلاء السياسيين الذين تحلقوا حول قبر "محمد بوضياف" وكل تطلعاتهم تهدف لاستنزاف ثروات الوطن لأغراض شخصية، أما عن رغبة الراوي/الكاتب في تأليف رواية عن الموت فلأن ذلك هو جزء من تجربته الواقعية، تجربة الوصن وتجربة الذات؛ تجربة الوطن بالنظر إلى الدماء التي سالت، وتجربة الذات لأن "مرزاق بقطاش" نفسه تعرض لخسارة اغتيال سيروي وقائعها في هذه الرواية. فالرؤية الوصفية المقدمة قد شخّصت كل مظاهر التفكك والتراجع وانحيار القيم التي انتابت مرحلة التسعينيات: "إذا كان الواقع في سنوات الدولة الوطنية ينطوي على التناقض... وفي سنوات الثمانينيات مرعباً وإن كان واضحاً. فانشق المنتج على نفسه، وحوّل النص إلى لغز شفراته التأويلية مبذولة متاحة، فإن الواقع في التسعينيات (...) ما يفتأ يعمق لدينا الإحساس، ليس فقط بالتناقض والرعب، بل أيضاً بالتفكك والابتدال والعربة والعزلة واهتزاز القيم"².

1 - مرزاق بقطاش: ده العراق - ص 23.

2 - عبد الحليم بعلام: العنصرى المكنة (دراسات في السرد العربي الحديث) - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء 2001 - ص 63.

وهذا الشكل تغدو الرؤية الوصفية في هذه الرواية منتجة لرؤية إيديولوجية، من خلال خضوعها كلية لوجهة نظر الراوي (مثلي القصة)، وهو راو لا يكتفي بالوصف الموضوعي وإنما يُخضع الموصوفات في الغالب لرؤيته الخاصة، الأمر الذي يجعل الوصف يمتزج بالآراء والمواقف الشخصية له، ويدفع إلى توظيف الاستدكار بشكل مكثف، فتأتي المقارنة في كل مرة بين الحاضر والماضي لأن هذه المقارنة تفضي بدورها إلى تحديد موقف معين من الواقع الراهن: "الآن تسكت الكائنات كلها من إنس ووحش وطيء، حتى الهوام تسكت هي الأخرى، أو هكذا يخيل إلي. وينطلق صوت المؤبن متحذلقا متصنعا. ما العلاقة بينه وبين الفقيد فينطلق في هذا النواح كله؟ تعودني الآن ذكرى عبد العزيز بوتفليقة وهو يؤبن الراحل هواري بومدين أواخر 1978، شتان ما بين المؤبنين!"¹. فيتضح أن الوصف في هذا السياق، قد اكتسى طابعه التعبيري الكامل وأوحى برؤية الراوي/الشخصية الذي بدا له صوت المؤبن الذي أبّن الرئيس بوضياف متحذلقا ومتصنعا، على عكس صوت "عبد العزيز بوتفليقة" الذي أبّن الرئيس الراحل بومدين في السبعينيات والذي تميز بالصدق. وانطلاقا من ذلك فالراهن السياسي لا يعبر من وجهة نظر الراوي إلا عن الافتعال، لأنه من صنع سياسيين دفعوا الوطن إلى الدرك الأسفل، فكانت النتائج تلك الصورة المأساوية التي تداعى إليها الوضع في مرحلة التسعينيات. ومن ثمة فالكاتب يبدو أنه ينطلق من رؤية محددة؛ وعلى أساس من ذلك يحاول أن يجعل كل العناصر السردية -بما فيها الوصف- في خدمة موضوعه لأن: "فكرة الكاتب لا يمكن من دولها انتقاء الظواهر والشخوص والأحداث. ولا يمكن تصويرها وتقديمها"².

وعلى مستوى آخر تبدو التقنية المعتمدة في الغالب في مجال الوصف قائمة على اعتماد الوصف الانتقائي على حساب الوصف الاستقصائي؛ الأمر الذي يحافظ على انتظام حركة السرد، ويوهم بأن الحدث مستمر، ولعل ذلك ما يدفع الراوي إلى التنازل في كثير من الأحيان عن التدقيق في وصف ملامح الشخصيات، والتركيز بدل ذلك على نقل خطاها: "أسترق النظر إلى الوجوه في هذا المربع الرخامي المهزوز. الفقيد الذي يهال عليه التراب الزعفراني لم يعد يهمني. قال البعض: حبذا لو أنه بقي في معمله بالمغرب يصنع القرميد والآجر! وقال البعض الآخر: كان لابد أن يموت هذه

1- م. إ. لقطاني: دم العرال - ص 25.

2- مواد مرعي: مقدمة في علم الأدب - ص 37.

الميتة حتى لا يضيع في زحمة التاريخ!"¹. وقد يعلن الراوي/الشخصية صراحة اهتمامه بالوصف، خاصة وصف ملامح الوجه باعتباره أساسيا في السرد الروائي، ويتخذ من ذلك مطية أو تمهيدا لوصف الشخصية المراد التعريف بها. ويُعدُّ ذلك مظهرًا من مظاهر الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، على أساس أن الراوي ليس ذاك المختفي خلف الكواليس، وإنما هو حاضر بوجه الخطاب للمروري له بشكل مباشر: "الوجه هو أساس الكتابة الروائية. لا يمكن أن أكتب قصة أو رواية دون أن أصف تقاطيع هذا الوجه (...). لو كتبتُ عن بوضياف في يوم من الأيام لقلت إن له وجهًا فرعونيًا: جبهة قوية، وعينان جاحظتان، وصوت ينفر من حنجرته نفورًا، وكل ذلك يدفعني إلى الحكم عليه بأنه ثائر مغرق في ثوريته، ومن ثم في رومانسيته الحاملة، ولهذا خدعه القتل وصوبوا رصاصاتهم إلى القفا والظهر"². وفي حدود هذه الوقفة الوصفية، تتشكل الرؤية التي يقدمها الراوي انطلاقًا من الإيحاءات والدلالات التي أكسبها ملامح وجه الرئيس بوضياف، وهي دلالات تشي بتعظيم هذا الرجل الوطني الذي عاد إلى بلاده في عز أزمته وبذل كل ما في وسعه كرئيس لوضعها في المسار الصحيح، لكن أيادي الغدر لم تمهله فأقدمت على اغتياله.

والواقع أن الفصل الأول من هذه الرواية المعنون بـ "ما قتلوه وما صلبوه" موطن بكامله ضمن إطار وصفي على اعتبار أن الراوي تعرّض فيه بالوصف لكل عناصر الفضاء التي اقترنت بمراسم دفن الرئيس الجزائري "محمد بوضياف"، فوصف المشيعين والمقبرة ومراحل الدفن. لكن شاب هذا الوصف مجموعة من استذكارات الراوي/الشخصية الذي تقمصه الكاتب، لأن الرواية ككل تروي جانبًا من سيرة "مرزاق بقطاش" ذاته. وتلك الاستذكارات كانت عبارة عن تداعيات، تمّ من خلالها الربط بين الحاضر والماضي؛ الحاضر الذي شهد اغتيال الرئيس والماضي الذي شهد اغتيالات شبيهة عبر بقاع العالم وعبر التاريخ.

أما في الفصل الثاني المعنون بـ "منطقة الأنبياء" فالراوي يختار الحديث عن بطل تخيلي من صناعه؛ أصيب بسرطان في المخ لكن نجّاه منه بفضل عملية أجريت له، وصار كل همّه تأمل المقبرة من شرفة المنزل الذي يسكنه بواسطة منظار مكبر، ويبدو أنه استقر في الأخير على إقامة علم حديد يسميه "علم الجنازات".

1 - مرزاق بقطاش: ده الغزال - ص 34.

2 - انصرافه - ص 35.

وفي حدود المقاصد التي يسعى الراوي لتضمينها مثل هذه الشخصية التخيلية، لم يهتم بالوصف الخارجي، بحيث لا يمكن معرفة اسم هذا البطل، ولا تمثل ملامحه المورفولوجية فقصارى ما هنالك وصف قُدِّم له على النحو التالي: "فإنني ارتأيت أن أرصد حياة إنسان شارف الموت أو نجا منه، وبذلك أكون صادقا مع مثل هذا الإنسان ومع نفسي أيضا. ووقع اختياري على إنسان في حوالي الأربعين من العمر، صاحب ثقافة واسعة ونظرة فنية للأمور (...). بل إنني اخترت أن أسكن هذا الإنسان شقة عالية تطل على إحدى المقابر حتى تكون طقوس الموت أشد وقعا في النفوس وأقرب إلى الحقيقة"¹. وانعدام الوقفة الوصفية التي من شأنها تحديد ملامح الشخصية، قد يعود في جانب منه إلى ضبابية الرؤية التي يتمثلها الكاتب في حد ذاته وهو يعرض قصة هذا البطل، فهو بطل تصدر عنه أشياء غريبة قد لا تكون لها دلالة محددة، اللهم إلا الانشغال بموضوع الموت، الذي يحيل إلى واقع الاغتيالات التي ميزت مرحلة التسعينيات والتي طالت أغلب شرائح الشعب الجزائري.

ويتم الوصف، في إطار تلخيصي فيضفي على السرد نوعا من الحركة والدينامية، فالراوي يصف مشاهدات بطله على مدار الأيام وانطلاقا من الموقع الذي يحتله، ورغم ثبات موقع البطل الرائي إلا أن ذلك لم يمنع من استقصاء الفضاء بشكل شامل فـ: "ثبات موقع الرائي لا يمنع تحول البصر في أكثر من اتجاه خاصة إذا ما كان الموقع استراتيجيا يوهم الرواة أن الشخصية هي التي اختارته بمحض إرادتها"². وعليه يتخذ الوصف أبعاده المتعددة والشاملة، انطلاقا من موقع البطل، على الشكل التالي: "المقبرة على بعد مائتين وخمسين مترا تقريبا بكل المشاهد المتجددة المتكررة كل يوم. وهو، من طابقه الخامس هذا، لا يجد صعوبة في متابعة ما يجري فيها من حركات من الصباح إلى ما بعد الظهر. الزائرون والزائرات، القبور الجديدة التي تحفر، الجناز وأنواعها، المشيعون وأشكالهم، الحزابون، السيارات التي تتوقف بمحاذاة المقبرة ومن يتزل منها من عظماء وبسطاء وسياسيين وعمال وفتيات وأطفال وشيوخ، ثم إن هناك الحي السكاني الواقع إلى يمين المقبرة..."³. وبهذا الشكل يتوغل الزمن وحركيته بين ثنايا الوصف، فلا يبدو الوصف المقدم وقفة معطلة للسرد،

1 - مبراق غطاش: دم الغزال - ص 45.

2 - محمد نعيم العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي - ص 89.

3 - مبراق غطاش: دم الغزال - ص 52-53.

فمشاهدات البطل على مدار الأيام احتُرلت بكيفية مكثفة في هذا السياق. وبالإضافة إلى ذلك تم الانطلاق من زاوية نظر محددة فُبِّر الوصف انطلاقاً من الشخصية الرائية، وبالتالي تحقق الإيهام بأن العناصر الموصوفة هي جزء من الرؤية وبالتالي فهي جزء من الحدث؛ وهذا الأسلوب من الوصف يلجأ إليه الكتاب سعياً منهم إلى الإيهام بالواقع: "فلا يوصف إلا ما يمكن لشخصية بشرية أن تراه. وإذا وصف ما لا يمكن أن تراه عدّ ذلك تدخلاً من الكاتب وتبيداً للوهم الواقعي"¹.

ورغم أن الراوي هو الذي يتكلم بصوته، وهو يتعرض بالوصف لتلك المشاهد إلا أن مسافات الرؤية تبقى محترمة في نسبتها للشخصية فإذا كان الذي يتكلم هو الراوي فالذي يرى هي الشخصية: "الشيء الوحيد الذي ينقصه في شرفته هو أنه لا يستطيع أن يسمع أصوات الذين يأتون إلى المقبرة من مشيعين وعشاق ومدخني الحشيشة. المسافة بعيدة نسبياً، في بعض الأحيان، تبلغه همهمات وشقشقات، ثم يسود الصمت"². ومن الواضح أن الوصف لا يمكن أن ينحصر في كونه إطاراً زخرفياً جامداً، فلدى الكتاب الواعين بفنهم، لا بد أن يحتل مكانه من خلال الدلالة والوظيفة التي يسخر لها، أو بعبارة أخرى فبقدر ما هو منبثق عن رؤية بصرية، فهو بالأساس معبر ضمن العالم الروائي عن رؤية فكرية، وهكذا يشي الفضاء الموصوف في السياق السابق بأنه تأمل فلسفي في حقيقة الموت؛ فيغدو الوصف هنا وسيلة تنم عن أبعاد دلالية عميقة، وهو أداة أساسية في البناء العضوي للرواية وليس: "هادفاً إلى تزيين النص بالعناصر البلاغية أساساً (كالاستعارات وضروب التشبيه وما شاكلها) حتى وإن لم تكن مؤتلفة مع أجواء القصة وروحها"³.

وتظل الرؤية الوصفية في هذه الرواية، رؤية ليس من شأنها تعطيل حركة السرد أو صيرورة الحدث، فإيقاع الزمن يحافظ على وتيرته في الغالب باعتماد ما يسمى بالوصف المسرّد: "أبصروا به يسحب كرسيًا وثيراً إلى الشرفة ويدرس طريقة جلوسه عليه، ثم يقوم ويعاود الجلوس وهو ينظر باتجاه المقبرة كأنما هو مسّاح أراضٍ أو عسكري قناص يريد أن يحدد بالضبط موقع الهدف حتى يناله. تبادلوا النظرات فيما بينهم وهم يتعودون بالله من الشيطان"⁴. فالوصف هنا جزء من الحدث، ثم إن الخاصية التي يتميز بها أنه اعتمد تبثيراً متغيراً، فبعد أن كان التعبير الداخلي منبثقاً عن

1- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي- ص38.

2- مرزاق بقطاش: دم الغزال- ص53.

3- محمد الخو: الخطابات القصصية في الرواية العربية المعاصرة- صامد للنشر والتوزيع- صفاقص(تونس)- الطبعة الأولى 2003- ص209.

4- مرزاق بقطاش: دم الغزال- ص55.

الشخصية المركزية، حُوِّل في هذا السياق إلى أفراد عائلته الذين أبصروا به في تلك الوضعية. ومن غير شك أن الوصف انطلاقاً من بؤر متعددة يعتبر وسيلة لتعددية الأصوات، وهو ما يُمكن من معرفة وجهات نظر كل الأطراف بإزاء بعضهم البعض.

وواضح أن قصر الجمل الوصفية، واعتماد الوصف على الرؤية المصاحبة انطلاقاً من الرؤية الذاتية للشخصية هو الذي يضيف على الوصف تلك الحركة الزمنية السريعة، حيث يغدو الوصف جزءاً من الحدث: "النغمة الجميلة الوحيدة في هذا المشهد الحياتي الأخير إنما هي قمم جبال الجرجرة التي تظهر عن بعد وقد كللتها الثلوج وتزنت سفوحها بضباب أزرق خفيف. وكان أن عمد إلى المقارنة بين هذا المشهد، أي مشهد المقبرة، وبين صورة مصغرة لمسرح يوناني قدم¹". فالفارئ في هذا المقطع يرى مع الشخصية ومن موقعه حيث ظهرت للبطل جبال جرجرة على تلك الهيئة، وهذه الرؤية الذاتية لم تمنع الراوي من تقديم رؤية موضوعية داخلية، مكّنت من معرفة ما كان يفكر فيه البطل آنذاك، حيث كان يعقد مقارنة بين ذاك المنظر وصورة المسرح اليوناني الموجودة لديه؛ وبهذا الشكل تتيح مثل هذه الرؤية الوصفية، أن نرى مع الشخصية، وأن نرى الشخصية في ذات الوقت من الداخل. وعلى المستوى الفكري فهناك قصيدة معينة تنبثق عن هذا الوصف الذي تمت فيه المقارنة بين منظر وآخر؛ منظر المقبرة وصورة المسرح اليوناني القديم، فإذا كان كلاهما يرمز للتلاشي والفناء، فالبطل ومن منظوره الذاتي يصرح بأن المسرح في تلك الصورة أشد نبضا بالحياة. وهي رؤية قد يدعمها الكاتب ذاته في ظل واقع التسعينيات في الجزائر حيث هيمنت ثقافة الموت والاعتقالات، وكان ذلك نتاجاً لإخفاق حضاري من غير شك، وعليه بدا المسرح اليوناني نابضاً بالحياة لأنه رمز لحضارة عريقة، بينما جسدت المقبرة واقعا جزائرياً كرمز للانهيار والعجز الحضاري.

ولا يتنازل الراوي (غيري القصة) الذي يروي بضمير الغائب تماماً عن الوصف، غير أن الوصف الذي يتأتى عنه بمعزل عن رؤية الشخصية، يظل وصفاً مرهناً حدثياً وزمناً، وبالتالي يفلت من أن يكون وقفة وصفية: "قرب كرسي من الشرفة ووضع الدفتر الضخم بين ركبتيه. الشمس مشرقة في هذا اليوم، وبقايا الضباب الأزرق تبددت في سماء المقبرة. لقد انتصف النهار، لكن المقبرة ظلت

1. مذكرات لفظات دم العزال ص 58.

مقفرة على الرغم من أن حفاري القبور انشغلوا بأعمالهم منذ الساعة الثامنة صباحاً¹. و يتدرج الوصف شيئاً فشيئاً ليُبار على عين البطل، وتُوظف أفعال كـ (رأى، أبصر) لتمثيل الرؤية الذاتية، والإيهام بأن الرؤية مصاحبة أو رؤية مع؛ بل ويستخدم الخطاب غير المباشر الحر لتحقيق هذا الغرض في قوله (آه إنه يراهم الآن): "وهو يضبط المنظار. آه، إنه يراهم الآن. تسعة أشخاص. يبدو عليهم القهر. توزّعوا على ثلاثة أماكن. قبور جديدة. إنه يبصر بهم وهم يمسحون العرق عن جباههم ويتبادلون الكلمات. يستطيع أن يبصر شفاههم وهي تتحرك، لكنه لا يحسن قراءة الشفاه وحركاتها"². إنها إذن رؤية وصفية تجعل من زمن القصة متواشجا بزمن الخطاب، لكن هذا التواشج لا يمنع الراوي من الوصف، حتى ليعد الوصف من العناصر الأساسية في هذه الرواية التي استغنت بشكل يكاد يكون كلياً عن المشهد الحوارى. ويبدو أن الراوي التزم الحد الممكن لنقل الرؤية الذاتية للبطل الأمر الذي جعل الموقع لا يتيح للشخصية أن تسمع، بقدر ما يتيح لها أن ترى بواسطة المنظار المكبر؛ كما أن طبيعة السرد الآتي بتركيزه على الحاضر قد أوحى بحضور الراوي لينجز مثل هذه الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع.

وينتق الوصف في بعض الحالات عن الرؤية الذاتية للشخصية، إلى درجة أن صوت الراوي يتلاشى أو يوهى بالتلاشي، ويتيح الخطاب المباشر الحر هذا النوع من الرؤية: "وها هو يعود بالفعل إلى المقبرة (...). ما الذي يفعله هذا الفتى الشاحب الذي يختفي وراء لحية ضاع البعض منها في أعلى الحدين؟ عجيب أمره حقاً. لا يكاد يتجاوز العشرين من عمره ومع ذلك فهامهم بعض الشيوخ يتحلّقون حوله. حركات شفّته سريعة، وهي متبوعة بحركات عنيفة من يده اليمنى. من يدري فلعله يتحدث عن الموت والآخرة والحساب والعقاب. يا له من محظوظ! يتحدث عن الموت وهو لا يدري بعد ما الحياة. هذه هي سيماهم، أولئك الشباب، في عالم اليوم"³. فالوصف هنا طغى عليه الطابع التعبيري، وهو ينقل وجهة نظر الرائي الذي هو البطل في المرئي الذي هو ذاك الشاب الذي أمّ مجموعة من الشيوخ في صلاة الجنازة. وهذا المقطع الوصفى، في الواقع إنما يحمل في ثناياه رؤية الكاتب ذاته للحركات الأصولية التي نَحَتْ نحو التطرف والمغالاة، فقد بدا منظر هذا الشاب

1- مرزاق بقطاش: دم الغزال - ص 68.

2- المصدر نفسه - ص 68.

3- المصدر نفسه - ص 70.

غريبا بلحيته تلك التي لا تتناسب مع سنه، كما بدا غريبا أن يوم شيوخا أكبر منه سنًا، وأن يتحدث عن الموت وهو لم يدرك بعد الحياة. كما بدت حركاته عنيفة؛ وفي ذلك رمزية لما لجأت إليه الحركات الإسلامية من عنف في مرحلة التسعينيات ورمزية لعدم تمثل هذه الحركات أي رؤية حضارية، باعتبار أن محور الاهتمام كان الحديث عن الموت مع إهمال تام لضرورات الحياة. وتحويل هذا الشاب إلى رمز اجتماعي، هو ما يضيف على الرواية الطابع الموضوعي: "وهكذا يغدو الأدب اجتماعيا بقدر ما يغدو ذاتيا لأن طرق الموضوعية في الأدب تمر عبر الاعتراف بذاتية الأديب. وبذلك تنتصب أمام الأديب مرآة الإنسان الاجتماعي والإنسان الفرد"¹.

وفي حدود الرؤية المصاحبة أو "الرؤية مع" تتشكل المنظورات، ويتخذ الوصف أبعاده الدلالية، وهو ينأى عن كونه إطارا زخرفيا جامدا، وعلى المستوى الزمني يسمح كل مرة باستمرار الحدث والحفاظ على صيرورته وكل ذلك لأن العناصر الوصفية تحيل دوما لفعل الشخصية في المكان: "صاحب القامة القصيرة التي تشد الأنظار إليها. من الرياحين إلى الورود وإلى الوقوف وقفة العساكر لاستذكار الأموات بدلا من تلاوة فاتحة الكتاب ترحما عليهم آه، علم الجنازات لا بد أن يركز أساسا على الأخلاق العالية"². ففي هذا المقطع تم وصف صاحب القامة القصيرة، كما وُصفت إجراءات تأييد الميت من وضع الورود إلى الوقوف وقفة العساكر، وقد ألمح الخطاب الذي أعقب الوصف (آه، علم الجنازات لا بد أن يركز أساسا على الأخلاق العالية) بأن الصوت هو صوت البطل، وقد يكون صوت الراوي متماهيا مع صوت البطل وعلى هذا الأساس فالراوي يرى ويتكلم مع الشخصية، وقد يتبنى في آخر المطاف منظورها الفكري وحتى الإيديولوجي. ووضح في هذا السياق أن هناك تعلقا بالقيم الإسلامية، واستنكارا للقيم الغربية، ومن ثمة ليس معقولا من وجهة النظر هذه أن تُستبدل قراءة الفاتحة على الميت بوضع الورود عليه والوقوف تلك الوقفة العسكرية؛ لأن ذلك إنما يعبر عن مظهر من مظاهر التخلي عن الهوية والاضمحلال في حضارة الآخر.

1- إحسان سر كيس: الأدب والدولة - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1977 - ص 107.

2- مرزاق بقطاش: دم الغزال - ص 84.

أما الفصل الأخير من هذه الرواية فهو المعنون بـ "مرزاق بقطاش"؛ يتكلم فيه الراوي/الكاتب عن تجربته السياسية وتجربته مع الموت، حيث عُيِّن في عهد الرئيس الجزائري "محمد بوضياف" عضواً في المجلس الاستشاري الوطني (المجلس الشعبي الوطني حالياً)، ثم تعرض لمحاولة اغتيال وأصيب بطلقة رصاص في رأسه. وعليه فالراوي/الكاتب (مثلي القصة) يصف الحادث كما يلي: "انبرى شاب على بعد خمسة أمتار مني. شاب لا رأس له، أجل. سترة ذات لون أخضر مائي في عز الصيف. وتحركت يمناه إلى الجانب الأيسر من خصره. أحسست أن في الأمر سرا خطيراً، لكنني تراجعت عن الإحساس بالخطر. التراجع حدث في رفة جفن وسط تلك الدكنة الليلية. وأشباح الفتيان الذين كانوا يلعبون الكرات الحديدية قبالي لم يعد لها من معنى آخر سوى الفراغ، سوى حالة اللاعقل"¹. فالراوي/الشخصية في هذا السياق ينطلق من منظوره الذاتي ليقدم وصفاً خارجياً وداخلياً؛ وصف خارجي للشخص الذي انبرى لاغتياله، ووصف داخلي للإحساس بالخطر الذي اعتراه. والتزام الرؤية أو تضيق مجال الرؤية، في حدود ما يمكن أن يراه من يُفاجأ بإطلاق الرصاص عليه واضح في هذا الوصف، فقد بدا الشاب بلا رأس لأن الضحية لم تكن لها الفرصة لرؤية ملامحه، كما بدت الدكنة ليلية بما يستجيب للغيوبة التي اعترت الراوي لما تلقى الرصاصة، ثم بعد ذلك يأتي الغياب التام الذي وصف بحالة اللاعقل. وشيء طبيعي أن يتم اعتماد مثل هذا التبثير بقصد الإيهام الواقعي، لأن المبثّر في هذا السياق هو الكاتب ذاته الذي عايش هذه التجربة، وهو من خلال سرده اللاحق يحاول تمثيلها كما حدثت بالفعل، وقد أبدى الكاتب وعياً واضحاً بمستلزمات تفويض الرؤية لشخصية مشاركة: "فإن لتفويض الرؤية إلى شخصية مشاركة استتبعات أخرى منها ضرورة انتقاء أفعال إدراك يكون فاعلها التحوي الشخصية ذاتها. ومنها ضرورة أن تكون مؤشرات الفضاء أو أدوات تنظيمه مرتبطة بهذه الشخصية. ويتحدد الفضاء في الوصف عن طريق الرؤية أو الوصف المبثّر قياساً إلى موقع الشخصية من الموصوف أو الموصوفات"².

1- مرزاق بقطاش: دم الغزال - ص 117.

2- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي - ص 103.

ويرصد الوصف المبأر انطلاقا من رؤية ذاتية أدنى التفاصيل التي تراءت للراوي/الشخصية في اللحظة التي احترقت الرصاصة رأسه، إنها صورة العالم الخارجي وقد أخذت تبدو باهتة إلى أن انطفأ كل شيء، وسادت الظلمة ولم تبق إلا الأصوات تنهادر في حدود ما بقي من وعي يمكن من التقاط بعضها: "وهاهو الفراغ بكامل سلطانه يحل فيما ظننت أنه مملكتي. جاء دون سابق إنذار، ومع الفراغ جاءت حالة اللاعقل. وقعت على ظهري. وهذه وضعية شعرت بها. عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية. كتل من الزرقة الأوقيانوسية في الفضاء الأيمن، أما اليسار، فسواد عفيف كذلك السواد الذي يفرزه الأخطبوط عندما يدهمه الخطر. في تلك اللحظة، بلغني صوت أحدهم يتلو الشهادتين ثم يدعوني للتلفظ بهما"¹. بهذا الشكل جسدت الرؤية الوصفية، ما يمكن أن يترأى بالفعل عن العالم الخارجي، والكاتب قد استطاع بشكل متفرد أن يصف بكل دقة مدركاته وهو غنى حواف الموت، وأن يستحضر كل اللحظات التي مرَّ بها منذ إطلاق الرصاص عليه، إلى غاية استقراره بالمستشفى.

وقد اعتمدت الرؤية الوصفية على السمع بدل الرؤية البصرية، وهذا بما يتماشى مع وضع الراوي/الشخصية، الذي فقد القدرة على الإبصار إثر إصابته. وقد تم تبئير كل المشاهد انطلاقا مما يمكن أن تتحسسه الشخصية من أصوات ومما يستتبع ذلك من تأويل ينجر عن هذه الأصوات: "عجلات السيارة العتيقة تكشط الطريق المعبدة التي تكون قد انتفتحت في أجزاء منها بفعل الأشعة النارية التي أهالت عليها طيلة النهار. وهاهي السيارة تنعطف ثانية. لقد وصلنا.. لقد وصلنا"². فوصف عجلات السيارة والطريق المعبدة وانعطاف السيارة إنما تم ضمن وعي الشخصية وإحساسه، ولم يكن نابعا عن رؤية بصرية، وإن بدا في هذا السياق وصفا فضفاضاً قد لا يكون معتمداً بالنظر إلى وضع الشخصية الذي كان على حافة الموت ومع ذلك سمح لنفسه بالحديث عن العجلات التي توقع أنها انتفتحت بفعل الحرارة.

لكن مثل هذا الوصف قد لا يوحى في إطاره العام، وضمن هذا الفصل الذي يتحدث فيه الكاتب عن نفسه بعد تعرضه لمحاولة الاغتيال إلا بما هو سير ذاتي ولا ينفتح في جوهره على الواقع

1 - مبراق بفتاح: ده الغزال - ص 118.

2 - انصهر نفسه - ص 125.

بكل أبعاده، إذ: "يصب العمل الليبرالي في الأتوبيوغرافية لأن التجربة الفردية هي ما يمثل المعين الوحيد، مركز الفصول الموزعة، وهو بهذا يسير في خط مسطر وسطحي بالضرورة، لأن (أنا) القاص هو وحده النشيط، ولا يوجد الآخر ليستغل كنقطة انطلاق خاصة يتكى عليها، هذا إذا علمنا بأن هذه الذاتية فارغة وغير ملتزمة، ما دامت لا تستحوذ على العالم بتجارب متعددة"¹.

أما من الناحية التقنية فيماشي الوصف في هذه السياقات الحدث، وهو لا ينفصل عن صيرورة الزمن، ولا يُشعر السرد انطلاقاً من ذلك بأي وقفة من شأنها تعطيل تواصل القصة. فزمن القصة في تماثل شبه تام مع زمن الخطاب، مما يحول العملية الوصفية إلى فضاء مشهدي تتحرك فيه الأحداث. ولعل الاكتفاء باللمحة الواحدة في وصف الشخصيات أو بعض عناصر المكان، من العوامل التي أطلقت عنان حركة الزمن كي يسري ضمن مفاصل النص: "هناك طيبة متربصة إلى الجهة اليسرى. إنها خائفة، ترتعد ولا تريد أن تمن النظر في هذا الطريح قبالتها. سألي الطبيب الأصلع: ألا تريد أن تحرك يمنك، قليلاً؟ وتحركت يمناي"². فقد اكتفى الراوي بوصف سريع لم ينعِد إطلاق الصفة الواحدة على الشخصية في قوله (الطبيب الأصلع)، ليواصل سرد الأحداث، وهذا من شأنه أن ينأى بالوصف عن كونه وقفة وصفية.

وعلى وجه أعم يمكن القول؛ بأن الرؤية الوصفية التي اعتمدها الكاتب الجزائري "مرزاق بقطاع" رؤية قائمة على الوصف المسرّد، المتلاحم مع الحدث غير المعطل للزمن، الأمر الذي أبعد الوصف على أن يكون إطاراً زخرفياً جامداً. وهذا الشكل هيمن الوصف الانتقائي على حساب الوصف الاستقصائي والوصف التعبيري على حساب الوصف التصنيفي. وبدا وصفاً مُباراً منطلقاً من الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية أو الراوي (مثلي القصة) الذي يمثل الشخصية المركزية. ورغم ضغيان الحدث، وانحسار مجال الوقفة الوصفية، إلا أن الوصف قد عبر بكيفية رمزية عن بعض الرؤى الفكرية التي تعكس توجهات وقناعات الكاتب ككل.

1 - سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي - ص 95.

2 - مرزاق بقطاع: دم الغزال - ص 127.

3- الرؤية الاستذكارية:

يقصد بالاستذكار: "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"¹. وهو يشكل عنصرا مركزيا في الرواية الحديثة، نظرا لأن الكتاب ما صاروا يعنون كثيرا بالمحافظة على خطية الزمن في الخطاب. ولعل محورية الاستذكار في الرواية الحديثة بصفة عامة؛ تعود لبروز الاهتمام أكثر بالعالم الداخلي للشخصيات، ينضاف إلى ذلك رغبة الكاتب المعاصر في عدم الالتزام بمسار زمني واحد، من شأنه تقييده في الحاضر، الأمر الذي قاد إلى تداعي الأزمنة جميعا في اللحظة الواحدة من ماضٍ وحاضر واستشراف للمستقبل، وبما يستجيب في الواقع لطبيعة اشتغال هذه الأزمنة على مستوى النفسي وما يتطلبه السرد القصصي في حد ذاته من عودة للماضي لدواعٍ فنية متعددة.

ولاشك أن تقنية الاستذكار ظلت تقنية أساسية في الرواية الجزائرية، ولعل مرحلة التسعينيات قد فرضت مثل هذه التقنية بشكل أوسع، على أساس الصدمة التي أصابت أغلب الكتاب في واقعهم الراهن، فكان عليهم البحث في جذور الأزمة الممتدة في الماضي، أو اتخاذ الماضي منطلقا لاستلهام النموذج الذي يمكن أن يقدم إجابة على معضلات العصر.

والكاتب "أمين الزاوي" يحاول أن يشغل الاستذكار بشكل مركزي من خلال روايته "يصحو الحرير"²، وعلى هذا الأساس اكتست هذه التقنية مظهرات متعددة، واعتمدت على رؤية محددة بما ينسجم مع رؤية العالم التي تنعكس بشكل ضمني أو صريح ضمن ثنايا السرد.

فالرواية تفتح على استذكار استهدف التعريف بالشخصية التي تشرع منذ البداية في سرد قصتها، ويمكن اعتبار مثل هذا الاستذكار خارجيا لأنه متصل بأحداث تعود لما قبل بداية الرواية: "حروف الزين، ذاك هو اسمي، أبي هو الذي أعطاني هذا الاسم. عشر عليه بين صفحات واحد من كتبه الضخمة التي كان يقضي الليل يقرأ فيها فلا يمل حتى ضعف بصره فكان يغير النظارة على رأس ثلاثة أشهر"³. ولم يتصدر هذا الاستذكار افتتاحية الرواية، إلا لكونه يؤسس لرؤية تحاول أن تستلهم التراث لإضفاء نوع من الشرعية على ما تمثله الرواية/حروف الزين على

1- حوار جينيت: خطاب الحكاية- ص51.

2- أمين الزاوي: يصحو الحرير - دار الغرب للنشر والتوزيع - وهران (الجزائر) - الطبعة الأولى 2002.

3- المصدر نفسه - ص10.

المستوى الرمزي، فهذا الاسم إنما عثر عليه الأب وهو يتصفح بطون الكتب، هو العاشق لديوان المتنبي ورحلة ابن بطوطة وكتاب الله الحكيم.

ويُتخذ السرد الآتي كوسيلة للانفتاح على الماضي، ففي الوقت الذي تصف فيه الراوية/حروف الزين ما تثيره دقات التليفون في نفسها ويُحِيل لها أن تلك الدقات تشبه صوت البلابل يتداعى إليها الماضي عندما سافرت إلى إسطنبول ووجدت الأطفال يبيعون العصافير، وما كان يثير الإعجاب في كل ذلك هو شراء تلك العصافير من طرف السياح وإطلاقها نحو السماء: "رنين الجهاز الحديد يشبه ترديد البلابل داخل الأقفاص..." الناس تذهب إلى تركيا كي تجلب الجواهر الأصلي والأصيل والملابس القطنية، أما أنا فقد سافرت لتلك البلاد مرة واحدة وقفت فيها عند جدار إسطنبول، أعجبني منظر الأطفال الذين يبيعون الزراير للسواح الذين يشترونها بليرات فيفكون رباطها ويتمتعون بطيراتها في السماء، يحفظ هؤلاء الأطفال عبارات بكل اللغات يرددونها كزرايرهم"¹. فمثل هذا الاستدكار المنطلق من الرؤية الذاتية للشخصية، والذي يتداعى انطلاقاً من الحاضر، من شأنه أن يحقق على المستوى الفني نوعاً من الترابط الوثيق، الذي يخلق إيهاماً بأن الماضي المستذكر ليس مقحماً وإنما هو جزء متضمن في السياق السردى ككل؛ وبمعنى آخر فرغم هذه التداخلات الزمنية، هناك وعي واضح بإحكام البناء الفني، وهذا ما يشكل خصوصية الرواية العربية المعاصرة: "فبالإضافة إلى الصراع الحاد بين نمطي الزمن الدائري والمستقيم والممتد إلى الأمام، فإن التوتر بين أزمنة القص المتعددة في داخل النص الواحد يؤدي إلى غنى دلالي وكثافة نصية واضحة. وفي هذا استفاد من تقنيات مثل القصة الإطار والاسترجاع والمونولوج الداخلي وتيار الوعي... إلخ، مع الوعي الواضح في كثير من النصوص بإحكام البناء حتى لا تفلت الخيوط وتتشتت"². وهذا الوعي بإحكام البناء هو الذي جعل الاستدكار منبثقاً من رؤية فكرية محددة، فهو استدكار مشحون بأبعاد دلالية، ممرزة حول الحرية والقيم الإنسانية التي يرى الكاتب بأنها يجب أن تجمع بين كل الأطياف البشرية؛ بمعنى أن هناك طرحاً لرؤية إنسانية اتخذت رمزيتها من تلك الطيور التي يشتريها السياح ليفكوا رباطها، ومن أولئك الأطفال الذين يحفظون عبارات بكل اللغات يرددونها كزرايرهم.

1- أمين الزاوي: بصحو الخريف - ص 11.

2- سبل سبيلان (ومجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية - ص 175 - 176.

وإذا كان الراوي (غيري القصة)؛ قد افتتح السرد من خلال فعل القول (قالت) ثم سمح للشخصية كي تروي قصتها بضمير المتكلم، فإنه في الجزء الموالي يسترّد السرد قصد التعريف بـ "حروف الزين" ويكتسي هذا التعريف طابع الاستدكار الخارجي باعتباره عودة إلى ماض بعيد يسبق بداية أحداث الرواية: "حروف الزين (واسمها الحقيقي شريفة) اختارت مدرسة الفنون الجميلة، في الوقت الذي اختارت فيه أختها "فاطمي" فاطمة الزهراء أو "فا" لا يهم مدرسة تخريج المعلمين"¹.

فالاستدكار الذي يقدمه الراوي الغيري، والاستدكار الذي ينبثق عن الراوية المثلي (حروف الزين)، يتناوبان بشكل حر مع الفصل بينهما بخط قصير من النقاط أو عدم الفصل تماماً. فبعد أن يعرف الراوي الغيري بحروف الزين، ويروي كيف أعادت المصحف الكريم ليعقوب زوج أختها، تتسلم الراوية المثلي (حروف الزين) مهمة السرد، منبهة المروي له، ومواصلة السرد من حيث قطعه الراوي الغيري: "هل أحكي لكم، أستمعون حكاية امرأة تخاف أن تسمعوا حكايتها؟: وحين خرج يعقوب وفي يده المصحف شعرت برجفة تمنيت أن يعود يعقوب فيحتضني ويكسر ضوغي، يطحنها ويلقي بها في بالوعة المراض ويسحب عليها طرادة الماء. الحقيقة إنني لم اهتف من أجل أن يأخذ الكتاب، إن بالقلب شيئاً"². وإذا كان هذا التناوب على السرد، وسيلة لتقديم الاستدكار من وجهات نظر متعددة موضوعية وذاتية، فإنه قد يؤدي إلى تشويش ذهن المروي له. ومهما يكن فالاستدكار المُقدّم على مستوى الرؤية الفكرية، قد ربط بين خوف "حروف الزين" من المصحف الكريم وهذا التوق للحب؛ وكأن الدين -من وجهة النظر هذه- يقف مانعاً في سبيل التحرر الجنسي، أو التحرر من القيود التي تحول دون ذلك.

ويجوي خطاب الراوية/الشخصية ما يحيل إلى ما ورد من سرد مع افتتاحية الفصل، ويُعد مثل هذا الاستدكار داخلياً. وقد أمكن من خلاله معرفة أن صوت الراوي الغيري وصوت الراوية/حروف الزين هما في الواقع صوت واحد يتناوبان السرد بضمير الغائب أو بضمير المتكلم: "أنا امرأة استمحو لي أن أحكي لكي أخرج ما بأحشائي أريد أن أتقياً كل شيء. ألم أقل لكم إن النساء منازل والقمر منازل ومعرفة الرجال كفن القتال"³. وبالعودة إلى الخطاب الاستدكاري نجده أكثر طولاً ومما ورد فيه: "وكتابي هذا مسطر لمنازل امرأة: حكايتها على لسانها،

1- أمين الراوي: بصحو الخريف - ص14.

2- انصدر نفسه - ص15.

3- انصدر نفسه - ص16.

والمحكىة كاللسان لا عظم فيها، وهي مروية عن أقاليم العشق وصهده والجسد وفنتته والرحلات ومصاحبة الرجال"¹. والاستدكار في هذه الحدود يكتسي طابعا تأكيديا، لأنه يعبر عن الطرح الإيديولوجي الذي يتبناه الكاتب الضمني ذاته من خلال هذه الرواية، في الترويج للحرية الجنسية، وما صوغ العبارات التي وردت في قالب الأسلوب القرآني، إلا محاولة لإضفاء الشرعية على هذه الرؤية النقيضة في الواقع لتعاليم القرآن.

ولما كانت الرواية/الشخصية هي التي تتولى السرد في أغلب فصول الرواية، فقد اتسمت الاستدكارات المنبثقة عنها بطابع مونولوجي، شأها التداخل، اعتمادا على التداعيات الحرة، الأمر الذي أدى إلى تراصف مجموعة من الاستدكارات في ذهن الشخصية وقعت أحداثها في أزمنة مختلفة: "تلفونه هو الذي يدق دائما وهو وحده الذي يجيب على الدوام. مع ذلك فممارساته وإلحاحه لا يعجبني. وإن بكاءه الذي كثيرا ما سمعته في أركان الصالونات والمقاهي والمطاعم المتخصصة في الأسماك التي جرتي إليها مرات ومرات... بكأؤه يزعمجني أيضا، ويعكر مزاجي نهارات طويلة، وكذا انتقاداته الحادة والجارحة لزوجته أي أختي، التي يتهمها بأنها لا تعرف ممارسة الجنس ولا الحديث الجميل وأنها غير مثقفة وغير نظيفة"². فالسرد ينطلق عادة من بؤرة الراهن والمتزامن لينفتح على الأحداث السابقة في شكل استدكارات تُنقل كما وردت في مخيلة الشخصية، والمقطع السابق يوضح ذلك؛ فمن تليفون "يعقوب" الذي يدق دائما، إلى بكائه في الصالونات والمقاهي، إلى انتقاداته الحادة لزوجته، وكلها أحداث ماضوية، وقعت في أمكنة وأزمنة متباعدة ومختلفة. ومن الواضح أن جميع هذه الاستدكارات تجتمع حول ثيمة واحدة ممثلة في التأكيد على شغف وهيام "يعقوب" بالرواية "حروف الزين": "وبذلك يصبح الاستدكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية عند هؤلاء الأدباء ما ساعدهم على بنية الخطاب المرسل بناء متكاملا"³.

ويتحول الاستدكار أحيانا إلى عنصر متفاعل مع الحدث الراهن، حيث يُعرض مُقطّعا ومتناوبا وكأنه جزء من المشهد: "فيظل الراوي معتمدا على حالات التداعي النفسي وهذه الحالة تجعل السارد يعايش الأحداث الماضية كما لو كانت آنية. ومن ثمة تأتي الصيغ التي يستخدمها الراوي في

1- أمين الراوي: بصحر الخبر - ص 09.

2- المصدر نفسه - ص 23-24.

3- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) - ص 330.

معظمها صيغا دالة على الزمن الحاضر أو المستقبل"¹، ففي الوقت الذي توصف فيه "حروف الزين" وهي تراقص عشيقها "ممو" يتم استذكار حكاية أخت "ممو" التي دفنها الأهل حية وهي من فرط حجلها وخوفها لم تشأ أن تفسد الجنازة: "حين أخرجوها نائمة أو مسجاة فوق محمل خشبي أخضر.. ما زلنا نرقص ونرقص، يحتضني بحكي ويرقص، ويسير في الجنازة بعيدا عن اللاهثين بالمحمل فوق أكتافهم. يحتضني والجو بارد والمشيوعون قلة... من الذكور فقط، التليفون نجس (...). مراسم الدفن سريعة وكذا صلاة الجنازة"². والملاحظ أن التداخل بين السرد الآي والسرد اللاحق، قد أضفى الحيوية على المشهد ككل، ولم يجعل من الاستذكار وقفة معطلة لاستمرار الحدث في مستوى القصة الأول. وهذا الاستذكار يبقى مؤطرا ضمن الرؤية الذاتية لـ"ممو"، باعتبار أن الراوية اكتفت بنقل خطابه الذي ورد في صيغته المباشرة، لذلك يرى "ممو" بأن جميع الذين واروا أخته التراب أشرارا؛ ليكتسي هذا الاستذكار الفتاستيكي ذو الطابع الأسطوري بعدا رمزيا متصلا بوضع المرأة المقموع داخل مجتمع ذكوري، ولا شك أن دفن هذه الفتاة حية يُحيل إلى ذلك. ومن ثمة فقد أدى توظيف ما يمكن نعتة بالانزياح الزمني عن طريق الاستذكار إلى انزياح إيديولوجي وهو ما حقق هذه الرؤية المطالبة على المستوى الرمزي بتحرير المرأة. وكما يقول -نجيب العوفي- فإن: "ما يجعل من النص الأدبي، والنص القصصي مناط اهتمامنا، مقاربا للواقع وبالتالي مؤولا ومموها له، أمران مترابطان؛ خصائصه الأدبية-اللغوية من جهة (الانزياح الفني). وخصائصه الإيديولوجية الذهنية من جهة ثانية (الانزياح الإيديولوجي) وإعادة تنظيم أو إنتاج الكتابة للإيديولوجيا هي التي تنقل هذه الإيديولوجيا إلى مستوى ثان وخاص آثرتنا له اسم إيديو/أدب، وهي التي توزع البياضات والفراغات داخل سواد النص"³. ومن الواضح أن الانزياحات الزمنية عن طريق الاستذكار أو الاستشراف تلعب هي الأخرى دورا أساسيا على مستوى تحديد الرؤى الإيديولوجية في النص.

ويتخذ التعريف بالشخصية طابعا استذكاريًا، فشخصية "يعقوب" زوج أخت الراوية، لم يتم تقديم نبذة حول ماضيه إلا بعد أن كادت الرواية تصل إلى منتصفها، هذا رغم أن حضوره كان جليا منذ البداية. ومعنى ذلك أن الكاتب ابتعد عن الطريقة الكلاسية في هذا المجال؛ فقد

1- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1998- ص 43.

2- أمين برنوي: يصحو الحرير - ص 39.

3- نجيب العوفي: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجسيم- ص 13.

أضحى: "من المقاصد والوظائف الدلالية والجمالية للاستذكار؛ تقدم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، ويريد الراوي إضاءة سوابقها، أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد"¹. فالشخصية يتم التعرف إليها تدريجيا لا دفعة واحدة، ثم يوظف الاستذكار في سياقه المناسب ليقدم جوانب معينة من ماضي الشخصية التي كانت مجهولة، تقول الراوية: "زوج أختي من بني بني، قرية جبلية جميلة ضواحي تيزي وزو، قرية الأعالى، من هذه الدشرة خرج الكاتب الذي نقرأ بعض نصوصه في الكتب المدرسية أعني به مولود معمري روائي ومناضل (...). يعقوب وحده من سائر أبناء الدشرة الذي تزوج بنات العرب، وقد أقنعهم بأن أصل أختي قبيلة صنهاجة من ندرومة وهي قبيلة بربرية تعربت. وقد أحضر لهم شجرة أسرتنا وحدثهم تلك الليلة بالعلم حتى اقتنعوا إلى الحد الذي لم يرفضوا زواجه بأختي ولكنهم لم يقبلوا بذلك قبولا كاملا"². فالاستذكار يشمل الحديث عن ماضي "يعقوب" ليمتد إلى المرحلة التي تزوج فيها بأخت الراوية، وهو استذكار يتناول في جانب منه الإشكالية العرقية في الجزائر بين البربر والعرب، غير أن الراوية على مستوى الرؤية لا تقدم موقفا صريحا في هذا الجانب، اللهم إلا ما يمكن أن يستنبط من نعتها الكاتب "مولود معمري" بالروائي المناضل، وهو المعروف بكونه رمزا للقضية البربرية.

وتوظف الخلاصة لأغراض استذكارية، كما في حالة بعض الاستذكارات الداخلية، وقد تكون الدواعي فنية محضة، فالراوي الذي ينقل من منظوره الأحداث قد لا يتسنى له الحضور المباشر ضمن الفضاء الذي يتحدث عنه، فيلجأ للاستذكار التلخيصي حتى لا ينقل تفاصيل الأحداث والأقوال، وذلك لتحقيق الإيهام الواقعي: "لم أفهم كثيرا من حديث العتبة، ما استطعت أن أتبينه هو أن شابا جاء ليبحث عن أحد أبناء العشيرة فلم يجده، وأنه جاء ليسأل عنه عند يعقوب وليستفسر عن مكان تواجده أو عنوانه"³. فالمقطع تضمن سردا لاحقا لأحداث سابقة ولو كانت قريبة على مستوى المدى الزمني، وقد التزمت الراوية بنقل ما تتيحه لها البؤرة أو زاوية النظر التي أمكن من خلالها الإطلاع على الحدث.

ويكتسي الاستذكار أهمية محورية في هذه الرواية، بحيث نجد فصولا يكاملها تقوم عليه، ويتخذ الاستذكار مستويات عدة وهو في الغالب يتجسد في شكل استذكار خارجي والمقصود به: "ذلك

1- مها حسن الفصراوي: الزمن في الرواية العربية - ص 193.

2- أمين الراوي: يصحو الحرير - ص 48.

3- انفسد نفسه - ص 48.

الاسترجاع الذي تظل سعة كلها خارج سعة الحكاية الأولى"¹، فالراوي (مثلتي القصة) تعود بذاكرتها إلى الوراء لتحكي مراحل حياتها، وتنطلق من الفترة التي انتسبت فيها إلى مدرسة الفنون الجميلة؛ كما في الفصل الثامن وهي فترة سابقة لبداية الرواية: "حروف الزين بنت باسقة، ترفع الرأس وتحمّر الوجه، هكذا كان يقول عني أبي عاشقي الأكبر، كانت مدرسة الفنون الجميلة التي التحقت بها لغزا نافها، والمدينة الكبيرة الساحلية التي بدأت أواجهها برطوبتها وملحها وناسها المستعجلين، تخنقني وتغرس في حب القهوة المعصورة كي أقضي على دوخة الرأس أو الشقيقة"². وتواصل الراوية السرد لتسجل انطباعاتها حول الناس في المدينة ومكائدهم، وكيف أتت إلى المدينة مليئة بنثر المنفلوطي وقصص إحسان عبد القدوس وأحلام جبران، وكيف أصر "يعقوب" زوج أختها أن تقيم في منزله بدل الأحياء الجامعية لأنها في زعمه وكر للفساد، رغم أنه أراد شيئا آخر. والطابع الحدائي الذي تميز به الاستدكار الذي شكّلت من خلاله أحداث هذا الفصل أنه استدكار سرعان ما يوهم أنه سرد آتي، وكأنه الحاضر وليس الماضي أو الماضي بصيغة الحاضر تقول الراوية: "أقوم، أسير حافية، أفتح ثمانية الباب المؤدي إلى فسحة السطح، الرجل والمرأة الوحشية أطفأ الضوء، مثلتي ربما سال لعابهما واعترقا عرقا شديدا فناما نوم العسل والحرير. ضاعت غرفتهما وسط هذا السواد وهذا المضاء الذي لا يُحد"³. فالأفعال التي تصدرت الجمل مضارعة تشي بالحاضر، وليس الأمر متصلا بالأفعال فقط، وإنما يتعدى إلى التركيز على التفاصيل التي تجعل من الوصف يتخذ طابعا مشهديا يحيل إلى الحاضر وليس الماضي. وقد تركزت كل هذه الاستدكارات حول الهاجس الجنسي، الذي طغى على ذاكرة الراوية/حروف الزين؛ فالناس في الشارع يذكرونها بالنساء اللاتي يجدن رجالا ينمن فوقهم، وبالرجال الذين يجدون نساء داعجات يلقون فيهن ماءهم الزائد الذي يشبه مح البيض، وإقامتها في منزل زوج أختها لا يذكرها إلا بقطقات النوايض السلوكية للسريير بسبب عملية الوطء. ومن دون شك أن طبيعة هذه الاستدكارات التي هيمن عليها موضوع الجنس، إنما تعبر عن رؤية معينة ترى أن التحرر الجنسي وسيلة أساسية للتخلص من المكبوت، بل وعنصر مركزي لأي فعل حضاري من وجهة نظر الكاتب.

1 - حيزار جيبيت: خطاب الحكاية - ص 60.

2 - أمين الزاوي: يصحو الحرير - ص 83.

3 - المصدر نفسه - ص 88-89.

وفي بعض فصول الرواية يهيمن المشهد، وينطلق السرد من الحاضر متركزا حول أحداث متزامنة ليظل في هذه الحالة سردا آنيا، ولا ينبثق الاستذكار في شكل تداعيات في هذه الحالة إلا وهو مؤطر بالحاضر. ويبدو أن السرد الآني يوظف بشكل أساسي لتوصيف الواقع السياسي خاصة الذي عايشته الرواية في مرحلة التسعينيات، بينما يخصص الاستذكار عموما لتوصيف الواقع النفسي: "يمرون ويمرون منظمين، في صفوف طويلة، بعضهم يل أغلبهم يحمل في يده مصحفا. يمرون في شكل مجموعات مربعة. محوفين بشبان ملتحين...يمرون وفي عيونهم نظرات كره لكل الذين من حولهم. نظرات حقد أيضا. مؤكد أن الناس والنساء مثلي ينظرون إليهم من مثل هذا العلو. يهتفون: عليها نحيا وعليها نموت...وعليها نلقى الله...الله أكبر"¹. فتوظيف السرد الآني في هذا السياق، إنما غرضه خلق إطار مشهدي من شأنه التركيز على التفاصيل؛ فقد تم وصف هذه المسيرة لمؤيدي الجبهة الإسلامية للإنقاذ ومن منظور ذاتي، هو منظور الراوية/حروف الزين وكان الغرض تشييع صورة هؤلاء الإسلامويين الذين وُصفوا بأنهم لا يحملون في نظراتهم إلا أمارات الحقد. إذن اقتضت محاولة تشريح واقع هؤلاء الإسلامويين مثل هذا الإطار المشهدي، ومع ذلك شكّل الاستذكار من خلال ذاكرة الراوية ضمن هذا السياق، لتستحضر من خلاله "حروف الزين" علاقتها الغرامية مع زوج أختها. ورغم أن الاستذكار الذي اخترق هذا المشهد يُعد ثانويا، ولا يمكن فهم أبعاده الرمزية بشكل واضح، إلا أن الكاتب يكون قد وظفه على مستوى الرؤية المطروحة للتأشير لإيديولوجيتين متصارعتين؛ إيديولوجيا ليبرالية تمثلها "حروف الزين" في مواجهة الإيديولوجيا المتشددة -من وجهة نظر الكاتب- التي يمثلها التيار الإسلاموي المذكور. فتبدو الأهمية الرمزية للتداخلات الزمنية؛ بين الحاضر والماضي التي لجأ إلى توظيفها الكاتب في المقطع السابق: "فليست استعادة الزمن الماضي في الحاضر السردى مجرد عملية زمنية فقط، وإنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديد، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعادا جديدة نتيجة لمرور الزمن. إن رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق، تتعرض لكثير من التغيرات بفعل مرورها عبر بوتقة العقل"².

1- أمين الزاوي: بصحو الحرير- ص19.

2- مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية- ص193.

ويظل النص مشبعا استذكاريا، فبقدر ما هناك حاضر يُروى، هنالك ماضٍ يُستحضر، وإن كان هذا الاستحضار قد يكون مبررا فنيا، وقد يكون مقحما في بعض الحالات. ويكفي أن يوظف الفعل الماضي في ثنايا السرد لتتم العودة إلى ماضٍ قريب أو حتى ماضٍ بعيد وعليه يكون الاستذكار داخليا أو خارجيا: "يسكن عيني هذا مم العين خجل من نوع خاص، أنزعج لمثل هذا الخجل الذي هو توأم النفاق. أنا متيقنة أن مم العين لا ينافق، إنه من عجينة أخرى. لا يجرو على التعري أمامي عنى الرغم من أن جسده مفتول وفاتن وقاتل. علف مع حيوانات والده خيلها وأبقارها وبغالها الشعير وأكل معها جميع النباتات والأعشاب البرية"¹. فانطلاقا من توظيف الفعل الماضي "علف" تعود الراوية إلى استذكار ماضي عشيقها "مم العين"، الذي عاش بعمق الريف، فاكسب خشونته، وهي تحب هذه الخشونة بما يتماشى مع رؤيتها الخاصة للحب القائم على الغريزة والجسد.

ويُتيح السرد بضمير المتكلم؛ خلق إطار أمثل لتوظيف المونولوج الداخلي، ومن ثمة يكون أمام الشخصية الساردة المجال حرّاً لتصف الحاضر مثلما تستحضر الماضي وتضفي على تذكراها تلك رؤيتها الذاتية. والمونولوج في هذه الحالة الذي يستوعب في ثناياه مثل هذه الاستذكارات لا يشعر المتلقي بأي سلطة خارجية لراو عليهم، إذ يسمح برؤية الشخصية الساردة من الداخل، والرؤية معها من الخارج باعتبارها الشخصية العاكسة ضمن هذا النسق السردى: "بدأ حركته المعتادة في الشقة، نظرت إليه، فقلت في نفسي: شقة وامرأة بدون رجل جريمة لا تغتفر، عليه أن يبقى هنا نجيء ويذهب من المطبخ إلى الصالون(...)" حتى ينتهي العمر، أنا الأخرى أريد أن تتحرك النوابط الحديدية في سريري، أريد أن تفعل موسيقاها كل ليلة"². فالحديث عن تحرك النوابط إنما يحيل إلى الفترة التي كانت الراوية/حروف الزين تقيم في منزل أختها "فاطمة" عندما كانت طالبة بمدرسة الفنون الجميلة، وكان يتسنى لها سماع ما يجري في غرفة نوم أختها مع زوجها "يعقوب" لذلك يُعد مثل هذا الاستذكار داخلياً.

ومهما يكن فالهاجس الجنسي مهيم على هذه الاستذكارات، ينبثق عادة عن الرواية/الشخصية التي تسرد بضمير المتكلم، ليعبر عن منظورها بل ورؤيتها للعالم. فهي رؤية تجعل من الجسد والحرية الجنسية محورا ومن ثمة فالجنس في هذه الرواية يظل مؤدجا وإن بطريقة رمزية؛ وبذلك

الشيخ: في هذا يقولون: هو خير - ص 111.

2. انحصار غصه - ص 113.

يعكس مثل هذا الاسترجاع تجربة الذات؛ التي تُعرّف بأنها: "معاينة المرء لعملياته العقلية أو المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، ودوافعه ومشاعره والتأمل في الخبرات الماضية"¹. فـ "حروف الزين" في المقطع السابق، تعيش هواجسها مستلهمة تجارب الماضي وتداعياته، بحيث أضحي الماضي مؤثرا باستمرار في دوافعها وهي تعيش الحاضر.

ويتم التنويع في استعمال تقنيات الاستدكار، حيث يرد الاستدكار في شكل خلاصة، اعتمادا على ما ينعت بالسرد المتشابه، فما حدث في الماضي عدة مرات يروى مرة واحدة، ويستهدف الراوي من خلال ذلك التأكيد على فكرة معينة، وفي ذات الوقت يحاول أن يستغني بشكل سريع عن الارتداد للماضي حتى يوهم أن الأحداث مترامنة، وأن الاستدكارات ما هي إلا تداعيات تظل موصولة دوما بالحاضر: "الحب إذا لم يقتل أحد الطرفين، فإن مصيره الموت، هكذا قلت مرات لزوج أختي وكذا للرجل المجهول الذي يهتف لي كل مساء دون أن يصرح باسمه. أنا أعرف أنه لن يكون سوى مكحل العينين، منظم مسيرة ذلك التنظيم الديني المتطرف"². فما قالته "حروف الزين" عدة مرات في الماضي لزوج أختها "يعقوب" أو لـ "مكحل العينين" عبر التليفون يروى هنا مرة واحدة، ومع ذلك فهذا التأكيد على تكرار مثل هذا القول (الحب إذا لم يقتل أحد الطرفين فإن مصيره الموت) خاصة للأصولي "مكحل العينين" لا نعلم ما الغرض منه، اللهم إلا إذا كان الراوي يسعى إلى إثبات أن الأصولية التي عرفتها الجزائر من خلال حزب إسلاموي في التسعينيات لا يمكن أن تفقه - من وجهة نظره - شيئا في الحب والقيم الإنسانية، لأنها أسست مفاهيمها على ثقافة الأحقاد والعنف.

ومن الواضح أن بؤرة الاستدكار تظل منبثقة عن الراوية/الشخصية باعتبار أن الرواية ككل تعتمد ضمير المتكلم كوسيلة للسرد، لذلك عبر الاستدكار عن وجهة نظر "حروف الزين" في كثير من القضايا، فبدأ الاستدكار مؤدجا يسعى إلى تحقيق مسارات قيمة أخرى، لا تنسجم مع ما هو متعارف عليه وما هو سائد: "أحبُّ يعقوب حين يترع عنه رداء المعلم، صدق الجاحظ في كل ما قاله عن المعلمين، إنهم أغنى خلق الله، وكذب الشاعر البلاطي حين قال في محفوظة لطلما ملأنا بها رؤوس التلاميذ: "قم للمعلم وفه التبجيلا... كاد المعلم أن يكون رسولا" المعلمون ليسوا رسلا،

1 - أسعد رزوق: موسوعة علم النفس - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية 1979 - ص 34.

2 - أمين الزاوي: يصحح الخبر - ص 119.

أبعد الخلق عن الرسل، إنهم أشبه بسعاة البريد(...) حدثت جيدا في قينة النبيذ(...) الكتابة على القينة ممتعة أكثر من النبيذ"¹. فالجمع بين هذا الاستذكار الذي استهدف إزالة تلك القداسة عن المعلم ودوره التربوي، والحديث في نفس الآن عن قينة الخمر والمتعة التي تجدها الراوية "حروف الزين" عند تأملها؛ إنما يعبر عن طبيعة الرؤية التي يسعى الكاتب ذاته إلى طرحها من خلال هذه الرواية، والتي مفادها أن المواضع الاجتماعية عن مفهوم الأخلاق تبقى نسبية، وأن ما هو مدنس في عرف المجتمع كالخمر، هو في صميم الفعل الحضاري.

ويوظف الحوار الخارجي كوسيلة في بعض الحالات لتضمين الاستذكار على لسان الشخصية التي تتسلم الخطاب، خاصة إذا كان الخطاب يمتد على مستوى سعته لعدة صفحات، ومثل هذه الاستذكارات من شأنها أن تخرج بنا عن الهيمنة التي يمارسها الراوي المثلي الذي يروي بضمير المتكلم بحيث يصف الحاضر وفي ذات الوقت يستذكر الماضي، دون أن يسمح بأن يشاركه أحد في هذه الوظيفة، وعليه فالخطاب المطول في صيغته المباشرة وعلى لسان شخصية "ممو العين" قد أتاح هذه الإمكانية بل أشعر بأن "ممو العين" في حد ذاته قد اكتسب صفة الراوي وذلك نتيجة ضلّ خطابه وتشعبه واحتوائه على كل العناصر السردية يقول "ممو العين" في رده على سؤال "حروف الزين" فيما إذا جاء من الثكنة هاربا أم جاء برخصة: "منذ أزيد من شهر وقائد الثكنة يلاطفني، يناديني باسمي الخاص... اذهب يا ممو... أحضر ذلك يا ممو... أراد أن يشعرني بألفة صوته، أن يحذف منه النبرة العسكرية"². ويتواصل الخطاب ليتذكر "ممو" كيف جاء الضابط الأسبوع الماضي إلى المهجع حيث ينام مع بقية الجنود، وكيف طلب منه أن يقاسمه غرفته، وكيف أن هذه الغرفة ذكرته بغرف الأحياء الجامعية المختلطة في حي السانية بوهران، حين كانت الجامعة جامعة - كما يقول - أما الآن فقد تحولت إلى ما يشبه المدرسة الابتدائية أو الثانوية.

وتعبر هذه الاستذكارات التي تخللت الخطاب على وجهة نظر الشخصية وهي هنا "ممو العين" في جملة من القضايا، وتكفي الإشارة إلى التعليق الذي خُصت به الأحياء الجامعية المختلطة، كي نفهم طبيعة الموقف الإيديولوجي من الاختلاط والذي يُنظر إليه على أنه مظهر من مظاهر التحديث والتطور، لكن حدث التراجع في المراحل المتأخرة حيث هيمنت توجهات أصولية قادت

1- أمين الزاوي: بصحر الخرب - ص 120-121.

2- المصدر نفسه - ص 124-125.

إلى الفصل بين الجنسين. وعليه يبدو واضحاً كيف أن الماضي المستذكر يلعب دوراً أساسياً في فهم الخطاب في موقعه الحاضر والتزامني: "ففي هذا السرد، يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التي يجري بها القصة..." ومع ذلك تقدم الأفعال في الزمن الماضي نقلة في هذه المقاطع التزامنية للسرد؛ فهي تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد في موقع التزامني¹.

وتقوم بعض الفصول من الرواية على تقنية الاستدكار كالفصلين الحادي عشر والثاني عشر؛ حيث تروي الراوية/الشخصية "حروف الزين" لسـ "يعقوب" زوج أختها حكايتها في بلاد الشام لما رحلت مع "ممو العين" لعرض رسوماتها التشكيلية بأحد المعارض. لكن الراوية تتنازل لشخصية أخرى كي تروي تلك الأحداث بضمير المتكلم وهي شخصية "صمويل الناشف"، فيوظف الاستدكار للتعريف بالشخصية وماضيها: "أنا سامي الناشف، أو على الأصح، أي كما هو مثبت في أوراق الرسمية: صمويل الناشف..." من عائلة عريقة ضيعت أملاكها في منطقة ضيعها حكام الوطن. أنا المسيح، أنا السيد المسيح، مرت فوق صدري سيارة طليانية الصنع، بكل ثقلها فوق رثتي².

كما يوظف الاستدكار انطلاقاً من هذا المنظور أيضاً، للتعريف بماضي المدينة التي سكنها "صمويل الناشف"، وهو كمسيحي أو ذو تنشئة مسيحية له رؤيته الخاصة للتاريخ العربي الإسلامي، يستعرض تاريخ المدينة وفقاً لقناعاته الفكرية: "سأغادر المدينة هذه التي بنتها قبيلة بربرية من شمال إفريقيا جاءت هذه الغوطة فسكنتها وعمرت فيها... حين أمعن النظر في هذه المدينة الجميلة، لا أعتقد أن قبيلة من قبائل بدو الصحراء قادرة على أن تبني هذه البنايات، إنهم الأمازيغ... كتب التاريخ تقول غير ذلك، أنا صموئيل لا أقمى كتب التاريخ العربية فهي مكتوبة للملوك ونسائهم وللوزراء وعشيقاتهم من نساء الملوك، لكنني أعتقد في الأمر حساً عنصرياً"³. فالراوي هنا ينطلق من منظوره المعادي لكل ما هو عربي إسلامي، ليؤكد على عجز العرب حضارياً، فإذا كانت هناك مدن قد بنيت فإن من بناها كانوا بربراً أو غيرهم من الأعاجم الذين لهم رصيد من التمدن، أما العرب ضمن هذه الرؤية - البعيدة في الواقع عن الحقيقة - فهم مجرد بدو سيطروا على الأمم بحد السيف.

1- بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان - فصول - العدد الرابع - المجلد 15 - شتاء 1997 - ص 264.

2- أمين الزاوي: يصحو الحرير - ص 135-136.

3- المصدر نفسه - ص 136-137.

ومن الواضح أن الاستدكار في هذه الرواية يعتمد بشكل أساسي على التداخليات الحرة، مما يؤدي إلى تداخل التذكرات وتشعبها، فالموضوع من شأنه أن يثير لدى الراوي موضوعا آخر، ويظل على هذا الأساس معقولا الانصراف إلى استدكار ما هو ثانوي على حساب ما هو أساسي. فجوهر السرد قائم على التحرر من أي قيد يوجه مسار الخطاب بشكل دقيق: "سأحكي لكم عن جاري هذين: إنهما زوج رائع، عرفت من اليوم الأول أنهما من الجزائر، من وهران مدينة البحر و"ألبير كامو" الذي قرأت من كتبه كتابا واحدا هو "الغريب" L'etranger لم أفهمه، كان ذلك سنة 1964، ولا زلت أحتفظ به، هو هنا في هذه الخزانة. كامو كافر يعجبني استهتاره بالموت وبالدين، يهذي مثل نانا التي تحبني بتعب، وتفاجئني كل ليلة إذ أحدها تعريني وتنشمني وهي التي منذ ثلاثين سنة تحكي للنساء عن عقمي وعن فقدان الفحولة لدي"¹. فالراوي الذي يعلن في هذا السياق أنه يريد أن يحكي عن جاريته، ويقصد "حروف الزين" و"ممو العين" يثير فيه مسقط رأسيهما مدينة وهران استرجاعات أخرى حول الكاتب الوجودي "ألبير كامو" الذي عاش فترة من حياته بهذه المدينة في المرحلة الكولونيالية، وهذا الأخير يذكر بدوره الراوي بجذته. وعلى هذا النحو تتوالد الاستدكارات عن بعضها البعض لتشكل نسيجاً رؤيويًا يعكس طبيعة الطرح الإيديولوجي المعقد في هذه الرواية، وهو طرح يستهدف مراجعة أغلب اليقينيات الدينية والأخلاقية بل ويسعى إلى تفكيكها؛ لذلك بدا إلحاد "كامو" مثيرا لإعجاب الراوي، كما ظلت علاقته الجنسية بعمته لا تُشعر بأي إحساس بالذنب. ومن الواضح أن تداخل مثل هذه الاستدكارات: "مما يجعل النسق الرمزي في الرواية يؤسس بشكل شديد التعقيد والتداخل، وهذا التعقيد يعبر تعبيرا مباشرا عن طبيعة المضامين التي يريد الكاتب تأكيدها، تلك المتعلقة بحيرة الأبطال، واختلال القيم التي يتعاملون معها، كما يعبر أيضا عن مرارة اليأس والحيرة، الماضي، والحاضر، بين القيم الغربية من ناحية، والقيم العربية، والتقاليد، والأخلاق الموروثة من ناحية ثانية"².

ويتم تحديد مدى الاستدكار أحيانا على لسان الراوي، هذا المدى الذي قد يتسع لمدة زمنية طويلة أو قصيرة، ويكون ضروريا حينئذ اللجوء إلى الخلاصة لتلخيص الأحداث أو الأقوال أو لهما معا فيما يتعلق بالفترة المستدكرة، وذلك من أجل العودة من جديد إلى الحاضر الذي انطلق منه

1- أمين الراوي: يصحو الحير - ص 142.

2- عبد حمادي: الرواية العربية ورؤية الواقع الاجتماعي - ص 221.

السرد: "هذا الصحفي الأمريكي الذي لست أدري من أي سماء سقط والذي جلس إلى جانبي في سيارة "طيوطا 4x4"، رائحته كريهة، يتشجع كالحخترير في كل لحظة، نحن على بعد كلمترات من مدينة بشار هكذا قال السائق الذي تحدث أكثر من الجميع طوال الرحلة التي دامت أزيد من سبع ساعات، تحدث عن التهريب وعن المدينة التي غزاها العسكر وجنود الخدمة الوطنية فخلفوا مشكلات أخلاقية، حيث تفشت ظاهرة تجارة أجساد النساء واللواط والسحاقة وتجارة الحشيش وأشياء أخرى"¹. ومن الواضح أن هذا الاستذكار الذي عرضته الرواية/الشخصية "حروف الزين" قد لخصت من خلاله مجمل الأقوال التي وردت على لسان السائق طيلة مدة الرحلة التي دامت سبع ساعات، وهو استذكار استهدف توصيف الواقع الاجتماعي المتأزم في مرحلة التسعينيات في الجزائر، حيث سادت في مدينة كمدية "بشار" تجارة المخدرات، والمتاجرة بأجساد النساء وغير ذلك. فيبدو على هذا الأساس أن الزمن التخيلي في الرواية، إنما يحيل على الزمن التاريخي والواقعي؛ وبذلك تصبح مثل هذه الرواية: "تاريخاً متخيلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي"²، فاستلهم الاستذكار لمثل هذا الواقع الاجتماعي والسياسي، هو شكل من أشكال تفاعل التخيلي والواقعي.

وقد وظف الكاتب طرقاً متنوعة لعرض الاستذكار؛ من بينها الحوار الذي يُمكن من سماع صوت الشخصيات مباشرة والإنصات إليها وهي تزوي قصتها وتستذكر ماضيها، بدل أن يتكفل بذلك الراوي داخل صوته ومن خلال منظوره. فالسائح الأمريكي وضمن خطابه يتذكر جده الذي مات في الجزيرة العربية، الذي كان يحدثه عن الموسيقى التي تحدثها البولة وهي تفرقر في الرمل، وأن هذا الجد كتب مقالا من عشرين صفحة عن هذه المتعة استثمارته أكبر الشركات السياحية في أمريكا، وقد درّ عليه هذا المقال مالا فأسس شركات كبرى كما قضى ثلاثة أعوام يحاول تأليف مقطوعة موسيقية بنوطات لصوت هذه البولة الرملية.

غير أن السؤال الذي يمكن طرحه في هذا المجال متصل بالرؤية التي يمكن أن تنبثق عن مثل هذه الاستذكارات، التي نرى بأنها لا تحمل سوى قصصاً أو أحداثاً غرائبية لا يسهم إيرادها في تحقيق أي دلالة. فأضحى على هذا الأساس مثل هذا الاستذكار الذي تم فيه الحديث عن جد هذا

1 - أمين الزاوي: يصحو احبر - ص 163.

2 - محمود أمين العام: الرواية بين رمتها وزمنها - فصول - العدد الأول - ص 15.

الأمريكي وبولته الموسيقية مجرد ورم في جسد النص: "يقول جدي أنه كان حين يرسل بولته في الرمل فتحدث ما تحدث من شرشرة وقرقرة، فكأنما هو يمارس عملية جنسية بشبقها وعرقها وعنفها. عشيقة جدي والتي هي عشيقة والذي أيضا حاولت أن تعزف اللحن (لحن الرمل والشبق) على آلة العود الشرقية التي اقتنتها من حلب"¹. وليس معنى ذلك أن هناك موضوعات يمكن أن تدرج وأخرى يحضر إدراجها في النص الروائي، لكن الكاتب الواعي بفنه يجب أن يوجه أي عنصر من عناصر البناء الفني؛ سواء كان استذكارا أو غيره لتحقيق دلالة معينة تحكمها رؤية توطر فضاء النص ككل.

وإذا كان حكي الأقوال على لسان الشخصيات قد يتضمن استذكارات؛ كما هو الحال في المقام السابق على لسان "السائح الأمريكي"، فإن حكي الأحداث التي يتكفل بها الراوي تتقاطع بشكل متناوب مع خطاب الشخصيات وتتضمن بدورها استذكارات تكتسي طابعا مونولوجيا في الغالب: "كلما التصقت بحديث الأمريكي تخرجني منه نظرات السائق الذي عاد لينصب عينيه من خلال المرأة، يتكلم الشلحة الآن، أثارتني موسيقى هذه اللغة فقد ذكرتني ببعقوب القبائلي ووجدني لأمي Ma grande-mère maternelle التي كانت تتحدثها وتصر بين الحين والآخر على محاضبتنا بها، إنها لغة بني سنوس وصنهاجة، كانت جدي مبتهجة بلغتها مفتخرة بلسانها، لم ترد أن تحفظ حتى سورة الفاتحة لأنها قالت لجدي: إنها لغة غير لغتي فلو كان الله عارفا للغتنا لبعث ذلك الكتاب المبين بلغتنا البربرية الجميلة"². فالراوية/الشخصية (حروف الزين)؛ ذكرتها لهجة الشلحة التي تكلم بها السائق، بخدتها التي كانت معتزة بلهجتها البربرية. فالكاتب ومن خلال هذا الاستدكار، قد أراد أن يطرح وضع اللهجة البربرية في الجزائر، وأن يقف موقف المناصر لها من دون شك، ولو كان من منظور الراوية أو منظور الجدة التي نقلت الراوية موقفها بشيء من الإعجاب. ويبدو أن الكاتب وهو يترعرع برؤيته من خلال بعض الشخصيات، لم يهتم كثيرا ببنائها على أسس منطقية معقولة. فكيف هذه الجدة التي ترفض قراءة الفاتحة لأنها باللغة العربية، يصفها الراوي فيما بعد بأنها كانت تنوق سموات لقاء وجه الله والرسول الأعظم، وكأنها أصبحت تمثل الإيمان في أعلى درجاته.

1- أمين - روي بصرى جريد - ص 167.

2- بصرى - ص 170-171.

ولا يُحضع الكاتب الاستذكار في بعض الأحيان لمنطق سياقاته، فالرواية/الشخصية (حروف الزين) التي ذهبت إلى بشار للقاء عشيقها "ممو العين" بشكته العسكرية، تعود بالطائرة إلى الجزائر العاصمة لتعلم بأنه اغتيل من طرف الجماعات الإرهابية، وبدل أن تتمحور التذكريات حينئذ حول "ممو العين" المغتال، وجدنا بأنها تنحرف نحو تذكيرات أخرى هامشية حيث تستذكر الرواية الشيخ الذي وجدته ببشار فحدثها عن الذباب: "أفكر في الشيخ صاحب الكتاب في فقه الذباب، أفكر في سعادته وأستعيد ملامح وجهه الذي يشبه ملامح الممثلين في أفلام الهوليوود؛ فيلم: مقهى بغداد".¹ ليس معنى ذلك أن الكاتب لا ينطلق من رؤية فنية محددة في عرض هذه الاستذكريات، لكن الملاحظ أنه يعتمد أحيانا على التداعيات الحرة التي تتطلب استحضار أحداث متداخلة وموضوعات متباينة بحسب تواردها على ذاكرة الشخصية، حتى وإن كانت تلك الموضوعات لا تحظى بأولوية أو دلالة ضمن سياقها السردي. وعندما يُنظر إلى تلك الموضوعات الممركزة حول الأشياء، قد يلتبس منها تأثير الكاتب بالرواية الجديدة في الغرب وبعض التيارات الأخرى التي نهجت تقنيات سردية مستحدثة أرادت أن تعزل الحياة النفسية عن الواقع، وأفضى هذا التوجه إلى أن يكون عمل كثير من كتاب الرواية المحدثين: "فارغا مفككا وغير متناسق (...)" ذلك أن التعارضات حتى وإن دققنا فيها النظر تظل تعارضات مجردة بين طبائع ومفاهيم عن العالم ولا نستطيع أن تفصح عن ذاتها عبر الأعمال".²

وعموما فقد دلت رواية "يصبحو الحرير" للكاتب أمين الزاوي؛ على توظيف الاستذكار بشكل واسع، انطلاقا من الرؤية الذاتية للرواية/الشخصية التي تسرد بضمير المتكلم، وإن كان ذلك لم يمنع من ورود الاستذكار عبر استحضارات الشخصيات وذلك في ثنايا الحوار. وقد وُظف الاستذكار بكل أشكاله؛ سواء كان خارجيا أو داخليا وتفاوت من حيث سعته ومداه. ومهما يكن فقد عكس مضامين مختلفة مؤطرة ككل ضمن الرؤية الفكرية والإيديولوجية التي يطرحها الكاتب، وفي حدود المسافات الفنية التي تفرضها الكتابة الروائية.

1 - أمين - دي: يصبحو الحرير - ص 183.

2 - حرير: لو كانت الرواية - ترجمة (ميرزا قطاش) - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر (د-ت) - ص 43.

4- الرؤية الاستشرافية:

يبدل مصطلح استشراف: "على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدماً"¹. ويتم التمييز بين الاستشراف كتمهيد، والاستشراف كإعلان. والنوع الأول من الاستشراف يكون في شكل استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث ضمن الفضاء السردى، بينما النوع الثاني من الاستشراف يتم الإعلان فيه بشكل صريح عن خبر أو حدث سيشهده السرد في وقت لاحق. والاستشراف كإعلان هو نمط ساد في الرواية الكلاسيكية، وعبر بشكل واضح عن هيمنة الراوي العليم على عالم السرد، وهو نادر في النماذج الروائية المعاصرة.

وعموماً فإن الاستشراف باعتباره تطلعا باتجاه المستقبل، فهو رؤية تعكس منظور الراوي أو منظور الشخصيات. ويمكن القول بأن الرواية الجزائرية وهي تبحث عن البديل للواقع المتردي خاصة في الثمانينيات والتسعينيات قد ظلت رواية استشرافية، فهي بقدر ما وصفت الواقع قد استشرفت المستقبل بما يستحجب لتطلعات الكاتب ورؤيته. وبالإمكان اتخاذ رواية "ضمير الغائب"² لـ "واسيني الأعرج" نموذجاً لتوظيف الاستشراف كروية؛ تعبر عن قناعة إيديولوجية محددة. فالرواية تفتتح على استشراف يقدمه راو/غيري القصة يُحيل من خلاله إلى مآل "الحسين بن المهدي بن محمد"؛ وهو صحفي أصيب بداء في دماغه فنقل إثر ذلك إلى مستشفى بباريس بعد أن كان يكتب زاوية "شيء من الأرشيف" في الصحيفة التي يشتغل بها، والتي استبدلت بزاوية "تعال معي". ويقدم الراوي نبوءة يستطلع من خلالها مصير هذا الصحفي الذي سيروي قصته بضمير المتكلم على مدار فصول الرواية: "الناس لم يعلقوا على الخبر لكنهم كانوا يعرفون البقية جداً. الحسين بن المهدي بن محمد قد لا يعود أبداً والزواوية احترقت مع عيون الأطفال"³. واستشراف المصير الذي سيؤول إليه الصحفي "الحسين" الذي رأى الراوي بأنه قد لا يعود أبداً، إنما يحمل في طياته رؤية الكاتب لطبيعة التحولات السياسية التي طرأت على الجزائر في مرحلة الثمانينيات؛ وهي تحولات بالطبع أدت إلى التخلي تدريجياً عن الخيار الاشتراكي

1- حيزار حبیب: خطاب الحكاية - ص 51.

2- واسيني الأعرج: ضمير الغائب (الشاهد الأحمر على اغتيال مدن البحر) - ورد للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - الطبعة الثانية 2008.

3- المصير نفسه - ص 09.

والانعطاف نحو مسارات ليبرالية ورأسمالية، والكاتب يرى في ذلك انحرافا عن الخط الذي من شأنه تحقيق تطلعات الفئات العريضة من الشعب. ذلك لأن الصحفي "الحسين" مناضل اشتراكي آمن بالقيم الاشتراكية التي ورثها عن أبيه "المهدي بن محمد" هذا المجاهد اليساري الذي التحق بالثورة التحريرية لكن تم تصفيته من طرف الثورة ذاتها بسبب انتمائه الحزبي. ويبدو أن الأمر يتكرر بكيفية ما من خلال علاقة السلطة السياسية بالابن "الحسين" حيث أقدمت على غلق الزاوية الصحفية التي كان يكتب بها موضوعات جادة تعبر عن قناعاته الإيديولوجية، واستبدلت تلك الزاوية بأخرى تروج لأفكار جديدة منافية لكل ما هو اشتراكي. فيتضح كيف أن الاستشراف - متضافرا مع العناصر السردية الأخرى - قد يؤسس لرؤية إيديولوجية: "قنية النص لا تعني فقط الحبكة ولا النوع الأدبي ولا الشكل التسلسلي ولا علاقات الشخصيات... إلخ، بل تشمل تضافر كل ما سبق. كما أن الإيديولوجيا في هذا السياق تعني الدلالات التي تتضح من التركيب والتي توحى بنسق فكري ومنظور للعالم"¹.

ومن دون شك فإن الاستشراف يُقدم من خلال تقنيات عدة، ليعبر عن رؤية محددة تعكس بشكل مباشر أو رمزي وجهة نظر الراوي فيما سيؤول إليه الوضع في المستقبل انطلاقا من مؤشرات تحدث على مستوى الواقع. فالراوي يقدم رؤيته الاستشرافية على لسان من يقرؤون الطائع فيقول: "يقول الذين يقرؤون الطالع وعيون الموتى أن صراعا يشبه صراع الموت يدور بينه وبين حرذان المدينة. الدم يملأ صمت الشوارع ووجوه المارة والبنائات الشاهقة ولا أحد يعلم متى تنتهي المحزنة. كل الذي تعرفه الرعية هو أن الريح الساخنة اندلعت وأن خيبة الأمل بدأت تزحف بشهوة نحو قبور الشهداء التي غطتها الأعشاب الضارة ولا أحد يستطيع أن يتكهن بالعواقب الخطيرة"². ومثل هذا الاستشراف وإن كان يشي برؤية سوداوية للمستقبل، فإنه يعبر قبل كل شيء عن خيبة أمل ناتجة عن التحولات السياسية التي أعقبت وفاة الرئيس هواري بومدين سنة 1978، والتي أخذت تدفع بالجزائر نحو توجهات إيديولوجية جديدة هي نقيض للقيم الاشتراكية، والتي يرى الراوي أنها ستقود نحو الدمار وانهايار مشروع مجتمع بكامله.

1- ربيع حبور عزول: إيديولوجية بنية النص - فصول - العدد الأول - ص 111-112.

2 - راسبي الأعرج: صمم الغائب - ص 10.

ويوظف الاستشراف في هذه الرواية كتمهيد للتعريف بشخصية ما، أو تقديم حدث معين. ومن أجل خلق حالة ترقب حقيقية يوجه الخطاب من الراوي للمتلقي بشكل مباشر، وسيكون الغرض التشديد على ما هو مهم. فالراوي/الشخصية قبل أن يشرع في التعريف بنفسه يقول: "قبل أن تغيبني تفاصيل الحياة ورماد الأبحر المحترقة. أريد أن أذكركم بي. ربما تكونون قد نسيتم. الظلام أحيانا يعمي الأبصار. عذرا، فالمدينة استأصلت ذاكرة الآلاف من عشاقها"¹. ويشرع الراوي/الشخصية بعد ذلك في التعريف بنفسه، ليكون هذا التعريف شارحا للاستشراف السابق له؛ وبهذا الشكل يتحول الاستشراف إلى رؤية ذات أبعاد إيديولوجية وليس فقط تشخيصا لوضع اجتماعي. فالاستشراف قد أوحى - عن طريق الرمز - بطبيعة التحولات السلبية التي شهدتها مرحلة الثمانينيات على المستوى السياسي والاجتماعي، بسبب التراجع عن تبني الخيار الاشتراكي، واستئصال المدينة لذاكرة الآلاف من عشاقها، إنما يحيل إلى أن هناك سياسة تم التخطيط لها لمحو كل قيم الثورة التحريرية والقيم التي جسدت في مرحلة السبعينيات.

ويوظف الاستشراف باعتباره وسيلة سردية، ويكون الغرض منه مخاطبة المتلقي بدمجه في الحكاية، وتشويقه إلى متابعتها: "فالاستباقات حين تحدث، تحل محل نوع التشويق المشتق من سؤال (ماذا سيحدث بعد ذلك؟) وعن طريق نوع آخر من تشويق يدور حول المستقبل قبل وقته"². وهذا النمط من الاستشراف يطغى على الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات بشكل واضح ويعود سببه إلى العلاقة الحميمة التي اضطلع الراوي بنسجها مع المتلقي، حيث صارت الحكاية تحكى مع المتلقي حاضرا وليس غائبا: "حكايي ليست طويلة. لكنها عجيبة بعض الشيء. سأحكيتها لكم مع إهمال جزء من التفاصيل الثانوية، مع علمي المسبق أنكم لا تصدقون إلا البداية (...). وإذا صدقتموها فسيكون ذلك بصعوبة كبيرة. لأنكم تفكرون بمنطق والمدينة التي بدأ الكسوف يححوها، تفكر بمنطق آخر"³. فمثل هذا الاستشراف إنما يعكس رؤية الكاتب لطبيعة المرحلة السياسية في الثمانينيات؛ حيث استطاعت السلطة آنذاك أن تشيع قيما جديدة، تصب ضمن مسارات ليبرالية وحتى رأسمالية الأمر الذي جعل الأغلبية من الناس تنحرف بدون وعي منها

1- واسبي الأعرج: ضمير الغائب - ص 13.

2- شوميت رمون كمان: التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة) - ص 78.

3- واسبي الأعرج: ضمير الغائب - ص 14.

في هذا الاتجاه، وهي لا تعلم بأن ذلك سيقود إلى انهيار المشروع الاجتماعي بكامله والذي رُمز له هنا بالكسوف الذي سيخيم على المدينة.

ويتحول الاستشراف إلى حلم على أساسه، يحلم الراوي بعالم بديل عن الواقع العربي الذي ساءت فيه أوضاعه الداخلية وعلاقاته الخارجية، وانهار فيه أي مفهوم حقيقي للقومية العربية وتحولت الأوطان إلى ما يشبه السجون، وبذلك انعزل العالم العربي عن كل ما يحيط به وفقد القدرة على مجاراة التحولات الواقعة في العالم من حوله. وعلى هذا الأساس يحلم الراوي بوطن عربي: "نتنقل فيه بدون هوية، وطن كلما صادفنا فيه جمر كيا في جولاتنا السياحية في أية عاصمة عربية، أو على الأقل هكذا أتخيل، أخذنا معه صورة سياحية لأنه من السلالات المنقرضة. وطن تنعدم فيه الجمارك ويندثر الهزية والقتلة والمجرمون والسياسيون والبلطحية الذين يعملون لأسيادهم تجار العملة"¹. فهي رؤية استشرافية تكشف بشكل واضح عن توق للحلم طالما داعب العرب، يمكن من تحول كل الأوطان العربية إلى وطن واحد؛ و"واسيني الأعرج" انطلاقاً من هذه الرؤية يجاري أغلب الكتاب الجزائريين في مرحلة التسعينيات الذين بقي الهم القومي من بين هواجسهم وتطلعاتهم وكما ترى الكاتبة "آسيا موساوي" أن محاولة الخروج من المحلية والانتماء إلى قضايا الأمة العربية كانت من بين اهتمامات الروائيين في هذه المرحلة: "حيث اندمج الروائيون بطريقتهم في الهم القومي وشعروا أنهم معنيون جداً مثلهم مثل غيرهم من كتاب المشرق العربي بالحالة العربية الراهنة المتميزة بالتشردم والضعف العام"². ويبدو أن إحساس الكاتب بتفكك الروابط بين الأوطان العربية في الثمانينيات، هو الذي دعاه من جديد إلى استنهاض هذا الحلم بالقومية التي قد يتحقق في يوم ما. وبذلك يتم الإحساس وبشكل جلي أن الزمن في هذه الرواية يتميز بدينامية واضحة، فهو ليس منكفئاً في حدود الماضي أو جامداً في الحاضر وإنما يسير باستمرار نحو المستقبل في شكل رؤى وتطلعات وأحلام، ووفق هذه الرؤية فإن: "الحاضر بمجمله، ومن حيث المبدأ والجوهر، هو غير تام؛ إنه وبكل كينونته يتطلب تنمة. إنه يسير نحو المستقبل"³.

وقد يكتسي الاستشراف في رواية "ضمير الغائب" طابعاً عجائبيًا، لكنه يعبر عن نبوءات الراوي بالمستقبل انطلاقاً من المؤشرات التي تحدث على أرض الواقع. والعجائية هنا ما هي إلا مجموعة من

1- واسيني الأعرج: ضمير الغائب - ص 14-15.

2- سبن سيمان (ومجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية - ص 537.

3- Mikhail Bakhtine: Esthétique et théorie du roman- P464.

الرموز المستلهمة من الطبيعة والخرافة والأسطورة يتم من خلالها سير أغوار المستقبل، يقول الراوي: "في طريقي إلى الجريدة. شاهدت بقايا الكلمات الجميلة تلفظ أنفاسها الأخيرة والأشجار تنتحر جماعات جماعات وتحرق أغصانها بنفسها. شاهدت الشمس تتفحم والعصافير تتحول إلى ققط والققط إلى فئران والفئران إلى فيلة. والفيلة إلى غيلان، والغيلان إلى أشياء تشبه الخوف والغموض. مع أن كل شيء في المدينة كان يسير بشكل روتيني وعادي"¹. فتتضح بذلك طبيعة النبوءة الاستشرافية، فالراوي رغم أنه يعيش حاضرا يبدو عاديا وروتينيا، لا يمنعه ذلك من أن يتحسس ما يجتبه المستقبل. فسكونية الحاضر ما هي إلا سكونية مؤقتة ستؤدي إلى تحولات سريعة تقضي إلى انكسار الحلم الذي راود المناضلين في إقامة مجتمع العدالة والمساواة. فرؤيا الراوي لتفحم الشمس ولفظ العصافير لأنفاسها، إنما هي تعبير عن المآل السيئ الذي ستؤول إليه الأوضاع بعد أن تم التحلي عن الخيار الاشتراكي منذ سنة 1978 في الجزائر.

كما يتم توظيف الاستشراف في هذه الرواية في شكل إرجاء، كقول الراوي (ستتحدث عن هذا الشارع فيما بعد) وهو يتكلم عن أبيه الشهيد "المهدي" الذي صفاه جيش التحرير بسبب انتمائه للتحزبي الشيوعي، لكن تم تذكره في مرحلة الاستقلال فبنوا له نصبا تذكاريًا بأحد الشوارع الضيقة: "فالمهدي نبنة هذه البلاد الطيبة لحمه من لحمها ونبضها من قلبه. وليس خطرا على راحتها. لقد تذكروه قليلا وبنوا له نصبا تذكاريًا في شارع ضيق يحلم يوميا بأن يتحول إلى ثعبان أسود. يحمل اسمه. ستتحدث عن هذا الشارع فيما بعد"². والراوي سيتحدث بالفعل عن هذا الشارع فيما بعد؛ فيشير إلى أن اسم أبيه الشهيد "المهدي بن محمد" قد أخذ يُمحى من لوحته: "تأملت مرة أخرى اللوحة الحديدية التي تحمل اسم الزقاق والشارع بدأت تبيض بفعل الزمن. وبعض الكلمات تمحى. ربما بعد سنة أخرى لن يعود هناك شيء اسمه شارع المهدي بن محمد. المدينة ستفقد ذاكرتها"³. فالاستشراف قد ورد من البداية في هذا السياق كوسيلة من وسائل التشويق من خلال عبارة (ستتحدث عن هذا الشارع فيما بعد)، وقد تم الحديث عن هذا الشارع الذي يحمل اسم الشهيد في مواضع عدة من الرواية. مما أوحى بأهمية الشهيد على المستوى الرمزي، ونَبَّه إلى العواقب التي تنتجر عن استهداف القيم التي يمثلها.

1- واسيني الأعرج: ضم الغائب - ص17.

2- انصدر نفسه - ص20.

3- انصدر نفسه - ص36.

ويوظف الكاتب الاستشراق الذي يكتسي طابع التحقق، وذلك لأن المسار السردى يظل مقدما من طرف راو/شخصية، يحق له أن يحيل إلى أحداث لم يصل إليها حاضِر السرد بعد؛ لأنه يكون قد عايش تلك الأحداث وشهدها لكن لم يصل إلى سردها بطريقة مفصلة مراعاة للحكي حسب التسلسل الزمني. فالراوي/الشخصية وهو يصر على فتح التحقيقات الجادة في الجريدة التي يعمل بها، خاصة فيما يتعلق بحقيقة ماضي أبيه الشهيد، يُجابه برئيس تحرير الجريدة الذي يرفض فتح مثل هذه التحقيقات على أساس أنها ترعج المسؤولين: "كان التهديد مبطنا. وكنت أعرف مسبقا أنه سيأتي اليوم الذي أخير فيه بين الشارع أو الموت البطيء على صفحة الإعلانات والوفيات"¹. والراوي هنا يطلعنا بالفعل عما سيحدث له في المستقبل حيث سيضطر إلى تقديم استقالته من الجريدة محافظة على القيم التي يؤمن بها. وهذا الاستشراق إنما هو رؤية للواقع السياسي في مرحلة الثمانينيات، حيث تغلغل الفساد إلى كل المؤسسات بما في ذلك مؤسسة الإعلام، فتم استبعاد كل الأقلام التي بقيت وفية لمبادئ الثورة وطموحات الفئات البسيطة من الشعب.

كما يوظف الاستشراق التمهيدي في شكل مونولوج داخلي، فالراوي/الشخصية يحاور نفسه مستشرفا مصيره وهو يواجه سلطة كرسّت التوجه الرأسمالي في مرحلة الثمانينيات، مُحاولاً طمس كل ما هو تركّة اشتراكية. وعن طريق المونولوج الداخلي يستشرف الراوي ما قد يتهدده من أخطار في حالة ما إذا أصر على الدفاع عن القيم التي يؤمن بها: "امش ولا تلتفت وضع أنفك الطويل بين يديك وتحسس رقبتك قبل أن يفاجئك مقص عملاق ويضع رأسك بين قدميك"². بهذا الشكل يتحول الاستشراق إلى رؤية لطبيعة السلطة السياسية، التي وظفت كل وسائل القمع من أجل كبت الأصوات التي بقيت وفية لقيمها ومبادئها-من وجهة نظر الراوي.

وفي حالات وإن كانت نادرة، يستعمل الاستشراق كإعلان، وهذا الاستشراق رغم إشارته بشكل صريح لحدث ما يقع في المستقبل، إلا أنه لا يحيل إلى الرؤية العليمة للراوي أو شكل "الرؤية من الخلف" ذلك لأنه من حق الراوي/الشخصية أن يسرد وقائع لم يصل إليها حاضِر السرد بعد، باعتباره يكون قد عايش كل الأحداث قبل الشروع في سردها. فعندما يقول أحد أعمام الراوي

1- واسيني الأعرج: ضمير الغائب - ص 24.

2- المصدر نفسه - ص 27.

المدعو(البوحفصي): "حسرتك يا المهدي. تعلم فيك الأنذال وأبناء الكلب"¹، يعلق الراوي على ما قاله عمه في حق أبيه الشهيد: "لم أفهم هذه الجملة إلا وأنا أقدم إلى المحاكمة بعد زمن طويل"². ذلك لأن الراوي "الحسين" يقدم بالفعل للمحاكمة في آخر الرواية، لا لشيء إلا لأنه أراد التحقيق في مقتل أبيه الشهيد، كما ظل وفيًا للقيم التي ناضل من أجلها الشهداء.

والاستشراف لدى "واسيني الأعرج" في هذه الرواية قد يتحول إلى رؤيا، وهذه الرؤيا المستقبلية تنبئ في الغالب على وقائع الحاضر، بمعنى أن التراكمات السلبية التي طغت على الواقع الاجتماعي بفعل خيارات سياسية خاطئة - من منظور الراوي - في مرحلة الثمانينيات ستؤدي لا محالة إلى انفجار الوضع، وسيكون المسؤول عن تفجير الوضع هم أولئك المهمشون الذين دفعوا ثمن تلك السياسات: "أتساءل أحياناً، ألم تتعلم بعد هذه الشوارع التي تلد البؤس والموت والأشياء الغامضة أنها تربي بهدوء وطمأنينة من سيأكلون رؤوسها بعد سنوات قليلة صارت اليوم على مرمى البصر"³. ويكشف هذا الطرح عن نبوءة حقيقية قدمها الكاتب في هذا السياق، لأن مجمل الإخفاقات التي عرفتتها مرحلة الثمانينيات قد أدت في آخر المطاف إلى انفجار حوادث أكتوبر 1988، والتي كانت الفئات المحرومة وقودها.

وأحياناً تنبئ الرؤية الاستشرافية، فالراوي وهو يسير أغوار المجتمع، ويلاحظ انتشار البؤس في كل مكان ويحمل المظاهر السلبية الناتجة عنه، يعلن عن حيرته وحتى عدم قدرته على التنبؤ بما ستؤول إليه الأوضاع مستقبلاً، فالفقر قد دفع "كريمو" إلى أن يكون قواد نساء، بعد أن صار لا يهتم بسمعته بقدر ما يهتم بملاء بطنه. وأمام هذا الوضع المزري يتساءل الراوي: "وين رانا رايحين يا ربي سيدي؟ حتى كريمو، طفل البلدة الطيب، لحقه غبار المدينة. يا محمد!"⁴. فمثل هذا التساؤل الاستشرافي ورد باللهجة الدارجة ضمن طابع مونولوجي ليشي برؤية محددة بقدر ما تشخص فداحة الراهن، فهي تكشف في ذات الوقت عن سوداوية المستقبل؛ فالزمن الروائي يكون بذلك قد

1 - واسيني الأعرج: ضمير الغائب - ص 29.

2 - انصدر نفسه - ص 29.

3 - انصدر نفسه - ص 33.

4 - انصدر نفسه - ص 34.

عبّر بكل وضوح عن مأساوية الواقع الجزائري: "فالزمن الروائي في النص، يجسد في الحقيقة زمن الجزائر الواقعي. فالتوحد بين بنية النص الروائي وبنية الوطن الجزائري وصلت حد التماهي"¹.

والشخصية في خضم واقع مزري، تتأرجح بين ردود فعل متباينة، فهي بين اليأس والإصرار على التحدي، غير أن الإصرار على التحدي لغرض كشف الحقيقة يظل هو المهيمن. وعلى هذا الأساس ينطبع الاستشراف في شكل قرار يؤكد على الرغبة في تأكيد الذات ومواجهة كل عوامل المسخ التي تستهدف إخضاع الشعب الجزائري، والتأمر على القيم الاشتراكية التي تبنّاها طيلة المراحل السابقة: "أوف أنا لا أبرر. أنا منكسر ومحي معطل. أنا أقر واقعا ما زال غامضا برأسي(...)" سأبحث في كل التفاصيل حتى ولو كلفني ذلك رأسي. سأبحث في حياة هذا الرجل المبهم والذي يعيش بيننا ولا أحد يتجرأ على سؤاله عمن يكون؟ هل علينا أن نحب أم علينا أن نكرهه؟ وسأدخل المستشفى التجميلي ولو اضطرتت إلى ركوب الحيطان العالية"². فالراوي/الشخصية هنا يصر على دخول المستشفى التجميلي ليكشف عن خلفياته وأبعاده، باعتباره رمزا لسلطة سياسية كانت تسعى لتدجين مجتمع بكامله وتحويله عن المسار الاشتراكي إلى مسار رأسمالي بطريقة قسرية وعلى حساب الطبقات المحرومة من المجتمع.

وينطبع الاستشراف في شكل تمنٍّ، بل وحلم بالعالم الاشتراكي، وهذا بما ينسجم مع المفهوم الاشتراكي للفن: "فالفن الاشتراكي لا يكتفي بالرؤى الغامضة. إن مهمته لقائمة على وصف ميلاد الغد انطلاقا من اليوم، مع كل ما يتعلق به من مسائل"³. فذات الراوي/الشخصية المصدومة بما آلت إليه الأوضاع على المستوى السياسي في الثمانينيات تدفعه لكي يحلم كل مرة بعالم ينسجم مع القناعة الاشتراكية التي آمن بها، والتي تحقق للكادحين والمحرومين الحياة التي يطمحون إليها: "كم أتمنى أن أغفو لحظة(...)" أغمض العينين وبعدها أهيم في أرض الأعشاب الجميلة وثغاء الخرفان والطيور والنباتات الرائعة والناس الطيبين الذين يملأون طرقات البوادي في طريقهم إلى الأسواق الشعبية"⁴. وأهمية مثل هذه الاستشرافات على المستوى الجمالي أنها ترد في قالب شاعري، فما هو إيديولوجي إنما ينطبع في إطار رمزي. إن وعي الكاتب الجزائري في التسعينيات

1 - مها حس القصوراي: الزمن في الرواية العربية - ص 118.

2 - واسبي الأعرج: ضمير العائب - ص 36.

3 - إرنست فيشر: ضرورة الفن - دار الحقيقة - بيروت (د-ت) - ص 137.

4 - واسبي الأعرج: ضمير العائب - ص 111.

انطلاقاً من التجربة الروائية الجزائرية الغنية على امتداد مراحل طويلة كان يدفعه إلى عدم الإغراق في الإيديولوجي على حساب الفني وإلى عدم الإغراق في الفني على حساب الإيديولوجي مما يجعل من الكتابة مجرد عملية اشتغال على الشكل؛ وذلك وعياً من الكاتب بأن الكتابة الروائية رؤية تقوم على جدلية الجمالي والإيديولوجي، فالبعد الجمالي كما يفهمه "واسيني الأعرج" لا يحقق جمالياته إلا في ظل الإيديولوجي، وبالضبط ارتباطه بقضايا الجماهير، وكما يقول: "إن البعد الجمالي لا يحقق جمالياته إلا بقدر اقترابه من فهم الجماهير. إن العمل الفني يكتسب حيويته حتى باهتمامه بأشكال الصياغة الجمالية التي تقربه من الناس، وتجعله مستساغاً، والفنان مسؤول عن عمله الفني"¹.

ونفس الكاتب "واسيني الأعرج" برؤية إيديولوجية محددة في ظل التحولات السياسية التي رصدتها الرواية في مرحلة الثمانينيات، دفعت به إلى استشراف المستقبل على أساس من رؤيته تلك. فالحلم يتخذ طابع اليقين ويؤكد عبر الاستباق انطلاقاً من وجهات نظر لعدة شخصيات - بما في ذلك الراوي - تتبنى كلها ذات الرؤيا، وتنطلق من نفس القناعة: "المهدي، تقول أمي لم يمت ولا يمكن أن يموت. سيعود ذات فجر، وربما ذات مساء بارد. لكنه سيعود، لأن الدم الذي شربته خضرة الغابات لن يخبث إلا بعودته المؤكدة. بعضهم يقول ويقسم، إن المهدي سيعود على صوامع المدينة مع بداية الكسوف. سيتسلل مع جيش الشهداء إلى هذه المدينة الهرمة كذبة عجوز. يؤكد الحكاية حمو بترائله الضائعة"². فالكل هنا يحلم بعودة "المهدي" والد الراوي (الحسين)، الذي استشهد أثناء الثورة التحريرية بسبب قناعاته الاشتراكية، والذي يُراد له أن يعود ليكون بمثابة المنقذ بالنسبة للمجتمع الذي قاده السياسات المعادية لطموحات الجماهير إلى وضع مأساوي. فالاستشراف المنبثق عن عدة شخصيات القصد منه التأكيد على أن هذا الحلم الإيديولوجي الذي يمتله "المهدي" حلم سيتحقق في يوم ما، رغم ما يحاك على مستوى الواقع من أجل إجهاضه.

وعليه فالاستشراف الذي يوظفه الكاتب في هذه الرواية ليس غرضه ذكر أحداث لم يصل إليها حاضر السرد، بقدر ما هو استشراف رؤيوي، يسير أغوار المستقبل ويستطلع المصائر والأوضاع كما ستكون عليه، فإذا كان الاستشراف على المستوى الوظيفي: "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث

1 - واسيني الأعرج: انفعاعات الرواية العربية في الجزائر - ص 593.

2 - واسيني الأعرج: صميم العائب - ص 47.

لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات وما ستؤول إليه مصائر الشخصيات¹ فإن الاستشراف لدى "واسيني الأعرج" بالرغم من أدائه لبعض هذه الوظائف إلا أنه رؤيا قبل كل شيء؛ إنه استشراف يبحث فيما وراء قشرة الراهن ليستطلع الغيب وكثيرا ما تصدق نبوءاته فالراوي عندما يقول: "سيأتي زمن أسود ينسحب فيه الشهداء كلية وتحل محلهم زمرة تحلب هذه الأرض حتى تدميها وتنشف ضرعها وحليها وماءها"²؛ يستطيع بالفعل أن يوصّف ما آلت إليه الأوضاع إذا قسنا ذلك بمقياس الواقع في الجزائر، لأن هذا الزمن الذي استُشرف في هذا السياق قد أتى بالفعل، ومرت الجزائر بأحلك المراحل في التسعينيات، وتنكر فيها البعض لكل القيم التي ضحى من أجلها الشهداء.

ويرد الاستشراف في ثانيا الحوار ليُمكن من نقل رؤى الشخصيات؛ فالمشهد الحوارى هو المجال الذي تنبثق فيه أصوات الشخصيات وكذا رؤاهم الخاصة. والرواية وإن كان هيمن عليها الصوت المنفرد أو صوت الراوي فهي سمحت بانبثاق أصوات أخرى وإن بشكل محدود. ومن الأصوات التي انبثقت ضمن هذا الفضاء السردي، صوت الشهيد "المهدي" والذي يوجه خطابه لابنه الراوي قائلا: " - صدقي أي كنت أعلم أنهم سيقدمون ذات يوم على سنّ سكاكينهم على رقابنا الهزيلة، وستظل الأفكار المسبقة تأكلنا حتى يأتي جيل غير جيلنا وربما غير جيلكم فيغيّر الأحكام، في قلبه الحار يجري دم الذي لم تتح لهم فرصة الشهادة"³. فد "المهدي" الذي لم ينفعه جهاده أثناء الثورة التحريرية بسبب قناعاته الاشتراكية، حيث حكمت عليه الثورة بالموت، يعود للحياة من جديد ليؤكد بأن أفكاره اليسارية لن يتم تقبلها إلا في المستقبل من طرف جيل يدرك بالفعل جوهر الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي.

ويوظف الاستشراف في بعض الحالات كتقنية لمواصلة الحكى، أو للربط بين المقاطع السابقة من السرد والمقاطع اللاحقة، وحينئذ قد يلجأ الراوي إلى أساليب محفزة للمتلقي من شأنها أن تثير فيه الرغبة لمواصلة السماع للجزء المتبقي من الحكاية: "أشك وأنا أقص هذه الخرافات أن أجد من

1- حسن بخرابي: بنية الشكل الروائي - ص 131-132.

2- واسيني الأعرج: ضمير الغائب - ص 62.

3- المصدر نفسه - ص 81.

يصدقني ومع ذلك، وفاء للمهدي، سأفعل حتى ولو وجدت نفسي أحكي لنفسي"¹. والراوي هنا إذ يحيل إلى ما سيقصه فيما يتعلق بوالده "المهدي" الشهيد، والأوضاع التي استحدثت في الجزائر في الثمانينيات، إنما يسعى إلى طرح رؤيته المستنكرة للتحويلات نحو الرأسمالية على حساب المسار الاشتراكي الذي ظل سائدا في المراحل السابقة.

كما تتضمن الرواية الاستشراف الذي يُقدم في شكل احتمال حدوث أشياء، قد تقع أو لا تقع؛ ومثل هذا النوع من الاستشراف إنما يعكس في العادة حالة شعورية للشخصية التي تأمل أن تتحقق لها أشياء دون التأكد من إمكانية ذلك. وهكذا يتحول الاستشراف إلى أمني تعلقها الشخصية على المستقبل: "حين يكتشفون بأنهم أخطأوا في حقي ستركبوني وشأني وأعود لأنام ثلاثة أيام متتالية. قد تأتي ساسافندا. سنتحول مع بعضنا ننسى متاعب اليوم كلها. وربما ذهبنا إلى المستشفى التجميلي، فأنا منذ زمان أحلم برؤيته لكن هذه المرة رؤيته أصبحت ضرورة من ضرورات جنوبي"². فالراوي/الشخصية في هذا السياق، وهو معتقل، يحلم بلقاء "ساسافندا" وزيارة المستشفى التجميلي بصحبتهما؛ ومثل هذا الحلم يشي بدلالات ذات أبعاد إيديولوجية، فـ"ساسافندا" هي تلك المرأة التي جسدت الرؤية الاشتراكية في السابق ثم انفارت مع تحولات المرحلة واندججت مع المنظومات الجديدة، وهي تطالب الراوي/الشخصية بأن لا يقف ضد التيار ويستسلم للأمر الواقع حتى يحمي نفسه من أعدائه. إنها "ساسافندا" التي تحولت بفعل الظروف إلى "شهرزاد" واستسلمت بذلك لجلادها متخيلة عن القيم التي آمنت بها. والمستشفى التجميلي الذي يريد الراوي زيارته للكشف عن خباياه؛ إنما هو رمز للمرحلة السياسية المتعقبة -من وجهة نظره- التي عملت على تدجين كل الأصوات وتشويه كل الخلائق لترغمهم على السير في طريق رأسمالية مشوهة صدفرت كل مظاهر البؤس للمجتمع.

ويحوّل الكاتب الاستشراف إلى رؤيا يسير من خلالها أغوار المستقبل ويستطلع الغيب، وكأنه يرى النتائج سلفا من خلال المقدمات، وتلك الرؤيا إنما تكشف عن وعي واضح برسالة الأديب الذي ليس من شأنه وصف الواقع فقط وإنما استشراف المستقبل؛ وعليه فالبحث سيكون مداره الاشتغال ضمن ثنائية الكائن والممكن: "رأيت المدينة تحتضر وتموت تحت وقع ظلمة قاسية كانت

1- واسيني الأعرج: صمم الغائب - ص 95.

2- انصدر نفسه - ص 110.

تكبر في الأفق مع الكسوف القادم من بعيد. الآبار تحف والناس يتقاتلون على قطرة ماء. نصفهم مات عطشا وهو يحاول أن يشرب من مياه البحر. كانت المدينة الميتة تكس كل راياتها وتبحث لوجه الله، عن خيرٍ يستعمرها لمدة سنواتٍ أُخر. الحرب تدخل كل البيوت. تشعل المدينة وتحرق كل كنوزها وتفرخ أحزانا ووديانا من الدم والهم"¹. وبالفعل فإن هذه النبوءة قد تحققت في التسعينيات حيث دخل المشروع الوطني في أزمة حقيقية، وعانت الجزائر من أزمة الإرهاب، ومن كل الآثار السلبية التي ترتبت عنه.

ويرد الاستشراف في ثنايا الحوار، ليعبر عن رؤى الشخصيات، وذلك باعتبار الحوار هو مجال تعدد الأصوات. إن الشخصية قد تحلم بتحقيق ما تسعى إليه، كما يمكن أن تستطلع ما يمكن أن تؤول إليه الأوضاع؛ وعليه يتوزع الحلم في هذه الحالة بين ما هو ذاتي أو موضوعي، غير أن الكاتب يبي عوالم الرواية ككل حول ما هو موضوعي، باعتبار أن الشخصيات تتحرك دائما انطلاقا من قناعاتها الإيديولوجية. فـ "المهدي" الشهيد؛ الذي تعود روحه للحياة من جديد يخاطب ابنه الراوي "الحسين" قائلا: "أعتقد أنه الكسوف. يا لطيف هذا البرد بدأ يزعجني. يذكر بأجواء الخمسينات"². والراوي يردُّ عليه بقوله: "أنا بدأت أتعب يا المهدي. لست أدري هل سأقاوم طويلا أم أضع سلاحي عند باب المستشفى التجميلي (...). الكسوف حين يأتي حتما لن يتوقف نشاط المدينة وسيقوم المستشفى التجميلي بتنفيذ كل مهامه الأساسية. لقد جهَّز جيشا من ذوي الأنوف المقطوعة والأذان الطويلة والعيون الزجاجية والأخاخ الجيسية التي لا تتحرك إلا بإشارة"³. فيبدو الحوار في أغلب سياقاته متضمنا لتلك الرؤية الاستشرافية التي يُشخص من خلالها الواقع السياسي بكل أبعاده، كما يُستطلع في حدودها المستقبل حيث سيعمُّ الكسوف فيغرق المجتمع في أوحال السياسات الخاطئة التي قاده إليها من كانوا في سدة الحكم. وبهذا الشكل يكتسب الحوار مختلف أبعاده المتضمنة لعناصر الواقع والمستشرفة لرؤيا المستقبل، فيغدو حوارا مكثفا بكل ما يحمل من أبعاد دلالية و رمزية.

وقد يتخذ الاستشراف ضمن ثنايا الحوار أبعادا إيديولوجية صريحة، يتم التأشير من خلاله إلى قناعة إيديولوجية محددة، تبناها إحدى الشخصيات. وبالنظر إلى أن الكاتب يتبنى موقفا معينا على

1- واسبي الأعرج: ضمير الغائب - ص 171.

2- المصدر نفسه - ص 198.

3- المصدر نفسه - ص 198.

أساسه كان تقييمه للأوضاع التي مرت بها الجزائر في مرحلة الثمانينيات، فقد اتخذ من هذا النوع من الاستشراف وسيلة للإحالة إلى عقيدة الراوي. ومن ثمة فالمحامي يوجه نصحه للراوي الذي وقف أمام القاضي قائلاً له: "لا تكن مستقيماً في قامتك. نحن قليلاً وأرجوك ألا تحمراً. ستتهم بالشيوعية. لا تدفعني للاستقالة"¹. وتحمين المحامي بأن الراوي موكله قد يُتهم بالشيوعية من طرف المحكمة إذا ما ظل مستقيماً، إنما يحيل من جهة إلى قناعات الراوي الإيديولوجية كونه شيوعياً، وفي ذات الوقت يشي بالتوجه الرأسمالي الذي فرضته السلطة السياسية آنذاك في الثمانينيات؛ بحيث غدا أي انتماء اشتراكي بمثابة التهمة التي توجه لصاحبها رغم أن هذا الانتماء - من وجهة نظر الكاتب - يمثل كل ما هو شريف.

ويلعب المونولوج الداخلي دوراً استشرافياً هاماً؛ ذلك لأن المونولوج بقدر ما يكون وسيلة لاستذكار الماضي، فهو وسيلة لاستشراف المستقبل. فالراوي/الحسين وهو يناجي نفسه، يعرف بالضبط ما سيكون عليه مصيره وهو يواجه سلطة قررت بكل أجهزتها أن تتحول عن المسار الاشتراكي إلى مسار مغاير تماماً وتواجه بكل قوة من يقف في طريقها: "ستموت يا الحسين أقطع مية ومع ذلك، أنت ترفض أن يشبهوك بحالة الحسين بن علي كلاكما مظلوم حتى القلب (...)" تذكر جيداً أنهم يلعبون معك اللعبة الكريهة وعليك مقاومتها قبل أن تطلقك كل الأحياء الشعبية التي أحببتها ووجه مريم الذي لا يبرح ذاكرتك"². فالراوي/الحسين وإن كان يقرُّ بأنه مظلوم على شاكلة "الحسين بن علي" فإنه يرفض أن يشبه به؛ وذلك انطلاقاً من رؤيته الإيديولوجية ذات التوجه اليساري المحض، والتي لا تتطابق مع الرؤية الدينية. وهو يريد لآخر لحظة وعلى أساس من قناعاته أن يظل وفياً للطبقات المحرومة، وألا ينحرف في ركاب من يضغطون عليه ليتنكر لقيمه التي يؤمن بها.

ويتخذ الاستشراف الطابع الأسطوري من حيث رموزه، وكل ذلك من أجل أن يجعل الكاتب من الرؤيا المقدمة؛ رؤيا ذات تأثير بالغ في المتلقي. فالصور التي ينقلها الاستشراف صور تخيلية يكتسي فيها الجامد خاصية الحركة. وبهذا الشكل يحافظ الاستشراف على بُعديه الجمالي والدلالي معاً؛ يقول المهدي: "دعوا الشهداء للشهداء. إني أرى في الأفق كسوفاً يخلي هذه المدينة من أنفاس

1- واسمي الأعرج: ضمير الغالب - ص212.

2- نصدر عنه - ص215.

أحبها. أرى الجبال الشامخة تنهار والوديان تفيض بالدم. تفيض بالحمم والنار. تأكل الأخضر واليابس. والمدينة تتحول إلى قبائل بدائية فرحة بأثربتها. ينقلب العالم على نفسه. القاتل يصير بريئا والبريء يصير قاتلا. الذين تحاكموهم اليوم كان يفترض أن يحاكموكم. أنتم المخطئون حتى العظم وليسوا هم. خلاص".¹ فصول الشهيد "المهدي" هنا يرسم هذا الأفق المستقبلي المظلم الذي ستؤول إليه المدينة، حيث تنهار الجبال الشامخة، وتفيض الوديان بالدم والحمم والنار. والصورة بالرغم من طابعها الأسطوري، فهي استطاعت أن تقدم نبوءة حقيقية لما آلت إليه الأوضاع في الجزائر في التسعينيات.

ولاشك أن تمسك الراوي برؤيته الإيديولوجية، هو ما جعل الرواية تنغلق على أفق استشراقي يفتح زاوية أمل باتجاه المستقبل. وهذا الأفق الاستشراقي إنما يعبر عن رؤية الكاتب ذاته للعالم، الذي فهم الزمن المستقبل على أنه وسيلة لاختيار البديل الذي يتماشى مع قناعاته: "فالمستقبل هو شبكة الإمكانيات المتعددة التي تحمل كل واحدة منها نوعا معينا من التحول والتغيير. ولا بد للإنسان فيها من أن يختار بحسب ما يطلبه لنفسه من مصير"². وكما هو واضح فالكاتب حتى هذه المرحلة التي تزامنت مع كتابته لهذه الرواية؛ ما زال يؤمن بأن الخيار الاشتراكي هو الحل وهو لذلك يشر به: "لن تصدقوني إذا قلت لكم أنني شاهدت المهدي الذي تشتعل النار في قلبه، قد تحول إلى نجمة حقيقية وسط آلاف الأنجم فوق ليل المدينة(...). الأحذية ورائي تتقزم وشيء ما يسحبني نحو طريق النجوم"³.

ويمكن القول بأن رواية "ضمير الغائب" للكاتب "واسيني الأعرج" بقدر ما صورت واقع مرحلة الثمانينيات، فقد استشرفت واقع التسعينيات؛ وهذا الشكل استطاع الكاتب أن يحوّل الاستشراق إلى رؤية وفي ذات الوقت إلى رؤيا يسير من خلالها أغوار المستقبل. لقد اتخذ الاستشراق صيغا متعددة كما أوحى بدلالات أحالت إلى ما هو كائن وما هو ممكن، وكل ذلك ضمن نطاق الرؤية الإيديولوجية التي يطرحها الكاتب.

1 - واسيني الأعرج: ضمير الغائب - ص 228.

2 - عبد الصمد رايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة - ص 23.

3 - واسيني الأعرج: ضمير الغائب - ص 234.

- تمهيد:

يتفق أغلب الدارسين على أن المكان يحتل أهمية مركزية في النص القصصي، بجانب عناصر أخرى كالحدث والشخصية والزمن. وأهمية هذا العنصر تعود أساساً لكونه القاعدة الأساسية التي يقوم عليها النص، فالمكان لا يمكن أن يكون مجرد ديكور أو إطار لاستيعاب الأحداث، بل يلعب دوراً محورياً، ويكتسي أبعاداً فنية ودلالية، وبدونه تسقط العناصر والوظائف الأخرى في الفراغ وتفقد خصوصيتها. وقد أدرك الدارسون المحدثون أهمية الفضاء المكاني في القصة الحديثة، مما جعلهم يعتقدون بأنه قد طرأ تحول في التعبير القصصي من الزمان نحو المكان¹، وقد اعتبر جوزيف فرانك (Joseph Frank) ذلك، في مقالته المهمة "الأسلوب المكاني في الأدب الحديث" محكاً للحدث في الأدب: "يعود فرانك إلى نظرية كلاسيكية قديمة تقول أن الرسم يعتمد على الشكل واللون في المكان، بينما يعتمد الأدب على الأصوات الواضحة في الزمان، الأمر الذي يحتم التسلسل الروائي، كما يستدل من الأعمال الكلاسيكية الكبرى، وينطلق بنظرية مناقضة تقول أن الأدب الحديث يتحرك باتجاه الشكل المكاني، مما يدفع القارئ إلى أن يدرك العمل الأدبي مكانياً في برهة من الزمن"².

والواقع أن أهمية المكان قد ازدادت منذ القرن التاسع عشر، ويظهر ذلك بشكل جلي في الرواية، لأن الإنسان لم يعد سيد نفسه، فما هو في الحقيقة إلا آلة تديرها الطبيعة أو المجتمع، ولا يمكن أن يعتبر ظاهرة معزولة عن الأسباب المحيطة به.

ورغم أهمية المكان في المجال الروائي؛ بالنظر إلى كونه من العناصر الأساسية في النص، بجانب عناصر أخرى كالشخصيات والزمن، إلا أن هذا المكوّن لم يصادف العناية اللازمة ضمن الدراسات النقدية الحديثة. وقد عُنيّت جلّ الدراسات البنيوية والسيمائية وتحليلات السرد الأدبي

1 - موقع أن التحول في التعبير القصصي من الزمان إلى المكان - والذي أشار إليه الدارس هنا - يتضمن أيضاً رداً على من ظنوا يعتقدون بأن شخصيات بطلهم تنتمي إلى الزمان وإلى توالي الأحداث في الزمان، لأن القصة تأتي من التاريخ، وعليه فإن القصة بصفة عامة فن رمزي تميزاً لها عن رسمه وسحت البطل مما فاد مكانياً.

راجع - ربه وبيث / أوسن وارن: نظرية الأدب - ص 224.

2 - ربه عوض: أدب الحديث بين الرواية والتعبير - ص 245.

بصفة عامة بزمَن الخطاب، ووظائف الشخصيات والصيغ والرؤيات أكثر من عنايتها بالمكان، الأمر الذي أعاق وجود نظرية متكاملة حول هذا المكوّن.

ومع ذلك فقد تم الالتفات - ولو في فترة متأخرة نسبيا - إلى عنصر المكان بعد أن أدرك النقاد أهميته، بالنظر إلى تعالقه مع بقية المكونات السردية الأخرى، وقد توالى الجهود من أجل التعريف به وتحديد أبعاده ووظائفه، حيث: "قام المنظرون الألمان (...) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما (Lokal) و (Raum)، أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد.. إلخ. وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية"¹.

وبينما اكتفى النقاد الكلاسيكيون باستخدام كلمة (Lieu/Place) للدلالة على كل أنواع المكان، التفت النقاد الفرنسيون المحدثون إلى توظيف مصطلحات جديدة، من أهمها مصطلح الفضاء (Espace) للدلالة على الأحداث والإطار الذي يحيط بهذه الأحداث ككل: "وبذلك نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع و (المكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني؛ أحدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"².

ولما كانت ثنائية (مكان/فضاء) هي معيار البحث والمقاربة في تحديد مفهوم من شأنه أن يفصل بين المكونين، فقد ارتأى البعض إطلاق مصطلح (فضاء) على مجموع الأمكنة في الرواية، بينما أطلق مصطلح مكان على الموقع الواحد الذي تجري فيه الأحداث. ومن هذا المنظور يرى (حميد حمداني) بأن: "مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي ينقلها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية؛ فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي - ص 26.

2- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية - ص 76.

واحد منها يعتبر مكانا محددًا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعًا فضاء الرواية"¹.

غير أن هذه المقاربة تظل قاصرة خاضعة لتصنيفية شكلية، باعتبار أن أي مكان في النص، هو في الوقت ذاته فضاء، نظرًا لتعالقه مع بقية العناصر السردية، واحتفائه بكم غير محدد من الدلالات النفسية والفلسفية والاجتماعية.. وغيرها.

وتحديدًا، فإن أي محاولة تقتضي تمييزًا دقيقًا بين أنواع الأفضية ذاتها، فهناك مركبات اصطلاحية متعددة تعرض على هذا النحو (فضاء جغرافي - فضاء طباعي - فضاء نصي - فضاء واقعي.. إلخ). وتذهب طائفة من الدارسين في اتجاه معين، فيعتبرون أن الفضاء الروائي مجرد فضاء لفظي مصوغ من لغة، وتلك هي خصوصيته، وعليه فإن مجال اللغة واسع، يشمل ما هو واقعي وما هو متخيل، كما يتضمن كل الإسقاطات الشعورية والرؤى التي يمكن أن تنطبع من خلال المكان.

وقد وسّع هذا المفهوم - مفهوم الفضاء اللفظي - ليشمل حتى العلامات المبتوثة في ثنايا الخطاب من إشارات، وعلامات وقف، وبذلك تمت المزاوجة بين نوعين من الفضاء؛ الفضاء اللفظي الذي يعتمد على اللغة، والفضاء الطباعي الذي يعتمد على الرموز الإشارية: "وهكذا نتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد، هذا الفضاء الموضوعي للكتاب (L'espace objectif) أي فضاء الصفحة والكتاب الذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود بالرواية"².

وإمعانًا في العمل على ما سمي بفضاء النص، اهتم الدارسون بكل الجزئيات الأخرى، المتصلة بالنص مباشرة كـ (العنوان، تقسيم الفصول، البياضات، الهوامش) أو الخارجة عن النص كـ (العلاف الرسوم الموزعة مع بدايات كل قصة).

ووفق هذا التوجه فإن النص القصصي يخضع إلى: "تنظيم آخر من حيث تكوينه المادي، فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة، وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل،

1 - حميد حمدي: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر - بيروت/الدار البيضاء - الطبعة الثانية 1993 - ص 63.

2 - حميد حمدي: بنية الشكل الروائي - ص 28.

وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط، وكل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء الروائي¹.

غير أن هذا المنحى الذي خص الفضاء الطباعي بعناية واضحة، قد لقي عزوفا، بل واستنكارا من قبل كثير من الدارسين الذين اعتبروه ابتعادا عن جوهر العمل الإبداعي، بل وإغراقا في قضايا شكلية لا جدوى من ورائها.

وبالطبع فإن ما يهم بالدرجة الأولى هو الفضاء المكاني في الرواية، وهو في الواقع نسيج من العلاقات بالإضافة إلى كونه بيئة القصة بكل مستوياتها وأبعادها الزمانية والمكانية، وهو بقدر ما يتصل بالإطار المكاني، فهو يتصل بكل ما ينطبع من خلال الشخصيات من أبعاد ودلالات. ففضاء الرواية أو بيئتها: "هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة(...). وهكذا تعني البيئة القصصية الجو، إذا تحدثنا بلغة الفن، والمحيط، إذا استعرضنا مصطلحات العلوم"².

وعليه، يمكن اعتبار الفضاء المكاني داخل النص شبكة من العلاقات بين الأماكن والشخصيات والأحداث، وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة (منظور الراوي، منظور الشخصيات) ويتعدى ذلك إلى منظور القارئ، وهو يبيّن عالمه الذهني انطلاقا من النص وتفاعلا معه.

ونتيجة هذا التعلق بين الفضاء المكاني وبقية العناصر السردية الأخرى، أصبح من غير الممكن تناوله بعيدا عنها، فالمكان يبقى ضروريا للسرد، وإذا كان السرد يعتمد على عنصر الحدث، فإن الحدث في حد ذاته لا يمكن بناؤه بدون مرجعية مكانية، وقد وُجد كتاب كثيرون يجعلون من وصف الطبيعة - كإطار مكاني - إرھاصا بالحوادث، أو عنصرا فعالا في التنبؤ بها والتمهيد لها.

ويمكن القول أنه لا وجود لمكان مغلق على ذاته، لأنه من الناحية العملية لا يعرض إلا مندجما بإحساس الشخصية، وحتى محاولة كتاب الرواية الجديدة تشييء المكان وعزله قد باءت بالفشل فالمكان وإن خلا من الشخصيات فإنه يتوجب أن يكون مؤنسنا، لأنه في العمل القصصي لا يتشكل إلا باحترق الشخصيات له داخل بنية حدثية تتحكم في مسار السرد وتضبط صيرورته، أو هو على الأقل حاضِعُ منظور الراوي ووجهة نظره.

1 - عبد الحميد فسيح، ساء الرواية - ص 77.

2 - محمد يوسف عبد الوكيل، القصة - ص 108.

وتبعاً لذلك، فإن ما ذهب إليه بيير فونبرجن (Pierre Vanbergen)¹ في كون الرواية التقليدية تعتمد ديكوراً جامداً مستقلاً عن مصائر الشخصيات، يبقى موقفاً تعميمياً لا يمكن أن ينطبق على سائر النصوص القديمة، ويمكن مجاراته من وجهة واحدة، كون الرواية الحديثة تتفوق في هذا المجال، لأنها وثقت الصلة أكثر بين المكان والشخصيات. يتجلى هذا الفضاء المكاني-إذن- مرتبطاً بمختلف العناصر الأخرى ويصبح من وظائفه في الرواية، التعبير عن الشخصية إلى الحد الذي يكون فيه المكان في كثير من الأحيان مفصلاً حسب المقاس: "ففي رواية لـرومان رولان (Colas Breugnon) ترفض الشخصية بيتاً أوسع وأنسب لأنه لا يناسبها، وبالمقابل فقد استطاع روائياً كبيراً كـفيكتور هيجو (Victor Hugo) أن يربط عضويًا بين الشخصية والفضاء المكاني، فقد ربط بين الكنيسة وشخصية "كاسيموديو" حتى صار بالإمكان القول أن الشخصية ارتدت شكل الكنيسة"².

من هذا المنطلق، فإن الارتباط بين المكان والشخصية في الرواية، ارتباط ضروري ولا مناص منه، ويعتقد أغلب الدارسين أن من مهام المكان مساعدة المتلقي على فهم الشخصية، فأتى تشكيل الفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث: "سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه منسجماً مع مزاج وطباع شخصياته، وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه"³. وعندما يرتبط المكان بالشخصية يكتسب قيمته ومعناه، ويتحول بالتالي إلى خزان للأفكار والمشاعر، فالمكان في حقيقته ليس محايداً ولا مغلقاً، إذ يمكن للروائي من خلاله أن يعطي للأشياء أبعاداً دلالية ورمزية، وأن يجعل منه عنصراً أساسياً لتعبير عن موقف الأبطال. ونظراً للتعلق الذي يشكله الفضاء المكاني - باعتبار تعدد مكوناته، وكذا أبعاده - فإنه يندمج عادة مع عنصر الزمن، بحيث تكون تجربة المكان خاضعة دوماً للمدة أو للزمن. وبهذا المعنى، فبمجرد وصف المكان يتم الدخول مباشرة في زمنية الأحداث، وكما يقول -ياسين النصير- فإن: "تجربتنا للمكان تظل دائماً طارئة، وخاضعة - في جميع الأحوال - للزمن

1 - يرى هذا الدارس أن من النتائج التي انقاد إليها من يسميهم بكتاب (الرواية التقليدية) Le roman traditionnel أنهم كتبوا رواية مغلقة ذات ديكور ذي جملة ثابتة، تجري عليه مصائر أفراد مستقلين عنه ولا يؤثرون بدورهم فيه. (راجع:)

Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- P133.

2 - عاصم بن باخلال: جماليات المكان - ترجمة (غالب حسنا) - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - الطبعة الثانية 1984 - ص 100 - 108.

3 - حسن غزوي: بنية الشكل الروائي - ص 30.

الذي لا يسعنا الإفلات من معاناة استبداده، وهذا هو المعنى الذي أعتقد أننا بحاجة أن نفهم به قانون أن المدة الزمنية بعدا من أبعاد المكان"¹.

وبصورة عامة فإن الفضاء المكاني وهو يرتبط بالشخصية والزمن والحدث يتحول إلى كلية تكاد تكون مطلقة، وضمن هذه الكلية يسهم بكيفية فعالة في التنظيم الدرامي للأحداث، فالمكان خدم الدراما، وبهذا المعنى فهو مرتبط دوما بالأحداث، وبالتالي يظل عنصرا أساسيا في في تنضيد وتقديم المواقف الدرامية معمقا دلالاتها وأبعادها، وإن: "أساس هذا التفهم هو إدراكنا بأن الحدث هو اللغة وأن اللغة هي التي تخلق العالم الدرامي"²، وليس هذا العالم الدرامي إلا فضاء مصنوعا من اللغة، وهي غالبا ما تبوح بفضائها الخاص، لهذا تحدث النقاد المحدثون عن الفضاء الجغرافي كمعالم مكانية، كما تحدثوا عن الفضاء الدلالي انطلاقا من الشحنة الدلالية التي تثيرها اللغة، لأن معناها داخل سياق النص لا يفتأ أن يتضاعف، فاللفظ الواحد عند خضوعه لأسلبة معينة، لا بد أن يحمل على الأقل معناه الحقيقي ومعناه المجازي.

وهكذا يغدو المكان رمزا، وعلى الأديب إيجاد وسائل لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أراد أن يعطي لمكونات المكان كل ما توحى به من معنى، وكما يقول "غاستون باشلار" فإن: "علينا في الواقع أن نوجد وسائل لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي للأشياء كل ما توحى به من حركة"³. وهذه الرمزية تشمل في الحقيقة كل مكونات المكان، بما في ذلك الأشياء، فحتى الشيء يمكن أن يلعب: "دورا مزدوجا في الرواية، فيشير إلى حقيقة واقعية في العالم الخارجي (...) ومن جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص، إذ يجب أن يكون حاملا لمعنى"⁴. ولا شك أن الرمزية التي أتيحت للمكان بكل عناصره هي التي مكنت الأدباء من أن يحملوه قيما متعددة، فمنهم من جعله معبرا عن مطامح الشخص، ومنهم من جعله رمزا للتاريخ، أو تعبيرا عن الإحساس بالخلية، ومنهم من حمله أبعادا فلسفية واجتماعية وغيرها.

وفي هذا السياق يرى الشعريون بأن سيميائية المكان هي الموضوعية في المقام الأول بالنسبة للاشتغال على الفضاء الروائي، لأن المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر

1 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص 404.

2 - س. و. داوسن: الدراما والدرامية - ص 23.

3 - غاستون باشلار: جهالات المكان - ص 04.

4 - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية - ص 100.

الممارسة الواعية للأديب التي تجعل منه رؤية، فهو ليس بناءً خارجياً مرئياً، ولا حيزاً محدد المساحة، بل هو كيان حي ذو أبعاد ودلالات. فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى، ومثلما يرتبط المكان بالإدراك الحسي والنفسي، فهو في ذات الوقت واقعي ومتخيل، والأديب الواعي بفنه عندما يشكل صورة المكان، إنما يهدف إلى جعل البصر وراء البصيرة لتحويل العوالم الصغيرة إلى عوالم كبيرة غنية بالدلالات: "فالمكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني، والمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش (...)" وهو نافذة لعوالم أكبر محملة بالرموز والدلالات¹. وتبقى إشكالية معالجة الفضاء المكاني فناً مطروحة لأن هناك من يسعى إلى معالجة هذا المكون انطلاقاً من تصورات بسيطة وتقليدية، تقتصر على الأوصاف وذكر المسميات، وهناك من يلجأ إلى طرق تجريدية تترع عن المكان خصوصياته وتحوله إلى مدلول بدون دال عليه. وحتى يتم تجنب مثل هذه النظرة الأحادية، كان لزاماً على الروائي أن يجري جدلاً خصباً بين الطوبوغرافي والإيديولوجي، بين المكاني والاجتماعي، فتعميق دلالة المكان لا يمكن بأي حال أن تدفع إلى تجريده، ذلك لأن الوصف يظل جزءاً أساسياً من العملية الإبداعية التي تؤهل المكان لكي يشع بالمعاني والقيم، وعليه فالرواية بخلاف الشعر: "لا يمكن للجمالية الكلاسيكية أن تفقد فيه حقوقها، إنما إذن مرغمة على عدم تبني الحساسية الخاصة بعصرنا إلا إذا لاءمت بينها وبين التعبير التقليدي"².

ومن المعروف أن تحقيق هذه الغايات، يعتمد بالأساس على طريقة وصف الأديب للمكان، لهذا لقي الوصف عناية كبيرة باعتبار وظائفه المختلفة، وقد أكد كبار الواقعيين منذ القرن التاسع عشر على ضرورة الابتعاد عن تقلد العالم في شكل صور فوتوغرافية، لأن الواقعي الحقيقي لا بد أن يقدم ما هو واقعي ومتخيل، وإذا كانت نقطة انطلاقه هي عالم الواقع، فإن نقطة وصوله ليست العودة إلى عالم الواقع، وإنما خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه: "ويرى كثير من الروائيين ومن بينهم نجيب محفوظ - نفسه - أن عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية عملية مكر وحيل تدخل في مجال التقاليد الأدبية التي حكمت الرواية في القرن التاسع عشر، وامتدت إلى

1 - ياسين الناصر: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص 395-396.

2 - ر.م. أبو عيسى: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين - ص 192.

كتاب الرواية الجديدة، وتتطلب تقنيات خاصة، واستخدام خاص للغة"¹. وطريقة الوصف التي على الأديب أن يلتزم بها تتماشى مع طبيعة علاقة الإنسان في حد ذاته بالفضاء المحيط به، فالعالم الخارجي الذي يؤثر في وعيه يثير علما آخر، وهذا العالم المثار ليس مجرد ألوان وصور وأصوات، وإنما أيضا قيما وأبعادا.

وعلى هذا الأساس ألح النقاد المحدثون على ضرورة أن يكون الوصف وظيفيا، وقد قارن "جورج لوكاتش" بين وصف "إيميل زولا" الذي اعتبره غير وظيفي، لأنه أكسب الأشياء وجودا مستقلا عن مصير الشخصيات، ووصف "هومبروس" الذي اعتبره وظيفيا، لأنه مرتبط بمصائر الشخصيات².

وحتى يكتسب الوصف هذه الوظيفة، دعا النقاد إلى ضرورة أن يكون مقدا من خلال وعي الشخصية، وليس عن طريق وصف الراوي المستقل، لذلك اعتبر الوصف الذي ساد في القرن التاسع عشر على يد أمثال "موبسان" نموذجا للسرد المدرسي، لأنه يقدم ديكورا يهتم بالتفاصيل دون أن تكون لتلك التفاصيل معاني محددة، وعليه فإن الواقعية الوصفية من هذا المنظور قد شاخت ولا يمكن العودة إليها.

لذلك فإن أهم ما صار المنظور المعاصر يركز عليه هو العلاقة بين وعي الإنسان والعالم الخارجي، وبمقابل ذلك وعي الشخصية بالفضاء المحيط بها في العالم التخيلي للرواية، الأمر الذي قاد باحثا كـ (غاستون باشلار) إلى أن: "يتخذ نقطة انطلاقه من كون الصورة هي ظاهرة للعلاقة بين الوعي والعالم، أو شهادة للطريقة التي تتم بها عقد هذه الرابطة، وأيضا شهادة على اللغة"³. وبحسب تنوع الاتجاهات وتعددتها، واعتمادا على كون الوصف مقدا من خلال وعي الشخصية أو من خارج وعيها، ملتجما بوتيرة سرد الأحداث أو منفصلا عن هذه البوتيرة أمكن تمييز أنواع من طرق وصف الفضاء المكاني، وهي:

1- طريقة الوصف التصنيفي: وفيها يقدم القاص عناصر المكان بعيدا عن إحساس الشخصية.

1 - سير أحمد قاسم: بناء الرواية - ص78.

2- مقارنة أوردتها "جورج لوكاتش" في كتابه "دراسات في الواقعية الأوروبية" - ص 176-177.

3- Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- P174.

2- طريقة الوصف التعبيري: وهي عكس الطريقة السابقة، يقدم فيها المكان مدججا بإحساس الشخصية¹.

3- طريقة الوصف الاستقصائي: وهي طريقة يتم من خلالها استنفاد كل عناصر الشيء الموصوف بالتدقيق في تفاصيله.

4- طريقة الوصف الانتقائي: وهي عكس الطريقة السابقة، ويتم الاكتفاء فيها بوصف بعض العناصر المنتقاة التي يراها القاص ضرورية للسرد.

5- طريقة الوصف غير المسرّد: وهو الوصف المعزول عن مسار الأحداث.

6- طريقة الوصف المسرّد: وهي طريقة عكس الطريقة السابقة، يقدم فيها الوصف مدججا بالأحداث وتكون فيه الأشياء مرتبطة بالفعل².

ومن الأدباء الذين مالوا إلى الوصف الاستقصائي "إميل زولا" وهو من الأدباء الكبار في القرن التاسع عشر، والذي عُرف بتوظيف مجموعة ضخمة من المفردات في الوصف، وكذلك مجموعة هائلة من البطاقات التي جمعها للاستفادة منها، وكان يستخدمها في وصف الأماكن والأشياء. ويعارض روائيون آخرون هذا الاتجاه، فيميلون إلى الوصف الانتقائي، وقد: "ظلت القضية مطروحة حتى اليوم فكتاب الرواية الجديدة ينقسمون إلى فريقين، يتبع ميشيل بوتور أسلوب بلزاك، أما ناتالي ساروت فتقتفي آثار تولستوي وستندال، ويقف فلوير بين الاتجاهين"³. ومع ذلك أوجد النقاد والدارسون بعض التقنيات والمعايير الخاصة بالوصف، وقد حاول ريكاردو (J. Ricardou) أن يضع نموذجاً أو شكلاً يحتوي يحمل الأوضاع والعناصر والصفات التي تجعل من وصف الفضاء أكثر دقة؛ من خلال ما أسماه بـ (شجرة الوصف) والتي تتحدد مكوناتها وفق ما يلي:

"1. الوضع: يدخل الشيء الموصوف في بناء أعم وهو النص الروائي أو المقطع الوصفي، ولذا يجب تحديد مكانه وزمانه من البناء الأعم ليحجب عن السؤالين: متى؟ وأين؟.

1- يتحدد هذا النوع من الوصف عندما يكون الإطار أو الفضاء المكاني تعبيراً مجازياً عن الشخصية؛ وكما يقول المختلون النفسانيون فإن المنظر الطبيعي حالة من حالات العقل، ويبت الإنسان امتداداً لنفسه، والمؤكد أن بين الإنسان والفضاء المحيط به صلات وثيقة.

يراجع - ريبه وبينك/أوس وارين: نظرية الأدب- ص 231-232.

2- هذا المصطلح (الوصف المسرّد) لـ "جورج جينيت"؛ يقصد به الوصف الذي يدخل عليه الكاتب الحركة والفعل ويمكن تسميته "صورة سردية". وتختلف الصورة السردية (الوصف المسرّد) عن الصورة الوصفية (الوصف غير المسرّد)؛ في كون الصورة الوصفية تصف ساكناً لا يتحرك.

يراجع - سيرا أحمد فاسم: بناء الرواية- ص 112.

3- المرجع نفسه- ص 88.

2- الصفات/الهيئات: يتصف الشيء بصفات تميزه عن غيره (اللون، الشكل، العدد... إلخ).

3- العناصر: وكثيرا ما يكون الشيء الموصوف مكونا من عناصر شتى تسمى الموصوفات الثانوية الداخلية¹.

وبينما حاول "ريكاردو" تحديد مختلف مكونات وعناصر وصف المكان، ضبط كل من "أوجدن" و"رتشاردز" في كتابهما (معنى المعنى) العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع، وذلك من خلال مثلثهما الدلالي اللذين قسماه إلى (دال- مدلول- مشار إليه) ومن منظورهما: "إذا كان المشار إليه عالم الواقع الذي يستطيع البشر أن يخبروه بحواسهم (...). كانت الرواية واقعية وإذا كان المشار إليه تخيلي كانت مجازية"².

ومهما كانت حقيقة هذا التعريف، فإن واقعية العمل الروائي لا يمكن أن تعتمد بالأساس على (المشار إليه) فيما إذا كان واقعيًا أو متخيلاً، بقدر ما تعتمد على طبيعة الوصف، لأن الواقعي الحقيقي ليس الذي يعطي صورة فوتوغرافية عن الواقع، وإنما الذي يتمكن عن طريق الوصف من الإيهام بالواقع انطلاقاً من رؤيته الخاصة لهذا الواقع.

ومن دون أن ندخل في مفاضلة بين طريقة وصف وأخرى، وإن كان الوصف الانتقائي/التعبيري هو الأقرب إلى ذوق العصر، فإن لوصف الفضاء المكاني وظائف، وبدون هذه الوظائف يتحول إلى وصف زخرفي لا قيمة له، ومن بين أهم وظائفه؛ الوظيفة التفسيرية التي من خلالها يتم الكشف عن مشاعر الشخصيات وحياتهم النفسية، كما أن من وظائفه؛ الوظيفة الإيهامية والتي تجعل القارئ عن طريق وصف العالم الخارجي يشعر أنه يعيش في عالم الواقع، وليس ضمن عالم الرواية التخيلي. وإدراكاً لأهمية هذه الوظائف، التفت النقد الحديث إلى نظرية المنظور التي على أساسها يتحدد مفهوم الفضاء المكاني وتحدد أبعاده، فالفضاء المكاني في الرواية ينشأ من خلال منظورات متعددة (منظور الراوي، منظور الشخصيات رئيسية كانت أم ثانوية).

بهذا التصور يتم التأكيد على أن الفضاء المكاني عبارة عن شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر، مع خضوع جميع هذه العلاقات لرؤية الكاتب أو زاوية نظره.

1 - سيرا أحمد قاسم: ساء الرواية - ص 89.

2 - المرجع نفسه - ص 78.

وإذا كان الفضاء المكاني هو العمل القصصي في كليته بكل خطوطه البارزة والخفية، فلا يمكن أن تشكل هذه الخطوط لتخلق الصورة الكلية، إلا إذا كانت مجتمعة ضمن تصور محدد، ومن ثمة وجب الحديث عن إيديولوجية الوصف، لأن الوصف لا يمكن أن يكون بريئا، أو غاية في حد ذاته، إنما يظل دوما خاضعا لمقاصد الكاتب معلنة كانت أم خفية.

وهكذا فإن رؤية الكاتب تظل مدخلا أساسيا لدراسة هذا المكوّن، والذي لا يمكن تناوله إلا كبنية متعددة الأبعاد والزوايا، وأي محاولة لعزله عن الأنساق الأخرى، أو مجموع المكونات الحكائية في العمل الروائي تجعل من دراسته دراسة قاصرة ولا تقدم فائدة كبيرة. كما يمكن أن يستفاد من وجهة أخرى في دراسة الفضاء المكاني من فكرة التقاطبات المكانية (Polarités Spatiales) والتي تعتبر محورا أساسيا في الكشف عن العلاقات والمفارقات، على أساس أنها تحيل مباشرة إلى مجموع الشائيات الضدية التي يمكن أن نقول بأنها تتحكم في قانون الصراع والتجاذب بين مختلف القوى في العالم الواقعي، كما تتحكم في العالم الروائي كعالم تخيلي لا يمكن أن يكون منفصلا عن عالم الواقع: "وقد طرح يوري لوتمان (Youri Lotman) بصفة جدية هذا المفهوم، والذي اعتبره مجالا واسعا للبحث، ووفق خطته المنهجية فإن العلاقات المكانية المبنية على الأزواج الديالكتيكية من وسائل التعرف على الواقع، فمفاهيم مثل (الأعلى/الأسفل) (القريب/البعيد) (المنفتح/المنغلق) (المحدد/اللامحدد) (المنقطع/المتصل) كلها تصح أدوات لبناء النماذج الثقافية"¹.

وعموما فإن استغلال محمل المفاهيم السابقة بكيفية منهجية، تقوم على مبدأ أساسي؛ كون الفضاء المكاني بنية دلالية، هو ما نبني عليه محور بحثنا. وسيكون فهمنا للفضاء منطلقا من الروابط التي تجمعها بمحمل المكونات الحكائية، بعيدا عن المعالجات التي تبحث في هذا المكون كعنصر منعزل ومستقل. وفي تتبعنا لهذا المكون السردي (الفضاء المكاني) يتم التركيز على جانبيين (الوصف والدلالة) (الشكل والوظيفة) لأن شرطية تحوله إلى رؤية تقوم دون شك على هذه الشائيات التي بدونها يسقط الفضاء في التجريد أو يتحول إلى شكل دون معنى.

1 - حسن نحراري: بنية الشكل الروائي - ص 34.

1- رؤية المكان المغلق:

من المسلم به أن سائر العناصر في الرواية تخضع لرؤية معينة، سواء اتصلت بالمكان أو غير ذلك، وعنصر المكان في هذا المجال يتسع لتعدد مشمولاته، ويتحول ضمن العالم السردي إلى فضاء حافل بالدلالات. غير أن هذه الدلالات لا تتحدد إلا على أساس من البؤرة التي تعكس وجهة نظر ما؛ تخص الراوي أو تخص شخصية من شخصيات الفضاء الروائي: "ويشير الفضاء إلى الطريقة التي يستطيع الراوي أو الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه الخشبة في المسرح"¹.

وانطلاقاً من ذلك لا يمكن للمكان أن يكون مغلقاً إلا في إطاره الهندسي البحت؛ لأنه يخضع لرؤية تنقله من مستواه المجرد إلى مستوى آخر مؤنس، يحمل في طياته أبعاداً نفسية واجتماعية وإنسانية متعددة ومتشابكة: "ويعكس المكان المغلق إحساساً بالمكان المتسع المضيء فيحمل بعض خصائصه ولكن معكوساً من خلال المحيلة والافتراض، وكأن المكان المغلق مكان مؤقت، مرحلياً، إلا أنه يمثل ضرورة اجتماعية بحيث يجعل من المكان المتسع مشروطاً به"².

وقد انفتحت الرواية الجزائرية في التسعينيات على حقيقة التحولات التي شهدتها المرحلة، وهي تحولات سياسية واجتماعية تكاد تكون جذرية؛ دعت إلى إعادة النظر في محمل المسلمات فيما هو راهس وتاريخي. بهذا الشكل سخر الروائي الجزائري مختلف الأدوات لتشريح هذا الواقع المعقد، بما في ذلك المكان المغلق الذي جعل منه فضاء مفتوحاً على كل هذه الإشكالات.

ينطبع ذلك بكل وضوح من خلال رواية "غداً يوم جديد" للكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" حيث يتموضع المكان المغلق كفضاء غني بالدلالات، يحاول الكاتب في حدوده الانفتاح على الوضع السياسي لمرحلة التسعينيات بتتبع الجذور التاريخية للحركة الوطنية منذ فترة الثلاثينيات من القرن الماضي. بهذا الشكل يُقدم التاريخ مُعصرناً، ويكون الغرض منه الكشف عن معضلات المرحلة الراهنة بالنسبة للخلفيات التاريخية وما شابها من مآزق وتناقضات؛ وهكذا

1- أحمد حمادي: سيرة النص السردي من منظور النقد الأدبي - ص 62.

2- ياسين الصغير: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص 10.

يغدو: "الحديث من هنا يواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر مغذيا تطور حديثته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية"¹.

فـ "مسعودة" الشخصية المحورية في هذه الرواية، والتي عايشت مراحل مختلفة منذ ثلاثينيات القرن العشرين، تقول بعد أن تقلد أحد أبنائها منصب وزير في مرحلة الاستقلال: "القصر الذي نحن فيه الآن، لم يبنه عرق أبنائي أو شقائي، بنته بنادقهم. البنادق هي التي تبني في الشعوب الملعونة! أشعر بالهون أحتقر نفسي في هذا القصر، عيناى تشرفان على مدينة مازالت أطرافها أكواخا"². فالقصر في هذا السياق كمكان مغلق يتحول إلى فضاء حقيقي يحيل إلى واقع سياسي، لم يقيم على أسس ديمقراطية، وبالتالي كانت الكلمة الفصل للسلطة العسكرية، بل وأضحت هذه السلطة المرجعية الأساسية لتحقيق الثروة والرفاهية على حساب الطبقات الشعبية التي أبعدت إلى عالم آخر يجسد كل مظاهر المعاناة والتهميش والذي ترمز له تلك الأكواخ على حواف المدينة. ومن ثمة عبّر فضاء القصر ضمن أبعاده الرمزية في هذه الرواية: "عن اختلال القيم، وانحيار المبادئ المحتفى بها في الماضي، وهو أخيرا فضاء بؤري لإدارة كل ما هو غير مشروع، والبلوغ إلى كل ما هو غير مستحق (...)" كما أن القصر لم يعد مكانا للإقامة المريحة، وعلامة من علامات الارتقاء الحضاري، والتطور الاجتماعي، وإنما غدا وكرا بشعا. ومغارة تنهار القيم فيها، وبؤرة لفساد الضمائر"³. و"مسعودة" كرمز للجزائر ترفض هذا الواقع الذي قاد إلى مثل هذا الإخفاق الحضاري، وكانت حوادث أكتوبر 1988 مؤشرا حقيقيا على ذلك؛ لهذا تظل "مسعودة" تكرر على مدار الرواية بأن أكتوبر هو الذي أنطقها، باعتبار هذا الشهر منعرجا فرض إعادة النظر في كل المسلمات: "أقول لك كل شيء حتى ما لا يقال! لا بد أن يعرف أبناء القطن لماذا كُسر الزجاج، زجاج الواجهات، أبناء القزدير لا بد أن يعرفوا ما عانته جداتهم الموشمات! بنات القطن يستحجن الآن بنا. وجدن أمامهن ما شئن من مساحيق التجميل والتطرية. يمكن المأل لشراء الزيف!"⁴. فقد شكل هذا الخطاب المنبثق عن الرؤية الذاتية لـ "مسعودة" تقاطبا مكانيا بين

1 - سعيد عنوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي - ص 08.

2 - عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 15.

3 - شريط أحمد شريط: نية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد" - الثقافة - العدد 115 - 1997 - ص 181.

4 - عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 16.

فضاءين؛ فضاء مغلق مثلته الأحياء القصديرية يعاني من كل أشكال الحرمان والتهميش ويعبر عن وضع الطبقات الفقيرة، وفضاء آخر ممثلاً في عالم مديني يتمترس أصحابه خلف الواجهات الزجاجية. وإذا كان الفضاء الأول هو فضاء الكادح، فإن الفضاء الثاني هو فضاء قام على رفاهية الزيف، واختفى خلفه من سخرؤا المبادئ الاشتراكية لتحقيق طموحاتهم البورجوازية، لذا تحتم على الفئات المحرومة خرق العالم الذي ظل مستعصياً عليهم، مستهدفين هدمه من الأساس كشكل من أشكال الانتقام ممن كان السبب في وضعهم ذاك. وعلى هذا الأساس لا يبدو المكان في هذه الرواية مجرد إطار هندسي تجري فيه الأحداث، بل يبدو فضاء مؤدجلاً، يعكس بالضرورة واقعاً سياسياً في حدود مرحلة تاريخية معينة: "فيبقى من الضروري التشديد على الأهمية الإيديولوجية للفضاء باعتباره مرجعاً طبيعياً، والمرجع الطبيعي الوحيد الممكن. وهي أهمية تنكتب داخل التاريخ"¹. وبالفعل يُقدّم المكان ضمن هذه السياقات مسكوكاً في إطار مرجعياته التاريخية، كما يتحول إلى رمز لواقع سياسي واجتماعي.

فالمكان في هذه الرواية يبدو ضمن أبعاده الرمزية مؤدجلاً، تنبثق في حدوده مختلف الإشكاليات؛ فـ"غار منى" كمكان مغلق يتحول من منظور "مسعودة" إلى فضاء تنقل من خلاله رؤيتها للإشكالية السياسية والحضارية في العالم العربي والإسلامي: "لعله الحنين إلى غسل هذه العظام الواهية هو الذي عاودني؟ ولعله الخوف من الاختناق في غار منى!... لأن المراوح الأمريكية ليست من صنع إلهي! إني أخاف الموت اختناقاً (...). أخاف الموت اختناقاً في غار منى. إن الحجاج كثيرون على ما سمعت. كثرة البشر لا تعني التطور"². فـ"غار منى" من منظور "مسعودة" وهي ترمع أداء فريضة الحج، ليس مجرد مكان للعبادة، بل هو سياق، لتحديد موقف إيديولوجي من أمريكا، وحتى من الدول العربية الحليفة لها، ومن ثمة يتخذ خوف "مسعودة" من الاختناق داخل هذا الغار المكيف بالمرائح الأمريكية هذا البعد الرمزي. بل إن هذا الغار يكون منطلقاً لتحليل إشكاليات حضارية متصلة بالمجتمعات العربية والإسلامية، يُنظر إليها على أنها مجتمعات عاجزة على الفعل الحضاري، كونها مجتمعات كمية، لا نوعية، وعليه فإن الكثرة بقدر ما هي سبب

1- هنري ميتران (ومجموعة من الكتاب): الفضاء الروائي - ترجمة "عبد الرحيم خزل" - أفريقيا للشرق - بيروت/الدار البيضاء - 2002 - ص 127.

2- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 180.

احتناق الحجاج بـ "غار منى" فهي سبب كل الإخفاقات؛ اجتماعية و سياسية والتي من مظاهرها كثرة المسيرات وكثرة الأحزاب وغير ذلك. وعلى هذا الأساس ينفتح المكان في حدود هذا السياق على عدة أبعاد، من أهمها البعد الفلسفي والحضاري، فقد أضحي المكان رؤية لواقع حضاري عربي، ومن ثمة تجاوز الكاتب بوصفه للمكان المسألة الجمالية المحضة وأكسب المكان دلالة الموضوعية، ويتجلى البعد الموضوعي للمكان الروائي: "في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية وفي العملية الذهنية الرامية دائما إلى إخراج اللغة من تجريدها وإصاقها بما يمكن أن تتوضع فيه موجودات وعناصر مادية (...). إن علاقة الإنسان على هذا الأساس تتجاوز المسألة الجمالية (...). إذ تكون فلسفية وحضارية أو حتى نفسية"¹. غير أن السؤال قد يطرح حول مدى واقعية انبثاق مثل هذه الرؤية عن شخصية مثل "مسعودة"؛ يُعد رصيدها الثقافي والمعرفي محدودا، ويبدو واضحا أن عدم احترام المسافات الخاصة بالشخصية قد حولها في بعض الحالات إلى مجرد مجال لانعكاس رؤى الكاتب ذاته، وبشكل مباشر. ذلك لأن الكاتب وهو يُحوّل "مسعودة" في بعض الفصول إلى راو/شخصية يجعل من منظورها هو المهيمن ويسقط ضمنه رؤاه الخاصة دون أن يحترم المسافات اللازمة لحدود وعي الشخصية.

ولما كان السرد في هذه الرواية قائما على استحضار زمنين؛ الزمن الحاضر حيث تروي "مسعودة" قصتها للراوي، والزمن الماضي حيث تستذكر كل مراحل حياتها زمن الاستعمار، فقد مكّنت تلك التداخليات من تمثيل أمكنة مغلقة متعددة كأفضية غنية بالدلالات تعكس رؤية الكاتب الضمني حول جملة من القضايا. وعلى هذا الأساس اكتسى البيت القصباوي بعدا إنسانيا، شأنه شأن البيت الذي اكرته المعلمة الأوروية لمسعودة: "وأصبحتُ أمّا لأطفال بدل طفل واحد تركه أبوه مضغة في بطني! -إنهم إذا شئت أن تضحك من مأساتي- يمثلون البشرية قاطبة! بيتي القصباوي الصغير، ثم بيتي الكبير الذي اكرته لي المعلمة الأوروية، كانا خلية للإنسانية"². فلم ينظر للبيت القصباوي كبيت متميز بتقاليده وقيمه، في مقابل البيت ذي الطابع الأوربي، وإنما تم النظر إلى كليهما على أساس واحد، منطلقه إنساني لا ديني أو عرقي. وبهذا الشكل أشرت هذه

1- صلاح صاخ: قصايا المكان الروائي في الأدب المعاصر - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة الأولى 1997 - ص 58-59.

2- عبد الحميد بن هندوفة: غدا يوم جديد - ص 18.

الأفضية المغلقة لرؤية إيديولوجية معينة؛ صبت فيما هو إنساني، فغدا كل أبناء مسعودة أبناء شرعيين بمختلف أصولهم، بالرغم من أن الابن الوحيد الذي كان يُعرف بنسبته لأبيه "قدور" استشهد أثناء الثورة التحريرية. وعليه يحمل هذا المكان المغلق تلك الأبعاد الرمزية التي تجعل منه رمزا لقضاء أوسع ممثلا في الوطن الجزائري ككل؛ فهو وطن انطلاقا من هذه الرؤية تفاعلت فيه كل العناصر، واتحدت فيه كل الأعراق والأجناس.

لكن رؤية المكان قد تُحوّل المكان المفتوح إلى فضاء مغلق، وعليه فالمنظور الذاتي لـ "مسعودة"، التي ظلت توافقه لعالم المدينة، وقد كان عالم المدينة حلمها ووسيلة اعتناقها، رغم رزوحه تحت هيمنة الاستعمار، قد جعل من عالم القرية التي انحدرت منها فضاء مغلقا بفعل هيمنة التقاليد والقيم الكابحة لحرية المرأة عليه: "إن كل ما من شأنه أن يمنعها من هذا السفر لا تريده. هي لا ترغب في الرجوع إلى الدشرة، ولا تريد استئناف الحياة فيها. انتهى كل ذلك الآن، وقد تزوجت بهذا الرجل الذي يعمل بالمدينة. إنها لم تتزوج الرجل، تزوجت المدينة"¹.

وفي مقابل ذلك تتحوّل المدينة من منظور "مسعودة" إلى فضاء مفتوح، فيها أحست بالحرية التي كانت تنشدها، إلى درجة أنها حبذت سلوكات الأوربيين، ورأت أنهم يتميزون بالرأفة على عكس ما يشيع الجزائريون عنهم، وتجبذ "مسعودة" لعالم المدينة في المرحلة الاستعمارية يعود بالأساس إلى كون هذا الفضاء كان يوحى لها بكل ما له علاقة بالانطلاق والتحرر بينما عالم الدشرة الذي تركته وراءها لم يكن إلا ليكبت مشاعرها ويقيد حريتها: "فلقد كانت الدشرة تمثل الحالة، في حين أصبحت المدينة تمثل الحركة والتحول"². ورؤيتها هذه للمدينة دفعتها حتى إلى الزواج من "قدور" رغم أنها لا تحبه فد: "مسعودة الواقعة سخيها وعشقها للناس الرائعين تفاحة المجانين، وارتباطها بقدور الذي لا تحبه ولكن يوفر لها أضواء المدينة"³. غير أن وعي "مسعودة" تجاه هذا الفضاء يتغير بشكل جذري في مرحلة الاستقلال بعد أن تقدمت في السن، حيث استنكرت المدينة وفضلت العيش بدشرة "الجبل الأحمر" وهي الدشرة التي شهدت مسقط رأسها زمن الاستعمار. فما كان يمثل فضاء مغلقا من منظور "مسعودة" في مرحلة من المراحل، أصبح فضاء مفتوحا، وكأن هذا

1 - عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 24.

2 - سعيد بوطاحين: السرد ووجه المرجع - ص 106.

3 - واسمي الأعرج: غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة (حكاية مسعودة/ مازق الذاكرة التاريخ) - الثقافة - العدد الأول - ص 146.

المكان الآن هو المهاد الذي تريد أن تنزل فيه الشخصية بعيداً عن كل ما يشوب المدينة من صراع، ومن تكالب على السلطة، ومن مؤامرات أدت بالبلاد إلى منعطفات خطيرة.

ولما كانت الأمكنة ضمن العالم السردي خاضعة بالضرورة لوجهة نظر ما؛ تخص الراوي أو إحدى الشخصيات، فإن الحكم عليها بالانغلاق أو الانفتاح لا يتحدد انطلاقاً من بنيتها الهندسية بقدر ما يتحدد ضمن أبعادها الدلالية، وعليه تبدو الأماكن في هذه الرواية في جلها أفضية مغلقة بالنظر إلى قهريتها. إنها أماكن يهيمن عليها الاستعمار، وهي ملك له، وبهذا الشكل تتحدد رؤية المكان بالنظر إلى زمنيته المخوفة بالهيمنة الاستعمارية إذ: "لا يمكن إلغاء الزمن التاريخي في المكان، إلا متى قطع هذا التاريخ صلته بالناس والمجتمع"¹، الأمر الذي يجعل المواطن الجزائري - في حدود الزمن الاستعماري القهري - يحس في كل لحظة بأنه يعيش داخل سجن حقيقي مليء بالمتاريس والمحرمات.

فـ "محطة القطار" كمكان مفتوح وُجدت للانطلاق، تتحول إلى فضاء مغلق، باعتبارها محطة مراقبة كلية ومحاطة بكل الوسائل القهرية، فهي في الواقع مكان داخل فضاء أوسع هو الفضاء الاستعماري؛ لذلك فـ "مسعودة"، وهي تلاحظ تأخر القطار، تعرف بأن لا أحد من الجزائريين سيجرؤ على سؤال رئيس المحطة على سبب ذلك، ورغم أن الحرّ شديد، لم يكن أحد بمقدوره أن يقترب من حنفية المحطة: "حنفية المحطة لا يدنو منها أحد. منع ذلك رئيس المحطة. رأى أحد المسافرين ذات يوم يتوضأ لصلاة الظهر، فمنع الاقتراب من العين على الجميع! نافذة مكتبه قبالة العين. لا يستطيع أحد أن يغامر بالاقتراب منها. إن هذه القرية من القرى الثانوية، يتحكم فيها كل من لبس قبعة. سبعة من الأوربيين يقيمون بها يتحكمون في هذه القرية وفي كل القرى المجاورة"². بهذا الشكل؛ يتجسد وعي الكاتب من خلال قدرته على تحويل المكان إلى فضاء يحيل إلى وضع سياسي قائم على فكر كولونيالي استعماري. فالمكان هنا لم يقدم كإطار خال من الدلالة، بل قدم منسجماً مع الرؤية التي تطرحها الرواية والتي تستهدف إدانة الواقع الاستعماري.

1- ياسين الصير: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص 20.

2- عبد الحميد بن هدوقة: علما يوم حديد - ص 25.

وحتى يكتسب المكان كل أبعاده التي تجعل منه فضاء حقيقيا يعكس ما هو واقعي، سيق في إطاره مشهد حوارى، نقل موقف القرويين من قرار حارس المحطة المتعلق بمنع الاقتراب من الحنفية، فمنهم من عارض القرار، ومنهم من أيدته. وعليه كان تصوير هذا المكان معبرا بشكل رمزي على واقع سياسي تضمن موقف الجزائريين من الاستعمار، في مرحلة تاريخية لم ينضج فيها الوعي الثوري لدى كل الفئات الشعبية بنفس الدرجة.

وهكذا فإن المكان المفتوح، وهو يجسد مفهوم الفضاء المغلق، سيؤدي إلى فضاء أكثر انغلاقا وقهرية وهو فضاء المركز: "فقد شكّل هذا الفضاء أيضا مجالا واسعا، تُسلب فيه من الإنسان إنسانيته، ويتعرض فيه لجميع أنواع الإهانات والتعذيب (...) فالمرکز لا يعدو أن يكون فضاء ضيقا، مغلقا تنتهك فيه الحقوق، والقوانين، والأعراف، والأعراض"¹. وإلى هذا المركز المحاط بزبانية الاستعمار يقتاد "قدور" من طرف دركيين أين يستجوب بسبب عراكه مع شخص يدعى "رجل المحطة" اعتقد أنه يتحرش بزوجته "مسعودة". غير أن منحى التحقيق يتخذ مسارا آخر لا علاقة له بموضوع العراك، وإنما لديه علاقة بما هو سياسي، فيحاول العريف الفرنسي والدركي الجزائري أن يستدرجا "قدور" للكشف عن الوطنيين الذين ينتقلون بين القرى والمدن لبث الدعاية ضد فرنسا، وضمن هذا المكان المغلق يفتح وعي "قدور" على الواقع النضالي للشعب الجزائري في فترة الثلاثينيات: "لماذا لم يسمع من قبل بما قيل له؟ لماذا أخفى عليه سكان القرية هذه الأخبار؟ (...) قد يكون هناك تحضيرات سرية تجري في الخفاء، لإخراج فرنسا نهائيا من الجزائر، وهو لا يدري! آه، لو يصدق ذلك! لماذا لم يتصل به أي مناضل، ليشارك هو أيضا؟"².

فالمرکز رغم انغلاقه ورغم القمع الذي مورس فيه على شخصية "قدور" إلا أن ذلك لم يدفع إلى التنازل عن القيم الوطنية، بل ولم يمنع من التمسك بالقيم الأخلاقية، فأمام الاستفزازات التي قصد من خلالها الدركي التعرض لشرف "مسعودة"، أهال قدور على الدركي بالضرب رغم العواقب الوخيمة التي انجرت على مثل هذا الفعل. بهذا الشكل أمكن لهذا المكان المغلق أن يتحول إلى فضاء يعكس طبيعة الصراع بين طرف مُستعمر، يمثل الطموحات الاستيطانية، وطرف آخر

1 - شريط أحمد شريط: بنة الفضاء في رواية "عدا يوم جديد" - الثقافة - العدد 115 - ص 185.

2 - عبد الحميد بن هدوقة: عدا يوم جديد - ص 25.

مُستعمر يمثل هوية مختلفة، ويسعى إلى التحرر من الاستعمار. وبهذا لم يكن السجن إلا محفزا للعمل النضالي والثوري ولم يكن على الإطلاق لدحض الإرادة وشلها: "فإن السجن الذي أُعد أصلا لعزل الإنسان وشل قدرته الخلاقة سيمسي فضاء منتجا ومحفزا على التصحيح وإعداد المناضلين"¹.

كما أن هذا المكان المغلق كشف عن بُعد يتصل بالدركي الجزائري المتحالف مع القوى الاستعمارية، والمتبني للرؤية الكولونiale، وهي رؤية عنصرية دفعت به لأن يكون أحرص على الوجود الفرنسي في الجزائر من الفرنسيين ذاقهم، وقد بدا ذلك من خلال مخاطبته للعريف الفرنسي: "عندي أنا - شاف (رئيس) - كل العرب يكذبون! لا ينبغي تصديقهم (...). سواء عزوز أو غيره. إن عزوز نفسه خبيث لا يؤمن. هو صديق القوي"². فهذا الدركي الجزائري دفعت به مصالحه الخاصة، لكي يتصل من بني جلدته، وينعزل تماما في الإيديولوجيا الاستعمارية. والعالم التحليلي للرواية إذ يعرض شخصية بهذا الشكل فلأن لها أسسها المرجعية في الواقع، فالاستعمار الفرنسي قد أوجد لنفسه على امتداد مراحل التاريخ نماذج بهذا الصورة، وظفهم لخدمة مصالحه كما ربطهم بمصالح عضوية متصلة به.

بهذا يكون المركز كمكان مغلق اقتيد إليه "قدور" للتحقيق معه فضاء حقيقيا انفتح على جملة من القضايا، وقد سُخر الوعي الباطني للشخصية الخاضعة لكل أشكال القمع والاستفزاز لغرض استذكار كل ما يتعلق بما بذلته الحركة الوطنية لبث الوعي بين صفوف الجزائريين، فسـ "قدور" يسترجع كل ما كان يتم الحديث عنه في نادي الترقى، وكل ما كان يقوله الشيخ "الطيب العقبي" عن الاستعمار، والهوية الوطنية، وعن رجال الزوايا والأئمة الذين جندتهم فرنسا لتثبيت أقدامها في الجزائر، وهي ترمع الاحتفال بالذكرى المئوية لاحتلالها الجزائر.

وضمن هذا المكان المغلق المتمثل في مركز الدرك، الذي اقتيد إليه "قدور" و"رجل المخطئة"، يتم الكشف عن الدور الايجابي الذي لعبته بعض الزوايا في المحافظة على الشخصية الوطنية، فسـ "الحاج أحمد" الذي كان من أتباع "الطريقة الرحمانية"، بذل كل جهده عندما استدعي للمركز من طرف

1- حسن بخرأوي: بنية الشكل الروائي - ص 64.

2- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 60.

الشرطة كي يرى ساحة المتهمين بالتآمر ضد فرنسا، وكل ذلك انطلاقاً من حسه الديني والوطني، وهو الذي آوى "مسعودة" زوجة قدور في منزله دون سابق معرفة بها.

ويُستحضر المكان المغلق عبر الذاكرة، ليتم نقل المنظور الذاتي لإحدى الشخصيات الوطنية تجاهه؛ فيبدو في هذه الحالة مكاناً مؤدجاً، بالنظر إلى الموقف العدائي الذي تتخذه الشخصيات منه؛ لأن هذا المكان إما أن يكون سجناً من سجون فرنسا، أو معتقلاً من معتقلاتها، فيرد عن "الحاج أحمد" المونولوج الداخلي التالي: "أوصلها إلى البيت ثم أذهب إلى المركز. لابد أن أعرف أمر هذا الرجل. فرنسا لا ترحم. السجون كلها مفتوحة. إذا قيل لها هل امتلأت؟ قالت: هل من مزيد! كل يوم تفتح مراكز جديدة ومحاجر جديدة (محجر المسيو ألبير) صار لا يكفي. الناس لا يريدون الاحتفال وفرنسا تريد أن يحتفلوا، ويدفعوا مصاريف الاحتفالات"¹. من هذا المنطلق تنطبع رؤية السجن كفضاء مغلق، بحيث يتم الإيحاء بأن الجزائر كلها تحولت في العهد الاستعماري إلى معتقلات، والأمر لا يقتصر على ذلك إذ كُيِّفت تلك السجون لتكون وسيلة للحكم بالأعمال الشاقة على الجزائريين، من خلال إرسالهم إلى محاجر المعمرين، ليستغلهم الرأسمال الفرنسي. وتوحي الرؤية الذاتية لـ "الحاج أحمد" كرجل وطني بأن الجزائر كلها أضحت سجناً حقيقياً، ولا أدل على ذلك من إرغام الجزائريين على الاحتفال بالذكرى المثوية للاحتلال مع دفع النفقات.

لقد أدت على هذا الأساس رؤية الشخصية، شخصية "الحاج أحمد" إلى إعطاء صورة عن حقيقة المكان في المرحلة الاستعمارية، وبالضبط في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، الفترة التي تضاعف فيها القمع الكولونيالي، وفي ذات الوقت أخذ فيها الوعي الوطني ينمو بحيث يشمل النخب وكذا الطبقات الشعبية. إن المكان شكّل انغلاقاً تاماً، وأخذت الشخصية تشعر داخله بأنها امتهنت في سائر حقوقها، مما دفعها إلى التمرد بقصد الانعتاق والتحرر.

وعليه تتقاطب الأمكنة المغلقة انطلاقاً من الرؤية الذاتية لـ "الحاج أحمد"، لتكتسي أبعاداً إيديولوجية، فمنها الأمكنة التي تحيل للإيديولوجيا الاستعمارية، والأمكنة التي تحيل إلى كل ما يرمز للهيوة وتجسد البعد الوطني: "في المدينة لا يفصل بين الحلال والحرام إلا الدين والضمير. والناس باعوا دينهم وباعوا ضمائرهم. باعوها لأهمهم فرنسا، حتى صار الحلال والحرام زوجين شرعيين، أو

1- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص46.

جارين. بجانب كل مسجد كنيسة. بجانب الحارة حمارة. بجانب المقبرة ثكنة. بجانب المدرسة دار للدعارة أو للتجارة! هذه هي المدينة"¹.

فرفض الحاج أحمد لعالم المدينة، من خلال هذا المونولوج الداخلي؛ يعود لكون المدينة فضاء أفقد الأمكنة المغلقة التي تحيل إلى الهوية الوطنية بعدها، باعتبار تلك الأمكنة هجنتها أمكنة أخرى للهوية الاستعمارية بفعل محاذاتها لها. فالمسجد كرمز ديني يمثل هوية الشعب الجزائري، يرتفع بجانب الكنيسة كرمز ديني صليبي يمثل هوية المستعمر، وهذا لا يستقيم ضمن قناعات الحاج أحمد الدينية الوطنية. فتسهم بهذا الشكل رؤية المكان في بناء الشخصية وتحديد معالمها ومنطلقاتها الفكرية والإيديولوجية، ولا يبدو المكان المغلق محايداً، بل يبدو مكاناً غنياً بالدلالات والأبعاد الرمزية. وتتخلل هذه الرواية أمكنة أخرى مغلقة تُحيل إلى قمعية الاستعمار، وقوانينه الجائرة بما في ذلك الباخرة التي أدّخر الحاج أحمد أمواله طيلة حياته كي يقلع بواسطتها لأداء فريضة الحج، لكنه مُنع من ذلك من طرف السلطات الفرنسية بدعوى واهية.

وفي حدود أخرى فإن "دار العائلة" كمكان مغلق تتحول في هذه الرواية إلى فضاء لعرض بعض الصراعات التي اكتنفت الأسرة الجزائرية زمن الاستعمار، وتتجسد هذه الصراعات في كونها صراع أجيال، جيل مثله أم الحاج أحمد التي أرادت أن تبسط سلطتها على الأسرة ككل، وجيل آخر مثله الحاج أحمد وكذا زوجته اللذان لم يرضخا للضغوط، وأصرّا على الاستقلالية. وبشكل ما تنطبع رؤية الراوي ضمن خانة التحيز لقناعات الجيل الجديد: "خلافه مع أمه لم يكن بهذه البساطة. أمه كانت طاغية. تعامل زوجته الصغيرة معاملة عنيفة، قاسية. تحرض بناتها على إذايتها إلى درجة لا تطاق. كانت تغار من كنتها"². ويكتسي منظور الراوي هنا أبعاداً رمزية محددة تتناسب مع الرؤية المطروحة في الرواية التي تستهدف التحريض ضد أي سلطة أبوية بدءاً من سلطة الاستعمار، وحتى السلطة في مرحلة الاستقلال التي قادت إخفاقها إلى يأس الجماهير، هذا اليأس الذي عبرت عنه من خلال أحداث أكتوبر.

1- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 48.

2- المصدر نفسه - ص 51.

ويُسخرُ المكتب بمركز الشرطة الذي استحوذ فيه "قدور" بعد عراكه مع "رجل المحطة" كفضاء للكشف عن القمع الاستعماري من جهة، وعرض الطبيعة الكولونيالية التي تنظر إلى الجزائري على أنه كيان يتزل إلى ما دون درجة المواطنة. وتتحدد أبعاد هذا المكتب ضمن منظور الراوي، من خلال طبيعة الوصف الانتقائي: "مكتب مستطيل، له نافذة مطلة على ردهة موالية للطريق العمومي. قاعة مبلطة ببلاط حمرة اشهبت من الأقدام والقدم والغبار. جدران وسخة. لاسيما جدران النافذة حيث آثار الأيدي تبدو بلون الصمغ العربي. طاولة مكتب مستطيلة، قديمة، بأرجل ضخمة شهباء زال الدهن عن أجزائها السفلى(...) مقعد خشبي مستطيل يستند إلى الجدار المقابل لمكتب العريف الأوربي. قدور يجلس على كرسي قدم أمام المكتب(...) الاستنطاق الذي أجري على قدور فيه كثير من الأسئلة البذيئة أو الساحرة"¹.

فالراوي قد استقصى من خلال الوصف العناصر التي تجعل من هذا المكتب فضاء يوحى بكل ما هو منفرد، ومتفاد، كرمزية واضحة لكون زمن الاستعمار قد ولّى، وأنه مهما استعمل من وسائل التضليل، بمناسبة الذكرى المئوية لاحتلاله الجزائر، فلن يوفق في تحجيم الحركة الوطنية. ويسهم انطباع الراوي على ما طرح من أسئلة على قدور من طرف العريف الفرنسي في تعميق هذه الدلالة؛ فالحكم على تلك الأسئلة بكونها بذيئة، يعبر عن رؤية الراوي المنحاز للموقف الوطني.

ومن ثمة أضحى مثل هذا المكان المخلق فضاء حقيقيا يجسد ضمن أبعاده الرؤية الإيديولوجية للكاتب: "الرؤية هي موقع يحدّد وجه العالم المتخيّل الذي يقدمه النص. إنها زاوية تفرض تشكيلا معيناً لعناصر النص"². ومن دون شك فإن الرؤية الوطنية التي ينطلق منها الكاتب في تشكيل العالم الروائي ككل هي التي دفعته إلى التركيز على استعراض الرؤية الذاتية للشخصيات ذات القناعات الوطنية؛ كما يبدو ذلك في حدود رؤية "قدور" للواقع الاستعماري: "لا يمكن أن يجهل كل الناس ما يجري. في الجزائر يتحدثون كثيرا عن السياسة. كم مرة سمع الناس يقولون: إن الوطن أخذ بالقوة ولن يعود إلا بالقوة!"³. فلهواجس التي ظلت تعترى "قدور" وهو يُستنطق بمكتب التحقيق، ينقلها الراوي هنا، وهي هواجس كلها متمحورة حول قضايا الوعي الوطني الذي أخذ ينشأ في

1 - عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 53.

2 - يحيى العيد: في معرفة النص - دار الآداب - بيروت - الطبعة الرابعة 1999 - ص 89.

3 - عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 62.

القرى والمدن من أجل التصدي للمشروع الاستعماري الذي يقتضي طمس الهوية الجزائرية، وقمع الرغبة في الاستقلال عن فرنسا.

وعليه فضمن هذا الفضاء، تُستحضر صورة المناضل "المخفي بن المراتب" الذي حَيَّر فرنسا، ثم قُبِض عليه ليُغتال بالحجر، وقدور يتمنى لو عرفه وانضم إلى حزبه، كما يسترجع قدور كل ما كان يتم الحديث عنه في نادي الترقى وما كان يقوله الشيخ العقبي عن الزوايا والخرافات والأئمة الذين يعملون لصالح فرنسا؛ وكل هذا إنما يشي برؤية محددة يسعى الكاتب إلى طرحها، وهي رؤية وطنية نابذة للاستعمار وحلفائه، ومنددة بكل أشكال اضطهاده لإرادة الشعب الجزائري.

بهذا الشكل لا يبدو المكان المغلق محايدا، وإنما هو فضاء مفتوح، يتخذ أبعاده في حدود رؤية الراوي ذاته، كما يتجلى ذلك من خلال طبيعة الوصف التعبيري: "يقوم العريف ليحر قدورا من رجله إلى الحجرة- السجن، لكنه لا يستطيع. يطلب مساعده أن يعاونه يجران قدورا خارج المكتب. قدور لم يفقد وعيه، لكنه في حالة سيئة جدا"¹. فوصف الراوي للحجرة التي استجوب بها قدور في كونها (الحجرة- السجن) بقدر ما ينقل منظور الراوي للاستعمار، فهو يقدم صورة عن أساليب القمع التي كان يُعامل بها الجزائريون.

ومن دون شك أن الرؤية الوطنية التي سعى من خلالها الكاتب للكشف عن نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار؛ هي التي حددت للمكان أبعاده، وهي رؤية تنسجم مع منظور الشخصية بحسب طبيعة الموقف. وعليه يغدو المكان الذي يخضع لرقابة الاستعمار مكانا مرفوضا، ولا يحظى بالمقابل إلا البيت بتلك الخصوصية التي تجعله فضاء للاستقرار، وحتى فضاء يعبر عن رفض الواقع الاستعماري، فقدور: "عندما سمع أن الدشرة تستعد لاستقبال (القائد) كره أن يذهب إلى المقهى كعادته. كان يكره بصورة عفوية الاستعمار وأذئاب الاستعمار، ولا سيما إذا كانوا من المواطنين! قرر إذن أن يبقى في البيت مع عمته"². فقد استحالت المقهى فضاء مغلقا بعد أن كانت فضاء مفتوحا، وكل ذلك لأن "القائد" الذي هو من منظور "قدور" عميل لفرنسا يريد أن يقبل عليها، فيلقى الحفاوة من طرف بعض الجزائريين الذين لم ينضج وعيهم الوطني بعد. وفي مقابل ذلك

1- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص70.

2- المصدر نفسه- ص106.

تراءى البيت في وعي "قدور" فضاء لرفض العالم الخارجي المهيمن عليه استعماريا، وفضاء لبناء الذات من الداخل ففيه تعرف على "خديجة بنت الحامدي" وأراد الزواج منها، ليتخذ هذا الزواج رمزية إنجاب جيل جديد قادر على التصدي للمشروع الاستعماري.

ويشكل الكاتب تقاطبات بين الأمكنة ليحلل من خلالها الواقع الطبقي، القائم على التمييز العنصري بين عرب جزائريين مهمشين وأوربيين استحوذوا على مراكز الثروة، وتحولوا إلى بنية طبقية مستقلة بذاتها، وتنطبع هذه الأبعاد ضمن الرؤية الذاتية لـ "قدور" وهو يخبر عمته عن بيته القصباوي بالعاصمة: "الآن أسكن في بيت عربي قديم، يتركب من طابقين سفلي وعلوي. بالطابق السفلي فناء واسع مشترك بين جميع السكان صاحبة الدار تسكن بالطابق العلوي (...) في الأحياء الأوربية لا يقبلون الجزائريين إلا الموظفين الكبار لدى الإدارة أو الأطباء والمحامين وبعض التجار. الأحياء الأوربية لا يدخلها العرب"¹. فانطلاقا من هذا التقاطب الذي أوجدته الشخصية يمكن فهم الأبعاد الرمزية التي يحيل إليها البيت العربي كفضاء للمهمش بل والمستعمر؛ في مقابل البيت الأوربي الذي يحتل فضاء آخر يرمز إلى بنية طبقية استحوذ فيها أصحابها على كل خيرات الوطن. بهذه الصورة يكون الكاتب قد حقق جانبا من المطلب الجمالي للفن بما يتماشى مع رؤيته الواقعية الاشتراكية لأن: "المطلب الجمالي الأعلى للفن الواقعي هو إظهاره حقيقة الحياة، وبالتالي فإن الواقعية في الفن، هي التصوير الفني للحياة وتصوير في أشكال فنية لا ما هو عابر بل ما هو عام وأساسي"². وفي حدود هذه الرؤية الواقعية الاشتراكية تتخذ التقاطبات بين البيت العربي والأوربي أبعادا طبقية؛ وعلى هذا الأساس يكون التصنيف ليس على أساس عرقي أو ديني فقط، وإنما على أساس طبقي، بحيث يتم الالتفات إلى أن اليهود الفقراء بدورهم يسكنون بالقصبة مع الفقراء الجزائريين، وفي مقابل ذلك يتمكن كبار الموظفين والتجار من الجزائريين من السكن بالأحياء الأوربية. ويبدو أن مثل هذا التحليل وإن كانت له بعض المرجعيات الواقعية في المرحلة الاستعمارية، إلا أنه ينبثق بدرجة أساسية عن المرجعية الإيديولوجية التي ميزت قناعات الكاتب ذاته منذ عقد السبعينيات الذي ظل يتبنى الطروحات اليسارية والاشتراكية.

1- عبد الحميد بن هدوقة: عدا يوم حديد- ص 108-109.

2- بوديسينيك/أو/سركين: المادية التاريخية- ص 129.

وانطلاقا من الرؤية الذاتية لـ "قدور"؛ تكتسي الأمكنة أبعادها، بحسب الحالة النفسية التي تعتره، وهذا أمر طبيعي في العمل الروائي لأن: "المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي تندرج فيه"¹، فعندما تخبره "حديجة" بأن كل الدشرة تحبه، وتعرفه عن طريق السمع بواسطة عمته، تتحول رؤيته إلى عالم الدشرة إلى رؤية تتميز بالإعجاب الكلي: "في لحظة أصبحت الجزائر - لولا العمل - أصغر من أصغر أكواخ الدشرة التي تضم نساء وفتيات يتحدثن عنه. من يتحدث عنه في الجزائر؟ من يعرفه؟ من يعرف حمالا في مرسى؟ كم هي عظيمة هذه الدشرة"². فالخطاب غير المباشر الذي ورد في شكل تساؤلات، إنما هو مونولوج داخلي للشخصية، وبالتالي فهو ينقل رؤية قدور تجاه فضاء الدشرة، في لحظة من لحظات إحساسه بنوع من الشعور بقيمة الذات، التي ظلت مفتقدة وممتهنة ضمن فضاء المدينة التي يهيمن عليها الاستعمار بشكل كلي. وكأن في ذلك إحياء بفسوخ القيم الوطنية في الريف، بالنظر إلى الدور التاريخي الذي لعبه في النضال التحرري.

غير أن المكان بالنسبة لشخصية كشخصية "عزوز" في هذه الرواية يتخذ أبعادا أخرى، فهو في الأساس وسيلة للتملك ولتحقيق مصالحه الخاصة، باعتباره نموذجاً للجزائري الانتهازي في الفترة الاستعمارية، والذي لديه طموحات بورجوازية، متخليا في ذلك عن أي شكل من أشكال النضال الوطني. فزواجه من "باية" أم مسعودة كان على أساس مصلحي، ومصاهرته لـ "قدور" كان الغرض منه الاستيلاء على بستانه، وعلى بيته بالعاصمة. فالرغبة في امتلاك البيت ظلت رغبة ملحة لأجل الصعود الطبقي، ولم يعرف عزوز بأن قدورا لم يكن يمتلك أي بيت إلا بعد نفى هذا الأخير إلى معتقل "كيان".

والمواقع أن رؤية المكان تتحدد بحسب الشخصية والموقف الذي تخضع له، وبحسب أيضا توجهات معينة. فـ "عزوز" ذو الطموحات الإقطاعية في المرحلة الاستعمارية تظل الأرض كفضاء مفتوح المجال الأساسي الذي يهيمن على انشغالاته، لأنها وسيلة ثرائه وصعوده الطبقي، أما المقهى فهي ذاك الفضاء المغلق الذي لا يشكل من وجهة نظره سوى عالما للمهمشين والذين لا يدركون

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) - ص 217.

2- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 111.

بالضبط مصالحهم الحقيقية: "هذه الأراضي البور كلها يمكن أن تُستصلح. الفقر لا يظلم. الفقر اسمه (الدومينو) في المقاهي! اسمه الامتداد على الظهر والنظر إلى السماء"¹.

وبالرغم من أن الخطاب السابق قد صاغ رؤية "عزوز" للواقع في المرحلة الاستعمارية، إلا أنه وبكيفية معينة قد أحال إلى رؤية الكاتب الضمني ذاته، ولعل تداخل صوت الراوي مع صوت الشخصية في حدود هذا المقطع السردى مؤشر لذلك؛ مما خلق إيهاما بنوع من التحليل المزدوج شخّص فيه الكاتب من جهة واقعا استعماريًا، ومن جهة ثانية واقع مرحلة الاستقلال حيث أوضحت المقهى رمزية للإخفاق الحضاري، بما تحيل إليه من فراغ وعجز عن الفعل الذي من شأنه الإسهام في نهضة حقيقية.

ولاشك أن تقدم المكان انطلاقًا من الرؤية الذاتية للشخصية؛ هو الذي يكسبه تلك الأبعاد الدلالية، ويتأتى ذلك بشكل واضح من خلال الوصف التعبيري الذي يشرف عليه الراوي بفرض الإيهام بانعكاس مشاعر الشخصية وأحاسيسها، فـ "عزوز" ذو الطموحات الإقطاعية يحس في لحظة أن كل شيء قد صار ملكًا له، وعليه فإن الدشرة بكاملها تحتفي بإقباله عليها من أجل أن يكون عليها سيدًا، وقد بدا له أن الأكواخ بأدخنتها تعرج للسماء: "كم هي منعشة رائحة الأرض! إن كل شيء يهتز طربًا في نفس عزوز. الجبل الأحمر أخذ يلبس العمامة الفضية (...)" أدخنة الأكواخ أخذت تعرج إلى السماء هنا وهناك"². ف رؤية المكان في هذه الحدود هي استجابة لحالة نفسية، عبرت عن طموحات "عزوز" للصعود الطبقي.

والواقع أن المكان بقدر ما يخضع لرؤية الشخصيات، فقد يخضع للرؤية الراوي، وينطبع ذلك بشكل واضح ضمن الفصول التي تُروى بضمير الغائب، حيث صُوِّرت المحكمة التي حوكم فيها من امتنعوا من الجزائريين عن تقديم المبالغ المالية للاحتفال بالذكرى المئوية، يقول الراوي: "اليوم يشرف على المحاكمة (جوج) كبير! قاض من قضاة المحاكم الكبرى. جاء خصيصًا لمحاكمة هؤلاء الرافضين. إنه من القضاة الذين يصدرون الأحكام بدون تضييع الوقت! جده حارب المقراني أبوه كان حاكمًا بأحد المكاتب العسكرية بالجنوب. إنه من سلالة كولونيلية ممتازة"³. فالراوي ومن

1- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 272.

2- المصدر نفسه - ص 272.

3- المصدر نفسه - ص 276.

خلال تقديمه لكل ما شاب المحاكمة من ضغوط وقساوة ضد المعتقلين، إنما أراد أن يشخص عنصرية المحكمة الفرنسية، وتوضح رؤية الراوي تجاه القاضي الفرنسي في إثارة الانطباع بأن القاضي الفرنسي (يصدر الأحكام دون تضييع الوقت) وفي ذلك إدانة لهذا القاضي، كون أحكامه لا تستند إلى أي شرعية قانونية، بقدر ما هي أحكام متسعة تستهدف تجريم أي جزائري يُقدم للمحاكمة، ويأتي التذكير بخلفيات القاضي الكولونيالية ليكرس هذا البُعد.

غير أن رؤية المكان المغلق في هذه الحدود بقدر ما تتأتى من قبل الراوي، بشكل ضمني أو صريح لتوحي بنوع من "الرؤية من الخلف"، إلا أنها قد تتأتى انطلاقاً من وجهة نظر إحدى الشخصيات، وهي الرؤية التي انبثقت عن أحد الشبان الجزائريين من الذين حضروا المحاكمة، والذي انتقد بكل جرأة الحكم الذي صدر في حق المعتقلين، ورأى بأنه ظلم لم تقترفه حتى المحاكم الرومانية قديماً. ومن ثمة ينقل الكاتب رؤية هذه الشخصية تجاه هذا الفضاء الاستعماري المغلق ممثلاً في المحكمة الكولونيالية، التي وُظفت كجهاز قانوني لقمع الجزائريين وتسييل أفسى العقوبات عليهم.

ويتخذ تصوير المكان المغلق في رواية "غدا يوم جديد" لـ "عبد الحميد بن هدوقة" مسارات وأبعاد متعددة، لكنه يوحى في الغالب إذا ما تعلق الأمر بالزمن الاستعماري بأنه مكان لقهر الإنسان الجزائري وتجريده من سائر حقوقه، وتحدد تلك المسارات من خلال مؤشرات تنطبع انطلاقاً من رؤية الشخصية: "قدور خرج من السجن كالظل، لا يكاد يقف على قدميه! لم أكن أظن أنه يستعيد قوته تماماً. لم يحك لنا ما وقع له"¹. فواقع السجن هنا لم يقدم بتفاصيله، وإنما أحيل إليه انطلاقاً من المنظور الذاتي لـ "مسعودة" باعتبارها تقوم في هذا الفصل بالسرود بضمير المتكلم كراو/شخصية، وبالتالي فهي تنقل رؤيتها للسجن الاستعماري، وينطبع ذلك من خلال وصف حالة "قدور" الذي حوله السجن إلى ما يشبه الظل مما يوشح لقمعية السجن الاستعماري وقتامته.

وبالنظر إلى أن المرحلة التي صورتها الرواية، هي مرحلة استعمارية تعود لفترة الثلاثينيات من القرن الماضي، فقد طغى المكان المغلق كفضاء يوحى بالانغلاق التام ويحيل إلى قمعية الاستعمار،

[1 - عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 299.

والواقع أن الأماكن المفتوحة في حد ذاتها قد أحالت إلى انغلاقها التام كفضاء يعاني فيه الجزائري من قمعية الآخر، مما أشر بشكل واضح إلى أن الوطن ككل عبارة عن سجن مغلق يشرف عليه سجان؛ ممثلاً في المنظومة الاستعمارية التي كانت تحكم الجزائر وتسلط على رقاب المواطنين الجزائريين بكل فئاتهم وطبقاتهم. وعليه فضمن هذه الرؤية العامة تشكلت المنظورات بإزاء المكان، انطلاقاً من بؤرة الشخصية أو الراوي في بعض الحالات ليوحى كل ذلك بموقف إيديولوجي محدد؛ فيكشف الفضاء المكاني حينئذ: "عن إيديولوجيا معينة؛ ليس لأنه يتطابق، يتناقض، أو يختلف بكل بساطة عن الفضاء المرئي، ولكن نظراً لمنطق الخراط الخطاب الشامل الذي يمنحه معناه"¹.

لكن المكان المغلق يفتح في هذه الرواية وضمن مسارات أخرى على راهن مرحلة الاستقلال، لينقل الإشكالات السياسية التي شابت هذه المرحلة: "لو تعرف كم تعلمت في هذه السنين الأخيرة! صار أبنائي لا ينقطعون عن زيارتي، حتى من مات منهم! كثرت الاجتماعات والمؤامرات في بيتي! أخرجوا من الحكم من الباب فهم يريدون أن يعودوا إليه ولو من نافذة ضيقة"². فالييت هنا فضاء رمزي للواقع السياسي في الجزائر، إنه يعكس من وجهة نظر مسعودة كل ما يُحاك من مؤامرات للاستحواذ على السلطة. وعليه تتشكل الصورة الحقيقية لطبيعة المرحلة مع نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات بكل تناقضاتها، فالوطن الذي ضحى من أجله الملايين، يُشاء له أن يتحول إلى رهينة في أيدي هؤلاء من الذين لا يهمهم إلا مصالحهم الخاصة، ولا يهمهم إذا كان قد تجاوزهم الزمن، أو أنهم صاروا عاجزين على الاستجابة لطموحات شعبهم، باعتبار أن غرضهم الأساسي هو البقاء في السلطة بكل الوسائل. فيغدو البيت على هذا الأساس فضاء يحيل إلى واقع سياسي، ويشخص مجموع التحولات التي طرأت وأدت إلى أزمة متعددة الأبعاد ظهرت تجلياتها بكل وضوح عقد التسعينيات. ومن ثمة يعبر المكان الذي وصفته الرواية ضمن أبعاده عن واقع اجتماعي وسياسي سواء في المرحلة الاستعمارية أو مرحلة الاستقلال، بل ويحمل الكاتب تاريخ الجزائر: "فالمكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمحلية (...). فقد حمل بعض الروائيين تاريخ بلادهم. ومطامح شخصهم فكان؛ واقعا وحيزاً"³.

1- حسن نجمي: شعرة الفضاء (التخيل والهوية في الرواية العربية) - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2000 - ص 40.

2- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد - ص 304.

3- ياسين البصير: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص 05.

والكاتب في هذه الرواية يوظف المكان المغلق كفضاء يشخص من خلاله واقع المرحلة الاستعمارية، كما يوظفه بالمقابل كفضاء لعرض تناقضات مرحلة الاستقلال. فالماضي النضالي المجيد لم يكن كافيا لتجاوز أخطاء الراهن، هذه الأخطاء التي قادت إلى أحداث أكتوبر كتعبير عن أزمة اجتماعية وسياسية حقيقية، وكل ذلك بسبب انهيار القيم الوطنية التي أسس لها النضال الوطني على المراحل التاريخية؛ ومن ثمة فـ "القصر" الذي سكنته "مسعودة" مع ابنها الوزير قد سمح لها بمعرفة كل ما آل إليه الوضع: "منذ سكنت هذا القصر وأنا أرى كل يوم وأسمع ما لا يُصدق عقل. كل شيء يُباع ويُشترى: الأملاك، الوظائف، الضمائر، الحريات، شهادات الجهاد والنضال... كل شيء، حتى البشر"¹. يغدو على هذا الأساس القصر كمكان مغلق، فضاء لتشخيص الواقع السياسي وانحرافاته في مرحلة الاستقلال؛ ورغم أن الكاتب لا يهتم في كثير من الأحيان بوصف مثل هذه الأمكنة، لتؤدي الدلالة انطلاقا من بعدها الهندسي، إلا أن استحضار سياقات معينة قد جعل منها فضاء لديه مؤشرات الرمزية، ويعكس رؤية الشخصية تجاه الواقع كما هو الحال في هذا السياق بالنسبة لـ "مسعودة".

فالرواية وهي تستقصي بدرجة أساسية وضع الجزائر تحت الهيمنة الاستعمارية في مرحلة الثلاثينيات، تحاول بالمقابل تشخيص الواقع الراهن لفترة الثمانينيات وبداية التسعينيات ولو في حدود معينة. وقد بذل الكاتب جهده، لجعل من التاريخي مفتحا على إشكاليات الوضع السياسي في المرحلة المعاصرة؛ ومن تحليلات ذلك حضور المكان المتصل بالمرحلة المعاصرة. فبالإضافة إلى "القصر" الذي سكنته مسعودة، يتم عرض القنصلية الفرنسية التي ازدحم الشبان على أبوابها والتي اتخذت بعدا ترميزيا واضحا، حيث تبدو من منظور "رجل المحطة" فضاء يعبر عن انهيار المشروع الوطني في تحقيق قيم الثورة التحريرية: "أقول لك هذا لسبب: شاهدت البارحة في التلفزيون صورا لجموع من الشبان المصطفين أمام القنصلية الفرنسية في قسنطينة، لست أدري منذ كم من ساعة، ولا كم من يوم، للحصول على التأشيرة: فتساءلت: التأشيرة إلى أين؟ تمنيت حينئذ لو شاهدت بدل أولئك الشبان رؤساء الأحزاب الخمسين... تمنيت لو كانوا هم المصطفين أمام

1- عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد- ص73.

القنصلية الفرنسية"¹. فـ"رجل المخططة" وهو ينطلق من تجربته النضالية؛ يرى بأن القنصلية الفرنسية بما تحمله من أبعاد، لا يمكن أن تكون حلاً في مقابل إخفاق حضاري على مستوى محلي كان سببه سياسات خاطئة؛ وعليه فإن رؤية المكان المغلق، قد حددت للمكان دلالة خاصة انطلاقاً من قناعات الشخصية ومنظورها الإيديولوجي.

ويخلق الكاتب نوعاً من التقاطعات المكانية على مستوى بعض فصول الرواية، حيث يقدم فصلاً يحوّل فيه فضاء البيت إلى بؤرة لعرض هواجس وأفكار "مسعودة"، باعتبارها الراوية/الشخصية في هذا الفصل. ثم يليه فصل آخر يتم الانتقال فيه إلى عرض فضاء آخر، يُقدم من منظور راو/غائب. وانطلاقاً من البؤرة الأولى فضاء البيت تعلن مسعودة عن موقفها العدائي للأنظمة الشمولية القائمة على الرعماوية والأحادية، كما تتعرض بالنقد للتيارات الأصولية التي تصفها بالظلامية. أما انطلاقاً من البؤرة الثانية التي هي فضاء المحجر زمن الاستعمار، فيصف الراوي الأشغال الشاقة التي كانت مسلطة على المواطنين الجزائريين، وما كان قد تعرض له "قدور" من استفزاز وتعذيب. ويبدو أن هذه التقاطعات المكانية تحيل إلى دلالات الغرض منها طرح رؤية تسعى إلى المقارنة بين زمنين، بحيث يبدو زمن الاستقلال مُدانا باعتباره قد تنكر لتضحيات المناضلين الوطنيين زمن الاستعمار من أمثال "قدور"؛ فـ"مسعودة" من خلال سردها للمراحل التي عايشتها تقول: "هذا كله من بداية تشكل الوعي الثوري المقاوم 1930 الذي يتحمل النفي والتعذيب في المحاجر والقتل مقابل الحق في الخروج من دائرة الصمت والموت المحايي. إلى تاريخنا التسعيني الذي صار كتلة من السواد"².

وهكذا وضمن هذه الحدود؛ يمكن القول بأن الكاتب عبد الحميد بن هدوقة، ومن خلال روايته "غداً يوم جديد" قد موقع المكان المغلق ضمن نطاق رؤى الشخصيات، كما أكسبه أبعاداً بما ينسجم مع الرؤية المطروحة، مما حوله إلى فضاء صور من خلاله واقع المرحلة الاستعمارية، مقرونة بواقع مرحلة الاستقلال وذلك انطلاقاً من التقاطعات بين الأفضية المختلفة وما أوحى به من رموز ودلالات.

1 - عبد الحميد بن هدوقة: غداً يوم جديد - ص 296.

2 - واسيني الأعرج: غداً يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة (حكاية مسعودة... مآزق الذاكرة التاريخ) - النفاقة - العدد الأول - ص 143.

2- رؤية المكان المفتوح:

يخضع المكان المفتوح في الرواية شأنه شأن العناصر الأخرى للرؤية التي تمثلها الشخصية، بما في ذلك رؤية الراوي خاصة إذا كان يسرد بضمير المتكلم، وكان مشاركاً في الأحداث. ذلك لأن الراوي المشارك (مثلي القصة) يكون أكثر حرية في تحديد منظوره للمكان، وفي اتخاذه موقفاً من المكان بما يتسق مع حالته الشعورية وحتى موقفه الإيديولوجي فـ: "لا يمكن للفضاء أن يكون مجرد مكون مرمي في مساحات النص الروائي بلا معنى، كل شيء كل مكون في الخطاب الروائي له معنى ويتعين أن يكون له معنى"¹. وفي هذا السياق لم يكن المكان في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات محايداً، بل عبّر بشكل رمزي عن الواقع الاجتماعي والسياسي في حدود رؤية الكاتب. ويبدو ذلك جلياً في كل روايات المرحلة، وتعبّر عنه رواية "شاهد العتمة"² للكاتب "بشير مفتي" بكيفية تكتسي طابعاً رمزياً في أغلب الحالات. ولعل عالم المدينة كفضاء مفتوح على كل الإشكالات من الأفضية التي شخّصت مختلف هذه الأبعاد الرؤيوية. فالراوي/الشخصية يبدي موقفه من عالم المدينة وهو يحاور صديقه "مسعود" على النحو التالي: "... وحدثني صديقي متسائلاً: - واشْ يربطنا بهذه المدينة؟ / فقلت مندجاً مع سؤاله حتى العظم: - كلشْ .. ولا شيء.. / كنا بمقهى المولودية بسانتوجان. البحر من أمامنا والثكنة العسكرية من ورائنا"³. فوجهة نظر الراوي/الشخصية في عالم المدينة وجهة إشكالية، على أساس أنها بقدر ما ترمز إلى الوطن كقدر محتوم، إلا أنها في ذات الوقت تعبّر عما يتعرض له هذا الوطن من تهشيم وحصار. كما تتخذ هذه الرؤية بُعداً آخر ينبني على تحليل معين للواقع السياسي، باعتباره واقعا محكوماً بسلطة عسكرية مقيدة للحريات وكابحة لأي مشروع حضاري؛ وإن كانت هذه الرؤية تتكرر في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات، متكررة في الغالب للدور الأساسي الذي لعبه الجيش في المحافظة على استقرار الوطن في مواجهة التطرف في الجزائر.

وهناك في الواقع تحول على مستوى الرؤية في مرحلة التسعينيات خاصة، حيث أخذ الكاتب الجزائري لا يُعنى كثيراً بضبط مسارات محددة لعناصر عالمه الروائي، وقد أثر ذلك على توظيف

1 - حسن نعمي: شعرة المضاء - ص 84.

2 - بشير مفتي: شاهد العتمة - منشورات البرزخ - الجزائر 2002.

3 - المصدر نفسه - ص 10.

الفضاء المكاني، فاستعراض الراوي/الشخصية لحي "ديار الشمس"، وهو الحي الشعبي الذي نشأ فيه يظل استعراضا فوتوغرافيا جامدا، لا يكاد يشي بأي دلالة واضحة؛ لأن الحديث عن آلاف السكان الذين كانوا يقطنونه من كافة جهات الوطن، والذين كانوا ينحدرون من أصول عربية وبربرية لم يسفر على تأكيد رمزية محددة أو بُعد يمكن أن يعمّق وصف مثل هذا الفضاء: "أتذكر أول قصة استمعت إليها في مرحلة ديار الشمس، ذلك الحي الشعبي الذي يعيش فيه آلاف السكان. والذين نزحوا بعد الاستقلال من كافة جهات الوطن. لهذا كان يشكل كرنفالية عجيبة. خليط من اللهجات الداخلية. فندرك أن هذا جيحلي والآخر شاوي. وربما كان القبائلي أكثر تميزا بلغته الأمازيغية. أما المزايي فكان يعرف عادة بحب التجارة والربح السريع، والمثزر الرمادي الموسخ"¹. فلقد انتهى الكاتب - كما هو واضح - إلى تقديم صورة سلبية للمزايي، بدل أن يستغل هذا الفضاء للتأكيد على رمزية الوحدة الوطنية التي جمعت كل هذه الطوائف في حيز واحد.

ويوظف الكاتب الفضاء المفتوح كوسيلة لرصد التحولات التي مرت بها الجزائر منذ مرحلة الثمانينيات، فحي ديار الشمس قُدم كصورة مصغرة - من وجهة نظر الراوي - لما كانت تعانيه الجزائر من تدهور اقتصادي في تلك الفترة، الأمر الذي أدى إلى تصاعد التيار الديني وظهور حركة الإخوان المسلمين. هذه الحركة التي أخذت تعمل لكسب عواطف الناس بالمساهمة في الأعمال الخيرية، وقد أثمرت مثل هذه الجهود ظاهريا على تحسن الوضع بصفة عامة إذ ازداد عدد المصلين وقلّ المنحرفون والشواذ كما تشير إليه الرواية.

لكن الكاتب على مستوى الرؤية يقف عند هذا الحد من الوصف الفوتوغرافي لواقع مرحلة معينة، دون أن يقدم تصورا يستشرف من خلاله آفاق المستقبل، أو على الأقل يطبع تصورات محددة تجعل من هذه العناصر تلتحم حول منظور محدد. فالراوي/الشخصية أمام هذه التحولات الاجتماعية التي قادت الجزائر إلى وضع تراجيدي مرحلة التسعينيات يفضل أن يقف موقفا حياديا بل وعشيا، يعلن من خلاله أنه يظل معجبا باليساري الحالم والإسلامي الصادق، غير أن الأفضل من كل ذلك: "فتنة امرأة هي أجمل بالتأكيد من كل هذا"². من ثمة كانت الرؤية بإزاء هذا المكان

1- بنشير مفتي: شاهد العتمة - ص 12.

2- المصدر نفسه - ص 22.

المفتوح، وما يمكن أن تحيل إليه من أبعاد؛ رؤية تسجيلية ترصد الكائن دون أن تقوى على استشراف الممكن.

ولاشك أن طغيان الموقف الوجودي العشي على الطرح العام في هذه الرواية، هو الذي أدى إلى تحديد علاقة الشخصية بالمكان، وجعل من هذه العلاقة في الغالب، وخاصة من وجهة نظر الراوي/الشخصية، علاقة تنافر بالدرجة الأولى، بل علاقة مأساوية؛ حتى ليعتقد بأن كل رواية تروى بضمير المتكلم إنما تعكس في الغالب هذا الجو التراجيدي: "كل قصة تروى بضمير المتكلم وتجري حوادثها في أماكن تصارع مصيرها صراعا مأساويا، يغلب أن تعتبر سيرة ذاتية لكن المؤلف يرغب أن يؤكد أن هذه قصة، رغم استنادها على صراع ومأساة هما من صلب المكان والزمان"¹. فالشخصية تظل تتساءل دوما عما يربطها بالفضاء الذي تعيش فيه، لأنها تعيش حالة اغتراب وانفصام تام، وبالتالي فلا رغبة في التغيير ولا ضرورة لذلك في الأساس: "ينقبض القلب فأشعر بألم حاد، يحترقني هواء المساء. وأنا أطل من شرفة الأبيار على هذه المدينة متذكرا سؤال مسعود المحير: -واش يربطنا بهذه المدينة"².

ومن الواضح أن هذا الإطار الرؤيوي المحبط هو الذي يطبع الرمزية العامة التي قد يتخذها المكان المفتوح، فمن وجهة نظر الراوي/الشخصية لا تبدو السماء إلا قائمة، ولا تبدو الأمواج إلا وهي تتسارع نحو الانتحار على الشاطئ، وإذا كان هناك فرح فهو فرح مؤقت سرعان ما يقول إلى حزن دائم: "كنت أنظر إلى النجوم التي تضيء كل هذه العتمة وإلى الأضواء التي تنير كل الساحل. ثمة فرح حقيقي يسكن هذا المكان، كأنه نابع من صميم التضاريس الرملية لكن ما إن تحاول أن تكتشف الأشياء في أعماقها حتى يغمرك الحزن، فلا القمر يصبح مصدر سعادة ولا البحر"³.

وإذا كان من حق الكاتب أن يطرح أي رؤية تتماشى مع قناعاته وتصوره للعالم، إلا أنه في حدود ذلك كله يمكن التساؤل بشكل صريح حول أهمية هذه الرؤية بل ومصادقتها بالنظر إلى الواقع الجزائري في مرحلة التسعينيات. خاصة إذا ما علمنا بأن هذا الواقع كان من التعقيد والتداخل وتجلت مظاهره من خلال أزمة على مختلف المستويات؛ اجتماعية وسياسية بل ووصل

1- إبراهيم السعافين: الألقعة والمرايا (دراسة في فن حبرا إبراهيم حبرا) - دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان(الأردن)- الطبعة الأولى 1996- ص36.

2- بشير مفتي: شاهد العتمة- ص23.

3- المصدر نفسه- ص27.

الأمر إلى أزمة أمنية كانت لها تأثيرات عميقة على كيان المجتمع الجزائري ككل. ولاشك أن اهتمام الكاتب بالواقع النفسي للشخصية، هو الذي جعل مشمولات الفضاء الموصوف لا تعبر أحيانا إلا عمّا هو ذاتي بعيدا عمّا هو اجتماعي، مع انعدام رؤية استشرافية تعبر عن وعي الكاتب بالواقع: "فأول تصورات المكان أن يصبح مكان القصة هوية تاريخية ووطنية، وأن يحمل طموحات الأديب الثقافية بأن يجعله مع امتحان ثقافي مع العصر، وأن يتحقق لدى الأديب الفعل في المكان فعلا في البحث عن الشخصية المستقبلية والمتطلعة إلى الواقع كما لو كان قدرها المرتبط فيه"¹.

وتظل هذه الرؤية التراجيدية تلاحق الراوي/الشخصية رغم حركته وانتقاله من فضاء إلى آخر؛ من فضاء الجزائر العاصمة إلى فضاء وهران حيث يقضي الصيف لأول مرة على شاطئ "رأس فلكون" بعد أن دعتّه إلى هناك "إيناس" وهي فتاة كانت له علاقة خاصة بها. فضمن هذا الفضاء الجديد تنطبع ذات الرؤية التي تنبثق كل مرة من منظور الراوي/الشخصية تجاه الأمكنة المفتوحة وكذا المغلقة يقول: "كان البحر جميلا مع الصباح وصديقي عمار ذهب باكرا ليمارس الفوتينغ، من أعلى الشرفة كنت أنظر إليه، يركض بخفة في دائرة رسمها لنفسه وخيّل إلي أن الحياة مثل هذه الدائرة تدور بداخلها طويلا حتى تتعب أو نمل أو يحدث لنا شيء ما"². فواضح أن هذا المكان المفتوح قد تحول من منظور الراوي/الشخصية إلى فضاء يعكس رؤيته الخاصة للحياة ككل، وهي تنسجم على وجه العموم مع طرحه الوجودي الذي اصطبغ بصبغة سوداوية عبثية، فالغاية غير محددة، والإنسان مكتوب عليه أن يظل يدور في تلك الدائرة دورانا قدريا لا يكاد يؤدي إلى هدف واضح.

وفي حدود هذه الرؤية التي هيمنت على عوالم النص تشكلت جميع العناصر الروائية، وتشكل المكان المفتوح ليتخذ أبعادا تنسجم مع شكل الطرح الذي طبع بخيال الراوي/الشخصية وتصوراته. وباعتبار أن هذه الرؤية غير ملتزمة بقضايا اجتماعية ويطغى عليها التوجه الفردي، كان شيئا طبيعيا ألا يكشف الفضاء المكاني على التزام من هذا النوع: "من بعيد تظهر وهران كأنها سيمفونية حزينة، إن جمالها أخاذ، وروعته تكمن في تلك الهندسة الباروكية القديمة لقد بقيت كما تركها الفرنسيون. لم يتغير فيها الكثير، ما زالت العمارات على حالها إلا أن طلاءها توسخ وبعض مبانيها

1- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الروائي - ص18.

2- بشير مفتي: شاهد العتمة - ص31.

تهدمت. لقد غزاها الفقراء الجيِّع الذين جاءوا من كل مكان لاحتلالها بعد أن طُرد المستعمر"¹. فمدينة وهران كمكان مفتوح، ومن وجهة نظر الراوي/الشخصية كانت تشي في مرحلة الاستعمار بكل مظاهر التحضر من خلال هندستها الباروكية، بينما أضحت الآن تحيل إلى كل مظاهر الانهيار الحضاري. وإلى هذا الحد يبدو الطرح واقعياً، بالنظر إلى تراجع الوضع الحضاري والثقافي للمدينة في مرحلة الاستقلال. لكن الرؤية تجاه هذا الفضاء تعدم عمقها تماماً، بل وتعدم بعدها الإنساني من خلال الإحالة التي ضمنها الراوي هذا المقطع حين إشارته إلى أن الفقراء الجياع قد غزوا المدينة واحتلوها، وكأن هذا الوطن ليس ملكاً لهم، وهم الذين حرروه في واقع الأمر بتضحياتهم الجسام.

ويفتح الكاتب مجموعة من الأبواب داخل الرواية، لينسج في حدودها هواجس الراوي بإزاء كل من أراد أن يدخل عالم المدينة وأن يكون في المركز، ويرتقي إلى أن يصل إلى القلعة. ويرى الراوي/الشخصية بأن احتلال هذا الفضاء لن يتأتى إلا لمن تخلى عن إنسانيته: "الآن، هي لك هذه المدينة. افعل بها ما تشاء فلقد صارت القلعة بيتك الدائم ومن فوق ستعرف كيف تدير شؤون البيت. أنت جزء من العائلة التي تحكم، أنت جزء من هذا الكل الأسود، الأبيض. الواضح، الغامض، المرئي، المادي، اللامادي. وإن حالفك الحظ، لن تنتهي أبداً، ولكنك ستشعر إلى ما لا نهاية بأن حياتك لن تكون أبداً سعيدة"². انطلاقاً من ذلك تنعكس الصورة الحقيقية للمدينة التي تم إخضاعها لواقع سياسي واجتماعي لا يقوم على قيم صحيحة، فأضحى معيار امتلاك مراكز القوى، والارتقاء إلى المناصب العليا في ظل هذا الوضع موكلاً لمن تجرد من كل القيم الإنسانية؛ ومن ثمة يتضح بأن: "قراءة الفضاء الأدبي لا تنفصل مطلقاً عن صلاحها بالفضاء العام، حسياً كان أو مجرداً، وبالتالي فإن تلقي الفضاء مركزي في تلقي رمزية اجتماعية"³. ونعتقد في هذا الجانب أن هناك مرجعيات واقعية لهذا العالم التخيلي الذي يقدمه الكاتب من خلال هذا الفضاء؛ فشيء طبيعي أن تُقدم المدينة على هذه الصورة كرمزية للوطن ككل، بخاصة في ظل وضع سوداوي شهدته الجزائر طيلة مرحلة التسعينيات.

1- بشير مفتي: شاهد العنة - ص33.

2- المصدر نفسه - ص73.

3- حسن أجمي: شعرة الفضاء - ص40-41.

لكن المسألة الأساسية على المستوى التقني أن الرواية سيطر عليها صوت الراوي/الشخصية بحيث لم تُمكن هذه الطريقة من نقل رؤية الشخصيات الأخرى تجاه المكان لأنه من المفروض أن: "لا تقدم الموصوفات إلا كما يمكن أن ترى من طرف الشخصيات"¹. لذلك فـ "الكولونيل" المتقاعد يُصور وهو يتأمل البحر من خلال منظور الراوي، لكن رؤية "الكولونيل" الذاتية تجاه الفضاء الخارجي لا تكاد تنطبع، وبدل ذلك تم استطلاع ما كان يجول بخاطره قصد التعريف بماضيه: "تأمل الكولونيل البحر طويلا، كأنه استغرق في ذكرياته القديمة عندما حمل السلاح وحارب المستعمر، كان شابا حتما لهذا زاد سخفه بكلامنا وهو يعلن تبرمه من هؤلاء الشباب"². فرؤية الشخصية للمكان؛ اقتضت على قول الراوي (تأمل الكولونيل البحر طويلا)، لكن هذا البحر لم تتحدد وجهة نظر الشخصية فيه، أي وجهة نظر الكولونيل. وهكذا لم تُسهم رؤية الفضاء المكاني في بناء الشخصية وتعميق أبعادها، وظلت رغبة الراوي في الأساس تستهدف إعطاء صورة سلبية عن "الكولونيل" المتقاعد الذي ارتبط بـ "السي كادار" صاحب المال والأعمال بوهران، حيث سخر نفسه لخدمته وخدمة مآربه وأطماعه رغم ماضيه الثوري المشرف.

والواقع أن انعدام الوصف الاستقصائي للمكان المفتوح في هذه الرواية، والميل إلى الوصف المسرّد، قد أدى إلى أن المكان في حد ذاته لا يكاد يفصح عن شيء في بعض الحالات، ما عدا كونه إطارا لعرض الحدث: "صعدت سيارة أجرة، قطعت الطريق الطويل إلى رأس فلكون عبر ساحل البحر، إلى أن وصلت، رأيتني إيناس فجاءت مسرعة وسألتني على الفور"³. فكل من هذه المعالم المتصلة بالمكان المفتوح، الطريق الطويل وساحل البحر، ما هي إلا مؤشرات تفاعلت مع الحدث دون أن تكون مقصودة لذاها كإطار وصفي يمكن أن تكون له أبعادا دلالية معينة.

ليس معنى ذلك بالطبع أن التعامل مع الفضاء المكاني يتم بنفس المنوال، فالرواية ككل التي يهيمن عليها صوت الراوي/الشخصية (مثلي القصة) قد أتاحت مجالا واسعا للوصف التعبيري عن المكان، وهو وصف في الغالب يحيل إلى مشاعر المبتّر من جهة، كما يضيف على المنظورات أبعادا متعددة الأوجه، تؤثر بطريقة رمزية إلى الواقع السياسي والاجتماعي في مرحلة التسعينيات: "لم أنتبه إلى السماء التي تلونت بلون أسود إلا بعد أن نزلت برودة خفيفة، غبطت بها وقررت أن

1- Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- P119.

2- شير مغي: شاهد العتمة- ص76.

3- المصدر نفسه- ص81.

أذهب إلى الفندق أن أقابل إناس وأحدثها عن كل شيء، ولكنني كنت خائفا ومرتعشا كأن عطبا أصابني من الداخل، فرأيت البحر شاسعا كالحلم وبدخله وحوش كاسرة تخرج كالكايبوس¹. فكما هو واضح يضفي الراوي من خلال رؤيته الذاتية، هذه الشحنة النفسية على الفضاء، لتتحول تلك الشحنة إلى مجموعة من الإسقاطات، فتبدو السماء بلون أسود، كما يبدو البحر كالحلم وبدخله وحوش كاسرة. ولاشك أن الإحالات الواقعية ضمن هذا الشكل التخيلي واضحة المعالم من خلال هذا المقطع؛ فالفضاء المكاني تبدى هنا كحلم ليعكس رؤية معينة وهكذا: "فإننا حين نبحث عن تحليلات الفضاء في النصوص الأدبية روائية كانت أو غيرها نعر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة، أو موصوفة أو معروضة، أو محلوما بها، أو متأملا فيها"². والكاتب في هذا السياق سخر التأمل والحلم، بغرض تشخيص جانب من الواقع الاجتماعي والنفسي بطريقة رمزية.

ويفسح الكاتب المجال في حالات معينة ولو كانت محدودة لبعض الشخصيات كي تنقل رؤيتها تجاه الفضاء، فـ "يزيد الوهراني" صديق الراوي/الشخصية كان ينظم الشعر ويرى بأن مدينة وهران قد تغيرت حيث زحف عليها الإسمنت والفقر، وأنها بكاملها تغرق في الوحل. و"يزيد الوهراني" الحريص على الفعل الثقافي يشاهد كذلك؛ كيف تحاك المؤامرات ضد المكتبة (مكتبة الكاتدرائية) التي كان يديرها، لقد أراد الأصوليون تحويلها إلى مسجد، وأراد الثري "شعبان" شراءها، وأحيل هو بسبب مواجهته لكل هذه القوى في الأخير على التقاعد.

وهذه الرؤية التي تعبر عنها الشخصية تجاه مثل هذه الأفضية تعكس ضمن أبعادها واقع المدينة في الجزائر ككل، كما تنقل جانبا من الواقع الاجتماعي والسياسي في مرحلة التسعينيات وما شابه من أوضاع عبرت عن كل مظاهر التراجع الحضاري والثقافي.

وبصفة عامة، يبقى ما يُميّز الرؤية تجاه المكان في هذه الرواية أنها رؤية تظل منسجمة مع الطرح العام والذي يصف واقعا يتميز بالقتامة والتراجع على مختلف الأصعدة، إنه واقع التسعينيات في الجزائر وما يحمل من تناقضات وانهايارات؛ لذلك فمدينة الجزائر كفضاء مفتوح تتراءى من منظور الراوي/الشخصية في زمنها الحاضر وهي تحمل كل تبعات ومظاهر الأزمة، وفي مقابل ذلك لا يمثل إلا الماضي صورها المشرقة: "كانت عودتي إلى الجزائر العاصمة في نهاية أوت من عام 2000 كنت

1 - بشير مفتي: شاهد العتمة - ص 85.

2- Henri Lefebvre: La production de l'espace- Editions; Anthropos- Paris 1986- P22.

أسير عبر طريق البحر(...) ما زال الساحل معفنا كالعادة ومشاريع بنائه على شاكلة كورنيشات العالم في حالة توقف منذ لا أدري.. لكن البحر الشاسع والمدينة التي تبدو كأنها على هيئة صقر، حالة فريدة من نوعها. جنون أخذني إلى سنوات الانفلات والعشق، أيام الجري وراء الأحلام والأمنيات وبناء المشاريع والإيمان بالمستقبل، ذكرى زمن غرق في سوداوية الحرب التي انفجرت فجأة¹. فيتخذ الوصف انطلاقا من رؤية الراوي/الشخصية لمثل هذا الفضاء المفتوح أبعادا رمزية غنية بالدلالات؛ فالسواحل الوسخة والكورنيشات التي لم يتم إنجازها إنما توحى بإخفاق المشروع الحضاري ككل، وعجز السياسات المتعاقبة في هذه المرحلة على الخروج بتصور يمكن أن يتم من خلاله الإقلاع وتخطي احتقانات المرحلة التي ميزها العنف والإرهاب. أما العودة إلى ماضي المدينة فهو نوع من الحنين لمرحلة السبعينيات، حيث كانت هناك ثقة في المستقبل وطموح لصنع صورة مشرقة للجزائر تتماشى مع عظمة ثورتها. فيبدو من خلال طبيعة هذا الوصف كيف يتغلغل الزمن بين ثنايا الفضاء المكاني ليشكل هويته، ويطلع رؤية الكاتب من خلاله فـ: "هذا التهورس بالتغيير في علاقته بالهوية، في النهاية، هو الذي يجعل الزمان والمكان عنصرين من أهم عناصر الرواية، لا من حيث هما الفضاء الذي تتحرك فيه الأحداث والشخصيات. أو يتعقبه الوصف أو يتابعه السرد فحسب، بل من حيث هما المحمول والحامل، أو الموضوع الذي يتحول إلى عنصر بنائي، والذات التي تتجلى نفسها فيما هو مرآة لها"². فاندراج الزمان في المكان هو الذي مكّن من فهم التحولات التي طرأت على الواقع الجزائري، غير أن هذا الاندراج لم يؤد-وفق هذه الرؤية- إلا إلى نوع من استعادة الحلم الماضي لمرحلة السبعينيات كرد فعل على الحاضر بوضعه التراجيدي، ولم يمكن من استشراف المستقبل؛ لأن الرؤية في هذا الجانب تظل عاجزة: "ولعل تحولات الواقع الشديدة هي التي جعلت أبناء هذا الجيل يتناولون الواقع بالتحليل والتشريح دون أن يكون لديهم البديل"³.

وضمن أبعاد أخرى يتحول المكان، إلى فضاء يحاول الكاتب من خلاله تقديم جانب من الواقع الثقافي الذي شهدته الجزائر مرحلة التسعينيات. وفي حدود ذلك يتم نسج مجموعة من الاستدكارات منبثقة عن الراوي/الشخصية، تلك الاستدكارات المقرونة بفضاء الجزائر العاصمة،

1- شير مغي: شاهد العتمة- ص96.

2- جابر عصفور: زمن الرواية- ص47.

3- صالح سليمان عبد العظيم: سوسولوجيا الرواية السياسية- ص197.

حيث يتذكر الراوي نضالاته بجانب "هالة" من أجل تأسيس حركة ثقافية فاعلة بعد أن فرّ من يسمون أنفسهم طليعة البلد إلى الخارج هروبا من الإغتيالات التي ارتبطت بالإرهاب. ويُمكن هذا المكان المفتوح كفضاء متعدد الأبعاد من تقديم صورة الواقع الجزائري ككل، ومن معرفة حقيقة الأزمة التي شهدتها الجزائر مرحلة التسعينيات. غير أن المسارات التي فرضها الكاتب على شخصياته قد قللت من أهمية نضالات الفئة المثقفة في مواجهة الإرهاب وفي مواجهة من أرادوا تغييب الفعل الثقافي؛ إذ جعل من "هالة" ترتبط بعلاقة حب وتقرر بذلك السفر النهائي إلى مدينة "روما" بإيطاليا، وحتى الراوي/الشخصية ظل يمتّني نفسه بالرحيل بدوره مع هالة وأن يشرب كما يقول حتى الغفوة.

ونعتقد في هذا الجانب أن الكاتب كان بإمكانه أن يوظف فضاء الجزائر العاصمة، كوسيلة لنقل صورة عن الواقع الجزائري في فترة التسعينيات، بما في ذلك صورة الواقع الثقافي، وألا يكتفي بتصوير الواقع بل يتعدى ذلك من خلال رؤيته الخاصة لاستشراف المستقبل: "فالقاص لا يجب أن يكتفي بالملاحظة والكتابة، فهو مطالب دوماً بخلق عالم (...) على أن يكون هذا العالم منظماً حسب قوانينه الخاصة"¹. لكن الكاتب جعل من شخصياته تستسلم لزعانها الخاصة؛ مما جعل الأمر يتخذ مسارات أخرى أدت إلى التناقض حتى على مستوى الرؤية. بل هيمن بدل ذلك الحلم، حيث يجد الراوي/الشخصية ضالته في الكتب التي يقرأ؛ فتقلبه إلى عوالم بعيدة يجد نفسه فيها تاجر سلاح أو مخدرات بكونومبيا أو صاحب حمارة في اسطنبول أو مجرماً يقوم بأبشع الاختطافات في ليالي لندن أو شاعراً ينتحر بعد أن يئس من العالم وينتهي إلى القول: "أكتب وأكتب، بعد الفقد المروّع والإحساس المضاعف بالفراغ. أقرأ وأقرأ بعد أن تهاوت الأشياء الحقيقية ولم يعد عندي أي مانع أن أصرح هكذا للأصدقاء"².

فواضح أن هذه العوالم التي يوظفها الكاتب من خلال مخيال الراوي لا توحى بأي رغبة لتغيير الواقع إلى ما هو أجمل، إذ ما جدوى أن يرغب الراوي في أن يكون تاجر مخدرات أو يقوم بأبشع الجرائم؟. وعليه؛ نرى أن مثل هذا الطرح بغض النظر عن دواعيه أو فلسفته ليس من شأنه إلا أن يكرس الإحباط، بل يؤدي إلى واقع هو أعقد مما آلت إليه الأوضاع في الجزائر.

1- Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine- P111.

2- بشير مغي: شاهد العنة - ص 109.

ولا يُستغل فضاء الجزائر العاصمة حتى ضمن مسارات أخرى - على الأقل - لمعالجة القضايا الجوهرية، في مرحلة كانت تُلزم أي كاتب أن يتفاعل وجدانيا مع واقع شعبه. وعلى هذا تكاد علاقة الشخصيات في كثير من الأحيان وبنائها تقتصر في أبعادها الرمزية على قضايا ذاتية صرفة. فالكاتب وهو يستعرض اللحظة التي التحقت فيها "إيناس" بالراوي/الشخصية بالعاصمة قادمة من وهران، لم يستثمر هذا الحدث إلا في جعل الراوي ينغمس في قضايا الجنسية إذ يطلب منها أن توافقه على ممارسة الحب والجنس بجنون، لأن الجنس بالنسبة إليه كان من أجمل المغامرات. وحتى عندما يطل من نافذة الغرفة التي كان بها برفقة "إيناس" بشارع ديدوش مراد لم يكن هناك أمامه: "إلا بعض بائعي السجائر والشباب ومجنونان ومتشرد ينام على الرصيف وحانة لا زال باهما مفتوحا وأضواؤها الحمراء كأنها ترقص"¹.

والملاحظ أن هذه الرؤية المنفتحة على مثل هذا المكان المفتوح لم تُقدم إلا صورة فوتوغرافية، تم من خلالها تجميع عناصر استُعرضت بطريقة غير وظيفية، مع العلم أن الكاتب ملزم بأن لا يوظف من المشاهد إلا ما كان له دلالة ما، من شأنها أن تُسهّم في تعميق أبعاد الرواية.

وتبقى هذه المحاججات مبنية أساسا على طبيعة النص الروائي خاصة الذي يسعى في الغالب إلى خلق نوع من التوازن بين ما هو تخيلي وما هو واقعي، لكن الكاتب يندفع في كثير من الأحيان تجاه العالم التخيلي، فيوظف الأحلام والكوابيس والتي غالبا ما يجعلها تنشق عن الراوي/الشخصية، تلك الأحلام التي تكسب المكان المفتوح طابعا عجائبيا: "القطعة المضادة بلون الشمس هي التي دفعتني إلى أن أنزل من شرفة الغرفة إلى أسفل العمارة، لألتقطها فقط. ولم تكن إلا قطعة ضوء مرمية على الرصيف، حملتها بين يدي وبينما أنا أتأمل تألؤها الملتصع، حتى جاء متشرد وسألني إن كنت أسمح له بأخذها"². فقد يتم توظيف مثل هذا المكان المفتوح عن رؤية خاصة، تبرز بين ما هو واقعي وما هو تخيلي، فانفتاح المشهد على هذا المتشرد الذي يريد الحصول على تلك القطعة المضيفة، إنما هو رؤيا تستشرف واقعا جديدا لطبقات مسحوقة تعاني من التهميش والقهر. لكن الإشكالية المطروحة في هذه الرواية أن الرمز كبعد لا يؤسس له ضمن رؤية

1 - بشر مفتي: شاهد العنة - ص 112.

2 - المصدر نفسه - ص 116.

منسجمة، فطابع التداخل والتناقض والتفكيك من ميزات هذا النص، الذي يتحول في الغالب إلى شذرات مليئة بالتقطعات تفتقد لعامل الانسجام.

لكن رؤية المكان في هذا الإطار لا تفقد دوماً إيحائها الرمزية وإحالاتها الواقعية، فالكاتب يعي واقعه دون شك، لأنه يعايش هذا الواقع بالرغم من أساليب الكتابة التي مال بها إلى التجريب، متأثراً بتيار اللأرواية على المستوى التقني، والفلسفة الوجودية على مستوى الطرح الفكري.

وفي إطار رؤية الكاتب الواقعية يتمظهر المكان المفتوح وهو يحيل إلى بعض المعضلات الحضارية، بدءاً من الحديث عن حي القصبة الذي استنفذت الأموال المخصصة لترميمه ولم يُرمم. ومثل هذه الإشارات تكتسي طابعاً خاصاً، باعتبار أن حي القصبة يظل رمزا لتراث جزائري بكامله، بل هو فضاء يرمز إلى هوية الشعب الجزائري وتاريخه النضالي: "كم حاولوا ترميمها لكن اللصوص الذين يحتلقون الأعذار يجدون ألف وسيلة لتبرير الفشل في ذلك، وتذهب تبرعات المؤسسات العالمية التي تظل دائماً تضخ الأموال بالعملة الصعبة، عاجزة عن فهم ما يحدث هناك. وهي حتما تتساءل: هل يمكن لهؤلاء أن يتذكروا لتاريخهم بهذا الشكل؟"¹. والواقع أن مثل هذه الرؤية المنبثقة عن الراوي/الشخصية، إنما تُعبر عن وعي واضح بضرورة استنهاض مقومات أساسية تخص تاريخ الأمة من أجل إقلاعها الحضاري، وهي تكشف عن بعض مظاهر التعفن السياسي الداخلي الذي يخص جهات معينة متحركة للتاريخ.

كما يفتح الفضاء على دلالات أخرى ترصد، بعض مظاهر التراجع على المستوى الاقتصادي حيث تحولت موانئ الجزائر إلى محطة لاستيراد البضائع من الخارج، وفي مقابل ذلك يختفي أي مشروع تنموي من شأنه أن يحدد مسارات أخرى لمستقبل الشعب الجزائري. غير أن الطابع التقريري الذي لجأ إليه الكاتب في عرض مثل هذه القضايا، قد أدخل برمزية المكان المفتوح، فالراوي هو الشارح، وليس المكان هو المعبر: "كان ميناء الجزائر العاصمة يظهر عن قرب، بواخر من كل بلدان العالم ما تزال تخطط هنا لأيام ثم تغادره، لكنها لا تحمل ركاباً سائحين وإنما بضائع فقط"². فكما هو ملاحظ - ضمن هذا السياق - فإن إيحاءات المكان لا تتأتى عن طريق الوصف، بقدر ما تتأتى عن طريق تعليقات الراوي المباشرة؛ مع العلم أن المباشرة من شأنها أن تسطح رؤية

1- بشرى مفتي: شاهد العنة - ص 124.

2- المصدر نفسه - ص 124-125.

الكاتب تجاه الفضاء الذي يرسمه: "فليس من مهام الأديب أن يقدم وصفا تاريخيا أو صورة فوتوغرافية للمدينة أو المجتمع في مرحلة ما، بل مهامه تصب في الاتجاه الذي مكّن روائيا مثل "بلزاك" أن يجعل من باريس الكوميديا البشرية، تقدم لنا الصورة الأدبية لباريس أكثر بكثير مما تقدم الصورة الواقعية ذاتها"¹.

ولعل تراجع الوصف في الرواية الجزائرية مرحلة التسعينيات على يد بعض الكتاب، هو الذي أدى في الغالب إلى السقوط في متاهات التقريرية والمباشرة. فالرواية الحديثة مهما لجأت إلى أساليب جديدة من الوصف كالوصف الانتقائي، فهي لا يمكن أن تستغني تماما عن الوصف وإلا طغى عليها الحدث وفقدت كثيرا من عناصرها الفنية: "فالوصف أسلوب كتابة وخطاب له بنية شكلية وطرائق اشتغال داخلي وله أيضا بنية دلالية متينة الصلة بسياقها السردي والمقاصد التواصلية للوصف"².

بالطبع يحضر المكان المفتوح بمسمياته الواقعية، وتسعى الرواية إلى الانفتاح على الواقع انطلاقا من واقعية المكان وواقعية الزمن اللذين يحيلان بشكل واضح لمرحلة التسعينيات، ويسعى الكاتب في حدود ذلك إلى تحديد المواقع طوبوغرافيا لخلق الإيهام اللازم؛ فواقعية المكان في هذه الرواية، هي التي حافظت للرواية على قيمتها وتماسكها، ولولا ذلك لهيمن التخيلي بعيدا عن أي مرجعية. وقد أسهم المكان الواقعي في بعض الحالات في تأطير حركة الشخص بل وتوضيح أهدافهم وطبيعتهم: "بالغرفة خططنا للآتي.. بهذا المكان الذي أنظر منه إلى شارع ديدوش مراد.. وننزل أربعتنا، ترفرف أقدامنا كأجنحة الملائكة إلى شرايين المدينة ومساحاتها الشاسعة، المتداخلة كبنيان مرصوص، عمارات مرتبطة ببعضها البعض بغير انتظام، نسير من ديدوش مراد إلى ساحة أودان ومنها إلى البريد المركزي حتى نصل إلى شارع العربي بن مهيدي حيث تتفرع الطرق بعدها وتظهر الأبواب. باب عزون، باب الوادي، باب لالة فاطمة وقصر الأتراك"³.

فوصف هذه الأمكنة جميعها لم يُقدم لأغراض زخرفية محضة، بقدر ما ارتبط بتوضيح الجهود الذي بذلها الراوي/الشخصية ومن معه لتأسيس حركة ثقافية لمحاربة التجهيل وتحدي كل الأطراف

1- Roger Fayolle: La critique- P225.

2- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي- ص174.

3- بشير مقي: شاهد العتمة- ص123.

التي أرادت للفعل الثقافي أن يتلاشى ويفقد روحه للأبد في مرحلة التسعينيات. وهذا الشكل تتحدد وظيفة المكان كعنصر فاعل ومتلاحم مع بقية العناصر، وليس كإطار زخرفي خال من أي دلالة.

لكن الكاتب، ومن خلال الراوي/الشخصية يسمح باستحضار المكان عبر الحلم، ليتداخل الواقعي بالتخييلي؛ وكل ذلك عبر مخيال الشخصية ورؤاها وعبر تفاعلها مع الفضاء: "فالمكان والشخصية يستمدان معناهما من بعضهما. وينبغي للمكان، في هذه الشروط، أن يتبدى في الآن معاً"¹. فالراوي/الشخصية يرى نفسه في الحلم، بحضور جميع شخصيات الرواية التي يعكف على كتابتها "عودة الطاعون" وقد عاد إلى وهران حيث اجتمع بـ "السي كادار" وابنه "موموح" والكولونيل "الزين" ومجموعة من الملتحين؛ ويخاطب الراوي/الشخصية القارئ، ويطلب منه بدوره أن يتمثل هذا الحلم. وعموماً فإن المشهد المستحضر عبر الذاكرة والحلم، والذي يحدث ضمن فضاء مكاني هو مدينة وهران، يعرض مواجهة حقيقية بين الأطراف المختلفة نتيجة صراعهم حول "إيناس"، فيقتل الكولونيل السي كادار، كما يتم قتل الكولونيل بدوره من طرف الابن موموح ومجموعة الملتحين. ويتدخل الراوي/الشخصية ليطلب من الجماجم أن تقتل موموح لأنه بوجوده سيستمر الطاعون، فتستجيب الجماجم وتقضي على موموح وبذلك تستعيد الجماجم أرواحها البشرية، فيعم الفرح وكأنه استقلال حقيقي.

والواقع أن استحضار مثل هذا الفضاء المفتوح بهذا الشكل الأسطوري، لم يمنع على المستوى الرمزي والدلالي، من أن تكون لهذه العناصر علاقة ما بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي تسعى الرواية لتصويره فـ: "إذا كان المكان في الكتاب مكاناً تخييلياً، فإنه قادر على جعل هذا التخييل يبدو كأنه الواقع"². فكما هو ملاحظ يتم الصراع حول إيناس - التي قد تكون رمزا للجزائر - بين أطراف وقوى كلها تسعى إلى الهيمنة على هذا الوطن ورهن مستقبله، ويبدو أن الخلاص لن يكون إلا منبثقا عن الشعب؛ الذي عليه أن يتخلص من كل من كان السبب في وضعه المأساوي إذا أراد التحرر وتحقيق غاياته المنشودة. فبهذا الشكل يكشف الكاتب الجزائري عن ارتباط دائم بالقضايا الجوهرية لشعبه، مهما كانت الأدوات التي يوظفها، ومهما كانت التقنيات التي يلجأ

1- هنري ميران (ومجموعة من الكتاب): الفضاء الروائي - ص 33.

2- بشير مغي: شاهد العتمة - ص 78.

إليها وكذا الرؤية التي ينطلق منها، فالمكان المفتوح والمستحضر عبر المخيلة، قد أحال بطريقة رمزية على حقيقة الواقع السياسي، ولم يكتف الكاتب من خلاله بتشريح الواقع بل حاول أن يقدم رؤية بديلة، دعا من خلالها للتغيير الذي تسهم فيه الفئات الواسعة من المجتمع.

ومن دون شك أن هناك طغيانا للرؤية التشاؤمية انطبعت من خلال الوصف المقدم للفضاء المكاني في هذه الرواية، ويعود ذلك لانبثاق الرؤية دوماً عن الرؤية الذاتية للراوي/الشخصية، وهو الذي ينظر للعالم نظرة وجودية، أو ينظر للوضع القائم نظرة تعدد الثقة أحياناً في أي شيء: "خرجت من الفندق بصعوبة وسرت إلى الشاطئ، كان المطر قد بدأ يسقط، والشتاء الذي ألبس المكان حلة رمادية اللون، أصبح كأنه الديكور الحقيقي لرأس فلكون، بل للمدينة كلها"¹. فإضفاء هذه الأوصاف الرمادية على شاطئ رأس فلكون والمدينة ككل إنما يشي برؤية سوداوية، وهي رؤية ليست عديمة العلاقة تماماً مع الواقع، إذا ما تم النظر إلى هذا الواقع بكل أبعاده وخلفياته في مرحلة التسعينيات وما شابه من أزمة سياسية واجتماعية وأعمال إرهابية.

وبناء على ذلك تحولت الأمكنة في هذه الرواية بصفة عامة إلى أفضية يتم الحرص من خلالها على رمزيتها، بعيداً عن وصف معالمها الهندسية والطوبوغرافية؛ لهذا هيمن الوصف التعبيري على حساب الوصف الاستقصائي التصنيفي، وكل ذلك مبرراً من وجهة نظر الراوي/الشخصية وفي حالات قليلة منقولا من وجهة نظر شخصيات أخرى.

وبصفة عامة يمكن القول بأن المكان المفتوح في هذه الرواية، قد عكس جانباً من رؤية الكاتب تجاه الواقع في مرحلة التسعينيات، لكن طبيعة موقع الراوي (مثلي القصة) لم تسمح بتنويعات على مستوى الرؤية تنسب لشخصيات متعددة من أجل تحقيق نوع من تعدد الأصوات وكذا تعدد المواقع والرؤى. ورغم هذه الأحادية حاول الكاتب من خلال منظور الراوي/الشخصية المهيمن أن يشخص جانباً مما هو اجتماعي وسياسي، وإن كان الطابع التشاؤمي السوداوي هو الذي طغى على هذه الرواية.

3- الرؤية من قرب:

عادة ما تستهدف رؤية المكان عن قرب تحديد التفاصيل الهندسية للمكان، وكل العناصر التي تشكل فضاءه. إن رؤية المكان عن قرب خاصية أساسية لتحديد مستويات معينة من الدلالة تكتسي طابعا خاصا سواء من منظور الراوي، أو منظور إحدى الشخصيات.

وتتحول رؤية المكان عن قرب في كتابات بعض الروائيين إلى رؤية إشكالية، وإن تناولت التفاصيل الدقيقة، فهذا لا يمنع من انفتاحها على القضايا الكبرى. وبقدر عمق رؤية الكاتب ينأى تصوير المكان عن كونه إطارا هندسيا جامدا، وبدل ذلك تتسع حيويته ويتعمق مداه، ويتكفل الرمز من خلال كل ذلك بإثراء الدلالة ومراعاة الشرط الفني.

وضمن هذا الإطار بالضبط يتم تشكيل ماهية المكان وتحديد أبعاده، في كتابات "الحبيب السائح" بصورة عامة، الأمر الذي يجعل من رؤية المكان عن قرب، رؤية متعددة الأبعاد متعلقة مع الشرط الإنساني بكل آفاقه النفسية والاجتماعية والإيديولوجية؛ ذلك لأن المكان في العمل الأدبي: "ليس محايدا تماما فهو يعبر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود العمل الأدبي"¹.

وتنتطع هذه الرؤية الإشكالية من خلال رواية "تماسخت"، كروية تعبر بكل جلاء عن مختلف هذه الأبعاد. ويبدو ذلك مع افتتاح الرواية، حيث المكان عن قرب وبمختلف تفاصيله يشخص على المستوى الرمزي واقع الشخصية، ويشي ضمن فضاءاته بحقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي: "كان إذا احتل الغرفة وأحكم الغلق بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكأس، آلة التسجيل، كمية من الجبن والزيتون والبصل الطري.. ونصيبا من الحزن، لأنه لا يذكر أنه سخر يوما، كما بعض زملائه من مهنة الموت كما صاروا ينعوتها، منذ اغتيال أول زميل لهم (...). بقدر ما سخر من ذاته لاعنا اليوم الذي وطئت فيه قدماه مدرج كلية الصحافة"². فالرؤية عن قرب من منظور الراوي (غيري القصة) مكنت من خلال تقديم تفاصيل المكان من الإيحاء بمجموعة من الدلالات تتخذ من الواقع مرجعية أساسية لها. فـ (إحكام غلق الباب) من

1- Roland Bourneuf/Real Ouellet: L'univers du roman- P100.

2- الحبيب السائح: تماسخت - ص 07.

طرف "كريم" كشخصية محورية والذي كان يمتحن العمل الصحفي، إنما يؤشر إلى حقيقة الأزمة الأمنية في مرحلة التسعينيات، هذه الأزمة التي استهدف فيها الإرهاب بشكل أساسي رجال الإعلام والصحافة. وتسهم العناصر الأخرى المشكلة للمكان، ومنها (القرعة والكأس) في تمثل مواضع أساسية على المستوى النفسي، تحدد ردود فعل الشخصية، باعتبارها شخصية أضحت تعاني الإحباط كما تعاني الخيبة، الأمر الذي يدفعها إلى مغادرة أرض الوطن إلى المغرب ثم إلى تونس بحثاً عن ملاذ آمن. فالكاتب كما هو ملاحظ وإن وصف الأشياء، فقد حاول أن يحدد العلاقة غير المرئية بين الإنسان والأشياء، مما يدل أن الإنسان غير منفصل تماماً عن الواقع الذي يعيشه، فهناك فرق: "بين القصة الشيئية التي تهدف إلى كشف موطن الخلل والقوة في نظام الأشياء وبين القصة الشيئية التي تهدف إلى وصف تفاصيل المكان بأبعاده وحدوده، وكذلك بين القصة التي تهدف إلى استكشاف العلاقة غير المرئية بين الإنسان والأشياء"¹.

ورؤية المكان عن قرب قد تستقصي ما هو أوسع، فمن فضاء البيت كفضاء مغلق إلى فضاء المدينة كفضاء مفتوح؛ وفي هذا المجال بالضبط تتحدد وجهة نظر الشخصية المحورية تجاه عالم المدينة، مدينة وهران، ومن أجل ذلك يتداخل منظور الراوي مع منظور الشخصية، ذلك لأن: "موقع الراوي أو المراقب في العمل الأدبي قد يتطابق مع إحدى الشخصيات أو لا يتطابق. وكثيراً ما نواجه الحالة الأولى حيث يبدو الراوي كأنه ملازم للشخصية إما بصورة مؤقتة أو على طول السرد"². فالراوي يحاول أن يقرب صوته قدر الإمكان من صوت "كريم"؛ وذلك قد يعود لتطابق رؤيتهما للعالم، كما يبدو من خلال وصف فضاء مدينة وهران: "وهران من هذا العلو تبدو أنهكتها متاعب نهارها وساعات جماع ليلها، وفي كل الأحوال تظل قلابة بصخر البحر تصك أذنيها عن أي مراودة وتخرسن وجهها بطين سبختها كي يتحول بشرها أحجاراً يتحصن بها قلبها، مثل سد في وجه الصحراء الزاحفة بنت كلب، نائمة الآن على عين محارب في خندق"³. فرؤية المكان في هذا المقطع رؤية تعبيرية بالأساس حيث لا يتم تقديم توبوغرافية المدينة إلا انطلاقاً

1- عباس عبد حاسم: الاتجاه الفني للقصة العراقية الشيئية - الموقف الأدبي - العدد 99 - تموز (يولي) 1979 - ص 101.

2- بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان - فصول - العدد الرابع - المجلد 15 - شتاء 1997 - ص 256.

3- الحبيب السائح: تماسخت - ص 07-08.

من إحساس الشخصية أو تمثل الراوي لإحساس الشخصية، ومن ثمة بدت وهران منهكة أحيانا وقلابة أحيانا أخرى ليتراءى للمبشر أنها نائمة الآن على عيون محارب في خندق.

ويظل الكاتب من غير شك واعيا بأغراض هذا الوصف وأساليبه، وهو على وجه أعم ينطلق من رؤية للواقع، بحيث أن المدينة الموصوفة في هذا النطاق هي صورة نموذجية لهذا الواقع. وعلى هذا الأساس تعاني مدينة وهران من الحصار، ومن الخطر الداهم، لكن رغم ذلك هناك من الوعي الاجتماعي ما يحفظ كيتوتتها فلا يزال بشرها كتلك الصخور التي تقف دوما أمام زحف الأمواج. ومثل هذا الطرح ينسجم كما هو معلوم مع حقيقة الوضع الاجتماعي والسياسي الذي شهدته الجزائر في مرحلة التسعينيات، بل وينقل رؤية محددة تنبثق من قناعات وطنية؛ بقدر ما تقاوم الإرهاب كعدو داخلي، فهي مستعدة لمواجهة أي خطر أجنبي.

وفي أحيان كثيرة يتراجع صوت الراوي لصالح صوت الشخصية بكيفية حرة، وكل ذلك يعود أساسا إلى عامل انسجام الرؤية؛ مما يؤدي إلى الإيهام بشكل "الرؤية مع" على مستوى الصوتين. ولعل هذا مما يدفع إلى الانتقال بسلاسة من الحكيم بضمير الغائب إلى الحكيم بضمير المتكلم، وبالتالي تنعكس حينئذ رؤية المكان ضمن وجهة نظر الشخصية المحورية على النحو التالي: "لم انشغالي بمرهوط جمعتني به خدمة عسكرية كوت وجهي بالشقاء..." من الطابق التاسع أطلُّ. هناك سيارة ذاهبة توقد أنوار التوقف ثم تنطلق، عاشقان عائدان من سهرة، مسافر، رجال أمن، عصابة، جماعة مسلحة، مريض منقول إلى مستشفى، مجنون، سارق، أنت؟ هذه لا¹. فمثل هذه الرؤية كما هو ملاحظ تنطلق من وجهة نظر محددة على مستوى المبشر؛ شخصية "كريم" في هذا المقام، وعلى مستوى زاوية النظر (نافذة في الطابق التاسع). ولما كانت هذه الرؤية تتميز بنوع من الأهمية، فقد اختار الكاتب أن يقدمها من وجهة نظر الشخصية لا من وجهة نظر الراوي فكان السرد بضمير المتكلم. وكل ذلك ينطلق أساسا من كون العناصر التي استهدفها المنظور عناصر تجميعية قدمت صورة في إطار مكان ضيق يعكس الواقع بكل أبعاده وتناقضاته (عاشقان، رجال أمن، جماعة مسلحة، لصوص.. إلخ)؛ فالمشهد يحلل بصورة مختزلة ومكثفة طبيعة الوضع السياسي والاقتصادي والأمني، وبذلك يكتسي الوصف أبعاده الوظيفية وهو ينأى على أن يكون إطارا

زخرفيا جامدا. ولا شك أن المنظور كرؤية منبثقة عن الشخصية هو الذي أسهم في تذويت عناصر الفضاء وتحقيق هذه الأبعاد الإيديولوجية؛ فعندما يتعامل الأديب مع المنظور: "يتحكم الكاتب أو الراوي في شخوص الرواية وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شيء ويشرف عليه، فيصبح المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالة الخاصة، وتماسكه الإيديولوجي"¹.

وهناك في الواقع تنوعات متعددة يتم توظيفها لاستحضار المكان، منها استحضار المكان عبر الذاكرة، فتبدو تلك الأمكنة رغم بُعدها قرية، تُحدد تفاصيلها بالتركيز على العنصر الإنساني فيها، ويمتزج فيها حينئذ الجانب الواقعي بالجانب الأسطوري، وكأنها أماكن منبثقة عن حلم لا تخضع تماما لمنطق وصفي محدد. والكاتب إذ يلجأ إلى توظيف هذه التقنية، فلكونه يسعى إلى إعطاء صورة شاملة عن واقع الأزمة الأمنية في الجزائر مرحلة التسعينيات، حتى في الأمكنة التي لم يدفع بشخصياته لمعايشتها: "أصوات بعيدة من غور هلع، يسمعون بل تسنو في ذهنه صور لهم، كما الجمر، لا يلبث أن يناثرها أمامه هذا الذبح، ذاك التفجير، ويطمس عنه كلاهما كل أثر حتى لا يتمكن من ترميم نثرات وجوههم بالكلمات، يجيئون وفراشا في اليد يحملون، ثم بلا رؤوس يذهبون، كما الكابوس ولكن في كامل اليقظة، يرى الحقد يجوس فيتوزع أشلاءهم، كل شلو على جذع من جذوع شجر الوحشية، فلا يموتون ولا يعودون"². والملاحظ أنه حتى وإن كان الخطاب بضمير الغائب في هذا المقطع وهو لذلك يسند للراوي، إلا أنه مبأر على الشخصية وينقل منظورها للمكان، لتجسد هذه الرؤية شكل "الرؤية مع"؛ الأمر الذي حدد طبيعة الوصف ذاته الذي طغى عليه الطابع الشعري بما يتماشى مع الرؤية الذاتية لـ "كريم" كشخصية متفاعلة مع الأحداث.

وهكذا تتمظهر رؤية المكان في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات، فالكاتب وإن نوع الأساليب على مستوى الأشكال والتقنيات، لم يكن له مناص من الالتزام بحدود الواقع، فالواقع

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السرد في ضوء البعد الإيديولوجي) - ص 257.

2- الحبيب السائح: تماسخت - ص 16.

كان يفرض نفسه عبر تفاصيل المكان وكل العناصر التي تتفاعل معه. وبعبارة أخرى فقد اكتسى المكان بُعد الفضاء الحقيقي يُشخص ويجسد ويقدم صورة تتوزع عبرها الظاهرة الاجتماعية والإنسانية بصفة عامة، وعليه فـ"المحطة" في هذه الرواية، حيث يتوقف "كريم" لينطلق من جديد باتجاه المغرب نازحا عن وطنه، تتحول إلى فضاء يشخص واقعا بعينه يحمل سمات ومرجعيات واضحة المعالم. فـ"كريم" عندما يسمع الآذان من داخل تلك المحطة يُخيّل إليه أنه نذير حرب، ثم تصدمه طفلة كانت تجري نحو أبويها فيرى أنهما الوحيدة التي تذكر بالربيع، كما يبدو أن الذين كانوا داخل المحطة خائفين من شيء ما. ثم يتوقف الراوي عن سرد مثل هذه الحثيات عارضا لاستذكارات "كريم" حول الجريدة التي قرأها ثم أضاعها والتي تعج بأخبار العمليات الإرهابية، ومنها ذبح أختين لأنهما رفضتا زواج المتعة. كما يُقدّم الراوي في هذا الإطار المكاني حوارا دار بين "كريم" والسيدة التي ذبحوا زوجها في عيادته، لا لشيء إلا لأنه رفض أن يُلبس زوجته الحجاب ويرغمها على التحلي عن وظيفتها. وهي الزوجة التي لما تولت حقيبة وزارية، وقبل ذلك شغلت منصب قاضية لم تُساوم مع عناصر الهجرة والتكفير، بل واستقالت لما أعفي على الموقوفين والفارين.

فرؤية المكان عن قرب؛ مكنت ضمن هذا الفضاء من تقديم يحمل هذه التفاصيل التي يتداخل فيها الطوبوغرافي بالإنساني. فالمكان وإن لم يتعرّض للوصف الاستقصائي، فإن عناصره (خطي السكة، المقعد الإسمنتي، الحيطان، الرصيف، كشك المحطة) قد أوضحت بما فيه الكفاية بطبيعة الرؤية، باعتبار أن هذه العناصر قد تفاعلت مع الحالة الشعورية للشخصية، بل وقدمت من منظورها، وانطلاقا من زاوية رؤيتها، وهذا ما جعل صوت الراوي يتراجع ضمن عدة مقاطع لصالح صوت الشخصية: "هش كتفيه مواصلا مشية المائة خطوة بلا رغبة غير طرد ضجر الوقوف للانتظار. أكره أن أمركز بل أن أتموضع في عين الآخرين. السماء ربيعية، لكن لا أحد في المحطة يخاطر بإطلالة من فرح على غيره"¹. فيتداخل على هذا المستوى خطاب الراوي مع خطاب الشخصية وكأن لا حدود بين الخطابين، الأمر الذي سيؤدي بالطبع إلى تقديم رؤية الشخصية "كريم" ومنظوره تجاه ما يحيط به سواء بشكل مباشر أو غير مباشر: "الرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان من حيث

هو صورة تنعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"¹. وعلى وجه العموم فإن الرؤية الذاتية قد طبعت رؤية هذه المحطة، الأمر الذي أدى إلى إضفاء تلك المسحة السوداوية على الفضاء ككل، بما يعبر عن حقيقة الأزمة الأمنية في الجزائر في مرحلة التسعينيات. ويتضح من خلال طبيعة عرض هذا الفضاء أن الكاتب ينطلق من رؤية محددة للإرهاب والتطرف نابعة من موقف وقناعات إيديولوجية، فلم يتم عرض موقف الزوجة العدائي من الجماعات المتطرفة اعتباطاً، كما لم يتم اعتبار الآذان وكأنه نذير حرب إلا تأسيساً على توظيف تلك الجماعات للدين من أجل أغراض سياسية، واتخاذ كذريعة لشن عملياتها الإرهابية.

ومن الواضح أن هناك بناء خاصاً للمكان في هذه الرواية، يتجاوز في الغالب تحديد العناصر الهندسية، فرؤية المكان عن قرب يتم الإيحاء بها من خلال فعل الشخصية في المكان، بل والتركيز على رصد حركة الشخصية من الخارج، ووعيتها من الداخل: "تناهت إلى العصفاء مغداة والشارع تحتي هادئ. ولكن هاهو يتابع رصاصة تطارد صوتاً في الكون الليلي، وفي الزاوية يبصر خنجراً مترصداً فاعراً على ظمئه، ويسمع صدى العيار في دمه. يكون القاتل، يتحرك بقناع إنسان عادي، يرصد الوقت والحركة وينتشر في فضاء ضحيته"². فالغرفة كبنية هندسية لم يُعرض منها شيء، فلم توصف بشكل انتقائي أو استقصائي، وبدل ذلك كان التركيز على الشخصية برصد الهواجس التي كانت تطاردها، وعرض ما كان يترأى لها. فالمكان على هذا النحو لا يكتسي أي أهمية في حد ذاته، بقدر ما هو وعاء لرؤى الشخصية وتصوراتها.

ومع ذلك هناك حرص واضح على تقريب صورة المكان، حتى ولو كان المكان مستحضراً غير الذاكرة، وكل ذلك سعياً وراء تحقيق الإيهام بالواقع، وتمهد مجموعة من الاستذكارات لعرض المشهد المتصل باغتيال الصحفي "عمر" من طرف الإرهابيين. فبينما يقطع "كريم" المسافة بين وجدة والرباط، يستذكر "الوحش" ويقصد به الجماعات الإسلامية المتطرفة التي اتخذت لها من المصليات أوكاراً، واتخذت من تلك المصليات وسيلة لرصد أي ضحية عيَّنها الأمير لها. ويُصور "عمر" على أنه ذلك الصحفي القبائلي الذي تحدى برعونة أي إثناء له عن مهنته رغم الأخطار التي أحذقت

1- حسن بخرابي: بنية الشكل الروائي - ص 101.

2- الحبيب السائح: لماسخت - ص 36.

به، والذي يعدُّ كريماً بأنه سيحرم الإرهابيين لذة الاستمتاع بافتراسه لو وقع بين أيديهم. وينتهي الأمر بتصوير المشهد ضمن مكان محدد هو عرض الطريق حيث أنزل الإرهابيون الركاب وأخذوا في تفحصهم: "فكبقية الركاب نزل من الطاكسي يده على رأسه، عيناه في عيني أحد المسلحين يصوب لبطنه المحشوشة بعصية الاستقتال، والمشهد الصغير المنعزل يتحول حشر قيامه. كل الوجوه ثم لا وجه، وكل الفضاء بأشياءه ثم لا شيء غير الموت يراه يمر إليه عبر جيب قميصه حيث قرار الحكم بذبحه. يرمي وثيقة الأمر بمهمة أو يتلفها؟ لات. الكدية ورائه والمنحدر ينسحق أمامه"¹.

فالمكان وإن قدّم ضمن خطاب الراوي في هذا السياق، إلا أنه يبدو معروضا انطلاقاً من رؤية الشخصية، شخصية "عمر" الذي أسقطت مشاعره وأحاسيسه على الفضاء، الأمر الذي جعل الوصف ذا طابع تعبري؛ وهذا النوع من: "الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان، فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرف بالفضاء الداخلي ودلالته سياقية بمقدار ما هي مرجعية (...). ذلك أن تلك الأوصاف إنما تطابق الأحوال النفسية التي تعبر عنها بنوع من الإسقاط"². فتلك الأحاسيس هي أحاسيس "عمر" كشخصية وهو ويواجه الموت المحتوم (كل الفضاء بأشياءه ثم لا شيء غير الموت يراه)، وهذه الرؤية هي شكل "الرؤية مع" حيث الراوي غيري القصة يحكي من خلال منظور الشخصية. ومهما يكن ف رؤية المكان عن قرب في هذا النطاق قد عكست بصفة عامة رؤية الراوي ومن خلاله الكاتب الضمني تجاه الجماعات الإرهابية، وقد أوحى الوصف بطبيعة الموقف، إذ يتضح هذا الموقف بشكل صريح عندما يوصف سلوك أحد المسلحين تجاه "عمر" بأنه سلوك يمثل عصبية الاستقتال.

ولما كان أسلوب الكاتب في هذه الرواية قائم على التدايعات الحرة، فهو لا يخضع لمخطط واضح يضبط مساراته، فقد أدى ذلك إلى تناثر البنى على مساحة النص، والمكان كعنصر بنائي أساسي خضع بالضرورة على مستوى توظيفه لهذا الأسلوب؛ وقاد ذلك أحيانا لتقدم مشاهد تبدو معزولة عن سياقها: "فتح كريم الحمام وهرم الماء عائدا يذارع عزيز يدخلان بملايسهما تحت الرش البارد ينتزعانها قطعة قطعة - لم أترك أي أثر للدم على جسم صديقك عمر، مسحت كل شيء

1- الحبيب السائح: تماسخت - ص 60.

2- بونار فالبط: النص الروائي: تقنيات ومناهج - ترجمة (رشيد بن حدو) مطبعة سالكراف - المغرب - الطبعة الأولى 1999 - ص 42.

بعناية تفرضها بشرة وليد جديد نام في ألم الاحتراق كم تكون صديقته شقية¹. فتقدم هذا المشهد بالحمام حيث يُصوّر "كريم" برفقة "عزيز" الطبيب الذي أشرف على تنظيف جثة "عمر" بعد اغتياله، لا يكاد يشي بدلالة محددة؛ هذا حتى وإن كان الكاتب يميل في بعض الأحيان إلى توظيف مثل هذه المشاهد كنوع من أنواع إضفاء المسحة الغرائبية، والتي قد تعبر في جانب منها على عبثية الواقع في حد ذاته.

ومهما يكن فالكاتب "الحبيب السائح" يحرص بشكل واضح على تحديد مسارات معينة للأمكنة، وإن كانت تلك الأمكنة لديه لا تترأى بشكل تفصيلي، وكل ذلك يعود لغياب الوصف الاستقصائي، فالاهتمام من هذه الوجهة يظل منصبا على الشخصية، وإحساس الشخصية تجاه العالم المحيط بها. غير أنه لا يمكن بأي حال الاستغناء عن المكان كوسيلة للتعريف بالفضاء الذي تتحرك فيه الشخصية، فالواقع أن المكان هو الوعاء الذي على أرضيته فقط تكتسي الأشياء دلالاتها والشخصيات أبعادها، بالإضافة إلى كونه مادة تعيينية للحيز الذي تتحرك فيه الشخصية وتجري فيه الأحداث: "امتحت الرباط غربة كريم ولطمت بها جبين عزته في صباح محطتها المركزية (...)" واقترعت حقيقته يتحسس في جيبه كناشة فتحها على خدوش تشبه آثار إرهاقه في الذهن والمفاصل والقلب وتتخرس كحجارة جدار مدخل المحطة، باهتة كصبحه، باردة كوجهه، ثم طواها يتابع مرور قطار يلهث خلفه ربحا يمتصها النفق ويسمع رعدا يشق لمطر موسمي كما لو سمع دوي انفجارات في شارع، في عمارة، في سوق مكتظة، أو في داخل مصنع، مستطلعا بين الوجوه المتناسحة للملامح وجه إلف من غير جدوى². فرؤية المكان عن قرب قد أدت إلى تحديد موقع الحدث بدقة، حيث الشخصية الآن قد حطت الرحال بالمغرب، وهي بإحدى محطات القطار بالرباط، لكن الرؤية عن قرب رغم ذلك أفقدت المكان مجمل عناصره التفصيلية، واتخذت من تلك العناصر وسيلة تنعكس عليها الإسقاطات الشعورية للشخصية، ومن ثمة يغدو المشهد برمته مَبَارا ضمن منظور "كريم" بالرغم من النمط السردي الذي يقوم عليه راو(غيري القصة) يسرد بضمير الغائب. ولاشك أن رؤية المكان عن قرب بهذه الصيغة، قد أكسبت فضاء المحطة رموزا مكثفة أحالت إلى مجموعة من

1 - الحبيب السائح: مباحث - ص 62.

2 - المصدر نفسه - ص 63.

الأبعاد النفسية والاجتماعية، وكل ذلك اعتمادا على وصف تعبري أضفى على اللغة طابعا شعريا. وهذه الشعرية هي التي جعلت من خطوط كناش "كريم" عبارة عن خدوش تشبه آثار إرهابه، وهذا الإرهاب ليس ناتجا فقط عن معاناة السفر؛ بل هو إرهاب نفسي مرده واقع مأساوي كابده الشخصيه من جراء وضع سوداوي بوطنها، قبل أن تلجأ إلى الهجرة الاضطرارية. وعليه فتجربة الشخصيه قد انعكست على مستوى رؤيتها للمكان؛ الأمر الذي جعل مرور القطار يشبه دوي انفجارات في شارع، ومن دون شك فإن هذه الصورة بقدر ما تُحيل إلى تبعات الأزمة الأمنية، فهي تعطي انطباعا بأن المشهد مبار من خلال منظور "كريم".

ومن ثمة فرؤية المكان كما تبدو في تجربة "الحبيب السائح" متعددة الأبعاد، إلى درجة أن المكان في الغالب هو مجرد إطار ومحفز لاستحضار عوالم متباعدة من خلال وعي الشخصيه. وتلك العوالم من شأنها أن تنقل المتلقي عبر الذاكرة إلى كل ما يمكن أن تثيره اللحظة من تداعيات حرة. فالمكان الحاضر منطلق لاستذكار أمكنة الماضي، وعليه فمحطة القطار بالرباط كانت مدعاة لاستذكار "كريم" انفجارات في شوارع أو مصانع بالجزائر، كما كانت مدعاة لاستذكار الإرهابيين الذين كانوا ملثمين بألثمة سوداء عندما باغتوا إسماعيل، واستذكار أمه في بيتها الريفي. والكاتب إذ يشكل هذه التداعيات عبر ذاكرة الشخصيه، فلينتقل من المكان الحاضر إلى الأمكنة المستحضرة، ويسعى إلى طرح رؤية، تعبر عن موقف إيديولوجي محدد: "وفي المغرب إخوان لهم وأعوان أبلوا في غزوة جامعة وجدة، يخرجون الزهير من المدرج حملا فرت عنه بقية القطيع، وأدبر عنه الرفاق، فغض الحرس وجذب المخزن خيط المؤامرة، كما من قبل جذبه ظل الزعيم لأصولية على يسارية، فاستبيح دمه خلف المطعم على مذبح التعديل بين يمين ويسار، وكان رشيد في حي بن عكنون الجامعي قد دومت غرفته وفلقت رأسه، على التكبير بشاقور، فاعتبرت الشرطة الحادثة معزولة لا سياسية"¹. فواضح أن ما حدث بجامعة وجدة بالمغرب حيث اعتدي على الزهير وهو الطالب اليساري من طرف أصوليين، قد مهد لاستذكار حادثة مشاهمة حدثت بالحي الجامعي "بن عكنون" بالجزائر؛ ومن وجهة النظر هذه والتي يتبناها "كريم" تبدو السلطة مسؤولة بشكل من الأشكال بتأجيحها لهذا الصراع، أو بغضها الطرف عنه لأغراض سياسية.

1 - الحبيب السائح: الخامسة - ص 68-69.

وهكذا فإن طبيعة الكتابة الروائية عند "الحبيب السائح" القائمة على التداعيات الحرة في نقل المشاهد، هي التي جعلت المكان لا يوصف إلا بالتبشير على مخيلة البطل وانطلاقاً من أحاسيسه. فالمكان لا يوصف بالنظر إلى حقيقته وواقعيته بقدر ما يوصف بحسب ما يترأى للشخصية، وبما يستجيب لحالتها النفسية في لحظة من اللحظات: "وانتظر غير بعيد عن مقر كتابة حقوق الإنسان كان المطر كف وغض الجو من حوله برطوبة أغرته يركض حتى البحر، والسماء تصرف غيوماً تتشكل حيوانات ومخلوقات خرافية ثم تبدد"¹. فرؤية المكان عن قرب وبهذا الشكل هي تعبير عن حالة إحباط على مستوى الواقع في مرحلة التسعينيات، لأن واقع الأزمة بتشعباتها وتناقضاتها، قد أضفت مسحة سوداوية على رؤية الكاتب. فقد كان كل شيء في هذه المرحلة عرضة للشك أو عرضة للمراجعة، والكاتب الذي ظلت قناعاته يسارية منذ السبعينيات تعصف به التحولات، ويجد نفسه محاصراً داخل كون تنكرت فيه حتى الطبقات المسحوقة لتلك القيم. فالحبيب السائح ظل يفهم بأن الأدب الجزائري الحديث: "يلتقي في التنديد باستغلال الإنسان للإنسان، وفي معاداة الإقطاع وكل ألوان القهر، وبالتالي يلتقي حول الحلم الواسع في تحقيق المثل الإنسانية الكبرى"². فشيء طبيعي هنا وعلى مستوى رمزية المكان أن تغزو الحيوانات والمخلوقات الخرافية السماء، من منظور شخصية "كريم" الذي نشأ في حضن النضال الاشتراكي في السبعينيات منذ أن كان طالباً، وهو الآن مطارّد خارج وطنه يترصده الإرهاب الإسلاموي. وشيء طبيعي أن يقف أمام مقر حقوق الإنسان بالمغرب دون أن تنفتح أبوابها له، لأن حقوق الإنسان في العالم العربي تظل مؤجلة، ولا يمكن أن تكون إلا واجهة تزيينية للسلطة التي أنشأتها.

ويتضح في هذا الإطار أن رؤية المكان عن قرب لم تفسح في الغالب مجالاً لتحديد هندسة المكان ووضعه وتفاصيله، بقدر ما كانت تلك الرؤية، رؤية انتقائية، الأمر الذي أدى إلى تسريع الحدث، مع حذف كثير من التفاصيل. بما ينسجم مع أسلوب الكاتب بصفة عامة؛ القائم على التلميح دون التصريح، والقائم على التداخل والتداعي بدل الخطية والتواصل. فإيقاع النص بهذه الكيفية الإشكالية يتخذ طابعاً سريعاً غير منتظم، بحيث يتعذر أحياناً تحديد الأمكنة بالضبط التي تجري بها

1- الحبيب السائح: تماسخت - ص 70.

2- الحبيب السائح: ملاحظات حول توجه الأدب الجزائري المعاصر - الآداب - العدد (11-12) - ص 181.

الأحداث. فمن تصوير "كريم" وهو يجلس وحيدا بالفندق، يتواصل السرد لينضغط زمن الخطاب على حساب زمن القصة، ولتعرض مشاهد متعددة تحدث في أماكن متفرقة في حيز نصي ضيق، فيُصور كريم وهو يطل من نافذة زجاجية لبيت في إحدى العمارات، ثم يصور كيف استقبله "الداوي" وأهداه كتابا من تأليفه، وكيف أنزله بفندق السترال الذي لم يتخير فيه الغرفة ولا الطابق، وكيف تناول في سقيفة مكان يدعى "باليما" الشاي بالنعناع مع الداوي وكيف استضافه عبد الحميد في منزله، وكيف عاد برفقة المكاوي إلى فندق السترال مقر إقامتهما ثم كيف استلقى على السرير: "وأغمض وادًا لو أن الغرفة كانت مجهزة بهاتف، ليحدث المكاوي عن الغبطة العارمة التي تسكنه بما خصهما به عبد الحميد على غير انتظارهما"¹. وحصر كل هذه الأفضية في حيز نصي محدود لا يتعدى الثلاث صفحات؛ التي تعج بالإضافة إلى ذلك بالاستذكارات وبعض المشاهد الحوارية إنما يعبر بشكل واضح على غياب الوصف الاستقصائي للمكان، أو انعدام الوقفة الوصفية، ليظل الوصف وصفا مسرّدا يفرض على مستوى الحدث إيقاعا سريعا. ومن ثمة قُدمت الأماكن في هذا السياق من منظور الراوي المتحرك بما يشبه حركة الكاميرا فـ: "بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموسا لا مجرد صورة للمكان معروضة من المنظور الفوتوغرافي، فهي تحقّقه بخلق أبعاد مكانية جمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها"².

ومهما يكن فرؤية المكان عن قرب تكتسي لدى "الحبيب السائح" دلالات محددة، تكشف عن وعي بالمكان كفضاء تتحرك فيه الشخصيات حتى وإن خلا هذا الفضاء من تفاصيل الوصف. ومن دون شك أن ما يحدد منظورا ما في إطار هذا الفضاء؛ هو الحوار الخارجي أو المونولوج الداخلي الذي يصدر عن أكثر من شخصية أحيانا وإن تعرضت هذه الخطابات - التي من شأنها أن تعكس وجهة نظر - للتلخيص من طرف الراوي: "وخرجا على انشراح هش، يتسكعان غير مهتمين بأن يعرفا أسماء الشوارع (...)" وقد صفيا فكرة التعاون مع الصحافة المحلية خشية الوقوع في مصيدة مترادين الإجابة عن معنى أن يكتبنا عن الجزائر من الداخل"³.

1- الحبيب السائح: تماسخت - ص78.

2- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص403.

3- الحبيب السائح: تماسخت - ص80.

فهنا المكان كإطار هندسي طبوغرافي لا يتم عرضه للوصف، وحتى الشخصيتان كريم والمكاوي غير مهتمين بمعرفة تلك الشوارع، فالمهم أنهما كجزائريين يوجدان بالمغرب، ووعيهما الوطني يفرض عليهما التكنم حول الوضع السياسي في الجزائر. فرؤية المكان في هذا السياق تندمج في نطاق رؤية أعم وأشمل كونه رمزية لدولة أجنبية، وبالتالي لا بد أن تكيف ردود فعل الشخصية في حدود ذلك.

وبالإضافة إلى هذا قد يُوظف المكان في الرواية كعنصر تخيلي، وذلك من أجل توضيح وضع الشخصية بإزاء الواقع الذي تعيشه، مما يسهم في إضفاء الطابع الشعري عن طريق الصور التي يختلفها هذا الأسلوب؛ ولعل هذا الطابع الشعري التخيلي هو ما أكسب المكان القدرة على الإيحاء وكرس رمزية الغياب بدل الوقوف عند حدود سطحية الحضور: "فالروايات التي احتفلت بالمكان، قلّما قصرت وجودها على سطوحه الخارجية، قلّما ارتبط فيها ترتيب المكان بأحادية الظهور وتناليه، وإنما ارتبط الظهور دائما بالتوازي والغياب وارتبطت قيمة الظواهر بقدرتها على الإيحاء بما يتوارى خلفها وفي ثناياها فلا يعود الظاهر يستمد أهميته من ذاته فقط، بل يستمدّها مما يحيل إليه من بواطن تتوارى في مكونات الكاتب بشكل مباشر حين يصرح بوجود هذه البواطن ويصف ما تحتويه"¹. ومن ثمة فالكاتب "الحبيب السائح" يُشكل أغلب اللوحات الوصفية انطلاقا من هذه الرؤية الإيحائية، التي تعمق دلالات مختلف العناصر التي يعج بها الفضاء: "موقفص أنا لا أشبه محنة الطير، لأنني أُنقل من ركن إلى ركن في أكثر من شباك. وفي الحوش، حين يخرج، يسيجه حديد مربع سقفا له، حتى لا يخرج، فيقع بين أربعة حيطان، فتطلع عليه الشمس بأمل مهرشم وتغرب عنه في نبع شقاوته بالجهول الليلي"². فيُتخذ السرد بضمير المتكلم على لسان "كريم" وسيلة لتعميق الرؤية الذاتية، حتى ليخيل للسارد أنه يعيش أسيرا في هذا العالم مثل الطيور المسجونة داخل أقفاص حديدية. وشعرية المكان في حدود هذا السياق إنما تعبر بشكل واضح عن واقع الشخصية، وكل ما حملته من خيبة ونكسات. فكريم قد عاش طفولته مطاردا زمن الاستعمار وفي

1- صلاح صاخ: فضاء المكان الروائي في الأدب المعاصر - ص82.

2- الحبيب السائح: ثمانسحت - ص89.

شبابه ركب حصان ثورة الجماهير لكن حلمه سرعان ما تحول إلى تعاسة، ليظل مأزوما بين الإيمان والإلحاد، ثم تتضاعف مأساته بملاحقة الإرهاب له، فلا يجد إلا الصحراء موطناً لأمانه.

إن وصف المكان عن قرب وهو يخضع كلية لرؤية الشخصية، يفرض تقديم التفاصيل والحيثيات فقط التي تؤدي الغرض من الحكيم وتنسجم مع نوايا الراوي. وعندما يكون الراوي (مثلي القصة) يروي بضمير المتكلم فهو يمرر من دون شك رؤيته الخاصة من خلال تقديمه للفضاء الذي يستلهمه كمادة للحكي: "فكم من مرة تجنب العودة إلى غرفته بعد مغادرتها حتى ولو نسي أمراً مهماً، معطياً راضية وقتاً يمكنها من مراقبة ما يقصه من جرائد محلية وغيرها، بل صار يترك لها يومياته مفتوحة. أذكرك، سحبت عليها ماء المرحاض، كما أشياءي الحميمية الصغيرة القليلة"¹.

فالكاتب في هذا المقطع قد حوّل الخطاب من السرد بضمير الغائب إلى السرد بضمير المتكلم، فانعكس المكان بذلك ضمن المنظور الذاتي لكريم، الذي أراد من خلال حديثه عن الغرفة التي يقيم بها في الفندق أن يكشف عن تعرضها لتجسس المصالح الأمنية المغربية، وييدي موقفه من ذلك بشكل قائم على رمزية العناصر المكانية، فكونه كان يسحب ماء المرحاض على تلك الجرائد المحلية وكذا يومياته فلأنه كان يستشنع مثل هذه الممارسات، التي لا تكشف في الواقع إلا عن تعفن مثل هذه الأجهزة، وعدم احترامها لحرية الأفراد. ولا يكتفي الكاتب في هذا السياق بتضمين فضاء الغرفة هذه الدلالات، بل يتعداها إلى تقديم تحليل نفسي للمرأة، فيشير إلى ما تتميز به من غيرة، فـ "كريم" يترك الأشياء التي يهديها لـ "سليمة" من أجل إثارة مشاعر الشرطية المخيرة "لالة راضية". وينتهي الأمر إلى تقديم صورة رمزية عن فضاء الغرفة على هذا النحو: "يغله وجه جميلة قدرا في الغرفة العشرين، ما ملامح سليمة بين يديه سوى خلفية بارقات منه، ندى وحزنا كربيع هناك لا يزهو بضياء شمس منذ أن ظهر الوحش فارتفعت حمم الغياهب تحجبها"². فيظل على هذا الأساس وجه "جميلة" كرمز للجزائر يطارد "كريم" ويمنعه من أن يرتبط بأي علاقة مع غيرها خارج حدود الوطن، فهذا الوفاء مستمر رغم الخطر الذي يمثله الوحش رمز التيار الديني المتطرف. والأهمية في هذا السياق تكمن في القدرة التي أبدتها الكاتب في التعبير عن رؤيته ولكن

1- الحبيب السائح: تماسخت - ص 99-100.

2- المصدر نفسه - ص 101.

بشكل رمزي يحفظ للعمل جمالياته، ذلك لأنه عن طريق التصوير الفني فقط: "تصبح الإيديولوجيا، غير واضحة محتفية في الغضون والثنايا والسحنات والتموجات تبدو ضمنية وغير واضحة كإيديولوجيا عامة"¹.

هذا الشكل تتحول رؤية المكان عن قرب في رواية "تماسخت" للحبيب السائح إلى فضاء حقيقي يعج بالدلالات؛ النفسية والاجتماعية والسياسية. فالكاتب لا يقدم المكان كإطار هندسي مفرغ من أبعاده، وإنما ينطلق من وعي واضح بضرورة انسجام رؤية المكان مع الرؤية الإيديولوجية التي توجه عالم النص ككل: "فالنظرة إلى العالم هي تجربة عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة"². لذلك فالمكان يظل خاضعا في الغالب عند تقديمه لرؤية الشخصية، حتى وإن تمّ السرد بضمير الغائب، الأمر الذي يفسح للفضاء كي يتخذ أبعادا نفسية تعكس حالة الشخصية في إطار الواقع الذي تعيشه: "قام إلى النافذة يشرعها على باليما ليقابله شجرها ترقصه ريح رعدية غاضبة كأنما يهزأ منه، فارتد مغلقا المصراعين راجعا إلى جذاذات التيلكس، يتنسى جرحه الذي أصابته به سليمة إذ ردت عليه بشعور امرأة فوق أن تكون، كما توهم، بضاعة برغم شرطها"³. فتوظيف الصور الاستعارية في هذا السياق، يشي بالمكان كما تراءى لسـ "كريم" في تلك اللحظة بما يستجيب لحالته النفسية، فالشجر بدا له يرقص وكأنما يهزأ منه؛ وكل ذلك لأن شعوره كان منساقا مع ما وقع بينه وبين "سليمة"، حين اعتقد بأنها مجرد مومس فسلمها الثمن لكنها رمته وخرجت.

وتطغى الرؤية التعبيرية إلى درجة أن الراوي لا يهتم الوصف فقط، وإنما يهمل حتى تحديد مواقع الأمكنة، وكل ذلك لأن الشخصية تبقى مركز الاهتمام بينما يفقد المكان كإطار جغرافي وكحيز تجري فيه الأحداث أي قيمة على مستوى الإحالة الواقعية: "في شارع ما تحت ظل مكيف بالإحباط سار المكايوي وكريم يتبادلان صمت الغربة، يطآن حمأة غبن تغرق خطواتهما"⁴. فما يهم في هذا السياق هو ترصد الحالة النفسية للشخصية في حدود هذا الفضاء المكاني، وليس تحديد

1- عمار لحسن: الأدب والإيديولوجيا- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1984- ص128.

2- جورج لوكاتش: دراسات في الراقعة الأوروبية- ص23.

3- الحبيب السائح: تماسخت- ص101-102.

4- المصدر نفسه- ص112.

المكان على المستوى الجغرافي فالراوي اكتفى بالقول (في شارع ما) ثم أسقط عليه مشاعر الشخصيتين كريم والمكاوي؛ فبدأ الشارع مشخصنا وليس معينا.

ولاشك أن هناك وعيا واضحا لدى "الحبيب السائح" بالوظيفة المحورية التي يلعبها المكان في العمل الروائي، خاصة إذا كان المكان جزءا من عوالم الشخصية، لأنه في الغالب ما تسقط عليه مجموعة من الرؤى بحيث يتحول من إطار جغرافي إلى رمز قد يتخذ أبعادا إيديولوجية: "في أحد شوارع الرباط إلى السور القلم كان آخر يوم لهما، على غير العادة، يمسي مزهواً بحسبهما أمر الرحيل بعد أن أقفل الشهر حلقة على تئیس الشافعي إياهما (...) صاعدين إياه يمينا لتقابلهما صومعة المسجد هناك، يتفرسها المكاوي بلا تندم، ويكون كريم ذكر المنارة بلا تحسر"¹. فقد تم انتقاء العناصر المكانية ضمن هذا الفضاء المديني التي من شأنها أن تسهم في تحديد موقف ما ينسجم مع فئات الشخصيتين من الناحية الإيديولوجية، وتسهم في تفسير وضعهما ضمن الفضاء الذي يحاصرهما ويضيق الخناق عليهما، باعتبار أنه فضاء الآخر وهما أجنبيان فيه. ف رؤية الشخصيتين للمنارة والصومعة بلا تندم أو تحسر، بقدر ما هي تعبير عن ضيق بالمكان الذي لم يوفر لهما أسباب الاستقرار بالمغرب، فهي تعبير عن موقف إيديولوجي من الدين، أو على الأقل الجماعات الإرهابية التي اتخذت من الدين مطية لتحقيق أغراضها السياسية.

في هذه الحدود يغدو المكان وسيلة للتعبير، أو هو صورة تخيلية بقدر ما تحيل إلى الواقع الكائن قد تستشرف الواقع الممكن: "فالخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوعية الظاهرة المكانية، أي كونها ظاهرة هندسية"². وهذا ما يحقق للمكان القدرة على أن يكون ضمن عالم النص رؤية ورؤيا، ورؤيا المكان يصوغها الكاتب من خلال ترميز العناصر المكانية ليتحول إلى فضاء غني بالدلالات: "أنا وأنت تربة وطن بلا وطن / وشمتها جميلة على زند أيام كريم المجهضة من كحل حلمها أن يضعها يدا في يد في شارع طويل يجريانه بلا خوف، يتوقفان متعبين، يرفعها طفلة تحلق حداثتها"³. فيتراءى المكان هنا عن قرب من خلال تشكيل هذه الصورة التي تستشرف المستقبل،

1- الحبيب السائح: تماسخت - ص 125.

2- غاستون باشلار: خيالات المكان (مقدمة غالب هلسا) - ص 10.

3- الحبيب السائح: تماسخت - ص 160.

مستقبل الجزائر وقد استرجعت استقرارها وأمنها؛ فهو حلم بيوم يستطيع كريم أن يمسك فيه بيد "جميلة" دون أن يلاحقهما الإرهاب.

غير أن ميل الكاتب إلى التحريب أحيانا، يدفع به إلى تقديم رؤى للمكان ذات طابع سريالي قد لا تحمل أي وظيفة في الرواية، بقدر ما هي أمكنة مستحضرة عبر الحلم والذاكرة، يتم حشدها من خلال أسلوب التدايعات وهي في الواقع مفرغة من دلالات محددة، مما يقود إلى التساؤل حول جدوى تصوير "كريم" وهو يجري وراء مهرة ويلاحقها، ثم يعطش فتعطيه جميلة شربة "بيسي" كما تعطيه رسائل فيخرج تحت المطر ليعثرها. هذا إلا تفهمنا أسلوب بعض المذاهب الفنية كالمستقبلين في إيطاليا وأتباع الفن اللاتشيهي والذي يبدو أن الكاتب متأثر بطريقتهم حيث أن: "جوهر لوحاتهم لا يظهر تماما إلا من يتحسس في أعماقه بأشكالها وألوانها، لأن في الألوان والأشكال تكمن بصورة جوهرية حقيقة اللوحة، أي في طبيعة هذه الألوان والأشكال، وعلائقها ببعضها وما بينها من تحانس أو تضاد"¹.

لكن الكاتب ينجح في الغالب في استحضار أمكنة عبر وعي البطل، ليعطي تلك الأمكنة صفة الحضور، ويضفي عليها رؤية محددة. فالشخصية ممكن أن تحل في أي مكان، وفي هذه الحالة يتم التلاعب بالأزمنة، للتوصل إلى زمكانية لا يُعد فيها المكان الحاضر إلا وسيلة لاسترجاع الأمكنة المستحضرة. فعبر وعي "كريم" وهو بوهران إثر عودته من المغرب؛ يتم استذكار أيامه بروسيا في مرحلة المدّ الشيوعي، حيث تطلب منه "أولغا" أن يتكتم عن قناعاته، وكأنها تنبأت في وقت مبكر بحدوث الصدع وانحيار المعسكر الاشتراكي. وتلعب رؤية المكان عن قرب دورا رمزيا في تعميق هذه الدلالة: "وبعد خمسة عشر عاما كان كريم قطع الاشتراك وأخلف اللقاءات السرية المبرمجة تجاه عمر كما تجاه مسؤول الخلية، ولكنه بعامين من قبل لم يحث أولغا عن فراشة غرفته في فندق الكوممصول بموسكو، لأنه خجل كعادته. فقد غلقت الباب وسألته بفرنسية مهروسة إن كان جلب ملابس نسوية داخلية، لتؤكد عنده شائعة أنه بحجة شوينغوم أمريكي تستدرج سوفياتية إلى

1 - السعيد بوطاجين: الأشكال السردية عند الحبيب السائح - مجلة السرديات - تصدر عن مخر السرد العربي جامعة منتوي - فسنطينة - الجزائر - العدد الأول - حاتفى 2004 - ص 120.

فراش"¹. فرؤية المكان في هذا السياق هي رؤية عن قرب، أوحى على مستوى تشكيل الفضاء برمزية محددة تحيل إلى واقع الأزمة الاقتصادية التي شهدتها روسيا، وكان ذلك إيذانا باختيار المعسكر الاشتراكي كحل؛ والكاتب إذ يوظف مثل هذا المشهد، فذلك انطلاقاً من وعيه بارتباط حقيقة الأزمة في الجزائر بما حلّ بالعالم الاشتراكي بصفة عامة.

ويظل المكان الواقعي بغض النظر عن الدلالات التي يوحى بها، هو المهيمن في هذه الرواية، بل والمهيمن في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات ككل. ويبدو أن عمق الأزمة على مختلف المستويات قد فرض على الكاتب الجزائري أن يبقى ملتزماً بواقعية المكان بعيداً عن الأمكنة الافتراضية؛ لأن المكان المفترض غالباً ما يفقد العمل بعده الواقعي: "ويوضح المكان المفترض أن الكاتب يسعى وعبر إلغاء تاريخه الوطني وجغرافيته الحية، إلى تأكيد مبدأ المواطنة المشاعة المبنية على افتراض أن كل الأماكن هي أماكن صالحة، وأن العيش في ضفاف المخيلة المنفلتة هي الميدان الأكثر حرية للإبداع"². لكن الكاتب وارتباطاً منه بالتاريخ والجغرافيا في حدود المرجعيات الواقعية ابتعد عن توظيف الأمكنة المفترضة؛ فرواية "تماسخت" تعلن عن حضور الأمكنة في نسبتها للواقع بمسمياتها، ففضاء الجزائر العاصمة يستثمر بدوره لينقل حقيقة الواقع في مرحلة التسعينيات فمن شارع ديدوش مراد إلى شارع عميروش - الذي اغتيلت فيه "جميلة" - إلى حي القصبة. وهذه الأماكن إما أنها تصور الأعمال الشنيعة التي اقترفها الإرهاب في حق المدنيين، أو تشي بدلالات أخرى.

ومثل هذه الأمكنة الواقعية يتم إسقاط الرؤية الذاتية عليها، من أجل أن تحمّل منظور الشخصية إزاءها؛ فشارع "ابن خلدون" بتونس بالنسبة لـ "كريم" يمثل بُعداً من الأبعاد الحضارية، أكثر مما هو مكان جغرافي: "خرجنا من شارع ابن خلدون وبين جوانح كريم شوق إلى سفرة في قلب الزمن ليعيش لحظة عزّة للعقل تصفدت من تاريخ الانحطاط ذات فجر"³. فرؤية الشخصية للمكان هي التي حولته إلى فضاء، تُطرح في حدوده رمزية العلامة "ابن خلدون" كنموذج أراد أن يرسخ

1- الخبيب السائح: تماسخت - ص 156.

2- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي - ص 09.

3- الخبيب السائح: تماسخت - ص 177.

لحضارة قائمة على العقل والمعرفة، رغم أن عصر الانحطاط أبي إلا أن يفرض نفسه، ولا تزال تبعاته ممتدة إلى زمننا الحاضر. والكاتب بتركيزه على رمزية شارع ابن خلدون يسعى إلى تقديم البديل في مواجهة الحركات الأصولية، التي مالت إلى التطرف لاقتصارها على النقل وتمحيشها للعقل.

لكن الإشكالية التي تطرحها الرواية أنها آلت إلى نهاية طغت عليها المسحة السوداوية التشاؤمية، وكأن قدر الجزائر هو الرضوخ لتلك القيم الظلامية التي حاولت بعض الحركات المتطرفة دينيا ترسيخها عن طريق الإرهاب والعنف، حيث يبدو "كريم" مأزوما ومهزوما وكأنه يمضي إلى حتفه، وهو يحط الرحال بمطار هواري بومدين إثر عودته من تونس: "ومن مطار هواري بومدين خرج كريم وحيدا إلى رصاصته، ربما نحو خنجره، وقد يكون سرطانه، يقطع طريقه إلى وهران"¹. فمثل هذه النهاية التشاؤمية، تدعو إلى طرح إشكالية الرؤية على مستوى الكاتب ذاته، باعتبار أن سائر العناصر التي توظف ضمن فضاء النص خاضعة لتلك الرؤية والتي من المفروض أن تنفتح على رؤيا؛ هي استشراف للمستقبل وليس انحسارا في حدود الراهن والمعيش.

وعموما أمكن القول بأن رؤية المكان عن قرب في رواية "تماسخت" للحبيب السائح، قد سمحت بتشخيص تفاصيل الواقع الجزائري في مرحلة التسعينيات. وهي رؤية استلهمت المكان الواقعي، ليس فقط لغرض الإيهام بالواقع، وإنما كضرورة فرضتها طبيعة التحولات على المستوى الاجتماعي والسياسي، وهي تحولات كانت من العمق بحيث أخضعت كثيرا من اليقينيات للمراجعة. وانطلاقا من ذلك أسهم المكان في عرض الواقع الإنساني بصفة عامة، ولكن من وجهة نظر محددة، انعكست في الغالب ضمن الرؤية الذاتية للشخصية المحورية، حيث تفاعل المكان مع هذه الرؤية ليتحول إلى فضاء بقدر ما عكس المشاعر الإنسانية فقد نقل الرؤى الإيديولوجية. غير أن طبيعة التناول قد فرضت شكل الرواية ذات الصوت المنفرد بعيدا عن مفهوم الحوارية أو تعددية الأصوات، الأمر الذي جعل رؤية المكان منبثقة في الأساس ضمن مجال الشخصية المحورية، بعيدا عن الشخصيات الأخرى التي قد تحمل رؤى مغايرة أو مناقضة.

1 - الحبيب السائح: تماسخت - ص 253.

4- الرؤية البانورامية:

تعتبر الرؤية البانورامية رؤية شاملة، تسمح بتقديم مجموعة من العناصر المشكلة للمكان في نطاق وإن كان متسعاً، فإنه يبدو ضيقاً أو مصغراً، خاصة إذا كان مばراً انطلاقاً من منظور شخصية من الشخصيات. ومهما يكن فإن الرؤية البانورامية رؤية تنقل ما هو موسع ومتعدد: "فحتى تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، فإننا في الغالب لا نجد المسح التساهي ولا الراوي المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً، ولأن هذا الموقع المكاني يفترض في العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر"¹. وتلعب الرؤية البانورامية للمكان دوراً مركزياً في مجال السرد الروائي، لأنها تؤدي إلى نقل جانب من الواقع لا تقوى عليه الرؤية اللصيقة أو الرؤية عن قرب التي وإن ركزت على التفاصيل والدقائق، فإنها بالضرورة لا تسمح بالمعانة الشاملة والكاملة التي تربط بين جميع الأجزاء لتشكيل فضاء متعدد الأبعاد. والواقع أن الرؤية البانورامية للفضاء المكاني ما هي إلا تقنية من بين التقنيات الأخرى إذ: "يختلف تشخيص الفضاء تبعاً لطرائق الوصف التي يختارها الروائي، فقد يكون بانورامياً، أو أفقياً أو عمودياً (ينظر الروائي بعيني ملاحظ ينظر حواليه، ملتقطاً المحددات والجزئيات، من أسفل إلى أعلى، ومن أعلى إلى أسفل)، وقد يكون وصفاً سكونياً أو متنقلاً بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها، مستكشفة ما يحيط بها، وقد يقتصر الروائي بالوصف على شبكة من الجزئيات المميزة، متوقفاً بنظره عند بعض العناصر الوصفية. وقد يأتي الوصف أشبه بعمليات ضبط الصورة، وقد يأتي على هيئة رسم منظوري (...) وخلاصة القول إن الوصف يتخذ جميع الصيغ التنظيمية التي تمنح الفضاء الموصوف نغمته، وتسعف الروائي على أن يسند للفضائية الوظيفة التي يختارها لها داخل الرواية"².

ولكون الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات قد التحمت بالواقع، لأن هذا الواقع كان يفرض حضوره بكل تشعباته وتراجيديته، فإن الرؤية البانورامية الشاملة للمكان قد فرضت نفسها على الكاتب وهو يحاول أن يعكس ويشخص جانباً من تلك الأزمة المتعددة الأبعاد الواسعة الآفاق.

1- بوريس أوسسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان- فصول- العدد الرابع- المجلد 15- شتاء 1997- ص 260.

2- هنري ميتران (مجموعة من الكتاب): الفضاء الروائي- ص 32.

ويبدو ذلك جليا من خلال رواية "مناهات ليل الفتنة"¹ للكاتب "احميدة العياشي" الذي يحاول منذ الافتتاحية توظيف هذه الرؤية لتصوير واقع المجتمع الجزائري تحت طائلة الإرهاب: "الواحدة صباحا نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان.. احتلوا مسقط رأس حميدو وأخذوه على غرة ضربوا الأبواب بقوة. دارت العيون في محاجرها وخفقت القلوب واحترقت الأعصاب. أخرجوا السكان من جحورهم وأفرغوا البترين وراحت السنة اللهب المستعرة تلتهم الأبواب والأسرة والفرش والقصدير (نقتلكم كلكم، نذبحكم كلكم، لو تتعاملون مع الطاغوت) ذبحوا وبجروا أربعين من نساء وأبناء الذين جاءوا يبحثون عنهم ولم يجدوا بعضهم (...). والد حميدو هرب وكاد يصعق من شدة الهول، ظل كالمشلول يبحث من وراء السياج الذي يفصل بين بلدي ماكدرة وتادموت. رآهم ينقضون كالكواسر. رآهم ينعقون ويشتمون. رآهم يعوون كأنهم الذئاب الصاغية"².

فالرؤية البانورامية للمكان في هذا السياق قد مكنت من تقديم بلدة "ماكدرة" الواقعة غرب الجزائر، وقد تم اجتياحها من طرف الجماعات الإرهابية المسلحة، ليمعنوا فيها تخريبا وفي أهلها قتلا. وهي رؤية تستقصي من خلال التصوير مجمل العناصر المكانية من أجل تشكيل أبعاد الفضاء ليشي بدلالات محددة. وقد أسهمت طبيعة الرؤية المتنوعة القائمة على رؤية الراوي (الرؤية الموضوعية) وكذا رؤية الشخصية (الرؤية الذاتية) في تحديد رؤية معينة تحقق للوصف بعده الإيديولوجي. فالراوي غيري القصة، بعد أن يصف الفضاء من خلال منظوره، يتنازل عن شيء من هذا المنظور لصالح الشخصية، شخصية "والد حميدو" لينطبع جانب من الفضاء في حدود رؤيته الخاصة وموقفه الإيديولوجي من الجماعات المسلحة (رآهم ينعقون ويشتمون. رآهم يعوون كالذئاب الصاغية) وضمن هذه العبارات كما هو واضح هناك موقف سلبي من الجماعات المسلحة، وذلك بإضفاء مثل هذه الأوصاف الحيوانية الوحشية عليهم. فالسارد وهو يوظف في هذا السياق رؤية ومنظور الشخصية، يبدو وكأنه اختفى خلفها ليعلم عن رؤيته بشكل غير مباشر أو -مع الشخصية- حتى تحافظ هذه الرؤية على طابعها المشهدي؛ ففي هذا الشكل من الرؤية فإن السارد يوهم أنه: "اختفى نهائيا خلف شخصياته التي تحمل في هذه الحالة قناعه، ويتوهم القارئ هنا أنه

1 - احميدة العياشي: مناهات ليل الفتنة - منشورات البرزخ - الجزائر 2000.

2 - المصدر نفسه - ص 09.

يرى ما يعرض من أحداث من خلال وعي الشخصية(...) والصيغة السردية هنا هي العرض المشهدي¹.

ولكون الراوي لا يتميز بالموضوعية والحياد، فهو يضيف رؤيته الخاصة من خلال عرضه للمكان؛ ينطبع المكان ضمن سياقاته المختلفة مؤدجاً يعبر عن موقف محدد: "في الصباح جاءت سيارات الإسعاف والحماية المدنية لتلول وامتلاً الجو الملقع بالدخان والأنين وأزيز رصاص أرعن، وجاء الوالي وسط حراسة مشددة حيث راح يستمع إلى تلك الأصوات المروعة دون أن يتوقف لحظة عن هز رأسه وحوله عدد من الضباط ذوي رؤوس كبيرة مدورة وكروش متدلية"². فالفضاء الذي تم تشكيله في هذا النسق البانورامي إنما يعكس بشكل واضح طبيعة موقف الراوي من المؤسسة الوطنية، والأطراف المتصارعة، فإذا كان الموقف عدائياً من الجماعات الإرهابية، فهو بدوره يعدّ استهجانياً تجاه بعض العناصر في السلطة التي لم تكن جادة في العمل على استقرار الأمن. ومن ثمة أتى الوصف تعبيرياً عن ذلك عند نعت الضباط بأنهم كانوا من أصحاب البطون المتدلية، وكذلك من خلال رمزية الحراسة المشددة المضروبة على الوالي وكأن همه الوحيد هو حماية نفسه دون أن يضع أي اعتبار لفئات المجتمع التي تزرح تحت طائلة الجماعات المتطرفة.

وعندما تضطلع الشخصية بالسرد، تتمكن من نقل رؤيتها، بعيداً عن أي سلطة خارجية، ويمكن القول أن رؤيتها الخاصة للعالم حينئذ هي الرؤية التي ستهيمن بشكل كلي أحياناً، خاصة إذا لم يُتيح للأصوات الأخرى البروز. وهكذا يتم تبئير الفضاء في حدود المنظور الذاتي للراوي/ الشخصية: "شعرت بحرارة الرمل مرة أخرى عندما توقفنا أمام حاجز آخر من جديد كانت الخوذات تحتبى وراء شكاكات الرمل، أما المسخ فقد كان خلفهما وتراءى لي أن فوهات الرشاشات النارية كانت مصوبة نحو تلك الصحراء المورقة في قلبي. تلك الفوهات كانت مصوبة تجاه القلب"³. فهذا الوصف البانورامي للحاجز الأمني، قد قُدِّم من منظور الراوي/ الشخصية "أحميدة"، وهو وصف تعبري عكس وجهة نظر معينة في العسكر، حيث قدمهم تقديمًا سلبيًا وكأهم المسؤولين عن كل ما وقع للجزائر من أزمات؛ ويكفي نعت "المسخ" ليعبر عن هذا

1- بوريس أوسيسكي (مجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثير - ص 25-26.

2- أحميدة العياشي: مناهات ليل الفتنة - ص 15.

3- المصدر نفسه - ص 51.

الموقف بجلاء، بالإضافة إلى الرشاشات التي بدا للراوي/الشخصية أنها موجهة لقلبه. ولا نعتقد أن هذا الطرح ذو مصداقية على الأقل في الجزائر؛ بالنظر إلى الدور الذي لعبه الجيش في مواجهة الإرهاب المسلح في الجزائر وتحقيق الأمن.

وتتسع الرؤية البانورامية للمكان بحيث توظف في بعض الحالات في استقصاء عناصر المكان بشكل شامل، ويتأتى ذلك من منظور الراوي (غيري القصة) مجسدا شكل الرؤية من الخلف أو مفهوم الراوي العليم. ومهما يكن فالمكان ضمن هذا المستوى يتم تحديد عناصره بحيث تنطبع الصورة بمختلف أبعادها وتفصيلاتها. فعندما يُقبض على "مولاي علال" في مرحلة الستينيات عهد الرئيس "هوارى بومدين"، ويتهم بأنه يعمل لصالح الاستخبارات المغربية، ينصب الوصف حينئذ على الزنزانة والمكتب الذي تم به استجوابه: "وجد نفسه في مكتب عار، مجرد من كل أثاث إلا من كرسيين وطاولة خشبية طويلة، يجلس وراءها رجل أشيب ضيق العينين، غافر الأنف، واسع الفم وطويل الأذنين اللتين تشبه إلى حد غريب شكل الرادار(...). ومن السقف تتدلى لامية صفراء شاحبة تجعل من المكتب العاري مجمعا للأشباح المتحركة. ظلت الأسئلة تتهاطل على رأس مولاي علال كالمطارق الحديدية، واستمر ذلك ساعات ثقيلة وأياما كأنها الدهور بنفس الإصرار القاتل والتكالب"¹. فالرؤية البانورامية الشاملة للمكان في حدود هذا الفضاء المغلق، تعبر بشكل واضح عن الموقف الذي يتخذه الراوي، لأن العناصر التي تم وصفها، لم تعرض من خلال وجهة نظر محايدة. فالراوي في هذا السياق يكاد يتبنى رؤية الشخصية تجاه الفضاء الذي استجوبت فيه؛ وعليه بدا المصباح الذي ينعكس بضوئه على المكتب في هيئة أشباح متحركة، كما بدا أن أذني رجل الأمن الذي أشرف على التحقيق مع "الشيخ علال" يشبهان شكل الرادار.

ومن ثمة فالكاتب ومن خلال الرؤية التي يطرحها في هذا المقام يسعى إلى إدانة كل أشكال العنف التي تخللت مرحلة ما بعد الاستقلال، والتي أدت إلى تجريم بعض الفئات الشعبية واتهامهم بالعمالة لجهات أجنبية. فأساليب العنف-من وجهة نظره- التي مارستها الأنظمة الشمولية؛ هي المسؤولة على تهشيم التقاليد الديمقراطية، وقد مهدت السبيل لكل مظاهر الصراع فيما بعد بما في ذلك العنف الذي شاب مرحلة التسعينيات في الجزائر، والذي رفع شعار الإسلام كوسيلة للاستحواذ على السلطة.

1- أحمد العياشي: مناهات ليل الفتن - ص 74.

كما توظف الرؤية البانورامية للمكان في نقل جانب من واقع مرحلة التسعينيات، وهو واقع أمني في أغلب الأحيان، حيث تستوعب بانوراما المكان مشاهد للجيش الوطني وهو يطوق بعض المناطق التي هيمنت عليها الجماعات الإسلامية: "ولم يمض أسبوع حتى حوصرت المدينة المنورة وأغلق العسكر كل المنافذ المؤدية إليها.. كان الوقت فجرا الأضواء الكاشفة سلطت على دار محمد هارون بصورة صارخة. توزع العسكر على النقاط الاستراتيجية الدائرة بالفيللا الشاخنة، تعالت أصوات العربات العسكرية وصيحات الجنود، أخرجوه مغطى الوجه تحت بكاء زوجته وصراخ بناته (...). وفي الصباح ظل سكان المدينة المنورة قابعين في ديارهم منعوا من مغادرتها من طرف الجنود الذين ظلوا منتشرين أمام مداخل ومخارج حارة الأثرياء الجدد"¹.

وهذا التصوير للفضاء منبثق عن راو (غيري القصة) أو راو غير مشارك، وقد اتضح أن الوصف من خلاله تميز بالموضوعية والحياد لأن الأمر متعلق بتطويق المدينة لاعتقال "محمد هارون" وهو أحد الأثرياء الذي ثبت تمويله للجماعات الإرهابية لكن مرغما وتحت التهديد. ويبدو أن الراوي في هذا السياق تميز بالحياد؛ على أساس أن بعض الأطراف -من وجهة نظره- قد وجدت نفسها داخل فتنة هي لا تتحمل فيها المسؤولية بشكل مباشر.

وأحيانا يوظف الزمن التاريخي ليضفي على المشهد البانورامي بعدا واقعيًا، الأمر الذي يحقق للحدث ككل إطاره الزمني العام: "حيث يستدعي المكان الزمن. ويصبح سندًا وإطارًا محددين لمنظور الشخصيات إلى ماضيها وإلى حاضرها"². وفي هذه الحالة لا يكون الغرض تمثيل الإيهام الواقعي، بقدر ما يتعلق الأمر بتقديم واقع حقيقي حاول الراوي وصفه وتوثيقه، كما هو الحال في تصوير المشهد التالي: "الإثنين 10 أكتوبر 88. الآلاف من الشباب بالحي الجامعي بلكور بعد النداء الذي وجهه السلفي علي بن حاج خرجوا في مسيرة سلمية صامتة باتجاه باب الواد، لكن لدى مرورهم بالمديرية العامة للأمن، أطلق مجهول النار، فرد الجيش على أثر ذلك بالمثل، وتجاوز عدد الضحايا 50 قتيلًا"³. ومهما يكن فالمشهد قد عكس رؤية محددة تحيل إلى رؤية "احميدة عياشي" كراو (مثلي القصة)، سجل هذه الأحداث ووصفها ضمن مذكراته. ويبقى أن وجهة النظر التي

1- احميدة العياشي: متاهات ليل الفتنة - ص 95.

2- حسن نسي: شعرة القضاء (التحليل والهوية في الرواية العربية) - ص 147.

3- احميدة العياشي: متاهات ليل الفتنة - ص 101.

شابت نقل مثل هذا المشهد، قد تكون خاضعة للمساءلة إذا ما اختبرت في حدود الوقائع التاريخية؛ على أساس أن المسيرة التي دعا إليها "علي بن حاج" لم تكن مسيرة سلمية تامة، وأن الأمر كان من الممكن أن يتخذ مسارات خطيرة، لولا تدخل الأمن. لكن الكاتب شاء أم أبي لا بد أن يعرض الأحداث واقعية أم تخيلية من وجهة نظر ما، من شأنها أن تحدد مواقفه ورؤاه انطلاقاً من الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه فـ: "كل سلوك، كل فكرة، كل عاطفة تخص الإنسان شاء أم أبي، أقر أم أنكر، مترابطة بدون انفساخ مع الحياة الاجتماعية ونضالاتها السياسية التي تضبطها"¹.

وفي حدود الرؤية البانورامية للمكان يطغى الوصف المسرد، حيث يوصف المكان كلوحة حية تغمرها حركة الشخص، وبالتالي مهما كانت الرؤية موسعة، فإن الشخصيات هي التي تملأ هذه الرؤية. ومن ثمة فإن المكان لا يغدو إطاراً زخرفياً، بل فضاء غنياً بالدلالات والرموز: "محطة آغا الكبيرة غاصة بالرؤوس والأرجل وناضضة بالأجساد المتناثرة تارة والمزدحمة تارات أخرى، تقف عائشة على الرصيف الطويل، إلى جانبها صديقتها بيضاء البشرة واسعة العينين، عسلتهما، عريضة الجبهة (...). القطار القادم من وهران يصفر. يشير بالدخول إلى محطة آغا. صوت المكبر يخترق الفضاء. يتعالى الصفير... تلتقي أعينهما من جديد صفير القطار وصفير الروح. يقترب منها. يتزل الناس من القطار كالنمل وتضيع عائشة (...). يعثر عنها هناك في أقصى الرصيف"². فيتضح من خلال هذا الوصف الشامل، أن الراوي (غيري القصة) قد بأر العناصر انطلاقاً من منظور الشخصية، وهي هنا شخصية "احميدة"؛ فلم يُوصف الرصيف إلا لكون "عائشة" تقف عليه، ولم تتم الإشارة إلى الناس الذين أخذوا يتزلون من القطار، إلا لكونهم حجبا الرؤية عن احميدة وهو يسترق النظر لعائشة.

ومن دون شك فإن الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات قد وظفت الرؤية البانورامية للمكان، سعياً منها في الغالب لإعطاء صورة عن الواقع بمختلف أبعاده، فالصورة الموسعة للمكان من الخارج، بجانب الصورة الموسعة للمكان من الداخل حيث تتقاطع ضمن ذلك مختلف العناصر؛ من شأنها أن يسهما في إعطاء صورة أكثر تكاملاً، ومن ثمة أكثر تعبيراً انطلاقاً من رمزية المكان في حد ذاته. وهذا ما ينطبع من خلال هذه الرواية، فالكاتب يوظف الوصف الذي يستقصي من

1- Georges Lukacs: Balzac et le réalisme français- P12.

2- احميدة العياشي: متاهات ليل الغثة- ص 129- 130.

خلاله جميع الحثيات والتفاصيل ليجعل من المكان موحيا ومعبرا. وعليه يُوصف منزل "الجنرال" من الخارج في حدود هذه الرؤية: "منزل الجنرال المتقاعد في أعالي العاصمة أين غابة ابن عكون ينتصب صمتها الساكن كأبي الهول. وفي الطريق إليه تصطف مباني شاهقة وفيللات متعجرفة وكأها في تنافس مسعور. أمام المبنى المهيب للجنرال المتقاعد سيارتان مصفحتان بداخلهما رجال كالأشباح. ثلاث كاميرات تترصد خطواتنا"¹. فمثل هذا الوصف المقدم من طرف راو(مثلي القصة)، يروي بضمير المتكلم وهو هنا الصحفي "احميدة" يعبر دون شك عن رؤية محددة، ومن ثمة كان الوصف تعبيريا فتم نعت الفيللات بالتعجرف، كما وظفت الصور التشبيهية (كأبي الهول - كالأشباح) وكل ذلك مما يحيل إلى طبيعة المنظور الذاتي. وهكذا فإن المكان لا يبدو في هذا السياق: "بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه، فالعناصر الطبيعية(...) مشحونة بالدلالات يكسبها الإنسان هذه المعاني من خلال تجربته الحسية الخيالية أي الشعرية"². وهذه التجربة الحسية الخيالية هي التي مكنت الراوي/الشخصية -وهو "احميدة" الصحفي- من إضفاء رؤيته الخاصة على الوصف، ليجعل على المستوى الرمزي من المسكن هو الساكن، وليشخص انطلاقا من ذلك طبيعة الحكم في الجزائر القائمة على السلطة العسكرية، خاصة في ظل الظروف التي عرفت الجزائر في التسعينيات والتي اقتضت حلاً آمناً بالدرجة الأولى. فالمكان هنا بالهبة التي ينعم بها، وبالحراسة المشددة التي يخضع لها يوحي بأن هذا "الجنرال" رغم تقاعده مازال يدير كثيرا من الخيوط خلف الكواليس، وهو على أهبة العودة إلى السلطة مع العناصر التي قد يقع عليها الاختيار لإدارة دفة الحكم من جديد.

ويتواصل الوصف الباتورامي لمنزل "الجنرال" من الداخل على النحو التالي: "فناء المنزل مفتوح بشكل بهيج على حضرة ناضرة تسر العين وتريح القلب، ومداخل داكنة لبناءات متكتلة مجهولة المسارات. نباح. هي أصوات نبح الكلاب تأتي من مكان وراء الحضرة. لم تتمكن من رؤيته"³. والواقع أن مثل هذا الوصف وإن عبر ظاهريا عن إعجاب الراوي - الذي يروي بضمير المتكلم - بهذا المكان، فإن هذا الإعجاب يطن إحالات خفية توحي بأن هذا المكان هو في الواقع معقلا

1 - حميدة عياشي: مآذبات ليل القصة - ص 158.

2 - حميدة عياشي: مآذبات ليل القصة - الدار التونسية للنشر - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر (د-ت) - ص 64-65.

3 - حميدة عياشي: مآذبات ليل القصة - ص 159.

للمؤامرات والدسائس. فالجانب الطوبوغرافي في المكان ما هو إلا إطار تختفي وراءه مجموعة من الرموز، فـ (المداخل الداكنة لبناءات متكئة مجهولة المسارات) تمثل السياسات التي قامت على تصورات غير واضحة من طرف سلطة قادها العسكر، أدت إلى الأزمة المعقدة الذي عاشها الشعب الجزائري طيلة عقود خاصة عقد التسعينيات. ويتسع وصف المكان؛ فتوصف الردهة التي يتوسطها تمثال أسد عاجي تتدفق من فمه مياه ملونة، وتوصف السقيفة التي يضيء جدرانها الزليج، ويوصف الصالون المصمم على الطريقة الغربية وأنواع الزرابي التي توسطته، وكل ذلك من أجل الكشف بطريقة رمزية عن الرخاء الذي تعيشه فئة حاكمة -يرمز لها هنا "الجنرال"- استغلت السلطة لتحقيق مآربها الخاصة.

وقد تم توظيف الطائفة كبؤرة لتقدم الرؤية البانورامية للمكان، وفي حدود المجال الواسع الذي يمكن أن يتاح من هذا المستوى تم استقصاء مجموعة من المشاهد من منظور الراوي؛ الذي سحر رؤيته ليعرض بالوصف للأماكن التي تعبر عن واقع معين، وتشبي بدلالات تتخطى جانبها الجغرافي: "الجزائر في نهاية الثمانينات؛ تحولت الطائفة التي كانت تمزق السماء بسرعة البرق فجأة منحدرًا باتجاه البحر الذي بدا في صمته وركوده كأنه جسد غول مسجى (...). وراحت تبرز سلاسل الجبال والهضاب وكأنها بقع ضائعة في فضاء مسحور. الشمس تبدو من وراء النوافذ الصغيرة زاهرة ومنعمة بتحدي ذلك البياض الداكن لكتل السحب الراكضة.. وعندما أمال الربان الطائفة، تمكن ركاب الضفة اليمنى أن يشاهدوا عن كثب جبال وغيابب المنيحة الكثيفة، وتلك التجمعات السكانية والقرى والمداشر شبه المنفصلة والمنطلقة من المرتفعات بدروها الوعرة وطرقها الملتوية المثربة وأكوأحها وبيوتها الزنكية البائسة ثم تلك الحقول الممتدة كاللوح أو البساط الأخضر تقطع تلافيفه وديان وأثمار¹. فيتضح في حدود هذا الوصف الإمكانيات التي أتاحتها الرؤية البانورامية للراوي كي ينقل مشاهد متعددة على المستوى الطوبوغرافي، غير أن قيمة هذا الوصف تكمن في قدرته على الإيحاء على المستوى الرمزي، فالبحر الذي بدا كأنه جسد غول، هو تعبير بشكل من الأشكال عن واقع مرحلة الثمانينيات فيما يسمى بالعشرية السوداء وما شابهها من تناقضات اجتماعية ومن تدهور سياسي، ثم يأتي التوصيف للوضع الاقتصادي وما يعكسه من تناقض ومفارقات ففي مقابل سهول منيحة الممتدة بغنى حقولها تتوزع تلك المداشر والقرى

1- حميدة العناشي: مناهات ليل الفتنة - ص 184.

بأكواخها البائسة. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الكاتب على وعي بالوظيفة التي يلعبها وصف المكان في التعبير عن رؤيته للواقع، لأنه بهذا الشكل فقط يتم التخلص من كون الوصف مجرد إطار زخرفي خال من أي دلالة، ليتحول إلى عنصر محوري في التعبير عن الرؤى والأفكار ولكن من خلال صور وليس بطريقة تقريرية مباشرة، مع العلم أن: "الصور الفنية لا تعكس آراء الكاتب ونظراته المستقلة فحسب، بل تجسد كل وعيه وإحساسه"¹. والراوي يحدد الفترة الزمنية المتصلة بهذا الوصف فيقول (الجزائر في نهاية الثمانينيات)، وكأن الكاتب يؤكد أن سلسلة الالهيارات، التي انقاد إليها الوضع في التسعينيات إنما هي نتاج للمرحلة التي سبقتها.

والكاتب وإن وعى توظيف الرؤية البانورامية للمكان على أساس أنها رؤية شاملة قادرة على نقل تفاصيل الواقع وحيثياته، فقد وعى أن هذه الرؤية بالإمكان أن تُعرض في حدود منظور الشخصية، ولا تُحصر في منظور الراوي: "ظل مستلقيا على الكرسي، سارح النظرات إلى ما وراء الشباك المطل على الخارج، مستمتعا في ذات الوقت بهذا الجو المسائي العميق الرطب الذي يعكر صفو انسيابه وتدفقه سوى أصوات السيارات وعربات الشحن التي تندلق من الخارج وكأنها الأمواج العمياء المتلاطمة"². فرغم أن الوصف في هذا السياق منبثق من منظور الراوي، إلا أن المقطع الأخير قريب من وجهة نظر "عمر" الصحفي الذي كان يستذكر آنذاك "الجنرال" الذي أجرى معه الحوار، والذي يعتبره جزءا أساسيا في الأزمة التي آلت إليها الجزائر. وعليه خُيل إليه أن أصوات العربات والسيارات تشبه الأمواج العمياء المتلاطمة، باعتبار أن كل شيء يؤذن بالخطر، وأن المستقبل في حد ذاته غير آمن لأن هذا "الجنرال" يحضّر نفسه من أجل العودة للسلطة بعد أن كان متقاعدا، وأن عودته ستؤدي إلى تفاقم الأزمة من جديد.

كما أسهم الوصف البانورامي للمكان في تشخيص نفسية الشخصية: "فالمكان مهما بدا محايدا، يثير قدرا من المشاعر في نفس المتعامل معه، فيكتسب منذ رؤيته بعدا نفسيا، يختلف من مكان لآخر، ويختلف انعكاس المكان الواحد من شخص لآخر إضافة إلى وجود نسق من الأمكنة الموضوعية ترتبط مسبقا بنسق من الحالات النفسية"³. فـ "عمر" الصحفي وهو يعود إلى بيته

1- فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب - ص38.

2- حميدة العباسي: مناهات ليل الفتنة - ص202.

3- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر - ص55.

الكائن بحي "كابول" تنهادى إليه مشاهد العمارات والشوارع، وكأنها أشباح موت تطارده. ويتبنى الراوي (غيري القصة) وجهة نظر الشخصية، مسخرا شكل (الرؤية مع) لوصف هذا المشهد: "المساء ثقيل، الدنيا تغرق في السكون والدجى والظلال الكابية، الكلاب الجائعة الشريدة وحدها تجوب الشوارع الوسخة نباحها يترامى ويتلون بالعواء المتوحش الغاصة بالحكايات الصغيرة والأناشيد المبحوحة التراجيدية وبالمخاوف المنتحرة. عمارات شاهقة تغرق في الضباب والرماد وفي روائح الموت المخلق فوق هاماتها كالوطايط الملعونة. كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر مساء حين أوصله السائق إلى بيته الكائن بكابول"¹. فهذا الوصف التعبيري للفضاء المنبثق عن أحاسيس الشخصية، يعكس رؤية "عمر" الذي كانت تعتريه المخاوف من كل جانب وهو الصحفي المحكوم عليه بالموت والذي قد يغتال في أي لحظة، وقد اغتيل بالفعل فيما بعد من طرف الجماعات الإسلامية المتطرفة. وهو وصف وإن عبر عن هواجس ومخاوف الشخصية، فقد أتاح على مستوى آخر بروز هذه الصبغة الشعرية التي عمقت أبعاد النص على المستوى الجمالي والدلالي.

ويعمل الكاتب "احميدة عياشي"، شأنه شأن الكتاب الجزائريين المعاصرين إلى توظيف الوصف المسرد للمكان، والذي يتيح تواصل الحدث واستمراره مما يمنع عادة ظهور الوقفة الوصفية، ولعل عمق المأساة في الجزائر مرحلة التسعينيات من الأسباب الموضوعية التي جعلت الكاتب ينأى عن الانقطاع لشعرية الوصف ليلتفت للوظيفة؛ فالنص في رواية - مناهات ليل الفتنة - "لم يحمل من سيرة الأمكنة ونبض الجغرافيا شيئا نذكره.. والشيء الذي يذكر أن ثمة إحالة إلى التراب الذي يأكلنا.. يأكل فينا.. عن أية مدائن ومقاه وفضاءات وأصوات وروائح.. هاته التي تنتزع منا الاستحقاق والتكريم.. إنه ترميز عن حالة فقدان هذه.. فالحرب تعادل غياب مدينة.. وغيابها يعني موتها"². فالوصف بهذا المعنى ليس مفرغا من أبعاده، فهو بقدر ما يتخلل الحدث، فهو يعبر عن رؤية الشخصية تجاه الفضاء حتى ولو كان مقدما من طرف راو (غيري القصة)، أو يسرد بضمير الغائب: "وصفقت شهيناز الباب خلفها ونزلت الدرج بسرعة. نظرت إلى الساعة، ليست متأخرة كثيرا. الشارع مليء بالحركة والوجوه الصباحية الصامتة المكفهرة. المقاهي عامرة بالرؤوس

1- احميدة العياشي: مناهات ليل الفتنة - ص 210.

2- عبد الوهاب معوشي: تفكيرات في الجسد الجزائري الجريح - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2001 - ص 85.

والأفواه والسجائر والجرائد. موت، موت، موت، تحمل المحفظة بيدها اليسرى، نظارات سوداء على عينيها. ومعطف طويل رمادي اللون الحافلات المزدحمة بالركاب تمر وتجري في اتجاهات متعددة ومتعاكسة، تبدو ضمن هذا المشهد المليء بالأصوات الصاخبة كالديدان الغليظة"¹. فالوصف يبدو مبالاً من منظور "شاهيناز" - الأستاذة الجامعية وزوجة الصحفي عمر - وهي تعاني من هلع المثقف، المهدد بالحصار والقتل، فيتراءى لها أن كل الوجوه مكفهرة، كما يُخيل لها أن الحافلات كالديدان الغليظة، وهذا النمط من الرؤية يجعل من الراوي يتماهى مع الشخصية ويطرح شكل (الرؤية مع) وهي رؤية يتداخل فيها صوت الراوي مع صوت الشخصية. والكاتب في هذا الإطار قد كَيَّف كل العناصر من أجل أن يعبر عن الواقع التراجيدي الذي شهدته الجزائر مرحلة التسعينيات المحكوم بالرعب، فالمشهد ضمن إطاره العام، يؤدي دون شك وظيفته، ولا يُعد عنصراً مقحماً في هذا النسق السردي.

ويتم الحرص على أن تُرَهَّن الرؤية البانورامية للمكان في حدود الزمن الحاضر، ذلك لأن اكتساب هذه الرؤية صفة الحضور على المستوى الزمني؛ معناه خلق إيهام حقيقي بواقعية المشهد. كما أن تألف عناصر متعددة ضمن وصف متلاحم مع الحدث من خلال وصف مسرّد، وتمسك الراوي برؤيته الانطباعية والتعبيرية نحو المكان كل ذلك مما يجعل الوصف البانورامي عنصراً حيويًا في السياق السردى، وليس عنصراً دخيلاً: "والآن! هاهما يحثان الخطى، كأنهما يهرولان فيمران من وراء الأسوار، أسوار معهد الآداب واللغات ترابض في شحوب فاضح كقلعة رمادية عتيقة ويهبطان من خلال السلام الإسمنتية المشوهة عبر ممرات شبه مظلمة طويلة ملتوية بالوحل والماء الراكد تؤدي بهما رأساً إلى مفترق طرق الدكتور سعدان حيث المركز الصحي التابع للمستشفى الجامعي مصطفى باشا، تنفذ منه تلك الروائح الخاصة التي تميز المستشفيات والصيدليات.. وعلى الرصيف الكبير المظلل بأشجار الصنوبر الحزين لغرفته في مثل هذا القفار الحديث تمتد محطات باص خاص بطلبة الأحياء الجامعية"². ومثل هذا الوصف يمتد عبر مقاطع أخرى وتنطبع من خلاله

1- أحمد العياشي: متاهات ليل الفتنة - ص 222.

2- المصدر نفسه - ص 231.

أماكن واقعية بالجزائر العاصمة، يضيء عليها الراوي العليم رؤيته الخاصة؛ لذلك فمعهد الآداب يرابض في شحوب، والصنوبر حزين لغربته، وكلها صور نفسية من شأنها أن تشي بموقف معين. وعليه يبدو وصف المكان في الرواية الجزائرية في الغالب مؤدجاً، إذ قلماً يكون وصفاً تصنيفياً محايداً يكتفي بالتركيز على تحديد المعالم الطبوغرافية. إن الراوي من خلال إطلاقه تلك الأحكام على المكان يريد أن يكشف عن مأساوية الواقع وسوداويته، بل ويريد أن يكشف عن موقفه السياسي.

ولما كانت مختلف هذه الأدوات بيد الكاتب الذي هو الراوي الحقيقي، وهو الرائي الفعلي، فقد وظف رؤية المكان للتعبير عن الواقع، فاستحالت مثل هذه الرؤية البانورامية مسحاً شاملاً للواقع الاجتماعي والواقع السياسي والواقع الإنساني بصفة عامة؛ وبذلك يغدو الفضاء المكاني في هذه الرواية: "بؤرة ومركز رئيسي يبرز التوجه الفكري للأديب فهو مانع الهوية، وصابغ المعنى على الشخصيات والأحداث، فهو بؤرة النص وبؤرة العالم الروائي والعالم الإنساني معاً"¹. فضمن هذا الفضاء يوجد الفرد الذي تطحنه آلة المجتمع وتهمش إنسانيته؛ فيبدو نقطة باهتة لا تكاد تمثل أي قيمة: "نقطتان متحركتان، منتصبتان في محيط هادر، تخترقان صلابة التيارات الجارفة"². وضمن هذا الفضاء ترسم كل علامات الإخفاق الحضاري المتعدد الأبعاد: "يهبطان من خلال السلام الإسمتية المشوهة عبر ممرات شبه مظلمة ملتوية مليئة بالوحل"³. ويُعمّق هذا البعد من خلال إيجائية وصف المكان، فـ "ميترو" العاصمة استغرق عشرين سنة ولم ينجز؛ أما ممرات ذلك فقد قبل التحايل والفساد، وقيل أن الذين حكموا الجزائر ولا زالوا يحكمونها يبحثون عبر تلك الخنادق عن الشهادات العلمية التي لم يحصلوا عليها لتبرير وجودهم في السلطة.

على هذا الأساس فوصف المكان في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات على وجه أخص قد تميز بخصائص معينة، من أهمها أنه يقترن بموقف الراوي أو موقف الشخصية التي بُرّر من خلالها الفضاء. لذلك يمكن القول أنه في الغالب وصف مؤدج، الأمر الذي دفع إلى هيمنة الوصف

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي - ص 231).

2- أحمد العياشي: متاحف ليل الفتنة - ص 233.

3- المصدر نفسه - ص 231.

التعبيري على حساب الوصف التصنيفي؛ وهذا إنما يدل على التزام الكاتب الجزائري بالتعبير عن الواقع من جهة، وفي نفس الوقت تفاعله الوجداني مع قضايا شعبه في هذه المرحلة الحرجة من تاريخ الجزائر.

وقد يستحضر المكان عن طريق الذاكرة؛ وفي هذه الحالة تهيم الذاكرة المجال الأوسع لتمثل المكان على المستوى البانورامي، فيعرض الفضاء المكاني انطلاقاً من الرؤية الذاتية في حدود الواقعي والمتخيل، مما يمكن الشخصية من استعادة المكان الواقعي وتشكيله وفق منظورها: "منذ أيامي الأولى في الجامعة أصابني العاصمة بالتقزز والغثيان، اكتشفت أن الفارق مهول بين الحياتين، حياة الأمس وحياة اليوم، الحياة في عين تموشنت والحياة في العاصمة.. عين تموشنت طرقها نظيفة وشوارعها مضيئة وواسعة(...) الشمس تكشف عن محياها الساطع بعيداً عن الدخان الأسود والطبقات السميكة من الغبار الداكن(...) هناك أشجار التوت والنخيل الشامخ، وشجر الصبار والصنوبر والساحات المزينة بالعيون والأسود النحاسية التي ينساب من أفواهها الماء الزلال وهي تزأر.. هناك الحدائق العمومية والعمران الكولونيالي القديم الذي لم يفقد من رونقه ووقاره شيئاً كبيراً جنبا إلى جنب مع العمارة الإسلامية ذات الطراز العثماني"¹. فالراوي (مثلي القصة) وهو هنا "كمال منصور" الذي يكتب مذكراته؛ يروي عن هروبه مع تلك الجموع من سجن لامبيز، وكيف التحق بجبال "تادموت" حيث الكتيبة الخضراء، وكيف اتصل بـ "أبي يزيد" أمير الجماعات الإرهابية، ويستذكر مراحل سبقت هذه الفترة وقد حصل على البكالوريا وتابع دراسته بالجزائر العاصمة، لكن أجواءها لم ترقه فبقي يحن لمسقط رأسه مدينة "عين تموشنت"، وانطلاقاً من ذلك يقدم الراوي/الشخصية مثل هذا الوصف البانورامي لهذه المدينة مفضلاً إيها على الجزائر العاصمة بأجوائها الخائقة. ومن خلال الوصف التعبيري ينقل أحاسيسه التي يطبعها الإعجاب تجاه هذا الفضاء؛ فبدت الأسود النحاسية تزأر، كما بدا العمران الكولونيالي والعمارة الإسلامية محافظين على رونقهما، وكل ذلك بما يتسق مع وجهة نظره ويعكس رؤيته الذاتية.

غير أن الإشكالية الأساسية في هذا السياق تكمن في الرؤية التي يطرحها الكاتب ذاته من خلال عرضه لهذا الفضاء، إذ ما القيمة الفنية التي تترتب عن مثل هذه المفاضلة بين مدينة الجزائر العاصمة

1- احيدة العياشي: مناهات ليل الفتنة - ص 243.

ومدينة عين تموشنت، خاصة ضمن السياق العام الذي وردت فيه هذه المفاضلة وهو سياق تروي فيه الشخصية مذكراتها حول التحاقها بالجماعات الإرهابية المسلحة، إلى أن اقتنعت في الأخير بأن المصالحة هي السبيل الوحيد لفض النزاع بين النظام وتلك الجماعات. فنعتقد أن هذا الوصف البانورامي شبه مقحم اللهم إلا إذا كانت نية الكاتب التأكيد على أن العاصمة بما اكتنفها من أجواء غير إنسانية مصطنعة؛ هو ما دفع بالشخصية إلى الارتقاء بين أحضان التيارات الأصولية المتطرفة وهو طالب جامعي، ومن ثمة فحنينه الرومانسي لمدينة كـ"عين تموشنت" هو حنين لكل ما يمثل قيم التسامح والسلام.

والواقع أن تقدم أي مشهد بانورامي في الرواية، يخضع شأنه شأن العناصر الأخرى ضمن البنية السردية لرؤية محددة، هذه الرؤية التي ينبغي أن تنسجم مع واقع الشخصية الراهية وقناعاتها، وبدون ذلك يتحول الفضاء المكاني إما إلى بنية هندسية مفرغة من الدلالة، أو تُسقط عليه دلالات وأبعاد لا تنسجم مع الرؤية الذاتية للشخصية أو الموضوعية للسارد، بقدر ما تنسجم مع منظور الكاتب ذاته الذي فرض مثل تلك الرؤى وجعل شخصياته تتقمصها. مما يوحي بشكل (الرؤية من الخلف) ويكرس وجهة نظر الراوي العليم الذي يعتبر الشخصيات مجرد دمي بين يديه. ويظهر ذلك جليا من خلال الوصف البانورامي للمكان الذي قدمته الصحيفة الفرنسية "ألكسندرا" وقد اضطلعت بمهمة السرد: "قلت أنا أووف. لم تكن الرحلة مرهقة مثل المرة السابقة.. وبدا البحر كأنه صفحة زرقاء ممتدة كالرداء الخرافي على الأرض.. وظهرت الجزائر عبارة عن لوحة بيضاء متعددة الوجوه متميزة الأشكال.. ومن بعيد يبدو فندق الأوراسي كالنسر شامخ الرأس ومرتفع الصدر وعلى اليسار يعلو هبل كما يسمونه هنا مثيرا في النفس تلك الأحلام المخبونة التي سكنت الجزائر الثمانية حتى الهوس للتخلص من سنوات شبح التقشف والحماسة الثورية"¹. فالرؤية الذاتية المنبثقة عن الصحيفة الفرنسية "ألكسندرا" التي أتت إلى الجزائر لكتابة تحقيقات حول الصراع المسلح، رؤية لا تنسجم البتة مع طبيعتها؛ إذ توحي بأنها إسقاطات مباشرة لوجهة نظر الكاتب ذاته. وإلا كيف لـ"ألكسندرا" - وهي الراوية/الشخصية هنا - أن تصف الفضاء بهذا الشكل الذي ينم عن نزعة وطنية واضحة المعالم (وظهرت الجزائر لوحة بيضاء / ومن بعيد يبدو فندق الأوراسي كالنسر

1 - احيدة العياشي: مناهات ليل الفتنة - ص 263.

شامخ الرأس ومرتفع الصدر). وعلى هذا الأساس لم يوفق الكاتب في جعل مثل هذا الوصف دالا على رؤية الشخصية، ومساهما بالتالي في بنائها؛ فالوصف لدى الكاتب الواعي بفنه: "لا يأتي بلا مبرر بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر وغير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مزايا تعكس بعضها بعضا لتقدم الصورة المجسمة"¹. فطبيعة هذا الوصف البانورامي للمكان لا يمكن أن ينبثق عن وجهة نظر شخصية فرنسية تجاه الواقع الجزائري، خاصة إذا ما علمنا الدور الذي لعبته فرنسا في إذكاء نار الفتنة ديبلوماسيا وإعلاميا في مرحلة التسعينيات؛ لذلك ففندق الأوراسي لا يصح أن يشبه بالنسر الشامخ الرأس إلا من لدن شخصية ذات نزعة وطنية، وليس من منظور صحفية فرنسية تمثل مواقف بلادها، أو على الأقل لها رؤيتها الخاصة التي من المفروض أن تنسجم مع قناعاتها.

وعموما فإن الرؤية البانورامية للمكان قد انطبعت بوضوح من خلال رواية "متهات ليل الفتنة" للكاتب الجزائري "أحمد عياشي". ويبدو أن طبيعة المرحلة بما شأها من أزمة معقدة قد دفعت إلى الانفتاح على الواقع بمختلف أبعاده، وكان المكان وهو يُقدم بانوراميا وسيلة لتحقيق مثل هذا الغرض. وقد لجأ الكاتب بصفة عامة إلى تنويع الرواة، فجانب الراوي (غيري القصة) الذي يروي بضمير الغائب ثم توظيف رواة متعددين كشخصيات مشاركة يروون بضمير المتكلم وينقلون وجهات نظرهم بشكل مباشر دون وساطة الراوي العليم؛ غير أن عدم اهتمام الكاتب ببناء الشخصية، قد قاد إلى بعض التناقضات على مستوى الرؤية أو المنظور المكاني؛ حيث بدا أحيانا أن رؤية الكاتب هي المهيمنة، وبالتالي لم يوح المكان بالرؤية الذاتية للشخصية. ومع هذا كله فإن الرؤية البانورامية للمكان هي رؤية ذات سمات خاصة أسهمت وبشكل رمزي في تشريح الواقع الاجتماعي والسياسي والحضاري في الجزائر، ويمكن لرواية "متهات ليل الفتنة" أن تقدم صورة لمثل هذه الرؤية في الرواية الجزائرية عقد التسعينيات.

1- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية - ص 82.

الختام:

تنتهي هذه الأطروحة التي تبحث في الرؤية في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات إلى تحديد شامل للرؤية ضمن مستوياتها الإيديولوجية والجمالية، على اعتبار أنها مفهوم يبني عليه العالم الروائي ككل؛ فالرؤية بقدر ما تخص المنظور الفكري والفلسفي لصاحب العمل الأدبي، فهي تتسع لتشمل علاقة الراوي بكل ما يروي كونها مادة إدراكية للعالم الروائي تُقدم من نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة خاصة من خلال زاوية رؤيتها.

وانطلاقاً من هذا التصور تمّ البحث في الرؤية على المستوى الإيديولوجي، في ضوء التحولات الاجتماعية والسياسية التي مرت بها الجزائر مرحلة التسعينيات، وفي ضوء المؤثرات التاريخية بصفة عامة؛ لأن الرؤية الإيديولوجية لأي كاتب مهما حققت استقلاليتها فهي تخضع لتلك المؤثرات أو تتفاعل معها. وقد بدأت رحلة البحث تتضح في الرواية الجزائرية عن خيارات إيديولوجية جديدة منذ الثمانينيات، ولعل هذا البحث قد بدأ من قبل، لكن زخم التوجهات الاشتراكية التي كانت سائدة في السبعينيات قد ظلت موجهة للكتابة الروائية على مدار عقدين كاملين. إذن بدأت رحلة البحث مع نهاية الثمانينيات، وكان البحث في الرؤى والخيارات الإيديولوجية، وقد حتمّ هذا التحول على الكاتب طرح البدائل والتصورات، لكن ما يميز هذا الطرح أنه ابتعد في الغالب عن كل ما هو يقيني، وقد أدى انعدام هذا اليقين لدى بعض الكتاب إلى تشظي النص وانكساره على المستوى الفكري وكذا الفني.

ومع ذلك اختلفت الرؤى وتعددت بحسب قناعات وتصورات كل كاتب ودرجة وعيه بالواقع، ولاشك أن طبيعة التحولات السياسية والاجتماعية التي ميزت مرحلة التسعينيات في الجزائر قد حتمت على الكاتب اتخاذ موقف معين، قد يكون منسجماً على المستوى الإيديولوجي مع توجهاته السابقة أو قد يكون معدّلاً بشكل من الأشكال، أو قد يكون متعارضاً؛ فشيء طبيعي أن تؤدي سلسلة الانهيارات للمفاهيم التي كانت سائدة لمثل هذا الوضع الذي حتمّ على الكاتب ترميم قناعاته، أو إعادة طرح السؤال من جديد.

وهكذا وفي حدود واقع متأزم عرفته مرحلة التسعينيات، حاول الروائي الجزائري تشكيل رؤيته الإيديولوجية وضبط مساراتها ليبني على أساسها عالمه الروائي. فتشكلت على مستوى النصوص

تَمَّظَهَرَت عِدَّةٌ لِلرُّؤْيَا الإِيدِيُولُوجِيَّةِ بِقَدَرٍ مَا عَكَّسَتْ قَنَاعَاتِ الْكَاتِبِ، فَقَدْ كَانَ لِلْوَاقِعِ دَوْرٌ فِي صِيَاقِهَا: كَالرُّؤْيَا الْإِشْتِرَاكِيَّةِ، وَالرُّؤْيَا الْإِنْسَانِيَّةِ، وَالرُّؤْيَا النَّفْسِيَّةِ، وَالرُّؤْيَا الْوُجُودِيَّةِ، وَالرُّؤْيَا الدِّينِيَّةِ.

وَيُمْكِنُ الْقَوْلُ بِأَنَّ الرُّؤْيَا الدِّيمُقْرَاطِيَّةَ شَكْلٌ مِنْ أَشْكَالِ الرُّؤْيَا الَّتِي انْطَبَعَتْ مِنْ خِلَالِ بَعْضِ الرِّوَايَاتِ مَعَ نَهَايَةِ مَرَحَلَةِ الثَّمَانِيَّاتِ وَبَدَايَةِ التَّسْعِيَّاتِ وَلَعَلَّ أَهَمَّ رِوَايَةٍ عُبِرَتْ عَنْ هَذِهِ الرُّؤْيَا هِيَ رِوَايَةُ "عَزُوزُ الْكَابِرَانِ" لِلْكَاتِبِ "مَرْزَاقُ بَقَطَّاشٍ" غَيْرَ أَنَّ هَذِهِ الرُّؤْيَا لَمْ تَعْمُقْ جُذُورَهَا فِي الرِّوَايَةِ الْجَزَائِرِيَّةِ؛ وَلَعَلَّ السَّبَبَ الْجَوْهَرِيَّ فِي ذَلِكَ يَعُودُ إِلَى الْأَزْمَةِ الَّتِي عَرَفَتْهَا الْجَزَائِرُ بَعْدَ الْإِنْفِتَاحِ عَلَى التَّجَرِبَةِ التَّعْدِيدِيَّةِ مِمَّا أَدَّى إِلَى نَوْعٍ مِنَ الصَّدْمَةِ، وَبِالتَّالِي تَرَاجَعَ هَذِهِ الرُّؤْيَا فِي الرِّوَايَةِ الْجَزَائِرِيَّةِ.

وَإِتَّضَحَ بِأَنَّ الرُّؤْيَا الْإِشْتِرَاكِيَّةَ قَدْ حَاطَلَتْ الْمَحَافِظَةَ عَلَى تَمَاسُكِهَا وَاسْتِمْرَارِهَا؛ رَغْمَ الْهَزَّةِ الَّتِي تَعَرَّضَتْ لَهَا بِفَعْلِ التَّحَوُّلَاتِ وَالظُّرُوفِ الَّتِي شَابَتْ هَذِهِ الْمَرَحَلَةُ وَالَّتِي لَمْ تَكُنْ تَخْدُمُ هَذَا التَّوْجِهَ؛ مِمَّا أَفْقَدَ هَذِهِ الرُّؤْيَا الطَّابِعَ التَّفَاؤُلِيَّ الْإِسْتِشْرَافِيَّ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِ فِي مَرَاكِلَ سَابِقَةٍ، وَقَدْ انْطَبَعَ ذَلِكَ بِشَكْلٍ وَاضِحٍ فِي رِوَايَاتِ: الطَّاهِرِ وَطَارِ وَوَاسِيْنِي الْأَعْرَاجِ وَعَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ هَدُوقَةِ وَالْحَبِيبِ السَّائِحِ. كَمَا بَدَأَتْ تَحْلِيَّاتُ الرُّؤْيَا الْإِنْسَانِيَّةِ تَتَشَكَّلُ بِكَيْفِيَّةٍ أَوْ بِأُخْرَى فِي التَّسْعِيَّاتِ كَتَعْبِيرٍ عَنْ سَقُوطِ الْيَقِينِ الْإِيدِيُولُوجِيِّ؛ وَكَمَحَاوِلَةٍ لِتَقْدِيمِ بَدِيلٍ إِنْسَانِيٍّ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَجْمَعَ كُلَّ التِّيَّارَاتِ وَالطَّوَائِفِ ضَمْنَ خَانَةِ وَاحِدَةٍ، وَقَدْ يَقْضِي عَلَى الصَّرَاحِ الْقَائِمِ لِأَسْبَابِ مَصْلُحِيَّةٍ أَوْ طَائِفِيَّةٍ أَوْ دِينِيَّةٍ.

فِي حِينٍ كَانَتْ الرُّؤْيَا الْوُطْنِيَّةُ مَنْطَلَقًا أَسَاسِيًّا لِأَغْلَبِ الرِّوَايَاتِيْنَ الْجَزَائِرِيِّينَ فِي التَّسْعِيَّاتِ؛ بِاعْتِبَارِ أَنَّ الْوُطْنَ ظَلَّ الثَّابِتَ الْوَحِيدَ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهِمْ جَمِيعًا، خَاصَّةً وَهُوَ يَتَعَرَّضُ لِهَزَاتٍ بِفَعْلِ عَوَامِلٍ دَاخِلِيَّةٍ وَمُؤَامِرَاتٍ خَارِجِيَّةٍ.

وَقَدْ دَفَعَتْ هَذِهِ الْمَرَحَلَةُ بِمَا شَهِدَتْهُ مِنْ أَزْمَاتٍ بَعْضُ الرِّوَايَاتِيْنَ إِلَى الْإِنْكَفَاءِ فِي حُدُودِ عَوَالِمِهِمُ الذَّاتِيَّةِ وَهُوَاجِسِهِمُ الْخَاصَّةِ، فَعَكَّسَتْ رِوَايَاتُهُمْ نَوْعًا مِنَ الرُّؤْيَا النَّفْسِيَّةِ الْمَغْرَقَةِ فِي الْعُقْدِيِّ وَالْجِنْسِيِّ؛ كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي كِتَابَاتِ رَشِيدِ بُوْجَدْرَةَ وَفَضِيلَةَ الْفَارُوقِ، وَإِنْ لَمْ تَحُلْ هَذِهِ الرُّؤْيَا وَلَوْ بِشَكْلٍ مَحْدُودٍ مِنَ الْإِنْفِتَاحِ عَلَى الْوَاقِعِ.

وقد انفرد الكاتب "بشير مفتي" في روايته "شاهد العتمة" بنوع من الرؤية الوجودية، وقد تميزت بأنها رؤية عدمية عبثية يطغى عليها الطابع السوداوي التشاؤمي، قد تكون وليدة مؤثرات ذاتية وموضوعية.

كما تجلّت الرؤية الدينية لدى الكاتب "عيسى لحيلح" في روايته "كرّاف الخطايا"؛ وهي رؤية وإن كانت منطلقاً تتبنى المرجعيات الإسلامية في طرح منظورها إلا أنها عبّرت عن بحمل التناقضات المحكومة بواقع اجتماعي متأزم.

وبتحديدنا لمختلف مظهرات الرؤية الإيديولوجية تم الانتقال إلى تناول الرؤية في علاقاتها بصيغ الخطاب، من خلال المستوى التعبيري الذي عرّفه "بوريس أوسبنسكي" بأنه يخص العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات وتأخذ هذه العلاقات وجهتين أساسيتين: في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي، فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها، في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية، وفي الثانية يأخذ وضع المقرّر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، لأن الراوي هنا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح.

وقد أوضحنا على مستوى الطرح النظري؛ بأن الرؤية التعبيرية لا يمكن حصرها في حدود العلاقة التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، فأى موضوع روائي لديه القدرة على أن يكشف عن تعدد لساني، وعن كثرة من الطرق، ففيه تتحاور مجموعة من الأصوات ويبرز داخلها بالضرورة صوت ورؤية الكاتب. فصوت الكاتب وكذا صوت الشخصيات، ليست مجرد أغراض لسانية أو عناصر تجريدية لأن الخطاب بمحمولاته الفكرية غني بالدلالات، وقصره على المعنى المحايد للملفوظ إنما هو خروج عن حقيقته الجوهرية. لذلك فالمفهوم التقليدي للأساليب، الذي ينظر إلى أشكال الخطاب على أنها تمثل وحدات منفصلة، بحيث لا يمثل كل صوت إلا حدود الدائرة المغلقة لصاحبه، وفي كثير من الأحيان بمعزل عن الفهم الكلي لمجموع العمل، مفهوم يظل قاصراً وسطحياً في ذات الوقت.

وتأسيساً على ذلك توصلنا إلى أن مختلف أشكال صيغ الخطاب (مباشرة أو غير مباشرة أو مختزلة) قد أحالت ضمن الإطار العام من خلال أنماط تشكيلها وعرضها لرؤية الكاتب ذاته. فقد

وظف الكاتب "جيلالي خلاص" في روايته "الحب في المناطق المحرمة" صيغة الخطاب المباشر كرؤية سردية عبرت عن رؤية الشخصيات التي تصدر عن قناعات وطنية، بينما غُيِّب بالمقابل صوت التيارات الأصولية التي تميزت -من وجهة نظره- بالتطرف فكانت روايته رواية مناجاتية صادرة عن رؤية إيديولوجية حاول الكاتب تضمينها؛ من خلال مختلف الأشكال الصيغية على مستوى الخطاب السردى ككل.

وإذا كان الخطاب المباشر عادة ما يكون المنطلق والمحور الذي تتوزع حوله الخطابات الأخرى، فإن للخطاب غير المباشر دواعيه وهو يشغل حيزاً هاماً في مجال السرد الروائي، وهو خاضع من دون شك لخلفيات تنطلق من علاقة الراوي بما يروي وضمن الإطار العام خاضع لرؤية الكاتب. فالخطاب غير المباشر كما رأينا من خلال رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار يُسخر في كل مرة كرؤية متصلة بالطرح الإيديولوجي العام الذي يسعى الكاتب إلى ترسيخه، ولا يوظف لمجرد التنويع الصيغي؛ فيتحول على هذا الأساس إلى رؤية بقدر ما هو تقنية تؤدي إلى التداخل بين صوتين، بالنظر إلى التوافق الذي قد يعقده الراوي مع صوت الشخصية لتحقيق شكل "الرؤية مع". وإذا كان من الشائع أن يتلبس خطاب الراوي خطاب الشخصية من خلال الحكي بضمير الغائب ويكون حينئذ الخطاب مسروداً، فقد تعدى الأمر ذلك، في معظم الحالات، حين تعلق الأمر بنقل صوت الشخصية المحورية باعتباره يمثل في الواقع رؤية الكاتب في الرواية.

ويخضع الخطاب المختزل عادة لمنظور الراوي، ويُعد توظيفه شكلاً من أشكال "الرؤية من الخلف"، غير أن الأمر يختلف من الصيغة التي تعتمد السرد بضمير الغائب من خلال راوٍ غيري، أو صيغة أخرى تعتمد السرد بضمير المتكلم من خلال الراوي/الشخصية. وعموماً فإن اختزال الخطاب أمر تتطلبه كل الأنماط السردية لدواعٍ متعددة؛ لعل أهم هذه الدواعي التصرف في أقوال الغير لمقاصد تستجيب لرؤية الراوي.

وبالانطلاق من النصوص الروائية أمكن ملاحظة أن الخطاب المختزل كانت لديه القدرة على عرض وجهات نظر الغير حتى وإن ظل محفوفاً ومؤطراً بخطاب الراوي، ومن ثمة نشأ عن ذلك نوع من التنويع الصوتي، والتعدد على مستوى وجهات النظر. كما غدت الصيغة المختزلة وسيلة لكثيف الخطاب وتعميق دلالاته، ولم تكن في كل الحالات وسيلة للتسريع وتجاوز ما هو غير هام.

وفي إطار تناولنا للرؤية الذاتية والموضوعية أو ما يطلق عليه "بوريس أوسبنسكي" المنظور النفسي؛ أوضحنا بأن هذه الرؤية تخص الطريقة التي يصوغ بها الكاتب بناءه القصصي، فقد يبنى أحداثه وشخصياته انطلاقاً من رؤية ذاتية (من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات) أو يعرض الأحداث والشخصيات انطلاقاً من رؤية موضوعية (رؤية الراوي)، أو قد يلجأ إلى استخدام الطريقتين معاً.

وقد انتهى البحث من خلال النماذج الروائية المدروسة لمرحلة التسعينيات؛ إلى أن هذا النوع من المنظور بقدر ما وُظف كتقنية، إلا أنه عكس رؤية الكاتب بإزاء الواقع الاجتماعي والسياسي. فالعالم الموصوف قد تحول إلى شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي؛ فقد وُظفت الرؤية الذاتية لغرض الوصف بأشكاله المتعددة، كوصف الأفضية التي تدور بها الأحداث، وقد أضفى هذا النوع من الرؤية الطابع التعبيري على الوصف القائم على نقل عناصر الفضاء من خلال وجهة نظر الشخصية، الأمر الذي كرّس طغيان الرؤية الذاتية على حساب الرؤية الموضوعية.

كما حددت الرؤية الذاتية منظوراً معيناً للعالم، وأسهمت على مستوى آخر في تحقيق الإيهام الواقعي ذلك لأن وجهة النظر عندما تكون مثبتة في وعي شخصية ما، فإن القارئ يشعر أنه يعيش تجربة انعكاس العالم في ذهن حدوده هي حدود ذهن القارئ، فيمكن في هذه الحالة أن يكون لقوة الوهم مقابل؛ هو تقليص معتبر لحقل الرؤية. وقد انعكس ذلك في جلّ الروايات التي كتبت في هذه المرحلة، ولعل أبرز نموذج مثل هذا التوجه؛ رواية "سيدة المقام" للكاتب "واسيني الأعرج"، وبروز الرؤية الذاتية في هذه الرواية وغيرها، إنما هو تعبير عن رد فعل إزاء تحولات الواقع، حيث اتفارت أغلب اليقينيات بعد أن تمّ خلخلة جميع البنيات الاجتماعية. لذلك هيمن الأسلوب المونولوجي كشكل من أشكال الرؤية الذاتية الداخلية، مما أتاح للراوي/الشخصية أن يعرض أفكاره بكل حرية، كما أتاح له التعليق، مضافاً على العالم الخارجي مشاعره ورؤيته الخاصة.

كما انعكس هذا الأسلوب في رواية "الرعدة" لأمين الراوي؛ هذه الرواية التي يقوم بسردها راو/شخصية من خلاله انطبعت محددات العالم المحيط به، حيث غدا شخصية عاكسة لمحمل الأحداث والوقائع المُشكّلة للفضاء التخيلي. وقد اتضح بأن هيمنة الرؤية الذاتية قد عبّرت عن

وعى الكاتب الجزائري- في مرحلة التسعينيات- بالأزمة على المستوى السياسي والاجتماعي والحضاري وما استتبع ذلك من فشل في التحديث؛ وهو ما جعل الرؤية تجاه الواقع الخارجي رؤية ذاتية انتقادية رافضة لعنصر الثبات بل ورافضة لشكل الواقع ككل.

أما الرؤية الموضوعية فقد اعتمدها بعض الكتاب الذين بقوا أوفياء للنمط الكلاسيكي على مستوى أساليب السرد ومن بينهم الكاتب "محمد مفلح" حيث يلجأ إلى تقنية السرد بضمير الغائب، وهي تقنية أخذت تتراجع بشكل لافت في التسعينيات، إذ ساد النمط السير/ذاتي لدواع موضوعية وفنية. فالكاتب يظل وفيا لمنهجه التقليدي في الكتابة حيث يتولى الخطاب سارد معلوم هو الكاتب ويتجه به إلى مستقبل معلوم هو القارئ، ويستخدم في صياغته ضمير الغائب الذي يجعل من الرؤية من الخلف يبدو فيها الراوي ذلك المتفوق على شخصيات الرواية والقارئ في الآن ذاته، بما يمتلكه من معرفة كاملة، وهو ما يتيح له الهيمنة على عالم الرواية.

أما الكاتب "رشيد بوجدره" فهو وإن وظف الرؤية الموضوعية في رواية "الانبهار" وبأر المنظورات على مستوى الراوي الغيري الذي يسرد بضمير الغائب مما كرس شكل الرؤية من الخلف، إلا أنه تمكن في أحيان كثيرة من التضييق في مجال الرؤية؛ مما أوحى بتذويت الرؤية وأدى إلى تقديم لوحات ذات طابع تعبري أغنت الوصف بالدلالات.

بالإضافة إلى ما سبق تناولنا بالدراسة الرؤية على مستوى الزمان حيث أوضحنا بأن تشكيل الزمن في الخطاب الروائي يظل خاضعا لرؤية الكاتب على أساس أنه هو الذي يتحكم في عرض الأحداث وفق نسق معين يختلف بالضرورة عن النسق الواقعي، فالرواية بشكل عام بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي. والواقع أن زمن النص يبقى خاضعا دوما لواقعه الخاص، وهو واقع إيهامي بالدرجة الأولى وارتكانا لهذه الإيهامية يكون صعبا وحتى مستحيلا تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مستمر، فالإشكاليات الزمنية تغدو بشكل خاص معقدة في حالة التخيل، وهو ما يدعو بالدرجة الأولى إلى ضرورة التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب أو النص؛ ومن ثمة فعملية تخطيط القصة ستخضع بالضرورة لرؤية الراوي ومن خلفه الكاتب.

ومن أجل الإلمام بمختلف الحقائق المتعلقة بالرؤية الزمنية توصلنا إلى معالجة هذا المكوّن ضمن مستواه الأفقي من خلال الرؤية المشهّدية والوصفية، وكذا مستواه العمودي من خلال الرؤية الاستذكارية والاستشرافية.

وقد أوضحنا عند دراستنا للرؤية المشهّدية بأنّ المشهّد إنّما يجسّد نوعاً من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهو يُوظّف عادةً للتركيز على اللحظات الأكثر درامية، والأكثر تعبيراً على الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والفكرية. وهو وإنّ وظف عند كاتب كـ"واسيني الأعرج" في روايته "حارسه الظلال" لنقل خطاب الشخصيات، وبالتالي أمكن التعبير عن رؤية كلّ شخصيّة من خلاله، إلّا أنّه يظلّ في ذات الوقت خاضعاً لصوت الراوي بما يُمكن أن تتيحه مصاحبات الخطاب أو التعليقات التي توطّر حوار الشخصيات أو تتخلّلها؛ وكل ذلك إنّما يُحيل إلى التزام الكاتب بمنطلقاته وبرؤاه حول الواقع السياسي والاجتماعي في الجزائر في مرحلة التسعينيات.

وقد اتخذت الرؤية الوصفية في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات من الوصف المسرّد سبيلاً لها، مما جعل الوصف ملازماً للحدث، أو منبثقاً من بؤرة معينة أكسبته تلاهما مع الشخص أو مع منظور الراوي/الشخصية للعوامل الموصوفة، وبهذا الشكل هيمن الوصف الانتقائي على حساب الوصف الاستقصائي، والوصف التعبيري على حساب الوصف الموضوعي أو التصنيفي، وبدأ وصفاً مُبّاراً منطلقاً من الرؤية الذاتية للشخصيات. ورغم طغيان الحدث وانحسار مجال الوقفة الوصفية، إلّا أنّ الوصف قد عبّر بكيفية رمزية عن الرؤى الفكرية التي تعكس توجهات وقناعات الروائي الجزائري بصفة عامة.

أما فيما يتعلق بالاستدكار فقد أوضحنا، بأنّه اكتسب كتنقية موقعاً محورياً في الرواية الحديثة؛ نظراً لبروز الاهتمام أكثر بالعالم الداخلي للشخصيات، بالإضافة إلى رغبة الكاتب المعاصر في عدم الالتزام بمسار زمني واحد. ولاشك أنّ تقنية الاستدكار ظلت تقنية أساسية في الرواية الجزائرية، ولعل مرحلة التسعينيات قد فرضت هذه التقنية بشكل أوسع، على أساس الصدمة التي أصابت الكتاب في واقعهم الراهن، فكان عليهم البحث في جذور الأزمة الممتدة في الماضي، أو اتخاذ الماضي منطلقاً لاستلهام النموذج الذي قد يساعد على الإجابة عن معضلات العصر.

وفيما يتعلق بالاستشراف فقد وُظف في الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينيات باعتباره تطلعا باتجاه المستقبل، فهو رؤية تعكس منظور الراوي أو الشخصيات، ويمكن القول بأن الرواية الجزائرية وهي تبحث عن البديل للواقع المتردي خاصة في التسعينيات قد ظلت رواية استشرافية، فهي بقدر ما وصفت الواقع قد استشرفت المستقبل بما يستجيب لتطلعات الكاتب ويتماشى مع رؤيته.

وبالانتقال إلى دراسة الرؤية على مستوى المكان، تم الانطلاق من كون الفضاء المكاني داخل النص عبارة عن شبكة من العلاقات بين الأماكن والشخصيات والأحداث، وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة (منظور الراوي، منظور الشخصيات) ويتعدى ذلك إلى منظور القارئ وهو يبنى عالمه الذهني انطلاقا من النص وتفاعلا معه. ولما كان الفضاء المكاني هو العمل الروائي في كليته بكل خطوطه البارزة والخفية، فلا يمكن أن تتشكل هذه الخطوط لتخلق الصورة الكلية، إلا إذا كانت مجتمعة ضمن تصور محدد؛ ومن ثمة وجب الحديث عن إيديولوجية الوصف، لأن الوصف لا يمكن أن يكون بريئا، أو غاية في حد ذاته، إنما يظل دوما خاضعا لمقاصد الكاتب مُعلنة كانت أم خفية.

وانطلاقا من ذلك وضّح البحث بأن المكان في الرواية الجزائرية في التسعينيات لم يكن مجرد إطار هندسي، بل خضع لرؤية نقلته من مستواه المجرد إلى مستوى آخر مؤنس، يحمل في طياته أبعادا اجتماعية وإنسانية. وقد انفتحت الرواية الجزائرية في التسعينيات على حقيقة التحولات التي شهدتها المرحلة، وهي تحولات سياسية واجتماعية تكاد تكون جذرية، دعت إلى إعادة النظر في يحمل المسلمات فيما هو راهن وتاريخي؛ لهذا سخر الروائي الجزائري مختلف الأدوات لتشريح الواقع المعقد، موظفا مختلف أنماط المكان وما اتصل به من أساليب الوصف المتعددة للتعبير عن رؤيته.

وعموما فقد حاولنا بصفة عامة الكشف من خلال هذا البحث عن مختلف مظهرات الرؤية في الرواية الجزائرية من (1990 إلى 2000)؛ وقد توصلنا إلى أن الروائي الجزائري وفي هذه المرحلة التي شهدت تحولات هامة، قد تفاعل مع الواقع ولم يكتف بتصويره بشكل فوتوغرافي وإنما شكّله انطلاقا من رؤيته الخاصة، مُسخرًا مختلف العناصر والأدوات التي من شأنها التعبير عن هذه الرؤية ضمن أطرها الجمالية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ المصادر:

- 1- ابن هدوكة (عبد الحميد): غدا يوم جديد- مطبعة أمزيان- الجزائر(د-ت).
- 2- الأعرج (واسيني): سيدة المقام- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- الجزائر- الطبعة الثانية1997.
- 3- الأعرج (واسيني): حارسه الظلال- منشورات الفضاء الحر- الجزائر2001.
- 4- الأعرج (واسيني): ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)- ورد للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق- الطبعة الثانية2008.
- 5- بقطاش (مرزاق): عزوز الكابران- مطبعة دار البعث- قسنطينة- الجزائر1989.
- 6- بقطاش (مرزاق): دم الغزال- دار القصبة للنشر- الجزائر2002.
- 7- بوجدره (رشيد): تميمون- المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار- الجزائر- الطبعة الثانية2002.
- 8- بوجدره (رشيد): الانبهار- منشورات الاختلاف- الجزائر- الطبعة الأولى2002.
- 9- خلاص (حيلالي): الحب في المناطق المحرمة- دار الجديد- الجزائر2000.
- 10- الزاوي (أمين): الرعشة- منشورات الاختلاف- الجزائر- الطبعة الثانية2005.
- 11- الزاوي (أمين): يصحو الحرير- دار الغرب للنشر والتوزيع- وهران (الجزائر)- الطبعة الأولى2002.
- 12- السائح (الحبيب): تماسخت (دم النسيان)- دار القصبة للنشر- الجزائر2002.
- 13- سعدي (إبراهيم): فتاوى زمن الموت- منشورات التبيين الجاحظية- الجزائر1999.
- 14- العياشي (احميدة): متاهات ليل الفتنة- منشورات البرزخ- الجزائر2000.
- 15- الفاروق (فضيلة): اكتشاف الشهوة- رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- الطبعة الثانية2006.
- 16- خيلج (عيسى): كرفاف الخطايا: مطبعة المعارف- عنابة(الجزائر)- الطبعة الأولى2002.

- 17- مستغامي (أحلام): فوضى الحواس - منشورات ANEP - الجزائر 2004.
- 18- مفتي (بشير): شاهد العتمة - منشورات البرزخ - الجزائر 2002.
- 19- مفلح (محمد): الوسوس الغريبة - دار الحكمة للنشر والترجمة - الجزائر 2005.
- 20- وطار (الطاهر): الشمعة والدهاليز - المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - وحدة الرغبة - الجزائر 2004.
- 21- وطار (الطاهر): الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي - منشورات التبين الجاحظية - الجزائر 1999.

ثانيا/ المراجع باللغة العربية:

- 1- ابن جمعة (بوشوشة): اتجاهات الرواية في المغرب العربي - المغاربية للطباعة والنشر والإشهار تونس - الطبعة الأولى 1999.
- 2- ابن خليفة (مشرقي): سلطة النص - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2000.
- 3- أحمد قاسم (سيزا): بناء الرواية: الهيئة المصرية العامة - القاهرة 1984.
- 4- أبو عوف (عبد الرحمن): الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر 1991.
- 5- أبو عوف (عبد الرحمن): القمع في الخطاب الروائي العربي - مركز القاهرة لدراسة حقوق الإنسان - القاهرة 1999.
- 6- أبو عوف (عبد الرحمن): قراءة في الكتابات الأنثوية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2001.
- 7- أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية 1978.
- 8- أمتصور (محمد): استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة - شركة النشر والتوزيع المدارس - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2006.
- 9- الباردي (محمد): الرواية العربية والحداثة - دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع - اللاذقية (سوريا) - الطبعة الأولى 1994.

- 10- الباردي (محمد): إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2000.
- 11- بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي- المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1990.
- 12- بدوي (محمد): الرواية الحديثة في مصر- (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 2006.
- 13- بغورة (الزواوي): الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس- دار القصبة للنشر- الجزائر 2003.
- 14- بقطاش (مرزاق): الكتابة بالزيت- مطبعة لافوميك- الجزائر 1990.
- 15- بلحسن (عمار): الأدب والإيديولوجيا- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1984.
- 16- بوجاه (صلاح الدين): الشيء بين الوظيفة والرمز- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- المغرب- الطبعة الأولى 1993.
- 17- بوطاجين (السعيد): السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الحديث)- منشورات الاختلاف- الجزائر- الطبعة الأولى 2005.
- 18- التلاوي (محمد نجيب): وجهة النظر في رواية الأصوات العربية- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1999.
- 19- حسين (حمدي): الرؤية السياسية في الرواية الواقعية- مكتبة الآداب- القاهرة- الطبعة الأولى 1994.
- 20- حمدي (أحمد): جذور الخطاب الإيديولوجي- دار القصبة للنشر- الجزائر 2001.
- 21- حيدر (عبد السلام): الأصول في الرواية- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- الطبعة الأولى 2003.
- 22- حرب (علي): أوهام النخبة أو نقد المثقف- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت- الطبعة الثانية 1998.
- 23- الحسيب (عبد المجيد): حوارية الفن الروائي- مطبعة آنفو/برانت- المغرب 2007.
- 24- خليل (خليل أحمد): المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع- دار الحداثة- بيروت- الطبعة الأولى 1984.

- 25- الخطيب (محمد كامل) / عيد (عبد الرزاق): عالم حنا مينه الروائي - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى 1997.
- 26- الخطيب (محمد كامل): تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم) - الدار الوطنية الحديثة - دمشق - الطبعة الثانية 1999.
- 27- الخبو (محمد): مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية - دار نهي للطباعة والنشر - تونس - الطبعة الأولى 2006.
- 28- الخبو (محمد): الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة - صامد للنشر والتوزيع - صفاقص (تونس) - الطبعة الأولى 2003.
- 29- رشدي (رشاد): فن القصة القصيرة - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية 1975.
- 30- رشيد (أمينة): تشظي الزمن في الرواية الحديثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1998.
- 31- الزاهي (فريد): النص والجسد والتأويل - أفريقيا الشرق - المغرب 2003.
- 32- زايد (عبد الصمد): مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة - الدار العربية للكتاب - ليبيا/تونس 1988.
- 33- الزمرلي (فوزي): شعرية الرواية العربية - (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها) - مؤسسة القدوس الثقافية - دمشق 2007.
- 34- الزين (محمد شوقي): إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة والمثقف) - منشورات الاختلاف - الجزائر - الطبعة الأولى 2005.
- 35- سركيس (إحسان): الأدب والدولة - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1977.
- 36- السعافين (إبراهيم): الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا) - دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان (الأردن) - الطبعة الأولى 1966.
- 37- سليمان (نبيل): وعي الذات والعالم - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - الطبعة الثانية 2001.
- 38- سليمان (نبيل): أسئلة الواقعية والالتزام - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - الطبعة الرابعة 2005.

- 39- سليمان، نبيل (ومجموعة من الكتاب): خصوصية الرواية العربية- دار الينايع- دمشق الطبعة الأولى 2007.
- 40- السماوي (أحمد): فن السرد في قصص طه حسين- كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص- تونس- الطبعة الأولى 2002.
- 41- سويدان (سامي): أبحاث في النص الروائي العربي- دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت- الطبعة الأولى 2000.
- 42- سويدان (سامي): المتاهة والتمويه في الرواية العربية- دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت- الطبعة الأولى 2006.
- 43- سوييف (مصطفى): الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)- دار المعارف- القاهرة- الطبعة الرابعة 1981.
- 44- شاهين (سمير الحاج): لحظة الأبدية (دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى 1980.
- 45- الشحات (محمد): سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1967)- شركة الشرق الأوسط للطباعة- الأردن- الطبعة الأولى 2006.
- 46- شحيد (جمال): في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)- دار ابن رشد- بيروت- الطبعة الأولى 1982.
- 47- شريط (عبد الله): مع الفكر السياسي الحديث والمجهود الإيديولوجي في الجزائر- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1986.
- 48- شكري (غالي): معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة العذاب)- دار الآفاق- بيروت- الطبعة الثانية 1980.
- 49- صالح (صلاح): قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر- دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة- الطبعة الأولى 1997.
- 50- الصميلي، حسن (ومجموعة من الكتاب): الرواية المغربية.. أسئلة الحداثة- النجاح الجديدة- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1996.
- 51- العالم (محمود أمين): تأملات في عالم نجيب محفوظ- هيئة التأليف والترجمة- القاهرة 1970.

- 52- عباس (إبراهيم): الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) - دار الرائد للكتاب - الجزائر - الطبعة الأولى 2005.
- 53- عبد السلام (فاتح): الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1999.
- 54- عبد العظيم (صالح سليمان): سوسيولوجيا الرواية السياسية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر 1998.
- 55- عبد المعطي (عفاف): السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع) - رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة الأولى 2007.
- 56- عبد المطلب (محمد): بلاغة السرد النسوي - الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة - القاهرة - الطبعة الأولى 2007.
- 57- عثمان (بدري): بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ - دار الحداثة - بيروت - الطبعة الأولى 1986.
- 58- عرفات (شعبان): رؤية الواقع في الرواية المصرية الجديدة - مكتبة الآداب - القاهرة - الطبعة الأولى 2005.
- 59- العروي (عبد الله): مفهوم الإيديولوجيا - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1983.
- 60- عصفور (جابر): زمن الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - الطبعة الثانية 2000.
- 61- عصفور (جابر): مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر) - دار الفارابي - لبنان - الطبعة الأولى 2003.
- 62- العلام (عبد الرحيم): الفوضى الممكنة (دراسات في السرد العربي الحديث) - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء 2001.
- 63- علوش (سعيد): الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي - دار الكلمة للنشر - بيروت - الطبعة الثانية 1981.
- 64- العمامي (محمد نجيب): الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس) - دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - تونس - الطبعة الأولى 2001.

- 65- العمامي (محمد نجيب): في الوصف بين النظرية والنص السردي- دار محمد علي للنشر- تونس- الطبعة الأولى 2005.
- 66- عودة (ناظم): نقص الصورة (تأويل بلاغة السرد)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى 2003.
- 67- عوض (ريتا): أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى 1979.
- 68- العوفي (نجيب): مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)- المركز الثقافي العربي- لبنان/المغرب- الطبعة الأولى 1987.
- 69- عيد (عبد الرزاق) / عبد الجبار (محمد): الديمقراطية بين العلمانية والإسلام- دار الفكر- سوريا- الطبعة الأولى 2000.
- 70- العيد (بمعى): الكتابة تحول في التحول- دار الآداب- بيروت- الطبعة الأولى 1993.
- 71- العيد (بمعى): في معرفة النص- دار الآداب- بيروت- الطبعة الرابعة 1999.
- 72- العيد (بمعى): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- دار الفارابي- بيروت- الطبعة الثانية 1999.
- 73- غلاب (جمال): مقاربات في جماليات النص الجزائري- اتحاد الكتاب الجزائريين- الجزائر- الطبعة الأولى 2002.
- 74- غليون (برهان): اغتيال العقل- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالرغاية- الجزائر 1990.
- 75- فاسي (مصطفى): دراسات في الرواية الجزائرية- دار القصبة للنشر- الجزائر 1999.
- 76- فضل (صلاح): أساليب السرد في الرواية العربية- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة 1995.
- 77- قطب (سيد): في التاريخ فكرة ومنهاج- دار الشروق- القاهرة- الطبعة السادسة 1983.
- 78- قطب (محمد): هل نحن مسلمون: دار الشروق- القاهرة 1988.
- 79- القرضاوي (يوسف): الإسلام والعلمانية وجهها لوجه- مكتبة رحاب- الجزائر- الطبعة الأولى 1989.
- 80- القصراوي (مها حسن): الزمن في الرواية العربية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى 2004.

- 81- كرام (زهور): السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب) - شركة النشر والتوزيع - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2004.
- 82- الكردي، عبد الرحيم (ومجموعة من الكتاب): شعرية طه وادي - مكتبة الآداب - القاهرة - الطبعة الأولى 2006.
- 83- الكردي (عبد الحميد): الراوي والنص القصصي - دار النشر للجامعات - القاهرة - الطبعة الثانية 1996.
- 84- لحمداني (حميد): الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الأولى 1985.
- 85- لحمداني (حميد): النقد الروائي والإيديولوجيا - المركز الثقافي العربي - بيروت - الطبعة الأولى 1990.
- 86- لحمداني (حميد): بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر - بيروت/الدار البيضاء - الطبعة الثانية 1993.
- 87- المالكي (عبد الحكيم سليمان): آفاق جديدة في الرواية العربية - دار الثقافة والإعلام - الإمارات العربية المتحدة - الطبعة الأولى 2006.
- 88- مبروك (مراد عبد الرحمن): بناء الزمن في الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1998.
- 89- المحادين (عبد الحميد): التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1999.
- 90- المديني (أحمد): أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1985.
- 91- المديني (أحمد): تحت شمس النص (دراسات في السرد العربي الحديث) - دار الثقافة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 2002.
- 92- المرزوقي (سمير)/شاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة - الدار التونسية للنشر - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر (د-ت).
- 93- مرعي (فؤاد): مقدمة في علم الأدب - دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - الطبعة الأولى 1981.

- 94- مسباغي (محمد): التحليل النفسي للرواية- دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر 2009.
- 95- مطر، أحمد (ومجموعة من الكتاب): أفق التحولات في الرواية العربية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت 2003.
- 96- معتصم (محمد): الرؤية الفجائية- منشورات الاختلاف- الجزائر- الطبعة الأولى 2003.
- 97- معتصم (محمد): النص السردي العربي الصيغ والمقومات- شركة النشر والتوزيع المدارس- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 2004.
- 98- معوشي (عبد الوهاب): تفكيرات في الجسد الجزائري الجريح- منشورات الاختلاف- الجزائر- الطبعة الأولى 2001.
- 99- مكّي (الطاهر أحمد): القصة القصيرة (دراسات ومختارات)- دار المعارف- القاهرة- الطبعة الثانية 1978.
- 100- المودودي (أبو الأعلى): نحن والحضارة الغربية- دار الشهاب للطباعة والنشر- باتنة (الجزائر) 1988.
- 101- نجم (محمد يوسف): فن القصة- دار الثقافة- بيروت (د-ت).
- 102- نجمي (حسن): شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)- المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء- الطبعة الأولى 2000.
- 103- نشأت (كمال): في النقد القصصي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 2007.
- 104- النصير (ياسين): إشكالية المكان في النص الأدبي- دار الرشيد- بغداد- الطبعة الأولى 1986.
- 105- هلال (عبد الناصر): آليات السرد في الشعر العربي المعاصر- مركز الحضارة العربية- القاهرة- الطبعة الأولى 2006.
- 106- هلسا (غالب): قراءات في أعمال يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينه- دار ابن رشد- بيروت (د-ت).
- 107- الهواري (أحمد إبراهيم): نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر- دار المعارف- القاهرة- الطبعة الأولى 1978.

- 108- وادي (طه): الرواية السياسية- الشركة المصرية العالمية للنشر لوئحمان- مصر- الطبعة الأولى 2003.
- 109- الوافي (عبد الرحمن): مدخل إلى علم النفس- دار عودة للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر 2008.
- 110- يس (السيد): التحليل الاجتماعي للأدب- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة 1970.
- 111- يعقوب (ناصر): الرؤية والتشكيل- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى 2001.
- 112- يقطين (سعيد): القراءة والتجربة (حول التحريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)- دار الثقافة- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1985.
- 113- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي- بيروت / الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1989.

ثالثا/ المراجع المترجمة:

- 1- ابن نبي (مالك): شروط النهضة- ترجمة (عمر كامل مسقاوي/عبد الصابور شاهين)- مطبعة النخلة بوزريعة- الجزائر- الطبعة الرابعة 1987.
- 2- ألبيريس (ر.م): الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين- ترجمة (جورج طرابيشي)- منشورات عويدات- لبنان- الطبعة الأولى 1965.
- 3- إمبرت (إنريكي أندرسون): القصة القصيرة النظرية والتقنية- ترجمة (علي إبراهيم منوفي)- الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية- مصر 2000.
- 4- أركون (محمد): أين هو الفكر الإسلامي المعاصر- ترجمة (هاشم صالح)- دار الساقى- بيروت- الطبعة الثانية 1955.
- 5- أركون (محمد): العلمنة والدين (الإسلام المسيحية الغرب)- ترجمة (هاشم صالح)- دار الساقى- بيروت- الطبعة الثالثة 1993.

- 6- أركون(محمد): قضايا في نقد العقل الديني- ترجمة وتعليق(هاشم صالح)-دار الطليعة-بيروت-
الطبعة الثالثة2004.
- 7- أوسبنسكي، بوريس (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير-
ترجمة (ناجي مصطفى)- منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء- الطبعة
الأولى1989.
- 8- إيجيلتون(تيري): النقد والأيدولوجيا- ترجمة(فخري صالح)- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة-
الطبعة الأولى2005.
- 9- باختين (ميخائيل): الملحمة والرواية- ترجمة (جمال شحيد)- معهد الإنماء العربي- بيروت-
الطبعة الأولى1982.
- 10- باختين (ميخائيل): الماركسية وفلسفة اللغة- ترجمة (محمد البكري/ يحيى العيد)- دار توبقال
للنشر- الدار البيضاء- الطبعة الأولى1986.
- 11- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي- ترجمة (محمد برادة)- دار فكر للدراسات والنشر
والتوزيع- القاهرة/باريس- الطبعة الأولى1987.
- 12- بارت (رولان): درجة الصفر للكتابة- ترجمة (محمد برادة)- دار الطليعة للطباعة والنشر-
الرباط- الطبعة الأولى1980.
- 13- باشلار (غاستون): جدلية الزمن- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ديوان
المطبوعات الجامعية- الجزائر1983.
- 14- باشلار (غاستون): جماليات المكان- ترجمة (غالب هلسا)- المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر والتوزيع- بيروت- الطبعة الثانية1984.
- 15- بوتور (ميشال): نخوت في الرواية الجديدة- ترجمة (فريد أنطونيوس)- منشورات عويدات-
بيروت/باريس- الطبعة الثالثة1986.
- 16- تودوروف (تزفيتان): ميخائيل باختين .. المبدأ الحوارية- ترجمة (فخري صالح)- المؤسسة
العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الثانية1996.
- 17- جينيت (جيرار): خطاب الحكاية- ترجمة (محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي)-
منشورات الاختلاف- الطبعة الثالثة2003.

- 18- جنيت (جيرار): عودة إلى خطاب الحكاية- ترجمة (محمد معتصم)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت- الطبعة الأولى 2000.
- 19- داوسن (س.و): الدراما والدرامية- ترجمة (جعفر صادق الخليلي)- منشورات عويدات- بيروت- الطبعة الأولى 1980.
- 20- زبما (بيير): النقد الاجتماعي ترجمة (عايدة لطفي)- دار الفكر للدراسات- القاهرة 1991.
- 21- سارتر، جان بول (ومجموعة من الكتاب): معنى الوجودية - منشورات دار الحياة- بيروت 1967.
- 22- سوتشكوف (بوريس): المصائر التاريخية للواقعية- ترجمة (محمد عيتاني، أكرم الرافعي)- دار الحقيقة- بيروت 1974.
- 23- غولدمان، لوسيان (ومجموعة من الكتاب): ترجمة (محمد سبيلا)- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- الطبعة الأولى 1984.
- 24- فاليط (بيرنار): النص الروائي: تقنيات ومناهج- ترجمة (رشيد بن جدو)- مطبعة ساليكراف- المغرب- الطبعة الأولى 1999.
- 25- فرويد (سيغموند): قلق في الحضارة- ترجمة (جورج طرابيشي)- دار الطليعة- بيروت- الطبعة الرابعة 1994.
- 26- فوكو (ميشال): حفریات المعرفة- ترجمة (سالم يفوت)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1986.
- 27- فيشر (إرنست): ضرورة الفن- دار الحقيقة- بيروت (د-ت).
- 28- كنعان (شلوميت ريمون): التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)- ترجمة (لحسن أحمامة)- مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1980.
- 29- لودج (دفيد): الفن الروائي- ترجمة (ماهر البطوطي)- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- الطبعة الأولى 2002.
- 30- لوكاتش (جورج): الرواية- ترجمة (مرزاق بقطاش)- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر (د-ت).
- 31- لوكاتش (جورج): معنى الواقعية المعاصرة- ترجمة (أمين العيوطي)- دار المعارف بمصر- القاهرة 1971.

- 32- لو كاتش (جورج): دراسات في الواقعية الأوربية-ترجمة (أمير إسكندر)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1972.
- 33- لو كاتش (جورج): دراسات في الواقعية- ترجمة (نايف بلوز)- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- لبنان- الطبعة الرابعة 2006.
- 34- مارتن (ولاس): نظريات السرد الحديثة- ترجمة (حياة جاسم محمد)- الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية- القاهرة 1998.
- 35- ماهام (كارل): الإيديولوجيا والطوباوية- ترجمة (عبد الجليل الطاهر)- مطبعة الرشاد- بغداد 1968.
- 36- ميران، هنري (ومجموعة من الكتاب): الفضاء الروائي- ترجمة (عبد الرحيم حُزل)- أفريقيا للشرق- بيروت/الدار البيضاء 2002.
- 37- همفري (روبرت): تيار الوعي في الرواية الحديثة- ترجمة (محمود الربيعي)- دار المعارف- بمصر- الطبعة الثانية 1975.
- 38- ويليك (رينيه)/ وارين (أوستن): نظرية الأدب- ترجمة (محي الدين صبحي)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت 1987.

رابعاً/ المراجع باللغة الأجنبية:

- 1-Bakhtine (Mikhail): La poétique de Dostoievski - Editions; Seuil- Paris 1970.
- 2-Bakhtine (Mikhail): Esthétique et théorie du roman- Editions; Gallimard- Paris 1978.
- 3-Bessiere (Jean): Littérature et représentation- Editions; P.U.F- Paris 1989.
- 4-Bourneuf (Roland) / Ouellet (Real): L'univers du roman- Editions; P.U.F- Paris 1975.
- 5-Fayolle (Roger): La critique- Armand Colin- (Collection U)- 2^{ème} trimestre- Paris 1981.
- 6-Genette (Gérard): Nouveau discours du récit- Editions; Seuil- Paris 1972.
- 7-Goldmann (Annie) / Nair (Sami): Essais sur les formes et leurs significations (Texte rassemblés)- Editions; Denoel- Gonthier- Paris 1981.

- 8-Goldmann (Lucien): Pour une sociologie du roman- Editions; Gallimard- Paris1964.
- 9-Goldmann (Lucien): Le dieu caché- Editions; Gallimard- Paris1979.
- 10-Lefebvre (Henri): La production de l'espace- Editions; Anthropos- Paris1986.
- 11-Kristeva (Julia): Le langage cet inconnu- Editions; Seuil- Paris1981.
- 12-(Le jeune) Philippe: Le pacte autobiographique- Editions; Seuil- Paris1975.
- 13-Lintvelt(Jaap): Essai de typologie narrative (Le point de vue)-Editions; Corti- Paris1981.
- 14-Luckacs (Georges): La théorie du roman- Editions; Gouthier- Genève1963.
- 15-Lukacs (Georges): Balzac et le réalisme français- Traduit de l'allemand par(Paul Laveau)- Petite collection «Maspero»- Paris1973.
- 16-Machery (Pierre): Pour une théorie de la production littéraire- Editions; Maspero- Paris1971.
- 17-Mitterand (Henri): Le discours du roman- Editions; P.U.F- Paris 1980.
- 18-Reboul (Olivier): Langage et idéologie- Presses universitaires de France - Paris- 1^{ère} Edition1980.
- 19-Ricardou (Jean): Le nouveau roman - Editions; Seuil- Paris1978.
- 20-Robbe- Grillet (Alain): Pour un nouveau roman- Editions; Gallimard- Collection idées nrf-Paris1970.
- 21-Shaff (Adam): Langage et connaissance- Traduit du polonais par (Claire Brendel) - Editions; Anthropos - Paris1974.
- 22-Vadee (Michel): L'idéologie- Editions; Seuil- P.U.F- Paris1974.
- 23-Vanbergen (Pierre): Aspects de la littérature française contemporaine- Editions; Labor- Bruxelles- 2^{ème} édition revue et complétée- Fernand Nathan- Paris1973.
- 24-Van Den Heuvel (Pierre): Parole- Mot- Silence (Pour une poétique de l'énonciation)- Librairie José corti- Paris1985.
- 25-Van Rossum (Françoise): Critique du roman-(Essai sur la «Modification» de Michel Butor)- Editions; Gallimard- Paris1970.
- 26-Zerffa (Michel): Roman et société- Editions; P.U.F- Paris1971.

خامسا/ الدوريات:

- 1- آمال: مجلة ثقافية تصدر بالجزائر - السنة العاشرة - العدد 48.
- 2- الآداب: مجلة شهرية ثقافية تصدر ببلنات - العدد (11 - 12) - السنة 19 - نوفمبر، ديسمبر 1981.
- 3- الاختلاف: دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف - الجزائر / العدد الأول - جوان 2002 / العدد الثالث - ماي، أيار 2003.
- 4- الأقلام: تصدر عن وزارة الإعلام ببغداد - العدد السابع - السنة 12 - نيسان 1977.
- 5- التبيين: ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية - الجزائر / العدد الأول 1990 / العدد 11 - السنة 1997 / العدد الثامن 1994.
- 6- الثقافة: تصدرها وزارة الثقافة والاتصال - الجزائر / العدد الأول - مارس 1993 / العدد 115 - 1997.
- 7- المساءلة: تصدرها وزارة الثقافة والاتصال - الجزائر / العدد الأول - ربيع 1991 / العدد الرابع والخامس - ربيع، صيف 1993.
- 8- المسار المغربي: الجزائر - العدد 29 - جوان 1989.
- 9- فصول: تصدر عن الهيئة العامة للكتاب - مصر / العدد الثاني - الجزء الأول - يناير 1981 / العدد الأول - المجلد 12 - ربيع 1993 / العدد الثاني - المجلد 12 - صيف 1993 / العدد 66 - ربيع 2005 / العدد 85 - شتاء 2002 / العدد الرابع - المجلد 15 - شتاء 1997 / العدد الرابع - المجلد الخامس - يونيو 1985.
- 10- الفكر العربي المعاصر: تصدر عن مصدر الإنماء القومي - بيروت / العدد الثالث - تموز 1980 / العدد (76-77) - (ماي - جوان) 1990.

- 11- الموقف الأدبي: يصدرها اتحاد الكتاب العرب- دمشق/ العدد 150- نوفمبر 1980/ العدد 99- تموز (يوليو) 1979.
- 12- الشروق الثقافي: ملحق نصف شهري يصدر عن أسبوعية الشروق العربي- الجزائر- العدد الثامن- سبتمبر 1993.
- 13- مجلة السرديات: تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة منتوري- قسنطينة- الجزائر- العدد الأول- جانفي 2004.

سادسا/ المعاجم:

- 1- بودون (ريمون)/بوريكو (فرانسوا): المعجم النقدي لعلم الاجتماع- ترجمة (سليم حداد)- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- الطبعة الأولى 1986.
- 2- حجازي (سمير): معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة- دار الراتب الجامعية- بيروت (د-ت).
- 3- ديكرو (أوزوالد)/ ماري سشايغر (جان): القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان- ترجمة (منذر عياشي)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت- الطبعة الثانية 2007.
- 4- رزوق (أسعد): موسوعة علم النفس- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- الطبعة الثانية 1979.
- 5- زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرواية- مكتبة لبنان- بيروت- الطبعة الأولى 2002.
- 6- عبد النور (حبور): المعجم الأدبي- دار الملايين- لبنان- الطبعة الثانية 1984.
- 7- لابلانث (جاك) / بونتاليس (ج . ب): معجم مصطلحات التحليل النفسي- ترجمة (مصطفى حجازي)- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- الطبعة الأولى 1985.
- 8-Ducrot(Oswald)/Todorov (Tzvetan):Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Editions; Seuil- Paris- 1^{ère} édition 1979.

فهرس الموضوعات

أ	المقدمة
01	مدخل: الرؤية الروائية
12	الفصل الأول: الرؤية الإيديولوجية
22	أولا. الرؤية الإيديولوجية وتحولات المرحلة
74	ثانيا. تجليات الرؤية الإيديولوجية
74	1- الرؤية الاجتماعية
94	2- الرؤية الوطنية
111	3- الرؤية الإنسانية
122	4- الرؤية الدينية
142	5- الرؤية النفسية
154	الفصل الثاني: الرؤية التعبيرية
167	1- رؤية الخطاب المباشر
182	2- رؤية الخطاب غير المباشر
193	3- رؤية الخطاب المختزل
208	الفصل الثالث: الرؤية الذاتية والموضوعية
214	1- الرؤية الذاتية الداخلية
230	2- الرؤية الذاتية الخارجية
243	3- الرؤية الموضوعية الداخلية
254	4- الرؤية الموضوعية الخارجية

272 الفصل الرابع: الرؤية على مستوى الزمان

293 1- الرؤية المشهدية

308 2- الرؤية الوصفية

322 3- الرؤية الاستذكارية

338 4- الرؤية الاستشرافية

352 الفصل الخامس: الرؤية على مستوى المكان

363 1- رؤية المكان المغلق

382 2- رؤية المكان المفتوح

396 3- الرؤية عن قرب

414 4- الرؤية البانورامية

429 الخاتمة

437 قائمة المصادر والمراجع

453 فهرس الموضوعات

ملخص المبحث:

الرؤية في الرواية الجزائرية 1990-2000

هذا البحث تحت عنوان "الرؤية في الرواية الجزائرية 1990-2000" يتناول إشكالية الرؤية في الرواية الجزائرية لمرحلة التسعينيات؛ ضمن مستوياتها المختلفة الإيديولوجية والجمالية.

وينبني التصور على أساس أن أي عمل روائي لابد أن يصدر عن رؤية محددة؛ هي في الواقع رؤية العالم التي يتبناها الكاتب إن بشكل خفي أو مُعلن. ولما كانت هذه الرؤية لا يمكن أن تنطبع إلا ضمن شرطها الفني، فقد كان لزاما معالجة هذا الجانب في حدود علاقة الراوي بما يروي بشكل عام؛ لأن هذه العلاقة هي التي من شأنها أن تكشف عن طبيعة الرؤية وتحدد حقيقتها وأبعادها.

وينصب البحث انطلاقا من هذا التصور على مرحلة التسعينيات في الجزائر، التي تعتبر مرحلة لها خصوصياتها على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية. ولاشك أن رؤية الروائي إيديولوجيا، قد تفاعلت مع هذه المرحلة وتشكلت ضمن شرطيتها مع احتفاظ الروائي بتوجهاته الخاصة.

وهكذا تم دراسة أهم الرؤى المنبثقة ضمن الأعمال المدروسة: كالرؤية الاجتماعية، والرؤية الإنسانية، والرؤية الوطنية، والرؤية الدينية، والرؤية الوجودية... الخ.

ومن أجل تحديد عناصر اشتغال الرؤية على المستوى الجمالي تم استقصاء مظهرات علاقة الراوي بالأنساق المت موضعة ضمن العالم السردي؛ باعتبار أن الراوي يلعب دورا محوريا في تشكيل عناصر الرؤية بما يخدم تصورات وقناعاته.

وبناء على هذا الطرح أوضح البحث ضمن المستوى التعبيري؛ العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات، وذلك بقصد الكشف عن طبيعة التعدد اللساني وتجاوز مجموعة من الأصوات يتشكل بالضرورة في حدودها صوت ورؤية الكاتب.

وفي نفس المسار والتصوير تم البحث في الرؤية الموضوعية التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور الراوي، والرؤية الذاتية التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور شخصية من الشخصيات. مع التسليم بأن هذه التقنيات تبقى مجرد وسيلة توجد في متناول المبدع؛ للكشف عن رؤيته الخاصة أو رؤيته للعالم.

وقد توسعت الدراسة لتشمل مستويات أخرى كالزمان والمكان، ودور الرؤية في تشكيل هذه العناصر داخل الفضاء الروائي.

أما فيما يتعلق بالمنهج؛ فقد تم توظيف "المنهج البنيوي التكويني" باعتباره منهجا يلي أغراض البحث بتقديمه مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبي، هذا المدخل الذي ارتأينا أنه الأنسب لمعالجة مثل هذه الإشكالية التي يطررها موضوع البحث.

Summary of the study:

Vision in the Algerian novel 1990-2000

This research work entitled: "*Vision in the Algerian novel 1990-2000*" deals with the problematic of vision in the Algerian novel within the period of the nineteen nineties; in its different levels: ideological and artistic.

The conception is built on the basis that any novelistic work must issue from a determined vision: it is in fact, the vision of the world adopted by the writer, either implicitly or explicitly. Departing from the fact that this vision can arise only under its artistic conditions, this side ought to be dealt with in the limits of the relationship between the narrator and what he narrates; because it is this relationship that can uncover the nature of the vision and determine its essence and dimensions.

The research work focuses, starting from this conception, on the period of the nineties in Algeria, which is considered a period with special characteristics on the different levels. There is no doubt that the ideological vision of the novelist has interacted with this period and has been formulated in the framework of its conditionality, despite that the writer always obviously conserves his own tendencies.

The most important visions arising within the studied works; are the social vision, the humanistic vision, the nationalistic vision, the religious vision, the existentialistic vision..etc.

To determine the elements of the functioning of the vision at the esthetic level, we have investigated the manifestations of the writer's relationship with the arrangements underlying the narrative universe; considering that the writer plays a pivotal role in forming the elements of the vision as to serve his imaginations and his convictions.

On the basis of this view, the study has clarified within the expressional level; the relationships which the narrator makes with the dialogues of the characters, on the purpose of uncovering the nature of the linguistic diversity and the dialogue of the various voices, within the limits of which, the voice and the vision of the writer is formed.

On the same path and view, we have tackled the objective vision which concerns the description of the events from the vision of one of the characters. While admitting that these techniques remain just a mean in the hand of the artist; to uncover his own vision and his vision of the world.

The study extended also to involve other levels like time and place, and the role of vision in forming these elements inside the novelistic space.

In what regards method, the genetic structuralism method is used, as it is considered a method responding to the aims of the study by introducing an internal and an external prologue to study the literary work; this preface that we evaluate as being the most suitable to deal with such a problematic that is stated by the subject matter of the study.