الرواية الجزائرية المعاصرة ما بين الرؤيا والرؤية
(قراءة في رواية اعترافات أسكرام لعزالدين ميهوبي)

الدكتور بوسكين مجاهد، جامعة مصطفى اسطمبولي/معســكر

مقدمة:

تستقصي هذه الورقة الموسومة: **"الرواية الجزائرية المعاصرة ما بين الرؤيا والرؤية"** مصطلحي "رؤيا العالم"(vision du monde) و"الرؤية السردية" vision (narrative)، محاولة استقراء المفهوم والماهية، وكذا الأبعاد التي ينطويتحتها كلّ اصطلاح منهما، واقتفاء بالإرهاصات والتجاذبات التي تساورهما في النص الروائي الجزائريالمعاصر.

إذ تطالعنا الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال رؤى العالم التي تؤثثها، أنها تتغيّا الإدلاء بشهادات ومواقفكتّابها من التحولات التي يعرفها العالم على المستوى المحلي والإقليمي والدولي، وتأتي هذه الشهادات والمواقف في شكل قراءة أدبية استقرائية، تأخذ ثلاثة أبعاد:

الأولى: قراءة أدبية للتاريخ والإرث الحضاري بشقيه العربي الإسلامي والعالمي.

الثانية: قراءة أدبية للراهن في نطاق التحولات التي يعرفها ويحياها الإنسان في الظرف الآني، تستهدف تدارس التجاذبات التي تتقاذف هذا الراهن (الحاضر) من موت وانتحار وتدمير وخيانة، وحب وخرافة، وإرهاب ونبوءة، وتكالب وتطرف...إلخ.

جميع هذه القراءات الرؤيوية تطالعنا بعوالم افتراضية على تماس بالعوالم الواقعية، حيث إنّنا نجدها تعبّر عن أفكار تحمل في طياتها أبعاد العولمة، ومآلاتها على العالم بصفة عامّة، والحيّز العربي الإسلامي بصفة خاصّة، وتعرّج في مضمار ذلك على وضع الإنسان من خلال نماذج وعيّنات لشخصيات مختلفة ترصد واقعه بمختلف تمظهراته وأشكاله تحت طائل الغطرسة والبطش، أو تحت طائل التهميش، أو مناضلا من أجل الحرية والعيش الكريم، أو مكافحا من أجل التحرر من الاستبداد والعبودية، أو من براثن الاحتلال في شكله القديم وفي شكله الحديث الذي يحمل عنوان الإرهاب.

فلا غرابة أنْتتكرّر في كلّالأعمال الروائية عناصر بعينها، ك (العنف، والإرهاب، والخيانة، والحب، والقلقوالحرية).إنّه التكرار الذي فضلا عن السابق، نجده يشي بهذه العناصر باعتبارها بؤر نووية في الرواية الجزائرية؛أي:أنّهامفاتيح قراءاتية لها.

وبشكل عام، لا تروم هذه الورقة استكناه التفاصيل الدقيقة للمفهومين، بقدر ما تستهدف كشف التقاطعات الموجودة ما بين مدلولي المصطلحين، وتستهدف الإحاطة بدرجة وحجم التقارب والتباعد -في نفس الوقت- الكامنين فيهما، باعتبار أنّ رؤيا العالم تحيل على الشق الفكري لدى النّاص/الكاتب، الذي يسبق عملية التبلور النهائي للنتاج الأدبي، والذي يمتح في الأساس من التخييل، ويشي بمعنى حلمي (الحلم)، والرؤية السردية تؤشّر على وجهة النظر التي يتبناها المبدع أو الناقد،ومنثمّ، تطمح هذه الورقة إلى تحديد ملابسات الرؤيا في مخاضاتها وتشعّباتها المختلفة من خلال إضاءة محاور أساسية هي: "الرؤيا وعلاقتها بالتخييل، والرؤية السردية في تعالقها بزوايا التبئير"في الرواية الإطار **"تين أمود"** من رواية **"اعترافات أسكرام لعزالدين ميهوبي"**.

1. الرؤيا والرؤية، العلاقة الجدلية والعضوية، ونقاط التقاطع والاختلاف:

إنّهلمنالصّعب، الحديث عن "رؤيا العالم" بمعزل عن "الرؤيا السردية"، نظرا لوشائج التعالق بينهماوما تقتضيه الضرورة الإجرائية كتحديد كلّ مفهوم على حدا، وتبيان ما له وما عليه أول الأمر، باعتبار أن كلا منهما اصطلاح إجرائي، ثم كشف طبيعة التجاذبات الموجودة بينهما لاحقا، لاعتبارات عدّة يمكن إجمالها في السؤال المحوري التالي:

ما طبيعة العلاقة الكامنة بين "رؤيا العالم" و"الرؤية السردية"؟ وماهي المرجعية المعرفية والفلسفية والنقدية لكل منهما؟ وهل تتقاطع هذه مع تلك في كل التفاصيل، أو في جانب منها فقط؟

وفضلا عن ذلك، كيف تساهم "رؤيا العالم" و"الرؤية السردية" كاصطلاحين إجرائيين في قراءة النص الأدبي، انطلاقا من أنّ المصطلح الأول يهجس بالنسق الوجداني والفكري والمجتمعي.

أمّا الثاني، يراهن على زاوية الرؤية التي يتبناها الكاتب في تأثيث عوالمه التخيلية؟

ولكن قبل الإجابة على هذه الأسئلة لا بدّ من توضيح مسألة ذات درجة بالغة من الأهمية، ولا تقل عن حساسية الإشكالية السابقة، تتعلق بكتابة الرؤيا بألف المدّتارة، وبالتاء المربوطة تجارة أخرى؟

إنّ"رؤيا العالم" برنامج إجرائي، يحيل إلى الشق الفكري لدى النّاص/الكاتب، الذي يسبق عملية التبلور النهائي للنتاج الأدبي، والذي يمتح في الأساس من التخييل، ويشي بمعنى حلمي (الحلم)، بينما"الرؤية السردية" بوصفها وجهة نظر أو زاوية نظر، تحيل على عملية التبئير التي يستخدمها الكتاب لدى تبنيهم توجه بعينه في الكتابة (التبئير)، ويستخدمها النقاد كذلك في تطبيقاتهم القراءاتية، للتدليل على التوجه الجمالي الإدراكي

الحسي الذي يعتمده الكتاب، وعليه يأتي توظيف الرؤيا (بالألف) للإشارة إلى "رؤيا العالم"، فيما توظيف "الرؤية" بالتاء المربوطة للتدليل على الرؤية السردية؛أي زوايا التبئير في النص السردي.

ولم نحتكم إلى هذا المنطق في الصياغة من فراغ، وإنّما بناء على معطيات لغوية وأدبية نقدية في المقام الأول، وحتى لا يقع التماهي ما بين مفهومي الرؤيا والرؤية في المقام الثاني، على الرغم من التقارب الموجود ما بينهما، ودرء بالمقابل لالتباس الأمور على القارئ، لكون الكثير يوظف "رؤيا العالم" و"الرؤية السردية" بالتاء المربوطة.

فالرؤيا تشير في ثناياها إلى معنى حلمي مرتبط بالعالم الداخلي للإنسان، وكذا عالم المخيال (التخييل)، فهي مشتقة من الفعل "رأى" والجمع "رؤى" أي ما يراه الإنسان في منامه، كما أنّهاتعبّر عن التجربة التخييلية للمبدع الكاتب التي تتجاوز الواقع، بينما الرؤية تشي بمعنى حدسي ومرئي، هو مرتبط أشد الارتباط بالجسد والحواس، أي يتصل بالواقع ولا يعبر في طيّاته عن المكنونات وعوالم التخييل.[1]

2. رؤيا العالم (vision du monde) والإبداع الأدبي:

أفضت الأطاريح النظرية التي قعّد لها "لوسيان غولدمان" مطولا في مضمار سوسيولوجيا الأدب، وبالذات في البنيوية التكوينية إلى طرح مفهوم شامل وجامع أطلق عليه اسم "رؤيا العالم" لم يلبث أن يرى النور حتى انتشر بسرعة البرق في مختلف الحقول المعرفية، وبالأخصّ منها حقل الأدب لأنّه وجد فيه الأرضية الخصبة للإجراء، والخلفية الحاضنة في نفس الوقت للمفاهيم الرنّانة التي موضعت فروض نظرية جديدة، راحت تغازل الأدب أو بالذات الرواية أيما مغازلة، انطلاقا من تصور يعنى بإشكال العلاقة ما بين المبدعين والثقافة ومنها الأدب في حيز حيثية التأثير والتأثر (كيف يؤثرون فيها ويتأثرون)، مؤداه أن الإبداع الأدبي يعد رمزا للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة، ويبرز رؤية معينة للعالم من خلال التماسك العضوي القائم ما بين البناء والمضمون.

ففي تصور "غولدمان" الإنسان يصنع البنى التي تمنح التاريخ معنى، وكون الإنسان بالدرجة الأولى كائن اجتماعي، فإنّه لا يستطيع أن يبرح التصنيفات الذهنية القبلية (بالمفهوم الكانطي)، فتأخذ لديه منظورا رؤيويا لم يكن المتسبب في إنتاجه أو إيجاده، هو رؤيا العالم في حد ذاتها؛ أي أنّ هذه الرؤيا تظل متّصلة بالجماعة أو المجتمع الذي ينتمي

1-ابن منظور جمال الدين، اللسان، مادة رأى، دار المعارف، القاهرة، 1979.) (الفيروز أبادي، مادة رأى، القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1935.

إليه الإنسان، إنّها بتوصيف شامل "المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتقاطع في تفاصيل الطبقة المجتمعية)، وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى"[2].

3. البنيوية التكوينية ورؤيا العالم في تقدير "لوسيان غولدمان":

بناءً على المعطيات السالفة الذكر ذهب "غولدمان"، في إطار مشروعه –البنيوية التكوينية- إلى أنّ القارئ لا ينبغي أن يتعامل مع رؤيا العالم في العمل الأدبي على أنّها من صنيع الكاتب، وإنما بوصفها إنتاجا معرفيا يتعدى حدود ذلك الصنيع الإبداعي، إنتاجا رؤيويا يعبّر عن الوعي بشبكة العوالم الإنسانية ويظل محكوما بكفايات المبدع الإبداعية، لأنه بتصوره ".. كلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، ... فثمّة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية أو العلاقات الدينامية بين عناصر العمل الأدبي، التي يمكن القول أنها تسكن لاوعي الكاتب، هذه البنية بتعبير آخر، هي رؤية العالم وقد تماثلت في العمل الأدبي؛ أي:تحوّلت إلى نسق من الرؤى والأفكار المترابطة"[3].

ولم تأت أفكار "غولدمان" في هذا النطاق من فراغ، وإنّما جاءت كرد فعل على فكرة العبقرية الفردية، فهو يرى أنّ الأفراد يعكسون الوجه الإيديولوجي لفئة مجتمعية، وهذا ينسحب على المبدع الذي حسبه من خلال تقاطعاته بالسياق المرجعي ككل والثقافي حصرا للمجموعة المجتمعية المنتمي إليها، يعبّر فيما يعبرعنه، عن الوعي العام لتلك المجموعة.

لقد "...ظل غولدمان مشغولا (بطرحه الجديد) الذي يبحث في العلاقات المتبادلة بين المجموعات الاجتماعية والحركات الدينية وفلسفة باسكال ومسرحيات راسين، فوجد ... في كل هذه الأشياء شيئا من وجهة نظر للعالم وبصفة خاصة الرؤية المأساوية التي يبدو فيها الإنسان في حالة تناقض بينما يحاول العالم أن يمنعه من التصالح معه"[4].

2-لوسيان غولدمان، الإله الخفي، عن ميجان الرويلي، د/سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007، ص: 78.

3-سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 78.

4-يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمن للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص:35.

وفي خضم ما توصل إليه، أضحى "غولدمان"، يعتبر اللغة "... مجرد وعاء يتم من خلاله التعبير الأدبي والاتصال الموضوعي الذي يعبر عن وجهات نظر العالم"[5] وبالموازاة يعتبر أنّ"... الحقيقة الواقعية موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة بنية ذهنية، وهو لذلك يسمي مذهبه بالبنيوية الوراثية، والتي تختلف عن البنيوية الباريسية، التي ترى الأثر الأدبي عملا من أعمال اللغة"[6].

وهكذا أصبح مفهوم "رؤيا العالم" يشير في ملابساته الدقيقة إلى أن هناك علاقة عضوية بين وعي الفرد المبدع ووعي المجموعة، تتمظهر بصفة ضمنية في شكل بنية اجتماعية تعتري بطريقة غير مباشرة بنية الأثر الأدبي، وتحيل على تواجد نسق فكري أو أدبي، هو متصل بفكر وبوعي الفئة المجتمعية التي يرتبط بها الكاتب اجتماعيا وثقافيا وحتى اقتصاديا في زمن تاريخي معين.

ويعني هذا المفهوم -بتحوير محتواه عكسيا- أنّ الإنتاج الأدبي -بمنظور الفرنسي صاحب الأصول الرومانية- ليس إلاّ"... تعبيرا 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) ومن الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه"[7].

ففي جميع الحالات والأحوال، وأيا كان جنس الإنتاج الأدبيشعراأونثرا، فإنّه من زاوية لا يمكن أن يخرج عن حيز الرؤيا الذاتية للعالم، التي كما بوسعها أن تتقاطع مع رؤيا المجتمع المنتمي إليه في مواضع محددة وأوقات بعينها بوسعها أيضا ألا تخضع لذلك، ومن ثم بالاحتكام إلى هذا المعطى، يظل الإنتاج الأدبي رؤيا مبدعة للعالم، سواء كانت عاكسة لرؤيا المجموعة أم منحرفة عن ذلك.

ولكن من زاوية ثانية، لا يعني تعالق الإبداع بالمبدعالتمتّع بصبغة فردية ذاتية، أوالاستقلال استقلالا كليا عن محيطه ووسطه، فالكاتب وإن كان حرا فيما ينجز ويتوفر على كامل الحرية في تأثيث الفضاءات النصية الافتراضية، تبقى حريته من حرية الطبقة

5-يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث،ص: 36.

6-يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث،ص: 36

7-محمد سبيلا، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984، ط1، ص 15.

التي ينتمي إليها، لا تتجاوز بصورة أو بأخرى رؤيا الجماعة، أو الفئة المجتمعية التي هو أحد أفرادها.

وهذه الإشكالات وغيرها مما يطرح على مستوى الرؤيا هي التي تجعل النصوص الأدبية لا تستقر على رؤى قراءاتية ثابتة أو نهائية، لأنّ التيمة المعبّرة عن الرؤيا ليست مادة حية، والرؤيا بدورها ليست علما دقيقة، إنّما هي وعي زئبقي، قد يتمدد، وقد يتقلص، فالصنيع الأدبي حتى في الحالات التي يهجس برؤيا فردية للعالم أو يتبدى كذلك، لا يسع أيّا كان الجزم بفرديتها أو ذاتيتها، طالما أنّ واقع الحال الأدبي ومهما تشعّبت أطره ومنافذه الرؤيوية، يظل يشي بذلك التكامل المنسجم والمنسق بين الهاجس الفني من حيث البناء برؤاه الإبداعية والوعي بالعوالم الداخلية للواقع المتشكّل كواقع موضوعي، والرواية تبقى أنصع مثال على طبيعة هذا التكامل والتماثل المعبّر عنهما إبداعيا.

4. تجليات رؤيا العالم في الابداع الروائي:

يعتبر الكثير من النقاد وبخاصة منهم الذين اشتغلوا على مشروع "جولدمان" القراءاتي- إمّا تنظيرا أو إجراء- بأنّالجنس الأدبي الأكثر استقطابا لـ"رؤيا العالم"،وفي ذات الوقتيدلل على تواجدها بشكل واضح وصريحهو الإبداع الروائي، ومرد ذلك-بمنطقهم- أنّ هذا الجنس الأدبي في الغالب الأعم يتراءى المضمون الفكري الذي يسيّجه، يقابله التسلسل المنطقي للمضمون الفكري الموجود في الواقع، وبمعنى أدق الرواية وإن كانت تضع عالمها الخاص وأنماط وعيها الخاصة بها في ضوء خطابها فإنّ تمفصلاتها تتجاذب بطريقة أو أخرى الواقع المجتمعي، ذلك أنّه -بتعبير ميشال بيتور- "... ليس الروائي هو الذي يصنع الرواية بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها"و بتعبير محمد الخطيب الذي يبدو أكثر وضوحا: "رؤيا العالم في الرواية ليست مجرد موقف فكري، فرؤيا العالم في العمل الأدبي تعبر عن نفسها فنيا ولغويا، بينما قد تعبّر هذه الرؤية عن نفسها في حقل وحالة أخرى سلوكا فرديا، أو تنظيما اجتماعيا، وفي كل الأحوال فإنّ رؤية العالم هي دوما وخاصة في الرواية، ضرب من التخييل أي أنها نوع من بناء فكري، قيمي، وظيفي، بمعنى أنّ له وظيفة اجتماعية وهي إعطاء التماسك للشخصية البشرية فردا وجماعة وإضفاء التماسك والتناسق على عنصري السلوك والتفكير، فرؤية العالم هي هذا المنطق الداخلي التخييلي، الذي يحكم العلاقة بين الفكر والسلوك، اللغة والرؤية، الشكل الفني ورؤية العمل"[8].

8-محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 1960، ص: 39.

وبناء عليه،فإنّ رؤيا العالم لا تهجس بتصور مفاهيمي زئبقي فحسب كما سبق وأشرنا، بل تحيل أيضا على أنّها مفهوم تخييلي جملة وتفصيلا،فهي نسبية، لا ترقى من الناحيتين المعرفية والإجرائية إلى الدقة، كما لا يمكن القبض على مراميها المفاهيمية نظرا لزئبقيتها من جانب، ونظرا لاعتمادها على التخييل، المرتبط "... بظروف البيئة ثقافة وزمانا ومكانا من جانب ثان، بمعنى آخر فرؤيا العالم محدودة بحدود الثقافة التي تنتمي إليها هذه الرؤية، مؤيدة أو معارضة [على اعتبار] أنّ تصور العالم يتوقف على المجموع الكلي لعناصر البيئة"[9].

ولهذه الأسباب وظّف غولدمان في تحديده لمفهوم الرؤيا اصطلاح تماثل البنية، وجعله شاملا للاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية، وحتى الدينامية لأفراد الجماعة، وموضع النص في خضم ذلك مرآة عاكسة لكل تلك المكونات على اختلاف أبعادها ومشاربها، والكاتب من ذلك هو الوسيط، وفي الآن ذاته الفاعل الأساس، الذي يقع على عاتقه ترتيب عملية التماثل عبر نقل العوالم السابقة في شكل رؤيا تتحلى بأعلى قدر من الوعي في التمثيل المبنين على مستوى المتخيّل[10].

إنّه المعطى الذي مهما تشعّبت إرهاصاته، وكيفما كانت تجلياته يصب في بوتقة رؤيا العالم أو ".. النظرة إلى العالم، أو العقائدية التي تؤسّس عمل الكاتب ومحاولته في إعادة خلق (وجهة نظره) إلى العالم، هي ما يشكّل قصده في العمل الأدبي، وربما لا يتّفق هذا القصد مع قصد الكاتب الواعي.

تعدّهذه النظرة المبدأ التكويني الذي يرتكز عليه أسلوب عمل معيّن، ويمكن الكشف عن خاصية جوهرية أو موقف عام أو قضية محورية في رؤيا الكاتب للعالم من خلال الدراسة التي تشمل مؤلّفات كاتب بأكملها ورصدها من منظور التأثيرات الأسلوبية، وذلك أنّ مرآة الكاتب تعكس رؤيا للعالم وتكشف عن عالمه"[11].

وفي ذات السياق وعلى سبيل المقاربة، ترى الدكتورة "أسماء معيكل" أنّ فرضية النص الروائي يتضمّن رؤيا للعالم أوأنّه يمثّلها في طياته بصورة من الصور؛ بمعنى أنّه ينهض

9-محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، ص: 42، 43.

10-جاك دوبوا،البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، تر، قمري البشير، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص: 75.

11-أسماء أحمد معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010، ص: 41.

من الناحية الوظيفية بما يُعرَف لدى القراء (بالوعي الممكن) ليس إلا، والحال هذه تقول: "يجب التنبيه ... إلى إمكان حدوث تفاوت بين النوايا الواعية، أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه، وإذا كان هذا المنظور يلتقي مع المادية التاريخية التي ترى أنّ الأدب تعبير عن رؤيا للعالم، فإنّ هذه "الرؤيا" ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية، مما يجعل منها وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع، غير أنّنا لا يمكن بحال أنْ نعزل هذه "الرؤيا" عن تفكير الأشخاص في الرواية، أو عمّايتّخذون من أساليب التفكير ومحتواه"[12]، سواء كان هذا الأخير (التفكير) نابعا من داخلهم كشخوص أم نابعا من العالم البراني أو المرجعي، وهو ما يفسر أنّ طرح الرؤيا يتجاذب النص الأدبي في شقين اثنين، شق يتعالق بطريقة الإحساس أو الشعور بالكون وشق يتعالق بطريقة النظر إلى الكون.

5. ما بين الرؤيا والرؤية:

بالاحتكام إلى المنطق الإرهاصات الدلالية للمصطلحات، خصوصا من حيث الماهية والوظيفة يمكننا التمييز بين نوعين منالرؤياهما: "الرؤيا" و"الرؤية" -إنْ استقام التعبير- اللتان بالرغم من أنّ كليهما لا تغادر المفهوم الأصل، إلاّ أنّ إحداهما تنماز عن الأخرى في مضمار التفاصيل الوظيفية الدقيقة، وبالذات في سياق ما تنهض به كل واحدة نصيا، أو فيما تحيل إليه على مستوى النص.

وللتوضيح أكثر، يمكننا تبيان هذه المسألة على النحو التالي:

أولا: "رؤيا العالم": تحيل إلى الشق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج الأدبي[13]، الذي يتلخص في أنّه مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة التي تجمع بينها وشائج ثقافية واقتصادية ومجتمعية، تشكل الخلفية المرجعية لأيديولوجيتها، مما يجعلها جماعة متفردة عن باقي المجموعات، يكمن تفردها في أنّها تسعى إلى تجسيد أفكارها وتطلعاتها، فترهص بطريقة من الطرق على وعي طبقي مجتمعي قد يتفاوت في الوضوح والتجانس اللذين يبلغان ذروتهما لدى الفيلسوف أو الفنان[14].

12-أسماء أحمد معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر،ص: 41،42.

13-محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دمشق، 2003، ص: 234.

14- L.Golldman : le lieu cache, Ed, Gallimard 1959, p :26 /27.

ثانيا: الرؤية السردية:

تراهن على وجهة النظر أو الرؤية أو المنظور أو عملية التبئير التي يستخدمها الكتاب في اشتغالاتهم، وهم يؤثثون عوالمهم التخيلية والواقعية للتعبير عن مفهومين أساسيين "... الأول جمالي إدراكي حسي، (والثاني) إيديولوجي، ويدلّ المعنى الأول على شيء مماثل لموقع النظر في الفنون المرئية، أي الزاوية التي نرى منها موضوع التمثيل، وتتألف الرسوم عادة من تركيب منظوري يفترض النظر إليه من نقطة معينة، ويقولب الفنان عمله بطريقة يملي فيها على المتفرج المثالي موقع النظر الذي يجب أن يتبناه"[15].

وبشكل عام، يمكن القول إنّ المصطلح الأول يشير إلى رؤيا العالم كمفهوم شامل ودقيق، يعني في جملة ما يعنيه رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع، التي تتمفصل إلى مستويات عدة..."، فهناك رؤيا جماعية للعالم، تعبّر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان، وموقع الإنسان في العالم ومكانته فيه وموقفه منه. وبهذا المعنىيمكننا التحدّث عن الرؤيا الإغريقية للعالم، أو الرؤيا التي تعبّر عن نظرة مرحلة تاريخية محدّدة، أو رؤيا تعبّر عن نظرة مجموعة تقافية، ومع كل هذه الرؤى للعالم تبرز أيضا الرؤيا الفردية الشخصية، أي رؤيا هذا الإنسان أو ذاك ونظرته للعالم"[16].

بينمايشير المصطلح الثاني إلى الرؤية السردية داخل النص التي تشير في ملابساتها المفاهيمية الدقيقة إلى مسألة "العلاقة القائمة بين السارد والعالم المشخص، وهي مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (وعلى الأخص منها الرسم والتصوير...) وتهم أيضا فعل التشخيص بطرقه المختلفة، سواء في حالة الخطاب التشخيصي أو فعل المقول في علاقته بالقول"[17].

يمكن القول،إنّ كلا من المصطلحين وما يتشظى عنها من مصطلحات أخرى:(الرؤية الروائية، المنظور الروائي، زوايا الرؤيا، وجهةالنظر)، جميعها لا يبارح من حيث الجوهر دائرة المصطلح الأصل "رؤيا العالم"، أو على الأقل كلّ منها يمتح منه ومن مرجعيته المعرفية بشكل من الأشكال.

15-روجر فاولر، اللسانيات و الرواية، تر، أحمد مومن، منشورات مختبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، مطبعة البعث، 2006، ص: 97/96

16-أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص 37/ 38.

17-dictionnaire encyclopédique des ses sciences du lenqaguage. T. Todorov. Ducrot, Ed du seuil, call, point. 1973. p: 411, 412.

وبصرف النظر عن هذا، فإنّه تبعا للمعطيات المفاهيمية للرؤيا ككل وكذا الضرورة الإجرائية للنصوص الأدبية وبخاصة منها السردية في مضمار التلقي نجد من المستبعد الحديث عن رؤيا العالم بمعزل عن الرؤية السردية، لسبب وجيه وهو أنّ الصنيع الأدبي إبداع يتشكّل استجابة لرؤيا جمالية للكون وواقع الحياة، حيث يقوم المبدع بتجسيد هذا الواقع تجسيدا فنيا على مستوى الخيال، فيخلق جملة من العلاقات حسب رؤيته الجمالية، فيما يترك الجانب المتبقي للراوي الذي ينبري لوظيفة نقل الوقائع والأحداث بكل تجلياتها، وكأنّ للمبدع ههنا وعيا برانيا، بينما للسارد "وعي داخلي تنطبع فيه الأحداث وتخرج منه"[18].

وإذا كان الأول يراهن على المعنى العام الذي أشرنا إليه سالفا، ولا يخرج عن حيز مصطلح "رؤيا العالم"باتّفاق النقاد قاطبة، فإنّ الثاني تتجاذبه كثير المصطلحات، التي بالرغم من أنها لا تغادر البؤرة المفاهيمية إياها في الاصطلاح الأجنبي، نجدها تأخذ مفاهيم عدة في المقاربة العربية، ومن ذلك أن "وجهة النظر" ينظر إليها على أنها "مصطلح متعدّد الدلالات . كما ترى "إنجيل بطرس سمعان" . فقد تعني "وجهة النظر" فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي (العلاقة بين المؤلف والراوي) وموضوع الرواية، وإنْ كان من الصعب -أحيانا- الفصل بين فلسفة الروائي وما يختاره من أساليب فنية"[19].

أمّا"زاوية الرؤية" فيذهب الغالب الأعم -من النقاد- إلى اعتبارها الجهة التي يتموقع فيها الكاتب، ومنها ينهض بتشكيل عوالمه التخييلية، لأنّها (الزاوية) "... هي التي تقوم في المتخيل بالمواءمة بين حركة العناصر (المبنينة للنص)، وهي التي توهم بالحل عن طريق هذه المواءمة، توهم بحل إيديولوجي هو اختيار موقع يخفي التناقض أو يغيبه، يخفي التناقض الذي يحمله القول عبر مسافته الاجتماعية، أو عبر أدوات هذه المسافة وأجهزتها"[20].

ومنثمّ، يصبح الموقع الزاوية المرآوية التي تحدّد وجه الأبعاد الافتراضية والعوالم المتخيلة التي يطرحها المتن الأدبي، وهي "... زاوية تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص (إنّها) بمعناها

18-سعيد بوعيطة، نور الدين بلكودري، محمد داني، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، ط1، 1996، ص 76.

19-سمعان إنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، عن أسماء معيكل، نظرية التوصيل، ص: 43.

20-يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص: 74.

هذا تطرح مسألة الراوي، من الذي يروي أو ينصّ الكلام؟ ماهي علاقة هذا الراوي بالكاتب؟ وهل الراوي هو بالضرورة الكاتب، أم أنّه بإمكان الكاتب أنْ يقدم زاوية رؤية في صوت راوٍ لها؟..."[21].

ولعلّ أبرز من نظّر لمسألة زاوية الرؤية أو بالأحرى زوايا الرؤيا، هو "تازفيتان تودوروف" إذ خصها بنقاش مستفيض، أفضى به إلى اعتبار الرؤية المحور الرئيس في بناء وتشكيل الخطاب المتخيل، لأنّه في تقديره "... الوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في ذاتها بل من منظور معين وانطلاقا من وجهة نظر معينة، وهذه الألفاظ استعارية أو بالأحرى مجازية، فالرؤية تحلّ هنا محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة، لأنّ الخصائص المتنوّعة للرؤية الحقيقية كلها لها ما يعادلها في ظاهرة التخييل ..."[22].

ووفق هذا المنطق،قام "تودوروف" بتصنيف[23]الرؤية إلى ثلاثة أنماط رئيسية، "يطابق أولها ما يسميه بويون (الرؤية من الخلف) ويرمز إليه تودوروف بصيغة السارد> الشخصية (أي أنّ معرفة السارد تفوق معرفة الشخصيات) ... وفي النموذج الثاني السارد = الشخصية (معرفة السارد تساوي معرفة الشخصيات) ... وهو المروي ذو الحق المضيف حسب "يلين"، أو "الراوي مع" حسب بويون، وفي النموذج الثالث: السارد< الشخصية (معرفة السارد أقل من معرفة الشخصيات)، إنّه المحكي الموضوع أو "التجريبي"، يسميه "بويون" الرؤية من الخارج"[24].

ويطالعنا الحقل الإجرائي بهذا الخصوص، أنّ الكثير من نقادنا العرب يتّفقون والطروحات الغربية بشأن الرؤية، وبالذات في إشكالية العلاقة الديالكتيكية الكامنة ما بين الرؤية والراوي، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل لا الحصر الناقد عبد الله إبراهيم إذيعدّ الرؤية "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، ويمكن (حسبه) أنْ تنطوي تحت كلمة "الأحداث" هنا كل عناصر بناء القصة، وأبرزها الخلفية الزمانية والمكانية لكل الأحداث، وطبيعة الشخصيات التي تكونها أو تكون على علاقة مباشرة أو

21-يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ص: 80.

22-تازفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص: 50.

23-مستعينا بدراسات السابقين عليه، من أهمهم بويون.

24-مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر، مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص 59.

غير مباشرة بها"[25]:لأنّ الرؤية بمنطقه، تتبلور عبر وجهة النظر التي يحدّدها الراوي نفسه لمرويه، إنّها نتاج منظوره ورغبته وكذا إرادته وموقفه الفكري المرجعي، الذي يعكس الرؤية من خلال ما يتوافر عليه من ميزات وأبعاد تقنية تحدّد شكله وتمظهراته، أو الكيفية التي يتراءى بها للعيان بداخل النص السردي، ومن ثم فالراوي والرؤية ".. متداخلان ومترابطان وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوي بدون رؤية، وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية"[26].

ومرد ذلك أن العناصر تخضع لمنطقها خضوعا كليا، بوصفها تنم عن الموقف الفكري للراوي "إزاء عالم القصة، لأن كل فكرة تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها والأفق الذي تستهدفه"[27].

وبهذا الشكل فالعلاقة بين الرؤية والراوي قائمة بالفعل وبالقوة، وهي بتعبير الشكلاني الروسي "بورس إيخنباوم" (1886 ـ 1959) لئن اتخذت أشكال وطرائق مختلفة، فإنه في جميع الحالات يتراءى السارد في مضمارها، "أشبه بممثل يجسد حضوره بوسائل لغوية ومواقف فكرية (وهو في معظم المواضع) يؤدي لعبة معقدة، يظهر ويختفي، يصرح ويلمح، ويهادن ويشاكس، فيتموج الخطاب تموج حضور السارد ويتنوع تنوع المادة السردية التي يوظفها، ويختلف اختلاف الموقع الذي منه يطل ويرى"[28].

وأبعد من ذلك يذهب "جيرار جينيت" إلى الإقرار بأن المبدع في الوقت الذي يشرع في تأثيث المروي، "لا يختار بين شكلين نحويين بل بين موقفين سرديين، لأن الاختيار النحوي (يقول): ليس إلا نتيجة الاختيار السردي، فإمّا أن يقبل بعرض محتوى عمله عن طريق شخصية من شخوص روايته، أو أن يعمد إلى خلق سارد يتولى ذلك خارج الرواية، ولهذا الأمر غالبا ما يقع التمييز بين نوعين من الحكايات"[29]، إحداهن لا يتراءى فيها السارد بشكل مباشر ضمن المسرود، وأخراهن يتقمّص دور شخصية من شخصيات النص

25-إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 61.

26-إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، ص: 62.

27-إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، ص: 62.

28-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004، ص: 03.

29-عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية، مج الدراسات السيميائية، المغرب، ع2، ص: 75.

الروائي، وهذا النمط يكنيه "جينيت""... بالأوموديجتيك (Homodiégetique) أو ما يمكن تعريبه بالحكاية داخل الحكاية"[30].

وبغض النظر عن علاقة المؤلف بزوايا الرؤية التي يدير دفتها الراوي، يرى "تودوروف"بأنّ الراوي"يجسّد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أوكار الشخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره (للنفسية)، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد"[31].

والحري بالذكر في هذا المقام، أنّ إشكالية "رؤيا العالم" لئن ارتبطت من حيث المفهوم السوسيولوجي وفي كثير المتون النقدية الأولى بوعي المبدع-كإنسان- للعالم، فإنّ النظريات القراءاتية المعاصرة وبخاصة منها التي حوّلت مجال اهتمامها إلى حقل الاتصال والتلقي، نجدها تربطها أو تصلها بالمتلقي وليس المنتج صاحب الإبداع، مثلما هو الشأن لما تطالعنا به نظرية التلقي مع "إيزر"، و نعني بالتحديد مفهوم "وجهة النظر الجوالة" الذي يكتسي أهمية بالغة في الفلسفة الظواهرية، حيث ترى هذه الفلسفة-ولا سيما مع "إيزر"- "... أنّ الخاصية المميّزة للأدب... هي أنّ الموضوع يتم إدراكه من الداخل ويمكن أنْ تفهم الرحلة التي تقوم بها وجهة النظر الطوافة على نحو أفضل عن طريق النظر فيما يسميه "إيزر"جدلية "التوقع والذاكرة"، هذان المصطلحان (المستعاران من مناقشة "هوسرل" للوجود الزمني) ويشيران إلى التوقعات المعدّلة"والذكريات المحوّلة" التي ترفض عملية القراءة بالمعلومات"[32]، ويعنيان في ماهيتهما أنّ القارئ عندما يتوجّه إلى قراءة النص يتوجّه بما في جعبته من خزين الماضي الذاكراتي، وفي ذات الآن بما يحمل معه من توقعات مسبقة، ولذلك في حالة ما إذا خيّب النص انتظاره، يضطّر إلى تجديد توقّعاته طبقا لمعطيات النص، ومن ثم يعيد صياغة التصور الذي ساقه إلى النص في توقّع البدء، ويعني هذا "... أنّ وجهة النظر الجوالة تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص ... كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض والتي تعدّل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر"[33].

30-عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية،ص: 76.

31- تودوروف، الشعرية، ص: 56.

32-أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص45/44.

33-روبرت هولب، نظرية التلقي، عن المرجع السابق، ص: 45.

وما تبادرنا به "وجهة النظر الجوالة" على هذا المستوى، تبادرنا به الرؤيا السردية عند تودوروف في كتابه "الشعرية"، فهو الآخر في تصنيفاته لزوايا الرؤية لم يركّز اهتمامه على السارد فقط، بل وجهه أيضا نحو القارئ موضحا بأنّ ما يستوعبه القارئ مباشرة عن الأحداث المعروضة يعد معرفة موضوعية، وما يدركه حول الذي ينهض بتقديم هذه الأحداث يعد معرفة ذاتية.

ويدخل "تودوروف" إلى جانب الوقائع التي يدركها (القارئ)، كميتها، ودرجة علمه بها، ويصطلح عليهما "... بامتداد الرؤية أو زاوية الرؤية وعمقها أو درجة نفاذها"[34].

وامتداد الرؤية بالنسبة لتودوروف يتمفصل إلى بعدين رؤية خارجية ورؤية داخلية.

الأولى: "تكتفي بوصف أفعال لنا أنْ ندركها دون أنْ يصاحب ذلك أي تأويل أو أي تدخل من فكر البطل الفاعل، لا توجد أبدا في حالة خام وإلا أدت إلى اللامعقول"[35].

أما الثانية (الداخلية)، فهي "... تلك التي تقدّم لنا أفكار الشخصيات، كما أنّ الفرق بين زاوية الرؤية وعمقها ليس كبيرا، فيمكن ألا تكتفي بالسطح سواء كان فيزيائيا أم نفسانيا، بل أنْ تنفذ إلى نوايا الشخصيات اللاواعية، وأنْ تقدم تشريحا لفكرها، وهو ما لا تستطيعه الشخصيات نفسها"[36].

وفضلا عن هذين الطرحين يقحم "تودوروف" مفهوما آخر ضمن علاقة القارئ بالرؤية السردية، يتمثل في إشكال الحضور/الغياب، الذي يثير مسألة الصواب والخطأ على مستوى الوقائع والأخبار، وللقارئ ههنا بمنظور"تودوروف" أن يميّز بين الموضعين.

ولكن ليست هذه هي كل مهامه، بل منوط به كذلك، بوصفه قارئا لا يتماهى مع الإبداع وإنّما يقوم بمحاورته واستنطاقه أن ينهض بفعل النقد لما تناهى إليه، ويتجسد هذا بالموازاة مع الانطباعات التي يتركها لديه النص، ويتّخذ حولها مواقف أخلاقية أو فنية أي مواقف تلتقي مع أفكار السارد أو العكس تعارضها.

6. رؤيا العالم في رواية "اعترافات أسكرام"/الرواية الأولى "تين أمود":

تنهض دينامية البناء الدرامي في العمل الروائي "اعترافات أسكرام" على جملة من التقنيات السردية،يتعالق جانب منها بالسرد ويتعالق جانب آخر بالأحداث، وإذا ما رمنا تبسيط المسألة فإنّها تكون على الشكل التالي:

34-تودوروف، الشعرية، ص: 52.

35-تودوروف، الشعرية، ص: 52.

36-تودوروف، الشعرية، ص: 53.

على مستوى السرد:

أ-السرد الاسترجاعي: الذي يتوقف عند الأزمنة التي تعود إليها الذاكرة، (ذاكرة السارد) وفق كفاياتها على الارتداد والاستعادة.

ب-السرد الاستشرافي: الذي يحيل على زمن الحلم، أو كل ما من شأنه أنْ يموضع المتلقي في أحداث مستقبلية لم تقع بعد.

على مستوى الأحداث:

أ-أحداث تعتمد على تقنية تخييل الواقع: نزع فيها الروائي إلى تحقيق حكي متمم وليس بديلا أو محاكاة،أي تخييل ينتج معرفته من المرجعي الواقعي ولكن عبر خلخلة عناصر المادة الحكائية وفق صور وإدراكات جديدة للحياة.

ب-أحداث تقوم على توظيف الفنتاستيك وعناصر الاستباق والمفاجأة.

يستفز هذا العمل القارئ في معظم أطواره وبكل تجلياته، استفزازا لا يقتصر على عنصر بعينه وإنما على عدة عناصر، منها المكان والزمن والشخصيات، فكلها مجتمعة تستقطب انتباهه جاعلة إياه يلهث وراءها محاولا تجميع شتاتها المتناثر، وترتيب فوضاها المحكمة، بغية القبض على محمولاتها الضمنية أو على الأقل البعض من إرهاصاتها.

فمن السارد المشارك **(صالح النازا)** إلى السارد الشاهد **(أنطوان مالو)**، فباقي الاعترافات، التي مع أن بوح جميعها كان تحت سقف واحد هو "**فندق أسكرام بالاس**"كحيز مكاني، وزمن واحد هو ليلة رأس السنة الميلادية كتوقيت زمني، فإننا نحيا بمعيتها في عوالم مختلفة، ونرتحل إلى أمكنة متنوعة، ونعيش أزمنة عديدة.

من الوهلة الأولى ودون ممهدات تموضعنا الرواية في صلب الموضوع،الذي نقف من خلاله على بطل الرواية، رجل المطافئ -**صالح النازا**-وهو يستعرض مذكراته بتفاصيلها الدقيقة، فنعرف أنه يصرف العمر بين الحرائق والنيران والأنقاض والكوارث، وهب حياته لخدمة الناس ومساعدتهم، وفي غمار حياته المهنية، يعيش تجارب عديدة، يحاول الإدلاء بشهادته عنها، كما تتقاطع مسيرته بحيواتآخرين، منهم من يترك بصماته عليه، مثل ما هو الشأن للممرضة "**تين أمود**"ورفيقه في المهنة "**أهتيغال**"، اللذان يحظيان بحيز مهم من مذكراته، إن لم نقل هما المذكرات في الأصل، كون باقي الشخصيات التي يأتي على ذكرها تنهض بأدوار ثانوية لا غير.

يتناول "صالح" في اعترافه الراهن وبعض الحقائق الواقعية، كما يرتد إلى الوراء ليحكي عن زمن الوقائع القديم، انطلاقا من زمن مزعوم لم يأت بعد هوسنة (2040)،وبتعبير أدق فإنه يمزج في نسج عوالمه الذاكراتية بين التخييل والواقعي والسيرة الذاتية، وعبر

هذا الثالوث من العناصر التي يشتغل عليها، تتكشف رؤيا العالم التي يسعى كسارد إلى طرحها من خلال أحداث روايته، متخذا من الصحراء كمكان والاستشراف كمكون سردي ركيزتين أساسيتين لبناء عالمه الروائي، وما يريد التعبير عنه من قضايا وهموم ومشاكل تشغله وتكتسح الواقع، حيث يتطرق إلى هذا من منطلق تصور مستقبلي أو بالأحرى استباقي، يتصور فيه مدينة **"تمنراست"**في أقصى الصحراء الجزائرية بعد ثلاثين عاما، تقف فيها ناطحات السحاب شامخة، ويتوافد عليها السواح من كل دول العالم، إنها مدينة -وفق هذه الرؤيا الاستشرافية- تضاهي كبريات مدن العالم وربما أكثر، فلا حواجز دينية ولاعوائق اجتماعية بين الناس، كما أن ما يؤرق المواطنين ليست المشاكل المعتادة، بل مشاكل التكنولوجيا والتقدم الحضاري، حيث يتركز الحديث حول المستقبل والطاقة البديلة، وغزو الفضاء،وآخر صيحات التكنولوجيا.

إن رؤيا العالم التي تؤثث هذا العمل مثخنة بالإرهاصات السياسية، إلا أنها لا تؤشر على هذا المجال بمفرده، وإنّما على ما يتداخل معه من مجالات أخرى، اجتماعية واقتصادية وثقافية وتاريخية، فكلها مجتمعة يثيرها السادر في هذا النطاق، بدينامية تسعى إلى تقديم رؤيا للعالم، تهدف إلى تحرير الإنسان من كل ما يعوق تحرره، ويحول وتقدمه، سواء أكان العائق سياسيا أم اجتماعيا أم دينيا أم تاريخيا أم اقتصاديا.. وسوى ذلك.

ولقد تبنى السارد ومن ورائه الكاتب في بنائه لهذه العوالم والتخوم المحيطة بها،الرؤية الأدبية العميقة للحياة بغض النظر عن الموجود والقائم، مسوقا لاحتجاج ضمني على الوضع الراهن مؤداه، أنه: "بإمكاننا أن نصنع الكثيرلو..أو بإمكان طاقاتنا أن تجعلنا في المصاف المتقدمة المتحضرة لو..أو "يسعنا المجال لنكون كذلك ..لولا..!!!".

وهذا الاحتجاج الضمنيالذي لا يعلنه السرد صراحة، نجده ينطلق من أعماق الكاتب،وهو يتعالى حينا ويخفت في أحايين أخراة.

يتضح ذلك في كنف ما توخت الرواية خلخلته من قيم، كجعلها المألوف غريبا والغريب مألوفا، وفيما راحت تثيره من أسئلة حرجة ومستفزة ومقلقة. وقد يرى البعض في الإرهاصات التي نشير إليها أنها ضرب من الوهم، كون موقف ميهوبي السياسي واضح ولا غبار عليه، يتجلى في حضوره الدائم في الوظائف العليا، التي تسند إليه بين الفينة والأخرى، إلا أنّ هذا وإنْ كان صحيحا، فإنّه لا يعني بالمرة موقف الأدب،الذي غالبا ما يعاكس المواقف المعلنة لأصحابه، ولأدل على ذلك من أعمال نجيب محفوظ التي كانت دائما في واد، وما ينطق به في واد آخر، والشأن إياه يقال عن "غابرييل غارسيا ماركيز"

الذي لخّص ازدواجية مواقفه بالقول: "إذا ما درس أحدكم كتبي بجدية من الناحية السياسية، سوف لا أتعجب أبدا إذا ما تبين، بأنّها تختلف تماما عن ما أقوله في السياسة"[37]. إذنما نرمي إليه ليس اعتباطا إنّما من منطلق حقائق أدبية شبيهة،وكذا جملة من الأسئلة تتواتر دفعة واحدة في ذهن قارئ "اعترافات أسكرام بالاس" أهمها... ؟
لماذا اختار الكاتب شخصية الإطفائي، ثم لماذا الاعتراف وفي هذا الزمن (الروائي) بالذات، أهو رد لاعتبار الذات التي لم تعد تطيق الكتمان، ومنثمّ هي تود التطهر، أم لطرح قضايا لم تعد في عداد الطابوهات كما كان عليه الحال قبلا"،أم لحاجة في نفس صاحبها ؟؟؟
وهذه الأسئلة وأخرى يمكن تبريرها بالاحتكام إلى طبيعة العلاقة الكامنة مابين الرؤية السردية ورؤيا العالم؛ أي: مابين الهندسة النصية أو زوايا الإخراج التي اعتمدها الروائي،وبين رؤياه للكون ككل.
إنّ"الرؤية (السردية) هي موقع يحدّد وجه العالم المتخيّل الذي يقدمه النص،إنّها زاوية تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص، وهي بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي: من الذي يروي أو ينص الكلام؟ ما هي علاقة هذا الراويبالكاتب؟ وهل الراوي هوبالضرورة الكاتب، أم أنّه بإمكان الكاتب أن يقدم زاوية رؤية في صوت راوي لها؟..."[38]
وإزاء هذا المنطق، تبدو الفكرة الأخيرة هي الأقرب إلى نص "عز الدين ميهوبي"، وبمعنى آخر ليست شخصية الإطفائي التي تتحدث في النص **بأناها الساردة** إلا الراوي الذي يتوارى من ورائه الكاتب، قاصدا تمرير رسائل معينة وتثبيت جملة من الحقائق في وجدان القارئ، ذلك أنّ"اختيار ضمير المتكلم في الرواية، يؤكّد على أنّ ضمير (الأنا) يعكس دور السارد داخل الرواية وخارجها، وهو يؤكّد الحيرة التي يعيش فيها -وما يزال-المثقّف في المغرب العربي اليوم في هذا المجتمع المتغير"[39]، وبطبيعة الحال هذا ينسحب على فئة عريضة، نخال ميهوبي ينتمي إليها، ولهذا هو يسعى عبر الوعي المتخيل إلى تحليل الواقع المحلي الجزائري بصفة خاصة، والعربي والعالمي بصفة عامة، وذلك عبر مستويات شتى، منها التاريخ والمجتمع والفن والسياسة، والذاكرة الجماعية وما إلى ذلك، وحتى تسنح له الفرصة لترويض كل ذلك، يحاول ربط هذا الوعي بالوعي العام المؤسس، فكاتب

37-حوار مع غابرييل غارسيا ماركينز، مجلة الأقلام، بغداد، عدد خاص، ت2، 1978، ص: 96.
38-يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص: 79/74.
39-مصطفى عبد الغني، قضايا الراوية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص: 93.

"اعترافات أسكرام" ليس مبدعا كباقي المبدعين في هذا المضمار، إذ له رصيد غزير، سواء مع الكتابة[40] أم الوظائف الهامة.

وعلى هذا الأساس،فإنّه حين يمارس الكتابة، لا ينهض بها من كونه، مجترا للماضي أو مسترجعا لوقائعه، وإنّما يقوم بها من موقع السابر لأغواره، المكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابي فيه، والمناطق المضيئة حوله، وحسبنا أن نلقي إطلالة سريعة على بعض الحقائق التي قام باستعادتها "كأحداث 11 سبتمبر"، وقضايا "بلادن" و"صدام حسين" لنكتشف هذا.

ولعلّ المبرر الآخر الذي يدعم المرامي السابقة، شخصية الإطفائي إذاتأمّلناها مليا نجدها وإن بدت تتسم بصفات النبل كونها تخدم الإنسانية، لا تبادر إلى الفعل إلا بعد ما تتلقى الأوامر، وقد يدخل هذا في صميم عملها الذي هو في عداد "الشبه العسكري"؛ أي: لا تقوم بالمهام إلا عبر الإيعاز، ولكن هذا لا يعني ألاّ نعثر عليها تبادر بأشياء خارج إطار مهامها، فالمبادرة الوحيدة لها التي يطالعنا بها النص، والتي يشوبها من ناحية الغموضولم تأت أكلها من ناحية أخرى، هي محاولة تقرّبها من "تين أمود".

"يؤسفني أنْ أقول لك: كنت متواطئا مع الخوف، وهي متواطئة مع آخرين لا أملك مثلهم، جيوبا تهزم العشاق، يؤسفني أنْ أقول لك: إنّني لم أصادق سوى المهزومين..." (الرواية ص35).

"لم أتزوّجلأنّني لا أرغب في أنْ أجعل امرأتي تعيسة بسببي أو أرملة، تستعطف الناس، فأنا اخترت مهنة الموت في أيّ ساعة" (الرواية ص24).

إنّ ما أوردته هذه الشخصية عن سيرتها الذاتية، ليس إلا تسجيلا لوقائع مبعثرة من هنا وهناك، أحيانا من العائلة، وأحيانا من الأصدقاء وأحيانا أخرى من الصحافة والأخبار.

هذا وإن دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّ هناك حقائقأراد الكاتب أنْ يبوح بها من خلالها (كما سبق وأشرنا)،معتمدا أسلوب التلميح بدل التصريح، مؤشرا ضمنيا علىأنّ شخصية الإطفائي ما هي إلا الشجرة التي تغطي الغابة، لأنّ المعترف الحقيقي هو صاحب النص، الذي ما فتئ يحاول تمرير رسائل مشفرة عنه أو عن آخر يشبهه إلى حد بعيد، ومن ثمّ (فهو أو هذا الآخر الشبيه)،الإطفائي الذي لطالما استعمله النظام الجزائري لتقلد مناصب مناسباتية تدخل في هذا الحيز، كلّما كان هناك شغورا وحاجة ملحة لذلك ثم يستبدل بعد ما يؤدي الدور المنوط به،وفي المناصب التي أتينا على ذكرها سابقا ما يعززمراميا.

40-ليس كتابة الرواية طبعا وإنما الشعر والمجالات الأخرى صحافة،مسرح،سيناريو..

"فهمت أنّني آخر من يعلم، وأنّ العطارين يبيعون الوهم، ويكسب أمثالي العرق البارد " (الرواية ص61).

"نحن الذين نعيش مع الحرائق، وما أكثرها، كنا نتحايل على الخوف فنعيد مشاهدة أفلام شارلي شابلين، ونعيد سماع أغاني الهاشمي غروابي والشيخة الريميتي..."

لقد كان بإمكان السارد أنْ يقول مثلا وهو بصدد تأثيث سيرته الذاتية،أنا أحد رجال "الحماية المدنية"، الاسم الشائع عن مهنة الإطفائيين في الجزائر، أو رجل إنقاذ مادامت مهام هذه المهنة متعدّدة، يدخل في إطارها مجابهة الكوارث بمختلف أشكالها، بما فيها الفيضانات والزلازل وما شبه ذلك، ولا يقتصر فقط على اصطلاح الإطفائي، ويركّز على تكراره في أكثر من مناسبة سردية.

وعليه فمن نافل القول، إنّ السارد قام بانتقاء الاسم بعناية وتعمّد تكراره للأسباب التي أسلفنا أو لحاجة في نفسه.

ثم لماذا الاعتراف أو البوح، **"ففي الحالين أبوح بقليل من الحقيقة، ليس كل الحقيقة... " (الرواية ص05).**

يأتي هذا ليؤكد على المدار الذي تشي به الفكرة السابقة، فالاعتراف يعني إقرار المرء بفعل قد قام به؛ أي: أخرجه من طي السرية والكتمان إلى العلن، وكيف ما كان شأن هذا الفعل، حدث بلا إرادة من طرف الفاعل أو العكس بإرادته المقصودة، فإنّه قد يعفيه من التساؤل، ويجنبه إعادة النظر فيه أو التكفير عنه، وناهيك عن ذلك، فإنّ الاعتراف (confession) كمفهوم لا يحمل البراءة في طياته، لأنّه يتضمن الدلالة المسيحية في ثناياه، من حيث يعني لدى المسيحيين تصحيح المسار الحياتي، من خلال التكفير عن الذنوب والخطايا طلبا للغفران وتوقانا للتوبة، وطبعا هذا المفهوم الأخير إذا كان يحيل على بعض المعترفين لاحقا، فإنّه لا يحيل في شيء على السارد صالح، أو على من يقف خلفه، ولكن مع ذلك يكرّس المقصدية الأولى إذا ما ألحقناه بعنصر الإطفائي،فالاعتراف هنا ليس فعلا قسريا أخرجته سلطة الذاكرة من حالة الكمون إلى الفعل،بل هو اعتراف برغبة من صاحبه.

"قرّرت أنْ أعترف، هكذا رغبة مني بشيء من سيرتي المختلفة تماما..." (الرواية ص05).

وهذه الرغبة حتى وإنْ لم تبعث على الراحة والسلوان، فإنّها تحول النسيان إلى مكتوب وتصير معها الكتابة فعلا ضد النسيان وفعلا ضد الصمت والتكتم.

ومن ثم فرؤيا العالم في هذا المقام هي رؤيا تجاوز المكبوت والإفصاح عمّا يثقل الكاهل،تجاوبا مع الذات الراغبة بالبوح والتّطهّر من ثقل السنين والتجارب المريرة، وكذا

التعبير عن الآلام والآمال معا، على ما بينهما من سجال وجدال،ولأنّ هذا يدخل في صميم الأسرار والمسكوت عنه، تتمظهر هذه الذات وكأنّها بركان يلفظ ما بجوفه من حمم لتأكيد الذات عبر البوح باللا مقول،المحتبس بفعل الأعراف السلطوية السائدة، كيفما كان شكلها وكان نوعها.

إنّ شخصية **"الإطفائي"**بالمواصفات التي هي عليها في النص، تثير الكثير من الأسئلة حيالها (بالنسبة للملتقي)، ومن ذلك أنْ ما يدعو للغرابة والاستفهام، ويؤيّد ما ألمحنا إليه في آن واحد، هو كيف لهذه الشخصية التي تمتهن مهنة المتاعب، وتركت مقاعد الدراسة مبكّرا، أنْ تعرف خبايا السياسة، وتتابع الأحداث الدولية عن كثب إلى درجة أنّها على اطّلاع بآخر الإصدارات في مجال الفكر والسياسة.

"الأمريكان لم ينسوا أسامة بلادن، مثلما لم ينس اليهود هتلر، فقد أثار كتاب (نبي الإرهاب المقدس) للأمريكي مايك كاتلينس المختص في الدراسات الأمنية والإستراتيجية.." (الرواية ص07).

"يحتفظ أوباما بقدر من الطيبة، ولا غرابة أنْ يمنح جائزة نوبل للسلام، اعترافا بما قدّمه من خدمة للسلم والأمن في العالم، كانت له يد بيضاء في سيريلانكا والصومال وفلسطين..." (الرواية ص09).

فالذي يتكلّم بهذه الطريقة، ويعرف مستجدات الإصدارات في التأليف، وإنْ كانت مجرد مزاعم لأنّها استشرافية، لا يمكن أنْ يكون بأيّ حال من الأحوال رجل مطافئ عادي، يحيا بين الأنقاض والكوارث، وإذا فشخصية بمثل هذه المواصفاتتجعل شخصية صالح الإطفائي تنهض بوظيفة سردية هي أكبر منها ومن حجمها،وبعبارة أخرى لا نجد مبررا يسوغ للأفكار التي تدلى بها وهي على ما هي عليه، إلا إذا كان هذا الإطفائي فريدا من نوعه، يتقن عمله الشاق، وفي نفس الوقت له اهتمامات أخرى منها المطالعة ومتابعة الأحداث الدولية، وهذا مستبعد، وما دام كذلك فإنّه لا يحيل على من يحاور النيران الحقيقية ويخمدها بالماء، وإنّما يحيل على إطفائي من نوع آخر، يحاور النيران المعنوية، نيران الضغط وسد الثغرات والحاجة الملحة، إنّها النيران التي تنتجها فوضى السياسة والمجتمعات غير المستقرة، النيران المنسباتية، التي بإخمادها (والسيطرة عليها) يتم التخلي عن مخمدها، وبالتالي فإنّ رؤيا العالم التي يعبّر عنها البطل صالح في الرواية هي رؤيا الكاتب نفسه لذاته في المجتمع المهني الذي يحيا فيه،أين يجد نفسه في كل مرة في مكان معين أو وظيفة معينة،وهكذا دواليك كيفما اتفق،كأنه رجل إطفاء، ومن ثمّ هو كذات يحاول عبر البوح السردي أنْ يجد المسوغ لما يقوم به والمبرر لهذا الشتات والقابلية

له،ويصدح بالتوازي وذلك بالصراع الذي يعتمل بداخله مابين اللاوعي الرافض للوضع والوعي القابل له بمضض،ورؤيا كهذه تمتح من تيار الوعي لا يمكن اعتبارها إلا تداع حر لعوالم نفسية عديدة ومتعددة.

هذه الرؤيا نجد لها صدى في نوعين أخريين من رؤيا العالم في نص ميهوبي، إحداهما رؤية مجتمعية محلية واقعية موضوعية، وأخراهما رؤيا عالمية، وذلك ضمن تصور رؤيوي استشرافي لولاية تمنراست أو "تام سيتي" بتعبير الروائي، وهي على أعتاب الأربعينيات من القرن الجاري؛ أي: بعد ثلاثين عاما من الآن، حيث ينقلنا السارد عبرمخياله، مستعجلا بوصلة الزمن إلى مدينة حضرية عالمية بما تحمله الكلمة من معنى، فيها البهرجة والأضواء والحياة الليلية، لا تخلو قط من السواح الأجانب الذين يحجون إليها من مختلف بقاع العالم، من أوربا وأمريكا وروسيا واليابان، يأتون إليها بغرض السياحة ويقصدون منطقة "الأسكرام"، للتمتّع بأفضل لحظة لشروق الشمس وغروبها.

"يزورنا الناس من كلّ الأمم، ويأخذون مع جمالنا الصور التذكارية ويستمتعون برقصة السبيبة، التي حملت معاني الخير والشر والسلم والحرب، نعم فهم العالم أنّنا أرض الخصب والنماء اليوم جاء العالم كله ليعيش معنا وبنا، فلم نمنع أن يشيّدوا الأبراج ويبنوا المطارات والطرق السيارة والمساحات التجارية الكبرى..." (الرواية ص33).

وإلى هنا، ومع أنّ هذه مجرد مزاعم، فإنّها قد تبدو عادية، كون إمكانية تحقّقها قائمة مادامت في عدادالمستقبل، كما أنّها تنطوي على جانب من الحقيقة، فالأجانب وإنْ كانوا قلة فإنّهم يزورون تمنراست في رأس السنة من كلّ عام لمشاهدة مناظر شروق وغروب الشمس الخلابة، غير أنّ ما هو غير عادي أو اللافت للانتباه، هو أنّ السارد وإذ يجعلنا في هذه المدينة ذات المواصفات العالمية، خاصة في مجال السياحة والاستثمار السياحي يقحمنا في مفارقة تحمل تناقضا صارخا، إذ كيف يعقل أنّه في ظل التطور الحاصل في "تام سيتي" على جميع المستويات والأصعدة ،حتّى أنّهناك حديث عن الطاقة البديلة والهندسة الوراثية وما شابه ذلك، تستشري الخرافة بين الناس، وعلى الأخص في أوساط السياسيين.

"هكذا أهل تام سيتي، طيبون ويصدقون الخرافة إذ ارتبطت بتاريخهم". (الرواية، ص15).

"ومن يدري هذه الأيام كثر المتنبؤون، وتام سيتي يحكمها أمثال ريحانة الصلعاء، عندما تعجز السياسة يتولى أمرها العرّافون وقارئات الكف". (الرواية ص88).

وعليه،فإنّ هذا مدعاة للتساؤل؟ وربما أول سؤال يقترن بذهن القارئ، هو لماذا لم ينسحب التطور القائم في تام سيتي على أذهان الناس، بما فيهممَّن يشرفون على شؤونهم السياسية؟ أم أنّ التطور الذي طال الهياكل القاعدية للمجتمع، ليس بإمكانه أنْ يطال العقول؟

وإذا ما تمعنّا للحظات في الفكرة الأخيرة من السؤال، فإنّنا نجد تفسيرا معقولا لطبيعة التناقض، ينطوي على حقيقة يسعى السارد إلى تعريتها، هي أنّه يود أنْيوجّه أنظارنا إلى صميم الإشكال الكامن في خلايا مجتمع "تام سيتي" الذي ليس هو إلا المجتمع الجزائري، إشكال التخلف الذهني والفكري الذي يجعل الأمة بما هي عليه من إمكانات وقدرات إستراتيجية، وبما تراه من تطور حاصل لدى الأمم المتقدّمة، وما تلامسه من تكنولوجيا هذه الأمم التي تؤثث حياتها اليومية غير مؤمنة بنفسها، وعاجزة وغير قادرةعلى أنْ تصنع قرارها بذاتها لذاتها،وأنْتُحدِث الوثبة التنموية الفعلية، انطلاقا من الوثبة العلمية الحقيقية، التي تقطع الصلة بالخرافات والترهات الزائفة، وتتجاوز الأفكار الهدامة، وهذا بصرف النظر عن الأباطيل الخرافية، والاهتمام بالجانب العلمي،وتنشئة النخب، التي وحدها القادرة على النهوض بالتنمية ومواكبة التقدّم الحاصل في عالم الشمال.

" ومن يدري قد تولد في تام سيتي أجيال جديدة تعشق العلم وتبدع وتؤمن بقدرة التغيير، أجيال خلاّقة ومنتجة تبني مجدا جديدا لا على أنقاض الحضارة السابقة، بل حضارة أخرى بروح العصرالآتي..." (الرواية ص103).

إنّ الكاتب يحاول تشريح الوضع من الداخل، برؤيا تصوّب الانتباه وجهة الواقع الكائن بعقوله المتحجّرة، التي لا زالتفي الألفية الثالثة تؤمن بالخرافة والتنجيم، وتكشف رؤيا العالم هذه التي تطرحها الرواية. أنّ الراهن إذا ما طمح إلى التغيير، وتطلّع إلى مستقبل واعد، فإنّه لابد أن يراجع مستواه العلمي والفكري ويجري تقييما شاملا على ما تضطلع به النخب على مستواها، ودون ذلك فإنّه لا يمكن أنْ يكون هناك تغيُّراً في الأفق أو حتّى الطموح إليه.يعزّز هذه الفكرة تصريحان، أدلى بهما صاحب النص إلى مجلتين مختلفتين في لقاءين مختلفين، أحدهما عن روايته "اعترافات أسكرام"، والآخر عن ديوانه الشعري "فراشة بيضاء لربيع أسود"، جاء في الأول خلال استضافته في العدد الرابع من "صدى الأقلام":"إنّ سلطة العلم هي أقوى من سلطة الأدب، لأنّ العلم يمنح مسحة تطبيقية

للمسحة التجريبية، التي يتميّز بها الأدب [لأنّ] العالم يعيش صراعا معرفيا، سيكون سلاحه في المستقبل اختطاف المعرفة"[41].

ولا تتّضح المسألة إلا بالعودة إلى ما آثرناه من أنّ السارد يودّ أنْ يستعرض موقفه حيال الكثير من القضايا المحلية والدولية ذات الاهتمام الجماعي المشترك، ولهذا يتوجّه بخطابه إلى الجماعي متقصّدا الجماهير بكلّ فئاتها ومختلف مستوياتها وانتماءاتها الإيديولوجية،في الجزائر أولا والعالم ككلّ ثانيا، ويفسّر هذا المنحى أنّ اعتراف السارد في الرواية ليس ترفا فكريا أو تزجية للوقت، أو تجنيحاخياليا رومنسيا، بل كما صرّح الكاتب "للمجلة الثقافية الجزائرية":

"روايتي اعترافات أسكرام، أردتها أنْ تكون تعبيرا عن حالة "ميتامورفوز" للعولمة؛ أي: أنّنا شهود على التحوّلات التي يصنعها الإنسان ويعيشها الإنسان بكلّ ما فيها من موت وانتحار وتدمير وخيانة وحب وخرافة ونبوءة"[42].

إذن، فالكتابة بهذا المنظور تتوسّم تفجير المكبوت، والحكي عما جرى في فترات معيّنة بغاية تدارك ما لم تسمح به الظروف أو المحيط، أو شيء من هذا القبيل قبلا، ليكون كرد فعل من الذات الساردة على الركود الذي يطال واقعها وذاتها وعلى ما يئست من قوله عبر قنوات أخرى، أو لم تجد له أصلا القنوات التي تستوعبه كما هو الشأن للفضاء الروائي.

7. الرؤية السردية وزوايا التبئير فيرواية "اعترافات أسكرام"/الرواية الأولى "تين آمود":

في رواية "تين أمود" التي تمثّل افتتاحية العمل الضخم، أو الأرضية التي أرادها الروائي أنْ تحتضن جملة من الروايات الأخرى والقصص المضمنة. يهيمن الراوي الداخلي (المشارك) هيمنة كلية على مفاصل السرد، إذ يمتثل كشخصية مركزية وفي ذات الوقت هومَنْيتولّـمهمّة السرد، بما فيها إنتاج الأفعال والأقوال معا، كما يتمظهر ارتباطه بالمؤلف وثيقا جدا،حيث يقدّم نصا يحاكي في الكثير من نقاطه السيرة الذاتية.

فما إنْ يفتتح النص حتى يعلنها صراحة، بأنّه يرغب في الاعتراف بشيء من سيرته الذاتية أمام الجمهور العريض، يطلعنا على ذلك "بأناه الساردة"، وفي نفس الوقت نتعرّف على مخاطبيه من خلال توظيفه لضمير المخاطب "الجمع""أنتم".

41-تصريح لمهوبي لـ صدى الأقدام، العدد الرابع، 24 أكتوبر2009.

-حوارلعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 42جوان 2011.

"...ربّما أكون ثقيلا عليكم ... أنصحكم بتحملي قليلا ...اعترافي أمامكم..."(الرواية/ ص: 5).

على هذا النحو، يموضع الراوي/صالح النازا -من الفاتحة النصية- المتلقي في صلب الموضوع،كاشفا له بأنّه هو الشخصية الفاعلة، وبأنّهكلّ ما سيأتي على ذكره يتعلّق بحياته، و من ثمّ فهو المسيطر على عمليتي القص والحكي والمتحكّم في زمام السرد، يتّضح هذا شيئا فشيئا مع مرور الوقت،بالإضافة إلى قصته التي تروي مساره العائلي ويومياته المهنية كرجل مطافئ يصرف العمر بين الأنقاض والفيضانات والحرائق والنيران، وتورد ملابسات علاقته الغرامية مع الممرضة التارقية "تين آمود"، نتلقى معظم الأخبار والحوادث الأخرى بأناه الساردة، مثلما هو الشأن للفضاء المكاني والكيفية التي تشكّلت بها (تام سيتي)، وأخبار النيزك، وقصةالألماني "أدولف هوسمان"، ومسابقة الاعترافات...إلخ.

من الطبيعي، أنّه مع تولّي"الراوي الداخلي/الشخصية المركزية" وظيفة السرد أنْ يكتسح ضمير المتكلم المساحة الروائية، غير أنّ اللافت للنظر هو تمظهر ضمير المخاطب، وكأنّ السارد المشارك (البطل) يتوجّه بسرده إلى جمهور معينيتلقّى خطابه وهو قابع أمامه، كما هو موضّح في الشاهد السابق،ولأن هذا الجمهور لا وجود له في الأساس، فإنّ صيغة الخطاب بهذا الشكل لا نجد لها إلا تبريرين اثنين. ينتابانا بعدما ننهي قراءة الرواية ككلّ.

الأول: أن "السارد/ صالح النازا" بعدما عثر على مخطوط الفرنسي "أنطوان مالو"، الذي كان من ضحايا حريق "فندق أسكرام بالاس"، و تعرّف على مذكرات الرجل التي خطّها بيده،والاعترافات التي تضمّنتها، آثر أنْ يروي مذكّراته الشخصية بنفس الطريقة -طريقة الاعترافات-فتخيّل الجمهور أمامه و راح يسرد حكايته مثل المعترفين على مسامعه؛ أي: هو الآخر آثر أنْ يسرد قصته على شكل اعتراف مسبق...

الثاني: أنّ"الراوي/ صالح"لم يكن يرغب في قص مذكّرات يومية بالحجم الذي كان يرغب بالبوح بأشياء تثقل كاهله و تؤرّق حياته و تضني ضميره، هذه الأشياء تقترن بمكنونات ذاتية جوانية حتى لا نقول أسرارا، أراد أنْ يخرجها من طيّ الكتمان إلى العلن بغاية الاعتراف و التطهّر،فلذلك هو لا يودّ أنْ يسمعها بمفرده (كونه متلقٍ لخطابه)، وإنّماليستمع إليها غيره، و بالضبط متلقي مقصود -سواء أكان مفردا أم جمعا-حتّىتتحقّق الغاية على أكمل وجه، آلاوهي التطهّر و تبرئة الذمة من تفاصيل لا تتّصلفي الواقع بالسارد المتكلّم في النص، بل بمن هو متواطئ معه؛ أي: الكاتب.

وعليه، يبدو أنّ التبرير الثاني هو الأقرب إلى المنطق، ذلك أنّ السارد عندما يتوجّه إلى المخاطبين (أنتم)، تمتثل العبارات التي يوظّفهاكعربون تعاقد لعقد يسعى إلى إبرامه بمعية القارئ المفترَض، ومن ثمّ ولأنّ الراوي مجرّد وسيط، ينوب "...نيابة كلّية عن الروائي أو الكاتب،[بحكم] أنّ الكاتب ينبغي أنْ يترك (مسافة) بينه وبين الراوي، وعلى قدر البعد أو القرب بالنسبة لهذه المسافة تتحدّد وجهة النظر...وتبدو عملية القص مقنعة أو غير مقنعة..."[43]، فإنّ التعاقد المقصود في هذا النطاق هو بين الكاتب والقارئ.

تتضمّن بنود هذا العقد شرطا استباقيا، لا يفرضه الراوي عنوة لكنّه يلتمس من المتلقي في شكل اعتذارعليه أنْ يتقبله بصدر رحب،يتمثّل في رجاء تحمّله والصبر عليه إلى آخر نفس من اعترافه، بإدراكه مسبقا بأنه قد يكون ثقيلا عليه، ومن ثمّ ينصحه منذ البدْء بضرورة تحمّله. ولكي يأخذ هذا الالتماس مجراه ويستسيغه القارئ، فإنّهيعزّز مذهبه بحجّة منطقية تؤكّد صراحته وصدقه، فحواها أنّه في جميع الحالات سيحرص فيما سيبوح به إليه على قول شطر من الحقيقة، مادام لا يكسب شيئا ولا يخسر شيئا"**...لن أكسب شيئا إنْ كنت كاذبا، مثلما لن أكسب شيئا إنْ كنت صادقا... "(الرواية/ ص: 5).**

ثمّ يأتي توظيف ضمير المتكلّم ليضفي الشرعية على اعتراف الراوي، لأنّه من ناحية الضمير الأقرب لعملية البوح السردي والأنسب لتحقيق الانسجام مع ما تمليه طبيعة الاعتراف، ومن ناحية أخرى حضوره في العمل السردي يجعل القارئ يدرك أنّ روحا فعّالةستتولّد ما بينهما هو متلقي، و بين الحدث المسرود[44]، إنّالضمير ههنا يلعب دورا مزدوجا في اعتراف السارد من حيث خلقه مسافة بين القارئ و"صالح" الشخصية التي تعترف، وبالموازاة وذلك يدفع القارئ إلى الاندماج في أجواء النص، وعندئذ يصبح السرد من النوع "السير ذاتي"،الذي يبيح للمعترف -وهو يتحدّث عن أطوار حياته- أنْ ينزاح ليتناول قصص آخرين في مضمار سيرته، و بهذه الوتيرة ننتقل في فينات سردية من حدود الراوي الأساسي إلى القص التفريعي، لنؤوب فينة أخرى إلى القصة الأمّ المركزية، وهكذا دواليك... وكأنّ هذا الصنيع حركة دائرية حلزونية، تنمو لتتمدّد حول كيان واحد، يطلقها و يجتذبها باستمرار، و أثناء هذه العملية تنفلت من قبضة ضمير المتكلّم نحو ضمير الغياب ثمّ تعود إليه، فتنعطف بذلك من حيّز السرد الذاتي الداخلي و قناة الراوي المشارك إلى السرد الخارجي و قناة الراوي العليم، و لكن انعطافها هذا كثُر أم قلّ لا يلغي

43-وادي طه، الرواية السياسية، دار النشر والتوزيع للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص: 89/ 90.

-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، 44الجزائر، 2005، ص: 124.

هيمنة الصوت الذاتي الواحد، حيث يواجهنا نص "تين آمود" بسيطرة كلّية للسرد الذاتي، والمتسبّبفي هذه السيطرة أنّتأثيث الخطاب في هذا النص، يقوم على إشراك الذات الساردة في فعل العرض باعتبارها فاعلة في الحكي من جهة، و في الأحداث من جهة أخرى. إنّها الذات المنتجة لفعل القص وفاعليته، ففي لحظات الانتقال من المسرود الذاتي إلى الموضوعي نجدها مهيمنة على دواليب السرد هيمنة ككلية، وتأتي هيمنتها ليس لكونها تصنع الحدث بل كشاهدة على الأحداث تارة و مراقبة للوضع عن كثب تارة أخرى، ووفق هذا نجدأنّ الانحرافات التي تساور الأنا المشارك/البطل في هذا العمل تتلخّص في ثلاث حالات رئيسة، نقفعليها في مواضع مختلفة أثناء عملية تواتر السرد الذاتي.

الحالة الأولى:نسجّلأنّ الراوي الداخلي في هذا الفصل/الرواية ينزاح عن (الأنا) إلى (الهو) في فترات اعتيادية، تقتضيها الضرورة السردية، التي ترغم المتكلّمالاستعانة بضمير الغياب،هي فترات الوصف والمونولوج، وكذا عندما يتعلّق الأمر بنقل الأخبار والحديث عن الأفكار العامّة، والتوصيف المورفولوجي والسيكولوجي للشخصيات.

"...في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان، بناء فندق قريب من قمّة أسكرام الجبلية وأطلق عليه اسم أسكرام بالاس...". (الرواية/ ص: 33).

الحالة الثانية: هي التي يفسح فيها الراوي الداخلي/المشارك خطّ البث السردي إلى الآخرين؛ أي: عندما يتيح لهم حرية التدخل والتحدث بأنفسهم عن أنفسهم، فتتحول الشخصيات المتحدّثة فيأوقات وجيزة إلى رواة تشارك الراوي الأصلي السرد، فيما يتحول هو إلى راو خارجي أو متلق يستمع إليها، يتلقى كما نتلقى قصصها بألسنتها الذاتية، غير أنّ الفرق بيننا وبينه هو أنّهيتدخّل بين اللحظة والأخرى.

"...أنا وُلدت من دون شجرة، فلتكن لابني جذوره...". (الرواية/ ص: 43).

الحالة الثالثة: التي نقف عليها في النص، هي اعتماد الراوي في بثّ خطابه على طريقة السرد المدمج، وفيها كان يخرج من وضع "الراوي/المشارك" إلى وضع الراوي العليم (الموضوعي)،المصحوب بإدماج وثائق، هي تارة مخطوطات وتارة وصايا،وتارة أخرى رسائل مثل التالي:

"...كانت الزهراء كلما رأتني أخرجت من صندوق نحاسي قصاصة جريدة عتيقة، وتقول لي اِقرأها كاملة، فأقرأ بعض ما كتبه صدام حسين في وصيته قبل شنقه بأربعة أيام...". (الرواية/ ص: 21)، ويورد نص الوصية أو بعضا منها.

"...أخذت الورقة التي تتضمّن معلومات عن النبي خالد بن سنان العبسي: نبي ضيعه قومه ورحت أقرأ الورقة أمام دهشة منال...". (الرواية/ ص: 21)، ويمضي في سرد قصة "خالد بن سنان.

ومع هذا وذاك من الحالات التي وظّف فيها النّاص عديد التقنيات السردية، والقنوات التي ترسل الخطاب إلى المتلقي، فإنّتوحّده بالراوي والاتّكاءعلى ضمير المتكلّم، قد شدّ الرواية بالفعل والقوّة إلى منطقة السيرة الذاتية، ولكنّها لم تكن سيرة ذاتية لشخصية الكاتب، بل سيرة ذاتية لأفكاره وآراءه التي يتبناها في الواقع، أو تلك التي يمتح منها، من مرجعياته الخاصة المتنوّعة،كمثقّف وكاتب ومسرحي، وشاعر، ومسؤول في وظائف هامة...إلخ.

ولعل أبرز ما نقفعليه في مضمار تدخّلات الراوي الكثيرة ضمن هذه الرؤية السردية، أنّنا نجدهاتُعيقأحيانا عملية التلقي الحر للعمل الأدبي سواء أكان سيرة أم رواية، كما أنّ موقع الرؤية المراوغ مشارك وعليم، تمخّضعنه تداخلا سرديا بين الذاتيوالموضوعي، ولكن مع ذلكنسجّل لميهوبي نجاحه في استعماله الراوي كمشارك (بطل) وشاهد على حوادث أخرى،حاملا لرؤيا العالم التي يقدّمها في نصه، حيث خلق هذا الصنيع هامشا من المصداقية والموضوعية، بجعله إطفائي يحمل هموما ذاتية و أخرى موضوعية، يُطفئ الحرائق المادية الحقيقية والباطنية المعنوية. يعبّر عن هواجس خاصّة، وأخرى عامّةتخصّ المسحوقين والمهمّشين والمتروكين لحالهم، ويسوّق لأفكار محلية جزائرية محضة، وأخرى دولية تومىء إلى الحضور الأمريكي كقطب واحد في ظل العولمة.

الخاتمة:

لعلّما نستقيهمن جملة هذه المفاهيم والآراء،رغمشعّبها، وما بينها من تباين ونقاط اختلاف، أنّ التصوّرات النظرية والمفاهيم الفكرية لكلّ من رؤيا العالم وزوايا الرؤية، ووجهة النظر تتّفق جميعها من حيث الجوهر وأرضية الانطلاق، باعتبارها تعني في جملة ما تعنيه "... رؤيا الإنسان ونظرته الشاملة للكون والطبيعة والحياة والمجتمع، وتختلف هذه الرؤيا من مكان إلى آخر، إلا (أنّها تظل) مرتبطة بالرؤية الجماعية وبظروفها المحدّدة زمانا ومكانا وبالمجتمع الذي يعيش فيه الإنسان، وينعكس هذا الفهم النظري في الأدب عامّة وفي الرواية خاصّة"[45]، بوصفها أحسن وأقرب جنس أدبي يملك أدوات وآليات تمثّل العالم والفضاء الوجودي والمعيشي للإنسان، فهي تشكّل من جهة، ذلك التكامل

45-أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي، ص: 45.

الرائع بين الهاجس الفني من حيث البناء السردي برؤاه الإبداعية والوعي بالعوالم الداخلية للواقع المتشكّل كواقع موضوعي.

ومن جهة أخرى، هي تتقمّص رؤيا للعالم فيما تدعو إليه، أو فيما تشخّصه وتسوقه عبر حيوات شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة، وهذا عينه ما يجعل النصوص الروائية تتميّز عن بعضها البعض بناء ومضمونا، فكلّ نص منها يستند إلى مرجعية خاصّة، ويمتح من رؤيا بعينها، تعود إلى مبدعها، متعهّدا الخلق الروائي في الأساس. ولأنّها كذلك هي من جانب (الرؤيا) "تتأثر... بموقع الكاتب في المجتمع وبفهمه للعالم وباعتقاده الذي يؤمن به، ولهذا تتعدّد الرؤى، ومن جانب آخر يسهم المتلقي في إنتاج رؤيا للعالم قد تتفق أو تختلف مع رؤيا المبدع لأنّهاتتأثّر بدورها بوضع المتلقي ورؤياه التي يصدر عنها، ولذلك قد تتعدّد الرؤى بتعدّد قراءة العمل الأدبي الواحد"[46]؛ يعنيأنّ العلاقة الكامنة بين الرؤيا والرؤية هي علاقة عضوية وجدلية في الآن نفسه.

ولذلك ينبغي الكشف عن هذه الرؤيا في النصوص الأدبية ضمن ما تبنينه من تصور رؤيوي شامل، سواء أكان ينهض بتقديم عوالم حياتية تهجس برؤيا الكاتب، أم برؤيا مجتمعه، أم آخرين في وسطه المجتمعي؛ أي: بالتعامل مع الرؤيا ككلّ متكامل كالرؤيا للكون والوجود، وكزوايا رؤية تصويرية وتشخيصية، ووجهة نظر فكرية، ومنظور فني أو تشخيصي تخييلي، وكوعي بالممكن وسوى ذلك بغاية إجلاء ما يضمر التصوّر الرؤيوي للمبدع، وما ينطوي عليه من حقائق من ناحية، وكيف تساهم رؤيا العالم في عملية تلقي العمل الروائي؟ أو بالأحرى هل تساهم كنسق -وجداني وفكري ومجتمعي- يبنين فضاء متخيلا في مد وربط جسور الاتصال بين الكاتب والقارئ، أم العكس ليس إلا مفهوما كسائر المفاهيم يغازل الباحث نظريا، ولكنّه لا يفي بالغرض على مستوى الإجراء !!! ؟؟؟

46-أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي، ص: 45.