الجمهـورية الجزائريــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليـــم العـــالي والبحـــث العلمي

جامعـــة 20 أوت 1955 سكيكـــدة

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

رسالـــــــــــة

مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

المنظور الروائي في الرواية الجزائرية (2015-2005)

تخـــصص: نقد وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة **مدير الأطروحة**: د/ نبيل بوالسليـو

بوعلاق نادية آية أستاذ محاضر أ

المؤسسة: جامعة 20أوت 1955سكيكدة

أمـــام اللجنـــــــة

الاسم واللقب	الصفة	الرتبة	المؤسسة
أ.د/عبد القادر نطور	رئيسا	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة
د/ نبيل بالسليو	مشرفا ومقررا	أستـــاذ محاضـــر أ	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة
أ.د/ عزوز قربوع	عضوا مناقشا	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة
أ.د/ دياب قديد	عضوا مناقشا	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة
أ.د/ السعيد بوسقطة	عضوا مناقشا	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار– عنابـــة

الموسم الجامعي: 2019/2018

مقدمـــــة

مقدمـــــة

من المعروف أن الرواية جنس أدبي مختلف في بنيته الفنية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ومستقل عنها. ومن أهم ما ميّزها ومنحها استقلاليتها، قدرتُها الكبيرة على استيعاب تحولات العصر المتسارعة، ورصد قضايا الواقع بكل تركيباته المتغيّرة والثابتة، والمتناقضة والمتجانسة، والمتنافرة والمتآلفة، فتصبح الرواية بذلك ائتلافا بين الخيالي والواقعي، والجمالي والفكري، إذ أنها لا تصدر عن الذات الفردية إلا في إطار تأثرها بوعي جماعي وفكري معيّن، هذا التأثر الذي تنطبع من خلاله رؤية للعالم يتبناها الكاتب ويعلن عنها أو يضمنّها بنيات دالة وموحية، ويكشف عنها المتلقي أثناء التنقيب عن الدلالات السطحية والعميقة للرواية، ضمن بنياتها السردية ومن خلال علاقة الراوي بما يرويه.

وعلى هذا الأساس يرصد هذا البحث الموسوم بـ "المنظور الروائي في الرواية الجزائرية 2005-2015" أهم المنظورات التي عبّرت عنها الرواية الجزائرية في الفترة المذكورة، والتي تأثرت بواقع التحولات الحاصلة في الجزائر وفي العالم ككل على الصعيد السياسي والاجتماعي والإنساني الذي ميّز هذه المرحلة، فإذا كانت رواية التسعينات قد استحوذت عليها قضية العشرية السوداء، فإن رواية هذه المرحلة قد تجاوزت هذا الطرح لاختلاف المرجعيات والخلفيات والأبعاد، فحتى قضية العشرية السوداء قد تناولها أديب هذه المرحلة من منظور جديد متأثرا بالتغير الإيديولوجي الحاصل في العالم، والذي كشف عن خفايا جديدة أو شهد تحولات فكرية واجتماعية بصورة مختلفة، نتيجة للتلاقح الكبير بين دول العالم على إثر الانفتاح الذي حصل من خلال جميع أشكال التواصل العصرية التي سهلت عملية التأثير والتأثر.

ولقد تناول هذا البحث المنظور الروائي ببعديه الإيديولوجي والتقني أو الجمالي، فانعكست أنماط المنظور على المستوى الإيديولوجي؛ كالمنظور الوطني والاجتماعي والإنساني والنفسي والوجودي والديني، وعبّر عنها الروائيون من خلال وسائل فنية متأثرة بتوجهات الرواية المعاصرة التي تجاوزت شكل الرواية المونولوجية أو الأحادية الصوت، وتبنت الرواية الحوارية أو المتعددة الأصوات باعتبارها الأقدر على

معالجة قضايا العصر التي تميزت بكثافتها وتنوعها، مما يفرض منح الشخصيات الروائية فرصة التعبير عن أصواتها ورؤاها بعد الهيمنة الطويلة للراوي العليم في الرواية المونولوجية الكلاسيكية.

ومن ثمّة يثير هذا الطرح عدة تساؤلات في إطار الإشكالية التي بُني عليها هذا البحث:

1- ما هي أهم المنظورات الإيديولوجية التي انطبعت في الرواية الجزائرية في هذه المرحلة(2005-2015) ؟

2- كيف صاغت رواية هذه المرحلة منظورها الإيديولوجي؟

3- كيف تفاعلت أشكال الخطاب المختلفة مع طبيعة المنظور الذي كان المحدد الأساس لمساراتها على مستوى صيغة الخطاب، والرؤية السردية، وعلى مستوى الزمان والمكان؟

ولقد جاء اختياري لهذا الموضوع بدافع الرغبة في الوقوف على أهم المنظورات الإيديولوجية التي جسّدتها الرواية الجزائرية في هذه المرحلة، وكذا التقنيات التي وظّفتها في حدود تلك المنظورات، خاصة وأنّ هذه المرحلة قد شهدت تحوّلات جذرية على مختلف المستويات، وكان لهذه التحوّلات أثرها في تحديد السمات الخاصة للرواية على المستوى الإيديولوجي والجمالي.

ولعلّ التأثيرات البالغة لمرحلة التسعينات أو ما ينعت بالعشرية السوداء، والسياسات العالمية الجديدة بعد أحداث سبتمبر 2001، قد كانت خلفية هامّة لتحديد أنماط فكرية معيّنة، وطروحات إيديولوجية جديدة، قادت كتّاب الرواية إلى تجريب هذه الأنماط وكذا الأدوات الجديدة المشكّلة لها.

ومن هذا المنطلق كانت أهداف البحث متعددة، أذكر منها:

1- تناول إشكالية المنظور الروائي في حدود العلاقة الجدلية بين الإيديولوجي والجمالي، وأعتقد أنّ هذا الإجراء كفيل بتقديم رؤى وتصوّرات جديدة حول الرواية الجزائرية، مستجيبا لطبيعتها الواقعية والتخييلية.

2- دراسة الرواية الجزائرية المعاصرة في ضوء التحولات التي شهدتها المرحلة قيد الدراسة، والوقوف على أهم ما ميزها شكلا ومضمونا.

3- تحديد خصوصية الرواية الجزائرية في هذه المرحلة على المستوى الإيديولوجي والجمالي.

4- الكشف عن أهم المنظورات التي تمثّلتها روايات هذه المرحلة، باعتبارها مرحلة تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية وحتى ثقافية - وطنية وعالمية- كان لها تأثيرها الملموس على رؤية الكتّاب للعالم.

5- إثراء الدراسات المتعلقة بالرواية الجزائرية في هذه المرحلة ضمن الإشكالية المطروحة، لانعدامها على الساحة النقدية الجزائرية، إلا من خلال بعض الدراسات المتفرقة كمقالات.

وتحقيقا لهذه الأهداف، تم اعتماد المنهج البنيوي التكويني باعتباره المنهج الذي يضطلع بالوقوف على مختلف البنى الإيديولوجية والفنية، وذلك لكون الأدوات الإجرائية التي يقوم عليها قد فرضتها قضايا العصر في تطورها وتحوّلها المستمر، فجاء استخدامه تلبيةً لحاجة النص المعاصر للوقوف على بنياته الفكرية والجمالية، وتفسيرها وفق مرجعيات نصية وأخرى سياقية اجتماعية، انطلاقا من أهم مقولة جاء بها هذا المنهج وهي رؤية العالم التي يعبّر عنها النص فنيا وجماليا في تناظرها مع الواقع، وهو ما يجعل هذا المنظور مناسبا للإشكالية المطروحة.

هذا بالإضافة إلى الاستعانة بآليات مناهج أخرى كالسيميائية التي تناسب القراءة الماورائية، باعتبار أن المنظورات لم تطرح في غالبيتها بطريقة مباشرة، بل استعانت بالرمز والدلالات الإيحائية تحقيقا لجمالية النص الأدبي حتى لا يسقط في التقريرية ويحافظ على طبيعته الأدبية.

وسعيا لتحقيق أهداف البحث، ومعالجة الإشكالية التي يطرحها، عمدت إلى تشكيل خطة تضمنت مقدمة ومدخل وفصول خمسة وخاتمة.

فأما المدخل فقد جعلته توطئة نظرية، قدمت من خلاله بعض المفاهيم الخاصة بالمنظور الروائي ببعديه؛ الإيديولوجي، والتقني الذي تقدم من خلاله المادة القصصية.

وخصصت الفصل الأول الموسوم بـ " المنظور الإيديولوجي " للوقوف على أهم تمظهرات المنظورات الإيديولوجية في الرواية الجزائرية في الفترة المحددة للدراسة، حيث تمّ ضبط مجموعة من التجليات لهذه المنظورات: المنظور الاجتماعي، والمنظور الإنساني، والمنظور الوطني، والمنظور الديني.

أما الفصل الثاني فقد وسمته بـ "المنظور التعبيري" والذي تفرعت في ضوئه عناصر ثلاثة هي: الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والخطاب المختزل، وكلها تتحدد من خلال علاقة الراوي بخطاب الشخصيات، والتي يتحدد من خلالها نوع الرواية إذا كانت متعددة الأصوات أو أحادية الصوت.

ولقد وسمت الفصل الثالث بـ " المنظور النفسي" حيث انقسم هذا المنظور إلى: منظور موضوعي يتم التبئير له انطلاقا من الراوي، ومنظور ذاتي يُبأّر على مستوى الشخصية، وقد انقسم كل منظور بدوره إلى قسمين: منظور موضوعي داخلي ومنظور موضوعي خارجي. ومنظور ذاتي داخلي ومنظور ذاتي خارجي، وكلها منظورات يبرز فيها الراوي كسلطة مهيمنة أو يتنازل عن هذه السلطة لصالح الشخصية.

وأما الفصل الرابع فقد كان بعنوان: "المنظور على مستوى الزمان": باعتبار أن الزمن عنصر مهم في البناء الروائي، يتجاوز وظيفته في الربط بين العناصر الروائية وأحداثها، مما يجعله مؤطرا لأبعاد إيديولوجية وفكرية. ولقد تم تقسيمه إلى عناصر أربعة؛ المنظور المشهدي، والمنظور الوصفي والمنظور الاستذكاري والمنظور الاستشرافي، وكلها عناصر عبرت عن مستويات مختلفة من المنظورات التي تناولتها هذه الدراسة.

وجاء الفصل الخامس والأخير لصياغة المنظور على مستوى المكان، حيث أثبت المكان فاعليته كنعصر تجاوز طابعه الهندسي ليعكس أبعادا أخرى نفسية وفكرية. وحتى ألمّ بكل تمظهرات المنظور على مستوى المكان، ربطته بالمستويات الأربعة التالية: منظور المكان المفتوح، ومنظور المكان المغلق، والمنظور عن قرب، والمنظور البانورامي، والتي منحت أبعادا مختلفة نظرا لطبيعة كل مكان.

وكانت الخاتمة هي الخلاصة النهائية التي حوت ثمرة البحث من خلال النتائج التي توصلت إليها بعد الدراسة والتحليل.

وإذا كان كل بحث غير مستثنى من صعوبات، فإن أهم ما واجهني أثناء هذه الدراسة هو تشعب المنظورات التي تناولتها الروايات النماذج، إلى درجة عدم وضوح بعضها، نظرا لغزارة الأحداث التي عرفتها مرحلة 2005-2015 والتي أخذت أبعادا وطنية وعالمية، فروايات هذه المرحلة تميزت بخروجها عن المحلي إلى الدولي، تأثرا بتحولات العصر التي فرضتها التحولات الإيديولوجية التي أدخلت العالم

ككل في صراع فكري وحضاري، كانت من نتائجه قيام عمليات إرهابية على نطاق عالمي واسع انطلاقا من أحداث سبتمبر2001، مما فتح الأسئلة حول هوية الإرهابيين ومعنى الإرهاب في حدّ ذاته، بالإضافة إلى الثورات والانتفاضات المحلية والعربية، كالربيع الأمازيغي على المستوى المحلي الذي ظل صداه يتردد منذ 2001، وثورات الربيع العربي التي أدخلت الفرد العربي متاهة إيديولوجية منذ انفجار أول ثورة في 2011، فهذه الأحداث وغيرها كانت كفيلة بإحداث خلخلة على مستوى المنظورات، ما جعل تشعبها يستعصي على الإمساك أحيانا، وبخاصة أن معظمها جاء رمزيا وغير مباشر. وعلى هذا الأساس كان اختيار المدونات بحاجة إلى دقة، إذ ليس لكل كاتب القدرة على التحكم التقني في صياغة المضمون الإيديولوجي بجمالية وبطريقة معبّرة، مما جعل الحصول على هذه المدونات ليس بالأمر اليسير.

ولأن الرجوع إلى سند علمي مؤازر في مسيرة البحث ضرورة لا مناص منها، فقد كان استنادي إلى عدة مراجع، كان أهمها "بناء الرواية" لسيزا قاسم والذي يعتبر المرشد الأهم في تشكيل خطة البحث، وبخاصة فيما يتعلق بنظرية "أوسبنسكي" حول المنظور الروائي وتقسيمه إلى المستويات التي طبقتها على الرواية، بالإضافة إلى كتاب "خطاب الرواية" لـ "جيرار جينيت" الذي كان الموجه الأهم فيما يتعلق بتقنيات القصة والصيغ السردية، وكذلك كتاب "تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين الذي كان قريبا إلى طرح جيرار جينيت في كتابه المذكور، هذا بالإضافة إلى مراجع أخرى وبخاصة المقالات التي منحتني إضاءات مكثفة وهادفة.

وختاما لا يسعني إلا أن أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والامتنان لأستاذي الدكتور "نبيل بوالسليو" على ما قدّمه من صادق النصح وحسن التوجيه، وعلى ما أبدى من صبر وهو يمسك بيد هذا البحث، ليستقوي (البحث) بقامة علمه وتسديده بعد الله، ويقف حبوا، فلست سوى في أول سبل البحث سائرة على هذه الأوراق، لذا لا أدّعي كماله، لأنّه لا كمال لعمل بشريّ. ولا أنسى أن أشكر كل من آزر هذا البحث في رحلته الشاقة ليكون اليوم عملا أنوي به الإسهام في إثراء صرح الدراسات الأكاديمية الجزائرية.

ولله الحمد المنة أولا وأخيرا، ومنه التوفيق والسداد.

مدخل: المنظور الروائي

المنظور الروائي مصطلح نقدي ظهر إلى الوجود ليعبّر عن بعدين مهمين في الرواية، هما البعد الإيديولوجي والفكري، أي ما يتعلق بمضمون الرواية، والبعد التقني والفني، أي ما يتعلق بالشكل الروائي، فقد أثبت هذا المصطلح أهميته وذلك من " قدرته على امتصاص الرحيق البنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفي للبعد الفكري .. ولا تعنى بأدلجة الفكر الروائي وقولبته بالتأويل و الإسقاط .. ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الروائي لتغرق في تفاصيل الراوي والمروي له .. وإنما تعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفني والفكري معا "[1].

1- التسميات المتعدّدة لمفهوم المنظور

ولقد أخذ هذا المصطلح تسميات عدة لا بد من الإشارة إليها قبل التفصيل في أهم معطياته " من هذه التسميات التي عرفها، وجهة النظر – الرؤية – البؤرة – حصر المجال – الموقع – الصيغة السردية – المنظور – التبئير، ولعل مفهوم (وجهة النظر) هو الأكثر ذيوعا، وبالأخص في الكتابات الأنجلو –أمريكية"[2]. ولقد استعير مصطلح المنظور من مجال آخر بعيد تماما عن النقد الأدبي، حيث إن " مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه، ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات في هذا المقام استخداما نقديا "[3].

ويعكس المنظور رؤية الكاتب ونفسيته ضمن قالب لغوي يتشكل بطريقة فنية خاضعة لتقنيات معينة يتوسلها الكاتب لإيصال أفكاره والتأثير في قارئه، فإن المنظور الروائي كتقنية مهمة باتت تثير جدلا تتنازعه أطراف متعددة؛ هي تلك التي تحيط بالعمل الروائي منذ النواة التي تتعهدها يد الكاتب،

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000، ص12

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1989، ص284

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع2004 مكتبة الأسرة، مصر، دط، ص181

وحتى القطاف من قبل القاريء، ولذا فإن "مفهوم وجهة النظر يحيل فعلا على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقارئه "[1].

والحديث عن المنظور الروائي يحيل إلى تلك الممارسة الإيديولوجية التي يتبناها الكاتب بطريقة فنية معينة، لأن الروائي باعتباره إنسانا، يمثل كتلة من المشاعر والأفكار التي تتكون من خلال علاقاته بمجتمعه، مما يجعله يتبنى رؤية معينة، ثم يحاول التعبير عنها، ولهذا نجد "كل أثر فني يتضمن عناصر إيديولوجية، أفكار صاحب الأثر، أفكار زمانه، وطبقته"[2]. والكاتب من هذا المنطلق يرمي إلى أهداف بعيدة، أبعد من حدود الورق، إنه يهدف إلى تعميق صلته بالمجتمع وبالواقع، بل إنه يسعى إلى تقمص دور النبي في تغيير المعتقدات وبناء النفوس والأفكار، حيث إن "القاص من خلال ارتباطه بهذا الإطار الإيديولوجي لا يعمق صلته بالواقع وحسب، وإنما يساهم بنتاجه في عملية التغيير والبناء"[3].

وعلى هذا الأساس، نجد حميد لحمداني يرفض عزل الإيديولوجي عن الفني في الدراسات النقدية، موضحا فكرته بقوله: "نحن 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 لو 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"[4]، ذلك أن البنيوية، ومن خلال مقولة عزل النص عن السياقات الخارجية، قد أطاحت بدور الجانب الإيديولوجي في بناء النص، مما جعل هذه المقولة من أهم الانتقادات اللاذعة التي وجهت للبنيوية، لأن الخطاب الأدبي أثبت أنه غير عاجز على تقديم رؤى إجتماعية، ومواقف فكرية أسهمت بصورة أو بأخرى في إحداث آثار متفاوتة اجتماعية وإنسانية "فالخيال الخلاق لدى المبدع في مجال الأدب استطاع أن ينتج رؤى نافذة حول قضايا اجتماعية بقيت غير مكتشفة من طرف علم

---

[1]- بوريس اسبنسكي (مجموعة من الباحثين)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989، ص7

[2]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، لبنان، ط2، 1984، ص44

[3]- رزاق إبراهيم حسن، مقدمة عن القصة القصيرة والأدب القومي الاشتراكي، الأقلام، وزارة الإعلام ببغداد، العدد السابع، السنة 12، نيسان1977، ص37

[4]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1985، ص16

الإجتماع"[1]. إذن فالخطاب الأدبي بإمكانه أن يؤدي وظيفة أخرى، إلى جانب وظيفته الجمالية والتأثيرية أو الإبلاغية؛ وهي الوظيفة الفكرية، ومن هنا فإن "السؤال الكلاسيكي حول الوظيفة الأساسية للخطاب، هل ينتج فكرا، أو وسيلة للإبلاغ؟ ليس له أساس موضوعي، لأن الخطاب هو كل ذلك معا، ولا يمكن أن يضطلع بوظيفة دون أخرى"[2].

2- من الصوت المنفرد إلى تعددية الأصوات

إن التعبير عن الأفكار التي يتبناها الكاتب، وثيقة الصلة بالمجتمع الذي ينتمي إليه، وقد عُرفت الرواية الكلاسيكية القديمة بنظرتها الأحادية التي تكون تعبيرا عن الوعي الجمعي، إذ أن الكاتب هنا يصبح لسان حال مجتمعه، ولهذا كانت غالبية موضوعاتها تعبيرا عن الخير والشر، وما ينتج عن الصراعات القائمة بينهما من انتصار للخير وهزيمة للشر، فقد " كان الروائي يتبنى وجهة نظر أحادية تنتصر للخير دائما في الروايات التقليدية الأولى التي تتحرك ببطء شديد لا سيما في ظل الأرستقراطية والطبقية الأوروبية"[3]، أي أن النظرة الأحادية تكون ذات أبعاد حضارية ارتبطت بتلك الظروف التي عاشتها أوروبا أيام الحكم الديكتاتوري، وهيمنة الطبقة الأرستقراطية التي تُخضع المجتمع لسطوتها، فتجعله لا يرى إلا ما تراه، ومن ثَمّ فإن الرواية بدورها لا تنطق إلا بصوت واحد هو صوت السلطة آنذاك.

غير أن الوضع قد تغيّر مع التغير الذي هزّ أركان أوروبا، حين انقضّ عرش الأرستقراطيين، وحلّت الطبقة البرجوازية محله، هذه الطبقة التي منحت الشعب صوتا ورأيا، فتعددت بذلك الأصوات داخل المجتمع، وانعكس ذلك على الرواية التي تمردت على الراوي العليم بكل شيء والمهيمن على كل أمر، ولذا "يحلو للمؤرخين لـ (وجهة النظر) وللمتحدثين عن رواية (الأصوات) أن يعيدوا التفسير للتطور الروائي عبر وجهة النظر وعبر الأصوات من خلال وضعية حضارية وإيديولوجية محددة، فيقولون: بأنه في ظل السلطات الدكتاتورية كان الراوي العارف بكل شيء، والمتحكم في كل شيء في الرواية قد ترادف

---

[1] -Annie Goldman/ Sami Nair : Essais sur les formes et les leurs signification (texte rassembllés), edition : Denoel/Gonthier_ Paris, 1981, P84

[2] - Julia Kristiva, Le langage cet inconnu , Edition : Seuil,Paris,1981,P13

[3]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص09

عن قصد أو غير قصد مع الوضعية الطبقية والدكتاتورية التي أعلنت الصوت الأوحد في الحكم"[1].

وبعد هذا الانتصار لتعدد الأصوات، وتعدد الرؤى ووجهات النظر، بات من الضروري البحث عن وسائل فنية بإمكانها استيعاب هذا التحول الجديد في نسيج الرواية التي أصبحت تسمى بالرواية المتعددة الأصوات " ومن ثَمّ فالبحث عن وسائل فنية جديدة لإخفاء الراوي/المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور، فإذا بالبطولة الفردية تختفي، وتستبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف (...) وذاب صوت الروائي العارف بكل شيء تحت وطأة الموقف أو البطولة الجمعية أو تفاعل الأصوات، وسخونتها"[2].

3- المنظور ورؤية العالم

إن التغيير التاريخي الذي فرض وجوده على المجتمع الأوروبي صار ضرورة ملحة على الروائي أن يتبناه، ومن ثمة فقد تحوّلت الرؤية الأحادية المتعلقة بذاتية الأديب، إلى رؤية واسعة، وهي رؤية للعالم وما يستوعبه من تغييرات كثيرة، وهو ما حذا بالاتجاه الاشتراكي إلى المناداة بالالتفات إلى قضايا المجتمع، ووضع اليد على مشاكله بل وإيجاد حلول لها، وليس الأديب بمعزل عن ذلك كله، بل إن من مهامه السامية حسب هذا الاتجاه أن يجعل من وظيفة الأدب تسليط الضوء على المجتمع وعلى العصر، والدفاع عن أفكاره، وامتثال قضاياه سعيا لإيجاد الحلول المناسبة لها، وذلك انطلاقا من المنظور الذي يتبناه الروائي، موزعا ذلك على شخصيات العمل الروائي، متخلصا بذلك من أحادية الرؤية، محاولا تجسيد الواقع بطريقة أكثر موضوعية، وهو ما نادت به البنيوية التكوينية على لسان رائدها جولدمان Lucian Goldman القائل: " إن العامل الأساس في دراسة الإبداع الأدبي بالنسبة إلى المادية التاريخية يكمن في الواقع في أن الأدب والفلسفة هما، في مستويات مختلفة، تعبيران عن وجهة نظر العالم، وأن وجهات النظر إلى العالم، ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية"[3].

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ، ص10

[2]- المرجع نفسه، ص10

[3]- نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءة النقدية العربية المعاصرة، عالم الفكر، العدد1، المجلد38، يوليو، سبتمبر 2009، ص62

وعلى هذا الأساس جاءت البنيوية التكوينية لتجمع بين الفني والإيديولوجي باعتبارهما مكونين أساسيين للعمل الأدبي، معيدة الاعتبار للجانب الفكري الذي هُمِّش من قِبل البنيوية الشكلية التي غالت في الاعتناء بما هو فني شكلي على حساب المحتوى، أي أن "البنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته من دون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكاملة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع البنيوية التكوينية لا يلغى "الفني" لحساب الايديولوجي، ولا يؤلّه باسم فرادة متمنعة للتحليل"[1]. ومن ثمّ صار الأديب وما يتخذه من مواقف تجاه المجتمع مسؤولية لا بد من الالتزام بها، لأنه أمام قضايا تتعدى ذاتيته لتخاطب الذي يشاركه القضايا نفسها، ويتطلع من خلال ما ينتجه الأديب إلى التنفيس عن رغباته وتحقيق توازن نفسي وفكري مما يجعل مهمة الأديب صعبة ومسؤولة.

4- مراحل تطور المصطلح

يحلق مصطلح المنظور الروائي بجناحين متلازمين أحدهما إيديولوجي والآخر فني "فعناية وجهة النظر بالبعدين الفني والفكري معا يعني مسارا نقديا طبيعيا ويعني أن قياس التطور الفني الروائي لا يقاس بحجم البعد الفكري الذي يحرص عليه، وإنما يقاس بحجم تناسب الفني مع الفكري في الفعل الإبداعي للرواية"[2].

وإذا كان الجانب الإيديولوجي هو الدافع الأساس لظهور هذا المصطلح من خلال ذلك التطور الذي شهدته الرواية متأثرة بالتغيير الحاصل في المجتمع الأوروبي، فإن الظهور الفعلي لهذا المصطلح مرتبط ارتباطا مباشرا بالجانب الفني على يد مؤسس هذا المصطلح "هنري جيمس Henry James"، إذ "علينا أن نعترف –بداية- بأن مصطلح (وجهة النظر Point of view) قد ارتبط –في بدايته- ارتباطا مباشرا بناحية فنية بحتة ولا سيما عند مؤصّل هذا المصطلح (هنري جيمس) الذي طالب وسعى إلى

---

[1]- نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءة النقدية العربية المعاصرة ، ص63

[2]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص32

اختفاء صورة المؤلف العارف بكل شيء، وتطلّع إلى اختفاء المؤلف الراوي (...) وأصبح هذا التوجه منذ (هنري جيمس) هو مقياس الجودة الإبداعية في التجربة الروائية"[1].

غير أن مسار تطور هذا المصطلح قد مرّ بمرحلتين، حيث " مرّ هذا المفهوم بمرحلتين أساسيتين، المرحلة الأولى تميزت بالتأسيس النظري على يد النقد الإنجلوساكسوني، والمرحلة الثانية تميزت بامتداد هذا المفهوم مع التطور الذي توّج بظهور السرديات كاختصاص متكامل"[2].

مرحلة التأسيس: هي مرحلة وضع بصمتها النقد الإنجلوساكسوني، حيث أن "هناك شبه إجماع على أن مفهوم (وجهة النظر) هو مفهوم استحدثه النقد الانجلوساكسوني على يد "هنري جيمس" و "بيرسي لوبوك" من خلال كتابه "صنعة الرواية". انطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من علٍ معيبا عليه دور محرك الدمى، داعيا إلى ضرورة "مسرحة الحدث" وعرضه له بدل قوله وسرده"[3]. ذلك أن الرواية التقليدية قد منحت الراوي سمة الجلالة في التحكم بشخصيات الرواية وأحداثها، فكان الراوي العليم بكل شيء هو المسيطر والمحرك والمنفذ دون تدخل من أي طرف آخر، وهو ما جعل هنري جيمس يدعو إلى مسرحة الحدث، أي إلى إبراز دور الشخصيات وتسليمها زمام الأمور بدل الهيمنة الكلية للراوي، " ويعتبر كتاب "حرفة الرواية" أول عمل منهجي تناول هذه الظاهرة، والمنظور القصصي من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن عمل روائي آخر في بنائه وصياغته، وهو من أكثر العناصر التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد هنري جيمس فخلق به شكلا جديدا للرواية عُرف في النقد الأدبي برواي (وجهة النظر)"[4]، فهذا المصطلح قد منح الرواية الجديدة تسمية خاصة هي رواية وجهة النظر دلالة على أهمية هذا المفهوم في إحداث انفصال جذري بين الرواية التقليدية أحادية المنظور، وهذا النوع الجديد من الكتابة الروائية، فعندما "بدأت الرواية تتخلص من تجربة السرد الخارجي وتتجه إلى منطق السيرورة الداخلية، بدأ الاهتمام بعنصر جديد في النقد الأدبي وهو ما

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص12

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، مكناس، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، دط، 2007، ص65

[3]- المرجع نفسه، ص 65-66

[4]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص182

يسمى (وجهة النظر) (Point de vue) أو المنظور الروائي (Perspective Narrative) ويرى الدارسون أن الأمريكي (هنري جيمس) هو أول من استعمل هذا المصطلح في المقدمات النظرية التي كتبها لرواياته ما بين سنة 1907 و1909"[1].

ويعد بيرسي لوبوك Percy Lubbok من أهم أعلام النقد الذين حذوا حذو هنري جيمس، مانحا المنظور الروائي بعدا جديدا، واهتماما مختلفا، فقد "سار بيرسي لوبوك على هدي هنري جيمس فميّز، من خلال دراسته لمدام بوفاري، بين طريقتين في السرد: العرض المشهدي والسرد البانورامي مؤكدا أنه في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، في حين أنه في السرد البانورامي يكون السارد كلي العلم وكلي الحوار (عالم بكل شيء) ويفضل لوبوك الصيغة الأولى على الثانية"[2]، فتفضيل لوبوك للصيغة الأولى على الثانية راجع لكون الأولى أو العرض المشهدي يمنح جميع الأطراف منظورا وموقفا، في حين أن الثانية أو السرد البانورامي يمنح السلطة للراوي العليم بكل شيء دون غيره، ما يجعل المنظور ضيقا ومنحصرا في زاوية واحدة، وهو ما ثارت ضده أعراف الرواية الجديدة التي صارت تصبو لاتساع الآفاق واحتواء قضايا المجتمع والعالم كله من زوايا عديدة ومختلفة.

لقد أفضت جهود لوبوك وبخاصة من خلال كتابه "حرفة الرواية" إلى لفت الانتباه إلى هذا المفهوم، فمنذ "ظهور دراسة لوبوك تعاقبت الأبحاث والدراسات حول قضية المنظور القصصي، وتناولها بالتنظير والتحليل والتطبيق كثيرون منهم الأمريكيان فريدمان وسيمور شاتمان، والفرنسيون جان بويون وتودوروف وجينيت والألمانيان ستنزيل وكايز، والروسيان باختين وفولوزينوف"[3].

إن مرحلة التأسيس كانت بمثابة الشرارة الأولى لانطلاق دراسات مكثفة وواسعة منحت الرواية طعما مختلفا من حيث الإبداع والوظيفة، فقد " تميزت مرحلة التأسيس النظري لمفهوم "وجهة النظر" باجتهادات مهمة لم تكتف بالتمييز بين مختلف طرائق السرد بل تعدت ذلك إلى مناقشة هذه الطرائق وإبراز الفروقات الكامنة بينها مع التأكيد على أهمية الصيغ "العرضية" على الصيغ الأخرى التي يهيمن

---

[1]- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2011، ص203

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص66

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص182-183

فيها الراوي على السرد وكأنه إله يتحكم في مصائر مخلوقاته، وأهم إضافة في هذه المرحلة هي مفهوم "الكاتب المجرد" الذي كرسه "بوث" والذي سيشكل مفهوما أساسيا للدراسات اللاحقة التي طورت مفهوم "وجهة النظر" وأغنته"[1].

غير أن مرحلة التأسيس ورغم ما تميزت به، ظل الالتباس يشوبها، والغموض يكتنف الكثير من مصطلحاتها، إلى أن امتدت أيادي أخرى لإزالة هذا الالتباس، وذلك عبر مراحل أخرى لاحقة، كانت امتدادا وتواصلا لما قدمه السابقون.

مرحلة الامتداد: في هذه المرحلة ظهرت أسماء عديدة أدلت بدلوها حول هذا المفهوم، وقدمت خدمات جليلة أنارت المعتم وأزاحت الغموض، إذ" يعتبر ظهور العدد الثامن من مجلة "تواصلات"، وظهور أعمال جينيت لا سيما كتابيه: خطاب الحكي(Discours de récit) ، والخطاب الجديد للحكي (Nouveau discours du récit) ميك بال – كريزنسكي- تودوروف- لينتفلت ... أهم علامات هذا التحول الذي سينقل النقد من مرحلة الحيرة والالتباس إلى مرحلة الضبط و التدقيق العلميين"[2].

ومن بين أعلام هذه المرحلة، نجد جان بويون (Jean Pouillon) قد قدّم رؤيته حول المنظور، وذلك من خلال استنتاجه لرؤيات ثلاثة، حيث " 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، والرؤية من خلف، والرؤية من الخارج"[3]. هذه الرؤيات الثلاثة تحدّد طبعا من خلال علاقة الراوي بالشخصيات، ويمكن توضيحها حسب تقسيم جان بويون على النحو التالي:

" 1- الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية)

2- الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص71-72

[2]- المرجع نفسه، ص72

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص288

3- الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)"[1]، وقد جعل جون بويون لهذه العلاقات مسميات، فكانت العلاقة الأولى تسمى "الرؤية من الخلف أو من الوراء"، وتسمى العلاقة الثانية "الرؤية مع"، أما العلاقة الثالثة فأطلق عليها اسم "الرؤية من الخارج".

أما تودوروف (Tzvtan Todorov) فقد حاول شرح رؤيته للمنظور الروائي من خلال التمييز بين الحكي كقصة وكخطاب، حيث "عمل تودوروف منذ البداية على التمييز بين القصة والخطاب، فالعمل الأدبي هو قصة بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة لشخصيات الحياة الفعلية، وهي أيضا، خطاب، إذن إن هناك سارد يحكي القصة، أمامه قاريء يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"[2]، فالقصة من وجهة نظره تخالط الواقع أحداثا وشخصيات، غير أن نقل هذه الأحداث وما تقوم به الشخصيات ليس الأهم، وإنما الطريقة التي صاغ بها السارد نقله ذاك، مكونا بذلك ما يسمى بالخطاب.

ولقد ارتكز تودوروف في صياغته للمنظور على ما جاء به بويون في تصنيفه الثلاثي، مع إحداث بعض التعديلات عليها، فكان تقسيمه كما يلي:

أ- الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف) Vision par derièrre: ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية. إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران الحائط، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال.

ب- الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع) Vision avec: وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية. فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات.

ج- الراوي < الشخصية (الرؤية من خارج) Vision de dehors: ولا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، ويرى تودوروف إن جهل الراوي

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 184-185

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص72-73

شبه التام هنا، ليس إلا أمرا اتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه."[1]، هذا وقد اعتبر "تودوروف جهات Aspect الحكي في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو النظر"[2].

أما جيرار جينيت " Gérard Genette" فيؤكد أهمية المنظور السردي في كتابه خطاب الحكاية بقوله: "إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا –أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار "وجهة نظر" مقيدة (أو عدم اختيارها) – هذه المسألة غالبا ما كانت من بين المسائل التي تهم التقنية السردية، أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج نقدية محققة"[3]. إن لفظة على سبيل الاستعارة التي وردت في قول جينيت لم تكن جزافا، لأن هذا الناقد الذي سار على هدي من قبله، لم يتوقف عند تصنيفهم، بل قدم رؤيته الخاصة انطلاقا من تغيير ما أسماه سابقوه بـ "وجهة النظر"، أو "الرؤية"، ووضع مصطلحا آخر أسماه "التبئير" ويعرفه بأنه "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 للإخبار، لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية"[4]، فجيرار جينيت من خلال مصطلحه الجديد لا يعترف بالمعرفة الكلية للسارد السائدة سابقا، وبالتالي فالانتقال من الكلية المهيمنة إلى المعرفة الجزئية المتماشية مع وضعية الشخصية يحدّ من اتساع المنظور ويضيقه، بل ويحصره في بؤرة معينة، مما جعل تحديد جينيت لمفهوم التبئير أكثر دقة مما جاء به كل من تودوروف وبويون، إذ أنه " يهدف تحديدا أكثر دقة لمفهوم التبئير، ويحيل جينيت على نمذجات المنظور التي بلورها سابقا كل من بويون وتودوروف"[5]، فهو بهذا الصدد قام بالاستغناء عن كل من "وجهة النظر" و"الرؤية"، حيث "يقدم جينيت تصوره مستغنيا عن مفهومي "الرؤية" و "وجهة النظر" معوضا إياها ب"التبئير" الذي هو أكثر تجريدا، وأبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات، ويقيم بدوره تقسيما ثلاثيا:

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/ لبنان، ط3، 2000، ص 47-48

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص73

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص198

[4]- بورس اسبنسكي ومجموعة من الكتاب، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص113

[5]- المرجع نفسه، ص115

1- التبئير في الدرجة الصفر أو اللاتبئير الذي نجده في الحكي التقليدي

2- التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا [لا يتحقق هذا النوع من التبئير إلا في المونولوج الداخلي]

3- التبئير الخارجي: الذي لا يمكن التعرف من خلاله على دواخل الشخصية"[1].

إن تضييق المنظور السردي الذي جاء به جينيت جعله يعتبر هيمنة السارد العارف بكل شيء تبئيرا في الدرجة الصفر أو لا تبئير، في حين أن التبئير الداخلي هو ما عبّر عنه الدارسون قبله بالرؤية مع، أي أن السارد يعرف ما تعرفه الشخصية، وأما التبئير الخارجي أي ما يعرف بالرؤية من الخارج، فالسيطرة فيه تكون للشخصية التي تعرف أكثر مما يعرفه السارد، ويتعلق الأمر هنا بوصف المظاهر الخارجية الملاحظة من قِبل الشخصية، حيث "أطلق جينيت على النمط التبئيري الأول، وهو المستعمل بكثرة في شتى ألوان الحكي الكلاسيكي، اصطلاحا آخر، هو "التبئير في درجة صفر أو اللاتبئير"، وسمي النمط الثاني "التبئير الداخلي" [...] فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استتباعا صارما تماما ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبدا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلا موضوعيا أبدا، وأكد جينيت عينه أن هذا التبئير لا يتحقق بصفة حرفية تامة إلا في الحكاية ذات "المونولوج الداخلي" [...] ويتخذ التبئير الداخلي، لدى جينيت، ثلاث صور؛ إذ إنه قد يكون ثابتا(كما في رواية السفراء)، وقد يكون متغيرا (كما في رواية مدادم بوفاري)، وقد يكون متعددا(كما في الروايات الترسلية)، وأطلق الناقد على النمط الثالث من التبئير اسم "التبئير الخارجي"[2].

ويرتبط التبئير بسؤالين مهمين لا بد من الإجابة عنهما، حيث "يمثل مفهوم التبئير متابعة الإجابة عن سؤالين مهمين هما: السؤال الأول: هل المتكلم أو الراوي (داخل أو خارج) الخطاب الذي يرويه ويشخصه من خلال فعل راويه أو كلامه؟ بحيث لو كان ضمن تلك المادة المحكية أو عنصرا فيها يكون التبئير (جوانيا) ولو كان خارج تلك المادة المحكية يكون التبئير (برانيا). السؤال الثاني: هل المتكلم يتكلم

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص76

[2]- فريد أمعضشو،اشتغال الرؤية السردية في رواية نجيب محفوظ اللص والكلاب نموذجا، العربي والترجمة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، العدد 12، السنة الرابعة، شتاء 2013، ص75

من داخل نفسه أو من داخل غيره من الشخصيات التي يرصدها (داخلي)؟ أم أن الرؤية خارج الشخصية (خارجي)؟"[1]، فنوع التبئير هنا مرتبط بموقع الراوي أو المتكلم من الخطاب، فإذا كان منتميا إلى المشهد المتعلق بدائرة الحكي نفسها، يسمى في هذه الحالة تبئيرا داخليا، أما إذا كان خارج المشهد فهو تبئير خارجي، كما أن مصدر كلام المتكلم يمكنه أن يحدد نوع التبئير أيضا، فإذا كان المصدر من داخل النفس صار تبئيرا داخليا، أما إذا كان الكلام من خارج نفس المتكلم أو الشخصية، أي انطلاقا من منظور خارجي يحيط الشخصية ولا ينبع من داخلها، هنا يصبح تبئيرا خارجيا.

فالوضعية التي تكون انطلاقا للمنظور الذي تحدث من خلاله المتكلم غير ثابتة، بل هي شاملة لمختلف القيم الموجودة في العالم، وبإمكانه أن يغير منظوره حسب علاقته بمشاركيه في المحكي، فيمنح كل مشارك قيمته الاجتماعية من خلال صياغة التعبير المناسب لكل موضع، فيرفع من شأن رفيع المستوى في المجتمع، أو يخفضه بانتقاء الألفاظ المناسبة لكل مقام، فيتكوّن بذلك منظورا عاما وشاملا.

وعلى خلاف ما قدّمه سابقوه من تقسيم، فقد قسم أوسبنسكي « Uspinski » المنظور الروائي إلى مستويات أربعة بدل الثلاثة، حيث " يقسم الناقد (بوريس أوسبنسكي) المنظور الروائي إلى أربعة أقسام أو مستويات:

- المستوى الإيديولوجي: ويهتم بالجانب المتعلق بمنظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا.
- المستوى النفسي: ويشمل المنظور الموضوعي والذاتي حيث يقدم المنظور من خلال شخصية من الشخصيات (أو عدة شخوص) وفق المظاهر السلوكية المختلفة.
- مستوى الزمان والمكان: إن عنصري الزمان والمكان متفاعلان ويتبادلان التأثير[...] وهذان المستويان مرتبطان بالطبيعة التخييلية للعمل الفني.

[1]- عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص50-51

- المستوى التعبيري: وهو الأسلوب التعبيري الذي يصاغ به العمل الروائي وتبرز من خلاله الشخصية ذاتها."[1]

وكما نلاحظ فإن أوسبنسكي، ومن خلال تقسيمه هذا، قد جمع بين الإيديولوجي والتقني في المنظور الروائي، لأن المنظور الروائي أوسع من أن يحصر في مجال ضيق فكري فقط أو فني فحسب، "ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكري أو إيديولوجي، أو أنه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه رؤية "إدراكية" للمادة القصصية، فهي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسية) بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من أحداث الرواية والقاريء"[2].

فالمنظور الروائي مفهوم تتشاكل فيه أطراف عدة إيديولوجية ونفسية وتعبيرية وزمانية ومكانية، وعلى هذا الأساس سنعمد في بحثنا هذا إلى دراسة نماذجنا الروائية انطلاقا من هذه المستويات التي فصل فيها أوسبنسكي من قبل، والتي نراها تخدم الطرح الذي نريد الخوض فيه.

---

[1]- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص208-209

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص181

الفصل الأول: المنظور الإيديولوجي

1. المنظور الاجتماعي
2. المنظـــور الوطني
3. المنظـــور الديني
4. المنظـور الإنساني

تمهيد

الإيديولوجيا مصطلح حديث النشأة، ظهر في القرن الثامن عشر مع الباحث الفرنسي ديستوت دوتراسي (Destut de Trasy) وقد ارتبط وجوده بتلك التحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا عقب الثورات المناهضة للإقطاعية وسلطة الكنيسة، يقول بيير زيما Pierre Zima عن هذا المفهوم: "من المهم أن نعرف كيف وفي أي ظروف اجتماعية ولغوية نشأ مفهوم الإيديولوجيا في نهاية القرن الثامن عشر لدى دي تراسي (1754-1836)، وهذا المفهوم لم يكن له وجود بالطبع في المجتمع الذي كان يدور فيه الحديث بالأحرى عن "الاعتقاد" "الدين" "والحقيقة" و"الإيمان" و"الهرطقة". كلمة "إيديولوجيا" لم تكن لتنشأ إلا في وضع بدأ فيه التفكير في إطار العقلانية الناشئة، في الوظيفة الاجتماعية للفكر وحول العقلانية السببية بين الفكر والتنظيم الاجتماعي (...) مثل هذا المشروع لم يكن من الممكن تخيّله إلا في ظل وضع اجتماعي يرفض فيه السكان نظام القيم الكوني الغابر وتدافع فيه الجماعات المتباينة عن سلالم قيمية تتفق مع مصالحها الخاصة"[1]، فالإيديولوجيا إذن قد تمخضت كمفهوم جديد من رحم الأزمة الإنسانية التي عاشها المجتمع الأوروبي والطبقة الأرستقراطية التي هيمنت على الفكر والمصالح، وأخضعت المجتمع لسلطتها مما أثار حفيظته، فأعلن تمرّده في ثورة بحث عن وجوده الإنساني بما يخدم مصالحه المادية والفكرية، وذلك لأنه دائما " يتمنى الإنسان عالما يمكنه فيه تمييز الخير والشر بوضوح كامل لأن في أعماقه رغبة فطرية لا فكاك منها في الحكم على الأمور قبل فهمها، على هذه الرغبة قامت الأديان والإيديولوجيات"[2].

إذن فالمنطلق الفكري لمفهوم الإيديولوجيا جاء نتيجة لظروف اجتماعية ورغبة إنسانية، مما يجعل منه مفهوما مستعصيا على التعريف المباشر، ذلك أن "مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، ولذلك فالكتابة عنه تعد مغامرة غير محمودة العواقب من الناحية إذا لم يستطع

---

[1]- بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص32

[2]- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص15

الباحث تحديد المواقع التي يتحدث انطلاقا منها عن المفاهيم المختلفة للإيديولوجيا[1]، وذلك لأن أطرافا كثيرة تتجاذبه، وتمنحه مفهومها الخاص بها، فنجد مفهوم الإيديولوجيا بمعناها السياسي " يتصل بميدان المناظرة السياسية، فهو يعبر عن الوفاء والتضحية والتسامي عند المتكلم به، بينما تتخذ إيديولوجية الخصم عند هذا المتكلم نفسه معاني نقيضة إذ تتحول الإيديولوجيا في هذه الحالة إلى قناع وراءه نوايا خفية حقيرة "[2] ، أي أن الإيديولوجيا سياسيا يتقاسمها طرفان متخاصمان، ولكل طرف نظرته المناقضة للآخر، فأما الأول فهو يأخذ معنى إيجابيا يحمل كل صفات التضحية والرقي إذا ما تعلق الأمر به، في حين أنه ينظر إلى إيديولوجية وأفكار الطرف المقابل على أنها قناع تتوارى خلفه كل معاني الحقارة والدناءة.

ومن أشكال الإيديولوجيا أيضا أنها رؤية للعالم؛ فهي هاهنا تنزع للشمولية، ويمكنها أن تأخذ المعنى العميق عند "تخلي إيديولوجية ما عن تعصبها لنفسها،وحملها لمضمون انتقادي لذاتها وليس فقط لانتقاد غيرها من الإيديولوجيات، فإنهم يكونون بإزاء إيديولوجيا تتجاوز في الواقع الإطار السياسي لترقى إلى مستوى الرؤية إلى العالم، والإيديولوجيا لا تبلغ هذا المستوى من الحوارية الداخلية مع نفسها ومع غيرها من الإيديولوجيات إلا إذا استطاعت أن تتحرر من الجذب السياسي ومن القصد النفعي"[3]، ذلك لأن هذا الشكل من الإيديولوجيا لا يتوقف عند حدود المناظرات السياسية، بل تتسع لتشمل أفكارا ومعتقدات متعلقة بجميع الفئات الاجتماعية، والتوجهات الإنسانية، فهي كما يعرفها أوليل (Jaques Ellul) " مركب من الأفكار والمعتقدات، ليست أفكارا فقط أو معتقدات، وإنما معتقدات مرتبطة بنمط من الأفكار، وأفكار مغذية لنمط من المعتقدات"[4]، فهي هذا المزيج الواسع الذي يمنحها الشمولية والرؤية الكونية للعالم، " والمقصود بالرؤية للعالم مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن، في معظم الحالات، وجود

---

[1]- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990،ص13

[2]- المرجع نفسه، ص14

[3]- المرجع نفسه، ص18-19

[4] - Oliver Reboul,Langage et idéologie, Presses universitaire de France,Paris, 1ere edition, 1980,P20

طبقة إجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى (...) إنها باختصار تلك الفلسفة التي تنظر بها طبقة إجتماعية إلى العالم والوجود والإنسان والقيم، وتكون مخالفة بالطبع لفلسفة أو رؤية طبقة إجتماعية أخرى، فمثلا رؤية الطبقة البرجوازية للعالم تختلف عن رؤية الطبقة البروليتارية، ورؤية شعراء التيار الإسلامي مختلفة جذريا عن رؤية شعراء التيار الاشتراكي في أدبنا العربي المعاصر"[1]، فرؤية العالم هي تلك الأحلام والتطلعات التي تصبو جماعة ما لتحقيقها، تكون مناقضة لأحلام جماعة أخرى، سواء فكريا أو عقائديا أو سياسيا أو فنيا؛ إنها رؤية شاملة لتطلعات مجتمع إنساني ككل، ولذا نجد لوسيان غولدمان يقارب بين معنى الإيديولوجيا ورؤية العالم، ويقول عنها "رؤية العالم هي بالتحديد مجموعة الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (غالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة في تعارض مع الجماعات الأخرى"[2].

ويرى باختين Mikhail Bakhtine بأن هذه الطموحات والإحساسات والأفكار تنتج من خلال الممارسة الفعلية للكلام، لذا فهو يربط الإيديولوجيا بالكلام، ويجمع بين العلامة اللسانية والعلامة الإيديولوجية وما ينتج عنهما من تفاعل من شأنه أن يترجم وعي الإنسان ويبث أفكاره وطموحه داخل الجماعة الإنسانية، حيث " إن الإيديولوجية، حسب باختين، تولد من ممارسة الكلام، وهي ليست نتاجا للحياة الاجتماعية فقط، بل إنها تقوم بإنتاج العلاقات الاجتماعية المعيشية وتعيد إنتاج هذه العلاقات، وهي تولد من اصطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة في عملية التفاعل الحواري الذي يُنشيء وسطا إيديولوجيا يقيم حول الكائن الإنساني غلافا صلبا لا يستطيع الفكاك منه، إن الوعي الإنساني يحيا في هذا الوسط الإيديولوجي ويتطور ضمنه"[3]، وعلى هذا الأساس يختزل باختين نظرته للعالم ككل في كونه لا يخرج عن إطار اللغة، إذ "ليس هذا العالم الإيديولوجي المشار إليه سوى اللغة والممارسة الكلامية بحيث يتطابق مفهوم العلامة اللغوية، المثقلة بالتشديدات والمخصّبة بالمعاني

---

[1]- جميل حمداوي، مناهج النقد الحديث والمعاصر،مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص191-192

[2] - Lucian Goldman, Le dieu caché, Edition Gallimard,Paris, 1979, P26²

[3]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1996، ص21

والمعاني المضادة مع مفهوم العلامة الإيديولوجية"[1]، أي أن اللغة ذات حمولة إيديولجية حين تتلاقح كعلامة لسانية مع العلامة الإيديولوجية وما يتعلق بالإنسان من أفكار ومعتقدات، فمن رحم المجتمع، ومن خلال تلاقح العلامة اللغوية بالفكرة والمعتقد، تنتج الإيديولوجيا في أوضح معانيها، لذا يرى باختين أن ارتباط اللغة والكلام بالإيديولوجيا لا فكاك منه.

إن شمولية المعنى لرؤية العالم وارتباط الإيديولوجيا باللغة والكلام، يجعل الفن والأدب بدورهما أرضية خصبة للتعبير عن أحلام المجتمع وتطلعاته، " فالفن يعبر عن وعي جماعة إجتماعية "رؤية للعالم" والأعمال العظيمة هي التي تعبر باتساقها عن رؤية للعالم وعن أقصى الوعي الممكن (الجوهر عند هيجل) لجماعة ما"[2].

وإذا ما تحدّثنا عن الأعمال الأدبية تحديدا، فإننا نلفي الكاتب صاحب الدور البارز في نقل وعي جماعته الإنسانية بشكل معين، ذلك أن "العمل الأدبي تعبير عن رؤية للعالم، وعن طريقة للنظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم)، إلا أن من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير، بين النوايا الواعية والأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه"[3]. ويوضح جاك دوبوا Jacques Dubois نظرة غولدمان لذلك بقوله: " إن غولدمان يحسن استعمال مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع عن طريق الاحتفاظ بالدور الأساسي الوسيط للتيار الإيديولوجي الذي تعبر عنه الأعمال الأدبية وتتجاوزه"[4]. فالإيديولوجيا هي العامل الأساس المحرك لمشاعر الكاتب ووعيه كي يعبر عن قضايا مجتمعه من خلال ما يتبناه من معتقدات وأفكار، وما يشعر به من أزمات وتحوّلات وما يحلم به من تطلعات وآمال، مما يعني أن الأعمال الأدبية هي في الواقع وليدة الأزمات والتحوّلات الاجتماعية، وذلك "أن فترات الأزمة والتحوّلات الاجتماعية العميقة هي فترات

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص21

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص9

[3]- لوسيان غولدمان ومجموعة من الباحثين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر : محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986، ص17

[4]- المرجع نفسه، ص76

ملائمة بصورة خاصة لظهور الأعمال الكبرى في الفن والأدب، لأنها توفر للناس كتلة من التجارب والمشاكل، ولأنها تحثّ على توسيع الأفق الوجداني والثقافي"[1].

وما نقوله عن الأعمال الأدبية بصفة عامة، يمكن إسقاطه على الرواية، باعتبارها لونا أدبيا أثبت وجوده نتيجة التحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا، وذلك أن "الرواية الجديدة تعبّر عن أزمة فكرية ذات أسباب اجتماعية متلاحمة مع نوعية العلاقات البشرية في إطار المجتمع الأوروبي (...) ومهما حاول الروائيون الجدد أن يدّعوا البعد عن أن يكونوا متأثرين بأي موقف إيديولوجي فهم من حيث أرادوا أو لم يريدوا أصحاب موقف إيديولوجي بالضرورة، هذا الموقف الذي يكشف بوضوح أنه يعمل إلى جانب القوى السائدة في المجتمع"[2]، وذلك لكون الرواية، ومنذ نشأتها، تجاذبتها تيارات مختلفة، من بينها تلك التي تنادي بما يسمى (الفن للفن)، رغبة منهم في عزل الرواية عن قضايا المجتمع، أي تفريغها من محتواها والنظر إلى جماليتها الفنية، لكنّ ذلك يعد ضربا من الوهم، لأن الكاتب كإنسان اجتماعي، لا بد أن يكون مزودا بوعي وفكر وموقف إيديولوجي معين يؤثر فيه أثناء كتابة إبداعه شاء أم أبى، مما يجعل مقولة "الفن للفن" مردودة على أصحابها، لأن "الأبعاد الجمالية وهي تتحقق في الأعمال الفنية والأدبية ليست معلقة في سماوات الفن العليا أو متعالية عما يعتمل في المجتمع، إنها شديدة الصلة بتحوّل الرؤيات إلى الواقع، وأي موقف من طريقة معاينتها، واعيا كان أو غير واع، هو موقف من الإبداع والمجتمع"[3]، أي أن جمالية الرواية تتحقق بتضافر الفني مع الاجتماعي، والخيالي مع الواقعي.

وإذا كان باختين قد أكد على مدى ارتباط اللغة بالإيديولوجيا، فإن الرواية بدورها كرؤية للعالم تتوسل اللغة في تحقيق منظورها من خلال وعي الكاتب ونظرته للعالم، ذلك أن "الرواية 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 تسلل برؤاه وأنظمته ومفاهيمه إلى ذهن الكاتب

---

[1]- لوسيان غولدمان ومجموعة من الباحثين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 53

[2]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، ص74

[3]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة والوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص130

وكتابته، واللغة هي التي تصوغ شكل الرؤية الاجتماعية مثلما هي التي تصوغ أفكار الكاتب"[1]، فاللغة هي نتاج جمعي، تعمل على صياغة الرؤية الاجتماعية بين أفراد المجتمع من خلال الحوار من جهة، وتقوم بصياغة الأفكار التي استقاها الكاتب من تأثره بمجتمعه من جهة أخرى، وذلك لأن "الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الفرد، الكاتب المبدع ويعيدها بدوره إلى المجموعة"[2]، أي أنها عملية جذب ورد، وأخذ وعطاء، متبادلة ما بين الفرد ومجتمعه، فالمجتمع هو الذي يمنح الكاتب قيمه وثقافته ومعتقداته وقضاياه، والكاتب الذي تشرّب ذلك كله يعيد صياغتها ذهنيا بما يخدم طموح الجماعة ويرضي ميوله، ولذلك يعرّف "جوتهJOHANN Wolfang Goethe" الرواية على أنها "ملحمة ذاتية، يطلب فيها الكاتب السماح بتصوير العالم بطريقته، وإذا كانت لديه طريقة يأتي الباقي من تلقاء نفسه"[3]، أي أن الكاتب هو المالك لزمام الرواية، فما يعبّر عنه هو انعكاس لوعيه وما يدور بداخله من أفكار استقاها من منظوره لهذا العالم، فيكون حينئذ سيد الموقف في اختيار الصياغة المناسبة للتعبير عن كل ذلك رغبة في إبلاغ رؤاه والتأثير في المتلقي.

ومن هذا المنطلق، نجد الكاتب حريص في انتقاء الأسلوب المناسب، والتقنية الأرقى القادرة على تبليغ منظوره، أي أن العملية ليست عشوائية، وإنما هو في الواقع مسؤول أمام ما يكتب " فالكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوبا ما في كتابة الرواية، فإنه لا يفعل ذلك بناء على اختيار عفوي يتم بمقتضاه التمييز بين التقنيات تبعا لبساطة بعضها أو تعقيد بعضها الآخر، أو أن بعضها يحقق جمالية من نوع وبعضها الآخر يقدم جمالية مخالفة، إن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا"[4]، أي أن الأمر هنا منوط برؤى ثلاثة، جمالية وفكرية واجتماعية، وجميعها تتضافر في صياغة نص روائي يرضي طموح الكاتب والقاريء والمجتمع معا.

---

[1]- محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم)، الدار الوطنية الحديثة، دمشق، ط2، 1999، ص38

[2]- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية(دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار بن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص38

[3]- بيير زيما، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ص145

[4]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ص130

وللتاريخ دور مهم في تطوّر أساليب الكتابة الروائية، وذلك لأن الأمر يتعلق بمنظور كل كاتب للعالم، وبالتالي فإن أسلوب الكتابة يختلف من عصر لآخر، لاختلاف قضايا كل عصر وأفكاره، ولذا "لما كانت الخطابات تتنوع بحسب رؤيات الكتاب للعالم وتختلف باختلاف تصوّرات الروائيين للواقع وللكتابة، في لحظة ما، كان لزاما النظر في أن الخطابات تتطور بتطوّر الحقب والعصور، ومعنى ذلك أن التاريخ يلعب دورا مهما في تطور أساليب الرواية وتقنيات كتابتها"[1]، وهذا الأمر نلمسه في أسباب ظهور مصطلح "وجهة النظر" أو المنظور الروائي والرواية المتعددة الأصوات التي تأثرت بالثورات التي شهدتها أوروبا المناهضة للإقطاعية ولأحادية السلطة، فلمّا " زالت الطبقية الدكتاتورية، تنسم الأوروبيون نسائم الحرية، وكان من الطبيعي أن تتقلص سلطة الراوي العارف بكل شيء لتتناسب مع الوضع الجديد المفعم بالحرية والديمقراطية التي تسمح بالرأي والرأي الآخر، ومن ثمّ فالبحث عن وسائل فنية بديلة لإخفاء الراوي المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور، فإذا بالبطولة "الفردية" تختفي، وتستبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف"[2]، فالمنظور الأحادي الذي عرفته الرواية التقليدية من خلال هيمنة الكاتب أو الراوي العليم بكل شيء، والمتحكم في كل أمر، لم يعد بمقدوره استيعاب الأحداث الجديدة التي اكتسحت الساحة الأوربية ومتطلبات المجتمع الذي صار ينزع للحرية والتمرد على أحادية السلطة، وقد انعكس ذلك على الرواية الإيديولوجية التي أصبحت تتعالى على فوقية الراوي وأحاديته، مطالبة بتعدد المنظورات حسب ما تقتضيه الظروف الجديدة، ولا يكون ذلك إلا بالتحوّل من المنظور الأحادي للراوي، إلى المنظور المتعدد الذي تساهم فيه كل شخصيات الرواية خدمة لمتطلبات العصر وتوجهات المرحلة.

وعلى هذا الأساس صارت الرواية المتعددة الأصوات أو الرواية الحوارية مطلبا أساسيا لا مناص منه، حيث "إن أهمية الرواية المتعددة الأصوات ما فتئت تتزايد مع حاجة الإنسان إلى فضاء يضمن له حرية البوح والاعتراف والتعبير المختلف والمغاير بعد أن ضاق به فضاء الواقع المعيش. إن تكريس الرواية المتعددة الأصوات هو تكريس لفن يشكل العدو الأبدي لكل القيم التوتاليتارية والسلطات

---

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، ص129

[2]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 10

الأحادية والحقيقة الوحيدة المتعصبة والمطلقة، لهذا فإن هذا النوع من الرواية يتقلص ويتراجع في ظل الأنظمة المستبدة والأحادية، وتزداد حاجة الإنسان لهذا النوع من الكتابة اليوم إلى عامل أساسي يكمن في سقوط جميع المثل والشعارات والأحلام التي كانت تشكل يقينيات مطلقة للأفراد والجماعات"[1]، فالفضاء الضيق الذي يشعر الإنسان بالاختناق في واقعه المعيش، جعله يبحث عن متنفسه في رحاب الرواية المتعددة الأصوات، أين تحوّلت إلى مسرح يستوعب كل الحناجر والآراء والتفاعلات بين الشخصيات، لينتقل دور البطولة من يد الراوي إلى أبطال كثر يشكلون جسدا مكتملا لنص روائي إيديولوجي يعبّر عن منظور جمالي للعالم، " فوعي الذات عند البطل وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر وإيديولوجيته لا يمكن أن توضع إلا بجانب إيديولوجية أخرى"[2]، أي أن العملية تكون مشتركة بين أطراف عدة، أو طرفين على الأقل للتعبير عمّا يختلج الشخصيات من مشاعر وأفكار وطموح وأزمات، ووحده التفاعل والتبادل الحواري بإمكانه كشف منظور كل شخصية وتوجهاتها الإيديولوجية.

والواقع أن هذه العملية تتم وفق نظام لساني معين، حيث " إن هذا النظام اللسني نتاج لتفكير في اللسان، ولا ينبثق هذا التفكير، قطعا، عن وعي متكلم لسان معين، بل إن المتكلم يأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر السامع الذي يفك الشفرة الملقاة إليه. الواقع أن الصيغة اللسنية ... تمنح نفسها دائما للمتكلمين وهي واردة في سياق أقوال محددة، الشيء الذي يستتبع دوما سياقا إيديولوجيا معينا، والحقيقة أن ما ننطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، مهمة أو مبتذلة، مفرحة أو محزنة.. الخ، فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو واقعي"[3]، فوجهة نظر الطرف المقابل مهمة جدا في التعبير عما يدور في وعي المتكلم من أفكار، ومَهمّة السامع هي فكّ شفرات هذه الصيغ، آخذا بعين الاعتبار الحمولة الإيديولوجية المثقلة التي تحملها

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص49-50

[2] -Mikhail Bakhtine, La poetique de Dostoierski, Edition Seuil, Paris, 1970, P85-86

[3]- عبد المجيد الحسيب، خوارية الفن الروائي، ص15-16

الكلمة الملقاة إليه، لأن هذه الكلمة ليست نتاجا عشوائيا، بل هي وليدة واقع ومجتمع قد ألقى بقضاياه وأفكاره إلى هذا المتكلم الذي يدرك جيدا أن المستمع إليه يشاركه الهم نفسه، ولذا فهو يثق في قدرته على حل هذه الشفرات الإيديولوجية، مراعيا – كما قلنا- منظوره مسبقا.

غير أن الرواية الحوارية لا تعني استنكارها التام للكاتب، وما يقدمه صوته من دور مهم داخلها، إلا أنها تحاول توريته بحيث يصبح ضمنيا، حيث " إن الرواية الديالوجية لا تلغي أبدا صوت الكاتب، ولكنها فقط تواريه باتخاذ مظهر حيادي، وأن صوت الكاتب يصبح في هذه الحالة ضمنيا Implicité ولا يمكن التعرف إليه أو تحديده إلا عند إتمام التحليل الروائي" [1]، وذلك لأن الرواية في النهاية هي إبداع فردي يقوم به الكاتب المتأثر بقيم مجتمعه، والذي يقوم بالتعبير عن منظوره انطلاقا من مخزون جمعي يستحضره كقيم غائبة متسربة في وعيه ونفسه، وهو ما جعل غولدمان يستنتج هذا الأمر، بحيث " يستقي جولدمان الاستنتاج المنهجي (ذي الدلالية الواضحة) بأن الرواية بوصفها إبداعا نقديا نابعا من الفردية لا يمكنها أن ترتبط بأية "رؤية جماعية للعالم" وبأي جماعة اجتماعية، إنها بحث فردي عن قيم غير فردية (أصلية) غائبة"[2].

إذن ما يمكن قوله هو أن الإيديولوجيا مفهوم متغلغل داخل الرواية المعاصرة التي تعالت عن أحادية المنظور، وتقمصت التعددية في نظرتها للواقع والعالم ككل، محاولة صياغة كل ذلك بما يناسب الطرح الاجتماعي الذي اتخذ من الرواية وسيلة للتعبير عن طموحه ومتنفسا لرغباته، ويعد الكاتب صاحب الدور الريادي في كل ذلك، لكن ليس البطل الأوحد، بل هو واحد من أبطال كثر يجولون داخل مسرح الرواية متبادلين منظورهم الايديولوجي ورؤيتهم للعالم.

---

[1]- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص52-53

[2]- بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص147

تجليات المنظور الإيديولوجي

1- المنظور الاجتماعي

يتعلّق المنظور الاجتماعي بطبيعة الرؤية التي يصوغ من خلالها الكاتب مجمل تصوّراته لقضايا المجتمع، وتنبثق هذه الرؤية في الغالب من قناعات إيديولوجية، كون الكاتب بالضرورة ملتزم فكريا ولا يمكن أن يصدر عمله من فراغ.

وتتعدد المنظورات والقناعات في الرواية الجزائرية التي قد تصدر عن خلفيات إيديولوجية مختلفة؛ وجودية أو يسارية ماركسية، وحتى ليبيرالية أو دينية، وعلى أساس هذه الخلفيات يشكل الكاتب الجزائري تصوره للعالم، كالذي يتجلى في الأعمال الروائية في الفترة قيد الدراسة بكل ما شهدته هذه الفترة من تحولات على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

1-1-المجتمع من منظور الوجودية

تقوم تفاصيل رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي على منظور إيديولوجي يستقي خلفياته من مباديء الفلسفة الوجودية، ليكون بذلك المنظور المركزي لهذه الرواية منظورا اجتماعيا يطرح من خلاله الروائي رؤيته للمجتمع من خلال الشخصية البطلة والراوي في الآن ذاته، وهي فتاة تحاول مواجهة المجتمع وفقا لقناعاتها الإيديولوجية التي آمنت بها، فنلمس بذلك خطوطا عريضة لمقولات الفلسفة الوجودية، ولكن بصورة رمزية، حيث يمتزج الواقع بالخيال ليقدم لنا الفلسفة الوجودية في ثوب أحداث ووقائع هذه الرواية.

يتحقق أول مبدأ من مباديء الوجودية باصطدام الراوية/ البطلة بالواقع الذي أخذ منها والدها وهي طفلة، ثم زواج أمها بعد سبعة أشهر من عشيقها سابقا، مما ولّد لديها الحيرة والرغبة في الانتقام من أمها ومن الواقع الذي أسكنها في حيرة وتوهان " لعل تعويض النقص، والإحساس الجارح بفداحة الخسران الذي كان يأكلني عميقا من الداخل هو ما دفعني إلى أن أشعر بعملية الانحدار النفسي، أو أن أدرك أنني أعيش حالة من التوهان العقلي ... لقد غدرت بي الحياة منذ البداية، ولابد أن أغدر بحياتهم

جميعا، وإلا فلن يتحقق لي أي شعور حقيقي بمعنى عيشي، بمعنى أن أكون موجودة"[1]. إن هذا التصريح الذي جاء في الصفحات الأولى من الرواية هو إعلان صريح من البطلة لتطبيق قناعاتها ورؤيتها للمجتمع ولذاتها وفقا للفلسفة الوجودية، ليتضح أول مبدأ وهو صياغة كينونة الفرد، أي مواجهة "الأنا" لـ "الهُم" من أجل تحقيق وجود فعلي للفرد داخل المجتمع، لأن الفلسفة الوجودية تؤمن بالفرد على حساب المجتمع، "فكأننا إذا أردنا أن نحصل على ذلك الفهم لوجودنا، وتلك المشروعية التي تحدثنا عنها، فلا بد إذن أن نقوم بعملية تحرر من سلطات الهُمْ"[2]، فالأساس عند الوجودية هو الفرد المطلق، لأن الإنسان هو أصل الكون، والفرد له كامل الحرية في الوجود والتصرف، وهو ما اعترفت به الراوية/ البطلة " كنت أتصرف بخبث وذكاء، وأحوّل نفسي إلى مركز للعالم، وأهم نقطة في الكون"[3]، فالأفعال (كنت أتصرف، وأحوّل نفسي) هي تطبيق حرفي لما جاءت به الوجودية في ضرورة العمل الحثيث من أجل إثبات الفرد فرديته داخل المجتمع، أي أن الأمر من منظور هذه الفلسفة يتطلب جهدا وحركة وتنفيذا، وذلك لكون " التحوّل إلى الفردية هو مهمة يمكن تنفيذها ومواصلتها (...) تتطلب الطبيعة الزمنية للحالة الإنسانية أن يكون وجود الفرد دائما ديناميكيا وقيد التشكيل، وألا يكون أبدا ساكنا وتامّا، وبحسب الظروف، قد ينطوي الأمر أيضا على مخاطرة كبيرة"[4]، وتكمن المخاطرة هاهنا في إقبال الراوية/ البطلة على فعل الانتقام الذي نفذته أولا في والدتها لتتبعه انتقامات أخر لا تخلو من تشبع البطلة بروح المخاطرة في سبيل إثبات ذاتها أنها مركز الكون.

وتعد الحرية أقوى المباديء التي تنادي بها الوجودية، بل إن الإنسان هو الحرية في حدّ ذاتها، فموضوع الفلسفة الوجودية "هو تحليل الوجود العيني، ووصفه من ناحية أن هذا الوجود هو فعل حرية تتكوّن بأن تؤكّد نفسها، وليس لها منشأ أو أساس سوى هذا التوكيد للذات"[5]، وهي القناعة التي

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ لبنان، ط1، 2008، ص13

[2]- مطاع صفدي، مارتن هيدجر والكينونة، الفكر العربي المعاصر، لبنان، العدد الثالث، تموز 1980، ص11

[3]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص14

[4]- توماس آر فلين، الوجودية مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص35

[5]- ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية من كير كجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص19

مارستها الراوية البطلة في مواجهة مجتمعها المنغلق، لذا فقد كانت تشعر باختلافها لأنها حرة لا تراعي أي قواعد سواء كانت دينية أو أخلاقية أو اجتماعية، بل من حقها ممارسة أي أسلوب يوصلها لهدفها ولما تريده محققة بذلك مقولة الوجوديين بضرورة ممارسة الحرية إلى حد الشعور بالتحليق فوق العالم، حيث " تشدّد الوجودية على وضعيتنا، بداية من تجسدنا الذي يعطينا منظورا، ويجهض كل محاولة لتبديد وجودنا وتحويله إلى روح حرة الانطلاق تهيم فوق العالم"[1]، وعلى هذا الأساس جعلت حياتها منقسمة بين عالمين، أحدهما في النهار وآخر في اليل " لقد دخلت الجامعة، وصرت طالبة محترمة في النهار، أما في الليل فهو للسكر والعربدة والعيش الحر"[2]، فالحرية حسب الوجودية هي حرية اختيار، أي حتى تكون موجودة لا بد أن تختار بحرية ماهيتها، وأن تحقق ذاتها، ولذا فقد اختارت البطلة ذاتها من خلال تحقيق رغباتها المطلقة ونمط حياتها وفقا لهوى نفسها " بماذا أرغب غير أن أعيش حياتي على هواي ووفق منطقي الخاص وبحرية كبيرة وغير مشروطة"[3]، وبما أن هذه الحرية تتعالى على الأخلاق والمشاعر والمباديء، فلا بأس إذا انسحقت مشاعر الآخرين تحقيقا لرغبة الذات، إنه تماما ما تعترف به البطلة في وصف حياتها التي اختارتها داخل هذا المجتمع "إنه دربي إذن يا منيرة، وسواء أكان فيه شر، سوء، إجرام غير واضح، قسوة زائدة على اللزوم، هي ليست إلا حياة مرتبطة بمسار، ومتجذرة في باطن"[4]، فمن وجهة نظر هذه الشخصية أن الحياة ملك لكل فرد، وعليه أن يمارسها ولو على حساب الآخرين إذا تحققت له السعادة، ولذا فقد منحت لنفسها الحق في خيانة صديقتها الحميمة مع صديقها رغم معرفتها بقوة العلاقة التي تربط منيرة بهذا الشاب.

غير أن هذه الحرية لا تجعل الفرد الوجودي متنصلا من المسؤولية، بل على العكس من ذلك، فهذه الحرية تشعره باستمرار بمسؤوليته أمام العالم والبشر لأن الإنسان، حسب مبادئ الوجودية، هو أول وجود في هذا العالم وبالتالي فهو مسؤول عن ذاته وعن العالم، وتتضح هذه الرؤية في تصرفات البطلة التي وجدت نفسها أمام مهمة قذرة أجبرها عليها الكوموندون مسعود، وشعرت بثقل

---

[1]- توماس آر فلين، الوجودية مقدمة قصيرة جدا، ص67

[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص18-19

[3]- المصدر نفسه، ص 27

[4]- المصدر نفسه، ص 32

المسؤولية أمام طلبة تراهم حالمين " ولهذا كنت مرتاحة وكنت أشعر بأنني لن أسبب لهم أي مشاكل هم في غنى عنها، أولئك الطلبة الذين كانوا يظهرون بسطاء من عائلات فقيرة ومحرومة، وغالبيتهم من الأرياف إلا قلة قليلة من أبناء المدينة، حيث جاؤوا للتعلم فقط في الجامعة، ثم تستدرجهم الأحلام الطوباوية التي تتساوق مع سنهم لخوض معارك سياسية من هذا النوع"[1]، وتتكرر لفظة الطوباوية على لسان البطلة التي تنظر إلى المثالية من خلال منظور الوجودية في أكثر من موضع، لأن هذا المصطلح يعتبر خانقا للحريات الفردية في المجتمع، فالمعروف أن الوجودية جاءت كرد فعل على الأفكار الطوباوية المتوارثة من الحضارات القديمة والديانات الإنسانية والقيم الأخلاقية المتحجرة التي تعيق حرية التفكير والتصرف، ولذا نرى البطلة هنا تصف تصرفات الطلبة على أنها مجرد أحلام شباب مغرّر بهم لم يُعجنوا بعد في مختبر الحياة، وتطلق حكمها هذا رغم أنها في مثل سنّهم نظرا لشعورها بأن وعيها بالمسؤولية أكبر وأنضج، فهي هاهنا تحاول إثبات منظورها الوجودي بأنها هي الأصح وهي الأصوب، بل إنها توزع منظورها على نطاق أوسع حين تعمد إلى تحليل الوضع السياسي المتأزم في الوطن والذي ترجع أزمته إلى صراعات متشابكة لم تنفع معها طوبوية الطوبويين، أو أولئك المتمسكين بمبادئ قديمة بغض النظر عن انتماءاتهم السياسية أو طوائفهم المذهبية " لقد بدأت أشعر بأن ما يحدث في البلد هو نتاج سلسلة من الإخفاقات، وكان محتّما أن تقود إلى حرب كهذه، لقد اختنقت الأوضاع، وتركت مهملة، ولابد في لحظة من الزمن أن تنفجر تلك الإحتقانات، أن تتقيح كجرثومة خبيثة، لكن كان واضحا أن الحشرات الصغيرة هي التي كانت تدفع الثمن، وأن طوبوية الطوبويين قد سحقت على الأرض"[2]، فهذا المنظور قد صاغته الراوية /البطلة وفقا لمبادئ الوجودية التي تمنح الفرد حرية التعبير عن منظوره للعالم مادام فردا مندمجا في مجتمعه، حيث أن " ميزة هذه الفلسفة الجديدة بالتحديد هي أنها تحاول، من منطلق وجودي، أن تجد أسلوبا للتفكير في وضعنا. أو بالمعنى

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل ، ص26

[2]- المصدر نفسه، ص41

العصري للكلمة، فإن "الوجود" هو تلك الحركة التي عن طريقها يوجد الإنسان في العالم ويدمج نفسه في موقف اجتماعي وجسدي يتحوّل بعد ذلك إلى وجهة نظره عن العالم"[1].

وفيما يبدو أن الراوية/البطلة تتبنى مبادئ الفلسفة الوجودية الإلحادية التي جاء بها سارتر Jean Paul Sartre – باعتبار أن للوجودية فروع متعددة، كانت الإلحادية منها هي الأكثر شيوعا وانتشارا وتأثيرا، ولذا فهي كراوٍ تصرّح بذلك على لسان علي خالد، إحدى الشخصيات التي تعتنق بدورها مبادئ الوجودية حين وصفها بقوله: " عاهرة نبيلة ومثقفة ... من النوع الذي تحدّث عنه سارتر"[2]، ورغم قسوة كلمة عاهرة، إلا أن وقعها لم يكن كذلك على نفس البطلة التي تجعل من هذه التسمية جزءا من ممارستها لحريتها الفردية " لم تؤلمني تسميتي بعاهرة ... أتصوّرني أكثر امرأة حرة في علاقاتها وحياتها"[3]، وهي في الواقع صياغة جديدة لمنظور المرأة في مجتمع محافظ كالمجتمع الجزائري، فإذا كانت أحلام المرأة وأهدافها دائما هي مساواة حقوقها بحقوق الرجل ومنها الحرية التي تجعل منها كائنا له حق الرأي والمشاركة، فإنها لم تبلغ درجة المطالبة بالعهر، وهو ما يعكس منظورا جديدا مستوردا من قيم مجتمعات لا تمتّ بصلة لقيم المجتمع الجزائري وعاداته، ولذا فإن منظورها لحرية المرأة في الجزائر بهذه الطريقة المنفلتة يعدّ تجاوزا حتى وإن بدت هي فخورة بنفسها، فتحاول في موضع آخر التعبير عن منظورها هذا، ولكن من خلال شخصية أخرى وقضية مختلفة، تدور في الفلك نفسه المتعلق بالمرأة، وذلك حين تحاول مناصرة تلك الفتاة المدعوة "لولا" جاعلة منها ضحية مجتمع ومعتقدات وقيم متخلفة، محاولة بذلك صياغة وضع المرأة في المجتمع الجزائري وفقا لمنظورها هي حين تصنع من الفتاة "لولا" إحدى ضحايا الرجل الذي يراها مجرد شهوة ترضي غرائزه، ثم يرميها كخرقة بالية ساعة الملل، أو تجعل منها حرمة يخشى انتهاكها فيحبسها بين جدران البيت خشية على سمعته دون مراعاة أحاسيسها ورغباتها كإنسان له الحق في الحياة بكل أساليبها كما للرجل تماما، هذه الفتاة التي حرمها والدها من التعليم خشية على سمعتها، فنبعت بداخلها جذور الانتقام من هذا الذي يسمى سمعة

---

[1]- توماس آ فلين، الوجودية مقدمة قصيرة جدا، ص67.
[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص36
[3]- المصدر نفسه، ص36

"لقد فعلتها معه وهي تنتقم من شيء اسمه سمعة"[1]، فقد ألقى بها هذا الانتقام إلى مهاوي سحيقة بين أنياب رجال لا قلوب لهم لترحم، فاتخذوها كأمة بيعت في سوق الرقيق، غير أنهم لم يبذلوا دينارا في سبيل ذلك، بل المقابل كان مأوى يقيها الحر والبرد ولقمة تسدّ جوعها، لتقذف لاحقا في عالم الليل وبين أحضان الحانات والبارات "وهكذا دخلت لولا حانة الثعابين ثم حانة الأجراس ثم حانة الشاطيء ثم حانة الشمس ورأيتها هناك أول مرة، طيبة ومنفتحة، وعندما حكت لي هذه القصة انفرطت دموعي فقالت لي: لا تقلقي بشأني فأنا سعيدة"[2].

إن لفظة الانتقام نجدها تتكرر ثانية، فدافع البطلة للحياة التي اختارتها كان الانتقام وكذا لولا، ولكن هذا الانتقام في الواقع هو انتقام لا مبرر له، ولذا نجد البطلة تعترف بأنها ترفض منطق التبرير "وكنت ربما لأنني أرفض منطق التبرير لا أفعل"[3]، فمنطق التبرير من مباديء الوجودية الذي يرى أن معنى الوجود الإنساني في حدّ ذاته ليس له مبرر، إذ " ليس هناك ما يبرره سوى أنه كائن لا مبرر"[4]، وأمام منطق اللاتبرير هذا تصنع منظورها للمرأة داخل مجتمع تراه يخنق حريتها ويحرمها سبل اختيارها وسعادتها، ولذا تجد في تصرف لولا كما في تصرفها هي كل الصواب مادامت تشعر بالسعادة، وهو ما اعترفت به "لولا" لتثبت البطلة جدوى منظورها الذي ترتجي منه تغييرا جذريا لمنظومة القيم التي ترسخت في أعماق المجتمع، والمرأة كالعادة هي أولى القضايا التي تثيرها المذاهب والفلسفات وتجعل منها سبيل التغيير الذي تسعى إليه وفقا لمنظورها.

ومنظور الوجودية للمجتمع أو (الهُم) أنه سبب قلق الفرد، لذا فالفرد الوجودي بصفته ذاتا فهو فرد حائر، فرد متألم، فرد تائه وضائع، لذا نجده يعاني تمزقا داخليا " إن التمزق هو من صميم وجوده اليومي، كما أنه ينبغي أن نبعد عن ذهننا الخلط بين التمزق والخطيئة الأصلية عند الدينيين"[5]، فالوجودية لا تجد أي معنى حقيقي للخطيئة، بينما التمزق هو صيغة من صيغ وجود

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل ، ص92
[2]- المصدر نفسه، ص94
[3]- المصدر نفسه، ص113
[4]- مطاع صفدي، مارتن هيدجر والكينونة، ص15
[5]- المرجع نفسه ، ص13

الفرد في المجتمع، ولقد تجسّد هذا المنظور في تصرفات الراوية/البطلة التي كانت تعبّر عن رأيها في وضع المرأة في هذا المجتمع الذي بات يخنقها بسبب قواعد الانضباط والالتزام الأخلاقي والديني والقيمي "تركت حياتي وراء أوهام كثيرة، وفكرت أن ذلك كان أحسن لي في بعض الأحيان من الانضباط في منطق عيش جماعي لا يوفّر للمرأة أي فرصة كي تبرز بطبيعتها هي، ومنطقها الخاص، وليس بذلك المنطق الذي يحبّونه لها أن تكون عليه "[1]، فهذا الوضع الخانق الذي فرضه عليها مجتمعها هو ما أدخلها دهاليز القلق والتمزق، رغم محاولتها تجاهل هذه القيود وضربها عرض الحائط " كنت من هذا الجانب راضية على مساري المعوج، وخيط حياتي الحلزوني والمتقلب، راضية على أنني لست سجينة أي أحد اللهم ما يشتعل بداخلي من قلق وتمزقات تلك التي كانت وحدها تؤلمني حقا وتدفعني ربما للمزيد من التوحش والانتقام "[2]، غير أن هذا القلق لا يتوقف عند حدود التمزق، بل إنه يؤدي إلى الانعزال عن العالم وتفضيل الانقطاع عنه، واتخاذ العزلة موطنا وملاذا "ويؤدي القلق هكذا بالإنسان إلى أن ينعزل عن العالم الخارجي، وينقطع عن صيغ وجوده المزيفة ويغرق في وحدة وعزلة مطلقة يخيّم عليها العدم الرهيب "[3]، وهو السبيل ذاته الذي انتهت إليه البطلة بسبب الأوضاع المتأزمة التي عرفتها البلاد جراء الحرب الأهلية سنوات التسعينات، وكذا جراء المجتمع الذي يرفض تقبّل أمثالها " أصابتني فجأة الرغبة في الصمت، صمتٌ وقتا طويلا لم أتوفوّه فيه بأي كلمة، وأنا أشعر أن دنياي التي ألفتها تهتز صورتها في ذهني ووجداني، وأنّ ما كان بالنسبة لي يشكّل حقائق مستقرة قد تشقق بفعل أفكار وخواطر كثيرة غمرتني في تلك الأيام التعيسات "[4].

إن هذا الواقع الذي يسير وفق منظور مخالف لمنظور الراوية/البطلة، والذي استقته من معين الوجودية، جعلها تنظر إلى الحياة على أنها مجرد عبث بسبب التناقضات الحاصلة في المجتمع أمام الفشل السياسي الذي بعثر الوطن في مهب الريح، وتلك الطوبوية التي عجزت عن حل ناجع لهذه الأزمة مع بقائها حارسا على حريات الفرد، فهذا المنظور خلق داخلها شعورا بالقلق، بالإضافة إلى الفشل

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص99
[2]- المصدر نفسه، ص99
[3]- مطاع صفدي، مارتن هيدجر والكينونة، ص13
[4]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص101

العاطفي الذي لحقها، مما أشعرها بعبثية الحياة، هذه العبثية التي تعد من أبرز مباديء الوجودية، والتي تبرر من خلالها الراوية/ البطلة كل تصرفاتها الفردية في مجتمع لا يعترف بذلك، ليستيقظ بداخلها شعور بالخيبة واليأس والحيرة نتيجة لذلك " احترت في هذه الحياة نفسها التي تلعب بنا بهذا الشكل العبثي "[1]، فإذا كانت هناك طرق ثلاثة لحل معضلة العبثية حسب الفلسفة الوجودية وهي: الإنتحار (هربا من الوجود ومن المجتمع والواقع)، أو المعتقدات الدينية والروحية التي تتحدث عن عالم متعال، أو القبول بالعبثية، فإننا نلمس هنا اختيارين لشخصيتين اختارتا المنظور الوجودي في رؤيتهما للعالم؛ فأما الأول فهو علي خالد الفنان الذي سئم عبثية الحياة بسبب الأزمة الوطنية، واصطدامه بالانحطاط الأخلاقي الذي ألفاه لدى الفنانين الذين هربوا إلى فرنسا ادعاء لنصرة الوطن، في حين لم تكن تعنيهم غير مصالحهم الخاصة " ربما ساعدني من حيث لا يدري بأن أنقذني من شرك اليأس والذبول، من شرك هاوية علي خالد التي قادته فجأة وقد وصل إلى ذروة الانسحاق بشنق نفسه"[2]، أما الشخصية الثانية فهي البطلة نفسها والتي اختارت القبول بالعبثية وخلق عالم مناقض لما تعارف عليه الناس وألفه المجتمع من عادات وتقاليد وقيَم وأخلاقيات " عدت لما كنت عليه، ولما شكّل تجربتي في الحياة، اللهو والعبث، التمرد والتفاعل مع الحياة الهامشية، الصعود والنزول، وكل ما كنت فيه من قبل حرّة ومتفتحة ومخترقة، ما يخافه الناس أواجهه وما يقدسونه أحطّمه، وما يضعونه من حدود أتجاوزها دون حذر وخوف"[3]، إنها قمّة الممارسة الفعلية للفلسفة الوجودية الإلحادية كما سطرها سارتر.

غير أن الواقع والمجتمع يظلان مصدر قلق وحيرة وتضارب وتخبط، إن الحياة في منظور البطلة شيء مبهم وغامض، ولغز محيّر وقاتل، وسرّ يصعب فكّه، ولذا فقد كانت تنظر إلى الحياة من زاويتها هي، ولا تسمح للقدر بالتدخل في اختياراتها وممارستها للحياة كما فعلت المرأة في هذا المجتمع، بل كما فعل المجتمع كله حين استسلم للقدر، ما جعله مقيّدا وغير حرّ من منظورها الوجودي " لم أكن قطّ

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لهوة الليل ، ص108

[2]- المصدر نفسه، ص44

[3]- المصدر نفسه، ص120

قدرية في تفكيري، كنت أردد: أنا ما صنعته يداي، أنا إرادة حرّة، كنت أشعر بأنني لست ملزمة كغيري بأن أستسلم لإرادات أكبر، ولم أتصّور كما اللحظة أن ينتعش بداخلي شيء من هذا القبيل، أهي الحسرة؟ ندم قاتل؟ روح مرتابة حتى بما كانت متيقنة منه؟"[1]، فهذا القلق له تفسيره في الفلسفة الوجودية التي ترى بأنه "ليس للقلق في الواقع أعظم من تلك المهمة، وهي أنه يجعل العبثية ذات حضور دائم أمام الفرد كيما يكتشف هذا الفرد طاقته الكبرى على الوجود"[2].

لقد بدا الكاتب بشير مفتي متشبعا بالفكر الوجودي بما يكفي ليجعله يرسم تفاصيل روايته من منظور إيديولوجي مركزي وهو المنظور الاجتماعي وفقا لخلفيات الفلسفة الوجودية، وتحديدا الوجودية الإلحادية السارترية التي ترى أن الفرد إله نفسه وله إرادته الخاصة بعيدا عن أي قيود اجتماعية كانت أو عقائدية أو غيرها، حيث " يتعانق المصير واليأس والإلحاد والوحدة والعدم عند "سارتر" ويحسب الإنسان بأنه فقد كل شيء وكسب شيئا واحدا هو حريته ... حرية مصيره وحرية يأسه ووهمه وإلحاده ... لقد ألقي به في هذا العالم دون علم منه، ودون رأي له، بلا هدف ولا غاية ولا أخلاق ولا إله ... وعليه أن يصنع هدفه وغايته وأخلاقه وإلهه"[3]، ورغم محاولته إظهار الحيادية باتخاذه للرؤية مع بدل الرؤية من خلف، وذلك بغياب الراوي العليم بكل شيء وتسليم الأصوات لشخصيات روايته، غير أن سيطرة الشخصية البطلة وهي الراوي في الآن ذاته ألغى هذه الحيادية، إذ عملت هذه الشخصية على توجيه المنظور وفق مسار معيّن يشي بحضور الكاتب الضمني ومن خلفه الروائي الذي لم يُغفل مبدءا من مباديء الوجودية، وحبكها بطريقة رمزية، فحتى قضية الماركسية في مقابل الوجودية ونظرتها الاجتماعية لم تسقط من حساباته، ليجعل من ذلك الأستاذ الماركسي مجرد رجل نظريات وكلام لا طائل من ورائه، يخشى المجتمع ويرضخ له كقوة عليا، ولذا نجد البطلة تمقت أستاذ الفلسفة الماركسي هذا " حتى أستاذ الفلسفة الذي كنت أحبّ فيه بعض الأشياء وهو يدرسنا فلسفته الماركسية بعناية وحبّ، كنت أمقته لأنني كنت أتصوّره جبانا يخبئ رأسه في النظريات والأفكار الكبيرة

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لهوة الليل ، ص139

[2]- مطاع صفدي، مارتن هيدجر والكينونة، ص15

[3]- أنيس منصور، مقالات عن الوجودية، دار نهضة مصر للنشر، مصر، ط 9، 2010، ص39

لكي لا يخاطر بنفسه في معمعان الواقع الحقيقي"[1]. وما مقتها له إلا امتدادا لمقت الوجودية ومعارضتها للماركسية أو الشيوعية " فهناك أكثر من فلسفة وجودية ... وهي جميعا على اختلافها واتفاقها تتعارض مع الفلسفة المادية أو المادية الجدلية ... أو الشيوعية"[2].

ومن هذا المنطلق يكون المنظور الوجودي هو الذي طبع قضايا هذه الرواية التي جسدت مباديء الوجودية ورؤيتها للعالم وفق معتقداتها التي احترف الكاتب في التعبير عنها رمزيا نظرا لإيمانه العميق بها.

1-2-طبقية المجتمع

استعان الروائي محمد جعفر بأسلوب الرواية البوليسية في كتابة روايته "هذاين نواقيس القيامة" ليجعل من حياة المتّهمين محور القضايا التي تناولتها الرواية، وقد جعل رؤيته للعالم انطلاقا من منظور اجتماعي قسّم فيه المجتمع إلى طبقات ثلاث، طبقة عليا، وأخرى وسطى، والأخرى دنيا، وكانت الغريزة الجنسية هي الرابط الذي ساوى بين الطبقات الثلاث في إشارة إلى النظرة الدونية التي ينظر بها الرجل للمرأة في مجتمعنا على أنها مجرد وسيلة لإشباع الغريزة الحوانية لديه، ولذا كانت مريم رغم عهرها، ضحية لحظة شبق مجنونة، وكانت هي القضية التي شغلت المحققين في الشرطة وكذا الرأي العام أمام جريمة مقتلها الغامضة، ورغم أن النهاية كانت مفتوحة على كثير من التأويلات، إلا أن القضية الأولى التي كان يهدف إليها الروائي هي تعرية الواقع لكشف بعض الحقائق التي يعيشها المجتمع الجزائري من خلال عيّنات مختلفة كانت جلّها موضع الاتهام في هذه القضية.

لقد كانت الشرطة أو رجال الأمن الميزان الذي اتخذه الراوي ليميّز ،وبطريقة إيحائية، بين طبقات المجتمع من خلال تعامل الشرطة معها، فحين يرفع شعار "الشرطة في خدمة الشعب" يتساوى الشعب كله في نظر الشرطة، غير أن شخصيات الرواية لم تحْظَ بالمكانة نفسها، كل حسب وضعه الاجتماعي.

لقد عبّر عن الطبقة الدنيا من خلال عدة شخصيات من بينها "فوزي العياشي"، حين صوّر مشهد اقتحام رجال الشرطة غرفته للقبض عليه غير آبهين بهتك حُرمته وستره وكذا كرامته "أمام

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص95

[2]- أنيس منصور، مقالات عن الوجودية، ص34

ريحهم العاتية، بدأت ملامح الذبول، وخرّ على ركبتيه، وتأملهم منكسرا وهم يقومون باكتساح الغرفة، وبدأ يبكي بمرارة ويعوي كذئب جريح وهم يقفون على رأسه كالأشهاد، يسألون: هل أنت فوزي العياشي"[1]، فهذا المشهد التعسفي يعكس صورة أخرى عن الشرطة التي جاءت لتحقق في مقتل امرأة دون أن تكون قد وصلت إلى متّهم بعينه،بل كان فوزي العياشي مجرد زوج سابق للضحية، وليس هناك ما يثبت تورّطه في مقتلها بعد، ويزداد تعسّفهم حين يساق فوزي عياشي كمُدان ومجرم بطريقة وحشية دون أن يملك حق الدفاع عن نفسه، أو حتى حق معرفة سبب اقتحام بيته بتلك الطريقة، ورميه في السجن كمجرم خطير"دُفع إلى الحجز دون أن توجّه إليه أي تهمة في اليوم الأول، ولم يتسنّ له معرفة ماذا يريدون منه، وبقيَ إلى الغد رهين الحيرة والقلق والصمت، وعندما أنهكه التعب والإرهاق أغفى، ولم يستيقظ إلا على صرير الباب الحديدي وهو يفتح"[2]. إن هذا الإمعان في الإذلال النفسي والإرهاق الجسدي يعكس صورة جنود المستعمر الفرنسي وهم يقتحمون بيوت الجزائريين ليقضوا عليهم دون تهمة واضحة، بل إن ما يعمق عشوائية تصرفات الشرطة، هذه التصرفات الخالية من معاني الرحمة والمسؤولية، قول الشرطي لفوزي العياشي وهو يطلق صراحه بعد أيام من الحجز "تصوّر أننا نطلق سراحك دون أن نعرف لماذا"[3] دلالة على تصرفاتهم اللامسؤولة التي لا تراعي كرامة المواطن البسيط.

ويمثل "فوزي العياشي" نموذجا عن الرجل البسيط المنتمي لعامة الشعب، عاطل عن العمل، يرتاد قبو عمارة ليجتمع مع رفاقه وينفث هناك صحبتهم غضبه وضيقه من وضعه في هذا الوطن مع دخان سيجارة الحشيش، يرافقهم شعور دائم بعدم انتمائهم لهذا الوطن

" – لم نعد من أهل هذه البلاد منذ فترة طويلة فهل علينا أن نهتم

- ما عاد يصلح شيء هنا
- إيه، إنها "دعوات" الأجداد علينا

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، منشورات الاختلاف/ منشورات الضفاف، الجزائر/لبنان، ط1، 2014

[2]- المصدر نفسه، ص107

[3]- المصدر نفسه ، ص108

- لا علاج لما أعاني إلا الهجرة. سأحاول أن أجرب فرصتي هناك

- أعرف قاربا جاهزا للإقلاع، فهل لديك المال اللازم"[1]

لقد حاول الروائي اعتماد تقنية تعدد الأصوات وسلب الراوي العليم مهمة السرد هنا لكي يمنح الشخصيات فرصة التعبير عن حالها سعيا لصياغة منظور كل شخصية حول هذا الوضع الاجتماعي المزري الذي بدووا جميعا مشتركين فيه، ما جعل آراءهم متقاربة، وأفكارهم تكاد تبدو نابعة من وعي شخص واحد لولا طبيعة السرد الحواري التي رسّخت هذا التنوع، كل ذلك من أجل الإيهام بالواقع المشترك بين هذه الفئة الاجتماعية، وذلك لكون "مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرتها إلى العالم فكريا تؤلف جزءا مُكونا ضروريا وهاما من الترجمة الفنية للواقع (...) فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي"[2].

إن موضوع "الحرقة" أو الهجرة غير الشرعية عبر قوارب الموت المتوجهة على غير هدى نحو بلاد الغرب تنشد الحرية هناك، والعيش الكريم في ظل القانون والعدالة الاجتماعية التي تعرفها الدول الغربية، هو الموضوع الساخن الذي أثار المجتمع الجزائري في هذه الفترة، فرغم انتهاء سنوات النار التي عرفتها الجزائر فترة التسعينات، إلا أن هناك شيئا ظلّ ينغّص راحة المجتمع ويشعره بالاختناق وبالحرية المفقودة والكرامة المهدرة، وبخاصة فئة الشباب، وهو المنظور الذي تبنّته الشخصية العاكسة ومن خلفها الراوي العليم، حيث يوجهان من خلاله إصبع الاتهام إلى الجهاز الأمني بالدرجة الأولى كسبب من الأسباب التي دفعت بالجزائري إلى اتخاذ قرار الهجرة غير الشرعية رغم خطورتها القاتلة.

أما الطبقة الثانية، فمن هذا المنظور تمثلها طبقة المثقفين، وهي الطبقة الوسطى التي نجت من الإلقاء على هامش المجتمع، غير أن العدالة غير العادلة لم تشأ إلا خنقها وإذلالها وجعلها تقف في منزلة بين المنزلتين، ولذا نجد الراوي يستهل تقديم شخصية موحد جابر الأديب بتساؤل نابع من صميم

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة ، ص117

[2]- - جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر : نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2006، ص25

نفس مسحوقة " بأي سلاح عليه أن ينفذ عدالته؟ تساءل عمّا كان سلاح الإنسان الأول، ثم نظر إلى يديه وكانتا الوحيدتين اللتين يؤمن بهما، والقادرتان على محو شعوره بالانسحاق وإعادة كرامته المهدرة"[1]. إن هذا الشعور بالانسحاق والكرامة المهدرة تتساوى فيه الطبقة الأولى والثانية أمام رجال الأمن والعدالة في هذا الوطن، ولذا كان يهذي بالقصاص لكرامته في حلم أو كابوس اجتاح نومه، لكن خلفيته موجودة تلاحقه من الواقع الغارق في وحل الاضطهاد والفقر والظلم، ولذا فقد كان ينظر إلى الأديب على أن دوره لا يقل أهمية عن دور الأنبياء أو القديسين، فكان يرى في نفسه مخلصا لهذا المجتمع مما يعانيه " لا يزال يؤمن أن بإمكان العاشقين والمبدعين والكتاب الانتصار لأحلام الفقراء والمضطهدين ولقيم الحرية والإنسانية، وأن يحرّروا التاريخ الإنساني من سطوة السياسيين والطغاة والقتلة الذين ما فتئوا يعملون على إجهاض هذه الأحلام"[2].

إن هذا المنظور المنبثق عن شخصية جابر موحد لمجتمعه كان نتيجة الاصطدام الحاصل بين المجتمع وتلك المؤسسات السياسية والعسكرية التي باتت تطبق على أنفاس الشعوب، ومنها هذا الشعب الذي ينتمي إليه جابر، فأمام التحوّلات العالمية التي شهدتها هذه الفترة والتي كانت نتيجتها اصطدام الشعوب بحكوماتها مما نتج عنه ثورات في العديد من البلدان العربية التي عملت على الإطاحة بالأنظمة السياسية الطاغية، نجد هذا الشعب أيضا ينتفض، وهاهو الأديب يعبّر عن منظوره لما يحدث، وسيلته في ذلك القلم كسلاح وجده في النهاية سلاحا ضعيفا، لم يجنِ من ورائه غير الإحباط والخيبة "إنه على تلك الحالة كمن لم تكن لديه طموحات يوما، وكمن لم يخض معركة مرة. لم يكسب ولم يخسر، ورغم فعل المناكفة والإصرار والعناء لا يحصد غير انتصارات جانبية خافتة وغير مهمة، لا جدواها تتبدى له ساعة الحقيقة ومثله عليه أن يستفيق، فعلى حال يقظته يصدمه الواقع المرّ والذي لا يشبه الحلم في شيء "[3]، غير أن معاملة الشرطة له قد أجهزت على كل ذرة أمل متبقية في جعبة أحلامه البائسة " انتبه إلى سيارة بيضاء من نوع "بولو- فولسفاغن" تفرمل عند أقدامه على

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقي القيامة، ص121

[2]- المصدر نفسه، ص130

[3]- المصدر نفسه، ص136

طريقة الأفلام الأمريكية، وعلى نفس الطريقة اندفع بعض الرجال يقفزون خارجها، وما هي إلا لحظة واحدة حتى وجد نفسه مطروحا على الأرض وذراعاه مقيدتان خلف ظهره، قاموا بعد ذلك بحمله وسحبوه داخل السيارة ... لقد ظل طول الطريق يهتف: ماذا هناك؟ لكن لا أحد اهتم بالرد عليه "[1]، ليتكرر الأسلوب المهين معه أيضا في القبض عليه بتهمة غير واضحة، وقد خرج منها بعد أيام بريئا، ولكن محطما بعد أن أجهزوا على ما تبقى من كبريائه وكرامته بتلك المعاملة الوحشية، التي تستحضر صورة المستعمر في تعسفه المذل، وتلغي الشعور بالعيش الكريم في ظل قانون وطن ينعم بالاستقلال والحرية.

ويلتفت الراوي/ الشخصية في إشارة لها دلالتها ومغزاها إلى إقحام مشهد قد يبدو هجينا عن سائر الأحداث، غير أن قيمته تكمن في الأبعاد الإيحائية التي يرمي إليها لكونها تخدم المنظور ذاته المتعلق بباقي الأحداث، وذلك بعد عودته من التحقيق المهين، هذا المشهد هو حوار يدور حول المظاهرات الحاصلة في البلد تأثرا بما يحصل في البلاد العربية المجاورة تونس وليبيا:

- سياسة البلد الرعناء هي التي أوصلتنا إلى هذه الحالة من الفوضى
- لكن هناك من يراهن على الفوضى لأن له فيها مآرب أخرى
- إن ما يحدث ليس إلا اعتداء سافرا على الممتلكات، أما من يجب أن نطولهم ففي بروج مشيّدة
- هذه ضريبة الثورة، وتلك الدول التي ثارت ليست بأحسن منا
- لقد ثرنا من قبل، فماذا حصدنا غير الخيبة؟
- الشعب لن يرضى بالعيش فاقدا لكرامته. إن هذا كل مايهمّه"[2]

لقد صاغ الراوي منظوره للمجتمع الجزائري الذي يعيش حالة من الاختناق النفسي نتيجة الوضع السيء الذي صنعته أيادي السلطة الحاكمة على غرار باقي الدول العربية، وقد جعل هذا

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة ، ص134

[2]- المصدر نفسه، ص144

الحوار بين أطراف لم يكشف عن هويتها، لكنها حتما من هذا الشعب، فالتنكير أحيانا يكون أبلغ من التعيين، وذلك ليكون تأويل هذا الحوار على أنه يدور بين أي جزائري وآخر، في أي مكان من الجزائر ومن جميع الفئات العمرية الناضجة، كإيحاء بالهم المشترك في الوطن كله، وفي مونولوج داخلي تولّى هو التعبير عنه، عبّر عن جلد الذات الذي يشعر به هذا الأديب رغم شعوره القاتل بالاضطهاد والإحباط الذي خرج يجرجره خلف كرامته المهدرة "كم عاب عليهم عدم فاعليتهم وسكونهم، وكم يراهم موتى أو أشد فلماذا لا يتفاعل معهم الآن ولا ينتفض، أم أنّ عالم الأفكار شيء والممارسة شيء آخر تماما"[1]، وفي ذلك إشارة مبطّنة بضرورة الثورة على الوضع القائم، بدل الانتكاص والجبن، أو الهروب من الوطن في زوارق الموت كما نوى فوزي العياشي القيام بذلك، فمن منظور الراوي أن المواجهة هي السبيل لاستعادة كرامة هذه الطبقات المسحوقة، ودور المثقف الجزائري مهم جدا في تحقيق ذلك "فالوضع الجزائري الراهن يتطلب المثقف النضالي الذي ينافح عن القيم ويمثّل المشاريع والنماذج ليمثل ما عداه من جماهير أو هويات"[2].

أما الطبقة الثالثة فهي الطبقة العليا التي يمثلها رجال الأمن والسلطة، ولذا نجد الروائي يختار من ضمن المتهمين قاضيا في مرتبة عالية، وحين يرسم لنا مشهد اللقاء به من قبل رجل الشرطة يصبح الفرق واضحا في المعاملة بين هذا وأولئك:

" – سيدي القاضي "منصور بن عباد"، هل تسمح لي بكلمة على انفراد؟

أبدى انزعاجه ونطق بين أسنانه يسأل: بخصوص ماذا؟

حينها قدّم الشخص نفسه: - معك المحقق رشيد

وقدّ له استدعاء باسمه، ونظر القاضي إلى الورقة كمن لم يفهم وسأل: وهل ستعتقلني إذا لم أشأ الذهاب معك؟

– لن يكون هناك إلا استجواب قصير في أي مكان تريده حفاظا على الشكليات، سيدي

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة ، ص144

[2]- محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص116

- لكن ألا ينفع هذا المكان؟

- ينفع جدا "[1]

إن هذه الطريقة التي تعامل بها الشرطي مع أحد المشكوك فيهم بمقتل الضحية هي الطريقة المفروضة على رجل شرطي أثناء تأدية واجبه العملي، أمام كل مواطن بغض النظر عن مستواه أو وضعه الاجتماعي، حفاظا على حقه وكرامته في ظل وطن حر ومستقل، غير أن الواقع الراهن – من منظور الراوي- قد تفتق على تحوّلات أخرى وبخاصة بعد أحداث الحرب والإرهاب الذي عرفته البلاد سنوات التسعينات والذي كان من نتائجه إحكام العسكر قبضته من أجل السيطرة على الوضع ضد الإرهاب، لكن الشعب لم ينتظر أبدا أن توجه القبضة إلى عنقه هو، وهو المنظور الاجتماعي الذي أراد الراوي التعبير عنه من خلال شخصياته المختلفة، ومن خلفه الروائي الذي تبنى رؤية واسعة للعالم انطلاقا من الجزائر ومرورا بباقي الدول العربية التي ثار بعضها على حكم الطغاة و العسكريين بعد الاضطهاد والظلم الذي عانت منه المجتمعات العربية.

وبالتالي فقد أفرز هذا المنظور الاجتماعي طبقات ثلاث في الجزائر، طبقة بسيطة تمثل عامة الناس والثانية تمثل فئة المثقفين، أما الثالثة فيمثلها رجال العسكر والسلطة والقضاء. والواضح أن هذا التشكيل الطبقي في المجتمع لم يأت من العدم، بل كانت خلفه أسباب، فلعل "أحد الأسباب المولّدة للشرخ العميق بين الدولة والمجتمع في الجزائر هو أنّ تحديث مؤسسات وأجهزة الدولة ... لم تكن في مستوى التحولات التي عرفها المجتمع ولا في مستوى الطموحات والتوقعات التي بنيت عليها (...) تناقضات بين الخطاب والواقع، بين الإيديولوجيا والممارسة، أدت إلى توسيع الفجوة بين الحكام والمحكومين، بين نخبة سياسية وبيروقراطية محدودة الحجم وغالبية الشرائح الاجتماعية. نتج عن ذلك حالة من التذمر العام وفقدان الثقة في مؤسسات الدولة ... وعمّت حالة من التدهور المستمر في أوضاع غالبية الشرائح الاجتماعية"[2].

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص88

[2]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين نصوص مختارة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2018،ص83

فما يمكن قوله إذن هو أن المنظور الاجتماعي قد تجسد في هذه النماذج انطلاقا من تصورات ذات أبعاد مختلفة، منها الفلسفية المتعلقة بالوجودية التي تنظر إلى المجتمع من منظورها الخاص الذي يتعارض وقيم المجتمع الجزائري، ما جعل هذا الطرح يعكس صراعا داخليا عايشته البطلة بسبب إيمانها بهذا التوجه الوجودي الذي يجعلها تقف موقف عداء من القيم الاجتماعية وبخاصة تلك المفروضة على المرأة. كما صاغ المنظور الاجتماعي من خلال النموذج الثاني طبقات اجتماعية ثلاث، تختلف عن تلك التي عرفتها المجتمعات الإنسانية على مرّ التاريخ، لأن المعيار الذي اتخذه "محمد جعفر" كان السلطة العسكرية التي تعد الطبقة العليا في المجتمع تليها طبقة المثقفين ثم الطبقة العادية من عامة الشعب، وهو طرح اجتماعي جديد جاء نتيجة التحولات الإيديولوجية التي عرفها الوطن خلال هذه الفترة.

2- المنظور الوطني

لعل المنظور الوطني من أهم المنظورات الإيديولوجية التي صاغتها الرواية الجزائرية في هذه المرحلة، وقد أسهمت عوامل متعددة في تكريس هذا المنظور لدى الروائي الجزائري، ولعلّ أهمها إحساس هذا الأخير بالفقد، ذلك لأن الوطن الذي شكل الهوية الأساسة الجامعة لكل التيارات والاتجاهات، قد استُهدِف من قبل قوى خارجية ومحلية، وبدأ يتلاشى في خضم الصراع بين الأطراف المختلفة. وإحساس الروائي الجزائري بهذه الأزمة التي تعرّض لها الوطن نتيجة الصراعات الإيديولوجية المختلفة التي عصفت به، دفعه إلى التشبث أكثر بالهوية الوطنية وكأنه السبيل الوحيد للمحافظة على مقوّم أساس يمكن أن يجنّب الشعب الجزائري الاضمحلال والتفكك، والضياع في الهويات الأخرى.

وفي هذا الإطار، نحاول أن نرصد طبيعة المنظور الوطني في الرواية الجزائرية في هذه الفترة، محاولين تتبع مساراتها وتشكّلاتها الجديدة.

2-1-الوطن بين محلية الإرهاب وعالميته

رواية " أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، رغم ما يعتريها من خلخلة تقنية في نسج الأحداث، إذ بدت الروائية غير قادرة على التحكم في خيوط الأحداث وتحريكها باحترافية مما أحدث شروخا في جسد الرواية، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود رؤية واضحة تشكلت من خلال موضوع روايتها.

إن امتداد المسافة الزمنية بين تاريخ كتابة الرواية وسنوات الإرهاب بالجزائر جعل منظور الروائية للوطن يأخذ أبعادا أخرى غير تلك التي ألفناها في الروايات التي اعتنت بالأزمة الوطنية سنوات التسعينات في خضم مجرياتها، والتي أفضت بنا إلى تلك " السنين التي عاشتها الجزائر في تسعينات القرن الماضي، فالروائي استطاع وبمهارة فائقة استيعاب زمن الوقائع بصراعاته الحادة التي أحدثت هزة قوية في سلم القيم والأفكار، وهو ما يجعلنا نجزم أن الأزمة لم تكن أزمة واقع مرير فرضته المرحلة بقدر ما هي أزمة عقول يعاد تشكيلها من جديد، وذلك بصهرها في الدواخل والأعماق "[1]، ويبدو هذا الإسقاط ملائما للروائية نعيمة معمري التي تشربت الأزمة بعمق لينصهر تفكيرها بوجدانها، ويعاد بذلك تشكيل منظورها للأزمة الوطنية من خلال أبعاد أخرى كانت المسافة الزمنية التي ذكرناها آنفا العامل الأساس في بلورتها، فجاء منظورها الوطني مختلفا عن ذلك الذي رأيناه في روايات التسعينات التي سميت بأدب الأزمة والأدب الاستعجالي نتيجة لمواكبتها الأزمة في حينها، ولذا فقد كان العامل

---

[1]- الخامسة علاوي، قراءة في رواية وادي الظلام لعبد المالك مرتاض، الناص والنص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العدد 7، مارس 2007، ص258

الزمني كفيل بمنح الأزمة أبعادا أخرى ساهمت في بلورتها سياقات واقعية وطنية وعالمية مختلفة، فبدت الروائية نعيمة معمري متأثرة بخلفيات تجاوزت حدود الوطن، وارتبط بذلك المنظور الوطني برؤية عالمية نظرا للتحولات التي شهدها العالم بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، وخروج الإرهاب من شرنقة المحلية إلى العالمية.

لقد أخضعت الروائية منظورها الوطني للتسلسل الزمني، جاعلة فترة الإرهاب أو سنوات العشرية السوداء نقطة الفصل بين ماض مزدهر وحاضر مكدّر ومبهم ومستقبل واعد، ولذا فقد نسجت رواياتها وفق تقنية الاستذكار، مانحة الشخصية البطلة زمام الحكي كراوٍ، ليبدأ قصته بطفولة مدهشة احتضنها وطن السلام والأمن والحرية، وطن الدفيء والشمس الحانية " كنا دائما ننتشر معا عند القيلولة خلف سياج المكان الأخضر الشاسع، نحتله بصيحاتنا، ويبدأ كل واحد منا حسب مهارته في تسلق الأشجار الخضراء الباسقة المترامية هنا وهناك (...) وأحيانا نشتري أقفاصا خشبية صغيرة لنجمع بداخلها تلك العصافير الجميلة النادرة التي كنا نصطادها والتي كانت تحط من حولنا في غفلة منا "[1]، فوطن الماضي بالنسبة للراوي/ البطل كان وطن الغفلة والأمان، يتساوى في ذلك الحيوانات والطيور والإنسان " هؤلاء الصبية أعرفهم جيدا، لم يكونوا أبدا غرباء عني، لقد كانوا أصدقائي، وكنت أكبر معهم وبينهم في أمان "[2] ، فلفظة "أمان" توكيد من الراوي/ الشخصية على المعنى الذي يريد إيصاله من خلال وصف أحداث الطفولة الموحية بذلك الأمن والسلم الذي لا يشوبه خوف ولا توجّس.

ويبدو هذا الماضي فارغا من أي إيديولوجيا، لأن عقل طفل ليس بإمكانه استيعاب غير تلك البهجة والغبطة التي يظنها جزءا من طبيعة حياته دون أن يبحث عن أسبابها، ولقد تناول الراوي/الشخصية هذا الماضي من منظور طفل كي يرسم بمخيلة البراءة الصادقة الصافية صورة وطن هادئ ينعم بالأمان والحرية، مقابل وطن ينذر بالخراب والقتل والرعب، وهو ما كان عليه هذا الوطن سنوات العشرية السوداء، وسنوات الشباب الذي بلغه هذا الطفل، فقد كبر ليستقبل وطنا بوجه جديد، وجه مشوّه بسبب صراع لم يفصح عنه هذا الشاب الذي وقف كشاهد عيان على الأحداث منذ أكتوبر 1988.

إن هذا الشاب أو الراوي/الشخصية رغم أنه شرطي، ورغم أنه بدا مثقفا، إلا أن منظوره للوطن لم يتعد منظور مواطن عادي، إذ تناول تحليل الوقائع بسطحية رجل من عامة الشعب شَهِد حوادث أكتوبر وبعدها سنوات الإرهاب التي خلّفت أرواحا ودمارا نفسيا وماديا، لكنّ ذلك لا ينفي حقّ كل

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، فيسيرا للنشر، الجزائر، د ط، 2010، ص21

[2]- المصدر نفسه، ص21

إنسان في تقديم رؤيته للعالم، ولقد اكتفى هذا الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني يرصد مشاهد حيّة من مظاهرات أكتوبر 1988، وبعدها عمليات القتل التي حصدت الكثيرين و على رأسهم رجالات الفئة المثقفة، ولكن دون تحليل معمّق. وبين لحظة الأمن واللاأمن يرسم لنا المشهد بدقة وينقلنا في لحظة واحدة من واقع إلى واقع آخر على النقيض من الأول تماما " ولكن ورغم هذا الحنان المستتر، أزداد عنادا، أزداد رغبة في النوم، وأظل تحت اللحاف متدثّرا بكسلي، أنصت لرتابة الوقت وهو يمر ثقيلا.. ثقيلا"[1]، وكأنما ليضعنا أمام آخر نومة هنيئة، نوم كَسِل مرتاح البال، ليس من ورائه ما يقظّ نومه هذا أو يشوّش باله، لينقلنا فجأة إلى واقع جديد انتهى معه هذا النوم الهنيء في طرفة عين " فجأة ينطلق صوت رصاص قادم من مكان مجهول، ومعه ترتفع أصوات غاضبة، صاخبة، محتجة من حولي، ولا أدري بعدها كيف قفزت رائحة الجثث المتعفنة، نحوي في فراشي، رائحة اللحم البشري المحروق، مختلطة ببكاء الأطفال، بدموع النساء، ووجدتني أشهد دمار الشوارع والمدن، القرى والمداشر، ووجدتني أشهد دمار الوطن "[2]

لقد كانت بداية دمار الوطن منذ أكتوبر 1988 الذي شهد مظاهرات شعبية منددة بسياسة البلاد الخانقة "ولعل أهم ما ميّز النظام المؤسساتي والسياسي للجزائر عشية تلك الانتفاضة هو أنه كان على درجة متقدّمة من الانحلال والتفكك، مهددا بالانهيار نتيجة لوضعية معقدة تداخلت فيها عدة عوامل أهمها: وجود تباين اجتماعي صارخ، العجرفة السياسية للنخبة الحاكمة، والإثراء الفاحش لأقلية محمية، إضافة إلى تهميش وإقصاء غالبية المجتمع، بخاصة الشباب الذين يمثلون 75% من السكان، عن كل القرارات الحاسمة في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية " [3]، فنتيجة لهذه العوامل حدث انفجار شعبي وبخاصة من قبل فئة الشباب الذين كانوا مفعمين بالحماسة والغضب، ما جعل الوضع يأخذ منعرجا قاسيا و عنيفا " أكتوبر من ذلك العمر كان شديد القسوة، كان شديد العتمة والوجع"[4].

وحين يدخل الوطن في قلب الأزمة تصبح الحرب في منظور الراوي/ البطل بين القتلة والمثقفين، هؤلاء القتلة الذين ظلوا مهيمين على امتداد الرواية، فلم يشَر إليهم إلا على أنهم إرهابيون، يريدون إطفاء شمس هذا الوطن، أما المثقفون فقد تمثّلهم من خلال نموذجين أحدهما مسرحي والآخر صحفي، وكلاهما صديقا طفولته "زينو وحميدو".

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء ، ص30

[2]- المصدر نفسه، ص31

[3]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصورات المثقفين، ص71

[4]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص31

إن المسرح في منظور الراوي/البطل والذي قدّمه من خلال شخصية "زينو" أكبر من أن يكون وسيلة للترفيه أو المتعة أو حتى الترف الثقافي، إنه مؤسسة بكاملها بإمكانها أن تجابه مؤسسة عسكرية أو دينية أو تربوية أو نفسية، إنه مصنع كامل بإمكانه أن ينتج شعبا بمعايير عالية الجودة " من يمسح هذا الخراب غير المسرح ... إعطني مسرحا أعطك شعبا مثقفا قويا "[1]، لكنّ أعداء المثقف القوي لن يرضوا بهذه المؤسسة الخطيرة التي تهدد مصالحهم، غير أن الراوي لم يشر بإصبع الاتهام إلى فئة معينة، بل نعتهم بكلمة شاملة ذات بعد إنساني أقرب منه للبعد الإيديولوجي، وهي كلمة الحاسدين " لكن حاسدوك يازينو ظلوا من حولك يلوون شفاههم ويلوكون ألسنتهم ضدك، هامسين في سرّهم: ألا يكفي لهذا الشعب توجيهات الأمهات والمدارس، صرامة رجال الدين، قمع الشعوب، تحاليل الأخصائيين النفسانيين، رعاية المصحات العقلية، ليسقطوا في وحل المسرح "[2]، فكلمة الحاسدين هذه يمكن أن تقرأ على وجهين؛ إما أنهم أناس مصلحتهم تقتضي أن يكونوا وسط شعب جاهل، متسيّب، لا يعرف قيما ولا مبادئ ولا يقوده موجّه مهما كانت صفته، أو أنهم أناس ينشدون شعبا متحررا من كل الرقابات، شعبا يسير بمشيئته كي يدرك مصيره، ولذا هم يرفضون أي رقابة تحقيقا لأفكارهم، وذلك لكون المثقف يتميّز بوعي ونظرة ثاقبة للأمور تمنحه قوة التأثير في من حوله " فالإنسان المثقف من حيث إنه إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام سريع التأثر بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في نفس الوقت شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيطه العصري لِم له من قوة ومواهب عقلية خاصة مستمدة من معارفه وعلومه "[3].

ولكن في كل الأحوال نلاحظ أن هذا الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني يحاول الانفلات من اتهام جهة معينة كسبب لهذا القتل والدمار والاكتفاء بالتلميح لا التصريح، إما درءا للوقوع في أي مشاكل مع أي جهة، أو لنقص الخبرة في تقديم وجهة النظر بصورة أعمق، فحتى المخلص الذي كان ينتظره الراوي/ الشخصية وكل أصدقائه لم يفصح عنه صراحة، بل رمز له بـ "غودو" وهي شخصية مسرحية "لصموئيل بكيت" في مسرحيته "في انتظار غودو"، والتي ظلت طوال المسرحية المحور الأساس الذي تدور حوله الفكرة ثم انتهت عديمة المعالم، بل لم يُعرف منها غير الاسم، ليفتح هذا الاسم كل التأويلات على مصراعيها أمام الانتظار الذي لا يحمل غير معنى العبث " كلنا يا صاحبي ينتظر هذا الغودو الذي لا يأتي والذي قد لا يأتي، وخلال هذا الانتظار تتعذب البشرية في مستنقعات العبث واللاجدوى"[4]. إن هذا الشعور بالعبث واللاجدوى يفسر منظور الراوي للمطبات النفسية التي وقع فيها

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء ، ص50

[2]- المصدر نفسه، ص50

[3]- عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882-1952، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط1، 1985، ص10

[4]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص48

هذا الشعب في وطن تكالبت عليه أيادي الخراب من كل جهة، بوجوه مقنّعة لا يُعرف لها ملامح ولا هوية، وهو ما جعل الراوي يشير إليهم بكلمة الحاسدين، أي الحاسدون لهذا الوطن الضحية وللحقيقة أيضا، ولذا كان مصير زينو رجل المسرح هو الموت "عزيزي، الحقيقة لا يمكن أن تلبس نعالا وتمشي بيننا في الشوارع وعلى خشبة مسرح، لذلك كان يجب أن تموت يا زينو، كان يجب أن تسقط تحت جزمة الحديد والنار، وكان يجب لهذه الجزمة اللعينة أن تدوس قلبك الصغير الكبير، كان يجب أن تدوس أحلامك وتنثر أشعارك وحكاياك"[1].

وكما المسرح، ينظر الراوي إلى القلم وإلى السلاح على أنهما وسيلتين نافذتين في الدفاع عن الحقيقة وعن الوطن، فإذا كان هو قد اختار السلاح فإن حميدو قد اختار القلم ليشهر من خلاله صوته المجاهر بالحقيقة " كنت منذ سنوات تجول وتصول على صفحات جريدتك، تقول الحقائق بعري، بتحد وبقوة، كنت تندد، تصرخ، تتهم، تدين"[2]، لكنّ المجاهرة بالحقيقة والوقوف ضد التيار لا بد أن يكون ثمنه الموت، وإن بدا هذا التيار غامضا إذ أن الراوي يظل متكتما تاركا الأمور على عمومها أمام مشهد واقعي عاشه كل جزائري داخل هذا الوطن، فهو يدرك تماما أن قارئه يعلم بأن هناك تيارا مضادا للحقيقة أو ربما تيارات كثيرة، وهي سبب الحرب الإرهابية التي كان ضحيتها الشعب بكل طبقاته "ورغم كل التهديدات، والتحذيرات بقيت متشبثا بموقفك (بقلمك)، كنت أقول لهم أعرفه جيدا (...) ولد لا يعرف طعما لمصالحه الشخصية، ولد لا يعرف اللعب على الحبلين، ويظل يدافع عن وطنه بقلب أبيض، بصفاء وكبرياء، في وقت كانت الطحالب تزدهر من حوله "[3]، فهذا المثقف من منظور الراوي/ الشخصية قد تميّز بالنزاهة وحب الوطن أكثر من حب مصلحته الخاصة، على عكس أولئك الذين اتخذوا من القضية الوطنية سبيلا لإحراز مصالحهم الخاصة، فكان مصير هذا النزيه الموت، ومصير هذه الطحالب الازدهار، لكن من هم هؤلاء الطحالب؟ يبقى السؤال مفتوحا على عديد التأويلات أمام إصرار الراوي/الشخصية على التلميح لا التصريح في توجيه أصابع الاتهام لأصحاب المصالح الخاصة في هذا الوطن.

وفي موضع آخر يفصح الراوي عن الإرهابيين بأنهم الجماعات الإسلامية المتطرفة، ويشير إلى تطرفهم الديني من خلال شخصية عبد النور، الشاب المثقف الذي كان يهوى الفلسفة في بحثه عن الحقيقة، وقد أشار الراوي/الشخصية إلى اعتداله الديني حين وصفه مادحا " كان قلبه كبيرا يتسع لحب كل شيء وكل أحد دون استثناء، كان يحب الله، ويحب كل الناس الذين يؤمنون به ويذهبون إليه رغم خلافاتهم واختلافاتهم، في المساجد، والكنائس، في الشوارع، وحتى البارات، وكثيرا ما سمعناه

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء ، ص59
[2]- المصدر نفسه، ص65
[3]- المصدر نفسه، ص65

يتحدث نابذا كل إقصاء، مؤمنا بضرورة الحوار"[1]، فهذا الوصف الإيجابي لشخصية عبد النور الذي بدا معتدلا في تفكيره الذي لم يُقصِ أحدا مادام الجميع متوجهون إلى الله، قد جاء في مقابل ذلك التحول الذي أصاب هذه الشخصية بعد أن اعتنق التطرف الديني بانضمامه إلى جماعة إسلامية متطرفة، وذلك بعد إصابته بوعكة نفسية بسبب عملية اغتصاب تعرّضت لها فتاة أحبها، غير أن الراوي لم يفصح عن هوية المغتصب، بل إن السياق يشير إلى أن مغتصبيها لم يكونوا من الجماعات المتطرفة بدليل انضمامها إليهم في الأخير، في إشارة إلى أن المتطرفين من وجهة نظر الراوي هم فئات متعددة، قد لا يُعرف انتماؤهم لتسترهم تحت مظلات مختلفة " في أيامه الأخيرة كان يظهر هنا وهناك في المدينة، راكضا مهرولا بلحيته الطويلة، كمن به مس من الجن وعلى وجهه علامات كانت تبدو علامات الحقد والضجر، علامات أبدا لم تناسب وجهه الذي تعودنا عليه مشرقا، مرحا "[2]. إن هذا الحقد والضجر الذي تلبّس عبد النور ليس على مغتصبي فتاته بالضرورة، وإنما وصف وجهه بهذه الطريقة هو في الواقع وصف لكل واحد من أولئك الجماعات المتطرفة أمام الحقد الذي يحملونه في نفوسهم مما صيّرهم مجرمين وقتلة.

لقد كان هذا الصراع داخل الوطن أكبر من استيعاب الراوي/الشخصية له وأكبر من تحمّله رغم أنه بدا مسكونا بحب الوطن، فضعفه أمام الأزمة جعله يختار الغربة هروبا بروحه وبقلبه الذي خذلته فتاته، فكما يبدو أن جيل التسعينيات أضعف وطنية من الجيل الذي سبقه، والذي كان أقوى في مواجهة الأزمة الوطنية أيام الاستعمار، وهو ما جعل هذا الشاب يختار الهروب بدل الصمود " فتراخي 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"[3]، فحتى الدول المتقدمة تبدو أكثر وطنية من الدول الأقل تقدّما كالجزائر، ولذا استطاعت الحفاظ على أمنها الداخلي مثل دولة بريطانيا التي اختارها الراوي/الشخصية ملجأ له.

غير أن برد الغربة في لندن لم يعوّض أبدا شمس وطنه الحانية، فالمنظور الذي حمله الراوي/ الشخصية للغربة مقابل الوطن، يبدو مخالفا للمنظور الذي تبنته بعض الروايات التي وجدت في بلاد الغرب ملجأ لحريات المضطهدين في أوطانهم ومأمنا لأرواحهم، وراحة لنفوسهم، أو تلك الأفكار السائدة بين الشباب بأن الغرب هو الفردوس التي يتوقون للهرب إليها ولو على زوارق الموت، فعلى العكس من ذلك، يرسم لنا الراوي واقعا مغايرا تماما، فأوّل ما اصطدم به ذاك الاختلاط الهائل من البشر ذوي

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص91

[2]- المصدر نفسه، ص92

[3]- عبد الله شريط، مع الفكر السياسي الحديث والمجهود الإيديولوجي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص53

جنسيات مختلفة جاؤوا إلى لندن فرارا من أوطانهم، غير أن الصدمة تكون بخيبة الأمل في الحصول على أوراق رسمية تضمن لهم الاستقرار والراحة " لكنّ أغلبنا يصاب بالخيبة حين يداهم البوليس فجرا بيته، ويتم اعتقاله، مثله مثل أي مجرم، في انتظار رحيله مع أول طائرة، أو باخرة متجهة إلى بلاده، وكم كان يخيفنا ما كنا نسمعه عن عدد الأشخاص المعتقلين والمطرودين لهذه الأسباب، وكم كان يغيظنا أكثر نهاية أحلامهم أو أوهاهم في إمكانية العيش الكريم "[1].

يصوّر الراوي في المقابل منظور أولئك الغربيين للعرب، لتزداد قتامة الغربة في نفسه، "ماذا كان يعني الرجل العربي بالنسبة لهؤلاء؟ هل هو القط الأسود الذي تتشاءم منه البشرية جمعاء "[2]. لقد أثرت التحوّلات السياسية العالمية على رؤية العالم التي اتخذت مسارات أخرى، كنظرة الغرب للعرب والمسلمين، فموت الأميرة "ديانا" رفقة عشيقها العربي في حادث سيارة، يعد خلفية لانطباعات الشعب الإنجليزي إزاء ما حدث، والذي يعتبرونه وصمة عار تركتها هذه الأميرة التي أسرت قلوب جماهيرها قبل أن تسقط في فخ مشين كهذا وجلب العار للعائلة الملكية، هذا العار العظيم في نظرهم سببه رجل عربي، لتتحول كلمة عربي إلى لفظة مخجلة " إحداهن قالت: "عدم احترام الأميرة للعائلة الملكية، وللقب الأميرة هو الذي ألحق بها تلك اللعنة، فماتت بتلك البشاعة"، وأكدت نظراتها الحقودة : آه.. ليس هناك أبشع من الموت رفقة عربي "[3] . إن كلمة عربي لها وقعها على نفس الراوي/الشخصية، وذلك لأن انتماءه خارج الوطن يصبح أوسع، وهو ما ألحقه بصفوف الذين تزدريهم أعين أهل البلد الذي لجأ إليه لأنه عربي أيضا، مما يعمق هذا الشعور المقيت بالغربة ، ويزداد الأمر سوءا حين تتدخل السياسة العالمية مرة أخرى لتشكل منظورا جديدا للعرب أكثر قتامة، إنها أحداث 11 سبتمبر 2001 التي غيرت رؤية العالم للعرب والمسلمين، وأعطت الإرهاب صفة العالمية وبخاصة وأن المتهم الأول الذي وجهت له أصابع الاتهام هم المسلمون " من الفاعل؟ جماعة الطالبان في أفغانستان؟ النظام في العراق؟ الأحزاب السياسية في فلسطين؟"[4].

لقد انعكس الوضع على كل من حمل لقب مسلم أو عربي وبخاصة في بلاد الغرب، مما جعل العربي المسلم موضع اتهام أينما حل، بل بات منبوذا كقذارة لا تحتمل مهما طالت مدة إقامته بينهم، كذاك الشيخ الذي جاءهم شابا وظن في وقت ما أنه أصبح واحدا منهم "يا بني منذ حادث أمريكا الوضع يبدو خطيرا في بلاد الغربة هذه الأيام، ونحن العرب يبدو أننا تحوّلنا إلى جرذان تركض داخل

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، 124
[2]- المصدر نفسه، ص176
[3]- المصدر نفسه، ص176
[4]- المصدر نفسه ، ص200

مصيدة "[1]، وما كان محتملا قد وقع بالفعل، لتعيد السياسة سيناريوهاتها في كل مكان، وليس لها ضحية غير المواطن الأعزل البسيط، فذاك الوضع الذي هرب منه الراوي/ الشخصية بسبب السياسة في بلاده قد لاحقه في بلاد الغربة، ليجد نفسه في قبضة الشرطة محاصرا بتهمة العروبة والإسلام بعد أن كان محاصرا بتهمة الوطن " فجأة داهم البوليس المقهى، ورفعت الشرطة هراواتها في وجوهنا، وشُحنّا جميعا في سيارة كبيرة مثل لصوص أو جماعة من المجرمين المتلبسين بجريمتهم ... مرة أخرى تتبعنا السياسة في بلاد الغربة "[2].

إن هذا الوضع المتأزم الذي صاغته السياسة العالمية قد غيرت منظور الراوي/ البطل لوطنه، ما جعله يضيق ذرعا ببلاد الغرب ويرى جحيم وطنه أرحم من جنة هؤلاء، ولذا فقد قرر العودة محملا بمنظور جديد لوطن واعد بخير كثير، وبمستقبل أكثر أمنا وحرية وروعة " يالله في الوقت الذي كنت ألهث فيه في جحيم الغربة، كان آخرون يقاومون الموت، مصرين على الحياة، على الاستمرارية، هاهم قد غيروا الكثير من ملامح الوطن راسمين الدرب للمستقبل القادم "[3].

ويختتم الراوي/ الشخصية قصته بصورة شبيهة بتلك التي رسمها لنا أيام طفولته الجميلة "الصبية ظلوا يركضون يومها بأيد متشابكة، ورؤوس مرفوعة نحو الشمس، وقد اختفوا في ذلك النهار مخلفين وراءهم جلبة وشيئا من المرح ... أعشاب القلب ليست سوداء"[4]، وكأنما بهذه العبارة الأخيرة يضع نهاية للفظة العشرية السوداء، مشكلا بذلك منظورا جديدا مليئا بالتفاؤل لوطن قد اجتاز عقبة الإرهاب والمجازر، ويعد بمستقبل أفضل، مستقبل يجعله لن يختار عنه بديلا، وبخاصة في ظل الإرهاب الذي تجاوز حدود الوطن وأصبح عالميا.

2-2-العرق والرؤية المأساوية للوطن

هي رؤية مأساوية تمخضت عنها هذه الرواية التي جعلت من الوطن مأساة كاملة لحياة البطلة التي كانت ترى بأن الوطن هو سبب عذاباتها منذ ولادتها وحتى اللحظة التي قررت فيها وضع حدّ لحياتها ومن ثَمَّ لمأساتها، فبين الواقع والخيال تتشكل أحداث رواية "سأقذف نفسي أمامك " لديهية لويز حين جعلت الواقع خلفيتها الأساس التي شيّدت عليها ما تبقى من أحداث من خلال منظور مركزي هو المنظور الوطني.

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء ، 201

[2]- المصدر نفسه، ص203

[3]- المصدر نفسه، 219

[4]- المصدر نفسه، ص222

لم تكن أحداث الربيع الأسود الأمازيغي خيارا سياسيا، بل حتمية اضطرت رجال السياسة لاتخاذ موقف إزاء حادث انفجر على أعقاب عملية اغتيال طالب في السابعة عشرة من العمر من قبل دركي، والواقع أن هذه الأحداث وإن بدت بالصدفة إلا أنها لم توجد من العدم، بل هي امتداد لأحداث بعيدة تعود إلى سنوات الثمانينيات، حيث كانت أول مواجهة للسلطة مع مظاهرات أمازيغية بذلك الشكل، ظل صداها يتردد في نفوس الأمازيغيين رغم بعد المسافة الزمنية.

وبين الربيع الأمازيغي الأول والثاني تولد الراوية/ البطلة، فيتماهي الوطن مع المأساة الفردية، ويصبحان قضية واحدة، ومأساة واحدة، وإن كانت البطلة تحمِّل الوطن ذنب مأساتها.

لكن إذا تساءلنا: ماهو الوطن بالنسبة للراوية/البطلة؟ يبدو الوطن من منظورها هو السلطة السياسية ورجال الأمن أو السلطة العسكرية، فهذه المؤسسة التي بيدها القوة والقرارات هي التي أدخلت أبناء الوطن المهضومة حقوقهم دوامة الصراع والمواجهة من أجل الكرامة والعدالة الاجتماعية، أي أنهم وقفوا كمعارضين لسياسة الدولة التي طبقت عليهم ظلمها من منظور الراوية/ الشخصية، ولذا كان لا بد من الانتفاض، وذلك لكون المعارضة هي " المقاومة أي النضال مع الجماهير لإسقاط الحكومات الفاسدة"[1]، وهو ما دفع بالشباب إلى الانتفاض " الحشود من الشباب الملتهب يحتل الطرق والشوارع ليجبر الجميع على الإصغاء إليه وإلى ما يطالب به من عدالة وكرامة في بلده، لكنهم في ذلك الوقت لم يعرفوا ن الجهة المقابلة لا تملك آذانا لتصغي بها، لا تملك سوى صوت الرصاص والعنف لتجبرهم على التخلي عن أحلامهم "[2].

إن الواقع الإيديولوجي السائد سنوات الحكم العسكري بقيادة الرئيس الراحل هواري بومدين الذي كان يسيطر بشكل مركز على نظام الحكم نتيجة للخلفية الاشتراكية السائدة آنذاك، وكذا سلطة الحزب الواحد في البلاد، كل ذلك أدى إلى إلغاء باقي الأصوات من التعبير عن مطالبها، مما نتج عنه أزمة سياسية خانقة نتيجة "اغتصاب الحكم واحتكاره من قِبل أقلية مسيطرة تتموقع في أجهزة ومؤسسات الدولة – الحزب ... هنالك أيضا خنق الحريات الفردية والعامة والتضييق إلى درجة الإلغاء على حرية التعبير، وفرض قوالب جاهزة، ومنع المبادرة المبدعة، ونفي الاختلاف والتمايز"[3]، فكانت القضية الأمازيغية في واجهة الأزمة الوطنية نتيجة لترسبات تاريخية وجدت متنفسا لها بوفاة الرئيس بومدين، وتلك التغييرات الطفيفة الحاصلة على الساحة السياسية سنوات الثمانينات، فكانت حادثة إيقاف مولود معمري من إلقاء محاضرته عن الثقافة الأمازيغية ذريعة أمام الناشطين في القضية

---

[1]- هادي العلوي، المرئي واللامرئي في الأدب والسياسة، دار المدى للثقافة والنشر، لبنان، ط1، 1998، ط2، 2003، ص30

[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، ص53

[3]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين، ص42

لتفجير مظاهرات ربيع 1980، ورغم أنها مظاهرات ثقافية، أي أنها لم تكن ذات بعد سياسي إيديولوجي، غير أنها قوبلت بالقمع وإن كانت قد أحرزت بعض المطالب. فبين الواقعي والمتخيل، تحاول الراوية /البطلة رصد هذه الأحداث من خلال شخوص الرواية لتعطي مشهدا رمزيا لهذا الوضع، والصدى الناتج عنه والذي شكل مأساة أخرى تكرّرت مرة أخرى مع ربيع 2001.

يعد الموت التيمة الأساسة التي تتحرك داخل النص لتجسد فظاعة المأساة الناتجة عن السلطة الأبوية سواء كان الأب الحقيقي أو السلطة الوطنية "إذ أن المعايير التي تقوم عليها سلطة الأب في الأسرة هي ذاتها التي تبرر سلطة كبير العرش، أو شيخ القبيلة أو الجماعة"[1] أو الدولة بالإصطلاح المعاصر، وفي كلتا الحالتين هي تجسيد لممارسات قاهرة ضد هذا المستضعف، ولقد ربطت الراوية/ البطلة بين المسألتين لتجعل الأب القاسي الذي تسبب في موت ابنه ذي الثماني سنوات تحت جنون الشهوة الغريزية رمزا لوطن يقتل أبناءه تحت جنون الشهوة السياسية.

لقد كانت سنة 2001 بداية المأساة بالنسبة للبطلة التي فقدت أخاها الصغير بسبب رعونة أب لا يقدّر المسؤولية، وبالنسبة لمنطقة القبائل تحديدا التي دخلت في صراع دام مع السلطة السياسية، بسبب دركي لا يقدّر المسؤولية أيضا، والذي وضع حدّا لحياة طالب في السابعة عشرة من عمره، فكانت هي انطلاق شرارة الغضب والموت معا، وكانت الراوية/البطلة حاضرة تقاسي مأساة فردية و أخرى جماعية، ليتّحد الكل في مأساة وطنية أجهزت على أحلامها وأحلام أبناء منطقتها تحديدا " من كان ليعرف في ربيع 2001 أن الأحلام تتحقق؟ أن الموت قريب كل هذا القرب إلى حدّ أننا لا نعرف الحي فينا من الميت ... من كان ليفهم أن المعارك لا تجلب سوى المزيد من الألم؟"[2].

إن انفجار القضية الأمازيغية جاء عشية خروج الجزائر من محنة العشرية السوداء من خلال قانون الوئام المدني الذي سطّر منحى آخر في تاريخ الوطن الذي بدأ يتعافى شيئا فشيئا من جراحه، إلا أن الواقع أثبت أن الأمور استحالت زمامها للقوة العسكرية التي كانت لا تزال متأهبة للسيطرة على ما تبقى من تمرّد، غير أن حوادث الربيع الأسود الأمازيغي أشاحت اللثام عن ممارسات أخرى لهذه القوة العسكرية، مما أعاد فتح الجرح في قلب الشعب من منظور الراوية / البطلة، فبدل المواجهة السلمية للمظاهرات المطالبة بالعدالة والكرامة، كان العنف هو البديل، ولكن دون اعتراف رسمي كما تعبّر عن ذلك الراوية/ الشخصية "نسي التاريخ في طريقه إلى المجد المزعوم أن يرثي القتلى "عن طريق الخطأ" مثلما أكدته التقارير الرسمية آنذاك عن الأحداث، رصاص حي في الظهر، أطراف رجال تسقط على

---

[1]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين ، ص120

[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص52

مرأى الجميع، تعذيب وحشي لكل ما وقعت عليه أيديهم، كل ذلك لم يكن عن طريق الخطأ"[1]. وأمام هذا الدمار الروحي والنفسي، تحوّل المقت تجاه رجال الدرك أو أصحاب الزي الأخضر كما تصفهم الراوية/البطلة والذين يمثلون السلطة العليا من منظورها " منذ أن أصبح التعالي على البسطاء اللعبة الوحيدة المفضلة لدى هذه الجرذان التي تحتمي بزيّها الأخضر، لتفرض قوانينها كما تشاء، ومتى تشاء، دون أن يتمكن أحد من التفوه بشيء، حتى لا يلقى مصير قرماح وغيره ممن رفضوا الذل والانصياع لشهواتهم الدنيئة "[2]، فهذا الواقع الذي ترسمه الروائية من منظورها لما حدث في ربيع 2001 لا تجد له تفسيرا غير أنه انصياع لشهوات دنيئة خالية من المسؤولية والوعي بالقضايا الكبرى لهذا الوطن وهذا الشعب، كما والدها تماما وما فعله بها وبابنه من قبل تحت وطأة الشهوة الدنيئة، فكان من السهل على الدركي أن يقتل بكل برودة أعصاب أبناء وطنه، ولذا لا تتوانى الراوية/البطلة من رسم أبشع الصور لهؤلاء الدرك، معبّرة عن ذلك من خلال صوت صديقتها إيناس التي تعرضت لاغتصاب بشع من قبل دركي في مكتبه، والذي لم يرحم شرفها ولا صغر سنها، فكانت النتيجة أن تولّدت لدى إيناس عقدة نفسية جعلتها تترصد فرصة الانتقام من هذا الدركي ثم تنتحر بعد ذلك، لتتخلص من عذاب العار الذي ظلت تكتمه في صدرها وتخشى انكشافه في يوم ما " أحرقت دركيا الأسبوع الماضي، صبّت عليه زيتا مغليا حين كان يجلس أسفل شرفة منزل خالتها، بعد أن أرهقه مواجهة الشباب الغاضب، تصوري أنها أصبحت بطلة، انتقمت لمراهق أصابه نفس الدركي برصاصتي كلاشينكوف في الظهر "[3].

إن هذا المشهد يصوّر درجة العداء التي أصبحت بين أبناء الشعب الواحد، وأبناء الوطن الواحد، لتعمّق الراوية/ البطلة من منظورها هذا إدانتها للسلطة السياسية التي دعّمت هذا الانشقاق أمام تعنتّها لرفض مطالب هؤلاء المواطنين.

ويبدو أن الإعلام والجرائد غير بريئة أيضا من وقوع المأساة الوطنية في منظور الراوية، فبدل أن تكون هذه الوسائل صوتا لإظهار الحقيقة من أجل الارتقاء بالمصلحة العامة للوطن، إلا أنها لم تكن غير لعبة في يد القوي، تسهم في تغيير الأحداث حسب ما تقتضيه مصالحه " كانت معظم الجرائد التي تصدر في تلك الأحداث لا تفعل شيئا سوى صبّ الزيت على النار ونحن مثل الأغبياء نصدّق المعلومة وما وراءها، ثم يزيد الاشتعال وسط المزيد من الموتى "[4].

إن هذه الرؤية الانتقادية التي تبنتها الراوية/ البطلة للواقع الوطني لم يسلم منه ناشطون من الحركة الأمازيغية، إذ يبدو أن الأهداف ليست نفسها، فإذا كان هناك من ارتهن حياته في سبيل

---

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك ، ص52

[2]- المصدر نفسه، ص49

[3]- المصدر نفسه، ص71

[4]- المصدر نفسه،ص 64

الحصول على حقوقه الاجتماعية والثقافية، فإن هناك من استغل الوضع لتحقيق مصالح شخصية سواء من قبل السلطة أو من خلال النتائج التي يسفر عنها هذا الحراك المدني، وأمثال هؤلاء في منظور الراوية/ البطلة هم خونة، وسجل التاريخ الوطني قد سجل الكثير من أسماء هؤلاء " أمثال مقران لا يهمهم سوى ما بعد الحرب، إنه يريد جمع الحشود وراءه ليؤمنوا به، ثم يظهر أمام أعين السلطة أنه الرأس المدبّرة، وتعتبر أنه الوحيد الذي يمكن أن يقنع أولئك الشباب بالهدوء والتفاوض، بذلك سيتحكم كما يشاء بالطرفين ويحصل على ما يريد "[1] .

لقد مزجت الراوية بين همها الذاتي والهم الوطني، فكان تاريخ حياتها هو تاريخ أصداء القضية الأمازيغية الذي يتردد منذ عام 1980،وهو تاريخ أول مواجهة بين الأمازيغيين والسلطة، لينتهي في أكبر مظاهرة في أفريل 2001، هذه المظاهرة الأخيرة التي ظنّت أنها بداية الفتح لتحقيق المطالب التي ظلت عالقة طوال هذه السنوات، غير أن صدمتها كانت كبيرة حين تحوّلت إلى مأساة بإجهاض العملية وإخفاقها في تحقيق كل المطالب، وكذا بموت زوجها إثر تلقيه رصاصة غادرة أنهت حياته، وفتحت باب المأساة على مصراعيه في وجهها إلى يوم تلقيها نبأ وفاة الكاتب سليمان جودي الذي عشقت كتاباته وبخاصة روايته التي تناول فيها القضية الأمازيغية لربيع 1980، من خلال بطل اضطر للهرب من قمع النظام ذنبه الوحيد أنه من الناشطين المتحمسين للقضية، مما جرّ عليه غضب السلطة التي مارست عليه شتى أنواع التعذيب، ما جعله يفر إلى فرنسا دون تفكير في العودة، لكنّ المفاجأة والدهشة تصيب الراوية/البطلة حين تكتشف أن هذه الرواية هي سيرة ذاتية للكاتب نفسه " بعد أحداث أفريل الماضي، أصبحت التهديدات تصلني كل يوم تقريبا، وتلك الأشهر التي قضيتها في السجن مع التعذيب والتنكيل كانت كافية لتزعزع ثقتي بنفسي، وإيماني بقضيتي التي كنت مستعدا للموت من أجلها، لكنّي لم أتحمّل"[2] ، هذا الكاتب الذي تنتهي إليها حقيقته يوم نبأ وفاته في ديسمبر 2012 على أنه والدها الحقيقي، لتجهز هذه الحقيقة على كل القيم التي آمنت بها حين تتحول إلى ابنة غير شرعية، وتصبح حياتها كلها مجرد وهم كانت تعيشه طيلة هذه السنوات، وكأنما لتصنع منظورها تجاه القضية الأمازيغية من خلال الدلالات الرامية خلف هذه المعاني على أن القضية التي عاشت إخفاقاتها ليست إلا وهما أسكنها مأساة طويلة، فتجعل من تيمة الموت التي لازمتها مرغمة طوال مسيرة الرواية هي آخر المحطات التي اختارتها هذه المرة بمحض إرادتها كمنظور أخير لعبثية الحياة في ظل وطن يقهر أبناءه.

وإجمالا لما سبق، فإن المنظور الوطني قد عكس تصورات مختلفة للقضايا الوطنية، من بينها العشرية السوداء، ولكن من منطلق مختلف عن ذاك الذي ساد في روايات المحنة الوطنية، وكان ذلك

---

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك ، ص66

[2]- المصدر نفسه، ص140

نتيجة تأثير القضايا العالمية التي حولت المسار الإيديولوجي في اتجاهات تختلف عن تلك التي سادت في الحقبة السابقة، لتنتقل قضية الإرهاب من إطار الوطن إلى خارجه، كما كانت الانتفاضة الأمازيغية من القضايا المهمة التي لم تحظ باهتمام الأدباء كثيرا، لذا نجد هذا الطرح نادرا على الساحة الأدبية الجزائرية، ما جعل الروائية ديهية لويز تلتفت إلى هذه القضية الوطنية وفقا لمنظورها الخاص لتجعل منها مأساة وطنية.

3- المنظور الديني

شكّلت الخلفية التي انبثقت عن أحداث أكتوبر 1988 منطلقات جديدة لصوغ منظورات تشمل كثيرا من المفاهيم والمكونات، بما في ذلك نظرة الروائي الجزائري للدين، خاصة الدين الذي وُظّف في المجال السياسي ، وكان لذلك تبعاته على مستوى الواقع والتحوّلات التي طرأت عليه، وأدّى كلّ ذلك إلى طرح منظورات جديدة متعلقة بالدين ومنبثقة من خلفيات مختلفة ومتعددة المشارب، وهي تحمل في جلّها بذور القناعات التي واكبت الروائي الجزائري منذ مرحلة السبعينات، وربما قبل ذلك، من منظورات ماركسية إلى وجودية وليبيرالية وحتى دينية.

وبتأثير من هذه المرجعيات، صاغ الروائي الجزائري منظوره للدين في مرحلة الألفية الثالثة، ونحن في هذا السياق نحاول أن نجلّي التصوّرات الجديدة التي تمثلها الروائي بإزاء الدين الذي أدّى أدوارا هامة في تشكيل الشخصية الجزائرية وفق نمط محدّد.

3-1- الأزمة الوطنية والحل الديني

لقد اقترنت الوطنية بالمنظور الديني في تشييد رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش وذلك من منطلق أنه " لا 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]، فكان الكاتب بقطاش الذي بدا مشبعا بروح وطنية، ومن خلال شخصيات روايته بصدد تحليل الأزمة الوطنية السياسية والاجتماعية، ومعالجتها - وإن بطريقة مبطّنة- من خلال استعماله للرمز الديني، الذي كان يراه السبيل الأمثل للخروج من الأزمة الوطنية، وقد جعل سيدنا ابراهيم عليه السلام هو الرمز الديني الذي تدور في فلكه الأحداث، والذي صاغ من خلاله منظوره الإيديولوجي، وكان أول إشارة إلى ذلك اسم شخصيته المحورية "إبراهيم" على اسم النبي عليه السلام، حيث استعاره كرمز للتغيير ومواجهة العقول المتحجرة المتزمتة لمعتقداتها

[1]- محمد سعيدي، مائدة مستديرة، التبيين، ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، الجزائر العدد الأول، شتاء 1990، ص143

الخاطئة المتمثلة في السلطة العليا التي تحكم قومه، وذلك بهدم الأصنام والتماثيل التي اتخذوها آلهة تعبد من دون الله.

لقد عمد الكاتب إلى استحضار واقعة سيدنا إبراهيم مع قومه، وتحوير دلالاتها بما يناسب الوضع السياسي في الجزائر، والذي يتشابه مع الوضع التاريخي القديم، وإن بصورة مختلفة، فجعل من الحديقة نموذجا مصغرا عن الدولة الجزائرية ليعبّر عن منظوره بطريقة رمزية بحتة، وذلك لأن الرمز وسيلة من وسائل الكاتب التقنية التي يستعين بها للتعبير عن موقفه أو حالته الشعورية تجاه قضية ما، لكون " النفس البشرية موضوع لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد، وإذا لم يكن ممكنا أن يعبّر عنها بالأسلوب التقريري المألوف، فإنه لا يمكن – بالقدر نفسه- تبسيطها لأن في تبسيطها قضاء عليها، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي عن طريق الرمز "[1]، وكذلك الأمر بالنسبة للروائي الذي أصبح يستعين كثيرا بالرمز كقناع يتستر خلفه لتبليغ أفكاره بطريقة إيحائية جمالية وبليغة في الآن ذاته، لما للرمز من قدرة على ذلك، والتستر خلف شخصية تاريخية وإلباسها قناعا رامزا على دلالات أخرى أسلوب اتخذه الشاعر والروائي المعاصر "فتجربة الشاعر المعاصر باستخدامه لهذه الشخصيات التراثية تكتسب غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي (...) لأن النماذج التراثية التي يعبُر الشاعر من خلالها تمكّن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كل عصر"[2]، وهو الأسلوب ذاته الذي انتهجه الكاتب مرزاق بقطاش للتعبير عن منظوره الروائي.

فمنظور الراوي، كما ينعكس من الرواية، يرجع أسباب الأزمة في الجزائر إلى الحكم العسكري الذي أحكم قبضته على عنق البلاد منذ الرئيس بومدين الذي اعتلى كرسي العرش بعد عملية انقلاب عسكرية، وصولا إلى سنوات التسعينات أو العشرية السوداء التي أدخلت الجزائر دهاليز حرب أهلية

---

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، دط، 1977، ص138

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997، ص91

جرفت البلاد إلى الهاوية، لذا فهو يبدأ متسائلا عن قاتل الضابط العسكري الذي وُجدت جثته في الحديقة "من يا ترى يريد أن تستقر في أذهان الناس فكرة واحدة، وهي أن المتسببين في الجريمة لا يمكن أن يكونوا إلا أصحاب اللحى الأفغانية"[1].

إن هذا التساؤل يغيّر مسار وجهات النظر التي ألفها الجميع بكون المجازر الجماعية والفردية التي شهدتها الجزائر سنوات التسعينات هي من صنع الإرهابيين أصحاب اللحى الأفغانية، أي الإسلاميين المتطرفين، غير أن الراوي هنا، وبسؤاله هذا، يغيّر المسار نحو وجهة نظر أخرى تضرب بذاك الاعتقاد الذي ساد طويلا حدّ الرسوخ في أذهان الناس.

وعندما نتابع أحداث الرواية، فإن الغطاء ينزاح عن منظور آخر تبناه الكاتب الضمني، معلنا عن ذلك بطريقة رمزية من خلال الشخصية المحورية "إبراهيم" الذي ألبسه رداءً دينيا من خلال اسمه المنتسب للنبي إبراهيم عليه السلام، وإن كان قد جعل هذه الشخصية تبدو عادية، إذ لم يَسِمه بخصائص دينية غير الاسم والالتزام الأخلاقي في وظيفته وفي معاملاته مع الناس، لكنّ أحداث الرواية تكشف عن المنظور الحقيقي، حيث أظهرت أصواتا أخرى إلى جانب صوت الشخصية المحورية لتعبّر بدورها عن منظورها، وعلى رأس هته الشخصيات "حميد"، وهو صوت يمثل الجانب العسكري المسيطر والمهيمن والمفسد في البلاد " في المكتب ثلاثة مساعدين، بالإضافة إلى حميد الذي بدا على جاري عادته، أنه هو الذي يحرك البيادق على هواه، الحقيقة هي أنه يفعل ما يشاء في الحديقة كلها، إذ إنه ممثل الأمن العسكري في هذا المكان. الأشجار على حدّ تعبير إبراهيم، لم تسلم من أعين هذه المؤسسة التي تتدخّل في أدق شؤون الناس، أما المدير فيستجيب له، لأنه يعلم في قرارة نفسه قد يُطرد في أي وقت إن هو تجرّأ وعارضه"[2]. لقد بدا الراوي واضحا في توجيه أصابع الاتهام إلى المؤسسة العسكرية التي استحوذت على زمام الأمور كلها في البلاد، وباتت تتدخل في كل صغيرة وكبيرة من أدنى درجة فيها إلى أعلاها.

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011، ص09

[2]- المصدر نفسه، ص20-21

وإذا كانت الحديقة هي النموذج المصغر عن الدولة الكبرى، فحميد هو الصوت العسكري فيها، ومدير الحديقة هو الرئيس الذي لا سلطة له أمام سلطة العسكر، وإبراهيم هو الشعب المقهور تحت أحذية العسكر القاسية، مما جعله يشعر بالرغبة في التعبير عن غبنه للخلاص من اليد التي تحكم قبضتها على عنقه وتخنقه.

ويحاول الكاتب فضح أعمال المؤسسة العسكرية بطريقة واضحة مستعرضا بعض الوقائع الحقيقية تارة والخيالية تارة أخرى، فيبينّ في موضع خيالي كيف أن إبراهيم سينجو من التهمة التي ألصقت به وهي مقتل ضابط عسكري سامي إذا ما وصل الأمر إلى صهره المستقبلي " سيعمل صهره القادم على إنقاذه، بل إنه سيجد له وضعية مريحة وملائمة، لا يمكن في هذا البلد أن يتحالف إنسان مع جنرال ويعيش عيشة المنبوذين"[1]، فالراوي لا يتوانى عن الإفصاح بأن الدولة هي دولة جنرالات، فهم أرباب المجتمع وأسياده، وأي معارض لهم سيصفى نهائيا كما حدث مع الضابط السامي الذي اعترض طريقهم حين رفض عمليات تهريب السلع عن طريق المواني، رافضا بذلك السير على خطاهم، مما يجعله خارج الدائرة " وتمادى البعض في تصريحاتهم معلنين أن هناك مبدأ عاما تسير السلطة بموجبه في هذا البلد: لا يمكن مغادرة دوائرها دون دفع التكاليف !ألم يقل هواري بومدين لأحد رفاقه بعد انقلاب 19جوان1965: جئنا معا وسنغادر المكان معا"[2]، فقد استعرض قول بومدين كإيهام بالواقع الذي يريد التعبير عنه وتشريح الأزمة فيه، وهي أزمة العنف السياسي الذي تورط فيه هذا الوطن منذ استقلاله "إن الجزائريين لم يرتبطوا فيما بينهم منذ أربعين سنة سوى بعلاقات العنف (...) إني أذكّر فقط بالممارسة السياسية للرجال الذين كانوا في الحكم منذ الاستقلال. لقد دخل بن بلة الجزائر العاصمة في 1962 على ظهر دبابات بومدين. وأوقف بوضياف في سنة 1963 (...) وفي 1965 يطيح بومدين بنظام بن بله"[3]. وعلى هذا الأساس يرفض الراوي المنظور القائل بأن الإسلاميين هم سبب الأزمة التي شهدتها البلاد سنوات العشرية السوداء، بل يعلن ذلك صراحة حين يقول: "وفي ظرف

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق ، ص27

[2]- المصدر نفسه، ص31

[3]العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين، ص63

أربع وعشرين ساعة أيضا، حدثت قفزة تكتيكية سريعة في أوساط أولئك الذين دفعوا الناس إلى الظن بأن الجريمة ارتكبها إسلاميون ملتحون، وكان أن أجمعوا أمرهم ونادوا بضرورة وضع اليد على مرتكبيها، وذلك لأن الأمر يتعلق بشرف العسكر، وبعض أشياء السياسيين الذين كثيرا ما يسارعون إلى الضغط على الزناد"[1].

ويستمر الراوي في كشف منظوره تجاه السلطة العسكرية التي يحمّلها مسؤولية كل الجرائم بما في ذلك الجماعة الإرهابية من أصحاب اللحى والتي يعدّها من صنع العسكر أنفسهم، للتستّر تحتها في تنفيذ جرائمهم كإيحاء ضمني بمنظوره الديني الذي ينتصر من خلاله للقيم الإسلامية التي ترفض العنف والجرائم وتتبرّأ من كل مجرم حتى لو تستّر تحت عباءة التديّن، فنجد الراوي حينا يعبّر عن منظوره هذا بنفسه، وحينا آخر يسلّم الصوت للشخصية المحورية لتدلي بموقفها، فهاهو إبراهيم في دفتر مذكراته يبوح بما في صدره، صابّا جام غضبه على المؤسسة العسكرية سبب البلاء كلّه، وفي لحظة حزن على نفسه بعد إصابته في كمين إرهابي كان سببه رئيسه المباشر حميد، كاد يودي بحياته كما أودى بحياة رفيقه، قام بعقد مقارنة بين الوضع الحالي الذي يحاول تسجيله في دفتر مذكراته ووضع سجّله دفتر التاريخ، إنهم الإنكشاريون في العهد العثماني والذين تركوا وظيفتهم كعسكريين مهمتهم الحماية والدفاع عن الوطن، وراحوا يتدخّلون في مسائل تسيير الدولة، بتنصيب الوزراء والحاكم الأعلى أو تنحيتهم، متخذين القتل وسيلتهم في ذلك، فإبراهيم يرى بأن الوضع مشابه تماما لما يحدث في الوطن اليوم " ولذلك ما انفكوّا يستبدلون الدايات كل ثلاثة أشهر، فصل الرأس عن الجسد، الخنق، التسميم، لا شيء من هذه الممارسات خفي على أولئك الانكشاريين، بل ذهب بهم الأمر إلى أن عيّنوا غسال أموات دايا على الجزائر، طمعا منهم في أن يرفع علاواتهم، غسال أموات على رأس دولة ! وبعد ثلاثة أشهر انتهى بهم الأمر إلى أن خنقوه في غرفة إحدى محظياته، إنكشاريونا نحن كانوا مباشرين أكثر من انكشاريي القرن التاسع عشر، إغتالوا الرئيس على المباشر في مركز ثقافي على مرأى

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق ، ص33

ومسمع من العالم أجمع"[1]، والواقع أن استحضار هذا النموذج التاريخي لمقارنته بالوضع في الجزائر يخفي معنى ضمنيا يتعلق بالبعد الديني الذي يحمله الراوي ويريد التعبير عنه، وهو أن الانكشاريين كسلطة عسكرية كانوا من الأسباب المباشرة في سقوط الخلافة الإسلامية العثمانية التي عرفت بقوتها وهيمنتها على العالم حين التزمت الإسلام دستورا لها وعملت به، حيث "كانت الانكشارية كالأسود المدججة بالسلاح في ساحة المعركة (...) ولكن مع مرور الزمن بدأ الضعف والوهن يغزو صفوفهم، وتحوّل السلاح الرهيب الذي خاضت به الدولة العثمانية أشد معاركها وأقوى فتوحاته إلى سلاح موجّه ضد سلطة الدولة العثمانية نفسها"[2].

إن المنظور الديني هنا يهدف إلى تغيير الوضع السائد إذا كان الشعب يتطلع إلى وطن حرّ يحفظ كرامته وحياته ويحقق له أحلامه وتطلعاته ويمنحه الراحة والسعادة، ولذا نجد إبراهيم يتساءل "سأل إبراهيم: كيف ينصر الله من لا يريد أن ينصره؟ يستحيل أن يقدم العون لأمثال أولئك القتلة "[3]، فالنصر بيد الله، لذا فهو لن يمنحه للظالمين القتلة، ولكن من أراد النصر فلينصر الله بإقامة العدل ورفع الظلم، وقد استقى إبراهيم هذه النتيجة من قوله تعالى " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ (7) وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ (8)"[4] الآية، غير أن اللجوء إلى الله هو سلاح الضعفاء والمقهورين حسب منظور الراوي، لذا نجد أن أبناء الشعب هم الذين يتوجهون إلى الله عندما تحيق بهم المصائب وتستبد بهم الأحزان " في قلب الليل، حين استبدّ القلق بإبراهيم، بلغه نشيج والده، أدرك أنه يذرف دمعا على أولئك الناس الذين نالت منهم الشواقير والسكاكين، فشوّهت أجسادهم، سمعه بعد ذلك يرتل بعض آيات القرآن الكريم، ثم يصلّي على الرغم من أن الفجر لم ينبلج بعد "[5].

ويبدو أن الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني يعتقد كثيرا بجدوى الدعاء والتضرع إلى الله في تغيير الوضع والانتصار على الظالمين إلى درجة القداسة " في الحيّ نظر إليه أصحابه وكأنه قديس تلبي السماء دعوته في أية لحظة، كيف أمكنه أن يفلت من قبضة أولئك الزبانية؟ هل هي دعوات المرحومة

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص83

[2]- أماني بنت جعفر بن صالح الغازي، دور الانكشارية في إضعاف الدولة العثمانية (الجيش الجديد)، الهيئة العامة لدار الكتب المصرية، مصر، ط1، 2007، ص 153-154

[3]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص114

[4]- سورة محمد، الآية 7 و8

[5]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص112

والدته؟ أم دعوات والده الذي ما فاتته صلاة الفجر أبدا؟ هل ينبغي التبرّك به من الآن فصاعدا؟ "[1]، فهو لم يوعز انفلات إبراهيم من قبضة الزبانية إلى حنكته وذكائه، أو تدخّل من سلطات أعلى في الدولة، بل جعل القوة الأعظم من ذلك كله للدعاء وصلاة الفجر، لما لهما من قيمة في اعتقاد المسلمين، فالدعاء هو مخّ العبادة كما جاء في الأثر، وكما جاء في قوله صلى الله عليه وسلم " من سرّه أن يستجيب الله تعالى له عند الشدائد والكرب فليكثر الدعاء في الرخاء"[2]، فكما يبدو أن الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني متأثّر بهذا الحديث ويعتقد بجدواه،، ولذا جعل دعوات أمه رغم أنها ميتة تلحقه الآن، فهذه الدعوات كانت في حياتها، أي قبل أن يكون هناك كرب يلاحق ابنها، ورغم ذلك هاهي بركات دعائها تستجاب الآن وتنقذ ابنها في الوقت المناسب، كما أن لصلاة الفجر قداسة في نفس الكاتب لذا جعلها سببا في استجابة دعاء والده الذي ما فاتته صلاة الفجر، وهذه القداسة قد استقاها الكاتب من مكانة هذه الصلاة بالذات في الإسلام، فالله تعالى يقسم بها في قرآنه الكريم "وَالْفَجْرِ (1) وَلَيَالٍ عَشْرٍ (2)"[3] الآية، وفي موضع آخر تتأكد قيمة هذا الوقت في قوله تعالى " أَقِمِ الصَّلَاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَىٰ غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا (78) "[4] الآية، فهذه القيمة المعنوية في منظور الكاتب أقوى من أي سلاح أو تدبير، بل هي كالمعجزة التي تمنح أولياء الله الصالحين البركة والقداسة، ولذا نراه يمهد لإبراهيم بالزجّ به في مصاف الأنبياء والصالحين الذين يأتون الخوارق والمعجزات، لأنه المكلف بالإقدام على فعل لم يأته إلا نبيّ.

وتتضح الرؤية حين يبدأ إبراهيم بالتأمل، داخل الحديقة في تلك المنحوتات والتماثيل التي نُصبت كرموز لا تمثل شيئا في نظره لأنها في زمن غير زمانها، ومكان غير مكانها، فأحد هذين التمثالين كتلة مطموسة المعالم، والآخر لحمّال بائس في الميناء، إلى جانب لوحة نحاسية نقشت عليها الواجهة البحرية الأميرالية.

ويبدو أن إبراهيم قد فسّر هذه الرموز الثلاثة حسب منظوره؛ فتمثال الموت الذي نصّبه المحتل الفرنسي تشريفا لمن سقطوا في الحرب العالمية الأولى يقول عنه " كان في مقدور السلطة أن تنصّب تمثالا آخر يكون خير دليل على كفاح الشعب كله في سبيل حريته، لكنها ارتأت لسبب من الأسباب أن

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص152

[2]- السيد سابق، فقه السنة، دار الفتح للإعلام العربي، مصر، ط1، 2000، ج1، ص412

[3]- سورة الفجر، الآية1

[4]- سورة الإسراء، الآية 78

تكلف نحاتا خاوي الوفاض، لكي يزيل وجوه العساكر والأسلحة ومشاهد المعارك"[1]. وأما التمثال الثاني فيقول عنه " إنه أشبه ما يكون بكازيمود، وذلك المعتوه الشائه، بالإضافة إلى أنه من البرونز، عند الأصيل يتحوّل إلى قطعة جديرة بأن توضع في متحف الرعب نفسه، رجل من سنّ معينة، يرتدي زيّا على غرار حمّالي الأرصفة في القرن التاسع عشر، ويحمل على كتفيه عبئا ثقيلا، ما علاقته بهذه الحديقة "[2]، أما اللوحة النحاسية فتعدّ مشكلا آخر بالنسبة إليه رغم أنه لا يخفي إعجابه بمضامينها التاريخية، إلا أنها، من وجهة نظره، قد فقدت تلك المضامين معانيها بسبب سلوك الحكام " قال لي حميد ذات يوم: لو اجتهدت في تلميع جوانب النقوش البارزة لتوقف الناس قبالتها طيلة ساعات وساعات. الغبي ! نسي أن الناس إذا ما ارتخت هممهم بسبب سلوك الحكام، فإنهم يفضلون أحد الأمرين: الموت غيظا أو الثورة بغاية هدم كل شيء. النقوش البارزة في زمن السلم يرتاح لها كل من وقعت عيناه عليها، لكن ما عاد الأمر كذلك في أيامنا هذه، تبذير لا سبب له، فكيف يولي المواطن المقهور أهمية ما لأمور تاريخية جرى تحويل مضامينها لصالح كمشة من الحكام "[3].

إن هذه الرموز التي لم تشغل مكانها بالقيمة التي كانت عليها سابقا، وبهذا المكان بالذات، ماهي إلا إسقاط لرموز أخرى، حسب رؤية إبراهيم الثائر على وضع البلاد، بسبب رموز كاذبة أغرقتها في وحل الدكتاتورية والحرب الأهلية، نتيجة لسياسة النهب والسلب التي أنهكت الشعب فسلبت خيراته وأخرست لسانه وكتمت رغباته وتطلعاته وآماله في حياة كريمة، فيتفجر غضبه شارحا وجهة نظره "حرب التحرير ليست إلا رمزا، لكن، هو رمز تقلص تأثيره بمرور الزمن، ماعاد يحمل في طواياه الرسالة الاجتماعية والسياسية نفسها، هذا الرمز ما عاد قادرا على تحريك الجماهير، بل هو قائم الآن لغرض واحد، تمكين بعض الممسكين بزمام السلطة من مواصلة النهب والسلب "[4]، ثم لا يفتأ يبوح بنواياه تجاه هذا الوضع " ينبغي إسقاط هذه الرموز الكاذبة، لا شيء في مكانه الحقيقي "[5].

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص89
[2]- المصدر نفسه، ص91
[3]- المصدر نفسه، ص94
[4]- المصدر نفسه، ص91
[5]- المصدر نفسه، ص94

وهنا يبدأ بتنفيذ تهديده في محاولة منه لإيجاد حل لهذا الوضع السائد الذي لا بد من تغييره، ويكون الحل انطلاقا من منظور ديني تتبناه الشخصية المحورية وهي شخصية إبراهيم الذي عبّر عنه الراوي قبلا بأنه قدّيس ينبغي التبرك به " عندئذ استذكر إبراهيم آيات القرآن الكريم التي تتحدث عن أبي الأنبياء إبراهيم عليه السلام، نبيّ وأيّ نبي، يمقت التماثيل التي يعبدها أهل قريته، ولذلك تناول فأسا وهدمها عن آخرها، ثم فتتها وحوكم بعد ذلك "[1]، وهذه الآيات هي قوله تعالى " إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَٰذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ (52) قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ (53) قَالَ لَقَدْ كُنتُمْ أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ (54) قَالُوا أَجِئْتَنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنتَ مِنَ اللَّاعِبِينَ (55) قَالَ بَل رَّبُّكُمْ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الَّذِي فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَىٰ ذَٰلِكُم مِّنَ الشَّاهِدِينَ (56) وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ (57) فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ (58) "[2].

إن لعبة الرموز هي البيادق التي استعملها الكاتب في تحريك مسار روايته، فبعد أن كشف تفاهة رموز الدولة من خلال تماثيل لا طائل من وجودها في حديقة عامة، هاهو يسخّر رمزا آخر للخلاص من هذه الرموز رغبة منه في الوصول إلى حل أجمل يستحقه هذا الوطن، هذا الرمز يمثله النبي الذي قضى على تماثيل التزمت والتحجر والباطل " خطر له أن يقيم الموازنة بين وضعيته ووضعية أبي الأنبياء، رمز قبالة رمز، أو رمز ضد رمز آخر، وفجأة تساءل: ولِم لا أسير في الطريق نفسه؟ أبو الأنبياء حطّم الأصنام، وسأجتهد أنا لكي أقوم بالشيء نفسه حتى وإن كان بعض تماثيل الحديقة من البرونز"[3].

ويبدو أن الكاتب يؤمن عميقا بجدوى الالتزام بالدين الذي يجلب تأييد الله في السعي نحو الإصلاح، حيث إن " حركة الإصلاح أو إستعادة الصيغة الصحيحة والموثوقة والجيدة التي فيها النجاة للفكر والسلوك تعني العودة إلى العصر التدشيني الأولي عصر النبوة، وهي تبدو كحاجة مستمرة متكرّرة على مدار التاريخ. فكل جيل من المسلمين ينبغي أن يمتلك المصلحين الذين يقلدون نموذج النبي أو سيرته أو سلوكه "[4]، وهو المنظور الذي تبنّاه الراوي والذي يرى أن الحلّ الوطني في الإصلاح الديني، لذا

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق ، ص156

[2]- سورة الأنبياء، الآية 52-58

[3]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص156

[4]- محمد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، تر: هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، ط2، 1995، ص164

نراه يؤكد في محاولة أخيرة على نصاعة أخلاق إبراهيم الذي صوّره منذ البداية بأنه رجل صالح، يحمل قيما دينية وأخلاقية، وأفكارا مستنيرة تؤهله لأن يكون مخلّص الوطن من المفسدين ولو بطريقة رمزية، كدعوة أراد إطلاقها ليستفيق من خلاله باقي المواطنين، لذا نجده يؤكد على أخلاق إبراهيم العالية النابعة من تربية دينية محضة حين يقول إبراهيم لوالده "أنت تعرف أنني لا أشرب الخمرة أبدا"[1]، وهذا الاعتراف من إبراهيم مقصود من قِبل الكاتب الذي لم يُشِرْ في مرة من المرات إلى أن بطله تناول كأس خمر على خلاف الكثير من الروايات العربية التي تجعل من الخمرة سمة تميّز البطل، بل وتجعلها المؤازر الأول له في لحظات قلقه أو خوفه أو حتى نشوته، في حين أن الكاتب هنا يحاول لفت انتباه القاريء من خلال هذا الاعتراف تأكيدا على منظوره الديني الذي يجعل البطولة الحقيقية في الأخلاق الدينية التي من بين قيمها تحاشي شرب الخمر، لأنها من الموبقات التي نهى عنها الدين الإسلامي كما جاء في القرآن الكريم، قال تعالى " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (90) "[2].

بل ويستعير الراوي من القاموس الديني ألفاظه كي يعبّر بها عن رؤيته "وجاء الجواب من أعلى، ودون تردّد بأنّ فتى يدعى إبراهيم هو الفاعل "[3]، فلفظة فتى يدعى إبراهيم تناص مع المتن القرآني "قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ (60) "[4].

وبعد أن ينفّذ إبراهيم تهديده بتحطيم تماثيل الحديقة وتشويه معالمها، وتأتي لحظة القبض عليه، يعلن هدفه الأسمى من وراء فعلته " لكي أحرّرك يا هذا، ولكي أحرّر غيرك من الناس "[5]، وهو الهدف نفسه الذي أراده النبي إبراهيم حين أقبل على تحطيم أصنام الشرك كي يحرّر الناس من براثن الكفر والجهل.

وكما كانت نهاية سيدنا إبراهيم عليه السلام النجاة من عقاب المشركين برميه في النار، فقد جاءت نهاية أحداث الرواية تشع بنور التفاؤل كما في قصة القرآن حين بدا إبراهيم متفائلا بنتائج ما أقدم عليه لأنه فعل ذلك انطلاقا من إيمان عميق بتأييد الله له كما أيّد نبيه إبراهيم من قبل " وبادر

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص163
[2]- سورة المائدة، الآية 90
[3]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص165
[4]- سورة الأنبياء، الآية 60
[5]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص167

عدد من الممرضين إلى تقييد إبراهيم بمئزر المجانين، لم يقاوم، بل كشف عن وجه ساخر كأنما هو في أول يوم من العالم "[1].

إن المنظور الذي صاغ به مرزاق بقطاش روايته نابع من إيمانه الشخصي بدور القيم الدينية في تحسين وضع الوطن الذي يراه متأزما بسبب استحكام قبضة المؤسسة العسكرية عليه، ولذا فقد صاغ شخصياته انطلاقا من رؤيته هذه، كما وزّع الأصوات على أبطال قصته، وإن بنسب متفاوتة، حيث جعل الصوت المهيمن للراوي العليم وللشخصية المحورية التي أراد من خلالها تبليغ أفكاره وبناء منظوره الذي شيدت عليه أحداث الرواية، وقد صرّح مرزاق بقطاش بتوجّهه هذا في حوار أجرته صحيفة المساء قائلا: " الكتابة عندي مسألة دينية، لماذا؟ لأن الكتابة عندي جزء من العبادة والعبادة لا يمكن إلا أن تكون أمرا جميلا .. كلمة نظيفة .. رسالة معبّرة .. وبالتالي فالكتابة مسؤولية أخلاقية في المقام الأول "[2]، فحتى عباراته وألفاظه التي اختارها فيها إجلال كبير لمقدسات الدين الإسلامي وأنبيائه، كما أنها كانت مدروسة بالشكل الذي يجعل القاريء المسلم يسير في أجواء الرواية مطمئنا، إذ لن نصادف ما يخدش الحياء من كلمات أو صور، وقد اعترف هو بذلك في المقال ذاته " أنا لا أكتب شيئا لا يمكن أن يقرأه أولادي أو أناس آخرون، وعليه فأنا لا أستعمل كلمات نابية أبدا في كتاباتي، وأرفض كتابات أولئك الذين يستخدمونها "[3]، وهذا على عكس ما نجده في روايات كتاب آخرين، وهو ما يدل على أن الرواية تكتب انطلاقا من منظور كاتبها، ويبقى الراوي مجرد وسيلة يتّخذها الكاتب للتعبير عن إيديولوجيته، حيث تنطبع "إيديولوجيا فردية للسارد، تكشف عن إيديولوجيا الكاتب الضمني، ومن ثمة إيديولوجيا منتج النص "[4]، وهذا الأمر ينطبق تماما على أمين الزاوي الذي تبنّى منظورا مخالفا لما جاء به مرزاق بقطاش.

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق ، ص167

[2]- جزايرس: الأديب مرزاق بقطاش لـ "المساء" www.https://www.dazairess.com

[3]- المرجع نفسه

[4]- محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل والايديولوجيا)، ص151

2-3- أمين الزاوي والمنظور التفكيكي للدين

تتحرّك شخصيات رواية "حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس"[1] لأمين الزاوي ضمن منظور ديني جعلت منه رؤيتها لهذا العالم وللحياة، والتي تصبو لصناعتها تحقيقا لأهداف ترومها أو أهواء نفسية تستشعرها، ولذا فقد كان الخطاب الديني هو الطاغي على باقي الخطابات في هذه الرواية، باعتبار أن الإيديولوجيا الدينية هي الإيديولوجيا المركزية التي تدور في فلكها باقي الإيديولوجيات على امتداد النص الروائي، وإن كانت الرواية كإيديولوجيا تتقمص منظورا حداثيا يتعارض مع الأصولية الدينية، ولذا نجد الكاتب قد سخّر تقنية السخرية تحقيقا لأفكاره المبطنة باعتبار أن " السخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية من النقد والهجاء، والتلميح، واللماحية، والتهكم، والدعابة، وذلك بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أي شيء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه "[2] ، فالكاتب يرى أن الالتزام بالدين مجرد معبر يتّخذه الناس لبلوغ غايات في نفوسهم، ولقد تعددت الأصوات داخل الرواية وفقا لهذه الغايات، حيث كانت بؤرة الأحداث تدور حول " ثلاث أخوات شقراوات فرنسيات لأم واحدة وأبوين مختلفين يعتنقن الإسلام ويبحثن عن أزواج يرغبن في الاقتران بهم على سنة الله ورسوله محمد عليه الصلاة والسلام "[3]، هذا الحدث الذي احتضنته مدينة الغزوات حسب جريدة "القروش" التي نشرت الخبر و أعلنت موعد قدوم الفتيات لاعتناق الإسلام في مسجد اتخذ اسمين نتيجة لصراع بين العرب والبربر، فالعرب أرادوا له اسم موسى بن نصير الفاتح العربي لبلاد المغرب، والبربر أرادوا له اسم طارق بن زياد البطل المسلم فاتح الأندلس، فحتى تسمية المسجد من منظوره جاءت لغاية في نفوس كل طائفة، وهي الانتصار لعرقها بغضّ النظر عن الدين الذي يجمعها.

واسم "القروش" لهذه الجريدة في حدّ ذاته يحمل سخرية لاذعة، وغير بريئة، فاختيار هذا الاسم من قِبل الكاتب لم يأت اعتباطا؛ إذ أن كلمة "القروش" مشتقة من "قريش" وهي القبيلة التي تعد مهد

---

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
[2]- نبيل راغب، الأدب الساخر، مهرجان القراءة للجميع2000، مصر، د ط، دت، ص13
[3]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص13

الإسلام، والمكان الذي ينتمي له نبيّ الإسلام محمد عليه الصلاة والسلام، وعملية تحويرها قد أخذت أبعادا دلالية أخرى تعبّر عن وجهة نظر الكاتب تجاه هؤلاء الإسلاميين الذين ينعتهم بالقروش أو الأسماك الفتاكة التي تعد الأخطر في العالم، فمجرد ذكرها يقذف الرعب في النفوس، لذا أصبحت تدلّ على الشراسة والوحشية والقتل والتعطّش للدم، لأن رائحة الدّم هي الرّائحة النفاذة التي تستقطبها على بعد أميال.

كما نلمس سخرية واضحة في وصف الراوي للجموع التي هبّت من كلّ صوب وحدب باتجاه المسجد، كلٌّ يحمل غايته في نفسه " وجاءوا أيضا من جميع الأحياء العشوائية التي تحوط المدينة، ومن القرى المجاورة ومن المداشر زحفوا، راجلين وراكبين دوابهم ودراجاتهم النارية أو شُحنوا كقطعان الماشية في شاحنات نقل البضائع كالأغنام، لا شيء على ألسنتهم سوى هذه العبارة "ماشاء الله والحمد لله، ماشاء الله والحمد لله، جاء الحق وزهق الباطل، ثلاث أخوات شقراوات روميات بعيون خضر أو زرق يعلن إسلامهن، ماشاء الله والحمد لله ويا سبحان الله "[1]، فغاية هؤلاء جميعا الظفر بالزواج من إحداهن، لأنهن بالنسبة لهم "الفيزا" التي ستنقلهم إلى أوروبا والهروب من هذا البلد الذي أصبحت فيه الحياة خانقة بسبب الفساد واللاأمن، وليس شعورا بالسعادة لاعتناق الفتيات الإسلام كما قد يتوهّم الناظر إليهم وهم يلهجون بعبارات التسبيح.

وبعد هذا المشهد الشمولي الذي مهّد به الراوي لأحداث الرواية، نجده ينسحب ليسلّم الكلمة لشخصيات روايته حتّى تعبّر عن صوتها، وتوضّح منظورها الديني الذي ينحو في كل مرّة إلى غاية تتجاوز الدين تحقيقا لرغبات نفسية، فيفقد الدين بذلك قيمته الأصلية، وهي الرسالة التي يستشعرها القارىء من قِبل الكاتب الضمني الذي تلوح معالمه في كلّ مرة، وفي ثنايا الكلام الذي تعبّر به كلّ شخصيّة عن منظورها، لنقف في الأخير على أن هذا المنظور الذي يتشابه بين شخصيات الرواية إنما هو منظور الكاتب الضمني الذي يريد أن يخلص إليه.

---

[1]- ، أمين الزاوي، حادي التيوس ص15

إن الجدير بالإشارة هنا هو أنّ هذا التوجّه نحو الدّين الذي ساد بين شخصيات الرواية، لم يقتصر على المسلم فحسب، بل تجاوزه إلى غير المسلم لتتعدّد بذلك الغايات حسب منظور كلّ شخصية للدين، فالبنات الثلاث قد اعتنقن الإسلام عن خلفية جمعنها وهنّ بصدد التعرّف على هذا الدّين، وإن كان الدّافع مختلفا، فأما مارتين كبرى البنات فقد كانت الشهوة الجنسية محرّكها الأساس، وقد وجدت غايتها في الرّجل المسلم من خلال شخصية أسعد الحبيب التونسي ابن الصّحراء، أو ذاك الشاب الذي التقته في القطار ووجدت عنده ضالتها رغم أنها لم تعرف عنه إلا اسمه "محمد"، ثم تنتهي بعد سرد قصّتها إلى التعبير عن منظورها الواضح تجاه الدين الإسلامي الذي لا يمثّل بالنسبة إليها غير دين شهوة وجنس "اليوم قرّرت أن أغيّر كلّ شيء يذكّرني بيّ فيّ، قرّرت أن أبدّل ديني بآخر (...) الحقيقة أن لا الجنة تغريني من هذا التغيير ولا الجحيم يخيفني فتلك أمور لا تهمني بتاتا (...) وربّما قراءتي لقوة وشهية النكاح في الجنّة الإسلامية هو الذي دفعني إلى تغيير دين عشت له ثلث قرن وعاش له كلّ أجدادي وآبائي "[1]، إن هذا المنظور يشي بتواطؤ الكاتب الضمني الذي يعمل على توجيهه من خلال عبارات منتقاة بدقّة، اختارها ليوصل فكرته ولو تلميحا، فاختار اسم محمد الذي التقته مارتين في القطار " في الظلام قال لي قبل أن ينزل سلم العربة: اسمي محمد ثم اختفى"[2]، هذا الاختيار في الواقع لم يكن جزافا، ولكنّه تلميح إلى نبيّ الأمة الإسلامية محمد الذي أحدث تحوّلا في مسار البشرية برسالته النبويّة من خلال تغيير قناعات الشعوب التي تركت ملّتها واعتنقت ملّة جديدة، لذا فقد دفع مارتين للتعليق بقولها " كانت أنفاسه وعنفه وجرأته واسمه كافيا ليقلب كثيرا من القناعات التي سكنت رأسي سنينا طويلة"[3]، فاسم محمّد من هذا المنظور أصبح يحمل دلالة غريزية مثله مثل الأنفاس والعنف والجرأة المثيرة للشهوة، لذا لا يبدو الكاتب الضمني بريئا في التعبير عن منظوره تجاه الدين الإسلامي، فهو يراه دين شهوة وجنس ممثّلا في نبيّه محمد عليه الصلاة والسلام، وهو بذلك متأثر بوجهة نظر المستشرقين والمتحاملين على الدين الإسلامي الذين يتخذون من زيجات نبي الإسلام

---

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص119

[2]- المصدر نفسه، ص122

[3]- المصدر نفسه، ص23

الإحدى عشرة ذريعة لاتهامه بالشهوانية " نجد كثير من المستشرقين يتهمون الرسول الكريم صلى الله عليه وأله وسلم بأنه رجل مزواج وذو رغبات قوية في النساء فيقول المستشرق وات " نعلم من بعض الوثائق أن محمد بالإضافة إلى زيجاته الشرعية واتصالاته بالجواري كانت له علاقة مع نساء أخريات وذلك حسب النظام الأمي القديم " (...) فيصفونه بالرجل الشهواني دون ملاحظة ومعرفة أسباب ودوافع تلك الزيجات"[1]، كما يرى الكاتب الضمني أن هذا الدين دين عنف وقسوة وحروب، فيبطّن هذا المعنى في كلام مارتين "من كل هذا الدين المحمدي العظيم الذي يفتن الناس هذه السنوات بالحروب والثورات في القارات جميعا أريد أن أكون حورية من حوريات الجنة "[2]، فالظاهر من قولها هو المدح " الدين المحمدي العظيم" في حين أنه ملغّم بالقدح والذم، إذ منذ متى كانت فتنة الدين للناس بالحروب والثورات مدحا وإعجابا.

وما نلمسه في المنظور الديني لمارتين تلك الخلفية النفسية الفرويدية التي ترجع الرغبات المكبوتة وما ينتج عنها من اضطرابات نفسية إلى الحاجة الجنسية، حيث "أخذ فرويد يتجه إلى العوامل الجنسية باعتبار أنّ لها دورا مركزيا في ظهور الأمراض النفسية "[3]، فما كانت تعانيه مارتين من اضطرابات نفسية في حياتها الأسرية قد وجدت له مخرجا باعتناقها الإسلام من أجل تحقيق رغباتها المكبوتة تلك، لأنها كما يبدو لا تحترم أي دين ولا أيّ نبيّ، ولا تهتم حتى بعبوديتها لله الواحد " أنا لا يهمني الدين، ولا يشغلني المسيح ولا موسى ولا محمد، ولا التوراة، ولا الإنجيل، ولا القرآن (...) والرجل الذي يحوّلني مثل هذه الذئبة أنا مستعدة أن أكون له عبدة (...) وعلى دينه أصبح وعلى دينه أموت وأبعث يوم الحساب الأكبر"[4]، وهذه الرؤية في الواقع رؤية إلحادية، يطل من خلفها الكاتب الضمني الذي يبدو متناقضا وهو يزجّ بإحدى شخصياته إلى اعتناق الإسلام عن رغبة مهما كانت غايتها وراء ذلك، ثم يجعلها تبوح بهذا الاعتراف الإلحادي في غير اضطرار لذلك، لأن غايتها بالإمكان تحقيقها من

---

[1]- محسن راشد طريم، الجوانب المظلمة في كتابات المستشرقين البريطانيين في السيرة النبوية، مجلة جامعة ذي قار، العدد 2، المجلد4، أيلول 2008، ص120

[2]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص119

[3]- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (PROTARSIII)، ط1، 2009، ص88

[4]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص120

غير عناء الدخول في الإسلام ، إذ أنّ الدين الإسلامي لا يحرم زواج الرجل المسلم من غير المسلمة، وهذا التناقض في الواقع يشي بالمنظور الحقيقي الذي يصبو إليه الكاتب الضمني.

وأما الفتاة الوسطى كاترين فهي وعلى الرغم من تديّنها كمسيحية منذ الطفولة، إلاّ أنّ منظورها للدين الإسلامي يبدو غير جلي، لذا فهي نفسها لا تجد تفسيرا لاعتناقها الإسلام إلا بداعي الانصياع الأعمى لطلب ذلك الرجل الشيوعي الذي بدت مفتونة به، والذي دعاها للدخول في الإسلام دون أن يوضّح لها السبب " هو الذي دفعني إلى مثل هذا القرار، قرار اعتناق الإسلام، لماذا؟ لست أدري، كان رجلا لا كالرجال"[1]، وهنا نلمس من جديد تدخّل الكاتب الضمني الذي كان يوجّه مسار هذه الشخصية مستغلا اعتناقها للدين الإسلامي سبيلا لتلميع صورة هذا الرجل الشيوعي الذي بدا متسامحا مع جميع الديانات " كان رجلا شرسا في صفوف الحزب الشيوعي الإسرائيلي ضد أجهزة الأمن والعسكر الإسرائيليين "[2]، فما نلاحظه هو سكوته عن إعطاء سبب واضح يجعل هذا الشيوعي يختار لها الدين الإسلامي بالذات لاعتناقه، رغم أنه لم تكن فكرة تغيير دينها واردة في ذهنها، مما يحدث شرخا في بناء هذا المنظور الذي بدا الهدف منه واضحا، وهو رغبة الكاتب الضمني في الانتصار لمنظوره الماركسي على حساب المنظور الديني، وطرح النظرية الماركسية كإيديولوجيا إنسانية، تناهض العنف وتنفتح على كل القناعات الأخرى.

وأما غابرييلا فقد بدت هي الأخرى تعاني خلخلة نفسية مما جعلها تصوغ منظورها الديني وفقا لأهواء غريبة أرادت تحقيقها باعتناق الإسلام الذي وجدت فيه ما تنشده، فهذه الفتاة كما يبدو سادية مازوشية، تتلذذ بعذاب الآخرين، وتستلذ تعذيب نفسها "بدأت تسكنني رغبة الصعود إلى الجبل لأجرب العيش كواحدة من نساء حريم أمير من أمراء السلفية الجهادية، شعور غريب ! هذه الفلسفة الجديدة هي التي جعلتني أقرر المجيء إلى الجزائر وأعلن إسلامي هاهنا "[3]، فقمة لذتها ستتحقق عندما تعيش عذاب الغيرة من نساء حريم الأمير، وتذيقهنّ ذلك العذاب أيضا " أنا أريد أميرا يعيش في

---

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس ، ص132
[2]- المصدر نفسه، ص129
[3]- المصدر نفسه ، ص139

الكهوف بين النساء والغلمان، أريد أن تأكل الغيرة نساءه حين يكون دوري في لياليه وأن تأكل الغيرة جسدي حين يخلو بواحدة أخرى "[1]، لتتكرّر مرّة أخرى النظرة الدونية للدين الإسلامي الذي يراه الكاتب الضمني غير جدير بأن يعتنق إلا لتحقيق نزوات طائشة، لذا جعل نظرة هذه الشخصية للجماعات المتطرفة نظرة عادية وكأنها الجماعات التي تمثّل هذا الدين.

وأما الوافدون إلى المسجد للظفر بإحدى الفتيات الثلاث، فهم رجال مسلمون من عامة الشعب، ولقد اختار الكاتب شخصيات مختلفة الثقافة والطبقة الاجتماعية ليمنحها فرصة التعبير عن منظورها الديني، وكانت أهم هذه الشخصيات، إمام المسجد الذي لقّن الفتيات الشهادة، فرغم أنه الإمام الذي يُقتدى به، إلا أن رغبته كبيرة في الفوز بإحداهن علّها تكون مخرجه للتخلّص من هذا البلد " أقرأ الخبر المنشور وأقول: سأتزوج واحدة، كبراهن أو واسطتهن أو صغراهن، لا يهم، وأرحل خلف البحر وأرتاح من صلاة وقراءة كلام الله بأمر وراتب زهيد "[2]، غير أن تدخّل الكاتب الضمني في تحريك صوت الشخصية، يجعل من منظور هذه الشخصية مرتبكا ومتناقضا، ففي الوقت الذي نجد فيه الإمام محبّا للغة الإنجليزية ومخلصا لها، هاهو يتظاهر بالتخلي عنها إكراما لحزب إسلامي طغى حضوره على الساحة السياسية في الجزائر أيام التسعينات ويصفه بقوله " حين تولّى الحزب الإسلامي سلطة إدارة البلدية في مدينتي الصغيرة بعد انتخابات مدخولة كثر فيها التهديد وزرعت فيها الوعود ورفعت فيها شعارات تجعل باب الجنة مفتوحا لكل من أعطى صوته لقائمة الحزب الإسلامي، وجدت نفسي أحرق كل كتبي الأدبية المكتوبة بالإنجليزية، فاللغة الوحيدة التي يجب أن تظل في البلاد وعلى ألسنة العباد هي اللغة العربية لغة الكتاب والرسول والجنة، بحزن كبير وبحرقة عميقة أحرقت بعض..."[3]، فإذا سلّمنا أن هذا الإمام قد انساق خلف هذا الحزب اللاشرعي تحت التهديد، فإن حزنه على إحراق كتبه أمر طبيعي، لكنّ المتتبع لمسار كلامه يجده قد انقاد عن رغبة وقناعة جعلته مخلصا لتوجّهه الجديد هذا إلى لحظة هذا الاعتراف، أي لسنوات طويلة من انتهاء هذا الحزب من الوجود "

---

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس ، ص139

[2]- المصدر نفسه، ص 56

[3]- المصدر نفسه، ص57

لست أدري لماذا كنت أريد أن أنسى كل هذا الماضي، كنت راغبا في اجتثاثه من أعماق الجذور، انقلبت على ذلك واتجهت لاقتناء كتب الفقه والسيرة والانكباب على قراءتها"[1]، مما يعكس صورة يشوبها الاضطراب والتناقض لهذه الشخصية التي تمثّل المسلم الملتزم بدينه من منظور الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني.

ويتعمّق تدخّل الكاتب الضمني في صوت هذه الشخصية حين يجعله يصف نفسه بما لا تقبله العقول المتزنة، فيرسم لنفسه صورة كاريكاتورية " أحبّ بجنون مآدب الجنازات، أجد في كسكسها لذة لا تضاهى وفي لبنها وشايها ذوقا لا يضاهى "[2]، فهذا الوصف يعكس في الأذهان صورة وحش قاس عديم الإنسانية، وهو تحامل مبطّن على الدين، كونه يرسّخ قيم الموت ولا يحتفي إلا بالموت، وليس بالإمكان أن ينبثق عنه أي تصوّر حضاري. ونلمس دائما تلك الإشارات الساخرة التي يستعملها الكاتب الضمني في التعبير عن هذه الأفكار، وذلك كون " الكاتب الساخر يعتمد بصفة دائمة على أسلحة التهكم المستترة الخلفية الخبيثة الزاخرة بالغمز واللمز والتلميح الذي لا يتورّع عن التجريح "[3]، ولذا نجده يلزم الشخصية بوصف هندامها بصورة تهكميّة قذرة " إذ تنازلت عن لباسي العادي المشكّل من سروال جين وقمصان تحمل علامات أكبر الماركات العالمية (...) وعوّضتها بسروال أفغاني، ومعطف جلدي لم أرفعه عن جسدي منذ أن لبسته، ألبسه صيفا وشتاء حتى أصبح من الوسخ المتراكم عليه يبرق تحت أشعة شمس هذه المدينة الساحلية الرطبة، وكنت سعيدا لذلك، وحدها الأحذية الرياضية عالية الجودة لم أغيّرها فظللت أحتفظ بها هي في قدمي الكبيرتين المفلطحتين "[4]، وبعد وصف القذارة الشكلية ينتقل إلى وصف قذارته النفسية "وبموافقة مدير الثانوية تخليّت نهائيا عن التدريس في الثانوية دون أن أفقد راتبي، والتحقت إماما وخطيبا بمسجد موسى بن نصير"[5]، أي أنه يستلذّ أكل الحرام بتقاضي أجر دون أن يبذل لأجله جهدا، ويغرق في وصف القذارة النفسية إذ يبدو أنه لا يتورّع

---

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس ، ص58
[2]- المصدر نفسه، ص58
[3]- نبيل راغب، الأدب الساخر، ص14
[4]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص58
[5]- المصدر نفسه، ص59

عن أكل مال الحرام فحسب، بل ويمارس الزنى أيضا على غرار شيخه الحاج "أبو بكر الببعاسي " الممثل المحلي للحزب الإسلامي، لتتجلّى في الأخير صورته الحقيقية وهي تواطؤه كما شيخه مع منظمات دولية إسلامية متطرفة، ومهما يكن من توجّه لهذه الشخصية، فإن هذه الصورة التي رسمها لنفسه كان بالإمكان أن تؤثّر في القاريء لو كان الراوي شخصية أخرى، لكنّ تسليم الأمر للشخصية نفسها جعل الإيهام بالواقع ضعيفا، بل جعله يدخل حيّز المبالغة واللامنطق، لأن فطرة الإنسان لا تسمح له بالانتقاص من نفسه مهما كان سيّئا، ولا يهاجم نفسه بهذا الشكل إلا فاقد عقل أو وعي، لأنها ليست في موقف إدانة لنفسها بنفسها من باب التأثير البليغ في المتلقي مادامت ثابتة على موقفها الأول، ولم تغيّر من قناعاتها سواء لشعور بالندم مما اقترفته سابقا، أو لاعتناقها قناعات بديلة تجعلها تتهكّم من قناعاتها الماضية، مما يفسر تدخّل الكاتب الضمني لصياغة منظوره هو وفق قناعاته الإيديولوجية التي يريد تبليغها للقاريء، غير أنّ الملاحظ هو إخفاقه في تشكيل هذه الشخصية بما يتناسب مع كثافة الأفكار التي حصرها في شخصية واحدة، ما جعل السبك السردي يبدو مفككا وغير منطقي أحيانا.

والملاحظ أن تدخّل يد الكاتب الضمني مستمرّ على مسار الرواية، رغم حياده الظاهري وهو يسلّم زمام الأمور للشخصيات لتعبّر عن صوتها، فنجده يقحم الجنس مع كلّ شخصية بما في ذلك زنا المحارم والشذوذ الجنسي، وكأنما ليجسّد منظور فرويد بأن جميع الرغبات المكبوتة نتيجة للحاجة الجنسية، وما الدين إلا وسيلة من وسائل تحقيقها.

إن الدين هنا والدين الإسلامي تحديدا قد تمّ تقديمه بصفة مؤدلجة، حيث ربطه الكاتب بالسياسة وبقضايا نفسية واجتماعية، وبدا منظوره للدين مفعما بالسخرية، لذا فإن استعماله كمنظور لهذه الرواية كان للحطّ من قيمته وليس إعلاء من شأنه أو للدفاع عن التوجه المعتدل من الدين، فنجده على سبيل المثال يقدّم شخصية "أمقران" البربري التروتسكي، النقابي الشيوعي الذي يناضل من أجل العدالة الاجتماعية، والغارق في السياسة والفلسفة، يقدمه بصورة جذابة ومحترمة، غير أن أمقران فجأة يتحوّل عن قناعاته تلك ويلتزم بتعاليم الدين الإسلامي لسبب غير واضح يوقع السرد القصصي في شرخ وخلل من جديد، فيتحوّل هذا الأنيق الشجاع إلى درويش شبيه بالمجنون،

وكأن الدين لوثة عقلية تصيب كل من التزم به " بدأ أمقران يغيّر من عاداته، قاطع كتب تروتسكي ودخل تجربة قراءة القرآن، كتاب المسلمين، كان يقضي النهار وجزءا من الليل لا يرفع عينيه عن هذا الكتاب (...) ثم دخل في حالات سيكولوجية عجيبة، كان يجيئني باكيا ويترجّاني أن أحلق له بالموسة شعر لوحتي كتفيه جهة الظهر، كان يقول لي سينبت لي جناحان مكان الكتفين وسأحلق بهما لأعود إلى بلاد البربر وتلك هي بوابة الجنة، وكان يجيئني من حين إلى آخر عاريا يعطيني ظهره ويطلب مني التدقيق في الكتفين هل بدأ الريش ينبت عليهما "[1].

وعلى العموم فإن المنظور الساخر تجاه الدين يتبيّن لنا جليا منذ البداية مع عنوان الرواية، ومن ثمّة يتبيّن منظور الرواية كإيديلوجيا، فالعنوان يشي بالكثير من المعاني المبطّنة المتعلقة بالدين الإسلامي، إذ هو تناص مع كتاب " حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح " لابن قيم الجوزية، الذي يتناول الجنة ونعيمها وما ينتظر المسلم الملتزم بدينه من ثواب هناك وبخاصة حور العين " إذا نظر فيه الناظر زاده إيمانا، وجلّى عليه الجنّة حتى كأنه يشاهدها عيانا "،[2] ثم إن عبارة التيوس هي تلميح ساخر لأصحاب اللّحى، فالمعروف عند المتدينين المتطرفين منهم والملتزمين في الغالب الأعم أنهم يطلقون اللحى، أما عبارة "فتنة النفوس"؛ فإنها تستوقفنا عند كلمة الفتنة التي صارت ملازمة للدين الإسلامي منذ بداية الصراع بين المسلمين بعد وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام وإلى يومنا هذا، وما انجرّ عنها من حروب ومآسٍ شهدتها الأمة الإسلامية على مر التاريخ، لكنه هنا يربط الفتنة بعذارى النصارى والمجوس كإشارة للفتيات الثلاث التي تدور أحداث الرواية حول اعتناقهن الإسلام بعدما فُتنَّ بهؤلاء التيوس المتدينين، والفتنة هنا تأخذ معناها السلبي، أي أنهنّ تورطن في الوقوع في شراك هؤلاء. وهذا العنوان لا يخلوُ بدوره من إيحاء جنسي، وهو ما حرص عليه الكاتب الضمني على امتداد الرواية، فلفظة العذارى تشعر القاريء بوقوع مأساة شرف لهؤلاء العذراوات بسبب افتتانهن بالتيوس الملتزمين بالدين، وتورّطهن في شرّهم على عكس النعيم الذي ينشدنه، وفي المقابل يشير إلى النعيم الذي ينتظر

---

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص46

[2]- أبي عبد الله شمس الدين بن قيم الجوزية، تحقيق : زائد بن أحمد النشيري، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، المجلد1، ط1، 1428، ص6

هؤلاء التيوس بارتباطهم بفتيات من بلاد الغرب، هذه البلاد التي تعد جنة الجزائريين المسلمين الذين يسعون لدخولها عن طريق الفتيات هربا من بلادهم التي ضاقت عليهم بما رحبت.

وعلى العموم، فإن المنظور الديني في هذين النموذجين المختارين قد أفصح عن تصورين متناقضين، الأول يجعل من الدين الحل الذي ينتظره المواطن للخروج بالوطن من أزمته التي طال أمدها منذ الاستقلال وإلى اليوم بسبب الهيمنة العسكرية، والثاني يجعل الدين مجرد طريقة يتخذها الفرد للوصول إلى غايات نفسية، ومصالح خاصة، ولذا فقد صيغ الدين من هذا المنظور بصورة ممتهنة تفقده قداسته وقيمته السامية التي جاء من أجلها.

4- المنظور الإنسـاني

إن المدّ الإيديولوجي الذي شهده العالم فترة (2005 -2015) والذي خلق صراعا كبيرا على مستوى المجتمعات والدول، كان كفيلا بأن يظهر أصواتا تنادي بالإنسانية على حساب الإيديولوجيا، وذلك لأن الإنسانية تترفع عن كل نوع من أنواع الإيديولوجيا، فليست "النزعة الإنسانية إيديولوجيا .. إنها الجانب الطيب، والوجه الحسن للإيديولوجيات والعقائد والتشريعات جميعا، وهي بذلك إحساس أو شعور بآلام الآخرين "[1].

وتعدّ رواية "حنين بالنعناع"[2] لربيعة جلطي من الأصوات التي أرادت الدفاع عن الإنسانية من منظورها الخاص أمام الأوضاع السيئة التي يشهدها العالم ككل، والعالم الإسلامي بصفة خاصة، ولذا فقد عمدت الروائية إلى تشريح هذه الأوضاع، محاولة وضع اليد على أسباب الأزمات الحاصلة من أجل إيجاد الحلول المناسبة لإنقاذ العالم من الدماء المسفوكة التي صارت تغطي وجهه، ولو تطلّب الأمر قيام طوفان جديد، باعتبار 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"[3].

وبمزيج فسيفسائي جمع بين الواقعي والخيالي الذي صنعه خليط من الخيال العلمي والعجائبي والرمزي والأسطوري، صاغت الكاتبة منظورها الروائي، إيمانا منها بأهمية الخيال في جلب انتباه القاريء والتأثير فيه، إذ يبدو أن "السمة الأساسية التي لازمت مفهوم الإبداع، هو أنه يتضمن أو يجب أن يتضمّن عناصر تخييلية قادرة على تحويل انتباه القاريء عن كل ما هو يومي مبتذل إلى كل ما هو مثير وجديد ومجاوز للواقع المألوف (...) وستبقى على الدوام هي الإيهام بواقعية الحدث بواسطة التمثيل والتأثير بسحر إمكانات اللغة عن طريق الصور الشعرية والرموز وتوظيف الأساطير "[4] ، وقد

---

[1]- أحمد حمد النعيمي، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2008، ص9

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، ط1،2015

[3]- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص28

[4]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2003

كانت أسطورة الطوفان هي البذرة التي ترعرع من خلالها البناء السردي لباقي أحداث الرواية، تقول: "آه لو أنّ كل فرد عرف حنّة نوحة لعلّنا نتجنّب الطوفان"[1]، فالطوفان هي الكلمة الأولى التي ألقتها الكاتبة في ذهن المتلقي لتفتح أمامه سيلا من الأسئلة، وتجرّه إلى مواصلة القراءة علّه يصل إلى فكّ شفرات هذه الكلمة التي اخترقت حدود زمانها، إذ ما مناسبة حضورها هنا؟

وتستمرّ الكاتبة في رمي كلماتها المفاتيح في عملية إثارة ولعبة تشويق تمارسها مع القاريء لتصدم أفق توقعاته بإدخاله عالما من الدهشة والعجائبية، حين يجد نفسه يتسلل معها رويدا رويدا إلى جمهورية جديدة هي "جمهرة المجنحين"، وهي نوع من الخيال العلمي استعانت به الكاتبة للوصول إلى خلاص لهذا العالم الكئيب، وتحقيقا لرؤيتها الإنسانية.

وفي عملية تحليل للوضع، تنتقل بنا من الجزائر إلى دمشق قبيل اندلاع نار الفتنة فيها، والتي قادت سوريا إلى حرب أهلية دمرت الشام " لم تعد أمّ ابتسام حيوية وضاحكة مثل عادتها .. تبدو شاردة باستمرار وعينها على الأخبار تظل مفتوحة ليل نهار على مذيعات حسناوات متمكيجات ... يقرأن أخبار الموت والدمار والقتل والتفجير، ويغرقن عيونهن المكحلة بإتقان في مشاهد مقيتة لأطراف آدمية متطايرة مقطوعة من شجرة الحياة"[2].

فأمّ ابتسام نموذج الأم السورية التي أصبحت مقهورة بسبب خوفها على ابنتها الوحيدة من الاختطاف الذي صار مستشريا في الشارع السوري بعد انفجاره عقب أحداث ما يسمى بالربيع العربي، حيث " يعيش العالم العربي منذ أواخر عام 2010 وسط موجة من الانتفاضات والثورات والحراك الغني الهادف إلى إسقاط التسلط بنماذجه المتعدّدة (...) وتتجه التطوّرات بشكل متسارع للإطاحة بالنظام الأكثر دموية وعنفا في تسلّطه وهو النظام السوري"[3]، هذه الأحداث التي أدت إلى قيام حرب أهلية في الشام على غرار دول عربية أخرى ، حيث استغلت كثير من الطوائف الوضع لتتصارع فيما بينها رغبة في زرع الفتنة أو في الوصول إلى سدّة الحكم، هذا النزاع الطائفي الذي كان غائبا أيام

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص26

[2]- المصدر نفسه، ص40

[3]- الشبكة العربية لدراسة الديمقراطية، الربيع العربي ثورات الخلاص من الاستبداد (دراسة حالات)، شرق الكتاب، ط1، 2013، ص11-12

السلم، فلم يكن هناك ما يفرّق بين المسيحي والمسلم والسنّي والشيعي " الحياة كانت قبل الحرب سائغة، لا فرق بين زوار بيت ابتسام من معارفهم بين المسلم والمسيحي أو العلوي أو السني أو الدرزي أو الكردي، كنت أشعر أنهم جميعا من رحم الشام وما أدراك ما الشام "[1]

إن الراوية/ الشخصية البطلة ترجع سبب الوضع اللاإنساني الذي تشهده الشام إلى التناطح الطائفي والوضع السياسي في البلاد، فالنزعة الإنسانية "من جملة ما تعانيه أن يشعر الإنسان بالعار من مساوئ أي لحظة راهنة، ومساوئ التاريخ ... إنها العمل من أجل مستقبل أفضل للبشر جميعهم دون تمييز على أساس الدين، أو القومية، أو اللون"[2]، فحتى حديثهم اليومي أصبح مشوبا بكلمات القتل والاختطاف وغيرها من الألفاظ التي تأباها نفس البشر ويقشعر لها بدن الإنسانية ككّل " القاموس اللغوي أضحى مريضا بمفردات لم تكن من القاموس اليومي في ما مضى من أيام سعيدة: القتل، الذبح، الخطف، السبي، الهدم، التفجير، الحرق، الخ الخ الخ "[3]، ثم نجدها تقارن بين هذا الوضع ووضع مشابه مرّت به الجزائر سنوات التسعينات من القرن الماضي " فأصبحت تصوّر لها عملية خطف ابنتها من طرف (الإرهابيين) كما تصرّ أن تسميهم ... شاشة خيالها داهمها المرض كحال الجميع الذين أصبحوا مع مرور الوقت واشتدادا الأزمة يحدّقون في المجازر ببرودة. جثث .. جثث .. وأشياء أخرى تذكرني بما حدث في بلدي الجزائر خلال عشر سنوات من الدماء والذعر والعذاب. لم نجد لتلك المرحلة من وصف لقسوتها ودمويتها سوى اسم العشرية السوداء"[4].

فالراوية/ البطلة هنا تحاول توزيع الوضع على أماكن مختلفة من الوطن العربي وفي أزمنة مختلفة، فرغم تباين الفترتين بين ما حدث في الجزائر أيام التسعينات وما يحدث في سوريا في العشرية الثانية من القرن الواحد والعشرين، إلا أنها مرآة تعكس وجها واحدا للإرهاب والفتنة المشتعلة وإن اختلفت أسباب اندلاعها نوعا ما.

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص41
[2]- أحمد حمد النعيمي، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، ص9
[3]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص41
[4]- المصدر نفسه، ص44

وتحاول الراوية/ البطلة وضع مفهومها للإنسانية أمام موقف تلك المرأة الجزائرية المشفقة على حيوان وهي حمامة سُجنت في قفص حدّ الموت " لا يصبح الإنسان إنسانا كاملا حقيقيا يملأ معناه حتى يضع نفسه في مكان غيره، مكان الآخر، إنسانا كان، أو حيوانا، أو نباتا، أو حجرا، لو أن ذلك يحصل لا بد أن الكوارث بكل أصنافها ستقلّ "[1]، فكأنما تريد وضع حلّ للتقليل –على الأقل – من الكوارث التي تسود العالم، بالترفع عن الأنانية، وبالإحساس بالآخر مهما كان انتماؤه أو جنسه أو صنفه، وفي ذلك رؤية كونية تهدف من خلالها الراوية/ البطلة ومن خلفها الكاتب الضمني إلى الانتصار للإنسانية في سبيل إنقاذ الكون كلّه، لأن الإنسانية في أجل أهدافها "تحاول أن تصل إلى مرحلة يتمكّن معها الإنسان من حلّ مشكلاته الخاصة بوجوده كإنسان، دون أن يغفل ما تعانيه الحيوانات وسائر الكائنات الأخرى من ظلم على يديه "[2].

وترجع الراوية/البطلة سبب الكوارث والدمار الحاصل في الأرض إلى المصالح الشخصية والتكالب عليها " أليس مضحكا الحديث من جديد عن الضغط الذي يولّد الإنفجار وعن الاستراتيجيات العالمية الجديدة، وعن وحوش الحرب، وتجارة الأسلحة، وسعر البترول، والصراعات القديمة الحديثة، والتخلّف، والجهل، واستغلال الأمية العامة، والكراهيات المتراكمة عبر التاريخ .. من يفكّر في مصير حمامة أم الخير لن يجلس مطلقا مع وحوش الحرب لتدارس مخططهم لتدمير حياة شعوب كاملة إذا اقتضت ذلك مصالحهم "[3] ، إذ يمتزج التاريخ بالراهن ليشكل رؤية جديدة للعالم اليوم، رؤية تقوم على الأحقاد القديمة المتراكمة، وعلى التكالب نحو الثروات وخيرات الأرض من قِبل القوى المتصارعة، فتكون النتيجة دائما إضرام نار حرب ما في مكان ما من هذه الأرض، وما أكثر النيران والفتائل التي تعد باشتعال قريب لحرب جديدة في أية لحظة ودون استئذان، بل إن الراوية/ البطلة تؤكّد أنه لا أحد بإمكانه أن يسلم من الحرب المعاصرة التي أصبحت منتشرة عبر العالم ولو بشكل معنوي، وهو دليل على تراجع الإنسانية بشكل رهيب في عالمنا المعاصر " ازداد الطين بلّة بعد عودتي من دمشق. أخبار

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص58

[2]- أحمد حمد النعيمي، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، ص226

[3]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص65

الحروب صادمة، حزينة كلها ومزعجة كلها وكارثية كلها وظالمة كلها .. لكن الحروب قذرة .. لم تعد الحرب في زمننا محدودة المكان، فلا أحد يخرج من الحرب المعاصرة سالما حتى وإن ابتعد مسافة قارة أو قارتين. ستصلك رصاصتك القاتلة، تتسلّل إليك من خبر ما، أو من صورة ما، أو من صوت ما، إلى صدرك مباشرة من شاشات تلعب لعبة الحرب .. العالم جميعه في حرب "[1].

وتعمّق الراوية/ البطلة وجهة نظرها تجاه الحروب المستشرية في أوصال العالم كلّه بسبب اللاإنسانية التي سادت البشر فوق الأرض، فترجع ذلك كلّه حسب منظورها إلى غريزة الوحشية والتعطش للدم الموجودة في الإنسان، فتستحضر صورة من عمق التاريخ وتربطها بما يحدث اليوم تأكيدا على أن هذه الوحشية متأصّلة في الإنسان بغض النظر عن عصره أو حضارته، فتصف ملعب الثيران الذي تبقّت بعض أطلاله قائمة في وهران منذ الاستعمار الإسباني لها، ولهفة الجمهور للتنكيل بالثور " لكنّ المدرجات الغاصة تصرخ طالبة بكلّ ما أوتيت من قوة بالمزيد من التنكيل به، بالسهام والخناجر والسكاكين. يتأوّهون جميعا ومعا من لذّة قصوى كلّما انغرز في ظهره سهم وأصاب كبده .. يتأوّهون معا من نشوة ونشوى غريزية توقظ وحشيتهم المستترة. الثور ينفض رأسه عدة مرات كي يتأكّد أنه في غابة، وأنّ هذين الذين يواجهانه بألبستهما المزركشة وحركاتهما البهلوانية وحشان .. وحشان ليسا جائعين، إنهما وحشان جائعان للقتل ورؤية الدّم."[2]

وبعد أن تنتهي الراوية/البطلة من تشريح الوضع اللاإنساني الذي يشهده العالم، تلتفت إلى الحلّ الأمثل الذي ترى فيه الخلاص والتطهير لهذه الأرض، فتبني منظورها بطريقة عجائبية ممزوجة بالرمز الأسطوري، محاولة الجمع بين الواقعي والمتخيل، والكائن والممكن، فتستعير من الماضي أسطورة الطوفان الذي غيّر وجه الأرض بعد الفساد الذي عاشته طويلا، وتجعل من نفسها الحمامة التي سترفع الغصن إيذانا بإحلال السلام وانتهاء الحروب والفساد "أخبرها أنني أنا الطائر الذي ينذر بالطوفان وأنّ جدتي نوحة هي من قالت أن الماء سيصعد عاليا حتى تلتقي زرقته بزرقة السماء (...) ستصعد لتطهّر كل شيء .. ستغسل الأدران التي تراكمت على الأرض وعلى البشر والحجر والشجر .. يد

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص83

[2]- المصدر نفسه، ص102

الإنسان تقول حنة نوحة وسّخت كل شيء ويد الطبيعة ستغسل ما تركته يده من دماء وهراء وستغسل الأرض منه أيضا"[1]، فهذه الصورة الأسطورية التي استحضرتها الراوية من أبعد نقطة في تاريخ الإنسان، تلك التي تعود إلى زمن سيدنا نوح عليه السلام، تراها الأنسب لهذا الزمن كي يتطهّر من الإنسان الذي عاث في الأرض فسادا بسبب الأحقاد والأنانية " تدور أساطير الطوفان -البابلية والسومرية – حول غضب الآلهة على بني الإنسان. واتخاذها قرارا بتدمير البشرية دمارا شاملا، لأنها لم تصن ما منحتها الآلهة إياه، بل أخذت تنشر الفساد في الأرض "[2]، فكما يبدو أن الإنسان متشابه في كل زمان ومكان.

لقد وظفت الروائية العجائبي والذي يعرّفه تودوروف بأنه " التردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق – طبيعي حسب الظاهر "[3]، من خلال الجسد العجائبي في التعبير عن منظورها، وذلك التحوّل الذي يطرأ على بطلة الرواية وباقي الشخصيات حين تتجاوز تلك الصورة العادية في بناء أحداث الرواية إلى صورة فانتاستيكية، حيث تظهر شخصايتها بأجساد طائرة تحمل أجنحة عملاقة قد نبتت خلف ظهرها في صورة إيحائية جعلت من خلالها الأجنحة علامة دالة على السلام والحرية والانطلاق من أجل التغيير نحو الأفضل كما حمامة السلام الأسطورية، وقد استعانت بهذا البناء العجائبي لتعبّر عن منظورها تجاه مستقبل الإنسانية ، فتصوّر الأرض في المستقبل كما في الحلم "أراوغ أجنحتي، أرفع أطرافها بأناقة طائر قوي كي أقترب .. الكرة تدور تحت ناظري .. كم تبدو عليها السكينة .. بحار ضاحكة تحتضن أسماكا وحيتانا وحوريات سعيدات، أنهار تتلوى فوقها لاهية تجري بمرح نحو مرقصها الأبدي. غابات خضراء بعصافيرها ووحوشها وأشجارها العتيقة. مدن آهلة بالبشر يسيرون بهدوء في الممرات والشوارع (...) أرى الناس لا يؤذي منهم أحد أحد .. أين الحروب؟ لا وجود للحروب ! أين الكراهيات؟ أين هي... لا أرى لونها الداكن المظلم؟ الناس كما لم يتخيّلهم مؤرخ من قبل أبدا، سعداء سعداء. تبدو الأرض من هنا مثل باقة ورد، أو قل مثل كرة

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص126-127

[2]- صلاح أبو السعود، قصة الطوفان في نصوص الأسطورة والتوراة والقرآن، مكتبة النافذة، مصر، ط1، 1010،ص20

[3]- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر : الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1، 1993، ص18

تستقر في شباك ملعب الكون "[1]، ولكي يتحقّق هذا الحلم، أقحمت الخيال العلمي كي تجسّد الواقع وتمنحه الممكن من خلال اختراعات العلم وما يمكنه أن يقدمه في سبيل الإنسانية.

ويبدو أن الراوية/ البطلة تنتمي إلى زمرة المولعين بأضواء باريس، هذه المدينة التي أقل ما يقال عنها أنها بلد الحرية والانطلاق بلا حدود، ولذا فقد اختارتها المكان الأفضل لإقامة "جمهرة المجنحين" فيها، هذه الجمهرة الخيالية التي أقحمتها أرض الواقع وأقامتها فوق أمكنة واقعية مؤسسة بالوهم، كي تجعلها وسيلتها العلمية في تحقيق منظورها الإنساني الذي تبنيه حسب رؤيتها هي "منذ أن صارت الأجنحة علامة انطلاق، علامة حرية .. إمتلأت سماء هذه المدينة الكبيرة بالأجنحة، في زمن جميل مضى، جمع من طاردوهم في بلدانهم لأن أجنحة نبتت لهم وأنهم ينذرون بالطوفان دخلوا هذه المدينة .. نساء، رجال، أدباء، وعلماء، وفنانون، وباحثون وراقصون، وسحرة من كل الأجناس والألوان واللغات والجغرافيات"[2]، فهي هنا تشير إلى نقطة أخرى كانت سبب الحروب والكوارث في هذا العالم، إنها سياسة القمع والكبت الممارس على الشعوب، أو القيود التي كبّلت حرياتهم وأحبطت انطلاقاتهم، فكان لزاما عليهم اختيار الهروب حيث الحرية، وباريس في منظورها هي قبلة المنبوذين والمحبطين والعلماء والمفكرين والفنانين وحتى الناس العاديين الذين يبحثون عن وضع إنساني يليق بهم كبشر.

وفي جوّ عجائبي يخترق المتوقع والطبيعي، تقودنا الراوية إلى جمهرتها العجيبة الجديدة لتصوغ منظورها تجاه الأرض وقاراتها، فتتحول القارات الخمس إلى ستّ قارات وبأسماء جديدة استقتها من دلالات بعينها حسب رؤيتها للقارات الموجودة في الواقع "تفاجأت أن مجموعة كبيرة من الحاضرين في "جمهرة المجنحين" هم من أهل "القارة السادسة" ومن القادمين من القارات الخمس: قارة النار، وقارة الماء، وقارة الثلج، وقارة الهواء، وقارة النور"[3]. أما المجنّحون فهم أشخاص قد تجاوزوا الأشخاص العاديين، ليس بأجنحتهم فقط، ولكنهم في الواقع أيضا " يتجلّى للعين أنهم ليسوا أشخاصا عاديين، تصادفهم كل يوم، المجنحون من تخصصات مختلفة: باحثون وعلماء وفنانون وأدباء وغير ذلك "[4]،

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص131
[2]- المصدر نفسه، ص151
[3]- المصدر نفسه، ص174
[4]- المصدر نفسه، ص176

وهذا التصنيف للمجنحين لم يأت من باب الصدفة، بل اختارتهم الراوية/ البطلة من منظورها الخاص لهؤلاء، لأنها تراهم صفوة المجتمع والطبقة العليا في البشرية كلها، ذلك لكونهم أصحاب العقول النيّرة، والقلوب الرقيقة النقية الخالية من الشر والضغينة، مما يجعل الإنسانية تكمن بين يدي هؤلاء، ولذا فهي تثق في آرائهم وفي تشريحهم لوضع الأرض، وبخاصة كلامهم عن قارة النار التي يرونها مكمن الحروب في عصرنا الحالي، وسبب اشتعال النار في العالم بسبب ألسنتها الممتدة هنا وهناك، جرّاء التطرّف الديني الذي أصبح يهدّد أمن العالم كلّه. إن قارة النار هي العالم الإسلامي، فمن منظور الراوية/البطلة وعلى لسان باقي شخصيات الرواية أنّ أصابع الإتهام فيما يتعلق بالانتهاكات الإنسانية الحاصلة في وقتنا الراهن موجّهة إلى المسلمين باعتبارهم سكان قارة النار كما تصنّفهم، فبالإضافة إلى التطرفات الدينية التي أشعلت نار الفتنة بين الطوائف وأدت إلى حروب أهلية، وإنتاج ما يسمى بالإرهاب المتطرّف، فإن رجال هذه القارّة، من منظورها، لا يحبّون التغيير ولذا فهم يضطهدون المرأة وينزلونها منزلة دونية لا تليق بها كإنسان، لا لشيء إلا لأنها تحمل رحما، والرحم هنا يعني التجديد والتغيير والحياة " في قارة النار التي تنتمين إليها يا الضاوية (...) لا يُقبل الكائن الأنثوي، ويحذّر منه لأنه خطر، وخطره يكمن في وجود رحم داخله، هذا الرحم الذي يزوّد الحياة بالعقول الجديدة، وكلّما تعرضت المرأة للقمع والإقصاء والإذلال والقسوة والسجن بمختلف أشكاله، كلما قلّ الخطر الآتي من هذا الرحم أصل البلاء بالنسبة لهم "[1]، فالعقل هو ما ميّز به الله الإنسان عن باقي الكائنات في هذا الوجود، لذا لا بدّ من استعماله لأنه وحده الذي بإمكانه أن يجلب السعادة لبني البشر، وتعطيله هو سبب البلاء والمصائب كما هو الحال في البلاد الإسلامية اليوم، وعلى هذا الأساس تنظر الراوية /البطلة إلى المسلم على أنه متعبّد لا يتقن فهم العبادة الحقّة لخالقه يوم عطّل عقله وجعل العبادة مجرّد ممارسة آلية لا تسمن ولا تغني من جوع " بينما الإنسان في قارة النار يبدي لخالقه خشوعا كبيرا ليلا ونهارا، ولا يدري أنه يتنكّر لأسمى، وأجمل، وأرقى عضو وهبه إياه، ووضعه في أعلى جسده، ساكن قارة النار يقضي عمره وهو يهري كل أعضائه هريا، يستعملها دون اعتدال خلال

[1]-ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص184

مراحل حياته، يبريها، ثم يعيد الهدية الثمينة إلى صاحبها وهي مغلفة جامدة ملفوفة في جمجمته، ألا يدرك أن الهدية لا ترد؟ "[1] ، ويبدو من هذا الطرح أن الراوية/ البطلة من بين أولئك المثقفين الذين يمجدون العقل على حساب السلطات العليا، فنجد تشومسكي مثلا والذي يعد من المثقفين البارزين في العالم ينتصر لهذا المنظور، أمام منظور أولئك الذين يعدون العقل سلاحا قمعيا، " غير أن تشومسكي لا يحمل إيمانا ساذجا بقوة العقل، بل يرى – حسبما يقول أحيانا- أن العقل هو كل ما نملك، ولا يصدر تشومسكي كذلك عن إيمان ساذج بالتقدم؛ لكن الديمقراطية، والحريات الفردية، واللائكية وتحرّر المستعمرات، وحتى إلى وقت قريب – وكما يقول – "حقوق الأقليات، وحقوق النساء، وحقوق الأديان المقبلة (...) تعتبر علامات دالة على التقدّم، والتقدّم المقرون بإعادة النظر في الأشكال التقليدية للسلطة، وهي عملية باتت ممكنة بفعل حركة النقد العقلاني "[2]، فإذا كان تشومسكي يؤمن بجدوى العقل على حساب كل السلطات التي بإمكانها التدخل لتحدّ من جدواه كالسلطة السياسية أو الإجتماعية أو الدينية وغيرها، فإن الراوية من هذا الطرح لا ترى قامعا للعقل أكثر من السلطة الدينية، فهو بذلك منظور انتقادي للدين يعكس توجها علمانيا يؤمن بالعلم والعقل على حساب الإيمان والعبادة، وهو ما حذا بها لإرجاع أسباب المشاكل كلها الحاصلة في العالم الإسلامي إلى الغرق في العبادة الجسدية مع إيقاف عمل العقل وقمعه، ما جعل العالم الإسلامي يغرق في ظلمات الجهل والتوتر والحروب.

ورغم أن الراوية تحاول جعل تشريحها واسعا يشمل الكرة الأرضية عامة، إلا أن القاريء يستشعر ذلك الاستثناء الذي توجّهه للجماعات الإسلامية وكأنها هي سبب اللاإنسانية التي يعانيها العالم، فتسرد موقف نزهة، الصحافية التي كانت تنشد الحرية ونشر الحقيقة في الجزائر، وهروبها إلى فرنسا بعد محاولة قتل تعرّضت لها من قِبل الإرهابيين الإسلاميين، وكذا موقف إبتسام وما تجرّعته من بؤس وعذاب بعد هروبها من سوريا التي اشتعلت فيها نار الفتنة بسبب العداءات العقائدية

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع ، ص185

[2]- نعوم تشومسكي وجون بريكمون، العقل ضد السلطة (رهان باسكال)، تر: عبد الرحيم حزل، دار الأمان/ دار التنوير، المغرب/ لبنان، ط1، 2014، ص13-14

والطائفية، ثم تتوقف باقتضاب مع ريحانة الهاربة من كابول بسبب ما تعانيه المرأة الأفغانية من وحشية الإسلاميين هناك، وصولا إلى صافو الإيرانية التي توقفت معها طويلا لتسمعنا صوتها ومنظورها تجاه الحكام الإسلاميين في إيران، والذين أجبروها على الفرار إلى باريس هربا بحياتها وحريتها، وامتهانها الرقص والغناء في حانة ليلية بباريس بلد الحرية في منظورها، ولم تتوان الراوية/ البطلة عن منح صافو حرية التعبير عن منظورها للدين " لم أعد أصلّي ولم أعد أصوم ولم أعد أؤمن بما يؤمنون "[1]، ليُظهر عداءها لمعتقدهم وليس لتصرفاتهم، وفي ذلك اتهام صريح بأن الإسلام بتعاليمه هو ما صيّر تصرفاتهم بتلك الطريقة التي لم ترضها، فهو قامع الحريات التي وجدتها في حانات باريس وملاهيها وشوارعها الغاصة بالحرية وكل معاني الانفلات الأخلاقي والانطلاق.

ثم تحاول رصد خطرهم المنتشر كالنار في الهشيم والذي يريد أن يطال جميع دول العالم، وعلى رأسها باريس، فتقول على لسان صافو الحاقدة عليهم " تبا لهؤلاء الملتحين المسلحين القذرين، إنهم يغلقون بعض الممرات وكأنها أصبحت ملكهم ... لولاهم لكنت وصلت منذ ثلاث ساعات .. إنهم يتكاثرون مثل القمل في باريس ويا خوفي على باريس "[2]، لينعكس بذلك منظور معادي للدين الاسلامي نتيجة لتصرفات الجماعات المتطرفة، هذا المنظور الذي حملته الراوية/ البطلة وعبّرت عنه من خلال أصوات مختلفة شاركتها منظورها هذا، والتي عملت بصورة ما على تشويه صورة الإسلام للقاريء الذي قد يتساءل عن الدور الحضاري الذي سيقدمه دين بهذه التشوهات "ومن ثمّة 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]

وفي الأخير تصوغ الراوية/ البطلة حلاّ تراه من منظورها الإنساني أنه الأنسب لهذا العالم، فتجعل المسؤولية محمولة على عاتق هؤلاء المجنحين " نحن العلماء من المجنحين نشعر أن الإنسانية تتعذب من بعيد أو قريب لا أحد فوقها دون جراح أو ندوب، بحثنا عن كيفية تخليص الأرض والإنسانية

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص250

[2]- المصدر نفسه، ص248

[3]- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2003، ص291

والمخلوقات الأخرى التي تعمرها من محنتها التي تتفاقم، فتوصّلنا في بحوثنا إلى نتائج لم يقدر على اكتشافها فريق آخر قبلنا، وجدنا بين أيدينا خيارين لا غير، فإما أن ننقذ الأرض أو تختفي من المجموعة الشمسية نهائيا "[1]، فهي بذلك تجسد الرمز الأسطوري وتجعل العلماء المجنحين هم الصالحون أو الأنبياء الذين منحتهم الآلهة أو الإله الواحد مهمة إنقاذ الأرض من الطوفان " ولكن – ورغم هذا- يظهر من بين الآلهة إله محب للجنس البشري، مشفق عليه من هذا الفناء، فرأى أنه من الحكمة البقاء على الصالح من البشر دون الطالح، فما كان إلا أن اختار أحدهم، وهو بالطبع أشدهم ورعا، وأوكل إليه مهمة إنقاذ الجنس البشري"[2].

وانطلاقا من رؤية خيالية، توظّف الروائية الخيال العلمي لتتمكّن من التعبير عن منظورها الذي تريد من خلاله التوضيح بأن العلم والعقل والثقافة والفن والفكر ككلّ، هم سبيل نجاة الإنسانية وإحلال معانيها على العالم، لذا فقد جعلت الكتب رمزا لذلك " على كلّ واحد من الآن مسؤولية ضم أمهات الكتب، من كل اللغات والثقافات الإنسانية المختلفة وحفظها في كريات إلكترونية منعدمة الوزن "[3]، فهي هنا تبدو متأثرة بالفكر الماركسي الذي تيقّن بأن التحقق الفعلي للاشتراكية على أرض الواقع لا بد أن يبنى على العلم والعقل وإلا ظل وهميا طوباويا، فنجد " هنا إنجلز يميز بين أفكار حول الاشتراكية طوباوية ولا تفضي إلى أن تتحوّل إلى واقع، وبين ما جاء به ماركس وهو، وكيف باتت الاشتراكية بالتالي ممكنة التحقق، حيث باتت تبنى على العلم (...) وإلى "العقل" الذي بات يسمح لها أن تفكّر في الطريق الموصولة إلى هدفها"[4].

إن المنظور الإنساني الذي طرحته الراوية/ البطلة في هذه الرواية نابع من رؤيتها الخاصة للعالم، وذلك الوضع المتأزم الذي تشهده الأرض بصفة عامة والعالم الإسلامي بصفة خاصة. والواقع أن ملامح الكاتب الضمني كانت تلوح على امتداد الرواية، فهو منظور مشترك بين الكاتب الضمني والساردة، وذلك لكون الرواية الإيديولوجية تعكس منظور منتجها، ويركّز هذا المنظور أساسا على الحروب التي

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص193

[2]- - صلاح أبو السعود، قصة الطوفان في نصوص الأسطورة والتوراة والقرآن، ص20-21

[3]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص256

[4]- فريدريك إنجلز، الاشتراكية: الطوباوية والعلم، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2013، ص10-11

يراها العدو الأول الذي يواجه الإنسانية، وبعد تشريح مفصّل للوضع ككل، تحاول في الأخير اقتراح حلول من زاوية نظرها، مستعينة بتقنيات روائية رأتها الأنسب في تبليغ منظورها بوضوح، منها الرمز الأسطوري والخيال العلمي الذي يقول عنه الدارسون أنه أدب المستقبل أو أدب الاستشراف، أي الأدب الذي ينظر إلى العالم من خلال رؤية استشرافية مستقبلية، ويبدو أن الروائية قد لجأت إلى هذا النوع من الصياغة السردية لأنها الأنسب لاقتراح حلول لوضع متأزم يسوده الغموض ويجعل الرؤية المستقبلية ضبابية تسودها كل الاحتمالات، وقد تنتهي إلى احتمال غير متوقع، لذا كان الخيال العلمي وسيلة مثلى تستعين بالخيال في سبيل إنقاذ الواقع وتجاوز أزماته بالسباحة في آفاق زمن غير محدد مما يتيح فرصة أوسع للكاتب للتعبير عن منظوره دون قيود حيث " لعب الخيال العلمي دورا كبيرا في النفاذ إلى أعماق المستقبل واستشراف جزء كبير من معطياته، بل إن بعضه تمكّن من المقاربة بين الخيال من جهة، والواقع المعيش من جهة أخرى (...) ومن المؤكّد أن أدب الخيال العلمي هو الرائد في بلورة هذا الفن أو هذا العلم بمعنى أدق. وضعه على المحك والرهان على تحوّله إلى حقيقة في يوم ما"[1]. فكأنما الروائية بهذا الاختيار الفني لتقنية الخيال العلمي، تطمح لتحقّق نبوءتها العلمية يوما ما من أجل إحلال السلام في العالم وفقا لما يناسب وجهة نظرها.

[1]- عزيزة السبيني، أدب الخيال العلمي الضوء الكاشف للعلم والذي يمهّد للمستقبل، الخيال العلمي، مجلة علمية ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة في سوريا، جانفي 2009، العدد 5و6، ص62-63

الفصل الثاني:المنظور التعبيري

1. منظــور الخطاب المباشـــر
2. منظور الخطاب غير المباشر
3. منظــور الخطــاب المختــزل

تمهيـــــد

نشأت الرواية التقليدية في ظل الدكتاتورية وهيمنة الطبقة الأرستقراطية وكبت الحريات، وبالتالي غياب الإيديولوجيات، فكان الوعي الجمعي منحصرا في قضيتي الخير والشر، مما جعل المنظور الروائي أحاديا ضيقا، لا يخرج عن نطاق الانتصار للخير وقمع الشر، إرضاءً للنفس البشرية التوّاقة لذلك.

لكن ذلك لم يستمر على الدوام، لأن الوعي الجمعي انتفض، وقرّر التغيير بدحض الطبقية، والمطالبة بالحرية التي تنسمتها أخيرا أوروبا، فكان لذلك انعكاسه الحضاري على الرواية، وعلى المنظور الذي ضاقت به الأحادية، فتبنّى التعددية، " ولو أننا اتفقنا على أنّ التعبير الفني ممارسة إيديولوجية بطريقة فنيّة ارتبطت بوضعية حضارية معينة، لأمكننا أن نقدّر مدى ارتباط التطور الروائي بالتطور الحضاري، ولأمكننا أن نتصوّر الدوافع الأساسية التي حسمت (هنري جيمس) لتبنّي (وجهة النظر) للعبور بفنية الأداء الروائي خطوة مهمّة"[1]، فهذا الانتصار الحضاري للحريات، وانبثاق الروح الإيديولوجية داخل المجتمع، غيّر مسار التعبير الروائي المحكوم بهيمنة الكاتب صاحب المنظور الأحادي، والمتحكم في زمام أمور الرواية، إلى أسلوب تعبيري بشكل مخالف يتماشى والتطور الحضاري الذي لم تعد الرواية التقليدية تستوعب قضاياه، ومن ثمّة عرفت فنية الأداء الروائي تقدّما مهمّا مع ظهور مصطلح (وجهة النظر) الذي نادى به هنري جيمس كبديل مهم عن الأسلوب التعبيري التقليدي إلى أسلوب تعبيري من نوع جديد لا يعترف بسلطة الراوي، بل يوزّع الأدوار على جميع الشخصيات الموجودة في النص لتعبّر عن منظورها الإيديولوجي، وأفكارها، ومشاعرها، وتطلّعاتها دون قيود ولا رقيب من قِبل الكاتب، ومن ثمّة تعالت أصوات أخرى من داخل الرواية لتعبّر عن كل ذلك فلم يعد صوت الكاتب هو الأوحد المسيطر.

لقد فجّر "مصطلح وجهة النظر إشكالية فنيّة، لأن التفكير في إخفاء الراوي أو المؤلف العارف بكل شيء كانت خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسي يرسي دعائم الراوي العارف بكل شيء، أو يرسي

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص9

صورة الدكتاتورية السردية التي توازت – على نحو ما – مع دكتاتورية طبقية في المجتمع الأوروبي صاحبت الخطوات الوليدة لفن الرواية (...) واستمرت هذه الصورة السردية أكثر من قرنين وكانت هي الطريقة الأليفة في السرد الروائي عبر الأنا أو الهو (...) وكلاهما وقع في يد الراوي أو المؤلف العارف بكل شيء ثم علا معه صوت المنولوج "[1]. فهذا التفجير الحاصل جرّاء ظهور مصطلح وجهة النظر قد أرسى دعائم رواية تعدد الأصوات التي قلّبت موازين التعبير التقليدي، ممّا أثار أسئلة عديدة حول أهم المسائل التي باتت تتحكم في عملية السرد الروائي الجديد، حيث " اتجه النقاد لدراسة أدق المسائل التي تتحكّم في المسار السردي للكون الروائي وطرحت عدة تساؤلات منها: - مالعلاقة بين الواقعي والتخييلي؟

- من الذي يتكلّم في النص؟
- هل الراوي هو الكاتب نفسه؟
- من صاحب (وجهة النظر) في الرواية؟ "[2]

إن هذه الأسئلة المثارة تصبّ اهتمامها أساسا حول الراوي/الكاتب والشخصيات، والعلاقة التي تجمع هذه الأطراف في البناء الروائي.

غير أنّ التقنية البوليفونية التي تبنّتها الرواية الحديثة قد أولت اهتمامها خاصة بالشخصيات، ولهذا فإن " المنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية عن نفسها من خلاله "[3]. ولا يتعلّق تعبير الشخصية هنا عن نفسها فيزيائيا فحسب، بل إن الأمر يتعلّق بوعيها أيضا، وهذا ما ركّزت عليه الرواية البوليفونية، إذ " لا ينبغي أن يفهم من تعدّد الأصوات هو تعدّد خصائص الشخصيات فحسب، بل إن المقصود بذلك هو تعدّد أشكال الوعي داخل النص الروائي، فالصوت، وفق هذا التصوّر، لا ينظر إليه من الناحية الفيزيائية، ولكن من زاوية تعدّد الوعي لديه، يتعلّق الأمر هنا قبل كلّ

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص15
[2]- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص204
[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص222

شيء بحرية استقلال الشخصيات في بنية الرواية بالمقارنة مع الكاتب "[1]، أي أنّ الشخصيات تصبح لها حرية التعبير عن نفسها وعن توجّهاتها الإيديولوجية، وليس فقط إثبات حضورها الفيزيائي كعنصر مهم في بناء الرواية.

أ- موقع الرّوائي في الرواية البوليفونية

إنّ تعدّد الأصوات في الرواية يؤدّي بالضرورة إلى التعدّد اللغوي داخلها، وذلك لأن هذا التعدّد والتمايز بين خطاب الشخصيات لا يمكن أن يكون خطابا أحاديا، لأن الشخصيات في الرواية مختلفة بوعيها وبإدراكها للأمور والحقائق والإيديولوجيات التي تجتهد في التعبير عنها، وبالتالي لابدّ أن يكون لسان حال كل شخص يختلف عن الآخر، مما ينشئ فسيفاء لغوية في صرح الرواية، حيث "إن التعدّد اللساني ينتشر أيضا ويتخلّل خطاب المؤلف الذي يحيط بالشخصيات ويلفها خالقا نطاقات خاصة بالشخصيات محدّدة ومتميّزة تماما. وتتشكّل هذه النطاقات من أشباه –خطابات الشخصيات، ومن أشكال متعدّدة من البثّ المستتر لخطاب الآخر، ومن الكلمات والتعبيرات المتناثرة في هذا الخطاب، ومن اقتحام العناصر المعبّرة الغريبة لخطاب المؤلف (الحذف، الأسئلة، التعجّب). ومثل هذا النطاق هو مجال فعل صوت الشخصية الممتزج بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلّف "[2]، فامتزاج خطاب المؤلف بخطاب الشخصيات يشكل ألوانا تعبيرية مختلفة، وهذا يعني أن صوت المؤلف أيضا له حضوره، أي أنّ الرواية البوليفونية لا تقصي الكاتب تماما، وإنما هي تحاول إعادة الاعتبار لصوت الشخصيات داخل الرواية، فلأن " المؤلف أساسي، فهو إذن موجود في رواية الأصوات أيضا، ولكنّ حضوره يختلف عن حضوره في الرواية التقليدية، فالروائي في رواية الأصوات هو الحاضر الغائب – إن صحّ التعبير – فهو الذي يمنح الأصوات وجودها، وهو الذي ينظّم ظهورها وحواراتها، ثم هو حاضر بشكل غير مباشر في أصواته، لأن قدرته الغيرية على تقديم أصوات مستقلة يعني أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التي عبّر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي (أصواته)

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص41

[2]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص181

المخلقة بخياله التركيبي الخصب "[1]، أي أنّ الروائي هو صاحب الدور الريادي في الرواية، باعتباره هو مَن أوجد هذا العمل وشكل بناءه، واختار شخصياته بوعيها وبحواراتها، فهو الصوت الغائب الحاضر في صوت غيره، وبفضل قدراته الإبداعية استطاع أن يعبّر عن وعيه بطريقة غير مباشرة، تاركا لها حرية التعبير الظاهري المبطّن بنواياه الخاصة، فالكتابة القصصية الحديثة بغض النظر عن طولها أو حجمها تتميز بتعدّد اللغات وأشكال التعبير لأنها " ترغم جميع العوالم الآفلة والبالية والمستلبة والمبتدعة اجتماعيا وإيديولوجيا على أن تتحدّث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين، غير أن الكاتب يرفع إلى فوق تلك اللغات، نواياه ونبراته التي تتآلف فيما بينها عن طريق الحوار، ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة "[2].

إن تواجد الروائي داخل الرواية البوليفونية أمر لا يمكن إجحافه أو التغاضي عنه، فهو وجود بالقوة، ذلك لأنه مبدع العمل ومنتجه، ولكنّ ذلك لا يمنحه كامل السلطة وأحادية النظرة، بل هو مبدع استطاع التفوّق على ذاته ليغوص في وعي الآخر ويحركه بأصابع من حرير معبّرا عن نواياه دون أن يخلّف أثرا يدل عليه، فروائي الأصوات " يتمتّع بقدرته على تجاوز ذاته ليعبّر عن فكر الآخرين، وليحافظ عن قيمته الدلالية، وعلى وجهات النظر الجزئية في روايته، ومؤلف الأصوات لا يسعى لانتصارات براقة لفكره، وإلا لتحوّلت الأصوات الروائية عنده إلى دمى ووسائل لإشهار فكر المؤلف ونظرته الأحادية وهنا سنكون أمام كاتب الرواية التقليدية، وتضييع ملامح التميز الخاصة بكاتب رواية الأصوات "[3].

وأمام هذا التخفّي المتعمّد أو الاضطراري لروائي الأصوات، ظهرت أطراف أخرى تنافس وجوده، وأهمها الراوي الذي بات ندّا قويا للروائي، إلى درجة أنه " وصل الأمر بكثير من المنظرين (...) لتقنيات السرد الروائي إلى الدخول في تفصيلات وضعية الراوي، وما ينتج عنه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائي تجاهلا تاما، ونستثني منهم الروسي (أوسبنسكي) الذي بدأ تنظيراته بدءا من الروائي (...) ورأى

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص75

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1987، ص44

[3]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص75

أن الكاتب هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه، وأنه هو الموظف للراوي، والمبئّر لغايات محدودة" [1]، مما يعني أن الروائي مهم سواء في الرواية البوليفونية أو الرواية التقليدية، وإن اختلفت الأدوار بينهما، وذلك لأن "الروائي هو خالق العمل التخييلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات – كما اختار الراوي – لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي، فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك، إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله "[2]، فالروائي له وجود واقعي ملموس، في حين أن الراوي هو من صنع خيال الروائي، أي أنّ وجوده وهمي مفترض، غير أنه وسيلة ناجعة يتوسّلها الروائي في تمرير أفكاره المبطّنة، ويعبّر رولان بارث Roland Barthes عن ذلك بقوله " إن الراوي والشخوص كائنات من ورق وإن المؤلف لا يمكن أبدا اعتباره هو الراوي"[3].

ب- المنظور التعبيري ذو طبيعة فنية

إن المنظور التعبيري ذو طبيعة فنية بالدرجة الأولى، وذلك لأنه منوط بالراوي وموقعه داخل العمل الروائي، فهو علاقة خطاب الراوي بخطاب الشخصيات، ومن خلال هذه العلاقة يمكن الإمساك بالمنظور السائد، وبالتالي فإن "الغاية الفنية هي الأقدر على إبراز وجهة النظر في العمل الروائي، لأن موقع الراوي وحجمه في الرواية هو الذي يشكل فنية الأداء الروائي، وهو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصدية والفكرية، ليعطي الفرصة لصراع طبيعي داخل الرواية، فتثبت آراء وتسقط آراء أخر تبعا لمسيرة الأحداث الروائية ومتطلباتها الفنية، وليس تبعا لتوجّه قيمي أو فكري أو أدلجة قصدية بتصميم قبلي "[4]، فجمالية الرواية تكمن في تلك القيم الفنية المبتكرة التي تبتعد بها عن شكل الخطابات السياسية أو الفلسفية وغيرها. إن الغاية الفنية تسمو فوق الركض خلف أهداف وعظية أو فكرية بإمكان باقي الخطابات التعبير عنها، وهو ما يميّز الإبداع الأدبي عن باقي الكتابات

---

[1]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص74
[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص184
[3]- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص205
[4]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص33

الأخرى، ولذا كان التعبير الأدبي ذا قيمة فنية قبل كل شيء، وهي الفكرة الأولى التي انبثق منها مفهوم (وجهة النظر)، حيث أن هنري جيمس قد ربطه مباشرة بالناحية الفنية حين طالب بإقصاء المؤلف العليم بكل شيء، جاعلا من هذا الإقصاء والاختفاء معيارا لجودة العمل الروائي " الراوي والشخصية هما محورا الرؤية العاديين، وقد يختار الراوي أن يكون راويا رائيا، وقد يفوّض أمر الرؤية إلى الشخصية "[1].

وعلى هذا الأساس حدّد أوسبنسكي وجهتين في العلاقة بين خطاب الراوي مع خطاب الشخصيات، حيث إنه " في العلاقة 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 يركّز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح "[2]، أي أن الراوي في الوجهة الأولى يكون موضوعيا محايدا، ينقل خطاب الشخصيات بكل تفاصيلها، وهو ما يسمى بوجهة النظر الخارجية، في حين يكون في الوجهة الثانية مجرد مفسّر وموضّح لوجهة نظر داخلية تكون منوطة بالشخصيات، ولذا يتنوع أسلوب المنظور التعبيري من خلال موقع الراوي من كلّ ذلك، بمعنى أن " الراوي قد يتوسل أسلوبا مباشرا فيترك للشخصية أن تنطلق، فيبدو بذلك معني بالمنطوق، أو محايدا تجاهه، وقد يتوسّل أسلوبا لا مباشرا فينقل هو المنطوق، ويأتي السرد بصوته، وقد تتعدّد الأصوات، أو تتداخل فيأتي الكلام بأسلوب فيه من التصرّف ما يحملنا على وصفه بالحر"[3]، فيبدو الراوي إما مهيمنا وعالما بكل شيء، أو محايدا وتاركا السلطة لغيره من الشخصيات لتعبّر عن الحدث.

إن هذا التمايز في الأسلوب التعبيري قد أفضى إلى ظهور صيغ تعبيرية بحسب موقع الراوي، وقد حدّد "لوبوك" أسلوبين للحكي هما " الأسلوب البانورامي (السرد)، ويرتبط بالرؤية من الخلف،

---

[1]- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (روايات الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001، ص69

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص295

[3]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار القارابي، لبنان، ط2، 1999، ص105

والأسلوب المشهدي (العرض)، ويرتبط بالرؤية مع، وإن كان هذا الارتباط ليس ضروريا "[1]، أي أننا هنا أمام أسلوبين؛ سرد وعرض، وكلاهما له علاقة بالمنظور التعبيري.

والصيغة مفهوم ظهر مع الدراسات السردية، حيث " تمثل الصيغة السردية طرائق التعبير وتجلّي الخطابات الشخصية، ولقد كان مفهوم الصيغة أحد أكثر المفاهيم تداولا منذ القدم "[2]، فنجد من المعاصرين الأكثر اهتماما بالصيغة جيرار جينيت، فمن خلال ربطه بين صيغة الخطاب والمنظور خلص إلى تصنيف أنواع ثلاثة من الخطابات: [3]

1- الخطاب المسرّد أو المروي Narrativisé: هو طبعا أبعد الحالات مسافة وأكثر اختزالا (...) فعندما يقول بطل رواية "بحثا.." ' أخبرت أمي بعزمي على الزواج من ألبرتين' فالأمر إذا كان يتعلق بأفكاره لا بأقواله، فالمنطوق أو الملفوظ يمكن أن يكون أوجز أو أكثر اختصارا وقربا من الحدث العام : 'عزمت على الزواج من ألبرتين'، ويمكن اعتباره حكاية أفكار، أوخطابا داخليا مسرّدا.

2- الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر Transposé: حين يقول البطل 'قلت لأمي إنه لم يكن لي بدّ من الزواج بألبرتين' (خطاب مصرّح به)، ' اعتقد أنه لم يكن لي بدّ من الزواج من ألبرتين' (خطاب داخلي)، ومع أن هذا الشكل أكثر محاكتية من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدّم للقاريء أيّ ضمانة، وأيّ إحساس بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها في الواقع.

3- الخطاب المنقول(Rapporté) المباشر: هو الشكل الأكثر محاكاة حين يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصية، قلت لأمي: ' لا بدّ لي من الزواج من ألبرتين '، هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي."

ويرى جينيت أن أهم ما ميّز الرواية الحديثة وحرّرها عن الأجناس السابقة؛ المسرح أو الملحمة، هو إعطاؤها الكلمة للشخصية، فيقول: " والغريب أن تكون إحدى أكبر طرق تحرّر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص173

[2]- عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، ص46-47

[3]- أنظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص185-186-187

السردي وتعطي الكلمة فورا للشخصية "[1]، ويشير إلى أنّ هناك خلط بين الخطاب المباشر والأسلوب غير المباشر الحر، فيحاول وضع حدّ فاصل بينهما " ونتبيّن هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر وأسلوب غير مباشر حرّ، يخلط بينهما خطأ أحيانا أو يوفق بينهما بلا مسوّغ قانوني: ففي الخطاب غير المباشر الحر يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلّم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان، وفي الخطاب المباشر يتلاشى السارد فتحلّ الشخصية محلّه "[2]، أي أنّ الخطاب غير المباشر الحرّ يكون السارد فيه هو المسيطر رغم اختلاط الصوتين معا، في حين تتحرّر الشخصية تماما عن السارد في الخطاب المباشر.

وقد أشار باختين إلى أهمية الربط بين خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، واعتبر الفصل بينهما من الأخطاء التي لا بد تداركها في قوله: "يكمن الخطأ الأساسي الذي ارتكبه الباحثون الذين عكفوا من قبل على دراسة أشكال بثّ خطاب الغير، في أنهم فصلوا هذا الأخير فصلا تامّا عن السياق السردي (...) ومع ذلك فإن الموضوع الحقيقي للبحث يجب أن يكون بالضبط هو التفاعل الحيوي بين هذين البعدين، الخطاب الواجب إرساله والخطاب المستعمل في الإرسال"[3].

ومن هنا، انتهى باختين إلى تقسيم الخطاب إلى ثلاثة خطابات أساسية هي: (الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر). فأما الخطاب المباشر ففيه "تضعف الحدود الشكلية إلى درجة الإمّحاء، فيقع المرور من خطاب الراوي إلى خطاب الشخصية بلا وسائط "[4]، أي أن الراوي في هذه الحالة يتنازل عن الخطاب للشخصية لتستحوذ على العملية دون تدخّل منه. وأما الخطاب غير المباشر وكذا الخطاب غير المباشر الحر، فحضور الراوي فيهما ضروري على عكس الطائفة الأولى من أصناف الخطابات هذه، حيث " ينتمي إلى الطائفة الثانية كلّ من الخطاب غير المباشر الذي يلحق بخطاب الراوي بفعل من أفعال القول، والخطاب غير المباشر الحر الذي يتميز بغياب أفعال القول

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 187

[2]- المرجع نفسه، ص188

[3]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري/ يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص160

[4]- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، ص40

وتغيّر أزمنة الأفعال، فالراوي هو الذي يؤدي خطاب الشخصية أو إن شئنا فإن الشخصية تتكلم بصوت الراوي وعندها يختلط العونان السرديان "[1]

وقد استدلّ باختين على هذه الصيغ بالأمثلة الموالية: - احتجّ كان والده يكرهها

وتصبح هذه الصيغة مع الخطاب المباشر: الجملة احتج وصرّح (والدي يكرهها).

أما الخطاب غير المباشر، فتصبح: احتجّ وصرّح أن والده كان يكرهها

وفي الخطاب غير المباشر الحرّ تصبح: احتجّ: (والده صرّح، كان يكرهها)"[2].

ويمكن إجمال تعريف هذه الصيغ أو أنماط الكلام والتي بالإمكان أن نجدها في النص ونقف فيه على أقوال الشخصيات وأفكارها في قول "جيرالد برنس" Gerald J.Prince: "والكلام غير المباشر التعييني عندما يتم إدراجه إدراجا تكامليا في مجموعة أخرى من الكلمات أو الأفكار، وتقترن به عبارة تعيينية مثل 'قال/ قالت'، ويتم إيرادها بأمانة قد تقلّ أو تكثر، والكلام غير المباشر الحرّ الذي لا يتضمن عبارة تعيينية، ويحوي داخله سمات ممتزجة لحدثي قول (كلام الراوي وكلام الشخصية)، وأسلوبين، ولغتين، وصورتين، ونظامي دلالة، وأحكام قيمة، والكلام المباشر التعييني عندما يتمّ تقديم كلمات الشخصية أو أفكارها كما قالتها هذه الشخصية بالضبط، ويتم إيرادها بعبارة تعيينية، والكلام المباشر الحرّ عندما تظهر مثل هذه الكلمات أو الأفكار دون أي تقديم أو توسّط أو وصاية من جانب الراوي"[3].

والملاحظ أنّ هذه الصيغ تتفرع عن صيغتين أساسيتين هما: الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ومن هذا المنطلق قدّم سعيد يقطين تصوّره ووجد بأنّ أهم الصيغ السردية هي في الأصل تتفرع عن نمطي السرد والعرض، وأجملها في أنماط سبعة هي:[4]

1- صيغة الخطاب المسرود: إنه الخطاب الذي يرسله المتكلّم وهو على مسافة مما يقوله. ويتحدّث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله.

---

[1]- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، ص40

[2]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص189

[3]- مجموعة من الباحثين، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، تر: مجموعة من المترجمين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ج8، ط1، 2006، ص28

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197-198

2- صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدّث فيه المتكلّم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمّت في الماضي، أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدّث عنه. وهي التي تقابل عند جينيت "Transposé" ، ويمكن أن ندخل فيها التذكّر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية.

3- صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلّم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخّل الراوي وهو الذي يسميه جينيت: "Immédiat" ويرى أنه تنويع على الخطاب (rapporté).

4- صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخّلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. وفيه نجد المتكلّم يتحدّث إلى الآخر، والراوي من خلال تدخّلاته يؤشّر للمتلقي غير المباشر.

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

6- صيغة المنقول المباشر: وفيه نجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلّم غير المتكلّم الأصل، وهو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلقّ مباشر (مخاطب) أو غير مباشر.

7- المنقول غير المباشر: ومثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنّه يقدمّه بشكل الخطاب المسرود."

وعلى هذا الأساس، فإن المنظور التعبيري بشقيه الإيديولوجي والفني، ومن خلال علاقة خطاب الراوي بخطاب الشخصيات، بالإمكان إسقاطه على نماذجنا الروائية وفقا لمجال المنظور الذي يطرحه الروائيون، محاولين الوقوف على مختلف أساليبهم التعبيرية التي اتخذوها سبيلا للتعبير عن منظوراتهم على اختلافها، من خلال الأساليب التقنية وتلك الأنماط والصيغ الكلامية التي آثروا التوسّل بها لتحديد منظورهم الروائي.

1- منظور الخطاب المباشر

تنتظم الصيغة السردية وفق نمط معيّن يتخيّره الكاتب لتبليغ أفكاره ورؤاه، ولقد تعدّدت أنماط الصيغة السردية، إذ بإمكان الحكاية أن تقدّم للقارئ تفصيلات كثيرة أو قليلة، وبطريقة مباشرة أو أقل من ذلك أو بطريقة غير مباشرة، وكلّ ذلك مرتبط بموقع الراوي الذي يكون على مسافة قريبة أو بعيدة مما يقدّمه من مادة سردية.

والخطاب المباشر الذي يُعرف على أنه خطاب الشخصية لكون الراوي ينقل كلام الشخصية كما هو دون تدخّل منه، هو "نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كوّنتها"[1]، وقد أخذ أنماطا عدّة من الصيغ التي عملت على التعبير عن منظور الشخصيات الروائية على اختلاف إيديولوجياتها وقناعاتها.

1-1- صيغة المسرود الذاتي:

يغلب على رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري" صيغة المسرود الذاتي، لأن الروائي قد انتهج طريقة الراوي هو الشخصية المحورية ذاتها في كتابة روايته، ولذا نجد هذا الأسلوب المبني على ضمير المتكلّم منتشر بكثرة على امتداد الرواية، فنجد الراوي/الشخصية يحاول صياغة منظوره انطلاقا من المسرود الذاتي الذي وجده الأقرب إليه في التعبير عن أفكاره، إذ أن المسافة بين الراوي والشخصية تتلاشى مما يجعل الشخصية المحورية تنقل لنا الأحداث من منظورها الخاص، وبخاصة إذا تعلّق الأمر بنقل أحداث حياته اليومية، "فالراوي الذي يسرد وقائع حياته اليومية، يحتل موقعا يمكّنه من التحكّم في مادة قصته بيقينية تامة تكسبه ثقة القاريء"[2] ، فيقول في موضع تختلط فيه المشاعر الإنسانية بالتاريخ، وبمأساة يصنعها ساسة وطن لا يحسنون احترام الذاكرة التاريخية "أحدّق بعيون جدي المتعبة في تمثال 'الكاردينال' البرونزي الكبير الذي ألقوا في حديقة 'لاندون' بيده المكسورة التي خلت من سبحة الصليب وأصابعه التي استحالت إلى قطع نحاس تافهة تمّ اقتطاعها بلا روح فنية

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003 ص61

[2] - Roland Bourneuf/ Real Quellet : L univers du roman, Editions P.U.F, Paris, 1975, P87

البتة من بقايا لفّة سباكة (...) إن تشويه المعالم التاريخية الذي مسّ آثار الوطن المستقل كان دليلا دامغا على مكانة الفنّ في حياتنا بعد الاستقلال. لم نكن نبني وطنا، كنّا نبني إيديولوجية على حساب الحقائق التي وخطت تاريخنا "[1]، فقد اتخذ الراوي/الشخصية خطابا تقريريا في صياغة منظوره، إذ كان يراه الأنسب في التعبير عن منظوره الإيديولوجي تجاه وطن مبيّت النيّة لاتخاذ إيديولوجيا تميل نحو الفساد من خلال سياسة لا تأبه بتشويه الحقائق، وعلى رأسها الحقائق التاريخية التي سعت إلى طمسها بطريقة تعسفية تتماشى وتحقيق مصالحها، وقد جعل هذا التمثال الذي شوهّته أيادي فنان لا يميت للفن بصلة رمزا للممارسة السياسية تجاه التاريخ، وتجاه الحقيقة في صناعة إيديولوجيا خاصة بهذا الوطن، تعمل على تغييب الحقائق لإنجاز حقيقة خاصة تتماشى ومصالح السلطة العليا التي تصبو إلى تلقين الأجيال هذا التغييب، مما يجعلها منبتة الجذور من العقل والحكمة التي توصلهم إلى الحقيقة، ليخلو الملعب لهؤلاء الساسة في امتلاك زمام وطن جعلوا أنفسهم الأوصياء عليه.

ويعدّ الانتقال إلى الماضي لاسترجاع بعض الذكريات من منجزات الخطاب المسرود الذاتي، حيث تتداعى الأفكار وتتوارد الخواطر في تقنية روائية تدعى التداعي الحر، إذ تجعل الشخصية الساردة أسيرة ماض يتدفق على الذاكرة ليرسم هاهنا منظورا مأساويا تجاه وضع الطلبة أيام سنين الجمر التي عرفتها الجزائر سنوات التسعينات " أذكر أنها كانت تردّد ونحن في عزلة تامة في مخدعنا بالجامعة بأن: "العالم سمين وقبيح وغبي" وأنها كانت ثائرة على كمون العنف الذي كان ذكور القبيلة يكتترونه، ويسيّر مصائرهم، بنفس قدر ثورتي أمام جمالها الناضج الذي كان يبهرني ارتسامه بنهم على وجه الزمن يوما بعد يوم، واحتجاجه على الصمود في وجه الفراغ الذي كان يحاصر يومياتنا كطلاب منبوذين في علوم إنسانية، يمضون أغلب أيام الأسبوع في قراءة روايات منسية"[2]، إنها رؤية للعالم تحمل الكثير من التشاؤم أمام العنف المستشري في أوصال عالم ابتلي بجنون الحروب وشهوة المصلحة وعربدة اللاإنسانية، وحين تضيق الرؤية قليلا تصبح أسيرة حدود وطن لا يخلو هو الآخر من عنف ومآسٍ، ومن عبثية تتلاعب بمصائر أبنائه، وبهذه الفئة الاجتماعية المنبوذة في عزلة الأحياء الجامعية، إنها فئة

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2010، ص26

[2]- المصدر نفسه، ص9

طلاب أفناهم الفراغ أمام سياسة تغيب الحقائق، وتفريغ الوقت وملئه بخواء روايات منسية، وأغاني رومانسية تبتعد بهم عن الواقع وحقيقته المُرّة التي كان من المفروض أن يعايشوها باعتبارهم جزءا من هذا الواقع لتحديد مصائرهم بأيديهم.

ويعد المونولوج الداخلي من ضمن أشكال الخطاب المسرود الذاتي، حين يستنطق أغوار الذات، ويعرض صوتها المكبوت، المشحون بمأساة الماضي وآلامه، فتعبّر الشخصية من خلاله عن أعماقها الذاتية وأحاسيسها وهواجسها ومكنونات فؤادها، فيتعرّف القارئ مباشرة من خلال ذلك على آمالها وأحلامها وأفكارها الداخلية المتداعية، وتتجلى على شكل تساؤلات تعبّر عن الضياع والحيرة التي تعيشها الشخصية، وتتخبّط فيها، كضياع جبران بطل الرواية في تساؤلات تتجاوز طاقته الإدراكية كإنسان عصفت به رياح الحياة القاسية "هل سينتهي هذا الشقاء؟

أين يربض موتزارت في هذا الولد؟

من جاء بهذا العذاب إلى هذا الكون؟

ما تخيّلت يوما أنّ حياتي ستنتهي هكذا على هذه الأرض، وأنني سأتورط بهذا الولد، بهذا الجرم الذي ارتكبته حماقات غائرة في نوستالجيتي العربية، والذي نطلق عليه – إثر تنشئة بائسة جدا عن غير وعي – تسمية: حب!"[1]، فالحب من منظور الراوي الشخصية أصبح جرما يُقترف في حقّ الأولاد الذين يُنجبون بعد علاقة حبّ، فتكون النتيجة هي توريث هذا الولد الحزن والشقاء والعذاب في هذا الكون، لذا فقد اختار الراوي/الشخصية صيغة المسرود الذاتي ليعبّر عن أحاسيسه الباطنية في مونولوج داخلي صار يحاور فيه نفسه، ويلقي الأسئلة على وعيه المصدوم بالواقع، دون أن ينتظر منه إجابة شافية، فـ "الصفة الأساسية للمونولوج الداخلي أن ما يقدمّه ينبع من الوعي مباشرة، أي أنه يقدّمه في ثوب لغة الشخصية، ومن خصائص العمليات الذهنية لديها "[2]، فقهر الواقع أكبر بكثير من أن يفسح المجال لتحليله ومعالجته، لأن المسألة أكبر من طاقة هذا الإنسان الذي أصبح يدين "الحب" رغم أنه أسمى عاطفة في الوجود، ويجعله سبب المصائب والعذابات التي لحقته وابنَه، متبرّئا من هذا

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص9

[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ص49

الإحساس الجميل الذي أصبح ينعته بأنه لوثة بائسة تصيب العربي من غير وعي منه، مشيرا بطريقة إيحائية من خلف هذا الكلام إلى أن الحب صار ممنوعا في بلاد العرب، وتسلّله من غير وعي إلى أحاسيس المواطن العربي سيورّثه العذاب والشقاء، كلّ ذلك كإشارة إيديولوجية إلى الوضع العربي الغاص في بحر الفتن والعنف والحروب الأهلية كما حدث في الجزائر، مما يجعل الموت أقرب، وبالتالي حدوث مأساة كالتي عاشها هذا البطل حين فقد زوجته، وفقد الابن أمّه.

وضمن تيار الوعي دائما وتلك المونولوجات الداخلية التي تراود الشخصية الحائرة أمام هاجس يؤرقها، يأتي الخطاب المسرود الذاتي ليعبّر عن منظور الراوي/ الشخصية في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي، حيث تتحقق الرؤية مع ، ويصبح الراوي في الوضع نفسه مع الشخصية البطلة في هذه الرواية لصياغة رؤيتهما الوجودية للعالم " يبدأ كل شيء بالأحلام، ثم يجيء زمن السقوط البربري المتوحّش، ثم تنفلت عقدة السبحة، وتتبعثر، تتشتت بنا الحياة، ونتشتت بداخلها، وفي ثنايا التشتت، لا يمكن معرفة ما إذا كان الأجدر بنا أن نفعل؟ وما الذي كان مهمّا أن نلتصق به كخلاص؟ عندما أتذكّر تلك السنوات المخيفات أتساءل إن كنت واعية حقّا بحدود تجربتي في الحياة؟ إن كنت أعرف وأفهم طبيعة ما كنت أقدم عليه بجرأة، ومن دون حسابات، لا كبيرة ولا صغيرة "[1]، إن هذا الضياع الذي تعيشه الراوية/الشخصية نتيجة لواقع متوحّش عاشته الجزائر أيام العشرية السوداء الدامية، مما جعلها تتبنّى فكرة عبثية الحياة أمام قهر القدر، وقد أفضى بها ذلك إلى التشتت والتمزّق الداخلي، لذا نراها في هذا المونولوج الداخلي تطرح تساؤلات علها تصل إلى معرفة ما كان الأجدر فعله من أجل الوصول للخلاص، فهذا الخطاب قد لامس دواخل الشخصية محركا مكنونات نفسها الحائرة التائهة، ليضع القارئ أمام خطاب مباشر يشهد صراعا داخليا تتخبّط فيه الراوية/ الشخصية التي تبدو أنها تعيش في صميم الأحداث، وليس فقط ما تعانيه من بعيد، وهو ما يجعل التعبير عن أحاسيسها ووصفها لها دقيقا ومؤثرا بطريقة أقوى من الخطاب غير المباشر، فميزة المونولوج الداخلي أنه أخرج الشخصية من كتمانها، وجعل القارئ أقرب إلى أعماقها، وذلك لكون الشخصية في السرد الحديث لم

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص65

تعد " شخصية كتومة، ولم تعد تتستر على ما في عالمها الباطني، من ذكريات اختزنتها في مراحل العمر، وقد آن الأوان لتتحرّر هذه الشخصية من هذا المخبوء في اللاشعور، لينطلق دفعة واحدة في أكثر من اتجاه، مغرقا الشخصية في الاضطراب، والتغيير، والتركيب، الذي يتعارض مع بساطة النموذج البشري المجسّم لفضيلة ما ، أو نقيصة من النقائص"[1]

ويقربّنا الخطاب المسرود المباشر من أحاسيس شخصية ليليا أيضا في حالة المناجاة، باعتبار المناجاة تفاعل داخلي يصدر عن الشخصية نفسها، ولذا فإن انصهار الراوي مع الشخصية من أجل صياغة هذا الشكل، يكون أكثر مباشرة والأكفأ في التعبير عن مكنونات النفس وتأوّهاتها، فليليا البطلة والراوية، تبدو شخصية ضائعة في متاهة الحياة، مما جعلها تتبنّى منظورا إيديولوجيا وجوديا تراه السبيل في تفسير الأحداث التي تعايشها في وطنها وما انجرّ عنها من مآسي، ولأن القلق هو إحدى مباديء الوجودية الناتج عن المسؤولية التي يتحمّلها الإنسان في اختياراته، مما يجعله دائم الشعور بالاضطهاد والألم داخل عالم لا يمنحه الحرية الكاملة التي تنشدها الفلسفة الوجودية، لذا فإننا نلمس تلاطما في مشاعر ليليا أمام الليل الذي اختارته ملاذا للمتعة، غير أنه استحال دهليزا مظلما أغرقها في بحر الأحزان اللامنتهية، راسما أمامها طريقا نحو الهاوية السحيقة " أتصوّر أنه الليل ، خطير بما يكفي لكي يقود إلى الهاوية، تلك اللحظة التي ينزلق فيها الجسد في بحار مظلمة، يشعر وكأنه استسلم أخيرا لطمأنينة قدرية، لشيء يستعصي على القبض، للحظة هي افتراق وابتعاد، دنو وتوحّد، لشيء يمتزج فيه النور بالظلام، والحق بالباطل، ما تصوّرت أنني سأصل فجأة إلى تلك الحافة [2]"، فهذه المناجاة قد قدّمت لنا المحتوى الذهني لشخصية ليليا في تصوّرها للّيل الذي أخرجته من طابعه الزمني وجعلت منه آلة ساحقة قد تنتهي بها إلى الهاوية والضياع، ولذا وفي لحظة مناجاتها لهذا الليل، تنقلنا إلى حدث مفاجئ حين تقول "ما تصوّرت أنني سأصل فجأة إلى تلك الحافة"، وهنا نجد الأسلوب المباشر الذي اتخذته الشخصية قد عمّق في الإحساس ببشاعة الليل وخطورته، وزاد الإحساس عمقا بتلك النقلة

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلون ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2010، ص178

[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص138

المفاجأة التي قادتنا إلى النتيجة المتوقعة من كل هذا، مما جعل اختيار الخطاب المسرود المباشر على شكل مناجاة مناسبا للتعبير عن المنظور الايديولوجي للشخصية، وهو الوجودية التي تؤمن بها، تجسيدا للقلق الذي يعدّ من أهم مبادئها.

إن التعبير بضمير المتكلم قد جعل الخطاب المسرود المباشر حاضرا بقوة في رواية "سأقذف نفسي أمامك" لـ "ديهية لويز "، حيث تولّت الشخصية البطلة رواية الأحداث، متخذة من الرؤية المأساوية موضوعها الذي صاغته من خلال صيغ مختلفة كان أهمها الخطاب المسرود الذاتي. فالنزعة العرقية قد بدت واضحة في طرحها لرؤيتها للعالم، حيث تقول: " كان ربيع 2001 فصل الحب والورد والجمال، الفصل الذي تنتعش فيه القلوب بعد شتاء الجفاء، لكن هذه المرّة بالتحديد كان مختلفا، لم يحمل في ثناياه سوى الألم، الدم الذي سال كثيرا دون أن نفهم تحديدا السبب من ذلك، ولا من كان وراء ذلك، لكن هذا الوطن عوّدنا أن لا يقدّم توضيحات عن الجنون الذي يصيبه كل مرّة (...) لم يكن ذلك الربيع سوى انفجارا لبركان يغلي من سنوات، تجمعت فيه كل العناصر المتفجرة، ليكون قرماح ماسينيسا الشعلة التي تؤجج حممه"[1]، فهذا الخطاب المباشر الذي صاغته على شكل مسرود ذاتي، قد اتخذ أسلوبا تقريريا امتزج فيه الواقعي بالمتخيّل، حين جعلت مأساتها الروائية نتيجة أحداث واقعية تتعلق بالربيع الأسود الأمازيغي تعميقا في الإيهام بواقعية الأحداث، وذلك التصادم الحاصل بين الأمازيغيين كفئة عرقية والسلطة العليا للوطن، كل ذلك لكي تعبّر عن منظورها الوطني، محاولة تفسير الواقع من خلال أحداث روايتها التي تراها انعكاسا لأحداث حقيقية، كانت نتيجتها توريث المأساة للأمازيغيين الذين تنظر إليهم على أنهم ضحايا سلطة تعسفية هضمت حقوقهم المدنية كمواطنين لهم الحق في العيش الكريم.

إن هذا الصدام النفسي مع الواقع جعل بطلة رواية "سأقذف نفسي أمامك" تعيش حيرة دائمة، واغترابا ذاتيا لم تجد له تفسيرا، لذا كان المونولوج الداخلي حاضرا بقوة في هذه الرواية التي جاءت على شكل الرواية السيرذاتية، حتى أن القاريء يكاد يجزم بأن هذه الأحداث تتعلق بحياة الروائية

---

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص47

نفسها، وبخاصة وأنها قبائلية الأصل، وأمازيغية النزعة، وربما أن اسمها "ديهية "أبلغ إشارة على ذلك، والذي استعارته عن الكاهنة البربرية التي تعد ممثلة المرأة الأمازيغية تاريخيا، ولذا فإن اختيارها للخطاب المباشر من خلال المسرود الذاتي كان مدروسا وموفقا إلى حدّ بعيد في إيهامنا بواقعية الأحداث حين يختلط الأمر على القارئ، أهي سيرة الكاتبة الذاتية، أم هي مجرد أحداث رواية تعكس الواقع من خلال المتخيّل السردي، مما يؤكّد بأن منظور الرواية هو منظور الكاتب نفسه.

إن افتتاح الرواية بمونولوج داخلي يعكس الاضطراب النفسي والقلق الداخلي الذي تعانيه الراوية/ البطلة، ويعبّر عن رؤيتها للعالم، ومنظورها المأساوي إلى درجة الشعور بعبثية الحياة، فتيار الوعي أو المونولوج الداخلي كفيل بالغوص في الحياة الداخلية للشخصية، لأن " تقنية تيار الوعي، أو المونولوج الداخلي، تفتح الطريق معبّدا أمام الكاتب للإطلال على عالم الشخصية الداخلي، وهو تكنيك نابع فيما يرى إريك أورباخ Auerbach من تمثيل الكاتب لما يعدّ، قبل كل شيء، من إفرازات الوعي المضطرب، المتقلب، لدى النفس الإنسانية "[1]، فهذا الاضطراب الذي أفرزه وعيها المشوّش جعل الأسئلة تنثال على نفسها المحطمّة " ما جدوى البقاء في حياة ليس لنا أية سلطة عليها؟ لماذا نتمسك بكل هذا الخراب الذي يستوطن بداخلنا أعواما طويلة ويتراكم مع كل يوم يمضي؟ كيف أفسّر علاقتي بالوجود؟ هذا إن كنت موجودة فعلا؟ "[2]، فهذه النظرة التشاؤمية للحياة، وهذه الحيرة أمام الوجود إلى درجة عدم الشعور به، كان نتيجة لواقع صعب أملى كل مآسيه على البطلة/ الراوية التي عاشت الفقد مرارا نتيجة سلطة أبويّة عمياء، وسلطة وطنية متعسفة، مما جعلها منهارة أمام وجود لم تعد قادرة على الشعور به، لذا كان المسرود الذاتي، والمونولوج الداخلي الأقرب في إيصال هذه المشاعر المضطربة ، وهذا الوعي الذي سمح للأفكار بالتسلل والتدفق إلى درجة تجعلنا نحسّ أنفسنا نسكن وعيها وأحاسيسها.

ولأن الراوية/ البطلة هاهنا تحاول تشريح الأزمة العرقية، منطلقة في ذلك من منظور إيديولوجي يشير بإصبع الاتهام إلى سياسة وطنية فاسدة، وإن كانت قد تخلت عن استعمال العبارات المباشرة

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص177-178

[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص05

لتختزلها جميعها في كلمة وطن، وتجعل سبب المأساة هي الوطن في حدّ ذاته، فإنها وباختيارها للخطاب المسرود الذاتي قد جعلت من وقع المأساة أعمق، لأن الأحاسيس في هذه الحالة، وكذا وصف الأحداث تنقل من مسافة قريبة فتوهم بالواقع أكثر، وتضع القارئ داخل الدائرة نفسها التي تقبع فيها بأحاسيسها وأفكارها، فيجد القارئ نفسه في موضع المشارك لشعورها بظلم هذا الوطن الذي حطّم أحلام امرأة منذ انفتاحها على الحياة، وحتى بلوغها سن الثلاثين، هذه السن التي أصبحت في تقويم مأساتها سن الشيخوخة "حياتي كلها حتى هذه اللحظة، وأنا أتجاوز عتبة الثلاثين بعام، كانت مساحة خصبة للمشاريع التي لم تجد الطريق يوما لتنتهي بشكل مرضي، مشاريع عالقة في سماء الأحلام وحتى الأوهام أحيانا، لم تكن حياتي لتختلف في شيء عن هذا الوطن، كيف تتحقق مشاريعي في وطن لم يتمّ يوما شيئا بدأه؟ وطن ينام ويستيقظ على الأنقاض والغبار الخانق في كل مكان، وهو سعيد بذلك"[1]، إن هذه الأحاسيس هي التي صاغت لنا هذا الخطاب المباشر الذي جاء على شكل مونولوج، فـ "العرف الروائي، الذي ربما هو حقائقي في هذه الحالة، هو أنّ الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصّها بصفتها كذلك "[2]، فهذا الخطاب قد عكس معاني كثيرة لحياتها التي بتنا نستشعرها طويلة من خلال وصفها لمشاعرها المتأزمة، لكنّنا حين نقف مع سنّ الثلاثين نقع على دلالة الشيخوخة المتخفية في كنه المأساة، إنها شيخوخة العجز أمام تحقيق الأحلام، والعجز أمام إنجاز المشاريع التي ظلت رهينة الفشل، كما المشاريع الوطنية التي كانت دائما فاشلة، غير أنّ فشل مشاريعها لا إرادي، أما فشل مشاريع الوطن فهو عن محض اختيار وقصد، لذا هو سعيد باختياره حسب منظور الراوية/البطلة.

1-2- صيغة المعروض المباشر

في هذا الخطاب يتمّ الحوار متكاملا بين الشخصيات دون تدخّل الراوي المنظم لعملية الحوار، على غرار ما نجده في الحوارات المسرحية، وينشأ الحوار من خلال التفاعل اللفظي حيث " يمكن القول

---

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 57

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 185

إن كل تواصل لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات أي في شكل حوار"[1]، من ذلك ما جاء في رواية "هذيان نواقيس القيامة " لمحمد جعفر"، حيث ينسحب الراوي ويترك المجال للشخصيات لتتحاور فيما بينها كما في العرض المسرحي، دون أن يوجّه خطابها راوٍ أو سارد، بحيث تحلّ الرؤية مع مكان الرؤية من خلف التي كانت سائدة أثناء سرد الأحداث، ويدور الحوار هنا بين شخصية "فوزي العياشي" وجملة من أصدقائه الذين لجأوا إلى قبو عمارة لتناول الحشيش وممارسة شذوذهم الأخلاقي بسبب الظروف الاجتماعية التي اضطرتهم لذلك، هربا بوعيهم من الواقع الذي صار أكبر من طاقتهم:

"- كنت أخشى أن لا أجدكم في هذه الليلة غريبة الأطوار

- لم نعد من أهل هذه البلاد منذ فترة طويلة، فهل علينا أن نهتم !

- ما عاد يصلح شيء هنا

- إيه، إنها "دعوات" الأجداد علينا

- لا علاج لما أعاني إلا بالهجرة. سأحاول أن أجرّب فرصتي هناك

- أعرف قاربا جاهزا للإقلاع، فهل لديك المال اللازم"[2]

إن هذا المعروض المباشر يحيل على ظاهرة اجتماعية يتخبط فيها الشاب الجزائري، ونرى الراوي العليم الذي كان مسيطرا على سرد الأحداث قد سلّم زمام الحكي لأطراف مختلفة لتعبّر عن منظورها الاجتماعي تجاه الوضع السائد جرّاء سياسة لا تحسن تسيير البلاد، ولكنّ هذا الحكي جاء على شكل حوار مباشر ليقرّب المسافة أكثر من وعي الشخصيات، وملامسة أفكارها ومشاعرها والغوص في أذهانها لاستجلاء انشغالها بصفة مباشرة وعميقة، مما يوهم بالواقعية أكثر، ويؤثر في المتلقي، فمن حسنات المعروض أنه يبعد الراوي ويترك للشخصية حرية التعبير عن نفسها مما يجعل القصة تبدو أكثر صدقا "ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول، إذا ما كان الصدق الفني مسألة تصوير ملزم أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذي يتحدّث باسمه عن حياة

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص124-125

[2]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص117

الشخصيات ومصائرهم، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده، ولكي يتخطّى هذه العقبة عليه أن يقّل من وظائف صوته بشكل أو بآخر "[1]. فهذا الحوار لم يمهّد له الراوي بأي إشارة ولم يتخلله بأيّ تدخّل ، بل انطلق مباشرة وسط سياق عام يوحي لنا بأن الطرف الأول في هذا الحوار هو الشخصية البطلة الملتحق متأخرا بأصدقائه، غير أن هذا الحوار بدا فاقدا لهوية الطرف المقابل ، لأن هذه المجموعة من الأصدقاء متكونة من أربعة، وهو ما جعل صوت محاور الشخصية البطلة في هذا المعروض يبقي رهين الاحتمالات. فاستعمال المعروض المباشر وجعل الطرف الثاني من الحوار مجهولا، بالإضافة إلى أن الردود الأولى على انشغال الطرف الأول جاءت بصيغة الجمع (لم نعد)، وكذلك الجمل الدالة على العموم (ما عاد يصلح شيء هنا، إيه. إنها دعوات الأجداد)، كل ذلك يوحي بأن الهم مشترك بين أفراد المجموعة المتكونة من خمسة أفراد بعد التحاق "فوزي العياشي" بهم، مما يجعل صوت الواحد ينوب عن الجميع، فحتى عند التحوّل إلى استعمال ضمير المتكلّم المفرد عند الطرف الثاني "أعرف قاربا"، وعدم الكشف عن اسم المحاور، له دلالة على عدم أهمية الاسم بالنسبة للقاريء أما أهمية الحدث في حدّ ذاته، والذي هو وليد ظروف اجتماعية تشترك فيها شريحة واسعة من المجتمع، وهذه المجموعة من الأصدقاء هي نموذج عن هذه الشريحة، ولذا جعل الحوار على الإطلاق لأنه يعني الجميع، المتكلم منهم والصامت، وفي ذلك تعبير عن منظور ايديولوجي تُدان فيه سياسة الدولة، فالمعروض المباشر قدم من خلال هذا الحوار تصوّرا عن وضع اجتماعي يعيشه الشاب الجزائري، ذلك لكون " الحقيقة تتولّد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية"[2].

وتتكرّر تقنية الحوار بين أطراف مجهولة في هذه الرواية مرة أخرى، كتعبير عن قيمة الفكرة والحدث وليس الهوية، وأيضا كتعبير على أنّ الهمّ مشترك وواسع النطاق يتجاوز الفردين، فنجده في

---

[1] -G.Genette, Frontière du récit (l'analyse structurale du récit), Ed.Seil, Coll, Points,1972 , P187

[2]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص55

موضع آخر يستعمل المعروض المباشر للتعبير عن منظور إيديولوجي سياسي وطني وعربي، فهذا الحوار الذي انطلق كسابقه منبتّا من كلّ تقديم، عدا السياق الذي يمنحه شرعية تواجده في هذا الموضع، قد جاء بين أطراف من عامة الشعب، جمعها مقهى شعبي، قد تحلّق روّاده حول التلفزيون لمتابعة أحداث الانتفاضات العربية في تونس وليبيا، مما جعل أبناء الشعب يسقطون ما يقع أمامهم على واقعهم:

"- سياسة البلاد الرعناء هي التي أوصلتنا إلى هذه الحالة من الفوضى..

- لكن هناك من يراهن على الفوضى لأن له فيها مآرب أخرى
- إن ما يحدث ليس إلا اعتداء سافر على الممتلكات، أما من يجب أن نطولهم ففي بروج مشيّدة
- هذه ضريبة الثورة، وتلك الدول التي ثارت ليست أحسن منا
- لقد ثرنا من قبل فماذا حصدنا غير الخيبة !
- الشعب لن يرضى العيش فاقدا لكرامته، إن هذا كل ما يهمه.."[1]

إن استعمال المعروض المباشر يضع القارئ وسط الحدث، ويجعله طرفا مشاركا في هذا الحوار ولو إنصاتا أو متابعة، وفي ذلك إيهام أكبر بالواقع، فهو حوار تحليلي وصفي أو حوار مركّب وفيه " تدور عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي فضلا عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل"[2]، وهو ما نلمسه في هذا الحوار، حيث تعمد الأطراف المتحاورة إلى تشريح الأحداث وهذه الأزمة العربية والوطنية بطريقة مباشرة دون تدخّل لراوٍ يوجّهها، مما يجعل التعبير أكثر حرية وانطلاقا وتسلسلا، إذ لا يوجد ما يحوّل دفّة الحوار، وهو ما يساعد على انسياب الأفكار وتحليلها بعمق، فالسرد الحواري " يتميّز بتداخل أصوات متعددة وأكثر من وعي وآراء حول العالم لا يمتلك أي

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص144

[2]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص22

واحد منها تفوّقا أو سلطة على غيره، سرد متعدد الأصوات، وفي الحواري على نقيض الذاتي أو الأحادي monologic فإن آراء السارد وأحكامه وحتى معرفته لا تشكل المرجع النهائي بالنسبة للعالم المعروض"[1]. والتعبير عن فكرة واحدة من قِبل أشخاص عدة يمنح القضية ثراء وآفاقا أبعد، ولذا جاء تحليل الوضع القائم في البلاد وفي الوطن العربي من طرف هذه الشريحة الاجتماعية انطلاقا من منظور اجتماعي مشترك، تبنّته جرّاء سياسة رعناء أساءت تسيير الأمة العربية ككل، مما أوقعها في انتفاضة شعبية وأدخلها مستنقع الثورات " وإذا نظرنا بتمعّن إلى خارطة الحراك الاجتماعي والسياسي في العامين المنصرمين، فإننا أمام موجة رابعة للديمقراطية يمكن الاستدلال عليها بسقوط أنظمة تسلطية عبر ثورات جماهيرية في كلّ من تونس ومصر وليبيا واليمن"[2].

وفي رواية "سأقذف نفسي أمامك " لديهية لويز يظهر المعروض المباشر على قلّته للتعبير عن واقع سياسي ومنظور إيديولوجي عرقي يتعلق بالهوية الأمازيغية، حيث يدور الحوار بين شخصيتين واضحتي المعالم على عكس الرواية السابقة، وهما الشخصية البطلة وزوجها، وهو ما يسمى بالحوار التناوبي لكون شخصيتين أو أكثر تتناوبان الحديث، " وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعدّ هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السردية إلى الأمام إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطيا له تماسكا ومرونة واستمرارية"[3]، فهذا الحوار الذي انطلق بين الراوية وزوجها دون مقدّمات من الراوي أو أي شخصية أخرى وكأنما قد انبثق من على خشبة المسرح، فكان السياق هو المؤطر لوجوده، قد انبعث من وسط السرد لخلق شعور قريب من الواقع، وبخاصة وأنه يعالج قضية حسّاسة تتعلّق بالخيانة العرقية من أجل المصلحة الخاصة، مما جعل الكاتبة تؤثر استعمال المعروض المباشر لترك الفرصة للأفكار كي تتحاور عن قرب، ممّا يجعل القارئ طرفا ثالثا شاهدا على الأحداث:

"- تعلمين من جاء اليوم إلى أوزلاقن ليلقي خطابا بحضور مئات الشباب الذين تجمعوا لاستقباله؟

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ص59

[2]- الشبكة العربية لدراسة الديمقراطية، الربيع العربي (ثورات الخلاص من الاستبداد)، ص12

[3]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ص22

- أجل سمعت أنه مقران عصماني، ماذا قال بالتحديد؟

- غادرت باكرا، فلم أستطع سماع التفاهات التي يقولها ليدفع الشباب إلى الموت وهو يتوارى خلفهم كلما شعر بالخطر.

- ماذا تقول؟ إنه أكبر المناضلين في تيزي وزو، الجميع يتحدّث عن قوّة شخصيّته، حتى الجهات العليا تعتبره الناطق الرسمي للعروش.

-أمثال مقران لا يهمهم سوى ما بعد الحرب، إنه يريد جمع الحشود وراءه ليؤمنوا به، ثم يظهر أمام أعين السلطة أنه الرأس المدبّرة، وتعتبر أنه الوحيد الذي يمكن أن يقنع أولئك الشباب بالهدوء والتفاوض، بذلك يستحكم كما يشاء بالطرفين ويحصل على ما يريد "[1]. إن تبادل الحوار مباشرة بين طرفين أحدهما يجهل الأمر والآخر يعلمه هو الأنسب لعرض الأفكار ومناقشتها وتحليلها، ولذا جاء المعروض المباشر مناسبا في هذا الموضع لأنه استطاع أن يلمس الواقع بدقة وعمق، وذلك لكون تحليل الواقع بين طرفين اتخذا النقاش سبيلا، أي من خلال زاويتي نظر، ليستا بالضرورة متعارضتين، لكن يكفي أنّ إحداهما أعلم من الأخرى، فذلك يجعل عملية الأخذ والعطاء تكشف الغطاء عن المستور، وعن الغامض بالنسبة للطرف الأقل علما، فيكون بذلك أفضل من طرح الإشكال من زاوية نظر واحدة عليمة تقوم بتلقين المعلومة مباشرة عن طريق السرد المباشر، مما يجعل تفاعل القارئ غير مضمون، على عكس الحوار المباشر الذي يقحم القارئ عنوة، ويجعله يستنير ويتأثر إذا كان جاهلا كما الطرف الأول من الحوار، أو مساندا للطرف الثاني أو حتى معارضا له، وحتى وقوفه في موقع الحياد لا يخلو من مشاركة وتفاعل مع الحدث، والخروج بمنظور معيّن تجاه هذه القضية وبخاصة إذا كان للطرف الثاني قوة الإقناع والحجة حول إشكالية معينة كالقضية العرقية الأمازيغية التي تطرح سبب إجهاضها من قِبل سلطة عليا متعسفة، ونتيجة لخيانات سافرة تقودها المصلحة العمياء كما هو الأمر مع مقران عصماني ممثل العروش أو الصوت المنادي باسم القضية الأمازيغية، فاللعب على وتر الهوية دليل على فشل سياسة البلد من منظورها، حيث إن " المغالاة في تسييس "النقاش" حول الهوية، والتمادي في

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 95

استخدام عناصرها ومكوناتها الأساسية (اللغة، الدين، الانتماء الحضاري) في تنوعها وتعدّدها بطريقة مكيافيلية، سواء من قبل السلطة أو مختلف التيارات السياسية والتشكيلات الحزبية. لا شك أن الاستخدام المستديم للهوية في المنافسة السياسية ينمّ عن ضعف جوهري في مستوى التطوّر الاجتماعي والسياسي للمجتمع"[1].

ومن خلال معروض مباشر آخر، تحاول الروائية كشف نقطة أخرى من النقاط السلبية التي عرفتها الانتفاضة العرقية القبائلية، مشيرة بذلك وبطريقة غير مباشرة إلى أسباب فشل هذه الانتفاضة التي لم تحرز إلا تحقيق بعض المطالب القليلة، وذلك من خلال الحوار الترميزي " الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والطروحات الزائدة "[2]، فالهدف التلميحي من هذا الحوار هو الوقوف على أسباب فشل الانتفاضة الأمازيغية من منظور الراوية ومن خلفها الكاتب الضمني، ولذا فقد جاء الترميز هنا على مستوى الموقف والحدث، وما يفضي تأويلهما من مرامي بعيدة تتجاوز الذكر التقريري للحدث:

-مات شريف، مات

- كيف حدث ذلك ومتى؟

- أصيب برصاصة أول أمس، ومات هذا الصباح، رحل ولم يبق سوى أيام على زواجنا، تركني وحدي يا مريم مع هذه المصيبة الثانية.

- رحمه الله، لم أعرف أنه يشارك بالمظاهرات

- لم يشارك في أية مظاهرة، كان مارّا بالصدفة حين أصابته رصاصة طائشة من مسدس الشرطي بوجمعة، شقيق فتاة كانت على علاقة بشريف سابقا، حسب الشهود لم يكن هو المستهدف، فقد كانت المظاهرة تمرّ من ذلك الشارع وقد احتدمت المواجهات بين الشرطة والمتظاهرين، لكنّ ذلك الرجل كان يبحث عن الفرصة للانتقام"[3].

---

[1]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين، ص41

[2]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ص31

[3]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص95

لقد جاء هذا المعروض مباشرا، إذ جمع بين طرفين اثنين دون تدخّل الراوي وهما الراوية وصديقتها، وكان الحوار حول مصاب ألمّ بصديقة البطلة التي فقدت خطيبها بسبب نزعة الانتقام التي استغلها أحد خصومها، ليكشف لنا هذا المعروض المباشر عن نقطة أخرى من واقع الانتفاضة العرقية الأمازيغية، والتي استغلتها أطراف مختلفة لتحقيق مصالحها الخاصة، فجاء هذا المعروض المباشر كتعبير عن منظور الراوية/ البطلة حول هذه القضية الوطنية، ولكي تشرّح الروائية الوضع وتمنحه روح الواقعية، نفت صوت الراوي، وسلّمته لشخصيات روايتها لتقرّب الصورة إلى الواقع أكثر من الخيال، وتجعل الأفكار والانشغالات أكثر وضوحا من خلال التعبير المباشر الذي لا يترك مجالا للتدخّل فيه وتحويره من قبل طرف آخر، وهو ما يجعل الشعور بصدق أكثر، كما يجعل تفاعل القارئ أعمق وأكثر تأثيرا.

وفي رواية جبل نابليون الحزين " لشرف الدين شكري يتجلى الخطاب المباشر من خلال أساليب وصيغ مختلفة، منها المعروض المباشر الذي يلجأ إليه الكاتب من حين لآخر للتعبير عن منظور معيّن، ففي الحوار التناوبي الترميزي الذي جمع بين بطل الرواية وزوجته، يكشف لنا عن منظور إنساني من خلال رمزين فنيين عالميين هما: الموسيقي "موتزارت"، ورواية "أرض الرجال" لأنطوان:

-لا أعرف لماذا لا تصدر الأمم المتحدّة قانونا إجباريا، يلزم كل الدول على قراءة "أرض الرجال" والاستماع إلى "موتزارت" كي يعترفوا بقيمة هذا الكتاب؟

- لأن العالم كلّه ليس "سانت إيكزوبري" يا حبيبي، ولأن من هم ليسوا "سانت إيكزوبري" لا يعرفون قيمة "موتزارت".. لا يعرفون قيمة الحياة الأولى.. لا يعرفون قيمة الحياة الأخيرة، لأن من هم ليسوا "سانت إيكزوبري" سيعملون ما بوسعهم، كي يظل "موتزارت" نائما، وتعيش الأرض بأقل ما يمكن من الرجال.

- أرجوك حبيبي لا تدع "أيمن" يقع في أيدي هؤلاء المن ليسوا "سانت إيكزوبري" .. لا تدع "موتزارت" ينتحر داخل طفلنا. أرجوك !"[1]

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص88

إن هذا الخطاب المباشر الذي جاء على صيغة معروض مباشر جمع بين طرفين متحاورين في اللحظة ذاتها، دون تدخّل الراوي العليم الذي نلمس حضوره عادة في المعروض غير المباشر، قد حمل وجهة نظر مشتركة بين طرفين كانا متفقين حول منظور إنساني واحد، فجعل الطرف الأول يسأل سؤالا استنكاريا ليدعم الطرف الثاني وجهة نظره بجواب لا يخفى على كليهما، فكلاهما يؤمن بقيمة كتاب "أرض الرجال" للروائي الفرنسي "أنطوان ده سانت إيكزوبري" الذي يعدّ من كلاسيكيات الأدب الإنساني، حيث تسعى هذه الرواية إلى تأصيل النبل الإنساني، واكتشاف غوامض الأشياء، جاعلة موتزارت إحدى الأيقونات المهمة الدالة على الإنسانية العالية، و"موتزارت" يعني الفن، فالفن هو قمّة الإنسانية إذا ما آمن به الإنسان، وهو منظور الشخصيتين المتحاورتين اللتين تريدان التعبير عنه ولو بطريقة رمزية على مستوى اللفظة المجازية وما لها من قدرة تأثيرية وطاقة إيحائية، كاختيار هذه الرموز المنتمية إلى الأدب العالمي الإنساني سعيا منهما لتصوّر حل لأزمة العالم الذي يتخبّط في الحروب وفي الأعمال اللاإنسانية التي صارت منتشرة في كل مكان. ولقد عمل هذا المعروض المباشر على تقريب هذا المنظور من وعي القارئ الذي يجد نفسه يشاركهما الهمّ ولو صمتا، بل إن هذا الخطاب المباشر يدقّ على وتر أحاسيس المتلقي من خلال ذكر طفلهما الذي ينشدان له نشأة مفعمة بالإنسانية التي يفتقدانها، رامزين لذلك بسانت إيكزوبري وموتزارت.

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها، يتجلى المعروض المباشر للتعبير عن منظور وطني، وإن كان قد أخذ بعدا فلسفيا عجائبيا في تحليل هذا المنظور:

"-أترى هذا الأحمر الشاسع في السماء؟ إنها دماء الشهداء التي سبقت هذه الأرض، كي ننعم كلنا بالحرية اليوم..

-كلّ 'هذا' دماء؟ ياللهول !

- نعم

- ولكنها دماء غدرنا بها .. لم يشأ القدر أن تهنأ في رقدتها الأخيرة، غدرنا بها بعد رحيل أصحابها"[1]، فهذا الحوار التناوبي الترميزي من خلال الألفاظ الإيحائية، والذي يدور بين شخصية البطل أيام طفولته وعمّه، يعبّر عن نظرة الشعب لدماء الشهداء الذين أفنوا حياتهم من أجل حرية هذا الوطن إلى درجة القداسة والأسطرة، فتحوّل بذلك شفق السماء ذي اللون الأحمر إلى دماء الشهداء في نظر هؤلاء، وقد جاءت صيغة خطاب المعروض المباشر مناسبة للتعبير عن منظور الراوي، فالحوار قد جاء بين رجل كبير في السن يؤمن بالأساطير، وطفل لا يستوعب عقله الصغير هذه الأمور إلا بالقدر الذي يمنحه إياه الكبار، لذا فقد انساق خلف أسطورة عمه دون استيعاب لدلالاتها العميقة، وهي أنّ دماء الشهداء غالية ومقدسة، لذا مكانها مرتفع في عنان السماء، وكان لا بدّ على العمّ أن يلقّن الطفل هذه الدلالة، المتعلقة بدماء الشهداء المقدسّة التي لم تلق حقها من الاحترام والحفاظ على قداستها من خلال الحفاظ على الوطن غاليا كما كان يتمنى الشهداء له أن يكون إلى الأبد، كلّ ذلك بسبب الخونة الذين لم يلتزموا بعهد الشهداء، وهو ما عبّر عنه الراوي في تتمة الحوار الذي تحوّلت أطرافه من العم إلى الأب وابنه فيقول:"ولكنه أخبرني بأن أصدقاءهم الذين شاركوهم الكفاح هم الخائنون وليس نحن"[2]، ملمّحا بذلك إلى بعد إيديولوجي يدين سياسة الوطن منذ حصوله على السيادة، أي أولئك الذين شاركوا في استقلاله ثم خانوه بعدما تولوا سدّة الحكم فيه، مشيرا بذلك إلى واقع قد تجسّد عبر لغة هذا الحوار والتفاعل بين المتحاورين " فالواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة. فالذي يتكلّم يولّد بخطابه الحدث والتجربة، والذي يسمع أو يقرأ يلتقط الخطاب أولا، ومن خلال الحدث الذي يصوّره، وهكذا فإن الموقف الملازم لممارسة اللغة؛ وهو التبادل والحوار، يضفي على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة: تمثيل الواقع لدى المتكلم، وإعادة تمثيله لدى المستمع"[3]

وتعدّ صيغة المعروض الذاتي من صيغ الخطاب المباشر ومن أنماط المعروض المباشر أيضا، وهي الحالة التي تتحدّث فيها الشخصية مباشرة إلى نفسها عن حدث يجري في لحظة إنجاز الكلام، ويختلف

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص28

[2]- المصدر نفسه، ص30

[3]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 1995، ص83

عن المسرود الذاتي في كون هذا الأخير يكون فيه زمن الكلام النحوي هو الزمن الماضي، في حين أنّ المعروض الذاتي زمنه النحوي هو المضارع، وإن كانت الصيغتان تمثلان ما يعرف سابقا بالمونولوج الداخلي، ومن أمثلة ذلك ما نجده في رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي " آه..! لن تعود أم الخير ثانية إلى دمشق، انكمش قلبي داخل قفصه. وارتعد في مخبئه. وأنا؟ هل سأعود إليها قريبا، هل أسير في شوارعها، أصعد قاسيونها، أو أهبط بشارع قلعتها البهيج (...) وهل سأتسلل إلى الأزقة الخلفية في أغوار الحميدية لمحاذاة المسجد الأموي، هل سأشرب شايا في مجلس من مجالسها القديمة؟"[1]. لقد امتزج المسرود الذاتي مع المعروض الذاتي في هذا المونولوج الداخلي الذي جعل الراوية/البطلة تسرد الأحداث بضمير المتكلم، وتصف حالتها النفسية السيئة بعد قرار أم الخير بعدم العودة إلى دمشق، ليتوقّف المسرود الذاتي فجأة، ويتوقّف الزمن الماضي منتقلا إلى الزمن المضارع مشكلا المعروض الذاتي من خلال الحوار الداخلي الذي عقدته الراوية/البطلة مع نفسها، بطرحها لأسئلة متتالية عن أحداث قادمة لا تدري هل ستتحقق أم لا. ولقد نقل هذا المعروض الذاتي منظور الراوية/الشخصية تجاه الأوضاع التي انفجرت في دمشق جراء الحراك الشعبي الذي قاد إلى ثورة داخلية على غرار الثورات العربية الأخرى، وهو منظور إنساني أرادت الراوية/الشخصية من خلاله التعبير عن مأساة الوطن العربي جراء الحروب التي لا تفتأ تندلع في مكان ما من هذا العالم، وهاهي دمشق تنضم إلى تلك الأماكن التي طالتها نيران الثورات، ما جعلها تغادرها حزينة دامية القلب، تحمل همّا لن ينتهي إلا بالإجابة على التساؤلات الكثيرة التي طرحتها على نفسها في هذا المعروض الذاتي الذي حملها على محاورة نفسها في لحظة انسداد منافذ الأمل أمام وعيها الذي لم يستوعب هذه المأساة غير المتوقعة، مشكلة بذلك " المونولوج الواعي أو الذاكرة الإرادية الذي يشكّل تداعيات تظل مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعي، ويتخذ ثلاثة مظاهر هي: التذكر والنجوى والتخيّل"[2]، وقد تجسدت هذه المظاهر الثلاثة حين راحت الأسئلة تتناسل من وعيها في نجوى داخلية محتدمة راكضة خلف الخيال الذي

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص66

[2]- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1987، ص541

ذكّرها بدمشق في سِلْمها، وراح يصوّر لها أزقتها ومساجدها ومجالسها، وحكايات الحكواتي التي تداعب الذاكرة العربية المشرقة في غياهب نفسها المحطمة في هذه اللحظة المتأزمة من لحظات حياتها، وهي لحظة كلامها مع نفسها، وحوارها الذاتي الذي أرادت أن تستقريء من خلاله مستقبلا يبدو مجهولا لمصير دمشق وأهلها، وهذا الخطاب المأساوي يلامس بعدا إنسانيا باعتبار الهمّ المشترك الذي تقاسمته الراوية كجزائرية مع سوريا وأهلها، فهذا الحزن على فراق دمشق وكل شبر فيها، قد ذكرته الرواية/البطلة بلوعة وحرقة ابنة البلد نفسها، مما يوحي بشريان الأخوة الإنسانية الممتدة بين أهل البلدين، ولقد كان المعروض الذاتي معبّرا بقوّة عن هذه الأحاسيس كخطاب مباشر نقل صورة اللوعة مباشرة من وعي البطلة التي خرجت من حالة وصف جزعها "انكمش قلبي داخل قفصه وارتعد" بصورة مفاجئة، كمن انتبه لتوّه لدقّات ناقوس الخطر، وإعلان حالة طوارئ لظروف جديدة، فكان الانتقال من الحديث عن أمّ الخير بضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم: أنا؟؟ مع علامات الاستفهام، وكذا الانتقال من السرد بزمن الماضي إلى التساؤل بصيغة المضارع، كلّ هذا الانتقال المفاجيء قد أحدث حالة استنفار على مستوى اللغة في حد ذاتها مما عمّق من حجم المأساة، وجعل التعبير عن منظورها الإنساني من خلال المعروض الذاتي بليغا ومؤثرا.

وفي رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي يتجلى المعروض الذاتي كخطاب مباشر في إحدى النقاط الحسّاسة التي تدخل الراوية/البطلة حالة من الخوف والتشتت أمام زوج أهملها وهجرها لمدة سنتين كادت تنسى فيها وجوده "كنت بصورة ما قد تأقلمت مع غياب مسعود الطويل الذي دام سنتين، لقد نسيني ونسيته، والآن بماذا سأواجهه؟ بأي شيء؟ ماذا سيقول لي؟ وبماذا سأخبره؟ هل أقول له أنني انتظرته أكثر من سنة، ثم عدت لحياتي السابقة، وإنه لم يعد ينفعني الآن؟ "[1]. يعبّر هذا المعروض الذاتي عن منظور نفسي تعانيه البطلة الراوية، غير أننا نلمس في هذا الخطاب اقترانا بين صيغتين خطابيتين هما المسرود الذاتي والمعروض الذاتي، والواقع أن ما يثير الراوية/البطلة لحظة التلفظ، هو ما يؤدي إلى مثل هذا التداخل وعدم الالتزام بصيغة واحدة، إذ إن الموقف هنا حُكمه هو

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص127

خلق مثل هذا التشابك الخطابي وتفسيره، حيث تعمد الراوية إلى نقل أحاسيسها وما يعتمل في نفسها من اضطراب وتشتت في تلك اللحظة، فنجدها، ومن خلال المسرود الذاتي وكأنما تقدّم توطئة لأسباب تساؤلاتها التي حملها المعروض الذاتي، فتعمد بداية إلى الإخبار كطريقة من طرائق تقديم الحكي في الخطاب المسرود الذاتي، فنعرف أنّ زوجها مسعود قد دام غيابه سنتين كاملتين كانتا كفيلتين بنسيان أحدهما الآخر، وهو ما اضطرها في المونولوج الداخلي إلى الانتقال مباشرة إلى محاورة نفسها وطرح علامات استفهام أمام هذا الوضع الجديد الطارئ عليها بقدوم زوجها من غربته كما أخبرها بذلك صديقها الصحافي الفرنسي، مما جعلها تعيد حساباتها من جديد، وقد نشأ عن ذلك صيغة خطاب أخرى هي المعروض الذاتي الذي جاء نتيجة الحوار الذي انبثق فجأة تحت وطأة الاحتدام النفسي الذي داهمها فور سماعها هذا الخبر، وهو ما فتح وابل الأسئلة التي تدفقّت في وعيها بصورة مباشرة، فكانت تسأل نفسها نيابة عنه بما تتوقع أن يسألها، وتجيب نفسها بما تتوقع أنه سيغضبه، مما أوقعها في أزمة نفسية وصراع داخلي ولّد خوفا ممزوجا بكره وضغينة تجاه هذا الذي أهملها وجرّها للعودة إلى حياة اللهو والعبث التي كانت تعيشها، والتي اتخذتها منظورها في هذه الحياة، وإن كانت قد وجدت الشعور بالاستقرار في كنف هذا الزوج وليس في حياتها السابقة.

ولعلّ الكاتب الضمني الذي يقف وراء الراوية/ البطلة قد وجد في هذا المعروض الذاتي سبيلا لتعميق الأزمة، ومن ثمّة إعطاء المبررات الكافية لتبنّي هذه الشخصية المنظور الوجودي الذي يراه الأنسب في تفسير معنى الوجود، بما يحتويه من مآسي وآلام نتيجة للعالم المادي الذي يقع في صدام دائم مع الوعي الإنساني، وهو ما وقعت فيه الراوية/البطلة في اصطدامها بواقع مادي قاسٍ مليء بالأنانية، كما ينعكس ذلك في كلامها المسرود عن زوجها، وما جرّه وعيها عليها للتخلّص من هذا الحقير باتخاذ الحرية مبدأ في حياتها، ولذا لم تصمد أمام غياب زوجها الطويل، وكانت عودتها لحياة الحرية سببا في الأزمة النفسية الخانقة التي صوّرها هذا المعروض الذاتي، لأنه سيجرّ عليها نقمة هذا الزوج وعقابه عند عودته.

1-3- صيغة المنقول المباشر

وهي من صيغ الخطاب المنقول، ففي المنقول المباشر يتمّ نقل الكلام أو الحوار مباشرة دون أي تغيير من الناقل، وذلك عن طريق الواسطة الذي يقوم بنقل الحدث بحرفيته دون تدخّل بزيادة أو نقصان، وفيه يختلط سرد الراوي بسرد الشخصية، فيصبح لدينا متكلّم أول يقوم بإخبار متلقيه بشيء مسرود أو معروض، ويقوم أيضا بنقل كلام متكلّم ثانٍ، فـ"بواسطة هذه الصيغة يتم تضمين الحوار كلاما مباشرا محافظا على نصّه وصيغته الزمنية، وغالبا ما يكون مؤشّرا له بين قوسين للتدليل عليه. وقد يأتي المنقول المباشر مختصرا يومض عبر جملة منتقاة يرى الكاتب أهمية تثبيتها في نسيج الكلام غير المباشر، لكي تتميّز بدلالتها النفسية أو الإيحائية أو المناسباتية"[1]. ففي رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، نقف على بعض النماذج التي اتخذتها إثر تنويعها لصيغ الخطاب التي نسجت عليها بناءها الروائي، ويعد الخطاب المنقول المباشر من ضمن هذه الصيغ التي أرادت من خلالها التعبير عن منظورها الوطني تحديدا " وكثيرا ما كنا نسمعها تصرخ بك في غضب هادئ وحنان بارز للعيان: يا بني نح العين على روحك، العين راها دارت جبانة، واحفظ حرف الميم يحفظك ربي، قول ما نعرفش، ما نفهمش، ما نتكلمش، ما نشوفش، ما نسمعش، وتذكر أن جميع من حفظ هذا الحرف كان آمنا .. كان آمنا في هاذ البلاد "[2]. ففي هذا السياق نجد الراوي يمهد لكلام الشخصية التي سينقل كلامها ثم يتخلى مباشرة عن الكلام ويتركها تعبّر عن منظورها دون تدخّل منه بزيادة أو نقصان، كما هو الحال مع هذه الأم التي وصفها الراوي من خلال كلامه التمهيدي بأنها أم حريصة على ابنها، كانت تخشى عليه من كلّ ضرر لأنه وحيدها الذي جاءت به إلى الدنيا بعد طول انتظار، وكانت تؤمن بضرر الحاسدين، كما كانت تعي تماما وضع البلاد المضطرب وما قد يجرّه عليه من مخاطر، فكان انتقال الراوي إلى خطاب الشخصية، انتقالا في المستوى اللغوي أيضا نظرا لكون المجتمع مزيجا من لغات مختلفة بحسب المستوى، وهو ما أطلق عليه باختين بالتعدد اللغوي، ولا بد للرواية أن تراعي هذا التعدّد باعتبار أنها " هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية، تنوعا

---

[1]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ص94

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص42

منظما أدبيا، وتقضي المسلّمات الضرورية بان 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]، ويبدو أن الرواية المعاصرة قد وعت هذا الأمر، كالذي نلمسه في هذه الرواية، حيث أن هذا الانتقال من الفصحى إلى اللهجة العامية له إيحاؤه الذي يشير إلى المستوى الاجتماعي للشخصية التي نقل الراوي عنها الكلام، وكذا مستواها التفكيري، ولذا لا نستغرب أن إيمانها بإصابة العين كبير جدا، جعلها تنصح ابنها بنبرة غاضبة من شدة خوفها عليه، لأن" نطق الشخصية هنا هو كلامها الوحشي أو العامي، أو الشفهي الخاص، أي المميّز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغه الراوي "[2]، فنطق الشخصية بهذا الكلام الذي أفصح عنه وعيها الداخلي، ومستواها الفكري هو تعبير عن منظورها تجاه المجتمع وتجاه الوطن، فهي ترى أن الإنسان الناجح والمميّز معرّض لحسد الآخرين، ولذا كانت تنصح ابنها زينو الذي عُرف بذكائه وتميّزه بين رفاقه أن يخفي قليلا من هذا الذكاء ويدّعي الجهل علّه ينجو من حسدهم القاتل أحيانا، وقد امتزج هذا المنظور الاجتماعي بمنظور وطني، إذ جعلت من نصحها له بحفظ "الميم" أو ما يقابلها بالفصحى حرف "اللام" والتي توحي بالجهل "لا أعرف، لا أسمع، لا أفهم، .. "، فيها وقاية من حسد الحاسدين، مما يعكس رؤيتها لهذا المجتمع الذي لا يحب أفراده النجاح والتفوق لبعضه البعض، وفي الوقت ذاته، هو تعبير عن رؤية وطنية، حيث يحيل حرف "الميم" أو "اللام" إلى القمع السياسي للآراء ولحرية التعبير، وتشير كلمة " كان آمنا في هاذ البلاد" إلى هذا المعنى، لأنها تعرف أن ابنها المتفوق لم يتوقّف عن إظهار قدراته المعرفية، وذكائه أمام مجتمعه فقط، بل إنه استعمل كلّ ذلك في التعبير عن آرائه إزاء الوضع السائد في الوطن، وهو ما انتهى به إلى الاغتيال بسبب آرائه الصريحة التي لم تستسغها جهات سياسية معينة أيام الاضطراب السياسي في تسعينات القرن الماضي، فهذا المنقول المباشر قد حقق الإيهام

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص29

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص106

بالواقع من خلال التنويع اللغوي الذي أخرج الخطاب من نمطية الفصحى إلى لغة اجتماعية يومية لها مرجعياتها الواقعية.

وفي الرواية نفسها، تتجلى صيغة المنقول المباشر لتعبّر عن منظور إيديولوجي آخر يتجاوز حدود الوطن، ليشمل الوضع العربي ككل، ولعلّ نقطة القمع السياسي لحرية التعبير، هي بؤرة التوتّر التي يراها الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني المحرّك الأساس للأحداث الحاصلة في العالم كله، أو ما يسمى بالإرهاب العالمي " اقترب مني أبو شادي بثقة وقد أحرجني ظهوره المفاجيء قائلا: يا أخي ما هذا الذي تفعله هنا، نحن العرب ننحدر من أقوام تخجل البوح بجراحها، وآلامها، وتفخر إذ تتألّم في صمت أليس كذلك؟ هذه منصات الترفيه على الخاطر لا تخدم سوى أصحابها، إنها حجر إضافي في عظمة انجلترا، أما نحن الهرب وباقي الضعفاء عبر العالم، فلسنا سوى الحجر الذي يبنى به هذا المجد وهذه العظمة، نحن لسنا سوى الحجر الذي يجرفه التيار ولا يملك لنفسه سوى أن يتبعه"[1]، ففي هذا الخطاب نجد الراوي يتخلّى عن كلامه لصالح صوت الشخصية، هذا الخطاب الذي تساوى فيه المستوى اللغوي على عكس السابق، مما يوحي بالتقارب الفكري بينهما، بل باشتراك الهم القومي أيضا أمام أزمة عالمية وجّهت إصبع الاتهام إلى العرب المسلمين، لذا كان الراوي كجزائري وأبو شادي كفلسطيني يحملان منظورا مشتركا تجاه إنجلترا وبلاد الغرب ككل، ولقد عمل هذا الخطاب المنقول المباشر على نقله، والذي اشتركت في تشكيله شخصيتان، رغم اختلاف بلديهما، إلا أن الغربة كعامل مشترك بينهما قد كشفت عن أزمة نفسية يعانيها العربي هناك، بسبب العنصرية للغرب تجاه كل ما هو عربي، وهذه النظرة في الواقع طعّمتها سياسات ممنهجة كرّستها دوائر غربية لخدمة أغراض إيديولوجية أو مصلحية. وإنجلترا إحدى الدول التي مارست مثل هذا القمع الاستعماري قبلا وهاهي تمارس عنصريتها اليوم بحجة الإرهاب لتحقيق هذه الأغراض والأهداف.

وفي رواية حنين بالنعناع لربيعة جلطي التي تعدّ رواية سيرذاتية، صاغتها الروائية بضمير المتكلم، مما جعل الراوية هي الشخصية البطلة ذاتها التي تستحوذ على السرد، ورغم وجود أصوات أخرى إلى

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص136

جانب صوت الراوية، إلا أن وقوف الكاتب الضمني خلف الأحداث جعل الراوية/البطلة تؤدي دور الراوي العليم كما في الرواية أحادية الأصوات، إذ غاب صوت الآخر المخالف لمنظورها، وكان البروز للأصوات المؤيدة لها، أي التي جعلتها سبيلا للتعبير عن وجهة نظرها من زوايا مختلفة، ولذا كانت صيغة المسرود الذاتي هي المشكّل الأساس لأنساق خطابها، وبرزت صيغة المنقول أيضا بقوة لأن الراوية /البطلة كانت تتولّى بنفسها نقل أقوال الشخصيات التي بدت عليمة بها لأنها توافق أفكارها وتطلعاتها ومنظورها، وهو ما جعل "الرؤية مع" هي السائدة هنا. ومن أمثلة المنقول المباشر "- إنها الجماعات المسلحة..! علّقت صافو دون كبير اهتمام وهي تلوّح بذراعها دليل تذمّر، ثم اعتدلت في جلستها – تعوّدنا على ذلك كل مرّة نسمع الطلقات هنا وهناك .. لم يعد يحدث هذا في الأحياء الصعبة المحيطة بباريس، كما تنشره القنوات الإخبارية بل تتغلغل أكثر فأكثر في قلب المدينة "[1]. ينطلق هذا الخطاب بصوت الشخصية، قبل أن تعرّفنا الساردة بأن صافو هي المتكلّم، وأنها هي التي تقوم بنقل كلامها، ثم تواصل الشخصية كلامها رغم انعدام فعل القول، إلا أن تدخّل الراوية بقولها (علّقت صافو) مع ظهور علامة القول (-) جعلنا نشعر بصيغة المنقول المباشر التي تتولّى الراوية نقلها، لتتخلّى بذلك عن صوتها لصالح صوت الشخصية التي راحت تعبّر عن منظورها الإيديولوجي تجاه ما يحدث في باريس، هذه المدينة التي صارت تعاني بدورها من الهجمات الإرهابية من طرف الجماعات الإسلامية المتطرفة. وهذا المنظور في الواقع تشترك فيه الراوية والشخصية المنقول كلامها، وإن كان انبثاق صوت الشخصية يعكس ما يدور في خلدها وما يجول في أعماق نفسها، ولذا استطاعت التعبير عن رؤيتها هذه لأنها تقيم في باريس منذ سنوات، كما أنها عانت من ظلم الجماعات الإسلامية المتطرفة في بلدها إيران، مما جعلها تفرّ إلى باريس محمّلة بحقد عظيم تجاههم، ولذا نجد الراوية قد نقلت كلام الشخصية دون تدخّل منها بزيادة أو نقصان لأنها تراها الأبلغ في وصف هذه الجماعات، ووصف أعمالهم التخريبية وأفكارهم السقيمة تجاه من يرونهم كفرة، ونلمس اندفاعها الشرس في الخطاب

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص211

المنقول الموالي لهذا الخطاب حين راحت تفضح أعمالهم ابتداء من مناشير التهديد التي يتركونها في الأماكن العمومية حاملة الوعيد بالقتل والتفجير من أجل إقامة دولة إسلامية حسب منظورهم.

وفي الرواية نفسها، نقف مع الراوية/ البطلة على خطاب منقول مباشر لنقل كلام من نوع آخر، ليس بكلام البشر، بل هو كلام حيوان، من خلال حالة تعبير مختلفة تجاوزت الواقع لتغوص في الخيال، حيث استعارت الخطاب العجائبي لتعبّر عن منظورها الإنساني الذي أرادت أن تبتعد به أشواطا، لتكون الإنسانية أوسع من أن تشمل الإنسان فحسب، بل يدخل في دائرتها الحيوان أيضا، ولكي تعمّق هذه الفكرة، اختارت الفانتاستيك كتقنية تراها أبلغ في نقل منظورها حين يصبح التعبير عن الإنسانية من قِبل حيوان (كلب)، تاركة له فرصة التعبير عن منظوره، مستنطقة بذلك وعيه الذي لا يتفطّن الإنسان لوجوده، وهي بذلك تريد أن تغوص عميقا بوعي القارئ في كنه الأشياء لاستجلاء حقيقتها ولو كان الخيال سبيلها في ذلك " جون جاك وأنا لسنا متسولين، يواصل دزوس بشيء من الاعتزاز والفخر، جون جاك فنان يعيش من إبداعه وفنه، لم يختر أن يضعوا في رقبته سلسلة فضية أو ذهبية أو حديدية، لم يختر أن يعمل في كباري أو في مطعم فاخر أو قصر مغلق. إنه حرّ نحن الإثنان نتشابه، نحن نعشق الحرية فوق كل شيء، هو لا يملكني، إننا أصدقاء منذ إحدى عشرة سنة نجوب الشوارع والمدن، نحن أحرار مثل الموسيقى"[1]، ففي هذا الخطاب تقترب الراوية من صوت الشخصية أو العامل كما يطلق عليها "غريماس" من خلال المنقول المباشر للتعبير عن فكرة الحرية كبعد إنساني تنشده البشرية جمعاء، هذه الحرية التي يتساوى في مطلبها الإنسان والحيوان، لذا فقد جعلت الراوية هذا المنقول المباشر النابع من محض الخيال منطوقا بلسان حيوان، وقد نقلته مباشرة كإيهام بالواقع لتصنع منه حقيقة لا يمكن التنكّر لها، وهي أنّ الحرية تعد من أسمى معاني الإنسانية، وفي كنفها تسقط الحواجز والحدود الفاصلة بين الإنسان والحيوان، فيصبحان صديقين يشتركان الهم ولذة العيش بعيدا عن القيود، وقد جعلت الموسيقى رمزا للحرية المطلقة في أسمى معانيها، لذا كان جون جاك عازفا وكلبه حارسا أمينا ومخلصا ومتذوقا للموسيقى، وكان هذا الخطاب

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 240-241

المنقول الذي تجاوز قانون العقل والوعي، وأدخلنا عالم اللاواقعي واللامرئي تعبيرا عن منظور إيديولوجي آمنت به الراوية/ البطلة ومن خلفها الكاتب الضمني الذي أراد التعبير عن رؤيته الإنسانية من خلال أصوات متنوعة؛ واقعية منها وخيالية، استحضرت كل صوت يؤيّد منظورها وغيّبت أصوات من تراهم أعداء للإنسانية، وخاصة التيار الأصولي المتطرف، وذلك إيمانا منه بالغاية الإنسانية للأدب، حيث أن "غاية الأدب هي تنمية الحياة البشرية ونشر القيم الإنسانية النبيلة دون أن يقع في أشراك الدعاية والخطابة. من بين الأخطاء الفادحة التي نرتكبها في حق النص الأدبي أن نتوقع منه أن يكون درسا أخلاقيا أو وثيقة تاريخية"[1]، وهو ما حذا بالروائية لتنويع الصيغ والأخذ في التجريب من أجل تفادي الوقوع في هذا الخطأ، كصيغة المنقول المباشر الذي انعكس من خلاله منظور الراوية والكاتب الضمني وليس فقط الشخصية المنقول كلامها والمعبرة عن أفكارها.

1-4- الخطاب المباشر الحرّ

وفيه يتماهى صوت الراوي مع صوت الشخصية، فخلال الخطاب المسرود بضمير الغائب ينبثق فجأة خطاب خال من فعل القول وعلامات التنصيص، إذ يتوقف الخطاب بضمير الغائب بغتة ليعوضه خطاب بضمير المتكلّم، " فالخطاب المباشر فضلا عن الفجئية وانتفاء معلنات القول، يتميّز بعلامات لغوية أو بلاغية مميّزة (...) فالخطاب بضمير الغائب يتوقف بغتة ليعوّضه خطاب بضمير المتكلّم. وهذا الاختلاف في الضمائر لا يدع مجالا للشك، لدى المتقبّل، في أنّ طبيعة الخطاب قد تغيّرت، وفي أنّ الشخصية قد طفا لا وعيها على السطح، فأصبحت تتكلّم كلامها الناشئ؛ وقد تكون الغاية من امّحاء السارد فجأة وتخيّله للشخصية في حقّ الكلمة عكس الحالة النفسية التي هي عليها؛ فهي لم تشأ أ ن تستأذن للتلفظ، ولم يقدر السارد على منعها على التعبير عن أحاسيسها"[2].

في رواية هذيان نواقيس القيامة لمحمد جعفر ينبثق الخطاب المباشر الحر من خلال الخطاب المسرود بضمير الغائب ليمتزج صوت الراوي بصوت الشخصية، فيتحوّل إلى مونولوج داخلي يعبّر عن

---

[1]- بهاد الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2007-2008، ص55

[2]- أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية صفاقس، تونس، ط1، 2002، ص200

مكنونات نفسية عبّرت عنها الشخصية بطريقة مفاجئة، تحوّل معها الخطاب من الغائب إلى الحاضر " وحاول أن يفتح النور من لمبة الكوميدينو، فأوقع شيئا على الأرض واللمبة لم تجب، الظاهر أن الكهرباء مقطوعة. يلعنها بلاد.."[1]، فهذا النص الذي جاء على لسان الراوي هو في الواقع يقترب كثيرا من نفس الشخصية (رشيد لزعر) ومن أفكاره، وهو ما يجعل المنظور هنا يتعلّق به وليس بالراوي، ونلمس هذا في عبارة " الظاهر أن الكهرباء مقطوعة، يلعنها بلاد "، فهذه العبارة تبدو جليا أنها نابعة من أعماق رشيد لزعر الذي وضّح لنا السارد كيف قام منزعجا من نومه على إثر هاتف رنّ له في الصباح الباكر، فكان انزعاجه قد زاد من وطأة الاصطدام، باكتشافه انقطاع الكهرباء، مما أعاق سيره في الظلام وأدى إلى اصطدامه بما يوجد أمامه، وتأتي لفظة "يلعنها بلاد" معبّرة عن توجه إيديولوجي يجول في أعماق رشيد لزعر كمواطن لا يبدو مرتاحا في هذا البلد، فانقطاع الكهرباء لم يكن لسبب طارئ، وإنما هو أمر اعتاده لسبب ولغير سبب، مما يثير حنق المواطن الذي يعاني هذه المشكلة على الدوام، رغم أن الجزائر غنية بأنواع الطاقة، ولذا فعبارة "يلعنها بلاد " اختزلت منظورا بكامله، يعكس وضعا اجتماعيا سيئا يعيشه المواطن، ولقد انبثق هذا الخطاب المباشر من وسط كلام الراوي دون مقدمات، وذلك للإيهام بالواقع الذي نستشعره من اندفاع كلام الشخصية مباشرة على إثر الألم الذي أصابها بسبب الاصطدام، مما يمنح وقع الصدمة المفاجئة بعدها الواقعي، لأنها ردّة فعل طبيعية لكل إنسان فور تلقيه ضربة مؤلمة، فعادة ما يرفق الإحساس بالألم بلفظة تأوّه على الأقل، غير أن ما تلّفظت به الشخصية كان وليد كبت دفين، أخرجه الاصطدام المفاجيء الذي أحدث ألما جسديا كان متوارٍ خلف ألم نفسي جرّاء الوضع الاجتماعي السيء.

وفي نص آخر من هذه الرواية يتجلّى الأسلوب المباشر الحرّ في خطاب السارد الذي جاء بضمير الغائب، وهو خطاب تقريري كان يصف معاناة الشخصية "بومدين العربي" والد الضحية، وفي خضمّ السرد نستشعر انتقال الكلام إلى الشخصية " كذلك قيّدت له السنوات التي عاشها أن يفقد الكثير من الأعزّاء على قلبه، لكنّه يعتبر تجربته مع ابنته مختلفة، ليس من سمع كمن رأى، ومن يقول لك أنه

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص46

يشعر بك ويفهم جرحك يكذب عليك"[1]، فعبارة "ليس من سمع كمن رأى، ومن يقول لك أنه يشعر بك ..." تنقل منظور الشخصية الذي اقتحم كلام الراوي دون مقدمات للقول أو علامات تنصيص، مما جعل المسافة بين الراوي والشخصية متلاشية، لأن هذا النص مونولوج داخلي يصف مشاعر وهواجس وأفكار الشخصية التي بدت وكأنها توجه الكلام لمستمع أمامها، وتنبّهه إلى حقيقة نفسية مريرة، وهو أن الإنسان وحده من يتحمّل الإحساس بمصيبته، ووحده من يدرك عمقها ومدى ألمها، ويبدو هذا الشعور العميق أكبر من أن يتحمّل الراوي نقله بنفسه، فكان من الضروري أن يتحوّل الكلام إلى الشخصية نفسها، وجاء انبثاقها دون مقدمات معبّرا أكثر، ومأثّرا بعمق، لأن المتلقي يجد نفسه قد سقط في عمق هذا الإحساس دون أن يهيء نفسه لذلك من خلال المقدمات التي قد تمنحه فرصة استقبال هذه النجوى فيضعف بذلك تأثيرها المرجو.

وعلى هذا الأساس، فإن الخطاب المباشر ومن خلال صيغه الأربعة: المسرود المباشر والمعروض المباشر والمنقول المباشر والخطاب المباشر الحر، قد عبّر عن منظورات مختلفة لهذه النماذج، من خلال أصوات متعددة، عبرت عن منظوراتها في غياب الراوي العليم، وإن تخلل منظوره هذه الأصوات لكن دون هيمنة منه. فقد أتاح الخطاب المباشر للشخصيات فرصة التعبير سواء عن طريق المسرود الذي كان في الغالب مناجاة أو مونولوجات داخلية، أو عن طريق الحوار الذي يفسح المجال لأكثر من صوت للتعبير عن منظور مشترك أو منظورات متناقضة، أو من خلال المنقول المباشر الذي ينقل صوت الشخصية دون تدخل من الراوي أو توجيه منه، أو عن طريق الخطاب المباشر الحر الذي يتخلله الراوي ولكن انبثاق صوت الشخصية يمنحها فرصة التعبير عن منظورها الذي يبدو مشتركا مع منظور الراوي العليم.

2- منظور الخطاب غير المباشر

إن توظيف الخطاب غير المباشر لا يأتي لمجرّد التنويع السردي، وإنما في الواقع هو منظور الراوي الذي يسعى إلى إيصال فكرة إيديولوجية معيّنة، وقد يسيطر الراوي كليّا في سرد منظوره مشكّلا ما

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص79

يسمى بالرؤية من خلف، ونلمس ذلك كثيرا في الرواية الكلاسيكية، لكن أحيانا قد يتماهي صوته مع صوت الشخصيات، مبرزا غلبة تعدد الأصوات على الأحادية الصوتية التي شهدتها الرواية الكلاسيكية، فتصبح الرواية المعاصرة أو البوليفونية أكثر انفتاحا على وجهات النظر المتعدّدة، مستعينة بصيغ السرد المختلفة، كصيغة الخطاب غير المباشر الذي يعرّف على أنه " نوع من الخطاب يتم فيه إدماج ما تتلفظ به شخصية أو تفكّر فيه في ذلك الذي تتلفظ أو تفكر فيه شخصية أخرى (عادة وليس دائما) من خلال الانتقال الخلفي للأزمنة أو التحوّل من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث، وهذه الأفكار والملفوظات يتم الإخبار عنها بشكل أقل أو أكثر من التقيّد التام بالحرفية (كنقيض للخطاب المباشر الذي يتم فيه الإدلاء بألفاظ وأفكار الشخصية أو اقتباسها الطريقة نفسها التي يفترض أنه قام بها)"[1]. وينقسم الخطاب غير المباشر بدوره إلى أنماط مختلفة.

2-1- الخطاب المسرود

وفيه يندمج السارد مع لحظة الحكي دون النظر إلى الماضي، وتسيطر الرؤية من خلف على هذا النمط، كما يأتي هذا الخطاب كضرورة عندما تعرض الأحداث من منظور الراوي، وليس من منظور الشخصيات، وإن كان هذا النوع من الخطابات يتماهى أحيانا مع صوت الشخصية التي تقتحم منظور الراوي ليتشكل منظورا موحّدا بين الراوي والشخصية، والذي يمنحها شكلا من أشكال المونولوج الداخلي، وهو ما يسمى بالخطاب غير المباشر الحرّ الذي سنتعرض له في عنصر خاص به.

ويأتي الخطاب المسرود بصيغة ضمير الغائب، ناقلا أفكار الشخصيات وليس أقوالها، فرواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش " التي سيطر عليها الراوي العليم في معظم فصولها على غرار الرواية الكلاسيكية، نجدها تتضمن أحداثا مكثفّة، ممّا يجعل الخبر السردي يتوقف على الراوي الذي يخبرنا به لأننا لا نعرف ما يختلج في ذات الشخصية، وبخاصة الشخصية المحورية التي تدور في فلكها كل الأحداث، وهذا النمط من الكتابة يجعل صيغة الخطاب المسرود مناسبا لوضع المتلقي في الصورة

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ص112

وإبلاغه بما يحدث خارج ذات الشخصية وداخلها، ولذا كان الأسلوب التقريري هو المسيطر في إيضاح موقفه الإيديولوجي السياسي، ويبدو هذا ديدن الروائي العربي المعاصر المتأثر بواقع العالم العربي والذي اتخذ التقنيات الجديدة للتعبير عن رؤيته تجاه ذلك، فقد جاءت "الرواية العربية بتوظيفها التقنيات الجديدة لتجسد هذه الرؤية لدى كتّاب معيّنين لأن هناك روائيين آخرين ظلوا يكتبون على النحو القديم (...) تتصل هذه التقنيات اتصالا وثيقا بالموضوعات والتيمات المعالجة في هذا الخطاب، إنها تدور بطريقة أو بأخرى في فلك "السياسي" كرؤية، وليس كممارسة (...)، وقد اتخذ لبوسا متعدّد الوجوه والمظاهر والأساليب يبدأ من التقرير والتسجيل إلى السخرية والتهكم وعلى مستوى التعبير يذهب من الوصف والتعليق والنقد إلى الشجب والاستنكار" [1]، وهو تماما ما نلمسه في هذه الرواية سواء من ناحية المضمون أو من الناحية التقنية. " تراشقوا فيما بينهم ابتسامات فيها الكثير من الخبث، مدلّلين بذلك على أنهم يعرفون كيفية تحريك البيادق فوق رقعة الشطرنج، تبعا لتقلبّات السياسة في البلاد،وهم يقصدون من وراء ذلك أن الجريمة تحمل بصمات القتلة، ألم يتردّد في كلّ مكان أنّ الإرهابيين قادرون على بلوغ أي هدف، في أيّ وقت وفي أي مكان"[2].في هذا الخطاب المسرود تلوح معالم الكاتب الضمني الذي اتخذ الراوي العليم سبيله للتعبير عن منظوره الإيديولوجي تجاه السياسة السائدة في البلاد، فعلى امتداد صفحتين كاملتين، وقبل أن يعرّفنا الراوي على أبطال الرواية، نجد أنفسنا أمام نقاش يعرض وجهات نظر فئات مختلفة من هذا المجتمع أشار إليها بضمير الغائب الدال على الجمع والتنكير، حول الجريمة المرتكبة في الحديقة العمومية، والتي كانت غامضة مما جعلها مفتوحة على كل التأويلات، فجاءت هذه التأويلات انطلاقا من إيديولوجية كلّ فئة، وقد تولّى الراوي نقل ذلك عن هذه الفئات التي وجدت نفسها سنوات التسعينات أمام جرائم تُرتكب ولا تجد لها جوابا عن مرتكب الجريمة، مما يجعل كل شريحة تدلو بدلوها في تفسير ما يحدث، وتوجيه إصبع الاتهام لمرتكب قد يكون بعيدا تماما عن الأمر، لكن يكفي أن يشفي غليلها باتهام من تشعر بالعداء اتجاهه، سواء كان إرهابيا متطرفا، أو عسكريا أو سياسيا، ولذا نجده يعرض آراء أخرى حين

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ص162
[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص8

يقول: "وقال البعض الآخر من المداهنين إن هناك ألف سبب للشك في أسباب هذه التهمة التي خرجت رأسا من مطحنة الشيطان (...) يعلنون أنه لا ينبغي تسييس الجريمة بمثل هذه السرعة "[1]، فإذا كان المقطع الأول يعرض منظور فئة تنسب كل الجرائم إلى السياسة المتقلبة في البلاد،والتي من مصلحتها توجيه التهم للإرهابيين باعتبارهم الحزب المتطرف الذي حمل السلاح وأشاع القتل في البلاد، فإن المقطع الثاني يعرض منظور فئة ترفض تسييس كل الجرائم وتفسّرها من خلال دوافع نفسية ومصالح شخصية، تدفع بأصحاب النفوس الدنيئة وأصحاب المصالح الرخيصة إلى ارتكاب أي جريمة، مستغلين الوضع المضطرب للتخفي خلفه وترك الإجابة مفتوحة على كل الاحتمالات.

ولقد جاءت صيغة هذين المقطعين بضمير الغائب، وكان السارد العليم بكل الحقيقة هو المسؤول على ترتيب الأحداث زمنيا، والتي جاءت على شاكلة الحكايات القديمة التي تستعمل الزمن الماضي (حسم، تراشقوا، قال، ..) أو زمن الماضي المبني للمجهول (هي جريمة ارتكبت) والذي استهل به أحداث روايته منذ البداية ليضع القارئ أمام عقدة تمثلها جريمة غامضة، لتصبح أحداث الرواية كلها مرتبطة بهذه الجريمة والسعي لحلّ لغزها، وهو ما يفتح المجال أمام الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني لمناقشة وجهات نظر مختلفة تمهّد لوجهة نظر معيّنة تبرز لاحقا من خلال البطل الذي ظل منقادا خلف سيطرة الراوي العليم الذي كان المحرّك الأساس لأحداث الرواية، وتوجيه شخصياتها من خلال منظوره هو، ومنظور الكاتب الضمني دائما.

وإذا توقّفنا عند الخطابات السردية المعبّرة عن صوت الشخصيات، نجد الراوي العليم في إحدى مقاطع هذه الرواية يستعمل الخطاب المسرود للتعبير عن منظور والد البطل تجاه طبقة اجتماعية غير تلك التي يعرفها وينتمي إليها " لو علم والده بهذا اللقاء لثارت ثائرته، فهو لا يحبّ أن يراه وقد غيّر وتيرة عيشه، ونظر إلى المجتمع نظرة مغايرة لما عهده فيه"[2]، فخشية الأب على ابنه راجعة إلى انتمائه الطبقي البسيط الذي تمثله غالبية الطبقة الشعبية، والتي باتت تنظر بتوجس وكراهية إلى الشريحة العليا التي يمثلها الجنرالات، أو الهيئة العسكرية التي تحكم قبضتها على عنق المجتمع، فهذا المنظور

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص8
[2]- المصدر نفسه، ص51

الإيديولوجي المتباين بين طبقتين مختلفتين متضادتين قد تولّى الراوي العليم التعبير عنه بترجمة أفكار الوالد ونقل توجّساته وأحاسيسه تجاه هذه الطبقة التي صارت تأخذ موقعا عدائيا من منظور الطبقة البسيطة التي يمثلها هذا الأب، وقد عبّر عن منظوره هذا من خلال خشيته على الابن من أن تأخذه هذه الطبقة إذا ما تزوّج من ابنة الجنرال، وانخرط في عالم جديد بعيد كل البعد عن عالمه الأول، مما سيؤثّر حتما على نظرته لمجتمعه الذي عايشه دهرا وجعله يحمل موقفا معاديا تجاه الجنرالات، إلى درجة المواجهة التي كثيرا ما وقع فيها وتسببت له في الكثير من المعاناة.

وفي موضع آخر من الرواية نفسها، ينقل لنا الراوي العليم من خلال الخطاب المسرود وضعا اجتماعيا سيئا لطبقة اجتماعية كادحة، هي طبقة الفلاحين مقابل طبقة الجنرالات التي تمثّل أعلى طبقة في الدولة " الفلاحون القلائل الذين كانوا يأخذون قسطهم من أشعة الشمس الصباحية تابعوا حركاتها فوق الجسر. لم يتوجهوا إلى قطعهم الأرضية لكي يفلحوها، هم أيضا، يكشفون عن وجوه متعبة بسبب وضعيتهم المتردية على مدار السنة"[1]، فبأسلوب تقريري وصفي، عمد الراوي العليم إلى وصف وضع سيء يعيشه الفلاحون، ليعكس من خلال هذه الصيغة السردية منظوره تجاه الطبقات الكادحة في هذا المجتمع، إذ يعدّ الفلاحون من أكثر الناس تضررا في هذا الوطن الذي لا يلتفت مسؤولوه إلى هؤلاء لإصلاح حالهم، ومساعدتهم على تحسين وضعهم الاجتماعي، لذا اختار الراوي صيغة المسرود كخطاب غير مباشر يصف من خلاله هذه الشريحة من المجتمع، وقد كانت هذه الصيغة السردية مناسبة لنقل وجهة نظره، لأنه من خلالها قام برسم صورة ظاهرية لهؤلاء الفلاحين، فوصف وجوههم المتعبة، ورغبتهم البسيطة في أخذ قسط من الراحة تحت أشعة الشمس، وهي في الغالب صورة بانورامية للفلاح العربي انطبعت في أذهاننا من خلال الواقع، وحتى من خلال الدراما التلفزيونية أو السنمائية، أراد الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني التعبير عنها دون بذل جهد لرسم صورة أخرى، لأنها على بساطتها تعكس واقعا سيئا لهذه الطبقة الكادحة التي بدا مدافعا عنها، وهو أسلوب الرواية الواقعية التي تنتمي إليها هذه الرواية ، حيث " يتميّز هذا النمط من الرواية (...)

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق ، ص55

بارتباطه بالواقع الاجتماعي بشكل أعمق وأوسع، إذ تصوّر مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة، فهموم شخصياتها مرتبط بهموم الواقع الذي يحتويها، وما تعانيه من أزمات خاصة ذاتية يرجع في جزء منه إلى طبيعة الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسية القائمة"[1]

وفي رواية "حادي التيوس" لأمين الزاوي، يأتي الخطاب المسرود كصيغة غير مباشرة للتعبير عن منظور الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني، فنجده في هذا المقطع يصوّر عداء نشأ بين فئتين مسلمتين، غير أن الانتماء العرقي هو الذي كان مسيطرا، مما جعل الرموز الدينية التاريخية تحضر بينهم، لكن بصورة مشوّهة، إذ عمدت كل فئة إلى تشويه الرمز المقابل انتصارا لانتمائها العرقي بين بربري وعربي، وهو ما انجرّ عنه انقساما لمس أماكن الشعائر الدينية في حدّ ذاتها " كان موسى بن نصير هذا بشعا ونهما يلتهم نصف خروف في غدائه والنصف الآخر في العشاء على خلاف طارق بن زياد الذي يقال إنه كان وسيما ولجماله كان يدعى يوسف نسبة إلى سيدنا يوسف الذي عرف بجمال أثار فتنة في بيت فرعون، وهروبا من العين الحاسدة كان يخفي طرفا من وجهه المشعشع بعصابة بيضاء حتى اعتقد المؤرخون الإسبان الذين كتبوا لاحقا عنه بأنه كان أعور"[2]، فالراوي هنا لم يترك للشخصيات التحدث عن هذا المنظور بأسلوب مباشر، بل تولى المهمة بنفسه من خلال ضمير الغائب للدلالة على أن الإشكال يقع بين شريحتين اجتماعيتين واسعتين، فجعل بذلك المتلقي يستقبل الحدث من خلال الملفوظات اللغوية الدالة على منظوره والتي تشير بطريقة تلميحية إلى تواطيء الكاتب الضمني الذي يبدو واعيا بارتباط التاريخ بالحاضر والمستقبل، وقيمة كل ذلك في إنتاج إبداع أدبي له غايته ورسالته، حيث "إن الارتباط بالتاريخ، إرتباط بالمستقبل، وعندما تغيب أي صلة بالماضي، في أي صورة، ولا سيما في الجانب الثقافي، والأدبي على نحو خاص، تضيع الحدود بين الإبداع الذي يمتح من "الذات الجماعية" في صيرورتها وتحوّلها، ويغدو الإبداع ضربا من الشطحات "المثقفية" التي لا ترتهن إلى أي عمق تاريخي، أو ارتباط اجتماعي في مختلف أبعاده"[3]، وهو ما حذا بالراوي لاستدعاء التاريخ في سبيل

---

[1]- شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 1996، ص97

[2]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص14

[3]- سعيد يقطين، المؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص22

التعبير عن ظاهرة اجتماعية ذات أبعاد إيديولوجية تمس الهوية التي تعود بجذورها إلى الماضي، حيث جعل من الحادثة التاريخية سبيلا لتفسير الانقسام القائم بين هتين الفئتين المتمايزتين عرقيا، ليوضّح قيمة الانتماء العرقي على حساب الانتماء الديني، بل نراه يلمّح إلى منظور آخر، إذ نلمس تعاطفه الخفي مع جهة البربر على حساب العرب، وذلك من خلال إسهابه في ذكر مناقب طارق بن زياد، وإغراقه في ذكر مساوىء موسى بن نصير، وإن أراد أن يبدو محايدا، إذ نسب هذا التناطح إلى هتين الفئتين، غير أن هذا الخطاب المسرود يشي بتواطئ الكاتب الضمني الذي سخّر الراوي للتعبير عن ذلك، فإذا نظرنا إلى الكمّ الذي مدح به موسى بن نصير نجده لا يتجاوز قوله "لأن هذا الأخير هو من أوصل راية الإسلام إلى بلاد شمال إفريقيا التي كانت غارقة في الظلمات والضلال على حسب تعبيرهم"[1]، فحتى عبارة (على حسب تعبيرهم) تومىء إلى تنصّل الراوي من مسؤولية هذا القول، وكأنما نفيا منه وتكذيبا لزعمهم، وهو ما يعكس منظوره تجاه "بن نصير" العربي. وتتعمّق هذه النظرة إذا ما قورنت بالكمّ اللفظي الكبير الذي خصّ به طارق بن زياد البربري، دون أن يذكر له عيبا واحدا، غير ذاك الذي جعله مدحا وهو وصفه بالأعور، هذه الصفة التي دخل بها طارق بن زياد سجّل التاريخ الغربي، وكأنما أراد الراوي العليم أن يبرر سبب هذه التسمية إعلاء من شأن بن زياد، بل نجد الراوي يغرق في ذمّ بن نصير حتى وهو يبرز هدفه من الجهاد في مقابل هدف بن زياد " ففي الوقت الذي كان فيه طارق بن زياد يبحث عن مجد في الوصول بالإسلام إلى الضفة الأخرى من المتوسط، كان الأمير الأموي موسى بن نصير لا يبغي من ذلك سوى مغامرة الوصول إلى نساء إسبانيا الشقراوات "[2]، فهذا السرد التاريخي الذي جاء على لسان الراوي من خلال الخطاب غير المباشر يعكس واقع منظوره هو أكثر مما يعكس منظور الفئة التي يتحدّث عنها، حيث بدا منظوره الايديولوجي متحيّزا للفئة الأمازيغية على حساب العربية لأننا نراه وكأنما صار مطلعا على النوايا الشخصية لموسى بن نصير، إذ لم تذكر كتب التاريخ أن هدف بن نصير كان الوصول إلى النساء الشقراوات في إسبانيا من خلال حرب ضروس خاضتها جيوش، وقد كان الراوي العليم ذكيّا في جعل هذه الادّعاءات صادرة عن فئة شعبية متحمّسة

[1]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص14
[2]- المصدر نفسه، ص14

لعرقها، لتبدو سيرة شعبية أكثر منها حقائق تاريخية، ويتنصّل بذلك من المسؤولية أمام التاريخ، وفي الوقت ذاته يصيب هدفه في تبليغ وجهة نظره المبطّنة تجاه بن نصير كشخصية تاريخية إسلامية تركت بصمتها العملاقة في سجل تاريخ الفتوحات الإسلامية، فكان هذا المسرود انعكاسا لمنظور إيديولوجي عرقي لا يخلو من عداء للإسلام.

وتحوز صيغة المسرود كخطاب غير مباشر في رواية "هذيان نواقيس القيامة " حصة الأسد على امتداد الرواية التي جاءت فصولها بضمير الغائب، إذ تولى الراوي العليم سرد الأحداث ونقل أفكار الشخصيات وهواجسها وحقائق عنها من أجل الكشف عن منظور الشخصية الذي لا يختلف عن منظوره في معظم الأحيان، فنجده في إحدى المقاطع يكشف منظورا اجتماعيا حول الأستاذ الجامعي الذي اتخذ هالة برّاقة في نظر المجتمع، غير أن الواقع يعكس منظورا آخر لا يتضح إلا من خلال الغوص في عالمه الخاص، كما حدث مع شخصية "رشيد الأزعر" الذي تفاجأ بوضع مغاير جعله يغيّر وجهة نظره تجاه أستاذ الجامعة " اشترى شقة لقاء صفقة ممتازة أو هذا ما ظنّه أول وهلة، كانت تخصّ أستاذا جامعيا انتقل للسكن بـ "فيلا" بناها حديثا بحي جديد، وعندما طالبه الوسيط بالحضور لرؤية الشقة وتفقدّها قبل الخوض في مسألة السعر والاكتتاب، حسم هو الأمر من جهته وأخبر الوسيط أنها حتما مناسبة مادامت شقة أستاذ جامعي، وتورّط في "العربون"، ثم اكتشف أنها من القذارة بحيث أن زريبة ماشية تعتبر أصلح للسكن مقارنة بها (...) وتعلّم درسا فاته، وهو أنّ هالة الأستاذ الجامعي لا تعني شيئا في بلادنا"[1]. لقد تولّى الراوي سرد ما حدث لرشيد الأزعر ليحيط الحدث من كل جوانبه ويسرد ما يمكن أن تكون الشخصية غير مطّلعة عليه، كانتقال الأستاذ الجامعي من شقة بسيطة إلى "فيلا" بحي سكني جديد، وتشترك وجهة نظر الراوي مع منظور الشخصية في الهالة الاجتماعية التي يحوزها الأستاذ الجامعي، والذي ينظر إليه الجميع على أنه من النخبة، وقد منحه العلم شرف هذه المرتبة المرموقة في أعين الناس، لأن مكانة العلم مُهابة، والكلّ ينظر إلى طالب العلم باحترام، فما بالك بواهب العلم، وفي أعلى سلّم أطوار التعليم، حيث لا يكتفي بمنح العلم كما أستاذ

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص49

الأطوار الأدنى، وإنما قد بلغ درجة البحث العلمي الذي يعني العطاء الملموس لإنجازات الفكر البشري، ومن بلغ هذه المرتبة هو لا شك إنسان قد ارتقى في مستوى تفكيره وروحه وعقله ونفسه، وتجاوز الصغائر التي مازالت ترزح فيها عامة الناس، لذا فقد حاز الأستاذ الجامعي نظرة تكاد تسمو إلى القدسية، قدسية العقل الذي عادة ما يسمو بالنفس ويجعلها قريبة من الملائكية في التصرفات والتعاملات والالتزامات، غير أنّ الواقع الصادم قد أجفل الشرطي الذي انخدع بهذه الرؤية إلى درجة الائتمان على شيء سيملكه ويدفع فيه ثمنا باهضا، لاعتقاده بأنه بين أيدٍ أمينة، ولا تستحق التنقيب خلفها للتأكد مما يتأكد منه مع الناس العاديين، فكان تورّطه عظيما وجسيما فقد فيه الكثير ماديا ومعنويا، إذ خسر مبلغا لا تستحقه شقة لا ترقى لمستوى زريبة ماشية، وفقد في الآن ذاته نظرته للأستاذ الجامعي في بلادنا المحاط بهالة كاذبة لا يرى بريقها إلا مخدوع، وبالتالي يصبح هذا المسرود انعكاسا لمنظور الشخصية غير أن الراوي الذي بدا مشاركا له رؤيته، فهو من تولّى نقل هذا المنظور عبر خطاب غير مباشر كي يؤطرّ الحدث من جميع جوانبه بما في ذلك تلك التي قد تخفى عن الشخصية.

وتعكس صيغة المسرود في موضع آخر من هذه الرواية منظورا إيديولوجيا حول الأوضاع التي سادت البلاد سنوات التسعينات، وذلك الواقع الذي اصطدم به جيل من أمثال الشخصية "موحد جابر" الذي تولّى عنه الراوي وصف حاله كواحد من هذا الجيل الذي عايش الأزمة منذ نعومة أظافره، وما نتج عنها من اضطراب نفسي " إنه يعتبر نفسه واحدا من أبناء جيل نبت في الفوضى، عندما فتح عينيه وبدأ وعيه الأول بالتشكل كانت البلاد تمور وتغلي، لقد أنتج ذلك اختلالا في الإدراك وقاد إلى رجّة عنيفة مسّت اليقينيات والمسلّمات "[1]، فهذا الخطاب غير المباشر ينقل منظور الشخصية تجاه تلك الحقبة الزمنية، وذلك الوعي التاريخي الذي تشكّل لديه بسبب الأزمة السياسية في البلاد، وما نتج عنها من اضطراب تجاوز المستوى السياسي ليلامس اليقينيات والمسلّمات لدى الناشئة في تلك الفترة، هذه اليقينيات التي اعتراها الشكّ أمام الجهات السياسية الكثيرة المتناطحة من أجل الحكم

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص128

والسلطة، والذي تجاوز العداء السياسي ليتحوّل إلى عداء حربي، شُهرت فيه الأسلحة وسالت على إثرها دماء فئات ومستويات مختلفة، بين مواطن بسيط ومثقف وسياسي وعسكري، كل ذلك حدث بلا مبرّر واضح، مما جعل الشك يسود النفوس والاضطراب يسود العقول وبخاصة عند الناشئة من الأطفال الذين شهدوا الحدث بعقول ساذجة، لكنها قادرة على تسجيل الأحداث مع كثير الأسئلة التي لا إجابة لها. فهذا الخطاب وإن حمل منظورا فرديا، فهو في الواقع يصوّر بعدا جماعيا لأنه يمثّل وعي فئة كاملة من الناشئة في تلك الفترة مما يمنح هذا الخطاب غير المباشر أهمية خاصة، إذ إنه يعكس واقعا تاريخيا مرت به البلاد من خلال شخصية موحد جابر الطفل الذي صار كاتبا ومؤلفا، غير أنه لم يكن سويا من الناحية النفسية التي تشرّبت ذاك الشك الذي خلّفه الاضطراب القائم في البلاد، فكانت النتيجة ظهور جيل مشوش مضطرب، فاقدٍ للأمن النفسي، وفاقد للوثوق في سياسة هذه البلاد وما يحدث فيها على المستويات العليا التي تفوق إدراك العامة والبسطاء مهما بلغت ثقافتهم. ولقد اختار الروائي تقنية المسرود ليعبّر عن هذا المنظور انطلاقا من موقع الشخصية، سعيا منه لتجاوز الأسلوب الوعظي، إذ "لا يروي الأديب عن موقع له، وإن كان يرى إلى العالم من هذا الموقع، بل يروي عن الناس في المجتمع، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة وأصواتهم المتنوعة وعلاقاتهم المتصارعة، لذا لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي، أن يتأطّر في الموقع الذي منه يرى، وإلا غدا كتلة وعظية"[1]

وفي رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر" تأتي صيغة المسرود كخطاب غير مباشر لتنقل وجهة نظر الراوي تجاه علاقة المبدع بالسلطة من خلال شخصية "عبد القادر" الشخصية البطلة التي تمثل المبدع المثقف " ولعلّ الأمر في شقّه الآخر يعزى إلى مدى خضوع المبدع لجهاز السلطة، وواقع الحال يقول أن المبدع والسلطة أشبه بضرتين لن ترضى إحداهما عن الأخرى تحت أيّ ظرف، حتّى وإن تحقّق شيء من الرضا كان أشبه بالهدنة لا غير، ولعلّ صاحبنا كان يعيش نوعا من المصالحة مع

[1]- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986، ص32

السلطة مادام يعمل في جهاز حكومي ويتلقى راتبه منه "[1]، ففي هذا الخطاب يبرز دور الراوي العليم، والمسيطر بقوة من خلال لفظة "لعلّ صاحبنا" التي تجعل الراوي أمام المتلقي مباشرة دون وسيط من الشخصية التي يمتزج خطابها أحيانا مع الراوي، وهنا تتشكّل الرؤية من خلف، لأن الراوي ينظر إلى الأحداث من علٍ، ما يجعله على علم بما يدور حول الشخصية وداخلها من أفكار وهواجس، وهنا نلمس بقوة صيغة السرد الكلاسيكي، أو الحكواتي الذي ينوب مطلقا عن شخصيات حكايته، وتبدو هذه السيطرة من الراوي مشبعة بمنظور الكاتب الضمني، وهو منظور سياسي، يسلّط الضوء على العلاقة السيئة بين السلطة والإبداع الفني، فإذا كان الإبداع يعني الجنون والجموح في الفكر والخيال، مما يعني الحرية المطلقة التي لا توقفها حدود، فإن السلطة دائما بالمرصاد للحرية، مما يوقع الصدام بينهما على مرّ التاريخ، فهذا الأمر من منظور الراوي هو نتيجة لطبيعة كلا الجانبين، إذ أن السلطة تحمل دائما معنى الرفض والإجبار في مقابل الانصياع لمرجعياتها، هذه المرجعيات التي قد يرضاها أشخاص ويرفضها آخرون، مما يجعل باب العقوبة مفتوحا على الدوام، في حين أنّ الإبداع يعني الانطلاق في التصرّف والتفكير، وغالبا ما يواجه السلطة التي تحمل بين طياتها الكثير من الكبت والقيود على الشعب، فيكون الإبداع أول المتصدّين لهذه القيود، وهو ما يجعل السلطة والإبداع في حرب باردة أو مشتعلة، ولذا نرى الراوي يصدر حكما على شخصية البطل بأنه في ذلك الظرف قد عقد مهادنة مع السلطة لأنه تحت قبضتها الآن مادام قد رضي بتقلّد منصب حكومي في إحدى مسارح الدولة، فالراوي هنا قد جعل من البطل موضوع التبئير الذي صاغ من خلاله منظوره الإيديولوجي تجاه سياسة البلاد والإبداع الفني فيه، بأنها سياسة قامعة، كابتة للحرية ولأنفاس المجتمع، وقد انعكس ذلك سلبا على المبدع الذي وجد نفسه خاضعا لسلطتها، وبخاصة إذا كان يرزح تحت نير منصب من مناصب مؤسساتها كالمسرح الذي تسيطر عليه الدولة، فعادة ما "تأخذ علاقة المبدع

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، منشورات الاختلاف/ضفاف، الجزائر/ لبنان، ط1، 2015، ص36

بالسلطة وجوها متعدّدة قد تتفاوت بين التوتّر والتصادم والاحتواء.. وهي علاقة تثير كثيرا من الإشكاليات والتساؤلات المتجددة بتجدّد العصور والأزمنة التي تطرح فيها "[1].

2-2- المعروض غير المباشر

ويكون أقلّ مباشرة من المعروض المباشر لتدخّل الراوي في الخطاب، فهو كلام بين شخصية وأخرى، يتدخّل فيه الراوي لينظّم عملية الحوار بين الشخصيات، وذلك أثناء المعروض أو قبله أو بعده، والراوي من خلال هذا التدخّل يشير للمتلقي غير المباشر، ويعمل تدخّله من خلال تعليقات أو ما يسمى بمصاحبات الخطاب على توجيه السرد في اتجاه معيّن، فـ "الخطاب المعروض المباشر هو الذي يقوم فيه الراوي بإثبات أقوال الشخصيات أو خطاباتها بدون أي تدخّل، فعندما يتدخّل عن طريق الوصف أو التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر"[2].

في رواية بشير مفتي "خرائط لشهوة الليل" نلاحظ ندرة هذا النوع من الصيغ، نظرا لطبيعة الرواية السيرذاتية التي يتراجع فيها الراوي العليم، لذا كان المعروض غير المباشر هنا على قلّته حوارا بين الراوية/الشخصية وشخصية أخرى، وكانت مصاحبات الخطاب عبارة عن تعليقات من قِبل الشخصية البطلة ذاتها باعتبارها الراوي أيضا:

"-كان مارسيل ينظر إليّ بعينين مستغرقتين ويسألني:

-وأنت، ألا يهمّك مصير بلدك؟

فأقول له بعينين قاسيتين:

-كلهم ماتوا أو قُتلوا أو انتحروا أو فشلوا..

- من تقصدين؟

---

[1]- مفلح الحويطات، الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، مجلد4، عدد16، ربيع 2016، ص139

[2]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص184

- الذين يهمهم مصير بلدهم

- كان يشعر بشيء غامض في وجهي يظهر، ويسيطر على كافة ملامحي، ويقول:

-كما لو أن الأمر سيء إلى هذا الحد؟

- نعم يا مرسيل هناك فظاعة في أن تجد نفسك بين مخالب هذا البلد، فتشعر بأنّ جاذبية السلب تأخذك إلى حيث تريد هي."[1]

يحمل هذا الخطاب منظورا إيديولوجيا يتعلق بالوطن، وذاك المصير الذي آل إليه أيام العشرية السوداء، وكاد ينتهي به إلى الهاوية، وقد جمع هذا الحوار بين الراوية/الشخصية ومارسيل الصحفي الفرنسي كشخصيتين تحملان وجهتي نظر مختلفة تجاه الجزائر، حيث يلوح البعد التاريخي حين يتعلّق المنظور الأول بابن البلد المستعمِر والثاني بابن البلد المستعمَر، إذ بدت الشخصية البطلة في كامل يأسها من هذا البلد الذي فقد أمنه وكل أسباب العيش فيه، مما حملها على التفكير في هجره بحثا عن الأمن في مكان آخر، والمفارقة تكمن في أن مارسيل ابن البلد المستعمِر بدا مدافعا عن هذا البلد، والذي عمد إلى محاصرة الشخصية البطلة بأسئلة تدينها بسبب قرارها ونظرتها المتشائمة لوطنها، مما يعكس موقف مارسيل تجاه هذا الوطن، وهو موقف المستعمِر الذي طُرد يوما ما مهزوما، غير أنه لا يزال يرنو بعين الطمع في العودة إليه يوما، متشبثا بجذور تركها هناك يمثلهما والداه المدفونان في تلك الأرض التي لا تزال عالقة بفؤاده، وهو ما جعله مهتمّا بالقضية الجزائرية، وكأنما ليدين أبناءها على تصرفاتهم تجاه وطن لم يحافظوا على سلمه، وزجوا به في حرب أهلية لا تقلّ عن حربها مع المستعمِر، ولذا كان من الضروري حضور مصاحبات الخطاب التي حوّلت هذا الخطاب من الأسلوب المباشر إلى خطاب غير مباشر، وذلك لنقل أحاسيس الشخصية البطلة ووصف حالتها النفسية، وتعابير وجهها أثناء ردة فعلها تجاه أسئلة الصحافي غير البريئة، فجاء قولها (فأقول بعينين قاسيتين) كتعبير عن حالة اليأس التي أصابتها تجاه مصير بلدها الغارق في الدم والدمار والفشل، ما جعلها تقسو نتيجة التشاؤم الذي لم يترك لها مجالا كي تحنّ أو يصفو قلبها للبقاء في هذا الوطن الذي لم يعد صالحا للاستقرار،

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص123

بعد أن فقد الصالحين من أبنائه الذين يخشون على مصيره، ثم تقول في خطاب مصاحب بعده (كان يشعر بشيء غامض في وجهي يظهر، ويسيطر على كافة ملامحي ويقول)، حيث عمل هذا التعليق على ملامسة مشاعر مارسيل الذي كان يراقب ملامح الشخصية ويتابع الغموض الذي تلبّس وجهها وكل ملامحها، وهو ما جعله يستجلي موقفا آخر لها تجاه وطنها، وهو اليأس والقنوط من مصير هذا الوطن، ما جعل أبناءه ينكرون التفكير في مصيره وينكفئون على مصيرهم الفردي والتفكير في تركه. فهذا المعروض غير المباشر قد نقل لنا منظورين في الآن ذاته عملت مصاحبات الخطاب على تمييزها، منظور مأساوي حملته الراوية/ الشخصية تجاه الوطن الغارق في الدم، ومنظور مارسيل الذي يمثّل الآخر المتربّص لهذا الوطن والذي بدا أكثر اهتماما، ما جعله يحاول إدانة أبنائه واتهامهم بالعجز في الحفاظ عليه، ولذا نجده في معروض غير مباشر آخر يجادل الراوية/ البطلة حول هذا الأمر:

"-جزائركم وجزائرنا

-وما الفرق؟

سألني وهو يتعمّد بلاهة ما، فقلت مبتسمة هذه المرة:

-كانت لكم وأصبحت لنا، لقد ولدت جزائرنا عام 1962

عندئذ قال متعمّدا الإساءة أو الاستفزاز:

-ولم تعرفوا كيف تحافظوا عليها"[1].

فهذا المعروض غير المباشر بدا واضحا كنقاش بين طرفين يجمعهما تاريخ مشترك، غير أنه تاريخ المستعمِر والمستعمَر، ولقد بدت النبرة التي حملتها مصاحبات الخطاب واضحة في إيصال مشاعر كلّ طرف تجاه الآخر رغم الصداقة التي تجمعهما، إلا أنّ النوايا الحقيقية لا تخلو من مشاعر دفينة يحملها الصحفي الذي لم ينس أنّ هذه الأرض كانت في يوم ما ملك يمينهم ولو غصبا، فعلاقة الأنا بالآخر في عالمنا العربي لا تزال محلّ جدال فـ "في عالمنا العربي تتجلّى علاقة الأنا بالآخر في ملمحين هما الصدام والحوار، بمعنى أنّ الآخر ليس مرفوضا دائما كما أنّه لا يلاقي القبول في كلّ الأحوال، انطلاقا

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص45

من الاختلافات البيّنة في الانتماء والدين والفكر والعقيدة"[1]، ولذا جاء في كلام الراوي/الشخصية البطلة وصفا لسلوك الصَّحفي قبل أن يتقدّم هذا الأخير بالردّ على الشخصية البطلة (عندئذ قال متعمدا الإساءة والاستفزاز)، فهذا اللفظ اللغوي الذي حمل حكما أطلقته الراوية/الشخصية على الشخصية المحاورة لها بأنه كان يتعمّد الإساءة والاستفزاز، كان نابعا من خلفية تاريخية تعكس المنظور الذي تحمله تجاه الفرنسيين ككل، هؤلاء الذين حملوا العداء ولا زالوا لهذا الوطن، لذا لم تشفع صداقتهما لإطلاق حكم آخر ينبيء بالتسامح وحمل الكلام على حسن النوايا، بل كان هذا الحكم من قِبل الراوية/البطلة صارما وبخاصة لفظة "متعمدا" التي تحمل الكثير من الدلالات على أنّ النيّة لم تصفُ أبدا، وأن العداء مازال متربصّا في نفوسهم، ولوعن طريق الإساءة والاستفزاز اللفظي فـ "التلفّظ وحده يمكن أن يكون جميلا، كما أن التلفّظ وحده يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، شجاعا أو جبانا، الخ، وتحشد هذه التحدّيات جميعا طاقتها لتؤثّر على نظام التلفّظ والأعمال، وبالاقتران مع الوظائف تفترض وحدة الحياة الاجتماعية، وعلى الأخص الوحدة الملموسة للأفق الإيديولوجي"[2]، فحتّى لو كان الصواب مجانبا لإطلاق الحكم على النوايا، لكنّ الرواسب التاريخية كانت كفيلة بصياغة هذا المنظور الذي لا يخلو من عداء خفي متبادل بين الطرفين رغم السنوات الطويلة التي ابتعدت بهما عن مرحلة الاستعمار، هذا، كما أنّ الراوي يمنح نفسه القدرة على معرفة نوايا الشخصية المقابلة، وهو ما جعل الراوية/الشخصية تمتلك سلطة الراوي العليم، فتصوغ هذا الحوار عن طريق الخطاب غير المباشر كي تتدخّل كراو عليم، وليس كشخصية أو كراو محايد.

وفي رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، وعلى غرار الرواية السابقة، تغيب سلطة الراوي العليم أمام أسلوب الرواية الذي جاء بضمير المتكلّم، ما جعل هذا النوع من الصيغ السردية قليلا على امتداد الرواية، غير أن الراوي/البطل قد تقمّص دور الراوي العليم في هذا المعروض غير المباشر في طرحه للمنظور الإيديولوجي الذي يريد التعبير عنه، والذي يتجاوز حدود

---

[1]- فايد محمد، الأنا والآخر في الرّواية الجزائري (قراءة في نص كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك لعمارة لخوص)، مجلة آفاق علمية، دورية نصف سنوية محّكمة تصدر عن المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 11، جوان2016، ص129

[2]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص127

الوطن " كان يثير مسألة الوطن بسخرية واضحة قائلا: أنتم تؤذون أوطانكم بأيديكم وتخربونها حسب أهوائكم التي تسمونها أحزابا. فانتفضت ثائرا، وصرخت به: نحن نخرّب أوطاننا لأننا نعجز عن ممارسة الصمت والتواطؤ الذي تمارسونه مع أنظمتكم.

وكدت أنهال عليه بقبضة يدي لكني توقفت حين سمعت تعليق أحدهم قائلا: إيه كلما ثرنا من أجل ردّ اعتبارنا يسمّونه عصبية، وهل علينا أن نهدر كرامتنا لتتناسب وحضارتكم الراقية"[1]، يعبّر هذا المعروض غير المباشر عن منظور إيديولوجي يتعلق بالوضع السياسي في الجزائر وفي الوطن العربي، وقد أثار هذا الحوار صراعا بين منظورين، ولذا اختار الراوي المعروض غير المباشر كي يستعين بمصاحبات الخطاب في وصف المتصارعين حواريا نفسيا و فيزيولوجيا من خلال وصف ملامحهم التي تساعد المتلقي في الاقتراب أكثر من أطراف الحوار وتضعه في إطار الحدث، فأما المنظور الأول فيمثل الخنوع للأنظمة الحاكمة وهو السائد في بعض الدول العربية، وأما الثاني فيمثّل الثورة على الأنظمة من خلال التعدد الحزبي وتمثله الجزائر في هذا الحوار، ولقد عملت مصاحبات الخطاب التي اقتحمت الحوار وصيّرته معروضا غير مباشر على توضيح منظور كلّ من العربي والجزائري تجاه أنظمة الحكم، فجاء قول الراوي الذي يمثل الشخصية البطلة والتي تعدّ إحدى أطراف الحوار (كان يثير مسألة الوطن بسخرية واضحة) كوصف لسلوك الطرف المقابل وهو يخاطب الراوي/الشخصية، هذا السلوك الذي حمل كثيرا من السخرية تجاه الوضع السائد في الجزائر سنوات التسعينات جراء التناطح الحزبي الذي انجرت عنه فتنة دامية، والذي أوعز ذلك إلى ظهور الأحزاب، كإشارة إلى أيام السلم التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الحزب الواحد، وهو ما أثار حفيظة الراوي/البطل "فانتفضت ثائرا"، وقد عبّر هذا الخطاب المصاحب عن منظور معاكس لمنظور الطرف الأول الذي بدا راضيا عن حكم النظام الأوحد السائد مهما كانت طريقة حكمه، ولذا انتفض الراوي/الشخصية ثائرا ليعبّر عن منظوره الرافض للصمت والخنوع للأنظمة المستبدة، ويبدو أن الراوي/البطل قد فقد السيطرة على أعصابه في سبيل منظوره، فعكس لنا هذا الخطاب المصاحب واقعا آخر يتعلّق بالنفسية المتردية التي آل إليها الجزائري،

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص187

وذلك في قوله "وكدت أنهال عليه بقبضة يدي"، غير أن هذا التصرف قد انجرّ عنه منظور جديد يتعلّق بنظرة العربي للجزائري تحديدا، والذي يراه إنسانا عصبيّا عنيفا يفتقر للسلوك الحضاري، فكان الخطاب المصاحب "وصرخت" تعبيرا واضحا عن ردّة فعل الجزائري الذي لا يرضى الإهانة، موضحا أن سبب عصبيّته هي الكرامة وعزة النفس التي تحملها جيناته، والتي ترفض الخنوع والذل لكل طاغية أو معتدي، ولذا فإن الحضارة من منظوره لا تفقد معانيها إذا ما تعلّق الأمر بالكرامة، والخضوع لحضارة ظالمة هو إهدار للكرامة، ممّا يعكس منظورا يتجاوز الكرامة عند حدود الأنظمة العربية ليلامس بعدا عالميا يتعلّق بتلك الحضارة الأوربية التي لم تراع كرامة الإنسان، وهو ما يفسر الحالة المزرية التي آل إليها هو وهذا العربي وكل مسلم لجأ إلى لندن بلد الحضارة، فكان المعروض غير المباشر معبّرا عن منظور إيديولوجي عالمي، حيث عملت مصاحبات الخطاب على تغيير دفّة الحوار ما انجرّ عنه منظورات عدّة تدرّجت من حدود الوطن مرورا بالوطن العربي وصولا إلى الحضارة الأوربية.

وفي رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر" يتناول المعروض غير المباشر قضية تتعلق بالإبداع المسرحي وعلاقته بالسياسة، فكان طرفا الحوار الشخصية البطلة التي تمثّل المسرح وشخصية عمر الصحفي الذي يمثل السياسة، وبينهما يقبع الراوي متدخّلا من حين لآخر بتعليق يعمل على توجيه الحوار وتحريكه في اتجاه معين " قال له هذه المرّة وبملامح حادة: - المسرح ليس للدعاية، ويجب أن يبقى بعيدا عن الصداقات كما أرجو ألا تفهم كلامي خطأ أو تفسّره على غير ما أرغب أو تحمله ما لا أريد

وتجلت الخيبة على وجه عمر الذي قال: - حسنا، أنا أفهمك..

-كم يسعدني أن أجدك تقول هذا

ولم يبدو أنه يفهمه، أو لم يكن مستعدا لذلك فقد عاد صاحبه ليقول:

-لكن أتمنّى حقيقة أن تزورنا في مقرّ الحزب

ووجد نفسه يرد مرغما، وإن خرجت كلماته ميتة:

-سيكون من دواعي سروري أن أتعّرف عليكم

وهتف صاحبه كمن أحرز نصرا: - وسيظلّ الباب مفتوحا إذا ما فكّرت وقرّرت الانضمام إلينا"[1]. لقد عمل حضور الراوي العليم بين الشخصيتين المتحاورتين على توضيح منظور كلّ منهما، وذلك من خلال وصف ملامحهما الناتجة عن ردّة فعل تجاه الخطاب الموجّه من قِبل الشخصية المقابلة، أو وصف الشعور الداخلي للشخصية مما يسهّل على المتلقي فهم وجهة نظر كل طرف، فنجده في تقديمه لقول الشخصية (قال له هذه المرة بملامح جادة) يهيء القارئ لاستقبال القرار الحاسم الذي أدلى به البطل في الإفصاح عن منظوره للمسرح وعلاقته بالسياسة، إذ لا مجال لمناقشة الأمر في كون المسرح لم يكن يوما ولن يكون أبدا وسيلة دعائية للترويج لحزب سياسي معيّن أو أفكار تتعلّق بفئة أو طائفة ما، لأن رسالة المسرح تبلغ تأثيرها باتخاذ صفة الحياد، حتى الصّداقات لن تشفع له هذا الخطأ الجسيم إذا وقع فيه، لأنه بذلك يقضي على مصداقية المسرح ويجعله موجَّها وطائفيا ومسيّسا، غير أنّ تعليق الراوي عن حالة عمر الذي أصيب بالإحباط نتيجة رفض الشخصية البطلة الرضوخ لغايته تشي بمنظور عمر تجاه المسرح، فمآربه السياسية كانت أهمّ من أي شيء آخر، ونلمس ذلك في تعليق الراوي العليم (ولم يكن يبدو أنه يفهمه، أو لم يكن مستعدّا لذلك)، بل نجده في موضع آخر من تعليق الراوي (وهتف صاحبه كمن أحرز نصرا) مصرّا على منظوره السياسي، ولقد جاء تدخّل الراوي العليم في هذا المعروض غير المباشر ليكشف عن نوايا المتحاورين النفسية بغوصه داخل تفكير كل منهما وكذا رصد ملامحهما التي ما كانت لتنكشف لو كان المعروض مباشرا، فدور الراوي من خلال مصاحبات الخطاب يخرج المعروض من إطاره اللفظي ليدعّمه بالإشارات والإماءات والملامح والنوايا الصادرة عن المتحاورين، مما يساعد على فهم منظور الشخصيتين أكثر، أي أن الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني "لا يتدخّل ليدلي بوجهة نظره بشكل مباشر، ولكنّه يترك وعينا من خلال السرد –بضمير الغائب- يستقبل الحدث الذي تعبّر عنه الحركات والإماءات والإشارات قبل الملفوظ اللغوي "[2].

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص264

[2]- إدريس بوذيبة، المنظور الروائي وتجلياته النقدية، المساءلة، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، العدد الأول، ربيع 1991، ص54

وضمن معروض غير مباشر آخر، يثير الراوي قضية المبدع ووضعه المادي، مما يعكس منظورا اجتماعيا يتعلق بهذه الفئة المثقفة:

" –ربّما وصلتنا منحة تونس !

كان في رفقة قادة الذي ردّ عليه مشكّكا: - لا أظن، كما لا أرجو هذا الشهر إلا أن يصرفوا لنا مرتباتنا في حينها.

– وكأنّ الراتب ثروة

قالها سعيد في تعجّب، فردّ عليه قادة مرة أخرى وهو يصوّر حقيقة وضعهما:

– ربما أنت ميسور الحال ما دمت تساعد نفسك بعمل آخر، لكن الأمر بالنسبة لي مختلف تماما، لقد أصبح الراتب كلّه دينا حتى قبل أن أقبضه.

استهجن سعيد كلام قادة، ورأى فيه تحاملا غير مبرر وقال له يدعوه:

-تعالى إذن واعمل معي، قف طوال اليوم تحت أشعة الشمس ونادي معي على البطاطا والطماطم والخس "[1]. لقد جمع هذا الحوار بين شابين يعملان كممثلين في الفرقة المسرحية، وكان تدخّل الراوي من خلال التعليق من حين لآخر قد جعل من هذا الخطاب معروضا غير مباشر، فأمام تفاؤل سعيد بمنحة تونس كان قادة متشائما لا يرجو غير صرف الراتب الزهيد الذي ينقضي قبل وصول موعد الراتب القادم، مما يعكس وضعا اجتماعيا سيئا سنوات التسعينات، لم يسلم منه المثقف ولا المواطن العادي، وقد كان تدخل الراوي بتعليقه على نبرة السخرية التي أبداها سعيد من الراتب الزهيد الذي ينتظره هذا المسكين "قالها سعيد في تعجّب..."، فهذا الخطاب فيه تنبيه للمتلقي كي يستقبل اعترافا بوضع مزر يتعلّق بحاجة هذا المواطن إلى عمل آخر كي يساعد نفسه على تحقيق أدنى متطلّبات العيش، فيتدخّل الراوي ثانية واصفا ردّة فعل سعيد الذي لم يستسغ كلام صديقه وكأنما حسدا منه لأنه يزاوج بين عملين، فتكون النتيجة الكشف عن وضع آخر أكثر مرارة، وهو اضطرار هذا المبدع للوقوف تحت أشعة الشمس كي يبيع خضرا كباقي الباعة البسطاء العاديين، فهذا المعروض غير

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص129

المباشر يعكس منظورا اجتماعيا سيئا سنوات التسعينات مسّت فئات مختلفة وعلى رأسها المثقف والمبدع الذي لم يتلّق حظّا من الاهتمام للوصول بإبداعه إلى كل مكان، لأن التناطح السياسي جاء على حساب الوضع الاجتماعي والإبداعي في هذا الوطن. ويبدو أنّ محمد جعفر كان واعيا بضرورة اتصال الأديب بمجتمعه وثقافته والوقوف على وضعهما في بلده على الأقل، وعبر فترات تاريخية مختلفة، إذ "كيف يمكن أن نتصوّر إنتاجا أدبيّا دون أن يكون هذا الإنتاج متّصلا اتّصالا وثيقا بالمسألة الثقافية، ودون أن يكون على ارتباط بالمجتمع في مختلف صوره وأشكاله، أي دون أن يكون "مؤسّسا" على تصوّر ما للإنتاج الفني والأدبي أو على صلة بالمجتمع في واقعه وصيرورته؟ وكيف يمكن لنا أن نتخيّل هذا "التصوّر" الفنيّ أو الأدبي بدون أن يكون له "تاريخ"ـه الذي هو جزء من تاريخ المجتمع الذي ينتمي إليه"[1].

2-3- المنقول غير المباشر

وفيه يتمّ نقل الكلام أو الحوار، ولكن دون الاحتفاظ بالكلام الأصلي، فيقوم الراوي أو الشخصية بنقله على طريقتها أي بشكل خطاب مسرود.

وإذا كان الخطاب المباشر من أهمّ وظائفه الإيهام بالواقع بملامسة ذاتية الشخصية من خلال المحافظة على مستوياتها التعبيرية دون تدخّل طرف آخر، فإن الخطاب غير المباشر يبتعد عن وظيفة الإيهام بالواقع، غير أنه يعمل على مزج الخطاب المنقول في خطاب الناقل، حيث " ثمة (...) عدول عن الإيهام بالواقع الذي هو من أهمّ وظائف الخطاب المباشر، وثمة إلى جانب ذلك مجهود يتمثل في صهر الخطاب المنقول في الخطاب الناقل بعد فهمه وتأويله "[2]، أي أنه يتدخل بالزيادة والنقصان والتصرّف في الخطاب المنقول، ومزجه بأفكار ووعي خطاب الناقل، مما يفقده الأمانة بالنقل الحرفي، ويصبح الدور البارز هنا للراوي الذي يصبح بدوره المسؤول الأول عن تركيب الجمل مما يجعله أسلوبا خاصّا به.

---

[1]- سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، ص13

[2]- محمد نجيب العمّامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، ص61

ونلمس في رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر حضورا لهذا النوع من الصيغ السردية، فيتجلّى المنقول غير المباشر الذي اتخذه الراوي قناعا يتخفّى خلفه للتعبير عن صوته لكن دون ظهور مباشر، لأنه في الأصل نقل لصوت الشخصية، غير أنّ تصرّف الراوي في نقله يشي بكثير من تواطيء صوته للتعبير عن منظوره الإيديولوجي، ومثال ذلك ما وقع للمخرج العراقي في إحدى المهرجانات المسرحية بتونس، والتي تعكس منظور الراوي للاضطهاد الذي يعانيه المبدع العربي من قِبل السلطات العربية "كما خرج المخرج من بين الجمع واعتلى المنصّة وهو يصرخ بأعلى صوته أنه وفرقته غير مستعدين لأن يهضموا التطاول على عرض مسرحيتهم، وأكّدوا أنهم لن يتزحزحوا من المكان حتى يعود كل شيء إلى أصله ويكملوا العرض"[1]. لقد استعان الراوي بهذا النمط من الخطاب لتبليغ منظوره، وقد ذكر فيه فعلي قول هما(يصرخ، وأكّد) الدّالين على أنّ هذا الكلام متعلّق بالشخصية، غير أنّ الراوي يعي أهمية هذا النوع من الصيغ في النسيج الحكائي، كما أنه يوفّر له فرصة تقليص خطاب الشخصية وتشكيله بما يناسب رؤاه حين يعمد إلى إفراغه من خصائصه الذاتية التي تزول بمجرد انتقال الخطاب المباشر إلى غير المباشر، وقد كان بإمكان الراوي البقاء في الحياد وترك الشخصية تدلي بمنظورها من خلال منقول مباشر، فيأتي هذا القول على شكل " ... وهو يصرخ بأعلى صوته: أنا وفرقتي غير مستعدّين لأن نهضم التطاول على عرض مسرحيتنا، وأؤكّد أننا لن نتزحزح من المكان حتى يعود كل شيء إلى أصله ونكمل العرض "، غير أن الرابط التركيبي الذي جعل الراوي يقتحم هذا الخطاب ويغيّر من صيغته المباشرة إلى غير المباشرة هو ضمير الغائب الذي حلّ محلّ ضمير المتكلّم، فكان هذا الخيط التركيبي الذي وصل الراوي بالشخصية في هذا النص سبيلا لأن يعبّر عن منظوره الإيديولوجي في صمت، تاركا الإيحاء بصوت الخطاب للشخصية، في حين أنّ هذا النوع من الصيغ أعطاه فرصة إيصال صوته والتعبير عن موقفه بصمت، وهو موقف يدين السلطات العربية ككل، والتي تشابهت في سياسة كبت الأصوات واضطهاد الشعوب العربية في التعبير عن آرائها بحرية، وما حدث في المقطع يتعلّق بمخرج عراقي وفد رفقة فرقته المسرحية لتقديم عرض في مهرجان قرطاج للمسرح بتونس، غير أنّ السلطة

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص194

التونسية أجهضت هذا العرض أثناء تأديته بإطفاء الأنوار وإخراج الجمهور من قاعة العرض بدعوى انقطاع التيار الكهربائي، كلّ ذلك لما حمله هذا النص من طابوهات لم ترض عنها السلطة بعيدا عن إيمانها بالدور الحقيقي للمسرح منذ فجر التاريخ، كالذي جاء في كلام المخرج العراقي الذي حاول الدفاع عن المنظور الحقيقي للمسرح، غير أنّ الراوي عبّر عن ذلك من خلال صيغة المنقول غير المباشر مرة أخرى كإيحاء بتواطئه وتأييده لهذا الأمر " لكنّ المخرج العراقي قاطعه ولخّص لبّ المشكلة في أنّ للمسرح العربي دور واحد مذ ظهر أوّل مرّة، وهو يراه ينحصر في تعميق الوعي وتنمية الحسّ بالمتغيرات الحاصلة، ومحاولة إيجاد حلول حقيقية لمشاكل الأمة بعيدا عن رضا المسؤولين ومن والاهم "[1]، فقد استعان الراوي بفعلي القول (لخّص، يرى) الدّالين على أنه كلام الشخصية، إلا أنّ الراوي قد أقحم نفسه ولو متخفيّا، لتعكس هذه الصيغة منظورا إيديولوجيا يتعلق بسياسة القهر التي تمارسها السلطات العربية على السواء في حقّ حرية الشعوب، فالسلطات العربية منذ تشكّلها "وخلال كل هذه الصيرورة (الزمن)، وإلى الآن لا تزال "السلطة" العربية تمارس قوتها وتبسط نفوذها على المجتمع العربي بنفس الطريقة والأسلوب، بل مع تطوّر النظام المؤسسي باستثمار التكنولوجيا، ازداد التفنّن في استعمال الشطط في السلطة، فكيف لا يمكن أن تظلّ السلطة ومختلف مؤسساتها محور اهتمام الإنسان العربي ومختلف خطاباته "[2]، فمن أهم الخطابات التي اهتمت بالسلطة العربية الخطاب المسرحي، ما حذا بالسلطات العربية إلى السعي جاهدة لكبته نظرا لما يحمله من رسالة توعية بإمكانه تنبيه المتلقي إلى المتغيرات الحاصلة في واقعه، وإنماء وعيه وفكره مما يشكّل خطرا على هدوء المسؤولين في السلطة ويهدد مناصبهم واستقرارهم في بروجهم العالية. ولذا أراد الراوي مشاركة الشخصية منظورها من خلال المنقول غير المباشر الذي يمنحه فرصة التدخل بأسلوبه وقول ما يمكن أن يدعم هذا المنظور، كذكر أفعال التأكيد مثلا أو وصف ملامح الشخصية، مما يعمّق من تأثير هذا الخطاب على المتلقي .

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص195

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية (الوجود والحدود)، ص246-247

وفي رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي تأتي صيغة الخطاب غير المنقول كخطاب مكثّف يمزج بين الرمزية والتقريرية لتمرير منظور إيديولوجي إنساني، تؤدّي فيه الحمامة دور الرمز الذي يشير إلى المحبّة والسلام التي يحتاجها العالم اليوم جرّاء الحروب التي أصبحت مشتعلة في جلّ بقاع الأرض، ولقد عملت هذه المزاوجة بين التقريري والرمزي على منح هذا الخطاب خصوصية فنيّة من خلال الغموض الذي صار يكتنف الصيغة غير المباشرة وذلك لأن "مهمّة الموضوع عن طريق الخطاب فعل معقّد، فكل موضوع مشروط مناهض يكون مناهضا من جانب ومعتّم من جانب آخر (...) والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة، لعبة الواضح الغامض، ويتشبّع منها، ويكشف داخلها عن صفيحاته الدلالية والأسلوبية"[1]، ولذا جاء هذا الخطاب غير المباشر معبّرا عن دلالات تجاوزت السطحية، راميا إلى أبعاد واقعية، لكن ضمن عناصر جمالية " تقسم أم الخير بأغلظ الأيمان أن لا علاقة بدفاعها عن الحمام بما تتداوله الألسن الكريهة. كذب ما ينشرون على أنها كانت في صباها تلتقي برجل فتنت به يسكن غرفة مهترئة على سطح العمارة تحيط بها أعشاش الحمام (...) تقول أم الخير أنها لا تهتم لما يصلها من قصص تافهة وفي أشكال مختلفة، ولا تتعب نفسها في التعليل (...) إن جميع من يحاول أن يلفّق كذبة سيلقى عقابه"[2]، فهذا الخطاب غير المباشر قد منح السلطة للراوي الذي حقّق شكل الرؤية من الخلف عن طريق المنقول غير المباشر الذي تولّى فيه الراوي نقل أقوال الشخصية من خلال أفعال القول (تقسم، تقول) محوّلة ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب الذي يعدّ الرابط التركيبي الذي مزج منظور الراوي بمنظور الشخصية، وكان بإمكان الرؤية مع أن تتحقّق لو أنّ الراوي ترك الشخصية تعبّر عن منظورها من خلال المنقول المباشر فيكون الخطاب على الشكل التالي " إنّي لا أهتم بما يصلني من قصص تافهة وفي أشكال مختلفة ..." غير أنّ المنقول غير المباشر قد أقحم الراوي الذي غيّر الخطاب من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب كي يعبّر عن منظوره أيضا، هذا المنظور الذي يحمل بعدا إنسانيا ، أراد الراوي التعبير عنه من خلال أيقونة رمزية دالة على السلام الذي بات غائبا في العالم، لذا كانت الروائية ومن خلال شخصية 'أم الخير' تشير إلى عقاب كلّ من يلفّق تهمة لها لأنها تحمل لعنة كتلك

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص52

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص63

التي يحملها المتطاول على الحمام لشدّة إيمانها بهذا الطائر الخوارقي في منظورها، فالحمام الذي يراه كل الناس بطريقة مباشرة على أنه طائر يمكن ذبحه وأكله وتقديمه كهدية، تراه أم الخير بمنظور أعمق ، لذا نجد الراوية التي تدخلت وأقحمت منظورها تشير إلى الرسالة التي تحملها أم الخير وتريد نشرها، وهي أن أي أحد يؤذي الحمام سيجلب لنفسه ولمن حوله الأذى، مانحة بذلك للحمام صفة خوارقية وقدسية تجلب اللعنة للمعتدين عليها، وهذه الخوارقية في الواقع هي مجرد إيحاءات دلالية تجاوز الوعي الساذج الذي يؤمن بالخوارق وباللعنة، لتمرير دلالة أخرى تتعلق بمنظورها الإنساني، فالحمامة رمز للسلام، وكأنما المسيء للحمامة هو مسيء للسلام، والذي يتطاول على السلام سيلحقه الأذى حتما، وما الحروب المشتعلة في العالم إلا نتيجة لعنة تطاول الإنسان على السلام.

وفي " هذيان نواقيس القيامة" لمحمد جعفر يستعمل الراوي إلى جانب صيغ كثيرة المنقول غير المباشر للتعبير عن منظوره، فنجده مثلا يحاول الوقوف على واقع الأديب في هذا الوطن، والذي وُلد ونشأ في خضمّ واقع متلاطم الإيديولوجيات، مما أنشأ لديه شعورا بالفوضى اليقينية واضطرابا عقائديا، ونراه في هذا المنقول غير المباشر يشاطر الشخصية منظورها بطريقة مقنّعة " وقد يضيف قائلا إنه لا يزال يعتقد ويؤمن أن الذين حدثت في حياتهم رجات عنيفة وتزعزعت يقينياتهم وأبجديات الأشياء عندهم، والذين دفعوا كرها إلى التساؤل والتشكك والحيرة - هم وحدهم – المنذرون لشيء أعظم والجديرون بأعظم الإنجازات"[1]، فهذا المنظور الذي يشترك فيه الراوي والشخصية معا هو في الواقع ترجمة لأفكار الأديب الناشئ في حقبة تاريخية تشوبها الفوضى الإيديولوجية، مما جعل يقينياته المتزعزعة تنتهي إلى يقين واحد هو أنّ الأديب وحده القادر على تحقيق إنجازات كبرى وسط الفوضى العقائدية التي تسود البشر، فهذا المنقول غير المباشر قد أخذ شكل الرؤية من خلف بعد أن أقحم الراوي العليم نفسه وحوّله منقولا غير مباشر، وله في ذلك مآرب، أهمها رغبته في تمرير منظوره هو أيضا ومن خلفه الكاتب الضمني الذي يبدو على يقين بأثر هذه الفترة التاريخية في حياة الأديب، لأن

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص128

الكاتب نفسه قد نشأ في هذه الفترة ما جعله يدرك معنى الكلام الذي حمّله لهذا المنقول غير المباشر وجعل الراوي يشارك الشخصية نيابة عنه.

وفي رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش، تطالعنا إحدى صيغ المنقول غير المباشر للتعبير عن منظور وطني " قالت له: أنت إنسان عظيم وساذج في الوقت نفسه، لأنك تقبل بالعيش في غابة مليئة بالذئاب ! وتعلّل بأنه يشعر بالارتياح لأنه صادق الضابط القتيل لبعض الوقت، ولأنه عرف كيف يقدّم صورة طيبة عنه في مذكّراته"[1]. نلاحظ في هذا الخطاب امتزاج صيغتين اثنتين نقلتا لنا الحوار الدائر بين البطل وصديقته، وهما صيغة المنقول المباشر وصيغة المنقول غير المباشر، فأما الأول فجاء على لسان صديقة البطل، حيث تركها الراوي تعبّر عن صوتها وأخذ مكان الحياد مشكّلا الرؤية مع في التعبير عن منظورها والذي ترى من خلاله أن الوطن غابة مليئة بالذئاب، وهو تعبير مجازي إيحائي يشير إلى الذئاب البشرية التي يمثلها رجال السياسة والمؤسسة العسكرية، ويبدو أنّ البطل قد فهم تلميحها، لذا جاء رده واضحا ومباشرا حول هذه المؤسسة، غير أن الراوي قد تحوّل من المنقول المباشر مع الشخصية الأولى إلى المنقول غير المباشر الذي سلب الشخصية البطلة صوتها المباشر ليمتزج بصوت الراوي العليم، ويبدو ذلك مقصودا من قِبل الراوي من أجل تمرير منظوره هو أيضا من خلال خطاب البطل لأنه أراد أن يبدو مباشرا، فتنزّه عن التعبير المجازي الذي حمّله للشخصية الأولى باعتبارها منتمية إلى الفئة المدانة حتى لو كانت ضدها، فالمظهر التداولي يلزم توزيع الأقوال حسب مستوى الشخصيات وانتمائهم الاجتماعي، ولذا ظهر خطاب الشخصية الأولى متحفظا لأنه يمسّها ولو بطريقة غير مباشرة، فكان بذلك التعبير المجازي هو الأنسب في تمرير منظورها، في حين أن الشخصية الثانية المنتمية إلى عامة الشعب المتضرر من هذه الفئة، هي في موقع التعبير عن منظورها بكل صراحة ودون مجاز أو مواراة، وهو ما جعل الراوي المؤيد لمنظور البطل يقحم نفسه لحظة انتقال الكلام إلى الشخصية البطلة ويحوّله إلى خطاب غير مباشر باستعمال فعل القول "تعلّل" للتعبير عن ردّ البطل الذي أبدى ارتياحه بالعيش وسط الذئاب مادام هناك ضباط نزهاء أمثال صديقه الذي قُتل.

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص51

2-4- الخطاب غير المباشر الحرّ

هو أسلوب يتمّ فيه نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، حيث يتماهى أسلوب الراوي والشخصية " فقد ينفذ أسلوب السارد إلى صميم أفكار الشخصية (...) ومن ناحية أخرى، يبدو غالبا أنّ السّارد عبْر نوع من العدوى الأسلوبية، قد التقط كلمات من الشخصية"[1]، ويصبح بذلك هذا النوع من الصيغ السردية مونولوجا داخليا لأنه يعبّر عمّا يجول داخل الشخصية من أفكار ومشاعر، ولقد وضعت سيزا قاسم أهم النقاط التي تميّز الخطاب غير المباشر الحرّ عن الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، وهذه النقاط هي:

" ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه:

-يخلو من علامات التنصيص والشرطة التي تقدّم الجملة المحكية.

- يخلو من بعض الخصائص النحوية: فلا يشتمل على صيغة المتكلّم والمخاطب أو صيغ المضارع (الحاضر في الفرنسية).

ويختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه:

-يخلو التركيب من فعل القول أو ما يأتي في معناه

- تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجّب والاستفهام.

- تظهر فيه بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار والحذف.

- تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي."[2]

في رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر نلمس هذا النوع من الصيغ السردية، وكانت الصيغ الإنشائية أكثر دلالة على هذا الخطاب، وخاصة الاستفهام "عمل مع أعضاء المجموعة، خبرهم،

---

[1]- ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، 1998، ص199

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص224

واكتشف أن همّ أغلبهم هو التطويح بالنظام لأجل مصالحهم الخاصة والضيقة، وانتقاما للإقصاء والتهميش في إدارة البلاد (...) أليس مثل هؤلاء من حارب أباه؟ ألم يقولوا عنه إنه لم يكن هناك شيء يرضيه غير عودة الحق إلى أصحابه وأنهم على نفس الدرب يسيرون؟ .. ثم ما الذي يمنع أن يكونوا هم وراء تسوية هدفت إلى إزاحة والده ومسح دمه في إزار السلطة البريئة من دمه؟ .. أيهما أصدق؟ .. وأين هي الحقيقة الثاوية؟ (..) هاهو ينفخون في البوق ويصفون ما يحدث في الجزائر بالحرب الأهلية.."[1]. إن تماهي أسلوب الراوي في أسلوب الشخصية هو في الواقع تماهٍ لمنظورهما الإيديولوجي، فنلمس في هذا الخطاب انعدام الحدود الفاصلة بين كلام الراوي وكلام الشخصية، إذ نسمع صوت الراوي، ثمّ نجده يعبّر عن صوت الشخصية وكأننا نسمع الشخصية نفسها ولكن باستعمال الخطاب المنقول "فالخطاب غير المباشر الحرّ هو الشكل الأقصى لضعف حدود الخطاب المنقول"[2]، ويمرّر هذا الخطاب غير المباشر الحرّ منظورا سياسيا يتعلّق بتاريخ الجزائر السياسي منذ الثورة التحريرية، وهو تاريخ متسلسل يعكس حاضرُه ماضيه، فنجد الراوي الذي امتزج صوته بصوت الشخصية أمام رجال سياسة كان يظنّهم نزهاء في الدفاع عن المصلحة الوطنية، غير أن انضمامه إلى مجموعة معارضة في باريس ظنها قد جاءت للدفاع عن المصلحة الوطنية أيام العشرية السوداء، في حين أنها لم تكن تدافع إلا عن مصالحها الخاصة، جعله يسترجع ماضي والده ويفسّر ما آل إليه مصيره انطلاقا مما يحدث أمامه الآن، مما أثار لديه العديد من الأسئلة التي مزجت صوته بصوت الراوي الذي كان يشاطره المنظور الإيديولوجي ذاته، فهذه التقنية التي تداخل فيها صوتين اثنين قد منحت الراوي فرصة نسج خطاب الشخصية مع خطابه دون أن يضطر إلى قطع التسلسل السردي، فيكون بذلك التعبير عن المنظور أعمق وأقرب مسافة بين وعي الراوي والشخصية، فالشخصية هنا لم تفقد استقلالها التام، بل نراها تحافظ على بعض أساليبها التعبيرية كالصيغة الإنشائية المتمثلة في أسلوب الاستفهام، وكذا المفردات الخاصة بالشخصية كقولها: (أعداء البارحة إخوان اليوم، وفي الغد الله يعلم)، فهذا الكلام هو بمثابة حكم يبدو نابعا من وعي الشخصية ومن موقفها إزاء ما يحدث بعد الخبرة التي استقاها من تصرّف الجماعة

---

[1]- محمد جعفر، مزامير القيامة، ص 269-270

[2]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص190

التي كان منخرطا فيها، ومن تصرّف الجماعة التي كان والده في صفها من قبل، هذا وقد دلّ اختفاء أفعال القول على قيام الراوي بسرد الحكاية، فهو بذلك يكون منخرطا ضمن الخطاب المنقول مما يجعل المنظور مشتركا.

وفي رواية رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش، تحمل صيغة الخطاب غير المباشر الحرّ منظورا نفسيا يتعلّق ببطل الرواية إبراهيم، وهذه المعاناة النفسية نتيجة لسوء معاملة المسؤولين عنه في العمل وعلى رأسهم الضابط حميد الذي يمثل الهيئة العسكرية "إبراهيم يكنس الحديقة في كلّ وقت، وينظّف التماثيل، ويسهر على حوض الأسماك الحمراء (...) لماذا يحاولون النيل منه بهذه الطريقة المؤذية؟ ألم يسهروا بأنفسهم على تكوينه لكي يقوم بعمل ذي تقنية عالية؟ أنت كلب أجرب يا إبراهيم ! لم يتجرّأ أحد على معاملته بهذه الطريقة المشينة من قبل، لكن، أن توكل إلى غريمه مهمّة الحطّ من شأنه عمدا، ليبقى مجرّد عامل نظافة في الحديقة العامة، فذلك ما لم تعد ترضاه نفسه"[1]. لقد مزج هذا الخطاب بين صوت الشخصية والراوي العليم، والذي التحم فيه أسلوب الراوي بأسلوب الشخصية للتعبير عن هذا المنظور النفسي، حيث " يكون الراوي مضطرا للاقتراب من بطله، وإقامة روابط معه أكثر حميمية، وقد تميّز الأسلوب غير المباشر الحر بالتوالي المرن والحر الملوّن نفسيا"[2]، وما نلاحظه استغناء الراوي عن تقديم كلام الشخصية بـ " قال في نفسه " مثلا ،أو "جال في خاطره"، كما نجد بعض الجمل التي تعبّر عن خواطر الشخصية البطلة و أفكارها، وهي تلك التي حملت الصيغة الإنشائية بأسلوب الاستفهام أو التعجّب، كما أنها لم تقدّم بفعل من أفعال القول أو بين علامتي تنصيص، مما يجعلها جزءا منسجما مع قول الراوي، كما أن عبارة "فذلك ما لم تعد ترضاه نفسه" تعدّ من المفردات الخاصة بالشخصية والدالة على أزمتها النفسية وموقفها من تصرّف حميد اتجاهه، فهذه العبارة أقرب إلى نفسية البطل من الراوي، رغم أنها جاءت بضمير الغائب، أي ضمن كلام الراوي، فصيغة الخطاب غير المباشر الحرّ قد قرّبت المسافة بين الراوي والشخصية إلى درجة التماهي بين الصوتين، وإن بدا صوت الراوي متواريا خلف صوت إبراهيم الذي يشاركه المنظور نفسه حول

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص49

[2]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص203

واقع سياسي متأزم في ظل هيمنة الهيئة العسكرية وما يترتّب عنها من أزمات نفسية تطال المواطن البسيط المغلوب على أمره، كما هو الحال مع إبراهيم في هذا النص.

وفي رواية "هذيان نواقيس القيامة" لمحمد جعفر، يتشكل الخطاب غير المباشر الحرّ لتمرير منظور إنساني يتعلّق بحقيقة الأدب ودوره في خدمة الإنسانية وواقعه " ثم جاءت جملة يونسكو كحلّ أمثل لكلّ معضلاته، من يومها –ويذكر هذا جيدا- صمّم أن يكون روائيا مهمّته إيجاد الأجوبة حول كلّ ما يعتريه ويشغله ويدور حوله (...) وكأنه قد كُلّف بمهمة إنقاذ العالم .. ثم ألم يكن هذا ما تطلّع إليه "سرفانتس" وهو يجابه طواحين الهواء ! ومع ذلك هل انتهى إلى الطمأنينة التي كان ينشدها بعد إنجازه لروايته الأولى، وهل وجد الرضى الذي كان يبحث عنه !"[1]، ففي هذا الخطاب غير المباشر الذي تشكّل من خطابين، أحدهما متعلق بالراوي و الثاني بالشخصية وإن بدا في الظاهر ملتحما بسبب القرب الشديد بين وعي الراوي والشخصية اللذين يشتركان في المنظور ذاته، كان انبثاق الخطاب غير المباشر الحرّ الحامل لصوت الشخصية مقيّدا بسرد الراوي لولا العلامات الدالة على خطاب الشخصية كصيغ الاستفهام والتعجّب التي أطلقتها الشخصية فجأة ودون استعمال لعلامات التنصيص، غير أن صوت الشخصية قد تماهى مع صوت الراوي للتعبير عن منظور مشترك، وذلك لكون " الخطاب غير المباشر الحرّ، من جهة السّمة الأولى، يتبنّى وجهة نظر الشخصية، بينما هو من وجهة السمة الثانية يقترب من وجهة نظر الراوي"[2]، ويتعلّق هذا المنظور بالأدب الذي ينظران إليه على أنه سبيل الدفاع عن الإنسانية والعالم، وأن الرواية بإمكانها أن تكون المخلّص الذي تتوق إليه الإنسانية المضطهدة في هذا العالم.

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص131

[2]- أوزاوالد ديكرو/جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط2، 2007، ص637

3- منظور الخطاب المختـزل

هو خطاب يتعمّد فيه السّارد الاختزال لضرورة تقنية وجمالية، فيلجأ إليه أحيانا لتسريع السّرد ، أو لإجمال خطاب الشخصية ولكن ضمن خطاب الرّاوي ومنظوره، وهذا النوع من الخطابات يتعلّق عادة بمنظور الراوي، لذا فهو يشكّل الرؤية من الخلف لأن الراوي العليم هو المسيطر هنا، وهو المتصرّف في كلام الشخصيات "فجعل خطاب الغير خطابا تيماتيا، لا يحفظ للخطاب المروي تيماتيته التركيبية بقدر ما يحفظ له تيماتيته الدلالية واستقلاله، لكن الوصول إلى هذا الهدف يتم بتجريد الخطاب المرويّ من شخصيته"[1].

في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي والتي انبنت على ضمير المتكلم، فكان الراوي هو الشخصية البطلة نفسها، نجد من ضمن صيغها التي شكّلت نسيج الرواية خطابات مختزلة، وإن بدت قليلة مقارنة بصيغ أخرى، ففي هذا المقطع يحمل الخطاب المختزل منظورا نفسيّا، تنقل من خلاله الراوية/الشخصية تعليقا مختزلا من صديقاتها حول جمالها، فيتشكّل المنظور في أعماقها انطلاقا من تلك التعليقات "في السابعة عشرة أصبحت فتاة ذكية وجميلة، ولم أكن أصدّق زميلاتي في الثانوية وهنّ يطنبن في شرح أناقتي ولمعان عينيّ العسليتين، وسحر شفتيّ المكتنزتين، وبياض بشرتي، كنّ يقلن لي "بسلامة عليها مارلين مونرو ونصف" وكنت مارلين مونرو نفسي سأشعّ بضوئي على الجميع، وسأقتل بجمالي الصاعق كلّ من يقترب مني"[2]. إنّ هذا الخطاب يحوي خطابا مختزلا يعكس نظرة الصديقات للراوية/البطلة، وهي نظرة انبهار بجمالها ما جعلهنّ يطنبن في مدحها، وقد جاء الخطاب المختزل لمنظورهن في تلك العبارة التي خرجت عن الفصحى إلى اللهجة الدارجة، تعميقا في درجة إعجابهن، فقد اختصرن وصف جمالها في الأخير بـ "مارلين مونرو" التي ذاع صيتها كأجمل امرأة في عصرها، فهذا الخطاب قد شمل صوتين متباينين، صوت صديقات البطلة الذي حوى خطابا مختزلا في وصف البطلة/ الراوية، وصوت البطلة نفسها والذي بدا مشبّعا بذاته، لذا لم تكن البطلة بحاجة لتشبيهها بالممثلة الأمريكية كتعبير عن جمالها الأخاذ، فخطابها الطويل مقابل خطابهن المختزل كان محمّلا

---

[1]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص174

[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص13

بدلالات أخرى ألقى بها الخطاب المختزل، إذ أنّ "كل خطاب يخفي داخله القدرة على أن يقول غير ما قاله، وأن يخلّف عددا كبيرا من المعاني، وهذا ما يسمى بوفرة المدلول بالنسبة للدال الواحد والوحيد؛ وعليه فإن الخطاب امتلاء وثراء لا حدّ لهما "[1]، فمدح الصديقات لها لم يكن القضية التي تحتاج إليها الراوية/البطلة لتبليغ منظورها، بل إنّ تشبيهها بمارلين مونرو كان كافيا ووافيا ليزيد من تأكّدها من نفاذ جمالها في قلوب من يراها نساء ورجالا، ولذا فقد عبّرت عن منظورها مباشرة بقولها "كنت مارلين مونرو نفسي"، وهذه العبارة تحمل منظورها لنفسها بغضّ النظر عن رؤية الجميع، إنها في الواقع نظرة غرور تفسّر عقدة نفسية تعانيها البطلة التي جاء خطابها مسترسلا بعد الخطاب المختزل الذي صدر عن صديقاتها، تشرح فيه مشروعها القادم الذي سيكون أداته جمالها الأخاذ، وهو الانتقام من كلّ رجل يقترب منها.

ويظلّ الراوي في هذه الرواية راوٍ شخصية مشارك، ينقل وجهة نظره ومواقفه من الشخصيات والأحداث، "وبدا علي خالد قد تبنّى أطروحة سياسية وجاء ليدافع عنها. كان المطلوب منه فقط أن يقدّم شهادات حيّة عمّا يحدث هناك، أن يضمن تأييد المثقفين لصالح حماية البلد من السقوط في يد من ينعتونهم بالظلاميين، ولم أكن أحضر الندوات التي كان يعود منها مستنزفا، متعبا، أرقا من الأسئلة، والذكريات والمواجهات"[2]. فهذا الخطاب يحمل منظورا سياسيا يتعلق بالواقع الجزائري سنوات التسعينات، وحركة المثقفين وموقفهم من كل ذلك، وقد انعكس منظور الراوية/ البطلة من خلال اختزال الطرح السياسي الذي جاء علي خالد من أجله إلى باريس، والذي ينصّ على تأييده لآراء المثقفين الذين جاؤوا لشرح الوضع الجزائري للعالم، وكسب تأييدهم ومناصرتهم في فرنسا، غير أن منظور الراوية/ الشخصية من هؤلاء المثقفين قد بدا جليّا من خلال لفظة (من ينعتونه بالظلاميين) وكأنما كلمة من ينعتونهم قد تقصّدتها لتنفي عنها تأييد منظورهم بأنهم ظلاميين، ويأتي الخطاب المختزل الذي يلي تصريحها هذا فيؤكّد منظورها تجاه هؤلاء المثقفين، وذلك من خلال شخصية علي خالد الذي كان يعود من ندواتهم متعبا من الأسئلة والذكريات والمواجهات، فقد تعمّدت اختزال ما

---

[1]- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1986، ص113

[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص41

يقال في هذه الندوات، وما كان يُطرح من أسئلة ومواجهات، وما كان يعتري علي خالد من ذكريات وهو يواجه كل ذلك، هذا الأخير الذي قدم إلى باريس ليمنح القضية الجزائرية بعدا آخر، يأمل من ورائه خلاصها، ليصطدم بطبقة المثقفين هناك يستغلون الموقف لتحقيق مصالحهم الخاصة، ويؤكد ذلك الخطاب المختزل الذي استعملت فيه الراوية/ البطلة صفات سلبية تعكس عمق منظورها ومنظور علي خالد تجاههم " أعرف بأن علي خالد كان يكرههم، ويمقت تبجّحهم وادّعاءاتهم، كان يصرخ أحيانا في غرفة النوم "لست مثل هؤلاء السماسرة والمرتزقين"[1]، فقد اختزلت الراوية/ البطلة كلامها الذي لم تستسغه هي ولا علي خالد بلفظتي (تبجّحهم وادّعاءاتهم)، وهما في الواقع لفظتان تختزلان كلاما كثيرا، غير أنه يحمل معاني سلبية تعكس موقفهم الدنيء الذي جعلهم يستغلون القضية الوطنية من أجل تحقيق أغراضهم، فعكس بذلك هذا الخطاب المختزل منظور الراوية/البطلة لهؤلاء المثقفين الذين انعدم فيهم الضمير الوطني ما جعلها تنعتهم بنعوت سلبيّة، وتتحاشى ذكر كلامهم ترفّعا عن تفاهتهم، لتكتفي بوصفه بالتبجّح والادّعاء كأحطّ صفة ترضي شعورها اتجاههم، وفي المقابل كان منظورها لعلي خالد مختلفا، فقد كان في نظرها المثقف الذي حمل الهمّ الوطني بجوارحه حدّ الانتحار، ولذا منحته فرصة إبداء منظوره من خلال صيغة المنقول المباشر، على عكس الفئة الثانية من الشخصيات المثقفة التي بدا صوتها مغيّبا، نظرا لطبيعة الخطاب المختزل الذي يكون فيه صوت الراوي مسيطرا في الغالب، ولقد عمل منظورها السلبي تجاههم على إقصاء صوتهم حدّ الاختزال. و كان بإمكان الراوية/الشخصية إطلاق حكم مختزل حول موقف علي خالد وكلامه المؤيّد لمنظورها، لكنّ منْحها الفرصة له للتعبير بنفسه عن منظوره وما يجول في أعماقه بتجاوز الخطاب المختزل، فيه مساندة لمنظورها هي على لسان علي خالد الذي جعلته يطلق عليهم أوصافا سلبية، مما يشي بتطابق المنظورين بينهما.

ويعكس الخطاب المختزل في رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري منظورا إيديولوجيا للراوي الذي يعدّ شخصية مشاركة في أحداث الرواية، لذا كان لديه موقفه وآراءه من

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

شخصيات الرواية وعاملها، نجد في هذا الخطاب موقف الراوي تجاه العامل الذي يعرفه محمد مفتاح بأنه هو الذي "ينجز فعلا أو يخضع له في استقلال عن كلّ تحديد آخر (دلالي أو إيديولوجي)، وقد يكون كائنات إنسانية أو أشياء أو مفاهيم"، ويمثل العامل هنا القناة التلفزيونية الجزائرية الوحيدة وقتئذ، والتي أدت دورا في تحريك الأحداث "حين اشتدّ الحصار على العاصمة وبلغت الأخبار حتى أقصى مدن الجنوب المحاصرة بالعزلة والرمال وغياب الإعلام الذي جعل بعضها في جهل تام حتى بخروج فرنسا من البلاد، خرجت القناة الوحيدة من صمتها، وبدأت تصدح بسيطرة العسكر على الوضع، وبقدرتها على إطفاء الفتنة خلال مدّة قصيرة جدا، وببقاء ممثل الشرعية الوحيد على القمّة"[1]. لقد شمل هذا الخطاب صوتين تباينت فيهما وجهات النظر، صوت يمثّله الراوي/البطل، وآخر تحدّد من خلال الخطاب المختزل ويمثل صوت القناة الوطنية، ولقد بدا الراوي حاملا لموقف عدائي تجاه الإعلام بصفة عامة، ممثلا في القناة الوطنية الوحيدة التي أقحمها في الخطاب كعامل مشارك في الحدث، وقد تعمّد اختزال خطابها نتيجة لموقفه منها، فلم يذكر من قولها إلا ما يناسب ما يودّ تبليغه، فالمعروف أنّ القنوات كثيرة الثرثرة في نشرات الأخبار، وبخاصة إذا تعلّق الأمر بوضع أمني وسياسي، حيث تصل الأوامر من الجهات العليا لتغطية الحدث بشكل مستفيض ومتكرّر ليتمّ السيطرة على أذهان الناس، وإقناعهم بما تقوله القناة ومن خلفها السلطات العليا، ويشير هذا الخطاب إلى قضايا إيديولوجية ثلاث، الأولى تتعلّق بالوضع السياسي وانفجار الأزمة الجزائرية مع حوادث أكتوبر 1988 وما أعقبها في مطلع التسعينات، والثانية تتعلّق بالوضع المزري في الجنوب الجزائري الذي يعاني التهميش من قِبل السلطة، والثالثة تتعلق بالإعلام الجزائري في تلك الفترة من تاريخ الوطن، وتلك السيطرة التي تمارسها أجهزة الدولة عليه، وبخاصة القناة التلفزيونية الوحيدة التي وصفها بالصمت، ويقصد من منظوره الصمت عن الأوضاع المزرية التي يعيشها المواطن الجزائري في الشمال والجنوب على حدّ سواء، وإن كان الجنوب أشدّ وطئا، وبالتالي فمنظور القناة الوطنية كعامل في هذا الخطاب يمثل موالاة للسلطة، على عكس منظور الراوي المعادي، مما يجعل العلاقة بين هذين العاملين علاقة

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص34

انفصال، انطلاقا من وجهة نظر كليهما. ولقد حدّد الخطاب المختزل ذلك لأنه يمثّل موقف القناة الوطنية الذي بدا سلبيا وصامتا، وأكثر سلبية بنطقها من أجل الدفاع عن نظام جائر، حسب منظور الراوي، والنطق بما يخدم مصالحه على حساب الشعب والشباب الذي خرج إلى الشارع من أجل حقوقه، غير أنّ رصاصات النظام لم ترحمه. ولقد أسهب الراوي في الحديث عن هذا الحدث في ما يزيد عن الأربع صفحات نتيجة للخطاب المختزل المتعلق بالقناة الوطنية الذي استفزّه وفجّر عبوة الغضب بداخله لعدم رضاه عمّا يحدث من طرف النظام الدكتاتوري الذي يكرّس الحزب الحاكم الأوحد ويرفض استبداله خدمة للمصلحة العامة وللوطن والشعب، فمن الواضح أنّ " طبيعة النظام السياسي القائم على الحزب الواحد يؤدي حتما إلى طريق مسدودة لقيامه على احتكار السلطة من قِبل أقليّة متعسّفة مساعدا بذلك على خلق وضع متفجّر إن آجلا أم عاجلا. ويعود ذلك بالأساس إلى عمليّة الإقصاء الذي تتعرّض له قوى اجتماعية ذات توجّهات سياسية وعقائدية مغايرة بحيث تمنع من حريّة التعبير عن مواقفها وتصوّراتها (...)، ويكون البديل أمام هذه القوى هو المقاومة السلبية أولا، ثم الاحتجاج العنيف المولّد للانفجار"[1].

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها، يمرّر الخطاب المختزل منظورا إيديولوجيا سياسيا واجتماعيا في الآن ذاته، يلمس الأزمة الوطنية كذلك سنوات التسعينات "صار الجميع يرسل بهواجسه التي لقيت الترحاب إلى الصفحات البيضاء التي يدافع كلّ منها عن إيديولوجيته الفجّة، وحدث ذات شتاء عمر لا يزال قريبا إلى ذاكرتي، أن أرسلت إلى جريدة "الخبر" مقالا مشتركا مطوّلا عن الحياة الجامعية في المراقد (...) كان المقال المشترك يتضمّن تحليلا مفصّلا عن الدعارة والمخدّرات ودعوات التجنيد إلى القتال في سبيل دين سياسي قاتل يهدّد الحياة الجامعية كلّها، فلقي النشر في الأسبوع ذاته "[2]، فهذا الخطاب المختزل الذي عمد فيه الراوي إلى اختزال تفاصيل مقاله الذي نشر في جريد الخبر، يحمل وجهة نظر جماعية، إذ يشارك الراوي/البطل زملاءه في الدراسة الهمّ ذاته، والموقف نفسه، ما جعلهم يختارون الجرائد لبثّ هواجسهم على صفحاتها، وحتى يحقّق الراوي الإيهام بالواقع فقد اختار الخطاب المختزل

---

[1]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقّفين، ص42

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص63-64

ليعبّر من خلاله عن إيديولوجية مشتركة مع زملاء آخرين، فجاء الخطاب الاستذكاري ساردا إحدى الوقائع التي مرّت به ذات شتاء حين نشر وزملاءَه مقالا في إحدى الجرائد الوطنية، وهي جريدة الخبر المعروفة واقعيا في ساحة الإعلام الجزائرية، هذا المقال الذي يتناول قضايا سياسية تتعلّق بالحزب الديني المتطرّف الذي كان يحاول استغلال الطلبة ويغرّر بهم للانضمام إلى صفوفه بدعوى الجهاد، وقد كان اختيار الخطاب المختزل الذي جاء معبّرا عن صوت جماعي ملائما لتمرير فكرة الراوي الذي كان يسعى لإرساء واقعية الحدث بإقحام جريدة الخبر كجريدة واقعية، غير أنّ اختزال تفاصيل المقال والاكتفاء بكلمة "تحليلا مفصلا "كبديل عن التفاصيل الحقيقية، كان أمرا ضروريا، فقضيّة المخدّرات والدعارة ودعوات التجنيد، كلّها قضايا وُجدت فعلا في الواقع الجزائري وقتئذ، لذا فعموميّة الحدث تكرّس واقعيته لكنّها لا تنفي عنه الخيال الأدبي، أمّا التفاصيل مقرونة بجريدة واقعية معروفة، فإنها قد تدعو لمساءلة الراوي ومن خلفه كاتب الرواية الذي قد يقع في شراك المساءلة من قِبل الجريدة نفسها ناهيك عن الآخرين، فتعددية الأصوات هنا لا بدّ وأنها تنتهي إلى تصوّر محدّد وصوت معيّن حتى وإن كان مضمرا، وذلك لكون "الموضوع نقطة إئتلاف أصوات مختلفة داخلها يتحتّم أيضا أن يدوّي صوت الكاتب، فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره قابلة للإدراك ولا مرنة"[1] وعلى هذا الأساس كان من الضروري استعمال الخطاب المختزل لتمرير منظوره تجاه الوضع المتردي في الأحياء الجامعية وكذا تجاه الدعوات الجهادية المستهجنة، وهو ما جعله بعد ذلك يطنب في سرد ما تعرّض له وزملاءَه من تهديد ومقاضاة في المجلس التأديبي بسب هؤلاء الملتحين طلبة وأساتذة.

وعليه يمكن القول بأن هذه التجارب الروائية قد استعملت صيغ الخطاب، وبدت متحكمّة في التصرف فيها من أجل صياغة منظوراتها الايديولوجية على اختلافها، وقد ساهمت صيغ الخطاب المباشر كما صيغ الخطاب غير المباشر بما تفرعت عنه من أنماط سردية تنوعت بين المعروض والمنقول والمسرود، المباشرة منها وغير المباشرة، وكذا الخطاب المختزل، قلنا ساهمت جميعها في التعبير عن

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص53

المضمون الإيديولوجي لكل رواية، وقد التزمت بتعددية الأصوات من خلال توزيع المنظورات على شخصيات الرواية، وعدم هيمنة الراوي حتى في تلك النصوص المسرودة على لسانه، فقد ظهرت ملامح الشخصيات في مجملها، مما تحقق عنه تشكيل رواية بوليفونية تتماشى وقضايا العصر.

الفصل الثالث: المنظور النفسي

1. المنظـور الذاتــي الداخلـي
2. المنظـور الذاتــي الخارجـي
3. المنظور الموضوعي الداخلي
4. المنظور الموضوعي الخارجي

تمهيـد

إذا كان المنهج النفسي قد اهتمّ بالدراسة النفسية في الرواية من خلال المضمون أو الموضوع الروائي، وربطه بالمؤلف لاستكناه حالته النفسية كما في الدراسات السريرية عند "فرويد Freud"، أو إسقاطها على الرواية وحصر الدراسة في مجال النّص بعيدا عن المؤلّف، كالذي جاء به جاك لاكان "Jacques Lacan" وشارل مورون "Charles Mauron" وغيرهما، حيث "تطوّرت أساليب المواجهة النفسية والمعالجات السريرية على مستوى الدراسات التحليلية المرتبطة بمجالات الطب النفسي، وتطوّر تبعا لذلك تيار الدراسات الأدبية المستلهمة للإنجازات المنهجية في نقل علم النفس واتجاهاته المختلفة، وبعد أن تمّ النظر إلى الإرث الفرويدي نظرة جديدة (..) ظهرت مجموعة من المحاولات الجادة لفهم الإبداع الأدبي والفني عموما (...) مستفيدة من علاقة الموضوع الأدبي بالموضوع االنفسي"[1]، فإن بوريس أوسبنسكي قد قصد بالمنظور النفسي تلك الصياغة الخاصة التي يستعملها الروائي في بناء عمله الروائي، أي أنّ المسألة تقينة بالدرجة الأولى، تقوم أساسا على منظور الشخصية أو الراوي مما ينتج عنه نوعين من الرؤى، حيث أنه " وإثر استقصاء شامل للرؤى في فنّ القصّ، توصّل النقد إلى هيمنة نمطين من الرؤى هما: الرؤية الخارجية (Extenal vision) والرؤية الداخلية (Enternal vision) وبسبب الأولى ظهر السرد الموضوعي الذي يعتمد على راوٍ يلاحق الأحداث من الخارج، وبسبب الثانية ظهر أسلوب السرد الذاتي، الذي يعتمد على راوٍ يقدّم الأحداث برؤية ذاتية داخلية، وتضافرت هاتان الرؤيتان في تطوّر فن القصّ، وكان للتعارض بينهما دفع قوي لتطوّر القصة والرواية، كما يذهب إلى ذلك أوسبنسكي، الذي يرى أنّ مادّة القصة تتكون في ضوء التعرض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية"[2]. فالرؤية الداخلية تمثّل المنظور الذاتي المتعلق بوعي الشخصية، أمّا الرؤية الخارجية فتمثّل المنظور الموضوعي الذي يمثّل منظور الراوي "فالمنظور الذاتي يمثّل الكاميرا وهي مركّبة على عين شخصية من الشخصيات ننظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفى عنّا ما

---

[1]- محمد أديوان، النص والمنهج، منشورات الأمان، المغرب، ط1، 2006، ص77

[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1990، ص64

خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه، أما المنظور الموضوعي فالكاميرا خرج الشخصيات قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا "بانوراما" عامّة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتتركّز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر فنرى صورة من قرب (chose up) نتعرف من خلالها على أدقّ التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها"[1].

ولقد تحدّد تقسيم هذا المنظور إلى أقسام أربعة:

-المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج)

- المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الخلف)

- المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)

- المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)

وجاء هذا التقسيم الرباعي نظرا لكون " السلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي، أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه أو من منظور شخص عالم ببواطن الأمور ويعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويستطيع أن يحيط علما بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار – التأملات – المشاعر - الانطباعات – الأحاسيس – العواطف) التي لا سبيل للشاهد العيان أن يتعرّف عليها ".[2]

وتنشأ هذه الأنماط انطلاقا من علاقة الراوي بالشخصية، أو زوايا النظر التي يتخذها الراوي، ولقد تحدّث تودوروف عن زوايا ثلاث هي:

"-الراوي > الشخصية (الرؤية من خلف Vision par dérière): ويكون الراوي عارفا أكثر ممّا تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما يستطيع أن يدرك ما يدور بخَلد الأبطال، ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه "توماتشفسكي" بالسرد الموضوعي.

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص212

[2]- المصدر نفسه، ص199

-الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec): وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة. إن الرؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي جعلها "توماتشفسكي" تحت عنوان "السرد الذاتي".

- الراوي≥ الشخصية (الرؤية من خارج Vision de dehors): ولا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخَلد الأبطال."[1]

ويشير حميد لحمداني إلى أن "توماتشفسكي" لم يصنّف هذا النمط الأخير من الرؤية السردية لكونه لم يعتمد بعد إلا عند الروائيين الجدد.

أما جيرار جينيت فقد استعمل مصطلحا بديلا عن (الرؤية أو وجهة النظر أو المنظور)، وهو مصطلح (التبئير) الذي قسّمه بدوره إلى أنماط ثلاثة: فالأول هو التبئير الصفري أو (اللاتبئير) نجده بخاصة في الروايات الكلاسيكية، والثاني هو التبئير الداخلي والذي تضطلع فيه شخصية أو عدة شخصيات بتقديم الحدث، حيث جينيت نفسه قال بأن هذا النوع من التبئير لا يتحقّق إلا في القصة ذات "المونولوج الداخلي"، وأما النمط الثالث فهو التبئير الخارجي، وفيه توصف الشخصية من الخارج دون التغلغل في عالمها الداخلي من أفكار أو عواطف، ويمكن تلخيصها كما يلي:

"1- التبئير من الدرجة الصفر Focalization zero حيث وجود الراوي العليم يقدّم من وجهة نظر الأحداث والمواقف.

2- التبئير الداخلي Internal focalization ويقوم بالتبئير شخصية أو عدة شخصيات تقدم الأحداث من منظورها كالآتي:

أ- تبئير داخلي ثابت: منظور شخصية واحدة تقدم المواقف والأحداث

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص47-48

ب- تبئير داخلي متعدّد: وفيه تقدم المواقف والأحداث أكثر من مرّة، في كلّ مرة من منظور شخصية مختلفة.

ج- تبئير داخلي متنوع: وفيه تقدّم أكثر من منظور لأكثر من شخص لتقديم سلسلة مختلفة من الأحداث.

3- التبئير الخارجي External Focalization وفيه يتم رصد السلوك الخارجي للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها أو أفكارها."[1]

ولقد جاء تصنيف التبئير إلى داخلي وخارجي من منظور "شلوميث كنعان" من خلال المسافة الموجودة بين السارد/المبئر والشخصية، أو بالأحرى "من خلال معيار "الموقع المرتبط بالحكاية" ، الذي اعتمدته لتقسيم التبئير إلى خارجي وداخلي؛ بحيث تكون المسافة بين السارد-المبئر والشخصية الحكائية في الأول بعيدة، بخلاف المسافة في التبئير الداخلي"[2]، فإذا كان السارد أو المبئر بصدد رصد التمظهرات الخارجية للمبأر كانت المسافة بعيدة، وبالتالي يتشكل التبئير الخارجي، أما إذا كان السارد/المبئر نافذا إلى أعماق المبأر لرصد أحاسيسه وأفكاره وتصيّد ما يدور في ذهنه وما يفصح عنه وعيه، ففي هذه الحالة تصبح المسافة قريبة، وبالتالي يتشكّل التبئير الداخلي.

ولقد عمد "نورمان فريدمان" إلى تصنيف وجهات النظر الممكنة بطريقة أكثر انتظاما ووضوحا، فتوصّل بذلك إلى الأنماط التالية:

1- المعرفة المطلقة للراوي –المرسل: وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخّلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل.

2- المعرفة المحايدة: وهذه الوجهة تختلف نسبيا عن الأولى، فالراوي هنا يتكلّم بضمير الغائب ولا يتدخّل ضمنيا، ولكنّ الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

---

[1]- عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والاعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص27

[2]- فريد أمعضشو، اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ، ص77-78

3- الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلّم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضا من محيط متنوع.

4- الأنا المشارك: تختلف هذه الوجهة عن سابقتها لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محوريّة.

5- المعرفة المتعدّدة: هنا نجدنا أمام أكثر من راو، والقصة تقدّم لنا كما تحياها الشخصيات.

6- المعرفة الأحادية: عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضورا للراوي لكنّه يركّز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

7- النمط الدرامي: هنا لا تقدّم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمّسها من خلال تلك الأقوال والأفعال."[1].

وعلى هذا الأساس يمكن القول بوجود نمطين سرديين في العمل الروائي:السرد الذاتي والسرد الموضوعي، فالسرد الذاتي يقدم محتوى الرواية عبر وعي الشخصيات في الرواية بصفتها مشاركة، أو مشاهدة، أو محلّلة للأحداث أثناء جريانها، أما السرد الموضوعي فيهيمن فيه السارد أو الراوي العليم صاحب المعرفة الواسعة، ويقدّم محتوى الرواية وإخبار المروي له عن كل شيء يحدث أو سيحدث في القصة من دون أن يهتم بتقديم إشارة إلى مصدر معرفته تلك.

و إذا كانت الآراء قد تضاربت حول تفضيل نمط على آخر، وأيهما الأقدر جماليا وفكريا، فإن الغاية القصوى قد انتهت إلى بروز موقف إئتلافي يجمع بين المنظورين الذاتي والموضوعي، ولا يفرّق بينهما، لأن التقنية تعدّ أمرا ثانويا مقارنة مع الجانب النفسي " ففي مجال الفهم الذي يكوّنه ويقترحه الروائي حول شخصياته، وحول الأوضاع التي تعتبر كل ما يتعلّق بالتقنية الروائية المحضة ثانويا في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها، وبالتالي لن نهتم بها بتاتا، إن ما يهمّنا هو الأنثروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية حسب الحالات في ذهن القاريء "[2].

ويمكننا ختاما تلخيص وجهة نظر "أوسبنسكي" حول المنظور الذاتي والموضوعي، فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعيا أو ذاتيا، قد يكون خارجيا أو داخليا، "فالسلوك يمكن أن يراقب من

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد – للتبئير)، ص286-287

[2]- جيرار جينيت، خطاب الرواية، ص29

الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي، أو يمكن أن يقدّم 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 يتعرّف عليها"[1]. فمهما تكن التقنية المستعملة ذاتية أو موضوعية، فإنها تبقى مجرّد وسيلة يستعملها المؤلف للتعبير عن أفكاره ومنظوراته، ساعيا للتأثير في المتلقي، وبالتالي فإن انطلاقنا في هذه الدراسة سيكون وفقا لتقنيتي المنظور الذاتي والمنظور الموضوعي وما ينشطر عنهما من تقنيات فرعية، أي: المنظور الموضوعي الداخلي، والمنظور الموضوعي الخارجي، والمنظور الذاتي الداخلي والمنظور الذاتي الخارجي، والتي تحدّث عنها "أوسبنسكي"، ولكن هدفنا ليس الوقوف على تطبيق هذه التقنيات، وإنما التنقيب خلف المعاني النفسية التي سُخّرت لأجلها.

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 199

1- المنظور الذاتي الدّاخلي

وهو المنظور النابع من ذات الشخصية للتعبير عمّا يدور في خَلدها من هواجس وأفكار تجاه نفسها أو تجاه الواقع الخارجي بأشخاصه وقضاياه، حيث يعمل الراوي على تحديد مواقفه أو آرائه أو إيديولوجياته الخاصة، ويتعلّق الأمر في الغالب بالراوي/الشخصية، لذا نلمس هذا النوع من المنظورات في الرواية السيرذاتية، سواء كانت واقعية أو متخيلة، فنجد في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري طغيانا للمنظور الذاتي لأن الكاتبة اختارت أسلوب الرواية السيرذاتية، فنجد في كثير من المقاطع حضورا للمنظور الذاتي الداخلي، يقول الراوي/الشخصية واصفا انهزاما نفسيا صار يعانيه جراء الأحداث المتأزمة في الجزائر سنوات العشرية السوداء " صار العجز صديقا لدودا يرافقني هنا وهناك، صار كائنا حيا يلازمني، وينهشني من الدّاخل ببطء قاتل، صار وحشا كاسرا، مخيفا يكبر في أعماقي، يشوهني من الداخل، وحين أتظاهر بتجاهله يقطّب حاجبيه، يقذفني من خلال عين واحدة مقيحة، دامية، تحمل نظرات التحدّ والاستهزاء التي أعرفها، ثم يضرب الأرض بقدميه ربما فرحا بانتصاره عليّ، أو ربّما لينبهني فقط لوجوده، ثم يروح مستلقيا على ظهره، منخرط في ضحك هستيري، يشير إليّ بسخرية لاذعة ويضحك، يضحك مردّدا: يا.. ياخي مسكين.. ياخي"[1]. إن هذا المونولوج الداخلي يعكس حالة نفسية متأزمة تعاني قهرا أمام العجز الذي طوّق الراوي/الشحصية بسبب الظروف الأمنية العصيبة التي عاشتها الجزائر، وعاشها هو كرجل أمن وقف عاجزا أمام الوضع، محاولا فعل شيء لخلاص البلد مما هو فيه، غير أنّ الحيلة أتعبته وهو الرجل الوحيد وسط عاصفة من الاضطراب والفتن التي شملت الوطن بأكمله، فكان العجز يؤرّقه إلى درجة أنسنته من قِبل الراوي/ الشخصية وجعله يفقد معناه المعجمي، ويتلبّس مدلولا آخر ككائن حي (صار صديقا لدودا، كائنا حيا، وحشا كاسرا) كل هذه الصفات وما لازمها من أفعال منوطة بالكائن الحي، جعلها الراوي من خصائص العجز وأفعاله، كل ذلك تعميقا في الرؤية المأساوية التي صار إليها بسبب المحنة الوطنية، فهذا العجز الذي انتصر عليه، وصار يراه من منظوره الذاتي الداخلي أقوى منه، قد ولّد لديه شعورا بالاستسلام

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص82

للهلوسة التي راحت تعبث بعقله، إلى درجة صار يسمع فيها صوته وضحكه الساخر وهو يكلّمه بلهجة دارجة استحضرها الراوي من باب الإيهام بالواقع، إذ يقربنا هذا الكلام من ملامسة المأساة في الجزائر وتصوّر درجة الأزمة فيها من خلال هذا التصوير المجازي، ولذا استعاره الراوي للتعبير عن منظوره النفسي المتأزم، فالمجاز أبلغ من الحقيقة أحيانا، ناهيك عن بعده الجمالي والدلالي، إذ أن " التركيب المجازي يجعل المتلقي يشعر بجمالية الاستعمال والمتعة في الوقت نفسه، فهو يكسر رتابة اللغة الاعتيادية، بغية تحقيق الجمالية اللغوية والإبداع على مستوى الاستعمال وإنتاج الدلالات وتوليدها[1]"، ولذا فقد ساهم هذا التعبير اللغوي على تبليغ منظوره الذاتي الداخلي الذي بدا مشحونا بالحزن والإحباط.

وفي موضع آخر من هذه الرواية، يستمرّ الراوي/ الشخصية في مناجاة نفسه بعد انقطاعه عن العالم الخارجي الذي أسكن بداخله الشعور بالعجز والانهزامية، ما جعله يلوذ بالتدخين بشراهة من يبحث عن شيء للتسلية لينسى هزائمه وآلامه النفسية، غير أنّ التفاتته إلى أضرار التدخين الذي يسوق غالبا الموت لصاحبه، جعله يجادل نفسه ضمن خطاب معروض ذاتي حول الموت وأسبابه الحقيقية " آه.. أولئك الأطباء الأشقياء بمآزرهم البيضاء يبدون كالبلهاء، يجتهدون قدر الإمكان ليمنعوا عنّا الموت ويمنحوننا الحياة، أمر مضحك حقا إلى درجة السخافة، ألم يكن الأفضل لهم لو اجتهدوا ليمنعوا عنا السياسة، الحرب، الجوع، الظلم، ويمنحوننا وطنا سليما معافى، بدلا من الانخراط في مثل هذه الحملات العقيمة لمنع التدخين"[2]. لقد جاء الوصف التعبيري في هذا الخطاب معبّرا عن منظور داخلي ينبثق من خلال مناجاة الراوي/الشخصية، الذي بدا وكأنما يشارك المتلقي لحظة مناجاته، ويوجه له كلاما يتمنى أن يسمعه الأطباء، باعتبار أنّ المناجاة هي " تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ من دون حضور المؤلف ولكن مع افتراض الجمهور افتراضا صامتا" [3]، حيث يصف الأطباء بمآزرهم البيضاء، غير أنهم ليسوا أكثر من أشقياء

---

[1]- حسام عدنان الياسري/ مرتضى هاتف بريهي، الدلالة الأصلية والقصدية في التراكيب المجازية، مجلة أوروك، العدد الثالث، المجلد العاشر،، 2017، ص40

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص83

[3]- روبرت همفري، تيار الوعي الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975، ص56

بلهاء من منظوره لأنهم يجتهدون في منع الموت بالتدخين، في حين أنّ الموت في هذا الوطن له أسباب أخرى أبشع وأكثر فتكا، ولذا كان ذكر المآزر البيضاء كإشارة دلالية إلى اللون الأبيض، لون السلم والمحبّة، في حين أن ذلك لم يسعفهم لتحقيق السلم المطلوب والمرجو في هذا الوطن، فالموت من منظور الراوي/الشخصية في جزائر التسعينات سببه السياسة والحرب والجوع والظلم، وهو منظور إيديولوجي صاغه من خلال الرؤية المناجتية التي تبنّاها في التعبير عن هواجسه الذاتية، بل كان المعروض الذاتي حاضرا لنقل تلك التساؤلات التي طرحها الراوي على نفسه كاقتراح يعرضه على الأطباء للاجتهاد في سبيل منع الموت في البلاد بالقضاء على أسبابه الأخرى التي أفرزتها السلطة والصراع الحزبي الذي أشعل فتيل التقتيل العشوائي بين أفراد الشعب، بدل إضاعة الجهد والوقت في الحملات التي وصفها بالعقيمة لمنع التدخين، ونجد الراوي هنا يبدو مستاء من الوضع إلى درجة أصبح يرى فيها مضار التدخين هينة وضئيلة جدا مقارنة مع الأسباب الأخرى، بل ربما أنّ الإحباط والشعور بالعجز والهروب والانغلاق الذاتي، ومقاطعة الواقع الذي عجز عن مجابهته جعل التدخين سلواه من ذلك كله، بل صار من منظوره النفسي المتأزم وسيلة حياة لأنه يسليه عن التفكير في الموت الذي صار قابعا أمام أبوابهم، يسكن الأماكن والأفكار والهواجس المضطربة.

وفي رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري تأتي الصحراء كمعادل موضوعي لقسوة الإنسان من منظور الراوي/الشخصية الذي لم يختر الصحراء مكان عيش له، لأنه لم يحبّها يوما، بل أجبر عليها، ولذا كان كرهها المنعكس في عمق ذاته قد أفضى بفلسفة أخرى " لم أختر الصحراء.. لم تخترني، يكره كلانا الآخر، ولا وسيلة لنا لكي نتنصّل من بعضنا بعض، أو نعرف كنه اتصالنا. لا أستغرب وجود الصحراء، ولكنّني أستغرب البشر الذين يتجاوزون الصحراء في جفافهم. يهيمون بها حبّا، وينثرون فيها الشعر، ويغنّون بها في تجمّعاتهم كأنهم يؤيّدون سجنهم ويشوّهونه بعقاب من حروف... لا أستغرب وجود الصحراء، ولكنني أستغرب البشر الذين توجد الصحراء بهم !"[1]. لقد تشكّل المنظور الذاتي الداخلي للراوي انطلاقا من أحاسيسه المقيتة تجاه الصحراء، هذا المكان الذي لم تظهر

[1]- شكري شرف الدين، جبل نابليون الحزين، ص20

معالمه ولا رسومه الهندسية في كلام الراوي، غير أنّ أحاسيسه هي التي حوّلته من مكان جغرافي إلى مكان نفسي، ليتحوّل بذلك إلى رمز ذي أبعاد دلالية تتجاوز معناه السطحي، باعتبار أنّ "اللغة ذات قدرة بالغة على التعبير عن مدلولات محدّدة دون أن تغيب في أفقها تماما مدلولات أخرى مستبعدة"[1]، ولذا فقد عكست نفسية الراوي السيئة تجاه الصحراء مدلولات أخرى لهذا المكان، فكراهيته للصحراء نابع من طبيعة هذا المكان المعروف بالقسوة والجفاف، لذا نراه يستغرب حبّ بعض البشر للصحراء والهيام بها في شعرهم، ولا يجد تفسيرا لذلك إلا لانعكاس طبيعة هذا المكان عليهم، ليصبح المنظور النفسي الذي أراد التعبير عنه واضحا، فهو متعلّق بالبشر وليس بالصحراء، ولذلك فهو لا يستغرب وجود الصحراء وإنما يستغرب طبيعة بعض البشر الذين تحوّلت قلوبهم إلى صحراء قاحلة جرداء قاسية، فالصحراء التي عرضها الراوي من خلال منظوره الذاتي الداخلي لم تكن غير رمز تشكّل من خلاله منظوره الرامي لأبعاد إنسانية متعلّقة بأولئك البشر الذين يحلو لهم أذية الآخرين بسبب قسوتهم وتحجّر عواطفهم كما هو الحال مع أولئك الذين زعزعوا أمن الوطن سنوات التسعينات، ونشروا فيه القتل والدمار، لأن الصحراء سكنت قلوبهم ، وبالتالي كان هذا العالم الخارجي الذي تمثله الصحراء محفّزا لوعي الراوي/الشخصية كي يصوغ منظوره وذلك لكون "العالم الخارجي الذي يؤثّر في وعينا، يثير فينا عالما آخر وهذا العالم المثار في وعينا ليس مجرّد ألوان وأصوات، وغير ذلك مما جاءنا من العالم الخارجي، بل تتحدد فيه أيضا مفاهيمنا للخير والشر، ومخاوفنا ودهشتنا، آلامنا وأفراحنا ويتوقف غنى التعبير على غنى عالمنا الروحي"[2].

ويصوّر المونولوج الداخلي موقف الراوي من الحرب، ويعكس منظورا ذاتيا داخليا يعبّر عن أفكاره وأحاسيسه البائسة تجاه الحرب كآفة مدمّرة تبيد كل معاني الإنسانية "حين تندلع الحرب، يموت الرجال المحظوظون، تضيع الذاكرة اللعينة، يغتني الكثير من الفقراء والقوادين، يبتئس ويشقى الأطفال، تكبر المدن الكبيرة بأطفال الشقاء، تهجر المدارس، تجفّ الأزاهير على النوافذ، تخلف المواعيد، تجبل الألوان على الباهت، يكثر الحبّ لدى الأيتام، يكثر الأيتام البلا حبّ، تتشابه البيوت

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص168

[2]- فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1981، ص17

والزنزانات، تستطيل الطرق، يستحيل الجندي إلى مواطن عادي (...) تعبث الطيور بتعمّدها التحليق فوق دويّ الانفجارات"[1]، فهذا الخطاب المسرود الذاتي الذي يكرّس الرؤية مع، هو في الواقع يمنح الراوي/البطل فرصة التعبير عن منطوره تجاه الحرب، وواقع المكان والإنسان الذي تمرّ به الآلة الحربية، فالراوي هنا وكأنما يقدّم إحصاء تجريديا لنتائج الحرب، وهو إحصاء لا يخلو من رؤية مأساوية جعلت موت الرجال خلالها ضربا من الحظ، نتيجة الواقع المزري أثناء الحرب وما ستؤول إليه الأمور بعدها، كما أنّ نتائجها ليست سلبية على الدوام، فهي بالنسبة للفقراء والقوّادين فرصة الثراء نتيجة الاستغلال الدنيء لها، غير أنّ الأطفال هم الأكثر شقاء، لأنّهم سيكبرون أيتاما بعد فقد أحد الوالدين أو كليهما تحت النار والدمار، كما حدث مع ابن الراوي/الشخصية الذي وجد نفسه يتيم الأمّ بعد محنة العشرية السوداء، ويتعدّى الأمر ليشمل البيوت التي تصبح شبيهة بالزنزانات لاعتكاف الناس داخلها، جرمهم الوحيد هو الخوف من رصاصة طائشة أو اغتيال غادر، وتهجر المدارس وتسقط القيم الإنسانية والأخلاقية. فهذا التصوير البانورامي لمشهد بلاد قابعة تحت نير الحرب يعكس منظورا نفسيا متأزما يعانيه الراوي نتيجة فقده زوجته، وتيتّم ابنه الوحيد الذي لا يفتأ يسأل عن أمه، مما يفتح الجرح عميقا في نفس الراوي الذي يأخذ دور الشخصية المشاركة أيضا في هذه الرواية، مما يمنحه فرصة التعبير عن منظوره وأفكاره وأحاسيسه وهواجسه.

وقد يمنح المعروض المباشر منظورا ذاتيا داخليا حين يكون الحوار عبارة عن آراء متبادلة تأخذ طابع السؤال والجواب، إذ أنّ " الحوار يمثل في أيّ عمل روائي وسيلة من أكبر وسائل السرد"[2]، ففي الحوار الموالي، يتجلّى المنظور الذاتي الداخلي لزوجة الراوي الذي كان يناقشها متعمّدا طرح الأسئلة لسبر أغوار نفسها، وإخراج من أعماقها تلك الأحاسيس المتوارية عن ناظريه تجاه الصحراء كعلامة رمزية لدلالات أبعد من معناها الحقيقي "-احمل صحراءك حيث تشاء، سيتصحّر كل شيء تقترب منه، كم أكره الصحراء.

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص80

[2] -Pierre Van Den Heuvel : Parole- mot- silence (pour une poétique de l'énonciation), Librairie José Corti, Paris, 1985, P145

- حسب رأيكَ، لماذا قام (نابليون) بإحداث الشرخ الهائل في قلب الصحراء؟

- كي يخلص إلى أنّ أجدادنا كانوا ضعفاء !

- ربما ! وربما، لكي يكتشف (نابليون) حجم الصحراء في الإنسان حين يقف أمام الباب في انتظارها... !

- وهل خبرتِ أنت إحساس نابليون؟

- أعمق مما تصوّر ... أنا امرأة !

- وإن حدث أنّ هذا الشرخ لم يكن موجودا، وأنّ نابليون لم يحدثه، هل كنت ستشعرين بنفس الشيء؟

- بلى..فأنا لم أكن لأُخلق إلا للإحساس بهذا الشرخ، وفي أيّ مكان آخر على وجه الأرض"[1].

لقد بدا موقف الراوي من الصحراء واضحا، فهو لا يحب الصحراء أبدا لانعكاس طبيعتها على دلالات أخرى تتعلّق بالإنسان الذي قد يأخذ دور الصحراء، إذا تلبّس بطبيعتها القاسية القاحلة القاتلة، ويبدو أنّ زوجته في هذا المعروض المباشر لا تختلف عنه في موقفها تجاه الصحراء، بل نراها تشير إلى مكان آخر يأخذ أبعادا دلالية أخرى، وهو الجبل الذي يفصل بين التل وصحراء بسكرة والنفق الذي أحدثه نابليون للعبور من خلاله صوب الصحراء، فهذا النفق أو الشرخ كما عبّرت عنه الشخصية ينعكس بظلال معانيه على نفسيتها، لذا نراها تسأل عن سبب إحداثه ليس من باب السؤال للعلم بالشيء، وإنما للتعبير عن منظورها الذاتي تجاه الصحراء، ولهذا كان جواب الراوي مباشرا وإن حمل في طياته إيحاءات إيديولوجية تاريخية، تشير إلى ضعف أجدادنا الذين عجزوا عن مقاومة نابليون وتركوه يحتلّ أرضهم، ويحدث تغييرا في تضاريسها حسب أهوائه، دون أن يلقى أي مقاومة أو اعتراض، غير أنّ موقف زوجته قد أخذ بعدا آخر في الإجابة عن هذا السؤال الذي طرحته، ثم أرادت أن تعبّر عن رأيها تجاهه، وهو رأي يأخذ طابعا فلسفيا عميقا، يحاور أعماق نابليون من منظور الشخصية التي بدت مطّلعة على أحاسيسه انطلاقا من أحاسيسها هي تجاه الصحراء، فالأمر يتعلّق بحجم الإنسانية في الإنسان والتي عبّرت عنها بالصحراء، فالإنسانية والصحراء في منظورها

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص21

يقفان في موقع النقيض، أي كلما زاد حجم الصحراء في الإنسان ضعف حجم الإنسانية فيه، ويبدو موقفها موافقا لموقف زوجها، وهو ما جعل الراوي يتساءل إذا ما كانت قد خبرت إحساس نابليون، فكانت إجابتها أبعد من تصوّره، إذ ربطت خبرتها بإحساس نابليون لكونها امرأة، فهذا المنظور قد صاغته من طبيعة تكوينها كامرأة لها ميزاتها الخاصة، كرهافة الحس، ودقة المشاعر وقوة الحدس في الغالب، مما حمل الراوي على استقصاء مشاعرها ثانية بسؤال طرحه حول الشرخ الذي أحدثه نابليون، فكانت إجابتها من العمق ما جعلها مفتوحة على الكثير من التأويلات، وقد ساعدت طبيعة الخطاب الحوارية على ذلك، حيث " تقدّم لنا الرواية الحوارية عالما مفتوحا على التطوّر والتأويل لأن البطل غير مطابق لنفسه "[1]، فكانت كلمة الشرخ في حدّ ذاتها بالنسبة للزوجة ذات أبعاد دلالية أعمق من كونه نفق، فهو شرخ متأصل في أعماقها الجريحة كامرأة وكإنسانة أتعبها ظلم البشر على مرّ الزمان وفي كلّ مكان، وقد ارتبط بالأزمة الجزائرية التي ألحقت الأذى بالكثيرين ومنهم الراوي وزوجته التي انتهت إلى قبرها مسحوقة تحت ترسانة الفتنة المشتعلة وقتئذ، مما أفضى بهذا المنظور الذاتي لكليهما. والواقع أن هذا الحوار الفسلفي الذي أخذ طابعا إيحائيا ورمزيا، قد اعتمد اللغة كعلامة حاملة لإيحاءات إيديولوجية، ذات أبعاد إنسانية لامست عمق التاريخ لتستجلي منه مواقف إنسانية لم تتوقف عند حدود نابليون، بل كانت الأحاسيس ممتدة إلى تلك الفترة التي لامست أعماق الراوي وزوجته، وكانت سببا في تكريس هذا المنظور الذاتي، فالعلامة اللغوية وغير اللغوية بإمكانها أن تعبّر عن إيديولوجية معيّنة ذلك أنّ "كل ما هو إيديولوجي هو علامة، وبدون علامة ليس هناك إيديولوجيا"[2].

وتعدّ رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي رواية نفسية بامتياز، إذ غاصت في أعماق الراوية/الشخصية بما يجعل القارىء يعيش داخل ذات الشخصية أكثر من خارجها على امتداد الرواية، وقد حملت هذه الرواية منظورا وجوديا مما جعل الراوية تعيش صراعا نفسيا واجتماعيا ووطنيا نتيجة لأفكارها التي لم تتأقلم مع كل هذه الأوضاع في مجتمع كالذي تعيش فيه، بما لديه من عادات وتقاليد ومعتقدات وسياسة لا تتماشى ومباديء الوجودية التي نبعت من منبت غربي بعيد كل

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص36

[2]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص25

البعد عن هذا المجتمع، والتي آمنت بها عميقا، وهو ما يفسر الصراع النفسي الذي وقعت فيه الراوية/الشخصية، هذا ا بالإضافة إلى الأحداث الخيالية التي صنعت عقدة الرواية، ومن ثمّة نسج الأفكار التي أرادت الراوية ومن خلفها الكاتب الضمني تمريرها، على اعتبار أنّ باختين يرى "أنّنا ندرك الرؤية المونولوجية في الرواية من خلال نوعية العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية ويقصد بها على الخصوص تلك الشخصية المحورية. وتسير هذه العلاقة إلى أنّ الكاتب متحكّم تمام التحكّم في الصورة التي يريد أن يرسمها لبطله "[1]، وتقوم هذه الرواية بدءا على فكرة الانتقام التي حملتها الطفلة ليليا/الراوية، حتى بلوغها سن الشباب، لكن حتى رغبتها في الانتقام كانت مجالا لطرح سؤالها على نفسها المضطربة " كنت أرغب في الانتقام، ولكن لم أكن أعرف ممن"[2]، ولأن هذه الرواية كانت رواية مونولوجية، فقد كان البطل الأوحد صاحب البطولة المطلقة هو الراوية ذاتها، ولذا كانت هي من يطرح الأسئلة وهي من يجيب عنها، وذلك بسبب الشعور بالاغتراب الذي فرضته عليها ظروفها بعد موت والديها، كما فرضته عليها أفكارها الوجودية الرافضة لهذا المجتمع وهذا الوطن، إذ كان كل شيء في تضاد مع رؤاها ومنظورها للحياة، وهو ما أدخلها في تعاسة وضياع "لعل تعويض النقص، والإحساس الجارح بفداحة الخسران الذي كان يأكلني عميقا من الداخل هو ما دفعني إلى أن أشعر بعملية الانحدار النفسي، أو أن أدرك أنني أعيش حالة من التوهان العقلي بحيث لا أحد كان بإمكانه أن يفهم سرّ هذا الانحدار الملوث والراغب في السقوط بأي طريقة، الراغب في التلويث الجماعي والكامل، لقد غدرت بي الحياة منذ البداية، ولا بدّ أن أغدر بحياتهم جميعا، وإلاّ فلن يتحقق لي أيّ شعور حقيقي بمعنى عيشي، بمعنى أن أكون موجودة"[3]. فهذا المسرود الذاتي يدقّ على الوتر الحساس والغاية القصوى التي ترنو الراوية بلوغها، وهو ما وصلت إليه في نهاية تحليلها لنفسيتها المتعبة أن رغبتها النهائية هي الوصول لشعور حقيقي بمعنى وجودها، وهو أهم فكرة تطرحها الفلسفة الوجودية، ولتحقيق ذلك، ترى الراوية، ومن منظورها النفسي أن الانتقام من الجميع هو الذي سيسد ثغرة

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص35

[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص13

[3]- المصدر نفسه، ص13

الشعور بالنقص والفقد والخسران، فقد صوّرت لها هواجسها بأن الانتقام هو سبيلها لتحقيق الذات والشعور بالوجود ولذة الحياة، والواقع أن هذا المنظور الذاتي الداخلي يفصح عن عقدة نفسية وأفكار غير سويّة تريد الوجودية إرساءها بدعوى الحرية المطلقة في التفكير وفي تحقيق الشعور بالوجود وبالحياة، وهو تصوّر يرسي بقوة مبدأ العبثية الذي نادت به هذه الفلسفة.

ويبدو الإنسان الوجودي مضطربا نفسيا حتى في تحقيقه كل الملذات وكامل الشعور بالحرية، فهو في النهاية عاجز عن فهم كنه الحياة، لذا كانت الحيرة سبيله، والغموض دليله إلى الهاوية النفسية السحيقة، كل ذلك يكمن تحت ما أسمته الوجودية بعبثية الحياة، وقد حاولت نقل منظورها الذاتي عبر الوصف الذي لامس أعماق ذاتها بما يتأبى عن الوصف الموضوعي، إذ" ليست عمليات الوصف كلّها واحدة، وليست جميعها موضوعية، فالوصف مجال رحب للإسقاطات الذاتية أو التوقّعات الهواجسية أو التحيّز المغفل أو المعلن مما يجعله يخطيء أو يشوّه حقيقة الموضوع الذي يتناوله، كلّ ذلك في ظل غشاء من الموضوعية أو الواقعية. إن اختيار موضوع الوصف بحدّ ذاته ليس حياديا. إنّ مجرّد استدعائه يدخله في حلبة الأحداث والصراعات، دون سواه المهمل، وتكون فاعليته أقوى كلّما كان ممثّلا عبر شخصية قصصية أو ممثّلا لها بشكل من الأشكال"[1]. تقول "بدت لي الحياة غامضة، لغزا مبهما، سرّا عليلا، أمرا لا يشرح، نعيشه فقط ثم نرحل، ونحن على ما كنّا عليه من قبل بنفس الشغف، بنفس الرغبة المدمّرة في تحقيق كل شيء، ثم يقابلنا الجحود، اليأس، الغرور أحيانا، الانزلاقات والعثرات، السقوط والنهوض، نرفع رأسنا ونبكي"[2]. فهذا المسرود الذاتي يعكس منظورا نفسيا داخليا يصف الاضطراب الداخلي أمام عجز الراوية/الشخصية عن فهم سر الحياة، وهو ما يجعل الحيرة والخوف وانتظار المجهول القاتم هاجسها على الدوام.

ويوظّف المنظور الذاتي الداخلي من خلال الخطاب المسرود للراوي، ولكن لنقل منظور شخصية أخرى، وذلك لكون الرواية المونولوجية ليست بالضرورة رواية الشخصية المحورية فحسب، وإنما "يمكن النظر إلى الرواية المونولوجية من زاوية كونها هي أيضا رواية ذات مستوى معيّن من الحوارية أو

---

[1]- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2000، ص129

[2]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص138

التناص، لسبب بسيط هو أنّ الشخصية الرئيسية فيها، وإن كانت تبدو مطابقة لذاتها بسبب تمحور وعيها حول نفسها، فإنها غير قادرة أبدا على الانفراد بفضاء العالم الروائي، فلابدّ أن يدرج الكاتب في محيطها عددا من الشخصيات الأخرى النقيضة أو المماثلة أو المحايدة"[1] فنجد الراوية تقف في مؤازرة نفسية إلى جانب "لولا" التي تبدو شخصية مشابهة لها، وذلك من أجل أن تصوغ منظورها للقيم الاجتماعية الخانقة لحرية المرأة والتي تؤيّدها الراوية/البطلة، بل تسردها على امتداد صفحات لتستجلب استعطاف المتلقي تجاه "لولا" التي تراها ضحية مقهورة " لكنّ الشاب كان يؤثر كلمة حبّ، ويمنيها بالزواج، وهي كانت ترغب في الزواج منذ أن أخرجها والدها من المدرسة وأغلق عليها أبواب التعلم، قائلا بأنّ بقاءها في البيت أحسن لسمعتها (...) لقد فعلتها معه وهي تنتقم من شيء اسمه سمعتها". فالراوية هنا أرادت التعبير عما يمور بداخلها، والذي صنعه إشفاقها على "لولا" فأرادت مؤازرتها نفسيا من خلال الإنابة عنها في التعبير عن منظورها تجاه القيم الاجتماعية التي تراها سبب عذاب المرأة في الكثير من الأحيان.

ويصبح الخطاب غير المباشر الحرّ من أساليب التعبير عن المنظور الذاتي الداخلي من خلال التداعيات التي تنثال من أعماق الراوية/الشخصية في مونولوج داخلي نتيجة لعمق المأساة، فتصبح الرؤية المأساوية هي الطابع الذي يسم رواية "سأقذف نفسي أمامك" لديهية لويز، والتي غلب عليها الحزن والنظرة التشاؤمية " ماذا أقول الآن لهذه المرأة المستلقية على الأرض والغارقة حتى النخاع في ألمها ودموعها؟ أيّ قلب سيغفر لها جريمتها فيّ؟ أيّ كلمات ستلخّص –على طريقتها الهجومية – كل ما يجود به هذا القلب والجسد من غضب وحقد بعدما سمعته أذناي للتو؟ كيف ألومها؟ وكيف أعذرها؟ وماذا أقول لها الآن وقد تعرّت أمامي بالحقيقة الكاملة المكدّسة بداخلها لأكثر من ثلاثين عاما؟ ماذا أقول؟ ومن أين أبدأ؟ وكيف أنتهي؟ وهل ستفيدني الكلمات في شيء أمام عظمة هذا الألم؟"[2]. إنّ هذا الخطاب يعكس موقفا نفسيا متأزما تعانيه الراوية التي وقفت فجأة أمام حقيقة صادمة كشفت سرّا عميقا ظل مستترا عنها منذ ولادتها، وهي أنها ليست ابنة الأب الذي ربّاها، بل إنّ

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص36
[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص144

والدها رجل آخر اضطر للهرب، والسبب دائما تدخل الإيديولوجيا في تقرير مصير الإنسان أحيانا، وذلك حين وقع في صدام مع الوطن كأمازيغي أراد مطالبة السلطة ببعض الحقوق، فكان مصيره السجن وبعدها النفي، مخلّفا خلفه جنينا في أحشاء امرأة لم يعقد عليها قرانه، فكانت النتيجة العار الذي أحسّته الراوية/الشخصية الآن، والذي صاغت من خلاله منظورها الذاتي الداخلي، والواقع أنّ هذا الأسلوب الذي اختارته للتعبير عن هذا المنظور قد نقل عمق المأساة، إذ بدت مضطربة، تائهة، حائرة، لا تجد غير الأسئلة المبهمة أمام واقع مرير انفجر فجأة أمامها ليغرقها في بحر الأسئلة التي لا تنتظر لها جوابا، إذ أنّ " التفنّن في صوغ أسئلة الذات قد بلور مناورات جمالية جعلت من الطابع السير ذاتي يختفي خلف ممكنات الروائي وهي جدلية خفاء وتجلّ تضفي على سيرورة التكون النصي ميسما خاصّا"[1]، فالمأساة أضخم من أن تستوعب أجوبة لكل ذلك، وقد حمل الخطاب منظورا تجاه الأم التي لم تكن بالقدر الكافي لإتقان دور الأمومة، ما جعل الراوية تقف أمام مأساتين، الأولى تلخّصها الحقيقة المرّة التي وقعت عليها فجأة وهي أنها ابنة غير شرعية، مما يسوق عليها العار والشعور بالاحتقار لنفسها حتى لو لم يكن لها ذنب في ذلك، والثانية مشاعرها المحتقنة لأمها التي كانت سببا في إدخالها هذا العالم المأساوي الذي لا يرحم، لأنها لم تكن على وعي تام بالمسؤولية لكبح تصرفات طائشة ظلت تتعقبها حتى في كِبرها، وهو ما جرّ على الراوية/الشخصية الكثير من المشاكل والعذاب والتعاسة في حياتها، لذا كانت في الخطاب الذي عكس هذا المنظور النفسي شبه منهارة، وكان طابع الأسئلة مناسبا للتعبير عن هذا الشعور العميق بالانهيار والضياع والتخبّط في دهاليز الكلمات التي لم تسعفها للتعبير عن عظمة هذا الألم.

ويتيح الخطاب المباشر من خلال صيغة المعروض المباشر تقديم المنظور الذاتي لشخصيتين متباينتين من حيث وجهات النظر، كما هو الحال مع الراوية المشاركة وآيت مقران الممثل الشرعي للحركة الأمازيغية:

" – آسف فعلا من أجل عمر، مات بطلا

[1]- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2006، ص104

-لا يهمني إن مات بطلا أو مات نذلا، لم أكن أريده أن يموت أصلا .. ماذا تنفعني بطولته في النهاية؟ (...) ماذا سأقول له؟ يا ولدي هذا الوطن لا يؤمن بالبطولة، لذلك قتل والدك لأنه كان يريد أن يكون بطلا؟

- أفضّل أن تقولي هذا لابنك، على أن يعيش مع أب مذلول ومتخاذل، فليس من السهل في هذا الزمن وفي هذه الظروف أن يثبت رجل على عقيدة واحدة، العقائد تتغيّر كلما تغيّرت المعطيات.

- عمر رجل لم تغيّره يوما المعطيات، رجل دافع عن مبادئه وأفكاره وناضل من أجلها حتى النهاية، ليس مثل البعض الذي يلبس عدة أقنعة كلما اقتضت الظروف ذلك .. لا تعنيني مواقفك كثيرا، لكنك كنت موضع ثقة شباب آمن بك وكان معك إلى الرّمق الأخير، ولم تقدّر ذلك على ما يبدو"[1]. فالملاحظ أنّ هذا المعروض جاء خاليا من مصاحبات الخطاب التي تعمل عادة على توجيه وجهات النظر، ولذا فقد جاء المنظور الذاتي لكلّ شخصية معبّرا عن عالم داخلي دون تأثير خارجي، هذا وقد بدا المعروض طويلا ومسهبا لولا أننا اختصرناه هنا، حيث أعطى كلّ شخصية فرصة التعبير عن منظورها الذاتي الداخلي بكلّ حرية، والتعبير عن أفكارها والتصريح بهواجسها وبآرائها تجاه الطرف المقابل دون اعتراض أو تدخّل من الراوي الذي كان مشاركا وكان هو أحد أطراف الحوار، ورغم ذلك فقد كانت الراوية/الشخصية منصفة في منح الطرف المقابل من الحوار فرصة التعبير عن منظوره، فنجد أمقران يأخذ نصيب الأسد في التعبير عن موقفه، فقد أخذ هذا الحوار الطويل صفحتين استوعبت منظور الراوية المخالف لمنظور أمقران، إذ يعدّ أمقران رجلا خائنا في نظرها، استغل القضية الأمازيغية لتحقيق مصالح ذاتية، وقد كان منظورها النابع من تصوّرات ذاتية شبيها بمنظور زوجها القتيل، لذا كان الحوار يدور حول اغتيال عمر زوجها الذي كان مخلصا في الدفاع عن معتقداته، وكانت نقطة التضاد بين المنظور الذاتي للراوية والمنظور الذاتي لأمقران حول قضية الثبات على المباديء والدفاع عنها، فإذا كان عمر قد اغتيل بسبب ذلك وكانت زوجته فخورة بموقفه هذا لأنها تؤمن بما يؤمن به زوجها، فإن أمقران يحمل وجهة نظر أخرى، ترى بأن متطلّبات الظرف تفرض على الإنسان تغيير

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص128-129

مبادئه بما يتماشى مع بقائه بأية طريقة، لذا فهو يجد مبرّرا للفظة الخيانة التي رآها كلمة متاحة في القاموس الجزائري، وأنه ليس الخائن الأوّل ولا الأوحد، والواقع أنّ المتتبّع لهذا الحوار يلاحظ تسييرا خفيّا من قِبل الراوية بما يتماشى وإبراز منظورها الذاتي تجاه الوطن، إذ لا يُعقل أن يقف رجل سياسي قد أمسك زعامة قضية كبرى على المستوى الوطني ليعترف بكونه خائنا، ويمنح المبرّرات اللازمة لذلك، لأن الطرف المقابل من الحوار ليس بالمستوى الذي يلزمه الاعتراف والإقرار بما يشوّه صورته حتى لو كانت بادية للعيان، فهذه المبرّرات في حدّ ذاتها فيها مساندة لموقف الراوية من الوطن والسلطة الحاكمة فيه، إذ جعلت وبطريقة غير مباشرة منظور العدوّ يسير في الاتجاه الذي يؤيّد وجهة نظرها في أنّ هذا الوطن هو وطن خيانات، وأنّ الثبات على المعتقد سيواجه من قِبل السلطة بالضربة القاضية، مما يدفع بأصحاب النفوس الذليلة إلى تغيير مبادئها فقط من أجل البقاء. فهذا الحوار المشهدي الذي بدا متعدّد الرؤى لأصوات متعارضة في المبدأ والمعتقد، لم يمنع من أن تفرض الراوية/الشخصية منظورها الذاتي بشكل خفيّ، مستغلّة صوت الطرف النقيض لإرساء منظورها الإيديولوجي.

وإجمالا يمكن القول أن اختيار المنظور الذاتي الداخلي في هذه النماذج الروائية قد عمل على سبر أغوار الشخصيات من خلال النفاذ إلى بواطنها واستجلاء أفكارها وهواجسها ومشاعرها، من أجل الوقوف على رؤيتها للعالم والتي تعكس رؤية السارد المبئِّر، وبالتالي تحقيق الغاية الدلالية من هذا المنظور الذاتي الداخلي، والتي اختلفت من نموذج لآخر.

2- المنظور الذاتي الخارجي

هو منظور تعمل فيه الشخصية على نقل الوقائع الخارجية من منظورها الذاتي، هذه الوقائع التي تشمل أنماطا مختلفة بين أمكنة أو شخوص أو أزمنة أو أشياء تشير إلى منظور إيديولوجي معيّن ينعكس على الذات في نظرتها للعالم والواقع من حولها، ويتجلّى هذا المنظور بخاصة في الرواية السير ذاتية التي اعتمدت ضمير المتكلّم في التعبير عن منظورها، مما جعله منظورا ذاتيا بالدرجة الأولى.

في رواية حنين بالنعناع لربيعة جلطي التي اختارت سرد الأحداث بضمير المتكلم، نقف مع الراوية/البطلة عند بعض المنظورات الذاتية الخارجية التي رصدتها الراوية و أضفت عليها ذاتيتها من خلال الوصف والتعليق عليها، فنجدها في المقطع الموالي تبدو من الذين يعتقدون بوجود كرامات الأولياء " جدك 'سيدي الشريف' صاحب الأسرار، هو الذي طالما أشيع عنه، أنه يسافر لزيارة مكة في الصباح عند الفجر ويعود إلى ندرومة في المساء من اليوم نفسه، كيف يقطع المسافات والجبال والبحر والغابات في ساعات معدودات ثم يراه الناس يوزع ماء زمزم والبخور والهدايا، كيف حدث هذا .. لا أحد يدري ولا أحد يعرف سره. فهل كانت له أجنحة وقدرات خارقة؟. رأيتك تمتلئين فخرا وتعتزين حين يتبرّك الناس بتراب مقامه وذكراه، يذكرون اسمه الجليل بمنتهى الخشوع لرفع الغبن أو لجلب الطمأنينة، ويزورون قبته الخضراء في أعالي جبل " مولاي زرهون الندرومي" (...) سيدي الشريف الذي يقسم بعضهم أنه رآه طائرا في سماء "سيدي يوشع" القريبة، ويحلف الآخرون بأغلظ الأيمان بأنهم شاهدوه من بعيد يمشي فوق المياه، مياه البحر الأبيض المتوسط بخطى متّئدة"[1]. ففي هذا النص نلمس توظيف الكاتبة للتراث العربي الذي يتميّز بأبعاده الجمالية والدلالية، وبخاصة تلك الدلالات الثقافية والاجتماعية، إذ أنّ " الروائي المغاربي قادر على الجمع بين توظيف التراث واستغلال البنية الروائية، من دون التقيّد بالرواية الغربية أو يخلّ بمنزعه التأصيلي. فالاستناد إلى التراث يمكّنه من إثبات كيانه الثقافي والاجتماعي"[2]، ولذا فإنّ هذا الوصف التعبيري الذي اتخذته االراوية/الشخصية

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص10-11

[2]- فوزي الزمولي، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا، 2007، ص161

ضمن الخطاب المسرود، والذي استحضر التراث الجزائري مما منح انطباعا بواقعية الأحداث، وكذا بمحلية العمل وأصالته الجزائرية التي تمنح العمل فرادته، كما تعمل على استنطاق دلالات ترمي الكاتبة إليها من خلال هذا التوظيف، نجده هاهنا يعكس موقف الراوية من "سيدي الشريف" كوليّ صالح وصاحب كرامات، ويبدو هذا الإسهاب في وصف كراماته انعكاسا لإيمانها بهذه الخوارق، بل نشعر بفخرها بذلك لكونها حفيدة هذا الوليّ الخارق، وقد أشارت إلى هذا الفخر من خلال وصف انتقائي خصّت به جدتها في ثنايا هذا الخطاب، وهي توجّه لها كلامها وتقول لها: "رأيتك تمتلئين فخرا "، ويبدو أنّ إيمان الراوية بأصحاب الكرامات يبدو عميقا، ولذا نراها تضفي ذاتيتها حين تحاول إيهامنا بالواقع بذكر مناطق من أرض الواقع (جبل مولاي زرهون الندرومي، قرية سيدي يوشع، مياه البحر المتوسط) كل ذلك من أجل خلق واقعية هذا الوليّ والتأثير في المتلقي للإيمان بما تعتقده هي، بل نراها قبل هذا المقطع لا تخفي إيمانها بقراءة الكف والحظ " لعلّه ذاك الذي لم يختلف في أمره من قرأ لك الكفّ والحظ من الغجريات أو الشوّافات عبر عشرات السّنين"[1]، ممّا يوحي بمنظور ذاتي مخالف للدين الذي ينهى عن إتيان العرافات والتبرّك بقبور الأولياء، إذ يعدّ كل ذلك من الشركيات المنهي عنها في الدين الإسلامي، ولعلّ ذلك ما يفسّر منظورها العام على امتداد الرواية الذي بدا معاديا للدين، ولذا نجد في جمهرتها الخارقة التي اختلقتها وفق منظور عجائبي اقترحته كسبيل للتعبير عن الحلول التي تنشدها الإنسانية في هذا العالم، نجد حضور العلماء والمشاهير، من كلّ التخصصات العلمية والفنية ما عدا علماء الدين الإسلامي، وحتى قساوسة المسيحيين ورهبان اليهود، وكلّ ذلك يشير إلى منظور ذاتي لا يعترف بالدين كمشرّع يؤخذ بتعاليمه في هذه الحياة، ولذا منحت لنفسها حريّة التعبير عن أصحاب الكرامات بهذا الفخر، وعن إيمانها بنبوءات العرافات والشوافات بلا حرج، فكان هذا الوصف الخارجي إيحاء بمنظور الراوية الذاتي تجاه الخوارق في مقابل الدين الذي ينهى عن ذلك.

ويتآزر الحسّ العربي حين يصبح الإحساس بين الإخوة العرب واحدا، هذا الأمر الذي مكنّنا من ملامسته المنظور الذاتي الخارجي الذي تناولت فيه الراوية/الشخصية وصفا للأبعاد التاريخية التي

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص10

جمعت بين الجزائر ودمشق، فكانت أوصالها قد بلغت قلوب الشعبين "فقد وُجدت في قلوب أهل الشام محبة معتقة للجزائر وتاريخها استماتة شعبها وكفاحهم من أجل الحرية، العديد من الأسر توّجت بناتها باسم 'جميلة' إعجابا بالمناضلة 'جميلة بوحيرد' تناقصت مساحة لغوية وتآكلت حين وجدت أهل الشام يذكرون بكثير من التبجيل الأمير عبد القادر المؤسس الأول للدولة الجزائرية والذي اختار منفاه الوجيع بينهم في دمشق .. يذكرون فيه الحكيم الذي حقن الدماء في واقعة تاريخية أليمة بين الإخوة فيهم من المسلمين والمسيحيين ويعجبون بالشاعر فيه والثوري والمثقف والمتصوّف"[1]. إنّ الخطاب المسرود يحمل منظورين اثنين، أحدهما يتعلّق بالراوية تجاه أهل الشام، والثاني يتعلق بأهل الشام تجاه الجزائر من خلال رموزها التاريخية، وقد تكفّلت الراوية بالتعليق عن هذين المنظورين من خلال وصف مشاعرها تجاههم، ووصف مشاعرهم تجاه الجزائر، فقد كان التاريخ هو النقطة المشتركة التي جمعت القلوب، وكان هو النقطة المحورية التي بنت من خلالها الراوية/الشخصية منظورها الذاتي الخارجي، إذ وجدت بوصولها إلى الشام حبّا جاهزا في انتظارها، هو في الأصل انعكاس لحبّ هؤلاء للجزائر، هذا الحبّ الذي صنعه تاريخ الجزائر كبلد مكافح وحرّ، جاهد حدّ الاستماتة من أجل الحرية، وقد كانت جميلة بوحيرد كرمز تاريخي من رموز الثورة الجزائرية علَما سلب لبّ نساء الشام اللائي أُخذن ببطولة هذه المرأة ممّا جعلهن يمنحن بناتهن هذا الاسم تيمّنا ببطولتها، ولقد كان شعور الراوية/الشخصية بالارتياح وسطهم، ما جعل الشعور بالغربة يتلاشى، إذ وجدت نفسها في وطن قد اختاره الأمير عبد القادر، هذا الرمز التاريخي العريق للدولة الجزائرية التي أسس أعمدتها، واختار الشام كمنفى له، وقد أبلى بلاء حسنا إذ جعل أهل الشام ينظرون إليه كبطل وحكيم وشاعر ومثقف ومتصوّف يستحق الاحترام والمحبّة، هذه المحبّة التي توزعت على الشعب الجزائري ككل، فلمست الراوية/ الشخصية التي عبّرت عن ذلك من خلال منظورها الذاتي لأهل الشام برصد موقفهم الخارجي تجاه الجزائر، وهي مواقف أملاها التاريخ المشترك بين الشعبين.

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص38

ويقدّم المنظور الذاتي الخارجي شخصية أمّ ابتسام من خلال وصف حالها بعد اندلاع نار الفتنة في بلاد الشام " كانت ابتسام ابنتها قبل هذه الحرب اللعينة في البلد زهوها وبلسمها وكبرياءها وقوّتها.. كنت أفاجئها تنظر إليها بصمت بنظرات ملؤها الحنان والإعجاب والفخر.. اختلف الأمر كثيرا منذئذ، وتبدّل الحال، إنها تسهو أحيانا كثيرة واضعة يدها تحت خدّها.. نحفت أم ابتسام بشدة هي التي كانت سمنتها وحركتها تميّزها بالمرح والإقبال على الحياة وواهبة للسعادة بين قريناتها.. ما الذي يجري في داخل علبة رأسها يا ترى؟ لعلّ ما تسمعه وتراه من أخبار موجعة تقع في البلد قد أصاب خيالها بالمرض، نعم الخيال أيضا يصاب بالسقم وبالجنون وبالضمور وبالسرطان"[1]. لقد جمع هذا الخطاب بين تنويعات سردية كانت كلّها من أجل التعبير عن المنظور الذاتي الخارجي للراوية تجاه أمّ ابتسام كنموذج عن الأمهات في الشام، وموقفهنّ من مصير بناتهن بعد اندلاع الحرب الأهلية فيها، فقد بدأ الخطاب بصيغة المسرود تخلله خطاب غير مباشر حرّ، تلاه خطاب مسرود ذاتي يتناول أفكار الراوية وهواجسها، فقد حملت صيغة المسرود وصفا تعبيريا لمشاعر أم ابتسام كأمّ فخورة بابنتها إلى درجة أنها تستمدّ سعادتها وقوتها منها، ولقد أخذت الراوية/الشخصية دور الراوي العليم مجسدة الرؤية من خلف كي تنقل أحاسيس داخلية متعلقة بشخصية أم ابتسام مفسِّرة نظرات هذه الأم المفعمة بالحنان والإعجاب والفخر، كلّ ذلك كي تنتقل إلى وضع جديد يلخّص منظورا آخر بعد الحرب، استعادت فيه مكان الرؤية مع في وصف الشخصية من الخارج، إذ لم تغص في أعماقها هذه المرّة، بل اكتفت بوصف انتقائي للجسد والملامح من خلال ظهور الأم ساهمة تضع يدها تحت خدّها، وكذا نحافتها الشديدة التي جاءت بعد امتلاء جسمها الذي كان يميّزها بالمرح والسعادة بين قريناتها، فهذا الانتقال بين الرؤيتين له دلالته هنا، إذ أنّ الرؤية من الخلف كانت مناسبة كي تغوص في أعماقها، لأنّ أنسب وصف للمشاعر هو الغوص في أعماق الشخصية، حتى وإن بدت الراوية قد استخلصت مشاعر الشخصية من خلال نظراتها، غير أنّ هذا الاستنتاج قد يخطيء في تفسير تلك النظرات على أنها كذلك، وهو ما يفسّر أنّ هذه الرؤية هي رؤية من الخلف، أمّا وصفها الثاني لملامح الجسد، فقد كان

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص43

كافيا للتعبير عن تغيّر الحال، وانتقال أم ابتسام من الفرح والسعادة إلى الحزن والتعاسة، لذا كانت الرؤية مع كافية لنقل حال هذه الشخصية، كما أدّى التنويع الصيغي من المسرود إلى الخطاب غير المباشر الحرّ إلى تحقيق الرؤية من الخارج، إذ بدت الراوية جاهلة بدواخل الشخصية، متسائلة عمّا يدور في رأسها، ثم انتقلت إلى الخطاب المسرود محاولة تفسير ما يحدث بما ينطلق من منظورها الذاتي لهذه الأوضاع الخارجية كرؤية للعالم، ولما يحدث في الشام من وقائع مؤلمة. وتحاول إثبات منظورها الذاتي الخارجي في تفسيرها لحال أمّ ابتسام من خلال المنظور الذاتي الداخلي وذلك المونولوج الذي فتحته مع نفسها عن طريق لفظة (نعم) التي توحي بتأكيد فكرتها لنفسها والاقتناع بعده، وهي أنّ الحرب ومآسيها لا تتعب الجسد فقط، بل ترهق العقل والإحساس والخيال بما يصيب الجسد تماما من علل وأمراض، وهو تعبير مجازي أرادت من خلاله رسم حقيقة الواقع الذي تمرّ به الشام، وبخاصة الأمهات اللائي يصبح هاجسهن الأكبر الخوف على بناتهن من قناصيّ الشرف في الحروب ، فيصبح بذلك هذا المنظور الذاتي الخارجي تمثيلا لواقع اجتماعي وظرف تاريخي تعيشه الشام كما عاشته الجزائر قبلا وتعيشه دول عربية أخرى "عندما نعلم أن حكاية السيرة الذاتية بتجاوزها، عن طريق الخطاب الروائي، الذات إلى ما هو أوسع منها أي إلى ما هو إجتماعي- تاريخي يخصّ ذوات أخرى، يجعلها تقترب من حكاية عامة عاشها ويعيشها الإنسان في أكثر من بلد عربي في هذا العصر الحديث"[1].

ويتجلّى المنظور الذاتي الخارجي من خلال الوصف الاستقصائي الذي يعرض عناصر العالم بإسهاب كما هو الحال في وصف أبو جورج " لا أحد يتصوّر أبو جورج خارج محلّه والمكواة في يده اليسرى.. نعم اليسرى لأنه ببساطة أعسر.. لا أحد يتخيّل حي الحلاج دون وجه أبو جورج بشاربه الكثّ ونظّارته فضية الإطار تحجب قليلا من عينيه الملونّتين تحت حواجبه الكثّة. جبهته العريضة تحت شعره الغزير هي علامة من علامات شارع الحلاّج. ثمّ إنّ لا أحد سيتعرّف على المكان دون ضحكته المجلجلة.. ضحكة أبو جورج في شارع الحلاّج بمثابة نواقيس الكنيسة في باب توما"[2]. إنّ هذا الخطاب

---

[1]- يمنى العيد، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر العدد الرابع، المجلد15، شتاء1997، ص21

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص48

المسرود الذي يتناول شخصية أبو جورج يعكس منظورا ذاتيا خارجيا للراوية/البطلة التي منحت شخصية 'أبو جورج' نصيبا وافرا من الحديث عنه رغم أنه لم يكن شخصية فاعلة في تسيير مجرى الأحداث، وإنما كان حضوره كنموذج عن وضع المسيحي أثناء الحرب التي اندلعت فجأة في دمشق، ولذا فإن هذا الخطاب يحمل منظورا إيديولوجيا يتعلق بالراوية/الشخصية التي أضفت ذاتيتها على العالم الخارجي لتعكس منظورها تجاهه، فقد بدت متعاطفة مع هذا النموذج المسيحي الذي تراه ضحية حرب كان المتسبب فيها الطوائف المتمرّدة على النظام. والواقع أنّ اختيارها لهذا النموذج المسيحي يحمل دلالات خفية وإشارات إيحائية نلمسها في ثنايا خطابها، ولذا فإن وصفها لجورج بهذه الطريقة الاستقصائية لم يكن اعتباطيا، بل كان رغبة في تقريب صورة هذا الرجل من ذهن المتلقي كي يصبح واضحا أمامه كأنه يعرفه ممّا يثير شفقته عليه حين تخبرنا بأنه ترك دمشق إلى مكان مجهول، بل نراها تدعّم الوصف الجسدي بضحكته المجلجلة التي تعكس روحا مرحة وقلبا طيبا كانت قد أشارت إليه بإسهاب على امتداد صفحتين من قبل، كلّ ذلك ليعلق هذا الرجل بقلب المتلقي وتزداد حسرته عليه وحنقه على المتسبب في هذه الحرب، وهي في هذا الخطاب لا تفتأ تشير في كلّ مرّة إلى الرموز المسيحية، حتى أنها لم تهمل أنه أعسر لأن وجهة اليسار هي إحدى علامات المسيحيين المميزة، كما أشارت إلى نواقيس الكنيسة في باب توما لتعمّق من قيمة ضحكة أبو جورج، وتمنحه الأصالة والقدسية في هذا الشارع الذي تراه وفقا لذلك هو الأحق بالوجود، كما أنها اختارت تسمية شارع الحلاّج ليسكنه جورج، وهو اختيار غير اعتباطي لأن الحلاّج معروف باعتقاده القريب من النصارى مما جرّ عليه القتل من قبل المسلمين الذين اتهموه بالزندقة، ليأخذ بذلك بعدا أسطوريا من قِبل الذين يرون في مقتله ظلما وتعصّبا " والحلاّج في أقلام رجال الاستشراق، يربطه خطّ نفسي مضيء بالمسيح عليه السلام، إنه الشهيد الوليّ الربّاني، الذي تطلّع إلى ميلاد كلمات الله المباركة في قلبه"[1]، فكأنما أرادت الراوية/الشخصية ومن خلفها الكاتب الضمني، باعتبار أن " صوت السارد هو في الحقيقة صوت مزدوج، هو صوت الراوي الذي يروي وقائع الحكاية ويصف ما يدور فيها، وصوت الكاتب الذي يعلن

[1] - طه عبد الباقي سرور، الحسين بن منصور الحلاّج (شهيد التصوّف الإسلامي 244-309هـ)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014، ص7

حضوره داخل النص بأساليب مختلفة، وبذلك يتعالق المقامان؛ مقام السارد ومقام الكاتب الذي يحمل بدوره وجهين: وجها داخل النص ووجها خارجه"[1]، قلنا كأنها أرادت أن تعكس منظورا ذاتيا يدين المسلمين على مرّ التاريخ بأنهم سفاحون، وبأنهم سبب القتل في العالم، وحضور الحلاّج هنا هو إشارة لارتباط المصيرين، فكما كان مصير الحلاج القتل، فإن مصير أبو جورج لن يختلف عنه إذا لم يسرع بالهرب من دمشق، وعلى هذا الأساس يصبح المنظور الذاتي الخارجي للراوية/ الشخصية مؤدلجا من خلال الأبعاد الرمزية المبثوثة في ثنايا هذا النص، إذ علينا "أن نقبل بكون الخطاب هو شكل ذو وظيفة رمزية، ويبقى علينا دائما أن نعرف هل قُدّم الخطاب بطريقة جاهزة، أو أنّ هناك عاملا خارجيا أثّر على تكوينه"[2]، لذا فهذا المنظور المؤدلج يتجاوز مجرّد الوصف الخارجي لهذه الشخصية، مما يجعل تفاصيل الوصف هنا تحايد الموضوعية وتتلبّس بالذاتية، ولذا بدا أبو جورج ضحية تستدعي الشفقة أمام همجيّة المسلم المتطرّف.

وفي رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، نقف عند بعض المقاطع التي يتجلّى فيها المنظور الذاتي الخارجي كمنظور نفسي ورؤية للعالم، كما هو الحال بالنسبة للواقع الجزائري بعيد أحداث أكتوبر 1988، وما انجرّ عنها من محنة وطنية "ولأن كل الثورات تولد معمّدة بالدّم، تدفّقت يومها برك الدم، وخرج الزّوّالي (الشنفرى)، المنبوذ الأبدي، يثأر لأوجاعه، لقتامة أيامه، هذا الشنفرى الذي أصبحت حياته اليومية تشير إلى جدار، إلى أحلام بسيطة مستحيلة، منتهكة، إلى حقوق وأحلام محظورة، إلى تسمّم علني بالشعارات، إلى رغبة ملحّة في الهروب، وأخيرا إلى جثة زرقاء يتقيَّؤها الفجر"[3]. لقد اختار الراوي/ الشخصية (الشنفرى) كرمز للمواطن الجزائري المضطهد الذي تلفّظه الوطن كما تلفّظت القبيلة الشنفرى، لا لشيء إلاّ لأنه أراد التمرّد والخروج عن قوانينها الظالمة،وكذلك الوضع بالنسبة للمواطن الجزائري الذي انتفض متمرّدا مطالبا بحقوقه، فما مصيره إلا ذاك الذي عرفه الشنفرى من قبل وهو إهدار دمه، فهذا الخطاب المسرود يعكس منظورا ذاتيا إيديولوجيا تناول

---

[1]- نبيل سليمان (ومجموعة من الكتاب)، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2007، ص307

[2] -Adam schaff, Langage et connaissance, Traduit du polonais par : Claire Brendel, Edition Anthropos, Paris, 1974, P202

[3]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص32

فيه الراوي مشهدا من مشاهد الانتفاضة التي عرفتها الجزائر في أحداث أكتوبر 1988، وإن كان الراوي قد اعتمد أسلوب الرّمز في إيصال فكرته، فذلك من أجل تعميق الإحساس بتلك التي يراها مأساة من منظوره الذاتي، لذا فقد تناول هذا المشهد الخارجي وأضفى عليه ذاتيته ليلامس مشاعر المتلقي كما لامس مشاعره هو ، فجاءت بذلك لغته شعرية في وصف المشهد المتأزم، واستعار الشنفرى كرمز عربي له مكانته في قلوب العرب، ليس كشاعر فحسب، بل لقصة حياته التي عكست وضعا تاريخيا سياسيا كانت تعيشه القبيلة العربية، فيتحوّل بذلك "الشنفرى" من شكله الواقعي إلى بعده الرمزي الذي شكّلته اللغة للتعبير عن هذا المنظور، "فالصورة المستمدّة من الواقع كيان فنيّ مكتف بذاته، مادّتها الواقع ولكنها بعد أن تشكّلت في قالب لغوي وروائي فقدت صلتها المباشرة بالواقع الخارجي، لتصبح صلتها به صلة رمز لغوي يعبّر عن رؤية فنيّة ولا يقرّر حقيقة حرفية للواقع"[1]، فكان بذلك مناسبا لاستعارته هنا حتى يكون هو المواطن الجزائري الذي أنهكه ظلم السلطة، هذا (الزوالي) الذي خرج ثائرا لكرامته، فهذه اللفظة تثير إيهاما بواقعية الأحداث لاستقطابها من قاموس اللهجة العامية لتقريب الصورة، غير أنّ الواقع لم ينصفه، بل باتت أكبر أحلامه هي الهروب من هذا الوطن.

وقد يلجأ الراوي إلى المونولوج الداخلي في مناجاة حزينة يحدث خياله الذي استحضر "زينو" أحد أصدقاء الطفولة والشباب، فاللجوء إلى المونولوج والانكفاء على الذات الداخلية لتفسير العالم الخارجي من قبل الراوي في الرواية السير ذاتية له ما يعلّله، إذ أنّ " اللجوء إلى الكتابة السيرذاتية بأفق تخييلي، يتداخل فيه الميثاقان السيرذاتي والروائي يعود إلى خيبة أمل هذا الجيل (...) في سلطة الاستقلال فكان انكفاؤه على الذات يحاورها بعد أن تعذّر عليه الانسجام والعالم الخارجي في المرحلة الراهنة ويتقصّد استعادة ماضيها بعد أن زهد في الحاضر الذي فقد الكثير من مظاهر الإغراء التي كان يمارسها عليه"[2]، فيتشكّل المنظور الذاتي الخارجي الذي يعرض عناصر من الواقع الخارجي الذي يستحضر الماضي ممثّلا في زينو وحركته داخل المسرح، ولكن من خلال ذاتية الراوي الذي كان يفسّر

---

[1]- بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986، ص09

[2]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص210

تلك الحركات من خلال منظوره النفسي " كنت من العتمة تجيء، تقف قبالتنا كبطل الأساطير القديمة، كفارس الحكايات العتيقة، تمتطي الصدق، وتشهر الحقيقة، كنت تتحرّك بيننا فوق خشبة المسرح، تتجلى أمام أعيننا كالرؤيا، تمشي ببطء، تسرع، تسرع ثم تتوقف، تستدير نحونا (...) وحدك وبصوت رجولي قوي، صارم، كنت تكسر الجليد القابع فينا، وحدك كنت تفتح أعيننا على عتمتنا الداخلية، وعلى جراحنا (...) كنا نسمع فيك أصواتنا الهزيلة، نرى فيك كل وجوهنا المستكينة، كيف نخرها الانتظار، وكيف تشوّهت في أقبية السياسة المعتّمة والشعارات الكاذبة"[1]. يبدو هذا الخطاب المباشر صيغة معروض ذاتي يخاطب فيها الراوي صديقه زينو، غير أنّ هذا المعروض نفسي بالدرجة الأولى، لأن زينو لا يوجد إلا في خيال الراوي، فهو في الواقع مناجاة تعكس اضطرابا نفسيا يعيشه الراوي بسبب المحنة الوطنية، وهو ما جعله يستذكر أصدقاءه الذين راحوا ضحية الأزمة، ليكون الاستذكار وسيلة الراوي لتشكيل منظوره، حيث " يعتبر التذكّر وسيلة أساسية في تطوير القصّة، وأداة فعّالة في دفع مياه السرد نحو المصبّ. ولكي تتذكّر الشخصية أو يتذكّر المتكلّم في الرواية عليه أن يستند إلى وقائع مادية، أعني أنه يحتاج إلى مثيرات خارجية تحثّ النفس وتقلب الجمر الذي استكان بفعل تقدّم الزمن"[2] ومن بينهم "زينو" الذي قُتل في فترة استُبيح فيها حصد المثقفين وعلى رأسهم رجال المسرح والصحافة، فهذا المنظور الذاتي الخارجي يقدم لنا وصفا انتقائيا لمنظر زينو حين يلج خشبة المسرح مخترقا العتمة، وقد كان بالنسبة للراوي أكثر من إنسان عادي، لذا كان منظوره نحوه يمنحه درجة الأبطال، والفرسان في القصص والأساطير القديمة، الذين يحملون صفات خارقة تفوق طاقة البشر العاديين، ونظرته هذه قد استقاها من دلالات رمزية تجعله في عينيه خارقا بالفعل، فقد كان جواده الذي امتطاه في مواجهة عدوّه هو الصدق، وسيفه الذي أشهره هو الحقيقة، هذان المعنيان المجازيان أبلغ في التعبير عن حقيقة هذا الصديق بالنسبة له، لأنه يدرك جيدا صعوبة امتطاء الصدق وإشهار الحقيقة في وجه سلطة قامعة، وخلال وضع أمني مضطرب بسبب الفتنة التي عرفها الوطن في حقبة التسعينات، ولذا فقد كان هذا المشهد المسرحي ذا أبعاد رمزية أكثر منه وصف عادي لحركات

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص39

[2]- محمد معتصم، النص السردي العربي (الصيغ والمقوّمات)، ص195

زينو أثناء تأدية عرضه، فذلك الوصف الانتقائي الذي يرصد من خلاله حركاته (تمشي ببطء، تسرع، تسرع ثم تتوقف) كلها لم تكن مجرّد أداء تمثيلي، وإنما هي حركات مقصودة وبخاصة في اقترانها بصوته القوي الصارم الذي كان له صداه على نفوس المتلقّين وهو يصدح بالحقيقة ويعرّي الواقع، ويُجلي الظلمة القابعة في نفوسهم بسبب الخوف والجبن. فزينو من منظور الراوي بطل حقيقي لأنه لم يخشَ أحدا وهو يحاول كشف الواقع الذي يعيشه أبناء شعبه، ويتحوّل مرآة عاكسة ينظرون من خلالها إلى صورهم المستكينة، ويسمعون أصواتهم الذليلة، ويرون منظرهم المشوّه وهم يجلسون في انتظار حلّ تأتي به السياسة بأحزابها المتناطحة، الذين يحملون شعارات كاذبة لا طائل من انتظارها الذي ينخر الروح والعقل والكرامة. فهذا المنظور الذاتي الخارجي يصوّر موقفا إيديولوجيا عبّر عنه من خلال شخصية زينو الذي يشاطره المنظور ذاته.

ويوظَّف المنظور الذاتي لنقل الانطباع الذاتي حول العالم الخارجي ووصفه وفقا لأحاسيس الشخصية المنعكسة عليها " فالديكور ما بقي يوصف إلا كما يتمّ النظر إليه من طرف الشخصيات"[1]، كما هو الأمر في رواية "سأقذف نفسي أمامك" لديهية لويز " لم يكن العمل بالشيء المهمّ كثيرا ليبعث فيّ الرّغبة بالذهاب، مكتب صغير بجوار مكتب مدير الثانوية، مليء بالأوراق والجداول الزمنية للأقسام، ملفّات التلاميذ مصطفّة في ركن صغير تفيض منه الأوراق من كلّ جانب، وجوه الأساتذة المعكّرة كل صباح يوقّعون حضورهم ويؤدّون عملهم بطريقة آلية، دون أيّ إحساس بأهمية ما يقومون به، المدير الذي لم أسمعه يوما يردّ تحيّتي الصباحية وكأنه سيدفع من جيبه شيئا إن تفوّه بكلمة طيبة، أما المصيبة الأكبر فهي التلاميذ الذين يفقدونني صوابي بالتأخيرات أو الغيابات المتكرّرة، ويتحايلون عليّ وكأني صاحبة القرار"[2]. إن إحساس الراوية/الشخصية بعدم الرغبة في الذهاب إلى العمل بسبب وعكة نفسية أصابتها لغياب زوجها ما جعلها تحمل قلقا عليه وشوقا إليه، فانعكس مزاجها العكر على العمل وأطفأ الرغبة في الذهاب إليه، محاولة خلق مبرّرات لبقائها في البيت، ولذا فقد جاء وصف مكان عملها كانعكاس لمنظور ذاتي نابع من نفسية قلقة وفاترة، فكان كلّ شيء في

[1] -Pierre vonbergen, Aspects de la littérature française contemporaine, p119

[2]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص109

عملها يوحي بالقلق بالنسبة لها، وجاء وصفها الانتقائي لأشياء كثيرة تنتهي كلها مجتمعة بدلالات أخرى، وهو ما يسمى بالوصف النفسي الذي "يُعنى بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثّرها بها مما يطبع الموصوفات بطابع شعوري خاص، أو بمعنى آخر، حيث تصبح الموصوفات حاملة لقيم شعورية مؤثرّة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، وتصرّفاتها الخارجية"[1]، فمكتبها وصفته بالصغير، لأن صِغر المكان يوحي بالضيق والاختناق، وإلى جانب صغره فهو مليء بالأوراق والملفّات في ركن تفيض منه الأوراق من كل جانب، مما يشعر بفوضى المكان إلى جانب ضيقه، فحتى وجوه الأساتذة تناولتها من منظورها الذاتي ، فكانت تراها معكّرة نتيجة لمزاجها العكر، بل نراها قد اتخذت الرؤية من الخلف لتطلق حكمها عليهم بأنهم يؤدون عملهم بطريقة آلية ودون إحساس بأهمية ما يقومون به، فهذا الحكم المعمّم كان انطلاقا من وعيها الذاتي وليس بالضرورة هو حكم صائب يتساوى فيه جميع الأساتذة، كما أنّ المدير من وجهة نظرها إنسان عديم الطيبة، وكأنّ الطيبة ستكلّفه دفع مال من جيبه، وقد ربطت حكمها هذا عليه من مجرد عدم ردّه تحيّة الصباح، فهذا التصرّف حتى وإن بدا منافيا للباقة التصرّف، غير أنه ليس دليلا على أنّ الرجل عديم الطيبة، أما تصرّفات التلاميذ فقد وصفتها بالمصيبة بسب تأخرهم وغيابهم المتكرّر وتحايلهم في أخذ إذن بالخروج، إلى درجة تفقدها الصواب، وكأنها المسؤولة المباشرة عنهم، والتي ستتحمّل نتيجة أخطائهم، فكلّ هذه الأحاسيس هي في الواقع نتيجة انعكاس نفسي متأزم تشعر به بسبب قلقها على عمر، كما أنّ له بعدا أعمق يتعلّق بمنظورها الإيديولوجي نحو وطن تحمّله جميع المساوئ الحاصلة في المجتمع، وكل المنغصات والنكبات التي يشعر بها المواطن، ولذا فقد جاء هذا الوصف الانتقائي لمكان عملها بهذه الدلالات ذات الأبعاد الإيديولوجية، والتي كانت نتيجة لانعكاس نفسية قلقة تشكّل عنها هذا المنظور الذاتي الخارجي.

وفي رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش، يتحوّل السّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ليأخذ "إبراهيم" الشخصية البطلة في هذا الفصل دور الراوي، ويصوغ الأحداث من منظوره الذاتي، فكما يبدو أن السّرد في هذه الرواية "يتناوبه ساردان، الأول هو الراوي الذي يقوم بالتنظيم

---

[1]- إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني، فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، العدد الثاني، الجلد12، صيف1993، ص314

الداخلي للسرد داخل النّص ومن ثمّة ينجز الرّبط بين مفاصله، ما اتّصل منها بالوصف، ثم ما تعلّق بالحوار. فهذا الرّاوي يسهم في تحديد الغائب المفرد، فيعكس رؤية من الخارج (...) أما السارد الثاني الشخصية المحورية في الرواية، يصوغ خطابه بضمير المتكلّم فيجعل الرؤية من الداخل ويسهم مع السارد الأول الراوي المتخيّل أو ذات الكاتب المؤلف في تشكيل عوالم الرواية"[1] ، ومن ضمن الخطابات التي تعكس منظور الراوي/الشخصية الذاتي الخارجي ما جاء في وصف جنازة رفيقه في الخدمة العسكرية، والذي اغتيل في كمين للجماعات الإرهابية " عشية يوم الدفن، جيء بكبش إلى منزل رفيقي، جثمانه بقي في المستشفى، لماذا يا ترى؟ هل ليجري ترقيعه بصورة أحسن، أم لإعادة الزرقة إلى مكانها الأول؟ صندوق مستطيل من خشب غير مصقول، وُضع لبضع دقائق عند عتبة الدار البائسة. جيء ببعض العساكر الشبان بهذه المناسبة، رافقوا الصندوق في صمت وبالكثير من الخوف على وجوههم (..) ورفيقي ووري التراب بعد نصف ساعة، كلاّ، لم تطلق دفعة من رصاصات لتأدية التحية العسكرية له مثلما هو معمول به ، رفيقي ما كان له الحقّ في ذلك الشرف الكاذب"[2].

إنّ هذا المشهد الجنائزي الذي صوّره الراوي/المشارك من منظوره هو، ينقل وضعا بئيسا للمجنّدين في الخدمة الوطنية العسكرية فترة التسعينات. هو وضع بين نارين؛ نار الإرهابيين الذين لا يرحمون عسكريا، ونار الضباط المسؤولين الذين لا يشفقون على الجنود البسطاء، وعلى هذا الأساس يلخّص هذا المشهد وجهة نظر الرّاوي تجاه المؤسسة العسكرية التي يراها سبب المحنة الوطنية، فيأتي المنظور الذاتي الخارجي ليرسم فضاء دلاليا يعكس منظورا مؤدلجا من خلال الوصف التعبيري الذي شمل عناصر هذا المشهد، والذي أضفى عليه رؤيته النفسية، فيصف الصندوق المستطيل بأنه من خشب غير مصقول، دلالة على المكانة الهيّنة التي ينظر بها هؤلاء إلى الجندي البسيط إلى درجة يستكثرون فيها على جثته صندوقا محترما يليق بمقامه كإنسان على الأقل، ناهيك عنه كعسكري يدين للوطن بخدماته التي انتهت به قتيلا حمايةً للوطن. ثمّ إنّ هذا الصندوق قد وُضع على عتبة الدار البائسة، فلفظة البائسة هي انعكاس لشعور داخلي يتعلّق بالراوي الحزين على صديقه إلى درجة كان

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص466

[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص77

يرى فيها كل شيء بائس في يوم الدّفن ذاك، كما أنّ مشاعره الحزينة جعلته يبصر الخوف في وجوه العساكر الذين رافقوا الجثة، وهو تفسير نفسي جعله يغوص في أعماق هؤلاء العساكر ويقرأ أفكارهم، ويستبطن هواجسهم التي تخبرهم بأنّ مصيرا كهذا ليس بعيدا عنهم، وهو الخاطر الذي ألبس وجوههم الخوف. ويسعى إلى تعميق المنظور السلبي الذي يحمله تجاه الهيئة العسكرية حين يُحرم صديقه حتى شرف التحية العسكرية المعمول بها عادة بإطلاق رصاصات في الهواء، وقد وصفه بالشرف الكاذب انطلاقا من منظوره الذاتي الذي يمقت هذه المؤسسة ويتهمها بأنها سبب الخراب والبؤس الحاصل في الوطن، لذا نجده في موضع آخر، ومن خلال منظور ذاتي خارجي أيضا يوجّه أصابع الاتهام إليها بطريقة صريحة بعيدة عن كلّ إيحاء " جنرالات تتمّ ترقيتهم كل عام ! أجل، حفنات من الجنرالات (...) كلّ ذلك والمواطنون من جيل الغد يتخبّطون في البؤس، لا عمل ولا سكن ولا أمل في العيش كغيرهم من عباد الله الآخرين. لم يطلب أحد من هذه الهيئة العسكرية أن تعطي الموافقة لإنشاء حزب متطرّف باسم الدين، لا أحد طلب منها أيضا أن تنظّم انتخابات تشريعية، ثم تحكم على نتائجها بالإلغاء بعد ذلك"[1]. فهذا المنظور الذاتي هو منظور انتقادي، يضع الهيئة العسكرية أمام جميع التهم الموجّهة لأسباب الأزمة الوطنية السياسية والاجتماعية، بل إن الحزب المتطرّف من منظوره قد جاء بموافقة هذه الهيئة، فهذا المنظور النفسي الناقم على الهيئة العسكرية كان نتيجة الممارسة السيئة التي تعرّض لها من قِبلها، ونتيجة الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها يوميا ولا يجد تفسيرا لتردّيها إلا لاستحكام قبضة المؤسسة العسكرية على عنق السلطة في البلاد.

ويبدو أنّ هذه الرواية قد جاءت أحادية الصوت، لذا كان صوت إبراهيم هو الغالب، والذي يوافق صوت الراوي العليم الذي سخّر إبراهيم للتعبير عن منظوره، ففي الفصل الذي استحوذ فيه إبراهيم على السرد بصيغة المتكلّم نراه يوظّف المنظور الذاتي الخارجي ليعبّر عن صوته تجاه المؤسسة العسكرية دائما، والتي تعدّ بؤرة المنظور الإيديولوجي للرواية ككل، ومن هذا المنظور المتحامل على الهيئة العسكرية يوجّه الراوي/الشخصية تهمة أخرى لهذه الهيئة، وهي تهمة الفساد، بل هي مافيا

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص79

الفساد في هذا الوطن "سفن ترسو كلّ يوم في الميناء وعلى متونها حاويات مختومة يُمنع رجال الجمارك أنفسهم من الاقتراب منها، ذلكم هو المشكل. سيارات ومخدرات ومحاريق، وأسلحة وقهوة وسكّر، وغيرها من السلع غير الشرعية، أو تلك التي لا تخضع لأية رقابة، أيّا ما كانت هذه الرقابة، المافيا قائمة بالمرصاد لكل متطفّل (...) إنها أدهى وأمرّ من مافيا الإيطاليين في أمريكا (...) مافيا قد يذهب بها الأمر إلى أن تكون وراء بورجوازية صغير، أي ثقافة جديدة، أو تطلق مشروع حضارة جديدة"[1]. إن الهاجس الأكبر الذي يعبّر عنه الراوي من خلال هذا الخطاب المسرود الذي يحمل مشاعر سيئة خلقتها الهيئة العسكرية في نفسه، هو أن يكون مشروع الدولة القادم الذي تسيطر على مصيره هذه المؤسسة إقامة حضارة جديدة أو ثقافة جديدة على حدّ تعبيره تؤسّس لدولة مافيا في داخل الدولة، أو إعادة الطبقية إلى المجتمع بإقامة طبقة بورجوازية تكون المهيمنة على ممتلكات الوطن، فهذا المشهد البانورامي للميناء يتجاوز الوصف التجريدي ليغوص في أبعاد دلالية حسب المنظور الذاتي الخارجي للراوي الذي يرمي إلى كشف نوايا هذه المؤسسة من خلال رصد مواقف واقعية تعمّق من هواجسه تجاهها، والتي تخرج من دائرة الشكّ إلى دائرة اليقين بسبب الوقائع الملموسة التي يشاهدها ويسمع عنها كلما خرج إلى الميناء، فعرض عناصر العالم الخارجي منطلقة من منظور الراوي الذاتي في هذا المشهد فيه إيهام بالواقع الذي يوحي بالمنظور الإيديولوجي للكاتب أيضا ولو إيحائيا، إذ "لا يوجد أي سبب لإعفاء الكاتب الواقعي من مسؤولياته الفعلية (الإيديولوجية والأسلوبية والفنية وغيرها)"[2].

وعلى هذا الأساس يصبح المنظور الذاتي الخارجي أداة للتعبير عن منظور معيّن، قد تنوّع حسب الطرح الذي تناولته كل رواية أخذناها هنا، فهو لم يتوقف طويلا على الوصف الاستقصائي المفصل للملامح الخارجية للأشياء التي تعرّض لها، شخصية كانت أو مكانية أو غير ذلك، بل جعلها رموزا لغوية ساهمت في التعبير عن منظور السارد/الشخصية الذي يخفي خلفه الكاتب الضمني، ولذا كان الوصف التعبيري هو السائد في جلّ النماذج المتناولة.

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص106

[2] -Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Edition Seuil, Paris, 1972, P56

3- المنظور الموضوعي الداخلي

تعتمد الرواية في السرد الموضوعي على صوت الراوي "الذي ينتخب الأحداث ويعلنها ويفسّرها ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوّناته، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه، ويوقف زمن الأحداث أو يوصله"[1]. أي أنّ رؤية الراوي للعالم تكون على شاكلتين؛ أحدهما خارجي والثاني داخلي، وذلك لكون الراوي العليم "يعرف كلّ شيء وله كلّ العلم، يتدخّل بالتعليق أو الوصف الخارجي، والوصف الداخلي، ويحرّك الأشياء وفي يديه الخيوط، وهو أكثر وعيا من الآخرين"[2]

وفي المنظور الموضوعي الداخلي يتفاعل المنظور الموضوعي مع الذاتي، بحيث تنفتح عوالم الشخصية الداخلية إثر تناول رؤية موضوعية لواقع خارجي، ويأخذ هذا النوع من المنظورات شكل الرؤية من الخلف لسيطرة الراوي العليم على الوضع في المنظور الموضوعي بصفة عامة، كما هو الأمر في رواية "هذيان نواقيس القيامة" لمحمد جعفر التي جاءت معظم فصولها بصيغة الغائب، وقد بدا الراوي منفتحا على عوالم الشخصيات الداخلية، كما في هذا المقطع "كان خارجا لتوّه من صالة المحاكمات، واكتشف أنه يشعر بالإنهاك وبجوع بغيض ، وتذكّر صديقه في المهنة إبراهيم (...) سُرّ جدا عندما أخبره إبراهيم أنه بمطعم فندق (الموجة الزرقاء) بشاطئ 'صابلات' أين يتناول غداءه رفقة الشلة التي يعرفها، وحدّث نفسه أنه ضمن غداء طيّبا ولذيذا على حسابهم ودون أن يضطر إلى دفع سنتيم"[3]. فهذا الخطاب يتناول منظورا موضوعيا، حيث قدّم فيه الراوي العليم الأحداث المتعلّقة بالقاضي "منصور بن عياد"، غير أنّ هذا المنظور الموضوعي تخلله منظور ذاتيّ انبثق من داخله من خلال أفعال وظّفها الراوي كالفعل (يشعر) الذي قدّم بعده خطابا مختزلا بما يدور في نفسه من الداخل من إحساس بالجوع والإنهاك، ولم يكتف بذكر الجوع، بل أعطاه وصفا انتقائيا بأنه جوع بغيض، ولم يتوقّف الرّاوي عند هذا الحدّ، بل نراه ثانية يغوص في عمق تفكير الشخصية من خلال الأفعال (تذكّر، وسرّ جدا، وحدّث نفسه) وكلّها أفعال نقلت خطابات مختزلة للشخصية التي لم

---

[1]- شجاع مسلم العاني، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1964، ص168

[2]- عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2006، ص47

[3]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص87

تعرض خطابها كمونولوجات داخلية، لأنّ طبيعة الحدث هي التي أملت هذا النوع من الخطابات، وهو الخطاب المختزل من أجل تسريع الحدث، إذ أنّ المشهد قد تميّز بالحركية والفعل، مما جعل طبيعة خطابات الشخصية مختزلة والتي تتماشى مع طبيعة عملها أيضا كقاضي يعاني في معظم حالاته من ضيق الوقت، لذا فقد ناسبت وتيرة السرد طبيعة الشخصية كشخصية عمليّة، هذا من الناحية التقنية، أما من الناحية الدّلالية، فإنّ المنظور الموضوعي والذي امتزج برؤية ذاتية متعلقة بشخصية القاضي، قد نقل لنا وجهة نظر الراوي العليم تجاه القضاة، فهذا المشهد يصوّر أعماق القاضي ويغوص في داخل تفكيره، لينقل لنا صفة وضيعة يتميّز بها، وهي صفة البخل والاستغلال، فمن المعروف أنّ القضاة من الذين يتقاضون أعلى الرواتب في الدولة، ورغم ذلك بدا هذا القاضي جشعا وهو يحدّث نفسه بأنه ضمن غداء طيبا ولذيذا على حساب أصدقائه كاستغلالي، ودون أن يضطرّ لدفع سنتيم كبخيل، وهذه النظرة تعكس منظورا عاما للراوي تجاه سلك الأمن والعدالة بصفة عامة، والذي كان بؤرة الأحداث ومحور المنظور العام للرواية.

وفي الرواية ذاتها، ينقل الراوي العليم وفق المنظور الموضوعي الداخلي شعور شخصية "بومدين العربي" الذي بدا في غاية الإحباط بعد الإفراج عنه من تهمة قتل ابنته "ينخره شعور مثقل بالذنب منذ اللحظة التي تلقّى فيها خبر الإفراج عنه، إنه شعور لا يفهمه، فهو لا يزال في حالة التباس ويشعر بالوهن بعد كلّ الذي حصل معه، إنّ أوّل ما يفكّر فيه الآن فنجان قهوة وسيجارة يعالج بهما الدوار الذي يغشاه!"[1]. لقد انفتح المنظور الموضوعي الذي أطّره الراوي العليم على عوالم الشخصية الداخلية، إذ تكفّل الراوي بنقل مشاعر الشخصية من خلال السرد المناسب لطبيعة الأحداث التي يقوم الراوي بسردها متواترة، مما يضفي حركية على المشاهد التي لا تترك مجالا لأن تبثّ الشخصية هواجسها من خلال مونولوج طويل النَّفس قد يعطّل وتيرة السّرد، لأن غرض الراوي هو نقل الأحداث بما فيها من مشاعر، دون أن يضع بالغ اهتمام للوصف الاستقصائي أو الخطاب المونولوجي، لكون "المونولوج الداخلي هو بالفعل فنّ يصعب جدا استخدامه بصورة ناجحة، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص72

بطيء على السّرد، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة[1]"، وذلك لطبيعة الرواية في حدّ ذاتها والتي تقوم على الحركية والتفاعل باعتبارها رواية شبه بوليسية، إلا أنها لا تخلو من منظور عامّ أراد الراوي معالجته من خلال هذه الرواية، فالرؤية الذاتية انبثقت من وسط هذا المنظور الموضوعي من خلال أفعال (ينخره الشعور، يشعر، يفكّر) وكلّها أفعال تغوص في عمق الشخصية لتنقل لنا إحساساتها وطريقة تفكيرها، ولقد بدت هذه الشخصية مثقلة بالذنب لذا، اختار الراوي لفظة "ينخر" الدّالة على فداحة الإحساس داخله، كيف لا، وهو يعايش إحساسا بالذنب، ووقع الذنب على نفسية الإنسان لحظة الشعور به كبير، لذا قد وُفّق الراوي في اختيار لفظة "ينخره" الدّالة على ذنب كبير ارتكبه في حقّ نفسه حين ظلم زوجته الأولى التي تركها من أجل زوجته الحالية، وكانت النتيجة ابنة منفرطة من قيود التربية التي تفرضها قيم المجتمع، فالوضع طبيعي مادامت الأمّ قد عُرفت قبلا بهذا الانفلات، ورغم ذلك فقد تزوجها، ليتجرّع في النهاية ذلّ ما انتهى إليه من فقد ابنته في جريمة قتل مخزية، ومن الإذلال الذي لاقاه في مركز الشرطة كمتّهم بقتلها، وهو ما لم يكن يتوقّعه في حياته، ممّا جرّ عليه الشعور بالذنب وبأن دعاء زوجته المظلومة قد نفذ فيه، وهذا المنظور الموضوعي الداخلي في الواقع تعبير عن منظور اجتماعي، أطّر له الراوي من خلال الفصل المتعلق بشخصية بومدين العربي، وقد نقل لنا هذا المقطع من خلال وصف تعبيري للراوي العليم الذي عمل على وصف شعور الشخصية، وقد بدا قريبا منه إلى درجة كان يقوم فيها بتحليل هذا الشعور بدقّة (ينخره، إنه شعور لا يفهمه، لا يزال في حالة التباس، يشعر بالوهن) ثم ينتقل إلى الغوص في أفكاره لينقل لنا رغبته في شرب فنجان قهوة وأخذ سيجارة لتعديل مزاجه، فهذه السيطرة من الراوي العليم كانت مناسبة لطبيعة الرواية البوليسية التي تسير تحت منظار الرّاوي في تقديم شخصياته الموضوعة في موقع الاتهام.

وفي الرواية ذاتها ينقل لنا المنظور الموضوعي الدّاخلي مشاعر شخصية أخرى من قِبل الراوي العليم في خطاب مسرود استذكاري، عاد بالشخصية إلى تذكّر بعض أحداث الطفولة " لقد ظلّ على

---

[1]- ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص57

تلك المسيرة يردّد مع الهاتفين: "يحيا صدّام.. الموت لأمريكا". و "يا عراق ، يا حبيب .. دمّر دمّر تل أبيب "، وكان يشعر بنفسه مجيّشا بمشاعر صادقة غير وهمية أصيلة تنبع من انتمائه وعروبته وودّ يومها لو ينتصر العراق على أعدائه، ولا يهمّ أن يكون ذلك من أشراط الساعة وهو بعد لا يصلّي ولا يقوم بواجباته الدينية كما يلزم "[1]. فهذا المسرود هو خطاب الراوي الذي جمع بين سرد الحدث ووصف خارجي وآخر داخلي يتعلّق بالشخصية ومشاعرها، إذ نجد الراوي قد تولّى الوصف التعبيري خارجيا وداخليا، وناب عن الشخصية في وصف مشاعرها مستعملا الفعل (كان يشعر) الذي دلف به أعماق الشخصية، لينقل لنا دقائق هذه المشاعر التي وصفها بالمشاعر الجياشة، والصادقة، وغير الوهمية، والأصلية، التي تنبع من إحساس بالانتماء والعروبة، بل ناب عنه في التعبير عن أمنيته العميقة بأن ينتصر العراق على أعدائه، دون أن ينسى الوقوف على قضية عدم اكتراثه بأشراط الساعة إذا كان انتصار العراق من أشراطها رغم عدم التزامه الديني، فهذا الوصف الداخلي الذي جاء بعد سرد لحدث عربي يتعلق بدولة العراق أيام الأزمة الخليجية، والتأييد الجماعي للشعب الجزائري للعراق، قد جمع بين أبعاد سيكولوجية وأخرى تاريخية، إذ لم يكتف الراوي العليم برصد الحدث الاستذكاري من منظوره الخارجي بالوقوف على سرد المسيرة وأسبابها التاريخية، بل كان حريصا على التعمّق في ذات الشخصية إلى درجة تلاشي المسافة بينهما، وقد دلّ على ذلك تلك الصفات المتتالية التي ذكرها في وصف مشاعره، فطبيعة السرد الحركية والمتسارعة هي ما ألزم الراوي بأخذ دور النيابة عن الشخصية في وصف أحاسيسها بدل منحها هي مونولوجا داخليا تعبّر به عن كل ما تشعر به، لأنه بصدد سرد أحداث ووقائع ساقته إليها الذاكرة في خضم وقائع آنية متعلقة بمظاهرات واحتجاجات جلبت إلى ذاكرته فترة من تاريخ هذا الوطن، ولقد جعل المنظور الموضوعي الإيهام بالواقع قائما، ممّا أضفى على الرؤية الداخلية واقعية مماثلة، وبخاصة في ذكر أمنيته بانتصار العراق، وذاك الشعور العميق الذي لامس قلب كل جزائري وقتئذ، حتى غير الملتزمين دينيا منهم، وهو ما يعمّق الحسّ العربي آنذاك، مما يعكس موقفا إيديولوجيا عربيا للشخصية وللراوي الذي بدا مؤيدا لهذا المنظور بسبب

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص115

سيطرته وتوجيهه للسرد بدل الشخصية، هذا المنظور المتعلق بوحدة المشاعر بين الشعوب العربية في ذلك الوقت، بغض النظر عن الحدود الإقليمية المرسومة بين هذه الدول.

وفي المقطع الموالي ينقل الراوي العليم انفعالات الضابط "رشيد" بعد تحرّجه أمام رئيسه، فيرصد من خلال الوصف التعبيري تصرّفاته، غير أنه يتجاوز التصوير الخارجي، فيغوص في أعماق الشخصية لينقل أحاسيسها وتأزمها النفسي " تعرّق، وهو يستعيد صورا وذكريات قديمة ظنّها قد دُفنت إلى الأبد. كان متوتّرا وحاقدا وغاضبا الآن. لم يعد ممكنا تجاهل الأمر.قذف بكلّ شيء دفعة واحدة. تخلّص من غثيانه وتقيّأ أمام رئيسه دون أن يحفل بالأمر أو بنتائجه .. ليحلّ الطوفان"[1]. ففي هذا الخطاب، نلمس تداخل الرؤية الموضوعية والذاتية، إذ نقل الرّاوي أوصافا خارجية للشخصية المبأرة مثل (تعرّق) و أعقبها بأوصاف داخلية، تجاوز فيها مجرّد السرد الحسّي الظاهري، بل تعمّق إلى داخله حيث الذكريات القديمة التي استعادها "رشيد" تحت وطأة الضغط الذي تعرّض له من قِبل رئيسه، وهو ما ساق إليه التوتّر والحقد والغضب، كلّ ذلك لم يفصح عنه رشيد ضمن معروض ذاتي مثلا أو مونولوج، وإنما كان الراوي العليم هو المهيمن مما جعله يتكفّل بمهمة نقل هذه الأحاسيس للقارىء، ثم عاد للوصف الموضوعي الخارجي في قوله (قذف بكل شيء دفعة واحدة... بنتائجه)، ولقد استعمل الأسلوب المجازي هنا ليعمّق من وقع إحساس الشخصية، ويصعّد من صعوبة الأمر في قوله (تخلّص من غثيانه وتقيّأ أمام رئيسه)، فهذا التعبير المجازي لا يقصد به وجه الحقيقة التي ذكرها، وإنما هو تعبير عن تخلّصه من غصّة الخوف التي كانت تكدّره، فباح بما كان يجول في صدره من أسباب هذا الأمر أمام رئيسه الذي يخافه ويهابه، لينتقل إلى منظور ذاتي من خلال الخطاب المباشر الحرّ (ليحلّ الطوفان)، فهذه العبارة تتعلّق بصوت الشخصية وتعبّر عن وجهة نظرها، ولذا نجد امتزاجا بين المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي في هذا الخطاب، غير أن المنظور الموضوعي الداخلي هو الذي وسم هذا الخطاب، مما يجعل وجهة نظر الراوي العليم هي المسيطرة، والتي لا تختلف عن وجهة نظر الشخصية، ولذا فقد كان انبثاق الخطاب المباشر الحرّ مناسبا هنا لأنه متسرّب عن خطاب الراوي في حدّ ذاته، مما منح تنويعا

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص157

سرديا أسهم في صياغة هذا المنظور الذي أراد به الراوي نقل موقف الضبّاط الأقل شأنا من مسؤوليهم ، والذين ألزموهم بالتحلّي بصفات حيوانية أثناء مواجهة الإرهابيين سنوات التسعينات الماضية، حيث جرّدتهم أوامر المسؤولين القابعين خلف المكيّفات من مشاعرهم البشريّة، ما جعلهم يمارسون جرائم تحت ضغط الخوف والانتقام لأنفسهم من تلك الأوامر المجحفة. والواقع أنّ الراوي العليم، وبإقحام صوت الشخصية يحاول الإيهام بالواقع من خلال حضور الرؤية الذاتية للشخصية نفسها من أجل التعبير عن موقفه تجاه سلك الشرطة والعدالة، والذي يدينهم بأعمال قذرة يفصح عنها الحوار الذي دار بين رشيد ورئيسه بعد هذا الخطاب، وبخاصة اعتراف رشيد الذي كان ملوّنا بمشاعر بائسة جعلته يعلن تمرّده على خوفه أمام رئيسه.

وفي رواية "رقصة في الهواء الطّلق" لمرزاق بقطاش، ورغم هيمنة الراوي العليم على السرد، إلاّ أننا نلاحظ اهتمام الراوي بالعالم الخارجي على حساب الداخلي، لأن هدف الراوي ومن خلفه الكاتب، هو تشريح وضع سياسي في البلاد، ولذا فقد كان إبراهيم كشخصية عاكسة مجرّد صوت استخدمه الراوي للتعبير عن منظوره، وهذا الأمر جعله لا يهتم كثيرا بالعالم الداخلي لإبراهيم وباقي الشخصيات على ضآلة دورها، وهو ما جعل المنظور الموضوعي الخارجي مسيطرا مقارنة بالمنظور الموضوعي الداخلي. ومن بين المقاطع السردية التي استعملها الراوي للتعبير عن منظور موضوعي داخلي ذاك المتعلق بمشاعر إبراهيم اليائسة بسبب وضعه الصحي ووضعه في العمل " ينقل إبراهيم ناظريه من شجرة الدّردار التي احترق جانبها العلوي، ثم يعرّج على حوض الأسماك الحمراء، ويتنهّد يعدها وهو يحرّك ساقه اليسرى يائسا، كلاّ، ساقه اليسرى لن تطاوعه، لكم يسيطر عليه الإحساس بأنه إنسان قاصر جسديا وقد يصير في يوم من الأيام عالة على والده وعلى أصدقائه القليلين "[1]. فالراوي يوظّف هذا المنظور الموضوعي الداخلي لوصف الواقع الخارجي والداخلي الذي يعيشه إبراهيم كشخصية عاكسة، جعل منه الصوت المعبّر عن منظوره تجاه الهيئة العسكرية في البلد، فنلمس اعتماد الوصف التعبيري في نقل حركات إبراهيم داخل الحديقة، وهو يجيل النّظر متأسفا على حالها بعد العاصفة الممطرة التي

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص19

مرّت بها وأتلفت بعض الأشياء فيها كشجرة الدردار وحوض الأسماك، ويتخلل ذلك وصف لمشاعر داخلية ينقلها لنا الراوي نيابة عن إبراهيم من خلال بعض الأفعال (يتنهد، يائسا، يسيطر عليه الإحساس)، وكلّها أفعال تنقل الوصف التعبيري من الخارج إلى الداخل مشكّلا منظورا موضوعيا داخليا يعبّر عن حالة اليأس والإحباط التي أصابت إبراهيم بسبب وضعه الصحي نتيجة الخدمة العسكرية التي عرّضته لكمين إرهابي، ليجد نفسه في آخر المطاف خارج الثكنة مهمّشا من قِبل المؤسسة العسكرية التي لم تقدّم له جزاء ولا شكورا، بل رمته في عمل بسيط لا يليق بوضعه الصحي ولا بوضعه الاجتماعي كشابّ حاصل على شهادة علمية جيدة، إذ كان من المفترض أن تعوّضه هذه المؤسسة بما يناسب وضعه الصحي ومستواه العلمي تقديرا لما قدّمه خدمةً الوطن، وليس كعامل تنظيف وحراسة يقوم على صيانة حديقة عمومية تحت أوامر الضابط حميد الذي يعامله بكل قسوة، مما فجّر داخله هذا الغضب وأسكن أعماقه هذا الشعور السيء.

ويتأطّر المنظور الموضوعي الداخلي من خلال السرد الوصفي للراوي العليم والرؤية الداخلية للشخصية التي تعبّر عن صوتها من خلال الخطاب غير المباشر الحرّ، الذي يمتزج فيه صوت الراوي بصوت الشخصية للتعبير عن وجهة نظر مشتركة " هاهم ينقّبون في تضاعيف مخّه، يتعيّن عليه أن يحسن المراوغة، أحد أصدقائه مرّ من الطريق نفسه (...) ولم يخرج منها إلا مصابا بمرض السكري، لعلّهم حقنوه بجرثومة من الجراثيم. من فتى نابه في علوم الرياضيات، ورياضي متين البنيان، إلى إنسان متداعي الجسد، بفعل الصدمة النفسية، هل سيعرف المصير نفسه هو الآخر؟ كل شيء ممكن طالما أنهم وجهوا الدعوة لإنسان عجوز لكي ينقذ البلاد مثل محمد بوضياف، ثم قتلوه على المباشر على مرأى ومسمع من العالم أجمع. هو في نظرهم عبارة عن ساندويتش، عليه أن يحذر ويصمت"[1]. نلمس في هذا الخطاب تناوبا بين صوت الراوي العليم الذي كان على دراية بما تفكّر فيه المؤسسة العسكرية كإجراءات ستنفّذها تجاه إبراهيم، وصوت إبراهيم كشخصية عاكسة لمنظور الراوي، والذي يعبّر عن صوته في ثنايا الخطاب المسرود من خلال الخطاب غير المباشر الحرّ، فنجد الراوي العليم

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص136

يتراوح وصفه بين الخارج والداخل، إذ يصف الوقائع كالذي حدث مع صديق إبراهيم والذي ناب الراوي عنه في نقل هذا الخطاب الاستذكاري، ليغوص في عمق أفكاره بقوله (يتعيّن عليه أن يحسن المراوغة)، فهذا الخطاب هو التفكير الذي جال بخاطر إبراهيم، ونقله الراوي الذي يعمل على استبطان دواخله من حين لآخر، وبعد تقديم وصف سردي يتعلّق بمصير صديق إبراهيم وما آل إليه جسده بفعل الصدمة النفسية التي سلّطت عليه أثناء الاستنطاق، يتدخّل صوت الشخصية وفق منظور ذاتي ومن خلال الخطاب غير المباشر الحرّ الذي ينقل تساؤله، هل سيلقى المصير نفسه؟. فهذا السؤال عكس اضطرابا نفسيا يعانيه إبراهيم الذي استمرّ في تخمينه مفسّرا ما يحدث من خلال وقائع حقيقية استقاها من واقع التاريخ الجزائري كإيهام بواقعية الأحداث، حين يفسّر مصيره وما سيؤول إليه بمصير شخصية واقعية (محمد بوضياف) الذي وُجهت له دعوة لإنقاذ البلاد ثم اغتيل تحت أنظار العالم، ولذا نجده في الأخير يقارن بينه وبين هذا الرئيس ليمنح صورة واقعية لنفسه في نظرهم، إذ لا يعدو أن يكون ساندويتشا سريع المضغ وسهل الهضم، ولذا توجّب عليه الحذر والصمت، كما عبّر عن ذلك الراوي الذي استشفّ بواطنه وقرأ أفكاره علنا، فهذا المزج بين منظور الراوي من خلال المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي للشخصية قد أفضى إلى منح منظور موضوعي داخلي يعكس موقفا إيديولوجيا لسياسة الوطن.

ويؤطّر المنظور الموضوعي الداخلي موقفا انتقاديا لهيئة التعليم وتحديدا الجامعية، وكيف أنّ الأيادي العليا للنظام تتدخّل في تسيير المعدّلات بما تستهويه أنفسهم لصالح أبنائهم الفاشلين " هذه الأفكار بالذات هي التي فتئت تحرّك إبراهيم منذ سنته الجامعية الأولى، لاحظ أنّ هناك معدّلات عالية يوزّعها أساتذة تافهين على طلبة فاشلين، يحتلّ أولياؤهم مراكز عليا في النظام السياسي، ما كان ليسمح لنفسه بأن ينتقد النظام الجامعي على هواه، وكيف يفعل ذلك ووالده عامل بسيط في الميناء لا يكاد يضمن له قوته "[1]. فالراوي العليم الذي يبدو محيطا بكل الأحداث داخلها وخارجها، قد جال في أفكار إبراهيم كطالب جامعي هذه المرّة ، لذا استهل الحدث بلفظة (هذه الأفكار)، ليقدّم وجهة نظره

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص155

التي يشاركه فيها الراوي أيضا، ولذا نرى الراوي يستحوذ على السرد وينوب عن الشخصية في الغوص داخل أعماقها لاستجلاء تلك الأفكار التي جعلت إبراهيم يستذكر وضع الجامعة أيام دراسته وينتقدها بسبب خضوعها لسلطة خارجية تملي عليها رفع معدلات أبنائهم بغض النظر عن مستواهم العلمي، ويعقد الراوي مقارنة بين هؤلاء وبين إبراهيم من خلال خواطر إبراهيم نفسه الذي لم يجرأ على الانتقاد العلني وهو يرى هذا التجاوز، بسبب مستواه الاجتماعي البسيط أمام أوليائهم الذين يحتلون مناصب عليا في النظام السياسي، فكان دور الراوي التأطير لهذا الانتقاد الخفي الذي يجول في خاطر إبراهيم من خلال منظور موضوعي داخلي، يعكس وجهة نظر مشتركة بين الراوي والشخصية المحورية.

وفي رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر يوظّف الكاتب المنظور الموضوعي الداخلي للتعبير عن مواقف إيديولوجية تتعلق بوجهة نظر الشخصية، وإن تضمّنها صوت الراوي باعتباره "واحد من شخوص القصة غير أنه ينتمي إلى عالم آخر مغاير للعالم الذي تتحرّك فيه شخصياته، ليس هو المؤلّف في الرواية أو القصة أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلّف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلّف نفسه وقد يختلف"[1]، غير أن ذلك لم يمنع انفتاح المنظور الذاتي الذي يعلن صوت الشخصية من خلال المنقول غير المباشر، كي تعبّر عن رأيها دون وسيط حين يكون الموقف ذا أهمية "على مضض قرّر الصمت باعتباره الحلّ الأمثل لوضعه. واعتبر أن الظرف لا يسمح بأكثر من هذا، وحتما حدّث نفسه، أنّ من يعيش في سجن تصادر حريّته ويصير رهن محبسه وسجانه، ولا بأس بإغماض عين وفتح أخرى، وبدأ الصوت الراديكالي والمعارض والقوي يخفت في أعماله، واستدلّ بصوت آخر ليس مهادنا لكنّه أقلّ حدّة"[2]، فهذا الخطاب المسرود قد جمع بين صوت الراوي والشخصية، إذ قام الراوي بوصف الوضع الداخلي لـ "عبد القادر"، بالغوص في ثنايا أفكاره والتعبير عن قراره بالصمت تجاه التهم التي وُجّهت له من قِبل جهات سياسية متعدّدة في بلد يعتبره كاتما للحريات الفردية على عكس فرنسا التي كان يتكلّم فيها بكل حرية دون رقيب أو حسيب بما في ذلك ما يتعلّق بالدين وبالذات الإلهية، ولذا ومن خلال المنقول غير المباشر ينقل وجهة نظره الذاتية التي يعلن

---

[1]- عبد الحميد الكردي، الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996، ص17

[2]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص110

فيها صراحة بأنه يعيش في بلد هو بمثابة سجن وعليه الخضوع للسجن والسجّان لأنهما الأقوى، ثم يعود صوت الراوي لينقل لنا التغير الذي طرأ على تصرفاته عقب قراره بالصمت، بل إنّ الصوت المعارض فيه قد بدأ يتلاشى ويعلن خضوعه ولو لم يكن خضوعا تاما. فهذا المنظور الموضوعي الداخلي ينقل وجهة نظر الشخصية التي امتزجت بوجهة نظر الراوي العليم من خلال هذا الخطاب الذي جمع الصوتين للتعبير عن منظور إيديولوجي يتعلّق بحرية التعبير التي يراها منخنقة في الجزائر على عكس ما كان يعيشه في فرنسا.

ويرصد المنظور الموضوعي الداخلي الذي ينفتح داخله منظور ذاتي من خلال مونولوج يعكس وجهة نظر الشخصية التي امتزجت بمنظور الراوي، هذا المنظور الموضوعي يرصد الواقع ويغوص في أعماق الشخصية ليستنطق مشاعرها وأفكارها تجاه الوضع الاجتماعي سنوات التسعينات " وكان لا يزال يدخّن ويحتسي قهوته عندما استقرّت عيناه على صبيّ صغير دخل المقهى متسوّلا، حدّث نفسه أن عار التسوّل كان ليزول نهائيا بعد الاستقلال، وغير غريب ما يحدث اليوم، هاهم الحالمون بغد أفضل وممن لم تسع أحلامهم البلاد يتواطؤون مع ناهبي الحقّ مضاعفا والمتسيدين غصبا وكرها ليؤول بنا الحال إلى الحضيض والدرك الأسفل"[1]. لقد قدّم هذا الوصف الخارجي تمهيدا للرؤية الداخلية للشخصية، وذلك من خلال وصف انتقائي رصد تحرّكات الشخصية داخل المقهى، وكان الراوي العليم يتابع أفعال الشخصية وينقلها حتى عندما استقرت عيناها على صبيّ صغير متسوّل، لينتقل إلى المنظور الداخلي الذي نقل أفكار الشخصية وما يجول بخاطرها بسبب منظر المتسوّل الذي استفزّ مشاعرها وخواطرها، وقد تكفّل الراوي بنقلها باعتباره "شخص يروي الأحداث والوقائع في العمل القصصي أو الروائي، ويصوّر الشخصيات من الداخل والخارج ويعرف مصيرها أو ما ستؤول إليه في المستقبل"[2]، ولذا فقد كان الراوي العليم يدرك ما يجول بداخل الشخصية فور رؤيتها للمتسوّل الصغير، وهو ما جعله يفسح لها المجال للتعليق عمّا رأته، وتبدي منظورها تجاهه من خلال المنقول غير المباشر، وهو منظور يشاركها الراوي فيه، ولذا تولّى نقله عنها دون أن يغفل الإشارة إلى أنه

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص133

[2]- سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، لبنان، د ت، ص145

كلام الشخصية الداخلي من خلال عبارة (حدّث نفسه)، ويتعلق الأمر بمنظور اجتماعي نتيجة أوضاع سياسية مترديّة سنوات التسعينات، حيث " أصبح من الواضح أنّ الرواية، في أفضل أشكالها (...) أنها تقص بواسطة مغامرات أفراد حكاية تحرّكات مجتمع بأسره"[1]. فبعد القضاء على ظاهرة التسوّل بين الأطفال بعد الاستقلال، هاهو المشهد المخزي يعود إلى الواجهة الاجتماعية كما كان أيام الاستعمار الفرنسي، ثم يفسح المجال للشخصية المشاركة بصوتها من خلال الخطاب المباشر الحرّ بقوله (وغير غريب ما يحدث اليوم)، فهذه العبارة تعبّر عن وجهة نظر الشخصية الذي لم يستنكر ما يحدث، بل رآه متوقَّعا نتيجة لتواطئ من ثاروا معارضين للفساد مع أهل الفساد والمستبدّين بالحكم غصبا، لينتهي الأمر إلى الحضيض على جميع المستويات الاجتماعية والسياسية، ويظهر في الشارع أطفال متسوّلون.

وعلى العموم فإنّ المنظور الموضوعي الداخلي قد اعتمده الروائيون في هذه النماذج وإن بشكل متفاوت بينها نظرا لطبيعة المنظورات التي تناولتها كلّ رواية، وكذا الأسلوب الذي اختارته في بناء روايتها مابين السيرذاتية، والكلاسيكية التي تقوم على السارد بضمير الغائب، وقد عمل المنظور الموضوعي الداخلي على تقديم الشخصيات من الداخل محدّدا في معظم الحالات هيمنة الراوي في سرد خواطر الشخصيات ومشاعرها وأفكارها، لكنّ هذا لم ينف تدخّل الشخصية أحيانا بصوتها أثناء السرد الموضوعي من خلال صيغ خطاب أخرى كالمنقول غير المباشر أو الخطاب غير المباشر الحر، وذلك نظرا لطبيعة الرواية العصرية التي أصبحت تميل لتنويع الصيغ السردية بطريقة أكبر مقارنة بالرواية الكلاسيكية.

---

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، لبنان/ فرنسا، ط3، 1986، ص77

4- المنظور الموضوعي الخارجي

يمكّن المنظور الموضوعي الخارجي من نقل الأحداث ووصف الشخصيات والأماكن من خلال راوٍ عليم يروي ذلك بضمير الغائب. ولا يتولّى المنظور الموضوعي الخارجي استبطان العوالم الداخليّة للشخصيات التي تتعلّق أساسا بالمنظور الذاتي، حيث يستعمل الراوي العليم "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"[1].

والمنظور الموضوعي الخارجي وإن قام على الوصف، فهذا لا يعني حياده، وإنما هو على المستوى الدلالي تعبير إيديولوجي، فهو "إيديولوجية الوصف التي لا تملي وجود النصّ إلاّ إذا كانت هي قاعدته وأساسه"[2].

يوظّف أمين الزاوي في رواية "حادي التيوس" المنظور الموضوعي الخارجي في بداية روايته التي سلّمها للراوي العليم ليقوم بتقديم الأحداث قبل أن تأخذ شخصيات روايته مهمّة السّرد بضمير المتكلّم، مما حصر المنظور الموضوعي الخارجي بشكل كبير، ومن ذلك ما جاء بضمير الغائب على لسان الراوي " تاريخه، اليوم الأول من الشهر الأول للعام 2960 بالتقويم البربري، وبالبنط العريض كتبت "جريدة القروش" الشهيرة والتي تسحب أزيد من مليوني نسخة ورقية يوميا، كتبت على صفحتها الأولى أسفل صورة لثلاثة وجوه نسائية محجبة ما يلي"[3]. يقدّم هذا الخطاب المباشر وصفا لحدث جاء بصورة تقريرية خالية من الشعرية، ربما لعلاقتها بمنشور في جريدة، مما جعل الراوي يتفاعل مع طبيعة الحدث فيتّخذ الأسلوب التقريري، وإن بدا هذا الخطاب لا يخلو من رمزية، فالراوي الذي يقوم بتأطير المنظور الموضوعي الخارجي لهذا الخطاب قام بربط نحوي بين العنوان (يحدث هذا في مسجد باسمين) والنص الذي بدأه بكلمة (تاريخه)، أي أنّ التاريخ يعود على الحدث في هذا المسجد، غير أن السؤال، لماذا جعل هذا التاريخ بالتقويم البربري، رغم أنّ الخبر تولّته جريدة عربية منتمية إلى جهات

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص124

[2]- Jean Ricardou, Le nouveau roman, Edition Seuil, Paris, 1973, P127

[3]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص13

إسلامية، كما أنّ خطابه هذا موجّه باللغة العربية إلى قارئ باللغة العربية، أي أنّ المتوقّع أنّ التاريخ هنا لن يضيف شيئا فيما يتعلّق بأحداث الرواية؟. إنّ الوصف الذي يقدّم به الراوي العليم أحداث خطابه هو وصف تعبيري، وقد اختار هذه النبرة التعبيرية للإفصاح عن المنظور الموضوعي الخارجي الذي تتخلّله وجهات نظر الرّاوي المختلفة، فهذا المقطع يمهّد لخطاب متواصل يسير بالنبرة نفسها ليستغرق ثلاث صفحات تفسّر منظور الراوي، وبالتالي فتفسير اختيار التاريخ الأمازيغي يرتبط بأحداث تليه، وبخاصة وأنّ الراوي جعل الرابط النحوي بين العنوان والمتن (تاريخه) للتأكيد على فكرته، فإقحام التاريخ الأمازيغي والذي يعادل بالتاريخ العربي السنة نفسها التي كُتبت فيها روايته (2012) لا مسوّغ له أمازيغيا، إذ كان بإمكانه أن يذكره عربيا أو هجريا، وبخاصة وأنه سينشر ضمن خبر ستنقله جريدة إسلامية عربية، تصدر في العاصمة، أي أنها بعيدة عن مدينة الغزوات، وبالتالي ليست موجّهة بالضرورة لقاريء من الغزوات فحسب، ولذا فإن هذا المنظور الموضوعي الخارجي يحمل بعدا آخر يتعلّق بالفتنة التي تحدّث عنها الراوي بين الطائفتين والتي لا نجد لها علاقة بباقي الأحداث، إلاّ من باب تكريس منظور الراوي العام ومن خلفه الكاتب، وهي النظرة التفكيكية للدّين، حيث " تبدو الملاحظة الخاصة بتضمين المؤلف وجهة نظره في الطبقات الصوتية التي كوّن منها روايته، مطلبا أساسيّا يكافح من أجله"[1]. وبالتالي فإن ذكر هذا التاريخ هو ضمنيا فتنة ورقيّة اصطنعها الراوي لتشتيت ذهن القاريء، وتهيئته لاستقبال حدث فتنة المسجد التي يحاول إيهامنا بواقعيتها، ولعلّ الراوي كان صريحا حين عبّر عن منظوره الموضوعي بهذا القول "ونحن نبدأ الحكاية التي جذرها في القلب وفرعها في الكذب"[2].

ويقدم المنظور الموضوعي الخارجي في الرواية نفسها وصفا لشخصية "مارتين" إحدى الفتيات اللائي أعلنّ إسلامهن، ولكن من منظور الراوي العليم قبل أن يترك مهمّة السّرد للشخصية نفسها فيما تبقّى من أحداث الرواية، وقد قدّمها من خلال الوصف الاستقصائي الذي تناول من خلاله أوصاف مارتين، حيث " يصوّر المتكلّم ما تقع عليه عيناه بإدراك حدسي محدود يشابه التسجيل لأنه

---

[1]- ناظم عودة، نقص الصورة (تأويل بلاغة السرد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2003، ص133

[2]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص15

بصورة ما غير قادر على استبطان أحوال الشخصيات من الداخل"[1]، فالراوي العليم هنا هو المتكلّم الذي يقول في إحدى مقاطع الرواية "اسمها مارتين، الشقراء الجالسة إلى اليسار، على الصفحة الأولى لجريدة "القروش" العنوان الأول عربيا وأفريقيا من حيث عدد السحب، هي كبرى الثلاثة وربما أجملهن أيضا، ونيّة المؤمن قلبه !! وغريزته عينه، في بؤبؤ عينيها السماويتين تستيقظ الفتنة في شكل ابتسامة ماكرة، نظرة مترددة ما بين حياء وتردّد الملاك، وإغراء وفتنة الشيطان"[2]. إن هذا المنظور الموضوعي قد امتزج فيه الخارجي والداخلي للراوي العليم، حيث قدّم في البداية وصفا خارجيا يتعلّق باسمها ولون شعرها ومكان جلوسها بالنسبة لأخواتها، ولون عينيها السماويتين، ثم انتقل إلى المنظور الموضوعي الداخلي حين تعمّق في تفسير معنوي لما يجول داخل عينيها، فهي قراءة ذاتية للراوي الذي يراها فتاة تجمع بين حياء الملاك وفتنة الشيطان، وهذا الوصف الانتقائي قد تعمّد الراوي إلقاءه بين يدي القاريء من باب التشويق للتعرّف على هذه الشخصية، ومن ثمّة باقي أخواتها، ولذا استعمل لفظتي (ترقّب ومغامرة)، فهذان اللفظتان قد أوجزتا وصف الفتاة بما يجعل القاريء في شوق لخوض المغامرة معها، غير أنه من جهة أخرى لا يخدم الحدث الذي يعدّ بؤرة هذه الرواية، وهو إسلام هذه الفتاة وأختيها، إذ كيف توصف فتاة قد توصّلت لإعلان إسلامها، مما يجعل اليقين لديها بتعاليم هذا الدين قد أصبحت راسخة، توصف بأنّ في عينيها تستيقظ فتنة ماكرة، وأنها تحمل إغراء وفتنة الشيطان؟ فكلمة الفتنة كما نلاحظ تبدو أثيرة لدى الراوي في هذه الرواية، كما يبدو الوصف أنه جاء ليخدم المنظور التفكيكي للدين ويؤكده، والذي تبنّاه الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني، إذ يجعلنا وصفُه لا نلمس براءة من وراء إسلام هذه الفتاة في هذا المنظور الموضوعي. ويؤكّد تعليقُه الموالي هذا التصوّر في قوله "ونيّة المؤمن قلبه، وغريزته عينيه"، فهذا التعليق الذي انبثق من داخل الخطاب المسرود، بدا كخطاب غير مباشر حر، غير أنه لا يعني إلا الراوي، لأننا لم نتعرّف بعد على أي شخصية عدا مارتين التي يعمل الراوي الآن على تقديمها شكلا، وقد ربط هذا التعليق بوصفها أنها أجملهن، فكأنما أراد القول بأنه لا لوم على المؤمن إذا افتتن بها، إذ تكفيه النيّة الحسنة التي في قلبه، لكنّه غير ملام إذا انسحبت عينه خلف شهوته وغريزته، وهذا الأمر يقف على النقيض من الطرح الديني الذي يأمر بغض البصر حتى لا ينساق المرء خلف غريزته مهما كانت نية قلبه، خشية من انفتاح باب الشيطان كما جاء في القرآن الكريم " قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَٰلِكَ أَزْكَىٰ لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ (30)"[3] الآية. فهذا التدخّل من الراوي العليم بهذا التعليق لا يجد له مجالا للذكر هنا إلا من باب خدمة منظوره التفكيكي العام للدين.

---

[1] - Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative (le point de vue), Edition : Coti-France,1981,P10

[2]- أمين الزاوي، حادي التيوس، ص17

[3]- سورة النور، الآية 30

ونجد تعليقا آخر من الراوي قد أُقحم محدثا انقطاعا على مستوى حركة السّرد في قوله " على الصفحة ... عدد السحب"، فهذا الخطاب لا يمنح أيّ وظيفة داخل السياق العام للمنظور الموضوعي هذا، وبخاصة و أنه قد أطلع القاريء في بداية الرواية بوزن هذه الجريدة وقيمتها وارتفاع نسبة سحبها، مما ينفي وجود أيّ مبرّر لهذا التعليق ولو من باب التكرار، لأن بعض التكرار يخل بالتحكّم الفني في سبك الرواية، وبخاصة إذا أخذ موقعا لا يخدم منظور الراوي، أو لم تكن له وظيفة معينة، كما هو الحال مع هذا الخطاب الذي يتناول الحديث عن مارتين وليس عن الجريدة، مما يجعل إقحام وصف الجريدة نشازا لا يستسيغه القارئ.

وربما أنّ الملاحظة نفسها تتكرّر في مقطع آخر يتناول منظورا موضوعيا خارجيا، يستمرّ فيه الراوي العليم بوصف تعبيري لشخصية مارتين، ثم يقحم خطابا لا نجد له أيّ مبرّر غير تنشيط مخيّلة القاريء وإضافة معلومات عامة له قد يستقيها من أي موسوعة معلومات بعيدا عن الرواية ووظيفتها الأساسة، حيث يقول: " ولدت مارتين بضاحية مدينة ستراسبورغ بقرية فلاحية صغيرة على الحدود مع ألمانيا، بمنطقة الألزاس-لورين، تلك المنطقة التي تنازع عليها الفرنسيين والألمان طويلا والتي منها زحفت غالبية الأقدام السوداء إلى الجزائر لتسطو على أخصب أراضي الأهالي من الفلاحين البسطاء مع بداية نزول جحافل الجيوش الاستعمارية الفرنسية نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر.. لمارتين موهبة متميّزة "[1]. فبمجرّد أن يذكر الراوي العليم مكان ولادة مارتين يفتح بابا آخر مطردا لا علاقة له بمارتين وبمنظوره الموضوعي الخارجي الأصلي، فينتقل بذلك إلى منظور موضوعي خارجي هامشي، ليخوض في حديث تاريخي يتناول فيه الألزاس واللورين وصراع فرنسا والألمان وصولا إلى الجزائر وانتهاك أراضي الأهالي من قبل الأقدام السوداء، وبعد هذا الاسترسال الطويل الذي ينسينا فيه مارتين للحظات، والذي ينتظر فيه القارئ وعدا بوجود علاقة تربطه بمارتين، نجده فجأة ودون مقدّمات يضع مارتين مرة أخرى ضمن هذا الخطاب الموضوعي ليعود إلى وصفها الذي لا يمتّ بصلة لذلك التعليق السالف، مما يفتح باب السؤال عريضا حول وظيفة ذاك الخطاب وأهميته وسبب توظيفه، وكذا مدى خدمته لمنظور الراوي الموضوعي الخارجي المتعلق بشخصية مارتين، ولمنظور الرواية ككل؟.

---

[1]- امين الزاوي، حادي التيوس، ص17

إن إقحام منظور موضوعي خارجي داخل منظور موضوعي خارجي آخر دون وجود رابط دلالي بينهما، يعدّ خللا فنيّا يضعف السبك القصصي، ويشعر القاريء بالملل، كما يبعد الرواية عن تمثيل الواقع بالشكل الذي يؤثر في المتلقي ويقنعه "فالأصل في كتابة الرواية أن يراعى فيها مبدأ أساسي هو مبدأ التمثيل أو تمثيل الواقع بما يختاره الروائي من عناصر روائية توهم بأن ما يقع إنما هو راجع إلى الواقع"[1].

وفي رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر" يؤطَّر المنظور الموضوعي الخارجي في إحدى مقاطع الرواية للوقوف على إحدى مشاهد الانفجارات ووصفها، تلك التي وقعت في العاصمة سنوات التسعينات من طرف الإرهابيين " سحابة كثيفة من الغبار والدخان الأسود تسدّ منافذ الهواء حدّ الاختناق، صرخ وعويل واستغاثات ومصابون ينتظرون من يأخذ بيدهم. جثث محترقة وأخرى متفحّمة وأشلاء بشرية متناثرة هنا وهناك بينما آثار الدّماء في كلّ مكان. ولقد اختلطت الأشياء: قمامة، خضار، بضائع، ألواح خشبية، عوارض حديدية، أكداس من الزجاج وحجارة منهارة مع الفوضى البشرية مخلفة صورة قاتمة، وكأن زلزالا مدمّرا مرّ من هنا"[2]. لقد كان الراوي العليم في هذا المشهد بمثابة عدسة الكاميرا التي التقطت تفاصيل الصورة بدقة، حتّى لكأنّ المتلقي ينظر إلى المشهد بعيني رأسه لا بفكره، وهذه الدقة في الوصف تشي بقدرة الراوي على تصوير المشاهد البانورامية، إذ لا بدّ " من الوصف ولكنّ أهمية هذا الوصف لا تتحقّق إلا إذا كان في خدمة مضمون القصة"[3]، كل ذلك من أجل إيصال موقفه ووجهة نظره تجاه الإرهابيين من خلال التبئير الخارجي للمشهد " فقد يدرك مبئّر خارجي موضوعا إما من خارج أو من داخل، في الحالة الأولى، لا تقدم إلا التمظهرات الخارجية للموضوع (شخص أو شيء)"[4]، ويبدو أنّ هذا الانفجار قد وقع فعلا، فكان استحضاره من أجل الإيهام بالواقع، غير أنّ الكاتب الذي اخترع طريقة أخرى في السرد من باب التجريب الروائي، قد وضع خطابا

---

[1] -Jean Bessiere, Littérature et reprédentation, P67

[2]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص139

[3]- كمال نشأت، في النقد القصصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص3

[4]- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن احمامة، مطبعةالنجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1980، ص114

آخر يتعلّق بالانفجار ذاته في هامش الصفحة يخبر فيه بواقعية الخبر "نشرت مجلة محلية خبر هذا الانفجار والذي تمّ بتاريخ 22 فبراير 1994، وقد نفذت العملية بواسطة سيارة مفخّخة، وكان منفذها ينحدر من مدينة الشلف، واسمه صلاح الدين بوروبة. وهو طبيب شاب(...) وتقرّر بعد حادث التفجير غلق القنصلية الاسبانية"[1]، والواقع أنّ هذه التقنية الجديدة التي ميّزت هذه الرواية، قد أضفت بعدا واقعيّا على أحداث الرواية، إذ يجد القاريء نفسه في كل مرّة وكأنما أمام كتاب علمي يدوّن الهامش بكل أمانة علمية، ولا نجد تفسيرا لهذه التقنية الجديدة غير أنها من باب الإيهام بالواقع، الأمر الذي أحسسناه بعد الوصف الاستقصائي الدقيق لهذا الانفجار، وأثره المادي على المكان الذي وقع فيه، ليتولّى الراوي العليم مهمّة التهميش هذه فلا يدع مجالا للشّكّ بواقعية الحدث، وهو ما يزيد من عمق موقفه تجاه الإرهاب سنوات التسعينات وما خلّفه من خسائر بشرية ومادية، كما يخدم ذلك وجهة نظره وإن بدت ذات أبعاد كثيرة لا تتوقف عند أعمال الإرهابيين التخريبية، لأن أطراف الإرهاب وأبعاده تتجاوز طائفة بعينها، وتتعدّى التخريب المادي فحسب.

ويؤطّر المنظور الموضوعي الخارجي لمسألة أخرى تتعلق بالمسرح الجزائري وما يعانيه من إهمال، ولقد أراد الراوي العليم كشف النّقاب عن إحدى القضايا المهمة التي تحتاج التفاتة المسؤولين لإنقاذ أرشيف المسرح الجزائري " كان يمكن أن يكون إحصاء وجمع "ريبرتوار" المسرح الجزائري أمرا هيّنا إذا ما توافرت المسارح على أرشيف كامل يشهد على ما مرّ من فِرق وأعمال، لكن المسارح الجزائرية لم تتوفّر على أمر كهذا، ثمّ حتى وإن توفّرت فإن تلك الأعمال تظل مبهمة لغياب نصوصها الأصلية"[2]. لقد استعمل الراوي أسلوبا تقريريّا في وصف هذا الوضع إلى درجة تجعلنا وكأننا أمام تقرير صحفي يعالج قضية المسرح في الجزائر، إذ كان مباشرا بدرجة كبيرة، خاليا من أيّ عناصر جمالية أو إيحائية، ففي "بعض الأحيان يتولّى الراوي فيه بذل أقصى ما في وسعه ليسرد من خلال الوصف المحض(...) وهذا يحدث في القصص التي لا تهدف إلى البعد الشعري"[3]، وهو ما من شأنه أن يضفي الملل في نفس

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص141

[2]- المصدر نفسه، ص151

[3]- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 2000، ص318

القارئ، ويقلّل من قيمة البعد الدلالي لهذا الخطاب، ولذا فقد كانت الفصول التي اختفى فيها الراوي العليم أكثر جمالية، وأمتع للقارئ من الناحية الأدبية، أما أسلوب الراوي العليم التقريري هذا فقد بدا هدفه واضحا، وهو إيصال وجهة نظره حول المسرح الذي يعاني في الجزائر إهمال السلطات العليا في البلاد، والتي تبدو متعمّدة لهذا الإهمال، لذا فقد كان الراوي هو بدوره غير مبال بأسلوب صياغة منظوره الخارجي هذا الذي قام أساسا على وصف الأحداث ممتزجة بطرح الأفكار خلالها، حيث تولى الراوي العليم طرح قضية تشغل بال الشخصية البطلة كمسرحي غيور على المسرح الجزائري ويحمل مشروع إنقاذ أرشيف المسرح من الاندثار، فكان المعنى الضمني لهذا المنظور الموضوعي الخارجي هو التعبير عن موقف الراوي تجاه السلطة والمسرح في الجزائر.

وضمن السياق ذاته والمتعلّق بالوضع الأمني في الجزائر وانعكاسه على نفسية عبد القادر كمسرحي، ينقل الراوي العليم منظورا موضوعيا خارجيا يصف فيه ما تناولته إحدى الجرائد " نزوح المئات من بعد مجزرة بن طلحة"، "مقتل شرطي في بوفاريك"، "جثث على الطريق الوطني رقم 5"، "اختطاف واغتصاب بالأخضرية"، "كمين لقوات الأمن في مدينة مغنية"، وكأن الدولة أصبحت غائبة"[1]. لقد تمّ توظيف هذا المنظور من أجل القبض على إحدى اللحظات التاريخية، والتحرّك ضمن مشاهد حدثت آنذاك تتعلّق بفترة العشرية السوداء بالجزائر، ولقد رصدها الراوي العليم من خلال منظور البطل الذي كان هو الشخصية العاكسة التي كانت تتحرّك ضمن المشهد الملتقط من طرف الراوي، حيث عكس منظوره قضية الجرائم الإرهابية المرتكبة في تلك الفترة من تاريخ الجزائر، ولقد رصدها الراوي من خلال عناوين متفرّقة بإحدى الجرائد التي فتحها البطل لقراءتها، وكانت الأحداث الملتقطة قد أضفت إيهاما بالواقع لهذا المشهد، وذلك لكون الجرائم المقترفة في اقترانها بالأماكن الواقعية والتي شهدت فعلا أعمالا إرهابية سنوات التسعينات، قد عكست قضية واقعية. وتركيز الراوي على هذه الأماكن كان نتيجة المجازر المريعة التي حدثت في هذه المناطق بالذات، والتي تعدّ مركز الإرهاب ومعقله، حيث يبدو "عرض المكان مشحونا بذاتية العرض الرّائي، وعلى هذا النحو يمكن القول أنّ وجهة النظر

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص211

المكانية تدلّ دلالة كبرى على النظرة التي يتخذّها راوي القصّة"[1]، وهو ما جعل الراوي العليم يقحم صوت الشخصية البطلة ضمن هذا المنظور الموضوعي الخارجي فيمتزج مع المنظور الذاتي من خلال الخطاب غير المباشر الحرّ ويعلّق بقوله "وكأن الدولة مغيّبة"، حيث يتماهى صوت الراوي بصوت الشخصية للتعبير عن الموقف المشترك الذي يدين السلطة بغياب موقفها في القضايا الحاسمة دائما.

ويستعين الراوي بالخطاب الرمزي في التأطير لمنظوره الموضوعي الخارجي، وذلك من خلال الوصف التعبيري الاستقصائي الذي تناول لوحة زيتية بالوصف، "وجد المقهى خفيف الحركة، ولقد عكست الصورة الزيتية التي كانت تزيّن جدرانها الأربع ملامح المدينة بأزقتها القديمة ومعالمها البارزة، وبدت حائلة ومغبّرة كما لو طواها الزمن والتهمها التقادم"[2]. فبعد أن وصف الراوي حركة المقهى التي بدت خفيفة لقلة الزبائن فيها، انتقل إلى وصف لوحة زيتية معلّقة على جدران المقهى، وهذا الوصف في الواقع قد مزج بين الذاتي والموضوعي من خلال الأبعاد الدلالية المستوحاة من هذه اللوحة وإسقاطها على الشخصية والوضع السائد، فالوصف هنا " يتراوح بين الحقيقة والمجاز ويجمع بين دقة التمثيل وقوّة الإيحاء، ويعلن عن ذلك التداخل المستمرّ بين شكل الأشياء وصور الخيال، مما يجعل الأسلوب يتميّز بسمته الواقعية من جهة تعابيره الشعرية من جهة ثانية في ارتباطه برؤية الفنان"[3]، فتلك الملامح التي عكستها الصورة هي في الأساس انعكاس لنفسية البطل التي تأثّرت قبلا بخفّة الحركة داخل المقهى في المدينة، كل ذلك كان نتيجة لوضع اجتماعي متأثر بالوضع الأمني سنوات التسعينات، ما جعل ارتياد الأماكن العامة كالمقاهي مثلا من الأمور الخطيرة التي صار المواطن يتجنبها خشية وقوع انفجار إرهابي عشوائي، وبالتالي فانعكاس تلك الصورة على نفسية البطل بتلك الصفة التي وصفها الراوي العليم كانت نتيجة لنفسية مكتئبة حزينة لوضع البلد، ووضع هذه المدينة التي أصبح كل شبر فيها ينبيء بوقوع انفجار، ولذا كانت نظرته من خلال نفسية متأزمة وليس من خلال عينه المجرّدة، وهو ما جعل المدينة التي في الصورة والتي بدت مغبّرة وحائلة طواها الزمن والتهمها التقادم انعكاسا

---

[1]- محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، دار نهى للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2006، ص52

[2]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص132

[3]- بوشوشة بوجمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص387

لمدينته على أرض الواقع بسبب المحنة الوطنية، وبالتالي فقد كان هذا المنظور الموضوعي الخارجي حاملا لمنظور ذاتي من خلال تذويت الأشياء وجعلها ذات دلالات رمزية تعكسها نفسية الشخصية "فقد ذُوّتت الطرائق والمناهج السردية، فلم نعد أمام تلك الطرائق التي تتقصّد نسخ الواقع الاجتماعي الخارجي ونقله كما هو إلى القارئ، أي أننا لم نعد أمام مناهج تجسّد الحضور، بل أصبحنا أمام مناهج تنحو إلى المرجعية الذاتية وتتوخّى تشخيص الغياب، وهذه المناهج تعمل على تشخيص الحياة الداخلية للشخوص في علائقها المعقّدة بالعالم الخارجي،وهو عالم يضعنا أمام محكيّات مذوّتة بامتياز"[1]، فكان هذا السرد الوصفي تأطيرا لمنظور موضوعي خارجي امتزج بمنظور داخلي ليعكس موقفا مشتركا بين الراوي العليم والشخصية البطلة تجاه الوضع أيام المحنة الوطنية سنوات التسعينات، ويرسم صورة رمزية من خلال صورة زيتية تعبّر بجلاء عن مدينة البطل الواقعية كما تعكسها نفسه المتأزّمة بسبب الوضع الأمني المضطرب والذي انعس سلبا على المجتمع وعلى الأماكن.

وفي رواية رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش، والتي كتب جلّ فصولها بضمير الغائب، جاء المنظور الموضوعي المتعلّق بالراوي العليم هو الطاغي لهيمنة صوته الأحادي " بقي مساعداه واقفين على مبعدة أمتار منه، لكأنما تلقيا أمرا بذلك، ثم سرت وشوشة بين المتجمهرين، وسرعان ما رفع أحدهم صوته جازما بأن كلاّ من الطبيب ومساعديه عسكريون في المقام الأول، وعليه، فإنّ النهاية لا يمكنها أن تختلف عن البداية"[2] فهذا السرد الوصفي الذي تناول فيه الراوي نقل إجراءات التحقيق في جريمة قتل أحد الضباط الساميين في الجيش الوطني الذي عثر على جثّته في حديقة عامة، لم يستثن فيه الراوي الهيئة الطبية لطمس الحقيقة لا لشيء إلا لأنها تنتمي للهيئة العسكرية، فهو بذلك يؤطّر هذا المنظور الموضوعي الخارجي لكشف حقيقة الأطباء المنتمين إلى المؤسسة العسكرية، ويتهمهم على لسان أحد الجماهير بخيانة الضمير المهني على غرار غيرهم من العسكريين، ولقد تنصّل الراوي العليم من التعليق المباشر على لسانه هو، وأقحم المنظور الذاتي من خلال الخطاب المنقول غير المباشر لواحد

---

[1]- حسن الصميلي (ومجموعة من الكتاب)، الرواية المغربية(أسئلة الحداثة)، النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1996، ص56

[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص6

من عامة الشعب، ليضمّن هذا الخطاب بعدا دلاليا آخر وهو أنّ الشعب لا يثق في الهيئة العسكرية بما في ذلك أطباؤها رغم سموّ مهنتهم وإنسانيّتها، وإقحام الراوي صوت الشعب كان من باب تعميم هذا المنظور، وكأنما ليكشف عن وجهة نظر الشعب بأكمله تجاه هؤلاء، فكان هذا المنظور الذي امتزج فيه الموضوعي والذاتي عاكسا لوجهة نظر مشتركة بين الراوي والشعب يدين فيها الأطباء العسكريين، وليس هناك من دليل على إدانتها غير انتمائهم إلى هذه المؤسسة الفاسدة من وجهة نظرهم، ولذا فإنه وصاحب الصوت الذي أشركه منظوره لا يتوقّعان نهاية ذات فائدة، وإنما النهاية ستكون غامضة كالبداية لتعتيم الأمر من قبل هذه الهيئة كعادتها.

ويؤطّر الراوي العليم منظورا موضوعيا خارجيا من خلال الوصف الاستقصائي الذي تناول شخصية حميد " حلّ بالحديقة حميد، المسؤول عن الوضع الأمني فيها، شابّ أنيق الهندام، في الثلاثين من العمر، ذو عينين لا تثبتان على لون واحد، هيئته عسكرية، على الرغم من أنه بالزيّ المدني. وجّه سؤالا آمرا الجميع: ولم لا تفتحون باب الشاليه؟ قد يكون بداخله ما يكشف عن خفايا الجريمة"[1]. لقد عمل الراوي في هذا الخطاب على تقديم سرد وصفي لإحدى شخصيات روايته وهو "حميد"، رجل أمن ينتمي للمؤسسة العسكرية، فهذا الوصف وضع القارئ أمام صورة فوتوغرافية لحميد، رغم أنّ الراوي لم يفعل ذلك مع بطل روايته الذي ظلت صورته مجهولة، وكأنما تركها لمخيّلة القارئ يرسمها كيف شاء، مستعينا بطبيعة هذه الشخصية النفسية والفكرية، والتي كانت النقطة الأهم في تركيز الراوي الذي بدا مهتمّا بالتكوين الفكري لبطله الذي جعله سبيله في تمرير وجهة نظره، ولذا فقد أسقط عنه الجانب الفيزيولوجي لقلّة أهميته من منظوره. أما حميد فهو يمثل المؤسسة العسكرية المخالفة لمنظور الراوي، ولذا فقد وصفه بدقة واقتضاب بما يناسب منظوره اتجاهه، ولذا فإن هذا الوصف لم يخلو من إيحاءات دلالية تعكس وجهة نظره في هذا الشاب الذي يمثّل البطل المعارض أو المعادي لبطل الرواية، هذه الدلالات تتعلّق خاصة بلون العينين اللتين لا تثبتان على لون واحد، فعدم ثبات لون العينين فيه إشارة إيحائية لتلوّن صاحبها، إذ عادة ما تكون العيون محلّ قراءة

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق ، ص12

لشخصية الإنسان، وهو ما نجده كثيرا في التراث الشعبي مثلا، كقولهم "زرق عينيه لا تخدم عليه"، فالعيون الزرق في المخيّلة الشعبية توحي بالمستعمر الذي ينتمي للجنس الأشقر في الدول الغربية، مما يجعل صاحب هذه العيون إنسانا سيئا في نظرهم ولا يجوز مساعدته، فإذا أسقطنا هذا الاعتقاد على منظور الراوي، وجدناه يلمّح إلى شخصية حميدو المتلوّنة، التي لا تثبت على مبدأ كعينيه اللتين لا تثبتان على لون واحد. والواقع أن هذا الوصف التعبيري لم يكن إلا على سبيل الإيحاء لا الإقرار، من اجل منح صورة مبدئية للقارئ كي يتعرّف على هذه الشخصية من خلال عينيها، وتهيئته لما سيعرفه لاحقا من صفات سيئة تحملها، ليرسم من خلالها صورة عاكسة للهيئة المنتمية إليها. فهذا المنظور الموضوعي الخارجي قد وظّفه الراوي العليم لرسم صورة فوتوغرافية لإحدى شخصيات الرواية، غير أنها صورة رامزة تعكس وجهة نظره تجاه المؤسسة العسكرية محور منظوره العام.

ويبدو أنّ رجع الصدى لمرحلة التسعينات مايزال مؤثرا في جلّ كتاب الرواية الجزائرية، من بينهم "مرزاق بقطاش" الذي أشهر روايته في وجه السلطة ووجه الإرهابيين الملتحين أمام النزعات الإيديولوجية التي سيطرت على تلك المرحلة من تاريخ الجزائر، ما جعل بقطاش يسعى للإفصاح عن منظوره بصيغة مباشرة ومن خلال أسلوب سردي، وأحداث امتزج فيها الواقعي بالمتخيّل، مما أضفى واقعية أكثر على جل خطاباته السردية، فالراوي العليم، ومن خلال الرؤية من الخلف، يعمد إلى صياغة منظور موضوعي خارجي بوصف حركات بطله الذي يشاركه منظوره " حين عاد إبراهيم إلى الدار امتنع عن مشاهدة نشرة الأخبار المصوّرة، قال إن الجريمة والكذب يسيران جنبا لجنب في ركاب السلطة القائمة، الحقيقة قد لا تظهر مع أولئك المجانين الذي يسيّرون شؤون هذا البلد حسب أمزجتهم وأهوائهم، لا بدّ من قوّة طاغية تقتلعه من الجذور وتحرق بقاياهم (...) في هذا الجانب ملتحون يزرعون الرعب دونما سبب، وفي ذلك الجانب الآخر سلطة متفسّخة لا تفكّر إلا في الحفاظ على مصالحهم نكاية في الأغلبية التي تعاني ما تعانيه ليلا ونهارا"[1]. فهذا الخطاب السردي الذي شكّله الراوي العليم كوصف سردي لحركات إبراهيم وأفكاره، هو في الواقع منظور موضوعي خارجي يعبّر فيه

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص112

الراوي عن وجهة نظره التي نلمس خلفها الكاتب الضمني من خلال نبرة الغضب التي بدت نابعة من قلب جزائري عايش الأحداث وحمل الهمّ إلى درجة البوح الصريح الذي لا يتوارى خلف رموز اللغة، ولا إيحاءات الأدب، وهو ما يوهم بواقعية الأحداث بقوة، "فقد يدخل خطاب الكاتب في النّص كمقوّم من مقوّمات الخطاب الروائي ككلّ، ويجد المتلقي صعوبة كبيرة في تمييز خطاب الكاتب عن باقي الخطابات الأخرى خاصة خطاب السارد. وهذه المسألة لا يمكن تجاوزها إلا إذا المتلقي يعرف أفكار الكاتب خارج العملية الإبداعية، هذه الأفكار التي يمكن التعرّف عليها من خلال حوارات الكاتب أو كتاباته النظرية أو تصريحاته الصحفية، غير أن البحث عن أفكار الكاتب داخل النص الإبداعي ليست عملية سهلة (...) نظرا للطبيعة التخييلية للعمل الإبداعي" [1] لذا اختار الراوي مزج صوت إبراهيم من خلال المنقول المباشر الذي ينقل أفكاره وأحاسيسه مباشرة،إذ إنّ " المبئّر بالإضافة إلى تسجيله العالم الخارجي، قادر على ملاحظة الذات. وهو قادر بالإضافة إلى ذلك، على التأمّل والتفكير فيما يُرى وتقرير مجرى الفعل"[2]. غير أنّ تماهي صوت إبراهيم والراوي قد جعل المنظور الذاتي يذوب وسط المنظور الموضوعي الخارجي، لأن الصوتين يستحيلان واحدا إلى درجة لا نستطيع فيها فصل صوت الراوي عن الشخصية في هذا الخطاب السردي الذي يدين المؤسسة الإعلامية المنحازة للسلطة العليا في البلاد، مما يضعف في مصداقيتها من قبل الشعب الذي لم يعد يصدّق الأخبار التي تبثها، كما أن المحنة قد تضافر في نسجها طائفتان، إحداهما متطرفون ملتحون يرتكبون الجريمة دون مبرّر لما يقومون به من منظور الراوي والشخصية، والأخرى سلطة مزاجية وأنانية تركض خلف مصالحها الخاصة على حساب الشعب المنكوب والمتألّم، وبالتالي يصبح هذا المنظور الموضوعي الخارجي انعكاس لمرحلة تاريخية حرجة في تاريخ الجزائر، قد استغله الراوي لتعرية واقع السلطة والمطالبة بالتغيير الجذري في البلاد.

وفي رواية هذيان نواقيس القيامة" لمحمد جعفر"، التي غلب عليها السرد الموضوعي لهيمنة الراوي العليم على جلّ فصولها، وإن كان في معظم حالاته يعمل على نقل أصوات شخصياته فلا نشعر بطابع السرد الكلاسيكي، الذي يشعرنا في الغالب بثقل حضور الراوي العليم المسيطر على امتداد

---

[1]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص40

[2]- ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص194

الرواية، نجد تأطيرا للمنظور الموضوعي الخارجي من قِبل الراوي لوصف الأحداث التي تخلّلتها حركة الشخصيات بصورة كبيرة، مما جعل وتيرة السرد تبدو متسارعة، كما في هذا المقطع الذي يرصد فيه حركة أحد ضباط الشرطة أثناء توجهه إلى مقرّ عمله " انتبه بعينيه الحذرتين والمتعوّدتين على الرؤية في الظلام إلى أحدهم وهو يخرج من مخبزة مجاورة لم ينتبه أنها كانت مفتوحة في مثل هذا الوقت بسبب انقطاع الإنارة عن الحيّ كلّه. لا بدّ أنه كان عائدا من صلاة الفجر، ورأى أن يعرّج عليها، إنه يحضن عددا غير هيّن من الأرغفة. قرّر أن لا يهتم"[1]. لقد وظّف الراوي الوصف الانتقائي في التعبير عن عينيّ الضابط، واللتان تميّزتا بالحذر والتعوّد على الرؤية في الظلام، لطبيعة الوظيفة التي يشغلها، والتي تفرض عليه اليقظة والحذر الدائمين. وقد كان الوصف السردي متعلّقا برؤيته لواحد من عامة الشعب يعرج على المخبزة لشراء الخبز، غير أنّ توظيف الراوي لهذا الحدث له دوره وأهميته في التعبير عن منظوره العام، ولقد وضّح ذلك من خلال المنظور الذاتي، وتحديدا من خلال الخطاب غير المباشر الحرّ الذي نقل صوت الشخصية بطريقة غير مباشرة في قوله " لا بدّ أنه كان عائدا من صلاة الفجر..."، فهذا الخطاب يحمل دلالات إيحائية تشير إلى الحذر الشديد إلى درجة الشك في كل تصرّف يمرّ بناظريه، ولذا فقد عمد مباشرة إلى ربط عدد الأرغفة غير الهيّن في هذا الوقت المبكّر من النهار بخروج الرجل من صلاة الفجر، مما يعني أن التهمة الأولى التي تتبادر إلى ذهنه هي انتماء هذا الشخص للجماعات الإرهابية الإسلامية المتطرّفة، والمتخفية في مكان ما عن أنظار رجال الأمن وعامة الشعب، غير أنّ صوت الراوي يعود ثانية من خلال المنظور الموضوعي الخارجي لينقل قراره بعدم إعطاء الموضوع أهمية، مقارنة بالمهمة التي تنتظره، فقد تبدو مجرد أوهام رجل أمن قد صار الشك والريبة من طبيعة تشكيله الإنساني. فهذا الامتزاج بين رؤى مختلفة موضوعية وذاتية خارجية وداخلية يعكس وجهة نظر الراوي العليم تجاه هذه الشخصية التي تمثّل وجها من وجوه الأمن ومنظورهم للرجل المسلم المتدين الذي يلاحق بتهمة الإرهاب مباشرة، وهي في الواقع رؤية عالمية، لم تعد تقتصر فقط على الجزائر وإنما تعدّتها لتشمل المسلم الملتزم في كل مكان.

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص50

ويؤطّر الوصف التصنيفي لمنظور موضوعي خارجي وظّفه الراوي العليم دون هدف من توظيفه، ويتعلّق الأمر بشخصية هامشية ظهرت فجأة واختفت فجأة أيضا، غير أنها أخذت نصيبا وافرا من الوصف الخارجي لمظهرها "كان جارا يقطن معه في نفس الحيّ، بحار يعمل على مراكب صيد السمك. نحيف طويل أسمر بشارب خفيف. يلبس "بلو مارساي" بلون حائل بالإضافة إلى كنزة مخططة عرضا باللونين الأبيض والنيلي، وكان يضع على رأسه "شاشية" قبعة سوداء من ماركة "سان جيمس" أصيلة، وينتعل "بوت" جلدي ويحمل قفة في يده، وكانت تنبعث منه رائحة عفنة، ولا بد أنه كان عائدا من الميناء"[1].

إن هذا الوصف الفوتوغرافي الدقيق لهذا الصياد، في الواقع لا يجد له وظيفة في التعبير عن المنظور العام للرواية، غير مهمة الإيهام بالواقع، وبخاصة من خلال التهجين الذي هو "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد"[2]، والذي تجسّد في هذا الملفوظ الذي جمع بين اللغة الفصحى واللغة العامية الدارجة أو بالأحرى الفرنسية التي أصبحت ضمن اللهجة العامية للمجتمع الجزائري، والتي تناولت أسماء اللباس وماركاته، ، وعكست المستوى الاجتماعي الذي تنتمي إليه هذه الشخصية، فهذا التنويع في مستوى الكلام يعكس مستوى الشخصية المعنية، حيث "تتفاوت مستويات الكلام تفاوت الفئات الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخوص"[3]، ويبدو أن الراوي قد تعمّد استعمال هذه اللغة ليعكس واقع اللغة اليومية المستعملة في المجتمع ككل، كما أن استعمال هذا النوع من التهجين الإرادي أو القصدي جاء متعمدا من قبل الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني تحقيقا لأدبية هذا النص أو العمل الروائي ككل، انطلاقا من منظور باختين الذي يرى بأنه " هجين قصدي وواع، منظم أدبيا، وليس مطلقا مزيجا معتّما وآليا من اللغات (...). إن موضوع التهجين الروائي القصدي، هو تشخيص أدبي للغة"[4]. بل نراه يقدم وصفا يمثل طابعا عامّا لكل صياد جزائري يرتاد الموانئ، ولذا لا نشعر باجتهاد خاص في رسم صورة لصياد خاص بروايته، فلم يكن هذا الوصف غير تكريس للرؤية من

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص76
[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18
[3]- يمنى العيد، الكتابة تحوّل في التحوّل، ص114
[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص125

الخلف، إثباتا لحضور الراوي المسيطر، إذ أنه لم يضف دلالة تسهم في بلورة منظور ما، غير الإيهام بالواقع، فكان بمثابة الترف الوصفي لإضفاء طابع المتعة على مشاهد الرواية لا غير، وبخاصة وأن هذه الشخصية لم تقدّم شيئا ذا بال فيما يتعلق بالمنظور العام للرواية، لأن "غاية القصة اليومية تكمن، بالتأكيد، في ألاّ نحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحلّ محل الباقي لأنه يدلّ عليه، وبالتالي نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان، فنطيل الكلام على الأساسي، ونمرّ مرور الكرام على الثانوي"[1].

ويعمل الوصف التعبيري في إحدى المقاطع من هذه الرواية على رسم صورة كاريكاتورية للمرأة في سلك الشرطة " نادى عليها فانتبهت إليه جزعة، وحاولت القيام، وتحمّلت مشقة كبيرة وهي تحاول تسوية جذعها المنكسر، وكانت وكأنها تجاهد ضد طارئ ما (..) كانت في "الحال" تعني السير بحملها إلى مكتبها، ثم أخذ وضع مناسب عليه، ثم البحث في كيفية تنفيذ إشارات رئيسها المستعجلة، ولم يكن هذا الأمر سهلا بالقياس إلى حجمها الهائل وثقلها "[2]، فهذا السّرد الوصفي يتعلّق بشرطية سكرتيرة الضابط التي كانت بدينة إلى درجة جعلت الراوي يدخل ذاتية أحد شخصياته في التعليق الداخلي عن هذا المنظر النشاز الذي لم يستسغه، فقد حاول الراوي نقل حركة شرطية من المفترض أن تكون على النقيض من ذلك، وقد عكس هذا المشهد من خلال نظرات شخصية "لعزيز بوسنة" ليضفي الإيهام بالواقع من خلال المنظور الذاتي، ويجعل هذا النقد نابعا من ذات تشعر بقرافة المشهد القريب من المسرحية الهزلية، حيث أن "السخرية كفن عريق، أصيل يوجّه سهام النقد اللاذع للرذائل والحماقات البشرية، لم يندثر، بل وجد لنفسه منفذا واسعا في فن الكاريكاتير المعاصر سواء على مستوى الكلمة أو الصورة أو الرسم"[3]، وهو ما جعل الراوي يعقد مقارنة من خلال الخطاب غير المباشر الحر الذي تلا هذا المقطع للضابط نفسه كنقد لاذع لهيئة الشرطة التي لا تحسن اختيار موظّفيها، جاعلا من إقحام المرأة في سلك الشرطة أمرا مستهجنا لا يليق ببلد لا يتقن مسؤولوه الاختيار وفق المعايير المناسبة، على

---

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص102

[2]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص152-153

[3]- نبيل راغب، الأدب الساخر، ص19

عكس أمريكا وغيرها، وقد كان انتقاد لعزيز مليئا بالسخرية وبخاصة وهو يستحضر شرطيات الأفلام الأمريكية في ذهنه برشاقتهن وخفة حركتهن وذكائهن وسرعة نشاطهن، ويقارنهن بهذه البليدة "ليندة" على حدّ تعبيره، معاتبا أوّل شخص في هذا المجال باقتراح إقحام المرأة الجزائرية في هذا الميدان. والواقع أنّ هذا الانتقاد الساخر الذي أطره الراوي العليم من خلال منظور موضوعي خارجي امتزجت فيه الرؤية الذاتية من أجل تكريس منظور الراوي حول جهاز العدالة والشرطة، وتلك الأخطاء الكثيرة التي يرتكبونها في حق الشعب، جاعلا من هذا المشهد دلالة إيحائية تنتقص من قيمة هذا الجهاز، الذي أثبت عجزه عن اختيار الأشخاص المناسبين للمكان المناسب، فحتى فكرة إلحاق المرأة بهذه المؤسسة الأمنية كانت من باب التقليد الأعمى الذي يحتاج إلى إعادة نظر من منظوره.

وعليه يمكننا القول بأن المنظور الموضوعي الخارجي لم يلق حظا وافرا إلا في تلك الروايات التي صيغت بضمير الغائب، إذ من الصعب مثول هذا المنظور في الرواية السيرذاتية، غير أن هذا المنظور كان من الأهمية بمكان، ما جعل الرواية التي يسيطر فيها الراوي العليم يستعمله بكثرة في صياغة منظوراته المختلفة وإن امتزجت في أحيان كثيرة بالمنظور الذاتي للشخصيات، نظرا لطبيعة الرواية المعاصرة التي تقوم على التعددية الصوتية، مما يجعل حضور الأصوات مفروضا على الراوي مهما كانت سيطرته، ولقد تمكّن هذا المنظور الموضوعي الخارجي من نقل مواقف إيديولوجية مختلفة حسب طبيعة موضوع كل رواية، وكانت في الغالب تعبّر عن مواقف الشخصيات التي تناولها الراوي العليم بالوصف، والتماهي معها لأنها تعكس منظوره أيضا.

الفصل الرابع: المنظور على مستوى الزمان

1. المنظــور المشهـدي
2. المنظــور الوصفــي
3. المنظور الاستذكاري
4. المنظور الاستشرافي

تمهيد

أثار الزمن انشغال الباحثين منذ القديم، وفي مختلف الحضارات الإنسانية، وذلك لبليغ أهميته في الحياة وما يطرأ عليها من تغيّر، الأمر الذي استفزّ عقول المفكرين للبحث في ماهيته لغويا وفكريا، فالزمن والزمان" في اللغة العربية، كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة، فالزمن أو الزمان اسم "لقليل الوقت وكثيره"، وإن رجّح المنجد أنّ الزمان مأخوذ من الزمن. ولفظ الزمن أو Time يستخدم عادة للدلالة على لحظات التغيّر، وهذا ما يشير إليه معنى اللفظ في اللغة العربية والانجليزية، أما في اللغة الفرنسية Temps، تستخدم بمعنى حسّي أكثر، حيث تعني الطقس أو الحالات المتتابعة للجو، والكلمة اللاتينية Tempus والتي منها استمدت كلمة Temps وكلمة Time فتعني أيضا هذا المعنى المزدوج، أما الأصل السنسكريتي للكلمة فإنه يعني "يضيئ" أو "يحرق" وقد يشير هذا الاستعمال إلى الطبيعة الأساسية لخبرتنا بإيقاعات الليل والنهار"[1]. إن هذا التباين في المعنى اللغوي جعل الزمن يُنظر إليه من زوايا عديدة، بحسب اختلاف مجالات المعرفة الفلسفية منها والنفسية والدينية وغيرها، بل إن غاستون باشلار في كتابه جدلية الزمن يجعل من الفلسفة النفسية، فلسفة زمنية، فيقول "إن الفلسفة النفسية Pampsychisme لم تعد سوى فلسفة زمنية Pampchronosme، ولم يعد تواصل الجوهر المفكّر سوى تواصل الجوهر الزماني. إن الزمان حي والحياة زمانية، ولم يحدث أبدا قبل برغسون أن تمّ وضع التعادل بين الوجود والصيرورة على هذا النحو"[2]، فباشلار في تفسيره لوجهة نظر برغسون النفسية للزمن، يؤكد معنى الحياة للزمن، فالبموت يتوقف الزمن ويجمد، في حين أن التغيّر وارتباط الحاضر بالماضي والمستقبل هو المانح للاستمرارية والحياة بعيدا عن العدم، حيث "تعتبر القيمة الخلاقة محصورة، في نظر البرغسونية، في واقعة التواصل الأساسية ذاتها، فلا بدّ من ترك

---

[1]- سيد محمد غنيم، مفهوم الزمن عند الطفل، عالم الفكر، وزارة الإعلام ، الكويت، المجلد الثامن، العدد2، يوليو، أغسطس، سبتمبر1977، ص370

[2]- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1992، ص14-15

وقت للزمان حتى ينجز عمله، وبشكل خاص لا يستطيع الحاضر أن يفعل شيئا، بما أن الحاضر ينجز الماضي"[1].

فالإنجاز هو الثمرة الملموسة للزمن، ولذا ارتبط الزمن وثيقا بعمق النفس البشرية وبصميم الحياة الإنسانية، وصار إدراكه محسوسا من خلال الخبرات والتغيّرات وحتى الثوابت الطارئة في حياته، حيث "تتولّد فكرة الزمن عند الإنسان، ولا شك، من خبراته عن تتابع الأحداث والظواهر التي يكون بعضها دوريا وبعضها ثابتا نسبيا، وهذه الخبرات قد تفسّر لنا المعاني المختلفة التي تستخدم فيها كلمة الزمن"[2].

إنّ تغيّر أحداث الحياة لا يكون إلا في الزمن، ولذا كان لزاما الوقوف على عنصر الزمن في الرواية، لأن الرواية تصاحب " الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة. لقد سيطر هوى المعرفة (هذا الهوى الذي يعتبره هوسرل جوهر الروحانية الأوربية) آنئذ على الإنسان كيما يدرس الحياة العيانية للإنسان ويحميه ضد (نسيان الكائن)؛ كيما يضع "عالم الحياة" تحت إنارة مستمرّة"[3]، ممّا يجعل مقولة الزمن في العمل الروائي مرتبطة بمنظور الكاتب في تقديمه لأحداث روايته.

لقد أكّد أوسبنسكي على قيمة المنظور الزماني في التعبير عن إيديولوجية الرواية " فهناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجي من خلال المنظور الزماني، إذ يمكن تقسيم أحداث الحاضر أو الماضي من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقسيم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضي، كما يمكن تقسيم الماضي والمستقبل من وجهة نظر الحاضر"[4].

فالتقسيم الفيزيائي للزمن (حاضر، ماضي، مستقبل) هو التقسيم المعتمد في مختلف الدراسات العلمية والأدبية باعتبار أن حياة الإنسان في تغيّر مستمر، ممّا يجعل أحداثا تمضي وتنتهي، وأخرى تظهر، وأخرى يُتوقّع حدوثها، وكلّ ذلك مرتبط ببعضه البعض كالسلسلة المحكمة الحلقات، مما

---

[1]- غاستون باشلار، جدلية الزمن ، ص15

[2]- سيد محمد غنيم، مفهوم الزمن عند الطفل، ص369-370

[3]- ميلاد كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1999، ص13

[4]- بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان والمكان، فصول، العدد 4، مجلد 15، شتاء 1997، ص262

يجعل رؤية العالم منوطة بهذه الأزمنة الثلاثة، لأنها هي المؤطّر لمختلف الأحداث الطارئة في المجتمع، وهو ما جعل أوسبنسكي يلتفت للمنظور الزماني باعتباره زاوية مهمّة، وموقعا استراتيجيا يطل من خلاله الروائي للتعبير عن إيديولوجياته المختلفة " فالزمن الروائي ليس في التشكيل فقط، وإنما هو تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وهذا يقود إلى اختلاف شكل الأعمال الروائية من عصر إلى آخر "[1]. أي أن الزمن هو المحدّد لأشكال التعبير عن الواقع والعصر الذي تصوّره عدسة الروائي، مما يجعل من منظوره مختلفا حسب العصر الذي التقطته هذه العدسة، فيظهر شكل الرواية، ولا شك، مختلفا من عصر لعصر.

وعلى هذا الأساس، يتدخّل الزمن بصورة كبيرة في تحديد طبيعة الرواية، حيث "يحدد الزمن طبيعة الرواية، مثلما يحدّد شكلها الفنيّ إلى حدّ بعيد، لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته، وتوظيفه لعامل الزمن، وتلك الطرائق هي التي تميّز –شئنا أن لم نشأ- مدرسة أدبية عن أخرى، وكاتبا عن آخر"[2]، بل إنّ ميخائيل باختين يرى بأن الزمن في الرواية مهمّ وجوهري، حيث تكمن ميزة الزمن الروائي في " التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل يعتقد بأن الجوهري في ذلك هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر في علاقاتها من زاوية زمنية واحدة"[3]، لأن المضامين هي مختلف الأحداث التي تصوّرها الرواية من خلال رؤية الكاتب للعالم، وتلك الأحداث تسير وفق خطّ زمنيّ مترابط، مشكّلا تاريخ هذه الأحداث، غير أنّ هذا التاريخ يتجاوز الموضوعية والسرد الخارجي، ليغوص في أعماق النفس والوجدان ويمتزج بالخيال الأدبي، فالرواية حينها " لم تصبح مجرّد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العميق المتخيّل لهذا التاريخ الحدثي 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،

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص38

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص97

[3]- Mikhail Bakhtine, La poétique de Dostoiveski, P61

الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلّعات وإيديولوجيات وقيم ومواقف "[1]، وكل هذه المظاهر الحديثة، الخارجية منها والداخلية، هي التي تصوغ وجهة نظر الكاتب متأثرا بالزمن، ولذا " يرى أوسبنسكي أن "وجهة النظر" أو "الرؤية السردية تتأثر في المحكي بطبيعة الزمان والمكان الذي تدور في فلكهما الحكاية، إذ أنّ استعمال وضعية مكانية ذات مدى واسع، على مستوى الحكي، بحصر المعنى، ذات أهمية قصوى لتحديد المحكي وإبراز الوضعية البصرية للمشاهد الموجود خارج الأحداث، وعلى مستوى الوصف الزمني، فإنّ استعمال وجهة نظر استرجاعية في بداية المحكي، ثم وجهة نظر سانكرونية، ليست أقلّ دلالة"[2]، ذلك لأن الزمان والمكان لا ينفصلان عن الحدث، ومن خلالهما يمكن تحديد المنظور السردي المتعلّق بالمحكي الذي ينتظم ضمن إيديولوجية تُستشف من خلال قراءة تأويلية لتلك الأحداث.

والحديث عن التأثير الزماني في تحديد منظور الكاتب لا يقصي الراوي ويعزله، ذلك لأن الراوي هو الذي تسند إليه عملية السرد، فهو الدمية المتحركة التي يستعملها الكاتب المتخفي خلفه، ولذلك "يعدّ نظام الأحداث في الخطاب من أهم العلامات المحيلة على الراوي وهو يمارس وظيفته الأساسية الإجبارية: وظيفة السّرد"[3]، فالنظام الزمني للأحداث يعدّ علامة بإمكانها أن تشير إلى موقع الراوي خلال أدائه لوظيفة السّرد، ولقد أشار إلى ذلك أوسبنسكي، حيث " 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 والزمانية التي يدار من خلالها السرد، من ذلك مثلا، أنّ موقع الراوي في العمل الأدبي قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية"[4]. أي أنّ الزمان والمكان هما بمثابة البوصلة التي بإمكانها أن تشير إلى موقع الراوي وتضبط منظوره الذي قد يكون مستقلا عن الشخصية، وقد يمتزج بها، بوقوفه في النقطة نفسها التي تحتلّها الشخصية داخل أحداث السّرد.

---

[1]- محمود أمين العالم،الرواية بين زمنيتها وزمنها، فصول، العدد الأول، المجلد 12، ربيع 1993، ص15

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص75

[3]- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، ص99

[4]- بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، ص256

إن وصف الأحداث من وجهة نظر الراوي غير ثابت، بل متغيّر حسب تغيّر الإحداثيات الزمانية التي تعمل على تغيير موقع الراوي بدوره، فعندما "يبدأ الراوي في تشكيل عالمه السردي الذي سوف يضع فيه الشخصيات ويحدّد له زمنه، فهو إنما يصنع عالما مكوّنا من الكلمات ويكون الدّال في هذه العلاقة حسب المثلث الدلالي هو الوصف، والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ، ويكون المشار إليه في عالم الواقع أو لا يكون"[1]، فهذا العالم الذي يصنعه الراوي هو عالم لغوي خيالي، ركيزته الوصف المرتبط بزمن معيّن، وقد يتعدّى الزمن الواحد إلى زمنين أو أكثر حسب تعدّد وجهات النظر من قِبل شخصيات العمل الروائي في رؤيتها لهذا العالم الخيالي، الذي قد يتجاوزه ويتسرّب إلى عالم الواقع أحيانا.

لكنّ الزمن ليس منوطا بالراوي فحسب، ذلك أنّ العمل الروائي وليد عصره ولحظته التاريخية، وهي نفسها لحظة الكتابة أو زمن كتابة النص من قِبل الروائي الذي يعالج موضوعا معيّنا انطلاقا من منظور عصره، ولذا فإن كل لحظة تاريخية في النص لها منظوران، أحدهما مرتبط بالراوي، والآخر بالكاتب، "فكلّ لحظة من المحكي يتمّ إدراكها بوضوح على صعيدين: على صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبّر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي، ومن خلاله، والسارد نفسه، وكل ما هو مسرود يدخل سوية داخل منظور الكاتب"[2]، وذلك لكون الكاتب هو صانع العمل الروائي وكل ما يتعلّق ببنائه وعناصره المكوّنة له، بما في ذلك السارد وزمن السرد، فيصبح النص محاطا بزمنين؛ زمن داخلي، وآخر خارجي، وهما في الواقع يتفرعان إلى أزمنة عديدة، بحيث " هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القصّ: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة – وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها – وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يُقرأ عنها)، وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول ...الخ"[3].

---

[1]- عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، ص64

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص53

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37

غير أنّ اهتمام الدّارسين قد انصبّ حول الزمن الداخلي، باعتبار أنّ الخارجي هو زمن واقعي، وإن مثّل مرجعية للزمن الروائي، إلاّ أنه ليس من صميم الرواية، ولذا فإنّ "الرؤية الجديدة للزمن تنكر أيّ تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أيّ زمن إلاّ الحاضر (حاضر الخطاب) أمّا اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود "[1]، وذلك لأن الرواية بمنظورها الجديد ليست انعكاسا ومحاكاة للواقع، وإنما هي مجرد تمثيل رمزي للأحداث والآراء والمواقف، وهو ما عبّر عنه غولدمان في صياغته لمقولات المنهج البنيوي التكويني بالتماثل Homologie، حيث أنّ " العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة آلية انعكاسية أو علاقة سببية دائما، بل على العكس، فإنها علاقة ذات تفاعل متبادل بين المجتمع والأدب، وبتعبير آخر، إنّ الأشكال الأدبية – وليست محتويات الأدب – تتماثل مع تطوّر البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، ويعني هذا أن هناك تناظرا بين البنية الجمالية والبنية الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ولا شعورية، وأيّ قول بالانعكاس بينهما يجعل الأدب محاكاة واستنساخا وتصويرا جافّا للواقع، ويعدم في الأدب روح الإبداع والتخييل والأسطيطيقيا الفنية "[2]، فعنصر التخييل هو روح الأدب وسمته المميزة، ولذا كان لزاما النظر إلى الزمن الروائي من الداخل، حيث مكمن التخييل، لأن "الزمن الداخلي، أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيده في الرواية"[3]، فهنري جيمس يعتبر الزمن عنصرا مهمّا في البناء الروائي، بل يرى أنّ تجسيد الإحساس بالديمومة من الجوانب الأكثر صعوبة وخطورة، فالزمن أساسي في ترتيب الأحداث وإثارة عنصر التشويق، كما أنه المحدّد لطبيعة الرواية من خلال الطرائق التي يستعملها الكاتب في استخدامه، هذا ويعدّ الزمن الركيزة الأساسة التي يُشيّد فوقها البناء الروائي لأنه يسري في كامل جسدها من البداية إلى النهاية ولا يمكن الاستغناء عنه أبدا.

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص68

[2]- جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص192

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37

إنّ الحديث عن الزمن الواقعي والزمن التخييلي جعل الدارسين يقسّمون الزمن إلى نوعين هما: زمن القصة و زمن الحكاية كما يسمّيه جرار جينيت، أو زمن القصة وزمن الخطاب، أو زمن القصة وزمن السّرد كما يحلو للبعض الآخر تسميته، حيث "لا بدّ من التفريق بين زمن القصة، وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيّلة في وقوعها الفعلي، وزمن الحكاية، وهو الزمن الملفوظ أو المكتوب، الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة، من جهة أخرى "[1]، أي أنّ زمن القصة له بعد واقعي يتعلّق بزمن الأحداث كأن يكون عشر سنوات مثلا، لكن كاتب القصة لن يلبث عشر سنوات لكتابة تلك القصة بتفاصيلها، ولن يصبر القارئ على متابعة قصة واحدة عشر سنوات، وهنا يأتي زمن الخطاب متصرّفا في هذا الزمن الفعلي، فيختزل ويحذف في عملية تلاعب بالزمن كي يستجيب لحاجة القارئ والكاتب معا من الاستيعاب في مدة قصيرة وغير مرهقة أو مملة.

ولقد عبّر جيرار جينيت عن زمن الحكاية بالزمن الزائف أو الكاذب، وذلك لكون زمن القصة يتميّز بترتيب وتتابع الأحداث، عكس زمن الحكاية الذي هو ترتيب كاذب لتنظيمها "ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكنّ الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلّق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم، أي أنّنا لكي نجعل من شئ ما واقعة فنيّة، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة"[2].

وذلك لكون الواقع ميزته وقوع أحداث كثيرة في اللحظة نفسها وبشكل متزامن ومتتال، وهو الأمر الذي يستعصي رصده في الخطاب للطبيعة الخطية التي تميّز الدال اللساني كما عبّر عنها دي سوسير، فمن المستحيل كتابة أكثر من حدث واحد في اللحظة نفسها، ولكن الكاتب مجبر على ذكر حدث واحد في زمن واحد، ولكي يتخلّص من التعاقب الزمني المنتظم الذي تميّزت به بعض الحكايات العجيبة

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص100

[2]- سلمان كاصد، الموضوع والسرد مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2002، ص207

القديمة، لجأ إلى حيل تعبيرية يعمد من خلالها إلى خلخلة التتابع الزمني، وبعثرة انتظامه وتسلسله "ولعلّ من أبرز سمات الرواية اللعب بالزمان وتكسير خطه"[1].

1- النظام الزمني (الترتيب)

وعلى هذا الأساس يصبح زمن القصة خاضعا للتتابع المنطقي بحيث تتوالى فيها الأحداث وتتعاقب، بينما تتداخل الأحداث، وتتبعثر الأزمنة في الخطاب، مما ينشأ عنه ما يسمّى بالمفارقة الزمنية، حيث "يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول أن الرّاوي يولد مفارقات سردية Anachronies narratives"[2]، بحيث ينشأ عن هذا التلاعب إمكانات زمنية كثيرة، فيسلم افتراضيا بوجود درجة الصفر، تكون مرجعا لحدوث هذه الإمكانات، هذه الدرجة هي تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، ويقول جيرار جينيت: "ويسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (كما سأسمي هنا مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية) وقياسها، يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية"[3].

والمفارقة الزمنية طريقة يلجأ إليها السارد لكسر رتابة السّرد النمطي وترتيبه، باعتبار أنّ منطق الزمن الواقعي خاضع لأزمنة ثلاثة هي الماضي والحاضر والمستقبل، غير أنّ القصة لا يمكن سردها وفقا لترتيب الزمن الطبيعي، لأن زمن الحكاية هو زمن كاذب مزيّف كما عبّر عنه "جينيت"، وهذا التزييف في ترتيب زمن الحكاية هو الذي يمنحها فنيّتها حتى يبعدها عن الزمن الواقعي، فيتحقق من وراء ذلك عنصر التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقة. والترتيب في الواقع هو منظور الراوي للأحداث، بحيث يحاول تجاوز ترتيب الأحداث كما وقعت تاريخيا، كي لا يقع في التسجيل التاريخي الحرفي، ويلجأ إلى طرق أخرى تمنح القصة فنيّتها، وهي التلاعب بالنظام الزمني وكسر رتابته والعبث بخيوطه.

---

[1]- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص99
[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص74
[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص47

ومن الإمكانات الناتجة عن كسر ترتيب النظام الزمني والتلاعب به، ما يسمى بالاسترجاع، " ذلك أنّ الراوي قد يبتديء السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"[1]، فالاسترجاع هو عودة إلى الماضي، وذكر حدث سابق للنقطة التي نحن فيها، بحيث يتوقّف الراوي عن التقدّم للأمام عائدا إلى الوراء بمدة زمنية قد تقصر أو تطول، ومن وظائفه، الإشارة إلى أحداث تركها السّرد ثم قام بتداركها عن طريق الاستذكار، فهو وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ، كما يفيد التذكير بأحداث سبقت إثارتها.

كما ينتج عن التلاعب بالنظام الزمني، ما يسمّى بالاستباق، " بحيث يتعرّف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة"[2]، أي أنّه يتمّ ذكر حدث سيأتي لاحقا من وجهة نظر الماضي أو الحاضر. وقد عبّر "جينيت" عن ذلك بقوله: " فندلّ بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يُذكر مقدّما، وندل بمصلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3]. فمن خلال الاستشراف يتمّ ذكر أحداث سابقة لأوانها، ومن وظائفه أنه يُعَدّ توطئة أو تمهيدا لأحداث يجري الإعداد لسردها من قِبل الراوي، ممّا يجعل القارئ يتكهّن بوقوع أحداث ما، أو معرفة مستقبل شخص ما.

وللمفارقة الزمنية مدى وسعة، وهما مصطلحان زمنيان يقول عنهما "جيرار جينيت": "يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة "الحاضرة"، (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية)، سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة، ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدّة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها"[4].

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص74

[2]- المرجع نفسه، ص74

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51

[4]- المرجع نفسه ، ص59

2- الإيقاع الزمني (المدّة)

ويتعلّق الأمر هنا بالسرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني في عملية السّرد، ويُقصد به العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني، أي المدة التي تسير وفقها الأحداث بالساعات وحتى بالسّنين، مقارنة مع طول النّص الذي يُقاس بالأسطر وعدد الصفحات. ولقد رصد جيرار جينيت إمكانات أربعة لقياس إيقاع السرد أو حركية الزمن السردي وهي: الخلاصة (المجمل)، الحذف (القطع)، المشهد، الوقفة.

أ- **المجمل (Sommaire)**: ويعرّفه جيرار جينيت على أنّه "السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1]. فالسّرد الروائي يستعمل تقنية الإجمال أو التلخيص حين تستغرق الأحداث واقعيا مدّة قد تصل سنوات كثيرة، هذه المساحة الزمنية تعجز الصفحات الورقية على استيعابها، فتُختزل تلك المدّة في جملة أو بضع صفحات لا أكثر.

ب- **الحذف (ellipse)**: وهو تجاوز مرحلة زمنية دون التوقف على تفاصيلها، كأن يقول الراوي: "ومرّت سنة"، أو "ومرّ عهد من الزمن ليعود أخيرا إلى الوطن"، ففي المثال الأول حذف تعييني تمّ فيه تحديد المدّة المحذوفة، أمّا الثاني فحذف غير معيّن، بل جاء على الإطلاق. ويعمد الراوي إلى إلغاء هذه المدّة إما إضمارا أو تصريحا، فالحذوف التصريحية هي التي " تصدر إما عن إشارة (محدّدة أو غير محدّدة) إلى ردح من الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع محمّلات سريعة جدا من نمط (مضت بضع سنين)"[2]. أما الحذوف الضمنية فهي "تلك التي لا يصرّحَ في النص بوجودها بالذات، والتي إنّما يمكن القارئ أن يستدلّ عليها من ثغرة في التسسل الزمني"[3]. وهو حذف يشعر به القارئ من خلال انتقاله من مساحة زمنية إلى أخرى، ويستدلّ على ذلك بقرائن لفظية تدلّ على تغيّر المرحلة الزمنية، كأن ينتقل من أحداث طفولة البطل إلى الشباب دون أن يصرّح الراوي بقفزته تلك، بل تدلّ عليها قرائن تتعلّق بالطفولة وأخرى بالشباب، ويعمل الحذف على تسريع وتيرة الزمن.

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص109

[2]- المرجع نفسه، ص118

[3]- المرجع نفسه، ص119

ج- **الوقفة (pause):** في الوقفة يتوقّف الحكي عن السرد تاركا المجال للوصف أو التعليق أو التأمّل أو التفسير، وفيه يتجمّد السّرد كليّا، وهي بمثابة استراحة (Pause) من السرد، تؤدي إلى انقطاع السيرورة الزمنية وحركية الزمن. والوقفة على عكس الحذف تعمل على تبطئ وتيرة السرد وسرعته، فهي "ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأمّلات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقّف السرد لفترة من الزمن"[1].

د- **المشهد scéne :** نلمس في المشهد غياب السارد وحضور الشخصية في حوار داخلي مناجاتي أو خارجي مع شخصية أخرى، والمشهد مصطلح مستعار من لغة المسرح، فهو مقطع حواري في ثنايا السرد، وفيه يتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب أو يكاد، حيث نجد أن "المشهد هو الذي يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة ... الشيء الذي يعني، بمصطلحات ديكرو، أن يكون هناك نوع من التساوي بين المقطع السردي، والمقطع التخييلي مما يخلق حالة من التوازن بينهما"[2]. والمشهد نوع يلجأ إليه الروائي لتجنيب القارئ الشعور بالضجر الناتج عن السرد المستمر، وإخراجه من حالة الملل إلى حالة التشويق أو التغيير.

ويشير جيرار جينيت إلى مصطلح آخر يتعلّق بعلاقة زمن القصة وزمن الخطاب، وهو "التواتر" Fréquensy" الذي يعني به علاقات التكرار التي تحصل بين القصة والسرد، يقول عنه: "فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على "التكرار" يقوم نسق من العلاقات يمكننا ردّه قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر، والمنطوق المكرّر أو غير المكرّر، وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيّا 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 مرا لا نهائية"[3].

---

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، المغرب/الجزائر/ لبنان، ط1، 2010، ص96

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص166

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص130

فمن أنواع التواتر نجد: التواتر المفرد أو الانفرادي، وفيه يروي السارد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، والسرد التكراري أو المكرر، وفيه يروي أكثر من مرة حدثا واحدا، والسرد المتشابه أو المؤلف رفيه يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة من أحداث متشابهة ومتماثلة.

ولقد تطرّق تودوروف إلى التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، وأشار إلى المحاور الثلاثة الناتجة عن العلاقة بين هذين الزمنين وهي" محور (النظام) ومنه يفهم استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما، لأن الأول متعدد والثاني أحادي، ومحور (المدة) التي قد تتسع وتتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد ..الخ، وأخيرا محور (التواتر) ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصة؛ السرد المنفرد- السرد المكرر – السرد المتواتر"[1].

وإذا كان جل الدارسين قد ركّزوا على دراسة عنصر الزمن في البنية الداخلية للخطاب القصصي، فإن منهم من التفت إلى أزمنة أخرى وثيقة الصلة بالعمل الروائي، وهي الأزمنة الخارجية المتمثلة في زمن الكاتب الذي يمثّل المرحلة الثقافية وكذا العصر الذي ينتمي إليه المؤلف، وزمن القارئ الذي يتعلق بجملة التأويلات التي يقدمها القارئ للأعمال الماضية، والزمن التاريخي ويمثل الزمن الواقعي في علاقته بالزمن التخييلي الداخلي للعمل.

وعموما يمكن الوقوف على زمنين أساسيين في تشكيل الزمن في الأدب بصفة عامة، وفي الرواية بصفة خاصة، وهما الزمن الموضوعي الطبيعي الذي يتميّز بحركته المتقدّمة إلى الأمام، فلا يعود إلى الوراء أبدا، وأهم سماته أنه موضوعي موجود في الطبيعة، وليس ذاتيا متعلقا بالنفس البشرية والخبرة الإنسانية. أما الزمن الثاني فهو الزمن السيكولوجي الذي لا يخضع للقياس الساعي كما الزمن الطبيعي، بل هو زمن ذاتي متعلّق بالشعور، يقيسه صاحبه بحالته الشعورية، فهناك لحظة الفرح التي تغمر العمر كله لكنها سريعة، وهناك لحظة اليأس أو الحزن التي تساوي سنوات طويلة بطيئة فارغة مقفرة كأنها العدم، إنه "زمن نسبيّ داخلي يقدّر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص115

يقاس بمعايير ثابتة. فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة قدرا مساويا من النشاط الواعي كساعة أخرى. التمييز الحجمي بين وحدات الزمن ليس مطلقا أبدا، ومقياسها النسبي هو مقياس أنفسنا وشعورنا وتكيّفنا أو عدم تكيّفنا (...) فالوقت السيكولوجي يتغيّر كثيرا تبعا للظروف"[1]، ونلمس هذا الزمن كثيرا في الرواية باعتبار أنها عمل ينزاح قدر الإمكان عن التسجيل الواقعي، تحقيقا للأدبية المرجوة من هذا العمل، ولذا فإن عنصر الزمن يُدرس غالبا من منظور نفسي للشخصيات، والقبض على تلك اللحظة التي تحدد موقفها وتصورها للعالم.

وعلى هذا الأساس، كان للزمن دوره في كشف المنظور السائد في الرواية، لذا سنعمد إلى دراسة هذا العنصر من خلال الوقوف على المنظور المشهدي، والمنظور الوصفي وكذا المنظور الاسترجاعي، والمنظور الاستباقي.

[1]- أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عبّاس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1،1997، ص137-138

1- المنظور المشهدي

المشهد هو مساحة زمنية نصيّة، يعمل على إبطاء السّرد، بحيث تكون العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فيشعر القارئ مع المشهد بالسير البطئ للسرد، فهو "مصطلح مفعم بظلال المسرح حيث الحوار هو المتكأ والأساس. والحوار من شأنه أن يوقف الزمن أو يسوّي بين زمن السرد وزمن الحكاية فيكون الزمنان متساويين في تدفق الإيقاع أو تبطيئه أو توقيفه"[1]. والراوي عادة لا يظهر في المشهد بل يترك الشخصيات تتحدث عن نفسها دون تدخّل منه، إذ "يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقّف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخّل السارد أو وساطته. في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي récit scénitique"[2]، فهو بذلك "ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية"[3].

وأهم ما يميّز المشهد أنه يتساوى فيه زمن الحكاية بزمن السرد نظرا لطبيعته الحوارية. وبالإضافة إلى المشهد الحواري، هناك المشهد الحدثي الذي يعمل على نقل حدث ما بتفاصيل دقيقة ومسهبة دون تلخيص أو حذف، ففيه يتم "التأكيد على الحدث لحظة بلحظة، والعناية بتفصيل وقائع معينة، واستخدام الماضي البسيط بدلا من الماضي غير التام، وتفضيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث بدلا من الأفعال ذات الزمن المستمر"[4].

ولا يمكن للمشهد أن يكون محايدا، فيأتي مجرّد ديكور يؤثّث الرواية زخرفيا، وإنما هو تقنية تنشأ انطلاقا من منظور الراوي أو الكاتب الضمني ولها أبعادها الدلالية المعبّرة عن هذا المنظور، ولقد اعتمدت روايات الفترة (2005-2015) على المشهد بنوعيه الحواري والحدثي للتعبير عن الكثير من المنظورات والمواقف.

---

[1]- عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب السردية والمقالية "طه حسين" نموذجا، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2005، ص44

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، ص95

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص16

[4]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص204

في رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري يقدّم المشهد الحواري فلسفة لثنائية (الموت/الحياة) في ظل الفتن القاتلة التي عصفت بالوطن سنوات التسعينات:

" – غريب !

-وما هو الغريب؟

- تحسنين شرب قهوة النهاية

-لأنني خبرت النهاية عدة مرات، الكثير من أفراد أسرتي قضوا وعجزت عن إنقاذهم

- لا أحد باستطاعته أن ينقذ الحياة من براثن الموت. الوطن كلّه يموت يوما بعد يوم ... ولا نستطيع فعل شيء لأجله. حتى محاولة الإنقاذ ممنوعة ..! علينا أن ندافع فقط عن أجسادنا من النهاية الجارفة. الكلّ يدافع بمفرده عن ذاته.. القتال يكون جماعيا، ولكنّ الدفاع يكون فرديا خالصا .. كالموت تماما"[1].

لقد وُظّف هذا المشهد الحواري للتعبير عن منظور الموت مقابل الحياة في وطن صار يمتهن الموت، وقد حمل هذا المشهد دلالات رمزية جمعت بين الحسي والمعنوي لتعطينا دلالة بطعم مغاير، لأن "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 إيحاء"[2]، فاقتران القهوة بالنهاية، كان من باب الإشارة إلى التعوّد على الشيء إلى درجة الجلوس وشرب القهوة في حضرته، كعادة مساءات قهوة العصر، أو قهوة الضيافة، فالموت إذن صار عادة في حياة الجزائري. بل إن هذا الحوار القائم بين الراوي وزوجته ينقل لنا نظرة سوداوية تجاه ما يحصل للوطن الذي عبّر عنه الراوي بأنه يموت كل يوم، مع موت أبنائه الذين يموتون وهم يدافعون عن أنفسهم بدل الدفاع عنه، لأن فكرة الدفاع في حدّ ذاتها ممنوعة من قِبل من يملكون زمام السلطة. فهذا المشهد الرمزي ملغّم بدلالات إيديولوجية تعكس منظور الراوي والطرف المقابل من الحوار تجاه الوضع السياسي المتأزم في

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص42

[2]- نبيل سليمان (ومجموعة من الكتاب)، خصوصية الرواية العربية، ص425

الوطن، ما جعلهما يصوغان حوارهما بطريقة فلسفية كان الموت بؤرته، إذ أنه التيمة الوحيدة التي كانت تجمع السلطة بالشعب في كنف وطن يموت كل يوم سنوات العشرية السوداء.

ويكون المثقف محورا لأحد المشاهد التي جعلها الراوي تنقل منظوره من خلال حوار بين طفل وأبيه الذي يمثل الراوي نفسه "- هل وصلنا أبي؟

- نعم حبيبي، حين تعبق رائحة "مالك" تأكد دوما بأنك وصلت إلى قسنطينة

-مالك ؟!

- نعم، عمّك "مالك"

- لم تحدّثني عنه من قبل، هل سنزوره؟ نتعرّف على أبنائه؟ هل لديه أبناء في مثل سني؟

- سنزوره حبيبي.. تأكّد أنّنا سنزوره، وسوف تحدّثك والدتك عنه طويلا، حين نصل إليها. ليس لديه أبناء في مثل سنّك. لم يخلّف الرجل إلاّ كتبا شقية عبثا يحاولون قتلها"[1].

لقد جاء هذا المشهد بعد مونولوج داخلي ساق شخصية مالك بن نبي إلى خواطر الراوي/الشخصية، ما جعل رده عن سؤال ابنه متواصلا مع أفكاره التي عكست منظوره تجاه المثقف في الجزائر، ومالك بن نبي تحديدا كرجل خدم الفكر والأدب بعمق، غير أنه لم ينل حظّا وافرا من الاعتراف به أو الاستفادة من منجزاته الكبيرة. ولقد عمل المشهد الحواري على إيقاف الإحساس بالزمن، حيث " يؤدي المشهد الحواري في العادة إلى الإحساس بتوقف الزمن، وذلك يمثل وقفة تجنّب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد على إدارة الحكاية، والدفع بها قدما باتجاه النهاية، مما يثير لديه بعض التشويق"[2]، كما نقل القارئ من خارج الحدث إلى داخله، إذ جعله يشعر بمشاركته الحدث المتعلق بمالك من خلال قربه سماعيا إلى كلام الطرفين، وكأنه يحضر المشهد آنيا على خشبة المسرح، وهذا النقل من سرد الحدث إلى عرضه حواريا كان مهمّا في جعل القارئ يعيش بإحساسه مع مالك بن نبي، الذي جعله الراوي رمزا لقسنطينة، ويعايش المنظور الذي يحمله هذا المشهد من خلال تعليق الراوي عن كتب خلّفها هذا المفكّر بدل الولد لتكون هي امتداده وحاملة اسمه بعد مغادرته

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص94

[2]- إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ص121

الدنيا، وقد وصفها بالشقاء لأنها لم تلق حظّها من الوضع الذي يليق بها، غير أنها لن تموت رغم كيد من يريد قتلها في وطن صار فيه القتل متنوعا، لا يذر إنسانا ولا أفكارا، فهذا المشهد يخدم منظور الراوي الوطني بكلّ أبعاده.

وينقل المشهد الحدثي المنظور الوطني الذي شيّد الراوي حوله روايته " ألغى العسكر نتائج الانتخابات. لم يلغ العسكر نتائج الانتخابات من أذهان ملايين الجزائريين الذين بقي مصل التربية الدينية مستفحلا فيهم، بعد أن استشرى عبر كل مؤسسات التعليم والبلديات المفلسة التي استحوذ عليها الإسلاميون (...) سَرَت أخبار عن طلوع المئات من الإسلاميين والعسكر الذين لم يجدوا لهم مكانة بين قدماء المحاربين إلى الجبال استردادا لشرف أصواتهم التي خانها المسار الديمقراطي الذي لم يؤمنوا به أصلا"[1]. ويستمرّ هذا المشهد لصفحتين متتاليتين من سرد أحداث العشرية السوداء، ابتداء من الانتخابات وانتهاء إلى المجازر التي كانت نتيجة للصراع الإيديولوجي بين السلطة والجهات المتطرفة في نظر السلطة، ليسفر هذا المشهد الحدثي عن منظور للراوي يدين فيه الجماعات الإسلامية المتطرفة، ويراها سبب القتل والمجازر والدمار الحاصل في الوطن بسبب إعلانهم حالة العصيان وتشكيل عصابات مركزها الجبال والغابات. ولقد أسهب الراوي في هذا المشهد في تحليل الوضع دون حدوث انقطاعات تلخيصية أو حذفية، مما جعل المشهد معبّرا بوضوح عن منظور الراوي/الشخصية تجاه الأزمة الوطنية التي يوجّه فيها إصبع الاتهام بالدرجة الأولى إلى الجماعات الإسلامية المتطرفة.

ويوظَّف المشهد أيضا للتعبير عن رؤية للعالم المتعلقة بتلك التحوّلات الحاصلة في أقطار عالمية كثيرة، تأثرت بها الجزائر أيضا سنوات التسعينات، وقد قدّمها الراوي بكثير من التفصيل ليصور مشهدا حدثيا في صفحات عدّة " القوى الخارجية العالمية المفعّلة لأدوار السقوط كانت تنشط فعلا في كل مكان، وكانت البلاد جزءا من ذلك المكان الكبير. دخلت برلين في ضوء التوحّد. قضى شعب رومانيا على تشاوشيسكو على طريقة المحكوم عليهم بالإعدام بعد الحرب العالمية الثانية (...) خرجت روسيا من أفغانستان بفضل المحاربين العرب (...) تغيّر وجه العالم، كي ينتقل من الثنائية القطبية إلى

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص68

الأحادية العولمية، وتنتشر تبعا لذلك وسائل الإعلام المتعددة، وتستميل المتعطّشين إلى حقيقة ما يجري في ديارهم وفي المكان الكبير المدعو "العالم "[1]. لقد جاء هذا النص كحكي للأحداث، حيث جعله الراوي مشهدا مفتوحا على أحداث الجزائر والعالم باعتبار أن تلك الحقبة من تاريخ العالم ككل قد شهدت تحوّلات كبيرة، أحدثت خلخلة في توازن القوى العالمية، وفي تغيير خارطة العالم، وقد قام الراوي/الشخصية بإحصائها ضمن هذا المشهد، بل كان القارئ رهين هذا المشهد الذي استدعاه ليغوص في أعماق الأحداث العالمية كلها آنذاك، بما في ذلك تلك التي غيّرت وجه الإعلام الذي انتقل من محدودية وسائله كما في الجزائر التي كان إعلامها يقوم على القناة الواحدة والإذاعة الرسمية الواحدة، إلى تعدّدية الوسائل بفضل محطّات الفضاء التي فتحت أبواب العالم على بعضها البعض، وصار العالم كله قرية صغيرة، فهذه الصورة قد عكست منظورا عالميا للراوي الذي وقف أمام المشهد العالمي ليحصي تغيّراته ويعطي مبرّرا للتغيّرات التي لمست الواقع السياسي في الجزائر، فهو من وجهة نظره تحوّل آلي خاضع للوضع العام، جاء كنتيجة لتأثره بالواقع العالمي ككل.

وفي رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر يوظّف المشهد للتعبير عن منظور الراوي تجاه المثقف في الجزائر" – الخط لا يمرّ أبدا بين المثقفين وأشباه المثقفين، وأمثالهم تحتقرهم أفضل.

-ولكنّك أوّل واحد يعرف ماذا تطول أيديهم وكم هم نافذون. فهم يشغلون دوما أعلى المناصب.

لم يكن عبد القادر ليختلف مع السيد بلحوسين حول هذه النقطة لكنه أيضا كان يعي أمرا آخر، لهذا قال له مؤكّدا:

-إنهم لن يقدروا أن يضرّوك ماداموا في حاجة إليك. وسيظلون يتملّقونك رغم كل شيء لأنهم في قراراتهم يخشونك ويعرفون قيمة أنفسهم جيدا "

لقد وظّف الراوي هذا المشهد الحواري لنقل منظور متعلّق بالمثقف الجزائري ضمن حوار طويل دار بين طرفين أحدهما مدير الثقافة والآخر مدير المسرح، وكان حوارا ساخنا لأنه حمل فكرتين متضادتين، أو منظورين متناقضين، مما خلق صداما فكريا بين الطرفين حدّ التقاذف بألفاظ الاتهام،

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص36-37

لأن الحوار كان بين مثقف يمثله مدير المسرح، وشبه مثقف يمثله مدير الثقافة، فهذا المشهد الحواري الذي يعكس منظورين، لم يستثن الراوي الذي بدا مؤيّدا لمنظور بطل الرواية، والذي نستشعر حضوره بين الفينة والفينة، وبخاصة بتدخلاته المفاجأة مع مصاحبات الخطاب، مشيعا أحيانا الرؤية من خلف على جو المشهد، وتدخّله هذا لا يؤثر في الشعور بتوقف الزمن الذي يشيعه المشهد فيكسره، لأنه يسير ضمن الحدث ذاته، ولذا جاءت تتمة الحوار في الزمن نفسه، دون الانتقال إلى زمن آخر في الماضي أو المستقبل. وقد اختار الراوي تقنية المشهد ليزجّ بالقارئ في ثناياه من خلال حضوره الآني، ومتابعة الحوار للخروج بقناعته هو دون تأثير من الراوي العليم، فيفرق بين المثقف وشبه المثقف، كما أن "للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعوّل عليها الروايات كثيرا وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة"[1]. ولقد انتهى هذا المشهد بانسحاب بلعور باعتباره شبه المثقف الذي لا يختلف في الحكم عليه اثنان. ويلتفت هذا المقطع المشهدي إلى نقطة تشير إلى السلطة بطريقة مبطنّة، يتعلّق الأمر باعتلاء أشباه المثقفين المناصب العليا، لأنهم نافذون ولهم اليد الطولى في الوصول إلى أعلى المناصب، وقد جعل الكلام على لسان شبه المثقف الذي يعتلي بدوره مركز مدير الثقافة وهو لا ثقافة له، كاعتراف مبطّن يعكس وجهة نظر ضمنية حول السلطة التي تفسح المجال لهؤلاء للوصول إلى أماكن ليسوا أهلا لها، لغايات تدركها السلطة. لينعكس بذلك منظور سياسي مبطّن أيضا ضمن المنظور المتعلق بالثقافة، إذ يبدو أن السياسة هي الموجّه الأول لكل أمر في هذا البلد، بما في ذلك الثقافة، وهو المنظور الذي أراد هذا المشهد تكريسه.

ويستعمل "محمد جعفر" جلّ مشاهده كتحليل للواقع السياسي والاجتماعي في البلاد، كوضع الصحافيين كمثقفين سنوات التسعينات:

"- بالمناسبة لماذا لا تفكر في الزواج ثانية؟ فقد يساعدك الزواج كثيرا في تجاوز العقبات وخصوصا الحزن والذكريات؟

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص166

-لماذا؟ أتريد أن أبتلي المرأة التي سوف ترضى بي، وأجعلها تحيا معي في جو من الرّعب والخوف، إذا كانوا يرونني مذنبا فما ذنبها؟

- إلى جانب أني أعاني الهواجس نفسها التي تعانيها أنت، اكتشفت بعد طلاقي قيمة حريّتي، وأنا الآن غير مستعد أن أرهنها من جديد.

- كأنه محكوم علينا بلعنة "سيزيف"، نظل ندور في حلقة مفرغة

- ولهذا لا بأس ببعض المتعة، جرعة الحبوب المقوية لأجل القدرة على المناكفة وطرد الوهن"[1].

يعكس هذا المشهد الحواري الذي دار بين مثقفين؛ أحدهما مسرحي والثاني صحفي، طابعا رؤيويا يتعلّق بواقع المثقف أيام العشرية السوداء، وهي رؤية مأساوية، اختار لها الراوي صوتين يعيشان الوضع نفسه، لذا كان الهمّ واحدا إلى درجة أنّ الثاني يكمل عن الأول كلامه، وكأنما يصدر من قلب وفكر رجل واحد، وقد فضّل الراوي التعبير عن هذه الرؤية المأساوية من خلال تقنية المشهد الذي أوقف زمن السرد وحركته ليغوص عميقا في تحليل الواقع في تلك الفترة " فالمشهد يأتي لتقديم الموقف الخاص من خلال تصويره فترات كثيفة مشحونة، ولأن المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحيانا، فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد، حيث يتمدّد الحوار ويتسع، فيعمل على قطع خطية السرد، لتقديم الشخصية نفسها"[2]. وقد أقحم المتلقي داخل المشهد لإيهامه بواقعية الحدث، ومن ثمّة التأثير فيه بجعله يتبنى المأساة معايشةً من خلال الحوار وليس تلقينا من خلال السرد الذي يفقد كثيرا من واقعية الحدث، ولذا لا يستغني الكاتب عن الحوار وذلك " ليترك للشخصيات أن تمثل حوادث القصة بحرية وانطلاق أمام ناظري القارئ، ولهذا لا يقحم نفسه بتعليق أو بتعقيب، بل يؤثر أن يدع الشخصية تتكلم وتبث عواطفها وأحاسيسها، ومما لا شك فيه، أن هذه الوسيلة أوثق صلة بالحياة، وأصدق تعبيرا عن النفس الإنسانية"[3]. فهذا الحوار الطويل الذي يعكس منظور الشخصيتين المتحاورتين، وكذا منظور الراوي الذي أثبت حضوره أحيانا كثيرة من خلال مصاحبات الخطاب،

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص216-217

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239

[3]- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص97

باعتباره المنظور المحوري لهذه الرواية، ما يجعلنا نلمس حضورا خفيا للكاتب الضمني أيضا، يتناول موضوع المثقف عامة والصحفيين بصفة خاصة والذين تعرضوا لاستهدافات صريحة من قِبل الإرهابيين في تلك الفترة، ما جعلهم يفقدون الشعور بالاستقرار والأمن، ويعيشون حالة خوف مستمرة كمطارد ينتظر حتفه في أية لحظة، وهو ما أفقد الصديقين الرغبة في الزواج درءا لمصاعب أكبر قد تلحق أسرة بكاملها وأولها الزوجة التي لا ذنب لها، ولقد أشار هذا المشهد إلى أسلوب آخر اتخذه هؤلاء المثقفين للهرب من وضعهما المأساوي، وهو هروب وهمي أقحمهم لجة المخدرات، كحلّ مؤقت ينسيهم في نهاية كل أسبوع أحزانهم، وينتشلهم من حالة الخوف والتفكير ولو لساعات قليلة. ويبدو أنّ الصحفي له منظور آخر تجاه حالة الحزن الذي أجبروا عليه، إذ يراه محفّزا قويا للشعور بالرغبة في الانتقام من أولئك الذين زرعوا الرعب في قلوب الناس، فمن وجهة نظره أنّ الصحفي صاحب رسالة وعليه أن يقاوم في سبيل تحقيقها على أرض الواقع، ولذا نجده يعبّر عن ذلك في ما تبقّى من الحوار، وفي مقطع طويل خصّه به الكاتب، مما يجعل المنظور أكثر وضوحا، ويعبر عن ذلك قائلا: " الصحفي في هذا البلد يركب سفينة مخترقة ومخرومة وغارقة، وفي لجة البحر الحيتان الضخمة المتخمة والقروش التي تعشق الدم، ورغم ذلك وجب عليه الاندفاع بقوة ليفتح سبيلا إلى الحياة ويجعلها ممكنة"[1]. فهذا التعبير التحليلي قد اكتسب جمالية بإقحام المجاز الذي يشير إلى واقع الصحفيين وسفينتهم المخرومة وسط حيتان الإرهاب وأعداء المثقفين، ويرى بأن مهمة الصحفي الحق والمثقف بصفة عامة هي المواجهة من أجل الحياة التي يريد هؤلاء إفناءها، والحقيقة التي يريدون طمسها، لأن " المثقف الحقيقي هو من يعبّر عن رأيه بكل حريّة واستقلالية لأنه يمثل اليقظة ضد أي انحراف أو تشويه يهدد الممارسة الديمقراطية"[2]. فهذا المشهد يعكس منظورا مأساويا لوضع المثقف والصحفي، غير أنه يشير إلى انبلاجة مضيئة من خلال مواقف الصحفي الذي يرفض الانصياع وقرّر المواجهة إلى آخر رمق، كدلالة أخرى تعكس منظورا عن صمود الصحفيين في تلك الفترة الحرجة من المحنة

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص218

[2]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائري في تصوّرات المثقفين، ص126

الوطنية، حيث "واصلت الصحف صدورها، بالتنوّع الانتقادي عينه، وبالجسارة السابقة نفسها، مستقلّة عن السلطة(...) ومستقلّة عن ضغوط المتعصبين وترهيباتهم"[1].

ومن ضمن القضايا التي تناولها الكاتب محمد جعفر من خلال المشهد الحدثي، قضية الطابوهات وعلاقتها بالمبدع، وبخاصة الطابو الديني الذي يراه معرقلا لحرية الإبداع، وقد عبّر عن هذا المنظور مستعملا تقنية المشهد الذي تناول حدثا وقع للمسرحي بسبب تلفّظه عبارة تعدّ خرقا للعرف الديني، هذه العبارة هي "أرتّق ما تتفتّق من جبّة حاكها الله"، وقد بدا هذا المشهد انعكاسا لمنظور الراوي من خلال الرؤية من خلف بسرد حيثيات ما وقع للبطل بسبب هذه الجملة، وقد اختار الكاتب الضمني المشهد الحدثي للتعبير عن منظوره كي يكون الراوي خلف الحدث فينقل جميع الأصوات المتعلقة بالبطل وباقي الجهات التي لم يجعل لها ممثلا بعينه " ما حدث فعلا أنه وعلى هامش مهرجان مسرح الهواة بمدينة مستغانم وعلى مائدة العشاء وفي حديث عام بين الخلاّن والرفقاء وُلدت هذه الجملة في عفوية وانسجام مع الذات نطق بها صاحبها (...) ولقد قام أحد الصحفيين المغمورين الحاضرين بتلقّف جملة عبد القادر (..) ليس غريبا أن تكون جميع الفنون على علاقة بالدين. والمسرح مثلا نشأ من الطقوس الدينية (...) 'أرتّق ما تفتّق من جبة حاكها الله' يوجز نظرته للفن، كما أنّ جملته تمثّل أقوى استعارة ممكنة لهذه النظرة، لقد تصوّر أنه يمكن أن يقول في بلده وبين رفقائه ما اعتاد على قوله في فرنسا (...) أما وقد قال ما قاله في بلد مثل الجزائر فذلك لا يعني إلا أمرا واحدا، أنّه وضع نفسه في وجه المدفع الأصولي الذي يستحكم في الواقع سرّا وعلانية"[2]. لقد عكس هذا المقطع المأخوذ من مشهد طويل منظور الراوي والشخصية البطلة ومن خلفهما الكاتب الضمني الذي اختار هذه التقنية في التعبير عن وجهة نظره تجاه الأصولية التي تحكم قبضتها على عنق المبدع وتصادر كلامه، متهمة إياه بالكفر لمجرد جملة أطلقها بعفوية ودون قصد للمساس بالدين، لأن المسرح نشأ في كنف الدين من منظوره، وبالتالي فما يقوله هو، كان من باب محاكاة أرسطو وأفلاطون ونظريتهما عن

---

[1]- لياس بوكراع، الجزائر، الرعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار(ANEP)/ دار الفارابي، الجزائر/ لبنان، ط1، 2003، ص20

[2]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص108-109

المحاكاة. فهذا الطرح يبدو أكبر من فهم الأصوليين من وجهة نظره، وهو ما أوقعه في مشاكل معهم. غير أننا نلمس بعدا آخر أراد الراوي الوصول إليه، وهو أنّ خرق الطابو الديني محظور في الجزائر، ولذا نجده يشير إلى الأصوليين، في حين أنه يمدح فرنسا في تقبّلها أيّ كلام يصدر عن مبدع إلى درجة الاحتفاء به. ولقد بدا الراوي مدافعا عن أفكار البطل، إذ كان الأجدر به لو منح الصوت للشخصية للتعبير عن نفسها ولو مونولوجيا من باب الإيهام بواقعية الحدث أكثر، إلا أن رغبته في تسجيل حضوره للإفصاح عن منظوره جعله يختار السرد عبر هذا المشهد الذي يصوّر واقع الطابو في نظر المثقف الجزائري، ولذا فقد كان يدافع عن وجهة نظر الشخصية التي تبرئها من اتهامات هؤلاء الأصوليين، إلا أننا نلمس بعدا آخر لهذا المنظور؛ يتعلق بالدين الإسلامي ككل، وتشير إليه عبارته "وضع نفسه في وجه المدفع الأصولي الذي يستحكم في الواقع سرا وعلانية"، فلو توقف عند الأصوليين لفهمنا أنه يقصد الجماعة الإسلامية المتطرفة في منظور الكثيرين بسبب الأزمة الوطنية بما فيها أزمة المثقف آنذاك، إلا أن لفظة "سرا وعلانية" توحي إلى أبعد من ذلك، أي أن الجزائر كلها أصولية باعتبار أن الدين الإسلامي هو الدين الوحيد الذي يتحكّم في واقع الجزائر سرّا وعلانية، وعلى هذا الأساس يكون هذا المشهد الحدثي تعبيرا عن منظور آخر يتعلق بنظرة الراوي والشخصية ومن خلفهما الكاتب الضمني للإسلام على أنه دين أصولي يكبت الحرية الإبداعية حتى لو كان في ذلك تعدّ على الذات الإلهية، ومقارنة الوضع بفرنسا ليس اعتباطيا، إنما هو مرسوم بدقّة من قِبل الراوي لأن فرنسا معروفة بعلمانيّتها، وهو ما يجعل الطابو الديني مستباحا عندهم، مما يعكس توجّها إيديولوجيا للراوي وكذا الشخصية والكاتب الضمني، وهو توجّه علماني لا يؤمن بالدين ولا يحترم التوقف عند حدوده، ولذا يجد في تعدّيه على الذات الإلهية من "الشطحات" الإبداعية التي كانت ستلقى استحسانا لو عبّر عنها في بلد آخر غير الجزائر.

ويتكرّر هذا المنظور العلماني في مشهد حدثي آخر، عبّر عنه الكاتب من خلال تقنية تجريبية جديدة متعلقة بالسرد على الهوامش التي ترافق صفحات المتن، بحيث تعرض منظورات عرضية يعبّر عنها الراوي في سرده لبعض الأمور الجانبية المتعلقة بالشخصية البطلة من باب الإيهام بواقعية هذه

الشخصية على غرار كتب السيرة الذاتية التي تتناول شخصيات تاريخية واقعية، ويتعلّق الأمر بطابو آخر هو الجنس، حيث يسرد الراوي إحدى الوقائع التي سجّلها البطل عبد القادر في مذكّراته، وهي محاورة جرت بينه وبين كاتبة ناشئة " كان موضوع الحوار حول الجنس، وقد حاول أن يوضّح لها أن لا علاقة للدين أو لأفكارنا الخاصة بالإبداع بعدما سألها عن رأيها في العلاقة التي تربط بين امرأة ورجل خارج إطار الزواج. رأت الفتاة الفعل أنه زنا وهي من المحرمات والكبائر (...) ولهذا خاطبها وهو يقول (...) كنت أعتقد أن الكاتب يقدّم لأفكار أبطاله لا لأفكاره الخاصة، وحتى وإن بدا متحمّسا لرأيه لاعتبارات عديدة لا يجب له أن يقصي أفكار وآراء أبطاله. تلك الأفكار والآراء التي تشربتها نتيجة وضع أو تكوين ما (...) ونصحها أن تترك شخصياتها حرة فقد يحدث أن تتعلم منها"[1]. إن هذا المشهد الذي تناول في طيّاته مشهدا حواريا من خلال الخطاب المنقول غير المباشر والخطاب المنقول المباشر بين عبد القادر والكاتبة الناشئة، يعكس منظورا آخر حول الإبداع والطابوهات، ويبدو الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني مصرّا على كسر الطابوهات من باب الانطلاق والحرية التي يتطلّبها الإبداع، ولذا على المبدع أن يتجاوز قناعاته ومعتقداته في سبيل منح حرية الصوت لشخصياته لتعبّر عن أفكارها بكل حرية ودون قيود طابوهاتية، غير أنّ فكرته لا تتوقف هنا، بل إن ما جاء في آخر كلامه يشير إلى دلالات بعيدة في قوله "فقد يحدث أن تتعلم منها"، أي أن تتعلم كسر قيود الدين، والانفلات من المبادئ التي تعيق الحرية الإبداعية، ولذا نجد البطل نفسه في هذه الرواية يمارس الزنا مع البغايا في الفنادق من باب الترويح عن النفس المكتئبة، ثم ينصح البغيّ في آخر اللقاء بترك هذا العمل وتغييره، ويعلّق الراوي في الهامش "الصوت المسموع في آخر هذا النص صوت أخلاقي بامتياز"[2]، أي أنّ نصح البغي بتغيير مهنتها عمل أخلاقي، أمّا ممارسة الزنا معها فلا بأس في ذلك، وهو ما يوقع الراوي والشخصية ومن خلفهما الكاتب الضمني في تناقض، ويجعل هذا المنظور مشوشا لا يرقى لمستوى الإقناع، وإن بدا واضحا هدفه، وهو الانتصار لكسر الطابوهات الجنسية والدينية كممارسة إبداعية وواقعية، وذلك من باب المنظور العلماني الذي يتبناه الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني، ويؤكّد ذلك كون الراوي قد دعا على

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص207-208

[2]- المصدر نفسه ، ص207

لسان البطل الكاتبة الشابة لترك حرية الصوت والتعبير لشخصياتها، في حين نجد شخصيات هذه الرواية تسير وفق منظور الراوي،أي أنها لا تمنح جميع الأصوات فرصة التعبير، " ففي الرواية يجب أن تشخّص جميع الأصوات الاجتماعية/الإيديولوجية للعصر، وبتعبير آخر، جميع اللغات مهما قلّت في عصرها"[1]، لكننا هنا لا نسمع صوت المتديّن المعتدل مثلا، وإنما كان صوت المتديّن الوحيد هو إرهابي متطرّف، وهو ما يعكس منظوره للدين على أنه تطرّف وقمع وكبت للحريات.

وفي رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي، يوظف المشهد للتعبير عن المنظور الإنساني الذي تمحورت حوله الرواية، ففي هذا المشهد الحواري الذي جاء على شكل معروض ذاتي أو مونولوج داخلي تستذكر فيه الراوية كلام جدتها ثم تحاورها من خلال وعيها الباطن:

"- الدفلى زاهية بنوارها مرّة وبلا تمر، كوني كي عرش النعناع – يا الضاوية بنتي- تسبقو ريحتو.. !

-لست أدري إن كنت محظوظة بك أم تعيسة بك يا حنّة نوحة .. ماذا لو أنني أذهب حيثما تسير بي الريح ولا يرعبني الخطأ؟ ! ماذا لو ؟ !

أحيانا لا أفهم إن كنت تمدحين أم تذمين (...) تأخذني أمواجك العاتية بين المدّ والجزر:

-النملة لي يحبّ ربي يعذّبها يا الضاوية ينبّتلها جناح !

أفهمك حنّة أفهمك (...) فمن المحنة أن يكون الإنسان بين البينين، بين النحلة الحرة الطائرة وبين النملة التي عليها أن تلزم جحرها في الوقت المناسب حتى لا تسحقها الحوافر.."[2].

لقد جمع هذا المشهد بين الإيهام بالواقع بإقحام اللهجة العامية من خلال الأمثلة الشعبية التي جاءت على لسان الجدة نوحة، وبين الترميز الذي تحمله هذه الأمثال للتعبير عن منظور الراوية/الشخصية، فهذه الأمثال تعدّ مرجعا فكريّا تشربته الراوية/البطلة من معين جدّتها التي كانت تنطق بالحكمة من منظورها، وتستعمل هذه الأمثال الشعبية المفعمة بدلالات إنسانية، فيعبّر الأول عن جمال الأخلاق التي يشبّهها المثل بالنعناع الذي تسبقه رائحته، وليس كنوّار الدفلى الذي يعجب الناظر من بعيد، لكن لا فائدة ترجى منه، وهي مقارنة بين جمال الجسد وجمال الروح والأخلاق، وفي

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص159

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص17

ذلك تناص مع مثل شعبي آخر شائع في الجزائر "لا يعجبك نوار الدفلى في الواد داير ظلايل، ولا يعجبك زين الطفلة حتى تشوف لفعايل"، أي أنّ الأفعال والتي تعني الأخلاق أهم من الجمال الجسدي إذا كان مفرغا من الأخلاق الطيبة. ويحمل المثل الشعبي في رمزيته بعدا إنسانيا أيضا يعكس منظور الراوية/الشخصية من خلال صوت جدتها، باعتبار أن المثل الشعبي " هو الصورة الصادقة لحال الشعوب والأمم. ففيه خلاصة الخبرات العميقة التي تمرّست بها عبر السنوات الطويلة من حضارتها، وهو الخلاصة المركّزة لمعاناتها وشقائها وسعادتها وغضبها ورضاها"[1]، ولذا نجد الراوية قد استعانت بهذا الأسلوب التعبيري لتمرير منظورها الإنساني،.ولقد جاء هذا المثل كتحذير للبطلة كي تلزم موقعا ثابتا ، إما كنحلة طائرة أو كنملة سائرة، أما أن تكون كنملة طائرة فهنا تكمن الخطورة، لأنها كمن يقف في منزلة بين المنزلتين، ولقد اختارت النملة الطائرة، ولم تقل النحلة السائرة بلا أجنحة، لأن في ذلك تناص أيضا مع معتقد شعبي، حيث "تمثّل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص المعاصرة"[2]، فالنملة عندما يظهر لها جناحان كأمر بيولوجي يحدث فعلا في الطبيعة، فإن المخيلة الشعبية قد فسّرت ذلك على أنه عذاب من الله أوقعه بهذه النملة لأنها تطاولت على طبيعتها التي فطرها الله عليها، لذا فهي معرضة للموت أكثر من تلك التي تلزم جحرها.

ولقد جاء هذا المشهد الحواري على شكل مونولوج داخلي، يغيب فيه أحد الأطراف كمحاور، لكنّه حاضر من خلال ذاكرة البطلة التي كانت هي الفاعلة في خلق هذا الحوار النفسي بين خواطرها وذكرياتها، حيث أن "الحوار يستعمل أحيانا في تطوير الحوادث، واستحضار الحلقات المفقودة منها، إلاّ أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات"[3]، ولذا فقد نقل هذا المشهد منظورا نفسيا يعكس اضطراب

---

[1]- محمود إسماعيل صيني(ومجموعة من الكتاب)، معجم الأمثال العربية(882 مثلا شائعا مع شروحها واستعمالاته)، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1996، ص ط

[2]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص28

[3]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر/ دار الشروق، بيروت/عمان، ط1، 1996، ص96-97

البطلة بين واقع يؤرقها ويملي عليها قوانينه، ونفس متأزمة ترفض هذا الواقع، إذ من الصعب الالتزام بالقيم الإنسانية في زمن كثر فيه الفساد الأخلاقي، مما خلق تعاسة إنسانية في العالم كله.

وينقل المشهد في الرواية نفسها منظور الراوية/البطلة تجاه الواقع العربي:

"- باريس؟؟؟ هربت الكلمة مني

-إيه نعم باريس.. ما بقاتش الخدمة يا بنتي مع هاذا الربيع العربي واللاكيفاش أسمو..؟ !"[1]

يعكس هذا المشهد واقعا عربيا، أرادت الراوية/الشخصية تكريس الإيهام بواقعيّته حين جعلت الحوار باللهجة العامية، والذي جمع بين الراوية و"أم الخير" كشخصية متنامية، جعلت منها الراوية مثال الإنسان الأمي الذي يعيش على سليقته، غير أنه لا يفتقر للحكمة وبعد النظر، حيث "يفيد النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية في تكوين صورة عن الشخص المتكلّم في المشهد ومعرفة 'الزاوية الحوارية' التي يتحدّث منها"[2]، فأم الخير هي "تاجرة شنطة" تتنقّل بين البلدان لتأتي بالسلع بطريقة غير شرعية إلى الجزائر. وقد استعانت الراوية بهذه الشخصية المتجوّلة بين البلدان لتعبّر عن منظورها الإنساني الذي كان محوره الأساس الحروب المشتعلة في أماكن كثيرة من هذا العالم، وبخاصة بعد اشتعالها في الوطن العربي، وتحديدا سوريا، فكان هذا المشهد حاملا لمنظور "أم الخير" للوضع في الوطن العربي مما جعلها تغيّر وجهتها نحو الدول الأوربية باعتبارها الأكثر أمنا، بعد أن غاب الأمن والسلام في الديار العربية، وقد بدت أم الخير مستهجنة لكلمة "الربيع العربي"، كدلالة على غرابة هذا المصطلح الذي غزا الوطن العربي عنوة لأنه لا يحمل إلا بذور الشر بعد اشتعال الحروب والفتن بسبب الانتفاضات الشعبية التي حدثت في ربيع 2011.

والملاحظ أنّ معظم مشاهد هذه الرواية جاء باللهجة العامية، باعتبار أن " الاختلاط الحواري هو الذي يكوّن الجوّ الحقيقي لحياة اللغة"[3]، وكذلك من أجل تعميق الإيهام بالواقع حين يجد المتلقي نفسه وسط حوار يشاركه آنية التلفّظ، وكذا لهجته التي يعبّر بها في حياته اليومية عن أفكاره

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص64

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص166

[3]- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص139

وتطلعّاته، حيث "لا تدخل العامية في الأسلوب القصصي، إلا في المواقف الحوارية (...) أكثر الكتاب يلجأون إليها في الحوار، لتضفي عليه صدقا وحيوية وواقعية"[1]، غير أن المشهد الموالي الذي يحمل صوت "أم الخير" دائما في حوارها مع الراوية/البطلة قد بدا أعلى من مستوى أم الخير:

"- واش حاسبة الكتب اللي تقراوها أنتوما، كيما الواقع؟ باري انتاع الفنانين والكتّاب والخيال والحرية كانت بكري .. بح بح !! "[2] .

إن هذا الردّ المقتطف من مناقشة طويلة جمعت بين أم الخير وبطلة الرواية حول باريس، والذي صاغه الراوي وفق صيغ متنوعة جمعت بين الخطاب المسرود والمنقول المباشر وكذا المعروض المباشر الذي عكس في الغالب صوت "أم الخير"، هذا الردّ كان زبدة الخواطر التي حملتها أم الخير تجاه باريس التي زارتها كثيرا وصارت خبيرة بأهلها وأماكنها وثقافتها، غير أن الراوية ومن خلفها الكاتب الضمني قد حمّلا "أم الخير" خطابا أكبر من مستواها الثقافي، فهذه المرأة التي بدت بسيطة المعرفة إلا فيما يتعلّق بشؤون التجارة كما تعمّدت الراوية إيصال هذه الفكرة عن أم الخير عدة مرات، وفي هذا الخطاب ذاته حيث تعترف أم الخير قائلة " واش حاسبة الكتب لي تقراوها أنتوما"، أي أنها ليست معنية بالكتب ولا بأهلها، ورغم ذلك فأسلوب كلامها يبدو كمن يقرأ ويحلّل بوعي المتعلم المثقف، إذ حمّلتها ألفاظا ليس من قاموسها البسيط كلفظة "الواقع" التي تبدو دخيلة في هذا الخطاب، كما أن أم الخير بمستواها الثقافي المتواضع لا تتقن الحديث عن باريس بأنها بلد الفنانين والكتاب والخيال والحريّة، وربما أن الكلمتين الأخيرتين " الخيال والحرية" تبدوان أكاديميتين أكثر، ما يجعل هذا المشهد انعكاسا لمنظور الراوية/الشخصية ومن خلفها الكاتب الضمني، وليس لأم الخير، وأنّ اختيار "أم الخير" لتبليغ هذا المنظور لم يكن موفّقا إلى حدّ ما، لأنه " تتفاوت مستويات الكلام تفاوت الفئات الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخوص"[3]. وإذا كانت الراوية تحاول تكريس منظورها الإنساني، فإن منظورها تجاه باريس على أنها بلد الإنسانية لم يكن إلا من باب اهتمامها الخاص بها، ولذا جعلت قلب أم الخير يتفطر حزنا

---

[1]- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص99

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص156

[3]- [3]- يمنى العيد، الكتابة تحوّل في التحوّل، دار الآداب، لبنان، ط1، 1993، ص114

وحسرة على ما أصاب باريس بسبب الجاليات الدخيلة عليها ما جعلها تفقد الكثير من خصائصها، وهو ما يعكس منظور الكاتب الضمني أيضا الذي يبدو مخلصا جدّا لفرنسا.

وعلى هذا الأساس، يمكننا القول بأن المشهد كتقنية سردية قد وُظف بشكل متفاوت بين النماذج المختارة، غير أنها لم تخلو تماما من مشاهد، نظرا لأهمية هذه التقنية في تبليغ المنظورات المتنوعة لمختلف الشخصيات باعتبارها السمة التي طبعت رواية هذه الفترة، وهي الرواية البوليفونية التي منحت الأصوات فرصة التعبير بعيدا عن سلطة الراوي العليم، فكان الحوار بنوعيه؛ الداخلي المونولوجي والخارجي، مناسبا للتعبير عن مواقف الشخصيات الإيديولوجية، والكشف عن طبائعها النفسية والاجتماعية، غير أنّ ذلك بدا مؤطرا في الغالب بمنظور الراوي/الشخصية.

2- المنظور الوصفي

تتحقّق الوقفة الوصفية بإبطاء السّرد من خلال الوصف، حيث تعمل على تعطيل الزمن السردي، وذلك لقيامها برصد وتعداد ملامح الأشياء، والوقوف عند خصائصها، إذ أنّ "الوقفة تعني توقّف الحكي بخروج السرد عن الإخبار إلى الوصف أو التأمّل أو التعليل والتفسير أو التعليق والاستشهاد وإيراد نصوص وتضمينات من حكم وأمثال وآيات وأشعار. وعلى الأعم فإن الوقفة تعني جمود السياق السردي زمنيّا"[1]. وتكون علاقة الوصف بالسرد على شكلين: وصف متداخل مع السّرد، ووصف منفصل عنه؛ هذا الأخير الذي تمثّله بقوة روايات الكتّاب الواقعيين في القرن التاسع عشر، أما الوصف المتداخل مع السرد أو الحدث فهو ما تمثّله الرواية المعاصرة بوضوح، ويكون حاملا لدلالة أو رؤية معيّنة. وتعمل لغة الوصف على تجسيد المكان ووصف الزمان ورسم الشخصيات، كما تستبطن دواخلها لتصف مشاعرها، وتنقل أفكارها وأحاسيسها، فـ" الوصف من ناحية ثانية، لا يمكن أن يقتصر على رصد صناعة الحدث وملاحقة تكوّنه وتطوّره، من خلال أو بواسطة الشخصيات المركزية والموازية والهامشية، المكملة، 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]. وتؤدي علاقة الوصف بالعناصر الروائية الأخرى وظيفتين؛ إحداهما على المستوى التشكيلي والذي يعمل على إبطاء زمن السرد وتعطيله، والأخرى على المستوى الرؤيوي، فيؤدي دورا تفسيريا، ويعبّر عن دلالات شعورية وفكرية.

ويؤطّر الوصف لمنظور نفسي في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي، إذ يصاغ الوصف انطلاقا من منظور ذاتي متعلق بالراوية المشاركة " شعرت بأن الخيال يفتح شاشات في ذهن الإنسان تكون مغمضة من قبل، ويزرع في قلبك بذور قلق إنساني، تصبح الحياة متوهّجة جدا، أكثر توتّرا، وأجمل سحرا، يستفيق بداخل الواحد منّا شيطان إنساني يدفعه للتشبث بالعمق، للفرز بين النور والظلام، ولكن دون أن يحكم طرف على آخر، كأن الأدب لا يقول لنا هاهو الخير، وهاهو الشر، لا

---

[1]- عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب السردية والمقالية "طه حسين" نموذجا، ص44

[2]- أحمد المديني، تحت شمس النص (دراسات في السرد العربي الحديث)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2002، ص184

يفعل ذلك مثلما يفعله الدين مثلا"[1]. إن هذا الوصف النابع من داخل الراوية/الشخصية لا يقدّم إطارا زخرفيا جامدا، وإنما نراه يزخر بأبعاد دلالية تمثل منظورا نفسيا للراوية التي وقفت مع الخيال لتصف ما وصل إليه شعورها وتفكيرها أثناء التمعّن في هذه الكلمة، كلّ ذلك انطلاقا من تجربتها الشعورية حين منحت فرصة للخيال يعبث بأفكارها وهي تغوص في عالم الروايات، وتقارن نفسها ببطلات خيالية من روايات عالمية مثل "أنّا كارنينا " و"مدام بوفاري"، فهذا الوصف الممزوج بالحدث قد عمل تقنيا على تعطيل حركة الزمن السّردي، ومنح الراوية فرصة التأمّل والاستبطان في مشاعرها الداخلية وأفكارها التي راحت تحلل وتفسّر معنى الخيال، وتمنحه وظائف أكثر جمالا وإثارة من الواقع، لما يثيره في الإنسان من انفتاق على عوالم مغمضة، والتعمق في بواطن النفس إلى درجة التفريق بين الظلمة والنور، هذا التفكير الذي صاغته من منطلق أنّ "التخيّل يعين الإنسان على استغلال الماضي للمستقبل ولولا الخيال لأصبحت حياة الإنسان فقيرة كل الفقر، وكانت حياته النفسية ضئيلة محدودة، فهو الأصل في تكوين المثل العليا، وفي اختيار الطرق التي قد يؤدي إلى بلوغها، وهو الذي يعيننا على فهم الحقائق والفنون"[2]، كل ذلك مرتبط أيضا بالأدب الذي يمنح الحرية المطلقة للإنسان كي يختار مصيره، ويقرّر مكامن الشرّ ومكامن الخير بنفسه ودون قيود، ليس كما يفعل الدين الذي يقرّر عن الإنسان هذه الأمور، فهذا الوصف التعبيري للخيال النابع من منظور ذاتي داخلي أفضى في النهاية إلى منظور إيديولوجي يتعلق بنظرة الراوية للدين الذي تنظر إليه بطريقة سلبية، لأنه يقيّد حرية الإنسان من وجهة نظرها مادام له مبادئ وقيم وشعائر يفرضها على الفرد والمجتمع على حد سواء "كونه يقوم على الإيمان بمجموعة من المبادئ والأفكار الأساسية، ويستند إلى مجموعة أخرى من الطقوس والشعائر المحدّدة هدفها المحافظة على تلك المبادئ وترسيخها في الوعي الجمعي"، [3] ليس كالأدب الذي يمنح الحرية لأنّ مادته الخيال الذي لا يعرف قيدا ولا يركن لقاعدة أو قانون أو تشريع، ممّا يجعل الخيال خلاص الإنسان المتأزم، ولذا نجدها في مقطع موال تعترف بقيمة الخيال مقارنة مع

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص55

[2]- حبيب الله علي إبراهيم، الخيال في النقد العربي، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، العدد13، السنة9، شتاء2012،ص273-274

[3]- العياشي عنصر، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين، ص122

الدين "وتلك القلّة أدركت خلاصها في الخيال، وآمنت بافتراضاته، ومنحها ذلك كلّه صدق الإنسان الأعمق"[1]، فهذا الوصف للخيال الذي انطلق من أفكار فلسفية، ومشاعر متأزمة ترفض القيود، وتنشد الحرية انطلاقا من منظور وجودي، قد أفضى إلى منظور الراوية تجاه الدين والذي بدا سلبيا مقارنة مع منظورها للأدب والخيال الذي تمتدحه وتراه الحل.

ويأتي الوصف الانتقائي مؤطّرا لمنظور الراوية النفسي، وهي تصف والديها من خلال الاستذكار الذي قادها إلى أيام الطفولة، والأسرة السعيدة التي كانت ستهنأ بالعيش معها لولا موت أبيها " أبي هكذا يحكي بسرعة واقتضاب، يفضل الوصول للهدف على تزويق الكلام، عكس أمي التي كانت مختلفة، كنت أشعر أنها من نوع آخر، قلت من قبل إنها كانت صارمة، وقد أضيف: حديدية، لم أكن أفهم سرّ تعاملها مع والدي بطريقة متعالية، كانت تحسب نفسها مثقفة أكثر منه، متعلمة أكثر منه، بينما هو يتفاخر بتجربته في الحياة، بعلاقاته الإنسانية العميقة مع سكان كل ضواحي المتوسط (...) كان متواضعا وقد علّمه البحر والسفر أروع الخصال جمالا: الكرم والتصالح مع الذات وحبّ الآخرين"[2]. إنّ هذا الوصف الذي تناول والدي البطلة لم يكن وصفا خارجيا فورمولوجيا، يتناول شكليهما وملامحهما، وإنما هو وصف معنوي، ركّزت فيه البطلة على هذا الجانب لأن ذلك ما كان يحدّد علاقتها بهما، فمن خلال هذا الوصف يقف المتلقي على نظرة الراوية/البطلة لوالدها مقابل والدتها، حيث كان الوالد يتصف بكل الخصال الحميدة؛ الكرم والتصالح مع الذات وحب الآخرين، ونجاح في تكوين علاقات طيبة مع كثيرين ومن بلدان مختلفة، بالإضافة إلى أسلوب كلامه المقتضب الذي يصل إلى الهدف بسرعة دون ملل أو ثرثرة، أما الوالدة، فرغم أنها لم تدنها بصفات سيئة مباشرة، إلا أن صفاتها تضمنت ما يشي بذلك، فهي صارمة، بل حديدية، وهذا الوصف يحمل على وجهين، أحدهما إيجابي يتعلق خاصة باتخاذ القرارات الحاسمة، والثاني سلبي يتعلق بالمشاعر التي عادة تكون قاسية. ولقد جاءت لفظة "تحسب نفسها" مع باقي الصفات " مثقفة أكثر، متعلمة أكثر" كدليل على عدم اعترافها بأن أمها كذلك، وإنما هو شعور يخص والدتها فحسب، وهو ما يدين الوالدة أيضا. فهذا

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص55

[2]- المصدر نفسه، ص9

الوصف الممتزج بالحدث جاء حاملا لدلالات أخرى تجعل القارئ يقف على منظور الراوية تجاه والدها الذي بدت محبة له ومفتخرة به، على عكس والدتها التي تكنّ لها مشاعر مبطنّة تعكس نفورا مشوبا بكراهية، ويبدو أن الراوية/البطلة قد مهّدت بهذه الأوصاف، كي تجد لنفسها عذرا في كونها السبب في موت والدتها. كما نلمس تكريسا متواريا لعقدة إلكترا، حين يرتبط الكره بطفولة البطلة، إذ أن انتقام الراوية/البطلة من والدتها بعد بلوغها سن الشباب كان مقبولا إلى حدّ ما حين شعرت بخيانة أمها لوالدها الذي كانت تحبه، غير أن الأوصاف السيئة للوالدة إذا ارتبطت بطفولة الفتاة، ففي ذلك تحقيق لعقدة إلكترا ، ليصبح هذا الوصف انعكاسا لمنظور نفسي، يكرس لإحدى العقد التي تحدث عنها فرويد، وآمن بها البعض كما استهجنها كثيرون، ويبدو الكاتب الضمني من الذين يؤمنون بهذا التوجه الفرويدي.

وإذا كان الوصف يتعلّق بالرؤية البصرية ، فإنه في كثير من الأحيان يحمل منظورا فكريا، ففي هذه الرواية، تنقل الراوية/البطلة من خلال المنظور الذاتي وصفا لزملائها الطلبة " أولئك الطلبة الذين كانوا يظهرون لي بسطاء من عائلات فقيرة ومحرومة، وغالبيتهم من الأرياف إلا قلة قليلة من أبناء المدينة، حيث جاؤوا للتعلم فقط في الجامعة، ثم تستدرجهم الأحلام الطوباوية التي تتساوق مع سنّهم لخوض معارك سياسية من هذا النوع"[1] . فهذا الوصف التعبيري الذي حمل مشاعر الراوية تجاه زملائها الطلبة، كان انعكاسا لمنظور اجتماعي وآخر سياسي، إذ عكس الوصف الانتقائي الحالة الاجتماعية للطلبة الجامعيين، فهم في الغالب الأعم فقراء وبسطاء وغالبيتهم من الأرياف. ويشير هذا الوصف إلى دلالات أبعد تتعلق بالوضع الاجتماعي ككل في البلد، لأن هؤلاء الطلبة لسان حال أسرهم، ولذا كان من الطبيعي أن يتصادم هذا الوضع مع السياسة، فكان المنظور الآخر سياسيا والذي حمله وصف الراوية لهم بأنهم جاؤوا حاملين أحلاما طوباوية في إحداث تغيير سياسي، والفترة التي يؤطّرها هذا الوصف، هي نهاية الثمانينات التي شهدت انتفاضة شعبية من أجل تغيير الواقع السياسي القاهر في البلاد.

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص26

ويعكس المنظور الذاتي نظرة الراوية/الشخصية لإحدى الشخصيات التي تناولتها من خلال مشاعرها لتسطّر هذا الوصف التعبيري " وكان يبدو لي شابا متطلّعا وحيويا، لكنّه في العمق غير ثوري، في جوهره هو شخص مسالم وضعيف، وسيجعله الأذى ينهار، سيدخله في حالة من التذبذب التي لم أكن أرغب في إدخاله فيها"[1]. إن هذا الوصف الانتقائي الذي لم يشعرنا بتعطّل الزمن بسبب تداخله مع سيرورة الحدث، مما أفشى إيهاما باستمرار الحدث، قد صاغته الراوية من خلال منظورين: منظور موضوعي داخلي يجعل من الراوية/الشخصية تأخذ دور الراوي العليم الذي بإمكانه إحاطة شخصياته إلى درجة الغوص في أعماقها، ولذا فقد وصفته بأنه في العمق غير ثوري، وجوهره لشخص مسالم وضعيف، إلى درجة التنبؤ بما سيحصل له إذا ما تعرّض للأذى، ومنظور ذاتي يتعلق بالراوية كشخصية مشاركة في الحدث، لذا وصفته بعبارة التشكيك (يبدو) بأنه شاب متطلّع حيوي، فاجتماع هذين المنظورين أملته طبيعة الرواية السيرذاتية والتي جاءت بصيغة المتكلم، مما جعل البطلة هي الراوي العليم نفسه، وهو ما يؤثّر على الإيهام بالواقع سلبا حين ينسى الراوي/البطل دوره كشخصية مشاركة ويتقمّص دور الراوي العليم، لأن طريقة وصف أعماقه جاءت بإسهاب العليم بالشئ لا المتشكّك، وبخاصة وأنّ الراوية نفسها تعترف بأنها لم تكن تعرف عنه الشيء الكثير، فكيف لها إذن أن تصف أعماقه بهذه الدقة إلى درجة الإشفاق عليه؟ فهذا التناقض قد أوقع الوصف التعبيري في خلخلة تقنية، وقع فيها الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني الذي أراد الإعداد لمنظور استشرافي عبّرت عنه البطلة بطريقة تلميحية تتعلّق بعلاقتها به مستقبلا، "فمهما يكن أمر اختيار ضمير المتكلّم وتبعاته في السيرة الذاتية، فإنه يبقى اختيارا فنيا قادرا على توفير الانسجام للسياق السيري إذا أخلص الكاتب له. وبرع في توفير جماليته"[2]. لكن كما يبدو أنّ الكاتب قد خانته بعض البراعة هنا، فهذا المنظور الوصفي قد أخفق في تأطير المنظور الاستشرافي، لأن تلبّس الراوية/البطلة بطبيعة الراوي العليم قد أضعف الإيهام بأنها بطلة مشاركة يصعب عليها استبطان الشخصية بتلك القدرة التي تتعالى على

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص28

[2]- عبد الرحيم الكردي (ومجموعة من الكتاب)، شعرية طه وادي (رؤى نقدية)، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2006، ص498

طالبة حديثة السّن، لم تختبر بعد النفوس والبواطن بالصورة التي تجعلها تصف الأعماق بتلك الدقة، وتتنبأ لما ستكون عليه تصرفاتها وردّة فعلها، مهما بلغ ذكاؤها الذي يحاول الكاتب الضمني الإشارة إليه في كلّ مرّة.

ويتضمّن وصف ملامح الوجه بعدا دلاليا يؤطّر لمنظور الراوية تجاه الشخصية الموصوفة " لكن ربّما كان وجهه هو أكثر ما يخلق بداخلي التمزق والتناقض والحدّة في المشاعر، وجهه المستطيل، ونظرته القاسية جدا. فلسفته التي كان ينظر من خلالها إلى الحياة والبلد والعالم"[1]. لقد حوى هذا المونولوج الداخلي وصفا ذاتيا وآخر موضوعيا، يتعلّق الأول بوصف الراوية/الشخصية لمشاعرها الباطنية التي تعاني تمزّقا وتناقضا وحدّة، ويرتبط هذا الوصف بالوصف الموضوعي الذي تتناول فيه شخصية "مسعود" مورفولوجيا، فكان وجهه المستطيل ونظرته القاسية، بالإضافة إلى طريقة تفكيره تجاه الحياة والبلد والعالم، كل ذلك كان سببا في الحالة الشعورية الداخلية المتأزمة التي تعانيها الشخصية، فبالإضافة إلى الزمن المتباطئ الذي أشاعه هذا الوصف في ثنايا الخطاب، فقد عمل الوصف على رسم أبعاد دلالية لأوصاف الشخصية المورفولوجية التي كانت سببا في تعاسة الشخصية البطلة؛ فالوجه المستطيل يوحي بالصرامة، وبخاصة في امتزاجه بنظرات قاسية جدا، وقد جاء هذا الوصف كانعكاس للحالة النفسية المضطربة التي تعانيها البطلة تجاه هذا الرجل، مما جعل وصفه نفسيا، حيث رسمته البطلة من خلال كرهها له بسبب تصرفاته معها، وكذا لأفكاره الفلسفية التي تحمل الكثير من الأنانية والقسوة. وقد كان تكوينه العسكري من الأسباب التي تراها البطلة دافعا لأفكاره وتصرفاته، فهذا الرجل في منظورها نموذج العسكري في هذا البلد، والذي لا يتوقف عن الابتهال بحبه للجزائر، غير أنه حبّ أناني ممزوج بالمصلحة الخاصة إلى درجة الاستحواذ على الوطن، مما يخلق نظرة عدائية للشعب البسيط الذي يراه منافسا له فيه، وغريم لدود يجب إزاحته واستئصاله، وهو الدافع إلى ممارسة كل وسائل التعذيب والقمع في حقه. فهذه الوقفة الوصفية تعكس منظورا إيديولوجيا يتعلق بمنظور الراوية/الشخصية للهيئة العسكرية من خلال هذا الرجل،

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص132

وهي نظرة سلبية تدين هذه الهيئة من خلال النموذج الذي عاشرته ولحقها منه الأذى كما لحق الشعب ككل.

وفي رواية "هذيان نواقيس القيامة" لمحمد جعفر، يغلب الوصف الملازم للحدث نظرا لطبيعة الرواية التي امتازت بالحركة والتفاعل، فيجسد الوصف في إحدى النصوص منظورا إيديولوجيا يستحضر فترة تاريخية تعود إلى حرب رمضان في مصر التي انتصر فيها الجيش المصري على الإسرائيلي، وكان الجيش الجزائري مشاركا من باب المآزرة الأخوية بين الشعبين العربيين " يومها احتفل الجميع بالنصر العربي، وانتظرت عائلته عودته المظفّرة ليكتمل فرحها، لكنها وجدته يعود مسجّى في صندوق خشبي، حيث تبدّدت مشاعر الابتهاج كلها، وتلوّنت النفوس الفرحة بالغم والحزن، وما ظلّ لابدا في الأعماق وضاعف الحزن أكثر أن الحرب التي خاضها الرجل لم تكن تعنيهم لولا طيش القائد الوطني أو نخوته الزائدة، وعلّه فكّر أن يردّ بعض جميل مصر عليهم"[1]. إن هذه الوقفة الوصفية التي تؤطّر منظورا موضوعيا داخليا للراوي العليم يستبطن أعماق شخصياته الحزينة، بدت ممتزجة مع الأحداث إلى درجة الإيهام باستمرار الحدث، رغم أنه وصف قد عمل على تمديد زمن الخطاب من خلال الإبطاء الذي تشيعه طبيعة هذا النوع، وذلك مع عبارات الوصف التي بدأت برصد الحالة النفسية لأهل الشهيد، إذ تحوّلت من حالة الفرح بالنصر الذي أحرزه العرب على عدوّهم إلى حالة الحزن التي ساقها موت هذا الرجل، مما خلق منظورا نفسيا متأزما لم يشفعه انتصار الدول العربية رغم عظم الفرحة التي تتعلق بأمة بأكملها، وذلك لعدم اقتناع العائلة بهذه المشاركة التي أقحمت الجيش الجزائري، وهنا ينتقل الوصف لرصد منظور آخر، وهو منظور إيديولوجي يتشكّل من خلال الدلالات التي توحي بها عبارات الوصف للقائد الجزائري الذي أقحم الجيش دون مبرّر مقنع للشعب، فوصفه بعبارة (طيش القائد أو نخوته الزائدة) عكست منظور الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني تجاه هذا القائد وهو الرئيس 'هواري بومدين'، حيث تشير إلى نزعة دكتاتورية تحلّى بها الرئيس الذي يأخذ القرارت بمفرده حتى القاتلة منها من باب الطيش أو لمجرّد نخوة زائدة، فهذا الوصف الذي أطر منظورا إيديولوجيا

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص60

للراوي العليم، ونظرا لتداخله العميق بالأحداث، قد أفقد المتلقي الإحساس بهذا الإطار الوصفي في نأيه عن الأحداث، وذلك لطبيعته الدلالية بدل الزخرفية، فقد "أدّى تطوّر الأشكال السردية إلى إحلال الوصف الدال محلّ الوصف التزييني فنزع الوصف حتى بداية القرن العشرين، على الأقل، إلى تدعيم هيمنة السردي، فاكتسب أهمية درامية عوّضت ما فقده من استقلالية"[1].

وتُوظّف الوقفة الوصفية الدّالة لتأطير منظور الراوي العليم في الرواية نفسها من خلال الحدث الذي رصدته عين الراوي " وجدوا العالم كلّه بانتظارهم هناك، عتمة المساء وقد أخذت تظلل الحيّ. الأطفال الصغار الذين كفّوا عن ركضهم ولهوهم أوّل ما لمحوهم، النساء اللواتي كن يجمعن الغسيل من على الحبال المقامة في الشارع، وقد رحن يحتجبن ويختبئن أينما كان، الرجال القابعون أمام مساكنهم أو المتحلّقون حول لعبة "الضامّة" أو "الديمينو" وقد توقفوا عن لعبهم وراحوا يتابعونهم بنصف عين. بائعوا الخضار وهم يجرّون عرباتهم وحميرهم منادين بأصواتهم الجهيرة على ما يبيعون وقد تلاشت أصواتهم واضمحلّت وغدوا لا يفكّرون إلا في الخروج من هذا الحي سريعا"[2].

لقد بدت عين الراوي العليم مثل كاميرا ترصد كل نقطة في هذا الحي الذي أحاطته بدقة لتنقل هذا الوصف الذي منح المتلقي صورة كاملة عن الحي في تلك اللحظة الزمنية من مداهمة الشرطة، وكذا أعطته صورة ذهنية عن وضع هذا الحي، فهذا الوصف التعبيري الذي ينساب خلاله الزمن في حركته مع الأحداث مما يشعر بعدم توقفه، لم يأت محايدا، بل حمل في طياته دلالات أبعد من مجرّد اللحظة الوصفية للعيش في إطار ذلك الحدث، فقد كان الراوي العليم في إحاطته للمكان بهذا السرد الممزوج بالوصف الدقيق، باعتبار أن ممارسة الفعل السردي تتم "عبر الراوي الذي يقوم بعملية السرد، حيث "إن النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية وأيضا إلى حوار إنما الثنائية الأساسية هي بين الوصف والسرد"[3]. فهذا الوصف يرمي إلى دلالات تعبّر عن منظوره الاجتماعي، ولقد حقق الإيهام بالواقع من خلال إحساس المتلقي بوجوده في هذا الحي، ومعايشة

---

[1]- محمد نجيب العمّامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2005، ص22

[2]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص67

[3]- عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، ص53

تفاصيل اللحظة التي نقلها الوصف، وذلك الوضع الاجتماعي لأهل هذا المكان الذي بدا بسيطا ومتواضعا، دلّ على ذلك صفات بعينها كحبال الغسيل المقامة في الشوارع، والرجال المتحلقين حول لعبة الضامة أو الدومينو، كدلالة على انعدام أماكن التسلية وبقائهم على هذا النحو التقليدي في تزجية وقتهم، وبائعوا الخضار خلف عرباتهم التي تجرها الحمير، مما يعكس وضعا متدنيا ومترديا يعيشه سكان الحي، وهو ما يفسّر لجوء الإرهابيين إليه، إذ يبدو مكانا مهمّشا من قِبل الحكومة، بعيدا عن أنظارها واهتمامها، وبالتالي فهو مكان آمن للإرهابيين والمجرمين، مما يجعله مكانا إيديولوجيا، مشحونا بدلالات عميقة تعكس الحياة الاجتماعية في بعض المناطق من هذا الوطن، "فالمكان لا يحمل وجودا حياديا أو موضوعيا، إذ هو مفعم بالدلالة. وإذا كان عادة يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فهو يتخذ دلالته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية المركزية"[1].

ويؤطّر الاستذكار لوقفة وصفية ينقلها الراوي العليم الذي يقوم بتبئير الوصف من خلال عين الشخصية، حيث "يقوم الراوي بسرد أفكار الشخصية فيعاملها معاملة الأحداث، إلا أنه يحترم لغتها الخاصة، هذا مع الإبقاء على زمن السرد"[2]. ويأتي الفعل (أنظروا) لرصد الحدث محلّ الوصف " ولا يزال يذكر أنه ما إن ظهر في الجموع من يهتف وهو يشير إلى السماء أن انظروا إلى عبارة "لا إله إلا الله، وعباسي حبيب الله" وهي تزيّن صفحتها، حتى غمرتهم البلبلة واهتياج مثير، وحمل الجميع برؤوسهم إلى السماء في هول من أدركته القيامة، وأمام هذا الخطاب البالغ الخطورة والإفصاح والذي يجب عليهم أن يشهدوه، انساقوا مردّدين: الله أكبر، الله أكبر.. لقد ظهر الحق وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقا"[3]. فهذه الرؤية الذاتية للشخصية، والتي ساقها إليه الاستذكار وعمل الراوي العليم على التكفّل بالتعبير عنها، قد حملت وصفا يعدّ جزءا من الحدث الذي شهده في طفولته ونقله عن جموع الناس

---

[1]- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000، ص56

[2]- زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ)،مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص54

[3]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص115-116

المنساقين خلف الحزب الإسلامي، وقد حمل هذا الوصف شيئا من العجائبية رغم سعي الراوي للإيهام بالواقع باستحضار الفترة التي رصدها من خلال الاستذكار، وهي فترة تأثير حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ على الناس بداية سنوات التسعينات، وذلك لكون "الرواية التي تصطنع اللغة المصورة، أقدر على مزج الأشياء بحيث يتجه الوصف إلى تحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة، فالوصف في الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفانتاستيك"[1]، وقد عكس هذا الوصف منظر الجموع وهي تنظر إلى السماء لتقرأ عبارة " لا إله إلا الله وعباسي حبيب الله"، وتصدّق عينيها، بل ويصف الراوي من خلال الشخصية اهتياجهم وتأثرهم وكأنهم يعايشون أهوال القيامة، ثم وصف هذا الخطاب الموشوم في صفحة السماء بالبالغ الخطورة و بأنه عليهم أن يشهدوه، ولا يتوقف عند هذا الحدّ، بل إنهم يصدقّون أعينهم ويؤمنون بأن الخلاص على يدي هذا الحزب، فيرددون عبارة ظهر الحق وزهق الباطل، كتأييد لما رأوه بأعينهم وآمنوا به. والواقع أن هذا الوصف الذي حمل أبعادا دلالية توحي بسذاجة الشعب الذي يصدّق كذبه على نفسه بأنّ عينيه رأت شيئا لا يُرى، قد جاء بطريقة مبالغ فيها، غير أن الراوي أراد أن يعبّر عن منظوره الإيديولوجي من خلال هذا الوصف العجائبي من أجل تعميق فكرة سذاجة شعب بأكمله في اتباعه لهذا الحزب، وأيضا للإغراق في وصف كذب هذا الحزب الذي جاء عن طريق الخرافات والدروشة التي يبثها بين الناس، وليس بالوعود السياسية المبنية على حقائق فعلية، فتحدث التغيير وتقف على القضايا بعيدا عن أي خرافة، فهذا الوصف إذن يعكس منظورا سياسيا تجاه حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ الذي يراه محتالا، مستغلا لسذاجة الشعب وفطرته الدينية، وفي ذلك دلالة على أن الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني لم يؤمن بهذا الحزب الذي يعتبره مضلّا ومخادعا.

ويمكن للوقفة الوصفية الرمزية حين ترتبط بمكان معيّن أن تؤطّر لمنظور الشخصية من خلال الخطاب غير المباشر الحرّ في امتزاجها بخطاب الراوي العليم، الذي يقف خلف الشخصية لنقل منظوره الذاتي " ما الذي يمكن أن تقدّمه أزهار الجيرانيوم وهي تقوم في هذا المكان بلونها الأحمر

[1]- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص55

الفاقع ! لكم كانت تبهجه هذه الأزهار في الماضي، إنها أزهار "خديجة المهبولة" كما كان يحلو لجدته تسميتها؛ ولقد كان حوش بيتهم مزدهرا بها"[1]. إنّ هذا الوصف التعبيري الذي حمل وجهة نظر الشخصية تجاه المكان من خلال أزهار الجيرانيوم كرمز له أبعاده الدلالية، قد جاء على شكل تساؤل ضمن خطاب غير مباشر حر للشخصية في استقلالها المؤقت عن الراوي الذي تلاشى صوته ليعود ثانية مؤطّرا لمنظور نفسي يتعلّق بالشخصية من خلال الاستذكار الذي قاده إلى أيام الطفولة وبيتهم القديم. فهذا الوصف الذي أوحى بتوقف زمن القصة ليتمدد من خلاله زمن الخطاب في إفساح المساحة لمشاعر الشخصية وأفكارها كي تعبّر عن منظورها تجاه ذاك المكان الذي زرع في نفسه الإحباط والحزن واليأس من كلّ شيء، قد تضمّن دلالة رمزية حملتها مواصفات أزهار الجيرانيوم، وتحديدا لونها الأحمر الذي يوحي بلون الدم، وهو ما حمل الشخصية على ربط وجود النبتة في هذا المكان وهو مركز الشرطة، حيث السجن الذي أودِع فيه بتفسيرها من خلال نفسيته المتأزمة بأن وجوده متعمّد لأنه يحقّق رغبة نفوس أهل هذا المكان، وهي التلذّذ برؤية لون الدم، فهذا التفسير النفسي نابع من ذاتية الشخصية باعتبار أنه " حتى النوع الفيسيولوجي من الأحكام فإنه وإن اعتمد على الحواس التي تتلقّى الأشياء، أو حكم بناء على استجابة الحواس للشئ المتلقى، فإنّ تفسير هذه الاستجابة يرجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة، فأنا لا أحبّ اللون الأحمر لأنه يذكّرني بالدم، ويفضله غيري لأنه يذكّره بالورد، فيختلف بذلك حكمانا لاختلاف تفسيرنا"[2] . وكان لهذا التفسير بعدا دلاليا يسوق إلى تأطير وجهة نظر الشخصية تجاه رجال الأمن بأنهم أشخاص يعشقون الدم، أي القتل والتعذيب. ثم ينتقل الخطاب غير المباشر الحرّ إلى مسرود استذكاري يستعيد فيه الراوي صوته مؤطّرا لمنظور نفسي من خلال المنظور الموضوعي الداخلي، الذي يستبطن به أعماق الشخصية ويميط الغطاء عن مشاعرها الطفولية تجاه هذا النوع من الأزهار، فتنقل لنا الوقفة الوصفية حالة ابتهاجه في الماضي بمنظر هذه الأزهار التي تخلّى الوصف عن ذكر لونها الأحمر ليستبدله بتسمية قديمة لها

---

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص142

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، مصر، د ط، 2000، ص172

تحمل روح الدعابة مع سذاجة خفية لامست حتى جدّته التي كانت تطلق عليها اسم "خديجة المهبولة"، وفي ذلك وصف لطريقة نموّها وتكاثرها السريع والمجنون، لذا رأتها كامرأة جميلة ولكنّها "مهبولة"، فاسم خديجة عريق ويحمل دلالة سيميائية تعود إلى أمنا خديجة رضي الله عنها التي كانت توصف بأنها أجمل نساء قريش، فاستقت هذه الأزهار اسم أم المؤمنين لجمالها، وكلّ ذلك يصبّ في دلالة رمزية واحدة تنفتح على منظور نفسي متعلّق بالشخصية التي تحوّلت نظرتها للشيء نفسه من النقيض إلى النقيض، فمن حالة البهجة والسعادة بهذه الأزهار أيام الطفولة إلى حالة الحزن والشعور بالاشمئزاز من لونها الأحمر، الذي استحال في ناظريه إلى لون الدم عندما صار رجلا ودخل معترك الحياة التي لا ترحم بسبب قسوة البشر، وبخاصة هذه الهيئة السلطوية التي تتساوق مع المنظور العام للرواية ككل. فهذا الوصف ببعده الرمزي قد أطر لمنظور إيديولوجي يتعلّق بنظرة الشخصية الذاتية للسلطات الأمنية في البلد، وهي نظرة تحمل الكثير من الإدانة والاتهام لهذه الهيئة.

وفي رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش" تعكس الوقفة الوصفية في معظم توظيفها أبعادا دلالية وتحيل على منظورات مختلفة تصبّ في النهاية في المنظور العام الذي تتبناه هذه الرواية " سارت ضاوية نحو الجسر أمام دهشة بعض الفلاحين الذين يسكنون ضيعة مجاورة هي من بقايا المعمّرين الفرنسيين. وقاحة ظاهرة في حركتها ومشيتها. وسار إبراهيم في إثرها بخطو ثقيل. أشارت بيدها: أنظر إلى هذا الجسر يا إبراهيم! جسر قديم مبني بحجر أزرق جميل مقدود من صخور الجبال"[1]. إنّ هذا الوصف الذي أطّره الراوي العليم من خلال الرؤية من الخلف، والتي رصد من خلالها وصفا للشخصيات، قد جاء جزءا من الحدث مما أفقد الإيهام بتوقف الزمن، بل أضفى شعورا باستمرار الحركة والحدث، رغم وصف الراوي للشخصية والمكان، فكانت عين الراوي قد رصدت ملامح الفلاحين الذين بدووا بسطاء من خلال وصفهم بالدهشة وهم يرون فتاة غريبة تسير في ضيعتهم، وقد تكون طريقة مشيتها هي التي أثارت دهشتهم وعكست بساطتهم، إذ رصد لنا الوصف هذه المشية والحركة بأنها وقحة، وهو ما لم يألفه أهل هذه الطبقة الاجتماعية في مشية وحركة

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص54-55

نسائهم، مما يجعل الأمر مستهجنا بالنسبة لهم. ولهذا الوصف أبعاد دلالية تصوغ وجهة نظره، فهي تحمل دلالة الثقة بالنفس، بالإضافة إلى الحرية التي نشأت فيها ولا زالت تعيشها بعيدا عن قيود القيم الاجتماعية المعروفة في بلدها، والتي تمنع المرأة من تصرف كهذا من باب الحياء. وقد تعمّد الراوي اختيار لفظة "وقاحة" بدل "جرأة" والتي تعد أقلّ وطأً، ليعبّر من خلالها عن منظور إيديولوجي يتعلّق بالهيئة العسكرية، فهذه الفتاة قد تربت على يدي جنرال، مما يجعل هذا الوصف إشارة إلى المنتسبين لهذه الهيئة الذين تختلف قيمهم التربوية عن قيم الشعب العادي، كما تشير إلى عدم اكتراث هؤلاء إلى نظرة المجتمع لأخلاقهم وسلوكهم لأنهم لا يقيمون وزنا لرأي البسطاء من عامة الشعب، وفي ذلك بعد دلالي آخر يفسر تصرفاتهم الوقحة تجاه الشعب. وفي المقابل ينقل الوصف لشخصية إبراهيم دلالة مقابلة لدلالة وصف الضاوية، وهو مشيه على إثرها بخطو ثقيل، فصفة الخطو الثقيل رغم أنها مباشرة إذا ما تعلّقت برجل إبراهيم المصابة، إلا أنها لا تخلو من دلالة إيحائية، فكأنما أراد الراوي من منظوره عقد مقارنة بين الضاوية وإبراهيم من خلال تقنية الوصف، فشكل حركة الضاوية كان نتيجة حريتها وثقتها بنفسها التي اكتسبتها في أحضان الهيئة العسكرية، أما حركة إبراهيم الثقيلة فلثقل الهمّ الجاثم على صدره، وللقيود التي تكبّله كمواطن بسيط مكبوت أمام سلطة قاهرة هي السلطة العسكرية نفسها التي منحت الضاوية الوقاحة والخفة في حياتها.

ويؤطر الفعل "أنظر" لوصف المكان الذي يدخل بدوره في تشكيل منظور إيديولوجي، لكون "المنظور الذي تتخذه الشخصية، هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي"[1]، حيث تنتقل بؤرة الأحداث من الشخصية إلى المكان الذي يصبح موضوع التبئير الذي تصاغ من خلاله وجهة نظر الراوي الذي تخلى للحظات عن صوته للضاوية من خلال الخطاب المنقول المباشر في إشارتها للمكان، مما يتيح نقل الرؤية الذاتية للشخصية، حيث " يتحدّد الفضاء في الوصف عن طريق الرؤية أو الوصف المبأر قياسا إلى موقع

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32

الشخصية من الموصوف أو الموصوفات"[1]، وإن كان الراوي العليم قد استعاد بسرعة موقعه من خلال الرؤية من الخلف، ليقوم بوصف الجسر، وهو جسر قديم مبني بالحجر الأزرق الجميل المقدود من الجبال، هذا الوصف للجسر لا يحمل في ذاته رموزا دلالية، غير أن الدلالة تتأتى من سبب إشارة الضاوية لهذا الجسر الذي يحمل هذه الأوصاف الدالة على عراقته وجودة صخوره وجمال لونها، فالسبب هو تطاول عمّها الجنرال على الجسر لهدمه من أجل بناء "فيلاته" من حجارته، فالدلالة البعيدة التي يعكسها هذا الوصف هي جرأة الهيئة العسكرية حدّ الوقاحة في التطاول على ملك عام، لتصبح لفظة الوقاحة التي وصف بها الفتاة سابقا لها مبرّراتها، بالإضافة إلى جرأتهم على طمس معلم تاريخي يمثل ذاكرة وطن وشعب، من أجل مصالح خاصة. فهذا الوصف الذي أطّر له الفعل "أنظر" قد عكس وجهة نظر سياسية تدين الهيئة العسكرية، بالإضافة إلى منظور ذاتي تكوّن من خلال وصف الشخصيتين، وكان عاكسا لمنظور اجتماعي يتعلق بالمستوى الاجتماعي الرفيع الذي تحوزه الضاوية، لا لشيء إلا لأنها ربيبة الهيئة العسكرية، في مقابل المستوى الاجتماعي المتواضع لإبراهيم، لا لشيء هو الآخر إلا لأنه ربيب الشعب.

وينبثق الوصف عن المنظور الذاتي للشخصية، محقّقا الرؤية مع من خلال الخطاب بضمير المتكلّم الصادر عن الشخصية البطلة في غياب صوت الراوي العليم، وتوظيف أفعال الرؤية (أراه، أُبصر، ألقي نظرة) قد مثّلت المنظور الذاتي في عملية وصف شخصية الضابط صديق إبراهيم " أشعر بخفقان قلبي بمجرّد أن أراه يغادر الحديقة. أبصر بقامته المديدة وهو يواجه خطر الموت في أية لحظة، وألقي نظرة خاطفة على الممرات، خائف من أن يكون هناك قناص مختف في أطراف الحديقة"[2]. لقد شكّل المنظور الذاتي الداخلي هذا الوصف الذي تضمّن استبطانا لمشاعر البطل تجاه صديقه، وقد امتزج الوصف بالحدث، ما جعل الشعور بتباطئ الزمن يتلاشى، وقد تشكّل الحدث أساسا من أفعال الرؤية الدالة على اهتمام البطل بهذه الشخصية، وهو ما جعله يصف مشاعر الخوف عليه من التعرّض لعملية اغتيال من قِبل الغادرين، فكأنّما قد تنبّأ بأنّ مقتله سيكون في هذه الحديقة، ولذا

---

[1]- محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص103

[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص105

كلما رآه يغادر الحديقة خفق قلبه خشية عليه. ولقد أعطى الوصف الانتقائي (بقامته المديدة) لمحة خاطفة عن شكل هذه الشخصية، وهو وصف غير محايد أو مفرغ من دلالة، بل إنّ استعمال هذه الصفة المورفولوجية بالذات كتعبير عن خشية البطل عليه إلى درجة كان يشعر فيها أن قامته المديدة ستجعل السفاحين يرونهم من بعيد ويقتنصونه، فكأنما كان يتمنى لو أن قامته كانت أقصر، فيكون خروجه خفية كالمتسلّل. وقد أفضى فعل الرؤية (ألقي نظرة) إلى إنشاء وصف حدثي ينقل مشاعر محتدمة من شدة الخوف على صديقه إلى درجة الوسوسة من احتمال تربّص قناص به. فهذه الوقفة الوصفية قد عكست منظورا نفسيا يصف مشاعر الخوف الممزوج بكثير من الحب للضابط النزيه صديق الشخصية البطلة، ويعتبر حالة استثنائية مقارنة مع منظور الشخصية والراوي ومن خلفهما الكاتب الضمني للهيئة العسكرية ككل، فكأنما المراد هو إنصاف بعض الضباط، فلا يعمم الحكم على المؤسسة العسكرية بكاملها.

ويعمل الراوي العليم على تشكيل الوصف انطلاقا من لفظة "النظرات" التي تعدّ المبئر الأساس للوصف في هذا المقطع، مشكّلة من خلال المنظور الموضوعي، وذلك برصد أحد الأشخاص من قبل إبراهيم الذي كان يتابع حدث إحدى المجازر سنوات التسعينات "ليس هناك مخرج أمام هذا الميت الحي. سيظهر على الصفحة الأولى من إحدى الجرائد لكي يشرح أسباب الجريمة دون أن يشرحها، نظراته لا شبيه لها في دنيا الواقع ولا في الخيال. سيحدّق في مكان دون أن توجد علاقة بين الواقع وأعصاب عينيه، ذلك ما يخيف إبراهيم حقّا"[1]. إن الوصف هنا قد هيمن عليه الطابع التعبيري في نقل منظور الراوي العليم من خلال مشاعر إبراهيم كشخصية بطلة تجاه هذا الرجل موضوع التبئير في هذا المقطع الوصفي، فهو انعكاس لحال ضحايا الإرهاب من خلال هذا النموذج الذي نجا من القتل الفعلي، غير أن إبادة أسرته كاملة قد جعلته ميتا حيّا كما وصفه الراوي، فهذا الوصف الدال يعكس دلالة اليأس التي زرعها الفعل الإجرامي في قلبه إلى درجة أصبحت فيها الحياة والموت واحد. ولقد عمل الوصف الحدثي الذي تناول هذه الشخصية من خلال المنظور الموضوعي الخارجي على إشاعة الشعور

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص115

بتوقف الزمن تقنيا ودلاليا، إذ الوقفة الوصفية من وظائفها المهمة تعطيل حركة الزمن السردي، أما دلاليا فقد انعكس من خلال ألفاظ الوصف التي اختارها الراوي بعناية كتعميق لوقع المأساة، وذلك بوصفه بالميت الحيّ، فالحياة عندما توصف بأنها موت فهذا يشيع الشعور بتوقف حركتها التي يصنعها الزمن، كما أنّ وصف نظراته التي لم يجد لها شبيها في الواقع ولا في الخيال هو وصف يحمل الكثير من المبالغة لعظم الكارثة، كما جاء وصفه لعينيه الزائغتين من وقع المأساة دالا على التوهان الذي قد يصل إليه الإنسان، فلا هو في الواقع ولا هو في الخيال، وذلك نتيجة الصدمة التي تفقد القدرة على التفكير أو حتى الشعور، إذ المصيبة التي ألمت به أقوى من مشاعره وتفكيره، بل أقوى من تكوينه كإنسان ضعيف وبخاصة إذا كان هذا الإنسان بسيطا، يعيش على الكفاف مع أفراد أسرته التسعة، ورغم ذلك فإن رحى الإرهاب لم ترحم ضعفه. فالوقفة الوصفية التي وظّفها الراوي قد أدّت دورا إيحائيا في علاقتها بهذه الشخصية، وكان وصف النظرات تحديدا هو ما أضفى هذا الشعور الذي أشاع الإيهام بواقع الحدث، مما أدّى إلى انبثاق منظور موضوعي تجاه واقع المواطن الجزائري فترة التسعينات، الذي يدين الإرهاب من قبل الجماعات الإسلامية المتطرفة.

وعلى العموم، ما يلاحظ على الوقفة الوصفية في روايات هذه الفترة التي تميّزت بخصائص الرواية المعاصرة التي من ضمنها تكثيف الزمن السردي واختصاره في أيام وساعات، أن الوقفة الوصفية قد كانت جزءا من الحدث أكثر من اعتمادها الوصف الزخرفي، حيث أنّ "الوصف ذاته قد تغيّرت وظيفته في الرواية الحديثة، فبدلا من وضعه السابق الذي كان الوصف فيه يملأ صفحات طويلة، يمكن ببساطة إزاحتها من العمل، صار الوصف هنا تشخيصا دقيقا يعكس البعد الخفي للشخصية الواصفة أو لأحد الشخصيات الأخرى"[1]، وهو ما جعلها ترصد في الغالب حالة التأمل النفسي والمونولوجي، كما كان لها وظيفة تفسيرية وإيحائية اكتسبتها من خلال علاقتها بالشخصيات والمكان، فهي لم تأخذ جانب الحياد كماضي الوصف الزخرفي الذي ميّز روايات القرن التاسع عشر،

[1]- عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، ص71

وإنما كانت متضمنة لدلالات إيحائية عكست منظورات، جلها خدمت المنظور العام للروايات المدروسة.

3- المنظور الاستذكاري

الاستذكار تقنية سردية مهمّة في النص الروائي المعاصر، هذا النص الذي يتحايل فيه الراوي على تسلسل الزمن السردي، فيتلاعب بخطّيّته وانتظامه، وذلك حين يوافق زمن السرد زمن القصة، ثم ما يلبث يقطعه بالعودة بالسرد إلى وقائع وأحداث تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، أي أنّ الراوي يعمل على إيقاف عجلة الزمن المتنامي والمتقدم إلى الأمام، ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، فكل " عودة إلى الماضي تعني للسرد إرجاعا يتوفّر له راوٍ يقوم به ويحيلها من خلاله على أحداث سابقة عن نقطة البداية أو النقطة التي وصلت إليها القصة. فالاحتفال بالماضي واستدعاؤه لتوظيفه يلبي بواعث جمالية وفنية في الرواية ويحقق مقاصد مثل ملء الفجوات التي يخفيها السرد، بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة أو اطلاعنا على ماضي شخصية معيّنة مثل شخصية البطل"[1]، وذلك من أجل استعادة لحظة زمنية حدثت في الماضي البعيد أو القريب، لدوافع جمالية ينشدها الروائي من خلال خلق تقنيات وأساليب سردية تمنح عمله فرادة وتميّزا، فالاستذكار كتقنية حديثة لها دواعي فنية ونفسية بما تثيره من حالات القلق والغموض والتشويش لدى المتلقي، وذلك بكسر وتيرة الزمن المتسلسلة في سرد الأحداث وخلق زمن خاص بالرواية.

يتشيّد بناء رواية "جبل نابليون الحزين" على تقنية الاستذكار، مما يجعل التداعي هو المكوّن لأحداث الرواية، وقد جاء المونولوج الداخلي ناقلا للمنظور الذاتي للشخصية البطلة التي تعتبر الراوي أيضا، إذ أنها الصوت المهيمن والمكلف بسرد الأحداث، فبعد تقديم موجز يفتتح به الراوي/الشخصية روايته مستعرضا أزمة نفسية يعانيها، لكن دون أن يفصح عن أسبابها، يلج إلى عالم الماضي من خلال الفعل "أذكر" الدال على عملية الاستذكار في محاولة لتفسير وضعه النفسي القلق، لكن ما نلمسه أن هذا الاستذكار لا يستعيد تفاصيل ماضيه متسلسلة، وإنما جعل التداعي ينثال على ذاكرته بذكريات مبعثرة، كان يحاول القبض عليها من هنا وهناك، وهو ما جعل سعة الاستذكار تستحوذ على مساحات

[1]- أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005، ص101

أكبر على امتداد الرواية مقارنة بلحظات الحاضر، فكانت أولى اللحظات الماضية التي قبض عليها، هي تلك الجلسة التي جمعته بحبيبته قبل أن تصير زوجته أيام الجامعة، وكانت فلسفية تنقل منظورا ذاتيا لهذه الحبيبة تجاه العالم، وقد ناب البطل عنها في نقله من خلال الاستذكار " أذكر أنها كانت تردّد، ونحن في عزلة تامة في مخدعنا بالجامعة بأن: "العالم سمين وقبيح وغبي"، وأنها كانت ثائرة على كمون العنف الذي كان ذكور القبيلة يكتترونه ويسيّر مصائرهم، بنفس قدر ثورتي أمام جمالها الفاضح الذي كان يبهرني ارتسامه بنهم على وجه الزمن يوما بعد يوم"[1]. إن هذا الاستذكار يحمل رؤية للعالم من قِبل هذه الطالبة التي كوّنت رؤيتها وحدّدت موقفها من العالم على أنه سمين وقبيح وغبي، وقد استعارت أوصافا خاصة بالإنسان لتسقطها على العالم تعميقا في نظرتها له، هذه النظرة التي كانت انعكاسا لثورتها على العقلية الذكورية المهيمنة على المجتمع والمسيّرة لمصيره رغم العنف الذي يشكلها، وهو ما جعل العالم يبدو قبيحا في نظرها. وقد تضمن هذا المقطع الاستذكاري منظورين؛ أحدهما لامرأة والآخر لرجل، ففي الوقت الذي كانت المرأة تنظر للعالم من زاوية قبيحة وسيئة بسبب العنف الذكوري، كان الرجل يحمل نظرة مناقضة لها، إذ كان يرى الجمال هو الذي يسم وجه الزمن لانعكاس جمال وجهها عليه، فهذان الموقفان المتناقضان يحدّدان رؤية للعالم من زاويتين متناقضتين انحصر في مجالهما منظور اجتماعي عكسته نظرة المرأة للعنف الذكوري المسيطر على مصيره ومصير العالم حدّ القبح، ونظرة الرجل المفعمة بالجمال عكسها جمال المرأة. ولقد كانت اللحظة الحاضرة هي المحفّز على الاستذكار، إذ كان إحساسه بإنجاب ولد نتيجة حب دفعه للزواج بهذه الحبيبة يعدّ جرما لأن هذا العالم غير مناسب للزواج بسبب العنف المستشري فيه، فكانت الذكريات تحاول الإجابة عن تساؤلات الراوي التي افتتح بها روايته، والإشكالية التي طرحها من باب التشويق واستثارة القارئ لمتابعة لحظات الحاضر والماضي معه، فكان هذا الاستذكار الذي استفزّته اللحظة الآنية بمثابة اعتراف ضمني من الراوي/الشخصية بأن زوجته كانت بعيدة النظر حين فسّرت العالم بالقبح المتأتي من العنف

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص9

الذكوري، في حين كان مأخوذا بجمالها مما جعله يرى العالم جميلا، مما دفعه للزواج والإنجاب ليعتريه الندم بعد ذلك، لأنه عرف بعد موتها الغادر أن العالم غير صالح للزواج والإنجاب.

ويتضمن الاستذكار الخارجي الذي له مسار خاص لا يتّحد مع مسار الأحداث الأساسية، وهو "ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[1]، أي أن ينفصل عن زمن أحداث الرواية ويعود إلى زمن قبل بدئها، فهو " التوقف عن سرد الحوادث وفقا لاتجاهها الخطي، مع الرجوع إلى الوراء، لذكر حوادث جرت قبل بدء الرواية"[2]، وقد جاء هنا انطلاقا من الرؤية الذاتية للشخصية، يتضمن منظورا إيديولوجيا من خلال وجهة نظر الجد التي يشاركه فيها الراوي/البطل، ما جعله يستعين بالذاكرة كي يعبّر عن وجهة نظره هذه تجاه سلطة البلاد مقارنة مع الاستعمار "جدّي الذي رفض بعد الاستقلال منحة أو "زكاة اللصوص" الذين نصّبوا أنفسهم "مجاهدين" وتوالدوا فيما بينهم كالفطريات التي تنشأ من تاريخ حاضرها، كان يردّد على مسامعنا دائما بأن الاستعمار الفرنسي كان استعمارا عالما، ولذلك فقد عمّر البلاد، ولم يقتل الأرض كي يستفيد منها دائما، وأما الاستعمار الجاهل الذي نرزح تحت أعبائه اليوم، فهو يعمل بامتياز من أجل تخلّف البلاد وتخريبها وحرق أرضها"[3]، فهذا الاستذكار ذو المدى البعيد غير المحدّد يعود بنا إلى فترة تتجاوز بكثير لحظة الحاضر التي ينطلق منها السرد، فقد ساعدت القرينة اللفظية الزمنية على معرفة الزمن المسترجع، غير أنها لم تحدّده بدقّة، وهي لفظة (بعد الاستقلال)، إذ بدت هذه الفترة بعيدة عن لحظة الحاضر التي يمكن استكناهها من خلال أحداث الرواية التي كانت تتمركز حول المحنة الوطنية في التسعينات، ويشير الراوي في مكان آخر إلى سنوات استتباب الأمن نسبيا ونزول الإرهابيين من الجبل، بالإضافة إلى سن ولده الذي ولد في سنة الاستتاب الأمني والذي أصبح طفلا يحسن الكلام الآن، ما يجعل لحظة الحاضر تشير إلى سنوات الألفية الثالثة، وهي سنوات بعيدة عن الاستقلال. وتعدّ الذاكرة هي الآلية التي استعملها الراوي لاستعادة الماضي، أمّا محفّز الاستذكار في هذا المقطع فهو حاسّة الرؤية التي نقلت مشهدا مكانيا

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص297

[3]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص24

لتمثال شيّد أيام الوجود الاستعماري في إحدى ساحات بسكرة، فكان معلما تاريخيا، وتحفة فنيّة لم تصمد أمام تطاول أيادي لصوص السياسة، حسب منظوره، الذين عملوا على تشويهه. فهذه الوقفة الوصفية للمكان قد أثارت الذاكرة لاستدعاء موقف الجد بعد الاستقلال، ليعبّر الراوي من خلال هذا الموقف عن منظوره، وهو منظور إيديولوجي يدين السلطة ويصدر عليها حكما بأنها استعمار جاهل يعمل على تخريب الوطن وتخلّفه وحرق أراضيه، مقارنة مع الاستعمار الذي يحدّد موقفه منه بأنه مستعمر عالم، جاء لإعمار البلاد وإحيائها كي يستفيد منها على الدوام. فهذا المنظور متعلق بالجدّ، وقد نقله الراوي/الشخصية من خلال المنقول غير المباشر، ويبدو أن الراوي يشاركه المنظور ذاته، ولذا نراه من خلال المنظور الذاتي يعبّر عن وجهة نظره تجاه جدّه الذي يشير إلى نزاهته كمجاهد خدم الوطن بصفاء نية، وهو ما جعله يرفض منحة المجاهدين التي وصفها بزكاة اللصوص. فهذا الاستذكار تمّ توظيفه كتعبير عن منظور سياسي يدين سلطة البلاد، ويعرّي واقع المجاهدين المدّعين الذين يتوالدون حتى بعد الاستقلال، كمنظور ساخر لهذه الفئة التي لم يستثنها الراوي/الشخصية من أسباب الفساد الذي تعيشه البلاد منذ الاستقلال.

وفي نص آخر من هذه الرواية يشير العنوان إلى المدّة الزمنية المتعلقة بالاستذكار وهو "فصل من عشريتين لم يتغيّر فيهما شيء"، إذ يُعدّ العنوان هو اللحظة الآنية التي انفتح من خلالها الراوي/الشخصية على الماضي، لتحدّد هذه المدة بمجال مغلق [أكتوبر88، أكتوبر2008]، إذ بدأ الفصل بالتاريخ الأول وانتهى بالتاريخ الثاني، فمثّل التاريخ الأول زمن الاستذكار ذو المدى البعيد والمحدّد بقرينة زمنية واضحة وهي ذكر التاريخ (أكتوبر 88)، وهي لحظة تتجاوز بكثير لحظة الحاضر، أما الثاني فمثّل زمنا استذكاريا ذا مدى قريب، دلّت عليه سنة النشر (2010). وقد كانت الذاكرة هي الآلية الأساسة التي استخدمت في استحضار الماضي، وكانت اللحظة الآنية التي مثلها العنوان الذي جاء بصيغة الأسلوب الإخباري ليخبرنا بأن الوضع هو نفسه لم يتغير رغم طول المدة الزمنية، هي اللحظة التي استوجب أن تكون محفزا مهما لتفجير الذاكرة وانهمارها بالتداعيات التي حملت صور الماضي وأحداث هذه المدة المسترجعة التي حدّدها المجال المغلق. ويتمحور هذا الاستذكار حول منظور

إيديولوجي يتعلّق بأحداث المحنة الجزائرية منذ أكتوبر 88 إلى غاية استتباب الأمن، بل وصولا إلى سنوات الرخاء الأمني والاقتصادي في البلاد في 2008، ورغم ذلك فإن الوضع الذي تحدّث عنه في البداية لم يتغيّر، ويتعلق الأمر هنا بالحزب الحاكم في البلاد " أكتوبر88.. انتقلت أخبار الانتفاضة التي اندلعت في منطقة العاصمة عن طريق الفارين من هول ما رأوه من دمار طال مؤسسات الدولة القمعية التي كانت تسيطر على الإعلام، ولا تسمح لمواطنيها ببلوغ الحقيقة أبدا عبر جهات رسمية بسرعة الهشيم .. السيارات والمباني الحكومية تمّ إضرام النار فيها، سدّت كل المنافذ المؤدية إلى العاصمة"[1]. ويستمر هذا الاستذكار الذي بدت سعته كبيرة نظرا لاحتوائه على أحداث هذه الفترة وأحداث عالمية تزامنت معها وكانت سببا في تغيير خارطة العالم، حيث اختلط الزمن التخييلي بالزمن الواقعي التاريخي، باعتبار أن الرواية" تاريخا متخيّلا ذا زمنية متميّزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي"[2]، ورغم ذلك فإن الحزب الحاكم لم تغيّره أحداث الوطن ولا أحداث العالم. فهذا الاستذكار قد عكس منظورا سياسيا يعبّر عن موقفه تجاه الحزب الحاكم الذي يتهمه بأنه واحد من أسباب المحنة الوطنية، وسبب تعاسة الشعب، وقد بدا الراوي متشائما حين أغلق مجال فصله بتاريخ استذكاري قريب ومحدّد " أكتوبر 2008.. بعد عشرين سنة. الحزب الحاكم هو نفسه الحزب الحاكم"[3]. وهو تعبير إيحائي يحمل نبرة استسلام ويأس من تغيّر الوضع السياسي في البلد.

ومن الآليات الأساسة في استرجاع الماضي التي وظفها الروائي، الحوار الخارجي الذي جمع بين الراوي/الشخصية وزوجته، ولقد كانت الحواس هي المحفّز لتفجير الذاكرة واسترجاع الصور الماضية، وهو الشعور بالبرد، وقد جاء الخطاب الذي اشتمل على المحفّز على شكل منقول مباشر، غير أنّ هذا المنقول المباشر جاء مبتورا من أي تقديم له من قبل الراوي أو غيره، إذ افتتح الجزء الموالي من الفصل مباشرة بهذه الصيغة السردية: - حبيبي.. يبدو الجو باردا !"[4] مما يفتحه على التأويلات، إذ أنّ الخطاب الموالي وهو استذكار مسرود تبعه استذكار معروض بين البطل وزوجته، فبدا المعروض أيضا مبتورا من

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص33

[2]- محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، فصول، العدد الاول، ص15

[3]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين ، ص38

[4]- المرجع نفسه، ص74

أي مقدّمات، مما قد يشير إلى أنّ المنقول الأول تابع له، لأن الطرف الأول أحسسناه امرأة إذا جمعناه بالمعروض الموالي الذي كان أول طرف فيه رجل: - لمَ لا تتوقفين عن هذا العمل؟"[1]، غير أنّ السياق لا يخدم اجتماع الطرفين، لأن المونولوج الاستذكاري تناول قضية الخوف مما دفع بالراوي/الشخصية إلى طلب التوقف عن العمل من زوجته، وليس بسبب الشعور بالبرد، وعلى هذا الأساس يصبح الاحتمال الأقرب هو أنّ المتكلم في بداية هذا الجزء هو الراوي/الشخصية يكلّم ابنه، باعتبار أن البطل وابنه كانا مسافرين إلى قسنطينة المعروفة بقساوة بردها شتاء، فهذا التلاعب الفني مقصود من الروائي من أجل إثارة الغموض واستفزاز القارئ للتفطّن دائما للحيل التعبيرية والعمل على تأويلها، ترفّعا على النّص الجاهز أو السطحي الذي يتفادى الكاتب المحترف الوقوع فيه، من خلال ما أسماه حميد لحمداني بـ "القراءة الماكرة"، فـ" يمكننا أن نسميها قراءة "ماكرة" بمعنى من المعاني لأنها لا تنطلق بالضرورة من مبدأ حسن النية مادامت ستبحث في ما وراء مظهر الخطاب. إنها بحصر المعنى قراءة تأويلية ليست غايتها أن تفرض معنى محدّدا على النص، بل ستقترحه عليه (...) المهم أنها ستختبر النص في بعض مفاصله وفراغاته فيما إذا كان قابلا لأن يحتمل دلالات مخالفة أو نقيضة لمظهره الخارجي كما قدّمته لنا القراءة الأولى التي يمكن أن توصف دون حرج بأنها 'سطحية' "[2]. ومن هنا يكون هذا التعبير الذي ساقه الإحساس بالبرد محفّزا آنياّ للولوج في استذكار داخلي يتّحد مساره مع مسار الأحداث، وله علاقة بأحداث الرواية الرئيسية وكذا الشخصيات المركزية، فالراوي/الشخصية وزوجته الغائبة الحاضرة في النص هما الشخصيتان المحوريتان، ولقد جاء الاستذكار الحواري مشفّعا بمونولوج داخلي للراوي وهو يصف شتاء سنة العنف الأولى "كان شتاء سنة العنف الأولى تلك باردا على الجميع، بدونا جميعا كالأيتام في ملجأ اسمه "الوطن"، كنّا نسافر من ولاية إلى أخرى بوجوه أشحبها الخوف"[3]، فهذا الاستذكار ذو المدى البعيد المحدّد المقرون بقرينة لفظية عملت على تحديد الفترة المسترجعة، وهي سنة العنف الأولى سنوات التسعينات، فمنذ "1992 اجتاح الإرهاب الجزائر،

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليوم الحزين ، ص74

[2]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص91-92

[3]- شرف الدين شكري، جبل نابليوم الحزين، ص74

بدأ بهجمات القنابل، ليتحوّل إلى مجازر جماعية، هنا أطفال مذبوحون، هناك قرى مستباحة، وهناك أعمال خطف واغتصابات وأجسام مشوّهة"[1]، هذا الاستباق قد انفتح على حوار استذكاري آخر عكس منظورا نفسيا يتعلق بالأزمة النفسية التي عايشها الصحافيون في تلك الفترة بسبب عملهم الذي يفرض عليهم متابعة الأحداث ونقلها عن قرب، مما جعلهم يجتازون قرى محاصرة متحدّين الموت المتربّص بهم من طرف الإرهابيين، فكان الخوف والعنف يلازمانهم في مشوار التحدي الذي فرضوه على أنفسهم:

"- لمَ لا تتوقفين عن هذا العمل؟

-لا أستطيع، عليّ أن أبقى إلى جانبك، ثم إنّ الأمر أقوى منّا جميعا

- خذي عطلة إذن، سوف تنهار أعصابك إذا استمررت في نقل أخبار الفجيعة، وملاحقة الجثث، وتعقّب آثار الجريمة.

- لا عليك جبران حبيبي، ليس بإمكاننا أن نستريح تحت وقع طرقات الموت، علينا أن نواصل المشي، الراحة في هذا الوقت القاصم تعني القبول بما يجري، والسكون إلى النوم.. يعني السقوط في شباكهم"[2].

إن هذا الحوار الاستذكاري وظّفه الراوي من أجل الإيهام بالواقع وتقريب الصورة من شعور المتلقي الذي يجد نفسه وسط المعروض المباشر يشارك الطرفين حوارهما، مما يؤثّر على إحساسه بوقع الحدث وواقعيته، فقد آثر الراوي الانتقال من المنولوج الاستذكاري المسرود الذي عمل صوته فقط على تقديمه لأجواء سنة العنف الأولى سواء فيما يتعلّق بالإحساس البدني بسبب البرد القاسي، أو بالإحساس النفسي بسبب الجرائم الممارسة في حق المواطنين والصحافيين على وجه الخصوص، وقد كان ذكر الإحساس بالبرد ذا دلالة معنوية تتجاوز مجرد الإحساس البدني، لتلامس شعورا داخليا نفسيا عبّر عنه الراوي/الشخصية بأنه شعور الأيتام في ملجأ اسمه "الوطن". وإذا كان الخطاب الذي لازم اللحظة الآنية وكان المحفّز على انبثاق الخطاب الاستذكاري قد تمحور حول البرد، فإن ذلك

---

[1]- لياس بوكراع، الجزائر الرعب المقدّس (مئة ألف ضحية جزائرية للإسلاموية)، ص37

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص74-75

الإحساس كان كفيلا بأن يفتح ذكريات بعيدة في دلالاتها التي قفزت على الإحساس المادي لتغوص في عمق النفس المتأزمة، مخلّفة منظورا نفسيّا مشتركا بين صوتي الحوار، وهو الشعور بقرب الانهيار العصبي نتيجة مناظر الدم والجثث المنكّل بها، والجرائم التي لا تجد لها مبرّرا، وهو ما دفع بالزوج إلى نصيحة زوجته بالتوقّف عن هذا العمل خشية منه على انهيارها عصبيا باعتبارها امرأة مرهفة الإحساس، غير أن إجابتها قد أخذت بعدا آخر أطر لوجهة نظرها تجاه القضية القائمة المتعلقة بالإرهابيين، بقولها بأن الراحة تعني الاستسلام والسقوط في شباكهم، وقد جاءت الإشارة إلى هؤلاء من خلال ضمير الغائب "هم"، مما يضفي غموضا على هوية هؤلاء الـ "هم"، ويجعل منظورها مشوشا رغم موقفها الحاسم بعدم الاستسلام ، وبالتالي يصبح هذا الاستذكار المؤدلج غير واضح، إذ لا نعرف هذا الموقف الحاسم تجاه من تحديدا، مما يوحي برغبة الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني في التنصل من مسؤولية توجيه إصبع الاتهام إلى جهة بعينها، لكنه يفتح في الآن ذاته تأويلا بأن كل الأطراف التي تناولها الروائي في مسار روايته تمثل ال"الهم"، سواء كانوا الإرهابيين المنتمين للحزب المتطرف، أو سلطة البلاد في حدّ ذاتها. فهذا الاستذكار قد عكس منظورين أحدهما نفسي والآخر سياسي يتعلق بنظرة الصحفي للمجرمين الذين أثاروا الفتنة في الوطن، وتحديد موقفه بعدم الرضوخ والاستسلام مهما بلغت أوجاعه النفسية.

وفي رواية "سأقذف نفسي أمامك" لديهية لويز، نلمس استعمالا مميّزا للاستذكار الذي استغلته الروائية للإيهام بالواقع، ما يجعل القارئ يكاد يجزم بأنها سيرتها الذاتية، ولذا فقد كان كلّ حدث توقّعه بتاريخ دقيق، إما باليوم والشهر والسنة والساعة أيضا " بدأ في السابعة صباحا في يوم 24 جانفي 2000"، أو "في ذاك الخميس من شهر جوان 2001"، أو من خلال الفصول والسنة "في شتاء عام2000"، فهذه الأمثلة وغيرها كثير على امتداد الرواية، له دلالته التوثيقية أيضا، لتجعل من الأحداث وقائع تاريخية تثير تشويق القارئ لمتابعة الأحداث التي يشعر بواقعيتها، كما تدفعه لتصديقها إلى درجة البحث في سيرة الروائية الحقيقية.

ويعبر الاستذكار الداخلي في هذا المقطع عن منظور وطني في الرواية ذاتها " لأول مرة شعرت أنّ هذه الرواية التي جعلتني أسهر حتى الفجر فقط لأتمها وأعرف بقيّتها، أنها قريبة جدا مني، وكأني جزء منها بطريقة ما، رغم أنها لا تخصّني في شيء، فقد كانت قصة حبّ جميلة لولا أن الظروف القاهرة لم تكتب لها نهاية سعيدة، بطل الرواية كان مناضلا في الأحداث التي عرفتها منطقة القبائل في أفريل 1980، اضطر للسفر إلى فرنسا بعد أن عاش جحيم التعذيب في السجن ليتخلّى عن قضيته الأمازيغية، ويترك كل شيء وراءه حتى حبّه"[1]. فهذا لاستذكار الذي كانت آلته الأساسة هي الذاكرة، والتي استعادت تفاصيل تلك الليلة التي حملت الراوية/الشخصية على قراءة الكتب بسبب تأخر زوجها في العودة إلى البيت، قد تضمّن شغف البطلة بقراءة رواية سليمان جودي، وقد كان اهتمام الراوية بهذه الرواية التي عبّرت عنها بأنها قريبة منها وجدانيا نابع من كونها باللغة الأمازيغية، بالإضافة إلى الفكرة التي حوتها هذه الرواية، ما يجعل تعلّقها بها له أبعاده الدلالية، يفسّرها استذكار آخر داخل هذا الاستذكار، وهو استذكار بعيد المدى، محدّد بقرينة زمنية هي "أفريل 1980" والذي يشير إلى أحداث الانتفاضة الأمازيغية في هذا التاريخ. فهذان الاستذكاران المتواشجان في النهاية تعبير عن منظورها العام حول القضية الأمازيغية، وذكر هذا التاريخ هو بمثابة استرجاع الحدث الأصلي الذي فتح أبواب الانتفاضة أمام الأمازيغيين، وكان من نتائجه أحداث الربيع الأمازيغي الذي عاشته البطلة في 2001، وكان سبب مآسيها التي هي بصدد استذكارها في هذه الرواية.

ويتواشج الاستذكار ذو المدى القريب نسبيا والمحدّد بموت زوج البطلة في 14 فيفري 2002، باستذكار ذي مدى أسطوري، يتميّز بكونه غير محدّد لصعوبة تحديد المدى الذي يرجع إليه، وذلك لارتباطه بعادات ضاربة في عمق التاريخ، وقد تكون مجرد أساطير قديمة جدا من أساطير الشعب الأمازيغي، و"يشير هذا الإرجاع إلى ما يسمّى التضمين، أي إدراج قصة فرعية داخل القصة الأصلية، تتمدّد في زمن السرد وتقع في إطاره"[2]. ويمنح هذا التواشج أبعادا دلالية ينبثق عنها منظور الراوية/البطلة " لم يكن موته ليغيّر شيئا من خريطة بلد غارق تحت أنقاض الفوضى والخيانة، بلد

---

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص103

[2]- أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة،ص103-104

يدفن الأحلام حية وكأنها وصمة عار عليه، أو ابنة لم يرغب في إنجابها، مثلما هي العادة عند الأمازيغ في الزمن الغابر بدفن المولود الجديد إن كانت طفلة، وربط أمها في الإسطبل مع الغنم لمدة تفوق شهرا مع منع الأكل والشرب عنها، كأنها المسؤولة عن كونها أنجبت طفلة.. هذا البلد الذي اقتبس قسوته من هذه العادات المهترئة، ما يزال يحافظ على طابعه المتسلّط"[1]. لقد كانت الذاكرة هي الآلية التي ساقت هذه الذكريات الأليمة إلى الراوية/الشخصية التي لم تكفّ يوما عن نسيان موت زوجها منذ عشر سنوات، وقد أدّت اللحظة الحاضرة إلى تفجير الذاكرة التي انثالت منها الذكريات وتداعت صور الماضي بسواده القاتم، هذه اللحظة الحاضرة التي فيها "يعود إلى أحلامه من جديد، وأنا أعود إلى أفكاري اللانهائية وذكرياتي البعيدة القريبة، وأنتظر مثل عادتي نهاية ما"[2]. فهذه اللحظة الآنية قد عملت على انفتاح استرجاع قريب بعيد كما عبّرت عنه الراوية/البطلة، بعيد لأنه يعود إلى عشر سنوات خلت من هذه اللحظة التي سجلتها في 2012 كما أشارت هي إلى ذلك في بعض مقاطع الرواية، وقريب لأنها لم تخرج من الشعور الذي لازمها هذه الفترة مذ توفي زوجها قتيلا في إحدى المستشفيات، وكان سخطها موجها لهذا الوطن الذي تتهمه بالفوضى والخيانة لأنه لم ينصف القضية الأمازيغية، وهو ما يشكّل منظورا عرقيا تبنّته الراوية/الشخصية التي تحاول أن تذكّر هذا البلد بأن جذوره أمازيغية، لذا فقد ربطت تصرّفات هذا الوطن تجاه أبنائه بعادات أمازيغية سيئة وظالمة، استحضرتها عن طريق الاستذكار الأسطوري الذي وجدت فيه مثالا حيّا يقرّب فكرة الوطن الظالم بتصرفاته تجاه أبنائه بفكرة الوأد والظلم الممارس على الأنثى، سواء كانت مولودة أو أمّا أنجبت هذه المولودة، ووجه الشبه بين المثالين هو وصمة العار التي يستشعرها هذا الوطن تجاه أبنائه كما كان الأمازيغي يشعر بالعار من إنجاب الأنثى، فاستحضار الزمن الأسطوري كان من باب تقريب الصورة، وليس لتحليل واقع معاش وقتذاك، باعتبار أن " الذاكرة الملحمية والأسطورية مرتبطة، في واقع الحال، بالمعرفة الشاملة وليس بالواقع المعاش"[3].

---

[1]- ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص123

[2]- المصدر نفسه، ص122

[3]- زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي(ثلاثية نجيب محفوظ)، ص170

ومن الاستذكارات ذات المدى البعيد والمحددة تحديدا نسبيا، ما جاء في رواية "هذيان نواقيس القيامة" لمحمد جعفر، وقد كان السرد بضمير المتكلم مناسبا لتوظيف المونولوج الداخلي المنبثق عن الرؤية الذاتية للراوي كشخصية من شخصيات الرواية وجد نفسه حرّا في استذكاراته دون سيطرة من الراوي العليم، مما يشعر المتلقي بقرب المسافة بينه وبين الشخصية وهي تجول في عالمها الماضي، ويزداد الشعور بواقعية الاستذكار إذا جاء بلهجة عامية تصنع إيهاما بواقعية الحدث " تذكّرت أيام الطفولة المحبّبة، وأغنية المطر.. يانّو صبّي صبّي ما تصبيش عْليا... حتى يْجي حمّو خويا ويغطّيني بالزربية"[1]. فهذا الاستذكار ذو المدى البعيد والمحدد تحديدا نسبيا من خلال القرينة الزمنية الدالة عليه وهي "أيام الطفولة"، قد جاء وفقا لآلية استذكارية هي ذاكرة الشخصية التي تضمنت منظوره في تشكيل هذا الاستذكار. وقد كانت اللحظة الحاضرة هي المحفّز الاستذكاري، إذ عملت على استثارة الذاكرة وتداعي صور الطفولة المحبّبة إليه، كما كانت الحواس أيضا محفّزا مهمّا في استدعاء هذا الاسترجاع، إذ أدى سماع وقع المطر إلى استفزاز الذاكرة للعودة إلى الوراء، حيث مكمن الطفولة المبتهجة بمنظر المطر "تأملت الظلمة من حولي، ولا شيء كان هناك غير هسيس المطر وقد أخذ يتسرب عبر الصمت بهدوء"[2]، فالراوي/ الشخصية العاكسة لم يرَ انهمار المطر، لأنه كان في ظلمة الغرفة لا يرى شيئا، غير أنّ أُذنيه قد استقطبتا هسيس المطر الذي تسرّب إلى ذاكرته محفّزا إياها لاستعادة أيام الطفولة وأغنية الماضي السعيد بالنسبة له، والذي يعكس منظوره النفسي المتأزم بسبب الحاضر، فكان الماضي نافذة ابتهاج فتحها له حبّه للمطر منذ الطفولة، ما جعله يعيش سعادة آنية استرقها من تلك الأيام الغابرة، وقد انغمس في أغنية ماضيه إلى درجة راح يردّد فيها كلماتها بروح الطفولة الأولى التي تبدو قابعة في أعماقه، فقد كان وقع الاستذكار عميقا على نفسيته المستاءة ما جعله يحاول استراق لحظات من الفرح ويستعيرها من أيام الطفولة التي أخرجته للحظات من أزمة حاضره.

وينقل لنا المقطع الموالي ماض متأزم للشخصية العاكسة، استحضرها الراوي العليم عن طريق تقنية الاستذكار، فوصف علاقة الشخصية بماضيها الذي يسكن داخلها بكل ما يحمله من مشاعر

---

[1]- محمد جعفر هذيان نواقيس القيامة، ص11

[2]- المصدر نفسه، ص11

الاختناق، والإحساس بالصداع والهرج لمجرد استعادة الذكريات القديمة "لم يكن قادرا على الفكاك من ماضيه، وظل يشعر دائما أنه مشدود إليه كلوحة خشبية ملزمة، وكلّما حضره شريط حياته إلا وزكمت أنفه رائحة احتراق وشواظ (...) وكم كانت تخنقه مسبّبة له صداعا شديدا وهرجا في دماغه"[1]. لقد حمل هذا المقطع وصفا للماضي الذي تعيشه الشخصية البطلة، وقد جاء ضمن خطاب اختزالي تولى الراوي العليم المسيطر على السرد وصفه، فقد شكّل الراوي هذا الاستذكار وفقا لمنظور موضوعي داخلي، حاول فيه التجوّل في أعماق الشخصية، ونقل أحاسيسها وأفكارها، وقد توقّف عند الذكريات واصفا إياها بأنها أليمة، تنغّص عليه حياته إلى درجة الشعور بانفجار في دماغه، وقد كانت اللحظة الحاضرة هي المحفّز الذي أغرقه في الماضي، إذ كانت طبيعة عمله قد جعلت منه إنسانا شرسا، وبخاصة بعد عمليات مواجهة الإرهابيين، ونجاته من الموت مرارا، على عكس ماضيه التعيس الذي عاشه في طفولته، ما جعل الراوي يصفه بالإنسان الهشّ، ويفسّر الراوي هشاشة هذا الإنسان في الماضي، حين يعود بنا من خلال الاستذكار بعيد المدى غير المحدّد نسبيا، لكن يمكن أن نستنتج أنها أيام طفولته الأولى "لا تحتفظ ذاكرته بشيء عن والده، وكلّ الصور التي تضج بها مخيّلته استقاها من الصور الفوتوغرافية القديمة التي تحتفظ بها أمه في صندوقها الخشبي مع أشياء أخرى"[2]، فما يحدّد هذا المدى الاستذكاري على أنه نسبي ولكن دون قرينة زمنية هو استنتاجنا لقول الراوي بأن ذاكرة هذه الشخصية لا تحتفظ بصورة والده، مما يدلّ على صغر سنّه كثيرا. فالذاكرة هي التي استقطبت هذا الاستذكار الذي تولّى الراوي العليم وصفه من خلال الصور الفوتوغرافية القديمة التي كانت وسيلة الشخصية في الاستذكار، هذه الصور التي ملأت مخيّلته وأصبحت حبيسة الذاكرة عن أب لا يعرف عنه إلا أنه توفي في حرب لا تعني بلده في شيء، ما جعل الذاكرة تضجّ بهذه الفكرة حدّ الصداع، لأن مبرّر موت والده لم يكن مستساغا، وبخاصة بعد مروره بطفولة بائسة عاش فيها ويلات أخوال تنصّلوا من مسؤولية تربيته، وأعمام فقدوا الرحمة، وهو ما يعكس منظورا نفسيا مأساويا من خلال المنظور الموضوعي الداخلي للراوي الذي نقل من خلال الاستذكار هواجس الشخصية التي استلهمتها

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة ، ص60
[2]- المصدر نفسه، ص60

من ماض تعيس لطفل قهره يتم غير مبرّر بالنسبة له، وكذا قسوة القلوب من حوله، فكان الماضي مؤثّرا على الحاضر ودافعا للعيش باستمرار تحت وطأته نفسيا وكذا سلوكيّا.

كما تعمل الذاكرة كآلية أساسة في استرجاع الماضي الذي يتضمّن منظور الشخصية العاكسة في هذا الفصل، ولكن من خلال الراوي العليم الذي كان مهيمنا على السرد، ماجعله ينوب عن الشخصية في صياغة منظوره النفسي المتأزم الذي استدعاه كتفسير لأحداث الحاضر الذي أدخله عالما من المصائب التي انهالت عليه فجأة، ولم يجد لها سببا غير الماضي، " فليست استعادة الزمن الماضي في الحاضر السردي مجرد عملية زمنية فقط، وإنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديد، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن. إن رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق، تتعرض لكثير من التغييرات بفعل مرورها عبر بوتقة العقل"[1]، ولذا كانت نظرته للماضي هذه المرة مختلفة "على أنّه في تلك اللحظة تماما قامت في باله ذكرى قديمة ..'خيرة' زوجته السابقة تقف أمامه ما بين ألم ودمع، وتصرخ فيه: هاهو وجهي إذا شفت الربح أو لقيته في طريقك. لا أنت ولا ذريتك من بعدك. تلقاك دعواتي على شبيتك! .. ثم اندفعت المزيد من الذكريات وأخذت تعصف بذهنه بعدما اعتقد أنه نسيها تماما"[2]. فهذا الاستذكار ذو المدى البعيد غير المحدّد والذي توضّحه القرينة الزمنية المصاحبة للنص كقول الراوي "تعرّف عليها يوم حمل ابنه ياسين ليأخذ حقنة التلقيح في عامه الثاني"[3]، فلمّا تعرّف عليها تزوّجها وأنجب ابنته "مريم " ابنة السابعة والعشرين من العمر، مما يجعل تقدير مدى الاستذكار حوالي ثلاثين سنة، فهو استذكار قديم وبعيد كان محفّزه اللحظة الآنية التي حملت حالة نفسية قاهرة جعلته يهتف مختنقا من وضعه متسائلا عن سبب ما يحدث له، ففي تلك اللحظة الآنية انفجرت الذاكرة وتداعى الماضي بأحداثه وصوره التي أخرست تذمّره واحتجاجه، وقد استعمل الراوي الألفاظ المتعلقة بالاسترجاع ك "ذكرى قديمة" و "الذكريات" مقرونة بألفاظ دالة على عمق الأزمة النفسية التي تعانيها الشخصية

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص193

[2]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص80

[3]- المصدر نفسه، ص81

لحظة الاستذكار في قوله " كان يستعيدها الآن، وأخذ جرح آخر ينفتح ويعصف بقلبه الضعيف الذي لم يعد يحتمل نكبة جديدة"[1]، هذه الذكريات التي حملته إلى زوجته "خيرة" التي ظلمها حين تزوج غيرها وتركها وأولادها غير عابئ بمصيرهم، وهو ما فتح عليه سخطها ودعاءها الذي نقله الراوي العليم باللهجة العامية كإيهام بالواقع، إذ أن أثر اللهجة الدارجة على نفس المتلقي تكون أقوى، كما يعمل على تحفيز مخيّلته، ما يجعله ينظر إليها من نافذة خياله وهي تصرخ وتدعو عليه بألفاظ اعتاد سماعها أو ترديدها، فهذا الاستذكار كان وقعه قويا على الشخصية العاكسة وعلى المتلقي أيضا الذي شاركه هذه اللحظات من خلال اللهجة العامية بخاصة والتي نقلت له واقع المرأة في مجتمعه حين يتركها زوجها ليتزوج بأخرى. ويكون الاستذكار بذلك قد تضمّن أبعادا دلالية توحي بوضع المرأة في مجتمع ذكوري يتحكّم فيه الرجل وفقا لنزواته الطائشة، وليس تحت الإحساس بالمسؤولية تجاه الأسرة، فيصبح بذلك الاستذكار عاكسا لمنظور نفسي متأزم يتعلق بالشخصية العاكسة بسبب تأنيب الضمير، ومنظور اجتماعي يتعلق بوضع المرأة في المجتمع الذكوري، كما يشير إلى بعد دلالي آخر يعكس وجهة نظر الراوي تجاه تعدّد الزواج، فما أصاب الشخصية من مصائب كان نتيجة دعوات زوجته الأولى، وتحقّق دعواتها عليه يعكس موقف الراوي الذي لم يعلنه صراحة غير أنّ النتيجة التي حقّقها الاستذكار الذي حمل دعاء الزوجة الأولى إشارة إلى إيمان الراوي بتحقّق دعوة الزوجة، لأنها في منظوره مظلومة رغم أنه لم يذكر أي إساءة لحقتها من زوجها غير قراره بالزواج ثانية، وهو ما يوحي بهذا المنظور الاجتماعي الذي يعكس ضمنيا رفض الراوي لقضية تعدّد الزواج.

ويعكس الاستذكار بعيد المدى، والمحدّد نسبيا بقرينة زمنية وهي طفولة الشخصية العاكسة التي تولّى الراوي العليم السرد عنها، منظورا إيديولوجيا يتعلّق بالعشرية السوداء، وتحديدا حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ الذي حصل على الشرعية الانتخابية ما جعل الشعب ينقسم بين مؤيد ومعارض له "أمّا في المرة الثانية فقد خرج لمناصرة "عباسي مدني" والجبهة الإسلامية للإنقاذ، يومها وجد نفسه منساقا في عفوية مع الجموع دافعه الصدفة والفضول، مردّدا مع المردّدين 'لا شرقية، لا غربية .. دولة

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص80

دولة إسلامية' وإن ظلّت مشاعره مرتابة، لانقسام المجتمع حينها، فقد كان هناك فريق يطمح إلى تغيير جذري على يد الجبهة الإسلامية، وفي مقابله كان فريق آخر –ومنهم والده- يرى أنّه إذا وُلِيّ الإسلاميون عليهم فسوف يخسرون فرصتهم في الحياة والانطلاق مادام هؤلاء وكما ينادون سيعمدون على كبح كل مشاعر المرء الحيّة، ويقومون بمصادرة كل الرغبات الإنسانية، فكأنما جاؤوا ليبشروننا بالعصور المظلمة وينقلوننا من قبر إلى قبر"[1]. فقد عملت الذاكرة على استدعاء الذكريات ذات الحمولة الإيديولوجية، وقد كان محفّز الاستذكار هو حاسّة النظر، إذ أنّ رؤية منظر الشوارع الغاصة بالمحتجين تطوّقها العساكر من كل جانب هي ما استفزّ الذاكرة وحرّكها لتتناسل منها الذكريات وتتداعى صور الماضي بأحداثه المشابهة لهذه اللحظة الحاضرة، فيعود بتفكيره إلى سنّ الطفولة ويتذكّر نفسه وهو وسط مظاهرات مناصرة للجبهة الإسلامية للإنقاذ، غير أنّ الراوي العليم المهيمن على السرد والذي ينوب في هذا الاستذكار عن الشخصية في نقله للمتلقي من خلال منظور موضوعي داخلي حاول تجنيب الشخصية الإدلاء بمنظورها تجاه هذا الحزب، وبخاصة وأنه طفل، ولذا فكلمة "مناصرة عباسي مدني" التي توحي بإيديولوجية هذا الطفل، قد أعقبها الراوي بقوله "وجد نفسه منساقا في عفوية مع الجموع بدافع الصدفة والفضول"، فلفظة "عفوية" بالإضافة إلى تحديد دافعه وهو الصدفة والفضول ينفض عن الشخصية أي توجه إيديولوجي. وإذا بدا الراوي من خلال هذا الاستذكار أنه يحاول تجنيب الشخصية الإفصاح عن منظورها تجاه هذا الحزب، فإن هذا الاستذكار يتضمن في طياته دلالات إيحائية تشير إلى منظور الراوي العليم ومن خلفه الكاتب الضمني، وذلك من خلال استمرار الراوي في وصف مشاعر هذا الطفل تجاه هذا الموضوع في سعة زمنية تعادل الصفحة من هذه الرواية، ففي تعبيره عن مشاعر الطفل لانقسام المجتمع بين مؤيّد ومعارض، نجده يمنح الفئة المؤيدة لهذا الحزب بضع كلمات للتعبير عن منظورها وتعليل سبب التأييد بأنه الطموح لتغيير جذري من خلال خطاب مختزل لا يفصح عن شكل هذا التغيير من منظور هذه الفئة، في حين نجده يمنح الفئة المعارضة ومن خلال نموذج اختاره لها وهو والد الطفل/الشخصية، في حيلة تقنية تعمل على

[1]- محمد جعفر، هذيان نواقيس القيامة، ص115

تقريب المنظور أكثر من المتلقي حين ينتقل الحديث من العام إلى الخاص، مما يضيّق من الصورة ويجعلها مركّزة ومكثفة أكثر، فيسهل التجاوب والانسياق خلف مثال حيّ، كما عمل على منح الوالد فرصة أكبر من خلال الخطاب المسرود الطويل نسبيا مقارنة بالخطاب المختزل السابق للتعبير عن منظوره تجاه هذا الحزب الذي عبّر عنه بلفظة أعمّ وهي "الإسلاميون"، وفي ذلك دلالة أخرى توحي بأن حكمه هذا يشمل الإسلاميين ككل وليس هذا الحزب فقط، مما يعكس منظورا آخر للراوي تجاه الدين الإسلامي عامة، والذي يرى فيه كبحا للمشاعر، ومصادرة الرغبات الإنسانية، والعيش في ظلمة شبيهة بالعصور المظلمة، لتستحيل الحياة قبرا يفضي إلى قبر آخر عند الموت. ويصبح بذلك هذا الاستذكار مؤدلجا يعكس موقفا سلبيا للراوي العليم ومن خلفه الكاتب الضمني تجاه حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، كما يدين الحكم بالشريعة الإسلامية ككل.

وفي رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري يعبّر الاستذكار في إحدى المقاطع عن منظور إيديولوجي يتعلق بالراوي/الشخصية الذي عبّر عنه من خلال منظور ذاتي وهو بصدد سرد حوادث هذه الرواية التي تولّى سردها بدل الراوي العليم، فجاءت بضمير المتكلم، ما جعل فصولها تقوم على الاستذكار في مجملها، يتناول حياة الشخصية منذ الطفولة وحتى الشباب، فينقل الاستذكار الموالي أحداثا تعقّبت خطاب الرئيس وكانت نهاية لأحداث أكتوبر 1988 وبداية مرحلة إيديولوجية جديدة في تاريخ الجزائر "مفردات ظلت تتردّد يومها في كل مكان التقطتها الصحافة بجوع، وتناولتها بنهم، مفردات أسالت الكثير من الحبر: لا للحزب الواحد، لا للفكر الواحد. ولأن كل الثورات يذهب ضحيتها البسطاء، ويقطف ثمارها الأغنياء، مات الزوالي، وتدفق الثراء، وكالفطريات المتوحشة نبتت الفيلات، المحلات التجارية، وتدفقت الأسواق بكل الخيرات، وإلى جوار كل هذا ارتكن الجرح في مقبرة الصمت يعدّ عدد الموتى ويفكّ سرّ الحكاية، كيف بدأت؟ وكيف انتهت؟ وإلى أين؟ (...) ولأن الجرح كان غائرا، احتكم الجميع إلى مخبر السياسة"[1]. يشكل هذا الاستذكار منظورا سياسيا يتعلق بالراوي/الشخصية، وهو استذكار قريب المدى نسبيا ومحدّد بقرينة زمنية حدّدها خطاب الرئيس عقب

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص38

أحداث أكتوبر 1988 " يومها حسم الرئيس الوضع بثرثرة رسمية على المباشر"[1]، وقد كان المحفّز الاستذكاري هو اللحظة الحاضرة التي استدرجت هذه الذكريات وجعلته يغادر حاضره في المطار وهو يهمّ بمغادرة البلاد نحو الغربة، ليعيش تداعيات انثالت عليه من كل صوب بدءا بالطفولة ومرورا بالشباب الذي عايش فيه أحداث أكتوبر 88 وكذا ما والاها من سنوات العشرية السوداء، حيث "يمثل يوم الخامس من أكتوبر 1988 منعطفا مهما من تاريخ الجزائر الحديث، ففي هذا اليوم خرج الآلاف من الجزائريين معظمهم من الشباب في مظاهرات ومسيرات احتجاجا على الوضع الذي آلت إليه البلاد خاصة في الميدان الاقتصادي والاجتماعي. هذه المظاهرات وما نتج عنها من إفرازات وانعكاسات غيّرت الكثير من الأمور على مستوى النظام السياسي الجزائري خاصة عهد الحزب الواحد والإيديولوجية الاشتراكية التي سيطرت على معظم مظاهر الحياة"[2]، مما يجعل هذا الاستذكار قريبا منه زمنيا ونفسيا، إذ أنه يستعيد الماضي بنفس متألمة مقهورة ومهزومة، كما لو أنه يعيش الإحساس ذاته في كل لحظة، وقد كانت الوحدة والغربة سبيلا في استرجاع دقائق ماضيه انطلاقا من المطار الذي لفحته منه رياح الغربة قبل أن يلج ديارها، وهذا الاستذكار يعكس وجهة نظره تجاه الوضع السياسي الذي أغرق الشعب في القهر والمأساة أيام الحزب الواحد، ثم الانتفاضة التي أسالت دماء البسطاء وجنى ثمارها الأغنياء، وقد استعمل الراوي كلمة "الزوالي" بدل الفقير، للإيهام بالواقع الجزائري الذي يستعمل هذه الكلمة بدل "الفقير" لأنها تحمل بعدا سياسيا، إذ أن الزوالي" تشير في الغالب إلى الفقير الذي كانت السلطة السياسية سبب فقره وقهره، لذا كان مجيء هذه الكلمة في هذا الوقت وهذا الوضع مناسبا للتعبير عن المنظور الإيديولوجي الذي يدين السياسيين وأصحاب المصالح الخاصة ممن استحوذوا على زمام الأمور في الوطن، تاركين الشعب يقتات الأسئلة الحائرة التي لا تجد لها إجابة.

وفي موضع آخر من الرواية نفسها توظف المناجاة كآلية أساسة في استرجاع الماضي من قِبل الراوي/الشخصية، والمنبثق من منظوره الذاتي الذي يحمل مشاعر الحب والحنين لطفولة جمعته

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص38

[2]- محمد قيراط، حرية الصحافة في ظل التعددية السياسية في الجزائر، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد19، العدد(3+4)، 2003، ص107

بصديقه "زينو" الذي اغتيل غدرا على يد الإرهابيين فترة المحنة الوطنية، هذا الاسترجاع الذي جعله ينفتح على ذاته ويتعرف على ذلك الحب الكبير الذي يكنه لصديقه من خلال تجربة الاسترجاع والذي هو " معاينة المرء لعملياته العقلية أو المعاينة الذاتية المنظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، ودوافعه، ومشاعره، والتأمل في الخبرات الماضية"[1]، لذا نراه يناجي زينو من خلال ذاته المشحونة بعواطف جياشة " آه يازينو يا (الحنوني)، أفكّر فيك الآن بكل حبّ، بكل وجع، بكل شوق وحنين، أفكر كيف غادرتك طفولتك تلك فجأة دون سابق إنذار، أفكر كيف أمكنك أنت الولد الصغير الهزيل، المتعب، أن تفتح عينيك على تلك العتمة الضاربة حولنا وفي أعماقنا، تتربّص بجراحنا، تسأل، تشاغب، تسخر، تشاكس، وتنقّب في الكتب"[2]. إن هذا الاسترجاع ذو المدى البعيد نسبيّا والمحدّد بقرينة زمنية وهي طفولة الراوي/الشخصية التي دلّت عليها طفولة زينو باعتباره صديق طفولته، قد استعاده الراوي بتحفيز من اللحظة الحاضرة، وهي لحظة مغادرته أرض الوطن باتجاه الغربة، حيث أثارت الذاكرة التي تحتفظ بوقائع الطفولة السعيدة المفعمة بالحب المتبادل بين الصديقين، وقد كان الفعل "أذكر" الذي تكرّر ثلاث مرات في هذا المقطع الاستذكاري دالاّ على أهمية الاستذكار واستعادته في هذه اللحظة بالذات حيث أن الراوي يظل "معتمدا على حالات التداعي النفسي وهذه الحالة تجعل السارد يعايش الأحداث الماضية كما لو كانت آنية"[3]، فقد قام بفتح الأسئلة التي لم تكن ذات بال حينها، غير أنّ الحدث الآني جعل الاستذكار وسيلته في ربط الأحداث الماضية والحاضرة، لأن ذلك كلّه يتعلّق ببعضه البعض، فالعاطفة الجياشة التي استعاد بها ماضي الطفولة لم تولد من فراغ، بل هو حبّ قديم متجذّر في قلب الصديق لصديقه منذ الطفولة، لذا كان الشعور بوجع الذكرى والحنين حاضرا لحظة الاستذكار. بل إنّ تفكيره جعله ينتبه الآن كيف لهذا الولد الصغير أن يكون بذاك الوعي ليرى العتمة المتربّصة بهم، ويدرك ما يشعرون به بروح مفعمة بالمشاكسة والسخرية والبحث وطرح الأسئلة والتنقيب في الكتب. ويبدو أن الراوي/الشخصية يمنح زينو صفة الخوارقية كما جاء في

---

[1]- أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1979، ص34

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص47

[3]- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص43

استذكاره الطويل حول هذا الصديق، فقد كان يمثّل الطفل الأعجوبة، من منظور صديقه المحبّ، بسبب ذكائه وعلمه الغزير الذي كان يلتهمه من الكتب، ولذا كان هذا الاستذكار انعكاسا لمنظور نفسي يفصح عن مشاعر جياشة بين الصديقين، هذه المشاعر التي انبت من طفولة سعيدة بريئة، احتضنها السلم والأمن في هذا الوطن قبل ولوجه عتمة المحنة، فانعكس حبا وحنينا بين أطفال لم يعرفوا معنى الكره والضغينة والتناحر.

ومن الاستذكارات ذات المدى البعيد نسبيا المحدد بقرينة زمنية، لكنها لا تحدّد الزمن بدقة، تلك التي تعود إلى طفولة الراوي/الشخصية من خلال قوله " أذكر فقط بذاكرة الطفل تلك"[1]، هذه الذاكرة التي صاغت استرجاعا يتضمّن منظورا عجائبيا عبّر عنه الراوي/البطل من خلال حادثة خوارقية تتجاوز الواقع، وتدخل ضمن الخرافة والكرامات التي تمنح بعدا سرياليا يتفوق على العقل " يومها لم يعرف أحد كيف اختفى زينو، وكيف عاد، فقط بعض الوشوشات ارتفعت هنا وهناك تتهم عمي الشيح الصالح القوال وتؤكّد أنه حمله سرّا لأحد أماكنه المجهولة، سقاه من ماء المعرفة، من ماء النار، من ماء القلب، أيقظ في روحه حبّ الوطن، الرغبة في السفر، الترحال، حب الشعر، القص الشعبي، وأكثر من هذا، يقال أن الشيخ قد فتح عينيه الصغيرتين يومها على جرح عميق (...) فلازمته يومها تلك الحمى الشديدة التي لم يتعافى منها إلا بعد أن زوّرته أمّه لالّة فطومة الولي الصالح سيدي عبد الرحمن، قطعت به سبع موجات وغسلت بدنه بماء الرقية لمدة سبع ليال كاملة"[2]. فهذا الاستذكار الذي حفّزته اللحظة الحاضرة، وأعادت أحداثه إلى ذاكرة الراوي/الشخصية لحظة مغادرة الوطن، يتضمن بعدا عجائبيا من خلال وصف الفضاء العجائبي بطبيعته المعجزة، والتي أُخضعت لمنظور الراوي/الشخصية الذي يبدو من المعتقدين بوجود الكرامات، ما جعله يحاول طرح منظوره تجاه المسرح وكذا المثقف من خلال هذا البعد العجائبي الذي يجعله انعكاسا لتفوق المثقف ورجل المسرح ذهنيا، وحيازته تلك المواهب المبدعة والثقافة العالية والشجاعة الكبيرة في قول الحقيقة، ولذا أخضع تفوّق زينو لأشياء تفوق العادي وتدخل في عالم الخوارق والكرامات. وقد أطر الفضاء اللغوي هذه

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص46
[2]- المصدر نفسه، ص46

الخوارق من خلال شخصية الشيخ الصالح القوال كشخصية عجائبية بإمكانها ارتياد الأماكن المجهولة، والقيام بأفعال تتجاوز المعقول كسقاية الطفل بماء المعرفة وماء النار وماء القلب، كل ذلك من أجل حب الوطن وأيضا للوصول إلى الرغبة في السفر وفي العلم والثقافة. فهذا الاستذكار قد عمل على التأطير لمنظور عجائبي استدعى شخصيتين لا تدخلان في صميم الأحداث هما "الشيخ الصالح القوال والولي سيدي عبد الرحمن"، بل جعلنا الاستذكار نتعرّف عليهما، حيث" من المقاصد والوظائف الدلالية والجمالية للاستذكار؛ تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، ويريد الراوي إضاءة سوابقها، أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد"[1]، وقد كانتا دالتين على منظور الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني في الإيمان بالكرامات والخوارق، مما يجعل استدعاء هذا الاسترجاع يخلو من الدلالات التي تسهم في تحليل الواقع، فلا يكون تأطير هذا الخطاب إلا من باب الاستعمال لأغراض جمالية تستجيب لتطلعات أفق انتظار القارئ، وتعكس موقف الراوي/الشخصية والكاتب الضمني اللذين يبدوان مأخوذين بالغيبيات والكرامات، كما يحدد موقف الكاتبة التي تبدو مؤمنة بوقعها الجمالي، ولذا نجد كلام عمي الشيخ صالح القوال مهيمنا على سعة زمنية استذكارية واسعة.

وعلى العموم، فإن الرواية الجزائرية المعاصرة قد اهتمت كثيرا بالاسترجاع كتقنية ساهمت بشكل كبير في صياغة منظوراتها المتعددة والمختلفة، بل إن جلها قد جعلت السرد يقوم على هذه التقنية أساسا والتي عملت على إضاءة جوانب كثيرة من ماضي الشخصية وعالمها الداخلي، وأبعاده النفسية والاجتماعية والإيديولوجية عموما، كما عملت على تفسير بعض الأحداث السابقة انطلاقا من المعطيات الجديدة التي تمليها اللحظة الحاضرة، ولذا كانت اللحظة الآنية هي أكبر محفّز للاستذكارات التي رأيناها سابقا، إلى جانب محفّزات أخرى كان أهمها محفز الحواس وبخاصة السمعية والبصرية، وقد كان الاستذكار ذو المدى البعيد وبخاصة المحدد بقرينة زمنية تعود إلى أيام الطفولة هو المسيطر، والمؤطّر لأبعاد دلالية مختلفة وذلك لأن "الاسترجاعات الخارجية بعيدة المدى والممتدة إلى

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص193

مرحلة الطفولة تكاد تبرز في معظم الأعمال الروائية، باعتبار الطفولة مرحلة تعد من أهم المراحل الزمنية في تكوين الشخصية الإنسانية وتشكل رؤيتها وفكرها ومشاعرها"[1]

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، ص197

4- المنظور الاستشرافي

الاستشراف أو الاستباق أو القص المسبق هو " عملية سردية سابقة بالنسبة لزمنها وللوقائع والمواقف المسرودة. والقص المسبق سمة مميزة للسرد المتنبئ بما سيحدث"[1]، فهو حركة سردية تعلن عن خبر لاحق للنقطة الحاضرة أي التي وصل إليها السرد، أي أنه تقديم لأحداث وأقوال وأعمال ستكون في المستقبل، ويكون الهدف من توظيفه التمهيد والتلميح لما سيجري حكيه من أحداث في الزمن القادم، وكذا الإعلان عما ستؤول إليه الوقائع المتعلقة بالشخصيات والتكهّن بمستقبلها، وبهذا نجد أن "هناك طريقتان للاستشراف في النص: الاستشراف كتمهيد، والاستشراف كإعلان"[2]، وتتميز الرواية المعاصرة باستعمال الاستشراف كتمهيد، وذلك لطبيعة السرد الذي يميز هذه الرواية بالمقارنة مع الكلاسيكية التي ميّزها الاستشراف كإعلان لسيطرة الراوي العليم على السرد، ما يجعله محيطا بكل المعلومات حول الشخصيات بما في ذلك مستقبلها، حيث لا يتوانى عن إعلان مصيرها أحيانا.

وكما الاسترجاع يعمل الاستشراف على نقل مستوى الزمن من النسق التسلسلي المتتابع إلى مستوى متشظٍّ ومنكسر، يعتمد أساسا على منظور الراوي أو الشخصيات المتضمنة عمق التجربة الإنسانية بآمالها وخيباتها، وبأحلامها وتطلّعاتها، وكذا قلقها ومخاوفها، لكون التجربة الإنسانية الحقيقية هي التقاء للحظات زمنية ثلاث متقاطعة فيما بينها (ماضي وحاضر ومستقبل)، وعلى هذا الأساس كان الاستشراف في الرواية الجزائرية المعاصرة التي تحمل رؤية كونية شاملة تمرّ بالوطن وتتجاوز حدوده، كان حاضرا ومعلنا عن توجّهات إيديولوجية وحتى مصيرية كما في رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي التي اتخذت من الخيال العلمي والفنتاستيك سبيلها للتعبير عن منظورها الإنساني، سعيا لخلاص الأرض من حالة الدمار التي تغرقها، فقد جاء الاستشراف منذ بداية الرواية كتمهيد وتلميح لما سيحدث في الأرض لاحقا من طوفان يغرقها ويطفئ نار الحروب، فكان الاستشراف على شكل نبوءة للجدة "نوحة" التي يرمز اسمها لسيدنا "نوح" عليه السلام لما له من علاقة بالطوفان

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ص26

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2011، ص246

الذي أغرق الأرض سابقا بعد أن شاع فيها الفساد. فالفكرة كلّها عبارة عن تناص مع أسطورة الطوفان، أو بالأحرى حقيقة الطوفان في الأزمان الغابرة، ما حذا بالراوية لجعل جدّتها " نبيّة " هذا الزمن من خلال الاستشراف الذي ينبئ بطوفان مماثل، وقد لمّحت لذلك في مواضع عدة في بداية الرواية كتمهيد أثار تشويق القارئ لمعرفة سرّ هذا الحدث " ولأن لكلّ واحد من البشر كلمة تشبهه في اللغة التي يعيش فيها وتدل عليه، فإن الكلمة التي تشبه حنة نوحة تدلّ عليها كلمة "الطوفان" سمعتها تردّدها كثيرا خلال أحاديثها قبل أن أكبر (...) ثم إن اسمها الوحيد الفريد الغريب "نوحة" مؤنث "نوح" (...) جدّتي نوحة في هدوئها الملخوم كانت تنتظر شيئا عظيما ما سيحدث، أمن قلق لا تنام كثيرا ولا تأكل كثيرا ولا تتكلم كثيرا؟"[1]. لقد كان هذا الاستشراف المشفّر برموز أسطورية تلميحية، مثيرا لتساؤل القارئ عن سرّ هذه "النوحة" التي يمتد اسمها من النبي "نوح"، وهي في زمن غير زمانه، بل في زمن لم يعد يؤمن بالعقوبات الربّانيّة على شكل طوفان مثلا، وهو ما يثير تشويق القارئ لمعرفة سرّ هذه الجدة، وسرّ النبأ العظيم الذي سيحدث، والذي كشفت عنه أحداث الرواية لاحقا، حيث إن "الاستباقات 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]. هذا وقد أشارت الراوية/الشخصية إلى حدث آخر تنبّأت به الجدة "نوحة"، وكان الاستشراف دائما تمهيديا وملمّحا لما سيأتي لاحقا، يتعلق الأمر بالراوية/الشخصية نفسها، حيث يتدخّل الطالع وقراءة الكفّ والحظّ من قِبل الغجريات والشوافات وكذا الكرامات في صناعة هذا الاستشراف الذي ينبئ بحدث قادم أيضا " وكأنك تبحثين عن شئ ما تحت جلدي أو كأنك تريدين أن تتأكدي من شئ، تعرفين أنه سيحدث لا محالة. لعله ذاك الذي لم يختلف في أمره من قرأ لك الكف والحظ من الغجريات أو الشوافات غبر عشرات السنين، أو تجلّى لك عند الفجر لما تفتح أبوابه في وجهك أنت حفيدة "سيدي الشريف" صاحب الكرامات"[3]. فهذا الحدث الاستشرافي يساير الاستشراف الذي سبقه، إذ يبدو الحدثان متواشجان حول نبوءة مشتركة

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص19

[2]- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1995، ص78

[3]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص10

كشفت عنها أحداث الرواية فيما بعد. إن هذا الاستشراف الأخير الذي كشفت عنه أحداث الرواية لاحقا يعالج حدثا فانطاستيكيا يعانق اللامعقول واللامتوقع، وذلك لظهور أجنحة لهذه الحفيدة بعد نبوءة جدتها من خلال العرافات والشوافات ورسائل الكرامات التي كانت تصلها عند انبلاج الفجر، وقد عكس أبعادا دلالية تعكس منظور الراوية/الشخصية التي كما يبدو أنها تؤمن بالكرامات والطالع والحظ، لذا جعلته سبيلها في تدعيم منظورها الاستشرافي.

ويبدو أن الحدث الاستشرافي الذي مهّدت له الرواية من خلال نبوءة الجدة "نوحة" حول حدث الطوفان متعلق بالثورة السورية على غرار ثورات الربيع العربي الذي لمس بلدانا أخرى، ولقد عبّرت عن ذلك من خلال استشراف آخر" هل سترتاح حنّة نوحة حيث هي الآن، هل ستجلس قعدتها المعتادة تراقب الأرض وتنتظر انطلاق الطوفان وتكون حرب إبراهيم هي آخر الحروب؟!"[1]، فحنة نوحة التي أصبحت في دار الآخرة، كانت قد تركت نبوءتها هذه للحفيدة الراوية/الشخصية التي حدّثتها عن سوريا حيث زوجها إبراهيم الذي عاد من الحرب العالمية عن طريق دمشق، ما جعل حب دمشق يتّقد في قلبها حبّا في زوجها إبراهيم الذي أهدته لها دمشق بعد موت محتّم كانت تنتظر خبره بسبب الحرب، ولذا فقد ارتبطت نبوءتها عن الحرب بإبراهيم الذي تمنت أن تكون حربه العالمية آخر الحروب "إلا أنّ حربا بغيضة أخرى مختلفة ما فتئت تتسرب تحت التراب والثياب كالأفعى السامة. تزحف في ثنايا يوميات أهل الشام البسطاء"[2]، لتتحقق هاهنا نبوءة حنة نوحة باندلاع حرب في الشام كانت متخوّفة منها، وتصبح نبوءة الطوفان لها علاقة باشتعال نار الحرب، وبضرورة إطفائها، وليس غير الطوفان قادر على إطفائها.

ولقد امتزج الواقعي المتمثل في الحروب الموجودة في العالم وخاصة سوريا، بالمتخيل الذي بدا خيالا مجنحا يضرب في عمق العجائبي والخيال العلمي، فينطبع من خلاله استشراف يتضمن منظور الراوية/الشخصية التي تبنّت نبوءة جدّتها، وصارت تنظر إلى الحل الوحيد لإنهاء نار الحرب هو الطوفان، لذا نجدها في جمهرتها التي صنعتها من خلال الخيال العلمي، وكان مقرها باريس، والتي حوت

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع ، ص38

[2]- المصدر نفسه، ص39

علماء الأرض وفنّانيها منذ فجر التاريخ لإيجاد حل لخلاص الأرض، نجدها تقول لأحد العلماء وهو تونسي، كإشارة إلى الثورة الشعبية التونسية التي كانت شرارة انطلاق ثورات الربيع العربي " – لابد من الطوفان يا مستر محمد ساسي لابد من طوفان حنة نوحة.. !"[1]، فالطوفان هو التغيير في بعده الدلالي.

وكانت جمهرة المجنحين من منظور لراوية/الشخصية ذات بعد دلالي، يشير إلى أنّ خلاص العالم سيكون على يد الفنانين والعلماء الذين يمثلون أهل هذه الجمهرة، ولذا فقد صاغتها من خلال الخيال العلمي الذي يمنحها صفات خارقة تتجاوز طاقة البشر وصفاته العادية، فقد كان من ضمن هذه الصفات الخارقة أنها تدرك المستقبل وتراه، فيصبح بالنسبة لها حاضرا وبعد ذلك ماضٍ، ولذا فقد عمدت الراوية/الشخصية إلى وضع المتلقي ضمن الحدث دون أن تخبره أنه مستقبل الأرض "حتى نادى صوت في جميع الرؤوس، وكانت الساعة الباقية قد انتهت: - إنه الحدث جاء الحدث !!"[2]. وهذا الحدث هو ذاك الذي تنبّأت به الجدة نوحة، ليكون تصويره من طرف الراوية تحقيقا لنبوءة جدتها، وقد بدا حدثا عظيما، وصفته الراوية/الشخصية بدقة من خلال منظور ذاتي وصفا تجاوز الصفحتين، " أثر الحروب الضروس واضح على أديم الأرض. أثر الدم. أثر الاحتراق. أثر البكاء. أثر الألم. أثر الهدم. أثر القتال. أثر الدمار. الخراب. لا أثر للأثر (...) ترتبك الأنهار في مصائرها فتصير بركا متفرقة ممزقة. تفيض من البحار حتى تصبّ في البحار (...) كنا مشدوهين. تتشنّج قبضات أيدينا. نسند بعضنا بعضا من هول مشهد كوكب الأرض وقد انفلت من الجاذبية (...) هدأ كل شيء، ثم لا أحد، ... ثم لا شيء ... لا شيء غير هسيس الأرض وكأنها خارجة من حمام ساخن، تدور من جديد تحت دهشتنا ورفرفة أجنحتنا"[3]. فهذا المشهد الوصفي لكوكب الأرض والذي جاء بضمير الماضي بالنسبة لمعرفة الراوية/الشخصية، يفاجئ القارئ ويخرق توقعاته، حين يصطدم في الحدث الموالي بأن هذا الحدث هو مصير الأرض مستقبلا، مما يشي ببراعة متقنة في التلاعب بالزمن وفي توظيف تقنية الاستشراف من أجل إحداث

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص197

[2]- المصدر نفسه، ص199

[3]- المصدر نفسه، ص 200-202

الدهشة وخلخلة سكون القارئ في انسياقه المطمئن خلف الأحداث، خارقا أفق توقعاته تجاه هذه الجمهرة العجيبة التي بدت من عالم آخر، الزمن فيها غير زمن الأرض كما أشارت الراوية لذلك من قبل، وهو ما يجعله مطمئنّا إلى أنه يعيش زمنا خياليا يفوق زمنه، غير أن الراوية/الشخصية بعد ذلك تعلن صراحة بأن ما رأته وانقضى هو مصير الأرض في المستقبل ليفاجأ القارئ بنبوءة جديدة من هذه الجمهرة تتحقق فيها نبوءة الجدة نوحة التمهيدية " منهكة كنت من هول ما رأيت، وحزينة جدا للمصير الذي يجري نحوه كوكب الأرض، وقلقة لما ستراه الإنسانية بعد شق من الزمن، وتعيشه بحذافيره كما رأينا نحن المجنحين من على القارة السادسة"[1]، فهذا الخطاب المسرود قد امتزج فيه الاستذكار والاستشراف معا، استذكار من منظور الراوية/الشخصية كمجنحة، خارق زمنها الزمن العادي، واستشراف بالنسبة للقارئ العادي الذي زمنه طبيعي. ولقد اختارت الراوية/الشخصية الخيال العلمي لتعبّر عن منظورها بحرية مطلقة، حيث تتمكن من التلاعب بالزمن وفقا للخوارقية التي منحت لها هذه القدرة، فيتشظى الزمن على يديها كيفما شاء منظورها الإنساني الذي تريد إيصال فكرته للقارئ، جاعلة من الطوفان العلامة الرمزية الدالة على وجهة نظرها في خلاص العالم من الفساد الذي يسوده.

ويوظف الاستشراف الإعلاني في رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش للتعبير عن موقف ساخر يتضمن منظور البطل تجاه المؤسسة العسكرية، والذي يعكس موقف التحدي والشجاعة للشخصية البطلة كرمز للمواطن المتمرد على الفساد، والرافض للظلم حسب منظور الراوي العليم ومن خلفه الكاتب الضمني "وما كان إبراهيم سوى أن سمّر نظراته في عينيه وهو يقول بنبرة فيها الكثير من السخرية: سأكتب بقية مذكراتي، لا تتردد في طلبها مني إذا كانت لأصحابك الكبار رغبة في قراءتها. لن يكونوا في حاجة إلى أن ينقبوا في ما لا يعنيهم. سأكون أكثر إقناعا في الجزء المتبقي من مذكّراتي"[2]. إن هذا المنقول المباشر الذي عبّر عن صوت إبراهيم قد تضمّن خطابا استشرافيا يتعلّق بمذكراته التي حجزتها السلطات العسكرية والتي حوت اعترافات إبراهيم وخواطره التي تدين أفعالهم تجاهه وتجاه

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع ، ص203
[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص60

المواطن البسيط، وقد عكس هذا الاستشراف الإعلاني ثورة خفية من طرف الشخصية التي تعتبر مواطنا بسيطا تعرّض لظلم هذه المؤسسة، ما جعله يعلن تحدّيه أمامهم بأن مذكراته القادمة سيبوح فيها بخواطر تكون أشدّ من سابقتها، وهذا كدليل على عدم خوفه من قوتهم مهما كانت باطشة.

ويأتي الاستشراف التمهيدي في شكل مونولوج داخلي بحيث يعمد البطل إلى محاورة نفسه، وهو يقف أمام معالم الحديقة التي نصّبت تخليدا لذاكرة الوطن، ويراها قد ظُلمت هي الأخرى من قِبل الهيئة العسكرية التي لم تحترمها، وبالتالي لم تحترم من خلالها ذاكرة الوطن، ما جعله يعلن سخطه وتذمّره مما يحدث من خلال الاستشراف " سيأتي يوم تفيض فيه الكأس. في استطاعتي أن أشهر مخالب القسوة، على الرغم من حبي لهذه النقوش البارزة، وهل هناك من هو أقسى من حميد، ومن الذين عيّنوه للقيام بمهمة غامضة في هذه الحديقة نفسها؟ أنا أرى في هذا الأمر شتيمة وتلطيخا لذاكرة أولئك الذين ماتوا في سبيل الوطن. يغش في اللعبة ويسرق (..) لا مناص لي من الصبر. آمل ألاّ ألجأ إلى ما لا تحمد عقباه مع هذا العسكري، وإدارة الحديقة العامة "[1]. فهذا الاستشراف التمهيدي يحوي تلميحا إلى ما سيقوم به إبراهيم لاحقا كثورة على الوضع الذي يؤرقه ويرغب في تغييره، وإن كان تحققه يبقى رهين الأحداث باعتبار أن "أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي في كون المعلومات التي يقدمها الكاتب لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالحل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل الاستشراف، شكلا من أشكال الانتظار"[2]، ولذا كان هذا الاستشراف التمهيدي عاكسا لمنظور ذاتي عبّر فيه البطل عن موقفه الوطني الذي يشي بغيرته على الوطن ورموزه التي تمثّل ذاكرته الحية من خلال أولئك الذين ماتوا في سبيله، ليأتي أمثال "حميد" وأشباهه من الهيئة العسكرية فيلطخوا رموزه، ولذا فقد حوى الاستشراف منظورا ذاتيا يعلن فيه البطل عن عدم قدرته على الصبر، وهو ما دعاه إلى صياغة استشراف على شكل تمنٍّ وأمل في أن لا يقع في صدام عنيف مع حميد وإدارة الحديقة اللذين يعمدان إلى تشويه هذه الرموز.

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص95

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص245-246

ويوظّف الاستشراف التمهيدي في شكل نبوءة خفية، أحسها البطل من خلال الوضع غير المريح المحيط بالحديقة، ومن خلال منظوره العدائي للهيئة العسكرية " أشعر بخفقان قلبي غير المريح بمجرّد أن أراه يغادر الحديقة (...) في المرّة القادمة سأقترح عليه أن يخرج إلى عرض البحر مع صديق والدي، أو أن يذهب للتجول على زورق من زوارق البحرية العسكرية، ولكن هل يكون حينئذ بمأمن من الخطر؟ المجرمون سكنوا جميع الأماكن، بما في ذلك البحر، وخفر السواحل، هل يكون في مقدورهم أن يدافعوا عنه ويحافظوا على حياته؟ "[1]. لقد تضمّن هذا المونولوج الداخلي حوارا داخليا، أجراه البطل مع نفسه وهو يفكّر في مصير هذا الضابط السامي، وقد جاء هذا المونولوج في مذكرات البطل الذي تحوّل إلى راو في هذا الفصل، وهو يقرأ علينا ما جاء في دفتر مذكراته التي كتبها على مرّ الأيام السابقة لمقتل الضابط الذي تنبّأ بمقتله من خلال الخطاب الاستشرافي الذي حوى خوفه عليه وترقّبه لما سيحصل له، فمن وظائف الاستتباق أنه " بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث 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 الشخصيات"[2]. وقد صاغ هذا الاستشراف النابع من إحساسه من خلال وجهة نظره العدائية تجاه المؤسسة العسكرية التي لا يأمن شرّها، فهو يرى أن معظم رجالاتها مجرمون إلا النزر القليل الذي استثناه من خلال هذا الضابط السامي النزيه كنموذج على وجود بعض النزهاء في هذه المؤسسة عديمة النزاهة، مما يجعله يرفع تساؤلا تشكّكا في خفر السواحل، هل سيكون بمقدورهم حمايته؟، وفي ذلك تلميح إلى ضعف هؤلاء مقارنة مع أسيادهم من السلطات العليا. ولقد جاء الخطاب الاستشرافي في موضع موالٍ لمقتل الضابط السامي الذي تابع المتلقي قضيته من أول الرواية، إذ أن هذه القضية كانت من المحاور الأساسة في هذه الرواية، فكان التلاعب بالزمن، وكذا تحويل السرد من سلطة الراوي العليم إلى سلطة الراوي الشخصية لتقريب البطل من القارئ من خلال منظوره الذاتي الذي يحشر المتلقي في بوتقة منظوره، فيسيطر على مشاعره ويوهمه بواقعية ما يحدث له، وقد أفضى منظوره في الأخير بعد سرد اقتراحاته التي كان

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص106

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص131-132

سيعرضها على الضابط بارتياد أماكن أخرى غير الحديقة زيادة في الاطمئنان على سلامته إلى أن كل الأماكن في هذا الوطن غير آمنة وذلك من خلال التساؤلات الكثيرة التي طرحها على نفسه، غير منتظر أي إجابة لأن منظوره محسوم تجاه هذه المؤسسة العسكرية، وتجاه الواقع الجزائري سنوات المحنة، مما جعل "الزمن الروائي في النص، يجسد في الحقيقة زمن الجزائر الواقعي، فالتوحد بين بنية النص الروائي وبنية الوطن الجزائري وصلت حد التماهي"[1].

ويتخذ الاستشراف صفة التطلّعات التي تراود الشخصية وهي تفكر في مستقبل البلد "الأمور تتغيّر بسرعة في هذا البلد. هناك بعض الذين يتعنّتون في البقاء على كراسيهم، وهناك أيضا تلك الرموز التي فرضوها بالقوة، صفّق إبراهيم، ودار حول نفسه في الشاليه مردّدا: سيتغيّر كل شيء في هذا البلد! سيتغيّر كل شيء في هذا البلد!"[2]. فهذا الاستشراف التمهيدي قدّمه الراوي العليم من خلال المنقول المباشر حين تخلّى عن صوته الذي مهّد به لهذا الاستشراف، تاركا لإبراهيم فرصة التعبير عن منظوره الذاتي الذي تضمنه هذا الاستشراف العاكس لوجهة نظر سياسية تنبئ بأن تغييرا سيحدث في البلد، ولقد بدا إبراهيم واثقا من نبوءته، مؤكدا ذلك من خلال التكرار الذي يوحي بحتمية وقوع الحدث الاستشرافي، مما يستفز القارئ لمتابعة الرواية مأخوذا بعنصر التشويق الذي أثاره هذا الاستباق، لأن المتلقي يدرك تماما أن التغيير صعب في بلد قد استحكمت فيه سلطة بعينها منذ أمد بعيد، وقد أشار الراوي/العليم إلى ذلك حين عمد إلى تصوير الواقع بوجود متعنّتين يصرّون على البقاء على كراسي الحكم، ويصنعون رموزا تتماشى مع مصالحهم، ثم فرضها بالقوة على الشعب، وذلك كتمهيد للاستشراف الذي انتقل فيه السرد من الخطاب السردي المباشر إلى صيغة المنقول المباشر، سعيا من الراوي العليم الذي يشارك البطل منظوره في تقريب موقفه إلى وعي القارئ واستثارته ليبقى مترقبا نتيجة هذا الاستشراف، طارحا على نفسه أسئلة كثيرة، كيف سيكون شكل هذا التغيير، ومن سيقوم به، ومتى سيكون ذلك؟

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص118

[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص158

ويبدو أن الروائي قد اتخذ تقنية الترميز للتعبير عن منظوره الوطني، ولذا فقد جاء التغيير ضمن هذه التقنية، وكان التغيير في حدود قدرات فرد واحد ليس بإمكانه مجابهة دولة بأكملها، لذا كان هدفه إيصال فكرة التغيير إلى الأذهان، ولو من خلال فعل بسيط، لكنه رامز ودال على وجود رفض وتمرد ورغبة في الانقلاب على هذا الوضع السياسي الخانق، فكان للاستشراف حظ التحقّق، من خلال العمل الذي قام به إبراهيم بالانتقام من المعالم الرمزية المنتصبة في أرجاء الحديقة، ولذا نقل استشراف آخر منظور البطل والراوي العليم بعد تحقق الاستشراف السابق بتنفيذ إبراهيم خطة التغيير التي يتوعّد بها الحكام " ما أجمل الحياة عندما يتمكّن الإنسان من القيام بما يريده بعد العديد من أشكال الحرمان ! غدا، سيطلع النهار، وسينتظر بسرور غامر ردود أفعال السادة الذين يسيّرون شؤون هذا البلد على هواهم دون أن يعيروا بالا لعذاب الأغلبية الكبيرة "[1]. فالواقع أن هذا الاستشراف يتجاوز معناه السطحي نحو أبعاد دلالية تعكس منظور الراوي والبطل تجاه السلطة، فما قام به إبراهيم ليس بالعمل العظيم الذي سيحدث تغييرا حقيقيا في البلد، وإنما العبرة من القيام بخطوة ولو رمزية تنقل للسلطة رسالة عميقة بأن أبناء الشعب غير راضين على هذا الوضع من الحرمان، وغير خائفين من عصا الجلاد، وإن كان هذا الاستشراف لم يحقق في النهاية غير الشعور بالسعادة التي تمناها البطل حتى وهو يقتاد إلى المستشفى بمئزر المجانين، إلا أنه حقق بعدا آخر على مستوى المنظور العام للرواية وهو الرغبة في كشف مساوئ السلطة الحاكمة في البلد والتطلع للتغيير ولتحويل المسار السياسي نحو الأفضل.

ولأن الرواية العربية المعاصرة قد تميّزت بأنماط متعددة في استعمالها لتقنية الزمن الروائي، فإن ذلك قد منح الدلالة غنى وتكثيفا "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 يستفاد من تقنيات مثل القصة الإطار والاسترجاع والمونولوج الداخلي وتيار الوعي .. الخ، مع الوعي الواضح في كثير من النصوص بإحكام البناء حتى لا تفلت الخيوط

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص164

وتتشتت"[1]، ويبدو أن شرف الدين شكري في رواية "جبل نابليون الحزين" كان على وعي بضرورة إحكام البناء والتحكم في خيوط أنماط الزمن في روايته التي اعتمدت أساسا تقنية الاسترجاع في سرد حوادثها، غير أن الراوي قد جعل الاستشراف دائريا يحيط بالرواية من الدفتين، فينطلق الراوي بتساؤل استشرافي وينتهي بالتساؤل الاستشرافي نفسه محتضنا بذلك باقي الأحداث بين ذراعي الاستشراف الذي حمل دلالة مكثفة توحي بذاك التيه والتصدع النفسي الذي يعيشه الراوي " هل سينتهي هذا الشقاء؟ .. أين يربض متزارت في هذا الولد؟ .. من جاء بهذا العذاب إلى هذا الكون؟ .. ما تخيلت حياتي ستنتهي هكذا على هذه الأرض، وأنني سأتورّط بهذا الولد"[2]. إن هذا المنظور النفسي يوحي بتيه المنظور الاستشرافي الذي بدا فيه الراوي ممزقا بين مستقبل مجهولة معالمه، لا تنذر بانتهاء الشقاء الذي يعيشه، وحاضر رمزي يعكس دلالة تفاؤلية بفرح قريب بوجود روح كروح موتزارت في ولده، سبب شقائه، غير أن هذه الدلالة التفاؤلية تبدو أيضا تائهة، لأنه لا يعرف أين يربض موتزارت تحديدا، وماضٍ قد جاء بالعذاب لهذا الكون، حاملا خيبة استباقية، إذ كان خياله الاستشرافي قد حدّثه بنهاية أجمل، غير أن المستقبل الذي بلغه أخيرا قد كشف له عن وجه بعكس ما توقع ، مما جعله يثير تساؤلا استشرافيا: هل سينتهي هذا الشقاء؟ ليكون هذا الاستباق انعكاسا لمنظور نفسي متأزم يعيشه الراوي/الشخصية، وقد كشفت الأحداث التي جاءت عن طريق الاستذكار سبب هذا الشقاء، غير أن النهاية قد خرقت توقعات القارئ الذي كان ينتظر بشوق إجابة عن هذا السؤال الاستباقي ليصدم بالمونولوج الداخلي نفسه يواجهه متكررا بالعبارات نفسها وكأنه استشراف تمهيدي من الراوي باحتمال صدور جزء آخر من الرواية، يجيب عن السؤال ويريح القارئ المتطلع لتحقق هذا الاستشراف.

ويتحوّل الاستباق التمهيدي إلى حلم يراود الراوي/البطل، ويحمل نغمة تفاؤلية ينتظر تحققها ذات يوم من خلال ابنه، معيدا سؤاله الذي افتتح به روايته، ولكن بصيغة استشرافية هذه المرة، وبدلالة أوضح وأعمق " هل سيعزف "موتزارت" ذات يوم أنغام الفرحة بأصابع هذا البرئ، وينتهي

---

[1]- نبيل سليمان (ومجموعة من الكتاب)، خصوصية الرواية العربية، ص175-176

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص9 و109

الشقاء من هذا العالم، كما كان يتمنى "فان غوخ" ويعلم "سانت إيكزوبري" عبر صحراء الرجال الكبرى التي تحدّث فيها عن الموت والنهاية الحتمية التي تنتظر كل من غفل عن نوتات المقام الصحيح للحياة..!؟"[1]. إن هذا الخطاب الاستشرافي قد جاء بلغة شعرية رامزة أضفت جمالية على هذا النص، فكانت موحية عميقة مترفعة عن الدلالة السطحية، عاكسة لمنظور نفسي متأزم يعاني شعورا بالحزن والشقاء بسبب فقد الزوجة في حرب المحنة الوطنية، وتورطه حسب منظوره بهذا الولد الذي لم يعرف غير الحزن كيتيم حرم طعم حنان الأم، ولذا فقد كان ينتظر نهاية شقائه على يد هذا الطفل الذي يأمل أن يكون هو فرحته مستقبلا، غير أن الراوي/الشخصية لم يتوقف عند ذاته في صياغة منظوره الاستشرافي، بل تعدّاه ليجعل منه رؤية للعالم، فيبتعد بدلالة الفرحة التي ينتظر أن يعزفها موتزارت بأصابع هذا الطفل ويشمل بها العالم كله، مشيرا إلى مستقبل أحسن يصنعه أطفال العالم مستقبلا، أي أنه يجعل من استشرافه لحن أمل لوضع مختلف في القادم من الأيام لهذا العالم على يد جيل جديد، هو جيل ابنه، وقد عبّر عنه بالبرئ، كدلالة على أمله في انتهاء جيل الكره والضغينة ومجئ جيل برئ لا يعرف الأحقاد التي تغرق العالم اليوم، فرغم أن محنته وطنية، إلا أنه يدرك جيدا بأن المأساة كونية، مشيرا إلى ضرورة الانتباه إلى الحياة والاحتراس في اختيار مقامات الفرحة فيها، وإلا كان هذا الإنسان نهبا للموت، كما عبّر عن ذلك "سانت إيكزوبري" في تطلّعاته الحالمة، وكما تمنى "فون غوخ" في أحلامه المتفائلة، غير أن هذا الاستشراف يظل حبيس السؤال، منتظرا الإجابة التي يتطلع لها القارئ المتشوق الذي اصطدم بخيبة توقعاته في انتهاء الرواية بالحزن نفسه الذي بدأت به، بل بالسؤال ذاته الذي انتظر جوابه على مدار الرواية.

فالاستشراف إذن تقنية مهمة اعتمدتها الرواية الجزائرية المعاصرة، التي عبرت من خلاله عن منظورات مختلفة، لكن الملاحظ أن هذه التقنية قليلة الاستعمال مقارنة مع التقنيات الأخرى، فعلى "مستوى الاستعمال الكمي للاستشرافات يرى (جينيت) بأنها أقل تواترا في السرد بين الاستذكارات، وأن

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين ، ص14

الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلعات لأنها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل"[1]. قد كان الاستشراف هنا في مجمله رؤية للعالم شملت الجزائر وتعدت حدودها نحو العالم العربي والعالم ككل، وما ميّز الاستشراف هنا أنه تشكل من خلال صيغ سردية متعددة، كل ذلك من أجل التعبير عن منظورات إيديولوجية اختلفت حسب وجهة نظر كل روائي فكانت منها السياسية ومنها النفسية ومنها الإنسانية، كما كان الاستشراف التمهيدي هو المسيطر.

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص246

الفصل الخامس: المنظور على مستوى المكان

1. منظور المكان المغلق
2. منظور المكان المفتوح
3. المنظـور عـن قـرب
4. المنظـور البانـورامـي

تمهيد

يكتسب المكان أهمية بالغة في الرواية، ويعد مكوّنا رئيسا في بنائها إلى جانب الزمن والشخصيات والراوي والحدث، ولا يتوقف دوره في كونه الحيّز الذي تجري فيه الأحداث فحسب، بل يمتد إلى التعبير عن وجهة نظر الشخصيات في تفاعلها مع بعضها البعض داخله، لأن مفهومه يتجاوز ذلك الفهم العادي الذي درج عند الناس العاديين "فقد غلب على الناس فهمه على أنه قبل كل شيء ظرف أو وعاء أو إطار، ولكن ذلك لا يمثل إلا معناه المألوف، المحدود والظاهر، وأما معناه العميق الواسع، فيكمن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كان نوعها فهي الوسيط إليه، وهي محطّ ما نودعه فيه من الدلالات، وما نحمله من المعاني"[1]. فالمكان أهم من أن ينظر إليه على أنه مجرد وعاء يحوي الحوادث وتفاعل الشخصيات، أو إطار يحدد الفضاء الذي ترتسم عليه معالم اللوحة، لأنه كائن اجتماعي يعكس أفكارا ووعيا وأخلاقا تخص مجتمعا ما، لذا كثيرا ما نقرأ الخلفية الثقافية والإيديولوجية للشعوب من خلال المكان، فهو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر يحل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه، ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ومخاوفه وآماله وأسراره، وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل"[2]. فمن خلال هذا القرطاس نستطيع قراءة نفسية ساكنيه، ونتعرّف على طريقة حياتهم وأسلوب تفكيرهم، وذلك من خلال منظور تاريخي نغوص معه في خبايا الزمن، متكئين على سجل مهم هو المكان.

وعلى هذا الأساس استطاع المكان أن يكون انعكاسا لمنظورات عدة داخل العمل الأدبي باعتبار الأدب تعبيرا عن الواقع بطريقة فنية جمالية، فالمكان ليس بالعنصر المحايد، وحضوره ليس من باب الترف الفني، بل هو جزء من الحدث مما يجعله وسيلة مهمة في متابعة تاريخ الحدث وتفاعله، وذلك لأن "المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات

---

[1]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003، ص16

[2]- ياسين النصير، الرواية والمكان (الموسوعة الصغيرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1976، ص17

الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا "[1]. فالمكان يسمو بنفسه عن السطحية والحضور الثانوي، لأنه جزء لا يتجزأ من الذات الاجتماعية، بل هو عنصر متداخل معها ولا يمكن فصله عنها، فيسهم بذلك في منح الذات الإنسانية أهميتها "إذ لا تكتسب الذات الإنسانية أهميتها إلا من خلال تفاعلها مع المكان الموجودة فيه"[2].

والواقع أن المكان لم يحظ بالأهمية الكافية في الدراسات السردية مقارنة مع اهتمامها بعنصر الزمن الذي أخذ نصيب الأسد من البحوث، رغم الحضور الضروري والمفروض للمكان، لأنه من المستحيل تشييد صرح رواية خارج إطار مكاني، لكنّ ذلك لا ينفي حصول التفاتات من قبل بعض الدارسين الذين سلّطوا الضوء على هذا العنصر، وكثّفوا جهودهم للتعريف به، ووضع حدود لوظائفه وأبعاده ودلالاتها، وذلك لأنه "داخل في بنية الخطاب السردي ليس لأنه قرين الزمن وصنوه فحسب، ولا لأنه لصيق بالوصف ومبنك له فقط، وإنما لأنه مشكّل رئيس للنسق السردي حينما يغدو مكانا أدبيا جماليا لا مكانا أرضيا جغرافيا (...) والبحث في خطابية المكان يعني البحث عن خصوصيته الجمالية، أي القبض على أدبيته وشعريته"[3]، وهذا لكونه يتجاوز إطاره الشكلي الجغرافي الذي يخضع للوصف العادي، فيكون المكان في العمل الأدبي أكثر خصوصية حين يصبح مكانا شعريا مثقلا بالدلالات والمعاني العميقة التي تعبّر عن منظور معيّن للإنسان الذي يسكنه ويتفاعل معه أو فيه، فشعرية المكان " تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله"[4].

والمعروف أن الرواية فن خاضع للبعد الزماني والمكاني معا، واللغة هي سيدة الموقف في تشكيل هذين البعدين، إن الرواية "فن مكاني وفن زماني، وكلا الفنين معبّأين بالكلمة، ولذا من الضروري أن تحوي كل كلمة في الرواية هذه الجدلية الفاعلة، وعندما يتم ذلك يكون ثمة إنشاء في النثر الروائي (...)

---

[1]- ياسين النصير، الرواية والمكان، ص17

[2]- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص97

[3]- عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب السردية والمقالية، ص44-45

[4]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ص197

الرواية فن الجغرافية الخلاقة، وفن الكلمة والصورة، وفن الزمن المتخثّر في تلك البقاع المختارة "[1]، لأنها تمنح الجغرافيا بعدا جماليا إبداعيا تنسجه الكلمة وتصوغه العبارة البليغة، بل إن الكلمة تتحول إلى كاميرا تلتقط للمكان صورة بطريقتها الخاصة المبدعة التي تغزو الخيال، وتجبر القارئ على إعمال الفكر وتحريك الإحساس والذوق، ولذا فقد كانت الرواية جديرة بالإلمام بفنين متمايزين هما الموسيقى والرسم من خلال عنصري المكان والزمان لكون الزمن الروائي ذا طابع إيقاعي، يسرع ويبطئ ويتوقف، كما أن المكان هو المكون الأساس لفن الرسم، فإذا " كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، وإنّ المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي، فالقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بالزاك، إلى قاهرة محفوظ، إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه"[2].

إن حديثنا عن المكان في الرواية يعني وقوفنا على التقاطع الحاصل ما بين المكان الواقعي والخيالي، فالمكان الموصوف في العمل الروائي ليس هو المكان الواقعي بما يحمله من أبعاد وتغيّرات، فقد يحاكيه ويشابهه، ولكن لا يتطابق معه حتما، فهو مكان يتشكّل من امتزاج الواقعي بالخيالي من خلال ما يثيره الخيال الأدبي للكاتب، ولذا فقد " قام المنظرون الألمان (...) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما (Lokal) و (Raum)، أما الأول فعنوا به المكان المحدّد الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد.. الخ، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية"[3]، أي أنّ الأول واقعي خاضع للقياس، وأما الثاني فهو مكان نفسي تكوّنه تلك المشاعر الناتجة عن تفاعل الشخصيات والمكان.

---

[1]- ياسين النصير، الرواية والمكان، ص19

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص103

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26

ولقد ميّز الدارسون بين مصطلحي الفضاء (L'espace) والمكان (Le lieu) باعتبارهما الأهم في المقاربات المتعلقة بالمكان الروائي إلى جانب مصطلحات أخرى كالحيّز والفراغ والمجال والموقع.. الخ. والفضاء في معناه العام أوسع وأشمل من المكان، حيث يتسع الفضاء ليشمل المكان، إذ تغدو "الأمكنة جزر في الفضاء، جواهر [أفراد]، أكوان صغيرة منفصلة "[1]. فإذا ما أسقطنا ذلك على الرواية فإننا نجد الأمكنة فيها متعددة ومجموعها هو المكوّن للفضاء، حيث " 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. ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعدّدة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محدّدا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية "[2]. فالمكان من هذا المنظور بمثابة الديكور المؤثث للفضاء الذي يضرب بعيدا في الفراغ واللامحدودية، على عكس الأمكنة المهندسة والمؤطرة والمحدودة المعالم. ويذهب حسن نجمي بعيدا في نظرته للفضاء، حيث يرى أن " مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضيقة، وإلا ماذا نقول بالنسبة لفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية"[3].

والفضاء الحكائي في حدّ ذاته قد شغل الدارسين الذين قسموه إلى أفضية متعددة لا فضاء واحد، فهناك الفضاء الجغرافي والفضاء النصي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور أو كرؤية، ولقد تناول حميد لحمداني هذه الأفضية، حيث إنّ:

"- **الفضاء الجغرافي**: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

- **فضاء النص:** وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلّق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

---

[1]- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص44

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص63

[3]- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص44

- **الفضاء الدلالي**: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

- **الفضاء كمنظور**: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[1].

وينوّه حميد لحمداني إلى علاقة الفضاءين الأوّلين بفضاء الحكي، على خلاف الفضاءين الأخيرين اللذين يبتعدان عن ذلك، فالدلالي له علاقة بالصورة المجازية، في حين يرتبط الأخير بزاوية النظر.

ويمثّل فضاء النص البعد المادي للمكان في الرواية، حيث "يخضع النص الروائي إلى تنظيم مكاني آخر من حيث تكوينه المادي، فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل، وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط. كل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء الروائي"[2]. وإن كان هذا النوع من الفضاءات قد لاقى استنكارا من قبل بعض الدارسين الذين رأووا فيه بعدا عن الجوهر وانشغالا بقضايا شكلية لا طائل من ورائها.

إن تركيز الدارسين على الفضاء المكاني المساهم في البناء السردي الذي يعدّ جوهر العمل الروائي راجع لكونه عمود من الأعمدة التي لا يستقيم بناؤه من دونه، وذلك لامتزاج المكان بعناصر أخرى تشكل شبكة من العلاقات الناتجة عن تفاعل الأماكن والشخصيات والأحداث، وينشأ الفضاء المكاني من خلال منظورات مختلفة المشارب كمنظور الروائي أو الراوي أو الشخصيات.

وعلاقة المكان بالشخصية وشيجة، إذ لا يمكن الفصل بينهما، لأن وجود الإنسان مرهون بالمكان، ومعنى المكان متعلق بإحساس الإنسان تجاهه، فالمكان بالنسبة للشخصية هو الوعاء الذي تتحرك فيه، وفوقه ينشأ الحدث ويتطور، ولذا لا يبقى المكان جامدا ثابتا، بل يتغيّر ويتحوّل من خلال تفاعله مع الشخصية التي يتأثر بها وتؤثر فيه وبه، فكلاهما يستجيب للآخر ويؤثر فيه في عملية أخذ وعطاء

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص62

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص108

بينهما، يعمل فيه المكان على صياغة الشخصية، كما تقوم الشخصية بصياغة المكان وبخاصة شخصية أولئك المساهمين في صناعة الحدث.

ومن وظائف المكان في الرواية التعبير عن الشخصية إلى درجة الارتباط العضوي بها " ففي رواية لرومان رولان (Colas Brevgnon) ترفض الشخصية بيتا أوسع وأنسب لأنه لا يناسبها، وبالمقابل فقط استطاع روائيا كبيرا كفيكتور هيجو أن يربط عضويا بين الشخصية والفضاء المكاني، فقد ربط بين الكنيسة وشخصية "كاسيموديو" حتى صار بالإمكان القول أن الشخصية ارتدت شكل الكنيسة "[1]. أي أن المكان بإمكانه أن ينعكس بظلاله على الشخصية فتألفه، وتصطبغ نفسها بتفاصيله إلى درجة عدم القدرة على الفصل بينهما أحيانا، كل ذلك لانعكاسه خاصة على نفسية الشخصية، فينتقل من التأثير الخارجي إلى التأثير الداخلي فيها، يقول أحمد عوين: " وفي الوقت الذي يعطي بعض النقاد المكان بعدا كبيرا لأن بيت الإنسان –في نظرهم- امتداد نفسي، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة، فهو –عندهم- محض وجود موضوعي، لذا لا ينبغي إسباغ دلالة عليه، لكن الثابت عندي أن للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات"[2].

وعلى هذا الأساس، فإن علاقة المكان بالشخصيات علاقة وطيدة، تنشأ من خلال ذلك التفاعل المستمر بين المكان والشخصية أو الإنسان، فالذات البشرية بحاجة إلى تجاوز حدودها، وليس غير المكان بإمكانه صياغتها ومنحها ميزتها وخصائصها، كما أنها هي التي تعكس بصمتها على المكان، وتسقط عليه قيمتها الحضارية، مما يعزّز عملية الأخذ والعطاء بينهما، ويعمق علاقة الترابط التي تجمعهما.

1- المكان والوصف

إن تناسق الخطاب الروائي لا يتأتّى إلا من خلال ترابط عناصره وتشابكها، لذا فإن حضور المكان وكذا الزمان والشخصيات والحدث ضروري ولا مناص منه. ولا يتمّ تجسيد ذلك إلا من خلال اللغة.

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984، ص100

[2]- أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2000، ص65

والمكان في واقع الرواية بناء لغوي، وخيال الروائي هو مشيّده وبانيه من خلال ألفاظ تعكس مشاعره وتصوراته ومنظوره، وذلك لأن المكان "لا يقتصر على كونه فضاء تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية، لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر إلى عالم الرواية، والوقوف على مدلولاته العميقة ورموزه، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي"[1]، والوقوف على مدلولات المكان وجمالياته إنما هو وقوف على الأساليب اللغوية التي صاغت هذا المكان.

والوصف تقنية بالغة الأهمية، يعتمدها الأديب من أجل تقريب صورة المكان لذهن القارئ لإيهامه بالواقع، لذا يبذل الأديب قصارى جهده ليجعل القارئ يرى الأماكن أكثر وضوحا كما لو أنه يراها بعيني رأسه، ولهذا يعرّف الوصف على أنه " أسلوب إنشائي يتناول الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فهو تصوير لغوي موح، يتجاوز الصور المرئية"[2]، ومن هنا تصبح مهمة الكاتب دقيقة وحِرَفيّة ليتمكّن من صياغة المكان بأسلوب قادر على جعله مماثلا لمظهره الخارجي في الحقيقة، فهو ملزم بتجسيد الصور الطوبوغرافية للمكان، والتي تخبرنا بالهندسة الخارجية له، ولن يحدث ذلك إلا من خلال مهارة الكاتب وبذل جهد كبير، لذا فقد اختلف الوصف من كاتب لآخر حسب قدرة كل واحد ودرجة إبداعه في توظيف الرموز والإشارات للتعبير عن المكان حسيا وجماليا " ليس من شك في أن الروائي عندما يصف المكان يحمّله إشارات وانطباعات خاصة والثابت –أيضا- أن الكتاب يختلفون فيما بينهم في كيفية الوصف"[3] .

إن وصف الأمكنة لا يتوقّف عند حدودها الهندسية الحسية، بل إن الأمر متعلق بعلاقة الشخصيات بالمكان، وما ينتج عن ذلك من رموز ودلالات، فاختلاف الصفات وتنوعها من مكان لآخر في الرواية، يعكس لنا ما يتميّز به كل مكان من الناحية الاجتماعية والإيديولوجية والنفسية لدى شخصيات الرواية، مما يعكس منظوراتها للعالم وموقفها تجاهه. هذا وقد يصطبغ المكان بنفسية

---

[1]- إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة (دراسات في السرد الروائي القصصي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008، ص18

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص111

[3]- أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ص65

الشخصية، فيعكس لنا حالتها النفسية واللاشعورية، وبالتالي تصبح وظيفة الوصف وظيفة جمالية تخدم محور الرواية من خلال إضفاء الظلال والدلالات على مسار الحكي، ومن ثمّة فإن وصف الأمكنة قد يتعالى عن بعده السطحي، حين يصبح ذا أبعاد دلالية، حيث "إن العلاقة إذن بين وصف المكان والدلالة (أو المعنى) ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملسا، أو بمعنى آخر ليس محايدا، أو عاريا من أية دلالة محدّدة، بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية، ولقد نبّه رولاند بورنوف' إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان، وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب، واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان"[1] .

ولقد أكّد النقاد المحدثون في دراساتهم للوصف على الجانب الوظيفي فيه، إذ لابد أن يتجاوز مهمته الزخرفية التي تشبع الصفحات بإسهابها وطولها كما كان سائدا في الرواية التقليدية، وذلك لأن "الوصف ذاته قد تغيّرت وظيفته في الرواية الحديثة، فبدلا من وضعه السابق الذي كان الوصف فيه يملأ صفحات طويلة، يمكن ببساطة إزاحتها من العمل، صار الوصف هنا تشخيصا دقيقا يعكس البعد الخفي للشخصية الواصفة أو لأحد الشخصيات الأخرى"[2]، وهو ما دعا النقاد إلى القول بضرورة أن يُقدَّم الوصف من خلال وعي الشخصية، وليس عن طريق الوصف المسهب الذي يقدمه الراوي، كما كان معمولا به في الروايات القديمة كأمثال "موباسون" أو في الروايات التاريخية لجورجي زيدان.

إن طبيعة الرواية الحديثة جعلتها تطالب بوصف للمكان يتماشى ومضمونها المرتبط بمتطلبات العصر، لذا كان لابد لوصف الأمكنة أن ينبثق عن وعي ومنظور للعالم الخارجي، باعتبار علاقة التأثير والتأثر القائمة بين الشخصيات والمكان، بل إن المكان صار جزءا من شعور الشخصية وذاتها، مما جعل الروائي حين يعمد إلى بناء المكان في روايته فإنه يجعله منسجما مع مزاج شخصياته وحالتها النفسية ونظرتها لما حولها، حتى استحال معادلا حسيا وذهنيا للشخصية في كثير من الأحيان.

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص70

[2]- عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، ص71

ومن وظائف المكان المهمة التي تبنّتها الرواية الحديثة، بعيدا عن الوظيفة الزخرفية التي عرفتها الرواية الكلاسيكية، 'الوظيفة التفسيرية'، و'الوظيفة الإيهامية'، وتفسّر سيزا قاسم[1] الوظيفتين؛ بأن الوظيفة التفسيرية تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وذلك من خلال مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس.. الخ، أما الوظيفة الإيهامية فتلك التي تجعل القارئ يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال الروائي، وذلك من دقة الوصف وذكر التفاصيل الصغيرة، فيدخل العالم الخارجي بتفاصيله في عالم الرواية التخييلي.

2- التقاطبات المكانية

إن البعد الدلالي لوصف الأمكنة خاضع لمقاصد الكاتب الذي يحاول دائما تجاوز استخدام الأمكنة كإطار أو كخلفية مشهدية، واللغة المعبّرة عن المكان هي لغة قادرة على البوح بخصوصيات الواقع، وما يحمله من إيديولوجيا، وهذه الأبعاد الدلالية هي التي صاغ منها "يوري لوثمان Youri Lotman" نظريته التي عمل من خلالها على استقراء دلالات المكان المبنية على نماذج ثقافية وسياسية ودينية، مبتعدا عن الأثر المادي لها، وهذه النظرية سميت بالتقاطبات المكانية، والتي اعتبرها من الوسائل المهمة للتعرف على الواقع.

وتعرف التقاطبات المكانية على أنها "هي التي تصنّف الدلالات والأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبّر عن العلاقات والتوترات بين قوى وقيم متعارضة"[2]. ويكون ذلك باشتغال هذه الأماكن وفقا لوظائفها وصفاتها، وهي تقاطبات مشتقة في أصلها من مفهوم الأبعاد الفيزيائية، مثل التضاد بين اليمين واليسار، والأعلى والأسفل، والأمام والخلف ...، كما أنّ هناك تقاطبات مشتقة من مفهوم المسافة مثل (البعيد/القريب)، أو الحجم مثل (الصغير/الكبير)، أو الاتساع مثل (محدود/لا محدود)... الخ، وهذه الأمكنة في الواقع لا تلغي بعضها بعضا، بل هي متكاملة فيما بينها، تعمل على تقديم مفاهيم مساعدة على إيضاح دلالات الأمكنة وكيفية اشتغالها في النص الحكائي. ورغم البعد

---

[1]- أنظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص114-115

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص101

المادي للتقاطبات المكانية إلا أنها تتضمن مفهوما تصويريا لأنساق جماعة ما، أو رؤية معينة لكاتب ما، هذا بالإضافة إلى بعدها التواصلي بين أفراد المجتمع.

ويعتبر "لوثمان (J.Lotman) وحده الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه (بنية النص الفني) 1973، حيث انطلق من فرضية أن الفضاء مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقة شبيهة بتلك العلاقات المعتادة ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرّف على الواقع، فمفاهيم مثل: الأعلى/الأسفل، والقريب/البعيد، والمنفتح/المغلق، والمتصل/المنقطع .. كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها صفة مكانية "[1]. فالوعي بالفضاء المكاني يصبح من خلال التقاطبات المكانية وعيا فكريا وأدبيا جماليا، تمنح هذه العلاقة المتجانسة رغم تضادها في تعرّفنا على الواقع.

وإجمالا، فإن الفضاء المكاني عنصر مهم في بناء النص الحكائي، وإذا كان ذا بعد مادي في أصل وجوده، فإنه يمتد في النص القصصي إلى أبعاد دلالية، وهي التي تعنينا في دراستنا هذه، ولذا سنتوقف بخاصة مع جانبي الوصف والدلالة في تحديد المنظور الروائي لنماذجنا المختارة، مبتعدين عن البعد التجريدي للمكان محاولين الإمساك بمختلف دلالاته التي تجعلنا نتجاوز الشكل ونغوص في المعنى.

[1]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، ص195

1- منظور المكان المغلق

إن المكان كغيره من عناصر السرد الروائي يتبلور ضمن منظور معيّن يتعلّق بالراوي أو بالشخصية، وذلك لكون المكان لا يتوقف عند حدوده الشكلية الطوبوغرافية، وإنما يتعدّى إلى دلالات أخرى، يعمل الروائي على إيصالها من خلال استخدامه لهذا العنصر السردي "فالمعروف أن تحليل دلالات الأمكنة في السرد الروائي يساعد على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقي"[1]، وبالتالي تصبح هذه الدلالات خاضعة لمنظور معين، يعبّر عنه الروائي من خلال الراوي أو الشخصية الروائية.

لقد وظّفت الرواية الجزائرية في المرحلة الممتدة بين 2005-2015 المكان كعنصر مهم بإمكانه أن يعكس منظورا إيديولوجيا، ويقدّم تشريحا للواقع الجزائري والعالمي، وكان المكان المغلق من بين الأدوات التي استخدمت لهذا الغرض، حيث إن "الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حدّدت مساحته ومكوّناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأماكن المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف"[2].

في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري نجد المكان المغلق وقد انفتح على دلالات كثيرة، من خلال رصد مرحلة تاريخية حرجة من تاريخ هذا الوطن، وهي مرحلة التسعينات التي شهدت أزمة وطنية حادة، عبّر عنها الروائي الجزائري أثناء الأزمة وبعدها، وهذه الرواية من ضمن تلك الروايات التي لم تنسَ أزمة العشرية السوداء رغم مرور سنوات عليها، فتناولت هذه الأزمة من منظور آخر يدين الهاربين من الوطن على عكس ما كنا نلمسه في روايات التسعينات التي تجعل للهروب مسوغا وأعذارا، ويقف المكان المغلق في هذه الرواية كأداة مهمة للتعبير عن هذا المنظور، وتحديدا من خلال "المطار" الذي يعدّ جسرا للعبور والهرب من الوطن المتأزم "وأغرق في تأمل حركة هذا المطار الذي يشهد منذ سنوات رحيل أبناء هذا الوطن، مذعورين، مستعجلين، متأبطين جرحا بالغا في الحدة، مديرين له ظهورهم، موغلين في الغياب، في الصمت والنسيان، بعد أن ضاق بهم هذا الوطن الكبير كبر أحزاننا،

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص18

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص43

الصامد رغم أخطائنا، هروبنا، وجحودنا وضعفنا"[1]. فالراوي/الشخصية الذي آثر الهروب بدوره خوفا على حياته كشرطي مستهدف من قِبل الإرهابيين في تلك الفترة التي شهدت فتنة طاحنة، لم يكن راضٍ تماما عن هذا الهروب، وهو ما يجعله ينظر إلى المطار كمكان مغلق من خلال أحاسيسه المتأزمة الرافضة لوضع الهروب من الوطن وتركه وحيدا يتخبط وسط الأزمة، مما جعل المطار يتحوّل من معناه الواقعي الهندسي، ليحمل دلالات أخرى تحيل إلى وضع سياسي مضطرب، ومأساة وطنية كان سببها التناحر السياسي، الأمر الذي جعل الشعب يتخبط وسط دوامة لم يحسن الخروج منها إلا عن طريق الهروب خارج الوطن، غير أن الراوي/ الشخصية قد استغل هذا المكان المغلق وهو المطار ليعبّر عن منظوره تجاه تصرّف أبناء الوطن باختيار الهرب في تلك الفترة، منتقدا هذا الحل الذي اختاروه، وقد جعل من المطار رمزا للعبور والهرب والنجاة في منظورهم من أجل العيش في رفاهية خارج الوطن، لتأتي الأحداث الموالية مؤكّدة عالمية الإرهاب، وانتشار اللاأمن في العالم كله، ما يجعل من الوطن الحضن الدافئ رغم مآسيه. فالمطار في أبعاده الرمزية قد عبّر عن محنة وطنية لم تتوقف عند التناحر السياسي، بل تعدّتها لإدانة بعض أبناء الوطن الذين ولّوه ظهورهم هربا منه، بدل الصمود لإخراجه من الأزمة، ليصبح بذلك المواطن العادي أيضا مشاركا في صنع محنته من منظور الراوي/الشخصية.

ويأخذ البيت كمكان مغلق دلالة الدفئ والحميمية والأمن، كما عبّر عن ذلك غاستون باشلار "البيت هو ركننا في العالم، إنه، كما قيل مرار، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلا"[2]. فحول هذا المعنى يتشكّل منظور الراوي/الشخصية للبيت في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" كمكان مغلق، والذي يستحيل بعدا رمزيا يحمل دلالات مغايرة تتعلق بالوطن، من خلال منظور نفسي مضطرب للراوي/الشخصية الذي يعيش حرمانا بسبب الغربة، ما جعله يعيش أحلام يقظة بالعودة إلى داره الكبيرة التي تشير إلى الوطن "كنت كل ليلة، وقبل أن أضع رأسي على الوسادة، أغمض عينيا قليلا وأدعو الله في سري، بأن تكون هذه الغربة التي أتلظى بنارها وذاك الموت الذي يحصد الأرواح في بلادي مجرد حلم مزعج، وأني حتما حين أستيقظ في الصباح

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص15

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص36

التالي، سأجدني في سريري، في دارنا الكبيرة، حيث تنهمك أمي في بكرته، في إعداد القهوة والكسرة على السواء، ثم يأتي كعادته زينو (حنوني) يطرق نافذتي بحصى صغيرة يوقظني"[1]، فالحرمان الذي يعيشه الراوي/الشخصية، والنار التي يتلظى بها في بلاد الغربة، كل ذلك جعله يحنّ إلى العودة إلى الوطن، وقد عبّر عن هذا الحنين من خلال الرغبة الشديدة في أن يجد نفسه في داره الكبيرة، وعلى سرير غرفته، يعيش رتابة الحياة الأليفة في بيته حين تجهّز أمه فطور الصباح بالطريقة ذاتها، ويوقظه صديقه الحنون زينو من خلال رشق النافذة بالحصى، فهذا المكان المغلق يعد من الأماكن الاختيارية التي يقصد بها " تلك التي تقيم فيها الشخصيات ردحا من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر. وهي الأماكن التي تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها"[2]، فهذه الصورة التي رسمها خياله من خلال الاستذكار الذي حمله إلى أيام الطفولة، أيام الأمن والسعادة في بيته، إنما هو انعكاس لمنظور نفسي متعلق بالوطن الذي فقد أمنه بسبب الفتنة الدموية، ما جعله يعيش اضطرابا نفسيا وتفتتا داخليا، ولذا كان البيت كمكان مغلق له دلالته الرمزية ذات الأبعاد الإنسانية حيث "إن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه، هما أحلام اليقظة (...) فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا، إنه –البيت- يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض"[3]. فبيت الطفولة بالنسبة للراوي لم يعوّضه بيت الغربة، ولذا كان يشعر دائما بأن الغربة نار ولظى، ليكون البيت بذلك أكبر من معناه البسيط، فهو يمثل وطنا بأكمله، مما يخرجه من صورة المكان المغلق إلى الانفتاح والاتساع الذي يمثله الوطن في دلالته النفسية، وذلك لكون "البيت كفضاء للسكن يجسد قيم الألفة بامتياز، ولأن البيت مأوى الإنسان فإنه يمثل وجوده الحميم"[4].

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص157

[2]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2011، ص57

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص106

ومن ضمن الأماكن المغلقة تلك "الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي"[1]، فيأتي "المقهى" في الرواية نفسها كمكان مغلق ليعكس منظور الراوي/الشخصية المتعلق بالأزمة الوطنية سنوات الإرهاب الدموي تسعينات القرن الماضي، ليخرج بذلك هذا المكان من إطاره الهندسي الواقعي، إلى دلالات إيحائية أراد الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني التعبير عنها " يالله !! حتى القتل لم يمنع هؤلاء من ارتياد المقاهي، هاهم يجلسون كعادتهم على مؤخراتهم، يحتسون كميات كبيرة من البن والشاي، يمارسون اللغو واللغط، اللعب والشجار، ثم يخرجون إلى الشوارع، يطاردون النسوة، يتسكعون، يتأففون، يتكاسلون، ويحلمون 'بالهربة' "[2]. لقد حوّل وعي الراوي/الشخصية المقهى كمكان مغلق إلى فضاء يشير إلى وضع اجتماعي أراد انتقاده، فالمقهى كمكان معروف بأنه سبيل للراحة والمتعة والتسلية بالنسبة للرجال، أصبح من الغريب ارتياده في تلك الأيام الحالكة التي تهدد كل فرد بالموت قتلا تحت انفجار مباغت في مكان عمومي كالمقاهي مثلا، أو رصاصات طائشة من إرهابي مارّ بسرعة، أو حتى شرطي يطارد إرهابيا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يرى الراوي/الشخصية بأن وضع البلاد المتأزم بحاجة إلى أن تُشدّ الهمم من كل المواطنين، وأنّ الوضع بحاجة إلى التفكير الجاد من كل فرد كي يخرج الوطن من أزمته، أما تحلّقهم في المقاهي وتسكعهم في الشوارع خلف النساء وحلمهم المستمر في "الهربة"، فهو دليل على تخليهم عن هذا الوطن ولو بطريقة غير مباشرة، بل وتواطئهم في أزمته، ليصبح المقهى كمكان مغلق حاملا لدلالات تعبّر عن منظور الراوي/الشخصية تجاه أبناء الوطن الذين يحمّلهم مسؤولية المحنة الوطنية، ويكون بذلك هذا المنظور قد أخذ بعدا آخر في إدانة المتسببين في الأزمة الوطنية سنوات التسعينات، ليتجاوز السلطات العليا والأحزاب السياسية المتناحرة، ويصبح المواطن أيضا مشاركا في هذه الأزمة بتجاهله لما يحصل أو برغبته في الهروب خارج الوطن.

وفي بلاد الغربة يأخذ "المقهى" كمكان مغلق بعدا دلاليا مختلفا، إذ يتحوّل إلى فضاء إيديولوجي يعكس وضع العرب هناك، وبخاصة بعد أحداث سبتمبر 2001 التي وضعت العرب المسلمين في خانة

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص43

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص164

الإرهاب العالمي بسبب ما يحصل في أوطانهم " بعدها انعطفت إلى مقهى العرب، وبمجرد إلقاء التحية، قرأت على وجوه الأشقاء القلق والدهشة، الخوف من المجهول. كان المقهى في تلك الأيام يزداد صمتا وبرودة، خوفا وترقبا، كأن جنازة تمر كل يوم به (...) وفجأة، داهم البوليس المقهى، ورفعت الشرطة هراواتها في وجوهنا، وشُحنّا جميعا في سيارة كبيرة مثل لصوص أو جماعة من المجرمين المتلبسين بجريمتهم"[1]. فهذا المقهى لمجرد حمله اسم "مقهى العرب"، ولمجرد اجتماع العرب فيه، أصبح فضاء مشبوها دالا على الإرهاب في نظر الغربيين، وهو ما جعله كمكان مغلق يعكس وضعا إيديولوجيا عالميا، أراد الراوي تشريحه لكشف نظرة الغربيين تجاه العرب المسلمين الذين ظلمهم الغربيون، وربما العالم كله لمجرد أحداث سبتمبر 2001 التي وقعت في أمريكا بتفجير البرجين التجاريين، ورغم تضارب الآراء حول مرتكبي هذا الفعل الإرهابي، إلا أن الجرم ألحق بالمسلمين العرب، ولذا أراد الراوي/الشخصية من خلال هذا المكان المغلق إدانة الغربيين الذين بدووا غير منصفين رغم ادعاءاتهم بإقامة العدل في بلدانهم، فهذا المقهى العربي بدا مسالما، لا يرتاده إلا أشخاص مسالمون، خرجوا من بلدانهم العربية فرارا من الأوضاع السياسية القاهرة هناك، وما تحملوا الغربة إلا هربا من قهر أكبر عايشوه في أوطانهم، وكان اجتماعهم في المقهى من باب الحنين للدم العربي، حيث أن "المقهى الشعبي ليس مجرد المكان الذي تجلس فيه الفئات الشعبية العاطلة عن العمل أو يأوي الأشخاص بعد يوم من التعب، إنه المكان الذي يمتاز بانتشار الأفكار السياسية والثقافية والاقتصادية بين رواده، وهي مقاه يتردد عليها الناس عامة، تحتوي مختلف الطبقات الاجتماعية والثقافية"[2] وبالتالي يصبح هذا المكان كمكان مغلق انعكاسا لمنظور إيديولوجي عالمي يدين الغرب الذي يدعي العدل، ويبرئ العربي المسلم من ادعاءاتهم الجائرة دون دليل إثبات.

ويعكس المكان المغلق في الرواية ذاتها دلالة نفسية من خلال المنظور الذاتي للراوي/الشخصية، وذلك حسب الحالة النفسية المتأزمة التي يمرّ بها، إذ أنّ "المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص202-203

[2]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية ، ص66

شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي تندرج فيه"[1]، وهو ما جعل الغرفة تبدو مكانا مغلقا يوحي بدلالات الكآبة والحزن والشعور بالخيبة " الغرفة جدّ معتمة، النافذة محكمة الغلق، الأشياء من حولي تزداد فوضوية، جرائد ملقاة فوق السرير وعلى الأرض، بقايا طعام الليلة الماضية، وما قبلها من الليالي على الطاولة تبعث رائحة عفونة شديدة، زجاجات نبيذ أفرغت على آخرها، أعقاب سجائر هنا وهناك. أشعر بالغرق، أنا مصاب بالخيبة، أنصت لوقع أشياء كثيرة من داخلي تتحطم، تنكسر، أسمع صوت انكسارها منبعث من أعماقي"[2]. إن هذا المشهد البانورامي لهذه الغرفة كمكان مغلق وضيق، قد تم تصويره من خلال نفسية الراوي/الشخصية المضطربة، ذلك أن "كل مكان ضيق يوحي بالتأزم والاختناق"[3]، وهو ما جعل هذا المكان المغلق يأخذ أبعادا دلالية تعكس منظورا نفسيا متأزما بسبب الأوضاع السياسية في بلد الغربة وفي وطنه، فبعد هروبه من وطن يعيش فتنة طاحنة، وجد نفسه وسط بلد غربي لم يتسع لاحتضان شعوره ببرد الغربة، كل ذلك بسبب السياسة دائما، وذلك من المنظور الإيديولوجي الذي يحمله أهل هذا البلد حكومة وشعبا تجاه العرب المسلمين، ما جعله يعيش غربة مضاعفة، فكانت النتيجة ذلك الشعور المقيت الذي انعكس من خلال مشهد المكان المغلق الذي تجاوز انغلاق حدوده الضيقة كغرفة صغيرة، ليأخذ دلالة الانغلاق النفسي وذلك الشعور بالضيق الداخلي وبالاكتئاب، كما أن الظروف التي أجبرته على السكن في هذا المكان جعلت منه مكانا مغلقا إجباريا، والذي يتصف بأنه "مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق، وهو فضاء طارئ ومفارق للمعتاد، مثل الإقامة في السجن، أو الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء"[4]، فهذا المنفى الذي اختاره الراوي/ الشخصية لنفسه هو الذي جعل إقامته في هذه الغرفة المغلقة إجباريا، مما ضاعف من ذلك الشعور المقيت، وقد عمل الوصف التعبيري على وصف هذه الحالة المتأزمة، وكان الوصف الاستقصائي لحالة الغرفة قد أضفى دلالة أعمق على الانحطاط النفسي الذي بلغه،

---

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد اللإيديولوجي)، ص217

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص197

[3]- محمد معتصم، النص السردي العربي (الصيغ والمقومات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2004، ص152

[4]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص74-75

والذي يغرقه في دوامة أعماقه المنكسرة والمحطمة بسبب الشعور بالخيبة التي لقيها في الغربة التي ظنها خلاصه من خيبة تجرعها من قبل في وطن غارق في الفتن والأزمات، فلم تكن أبدا بديلا عن وطنه ووطنيته التي كشف عنها المكان، فـ"المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمحلية (...) فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلدانهم، ومطامح شخوصهم فكان واقعا وحيّزا"[1].

وفي رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري يتحوّل المكان المغلق إلى فضاء إيديولوجي من خلال الأبعاد الدلالية التي يتخذها بعيدا عن معناه العادي، فيوحي في إحدى المقاطع بذلك الاضطراب الإيديولوجي الحاصل في جزائر العشرية السوداء، وتصبح المصحة العقلية رمزا حيّا لذلك الاضطراب " ولأن الفقد كان بلا إيديولوجية ولا دين، فقد اجتمع في المصحات العقلية العسكري الذي أهاله القتل والتقتيل، وجابه تماسك أعصابه حتى لحظة الانفجار، والإرهابي الذي نجا بجلده من جنون أراء الكازمات الوسخة التي تقف عند مداخل الجنة، والبهلول الذي أمضى كامل حياته في رعي عنزاته التي جعله "سبيها" من قِبل الميليشيات يخرج عن طاقة صمته وينطق لأول مرة .. جنونا ! إلى ذلك البائس الذي تشنّجت أعصابه منذ اغتصبوا أخته وأمه وبتروا رأس أبيه وأخيه أمام ناظريه"[2]، فالمصحة العقلية هنا فضاء رمزي للواقع السياسي في الجزائر، والذي انبثقت عنه اضطرابات إيديولوجية كانت من نتائجها الدخول في صراع دموي، وقد عكس هذا المكان المغلق الإجباري منظور الراوي/الشخصية الذي أراد تشريح الوضع من خلال دخول فئات مختلفة إلى المصحة العقلية، كدليل على العبثية التي عرفها الواقع السياسي في الجزائر تلك الفترة، فالمصحة العقلية توحي بداية إلى وصول العقل أقصى درجات انغلاقه واضطرابه، وانحدار النفس إلى أدنى دركات تحطمها وتأزمها، ويبدو أن المصحة في هذا النص قد جمعت فئات متباينة تحت ظرف واحد ولنتيجة واحدة، وهي الفراغ الإيديولوجي الذي أدى إلى حرب عبثية لا يُعرف فيها القاتل ولا المقتول، ولذا كان العسكري متواجدا رغم انتمائه إلى أعلى سلطة في البلاد، وكان الإرهابي الفار من وحشية أمرائه الذين يعدونهم بالمرور إلى الجنة على جثث الضحايا، وكذا البهلول الذي لم يرحموا سذاجته وعوزه، فأخذوا رزقه وعقله معا،

---

[1]- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص05

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص79

والابن الذي شهد اغتصاب أمه وأخته وذبح أبيه وأخيه، فهذه الفئات على اختلاف مستوياتها وانتماءاتها الاجتماعية، قد جمعها هذا المكان المغلق الذي أفضى إلى دلالة أبعد من كونه مصحة عقلية، فهو وطن بلغ درجة الجنون الإيديولوجي، حد اللاإيديولوجية واللادين، مما جعل الضحية والجلاد يتساوون في درجة الفقد، وينعكس ذلك على وجه الوطن في أقصى درجات بؤسه، فـ "الواقع في التسعينات (...) ما يفتأ يعمّق الإحساس ليس فقط بالتناقض والرعب، بل أيضا بالتفكك والابتذال والغربة والعزلة واهتزاز القيم"[1].

ويتجلى المكان المغلق كمكان إيديولوجي في رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي من خلال منظور الراوية/الشخصية التي عبرت من خلاله عن مرحلة إيديولوجية عرفها العالم "قاطعت رقصة الفالس وأقسمت أن لا أعود إلى المركز الثقافي الروسي الذي كان يدعى سابقا كما قيل لي المركز الثقافي السوفياتي. فبعد سقوط الاتحاد السوفييتي سارعوا إلى نزع العارضة التي على يسار المدخل الضخم للمركز المكتوب بالأحمر القاني، وألصقت مكانها واحدة أخرى كتب عليها المركز الثقافي الروسي "[2]. فالمكان في هذا المنظور يبدو مؤدلجا، إذ يشير إلى التحوّلات الإيديولوجية في العالم المعاصر بعد سقوط المدّ الشيوعي بزعامة الاتحاد السوفياتي، الذي تفكّك وسقط دويلات مستقلة بذاتها، ولم يعد اتحادا، بل صار يدعى "روسيا" ورغم ذلك فإن أبعاد هذا المكان المغلق تشير إلى وعي ثقافي مبثوث داخل جسد الكيان العربي، بدليل تواجد هذا المكان بما يحمله من ثقافة في بلد كسوريا، مما يوحي بالتوجه الإيديولوجي للنظام السوري الذي وافق على فتح مركز ثقافي بإيديولوجيته الشيوعية، ولذا كانت العارضة ذات اللون الأحمر القاني رمز الشيوعية تشهر ذلك علنا، وحتى بعد سقوط الاتحاد السوفياتي وتغيير العارضة الحمراء بأخرى كتب عليها "المركز الثقافي الروسي"، ظل المركز الثقافي موجودا يمارس نشاطه لأن النظام السوري هو ذاته لم يتغير رغم التحوّلات الإيديولوجية التي حصلت في العالم ككل، كما يشير هذا المكان المغلق بطريقة إيحائية إلى التوجه الإيديولوجي للراوية/البطلة التي اختارت هذا

---

[1]- عبد الرحيم العلام، الفوضى الممكنة (دراسات في السرد العربي الحديث)، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2001، ص63

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص25

المركز لتعلم الرقص، وهو في الواقع رمز إيحائي يشير للكاتب الضمني في حد ذاته، ولذا نجده في موقع آخر، ورغم قرار الراوية/البطلة تغيير هذا المركز بمركز ثقافي آخر، ظلت روسيا حاضرة من خلال شخصية مدربة الرقص الروسية " تركت المعهد الروسي إلى المعهد الألماني، الطلبة به كثر وذوو حيوية مستمرة، لم أتعجب كثيرا وجدت مدرسة الرقص من جنسية روسية الأستاذة مايا كارسافا، مدربة بارزة من بالي موسكو، تعلم فنون الرقص تحت عناية الألمان. لعلها كانت على المسرح من الجهة الأخرى من جدار برلين قبل سقوطه"[1]. فالمعهد الألماني كمكان مغلق قد عكس هذا التوجه الإيديولوجي للراوية/الشخصية وكذا الكاتب الضمني من خلال الإصرار على التواجد الروسي حتى في معهد لا يعنيها، كما أن إعجاب الراوية/الشخصية بهذه المدرّسة والذي طال صفحات في وصف نشاطها ونقل كلامها الذي اختتمته بعبارات إعجاب صريحة دلّت على هذا التوجه الإيديولوجي "لن أنتظر طويلا لأصل إلى مبتغاي.. فلي أشياء عديدة لا بد من القيام بها حينما أتعلم سحرها العجيب الآتي من عمق التاريخ.. ما أقوى هؤلاء النساء"[2]، فالافتتان قد تجاوز شخص المدرّسة الروسية ليلامس الإعجاب بتاريخها، أي تاريخ روسيا الذي أبهر الراوية/الشخصية في جعل هؤلاء النساء بهذه القوة الفاتنة، ولذا نجدها لا تستثني مدرّسة الرقص الروسية من جمهرة المجنحين الذين أعطتهم صفة التميّز منذ فجر التاريخ، كل ذلك إنما يعكس إيديولوجية الراوية/الشخصية التي استعانت بالمكان المغلق وهو المركز الثقافي للتعبير عن توجهها الشيوعي، ورغم أنها لم تستعمل إلا الوصف الانتقائي، لكنّ دلالته الرمزية كانت إيحائية ومعبرة عن واقع سياسي ومرحلة تاريخية وتوجهات إيديولوجية عرفها العالم وآمن بها " فيبقى من الضروري الشديد الأهمية الإيديولوجية للفضاء باعتباره مرجعا طبيعيا والمرجع الطبيعي الوحيد الممكن. وهي أهمية تنكتب داخل التاريخ"[3]. وكان لتحوّل البطلة من المعهد الروسي إلى المعهد الألماني إشارة إلى التحوّلات السياسية في العالم، وفشل الشيوعية في الامتداد بعد سقوط الاتحاد السوفياتي، ورغم ذلك نحسّ إخلاصا ضمنيا من قِبل الراوية/البطلة ومن خلفها الكاتب الضمني للتوجه اليساري

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص27

[2]- المصدر نفسه، ص31

[3]- هنري ميتران (ومجموعة من الكتاب)، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا للشرق، لبنان/المغرب، 2002، ص127

والإشادة بقدرته رغم كل شيء، ممثلا في مدرّسة الرقص كرمز إيديولوجي جعلته دليلا على العراقة التاريخية للشيوعية وقوتها وإنسانيتها رغم كل المجريات التي عصفت بوجودها المهيمن سابقا، كما دلّ المركز الألماني كمكان مغلق على واقع سياسي آخر في حدود مرحلة تاريخية تضمنت سقوط جدار برلين الذي شيدته اضطرابات الحرب العالمية الثانية، وما خلّفته من دمار شامل في ألمانيا خاصة، غير أن سقوطه يعني إيذانا بمرحلة تاريخية جديدة تعكس واقعا سياسيا ألمانيا وعالميا، وخريطة سياسية عالمية جديدة، وهو ما يفسّر تواجد هذا المركز في سوريا بذلك النجاح والإقبال عليه، واستيعابه جنسيات وثقافات مختلفة من بينها المدربة الروسية كدليل على تحوّل الوعي السياسي الثقافي لدى الشعوب والحكومات وانفتاحه على العالمية.

ويعكس المكان المغلق من خلال "الفندق" منظورا اجتماعيا، حيث تعمد الراوية/الشخصية إلى تشريح الواقع الاجتماعي للمغترب في البلاد الأوربية وتحديدا فرنسا، فرغم أنّ " الكاتب يختار أحداثه الروائية من واقع الحياة الاجتماعية، لكنه يحدّد زمن الحدث ومكانه، تحديدا واضحا، كأن يذكر اسم المكان الذي تجري فيه الحكاية، وكذلك الزمن الصريح"[1]، ويتجلى الاهتمام هنا خاصة بالمغترب الجزائري " تفضّل أم الخير الأوتيل القديم "دي لاكروا" المتهالكة سلالمه، تنزل فيه كلما جاءت باريس، ليس لأنه رخيص الثمن فقط، ولكن لأنها تعرفه(...) وتعرف جميع قاطنيه، من السكارى، وبائعات الهوى القديمات والحديثات من الشقراوات القادمات من أوروبا الشرقية. تجار الشنطة تعرفهم جميعا بأسمائهم، وألقابهم وأوصافهم، وتعرف ممرري الأقراص وأماكن العبادات السرية (...) الأهم من هذا كله، أن أوتيل "دي لاكروا" يقع قرب الأوتيل الذي كانت تسكن به مطربتها المفضلة المرحومة الشيخة الريميتي. يقطن في غرفة ولمدة غير محددة بعض المبتدئين الحالمين من مغني الراي، وعديد من الفنانين المغاربيين المسنين المنسيين"[2]. فهذا المكان المغلق الذي تناولته الراوية/الشخصية من خلال وصف انتقائي يشمل السلالم المتهالكة كدلالة على قدمه، جاء حاملا لأبعاد رمزية تجاوزت وصفه العيني كمكان طوبوغرافي، إذ انعكس من خلاله وضع فئة اجتماعية تمثلها الجاليات القادمة إلى باريس من

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص31
[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص159-160

أصقاع العالم المختلفة، وتحديدا تلك المنتمية إلى الدول الفقيرة ودول العالم الثالث مثل المغرب العربي وأوروبا الشرقية، فالراوية هنا قد قدمت وجهة نظرها لهذا المكان من خلال المنظور الموضوعي الخارجي، حيث جعلت من شخصية أم الخير نموذجا لبائع الشنطة الجزائري الذي يقصد باريس من أجل هذا النوع من التجارة، فكان هذا المكان المغلق انعكاسا لوضع متردّ لهذه الفئة، يصوّر إحدى زوايا باريس المظلمة، هذه المدينة التي تسمى مدينة النور نظرا للدرجة الكبيرة التي بلغتها من الازدهار الحضاري، ما جعل الأذهان تصوّر وضعا راقيا لسكان باريس على اختلاف جنسياتهم، غير أن الواقع من هذا المنظور يعكس وجها آخر يتعلق بهذه الجاليات التي اختارت مضطرة أو بمحض إرادتها باريس؛ فهذه المدينة كمكان مفتوح، قد تنغلق في بعض الأماكن فيها بسبب الوضع الاجتماعي السيئ لقاطنيه، وقد كان الفندق كمكان مغلق نموذجا حيا لهؤلاء، غير أن الراوية/البطلة في الآن ذاته تعكس منظورا آخر متعلقا بانبهارها بباريس، فترى أن هذه الفئة التي اقتحمت هذه المدينة الراقية الجميلة قد خلقت زوايا سيئة فيها، فهي سبب الدعارة والمخدرات والجريمة وكل الآفات التي نقلوها من بلادهم إلى هنا. ولا يتوقف هذا المكان المغلق (الفندق) عند باريس، بل إن الراوية/الشخصية تحاول من خلاله تشريح وضع فئة أخرى في الجزائر وبلاد المغرب، وهي فئة الفنانين الذين يعانون التهميش في بلادهم، مما يضطرهم إلى اختيار بلاد الغربة والعيش في أردى أماكنها كهذه الفنادق الوضيعة هربا بفنهم وإبداعهم الذي لم يلق اهتماما ودعما في بلادهم، وقد جعلت نموذجا واقعيا من باب الإيهام بالواقع وهي الشيخة الريميتي ذائعة الصيت في منطقتها والمغنية المفضلة لأم الخير، ورغم ذلك فقد عاشت إلى أن انتهت بها الحياة في فندق وضيع كالذي وصفته، كإيحاء بوضع الفنان الجزائري بالمقارنة مع فناني الدول الأخرى، فتكون بذلك هذه الأماكن المغلقة المتمثلة في الفنادق المهترئة رمزا للواقع المتدني الذي تعيشه فئات اجتماعية مختلفة من الجاليات الموجودة في باريس والتي لم يسلم منها الفنان الجزائري رغم إبداعه الذي يجعل منه إنسانا مميّزا، كانعكاس لمنظور تجاه المبدع الجزائري.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأن المكان المغلق قد أفضى إلى صياغة منظور خاص بالراوي والشخصيات من خلال أبعاده الرمزية التي أشارت إلى منظورات نفسية وإيديولوجية سياسية وأخرى

اجتماعية، جزائرية وعالمية، مما يوحي بطبيعة الرواية الجزائرية في هذه الفترة، والتي لم تتوقف عند حدود الوطن، بل كانت متأثرة بالأحداث العالمية أيضا.

2- منظور المكان المفتوح

المكان المفتوح هو ذلك الفضاء الواسع الذي يتجاوز الحدود الضيقة للمكان المغلق، ويمتد إلى الطبيعة التي تتحرّك فيها الشخصيات وتتواصل من خلال الحركة والانطلاق اللامحدود أحيانا، ويعمل المكان المفتوح كغيره من عناصر السرد الروائي على تطوير الأحداث، ورصد حركة الشخصيات وصراعها. ويتدخل الروائي في اختياره بما يناسب تطور الأحداث، مما يجعل تجسيده وفقا لمنظور الروائي الذي يعبّر عنه من خلال الراوي والشخصيات، حيث تتشابك الأبعاد الدلالية والرمزية والإيديولوجية، لتتجاوز شكله الهندسي أو الطوبوغرافي العادي، فالأماكن المفتوحة "عادة تحاول البحث في التحوّلات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان. إنّ الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة (...)، وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها"[1]، ونلمس ذلك في رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري، حيث يستحيل المكان رمزا تاريخيا ورؤية معبّرة عن وضع سياسي وثقافي في الجزائر " تمثال 'الكاردينال 'لافيجري' الكبير في قلب "لاروبيت' يشير بإصبعه إلى الجنوب الأكبر. تحوّلت 'لاروبيت' إلى 'ساحة الحرية' بعد تعريب شوارع مدينة 'بسكرة'. يده التي كانت تحمل سبحة صليب، تمّ بترها من طرف غيور لا يحبّ نومة التاريخ الهانئة في محطة الحقيقة الأخيرة، بعد أن استولى لصوص السياسة على رموز البلد"[2]. فالمكان المفتوح هنا تمثله ساحة "لاروبيت" أو "ساحة الحرية" بعد تعريبها في مدينة بسكرة، هذه الساحة العريقة تاريخيا، والتي تشير إلى حقبة التواجد الفرنسي، قد حوت تمثالا تحوّل مع مرور الزمن إلى رمز تاريخي يعكس مرحلة من مراحل التاريخ الذي مرّ به هذا الوطن، غير أن السياسة الرعناء من منظور الراوي/الشخصية والمتمثلة في فترة اعتلاء حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" سدّة الحكم في بعض البلديات، قد عمدت إلى

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص95

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص24

تشويه المعلم، ومن ثمة تشويه التاريخ، وهو ما جعل الراوي/الشخصية ينعت هؤلاء، وانطلاقا من منظوره المعادي، بالغيورين واللصوص والوحوش، ويفسّر تصرّفهم بالجهل، لأن الجاهل هو الذي لا يعير التاريخ ولا الثقافة اهتماما، وعلى هذا الأساس يصبح هذا المكان المفتوح رمزا قد عبّر عن منظور سياسي أراد الراوي من خلاله تشريح وضع سيء سنوات التسعينات كان من بين ضحاياه معلما تاريخيا يمثل ذاكرة الوطن، وبذلك يغدو توظيف المكان هنا على أساس أن "أول تصورات المكان أن يصبح مكان القصة هوية تاريخية ووطنية، وأن يحمل طموحات الأديب الثقافية بأن يجعله مع امتحان ثقافي مع العصر"[1].

وفي الرواية ذاتها يأخذ المكان المفتوح بعدا ثقافيا واجتماعيا، حين يعبّر عن ثقافة الجزائري من خلال منظور "أندريه جيد" ككاتب فرنسي مشهور، استدعته ذاكرة الراوي/الشخصية الذي جعله، ووفقا لمنظوره الذاتي لهذا المكان المفتوح، رمزا حيّا يشهد على عراقة هذا المكان وجماله، وذلك لكون المكان "كان ومازال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثّرت المعايير البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرّك الشعوب في جميع أرجاء العالم"[2]. ويتمثل هذا المكان المفتوح في قنطرة الجبل الحزين "القنطرة... هنا كان يأتي .. "أندريه جيد" بدءا من نهاية القرن التاسع عشر لالتقاط أنفاسه التي أتعبتها الأخلاقيات الإكلستيكية والقراءات التي كانت عائلته تحاصره بها، هنا كان لمخياله الشرقي أن يتفتق على أوسعه (...) لا بدّ أنّ "أندريه" قد شعر بعبثية بياض بشرة سكان باريس الباهتة على لسان "ميرسو" عبر قرينته (...) ولذلك فإنه كان يفضل صبيّه "البسكري" صاحب البشرة المحمصة، وقد جعله يتزيّا بأبهى ألبسة سكان "الزّاب" حين أخذه معه في رحلته إلى قنطرة ..الجبل الحزين"[3] لقد امتزج الخيالي والواقعي في تشكيل هذا المكان المفتوح الذي جسّده الراوي/الشخصية من منظوره الذاتي، إذ بدا هذا المكان قريبا من وجدانه، ما حذا به إلى استذكار "أندريه جيد" الذي كان يتخذ من هذا المكان المفتوح متنفسا له من تعب الالتزامات التي كانت

---

[1]- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الروائي، ص18

[2]- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، ص54

[3]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص18-19

تفرضها عليه أسرته، كما كان ملهما لخياله الذي أراد الانطباع بالخيال الشرقي، وهو ما جعله يوظّف هذا المكان المفتوح في روايته، ويجعله انعكاسا لثقافة تختلف عن ثقافته الفرنسية، راسما بذلك بيئة مختلفة بعادات أهلها ولباسهم ولون بشرتهم، ليستحيل هذا المكان المفتوح رمزا له دلالته الاجتماعية والثقافية، لكون "المكان الثقافي مكان امتزج بعادات سكانه وتقاليدهم وطريقة تفكيرهم وملامح بشرتهم وهو ما يعرف بـ 'حفريات المكان' في الشخصية دون الأخرى"[1]، وقد أراد الراوي/الشخصية التعبير عنها مستغلا شخصية "أندريه جيد" الواقعية الذي زار هذا المكان، وكذا ما جاء في كتاباته من متخيّل سردي يتناول هذا المكان المفتوح ذاته، ليمتزج بذلك منظور الراوي/الشخصية بمنظور "أندريه جيد"، وهو منظور مشترك حول جمال هذا المكان الذي يحمل طابعا خاصا ومختلفا اجتماعيا وثقافيا. ويبدو أن الموقف العبثي النابع من أفكار الفلسفة الوجودية هو الذي رسم دلالات هذا المكان المفتوح، إذ أن الشعور بالعبثية كان يلازم "جيد" مثلما يلازم "كامو"، غير أن هذه القنطرة المفتوحة على صحراء بسكرة وما حملته من طابع ثقافي مميز من خلال حفريات المكان التي انطبعت على الطفل البسكري، جعل الراوي/الشخصية يفسر تفضيل جيد للولد البسكري على الطفل "مليسيو" في رواية "كامو العبثية، ما يفسر قناعة "جيد" بجمالها وبطابعها الثقافي المميز الأصيل، الواضح وليس الباهت كبشرة أهل باريس، فهو من منظوره يتأبى على العبثية، مما يعكس دلالة إيحائية لهذا المكان المفتوح إلى جانب البعد الثقافي والاجتماعي، وهو البعد الفكري والفلسفي الذي يخالف الفلسفة الوجودية العبثية من منظور الراوي/الشخصية.

ومن خلال الوصف الانتقائي الذي اختاره الراوي/الشخصية في رواية "جبل نابليون الحزين" لمدينة قسنطينة، وذلك بالوقوف على بعض العناصر التي انتقاها خدمة للمنظور الذي أراد التعبير عنه من خلال هذا المكان المفتوح ، تصبح المدينة ذات أبعاد دلالية، ولأن نفسية الراوي/الشخصية قد انطبعت عليه، فقد غدا مكانا نفسيا إيحائيا يومئ لوضع سياسي مضطرب في البلاد سنوات التسعينات " تبدو المدينة الأوروبية أختا لصوقا بالمدينة العثمانية القديمة، التي لازالت العائلات

[1]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص45

الفقيرة العتيقة تتباهى بانتسابها إليها رغم تأرجحها بين الخراب ومساحيق البقاء، وهي التي حوت دوما أجمل دور العبادة والمواخير والعلماء وأعتى المجرمين. منطق متبادل لا جدال فيه، مزيج من الخوف والاحترام يجعل الشرطي سيد المكان في الجانب الأوربي، والإرهابي أميره في الجانب العثماني"[1].فالمدينة كمكان مفتوح قد تجسدت هنا ضمن فضاء تاريخي يعكس هويتها، ويشير إلى أزمنة سابقة قد عملت على إيجادها كالوجود العثماني الذي تلاه الوجود الفرنسي فيها، واللذان خلّفا فيها طابعهما الهندسي الذي لا يزال شاهدا على مرورهما من هنا، غير أن الراوي/الشخصية يحاول إسقاط التاريخ على أحداث العصر بترهين اللحظة التاريخية، ليأخذ المكان الهندسي بذلك بعدا دلاليا يتناسب مع الطرح الذي يراه الراوي/الشخصية ويحاول تشريحه، وهو طرح سياسي متعلق بأحداث العشرية السوداء. فقد أراد الراوي من خلال هذا المكان المفتوح أن يوضّح التناقضات التي عرفتها هذه المدينة، سواء في تشكيلها الهندسي، الذي جمع الطراز الأوربي الحديث المتماسك والعثماني العتيق والمهترئ جنبا إلى جنب، أو فيما حوته حين جمعت على الدوام دور العبادة إلى جانب دور الفسق، والعلماء والمجرمين على السواء، فهذا التناقض الذي يشكل طابعها الهندسي والمعنوي، هو ما يفسر أن تواجد الشرطي في مقابل الأمير الإرهابي شيئا متوقعا. والملاحظ أنه جعل تواجد الشرطي في المدينة الأوربية في مقابل الإرهابي الذي اتخذ الجانب العثماني، في إشارة إلى البعد الحضاري الذي تعدى المكان كهندسة معمارية ليلامس عقلية البشر، ويصبح بذلك الشرطي متحضرا ومواكبا للحضارة الأوربية المتطورة على عكس الإرهابي بعقليته الأصولية والرجعية القديمة قدم البيوت العثمانية، وما تركته من ميراث ديني اعتنقه هذا الإرهابي، فيكون بذلك الصراع صراعا حضاريا تاريخيا، دلّ عليه المكان المفتوح الذي اتخذه الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني كتعبير عن منظوره، فإسقاطاته قد أدانت الإرهابي كنتاج صنعته الحضارة الإسلامية متمثلة في الدولة العثمانية كرمز إيحائي، في مقابل رمز إيحائي آخر هو المدينة الأوربية التي دلت على الحداثة والتجدد الفكري بنبذ العنف الذي لازالت تتغنى به الحضارة الأوربية إلى اليوم بغض النظر عن مدى تطبيقه، وهو ما جعل الشرطي يلوذ بالجانب الأوربي لأنه

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص103

مناسب لأفكاره المناقضة لما يعتقده الإرهابي الذي جعل المدينة العثمانية ملاذه الفكري، ومن ثمّة تصبح المدينة كمكان مفتوح صورة رمزية سلبية عن طبيعة الصراع القائم في تلك الفترة من تاريخ الجزائر، وهو صراع فكري وعقدي، أوقع البلاد في مأزق دموي حسب منظور الراوي/الشخصية الذي يدين فيه تبني الفكر الإسلامي.

وأما رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش فقد قُدّمت معظم الأماكن فيها من قِبل الراوي العليم الذي بدا مهيمنا على السرد، مما حرَم الشخصيات من تقديم الأماكن من وجهة نظرها هي، إذ ينبغي "أن لا تقدّم الموصوفات إلا كما تُرى من طرف الشحصيات"[1]. ولقد قُدّمت المقبرة كمكان مفتوح ضمن الوصف المسرّد الذي اندمج مع الأحداث من طرف الراوي العليم الذي ناب عن الشخصية البطلة في وصف هذا المكان المفتوح رغم مشاركته الفعلية فيه " دخول المقبرة محرّم على كل من هبّ ودبّ في المدينة الكبيرة، المنافذ إليها مسدودة، ورجال الشرطة وأعوان الأمن والعساكر في كل منعطف وزقاق (...) تمكّن من بلوغ المقبرة والتسرب إليها مع غيره من المتطفلين على الرغم من الحزام الأمني المضروب حولها، ثم ماذا، حتى المقبرة ممنوعة علينا؟ كرّرها بمرارة وهو يتأمّل كل ما يحيط به"[2]. لقد صوّر الراوي معاناة إبراهيم لدخول المقبرة رغم أنها مكان مفتوح يقصده الجميع، بل هي المكان المفتوح الوحيد الذي لا يحتاج إلى الخضوع للمراقبة نظرا لطابعه الذي يحمل رهبة تجعل رؤية الإنسان لهذا المكان بنوع من القدسية التي يمنحها الموت لذهن المرء حين يتذكّر مآله الأخير، وهذا الأمر يجرد هذا المكان المفتوح من أي إيديولوجيا، ليصبح مكانا مشتركا ومن حق كل إنسان بغض النظر عن معتقده أو إيديولوجيته الفكرية، غير أن "المقبرة" التي يقدمها الراوي هنا قد تلبّست بطابع إيديولوجي حين اجتاحها العساكر وطوّقوها ومنعوا كل مواطن بسيط الدخول إليها، فتتحول بذلك من مكان مفتوح طبيعي إلى مكان له دلالات أخرى تشير إلى مرحلة سياسية بعينها، فيعكس بذلك هذا المكان بعدا إيديولوجيا يتعلق بالهيئة العسكرية في تلك الفترة.

---

[1] - Pierre Vanbergen, Aspects de la littérature française contemporaine,P119

[2]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص34-35

ويأتي المكان المفتوح في الرواية نفسها ليأخذ بعدا تاريخيا ويعكس واقعا سياسيا عرفته الجزائر مرحلة التسعينات " في الحرب أو في السلم، يظل الميناء في غليان دائم طوال حرب التحرير، تواترت عليه سفن تجارية وأخرى حربية، ناقلة السلع والعساكر بين الجزائر، وموانئ مرسيليا وتولون ودنكرك. عساكر ومغتربون، وحمّالوا أرصفة، أو توقفوا في الحانات والمقاهي المجاورة. لم يظهر القلق عليهم يوما ما، والبعض يعزو راحتهم جميعا إلى أن مشهد الميناء والخليج مريح جدا (...) العكس هو الذي يحدث اليوم، كل شيء ممنوع في الميناء (..) قرار غريب فرضه حكام جاؤوا من كل جهة، ولا يعرفون شيئا عن المدينة الكبيرة، ولا عن عاداتهم ولا عن تاريخهم"[1]. إن الميناء هو المكان المفتوح الذي شكّله الراوي العليم وفق منظوره الإيديولوجي، جاعلا من تاريخ الميناء مؤشرا رمزيا يحيل إلى واقع سياسي راهن عرفته الجزائر في مرحلة التسعينات. فهذا الفضاء الذي يعد معلما من معالم المدينة الكبيرة، وهي العاصمة نظرا لدوره البارز، وكذا موقعه الطبيعي المهم، ظل يؤدي دوره في حربه وسلمه بالوتيرة نفسها، ولم تقف أمامه العوائق لتعطل وظيفته منذ حرب التحرير، فالمستعمر العسكري كما المدني، كما الحمال كما السائح كما الحاج، قد تواجدوا في هذا المكان دون خوف ولا قلق، إلى درجة تعدى فيها دوره من ميناء للسفن والبواخر إلى مكان للاستجمام والسياحة في الاستمتاع بمشهده المريح، وتبدو وظيفة الميناء العملية والجمالية من وجهة نظر الراوي قد توارثها سكان المدينة، وأصبحت من صلب عاداتهم ومن معالم المدينة التاريخية، هذه العادات التي لا يدركها إلا من عاش في هذه المدينة وكان من أهلها، وهو ما جعل حكام البلد القادمين من أماكن أخرى يعطلون هذه الوظيفة بقراراتهم التي لا تخدم غير مصالحهم، فيصبح هذا المكان المفتوح من منظور الراوي متضمنا واقعا سياسيا سيئا في مقابل تاريخ مشرق لهذا الفضاء الذي لم يفقد دوره حتى أثناء التواجد الاستعماري.

أما رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي، فقد استعملت المكان المفتوح للتعبير عن منظور الراوية/الشخصية التي تولت السرد من منظورها الذاتي، ومن تلك الأماكن المفتوحة التي أخذت أبعادا دلالية، المدينة باعتبارها "مسكن الإنسان الطبيعي، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم،

---

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص37

أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم، وتختلف المدن عن بعضها البعض، فلكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميّز كل مدينة بعاداتها وتقاليدها"[1]، كما هو الحال مع مدينة وهران " على الرغم من انتشار الحمام بشكل لا يخفى على أحد في سماء وهران، وانتشار أعشاشها الكثيرة التي تحتل كل ما علا من هذه المدينة البحرية، من شرفات، ونوافذ، وصوامع، وسطوح، وكنائس، وكاتيدرائيات، وكنيس، ومحطات قطار، والمطارين المدني والعسكري، الحمام في كل مكان في وهران"[2]. إن هذا التصوير البانورامي لمنظر الحمام وهو يحتل كل مكان في وهران؛ سماءها وأرضها وبناياتها على اختلافها، إنما هو تصوير يظل منسجما والمنظور الإنساني الذي تريد الراوية/ الشخصية التعبير عنه، فالحمام رمز السلام، وتواجده في هذا المكان المفتوح وبهذا الشكل الكبير دلالة على الشعور بالأمن والسلام في هذه المدينة، مما يعكس واقعا أمنيا تعيشه وهران عقب سنوات الإرهاب التي عاشتها الجزائر ككل، مما يوحي بعودة الأمن إلى مدن الجزائر من بينها وهران، بدليل تواجد الحمام في كل مكان؛ في البيوت الآهلة كما في البنايات المهجورة، وفي دور العبادة على اختلافها، وفي محطات القطار رغم ازدحامها بالناس، وفي المطار المدني كما العسكري، فهذا التنوع في الأمكنة التي حواها فضاء المدينة في اقترانها بالحمام قد منح المكان المفتوح بعدا دلاليا يفضي إلى منظور الراوية تجاه مدينة وهران التي بدت محبة لها وسعيدة بانتمائها لها. غير أن هذا الفضاء المفتوح الذي حوى عدة أماكن تعتبر ملاذ الحمام ومأواه الآمن قد أفصح عن موقف إيديولوجي للراوية/البطلة ومن خلفها الكاتب الضمني، يتعلق الأمر بأماكن العبادة التي تعدّ أيضا مأوى للحمام، فقد ذكرت الكنائس والكاتدرائيات والكنيس والصوامع، في حين سكتت عن المساجد التي تعدّ الأكثر عددا في مدينة وهران كمدينة إسلامية مقارنة مع دور العبادة الأخرى التي لا تتعلق بالإسلام، ورغم ذلك لم تأت على ذكر المساجد وكأن الحمام يخشى الاقتراب منها ولا يسكن سطوحها ولا مآذنها على عكس ما ألفنا رؤيته في كل مساجد الوطن، فهذا السكوت في الواقع إشارة خفية من الراوية/الشخصية والكاتبة، توحي بدلالة أخرى، فكأنما أرادت القول بأن المساجد غير آمنة لأن الإسلام دين قتل، وإرهاب، والحمام قد شعر

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص96
[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص62

بذلك، أو تعرّض لذلك من قبل فهجرها، وهو ما يوطن المنظور الإيديولوجي اليساري للراوية/البطلة والكاتب الضمني، فهو منظور معاد للإسلام، وقد دلت باقي الأحداث في الرواية على هذا البعد، كما دلّ تجاهل المساجد والإتيان بدور عبادة لا وجود لها في وهران كالكنيس، على منظورها بإنسانية كل الديانات عدا الإسلام.

ويعدّ الحي اللاتيني من الأماكن المفتوحة التي استأثرت باهتمام الكثير من الأدباء العرب، وذلك لعراقته وميزته، ما جعل الراوية/البطلة في هذه الرواية لا تخفي انبهارها الشديد به، فكان موقفها من هذا المكان المفتوح واضحا، يخدم منظورها الإنساني العام في هذه الرواية، والذي ارتبط أساسا بالواقع في العالم كله نتيجة الحروب والإرهاب الذي لاحق الإنسان أينما كان، بما في ذلك باريس " أمر على مقاهي الحي اللاتيني الممتلئ بالحياة، كأن الحياة كلها هاجرت نحوه، هربا من المدينة التي سكنها الخوف هي أيضا، الخوف المتوالد في أرحام متعددة من بطن الأرض. أناني كبير هذا الحي، كيف يستحوذ على كل هذا الفرح والدفئ، بينما ما تبقّى من المدينة ومن العالم يعيش في الصقيع القاتل (...) هل هو الوحيد الذي بقي حيّا في باريس"[1]. فهذا الفضاء المفتوح الذي تشكّل من خلال وصف تعبيري يعكس منظورا ذاتيا للراوية/الشخصية نتيجة علاقتها بهذا المكان الذي بدا أثيرا على قلبها، ما جعلها تعبّر عن شعورها تجاهه مانحة إياه معاني الأمن والدفئ والحياة، كل ذلك جاء نتيجة لمقارنتها بين هذا المكان المفتوح بأحياء أخرى في باريس، وحتى أماكن أخرى من العالم والتي فقدت دفئها وأمنها وسكنها الخوف والصقيع القاتل بسبب الأحداث الحاصلة في العالم نتيجة الحروب والإرهاب، فيصبح بذلك الحي اللاتيني كمكان مفتوح تعبيرا عن موقفها تجاه ما يحدث، وتشريحا لواقع عالمي فقد الأمن والسلام. والواقع أننا نلمس تناصا هنا مع الحي اللاتيني الذي كان عنوانا لرواية الأديب العربي سهيل إدريس، فإذا كان هذا المكان المفتوح في رواية "إدريس" يعبّر عن منظوره الإيديولوجي المتعلق بعلاقة الشرق بالغرب في أعتاب التحولات التي عرفتها الدول العربية بسبب انحسار المدّ الاستعماري وحصولها على استقلالها الذي رافقه انبعاث الروح الوطنية والقومية، ما جعل الحي اللاتيني الحدّ الفاصل في

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص166

تحديد علاقة الشرق بالغرب بعد خروج الشرق من قبضة الهيمنة الغربية، ففي رواية " 'الحي اللاتيني' لسهيل إدريس (...) يعبر في الرواية عن الكيفية التي يحس البطل الروائي عن البيئة الغربية وينظر إلى واقع معين قضيتي الصراع بين الشرق والغرب"[1]، فإن الحي اللاتيني في رواية "ربيعة جلطي" كان من منظور الراوية/البطلة البؤرة التي تسلط الضوء على واقع الحرب والسلام في العالم، إذ أضفت عليه من مشاعرها ليكون في نظرها المكان الوحيد النابض بالحياة وبالدفئ مقارنة مع باقي الأماكن الأخرى، ويصبح بذلك هذا المكان المفتوح مكانا إيديولوجيا يشير إلى تحولات إيديولوجية وفقا لمراحل تاريخية مرّ بها العالم ككل والعالم العربي بصفة خاصة، فالكاتب العربي قد استغل هذا المكان للتعبير عن منظوره وعن رؤيته للعالم متأثرا بأحداث عصره، فنجد أديب مرحلة الستينيات يحمل همّا يختلف عن أديب الألفية الثالثة، كدليل على تغيّر الهمّ العربي الذي انتقل من القومية والحدود الضيقة إلى العالمية، كل ذلك تحت تأثير التغيرات الإيديولوجية التي عرفها العالم بعد انقضاء المرحلة الكولونيالية.

وفي رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، يتحوّل المكان المفتوح إلى فضاء يحمل دلالات عميقة تتجاوز إطاره الطبيعي، إذ تحاول الكاتبة من خلاله تقديم جانب من الواقع الذي عرفته الجزائر سنوات التسعينات، والوقوف على واقع آخر يتعلق بالغرب، فيتأطر المكان وفقا لذلك من خلال رؤية كونية واسعة تشمل الجانب الإنساني بخاصة، فنجد مثلا حديقة (Hide-Park) كمكان مفتوح يؤطّر من خلاله الراوي/الشخصية لمنظور إيديولوجي يتعلق بقضية حرية التعبير التي تحرص عليها إنجلترا كدولة ديمقراطية تعترف بحق الشعب في التعبير في مقابل الحرية المخنوقة في الوطن العربي، والتي اضطرت المواطن العربي للهرب من وطنه تجاه لندن بحثا عن هذه الحرية " ها إني أنفق وقتي منذ وصولي إلى لندن في حديقة Hide-Park. أقف هنا لساعات طويلة عند تلك المنصة المفتوحة لكل الأجناس بمختلف ألوانهم، لغاتهم، دياناتهم، أفكارهم وهمومهم، منصة يقول كل واحد منا جرحه، عمقه، دون أن يتعرض للأذى، ودون أن يستيقظ فجرا مفزوعا على ضربات عنيفة لجزمة

[1]- حامد صدقي (ومجموعة من الكتاب)، رواية الحي اللاتيني على ضوء النظرية البنيوية الغولدمانية، دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، السنة الرابعة، خريف 1391، العدد الخامس عشر، ص78

رجال الأمن، وهي تكسر بابه، وتحمله إلى قبو رطب مظلم"[1]. فالحديقة تعد من الأماكن المفتوحة التي "يرتادها الناس لتمضية وقت للاستراحة، والتمتع بأشجارها وأزهارها وحشائشها الخضراء، والركون إلى الهدوء النفسي والراحة. والحديقة مكان ألفة محببة ومسلية، يلجأ إليها الناس، يتعارفون فيها، وأحاديثهم فيها عامة"[2]. وحديقة Hide-Park التي تم تأطيرها وفق منظور الراوي/الشخصية قد حملت مؤشرا دلاليا يتعدى معناها الطبيعي كحديقة، ويسهم الوصف السردي الذي مزج بين أفعال الشخصية وهذا المكان، مما حدّد علاقة الشخصية بالمكان المفتوح في تحديد وجهة نظرها الإيديولوجي التي صاغتها تحديدا من خلال المنصة الموجودة في هذه الحديقة " تشتهر بوجود ما يسمى محليا بـ 'سبيكرز كونر' (بالانجليزية: Speakers corner) التي تعني ركن المتحدثين والتي تقع في الركن الشمالي الشرقي من الحديقة، وهي المكان الذي يجتمع فيه المتحدثون كل يوم أحد لإلقاء كلمة أو محاورة حول موضوع معين بكل حرية"[3]. فهذا الركن الذي أوجدته حرية التعبير في إنجلترا يعد رمزا للحرية التي يتمتع بها هذا البلد، وهو ما جعله قِبلة المضطهدين في العالم من قبل حكوماتهم الظالمة، أو بلدانهم الفاقدة للأمن والحرية، مما جعل الراوي/الشخصية يلتفت لتوظيفه هنا، دعما لمنظوره الذي يدين الحكومات العربية الخانقة لحرية شعوبها، وإعجابا بموقف الحكومة البريطانية تجاه شعبها بل وشعوب العالم، ولذا كانت في استعداد دائم لفتح ذراعيها أمام أيّ مضطهد فار إليها، ويعدّ هذا الركن من هذه الحديقة وسيلة من وسائلها الكثيرة في إظهار دعمها للحريات، فكان متنفسا للقلوب التي ضاق بها الأمر، ولها أن تطلق لبوحها العنان دون خوف أو وجل من رقيب أو جلاد، ولذا كان الراوي/الشخصية يديم التردد عليها وينفق جلّ وقته فيها، كدليل على الغصة التي تملأ قلبه، ما أثار رغبته الدائمة في التعبير عما يخالج نفسه المعطوبة من وطن فقد أمنه بسبب القمع السياسي وتناحر السياسيين. ولقد أمعن الراوي/ الشخصية في محاولة تأطيره لهذا المكان المفتوح بذكر تفاصيل تتعلق بالوافدين إلى هذه الحديقة، فكانوا من جنسيات مختلفة، رجالا ونساء، بكل ما حملوه من اختلاف في

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص133

[2]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص53

[3]- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: https://ar.m.wikipedea.org

اللون واللغة والدين والأفكار والهموم، وذلك للإشارة إلى دلالة هذا المكان الذي حمل بعدا إيديولوجيا يعكس الديمقراطية المطلقة التي يعيشها هذا البلد، مما جعله يعيش أمنا واستقرارا مقابل بلدان أخرى دكتاتورية، تعيش فوضى الحكومات واضطهاد المؤسسات العسكرية وانعدام الأمن، ما جعل المواطن البسيط يعيش هاجس اقتحام رجل الأمن بيته وحمله إلى قبو مظلم رطب في دهاليز السجون والمعتقلات قهرا للحرية.

وينفتح الفضاء المفتوح على دلالات أخرى في الرواية نفسها، حيث يبتعد عن طبيعة معناه كمكان هندسي ليأخذ بعدا رمزيا يحيل إلى الأمن الذي بدأ يعرف طريقه إلى الجزائر عقب سنوات الأزمة الأمنية فيها، حيث "لا يمكن للفضاء أن يكون مجرد مكوّن مرمي في مساحات النص الروائي بلا معنى، كل شيء كل مكون في الخطاب الروائي له معنى ويعين أن يكون له معنى"[1]. يتعلق الأمر هنا بالمقبرة كمكان مفتوح يحمل في العادة دلالة الموت، غير أنه هنا جاء لتأطير منظور متفائل يخرجه من دلالته الأصلية ويمنحه دلالة نفسية "حين كنا نهمّ بالخروج من المقبرة، تناهت إلى مسامعنا حركة وضوضاء غير عاديتين، حين التفتنا إلى البعيد، لمحنا صبية ثلاثة يتسلقون بحذر سور المقبرة، أحدهم تسلل إلى الداخل لاسترجاع طائرته الورقية، في حين راح حارس المقبرة يركض خلفه ملوّحا بعصاه"[2]. لقد تمّ تصوير هذا المكان من خلال وصف سردي أسهمت فيه حركات عدة شخصيات هم الراوي/الشخصية والصبية والحارس، مما أضفى حيوية وحياة على هذا المكان المعروف بالسكون نتيجة سكون القبور فيه، فكانت حركة الشخصيات سببا في إحداث جلبة تومئ بوجود الحياة في ذلك المكان بدل الموت الذي يأخذه من طابع وظيفته، بالإضافة إلى الدلالة التي اكتسبها سنوات التسعينات، وهي التشاؤم والرعب الذي يثيره تحول الموت العادي إلى تقتيل ومجازر. والمعروف أن الأطفال يخافون المقبرة في حال السلم والحرب، مما يجعل تواجد الأطفال في المقبرة للعب والمرح له بعد دلالي يشير إلى الأمن الذي يريد الراوي/الشخصية التعبير عنه. غير أن استخدام رمزية هذا المكان المفتوح للتعبير عن هذه الدلالة باستعادة مشهد مشابه لأيام طفولة الراوي، أي قبل دخول الجزائر أزمة التسعينات، يجعل رؤيته هذه

---

[1]- حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص84

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص222

أشبه بالأمنية، وليس وصفا لواقع حقيقي لجزائر ما بعد الوئام المدني مباشرة، لأن آثار العشرية السوداء ظلت عالقة في النفوس لسنوات عديدة بعد ذلك، ما يجعل المقبرة إحدى الأماكن التي ظلت القلوب وجلة من الاقتراب منها من قبل الأطفال خاصة. لكن على العموم يبقى توظيف هذا المكان المفتوح مناسبا للتعبير عن منظوره الوطني.

وفي السياق ذاته يتشكّل المكان المفتوح مؤطّرا لمنظور الراوي/الشخصية، المتعلق بالجزائر كوطن يستحق الحياة، ولقد أرادت الكاتبة تجاوز الطرح المتعلق بالتسعينات رغم أنها منحته حصته من التشريح، لتركّز أساسا على قضية الأمن الذي استتب في الوطن بعد توقف العمليات الدامية فيه على إثر الوئام المدني، ولذا فقد استعانت بعناصر السرد للتعبير عن ذلك، من بينها المكان المفتوح الذي ساعد في رصد أجواء الوطن بعد عودة الاستقرار الأمني إليه، فكان الطريق السريع "الأوتوروت" مكانا مفتوحا مشبعا بدلالات رمزية تشير إلى النهضة التي شهدها الوطن " هل تعرف سيدي لقد تغيّر الوطن كثيرا، فعلى طول طريق الأوتوروت، شيدت بنايات، زرعت أضواء، وأنوار مختلفة لجملة من الإعلانات الخاصة بالمأكولات والمشروبات، الأسرة، أكشاك الهاتف، الفاست فود، إعلانات الموبايل، ها قد أصبحنا في عهد الاتصال والتواصل، وهاهو الوطن يقاوم موته ويتواصل مع الحياة"[1]. فهذا المشهد البانورامي الذي عبّر عنه الراوي/الشخصية من خلال التأمل الذي نتج عنه وصف استقصائي تناول تفاصيل المكان بذكر أشياء كثيرة شيدت من حوله، حيث إن "تجليات الفضاء في النصوص الأدبية روائية كانت أو غيرها نعثر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة، أو موصوفة أو معروضة، أو محلوما بها، أو متأملا فيها"[2]. فهذا الوصف التأملي لا يتوقف عند المظهر الطوبوغرافي للفضاء، بل يتعداه إلى أبعاد أخرى تعكس وضعا أمنيا وواقعا مغايرا لذاك الذي عايشه الراوي/البطل سنوات التسعينات حيث كان الوطن وأثناء الدوامة التي غرق فيها راكدا، لتوقف أشغال البناء فيه وكل مظاهر التشييد والإنماء، ما جعله يغرق في الموت اقتصاديا أيضا، فيكون بذلك هذا المكان المفتوح منفتحا على منظور اقتصادي أراد الراوي/الشخصية الإشارة إليه، وهو ما جعله يترصد بعض مظاهر

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص218

[2] -Henri Lefebvre, La production de l’espace, Edition :Anthropos, Paris, 1986, P22

هذا التطوّر الذي جاء بعد تراجع مخيف شبيه بالموت، ليكون هذا المكان رمزا لعودة الحياة لهذا الوطن.

وعلى العموم يمكننا القول بأن المكان المفتوح قد كان انعكاسا لدلالات ساهمت فيها طبيعته الهندسية كفضاء شاسع، غير أنها كانت دلالات نفسية، جاءت نتيجة لعلاقة الشخصيات بالمكان وانعكاس شعورها عليه، بالإضافة إلى الدلالات الرمزية ذات الأبعاد الإيحائية الإيديولوجية التي عكستها طبيعة الأمكنة المفتوحة في حدّ ذاتها، فكانت في مجملها ترجمة لمنظور الراوي/الشخصية الذي استولى على السرد في جل هذه الروايات، وكانت هذه الإيديولوجيات التي انعكست من خلال الفضاء المفتوح تلامس طبيعة المرحلة، وتغيرات العصر وبخاصة الدينية والسياسية والوطنية.

3- المنظور عن قرب

يتحدّد الإطار الهندسي للمكان عن قرب ليعرض تفاصيله بدقة تشمل كلّ العناصر المشكّلة لهذا الفضاء، غير أنّ هذا التحديد ولارتباطه بالشخصية التي تتكفّل بذلك، فإنه يبتعد عن دلالاته الهندسية ليأخذ دلالات أخرى تتلبّس بمنظور الشخصية أو الراوي، وتكون امتدادا لنفسيتهما، أي أنها ناتجة عن الإسقاطات الشعورية التي تخرج المكان من صمته ومن طابعه كخلفية تقع عليها أحداث الرواية، لتجعل منه عنصرا مؤثرا ومشحونا بدلالات مختلفة تعبّر عن مواقف الشخصيات والراوي ورؤيتهما للعالم، فـ" المكانية لا تتشكّل إلا من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية، يحققها المؤلف من خلال حركة نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف الذي يحقق أيضا منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، ومنظور أبطاله الإيديولوجي والنفسي من جانب آخر"[1]. ولذا فإن منظور المكان عن قرب يفتح قضايا شائكة ومهمة تتناولها الرواية، وبالتالي تكون القدرة الإبداعية للكاتب مهمة في نقل المكان من بعده الهندسي الواقعي وإسقاط مجموعة من الصفات عليه، والتي تمنح المكان قيما رمزية تعكس وجهة نظر معيّنة.

إنّ الإسقاط النفسي الذي غالبا ما يلازم الشخصية أو الراوي على المكان، نلمسه كثيرا مع المنظور عن قرب، حين تُختزل المسافة هندسيا بين الشخصية والمكان، وتعمل امتداداتها النفسية الناتجة عن علاقتها بهذا المكان على صياغة منظور معيّن. ففي رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي نجد منظور المكان عن قرب يفصح عن أبعاد دلالية مشكّلة بذلك منظور الراوية/الشخصية تجاه قضايا متعدّدة، وبخاصة القضية العربية والإنسانية، ففي إحدى المقاطع يتعالق مكانان في وجدان الراوية/ الشخصية، فتحاول رصدهما عن قرب رغم شساعتهما لأنهما مدينتين كبيرتين هما دمشق ووهران " أنت الغريب.. عندما تدخل دمشق فكأنك تعود إلى بيتك. كل ما في هذه المدينة يجعلك تحنّ إليها وأنت فيها. ثم تألفها بسرعة فتخشى أن تتصوّر نفسك مسافرا عنها وليس إليها. دمشق مدينة

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص35-36

الغرباء السعداء. أتيتها من "وهران" مدينتي البحرية الفاتنة موقع طفولتي وصباي مدينة الغرباء أيضا. بحرها و أبوابها البرية طريق الآخرين إليها معشوقة كثر من الفنانين في أركان الأرض من شعراء ورسامين ومغنيين وفنانين ورحّالة"[1]. إن رؤية المكان لم تعطِ تحديدا هندسيا له بتفاصيله التي يمنحها الوصف الاستقصائي، غير أن هذا الوصف التعبيري يومئ بقرب وجداني للمكانين من قِبل الراوية/الشخصية حين عملت على وضع المتلقي داخل إطار هذين المكانين من خلال أحاسيسها هي تجاه المدينتين بنقل منظورها الذاتي لمدينة دمشق كغريبة عنها، غير أن القرب منها فيه شعور حميمي يجعلك وأنت الغريب تشعر بدفيء بيتك فيها، فكان هذا الوصف دقيقا في نقل تفاصيل هذا المكان، ولكن من زاوية المشاعر، فهي مدينة السعادة بالنسبة للغرباء، وذلك لأن "للمكان أعراف وعادات وتقاليد تتحكم في نفسية الشخصيات وممارساتها، لذلك يحتل المكان دورا بارزا ومهما في الكشف عن العالم النفسي للشخصية ويقوم بتجسيد إحساساتها وعواطفها ومشاعرها"[2]. ثم تحاول الراوية/الشخصية عقد مقارنة بين دمشق ومدينتها وهران، من خلال المنظور عن قرب ليستحيلا مدينة واحدة بالنسبة لها، تجمعهما أهم نقطة وهي احتضان الغريب وجعله سعيدا في غربته. وقد نقل منظور المكان عن قرب بعض تفاصيل مدينة وهران كالواجهة البحرية الفاتنة وأبوابها البريّة التي تستقبل الغرباء الذين يقصدونها بعشق من كل الأصقاع، وبخاصة أولئك الفنانين والرسامين والرحالة، لتلتقي وهران مع دمشق في وجدان الراوية/الشخصية كمكان واحد، ويعكس بذلك منظور المكان عن قرب دلالات أخرى تتجاوز بعدهما الهندسي، فيصبحان رمزا للأخوة العربية التي يتقاسم فيها العرب نقاط تشابه كثيرة، فبالرغم من أن دمشق في أقصى الشرق العربي ووهران في أقصى غربه، إلا أنهما قد اجتمعتا في قلب الراوية/الشخصية كمكان واحد نتيجة للمشاعر الدافئة التي يبثها المكانان في قلب الغريب، فتصبح الأمة العربية في منظورها جسدا واحدا لا تفرقه إلا الحدود السياسية.

وينقل لنا المنظور عن قرب للمكان في الرواية نفسها بعض العناصر التي تؤثّثه، يتعلّق الأمر هنا بمدينة دمشق، غير أن الدلالات تبتعد عن هذا التكوين الهندسي لدمشق الذي لمسته

---

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص33

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص193

الراوية/الشخصية عن قرب، فينعكس بذلك بعد رمزي آخر "نحن نسقط في عشق المدن لأنها طريقنا إلى هاوية العشق، اسم دمشق في وجدان نوحة جدتي اسم مبهم لا علاقة له بالأزقة والشوارع وجبل قاسيون مثلي وسبع بحرات والصالحية والحميدية وشارع الحمرة والقصور وعين الكرش والمخيم والزبداني..ووو.."[1]. إنّ هذا التفصيل للمكان والذي جاء وفق الوصف الاستقصائي الذي كادت الراوية/الشخصية من خلاله نقل خريطة دمشق للقارئ بذكر معظم الأماكن التي تشكّل فضاءه، قد انعكس من خلال منظور المكان عن قرب الذي جعل المدينة تسكن قلب الراوية/الشخصية، لأنها رأتها وعاشت تفاصيل فضاءاته الجميلة عن قرب، على خلاف جدتها التي وقعت في عشق دمشق دون أن تراها، فيأتي هذا المنظور ليصنع بعدا جماليا للمدينة سواء عن طريق المشاهدة العينية أو حتى عن طريق أحاسيس الشخصية تجاهها، لتتّحد بذلك الرؤية العينية مع الذاكرة في صنع هذا المكان وصنع دلالاته الرمزية في كونه مكان يسري في عروق الفرد الجزائري منذ تاريخ عبد القادر ويمتد حتى اللحظة الراهنة، فأما عشق جدتها فيمثل عشقا تاريخيا للمدينة، وأما عشق الشخصية فيمثل راهن هذا الشعور، ليصبح بذلك عشقا ممتدا على امتداد الأجيال، مما يوحي بالترابط القوي بين المكانين أو بالأحرى بين الشعبين من منظور الراوية/البطلة.

وقد يخلو المكان من وصف استقصائي لتفاصيله، غير أن المنظور عن قرب يمنحه رمزية مكثفة تكشف عن وعي معين متعلق بالراوية/الشخصية بصفتها أهم شخصية متحركة في فضاء أمكنة الرواية " أنا التي على أبواب باريس، أم باريس هي التي على أبوابي فُتحت على مصراعيها. قلت في نفسي حسنا فعلت يا الضاوية باريس سقف من لا سقف له. لا أحد يزعجك. لا أحد يراك، لا أحد يحكم عليك أو يحاكمك أو يشير بإصبع التهمة إلى أجنحتك. في باريس يمكنك أن تنسي أنك تختبئين في العراء"[2]. إن مدينة باريس كفضاء مفتوح يتجاوز طبيعته الطوبوغرافية من منظور الراوية/الشخصية عن قرب للمكان الذي زارته بشغف المنبهر، وذلك نظرا للامتداد النفسي الذي تشكله علاقة الراوية/البطلة بهذا المكان، مما يحوّله مكانا نفسيا يعكس انبهارها حد الوله به، وهو ما يجعلها لا تكفّ

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص36
[2]- المصدر نفسه، ص151

عن التغزّل به، فهذه المدينة من منظورها ملجأ من لا ملجأ له، بل هي موطن الحريات كلها، فلك أن تفعل ما شئت ومتى شئت دون خشية من إزعاج أو اتهام، وعلى هذا الأساس يصبح المنظور عن قرب للمكان انعكاسا لدلالة أخرى لباريس، وهي الحرية التي ينشدها كل إنسان يبحث عن الانطلاق دون قيد أو رقيب أو حسيب، فهو منظور يشترك فيه الكثير من الأدباء والرحالة العرب الذين أخذهم الانبهار بها حدّ الهيام، فـ "باريس هي في المركز الأول من الأهمية، لأنها مركز الحرية، ومنبع العلوم والفنون ورمز التقدّم"[1]، ويقول عنها الرحالة الشيخ "مصطفى عبد الرزاق" بعد رحلته إليها: "لست من هذا النوع من الغرام، بيد أني أحب باريس حبا جما(...)باريس جنة فيها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، فيها للأرواح غذاء وللأبدان غذاء وفيها لكل داء في الحياة دواء. فيها كل ما ينزع إليه ابن آدم من جد ولهو، ونشوة، وصحو ولذّة، وطرب، وعلم، وأدب، وحرية في دائرة النظام لا تحدّها حدود ولا تقيّدها قيود"[2].

ومن المنظور ذاته لباريس يصبح منظور المكان عن قرب منسجما مع المنظور الإيديولوجي " تزهر بألحانها تملأ سماء باريس، باريس التي تفقد سكينتها شيئا فشيئا.. يغزوها الرعب شيئا فشيئا. تهزها حالات طلقات الرصاص المتقطعة، والاشتباكات، وخطر العودة إلى ما قبل لاباستيل"[3]. فهذا النص يتشكل ضمن منظور ذاتي للراوية/الشخصية تجاه باريس، وهو منظور يحمل الكثير من الأسف على ما آلت إليه هذه المدينة بسبب الإرهاب الذي يريد أن يطال هدوءها وأمنها وسلامها، وقد تضمن منظور المكان عن قرب تلك الأحداث التي أصبحت تهدد باريس وتزرع الرعب في جنباتها كطلقات الرصاص العشوائية والاشتباكات، ما جعل الراوية/البطلة تستحضر وضعا تاريخيا تخشى على باريس العودة إليه، وقد جعلت "لاباستيل" رمزا لمنظورها باعتباره سجنا قد استحال عبر التاريخ إلى رمز للطغيان والظلم، ولذا فقد تحول منظور المكان عن قرب لباريس إلى فضاء يعجّ بالدلالات الإيديولوجية سياسية منها وتاريخية وإنسانية، تشكلت من خلال المنظور الذاتي للراوية التي أرادت أن تدين الإرهاب

---

[1]- حامد صدقي (ومجموعة من الكتاب)، رواية الحي اللاتيني على ضوء النظرية البنيوية الغولدمانية، ص79

[2]- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص193

[3]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص215

المتسبب في زعزعة أمن الشعوب، وكان تركيزها على باريس، وذلك انطلاقا من موقف الانبهار والإعجاب الكبير بها، ما جعلها تراها مدينة السلام في العالم، وتخشى عليها عودة الفوضى السياسية والحرب الأهلية التي عرفتها سابقا قبل زمن لاباستيل.

وفي رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي، يكتسب منظور المكان عن قرب دلالات أخرى تبعده عن دلالته الهندسية، فنجده في السياق المتعلق بباريس كمدينة استأثرت باهتمام المثقف الجزائري يشير إلى عمق العلاقة بين المثقف وهذا المكان، وهي علاقة لا تخلو من بعد إيديولوجي " قال بأن كل الترتيبات جاهزة، وما علينا إلا أن نختار موعد السفر لباريس، قبلة المثقفين آنذاك (...) وسافرنا إلى تلك المدينة المجللة بالأنوار والعشق، أو هذا ما شعرت به وأنا أدخلها أول مرة، وجدنا مجموعة من الفرنسيين في استقبالنا، وسمعتهم يتحدثون مع علي خالد في أمور مرتبطة بما يحدث في البلد"[1]. لقد عبّرت رؤية المكان عن قرب عن الامتداد النفسي الذي يربط باريس بالمثقف الجزائري، والذي ينعكس من خلال اختيار هذا المثقف لباريس كملجأ له سنوات المحنة الوطنية هروبا من واقعه، ما يجعل تسمية "المثقف المفرنس" جديرة به، حيث إن "المثقف المفرنس يستمد حتى "انشغالاته" من خارج واقعه الاجتماعي والثقافي، حتى أننا نملك في الجزائر صحفا تنتمي إلى دولتين مختلفتين متنافرتين يتواجدان داخل إطار دولة واحدة"[2]، وهو ما جعل هذا المثقف المفرنس يختار باريس للتعبير عن انشغالاته والبحث عن الحلول عند الفرنسيين. وقد عبّرت الراوية الشخصية عن ذلك من خلال هذا المسرود الذي حوى وجهتي نظر، الأولى عامة تتعلق بوجهة نظرها حول المثقف الجزائري بصفة عامة، والثانية خاصة تتعلق بها وبالشخصية التي تشاركها الحدث، وهو منظور لا يختلف عن الأول، وقد فسّرته رؤية المكان عن قرب، فحين وصولهما إلى باريس تحول الحكم العام إلى خاص، لتصبح باريس المكان الأثير ووجهتما المفضلة أيضا كمثقفين لا يختلف موقفهما عن باقي المثقفين الجزائريين الذين لم يخفوا انبهارهم بهذه المدينة المجللة بالأنوار كما عبرت الراوية/الشخصية

---

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة اللي، ص40

[2]- نور الدين زمّام، حول سوسيولوجية المثقف الجزائري، إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مركز دراسات الوحدة العربية، العدد1، شتاء2008، ص141

عن ذلك من منظورها الذاتي، فيصبح منظور المكان عن قرب انعكاسا لموقف المثقف الجزائري تجاه فرنسا، والذي يستدعي موقف الجزائري تجاه المستعمر، بين مؤيد للاستعمار ورافض له، مما يجعل منظور المكان عن قرب لمدينة باريس يفتح باب التأويلات لموقف المثقف من فرنسا كمستعمر، والذي أثار كثيرا من الجدل.

ومكّن منظور المكان عن قرب من التعبير عن رؤية الآخر تجاه الجزائر كمكان تزوره إحدى الشخصيات الثانوية في رواية "خرائط لشهوة الليل"، إذ بدا حضورها الاستثنائي من خلال ذاكرة الراوية/الشخصية مقحما ولا غاية منه سوى التعبير عن موقفها تجاه هذا البلد: " الآن لا أستطيع مغادرة بلدكم !

وعندما سألتها عن السبب:

-ليس بسبب الشمس ولا البحر، بل لأنني شعرت بالحياة، شعرت بأن هناك جمالا في التدخين والشرب سرّا. في باريس لا أحد ينظر لك وأنت تدخنين أو تشربين، هنا كلهم ضدك، وهذا ما يعطي لأي فعل قيمة في حدّ ذاته"[1]

إن هذا الاستذكار الذي جاء على شكل معروض غير مباشر، والذي كان الحوار فيه يدور بين الراوية/الشخصية وزوجة الصحفي الفرنسي التي جاءت برفقته إلى الجزائر أثناء قيامه كإعلامي مهتم بالقضية الجزائرية سنوات الأزمة الجزائرية، هذا الاستذكار الحواري قد تضمن رؤية للمكان عن قرب متعلق بزوجة الصحفي التي أبدت من خلاله إعجابها بالجزائر وبرغبتها بالبقاء فيها بعد أن عرفتها عن قرب، غير أن اللامتوقع يكمن في منظور هذه الشخصية للجزائر كبلد قد سحرها للبقاء فيه، ليس لجمال طبيعتها وشمسها وبحرها، كباقي المعجبين بهذا المكان، وإنما يتعدى الأمر البعد الطبيعي للمكان ليأخذ بعدا إيديولوجيا سياسيا واجتماعيا، فيصبح جمال الجزائر من منظور هذه الفرنسية في التدخين والشرب سرّا، وذلك بسبب الرقابة الاجتماعية التي تحرّم على المرأة ذلك علنا من باب العادات العربية والتعاليم الإسلامية، وتصبح هذه الرقابة أعنف وأشد حين تتدخّل السياسة على يد

[1]- بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص126

الإسلاميين الذي اعتلوا مناصب الحكم لفترة ما، ثم تحوّلوا إرهابيين يقتلون كل من يتعدى حدود الشرع بالنسبة لهم، كتعاطي الخمر والتدخين، فهذا الموت أصبح بمثابة تحدّ من طرف الفرنسية التي وجدت في الإقدام عليه لذة ومغامرة ومقامرة بالنفس لأنها أحست في ذلك قيمة ما من وجهة نظرها. والواقع أن هذا الاستذكار يوحي بمنظور ضمني يتعلق بالراوية/البطلة التي استدعت هذا الاستذكار تحقيقا لمنظورها للمكان عن قرب، فعلى "مستوى السرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة، وتماسكه الإيديولوجي"[1]، ولذا نجد هذا المنظور يطرح قضية الكبت الحاصل في الجزائر تلك السنوات من قبل الإسلاميين مقابل الحرية الموجودة في فرنسا، مما يعكس من خلال هذا المكان بعدا إيديولوجيا متعلقا بالطرح الوجودي الذي تتبناه الراوية/الشخصية ومن خلفها الكاتب الضمني، والذي ينادي بالحرية ويدين الطرح الإسلامي.

وقد يوظف المنظور عن قرب للمكان من أجل التعبير عن الاضطرابات النفسية التي تعانيها الشخصية، كما في رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري "قسنطينة. مدينة تحترف المهاوي السحيقة، حاولت مرارا أن أدرّب نفسي على المرور فوق جسورها التي تربط بين الفراغ والأمان ولكني لم أستطع، وحين تأكدت بأنّ أهلها ذاتهم يعجزون على وضع ثقتهم التامة في الفراغ، اعتبرتُ ذلك ضرورة جسدية بشرية أقوى من العقل في حدّ ذاته، فلم أعد أولي اهتماما بالتفكير في ذلك، ووثقت بقدرة الجسد المهولة في الحفاظ على ذاته، كانت هذه القناعة ترافقني أيضا أثناء تغطياتي الصحافية في مصرح الجرائم المسعورة التي عايشتها"[2]. إن هذا المكان الذي تمثله مدينة قسنطينة لم يتوقف عند حدوده الطبيعية الجامدة، بل إن منظور الراوي/الشخصية لهذا المكان عن قرب جعله يأخذ أبعادا رمزية دالة من خلال المهاوي السحيقة التي تمثلها الجسور، وتنعكس دلالتها على النفس البشرية في معاناتها وخوفها من الوقوع في كل مهوى سحيق بغض النظر عن طبيعته، ولذا غدت الجسور كأماكن

---

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص257

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص102

تتميز بامتدادها فوق الفراغات، رغم طبيعة وظيفتها وهي تفادي هذه الفراغات للعبور إلى برّ الأمان، غدت مرتعا للخوف بدل الأمن، فالنفس البشرية التي تخشى بفطرتها المهاوي جعلت توجسها من هذه الجسور لا يختلف عن خوفها من المهاوي في حد ذاتها، وهذا الوصف التعبيري هو في الواقع نتيجة منظور ذاتي لهذا المكان الذي يرمي من ورائه الراوي/الشخصية إلى دلالات أبعد تتعلق بالوضع المضطرب في البلاد سنوات التسعينات الشبيه بالمهاوي التي تركن تحت هذه الجسور، ما يجعل التوجس والاحتراز من الوقوع فيها مطلبا عاديا وشرعيا للنفس البشرية التي لها حق التفكير في الحفاظ على الذات، ولذا كان منظور الراوي للجسور عن قرب قد جعله يخرج بهذه الفلسفة ويعطي نفسه مبررا في خوفه من اجتياز الجسور على غرار أهل المدينة، وله الحق في الخوف من الوقوع في مهاوي الاضطرابات القائمة في البلاد، وعليه الدفاع عن ذاته، وبخاصة وأنه صحفي تقحمه طبيعة عمله وسط المخاطر الشبيهة بالفراغات القابعة تحت الجسور، فإذا كان عمله كصحفي يطمح من ورائه العبور إلى وضع أفضل في هذا الوطن في تلك الفترة، فإن فراغات الاضطراب والأزمة الوطنية تترصد روحه وذاته، وبالتالي يصبح هذا المنظور انعكاسا لوضع نفسي متأزم نتيجة وضع سياسي مضطرب جعله يستعين برؤية المكان المتمثل في جسور قسنيطنة عن قرب للتعبير عن فلسفته النفسية هذه، وذلك لكون "المكان الذي يتلوّن بالحالة الفكرية أو النفسية للشخصيات المحيطة به مكان له دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنه يتحوّل في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد، محرّرا نفسه من أغلال الوصف"[1].

وفي الرواية ذاتها يعبّر النصب التذكاري عن المكان الذي لم يتوقف عند إطاره الهندسي، بل كان راميا لدلالات أخرى تضمنها منظور المكان عن قرب "كنت أمنّي نفسي رغم احتدام الضغوط النفسية بهذه الفوضى(..) بتحليق نظري عبر النافذة حيث تمثال "السيدة العتيقة" حارسة المدينة المعلقة التي تفتح يديها عند أعلى هضبة فيها، حاضنة دوما نزق أهلها وشاهدة على مسلسل الدمار الذي يعيشه الوطن، غافرة دوما للمجرم كما للضحية، "السيدة العتيقة" تظل دوما محجّ عشاق الوطن كله؛

[1]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص90

الذين يعيشون الحبّ الساحر الجارف، والذين افتقدوه وجاؤوا من أجل وضع حد لحياتهم"[1]. إن هذا النصب التذكاري الذي يمثل ذاكرة قسنطينة كمدينة عتيقة هو تمثال النصر المجنح الذي يعود إلى العهد الروماني، والذي استحضره الراوي من خلال منظوره للمكان عن قرب حين كان يعبر بالقرب منه والتقطته عيناه عبر النافذة، قد استحال رمزا دالا على أبعاد أخرى بعد أن تحول إلى مكان نفسي، حين أضفى عليه الراوي/الشخصية مشاعر الوقار لهذه السيدة العتيقة إلى درجة جعلته يمنحها بعدا خوارقيا فيراها حارسة المدينة وزارعة الحب بين الناس، وملجأ العشاق الذين فقدوا الأمن والأمل في هذا الوطن فاختاروا الانتحار في جسور هذه المدينة تحت أنظارها كتعبير عن رفض هذا الوضع. ولذا فقد عبرت الرؤية عن قرب للمكان المتمثل في هذا التذكار التاريخي عن واقع سياسي متأزم ينعدم معه الأمل رغم استحضار هذا الرمز الدال على الأمل، مما يشي بوضع مغرق في المأساة عاشته الجزائر في تلك الفترة من منظور الراوي/البطل.

وفي رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، يحاول الراوي/الشخصية تقريب صورة المكان الذي استدعاه عن طريق الذاكرة من أجل استعراض إحدى المشاهد التي عرفتها شوارع الجزائر أيام المحنة الوطنية " أتذكّر الآن كيف كنت أخترق الشوارع البائسة، الخطيرة، التي تحمل رائحة الناس البسطاء، أصحاب الوجوه الطيبة، والقدر الواحد، تلك الشوارع التي كانت مستعدة أن تنهي حياتي برصاصة واحدة طائشة أو مقصودة، لا يهم، المهم أنها كانت ستكون رصاصة الرحمة، رصاصة الخلاص، لكنّ هذه الشوارع، أبدا لم تخفني، لأنها كانت جزءا من حقيقتي، بل كانت حقيقتي"[2]. لقد تشكّل هذا المكان من خلال الوصف التعبيري الذي لخّص انطباع الراوي/الشخصية نحوه ونقل وجهة نظره، هذا المكان الذي بدا قريبا منه وجدانيا أيضا، حيث "يعد المكان ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها، فللمكان سطوة لها فعاليتها المباشرة التي تصل إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات"[3]، ولذا ورغم أن هذا المكان صار من الماضي، إلا أنّ الذاكرة عملت على استحضاره وتقريب صورته أكثر

---

[1]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص104

[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص118-119

[3]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص194

وهو يجول في شوارع مدينته التي عبّر عنها بأنها تمثّل حقيقته لأنها تعكس بساطة الناس الذين ينتمي إليهم، وقد وصفها بالشوارع البائسة كانعكاس لمنظور اجتماعي أراد من خلاله توصيف وضع المواطن في تلك الفترة المضطربة من تاريخ الجزائر، ليعقبها بوصف "الخطيرة"، كنتيجة للوضع البائس الذي انجرّ عنه ثورة شعبية وتفجيرا أمنيا أصبح يهدد الوطن كله. لقد كان استحضار المكان عن قرب عن طريق الذاكرة ذا أبعاد دلالية تشير إلى الأزمة الوطنية التي كان أول ضحاياها هم المواطنون البسطاء الذين فقدوا كرامة العيش قبل المحنة الوطنية، وفقدوا الأمن والأمل في الحياة أثناء هذه المحنة.

ويتضمن المنظور عن قرب للمكان إشارة للواقع الجزائري لكن من خلال مكان آخر يقف في موازاة مع الجزائر، من خلال عقد مقارنة بين المكانين أو البلدين، كما هو الحال في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" في تأطير الراوي/الشخصية لمدينة لندن من خلال الوصف التعبيري وما يوحي به هذا الوصف " لندن مدينة جميلة أنيقة إلى حد السحر والهذيان، كبيرة واسعة إلى درجة الشعور بالضيق والدوار (...) ناضجة، مثقفة، فاتنة، ترتشف كل صباح وإياها قهوتك ممزوجة بأخبار الثقافة، الفكر والفن والأدب، إلى حدّ وخز الضمير ووجع الذاكرة"[1]، إن هذا الوصف التعبيري لمدينة لندن قد أضفى على اللغة طابعا شعريا بإسقاط ما يتعلق بالإنسان على هذا المكان، مما جعل هندستها تغيب وسط الوصف الذي لعب على أوتار اللغة في كشف سحر هذه المدينة وجمالها من وجهة نظر الشخصية، كان في الواقع امتدادا لنفسية الراوي/الشخصية التي أحالتها مكانا نفسيا ضاربا في أعماق الإعجاب والانبهار بها، حيث إن "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]، وقد كان وخز الضمير ووجع الذاكرة هما الدافع لهذا الشعور، لأن جمال هذا المكان قد استحضر لدى الراوي/الشخصية مكانا آخر هو الوطن الذي يقف على وجه النقيض من هذا الوصف. فوصف لندن دال على الرقي الحضاري والفكري والثقافي الذي بلغته هذه المدينة على عكس وطنه الذي يقتل المثقف برصاصات الغدر وأْدًا

---

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص129

[2]- بيرنار فاليط، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بن جدو، مطبعة ساليكراف، المغرب، ط1، 1999، ص42

للثّقافة والحضارة والفكر، وقد استحضر هذا المعنى من مقتل صديقه "زينو" كمثقف مسرحي أراد التعبير عن أفكاره فطالته يد الغدر، وعلى هذا الأساس يصبح المنظور عن قرب للمكان تعبيرا عن بعد إيديولوجي يلمس واقع بلدين متناقضين، الأول لندن التي تمثل بريطانيا كبلد يؤمن بالحرية والفكر والحضارة، والثاني الجزائر كبلد قامع للحرية، وكل معاني الإنسانية في تلك الفترة من الأزمة الوطنية سنوات التسعينات.

وفي رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش تعكس رؤية المكان عن قرب في إحدى مقاطع الرواية بعدا نفسيا متعلقا بعلاقة المكان بالشخصية " وأحيانا يسمع والده يقول بينه وبين نفسه بصوت مهموس، أنا أشبه ما أكون بمقدم هذه المنارة. ألم يكن للأماكن المقدسة في هذا الوطن أناس يضطلعون بتنظيفها، وأنا خادم هذا المكان، وخادم لجميع البحارة الذين يفدون على المنارة من جميع أنحاء الدنيا(...) قال لأحد أصدقائه في يوم من الأيام: عندما أكون في داري، أي في المنارة، أشعر بالسعادة الغامرة ! أما حين يكون صحبة ابنه فيقول إنه يقوم بعمل فنان يسهر على نظافتها"[1].

لقد جاء هذا الخطاب على لسان الراوي العليم الذي منح فرصة التعبير للشخصية من خلال المنقول المباشر لتعبّر عن منظورها لهذا المكان الذي بدا مشحونا بدلالات نفسية تعكس قوة الترابط بينه وبين المنارة، لذا فقد وظف الوصف التعبيري لنقل دلالة هذا المكان التي انبثقت تحديدا من عمق هذه العلاقة، فكان هذا المكان انعكاسا للطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، وهي طبقة بسيطة ومغمورة ، وقد عملت رؤية المكان عن قرب على رصد نفسية هذا المواطن البسيط تجاه المكان، وذلك لعلاقة التأثير والتأثر بينهما، مما جعل المكان يكشف عن شخصيته، حيث بدا قنوعا وراضيا بحياته رغم بساطتها، ولذا نجد "المنارة" هنا قد تعدت وظيفتها كمورد للرزق، لتمتزج بنفسه وتنشأ بينهما علاقة حميمة كتلك الشبهة بحميمية البيت، فعندما "ترغب شخصية في الاحتفاظ بالمكان الذي تقيم فيه وتعمق شعورها بالالتحام والاندغام مع هذا المكان، هنا تبرز علاقة حميمة

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص44-45

تربط الشخصية بالمكان من خلال خلجاتها المعبّرة عن مدى رغبتها في البقاء في المكان الذي تعشقه"[1]، فحين تبلغ علاقة الإنسان بمكان ما درجة الحميمية فهو دليل على قيمة هذا المكان من جهة، وعلى درجة الرضا التي بلغها الإنسان بوضعه الاجتماعي وبالتالي بمكان عمله من جهة أخرى. ولذا فقد بلغت هذه المنارة درجة القداسة بالنسبة لهذه الشخصية، فأصبح هو خادمها السعيد بخدمتها وخدمة مريديها. بل وصل به التعلق لدرجة أصبح يرى فيها نفسه فنانا حين يكون في حضرة هذا المكان، وذلك لكون "الأمكنة تحفر آثارا عميقة وأخاديد واضحة في الشخصية، وإن أثر الأمكنة في الناحية النفسية للشخصيات يقود إلى معرفة أشمل وأوسع لخبايا النفس الإنسانية، حيث إنّ تأثير المكان في نفسية الشخصيات، غالبا ما يكون أعمق من تأثيره في الجسد، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف، فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها على مرور الزمن"[2]. وقد عمد الراوي العليم على تشكيل هذا المكان من خلال المنظور عن قرب من أجل التعبير عن منظوره الاجتماعي تجاه الطبقات البسيطة في هذا الوطن، هذه الطبقة التي تتعلق بالأشياء ليس لقيمتها المادية، وإنما لقيمتها المعنوية الناشئة من الشعور الذي تصنعه الألفة والإخلاص، كإخلاص هذا المواطن للمكان الذي قضى فيه جل عمره، ما جعله جزءا من حياته، لا يستطيع الاستغناء عنه شعوريا ولا ماديا، ورغم ذلك فقد تمّ إبعاده عنه من قبل المؤسسة العسكرية لسبب غير مبرّر، ليغرق هذا المنظور في إدانة هذه الهيئة من وجهة نظر الراوي العليم ومن خلفه الكاتب الضمني.

وفي الرواية ذاتها يتعدّى المكان طابعه الجغرافي الصامت، ويستحيل رمزا ناطقا ودالا على واقع تعيشه الجزائر من منظور الراوي العليم الذي شكل وجهة نظره من خلال المنظور عن قرب للمكان "حين بلغ شجرة الدردار المصعوقة، دار حولها مرتين مستذكرا أيام الطفولة الأولى، وتساءل ما إذا كانت ستقلع حقا من جذورها لتفسح المكان لمتحف الرعب الذي أوحى حميد بإقامته. قال في نفسه: هذه الشجرة شاهدة على اغتيال صديقي الضابط الكبير"[3]. إن المكان هنا والذي تمثله شجرة الدردار

---

[1]- محبوبة محمدي أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص109

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص201

[3]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص126

هو مكان نابض بدلالات تعكس وجهة نظر الراوي العليم والشخصية، وقد انبثقت هذه الدلالات من ذاك التفاعل بين الشخصيات والحوادث وهذا المكان، فكان وصف المكان وصفا سرديا انتقائيا يدور حول شجرة الدردار المصعوقة بفعل صاعقة شتوية، ويبدو أن هناك امتدادا وجدانيا بينها وبين الشخصية البطلة (إبراهيم) تعود إلى أيام الطفولة، مما يعزز مكانة هذا المكان ويقربه منه أكثر، ولذا جاء قرار اقتلاعها مؤثرا في إبراهيم، مما جعله يحوّل نظرته الذاتية إلى نظرة أشمل تمس إحدى أهم المسائل العصرية المتعلقة بوطنه "فالنظرة إلى العالم هي تجربة عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة"[1]، ومن ثمّة جاءت لفظة "اقتلاعها من جذورها" حاملة لدلالات أبعد من دلالتها المباشرة إذا اقترنت بمتحف الرعب الذي يريد حميد إنشاءه، هذا المتحف العسكري الذي سيؤسس من أجل أحذية عسكرية تاريخية، والذي يراه إبراهيم متحفا تافها لا يخدم التاريخ في شيء، فيكون بذلك اقتلاع هذه الشجرة من جذورها بمثابة اقتلاع الأصل الراسخ الذي يفترض بقاؤه لأنه يمثل الذاكرة الحقيقية والتاريخ الحقيقي للوطن، أما إنشاء متحف كهذا فهو إشارة إلى الانحطاط الفكري الذي جاء ليعصف بمقومات البلد وثوابته وأصوله، كل ذلك بسبب المؤسسة العسكرية المسيطرة، وفرض قراراتها التي تبدو في كثير من الأحيان تافهة وسخيفة وهدامة، وهو ما يجعل المنظور عن قرب للمكان إدانة للهيئة العسكرية في الوطن.

وعلى العموم يمكن القول بأن المنظور عن قرب للمكان قد أفصح عن مواقف مختلفة جاءت نتيجة التفاعل بين الشخصيات والمكان، وقد كان المكان النفسي هو المسيطر في جل هذه النماذج نتيجة للمنظور النفسي المنبثق عن الراوي/الشخصية في الغالب، أو عن الشخصية المحورية التي ينوب عنها الراوي العليم في نقل أحاسيسها تجاه المكان من خلال المنظور الموضوعي الداخلي، مما جعل تعددية الأصوات لا تأخذ نصيبها في هذه النماذج، نظرا لسيطرة الراوي بنوعيه العليم أو الشخصية المشاركة، كل ذلك من أجل التعبير عن المنظورات الإيديولوجية على اختلافها، والتي تمحورت حولها هذه الروايات، وإن كان المنظور النفسي هو الطاغي نتيجة لقرب المكان نفسيا من

---

[1]- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1985، ص123

الشخصية سواء كان مكانا أليفا أو معاديا. ولقد انطبع المكان هنا بالرمزية في الغالب، إذ لم يكن مباشرا في التعبير عن المنظورات التي شكّلته.

4- المنظور البانورامي

ينبني المنظور البانورامي على تكثيف الحدث، ويكون ذلك من خلال رؤية شاملة وواسعة للمكان، بحيث تشترك شخصيات عدة في الحدث، ويعطي هذا المنظور البانورامي صورة عامة حول فضاء الأحداث، وما يحتويه من عناصر تؤثث المكان وتختزله رغم اتساعه إذا كان مبأرا من منظور شخصية من الشخصيات، فالنظرة الشاملة (panorama) هي "تنفيذ الوقائع والأحداث من بعد في ظروف غير مشهدية كنقيض للدراما"[1]. فهو على العموم منظور يصوّر إطارا واسعا ومتعدّد العناصر بحيث يكشف وضعية الشخصيات المنتمية لتلك الأحداث التي ينقلها هذا المنظور البانورامي، ويكون الوصف هو وسيلته في ذلك، بحيث يتمكن الراوي من خلال هذا الوصف إسناد الوظيفة المنوطة بهذا المكان "فحتى تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، فإننا في الغالب لا نجد المسح التتابعي ولا الراوي المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جدا، ولأن هذا الموقع المكاني يفترض في العادة وجود آفاق واسعة جدا، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر"[2].

لقد عمل المنظور البانورامي في الرواية الجزائرية في هذه المرحلة (2005-2015) على تحليل الواقع وتشخيصه، ومن بين تلك الروايات "مزامير الحجر" لمحمد جعفر التي كانت انعكاسا لواقع المثقف في جزائر التسعينات، فكانت مدينة الجزائر من بين الفضاءات التي تناولها الكاتب من خلال المنظور البانورامي، ليعكس وضع المدينة الرازحة تحت وحشية الإرهاب، ما جعل وجهها يتلبّس ملامح جديدة منفّرة وقاتمة، وهو ما استدعى الكاتب لفرد أكثر من صفحتين في وصفها، فكأنما قد تناولها بعين كاميرا تجول في زوايا متعددة من أطراف المدينة، وقد عمل على تبئير هذا المكان من خلال الشخصية البطلة (عبد القادر)، وإن كان الراوي العليم هو مَن تناول وظيفة السرد ليمتزج منظوره بمنظور الشخصية، ويصبح منظورا موضوعيا داخليا، لأن الراوي قد تكفّل بنقل مشاعر عبد القادر ورؤيته وتفكيره باختراق أعماقه ونقل ما يدور بداخلها " في التاسعة صباحا غادر عبد القادر شقته

---

[1]- جبرالد برنس، المصطلح السردي، ص167

[2]- بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، ص260

باتجاه مقر عمله، حينها كانت المدينة يغلفها الندى، واكتشف في الجو برودة منفرة (...) الشحاذ المقعد في مكانه ككل يوم رغم رداءة الطقس، لا شيء يمكن أن يعطله عن وظيفته التي لم يحسم فيها بعد عبد القادر ما هي. تجاوزه لا ينظر إليه، وجالت عيناه في الفضاء الذي يحيط به. جسّ كل شبر في الأرض حوله، العمارات ومداخلها وزواياها الجانبية، وعندما اطمأنّ قليلا استخرج علبة سجائره، وأشعل أول سيجارة له في هذا الصباح"[1]. إن هذا المنظور الواسع للمدينة، والذي ارتبط بالزمن لتقريب الصورة إلى ذهن القارئ إيهاما بواقعية الحدث "حيث يستدعي المكان الزمن، ويصبح سندا وإطارا محدّدين لمنظور الشخصيات إلى ماضيها وإلى حاضرها"[2]، قد تعدى حدود الوصف العادي للمكان الذي منح دلالات أخرى أراد الراوي تبليغها، ويتعلق الأمر بوضع المواطن الجزائري في تلك المرحلة من تاريخ الجزائر، وبخاصة إذا كان هذا المواطن من الطبقة المثقفة، إذ بدا كل شيء وقتئذ يدعو للشك والريبة والخوف من طعنة غادرة في الظهر، وقد يحس المثقف بذلك أكثر من المواطن العادي لأنه كان مستهدفا من قبل جهات مختلفة انضوت كلها تحت تسمية الجماعات الإرهابية، وهو ما جعل عبد القادر كمدير للمسرح يشك في أمر ذلك الشحاذ ويرتاب في وظيفته وخاصة وأنه لا يغادر مكانه رغم رداءة الطقس مما يفتح أبواب الشكوك على مصراعيها. وقد بلغ الخوف بعبد القادر إلى درجة جعلته يستطلع الفضاء من حوله من عمارات، ومداخل وزوايا خوفا من خروج مباغت لمجرم يهدف لاغتياله كما حدث مع كثير من المثقفين قبله. فهذا الوصف الذي عمل على تصوير عدة جوانب من الفضاء قد عكس دلالات إيحائية صاغت موقفا إيديولوجيا يتعلق بالراوي العليم والشخصية تجاه الجماعات الإرهابية وموقفها من المثقف، كما منحت صورة عن جو المدينة في تلك الفترة ومشاعر المواطن المتأزمة.

ويتسع المنظور البانورامي ليتناول تفاصيل المدينة من خلال سكانها وحركتهم اليومية التي التقطتها عين الشخصية وتولى السارد التعبير عنها، حيث " يرتقي الفضاء اليومي من مجرد تفصيل تلتقطه نظرة هشة إلى أعمق ما في الواقع من هشاشة تاريخية ووجودية. وعلينا ألا ننسى في هذا

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص127

[2]- حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ص147

السياق أن نظرة الشخصيات الروائية، وهي تؤطر المشهد اليومي، ليست محايدة. إنها على العكس مشبعة بسيرورة الحياة الاجتماعية وبالتاريخ (...) إنها تستدرج صور الفضاء اليومي كي تشكل موجّها رئيسيا لإنتاج الواقعي""[1]، ليصبح هذا المنظور انعكاسا لواقع الجزائر ورصدا للحياة الاجتماعية في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر، "عبر الحافلة –وكالعادة- انشغل يراقب الرجال والشباب الغادين إلى أعمالهم بسنحهم الكئيبة وملابسهم المهملة، وراح يتابع النساء والبنات المنطلقات نحو مشاغلهن وهن تحت أرديتهن التي تحجب هوياتهن والتي لبسنها تحت الضغط والتهديد (...) وكانت ملامح الجميع تبدو مكدودة ومتعبة وكأنهم يصلون الليل بالنهار فلا ينامون. أما أصحاب المحلات فلا عمل لهم إلا تفحص المارة الوافدين إلى محالّهم بعيون مرتابة ومتشكّكة؛ بينما اختفت من واجهاتهم ملابس النساء الغربية والموضة ومواد الزينة، لتصبح بضاعة كاسدة لا تباع إلا في الخلفيات خفية كالسلع المهرّبة والمخدرات التي لا تقتنى إلا بواسطة"[2]. لقد أراد الراوي العليم، ومن خلال المنظور البانورامي لفضاء مدينة العاصمة الانتقال من تشخيص وضع المثقف في تلك الفترة، إلى تصوير وضع المواطن العادي، وقد حاول نقل ذلك من خلال المنظور الموضوعي الداخلي لشخصية عبد القادر الذي جعله المبئرّ لهذا المكان باعتباره مشاركا لمنظوره، وقد اختار له زاوية نظر معينة لنقل تفصيل هذا المنظور، وهي الحافلة. فهذا المكان بإمكانه أن يجمع فئات كثيرة من هذا المجتمع، كما أنه ومن خلال حركته وسط شوارع المدينة بالإمكان ترصّد باقي الأماكن والكثير من الأشخاص على اختلاف طبقاتهم وأعمالهم، فاختيار هذه الزاوية كان موفقا لتصوير شامل وواسع للمدينة، سعيا لجعل هذا المنظور البانورامي انعكاسا لموقف إيديولوجي تجاه الجماعات الإسلامية الإرهابية، وذلك من خلال الوصف الاستقصائي الممزوج بالوصف التعبيري الذي تولاّه الراوي/العليم نيابة عن الشخصية البطلة في نقل منظورها كمثقف كان يعيش في فرنسا بلد الحرية والعصرنة، وهو ما جعل نظرته لحال المدينة ومواطنيها يشوبها كثير من الأسى،ولذا كانت وجوه المواطنين كئيبة ومتعبة كأنهم لا ينامون ليلا ولا نهارا. وقد حاول الراوي من خلال الفعل(يراقب) نقل تفاصيل هذا المكان وبالتالي نقل موقف الشخصية، فنتيجة للإرهاب

[1]- حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ص123
[2]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص127-128

الذي بثته الجماعات الإسلامية في حياة المواطن، أصبح هذا المواطن يعيش وضعا مفرغا من معنى الحياة وبهرجها ولذتها، ولذا صور ملابسهم على أنها مهملة، أما النساء فقد أجبرن على ارتداء الزيّ الذي فرضته عليهن هذه الجماعة خشية من تهديداتهم، ويبقى الخوف والتشكيك هما الطابع المشترك الذي لزم كل مواطن؛ مثقفا كان أو عاديا، ولذا اختار أصحاب المحلات كنموذج عن المواطن العادي نظرا لطبيعته التي تلزمه التعامل مع الناس جميعا، ما يجعل الشك والخوف يسكن قلبه مع كل زبون يدخل محله أو يمرّ من أمامه. ويبدو أن الراوي وهو يؤثث هذا المشهد البانورامي لم يتوقف عند حركة الشخصيات وملامحها فحسب، بل التفت إلى عنصر آخر من هذا الفضاء لتوسيع المنظور أكثر؛ يتعلق الأمر بالواجهة العامة لمحلات المدينة التي بدت شاحبة بعد أن هجرتها ألبسة الموضة وأدوات الزينة التي تمنحها بعدا عصريا، بل إن الراوي في نقله لوجهة نظر الشخصية نجده يغرق في تشخيص الوضع حين تصبح هذه الملابس وهذه الأدوات من الممنوعات التي تباع تهريبا وخفية كالمخدرات والسلع المهربة، خوفا من هذه الجماعات التي تحرّم هذه الأشياء وتوجب عقاب المتجرّئ من منظورهم بقتله أو إتلاف ممتلكاته. فهذا التقديم السلبي للوضع ولأسبابه المتمثلة في الجماعات الإسلامية المتطرفة، هو في الواقع منظور الراوي العليم والشخصية المبئرة، ولقد صيغ من خلال المنظور البانورامي، لأن هذه الرؤية الشاملة كانت الأقدر على مسح المكان وذكر تفاصيل كثيرة فيه، وبالتالي تنعكس دلالاته الإيحائية بإسهاب لإعطاء صورة أوسع لهذا الواقع ومن ثمة إدانة المتسبب فيه.

ويضطلع المنظور البانورامي بنقل منظور الراوي العليم وكذا الشخصية البطلة في الرواية نفسها، ولكن لإدانة طرف آخر " ولاح له المسرح في شكله الكالح والكئيب تحفة قديمة لا تمتّ لهذا العالم بصلة. والواقع أنه أحد المسارح الفرنسية، وبني في الأصل كدار للأوبرا على الطراز "الباروكي". قامت على طرفيه منارتان توسطتهما وفوق مدخله الفسيح والعالي إلهة الفن وهي تحمل بيدها قيثارة وعلى جانبها تمثالان آخران. شيّد البناية المهندس المعماري الشهير "أينار" في بداية القرن العشرين بعدما استوحى تصميمه من النموذج الإيطالي. أما السلطات الجزائرية فلم تقم ببناء مسرح واحد منذ الاستقلال. بل دخلت مسارح عديدة من الحقبة الاستعمارية في حالة الجمود والغلق نتيجة الأوضاع

السيئة والتقادم وكان هذا المسرح نفسه في حاجة إلى إعادة تأهيل وصيانه وترميم كامل"[1]. إن المنظور البانورامي لهذا المكان يعبّر عن موقف الراوي العليم الذي جسّد الرؤية من خلف في وصف هذا المكان، واتخاذ المنظور الموضوعي الداخلي للتعبير عن موقف الشخصية تجاه طرف آخر يمثل الوجه المعادي للجماعات المتطرفة، وهو السلطة، غير أن منظوره كمثقف يبدو متشابها تجاه كلا الطرفين في موقفهما من المثقف أو الثقافة بصفة عامة، وقد كان المسرح هو النموذج الذي عكس من خلاله هذا الموقف، فهو هنا "بؤرة ومركز رئيسي يبرز التوجه الفكري للأديب فهو مانح الهوية، وصابغ المعنى على الشخصيات والأحداث"[2]، ولذا فقد عمد إلى تصوير مشهد شامل لحال المسرح من خلال الوصف الاستقصائي الذي عكس صورة سيئة له، نتيجة الإهمال من قبل سلطة الدولة المعنية بذلك، وهو ما يعكس منظوره الذي يدين موقف السلطة من الثقافة والمثقف، هذه السلطة التي لم تبن مسرحا منذ الاستقلال واكتفت بما ورثته من بقايا الاستعمار، وانتهى بها الأمر إلى إهمال هذا الإرث الذي يمثل وجه الثقافة في الجزائر، فهذا الوصف البانورامي قد عكس دلالات إيحائية تدين السلطة وتضعها في موقف مقارنة مخزية مع المستعمر من منظور الراوي والشخصية.

ويبدو أن رواية "مزامير الحجر" لمحمد جعفر لم تتوقف عند تشريح الواقع الثقافي في جزائر التسعينات، برصد إهمال الثقافة وقمعها من قبل السلطة والإرهابيين من خلال الانتهاكات الممارسة على الأماكن الثقافية فحسب، بل إنها أرادت الوقوف على واقع المثقف الجزائري الذي تعرض لانتهاكات مماثلة، ليس على مستوى إبداعه فحسب، بل الأمر تعدى إلى انتهاك حياته وإنهائها، إنهاءً للصدام معه "بدا أنه لا يفهم ماذا يحصل معه عندما دوّى إطلاق النار وشعر بالرصاصة تخترق جسده وتسكن صدره (...) على أدراج المسرح سقط فاقدا الإحساس بما حوله، وتبعثرت الأوراق التي كان يحملها من حوله مبقعة بدمه، ولقد كانت هناك أوراق أخرى أخذت تسقط عليه وتغطيه"[3]. فهذا المنظور البانورامي للمكان الذي تضمن أحداث اغتيال بطل الرواية كشخصية مثقفة، قد جاء

---

[1]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص128

[2]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، ص231

[3]- محمد جعفر، مزامير الحجر، ص339

ليعكس منظورا إيديولوجيا يتعلق بفترة التسعينات وواقع المثقف وقتئذ، فالراوي العليم الذي تولى نقل الأحداث مجسدا شكل الرؤية من خلف، قد جعل هذا المشهد البانورامي صورة عن الواقع الجزائري، حيث كانت هذه الصورة الشاملة للمكان تعبيرا رمزيا ذات دلالات مكثفة انطلاقا من رمزية المكان وهو المسرح الذي عكس البعد الإجرامي تجاه الثقافة والمثقف. فهذه الشخصية البطلة التي بدت متفانية في الدفاع عن المسرح، ومستميتة في حماية الثقافة من أيدي الدخلاء والجاهلين، كان مصيرها القتل على أيديهم، ليتساوى في ذلك الإرهابي ورجل السلطة، فإذا كان الإرهابي قد اغتال هذا المسرحي، فإن السلطة قد اغتالت أحلامه بإقالته من منصبه لمجرد الصدع بكلمة حق قالها للدفاع عن المسرح وأرشيفه واتهام السلطة بالتخاذل في حمايته وحفظه من جرائم هؤلاء. غير أن هذا المنظور البانورامي يكرس موقفا إيديولوجيا آخر يتعلق بذاك الاضطراب الذي عاشته البلد في تلك الفترة، ما جعل شعار "من يقتل من" هو السائد حينذاك، فهذا المثقف الذي يبدو أنه قد تعرض للاغتيال من قِبل إرهابي كان بالأمس صديقه، يجعل السؤال مطروحا: لماذا قتله؟ وهل الصديق يقتل صديقه؟ ولصالح من قتله؟ لصالح الإرهابيين فعلا كأعداء للمثقف، أم لصالح السلطة التي لم تكن راضية عنه؟ وعلى هذا الأساس يصبح المنظور البانورامي تكريسا لموقف إيديولوجي يتعلق بسياسة الوطن سنوات التسعينات، وتعرض وجهة نظر الراوي ومن خلفه الكاتب الضمني لموقف السياسة من المثقف والثقافة.

ويؤطر المنظور البانورامي في رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش مشهدا يعكس واقعا وطنيا يتناوله الراوي العليم من خلال الشخصية المبئرة وهي إبراهيم بطل الرواية " هل هو شاليه أم كوخ؟ الحقيقة هي أنه فقد هويته الأصلية، لعله كان شاليه قبل ستينا عاما، غير أن الزمن فعل فعلته فيه، صار رماديا بفعل الأمطار التي تعاورته، والرطوبة والقش المتراكم عليه على مدار العام، واجهته لم تعرف الطلاء ولا التلميع منذ زمن بعيد"[1] إن هذه الرؤية البانورامية التي تشكّلت من خلال الوصف الاستقصائي، والذي شمل تفاصيل هذا المكان الخارجي، هي في الواقع تجسيد لوضع عرفته الجزائر،

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص17

فهذا المكان الذي صوّره الراوي العليم، قد قام بتبئيره انطلاقا من منظور الشخصية البطلة التي اتخذت موقفا انتقاديا للمسؤولين في هذا البلد، يتعلق الأمر بذاك الإهمال الذي طال هذا المبنى الذي يعتبر مكانا مهما من فضاء الحديقة ككل، ورغم ذلك فهو لم يحظ بالاهتمام على غرار باقي الأماكن التي تمثل عناصر هذه الحديقة، غير أن ميزة هذا المبنى أنه إرث تاريخي، له تصميم خاص، ما يجعله يستحق الاهتمام والمحافظة عليه. وتصبح ستون عاما قرينة زمنية تتعدى دلالتها الزمنية لتوحي بعراقة الإهمال من قبل هؤلاء المسؤولين، وبالتالي من قبل النظام السياسي باعتباره المسؤول الأول والمباشر. فهذا الشاليه الذي تحوّل إلى هيئة كوخ بسبب تقادم الزمن عليه دون أن يلحقه تجديد أو رعاية، أصبح فضاء إيديولوجيا رامزا وليس مجرد مكان، لأنه يشير بإصبع الاتهام إلى المسؤولين منذ استقلال البلاد، وهذا الإهمال ليس وليد اللحظة التي تمثل فترة التسعينات حسب زمن القصة، وإنما هو زمن خارجي استحضره الراوي العليم من خلال هذا الفضاء تأطيرا لمنظوره الإيديولوجي الذي يدين سياسة الجزائر منذ الاستقلال، وإن كان تركيزه على مرحلة التسعينات باعتباره الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية.

ويبدو وصف المكان في هذه الرواية في عمومه مؤدلجا، إذ أنه يتعدى الوصف الهندسي للمكان، ويتأبّى على وظيفته الزخرفية، فيصبح المشهد البانورامي له أبعادا دلالية تكرس لموقف الراوي العليم والشخصية البطلة "وفي المساء خيّل إلى إبراهيم أنه يقف على مشهد من مشاهد ما بعد الحرب، صمت يصعب تفسير أسبابه لشدة ما بدا المحيط الطبيعي فاترا. مدينة موتورة، خجلة من جريمة ارتكبت في أحشائها مباشرة. الميناء هو الآخر تلفّع بلحاف مغبّر على الرغم من الرطوبة الثقيلة. الطبيعة نفسها تضم الكثير من البائسين بين ظهرانيها، وكلهم من الفقراء الذين خدعهم النظام السياسي العفن"[1]. إن هذا المشهد البانورامي الواسع الذي التقطته عدسة الراوي العليم من خلال الوصف المسرود، والذي امتزجت فيه الأحداث بأماكن مختلفة من هذه المدينة، قد جاء ضمن منظور موضوعي داخلي، تكفّل فيه الراوي العليم بنقل أحاسيس الشخصية البطلة وأفكارها تجاه ما يحدث

[1]- مرزاق بقطاش، رقصة في الهواء الطلق، ص114

في هذه المدينة سنوات التسعينات، وهي أحاسيس بائسة، انعكست من خلال الوصف التعبيري الذي عمل على نسج لغة شعرية جمالية، كانت كفيلة بنقل تلك الأحاسيس إلى القارئ لإضفاء واقعية على المكان والأحداث، حيث إن "هذه الأحداث السحرية ليست سوى متكئات تعبيرية رمزية أراد بها الكاتب إدانة العالم الواقع وتصويره ورصد العوالم الداخلية للسلطة الوطنية"[1]. فهذه المدينة قد انعكست عليها مشاعر الشخصية البطلة ما جعله يسكب انطباعه الذاتي عليها فيراها مدينة متوترة وخجلة من جريمة ارتكبت فيها، فصيّرتها كمدينة تخرج لتوها من حرب طاحنة، وحتى الميناء قد بدا من منظوره النفسي كئيبا بائسا، بل إن الطبيعة ككل لا تخلو من بؤس مادامت تحوي الفقراء المخدوعين من قِبل النظام، فهذا المشهد البانورامي هو في الواقع انعكاس لموقف الراوي والشخصية التي تدين النظام السياسي وتراه السبب في دخول البلاد في عالم الجرائم بما يشبه الحرب، وما يخلفه ذلك من فقر وشعور بالبؤس والحزن. فتكون بذلك الرؤية الشاملة لمدينة العاصمة تشريحا للواقع الوطني، وهو واقع مأساوي سياسيا واجتماعيا.

وقد يأخذ المكان بعدا رمزيا كما في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري، حيث تصبح الشمس أيقونة دالة على الدفئ الذي يبثه الوطن في أحاسيس أبنائه، ولا يشعر بذلك إلا من حَوَته الغربة بصقيعها البارد "آه الشمس... الشمس، تراها بعد هذا اليوم، وهذا الوطن أين ستقع؟ أعرف أني سأخلفها هنا في بلادي، حيث تستيقظ كل صباح بكامل عافيتها، وعنفوانها تحط على قرميد كل بيت تحنو على وجوه الصغار، على شرفات المنازل، على مياه البحار، وحتى على نباتات الأرض وحشراتها، وفي القيلولة الحارة، نساء من بلادي، بوجوه يحفر الوشم الباهي خطوطه عليها، سيحلقن حول الصحاف المسواة من جذوع الشجرات الصامدة صمودهن، وتحت قرص الشمس ووقع أهازيج عذبة، يفتلن الكسكسي بأياديهن الناعمة يهيئن العولة ترقبا لشتاء قادم طويل وبارد"[2]. إن هذا المشهد البانورامي قد صاغه الراوي/الشخصية وفقا لمنظور ذاتي يعكس مشاعر نفسية تجاه وطنه، وجاءت الشمس كرمز دال على دفئ الوطن، لأنها تشير في المقابل إلى صقيع الغربة باعتبار أن البلاد الأوروبية

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص213
[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص5-6

تتميز ببرودة جوّها وندرة دفئ الشمس فيها. وقد امتدت دلالة الشمس والبرد لتلامس المشاعر، فما يحتاجه الراوي/البطل ليس دفئ الشمس في حدّ ذاته، وإنما دفئ الوطن الذي يمثل الانتماء والاستقرار، حيث تبدو" علاقة ذات الشخصية بالمكان بوصفه وعاء نفسيا تصبّ فيه الشخصية مشاعرها وأحاسيسها ذات طبيعة تأثيرية والشعور الأكثر بروزا هنا، هو الإحساس بالاندماج والالتحام مع هذا المكان"[1]. ولقد استُحضر هذا المشهد البانورامي للوطن وهو ينعم تحت ضوء الشمس ودفئها عن طريق الذاكرة. فهذه الذاكرة التي باتت متيقظة لجلب الماضي كتعويض عن الإحساس المقيت بالحاضر الذي تمثله الغربة بالنسبة للراوي/البطل، تعكس موقف الشخصية من الوطن، وهو موقف مفعم بالحنين والاعتزاز، وقد جعل الشمس رمزا للوطن، لأنها هي مصدر الدفئ، والوطن هو الدفئ ذاته بالنسبة للمغترب، ولذا فقد صوّر هذا المشهد من خلال الوصف المسرّد الذي جعل فيه الشمس العامل المحرك للحدث من باب أنسنة الأشياء، فمنحها صفة الإنسان (تستيقظ، كامل عافيتها، عنفوانها، تحطّ) لتكون هي العامل البطل في هذا المشهد. ولقد اختار الراوي بعض الأماكن التي تسعدها إطلالة الشمس من خلال المشهد البانورامي الذي صور أماكن مختلفة كقرميد البيوت وشرفاتها، ونباتات الأرض، لتصبح الشمس من هذا المنظور رمزا للسعادة والحياة بكل معانيها، ولذا فقد جاء مشهد النسوة المتحلقات لفتل الكسكسي في القيلولات الحارة كإشارة موحية إلى الحياة التي تمنحها الشمس، فالكسكسي هو قوت الشتاء وذخيرته حين يتأزم مصدر الرزق. وكما يبدو أن هذا المشهد البانورامي يتعلق ببيئة معينة لم يفصح عنه الراوي/الشخصية، وأغفل الراوي ذكره، مما يجعله ينأى عن الإيهام بالواقع ويقترب من المكان المتخيّل نظرا لعمومية المشهد. فيبدو الهدف من استحضار هذا الفضاء هو دلالته الرمزية المتعلقة بدفئ الوطن مقارنة ببرد الغربة، وهي دلالة مجازية تعكس منظورا نفسيا من خلال المشهد البانورامي.

ويوظف المنظور البانورامي في الرواية نفسها لرصد أحداث أكتوبر 1988 التي استحضرتها ذاكرة الراوي/الشخصية من خلال المكان الذي تميز بالحركية إلى جانب شموليته، حيث "إن حركية المكان

[1]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص107

وشموليته تنبثق من حيوية الشخصية ومن سيولة المكان دون توقف أي من العلاقة الجدلية وعلاقة التأثير المتبادل أو التضاد والتنافر ما بين الشخصية والمكان والشخصية"[1]، ولقد عكس هذا المشهد المفعم بالحركية شخصيات متباينة في علاقتها بهذا المكان الذي عكس موقفا سياسيا في تلك المرحلة "شارع عبد الرحمان طالب بالقصبة، كانت عمليات احتجاج تطال الأسواق، المؤسسات وتقريبا كل المحلات التجارية، الشرطة تتدخّل لتفرق جموع المتظاهرين من عمال وطلبة وبطالين، هؤلاء ظلوا متشابكي الأيدي، يصرخون بصوت رجل واحد، يعبرون من شارع إلى آخر، يزرعون النار. الشرطة تعزز صفوفها وتربض في المكان بإصرار، تزدحم هنا وهناك بشكل مكثّف، كأنها قوافل النمل الأزرق الذي خرج للتو يحتل الأرصفة والشوارع، ترفع الهراوات بقسوة في وجوه المتظاهرين، ثم حين تفشل تستعمل القنابل المسيلة للدموع، المياه الساخنة، مما كان يثير المتظاهرين أكثر فيزداد الصخب، الغضب، ومعها تزداد الرغبة في التدمير"[2]. لقد جاء تصوير هذا المشهد البانورامي وكأنما من خلال عدسة كاميرا عملت على التقاط تفاصيل الفضاء، وذلك لأن "طريق النظر هو أكثر الطرق تداولا في بناء الوصف أي لتأدية الوظيفة التصويرية"[3]، إذ عمد السارد أوالشخصية البطلة ذاتها إلى نقل هذا الفضاء من خلال الوصف السردي الذي كان الأنسب للوقوف على هذا الحدث في هذا الشارع العريق من شوارع العاصمة، ولزيادة الإيهام بالواقع قام بذكر اسم الشارع ومكانه، كما أنّ ترهين الحدث من خلال الزمن الحاضر الذي استعمله الراوي/الشخصية في وصف المشهد قد أضفى على الحدث واقعية، ليتآلف بذلك المكان الواقعي بالزمن الحاضر من أجل منح هذا الفضاء بعدا دلاليا يشخص الواقع الجزائري بكثير من الواقعية، فهذا المشهد الذي تناوله الراوي/الشخصية من منظوره الذاتي قد ركز تحديدا على عناصر عدة كان يهدف من ورائها التعبير عن منظوره الإيديولوجي الذي ينبثق من دلالة هذا الفضاء حين يتعدى إطاره الهندسي، فالراوي/الشخصية قد وقف على وصف جموع المتظاهرين، مصنّفا هذه الفئات المتظاهرة والتي تنوعت بين عمال وطلبة وبطّالين كإشارة موحية إلى سبب هذه المظاهرة

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص188
[2]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص33
[3]- مهدي عبدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص249

العنيفة، فهذه الفئات الاجتماعية تعكس وضعهم وبالتالي سبب ثورتهم، إذ لا نجد من ضمن هذه الفئات المرتاحين ماديا أو القريبين من السلطة، بل هم من البسطاء في هذا المجتمع، مما يعكس منظورا اجتماعيا لتلك الفترة من تاريخ الجزائر، يتناول قضية التهميش الاجتماعي، ومعاناة الفئات البسيطة في هذا المجتمع، مما فجّر الوضع بهذه المظاهرات الدامية، كما تركز هذه الرؤية البانورامية على وصف الصدام بين هؤلاء المواطنين المتظاهرين والشرطة، وقد امتزج هذا الوصف المسرد بوصف تعبيري يعكس منظورا ذاتيا للراوي/الشخصية، وذلك بوصفه لتدفق الشرطة في مواجهة المتظاهرين الذي شبهه بالنمل الأزرق كناية على كثرتهم ببزاتهم الزرقاء مع ما يكتنف هذا التشبيه من إيحاء يحط من قيمتهم كانعكاس لموقف الراوي تجاه الشرطة التي تمثل السلطة في هذا البلد، والذي بدا موقفا سلبيا، وقد عزز هذا الإيحاء بذلك الوصف الذي تناول شكل الرد العنيف من قبلهم على المتظاهرين باستعمال الهراوات والقنابل المسيلة للدموع والمياه الساخنة، مما يضاعف في تأجيج غضب المتظاهرين ويضطرهم للمزيد من العنف، فيكون هذا المنظور البانورامي تعبيرا عن موقف الراوي/الشخصية الذي يدين السلطة السياسية ويحملها مسؤولية العنف في الوطن في تلك الحقبة من تاريخ الجزائر.

ويعكس المنظور البانورامي منظورا نفسيا صاغه الراوي/الشخصية من خلال الوصف الذي تناول فضاء متسعا يتعلق بمدينة لندن، وكيف بدت من منظوره بسبب إسقاطاته النفسية عليها "يوميا أرقب لندن تحت المطر، الشوارع باردة، خاوية، البنايات الرخامية صامتة كأنها قبور يقف عند مدخلها بواب أو اثنين في استقامة مقرفة، وابتسامة مصطنعة، الناس من حولي كأنها تماثيل ثلجية متناثرة في الشوارع، منفصلة عن بعضها البعض في عدائية مقصودة، تزيد من درجة إحساسي بالغربة"[1]. إن هذا المشهد الذي تناوله الراوي/الشخصية من خلال الوصف الاستقصائي جاء نتيجة لحالة نفسية متأزمة تمر بها الشخصية، وقد ساعدت علاقة الشخصية بالمكان على خلق هذا الوصف والإسقاط النفسي باعتبار أن علاقة المكان بالشخصية هي "علاقة توحّد وانسجام مع هذه

[1]- نعيمة معمري، أعشاب القلب ليست سوداء، ص117

الشخصيات، تثقلهم بمختلف المشاعر، تبعا لتغيراتها، فهم هادئون عندما تهدأ، وهم ثائرون عندما تثور، وهم عاصفون وهائجون عندما تهيج، وهم غامضون عندما يشوبها الغموض"[1]، ولذا فقد تناول من خلال هذا النوع من الوصف عدة أماكن من هذا المنظور المتسع، كلها توحي بمشاعر الإحباط والكآبة، لذا فقد كانت رؤيته لهذه المدينة ليس من جانبها الطوبوغرافي، وإنما من دلالات هذا الفضاء الإيحائية، فكانت مراقبته للندن كل يوم تحت المطر، وعادة ما تكون المدن الغارقة في سماء شتاء طويل توحي بالحزن، هذا الحزن الذي خلفه إحساسه بالغربة بعد هجر الوطن بسبب الأزمة التي عاشها، فكانت نظرته للشوارع الباردة الخاوية والبنايات الصامتة كما القبور، وللناس على أنهم تماثيل ثلجية لا روح لها، انعكاسا لأزمة نفسية يمر بها، وهو ما يجعل هذا المشهد لا يقف محايدا بل يشي بموقف معين يتعلق بالراوي/الشخصية كواحد من المواطنين الذين أجبروا على هجر الوطن سنوات الأزمة الأمنية واقتحام عالم الغربة مرغمين وليس باختيارهم، مما انعكس سلبا على نفسيتهم، وجعل الراوي/الشخصية يشكل هذه الرؤية البانورامية كتعبير عن هذا المنظور النفسي.

وفي رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري تستحضر الذاكرة مشهدا بانوراميا يشي بموقف سياسي لهذا الوطن "كانت هذه المدينة، نوارة في قلب الصحراء، بساتين ورد وزيتون ونخل لا حصر لها، صروحا حديثة على طراز كبريات المدن الأوربية، مسارح وتماثيل وفرقا فنية تعدّ بالعشرات، وهي اليوم على ما هو عليه تمثال "لافيجري" مبتورة اليد، أرضها محروقة لم تعد تصلح إلا لشهوة الإسمنت التي لا تنتهي، بلا نخل، وما تبقى منه فهو يقاوم على مسرح العبث سياسته الوطنية الأخيرة التي لمعها اللصوص حتى بهت لونها، وأصبحت فرجة ساذجة أمام العالم"[2]. لقد تناول الراوي/ الشخصية هذا المنظور البانورامي والذي جسّده الوصف الاستقصائي للتعبير عن موقف إيديولوجي سياسي، وهو منظور عمل الراوي على تبئيره من خلال منظور جده كرجل مخضرم عاش فترة الاستعمار، وشهد الاستقلال ليعايش مآسيه. ولأن العلاقة الجدلية بين المكان والشخصية يكون فيها

---

[1]- مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص202

[2]- شرف الدين شكري، جبل نابليون الحزين، ص25

"المكان كتجربة معاشة، وقد يكون معبرا عن الهزيمة واليأس"[1] فقد صاغ الراوي هذا الموقف المحبط من خلال المقارنة التي عقدها بين مدينة بسكرة أيام الاستعمار والمدينة نفسها بعده، وهو موقف يدين سياسة الاستقلال بصفة مباشرة، وفي المقابل يشي بموقف الرضا من سياسة المستعمر وإن بطريقة إيحائية أشارت إليها هذه المفاضلة التي عمدت من خلالها الشخصية المبئرة إلى وصف هذه المدينة أيام الاستعمار، فكانت مدينة تضاهي في جمالها مدن أوربا، مدينة ورد وبساتين ومسارح قهرت وضعها الصحراوي القاحل نتيجة السياسة الاستعمارية الايجابية من منظوره، في حين أن سياسة الوطن بعد الاستقلال قد عمدت إلى تخريب ما وجدته، بدل المحافظة عليه وإنمائه. ويبدو أن الرواية الجزائرية المعاصرة تشترك في هذا المنظور الذي يدين سياسة التخريب في جزائر ما بعد الاستقلال، ويمدح سياسة المستعمر الذي بنى الوطن وترك بعده إرثا معماريا وثقافيا لم تحافظ عليه الجزائر بسبب فساد الحكم السياسي فيها.

وبناء على ما سبق، فإن المنظور البانورامي للمكان قد أسهم بشكل واسع في التعبير عن قضايا متعددة وطنية وعالمية، وقد كان المشهد البانورامي الذي تميّز بشموليته نظرا لاتساع الفضاء واحتوائه على عناصر مكانية متعالقة مع الأحداث والشخصيات، مناسبا في تشريح الواقع الجزائري حسب الطرح الذي تناولته الروايات المدروسة. وقد صيغت هذه المشاهد من قِبل الراوي العليم الذي اضطلع في الغالب بالتبئير لهذه المشاهد البانورامية من خلال الشخصيات، وقد كان المسيطر على عملية السرد، فحتى الراوي/الشخصية قد أخذ في بعض المشاهد دور الراوي العليم باستحواذه على التعبير عن المنظور البانورامي من خلال السرد الموضوعي الداخلي لشخصية أخرى، مما يوحي بأهمية المشهد في تبليغ الرؤى التي كان الراوي يهدف لتبليغها ومن خلفه الكاتب الضمني، ولذا تميزت هذه المشاهد البانورامية برمزيتها ذات الأبعاد الدالة على منظورات سياسية واجتماعية ونفسية.

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص191

خاتمـــــة

خاتمــة

لقد كان الهدف من هذه الدراسة الموسومة بـ "المنظور الروائي في الرواية الجزائرية 2005-2015" الإجابة على جملة التساؤلات المتعلقة بالإشكالية التي انبنى عليها هذا البحث، والمتعلقة أساسا بدراسة المنظور الروائي في الرواية الجزائرية في الفترة المحصورة بين 2005 و2015، ومحاولة الوقوف على رصد شامل للمنظور في بعديه الإيديولوجي والفني، باعتبار أن المنظور الروائي يستند إلى خلفية فكرية وأخرى جمالية مما يجعل الدراسة تقوم على جناحين، لا بد من الإحاطة بهما. ولقد توصلت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج هي:

- لقد أخذ المنظور الروائي تسميات عدة، أهمها "وجهة النظر"، و"الرؤية"، و"التبئير"، غير أنها جميعا تدور في المحور ذاته المتعلق بوجهة نظر الكاتب أو الراوي أو الشخصية، ولقد جاء هذا المصطلح على أعقاب الثورة النقدية التي قامت ضد الرواية أحادية الصوت التي يسيطر عليها الراوي العليم، للخروج بمصطلح جديد هو الرواية متعددة الأصوات التي تمنح الشخصيات أيضا فرصة التعبير عن منظوراتها، وذلك نتيجة لتحولات العصر السياسية التي لم تعد تستوعب أحادية الرأي، مما أثّر على النص الروائي باعتباره خطابا جماليا وأيضا إيديولوجيا يحاول رصد قضايا العصر على اختلافها من وجهة نظر محددة.

- لقد أصبحت الإيديولوجيا بنية جمالية من ضمن البنى التي تتشكل منها الرواية المعاصرة، لكون الرواية مزيج بين ما هو فني وفكري، والإيديولوجيا تمثل العنصر الفكري فيها باعتبارها جملة الأفكار والمعتقدات، مما يقربها إلى مصطلح "رؤية العالم" الذي جاء به لوسيان غولدمان والذي يقصد به جملة الأفكار والتطلعات والأحاسيس التي تحوزها طبقة ما في مقابل طبقة أخرى في المجتمع.

- لقد تشكلت روايات مرحلة 2005-2015 وفق منظورات إيديولوجية معينة تبناها كتّاب هذه المرحلة بتأثير من الواقع وتغيّراته على المستوى الوطني والاجتماعي والإنساني والديني، وعلى هذا الأساس، تجلت منظورات مختلفة وفقا لهذه المستويات، فكان المنظور الاجتماعي قد انطبع من خلال قناعات

مختلفة لكتّاب هذه المرحلة، من بينها الطرح الوجودي الذي يُعَد الإيديولوجيا التي حاول من خلالها "بشير مفتي" في روايته "خرائط لشهوة الليل " وضع تصور للمجتمع الذي ينشده من خلال منظور بطلة الرواية، والذي يتطلع للحرية المطلقة التي لا تكبلها قيود معتقد أو عادات أو سياسة أو أي شيء آخر، فالنموذج الوجودي هو الإنسان الاجتماعي الأمثل من هذا المنظور، في حين نجد نموذجا آخر في طرحه للمنظور الاجتماعي وهو "محمد جعفر" في رواية "هذيان نواقيس القيامة" يعالج قضية الطبقية في المجتمع الجزائري والذي يجعل طبقة السلطة السياسية والأمنية هي المسيطرة أمام طبقات الشعب الأخرى المسحوقة من منظوره الذي عبّر عنه من خلال شخصيات روايته التي مثلت الرواية البوليفونية بامتياز.

أما المنظور الوطني فقد تناولته من خلال بعدين، أحدهما ينبثق من الأزمة الوطنية سنوات التسعينات التي بدت متغلغلة في تفكير الكاتب الجزائري رغم استقرار الأوضاع بعدها، لكن رجع صداها بدا واضحا من خلال الطرح الذي جانب ذاك الذي تناولته روايات المحنة، إذ أن النظر إلى أسباب هذه الأزمة قد أخذ أبعادا أخرى بعد تكشّف حقائق لم تكن موجودة، وهو ما جعل الروائية "نعيمة معمري" في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" تشير إلى أزمة المثقف وأزمة رجل الأمن والمواطن البسيط كضحايا لأنانية سياسة فاسدة، وجماعات إرهابية متطرفة، غير أن منظورها بدا مرتبكا، دون أن يحيل إلى منظور واضح، لكنّها رغم ذلك عالجت في روايتها قضية حساسة كان لها تأثيرها العالمي في تلك الفترة يمكن نعتها بـ "عولمة الإرهاب"، والتي نتجت عن السياسات الغربية التي وظفت التيارات الإسلامية المتطرفة لأغراض سياسية، وكان لذلك تبعاته، حيث انقلبت هذه التيارات ضد هذه الجهات الغربية، وكان الصدام، وشُوهت صورة الإسلام بحيث رفع شعار الإسلاموفوبيا، مما جعل الدول الغربية التي كانت الفردوس الآمن بالنسبة لأبناء الوطن الذين هربوا إليها تغدو جحيما بسبب نظرة الاتهام الموجهة إليهم على أنهم - كعرب مسلمين- متهمون بالإرهاب، لتصوغ بذلك منظورا جديدا غيّر نظرة العالم للمسلم الذي تحوّل إرهابيا بعد أحداث 11 سبتمبر 2001.

كما تناول المنظور الوطني بعدا عرقيا أثار القضية الأمازيغية التي نجدها شحيحة الطرح على مستوى الساحة الأدبية وخاصة الرواية، فهذه القضية الإيديولوجية لم يلتفت إليها جل الأدباء الجزائريين، غير أن "ديهية لويز" في روايتها "سأقذف نفسي أمامك" قد جعلتها محور روايتها في تشكيل منظور مأساوي سببه الوطن الذي غمط الفئة العرقية الأمازيغية حقوقها في المواطنة بكرامة، مما انجر عنه ما يسمى بالربيع الأمازيغي كثورة محلية، موجهة إصبع الاتهام إلى السلطة السياسية والعسكرية التي تنظر إليها على أنها سلطة دكتاتورية، قامعة، وتهميشية.

ويتناول المنظور الديني في نماذج هذه المرحلة بعدين أحدهما يتبنى المرجع الديني الإسلامي، ويتخذه وسيلة للتعبير عن منظوره تجاه سلطة البلاد، والآخر مرجعه لاديني، يتناول الدين من منظور ساخر، فأما الأول فتمثله رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش الذي تناول طرح منظوره من خلال الرمز الديني الذي يراه الخلاص من الهيمنة العسكرية المتحكمة في البلاد بما في ذلك السياسة، ويبدو أن التأثر بالعشرية السوداء لم يبرح إحساس الروائيين الجزائريين، ولذا نجد "بقطاش" يجعل مسرح أحداث روايته يتناول حقبة التسعينات، غير أن الطرح الجديد الذين نلمسه في منظور روائي هذه المرحلة قد بدأ يلتفت إلى أخطاء المؤسسة العسكرية والسياسية، على عكس روايات التسعينات التي ألقت في جلّها اللائمة على الجماعات الإسلامية المتطرفة في سبب الأزمة الوطنية وقتئذ، فمرزاق بقطاش من منظوره هذا يجعل خلاص الوطن في تبني المنظور الديني المعتدل والعمل به، وأمام هذا الإجلال الذي نلمسه عند بقطاش للدين ورموزه، يطالعنا "أمين الزاوي" بمنظور مناقض تماما في روايته "حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس" الذي تبنى منظورا ساخرا ومتهكما من الدين الذي تنظر إليه الرواية على أنه وسيلة لتحقيق أهواء نفسية والتنفيس عن كبت داخلي غرائزي بالنسبة لمعتنقيه الذين لا يعرفونه إلا على أنه دين غرائز جنسية، أو لتحقيق مصالح خاصة بالنسبة للملتزمين به من المسلمين، وهو منظور تفكيكي للدين.

ويتناول المنظور الإنساني الأزمة الإنسانية في العالم وفي الوطن العربي بالأخص، والمتمثلة في السلام الذي صار مفقودا بعد الحروب التي شهدها العالم في هذه المرحلة، وبخاصة بعد اشتعال

ثورات "الربيع العربي" في البلاد العربية، وهو المنظور الذي أرادت "ربيعة جلطي" في رواية "حنين بالنعناع" التعبير عنه من خلال السرد العجائبي والخيال العلمي والرمزي الذي ساعدها على صياغة منظورها تجاه هذه الأزمة، واقتراحها لحل أسطوري يمثل الطوفان الذي بإمكانه أن يغسل الأرض من أدرانها. فهذا المنظور الجديد لواقع الأزمة العربية نجده متمثلا في هذه الرواية التي تعد السبّاقة محليا لإثارة موضوع الثورات العربية عقب انفجارها مباشرة وبخاصة الثورة السورية، ولذا فقد لمسنا تحايلا من الروائية في طرحها لمنظورها من خلال الرمزي والأسطوري والعجائبي هروبا من التفصيل في أسباب الأزمة التي لم تتضح معالمها بعد لحداثتها، وإن كان منظورها لا يخفي اتهاما للإرهاب الإسلاموي الذي أخذ طابعا عالميا، وأصبح المتهم الأول من قبل مختلف التيارات السياسية والحكومات.

-وفي علاقة المنظور بالصيغ السردية للخطاب، يخص المستوى التعبيري علاقة الراوي بخطاب الشخصيات، فتتشكل وجهة النظر الخارجية من خلال تولي الراوي نقل خطاب الشخصيات بكل تفاصيلها دون تدخّل منها، في حين تتشكل وجهة النظر الداخلية حين يعمد الراوي إلى التفسير الذي يستدعيه إلى التعمق في بواطن الشخصيات لنقل خطابها. غير أن الأهم هنا هو تجاوز الطرح الشكلي لهذه العلاقة باعتبار أن الخطاب مشحون بدلالات فكرية إيديولوجية، يمكن التعبير عنها من خلال هذه العلاقة بين خطاب الراوي والشخصيات والتي تنطوي ضمنيا على منظور الكاتب في حدّ ذاته. وعلى هذا الأساس كانت صيغ الخطاب المختلفة (الخطاب المباشر وغير المباشر والمختزل) قد عبّرت عن منظورات مختلفة، فتجاوزت بذلك شكلها الفني لتأخذ بعدا إيديولوجيا، فنجد الخطاب المباشر بأنماطه الأربعة: المسرود الذاتي، والمعروض المباشر، والمنقول المباشر، والخطاب المباشر المختزل، قد حقق شكل "الرؤية مع" لهيمنة السرد بضمير المتكلم، كما عبّر عن منظورات مختلفة تتعلق في مجملها حول القضية الوطنية سنوات التسعينات، لكن من منظور جديد يتجاوز الطرح السائد في تلك الحقبة نفسها، بالإضافة إلى منظورات إنسانية واجتماعية، لكن من خلال منظور الشخصيات، محققين بذلك الرواية البوليفونية التي تخلصت من هيمنة الراوي العليم، وإن كانت ظلال الراوي تتخلل هذه الأصوات من حين لآخر لاشتراكها في هذه المنظورات المعبرة عن منظور الكاتب ذاته.

أما صيغة الخطاب غير المباشر، فقد عبّرت بدورها عن منظورات مختلفة من خلال أنماط أربعة أيضا، وهي: الخطاب المسرود، والمعروض غير المباشر، والمنقول غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحر، والتي أشاعت "الرؤية من خلف" نظرا لهيمنة الراوي العليم، لكن ذلك لم يحجب أصوات الشخصيات المختلفة وإن تكفّل الراوي العليم بنقل منظوراتها وذلك لطبيعة روايات هذه الفترة المتماشية مع شكل الرواية المتعددة الأصوات، نظرا لكثافة قضايا هذه المرحلة بين وطنية وعالمية واجتماعية وإنسانية، تنوعت منظوراتها بتنوع النماذج المقترحة.

-لقد تحقق المنظور النفسي من خلال المنظور الذاتي والموضوعي، بما تفرع عنهما من أنماط، والتي تتكفل بطريقة صياغة الروائي لمنظورات عمله ،إما من خلال منظور ذاتي يتعلق بوعي الشخصية وحواسها، أو عن طريق منظور موضوعي يتكفل فيه الراوي العليم أو الراوي الشخصية بذلك. وأثناء التطبيق على النماذج المدروسة حدد المنظور الذاتي منظورات تتعلق بالراوي الشخصية، في التعبير عن منظوره أو منظور شخصيات أخرى، مما أضفى على الرواية نوعا من الإيهام بالواقع، كما جسدت ذلك رواية "جبل نابليون الحزين" لشرف الدين شكري، وغيرها من الروايات التي اعتمدت نفس الأسلوب.

كما حدد المنظور الموضوعي منظورات تتعلق بالراوي العليم الذي، نظرا لطبيعة الرواية التي أخذت شكل الرواية التقليدية التي بدت أحادية الصوت، وتمثلها بقوة رواية "رقصة في الهواء الطلق لمرزاق بقطاش" الذي عبر من خلال البطل الإشكالي عن منظوره الوطني والديني، وإن كان باقي كتاب هذه المرحلة قد حاولوا تحقيق الرواية البوليفونية رغم سيطرة الراوي العليم بمنح أصوات أخرى فرصة التعبير لكن من خلال الراوي، وقد تكفل بها المنظور الموضوعي الذاتي بخاصة كما في رواية" مزامير الحجر" لمحمد جعفر في التعبير عن منظوره الوطني حول المثقف الجزائري سنوات العشرية السوداء.

-إن تشكيل الزمن كعنصر مهم في البناء الروائي، قد أخذ بعدا إيديولوجيا، إذ أن الراوي قد عبر على مستوى الزمن عن منظوره الروائي من خلال عناصر مختلفة كالوقفة الوصفية، أو المشهد، أو

الاستذكار، أو الاستشراف. فزمن الخطاب الذي خضع لتشكيل الروائي كان في مجمله إيحاء بالواقع من خلال الوقائع التاريخية أو الواقعية التي تناولتها منظوراته، كالقضية الأمازيغية أو أحداث العشرية السوداء. فالملاحظ على روايات هذه المرحلة جنوحها بشكل كبير إلى تمثيل الواقع، مما يجعل القارئ يعيش المتخيل السردي ضمن زمن واقعي، فكان المشهد الذي أوقف زمن الخطاب وساواه مع زمن القصة من خلال الخطاب المعروض أو المشهد الحدثي قد منح الشخصيات التعبير عن منظورها الوطني أو الاجتماعي أو الثقافي، كما عملت الوقفة الوصفية على تبطيء الزمن أيضا، واتخذ الوصف التعبيري نصيبه الكبير نظرا لطبيعة رواية هذه المرحلة التي أخذت طابع الرواية السيرذاتية التي تعتمد ضمير المتكلم، مما جعل الوصف التعبيري منوطا بمنظورات ذاتية للراوي/الشخصية في مجملها، تعبّر عن أحاسيسه المتأزمة في معظم الحالات كما في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي التي تعد رواية نفسية بامتياز نظرا لتبنيها المنظور الوجودي الذي يدخل صاحبه في فلسفة تطغى عليها النظرة السوداوية.

وأما المنظور الاستذكاري فقد أخذ نصيب الأسد من روايات هذه المرحلة نظرا لتشكلها على نمط الرواية السيرذاتية التي تجعل الراوي/الشخصية يبني أحداث روايته من خلال الاستذكار والمونولوج الداخلي والمناجاة، حيث يعمد إلى تكسير الزمن والعودة إلى الماضي بحثا عن أسباب الأزمة الوطنية سنوات التسعينات في معظم هذه النماذج، ولذا فقد جاء الاستشراف الذي عمل أيضا على تشظي الزمن بالسير به إلى الأمام، من أجل اقتراح حلول للأزمة الوطنية التي خلفتها أحداث العشرية السوداء، كما يعبر عن ذلك منظور رواية "رقصة في الهواء الطلق" لمرزاق بقطاش، أو للوصول إلى حل للأزمة الإنسانية العالمية كالذي عبر عنه المنظور الروائي في رواية "حنين بالنعناع" لربيعة جلطي، بتخطي واقعية الزمن والدخول في الزمن التخييلي من أجل صياغة هذا المنظور الذي يقدم رؤية بديلة للعالم.

-أما المنظور على مستوى المكان في روايات هذه المرحلة فقد استعمل المكان كبناء روائي مهم من أجل الإيهام بالواقع في مجمله، ولذا كان المكان كإطارا خلفي لأحداث هذه الروايات يحمل أسماء بعينها

سواء على المستوى الوطني أو الخارجي، نظرا لاتصاله بأحداث واقعية في عمومها، غير أنه قد تجاوز إطاره الهندسي ليصبح مكانا نفسيا ورمزيا معبرا عن أبعاد إيديولوجية أراد الكتاب التعبير عنها، فلم يكن المكان محايدا، بل جاء معبرا من خلال الوصف الاستقصائي والتعبيري في أغلب الأحيان، وقد ساهم المنظور البانورامي بشكل كبير في منح أبعاد دلالية معبرة عن واقع الأزمة الوطنية والعالمية بشكل شمولي. فحتى المكان التخييلي في رواية حنين بالنعناع لربيعة جلطي كان خادما لمنظورها الإنساني الذي انبنى على خلفية واقعية عربية ووطنية وعالمية.

وإجمالا، يمكن القول بأنني حاولت من خلال النماذج الروائية المتعلقة بمرحلة "2005-2015" الوقوف على أهم المنظورات التي أراد كتاب هذه المرحلة التعبير عنها، متخذين من الأساليب السردية منطلقا للكشف عن الأبعاد الفكرية في حدود الجدل القائم بين الجمالي والإديولوجي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا/ المصادر

1- بقطاش(مرزاق)، رقصة في الهواء الطلق، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011

2- جعفر(محمد)، هذيان نواقيس القيامة، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2014

3-جعفر (محمد)، مزامير الحجر، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2015

4- جلطي(ربيعة)، حنين بالنعناع، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2015

5- الزاوي(أمين)، حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011

6- لويز(ديهية)، سأقذف نفسي أمامك، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2013

7- معمري(نعيمة)، أعشاب القلب ليست سوداء، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2010

8- مفتي(بشير)، خرائط لشهوة الليل، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2008

ثانيا/ المراجع باللغة العربية

1- أبادي(محبوبة محمدي محمد)، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2011

2- إبراهيم(عبد الله)، المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1990

3- إبراهيم(عدالة أحمد)، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والاعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006

4- ابن قيم الجوزية(أبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب)، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، تحقيق: زائد بن أحمد النشيري، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، المجلد1، ط1، 1428

5- أبو السعود(صلاح)، قصة الطوفان في نصوص الأسطورة والتوراة والقرآن، مكتبة النافذة، مصر، ط1، 2010

6- أحمد(محمد فتوح)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، دط، 1977

7- أديوان(محمد)، النص والمنهج، منشورات الأمان، المغرب، ط1، 2006

8- إسماعيل(عز الدين)، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، مصر، د ط، 2000

9- أمنصور(محمد)، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2006

10- إنجلز(فريدريك)، الاشتراكية: الطوباوية والعلم، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2013

11- الباردي(محمد)، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000

12- بن جمعة(بوشوشة)، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999

13- بن خليفة(مشري)، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000

14- بوذيبة(إدريس)، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبخوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2012

15- بوعزة(محمد)، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، المغرب/الجزائر/ لبنان، ط1، 2010

16- التلاوي (محمد نجيب) ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000

17- الحسيب(عبد المجيد) ، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، مكناس، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، دط، 2007

18- حمداوي(جميل)، مناهج النقد الحديث والمعاصر،مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 2010

19- الخبو(محمد)، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، دار نهى للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2006

20- الخطيب(محمد كامل)، تكوين الرواية العربية (اللغة ورؤية العالم)، الدار الوطنية الحديثة، دمشق، ط2، 1999

21- خليل(إبراهيم)، من الاحتمال إلى الضرورة (دراسات في السرد الروائي القصصي)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008

22- خليل(إبراهيم)، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/لبنان، ط1، 2010

23- راغب(نبيل)، الأدب الساخر، مهرجان القراءة للجميع2000، مصر، د ط، دت

24- زايد(عبد الصمد)، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003

25- زايد(علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997

26- زعرب(صبيحة عودة)، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006

27- الزمولي(فوزي)، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا، 2007

28- الزين(محمد شوقي)، إزاحات فكرية مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005

29- سابق(السيد)، فقه السنة، دار الفتح للإعلام العربي، مصر،ج1، ط1، 2001

30- سرور(طه عبد الباقي)، الحسين بن منصور الحلاّج (شهيد التصوّف الإسلامي 244-309هـ)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014

31- سليمان(نبيل)(ومجموعة من الكتاب)، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2007

32- السماوي(أحمد)، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية صفاقس، تونس، ط1، 2002

33- سويدان(سامي)، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2000

34- السيد(شفيع)، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 1996

35- الشاذلي(عبد السلام محمد)، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882-1952، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط1، 1985

36- الشبكة العربية لدراسة الديمقراطية، الربيع العربي ثورات الخلاص من الاستبداد (دراسة حالات)، شرق الكتاب، ط1، 2013

37- شحيد(جمال)، في البنيوية التكوينية(دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار بن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1982

38- شريط(عبد الله)، مع الفكر السياسي الحديث والمجهود الإيديولوجي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986

39- شعث(أحمد جبر)، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005

40- الصميلي(حسن)(ومجموعة من الكتاب)، الرواية المغربية(أسئلة الحداثة)، النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1996

41- العاني(شجاع مسلم)، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1964

42- عباس (إبراهيم)، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005

43- عبد السلام(فاتح)، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999

44- عبيدي(مهدي)، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2011

45- عثمان(بدري)، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986

46- عزام(محمد)، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003

47- عصفور(جابر)، مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر)، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2003

48- العلام(عبد الرحيم)، الفوضى الممكنة (دراسات في السرد العربي الحديث)، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2001

49- العلوي(هادي)، المرئي واللامرئي في الأدب والسياسة، دار المدى للثقافة والنشر، لبنان، ط1، 1998، ط2، 2003

50- العمامي(محمد نجيب)، الراوي في السرد العربي المعاصر (روايات الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001

51- العمامي(محمد نجيب)، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2005

52- عنصر(العياشي)، الأزمة الجزائرية في تصوّرات المثقفين نصوص مختارة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2018

53- عودة(ناظم)، نقص الصورة (تأويل بلاغة السرد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2003

54- العوف(زياد)، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ)،مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993

55- العوفي(نجيب)، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1987

56- عوين(أحمد)، دراسات في السرد الحديث المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2000

57- العيد(يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1999

58- الغازي(أماني بنت جعفر بن صالح)، دور الانكشارية في إضعاف الدولة العثمانية (الجيش الجديد)، الهيئة العامة لدار الكتب المصرية، مصر، ط1، 2007

59- فضل(صلاح)، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 1995

60- فهيم(حسين محمد)، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989

61- قاسم (سيزا)، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، مصر، دط، دت

62- القصراوي(مها حسن)، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004

63- كاصد(سلمان)، الموضوع والسرد مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2002

64- الكردي(عبد الرحيم)، الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996

65- الكردي(عبد الرحيم)(ومجموعة من الكتاب)، شعرية طه وادي (رؤى نقدية)، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2006

66- لحمداني(حميد)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985

67- لحمداني(حميد)، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990

68- لحمداني(حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/ لبنان، ط3، 2000

69- لحمداني(حميد)، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2003

70- لحمداني(حميد)، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (PROTARSIII)، المغرب، ط1، 2009

71- المالكي(عبد الحكيم سليمان)، آفاق جديدة في الرواية العربية، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006

72- مبروك(مراد عبد الرحمن)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998

73- المحادين(عبد الحميد)، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999

74- محمود(عبد الرحمن عبد السلام)، تعالقات الخطاب السردية والمقالية "طه حسين" نموذجا، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2005

75- مرعي(فؤاد)، مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1981

76- مزيد(بهاد الدين محمد)، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2007-2008

77- معتصم(محمد)، الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003

78- معتصم(محمد)، النص السردي العربي (الصيغ والمقومات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2004

79- منصور(أنيس)، مقالات عن الوجودية، دار نهضة مصر للنشر، مصر، ط9، 2010

80- نجم(محمد يوسف)، فن القصة، دار صادر/ دار الشروق، بيروت/عمان، ط1، 1996

81- نجمي(حسن) ، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000

82- نشأت(كمال)، في النقد القصصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007

83- النصير(ياسين)، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الرشيد، العراق، ط1، 1986

84- النعيمي(أحمد حمد)، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2008

85- هلال(عبد الناصر)، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2006

86- يقطين(سعيد)، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985

87- يقطين(سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1989

88- يقطين(سعيد)، المؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002

89- يقطين(سعيد)، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2010

ثالثا/ المراجع المترجمة

1- أركون(محمد)، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، تر: هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، ط2، 1995

2- أسبنسكي(بورس) (ومجموعة من الكتاب)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989

3- إمبرت(إنريكي أندرسون)، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 2000

4- باختين(ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري/ يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986

5- باشلار(غاستون)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984

6- باشلار(غاستون)، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1992

7- بوتور(ميشال)، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، لبنان/ فرنسا، ط3، 1986

8- بوكراع(لياس)، الجزائر، الرعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشروالاشهار(ANEP)/ دار الفارابي، الجزائر/ لبنان، ط1، 2003

9- تشومسكي(نعوم) وجون بريكمون، العقل ضد السلطة (رهان باسكال)، تر: عبد الرحيم حزل، دار الأمان/ دار التنوير، المغرب/ لبنان، ط1، 2014

10- تودوروف(تزفتان)، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1، 1993

11- تودوروف(تزفيتان)، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، رؤية للنشر، مصر، ط1، 2012

12- جوليفيه(ريجيس)، المذاهب الوجودية من كير كجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988

13- جينيت(جيرار)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003

14- زيما(بيير)، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991

15- غولدمان(لوسيان) (ومجموعة من الباحثين)، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986

16- فاليط (بيرنار)، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بن جدو، مطبعة ساليكراف، المغرب، ط1، 1999

17- فلين(توماس آر)، الوجودية مقدمة قصيرة جدا، تر: مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2014

18- فوكو(ميشال)، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1986

19- كنعان(شلوميت ريمون)، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن احمامة، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1980

20- كونديرا(ميلان)، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999

21- لودج(ديفيد)، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002

22- لوكاتش(جورج)، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2006

23- مارتن(ولاس)، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998

24- مندلاو(أ.أ.)، الزمن والرواية، تر: بكر عبّاس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1997

25- ميتران(هنري) (ومجموعة من الكتاب)، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، دار أفريقيا الشرق،المغرب، 2002

26- همفري(روبرت)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975

رابعا/ المراجع باللغة الأجنبية

1- Bakhtine (Mikhail), La poetique de Dostoierski, Edition Seuil, Paris, 1970

2-Bessiere(Jean), Littérature et représentation, Edition : P.U.F,Paris,1989

3-Bourneuf (Roland) / Real Quellet : L univers du roman, Editions P.U.F, Paris, 1975

4- Genette (Gérard), Frontières du récit, Ed.Seuil, Coll, Points,1966

5-Genette (Gérard), Nouveau discours du récit, Edition Seuil, Paris, 1972

6-Goldman(Annie)/ Sami Nair : Essais sur les formes et les leurs signification (texte rassemblés), edition : Denoel/Gonthier, Paris, 1981

7-Kristiva(Julia), Le langage cet inconnu , Edition : Seuil,Paris,1981

8-Lintvelt (Jaap), Essai de typologie narrative(le point de vue),Edition : Coti-France,1981

9-Reboul(Oliver), Langage et idéologie, Presses universitaire de France,Paris, 1ere edition, 1980

10-Ricardon (Jean), Le nouveau roman, Edition Seuil, Paris, 1978

11-schaff (Adam), Langage et connaissance, Traduit du polonais par : Brendel (Claire), Edition Anthropos, Paris, 1974

12-vanbergen(Pierre),Aspects de la littérature française contemporaine, Edition :Labor, Bruxelles, 2éme édition revue et complétée-Fernand Nathan, Paris :1973

13-Van de Heuvel (Pierre) : Parole- mot- silence (pour une poétique de l'énonciation), Librairie José Corti, Paris, 1985

خامسا/ الدوريات

1- **الأقلام**، وزارة الإعلام ببغداد، العدد السابع، السنة 12، نيسان1977

2- **عالم الفكر**، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد الثامن، العدد2، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1977، العدد1، المجلد38، يوليو، سبتمبر 2009

3- **العربي والترجمة**، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، العدد 12، السنة الرابعة، شتاء 2013

4- **الفكر العربي المعاصر**، لبنان، العدد الثالث، تموز 1980

5- **الناص**، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العدد 7، مارس 2007

6- التبيين، ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، الجزائر العدد الأول، شتاء 1990

7- مجلة جامعة ذي قار، العراق، العدد 2، المجلد4، أيلول 2008

8- الخيال العلمي، مجلة علمية ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة في سوريا، العدد 5+6، جانفي، 2009

8- تبيين، للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، مجلد4، عدد16، ربيع 2016

9- آفاق علمية، دورية نصف سنوية محّكمة تصدر عن المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 11، جوان2016

10- المساءلة، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، العدد الأول، ربيع 1991

11- أوروك، للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العراق، العدد الثالث، المجلد العاشر، 2017

12- فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، العدد الرابع، المجلد15، شتاء1997 /العدد الثاني، الجلد12، صيف1993/ العدد 4، مجلد 15، شتاء 1997/ العدد الأول، المجلد 12، ربيع 1993

13- البحوث والدراسات، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، العدد13، السنة9، شتاء2012

14- مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد19، العدد(3+4)، 2003

15- إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)،الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مركز دراسات الوحدة العربية، العدد1، شتاء2008

16- دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، السنة الرابعة، خريف 1991، العدد الخامس عشر

سادسا/ المعاجم

1- حجازي(سمير)، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، لبنان، دت

2- ديكرو(أوزاوالد)/جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر:منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط2، 2007

3- رزوق(أسعد)، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1979

4- صيني(محمود إسماعيل) (ومجموعة من الكتاب)، معجم الأمثال العربية(882 مثلا شائعا مع شروحها واستعمالاته)، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1996

5- عبد النور(جبور)، المعجم الأدبي، دار الملايين، لبنان، ط2، 1984

6- مجموعة من الباحثين، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، تر: مجموعة من المترجمين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ج8، ط1، 2006

سابعا/ المراجع الإلكترونية

1- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: https://ar.m.wikipedea.org

2- جزايرس: www.https://www.dazairess.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة أ

مدخل: المنظور الروائي

1- التسميات المتعدّدة لمفهوم المنظور 7

2- من الصوت المنفرد إلى تعدّدية الأصوات 9

3- المنظور ورؤية العالم 10

4- مراحل تطور المصطلح 11

الفصل الأول: المنظور الإيديولوجي

تمهيد 21

تجليات المنظور الإيديولوجي 31

1- المنظور الاجتماعي 31

1-1- المجتمع من منظور الوجودية 31

1-2- طبقية المجتمع 40

2- المنظور الوطني 47

2-1- الوطن بين محلية الإرهاب وعالميته 47

2-2- العرق والرؤية المأساوية للوطن 55

3- المنظور الديني 62

3-1- الأزمة الوطنية والحل الديني 62

3-2- أمين الزاوي والمنظور التفكيكي للدين 73

4- المنظور الإنساني 84

الفصل الثاني: المنظور التعبيري

تمهيد 97

أ- موقع الروائي في الرواية البوليفونية 99

ب- المنظور التعبيري ذو طبيعة فنية 101

1- منظور الخطاب المباشر 108

1-1- صيغة المسرود الذاتي 108

1-2- صيغة المعروض المباشر 116

1-3- صيغة المنقول المباشر 129

1-4- الخطاب المباشر الحر 134

2- منظور الخطاب غير المباشر 138

2-1- الخطاب المسرود 138

2-2- المعروض غير المباشر 148

2-3- المنقول غير المباشر 157
2-4- الخطاب غير المباشر الحر 163
3- الخطاب المختزل 167
الفصل الثالث: المنظور النفسي
تمهيد 174
1- المنظور الذاتي الداخلي 180
2- المنظور الذاتي الخارجي 194
3- المنظور الموضوعي الداخلي 209
4- المنظور الموضوعي الخارجي 221
الفصل الرابع: المنظور على مستوى الزمان
تمهيد 238
1- المنظور المشهدي 251
2- المنظور الوصفي 268
3- المنظور الاستذكاري 285
4- المنظور الاستشرافي 306
الفصل الخامس: المنظور على مستوى المكان
تمهيد 318
1- منظور المكان المغلق 329
2- منظور المكان المفتوح 341
3- المنظور عن قرب 354
4- المنظور البانورامي 368
خاتمـة 382
قائمة المصادر والمراجع 389
فهرس الموضوعات 403
ملخص

ملخـــــــــص

ملخص البحث

المنظور الروائي في الرواية الجزائرية (2005-2015)

يتناول هذا البحث الموسوم بـ "المنظور الروائي في الرواية الجزائرية 2005-2015" إشكالية تتعلق بالمنظورات السائدة في روايات هذه المرحلة، وذلك من خلال بعدين أساسيين هما: البعد الإيديولوجي، والبعد الفني أو الجمالي.

ولقد انبثقت هذه الإشكالية ضمن تصور (أوسبنسكي) الذي قسم المنظور الروائي إلى مستويات خمسة هي: المستوى الإيديولوجي، المستوى التعبيري، المستوى النفسي، والمنظور على مستوى الزمان وكذا المكان. ووفقا لهذا التصوّر كان تطبيقنا على النماذج الروائية المختارة في مرحلة عرفت تحوّلات سياسية واجتماعية، وطنية وعالمية، وتناولها الكتاب من خلال منظوراتهم التي تبلورت ضمن هذه المرحلة مشكلة رؤيتهم للعالم، والتي انبثق عنها عدة منظورات إيديولوجية هي: المنظور الاجتماعي، والمنظور الوطني، والمنظور الديني، والمنظور الإنساني.

وفي المجال الفني تناول المستوى التعبيري علاقة الراوي بالشخصيات، والتي يتحدّد من خلالها نوع الرواية ما بين رواية أحادية الصوت، أو متعددة الأصوات.

أما المنظور على المستوى النفسي فقد انقسم بدوره إلى منظور موضوعي يتمّ التبئير له انطلاقا من الراوي، ومنظور ذاتي يكون التبئير له من خلال الشخصية.

وكان المنظور على مستوى الزمان والمكان محدّدا دور هذين العنصرين السرديين في بلورة رؤية العالم بالنسبة للروائي

ولقد اعتمد هذا البحث المنهج البنيوي التكويني باعتباره الأنسب في الوقوف على البنى الإيديولوجية والفنية المشكلة لهذه الروايات قيد الدراسة.

الكلمات المفاتيح: المنظور الروائي، المنظور الإيديولوجي، المنظور التعبيري، المنظور النفسي، رؤية العالم، التبئير، أحادية الصوت، متعددة الأصوات.

Summary

The Novel Perspective in the Algerian Novel 2005-2015

This research, titled (The Novel Perspective in the Algerian Novel 2005-2015), deals with the problematic of the prevalent perspectives of this stage novels through two main dimensions: the ideological dimension and the artistic or aesthetic dimension. This problematic is based on the concept of Uspinski , which divided the narrative perspective into five levels : the ideological level, the expression level, the psycological level and the perspective at the level of time and place.

According to this perception, the application was based on selected novels that belongs to a stage that defined political and social transformations nationally and internationally. The writers, through their perspectives built within this stage, dealt with the problem of their vision of the world, wich produced several ideological perspectives: the social perspective, the national perspective, the religious perspective and the human perspective.

In the artistic field, the expressive level deals with the narrator's relationship with the characters, through which the narrator's narrative is determined by a monotone or multi-voice narration.

The perspective on the psychological level has been divided into an objective perspective that is focalised to from the narrator, and from a self-perspective that is focalised to through personality.

The perspective at the level of time and space determined the role of these narrative elements in building the world's vision for the novelist.

This research adopted the genetic structuralism approach as the most appropriate to stand on the different ideological and artistic structures that formed these selected models.

Key words : Novel Perspective, ideological Perspective , expression Perspective, psycological Perspective, world vision, focalisation, mono-voice, multi-voice.